

სოსო სიბუჯა

ავანბარდიჭვი
ქართულ
ლიტერატურაში

გამომცემლობა „დიდოსტაბი“
თბილისი — 1994

პვტორისაგან

„აენგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში“ სტატიებისა და მონოგრაფიების კრებულია, რომელიც წლების მანძილზე იწერებოდა. მაგრამ საკითხს მაინც არ ამოწურავს (მაგ. არ არის განხილული გურამ დოხანაშვილის პროზა, დათო ბარბაქაძის პოეზია და სხვ.). ეს წიგნი უნდა მივიღოთ როგორც პრობლემის გააზრების, ისე ქართული აენგარდიზმის თეორიული ბაზისის შექმნის ცდა.

1993 წლის 20 სექტემბერი

რედაქტორი ო მ ა რ გ ო ჩ ე ლ ა შ ვ ი ლ ი

ავანგარდიზმის ესთეტიკა

„ბნელი ხარო, მეუბნებოდნენ, ჩემი საუბარი კი ზღვას ეხებოდა“, — სენ ჟონ პერსის ეს ნათქვამი უნდა გაეიხსენოთ, როცა სიტყვას დაეძრავთ ავანგარდიზმზე. იგი ჩვენთვის უცხოა, უცნაური და იდეალური, ისევე ვრცელი და გამოუცნობი როგორც რომანტიკოსთა მთვარე და მოდერნიზმის მელანქოლია. მაგრამ ეს ორი ტერმინი თუ ბავშვობიდან ახლავს ჩვენს ფანტაზიას, ავანგარდი ახალი დროის პაროლია, ჯერ კიდევ რომ ვერ მოასწრო დამკვიდრება, თუმცა დიდი ხანია შლის და არღვევს სიზმრების, ოცნების ქვეყანას, ძველ რომანტიკას, სევდასა და ნალევს, სიყვარულსა და სიძულვილს ნამდვილი რეალობის, ყოველდღიური ყოფის სახელით.

თუ სიმბოლისტი (და იმპრესიონისტიც) „მთვარის მიჯნური“ იყო, ღამის კულტს ეტრფოდა, გვახევედა სევდასა და მელანქოლიას, გვხიბლავდა ფერების ცისარტყელით, მოზეიმე სიტყვით, მკაცრი ფორმით, ავანგარდისტი ძველი სამყაროს უარყოფელია, ლინერის ფრთებით მქროლავი, მკერეტელი და მჩხრეკელი. იგი გემბანიდან ყრის იმ ქანდაკებებს, ჯომელთაყ წინაპართა ჩვენთა შუერა შეეზარდა. კუბისტი და ფუტურისტი გეომეტრიული ხაზების მეზობტბეა, ინტუიციის წილ ინტელექტის მადიდებელი; ნეორომანტიკოსი ძველ ფორმათა, განცდათა და შეხედულებათა უაღრესი დახეწით პარმონიას ელტვოდა. ავანგარდისტი ქაოსის მხატვარია, ქაოსიდან ახალი წესრიგის აღმდგენი.

საერთოდ მოდერნიზმისა და ავანგარდიზმის წყალგამყოფთა რომანტიკისადმი მიმართება. რომანტიკა, როგორც ჩვენ გვესმის ხოლმე, ყოველი ამაღლებული, დრამატული, ტრაგიკული განცდის თანამდგეი მოელენაა. იგი ღამის, მთვარის, სიყვარულისა და მელანქოლიის სამყაროში იშუა, როგორც გლოვა დაკარგულზე ან როგორც ცისფერი მომავლისკენ წარმტაცი ძალა. რომანტიკა სულის სინაზეს ამტყველებდა, ღვთაების ხატო გადაჰქონდა სიტყვის, ფერის, პანგის საუფლოში.

მაგრამ ავანგარდისტებმა წმინდა პანთეონს ელუზიური საბურველი უხეში ხელით ჩამოაგლიჯეს. მათ აკრძალეს ცრემლი და სევდა, სულს შეენაცელა გონება, მთვარეს — ელექტრონი, სიყვარულს — სექსი, შთაგონებას — გათვლა, აღამიანს — მანქანა, წესრიგს — ქაოსი, ლოგიკურ მტყველებას — დარღვეული სინტაქსი, ფსიქიკური ავტომატიზმი, ასოციაციური ნაკადი, ბავშვის მტყველება, ზაუმი. დაიმსხვრა მშობლიური ენა, დაირღვა ფერი და მელოდია, რომელთა სრულქმნისათვის მოაზროვნეთა სული და სისხლი დაიშრიტა. ძველი ჩუქურთმების ნანგრევებზე უცხო ანსამბლი წამოიმართა, რომლის სახელია ანტი, უღმერთო დროის

შესატყვისი, ტექნიკური გონის მოიმედე, ნაკლებად ჰუმანური, უფრო მეტად ურჩხული, მაგრამ მაინც ადამიანურ ძალთა ტრიუმფის მაცნე.

გმირი წარსულის ტალღებში ჩაიძირა. ახლა მისი მემკვიდრეა უჩინარი მარტოსული, ეკვით, ფიქრით, ცინიზმით, ნევროზით შეპყრობილი ან ფოლადისებრი ნებისყოფით აღსავსე, მათულის ნერვებიანი პიროვნება. აცვლება და ირღევეა სულიერი ორიენტირები. იწყება არაფრის ძიება, სულის სიღრმეში ხეტიალი, არაცნობიერი ფსიქიკის ქაოსის დალაგება. პეროიკული სიტყვა კედება და უმითოდ ყოფნის კოშმარს ავსებს პაროდია, ირონია, გროტესკი, აბსურდული ყოფა. გაუფასურებული და ფხვიერი აზრი გვთავაზობს აბსტრაქტულ ფიგურებს, ალოგიკურ და შავ იუმორს, საგნების რეესტრს, ცნობიერების მღვრიე დინებას.

მაგრამ ეს დეკადანსის ნაგვიანევი ექოა, სიმბახნის ესთეტის ეარია-ცია. ხოლო ძველი პეროიკა იქცევა სუპერმენად, რკინის პიროვნებად, რობოტში გარდასულ სიცოცხლედ, რომელსაც სული არ სჭირდება — საკმარისია მხოლოდ ძალა. საერთოდ ყოველი ახალი ძველის წიაღში ისახება და სიახლე არის ფარულ ნიშან-თვისებათა და მიდრეკილებათა სისტემად წარმოდგენა, დროის არსით გარემოსვა, ახალი იდეებისათვის თავგანწირვა და წინ ვაჭრა, ჭერ ართქმულის გამოთქმა, რასაც ლაშქრის ავანგარდი ეწირება კიდევ. მაგრამ ადამიანის ჯიუტი და დაუსტრომელი აზრი ვერ ისვენებს, აწყდება ფორმისა და საწუთროს კედლებს, იმარჯვებს, ეცემა და მარცხდება. და ეს არის ადამიანური არსებობის ფასი და გამართლება, თუმცა ყოველი სიახლე არ არის წინსვლა, ძველზე უფრო გამძლე და მშვენიერი. მაგრამ სიტყვა დროის ფერისცვალების ფიქსატორია და ის იმდენად იქნება ძლიერი და მძაფრი, რამდენადაც შეხედება ერთმანეთს ძალმოსილი ხელოვანი და მილიონების უნარით სახეცელილი, ათას კრილობით დასერილი და ათას ფერთა მოზაიკით მოელეარე სამყარო.

ამიტომ ყოველი ბრძოლა რომანტიკის, წესრიგისა და კეშმარიტების წინააღმდეგ ბოლოს მაინც მთავრდება ახალი რომანტიკის, წესრიგისა და კეშმარიტების პოვნით, აღიარებითა და დაცვით, რომელიც ძველს ჰგავს და არცა ჰგავს, როგორც მამა-შვილს. ავანგარდისტიკისათვის ეს არის აზრის საფუძველზე გაშლილი, ინტელექტის მიერ შემაგრებული ცნებანი, ეს არის ტრადიციის ახალ სარკეში გარდატეხა, ახალი აზრით დატვირთვა და დროის მიერ უარყოფილი სამოსელის გადაგდება, ამავე დროს — მომავალი ნიპილიზმის მოლოდინი.

ასე ხდებოდა უცხოეთში, ცათამბჯენების ჩრდილში თუ ბებერი სენის ნაპირებზე, სადაც ფრთაასხმული ფანტაზია ეხლებოდა ჰადესსა და ვარსკვლავებს. ხოლო ქართველი ხელოვანი პატიმარს გავდა, რომელიც ოხხედეღლს შორის მოქცეული, სარკმლიდან უმზერდა ზეცას. მას არ ეცალა ბუნდოვანი და უცნაური, მასისათვის უცხო სიტყვისათვის. მაგრამ სულის ანტენები იჭერდნენ ატმოსფეროს იდუმალ რხევას და „გაზაფხულის როშარები“ ხელს უწყვდიდნენ სიტყვის ტანჯულ კონსტრუქტორებს.

შინაგანი მატყველება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

1. განახლების პერმანენტული პროცესი (ზოგადი სქემა)

XX საუკუნის გარიჟრაჟზე ქართული ლიტერატურა შინაგანი აუცილებლობით მივიდა მოდერნისტული პოეტური კულტურის ათვისებამდე. ა) ლექსი უკიდურესად გამარტივდა. ა. წერეთლის სადა პოეტური სისტემა თითქოს ყველასათვის მისაწვდომი იყო, მაგრამ მან პირდაპირი მემკვიდრე ვერ წარმოშვა. „განთიადის“ ავტორი მიუახლოვდა მეტყველების ისეთ ზღვარს, რომლის გადალახვა უცილობელი მარცხით დამთავრდებოდა. თვით მისი პოეტური ხაზი შემოვლითი უარყოფა გახლდათ ძველი ქართული ლექსისა. ამიტომაც ბეწვის ხიდზე სიარული აკაკისათვის ხშირად საბიფათო იყო, ხოლო მის მიმდევრებს საერთოდ არ შეეძლოთ. მაქსიმალური რაფინირება (ხალხურ მეტყველებასთან მისვლით), ზედმეტი სინათლე, ყოველდღიურის, თითქმის ტრივიალურის წარმოსახვა თხოულობდა განუზომელ პოეტურ ენერჯიას, რათა თავისთავად „არაპოეტური“ მასალა ესთეტიკურ ღირებულებად გადაქცეულიყო. შედეგი: აკაკის ცოტა აღმოაჩნდა შედევრები. მაგრამ იმჟამინდელ პარნასზე იგი იყო ქართული ლექსის მეტრი. მან შექმნა ღირსეული პოეზია, თუმცა მისი განვითარება უნდა ყოფილიყო გაგებულნი, როგორც ფორმალურად და თვისობრივად ახალ ეტაპზე გადასვლა; ბ) პროზა ვერ გასცილდა სოფლის თემატიკას. ქალაქური გარემო და

ინტელივენტის ტიპი თითქმის უცნობი იყო ახალი ქართული პროზისათვის. მხატვრული სტილი დაიქანცა ტრადიციული სქემების განუწყვეტელი ვარიანტებით. მასალასთან ერთად წერის ტექნიკა, კულტურა, მხატვრული აზროვნების სტრუქტურა თხოულობდა გადახალისებას; გ) მაგრამ წარმოიშვა საპირისპირო ტენდენციაც. ტრადიციონალისტი მწერლები ინტუიციის ძალით დაესესხნენ ევროპული მწერლობის მონაპოვრებს, რაც ჯერ კიდევ არ იყო მოდერნიზების დასაწყისი. ეს პროცესი რომ დაწყებულიყო, მას სათანადო ტრადიციული ნიადაგი უნდა დახვედროდა. ვაჟა-ფშაველას პოეზიის სიმბოლურ-ალეგორიული და მითოლოგიური პლანი, ვასილ ბარნოვის პოეტური პროზა, კოლა ლომთათიძის ნაღვლიანი ელეგიები, შიო არაგვისპირელის ცალკეული ნოველების მისტრიკური განათება უკვე შინაგანად ამზადებდა ბაზისს მოდერნიზმის მისაღებად.

ლექსის გენეტიკური ხაზი ასე გაიმართა: რუსთაველი-ბესიკი-ვაჟა-ფშაველა. ქართულმა სიმბოლიზმმა მოინდომა მისი როგორც ლოგიკური კანონზომიერების დასაბუთება. მაგრამ სიახლე იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ ქართველი საზოგადოება ვერც კი გაერკვა მიმდინარე პროცესის ხასიათსა და მნიშვნელობაში. ახალგაზრდობა კი ზოგჯერ უხეშადაც ეპყრობოდა აღიარებულ ფეტიშებს, თუმცა წარსულს არ უარყოფდა: „ჭაფიზის ვარდი მე პრუდომის ჩავდე ვაზაში, ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს“; დ) ისტორიულმა პირობებმა მოდერნიზმი საერთაშორისო მიმდინარეობად გადააქცია. ქართული მხატვრული აზროვნება, რომელიც შეეცადა ზიარებოდა ევროპას, ეროვნულ სულს უსადაგებდა უახლეს მიღწევებს. ქართული ლექსი აიწია ევროპული სტანდარტების დონეზე (გ. ტაბიძე, ი. გრიშაშვილი, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი...). ლექსის მოდერნიზების პროცესი გაგრძელდა 20-იან წლებშიც. საერთოდ, პოეტური სიტყვის განახლებას იწყებს ი. გრიშაშვილი. საამისოდ იგი მიუბრუნდა უკუგდებულ აღმოსავლურ ნაკადს. ერთ ხანს მის გავლენას ვერ აცდნენ გ. ტაბიძე და ა. აბაშელი. მაგრამ გალაკტიონმა სიახლის საკუთარი პათოსი ჰპოვა ფრანგულ და რუსულ სიმბოლიზმში. „ცისფერყანწელებმა“, თავიანთი მხრივ, გაანატიფეს ი. გრაშაშვილის ლირიკა.

20-იან წლებში გ. ლეონიძე, ს. ჩიქოვანი, ტ. ტაბიძე აღმოაჩინეს ინდივიდუალურ პოეტურ არეს, რითაც დასრულდა ქართული ლექსის მოდერნიზება. სიმბოლიზმის მიერ აღიარებული მუსიკალობის პრიმატი ს. ჩიქოვანმა და ტ. ტაბიძემ (ბოლო პერიოდი) უკუაგდეს. მათ შექმნეს ახალი პოტენციალური შესაძლებლობანი. ფრაზები ხორკლიანი გახდა, რითმა — არაზუსტი, განცდა — ზოგჯერ პროზაული. პაეროვანი სინატიფე, დაწმენდილი ინტონაცია, ნაირ-ნაირი ფერების ლივლივი მოკვდა. ლექსს მოეძალა ყოფითი დეტალები. სმენადი მხარის დომინანტობის აღკვეთამ გაამკვეთრა ფერების ხილვადობის უნარი, გზა გახსნა პროზაული ელემენტების შემოსაშვებად. სიტყვის გრაციული სინარჩარე გაუფასურდა. წინა ადგილი დაიკავა თვით მხატვრული აზროვნების პროცესის ჩვენებამ. ადრე თუ გვიდღეოდა ფაქტიდან გამომდინარე შედეგი, ამჟერად თვით არსის გულდაგული ქვრეტა არის პოეტური გზნების საგანი.

ასე შეენაცვლა მოდერნიზმს ავანგარდიზმი.

ს. ჩიქოვანი არ არის ტრადიციული თუ სიმბოლისტური გაგების ლირიკოსი. მისი ყოველი ლექსი თითქოს გრანდიოზული პანორამის შეკუმშული ვარიანტია. მას ბოლომდე შემორჩა ფუტურისტული ნიუანსები. თუ გ. ტაბიძემ, ი. გრიშაშვილმა და გ. ლეონიძემ სტილურად და ხარისხობრივად დათმეს აღებული პოზიციები და ნელნელა უკუიქცნენ თითქმის საწყის მომენტამდე. ს. ჩიქოვანი თანმიმდევრულად, განუხრებლად მიისწრაფვოდა ეპიკური ლირიკის შექმნისაკენ. ლირიკის ჩარჩოების გაფართოება მას წარმოედგინა როგორც სხვა უანრთა სპეციფიკური ნიშნების პოეტურ „მე“-ში სინთეზირება. მსჯელობა და ინტელექტუალური ქვრეტა შეეფარდა სიცოცხლის მძაფრ შეგრძნებას. მისი სტრიქონები არ არის სიმსუბუქით სავსე. ამიტომ მიაკვლია ისეთ მეტრულ წყობებს, რომელთა ტერფების თავისთავადი რიტმული შინაარსი ლექსს განაშორებდა წმინდა აზროვნებისათვის ნიშნულ სირთულესა და სიმძიმეს. ამდენად, ს. ჩიქოვანი საწყისს აძლევს რიტმულ პოეზიას, რომელიც შეიცავს ახლებური მელოდიკის პოტენციალურ შესაძლებლობას. ამ პრინციპში აღმოჩნდა ის „რაციონალური მარცვალი“, რამაც ს. ჩიქოვანის პოეზიას მეტი გამგრძელებლები გამოუჩინა,

ვიდრე სხვა რომელიმე ფუძემდებელს. მისეული ინტონაცი-
ები არაიშვიათად ჟღერენ იმ ანაღვანებად პოეტთა ლექსე-
ში, რომლებიც დღეს შემოდინან ლიტერატურაში.

„ეპიკური ლირიკის“ შექმნის პროცესმა კვლავ მოითხოვა
ევროპული მხატვრული აზროვნების გათავისება. ლექსში
პროზის შემოშვებამ დასვა პრობლემა, თუ რაგვარი უნდა
ყოფილიყო ეს გარე ელემენტი. საფუძვლის მიღება არ ნიშ-
ნავს მისით შემორკალვას. იგი არსებობს, როგორც მომავა-
ლი ექსპანსიის წინაპირობა და გამართლება. ქართულ პო-
ეტურ კულტურას თითქოს მხედველობიდან გამოიჩინა მოდერ-
ნისტული პროზა, რომლითაც არსებითად დასრულდა ჰემე-
რიტი ევროპული მოდერნიზმი. იგი გულისხმობდა ინტელექ-
ტუალიზმის არა უარყოფას, არამედ შინაგანი დაძლევი-
თ მოხსნას. პოეტური სიტყვა უმაღლეს საფეხურზე ენთარე-
ბოდა პირველყოფილ საწყისებს. სამყაროს ინტეგრალური
ჰვრეტა თავისთავში შეიცავდა მხოლოდ სასიცოცხლო ძაღე-
ბის ხილვის უნარს. მეცნიერული და მხატვრული, პოეტური
და პროზაული, ლირიკული და დრამატული, სანტიმენტა-
ლური და ამალღებული — მთლიანმა წარმოდგენამ გათქვიფა.
გლობალური სამყარო გლობალური რღვევით შენივთდა. ამი-
ტომაც ქართული პოეზია შეეცადა, შეეძინა აბსოლუტური
ხილვის ენერგია.

„ცნობიერების ნაკადი“, შინაგანი მეტყველება, როგორც
სტილური მეთოდი, თავისი თუნდაც დაქვემდებარებული
როლით, მოასწავებდა მოდერნიზმების შეწყვეტილი პროცე-
სის გაგრძელებას, მოდერნიზმის ხელმეორე შემოქრას,
ავანგარდული ფორმების ათვისებას, რაც მიზეზობრივი გან-
ვითარებითა და უკუგდებით ამთავრებდა დიადი განახლების
სურათს. განახლება და წინსვლა მუდამ აღმასვლა როდია.
ამიტომაც, ცხადია, თანამედროვე ქართული პოეზია თვალს
ვერ გაუსწორებს იმ პოეტთა დიდ ლიტერატურულ მემკვიდ-
რებას, რომელიც ჩვენში შეიქმნა ეროვნული მოდერნიზმის
გარიყრეზე. სტილური და ხარისხობრივი განვითარება არ
არის პარალელურად მიმდინარე. მაგრამ ყოველი სტრუქტუ-
რული სიახლე მიმართულია ორიგინალური ღირებულების
მისაღწევად. ქართული ლექსი ტრადიციულად ილტვოდა ეს-
თეტიკური მეტყველებისაკენ. ეს ალბათ ენის ფენომენის
შესაძლებლობათა და ეროვნული სულის საარსებო პოტენ-

ციალის გამქლავნებაც იყო. პუბლიცისტური ნაკადი მუდამ ანაქრონიზმის შეგრძნებას იწვევდა, გოდება რითმის გადაგვარების გამო, ალბათ, ამ მოტივმა წარმოშვა. ამიტომ ლექსში შემოქრილი პროზის ელემენტები პოეტურთანაც უნდა ყოფილიყო წილნაყარი. აქაც არსებობს პარალელური სურვილი დანების წინააღმდეგ სვლისა, რამდენადაც თვით ეს დინება ტრადიციულია და მხატვრული აზროვნების სპეციფიკით არ გახლავთ დაკანონებული.

ქართული პროზის გზა სხვაგვარად განისაზღვრა. მისთვის თითქმის უცნობი დარჩა საერთო განახლების მონუმენტები: „ულისე“ და „დაკარგული დროის ძიება“. ევროპის კარები ნელნელა გადაიკეტა. პროზის მოდერნიზება უნდა მომხდარიყო პოეზიის ხარჯზე, რომელმაც შექმნა ახალი კლასიკა. სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი და სხვ. ე. წ. დეკადენტური სკოლები დარჩნენ ლირიკის აპოლოგეტებად. მხოლოდ XX საუკუნის 10-იან და 20-იან წლებში შექმნილმა „ცნობიერების ნაკადის“ პროზამ აღძრა საერთო სენსაცია. „ფინეგანის ქელები“ — ეს იყო გამოავნებელი ფაქტი, რომელშიც მოდერნიზმმა თვითუარყოფის სამანს მიადწია.

ამიტომაც გამოვიდნენ კ. გამსახურდია, დ. შენგელაია და ზოგიერთი სხვა ოსტატი პოეტური პროზის მედროშეებად. ტრადიციული რომანის სტრუქტურა შეიცვალა, ეს სიახლე იყო რეფორმაციული (ნოვატორული) და არა რევოლუციური (მოდერნისტული). ფაბულა დარჩა პროზის ხერხემლად. მაგრამ მას დაემატა ლირიკული ემოციის სეჰარბე. ფრაზებმა შეიძინეს მუსიკალური უღერადობა. პათოლოგიური ტიპები, ნამდვილი ინტელიგენტები, ევროპული ცივილიზაციის გესლი და პატრიარქალობის მისტიკა დაემატა არსებულ მოდელების ერთობლიობას, რომელიც, თავისი მხრივ, გათანაზდროვდა. თავისთავად გ. ტაბიძის ადრინდელი ლირიკა იყო საეტაპო ფაქტი ქართული სინამდვილისათვის. მისი ორიგინალობა განიზომება ქართული პოეტური კულტურის საერთაშორისო დონეზე ატანითა და არსებულის მაქსიმალური დაუფლებით. იგივე მისია გაიმეორა ქართული პროზის მიმართ კ. გამსახურდიამ (აქაც ივარაუდება თანამოკალმეთა დამსახურება). ოღონდ მას არ უცდია ტრადიციული რომანის მთლიანი და-

შლა და შემოიფარგლა არსებულისათვის სიახლეთა მიმატებით.

როგორც პოეზიის, ისე პროზის განვითარების ხაზი რამდენადმე შეწყდა. კ. გამსახურდია, დ. შენგელაია თანდათანობით დაუბრუნდნენ მკაცრ პროზას. მათ შემოქმედებაში თანდათან შენედა პოეტის მგზნებარება. შესაბამისად დაქვეითდა მხატვრული აქტივობის უნარი. ხოლო შექმნილი მემკვიდრეობა არ აღმოჩნდა შემოქმედებითად პოპულარული: კ. გამსახურდიას დიდი შემოქმედება თითქოს ამოვარდა რეალობიდან: მას არ გამოუჩნდა არათუ გამგრძელებელი, არამედ უარყოფელიც, და დღეს მისი ბრწყინვალე რომანები გვესახება, როგორც უპრეცედენტო მაგალითები, რომლებიც ნაკლებად ჩართულან მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესში. ქართულმა პროზამ ჯერჯერობით ვერ იგრძნო, რომ ვ. ბარნოვისა და კ. გამსახურდიას პროზის პოტენციური ინერციის შინაგანი გაუქმებაა საკირო (ურომლისოდაც მითუმეტეს ძნელია ტოლფასი ნიმუშების შექმნა). მაგრამ იმას კი მიხვდა, რომ მოდერნიზების დამამთავრებელ ფაზაში, თუნდაც ფორმალურად, უნდა შესულყო, რათა ერთფეროვნებას გემოვნება არ წაეღეკა, რათა სული არ დაღლილიყო ემპირიულობად ქცეული საგნების უწყვეტი ხილით.

მოდერნიზტული პროზა არ არის, საუკეთესო შემთხვევაშიც კი, სავსებით მისაღები. ზოგჯერ უკიდურესი ბუნდოვანი მეტყველება, სიტყვების სალტო-მორტალე და ადამიანის ავადმყოფური ბუნების ესთეტიკურ იდეალად დასახვა გულწრფელ გაუგებრობას ბადებს. მაგრამ არსებითი ნიშნების შერბილებული გამოვლენა ამძაფრებს რეალისტურ მსოფლადქმას. ყოველდღიურობაში გაფანტული ადამიანის ხედვა, ხელოვნურად მაინც, მთლიანობად სახავს ინტელექტის მიერ დიფერენცირებულ სამყაროს, რომელიც აინტერესებს ინდივიდს ისე, როგორიც არის, ან როგორიც უნდა იყოს.

2. პირობითობის ახალი ზღვარი (პერიფრაზი)

„ცნობიერების ნაკადის“ მწერლობის სათავესთან დგანან ირლანდიელი ჯეიმს ჯოისი და ფრანგი მარსელ პრუსტი. „სწეული საუკუნის სწეული წიგნი“ (იგულისხმება „ულისე“, ხელოვანთა ერთი ნაწილისათვის კოლოსალურ მიღწევად და-

მკვიდრდა. ამ ორმა დიდმა მწერალმა თავიანთი ორიგინალ-
ბითაც გააოგნეს ლიტერატურული საზოგადოება. მათ ყვე-
ლაზე უკეთ გაამართლეს ანტიკურა სიბრძნე: „პოეზია ბოდ-
ვაა“ (პლატონი), „სალი გონების ადამიანი პოეტად არ მი-
მაჩნია“ (არისტოტელე). ჯოსი და პრუსტი მოწინააღმდეგეთა
მიერ ზოგჯერ პათოლოგიურ ფიგურებადაც კი არიან გამო-
ცხადებული, რასაც თითქოს ადასტურებს კიდევ მათ ლიტე-
რატურულ მემკვიდრეობასთან ერთად პირადი ცხოვრება და
შემოქმედებითი მუშაობის ხასიათი.

ევროპულ ენებზე „ცნობიერების ნაკადის“ (ეს ტერმინი
პირველად ფსიქოლოგმა და ფილოსოფოსმა უილიამ ჯეიმსმა
გამოიყენა) ირგვლივ დიდძალი ლიტერატურა არსებობს, რო-
მელშიც უამრავი საპირისპირო კონცეფცია და შეხედულება
წარმოგვიდგება. ლიტერატურისმცოდნეობა უარყოფს „ცნო-
ბიერების ნაკადს“, როგორც უნივერსალურ მეთოდს. მაგრამ
აღნიშნავს მის ღირსებებს, რომლებიც აფართოებენ რეა-
ლიზმის საზღვრებს, ოდეს ექვემდებარებიან მეტყველების
მაგისტრალურ ხაზს. თავისთავად ნებისმიერი სტილი შეიძ-
ლება ჩავაყენოთ ნებისმიერი იდეების სამსახურში. შინაგანი
მეტყველება (დასავლეთის ლიტერატურისმცოდნეობა აიგი-
ვებს ცნებებს — შინაგანი მეტყველება და „ცნობიერების
ნაკადი“. ჩვენ ამ ცნებას ორგვარი შინაარსით ვიყენებთ, —
იხ. „შინაგანი მეტყველება“), რამდენადაც იგი ცალმხრივო-
ბას ვერ სძლევს (ინდივიდი იზოლირებულია, ენის საკომუ-
ნიკაციო ფუნქცია ირღვევა და ა. შ.), ამდენად მხოლოდ
გარკვეულ მომენტებში იძლევა მხატვრულ ეფექტს. ლიტერა-
ტურის თანდათანობითი განვითარებით შეიძლება იგი უფრო
ფართოდ იქნეს ათვისებული, მაგრამ ჯერჯერობით ასეთი
აუცილებლობა გამოირიცხებულია (შდრ: ს. ეიზენშტეინის და-
ინტერესება „ულისეთი“; „ჯოსი უნდა შევისწავლოთ და
გადავლახოთ“ — ვს. ვიშნევსკი და სხვ.).

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ულისე“ მიჩნეულია არა
კაპიტალიზმის აპოლოგიად, არამედ მისი კრიზისის მხატვრულ
გამოხატულებად (შდრ.: ბალზაკი მოაზროვნე და ბალზაკი
მხატვარი). „ცნობიერების ნაკადის“ პროგრესულ ნიშნებზე
მიგვითითებს ისიც, რომ მის ელემენტებს, ხერხებს, კანო-
ნებს მეტნაკლებად გამოავლენენ სოციალისტური რეალიზმის

სახელგანთქმული წარმომადგენლები: მაქსიმ გორკი („კლიმ სამგინის ცხოვრება“), ლუი არაგონი, ანა ზეგერსი, ნაზიმ ჰიქმეთი, შონ ო'კეისი, თანამედროვე ჩეხი, პოლონელი, იუგოსლავიელი, ბულგარელი, ბალტიისპირელი პროზაიკოსები და სხვ. შინაგანი მონოლოგით იხატებიან ჟან კრისტოფი, თომას ბუდენბროკი, ფორსაიტები, ტიბოები. მისი დიდი გავლენა განიცადა ე. ჰემინგუემ...

50-იან წლებამდე პრუსტის მნიშვნელობა შეზღუდული იყო. ამ დროიდან კი ის უკვე უზარმაზარ გავლენას ახდენს. მაგრამ პირდაპირი მნიშვნელობით მას მოწაფეები არ ჰყოლია. პრუსტის გავლენა იყო სწრაფი, ფართო და ღრმა. მისი პრინციპების განვითარებამ წარმოშვა ფრანგული „ახალი რომანი“ და „კიდევ უფრო ახალი რომანი“ (საროტი — „ჯონისი, ფოლკნერი“; რობ-გრეიე — „ფლობერი, დოსტოევსკი, პრუსტი, კაფკა, ჯონისი, ფოლკნერი, ბეკეტი“ და ა. შ.). რა თქმა უნდა, მარსელ პრუსტი არ წასულა ისე შორს, როგორც ჯონისი. მისი რომანის წაკითხვა არ ქმნის კოლოსალურ სირთულეს. საკომუნიკაციო და ექსპრესიული ფუნქციები ენობრივი გარსისა. სიმეტრიულად განაწილდა. მას არ ახასიათებს პრინციპული ორიგინალობის მანია. ამიტომაც ყოველი დეტალიზება და უპრეცედენტობა თითქოს ჩვეულებრივ ელფერს იძენს. პრუსტი საერთოდ არ ცნობს „ზაუმურ“ ენას. მას სჭირდება მუდმივი კონტაქტი მკითხველთან. მისი შინაგანი მეტყველება მისაწვდომია მკითხველისათვის. აქ ბარიერს ქმნის ავტორის ღრმა ერუდიცია. მაგრამ ერუდიცია არასოდეს არ საღდება თვითმიზნად. ფრანგული სულის სინატიფე და არტიტიზმი სრულყოფილად გამოვლინდა „დაკარგული დროის ძიებაში“.

ჯონისი თავისი ექსტრავაგანტური ექსპერიმენტებით იყო საერთო აღტაცებისა თუ უარყოფის საგანი. მას მუდამ გამომწვევი პოზიცია ეჭირა. შინაგანი მეტყველება თავის პოპულარობას სწორედ ჯონისს უნდა უმადლოდეს. დღეს დესავლეთ ევროპაში იშვიათად მოიძებნება მწერალი, რომელიც მეტნაკლებად არ იყენებდეს ამ მეთოდს. მაგრამ მან ყველაზე სრულქმნილი სახე მემკვიდრეთაგან უილიამ ფოლკნერთან მიიღო. რომანი „ხმაური და მრისხანება“, რომელიც „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდითაა დაწერილი, ისევე დიდი მოვ-

ლენაა როგორც „ულისე“ და „დაკარგული დროის ძიება“. და ღღეს ფოლკნერი წარმოგვიდგება, როგორც შინაგანი მეტყველების მწერლობის ფუძემდებელთაგანი (შემდგომში მწერალი თანდათანობით დაუბრუნდა უფრო ტრადიციულ პროზას).

სპეციალურმა გამოკვლევებმა დაადასტურეს, რომ შინაგანი მეტყველება სრულიადაც არ ყოფილა მოდერნიზტების და ავანგარდისტების მონაპოვარი. დოროთი რიჩარდსონი და ედუარდ დიუჟარდენი ადრევე წერდნენ ამ მეთოდით. მხოლოდ მათ მიერ შექმნილი ლიტერატურული პროდუქცია არ აღმოჩნდა ხარისხობრივად ისეთი რანგისა, რომ მიმდევრები წარმოეშვა (ჯოისთან და პრუსტთან კი ეს მეთოდი ყოველნაირად დაიხვეწა და ჩამოყალიბდა). მაგრამ ისიც გამოირკვა, რომ თვით ეს მწერლებიც ტრადიციაში ჩამალულ საწყისებს აწვითებდნენ. სტერნთან, სტენდალთან, ტოლსტოისთან, ფლობერთან მიკვლევულ იქნა შინაგანი მეტყველების მაგალითები. მაშასადამე, ეს ტენდენცია ჩაისახა რეალიზმში, ხოლო მოდერნიზმმა აითვისა და უნივერსალურ საშუალებად გამოაცხადა. მთავარია აქ საკითხის არსი, თორემ, ცხადია, განუზომლად შორს დგანან ამ მხრივ არა თუ ტოლსტოი და ჯოისი, არამედ თვით პრუსტი და ჯოისიც კი.

ამრიგად, ლიტერატურის განვითარების ზოგადი პროცესი ცხადყოფს, რომ შინაგანი მეტყველება, როგორც გამოხატვის სტილი და არა მსოფლმხედველობის გამოვლენა, გამოყენებულ უნდა იქნეს. თანამედროვე პირობებშიც კანონზომიერი ჩანს იმ პროგრესული თვისებების თანმიმდევრული გამოყენება, რაც გააჩნია მოდერნისტულ და ავანგარდულ პროზას. აქ მეორდება იგივე, რაც მოხდა პოეზიის მიმართ.

სტრუქტურის ანალიზი

1. ფუგა და კონტრაპუნქტი

მას შემდეგ, რაც „მოიხსნა“ ნაწარმოების ტრადიციული არქიტექტონიკა, საჭირო გახდა ძიება ახლებური კონსტრუქ-

ციებისა; კომპოზიციის ასაგებად გამოყენებულ იქნა ბუნების მოვლენები: წელიწადის დრონი, ზღვის მიმოქცევა და ა. შ. განსაკუთრებით მახლობელი და ხელსაყრელი აღმოჩნდა მუსიკალური ნაწარმოების კანონების მიხედვით განლაგება თხზულების სტრუქტურული წყობისა. თუ სიმბოლისტებმა თეორიულად იქადაგეს და პრაქტიკულად განახორციელეს პოეზიაში მუსიკალობის პრიმატი, „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლობა უფრო შორს წავიდა. მან მოინდომა სიუჟეტური ამორფულობით გამოწვეული სიცარიელე მუსიკის პრინციპების გამოყენებით შეეცო. ოლდოს ჰაქსლის სურდა შეექმნა პოლიფონიური მუსიკის მსგავსი რომანი. მისი ერთ-ერთი თხზულების სათაურიც კი მუსიკალური ტერმინით აღინიშნება („კონტრაპუნქტი“), რასაც ამართლებს თვით რომანის შინაგანი წყობა. ასევე მუსიკალური კონსტრუქციის პრინციპებით იწერება ვირჯინია ვულფის „მისის დელოუეი“. ფუგისა და კონტრაპუნქტის ხელოვნება შეენაცვლა სიუჟეტის ტრადიციულ განვითარებას. ჯეიმს ჯოისი და მარსელ პრუსტი პირველნი ავლენენ ამ თვისებას. „ულისე“, „ფინგანის ქელეხი“ და „დაკარგული დროის ძიება“ სავსეა პარალელური და კონტრაპუნქტული თხრობით, შეხვედრებითა და განშორებებით. ცალკეული ნივთი თუ ფაქტი იძლევა უთვალავ ვარიაციას, რომელთა გაერთიანება ასოციაციების ასაკინძი ძირითადი იდეით ამთავრებს გარკვეულ პლანს ან მონაკვეთს.

ფუგა ქვანტური იმიტაციის პრინციპზე აგებულ პოლიფონიურ მუსიკაში სხვადასხვა ხმებით ერთი და იმავე თემის თანმიმდევრულ გაშლას ეწოდება. ხოლო კონტრაპუნქტი გამოხატავს რამდენიმე დამოუკიდებელი მელოდიკური ხაზის ერთდროულ მიმდინარეობას, რაც გარკვეულ პარმონიულ მთლიანობას ქმნის. ფუგასა და კონტრაპუნქტს ლიტერატურაში პარადიგმა შეესაბამება.

ოთარ ჭილაძის პოემები ერთი გარკვეული იდეის ნაირგვარი ტრანსფორმირებაა. ადამიანის ბრძოლა საკუთარ იდეათა და წარმოსახვათა გაუკვდავებისაკენ, უძველესი დროიდან ვიდრე დღემდე, არის მისი ათივე პოემის ძირითადი მსოფლმხედველობრივი საფანელი. მეტყველებს გილგამეში თუ ორფეოსი — ეს ავტორის უთვალავ, სპექტრად დაშლილი

„მე“-ს ძახილია, რომელიც გაკერძობული ზოგადის ხილებში მოაქცევს ადამიანური აზროვნების მტანჯველ კითხვებზე. ცალკეული პოემა ამ საყრდენი მომენტიდან გამომავალი სიუჟეტური ხაზების კონტრაპუნქტული ათვისებაა. დანაწევრების პროცესი უსასრულოდ გრძელდება. აქ აბსტრაქტულიდან პიროვნულში გარდასახვის სურათი მთავრდება. ახალი აბსტრაქციების ამოზიდვით. ამიტომაც ოთარ ჭილაძის პოემები, როგორც ერთი თემის ნაირსახოვანი გამოხატვა, განსხვავებულ სიტუაციასა და კონკრეტულ ფაქტში, ქმნიან ფუგას ეფექტს. თითოეული პოემა, რომელშიც ზოგადი აზრი ახალი კალაპოტით წარმოიდგინება, კონტრაპუნქტულად დაშლილი რამდენიმე დამოუკიდებელი სიუჟეტური ხაზით მთლიანდება, რითაც აღდგება ილუზიურად დარღვეული ჰარმონია. ზოგჯერ ეს ტენდენცია შემოიფარგლება კომპოზიციის ასოციაციური მრავალპლანიანობით (მაგ. „იტალიური რეჟული“), ხანაც ერთმანეთს ექსოვება რამდენიმე მიკროპოემა (მაგ., „სიყვარულის პოემა“), როდესაც მათ შორის მოხსნილია კაუზალულობის პრინციპი. „სიყვარულის პოემაში“ სამი სიუჟეტური ხაზი ერწყმის ლაიტმოტივს: ფიქრები — სიყვარულე გაზაფხულზე — ევრიდიკე და ორფეოსი. ლირიკული თხრობის მდინარება მოკლებულია სწორხაზოვან სტრუქტურას: მოქმედება და სამოქმედო არე არეულია, კინოკადრებით სწრაფად ენაცვლება მომენტი მომენტს, მხოლოდ ავტორისეული რემარკი („გაგრძელება“, „დასასრული“) მიგვანიშნებს, თუ საით უნდა წარიმართოს მკითხველის აზრი.

თამაზ ჭილაძის ბელეტრისტული თხზულებანიც ანალოგიურ თვისებებს ამჟღავნებენ. ფუგასებურია მისი პროზა იმდენად, რამდენადაც გამოხატულია შინაარსობრივად სტერეოტიპული გარემო, სადაც მოძრაობენ, მოქმედებენ და საუბრობენ არა ინდივიდუალიზებული ტიპები, არამედ ისეთი პერსონაჟები, რომლებიც თითქოს გადადიან მოთხრობიდან მოთხრობაში, ერწყმიან ერთ აზრსა და თემას (ჩვეულებრივი მწერალი და ინტელიგენტი თანამედროვე პირობებში), გამოავლენენ ნათესაურ ხასიათებს. ამიტომაც თ. ჭილაძის გმირები ორიგინალური არიან თანამედროვე ლიტერატურის ფონზე, მაგრამ თვით ავტორის შემოქმედებაში თითქოს იმეორებენ თავიანთი ცხოვრების ქვეცნობიერ სიღრმეში დაძი-

რულ მონაკვეთებს. თვით კონკრეტული ნაწარმოები იმდენად განიტოტება ასოციაციური პლანებით, რომ ქმნის დამოუკიდებელ სტრუქტურულ შენაკადებს (ოთარ და თამაზ კილაძეები — ერთი პოეზიაში, მეორე — პროზაში — ახორციელებენ ზიარ ესთეტიკურ-პოეტიკურ მრწამსს). მაგალითად, მოთხრობაში „ვინ ცხოვრობს ვარსკვლავებზე?“ გამოიყოფა ორი დამოუკიდებელი ფაბულა. რომელიც მიმდინარეობს ერთი პერსონის ირგვლივ: ა) ზღვაზე და ბ) წვეულებაზე ერთდროულად იშლება მოქმედება; ფრაგმენტების სწრაფი ცვლით სიუჟეტის განვითარება ორივე პლანში ერთ — გამოგონილ — დროში ხდება. თავისი მხრივ ზღვისპირეთის მოგონებანი იძლევიან ორ პარალელურ ქვენახს: ა) მარი და ლევანი; ბ) მარი და მიტო. ტრადიციული პოეტიკის მიხედვით ქაოსურ წყობაში სინათლე იჭრება კონტრაპუნქტის ხერხით, რომელიც სხვისებრ გაბნეულ მონაკვეთებს მოაქცევს საერთო ფოკუსში. ავტორი თავად გვაწვდის რემარკებს, რათა ლაბირინთულ სისტემაში ადრევე გავერკვეთ. ხოლო როცა ნაწარმოები აღიქმება, ქრება ყოველგვარი უხერხულობა. გადატანილი და გაფანტული ადგილები ჩაქდებიან კუთვნილ ადგილას და შეჯამებული აზრი გამოსკვივის. მუსიკის პრინციპი აქ გამოყენებულია ფაბულის სიუჟეტურად გაშლის დროს.

ტარიელ ჭანტურია კონტრაპუნქტულ წყობას არ ანიჭებს პარალელური ნაწარმოების შექმნის უფლებას. იგი გამიზნულია თხზულების ასოციაციური ქსოვილის გამთლიანებისათვის. რამდენიმე პოემა („ფერადი სიმღერები“, „ლტოლვა“, „ორნი“) გაიაზრება როგორც ასოციაციური მანერით აგებული ქმნილება, სადაც არ გამოიყოფა სუვერენული სიუჟეტური ხაზი. აქ ლირიკული ფიქრები იშლება და ვითარდება განსაზღვრული თემისა და იდეის გარშემო. ხოლო იმ პოემებში, რომლებიც ატარებენ დეფორმირებულ ფაბულურ გარსს („ლიმილ — ბერიკა“, „ფრაგმენტები...“), კონტრაპუნქტი ემსახურება როგორც ლაიტმოტივის, ისე საუწყებელი ამბის ემოციის გამოვლენას. მის პოეზიაში ერთდროულად წარმოიდგინება ფაქტის ინტელექტური გახსნა და ემპირიული აღქმა; სინამდვილე მიჩნეულია ხან ინდივიდუალური განცდების კომპლექსად, ხან ობიექტურ რეალობად,

რომლის სწორხაზოვანი შეგრძნება ზოგჯერ გროტესკული ხდება. კონტრაპუნქტის ხერხი ტარიელ ჯანტუიას პოეზიის იმ რკალში შეინიშნება, სადაც ინტელექტური საწყისი სპარბობს.

ღია სტურუა მცირე ფორმის ნაწარმოებში — ლექსში — გამოავლენს კონტრაპუნქტს. ადამიანის რთული ინტელექტური სამყაროს გასაზსნელად მეტყველება უჩვეულოდ იძაბება. ასოციაციური ხილვები იჭრება კონკრეტული სურათის ჩარჩოებში. ლექსში „სევეტიცხოველი“ ორი ერთდროულად მოცემული სახე-იდეიდან (ტაძარი და ქალი, როგორც გაორებული სინამდვილის სიმბოლოები) გამოიყოფა სიუჟეტური ხაზები, რომელთა ათვისება შესაძლოა როგორც გამოცალკევებით, ისე სინთეზირებით, რამდენადაც დაჭერილია ორი პარალელურად მიმდინარე ცხოვრების საერთოერთო ნიშნები. თვით ლექსის ცალკეული შტრიხები ინალმება ასოციაციური წილსვლებითა („ნუ მეძახი ამდენი ხნის მერე, შემარგე წყალღ ხეკორძულას“) და სიმბოლიკებით („და ქრისტე მეძახს: რა უფრო მიძიგა: ქარის წისქვილი თუ გოლგოთა“). ხედვითი პლანის პოლიფონიური ელერადობა მიიღწევა აგრეთვე ლექსის სტრუქტურულ-მელოდიკური წყობის ორიგინალური გაშლით (ასონანსი და დისონანსი, პოლიმეტრია, სტროფული მეტყველების უარყოფა, უკიდურესად სუბიექტური და თამამი წარმოსახვანი...).

ლექსი „შენ მიაშობდი“, რომელიც დაწერილია ნარკომანებზე, ვითარდება „მწვანე სანდლების“ სიმბოლიკით. აქაც ორმაგი ექსპოზიციია ექსოვება ერთმანეთს: „მწვანე სანდლები“ და „ლურჯი ფარდაგი“ (გაეიხსენოთ ბიბლიიდან „მწვანე ცხენი“) წარმოადგენენ სიკვდილისა და სიცოცხლის აბსტრაქციებს („ეს ორი ფერი კლავდა ერთმანეთს...“). ნარკომანის („შენ“) და მონოლოგის გმირის („მე“) სულიერი ტკივილების მისაგნებლად ისახება დამატებითი ასოციაციური სიმბოლოები („ნათელი ხმალი“, „სისხლიანი კვართი“, „მწარე კვერი“...), რომელთა გაშიფრვის გარეშე ქაოსური საგნები კარგავენ პირობით სინათლეს. ხოლო კონტრაპუნქტი მათ უქმნის ფორმალურად საარსებო სივრცეს.

ჯანსუღ ჩარკვიანს არ განუცდია „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდის გავლენა. იგი ის გამონაკლისია თანამედროვე შე-

მოქმედთაგან, რომელიც ემსახურება ლირიკას — თავისუფალს განსჯითი ელემენტების მოძალებისაგან. ამიტომაც მისი ნაწარმოებების სტრუქტურული წყობა არ ხასიათდება სრულთულით. მხოლოდ ბოლო ხანებში შექმნილი ორი პოემა „რწმენის კედელი“ და „ჯაჭვის თორანი“ — აგებულია კონტრაპუნქტის პრინციპებზე. ზოგადი წარმოდგენისათვის საკმაოა თუნდაც დასათაურებათა აღრიცხვა: „პოეტი. წასულ კაცზე ნათქვამი. გონება, პოეტი. დაგვიანებული მგზავრი. საბა. დაგვიანებული მგზავრი. პოეტი... ყვირილი გვმართებს. ხმა ნუგეშისა. პოეტი“ („რწმენის კედელი“). თვითეული მონაკვეთი არაერთგზის გადაიკრება პარალელური ხაზებით, რომლებიც ავტორმა ასე განალაგა: „პოეტი, გონება, დაგვიანებული მგზავრი, საბა, ხმა ნუგეშისა“. მათი საერთო ასაკინძი არის ლაიტმოტივი: რწმენა ქართველი ერის უკვდავებისა. ამავე თვალსაზრისის მხატვრული განსხეულებაა „ჯაჭვის თორანი“. იგი გამოირჩევა უფრო გაზთულებული პარალელური შენაკადებით. არ გამოიყოფა ძირითადი მდინარება. ტეხილი ასოციაციების შეერთება ერთ მთლიან სტილურ კომპლექსად გვაძლევს პოემის განზომილ ქარგას.

2. ცნობიერების ბიოგრაფია

როგორც ითქვა, დასავლეთ ევროპის მწერლობა ამ საუკუნის 10-იანი წლებიდან მიუახლოვდა ფსიქოლოგიური მოტივირების ახალ ზღვარს. ობიექტური გარემო და ნივთები გამოხატვის ღირსი გახდნენ იმდენად, რამდენადაც კვალს სტოვებდნენ ცნობიერებაში. ყოველი კონფლიქტის ცენტრი და ასპარეზი აღმოჩნდა ადამიანის ფაქიზი და ნერვიული ფსიქიკა. განცდები, ფიქრები, მოგონებანი, ზმანებები ქმნიან უშუალო სინამდვილეს. სამყარო აისახება, როგორც სუბიექტურ შეგრძნებათა კომპლექსი, რომლის რეალური თავისთავადობა განმტკიცდება შთაბეჭდილებათა ასოციაციური სისტემით. ცნობიერების მოძრაობა, თავგადასავალი, მდგომარეობა გადაიქცა ასახვის ობიექტად. თუ ტრადიციული პროზა შეგრძნების პროცესს ხატავდა, მოდერნისტები შემეცნებული თუ გონების პრიზმაში გადატეხილი და ჩარჩენილი მოვლენებისა და საგნების გამო მსჯელობენ. უზარმაზარი

სამყარო ჩაიძირა სულის მიკროკოსმოსში. უზოგადეს კანონებს გამოეძებნა უჩინარი და უმცირესი დასაყრდენი ქვეცნობიერ ფსიქიკაში. გონებისმიერმა ფაქტორმა საბოლოოდ განიმტკიცა პრივილეგირებული უფლება. ემოცია გონებაში დაგროვილი წარმოსახვების ანალიზმა წარმოშვა. ხილულ ქვეყანას წაეფარა ილუზიური სამყარო. ეს მეორადი სინამდვილე გამოცხადდა ფასეულად და ქეშმარიტად. საკუთარი თავის შეცნობის აქტი ანუ ადამიანის ბუნების ანატომიზირება გულისხმობდა ინდივიდუალური ცნობიერების ვიზუალურ აღწერას. ამიტომაც სუბიექტის მიღმა არსებულმა რეალობამ დაკარგა სუბსტანციური მნიშვნელობა.

დავუბრუნდეთ თ. კილაძის მოთხრობას „ვინ ცხოვრობს ვარსკვლავებზე?“ აქ ერთმანეთს გადაეწნა რეალური და წარმოსახვითი პლანი: ლევანი წვეულებაზეა, მაგრამ მისი ფიქრები სხვაგან ისწრაფვიან და მოგონებათა საშუალებით ცდილობენ გადაასახლონ პერსონაჟი ცნობიერებაში მომწყვდეულ გარემოში. სიბრტყეების მონაცვლეობა, ჯვარედინი ფიქრები ემსახურება ობიექტურად არარსებულის ხელმეორე განცდას, რომელიც უფრო მძაფრია, ვიდრე თვალწინ მიმდინარე მშვენიერი სურათები. მოგონება გაძვირფასდა: ლევანი ეთამაშება ბავშვის თუ ცეკვავს ქალთან, გონებით გარდასულ დღეებთან დაბრუნებას და მათ გამოხმობას ცდილობს. მოცემულ დროს ცნობიერებაში არეკლილი ვითარების შთაბეჭდილებანი უფრო ძალუმად შეიგრძნება, ვიდრე ინდივიდზე ზემოქმედი სინამდვილე: მოგონება ქმნის რეალობას. ამდენად, მოთხრობაში მთავარი სწორედ გონების წარმოსახვითი მოგზაურობა გახლავთ გადამქრალ დროში, ანუ საკუთარი ცნობიერების იდუმალი ხვეულების წვდომა. მოზეიმე გარემო გაიაზრება მთლიანი მოქმედების ექსპოზიციად, გამომწვევ პანორამად. ეს არის მოტივი იმისა, რომ ლევანის მიერ განვლილი გზა და დრო — ოჯახიდან გასვლის მომენტით დაწყებული ვიდრე დაბრუნებამდე — არაფერს მოულოდნელსა და საინტერესოს არ შეიცავს. ის, რაც მან აწმყოში განიცადა, მოკლებულია ობიექტურ ღირსებას. ნაწარმოების კომპოზიცია სწორედ მოგონებათა ამეტყველების ინერციით სისტემდება. მისი გასრულება და ლევანის დაბრუნება ჰახლში (რაც ამ პლანის სიმბოლურ გამოხატვას ნიშნავს) შინაგანი დაქა-

ბულობის განმუხტვასა და სათხრობი რეგლამენტის ამოწურვას დაემთხვა.

ო. ჭილაძის პოემაში „ცირკი“ ორი სიბრტყე ენაცვლება ერთმანეთს: ცირკი და ცხოვრება. მაგრამ არენა მხოლოდ იმპულსს იძლევა ცნობიერებაში ჩაძირული მოგონებების გასაღვიძებლად. კლოუნი, აკრობატი და ეეფხვი ფიქტიურად მოძრაობენ, დაუკარგავთ საკუთარი არსებობა და ცოცხლობენ იმ უცხო შინაარსით, რომელიც სუბიექტმა მოათავსა მათს ემპირიულ ცნებაში. ცირკის არენა, თავისთავადი ღირებულებით, გაცნობიერების სურვილის მიღმა რჩება. იგი იხილვება თვალთ, მაგრამ გული და გონება გადადიან ასოციაციებით მოქსოვილ სამყაროში, რომელიც ცხოვრების დაკარგული მონაკვეთის ხელმეორე შეგრძნებაა. ფიქრებში ხეტიალი, მოგონებებში ჩაკეტილი ბრუნვა და ზმანებების განახლება წამიერად წყდება არენაზე მოქმედებისა და სიტუაციის გადაადგილებით, რაც კვლავ ახალ სპექტრში გადაკვეთს გადარჩენილი წარსულის ქაოსურ დინებას. ინდივიდუალური ცნობიერების თავგადასავალი ეხლართება გაშარებულ სინამდვილეს, რომელიც ოდესმე იქცევა მოგონებათა კუთვნილებად, მაგრამ ვიდრე ფიზიკურად განიცდება — არ არის ყურადღების ღირსი. იგი იხატება თვალის გუგაზე, მაგრამ პირდაპირი მნიშვნელობით არ აღიქმება, რამდენადაც საბაბია და არა მიზანი, რამდენადაც ეს მომენტი ძევს საკუთარი წარმოსახვით დადგენილი სინამდვილის საუფლოში. რასაკვირველია, ამ ორი სიბრტყის ურთიერთ იზოლირება დაშლიდა პოემის თავისუფალ არქიტექტონიკას. მათ შორის საერთო ნიშნები გამოიტანება პარალელურ დინებათა შეერთებით. მაგრამ დრამატიზმი მიიღწევა მეორეული პლანის არსებობით. რეალური სიბრტყით მოჩარჩოვდა გაუფორმებელი ფიქრები. ცნობიერების პლანმა კი განფინა ძირითადი შინაარსი. მათი დამოუკიდებელი სიუჟეტური ხაზები იქმნება პარალელური და პერპენდიკულარული ფრაგმენტების მოშველიებით. ყოველი რეალურის აღქმა გადადის ცნობიერების სფეროში („და პაწაწინა ძაღლის თათებმა ვეება ბურთი ისროლეს მაღლა. მაღლა შენ ზიხარ... თითქმის კედელთან“...), რაც თავის მხრივ, დიფერენცირდება („დღეს კი ხეს გავხარ, რომელსაც უკვე გადაუარეს თავზე ღრუბლებმა. მეც ღრუბელი

ვარ, მაგრამ შენს მხარეს არ წამომიღებს ქარი დღეიდან“). ცნობიერების უპირობო მოძრაობა თრგუნავს ხილულ საგნებს, ართმევს ნამდვილ აზრს და წარმოადგენს წმინდა ფორმების გროვად; რომელშიც სუბიექტური თვალსაზრისი ჩასახლდება. პოემა „ცირკი“, ისევე როგორც „ვინ ცხოვრობს ვარსკვლავებზე?“ აქტიური მოგონების ძიებით შექმნილი ნაწარმოებია.

გივი გეგეჭკორის ლირიკული პოემა „მეთხუთმეტე პალატა“ სააუადმყოფოს მიღმა დატოვებული რეალობის წარმოსახვაში აღდგენაა. აწმყო საესებით გამოირიცხა, როგორც სამოქმედო უამი. ის იქცა იმ სტატიკურ წერტილად, რომლიდანაც გამომავალი ძაფები ცდილობენ ცნობიერებაში გავლილი ფაქტებისა და მოვლენების გათანადროულებას. პოემა — მონოლოგი წარმოჩენილია როგორც მასალის საბოლოო გათქვეფა წმინდა ფორმაში. არ გამოვლინდება არც ერთი მკვეთრად ასოცირებული ხაზი. ყოველი ფაქტის უეცარი განათება ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც უმნიშვნელო. ნიველირების საშინელი პროცესი ემსახურება ცნობიერების პლანის გააბსოლუტებას, რომელიც თავისუფლდება მატერიალური საგნების მოწოლისაგან. ყველაფერი უდრის არაფერს; მე ემოგზაურობ ჩემს გონებაში; ერთ დღეში ათასწლეულები ჩაირბენენ ჩემს თვალწინ („მე ერთ ღამეში ათასწლეულის ნახვას ვასწრებდი და ათსწლეულს უდრიდა ღამე და იმ ღამეში მინდოდა, დროსთვის რომ გადამესწრო“) — ეს ცხადდება პოემის დაშლილ სტრუქტურაში. ყოველი წინსვლა თუ უკუქცევა მოჩვენებითია („ღამის კიდზე ვიწექ და ფორთხვით სად მივდიოდი? ალბათ არსაით“). სუბიექტი ბრუნავს მკაცრად შემორკალულ გარსში, სადაც ყოველი ცნება საზღვარმორღვეულია. ილუზიური სინამდვილე ანთავისუფლებს ფანტაზიას. ლოგიკური აბსტრაქციები კვდებაან. მეტყველება ქეავდება ცხადისა და სიზმრის სამანზე („მე ვიდექ ცხადის და სიზმრის ზღვართან“). ბუნდოვანი საგნები ერთიანდება მოგონებაში ნაპოვნი ქალის გარშემო („მე თქვენ მიყვარხართ!“); იშლება ახალ-ახალ ფიქრთა ფენები. ცნობიერების ასოციაციური პლანი ქვეცნობიერად წარმოშობს სიუჟეტურ დინებას, რაც სიმბოლოების პოლიფონიური სისტემით მიიღწევა. უცნობი ქალი, გაცნობა, და-

ახლოება, სიყვარული... ტრივიალური ფაბულური ქარგის ანარეკლი სჭირდება ნაწარმოების სტრუქტურას, რათა ალოგიზმის საფრთხე მოიხსნას. მოძალებული ასოციაციები ინტუიციურად წარმართავენ შემოქმედის გონებას.

ელიშერ ყიფიანის რომანი „წითელი ღრუბლები“ იერთებს მოდერნისტული პროზის ნაკადს, მაგრამ ნაწარმოების აგების ტრადიციულ პრინციპებს ინარჩუნებს. მწერალმა შემოიტანა ის, რაც აშკარად აკლდა ტრადიციული რომანის სქემას, მაგრამ ექსპერიმენტის გზით არ წასულა. ცნობიერების თავგადასავალი იხატება და ანალიზდება თხზულების მესამე სიუჟეტურ ხაზში — „სამსონი — თეთრი წერტილები“. სხვა შემთხვევაში ნაკლებია რეტროსპექტული სვლები, შინაგანი მონოლოგები და დაშლილი მოქმედება. სამი სიუჟეტური ხაზის კონტრაპუნქტული დინება ჰკრავს რომანის არქიტექტონიკას, რომლის გაგება ძირითადად თავსდება ტრადიციული რომანის პოეტიკაში, სიახლე კი მოიაზრება როგორც არსებულის დანამატი (ამასთანავე გასათვალისწინებელია მოდერნისტული ტექნიკის გამოყენების კონკრეტული პასაჟებიც).

სამსონი არ არის ანალიტიკური ჰქუის პატრონი. იგი ერთი უბრალო რკინიგზელია. ამიტომაც მისეული განსჯა ფაქტებისა — პრიმიტიულია. აქ საინტერესოა თვით ავტორის პოზიცია და ხერხები, რომლებიც წარმოაჩენენ ავადმყოფი პერსონის დაბურულ ზმანებებს. წყვედიადით გარემოცულ გონებაში შეჭრილი სინათლის წერტილები უკვე ნიშნავს ქვეცნობიერი ფანტაზიის ამოძრავებას. ინთებიან ჩამქრალი ნათურები. ცოცხლდება დავიწყების ლიბრიტ დაფარული სურათები. მოგონებები ელვის სისწრაფით ჩაატარებენ სამსონის წინ განვლილ სიცოცხლეს. ცნობიერება უნებლიედ ამოატივტივებს გარდასულ დღეთა გახსენებას: „არაფერი ერთმანეთს არ უკავშირდება, სულ არაფერი, არც ერთი ხმა არ იწვევს მსგავს ხმას; არც ერთი სურათი-მომდევნო სურათს. ნაკუწ-ნაკუწ დაფლეთილი წიგნივითაა გონება; თავგების შექმული წიგნივით, მისი აღდგენა, ალბათ, აღარ შეიძლება“. ეს თვით ავტორისმიერი რემარკაა, რითაც განისაზღვრება გმირის მთლიანი თუ დაქუცმაცებული ფიქრები. პერსონაჟის პრიმიტიული გონება შემოიფარგლება მოგონებათა სურათე-

ბის (კომპოზიციური თანმიმდევრობის თვალსაზრისით) უთავბოლო ჩვენებით. თვით ანალიზის პროცესი, განსჯა და მსჯელობა მას არ ძალუძს. ამიტომ ავტორის მეტყველება ჩასახლდება, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, გმირის ფსიქიკაში, რითაც გამოხატება ინდივიდის მოძრაობანი ლეტარგიული ძილის დროს. ტვინში დაგროვილი უზარმაზარი სიბნელე იცრაცება. სული იფანტება წარსულის დღეთა ხსენებაში. აწმყო მოიხსნა. მასთან გმირს სუბიექტურად არაფერი აკავშირებს. აწმყო დროისა და საგნებისათვის იგი მკვდარია. ფიქრები ასოციაციებით იშლებიან. ცნობიერების ველში ყოველი თეთრი წერტილის შემოსვლა აღძრავს ახალ სურათებს. დავიწყების კარი იხსნება. ხსოვნაში ქვეცნობიერად არსებული ლანდები ამოიწვევიან ემპირიულ რეალობამდე, რომელიც სუბიექტურ წარმოდგენათა შედეგია („ოდესღაც გაუგონია ეს ხმები, ეს სურათებიც უნახავს, მაგრამ აქამდე არასოდეს გახსენებია. ახლა კი ახსენდება თავისთავად, ძალდაუტანებლად. გამოძახება არც სჭირდებათ, თვალს მოჰკრავს თუ არა, განათებულ ჭუჭრუტანას, მაშინვე დაიძრება ახალი სურათები და ახალი ხმები“). აღსანიშნავია, რომ გამოხატვის სპეციფიკური სტილი განაპირობა ფაქტის თავისებურმა, არატიპიურმა ხასიათმა.

ამრიგად, ნაწარმოებიდან ნელნელა იდევნება სუბიექტიდომინანტი. ცნობიერება, როგორც აბსოლუტური გმირი, დინების პროცესში წარმოაჩენს ინდივიდუალურ აზვირთებებს. ნაქადის მოძრაობის სიჩქარე წარმოშობს ზედაპირზე ტალღის გრეხილებს. ჰავლის ციმციმით აღტაცება და სიღრმეში ჩაძირვის ნება გამოაჩენს ხელოვანის პოზიციას — მიმართებას ესთეტიკურის მიღმა მდგარ საგნებთან. თვით ის მომენტა, რომელზეც შედგა ინდივიდი, რათა მოგონებების გაშმა აესახა, პიროვნებისათვის შეჩერებული ჟამის ფაქტობრივი წერტილია. ამ დროისათვის აღამიანი თითქოს კი არ ცხოვრობს, არამედ იხსენებს, აღიდგენს.

3. პარალელური დროები

„ცნობიერების ნაქადის“ მეთოდის მიხედვით არ არსებობს კალენდარული დრო (რაც იდეალისტური თვალსაზრისის მხატვრული გარდასახვაა). იგი ნაყოფია ჩვენი სუბიექ-

ტური წარმოდგენებისა. მარსელ პრუსტს შემოაქვს ლიტერატურაში რეალური დროის ახლებური გაგება: ის, რასაც ამჟამად განვიცდით — ყალბია, რეალური კი არსებობს ჩვენს მოგონებებში. დაკარგული დროის აღდგენა ცნობიერებაში — უშუალო სინამდვილეა. იგი წარმოიშობა ხილვების მიერ მოგვრილი საგნობრივი შეგრძნებებით, რითაც დასტურდება საკუთარი არსებობა. რომანის გმირები ნაწარმოებში კი არა, ავტორის მოგონებებში არსებობენ. სანამ „მე“ ვცოცხლობ, გრძელდება დრო განუწყვეტელ წარმოდგენებში. ხოლო „მე“ პრუსტისათვის განუსაზღვრელია. რომანის მთავარი გმირი ეძიებს დაკარგულ დროს, და რაც უფრო მეტი აღდგება, მით უფრო გამდიდრდება სუბიექტის უშუალო სინამდვილე. საამისოდ საგნები დაინახება სხვადასხვა განზომილებაში. ქრონოლოგიური აღრევები საბოლოოდ აუქმებენ ტრადიციულ შეხედულებას დროზე.

ჯეიმს ჯოისის „ულისეში“ გამოისახა წარსულისა და თანამედროვეობის ნეგატიური კავშირი. წარსული, აწმყო და მომავალი მოქცეულია ერთ ღვთაებრივ ხედვაში. მასთან დრო ხარისხია და არა მანძილი. რომანში აღწერილი 1904 წლის 16 ივნისი განასახიერებს კაცობრიობის მთელს ისტორიას. პარალელური და აჩქარებული დროები შლიან კონკრეტული შეგრძნების ზღვარს; „ფინეგანის ქელესში“ მოთავსდა ყველა დროის და ხალხების თავგადასავალი. ენციკლოპედიური რომანი გადაიქცა იდეალურ ისტორიად. ოლდოს ჰაქსლი ერთ პლანში ათავსებს სხვადასხვა დროის ექსპოზიციებს — წარსულსა და მომავალს. ასევე იქცევა ერნესტ ჰემინგუეი (ვიდრე განიცდიდა ჯოისის მძლავრ გავლენას). ვირჯინია ვულფის რომანში „მისის დელოუეი“ ერთი დღით განისაზღვრება მოქმედება. დღევანდელობის პრიზმაში წარმოსახება მთლიანი წარსული. შეკუმშული ეპიქა იძლევა საშუალებას თხზულებაში რამდენიმე პლანის შემოტანისა, რითაც ყალიბდება სიმბოლური სტრუქტურა და მოქმედება, როგორც ალეგორია. „ჩვენ ჩვენსავე თავში დავეხეტებით“, აცხადებს სტივენ დედალოსი. მაგრამ საკუთარ გონებაში წრებრუნვა, თუ ვერ გასცილდა მოგონებებს, უპერსპექტივოა. ხოლო როცა თავისუფალი ასოციაციების თამაში, იდუმალი მინიშნებანი და შორეული ასპექტები მთლიან სამყა-

როს შეიტანენ პერსონაჟის ცნობიერების ფენებში, გაერთიანდება დრო და აღდგება ფიზიკურად დაკარგული სულის წარსული. დროების პარალელური დინება და ესთეტიკური შეგრძნება ავსებენ ჩვენს შეხედულებებს გარემომცველ სინამდვილეზე. ხოლო მათი ხშირი გადაკვეთებით, მოჩვენებითი ალოგიზმით (როცა ვერ ხერხდება გარჩევა, მოქმედება მოხდა, მოხდება თუ ხდება) პრაქტიკულად გაუქმებულია კალენდრით დაწესებული ეპოქა — ხელოვნებაში შემოდის გამოგონილი დროის ცნება, რომელიც ინარჩუნებს აბსოლუტური დროის თვისებებს. ამიტომაც იგი, როგორც იდეალური დრო, მოკლებულია სიმყარეს. რეალურსა და იდეალურ დროებს შორის არ მოიძებნება საერთო პირობითი ნიშნები: ერთი საათი ზოგჯერ საუკუნეებს იტევს და ა. შ. ფიქრების სკრუპულოზური ანალიზი კი იწვევს საპირისპირო ტენდენციას.

თამაზ ჭილაძის მოთხრობა „გასეირნება პონის ეტლით“ იწყება ასე: ნიკა დგას ფანჯარასთან და წვიმიან მიდამოს გაპყურებს. სიუჟეტების პარალელური დინება, კონტრასტის ხერხი მის ფიქრებს წარმართავს ობიექტური წარსული-საკენ: ა) ნიკას აგონდება უცნაური რკინიგზელი და ბ) მისი ცოლის მოულოდნელი სტუმრობა. აქ წყდება გახსენებათა სურათი. მაგრამ გარემომცველი საგნებიდან რომელიმე მათგანზე ყურადღების შეჩერება კვლავ ცვლის სუბიექტის მდგომარეობას: „ნიკა აღვა, კედლისაკენ პირშექცეული ნახტი აიღო და მოლბერტზე დაამაგრა. თეთრი ცხენი ნალვლიანი თვალებით უყურებდა. მერე ნიკას გაახსენდა, თუ რატომ დახატა ცხენი“... მეზობლის კარებზე დაკაქუნებამ ისევ შეუცვალა ფიქრთა მდინარეებს გეზი. ვინაიდან იცოდა, რომ ეს გვიანი სტუმარი რკინიგზელის ცოლთან მიდიოდა. თანდათანობით ცნობიერებაში ამოიწია მარინეს სახე. ნიკას მოაგონდა მისადმი მიწერილი ბავშვური ბარათები. აქ ისევ აწმყო ჩაერთო. ნიკა „დღეს კინოში წასასვლელი არ იყო“. ამ ფაქტმა ახალი ნიუანსით შეავსო დაკარგული დროის აღდგენის პროცესი. ახლა მას ახსენდება თავისი პატარა კაიუტა და აისორი ბიჭი ჩიჭი. შემდეგ, არც იცის რატომ — ქვეცნობიერად — ხელმოცარული მხატვარი ძია კოწია გაახსენდა. ექსპოზიციური ფონი დასრულდა, ხოლო სიუჟეტი

გაიკვანდა მარინეს მოსვლით. ნიკა უკვე ღრმად იძირება ფიქრთა სქელ ფენებში. ასოციაციების ქსელი ამოზიდავს აწმყოს დრომდე ნიკასა და მარინეს სიყვარულის თავგადასავალს, რომელიც რამდენიმე ქვეხაზად იშლება: ა) ნიკას ახსენდება მამა, პირველი ნახატები, დედა, გოი ეფრემა, სასაფლაო; ბ) დათოსა და მარინეს ურთიერთობა, რომელიც კიდევ დიფერენცირდება და ა. შ. მათი შეერთება ქმნის მოგონებათა პლანს. პირველი ქვეხაზი ვითარდება ნიკას, მეორე — მარინეს მოგონებებით, მაგრამ სასაზღვრო კომპონენტები მოხსნილია: ავტორი თავისთავში აერთებს პერსონაჟთა ბიოგრაფიებსა და ინტონაციებს. ხოლო რეალური პლანი ყალიბდება თბზულების შუაგულის შემდეგ. მასშიც იჭრება ფრაგმენტული გახსენებანი. მარინესადმი სიყვარულის გრძნობა ამოლიანებს პირობითად დაყოფილ პლანებს. პარალელურ დროებში დახარჯული ვნებები განიცდება, როგორც უშუალო სინამდვილის შინაარსი.

მოთხრობა „შუადღე“ (თ. კილაძე) გაცილებით რთული სტრუქტურის ნაწარმოებია. აქაც ორი პლანია: გარდასული და რეალური. მაგრამ მათ წამყვანი ფუნქცია თბზულების კომპოზიციის ასაგებად არ ეკისრებათ. თავიდან, ექსპოზიციურ ნაწილში, იხატება სიმბოლურ-ალეგორიული სურათი: სასაფლაო, შაოსანი ქალი და ტაქსისტი. აქ უკვე არეულია ცნობიერი პლანები. მათი გამოცალკევება წარმოსახვაშილა შეიძლება. მოთხრობის კონტრაპუნქტული წყობა გამოყოფს ორ ძირითად ხაზს: ა) თებროს ამბავი და ბ) ტაქსისტი გოგი. მოქმედება ორივეგან პარალელურად მიდის. მაგრამ მათ შორის დროის სხვაობა ათი წლით განიზომება. საკმარისია თებროს სტეფანემ ერთი ფრაზა უთხრას („ცოდო ხარ, გოგო, ათი წელი სულ მარტოდმარტო...“), რომ წარსული განათდება, გადაქრალი აცხადდება. მწუხარე ქალის გონებაში ჩაიქროლებენ ტკბილმწარე დღეები. მისი თავგადასავალის მოგონებას, ყოველგვარი გაფრთხილების გარეშე, არაერთგზი გადაკვეთს მარიკასა და გოგის სასიყვარულო ამბები, მაგრამ არც ეს მდინარეაა სწორხაზოვანი. აქაც გამოვლინდება ასოციაციური ფრაგმენტები. ხოლო ორივე ძირითად ხაზს ემატება და ამოლიანებს საიქიოს პაროდირების სურათი — სიმბოლური პლანი — რომელიც კომპოზიციურად გამოვლინ-

დება თებროს ამბის გაშლით. იგი თხზულების მესამე, დამატებითი სიუჟეტური ხაზია, ვინაიდან ისევე თავისუფლად გადმოიციემა და ვითარდება, როგორც ორი დანარჩენი. გოგის ამბავში გამოცალკევდება ბავშვობის მოგონება. ტაქსში მგზავრები უსხედან. საუბარი პატარა გოგონასთან — ლიზიკოსთან უნებურად გადატყორცნის შორეულ ბავშვობაში. საქესთან მჯდომი შოფერი იძირება წარსულში. ლიზიკოს გაუკვირდა, რომ გოგის ხელის ზურგზე ეწერა „ც“. გოგის მოაგონდა, თუ ვინ და როგორ ამოასვირინგა მის ხელზე ასო „ც“. მაგრამ ეს სურათი მეორეს წაება: ცირა, გაახსენდა, აქ ლიზიკოს შეკითხვებმა გაწყვიტეს ფიქრები: „უხელოდ... შენ შეგიძლია წაიყვანო უხელოდ?“. მოგონებათა ფონზე კვლავ გამოჩნდა ცირა, რასაც მოჰყვა მამა. ფრანგულის მასწავლებელი, ომობანა, ძია არტემა (რომელმაც, თავისი მხრივ, ახალი შტრიხები შემოიტანა). ლიზიკოს საუბარი კოცონზე ანგარიშმიუცემლად ომს დაუკავშირდა და ა. შ. გოგის ამბავიც კი შეიცავს უამრავ გადახვევას რეალური დროიდან. მაგრამ წარსულის ყოველი სურათი არსებობს აწმყოს პარალელურად. თვით ეს მრავალსვლიანი ფაბულა კი პარალელურია დროის, სივრცისა და მოქმედების შესაბამისად თებროს ამბისა. პერსონაჟების მთელი ცხოვრება რამდენიმე დღეში ჩვენს თვალწინ ჩაივლის. დროის შეგრძნება მკვირვდება, ცარიელი წუთები ამოვარდება მებსიერებიდან და რჩება მარტოოდენ არსებითი და სასიცოცხლო.

რომანი „აპა, მიიწურა ზამთარი“ (თ. ჭილაძე) აშკარად ატარებს განფაბულების ტენდენციას. მაგრამ მასში შედარებით ნაკლებია მოგონებანი, ფიქრები, შინაგანი მონოლოგები, ასოციაციათა ნაკადი. თუმცა პარალელური დროების გამოსაყენებელი არე შეიზღუდა, იგი სავსებით არ აღკვეთილა: ზაზას ხელში ხვდება ხუთი წლის წინათ გადაღებული სურათი მაგდასი, რაც აგონებს იმ საღამოს, როდესაც ეს ქალი გაიცნო, ან კიდევ: ოთახში შესვლისას ზაზამ თვალი მოჰკრა კუბოს თავს: ორი დღის წინ მისი მეზობელი ბატონი ვალერიანი გარდაცვლილიყო, რამაც მისი ფიქრები გაშალა ამ ადამიანის გარშემო. მოსკოვში ჩასული ზაზა უბრუნდება მოგონებებს მაგდაზე: ახსენდება მხატვრების საგაზაფხულო გამოფენა და მაღალი გოგო. ეს ფაქტი გადაეკვანძა მეორე

ამბავს: როდესაც ზაზა და მაგდა შეეღწენ პაპუნას სახელოს-
ნოში, მოაგონდება თუ როგორ უნიშნავდა ზაირას აქ პაემ-
ნებს. რომანში მოგონებათა პლანი არ აყალიბებს დამოუკი-
დებელ სიუჟეტურ ხაზს. იგი ჩაერთვის ძირითად თხრობას,
რათა სრული წარმოდგენა გვექნეს პერსონაჟების შესახებ.
მაგალითად, ზაზასა და დავითის საუბარში სიტყვა ჩამოვარ-
და თორნიკეს საექვო ღირსებებზე და მას აზსენდება ობივა-
ტელი მეგობარი, ჩაესმის მისი ხმები. მონაცვლეობენ გუშინ-
დელი და დღევანდელი დროები. რესტორნის ხმაური გამო-
აფხიზლებს. ისევ თორნიკე: კედელთან ატუზული. მეგობრე-
ბის დასმენა. საზიზლარი მუქარა. შინაგანი მონოლოგები.
დაბრუნება რესტორანში. წარსულიდან დღევანდელობაში
ამოხტომის უხერხულობა („თქვენ იცით, როგორ ტირიან
ბავშვები?.. გულდათუთქული, — თქვა მან ხმამაღლა და გაკ-
ვირვებულ დავითს თვალი აარიდა... სუფრაზე დუმილი ჩა-
მოვარდა“).

„თიხის სამი ფირფიტა“ (ოთარ ჭილაძე) ორ კონტრაპუნ-
ქტულ ხაზს შეიცავს: ა) გილგამეში და ბ) ავტორი. მოქმედე-
ბა ხდება ერთდროულად III ათასწლეულში და დღეს. პა-
რალელური დროების მდინარება იკვრება ლაიტმოტივით.
სამ თავად დანაწევრებული პოემა თანმიმდევრული მონაც-
ვლეობით ადგილს უთმობს გილგამეშსა და ავტორს, რომე-
ლიც ისე შეეპაჟახება ურუქის მეფეს, როგორც თანამედ-
როვე პიროვნებას. პირობითობით შემოტანილმა აბსოლუ-
ტურმა დრომ გააუქმა სასაზღვრო ხაზი მათ შორის, ვინაიდან
ბრძოლა ადამიანის მოქმედების უკვდავებისათვის ყოველ-
თვის აქტიურ შინაარსს ინარჩუნებს.

ის, რამაც ააღელვა გუშინდელი ადამიანი და სიცოცხლე
მოუშხამა, გადმოწვდა დღევანდელი პიროვნების სულსაც.
რადგან თანაბრად განიცდიან მარადისობის უფსკრულში
გაქრობის საშიშროებას. ემპირიულმა დრომ ვერც ადამი-
ანის სულსა და ვერც გარემოში არსებითი ცვლილება ვერ
შეიტანა. ამიტომ ფიქციურად არსებობს. არსი კი იგივე
დარჩა. მაშასადამე, დროის დინება ილუზიური ყოფილა: იგი
კვალს ვერ ტოვებს. ამდენად, მოიხსნა მისი საჭიროება. სხვა
პოემაში („სინათლის წელიწადი“) პოეტი შენიშნავს: „დრო
ჩვენ შევქმენით, რათა გაგვეგო, რამდენხანს გასტანს ეს

განშორება. ხოლო ცხოვრების ასახქარებლად დავაქუცმაცეთ იგი წამებად. დრო ჩვენ ვართ თვითონ, რადგან ჩვენს მერე ისიც გაქრება, ან გაჩერდება“. მასში ერთი წლის ამბავი სიმბოლური შემოკლებით ჩაეტია რამდენიმე საათში: პოემა იწყება გამოღვიძების სურათით: „მე კიდევ დიდხანს ვიწეკი ბნელში, სანამ დავრწმუნდი, რომ გამელვიძა. მერე კი თვალი ბნელს შეეჩვია და გაიელვეს კედლებმა თეთრად. თითქოს გაცოცხლდნენ და წყვლიადიდან თითო ნაბიჯი გადმოდგეს ჩემსკენ“. პერსონაჟი ჩამოჯდება ზღვისპირა სახლის კიბეზე და ერწყმის საკუთარ ფიქრებს. მდგომარეობა უცვლელია: „მე ცივ კიბეზე ვიჯექი ჩუმად“ (თავი მეექვსე, XXXVI), „მე კი ვიჯექი და ვუყურებდი შეცბუნებული და დაბნეული“ (თავი მეექვსე, XLII), მაგრამ წარმოსახვით აღადგენს ერთი წლის მანძილზე განცდილ შემთხვევებს, რომლებიც შთაბეჭდილებების სახით ჩარჩნენ ცნობიერებაში: პარალელური დროის ემპირიულ ოდენობას განსაზღვრავს პროლოგი:

„გამოჩნდა მიწა ჩემი და სველი
ფოთოლზე ფოთოლს დაეურდა ლანდი
და გამახსენდა, რომ მთელი წელი,
აღარც ისმოდი და აღარც ჩანდი.
ხოლო ის წელი, ის ერთი წელი,
რომელიც უკვე უკუნეთს ერთის,
ჩემთვის გავიდა ძალიან ნელა
და, ღმერთმა იცის, რა იყო შენთვის“.

მოგონებათა დინება მთავრდება გათენებისას: „ამასობაში ინათა კიდევ... და ზღვაც გამოჩნდა ჰორიზონტამდე გადახაზული ოთხფერი კვალით“. პოემის კონსტრუქციის ასაგებად გამოყენებულ იქნა რეალური დრო — შუალამიდან განთიადამდე. ამასთანავე კომპოზიციური ფუნქცია აკისრია ბნელში მბორგავე ზღვას. არ არის გამოკვეთილი, მაგრამ გამოვლინდება პარალელური სიუჟეტური ხაზები, რომლებიც იდეალურ დროს რამდენიმე ფენად შლიან (კონტრაპუნქტული და სიუჟეტური ხაზები, პარალელური დროები დაახლოებით საერთო შინაარსს შეიცავენ).

„წითელ ღრუბლებში“ მესამე კონტრაპუნქტული ხაზი — „სამსონი — თეთრი წერტილები“ მთლიანად აწყყო დროის პარალელურად ვითარდება. პერსონაჟი, რომელიც ფიქრებში იმეორებს თავის ცხოვრებას, მთელი რომანის მანძილზე

მღუმარედ წევს. ხოლო სხვა პირები წამიერად უბრუნდებიან წარსულს. მათი აქტიური არსებობა ჯერ კიდევ მოქმედი პროცესია. ამიტომ გარკვეული საგანი თუ ფაქტი გამოამზეურებს ხსოვნაში მიძინებულ დღეებს. ჯაბა წევს და ოთარს აკვირდება. ახსენდება მისი მოკლე ისტორია. ანაზღად პაპიროსს გადასწვდება და გააბოლებს. აგონდება მეზობლის დაბეზლებით როგორ უსამართლოდ დასაჯა დედამ. შემდეგ ეს ფაქტი უკავშირდება სხვა ფაქტს. დედის შემოსვლა გაუფანტავს ფიქრებს. ახლა საკლასო ეურნალს ფურცლავს ჯაბა: სკოლს წლებს უბრუნდება გონება. ქუჩაში, რედაქციისაქენ მიმავალს, კი აგონდება თუ როგორ ნახა პირველად კაცისმკვლელი. ამრიგად, რეალურ დროში იმდენად შემოიჭრა წარსული, რომ რამდენიმე ემპირიულ წუთში ჯაბას ცხოვრების საეტაპო შტრიხები ჩაეტია. ზოგჯერ კონტრაპუნქტული ხაზები ერთმანეთს გადაკვეთენ. იდეალური და ემპირიული დროები ერთიანდება. ლოკალური გარემო სიმბოლოებით თანაბრდება: ბენედიქტე მიუახლოვდა სამსონის საწოლს: „...მე მოვარჩენ ბატონ სამსონს, კაცი არ ვიყო, თუ ფეხზე არ წამოვყენო!“ უცებ თხრობაში ჩაერთვის ავადმყოფის შინაგანი მეტყველება. ერთი ფაქტი მეორედ ახსენდება „...მე ვიყო მართლა ექიმბაში, თუ ამ ბიჭმა ერთ თვეში ფუტბოლი არ ითამაშოს“. — თქვა მალაქია თურმანიძემ“ და ა. შ. მოქმედებაში კვლავ გრძელდება სათხრობი დრო.

ასეთივე ხერხით არის დაწერილი არჩილ სულაკაურის მოთხრობა „დიდთოვლობისას“.

4. მთლიანი სივრცე

გაერთიანებული დროის პრაქტიკულმა განხორციელებამ წაშალა ლოკალური და ქრონოლოგიური ზღვარი სივრცეებს შორის. ანტიკური ზეცა შემოვიდა დუბლინის ქუჩებში. დედალოსისა და იკაროსის მოდერნიზებული მითები უშუალო სინამდვილედ გადაიქცა. „ულისე“ გააზრებულ იქნა როგორც ახალი „ოდისეა“. ჯოისმა გაიმეორა კლასიკური ეპოსის კომპოზიციური აღნაგობა. რომანის პირველი ვარიანტი პომეროსისეული სათაურებით დაიყო: „ტელემაქე“, „ნესტორი“, „პროტეოსი“, „კალიფსო“, „ლოტოფაგები“, „აედები“, „ეოლოსი“, „ლესტრიგონები“, „სცილა და ქარიბდა“, „მოხე-

ტიალე ლოდები“; „სირინოზები“, „კიკლოპები“, „ნავზიკე“, „პელეოსის ხარები“, „კირკე“, „ევმე“, „ითაკე“, „პენელოპე“. დუბლინის საროსკიპოები განათდა, როგორც ვალბურგის დამე. კონკრეტული ქალაქის გარემოში ჩაეტია უზარმაზარი სივრცე, განფენილი თანამედროვე და ისტორიულ განზომილებაში. იწყება ელისეს მინდვრების მითოლოგიზება. ბანალურში გამოკრთის უჩვეულო. რ. ოლდინქტონი თხზულებაში „ლეგიონის მეთაურის ქალიშვილი“, ჯოისის კვალდაკვალ, იყენებს „ოდისეას“ მოდერნიზებულ კონსტრუქციას. ო. ჰაქსლისა და ე. ჰემინგუეისთან აწმყოსა და ნამყოს შერწყმით წარმოიშვა წარსულისა და თანამედროვეობის გამთლიანებული სივრცე. რობერტ მუზილის დაუმთავრებელი რომანი „უთვისებო კაცი“ სამოქმედო რეალურ დროდ მოიციავს ერთ წელიწადს (1913 წლის აგვისტო — 1914 წლის ივლისი). მაგრამ ცნობიერებით გაფართოებული სივრცე აკავშირებს მითოსსა და ისტორიას, გარდასულს და არსებულს, სხვადასხვა ქვეყნის მხარეებს. ჰერმან ბროხის ნაწარმოებში „ვირგილიუსის სიკვდილი“ მოქმედება უმთავრესად რომაელი პოეტის ოთახში ხდება. რეალური დრო შეიზღუდა და დავიდა 18 საათამდე. მიშელ ბიუტორის რომანში „მოდინჯიკაციები“ აღწერილია ლეონ დელმონის მგზავრობის 21 საათი. რეალური სამოქმედო ადგილია ვაგონის კუბე. ასოციაციები, მოგონებანი, ფიქრები მას ამოაგდებენ ობიექტური სივრციდან: ცოცხლდება ბავშვობის, პარიზისა და რომის სურათები. ფანტაზიით სივრცე უსაზღვროდ ფართოვდება.

„ცნობიერების ნაკადის“ მწერლებთან ახლებური გაგებით აღდგა კლასიციკლური პრინციპი დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობისა. რეგლამენტირებული დროის გაუქმებამ მას მოუბოვა აბსოლუტური ფორმა, რითაც შეერთდნენ ისტორიულად და გეოგრაფიულად დაცილებული წერტილები. მოქმედების შინაარსი დაიშალა. ხელოვნების ქაოსური სპეციფიკა მიესადაგა სინამდვილის დაქუცმაცებულ და აღრეულ სურათებს. „ცნობიერების ნაკადის“ დინებას მოეხსნა გარეგნული ბარიერები. წარსულის შექმნე უფრო გამომყლავნდა თანამედროვე რეალობის ხარისხი და თვისება.

რომანში „აჰა, მიიწურა ზამთარი“ არის პასაჟები, რომლებშიც სიბრტყეების მონაცვლეობა, ხილვები იდეალურ

დროში და ასოციაციური გადასვლები იძლევიან მთლიანი სივრცის აღქმას: ზაზამ სინათლე ჩააქრო. დაწვა. ფიქრებმა აიყოლიეს. თითქოს განვიდა თავისი თავიდან. შეერთო ნაცრისფერ ღრუბლებს. მერმე ცნობიერების ველზე ჩნდება ნაწვიმარი ყანა და მატარებელი. ცარიელი ვაგონი. სარკე. ბატონი ვალერიანი: ეღვიძება: თოვლის შუქმა ძმა და დედა მოაგონა. ზმანებაში წასული გაესაუბრა ძმას. ცივი და ბნელი სივრცე დავიწროვდა, შეიკუმშა: „მამიას ახლა სძინავს, — ფიქრობდა ზაზა, — დილით მამლის ყივილს ფეხზე უნდა შეხედეს. არც სიზმარს ხედავს, სიზმრისათვის სად სცალია? მე კი ჩემი შეკითხვებით ვაწვალე, ძილს ვუფრთხობ...“, განათდა პატარა ოთახი. ციმციმებს თეთრი სანთელი. მამია, დედა და მამის ლანდი. პერსონაჟი უკვე ტოვებს პასიური მხილველის ნიღაბს. ჩაერთვის მოქმედებაში. სივრცეები გაითქვიფნენ. შინაგანი მეტყველება დაიშალა:

— „ჩააქრე სანთელი, — ეძახის აქედან ზაზაც — ავადა ხარ, დაიძინე!

— შენ რატომ არ გძინავს? — ეკითხება დედა.

ზაზა გრძნობს, დედა იმიტომ ფხიზლობს, რომ მას ღვიძავს. ამიტომ დამნაშავესავეით პასუხობს:

— მეძინა... გამეღვიძა...

— რა დაგესიზმრა, შვილო?

— ვითომ მატარებელში ვიჯექი... ცარიელ მატარებელში...

— მატარებელში?

— ჰო! — მერე სასწრაფოდ უმატებს, — ჩააქრე სანთელი, ჩააქრე — და რატომღაც ცრემლის გორგალი აწვება ყელში. და ხედავს, როგორ მიფრინავს მისი ხმა ტყეებზე, გორაკებზე, სოფლებზე — თოვლში“. შორს კი, ბნელში, ერთი სანთელი ციმციმებს.

იდეალური სივრცის ჩარჩოდან გამოეთიშა კონკრეტული გარემო. აღდგა რეალური თანაფარდობა.

მოთხრობაში „პოსეიდონის სასახლე“ (თ. ჰილდე) ავტორი გვაწვდის აზრს, რომელიც, ამ თვალსაზრისით, მისი შემოქმედების კვინტ-ესენციაა: „ადრე, მგონი, გითხარით, ფიქრით ერთდროულად სხვადასხვა ადგილას შემიძლია ვიყომეთქი. ისე რომ თანამოსაუბრე ვერც კი შეამჩნევს, და თუ არ ვცდები, ამის დასამტკიცებლად მაგალითიც მოვიყვანე“.

წარმოსახვითი გადაადგილება უკავშირდება დატეხილი დროების აღრევას, სხვადასხვა სიბრტყეების ურთიერთგადაბმას. გიგას მოულოდნელად ესტუმრა სოფიკო. მყუდროება წამიერად დაირღვა. მოგონებები აიშალნენ. წარსულის ფარდა გადაიწია. გამოჩნდა პლაჟი, როგორც სცენა. პოსეიდონის სიმბოლიკით შეიკრა აწმყო და ნამყო. პარალელური დროის კონტრაპუნქტულმა დინებამ ზღვისპირეთში დააბრუნა გიგა. ორი მოსაუბრე შეუმჩნევლად შეუერთდა თორმეტი წლის წინანდელ ამბავს. ღია, როგორც მკაცრი ზედამხედველი, ქვეცნობიერად აიძულებს მეუღლეს დაბრუნდეს რეალურ ქვეყანაში. „ღია შეუმჩნევლად შემოსულიყო, სოფიკომ ეს რომ თქვა, ღიამ მე შემხედა, თვალი ავარიდე. მას მერე ღია აღარ მოგვეშორებია, თითქოს რაღაც საფრთხე იგრძნო“. მაგრამ გიგა ვერ თმობს ილუზიების ქვეყანას. შინაგან მონოლოგში კონცენტრირდება ყოველივე ღირებული თუ უცნაური, ანალიზდება წარსულზე წაფენილი დღევანდლობა. გარეგანი სივრცე მოიხსნა. საგნებმა დაკარგეს პროპორციული ღირებულება. შინაგანი ხილვით ინდივიდი გამოცალკევდა გარემომცველი საგნებისაგან...

„ის დღე მაინც დადგა და უფრო ჩქარა, ვიდრე ველოდი. მე კი მეგონა, ყველაფერი უფრო მტკივნეული იქნებოდა...“

— გიგა, რა დაგემართა — მკითხა ღიამ“.

სუბიექტი აიძულებს, გამოსულიყო საკუთარ წარმოსახვებში ჩალრმავების პროცესიდან. გაუქმდა როგორც შინაგანი, ისე მთლიანი სივრცე, პერსონაჟი დაუბრუნდა ემპირიული წერილმანებით დაფლეთილ გარემოს.

როცა პოეტური „მე“ გამოდის მთლიანი წარსულის სიმბოლოდ, ილუზიურად ერთი პერსონის განცდებში შენივთდება სივრცე და დრო (ო. ჭილაძე — „თაკო და ზაზა“). სტრუქტურულად მასში მიიაზრება: კონკრეტული ინდივიდი + პატრიოტული განცდები + წარსული. ლირიკულ პერსონაჟს („ზაზა“) გადაეცემა საკუთარი მსოფლმხედველობა და იდეალები. ამდენად, მიმართვის ფორმა — „შენ“ ტოლფასია „მე“-სი. აქ წინასწარ არის დასაზღვრებული პატარა არსებებში გაღვიძებული განცდების მიმართულება. პოემის ასოციაციური კომპოზიცია არღვევს შემოზღუდულ სივრცეს.

მაგრამ ეს უფრო მიღწეულია ტრადიციული საწყისებისა კვ. ექტური გამოვლენით (აქ მხოლოდ პირობითად თუ შეიძლება მსჯელობა შინაგან მეტყველებასზე).

„თიხის სამი ფირფიტა“, როგორც აღინიშნა, წარსულისა და დღევანდელობის გამაერთიანებელი პოემაა. გილგამეშის კეთილშობილი ტრაგიზმი, შინაგანი დაექვეება და კმუნვარება დროისა და სივრცის ნისლით არ იბინდება. ავტორმა იგი ამეტყველა, როგორც სავსებით თანამედროვე სულისკვეთების ადამიანი, რითაც წაიშალა ზღვარი მოგონებასა და რეალურს შორის: „მე, გილგამეში: ნინსუნის შვილი, ურუქის მეფე და გმირთაგმირი, ჩემი მაღალი ხმითა და ტანით მოვარდევ მიწას და თვალწინ მიდგას ეფფრატის წყალი, ქალურად უხვი და იღუმალი“. გილგამეში და ავტორი ერთ სახეში გაერთიანდნენ (ცაადია, სივრცის კატეგორიის დაძლევა და მასზე ამბღლების სურვილი არის მარტოოდენ პოეტური ილუზია, რომელიც იძლევა საკუთარი ნაზზრევისა და განცდილის მეტი ორიგინალობით გამოხატვის გარანტიას).

„სიყვარულის პოემა“ ანალოგიური პრინციპით აგებული ნაწარმოებია. სამი კონტრაპუნქტული ხაზის განვითარება ამთლიანებს სამ ჩაკეტილ სივრცეს. სამყარო მთლიანია. იგი მოედინება ჯებირებისა და ზღუდეების გარეშე (ერთია ობიექტური რეალობა და მეორე — ცნობიერებაში წარმოსახვითი მოგზაურობა. არსებობენ ჯადოსნური ზღაპრები. დღესაც იწერება ფანტასტიკური თხზულებანი. მაგრამ მათ ავტორებს ვერავენ დასწამებს სინამდვილის გამრუდებას. ხოლო ყოველი პოეტუკური სისტემა შეიძლება ჩადგეს ნებისმიერი მსოფლგაგების სამსახურში. ამ მხრივ იგი ინდიფერენტულია, ვინაიდან საშუალებაა და არა მიზანი, ან მოქმედი ენერგია). იზოლირებული სივრცეები ერთმანეთს ერწყმიან გაზაფხულის ფონზე. წელიწადის ამ კონკრეტული დროით ერთმანეთთან შეთავსდება დამორებული ისტორიული ასპექტები; ა) I და IX თავები სულის მოძრაობის აღწერითა და ანალიზით ქმნიან გაურკვეველ გარემოს; ბ) „კიდევ ერთი გაზაფხული“, გ) „ვერიდიკე და ორფეოსი“ — „გველმა დაგესლა ვერიდიკე, როდესაც იგი ყვაილებს კრეფდა მწვანე ჰალაში“, რაზეც მიგვანიშნებს ავტორი: „მე და შენ თითქოს ერთ ცის ქვეშ ისევ ერთად ვიყავით, ხოლო სამყარო თავისთვის ედო

და ცივი იყო, როგორც ნილაბი“. ამოსაეალ წერტილად აეტორს ეგულება სიყვარულის გრძნობის მარადიულობა, რომლის არსი საუკუნეების მანძილზე უცვლელი იყო. ხოლო იცვლებოდა პიროვნული გამოვლენისა და პოეტური გამოსახვის ფორმები, რითაც ამ გრძნობას გამოეძებნა გამთლიანებული საარსებო სივრცე.

„წითელ ღრებლებში“ სამსონის ზმანებები მთელი მისი ცხოვრების ეპიზოდურ განმეორებებს მოიცავენ. ფიქრთა დენა არ არის სწორხაზოვანი. გახსენებები თავიანთი მხრივ ახალ მოგონებებს ამოზიდავენ შინაგან სამეტყველო დონემდე: მას თვალწინ დაუდგა ის წუთები, როცა ხალხი შეუცვივდა სამორიგეოში. მაშინდელი მოგონებაც აღდგა: როგორ დაუდო სპილენძის დიდ ფული ლიანდაგზე მატარებელს... სამსონის წარმოსახვები ერთი სტატიკური წერტილიდან აერთიანებს მის მიერ განვლილ გზას. მთელმა სიცოცხლემ თვალწინ ჩაუარა. თითქოს ის კი არა, მისი ორეული იყო ალიკატეში რკინიგზის სადგურის მორიგე. შეიკრიბა არსებობის დამადასტურებელი ფრაგმენტები. შემოიკრიბა საკუთარი დრო და სივრცე. მათში ყოველივე ერთდროულად განიცდება. სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მყოფს თავისი ამქვეყნიური ყოფნის დამტკიცება მხოლოდ მოგონებებით ძალეძს; „მალე შემოვლეთოდა ხელში მოგონებები, მოკლე სიცოცხლე ჰქონდა საწყალს“, ამბობს ადრე დაღუპულ ვაჟზე. სამსონის პათოლოგიური მდგომარეობა გამომხატულია ნათელი და, ზოგჯერ, ჰუმორული ფერებითაც კი (ჩქარი მატარებელი უადგილოდ გააჩერა სამსონის წითელმა ალამმა. მოცვივდა შეშინებული ხალხი: — „არა — არაფერია, — ნნუ გეშინიათ, — ჩაისლოკინა სამსონმა, — აგერ ივანიკა და — დამენიძლავა, ვერ — ვერ გააჩერებო, და მეც ავი-ღე და გავაჩე — ჩერე... ა — ამას თამაშობა გო-გონია რკინიგზა...“). მას შექმნილი აქვს თავისი მოგონებებით საკუთარი ატმოსფერო. იგი თითქოს მოწყვეტილია მატერიალური გარემოდან. მაგრამ ზოგჯერ უცნაური ხმები ჩაესმის ავადმყოფს და „ველარ გაურკვევია, წარსულისაა ეს ხმები თუ არა“. დევს სამსონის წინ ჯახირითა და წვალებით გავლილი გზა. ახლა ხან აღმა აუყვება, ხან დაღმა — უდარდელ ბავშვობამდე დავა. წუხს მხოლოდ, რომ საკუთარი სიკვდილი არ აგონდება. ცნობი-

ერების ველზე დარჩა არეკლილი საგნების ტვიფარი. ახლა მათ უკვირდება ავადმყოფური შინაგანი მზერა. არავითარი მრუდე სარკე! ზუბიექტური წარმოსახვით ეს მოგონებანი და ზმანებანი მისთვის ობიექტურ და ხელშესახებ ნივთებზე მეტად ძვირფასია. ჰვრეტს სამსონი დავიწყების ფერფლიდან წამომდგარ ლანდებს და მათი შეგარძნება არის მისი არსებობის ქეშმარიტი ნაწილი.

5. განფაბულება ანუ დაშლილი მასალა

მოდერნისტულ და ავანგარდისტულ პროზაში ფაბულამ დაჰკარგა წამყვანი ფუნქცია. ტრადიციული სიუჟეტის პოეტიკა გაუქმდა, ან იმდენად იცვალა სახე, რომ მეორე თუ მესამე ხარისხიდან მოვლენად გადაიქცა. ხელოვანი ჩაღრმავდა ინდივიდუალურ ფსიქიკაში. იქმნება სექსის რელიგია. შესაბამისად დაირღვა ხელოვნების ტრადიციული კანონები. სინამდვილის ქაოსურ ბუნებას მიესადაგა ასიმეტრიული სტრუქტურა, რომელმაც მოიტანა ჰარმონიისა და პროპორციის ახალი გაგება. ფაბულის აგების ტრადიციული ტექნიკა ჩათვლილ იქნა სქემატურად, რამდენადაც არ აჩვენებს სინამდვილეს ისე, როგორც არის. რეალობას არ სჭირდება მხოლოდ პოეტური შარავანდებით გარემოცვა. გონება გადაიღალა ათასგვარი წვრილმანებითა და შთაბეჭდილებებით. ყოველი ღღე მოიცავს უთვალავ ბანალურ ეპიზოდს. ცხოვრება სრულიადაც არ არის სიმეტრიული. პეროიკული ირონიულს ემეზობლება, სასაცილო — სატირალს, ტრაგიკული — კომიკურს და ა. შ. განუწყვეტლივ იცვლება გარე და შინა სამყარო. გამორიცხულია სწორხაზობრივი მდინარება. ერთი ემპირიული ღღეც კი მოიცავს უამრავ გადამკვეთ შეხედულებას, განცდას, აღქმას, მოგონებას, ასოციაციას, თვითანალიზს. ყოველივე ეს მით უფრო რთულდება, რამდენადაც რაფინირდება ინტელექტი, მახვილდება ცნობიერების უნარი. ამიტომ ხელოვნებამ უარი უნდა უთხრას ტრაფარეტულ ერთფეროვნებას, რომელიც მოითხოვს კონკრეტული ამბის, ინტრიგის განვითარებას, თანაც ისე, რომ არცერთი საფეხური არ აქნეს გამორჩენილი. ყოველივე მასში მათემატიკური სიზუსტითაა გამოთვლილი: პროლოგი, ექსპოზიცია, გაკვანძვა, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, კვანძის

გახსნა და სხვა. მათ შიგნით კიდევ ისახება პოტენცია დიფერენცირებისა. რადგან თანამედროვე ადამიანის ცნობიერება გადაიტვირთა უზარმაზარი გარეგანი ინფორმაციით, გართულდა პიროვნების ფსიქიკური წყობა. ტექნიკის უმაგალითო განვითარებამ, ურბანიზების სწრაფმა პროცესმა და საერთოდ მთელმა ცივილიზაციამ ადამიანს შეუზღულა ფიზიკური მოქმედების საჭიროება და სივრცე. ამიტომ თუ ტრადიციული ხელოვნება იყო ექსტროსპექტული — შიგნიდან გარეთ მიმართული, „ცნობიერების ნაკადისა“ და შინაგანი მეტყველების მეთოდი გარედან შიგნით არის ჩაბრუნებული — ინტროსპექტულია, რაც ფართოდ გახდა პოპულარული. გუსტავ ფლობერის სურვილი მატერიალობისაგან განწმენდილი პროზის შესახებ, მოდერნისტებმა განახორციელეს. ხოლო ფრანგული „ახალი რომანის“ და „კიდევ უფრო ახალი რომანის“ წარმომადგენლები უკიდურესად შორს წავიდნენ. მათთან ყველაფერი ანონიმურია. ზოგან პერსონაჟიც ქრება (ნატალი საროტი — „ოქროს ნაყოფი“, ალენ რობ-გრეიე — „მოშურნეობა“...). მოდის წმინდა ლიტერატურის კულტი, რომლის წარმოდგენა გაუცნობიერებელი განცდების, ეესტების, ინსტინქტებისა და ქვეცნობიერი საუბრების ჩანაწერად ნიშნავს ხელოვნებაში ყოველგვარი პირობითობისა და აბსურდის დაშვებას. თუ პრუსტი და ჯოისი მიდიან ექსპერიმენტების გზით — საბოლოოდ კავშირს ტრადიციასთან არ წყვეტენ, ვინაიდან მოითხოვენ მის მოდერნიზებას და არა ყველაფრის თავიდან დაწყებას („ფინეგანის ქელები“ გამორიცხვით).

რასაკვირველია, ქართულ სინამდვილეში ანალოგიური თვითნებობანი არ შეინიშნება, მაგრამ განფაბულების ტენდენცია იმდენად მძლავრია, რომ ლირიკულ პოემებში უკვე საბოლოოდ დაიშალა მასალა (ო. ჭილაძე, ჯ. ჩარკვიანი, ტ. ჭანტურია, გ. გეგეჰკორი, ე. კვიციანიშვილი, რ. ამაშუკელი...), ხოლო პროზაში შენარჩუნდა, მაგრამ სიუჟეტის განვითარებას მოაკლდა დრამატიზმი. ამბავმა ჩამოიშორა ძველებური ინტერესი. სულის მოძრაობის ჩვენებას დაემორჩილა ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურა (ო. ჭილაძე, ე. ყიფიანი, გ. გეგეშიძე)...

თამაზ ჭილაძის მოთხრობა „წერო“ მოკლებულია სწორ-

ხაზოვან ფაბულას. ძირითადი ამბავი, რომელიც მას აძლევს არქიტექტონიკურად გამთლიანებულ სახეს (იგულისხმება ტრადიციული მოთხოვნა), არის ნაწარმოებში ჩართული სიზმარი. თავიდანვე წაშლილია ცხადსა და სიზმარს შორის გამთიშავი, სასაზღვრო ხაზები. გვეჩვენება, რომ მოქმედება რეალურად მიმდინარეობს. ყოველი დეტალი ნათლად არის მოქცეული თხრობაში. მაგრამ მოულოდნელი გაფრთხილება გვარწმუნებს („მერე ჩვენც უკვალოდ გაექრებით და არაფერი დარჩება, — ისმოდა ქალის ხმა, თუ ზღვა ლაპარაკობდა ქალის ხმით? უცებ მანქანის ხმაურმა გამოაღვიძა. თვალი გაახილა, — რომელი საათია ნეტავ? — იკითხა — თორმეტი იქნება, — უპასუხა ქალმა“), რომ თურმე ავტორი თავისი გმირის სიზმარს ხედავდა და გვიყვებოდა: უკვე ეს ფაქტი მკითხველს აიძულებს, სხვა თვალთ შეხედოს თხზულებას. თავიდანვე მკითხველი შედის პარალელური დროებით გაერთიანებულ სურათებში. ცალკეული დეტალი კომპოზიციურად დასრულებულია. იდეათა კომპლექსი გამოვლინდება მოქმედებაში. მაგრამ არაიშვიათად წყდება ეპიკური პასაჟები ლირიკული გადახვევებით. ტრადიციული შეხედულებით, მოთხრობის ფინალი ბუნდოვანი და უინტერესოა. ქმარმა ძალათ ჩააცვა ცოლს საქორწილო თეთრი კაბა და გარეთ გავიდნენ. წვიმა. მთვარე. ზღვისპირი. ცირა უცებ გაიქცა, უჩას დაძახილზე უკან არ მოუხედავს. ამ მომენტს მოსდევს ლირიკული მონოლოგი. თხზულება განიცდება სიმბოლოების არსის ამოხსნით. ამჯერად ქალი დასატულია, როგორც წერო. სიმბოლო იმდენად დაუახლოვდა აღსანიშნ საგანს, რომ წარმოიშვა გმირის ორსახოვანი სტრუქტურა. ამიტომაც ლირიკული მონოლოგი ვითარდება წეროზე ფიქრით: „წერო მიფრინავდა. წვიმით გატენილი, ზღარბივით გაბურძენილი ღრუბლები გზას უკეტავდნენ. დაბლა ზღვა იყო, ბინდით დაფარული, გარინდებული, მიფრინავდა და ვერაფერს ხედავდა, ვერც დაინახავდა რამეს, რადგან გარშემო ღრუბლების მეტი არაფერი იყო. იცოდა, რომ უნდა ეფრინა, თუ სიცოცხლე უნდოდა, უნდა ეფრინა დაუსრულებლად, შეუჩერებლად. არ უნდა დაღლილიყო, ან არ უნდა ეგრძნობინებინა ღრუბლებისათვის, რომ დაიღალა. იცოდა, ვერავინ უშველიდა. ამ ყრუ სიმარტოვეში მხოლოდ ფრენას შეეძლო მისი გადარჩენა. და

ისიც მიფრინავდა. იქით, საითაც ახლა მასთან ერთად მიეშურებოდნენ ქარი და ვარსკვლავები, რომელთა დაჯერებულ რბოლასაც ის გუმანით გრძნობდა, რადგან ვერც ვარსკვლავებს ხედავდა. ქარი ღროის ღინება იყო, მკვრივი და მოციმციმე მდინარე, რომლის ტალღებზედაც ის ფრთებს ასვენებდა ხოლმე, ეგდო მის ზედაპირზე გულამოვარდნილი და ფრთაგაშლილი და დრო მიაფრენდა მას თვალუწყვდენელი ზღვის თავზე, შორს, მთვარით განათებული ბალახისა და სიმშვიდის ქვეყანაში. საიდანაც მერე ისევ უცებ აიტაცებდა და უკან წამოიყვანდა ისევ ამ მღუშმარე, ბნელი და სახიფათო გზით. და ასე დაუსრულებლად. განა ქარს რაიმე დალიდა? ამიტომ ის არ უნდა დალილიყო, თუ უნდოდა, რომ ეცოცლა“.

მოთხრობა იწყება ქალის საუბრით წეროებზე; როცა უჩამ შენიშნა ცირა — თემშარაზე გამოსული (მაშინ ცოლქმარი არ იყვნენ), იგი ცას აპყურებდა და იძახდა: „წერო!“ „წერო!“ ამ დროიდან კაცის წარმოსახვაში წერო და ცირა ერთმანეთის ნაწილად იქცნენ: „მარტო ეს სიცილი მოძრაობდა, ნელ-ნელა ადიოდა მაღლა და რაც უფრო მაღლა ადიოდა, სახეს იღებდა; საღამოს ცის ნაცრისფერ ბინდბუნდში ჯერ მკრთალად, მერე კი თანდათან უფრო მკაფიოდ წეროს დაემსგავსა, ლალად ფრთაგაშლილ, შორს გადასახეწად აღვზნებულ წეროს“. უჩამ ქალის სული წეროდ აღიქვა; შეამჩნია მისი ჰაეროვანი და მეოცნებე ბუნება. კაცის სიზმარი ამ მოტივის ხილვაა, ქვეცნობიერად მოცემული გრძნობის გაცნობიერებაა: ცირას მიერ ოჯახის ხშირი მიტოვება და აეროდრომში წასვლა ნიშნავს, რომ იგი ვერ შეეგუა მომქანცველ ერთფეროვნებას. ქმარსაც ამიტომ ეკითხება: „ჩვენ რისთვის ვცხოვრობთ?“. მოგონებების პლანში ამოცურდება საკუთარი ცხოვრებით უკმაყოფილობის გრძნობა: „რად გინდოდა ჩემისთანა სულელი ცოლი?“ რეალურ პლანში მოთხრობილია, როგორ მოიტანა უცხო შოფერმა მოკლული წერო. „ქალმა მოკლული წერო მაგიდასთან დადო. კარადის დიდ სარკესთან შეჩერდა, თავის თავს დააკვირდა, თმაზე ხელი გადაიხევა. ქმარმა თვალი შეასწრო. რაღაცამ მწარედ უჩხვლიტა გულში, უცებ ისე შეეცოდა ქალი, რომ ყელში ცრემლი მოაწვა“. წეროს მოკვლით სიმბოლურად მოკვდა

ქალის ფაქიზი სული. ის ან შეეგუება მოსაწყენ ცხოვრებას, ან უჩას დაშორდება. ამიტომაც „გაოცებული და შემკრთალი იერი ჰქონდა, თითქოს უკვირდა, ეს ნამდვილად თვითონ იყო თუ არა“. საგულისხმოა მოთბობის სათაურიც — „წერო“.

„სინათლის წელიწადი“ ვრცელი ლირიკული პოემაა. სამოქმედო გარემოა ავტორის ცნობიერება. მასში, ისევე როგორც ყოველ პოემაში, ხერხდება ბუნდოვანი ფაბულის გამოცალკევება. მაგრამ იგი იმდენად შეუმჩნეველია, რომ მკითხველისათვის არც არსებობს. მხოლოდ სპეციალისტს ძალუძს კონტრაპუნქტული ხაზების გამოყოფა, ასოციაციების დალაგება და ამოხსნა. ის რეალური დრო, რომელიც მიმდინარეობს თხზულების ფიქრთა მოქმედება, დადგინდება. ასევე ცნობიერდება (პროლოგის მოშველიებით) ფიქრთა საგანი და ასოციაციათა იდეალური დრო (ერთი წელიწადი), კონკრეტული ადგილი (ზღვისპირეთი), რომლებიც ჰკრავენ პოემის კომპოზიციას. მაგრამ მათში არ გამოვლინდება თხზულების ემოციურ-ლოგიკური ბირთვი. მარტოოდენ ცნობიერების ნაკადის მოძალება, მისი კონცენტრირებული ხასიათი, გაუფორმებელი მთლიანობა, სიმბოლოთა სტრუქტურა, არეული სიბრტყეები ადგენენ პოემის ლირებულების ცნებას. თითქმის გამჭრალი ფაბულური დანაშრევი (პრაქტიკულად იგი არც არსებობს, ხოლო ნომინალურად მოიპოვება, ვინაიდან ნორმალური აზროვნების პროცესიდან მისი აბსოლუტური განდევნა შეუძლებელია) მარტოოდენ დანამატად წარმოიდგინება, ოღონდ ცალკეული ეპიკური ჩანართები მაინც რჩება. ო. ქილაძის ზოგიერთ სხვა პოემაში („იტალიური რვეული“, „რკინის საწოლი...“) მასალა საბოლოოდ იშლება, ემორჩილება ასოციაციურ ფანტაზიას. საგნებისა და ნივთების ხატებანი პოემაში შემოდიან არა გარედან, არამედ ავტორის ცნობიერებიდან. განფაბულების პროცესი მთავრდება. სიტყვა თავისუფლდება განსაზღვრული ამბისაგან. მოიხსნა მოციქულობის საკითხი ავტორსა და ქმნილებას შორის. ინდივიდის პერსონალური მეტყველება უშუალოდ განივთდება მხატვრულ სახეთა სისტემაში. თუ მოესურვა, მოიშველიებს ეპიკურ ფრაგმენტსაც, როგორც სულიერი მღელვარების გამომხატველს.

ლირიკული პოემა „სინათლის წრეში“ (გ. გეგეჭკორი)

გამორიცხავს ფაბულურ ელემენტებს. გადაკარგული მამის ლანდთან შეილის შეპასუხება, მონოლოგი მის წინაშე („მე არ მიკვირს დროის აღრევა“) აყალიბებს პოემის კონსტრუქციას. მასალა მთლიანად დაშლილია. იგი აიწყობა თემატურ ღერძზე, როგორც მძივები ძაფზე. მოძრაობს პერსონაჟის ცნობიერება მისი მდგომარეობა სტატიკურია. მარტოოდენ სულის ფენები დეფორმირდება. ბუნდოვნად მოინახება სიუჟეტური ქარგა (მაგალითად: „მამალი ყვიის... უნდა დავშორდეთ ახლა ერთმანეთს, მამალი ყვიის“ მიგვანიშნებს, რომ მივუახლოვდით პოემის ფინალს. მამის ლანდი ისევ დაუბრუნდება უკუნეთს). მშობლის მოგონება, ფიქრები მასზე. სინათლის წრით შემოირკალა ფიქრთა ნაკადი. დანარჩენი პოემებიც („მეთხოვმეტე პალატა“, „მზიანი ღამე“, „სეზამ, გაიღე!“...) აგებულია ასოციაციურ კომპოზიციებზე.

საერთოდ გ. გეგეჰკორი ცდილობს მაქსიმალურად გაათავისუფლოს პოემები ეპიკური ელემენტებისაგან. თუ თამაზ კილაძესთან შესუსტდა ფაბულის პულსაცია. თუ ოთარ ჭილაძემ მინიმუმამდე დაიყვანა ეპიკური ჩანარები, გივი გეგეჰკორმა გამოაელინა წმინდა აზროვნებითი პროცესი, ვინაიდან დაშლილი მასალა ემსახურება თავისუფალ და უშუალო განსჯას. სამყაროს ინტელექტუალური აღქმა ცნობიერებაში დასისტემებულმა მოარულმა და ახლად შექმნილმა სიმბოლოებმა იკისრეს. ხანაც უსაზღვროდ ფართოვდება წარმოსახვაში მოქცეული სივრცე. ლირიკული მდინარეა ექცევა ზოგადი სქემის კალაპოტში („მზიანი ღამე“). მაგრამ ინდივიდუალური მეტყველებით აცილებულია შაბლონი. გაძევებული ფაბულის ადგილი დაიკავა კონტრაპუნქტმა, რომელმაც მოარიგა ქაოსური ასოციაციები. გივი გეგეჰკორის ყველა პოემა არის შინაგანი მონოლოგის მეთოდით დაწერილი. თუ მისი ლირიკული ლექსები (მათ შორის ბოლოდროინდელი) ვერ გადაურჩნენ სტილურ სიჭრელეს და გავლენებს (გ. ტაბიძე, გ. აპოლინერი), პოემები ცდილობენ ერთიანი სტილის დაკანონებას. მათი რიტმიკა, მსოფლგაგება, ინტონაცია, ლექსიკა, არქიტექტონიკა უაღრესად ნათესაურია.

ტარიელ ჭანტურია არ არის დაკონკრეტებული სტილის პოეტი. ამიტომ მასთან შეინიშნება ისეთი ნაწარმოებები, რომელთა მოქცევა ერთი ავტორის შემოქმედებაში თითქოსდ

სოულოდნელიც კია. ძიების განუწყვეტელი პროცესი მას იძულებს წინა პლანზე გადმოიტანოს ესა თუ ის სტილური კომპონენტი. ხოლო რაც შეეხება პოემებს, ისინი გაერთიანდება ერთი ზოგადი და პრინციპული ნიშნით (ავტორს უკვე გამოქვეყნებული აქვს 12 პოემა): არცერთი მათგანი არ არის აგებული რაიმე ამბის განვითარებაზე. მხოლოდ ალაგ-ალაგ არის შემორჩენილი ეპიკური ელემენტები („ლიმილ-ბერიკა“, „ფრაგმენტები“). განფაბულების ტენდენცია ხშირად მასალის პოლიან დაშლას იწვევს („ლტოლვა“, „ორნი...“). თუ „ლტოლვაში“ ფიქრების წრებრუნვა გამოიხატება, „ორნი“ აიმბოლური ერთეულებით წარმოაჩენს გარესამყაროს. მასში წესრიგის შეტანა დაუკავშირდა ორეულების ფილოსოფიურ განზოგადებას. ნივთები განლაგდნენ საკუთარი ანალიზის შეაბამისად. საგნები დაემორჩილნენ სუბიექტურ წარმოდგენებს.

6. შინაგანი მეტყველება:

მეტყველება და აზროვნება ერთმანეთისაგან განუყოფელი პროცესებია. როცა ინდივიდს უჩნდება აზრის წინაგანცდა, ინტუიციურად იწყებს სიტყვების ძიებას, წინადადებათა აგებას. შინაგანი მეტყველება გამოუთქმელად გამოიყენება. იგი არ სცილდება სუბიექტის შინა სამყაროს. მისი ერთადერთი ფუნქციაა აზროვნების პროცესში მონაწილეობა. ვინაიდან გამონატავს აზრის დადგენის მომენტებს, ამიტომაც არ გააჩნია საკომუნიკაციო დანიშნულება. შესაბამისად შეცვლილია მეტყველების სტრუქტურა: მისთვის ნიშნეულია შემოკლება, ფრაგმენტალობა, პუნქტირისებრი, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები. სრული წინადადებანი ქრება; ხშირია გამოტოვებანი; წინადადება სინტაქსურად მარტივდება, აზრი შეკუმშულად გამოითქმის, მცირდება სიტყვათა რაოდენობა; მატულობს პრედიკატების ხეიდრითი წონა. შინაგანი, უხმო მეტყველებიდან სუბიექტი გადადის საკომუნიკაციოზე. როდესაც ხელოვანი ამგვარი თხრობის მეთოდს მოიმარჯვებს, ცდილობს მისი საზღვრების გაფართოებას, სტრუქტურის დახვეწას, ექსპრესიული ასპექტის მაქსიმალურ წარმოჩენას (შინაგანი მეტყველება და „ცნობიერების ნაკადი“ სინონიმური ცნებებია, ხოლო შინაგანი მონოლოგი გამოხატვის კონკრეტული

ფორმაა. ზოგჯერ, როცა მეტყველება გამოუცნობი სიმბოლოებისა, ფარული ქვეტექსტებისა და აზროვნების პროცესამდელი კოდებისაგან შედგება, ვამბობთ, რომ გამოყენებულია „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდი თავისი ვიწრო მნიშვნელობით, რომელიც გულისხმობს, თხრობის სტრუქტურის თვალსაზრისით, არატრადიციულ მეტყველებას).

ტრადიციული მხატვრული ხერხები შინაგანი სამყაროს გამოვლენისათვის გაიმიზნა. მაგრამ მისი ადექვატური წედომა შეიძლება მარტოდენ სრული მიახლოებით. ამიტომ პერსონაჟის ცნობიერების ამოსახსნელად მეტყველება ჩაღრმავდა. ჩაშინაგანდა. აზრის გამონასკვის პროცესის ჩვენება გახდა იდეალური მომენტი.

ოთარ ჭილაძესთან „ცნობიერების ნაკადი“ უპირატესად წარმოდგენილია შინაგანი მონოლოგის ფორმით, ვინაიდან მეტყველების აქტი ერთი პერსონაჟის მეტს არ მოითხოვს. ზოგჯერ, შინაგანი ხილვის უნარით, ცნობიერების ეელზე გამოჩნდება რამდენიმე პერსონა („სინათლის წელიწადი“), როვორც დამოუკიდებელი სახე. ხოლო როცა წარმოსახვითი მირაჟები ასოციაციურ პლანში ექცევა („დევეებით სავსე ქუდი“), დაშლილი მასალა წმინდა სააზროვნო ასპექტში განიხილება. კონკრეტული სიმბოლოს („დევეებით სავსე ქუდი“) გარშემო ტრიალებს ფიქრთა რამდენიმე ფენა. ავტორის მდგომარეობა უცნობია. ჩვენ ვეცნობით მარტოდენ მისი განცდებისა და წარმოდგენების ლაბირინთს. ამასთანავე პერსონალური მეტყველება არც მოითხოვს მამენელს: იგი ექსპრესიულობის მიღწევას ცდილობს, მაგრამ ყურადღებას არ აქცევს, ეს პერსპექტიული შედეგი რამდენად იქნება სხვისთვის მისაწვდომი. თვითჩაღრმავება, საკუთარი გრძნობებისა და შეხედულებების ანალიზი არის პოემის თემა.

თამაზ ჭილაძის პროზაში ერთიანდება შინაგანი და ავტორისეული მეტყველებანი. „ცნობიერების ნაკადი“ გამოიყენება მხატვრული ნაწარმოების კონსტრუქციად. ამიტომ თვით სტრუქტურა არის ამ მეთოდით აგებული (ფაბულის საკითხი, სიუჟეტის განვითარება, პერსონაჟი და ავტორი. მუსიკალური წყობის ანალოგია...). საკუთრივ „ცნობიერების ნაკადის“ ფორმით თხრობას, რომელიც ქაოსურობის შთაბეჭდილების აღმძვრელია, იშვიათად მიმართავს. მხატვრულ სა-

ხეთა სისტემის განლაგება და აგება მას სულ სხვაგვარად აქვს წარმოდგენილი. მაგრამ შინაგანი მონოლოგები ხშირად იჭრება სიუჟეტის მდინარებაში: „თითქოს არ იცოდე და დანადმულ ველზე კი მიდიოდე. მიდიხარ, რაზე არ ფიქრობ. ცა მოწმენდილია, ირგვლივ ბალახი ბიბინებს, უცებ ნაბიჯს გადადგამ და იფეთქებს, ყველაფერს დაამსხვრევს, არევე-დარევს. მიდიხარ მერე, ნაღმის უზარმაზარი ნამსხვრევი გულში გაქვს ჩაქედილი და ბალახზე სისხლი წვეთავს, მიდიხარ და კვალს ტოვებ, როგორც ჩამავალი მზე ზღვაზე. და შენ თვითონვე გიკვირს: როგორ მოხდა ეს? როგორ მოხდა? მერე მარტოხელა აღამიანს დაინახავ, ფანჯარასთან რომ ზის და ქსოვს. და თოვლი მოდის, და წლები გარბიან. და ჩამავალი მზე ფანჯარაზეც წითელ კვალს ტოვებს. არაფერი, — ჩურჩულებ შენთვის, — დიდი არაფერი არ მომხდარა. ის კი ქსოვს ან გაყინულ კულისებში ზის და ტირის. მინდორი კი დიდია, ყოველ წამს შეიძლება ახალი ნაღმი აფეთქდეს. მერე რა? — ფიქრობ შენ და მიდიხარ. ირგვლივ ბალახი ბიბინებს, თეთრი ბალახი, არა, ეს თოვლია, ბალახივით შრიალა, მაღალი და იდუმალი“ — („აჰა, მიიწურა ზამთარი“)... ზაზას შინაგანი მონოლოგი ანალიზებს იმ ფაქტს, რომ წინიკომ მას მოულოდნელად გრძნობები გამოუმყლავნა; ან კიდევ: გიგას ეწვია 12 წლის უნახავი, ქაბუკობისდროინდელი შეყვარებული სოფიკო. გაიშალა მოგონებათა პანორამა: მასში ჩართულია ვრცელი შინაგანი მონოლოგი, რომელიც აღძრულია სოფიკოს დაკარგვით და ა. შ.

ედიშერ ყიფიანის რომანებში „წითელი ღრუბლები“ და „ცაში ასროლილი ქუდები“ ალაგ-ალაგ მოშველიებულია შინაგანი მეტყველების მეთოდი, რითაც გმირის სულის მოძრაობა დეტალიზდება. ზაალს ქალბატონმა მაკამ მეუღლის წერილები მოუტანა. მათმა წაკითხვამ შეარყია პერსონაჟის ფსიქიკური მდგომარეობა. ინტრიგის ყველა ძაფმა თავი მოიყარა ზაალის შინაგან მეტყველებასა და ხილვაში. „მანქანას ჩაასწრო ხევში იროდიონმა. მდინარეში ჩაინთქა. მანქანა ზემოდან დაეცა, აღმა ატრიალებული. ყუთები ნელნელა იძირება წყალში. დედაბერი ფლატეზე ამოსულ ხის ტოტებში გარჩენილა და მალლიდან დაჰხითხითებს. მდინარე აიძვრა, ჯერ გამწვანდა, მერე გაწითლდა, გაშავდა... კიდან ამოაქვს

წყალი გლეხის ქალს. ბავშვები სვამენ ვედროდან, სათითაოდ ეცემიან მიწაზე და იბერებიან. ქალი სახეს იხოკავს... ძროხების ნახირი სვამს მდინარის შავ წყალს, ძროხებს მუზღები ეკეცებათ და მთელი ნახირი იხოცება, მერე იბერება და ჩნდება აშშორებული დიდი მთა... ძალს ენა გადმოუგდია და აწყლაპუნებს მდინარის წყალს, იქვე ეცემა, სწრაფად იბერება... მიჩქეფს მოწამლული მდინარე და ბალახები ჭკნებიან, ხმება წაბლისა და რცხილის ხეები, მიწა იხრუკება. ფრთამოკეცილი პეპლები ცვივიან წყალში, მდინარე გაშმაგებით მიილტვის დიდი ზღვისაკენ... აჰა, მიაღწია, შეიჭრა, თავს გადაევლო ლურჯ ტალღებს. და მთელი ზღვის ფსკერი ამოტრიალდა. ეს ზღვა არ ყოფილა, უზარმაზარი საოცრად გაბერილი მკვდარი თევზი წევს მუცელამოტრიალებული. ზღვა აღარ არის. „ვიღუპებით, ვიღუპებით!“ ისმის მთებში ძახილი, ხალხი გარბის, მდინარეში ჩაყვინთეს სკაფანდრიანმა კაცებმა... ამოიღებენ საწამლავს? დამარჩევალ საწამლავს?“... შინაგანი მეტყველება თანდათანობით გადადის სიზმარში, რომელშიც სიმბოლურად გაცნობიერდება ცხადად ფარული და მიუგნებელი.

ტარიელ ჭანტურიას იმ პოემებში, რომლებიც შინაგანი მეტყველების მეთოდითაა დაწერილი, ზოგჯერ სათქმელის გამოხატვის პროცესი იმდენად ძნელდება, რომ წინადადებებს შორის ირღვევა ფორმალური კაუზალობის პრინციპი. ხაზები იტეხება. წყდება ფრაზების რიტმული დენა: „თვლემენ არმაზის ქანგისფერი მორიელები... და გალობს ჭვარი გაკრული ჭვარზე. მის გალავანთან, ბალახებში, ახლაც აგდია ისრით მოკლული დიდი წარსული და მომავალიც — წარსულია ადრე თუ გვიან: ჩემი ხსოვნის ფართო ეკრანზე მამონტები ტკეპნიან ასფალტს... მაგნიტოფონის დაწყვეტილი ლენტვიით მღერის საწვიმარ ღრუბლით დაწყვეტილი ცისარტყელები, და გალობს ჭვარი გაკრული ჭვარზე. მოღელავს დაბლა პაქტოლი — მტკვარი, და მოაქვს ოქრო აურაცხელი. ჭვარს შევეკედლე თოფნასროლი მტრედის ხუნდივით. თვლემენ ლოდებქვეშ შეყუჟული მორიელები. ჩათქმულ ვალეტთან ამოსული აგურის ქალი უსაბუთო ექვებით გავსებს, რადგანაც იცი მთელი ქვეყნის ქალებს დაიტევს პაწაწინა, თეთრი ბალიში. მე შორს ვარ ახლა; ჭვარზე ვუცდი გამოდარებას; და

გალობს ჭვარი გაკრული ჭვარზე. მოღელავს მტკვარი, და ჩანს ბნელში გაღმა ნაპირი, ნაპირი“ („გაღმა ნაპირი“).

გივი გეგეჭკორი თავის პოემებს საეხებით უმორჩილებს შინაგანი მეტყველების მეთოდს და მონოლოგის ფორმით ავლენს წარმოსახვაში გაცოცხლებულ გარდასულ განცდებს, როგორც თანამედროვეს. ყველა მის პოემაში დგას ერთი პერსონა — ავტორი, რომელიც ამა თუ იმ აზრისა და გრძნობის მიმართულებით შლის ფიქრთა ასოციაციურ პლანს. პოემაში „ტრანზისტორი“ არჩეულია მიმართვის ფორმა „შენ“, რათა შექმნას ილუზია პერსონაჟის ცნობიერებაში გადასახლებისა, რითაც ხსოვნაში დაღეჭილ წარმოდგენებს მოვლით ახალ-ახალი გაგრძელებანი. თვით ცნება-ტრანზისტორი ფორმალურად არსებობს. მისი აღქმა, როგორც უსულო საგნისა, შეუძლებელი ჩანს. ამიტომაც გაიგება სიმბოლოდ. ნივთის გასულიერებული ხილვა არის კონკრეტული თემის გასაშლელი მოტივი. ზოგჯერ აკვიატებული ფრაზები თითქოს არღვევენ სინტაქსურ კავშირს, რომლის დროსაც გამოიყოფა პარალელური სიმბოლიკა:

„შენ არასოდეს გინახავს ღამე, ღამე არასდროს ყოფილა ღამე.
ღღე ღამდებოდა ათიათასჯერ, შენთვის არასდროს ყოფილა ღამე.
იყო ბნელი და იყო უმთვარო, მაგრამ არასდროს ყოფილა ღამე.
თუ ღამის მერე ღღე გათენდება, ღამე არასდროს არ არის ღამე!...“

ღია სტურუამ შინაგანი მეტყველების მეთოდი მიიყვანა „ცნობიერების ნაკადამდე“. აზროვნება გართულდა. გამოჩნდა უსრული ფრაზები. სუბიექტი ჩაიძირა თავისთავში. ლექსის სტრუქტურა გაიშალა ასოციაციებით. ფიქრთა წარმოქმნის პროცესი გამოვლინდა დაწყვეტილი მეტყველებით:

„მე კი შეშინია ყველა ღრიქედ დარჩენილ კარის...
და არის სახარება სუფრის კოვზებით...
ლუკაზე უფრო ღამაში მარკოზის:
ხორცი სულის წილ, სისხლის წილ თვალი...
ხოლო სასაში ვაშლის სიმრგვალებს
ცელის ვერცხლისფერი მორგეი ნარკოზის...
თუ მზის რიტმული ბრწყინვალე მორგეი...
ცაში და თავში... მიჭნამდე ღამის...
მეძავები აცთენენ ინისფერ მოგვებს
და აგიეებთ სევდა

უმანკო ჩასახვის გამო...
და დამწვარი სასიდან
და ნათელი არსიდან,
მოსალოდნელი ბავშვების ნაცვლად
ჩნდებიან ხერხემალგატეხილი კაცები .
თავისი წილი ტვინით და საცვლით“.

(„პიპის მონოლოგები“).

გურამ გეგეშიძე შინაგან მონოლოგს მიმართავს, როგორც პერსონაჟის სულიერი პორტრეტის შექმნის საშუალებას. ფსიქოლოგიური განცდების დეტალური და მაჭვილი ანალიზი, რომელიც ზოგჯერ რამდენიმე გვერდს მოიცავს, ემყარება სახეთა ტრადიციულ სისტემას. მაგრამ თუ სტრუქტურულად პერსონაჟის მეტყველება არ არის მოდერნიზებული ხასიათისა, ენიჭება ის სპეციფიკური დანიშნულება, რომლის სამსახურშიც იგი მოდერნიკტულმა პროზამ ჩააყენა: ... „შენ დგახარ მდინარესთან და გატკობს მისი უცნაური ჩურჩული, როგორც გაზაფხულზე ბუღბუღლის გალობა. შენ დგახარ მდინარესთან და მაღალი მთებიდან ჩამონაყარი წყლის სიგრილე ზამთრისაგან მისუსტებულ ენერგიას გიორკეცებს, სილაღითა და სიყვარულით აღაგზნებს. შენ დგახარ მდინარესთან და გიყვარს ის სოფლები, — ყაერთ დახურული ოდა საძლები, ისლიანი ქოხმახები, ოჩოფებებზე შემდგარი სასიმინდეები, — რომლებიც მოჩანს შორს, ხეობის სიღრმეში, ტყიან ფერდობზე. როგორ გიყვარს ტყე! ახლა ტყეს ფოთლები ჩამოსცენია და დაკვირვებული, გამჭრიახი თვალი ხეებს შორის ჩაცუცქულ კურდღლებსაც კი დაინახავს, პატარა, უვნებელ ყურცქვიტებს, არავის რომ არაფერს უშავებენ, მთელი სამყარო კი მაინც მტერია მათი. გაძარცული ქალებიდან შაშვეების ქახქახი გესმის და მზე გავიწყებს, რომ ახლა ზამთარია, როგორ გიყვარს მზე! მაგრამ გიყვარს თოვლიც და გენატრება მისი ბრჭყვიალი, რადგან თავის ადგილზე და თავის დროზე ყველაფერი კარგი და ლამაზია. კარგი და ლამაზი კი ის არის, რაც გიყვარს, შენ გიყვარს თოვლიანი მთები მეწამულად რომ აუფერადებია მზის სხივებს...“

შინაგანი მონოლოგი ქვეცნობიერის სამეტყველო შინაარსად ქცევის ფორმაა, შინაგანი ქცევის სამოქმედო გამოვლენა. გმირი-ავტორი არის კომენტატორი საკუთარი მო-

ულოდნელი ქცევისა. ქვეცნობიერი გამოიყოფა და თანდათანობით შეიცნობა, შეიცნობა კავშირის ზოგიერთი სახე ცნობიერისა და ქვეცნობიერისა. დადგენილია შინაგანი მეტყველების ორი ტიპი: ა) ერთი, რომელიც ლოგიკური, ბუნებრივი მიზანსწრაფვით გამოირჩევა; ბ) მეორე, რომელიც ირაციონალური, გაუფორმებელი სტიქიის სიტყვიერი ფიქსირებაა. პირველის ყველაზე კლასიკური გამოვლენაა პრუსტის პროზა, მეორისა — ჯონსის მეტყველება.

II შინაგანი მეტყველების — „ცნობიერების ნაკადის“ სტრუქტურა ზოგად შტრიხებში ასე გამოისახება: შინაგანი სიგნალები და შთაბეჭდილებანი ინტუიციური ფორმით სამეტყველო ზონაში ექცევა. გაურკვეველი განწყობის ფენები იხატება. ავტომატური, მექანიკური ნიშნები და მინიშნებანი მოქმედებით ცხადდება. ოპერირებული აღქმა სიტყვებით. ფსიქოლოგიური პარალელიზმი, როცა ერთი შეხედულება იხილება მეორის ფონზე. თვით მეტყველების დინება მულამ ორი თემის გახლეჩილი მთლიანობაა. კოლიზია აუქმებს ხედვით დინამიკას. სტატიკური მოძრაობის უნარი აბსოლუტდება. დაკარგული განცდები ხელმეორედ შეიძინება, აღიდგინება. ცნობიერების ველი უჩინრად ინალმება მირიადი მომენტით. შინაგან წარმოდგენებში მექანიკური ხეტიალი უეცარ აფეთქებათა ფოიერვერკს გვაძლევს. გადაშლილი შრეები გამკვეთრდება. იღუმალი დაძაბვა განიმუხტება. გახუნებული ფერები გაცხოველდება. მოქმედების არე შეიკვეცა. ერთ წერტილზე მარადიული ბრუნვა მულამ პასიურ — გაბრძოლების თვისებებს ინახავს. მაქსიმალური ჩაღრმავებით ირაციონალური მიიწვდომება. იგი არ არსებობს რეალურად, მაგრამ პოეტური წარმოსახვისათვის ამ მომენტს აზრი ეკარგება. ზოგჯერ ხელოვანი მხოლოდ სიტყვებით აზროვნებს. გამოირიცხება როგორც სახის, ისე ცნების პრიმატი. ეს იმდენად, რამდენადაც ყოველი ცალკეული სიტყვა ატარებს პუნქტირისებრ შინაარსს. მათი შეერთებით მიიღება აზრობლივი მთლიანობა. შეგრძნების მწვავე პროცესი ინტუიციურად განალაგებს სიტყვებს, ფრაზებს, დეტალებს. შინაგანი მეტყველება მულამ პროცესის აქტივობის ჩვენებაა. შედეგი თავისთავად ბოლოვადი ელემენტია. აზრი გააზრიანებამდე, განცდა განცდის შემეცნებამდე, მეტყველება მეტყველების ორგანი-

ზებამდე — „ცნობიერების ნაკადის“, როგორც მხატვრული გამოხატვის ფორმის და მეთოდის სპეციფიკური ნიშნებია. შინაგანი მეტყველება თითქოს წყალქვეშა მოვლენებს უკვირდება, რაც საზოგადოდ უცნობია. მუსიკა და ფერწერა შეექსოვა ენობრივ ფენომენს.

როგორც ითქვა, შინაგანი მეტყველება და „ცნობიერების ნაკადი“ ზოგადად ერთგვარ შინაარსს ატარებენ. საკითხის დაზუსტებისათვის: „ცნობიერების ნაკადი“ მიესადაგება მეტყველების სპეციფიკურ ფორმას. ამრიგად, მას გააჩნია ფართო და ვიწრო მნიშვნელობა. ქართულ სინამდვილეში შინაგანი მეტყველება უფრო პრუსტიანული ხასიათისაა (განსაკუთრებით ეს ითქმის თ. ქილაძეზე. იგი პრუსტს მოიხსენებს ერთ-ერთ მოთხრობაში — „შუადღე“).

7. ქვეცნობიერის ანალიზი

„ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდი დაკავშირებულია ანრი ბერგსონის და ზიგმუნდ ფროიდის სახელებთან. ვინაიდან მოქმედება გადმოტანილ იქნა ფსიქიკაში, მოდერნისტული პროზის წინაშე დაისვა პრობლემა ცნობიერების საიდუმლოთა მაქსიმალური წვდენისა. სულის ფენებში მთლიანი გარესამყაროს შეტანამ და მასში ჩაძირვამ წარმოშვა აუცილებლობა არაცნობიერის მოტივირებისა, რომელიც შეიძლება პირობითად ჩაიფვალოს ირრაციონალური რეალობის პარალელად ინდივიდში. ადამიანის ცნობიერება განუწყვეტლივ ივსება ახალი განცდებითა და შთაბეჭდილებებით. ისინი ერეკებიან ძველ ემოციებსა და შეხედულებებს იმ სიღრმეში, სადაც არ წარმოადგენენ ცნობიერების ფაქტებს. მხოლოდ უმაღლეს ნერვულ სისტემაში რჩება მათი ანაბეჭდები. იქმნება მეხსიერების პასიური მარაგი, ქვეცნობიერის ფსიქიკური რეზერვუარი. ქვეცნობიერს გააჩნია 4 რომელიც: წინარეცნობიერი, განდევნილი, არქაული მემკვიდრეობა, საკუთრივ ქვეცნობიერი. ფსიქიკა მოიცავს სამ ფენას (ინსტანცია): „იგი“ (განდევნილი და საკუთრივ ქვეცნობიერი), „მე“ (ცნობიერი და წინარეცნობიერი), „ზე-მე“ (ცნობიერი და არქაული მემკვიდრეობა). ქვეცნობიერი ცნობიერ ფსიქიკაში გამოავლენს კვალს, დისპოზიციას, მიდრეკილებას, რომელიც ინსტინქტის ანალოგიური მოვლენაა. ქვეცნობიერი (ანუ არა-

ცნობიერი) ინსტინქტების საუფლოა, რომლებიც დამოუკიდებლად მართავენ ინდივიდის ნება-სურვილებს. სწარმოებს ინსტინქტების გადანაცვლება და ტრანსფორმირება. ლტოლვათა ეგოისტური არსი თავსდება ქვეცნობიერის სიღრმეში, სადაც გარკვეულ მომენტამდე, რეპრესირებულ მდგომარეობაში იმყოფება. ხოლო შესაფერის ეამს, რომლის დადგომა ცნობიერებისათვის უცნობია, ამოხეთქავს და ლებულობს პათოლოგიურ სახეს. ინსტინქტები ორ ჯგუფად ნაწილდება: ა) თვით შენახვის ანუ თვითგანმტკიცების ინსტინქტები — ეროსი (მითოლოგია); ბ) განადგურების ინსტინქტები — თანატოსი (ჰერაკლიტე). მათი ძირითადი საფუძველი არის ლიბიდო — სექსუალური ენერგია (იუნგს შემოაქვს, ნაცვლად ინდივიდუალურისა, კოლექტიური ქვეცნობიერის ცნება, ნაცვლად ლიბიდოსი — საერთო ფსიქიკური ენერგია), რომლის შინაარსს ქმნიან ჩაწიხლული, რეპრესირებული სექსუალური გრძნობები. ფროიდის მიერ გულდაგულ ანალიზდება პანსექსუალიზმი, კომპლექსების თეორია, ოიდიპოსის კომპლექსი, კასტრაციის (დასაჭურისების) კომპლექსი, სიყვარული, როგორც ნოსტალგია. გამოიყოფა სექსუალური ენერგიის გადანაცვლების სამი ტიპი: ა) უშუალო სექსუალური ვნებების სიკარბე; ბ) ინტელექტუალური ელემენტების გაძლიერება; გ) ინტელექტის გაბატონება. ხელვინება არის ოცნებად ქცეული რეპრესირებული სურვილების განსაბიერება. ზ. ფროიდმა (და საერთოდ „სიღრმის ფსიქოლოგიამ“) უსაზღვრო ზეგავლენა იქონია XX საუკუნის ბურჟუაზიულ მწერლობაზე. საბჭოთა მეცნიერებაში აღნიშნულია მისი გარკვეული დამსახურებანი, მაგრამ როგორც მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია, უკუგდებულია. თვით ქვეცნობიერის საკითხი (მას ადრევე განიხილავდნენ შოპენჰაუერი, ნიცშე, ლიპსი...) არ არის დამაჯერებლად არგუმენტირებული. მაგრამ მისი თუნდაც ობიექტური არარსებობა ხელს არ უშლის ხელოვანს, დახატოს პერსონაჟის ილუზიური ფსიქიკა.

ბერგსონმა გამოაცალკევა ცნობიერების ორი მიმართულება: ინტელექტი და ინტუიცია. მთელი სინამდვილე გაიგება როგორც ინერტული მატერია და სიცოცხლის სწრაფვა. სიცოცხლე ზემოქმედებს მატერიაზე და ცდილობს განსა-

ზღვრული ფორმების განხორციელებას, რასაც აღწევს ინტელექტის მეშვეობით. მაგრამ სიცოცხლემ (ვიდრე წესრიგს შეიტანდეს გარს შემოკრებილი ელემენტების თვისებებში) უნდა ჩაიხედოს საკუთარი სულის სიღრმეში, გააკვიროს ინდივიდუალური არსებობის რაობა. საამისოდ ინტელექტი უძლურია. მოქმედებენ ინსტინქტები, რომელთა უმაღლესი ფორმა არის ინტუიცია. იგი ცნობიერების ხარისხში აყვანილი ინსტინქტია. ინტელექტი სიცოცხლის გამოვლენაა უსულო საგნების, არაორგანული მატერიის მიმართ, ამიტომ ჰერეტის ასპარეზი შიგნიდან გარეთ არის მიმართული, ხოლო ინტუიცია სიცოცხლისავე მსწრაფვი სიცოცხლეა; ამდენად ემსახურება შინაგანის წვდომას; ჰერეტის მომენტი შიგნიდან ცდილობს შინა სამყაროს ამოცნობას. სიცოცხლეს სჭირდება კონტაქტი თავისთავთან. ინტელექტი და ინტუიცია ავსებენ საერთო მიზნის სხვადასხვა მხარეს. ქვეცნობიერის ამოხსნისა და წვდომის ფორმად და მეთოდად დასახა ინტუიტივიზმი. ცნობიერების ნაკადი, ასოციაციები, მოგონებანი გვაზიარებენ ჩვენს სულში მიმალულ წარმმართველ ძალებს. ყველაზე უკეთ ჩვენ ვიცით საკუთარი არსებობა. მე ვახდენ იმის კონსტანტირებას, რომ გადავდივარ ერთიდან მეორე მდგომარეობაში. განცდა, გრძნობა, სურვილი, წარმოდგენა ქმნიან ჩვენს არსებობას. მე ვიცვლები: ვფიქრობ ჩემს ყოველ მდგომარეობაზე. მე ვიცი, რომ ვიცვლები. თითოეული მდგომარეობისაგან ინახება ნაწილობრივი არსი. ჩემი შთაბეჭდილება მოცემულ მომენტში განსხვავდება მომავალი მომენტის შთაბეჭდილებისაგან. მეხსიერება ივსება განცდებით. ერთი ვითარებიდან მეორეში გადასვლა არ იძლევა პრინციპულ ზღვარს. ფსიქიკური ცხოვრება სავსეა მოულოდნელობებით. ჩვენი არსებობა რომ შედგენილი ყოფილიყო ცალკეული მდგომარეობებისაგან, არ გვეცოდინებოდა დრო, იგი არ არის წამი. დრო წარსულის უწყვეტი პროგრესია, უწყვეტად მზარდი, უსასრულოდ შემონახული. წარსული სინამდვილეში მოიპოვება თავისთავად, ავტომატურად. წარსული აწმყოდ რჩება. ცხოვრება და პიროვნება მუდმივად იზრდება და ვითარდება. ცხოვრების წინსვლის მთავარი მიმართულებანია: უძრაობა, ინტელექტი, ინსტინქტი. ისინი კიდევ ავსებენ და კიდევ ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს. არ იქნება ინ-

ტელექტი, თუ იქვე ინსტინქტის კვალი არ არის და პირიქით. რეალობაში ისინი გვერდიგვერდ არიან, ვინაიდან ავსებენ ერთმანეთს. ინტელექტს ცნებები წარმოშობს, ცნებებს — წარმოდგენები. წარმოდგენებს — განცდები. ინტელექტი პრაქტიკული ცხოვრების იარაღია, ხოლო პრაქტიკისაგან განწმენდილი ინსტინქტი ინტუიციაა. იგი არაცნობიერი აქტია, სასიცოცხლო იმპულსის გამოვლენაა: მათემატიკურ წესრიგს უნდა დაუპირისპირდეს სიცოცხლის წესრიგი.

ამრიგად, ფროიდმა და ბერგსონმა გამოიმუშავეს ის თეორიული საფუძველი, რომლის მხატვრული გარდასახვა მოგვეცეს მოდერნისტული პროზის შემქმნელებმა. ამიტომაც ჯონისათვის კაცობრიობა — ეს ქვეცნობიერი ცხოვრების ნაკადია. რომელსაც გაშიფრავენ შინაგანი მონოლოგები, სიმბოლოები, რემინისცენციები, ასოციაციები.

ქართულ სინამდვილეში გამოიხატება ზოგადი პრინციპი: ქვეცნობიერის პოეტური გამოაშკარავება შესაძლოა შინაგანი მეტყველების მეთოდით, რომელიც ზოგჯერ ლებულობს „ცნობიერების ნაკადის“ სპეციფიკურ სააზროვნო ფორმას. ხოლო ფროიდისტული და ბერგსონისებრი შეხედულებანი მოტივირდება იმდენად, რამდენადაც აიტანს მას თხრობის ტრადიციული სტრუქტურა და რეალიზმის პრინციპები (კლასიკა + მოდერნიზმი). მათ ნააზრეში ფუნდამენტური შეცდომების გვერდით მოიძებნება ისეთი პროგრესული ელემენტები, რომელთა პოეტური დასისტემება და გამოყენება არ უკარგავს ხელოვნებას ჯანსაღ ხასიათს. მაგალითად, თამაზ ჭილაძის მოთხრობაში „მდგმურები“ შეინიშნება „ოდიპოსის კომპლექსის“ მოდელი: მამა-შვილს, იონასა და ვახტანგს, მოეწონებათ ერთი ქალი: ევა. თავდაპირველად მოხუცს აღეძვრება უნებლიე გრძნობები მდგმურის მიმართ. მაგრამ ისინი ცნობიერებიდან გაძევებულია. სუბიექტი არ უფიქრდება საკუთარი სულის მოძრაობას; უფრო ზუსტად, იღუმალად მოწოლილი გაურკვეველი გრძნობა, რომელიც პირველ-შემჩნევისთანავე რეპრესირებულ იქნა, არ ანალიზდება. ქვეცნობიერში მომწყვდეული აზრი თითქოს ცდილობს გარეთ გაღწევას:

„ქალმა ფეხსაცმელი ჩაიცვა. ჩაცმის დროს იონას დაეყრდნო ხელით. ქალის სველი თმა იონას ლოყაზე მოედო,

გააუჩუოლა, ქალს გამოეცალა, გვერდზე გადგა, ქალი წაბარბაცდა.

— რა იყო? — ჰკითხა გაკვირვებულმა ქალმა.

— არაფერი, — უპასუხა იონამ. — წავიდეთ.

რა იყოო, გესმის, იონა? შენ კი რა ბრიყვი ხარ, ბებერი ბრიყვი, ვირის ტვინი ხომ არ გაკამეს, შე უბედურო, რამ გამოგაშტერა ამ ხნის კაცი. თუ რამ სათქმელი გაქვს, თქვი, შე კაი კაცი, თორემ გათავდა ცხოვრება და ახია შენზე.

— წელს წელი ემატება, მაგრამ არითმეტიკამ როგორ უნდა აჯობოს ადამიანს, — ამბობდა ქალი, — მთავარია გული იყოს მუდამ თვრამეტი წლისა“...

ფრაგმენტი დასრულებული სურათია პერსონაჟების ვნებებთან მიმართებისა. იონა გრძნობს რაღაც გაუფორმებელი, შინაგანი ტალღის მოწოლას, მაგრამ ქვეცნობიერი სურვილების ამოტივტივება სურს და არც სურს: ევას მოძრაობა და ლაპარაკი მასში ძალუმად იწვევს ქალის შეგრძნებას. ყოველი დეტალი მკაცრად წარმოაჩენს სქესობრივი ლტოლვის რეპრესირებას: „იონა ზღვისკენ ზურგშექცეული იდგა, მაინც ყველაფერს ხედავდა: როგორ გაიხადა კაბა ქალმა, როგორ მივიდა წყალთან...“ „იონამ მოიხედა, ქალს ერთი ხელით ეფასთან თმა მოებლუჯა, მეორეთი კი წურავდა, — მთლად სველი ვარ. იონამ თვალი აარიდა“. დამალული ინსტინქტები გადაიკარგნენ, როცა სამხედროდან ვახტანგი დაბრუნდა. იონი ღრმად ჩაიმაღნენ ქვეცნობიერში. შეილის ხილვით მოგვიჩვენა სიხარულმა თითქოს ყოველივე გააბათილა. მაგრამ მათ შორის დარჩა გარეგნულად ცივი, ფრთხილი და, რამდენადმე, მტრული დამოკიდებულება, რაც ვახტანგის ბავშვობიდანვე ყალიბდებოდა. ზოგჯერ მამაშვილური სიყვარული მაინც ვერ იმალავს თავს და უეცრად ალაგზნებს პერსონაჟებს: „ვახტანგი კისერზე მოეხვია და გულამოსკვნილი ტირილი ამოუშვა:

— „მამიკო, მამიკო, საწყალი დედა... არ წახვიდე, მამა, არ წახვიდე, აქ იყავი ჩემთან“...

დედა მიიცვალა. უცხო ქალი შემოიჭრა. მეტოქეობის გრძნობა ცოცხლობს ქვეცნობიერში. ჯერ მასზე არაფერი იციან. ჯერ სიტუაცია არ დამდგარა. მდგომარეობა მაინც დაძაბულია. რატომ? მაგრამ მოვა შესაფერი ეპი და ხან-

გრძლივი დუმილის უხერხულობა დაირღვევა. იწყება ქვე-
ცნობიერის გამომწვეურების პროცესი. მაგრამ თუ ეს ჩვე-
ულებრივ ეკისრება შინაგან მეტყველებასა და „ცნობიერების
ნაკადს“, ამჯერად ინტრიგის გაშლით ხდება. იონას მოესმა,
თუ როგორ გადაკეტა ევამ კარი, რასაც ადრე არ აკეთებდა:
„რა ჩაიდინა ნეტავ ვახტანგმა ამისთანა?“ შეკავებული
ინსტინქტები ამოძრავდნენ. თუ წინათ შვილი ამქლავნებდა
ქირვეულ ხასიათს, ახლა მამა გახდა იქვენული. ჩნდება და
იხატება შვილისადმი ფარული მტრობის გრძნობა: „შენმა
მასწავლებლებმა საყვედური შემოგიტვალეს, — დაიწყო
იონამ, ნამდვილად კი უნდოდა ქალისათვის ეყვირა, გაჩუმ-
დიო. მისმა სიცილმა თავბრუ დაახვია“. სიცილით თავბრუს-
დახვევა გამორიცხავს მორალურ-ეთიკური სიწმინდის თვალ-
საზრისით ზომიერების დაცვას. შვილს იმიტომ უჯავრდება,
რომ ეს ქალი ადრე მისი გაძევებული ლტოლვების უნებლიე
საგანი იყო. ახლა ხედავს, რომ ვახტანგი ჩაერია და ევას
გული მოიგო. ამიტომაც უხერხულობის აჩრდილი არ ადგას
იონას. ევა კი ჩვეულებრივი ქალი იყო, რომელიც ელოდა
მამაკაცს. მისთვის ერთი ფასი ჰქონდა იონას თუ ვახტანგს.
მოხუცის შეურაცხყოფილი განცდები მექლავნდება: იქვით ავ-
სილი უბოდიშოდ შედის ევას ოთახში: ...„ზღურბლზე გა-
შეშდა: დილის ბინდბუნდში მკაფიოდ დაინახა, ვახტანგს ევას
გვერდით ეძინა, ბალიშზე კისერგადაგდებულს: ქალმა თავი
წამოპყო, იონა რომ დაინახა, ტუჩზე თითი მიიღო და ჩუო, —
უთხრა.

იონა აივანზე გამოვიდა. აივნის ბოძს ორივე ხელი შემო-
ხვია და ზედ მიეკრა, რადგან ეგონა, ქვეყანა ტრიალებდა“.
ბოლო ფრაზით მინიშნებულია ამბის ემპირიულ შინაარსზე.
მაგრამ თუ ფროიდთან ეს ფაქტი დაიტვირთებოდა ირრაცი-
ონალური მომენტებით, „მდგმურებში“ ფსიქონალიზი გა-
მოვლინდა ობიექტურად შესაძლებელი ამბის მიმართ. ვენელ
კლინიცისტს ჩამოსცილდა თალხი სამოსი. „ოიდიპოსის კომ-
პლექსი“ შერბილდა. ტრანსფორმირებული თეორია გაიშალა
რეალისტური ნიუანსებით.

ელდშერ ყიფიანთან, როგორც ეს არის ხშირად თამაზ ქი-
ლაძესთან, პერსონაჟები ზოგჯერ თითქოს არანორმალურად
იქცევიან. აქ ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე იმდენად

სწრაფია გადასვლა, რომ დრო არ ჩიება ავტორს მოქმედების მოტივირებისა. ამიტომ გვეჩვენება გმირების მოძრაობა, საუბარი, არც თუ ისე იშვიათად, არაბუნებრივი და ალოგიკური. პერსონაჟების ქცევა დალდასმულია გაუცნაურების სურვილით. ჩვეულებრივი ადამიანი უმიზეზოდ გამოდის წონასწორობიდან, ნორმალურ სიტუაციაში ავლენს უტაქტობას, არავინ იცის, ეს გმირი ახლა რას ჩაიდენს. ხასიათები დახურულია. მაგრამ თუ გაეიხსენებთ, რომ ქვეცნობიერი პერმეტული ეგოიზმის, ალოგიკურის სამეფოა, ქაოსია, მაშინ დავრწმუნდებით, რომ მწერალმა უშუალო მოქმედებაში ამოზიდა პერსონაჟის ქვეცნობიერი ზრახვები, შინაგანი მონოლოგის გარეშე. ქვეცნობიერი, რამდენადაც მებსიერების პასიური მარაგია, არავინ უწყის, როდის გაიჭრება გარეთ. ეს ხდება სუბიექტის სურვილის იგნორირებით, რაც ქმნის უხერხულობის ატმოსფეროს: ცნობიერის ლოგიკა გამორიცხავს ქაოსური ქვეცნობიერის თავისუფალ თარეშს. სტანდარტულ გარემოში მისი გამქლავება პათოლოგიურობის ილუზიას წარმოშობს. ეს არის მიზეზი იმისა, რომ თ. ჭილაძისა და ე. ყიფიანის ინტელიგენტი პერსონაჟები ფეთქებად ხასიათს ამქლავებენ, რომელსაც თითქოს გამართლება არ ეძებნება.

ლია სტურუას პოეზიაში იდემალების სამეფო ანალიზდება „ცნობიერების ნაკადით“. ხილვების ანაზღეული გახსნა და ცვალება ეძიებს ფარული მოტივების კანონზომიერებას. ხსოვნაში დაგროვილი სურათები გაამხელენ ინსტინქტურ ფიქრებს. ინტუიცია გამოძებნის სააზროვნო მასალას. გამძაფრდება ლტოლვის იმპულსი („ჩვენ შეგვაბვედრა ნადირის ალდომ და ერთი ჯოგის სისხლმა და სუნმა“, „და მიცხოვლდება უძველეს სისხლში ძუძუმწოვარი მხეცის გენები“; „და მაშინ მუხტმა დადებითმა და მდებრობითმა შემოხაზა ჩემს გარშემო ტკივილის არე“...). ინსტინქტი, როგორც აზარტი. ცოცხლობენ პირველყოფილი ვნებები...

ქვეცნობიერის არსი პერმეტული ეგოიზმია. ეთიკური ნორმებით შებოჭილი ადამიანი პირველყოფილ ვნებებს მოაქცევს ქვეცნობიერში. ეგოისტური მოტივები ყველაზე მეტად სიზმარში ვლინდება. ამ მხრივ საინტერესოა თ. ჭილაძის მოთხრობა „პარასკევა“. მასში გამოვლენილი უცნაური ამ-

ბავი სიზმარში გახსნილი ქვეცნობიერი ფსიქიკიდან წარმოადგება. უნებლოე სიზმრული წარმოსახვა დამაბნეველი ხდება თვით სუბიექტისათვის. გარკვეული კონცეფცია ხერხია მოქმედების ორიგინალური გაშლისათვის. ყურადღების საგანია აზრის ინდივიდუალური ფორმა, რომელშიც ნებისმიერი შინაარსი ჩაეტევა. თვით ჯოისისათვის, იყენებს რა ფროიდისტულ ნააზრევს, მისი არსი არ არის მთავარი. მან თვითონვე აღნიშნა, რომ უბრალოდ სჭირდებოდა ისეთი ფორმა, რომელიც შეკრავდა 18 ნაწილად დაშლილ „ულისეს“. აზრის ქვეშარიტებას მისთვის ფასი არ ჰქონდა: ფროიდიზმი აინტერესებდა, როგორც გამოსახვის საშუალება.

8. წაშლილი საზღვრები

ცნობიერება მიედინება ფორმალური საზღვრების გარეშე. ირღვევა ტრადიციით კანონიზებული ქანრები: იშლება სასაზღვრო ხაზები; მონაცვლეობენ მოტივები. ნატურალისტური აღწერა გადადის შინაგან მონოლოგში. „ცნობიერების ნაკადი“ ერთვის ეპიკურ პანორამას. სიმბოლიკური მინიშნებანი, ქვეტექსტები, უეცარი ზილვები ითქვიფება ერთ „სიმულანტურ მთელში“. ქანრები იჭრებიან ინდივიდუალურ სივრცეებში. დგება განუთიშველი სინკრეტიზმის პერიოდი. ცნობიერების ფრაგმენტები შლიან ესთეტიკური კატეგორიების ფორმებს. სინთეზირებული წარმოდგენები გვაახლოებენ არაცნობიერსა და ირრაციონალურს. სინამდვილე პლაცდარმია იმქვეყნიურში თუ ქვეცნობიერში შეღწევისა. კონცენტრირებული ერთი ხელოვნების საარსებო ფაქტორთა კომპლექსით წარმოაჩენს გამკვრივებულ რეალობას. ყალიბდება ლირიკული ეპოსი და ეპიკური ლირიკა. ქანრების შეგვარებით იქმნება ლიტერატურის პრინციპულად ახალი, სინთეზური სახე: ეპიკაში ლირიკული ფაქტორები აარულებს ძირითად ფუნქციას, ხოლო ლირიკაში — გრძნობათა გაეპიკურება, მონუმენტალური წარმოჩენისაკენ სწრაფვა.

თამაზ კილაძის პროზაში შესუსტებული ფაბულის პულსაცია შლის გზას ლირიკული მეტყველებისაკენ. ხასიათები ზოგჯერ არც გამოიკვეთება. ცალკეული მკვეთრად მოხაზულ კონტურები შემთხვევითობის გამოვლენაა. ამალღებული სინამდვილე პერსონაჟებს პოეტურ შარავანდეღში ახვევს. ში-

ნაგანი მონოლოგები ემყარება წმინდა ლირიკულ შინაარსს. იმდენად ძლიერია რიტმული მდინარების ინერცია, რომ ფრაზები თავისუფალი ლექსის ქიმერას გვიქმნის. ზოგიერთი მოთხრობა გაიგება როგორც ლირი-ეპიკური პოემა (მაგალითად, „წერო“), ხოლო ტრადიციული პრინციპების მიხედვით გამართული პროზაული ქმნილება, რომელიც დაიცავდა მკაცრი ეპიკური თხრობის სტრუქტურას, თ. კილაძეს არ დაუწერია. პერსონაჟების დიალოგი ატარებს პოეტური უშუალოებისა და გულუბრყვილობის ელფერს („შუადღე“, „პოსეიდონის სასახლე“, „პირველი დღე“). მოქმედების განვითარება ნაკლებად ავსებს საერთო მაგისტრალური ხაზის ემოციურ შინაარსს. განვითარება გაიგება არა როგორც საფეხურებრივი ესთეტიკური სრულყოფა. ცალკეული დეტალი და მოტივი თავის ირგვლივ იქმნის შემორკალულ ემოციურ ატმოსფეროს. დამოუკიდებელი პოეტური ზონების შეერთება გვაძლევს არა აღმავალ ხაზს, არამედ გადაბმულ რგოლებს. ივსება მთლიანი განცდის რეზერვუარი. სიუჟეტის გაშლა და ფაბულა არის ასაკინძი ლირიკული შენაკადებისა („აჰა, მიიწურა ზამთარი“...). ვნებების დრამატიზება ვლინდება ფსიქიკის ლირიკული წარმოსახვით. აღსანიშნავია, რომ თ. კილაძის პროზაში არ კვდება არცერთი მთავარი პერსონაჟი, რითაც მკვეთრად გამოიყოფა ტრადიციული ბელეტრისტიკისაგან, რომელშიც კულმინაცია არის გმირის დაღუპვის სცენა. იგი მზადდება მთელი თხზულების მანძილზე. სიკვდილი, როგორც ყველაზე დრამატული, როგორც ერთგვარი მიზანი, ხელოვნების ნაწარმოებს ავსებს მძაფრი ემოციებით, ხოლო მისი გაუქმება ნიშნავს მხატვრული დაწოლის ვადანაცვლებას სხვა ფაქტორზე. ლირიკულმა ნაკადმა გამორიცხა სიკვდილის თემის აუცილებლობა.

ედიშერ ყიფიანთან უფრო დაცულია პროზის ეპიკური სტილი. მაგრამ სინამდვილის სურათების ჩვენებას დაემატა პერსონაჟის ფიქრთა მდინარება. სიუჟეტის გაშლა იძენს ლირიკულ სისათუთეს. დიალოგები აიგო გულუბრყვილო ელემენტების კონგლომერატზე („წითელი ღრუბლები“). სინამდვილე გამოჩნდა, როგორც ბავშვის წმინდა ოცნება. ფაქიზი და ნათელი გრძნობების ფონზე დაიხატა გაშარებულნი ხასიათები (ბენედიქტე ზიბზიბაძე...). ქალაქური ყოფა და კოლო-

რტი, ინტელიგენტთა მხატვრული სახეები იძლეოდა გარანტიას მოქმედების შეკვეცისა. არც მის რომანებში („წითელი ღრუბლები“. „ცაში ასროლილი ქუდები“) კვდება რომელიმე პერსონაჟი.

მაგრამ თუ თ. ჭილაძესთან და ე. ყიფიანთან რომანისა თუ მოთხრობის ფარგლებში დარჩა ლირიკული ნაკადი, ო. ჭილაძესთან. ტ. ჭანტურიასთან, გ. გეგეჭკორთან ლირიკული ეპოსის შექმნის განუწყვეტელი ცდები დამთავრდა ტრადიციული ეპიკის გაუქმებით. პოემაში იმდენად შემოვიდა ლირიკა, რომ აშკარად სადავოა თანამედროვე პოემის ნიმუშები ლიტერატურის რომელ გვარს მიეკუთვნება. იგი შეიძლება ერთდროულად წარმოვიდგინოთ როგორც ლირიკის სივრცის გაფართოება და როგორც ეპიკის დაყვანა ლირიკამდე. მაგრამ თუ მხედველობაში მიიღება, რომ დაშლილი მასალა სტრუქტურულად შეესაბამება სინამდვილეს, რომ ანალიზდება მრავალწახნაგოვანი სინამდვილის მოდელი „მე“-ს ცნობიერებაში, უფრო მართებული აღმოჩნდება, რომ იქმნება ეპოსის ახალი ფორმა, რომელიც მთლიანობაში გააზრებით გაამართლებს სახელწოდებას.

ამასთანავე ლირიკაც შეიცვალა. მასში იმდენად შემოიჭრა ეპიკა, რომ ლექსი გადაიქცა ლირიკული პოემის შემადგენელ ნაწილად. მიჯნები წაიშალა. დაირღვა კლასიკური სისტემა. ლექსის სინატიფეს, მუსიკალობას წაერთვა დომინირებული ფუნქცია. ინტელექტუალური ანალიზი, მსჯელობანი და ძიება ინდივიდუალური არსებობის ფასისა, სამყარო როგორც სააზროვნო მასალა გახდა ლექსის იდეურ-თემატური გასაღები (ო. ჭილაძე, ტ. ჭანტურია, გ. გეგეჭკორი, ლ. სტურუა...). ლექსი დარტყირთა უზარმაზარი შინაარსით, რომლის გადანაწილება მოხდა სიმბოლიკური ქვეტექსტებით, პაროდირებით, რემინისცენციებით, ინფორმაციათა უშუალო გამოვლენით და სპეციფიკურ ფორმაში მოექცა.

ღია სტურუასთან ჩამოყალიბდა ეპიკური ლირიკის სახე, რომლის საწყისები და ძლიერი ტენდენცია დასახელებულ პოეტებთან უკვე იყო. მან უარი უთხრა რიტმის ტრადიციულ კომპონენტებს (მეტრი, სტროფი, რითმა...), მაგრამ წავიდა არა მოხსნის, არამედ მოდერნიზების გზით. ამიტომაც უნებლიედ გაივლევბენ ასოციაციური რითმები, ფარული საზომები.

სტროფი ხან სრულიადაც არ გამოიყოფა: მოძრაობს ცნობი-
ერების დაუნაწევრებელი ნაკადი, რომლის დინებას მხოლოდ
ხელს შეუშლის ავტორისმიერი ჩარევა: იგი თავისთავის მმარ-
თველი და წარმმართველი თვითონვეა: არ საჭიროებს ცნო-
ბიერების კონტროლს. ქვეცნობიერად ყოველივე მოგვარებუ-
ლია. ლექსის სტრუქტურაში შედის იმდენი ფაქტი, რომ
მათი დაკავშირება და აღქმა ნაწარმოებს აშკარად მიკრო-
პოემად სახავს, რითაც ხორციელდება ინტუიციური მიზან-
სწრაფვა: იქმნება ეპიკური ლირიკა, რომელიც სტრუქტურუ-
ლად და ფუნქციონალურად განირჩევა ტრადიციული ეპი-
კური ლექსებისაგან:

...„მე კი მწამს უფრო
ყოვლისშემძლე სითეთრე ალავერდის,
აღისფერი ხავერდი
მწვანე თუთიყუშის ფონად
და ისეთი მეტაფორა,
რომლისთვისაც ეშმაკს მიყიდი სულს...
დედა, არ გაგეშვი სახლიდან სულ,
არ გახმებოდა შენი რწმენის ნერვი
და ვერ გაიგებდი, რომ სიკვდილის წინ
ჩემში კანკალებს მხოლოდ თეთრი და თბილი ნერვი,
რომელსაც ეშინია დანის,
როგორც შავი ბალახის
და ელანდება მინდვრისხელა მწვანე საღახი...
გარეთ ზამთარია მართლმორწმუნე, თეთრი
და მე ეკზოტიკურ შეცდომას ეუშვებ;
ამყავს სიმაღლეზე ოჯახურ ჭერთა
აღისფერ ფონზე მწვანე თუთიყუში...
და აღბათ დამსჯის განმრჩევე ფერთა“.

(„ზამთარი, მწვანე თუთიყუში“)...

თავისი მხრივ პროზამ შეიტანა საგრძნობი ცვლილებანი
პოეზიაში. საგნები და მოვლენები. გაპოეტურების უნარის გა-
რეშე, აღმოჩნდნენ ლირიკულ ნაწარმოებში. წარმოიშვა ე. წ.
პროზაიზმები. რომელთა მოშველიება ეფექტური გამოდგა.
სალონური სინატიფისაკენ ლტოლვა. გადამეტებული რაფი-
ნირების სურვილი შეიცვალა უხეში სინამდვილის ადექვატურ
ფორმებში დატყვევებით (იგულისხმება აჩქარად ჩვენთვის
საინტერესო პოეტების შემოქმედება). ამიტომაც შესუსტდა

მუსიკალობისადმი ყურადღება. ფრაზების მელოდიკური სრულყოფა თუ სიმბოლისტებმა თითქმის თვითმიზნად გამოაცხადეს, თანამედროვე პირობებში გააქტიურდა ტენდენცია ანალიტიკური წვდომისა, რომელსაც სტილურად უსარგებლო მოეჩვენა ევფონიური მხარის წარმოჩენა. სამაგიეროდ მკვეთრი რიტმული ერთეულები განწყოფენ სინამდვილეს პროპორციულად. რაკი წაშლილია მიჯნები პოეზიას და პროზას შორის, ეს მომენტი მელოდიკის პრინციპშიც უნდა აირეკლოს. ზოგჯერ მხოლოდ ფორმალური სქემა განასხვავებს ლექსს პროზისაგან, ვინაიდან გამოსახატავე შინაარსი პოტენციალურად ერთია და ძვეს საერთო სიბრტყეზე (ეს ტენდენცია ახალგაზრდა ლირიკოსებთან უკიდურესად გაღრმავდა).

ეპარების ურთიერთდაახლოების პროცესი გრძელდება. შემოდის დრამატურგიული ხელოვნების ელემენტები. გამარტივებული დიალოგები, რომელთაც ხშირად მხოლოდ საკომუნიკაციო დანიშნულება აქვთ, აგებულია როგორც პიესის ერთი სცენა (შდრ.: თ. კილაძის მოთხრობები და პიესები). მოქმედება ორმხრივი მეტყველებით იკვეთება. ქართული სინამდვილეც გამოავლენს ლიტერატურის ფორმათა განვითარების ზოგად კანონზომიერებას.

9. მხატვრული სახის მოდელი

მხატვრული სახე, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, აიგო ცნობიერების აქტივობის წარმოსაჩენად. აზროვნების მღელვარე და ნერვიული პროცესი შესაბამის ფრაზებში განსხეულდა. წარმოსახვაში აღდგენილი სინამდვილე არ არის მუდამ მშვენიერი. ამადლებულს მოსდევს ბანალური. მხატვრულ სახეთა სალონური სიწმინდე და სისუფთავე ზედმეტი კეკლუტობის ნაყოფია. ადამიანის ვნებები წარმოიდგინება მთელი სისპეტაკითა და სიმახინჯით. იგი უნდა დაიხატოს ისე, როგორც ნამდვილად არის. ამიტომაც სახეთა სტრუქტურაში ორგანულ ნაწილად შემოვიდა პროზაული ნაკადი. მაგრამ დაწყვეტილი მეტყველება ეფექტური ვერ იქნება, თუ დაეყრდნობა ტრადიციული პროზის სახეთა სისტემას, რომელიც ქმნის სიტუაციურ განწყობას და ასე გამოავლენს ესთეტიკურს. დაქუცმაცებული თხრობის ეამს ეს მეთოდი უვარგისდება. ფრაზების ელვარებამ უნდა წარმოშვას გაოცე-

ბის შეგარძნება, რომლიდან მიღებული ინერცია გადაგვიყვანს პერსონაჟის ქვეცნობიერ ფსიქიკაში. „ცნობიერების ნაკადმა“ მიზნის რეალიზებისათვის აითვისა სახის აგების სიმბოლისტური ტექნიკა. რემბოს შემდეგ აღარ შეიძლება ტრადიციული ფრაზებისადმი ერთგულება. სინამდვილე მაქსიმალურად კონცენტრირდა სახის მთლიან მოდელში. ზოგადი განკერძოვდა, კერძობითი — განზოგადდა. სამყარო სიმბოლოების, სიგნალების, პირობითი ნიშნების კომპლექსად გადაიქცა. ფერებმა შეიძინეს სუნისა და გემოს თვისებანი. სინესთეზიური წარმოდგენები დაბავენ და აფხიზლებენ ჩათვლემილ გონებას. რემბო ქმნის ლირიკის მითოლოგიას. ბგერები ამოძრავდნენ. ფერები აუღერდნენ. შეერთდნენ დაცილებული სიბრტყეები. გათიშული განზომილებანი ფანტაზიაში განფენილმა საგნებმა მოარიგეს. ვერლენი მოუსმენს სამყაროს იღუმალ ჰანგებს. ირაციონალურის შინაარსს მისწვდება მუსიკა. მოდიან ახალ-ახალი ფანტაზმები. უაილდი ქმნის ბრწყინვალე სახეების ფოიერვერკს. პარადოქსალური აზროვნება, კუროზული სენტენციები კურნავენ ავადმყოფ ქვეყანას. სიმახინჯის კულტი ამაღლებული სულის უფლებაა. პროზის მოდერნისტებმა მიიღეს პოეტური მეტყველების რეფორმატორთა უჩვეულო სახეები. მხატვრული სახის ცნებამ დაიტია მოპირისპირე წყვილეთლთა სისტემა. ფერების სენსაციამ გაამძაფრა შეგარძნება: „მისი ფეხები უეცარი ამაყი რიტმით ამოძრავდნენ ქვიშის ხნულებში, სამხრეთის კედელთან რიყის ქვების გასწვრივ“. „პარიზი ნოტიოდ იღვიძებს“; „ამაყი ელვა ინტელექტისა“ — ჯოისი, „ულისე“. ამ მხრივ შეუდარებელია „ჯაკომო ჯოისი“, რომელიც გამართულია დამაბრმავებლად კაშკაშა სახეებით. შდრ: „მერე კი ვწუხდი და მთელი ღამე დოლების ხმაზე დნებოდა თოვლი“; „და წყალში დგომით ფერწასულ სახლებს ხელში ეჭირათ გონდოლის ჩრდილი“ — ო. ჰილანდი; „კომპის სუნივით სევდიანი შემოდგომა“, „და ვილაც ბავშვი ხელდასხმული პირში გამოივლებს შაქარივით მისთვის გაუგებარ სახარებას და ვერცხლისფერ ხმით გაასრულებს“ — ლ. სტურუა.

„ვერცხლისფერი ხმა“ სწორედ სინესთეზიური აღქმის შედეგია. აქ ერთი მოვლენა შეიგარძნება მეორის მოშველიებით. მხატვრული სახის ტრადიციული (ანუ რეალისტური) პოეტი-

კისათვის ამგვარი ხილვები აბსურდია (იხ. საინტერესო მაგალითი რუსთველთან: „ხმა შაქრისფერად გაუხდა“...), ვინაიდან მისი სამოქმედო არე დასაზღვრებულია ემპირიული საგნებითა და მოვლენებით, მათში სუბიექტური თვალსაზრისის შეტანა პრინციპული შეცდომა და უაზრობაა. რეალობას პირდაპირ ვუახლოვდებით, გაშუალება — რაც შეიძლება ნაკლები, ხოლო მოდერნიზმი დროებით ტოვებს ხილულ ქვეყანას, რათა მეტი ენერჯით განიცადოს იგი და მიუახლოვდეს.

სინამდვილე ქაოსია. მისი ამოცნობა მსუბუქი და ნათელი ფრაზებით ვერ მოხერხდება. თვით ობიექტი იმდენად უნივერსალურია, რომ მისადმი მიმართება ბადებს რთული და დახლართული მეტყველების აუცილებლობას. აზრის დაბნელება აქ სინათლეს ნიშნავს. გარესამყაროს ემოციური წვდომის პროცესი გაუცნობიერებელია. მხატვრული აზროვნება ინტუიციას ენდობა. წმინდა ინტელექტი კლავს სიცოცხლეს. ამიტომ საჭიროა გონების არნახული დაძაბვა, რათა დაფარული სიტყვაში გაცხადდეს. რეალობა ქვეცნობიერად, ინტუიციით შეიმეცნება. იგი ჯერ კიდევ არ დაკლილა სასიცოცხლო ნიშნებისაგან, არ გამხდარა ინტელექტის კუთვნილება. ამგვარი შემეცნების შეგრძნება არის მხატვრული სახის შინაარსობლივი საფუძველი. ცნობიერებაში შემორჩენილი ანაბექტების ხელმეორე ამოძრავება და განცდა ქმნის ესთეტიკურ ფენომენს. ჩნდება ტენდენცია ცნებისა და მხატვრული სახის მორიგებისა. მეცნიერული ნააზრვეი შეერია პოეტურ შემოქმედებას. ინტელექტუალური ხელოვნება თავისთავში ატარებს სურვილს ამ ორი კატეგორიის სინთეზირებით ახალ პერსპექტივათა წვდენისა. მაგრამ მეცნიერული ცოდნა არ არის დაცული ლოგიკური შეუვალობით. ის ხელოვანისათვის სააზროვნო მასალაა: გამოიყენება სუბიექტური მრწამსის გამოსავლენად. ინფორმაციათა განუწყვეტელი მოწოლა თავისთავად გამოირიცხავს ფრაზის ლირიკულ ელემენტობას. როგორც აღინიშნა, მოიხსნა მელოდიკის აუცილებლობა. ესთეტიკური ქსოვილი რამდენადმე გაუხეშდა. მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთშერწყმის ნიმუშია მოდერნისტული პროზა. მისი წაკითხვა მოითხოვს განათლების გარკვეულ დონეს სპეციფიკურ მასალასთან მიმართებით,

ურომლისოდაც არათუ ცალკეული დეტალები, შინაარსიც ბუნდოვანდება.

მხატვრული აზროვნების ფორმათა განვითარება მივიდა იმ დონემდე, რომელიც გულისხმობს მომზადებულ 'აუდიტორიას. მაგრამ მის შესაბამისად ვერ განვითარდა ესთეტიკურის აღქმის უნარი. იგი კონსერვატული აღმოჩნდა. ტრადიცია ათვისებულია. ამიტომაც მასებმა იციან მისი ფასი. მაგრამ საშუალო მკითხველი უფრო სიამოვნებით წაიკითხავს დიუმას ან მოპასანს, ვიდრე ჯოისსა და თომას მანს. შეგრძნებისა და შემეცნების ერთდროული სურვილის ჩადება მხატვრულ სახეში ალგებრული სირთულით წარმოაჩენს ლიტერატურას. სიმბოლისტების მიერ წარმოებული სიტყვათა აღქმია ძვირფასი განძია. პოეზია გაფორმდა, როგორც სულის ალგებრა.

ჩვენი სინამდვილიდან მხატვრული სახის ფორმათა განვითარების გარკვეულ საფეხურებს გამოხატავენ ო. ჭილაძე და ლ. სტურუა. ოთარ ჭილაძემ ს. ჩიქოვანის პოეტიკური სისტემის ათვისებით, გ. ტაბიძის მუსიკალურ-იხრაციონალური სამყაროს გამიწიერებით განაგრძო ინტელექტუალური პოეზიის გზა. წინა პლანზე გადმოვიდა შინაგანი მეტყველების პროცენი. ტრადიციული საწყისები მხატვრული სახის აგებისა შენარჩუნდა. მოდერნისტული ფრაზები გამოჩნდა როგორც ლოგიკური აუცილებლობის მოტივირება. ეპიკურმა ლირიკამ და ლირიკულმა ეპოსმა მოითხოვა სათანადო სტილი:

„ასეთი იყო ის ქუჩა ღამით:
მნიშვნელოვანი ხდებოდა ჩქამიც,
მნიშვნელოვანი ხდებოდა ჩრდილიც
კედლის თუ კიბის, ხისა თუ თბრლის,
და იმ ქუჩაზე ავლილს თუ ჩავლილს
იპყრობდა შიში და უნებურად
ფეხს უჩქარებდა. ბაღს კი მეფურად
ეჭირა თავი ჩიტებით სავსე
და გადიოდა ცხოვრება ასე“.

(„რკინის საწოლი“).

ღია სტურუამ ამგვარი მეტყველება მიიღო როგორც ტრადიცია. სინამდვილეში ჩალრმავებამ გაართულა მხატვრული აზროვნება. წინადადება დაიკავეს მეცნიერულმა ტერმინებმა.

ახალ-ახალი ფრაზეოლოგიური ერთეულები იმდენად გამოიკვეთა, რომ სიახლის შეგრძნება ზოგჯერ აბნევს მკითხველს. ასოციაციური პლანებით გამთლიანდა ლექსის კომპოზიცია. მხატვრული სახე განიმსჭვალა გაუცნაურების სურვილით. ფრაზები აშკარად მიუახლოვდნენ უხმაურო, ლირიკული სენსაციის გაგებას. ამასთანავე მთლიანად გამოირიცხა სასაუბრო ინტონაცია, ყოფითი დეტალებისა და მოტივების აღწერა. პროზაიზმების გამოყენება განვითარდა მეცნიერული ცნებების მხატვრულ დასისტემებამდე. ამიტომაც მასთან პროზაული ელემენტები მუდამ ლოგიკური აზროვნების განშტოებაა (აქაც იგულისხმება ჩვენთვის საინტერესო მეთოდით დაწერილი ლექსები). თამამი გამოთქმები ხშირდება, რითაც ავლენს ნათესაურ კავშირს მოდერნისტებთან. მის ევფუიზმებს შეიძლება ანალოგიები ჯოისთანაც დავუძებნოთ, როგორც ინდივიდუალური ფორმით გამოსახულ ზიარ შინაარსს. მეტაფორული აზროვნება ადგილს არ უტოვებს ემპირიულ მეტყველებას. ცალკეული მონაკვეთები გამოავლენენ ლირიკულ ტენდენციებს:

„მცხეთის ჰაერმა დამცადა თუ რაა,
 ვცახცახებ თითქოს ცხრომ მჭირს.
 ვდგავარ მონასტერში ტომით სტურუა,
 სახით თეთრი და ცხრაუცხო
 მხრებში სამსქვეალაით მერჭობა მძივები,
 რომანტიკა ყელამდე მოხროვდა
 და ქრისტე მეძახის: რა უფრო მძივია,
 ქარის წისქვილი თუ გოლგოთა?
 ნუ მეძახი, ზარის ხმა ცივია, ცივი
 და ბეტონის კედლებში ვერ ატანს.
 მე მოვალ და ჩემი დარღვეული პროპორციებით
 შევამღვრევ შენს მარტივლ ტანს...
 მე მოვალ და ნუ მაჩვენებ ხელებს,
 რომლებსაც მზე იოდისფრად შეღებავს
 და რომლებსაც აჭრიდნენ ხოლმე
 ქართული საგვარეულო ღერბისთვის“

(„სვეტიცხოველი“).

პოეტი გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს თანამედროვე ინგლისურენოვან პოეზიასთან. მისთვის „დიდი ხუთეულისა“ და „უნივერსიტეტის პოეტების“ შემოქმედება შთაგონების ნაწილად იქცა. ნაცნობი ქვეყანაც უცხო ს თვალთ განიჭვრიტა.

10. საგნის გაშინაგნება. სულის გასაგნება.

ყანრებს შორის მიჯნების წაშლის საფუძველი გახდა სუბიექტურ და ობიექტურ რეალობათა გაერთიანებული წარმოსახვა. გარემომცველი საგნები შემოვიდნენ და დარჩნენ ფსიქიკაში. გაძევება და პერსევირება მნატურული ღირებულებით გათანაბრდა. დამოუკიდებლად მდებარე ნივთების გამოსახულებანი აღმოცენდა ფსიქიკურ ველზე, რომელიც ჩადგა მატერიასა და „ზე-მე“-ს შორის. პოეტური სიტყვა გრძნობათა მისტიკური ქიმერების გასაგნებას შეეწირა. წარმოიშვა საპირისპირო ხედვანი: ნივთი, როგორც სულის ელემენტი, სამყარო — ცნობიერების პროდუქტი. რითაც მოტანილი წონასწორობის შეგრძნება წრიული სისტემით გამოიხატა: გარეგანი საგნები აირეკლებიან ფსიქიკასა და ცნობიერებაში, მათში წარმოიშობა უცნობი კომბინაციები, რომელთა აღმოჩენა მნატურულ სიტყვაში ნიშნავს სუბიექტურის გაობიექტურებას, უხილავის გამხელას, უცნობის წარმოსადგენ ფორმებში გამოკვეთას. გრძნობათა და აზრთა გასაგნება, განტოლვა საკუთარი „მე“-დან, პირობითი გაუცხოება, განსხეულება ფანტაზიისა შეერთო სულის მოძრაობის გამომჩენ პროცესს. ინდივიდის „მე“ იშლება უთვალავ სახედ. „მე“ გადის „მე“-დან; გამოჩნდება, როგორც „იგი“. ზოგჯერ ჩაწიხლული ვნებები უშუალოდ შემოდიან შეგრძნებათა კომპლექსში. მეტყველება იშლება გარე და შინა სინამდვილის სასაზღერო მიჯნებზე. სულის მოძრაობის ხატვა პირდაპირი წვდომითა და მოქმედებაში გამოვლენით ხასიათდება. შინაარსის არსებობის პრობლემა გადაიჭრება: იგი მიმართულია სიცოცხლის ძიების მიზნისაკენ. მგრძნობიარე თუ გრძნობაგაცილი საგნები და მოვლენები ამ იდეით განიჭვირდება. აზროვნების პროცესი გულისხმობს სასიცოცხლო ძალთა გადაჯგუფების შემეცნებულ შეგრძნებას. ესთეტიკური ფენომენი არის განუყოფელი ერთი. მასში სიმბოლურად განივთდა მთლიანი ქვეყნის ხატება. მნატურული აზროვნების მოდუსები ემყარება შინაგანი ვნებების გააზრიანების პრინციპს. ქაოსური ლანდები ემორჩილება ქვეცნობიერის ბრძანებას. გაობიექტურებული ცნობიერება და ფსიქიკა, გასუბიექტურებული ხილვადი სამყარო მნატურული შეგრძნებისა და ასახვის ინერციამ ესთეტიკურ მთლიანობად გათქვიფა. სინთეზირება

არსებობის ახალი და მაღალი ინსტანციაა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს ეკლექტური ნაკადების შერევას. ხელოვნება შეგრძნების ასახვაა (ან, ასახვის შეგრძნება), მეცნიერება — შემეცნებისა (ან, ასახვის შემეცნება). შინაგანი მეტყველება და „ცნობიერების ნაკადი“ მათზე ამალლების პრეტენზიით გამოდის და, როგორც სხვა ვითარებაში, აქაც ავლენს განზოგადების, გააბსტრაქტულების, მაქსიმალური გამთლიანების უნარს. სუბიექტი დაკვირვებისა და თვითანალიზის ობიექტია. მასალა მოითხოვს მიკროსკოპითა და ტელესკოპით გასინჯვას. მაგრამ ფოტოგრაფიული ასლები ვერ გაუმეტოქდებიან ხელოვნების ნიმუშებს. უმცირეს ნაწილაკებში სასიცოცხლო ძაფების მიგნება ხელოვნების მიზანია, ვინაიდან ყოველი დიდი და გრანდიოზული — ატომებისაგან შედგება. მათი საარსებო ქმედების გამორკვევა უკვე ნიშნავს X-ის სპექტრის წვდომას. საგნების დეტალიზება ზოგჯერ უახლოვდება ნატურალისტურ აღწერას. სულიერი მღელვარების ნიუანსთა გამოვლენა არ არის წვრილმანებით გართობა. მისი გამოხატვით უზოგადესი კანონების საწყისები გამოაშკარავდება. დაკონსერვებული სინამდვილე ცნობიერების ველიდან მხატვრული სახეებით გაედინება.

ავტორის ფიქრები ჩაესახლა პერსონაჟის სულს. შინაგანმა ხილვამ გადასწია წარსულის ფარდა. მობრუნდა შთავონების განცდა. იღუმალი ღმერთი გასტანჯავს ოცნებას უფაქიზესს. წინაპართა მიერ გავლილი გზა ახლა ცნობიერების ბინადარია. პოეტის ამაყი სული თანაბარი სიმწვავეით გრძნობს სოფლელი გოგოს სიმშვენიერეს და ბერის მიუსაფრობას. დროშასავით აწვდილი სიმღერა წარმავალი საგნებიდან უკვდავებაში გაქრობის ძახილია (ო. ჭილაძე — „რკინის საწოლი“). რეტროსპექტი და იმპრესიონისტული მანერა. მოფარფატე სკეპსისი. ქვესკნელიდან ამოსული დანტე. სიწყნარე, როგორც აღსარება.

ნივთები და მოვლენები სინათლის ზოლად შემოდინან შემორკალული ცნობიერების გარსში („ღვევებით სავსე ქუდი“). იგი გამოიყოფა, როგორც დამოუკიდებელი ქმედების მტარებელი. ფსიქიკასთან კავშირით იქმნის სუბსტანციურ ღირებულებას. შინაგანი ჰორიზონტი უსასრულოდ ფართოვდება. მასში მოექცა აღქმული ქვეყანა:

„მე კი ავიღე და ამის შერე
ხანჯლის პირივით ბასრი ჩრდილები
ათათურებდნენ ჩემს სულში ხელებს,
როგორც მთვრალეები ან დაჭრილები,
და განუწყვეტელ ცახცახად ქცეულს
და ჩემს დაბნეულ ფიქრში ჩაკეტილს,
ვიზეპირებდი შენს ლამაზ სხეულს,
როგორც მოწაფე პირველ გაკეთილს“.

ამდენად, შეხებითი კონტაქტი კიდევ არ უღრის რეალობის მიმღეობის უნარს. მისი უკუფენილი სილუეტები, როგორც სასიცოცხლო ნიშნები, რჩება სულის კუთვნილებაში. მაგრამ შინაგანი მღელვარების აღქმა საგნობრივი წაშლად გენებით ნიშნავს ცნობიერებისა და ფსიქიკის ინდივიდუალობიდან პირობით გასვლას, შერწყმას მატერიალურ გარემოსთან:

„და როგორც მთვარის თეთრი ნაფოტი,
მე შენი სული მედო თაროზე, —
როგორც ყველაზე ძლიერი ხატი,
ანდა ქვეყანა, რომელსაც შევრჩი...
და მე შემედლო მეხილა ცხადად,
რაც იგულისხმა ბუნებამ ჩემში...“
„და როგორც ბრძოლის შექმნე მუზაადს,
ჩემს ტკივილს ხელში ვიღებ და ვკოცნი“.
„და როგორც გზებით დაღლილ მეგობარს,
მიიხეტებდა ჩემს სურვილს გულთან“.

დღემიწა, როგორც „ნაუტილუსი“, ჩაიძირება სუბიექტის ცნობიერებაში (გ. გეგეჰკორი). მოედინება ნაწყვეტ-ნაწყვეტი სურათები. ბრძოლის წყურვილი გაამართლებს არსებობას. აზრის მიგნება არის სახის საფუძველი. იგი ლოგიკური თანმიმდევრობით იხსნება. ქაოსური საგნები და ფრაგმენტები ემორჩილებიან ავტორისეულ კონცეფციას. შინაგან სამყაროში შემოჭრილი გარეგანი ელემენტები აამოძრავებენ ფარულ ფენებს. მათი გაღწევა ჩაკეტილი სივრციდან სააზროვნო პროცესის დაწყებაა. ირევა ათასი ტერმინი, ცნება, სიბრტყე, განზომილება („ტრანზისტორი“). რადიომიმღების ხმა დროის დენაა, რომელშიც ჩაეტევა ყოველივე ჭეშმარიტად არსებული. მიმართვის ობიექტის („შენ“) და ტრანზისტორის სახეთა ასოციაციური გაერთიანება გაშლის პოემის სტრუქ-

ტურას. ხმის სიმბოლიკამ ერთ წერტილში განაღაგა უმო-
რესი ადგილები და სახელები:

„გესმის? შრიალებს ხმელი ფოთოლი — ტრანზისტორის პატარა ყუთი.
გესმის? ვეშაბი ზღვის ნაპირებს ეხახუნება და მოვარდნილი ზვირთი
ეცემა.

გესმის? ღრიალებს, კენესის და წივის ცა დაგლეჯილი მეგაჰერცებად.
გესმის? ხრიალებს ტრანზისტორის პატარა ყუთი — სამყაროს

მკერდზე მიდებული ფონედოსკოპი,
ეს ლაპარაკობს ღამის რომი, ღამის ლონდონი, ღამის ვარშავა,
ღამის მოსკოვი.

სიტყვით და ღვინით თვრება პარიზი და არჩევნების კონულსიით
შეპყრობილია ლოს-ანჯელესი,
მწუხრის ალერსით გაღეშილი ყვირის ჰამბურგი, ხტის და ფართხალებს
ლისაბონი ღამის ხელებში.

ღამე მოვიდა და გიფართოებს გაოცებული თვალების ოვალს,
შენი ოთახის კედლებს აწყდება ჩიტების სტვენა და ლოკატორებს
გამოქცეული სიტყვების ხროვა“.

თვითნაღლიზი, ცნობიერების აქტივობის ჩვენება, ქვე-
ცნობიერ ფსიქიკაში ჩაღრმავება გამორიცხავს, როგორც მი-
ზანს, სულის გასაგნებულ წარმოდგენასა და საგნის გაშინაგ-
ნებას. ლ. სტურუასთან ეს მომენტი გამოიყენება საშუალე-
ბად, ურომლისოდაც საერთოდ შეუძლებელია მეტყველება.
აზროვნება უბრუნდება გამომწვევ პირველსაწყისებს. ენობ-
რივი გარსი პირდაპირ წედომას ემსახურება. განუწყვეტელი
შტურმი და განუწყვეტელი სააღყო წესი. მეტყველება
გვეკრდება ექსპრესიის მისაღწევად. გამოხატვის პლანის
შემეცნებულმა შეგრძნებამ აღადგინოს საკომუნიკაციო
ფუნქცია. ფაქტები და მოვლენები სუბიექტის წარმოსახვებ-
ში იშლება. მათ თავისთავადი მნიშვნელობა კარგახანია და-
კარგეს. შემოქმედი მიკროსკოპულ ხვეულებს სულისას ტე-
ლესკოპით ჰვრეტს. მის მიერ ინტუიციურად დადგენილი ფა-
ხეულობანი არის შთაგონებით მიღებული ახალი ხარისხი
სინამდვილისა. არა მიბაძვა, არამედ მეტოქეობა. საგანი შე-
ვიგრძნოთ არა ისე, როგორც არის, არამედ როგორც სულის
ქვეცნობიერ მოძრაობას ესახება. ამიტომაც შესახვის პროცესი
გართულებული ფრაზებით გადმოიციემა. თითქოს არსებულ
სიტყვათა მარაგი არც კი ყოფნის შინაგანი სწრაფვის გან-
სხეულებას:

„არც ვალდებულნი, არც დალაღლები,
 ისინი ოთახის ფორმას ლებულობენ
 და ამ სიტყვაში
 სამოთხის ვაშლს დააცხრებიან,
 ხოლო ვაშლებში ანთია ოთხკუთხედი...
 ხორცის და ჩონჩხის კანონების მიუხედავად
 კი არ არსებობს, არამედ ანთია...
 ჩემი ხარები თავს ვერ გაართმევენ,
 ყელზე დაადგებათ შეგარძნება კუთხის,
 შედეღებულ რძეს დაერღვევა ფუძე და ლიბო,
 ხოლო ოთხკუთხედი ისევ ანთია,
 როგორც ასალი მანქანების შესაძლებლობა...
 და ჩემს სისხლში რკინის უცხო ატომი შემოდის
 და მეზობელს სადღაც, ჩემს ზემოთ,
 რომელიც დაფრენს თავისი ყოფის სიმაღლეზე,
 მე ვევედრები ჩამომიგდოს ერთი ბუმბული უახლესი
 და ნახშიარი ტანისამოსი,
 რომ ფრთა კი არა,
 სევდა ფრთის გამო
 ჩადგეს ჩემსა და გაეარვარებულ ჰორიზონტს შორის...“

(„პიპის მონოლოგები“)

11. სტრუქტურული მრავალპლანიანობა

ნაწარმოების ერთ კადრში მოთავსდა რეალური და სიმბოლური, ცნობიერი და ქვეცნობიერი, ემპირიული და იდეალური პლანები. კონდენსირებული სინამდვილე ჩაეტია მრავალწახნაგოვან განზომილებაში. ესთეტიკური ფენომენის სტრუქტურული ფენები სიმბოლოთა სისტემამ განალაგა. გამოვლინდა მოგონებათა პლანი, რომელიც იდეალურ შინაარსს ატარებს. მასში ერთმანეთს წაება ხილვა, ასოციაცია, სიზმარი, ზმანება, როგორც აპოკალიპსი. ფაქტის სუვერენული ხასიათი შეიწირა სუბიექტის თავისუფალმა წარმოსახვამ. პასიური ქვეტექსტი ტრადიციას გადაჰყვა. მისი არცოდნა იგივე შინაარსის არცოდნაა. მკითხველი ვალდებულია იაზროვნოს, ვინაიდან ავტორმა იცის იმდენი, რამდენიც პერსონაჟებმა იციან. პროცესიდან განზე მდგარი ინდივიდი უნდა ჩაერთოს თხრობის მდინარებაში, სადაც შეიტანს დამატებით ინფორმაციას, რომელიც გაანათებს ნაწარმოებში ავტორის მიერ ქვეცნობიერად ჩადებულ მოტივებს. თხზულება ინტუიციური მიზანდასახულებით იქმნება. ტრადიციონალისტი

ანუ რეალისტი ამ კანონს არ გაიაზრებს. ის შემეცნებული ფაქტებისადმი საკუთარი ინერციით ამოძრავებისაკენ ილტვის, ვინაიდან არ სწამს, რომ მართავენ გასუბიექტებული საგნები და მოვლენები. ავტორი-დიქტატორი კვდება. მისი ცნება დაირღვა ლიტერატურულ პერსონაჟებად. შემოქმედებით პროცესს რომ ანალიტიკური გონება წარმართავდეს, მაშინ შეისწავლიდნენ გენიალური ქმნილების შექმნის ხელოვნებას, ხოლო როდესაც ხდება ფარული მხატვრული პოტენციის ქვეცნობიერი ვიბრაცია, პიროვნება უძლურია თვისობრივი სიახლის მისაღწევად. ავტორისა და პერსონაჟის ფიქრები, ინტონაცია, სამეტყველო სტილი გაერთიანდა. გმირების ინდივიდუალიზების მანერა შეიცვალა. შესაბამისად — მინიმუმამდე დავიდა მათი ენობრივი განსხვავებანი. „ვამეხს სიამოვნებდა სიმშვიდე, მაგრამ ამავე დროს გრძნობდა, როგორ შემოჭრილიყო სულის შეუცნობელი სწრაფვა. ამ დაურღვეველ სიმშვიდეში. სული ვერ ეტეოდა ნაცნობი მცნებებისა და საგნების ჩარჩოებში, მოითხოვდა მის გადალახვას, რაღაც იდუმალში ჩაწვდომას, სადაც აეხსნებოდა ფარდა მტანჯველ საიდუმლოს და სული მივიდოდა თავის საწყისთან, ხოლო სულის მისვლა თავის საწყისთან ალბათ თვითშემეცნებას ნიშნავს, რაც უმალლესი მიზანია, რადგან ეს არის უზენაესი შეერთება — ჯერჯერობით განუხორციელებელი ოცნება. ასეთი სწრაფვა ძლიერი სულის აუცილებელი თვისებაა (ძლიერი სულის და არა ძლიერი ნებისყოფის, რადგან ამ ორ ცნებას შორის უდიდესი განსხვავებაა) მაგრამ საჭიროა თვითშეცნობა? იქნებ თვითშეცნობა სიკვდილია და მეტი არაფერი? დიდხანს იჯდა ფიქრებში გართული ვამეხი ფერღობზე“ („ცოდვილი“).

როგორც შეუმჩნევლად გავხდით თანამონაწილე პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგისა, ისევე გამოვედით მისი სამეტყველო ზონიდან. ავტორისეული თხრობა ისე ბუნებრივად შეერთო პერსონაჟის ფიქრებს, რომ არავითარი სასაზღვრო ნიშანი მოცემული არ ყოფილა: შემდეგ ისევ ენაცვლება გმირის შინაგანი ხმა ავტორისას. ზოგჯერ გაურკვეველიც კი არის, ეს ავტორი მსჯელობს თუ მისი პერსონაჟი (მოტანილ მაგალითში არის მითითება, რომ თხრობა მიჰყავს ფორმალურად ერთ პიროვნებას, მაგრამ ვამიჯვნის საკითხი არ დგას.

ამიტომაც შინაგანი სამყაროს ანალიზის დამოუკიდებელ მონაწილედ შემოსვლის საბაზი ენიჭება მკითხველს).

„იღიბხანს იჯდა ასე. სიგარეტს ზედიზედ ეწეოდა. ეგონა, დრო გაჩერდაო. ეჩქარებოდა და ლელავდა. ასე ლელავდა ხოლმე, როცა სადმე შორს მიდიოდა. ახლა კიდევ იმიტომ ლელავდა, რომ არ იცოდა, იქ როგორ დახვდებოდნენ. ვისთანაც ასე მიეჩქარებოდა, დიდი ხანია აღარ ენახა, თანაც შორს იყო. მანძილი კი დროს ზრდის, ერთ დღეს თვედ გადააქცევს ხოლმე. შეიძლება ერთმანეთი ყოველ წამს გვახსოვდეს თუ ერთ ქალაქში ვცხოვრობთ, რადგან თითქმის ერთ ქუჩებში დავდივართ, ერთსა და იმავე სახლებს ვუყურებთ, ყველაფერი ჩვენს შეხვედრებთანაა დაკავშირებული, ყოველი მოსაწვევი რაიმე ისეთ შემთხვევას გვახსენებს, როცა ორივენი ერთად ვიყავით. თუმცა ერთმანეთს ვერ ვხვდებით, ერთ ცას ვუყურებთ, ჰაერს ვსუნთქავთ, ღამით საერთო ვარსკვლავები გვაქვს, შეიძლება ამიტომაც ერთნაირადაც ვფიქრობდეთ, რატომღაც გეგონია, რომ ერთსა და იმავე სიზმრებს ვხვდავთ. მაგრამ თუ შორი მანძილი გვყოფს. თუ ჩვენს შორის თვალუწვდენელი სივრცეა ჩამდგარი, მაშინ ამ მანძილის ყოველი სანტიმეტრი საათის ისრის ერთ შემობრუნებას უდრის, რომელიც ჩვენს განშორებას ახანგრძლივებს. და საათის ისრები ბრუნავენ, უზარმაზარი, როგორც ქარის წისქვილის ფრთები. მათ მიერ გავლებული წრეები ემსგავსებიან ცის ზედაპირზე გაჩენილ ჭავლებს, რომლებიც იმაზე მოგვანიშნებენ, რომ იქ. ცის სიღრმეში, მანძილის გულგრილ უსასრულობაში, ბევრი მოგონება ჩაიძირა და ჩვენ ერთმანეთი დაგვაიწყდა.

— თქვენც მოსკოვში მოდიხართ! — მოესმა ზაზას.

ზაზამ აახედა“ („აჰა, მიიწურა ზამთარი“).

ავტორი თანდათან მიუახლოვდა გმირის ცნობიერებას. თუ აღრე იყო მათ შორის სასაზღვრო ხაზები. შინაგან მეტყველებაში მოიხსნა იგი. იდენტიფიკაციის ტენდენცია დასრულდა „მე“-სა და „იგი“-ს სინთეზირებით. ორი ინტონაცია გაერთდა. ავტორი ჩასახლდა გმირის ფსიქიკაში, თუ პერსონაჟი შემოეჭრა სულში, ფიქრთა დინებამ შექრა პარალელური მდინარეების პანორამა.

რეალური სიბრტყე საფუძველია წარმოსახვითი პლანების ასაგებად. მისგან გაემართება ცნობიერების მიერ მოაზრებუ-

ლი ასპექტები. იგი მიზეზია მთავარი მოქმედების გასაშლელად. ბლუმი მადის დუბლინის ერთ-ერთ ქუჩაზე. მზერა ხვდება წინ მიმავალ ქალსა და მამაკაცს. ჩნდება პირველი ფიქრი, რომელსაც ასოციაციათა ლაბირინთში შეეყვართ („ულისე“). მარსელს ჩაიში ჩამბალი ნამცხვრის გემო გაახსენებს წარსულს. გაიხსნება მოგონებათა ოკეანე („დაკარგული დროის ძიება“). რეალური პლანი ნაკლებად საინტერესო ამბების შემცველია. ცნობიერების მიერ მოხაზული სივრცე არის ადამიანურ ვნებათა გასასაგნებელი სფერო. გოგი ზის მანქანაში. ლიზიკო ბავშვურად ეტიკტიკება. ყოველი მისი ფრაზა გადმოშლის მოგონებათა ფურცლებს. რამდენიმე წუთის სავალ გზაზე აშკარადება პერსონაჟის თითქმის მთელი ბიოგრაფია. ტაქსში კი არაფერი უჩვეულო არ ხდება. სხედან სტანდარტული მგზავრები და ჭორიკანობენ. რეალური პლანი უფასურია. მაგრამ იძლევა იმპულსს ღირებულებათა აღსადგენად და შესაკრებად. გარდავლილ ხანაში დაფანტული გრძნობებიდან ცნობიერება ინახავს მნიშვნელოვანსა და სასიცოცხლოს, რომლის მიგნება რაიმე შემთხვევას უკავშირდება. პასიური ფაქტი გადადის აქტიურ მოგონებად („შუადღე“). რეალურ პლანში მოქმედების განვითარება ანაზღეულად გახსნის ქვეცნობიერს, რომელიც დრამატიზმის ფარული სათავეა. ხილულ სურათებს წაემატა უხილავის უცნაური შინაარსი.

დათო და ნიკა კაფეში შევიდნენ: „რა დაელიოთ?...“

დათო მის უკან იღგა... ხმა არ გასცა და ნიკას გაუკვირდა. მოტრიალდა და დათოს შეხედა, დათოს ფერი დაჰკარგვოდა და უაზრო თვალები უყურებდა.

— დათო!

დათომ ხელი მოუქნია და სახეში გაარტყა. „დათომ უხეშად მოიშორა ისინი და ნიკას მიუარდა, მოეხვია და უცებ ატირდა, ხმამაღლა, მამაკაცის უშნო ტირილით“.

ხასიათი ისე იცვლება, რომ აღქმას ვერ ვასწრებთ. თითქოს გაუგებარია, როგორც ჩხუბი, ისე მოჩხუბრის ატირება. მაგრამ პერსონაჟის ასეთ ქცევას საფუძვლად მთლიანი წარსული უდევს („გასეირნება პონის ეტლით“). თითქოს შერიგდნენ დათო და ნიკა, გონებამ გადაჰკრა ცხოვრებისეული კონფლიქტი, მაგრამ ქვეცნობიერში გადასროლილი გრძნობები

ცოცხლობენ, რომელთა უეცარი გამოქრა გარეთ პერსონაჟს ამოქმედებს სიტუაციის საპირაპიროდ, შეგნების კონტროლის გარეშე.

ემპირიული პლანი ზოგჯერ ნომინალურად არსებობს. იგი სიმბოლური ასპექტის მისაგნები საშუალებაა. ადამი მიდის კბილის ექიმთან („აჰა, მიიწურა ზამთარი“). კედელზე ჩამოკიდულ სურათს აკვირდება: თავისი ბავშვობისდროინდელი სურათი ჰგონია. მერმე ახსენდება, რომ მისთვის სურათი ბავშვობაში არ გადაუღიათ. ექიმი ეკოთხება ჰაციენტს, ჰყავს თუ არა მშობლები, რაზეც უარყოფითად პასუხობს ადამი. ექიმი დაბნეული პიროვნებაა. სათვალის ძიება, როგორც პრობლემა. გამოფიტული დედა-შვილი. თხულების ეს ნაწილი პაროდიაა. ადამი სიმბოლოა პირველი ადამიანისა. რომელსაც არც თავისი ბავშვობა ახსოვს და არც მშობლები იცის, ვინაიდან ღმერთმა გააჩინა. მისი მოსვლა კბილის ექიმთან სინამდვილის გროტესკული წარმოდგენაა. სწეული ცივილიზაცია და ჯანსაღი პირველყოფილი ენერგია. ერთის მხრივ — ადამი და ყურშა. მეორეს მხრივ — ნევრასტენიკი დედაბერი, სკლეროზით შეპყრობილი ექიმი და სიჩუმის მოწყენილობა. გაშარყებული კბილის საბურღი მანქანა. ადამმა არც კი იცის, როგორ მოიქცეს სტომატოლოგთან. თბრობა ერთის მხრივ ქმნის რეალურ, ემპირიულ შინაარსს, რომლის გასააზრიანებლად უნდა გათვალისწინდეს ცნობიერების, სიმბოლური პლანი. საწყისმა და ბოლო წერტილებმა თავი მოიყარეს. ექიმი ყოველ წუთს გაბაზავს, რომ დედამისი მოხუცია და თვითონაც დაბერდა. ეს ცივილიზაციით მოქანტული სულის გოდებაა. პირდაღებული პაციენტის გვერდით ექიმი გაზეთს კითხულობს, სიგარეტს ექაჩება, მართავს დედასთან სანტიმენტალურ საუბარს და სულ ავიწყდება თავისი პროფესია და მოვალეობა („ოჰ, უეცრად“). მაშინაღორე მოქმედება. სიცარიელე და უაზრობა. მობეჭებული სიცოცხლე. შესვენების ღოდინი.

წარსული და თანამედროვეობა ერთმანეთს წაეფინა. გაერთიანებული სივრცე და დრო გაზდა დასაყრდენი სიმბოლური პლანის სტრუქტურაში შემოსატანად. კონტრაპუნქტული ხაზები, პარალელური შენაკადები ქმნიან ორმაგ სახეებს, ორმაგ ექსპოზიციას და ა. შ.

რამდენადაც „ულისე“ თანამედროვე „ოდისეა“, პერსონაჟთა სტრუქტურული წყობის შემადგენელ ნაწილად შემოდის სიმბოლური სპექტრი, ერთი სახე იკითხება მეორე სახის შუქზე. ეპიზოდები ბლუმის ცხოვრებიდან ეხმაურება ოდისეუსის დაბრუნების ამბავს. ბლუმი — ეს დღევანდელი ოდისეუსია. ხოლო სტივენი — ტელემაქე, მერიონი — პენელოპე. სტივენი ეძებს თავის სულიერ მამას, თავის სომატურ სინამდვილეს. დედალოსის და იკაროსის მითები მოდერნიზდა. პომპროსის ეპოსი უშუალო სინამდვილეა. წარსულისა და თანამედროვეობის ერთ პლანში, ერთ სახეში მოქცევით ნაჩვენებია კაცობრიობის დეგრადაციის სურათი. დღევანდობა პარადიულად გამოიყურება მითოლოგიზებულ წარსულთან მიმართებით. ცნობიერებაში წარმოსახვითი მოგზაურობით მიიკვლევა სულიერი წინაპარი. მისი ხასიათის ტრანსფორმირებული ნიშნები საუკუნეების მანძილზე განაგრძობს არსებობას. სულის გენეტიკური საწყისების დადგენა ხელოვანს აიძულებს, პარალელები ეძიოს მითოლოგიაში, ან იმ პერსონაჟებს შორის, რომელთა უძველესი სახე არ წარიხოცა ჟამთა დენაში. ონტოგენეზი და ფილოგენეზი. შესაბამისად — ორმაგი ექსპოზიცია. კოლონიზატორი მისტერ ჯოფრი — თანამედროვე ოდისეუსი. უნაყოფობამ და სექსისიმა დააჩიავა კაცობრიობა (რ. ოლდინქტონი — „ლეგიონის მეთაურის ქალიშვილი“). ველურ ადამიანს აღმოუჩნდა პარალელი — უმაღლესი კონტროლიორი, რომელიც არაფერს კითხულობს: ჩვენი თანამედროვე ის ველურია (ო. ჰაქსლი — „ბედნიერი, მშვენიერი სამყარო“). კონტრაპუნქტის ხერხმა წარმოშვა შესაძლებლობა ნაწარმოებში ნაწარმოების შეტანისა, რაზეც ოცნებობს ო. ჰაქსლის პერსონაჟი („კონტრაპუნქტი“). ა. ჟიდს რომანში „ყალბი ფულის მკრელები“ შემოაქვს რომანი, რომელიც ფორმდება ელუარდის ჩანაწერებითა და დღიურით. აქაც რეალური გადადის სიმბოლურ პლანში. არსებითად, იქ სადაც კონტრაპუნქტის ხელოვნება მკვეთრად არის გამოვლენილი (მაგ., თამაზ ჭილაძესთან) თხზულებაში შემოტანილია თხზულება. მოთხრობა „შუადღე“ შეიცავს სამ კონტრაპუნქტულ ხაზს, რომლებიც ცალკეულ მოთხრობებს წარმოადგენენ. ე. ყიფიანი „წითელ ღრუბლებში“ სიუჟეტის სამი განშტოება თითქმის ქმნის სამი რომანის

შერწყმის ილუზიას. ო. ჭილაძის პოემაში „თბის სამი ფირფიტა“, ორი პოემა ერთიანდება. კონტრაპუნქტული ხაზები გამოავლენენ საერთო, შემაკავშირებელ ელემენტებს, მაგრამ თითოეული მათგანი მაინც ემპირიულად დასრულებული ნაწარმოებია. მას, რა თქმა უნდა, არ მოეპოვება იდეალური ფორმა, ვინაიდან ეს მისწრაფება ხაზების შეერთებაში განიფლდება. „ვინ ცხოვრობს ვარსკვლავებზე?“ ამ მხრივ უფრო რთელი სტრუქტურული წყობის ნაწარმოებია: გამოიყოფა ორი სიუჟეტი, კონტრაპუნქტული ხაზი: ა) წვეულებაზე და ბ) ზღვაზე. მეორე ფაბულა თავის მხრივ დიფერენცირდება. ნაწარმოებში ორი მოთხრობის გადაჭდობილმა სიუჟეტებმა გამოაცალკევებს ქვემოთხრობები, რითაც თხზულება წარმოგვიდგება, როგორც ესთეტიკურ ფენომენთა კონგლომერატი. ამჯერად ავტორის მიზანი არ ყოფილა თხზულებათა შერწყმით სინთეზური ნაწარმოების მიღება, მაგრამ მუხიკალურ კომპოზიციასზე დაყრდნობამ ქვეცნობიერად მიიყვანა ამ იდეის განხორციელებამდე. მრავალპლანიანობა მოჩვენებითად ქმნის ბუნდოვნების ელფერს. არსებითად კი ყოველი კომპონენტი უფრო მათემატიკური სიზუსტითაა გაანგარიშებული, ვიდრე ტრადიციულ ნაწარმოებებში. ზოგჯერ, როცა ფაქტი შეიმეცნება, ეს სიახლე უფრო სადა და მარტივად კი ჩანს. ტექნიკა მიდის აღმავალი ხაზით, მაგრამ მისი ხასიათი სპეციალისტისათვის განვითარების ყოველ ეტაპზე თითქმის თანაბრად ნათელია.

ორმაგი სახეები შედგება ნაწარმოების წყობის თავისებურებათა. იგი მიზნის დამთავრებული გამოხატულებაა. ამდენად — მიზანია და არა საშუალება (სტრუქტურის თვალსაზრისით).

თამაზ ჭილაძის მოთხრობა „პოსეიდონის სასახლე“ მითოლოგიურ სიმბოლოებს ემყარება. წარსული და თანამედროვეობა ერთმანეთს ეკვრის. წარსულის ცნება გამოყოფს ორ ფენას: უძველეს პერიოდს და 12 წლის წინათ მომხდარ ამბავს. გამოიყენება „Ich Erzählung“-ის ფორმა, რითაც ავტორი და პერსონაჟი მოცემულ პლანში გაერთდა. გიგა დაბეჭდვით მიათითებს, რომ მისი ვაჟი „იულიუს კეისრის ახალი ვარიანტია“ („როგორც ჩემს იულიუს კეისარს ჰგონია“; „მამუკა ჩუმდება, ეტყობა მისთვის, — პატარა იულიუს

კეისრისათვის — ეს მეტად ბუნდოვანი რამ არის“; „ჩემო პატარა იულიუს, — მინდოდა მეტქვა შვილისთვის“). მას ჯერ საამისო არაფერი გაუკეთებია, სამაგიეროდ — პატარაა. ამასთანავე მიითებოდა სიმბოლურ პლანზე მიგვანიშნებს, რომ განცხადებას საფუძველი გააჩნია. წარმოიშვა ორმაგი სტრუქტურის სახე — მამუკა — იულიუს კეისარი. იგი მემკვიდრეა. აქედნად გონებამ უნდა განაგრძოს ილუზიური ხეტიალი მისი მშობლების მისაგნებად: პაროდირება.

პოსეიდონზე ხშირად საუბრობენ გია და სოფიკო („პოსეიდონი ბრაზიანია“; „სამაგიეროდ ამოდენა სასახლე აქვს“; „პოსეიდონის სასახლეში შეგაძლია დაემლო შენს თავს“...) მაგრამ ის მარტოოდენ ზღვათა მბრძანებელი როდი ყოფილა: „ის ნახევრად ღმერთია და ნახევრად პლანტატორი, რომელიც თუ რამეს დავაშავებთ, მათრახით გვსჯის“. ამრიგად, ღვთაების ბუნება ჩამოქვეითდა ადამიანის გაგებამდე. მითოლოგიური პასაჟების, რემინისცენციების. („პრეისტორიულ ცხოველივით დავაბოტებ“...) და მთლიანი შინაარსის აფვისება ხსნის სტრუქტურის სიმბოლურ სპექტრს. პოსეიდონი — ეს თვით გიგაა, რომელსაც მყუდრო ოჯახი აქვს, ცხოვრობს მშვიდად და უზრუნველად, როგორც პოსეიდონი „ოლიმპოსიდან შორს“ — „შერისხული გუბერნატორი ოკეანის რომელიმე ნამცეცა კუნძულზე“. გიგაც ასევე შემოირკალა აუმღვრეველი და ნეტარი მარტოობით. მწერალთა შორის ის ყველაზე ადამიანურია, როგორც პოსეიდონი ღმერთებს შორის, მაგრამ მის წინაშე დამნაშავე ისჯება: სოფიკოც დაიტანჯა. გიგამ აიგო საკუთარი სასახლე — პოსეიდონის სასახლე. გვეძლევა ორმაგი სახე — გიგა — პოსეიდონი: ხელოვანის გული ისევე ცვალებადი, მღელვარე და ყოვლისმომცველია, როგორც ზღვა. გიგას მეუღლე — ლია ამფიტრიტეა, რომელიც ატლანტს გამოსტაცა პოსეიდონმა. ორმაგ სახეებს განამტკიცებს სოფიკოს სიტყვები: „მე, რასაკვირველია. შემეძლო ცა გადამეგდო და პოსეიდონს გამოვკიდებოდი. მაგრამ აბა ერთი წუთით დაფიქრდით და მერე გამამტყუნეთ: თუ ცის თაღს გადავაგდებდი, მაშინ სამყარო დაინგროდა და მე და ამფიტრიტე დავიღუპებოდით და თუ კი დავიღუპებოდით, მაშინ რად მინდოდა ამფიტრიტე, ან მე რალად ვუნდოდი მას?“ ადამიანური მორალის დაკარგვა

ნიშნავს ცის თალის ჩამონგრევას. ღია გეგამ სოფიკოს შემდეგ გაიცნო. სოფიკო ატლანტს განაწახიერებს. მაგრამ მას მეორე საწყისიც გამოეძებნება:

— „ჩვენ გარეული ტახები ვართ, სოფიკო კირკვა! — უთხრა გვიმ.

— მე პირადად, — ელიზბარმა სოფიკოს შეხედა, — მე პირადად, ოდისევსობა მირჩეენია.

— ვხედავ ახლა ამ ბოთლს თავში და ეგ იქნება მაგის ოდისევსობა, — გადავულაპარაკე ბადრის ჩუმად“. კირკვე — მაცდური ქალის სიმბოლოა. სახის სტრუქტურა მთლიანობაში გასამგადა.

ორმაგი სახე კარგად გამოვლინდა ლირიკულ მოთხრობაში „წერო“ (ქალი — წერო). თ. ჭილაძის სხვა ნაწარმოებებშიც შემოდის მითოლოგიური ასპექტი, როგორც ენობიოტიკის პლანის კუთვნილება („აჰა, მიიწურა ზამთარი“ ბიბლიიდან აღებული გამოთქმით).

ოთარ ჭილაძესთან ორმაგი სახეები გამოიყო პოემებში „თიხის სამი ფირფიტა“, „სიყვარულის პოემა“ და „სინათლის წელიწადი“. გილგამეში და აეტორი ერთი მხატვრული სახეა. დაცილებული ეპოქები შეერთდნენ. მოისპო გამოთქმის სამანები. ხოლო „სიყვარულის პოემაში“ აეტორი უდრის ორფეოსს. ცნობიერების ველზე ინტუიციური მოძრაობით მოძებნილია შორეული მითოლოგიური წინაპარი. გილგამეში და ორფეოსი შემოქმედის სულთან თანაზიარობას ავლენენ. პირველყოფილი ინტელექტის დაუოკებელი ჟინი და შეჭახება წარმავლობასთან — ყოველ დროში ახლებული სიმწვავეით განიცდება. პოემაში შეტანილი პოემა, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, დამოუკიდებელი თხზულებების ნებაყოფლობით შეკავშირება, იძლევა ორმაგი სახის გაგებას, ვინაიდან ლირიკული „მე“ მოიცავს აეტორსა და პერსონაჟს. ხოლო როგორც მსოფლალქმა, ისე მეტყველების სტილი ერთგვარია.

ტარიელ ჭანტურიას პოემაში „ლტოლვა“ ობიექტი შეიგრძნობა როგორც ქალი და როგორც სამყარო (მდრ: — ჯოისის ანა ლივია პლურაბელი „ფინეგანოს ქელეხიდან“, პიროვნება დახატულია როგორც ქალი და როგორც მდინარე). ასევე ორმაგი სახე (სული და მდინარე) მოაზრებულია „თეთრ ლაბირინთში“. პოემა თითქოს სულის თავგადასავალს

გადმოგვიცემს, მაგრამ მისმა ხილვამ ისტორიულ განზომილებაში, იგი მდინარის დენას დაუქავეშირა. სული ისევე მოეპარება საუკუნეთა ტევრიდან, როგორც მდინარე. ავტორი იძლევა მეტამორფოზის სიგნალს: „მედიწება მდინარე — სული სულ სხვა ველზე და სხვა კალაპოტით“. ხოლო ეს უცხო ველი და კალაპოტი მოქმედების ახალ სიბრტყეზე გადატანაა. ორმაგი სახეები წარმოიშობა სიმბოლოთა მოძალების შედეგად. ზოგჯერ ესა თუ ის სიმბოლო მყარ ფორმას ღებულობს და იჭრება სახის სტრუქტურაში, გადაიქცევა მის აზრობლივ განსაზღვრად. მასთან კონტრაპუნქტი არ გვაძლევს თხზულების ფორმალურად დასრულებულ შენაკადებს, რაც უნდა რთული სისტემისა იყოს იგი. საერთოდ კი ტ. კანტურიას სტიქია არის არა პოემა, არამედ ლირიკა.

ორმაგი სახეები სინთეზირებული ფორმით წარმოაჩენენ უმთავრეს თვისებებს, ზოგჯერ იგი უბრალო პოეტური ხერხია, როდესაც ყურადღება გადაგვაქვს ემპირიულ საგანზე, მაგრამ ეს თურმე მთავარი არ ყოფილა: ჩვენ თითქოს გამოგვჩენია ფარული სიმბოლიკებით, ლიტერატურული პროტოტიპებით ცნობიერებაში მოქსოვილი მეორე და ჰეშმარიტი სახე. ხანაც ის სინამდვილის პაროდირებას ემსახურება: პოსეიდონის სასახლე“ თანამედროვეობის ერთი მხარის პაროდიაა. ხალტურისტი ხელოვანი, გონებაშეზღუდული მეუღლე, ბუნდოვანი პერსპექტივის ბავშვი (გავიხსენოთ „ცოდვილიდან“ პოეტი რაფაელ მაკედონელი, ერთ-ერთი პერსონაჟის მიერ იულიუს კეისრად მონათლული, რათა გაშარყების სურათი ნათელი აღმოჩნდეს). ლიტერატურული სახელის ძიება ფერმკრთალდება და სასაცილო პროფილს იღებს გრანდიოზული მითოლოგიის შუქზე. კონკრეტულად ამგვარი გარემო (ობივატელური თვითკმაყოფილებისა) გამოხატავს ცალკეულ მოქალაქეთა დეგრადირებას.

სტერეოტიპული სიმბოლოები გაცედა. სიტყვები აღიან სიმბოლური ემბლემატიკის დონემდე. პირობითი ნიშნები, ქარაგმული მინიშნებანი, სიგნალები, სიმბოლოები ქმნიან ტექსტის მიღმასამყაროს. სიმბოლოს ცნებისქვეშ მორიგდა მხატვრული სახე და ლოგიკური ტერმინი. სიმბოლიზმის მიერ დამკვიდრებული პოლიფონიური სიმბოლოების ტრადიცია უმემკვიდრეოდ არ გადაგებულა. თუ ისინი ირრაციონალურს

გამოავლენდნენ, „ცნობიერების ნაკადის“ მწერლებთან სუბიექტის შინაგან „მე“-ს აანალიზებენ. შინაგანი მეტყველება ქმნის სიმბოლიკებს წამიერადაც, ხოლო შემდეგ მას არ უბრუნდება. მისი მნიშვნელობა ამოიწურება კონკრეტულ გარემოში მოქმედებით. ამიტომაც შესაძლებელი ხდება სიტყვათა მთელი ჯგუფისათვის გადატანითი შინაარსის მინიჭება.

„წითელ ღრუბლებში“ დუდანას სახელი ცის სიმბოლიკით დაქარაგმდა:

„იქნებ ცაში უკვე გადაწყვეტილია ეგ ამბავი და ჩვენ არაფერი ვიცი? — მხოლოდ ჯაბა არ უყურებდა დუდანას.

— მოვა დრო და მე დავეკითხები ცას, — თქვა გურამმა.

— ჯაბა, შენ იქნებ უკვე ესაუბრე ცას? — გაიღმა ნოდარმა.

— მინდოდა მეკითხა, — ჯაბა სასთუმლისკენ აიწია, — მაგრამ მოიღრუბლა, წვიმა წამოვიდა...

დუდანამ ყურები ცქეცია“...

ცის სიმბოლიკა მოქმედების უეცარი განათებაა. ყველას ყურადღება ერთისკენ მობილიზდა, რომელშიც გაიშალა ძირითადი ამბავი. ცაზე მზის გამოჩენით დასრულდა მეტყველება: სათქმელი ითქვა („შეუბრალებიხარ, ჯაბა, თორემ გულისგამგმირავ ამბავს შეიტყობდი ცისგან, — დამიჯერე, — თქვა გურამმა“), რაც აშკარავდება რომანის ფინალურ ნაწილში.

ღია სტურუასთან სიტყვები თითქმის სავსებით კარგავენ რეალურ ღირებულებას. მაგრამ პოლიფონიური სიმბოლოები ისწრაფვიან არა ალეგორიის მისაღწევად, არამედ ისეთი სისტემის შესაქმნელად, რომელიც შესძლებს ობიექტის მეტი სიმძაფრით წარმოდგენას:

„და ქრისტე მეძახის: რა უფრო შიშვია;
ქარის წისქვილი თუ გოლგოთა“.

სვეტიცხოველთან მისულ პიროვნებას დაეუფლა შინაგანი გაბზარვის გრძნობა: მოწამეობრივი გოლგოთას გზა (რწმენის განდიდება) თუ დონკიხოტური გულწრფელობა (რწმენის დამკვიდრების ცდა). სასულიერო და საერო გზების შესაყარი. სიცოცხლე, როგორც ჯვარზე გასვლა („არავეითარი ჯვრიდან ჩამოხსნა!“). ხოლო ნარინჯისფრად შეღებილ ცხე-

ნებს მოაქვთ იღუა გარდამოხსნის. „მტკივანი კეფა“, „სისხლის პარალელური ნერვები“, „ყოფაზე მიკირვა“, „მტრედისფერი ბათქაში“, „უმანკოდ ჩასახული ბაეში“, „სევდის კონფისკაცია“, „ვარდისფერი მორჩილება“, „ყაჭისფერი მინდორი“ — არასრული სია სიმბოლიკათა. ქალურობის გამოვლენა. შეგრძნებათა კომპლექსი. ინსტინქტები. შემკრთალი ვნებები. პითოლოგიური მოტივებით გატაცება შეიცვალა საკუთარი სულის ფენებში ჩაღრმავებით. ამიტომაც განცდების გასასაგნებლად სიტყვებმა შეიძინეს გადატანითი გაგება. მაგრამ პაროდირების პრინციპი არ არის სავალდებულო. ფრაზებისადმი უღარდელი მიმართება დაიგმო. იხატება სიახლეთა ძიებაში ინტელექტის წამების პროცესი: არა ჰუმორი და სიცილი, არამედ გოლგოთას გზა და იობის მარტვილობა, როგორც სამყაროში ინდივიდის ფასის დადგენისა და ადგილის მოპოვების საშუალება.

ტარიელ ჭანტურიას პოეზიის წარმოდგენა ალეგორიულ — სიმბოლიური პლანის გარეშე — უბრალოდ შეუძლებელია. სათაური თუ ცალკეული პასაჟები და ფრაზები გადატანით შინაარსს ატარებენ. „გაღმა ნაპირი“ (ამავე სახელწოდების პოემაში) ორმაგი სიმბოლიკა — გამოხატავს მარადიულსა და კონკრეტულს. მისი ფარული აზრი ამოიცნობა ეპიგრაფის მოშველიებითაც. „ამოაბრუნეს ბიჭებმა ლოდი და ათასი გამოჩნდა სორო“: გონება წარსულს მიუბრუნდა. განათდა ისტორიის იდუმალი კუნჭულები. სიმბოლიური ეპითეტები ნაწარმოებს სპეციფიკურ გაგებას უქმნიან. სიმბოლიური აზროვნება მსჭვალავს პოემას „ლიმილ-ბერიკა“: „უფრო ფრინველი“, „უნიჩხო ნავი“, „კურო“, „თხის რქა“, „კირჩხიბი“, „ანდრომედა“, „ბერიკას ნიღბები“ — ამ სიტყვათა თუ ნიშანთა გაშიფრვის გარეშე თხზულება დაკარგავს ესთეტიკურ ღირებულებას, გარდამავალი სიმბოლიკები, ორმაგი სახეები წარმოსახვენ „თეთრი ლაბირინთის“ ალეგორიულ პლანს. სიტყვა, როგორც ემბლემა, შემოდის ნაწარმოების სტრუქტურაში, რითაც საკომუნიკაციო და ექსპრესიულ პოტენციალს დაემატება სიმბოლიურ პლანში სააზროვნო ასპექტი. თხზულებიდან გამომავალი ასოციაციური ქვეტექსტები მკითხველის ცნობიერებაში თხზავენ ქმნილებას, როგორც მის ჭეშმარიტ ხატებას. ნამდვილი არსებობა გატანილია სა-

ხილველი ზონიდან. მისი მიგნება და განცდა გულსხმობს მკითხველის გავარჯიშებულ გონებას და ფანტაზიას.

რომანს „აჰა, მიიწურა ზამთარი“ ამთავრებს ორი სიმბოლურ-ალეგორიული პლანი: ა) მეშჩანურ-ობივიატელური ცხოვრების შემაჯამებელი ემპირიული სურათი ასე გადმოიცა:

„ამის თქმა მოასწრო და სახეში ადამის მუშტი მოხვდა. აიწია და პირდაპირ გუბეში გაიშოტა.

ცოტა ხნის მერე გუბეში გაწოლილ თორნიკეს ვახო მიუახლოვდა:

— პატივცემულო თორნიკე?!

თორნიკემ თვალი გაახილა. ვახო დაიხარა, წამოყენება სცადა, მაგრამ ფეხი გაუსბლტა და თვითონაც მის გვერდით გუბეში წაიქცა.

— ძალიან მოხარული ვარ, რომ გავიცანით, — ეუბნებოდა ცოტა ხნის მერე ვახო გუბეში წამომჯდარ თორნიკეს, თან პირისახიდან ხელით ტალახს იშორებდა, — ძალიან მოხარული ვარ...

თორნიკე წამოდგა.

— პატივცემულო თორნიკე, — უთხრა ვახომ, — ხელი მომეციოთ ვერ ვდგები! — და თვითონ ხელი გაუწოდა.

— მაწანწალა, — კბილებში გამოსცრა თორნიკემ და გაეცალა“.

პერსონაჟთა ხასიათების გათვალისწინება ნათელყოფს, რომ ორივე მათგანი ჩაიფლო ცხოვრებას წუმპეში, სადაც გორაობა თითქოს სიამოვნებთ კიდევც. საზოგადოებრივი მდგომარეობა მათ განასხვავებს, მაგრამ ზიარი ზნეობრივი ნიშნები აქცევთ მახლობლებად.

ბ) „ზაზამ სინათლის წრეში შეაბიჯა და გაჩერდა.

— რა იყო, რა დაგემართა? — შეეკითხა დედა.

— არაფერი...

— ნინიკოს გაუფრთხილდი, შვილო!

— აჰა, მიიწურა ზამთარი, — თქვა ზაზამ, — აჰა, მიიწურა ზამთარი... აჰა, ზამთარი მიიწურა...

— რა თქვი? — მოესმა დედის ხმა, ახლა უფრო შორიდან, — რას ჩურჩულებ?

— ჩააქრე სანთელი! — დაუძახა აქედან ზაზამ, — ჩააქრე!“

ზამთარი მიიწურა. ოცნებათა გაფურჩქვნის უამი, გაზაფხულის დადგომა სიმბოლურად დაუკავშირდა მაგდასთან სამუდამო დამშვიდობებას... („მაგდამ მალალ ბიქს ყელსახვევი ჩამოქაჩა: „Что тебе на память оставить? Тень мою? на что тебе тень?“), ვინაიდან თვით მაგდა თოვლის სიმბოლოთი აღინიშნება. ქალი და თოვლი ერთმანეთს გადაეკანძა, რითაც ორმაგი სახე შეიქმნა (ყინულის ქოხის ალეგორია. თოვლი მაგდას გაახსენებს. ზაზა მზისკენ მიიწევს. ყინულის ქოხი ცხელ ქვიშაზე დგას. „ყინული ყველას გვაქვს, აი, აქ, — ამბობს მაგდა და მკერდზე ხელს იდებს, — მე ჩემი ყინულისგან ქოხი გავაკეთე, იმიტომ რომ მცივა“. ზაზა წაეკიდა მაგდას: „არ უნდა მოსულყავი ჩემთან... მე ყინულისა ვარ...“). თოვლი მოდის მთელს ქვეყანაზე, როგორც განწმენდის სიხარული. თოვლი კათარზისის ფუნქციას შეასრულებს. ზაზა განიკურნება ძველი ტკივილებიდან. თოვლქვეშ ძინავს ნინიკოს სიყვარულს, რომელიც გაზაფხულის მახარობელია. სიახლისკენ სწრაფვა აქაც ორმაგი სახით გასიმბოლოვდა: ნინიკო — ოფელია. ზაზა დაინებით გახაზავს ამ ორი ხასიათის მსგავსებას: „ჰო, შენისთანა უშნო“, „ოფელია იგივე ჰამლეტია“; „ჰამლეტი და ოფელია უფრო და-ძმას მოგვაგონებენ, ვიდრე მიჯნურებს. ეს ელექტრასა და ორესტის ახალი ვარიანტია, დამნაშავე მშობელთა დასასჯელად კაცობრიობის მიერ შექმნილი კლასიკური წყვილი.

— საკვირველია, — ნინიკომ გაიცინა, — მე შენ ჩემ. ძმა მგონიხარ“. სულის გენეტიკა სამ ფენად წარმოგვიდგას: ზაზა — ჰამლეტი — ორესტი; ნინიკო — ოფელია-ელექტრა. მაგრამ ეს სტრუქტურა არ არის რთული და პრინციპული (მღრ: — ისევ „ფინეგანის ქელეხი“ — ქალის მრავალსახეობა — ანა ლივია პლურაბელი — როგორც დემეტრა, ევა, იზიდა, იზოლდა, მდინარე ლიფფი, ღრუბელი...), უფრო შემთხვევით ხასიათს ატარებს, ვიდრე კანონზომიერს. მითოლოგიური დანათესაებების იმპრესიონისტული მანერა პრუსტთან: სევანის სიყვარულის რემინისცენცია წარმოსდგა ბოტიჩელის ქალის ფრესკიდან, რომელშიც მან ოდეტას სახე შე-

იცნო. იგი ხედავს ოღეტას ბოტიჩელის გასწვრივ. ვინ უყვარს სვანს — ბოტიჩელის სეპფორა თუ ცოცხალი ოღეტა? გაორებული პერსონაჟი ერთდროულად არის XV საუკუნის ფრესკა და XIX საუკუნის დამლევის პარიზელი მოქალაქე. ერთი სახე გადაეწნა მეორეს. სუბიექტისათვის მათ გამოცალკევებას ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს. ასე შეივსო აწმყო წარსულის სასიცოცხლო სხივით. ხოლო ქართულ სინამდვილეში არ გამოვლენილა ის პოლიფონიური მრავალპლანიანობა, რომელიც „ულისეში“ არის ხორცშესხმული: სტივენი ძირითადად არის ტელემაქე, მაგრამ მომენტალურად მისი ორეული ბდება ხან ქრისტე, ხანაც შექსპირი. მერიონი პენელოპაა, მაგრამ ქალწულ მარიამსაც განსასაჩერებს. რომანის სტრუქტურა სიმბოლურად გამოიხატება ადამიანის სხეულის ნაწილებით (ბიბლიოთეკა — ტვინი; დუბლინის ქუჩები — სისხლის მიმოქცევის ორგანოები; ბლუმის საუზმე — თირკმელი...). ეპიზოდებს აქვთ მეცნიერული სიმბოლიკა (ბარი — მუსიკა; პლიაჟი — ფერწერა; ბიბლიოთეკა — ლიტერატურა...). თვითელი ეპიზოდი და პერსონაჟი ინდივიდუალური ფერადებით ფორმდება (სტივენი — თეთრი და ოქროსფერი; დიგნემის გასვენება — შავი და თეთრი; პლიაჟი — მწვანე ფერი...) და ა. შ. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ზოგიერთები ჯოისს კეშმარიტ რეალისტად მიიჩნევენ.

12. ასოციაციათა ველი

ასოციაციური აზროვნება საფუძველთასაფუძველია ფაბულისაგან განტვირთული ნაწარმოების სტრუქტურის გასაშლელად. მისი შინაარსის გაფართოებული გაგება ნაწარმოებს წარმოადგენს ასოციაციათა მთელ ჯაჭვად, სადაც რეალობის მერყევი და გარდამავალი სახეობრივი ფორმულირება ხან ვრცელ განაკადს იძლევა, ხანაც წამიერ განშტოებას. ზოგჯერ ერთი საგანი იწვევს მეორეს, მეორე — მესამეს და ასე დაუსრულებლივ ნაწევრდება ცნობიერების მდინარება, რითაც მიიღება ასოციაციათა ველი, მოგონებათა პლანი.

ა) დ რ ო ის ა ს ო ც ი ა ც ი ა. გაბნეული დროები კონტრაპუნქტის ხერხით შეკავშირდა. გონებისმიერმა პასიურმა წარმოსახვამ ერთმანეთს დაუახლოვა დაშორიშორებული სხვადასხვა დრო. გაბნეული ფრაგმენტები გაერთდა. კონ-

კრეტული დროის შეგრძნება იწვევს წარსულის გახსენებას.

ბ) ს ი ვ რ ც ი ს ა ს ო ც ი ა ც ი ა. გარდასული დროის წარმოდგენა მუდამ სივრცესთან ერთიანობით განიხილება. დრო და სივრცე, როგორც მატერიის არსებობის ფორმები, მთლიანობაში ხედვით რეპროდუქტირდება. მოცემული სივრცის გაგება ჩაიტევს რამდენიმე განსხვავებულ თუ განყენებულ პლანს. შეხებაში მოსული რეალური გარემო აღძრავს ანალოგიურ სურათებს.

გ) მ ს გ ა ვ ს ე ბ ი ს ა ს ო ც ი ა ც ი ა. დრო და სივრცე ერთიანდება, ნაწილობრივ, მსგავსების პრინციპით. ცნობიერებაში ამოტივტივდება შესაბამისი საგნებისა და ფაქტების ანაბეჭდები. იგი, როგორც გავრცობილი შედარება, აყალიბებს არა მხოლოდ მხატვრულ სახეთა სისტემას, არამედ ესთეტიკური ფენომენის სტრუქტურასაც. მთლიანი ნაწარმოები, რამდენადაც ცნობიერების მოძრაობას ასახავს და შეიგრძნობს, იქმნება ასოციაციათა სისტემით. მისი გამოვლენის ფორმები ემორჩილება ინტუიციურის ლოგიკას, რამდენადაც საგნების დინება არ არის გაცნობიერებული პროცესი.

დ) კ ო ნ ტ რ ა ს ტ უ ლ ი ა ს ო ც ი ა ც ი ა. საპირისპირო პლანები ექცევა ერთ სიბრტყეზე. დადებითს ეფარდება უარყოფითი, ლოგიკურს — ალოგიკური, ცნობიერს — ქვეცნობიერი, რაციონალურს — ირაციონალური. განვითარების ტენდენცია იცვლება მოხსნის აუცილებლობით. კონტრასტული თვისებების მორიგებით მიიღება უცნაური, ზოგჯერ სენსაციური სახეები. ამალღებულის ესთეტიკური კატეგორია ამ პრინციპით აღწევს ქეშმარიტი დრამატიზმის ახლებურ გაგებას. არისტოტელეს მიერ გამოყოფილი ასოციაციათა ტიპები ძალაში რჩება. მათ საერთო საფუძვლად მიიჩნევს მოდერნისტული პროზა. კონტრასტების გამოხატვის ზერხი სიმბოლისტებმა პოეტური მეტყველების უმაღლეს ზღვრამდე ასწიეს. მეტაფორული საოცრება და მძაფრი შეგრძნება აუქმებს რაციონალური აზრის ლოგიკას:

ყოველ დილას,
ვიგონებ რა ტელევიზორის ანტენაზე
ჭვარცმულ საღამოს,
გავდივარ სახლიდან:
თვალისმომჭრელად თეთრ ქუჩაში

თაუდაყირა დადიან მამაკაცები.
ხელეებზე აცვიათ წითელი მესტები
და ტერფები თეთრი, ლამის ვერცხლისფერი,
იოლად წვევენ სახის მაგივრობას...
სახე კი ერთადერთი მუქი წერტილია
მაგნიუმის ელვარე წუთისოფელში
და ღვას უდიდესი მოლოდინი, შეღამების“...

(ლ. სტურუა, „შიში“)

ასოციაცია, როგორც პასიური მეხსიერების ფორმა, რა-
იმე საგანთან მიმართებით, განმუხტავს ცნობიერების ველს.
გარდასული განცდა ხელახლა განიცდება.

რეპროდუქტირებული სინამდვილე იგივე შთაბეჭდილე-
ბათა ასლია. ის, რაც ერთხელ დარჩა ინდივიდის სულში,
ხელმეორედ აღდგება. ხედვითი პალუცინაცია ქვრეტს ანა-
ბეჭდებს. თვითდაკვირვება ქვეცნობიერს ამოატივტივებს.
ასოციაციები ხილვის, სიზმრის, ოცნების თუ მოგონების სა-
ხით ქმნის რეალობის ილუზიას. თ. ჭილაძის მოთხრობა „პა-
რასკევა“ სიზმრის მხატვრული აღქმაა, რომელშიც გამო-
ვლინდება ქვეცნობიერ ფსიქიკაში ჩაძირული ვნებები. რაზეც
ინდივიდი ჩვეულებრივ არ ფიქრობდა, ავადმყოფის ზმანე-
ბაში ამოცურდა. მოქმედება რეალისტური ხაზებით გადმო-
იქვამა. არ გაგვაჩნია მოტივი იმისა, რომ მისას ტრაგედია
ჩავთვალთ ზმანებად თუ სიზმრად. მაგრამ ამ თხზულების
ფინალი სხვაგვარ განათებას ძლევს პერსონაჟთა ქცევებს:
„თვალები რომ გაახილა, ავარდისფერებულ ბურუსში წვა-
ლებით დედის სახე გააჩნია. ღამძიძიებული ხელები ძლივს
ასწია და თვალეებზე მოისვა.

— ცოცხალია! — დაიძახა ვილაცამ და ამ დროს ისევ და-
კარგა გონება“. გავრცობილი ასოციაცია შინაგან ხილვებს
ამოაფენს. რეტროსპექტული და პროსპექტული სგლები ფიქ-
რებს გადააჯვარედინებს, რომლებშიც ოპტიკური საგნები
ქიმერებს ემგვანება:

„მე ვერ ავიტანე შენი ტკივილი .
და წაყვდი საკუთარ ხილვებში,
სადაც ფეხძიმე დედაკაცმა
მწარე ფქვილისგან გამომცხვარი პური ზაქამა,

მას გაჰქვირდალე ტერფები ჰქონდა
და ლურჯ ფარდაგზე ეწყო ბავშვის მწვანე
სანდლები.

(ლ. სტურუა, „შენ მიაბობდი“)

ხოლო ასოციაციებით აკინძული მოგონებანი აერთებენ რეალურ და იდეალურ პლანებს. მაგრამ ასოციაცია არ არის მარტივი და ერთსვლიანი. მიზეზობრივი კავშირები უამრავ საგნებს მოაქცევენ ერთ განზომილებაში. შინაგანი მზერა გადადის ფაქტიდან ფაქტზე. ასოციაციის ხერხი გამოავლენს საფეხურებრივ წყობას. ხელზე ამოსვირინგებულმა ნაღმა ლიზიკოსთან საუბარში გაახსენა გოგის მისი ისტორია: ა) სვირინგი ფერეზას წყალობაა; ბ) ფერეზას ამბავი; გ) მასთან დაკავშირებული ფაქტები; დ) ფერეზა და კუზიანი, რომელიც მას რაღაცას ახატავს; ე) ასო „ც“-ს დაწერა გოგის ხელზე; ვ) ცირა; ზ) მასთან ურთიერთობის ამბები. ერთი ასოციაციური ხაზი რამდენიმე ფენად დაიშალა. გამოიყო ცალკეული შემადგენელი დეტალები, ასევე ლიზიკოსთან საუბარში ისახება და ვითარდება მომდევნო ასოციაციური ხაზი. მანქანის ტარების გამო კითხვა-პასუხმა ცირა გაახსენა: ა) ცირას მამის მანქანა; ბ) ცირასთან მიმართების სახასიათო ფაქტები; ბ) უმანქანო მამა; დ) ფრანგულის მასწავლებელი; ე) ლექსი კომუნარზე; ე) ფიქრთა გადასვლა ომობანას თამაშზე; ზ) ინციდენტი; თ) არტემა და მისი ამბავი. ცალკეული შტრიხები; ი) არტემა. ომობანა, როგორც ომი; კ) ომის დაწყება. მარტო ლიზიკოსთან საუბარში გამოვლინდა ოთხი ასოციაციური ხაზი. შეიქმნა მოგონებათა ღია წრე, რომელიც მეორე ასეთსავე წრეს გადაეკვანძება, რითაც ჩამოყალიბდება მოგონებათა მთლიანი პლანი. ამრიგად, ასოციაციები გარკვეულ ფენებსა და საფეხურებს შეიცავენ. მათში ყოველივე ზუსტად არის დაგეგმილი. ერთი მათგანის სტრუქტურული წყობა ანალოგიურია მეორისა. თხზულებაში მოგონებათა პლანი აერთებს ასოციაციათა რამდენიმე წრეს. მათ შორის არის შინაარსობლივი კავშირი და არა ფორმალური. წრე სხვისებრ განაბნევს ასოციაციურ ხაზებს რამდენიმე მიმართულებით. მათი მდინარება შეიძლება იყოს სწორხაზოვანი ან პარალელური ამბების გადმოსაცემად მიმართული, ხოლო ასოციაციის კონკრეტული ხაზი დამთავრე-

ბული მიკრო-თხზულებაა. მასში მოქმედება ისევე ვითარდება, როგორც ტრადიციულ ნაწარმოებებში. ზემოთ მოყვანილი მაგალითები თანამიმდევრულად აღადგენენ ბავშვობის ერთ დასრულებულ მონაკვეთს. ფიქრები აგრძელებენ თხრობას შეწყვეტილი მომენტიდან („შუადღე“). ასოციაციური წიაღსვლები ნათელს ჰფენენ თაზულების ლაბირინთულ წყობას, რომლის ყველა გვირაბი თანაბრად განათებულია.

ასოციაცია შეიძლება იყოს ფონეტიკური (სიტყვა იწვევს აზრს) და სემანტიკური (აზროვნების განვითარება მოითხოვს ახალ-ახალ ფაქტორებთან დაკავშირებას):

„გესმის? უშენოდ ჩემი ხელები
განან უნაოდ დარჩენილ ნიჩბებს
და ყოველ წუთში ზღვა მეჩვენება,
მაგრამ ვეჩვევი და აღარ ვიმჩნევ.
მე ზღვის ხმაური მასშობდა ძილშიც
და ვუსხლტებოდი საზარელ თევზებს.
და, როგორც იქნა, დაეძლიე შიში
და კვლავ ამტკიცდნენ ფიქრები შენზე.
და მთელი ღამე ზღვაში ვცურავდი,
დაბრძალებელი აფოფრილ ქაფით
და დიდი თევზი ფრთას მახურავდა,
რომ ავცდნოდი გზასა და ნაპირს.
მაგრამ მოვარდა მიწიდან ქარი
და შეტრიალდა თევზიც მაშინვე
და განახლებულ სიმღერის დარად
გავყევი მინდვრებს მზეში გაშლილებს“.

(„დევებით საესე ქელი“).

ხელების ნიჩბებთან შედარება მთელი ხილვის აღმძვრელი ნერვია. „ნიჩბები“ ზღვის მოლანდებას დაუკავშირდა. შემდეგ ზღვის ხმაურიც მოისმა. ადგაფუნდნენ საზარელი თევზები. ფონეტიკურმა ასოციაციამ სამოქმედო სივრცისათვის უცხო სურათთან მიგვიყვანა. მაგრამ როგორც კი ჩნდება სიტყვა „ნაპირი“, სუბიექტი მიწას უბრუნდება. მეტყველება სხვა საგანზე გადადის. აზროვნების გამძაფრება გამოთიშავს ოპტიკურ ხილვადობას. დომინანტობს ინტელექტის კულტი. მედიტაციური ნაკადი ფაქტებს იმსახურებს:

„აღარ გავუშვებ ოცნებას არსად,
დაეთმოხ სულისთვის ყველაზე მთავარს
და ციკის დიდი აფიშის მსგავსად
გარკვევით ვიტყვი: ვინ ვარ და რა ვარ“.

და თუკი ვინმე მიმიტანს გულთან,
ასეთი ვინმე ამქვეყნად თუა,
მე უარს ეიტვეი და მხოლოდ უარს,
მხოლოდ და მხოლოდ უარს და უარს,
რომ ჩემი ტლანქი ვნებების გამო
კიდევ ერთი ხე არ დადგეს ჩრდილში,
არ იქცეს ჩრდილად და ყოველ ღამე
არ გაილიოს გაქრობის შიშით“.

13. მონტაჟის ტექნიკა

მხატვრულ ნაწარმოებში ინფორმაციათა მოზღვავებამ გამოიწვია მეცნიერული პროზის უცვლელი შემოტანა. ჩვენების პრინციპი შეიცვალა მსჯელობით. ფილოსოფიური, თეოლოგიური, ლიტერატურული, მითოლოგიური თემები გახდა ფიქრთა საგანი. ხოლო მათმა გაანალიზებამ თხზულებაში შემადგენელ ნაწილად დაამკვიდრა პუბლიცისტური და ესეისტური სტილი. განყენებულ საკითხებზე მსჯელობის გადმოცემა გასცილდა მხატვრული აზროვნების სპეციფიკას. ამ მხრივ ნიშანდობლივია გ. გეგეშიძის პროზა. იგი ნაკლებად იშველიებს ლირიკულ მოტივებს. ნაწარმოები თავიდანვე მოფიქრებულია როგორც პროზის ნიმუში. ამიტომაც არ მოეპოვება ლირიკული ქდერადობის პასაჟები, ნატიფი ფრაზები. მისი პროზა ამ ლიტერატურული ცნების დაცვა და გამართლებაა. შინაგანი მონოლოგებიც კი მოკლებულია პოეტური აღსარების შინაარსს. ზოგჯერ მსჯელობა რამდენიმე გვერდს იკავებს:

...„ — რას ნიშნავს სულის სრული განთავისუფლება?

— სურვილების უარყოფას!

სურვილი და ვნება გაერთიანებული, სული არ არის?

— არავითარ შემთხვევაში! სული თავისი ნამდვილი სახით განთავისუფლებულია სურვილისა და ვნებისაგან. სულის ძირითადი თვისება არის შეგნება, თვითშეგნება. დანარჩენი კი: სახელის მოხვეჭა, ნებისყოფა, სიამაყე, კმაყოფილება, მრისხანება, შური, პატივმოყვარეობა, სიძულწყე, სიხარბე და სხვა-მეორეხარისხოვანი თვისებებია, რომელთა გარეშე სული მაინც სულად რჩება, ხოლო შეგნებისა და უფრო მეტად თვითშეგნების გარეშე წარმოუდგენელია სუ-

ლის არსებობა იმით, რომ ეს მისი ძირითადი თვისებებია და ამ თვისებების გარეშე სული არ არსებობს.

— რაღაა ცხოვრება ვნებებისა და სურვილების გარეშე, ადამიანური სიამაყის და ღირსების გარეშე? — თქვა ვამეხმა.

— ცხოვრება? ცხოვრება ეს არის იდეალური სრულყოფის მიღწევა, სრულყოფა — ეს არის სულის მიზანი“...

ღიალოგი უსასრულოდ გრძელდება. აქ ისევე ზოგადი აზრები ყალიბდება კამათის წესით, როგორც პლატონის დიალოგებში. სტრუქტურულ განსხვავებას ქმნის სტილის არამხატვრულობა. ინფორმაციათა ჩართული მდინარეა ალადგენს ცნობიერების უწყვეტ და მთლიან ხასიათს, რომელშიც უბნში და ნატიფი, მეცნიერული და მხატვრული სინთეზირდება. მთელის შემადგენელი ნაწილები არ არის ერთგვაროვანი. ხელოვანიც ვალდებულია, თავი შეიკავოს რეპროდუქციურულ სინამდვილეში ჩარევისაგან. მისი განაწევრება, შელამაზება და გამშვენიერება — არსებითი შეცდომაა. მაგრამ ეს არ არის ნატურალისტური პრინციპი, ვინაიდან გვეძლევა წარმოდგენათა რეალობა. ადამიანური გონების მიერ შექმნილი და დაგროვილი ინფორმაციების ნაკადი ცნობიერების კუთვნილებაა. მისი მოძრაობის გამოხატვა აუცილებლობით მიგვიყვანს მეცნიერული ცოდნის მხატვრულ სინტეზაში მოქცევაზე. მაგრამ ზოგჯერ ისე მომძლავრდება ცნებების ზღვა, რომ ვერ ხერხდება გაესთეტიკურება. იგი იჭრება პოეტურ ნაწარმოებებში ტრანსფორმირებული ფორმით, მაგრამ არსებითის შენარჩუნებით. ხანაც თხზულებას უშუალოდ ჩაერთვის ციტატები. ცნობიერებაში წარმოსაჩვითი მოგზაურობა, დროისა და სივრცის გაერთიანება შესაძლებელს ხდის საკუთარი თუ უცხო ავტორების გამოთქმათა დასესხებას.

რომანში „პა, მიიწურა ზამთარი“ შეტანილია ოფელიას დახრჩობის პასაჟი „პამლეტიდან“, ასევე — ცალკეული ფრაზები. „პირველ დღეში“ გაივლევებს ერთი სტროფი კვლავ ოფელიაზე. ლირიკაში ჩაერთვის ფოლკლორული მასალა („ძროხა მომცემს რძესა“.... „პირით ბალახი მომაქვს, ძუძუებით — რძე“ — ლ. სტურუა). ხოლო ანტონი განაგრძობს თეოლოგიურ შეგონებას: „სული ისეთივე მარადისია, რა...

გორც ზატერია. ერთი სახის ნივთიერება მეორე სახის ნ. ვ-თიერებად გადაიქცევა, ნივთიერება არ იკარგება, არ ქრება. ააქევა სულიც. სწორედ ამიტომ ვფიქრობ, რომ ჩემი სული შეიძლება ფეიხოიას ხეში გადავიდეს“ („ცოდვილი“). რემინისცენციები, ანალოგიები, პარალელები: „სინათლის წელიწადი“ იშველიებს „ღვთაებრივ კომედიას“. „აჰა, მიიწურა ზამთარი“ შეიცავს ჯოისურ გამოძახილებს (შდრ. აბზაცი: „მთელ ქვეყანაზე თოვლი მოდიოდა“ — ჯოისის „მკვდრების“ ბოლო აბზაცს, ან კიდევ — „გიორგი გობრონიძის თხუთმეტი წუთი“ — „ულისეს“ პირველ თავს). ამავე რომანსა და „შუადღეში“ შექსპირის სტილით პაროდირდება სინამდვილე. „წითელი ღრუბლების“ პერსონაჟი სამსონი მთელი რომანი ლეტარგიულ ძილშია. მაგრამ გახსნილია მისი უკონტროლო ფიქრების სამყარო (შდრ: „ფინეგანის ქელეხის“ თემა არის მძინარე კაცის ქვეცნობიერის გამოვლენა). თხზულებებში შემოდის ანტიკური მითოლოგიის პერსონაჟები. ბიბლიური მოტივების მოდერნიზება („შუადღე“) აშკარა პაროდიაა. სამოთხეში ღმერთს არ ედგომება. ადამიანი გაურჩდა („ვიკამათოთ, — უთხრა კაცმა. ღმერთი გადაიჩია: — რას ქვია ვიკამათოთ?“). შემოქმედი შეცბუნდა („მართლა, მე ხომ არასოდეს მიცხოვრია...“). ხილული ქვეყნის წარმოდგენები და ვნებები შეიჭრნენ სამოთხეში. სინამდვილეში დაბრუნების ექსტი. სულის მიმიკა. ნაწვიმარი ზმანება. ქეშმარიტი სამოთხე მიწის ზემოთაა.

იმდენად მძლავრია პრუსტთან პროზაული ნაკადის ქმედება, რომ ზოგიერთებს იგი არც მიაჩნიათ რომანისტად. ასეთი კრიტიკოსები ჩვეულებრივ აღიარებენ მისი გრანდიოზული მონუმენტის ღირსებას, მაგრამ თვლიან ესეისტურ ნაწარმოებად, ხოლო ავტორს თანამედროვე მონტენს უწოდებენ. კიდევ უფრო სერიოზული მტკიცებანი მოიპოვება „ულისეს“ გამო. ცალკეული შემფასებლების აზრით, ეს არც კი არის ხელოვნების ნიმუში. იგი საოცარი და გრანდიოზული უჩრჩულია, რომელიც დაღუპვით ემუქრება ქეშმარიტ ხელოვნებას. ხოლო ერთი ფსიქიატრის აღტაცება, რომ მან ამ წიგნით თავის სპეციალობაზე მეტი გაიგო, ვიდრე 10 წლის მუშაობით, იმის ნეგატიურ დასტურად იქნა მიღებული, რომ „ულისე“ ცნობიერების სხვა სფეროს უკეთ ემსა-

ხურება, ვიდრე ხელოვნებას. პარადოქსად ედერს, რომ მაქსიმალური პოეტიზების ტენდენციამ წარმოშვა მაქსიმალური გაპროზაულების, ტექსტის ინფორმაციებით ხელოვნური გადატვირთვის აუცილებლობა. მაგრამ ეს ანტითეზა გაიმიზნა არა თუ მბოლოდ სინამდვილის ადექვატური წვდომის სურვილით, არამედ კონტრასტული მანერით ლირიკული ნაკადის, შინაგანი მონოლოგის წარმოსაჩენად.

14. სინამდვილე, როგორც ზმანება

ქართული ლიტერატურა დაესესხა მოდერნისტულ პროზას, რათა ტრადიციული ფორმები გადაეხალისებინა. აქ არ დამდგარა ალტერნატივა წარსულის მემკვიდრეობის მიღებისა თუ უარყოფისა. სიახლენი გააზრებულ იქნა, როგორც ტრადიციაში მოცემული ტენდენციების გამოაშკარავება. რეალიზმის ჰორიზონტი გაფართოვდა. მას დაემატა ის პროგრესული, რაც მოდერნისტებმა შესძინეს მნატურულ პროზას. თუ მათთან ზოგჯერ თითქმის გაუქმდა წინაპერიოდების მიღწევები და ყველაფერი ლამის ხელახლა გახდა დასაწყები („ფინეგანის ქელები“, ალენ რობგრიეს, ნატალი საროტის, მიშელ ბიუტორის რომანები), გაუფასურდა წარსულის ღირებულებანი, ქართველმა მწერლებმა შინაგანი მეტყველება მიიღეს, როგორც გამობატვის არა უნივერსალური, არამედ ერთ-ერთი ხერხი. მთლიანობაში აღებულ იგი ვერ შეცვლის აზროვნების დაკანონებულ ფორმებს, მაგრამ ზოგჯერ გაცილებით ეფექტური და მოქნილია. გმირის ფსიქიკაში ჩაღრმავება, პოეტური განწყობის მოძალდება, სიუჟეტის შერბილება, ხასიათთა ბუნდოვნება სინამდვილეს წარმოადგენს, როგორც ზმანებას. ქვეცნობიერად ნაგრძნობი უპირობო სიხარული აფარფატებს საგნებს. ამალღებულ პათოსი განაგებს პერსონაჟის მოქმედებას. ქროლის ექსტაზში იკვეთება ვნება:

„ — ქვეყანაზე, — მღეროდა ერთი დამკვრელი, — ქვეყანაზე... ქვეყანაზე შენ ანათებ ჩემთვისა...

მოედნის თავში ამბერკი ფოტოგრაფის ტილო გამოეფინათ, რომელზედაც უთავო მხედარი ყალყზე შემდგარ ცხენს იმორჩილებდა. გაიქცა და ამ ტილოს ჭრილში თავი შეჰკო.

— ამბერკი! — იყვირა, — ამბერკი, ვიღუპები, კაცო! მერე ცხენზე იჯდა და ზღვისკენ მიაქროლებდა. ცხენის ფლოქე-

ბის თქარათქურში მაინც მწვავედ, გულისჩამწყვეტად მოეს-
მოდა: — ქვეყანაზე... ქვეყანაზე...

მერე ზღვის პირას მიაგდო ცხენი და ცხენი ყალყზე შედ-
გა, რადგან აღელვებული ზღვის შეეშინდა.

— შებადური კაცი ხარ, ცხენი რად გინდა? — ჰკითხა
ზღვამ.

— ქვეყანაზე, — დაიწყო მან სიმღერა — და ხელები
დარდიმანდულად გაშალა, — ქვეყანაზე შენ ანათებ ჩემ-
თვინა...

მერე ზღვაში მიცურავდა, ტალღებს მიაპობდა, ჩქარობდა,
თითქოს ვილაცას მისდევდა, მასზე ადრე ზღვაში შესულს.
ნაპირს მაინც ვერ შორდებოდა. ახლა მედუღუკეთა დასტა
ზღვის პირას ქვიშის ბორცვზე შემდგარიყო და გამწარებული
უკრავდა.

— ქვეყანაზე, — ყვიროდა თვითონ და პირი მლაშე
წყლით ევსებოდა, — ქვეყანაზე („წერო“)!

სიმღერის ხმამ აამოძრავა პერსონაჟის არსებაში მიმა-
ლული გრძნობა. იგი გადმოიცა იმპრესიონისტული ჩანახა-
ტებით. შეიცვალა სურათის ეპიკური გაშლილობა. სინამდვი-
ლე გამოვლინდა, როგორც სიზმარი.

ფსიქიკისა და ცნობიერების სკრუპულოზურმა ანალიზმა
მოითხოვა ასახვის ნატურალისტური მანერა. დეტალებში დე-
ტალების მიგნება, განუწყვეტელი დიფერენცირება მიუახ-
ლოვდა სულის შრეების ფოტოგრაფიულ გამოხატვას. მაგრამ
ეს მხოლოდ მოჩვენებითი მსგავსებაა ასახვის ნატურალის-
ტურ სტილთან, ვინაიდან შეგრძნების საგანია სუბიექტური
რეალობა. სტრუქტურის ერთგვარობა არ ნიშნავს ფუნქციათა
იგივეობას:

„არ არსებობს ერთიანი დრო, სამყაროს სხვადასხვა
კუთხეში სხვადასხვაგვარია ის, არ არსებობს გარკვეული მი-
მართულება, ყველა მიმართულება ტოლფასია, არ არსებობს
ზევით და ქვევით თავისთავად, არც მარჯვნივ და მარცხნივ,
ყველაფერი პირობითია და არავინ იცის, რა არის საგნების
ქვეშარბიტი არსი. არ არსებობს საგანი, რომელიც თავისთავს
წარმოადგენდეს ყველა შესაძლებელი თვალსაზრისით. ასევეა
ადამიანიც, იმ წერტილს, რომელსაც ჩვენ პირობითად და-
საწყისს ვეძახით, და იმ წერტილს შორის, რომელსაც აგ-

რეთვე პირობით დასასრულს ვეძახით, თანაბარ მანძილზე მდებარე საგანი სხვადასხვანაირად ჩანს დასაწყისიდან და ბოლოდან. ცოცხალი არსება, რომელიც თავისი სასიცოცხლო ძალების განვითარების კულმინაციურ სიმაღლეზეა ასული, მისი ცხოვრების დასაწყისიდან მთლიანად სრულყოფილად გვეჩვენება, მაგრამ მას თუკი შეეხედავთ მისი დასასრულიდან, ის თავისი განვითარების წინა მომენტთან შედარებით მაღლა კი არ არის ასული, არამედ დაბლაა დაშვებული, უფრო დასუსტებულია, ვიდრე წინა საფეხურზე იყო, რადგან რაც უფრო ვითარდება სასიცოცხლო ფუნქცია, მით უფრო უახლოვდება კრიზისს, სიკვდილს. მაშინ რააა რეალობა? სად არის სინამდვილე? იქნებ მთელი, ჩვენთვის ცნობილი სამყაროს ცხოვრება, რომელიც დაუსრულებლად მიმდინარედ გვეჩვენება მხოლოდ და მხოლოდ სიზმარია სამყაროს შესახებ ჩვენს წარმოდგენაზე მილიარდჯერ უფრო დიდი მასშტაბის არსების მთვლემარე გონებაში და ჩვენ ამ სიზმრის უმნიშვნელო ელემენტები ვართ“ („ცოდვილი“)?!

ამონაწერი მხოლოდ მცირე ნაწილია ვამეხის შინაგანი მონოლოგისა. თვითნაღიზის პროცესი ზოგჯერ განმეორებით მიგვააბლოებს ტრივიალურ აზრებთან. ფიქრები იშლება. მრავალსიტყვაობა შეხედულებათა ძალების გადმოცემას ემსახურება. თხრობის სტრუქტურაში იჭრება მეცნიერული სტილი.

მხატვრულ პროზაში შენარჩუნდა ფაბულა (ამ მხრივ პოეზია განუზომლად შორს წავიდა). მაგრამ შესუსტდა ის დამაბულობა, რაც ტრადიციული სიუჟეტისთვის იყო. თუ კლასიკური სტრუქტურის ნოველა, მოთხრობა, რომანი თანდათანობით მოტივირებით მიდიან კულმინაციამდე, სადაც ყველა წინააღმდეგობა თავს იყრის, თანამედროვე ქართველ პროზაიკოსთა იმ წარმომადგენლებთან, რომელთაც ამჟერად განვიხილავთ, მოქმედებისა და განცდის ჩვენების პროცესი არის მიზანი. მისკენ კი არ მიემართება, არამედ მისგან გაემართება ნაწარმოების შემადგენელი ელემენტები. თხზულების ფინალი არ არის მუდამ აუცილებლობით ნაკარნახევი (მაგ., „აპა, მიიწურა ზამთარი“). ზოგჯერ გაკვანძის ტრადიციული ხერხი გატანილია ნაწარმოებიდან და იგი მოგონების სახით თითქმის ბოლო მონაკვეთებს ჩაერთვის („ცოდვილი“,

„დევილი“). ხანაც სიუჟეტი უკუღმა ვითარდება: ბოლო პასაჟიდან იწყება და უკუქცევის ხერხით ეძიებს საწყისს. იხატება მოქმედების განვითარების შებრუნებული სურათი („გასეირნება პონის ეტლით“, „თეთრი კვამლი“). სიკვდილი, როგორც გაბრძოლებათა საბოლოო მიზანი. მისი ძიება. ცოდვათა შუშმუბუქება („დევილი“, „ცოდვილი“). უპირატესად გატაცების საგანია გმირის სულიერი დაპორტრეტება. ხასიათები ფრაგმენტულად იძერწება. მხოლოდ ვნებები, ფიქრები ქმნიან ინდივიდუალურ სახეებს. გამონაკლისია საოცრად კოლორიტული ფიგურა ბენედიქტე ზიბზიბაძისა („წითელი ღრუბლები“). პერსონაჟი იხატება მრავალმხრივი მოქმედებით. მისი ფიქრებიც კი უაღრესად პრაქტიკულია და აქტიური ღვრიტის ნიშანსვეტი ადგას.

დასასრული სტრუქტურის ანალიზისა

სტატიაში მოზაზულია საკითხთა ის წრე, რომელთა ამომწურავი შესწავლა სალიტერატურო კრიტიკის უფლებათა ფარგლებს სცილდება. ყურადღება შეჩერდა არსებითი ნიშნების არგუმენტირებაზე. მაგრამ რამდენდაც კრიტიკული წერილი ვერ დაიტევს ვრცელ სამეცნიერო აპარატურას, მას მიმოხილვითი ხასიათი მიეცა. ჯერ უცნობია ყველა ის თხზულება, რომელიც საანალიზო პრობლემის არეში შემოვა. ავტორებზე არ არსებობს სრული წარმოდგენა. ბუნდოვანია თანამედროვე მწერალთა ხარისხობრივი პროდუქცია და სტილი. შესაძლოა მხოლოდ ძირეული ტენდენციების გამოცალკევება. ხოლო მათი დეტალური შესწავლა, დღეს დაშვებული შეცდომების შესწორება, რაციონალური მომენტის განვითარება — ლიტერატურის ისტორიის სფეროს განეკუთვნება. ჩვენი მიზანი იყო პრობლემის დაყენება, მისი გადასაჭრელი გზების დასახვა, რომელთა გაყოლით დასაბუთდება ეს კონცეფცია. თვით ის ჩარჩოც, რომელიც ჩვენს მიერ შემოიზაზა, სრული არ არის.

ლიტერატურა მიედინება უთეორიოდ. მას ნაკლებად სჭირდება ლოგიკური აბსტრაქციები, რათა ვახილვინოთ პერსპექტივა. პორიზონტები აცხადდება ავტორისდა უნებ-

ლიეთ. აისახება გაუცნობიერებელი შეგრძნება, არსებობს სტილური ევოლუციის კანონი. მაგრამ ხარისხობრივი ღირებულება თანდათანობით არ მიიღწევა. აქ წამიერი აფეთქება, სასიცოცხლო ძალთა მაქსიმალური ვიბრაცია მიგვაახლებს შეუძლებელს. ეს პროცესი ინტუიციურად მიმდინარეობს. არ შექმნილა უნივერსალური სტილი, რომელიც მწვერვალებზე აგვიყვანდეს: მხოლოდ დაუფლების დონე და კლასი. მაგრამ მოტივების, სახეების, სქემების გაუთავებელი ერთფეროვანი ტრიალი ღლის შემოქმედებით პოტენციას. მას სჭირდება სიახლის იმპულსით ანთება. სტრუქტურის ძიება. შინაგანი ენერგიის გააქტივება. ირღვევა ტრადიციული ქვეყანა. შეიძლება ახალი ვერ ჯობდეს ძველს, მაგრამ სუბიექტურად უმჯობესია. ზოგჯერ ინდივიდის მიდრეკილება ეურჩება ტრაფარეტულ სინამდვილეს. კონფლიქტი აიძულებს. ეძიოს საკუთარ სულში გახსნილი სინათლე. საგნები უნდა დაემორჩილოს ახალ წესრიგს. „მე“-ში განფენილი გარემო ინდივიდუალური ხილვების ტყვეა. ტრადიცია გაშაბლონდა. განზომილებანი შექანდა. გაჩნდა გამოსატვის უცნაური ფორმა, რომელიც დააცხრობს სიახლეში გაქრობის წყურვილს. ქვეყანა ერთია და მთელი. მაგრამ მას ჰერეტს მილიონი თვალი. ამიტომაც ჩვენს შეგრძნება-შემეცნებას ტრადიციულ სამყაროსთან, ტრადიციონალურ წარმოსახვებთან ერთად აღლევებს ის ლიტერატურა, რომელსაც ქმნიან თ. ჰილამე, ო. ჰილამე, ე. ყიფიანი, ტ. ჰანტურია, გ. გეგეშიძე, გ. გეგეჰკორი, ლ. სტურუა...

1971

წიგნიდან: „ლიტერატურული პრელუდიები“,
1974.

სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია და ქართული ლიტერატურა

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ანუ

ლიტერატურული პროცესი და
ნააადების თეორია

ლიტერატურული პროცესი არ არის ერთგვაროვანი. მასში ვლინდება უთვალავი სტილურად მოპირისპირე ხაზი, შეხედულება, კონცეფცია, აღქმა, შეგრძნება. ხელოვანი სუბიექტური პრიზმიდან ჰერეტს ქვეყანას. მას ეჩვენება, რომ სწორია და აუცილებელი მხოლოდ ის, რასაც თვითონ აკეთებს: ემოციის ქიმერა ბურუსში ახვევს თავისთავად არსებულ საგნებს. ობიექტური ფასეული ჩანს იმდენად, რამდენადაც ემოციურია. ეს ცნებაც აერთებს მირიად ნიუანსს. გრძნობებს ნაკლებად ახასიათებთ მდგრადობა და სიმყარე, ინტელექტისათვის ნიშნეული სიმტკიცე და კონსერვატიზმი. ამიტომ არათუ ხელოვანისათვის, უბრალო ადამიანისთვისაც ფერს იცვლიან ესთეტიკურად აღქმული მოვლენები. ჩვენ თანამედროვე საშუალო ლექსი ან რომანი უფრო გვალელებს, ვიდრე ჰიმნოგრაფიის შედეგები ან „ვისრამიანი“. ეპოქის კოლორიტის ცვალებადობას შეგრძნებები ფარული ვიბრაციის წყალობით აირეკლავენ, ხოლო ინტელექტი დააქანონებს

ქვეცნობიერად მოწოლილი ემოციის კარნახს. ლიტერატურაში ღირებულებათა გადაფასება მარადიული პროცესია. უარყოფის უარყოფა ნიშნავს დაშვებას განვითარების იდეისა. ის, ვინც ტრადიციისა და კლასიციზმად თაყვანისცემად მონურ მორჩილებას თვლის, დოგმატიკოსად უნდა მოინათლოს.

ღირებულებათა დევალვაციის ყაშს ემზობიან აღიარებული ფეტიშები. ქვეყანას კიდევ ერთელ ეცვლება ფერი. აღამიანს თანამედროვეობა ყოველთვის რთული, მძიმე და განუმეორებელი ეჩვენება. ეს ილუზიური მოტივი კარგია ეპოქის მოთხოვნათა შესაგნებად. უამისოდ აღამიანის მშფოთვარე ენერგია გაიყინებოდა. სიცოცხლე ვლინდება მხოლოდ მოქმედებით, რაც ზოგს წვრილმან პრაქტიციზმად წარმოუდგენია. ამ ნებელობის სიტყვიერ მირაჟებში დატყევევა ევალვა ლიტერატურას.

შემოქმედებითი პროცესის ბუნება ინტუიციური ხასიათისაა. მეტწილად — ლირიკაში. ფარული ვნებებისათვის ამოუჯანსნელი ალქიმიით მიიღწევა სიცოცხლე. გონება აცნობიერებს გარეგან ფაქტორებს. მაგრამ სპეციფიკური, განუმეორებელი, ინდივიდუალური, რითაც გენიოსი განირჩევა საშუალოსაგან, გენიალური ნაწარმოები — საშუალო თბზულებისაგან, იქმნება ინტუიციის ექსპლოატაციით. გარეგანი ფაქტორები საშუალებაა ფსიქიკისა და ცნობიერების ხვეულებში გაფანტული შემოქმედებითი მონაცემების გასამქლავნებლად.

შემოქმედი ქვეცნობიერად გრძნობს თემებთან სიახლოვეს, სათანადო ფორმებს, სახეებს. ზოგჯერ ჰგონიათ, რომ მწერალმა მხატვრულად წამგებიან მასალას შეაღია ენერგია, ნიჟის სწორი გამოყენებით კი შეეძლო უკეთესი შედეგი მოეპოვებინა. ეს თვალსაზრისი ცალმხრივია. არათუ მწერალი ეძებს მასალას, მასალაც დაეძებს ამთვისებელს. ეს არის თანახვდომა ორი დაცილებული ლიბრტყისა და წერტილისა. შემთხვევითობას ნიჟიერ ხელოვანთან ნაკლები გასავალი აქვს. არსებობენ მოვლენები, რომლებიც უჩინრად მბრძანებლობენ შემოქმედზე. სტილი არის გარეგანი გამოხატვა მთლიანი პიროვნებისა. იმპრესიონისტული და ექსპრესიონისტული სტილი მეტყველებს ორ საპირისპირო ბუნებაზე: იმპრესიონისტი ვერ იქნება შემტევი, პირდაპირი, აგრესორი.

იგი დანდობილია ნიუანსების ვირტუოზულ შეხამებაზე: მხატვრის დაჩრდილვით იმარჯვებს ოსტატი. ამიტომ გლობალური რღვევის ჟამს, როცა ინგრევა ძველი და რჩება ახალი, როცა ქმნადობის ექსტაზით ერთმანეთს გადაეწნება მახინჯი და მშვენიერი, უხეში და ნატიფი, მღვრიე და ნათელი, გაკრიალებული არისტოკრატიული მანერები უხერხულად ეღერენ: ბრძოლის საშინელ და მძიმე წუთებში არავენ ფიქრობს ჰალსტუპის სიკობტავეზე.

ცალკეული ტენდენციები განვითარებას ამთავრებენ თავიანთი თავის მოხსნით. როცა ლიტერატურა იქანცება ერთი მოტივის უსაშველო ვარირებით, იგი უდაბნოსებრ უნაყოფო ხდება. გარდასულ პროცესებზე გაცილებით იოლია მსჯელობა, ვიდრე მიმდინარე მოვლენებზე. ე. წ. კრიტიკა — სასამართლო ფასეულია მაშინ, როცა მონიშნული გეაქვს გარკვეული ტენდენცია, რომლის სპეციფიკა ლიტერატურულია. უკანასკნელ წლებში ლიტერატურის ისტორიამ და კრიტიკამ მოგვცეს იმანენტური კვლევის რამდენიმე ბრწყინვალე ნიმუში. და მაინც, ჩვენ უფრო ვგრძნობთ, ვიდრე ვიცით რა როგორ ხდება ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში. ზოგიერთი შეგნებულად ხუჭავს თვალს. არსებობენ სეისმოგრაფებიც, რომლებიც გრძნობენ მოალოებულ მიწისძვრას. კრიტიკაში ასტროლოგიური მიდრეკილებაც შესამჩნევია: თვალწინ მდებარე საგნების ღირსება და მომავალი ვარსკვლავთა მოძრაობის კვალობასე განიჭვრიტება...

ყოველ მასალას როდი აქვს თანაბარი პოეტური თვისება. აქაც ვლინდება სამყაროს საფეხურებრივი განლაგება. ზოგჯერ ინგრევა დიდებული არქიტექტურული ანსამბლი, ვინაიდან მასალა ცუდი ხარისჯისა გამოდგება. ასეთ დროს ამაოდ იხარჯება ხელოვანის ტალანტი და ენერგია: იმარჯვებს შერჩევის სწორი ინტუიციური პრინციპი. ბეწვის ხიდზე მოსიარულე შეიძლება მაყურებლის ყიჟინამ დაღუპოს. სასიარულო სივრცის გაცნობიერება ფასეულია მანამ, სანამ აღებულია წუთშესვენება, ვიდრე ფანტაზია წამოშლის მისტრიკური ლანდების წყებას.

მხოლოდ სათბურში გამოყვანილი მცენარე იკვებება ერთნაირი სინათლითა და ჰაერით. მწერალი, რომელსაც უხილავს

ცხოვრების ნათელი და ბნელი, მწუხარე და მღვრიე ფერადები, შეუძენია კულტურის ეკლექტური ნაერთი, ვერ იქნება სწორხაზოვანი და უკონფლიქტო. წინააღმდეგობათა კომპლექსის გარეშე მისი განვითარება გულუბრყვილო ოცნებაა, რომანისტიკისათვის შინაგანი ქაოსი არის წარმომშობი ნაირგვარი პერსონაჟებისა. შინაგანი დაპირისპირებულობა იხლიჩება დამოუკიდებელ სახეებად. კონფლიქტი თავისთავადაც არის სააზროვნო მასალა. მარადიული ოპტიმიზმი, ნათელი ფერების უსასრულო ჩვენება მხოლოდ ყალბი აღტაცებაა. სასიცოცხლო ძალები გაწონასწორებულია მოპირისპირე ელემენტებით. მომზიბვლელია გამარჯვება იმიტომ, რომ არსებობს დამარცხების სინანული. ცხოვრებას წინ მიაქანებს წინააღმდეგობათა მუდმივი გადალახვა. გენიოსი აღტაცებას იმიტომ იწვევს, რომ არსებობენ უნიკოთა ლეგიონები. მაგრამ ყველა ადამიანის გონება რომ ერთგვაროვანი და ტოლფასი აღმოჩნდეს, მაშინ თვით გონებას წაერთმევა პრიორიტეტი. ზელოვანი ისწრაფვის იშვიათის, განუმეორებლის, საოცარის და არა ტრაფარეტის მოსატანად. უკონფლიქტობის თეორია აბსურდია ყოველი ნიშნით. მისი პრაქტიკული გამოცხადება საზოგადოებას გადაშენებით დაემუქრება.

ეკლექტური ინფორმაციით გათანგული ინდივიდი ცდილობს სისტემის აგებას, წესრიგის შეტანას ქაოსურად მოწოლილი ნივთებისა და მოვლენების განლაგებაში. იქმნება ახალი, სტრუქტურულად ეკლექტური ნაზავი. წარმოუდგენელია არსებობდეს ნიშნული, რომელიც მაქსიმალურად ჩაეტევა ერთი მიმართულების სქემებში. ჩვეულებრივ — ცნება ყალიბდება პრიმატიული ნიშნების აქცენტირებით. რემბო ითვლება სიმბოლისტად, მაგრამ მისთვის უცხო როდია რეალისტური მსოფლალქმაც. სადავოა, ბოდლერი რომანტიკოსი იყო თუ სიმბოლისტი. ბუნებრივია, ამ ცნებათა შინაარსი მათემატიკური სიზუსტით ვერასოდეს დადგინდება, მაგრამ მათი შემწვობით ხერხდება მოვლენების სისტემატიზება, მოწესრიგება. ზოგიერთი ჯოისსაც კი ჭეშმარიტ რეალისტად სახავს. ერთმანეთში იშლება მსოფლმზიდველობა, მხატვრული მეთოდი, სტილი.

ირღვევა ისტორიული პერსპექტივა. სხვადასხვა მოტივებით უარიყოფა გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტობა განსა-

ზღვრულ პერიოდში. თვლიან, რომ პაოლო იაშვილმა სულ რაზდენიშვილს დაწერა თეორიის საილუსტრაციოდ. ხელოვნურად მიიჩნევენ ცალკეული მწერლების შემოქმედების ეტაპობრივ დაყოფას, იმ მოსაზრებით, რომ ზელოვანი მთლიანია და განუთიშველი. ლაპარაკობენ რეალისტური და დეკადენტური ნაკადების შეჯახებებზე. რომელიც, ბედნიერ შემთხვევაში, თურმე რეალიზმის აღიარებით მთავრდებოდა. წარმოუდგენლად მიაჩნიათ ერთ ავტორთან, ერთ ნაწარმოებში მოდერნისტული და რეალისტური ნაკადების თანაარსებობა. ჩვეულებრივ აღიარებენ მოდერნისტული კულტურის ცალკეულ მიღწევებს ფორმის, სტილის, ტექნიკის სფეროში, მაგრამ გაურბიან ფაქტის სწორ ახსნას, მისთვის ნამდვილი სახელის დარქმევას. მოდერნიზმი ზოგიერთებს მხოლოდ სალანძღავი სიტყვა ჰგონიათ. იმისი დანახვა კი არ სურთ, რომ XX საუკუნის თითქმის ყველა დიდი ხელოვანი მეტნაკლებად დავალებულია მოდერნიზმით.

სოციალისტურ ლიტერატურაში, როგორც შენაკადი, ადგილს იკავებს მოდერნისტული მსოფლალქმის ელემენტები. ეს ზოგადი ტენდენციაა საბჭოთა ლიტერატურისა. ლოზუნგების გარიჟმვა და აფიშირება რომ ხელოსნობაა და არა ხელოვნება, ეს დღეს ყველამ იცის. იძიება საზოგადოებრივი იდეალების ინტიმური საწყისები. მოქალაქეობრივი თემატიკა პიროვნების ფსიქიკაში ირეკლება. დეკლარაციულ მოწოდებებს ცვლის ინტელექტუალური განსჯა. იდეები კონკრეტულ ფორმებს პოულობენ. პოეზიისათვის უმთავრესი სწორედ ის ხდება, რაც პოეტურია.

მწერალი სულაც არ არის მოვალე, რომ მთელი სიცოცხლე ერთ სტერეოტიპულ სტილს მისდიოს. განწყობილებათა ცვალებადობა, კონფლიქტების მონაცვლეობა განასხვავებს გადმოცემის ფორმებსაც. გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაში არაერთი ნაკადი მთლიანდება: ა) ჯერ ეს ეპიგონია XIX საუკუნის ქართული ლექსისა; ბ) შემდეგ გრიშაშვილისეული ინტონაციების გადამღერებით ეძიებს საკუთარ ხმას; გ) ეს პროცესი მიიყვანს მოდერნისტულ პოეზიასთან. აქ ორი პლანნი გამოიყოფა — მიმბაძველობითი და შემოქმედებითი; დ) უცხოური მოდელების უმძაფრესი აღქმით იქმნება წა-

რუვალი შედეგები; ე) ეს სტილი ნელ-ნელა ხურდავდება, იშლება, მსუბუქდება. პოეტი კმაყოფილდება მიღწეულით; ე) ამის შემდეგ მოინდომეს მისგან ქართველი მათემატიკოსის „დაყენება“, რაც კრახით დასრულდა (რ. თვარაძე); ზ) იგი ნელ-ნელა უკუიქცა XIX საუკუნის ქართული ლექსისაკენ. ეს განვითარების ზოგადი ფაზებია. არაფერია შეუძლებელი იმაში, რომ პოეტს ერთსადაიმაც დღეს დაეწერა როგორც სიმბოლისტური, ისე რეალისტური ლექსი. გალაკტიონის სიმბოლისტობა ვლინდება პოეტიკით, გადმოცემის ესთეტიკით, არისტოკრატიული სტილით, რითაც ესოდენ განირჩევა, ვთქვათ, აკაკის პოეზიისაგან. წმინდა მსოფლმხედველობრივად კი ის რეალისტი დარჩა. ამიტომ უხეჩულია მწერალზე ერთი სქემით საუბარი. მოდელების მრავალგვარობა, მათი გამოვლენის უნიკალური ხარისხი ღირსებაა და უმთავრესი მწერლური დამსახურება მწერლისა. ერთფეროვანი და სწორ-ხაზოვანი სტილი მუდამ მოწყენის მომგვრელია. დიდი მწერლის შემოქმედებაში თეორეტიკოსები მუდამ პოულობენ ნებისმიერი „იზმის“ ნაკვალევს: დიდი მწერალი ხომ ის ზღვაა. რომელიც უთვალავ მდინარეს იერთებს და სულაც არ თხოულობს ყოველი შენაკადი ნათელი და გამჭვირვალე იყოს. კონფლიქტი განსხვავებულ აღქმათა შორის განვითარების მანიშნებელი ტონუსია.

სინამდვილე მრავალფეროვანია. ასეთივეა მისი შეცნობის ფორმები. ერთ წვეთ წყალშიც კი მირიადი სიცოცხლე ფეთქავს. ყოველი ფაქტის ბრმა მიღება როდია სასურველი. აუცილებელია მიკროსკოპიცა და ტელესკოპიც. პოეზია ანკარა წყაროა, რომელსაც დაეწაფება მოწყურებული მკითხველი. მაგრამ ამ სიანკარის ხარისხებიც არსებობს. სპეციალისტმა უნდა დაადგინოს, რამდენად არის იგი მარგებელი, რათა უნებლიეთ გემოვნება არ მოიშხამოს. აუტანელია და მძიმე ქიმიური ანალიზი, მაგრამ აუცილებელი, რათა შაქარი დარიშხანში არ აგვერიოს.

მრავალფეროვანი სინამდვილე ანალოგიური ფორმებით შეიცნობა. მწერალს მემკვიდრეობით გადმოეცემა წარსულის კულტურა. ცნობიერება სხვადასხვა პლასტებისაგან შედგება. ირევა მოპირისპირე მოძღვრებათა სისტემები, ფრაგმენტები, ნამსხვრევები. გონება ცდილობს მოძებნოს გამაერთიანებელი

ნერვი. ინფორმაციათა ნაკადს ეძლევა სუბიექტური ფორმა. მთლიანი მწერალი იშლება ანუ იქმნება უამრავი ნაკადის შეერთებით. მსოფლმხედველობა, ესთეტიკა, პოეტიკა, თანამედროვეობა და წარსული, აზრი და განცდა, ტრადიცია და შინაგანი ლტოლვანი წარმოშობენ ქაოსური კონფლექტების გამას, მასში მწერლის სახე აღიბეჭდება იმდენად, რამდენადაც ძლიერია იგი. გარდა ამისა, განსაზღვრული პირობებით ყალიბდება მწერლის პიროვნება.

პიროვნება და მწერალი განუთიშველია. ყველა ნიჭიერ პოეტს როდი ძალუძს, იყოს მიაკოვსკის ტონალობისა. ლიტერატურაში მკვეთრად ვლინდებიან ფსიქოლოგიური ტიპები. ნაკლებად მოსალოდნელია, სანგვინიკი იყოს პესიმისტური თხზულების ავტორი, ისევე როგორც მელანქოლიკი — მძაფრი, დაუნდობელი და მებრძოლი პუბლიცისტი თუ რომანისტი. ცხადია, აქაც იგულისხმება პრიმიტიული ნიშნები. ადამიანის ცხოვრება ცვალებადია. იგი გაივლის არსებობის ძირითად ფაზებს. ხელოვანიც ამჟღავნებს თავისი ნაწარმოებებით ცვლილებასა და განვითარებას. ყოველთვის დაღვრემილი ვერავინ იქნება. შესაბამისად იცვლებიან თემები. ის, ვინც განუწყვეტლივ საპარადო და სადღესასწაულო ლექსს წერს, პოეტი არ არის, რადგან შინაგანი სიცარიელის ამოვსებას ცდილობს გარეგანი მოტივების ანგარებიანი ექსპლოატაციით. გამოსახვის თვალსაზრისითაც იცვლება სტილი. სტერილიზებული რეალიზმი არსებობს უნიჭოთა ნაწერებსა და თეორეტიკოსთა უსახურ შრომებში: პროკრუსტეს სარეცელზე ყველა ვერ დაწვება, თუმცა ზოგიერთს იგი კიდევ მოუხდება. ლიტერატურის ცენტრალური მეთოდი, რასაკვირველია, არის არა ბიუროკრატიულად, არამედ შემოქმედებითად გაგებული რეალიზმი. ცალკეულმა მიმართულებებმა (რომანტიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, „ცნობიერების ნაკადი“) გაამდიდრეს რეალისტების შემოქმედება. ჩვენთვის მისაღებია არა „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურა, არამედ „ცნობიერების ნაკადი“ ლიტერატურაში, როგორც ერთი სტილური შენაკადთაგანი. სიმონ ჩიქოვანს რეციდივად უთვლიდნენ ცალკეულ, ფუტურისტულად შეფერილ სახეებს, რომლებიც ბოლოდროინდელ ლექ-

სებშიც გამოჩნდა. კონსტანტინე გამსახურდიამ გადაიხადა ნამღვილი ომი თავისი შემოქმედებით ინდივიდუალობის დასაცავად. გ. ტაბიძე და გ. ლეონიძე აპყენენ მეზობეობის ტალღას, რაც მთლად სასურველი ვერ აღმოჩნდა: ინტიმური პოეზიის სტილით იოლი ვერ გამოდგა მოქალაქეობრივი თემატიკის ასახვა.

მწერალი მემკვიდრეა მთლიანი ისტორიისა, საიდანაც სესხულობს საარსებო ძალთა ნაწილს. დაშორებული ეპოქები თანამედროვეს რომანტიული და ვარდისფერი ეჩვენება. ეს, ცხადია, ყალბი ილუზიაა და უფრო მას მოსდის, ვინც ისტორიის ლაბირინთებში ტურისტად იმყოფება.

თანამედროვე მწერლობა ადამიანის სულის არტეზიანული სიღრმეების წვდომით ცდილობს ზოგადი იდეების გამოსახვას: გარესამყაროს სურათები იმანენტური განცდების გამოხატვებით მიიღება. მოსაწყენია პოეზიაში პლაკატებით საუბარი. გაცილებით მიმზიდველია და საინტერესო ასეთი მოსაუბრის სულის მოძრაობის ჩვენება, ვინაიდან იხსნება ერთი სოციოლოგიური ასპექტთაგანი. რევოლუციებისა და ომების პერიოდში პრობლემები თითქოს ზედაპირზე ძევის. ინსტინქტები აშკარად ვლინდებიან. მაგრამ მშვიდობიანი ცხოვრების ჟამს მტკიცეული კითხვები თავს იმალავენ. ზედაპირი გლუვია, ერთსახოვანი და ნაცნობი. აუცილებელია პერსონაჟთა ცნობიერებაში ჩაძირვა, ნიუანსებისა და მიკროდეტალების კვლევა. ხოლო როცა ზანზარებს სამყარო, არავინ ფიქრობს ამებას მეტამორფოზებზე. ზედვას ხილვადი საგნები იმორჩილებენ. მრავალარხიანი წარსული და თანამედროვეობა მწერლის შემეცნებაში ნაკადებად მთლიანდება. იგი თანაბარი მემკვიდრეა როგორც აუსტერლიცისა, ისე ვატერლოოსი.

თ ა ვ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

ვაოჟა და სტილის პროგლემა

ეპოქები ცნობიერებაში მკვიდრდებიან ნაირგვარი სტილური ფორმებით. დროის რიტმს მეტნაკლები სიჭარბით გრძნობს ყოველი ზელოვანი; ზოგადი მოვლენა იშლება კონ-

კრეტულ მოდელებად. რენესანსი — ეს გრანდიოზული გამ-
ჟღავნებაა ადამიანის სულიერი აქტიუობისა. მასში წარუვალი
სახეები აღბეჭდეს გენიოსებმა, მაგრამ მათ შორის არსებობ-
და უხილავი მსგავსება. ეს იყო ეპოქის სტრუქტურით დალ-
დასმული მთლიანობა. სასიცოცხლო წესრიგის შეცვლით
ემზობოდნენ ფორმალიზებული იდეები. საზოგადოებრივი
ღნიების ყოველი შემობრუნება შობს ადექვატურ ზედნაშენს.
მას ევალება ახალი ვითარების დამკვიდრებაცა და გამარ-
თლებაც. შეიძლება ის მარადიანობის წინაშე პირნათელი არც
გამოვიდეს. მაგრამ ცხოვრების ლოგიკა ზოგჯერ შეცდომებ-
საც კანონებად გარდაქმნის, შემდეგ დამკვიდრებული შეხე-
დულებანი ვითარდებიან საწყისი ენერჯიის დოგმატიზებით.
განვითარების სპირალური პროცესი სისტემებს მოიცავს.
ლიტერატურისათვის უცნობია მარადიული აღმასვლა. აქ
განვითარება გაუკეთესებას არ უდრის. როგორც ადამიანის
ცხოვრების თუნდაც ერთფეროვანი დღეები სავესებით ერთ-
მანეთს არა ჰკვანან, ისე არ შეიძლება ერთი ხელოვანის შე-
მოქმედება ასლი იყოს მეორისა. არსთა მაქსიმალური თან-
ხედომა გამორიცხულია, ხოლო შეხვედრის წერტილები შე-
საძლოა ნებისმიერ შემოქმედს აღმოუჩინოთ თუნდაც ანტი-
კურ სამყაროსთან.

1. კულტურა და ეპოქის რიტმი

20-იანი წლები რამატიზმი, ძველისა და ახლის ბრძო-
ლა, სოციალური და პოლიტიკური შინაქიდილი სტილურ
ფორმებად მიიღო სიტყვაკაზმულმა მწერლობამ. ალ. ბლო-
კის „თორმეტნი“ თუ გ. ტაბიძის „ჯონ რიდი“ იწერება ნერ-
ვიული ეპოქის კარნახით. დრო არ იძლევა დაფიქრების სა-
შუალებას. ყოველივე ინგრევა. ეს არის ნგრევის სიხარული,
კოსმიური აღტყინება. ლიტერატურაში იჭრება განადგურე-
ბის უხეში ესთეტიკა და გადაშენების პესიმიზმი. ერთ მოვ-
ლენას ორი მსოფლმხედველობა განსხვავებული ტონალო-
ბით შეიგრძნობს. თვით რეალობა იძლევა საზარდოს ფანტა-
ზიისა და ფორმებს მისი მდგომარეობისა. ამ დროს უხერხუ-
ლია არისტოკრატიული მანერებით საუბარი. „ვინ — ვის?“
ეს მძიმე კითხვა ნიშნავს ზრუნვას ნამდვილი არსებობის გა-
დასარჩენად. პროლეტარულმა პოეზიამ იგრძნო ცეცხლოვანი

სივრცეების მაჩისცემა, თუმცა მოსმენა და გადმოცემა ვერ შეძლო. რთული სააზროვნო ფორმები წინა ხაზზე ვერ დადგებოდნენ, მათ არ შეეძლოთ ჩარისკაცებად ამხედრება, ამიტომაც არ მიიღო რევოლუციამ მოდერნისტული და ავანგარდისტული კულტურა. ზოგჯერ სტილი განურჩეველია შინაარსისადმი. ხოლო მოდერნისტული ხელოვნება არათუ იდენტურად, სტილურადაც მიუღებელი აღმოჩნდა. მასების პრიმიტიული გემოვნება მოითხოვდა ისეთსავე მარტივ და ყოველდღიურ საზრდოს, როგორცაა მშვიერისათვის პური და წყალი.

30-იანი წლებიდან სოციალისტური აღმშენებლობის პათოსმა მოიკცა ქვეყანა. ნელ-ნელა გაწყდა კონტაქტი ბურჟუაზიულ დასავლეთთან. ხუთწლედების რომანტიკით შეთრთოლდა ახალი სამყარო. სიბნელისაგან თავდაღწეული მასები შეეჩვივნენ მზის სინათლესა და სიმკაცრეს. აღდგენა სჭიროდა განადგურებულს, შექმნა — შეუქმნელს, მიღწევა — მიუღწეველს, შეუძებოდა იარები. სოციალისტური კულტურა ქმნიდა თავისი არსებობის დამამტკიცებელ ძეგლებს. პროლეტარულ ენთუზიაზმს ცვლიდა ლოგიკური განსჯა და დაფიქრება. ნგრევის ადგილი დაიკავა აღმშენებლობამ. თუ ადრე უარიყოფოდა თითქმის ყოველივე და სანაცლოდ დეკლარაციები გვეძლეოდა, ამჯერად უკუგდებამ პრაქტიკული ხასიათი მიიღო. ეს იყო შემოქმედებითი დაძლევა წარსულის მემკვიდრეობის ინერციისა. რაც მოასწავებდა ახალ ფასეულობათა შექმნას. სიტყვიერი უარყოფა იოლია, ხოლო მოხსნილი რელიქვიების ადგილას ახლების შიტანა — ფანტასტიკურად ძნელი. საკუთარი ინდივიდუალობის დადგენა მოასწავებს არსებულის ზოგჯერ ხელაღებით მოხსნას. სუბიექტურად ამგვარი პათოსი მომგებიანია, რათა მოხერხდეს მეტი თვითმყოფადობის მიღწევა.

კონტაქტის გაწყვეტა ბურჟუაზიულ თანამედროვეობასთან ამ ნიშანსაც გულისხმობდა. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები 30-იან წლებში შეიქმნა.

მეორე მსოფლიო ომმა ამოაგდო ქვეყანა ნორმალური კალაპოტიდან. ყველაფერი ბეწვზე ეკიდა. ინგრეოდა მშრომელთა კლასების მიერ კოლოსალური ენერჯის გაღებით

აგებული ციტადელები. მრისხანე ყამი შობდა რომანტიკის ახალ ცეცხლს. ვერავინ მოიცილიდა მონუმენტებს წარმოსადგენად. მოვლენების სწრაფი მსვლელობა პუბლიცისტურ ფორმებში პოულობდა ახალ სასიცოცხლო გაგრძელებას. პოეზია მეტის ძალით დაეუფლა არენას. სახობტო ნაკადი ხალხის გულიდან დაძრული სიყვარული იყო. მაგრამ რადგანაც მწვერვალი შორიდან უფრო დიადი ჩანს, აუცილებელია ეპოპეის აღსაქმელად დისტანციის დაცვა. ომის წლებში თვით ომის თემაზე ვერ მოესწრო გლობალური ძეგლების აღმართვა. შემდეგ ისევ აღდგენითი პერიოდი დაიწყო. ლიტერატურა უტილიტარიზმში ჩაიძირა. ხობტამ ფორმალური ელერადობა შეიძინა. თითქოს დაიშრიტა წყაროსთვალის მწერლობისა. 30-იან წლებში შემუშავებული ფორმები გაშაბლონდნენ. ახალი და დიდი სტილი ვერ მოიძებნა. დროის დინებამ ანგარიში გაუსწორა რკინითა და სისხლით დაფერილ რომანტიკას. დასაზღვრულ სივრცეში გამოკეტილი აზრი იძლეოდა უსასრულო ვარიაციებს თავისი თავისა.

60—70-იანი წლები მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი პერიოდი. ამ დროს არათუ ნათლად გამოიკვეთა გაკვეთული გზის კონტურები, არამედ მომავლის რეალური სანიშნოებიც გამოჩნდა. ისევ გაიჭრა საკრემელი ევროპისაკენ. ქვეყანა შევიდა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის აღმავალ ფაზაში.

დაშვებული შეცდომები შეცდომებად ჩაითვალა. ლიტერატურამ კრიტიკულად შეხედა მის უკან გართხმულ შორეთს. ეს იყო ჯანსაღი აზრის გამოღვიძების დასტური. როცა თითქმის არაფრისაგან საოცრება იქმნებოდა, დიახაც აღაგზნებდა ხალხს ხობტა და დითირამბი, მაგრამ როცა მინელდა ენთუზიაზმი, გაათრება და ბრძოლა შეცვალა დინჯმა შრომამ, ოდა და პანეგირიკი ყალბად აუღერდა. ყამთა მსვლელობა გარკვევით გვარწმუნებს, რომ ზოგჯერ, რაც გუშინ აუცილებელი იყო, დღეს სრულიადაც არ გვჭირდება და პირიქით. ეს დიალექტიკური მოვლენაა. ომის ქარცეცხლში გახვეულ ადამიანს ფიქრისათვის დრო არ რჩება. ის მოქმედებს მარტოოდენ, ეს სწრაფვა მეტწილად ინსტინქტურია. მაგრამ დგება სიმშვიდის ატმოსფერო. ძველი შეცდომებიც ნათლად გამოვლინდება. შორეულ დღეებს ფერადი ილუზიის

საბურველი ედებათ. იოლია აწ გარდასული საგნების ფანტაზიით გაცოცხლება და ნებისმიერი ამოძრავება. საერთაშორისო პოლიტიკური დაძაბულობის შენელება, სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის (სტრ). დაჩქარებული ტემპი, დეიდოლოგიზაციის პათოსი იძლევა პირობებს ლიტერატურაში ახალი ნახტომისათვის. არსებობს ობიექტური სიტუაცია, რომელსაც უნდა დაერთოს სუბიექტური აგზნება. სასიცოცხლო ეპოქალური იდეები დღეს ხელახლა განიცდება, ახლებურად შუქდება.

60-იანი წლებიდან საბჭოთა ლიტერატურისათვის, სოციალური რევოლუციების პარალელურად, აღმოცენდა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის მიერ აღძრული პრობლემები. ჩვენი ეპოქის გლობალურ და განმსაზღვრელ ტონუსად იქცა სტრ. მან დაიმორჩილა ცნობიერების ყოველი სფერო. და იწყო მიმქლავრება ბუნებისადმი. შეგუების პერიოდი წარსულმა ჩაიბარა. შეიცვალა ლიტერატურის ზოგადი სტრუქტურა, შეიცვალა მიმართება საგნებთან.

2. ტექნიციზმის ესთეტიკა

სტრ ლიტერატურაში იჭრება მრავალი გზით: ა) მეტწილად მისი გავლენა არაცნობიერია. ხელოვანი ვერც კი გრძნობს სიტუაციის შეცვლის მიზეზს; თითქოს ჩნდება ურთიერთობის ახალი ფორმები. აქ არც დაბნევა არის გამორიცხული. ცხოვრების უცნობი რიტმი წონასწორობას ართმევს ინდივიდებს. შორეული ისევ რომანტიკულად ანათებს. მახლობელი ნივთები წვრილმანი პრაქტიციზმით ქუცმაცდება. ისახება კონფლიქტების კონტურები. აწეწილი სინამდვილე ლიტერატურას ანიჭებს ქაოსურ სახეს; ბ) წამოიწევა ტექნიკური თემატიკა. რომანტიკული ეფემერები, ბუნების იდილია, მაღალფარდოვანი ჰაეროვნება იბურება ტექნიკური შხამებით. აისახება ტექნიზებული გარემო. პრობლემა ისევ გაუცნობიერებელია. მხოლოდ სააზროვნო მასალა იცვლება. სამყაროს ტრადიციული ატრიბუტი ფერამკრთალებდა. ქარხანა და ლაბორატორია, ინსტიტუტი და ფაბრიკა, ტელევიზია და რადიო, კინო და თეატრი პერსონაჟების ახალი სამოქმედო გარემოა. ზოგჯერ მიიღება ანაქრონული სინ-

თეზი: რეალური გარემო გამოიხატება ძველი მოდელებით, ხოლო თანამედროვე ფორმებით იშლება მოძველებული შინაარსი; გ) მაგრამ ხანაც ცნობიერდება მიმდინარე პროცესი. კულტურის პრობლემების ინტელექტუალური აღქმა წარმოშობს სინამდვილის შესაბამის ხელოვნებას. მდგომარეობის უწყვეტი განახლება ლიტერატურას აძლევს, ისწრაფოს მარადიული სრულქმნისაკენ. შეიმეცნება სინამდვილის სასიცოცხლო ტენდენციები.

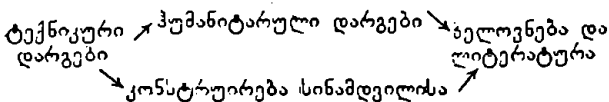
სტრ არ არის მოკლევადიანი. ჯერჯერობით ის პერმანენტულ და გლობალურ მოვლენად რჩება. სტრ-ის პირველი ეტაპი მოიცავს XX საუკუნის პირველ ნახევარს, რომელიც მეტწილად თეორიული ასპექტით წარმოიდგინება (აღმოჩენები ფიზიკაში ორი საუკუნის მიჯნაზე, ფარდობითობის თეორია, ბირთვული რეაქტორის შექმნა...). მერმე მეცნიერება ღრმად გაიჭრა სინამდვილის სივრცეებში. დაირღვა კაბინეტური მყუდროება. დაიწყო რეალობის მასობრივი ტექნიციზება. ბუნებას ჩამოსცილდა პირველქმნილი საბურველი. II ეტაპი იშლება 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან (ელექტრული გამომთვლელი მანქანები, კიბერნეტიკა, სინთეტიკა, კოსმონავტიკა...). ის ჯერ არ ამოწურულა. მაგრამ უკვე ვდგავართ III ეტაპის ზღურბლთან.

სტრ ინტერნაციონალური მოვლენაა. ის როდია ჩაკეტილი ნაციონალურ ჩარჩოებში. სადღესოდ მისი მსვლელობა არის უწყვეტი და გლობალური, რითაც მოსპობისა და გადაშენების გზაზე დგება ეროვნული თავისებურებანი. ყველაფრის გაერთმნიშვნელიანება მძიმე ტვირთად დააწვა პატარა ერებს. ისინი იძულებული არიან დაემორჩილონ გაბატონებული მდგომარეობის, ცნობიერების, კულტურის, გემოვნების კარნახს. ადამიანური გონება ბუნების კვალდაკვალ ქმნის ახალ, ხელოვნურ ბუნებრიობას. ყოველი წარმატება მეცნიერული აზრისა აჩქარებს სტრ-ის ტემპს. სამეცნიერო პოტენციალის ოპერატიული გამოყენება ახალ მიღწევათა საწინდარია.

ბურჟუაზიის იდეოლოგებმა მრავალ ხერხს მიმართეს, რათა „ლპობადი კაპიტალიზმი“ დაღუპვას გადარჩენოდა. სტრ-მ შეამაგრა იმპერიალიზმის დარღვეული სხეული. დღეს დასავლეთში ბევრი ქმნის თეორიის კაპიტალიზმთან სოციალიზმის შეზრდის შესახებ. სტრ, ცხადია, წარმოშობს მსგავს

და ზოგად სტრუქტურებს. მაგრამ ეს შეეხება ტექნიკურ დისციპლინებს, სამყაროს მოდელირებას და მხოლოდ ნაწილობრივ — ფსიქიკასა და ცნობიერებას. მაგალითად, შეიქმნა საერთაშორისო თანამედროვე არქიტექტურული სტილი, გრძელდება კიბერნეტიზების პროცესი და ა. შ. ზუსტ მეცნიერებათა განვითარება მათემატიკის დეველოპმენტს ახალ-ახალ არგუმენტებს. სტრ არ არის იდეოლოგიური ფენომენი. იგი ნაყოფია მეცნიერული აზრის უსასრულო მიღწევათა. მაგრამ შლის იდეოლოგიურ ბარიერებსაც და ამკვიდრებს ავანგარდისტულ ხელოვნებას.

სტრ-ის ლიტერატურაში შემოღწევა გრაფიკულად ასე გამოისახება:



თანამედროვე ლიტერატურის განსხვავებული ხასიათი ამ მოტივებითაც აიხსნება. მასში არსებობს ეპიგონური ნაყადი. მაგრამ ჭანსალი ტენდენცია მუდამ სინამდვილის მძაფრი შეგრძნებით მიიღება. სტრ წარმოშობს პრობლემების მორიგ ციკლს. თანამედროვეობას სჭირდება მათი დიფერენცირებული წარმოდგენა. უზერხულია სულ ლოზუნგებით საუბარი. ზოგჯერ არსის საფუძველიც მოიხიზება, კრიტიკამ უნდა გააცნობიეროს ნისლში ასვეტილი საგნები. აქ ბუნდოვანება არ არის შარავანდელი. ქართული ლიტერატურა კვლავ ეჭყევა ზოგადი პროცესების კურსში. ტრადიციას მოვლა სჭირდება და შენახვა, მაგრამ ის შიაგავს აკვანს, რომელსაც უარყოფს ბავშვი, როცა სიარულს ეჩვევა.

3. მომავლის ნაადრევი დაწყება.

იტალიურმა ფუტურისტებმა ფასეული ვერაფერი შექმნა. დარჩა მარტოოდენ სენსაციური დეკლარაციები. თითქოს გაშარყდა ისტორიის წინაშე მარინეტი. მაგრამ შებრუნდა ყამი. შეიცვალა ასახვის ბუნებრივი ობიექტები. მეცნიერებისა და ცხოვრების კიბერნეტიზებამ ახლებურად გაანათა ზაუშური ქმნილებანი. მომავალი ნაადრევად დაიწყო. ხელოვნურად დაჩქარდა მათემატიკის ლიტერატურაში შემოყვანა.

მაშინ საამისო მონაცემებს არც ლიტერატურა და არც ცხოვრება არ იძლეოდა. ისევ შმკინვარებდა სიმბოლიზმის ინერცია. არისტოკრატული, წმინდა ხელოვნება ვერ იგუებდა ფორმულებით დეფორმირებულ პოეზიას. ანტიესთეტიზმი იყო რეაქცია დადგენილი ნორმების წინააღმდეგ. ეს დინება სწორედ იტალიაში უნდა ჩასახულიყო, სადაც გრანდიოზული წარსული შთამომავლობას გამსარეს ტვირთად დაემუქრა. მუზეუმად ქცეული ქვეყანა არსებობის უნარს ჰკარგავდა. მოჰქროდა რკინის მტვერში გახვეული დღეებუ. მას უნდა ეჩუქებინა მომავალი ტრადიციებით შებოაკილი ადამიანისათვის. ჩასახული სიმპტომები ფუტურისტებმა ნაადრევად იგრძნეს. ამიტომაც ვერ შეძლეს მათი პოეტური მოდელირება. ზედიზედ გაჩნდა ხელოვნების რთული და ძნელად გასაგები მიმართულებანი — დადაიზმი, სიურრეალიზმი, აბსტრაქციონიზმი, „ცნობიერების ნაკადი“. ყველაზე უმემკვიდრეოდ ფუტურიზმი გადაეგო. მან პირველმა გადადგა უცნობი სივრცისაკენ გროტესკული ნაბიჯები. ჩვეულებრივ, — გზის მიგნება უფრო ძნელია, ვიდრე მასზე გავლა. ფუტურიზმის არსის ტრანსფორმირებული გადანახვა შთამომავლობას სჭირდებოდა, რათა მსგავსი კურიოზები აეცდინა, როცა ჩამოღვებოდა მასობრივი ტექნიციზმის პერიოდი.

4. ინტელექტუალური ბაზისი

ხელოვნებაში დამკვიდრდა რაციონალური საწყისი. სამეცნიერო ინფორმაციის მოზღვავებამ შეაუსტა მგრძნობელობა. იშვა ემოციის ახალი სახე. ბუნებრივი განცდა ლამის გაუქმდა. გონებრივმა აბსტრაქციამ მოადუნა კონტაქტი მიწასთან. მთლიანი წარსული მოექცა ხელოვნების ცნობიერებაში. სინაქდვილის დეფორმირება მრავალგვარი სტრუქტურით გახშიანდა. რთული ეპოქა რთულ გააზრებას მოითხოვს (ა. მალრო). ეს სტილური თანაფარდობის პრინციპია. საგანი იძლევა გასაღებს. როცა ფაქტებს ზედმიწევნით ვიცნობთ, წერა თითქმის შეუძლებელია. გამჭარალია მოლოდინი ექსტაზური გახვლებისა, რითაც მიიღწევა მარად იღუმალი. თანამედროვე ეპოქა ურთულესი ინფორმაციებით გადაიტვირთა. შეუძლებელია გლობალური ჰვრება. არისტოტელე ამთლი-

ანებდა ცოდნის ყოველ ძირეულ დარგს. იწყებოდა დაშლასინთეზური აღქმისა. დღეს ლიტერატურის კონკრეტულ პერიოდზეც კი კირს ზოგადი და სწორი სურათის შემუშავება. ადამიანი წალეკა ინფორმაციის ზღვამ. ხელოვნებამაც შექმნა ურთულესი სტრუქტურები. პ. პიკასოს ალგებრული ფერწერა თანამედროვე სამყაროს მოდელია. ჯ. ჯოისის მღვრიე და ბნელი სტილი განიცდის ვითარების ჰარმონიასა და დისჰარმონიას. მოვლენების მიკროსკოპული კვლევა თითქოს სწამლავს მკითხველს გემოვნებას. აუცილებელია, აუდიტორიას გააჩნდეს ინტელექტუალური მარაგი. მოდერნისტული ხელოვნება ტკობის საგანია მხოლოდ გაწერთნილი გონებისათვის. კლასიკური რომანების ესთეტიკური აღქმა ძალუძს ნებისმიერ ადამიანს. ისინი წარმოადგენენ რეალობის შესაბამის სიცოცხლეს. მოდერნისტები და ავანგარდისტები არბიან დროისა და სივრცის ზემოთ: უნდა ითქვას არსებულზე მეტი. მიკროსკოპი და ტელესკოპი თანაბრად ძვირფასია. მაგრამ ფოტოგრაფიაც საჭიროა. ტრადიციული ლიტერატურა ერთგვარად ფოტოგრაფიას დაემგვანა. ამიტომ მკითხველი, როცა ხელს ჰკიდებს თანამედროვე ლიტერატურის ნიმუშებს, უნდა ფლობდეს ცოდნის სავალდებულო მინიმუმს. მასების გემოვნება უნდა აღწიოს ახალ ზღვრამდე. გაბატონებული გემოვნება მერყევა. ხელოვანი მას ვერ დაენდობა. იქნება ინდივიდუალური კრიტერიუმში შეფასებისა. კლასიკური თუ თანამედროვე მუსიკა მსვენელისაგან მოითხოვს გარკვეულ მომზადებას. დღევანდელი ფერწერის აღქმა მაყურებლისათვის საძნელაა. ოპერას ყური უნდა შეეჩვიოს, რათა არ გვეხამუშოს სტილიზებული მეტყველება. ქცევა და სიმღერა. ლიტერატურაც კარჩაკეტილი ვერ იქნება. მეცნიერების მორიგი ნაკადი მასში ჰპოვებს გარდასახვას (შდრ — ნიცშეანობის და ფროიდიზმის გავლენა ლიტერატურაზე). ამიტომ პირველწყაროს არსებობა მაინც უნდა ვიცოდეთ, რათა შედეგი ბანალური ან გაუგებარი არ გვეგონოს. მცდარი ესთეტიკური სისტემითაც მოსალოდნელია, რომ ნამდვილი ხელოვნება შეიქმნას. მახინჯი ხელოვნებაში შეიძლება იდეალად იქცეს, მაგრამ ეს ცხოვრების საზომად არ გამოდგება. დღეს მეცნიერება ფანტასტიკურად გართულდა. ამ საერთო ტენ-

დენციას მისდევს ლიტერატურა. თუმცა, ამ მხრივაც ჩამორჩება ზუსტ დისციპლინებს. მათემატიკების აღმავალი ტალღა კი მკითხველისაგან მკაცრად მოელის, რომ სცნონ იგი.

5. სტრუქტურალისტური ანექსია

მეცნიერება განუზრვლად ელტვის სიზუსტეს. ტრადიციული ჰუმანიტარული დისციპლინები დასკვნებს იძლეოდნენ ბუნებრივი ენის ბაზაზე. მაგრამ ბუნებრივი ენის მოდელირება ყველას განსხვავებულად წარმოედგინა. სილოგისტიკა უტყუარობის გარანტიას არ იძლეოდა. საერთო შეთანხმება შეუძლებელი აღმოჩნდა. აუცილებელი გახდა უზოგადესი მეთოდების ძიება, მათემატიკური მოდელებს შემოტანა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან ჰუმანიტარული დარგები ნელ-ნელა მათემატიკის გავლენის ქვეშ მოექცნენ. შეიქმნა მათემატიკური ლოგიკა, კიბერნეტიკა, ინფორმაციის თეორია, სემიოტიკა... კიბერნეტიკის რევოლუციური მნიშვნელობა შეიძლება შედარდეს კოპერნიკის, დარვინის, მარქსის აღმოჩენებს (გ. კლაუსი). ნორბერტ ვინერმა შეცვალა სამეცნიერო წარმოდგენები. მათემატიკებამ წარმოშვა სულიერ ფასეულობათა შესწავლის ორი ფორმა: ა) სემიოტიკა და ბ) ინფორმაციის თეორია. სემიოტიკა კიბერნეტიკაზე ადრე აღმოცენდა და მისგან დამოუკიდებლად ვითარდებოდა: მხოლოდ ბოლო დროს დაახლოვდნენ. შეისწავლება ნიშანთა სისტემა, ნიშანი და დენოტატი. კომუნიკაციას განიხილავს სამი პლანი — სინტაქსური, სემანტიკური, პრაგმატული. სტრუქტურალიზმი თავდაპირველად ლინგვისტიკამ გამოიყენა (ფერდინანდ დე სოსიური, პრაღის სკოლა...), შემდეგ კი ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა თითქმის ყოველ დარგში შეიჭრა. დასავლეთში სტრუქტურალისტური პოეზიის ცნებაც კი ჩამოყალიბდა. საბჭოთა მეცნიერებაში სტრუქტურალიზმს გზა გაეხსნა 60-იანი წლებიდან. ეს წლები მისი საყოველთაო გავრცელების პერიოდიც არის. დღეს სტრუქტურალისტური მეთოდებით სწავლობენ მითოსს, ფოლკლორს, ეთნოგრაფიას, ენას, ლიტერატურას, ლიტერატურის თეორიას, სოციოლოგიურ მოვლენებს, მუსიკას, კინოს. როგორც აღნიშნავენ, ამ მეთოდის აბსოლუტიზება არ შეიძლება, მაგრამ გამოყენება აუცი-

ლებელია. სტრუქტურალიზმი ძლიერია მიკროანალიზით მხატვრული ნაწარმოებს ელემენტებისა: ესთეტიკური ფენომენის ქრილი საკმაო სიზუსტით შეიმეცნება. ამავე დროს ის იჩემებს და ესწრაფვის პრაქტიკულ განხორციელებას ობიექტურობის პრინციპებისა. შეისწავლება მოდელი შემოქმედის მხატვრული აზროვნებისა. ზოგჯერ ესთეტიკური მდგომარეობა ციფრებითა და ფორმულებით გამოიხატება. დღეს სტრუქტურალიზმმა დაიკავა ასპარეზი ფრანგულ სალიტერატურო კრიტიკაში. მან ერთგვარი სნობიზმის სახეც მიიღო (ა. სტილი). სტრუქტურალიზმი კონფლიქტში მოექცა ტრადიციულ მეცნიერებასთან. ურთიერთუარყოფა გრძელდება. ლიტერატურის მოდერნიზებამ გამოიწვია შემსწავლელი მეთოდებისა და ხერხების მოდერნიზებაც. ასახვის ობიექტების ტრანსფორმირებამ შეცვალა ამსახველის სტრუქტურა.

სტრუქტურალიზმი რთული და წინააღმდეგობრევი მიმდინარეობაა: თითქმის ყველგან ორიგინალური ფორმები აქვს მიკვლეული. თანამედროვე ეტაპზე მას ერთვის ინფორმაციის თეორია, როგორც ნაწილი კიბერნეტიკისა, რითაც იღვენება ტრადიციულობის ელემენტები. ნაწარმოების კიბერნეტიკული შესწავლა ემყარება სიგნალისა და ინფორმაციის ცნებებს, რომლებიც მნიშვნელობას იძენენ მართვის პროცესში. ყოველი ქცევა ინფორმაციაა. კიბერნეტიკის ენა ფორმალიზებულია. მასში სუფევს სიმბოლური პირობითობა. ამიტომ ჭირს და ხელოვნურიც კი გვეჩვენება ამ ხერხებით ნაწარმოების ანალიზი. ქრება და გვეკარგება ესთეტიკური განცდა. მაგრამ სემიოტიკისა და ინფორმაციის თეორიის ანბანის ცოდნა აგვაცილებს მრავალ უხერხულობას, რაც ჩვენში წარმოიშობა ხოლმე. მომავალში კიდევ მეტად გაიშლება მათი სამოქმედო არე, გაგრძელდება ლიტერატურის სტრუქტურალისტური ანექსია; მეცნიერების კიბერნეტიზება. თუ ჩვენს ჩამორჩენას ბოლო არ მოელო, დავრჩებით იზოლირებული მიმდინარე პროცესებისაგან. სტრ მარტოოდენ ელექტრულ გამომთვლელ მანქანებს, კოსმოსურ ხომალდებს, რობოტებსა და ატომგულის რეაქტორებს არ გვთავაზობს — მის მოქმედებას გააჩნია ფანტასტიკური სოციოლოგიური ასპექტებიც. გვმართებს მათი შემეცნება და გათვალისწინება. როგორც რთულდება ცხოვრება, ისე რთულდება ხელოვნება,

ისე რთულდება მეცნიერება. ჩვენი ეპოქა უნაპირო მათემატიკების ელფერთაა გარემოცული. ყოველი საოცრება („ატომის ერა“, „კიბერნეტიკის საუკუნე“...) მას უკავშირდება. ადამიანი მარადეაშს ისწრაფვოდა მარტივიდან რთულისაკენ, არცოდნიდან — ცოდნისაკენ. ამ სწრაფვამ დაიმორჩილა ხმელეთი, ზღვა და ზეცა. კაცმა მთვარეს დაადგა ფეხი. ასეთი ფაქტის მომსწრე ადამიანს ვერ დააოკებს ლეგენდა აღზევანს მიმავალისა, თუმცა ის ოცნებას მუდამ ესლება, როგორც ბავშვობის გახსენება.

6. ვერტიკალური ჰორიზონტალობა

მოხსნა დროის პრობლემა, შესუსტდა თანამედროვე ადამიანის ფიზიკური აქტივობა. მსოფლიო ტელეფონების სისტემით დაიქსელა. ინტერვიზიას შეუძლია ერთდროულად მობილიზება მილიარდზე მეტი ადამიანისა: მთელი დედამიწა ერთი ინფორმაციით გარინდდება სტრატოტალურ ცენტრალიზებას ახდენს. გართულებულია მოძრაობა. ტრანსპორტის ურიცხვი სახეობა ბრუნავს დედამიწის გარშემო. რადიოტალღებით დაცხრილულია სამყარო. რაც დრო გადის, მით უფრო ნაკლები ფიზიკური ენერჯია იხარჯება. წარმოების ავტომატიზება ადამიანს მხოლოდ გონებრივ სამუშაოს უტოვებს. სახიფათოდ მცირდება ფიზიკური დატვირთვა, მატულობს ინფარქტების რიცხვი. კიბო და გულის დაავადებანი ეპოქის პროდუქტია. გამონაბოლქვი გაზებით იწამლება ჰაერი. ზოგან ტარდება ექსპერიმენტი, რომ ადამიანი მიუბრუნდეს ველოსიპედს. ატომური იარაღის გამოცდები შხამავს ბუნებას. ურბანიზებულია განვითარებული ქვეყნები. ინგლისის მოსახლეობის 80%-ზე მეტი ქალაქად ცხოვრობს. ქალაქში ადამიანი თითქოს მოწყვეტილია მშობელი მიწისაგან. ასფალტი, რკინა, ბეტონი, მინა, სინთეტიკა, საზოგადოებრივი თუ კერძო ტრანსპორტი, ყოველდღიური და ნერვიული ურთიერთობა ათასებთან, კინო, ტელევიზია, რადიო, სპორტი, წიგნისა და პრესის ნიაღვარი ნელ-ნელა ადამიანის არსებაში აღმოაცენებს რობოტს. ბუნებრივი ბუნება ლამის გაქჩრეს. ისახება ღონისძიებანი, რათა დეფორმირებულ, რუხ ერთფეროვნებად ქცეულ ქალაქებს დაუბრუნდეს მწვანე ფერი.

სტრ განურჩეველია ყუველივეს მიმართ. ის არის თავისთავადი და მძვინვარე ძალა, რომელიც ერთდროულად ანადგურებს და აშენებს. სტრ ორსახოვანი ფენომენია. ის, რაც ბედნიერების მომტანად გვეგულება, შეიძლება მასობრივი უბედურების წყარო აღმოჩნდეს. ტექნიციზმისადმი დამონება ადამიანს ართმევს სასიცოცხლო თვისებებს.

„რკინის ეშმაკი“ (ო. შპენგლერი) ნელ-ნელა იკავებს ადამიანის ადგილს. თავისუფალი დრო შეიკვეცა. უთვალავი ინფორმაცია ერთად მოვარდა. მოწოლილი შეგრძნებები ველარ ანალიზდება. გაახრიანება დაფიქრების გარეშე ვერ მოხერხდება. ხოლო ცხოვრების რიტმი იმდენად არის ნერვიული, ცვალებადი, დიფერენცირებული, რომ გონება შეეჩვია მანქანურ აზროვნებას. თითქოს ყველაფერი ერთ წამში უნდა მოესწროს. მარადისობა შეიკუმშა. „ფსიქოლოგიური ავტომატიზმი“ თავისუფალია გონების კონტროლისაგან (ა. ბრეტონი). ხელოვნება სულში მოქცეულ ინფორმაციათა ტალღას ინტუიციურად წამოშლას. გონება, ერთგვარად, გამომთვლელ მანქანას დაემგვანა. ერუდრციით, ყოველდღიური წერილმანებით, ბანალურ საგნებთან მიმართებებით პროგრამირდება ცნობიერება. შთაგონების გაელვება გვიჩვენებს ფსიქიკაში გარდატეხილი ინფორმაციის ანარეკლს.

თანამედროვე გართულებული ცხოვრება ხელოვნების ტრადიციულ ფორმებს ნაკლებად ეგუება. საერთაშორისო მასშტაბით შეიმჩნევა განფაბულების ტენდენცია, კლასიკური რომანის საბოლოო რღვევა, ტიპების, პერსონაჟების, ხასიათების გაბუნდოვანება, მიღრეკილება ხან სტილიზებული, ხანაც გაპრიმიტივებული მეტყველებისადმი, დამკვიდრებულ სალექსო ფორმათა გადაგვარება. ეს პროცესი ბუნებრივია და ლოგიკური, ხოლო რამდენად კარგი — სხვა საკითხია. თანამედროვე მწერალი მეტწილად სანამდვილეს იცნობს ჰერეტიკითა და წიგნებით. ამიტომ წამოიწევა ფსიქოლოგიზმი, რომელიც ურთულეს სააზროვნო სტრუქტურებს გვაწვდის: ფროიდისტული კომპლექსები, იუნგიანური არქეტიპები, გემტალტფსიქოლოგია ლიტერატურაში ქმნიან ვრცელ უნივერსალიებს. ფსიქოლოგიზება ვერ იარსებებს, თუ რომანისტი მწვავე ფაბულურ კონსტრუქციებს ჩაეჭიდა. ეს ნაკლებ ეფექტური გამოვა. რემინისცენციები, ასოციაცითა თავისუ-

ფალი თამაში, პაროდირება, ლირიკული განაკადები, შინაგანი მონოლოგები გვაზიარებენ პერსონაჟების ვნებათა ლელვას: პროცესი კი არ იხატება, არამედ ანალიზდება. XX საუკუნის ლიტერატურა ინტელექტუალიზმისაკენ გადაიხარა. ცხოვრებისეული გამოცდილების ნაკლებობა, მცირე ფაქტობრივი მონაცემები, ჰერეტიკა და განცდით დაგროვილი ინფორმაცია უნდა აისახოს ტოლფასოვანი სტრუქტურებით. „ცნობიერების ნაკადი“ ეპოქის ტკივილებმა აღმოაცენა. ის არ გავრცელებულა ვინმეს ფორმალისტური თუ იდეოლოგიური აზირებით. „ფინეგანის ქელები“ — ეს არის ურჩხული, რომელიც ხელოვნებას განადგურებით ემუქრება. „ცნობიერების ნაკადის“ უნივერსალიზება მავნებელია, მაგრამ მისი ზომიერი გამოყენება არა თუ სასარგებლოა, არამედ — აუცილებელიც. თანამედროვე მოქალაქის დუნე და აწეწილი ფსიქიკა სწორედ შინაგანი მონოლოგით ჰპოვებს მოდელირების ადექვატურ ფორმას. მაგრამ აქ კომუნიკაციის პრობლემაც წამოიწევა: ნაწარმოების გაგება თავსამტკრევი რატომ უნდა გახდეს? ის კი უდავოა, რომ ეპოქას სჭირდება შესაბამის ფორმებში გამჟღავნება.

სტრ, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, ლიტერატურაშიც იწვევს რევოლუციას. თუ ეს არ მოხდა, მაშინ ლიტერატურა დაკარგავს პროგრესულ ხასიათს. ამიტომ მწერალი უფრო და უფრო ღრმავდება ინდივიდუალურ ფსიქიკაში. ინდივიდუალიზმი მოხსნილია, ვინაიდან ფსიქიკა მოიცავს ყოველივე გარეგანად არსებულს. შინაგანი რეალიზმი ამოატივტივებს ცნობიერებაში მიმალულ ნიეთებს. გარედან შიგნით ჩაბრუნება შეიძლება განისაზღვროს როგორც ვერტიკალური ჰორიზონტალობა. კლასიკური ხელოვნება იყო ჰორიზონტალური, გაშლილი რეალურ დროსა და სივრცეში. იქმნებოდა რეალობის შემოქმედებითი ასლი. რენესანსის მხატვრობა ბრწყინვალედ განასახიერებდა ამ თვისებებს. სურათი ქდერდა, როგორც ამალეებული სინამდვილე. ფერწერა იძლეოდა ახალ თვისობრიობას, რეალობაზე უფრო მშვენიერსა და მალა მდგომს. ყოველივე შინაგანი გარეგნულად ვლინდებოდა. XX საუკუნემ შეცვალა მდგომარეობა ხელოვნება დღეს ავტორის ცნობიერებაში ჩაიძირა. უნდა გამოჩნდეს მანამდე

უცნობი და უსაზღვრო სიღრმე. მიკროსკოპული დაკვირვება ნაირგვარი თეორიებით ხორციელდება. მათ ქეშმარიტებას მნიშვნელობა არცა აქვს, თუ ამ გზით მიიღება არანახული მშვენიერება. რამდენადმე მართლდება მშვენიერი ტყუილის კრედო. ლიტერატურა განუხრელად ესწრაფვის ფილოსოფიურობასაც. ეს ვერტიკალური ლტოლვა იერთებს ტრადიციულ პორიზონტალობას. ავტორის ცნობიერება მიკროკოსმოსია. ისიც იმ თენებებს მოიცავს, რასაც — მთელი მსოფლიო. კიქა წყალი თუ წვეთი წყალი ერთნაირი ნაერთებისაგან შედგება. გამონატვის ზარისხი კი უკვე წმინდა ინდივიდუალური მოვლენაა. ის განისაზღვრება შემოქმედის აზროვნების ენერგიით. პ. პიკასო თუნდაც იმრტომ არის ეპოქის პირველი მხატვარი, რომ მან ამღვრეულ სინამდვილეს ვამპუძებნა ისეთივე ზუსტი ფორმები, როგორც რენესანსის ხანას — ლეონარდო და ვინჩიო თუ რაფაელმა.

ინტელექტუალური ხელოვნების საწყისები კლასიკაში არის განტოტვილი. უძველეს დროში ის წარმოადგენებოდა როგორც სამეცნიერო პოეზია (უპანიშადები, რამაიანა, გლამეშის ეპოსი, ლუკრეციუსის „საგანთა ბუნებისათვის“...), შემდეგ, ტრანსფორმირების გზით, ჰპოვა მრავალგვარი განვითარება. ს. მალარმე ქმნის პერმეტულ ლირიკას, ვ. ხლებნიკოვი ცდილობს მხატვრულობის მათემატიკურ გამონატვას, მარინეტი იწყებს პოეზიის მექანიზირებას, ვ. ბრიუსოვი მეცნიერულად სრულქმნილ სალექსარ სტრუქტურებს გვთავაზობს და ა. შ. მოდერნისტებმა ხელოვნებაში ჭარბად შემოუშვეს მითოსი, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, გამოიმუშავეს მოკლუნათა გაანალიზების სუბიექტური და სკრუპულოზური მეტოდი, მისტიციზმით შეფერილი.

7. გუტენბერგის გალაქტიკა

მეცნიერების, ხელოვნების, ტექნიკის უმაგალითო განვითარებამ გამოიწვია კოლოსალური დიფერენცირება. ენათმეცნიერებაშიც კი წარმოიშვა მრავალი ახალი, ურთიერთსაპირისპირო დარგი. თანამედროვე მეთოდებით გაშუქდა კულტურის ისტორია. დადგა თეორიების, პიპოთეზების, ვარაუდების ზღვა. გუტენბერგის გენიამ კანკობრიობას წარმოუდგენელი სამსახური გაუწია. XX საუკუნის დამდეგიდან და-

საელეთ ვეროპაში, 60-იანი წლებიდან — ჩვენში წიგნებისა და პრესის ნიაღვარმა არნახული გაქანება ჰპოვა. ბეჭდვის გაიოლებამ გზა გაუხსნა ხალტურისტულ ლიტერატურას. ძველ დროში არსებობდა ბუნებრივი კონკურენცია. თუ წიგნი არ ვარგოდა, მას არავინ გადაწერდა. გრაფომანის ნაწვალები მილიონებს არ გასტანჯავდა. მაგრამ გუტენბერგმა ყველას თანაბრად მისცა საშუალება საკუთარი ოცნების მასებისთვის თავზე მოსახვევად. ერთგვარი პრივილეგიით ის აღიჭურვა, ვისაც ბეჭდვის საქმე ახარია. გარდა ამისა, ურიცხვ მასალაში ჰქირს ქემმარიტად ფასეულის არათუ გამოჩენვა, არამედ მიგნებაც. ყურნალების, გაზეთების, აღმანახების, წიგნების კორიანტელი აბნევს ადამიანს. მარტო პოეზიის განვითარებისთვისაც კი ჰქირს თვალის მიდევნება. ამ პროცესმა წარმოშვა სპეციალიზების აუცილებლობა. მაგრამ სპეციალიზებას მეორე სენი მოსდევს: იკარგება ზოგადი თვალსაზრისი, ვერ ხერხდება შემაჯამებელი დასკვნების გამოტანა, რითაც შეერთდება ცალკეული დარგების მიღწევები. სინთეზირება მეტწილად მეცნიერული ზერელობის გამომხატველია. მარტო გერმანულად ერთ წელიწადში იცემა, თურმე, 2000-მდე ახალი რომანი. „ბუდენბროკები“ თ. მანის სიცოცხლეში 1200-ჯერ დაბეჭდილა. ო. შპენგლერის „დასავლეთის დასასრული“ მხროლდ პირველ სამ წელიწადში თითქმის 50-ჯერ გამოვიდა. აშშ-ში ისტამბება 500-მდე კათოლიკური გაზეთი და ა. შ. „ღვთაებრივი კომედია“ გერმანელებმა 49-ჯერ თარგმნეს, ხოლო ფრანგებმა 500-ჯერ გამოსცეს „დონ კიხოტი“. ამ გრანდიოზულ მარათონში გამარჯვება ფანტასტიკური მოედნაა. ცხადია, არც ერთი ქართული წიგნი არ შეუძლებლა მასობრივი გამოცემის საგნად. ჩვენ სიამაყით აღვნიშნავთ „ეფთხისტყაოსნის“, „დიდოსტატის მარჯვენის“, „გვადი ბიგვას“, „კოლხეთის ცისკრის“ დასავლურ გამოცემებს, მაგრამ მათი პოპულარობის არე, როგორც ჩანს, უმნიშვნელოა. ევროპის ბაზარზე ქართული წიგნი საცოდავად გამოიყურება. დღეს ლამის მოღად იქცეს, ყოველ აკადემიკოსს მივაკეროთ მსოფლიოში სახელგანთქმული მეცნიერის ტიტული. ეს უბრალოდ თავის მოტყუებაა. საჭიროა მოვლენებს რეალურად შევხედოთ. დიახაც სამწუხაროა, რომ ქართული კულ-

ტურა ჯერჯერობით ვერაა სათანადოდ დაფასებული, მაგრამ ქადილით, რომ შოთა და გალაკტიონი მსოფლიოს უდიდესი პოეტები არიან, არაფერი გამოვა. საოცარია, რომ ჩვენ არათუ ხარისხით, პროდუქციის მოცულობითაც კი თითქმის არა გვყავს მწერალი, რომელიც შეიძლება დიდ ევროპელ შემოქმედს გვერდით დაუყუენოთ. თითო-ოროლა კარგი რომანით, გნებავთ შედევრით, შეუძლებელია გუტენბერგის გალაქტიკაში ყურადღების მიზიდვა. გვჭირდება ზოგადი ფონის შექმნაც, გვჭირდება კვარცხლბეკებიც — ძეგლებს აღსამართავად.

წიგნის გამასობრივებამ და გაიაფებამ შეანელა ინტერესი ქალაქადზე აღბეჭდილი ფიქრებისადმი. თანაც, ლიტერატურას დაემუქრა ხელოვნების ტექნიციზებული დარგები. რომელთა გავრცელება, მარტივი და ეფექტური საკომუნიკაციო საშუალებების გამო, გეომეტრიული პროგრესით იზრდება.

8. ხელოვნების ტექნიკური დარგები

სტრ-მ შექმნა ხელოვნების სინთეზური დარგები. ყოფაცხოვრებაში გაბატონდა ტექნიკური ესთეტიკა. დიზაინი იქერს ვრცელ ადგილს. დიზაინერი მოდელიორია ყოველდღიური, ცხოვრებისეული ნივთებისა. მხატვარი-კონსტრუქტორი ესთეტიკურ ნორმებს ანიჭებს თანამედროვე საგნებს. ტრადიციული თარგმანი ემყარებოდა ორი ენის ცოდნას, მწერლის პირად გემოვნებას, განათლებას... დღეს მანქანები ცვლიან ადამიანებს, მანქანური თარგმანები, წინასწარ დაპროგრამებული ინფორმაციის შესაბამისად, იძლევიან დუბლიკატებს. ამ მხრივ პრობლემურია მხატვრული თარგმანის შესაძლებლობა. მეცნიერული ტექსტის გადატანა ერთი ენიდან მეორეზე ემყარება აზრობრივ სიზუსტეს. ესთეტიკური ფენომენის გადათარგმნა გულისხმობს ინდივიდუალურ აღმაფრენას, შემოქმედებით თავისუფლებას, პიროვნული ვნებების გამოვლენას. მანქანები მკაცრი რაციონალიზმით მოქმედებენ. ამიტომ ტექსტი ჰკარგავს პოეტურ სინატიფეს. გრაციას, სილამაზეს. მომავალშიც. ალბათ, საექვოა ამ ნაკლოვანებათა თანმიმდევრული გამოსწორება.

ტელევიზორმა ადამიანი მოსწყვიტა არა მხოლოდ წიგნს. მაყურებელი ნელ-ნელა ეცლება. წარმოიდგინეთ, კინოსაც კი.

მოქმედებს ორმხრივი ტენდენცია: ა) ვითარდება და სრულ-
იყოფა სატელევიზიო პროგრამები; ბ) სულ უფრო მცირდება
თავისუფალი დრო. სამსახურიდან მობრუნებული ადამიანი
არჩევს ტელევიზორის ეკრანთან ჯდომას, ვიდრე ბინიდან
გასვლას. ტელევიზიამ ნელ-ნელა დაიმორჩილა ხალხის ცნო-
ბიერება. მან რადიოც კი გამოთიშა. პიროვნება ჩაიკეტა თა-
ვისთავში. ტელევიზორი ერთ-ერთი მძლავრი ფაქტორია ინ-
დივიდუალისტური განდგომისა. ირღვევა ადრეული მკვიდრო
კონტაქტები. ადამიანი ადამიანს ეთიშება. ტელევიზორიც,
როგორც სტრ-ის ყოველი პროდუქტი, ერთდროულად არის
სასარგებლო და მავნებელი. ცისფერი ეკრანი ხელს უწყობს
აზროვნების ატროფიას, ზერელობას, ფაქტებისადმი გულ-
გრილ მიმართებას. ტელევიზორმა ფერადოვნებაც შეიძინა.
გაჩნდა ტელესპექტაკლი და ტელეთეატრი. ხელოვნება, ცხოვ-
რება და მეცნიერება პოპულარული ფორმით წარმოსდგა
ტელევიზორის ეკრანიდან. ხალხში ფართოდ მკვიდრდება
სატელევიზიო ფილმები. მაგალითად, ცნობილია, რაოდენი გა-
მომხაურება მოჰყვა „გაზაფხულის ჩვიდმეტ გაელვებას“.

თვით კინო მთლიანად ემყარება ტექნიკის მიღწევებს. მი-
სი ევოლუციის სურათი ერთგვარი დემონსტრირებაა სტრ-ის
პერიპეტივებისა. მუნჯი კინოდან ს. ეიზენშტეინის „ინტელექ-
ტუალური კინოს“ თეორიამდე ან ფ. ფელინის „ცნობიერე-
ბის ნაკადის“ ფილმებამდე განვლილი გზა თითქოს მიკრო-
ისტორიაა კაცობრიობისა. ტექნიკური საშუალებების მოსა-
ლოდნელი განვითარება კინოს წინაშე გადაშლის ჭერეთ უც-
ნობ ფურცლებს.

რენესანსის მხატვრობის ანალოგიას იძლევა ფერადი ფო-
ტოგრაფია. ფოტოხელოვნებამ შექმნა ილუზიური და ფენო-
ვანი სურათები, რომლის ტექნიკას მხატვრის ყალბი ვერ
აითვისებს. დღეს ფერწერასა და ფერადფოტოგრაფიას შორის
განმსგავსების ძლიერი პათოსი სუფევს. მხატვრები გვთავა-
ზობენ სიმბოლურ, დეფორმირებულ სინამდვილეს, უარყოფენ
პირდაპირულ სიზუსტეს, არჩევენ რთულ პირობითობას, ხო-
ლო საგნის ადექვატური, გარეგნული აღქმა მიაჩნიათ ფე-
რადი ფოტოგრაფიის სპეციფიკად. იმპრესიონიზმიდან მოკი-
დებული სულ უფრო ბუნდოვანდება, რთულდება, სიმბო-

ლურდება ფერწერა. საერთოდ — სტრ-მ დაშალა სიტყვა ლიტერატურაში, ფერი — მხატვრობაში, ბგერა — მუსიკაში, ხოლო მათი სინთეზი მთლიან მათემატიკურებას დაუმორჩილა. კიბერნეტიკულ მანქანებს ძალუძთ ლექსები შექმნას პუშკინისა თუ ბოდლერის მანერით, შეადგინონ ნოტები რახმანინოვის თუ შოპენის მუსიკისა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს რომ მათემატიკური დაპროგრამირება შეცვლის მხატვრულ შემოქმედებას. ერთი რამ ცხადია: ადამიანის გვერდით გაჩნდა და იზრდება მოაზროვნე მანქანა. მას სული თავად ადამიანმა შთაბერა, როგორც ადამს — ღმერთმა. ჩამოდგა რობოტების განთიადი. მანქანა განურჩეველია მომხმარებლისადმი: ის აღრესატს როდი გულისხმობს. ხელოვნების ტექნიკური დარგები ჯერჯერობით მაინც სუსტად გამოიყურება. მაგალითად, გროსმაისტერს ვერ შეცვლის მოქაღრავე მანქანა. ადამიანური აზრის ჭიუტი ნება იბრძვის მის გასაუყუთესებლად. ძველი არქიტექტურა ხელოვნების დარგია. მშვენიერების გასაგნებული ხატებაა ანტიკური თუ შუაასუყუნეების ტაძრები, კათედრალები, გრანდიოზული შენობები. თანამედროვე არქიტექტურა ტექნიკური საშუალებებით ქმნის მასობრივ კვარტალებს, პროსპექტებს, სპალებს. მინა და ალუმინი, ბეტონი და რკინა ცვლის საოცარ ჩუქურთმებს, დიდებულ კოლონებს, ჰაეროვან დარბაზებს. კონუსურ და ხაზვისთავიან გუმბათებს. ზღაპრულ ფრესკებს. დღევანდელი გამალებული მშენებლობის ტემპებს სწორედ ასეთი არქიტექტურა შეეფერება. ჩინური კედელი 1500 წელი შენდებოდა. საუკუნეები დასჭირდა ეგვიპტური პირამიდების აგებას. მარადისობის წინაშე აღიმართა ღეთაებრივი მონუმენტები. ანტიკურ ხანაში შეიქმნა მსოფლიოს შვიდი საოცრება. მაგრამ დღეს არ არის დრო უსასრულო ლოდინისა. ეპოქის ნერვიული მაჯისცემა მოელის პრობლემების გადაქრას. ამიტომ მძიმე, მდიდრული და ფერადი სტილი იცვლება სიმსუბუქითა და სიმარტივით. სამაგიეროდ, ცათამბჯენები მსოფლიოს მორიგი საოცრებაა. თუ ვენეციის ან რომის ხუროთმოძღვრება, პირველყოვლისა, ხელოვნების ნიმუშია, ნიუ-იორკის ემპაიერი ტექნიკური აზრის ტრიუმფია. ამრიგად, ხელოვნების ტექნიკური დარგები ესთეტიკურად მარტივდება, ხოლო მეცნიერულად სირთულის გამომხატველია. თვით ხელოვნება კი

როგორც აზრობრივად, ისე სტილურად ეძიებს ურთულეს და უზოგადეს სტრუქტურებს, თუმცა არსებობს მასობრივი გამარტივების მძლავრი ტენდენციაც, როგორც რეაქცია გართულებული გარემოსა და კომუნიკაციებისადმი, როგორც პირველქმნილი ბუნებრიობის წვდომა.

მ. ილუზიების ფაბრიკა

თანამედროვე ლიტერატურამ ამოსწია ინტუიციური აზროვნების პრინციპი. ინტელექტის როლი გარეგნულად დომინირებს რომანში. პოეზიის სპეციფიკა სხვაგვარია. გონება გმირავს ემოციებს. ინტუიცია სასიცოცხლო ძალების გამომხატველი, სიცოცხლისკენ მიმართული საარსებო უნარია. პოეზიაში ფარული, იმპულსური კომპლექსები წამიერად ამოხეთქავენ. ავტორი კონტროლიორია ინდივიდუალური ცნობიერების მოძრაობისა. როცა სქემები ბოჭავენ ხელოვანს, ეს ნიშანია ინტელექტის მიერ ინტუიციის გაძევებისა. აზროვნება ავტომატურად არის მომართული. როგორც მეტყველება არის მაშინაღური პროცესი, როცა აზრები და სიტყვები არაცნობიერად ჯგუფდებიან, ისე პოეზიაც ემორჩილება ინტუიციურ სახეთქმნადობას. ინტუიცია დღემდე რჩება ამოუცნობი. შესაბამისად ბოლომდე გაუხსნელია მხატვრული აზროვნების მექანიზმი. აქ ბევრბრამ დადგენილია. მაგრამ სპეციფიკური ნიშნები მაინც მოუხელთებელია. როცა დაიძლევა ეს ამოცანა, უკვე შესაძლებელი გახდება ავტომატური მანქანების ზუსტი დაპროგრამირება. როცა გაიხსნება საიდუმლო შედეგების წარმომქმნელი შემოქმედებითი პროცესისა, იგივე ოპერაციას წარმატებით გაიმეორებს რობოტი.

მსგავსი გარემო წარმოშობს ტიპოლოგიურ მთლიანობას. სტრ ლიტერატურებს უზიძგებს დაახლოებისაკენ. მხატვრულ ფორმათა დევალვაცია დღეს მსოფლიო მასშტაბით გრძელდება. რთული საკომუნიკაციო კავშირი, მსგავსი ტექნიკური პირობები აღმოაცენებს მსგავს ტენდენციებს. მაგრამ იდეოლოგიური ფაქტორი არის მძლავრი შემაკავებელი ძალა. ამიტომ დებულობს განსხვავებულ ფორმასა და შინაარსს სტრ-ის სოციოლოგიური ასპექტები კაპიტალისტურ და სოციალისტურ ქვეყნებში. დასავლურ ლიტერატურაში გამო-

იყოფა ერთიანი სტრუქტურული მოდელები, ისევე როგორც სსრკ ზალხთა ლიტერატურებში. ორი დაპირისპირებული სამყარო იძლევა შეხვედრის მრავალ საერთო წერტილსაც. ეს შეეხება სტილურ თავისებურებებს. მაგრამ სხვადასხვა მსოფლმხედველობა საგნების მიმართ აყალიბებს დამოუკიდებელ თვალსაზრისს. სტილური სიახლოვე საჭიროა და სასარგებლო. მას ვერც ვერავინ გაექცევა. სტრ სპობს ჩინურ კედლებს, მაგრამ ეს არ მოასწავებს, რომ შემოქმედებითი ლაბორატორია ილუზიების ფაბრიკად იქცეს. სტანდარტების საფრთხე არსებობს. დღეს ხშირია მოდების ერთგვარი ცენტრალიზება. ცივილიზებული კაცობრიობა შობს და სპობს საერთაშორისო მოდებს. ეს შეეხება ცნობიერებისა თუ ყოფიერების ყოველ სფეროს. მოდების პერიოდული მონაცვლეობა ლიტერატურაშიც გრძელდება. მხატვრულ აზროვნებას უნდა ახლდეს მარადიული სიახლის შეგრძნება, უარყოფის უარყოფა ნიშნავს განვითარებას, ეს დიალექტიკური პრინციპია. მოდა მუდამ სტანდარტულ ერთფეროვნებამდე აღწევს, რაც მისი უარყოფით მთავრდება. ტრაფარეტების საფრთხე ხელოვნებაში იყო და იქნება, მაგრამ დუბლიკატების შექმნა მარტოოდენ კიბერნეტიკული მანქანების ზვედრია. როგორც თოვლის ერთი ფიფქის სტრუქტურა არ ჰგავს მეორისას, ისე ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებები ერთმანეთის ასლებად ვერ იქცევიან. აქ დგას პრობლემა თვით შედეგის შექმნისა, რომ თითქოს ტექნიციზმი რომანტიკის მოსპობით ჰკლაუეს სულს, კულტურას, შთაგონებას. ეს ყალბი წარმოდგენაა. კვდება იდილიური, პატრიარქალური, პირველქმნილი მომხიბვლელობა, მაგრამ იზადება ახალი რომანტიკა, ჩნდება ახალი ცეცხლი, შთაგონება კოსმოსური გაფრენებისა, ადამიანური აზრის უძლეველობისა, სულის მარადიული სინოორჩისა. მოდერნიზდება ტრადიციული ატრიბუტები. ხელოვნება ამ ცვლილებების, გაქრობის, შექმნის და განადგურების ნერვიული მატრიანაა.

10. დროის ბიუჯეტი

ტექნიციზების უსასრულობამ, წარმოების კომპლექსურმა ავტომატიზებამ, ინფორმაციის ნიაღვარმა, გართულებულმა კომუნიკაციამ ადამიანი დროისაგან განძარცვა. ყოველდღიური

წერილმანებით გაფანტვა, ანტიპროიკული პათოსი ნელ-ნელა ახურდავებს სასიცოცხლო მიზნებს. განსაკუთრებული სიმწვა-
ვით წამოიჭრა დროის პრობლემა. თავისუფალი დროის რა-
ციონალური გადასაწილება არ არის იოლი საქმე. ეს უბრალო
მოქალაქისათვის იმდენად მტკივნეული როდია, მაგრამ წარ-
მოუდგენლად მძიმეა ხელოვანისა თუ მეცნიერის მდგომარე-
ობა. შემოქმედს წმინდა ფიზიკური შესაძლებლობაც კი არ
გააჩნია ინფორმაციის საჭირო ოდენობით შეწოვისა, დასის-
ტემებასა და გაანალიზებაზე რომ არაფერი ვთქვათ. მაგრამ
შემოქმედი ხომ მოქალაქეც არის! ის ვერც იქნება კარჩა-
კეტილი, ინდივიდუალისტი, მარტოხელა. საზოგადოებისაგან
იზოლირება აბსურდია. ადამიანი ამ ხაზითაც რომოტს ედა-
რება. ამიტომ არის გასაგები ზოგიერთი ხელოვანის განმარ-
ტობა, თვითგვემა, თვითშეწირვა მშვენიერების კულტისათ-
ვის. სპეციალური სოციოლოგიური შესწავლის საგანია დროის
ბიუჯეტი. სტრ-ის განუხრელი განვითარება ამ პრობლემას
უფრო მწვავედ განგვაცდევინებს, წარმოქმნის მრავალ გა-
უთვალისწინებელ დაბრკოლებას.

გაჩნდა კიდევ ერთი წინააღმდეგობა ლიტერატურასა და
მკითხველს შორის. თანამედროვე მკითხველი კლასიკისკენ
ისწრაფვის, არჩევს იკითხოს ტრადიციული ნაწარმოები. ამას-
თანავე მტკივნეულად გრძნობს სადღესო საკითხებს. მას
უნდა ყოველდღიურობის პასუხი ჰპოვოს ლიტერატურაშიც.
ხელოვნება მარტო გართობის, დასვენების, ტკბობის მიზნით
არ იკითხება, თუმცა თუ სიამოვნებს, ესთეტიკური აღქმის
მომენტი მოიხსნა, პროფესიონალ მკითხველს არც აინტერე-
სებს ნაწარმოები, მაგრამ ლიტერატურაში გამოვლენა სტრ-ს
სოციოლოგიური შედეგებისა შლის პირობითობათა ახალ
ზღვარს. ნოვატორული ქმნილების აღქმას სჭირდება გარ-
კვეული პერიოდი, შეიმჩნევა, შეგუება, პროპაგანდა. საამისო
დრო ნაკლებ არსებობს. ახლა საგნებთან კონტაქტი საძნე-
ლოა. ხელოვნების ტექნიკური დარგები პოეტური კულტურ-
ის საშინელ კონკურენტებად გამოჩნდნენ. ასეთ დროს
ლიტერატურა მკითხველისათვის რა უნდა იყოს — ტკბობის
თუ შესწავლის საგანი? მაგალითად, თანამედროვე პოეზია
მთლიანად მიდის ინტელექტუალიზების გზით. მოდერნისტუ-

ლი ხელოვნება, დღევანდელი ფილოსოფიის სახეობანი და საერთოდ მეცნიერება იმდენად რთულია და ღრმა, რომ ინფორმაციის კორიანტელში გახვეულ ადამიანს დრო აღარ რჩება უაპლოეს ცთომილთა დასაკვირვებლად. დეტექტივის მასობრივი გავრცელება ამ მოტივმაც გამოიწვია. საერთოდ ჭირს თანამედროვე მკითხველის ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა გაზრდა, თუმცა ეს მისი ერუდიციის მისამართით არ ითქმის.

11. ელიტარული და მასობრივი კულტურები

ბურჟუაზიულ სამყაროში ხელოვნება განიყო ორ ჯგუფად — ერთს უწოდებენ ელიტარულ კულტურას, მეორეს — მასობრივს. სტრ-ის კომპლექსურმა შედეგებმა აღძრა ორი განსხვავებული ნაკადი სულიერ ფასეულობათა. თვით დასავლეთის თეორეტიკოსები ვერ იძლევიან ზუსტ განსაზღვრას, თუ რას უნდა ნიშნავდეს „ელიტარული“ ან „მასობრივი“. მაგრამ ისინი წარმოდგენას გვიქმნიან კაპიტალიზმის ქაოსურ ცნობიერებაზე. მასობრივი კულტურა აკმაყოფილებს ფართო მასების გემოვნებას, სულიერ მოთხოვნილებას. მრავალტირაჟიანი, იაფფასიანი ლიტერატურა, კინო, რადიო, ტელევიზია, გრამოფონის ფირფიტები, მაგნიტოფონის ფირები, მსუბუქი საესტრადო სიმღერები; პორნოგრაფიული და საშინელებათა ფილმები პასუხობენ მრავალმილიონიან აუდიტორიის მისწრაფებებს. მასა ცდილობს ყოველდღიური გასართობი ეწებოს ხელოვნებაში. მარადიული ღირებულებას აღქმას, დაფასებას სჭირდება გემოვნების გაწვრთნა, ცოდნის განსაზღვრული მარაგი. ხალხის ფართო ფენები საამისოდ არ არიან მომზადებული; არც სურვილი გააჩნიათ. მათთვის ხელოვნებას ევალება წამიერი კმაყოფილების აღძვრა. ამიტომ იქმნება სტანდარტული ფილმები, რომლებიც აღსაქვია ღენსაციური და ფანტასტიკური ელემენტებით. იცემა ურიცხვი პოპულარული ჟურნალი და გაზეთი. უმაღლეს დონეზეა ასული ფერადი ფოტოგრაფია. ფერადი ბექდვის ტექნიკა, მასალის გადანაწილების მსუბუქი სტილი, პასუხობენ მასის წარმავალ მოთხოვნილებას. მასობრივ კულტურაში ბატონობს სულიერი „შტამპი“. ზოგადი სტერეოტიპებით აისახება ინდუსტრიული საზოგადოება. ის ექვემდებარება ფართო ფენების გემოვნებას.

როგორც კი გაჩნდება ახალი მოთხოვნილებანი, ინფორმაციის არჩები შესაბამისად მოდერნიზდებიან. მასობრივი კულტურა არ არის მყარი მოვლენა. მის გარშემო სწრაფად წარმოიშობა ტოტალური აჯიოტაჟი და ასევე უცებ ქრება. მისი ამინდის განმსაზღვრელია მასების მდგომარეობა და მოღწრაფება. მასობრივმა ხელოვნებამ შექმნა საკუთარი მითოსი, რომლის გმირები არიან — ბიზნესმენი, ზეკაცი, განგსტერი, კოვბოი, ჯაშუში. ცალკეული ნაწარმოებები გარკვეულ პერიოდში ჩრდილავენ ქეშმარიტ შედეგებსაც. დიდი ლიტერატურა მოკრძალებით ელოდება ადგილს მზის ქვეშ. მაგრამ მათი გავრცელების პერიოდი ფრიალ ხანმოკლეა. დღეს განსაკუთრებით პოპულარულია ი. ფლემინგის რომანები ჯეიმს ბონდის შესახებ. ამ სახელის ირგვლივ იქმნება გუტენბერგის გალაქტიკის ახალი ზისტემა. ჯეიმს ბონდები სერიულად იწარმოება, ბუნებრივ ხელოვნებას ცვლის ტექნიკური ხელოვნება, რომელიც ფარებზე აკყავთ. ერზაცლიტერატურა მასების დასათრგუნავად, მისი ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრირებისათვის, — ემყარება პორნოგრაფიას, ფსიქოპათოლოგიას, სენსაციურ ამბებს, პოლიტიკური თემატიკის ხალტურას...

მაგრამ ბურჟუაზიული სამყარო გვაწვდის ე. წ. „ელიტარულ“ კულტურასაც. აქ ცნობიერება იწმინდება ყოველდღიური ბანალობისაგან. ესთეტიკური სული მარადისობას ეკიდება. იწერება ხელოვნების ქეშმარიტი ნიმუშები. ელიტარული კულტურა გაბატონებული კლასების იდეოლოგიური ნაყოფიცაა. ის იქმნება რჩეულთათვის. ყველას არც ძალუძს, მითუმეტეს კაპიტალისტურ სამყაროში, ჩაწვდეს ინტელექტუალურ ხელოვნებას. მხოლოდ რაფინირებული გონება ეზიარება მის სიკეთეს, ლიტერატურის ჯუნგლებისაგან განსხვავებით მწვერვალები სიცივეს გამოსცემენ. აქ ერთეულები ამოაღწევენ, რათა ახლო შეხედონ ზეცას და შორეთს მიაწვდინონ მზერა. ელიტარული კულტურა იძლევა, ტონს ესთეტიკური გემოვნების მსვლელობისა. იგი არავისზე არ არის დამოკიდებული. არც არავის ემორჩილება. ზელიტერატურა თვითონ შლის და ქმნის ახალ კანონებს. მისი გამძლეობა ფრიალ მდგრადია. მასებისათვის ის რჩება უქრობ შუქურად.

თუ მასობრივი კულტურის ეარსკვლავები დაეიწყებოდა ბინდ-ში იძირებოდა, ელიტარული კულტურის ბაიარახტრები ნელ-ნელა ხდებოდა ხალხის ალამდარები. მათი აღიარება ფრად რთული და მძიმე პროცესია. დღეს რჩეულთა ლიტერატურის კერპები არიან ჯ. ჯოისი, მ. პრუსტი, ფრ. კაფკა, ს. ბეკეტი, ე. იონესკო, უ. ფოლკნერი, თ. ს. ელიოტი, უ. პ. სარტრი... ელიტარული კულტურა უკანასკნელ პერიოდში მასობრივად დააწვა ანტიხელოვნების თეორიას. ის გართულია საკუთარი ზოგადი, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური პრობლემათიკის ჩამოყალიბებით, სტილური ექსპერიმენტებით. ამ დროს შიგნის ბაზარზე ბრუნავს ჯოჯოხეთური ქარიშხალი. დეტექტივი; სამეცნიერო ფანტასტიკა, უტილიტარული პროდუქტია ძირავს დიდ ლიტერატურას ხალტურიზმის ქაობში. „აბალი მგრძნობელობა“, „სექსის რევოლუცია“, „ტექნიკური ადამიანი“ ამოუწურავ საექსპლოატაციო მასალას იძლევა. როცა უკირთ ელიტარული კულტურის კორიფეებს, გაუწიონ კონკურენცია ერზაცლიტერატურის ბიზნესს, გასაგებია რარიგ მძიმეა წარსულის ქეშმარიტი ოსტატების ხედრი.

მასობრივი და ელიტარული კულტურები გამოქყოფენ შემაერთებელ რგოლს. ეს არის გარდამავალი ზონა. მას აკუთვნებენ ხელოვანთ, რომელთაც აქვთ ერთდროული პრეტენზია, რომ იყვნენ მასის საყვარელი მწერლები, ამავე დროს — უკვდავების ბინადარნი. ეს ერთგვარად ბედნიერი და რისკიანი გზაა. ასეთ შუალედურ მწერლად დღეს ითვლება: მაგალითად, ელ. ნაბოკოვი — „ლოლიტას“ ავტორი.

12. ატროფირებული ფორმები

სტრ-მ კომპლექსური ზემოქმედებით გამოიწვია ლიტერატურის ფორმების ატროფია. ეს იყო ლიტერატურულად და საზოგადოებრივად მტკივნეული და მძიმე პროცესი. რომანში ნელ-ნელა გაქრა ტრადიციული სტრუქტურები. მისი რღვევა XX საუკუნის პირველი ათწლეულიდან დაიწყო. შემდეგ მოდერნისტებმა და ავანგარდისტებმა მოიტანეს კოშმარული სტილი. „დაკარგული დროის ძიება“, „ულისე“, „ფინეგანის ქელეხი“, „ხმაური და მრისხანება“, „აბსურდის თეატრი“, ფრანგული „ანტირომანი“ შლიან ფაბულის პოეტი-

კას, სიუჟეტურ ინტრიგებს. ბატონდება განსჯითი მანერა, რეფლექსები, ქვეცნობიერი მოტივები, ცნობიერების ნაკადი. „ომი და მშვიდობის“ ტიპის რომანი დღეს დასავლეთში არ იქმნება. წმინდა ეპიკური ჟანრი გადაგვარდა ანუ მოდერნიზდა. მოდერნისტებმა მწვავედ შეიგრძნეს დისპარმონიული სამყაროს სისასტიკე. უკიდურესი ექსპერიმენტები რჩება ექსპერიმენტებად. ხელოვნების ისტორიაში მათ მიეზღვის საკადრისი, მაგრამ პრაქტიკული მნიშვნელობა ფრიად იზღუდება. ობიექტურად უნდა შეფასდეს ინტელექტუალური სინდისი და ხელოვანის კეთილშობილება. მოდერნისტების შემოქმედებითმა თავგანწირვამ გახსნა მრავალი წყაროსთვალი მხატვრული აზროვნებისა (მაგ. „ცნობიერების ნაკადი“, მითოსი და მითისქმნალობა და ა. შ.).

ადრე რეალიზმის დიდოსტატები შემოქმედებითად იყენებდნენ მოდერნისტების მიერ დამუშავებულ სტილურ ფორმებს (ლ. არაგონი, ბ. ბრესტი, ი. ბენეტი, კ. გამსახურდია...). ამიტომ დღესაც საჭიროა ათვისება ავანგარდისტული კულტურის დადებითი ნიშნებისა. ეს პერმანენტული პროცესია და ამჯერადაც აშკარად შესამჩნევი.

ლირიკამ დაკარგა ტრადიციული ატრიბუტები — რითმა, მეტრი, სტროფი. იგი დაუბრუნდა პირველსაწყისს. დასავლეთში რითმიანი ლექსი ანაქრონიზმია. ჩვენშიც ძლიერდება ვერლიბრისა და ვერბლანის ციებ-ცხელება. ლექსი ხდება ანტიმუსიკალური, ინტელექტუალური. საბოლოოდ ხუნდება ის ფორმები, რის მისაღწევადაც პოეზიას საუკუნეები დასჭირდა. ლექსი ელტვის იმის გამოხატვას, რაც სპეციფიკურია და აუცილებელი. დღეს იცვლება და იქმნება აზროვნების ახალი ტიპები. ადრე სრულიყოფოდა ლექსთწყობის სახე და სალექსო ფორმა. თანამედროვე პოეზია საბოლოოდ სპობს ეპიკურ ჟანრს. წმინდა ფაბულა კარგახანია დაიწყებას მიეცა. თითქმის არც იწერება ეპიკური პოემები. სტრ არ იძლევა საზრდოს კლასიკური წყობის პოემების შესაქმნელად, რომელთაც სჭიროდა ჰეროიკული, მითოლოგიზებული, რომანტიკული მასალა. ემპირიზმი აუფასურებს პოემის სახეს. ყოველდღიურობა პროზის სფეროა. მისი ნაძალადევი გამოეტურება მარცხით მთავრდება. არ არის სავალდებულო მო-

თხრობების გალექსვა. ამიტომ თანამედროვე ლირიკული პოემა კლასიკასთან მიმართებით არის ანტიპოემა. თანამედროვე ვერლიბრი — ანტილექსი.

დღევანდელი სალიტერატურო ფორმები ატროფირებულია კლასიკასთან მიმართებით. პოეტიკას მცირე ყურადღება ეთმობა. მწერლობამ ჩამოიფერთხა თეატრალური ნიღბები და წმინდა სახით წარუდგა საზოგადოებას, მაგრამ მისი ნამდვილი სახე იმდენად გაუცხოვდა, რომ პირველქმნილ სისპეტაკესთან დაბრუნება გაუგებარი აღმოჩნდა. ლიტერატურა, როგორც დღევანდელი ადამიანი, შეეღია ფიზიკური აქტივობის გამოქვადვებას; ლიტერატურა, როგორც დღევანდელი ადამიანი, გახდა უფრო ნერვიული, დაძაბული, ფაქტობრივი, ქვრეტითი...

13. „წმინდა ხელოვნება“ დღეს

თანამედროვე სიტუაციამ მოხსნა „წმინდა ხელოვნების“ თეორია. წარსულს ჩაბარდა სიტყვის ვირტუოზობა, მუსიკის კულტი, არტისტული და მსუბუქი მშვენიერება. სიმბოლისტების ფერადი და ამღერებელი სტილი ელტვოდა მიღმურის მიწვდენას. ფრაზების ირაციონალური მოძრაობა გაშოსცემდა უცხო შარავანდელს. რჩეულთა ხელოვნება უმღეროდა უფაქიზეს განცდებს. აღრეული მოდერნიზმი (სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი...) წმინდა არისტოკრატიული მოვლენაა. სიტყვათა ესთეტიკური იერარქია მასი პრინციპი იყო. ცალკეული თემები ლამის აიკრძალა. ბატონობდა არისტოკრატიული გარემო და თვალსაზრისი. ეს ცხოვრებისეული ლოგიკის ნაყოფი იყო. ექსპლოატატორთა კლასი ქმნიდა შესაბამის ლიტერატურას. საზოგადოებრივი წყობა ნაწარმოების სტრუქტურაშიც მკვლავნდებოდა. მაგრამ სოციალისტურმა რევოლუციებმა, ტექნიკის შემოტევამ, ურბანიზატულმა აფეთქებამ, მასობრივმა განათლებამ მოსპო არისტოკრატიული პრივილეგიები: კულტურის სათავეში დადგა ინტელიგენტი. მისთვის დარღვეულია არისტოკრატიისათვის ნიშნეული ფიზიკური და გონებრივი თანაფარდობა. კაცობრიობა სულ უფრო და უფრო ინტელექტუალური პრობლემებით ერთობა. სასიცოცხლო ინსტინქტი ემყარება ფიზიკურ ძალას, ემოციებს. ამიტომ არის კონფლიქტი შე-

მოქმედებით საწყისსა და ცხოვრებას შორის. ინტელიგენტი მოაზროვნე არსებაა, მაგრამ არა ჰარმონიული. შესაბამისად თანამედროვე ხელოვნება აღბეჭდილია ინტელიგენტურობის ნიშნით: წამოიწია ინტელექტის კულტი, აზროვნება. დაიჩრდილა ოსტატობის სინატიფე, სტილური ელვარება, მაქსიმალური რაფინირების სურვილი, ფორმათა კანონიკურობისაკენ სწრაფვა. დაირღვა სიტყვათა ესთეტიკური იერარქია. სტრ-მ კაპიტალისტურ ქვეყნებში შექმნა ე.წ. ანტიხელოვნება. საყოველთაოდაა ცნობილი ფრანგული „ანტირომანის“ თეორია და პრაქტიკა (ალენ რობ გრიე, მიშელ ბიუტორი, კლოდ სიმონი, ნატალი საროტი...). ანტიხელოვნება ფაქტიურად უარყოფს ადრეული მოდერნიზმის მონაპოვრებს. „ელიტარული“ კულტურა არის „წმინდა ხელოვნების“ დღევანდელი ვარიანტი. მაგრამ თვით „წმინდა ხელოვნება“ უკვე არ არსებობს. ზეკაცი, რომანტიკა, არტისტიზმი, უფაქიზესი სიზბოლოები, რაფინირება მისი განუყრელი ატრიბუტები იყო. დღეს არსებობის განცდის ინტელექტუალური გააზრებაა უმთავრესი. ადამიანი მარტოვდება ცათამბეჭენებს შორის. ამიტომ ის ბევრს ფიქრობს უჩინარ, ზოგჯერ საჩოთირო მოტივებზე. აქტივისტური ნიცშეანელობა იცვლება პასივისტური ეგზისტენციალიზმით.

აქ ენაცვლება მოდერნიზმს ავანგარდიზმი.

14. პოეზიის კრიზისი.

დღეს მსოფლიო მასშტაბით დაცემულია ლექსის ხვედრითი წონა. პოეზია ნაკლებად იყიდება. ხელოვნების სხვა ეფექტური ზერხებით შეჯავშნული დარგები მას უნუგეშოდ ავიწროებენ. მსოფლიო უზარმაზარ ქარხანას დაემგვანა. აქ დიახაც ენატრებათ ბულბულების გალობა, მაგრამ მოსმენა ჰირს. ყველა ეპოქაში იმარჯვებდა ლექსი, როცა ქმნიდა პოემას, ეპოპეას. ამჟამად უკვე აღარ იწერება ვრცელი ეპიკური ტილოები: ლირიკული პოემის ნაირგვარი კონსტრუქციები იქცევენ ყურადღებას. ამიტომ ეცემა პოეტის პოპულარობა. თანამედროვე კულტურა ანტიმუსიკალური ფენომენია. ჩვენს თვალწინ მოკვდა მგოსნის ცნება (ცხადია, ქართულმა ლიტერატურამ ეს ფაქტი მოგვიანებით აირეკლა). არსებობს

პოეტი ოთარ ჭილაძე, მაგრამ უხერხულია მას ეუწოდოთ მგოსანი. მოხდა დიფერენცირება: პოეტი და მგოსანი არასრულფასოვანი სინონიმებია. ინტელიგენტური კულტურა არ ეწევა მუსიკის იმიტაციას, თუმცა მისი სტრუქტურა და საზროვნო ფორმა მაქლობელია.

ლექსმა დაკარგა მკითხველი, პროზის მრავალტირაჟიანი გამოცემები სწრაფად საღდება. პოეზიას კი შერჩევით ყიდულობენ. ეს თითქოს კარგია, თითქოს გაიზარდა მკითხველის გემოვნება და ინტერესი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ასე არ არის: იგივე მკითხველი განუჩრჩვევლია პროზის მიმართ. ბოლო ლექსი უფრო ფაქიზი და ძნელად მისაწვდომი ფენომენია, ვიდრე პროზა. სულ აშაოდ უწოდებენ დღევანდელ საქართველის პოეზიის ქვეყანას. რამდენიმე პოეტის მეტ-ნაკლები პოპულარობა არაფერს ნიშნავს. გარდა ამისა, არც მათ გარშემო იქმნება ფურორი. პოეტსა და მასას შორის კონტაქტი ფრიად შესუსტებულია. თანაც, რატომღაც, არ არსებობს ქვეშარბიტი გმირის მოთხოვნა. ბურჟუაზიული დასავლეთი ზედაპირზე ამოიკურის რამდენიმე ავტორს, რომლებიც ქვეა-ქუხილად ევლინებიან მსოფლიოს. ავიოტაჟი და ველური გახელება მათ სახეებს მკვიდრად აღბეჭდავს ხალხის ცნობიერებაში. დაუშვებელია ესთეტიკური თანასწორობის პრინციპი. ლიტერატურას ქმნის რამდენიმე ათეული კაცი. სწორედ მათი პროპაგანდის გაძლიერება გვეჭირდება, ამდროს მოთხოვნა იმისა, რომ ყოველი მწერალი გამოიყვანონ რადიოთი, ტელევიზიით. მისცენ აუდიტორია და სცენა — გააშუქონ მათი შემოქმედება — სისულელეა. ჩვენ იმდენი ფორმალური გმირი გვყავს, რომ ხალხი დაიღალა. მას უკვე აღარც აინტერესებს, რომელია ყალბი, რომელი — ქვეშარბიტი. თანამედროვე მკითხველი არ არის პროფესიონალი. პროფესიონალური ლიტერატურა კი ამგვარ მკითხველს საჭიროებს. სტრ-ის რთული სოციოლოგიური შედეგები აღვივებენ განშორების ტენდენციას პოეზიასა და მასებს შორის. ცხოვრების გარეგნულად მშვიდი, შინაგანად ნერვიული და დაძაბული მსვლელობა, ერთნაირ და მსგავს სტრუქტურებს ბადებს პოეზიაშიც. დეტექტივით გატაცება სხვა არაფერია, თუ არა ის, რომ მკითხველი არაა განწყობილი დიდი და მკაცრი ხელოვნების მისაღებად.

პოეზიის კრიზისი უწყვეტი და გლობალური მოვლენაა. ახალი და მრავალგვარი ფორმები აბნევს მკითხველს. ის შეჩვეულია ერთ ფერს, ერთიან მოდას, სტილურ მსგავსებას. მკითხველსათვის მისაღებია ტრადიციის ინერცია, ვინაიდან ტრადიცია ათვისებულია. ანგარიში უნდა გაეწიოს არა მხოლოდ პოეტს, არამედ მკითხველსაც. და ბოლოს — კითხვის კულტურასაც ისევე სჭირდება ათვისება და შესწავლა, როგორც წერისას.

15. მითოსის გამომშობა

მიბრუნება მითებისაკენ — ეს არის რეაქცია — ტექნიციზმის საპირისპირო. ტყვიისფერი ზეცით გულმოკლული მეოცნებე ეტრფის შორეულ სილაყვარდეს. კაცობრიობა იხსენებს თავის ბავშვობას. ბუნებრივი ბუნება პოეტური ზმანებითაა გარემოცული. ჭეიმს ჯოისი და თომას მანი გვიზიარებენ მარადიულ სინედლეს მითოსისას. მათი პრინციპები ეპოქის მხატვრულ პოსტულატებად იქცნენ: შემოქმედოს. ნებამ აღადგინა ჩაფერფლილი საუკუნეები. წარსული და თანამედროვეობა გაერთდა.

ჩვენს თვალწინ გრძელდება ხელოვნების ფორმათა დევალვაცია. ზუნდება მარადისობის ცეცხლოვანი ოცნება. ინფორმაციის მოზღვაება ფიტავს ესთეტიკურ განცდას. იქმნება და ირღვევა უახლესი კონცეფციები. მათი ორიგინალობა განიზომება სპეციალიზებითა და მოდურობით. მაგრამ ვერც ერთი მოდური და ვიწრო მოვლენა განადგურებას ვერ აიცილებს. თანამედროვე ოცნება ინტელექტის პრიმატით შეიბოჭა: ნიცშესეზური ეულკანური ტემპერამენტი შეცვალა განსჯის ურთულესმა რეფლექსებმა. ჰაეროვანი და ნატიფი საბეები ხელოვნებიდან თითქმის განიდევნა. მძიმე და მღვრიე ინტელექტუალიზმი, როგორც პროდუქტი, დღევანდლობის ცნობიერებისა, დაეუფლა ესთეტიკურ სულს. მშვენიერება ახალი ნიღბით შეიმოსა. შეიძლება ეს არ იყოს მაცნე აღმასვლისა, მაგრამ ეპოქის დაძახილს ვერაფერს გაექცევა. ეგებ თვალს უფრო უხაროდეს ხილვა ანტიკური თუ გოთური არქიტექტურისა, ვიდრე თანამედროვე ცათამბჯენთა, მაგრამ სინამდვილე თხოულობს გამოხატვის ადეკვატურ ფორმას. არ-

სებობს ზოგადი ტენდენცია, რომელიც არაცნობიერად წარმართავს ხელოვანის ნებას. ახალი მასალა ეურჩება კონსერვატიულ გემოვნებას, მითუმეტეს — როცა გვეძლევა ანტი-ესთეტიზმის ნიშნით. ცივილიზაციის რომანტიკა ნაყოფია გასაგნებული ინტელექტისა, ამდენად — დაცილებული სსი-ცოცხლო ბუნებრივი ძალებისაგან.

თ ა ვ ი მ ე ო რ ე

პ ო ე ზ ი ის ი ნ ბ ა გ რ ა ლ ე ბ ი

მარადიული განახლება ლიტერატურის პაროლია. ზოგჯერ ცარიელი ეპოქები იმეორებენ შორეული გრგვინების ექონებს. ბნელდება ტრადიციით დასაზღვრებული პორიზონტი. გაუცნობიერებელი ლტოლვა გაამყვანებს სულში გახსნილ სინათლეს. თანამედროვეობის შეგრძნება — ეს ურთულესი პრობლემაა. ჩვენში კი ყველაფერი საოცრად მარტივდება. ალბათ, ამასაც განსაკუთრებული ნიჭი სჭირდება. გაუბრალოება ზოგჯერ აუცილებელია, მაგრამ ხელოვნებას არ უხდება. ცუდად გაგებული თანამედროვეობა იყო მიზეზი იმისა, რომ ქართული მწერლობის დიდი ნაწილი კამერულ მოტივებს შეეფარა. მოქალაქეობრივი თემატიკა სრულიადაც არ ამოიწურება ვიეტნამზე დაწერილი ლექსებით, ჩილელ ფაშისტთა დაგმობით ან მეშახტეთა ზოტებით. სამწუხაროდ, თანამედროვეობის ცნების გაყალბებამ ჩვენს თვალწინ გაუხსნა გზა ხალტურისტულ ნაკადს. ფაქტის ფიქსირება ლიტერატურის სპეციფიკა არ არის. ამას უკეთ აკეთებენ სხვა დარგის სპეციალისტები. ამიტომ არის ნამდვილი მწერალი ის, ვინც გრძნობს დღევანდელობის სასიცოცხლო ძარღვის ფეთქვას. ხოლო იგი აღიარებულ იქნება მაშინ, როცა მისი პრობლემატიკა სამშობლოს საარსებო მოთხოვნათა მომცველი იქნება. თვითმიზნური ესთეტიზმი მაშინაა მისაღები, როცა ის გენიალობამდე აღის. სტრ-მ ადამიანის ცნობიერებაში კოლოსალური ძვრები გამოიწვია. გადაფასდა ურთიერთობანი და ღირებულებანი. ჭვრეტის ასპარეზია ტრანსფორმირებული სამყარო. ხალტურისტული თემების ექსპლოატაცია — უსარ-

გებლოთვითგვეძაა. ჩვენს სინამდვილეს სჭირდება არა 30-იანი წლების სუროგატები, არამედ თანამედროვეობის შესაბამისი ქმნილებანი. ხელოვანის ცნობიერებაში უნდა მოექცეს სისხლთა და ოცნებით დასერილი სამყარო.

სტრ-მ ქართულ ლიტერატურაზეც იქონია ზეგავლენა. სავწუხარო იქნებოდა, რომ ეს ასე არ ყოფილიყო.

დღეს უბრალოდ შეუძლებელია, იყო კარჩაკეტილი: სტრ ჩვენშიც გაიმეორებს საყოველთაო მსვლელობის შედეგებს. ამიტომ ზედმეტი არ იქნება სხვათა გამოცდილების გათვალისწინება. მე მინდა ეაჩვენო რამდენიმე ასპექტი სტრ-ის სოციოლოგიური მოქმედებისა თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში, რაც ავანგარდიზმის სტიქიური შემოჭრით გამოვლინდა.

A. ლექსის სტრუქტურა

ეპოქის ხასიათი ირეკლება ლექსის სტრუქტურაში. ინდივიდუალური ხმის სიძლიერე კი განსაზღვრავს ფერადების სიმკვეთრეს. ზოგჯერ გამოიღვიძებს მიძინებულ ტრადიციას და ახალ მოდად ევლინება საზოგადოებას. დღევანდელი ქართული ლექსი, გარდა გალაკტიონისა, დიდად არის დავალებული სიმონ ჩიქოვანისაგან. სტრ-ის შედეგები პოეზიის უბანში „განჯის დღიურის“ ავტორმა გააღვივა. ის თვითონ იყო გამოსული ფუტურიზმიდან. მარინეტის ოცნება ზედმეტი გამოდგა საქართველოსათვის: მას არც იტალიელების მსგავსი დიდი წარსული ამძიმებდა, არც ზეინდუსტრიალური კულტურა. მაგრამ წლები გავიდნენ. 20-იანი წლების გატაცებანი წარსულს კუთვნილებად იქცა. განუზომლად გაიზარდა ხალხის მატერიალური და კულტურული დონე. გრიშაშვილისეული ფემინისტური რომანტიკა უხერხულად გაისმა. ამ დროს წამოიწია მისი ანტიპოდი — სიმონ ჩიქოვანი. იგი ბოლომდე დარჩა უარმყოფელი ლექსში მელოდურობის პრიმატისა. „ცირა“ ორთოდოქსული ფუტურიზმის ნორმებს იცავდა. მაგრამ ამ ზაზის გაგრძელება შეუძლებელი იყო. ამიტომ მოხდა პრინციპების როგორც გაუქმება, ისე შერბილება. ფუტურიზმი ანტია ყოველივე შექმნილის მიმართ, განსა-

კუთრებით — სიმბოლიზმისა, რომელიც ნერგავდა წმინდა ხელოვნებას. ს. ჩიქოვანიც ნელ-ნელა აყალიბებდა საკუთარი აზროვნების ესთეტიკას. ის წავიდა გ. ტაბიძის საპირისპიროდ: ლექსში შემოვიდა პროზაიზმი, როგორც სტილისტიკური ხერხი; შემოქმედებაში იმძლავრა ლოგიკურმა მანერამ; მუსიკა დაიჩრდილა ფერწერით; ფრაზები რამდენადმე გაუხეშდა; ლექსის მელოდიურობა და მუსიკალობა შეცვალა რიტმულობამ; აქა-იქ გამოჩნდა ფუტურისტული სანებები... სტილური თავისებურებანი მეტ-ნაკლებად ფუტურისტული წარმომავლობით განისაზღვრა. ს. ჩიქოვანის ლექსის სირთულე და სიძიმე, ნაკლები პოპულარობა, წყობა და ხასიათი სწორედ თანამედროვე ეპოქის შესაბამისია. ამიტომ გაჰყვა პოეტთა მთელი პლეადა მის გზას. საგულისხმოა, რომ ს. ჩიქოვანი იყო ერთადერთი, რომელსაც არ ჰქონია შემოქმედებითი უკუქცევის პერიოდი. გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე, ი. გრიშაშვილი, ა. აბაშელი 40-იანი წლებიდან თითქოს დაუბრუნდნენ XIX საუკუნის ნათელ, სადა და მარტივ მეტყველებას. ის კი ესწრაფოდა აღმოჩენას სულის უცნობი ნაწილისა. მრავალმხრივ მნიშვნელოვანია ს. ჩიქოვანის პიროვნული ინტელექტუალობაც. ფაქტიურად მან მისცა საწყისი ანტიგალაკტიონურ ტენდენციას, რათა ქართული პოეზია გაქცეოდა ამ დიდი კოლოსის ჯადოსნურ წრეს. უამისოდ ზედმეტი იყო ფიქრი ახალ ფასეულობათა შესაქმნელად. დღეს შეიმჩნევა აღდგენის ცდები გ. ტაბიძის ინტონაციებისა (მ. ლებანიძე, გ. გეგეჭკორი, მ. ჯგუბურია...), მაგრამ ეს იმდენად ფრაგმენტულია, რომ შეუძლებელია სისტემატურობაზე ვილაპარაკოთ.

1. ანტიესთეტიზმი

პოეზია მუდამ ესთეტურ ნორმებს ემორჩილებოდა. მაგრამ ტენდენციის მაქსიმალიზება საპირისპირო რეაქციას ბადებს. ტექნიზებულია და გაუხეშებულმა გარემომ წარმოშვა ანტიესთეტიზმი. მისი პირველი მკვეთრი გამომხატველი იყო მუხრან მაჭავარიანი, რომლის როლი დღეს ფრიად საგულისხმოა. ის მოჰგავს იმ ჯარისკაცს, რომელმაც თვითშეწირვით სწევს გზა გაუხსნა. მ. მაჭავარიანმა შემოუშვა ლექსში სასაუბრო მეტყველება. შეიძლება ზოგჯერ კიდევ დაირღვა ზომიერება,

იყო გადაჭარბება და გადამეტება, მაგრამ ეს გახლდათ უვალი გზების გათელვა. თითქოს ყურს კრის ამგვარი სალექსო სტრიქონები:

„(ო... ეს კი აღარ ვარგა):

კოწიამ ყელი მოიღერა სამღერლად.

დაიქინა: — ქორწილში ვართო!

არწმუნებს აგრაფინას:

— მე ვარ იაღონი...

და დღეს შენზე ვიწერ ჟვარსა, ქორფა ვარდო!“

კლასიკაზე აღზრდილი გემოვნება, იმპერსიონიზმის თუ სიმბოლიზმის უნატიფეს ფორმებს შეჩვეული თვალი, გაოცებულ რჩებოდა ლექსის გაპროზაულებით. სასაუბრო მეტყველების სტილიზებული წარმოდგენა არღვევს მაღალფარდოვნების შტამს. იქმნება ინტიმური განწყობილება. ლექსში შემოდის ემპირიული ფაქტები. მითოსის ინვენტარი უვარგიადება. ამიტომ არის მუხრან მაჭავარიანის სამყარო შემორკალული ქართული სოფლითა და შორეულ გმირთა სახეებით.

პოეზიაში ჰარბად შემოვიდა ბელეტრისტიკა. ლექსიკაშიაც გახშირდა მიწაზე დაშვების ეპი. სმენას მოეძალა ანტილირიკული სიტყვები. ეპოქის შესაბამის რთულ და ხორკლიან განცდას ადექვატური შესატყვისი სჭიროდა. პროზაიზმი მრავალსახედ დაიშალა: ის ზოგჯერ უშუალო ყოველდღიურობის პროდუქტია, ხან — მეცნიერების მიერ შემუშავებული ცნება. გალაკტიონი ენდობოდა უცხო სიტყვებს, მაგრამ მათ გააჩნდათ მუსიკალური სინარჩარე. დღეს პოეზიაში იჭრება უხეში და ყრუ ტერმინები. სიტყვა მაგიური გრძნეულობით არის დამუჭტული. მისი ბრმა მიღვენება ჰკლავს ემოციებს. ამასთანავე, სიტყვა კონკრეტული გრძნობების, ასოციაციების, იდეების დამტვევია. სიტყვის ანალიზი გამოიყენება სამყაროს შესაცნობად: შეისწავლება არა საგანი, არამედ საგნის სიმბოლური ხატი — სიტყვა. პროზაიზმების მოჭარბება ოცნებას მიწასთან აახლოებს. პოეზიას მოსწყურდა სიტყვათა შარავანდედის გარღვევა, მანერულობისა და კეკლუცობის უკუგდება. მუსიკალური პოეზია ფერადების შეხამებით, ფრაზების უჩვეულო განლაგებით, ევფონიური სიწმინდით აღწევდა საგნებამდე. შეეცადნენ უშუალოდ გზის

გაკაფვას საგნებისაკენ. კონკრეტული სახელებით, რეალური ნივთებით დამძიმებულ ქვეყანას უნდა წარმოეშვა სათანადო სიტყვები. ამიტომ პროზაიზმი სტილური ხერხიც არის. ანტი-ესთეტიზმით მიღწეული ესთეტიზმი მოპირისპირე წყვილ-ულთა უეცარი გაერთიანებაა („კარტოფილს არ მიირთმევთ, ქალბატონო აგრაფინა?“ — მ. მაჭავარიანი); სიტყვა უღერს, როგორც პროზისათვის წართმეული ელემენტი („მე კი ვერაფრით ვერ ვახერხებდი შენს წარმოდგენას“ — ო. კილაძე); როგორც ლითონის ნამსხვრევი („მსგავსი გენი და გენი — დეზოქსირიბონუკლეინი“ — ტ. ჯანტურია); როგორც ცნებითი აზროვნების პროდუქტი („თეთრი თაბაშირით დაჯავშნული ჩემი არსებობა დამარილდა“ — ო. ჯელიძე); როგორც ფრაგმენტი დიალოგიდან („ჩვენ ვართ კოლუმბები! ჩვენ ვართ ვესპუჩჩები! მაგელანები! — იღრიალეს დანარჩენებმა“ — მ. ლებანიძე)...

ლექსის ფორმალური სიკოხტავე დაემშო. სიმბოლიზმის მიერ მიღწეული რაფინირება რჩება მწვერვალად. გ. ტაბიძის ლექსის მელოდიური სიმღიღრე უნდა შემოქმედებითად დაიძლიოს. მისთვის ახალ ღირსებათა შემატება — ფანტასტიკურად რთულდება. ანტიესთეტიზმის პრინციპები საუკეთესო გამოდგა ახალი ტრადიციის დასამკვიდრებლად. ჩვენ გვყავდა ლექსის დიდებული ოსტატები. დღეს ლექსის დასრულებული ფორმა არავის აინტერესებს. ქაოსური სინამდვილე მსგავს სტრუქტურებს იძლევა. სიმბოლისტები იყვნენ ლექსის ვირტუოზები. ტრიოლეტი თუ სონეტი მათ ხელში სანთელივით რბილდებოდა. ფორმის უსაზღვრო ოსტატობა, უნაკლო ტექნიკა ქმნიდა თვალისმომწყვეტ მშვენიერებას. მისტიკური მუსიკა, ირაციონალური ძალის მოძრაობა ჰკრავდა ტაეპებად განკვეთილ სიტყვებს. მაგრამ ამჟამად პოეზიამ ჩამოიფერთხა მაღალი და არისტოკრატიული სტილის ატრახუტები. მას შეერია ინტელიგენტური თუ პლებეური ნაკადები. სალექსო ფორმებმა რაციონალური სახე მიიღო. როგორც ადამიანმა, ეპოქის შესაბამისად, უარყო ჩაცმის რთული და საზეიმო სტილი, ისე პოეზიაც განიტვირთა საპარადო მორთულობისაგან. ის შეეცადა შელეოდა გარეგან ატრიბუტებს, სამაგეროდ გართულდა მხატვრული აზროვნება. ბევრს წერენ, თითქოს თანამედროვე ქართული სალექსო ფორმები უკიდუ-

რესად დაიხვეწა. ეს არასწორია. ქართველ სიმბოლისტებთან მიმართებით, დღეს ლექსი საკმაოდ გაურანდავია, და ეს ბუნებრივიცაა. ო. ჭილაძე თუ შ. ნიშნიანიძე, ტ. ჭანტურია თუ მ. ლებანიძე სულაც არ ცდილობენ ლექსის კანონიკური ფორმები შემოგვთავაზონ. მათთვის მთავარია აზრისა და განცდის ზუსტი გამოხატვა. შეიძლება საამისოდ კიდევ დაირღვეს ნაწარმოების სტრუქტურა, მაგრამ მიიღწევა ის, რისთვისაც იწერება: ფორმის რაფინირება ხარისხის განმსაზღვრელი როლია.

50-იანი წლებიდან გაჩნდა ანტიმუსიკალიზმის ნიშნები. აღრე მას ავლენდნენ ტ. ტაბიძე და ს. ჩიქოვანი, უფრო აღრე — ი. ჭავჭავაძე. ეს იყო ერთგვარი თვითიძულების ნაყოფი. მათ ლექსებს აკლდა აკუსტიკური სრულყოფა. ტ. ტაბიძემ თავისუფალი სუნთქვით შეავსო სიტყვათა განლაგების სიმძიმე. სიმბოლისტური ლექსის აკადემიურობა მოითხოვდა მუსიკის კულტს. ტიცთან ტაბიძეს ნაკლებად შეეძლო სიტყვის მუსიკით ტკობა, მელოდიკის პრინციპით ნაწარმოების აგება. ამიტომ იყო იგი ერთგვარად შებოჩილი „ცისფერყანწელობის“ პერიოდში. ხოლო სიმონ ჩიქოვანმა სმენითი სისუსტე სხვა კომპონენტებით დაძლია. საკუთარ შესაძლებლობათა კანონზომიერება ეპოქალური მოთხოვნების შესაბამისი გამოდგა. თვითვე ბრძანებდა, რომ ლექსი უნდა იყოს რთული, მაგრამ გასაგები, რომ ფერადების ბილვა სჯობია გალობის მოსმენას. როცა გაზუნება დაეტყო კლასიკური და კლასიკალტყეული ლექსის ფორმებს, მელოდიკასაც წაერთვა პრიმატობა. ეეფონიისადმი ყურადღება შესუსტდა. ცხადია, არ მომკვდარა პათოსი ლირიკაში მუსიკისა, იწერება ნატიფი და მელოდიური სტრიქონები, მაგრამ მცირდება მათი ხვედრითი წონა. ანტიმუსიკალიზმი ერთ-ერთი გამოხატულებაა იმისა, რომ სიტყვის ხელოვნება ნელ-ნელა იქცევა აზრის ხელოვნებად. როცა ასპარეზიდან ქრება რითმა, მეტრი, სტროფი, სიტყვათა აკუსტიკური შერჩევის წესი, ძნელია ვილაპარაკოთ სიტყვის მუსიკის შესახებ. სტრ გამოდის ანტიესთეტიზმის პაროლით. ტრადიციული და აღრეული მოდერნიზმის ესთეტიკა ნელ-ნელა უფასურდება. ამიტომ დღეს პოეტი მიაგავს მომღერალს, რომელსაც არასდროს საგანგებოდ არ

უზრუნავს ხმის დასახვეწად. მაგრამ საქმე ის არის, ამჟამად პოეტები უკვე არ არიან მგოსნები. ისინი კი არ მღერაან, არამედ ფიქრობენ, თუმცა აუდიტორია მათგან სწორედ სიმღერას თხოულობს.

2. პაროდია და ირონია

ანტიესთეტიზმის ჯერ ფარული, შემდეგ — აშკარა ტენდენციებით ლირიზმი ტრანსფორმირდა. პოეზიის მფრინავი ობიექტები გაურბიან სიმყარეს. მაგ., მკვეთრად მოდერნიზებულ იქნა სიყვარულის თემატიკა, ფაქტიურად აღარ იწერება ლექსი ქალის თემებზე. სიყვარული არ-ს არა ხოტბის (როგორც, ვთქვათ, ი. გრიშაშვილითან ან გ. ლეონიძესთან), არამედ დაკვირვების საგანი.

60-იანი წლების პოეზიაში დამკვიდრდა ირონია და პაროდია, — მწარე ცხოვრებისეული სიმართლის გამონაკრთომი. როცა პეროიკა სცენიდან ჩამოდის, იმარჯვებს კომიზმი და სატირა, მარადიელი ღირებულებანი ზურდაედება. მასობრივი კულტურა და კეთილდღეობა უკვე აყალბებს. მას, როგორც მიზანს. აუდიტორიას არ სწამს ჭეშმარიტი გმირის არსებობა. ყველაფერი თითქოს დიფუზიურად თანაბრდება. ფულის კულტი ამოსწევს ყალბ მონუმენტებს. ილიძებს ცინიზმი, ნიპილიზმი. სწორედ ამიტომ გაიტაცა ჩვენი საზოგადოება კომიზმის ტალღამ. დღეს კომედიები უფრო პოპულარულია, ვიდრე ტრაგედიები (მდრ. — რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების სპექტაკლები — „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“). მაგრამ მსუბუქი იუმორის პარალელურად აღმოცენდა ირონია და პაროდია. მათი ბუნება რაციონალიზმით ხასიათდება. უკულტურობის ლანქერს აკავენს კიდევ ცინიზმი და ნიპილიზმი. მაგრამ ისინი პიედესტალიდან ძეგლების ჩამოყრასაც მოითხოვენ. ხოლო პაროდია და ირონია — ეს ნაღვლიანი ღიმილია, რომელიც მიგვიითითებს, რომ ფაქტი ობიექტურად არსებობს. გონება ზედავს, რომ ბევრი რამ სასაცილო ხდება ამქვეყნად. მაგრამ დინების ახალ კალაპოტში გადაყვანა — ზედმეტი გულმოდგინებაა.

მუხრან მაჭავარიანის მრავალი ლექსი პოეზიის პაროდიაა. კონკრეტული თემა იმდენად არაა ჭკრეტის საგანი, რამდენადაც სათქმელის გამოხატვა. გაპროზაულების პათოსი, მწრა-

ლი დიალოგების შემოტანა, ნატურალისტური აღწერები — ირონიაა პათეტიკური ემოციების მიმართ. სამყარო აისახოს სწორედ ისეთი, როგორც არის. როცა საჭიროა დრამატიზმი — კიდევ უნდა გამოვლინდეს („საბა“). ეს პოეტის თვალსაზრისია. მაგრამ ცხოვრება სრულიადაც არ არის დღემარად მშვენიერი და რომანტიკული. ამიტომ ეძიებს იგი მდგომარეობის შესაბამის ფორმებს. ზოგჯერ მკაცრი მწუხარება იმორჩილებს გონებას („კოლა“). აქ აუცილებელია ფაქტის ჭიუტი და ნერვიული დანახვა. მერმე შეშფოთება შესძრავს პიროვნებას („მე ისეთ ქართველს რა ვუთხრა“); მოგონება გვაზიარებს ფარულ მელანქოლიას („რომ არ ამელო“); უეცარი განგაში გააჟრიალებს მთვლემარე ლანდებს („ანდუყაფარო“). მკვეთრი და აწეული ინტონაცია მოწოდებაა მასებისადმი. ხალხის უფართოესი ფენები ბულბულის გალობას ვერ მოისმენენ. მათი ყურადღება მიიზიდება ქუხილისა და ქარიშხლის ხმებით. სტრიქონები გაიმართა ორატორული მეტყველების კვალდაკვალ. სიტყვა, როგორც მახვილი, ელავს დაშტამპული სტრიქონების წყველიაღშა. მ. მაჭავარიანის გამოჩენა იყო სწრაფი და უეცარი, თითქოს დასრულებული ნაკვებით იშვა: წლების დენას კი არ მოჰქონდა, არამედ მოჰქონდა შთაგონება. ყოველივე მოულოდნელად გადაწყდა. მას არ ჰქონია შეგირდობის პერიოდი, თანდათანობითი აღმასვლის ხანა: გადასწიეს ფარდა და გამოჩნდა მთლიანი სცენა. აქ მოქმედების განვითარება კი არ იყო საგულისხმო, არამედ უჩვეულო დეკორაციები, შუქისა და ჩრდილის უცხო მონაცვლეობა, გროტესკული ღიმილის გაშრიალება. თითქოს კულმინაცია ექსპოზიციაში ჩაეტია. მომავალი გვპირდებოდა სურათის მოჩარჩოებას. რეალური საგნები გაურბოდნენ ბუნდოვანებას. აზრის სიმკვეთრე მოელოდა ზუსტ სამოსელს. ამიტომ სუსტი ფრაზებიც კი პოულობდნენ გამართლებას. მისი ყოველი ლექსი აგებულია აზრის საფუძველზე. ცხოვრებისეული დაკვირვება წარმოქმნის გრძნობათა გამას. სიტყვათა თამაში პაროდირდება უსახური დიალოგებით („გამარჯობა, როგორა ხარ?“, „ორი ასული“, „მგზავრები“). მათი არსებობა ნომინალურია. მაგრამ ეს არის ამბოჯი ტრაფარეტად ქცეული აფიშების მიმართ. შეიძლება ამგვარი გა-

ბრძოლება, ცინიზმი ესთეტიკურად წამგებიანია: ცხოვრება გრძელდება და დღევანდელ ფორმალურ უარყოფას ხეალ მოჰყვება ინტელექტუალური განსჯა. მ. მაქავარიანი ისეთი პოეტია, რომელმაც სწვისთვის მეტი გააკეთა, ვიდრე თავისთვის. ძიებათა დაწყებას დასრულებაც სჭირდებოდა. ლექსები ჟღერდნენ, როგორც ფრაგმენტები დიდი მონუმენტისა

ტარიელ ჭანტურია არ მოსულა პოეზიაში უჩვეულო სახეებით, განცდისა და აზრის ბრწყინვალეობით. ყველაფერი დაიწყო ჩუმად, მძიმედ, ნელა. დეკლარაციების დრო არ იყო. ალბათ, ჰაამისო სურვილიც არ არსებობდა. ირგვლივ ჟღერდნენ პანეგერიკული ჰანგები. უფროსები და მეგობრები რთმავდნენ ლოზუნგებს, სწერდნენ უსახურ, შაბლონურ, მოსაწყენ სახოტბო ლექსებს. მომლელი ფარვატერიდან თავის დასაღწევად ნიჭი არ იყო საკმარისი. შემდეგ შეიცვალა სურათი. გამოჩნდა ისეთი ლიტერატურული კონტურები, რომლებიც მანამდე ჰორიზონტს მიღმა მიმოდრიოდნენ. სტრიქონებმა იგრძნეს შორეული ხილვების სიახლოვე. ტარიელ ჭანტურიას პოეზიაშიც ნელ-ნელა გამოკრთა ნათელი ფიგურა. პოეტი გრძნობდა, რომ კარგი ლექსის დაწერა დღეს იოლია. გაცვეთილი განცდების ოსტატური გაფორმება შეიძლება შესწავლილ იქნეს. მის თვალწინ თანდათანობით იხსნებოდა იღუმალი შეგრძნების ფენები. ის ზოგჯერ აღმოჩენილსაც ხელმეორედ აღმოიჩინდა. პოეტური ქეშმარიტება სადღაც შორეთში კი არ ციმციმებდა, ის რყო გარეული მის მეტყველებაში, მოძრაობასა და ფიქრში, მწუხარებითა და სიხარულით ანთებულ მეგობართა თუ უცნობთა შორის. სიტყვები ხარბად დაეძალნენ ფაქიზ და იღუმალ ემოციურ ნიუანსებს. პოეტის თვალწინ შეგრძნებათა ტალღა დაიშალა, გამკვეთრდა, გამუქდა. ბუნდოვანი და მღვრიე მასიდან აღსდგნენ სწორი ხაზები, წერტილები, სურათები, ფერები. ფანტაზიაში შემოიჭრნენ წარსულის ლანდები. უაღრესად გამაჰვილდა პატრიოტული ალღო. რამზესის ეტლიდან დღევანდლობამდე გაბმულია მთრთოლვარე სიმი. ისტორიული პერსონაჟების ხსენება ჩვენ მეტნაკლებად გვალეღვებს. ისინი საგნობრივ ფორმას მატებენ ეროვნულ იდეალებს. მაგრამ დაფერფლილი ლანდები არა მარტო ხატვით აღსდგებიან, არამედ იქცევიან

მხატვრული გააზრების საფუძვლადაც. პეროიკა მთლიანი ადამიანის ხასიათის ნაწილია. უბერხულია სულ ერთი ეითარებით ვაყინვა. პოეტიც იცვლის მდგომარეობას, განწყობილებას. პათეტიკის ადგილს იკავებს ინტიმი, ჩუმი მინორი. ლექსები ნიავის სიმსუბუქით გამოსცემენ გრძნობებს დენადობას. შემდეგ ინტიმური განწყობილებაც ირღვევა. სივრცეს აკლდება რომანტიული იერი. საგნებთან სერიოზულ მიმართებას ენაცვლება პაროდული, ირონიული, ცინიკური მანერა. ესეც ადამიანური ხასიათის ნაწილია. ოფიციალური გრძნობების განუწყვეტელი მოწოდებაც სიყალბეა. ლირიკაში განსაკუთრებით ფასეულია შინაურული ატმოსფეროს აღძვრა, განსაზღვრული ეტიკეტების დარღვევა. ამიტომ პაროდულად დანახული სურათები მკითხველს ერთგვარად შეაცბუნებენ. ბოლოს შეგრძნების ასეთი ფორმაც მოიხსნება. პოეტი ქვერეთით გაერთობა. იგი ეძებს მასალის აზრობრივ პლანს, მის სიღრმესა და მასშტაბს. ალეგორია და სიმბოლო განმსჭვალავს სტრიქონებს. ცინიკოსი ავტორი გვევლინება მკვნივარე სახით. მკითხველთან ერთად წუხს, წვალობს, ფიჭრობს, იცინის. სტანჯავს მრავალფეროვანი სამყაროს ამოუხსნელი კითხვები. ეს კითხვები ცხოვრებისეულია, გაბნეული ადამიანთა ნათელ და ბუნდოვან მიმართებებში. პოეტს ისინი არ წამოუღია ფილოსოფიური შტუდიებიდან: თითქოს ჩვენც ეცოდნო, მაგრამ ესოდენ სხარტი პასუხი ვერ გვეპოვნა მათზე. ტ. ჭანტურია მუდამ ელტვის სათქმელს ზუსტად გამოცემას. მაგრამ სიზუსტე ზოგჯერ სირთულეს მოიხსოვს. ნიუტონის ბინომი ზუსტია და ნათელი, მაგრამ რთული. ადამიანის სულიც ბინომივით რთულია. თითქოს სიტყვები სცილდებიან ყოფით გარემოს. ჩვენ ვხედავთ რთულ სახეობრივ და სინტაქსურ კონსტრუქციებს. ექსპრესია შინაგანი მონოლოგით ძლიერდება, და სუსტდება მიმართება გარესამყაროსთან. პოეტური სახოვანება გვთავაზობს დახლართულ სისტემას. ასეთი წყობა წარმოშობს პოემის აუცილებლობას. მაგრამ ლირიკოსი კარგა ხანია განუდგა ფაბულურ პოემებს. გრძნობათა წინააღმდეგობრივი დინება ლირიკულ პოემად მთლიანდება. ზეცად და მიწად გათიშული სამყაროც ერთ ხედვაში მოექცევა. იგი ცდილობს თავისი პოეზიით სამყარ-

როს გლობალური მოდელი მოგვეცეს. ეს შეეხება არა მხოლოდ გეოგრაფიულ არეს. პოეტური სტილიც აერთებს არაერთ მოპირისპირე ნიუანსს. მისი ლექსები და პოემები სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ორიგინალური განზავებაა. აქ ძნელია წონასწორობის დაცვა. ამგვარი სიარული ბეწვის ხიდზე სვლასა ჰგავს. ცალკეული მდინარეა მუდამ გადასძლავს პოეტს. ტ. ჭანტურიას სტილიც ამდენად არის შერეული ხასიათისა. მან განვლო სტილური სრულქმნის რამდენიმე საფეხური, მაგრამ მიზანი აბსტრაქტულ შორეთში კი არ ჩანდა, არამედ ამ საფეხურთა მონაცვლეობის პროცესში. თვით პროცესის, ძებნის, მოგნების, ხელის ფათურის, წაბორჩიკების, დაცემისა და აღწევების განუწყვეტელი ჩვენება იყო მიზნად დასახული.

მუხრან მაჭავარიანმა და ტარიელ ჭანტურიამ შექმნეს ციკლი ირონიულ-პაროდული ლექსებისა. ხოლო ბესიკ ხარანაულმა პოემაც შემოგვთავაზა („ხეივანი თოჯინა“), რომლის პერსონაჟი აზაფრით ყურადღებას არ იქცევს, ცხოვრობს როგორც რიგითი ობიექტელი, განაჩარცვული მაღალი იდეალებისაგან, განზე მდგარი ცხოვრების დღევისაგან. იცვლება პოეზიის ობიექტები. სწორედ ეს არაფრით საინტერესო ხდება მომხიბვლელი. მისი უპრეტენზიო არსებობა, ერთფეროვანი ბრძოლისა და სწრაფვის ფონზე. არის პრეტენზიული. ამგვარი პოზა ყრუ პროტესტია, პაროვენული ღრსებრს გამჟღავნებაა, რითაც პაროდირდება გარემომცველი საგნები. მაგრამ ის თვითვეა ავტორის ირონიის ობიექტი. სამყარო უარყოფის უარყოფაა. პოზიცია განსაზღვრავს რეალობის მდგრადობას (ამ საკითხის შესახებ იხ. ი. კენჭოშვილი — „ირონიულ-პოეტური ვარიაციები“, „ცისკარი“, 1971, № 10).

3. რთული ფორმები

პოეზია იძარცვება მდიდრული სტილისაგან, ედარება ფოთოლდაცვენით ხეს შემოდგომის ქარში. მარტივდება სალექსო ფორმები, სამაგიეროდ რთულდება მხატვრული აზროვნების სტრუქტურა. ლექსი გარეგნულად ნაკლებ სინათლეს გამოსცემს, თითქოს ანემიური ხდება. წყალქვეშა მდინარეა ამოძრავებს ზედაპირზე ასვეტილ საგ-

ნებს. შეცნობის პოეზია ქმნის რთულ და ინტელექტუალურ სტილს. აღრე ზოტბა თანაბრად მიეძღვნებოდა ოქროსა და ოქროსფერ ნივთებს. ამჟამად დაკვირვების, ანალიზის, წვდომის პროცესი გადაიქცა შემოქმედების მთავარ თემად. წინათ გვეძლეოდა შედეგი, დღეს რეზულტატი ნაკლებ მნიშვნელოვანია. მთავარია აზრის მოძრაობის ჩვენება, ჰერეტიკა მფრინავი ობიექტების მოთრგუნვინა. პოეზიის წმინდა ტალანი, სადაც ფრაკებითა და სტილიზებული ნაბიჯებით ელავდნენ ქურუმები, გაივსო უხეში და ჰკვიანი სახეებით. პლებუური სისხლის განახლება, სიახლოვე მშობელ მიწასთან, რეალური კომუნიკაციის დამკვიდრება, ლექსის ტონური აქცენტირება სპობს ჰეგემონიას სასკოლო ფორმის ტანსაცმლისა. ჯერ მ. მაჭავარიანმა დაშალა შტამად ქცეული მაღალფარდოვნება, მერჟე ო. ჭილაძემ რეალურად ხილული საგნები რაციონალისტური ოცნებით შეავსო, ხოლო შ. ნიშნიანიძემ პოეტური ზმანების ელემენტებად დარაზმა.

ოთარ ჭილაძე რთული პოეტია თავისი მსოფლალქმით. ყოველი ნაწარმოები ასოციაციების კასკადითაა აგებული. ლოგიკურ გადასვლას ენაცვლება ინტუიციური თვითგამოხატვა. პოეტი მეტყველებს კონკრეტული საგნის გარშემო. ეს საგანი სინამდვილის ატრიბუტია, რომლის ემპირიული ფასი საყოველთაოდ ნაცნობია, ახლა კი უნდა გვაინტერესებდეს არა დამოუკიდებელი ღირებულება, არამედ ობიექტის სახეცვლილება მკვრეტელის ხელთ და წინაშე. ევრიდიკე და ორფეოსი. გილგამეში და ხელოვანი საინტერესონი არიან როგორც კონკრეტული ოცნების გამსაგნებელნი. მათ დაბინდულ თვალებს, სევდიან ღიმილს, გრანიტის ნებას ქიმიურად შლის საუკუნეთა შემდეგ ანთებული მზერა. სააზროვნო ფორმათა გართულება ამოსწევს ბუნდოვანი და მღვრიე სინამდვილის მიკროსკოპულ ანაბეჭდებს.

შოთა ნიშნიანიძე პათეტური სტილით ეზიდება მიწას ზეცისაკენ. ამაღლებული მიწის კულტი — რეკავენ სტრიქონები. მხატვრულ სახეში კონდენსირდება განცდის მაქსიმუმი. აზრი ერთი ფრაზის ექსპრესიით ამთლიანებს გაფანტულ ემოციურ სიგნალებს. „სამრეკლოებზე ზარს ხსნიან და ჭიხინს ჰკიდებენ“ — ეს მოვლენის ფანტასტიკური ბილგაა.

რთულდება შეგრძნება. ასოციაციები ემოციის შემკერული და გამფანტველი ძალებია. სინთეზირდება გრძნობა და არა აზრი. პოეტი მისდევს განცდების უსასრულო სპირალებს. ფაქტი არის ზღვის საგანი. საძყარო მოედინება ფერთა და სხივთა კორიანტელში გახვეული. რთული რეალობა საკიროებს როგორც რთულ შემეცნებას, ისე შეგრძნებას. მეტაფორა დეტაებრივ კერძხად გარდაიქმნება.

ტარიელ ჭანტურია ოსტატია იჩიბი მეტყველებსა. იწერება არა ტექსტი, არამედ ლექსის ქვეტექსტი. სიმბოლოებად ცოცხლობენ სახელები და სახეები. ირევა უამრავი ნამსხვრევი ლეგენდისა და ოცნებისა. მათგან გამოტანილი მახვილი აზრი უფერად ანთებს ლექსის მშვიდ განწყობილებას. ხანაც რთულდება ლექსის სტრუქტურა. ეს სირთულე ბუნდოვანების გამომრიცხველია. აღმასვლას სინათლე მოსდევს. უფრო ზევით, ვისკენ! „სუპერ-კაზინო“ არის მწყობრად დახლართული ნაწარმოები. ალეგორიული სპექტრი. სიმბოლური სპექტრი. ცხოვრება, როგორც მარადიული თამაშის ხელოვნება.

სირთულე ზოგჯერ ბუნდოვანების სინონიმად არის გაცეხილი. ეს არაა სწორი. მაგრამ გასარკვევია. რა პოზიციიდან ვლამპარაკობთ. არსებობს აზროვნების ფორმათა მონაცვლეობის მრავალი ზღვარი. ყოველ სიახლეს. გარკვეულ ეტაპზე მაინც, თან ატლავს ბუნდოვანების სამოსელი. ჭირს თვალის გასწორება წყვილიადში უცებ ანთებული ნათურისათვის. აბსოლუტური სინათლე იგივე სიბნელეა. დღეს არაერთი პრიმიტიული პოეტი წერს გაუგებრად. მათი აღქმა ძნელია იმიტომ. რომ თხზავენ ნორმებისა და კანონების გარეშე. ლულული უფრო გაუგებარია, ვიდრე ბრძენის მეტყველება. მათემატიკა არასპეციალისტისათვის სასტიკი ურჩხულია, გამოუცნობი სფინქსი, მაგრამ შესწავლის შემდეგ მკაცრად გაშუქდება ყოველი დეტალი. ხოლო პრიმიტივისტის უნიკო ნაწერი. რაც უნდა ვეცადოთ, ბოლომდე რჩება ამოუცნობი. ზოგჯერ სიმარტივე უფრო აბნელებს აზრს, ვიდრე სირთულე. ბუნდოვანებაში ორი ასპექტი უნდა გამოვყოთ — აზრობრივი და ემოციური. მეცნიერული ნაშრომისათვის დაზღუპვლია ბუნდოვანება, აზრი ზუსტად უნდა გამოიკვეთოს. მაგრამ ხელოვნებამ შეიძლება აზრობრივი გაუგებრობა ემო-

ციურ ილუზიად გამოიყენოს. ზოგჯერ გაუხსნელია მხატვრული სახის არსი, მაგრამ იმორჩილებს გაჭიუტებულ გემოვნებას. დღეს პოეტები ფართოდ იყენებენ კონტრასტულ წარმოდგენებს, სენსაციურ სახეებს, რომელთა აღქმა რთულ პირობითობას ეფუძნება. ხანაც სწორედ გაბუნდოვნებული ხერხით ეწვედებით დიდ სინათლეს. ამჟამად მარტივი ხელოვნება ვერ იარსებებს, სტრ ურიცხვი აშკარა და ფარული გზებით აწვება შემოქმედის ფანტაზიას. პრიმიტივისტების დრო დიდი ხანია გავიდა. ცოტა სხვაგვარად დგას „ლიტერატურა-შჩინის“ პრობლემაც. ცნობიერების პოეზია ტრადიციულ ლიტერატურას ისევე ღებულობს სააზროვნო მასალად, როგორც გარეგან საგნებს. ლიტერატურა აგროვებს ფაქტობრივ მონაცემებს. ერთნი ცხოვრებისეულ მასალას უხვად აწვდიან ლიტერატურას, ხელოვნებას, მეორენი მას ანალიზებენ. ლიტერატურაც ქმნის განცდების, შთაბეჭდილებების, აღქმების რეზერვუარს.

გივი გეგეჭკორი რთული სინტაქსური კონსტრუქციებით აზროვნებს. შეიმეცნება პიროვნების მიმართება რეალობასთან. აზრის მსვლელობა არის ლოგიკური. გეზი წინასწარვე შერჩეულია. ექსცესები მოხსნილია. ვიცით, რომ პოეტი შიფრავს საგნის ქეშმარიტ არსებობას. პირველი ლექსები გვაწვდიან ერთგვარ სქემებს. ამჟამად მან განაახლა საკუთარი სტილი. მუსიკალური ლირიზმი შეერთო განსჯის პროცესს. ხელოვნური პირობითობა ბუნებრივად გამოჩნდა. მაგალითად, როცა ანალიზდება „ტრანზისტორი“, საგრძნობია, რომ ავტორი ავითარებს ასოციაციათა კომპლექსს, რთულ ფიქრებს. მაგრამ იკარგება სითბო, რომელიც შეცნობის პროცესმა უნდა გამოსცეს. ხოლო როდესაც გონებას სტანჯავს ლანდი ფრანსუა ვიიონისა, ყოველი პირობითობა უეცრად პოულობს გამართლებას („ბალადა“). გ. გეგეჭკორმა ოდნავ გაანათა თავისი სტრიქონები. ტაეპთა უხეშ წყობაში თანდათანობით ჩადგა ლირიზმი და პარამონია. მან მიაგნო შუალედურ გზას ბუნდოვანებასა და სიმარტოვეს შორის. მაგრამ ეს მიგნება ინდივიდუალური ღირებულებებისაა. ყველა პოეტს აქვს გადახრის საკუთარი ამპლიტუდა. ზოგადი კოეფიციენტის გამოყვანა შეუძლებელია. ა. წერეთლისათვის რთული ლექსია

„ქებათა ქება“. მაგრამ დღეს ამგვარი სტრუქტურის (და არა ხარისხის) ლექსი მარტივად მიგვაჩნია. აზროვნების ფორმები განუწყვეტლივ იცვლებიან. იშლებიან, რთულდებიან. ყოველ ხელოვანს ისინი განსწავებულად წარმოუდგება.

ვრცელდება აზრი, რომ მოვიდნენ ბუნდოვანი და ძნელად გასაგები პოეტები (ლია სტურუა, ბესიკ ხარანაული, ჯარჯი ფხოველი...). ეს თვალსაზრისი. დილექტანტურ წრეებში გავრცელებული, კორექტეს საპირიკებს. მათი სირთულე არ არის თვითმიზნური. ო. ჭილაძე უკვე არ ეჩვენებათ მანერული და ბუნდოვანი. მაგრამ იყო დრო. როცა ზომიერებას ასწავლიდნენ. გემოვნების განვითარებამ გადალახა პირობითობის ახალი ზღვარი. შემდეგ გამოჩნდნენ უფრო რთული პოეტები. სიტყვას წაერთვა პირდაპირი მნიშვნელობა. ცნობიერების ნაკადით დეფორმირდა სინამდვილე. მძაფრად გამოვლინდა ფაქტის ანტირეალური შინაარსი (ზღრ. პ. პიკასოს „მტირალი ქალი“). წლები წავლენ. ექსპერიმენტები აითვისება. გაჩნდება პირობითობის მომდევნო ზღვარი. დღევანდელი ბუნდოვანი პოეტები ნელ-ნელა, ჩვენდა მოულოდნელად, განათდებიან (ზღრ სიმბოლისტების ბედი): აიღებენ ქვეშ შერცნობა მათი ნამკვილი სახე.

4. რიტმული მოდიფიკაციები

სიმონ ჩიქოვანმა დაამკვიდრა ნაკლებ გავრცელებული სალექსო საზომების კომბინაცია ($4 + 4/4 + 4 + 4$, $4 + 4 + 2/4 + 4 + 4$). ის მიენდო მეტრის ჰარმონიას. რადგან გრძნობდა, რომ ფრაზების მძიმე წყობა მსუბუქ ფორმებად უნდა გადაწილებულიყო. ქორე და მეორე პეონი იძლეოდა მკვეთრ რიტმულ სტრუქტურას. გამოსაყოფია შინაგანი სწრაფვის ორი მიზეზი: ა) პოეტი გაურბოდა საყოველთაო ნორმებს. ტრაფარეტად ქცეული ათმარცვლოვანი საზომი ($5 + 5$) უცხო განცდის მომტანი იყო. ის უნდა გამიჯნოდა მომძლავრებულ ტალღას; ბ) ფრაზის არასრული მუსიკალობა შეივსო რიტმული ერთეულების აქცენტირებული ყდერადობით („რა კარგია მზის დახრისას გორი. შემოდგომის ჩრდილი როგორ ეხამება“). მელოდიურობის ნაკლებობა შეუმჩნეველი რჩება. მეტრული სტრუქტურის თავისთავადი სიმსუბუქე ლექსს განაშორებს ხორკლიანობას. მაგრამ როგორც კი კა-

ნონიკური ათმარცვლოვანი საზომი (5+5) გამოჩნდება, ან-
 კარავლება, რომ სიტყვები მძინედ მიედინებოან. წინადადებას
 წაერთმევა სიმსუბუქე და ხინატიფე („აბა, შეადგით ერთმა-
 ნეთს მთები, მთები — შემკული სხივების სირმით, ააშრალეთ
 არწივის ფრთები, კლდით გაიგონეთ ყვირილი ირმის“).
 ამიტომ ტაეები ღებულობენ ქორეულ დასასრულს. პოეტი
 შეგნებულად ერიდება დაქტილურ კლაუნულებს. თითქოს
 ღუნდება ემოციათა განვითარება, სტრიქონები იქანება.
 ანალიტიკურ პოეზიას უხდება კიდევ ტერფების ამგვარი
 განლაგება (2+3+3+2). გვეძლევა ფიქრისა და განსჯის
 დრო. ბუნებრივია, რომ თანამედროვე პოეტებმა ლამის გა-
 აფეტიშეს ტაეების ქორეული დასასრული. და ეს უფრო
 შეეხება ე. წ. რთულ შემოქმედთ (შდრ — ო. ქილაძის,
 ტ. ქანტურიას, ლ. სტურუას ლექსები). მაგრამ მეტრი ერთი
 კომპონენტია რიტმისა (ამჟამად ემსჯელობ კლასიკური ლექ-
 სის შესახებ). საჭიროა სხვა ფაქტორთა ძიებაც, რათა მო-
 დერნიზდეს მთლიანი ლექსთწყობა. ეს მეტად რთულ
 პრობლემაა. როგორც მეტრის შეცვლა არ უდრის რიტმის
 შეცვლას. ისე რიტმული ნოდერნიზება — ლექსის მოდერნი-
 ზებას. ქართული ლექსი გადახალისდა 10—20-იან წლებში.
 მას შემდეგ გაიარა ნახევარ საუკუნეზე მეტმა დრომ, გა-
 მოჩნდა არაერთი ნიქი და ტალანტი, მრავალი რამ შეიცვალა
 ლიტერატურაში, მაგრამ ლექსის რევოლუციური განახლება
 არ მომხდარა. მასში ცალკეულ პოეტებს შეაქვთ ცვლილება-
 ნი. ახალი ინტონაციები, რითმები, სახეებო რიტმები, 70-იან
 წლებში სრულიადაც არ წერენ ისე, როგორც წერდნენ ამ
 საუკუნის პირველ მეოთხედში, მაგრამ არ შექმნილა ქართუ-
 ლი ლექსის თვისობრივად ახალი ტიპი. გრძელდება მისი
 ევოლუციური განვითარება, თუმცა ექსპერიმენტები საკმაოდ
 გახშირდა.

მეტრული თვალსაზრისით ფრიად საყურადღებოა ოთარ
 ქელიძის პოეზია. მან საზომთა მოდერნიზებით მოინდომა
 რიტმული სტრუქტურის შეცვლაც. დაირღვა კანონიზებული
 წყობა. გამოჩნდა ტერფების უჩვეულო კომბინაცია. მაგრამ
 ეს უცებ როდი მომხდარა. მან საკმაო ენერჯია შეაღია ტრადიციულ
 ლექსს. ბევრი ლექსი, ბალადა და პოემა ოთარ ქე-

ლიძემ ფისტიკაურითა და შაირით გამართა. პოემა „ორი მარაბდელი“ იწერება რევამარცვლოვანი მეტერიითა და ჯვარედინი რითმებით. ავტორი ერთგულია ფაბულის პოეტიკისა. ნათელი და მოქნილი მეტყველება ჰკვეთს ორი ანტიპოდის პორტრეტს. ბალადები ნოველისტური პრინციპებით დამუშავდა. სასაუბრო ინტონაციები ანმოვანებენ უცხო და საინტერესო ამბავს. თითქოს გამოიყვება ავტორის სტილი. მაგრამ 60-იანი წლებიდან ყველაფერი შებრუნდა. დაიწყო გადასაწყვის პერიოდი. კრიტიციზმმა მოხსნა ტრადიციის კულტი. პოეტის წინაშე აილანდნენ ახლის ბუნდოვანი კონტურები. სიმარტ-ვეს შეენაცვლა სიართულე. ახალი ლექსები („ბორის პასტერნაკს“, „საკუთარი მონეტა“, „კუმურდოს ტაძარი“) გადაფასებაა წინაპერიოდისა. გართულბული ცხოვრება შემოიჭრა პოეზიაში. პოეტი დაიმუხტა ტრაგიკული ვნებებით. ახალი მეტრული სტრუქტურების წამოწევამ ამოიყოლა უცნობი განცდები. ტერფების გადანაცვლებამ უჩვეულო ელერადობა გამოსცა (2+4+2, 2+4+4). ტრადიციაში სპორადულად გაღვებული ტენდენცია სისტემად გარდაიქმნა. ო. ქელიძე მთელი ძალით დააწვა ტერფების ახალ კომბინაციას. განსაკუთრებით ჩამოიქნა, როგორც რთული სააზროვნო ფორმა, მოდერნიზებული ფისტიკაური (2+4+4). ქორეს შემდეგ ორი მეორე პეონი ძაბავს ყურადღებას. ის ვერ გამოდგება სასაუბრო მეტყველების გადმოსაცემად: რიტმული აქცენტირება აბუნდოვანებს სათქმელს. ხოლო მედიტაცია იტანს გართულბებას. ო. ქელიძემ ძირითადად ამ მეტრით დაწერა ორი პოემა „ჩემი მაგნიტური არე“ და „ამირანბთა“. რიტმისადმი მიმძღავრების პათოსმა ვერ იგუა წმინდა ეპიკური ელერადობა. ფაბულის პარალელურად აღმოცენდა ლირიკული ნაკადი. ორი საწყისი შეექსოვა ურთიერთს, თუმცა ერთგვარი უხერხულობა წარმოიშვა. თითქოს გაძნელდა პოემებიდან შინაარსის გამოტანა. მე ვფიქრობ, ამგვარი საზომები ფაბულური ნაწარმოებებისათვის რამდენადმე ხელოვნურია. პოეტი უფრო იგებს, როცა წერს ლირიკულ ლექსებს. სწორედ მოდერნიზებული ფისტიკაურიტ შექმნა მან შესანიშნავი ლექსები. მათში პროზაიზმებიც თითქმის ლირიკაზმდე აღის. სტილიზებული სალექსო წყობა გვაწ-

ვლის ფორმისეულ ემოციებს:

„ძველი საქართველოს კრილობები
ტანზე სახადივით გეფოთლება,
მიხვალ, უსასრულო ჩრდილოეთის
მიწას დამჩნევია შეშფოთება.
ციდან საქართველოს დანახვისას
იტყვი, აწეწილი ლოგინია,
სადაც სულიერი გადახიზვნა
ეამმა სასწაულად მოგივლინა“.

5. განპოეტურების ტრაგედია

კლასიკური ლექსის ფარგლებში ახალი რიტმულობის ძიება დასრულდა ვერლიბრის აღიარებით. ჩარჩოებში როცა ხსნა ვერ იპოვეს, მის მიღმა გადაიხედეს. ოთახში დეკორაციების მორიგი განლაგება შეწყდა. სარკმლიდან გამოჩნდა უფორმო სივრცე.

შემოქმედებითი სული ლაქვარდისაკენ გაიჭრა. მაგრამ ხელოვნება არის ნორმებით შებოჭილი ფენომენი. რიტმული თავისუფლება გულისხმობს აკრძალვათა სერიასაც. თეთრი ლექსი და ვერლიბრი წარმოშობენ მორიგ დაბრკოლებებს. მათი დაწერა გაცილებით ძნელია, ვიდრე კლასიკური ლექსისა. სტრუქტურულად ეს იოლია, ვერლიბრი თითქოს მისაწვდომია ყველასათვის; ნამდვილად კი ასე როდია: მთავარია ფასეულ ღირებულებათა შექმნა. ქეშმარიტი ვერლიბრის დაწერა ნიშნავს, შიშველი ხელებით კედლის განგრევას. სიიოლე მოჩვენებითია, მან შესაძლოა, წარმატებით აცდუნოს მრავალი. დაწერება და გამოქვეყნდება ბევრი უღლეური სტრიქონა, რომელთა არსებობა ავტორსაც დაავიწყდება: ზეპირად ვერლიბრი ძნელი წარმოსათქმელია.

ჯერ ჩვენში გზა გაეხსნა თეთრ ლექსს — ვერბლანს. საამისო ტრადიცია ნაწილობრივ არსებობდა. გარდა ამისა, ურთიმობა არაა უჩვეულო რამ: ხელუხლებელი რჩება კლასიკური ლექსის სტრუქტურა. პრინციპული საფუძვლები დაცულია. რითმა პოეზიაში საკმაოდ გვიან ჩაისახა და მის გარეშე იკმნებოდა შედევრები. დღეს ბევრს დაობენ და ნაკლებად წერენ, რომ რითმა ქართული ენის ბუნებით არის

ნაკარნახევი. ეს არცთუ უსაფუძვლო მტკიცებაა. ამ მოტივს იოლად ვერ გავექცევით. საერთოდ — რითმას ვერ გავაფეტიშებთ, თუმცა ლექსის მეტად ძვირფასი კომპონენტი და სამკაულია. ამიტომ წარმოიშობა სპირისპირო აზრები. რითმის კრიზისი თვით სიმბოლისტებთან აღმოცენდა. სტრ-ის უმაგალითო გაშლამ და შემოტევამ ის ყვაელივით დააქკნო. დასავლეთში გადაგვარდა კლასიკური ლექსთწყობა. ცხოვრების ურბანიზება და ტექნიციზება ჩვენშიც მსგავს ატმოსფეროს ამზადებს. ამასვე ერთვის უცხო ინფორმაციის, წმინდა ლიტერატურული ინფორმაციის მოწოლა. წარმოქმნილი კონფლიქტი სულაც არ არის ვინმეს გამოგონილი. ქართული ენა როდია გრამატიკულად და ფონეტიკურად ისე ორგანიზებული, როგორც რუსული, გერმანული ან ფრანგული. იგულისხმება ძირეული ლინგვისტური განსხვავება (აქ არ დგას საკითხი, რომლის ენობრივი სტრუქტურაა უფრო ზუსტი, მოწესრიგებული და იდეალურა). ჩვენი პოეზიის ფორმები ჩამოყალიბდა სპარსულენოვან სამყაროსთან სიახლოვით. რომლისთვისაც ურითმობა ანაქრონიზმია. აღმოსავლეთმა შექმნა პათეტიკური, საზეიმო, ყვაელოვანი, ფერადი, სენსუალისტური სტილი. მას უპირისპირდება ევროპული რაციონალიზმი. რომ შევადაროთ თითქმის თანამედროვენი — ფრანსუა ვიიონი და ჯამი, ერთბაშად შევნიშნავთ. რაოდენი უფსკრულია მათ შორის. ერთი არის მკაცრი რაციონალისტი, მეორე — ვნებიანი სენსუალისტი. შეამომავლობამ ამ დიდ წინაპართა გზაც გააგრძელა. ჩვენ მუდამ ვირყვოდით აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის, თუმცა XI საუკუნიდან მუდამ მძლავრობდა სპარსული კულტურის გავლენა (ინდური მისტიციზმიდან ძალიან ცოტა ისესხა ქართულმა მწერლობამ და შემოირკალა ქრისტოლოგიური კულტურით). თვით შოთა რუსთაველიც, სტილის თვალსაზრისით, აღმოსავლური მოვლენაა. ნ. ბარათაშვილიდან დაიწყო ქართული ლექსის განუხრელი ევროპეიზება. ეს ტერმინი შემთხვევით არ დამკვიდრებულა. ევროპეიზში იმეამად რომანტიზმს უდრიდა. შემდეგ დასავლეთისაკენ სწრაფვა საოცარი სიმწვავეით გამოჰქლავნდა ცხრაას 10-იან — 20-იან წლებში. მაგრამ პარალელურად ისევე არსებობდა აღმოსავლური ნაკადი, რომ-

ლის მოდერნიზება იოსებ გრიშაშვილმა მოახდინა. ბოლო წლებში ისევ დაიწყო ახალი ენერჯის მოკრება (იხ. ჩემი „შინაგანი მეტყველება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში“)...

როტმა მაინც შეიძლება გაძევდეს მკითხველის ცნობიერებიდანაც. ზომ არსებობს ამის მრავალი მაგალითი უძველესი დროდან ვიდრე დღემდე. მაგრამ როცა მკვიდრდება ვერლიბრი — ეს გაცილებით პრობლემური ამბავია. ირღვევა კლასიკური ლექსის რიტმული სტრუქტურა. ფორმალურად ლექსი პროზას ემსგავსება. ტრადიციული ატრიბუტები ძალას ჰკარგავენ. საარსებო ძალთა ძიება რთულ კომპოზიციებს აღმოაჩენებს. კლასიკურ სინათლეს დროებით ენაცვლება ამღლებული ფერადები. ვერლიბრი, უნებლიედაც კი, ინტელექტუალურ პოეზიას წარმოშობს. მაგრამ მეორე ტენდენციაც ვითარდება: შეცნობის პოეზია თავად ქმნის ეფექტურ და სანდო ფორმებს. დახლართული აზრების მსვლელობა ვერ იგუებს რითმის ჰეგემონიას. ტრიოლეტში გრძნობათა თამაში ხელოვანისაგან თხოულობდა სიტყვის ვირტუოზობას. დღეს აზრის ვირტუოზები ბოკაილებად ამსხვრევენ კლასიკურ ჩარჩოებს. რთული ლექსი ასოციაციური პლასტებით აიგება. იწერება ვერლიბრისა და თეთრი ლექსის არაერთი საინტერესო ნიმუში. მათი ავტორები (ო. ჭილაძე, ტ. ჭანტურია, მ. მაქავარიანი, ლ. სტურუა, ბ. ზარანაული, ჯ. ფხოველი, მ. წიკლაური, მ. ჯგუბურია, გ. ალხაზიშვილი, გ. პეტრიაშვილი, რ. კალანდია) ცდილობენ ქართული ენის ბუნებას მიუსადაგონ ფორმისაგან გაძრკვილი ლექსი. სამწუხაროდ. ჩვენ არ გავგაჩნია ვეროპული ენების მსგავსი მდიდარი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური ტრადიცია, როგორც ინტელექტუალური პოეზიის, ისე ვერლიბრის მისაღებად და დასამკვიდრებლად. ამიტომაც უჭირს მკითხველს მათთან შეგუება. ესეც არის ერთ-ერთი მიზეზი. მხოლოდ თითოერთოლა პოეტს თუ ძალუძს იმპორტული სააზროვნო ფორმების გაქართულება, ეროვნულ სულთან შეფარდება.

ვერლიბრი კლასიკასთან მიმართებით, ფორმის თვალსაზრისით, არის ანტილექსი. შემდეგ გარეგნულ ნიშნებს თანდათან მოსდევს ანტიპოეტური შინაარსი. მთლიანად ყალიბდება ცნება ანტილექსისა. ასეთი ნაწარმოები პაროდიაა ესთეტი-

კური საბუღალსა, რომ არაფერი ვთქვით ობიექტის შესახებ. ჯერ მუხრან მაქავარიანი შეუდგა პოეზიის დელირიზებას. ყოფითი დიალოგები მოეძალა ფანტაზიას. ლექსი თითქოს ნაწყვეტია პროზისა:

„ — არ გათავადი?!
— შენ ჩემი თქვი!
— არ ჩანს მაინც?
— ჯერ არა.
...
— უი!
— ე... ე!
— ესე იგი —
გვეშველა და ეგაა“.

მსგავსი ლექსები აღარ ჩაითვლება მხატვრული მეტყველების ნიმუშებად. მაგრამ სწრაფვას გამართლება ეძებნება: დაშაქრული სტრიქონები მოყირჭდა გემოვნებას. მერმე ანტიესთეტიზმი საკუთარ მშვენიერებას გამოიმუშავებს. ირონია და პაროდია აზრს მისცემს ყოველდღიურობის იმიტაციას.

მ. მაქავარიანი ანტილექსის ფორმებით იფარგლება; ხოლო ტ. ჰანტურია კმნის პაროდული ლირიკის რკალს — „აუწყობელი გიტარები“, რომელშიც დომინირებს აზრობრივი საწყისი. უცნაური და ანტილირიკული შინაარსი მიიღება მოვლენების კერეტით. მორის ფოცნიშვილს თითქოს სტილი არ აძლევს საშუალებას, რომ ირონიის გამოხატვას შეეცადოს. მაგრამ მან ამღერებული და ლირიკული სტრიქონების გვერდით ადგილი დაუთმო პაროდიაზმებს. ლექსი პროზაულ-ესკიზს ემგვანება:

„მე რაც ვიცი, —
შენ გაგიზილე,
შენ სხვას უთხარი,
სხვამ კიდევ სხვას, —
იმ სხვამ ვილაცს გაანდო მერე
ჩვენი ამბავი, მწამს.
ახლა ის ვილაც ჩემთან მოდის და
მევე მიამბოს მას,
რაც მე ვიცი
და შენ ვითხარი,
რაც შენ უთხარი სხვას“.

(„პარადოქსი“, № 1).

განპოეტურება უზილავ სენად გავრცელდა. ძველად იწერებოდა იმპრესიონისტული ეტიუდები (შდრ — შ. დადიანის „ჩამოკრულები“). 10-იან—20-იანი წლების პრესა გაივსო ესკიზებითა და მსუბუქი ჩანახატებით, რომლებიც პოეტურობას ეპოტინებოდნენ. ამჟამად პოეტები ხშირად წერენ ანტილექსებს, ლექსის სახელს არქმევენ პროზაულ ესკიზებს, თუმცა მათ პოეზიისათვის სპეციფიკური არაფერი სცხია. ლექსი ცდილობს პროზასთან გატოლებას, ზოგჯერ ჟურნალისტურ ნარკვევთანაც კი. კურსი ნათელია — პოეზიიდან პროზისაკენ. განპოეტურების ტრაგედია ქმნის მრავალ საზროვნო ნიუანსს. ამ პროცესს სჭირდება შეცნობა. სტრ-ის სოციოლოგიური შედეგები დელირიზებაშიც იჩენს თავს. ანტილექსი ვარიაციებად წარმოიდგინება. გაცნობიერებული საერთო სიტუაცია შობს მსგავს სტრუქტურებს. იწერება ლექსი — პროზის ფრაგმენტი (მ. მაჭავარიანი, ტ. ჭანტურია, მ. ლებანიძე, მ. ფოცხიშვილი), ლექსი-ნოველა (ვ. ჯაფარიძე, გ. პეტრიაშვილი), ლექსი-პოემა (ლ. სტურუა, ბ. ხარანაული), ლექსი-ეტიუდი (შ. ნიშნიანიძე, რ. კალანდია, ვ. დოლბაია), ლექსი-მონოლოგი (ო. ჭილაძე, გ. გეგეჭკორი, ლ. სტურუა, ჯ. ფხოველი). ყოველი მათგანი საზრდოობს პროზაული საწყისებით. ბელეტრისტული ფორმების ექსპლუატაცია, შემოტანა, დამკვიდრება უსაზღვროდ გრძელდება: ლამის გარეულმა შინაური გააძეგოს. ლექსის კრიზისი აქაც კპოეებს გამონატულებას.

6. რაციონალური ოცნება

სტრ-მ დააჩქარა მეცნიერების დიფერენცირება. მან პატრიოტიზმსაც მწუხვე და დრამატული ხასიათი შესძინა, წამოაწია და გაამკვეთრა ნაციონალური მოტივები (ჯ. ჩარკვიანის „რწმენის კედელი“, მ. ლებანიძის, ტ. ჭანტურიას, მ. მაჭავარიანის, ზ. ბოლქვაძის ლექსები). სინამდვილის სიღრმეში შექრამ დაშალა შეცნობის ფორმები. წარმოიშვა ახალი დარგები. მოხდა მეზობელი დისკაპლინების სინთეზირება. ორი საპირისპირო მიდრეკილება ერთბაშად გამოიკვეთა. მეცნიერება ესწრაფვის უსაზღვრო დაშლას. ამასთანვე, იქმნება ცნობიერების გამამთლიანებელი მეთოდები. პოეზიაშიც ანა-

ლოგიური სიტუაცია ზუფევს. მრავალგვარი სტილისათვის გზის გახსნა თანდათან წარმოშობს ანტაგონურ და ურთიერთ-მომხსნელ ტენდენციებს. პოეზია ნაწილდება ვიწრო უბნებად. სპეციალიზების პათოსი აქაც ვლინდება. ყოველი სტილური დინება აყალიბებს საკუთარ იდეალებს. ჩვენში, სრულიად პირობითად, შესაძლოა სამი ესთეტიკური ხაზის გამოყოფა. ასეთი დაკალაპოტება ხელოვნური აბსტრაგირების ნაყოფია. ალბათ, ამ სქემებში არცერთი პოეტი არ ჩაეტყუა. მაგრამ ის როგორც ობიექტური, მათგან დამოუკიდებელი სიმართლე, უეჭველად არსებობს, არათუ ზოგადად, არამედ ერთი ავტორის ცნობიერებაშიც: ა) ყოფიერების პოეზია ელტვის სასიცოცხლო ძალების მაქსიმალურ შეგრძნებას. სინამდვილე აისახება მრავალგვარი განცდებით. იძებნება ემოციური პასუხები სულიერ ტკივილთა და ოცნებათა დასაცნობად; ბ) ცნობიერების პოეზია სარგებლობს გართულებული სალექსო ფორმებით. შეიცნობა სუბიექტი. სამყარო მასში არის მოქცეული. ხელოვანი ჰერეტიკით არის გართული. მისთვის დომინირებს აზრი. ცნობიერების პოეზია ინტელექტუალური პოეზიაა; დ) უტილიტარიზმი მოითხოვს წარმავალი იდეებით გარემოსვას, გარედან მოელის შთაგონების ცეცხლს. უტილიტარულ პოეზიას არა აქვს დამოუკიდებელი ხასიათი. განიცდება ნასხვისარი აზრები. სხვისი აზრები — ჩემი ვნებებით — ფორმალისტურად წარმოიდგინება. სამივე ესთეტიკური ხაზი დღეს პარალელურად არსებობს, არსებობს არა მხოლოდ ობიექტურად, ინდივიდის გარეთ, არამედ ცალკეულ შემოქმედთა ბუნებაშიც. მაგრამ საწყისი ერთია. მერყეობა ზოგჯერ ჰეშმარიტი პოეტისათვის გამართლებული კომპრომისია. ხანაც ქანაობს არა ფხიზელი აზრი, არამედ გრძნობა, რომელიც იცვლის როგორც საგნებს, ისე ფორმებს. სასურველია ჩვენს პოეზიაში ამგვარ დაპირისპირებათა არსებობა, ვინაიდან განვითარება სწორედ დაპირისპირებულობათა ერთიანობით ცოცხლობს. ბუნებრივი შერჩევის წესით გადარჩება ჯანსაღი ტენდენცია. სამივე ესთეტიკური ხაზი მეტნაკლებად რაციონალიზმითაა გამსჭვალული. მშვენიერებას ცვლის ჰეშმარიტების ძიება, შეგრძნებას — შემეცნება, მოქმედებას — ანალიზი, სინამდვილეს — მოგონება, პათეტიკას — ირონია, ჰეროიკას — დეჰეროიზება... სტრ

არაცნობიერად ცვლის ხალხურისტული პოეზიის ფორმებსაც და ყველგან რაციონალისტურ ოცნებას აბატონებს.

„პალესტინა! პალესტინა!“ გვაუწყებს, რომ ჩვენს დღეებს სწორედ რაციონალისტური ლირიკა შეეფერება. ადრე მის აუცილებლობას ასაბუთებდა ს. ჩიქოვანი, შემდეგ გრ. აბაშიძე იძლეოდა სალექსო ფორმებს შეცნობის პოეზიისათვის. ირაკლი აბაშიძემ კი თითქოს უარყო საკუთარი სტილი და მედიტაციური ლირიკის ნიმუშები შექმნა. მან მოიშველია სიტყვათა აგებინ ორატორული მანერა. ეს იყო პოეტური მჭევრმეტყველების შემოტანა, რაციონალისტური პათეტიკა. შორს გადახვეწილი რუსთველის მონოლოგები მოდერნიზებული წარმოდგენაა „ვეფხისტყაოსნის“ მსოფლ აღქმისა. პოეტი შეიჭრა შორეული წყვილიადის ფარდებში და დავიწყებას გამოსტაცა ზეთისხილის ბალებში გაბნეული საგალობლები. სამყაროს შეცნობის მწვავე წყურვილი ნატიფი სახეებით გაფორმდა. ურთულესი აზრები ლირიკული სინათლით გადმოიცა. მერმე ეს გზა თანამედროვე თემატიკასაც გადასწვდა. პალესტინური რკალის ერთგვარი ინერციით დაიწერა რამდენიმე შესანიშნავი ლექსი („გიორგი ლეონიძეა“, „ფერადი შემოდგომა“, „ბილიკი მღერის“), რომელთა ჭეშმარიტი პოეტურობა, რატომღაც, ლამის დაიჩრდილა. სირთულე შეერწყა სიჩადავეს:

„და იგიც,
იგიც
ხმებს უყვარდათ,
ვით მოსულა წვიმის,
უყვარდათ ბგერებს,
როგორც ბალებს,
მშიერებს და შიშვლებს,
მშობლიურ ენას
მან უპოვა
თვისება სიმის,
მშობლიურ სიტყვებს
კვეთდა, როგორც
მუსიკის ნიშნებს“.

მაგრამ ვიდრე მიაღწევდა პოეტი სათქმელის გამოხატვის ინდივიდუალურად საუკეთესო ფორმას, შეიცვალა არაერთი სტილური კომპონენტი. ზოგი მათგანი ეპოქის ნაძალადევი

პროდუქტი იყო. ავტორი თვითვე გრძნობდა, რომ სიტყვას სჭიროდა წარმავალ ფენებში გამოტარება. სიჭაბუქის დღეების მღელვარება სტრიქონებმა შემოინახეს. „წუხელ თოვდა“ — ეს საოცარი სიფაქიზის ემბლემაა, რომელიც ვერ შეეჩვეოდა პლაკატების ჰეგემონიას. შემდეგ წლების ქროლვამ, ახალ სამყაროთა აღმოჩენამ, განცდების, მოვლენების, მოტივების მიმოქცევამ მოიყოლა აზრობრივი სითამამე და სიბრძნე.

რაციონალიზმის პრინციპებს ეფუძნება ვაქტანჯ ჯავახაძის პოეზია. მან ადრევე განისაზღვრა ლირიკის სფერო. ყოველი ლექსი აზრის ემოციური გაშლაა. პოეტი ესწრაფვის ფაქტის შეცნობას. ყოველდღიურ მიმართებებში გამკრთალი წვრილმანებიც სააზროვნო მასალად გამოიყენება; არ იძიება ზოგადი იმპულსები. პატარა აზრისა და საგნის შიგნით ნათდება რეალობის მიკროსკოპული ხატი. სამყარო იმდენივეა, რამდენიც — პოეტი. ხელოვანი უნდა ჩაიკეტოს თავის ცნობიერებაში. შეიმეცრება საკუთარი საუფლო. მან იცის, რასაც წერს. თემები და მოტივები ინტელექტუალიზდება, ვიდრე ლექსი ფორმას მიიღებდეს. ფაქტიურად ნაწარმოების შექმნის პროცესი სახილველი არედან გატანილია. ამ გზით გვეძლევა ფანტაზიის დაწურული ნაყოფი. საგნებიდან გამოდწევა მას სჭირდება ინდივიდუალობის დასადგენად. სამყარო არის არა მოქმედების, არამედ კვრეტის ასპარეზი. ბუნდოვანი და მღვრიე სინადვილე გვაწვდის მარტივ ქეშმარიტებებს. მათი მივნება სიურპრიზს გვაგონებს. თავისთავად ნაცნობი და გარკვეული ქვეყნად არაფერია. მაგრამ ანალოგიები, პარალელური თემები, ემპირიული ფაქტები საოცარ რეზულტატამდე მაგვიყვანს. ვ. ჯავახაძე თითქოს იკვლევს სამყაროს. ამგვარი მეთოდი განსაზღვრავს სტილსაც. მისი ლექსებიც რთულია, ოღონდ ეს სირთულე თემიდან გამომდინარეობს: თვითდაკვირვების, კვრეტის მეთოდი ვერ იქნება ერთგული მარტივი სტილისა. მაგრამ ყოველი რთული ლექსი სინათლითაა სავსე. მას ვერ ვუპოვით ბუნდოვან ფრაზებს. პოეტი მკაცრი რაციონალისტია, ყოველი საბჭო წინასწარ არის გამოზომილი. შემთხვევითი აგზნება ან წაბორძიკება გამორიცხებულია. ფრაზები სმენისათვის იოლი აღსაქმელია:

„სული მხატვრისა ჰგავდა კატორღას,
 სურნელს ნატრობდა მწიფე თავთავთა,
 სკამებს ხატავდა,
 მაგრამ რატომღაც
 მხოლოდ ცარიელ სკამებს ხატავდა.
 თვითონვე იყო თავის გაღია,
 ეფხვივით იწვა თავის ტორებზე,
 ხშირად ამბობდა: წლები გადიან,
 წლები ცარიელ სკამებს სტოვებენ...
 ყოველთვის მზიან დღეებს ნატრობდა,
 ძალიც შესწევდა შეპასუხების,
 მაგრამ ყოველთვის სდუმდნენ რატომღაც
 ნეიტრალური ფერის ღრუბლები.
 გამოდიოდა ისლის კარვიდან
 და მზეს იჭერდა დასალიერთან,
 სულ რამდენისე წელი გავიდა
 და მისი სკამიც დაცარიელდა,
 დამშვიდდა სული მოაპარეზე
 და სისინებდნენ ქარში ისლები...
 უფრო ამაყად სხედან სკამებზე
 სხვა საუკუნის მოხალისენი“ .

ემზარ კვიტიანიშვილი ესწრაფვის ლექსებში ერთგვარი პროპორციის დაცვას. შემუშავებულია პოეტიკური სისტემა, სადაც ემოციები გადანაწილდება. მასალა ყოველთვის გაცნობიერებულია. ამიტომ ერიდება ტლანქ ან ბუნდოვან ფრაზას. რათმის უეცარი ეფექტი, ლექსის რაფინირებული კომპოზიცია ემორჩილება წინასწარდასახულ ამოცანას. რაციონალისტური ლექსი მიმართულია ფიქრთა მოძრაობის წარმოსადგენად. მას თავად სჭირდება დაკვირვება და შესწავლა, რათა ავტორისეული შეგრძნებანი აღვიქვათ.

B. ანტიკონკრეტული ანუ კონკრეტული დანახარული

1. პოემის ჟანრობრივი ევოლუცია

შემოქმედებითი პროცესი გულისხმობს განუწყვეტელ განვითარებას, რომელიც მუდამ აღმასვლით არ გამოიხატება. მაგრამ იცვლება ჟანრული ფორმა, სტილი, გამოხატვის საშუალებათა სისტემა. ამ ცვლადობას მცირეოდენი კავშირი აქვს ხარისხის ცნებასთან. ხელოვნების შედეგები ყველა ეპოქისათვის ინარჩუნებენ შთაგონების იდუმალ ცეცხლს.

ტექნიკური სრულქმნა, სტილური სირთულე. ფორმალური დახვეწა აპრიორულად არაფერს ნიშნავს. არც ექსტრაორიგინალური იდეები (თუკი ისინი არსებობენ) არ ქმნიან იდეალურ ნაწარმოებებს. მაგრამ ადამიანი ოცნებობს მაინც. ყოველი დიდი ხელოვანი არღვევს დაკანონებულ შტამს. წარმოიშობა ახალი სტანდარტი. შეიძლება ღირსებით ახალი ჩამოუვარდებოდეს ძველს, მაგრამ ინდივიდის ფანტაზია უამისოდ გაიყინება. პოემის ჟანრობრივი ევოლუციაც გამოწვეული როდია ცალკეულ პოეტთა ორიგინალობის მანიით.

მსჯელობა არ სცილდება უზოგადეს მომენტებს. მისი დაზუსტებისათვის საჭირო გახდებოდა მთელი ტომის დაწერა. ამიტომ წარმოვადგენ შეზღუდულებათა სქემას: პოემის განვითარების გზაზე გამოიყოფა ოთხი ტიპი: ა) ეპოპეა, ბ) ეპიკური პოემა, გ) ლირო-ეპიკური პოემა, დ) ლირიკული პოემა. დავა შეიძლება ყოველთვის და ყველაფერზე. მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინ არის ასატანი, როცა არ გვეკარგება არსის სპეციფიკა და მისი სუბსტანციური ღირებულება: „ვეფხისტყაოსანი“ არის პოემა-ეპოპეა. თუმცა ითვლის მრავალ ლირიკულ განაკადს. ამ ნიშანზე დაყრდნობით კამათი აბსურდია, ვინაიდან ლირიკულ ელემენტებს მასში არ უკავიათ დომინანტური ადგილი.

ა) პოემის უძველესი და უდიდესი ნიმუშები („ილიადა“, „ოდისეა“, „შაჰ-ნამე“. „ვეფხისტყაოსანი“, „ღვთაებრივი კომედია“...) გამოირჩევიან რთული ფაბულური კონსტრუქციით, ხასიათდებიან პერსონაჟთა სიმრავლით, სამოქმედო არეს განფენილობით, მოკლედ, ყოველივე იმ ნიშნებით, კლასიკურ რომანებს რომ ახასიათებს. განსწავლება მარტოოდენ ის არის, რომ პირველი გამართულია ლექსით, მეორე — პროზით. ამის გამო პოემა — ეპოპეებს ლექსად დაწერილ რომანებსაც უწოდებენ (ნიშანდობლივია, რომ ფაბრუდინ გორგანელის „ვის-რამიანი“ ქართველმა მთარგმნელმა პროზად გადმოიღო და მას რომანის გაგება მიანიჭა, რასაც არავითარი უწერხულობა არ მოპყლია. ან მოვიგონოთ „ევეგენი ონეგინისა“ და „მკვდარი სულების“ მაგალითები).

ბ) ეპიკური პოემები მოკლებულია ფიზიკურ მასშტაბურობას. პირობითად ის შეიძლება ჩაითვალოს პოვესტის პა-

რალელურად. აქაც ფაბულაა თხზულების მოტორი. მხოლოდ პერსონაჟთა რიცხვი არის შემცირებული, გეოგრაფიული არე — შეზღუდული. ხასიათები — მოცემული, ინტრიგა — გამიზლოებული. ეპიკური პოემა ეპოპეის შემოკლებული ვარიანტია. მოცულობა იძლევა განმასხვავებელ ნიშნებს. ამ ტიპის პოემის უკვდავი ნიმუშები შექმნეს ქართულ ლიტერატურაში ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა, ვაჟა-ფშაველამ.

გ) ლირო-ეპიკური პოემა არ ემყარება დრამატიზებულ ფაბულას. ხასიათები მკრთალად გამოიკვეთება. არსებობს ამბავი, რომელიც ნაწარმოების ხერხემლად ვერ გადაიქცევა. ლირიკის და ეპიკის სინთეზი გვაძლევს ახალ თვისობრიობას. აქ დომინირებს ორი საწყისის მთლიანობა. მოშვებული ფაბულა მოკლებულია ინტერესს. კლასიკური პოემის დეკადანსი უკვე ფაქტი ხდება. ჩნდება აზრი, თითქოს პოემა მოკვდა. მაგრამ ეს არასწორი თვალსაზრისია: იჭმნება პოემის ახალი ტიპი, რომელსაც ძველი საზომებით ვერ მივუღებთ (გორჯი ლეონიძე — „ბავშვობა და ყრმობა“, ირაკლი აბაშიძე — „წულუკიძის სიკვდილი“). ამ მხრივ საეტაპო მოვლენად ითვლება ბაირონის პოემები.

დ) სინთეზის პერიოდი იშლება. პოემა თანდათანობით იძარცვება ეპიკური ელემენტებისაგან. იყარება კონკრეტული ფაბულა. მისი ტრანსფორმირებული მოდელები ნაირგვარ სახეებს ლებულობენ. ყალიბდება ახალი ეპოსი, სადაც წარმოსაწავამ დაიმორჩილა საგანი და მოვლენა. უკვე სერიოზულად ამტკიცებენ, რომ პოემის ჟანრი გადაგვარდა. მაგრამ ეს შეცდომაა: მან მხოლოდ ფორმა იცვალა. თანამედროვე ლიტერატურა ითვლის არაერთ ბრწყინვალე ლირიკულ პოემას.

ჩვენს მეტრ გამოყოფილი პოემის ოთხი ტიპი შედგება მრავალსაუკუნოვანი ჟანრობრივი ევოლუციისა. განვითარება არ არის სწორხაზოვანი. ამიტომ ძნელია ამ თვალსაზრისის ქრონოლოგიური სისტემით გამაგრება. შემოქმედებითი პროცესი ვერ აიტანს ნიველირებას. შეიძლება ცალკეული ერის ლიტერატურაში ეპიკურ პოემას დაასწროს ლირიკულმა პოემამ (მაგალითად, XII—XIII საუკუნეთა ზღვარზე ქართულ მწერლობას უკვე მოეპოვება ორი ლირიკული პოემა — ჩახრუხაძის „თამარიანი“ და შავთელის „აბდულმესიანი“) და ა. შ.

მაგრამ ზოგადი პროცესის სურათი არ შეიცვლება: პოემაში ისტორიულად სუსტდება ეპიკური საწყისი და ძლიერდება ლირიკული განცდა, რამაც დიდი ზეგავლენა იქონია ფაბულაზე, როგორც ეპიკურის სპეციფიკურ ნიშანზე. ამ მომენტის კონკრეტულმა გამოვლენამ მოგვცა პოემის ოთხი ტიპი. რა თქმა უნდა, ტიპების ნონაცვლეობა არ ნიშნავს, რომ მოისპოს ძველი და გაბატონდეს ახალი: პოემის ძველი და ახალი ტიპები არსებობენ პარალელურად, მაგრამ საბოლოოდ იმარჯვებს უახლესი ტიპი. დღეისათვის პოემა-ეპოპეა ანაქრონიზმად ითვლება. XX საუკუნეში კანონიზებულ ტიპად დამკვიდრდა ლირიკო-ეპიკური და ლირიკული პოემა. თუმცა ქართულ ლიტერატურაში იყო არაერთი წარმატებით დამთავრებული ცდა — აღედგინათ ეპიკური პოემის დიდი ტრადიციები, მან ვერ ჰპოვა სათანადო რეზონანსი (გიორგი ლეონიძისა და გრიგოლ აბაშიძის პოემები, გალაკტიონ ტაბიძის „მშვიდობის წიგნი“): თანამედროვე ქართველ პოეტთა მთელი პლეადა წავიდა ლირიკული პოემის გზით (ოთარ ჭელიძე, ტარიელ ჭანტურია, გივი გეგეჭკორი, ჯანსუღ ჩარკვიანი, რეზო ამაშუკელი, ეშვარ კვიციანიშვილი...), თუმცა არც ეპიკური (ხუტა ბერულავა — რუსული გული“, „ოთარ ჭელიძე — „ამირანმთა“, მურმან ლებანიძე — „ანისის აღება“, შოთა ნიშნიანიძე — „აქილევსის ქუსლი და ფარი“, ალიო ადამია — „სიყვარულია და სიკვდილის ბალადა“...) და ლირო-ეპიკური პოემები (მუხრან მაჭავარიანი — „ვახტანგი“, ოთარ ჭელიძე — „ჩემი მაგნიტური არე“, ლადო სულაბერიძე — „შემოდგომის დღის ქრონიკა“) ასპარეზიდან არ გასულა, მაგრამ ნაკლებია როგორც მათი რაოდენობა, ისე გავლენის არე.

2. ლირიკული პოემის სახეები

ლირიკული პოემა სამი მიმართულებით ვითარდება. მე სქემატურად განვიხილავ მათს უანრობრივ ფორმებს. საილუსტრაციოდ აღებულია ის პოემები, რომლებიც მკვეთრ ნიშნებს იძლევიან სპეციფიკის დასადგენად;

ა) სტერეოტიპული ფაბულის პოემა. ნაწარმოებში დამოუკიდებელ ფუნქციას ჰქარგავს ფაბულა. დაკვირვებული თვალი მას აღმოაჩენს, თუმცა თავისთავადი ღირებულება დაკარგული. აქვს და მხოლოდ კომპოზიციური მთლიანობის

შესანარჩუნებლად არის გამიზნული. ფაბულა ღებულობს ზოგად და გაქვავებულ სახეს. ნაწარმოები იცვლება კონკრეტული მასალისაგან. პოეტის ფანტაზია ელტვის აბსოლუტურ თავისუფლებას. განფაბულების პროცესი აღწევს საბოლოო წერტილს. შინაარსის პროზაული გადმოცემა შეუძლებელია. ეს ტენდენცია 20-იანი წლებიდან გამოამყვანა ქართულმა პოეზიამ (გალაკტიონ ტაბიძე — „ჯონ რიდი“, „აკაკი წერეთელი“; კონსტანტინე ჭიჭინაძე — „რიონის აპოლოგია“; სიმონ ჩიქოვანი — „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“). შეიქმნა არაერთი ბრწყინვალე პოემა, რომელთაც ბრალდებად წაუყენეს უანრული სპეციფიკის გადაგვარება. ნამდვილად კი ყალიბდებოდა პოემის ახალი სახე, რომლის უანრული სტრუქტურა პოეტიკის ძველი კანონებით ვერ შეფასდებოდა. ამ გზას ქართული პოეზია 60-იან წლებში მიუბრუნდა (შეაამჩნევია, რომ თანამედროვე ქართული მწერლობა მრავალ ასპექტში აგრძელებს 20-იანი წლების ტრადიციებს). ისევ აიგო პოემა სტერეოტიპულ ფაბულაზე (ოთარ ჭილაძე — „თაკო და ზაზა“; ტარიელ ჭანტურია — „ძე შეცდომილი“; რეზო ამაშუკელი — „ძახილი“; ვივი გეგეჰკორი — „მზიანი დღე“, ღილარ ივარდავა — „ჩემი ცხოვრების ხუთი ფურცელი“). ემპირიული მასალა იქცა ხელახალი გააზრების ობიექტად. ამ ტენდენციის ყოველი განვითარება ე. წ. „გრძელი ლექსის“ პრაქტიკული აღიარებაა. ქრება ის უხილავი ტიხარი, რომელიც სტერეოტიპული ფაბულის პოემასა და „გრძელ ლექსს“ ერთმანეთისაგან აცალკევებს (ჯარჯი ფხოველი — „მრისხანების ჭურჭელი“; ელდარ კერძეაძე — „ფიქრები“, ვანო ჩხიკვაძე — „ხმები“; გრიგოლ ჯულუხიძე — „თქვი ეს ზღაპარი“).

ბ) ციკლური პოემა. ნაწარმოებში ფაბულა საბოლოოდ გაუქმდა. გაჩნდა აუცილებლობა ისეთი კომპონენტის მოპოვებლად, რომელიც მთლიან სახეს მისცემდა ნაწარმოებს, გარკვეულ წესრიგს შეიტანდა მის თითქოსდა ქაოსურ წყობაში. კომპოზიციის გადასარჩენად ანუ მისაღწევად მთავარი ყურადღება მიექცა ლაიტმოტივს. ლექსების კონგლომერატი საერთო თემითა და იდეით შეიკრა. თემის სიუჟეტური გაშლა გადაიქცა პოემის კომპოზიციურ ჩარჩოდ. ამიტომ ციკლური

პოემა წარმოიდგინება განსაზღვრული მოტივების ვარიაციებით. თუ ფაბულის უსაზღვრო გამარტივებამ მიაღწია ბოლო ზღვარს და წარმოიშვა სტერეოტიპული გარსი, ამჟერად ცალკეული ლირიკული ლექსები პოემად ერთიანდებიან. ტრადიციული ფორმა გარდაისაზა და ნაწარმოებიდან იზოლირებულმა ლექსმა დაკარგა ის ღირსება, რაც მთლიან სტრუქტურაში არსებობით მოიპოვა (გალაკტიონ ტაბიძე — „ეპონა“; ილო მოსაშვილი — „ჩემი ოცნება ბელადზე“; ირაკლი აბაშიძე — „პალესტინა! პალესტინა!“; სიმონ ჩიქოვანი — „განჯის დღიური“). ამ ფორმას მეტი სპაიციოცხო ტენდენცია აღმოაჩნდა. დაიხვეწა, გართულდა და განიტოტა პოემის სტრუქტურა. კომპოზიციის ასაგებად საინტერესო გამოდგა მუსიკის კანონების იმიტაცია (ფუგა და კონტრაფუნქტი). ნაწარმოების დახლართული წყობა პარალელურ სიუჟეტურ ხაზებს ქმნის (ჯანსუღ ჩარკვიანი — „წმენის კედელი“, „ჯაქვის თორანი“; ზაურ ბოლქვაძე — „ღედა, ზამთარი და შუაცეცხლი“; გივი ძნელაძე — „სამი წერილი დედას“; კარლო კალაძე — „ფიქრები“; ემზარ კვიციანი — „გადარჩენილი სალამური“; ტაგუ მებურიშვილი — „ის ხუთი წელი“; მურმან ჯგუბურია — „ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ფიქრები“).

გ) შინაგანი მონოლოგის პოემა. ლირიკული პოემის ეს ახალი სახე ქართულ ლიტერატურას 60-იან წლებში შეემატა: ემპირიულ მასალას ყოველგვარი ღირებულება წაერთვა. პოემის ზოგად თემად იქცა ცნობიერების მოძრაობა. შეგრძნებებში მოქცეული სუბიექტურ-ობიექტური რეალობა გამოცხადდა სააზროვნო მასალად. გართულდა მხატვრული აზროვნების სტრუქტურა. რამდენიმე თანაბრად ფასეული პლანი წაეფარა ერთმანეთს. ასოციაციების ქსელი, პოლიფონიური სიმბოლოები, ქვეცნობიერი რეალიები, განუსაზღვრელი იმპულსები, კონტრასტული წარმოდგენები, პაროდირებული იკავებენ ფაბულის ტრადიციულ ადგილს. იშლება პოემის ახალი პერსპექტივა. ინტუიცია ვლინდება შედარებით წმინდა ფორმით. რეალობის სურათი პიროვნების მრწამსს ემორჩილება. საგნები ზოგჯერ ისატება, როგორც ფიქრთა ჩვენთა გაგრძელება. მოქმედება მეტწილად შიგნიდან გარეთ არის მიმართული. პიროვნული აღმაფრენის ტალღა სახეებად

იკვეთება სიტყვებში განფენილი იდუმალი შინაარსით (ოთარ ქილაძე — „ღევებით სავსე ქული“, „ცირკი“, „სინათლის წელაწადი“; ტარიელ ჭანტურია — „ლტოლვა“, „სტუმარი“, „გალმა ნაპირი“, „ორნი“; გივი გეგექკორი — „მეთხოვეტე პალატა“; „წინათლის წრეში“; ბესიკ ხარანაული — „ხეობარი თოჯინა“). შინაგანი მონოლოგის პოემის დამკვიდრება მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტია. ეს ნიშნავს ამ ჟანრისათვის ახალი სასიცოცხლო ენერჯის აღმოჩენას. შინაგანი მონოლოგის პოემა მკვეთრი მობრუნების პუნქტია. თუ ციკლური და სტერეოტიპული ფაბულის პოემები ამ ჟანრის დაისს გვახლოებდნენ, შინაგანმა მონოლოგმა ამოსწია ფსიქიკის ფარული და ფაქიზი ნიუანსები და მოტივები. პოემა განერიდა ბანალობასა და ერთფეროვნებას.

ამრიგად, თანამედროვე ქართული ლირიკული პოემა ტრადიციის ერთი გარკვეული მიდრეკილების განვითარებაა. წინსვლისათვის ათვისებულ იქნა ის სიახლენი, რაც სხვა ხალხთა ლიტერატურებმა გამოავლინეს. ტრადიცია, თანამედროვეობის განცდა. პიროვნული პოტენცია ერთმანეთს შეერწყა. ძიებანი გრძელდება, ყოველი ლირიკული პოემა თხოულობს ახალ კონსტრუქციას. განმეორებისას ეპიგონობას ვერ გავექცევით. თანამედროვე ქართული პოემის ნიმუშები (ლირიკული და ეპიკური) ფრიად საინტერესოა როგორც ფორმალურად, ისე ხარისხობრივად. საოცარი ფაქტია, რომ მათ ჯერ კიდევ არ გააჩნიათ ის რეზონანსი, რისი ლირსიკ უდავოდ არიან. სჩანს, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს კრიტიკის მიერ ნაწარმოების ჟანრობრივ ფორმულირებას, რომ არაფერი ვთქვათ რთული შემოქმედებითი პროცესის სტრუქტურული და ფუნქციური ტენდენციების აღრიცხვასა და შეფასებაზე. ლიტერატურა ხომ არ არის უსახური, დაუნაწევრებელი, გაუფორმებელი იდეებისა და ემოციების მასა.

3. ცნება — პოემის დასახარული

პოემა, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, განვითარებას ამთავრებს თავისი თავის მოხსნით. განუწყვეტელი შემოქმედებით იგი დაიყვანება ლირიკულ ლექსამდე. ლირიკული პოემის სამი სახე არის მრავალსაუკუნოვანი უარყოფის უარყოფით მიღებული საბოლოო ფორმა. ჟანრული სიახლე გამო-

რიცხულია, მაგრამ ეს თეზა როდი გვეუბნება, რომ თითქოს პოემა მოკვდა: უბრალოდ — მიაღწია დაბვეწის უკანასკნელ ზღვარს, რომლის შემდეგ ის ქრება. პოემის ტიპები და სახე-ები კვლავაც პარალელურად იარსებებენ, მაგრამ სტრუქტურა ჟანრობრივად არ შეიცვლება. სავარაუდოა, რომ ჟანრობრივი პოტენციის გაქვავება იყოს მაცნე პოემის მომავალი კრიზისისა.

თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ე

ბრანსუორმირეზული მოდელები

1. რომანის პრობლემა

რომანის ტრიუმფი იყო XIX საუკუნე. რეალიზმმა მასში პპოვა დასრულებული ფორმა. გამოისახა ცხოვრების ვრცელი და რთული პანორამა. ხელოვანი ქმნიდა ობიექტური სურათების გაღერვას, ჰერეტდა მღვრიე სასიცოცხლო კოლიზიებს. ასეთი რომანი იყო რეტროსპექტული (ცენტრიდანული). ბალზაკი მისი კლასიკური გამოვლენა გახლდათ. XX საუკუნის დასაწყისიდან მკვეთრად შეიცვალა ძველი ცხოვრება, წარმოიშვა ურთიერთობის ახალი ფორმები. გარემო ადამიანის გონების დაძაბვით დეფორმირდა. თითქოს დაიკარგა ბუნებრივი ბუნება: გარდაიქმნა პიროვნების მიმართება რეალობასთან. სოციალისტურმა რევოლუციებმა, საერთაშორისო ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ, ორმა მსოფლიო ომმა, სტრ-მ დაარღვია ობიექტური საგნების სურათი. ხელოვანი აღქმას ვერ ასწრებდა, ისე იცვლიდა გარემო ელფერს. გარეგანი ნივთების ხშირმა და მოულოდნელმა სახეცვალებამ გააუფასურა მიუდგომელი დაკვირვების შედეგები. დინამიკური სამყარო დინამიკურ სტილს მოითხოვდა. რომანი ლექსი ზომ არ არის, იოლად მოიპოვოს ან დათმოს დამოუკიდებელი სტრუქტურები. თავისი ბუნებით ის გაცილებით მდგრადია და კონსერვატიული, მაგრამ სოციალური და სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციებით კონსტრუირებული ქვეყანა ძველი მოდელებით ვეღარ განიზომებოდა. XX საუკუნის რომანი არის ინტროსპექტული (ცენტრისკენული). მას-

ში ჰარბ ადგილს იჭერს ავტორის შინაგანი მონოლოგები, ასოციაციები, ლირიზმი, გროტესკი, სიმბოლოზობა, მეტაფორულობა. რბილდება და ირღვევა ფაბულა. რომანი გადაიქცა სუბიექტური რეალობის ამსახველად. ჯ. ჯოისი, მ. პრუსტი, რ. მუზილი, ფრ. ჯაფკა, თ. მანი, უ. ფოლკენერი, ვ. ვულფი ქმნიან ადამიანთა ახალი ურთიერთობის შესატყვის ფორმებს. ბურჟუაზიულ დასაუღეთში უკვე 50-იან წლებში რომანის თვითკედლობის შესახებაც გაიშალა პაექრობა. „ანტი-რომანი“ მიიჩნიეს დასტურად რომანის კრიზისისა. ცხადია, ბალზაკი არ არის ფეტიში; აუცილებელი როდია, იწერებოდეს მხოლოდ ძველმოდური რომანები. სინამდვილის ტრანსფორმირება ჟანრებშიც ირეკლება. ის, ვინც ამ თანაფარდობას ვერ შეიგრძნობს — ჩამორჩენილად ჩაითვლება. გრძელდება ტრადიციული ბრძოლა ტრადიციების წინააღმდეგ (ნ. სარტრი). აპოტომატ მცდარია თეორია „რომანის სიკვდილისა“. უბრალოდ მან, ისევე როგორც პოემამ, ფორმები შეიცვალა. განმეორდა იგივე, რაც მოხდა ეპიკური პოემის მიმართ, ოლონდ დაგვიანებით. დღეს იქმნება რომანისა და პოემის ახალი სახე, რომელიც, თავის სტრუქტურით, ანტია კლასიკის მიმართ. თანამედროვეობას სჭირდება შესატყვისი სტილით გამოხატვა.

როგორც ითქვა, დღეს აშკარაა რეაქცია ლექსის წინააღმდეგ. პროზაული ცხოვრება ასპარეზიდან აძევებს რომანტიკულ იდეალებს. თვით ეპოქის დახლართულმა მსვლელობამ მოითხოვა რომანის გააქტივება. მკითხველის პროზისაკენ სწრაფვა შემთხვევითი როდია. ის მუდამ ინსტინქტურად გრძნობს ზეიერას, ჯანსაღს. სასიცოცხლოს, არსებობისათვის აუცილებელს. თანამედროვე რომანი იძლევა ახალ-ახალ სახეებს (რომანი — ესე, რომანი — აღსარება, რომანი — მონოლოგი. მიკრო-რომანი და ა. შ.), რომლებიც მოქნილად წარმოადგენენ აჩქარებულ და ნერვიულ სინამდვილეს. სამწუხაროდ, ჩვენ არა ვართ განებივრებული რომანებით. ზოგჯერ შეგვახსენებენ ბოლშე, რომ არ გავგაჩნია დიდი პროზის ტრადიცია. რომ საქართველო პოეზიის ქვეყანაა. ალბათ, ქართულად 500-მდე რომანი არც იქნება დაწერილი, რაც უსაშველოდ მცირეა თხუთმეტსაუკუნოვანი ლიტერატურის მქონე

ერისათვის. მაგრამ, საბედნიეროდ, აქ რაოდენობა ხარისხის გამოხატულება არაა. ჩვენ გაცილებით მკაცრი, მომთხოვნი და უღმობელნი ვართ რომანის მიმართ. იწერება უამრავი უნიკო ლექსი. ამის გამო არავინ წუხს, თუნდაც მათმა რიცხვმა 1000-ს გადააჭარბოს, მაგრამ ზედიზედ რომ 10 სუსტი რომანი გამოქვეყნდეს, ამას უკვე აღარავის აპატიებენ. ცხადია, უნდა არსებობდეს ობიექტური ლიტერატურული კონტროლის გრძნობა, მაგრამ ამ მძაფრი პასუხისმგებლობის შეგნებაში კი არ უნდა გაანელოს, არამედ — გააღვივოს შთაგონების ცეცხლი. ისევ სამწუხაროდ: ჩვენ არ გავფანჩია გერმანული სტოიციზმი და ფანატიზმი: აუცილებელია, ქართველი მწერლის შეგნებიდან განიდევნოს თვითკმაყოფილების ტკბილი შხამი. თანამედროვე ეტაპზე ისევ რომანი არის ლიტერატურის უმთავრესი საარსებო ფორმა. მასში მთლანდება წარსული და აწმყო, პროზა და პოეზია, რელიგია და მეცნიერება. ცოცხლობს თეზისი ჰეგელისა და ბალზაკისა. კვლავ დაისმის რომანის პრობლემა.

ქართულ პროზას ეს პრობლემა 20-იან წლებში გაუჩნდა. ლიტერატურის განახლების უნაპირო პათოსმა ლირიკის შემდეგ რომანი ამოსწია. როგორი უნდა ყოფილიყო მისი სტრუქტურა? ვასილ ბარნოვი ერთდროულად აერთებდა არქაულ და თანამედროვე ტენდენციებს. მან პირველმა წამოიწყო ქართული პროზის რეფორმა. მაგრამ ცდები რჩებოდა მეტყველების პოეტიკის სფეროში. მან ზელი არ ახლო ტრადიციულ სტრუქტურებს (ფაბულა და სიუჟეტი, კომპოზიციკა, ხასიათები, ეპოქა და ა. შ.). მერმე შეიქმნა უახლესი ქართული რომანის ნიმუშები („სანაფარდო“, „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“, „ბათა ქექია“...), რომლებიც ცვლიან ჩვენს წარმოდგენებს. რომანი პოეზიას დაემგვანა. ფრაზები მუსიკალურად აუღერდნენ. მეტაფორული პირობებით დაქარაგმდა მეტყველება. გამოჩნდნენ უჩვეულო პერსონაჟები (საფარსამიძე, ტაია შელია, ბონდო ჭილაძე, ბათა ქექია, თარაშ ემხვარი, ლუკაია ლაბახუა და ა. შ.). ყურადღების ცენტრში მოექცა არისტოკრატი და ინტელიგენტი, ქალაქური გარემო — სოფლის სანაცვლოდ. აღმოცენდა სრულიად ახალი პრობლემატიკა — ადრული ეპოქის ტიპილებით. პარალელურად შეიქმნა მიხეილ ჯავახიშვილის ტრადიციული,

მაგრამ დიდებული რომანები. 30-იანი წლებიდან ნელ-ნელა შეწყდა ბრძოლა ახალ სტილურ საშუალებათა მისაგნებად. 60-იან წლებში სტრ-მ და სხვა ფაქტორების აშკარა შემოტევამ გამოაღვიძა მიძინებული ტენდენცია. გარემოსა და სიტუაციების ტრანსფორმირებამ შემოქმედი აიძულა, სინამდვილე აესაზა ისე, როგორც ის არის. აღდგა გაწყვეტილი კონტაქტი ზოგად ლიტერატურულ პროცესთან. ამრიგად, ქართული რომანის პრობლემა ხელმეორედ წამოიჭრა 60-იან წლებში. გამოქვეყნდა არაერთი საინტერესო ნაწარმოები, მაგრამ ისინი ვერ უახლოვდებიან 20-იან—30-იანი წლების ბრწყინვალე ქართულ რომანებს.

ჩვენ არ გავგაჩნია ქართული რომანის მტკიცე და დადგენილი ცნება, მისი მკვეთრი და გამორჩეული ეროვნული ხასიათი. მაგრამ ხერხდება გამოყოფა ერთი ზოგადი ნიშნისა: ეს არის ლირიზმი, პოეტურობა. ალბათ, ქართული რომანის ორიგინალური სახე ამ სპეციფიკის გაშლით დადგინდება. ახალ დროში ვასილ ბარნოვმა იგრძნო, რომ მშრალი ბელეტრისტიკა არ ივარგებდა. მან აღადგინა შორეულ ძირებთან მაერთებელი დაწყვეტილი ძაფები. შემდეგ ქოლა. ლომთათიძემ შექმნა ასოციაციური, ლირიკული და ნაზი პროზა, რომელიც დღეს უაღრესად თანამედროვედ გამოიყურება. მან ჩამოიცილა ტრადიციული თბრობის სიღინჯე და ეპიკურობა. მოცახცაბე და ავადმყოფი სული შესატყვისი სტილით ავეტყველდა. და ბოლოს — კონსტანტინე გამსახურდიამ შეძლო ტრადიციული და მოდერნული ტენდენციების კანონიზება: მან მოგვცა ლირიკ-ეპიკური რომანის მოდელი, როგორც ნიმუში.

ლირიკული ნაკადი ქართულმა რომანმა აღადგინა 60-იანი წლებიდან (თამაზ ჭილაძე — „აპა, მიიწურა ზამთარი“; არჩილ სულაკაური — „ოქროს თევზი“; ნოდარ დუმბაძე — „მე ვხედავ მზეს“; ედიშერ ყიფიანი — „წითელი ღრუბლები“; ნოდარ წულუისკირი — „თუთარჩელა“; ოთარ ჭილაძე — „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“). ლირიზმით განათდა ნოველა და მოთბრობა (ამ მხრივ გამოსარჩევია შესანიშნავი პროზაიკოსის რევაზ ინანიშვილის ნაწერები). დაიბეჭდა რამდენიმე მიკრორომანი (თ. ჭილაძე — „შუადღე“, „თეთრი კვამლი“; ნ. დუმ-

ბაძე — „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „მზიანი ღამე“; გ. გეგეშიძე — „დევნილი“). მათში მყარია და ხილული ნივთები პოეტური მღელვარებით ტორტმანებენ და თითქოს ირეალური შუქი ადგათ. სიტყვებში ჩაშლილი საგნები მუსიკის უეცარი ინერციით მიედინებიან („მზეზე გამთბარი წყალივით თბილი და სასიამოვნო ჩრდილები მიწაზე, ქვებზე და მხრებზე ფათურობდნენ და მოთენთილი სხეულები ბუნების ზრდასა და აყვავებას მინებებოდნენ“.

„ადამიანის გული კვირტივითაა, გაზაფხულზე გასკდება და აყვავდება“. „ყოველ გაზაფხულს?“ — „ჰო, ყოველ გაზაფხულს, ისევე როგორც ხე ახალი ფოთლით, ადამიანიც ახალი სურვილებით იმოსება“. — თ. ჭილაძე); ასოციაციათა თავისუფალი და ფერადი თამაში ქდერს, როგორც ლექსის რთული სტრუქტურა („საწერ მაგიდაზე მირიანის მოთხრობები იყო გაშლილი, თეთრი, ქათქათა ფურცლები. დათოს ერთი სული ჰქონდა წაეკითხა, მაგრამ... ფურცლებს შავად მბზინავი, ჰაეროვანი და ამავე დროს მძიმე თმა გადაეყარა. მთელი მაგიდა გადაფარა აბურღულმა თმამ. დათო გულაღმა გადაწვა ბურბუშელაში და ხელის ფათურით მოძებნა ციციოს ხელი. ციციოს ხელი ცივი იყო და გათბობა დაუპირა. მირიანი კი დაიხარა და მანანას მზრიდან რაღაცა ააცალა. მანანა გაირინდა, გაყუჩდა. დათოს მაინც უნდოდა მირიანის მოთხრობები წაეკითხა, მაგრამ მაგიდაზე შავი ბურბუშელა ეყარა. მერე მოვიდა უცნობი ქალი — ბუბა ეშბა, ყველაფერი მოლურჯო-ლაჯვარდისფრად დაინისლა. წითელი ფერი კი მიხაკის სურნელი იყო. დათოს შესცივდა და ეს ღივივე აგრძნობინა ხატაურას თბილმა და ფაფუკმა ბეწვმა. ყვითელი ვარდებით მოჩითულ კედელზე პაწაწინა, ყვითელი ჭია მათი მიდიოდა“. — არჩილ სულაკაური); ლირიკული ინტერმეტყო შემაჯამებელი დასკვნაა რომანული კოლიზიისა („სად მაიხარა შენ, ჩემი სოფლის შარაგზაო, და საით მიგყავს ჩემი სოფელი. გაბსოვს? ერთ დღეს შენ წამართვი ყველაფერი, რაც გამაჩნდა ამ ქვეყანაზე. მე გთხოვე მაშინ, შარაგზაო, და შენ დამიბრუნე, რაც შეგეძლო, და მეც მადლიერი ვარ შენი. ახლა დადგა დრო ჩვენც წაგვიყვანო — მე და ხატია, წაგვიყვანო და გვაჩვენო, სად თავდებო, და თუ სადმე თავდები, ჩვენ არ გაგათავებთ შენ. ვივლით ასე უსასრულოდ

ხელბელჩაყიდებული. შენ აღარ მოიტან ჩვენს ამბებს სოფელში სამკუთხა წერილებითა და ნაბეკდი მისამართებით, ჩვენ დაებრუნდებით ჩვენი ფენით. პირს ვიზამთ აღმოსავლეთით. დავესწრებით ბაჯალლო მზის ამოსვლას და მაშინ ხატია იტყვის ხმამალა: ეს მე ვარ, ხატია, ხალხო, მე" — ნოდარ დუმბაძე).

პროზაშიც ვრცელ ადგილს იჭერს ჟურნალისტური ნაყადი. ენობრივად გარდაუქმნელი ინფორმაცია უხეშ ფორმებს ღებულობს. საერთოდ დღეისათვის ჩამოყალიბებულია საგაზეთო ენა, რომელიც ერთგვარ ქარგონადაც შეიძლება მოინათლოს. მას თან ახლავს დილეთანტობა, ზერელობა, არახატოვანი გამოთქმები. ოფიციალური საგაზეთო ენა ხშირად მოწყვეტილია სასაუბრო მეტყველებას, ხოლო ვერც მეცნიერი და ვერც მხატვრული აზროვნების პრეტენზიას ის ვერ განაცხადებს. მასში გამჭრალია სასიცოცხლო აღქმის ძალა. ჰარბია ნაძალადევი, ტრაფარეტული და ყალბი კონსტრუქციები, რუსიციზმები და უსახური წინადადებანი. ლირიზმის პარალელურად პროზაში და, კერძოდ, რომანში სწრაფად ვრცელდება ჟურნალისტური სტილი. ვფიქრობ, ეს ცუდი ტენდენციაა, მაგრამ შეუძლებელია აღკვეთა: ერთბაშად ჰირს ახალახალი ობიექტებისა და სიტუაციებისათვის სათანადო ხატოვანი ფრაზების მორგება. აჩქარებული დროის რიტმი გვართმევს ფიქრის საშუალებას. ინფორმაციის წამლეკავი ტალღა შემოქმედს ურღვევს წონასწორობას. ერთხელ მიგნებული შედეგი კვლავ მისაგნები ხდება. არ მომაქვს ჟურნალიზმის მაგალითები. ის ნიშნულია არა მხოლოდ ტრადიციონალისტი მწერლებისათვის. თვით ნატიფ ლირიკოსებსაც კი (ა. სულაკაური, თ. ჰილაძე, ო. ჰილაძე) არ ეჩოთირებათ მათი შემოტანა.

დაისმის კითხვა: რომანი ენობრივი თუ აზრობრივი ფენომენია? როგორი პასუხიც გაეცემა მას, ისეთივე სტრუქტურა მიიღება. მე მოკლედ, ამ თვალსაზრისით, დავახასიათებ რამდენიმე რომანდატს: თ ა მ ა ზ ჰ ი ლ ა ძ ე. მისთვის პროზა არსებობს მუსიკალური, მეტაფორული, ლირიკული. მთავარია ხასიათების არა ფსიქოლოგიური, არამედ ლირიკული მოტივირება. ცალკეული პასაჟები ბრწყინავენ პოეტური სი-

ფაქტით. პერსონაჟები ნაკლებად გვახსომდება. მეტყველების ემოციური მდინარება ინდივიდუალიზებას არც ეშსახურება. სიახლენი უპირატესად ფორმას განეკუთვნება. პოეტი გვიხატავს თავისთავს და არა გმირებს. ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ მესხიერებაში ყველაზე მეტად რჩება თავად ავტორი. ეს სუბიექტური პროზის თვისებაა. არჩილ სულაკაური. გადმოიცემა გარკვეული ამბავი. მას უნდა ახლდეს იდუმალი მოტივი. ფაბულის მიღმა რჩება რაღაც საგულისხმებელი. სიუჟეტი პირდაპირ ვითარდება. მოქმედების სურათი იწერება რბილი და პოეტური ნიუანსებით. ენობრივი მოდელი ემორჩილება ამბის განვითარების დინამიკას. მოძრაობენ საპირისპირო განცდებით შეპყრობილი ადამიანები. ავტორი შენიღბულია, მაგრამ ლირიზმის გზით წარმართავს თარობის მსვლელობას. ნოღარ დუმბაძე. აისახება ერთი პირი ან უამრავი მოდელის მრავალგვარი მდგომარეობა. კომიზში, ნათელი და ლირიკული ფრაზები, ტრაგიკული სიტუაციის ფონი ამყლავნებს კეთილშობილ პერსონაჟთა ხასიათებს. ენა საშუალებაა გარეგანი თავისუფალი მოვლენების ასამეტყველებლად. იქმნება ფაბულური ჩარჩო. ასახვის მანერა გამორიცხავს სტილურ გართულებებს. გურამ ფანჯიკიძე. ვითარდება მძაფრი სიუჟეტი. ავტორი არ ერევა ნაწარმოებში. იკვეთება ტიპიურ პერსონაჟთა სახეები. თხრობა ზუსტია და სადა. ის გარემო, რომელშიც მოქმედება იშლება, საესებით ნაცნობია. შორეული და მიუწვდომელი არ იშიფრება. თხზულების ყოველი კომპონენტი ცდილობს ობიექტური სამყაროს მართალ გამოხატვას. მთლიანად აღკვეთილია ლირიკული წიაღსვლები. გურამ გეგეშიძე. ფანტაზია ესწრაფვის ლოგიკურ დასაბუთებას. გამოგონილი გარემო და პერსონაჟები უახლოვდებიან ხილულ ქვეყანას. მწერლის ენა მოკლებულია რაფინირებას. ზოგჯერ გვეძლევა პუბლიცისტური პასაჟები. აქცენტი გადაინაცვლებს რთული ფსიქიკის ჩვენებაზე. პიროვნების დახლართული ცნობიერების ამოჯანა თრგუნავს ყოველივეს. ოთარ ჭილაძე. აისახება უშორესი ეპოქა. ფანტაზია ქმნის რეალობას. ნოცნებარი საგნები წვრილმანებად ვერ დაქუცმაცდება. მეტყველება რთულდება. ფიქრთა მდინარება მეტაფორებით ფორ-

შირდება. თხრობა უსასრულო სიერცეს მოიცავს. სუბიექტური წარმოსახვა აუქმებს ისტორიზმის პრინციპს. წარსული განიცდება, როგორც თანამედროვეობა. ის მწერლისათვის სააზროვნო მასალაა... ამრიგად, ვითარდება ორი ტენდენცია: ერთი ლირიზმის აბოლოგიაა, მეორე — ეპიკისა. ის რომანისტიებიც, რომელთა შესახებაც არაფერი მითქვამს, ამავე ტენდენციას ემორჩილებიან.

ლირიკული რომანისტიები მხატვრულად მეტყველებენ. ისინი ქმნიან ემოციურ ფოიერვერკს, ავლენენ შესაშურ ოსტატობას, ფლობენ ენას. მათი ღირსება ამოზრდილია მშობლიური სიტყვის მისტიკიდან. ამიტომ ჰქვს გადათარგმნა, მეორე ენაზე გადატანისას საოცრად ღარიბდებიან. ქრება ეროვნული ენის ჯადოქრული სტიქია. თარგმნისას პირწმინდად იკარგება მუსიკალობა, ენობრივი სილამაზე, ფორმალური აქსესუარი. სხვათაშორის, ეს ნაკლი დიდად დაეტყუა კ. გამსახურდიას. მაგრამ ეპიკოსი რომანისტიების ბედი სხვაგვარია. მათ ხელს აძლევთ თარგმნა: მეორე ენაზე გადასვლისას არაფერს კარგავენ. ენას ენიჭება საკომუნიკაციო ფუნქცია, ხოლო ექსპრესია მიიღწევა სიტუაციების შექმნით. ამიტომ ეპიკოსი რომანისტი გამარჯვებული გამოდის. ენის სიმდიდრე, სილამაზე, მუსიკა, ფრაზის ოსტატობა ეფემერული ხდება. მათი აუცილებლობა აშკარაა მხოლოდ ნაციონალურ ფარგლებში.

სხვაგვარია „ინტელექტუალური პროზის“ ბედი (ო. ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, თ. ჭილაძის რომანები, გ. გეგეშიძის „ცოდვილი“). როგორც კი აზროვნება ფორმის სფეროთი შემოიზღუდება, მაშინვე ეცემა ზოგადი ღირებულება. ო. ჭილაძისა და გ. გეგეშიძის რომანები ამ მხრივ დაზღვეულია. მათთვის რომანი სწორედ აზრობრივი ფენომენია. აქ გარდაუვალია ერთგვარი გაშიშვლება. ვერც ფორმა და ვერც დრამატული სიუჟეტი ვერ გამოისყიდის დილეტანტურ აზროვნებას. უნდა ითქვას, რომ გ. გეგეშიძე ამ თვალსაზრისით ხშირად სცოდავს. მასთან ჭარბად მორიგეობს უფრანლისტური მსჯელობა და გულუბრყვილო თვითნაღიზი.

ამრიგად, 60-იანმა წლებმა კვლავ წამოჭრა რომანის პრობლემა. უანრული სახე ყველას ერთგვარად როდი აქვს წარმოდგენილი. პირობითად შესაძლოა სამი მრწამსის გამოცალ-

კვება: ერთი ტრადიციის ერთგული, მეორე — თანამედროვე რომანის ფორმებისა, მესამე კი თითქოს მათ სინთეზირებას ლამობს.

2. სტრუქტურალური პროზა

დღეს ფრიად საგულისხმოა ჭოლა ლომთათიძის მნიშვნელობა. მან პირველმა დანერგა ასოციაციური წერის მანერა. თარობის ნაცნობი სქემა დაირღვა. ეპიკა მოიხსნა: გაბატონდა ლირიზმი და პოეტურობა. მათ გვერდით დარჩა ტრადიციული ნაკადი. ავადმყოფი კაცი წერს თავის კომპარულ ისტორიას. სასტიკი შეგრძნება ღრმა ტრაგიზმის მომგვრელია. სატუსალოში გამოკეტილი ჭლექიანი ადამიანი გვიყვება თავგადასავალს. ციხიდან ოცნება გარბის შორს დარჩენილ მოგონების ველებისკენ. პატიმარს ენატრება მიუწვდომელი სივრცე. ამიტომ რეალობას ბუნებრივად ექსოვება მოვონებათა პლანი. მწერლის ასოციაციები რეალისტური ხასიათისაა. მაგრამ ფორმის სფეროში მელანდრება მოაბლოცებული მოდერნიზმის სუნთქვა. იშლება ფაბულის პოეტიკა. ანალიზდება სუბიექტური განცდები. პოეტი გვიხატავს ფიქრთა მდინარებას. ჭ. ლომთათიძის თხზულებათა კომპოზიცია ასოციაციებს ეფუძნება. მან შეცვალა ტრადიციული ფაბულა და სიუჟეტი. სტრუქტურის თვალსაზრისით ნიშანდობლივია „თეთრი ღამე“. ეს ლირიკული მოთხრობა მწერლის სტილურ თავისებურებათა სრულყოფილი გამოვლენაა. გადმოცემულია კამერაში მყოფი ტუსაღის ღამეული განცდები. დრო — შუალამე, ადგილი — ციხე. მოთხრობად გვეძლევა მღვრიე ფიქრების რაფინირებული ჩანაწერი. ავტორის მეტყველება ხან მზიარულია, ხანაც საოცარი სევდით სავსე. ისახება ორი სტრუქტურული ხაზი — კამერა და გარესამყარო. ისინი ხშირად ერთმანეთში ითქვიფებიან. მწერალი არც ესწრაფვის მათს დიფერენცირებას. ასოციაციური კომპოზიცია აქ არის არა სტილიზებული ხერხი, არამედ უნებლიედ მიკვლეული ქარგა. ლირიკული მეტყველების დრამატიზების კვალდაკვალ ასოციაციები წამოსწევენ დასრულებულ და ფრაგმენტულ ნოველებს. ჭ. ლომთათიძე წერს უაღრესად ნათლად. მისი ენა ზომიერია და მძაფრი („გაგვიჩხრიკეს და თითქოს სულში ჩამაფურთხეს“; „ეს სტრიქონები დაწერა კაცმა, რომელმაც

ველური ღამე გაატარა. გათენებამდე იმას არ დაუხუჭავს თვალი, ფანჯარას კი სცემდა და ეხეთქებოდა ავი სულებით სავსე შემოდგომის ღამე, ქარი კენესითა და ქვითინით დაძრწოდა: წვიმა ბოროტი სისინით სცემდა, ამათრახებდა ვილაცას. ხოლო ბებერი, უკბილო კუდიანი ჩამომჯდარიყო ტელეგრაფის ბოძებზე და თავისი ძვალტყავა თითებით ამღერებდა ტელეგრაფის მავთულებს რაღაც საშინელ სიმღერას. და მთელი ღამის განმავლობაში ესმოდა ეს საშინელი სიმღერა იმ კაცს. რომელმაც დაწერა ეს სტრიქონები. ის ციხის ოთხ კედელში იყო გამომწყვდეული და საშინელ სევდას გრძნობდა“...): ჭოლა ლომთათიძე არსად ენის ექსპლოატაციას არ ეწევა. ლირიზმი ყოველთვის მწერლის შინაგანი სწრაფვის ფიქსირებაა. ამ მხრივ დიდად განირჩევა კ. გამსახურდიასა და ვ. ბარნოვისაგან, რომლებიც ენისადმი მიმძღაერებით იგებენ და აგებენ. ჭ. ლომთათიძის პროზა ფრიად ნათესაურია თანამედროვე ლირიკოსი მწერლებისათვის (თ. ჭილაძე, ა. სულაკაური, ე. ყიფიანი...). დღევანდელმა პროზამ აიტაცა ლირიკული განწყობილება, მაგრამ არ მიიღო კ. გამსახურდიასა და ვ. ბარნოვის სტილი, ენა — შეგნებული პოეტიზებისა და მკვეთრი ინდივიდუალობის გამო.

თამაზ ჭილაძემ, გარკვეული გამოცდილების გათვალისწინებით, მოახდინა ლირიკული პროზის სტრუქტურის მოდერნიზება. შესაძლოა, ვიკამათოთ და ვიდაოთ შესრულების ხარისხზე. მაგრამ ფაქტია, რომ მან გამოიყენა ადრე უცნობი სერაზები კომპოზიციის აგებისა. თხრობის მძიმე და გაცვეთილი სტილი გადახალისდა. ფაბულა დალაგდა სტრუქტურული მოდელების შესაბამისად. თავდაპირველად მოცემულია მასალა, რომელსაც გაიაზრებს მწერალი. კომპოზიცია იქმნება თხზულების დაწერამდე. ყოველივე წინასწარ გათვლილია. შემდეგ, გაფორმების პროცესში, ფანტაზია ინტუიციურად მოძრაობს. საილუსტრაციოდ მივმართავ მიკრორომანს „შუადღე“: ცნობიერებაში გროვდება ძირითადი ფაქტობრივი მონაცემები, მწერალი პლასტებად ალაგებს და აღმოაცენებს მათემატიკურად ზუსტ კომპოზიციას. გამოიყოფა სამი სტრუქტურული (კონტრაპუნქტული) ხაზი. სამი ნოველა პარალელურად იქმნება: ა) თებრო, პავლე და ბარაბა; ბ) გოგი და

მარკია; გ) ბარაბას მიერ მონაყოლი სამოთხის სურათები. მასალა ლაგდება სტრუქტურებად. გვეძლევა ცალკეული დასრულებული მონაკვეთი: თითქოს მწერალმა ისინი წინასწარ დაამუშავა, შემდეგ კი არია, როგორც კარტები. ილუზიური ბუნდოვანება იფანტება, როცა სქემა გაცნობიერებულია. სტრუქტურული ხაზები ერთმანეთს ხშირად გადაკვეთენ, ზოგჯერ გადაეკვანძებიან კიდევ. მოქმედება მოგონების პლანში: სასაფლაოზე მიდიან ტაქსისტი გოგი და შოსანი ქალი. ამ პასაჟიდან იწყება სწრაფი და შორეული უკუქცევა. იწყება ათი წლის წინანდელი ამბების ჩვენება. ცხოვრებაც გარკვეულად დასრულებული დეტალებისაგან შედგება. მწერალი სინამდვილის შესაბამის სტრუქტურებს ქმნის. რომანის დასასრული პროლოგამდე მიგვიყვანს: ჩვენ წრეხაზის ირგვლივ ვმოძრაობთ. ეს წრეხაზი სამფეროვანია, განათებული ერთი შექით. კომპოზიცია მკაცრად არის გააზრებული. მაგრამ ცალკეული მიკროსტრუქტურა ასოციაციურად იშლება. პოეტური ფერადოვნება თავს ვერ იმალება. ლირიკოსი რომანისტი გვაწვდის პოეტურ პასაჟებს. ცალკეული მიკროსტრუქტურა თითქოს რენტგენულად სხივდება. იშლება შემადგენელი ნაწილები (მღრ — გოგი და ლიზიკო, ფერეხა და სვირინგი, ცირა და მისი მამის მანქანა, ომის ასოციაცია). მოგონებათა პლანში უსასრულო ვერტიკალური სწრაფვა. ასოციაციების ჯაჭვი („პროპელერი... პროპელერი...“, „თივის ზეინი იწვის, იწვის“...). წრეები წრეხაზში. მსუბუქი ილუზიის ბინდი.

თამაზ ჭილაძემ მრავალრიცხოვან მიკრორომანებსა და მოთხრობებში მეტნაკლები სიზუსტით დაიცვა კომპოზიციის აგების სტრუქტურული პრინციპი. მუსიკის კანონების ინერციით დაისერა ერთგვაროვანი მასალა. ეს ანექსია მოამზადა ინტელექტუალიზების უსასრულო და უსაზღვრო ნებამ. მაგრამ თ. ჭილაძის სტრუქტურალური პროზა გამორიცხავს მეცნიერულ შინაარსს. ზოგადი მოდელი ივსება ლირიკული სინათლით. ორი მოპირისპირე საწყისის შედეგები გაერთდა. გაუფორმებელი, ბუნდოვანი და მღვრიე სწრაფვა საგნობრივ სტრუქტურებად განლაგდა. ლირიკოსი რომანისტი მკითხველს ფარულად სთავაზობს უჩვეულ წყობას. მისი შექმნის პრო-

ესი თითქოს მთლიანად შეინიღბა. ერთი შეხედვით, ავტორი სტიქიურად მიჰყვება ასოციაციათა ღინებას. მაგრამ ეს არის თვალსაზრისი ტრადიციონალისტისა და გაუწვრთნელი მკითხველისა.

მ. ინტროსპექტული პროზა.

ხელოვანი აქ ღრმად სწვდება ინდივიდუალურ ცხოვრებას. აისახება არა გარემო, არამედ ფსიქიკაში ჩარჩენილი და დაგროვილი რეალობის ფრაგმენტები. ტრადიციულა სწრაფვა — შიგნიდან გარეთ — შებრუნებულთა: გარედან — შიგნი. ეს ასახვის ახალი პოზიციაა. შემოქმედი ამჯერადაც გვიჩვენებს რეალობას, ოღონდ — მკვეთრი სუბიექტური ნიშნებით. ობიექტივიზმის პრეტენზია გარეგნულად შეიცვალა. პროზაიკოსები (თ. ჭილაძე, ო. ჭილაძე, გ. გეგეშიძე, რამდენადმე — ო. ჩხეიძე, ა. სულაკაური, ე. ყიფიანი) სუბიექტური და თამამი წარმოსახვით ქმნიან ახალ სინამდვილეს, რომელიც პირდაპირ არ ემთხვევა ნატურას. საგანი და ნახატი ერთმანეთს უარყოფენ, რათა მეტი საერთო გამოძებნონ. შეიცნობა შინაგანი, ფარული, იდუმალი არსი. ანტითეზა ზოგჯერ აუცილებელი ხერხია. ინტროსპექტული პროზა ინტელექტუალური ხელოვნების სფეროში შედის. „ცნობიერების ნაკადი“ და შინაგანი მონოლოგი მისთვის ერთ-ერთი მთავარი სააზროვნო მეთოდია. ამ ღროს სამყარო განსჯითი მასალაა. სუსტდება გარეკონტაქტი. წამორწევა პიროვნების პრობლემა. ხელოვანი ჰვრეტს არა სუბიექტის მიმართებას ობიექტთან, არამედ სუბიექტის ზეედრს, მდგომარეობას, ღირსებას ქალსურ სამყაროში.

ოთარ ჩხეიძის რომანები სტილიზებული ენით არის დაწერილი. ემფატიკური „ა“, დეტალიზებული აღწერები, ხშირი განმეორებანი, ტავტოლოგიები გვესახება შინაგანი მონოლოგის თავისებურ ვარიაციად. მწერალი აზროვნებს ფიქრის ენით. როგორც ინდივიდის უხმო მეტყველება არის ბუნდოვანი, ამღვრეული და უსწორმასწორო, ისე წერს მწერალი. სტრუქტურულად შეიძლება ამ ფაქტის ახსნა და გამართლება. ნატურალიზებულ რეალიზმი არის ამგვარი მისწრაფების წყარო: სინამდვილე აისახება ადექვატურად, პირდაპირი ხილვით. ო. ჩხეიძე ქმნის შინაგან რომანებს, „ცნობი-

ერების ნაკადის“ ნაციონალურ საბეს. მეტწილად გვეძლევა ფიქრი, განსჯა, მონოლოგი, თეითანალიზი. ავტორი თავადვე სპობს საკომუნიკაციო ფუნქციებს. მკითხველს უჭირს მის სამყაროში შეღწევა: ენობრივი ბარიერი ძნელი დასაძლეეია. რომანისტი არ წერს ვინმეს გულის მოსაგებად ან გასაცნობიერებლად. ის საუბრობს თავის თავთან და არ აინტერესებს, ეყოლება თუ არა მანქნელი. მწერალი პრინციპულად მოითხოვს, რომ გაუგონ მას. ამიტომ არ სჭირდება, რომ სხვას გააგებინოს თავისი სათქმელი. ო. ჩხეიძის ინტროსპექტული პროზა არაა ხელოვნურობას მოკლებული. მისი ენა გამაზნულია გაბედული ტექსტებისა და ქვეტექსტების გადასარჩენად. მაგრამ ესთეტიკურად წამგვპიანია. სტილიზებული ენა, პირველ ყოვლისა, გამართლებული უნდა იყოს მხატვრული აზროვნების კულტურითა და სტრუქტურით (შდრ — ზოგიერთი მოდერნისტის რთული სტილი და მანერული ენა). ო. ჩხეიძის ინტროსპექტული პროზა მომცველია თანამედროვეობის მძაფრი პრობლემებისა.

გურამ გეგეშიძე ერთგულია დრამატული, ფაბულური პროზისა. მასთან ძალაში რჩება კომპოზიციის აგების ტრადიციული ხერხები. თხრობის სტრუქტურა თითქმის ნაცნობია და მახლობელი. ფორმის თვალსაზრისით რაიმე საგულისხმო კომპონენტებს არ გვთავაზობს. მაგრამ საინტერესოა გაცვეთილი კითხვების სახლებური ფორმულირება, მათი ხელახალი განცდა. თვით პერსონაჟების ბუნება კი იხსნება შინაგანი მონოლოგებით. ავტორი მისდევს მათს ფიქრთა მდინარებს, უღრმავდება ფსიქიკას, იძლევა ფარულ ნიუანსებს. მონოლოგი დეტალიზდება. გ. გეგეშიძის მთავარი პერსონაჟები მოქმედებენ უცხო გარემოში („ცოდვილი“, „დევნილი“), რომელთა მძიმე და მკაცრი ხასიათი თვალნათლივ გვეძლევა.

ოთარ ჭილაძის ტრილოგია „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ შინაგანი მონოლოგის ხერხითაა დაწერილი. სამოქმედოდ შერჩეულია დროსა და სივრცეში უსასრულოდ გაშლილი გარემო. მწერალი ხატავს შორეული ეპოქით აღძრულ ფიქრებს. ობიექტური რეალობა არ აისახება. ჩვენ ვიცნობთ პერსონაჟთა ბუნებას, მაგრამ ვერაფერს ვიტყვიტ შექმნილი სიტუაციების შესახებ. განსჯის საგანია ადამიანი, რომლის ცნება მრავალ პერსონაჟად იშლება. რომანისტი უსასრულოდ წერს

უსასრულობის შესახებ. ფაბულა კომპოზიციური მთლიანობის მისაღწევი კომპონენტია, ოღონდ არა ესთეტიკური ენერჯის წყარო: მას მეორადი მნიშვნელობა აქვს. მხატვრულად ფასეულია პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობის დაპორტრეტება. ო. ჭილაძე გვაჩვენებს ადამიანის სულის ფარულ მიმოქცევებს. პერსონაჟები მარტოლმარტო ცხოვრობენ აშქაფყნად. მწერალი შინაგანად ანათებს მათს შემკრთალ ოცნებებს, ნაუელ და მღვრიე სახეებს. პონოლოგიური მეტყველება თითქმის მთლიანად ჰკლავს დიალოგიურ პასაჟებს. ერთხანს ჩვენში, ე. ჰემინგუეის გავლენით, გავრცელდა მეტყველების დიალოგიური ფორმა. ამჟამად ეს გატაცება უკუგდებულა. ო. ჭილაძის რომანი მკითხველისათვის ერთგვარად მონოტონურია და მოსაწყენი. ვითარდება არა იმდენად ამბავი, ინტრიგა, რამდენადაც პიროვნების ფსიქიკა. ხშირი და ვრცელი განსჯა და ანალიზი ქანცავს ყურადღებას. ამიტომ იქმნება ბუნდოვანების ილუზია. გემოვნების შესაჩვენად მას სჭირდება კომენტირება.

„ვზახე ერთი კაცი მიდიოდა“ წარსულში გადატანილს თანამედროვე რომანია. იგი მხოლოდ ნაწილობრივ ემყარება მითოსსა და ისტორიას. მწერლის მიმართება შორეულ ეპოქასთან სუბიექტურია. უსილ ბარნოვმა შექმნა რომანების ციკლი საქართველოს ისტორიის თემებზე. მწერალი იფარგლებოდა მცირეოდენი ფაქტობრივი მასალით. სასულიერო განათლება, ძველქართული ენით სტილიზებული მეტყველება საშუალებას აძლევდა გარდასული მოვლენების გაცოცხლებისა. მისი მიმართება ისტორიისადმი სუბიექტური იყო. ის ქმნიდა პოეტური პროზის თავისებურ სამყაროს. ამიტომ თავისუფლად ეპყრობოდა დოგმატიზებულ ჭეშმარიტებებს. მისთვის მეცნიერული სიზუსტე უცხო იყო. ბარნოვი გამოხატავდა ისტორიისადმი ტრადიციულ მიმართებას. შემდეგ კონსტანტინე გამსახურდიამ ახლებურად გაანათა ეს პრობლემა. მან შეინარჩუნა პოეტური მღელვარება, ძველქართულით შეფერილი ენა, მაგრამ მასალას მოეკიდა ისე, როგორც კეთილსინდისიერი მეცნიერი: ფართო ერუდიცია დაუმორჩილა კონკრეტული ამოცანის ამოხსნას. მისი ისტორიული რომანები სინთეზია ჭეშმარიტებისა და მშვენიერე-

ბისა. მწერლის ფანტაზია აერთებდა მეცნიერსა და მხატვარს. ეს იყო რეალისტური, ობიექტური თვალსაზრისის დემონსტრირება. მაგრამ ისევე იცვლება დამოკიდებულებანი. ოთარ ქილაძე იცნობს ორივე პოზიციას და ორივეს უარყოფს. მისთვის მიუღებელია ბარნოვისებური პოეტაზება და გამაახურდიასეული ერთგულება ობიექტური რეალობისადმი. ფანტაზიას არა აქვს დასაზღვრებელი ეპოქის თავისთავადი სახე. მაგ., ჩვენ არც ვიცით, რანაირ სახლებში ცხოვრობენ პერსონაჟები, ვინ ჰყავთ მეზობლები, რას აკეთებენ სამშობლოსათვის და ა. შ. ავტორი ფსიქოლოგიზების ხერხით ხსნის მათს ბუნებას. ინტროსპექტული პროზა ატყვევებს ეპოქის სულს, განთავისუფლებულს მტკრადქცეული საგნების ღანდების მოწოლისაგან. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ თანამედროვე ინტელექტუალური რომანია. ასეთი ტიპის ნაწარმოები შეიძლება ყოველგვარ თემატიკაზე გაიშალოს. მისთვის მთავარი იქნება არა ჩვენება გარემომცველი რეალობისა, არამედ ზოგადი პიროვნების ცნობიერების გამოხატვა; წარსული მხოლოდ საპროცენო საშუალებაა, რომელსაც ქმნის და ცვლის ინდივიდუალური წარმოდგენების შესაბამისად. ვარდსული ჯამი უნდა აღვიქვათ თანამედროვეობად. ის ისტორიისა მხოლოდ სპეციალისტისათვის.

4. პიროვნება, როგორც გამოცანა

კათამბეჭენების ჩრდილში ადამიანი უნებლიედ განმარტოვდა: ზეცისკენ აჭრილმა ტექნიკურმა ოცნებამ თითქოს დააჩიავა. ის უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, ჩაუფიქრდა სამყაროში არსებობის ფასს. ურბანული და ტექნიზებული გარემო თავისთავად არის აბალი საპროცენო მომენტების აღმძვრელი, ხოლო მასში მოქცეული პიროვნების ფსიქიკა მოიცავს მრავალგვარ უცნაურობას. ადამიანი სულ უფრო თავისუფლდება ფიზიკური დატვირთვისაგან. იჭმნება მასობრივი კომფორტი. ბურჟუაზიული სამყარო მომეტებულად ამძაფრებს ინდივიდის ტრაგიზმს. სტრ, თავისი მრავალმხრივი შემოქმედებით, ცვლის ადამიანს ცნობიერებას, ხოლო როცა მას დაერთვის სოციალური თუ ეროვნული უთანასწორობა, — გამოუვალი სიტუაცია წარმოიშობა. ფილოსოფია და ხელოვნება პიროვნების მიერ ინსტინქტურად ნაგრძნობს ად-

ლევს ვრცელ განმარტებას. თითქოს საყოველთაო მოვლენაა სულის კრიზისი. ჯერ კიდევ ს. კირკეგორი და ფრ. ნიცშე სწავლობდნენ პიროვნების ადგილს, რაობას და ღირებულებას. მათ ფასეულად მხოლოდ ადამიანური სიცოცხლე მიიჩნიეს, როგორც არსებობის უმაღლესი ფორმა. ტრადიციული ფილოსოფია აანალიზებდა ობიექტურ სამყაროს, სუბიექტი განიხილებოდა მასთან მიმართებით. საზოგადოებრივი ვითარება არ იძლეოდა მოტივს ადამიანის პიროვნებით შემოსარკალავად. მერმე ცივილიზაციამ დაჩრდილა კულტურა და კრიზისის პირველი ნიშნებიც გაჩნდა. ბურჟუაზიულმა სამყარომ გამოძებნა საგნების კორიანტელში ჩაკარგული ინდივიდი. დაიწყო ძიება სუბიექტის სუბიექტურობისა; ლიტერატურაც შესაბამისად შეიცვალა, კრიტიკული რეალობის ზუსტი მეთოდი ადგილს უთმობს „სწეული საუკუნის“ მოდერნულ სკოლებს, რომლებმაც ადამიანი კიდევ გააფეტიშეს და კიდევ გაამახრეს. პიროვნების პატივმოყვარეობა კიდევ ერთხელ შეიღება. მას თვალთვან ჩამოგლიჯეს ფერადი ფარდა და აჩვენეს, რომ საცოდავი და უმწეო არსებაა: ჯერ კობერნიკმა დაასრულა რელიგიური რომანტიზმის ეპოქა, როცა გააშარა ამქვეყნიური ღვთაებრივი წესრიგი. მერმე დარვინმა ადამიანს წინაპარი აღმოუჩინა. გარეგანი და შინაგანი ტკბილი ბურჟუსი გაიფანტა. ტრანსცენდენტური ძალების იმედი ამოიწურა. ბოლოს ფროიდმა ადამიანი წარმოადგინა, როგორც ველური ინსტინქტებით შეპყრობილი ცხოველი. მკაცრად განიყო არსებობა და არსება. ფილოსოფია და ხელოვნება, ეპოქის შესაბამისად, ხსნის ადამიანის სულის ფარულ ნიუანსებს. მეცნიერების უსასრულო განვითარებამ მოსპო რელიგიისადმი ერთგულება. დაიკარგა რწმენის მოტივი, დაიკარგა ტრადიციული შიში უნივერსის წინაშე. ინდივიდი თითქოს განთავისუფლდა თავისი ზეციური მეურვისაგან. ნიცშე ამტკიცებდა, რომ ადამიანის სულში ღმერთი მოკვდა. ინდივიდებს გზა გაეხსნათ. ბედისაგან რჩეული ზეკაცი თვითონ უნდა დაეუფლოს ძალაუფლებას და აამოძრავოს მიძინებული სისხლი. მაგრამ გრანდიოზული ტექნიკური მიღწევების მნიღველი და ამთვისებელი ადამიანი უნებურად შეკრთა, განმარტოვდა. მას დასჩემდა მიდრეკილება იზოლირებდაკენ. სტრ-ის ბობოქარი სვლა სპობს განკერძო-

ებას, ინდივიდუალობას. ის მასობრიობის, კოლექტიურობის ნიშნით მოქმედებს. ადამიანი ესწრაფვის საკუთარი სახის გამოკვეთას. მასიდან გამოყოფას. დამოუკიდებლობის დასაბუთებას. რაც წარმოშობს ინსტიტუტურ შიშს, ძრწოლას, მარტოობას, აღმოაცენებს მრავალ პიროვნულ ნაკლსა და საჩოთირო მოტივებს. ფიქრებში გართული ინდივიდი უფრო თავისთავს უკვირდება, ვიდრე სხვათა. სიცოცხლე ყოველთვის იყო ერთგვარად ტრაგედიული. მაგრამ ძველი ჰეროიკა, დრამატიაში, აქტივიზმი დღეს იცვლება პასივიზმით, ინერტულობით. მშრალი განსჯით. ახლებურად განიცდება მარადიული მისწრაფება გაუკვდავებისაკენ, ვინაიდან ყოველნაირი ზებუნებრივი ძალა ეფემერული გამოდგა. ძველი სამყარო სიზმრებით ნაქსოვი ქვეყანა ყოფილა. თანამედროვე ვითარება კი პროზაული ურთიერთობის სცენაა. ეგზისტენციალიზმი სწორედ შექმნილმა სიტუაციამ წარმოშვა. ის შეეცადა პასუხი გაეცა დაბნეული ადამიანის მიერ წამოსრულილ კითხვებზე. სიცოცხლის განცდის ადგილი დაიკავა არსებობის განცდამ. პიროვნება ისწრაფვის უკვე არა სხვათა დასათრგუნად, გარე ელემენტების დასამორჩილებლად. არამედ თავისი არსებობის დასადგენად. მას აინტერესებს თავისი თავი ისეთი, როგორიც არის. ნიცშეს ზეკაცი და შტირნერის ერთადერთი მებრძოლი ინდივიდუალისტები იყვნენ. დღეს ბრძოლა ქვერტამ შეეცალა. აქ ბუნება არის ადამიანის ნაწილი. უნდა გაირკვეს მისთვის სამყაროში არსებობის ფასი და საჭე. ნისლიდან შობილი პიროვნება ერთბაშად ცდილობს „მე-ს“ საგულდაგულო შინაგან განსაზღვრას, რითაც გაცნობიერდება გარეგანი რეალობაც. გულუბრყვილობა გზას გაუხსნის მკაცრ რაციონალიზმს. მაგრამ გონება ანტიეიტალური ძალაა. ის სიცოცხლის წინააღმდეგ მიმართული ენერგიაა. შურიტ გამოხატული-ხულის შიმშილი დასტურია ვიტალური საწყისებინ დაზრობისა. მას საარსებო წყარო ირაციონალური აძლევდა, რომელიც თანდათან რაციონალურში გადმოვიდა. ადამიანი გაითანგა მარადიული სიკეთის ძიებით. ის სულში კპოვებს საყრდენ წერტილს; ძიება მარტოობასაც გულისხმობს, რომლის გამძაფრება კოშმარულს ხდის ცხოვრებას. მარტოობის ძრწოლა — ეს ურბანისტული გარემოს პროდუქტია, რომლის გადალახვას ცდილობენ ხე-

ლოცნება და ფილოსოფია, სიყვარული და მეგობრობა... ადამიანი ემონება თავის მიერ გამოგონილ პირობებს, ნივთთა სამყაროს. ეს უკვე საწყისია თავისი თავის დაქარგვისა და მანქანებისადმი დამორჩილებისა. ტექნიციზმი — მაქსიმალური დემოკრატიაა, ადამიანის ბუნებაში კი მუდამ არის მიჩქმალული ეგოისტური, ინდივიდუალისტური, პირადული მოტივები, რომლებიც აღმოაცენებენ მათ შორის მტრობას. ატიმური ომის საფრთხე მიამიტ ადამიანსაც ექვით განაწყობს ინტელექტისა და გამაღებელი ტექნიციზებისადმი. სტრ-ის პრობლემების შეცნობა, დროისა და სივრცის გაუთვალისწინებლად, მართლაც მოგვაქცევს არარაობის ნათელ ღამეში. მაგრამ არ უნდა გამოგვჩივს, რომ მიმდინარე პროცესი არის გრძელვადიანი, თანდათანობითი, რომელსაც ფსიქიკა გარდაქმნით ეგუება. შპენგლერის თქმით, ტყეები ქალღმერთად იქცნენ და ცივილიზაციამ მოინელა კულტურა. ღმერთის არარსებობის ეპოქაში მიზანი თვით ადამიანებმა უნდა ვანიშაზღვრონ. მაგ., როცა მწერალი წერს წიგნს, მისთვის მიზანი ნათელია, ან — როცა ხელოსანი ამზადებს დანას. ასევე ღმერთისათვის ადამიანის მიზანი განსაზღვრული იყო. მაგრამ საზღვარმორღვეული, პირადი წარმოდგენებით დაფლუთილი მსოფლიო ღმერთს განუდგა. ამიტომ ადამიანმა თავად უნდა დაადგინოს სამყაროში თავისი არსებობის ღირებულება. თუ აქტივისტებს სამყარო მიაჩნდათ, როგორც ნადავლი და გარდამავალი თასი, დღეს პასიური თაობა მოსაზრებულად კი არ არსებობს, არამედ — არსებულის გასაშიფრად. ჰიპური მოძრაობა მკვეთრი დემონსტრირებაა დღევანდელობის უმოკმედო სახისა.

ლიტერატურა, განსაკუთრებით XX საუკუნეში, ქარბად სესაულობს იდეებს ფილოსოფიისაგან. მან მიიღო მეტნაკლები კორექტივით, სიცოცხლის ფილოსოფიით, მარქსიზმით, ფენომენოლოგიით, პერსონალიზმით თუ ეგზისტენციალიზმით ახსნილი ადამიანის რთული მოდელი. ბურჟუაზიული სამყარო ტრაგიკულად წარმოაჩენს პიროვნებას. რა თქმა უნდა, ჩვენი სინამდვილე სხვაგვარ შედეგებს გვაცნობს. მაგრამ ურბანიზება, სტრ, ადამიანის ზოგადი სტრუქტურა ყველგან გვაძლევს ნათესაურ სურათს, რომელიც გამოხატულია კონკრეტული საგნებითა და ნიშნებით.

ნ. ინერტული გარემო

ჟურბანისტული პროზა წამოსწევს პასიურ პიროვნებებს. მათი მოქმედების არე შეკვეცილია: ბევრს ფიქრობენ და ცოტას აკეთებენ. ერთნი მწვავედ განიცდიან ყოველივეს, მეორენი — მექანიკურად, უსულგულოდ. მთლიანი გარემო ინერტულობის ნისლითაა შებურვილი: არაფერი კეთდება, არც არაფერი ფუჭდება. დუნდება ცხოვრების ჩქარი რიტმი. ადამიანი მსჯელობს და აღიქვამს სინამდვილეს, გართულია შეგრძნებათა კვრეტით. პროზაიკოსი ამსახველია ჩამომღვარი სიტუაციისა.

თამაზ კილაძე მეტწილად ქალაქურ გარემოს გვიჩატავს, სადაც მოქმედებენ ინტელიგენტები. მისი პერსონაჟები უაღრესად თანამედროვენი არიან. მწერალი ესწრაფვის ნინორული განწყობილების შექმნას. ნაღვლიანია გმირების სახიფათო ისტორია. ზაზა ყიფიანს უყვარს მაგდა („აჰა, მიწურა ზაზთარი“), მაგრამ ყინულის ქოხის სიცივე სთიშავთ. ორივენი მარტოხელა მიჰყვებიან დღეთა სრბოლას. ზაზა ნერვიული და კეთილშობილი პიროვნებაა. ირონიულად შეპყურებს გობრონიძეთა ობივატელურ მყუდროებას. ავღვბით ეკიდება ზაირას ვნებებს, წვრილმან კარიერისტს ამირანს და სხვ. ის ყოველთვის მარტოა. არსებობის მტკივნეული შეგრძნება. პრაქტიკამდე ვერ მიდის. ზოგჯერ ხანგრძლივი დუმილის მწუხარება წამიერი ამბოხით განიმუხტება. ამ დროს აშკარავდება ქვეცნობიერი იმპულსები. პიროვნება არღვევს შტამებს, ამსხვრევს ბორკილებს, რომელიც მას დაადეს გიორგი გობრონიძის მსგავსმა გაიძვერებმა. ახალგაზრდა რეჟისორი თავადაც წუხს, რომ ოცდაათი წლისაა და უსაქმოდ დადის. პირადული არარაობის გააზრება და შეცნობა ტრაგედიას და ახალ ძალთა მოკრების ნიშანი. ზაზა პასიურია არა იმიტომ, რომ შინაგანად მოიქანცა. მის შთაგონებას ასპარეზი სჭირდება. ეს ასპარეზი სხვებს უკავიათ. თორნიკეს დარი მრავალი პიროვნება აღწევს იმას, რაც მის ძალას აღემატება. ზაზას, ბუნებრივია, შებრძოლებისათვის ენერგია არ ეყოფა. ეს თითქმის ღმერთის დუელში გამოწვევას ნიშნავს. პატიოსანი, ნიჭიერი და მეოცნებე ზაზა გრძნობს ხალხის ფლიდობას. ის წრე, რომელშიც იმყოფება,

მოშხაპულია ანტიკომანიზმით. მას გარს არტყია ცხოვრებისაგან გათახსირებული, ღირსებააყრილი და გამოღუნჩებული ადამიანები: ვალერიანი საზიზღარი პიროვნებაა, რომელმაც დაბეზღებით ძმა დააჭერინა და სასიკვდილო განაჩენი მოუმზადა; გიორვი გობრონიძე იხვევს წოდებებს, რომლებიც მას არ ეკუთვნის; თორნიკე გაიზარდა, როგორც მოყვასის მტერი. მისი კონტაქტი ადამიანებთან დამყარებულია პრაქტიკულ ამოცანებზე და არა პირადულ ემოციებზე; თორნიკეს დაცა და დედაც ასევე ეგოისტები და პატივმოყვარენი არიან: ვახო ცხოვრების ნაძირალაა. ასეთ პიროვნებებთან მიმართება აყალიბებს ზაზას პასიურ ხასიათს. მასვე ერთვის უნუგეშო სიყვარული. თვით ობიექტური სიტუაცია გამორიცხავს მოქმედების საჭიროებას. თანამედროვე ურთიერთობათა ულტრაფორმები ადამიანს უბიძგებს მარტოობისაკენ. ეს მოტივები თ. ჭილაძემ გაშალა მთელს თავის პროზაში. ამიტომ მოთხრობებსაც მოვიშველიებ: ცირა მეოცნებე ქალია („წერო“). წეროს სიმბოლო ნაოცნებარის ილუზიაა. უჩა მას ვერ განაცდევინებს სინამდვილის სილამაზეს. ცირა გამოკეტილა წარმოსახვათა დარბაზში; იონა სუსტი და ფრთხილი ადამიანია („მდგმურები“). მას საერთო ვერ გამოუნახავს შვილთან. მდგმურთანაც მეტისმეტად მორიდებულია. სურვილები ჩნდებიან და კვდებიან ინდივიდის სულში; გიგა მარტოობის კუნძულზე ცხოვრობს („პოსეიდონის სასაზღე“). ის ყალბად არსებობს, ფორმალურად ცოცხლობს, მწერლის ნიღაბსაა ამოფარებული. მისი თვალით დანახული ქვეყანა მკაცრი რეალობის კარიკატურაა. თითქოს ყველაფერს ბედნიერების ვარდისფერი ბინდი ჰმოსაყვს. თამაზ ჭილაძის მკითხველისათვის უცნობია სიკვდილი: ის მხოლოდ ერთხელ შეიტყობს, რომ პავლე მოკლეს, დედამიწას კი თოვლის საოცარი ზეწარი ჰფარავს.

ოთარ ჭილაძის რომანი — „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ თუმცა შორეულ ეპოქას შეეხება, დაწერილია თანამედროვე მხატვრული კონცეფციით. პერსონაჟთა მოდელები დღევანდელობიდან არის წარსულისაკენ წაღებული. ხასიათები იკვეთება უსასრულო მარადისობის ფონზე, როგორც ზოგადი ადამიანური თვალსაზრისის გამოვლენა. პიროვნული შიში,

შეკრთობა, გაუცხოება და მარტოობა თრგუნავს პერსონა-
 ებს. ეგზისტენციალური აზროვნების მონაპოვრით გასხივე-
 ზულია ბნელში დაძირული ლეგენდების სამყარო. შინაგანი
 მონოლოგის, „ანტი-რომანის“ ტენდენციებით ნათდება რო-
 მანის სტრუქტურა. ადამიანები ცხოვრობენ დაუსრულებელ
 წყვილიადში. სინამდვილე ამოუხსნელი ენიგმაა: აეტი ტახტს
 ჰკარგავს და გარბის. გზა დაასრულთან წყდება; მედეა
 იასონს მიჰყვება. გზა მიდის მრუბზე ქაოსისაკენ; უხეირო
 წლების მანძილზე ზის და ქსოვს გარდასულ ცხოვრებას;
 ფარნაოზი პიროვნული შეკრთომის მსხვერპლია, შინაგანად
 არასრულფასოვანი; ოყაჯადო ადის ტახტზე, მაგრამ არ ვი-
 ცით, რას აკეთებს, ან რა მოუვა; მინოსის დიდი მეფე მარა-
 დიულად ცხოვრობს და ა. შ. მწერალი იძლევა უამრავ საკ-
 ვანძო პასაჟს, მაგრამ ნასკეი არ იხსნება. ყველაფერი იწყება
 და არაფერი მთავრდება. პერსონაჟები მიემართებიან დავი-
 წყების ბინდისაკენ. ისინი უომრად და უსახელოდ ამთავრებენ
 არსებობას. უხეიროს შესახებ თბრობა იწყება მას შემდეგ,
 რაც ხეიბრად იქცა. ფარნაოზი მთელი რომანის მანძილზე
 შეპყრობილია ექვით, სევდით, შიშით. მწერალი იძლევა
 დიდ დასაწყისს. რომანის ფინალში არ ერთიანდება სიუჟე-
 ტური ხაზები: სინამდვილე არ შეაბვედრებს ერთმანეთს ამ
 ადამიანებს. ცხოვრება მიღელავს და მიჰყავს ცნობაწარმე-
 ული მგზავრები. პიროვნება მხოლოდ სულიერად როდია
 მარტო, ის ფიზიკურადაც ერთადერთი მიიკვლევს გზას მა-
 რადიული ლამის სინათლისაკენ. გზაზე ერთი კაცი მიდის.
 ერთადერთია ადამიანი ქვეყნად. მარტოობის გესლი წამლავს
 პერსონაჟებს. უხეირო ქსოვს აფრიძნელა ტილოს. მისი სა-
 სიცოცხლო ჟინი ხელოვნებად გარდაიქმნება. მარტოობა რა-
 ლაკით უნდა დაძლეულიყო, მნიშვნელობა არა ჰქონდა, რას
 გააკეთებდა, უნდა გაქცეოდა სულიერ სიკვდილს. ტილოზე
 აღდგება და შეიკრიბება გამჭრალი დრო და მოვლენები.
 წასული სიცოცხლე მან ხელში მოიმწყვდია. ის არსებობს
 დიდი მოგონებით. როცა გაუთავდება გასახსენებელი, სულსაც
 დაღევს. ფარნაოზი ცხოვრებას მიერ გათელილი და ხელ-
 მოკარული ადამიანია. მან ყოველივე მწვავედ აღიქვა და
 შეიგრძნო დღიდან ინოს დაკარგვისა. მას არა აქვს ისეთი

გამქრიახი გონება, როგორც — კუსას, რომელიც ფარნა-
ოზის ბოროტი სულია. ფარნაოზის ყოველი მდგომარეობა
საგულდაგულო ჭკრეტის საგანია. ზღვა კი გარბის და ხმე-
ლეთს სტოვებს. ადამიანი მტკივნეულად განიცდის ბუნების
ცვალებადობას, ხოლო ოყაჯაღო ცოცხლობს დედის არსე-
ბობით. მისი სული მოხუც დედაბერს აბარია, თავად კი მოქ-
მედების სურვილისაგან გაცლილია. ხალხი დუმს და არ
რეაგირებს ახალი მეფის მიმართ. ოყაჯაღო ტახტის ქურდია
და მიმტაცებელი. ის არც უფლისწულია: შეუძინევლად
უცხო ტომმა დაიმორჩილა ვანის მხარე. ოქროს საწმისიდან
დაიწყო ფარული ექსპანსია და ქვეყნის დაცემა. ზღვა კი
გარბის და ხმელეთს სტოვებს. მანძილი უფრო და უფრო
მოკლდება უცხო ტომებთან. დარიაჩანგის ბალიყით იყარება
ბედნიერი ცხოვრება. ყველაფერი იწყება და არაფერი მთავ-
რდება. ძაფები გაბმულია წარსულიდან თანამედროვეობამდე.
ადამიანები მსჯელობენ თავიანთი თავის წინაშე, მოქმედების
გამართლებას არავისთან ეძებენ, ყველა თვითიზოლირებას
ელტვის; მარტო ცხოვრობს და მარტოდვე კვდება. პასუხსაც
არავის წარუდგენს. ადამიანი ხელს ჰკრავს ყველაფერსა და
თავის ფიქრებში იკეტება.

ელგუჯა ვაშაძე (რეზო ჭეიშვილი — „დალი“) პროვინ-
ციიდან ჩადის ქალაქში, უცნობ და ახალ სამყაროში. მანდი-
კორის ბუნებრივი და მხიარული გარემო შეცვალა თავბრუ-
დამხვეემა ტემპმა და რთულმა კონტაქტებმა. ახალგაზრდა
კაცი დაიბნა, შეკრთა, განმარტოვდა. მისთვის ყოველივე გა-
უცხოვდა. ახალ საგნებთან შეჩვევას დრო და პერიოდი
სჭიდებოდა. ამიტომაც გამრუდდა მისი ხასიათის განვითა-
რება. უნდობლობა, უტიფრობა, უგულობა რეაქცია იყო შე-
უთვისებელი რეალობის მიმართ. ამ გრძნობებს ამძაფრებს
ისიც, რომ მას „დამპყრობლას“ ეპითეტი ებოძა. შემდეგ ელ-
გუჯა ვაშაძე ხშირად ფიქრობს თავისი მდგომარეობის შე-
სახებ. ქალაქმა გააუხეშა, გადააგვარა და ასე გამოაწრთო იგი:
ადამიანი მანქანას დაამსგავსა. ეს მანქანადქცეული პიროვ-
ნება, შეგუებისა და დაპყრობის ინსტინქტით, იმორჩილებს
დალი შელიას — ურბანისტულ გარემოში აღზრდილ ულაძე-
ზეს ქალს...

6. ინდივიდუალისტური აქტივიზმი.

პიროვნება ესწრაფვის ინერტული წყვედიადის გაქრას. ქრება პასიური სიმშვიდე და მორჩილება. საერთო მოწყენილობის ატმოსფერო თავისთავში წარმოშობს ქარიშხალს. ადამიანში მძლავრობს სასიცოცხლო ფაქტორი. თავისუფალი ნება თრგუნავს სულის შემბზუთავ საგნებს. არსებობა გაიაზრება არა შემეცნებად, არამედ — შექმნად, შემოქმედებად, ბრძოლად. ნიპილიზმი ღირებულებათა გაუფასურებაა, ხოლო აქტივობა — გადაფასება. გარემოსადმი შეუგუებლობა ამოსწევს ძლიერ პიროვნებებს. მათ გარეშე სიცოცხლეს აზრი მართლაც წაერთმევა. სტრ-ის მიერ კონსტრუირებული გაერმო ჰბადებს სოტუაციის შესაბამის მოქმედ ადამიანს. ეს რომ არ მოხდეს, მაშინ ტექნიკა მოჰკლავდა კაცობრიობის სულს. მიზნად ჩანს არა ობიექტური მონაცემების უზარყოფა, არამედ — მათი გაადამიანურება, დათრგუნვა, მოთვინიერება. აქ ისახება მიმართებათა მრავალი ზანი. ჩვენს სინამდვილეში გამოჩნდა ორი ასპექტი — ა) პიროვნება გარბის საზოგადოებისაგან, ბ) მოქმედებს მოელენების შუაგულში.

ვამეხ გურამიშვილი (გურამ გეგეშიძე — „ცოდვილი“) გაექცა თავის წრეს და პროვინციას შეეფარა. ის თითქოს უნებლიედ განმარტოვდა. მწერალი აერთებს ტრადიციული და ინტელექტუალური რომანის ტენდენციებს. ემპირიულ გარემოში მოქმედებს ინდივიდი, რომლის ფსიქიკა და ქცევა ანალიზდება. მას ვეცნობით ურიათუბანში მოხვედრის უაშიოდან. ვამეხი ბუნებით ინდიფერენტულია, ფლეგმატური. მატარებელთან მისვლა დაავიანა, მაგრამ არც უნადვლია, სურვილიც არ გასჩენია, თუმცა შეეძლო, მატარებელს დასწეოდა. ეს პირველი შტრიხი განსაზღვრავს გმირის თვითდამშვიდებას. უცნობ სიტუაციაში მოხვედრილი უცხო კაცი საგულდაგულო დაკვირვების საგანია. ხოლო ვამეხი მარტობის მისტეკითაა შემოსაზღვრული. ჯერ არ გახსნილა ცოდვის საიდუმლო. მწერალი გამოგონილ სინამდვილეში შლის რომანის ასპარეზს. პატარა ქალაქი თითქოს დედამიწის მიღმა არსებობს. ის, როგორც ვამეხი, თავისი დამოუკიდებლობითაა გარინდელი. ვამეხი მკითხველისა და ქალაქისათვის ერთდროულად ცნობიერდება. ჯერ პიროვნება მარტობის გარსს შემოახვევს, შემდეგ იძულებულია, გამოავლინოს ძლიერი ნება თავისუფლები. იწყება აქტიური ზრუნვა ინდივიდის

თვითდადგენისათვის. მან უნდა დაიმკვიდროს ადგილი ხალხის ცნობიერებაში. ჩხუბი სადალაქოში, შამილას გალახვა, ცეცხლიდან ძალის გამოყვანა, ალისას დამეგობრება — პიროვნული უპირატესობის გამოვლენაა. ვამეხ გურამიშვილი ისე ვერ იცხოვრებს, როგორც ათასები ცხოვრობენ. ბედისწერა მის წინაშე განსხვავებულ გეგმას ხაზავს. ბუნდოვანი მასიდან იკვეთება პიროვნების ძლიერი ხასიათი. სიცოცხლე არ არის თანასწორი ფენომენი. საჭიროა ინდივიდუალურ ღირებულებათა დამკვიდრება. კრიზისული მდგომარეობა ტრაგიკულ ერთფეროვნებასა და მოწყენილობას სპობს. ქალაქის ყურადღება კონცენტრირდა ერთი პიროვნების გარშემო. ვაჟების შეჭრა ზეცხო სახეების სამყაროში გამოათხიზლებს მთელმარე ცნობიერებას. ის ცდილობს ურბანისტული შხამისაგან განკურნებას. არქეოლოგიასაც შეეშვება, ცხოვრობს სოფლად, როგორც რიგითი გლეხი. ის ცხოვრებას კი არ გაუჩბის. არამედ იმ მოჯადოებულ წრეს, სადაც უფროსი ძმა შემოაკვდა. მთელი სიცოცხლე ჩადენილი ცოდვის გამოსყიდვის ცდაა, ვინაიდან, ქრისტეს თქმით, კაცი ჩადენილი ცოდვის მონაა. ვამეხის სწრაფვა უმიზნოა, მისი ენერგია წვრილმანებში ხურდავდება. არსებობის არსი მიუწვდომელია. შეცოდების მწარე ნისლი განამარტოებს ყველასაგან. ალისასთან მეგობრობა წამიერი გამოღწევაა პიროვნული კოშმარისაგან. ინდივიდუალობის დადგენა არაცნობიერი ფაქტია. ცოდვის მოტივმა ჩამოაყალიბა მისი მკვეთრი პიროვნება, გამოარჩია მასისაგან და ბუნდოვან გზაზე შეაყენა. თვითმყოფადობის მისაღწევად ბოროტებაც დამხმარე ძალა ყოფილა. ეშმაკეულისაგან დეფორმირებული ხასიათი მძვინვარეა და დაუნდობელი, კეთილშობილი და პირდაპირი. ჯოჯოხეთის ქურაში სულის გამოტარებას ნიშნავდა ძმის დაღვრილი სისხლის ნახვა. უამურ ფიქრებთან მარტო დარჩენა მცირეოდენ თუ შეუშუბუშუქებდა სევდა-ნალღევს. პროვინციულ ქალაქში მრავალ ბოროტსა და კეთილ ადამიანს გადაეყარა, მაგრამ მხოლოდ ანტონმა შეაკრთო მისი ყრუ სიმარტოვე. ანტონი მორწმუნეა, რელიგიური პიროვნება. მას უნდა ნახვა ფეიხოიას ხისა, ვინაიდან სწამს, რომ მისი სული ფეიხოიას ხეში დაიბუდებს. ეს მისტიკური რწმენა ასპეტა-

კებს მათხოვრის ცხოვრებას. ანტონი ზრუნავს სულიათვის და არც წუხს, თუ როგორ იტანჯება ხორცი. თვითვე ამბობს: „მთავარია რწმენა და არა ცოდნა“. ამიტომ მისტიკური მიზანი რაღაც აზრს აძლევს უბადრუც სიცოცხლეს. პიროვნებისათვის მთავარია რწმენა, თუნდაც ყალბი იყოს იგი, რათა ისწრაფვოს ოდებლისაკენ. ვამეხისათვის მიუღებელი იყო ბრმა რწმენა და ირონიულად იბენდა ოცნებას ფეიხოიას ხეზე.

შემდეგ ცხოვრების მსვლელობამ მის წინაე წამოჭრა რწმენის მოტივი. აქტიურ არსებობას აზრი წაერთვა, ქალაქში ყველას პატივისცემა დაიმსახურა, ყველას გულა მოიგო, კარგი სახელი დაიმკვიდრა, მაგრამ სული ველარ განეტვირთა მკვლევარებისაგან. მატერიალური საგნები ველარ აძლევდნენ წამალს ცოდვათა შემსუბუქებისა. ანტონის ფეიხოიას ხე მინდვრის დედოფლად ტრანსფორმირდა. ბრმა რწმენას დამორჩილდა ვამეხი. ანტონი მხოლოდ ოცნებობდა, თვითონ კი პალეოცინაციას შესაბამად ხელი წაატანა. სწრაფვამ მიზანი შეიძინა, ყველას მოწყდა და მოშორდა. მიხა და ვამეხი მინდვრის დედოფლის შესახებ ისევე ლაპარაკობენ, როგორც ერთ დროს — ანტონი და ვამეხი. ის გაზაფხულის წყნარ საღამოს გაუყვა უცნობ გზას. ეს იყო სურვილი მიუწვდომლის მიწვდომისა, უხილავის ხილვისა, რათა წარსულის დამლა სულიდან ამოერეცხათ. შუადამით კლდეზე დაკიდულმა იგრძნო, რომ ეძახდა ძირს დარჩენილი ქვეყანა. აღსდგა სამყაროს ფერადი სული და აღმასვლის უნარი წაართვა. რწმენა გაქრა და გაცდა ყოველივეს. ის უკვე ცოდვისაგან განწმენდილი იყო, მაგრამ სწორედ ცოდვა ანიჭებდა სიცოცხლის იმპულსს.

7. ტექნიკა და პიროვნება

ლევან ხიდაშელი (გურამ ფანჯიკიძე — „მეშვიდე ცა“) ქალაქში აღიზარდა, სწავლობდა ინსტიტუტში, შემდეგ მუშაობს მეტალურგიულ ქარხანაში. მისი სამოქმედო გარემო მთლიანად ურბანისტულია. თვითონ კი ეუფლება ტექნიკურ დისციპლინებს. ის ყოველმხრივ დგას სტრ-ის მოვლენათა შუაგულში. რომანი არ იძლევა მთავარი გმირის ინტელექ-

ტუალურ ანალიზს. პერსონაჟი რატება დრამატული სიტუაციაში. მწერლის ენა უაღრესად ლაკონიურია და სადა. ლევან ხიდაშელი აქტიური პიროვნებაა, ენდობა რაციონალისტურ პრინციპებს, ყოველივე წინასწარ აქვს გათვლილი. „ძლიერი პიროვნება“ ამბობებუღია ობიექტულური ბედნიერებისა და სიწყნარის წინააღმდეგ, სძულს ზენაარისაგან უსაფუძვლოდ განებივრებული ხალხი. ამიტომაც ვერ ეგუება პლატონ მინდაძის ოჯახს. ის გაჩენილია პრაქტიკული მოქმედებისათვის, რეალური საქმის გასაკეთებლად. ამგვარი ადამიანები სჭირდება ტექნიკურ პროგრესს, რათა მის მსვლელობას გონივრული გეზი მიეცეს. ლევანი განათლებით, ენერჯითა და ენთუზიაზმით სრულყოფილი გამომჟატველია წარმოების ახალი ტიპის ხელმძღვანელისა. მის არსებაში თავიდანვე ქვეცნობიერად მოცემულია შურისძიების მოტივი. ეს გრძნობა არის ამხედრების იმპულსი დახავსებული ურთიერთობების წინააღმდეგ, რეალური კონტაქტების აღსადგენად. დიპლომატობა და ფლიდობა, პომპეზურობა და ქარაფშუტობა თანაბრად არის უარყოფილი. მარინე მოსაწყენია თავისი ქალბატონური საქციელის გამოც. ხოლო ნათია უშუალოდ და გულუბრყვილო სინათლეა. სწორედ შურისძიების ფარული განცდა აიძულებს, დაძლიოს საზოგადოების ინერტული ატმოსფერო. ის ვერ შეეგუებოდა თავის პროფესორს, რომელსაც იტაცებს მელოდრამატული სცენები და უხვიროდ თამაშობს ქეშმარიტი მეცნიერის როლს. საკირო იყო მონურა თავიანისცემა ამ ხელოვნურად გაბერილი ავტორიტეტისადმი, ლოდინი წლების მანძილზე, ტანჯვა და შრომა, რათა ბოლოსდაბოლოს დაეწყოს დასახული შემოქმედებითი ამოცანების შესრულება. ეს შეეძლო გაეკეთებინა ცბიერსა და დიპლომატ პიროვნებას, რომელიც შეგუების ინტინქტით გადაარჩენს თავის საცოდავ არსებას. ლევანის ძლიერი პიროვნება ამ თვალთმაქცურ გზას ვერ გაუყვებოდა, თუნდაც იმიტომ, რომ სხვა მრავალი გზა იყო ამქვეყნად. ის არ გაბლავთ სალონური ტიპი, მელანქოლიკი და მეოცნებე, თვითანალიზით გართული. ყოველივე ეს უცნობია მოქმედი კაცისათვის. მას გააჩნია მიზანი და მთელი ძალით ისწრაფვის მის აღსასრულებლად, რითაც მოიპოვა კარგი ავტორიტეტი. ჩვენს წინაშეა

თანამედროვე ცოდნით შეიარაღებული ადამიანი, რომელიც აერთებს მეცნიერულ აზრს წარმოების პროცესთან. ეს სტრ-ი თანამედროვე ვითარების გამოხატულებაა. ტექნიკა უსასრულოდ წინ ისწრაფვის, ექმნება უახლესი მანქანები, ავტომატური მოწყობილობანი, მეთოდები. ძველი ცოდნით მათი წარმართვა მძიმე შედეგს იძლევა. აუცილებელია შრომის მკაცრა დისციპლინა. უამისოდ ქარხანაში ქაოსი წარმოიშობა. მაგრამ ქაოსი ყველაზე ნაკლებ, ალბათ, მეტალურგიულ ქარხანაშია წარმოსადგენი. ამიტომ წარმოების სათავეში უნდა იდგეს დისციპლინირებული და ვრუდირებული ახალგაზრდა, ახალგაზრდა, რადგან სწორედ ის არის პროგრესულის დამაყვიდრებელი. ლევანი წარმოებაში მუშაობის პარალელურად ამზადებს სადისერტაციო ნაშრომს. სძულს მეტალურგიის თეთრხალათიანი პროფესორები, რომელთაც ქარხანაში არასოდეს უმუშავიათ. ასეთი პროფესორები თავად მეტალურგებაც ეჯერებათ: თეორიასა და პრაქტიკას შორის ტრადიციული კონფლიქტია. მისი მოსაზრება მოხსნით კი არ შეიძლება, არამედ — დაძლევიტ. თეორიულ განზოგადებას არავითარი ფასი არ გააჩნია, თუ ცხოვრებაში არ გატარდა. მაგრამ რა ღირებულება უნდა გააჩნდეს კაცის ქადაგებას, რომლის ოცნება ლაბორატორიის კვლევებში ფარფაცებს.

ლევან ხიდაშელის მხატვრული სახე უკავშირდება ბორალის პრობლემასაც. ის მთელს დღევანდელს საამქროში, ხალხო მერმე მუშაობს სადისერტაციო თემაზე. არავითარი დაზოგვა საკუთარი თავისა. მისთვის მოცხოვრება გართობა, კინო, თეატრი, ოპერა. გაადთრებული ადამიანი ებრძვის საკუთარ თავს. მიზნად ძვეს არა მხოლოდ პირადი ბედნიერება. მისი სიმაჟაცე და ნიჭის ნაყოფი სხვებსაც სჭირდებათ და სჭირდებათ უფრო მეტად. ამიტომ ასეთ ადამიანს უფლება აქვს მომეტებულად მკაცრი იყოს სხვათა მიმართ. გამორჩეულ პიროვნებას, რომელიც საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმეს აკეთებს, ეს უფრო მიეტყვება, ვიდრე ფილისტერს, რომელიც ზრუნავს თავისი ტყავის მოზავლელად. ლევანი უნდა წარადგინონ სოციალისტური შრომის გმირის წოდებაზე. ამ დროს მარცხი მოხდა საამქროში: ცვლის უფროსი ლევან ხიდაშელი პასუხისმგებელია ამ ამბია. აქ უკვე იზარება კეთილშობილი და მართალი ვაჟკაცის ბუნება, რომელიც მა-

გალითად მიაჩნდათ. მან უნდა თქვას, რომ ლექსო არჩემა-
 შვილი დამანაშვე არ იყო, რათა მის ოჯახს მიეცეს ნორმა-
 ლური პენსია. სასწორზე ძვეს დამნაშავეს ბედი და ლევანის
 მომავალი დიდება. ერთის აღიარება მეორის მოსხნას მოასწა-
 ვებს. თითქოს ეს პირდაპირი ვაჟკაცი გაიყიდა: მან დამნაშა-
 ვედ მიიჩნია ლექსო არჩემაშვილი. ლევანის არსებაში იღვი-
 ძებს თვითგადარჩენის ინსტინქტები. ის ცდილობს კაიკაციც
 გამოვიდეს და საქმეც მოაგვაროს, მაგრამ საერთო, აშკარა
 თუ ფარულ, გაკიცხვას იმსახურებს. მდგომარეობას კიდევ
 უფრო ართულეს მარინესთან დამოკიდებულება. ხიდაშელი
 მიდის ღრობით კომპრომისზე. ადრე ვერც კი წარმოიდგენ-
 და, თუ ასეთ ნაბიჯს გადადგამდა. მაგრამ ცხოვრებისეული ალ-
 ლო ჰკარანახობდა, რომ სიტუაციიდან სხვა გამოსავალი ყოვე-
 ლად უიმედო იყო. ლევანმა გაუძლო ორმაგ კრიზისს. პრაქ-
 ტიკული და მებრძოლი პიროვნება არ შეუშინდა მძაფრ კო-
 ლიზიებს და ყოველივეს თავი მოხერხებულად დააღწია, სა-
 ფუძველი შეიქმნა მომავალი პერსპექტივისათვის. დაუებრუნ-
 დეთ ლექსოს საკითხს. სუბიექტურად გამართლებულია ლე-
 ვან ხიდაშელის ქცევა: ეგოისტური მოტივები ღრმადაა მიჩ-
 ქმალული ადამიანის სულში. თვითგადარჩენის ალლო საჭი-
 როების ჟამს სწორედ ეიწროპირადულს წარმოადგენს. ცხოვ-
 რება ყოველთვის წარმოშობს დაბრკოლებებს. მისგან მაქსი-
 მალური სიწმინდით თავის დაღწევა მეტად ძნელია. ლევანის
 მორალიდან გამოდის დასკვნა: გარკვეულ მომენტში სუბტი
 პიროვნება თანაგრძნობას არ იმსახურებს, რადგან მისი არ-
 სებობა არასრულფასოვანია, უპიროვნო და უმიზნო. მოქა-
 ლაქემობრივი თვალსაზრისით მისი ეგოიზმის გაზიარება შე-
 უძლებელია. ეს ნიშნავს საზოგადოებაში ყოველგვარი ამო-
 რალიზმის, ანტიჰუმანიზმის დაშვებას. მაგრამ ლევან ხიდა-
 შელი და ლექსო არჩემაშვილი არათანაბარი ღირსების ინდი-
 ვიდებიც არიან. ტრაგიზმი თვით ცხოვრებიდან აღმოცენდა.
 სუბიექტურად მართალია როგორც ლექსო, ისე ლევანი:
 ორივენი იბრძვიან არსებობის უზრუნველსაყოფად. და რად-
 განაც იბრძვიან — მოქმედებს ნება ძალისკენ სწრაფვისა.

რომანში ტექნიკური გარემო გაიაზრება, როგორც მასალა
 პიროვნული ვნებების გასასაგნებლად...

სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა მკვეთრად შეცვალა ცხოვრება და ადამიანთა მიმართებანი საგნებთან. პროგრესები გამტყუნდა, უკვე შეუძლებელი ჩანს წინასწარქვერეტა. განვითარების პროცესი ფრიალ კონფლიქტური და უთანაბრო გამოდგა. დღეს წლები ეპოქებს იტყვენ. ფორმირების პერიოდში პიროვნების გაყინული მსოფლგაგება ვეღარ ეგუება ახალ სტანდარტებს. შეხედულებები სწრაფად ძველდება. მთელი თაობები ჩამორჩნენ დროს. დღეს უფრო მწვავეა და ბუნებრივი მათი ურთიერთ შეჯახება: სიბერის უამს ვერავინ აიტკივებს ალგებრით თავს. ისახება და ჩნდება აზროვნების პირობითობათა ახალ-ახალი ზღვარი. მათი მუდმივი დაძლევა ეფემერული ოცნებაა. ადამიანური აზრი განუხრელად ელტვის ნათელ სირთულეს. ჭიუტი ლტოლვა მოიტანს კონქარის ახალ სახეობას: ყოველი განახლება ხომ განადგურებას მოიცავს. მეფობს მკაცრად სისტემატიზებული ქაოსი. მასზე დაფუძნდება ახალი ეთიკა, ესთეტიკა, კულტურა...

1974

წიგნიდან: „ეპოქა და სტილის პრობლემა“, 1976.

„H₂SO₄“-დან „მემარცხენეობამდე“

დიქტატორობის უფლება, პირველობის პალმა, — აი რას ესწრაფოდა ყოველი ლიტერატურული ჯგუფი ოციან წლებში. არც ე. წ. ფუტურისტები ყოფილან გამონაკლისი. მათ პირველსავე მანიფესტში „საქართველო — ფენიქსი“, რომელიც 1922 წლის 6—7 მაისს გამოიცა (პოეზიის დღესთან დაკავშირებით), უარყოფილია წარსული მომავლის სახელით, თითქოს მყოფადი მანიფესტის ავტორებიდან იწყება („უარყოფთ რაც ჩვენ უკან არის და ამიერიდან საქართველო ჩვენგან იწყება“) და მათ უნდა შექმნან ელექტრონის დამანქანის საუკუნის შესატყვისი ურბანული ხელოვნება.

„საქართველო — ფენიქსს“ ხელს აწერენ — ნიკოლ თავდგირიძე (ნიკოლოზ ჩაჩავა, ს. ს.), აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ-ორაგველიძე, პოლ ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზიანერისთავი (მანიფესტის სახელწოდების გამო ახლადმოვლენილი ჯგუფის წევრებს თავდაპირველად „ფენიქსელებს“ ეძახდნენ).

ცხადია, „დიქტატორობის მანიას“ ჰქონდა თავისი საფუძველი. იგი სათავეს იღებდა პოლიტიკური ატმოსფეროდან, პოლიტიკური პარტიების ისტორიიდან. როგორც დაუნდობლად, სასტიკად ებრძოდა ერთი პარტია მეორეს ჰეგემონიის მოსაპოვებლად, ისევე ლიტერატურული ჯგუფები ლამობ-

დნენ თავიანთი დიქტატურის დამყარებას ხელოვნების ფრონტზე. გარდა ამისა, ჭგუფის ცნება მხოლოდ განკერძოების, გამოყოფისა და დამოუკიდებლობის მაუწყებელი როდი იყო. მას ჰქონდა გარკვეული პოლიტიკური კრელო და იდეალი და ამდენად — ახალ პარტიულ ორგანიზაციად გაფორმების შესაძლებლობა (შდრ — ვლ. მაიაკოვსკის „კომფუტი“).

მანიფესტში, რომელიც სიმბოლისტური სტილის გავლენითაა დაწერილი, თითქმის არაფერია ნათქვამი სოციალიზმთან, საბჭოთა ხელისუფლებასთან მიმართებაზე. სამაგიეროდ ქართველი ხალხი გამოცხადებულია „მსოფლიოს მესსიად“ (იტალიური ფუტურიზმის ანალოგიით) ¹.

1922 წლის 23 აპრილს, თბილისში, კონსერვატორიის დარბაზში, გაიმართა ე. წ. ქართველი ფუტურისტების პირველი საღამო (1923 წლის 2 თებერვალს ასეთივე საღამო ჩაატარეს ხელოვანთა სასახლეში) ¹. ამ თარიღს ისინი განადიდებდნენ და აღარებდნენ იაპონიის მიწისძვრას, თავიანთ გამოსვლებსა და ნაწერებს მიიჩნევდნენ რევოლუციურ მოვლენად, თუმცა არსებითად ეს იყო ავანტიურა, ევროპულ-რუსული მოძრაობის გამოძახილი. თავდაპირველად ისინი შეგნებულად შეებრძოლნენ კულტურას, მაგრამ სწორედ კულტურის კომპასით მივიდნენ სულის რადიუსამდე.

ჩვენს ლიტერატურისმცოდნეობაში დამკვირდა აზრი, თითქოს „H₂SO₄“ მხოლოდ ჟურნალის სახელწოდება იყო. ეს ასე არ გახლავთ. „H₂SO₄“ ერქვა ჭგუფს, რომელმაც გააერთიანა დადაიზმის, კონსტრუქტივიზმის და ფუტურიზმის პრინციპები და თავისი თავი გამოაცხადა სოციალისტური რევოლუციის ერთადერთ ხელოვნებად (ლათ. futurum — მომავალი).

მოვიტან რამდენიმე მაგალითს:

„ქართულმა პოეზიამ იცის ერთი სკოლა, ამ სიტყვის მართებული გაგებით და ეს არის „H₂SO₄“ (ბ. ულენტი, ორატორი ლაპარაკობს, „დროული“, 1926, № 3).

ბ. გორდენიანი ყველგან მსჯელობს „«H₂SO₄»-ის საბჭოზე“, „პრაქტიკაზე“, „ძირებზე“ და სტატიასაც დევიზად აწერს — „H₂SO₄“ (სამი სანახაობა, „დროული“, 1925, № 1).

„H₂SO₄“-ს ორგანიზაციას უწოდებს ნ. ჩაჩავა ერთ-ერთ პირად ბარათშიც კი („ლიტერატურის მატრიანე“, 1986, გვ. 126).

გაზეთი „დროული“ (№ 3) აცხადებს, რომ 8 თებერვალს ხელოვანთა სასახლეში ტარდება „H₂SO₄“-ის მესამე საჯარო სხდომა. ამავე გაზეთის პირველ ნომერს აწერია „«H₂SO₄»-ის საბჭოთა ორკვირეული ორგანო“.

ჟურნალ „ლიტერატურა და სხვას“ უძღვის ემბლემა „H₂SO₄“: ზედმეტია მსჯელობა თავად ამ სახელწოდებით გამოცემულ ჟურნალზე.

ერთი სიტყვით, „H₂SO₄“ ისეთივე მეტაფორული სახელია, როგორც „ცისფერი ყანწები“, ოღონდ ანტირომანტიკული (მკითხველს შეეახსენებთ, რომ H₂SO₄ გოგირდმჟავას ქიმიური ფორმულაა).

საინტერესოა, რომ „დროულის“ მეორე და მესამე ნომრებს აწერია „მემარცხენე ფრონტის ყოველკვირეული ლიტერატურული ორგანო“, ე. ი. „H₂SO₄“ შეცვალა „მემარცხენეობამ“, რითაც ჭგუფი დასცილდა პირველსაფუძვლებს და პროლეტარული მწერლობისაკენ გადაიხარა, ე. ი. თითქოს უარყო ავანგარდიზმი და სცადა რეალიზმის მიწაზე დაშვება (რუსი ფუტურისტების მსგავსად). შემდეგ ბლოკიც შექმნა პროლეტარულ მწერლებთან.

„ცისფერი ყანწები“ იყო მოდერნისტული მოძრაობა, სიმბოლიზმის პრიმატით აღბეჭდილი, ხოლო „H₂SO₄“ — ავანგარდისტული, რომელშიც წამყვანი აღმოჩნდა ფუტურისმი (ზოგჯერ „H₂SO₄“ „ქერძაფად“ იხსენიება. ხოლო პირველ მანიფესტში ნათქვამია: „ჩვენ ვიწამეთ სიტყვა დინამიური, ქეზაფივით რომ სწვავს საოპერაციო სხეულს“).

მოდერნიზმსა და ავანგარდიზმს ერთმანეთისაგან განასხვავებთ რომანტიზმისადმი მიმართება. ამ მთავარ წყალგამყოფ ნიშან-თვისებაზეა აგებული მთელი მათი თეორია და პრაქტიკა, ესთეტიკა და პოეტიკა (გავიხსენოთ სიმონ ჩიქოვანი — „დავარტყათ თავში ლირიკას ჩექმა და დავადინოთ ცისფერი სისხლი“); როგორც ბ. პასტერნაკი მიუთითებდა, თანამედროვე პოეზია გამოვიდა სიმბოლიზმიდან ან მასთან ბრძოლაში ჩამოყალიბდა.

„H₂SO₄“-ის საბჭომ 1922—1928 წლებში გამოსცა მანი-

ფესტი, სამი ჟურნალი და ერთი გაზეთი. შესაბამისად — ეს წლები უნდა ჩაითვალოს ამ ჯგუფის არსებობის თარიღად. შემდეგ იგი დაიშალა, რადგან აღარ გააჩნდა საკუთარი პრესა და თანდათან შეერწყა ერთიან ლიტერატურულ პროცესს, თუმცა გენეტიური წარმომავლობა ყოველთვის საცნაური იყო. ასე მოხდა ავანგარდიზმის ტრანსფორმაცია რეალიზმად, მიუხედავად ცალკეული სპეციფიკური ნიშნების შენარჩუნებისა. ქართველი ავანგარდისტების ნაწერები (ოლონდ არა უკიდურესად ექსპერიმენტული) სისტემატურად იბეჭდებოდა „მნათობის“ და „ქართული მწერლობის“ ფურცლებზე.

1924 წლის 25 მაისს გამოვიდა „H₂SO₄“, ალბათ ყველაზე უცნაური ქართული ჟურნალი, გაუგებარი ლექსებით, უჩვეულო თეორიული სტატიებით, კუბისტური და კონსტრუქცივისტული სურათებით, ნაირგვარი და არეული შრიფტით. ერთ-ერთი მთავარი სპეციფიკა გახლავთ აზროვნება შრიფტის, საღებავის და ტექსტის გრაფიკული სქემის მეშვეობითაც, რაც სათავეს იღებს ფ. შარინეტის „ტიპოგრაფიული რევოლუციის“ იდეიდან.

ჟურნალი გამოცა „H₂SO₄“-ის საბჭომ, რომლის წევრები იყვნენ — ბენო გორდუზიანი, ნიოგოლ ჩაჩავა, ირაკლი გამრეკელი, პავლო ნოზაძე, ჟანგო ლოლობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი, ბიძინა აბულაძე, სიმონ ჩიქოვანი, ნიკოლოზ შენგელაია, შალვა ალხაზიშვილი.

მონტაჟი და გარეკანის გაფორმება ეკუთვნოდა ირაკლი გამრეკელს, რომლის არაერთი კუბისტური სურათის რეპროდუქციაა მასში ჩართული.

1924—1925 წლებით თარიღდება „ლიტერატურა და სხვა“ (რედაქტორი ნიკოლოზ ჩაჩავა). ყდა და კომპოზიცია — კირილე ზდანევიჩისა.

ჟურნალი ძირითადად ჩვეულებრივი შრიფტითაა დაბეჭდილი და საერთოდ შრიფტული სალტო-მორტალე, გრაფიკული სქემები, ფიგურული ლექსები თანდათან შემცირდა.

1925 წლის 5 დეკემბერს გამოვიდა გაზეთი „დროული“ (რედაქტორი ჟანგო ლოლობერიძე). დაიბეჭდა კიდევ ორი ნომერი (1926 წელს) და „დროულმა“ არსებობა შეწყვიტა. გაზეთი იუწყებოდა, რომ გამოვიდოდა ჟურნალი „ზერო“ ე. ლოლობერიძის რედაქტორობით. მაგრამ ასეთი ჟურნალი

ჩვენთვის უცნობია (სხვათა შორის, „H₂SO₄“-იც ჰპირდებოდა მკითხველს, რომ 1924 წლის 9 ივლისისათვის გამოვიდოდა გაზეთი „O“).

სამაგიეროდ 1927 წლის აპრილში იცემა „მემარცხენეობა“ (რომლის ნათლია ყოფილა ბ. გორდენიანი). პირველ ნომერს ხელს აწერს სარედაქციო კოლეგია: ბ. ელენტი, დ. შენგელაია, ნ. ჩაჩავა, მეორეს, რომელიც 1928 წლის ზაფხულში დაბეჭდილა — რედაქტორი სიმონ ჩიქოვანი, ჟურნალის ფურცლებზე გამოჩნდნენ ახალი თანამშრომლებიც: სიმონ დოლიძე, სტეფანე კასრაძე, აკაკი გაწერელია, დავით კაკაბაძე, ლეო ესაკია. მიხეილ კალატოზიშვილი, ნუცა დოლობერიძე, ლევან ასათიანი, ვარლამ ჟურული, სერგეი ტრეტიაკოვი (ვლ. მაიაკოვსკის შემდეგ რედაქტორობდა „ნოვი ლეს“).

ყდის გაფორმება ეკუთვნოდა ირ. გამრეკელს.

ამრიგად, ე. წ. ქართველ ფუტურისტთა (ანუ ავანგარდისტთა) ორგანოები ასეთი თანმიმდევრობით გამოიცა — „H₂SO₄“, „ლიტერატურა და სხვა“, „დროული“ და „მემარცხენეობა“. ეს უნდა გავითვალისწინოთ, რათა თვალი გავადევნოთ ჯგუფის ევოლუციას 1922—1928 წლებში — „H₂SO₄“-დან (ე. ი. ავანგარდიზმიდან) „მემარცხენეობამდე“ (ე. ი. რეალიზმთან მიახლოებამდე).

რომ არა „ცისფერი ყანწები“, საეჭვოა გაჩენილიყო „H₂SO₄“, რადგან მეორე იყო პირველის რეაქცია, მისი უარყოფა. „ცისფერყანწელთა“ ნეორომანტიკული, სიმბოლისტური სული, ფორმის არტისტიზმი, სტილის კლასიკური პარმონია თავისი თავის ამოწურვის წინაშე იდგა. ეეროპის და რუსეთის ანალოგიით ჩვენშიც დაიწყო ანტირომანტიკული მოძრაობა. სიმეტრიას უნდა მოჰყოლოდა ასიმეტრია, დისციპლინას — ქაოსი, ესთეტიკას — ანტიესთეტიკა, სულს — გონება, ავადმყოფობას — სიჯანსაღე. მოდერნიზმის დაძლევიტ წარმოიშვა ავანგარდიზმი ანუ ანტირომანტიზმი. ახალი ხელოვნება ძველთან დისკუსიაში გამოიწრთო და გაიზარდა, თუმცა საწყისები მასში ჰქონდა. მაგ., „ცისფერყანწელთა“ პირველთქმა საკმაოდ იყო დავალებული ფუტურისტული მანიფესტებით, რაც „H₂SO₄“-ელეებმა მიუთითეს კიდევ

(გვინდა შევნიშნოთ, რომ ყოფილ „ცისფერყანწელთა“ დარად რამდენიმე ყოფილი „H₂SO₄“-ელი რეპრესირებულ იქნა 1937 წელს).

„ცისფერყანწელებს“ თავდაპირველად ფუტურისტებსაც უწოდებდნენ. პ. იაშვილი ერთ-ერთ აღრეულ მოხსენებაში მსჯელობდა „ცისფერი ყანწების“ ფუტურიზმთან მიმართებაზე (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1916, № 75). სხვათაშორის, მარინეტიმ სიმბოლისტებს ფუტურისტების ინტელექტუალური მამები უწოდა. შემდეგ ტ. ტაბიძე დადაიზმისაკენ გადაიხარა და ამ ტიპის ლექსების ციკლი შეთხზა, თარგმნა დადაისტები და მათი მანიფესტები. დადაისტურ ლექსებს წერდნენ რაჟდენ გვეტაძე და გრიგოლ ცეცხლაძეც. „ცისფერი ყანწები“ იყო არა მხოლოდ ლიტერატურული მიმართულება (სიმბოლისტები სხვებიც იყვნენ, მაგ., გ. ტაბიძე და ტ. გრანელი), არამედ სკოლაც. რომელსაც აერთიანებდა ზიარი ესთეტიკური პრინციპები, იდეები, ცხოვრების წესი, ერთმანეთისადმი ფანატიკური სიყვარული. ასეთივე სკოლა აღმოჩნდა „H₂SO₄“, თუმცა აქ სტილური თუ იდეური სიჭრელე თვალში საცემი იყო. ისინიც, „ცისფერყანწელთა დარად, ერთმანეთს განდიდებდნენ (შდრ., აგრეთვე, „ცისფერი ორდენის“ „კოლაუ“ და „პაოლო“, „H₂SO₄“-ის „ნიკოლ“ და „პოლ“, „ნიოგოლ“ და „პაელო“), ესწრაფოდნენ ქართული კულტურის რადიკალურ განახლებას, ურბანული პრინციპების დამკვიდრებას კლასიკისა და თანამედროვეთა უარყოფით. ამ მხრივ წინამორბედებს გადააჭარბეს და ნიჰილისტებად მოეგლინენ პარნასს. ამგვარი სულისკვეთება „ტერორად“ მონათლეს (შდრ. — დ. ბურლიუკის, ა. კრუჩიონიხის, ვლ. მაიაკოვსკის და ვ. ხლებნიკოვის მოწოდება — «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Порохода современности»³) და იგი პირველ რიგში გამოეცხადა „ცისფერყანწელებს“.

„H₂SO₄“-ს წინ უძღოდა „ზაუმნიკების კომპანია 41°“, „ფუტურისტების სინდიკატი“, „Футурвсечуцнише“, რომლებიც რუსმა ფუტურისტებმა 1917—1918 წლებში თბილისში ჩამოაყალიბეს (ა. კრუჩიონიხი, ი. ტერენტიევი, ი. ზდანევიჩი, კ. ზდანევიჩი, ვ. კამენსკი...). მათ გამოაცეს არაერთი წიგ-

ნი, ჩაატარეს საღამოები, წაიკითხეს ლექციები (დავასახელოთ ზოგიერთი მათგანი: ი. ტერენტიევი — «Заумная поэзия и поэзия вообще», «О живописном футуризме», «Об италянском футуризме», «Лорнет Додд Бурлюка», «О театре в тупике»; ა. კრუჩონინი — «Слово как таковое», «Азеф—Иуда—Хлебников», «Облако в штанах», «О новом языке», «Апокалипсис (черт) и речетворцы», «О безумии в искусстве», «Поэт-мертвец А. Блок», «История русского футуризма»; გ. ხარაზოვი — «Теория Фрейда и заумная поэзия»; ი. ზდანევიჩი — «Крученных и душа его носа» და ა. შ. იხ. «APS», 1918, № 1).

შესაძლოა „41“-თან სიახლოვით აიხსნას ტ. ტაბიძის, რ. გვეტაძისა (შდრ — „ვირების მესია“ და ი. ზდანევიჩის „ვირისმხილება“) და გრ. ეცხლაძის დადათი გატაცება („მეოცნებე ნიამორებში“ დაიბეჭდა ვ. კამენსკისადმი მიძღვნილი გრ. რობაქიძის ლექსიც — 1920, № 4).

საინტერესოა ვიცოდეთ, რომ როგორც სიმბოლიზმის, ისე ფუტურისმის მანიფესტი დაიბეჭდა ფრანგულ გაზეთ „ფიგაროში“ (პირველი ეკუთვნოდა ჟან მორეასს — 1886 წლის 18 სექტემბერი, მეორე ფილიპო ტომაზო მარინეტის — 1909 წლის 20 თებერვალი). „ფუტურისმის მანიფესტი“ დაწერილია ნიცშეანური პათეტიკით. ავტორი მოგვაგონებს ზარატუსტრას, რომლის თზრობაში ჩართულია თერთმეტ-პუნქტიანი დეკლარაცია⁴.

XX საუკუნის დასაწყისი რევოლუციური სულის აპოთეოზის ხანა იყო. ირღვეოდა ძველი ქვეყანა, ტრადიციები, ნორმები. მათფლიო ციებ-ცხელებამ შეიპყრო. ამბოხებული, ელექტრონად ქცეული ფიქრი მიწად ვერ ეტეოდა. იდეები, ქვეყნები, კლასები ერთმანეთს ეჯახებოდნენ. სამყაროს ტოტალური განახლების ქარიშხალმა გადაუარა. თითქოს ყველაფერი თავიდან იწყებოდა და ნამდვილი ხელოვნების ლიბოც ახლად იკვრებოდა. ვ. ლენინი — რეალობაში, ა. აინშტაინი — მეცნიერებაში, ჩ. ჩაპლინი — კინემატოგრაფში, პ. პიკასო — ფერწერაში, ა. შონბერგი — მუსიკაში, თ. ს. ელიოტი — პოეზიაში, ჯ. ჯოისი — პროზაში მომავლის კულტურისა და აღამიანთა ურთიერთობის მოდელს ქმნიდნენ.

მათგან განსხვავებით ფ. მარინეტემ მოინდომა მხატვრული

აზროვნების წესის ძირეული შეცვლა (არა მხოლოდ ცალკეული ენარისა, სისტემისა და ფორმისა), ე. ი. იმ ცნობიერებისა, რომელიც 40 ათასი წელი ყალიბდებოდა⁵ — მოყოლებული Homo sapiens-ის გაჩენის დროიდან და რომელიც ადამიანს მემკვიდრეობით გადმოეცა. აქედანვე იღებენ სათავეს რევოლუციისა და ომის კულტი, რომელთა მეშვეობით გონება-მოტორი და ფოლადი—სხეული გარდაქმნიდა ადამიანსა და სამყაროს. საინტერესოა ვიცოდეთ, რომ დანუნიციო ომში მოხალისედ წავიდა — დაეარგა ცალი თვალი; მარინეტი იყო ყველა ომში კორესპონდენტად (გარდა ესპანეთისა). მუსოლინიც მონაწილეობდა პირველ მსოფლიო ომში, რის გამოც გაირიცხა სოციალისტური პარტიიდან.

მარინეტის შეიძლება ეწოდოს „იდეების გენერატორი“, რომელმაც საწყისი მრავალაერო მიმართულებას ხელოვნებაში ან ზეგაეღვნა მოახდინა მათზე (ფუტურიზმი, კუბიზმი, ორფიზმი, დადაიზმი, სიზულტანიზმი, ზენიტიზმი, ლუჩიზმი, ვორტიციზმი, კონსტრუქტივიზმი, იმპეინიზმი, ულტრაიზმი...) და ამას თავადაც სიამაყით აღნიშნავდა. მანვე დიდი როლი შეასრულა იტალიის ფაშისტურ მოძრაობაში.

როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, არც ფუტურისმი ყოფილა ორთოდოქსული, ერთგვაროვანი. ყველა ქვეყანაში იგი ნაციონალური ფორმით შეიშალა, რაც გამოიწვია მასალამ, გარემომ, სულსკვეთებამ («Мой белый мозг я отдал, Россия, тебе», — წერდა სიკვდილის წინ ველიშირ ხლებნიკოვი).

რუსეთში ადრევე შეაღწია ფუტურისმმა. აქაც გაჩნდა რამდენიმე განტოტება, რომელთაგან ყველაზე მთავარია ი. სევერიანინის ეგოფუტურისმი (მალე დაიშალა), ბურლიუკების, ვლ. მაიაკოვსკის, ვ. კამენსკის, ვ. ხლებნიკოვის, ა. კრუჩინინის კუბოფუტურისმი (მასვე უწოდებდნენ «Будетляна»-ს — ვ. ხლებნიკოვის წინადადებით, „გილეას“ — ჰეროდოტეს მიხედვით — ბურლიუკების გამო), ბ. პასტერნაკისა და ნ. ასევეის ცენტრიფუგა. ფუტურისმი საკმაოდ გავრცელდა უკრაინულ ლიტერატურაშიც (მ. სემენკო, მ. ბაჟანი...).

ფილანო მარინეტი და ტრისტან ტარა საქართველოში

„ცისფერყანწელებმა“ და „41“-მა შემოიყვანეს. ამ სახელებს გაჰყვნენ 19—20 წლის კაბუკები და მათ ფანტაზიას რუსული და ევროპული ავანგარდიზმის ელექტრული ციკლონი დაეძგერა.

A. „H₂SO₄“-ის თეორიული თვალსაზრისი

1. უფრნალი „H₂SO₄“

„H₂SO₄“ ძირითადად დეკლარაციებისა და თეორიული სტატიების კრებულია. თეორიული ნააზრევის სიჭარბეს პრაქტიკული მნიშვნელობაც ჰქონდა. ავტორებს უნდა აეხსნათ, განემარტათ და გაემართლებინათ თაფიანთი უცნაური შემოქმედება, რათა სრულ გაუგებრობად ან სისულელედ არ ჩაეთვალათ. ამას ისინი მშვენიერად გრძნობდნენ, თუმცა მზერა მომავლისკენ ჰქონდათ მიპყრობილი, ეტყობა, მკითხველი და დამფასებელი თანამედროვეთა შორისაც სჭირდებოდათ. მართალია, მათი მსჯელობა ზშირად ბუნდოვანია, ექსცენტრული და ალოგიური, მაგრამ სწორედ ისე იგებს მკითხველი, რომ ამ მოძრაობას ჰქონდა წანამძღვრები და შემთხვევით არ გაჩენილა. „H₂SO₄“-ის საბჭოს წევრები ევროპულ მასალას მიმოიხილავენ, მაგრამ რუსული გზით; რუსული კულტურის მეშვეობით. მათი შეხედულებანა არაორიგინალურია, სააზროვნო ფორმებიც ნასუსხებია (საინტერესოა აღინიშნოს, რომ დადაისტი რიბემონ დესენი პარიზში სცემდა ჟურნალს — „O₄H₂“) ⁶.

ჩვენში ხდებოდა ერთი პარადოქსი: საუკუნეების მანძილზე ქართული მწერლობა წინ ისწრაფოდა სხვათა შთაგონებით, სხვათა მიერ აღძრული იმპულსებით. უცხოური, ეპიგონური თანდათან მშობლიურად აღიქმებოდა. შემოტანილი არსებულს უხორცდებოდა და ტრადიციის ნაწილად ფორმდებოდა მომავალი თაობის თვალში. დღეისათვის მართლაც უცხო და მიუღებელი ხვალისთვის დააყრდენი, ბიძგი და საწყისი ხდებოდა.

ასე იქცა ფუტურისტულ-დადაისტური იმპორტი ნაციონალურ საწყისად 70—80-იანი წლების ჩვენი მწერლობის

ერთი ტენდენციისა, რაც ირონიულ-პაროდიულ ნაკადად მოინათლა.

„H₂SO₄“-ის წევრები განიხლავდნენ ხელოვნებრივ პრობლემას. განსაკუთრებით აინტერესებდათ ტექნიკური დარგები, კერძოდ — კინო და ამიტომაც მთლიანი კულტურის ელექტრიზებას მოითხოვდნენ (შდრ. — ტ. ტაბიძე — „აწლა იწყება ლექსის უკულმა ელექტროფიკაცია“). როგორც ვნახავთ, მათი ნააზრვეი ელექტურია, ხშირად წინააღმდეგობრივი და ქაოსური, არალიტერატურული და მიუღებელი, მაგრამ ისტორიული თვალსაზრისით საგულისხმო, როგორც ცალკეულ თვალსაჩინო ხელოვანთა სიკაბუჯის ქარიშხალი.

ყურნალ „H₂SO₄“-ს უძღვის შესავალი წერილი, რომელშიც ნათქვამია, რომ ქართული ხელოვნება დაშორდა თანამედროვეობას. ამიტომ უარსაყოფია ყველა სკოლა და ჯგუფი. თანაბრად მიუღებელია „ცინფერი ყანწები“, პროლეტარული პოეტები, ხომალდელები, ილიონელები და სხვა ძველი მწერლები, რადგან ისინი ქადაგებდნენ „მშვენიერ ტყუილს“ (იგულისხმებიან არჩილ ჯორჯაძე და მისი მიმდევრები), ოთახის შარეულ რომანტიკას, ხოლო „აღმშენებლობის სიმაგრეს“ ვერაფერი გაუგეს. რევოლუციამ მოსპო ძველი ქვეყანა, ძველი რომანტიკა, შექმნილი ფეოდალური და ბურჟუაზიული აზროვნების მიერ. შესაბამისად — ახალმა ხელოვნებამ უარი უნდა თქვას ძველ ესთეტიკასა და ხერხებზე. იგი იქნება თანამედროვე მასალის კინემატოგრაფიული გადაღება და ორგანიზება. კომუნისტური პარტია აშენებს ახალ საზოგადოებას და ამ პროცესში მონაწილეობს ხელოვანი, როგორც რეჟისორი, რომელიც ახდენს მასის მოძრაობის ორგანიზებას სტრუქტურის ყალიბში. აქედან — კონსტრუქტივიზმის და ფუნქციონალიზმის აუცილებლობა.

რედაქცია მოითხოვს, რომ ხელოვნებასა და სახელმწიფოს შორის იყოს ორგანული კავშირი. მთავარია ფსიქიკის რევოლუცია, მოძრაობის პროცესი, რაც გაგებულია, როგორც თავისებური დადა. დეკლარაციაში უარყოფილია იტალიურ ფუნქციონალიზმთან კავშირი, რადგან იგი თავისი ბუნებით არისტოკრატიულია, ფრანგული ექსტრემიზმი სალონურია და ფორმალისტური, ხოლო dada რევოლუციურია, მაგრამ დეკადენტური (ზოგჯერ მას „ომის დეზერტირა“, კოსმოპოლიტურ

ბელოვენებს უწოდებდნენ და მართლაც — იგი წარმოიშვა შვეიცარიაში, დამწყები იყო ფრანგულ-ენოვანი პოეტი რუმინელი ებრაელი ტრისტან ტარა — სამი როშენშტოკი). „ H_2SO_4 “ აღნიშნავს, რომ იგი ენათესავება რუსულ ფუტურბისს, მაგრამ მხოლოდ იდეოლოგიისადმი მიმართებით.

დასკვნა ასეთია:

ჩვენი დადა, ფუტურბისში და კონსტრუქცივისში იხსნება სრული რევოლუციონური და კომუნისტური აღმშენებლობითი საწყისით. ახალი ინდუსტრიალიზმი, ორგანიზაცია მასიური მოძრაობის და საერთოდ სსსრ“. დასასრულ კი მსხვილი, შავი შრიფტით დაბეჭდილია, რომ ქართულ ბელოვენებაში მხოლოდ „ H_2SO_4 “-ს აქვს დიქტატურის უფლება“.

„ H_2SO_4 “-ის ერთ-ერთი ლიდერი და უკიდურესი ექსპერიმენტატორი იყო ნიოგოლ (ნიკოლოზ) ჩაჩავა („ H_2SO_4 “-ის ჯგუფიდან მხოლოდ იგი აირჩიეს 1926 წელს ბელოვენების მთავარი კომიტეტის წევრად, რომლის თავმჯდომარე იყო კ. მაყაშვილი).

ეურნალში დაბეჭდილია აფორიზმების კრებული (ალბათ ასე თუ მოინათლება ავტორის უჩვეულო სტილი), რომელიც უარყოფაა წარსული და თანამედროვე ბელოვენებისა. ნ. ჩაჩავასათვის „პოეზია² + პოეტი = 0“. ამერიკანისში მისთვის მაშინალოგიაა. აქედან გამომდინარე — თუ გეოგრაფია გამოირიცხება (და მას გამორიცხავს კიდევაც ავტორი), შეიძლება მივიღოთ ფორმულა „საქართველო = ამერიკა“ (იმუამად „ამერიკანისში“ „ტექნიციზმის“, „ინდუსტრიის“ სინონიმად იყო გაგებული). შემდეგ იწყება ქართული რომანტიკის დაშლა-პოეზია მიიჩნეოდა რითმოლოგიად, რაც იარსებითად იყო „ქლიბაძის სტილი“. მას ახასიათებდა „ცრემლები, მისტიკა, ფერუმარული, ქინაქინა, სარკე, მამულიშვილობა“... ხოლო პოეტი იყო „მთვარე, ბერგანდევილი, წმინდანი“ (უნდა შევნიშნოთ, რომ ავტორი დაცინვით წერს — „პოეტი“). პაროდირების მიზნით მოხმობილა ილიას, ვალერიან გაფრინდაშვილისა და აკაკი წერეთლის სტრიქონები, რომელთაც ახლდათ ზეციერისადმი ვედრება და სასიმღერო ჰანგები. „ურემი, გულუბრყვილობა და ლექსი“, — აი, „ნავტალინიანი იტორის“ ოცნება, ხოლო სნეულება — ეპილეფსია, მალარია, დიზენტერია.

ჩამოთვლილია რომანტიკული სკოლები — დეკადენტიზმი, აკმეიზმი, იმაჟინიზმი, ექსპრესიონიზმი. კურიოზულად მიიჩნევა ის, რომ იმაჟინიზმი პირველყოფილ ადამანთა დარად აზროვნებს სახეებით, ხოლო ექსპრესიონიზმი დაბრუნებაა მიწასთან და რომინზონ კრუზოს იდეოლოგიასთან. ამ მდგომარეობიდან ერთადერთ გამოსავალა იძლევა ქიმიური რეცეპტი, რომლის ფორმულებში გაიზრწნება ძველი ტკბილხმოვანი რომანტიზმი და ჩნდება H_2SO_4 -ის სუნი ჰაერში. მისი მეშვეობით დამკვიდრდება ახალი ხელოვნება, რომელიც დიაგრამად არის წარმოსახული. იგი დაეყრდნობა დადაიზმს, როგორც „სამხედრო ტაქტიკას“, კუბიზმს, კონსტრუქტივიზმსა და სუპრემატიზმს. ამავე რკალშია მოქცეული „ H_2SO_4 “, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი ჩანაფიქრის მიხედვით იყო არა მხოლოდ ჯგუფი ან სკოლა, არამედ ახალი სინთეტური მიმდინარეობაც. ძველ მუზას შეცვლის ტექნიკა, — „ღირებულებას“ — „პროდუქტი“, კეთილშობილებას — ავანტიურა. სამყარო აღიქმება, როგორც მილიმეტრებით განზომილი ოჯახიბგერა, ქუჩაბგერა, ისტორიაბგერა (იქვე დაბატულია გრამოფონი). ამის შემდეგ იწყება ძველი სიტყვების ქიმიური დაშლა, რაც „ლიგოტექნიკადაა“ წოდებული. სიტყვის მონტაჟის, სიტყვის ინდუსტრიის აღმნიშვნელი ტერმინია „როშვა“. ხოლო რომარი „ლიგოქიმიკოსია“, ახალი დროის ესთეტი. პოეზიასა და შთაგონებას ცვლის „როშვა“, „პოეტა“ — „როშარი“ (შდრ: — ს. ჩიქოვანი — „ძველი მცხეთა, საქართველოს ფუძე, მე ვარ მისი გაზაფხულის რომარი“), რომელიც ფორმულით ასე აღინიშნება — „ინერცია + მონტაჟიორი = როშვა“. ეს ახალი დროის შემოქმედების ფორმულაა. ხოლო ძველი „პოეზია — პოიეტი“ უდრიდა სიძის გიტარას მიმატებული გარმონი. ამ ექსკურსების შემდეგ ნოიგოლ ჩაჩავა ასკვნის, რომ „პოეზია + პოიეტი = 0“.

მეორე, თუ შეიძლება ეწოდოს „სტატია“ — არის „სიტყვის ინეენერია“, რომელშიც ნ. ჩაჩავა გვიხსნის, რომ სიტყვის ინეენერი არის რეჟისორი, რომ სიტყვა იქცევა ტელეგრაფის ენად (გავიხსენოთ დ. ბურლიუკი), ფორმულებად, რომ, აქედან გამომდინარე, შემოდის მათემატიკის ცნება (იტალიელ ფუტურისტთა ორიენტირი), ხოლო რეჟისორი უნდა აზროვ-

ნებდეს კინემატიკის ენაზე. შესაბამისად ითხოვება ასეთი ტერმინიც — „ობტიოაკუსტიკა“, ე. ი. ხედვითი ბგერა. ტრადიციული გრამატიკული ნორმები უარიყოფა, უარიყოფა ზმნა, როგორც მოქმედების აღმნიშვნელი. იქვე დახატულია. გრამატიკის დიაგრამა — შავი ოთხკუთხედი, ე. ი. ის უკვე დამარხულია და მას ავტორი ნიშნისმოგებით ბრანწის უჩვენებს.

ამრიგად, ძველი ესთეტიკის მსხვერვეის შემდეგ იშლება მისი საფუძველიც — ენა, ავტორი არღვევს დისკურსიულ აზროვნების წესს, მეტყველებს ფორმულებით, ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზებით, სიტყვათა უჩვეულო თანმიმდევრობით, გრაფიკული სურათებით, ნაირგვარი შრიფტის მოშველიებით, რათა შექმნას „ობტიოაკუსტიკისა“ და „ლიგოტექნიკის“ ეფექტი. აქ ავტორი მართლაც ჰგავს რეჟისორს თუ კონსტრუქტორს, რომელმაც ხატვაც უნდა იცოდეს.

აქ უნდა მოვიგონოთ ფ. ტ. მარინეტის „ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი“ (1912). ავტორის მოთხოვნით, უნდა დაირღვეს ტრადიციული სინტაქსი, უარიყოს ზედსართავი სახელი, ზმნიზედა, პუნქტუაცია. სიტყვა უნდა შეცვალოს მათემატიკურმა ფორმულამ. არაებით სახელს უნდა ჰქონდეს ორეული — ანალოგიის მიხედვით, მაგ., «Женщина — рейды, толпа — приюии, площадь — воронка, дверь — краны». უნდა მოისპოს „მე“ ლიტერატურაში, საერთოდ ფსიქოლოგია. არაა აუცილებელი, რომ ხელოვანი იყოს გასაგები. სახეების კატეგორიის სანაცვლოდ საჭიროა ანალოგიების ჯაჭვი. ავტორი უნდობლობას უცხადებს გონებას, „ღვთაებრივი ინტუიციის“ სასარგებლოდ (აქედან — დაღიზიანე საწყისი იდეა). თუმცა ამავე მანიფესტის „დამატებაში“ იგი მოითხოვს გონებისა და ინტუიციის მორიგებას, მეორის პრიმატი. მარინეტის ოცნება იყო ადამიანი მექანიკური სათადარიგო ნაწილებით, რაც კაცობრიობას სიკვდილს ააცილებდა! ⁷

პავლო ნოზაძესა და ჟანგო ლოლობერიძეს არ იცნობს თანამედროვე მკითხველი. არადა, მათ საკმაო პროპაგანდა გაუწიეს ავანგარდიზმის თეორიასა და პრაქტიკას. საგულისხმოა, რომ 1926 წელს, ქართველ მწერალთა პირველმა

ყრილობაში „H₂SO₄“-ელთაგან საბჭოს წევრებად ეს ორი მწერალი აირჩია. ჟ. ლოლობერიძე მწერალთა კავშირის მდივანიც იყო (ენაგო-ენაგი—რკინისა და ფოლადის ასოციაცია).

პავლო ნოზაძის „ტრაქტატი დაწერილი პოეზიისათვის“ თანამედროვე უცხოურ მწერლობასთან კამათია. ავტორი მეტყველებს დეკლარაციის, მანიფესტის ენით, საკმაოდ ცუდი ქართულით, უფრო ზუსტად — დადასტურებულ კაკაფონიით. ამიტომ მსჯელობა ხშირად ლოგიკას მოკლებულია. იგი საუბრობს მრავალ პრობლემაზე, მაგრამ არა გულდასმით ან სიღრმეთა წედომით, არამედ გადარბენით, უჩვეულო სათაურების მოხმობით („მანიფესტი 3“, ტრაქტატი 1“, „რომანი 2“, „განთიადი 1“...), რომელთა მეშვეობითაც უნდა დავაკვირდეთ აზრის ცვალებადობას. პ. ნოზაძე არ ინდობს ფუტურისმის გამას — მარინეტის და მას არქმევს „სტამბის ჯამბაზს“, ხოლო გატაცებას — „მანქანების რომანტიკას“, რაც „საუკვეო სუნს აყენებს პოეზიაში“, თუმცა ერთი გვერდის შემდეგ „მაფარკა ფუტურისტს“ უწოდებს „დიდ წიგნს“ და იხსენებს დანუნციოს აზრს მარინეტიზე. ასევე უარყოფითად არის ავტორი განწყობილი რუსი ფუტურისტებისადმი (ტერენტიევი, რეშეტნიკოვი, „Мед“, კრუჩინონი). ხოლო ბალზაკსა და ილია ჭავჭავაძეს სავსებით უდიერად იბხენიებს (კონტექსტი — „გავირობებელი, გათმებელი და გაწვერულვაშებული მოლვაწენი“). „H₂SO₄“-ისათვის მისაღები ყოფილა მხოლოდ dada და „41“.

დასახელებულია კოკტო, აპოლინერი, სანდრარი, მარინეტი და მათი ავტორიტეტით გამასხრებულა სიმბოლისტები, რომლებმაც ამოწურეს თავიანთი თავი და ახლა ამოდ ლაყბობენ. არც რუსი ფუტურისტებია დაეწყებულნი. ამჯერად მათდამი ხობტაა აღვლენილი (კრუჩინონი, მაიაკოვსკი...). ისევ ჩნდება დევიზი: „ჩვენ უარყოფთ წარსულს“. მაგრამ დაუვიწყარია „ფეხები ვან გოგის, ღორი კრუჩინონის, რეჟისორი მეიერხოლდის, ქანდაკება ბლებნიკოვის, ჰამა ტ. ტუარასი, ნაცრისფერი თიკანი ხალხური შემოქმედების“, როგორც ნამდვილი პოეზიის ფაქტები. არაერთხელა დასახელებული „41“, ხან როგორც წინამორბედი და ნიმუში, ხან კიდევ — როგორც სკოლა. ხოლო ყანწელების შემოქმე-

დება შეფასებულია „განმეორებად“, „წყალმანკობად“, ორ-
შაურიან პოეზიად.

უანგო ლოღობერიძე განიხილავს პოეზიაზე კინემატოგრა-
ფიის გავლენის საკითხს (სტატია — „მზადება, რომელიც
მობრუნებულ შემოქმედებაში უდრის საზომს, დაბრუნებულ
შემოქმედებაში — 3-ს და იწერება“). ახალი დროის ხელოვ-
ნებამ — კინომ ფართო გავრცელება ჰპოვა. არ იყო შემძთვე-
ვითი, რომ მას ყურადღება მიაქცია „H₂SO₄“-მა. პოეზიის
მოღვლილება კინოს ანუ ტექნიკის ენაზე — აი, ამ სტატიის
მიზანი. ავტორი აღგენს თეორიას, ასაბუთებს მაგალითებით,
ეძიებს წინაპრებს, არკვევს მოძრაობის. დეტალის, ხედვისა
და ხმის მნიშვნელობას, რაც კინოს დინამიკური ენაა და
იწოდება „დაბრუნებულ მოქმედებად“. არსებითად ავტორი
აერთებს რამდენიმე სკოლას, თანამოკალმეთა დარად. მაგრამ
გამოყოფს სპეციფიკურ ნიშნებს, რომელთა სინთეზი უნდა
მოხდეს ახალ ხელოვნებაში. ესენია: ფუტურისტული — მოძ-
რავი მასალა; სისწრაფე, განიფთება, მანქანის რიტმი, პრო-
ტესტი; კონსტრუქტივისტული — გამიზნული მასალა, ეკო-
ნომიკა, პროდუქტი, სიუჟეტის მოძრაობა, ტერორი; დადაის-
ტური — ქაოსური მასალა, გამიზნული დალაგება, საგნების
კომბინაცია, მოძრაობის უესტი, ტერორი. კინემატოგრაფის
სიმბოლო იმჟამად იყო ჩარლი ჩაპლინი, ხოლო ფუტურისტში-
სა — მარინეტი. ამიტომ, უ. ლოღობერიძის აზრით, მარინეტის
ელექტრონის მთვარეს უნდა დაეხუროს ჩაპლინის „კოტე-
ლოკი“. ეს იქნება პოეზიის კინემატოგრაფიზება, სიტყვის
ამეტყველება ტექნიკის, მანქანის, ელექტრონის ენაზე. „რიტ-
მით ავადმყოფობა“ უნდა შეცვალოს ტერორმა, მუსიკა —
მოძრაობამ, სინტაქსი — სიტყვების თავისუფალმა განლაგე-
ბამ. საჭიროა „ენის გადახალისება“, რასაც რუსულ ლიტერა-
ტურაში ეწოდება „ზაუმი“. მოხმობილია ცალკეული ავტორი-
ტეტები (კრუჩიონიხი, ასეევი, მაიაკოვსკი, ერენბურგი, პას-
ტერნაკი, ელენსი; სანდრარი, ხლებნიკოვი, კოკტო, მარინეტი),
რომელთა შეხედულების შერევიტ წარმოიშობა ახალი სტი-
ლური მოზაიკა.

(ოციანი წლების მიწურულიდან პ. ნოზაძე და უ. ლოღობე-
რიძე, ისევე, როგორც არაერთი რუსი ფუტურისტი, ლიტე-
რატურას ჩამოსცილდნენ (თუ ჩამოაცილეს).

სიმონ ჩიქოვანი 21 წლისა იყო, როცა „H₂SO₄“ გამოიცა. მაგრამ მის სტატიებსა და ლექსებში საგრძნობია ენერგია და ერუდიცია. რაც თავდაპირველად სხვათა უარყოფისაქენ იყო მიმართული. დამკვიდრების პროცესში ეს დასაშვებია, მაგრამ, რასაკვირველია, გაუმართლებელია პოეზიის წმინდანების ხელაღებით ძაგება. უნდა ითქვას, რომ ს ჩიქოვანი თავიდანვე ჩანს, როგორც ავანგარდიზმის იდეოლოგი. ეტყობა, ამას მაინცდაპირინკ ვერ ეგუებოდნენ (იგი ვერ მოხვდა იმ ხუთ დელეგატს შორის, რომელიც „H₂SO₄“-მა წარგზავნა საქართველოს მწერალთა პირველ ყრილობაზე). თანამოკალმენი დიდად აფასებდნენ, თვლიდნენ ნ. ჩაჩავასთან ერთად ფუტურისტული ლექსის მეტრად, მაგრამ ზოგჯერ აკრიტიკებდნენ კიდევ. „მემარცხენეობის“ ბოლო ნომერი გამოიცა ს. ჩიქოვანის რედაქტორობით, რაც უკვე მის ერთპიროვნულ ლიდრობას ნიშნავდა. სწორედ იგი იყო ინიციატორი, რომ „H₂SO₄“-ის ავანგარდისტული ჯგუფი რეალიზმისაქენ მობრუნებულიყო.

„H₂SO₄“-ის ფურცლებზე სიმონ ჩიქოვანმა ორი წერილი გამოაქვეყნა — „პროექტი ახალი კრეისერის. ფოკუსი მობრუნებული შემოქმედების“ და „H₂SO₄“ პოეზიის პარალიტიკებს“.

„მობრუნებული შემოქმედება“, როგორც ვიცით, მეთოდად გაიზარა ე. ლოლობერიძემ. მიუხედავად ამისა, იგი ერ-
 1)) თბ ბუნდოვანი და გაუგებარი იყო. ალბათ ამას თუ გრძნობდა ს. ჩიქოვანი, როცა მას ისევ მიმართა და ხელახლა წარმოგვიდგინა: მართალია, არც მისი მსჯელობაა ნათელი, მაგრამ თანამოკალმეთა კრედოს კი გვიხასიათებს. ს. ჩიქოვანისათვის მარინეტი კოლუმბია, რომელმაც აღმოაჩინა და იგრძნო „მექანიკური ქვეყანა“ — მას განსაზღვრავს საგანი და ნიეთი. (შდრ. — „ლეფელების“ „предмет“ და „вещь“). ღვთაებრივს ცვლის კომფორტი. საგანმა შეიძინა უტილიტარობა და აკრობატიკა, რითაც იქცა ნიეთად, ხოლო ნიეთმა რელიგია მოსპო. დადა, წარმოებითი ფუტურიზმი, კონსტრუქტივიზმი ერთმანეთს შეერწყა. ქრონოლოგიურ შეცდომადაა მიჩნეული, რომ დადაიზმი ფუტურიზმის შემდეგ იშვა. დადას ევალება ფსიქიკის გაწმენდა რომანტიზმის შხამისაგან.

იგი პირდაპირი მნიშვნელობით ხის სათამაშო ცხენია, გაჯატანით — ბავშვის ლულული. დადაისტებმა მოსპეს ჩვეულებრივი მეტყველება, შეადგინეს აფრიკული ლექსიკონი, რათა დასულიყვნენ ბავშვის გულუბრყვილო ცნობიერებამდე. ასეთივე ცდაა ალექსეი კრუჩიონისის „Займа“ (იგი იშველიებდა გერმანულ, თათრულ, კავკასიურ ენებს, ქმნიდა ახალ სიტყვებს. სიტყვათქმნადობას ეწოდა „გაუცნობიერებელი ექსპერიმენტული ლაბორატორია“), რომლის საწყისიამარინეტის შეხედულება ტრადიციული სინტაქსის „სასაცილო აპოეზაზე“. მართებულია შენიშვნა, რომ ფუტურში „სწეულის ნაწილივით ატარებს დადას“. დადა აუცილებელია, რათა აინგრეს ძველი ფსიქიკა და პოეზია. იგი სოციალისტური რევოლუციის პარალელური მოძრაობაა (დადაიზმსაც „მემარცხენე“ ხელოვნებას უწოდებდნენ). დღევანდლობის მიზანია ნივთების შექმნა, რადგან თავად „ხელოვნებას არ აქვს მიზანი“. ასევე აუცილებელია კონსტრუქტივიზმი, რადგან იტალიელთა მანქანებით აღტაცება საკმარისი როდია. საჭიროა სტრუქტურის ძიება, როგორც ხელოვნებისა. ისე სინამდვილისა და ფსიქიკისა. იქვე შედარება — „მაიაკოვსკი დგამოსკოვივით“ და დევიზი, რომ პოეზია არის ნივთი, მიაი კონსტრუქცია და დინამიკა. ნივთის თვისებაა მყარობა და მოძრაობა, რაც პოეზიაში გრაფიკით ვლინდება. მისტიკას ცვლის გეომეტრია, ქალაქის თეორემა. ფსიქოლოგიაში რჩება, მაგრამ დრამატიზმი უნდა მოისპოს, როგორც რომანტიზმის კუთვნილება („ლეფელთა“ აზრით, პოეტი არის გეომეტრიკი და არა ფსიქოლოგი). ს. ჩიქოვანი თვლის, რომ მთავარია ფსიქიკის კონსტრუირება. უმოძრაო მიწის ბურთი საგანია, ამოძრავებული — ნივთი, რაც ბადებს რიტმს. ავტორის მეტყველება ნელ-ნელა გადადის მათემატიკურ განსჯაში:

„ფაქტიდან ცხადი არის პოეზიის საჭიროება, როგორც უტილიტარული მოვლენის. ამის შემდეგ წარმოდგება ფორმულიროვნა მთელი ნათქვამი პოეზია ნივთი ფორმულა: 1—2 მოძრაობის რგოლი x ღერძი და y მიწის ბურთი a პლანეტა უდრის 1 ორბიტის გარშემო მოძრაობის დროს ის აკეთებს მოძრაობის ორს ფორმას: მოძრაობას ღერძის გარშემო და ორბიტის გარშემო, მიწის ბურთი რჩება 1, მოძრაობის ფორმა 2, აქედან 1—2. მოძრაობის მეორე რგოლის

გაკვეთის შემდეგ, რჩება მიწის ბურთი კიდევ ერთი მიწის ბურთის მოძრაობა ორბიტის გარშემო 2 და ლერძის გარშემო 2 და ლერძის გარშემო მრავალი რგოლებით“.

მეორე წერილში, რომელსაც აქვს ქვესათაური „კრეტინების ქარხანა“. ს. ჩიქოვანი მსჯელობს თანამედროვე ქართველ პოეტებზე. პირველი უარყოფის საგანია „ცისფერი ყანწები“, როგორც „მასხრული სკოლა“. მისი სარდალი იწოდება „მალარიის დეგენერატად“, ხოლო სიახლე — „მეტრუსული ფარშევანგების რევოლუციად“, მაგრამ ეს ფრინველები „ბალმონტისა და ბრიუსოვის კასტრალურ ზოოლოგიურ ბაღიდან“ ყოფილან მოპარული. ავტორის აზრით, ხარფუხი და ავღაბარი დამარცხდა და გაიმარჯვა იმერულმა სუფრამ.

ტიტე ტაბიძე — „მოგონების არხივია“, რობაქიძე — „კარდონის მუმია“, შანშიაშვილი — ფურცელაძისა და ქვარიანის ისტორიების გამრიტმავი, გამსახურდია — რობაქიძე — „ექსპრესიონისტული დრამებით სახელის სპეკულიანტი“, კ. ნადირაძის „ავზნიანი ქალაქი“ კომბოსტოს გემოვნებაა“, პ. იაშვილი „მმაჩის ბიუროს დამაარსებელია პოეზიაში“, ხოლო ლ. გუდიაშვილი — „კინტოების დირიჟორი“ (ლ. გუდიაშვილი 1918 წელს იყო „ფუტურისტების სინდიკატის“, შემდეგ — „Футурвсесучншше“-ს წევრი. მონაწილეობდა მოსკოველი ფუტურისტების სურათების გამოფენაში).

ავტორის აზრით, „ცისფერყანწელებმა“ მეთოდის სიახლე სონეტით ამოწურეს. ჯერ ლილინებდნენ, შემდეგ აყროყინდნენ, ეფარებოდნენ გ. ტაბიძის კაბასა და ი. გრიშაშვილის აბანოს; „როგორც პოეტი — იაშვილი უდრის თავაძეს, ტიტე ტაბიძე — საშა აბაშელს, გრიგოლ რობაქიძე — გამსახურდიას, ვ. გაფრინდაშვილი — ციყვს, რომელიც სარკეში ზის და რომლის ამოყვანაზედაც ის ოცნებობს“. განსაკუთრებული დაცინვის ობიექტია ტ. ტაბიძე (მაგ., „ტაბიძის მეტყველება არის ბალალაიკის სტილი. ტიტეს არა აქვს სმენა. ქალდეს მისტიკა და ირონია ერთად დიზინტერის დროს თუ მოთავსდება. შეიძლება აქ ზოგიერთისთვის რეზინის მილიც იყოს საჭირო“).

ავტორი ქართულ ხელოვნებაში არსებულ სიტუაციას — „ანტი-სანიტარიულ მდგომარეობად“ მიიჩნევს და გვთავაზობს პაერის დასაწმენდ რეცეპტს — H_2SO_4 -ს.

ქართული კულტურის განახლებას ყოველთვის იწყებდა პოეტი. ტრადიციული ლექსი იყო თავდასხმის პირველი ობიექტი. მისი რღვევით ფერი ეცვლებოდა სამყაროს. ისახებოდა ახალი, ბუნდოვანი კონტურები. ლექსი ინტუიციური ქმნადობის ნაყოფია, რომელშიც ოდესღაც იყო კონდენსირებული სიტყვა, მუსიკა, მოძრაობა. შემდეგ იგი აფეთქდა, დაიშალა და დაიფანტა სხვადასხვა სახეებად. მაგრამ პიროვნება ინტუიციურად ესწრაფვის სამყაროსთან პირველადი კონტაქტის აღდგენას. იგი ისევე ატარებს სულში სამყაროს ხატს, როგორც ორსული ქალი ნაყოფს.

ლექსის „ქიმიური დაშლის“ შემდეგ დადგა მხატვრობისა და თეატრის ჯერი. მაგრამ აქაც პრაქტიკას წინ უსწრებდა თეორია, მოქმედებას განცხადება, ე. ი. „ H_2SO_4 “-ელები ჯერ სხვადასხვა წყაროთა მეშვეობით აღგენდნენ კონცეფციას და შემდეგ ცდილობდნენ მის რეალიზებას.

ბენო გორდეზიანი (შემდეგში ქართული შრიფტის კონსტრუქტორი) გვაცნობს მხატვრობის ახალ თეორიას. მისთვის „ნივთი ფოტოგრაფიულად დაზატული არის ავადმყოფობა“ (წინადადების შუაში ჩახატულია ოვალი, ალბათ თვალის, როგორც ზედვითი ორგანოს სიმბოლო). სანიმუშო „რჩეულ“ მხატვრებად მიჩნეულია სეზანი, პიკასო, ბოჩინო, მალევიჩი, კანდინსკი, გროსი, კოკტო, როდჩენკო (მას ეკუთვნოდა უფრონალ „ლეფის“ ყდის გაფორმება და მონტაჟი), „იზმებად“ — იმპრესიონიზმი, კუბიზმი, ლუჩიზმი, სუპრემატიზმი, პუნტილიზმი, კონსტრუქტივიზმი და DaDa (დაბეჭდილია ცალკე, გამოყოფით, მსხვილი შრიფტით).

როგორც ვხედავთ, მხატვრის იდეალი და ორიენტირი ნათელია. შემდეგ ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზებით, სიტყვათა მინიშნებით იგი გადადის ქართულ მასალასა და გარემოზე, მოიხსენიებს ფიროსმანს, გუდიაშვილს, კაკაბაძეს. დაბეჭდილია სამივე ერთად, მსხვილი შრიფტით, რასაც ახლავს განსაზღვრება — ძველი თბილისი, კავკასიონი, განიერი შარვალი, მონასტრების ფოტოგრაფიული ფრესკები. რადგანაც ავტორმა მხატვრობაში ფოტოგრაფიულობა ავადმყოფობად მიიჩნია, არც ესენი იმსახურებენ შეწყალებას. სამაგიეროდ ჰყავს „ H_2SO_4 “-ს ორი ოსტატი — ირ. გამრეკელი და ბ. გორდეზი-

ანი (დაბეჭდილია იმავე შრიფტით), რომლებიც მოდიან ქალაქიდან, ქუჩის მოძრაობიდან, თუჯის ადამიანის დაქიმული ძარღვებით (შდრ. — ვ. ხლებნიკოვის ქუჩის ხმა და სიმღერა, „ლეფის“ მოწოდება — ხელოვნება გასულიყო ქუჩებსა და მოედნებზე, შთაგონებულიყო დინამოთი და მოტორით). ინგრევა ყალიბი, ხაზები ამტკრევენ ხაზებს, ფერები ერწყმიან ერთმანეთს და იბადება უჩვეულო, ჯერარანახული სამყარო.

ბ. გორდეზიანის აზრით, მხატვრობაში უნდა შეიქრას ინჟინერია, რითაც მოხდება ნივთის გასაგნება და საგნის განივთება. ეს კი ახალი შეგრობის დასტურია. გაკეთებას შეცვლის ხედვა (ალბათ, იგულისხმება ჭერეტა) და რამდენადაც ეს მოხერხდება, მხატვარი იმდენად გამოავლენს ეროვნულ პოტენციას. რაკი „ H_2SO_4 “-ის ორივე ოსტატი ხედვის (ჭერეტის) ორგანიზატორია, ისინი აცხადებენ მხატვრობაში თავიანთ „დიქტატურას“. ამის შემდეგ ბ. გორდეზიანი გვთავაზობს „ტვინის ფორმულას“, რაც არის სქემურად გამოსახული „პლანეტი სამკუთხედით“ — ოთხი სამკუთხედი და მათ შორის რომბი. რომბი უდრის მსოფლიო ქალაქს. პირველი ორი სამკუთხედის ფუძეა „მიწასთან დაბრუნება“, „სოფელი“, „ველური“, ხოლო მესამე — მეოთხისა — „რელიგია“, „ქალაქი“, „კულტურა“. სამკუთხედთა წვეროებზე განლაგებულია „ტრაგედია“ და „ცივილიზაცია“. აი ამ სქემაში იკითხება ინდივიდის ცნობიერებაში არეკლილი სამყარო. მას ბუკოლიკური სახელი ჰქვია — „ნებიერი სანახაობა“, როგორც ერთდროული ირონია და პაროდია (როგორც ვნახავთ — „სანახაობა“ არის ცირკი, ე. ი. ავტორი ჟონგლიორობს).

ბ. გორდეზიანი აღნიშნავს, რომ „ H_2SO_4 “-ს დაუარსებია „სიტყვის ლაბორატორია“ და „სამხატვრო დაზგა“, რომელთა ნიმუშებს ვეცნობით ქურნალის ფურცლებზე. იგი წერს, რომ ქართულ კონსტრუქტივიზმსა და წარმოებით ფუტურიზმს (შდრ. — „ლეფის“ „производственники“) დაუმუშავებელი დახვდა: როგორც ქართული ანბანის გრაფიკულობა, ისე სიტყვის მთელი ბუხპალტერია (ეს შენიშვნა სავსებით სწორი იყო ანბანის მიმართ). შემდეგ ავტორი გვაცნობს ქართული ანბანის, სიტყვის, შრიფტის კონსტრუქციებს, გრაფიკულ სქემებს. ბ. გორდეზიანის დასკვნით, „ნაბეჭდის კითხვას ახა-

ლისებს შრიფტი და დახარჯული ენერჯიის სიმცირე (უმთავრესად მხედველობითი). ქართული შრიფტი ერთნაირია და მოსაწყენი“. მას ხალხური თქმა მიაჩნია სიტყვის საწყისად; მაგრამ თვლის, რომ მრავალი ქართული სიტყვა მწიგნობრულია და საჭიროა მეტი სიახლოვე სალაპარაკო მეტყველებასთან. ამიტომ აღადგენს მკედარ ასოებს, შემოაქვს ზოგი ახალიც (პროექტი ეკუთვნის სიმონ ჩიქოვანს), რომელთა მოტანა ვერ ხერხდება ტექნიკური მიზეზის გამო. ასევე ყურადღება ექცევა ასოების განლაგებას ხაზზე, მათ მოხაზულობას (გვეიხსენოთ ისევ მარინეტის „ტიპოგრაფიული რევოლუციის“ პრინციპი).

ბ. გორდეზიანის მსჯელობას კომენტარებს ურთავენ ს. ჩიქოვანი და ნ. ჩაჩავა. ს. ჩიქოვანი აღნიშნავს, რომ ახლად შემოტანილი ასო-ბგერა დგას ქართულ ღ-სა და რუსულ ჰ-ს შორის, აგრეთვე — ქართულ ყ-სა და ღ-ს შორის. იგი ჩარჩენილა მეგრულ, სვანურ და მთიულურ მეტყველებაში. ხოლო გავრცელებული ყოფილა „ქვის ეპოქაში“. იგი დაულუბავს „ფეოდალურ გაშლილი ეზოებისა და ცაცხვების რომანტიკას“. მაგრამ მისი უღერა მოისმის „ავტომობილის სირენაში“. ხოლო ძ და ძ ადრეც იყო ჩვენს ალფაბეტში, მაგრამ ბ. გორდეზიანმა შეუცვალა გრაფიკა და სახეებით ქართული სახე მიანიჭა მათ.

ნ. ჩაჩავა გვთავაზობს ქართული ანბანის ერთგვარ ფილოსოფიურ გააზრებას. იგი ანბანს მიიჩნევს ოპტიკა + აკუსტიკად. მაგრამ „რუსულმა აკუსტიკამ მოსპო ქართული მრავლოვანი ხმები“. მისი წარმოდგენით, ქართული ანბანი კლავიატურაა. დახასიათებულია ცალკეული ბგერების (გ, ქ, დ, თ, ბ, ფ) ტონი, სიმაღლე და სიდაბლე, წარმოთქმის დროს დახარჯული დრო და ენერჯია; შემოაქვს ერთ-ერთი მოკლე ხმოვანი, რომელიც უღერს მეგრულ მეტყველებაში. დროისა და სივრცის ეკონომიისათვის (რომლის პრაქტიკული რეალიზებაა ეს კომენტარიც) საჭიროა ახალი გრაფიკა, მონათესავე ასოების ჩამოყალიბება, ქალაქის ბგერების რეკონსტრუქცია, რადგან ქალაქი ახალი ნივთების სამყაროა, რაც განისაზღვრება მეტყველებით, ენით. ქართულ ენას კი არ გააჩნია მრავალი, დროის შესაფერი სიტყვა. ამიტომ საჭიროა სი-

ტყვათქმნადობა. იქვე მაგალითებიცაა დასაბეჭდებული — Poete — როზარი, Цирк — ხედვირა (სანახაობა), Небо-скреб — ცამლიარი.

სოტყვათქმნადობის პრინციპიც რუსი ფუტურისტებისაგან იხესხა „H₂SO₄“-მა. „ზაუმის“ აღმოჩენა, როგორც მარინეტის ერთ-ერთი იდეის ხორცშესხმა, ეკუთვნოდა ალექსეი კრუჩინონჩს — „ფუტურისტული სიტყვის იეზუიტს“. ხოლო ველამირ ხლებნიკოვი — „დედამიწის ბურთის თავმჯდომარე“ და „ახალი პოეტური მატერიალების კოლუმბი“ (ვლ. მაიაკოვსკი) — ქმნიდა პირველყოფილ სლავურ ენობრივ უტოპიას, ახდენდა არქაული აზროვნების სტილიზებას, ისწრაფოდა ფოლკლორული და მითოლოგიური მასალისაკენ. ხოლო მათზე დაყრდნობით ავითარებდა დროის რიცხვითი სიმბოლიკის თეორიას⁸, რაც საბოლოოდ სიტყვაში კოდირებულ ბედისწერამდე მიდიოდა (შდრ. — თეორიული სტატიები — «Учитель и ученик. О словах, городах и народах» (1912), «Наша основа. 3. Математическое понимание истории. Гамма будетлянина» (1920)⁹, «Слово о числе и наоборот» (1922), «Закон поколений» (1915)¹⁰.

ნიკოლოზ შენგელაიამ (ისევე როგორც ირ. გამრეკელმა) ყურადღება მიაპყრო ცირკის პრობლემას („ჭარბული ცირკი“). რადგან თეატრი „ნილაბებზე ნილაბია“, ამდენად — რომანტიული და სინამდვილეს დაშორებული. ხოლო ნამდვილი ხელოვნება ცხოვრების ორგანიზატორი უნდა იყოს. ამ ფუნქციას იტვირთებს ცირკი, ოღონდ არა ტრადიციული, არამედ შეიერპოლდისებური — „გაუმჯობესებელი ცირკი“ (შდრ. — მარინეტის აღტაცება მუზიკ-პოლით). ავტორი იხსენებს ტ. ტაბიძის ნიღბების ფილოსოფიას, რითაც იგი სიმბოლიზმის ეროვნულ საწყისებს ეძებდა. ამგვარი მტკიცება გაუგებრობადაა მიჩნეული. მაგრამ არსებობდა ნ. შენგელაია სარგებლობს ამავე ხერხით და იგი გადააქვს ცირკზე, რომელიც კლავს ძველ თეატრს. ზალხური შემოქმედება, ქორეოგრაფია და ჯამბაზობა ყველაზე ახლო დგას ცირკთან, რომლის თანამედროვე სახე კუბისტურად უნდა იქნეს გაგებული. ავტორის აზრით, საჭიროა ჭირითი, ხანკლებით თამაში, საზანდარი, შაირობა ქალაქურ ყაიდაზე მოდერნიზდეს, იქცეს ეს ყოველივე ზანქანურ მოძრაობად. ირ. გამრეკელს წარმოდგენილი

ჰქონდა ცირკის ახალი პროექტი. ნ. ჩაჩავამ, როგორც ვიცით, იგი „ხელეირად“ მონათლა. აქედან სრულიად აშკარაა, რომ „H₂SO₄“ დაინტერესებული იყო ქართული ცირკის პრობლემითაც, რომლის არსი იქნებოდა ხმაურის, ქარხნების სიმფონიის, მასის, კლოუნადის, აკრობატიკის კონსტრუქციული სინთეზი. ასე იქცეოდა იგი რეალობის ნამდვილ სახე-ნიღბად.

შალვა ალბაზიშვილი კინოხელოვნების მეხოტბე იყო. ავტორის აზრით, თეატრი წარმოდგენაა, კინო — ცხოვრება, ხოლო ნამდვილი ხელოვნება უდრის ცხოვრებას, ისევე როგორც ცხოვრება — ხელოვნებას. სიცრუეა, თითქოს თეატრი კრიზისს განიცდიდეს — იგი კვდება. კინო სინამდვილის კონსტრუქტორია, რომელიც ძლევს დრო-სივრცეს. იგი ცოცხალი კონკრეტობაა. მისი აქტიორი შემოქმედია, თეატრისა — „უბრალო გადამღები. ყველა ხელოვნება იყო ნაციონალური მოვლენა. ხოლო კინო ინტერნაციონალურია. ბრალს სდებენ კინოს, რომ იგი „დიდი მუნჯია“, რომ იგი თეატრალური პანტომიმია, მაგრამ მომავალი ხელოვნება იქნება უსიტყვო, რომელსაც ეყოლება ერთი აქტიორი — მასა და რომელშიც იქნება ექსტი და ცეკვა. ამიტომ ყოველი ხელოვნება ყბედობად დარჩება, თუ არ მოხდა მისი გაკინემატოგრაფება. სიტყვის იდეას ცვლის სიჩუმის იდეა. კინომ მოძრაობა სიტყვისაგან გაანთავისუფლა, რაც მტკიცდება ჩარლი ჩაპლინის გენიალობით. შ. ალბაზიშვილს აზრით, „თეატრი არის ლეში, ხელოვნების შუაგზაზე გაშლართული“. ამიტომ უნდა მოხდეს თეატრების ლიკვიდაცია (იხ. სტატია „კინო“).

შ. ალბაზიშვილი ბეჭდავს სპეციალურ წერილსაც — „თეატრი აბსურდი“, რომელშიც კიდევ უფრო აზუსტებს თეატრსაზრისს: ქართულმა თეატრალობამ 1850 წლის 2 იანვარს უღალატა თავის თავს. დაიწყო ერისთავ-ანტონოვ-ცაგარლების „ყოფა-ცხოვრების გამოფენა“. გაბატონდა ეთნოგრაფია, ფოლკლორი, ზოოლოგია, მუზეუმი, ფეტიშიზმი, კრეტინიზმი (მარინეტის აზრით, იტალია უნდა განთავისუფლებულიყო „პროფესორების, არქეოლოგების, გიდეების და ანტიკვარების განგრენისაგან“. ხოლო მუზეუმი სასაფლაოს აგონებდა). კ. მარჩანიშვილის დადგმები მონათლულია, როგორც „მკ-

ლექტიკური ნახერხი“ და „თეატრალური შანტაჟი“, მეიერჰოლდისა და ტაიროვის სუროგატი. ქართული თეატრის კრიტიკის შემდეგ უარიყოფა ყოველგვარი „იზმი“, რითაც გაიყვინთა როგორც უცხოური, ისე ჩვენი დრამატურგა. ერთადერთი საღამო ეკუთვნის ვსევოლოდ მეიერჰოლდს, რომლის გზა ბალაგანიდან იწყება. მას მოაქვს XX საუკუნის დინამიკა და ტექნიკა. ავტორის მტკიცებით, თეატრი არ არის წიგნი, ოთახი, სარკე, სკოლა, ტაძარი ან კლინიკა. თეატრი არის აბსურდი, ცირკი, ბალაგანი, რომელსაც არ სჭირდება მხატვარი და პოეტი. საკმარისია მხოლოდ სცენარი. რჩება ეესტი და მიმიკა, მოძრაობა და მოქმედება, რიტმი, კარნავალი; ემატება კლოუნი, ჟონგლიორი, აკრობატი. მხატვარს შეეცლის ინჟინერი. ასეთი თეატრისათვის რეჟისორიც ზედმეტი ყოფილა და მაყურებელიც (ალბათ ძველი გაგებით). ბუფონადაა უმაღლესი რანგის ტრაგედია და არა მისტერია. სცენა იქცევა სტადიონად, სადაც აქტიორების დოლია გამართული. აბსურდის თეატრის იდეალები არიან ჩარლი ჩაპლინი და ჟან კოკტო. ასე მოხდება თეატრის კინემატოგრაფიზება, უფრო სწორად — იქცევა ცირკად. ასე რომ, შ. ალხაზიშვილის „თეატრი აბსურდი“ იგივეა, რაც ნ. შენგელაიას „ქართული ცირკი“. მაგრამ თუ პირველი მხოლოდ უცხოეთისაკენ იყურება, მეორე თავის შეხედულებათა გამართლებას ცდილობს ეროვნული მასალით (სხვათა შორის, ცნება „თეატრი აბსურდი“ მექანიკური გამოთქმაა და არაფერი აქვს საერთო თანამედროვე ე. წ. „აბსურდის თეატრთან“).

კინოს აპოლოგიას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მართალია, ხელოვნების „კინემატოგრაფიზება“ ვერ მოხერხდა, მაგრამ „H₂SO₄“-ის სკოლიდან გამოვიდა კინორეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, რომელმაც ჯერ კიდევ 1928 წელს გადაიღო „ელისო“. ამავე ჯგუფს დაუყავშირდა მ. კალატოზიშვილის, ლ. ესაკიას, ს. დოლიძის სახელები (ს. დოლიძე „მემარცხენეობის“ წევრიც იყო). ს. ჩიქოვანი მ. კალატოზიშვილთან ერთად იყო უშგულში, როცა იგი „ჯიმ შვანტეს“ იღებდა (ს. ჩიქოვანი; ერთი თვე სვანეთში, „ქართული მწერლობა“, 1930, №№ 1—2, 3—4).

„სიმონი გვებრძვის მანიფესტებით“, — ოხუნჯობდა პა-
ოლო იაშვილი. იტალიელ ფუტურისტებზე ხუმრობდნენ,
რომ მათ ლექსებზე მეტი დეკლარაციები დაწერეს¹¹. ჩუნი
ფუტურისტებიც დიდი ხალისით თხზავდნენ მანიფესტებს.
„H₂SO₄“-ელები უფრო თეორიებს ადგენდნენ და განმარტავ-
დნენ იმას, რაც მომავალში უნდა დაეწერათ. დაპირებებსაც
უხვად არიგებდნენ. ჩანაფიქრი უკვე აღსრულებულად მი-
აჩნდათ, ფიქრში არსებული სტატიები და ლექსები — დაწე-
რილად და მათ შესახებ თავიანთი პრესის ფურცლებზე
მკითხველებს აუწყებდნენ (მაგ., ს. ჩიქოვანი უთითებდა,
რომ მზად ჰქონდა წიგნი ვ. ხლებნიკოვზე; ნ. ჩაჩავას მო-
ჰქონდა ციტატები არარსებული წიგნებიდან — „მისტიკა და
კომბინაცია“, „ქართული სული ნატურითი კილოში“; პ. ნო-
ხაძე მკითხველს ჰპირდებოდა, რომ მალე დაბეჭდავდა ნაშ-
რომს „თითონ dada“; 1924 წლის 9 ივლისს უნდა გამოსუ-
ლიყო გაზეთი „O“, ხოლო აგვისტოში — „H₂SO₄“-ის მეორე
ნომერი; 23 ოქტომბერს გაიმართებოდა ირაკლი გამრეკელისა
და ბენო გორდეზიანის „სურათების დემონსტრაცია № 1“
(იხ. „H₂SO₄“).

ამ ჟურნალში მონაწილეობენ, აგრეთვე, დემნა შენგელია
და ბესარიონ ჟღენტი. არ დაბეჭდილან — ჟანგო ლოლობერი-
ძე და ბენო გორდეზიანი (იმეამად თბილისში არ იმყოფე-
ბოდნენ).

რა თქმა უნდა, „ლიტერატურა და სხვა“ ექსცენტრული
ჟურნალია. მაგრამ „H₂SO₄“-ისაგან განსხვავებით ყველა ას-
პექტში საგრძნობია მეტი ზომიერება (თუკი ამგვარ პოზი-
ციას ზომიერება დაერქმევა).

ბიძინა აბულაძე ისევ უბრუნდება საკითხს, თუ როგორი
უნდა იყოს თანამედროვე პოეზია („უფრო მეტი მიობრუნე-
ბულ ფოკუსში“). იგი მიმოიხილავს ტექნიკის, ამერიკანიზმის
პრობლემას, რამაც დაამარცხა ძველი იდილია და გზა გა-
უხსნა ინტერნაციონალურ ენას, ყველასათვის მისაღებასა და
გასაგებას. სიტყვა და ასო ერთიანდება. ასო გამომხატველია
ბგერა — ქუჩა — მოძრაობისა, ე. ი. დროის რიტმი და ინერ-
ცია ბადებს ბგერათა ახალ კომბინაციას, შესაბამისად — ახალ

სიტყვებს. მაგრამ რადგან მათ აღძრავს მსგავსი გარემო — ინტერნაციონალური ღირებულებაც ექნებათ. მაგალითად მოხმობილია ქართული „ვაი“, რომელიც წამოცდება ელექტრონდაკრულ ადამიანს. ეს მწარე ამოძაბილი ყველასათვის საერთო იქნება, შესაძლოა ერთნაირადაც გამოითქვას. იკარგება ზოგი ძველი ბგერა, რომელსაც აღარ გამოსცემს ახალი გარემო. საჭიროა აზროვნების ეკონომიის პრინციპიც, რასაც აღიარებდა მარინეტი (რომელსაც „კოლეზბს“ უწოდებდნენ ავტორი). ტრანსფორმაციის უამს ყველაზე მაქლომბელო, მყარი დასაყრდენი შეიძლება იყოს ხალხური პოეზია. იგი უფრო გამძლეა, ვიდრე „ჰომეროსი, „ღვთაებრივი კომედია“ და „ფაუსტი“. ეს იგრძნო ველიმირ ხლებნიკოვმა და ეს იყო ნოვატორული მოქმედება. დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხურ სასიმღერო მუსიკას, რაც გზაა ინტერნაციონალურ-მისაკენ. ამ მხრივ საყურადღებოა არიან ბესიკი და ვაჟა-ფშაველა. ბ. აბულაძის აზრით, ასეთ გზას ვერ მიაგნეს ა. კრუჩიონიხმა და ი. ზდანევიჩმა. ისინი იქცნენ „იგორის ლაშქრობის“ პლაგიატებად, ისევე როგორც ბლოკი თავის „თორმეტში“ — ხლებნიკოვისა. ადამიანი უნდა გაეჭყეს ნოვთის დიქტატურას, რაც დროებით წარმოშობს საგნისადმი რელიგიურ მისტიციზმს, მაგრამ საბოლოოდ მიგვიყვანს ინტერნაციონალურ პოეზიამდე.

შალვა აღბაზიშვილი კიდევ ერთხელ ანგარიშს უსწორებს ძველ პოეზიას („პოეზია nec plus ultra“). რომელიც „აყროლდა გრანდიოზულ სასაფლაოზე“. ავტორი წუხს, რომ ჯერ არავის აუშენებია „პოეზიის მძორისთვის კრემატორიუმი“. საქართველო ოდითგანვე განთქმული ყოფილა „პოეზიის დეზენტერიით“. იგი ახალ ხელოვანს ადარებს ბანდიტს, ტერორისტს, შარაგზის ავაზაკს: სიყვარული „სქესობრივ ემოციათ“ ქცეულა, „მთვარე ონანიზმისაგან დაცლილა“, ამური ჩექმისმწმენდელი გამხდარა. ხოლო სანტიმენტალიზმისათვის დარჩენილა მხოლოდ „ფეხსადგილი“. შ. აღბაზიშვილის აზრით, არსებობს ორი დიდი თარიღი — 1920 წლის 5 თებერვალი პარიზში და 1923 წლის 23 მარტი თბილისში. „რევოლუციამ მოიტანა ახალი გაგება“. იგი უსასრულოდ გრძელდება და მათფლიოს მოედება. სიტყვა

ჯერ ხმაა, მერე შინაარსი. აქედან — ზაუმის გამართლება-
ავტორისათვის სიტყვა „ოფლი“ უფრო ლამაზი ყოფილა,
ვიღრე „ვარდა“ (მარინეტის ასოციაცია: «Жар, исходящий
от жюка дерева или железа, нас волнует больше, чем
улыбка и слезы женщины»).

მისთვის თანამედროვე პოეტი არის ყოველდღიური დი-
ნამიური გაზეთი, აკრობატი, ჟონგლიორი, ეკვილიბრისტი,
მკვლევარი და არა მეოცნებე (კოკტოს ანალოგიით). რადგან
ცხოვრება ქაოსია, პოეტი არის ამ ქაოსის კონსტრუქტორი.
ამიტომ არის „ექსპრესიონიზმი ლიმონათის იარლიკი“.

ბესარიონ ჟღენტი ჯერ მსჯელობს მწერლობის თეორიულ
საკითხებზე. შემდეგ განიხილავს თანამედროვე ქართულ
ლიტერატურას, ეხება პოეტის, მის როლს შემოქმედისათ-
ვის და შენიშნავს, რომ რუსეთში მოღვაწეობს არაერთი
კარგი სპეციალისტი (ეიხენბაუმი, ტომაშევსკი, ყირმუნსკი),
მაგრამ მათი ნაშრომები, რომლებშიც დამუშავდა ლექსის
თეორია, არაფერში არგია შემოქმედს. პოეტისა და კრიტიკა-
მხოლოდ ლიტერატურულ სკოლებს შორის ბრძოლის იარა-
ღაა. შემდეგ წამოჭრილია ფორმისა და შინაარსის პრობლემა
და აღიარებულია მათი განუთიშველობა, ერთიანობა. ცალკეა
ვამოყოფილი პანეიზმისა და ფუტურის ურთიერთმიმარ-
თება ღმერთისა და ნივთის ანტინომია, ნივთის პრობლემა,
რაც არის შემოქმედების მიზანი, როგორც „დინამიური ელე-
მენტი მშენებლობითი მოძრაობისა“. აქედან — ახალი ხელოვნ-
ება ანტიფსიქოლოგიური მოვლენაა. ავტორი შენიშნავს,
რომ თემა და სიუჟეტი შემოქმედების იმპულსია. იგი იცავს
რეალიზმს, მაგრამ მემარცხენეობის გაგებით, ე. ი. არგუმენ-
ტირებისას ემყარება კუბიზმს, სუპრემატიზმს, კონსტრუქტი-
ვიზმს, ფუტურისმს. საინტერესოა ცალკეული მოსაზრებანი
(მაგ., „რაც წინ მიდის კაცობრიობა, მით უფრო იზრდება
ასოციაციური, წარმოდგენითი პოტენცია“) და საერთოდ ამ
სტატიის შესავალი, თეორიული ნაწილი ამჟღავნებს ავტორის
ლიტერატურულ ერუდიციას, ზომიერებას, მსჯელობის კულ-
ტურას.

შემდეგ განხილულია „ცისფერი ყანწები“. იცვლება მსჯე-
ლობის ტონი. კრიტიკოსი მიმართავს „H₂SO₄“-ისათვის ჩვე-
ულ ვულგარულ ტერმინოლოგიას. ბ. ჟღენტს „ცისფერი
220

ყანწები“ დასავლური და რუსული ლიტერატურის ეპიგონად მიაჩნია, თელის, რომ სიმბოლიზში ისევეა საარქივო მასალა, როგორც რომანტიზში და ნატურალიზში. ამ სკოლის ერთადერთ ღირსებად მთარგმნელობა მიაჩნია (რაც უდრის გადამღერებას). მაგრამ ახლა ესეც არ ძალუძთ. კრიტიკოსი „ცისფერყანწებს“ „ლიტერატურულ შმორს“ უწოდებს. სწორადაა შენიშნული, რომ „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში ერთმანეთშია არეული სიმბოლისტური და ფუტურისტული ლოზუნგები. „ცისფერი ორდენის“ თეორეტიკოსებად მიჩნეული არიან გრ. რობაქიძე და ტ. ტაბიძე. კრიტიკოსის აზრით, გრ. რობაქიძე მსჯელობს ახლად გამოსული წიგნის ან ყურნალის გავლენით. ამიტომაც გახდა კ. გამსახურდიას ექსპრესიონისტული დეკლარაციების ეპიგონი. გრ. რობაქიძეს არ გააჩნია მყარი აზროვნება, დამოუკიდებელი მსოფლმხედველობა. იგი „პოეტი-ფილოსოფოსია“. პირველად გატაცებული იყო ი. გრიშაშვილის პოეზიით. შემდეგ ყალბი პათოსი და ცრუ-კლასიკურ რიტორიკა დასჩემდა. ბოლოს პრიმიტივის პოეტიკა და „მიწასთან დაბრუნების“ თეორია აინტერესებს; ტ. ტაბიძე სულ „შესავლებს“ წერს და საკითხის გამორკვევას მომავლისათვის გეპირდება; თავიდან ამტკიცებდა ქართული ფსიქიკისა და სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის იდენტიუობას, შემდეგ ფუტურისმისაკენ გადაიხარა. ახლა კი დადას აკავშირებს „ცისფერ ყანწებთან“, ახდენს წარსულის კულტივირებას, გატაცებულია ქალდეას მისტრკით, მალარიის, ტუბერკულოზისა და შხაპის პოეზიით.

ასევე რამდენიმე სიტყვით არიან დახასიათებული პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. ნადირაძე, გ. ლეონიძე, რ. გვეტაძე. მართალია, ბ. ჟღენტის მსჯელობა ნიჭილისტურია და ზედმეტად მკაცრი, ახლავს შეურაცხმყოფელი ტონი (მაგ., გ. ლეონიძის მისამართით). მაგრამ სწორ დაკვირვებებსაც შეიცავს (მაგ., ვ. გაფრინდაშვილის ლირიკის სპეციფიკა, ბალმონტის ზეგავლენა პ. იაშვილზე). კრიტიკოსი მიუღებლად მიიჩნევს ამ სკოლას, როგორც დეკადენტურს, რელიგიურს, ფსიქოლოგიურსა და ინდივიდუალისტურს.

ბ. ჟღენტი ეხება პროლეტარულ პოეზიასაც. მაგრამ უარყოფს, თითქოს იგი სკოლა იყოს, რადგან უპირისპირდება

მთელს ბურჟუაზიულ კულტურას, რომელიც რამდენიმე ათეულ სკოლას შეიცავს. კრიტიკოსის აზრით, პროლეტარული კულტურაც ასევე უნდა იყოფოდეს ცალკეულ მიმდინარეობებად, ე. ი. მას არასწორად მიაჩნია მხოლოდ იდეოლოგიური ნიშნით დეფინიცია და განმსაზღვრელად თვლის ლიტერატურულ სპეციფიკას. მაგ., რუსი პროლეტარული პოეტები სხვადასხვა სკოლის გავლენას განიცდიან. მათ მხოლოდ სოციალისტური მრწამსი აერთიანებთ. ეს კი, ავტორის აზრით, პოეზიისათვის არ კმარა. ხალხო საქართველოში პროლეტარული პოეზია „არ არსებობს“. ამიტომ თავს იკავებს ზათი წვერების დაბასიათებისაგან. ზოგადად კი აღნიშნავს, რომ ისინი უმღერიან სოფელსა და პრიმიტივს. პროლეტარიატი კი ქალაქის პირმშოა, მისი ფსიქიკაც ურბანულია. აქედან — ახალი ხელოვნებაც უნდა იყოს ურბანული. ბ. ქლენტს ფსევდონიმი „ეული“, როგორც ინდივიდუალიზმის, სკეპტიციზმის გამოვლენა, შეუთავსებლად მიაჩნია პროლეტარიატის კოლექტივიზმთან, ისევე როგორც „ვაკელი“ — ურბანულ გარემოსთან („ვაკე“ — სოფლური გარემოს ასოციაცია).

სიმონ ჩიქოვანი კრიტიკულად განეწყო თანამოკალმეებისადმი („ახალი ხელოვნების ფაქტები“). ალბათ ამიტომაც რედაქციამ მისი სტატია დისკუსიის წესით დაბეჭდა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ „H₂SO₄“-ის წვერებს არ ჰქონდათ ერთნაირი შეხედულებანი. მათ გააჩნდათ ბევრი ზიარი პრინციპი, განსაკუთრებით ეს ეხებოდა მიმართებას წარსულისადმი, რევოლუციისა, ინდუსტრიისა და ლიტერატურული სკოლებისადმი, მაგრამ ცალკეული წევრი ავითარებდა საკუთარ თვალსაზრისსაც. მაგ., ნ. ჩაჩავა წერს: „არაფერს დავეძებ მაზოლი რომ არ მქონდეს ფეხზე გაჩენილი“; თითქოს მას ეპაექრება პ. ნოზაძე: იგი ჩამოთვლის პოეზიის ფაქტებს და ასკვნის: „აქ არის საჭირო გაგება და გულწრფელობა რომ არ იწუწუნო მაზოლის ტკივილზე“; ბ. ქლენტი და ნ. ჩაჩავა აღიარებენ ქართული თეატრის არსებობას, შ. ალხაზიშვილი უარყოფს; ბ. გორდუზიანი მესიანასტია, შ. ალხაზიშვილი — კოსმოპოლიტი; დ. შენგელაია ლირიკას უარყოფს, ს. ჩიქოვანი — ბელეტრისტიკას; ს. ჩიქოვანი

ქმნის პრიმიტივის პოეტიკას, ბ. ჟღენტს პრიმიტივი მიუღებ-
ლად მიაჩნია; ს. ჩიქოვანი წერს ფუტურისტულ და კონ-
სტრუქტივისტულ ლექსებს, ე. ლოლობერიძე დადაისტია,
ი. გამრეკელი — კუბისტი, ბ. გორდუზიანი — კონსტრუქტი-
ვისტი („ლენინის დასაფლავების დღე“, „ტფილისი“) და
სუპრემატისტი („კოლიანი პოეტი“, როგორც პ. ნოზაძის
სტატიიდან ირკვევა, ი. ტერენტიევის პორტრეტი)...

სიმონ ჩიქოვანი „H₂SO₄“-ს უწოდებს „ახალ კონსტრუქ-
ტივიზმს“, რომელმაც უნდა შექმნას რევოლუციის შესაბამი-
სი ფსიქიკა. პოეტის აზრით, დადა უეჭველად არის „H₂SO₄“-
ის ერთი პოლუსი, როგორც არა მხოლოდ ტერორი, არამედ
როგორც „მოძრაობის აშენების“ მეთოდი. დადას არ ეთან-
ხმება ბ. გორდუზიანის, პ. ნოზაძის, ნ. ჩაჩავას მსჯელობანი.
მაგ., ს. ჩიქოვანისათვის უმართებულოა ნ. ჩაჩავას დებუ-
ლება, რომ თითქოს დადა იყოს „ფუტურიზმის სამხედრო
ტაქტიკა“. იგი „H₂SO₄“-ის მეტყველების საწყისად ხალხურ
ენას მიიჩნევს და ნიმუშად ასახელებს თავის, ნ. ჩაჩავას,
ნ. შენგელაას და პ. ნოზაძის ლექსებს. ხალხური მეტყველება
იწვევს პრიმიტივის განცდას. პრიმიტივი გვაახლოებს ბავ-
შის ფსიქიკასთან, ე. ი. დადასთან. შემდეგ ავტორი გამო-
კყოფს ფუტურიზმის ორ პერიოდს. ესენია — მარინეტის მა-
შინერია და ხლებნიკოვის პრიმიტივიზმი. აქ უკვე ისევ ისმის
პრობლემა. ნივთი არის საგანი, რომელსაც აქვს მასა, ვრცე-
ულობა, მოხაზულობა, დანიშნულება. ნივთები მოძრაობენ და
ერთმანეთს უკავშირდებიან, რაც ქმნის რიტმსა და რეალო-
ბის დეკორაციას. ნივთი „უტილიტარული რაობაა“ და მონა-
წილეობს წარმოებით პროცესში.

შემდეგ მსჯელობა შეეხება ნივთის ორიენტაციას და მას-
თან მიმართებით კრიტიკულად იხსენიებიან ტროცკი, ერენ-
ბურგი, ჩუჟაკი, ლეფი. აქვე იგი მსჯელობს „H₂SO₄“-ის წივე-
რების ლაბორატორიულ აღმოჩენებზე, ახალ სიტყვებსა და
სისტემაზე, რათა შეიცვალოს ქართული ლექსის სტრუქტუ-
რა და აქუსტიკა, როგორც უცხოურიდან გადმოღებული,
ვინაიდან სიმბოლისტების მეთოდი ეპოქის რიტმმა მოსპო.
ლექსის დეკადანსის დასაძლევად ს. ჩიქოვანი მოუხმობს
ხალხურ პოეზიას, როგორც მეტყველების ძირსა და სათავეს.
ამის შედეგად შეთხზულა ნ. ჩაჩავას „მზე გაზეული — გზა

ნაკუდარი“, რომელზეც „ქართული შეიძლება არაფერი არ დაწერილა“ (!), აღნიშნავს პოეტი. ასევე სანიმუშოდ მი-აჩნია მას ნ. ჩაჩავას „სანტიმენტალური შელოცვა“ — ბგერა-თა ფსიქოლოგიის „მონუმენტი“. განხილულია ე. ლოლობე-რიძის ლექსები, რომლებშიც პოეტი ხედავს ნიეთების დინა-მიკას და აკრობატიკას. ნიეთის მოძრაობა აღმოაჩენს სივრ-ცეს — „ცხენის სირბილიდან ქუჩა დაიბადა“. ამას მოსდევს ბუნდოვანი მსჯელობა რიტმის ცენტრსა და მოქმედება-მოძ-რაობის კანონებზე, სხეულების აკრობატიკასა და ფსიქიკის კინემატოგრაფიაზე.

ნ. ჩაჩავას წერილი „ბუერითი ორიენტაციის საკითხი“ დაწერილია ლოზუნგების ენით. ნაირგვარი გრაფიკით. ძველ პოეზიას, ავტორის აზრით, კმნიდა სქესობრიობა და ცრემ-ლები. შემდეგ პოეტი სონეტებით და ტრიოლეტებით ფილო-სოფოსობდა, ეძებდა ღმერთს, მის როლსა და ადგილს. რომანტიკამ არ იცის ნიეთი, ორგანიზაცია, ნორმა, ეკონომია. ამიტომ გაჩნდა მანიფესტი ველურობისაკენ. აქედანვე იშვა ახალი რომანტიზმის მოთხოვნა, რაც „მანქანებისაგან შეში-ნებულ ნევრასტენიკების“ მოგონილია, რადგან ისინი ეძებენ ესთეტიურ ალკოპოლს, ეძებენ ირეალურ სიტყვას. მისი უტილიტარობა კი ყველას მიაეიწყა. ამან წარმოშვა უსას-რულო დრო-სივრცე და მიღებული რეალობა. საჭირო იყო ქალაქი, მისი ორგანიზაცია, სივრცე-დროის ეკონომია, რათა ყველაფერი თავის ადგილას დალაგებულიყო. ქალაქის სპე-ციფიკა ნიეთი და უტილიტარობა, მოძრაობა. მოძრაობა დევ-ნის მისტიციზმს. ამის შემდეგ მ. ჩაჩავა ბევრსა და ბუნდოვ-ნად მსჯელობს „ნიეთების აგებასა“ და „მატერიალის გადა-ხალისებაზე“, რაც არსებითად არის ცნებათა სალტო-მორტა-ლე, ტერმინების სიუხვით სიღრმის აღმოჩენის ილუზია. ავ-ტორისათვის პოეზია არის „უტილიტარული საქმიანობა“ და არა ზეშთავონების ნაყოფი. ბგერა ცხადდება პოეზიის მასა-ლად, რაც ურთის მხრივ თუ ლირიზმს ადვილებს, შეორეს მხრივ — კრიტოგრაფიამდე მიღის („41“). ბგერის ორგანი-ზების ნიმუშად დასახელებულია ე. ხლებნიკოვი, რომელიც ეძებს სიტყვის ძირს, ემყარება ხალხურ მეტყველებას (პრი-მიტივის). ნ. ჩაჩავა მოითხოვს შელოცვების, გამოცანების,

ხალხური ლექსის ბგერათა კონსტრუქციის ათვისებას, სადაც ბგერას მეტი მნიშვნელობა ეძლევა, ვიდრე განმარტებას, შინაარსს. პრიმიტივის ათვისების მაგალითად ასახელებს თავის რამდენიმე ლექსს, ს. ჩიქოვანის „ხაბოსა“ და „მეკამეჩეების ურმულს“.

✓ დემნა შენგელაიამაც შეუტია ლირიკას („Comentarios de bello Galico“), ოღონდ პროზის პოზიციიდან. მისი აზრით, ლირიკის სეზონი ვათავდა. დადგა მანქანებისა და ეპოსის დრო. ლექსის კომპარი დიდხანს აწვა საქართველოს, მაგრამ იგი „გადატყდა ხერხემალში“. ლექსი გამოთაყვანდა სონეტებში, პროზა — მინიატურებში (აქ ავტორი აღიარებს თავის ცოდვასაც). ამ მხრივ ტრავიკული ფიგურაა ს. ცირეკიძე, რომელმაც პროზა მინიატურამდე დაიყვანა, მინიატურა — სათაურამდე. პროზას სჭირდება ბასრი თვალი, ერუდიცია, ინტელექტი, რაც პოეტებს არ გააჩნიათ. იგი მოუწოდებს თანამოკალმეთ, რომ მიუბრუნდნენ ხალხურ მასალას (როგორც ს. ჩიქოვანი და ნ. ჩაჩავა), დიალექტიზმებსა და პროვინციალიზმებს, რადგან მოისპო პოეტთა არისტოკრატიული კასტა. ბელოვენება უნდა დაუახლოვდეს ფიზიოლოგიას და სტიქიას. ამის რეალიზაციად მიიჩნევს იგი თავის „სანაევარდოსა“ და პ. ნოზაძის რომანს „დღე და ღამე რევოლუციის“.

ქურნალის ბიბლიოგრაფიულ მიმოხილვებშიც, რომლებიც ეძღვნება „ბელოვენების დროშასა“ და „მნათობის“ 1924 წლის ნომრებს, ისევ გრძელდება „ციხფერყანწელთა“ კრიტიკა (გრ. რობაქიძე, პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ე. ნადირაძე, ვ. გაფრინდაშვილი), რომელთა საპირისპიროდ დასახელებული არიან ნ. ჩაჩავა და პ. ნოზაძე. „მნათობის“ ლირებულების განმსაზღვრელი ყოფილა მის ფურცლებზე დაბეჭდილი „H₂SO₄“-ის საბჭოს წევრები (პროზა — დ. შენგელაია, პ. ნოზაძე, ა. ბელიაშვილი). განხილულია „სანაევარდოს“ მიმართება ანდრეი ბელის პროზასთან. აღნიშნულია, რომ ამ რომანის საწყისია პრიმიტივი, ხოლო პრობლემა — დეგენერაცია. „კვაკვი კვაკვანტირაძე“ მიჩნეულია „საბულვარო სენსაციად“; „ჯონ რიდი“ — გალექსილ ბიოგრაფიად. კრიტიკულად მოიხსენიება ს. ჩიქოვანის წერილი „სასწრაფო განმარტება ქურნალ «H₂SO₄» გამოსვლას“¹², მაგრამ იქვე არაერთი ეპითეტია დახარჯული მისი ლექსებისა და აზროვნების შესამკო-

ბად. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ორ მიმოხილვაში დასახელებულია პოზიტიური მაგალითებიც (გრ. რობაქიძის ესეე „ანატოლ ფრანსი“, ე. ჭიჭინაძის თარგმანები).

როგორც ვიცით, სხვა დროს „H₂SO₄“-ის წვევრები გუნდრუქს უკმევდნენ მხოლოდ თანაჯგუფელებს. ღითირამბები არც ამ წერილშია აღვლენილი, მაგრამ ზომიერებისადმი მიდრეკილება შეინიშნება.

3. ბაზათი „დროული“

„დროულის“ პირველ ნომერს ხელს აწერს სარედაქციო კოლეგია, მეორესა და მესამეს — ჟანგო ლოლობერიძე. მაგრამ მეორე ნომერში მითითებულია, რომ „დროული“ გამოვიდა ნ. ჩაჩავას „ხელმძღვანელობით“.

როგორც ითქვა, მეორე ნომრიდან „დროული“ არის არა „H₂SO₄“-ის, არამედ „მემარცხენე ფრონტის“ ორგანო („Лев“-ის ანალოგიით). ჯგუფმა ოფიციალურად შეიცვალა სახელწოდება (თუმცა იგი თავის თავს ყოველთვის „მემარცხენეს“ უწოდებდა). ამ ცვლილებებს არსებითი გარდატეხა არ მოჰყოლია. ეს უფრო სურვილი იყო, სწრაფვის ორიენტირი, რითაც კიდევ უფრო ხაზი გაესვა ჯგუფის იდეოლოგიურ პოზიციას (შდრ. — „გილეა“ და „ლეფი“).

ნ. ჩაჩავა საგანგებოდ განმარტავს, თუ რატომაა გაუგებარი ფუტურისტული ლექსი („ლიტერატურული კალიმახიზმი“). ეს პრობლემა, ცხადია, ადრევე წამოიჭრა და მასზე პასუხის გაცემა აუცილებელი იყო. ავტორის აზრით, მკითხველსა და ხელოვანს შორის საჭიროა შუამავალი, კომენტატორი, განმმარტებელი, ამხსნელი, ვინაიდან ხელოვნება წინ უსწრებს დროს, მიუძღვის მასებს. ამდენად მათ შორის ვერ იქნება იგივეობა. ანალოგიისათვის მოზმობილია მარქსის „კაპიტალი“, რომელსაც ქარხნის მუშა ვერ გაიგებს, მაგრამ მის მსოფლმხედველობას კი გამოხატავს (შედარება ნასესხებია „ლეფისაგან“).

დაისვა ლიტერატურის ეროვნულობის პრობლემა, რასაც „H₂SO₄“-ის ზოგიერთი წვევრი უარყოფდა. ნ. ჩაჩავას აზრით, ქართულმა პოეზიამ ეროვნული ხაზი უნდა გამოიხატოს. ამი-

ტომ თელის, რომ „ვაჟა-ფშაველას შემდეგ ქართული პოეზია ასცდა ეროვნულ ნიადაგს და მირაჟებისა და სარკის პოეზიამ... ქართული სიტყვა დეკადანსამდე მიიყვანა“ (იგულისხმება „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედება).

ბ. გორდენიანი ესეისტურ ასპექტში განიხილავს „დადას“ („სამი სანახაობა“), როგორც „ყველგან და ყველაფერში გამართლებულს“. „დადას“ იგი უკავშირებს „ზე-რეალიზმს“ (სიურრეალიზმი) და კიდევ ერთხელ ანგარიშს უსწორებს სიმბოლისტურ სულისკვეთებას. შემდეგ ავითარებს მესიანისტურ თვალსაზრისს (გავიხსენოთ 1922 წლის მანიფესტი), რომ „სელოვნების ცენტრი“ გაივლის „H₂SO₄“-ის „კანიბალ გულში“, რომ თბილისის პირველობას ჯერ საქართველო გაიგებს. აქ ისევ დაისმის წინაპრებისა და ტრადიციების საკითხი, რასაც ესოდენ გულმოდგინედ უარყოფდნენ „H₂SO₄“-ის ფურცლებზე. ავტორის აზრით, „H₂SO₄“-ის ძირი ვაჟა-ფშაველა ყოფილა, ხოლო ქართული მწერლობის მაგისტრალი ასეა წარმოდგენილი — რუსთაველი, არჩილი, გურამიშვილი, ვაჟა-ფშაველა. აქვე გაკენწლილია რუსი ფუტურისტები (ხლუბნიკოვი, კრუჩონიხი, ტერენტიევი).

ს. ჩიქოვანი შეეცადა XIX—XX საუკუნის ქართული პოეზიის გააზრებას, რათა ობიექტურად აღედგინა წარსულის სურათი, ეჩვენებინა, ვინ რა გააკეთა („ქართული ლიტერატურის კლასიფიკაციისათვის“). მან სათანადო ყურადღება მიაქცია ალ. ჭავჭავაძეს, ნ. ბარათაშვილს, საერთოდ რომანტიკოსებს, ილიას, აკაკისა და ვაჟას, თანამედროვე პოეტებს, განსაკუთრებით — ი. გრიშაშვილს, ს. შანშიაშვილსა და ა. აბაშელს, მაგრამ ისევ უარყო სიმბოლისტები, „ცისფერყანწელები“. სტატია ვრცელია და ბუნდოვანი, ძნელად აღსაქმელი. ავტორი ეხება პოეტიკის ვიწრო საკითხებსაც, ქართული სიტყვის განახლების პრობლემას, ცალკეული მგოსნების დამსახურებას. წერილი, წინააღმდეგ ჩანაფიქრისა, ზედმეტად ტენდენციურია და სუბიექტური (მაგ., საერთოდ არ იხსენიება გ. ტაბიძე). საინტერესოა ცალკეული შენიშვნები ზოგიერთი პოეტის წარმომავლობასა და სპეციფიკაზე (მაგ., ალ. აბაშელზე, ი. გრიშაშვილზე), რაც შემდეგში კრიტიკამ მიივიწყა. ს. ჩიქოვანი გამოპყოფს პოეტების ოთხ ჯგუფს — გრიშაშვილ-შანშიაშვილის თაობას, დემოკრატიულ პოეტებს,

სიმბოლისტებსა და ფუტურისტებს, უარყოფს პროლეტარულ პოეზიას, როგორც ლიტერატურულ ფაქტს, რადგან მას არც თემატურად, არც ლექსის თვალსაზრისით საყურადღებო არაფერი მოუტანია (როგორც ითქვა, ასევე ფიქრობდა ბ. ჟღენტი).

განსხვავებით ფუტურისტების სხვა წერილთაგან, ეს არის ცდა წარსულის გამოცდილების გააზრებისა, შემოქმედებითი ათვისებისა და დაძლევისა, ნაცვლად ტოტალური უარყოფისა.

ს. ჩიქოვანი მხატვრობასაც შეეხო („დავით კაკაბაძე თანამედროვე მხატვრობაზე“). იგი თვლის, რომ ევროპული კუბიზმი ბუნებრივად შემოიტანა ჩვენში დ. კაკაბაძემ. ამიტომ მისი მემარცხენეობა გამართლებულია. მაგრამ იმასაც შენიშნავს, რომ გადამეტებით ერთგულობს „ფრანგულ ტრადიციას“. პოეტი განიხილავს მხატვრის თეორიულ შეხედულებებს და ფიქრობს, რომ რუსულ ხელოვნებაში არ არსებობს კონსტრუქტიულობა, თუმცა ტერმინი კი გავრცელდა. ს. ჩიქოვანის აზრით, დ. კაკაბაძე ავითარებს იმ თვალსაზრისს, რომელიც გაცილებით ადრე შეიმუშავა მემარცხენე ფრონტმა. საერთოდ კი, უნდა ითქვას, რომ ამ სტატიას აქვია სინათლე, პირს აზრის გამოტანა, თუ რას ედავება პოეტი გამოჩენილ მხატვარს, რომლის ტალანტსაც იგი აღიარებს.

ტაქტილიზმის საკითხს სპეციალურად შეეხო დემნა შენგელია („ტაქტილიზმი“). მაგრამ მარინეტისაგან განსხვავებით, მასში რეალური განცდები და ნივთები მოიპოვება. ნაწარმოებს, სიტყვას ისევე უნდა ვეხებოდეთ და ვგრძნობდეთ, როგორც სკამს, ლოგინს, კედელს. ავტორის რწმენით, ტაქტილიზმი, პირველ ყოვლისა — შეხებაა. იგი თვლის, რომ „H₂SO₄“ თანამედროვე ლიტერატურის მთლიანი უარყოფაა, შემდეგ უნდა გაჩენილიყო ახალი მეთოდები. ერთ-ერთ ასეთ სიანლედ იგი მიიჩნევს ტაქტილიზმს, რომელიც შეცვლიდა, აგრეთვე, რუსულ „ზაუშს“. ახალი მეთოდით დაწერილად ესახება თავისი რომანი „ტფილისი“ და ს. ჩიქოვანის პოემა „ფიქრები მტკვრის პირას“ (სათაური ეკუთვნის დ. შენგელიას).

ავტორის მხატვრული თვალსაზრისის გასარკვევად საინტერესოა აღინიშნოს, რომ წერილში იხსენიებიან ფროიდი,

ბელი, შკლოვსკი, ფალოსის კულტი, სამეგრელოს წარმართობა...

„ტაქტილიზმიც“ ფ. მარინეტიმ გამოიგონა და იგი „ნაკლებად ადამიანური“ უნდა ყოფილიყო.

საინტერესოა, რომ ვ. ბახტაძემ დ. შენგელაია არ ჩათვალა ფუტურისტად. იგი მიიჩნია სიმბოლისტად — ა. ბელისა და ბ. პილნიაკის ტრადიციების ამთვისებლად, რამაც შემარცხენეთა გულისწყრომა გამოიწვია („სანავარდოს“ გამოქვეყნების შემდეგ „სტაფერყანწელებს“ უნდოდათ იგი თავიანთი ჯგუფის წევრი ყოფილიყო). დაიწერა საპასუხო წერილი („პრესის მაგიერ“, „დროული“, № 3), რომელშიც ხაზი გაესვარუს და ქართულ ფუტურისტებთან „სანავარდოსა“ და „ტფილისის“ ავტორთა ნათესაობას.

გაზეთი „დროული“ გამოეხმაურა ს. ესენინის დაღუპვას. დააბეჭდა პავლო ნოზაძის ვრცელი სტატია და დიდი რუსი პოეტის პორტრეტი, რომელზეც ირ. გამრეკელს მიუხატავს გაანჩბლებული კატა. უნდა ითქვას, რომ წერილი დაწერილია დიდი გზნებით, სიყვარულით, ცოდნით. ეს თითქოს მოულოდნელიც იყო, რადგან ესენინს ავტორი მიიჩნევს რომანტიკოსად, იმაჟინისტად, რუსული და ევროპული კულტურის ღირსეულ მემკვიდრედ, ე. ი., აქვს ყველა ის ნიშან-თვისება, რომელთაც ასე სასტიკად უსწორდებოდა „H₂SO₄ ეტყობა, თავად პოეტის ბიოგრაფია, ტრაგიკული დასასრული („გაწყვეტილი კისერი“) აღმოჩნდა შემარყვეველი. პ. ნოზაძე უხვად იშველიებს ბიოგრაფიულ დეტალებს, ლიტერატურულ პარალელებს, წერს ხატოვნად, მეტაფორული ენით. თვით ეს სტატია არის ნიმუში რომანტიკული ალტკინებისა. იგი მოგვაგონებს ტ. ტაბიძის ანთებულ ესაეებს. „თითქოს ის ყოფილიყო ბიბლიური პოხილი ძე იაკობისა, რომელმაც გადასერა მთელი ეგვიპტე „კბენითა ცხენის ტერფისა“. ეს გახლეჩილი ღმერთი მოედო რუსეთს ტოლსტოის ჯაჭვჩამოკიდებულ გლეხივით, როგორც ეპილეპსია ხლებნიკოვის სიცილის, როგორც ბლოკის მონგოლის ამოწვდილი ხმალი, როგორც ვიაჩესლავ ივანოვის მზე და ბრიუსოვის ის ღემონი, რომელიც მუდამ ჩვენთან რჩება და ტოპოგრაფიულ კომისიას კი-

დევ ბევრი შრომა დასჭირდება, რომ აღმოაჩინონ ის შეშლილი ველი, სადაც ესენინმა, როგორც პოეზიის ციკლონმა გადაიარა“.

გავიდა დრო და „H₂SO₄“-მა, აღიარა ქართული თეატრის არსებობა. ნ. ჩაჩავას აზრით, „დურუჯმა“ შექმნა ახალი ეპოქა ქართული თეატრის ისტორიაში“ („დურუჯი“, № 3); ბ. ჟღენტმა სპექტაკლი „ჰამლეტი“ მიიჩნია „ქართული დრამის უძველეს გამარჯვებად“ („ჰამლეტი ქართულ სცენაზე“, იქვე) და უარყო იდეულება, თითქოს „კინო კლავდეს თეატრს“;

ისიც უარყო, თითქოს „H₂SO₄“-ს გავფეტიშებინოს კინემატოგრაფი და მანქანა. მისი აზრით, ხელოვნება, უბრალოდ, ენდა ყოფილიყო ინდუსტრიული ყოფის, „მატერიალური მშენებლობის“ ამსახველი. იმასაც შენიშნავს, რომ წაიშალა ზღვარი ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის. რადგან მოხდა რევოლუცია რეალობაში, ის უნდა გადმოვიღეს კულტურაშიც. ამიტომ აყენებს თეზისს — „მთავარია მოახდინოთ რევოლუცია და არა ილაპარაკოთ ან სწუროთ მასზე“. იგი მსჯელობს ლიტერატურის ინტერნაციონალიზმზე, მაგრამ აღნიშნავს, რომ „H₂SO₄“-მა დაუბრუნა ქართული შემოქმედება „ეროვნულ ნიადაგს“ (!).

ამის მაგალითად ბ. ჟღენტს მიაჩნია ს. ჩიქოვანის პოემა „ფიქრები მტკვრის პირას“ — პოლემიკა კლასიკასთან („თეორიები და ფაქტები“, № 2).

კრიტიკოსი მსჯელობს თანამედროვე პოემასა და რომანზე და მათ უქონლობას ჩინის მწერლებთან პოტენციით. ორივე ფორმის რესტავრაციას უკავშირებს „H₂SO₄“-ის ჭეუფს (რომანი — დ. შენგელაია, პ. ნოზაძე, ა. ბელიაშვილი, პოემა — ს. ჩიქოვანი). შემდეგ უფრო კონკრეტულად ეხება პოემას, აღნიშნავს მის ლირიკულობას, ინტონაციურ თავისებურებას, მუსიკალობას და, აგრეთვე — ტაქტილობას, რაც გულისხმობს „შეხებით შეგარძნებას“.

ამ პოემას დაუკავშირდა ს. ჩიქოვანის ერთ-ერთი ბოლო თხზულებაც — „განჯის დღიური“. შეიმჩნევა ცალკეული სტრიქონების განმეორებაც (მაგ., „თქვენს სავარძლებზე ზის პოეზია, თქვენს სავარძლებზე ზის გაზაფხული“).

„H₂SO₄“ არ ყოფილა მხოლოდ ლიტერატურული გაერთიანება. იგი მთლიანი ზელოვნების განახლების პაროლით გამოდიოდა. ამიტომ იყვნენ მისი წევრები პოეტები, პროზაიკოსები, მხატვრები, კინორეჟისორები, კრიტიკოსები. ეს ხაზი გააგრძელა „მემარცხენეობამაც“, რომელიც თავისი არსით ისევ ავანგარდისტული იყო, მაგრამ ცდილობდა რეალიზმთან შეგუებას, ძველი იდეებისაგან თანდათან განთავისუფლებას ტრანსფორმაციის გზით და არა უეცარი უარყოფით.

პირველი ნომრის მეთაურ წერილში აღნიშნულია, რომ ერთიანდება მემარცხენე ფრონტი. მასში შედიან ფუტურისტები, კონსტრუქტივისტები, მემარცხენე პოეტები, ბელეტრისტები, მხატვრები, კინო-რეჟისორები, რომლებიც იბრძვიან აღმშენებლობითი პრინციპების დასამკვიდრებლად, თანამედროვე აღამიანის გაგების ჩამოყალიბებისათვის. სინანულითაა აღნიშნული, რომ, მიუხედავად სიმბოლისტებისადმი გამოცხადებული, ტერორისა, ისინი მაინც ახდენენ ზეგავლენას პროცესზე. მათ ისევ ამოისუნთქეს და პროლეტარული პოეტებიც კი დაიმორჩილეს. „გამოცოცხლდა ტაბიძეების დეგენერატული ისტერია და რამზილის იბოშური სიმღერები“ (რუსული ფუტურისტიკის ანალოგიურად იყო განწყობილი სიმბოლისტებისადმი. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაიაკოვსკიმ აღ. ბლოკს რუსულ პოეზიაში „მთელი ეპოქის შემქმნელი“ უწოდა). ისიცაა ნათქვამი, რომ მემარცხენე ფრონტი ამ საშიშროებას მანძილზე შესამჩნევად განმტკიცდა და გაძლიერდა, ხოლო პრინციპები ფართოდ გავრცელდა.

მეორე ნომრის წინასიტყვაობაში, რომელიც ალბათ ეკუთვნის რედაქტორს — სიმონ ჩიქოვანს, ნაზგასმულია, რომ მემარცხენეობა უარყოფს ზელოვნების შინაგან კლასიფიკაციას (პოეზია, პროზა, დრამა), ცდილობს ემოციური ზემოქმედება შეცვალოს გონებრივი წევრებისათვის, გაარკვიოს თანამედროვე ცხოვრების საჭიროებანი და ტენდენციები, გამოკვეთოს კომუნისტური კულტურისადმი საზოგადოების მიმართება. ამით იგი უპირისპირდება მემარცხენე მწერლებს, რომელთა ძალას, სხვათა შორის, მიუხედავად ამდენი ბრძოლისა და კრიტიკისა, მემარცხენეები მაინც აღიარებენ (ტერმინები „მემარცხენე“

და „მემარცხენე“, ცხადია, პოლიტიკიდანაა წასესხები და არაფერი აქვს საერთო ლიტერატურას სპეციფიკასთან).

ბესარიონ ელენტი მსჯელობს მემარცხენე მწერლების პრობლემატიკაზე („მემარცხენეობის საზღვრები“). აღარ იხსენიებიან ავანგარდიზმის ლიდერები. მისი აზრით, თანამედროვე რევოლუციური ხელოვნება ვერ შეითვისებს წარსულის ესთეტიკურ ტრადიციებს. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს უარყოფას. ბ. ელენტი ცდილობს მოარიგოს განვითარების დიალექტიკა ავანგარდისტულ თვალსაზრისთან: აღიარებს წარსულის ხელოვნების მნიშვნელობასა და ღირებულებას, მაგრამ რადგან მუდმივად იცვლება მხატვრული აზროვნება, თანამედროვე მწერლობაც პრინციპულად ახალი უნდა იყოს. ამიტომ მიუღებელია რესტავრაცია, დაბრუნება პრიმიტივისაკენ (ამ პუნქტში იგი უპირისპირდება თანამოკალმეთ). კრიტიკოსის აზრით, რევოლუციაზე წერა სრულიადაც არ ნიშნავს რევოლუციას ხელოვნებაში (ვლ. მაიაკოვსკის ასოციაცია — „Можно не писать о войне, но надо писать войною“¹⁴). იგი მოითხოვს სოციალური ფუნქციის გაძლიერებას, რითაც ხელოვნება გახდება. ცხოვრების მშენებელი და ორგანიზატორი. ბ. ელენტი აღიარებს, რომ მემარცხენეობის თეორიული სისტემა წარმოშობით არაქართულია, მაგრამ მთავარია პრაქტიკა. პრაქტიკულად კი მემარცხენე მწერლები, დეკადენტებისაგან განსხვავებით, ავლენენ სპეციფიკურ ქართულ ბუნებას. ალბათ ამითაც აიხსნება მიბრუნება ხალხური შემოქმედებისაკენ. კრიტიკოსას დასკვნით, „მემარცხენეობა ახალი კულტურის ფუძეა“.

ბ. ელენტი თვლის, რომ მემარცხენეობამ ვადალახა ლიტერატურის საზღვრები და კულტურულ-საზოგადოებრივ მოძრაობად იქცა („დღევანდელი დირექტივები“). იგი ისევ აგრძელებს ბრძოლას „აკადემიური მწერლობის“, „ცისფერი ყანწების“, „არიფონის“, პროლეტარული მწერლობის წინააღმდეგ. აქვე შემოდის ახალი შტრიხი — კრიტიკოსი არ უარყოფს ცალკეული მწერლების დამსახურებას, „ისტორიულ ღირებულებას. მაგრამ მათ სწორედ ისტორიის კუთვნილებად თვლის, რომლებიც უკან ეზიდებიან დღევანდელიობას. ერთი სიტყვით, მათ გააკეთეს, რაც შეეძლოთ. ახლა ასპარეზი უნდა დაუთმონ ახალ ძალას. ავტორის აზრით, კლასიკოსებისაგან

უნდა ვისწავლოთ ერთი რამ: ისევე ბუნებრივად ავსახოთ ჩვენი დრო და ამოცანები, როგორც ეს მათ შეძლეს. კრიტიკოსს ზედმეტად მიაჩნია „ახალი ადამიანის“ ძიება, რადგან ჯერ უნდა მომზადდეს პირობები მის წარმოქმნობად. შემდეგ ხაზს უსვამს ხელოვნების ფტილიტარულ, გამოყენებით ფუნქციას. გაკრიტიკებულია ქართული თეატრი, ხოლო კინო მიჩნეულია ყველაზე თანამედროვე ხელოვნებად, რომელიც არაა დატვირთული წარსულის ტრადიციებით.

ს. ჩიქოვანი თანდათან სცილდება „ნივთების“ თეორიას (რაც „H₂SO₄“-ელებმა კუბოფუტურისტებისაგან შეითვისეს), უფრო ზუსტად — მას ურთავს ფსიქიკის სტრუქტურას, აყენებს ადამიანის, პიროვნების პრობლემას. ეს უკვე ვანსხვავებული ხედვა იყო, რადგან არა მხოლოდ ნავთებს, სამყაროს, სოციალურ იტმოსფეროს ეცვალა ფერი, არამედ გაჩნდა ახალი ადამიანიც და საერთოდ — ყველაფერი ფასა და ღირებულებას იძენს ადამიანის ცნებასთან მიმართებით. ს. ჩიქოვანმა არაერთ წერილში აღნიშნა ამისა აუცილებლობა, როგორც აღმშენებლობითი პროცესის წამყვანი ფიგურისა. ახალი ფსიქიკის კონსტრუირება — აი პოეტის მიზანი („ახალი ყოფა და ახალი პოეზია“). ს. ჩიქოვანი იბუნებს „მერანს“, „ბუდი ქართლისას“, „აჩრდილს“, ე. ი., იგი უკვე აღიარებს წინაპართა შემოქმედებას. მიიჩნევს, რომ როგორც XIX საუკუნემ შექმნა ადამიანის ხატი, ასევე უნდა მოიქცეს დღევანდლობაც (ყურადღებას იქცევს ერთი საინტერესო დაკვირვება: „ილიას მყინვარი არ უყვარდა, მაგრამ მის პოეზიას მყინვარი არ შორდება“). პოეტი თვლის, რომ პროპაგანდის, ნივთების სამყაროს, წარმოებითი ხელოვნების ცენტრში უნდა დადგეს თანამედროვე ფსიქიკის ადამიანი.

შალვა ალხაზიშვილი მხატვრობის პრობლემას უბრუნდება („მემარცხენე მხატვრობის პერსპექტივები“), რომლის ცენტრად ოდესღაც პარიზი მიაჩნდათ. დღეს მას დაემატა ბერლინი და მოსკოვი. უარყოფილია კლასიციზმის, კუბიზმის, ღირსება და სოცოცხლისუნარიანობა. ავტორის აზრით, პიკასოს სკოლა არ შეუქმნია. იგი ლაბორატორიული სტილის მხატვარია, ცივი, მშრალი, გონებისმიერი, გრძობასა და აღმაფრენას მოკლებული. კუბიზმისაგან გადარჩა ანალიტიკური მეთოდი. ასევე დაძლეულია ექსპრესიონიზმი — ომებისა და

რევოლუციის ავადმყოფობის შედეგი გერმანიაში. ფრანგ მხატვართაგან ყველაზე მნიშვნელოვნად მიჩნეულია ფერნან-ლეჟე. იგი გვიჩვენებს, რომ „თანამედროვე მხატვრობის გზა არის კონსტრუქციული კინემატიზმის გზა“. აქ, როგორც ვხედავთ, ისევ თავს იჩენს ხელოვნების კინემატოგრაფიზების პრინციპი. ინჟინერია, ტექნიკა, ინდუსტრია მიჩნეულია კონსტრუქციულ მოვლენებად, რომელთაც ყველაზე სრულად ასახავს დემოკრატიული, მასისათვის მისაწვდომი, უნივერსალური კინოხელოვნება. შემდეგ მოტანილია გროსის დევიზი: „ჩაპლინი ამარცხებს რემბრანდტს“, ე. ი. კინომ დაძლია მხატვრობა, როგორც თავის დროზე — ძველი მხატვრობა ფოტოგრაფიამ. ამიტომ, ავტორის აზრით, დღევანდელი მხატვრობა უნდა „გაითქვიფოს ინდუსტრიაში“ ან „გახდეს წარმოებითი“ (შდრ. — ნ. ჩუჟაკის შეხედულებები, რომლებმაც უარყოფითად იმოქმედეს „ლეფზე“¹⁵), ე. ი., იგივე, რასაც დღეს დიზაინი ეწოდება. წარმოებითი, შემარცხენე მხატვრობის ცენტრია მოსკოვი, საქართველოში კი მსგავსი მოვლენა არ არსებობს. უარყოფილია გუდიაშვილი და ფიროსმანი (თუმცა ფიროსმანი მსოფლიო მნიშვნელობის უნიკუმიდაა მიჩნეული). დადებითად ხასიათდებიან მიხეილ გოციბოძე და ირაკლი გამრეკელი.

შ. ალხაზიშვილის აზრით, ნივთი და მხატვრული ნივთი სხვადასხვა ცნებებია. ამიტომ ხელოვნება არ არის „ანარქული“ ან „სარკე“ („ახალი ხელოვნების კვალიფიკაცია“). ის არც ცხოვრების შემეცნებაა, როგორც თვლიდა ეორონსკა, არამედ — „მხატვრული აღმშენებლობა“, მუდმივ კონტაქტში მყოფი სოციალისტურ სინამდვილესთან. ტექნიკა ისევე ინტერნაციონალურია, როგორც კომინტერნი. თანამედროვე უოფის საფუძველია ტექნიკა, ე. ი. ხელოვნებაც ინტერნაციონალური უნდა იყოს, უნდა დატოვოს ნაციონალური ფარგლები. შემდეგ მოცემულია რეცეპტი, რომ ხელოვნება უნდა შეუერთდეს წარმოებას, გახდეს უტილიტარული, რითაც იგი მოახდენს თვითლიკვიდაციას. შეიძლება დარჩეს კინო, მუსიკა და არქიტექტურა. მასალა ებრძვის მასალას, ფორმა ფორმას, ნივთი იცვლება, მოძრაობს, რასაც მიეყვართ ხელოვნების კრახისამდე.

განსაკუთრებით საგულისხმოა დღევანდელი კაკაბაძის სტატია „დღევანდელი ჩვენი არქიტექტურა“, როგორც დიდი მხატვრის თეორიული აზროვნების ნიმუში. მართალია, იგი ერთობ შცირე მოცულობისაა, მაგრამ არაერთ საინტერესო დაკვირვებას შეიცავს. იმაზედ დ. კაკაბაძე კუბისტი იყო (ორი სურათი იქვეა დაბეჭდილი), მაგრამ აღიარებდა, რომ ხელოვნება სიწმინდევილიდან უნდა აღმოცენდეს. ჩანს, მას ეს „აღმოცენების“ პროცესი, აღქმა, გააზრება ესმოდა განსხვავებულად. აქვე დროს, მხატვარი მოითხოვს აქტუალობას, ფორმისა და შინაარსის შესაბამისობას. შემდეგ მსჯელობს არქიტექტურაზე, რომელიც უნდა აკმაყოფილებდეს პრაქტიკულ მოთხოვნას, მაგრამ ესთეტიკურიც იყოს. ამ მხრივ იგი მიუღებლად მიიჩნევს თანამედროვე ქართულ არქიტექტურას, რომელმაც, ცითომღა ნაციონალიზმის დაცვის მოტივით, გაღმობიდან „საეკლესიო კედლების გარეგნული ორნამენტაცია, კამაროები, ვიწრო ფანჯრები და სვეტები“, ე. ი. ძველის მქვანიკური აღდგენა გაასალა ეროვნულ მოვლენად. იგი აღიარებს, რომ ასეთი ხელოვნება კარგი იყო თავისი დროისათვის. ფორმა ყოველთვის დაკავშირებულია „ამშენებლობის აზრთან“. ამდენად — თანამედროვე არქიტექტურა უნდა იყოს არა ორნამენტული, არამედ — კონსტრუქციული, რომლის ფორმა გამომდინარეობს დანაშნულებიდან, მასალიდან და შეეფარება ბუნებრივ პირობებს.

დრომ დადსატურა დ. კაკაბაძის თვალსაზრისი.

დავით კაკაბაძე ჭერ კიდეც 1919 წელს აკრიტიკებდა „ფუტურისტ პაბლო პიკასოს¹⁶, აუცილებლად მიჩნდა „რომანტიული მეთოდის“ შეცვლა „კლასიკური მეთოდით“. მართალია, დიდ ინტერესს იჩენდა ძველი მხატვრობისა, რენესანსისა და პრიმიტივისადმი, მაგრამ მის სურათებში უფრო ჩანს გეომეტრიული ფიგურები, მათემატიკური პარამონია, ვიდრე რეალურ საგანთა ფერადების წესრიგი. დ. კაკაბაძე იყო პირველი ქართველი ავანგარდისტი ხელოვანი, რომელიც წინ უსწრებს „H₂SO₄“-ს, რაც მთავარია, არა მხოლოდ თეორიული სტატიებით, არამედ — ბრწყინვალე შემოქმედებითი პრაქტიკით.

დ. კაკაბაძე თანამშრომლობდა H₂SO₄“-ელთა პრესაში, თუმცა მათი ჯგუფის წევრი არ ყოფილა. ჩანს, საჭიროდ ცნეს

ავტორიტეტის მოშველიება, თანაც ისეთისა, რომელმაც მათზე ვაცილებით ადრე და უკეთ გამოავლინა ახალი ხელოვნების არსი.

„ H_2SO_4 “-ის ექსრნალების ფურცლებზე დაიბეჭდა დ. კაკაბაძის, ირ. გამრეკელის, ბ. გორდენიანისა და მ. გოცირიძის კუბისტურ-აბსტრაქციონისტული ნახატების შავ-თეთრი რეპროდუქციები, მ. კალათიშვილისა და ნ. ლოლობერიძის, ნ. შენგელაიას, ლ. ესაკიას, ს. დოლიძის კინოფილმების კადრთა ფოტოსურათები, როგორც რეკლამა, რათა შემარცხენე ფრონტის ავანგარდისმი არ დარჩენილიყო მხოლოდ ლიტერატურულ მოვლენად.

„დავით კაკაბაძის მხატვრობა“ — ასე ჰქვია შალვა აღმაშენებლის ერთ წერილს, რომელშიც მას „პოსტ-კუბისტურ მოვლენას“ უწოდებს. ხაზგასმულია სტილური სიახლოვე პაბლო პიკასოსთან.

ოციან წლებში, მას შემდეგ, რაც „სანავარდო“ დაიბეჭდა, ერთბაშად გახმაურდა დ. შენგელაიას სახელი. „სანავარდო“ მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ამ წიგნში პირველად დაისვა პრობლემები, რომლებიც სხვადასხვაგვარად გაიშალა ოციანი წლების ქართულ პროზაში. მართალია, „სანავარდო“ მოდური ვაკუენების კვალსაც საკმაოდ ატარებს, მაგრამ დაწერა უაღრესად მძაფრი სტილით, ჩინებულადაა სტილიზებული ქართული გარემო და ასევე კარგად არის დამორჩილებული ენის ფენოქენა. ეს რომანი სინთეზია ქართული ტრადიციებისა და რუსული მოდერნიზისა, მაგრამ ფრიად ორიგინალური, უჩვეულოდ პოეტური, ამავდროს — ეპიკური, რომელშიც ხატვა აზროვნების საშუალებაა. ამიტომაც უძღვნა დ. შენგელაიას საგანგებო ესსე სრულიად ახალგაზრდა აკაკი გაწერელიამ (მაშინ იგი 18 წლისა იყო).

ა. გაწერელია H_2SO_4 “-ის გამარჯვებულ მიიჩნევს დ. შენგელაიას, ბ. ნოზაძის, ა. ბელაშვილის პროზას. იგი უარყოფს ბრალდებას, რომ თითქოს „სანავარდოს“ ავტორი სიმბოლისტი ან ნატურალისტი იყოს. მისი აზრით, სიმბოლისტური აბსტრაქციონისაკენ არ მიდის დ. შენგელაიას გზა, რომელსაც იგი დოსტოვესკისთან უფრო აახლოებს, ვიდრე ანდრეი ბელისთან ან ბორის პილნიაკთან. მაგრამ ა. გაწერელია არ გამორი-

ცხავს მწერლის ნათესაობას ზოგიერთ ექსპრესიონისტთან. ერთ გარემოებას უნდა გავსვას ხაზი: მართალია, დ. შენგელაია იყო „H₂SO₄“-ის წევრი, მაგრამ მის ნაწერებში არაფერია ფუტურისტული ან კონსტრუქტივისტული, მითუმეტეს — დადაისტური. ამას გრძნობენ თანამოსაჯრენი. ამიტომაც აღნიშნავენ, რომ დ. შენგელაიას პრაქტიკა „მისაღებია“ „H₂SO₄“-ისათვის, რომ იგი ამ ფრონტის „გამმაგრებელია“. ამასვე წერს ა. გაწერელია, რომელსაც დ. შენგელაია, როგორც „ტფილისის“ ავტორი, „დიდ პროზაიკად“ მიაჩნია. კარგადაა შენიშნული ქართული პროზის რამდენიმე ხაზი — წმინდა რეალისტური (მ. ჯავახიშვილი), მისტურ-ექსპრესიონისტული (კ. გამსახურდია), სიმბოლისტურ-მეტაფიზიკური (გრ. რობაქიძე) და ტაქტილური (დ. შენგელაია).

აქაც გაწერელიას ადრევე აღეძრა ინტერესი პოეტიკისადმი. ამისი დასტურია სტატია „ახალი ლექსალობის შესახებ“. იგი თეორიული ხასიათისაა, მაურამ კონკრეტულ მასალაზე უხვად შეიცავს. ავტორი იზარებს მწერლობის ერთი ნაწილის ნიპილისტურ შეხედულებას, რომ ლირიკა მოკვდა, რაც გამოიწვია ურბანიზაციის შემოტევამ. იგი აღიარებს, რომ ლირიკის ფორმა ქართულ პოეზიაში სიმბოლიზმით დასრულდა. გამოყოფილია გრ. რობაქიძე, როგორც ელიპსიური კონსტრუქციის დამკანონებელი. ვ. გაფრინდაშვილის უკიდურესი პერსონალიზმი მიჩნეულია ფორმის კონტრევოლუციად. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ აკ. გაწერელია ჟარკოფს ლირიზმს, რაც რომანტიზმის კუთვნილებად მიაჩნდათ და არა ლექსს (გაეხსენოთ ს. ჩიქოვანი — „ქუსლი დაეადგი სიყვარულის ხატს, კლასიკურ გამირებს, ეპიურ ტილოს, მე თვით დავახრჩობ ბუღბუღიანის ნაქლექებ ხმას“), რომლის ორ სახეს იგი კიდევაც გამოჰყოფს — თხრობითსა და აღწერითს, ეძებს როგორც მათ წინაპრებს, ისე მიმდევრებს ქართულ და რუსულ არეალში, მიმართავს ექსკურსს მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ პოეზიაში. განსაკუთრებით ვრცლად ახასიათებს ლომონ ჩიქოვანს, რომელმაც, ავტორის აზრით, პათეტიკა ახალი კონსტრუქციით გაშალა, გაარღვია ლექსის თვითმიზნური ესთეტიკა, დაუახლოვდა სასაუბრო მეტყველებას.

აქ ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ „ოპოაზი“, რომელიც თავიდანვე ფუტურიზმთან იყო დაკავშირებული. რუსი

ფორმალისტები (ვ. შკლოვსკი, ლ. იაკუბინსკი, ბ. ეიხენბაუმი, ი. ტინიანოვი, რ. იაკობსონი, ბ. ვინოკური, ვ. ჟირმუნსკი, ბ. ტომაშეფსკი...) უარყოფდნენ განწყობილებებსა და შთაბეჭდილებებზე დამყარებულ იმპრესიონისტულ და სიმბოლისტურ კრიტიკას, უსწრაფოდნენ ლიტერატურის შინაგანი არსის ამოცნობას, სწავლობდნენ მხატვრული აზროვნების, ენარების, სიუჟეტის სტრუქტურას, მაგრამ განსაკუთრებით აინტერესებდათ სალექსო ენის პრობლემა. ისინი ისევე იყვნენ ავანგარდისტები ლიტერატურის მეცნიერებაში, როგორც ვთქვით, ვ. ხლებნიკოვი, ვლ. მაიაკოვსკი ან ბ. პასტერნაკი — მხატვრულ აზროვნებაში.

რუსული ფორმალიზმის იდეები რომან იაკობსონმა ევროპაში და ამერიკაში გადაიტანა, აქცია ისინი თანამედროვე სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთ საწყისად.

ზაუმი, ბნელი, გაუგებარა მეთუყველება ჯარბ აღგილს იქერს „H₂SO₄“-ის პრაქტიკაში. ბუნებრივია ამ ფაქტს სკირდებოდა საგანებო ახსნა და აი, ლეევან ასათიანი, რომელმაც „ცისფერი ყანწებიდან“ „მემარცხენე ფრონტიდან“ გადაინაცვლა, გვთავაზობს თეორიულ გამართლებას („პოეზია და ზაუმი“). იგი თვლის, რომ „ზაუმი“ არის ყოველგვარი მნიშვნელობისაგან დაკლილი სიტყვა, ცარიელი ბგერები, იგივე, რაც სულხან-შაბას „ლიტონი“. იგი მიჩნეულია წმინდა რუსული ფუნქციონის გამოვლინებად. ავტორი იხსენებს, რომ ჯერ კიდევ 1913 წელს „ფუნქციონისტული სიტყვის იეზუიტმა“ ალექსეი კრუჩინიხმა გამოაქვეყნა დეკლარაცია, რომელშიც ამტკიცებდა, რომ საჭიროა პოეტს საერთო ენასთან ერთად ჰქონდეს ინდივიდუალური ენა, მარად ნოოჩი და ცვალებადი სამყაროს შესატყვისი კონკრეტული არსისაგან დაკლილი¹⁷. ა. კრუჩინიხისა და ე. ხლებნიკოვის პოეზია იყო მორიგი სკანდალი, რომელთა მიერ შემოღებული ბგერა-თქმების ექო გადმოსწვდა საქართველოს. ბუნებრივია, ლ. ასათიანი ცდილობს დაასაბუთოს, რომ ზაუმს ქართულ სამყაროშიც აქვს საწყისი¹⁸. იგი არკვევს ბგერის, სიტყვის ელერადობის მნიშვნელობას, რადგან, ვ. შკლოვსკის აზრით, ლექსის ამოთქმას წინ უსწრებენ მუსიკა, ბგერითი ლექები, რაც არის ზაუმი. სტატიაში მოტანილია არაერთი ბუნდოვანი, გაუგებარი სი-

ტყვის მაგალითი (პაპსუნი, გორკი, ვონჩაროვი, ი. ქავჭავაძე, გ. ტაბიძე). მაგრამ საგანგებო ყურადღება ექცევა ხალხურ პოეზიას, გამოცანებსა და შელოცვებს, რომლებშიც არა მხოლოდ ცალკეული სიტყვები, არამედ მთელი ტაეპებია გაუგებარი და მხოლოდ ფონეტიკით, ელერადობით ერთიანდება, თუმცა გამოყენებითი ფუნქცია კი აქვთ დაკისრებული. მაგ. ღვეისა და ქაჯის შელოცვა:

„ედენიენთა ლილე შამათე,
ედენია იაეი ეგრამათე,
ეგრესიმ იოსი ერივანე
და იონა იოსაეე“.

ჩანს, ასეთი მეტყველება უძველეს დროში შემოიღეს ქურუმებმა, რათა უცხო და გაუგებარ სიტყვებს ჰქონოდათ მაგიური ზემოქმედება, მორწმუნესთან დაფარული ღვთაებრივი ძალის მიახლების ილუზია. სიტყვების ნისლში იმალებოდა უმაღლესი სიკეთე, რომლის შთაგონებით ჰქურნავდნენ ავადმყოფს. ამდენად — შელოცვა იყო სტიქიური ფსიქოთერაპია, საუკუნეთა ბნელ წილში გაჩენილი და ფორმირებული, რომლისაღმი რწმენა თაობიდან თაობას სისხლივით გადაეცემოდა. ამიტომაც ჰქონდა ეფექტი.

ცხადია, ფუტურისტულ ზაუმსა და ხალხურ ბნელმეტყველებას შორის არ არსებობს გენეტიკური კავშირი. ეს უფრო ტიპოლოგიური პარალელებია. მაგრამ ფაქტების მოტანა მაინც საინტერესოა. ამით ნათელი ხდება, რომ ყოველგვარ სიახლეს შეიძლება ანალოგია ტრადიციის მიმდებნოს, რომ ადამიანი ვერაფერს იტყვის ისეთს, რაც ოდესღაც არ თქმულა და არ დაწერილა.

განსაკუთრებით საინტერესოა მიხეილ კალატოზიშვილის (მოპავეალი ავტორი ფილმებისა — „მიფრინავენ წეროები“ და „წითელი კარავი“) სტატია — „კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები“. ავტორი ძველ ხელოვნებას უპირისპირებს კინოს, რომელიც ტექნიკიდან ამოღის. იგი აყენებს გამოსახულების პრობლემას, რომლის საფუძვლად მიჩნეულია გეომეტრიული ოპტიკა და კადრის სივრცობრივი კომპოზიცია. ცალკეა გარჩეული სინათლე, როგორც სტილისტური ხერხი, აგრეთვე — კადრის ხედვითი კუთხე — რაკურსი.

„მემარცხენეობის“ კინემატოგრაფიით გატაცების კიდევ რაღაცეებზე ფაქტი — დაიბეჭდა ნ. შენგელიას, ს. დოლიძის, ს. ტრეტიაკოვის, მ. კალატოზიშვილისა და ნ. ლოღობერიძის განმარტებანი კონკრეტულ კინოსურათებზე.

ჟურნალს დაერთო ბ. გორდეზიანის განცხადება „ჟურნალ «მემარცხენეობა»-ზე დაქცევა“, რაც მრავალმხრივ საყურადღებოა. იგი აღნიშნავს, რომ არ მონაწილეობს ამ ჟურნალში (თუმცა ვარეკანზე დაბეჭდილ თანამშრომელთა სიაში იხსენიება). მიზეზად ის მიაჩნია, რომ მასში დაბეჭდილი მასალები არ გამოხატავენ „ H_2SO_4 “-ის საბჭოს მემარცხენეობის გაგებას“. და მართლაც, როცა ჟურნალს ვეცნობით, აშკარაა, რომ იგი საკრძნობლად დაუახლოვდა სინამდვილეს, რეალიზმს, ბუნებრივ ენას, შესაბამისად — ნაწილობრივ დაშორდა ავანგარდისტულ ხელოვნებას, ზაუმს, ნიჰილიზმს, უფრო ზუსტად — ჯგუფმა სცადა ავანგარდიზმისა და რეალიზმის ზომიერი სინთეზირება.

უფრო ადრე ბ. გორდეზიანი, რომელიც ორთოდოქსულ პოზიციასზე დარჩა, თავს დაესხა კოლეგებს (მემარცხენეობა ქართულ ლიტერატურაში“, „ქართული მწერლობა“, 1927, № 5). მას მკაცრი პასუხი გასცა ბ. ულენტმა („მემარცხენეობის «რევიზორი»“, იქვე, № 6—7). ამ ფაქტის გამოძახილია ს. ჩიქოვანის სიტყვები — „ბებერ კრეტინებს უთანაგრძნობს გორდეზიანი და ხშირად გელანძღვეს გაზეთიდან რეცენზიებით“.

ქართული „მემარცხენეობა“ ცარკვა ხანს იყო პერმეტული მოვლენა (საინტერესოა, რომ 1924, 1926 და 1927 წლებში თბილისში ჩამოვიდა ვლ. მაიაკოვსკი, შეხვდა „ H_2SO_4 “-ელებსაც, მაგრამ ის ფაქტი არ აისახა მათი პრესის ფურცლებზე). მხოლოდ ს. ჩიქოვანის ინიციატივით შეძლო მან დაკავშირება რუს, უკრაინულ და ბელორუს კოლეგებთან.

ამრიგად, H_2SO_4 “ და „მემარცხენეობა“ (ანუ „ქართული ხელოვნების მემარცხენე ფრონტი“) ერთი ჯგუფის ორი სხვადასხვა ეტაპია, მისი ევოლუციის გამომხატველი, ხოლო საფუძველი — მარინეტი, კუბოფუტურიზმი, „41°“, „ლეფი“, კონსტრუქტივიზმი, ფრანგული და ქართული დადა, ოქტომბრის რევოლუცია, მიზანი — კომუნისტური იდეალებისადმი სამსახური.

ისმის კითხვა: რა პქონდა საერთო სოციალისტურ რევოლუციასთან, საბჭოთა ხელისუფლებასთან ფუტურისტულ ხელოვნებას, საერთოდ ავანგარდიზმს?

ფუტურისტები ავლებდნენ მექანიკურ პარალელს, რომ როგორც დამსახვება ძველი სამყარო, ისევე უნდა დაინგრეს ძველი კულტურაც, ნაყოფი ფეოდალურ-ბურჟუაზიული საზოგადოებისა. თითქოს ისინიც რევოლუციონერები იყვნენ. მაგრამ ყველა რევოლუცია როდია სოციალისტური. გარდა ამისა, ახალი სისტემა ძველის პროგრესული იდეებიდან ამოიზარდა. მას ყველაფერი როდი უარუყვია, როგორც ეს ესმოდა არაერთ პროლეტკულტელს, თითქოს რევოლუციურ სანოგადობას, პროლეტარიატის რქტატურას სწორად ურბანულ-ავანგარდიზატული, ე. ი., რევოლუციური ხელოვნება შეესაბამებოდა, როგორც ნახტომი მყოფოლისაკენ. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა, რადგან ისინი სხვადასხვა ფესვებით იყვებებოდნენ. სხვათა შორის, არც პიტლერულმა გერმანიამ მიიღო მოდერნიზმი და ავანგარდიზმი, თუმცა იგი იტალიის მეგობარი ქვეყანა იყო იმ იტალიისა, რომელსაც მწერალთა კავშირის თავმჯდომარედ ჰყავდა ფილიპო მარინეტი. ა. როზენბერგმა „აერო მხატვრობას“ „კულტურბოლშევიზმი“ უწოდა.

✗ მოდერნიზმი იყო არისტოკრატიული, მრავალსაუკუნოვანი კულტურის სახეცვლილება და განახლება, კლასიკური პარმონიის ზეიმი, სინატიფისა და მშვენიერების აპოთეოზი, რომანტიკული სულის აზვირთება. მაგრამ დრო იცვალა და ურბანულ-ინტელიგენტურმა გარემომ შესაბამისი ხელოვნება წარმოჭმნა, მიმართული რომანტიზმის წინააღმდეგ, უარყოფელი მოდერნიზტული სკოლებისა ძველთან მიმართებით ეს იყო ანტიხელოვნება, რომელშიც სულის პრიმატი გონებით შეიცვალა. ავანგარდიზმი იმდენად ასცილდა რეალურ ენას, მასების ფსიქიკას, შეცნობისათვის იმდენ პირობითობას მოუხმო, რომ ხალხისათვის გაუგებარი გახდა. ავანგარდისტი ხელოვანი აღარ იყო მასების ხმა. მათ შორის ანტაგონიზმი გაჩნდა, როგორც სულსა და გონებას, ოცნებასა და ფიქრს, ინტუიციასა და ინტელექტს შორის. ხელოვანი და ხალხი სხვადასხვა ენაზე მეტყველებდნენ. მათ სულ უფრო და უფრო ნაკლები სატკივარი აკავშირებდათ. მოდერნიზმი მართლაც იყო უმაღლესად რაფინირებული ხელოვნება, ოლიმპზე

მდგარი ჩირაღდან, კულტურის ორიენტირი. მაგრამ ავან-
გარდნიზმიდან მოყოლებული ნაპრალი უფსკრულად იქცა.
აღრე შემოქმედის ვანზე განდგომა არტისტული ეესტი იყო.
ახლა იგი თავისი ენათ, იდეებით, აზროვნების წესით მართ-
ლაც გაღმა მხარეს დარჩა და დეკლარაციული ვანცხალება
სრულიად ზედმეტი გახდა. მხოლოდ განგებისაგან რჩევლთ,
თითოთროლა ხელოვანთ ძალუძღათ აქაც ყურადღების მიქცე-
ვა, რომ ამ სიშორეზეც შესაძინევი ყოფილიყვენენ. მაგრამ მათი
შეყვარება მაინც ძნელი იყო. ასეთი ხელოვანი, თუნდაც
დიდი მასშტაბისა, არ სჭირდებოდა ახლად გაღვიძებულ ქვე-
ყანას, რომელიც სიბნელიდან გამოდიოდა. იგი ნათელ, ცე-
თილ მეგზურებს ეძებდა, ვინც ცხოვრებას კი არ ჰკრეტდა,
არამედ — თავად იყო ცხოვრება, აღსავსე ტკივლით, რწმე-
ნით, სიყვარულით.

ავანგარდისტები (მოდერნისტების დარად) ბუნტარული
სულის შემოქმედნი იყვენენ — სწყუროდათ რევოლუცია, ძვე-
ლის ნგრევა, ახლას, უჩვეულოსა და არნახულის დამკვიდ-
რება. მათთვის მოძრაობა, თავადაც პროცესი იყო ყველაფე-
რი. ამიტომ აღმოჩნდნენ მოპირისპირე იდეოლოგიებს პოლუ-
სებზე, არათუ აღმოჩნდნენ — მათი კულტურის ლიდერებიც
გახდნენ. ერთი ძირიდან ორი ძალა ამოიზარდა. მათ აწმყო
თიშავდათ, მაგრამ აერთებდათ წარსული. ფუტურისმის მოწი-
წინააღმდეგენი თვლიდნენ, რომ „Маяковский был бы в Ита-
лии Маринетти, Маринетти был в России Маяковский. Фу-
туризм — это сильное взрывчатое вещество — коим может
пользоваться кто угодно, Это усовершенствованная гаубица,
которая стреляет в какую угодно сторону“.

რუსი ფუტურისტები მართლაც მტრულად იყვენენ გან-
წყობილი მარინეტისადმი და ბოლოს მტრადაც გამოაცხადეს.
მიუთითებდნენ, რომ მათთვის მთავარია რსფსრ, ელექტრო-
ფიკაცია და ინდუსტრიალიზაცია, იტალიელი ფუტურისტე-
ბისათვის — ნაციონალიზმი და იმპერიალიზმი. პირველნი ომს
უარყოფდნენ, მეორენი — კაცობრიობის ჰიგიენად მიიჩინე-
დნენ. „ლეფლები“ აღნიშნავდნენ, რომ ბოლშევიზმსა და მენ-
შევიზმს საერთო ძირი აქეთ, მაგრამ ამით მათი იგივეობა არ
დასტურდება.¹⁹

„მემარცხენეებად“ იწოდებოდნენ, აგრეთვე, კუბისტები და კონსტრუქტივისტები, დადაისტები და სიურრეალისტები. კომუნისტური პარტიის წევრები იყვნენ: პ. პიკასო, ტ. ტყარა, ა. ბრეტონი, ფ. ლევე, ლ. არაგონი, პ. ელუარი...

ვლადიმერ ლენინს არ უყვარდა ფუტურისტები, არც მაიაკოვსკიზე იყო დადი აზრისა. რევოლუციის ბელადი წინადადებას იძლეოდა — წელიწადში ორჯერ დაებეჭდათ ფუტურისტები, „არაუმეტეს 1.500 ეგზემპლარისა“. ლევ ტროცკიც კრიტიკულად იყო განწყობილი მათდამი, კრუჩიონისხსა და ხლებნიკოვს პოეტებად არცა თვლიდა, მაიაკოვსკისადმი გამოთქვამდა არაერთ შენიშვნას, თუმცა წერდა, რომ მაიაკოვსკის ერთი ფეხი უდგას მონბლანზე, მეორე — იალბუზე („ლიტერატურა და რევოლუცია“). ვლ. მაიაკოვსკის პოეზიის კანონიზება დაიწყო 1935 წლიდან, მას შემდეგ, რაც იგი იოსებ სტალინმა „ჩვენი ეპოქის უნიჭიერეს პოეტად“ გამოაცხადა. მაგრამ ეს შეფასება არც ფუტურიზმს, არც სხვა რომელიმე ავანგარდისტულ მიმართულებას არ ეხებოდა.

B. „H₂SO₄“-ის კოეზიის მოდელი

ავანგარდისტული ხელოვნება მრავალმხრივ საკულისხმო მოვლენაა, განსაკუთრებით დღეს — პტრ-ის ეპოქაში, თუმცა მისი ნიმუშების გაცნობა უფრო გონებაზე მოქმედებს, ვიდრე სულზე. ავანგარდიზმი იმაზეც მიგვანიშნებს, რომ ტოტალურმა ცივილიზაციამ მიაღწიოს გავლენა შეამცირა და იგი ლოგიკურით გააძლიერა, ოცნებას უფრო მეტად დაერთო ფიქრი და განსჯა, ბუნებრივ ბუნებას — რეკონსტრუირებულ გარემო (საინტერესოა გავიხსენოთ ტ. ჰანტურის პოემა „მანქანა“ ანუ უარყოფა თემისა „ცხენი“. კატასტროფაში დაღუპული გრშ 75—73 ხსოვნას“). ცნებითმა აზროვნებამ თანდათან დაიპყრო ადამიანი და შეასუსტა ხატოვანი აზროვნების ძალა, მნიშვნელობა და მოცულობა. არადა ადამიანისათვის სწორედ ეს არის სასიცოცხლო, თანდაყოლილი, სტიქიური, ბარბაროსული პერიოდებიდან შემონახული. ხოლო მეორე — Homo sapiens-ის დროში გაჩენილი, მეორეული, ინტელექტისმიერი. მათი ურთიერთმიმართება ბუნებრივია — ხან სინ-

თეზა, ხანაც — კონფლიქტი. ავანგარდიზმი მომეტებულად ენ-
დო ამ მეორეულ საწყისს (თუმცა ინტუიციურის გამორიცხვა
შეუძლებელია, რამდენიც უნდა იყოს). მან ლოგიკურ
კომბინაციად გაიზარა მხატვრული ქმნილება, შეეცადა თხზვის
მოუხელთებელი ფენომენის ამოცნობას, შექმნის მექანიზმის
დამორჩილებას, შთაგონების გათვლით შეცვლას.

გონების როლის, ანალიტიკური ნაკადის გაძლიერებამ ნა-
წარმოებს შესძინა მეცნიერული ინფორმაცია, რაციონალიზ-
მი, შესაბამისად — შენეღდა ემოცია, უფრო სწორად —
გრძნობა აღიძვრება გააზრების, შეცნობის შემდეგ. ამის მეშ-
ვეობით მხატვრული ქმნილება უხე მძასალას იძლევა განსჯი-
სათვის, თითქოს ხელოვანი იმიტომ ქმნის, რომ კომენტატორს
რაც შეიძლება მეტის თქმის საშუალება მისცეს, ეს მაშინ,
როცა ბევრი კლასიკური შედეგრი ასახნელადაც ძნელია —
ხელიდან გასხლტება, თითქოს მხოლოდ უნდა შეიგრძნო და
განიცადო. ავანგარდისტული ხელოვნება ერთული და მრავალ-
მხრივი განსჯისათვის განგვაწყობს (ამიტომ წარმოშვა მან
სპეციალური ამხსნელი მეთოდებიც, მაგ., სტრუქტურალიზ-
მი). იგი თავისთავადაც საინტერესოა, უბრალო ნიმუშიც კი
რალაც ასპექტით საყურადღებო. მაგრამ არა უეჭველად კარ-
გი, მომხიბვლელი, რომელიც გიყვარს და შენი სიცოცხლის
თანამდევნი ზღვება. ავანგარდიზმი სიყვარულს არც მოითხოვს.
იგი რიღით და პატივისცემით განგვაწყობს ადამიანის ინტე-
ლექტისადმი. პატივისცემას კი, ცხადია, უფრო მეტი იქსახუ-
რებს, ვიდრე სიყვარულს.

ამიტომ ავანგარდისტული ხელოვნება ერთმანეთისაგან
განასხვავებს „კარგსა“ და „საინტერესოს“. საინტერესო არ
ნიშნავს, რომ იგი სრულფასოვანია და ღირებული, მაგრამ
ყურადღებას უეჭველად იქცევს.

1. ლეასი, როგორც ყოველდღიური პროზა

„H₂SO₄“-ის პოეტების ერთ-ერთი სპეციფიკაა ენობრივი,
სტილური და პუნქტუაციური დაუდევრობა. ისინი განზრახ
ეკიდებიან სალექსო ფორმებს ტლანქად, წერენ თავისუფალი
ლექსით, ნარევი შრიფტით, სარგებლობენ არა ზუსტი რითმე-

ბით, არამედ — დისონანსებით, ასონანსებითა და კონსონანსებით (ს. ჩიქოვანი — გარეკონ — გორკო, ცენტრიდან — მტრედებით, ცილინდრით — დრო, რომანი — როზგვიით, მაღლობელს — დილამდე, იშოვიდით — შორიდან). თუმცა ზოგჯერ კეთილბოიან, ზუსტ რითმებსაც ჩაურთავენ. ამას ახლავს მოქლოდნელობის ეფექტი. ამდენად — მათი პრაქტიკისათვის გამართლებულია. თითქოს ცდილობენ პოეტური მეტყველების გამიწიერებას, ყოფითი მსაალის გამდიდრებას. მაგრამ ზაუმი, სახეთქმნალობა და დამსხვრეული ტრადიციული ნოემები ბუნდოვანების ნისლით ბურავენ სააგნებს.

„H₂SO₄“-ის ფურცლებზე დაბეჭდილ ლექსებში საერთოდ უარყოფილია კლასიკური ლექსი, რომლის სანაცვლოდ მოხმობილია ვერლიბრი, როგორც რითმისა და მეტრისადმი რეაქცია. მართლაც, ახალგაზრდა ავანგარდისტების ვერლიბრი მეტწილად მოკლებულია გამოკვეთილ, სტიქიურ რიტმს და თითქოს პროზად აღიქმება. მაგრამ პროზისაგან განსხვავებს მეტაფორული აზროვნება, სენსაციური ექსტრავაგანტური სახეებისაყენ სწრაფვა („ყურძენმა მიირთვა კაცობრიობა“ — ბ. გორდეზიანი; „პირდაპირ ქუჩის გასწვრივ თოხივით ჩნდა ბეჭების დღესასწაული“ — პ. ნოზაძე; „ეხანგომ თქვენ სახეზე აღმოაჩინა სავარძელი სავარძელში წვალებით ჩაჭდება ძროხა“ — ე. ლოლობერიძე; „როგორც ყვირილით დაბერილი ბულვარის ყბები იდგნენ სახლები სოველ პრობკებივით“) — ბ. აბულაძე; „ველოდით მერცხლებს იპოდრომზე როგორც კანცლერებმს“ — ს. ჩიქოვანი; „თქვენ ხართ უძღვევი ვასტრონომიის ვიტრინებში ღორის თავივით“ — ნ. შენგელაია). ხოლო შემდეგ იწყება ტრადიციის „რესტავრირება“, უარყოფილი ფორმებისადმი მიბრუნება.

ნატიფი ფრაზის ადგილს იკერს უხეში გამოთქმა. კარბად შემოდის ურბანული გარემოს, ტექნიციზმის ამსახველი სპეციფიკური ლექსიკა („ელექტროს შაღრევანი“, „მოტორა“, „აეროპლანები“, „ფოლადის კუნთები“, „ცეცხლის ცეპელინი“, „ტელეფონი“, „ბატონ-ბეტონი“, „ავტომობილი“, „დებეტი კრედიტი“, „პროსპექტი“, „ეკრანი“, „ტრესტი“, „ფაბრიკანტები“, „ტროტუარი“, „ტრანსპორტი“...), რომელსაც მოაქვს შესაბამისი განწყობილება და რიტმი. რომანტიკული პათოსის წილ იწყება ცნებების, სააგნების, სახელების გა-

მიწიერება, მათ შემოეცლებათ შარავანდედი. მაგრამ ქარბი ნიჰილიზმი აბსურდამდე მიღის („სააკაძის და სტოლიპინის უღვაშები ერთმანეთს ჰგავდნენ“ — ა. ბელიაშვილი; „გიორგი ლაშა იყო დიდი მონარქი რადგან ერთ ზაქს სჯამდა“ — პ. ნოზაძე; „დასავლეთ ევროპის ცხენების ყრილობა“ — ე. ლოლობერიძე; „ისმინეთ ყველამ რომ საქართველო არის ქოთანი, სააკაძე და მეწისქვილე“ — ბ. გორდეზიანი; „დღეს ობრაზუშის სახელია მაკედონელი“ — ბ. აბულაძე), რაც დადასტურებული მსოფლგანცდის თვისებაა (იხ. „იდიოტიზმის აპოლოგია“).

ერთი სიტყვით, ჩვენს თვალწინ იხატება კლასიკური ლექსის სტრუქტურისა და პარამონიის რღვევის პროცესი, რომლის შედეგია „შავი პოეზია“ — ტლანქი, ხორკლიანი, მძიმე, ხანაც — შჩატე, როგორც ყოველდღიური პროზა. ასეთ ორიენტაციას ჰქონდა გამართლებაც. პოეზიას უნდა მოეხდინა ახალსივრცეთა ანექსია, გაეწია ტრადიციით დასაზღვრული პორიზონტი, რათა ყოფილიყო არა მხოლოდ ჩვეულების, არამედ მომავალ დღეთა მკვრეტელიც.

„ომი კაცობრიობის ჰიგიენა“ (მღრ. — ს. ჩიქოვანი — „ომები აზრი — ომი ექიმში“), „კუნთების პარადი“, „მოვკლათ მთვარის შუქი“, „პოსტოლუეტის გასროლა“, „ელექტრონული ლექსები“, „მოტორების სიმღერა“, „ფოლადის ბუღბუღი“ — სერავდა სივრცეს ფუტურისტული პაროლები და მათი უღერა ქართველ ავანგარდისტებსაც ესმოდათ.

H_2SO_4 “-ელები თავდაპირველად უფრო მარინეტის მიმდევრები იყვნენ, მაგრამ მას შემდეგ რაც „მემარცხენეებად“ იქცნენ, მათი ორიენტირი გახდა ფუტურისტ-ლეფელთა ჭგუფი, განსაკუთრებით — ვლ. მაიაკოვსკი, რომელიც თანამოცალმეთ მოუწოდებდა:

«Бросьте!
Бросьте,
Забудьте,
Плюньте,
И на рифмы,
И на арии,
И на розовой куст.
И на прочие меланхлюндии
Из арсеналов искусств».

ავანგარდიზმმა ქართულ პოეზიას შესძინა სიმონ ჩიქოვანი. ამიტომ იგია მოქცეული ჩვენი ყურადღების ცენტრში. გარდა ამისა, მან ყველაზე კარგად შეძლო „H₂SO₄“-ის თეორიული თვალსაზრისის პრაქტიკული ხორცშესხმა.

შეიძლება ითქვას, სტილის თვალსაზრისით ს. ჩიქოვანი მოგვიანებით იყო კონსტრუქტივისტი, ვიდრე სიკაპუკის წლებში, მაშინ იგი სწავლობდა ლექსის წერას, შეგნებულად ებრძოდა ლირიზმს, სევდას, მელანქოლიას, ბურუსს. ისწრაფოდა უხეში და მღვრიე ცხოვრებისაკენ, ყოფითი მასალისაკენ, რომლის ამეტყველება უფრო ძნელი იყო სიმბოლისტურ-რომანტიკული სინატიფით, დახვეწილი ენით. ამიტომ წერდა იგი: „დავარტყათ თავში ლირიკას ჩექმა და დავადინოთ ცისფერი სისხლი“. უნებურად იმსხვრეოდა მშობლიური ენაც. პოეტის სიტყვა ზოგჯერ იყო, არა მხოლოდ პროზაული, არამედ, არცთუ იშვიათად — ცუდი მეტყველების ნიმუშიც. „ჩემს მძიმე ლექსებს, მძიმეთ ნაამბობს“, შენიშნავდა პოეტი. ხოლო თავის სიტყვაზე ამბობდა „ლოზუნვად ქმინაო“. კონსტრუქტივისტი პოეტების, მაგ., ილია სელვინსკის დარად, ს. ჩიქოვანიც მიმართავდა ეარვონს. ეს თუნდაც იმიტომ იყო აუცილებელი, რომ ინდუსტრია არ არსებობს მუშათა კლასის გარეშე. პროლეტარიატის მეტყველებისათვის უცხოა არისტოკრატიული სინატიფე, რაც პოეტმა ასე გამოთქვა: „მუშას არ უყვარს ბუღბული, არც ბუღბულს უყვარს მუშის ხმა“.

ს. ჩიქოვანს თავიდანვე ჰქონდა უჩვეულო სახეებით აზროვნების უნარი და რაციონალიზმისაკენ მიდრეკილება. იგი მოვიდა პოეზიაში და ააყირავა ძველი საგნები, დაარღვია დეკორაციები, რათა შეექმნა ნიეთთა ახალი კომბინაცია. ეს ჟღერს ვერ მოხერხდა. გავიდა დრო და მან შეძლო ენის, სალექსო რიტმის, სახეობრივი აზროვნების მოწესრიგება, გახდა მართლაც რაციონალისტი, ზედვის პოეტი, სინამდვილის ვნებიანად მჭვრეტელი. გათვლის პრინციპი უამბიდრდა და შეიქნა კლირიზმით, რომელიც იყო რეალურ საგანთა გამსჭი-თა და გააზრებით, მათი ფერადების ხილვით წარმოქმნილი. ამიტომ პოეტის ემოცია სპეციფიკურია და მას სრულად გაანიცდის ის, ვინც წიგნებზე აღიზარდა, ნაზიარებია კულტურას. ერთი სიტყვით, ს. ჩიქოვანის ემოცია ინტელექტუალუ-

რია და იგი პასუხობს ინტელიგენტის მოთხოვნებს. მისი ლექსი ტრიბუნადან კი არ უნდა მოვისმინოთ, არამედ ვიკითხოთ ჩუმად, თვალით, როგორც ხან ჩვენთა ფიქრთა გაგრძელება და დასრულება, ხან კიდევ — როგორც დასაბამი.

ს. ჩიქოვანის ლექსის კონსტრუქცია ავანგარდისტულ პერიოდში ჩამოყალიბდა. შემდეგ იგი დაიხვეწა, დაზუსტდა, შეიქმნა ახალი განცდებითა და აზრებით, მაგრამ სისტემა, აზროვნების წესი თითქმის უცვლელი დარჩა. იგი, როგორც პირველმოდელი, საავანგებო ყურადღების ღირსია, რადგან მისი კვლევით დადგინდება როგორც გენეტიკური, ისე ტიპოლოგიური არეალი. განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაეჭვას აზრის პრიმატს (ფუტურისტული „ზაუმის“ დროსაც).

1929 — 1930 წლებში იწერება ლექსების ცაკლი, „მთაო, გადმიშვი“, სვანეთსა და ხევსურეთში მოგზაურობის დღიური, რომლითაც მკვიდრდება რეალიზმი ს. ჩიქოვანის პოეზიაში.

ვერც ერთი ქვეშარტი პოეტი ვერ ჩაეტევა რომელიმე მიმართულების ან სტილის რკალში, ვერ იქნება თეორიის (თუნდაც საკუთარი იყოს იგი) პედანტიური აღმსრულებელი, რადგან იგი შუამოქმედია და ქმნის პროცესში სტიქია მაინც თავისას გაიტანს.

არც სიმონ ჩიქოვანი ყოფილა ორთოდოქსი ფუტურისტი ან კონსტრუქტივისტი.

2. ინდუსტრიისა და კრიზისის ანტიფონია :

ფუტურისტული პოეზია აერთებს ორ დაპირისპირებულ სფეროს — ინდუსტრიალსა და პრიმატივს. თითქოს ეს მოულოდნელი იყო (მარინეტის პირველი მანაფესტის XI პუნქტი ინდუსტრიის ხოტბას მიემძვნა), რკინის, ელექტრონის, მანქანის აპოლოგეტი როგორ მიუბრუნდა საოფლურ ყოფას, ბუნების იდილაჟს. მაკრამ ეტყობა, ფუტურისტებმა იგრძნეს, რომ სამყარო სრულიადაც არ არის მხოლოდ მექანიკური ქვეყანა და მიწის ძახილი მათ სულშიც დაიჩეკა. ალბათ საერთო ატმოსფერომ — წარსულისკენ უკუქცევის ტენდენციამაც იქონია ზეგავლენა. ხოლო დადაისტური ბავშვას ლულულა და იდიოტიზმის აპოლოგია მაინც აღამაანურობის

სინაკლებით, მისა შევსების ცვაღ აღიქმებოდა, ოღონდ ეს „ადამიანური“, ცხადია, ტრადიციული არ იყო და არც უნდა ყოფილიყო.

„რა არის დღეს საერთოდ ადამიანი? ის წესქეილია ფირაშმანის თუ მოტორია ფუტურისტების?“ — კითხულობდა სიმონ ჩიქოვანი. „წესქეილი“ და „მოტორი“ ორი სამყაროს სიმბოლოა. პირველია პრიმიტივი, მეორე — ინდუსტრია. პოეტის მათფლგანცდა მართლაც გაორებული იყო, უფრო სწორად — გაორება ბაღებდა დრამატიზმს, როგორც ენერჯიას: იგი განადიდებდა ქალაქს, ტექნიციზმს, მუშათა კლასს, მაგრამ მთვარესაც ვერ ელეოდა: „პოეტებში მეთაბოხე და ურბანული ჩემს უნებურათ ვინახავ მთვარეს, მთვარეს ავადმყოფს, ნაცრის ფიფქიანს“; თავდაც გრძნობდა, რომ ასეთი დაპირისპირება მტკიენეული იყო: „მეუბნებიან — საშობლოში მოტორებმა ბაჩათაშვილის მერანი მოკლეს“.

გულის სიღრმეში მაინც ცოცხლობდა იმ გარემოს სიყვარული, რომელშიც აღიზარდა. იგი ვერ წარხოცა ვერც მარინეტომ, ვერც „ლეფმა“, ვერც ელექტრონის ელვამ, რადგან სტიქიური, თანდაყოლილი გრძნობა იყო. ამიტომ უნებურად აღმოხდებოდა ხოლმე: „ჩემი ნატურაა მეკრული ფაცბა“, „მე მეჩვენება, რომ ოთახთან მღლის სოფელი სახე ნაპობი მვეკრები“... ამ მონატრებამ დააწერინა „ქარბორია“, „მეკამეჩეების ურბული“, „ცირა“, „სანაპირო სიმღერა «ხაბო», „მორღუ“, „სიღუ“...

გონებით იყო ნათქვამი ასეთი სტრაქონები: „ქალაქი იბრძვის, კვდება სოფელი“, „მე ფულადით გამოვიტალე“, „მარსზე რადიო დაკრავს კამერტონს“, ხოლო გულს სდევდა, როგორც ნოსტალჯია და მოგონება, კოლხური ღამე, ნისლი, ქარის ზუზუნნი, სიღუს კივლი, ზღვის გუგუნნი...

ს. ჩიქოვანის აღრეული ლექსების ერთი ნაწილი ფუტურისტულია და ენათესავება ვ. ხლებნიკოვისა და ა. კრუჩონისის პოეზიას. მაგრამ სწორედ მათ მსგავსად ცდილობს ნაციონალურა მასალის გაახრებას, ქართული სიტყვის სიღრმეში შექრას, კოლორიტის დაცვას. „იმპორტული მეთოდი“ მან გააქართულა. იმდენად, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო. პოეტი ორკესტრულ ლექსებად აღადგენს ბავშვობის შთაბეჭდილებებს, მეხსიერებას ხმებად რომ შემორჩენა. მათ არქა-

ულობის ელფერიც დაჰკრავთ, ბუნდოვანი სიტყვები ნისლი-
ვით ახვევიათ და როცა კარგად გავიანჯრებთ — მელანქოლი-
ურ განწყობილებასაც აღგვიძრავენ (რასაც ასე ჭიუტად უარ-
ყოფდნენ ფუტურიზმის იდეოლოგები).

განსაკუთრებული სიმწვავეით და, ამავე დროს, პოეტური
ძალით განიცდება ს. ჩიქოვანის ლირიკაში კოლხური გარემო,
საქართველოს წარსული, ნათესავ-მეგობართა ბედი, რაც იმი-
სი დასტურია, რომ, მიუხედავად აზრის პრიმატისა, ხედვა-
ქვერტის ქადაგებისა, შთაგონება-გათვლის პრინციპისა, ინ-
დუსტრიული და სოციალისტური ყოფის აპოლოგიისა, მას
სულისა და სისხლის გენეალოგია ამეტყველებდა, რაც არა-
ცნობიერად წარმართავდა გულსა და ფიქრს, ე. ი. ვლინდ-
ბოდა ღრმა პიროვნული საწყისი.

ს. ჩიქოვანს აკლდა ლირიკოსის ტემპერამენტი, მუსიკალო-
ბა. იქნებ ამიტომაც აღმოჩნდა ესოდენ მახლობელი ფუტუ-
რისტული „ზაუმი“. ეტყობა, მას ჰქონდა ძლიერი შინაგანი
მოთხოვნილება სიახლეთა პოვნისა, სწრაფვის იმპულსი, რე-
ვოლუციურ-ბუნტარული სული. მას, როგორც პრაქტიკოს
რევოლუციონერს, დააგვიანდა, ან იქნება სულაც გვიან გაელ-
ვიდა „ფაქეულობათა გადაფასების“ ეინი. ერთი რამ ცხადია,
იგი შემთხვევით არ მისულა „H₂SO₄“-მდე. მოსი სულის იე-
როკლიფი სწორედ ამ ჯგუფის მიერ მოხმობილი და ნესუსხე-
ბი თეორიებით იშიფრებოდა. პოეტის მძაფრი, მძძიებელი
ფიქრი სიტყვის სფეროში მოექცა, სიტყვაში სცადა დაეცხრო
ლტოლვა გარემოს გარდაქმნისა. ამიტომ ყოველთვის აყენებ-
და კითხვას — რა ფორმით, როგორი სტილით უნდა ამეტყვე-
ლებულიყო ახალი დრო და პიროვნება. მასში თავიდასხვე
შძლავრობდა ინტელექტის, გონების პრიმატი. ეს იყო თანდა-
ყოლილი თვისება, რომელიც ვერ შეიცვლებოდა. ამიტომაც
გახდა რაციონალური პოეზიის ლიდერი, რომლის სიღრმე,
სიერთულე, რიტმული კონფიგურაცია გ. ტაბიძის უმაღლესად
არტისტული, მუსიკალური ლირიკის საპირისპირო მდინარე-
ბა აღმოჩნდა.

ს. ჩიქოვანი იყო ერთადერთი პოეტი, გ. ტაბიძის საცო-
ცხლეში რომ შექმნა არასიმბოლისტურ საწყისებზე აღმოცე-
ნებული დიდი ვნებებით დამუხტული, ინტელიგენტის ფიქ-

რ-ს შესატყვისი პოეზია, რომელმაც საწყისი მისცა ე. წ. ინტელექტუალურ ნაკადს (ო. ჭილაძე და „ცნობიერების ნაკადის“ პოეზია, ვერლიბრისტების თაობა და ა. შ.). იგი ინტუიციურად აღმოჩნდა ტიპოლოგიური პარალელი თ. ს. ელიოტის შემოქმედებისა, რომელშიც აისახა XX საუკუნის მოაზროვნე ადამიანთა ფსიქიკა და ცნობიერება. მართალია, ს. ჩიქოვანმაც დაიწყო რომანტიზმის უარყოფით („მე რომანტიზმზე წავიკითხავ ბოლო «არეკივებს»“). მაგრამ საბოლოოდ მას მაინც ვერ გაექცა. ოღონდ ახლად დამკვიდრებული რომანტიკა იყო არა მთვარისა და ზმანებათა, არამედ ფიქრისა და გონებისა. როგორც ჩანს, მთელი ხელოვნების ისტორია არის რომანტიკული აღმაფრენის ნაირგვარი ტრანსფორმაცია. რაც უნდა გაურბოდეს ხელოვანი მას, ბოლოს მაინც დაუბრუნდება, როგორც ცისკენ გატყორცნილი ისარი მიწას.

აევანგარდისტული პრესის ფურცლებზე ნაკოლოზ შენგელაიას არაერთი ლექსი გამოქვეყნდა. მათგან საყურადღებოა სვანური ციკლი („მონადირე“, „მზის ჩასვლა“ და „ბიმურზოლა“). ქართულ ლიტერატურაში შემოვიდა ახალი სიმბოლიკური ერთეულები — ბეთქილი, თვეთნოლდი, ლილეო, დალი, ლატფარი. განსაკუთრებით კარგი ლექსია „ბიმურზოლა“ (როგორც ეს თავის დროზე აღნიშნა ლ. ასათიანმა). ჩანს, პრიმიტივის ქადაგებამ, ნ. ჩაჩავასა და ს. ჩიქოვანის მიერ შეერთული კოლორიტის მოღუღილებამ, ნ. შენგელაიას უბიძგა ანალოგიური მასალისაკენ და მან სვანურ გარემოს მიმართა (შეიძლება კინოფილმი „ელსოც“ ამავე ტენდენციის ნაყოფი იყოს). ორიენტირი სწორი აღმოჩნდა და სვანეთის თემა ერთბაშად პოპულარული გახდა (მ. კალატოზიშვილი, ს. ჩიქოვანი, შ. დადიანი, ს. კლდიაშვილი, ა. ბელიაშვილი, კ. გამსახურდია, რ. მარგიანი, მ. გელოვანი). მაგრამ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ კიდევ უფრო აღრეული სიგნალი იყო ემუხვარის სიხხლით მძვინვარეობილი მძვინვარეობის (დ. შენგელაიას „გურამ ბარამანდია“).

დავით გაჩეჩილაძე, რომელიც ხელს აწერს „საქართველო — ფენიქსს“, მაგრამ აევანგარდისტული პრესის ფურცლებზე ჩანს მხოლოდ 1926 წლიდან (გაზეთი „დროული“), თავდაპირველად ქალაქურ ლანდშაფტს გვთავაზობს, ინდუსტრიაული გარემოს რიტმს გადმოგვცემს („ყოველდღიური

ტფილსი“, „დროული“, № 2, „ქუსლი ქალაქისკენ“, იქვე, № 3), ზაუჰურ ნაკაღაყ საყმაოღ ქარბად იშველიებს:

ან რა გითხრა მტკვარო ტუმბო და ბიღარო
მტკვარო ხევა, ხის სურგებად მოგორავო.
შენ წამოდექ, ცა ფანჯრებით გამოღარო.
გულ სარკეში რომ დაარწო მთაგორები.

თუმცა პოეტი გატაცებულია „ბუნგე ქალაქით“, „მავთულ-ზუზუნითა“ და „ცრემლების ზეინკალობით“, ლექსებში იკრება ლირიკული სტრიქონები, პრიმიტივის ანარეკლი, როგორც მონატრება: „მოსვა ზაფხული ქიქებიდან მწვანე წყაღივით“, „პატარა გოგო პეშეებით როგორ ამოიღებს ვარსკვლავებს ციდან“...

ბ. აბულაძისათვის სოფელი „მაჭა-დაცლილი“ და „გულ-ფაშომშრალი“, ლირიკა — „უხეცხემლო“ და „საბრალო დედა“. ამიტომ აღარ ახსენებს „ბებერ წისქვილს“ („უბოდიშო მამარძევა ლირიკა“, „დროული“, № 1). ხოლო დღაღრატური პოეზია (ე. ლომობერიძე, პ. ნოზაძე, ა. ბელიაშვილი, ბ. აბულაძე, ბ. გორდენიანი) მთლიანად ინტელექტუალური ცნობიერების დაშლასა და გაუფასურებაზეა აგებული. იგი მხოლოდ ურბანული წარმოდგენებით, ინდუსტრიული საზოგადოების პარადირებით და ცინიკური აღქმით საზღრობს.

ქართველ ავანგარდისტებს გაუჭირდათ ინდუსტრიული ქალაქის, ურბანული გარემოსა და ფსიქიკის წარმოსახვა და გააზრება. ისინი არ აღზრდილან (არც ცხოვრობდნენ) ცივილიზაციის ცენტრებში. სოფლიდან მოვიდნენ ქალაქში, რომელსაც სრულიადაც არ იყო ძნეთ, როგორადაც წარმოიდგენდნენ (პარიზის, ბერლინის, ნიუ-იორკის თუ მოსკოვის ანალოგიით). ურბანული სამყაროს ხატი, რიტმი, ლექსიკა. მსოფლგანცდა მათ წიგნებიდან, სურათებიდან, კინოფილმებიდან, შეითვისეს და ქალაქის მოდელი გონებით შეთხზეს. ხოლო წარსული და სოფელი სტიქიურად იყო მოცემული ანაღგაზრდა ბუნტარებოს ფიქრსა და ოცნებაში. ამიტომ ლოგიკური აღმოჩნდა ანტინომია — „ინდუსტრია“ და „პრიმიტივი“, რომლისგანაც გამოიკვეთა სიმონ ჩიქოვანის პოეტური ხატები.

„H₂SO₄“, „ლეფელთა“ მსგავსად, აღიარებდა პროლეტარულ ხელოვნებას. ამის გამოხატულება იყო თუნდაც ჟურნალი „დარიალი“ (1925), რომელშიც დაიბეჭდნენ მხოლოდ ავანგარდისტები და პროლეტარული მწერლები (რედკოლეგიის წევრები „H₂SO₄“-იდან იყვნენ ბ. ჟღენტი და ვ. ჟურული).

მაგრამ საბჭოთა ხელისუფლების ერთადერთ სწორ გამომხატველად, როგორც არაერთხელ ითქვა, თავიანთი თავი მიანჩნდათ. ამის დამტკიცებას ცდილობდნენ არა მხოლოდ რევოლუციურ ფორმათა ძიებით, უახლეს შეხედულებათა პროპაგანდით, არამედ აქტუალური მასალის მოდელირებითაც, უხეში ენით, ტლანქი სტილით. ფუტურისტული ლექსი სამისოდ ყოველთვის ეერ გამოდგებოდა. ხოლო რევოლუციის თემის გაშლა დადასტურებული შაპექტში უქველად მიიღებდა კომიკურ ელფერს. ამიტომ ასეთი ტიპის ლექსებში ცალკეული პაროლებითა და ლოზუნგებით იფარგლებოდნენ. სამაგიეროდ კონსტრუქტივიზმი, მისი მკაცრი, ურბანული ყოფის სტილი, აზროვნების ლოგიკური სისტემა, პუბლიცისტური სიმძაფრე უფრო აღმოჩნდა თანამედროვე მოთხოვნათა შესატყვისი. ცხადია, პოეტებს თვალწინ ედგა „ლეფის“ მაგალითი, რომელმაც დაარღვია ტრადიციული ეტიკეტი, გააუქმა თემის, მასალის, სტილის, სიტყვების იერარქია და სცადა ანტიპოეტური სივრცის ასექსია. „H₂SO₄“-ში არა, მაგრამ თანდათან ქართველი ავანგარდისტები მოუბრუნდნენ სინამდვილეს, რომელსაც ადრე აბსტრაქტულად აღიქვამდნენ. იწერება ახალი დროით შთაგონებული სტრიქონები — „შავი ნაბღებით, ცხენის ხაზებით, ძმა ყაზახები: ისროდნენ ველებს... ისროდნენ დონს. და ვოლგის ნაპირებს“ (ს. ჩიქოვანი), „ბრძანება საბჭოთა თავდაცვისათვის“ (ბ. აბულაძე), „ნუ გესიზმრებათ რესპუბლიკა თეთრი ცხენითა“ (ვ. ჟურული).

მათაგანვე სივრცითა ვარლამ ჟურულის „პატრიოტიზმის დასასრული“ („მემარცხენეობა“. № 2), მიმართული ქართველი ემიგრანტების წინააღმდეგ, ნ. ჩაჩავას „თეზისები პოეტებს მსოფლიო მდგომარეობის შესახებ“ (მნათობი“, 1924, № 5), ს. ჩიქოვანის „ჩემი სიტყვა მემარცხენეობის დისპუტზე“ —

პოლემიკური ლექსი. ავტორი თითქოს მართლაც ტრიბუნაზე დგას და ხან მრისხანედ მიმართავს აუდიტორიას. ხანაც — სიძულველით („გაიხვებული ლირიკოსიც მკონარ კრავივით-აყვირებულა შარღის ტალღით ამოგდებული. გელეიშვილი-სღუმს ნაგავში გომართელივით“, „ვერსად იშოვნეს რედაქციის დღეი კამოდი ქაჯახიშვილის ნაქლაბნეპან დასამარხავი“); ბ. აბულაძეც თანდათან იმარჯვებს ლექსს, როგორც ბრძოლის იარაღს — „ბრძანება საბჭოთა თავდაცვისათვის“, „საარაკო ბრძოლა წყალდიდობასთან ხაშურში და ლენინაკანში“; შტრ — ს. ჩიქოვანი — „მე მინდა ახლა იარაღად ლექსიც გამოდგენა“. ცხადია, აქ ისევე მიაიკოვსკი გვახსენდება.

ვლ. მიაიკოვსკის პოპულარობა თანდათან იზრდებოდა. იგი ხდებოდა საბჭოთა პოეზიის ლიდერი. ცოცხალი აღარ იყვნენ ბლოკი, გუმბილოვი, ხლებნიკოვი, ესენინი. „შარვლიანი დრუბლის“ ავტორი ლექსით, დეკლამაციით, თეორიული გამოსვლებით, ყურნალათ, პლაკატით ებრძოდა ბურჟუაზიულ-მეშ-ჩანურ ატმოსფეროს და სიცოცხლე, როგორც ზეარაკი, მიჰქონდა რევოლუციის დასაცავად.

გ. ტაბიძის რემინისცენციით, ნ. შენგვლიას სიტყვაც მოწოდებდად ეღერდა: „დროშები დროშები დროშები წითელა წითელზე ფერდაფერ იარარ!“ ახდენდა ურბანული ყოფის სტილიზებას — „ელექტრონო, რადიო, პროპელერო“. ლექსში შემოქყავდა ახალი დროის მშენებელი — მუშუა მუშუა მუშუა“, „მუშის მუშტი ურო“. ვლ. მიაიკოვსკის მარშისებური მუსიკაც იჭრებოდა სტრიქონებში — „მარცხენა... რიგრიგათ მარჯვად. მარცხენა... მარცხენა ამარცხებს“. მაგრამ არც „ H_2SO_4 “-ის „ორკესტრული ლექსალობა“ იყო დავიწყებული — „ასეთი მხარეთი მდარეთი გარეტლით ყარეტით პარეტეტი. პოეზია ასეთი — ამდენი პოეტი“ (მოსხენება პირველი“, „ H_2SO_4 “).

„ეიფელს დაემუქრა კომინტერნი“, წერდა ბ. აბულაძე („მოგზაურობა“, „ H_2SO_4 “); „მე მინდა ეიფელის კოშკზე ფრიალებდეს წითელი დროშა“, „კოსმიურ სივრცეს ვანათებს ალი კომინტერნის“ — უფრო შორს მიდიოდა შ. აღხაზიშვილი („ამერიკული დუელი“, „ H_2SO_4 “). პერმანენტული რევოლუციის იდეა, რომელსაც ქადაგებდა ლ. ტროცკი, იმ-

უამად ფართოდ იყო გავრცელებული და ეს სტრიქონებიც მათი ილუსტრაციაა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ს. ჩიქოვანის პოზიცია, მისი აფორისტული ლოზუნგები, როგორც კრედიო ქართველი ავანგარდისტებმა, ყველაზე ნათლად და იმევეთრად გამოთქმული: „დედავ მერწმუნე, სამშობლოში მე ვარ მართალი, მაგრამ ჩემს სიტყვას ჯერ სახალხოდ არ იჭერებენ“, „მე მინდა სულის და ხასიათს ძირეულად გადმობრუნება“, „ღროების ზღვაში კომუნის პოლიუსს ჩვენ ვერ მივალწვეთ, როგორც ნობილე“ (!), „მუდამ ვაპბობდი, ნივთი ავავოთ, რათ გვინდა ლექსში სულის ზნეობა“, „იბრძოდეს ლექსი ხუთწლეულებში გამუღმებულად, როგორც დამკვრელი და მოქალაქე“, „ქუთს-ლი დავედგი სიყვარულის მატს, კლასიკურ ქმირებს, ეპოურ ტილოს, მე თვით დავახრჩობ ბუღბულიანის ნაკლექებ ხმას და ჩემ ძველ ტყვიულს მე თვით გავხდი დღეს სასაცილოდ“, „ამ საუკუნის მე ვარ საყვირი“, „გაუქმდებიან როგორც ერები ჩვენი გრძნობები და ნილაბები“ (!)

ცალკეულ ლექსთა სათაურები გვაგონებს ვლ. მაიაკოვსკის მოიერიშე, ყოველდღიურ პროზაში შექრილ ლირიკას: „სიმონ ჩიქოვანი გასაწყვეტ თოკზე“, „სიმონ ჩიქოვანის ნახტომი“, „მუშათა კლუბი საფრთხეშია“, „ბიუროკრატის შესახებ“, „ბრძოლა რომანტიზმთან“, „ჩემი სიტყვა მემარცხენეობის დისპუტზე“, „მოწოდებისთვის“, „მოწოდება თავდაცვისათვის“, „ემიგრაციის მწერლებს“, „პოეტას საქმე“.

ვლ. მაიაკოვსკი რუსული ფუტურიზმის ერთ-ერთი უპირველესი მესიტყვე იყო. თავის უურნალების ფურცლებზეც იცავდა ფუტურიზმისა და კონსტრუქტივიზმის პრინციპებს. ბუნებრივია, რომ მან ზეგავლენა მოახდინა ქართველ ავანგარდისტებზე (უფრო ორიენტაციის თვალსაზრისით).

ს. ჩიქოვანი თითქოს ცდილობდა ვლ. მაიაკოვსკის პათოსის, პუბლიცისტურობის ათვისებას („მაიაკოვსკი — დიდი სარდალი“, წერდა იგი). ლექსების ციკლს „ფუტურიზმი და რევოლუცია“ („მხოლოდ ლექსები“, ტფ., 1930) ეპიგრაფად წარუმიძღვარა მაიაკოვსკის სტრიქონები. მაგრამ ლექსები, რომლებიც მსგავსი სტილით დაიწერა, ხელოვნურია და ეფექტს მოკლებული, რაოდენობითაც — საკმაოდ ცოტა. ზოგი მათგანი შემდეგ ავტორმა ვადამუშავა და დახვეწა. (მდრ. — ..

სელვინსკი). ახლა, როცა ვკითხულობთ პირველად და რედაქტირებულ ტექსტებს, სრულიად აშკარაა თუ როგორ გაუმჯობესდა ისინი. ს. ჩიქოვანი მართლაც იყო დიდი ოსტატი, რომელსაც შეეძლო ლექსზე ხანგრძლივი მუშაობით სრულყო იგი. თითქმის ყოველი დაბრუნება სიკაბუკის ნაწერებთან წარმატებით მთავრდებოდა (განსხვავებით ს. ჩიქოვანი საგან, დ. შენგელაია თავის თხზულებათა წახდენის ოსტატი უფრო იყო, ვიდრე გაუკეთესებისა).

ოცდაათიანი წლებიდან რუს პოეტთაგან ს. ჩიქოვანისათვის ყველაზე მახლობელი აღმოჩნდა ბორის პასტერნაკი.

ს. ჩიქოვანის ავანგარდისტულ ლექსებში არაერთგზის იხსენიება „მარქსიზმი“, „ლენინი“, „ლენინიზმი“, „კომუნიზმი“, „ტროცკი“, „ბუნარინი“, „გორკი“, „მაიაკოვსკი“. ლექსიკაც ატარებს თავისთავად ინფორმაციას და იგი კიდევ უფრო აკონკრეტებს ავტორის პოზიციასა და განწყობილებას.

მაიაკოვსკისებური ორატორული პათეტიკა ვასდევს ბესარიონ ჟღენტის ლექსებს („ჭერძაფი“, „დროული“, № 2; „ნამდვილი გული“, იქვე, № 3; „პლასტო პოემა“, „ლიტერატურა და სხვა“).

4. ფუტურისტული გზარათმგებობა

„H₂SO₄“-ის პოეზიაში შეიძლება გამოიყოს სამი ნაკადი — ფუტურისტული, დადაისტური და კონსტრუქტივისტული.

ჩვენ ხშირად ვამბობთ — „ანტილექსი“, „ანტიპოემა“, „ანტირომანი“ — იგულისხმება ტრადიციასთან მიმართებით როგორც მკვეთრად ნოვატორული მოვლენა, ნახტომისებური განვითარების შედეგი. დრო გაივლის და სიხსლენი ტრადიციას შეეზრდება, მის ნაწილად გაფორმდება, იქცევა ევოლუციის ერთ-ერთ ეტაპად. მაგრამ ფუტურიზმი თითქოს წარსულის წილ მართლაც ცდილობდა ანტიხელოვნების დაფუძნებას, რადგან მარადიული ორიენტირი — ადამიანი, ადამიანის ფსიქიკა უარყო, შეცვალა იგი მანქანითა და მანქანური ცნობიერებით. იმ დროს, როდესაც ნეორომანტიკულმა და მოდერნისტულმა სკოლებმა დაიპყრეს პარნასი, გავრცელდა ფრ. ნიცშეს ზეკაცის კულტი, ა. ბერგსონის ინტუიტივიზმი, ზ. ფროიდის ფსიქოანალიზი და Homo sapiens უკუიქცა პირ-

ველსათავისავე, ფუტურისში აბსოლუტური გონება და მისი ნაყოფი — ტექნიკა გამოაცხადა იდეალად, რომელსაც არც სული აქვს და არც ნერვები.

ხელოვნების განადამიანების კონცეფციასთან ფუტურისტები მოიყვანა კინემატოგრაფმა, კუბისტურმა მხატვრობამ, ე. ზოლას, ე. ვერჰარნის, უ. უიტმენის, თ. მირბოს ლიტერატურული ტრადიციების ცალმხრივმა განვითარებამ და არა მხოლოდ ტექნიკურ აზრის პროგრესმა. ფუტურისში იყო უფრო თეორიული მოძღვრება, ხელოვნების ორიენტირი და ამით საგრძნობი იმპულსი მისცა მომავლის კულტურას (იგი ჰგავდა ლაშქრის ავიანგარსს, რომელაც ბრძოლაში დაიღუპა). ცალკეული პრინციპების ზომიერი ვაშლა და ტრადიციებთან შერწყმა საინტერესო აღმოჩნდა. ხელოვნება გახდა უფრო რაციონალური, ნაკლებად რომანტიკული, ცივილიზაციას სულისკვეთების გამომხატველი, ინტელიგენტის ცნობიერების შესატყვისი (არაფერს ვაშობთ ტექნიკურ ესთეტიკაზე, სინამდვილის მხატვრულ მოდელირებაზე).

როგორც ცნობილია, ფუტურისტული ლექსები უწერათ ნ. ჩაჩავს, ს. ჩიქოვანს, ა. ბელიაშვილს ($K_{15}-75-10^{\circ}$, „ H_2SO_4 “), ნ. შენგელიას („მოხსენება პირველი“, „ H_2SO_4 “), დ. გაჩეჩილაძეს („ქუსლი ქალაქისკენ“, „დროული“, № 3). ბ. აბულაძეს („ხოტბა«ფრა»“, „დროული“, № 3).

მათგან ყველაზე შორს წავიდა აკაკი ბელიაშვილი. მან ერთ-ერთ ლექსში სიტყვები ციფრებითა და ფორმულებით შეცვალა, საერთოდ ზედმეტად მიიჩნია ენა. როგორც კომუნიკაციისა და ექსპრესიის საშუალება, და ნაწერი მათემატიკურ გამოკვლევას დაამგვანა.

სიტყვისქმნადობით, ბგერათვრეტით იყენენ გატაცებული ნიკოლოზ ჩაჩავა და სიმონ ჩიქოვანი, ზოგჯერ, აგრეთვე — ნიკოლოზ შენგელია, ვარლამ ფურული და თავით გაჩეჩილაძე.

ნ. ჩაჩავს ქაოსური, ტელეგრაფის სტილით ნაწერიდან (ყურნალი „ H_2SO_4 “), რომელიც მოიცავს მსჯელობას, მეტაფორულ სახეს, ჩახატს და უჩვეულო ფიგურებად ლაუდება, შეიძლება გამოიყოს ოთხი „ლექსი“ — „აჯაფსანდალი“, „სენტიმენტალიზის შეღწევა“, „ხეღეირა“, „ჩქშიაგადაშია“. მათი გააზრება შეუძლებელია ფიგურების, სქემებისა და შრიტების კომბინაციის გარეშე. ამიტომ ციტირებას მნიშვნე-

ლობა არა აქვს. იგი დედანის სპეციფიკას ოდნავადაც ვერ გაუმოგვეცემს (ჩვენს მსჯელობას აზრი აქვს მხოლოდ იმ მკითხველსათვის, ვისაც „H₂SO₄“ გადაუფურცლავს). ავტორი გვართობს, უფრო სწორად, ცდლობს გავვაოცოს და ასე შექმნას ეფექტი. დაფუძნებული ანტიესთეტიკურ ხერხებზე. ასეთი ლექსი მართლაც „აჭაფსანდალია“, გაუგებარი, ბუნდოვანი, რომელიც, როგორც სანაგვე ყუთი, იტევს უამრავ უვარვის საგანს, რაც ამჭერად ანტიპოეტურობის სინონიმია. თითქოს ჩვენ დამახვრეული ქალაქის ნანგრევებში მივაბიჭებთ. არეულია რითმები. სკანდალი უკავშირდება აჭაფსანდალს, სულება — დაორსულებას, ცხელი — ცხენსა და უცხოელს. პოეტი, როგორც ვიცით, რომარია, რომელიც „რომეებს“ გვათვაზობს. ამჭერად იგი თავად ნიოგოლ ჩაჩავაა. მაგრამ იგი „უტიფარია“, ე. ი. პოეზიაში „მოულოდნელი კაცო“, რომელიც ეძებს შედარების უცნაურ ანუ ანტიპოეტურ მოდუსს. ცალკეული ბგერები იწვევენ სიტყვებს, რომელთა ქაჭვი ინსტინქტური აზრია, ხშირად ალოგიკური და ბუნდოვანი: „ტფილისი გავხელნო როგორც ცხენი. აქ დადის უცხოელი ცხელი. ცხელია ეს ამბავი“ (საყრდენი — „ცხ“, ე. წ. პარმონიულ ბგერათა კომპლექსი).

„სენტუპენტალაციის შელოცვას“ უძღვის უზარმაზარი ესო „შ“. ლექსი თითქოს აფიშაა, მოფენილი გაუგებარი სიტყვებით, რომლებიც აღძრავენ შელოცვის ბუნდოვანებას და იღუპალებს, ცხადია, პაროდული თვალსაზრისით. აქაც ფიგურული სქემის გარეშე ლექსი ვერ აღქმება. ასობი ერთდროულად იწყებენ და ამთავრებენ რამდენიმე სიტყვას, რომელთაც აერთებთ ბგერების ქღერადობა („ოდისებერი ოდისებელი ბერიელა“, „ზოლი ზოლზოლაიდა“, „კბილი ამოხული ქალი ორსული“).

კიდევ უფრო გაუგებარია „ხედეირა“ (ე. ი. ცირკი), ხოლო „ჩქშიავადამაია“, „ზაუმისა“ და პლაკატის სინთეზი, კინომონტაჟის პრინციპზე აგებული. თუ, ერთის მხრივ, იქმნება ასეთი აკუსტიკური ეფექტი — „იერიდაბარი იერი ყაბარახე რახალი ხალიბა ხარაბადინი“, მეორეს მხრივ — იჭრება ლოზუნგი — „დაიჭერეთ რევოლუციია“, ან კიდევ — ანტიპოეტური შედარება — „გემრიელია ჩემი თავი, როგორც ტკბილისკვერა“. ლექსი დაწერილია კინოლენტის იმიტაცი-

ით, რომელიც ჩვენს თვალწინ მოძრაობს, მოაქვს ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები ანუ საგნები — ფირზე აღბეჭდილი სი-
ნამდვილის ნაფლეთები.

ნ. ჩაჩავას ფუტურისტული ლექსები გვახსენებს ცნობილ
აზრს, რომ მხატვრული სახე ფორმულით ვერ შეიცვლება,]
რადგან თავად მასალა, როგორც ფსიქიკიდან ამოსული საგ-
ნის სიტყვად მოდელირება, მარჯვ ცვალებადია.

შემდეგ დაირღვა ნ. ჩაჩავას ექსტრავაგანტური სტილი,
ზაუმიც უფრო ზომიერი და კეთილხმოვანი გახდა. „ლიტე-
რატურა და სხვა“ გვთავაზობს პოეტის ორკესტრული ლექ-
სების ციკლს, რომელსაც არ აკლია ბუნდოვანება, მაგრამ წა-
კითხვა შეიძლება. მეტწილ მათი გაშიფრვა ვერ ხერხდება.
უფრო სწორად — არაფერია გასაშიფრა. რაც უნდა ვეცა-
დოთ, ჩაეწვდეთ პირველსაწყისს, რომელიც ასეთი სტილით
გამოვლინდა და გაშალა, აზრს, ამბავს ვერ მივაგნებთ და
ხელთ გვრჩება ფონეტკური ასოციაციებით შეკრებილი სი-
ტყვა-საგნები. ისინი უღერენ, ხმაურობენ, მოძრაობენ, მაგ-
რამ მათ მიღმა სიცარიელე ილანდება. შეიძლება ამას თავა-
დაც გრძნობდა პოეტა. ამიტომ წერდა მოკლე, ერთ-ორ სტრო-
ფიან ლექსებს. მაგ., ლექსი „ხელხვაი“:

ტარო უდარო
ტარო უტარო.
ბღერი და სკიპიდარი
ტარო ნასიმიდარი.

ან კიდევ — „ხისმანდური“:

ხეალი
უტირალუ
ინგი
მონალინგი
არჩა
ხაბალარჩა.

ამგვარ ზაუმს, ბგერით შეთანხმებას, აზრი, როგორც მიზა-
ნი, აკლდა. იგი არ იყო მიმართული იღუმალის შესაცნობად
ან გადმოსაცემად. პოეტმა ფორმა აითვისა, მაგრამ სათქმელი
არ ჰქონდა (ეს მომავალმა უფრო აჩვენა) და ამიტომ გარეგ-
ნულ სამოსელს შერჩა. ზოგჯერ ასეთ ექსპერიმენტს რაღაც

ეფექტურ ჰქონდა, როცა უნებლიეთ ვლინდებოდა ლირიზმი. თანხმობანების განმეორება, გარითმული სიტყვები, მეტრი სტიქიურად აღძრავდნენ ემოციას, როგორც მუსიკის ბგერები. ვავიხსენოთ „შანდი და შროშანა“:

შარდალს შორდება ძილი
ძილინა გაგულისდა
დღისური ქანდაძილი
მთვარეზე გასულის და
ვოგონა მოგონა ხანძარი...

გაივლის კიდევ მცირე ხანი და „მემარცხენეობის“ ფურცლებზე დაიბეჭდება ნიკოლოზ ჩაჩავას საცხებით ჩვეულებრივი, ტრადიციული ლექსები („ყაჩაღები ქალაქს გადასცდენ“, „თოლივებს სიმღერა“, „ლაპარაკი შოფერთან პოეტების გასაგონად“), რაც იმისი ნიშანი იქნება, რომ „რევოლუცია“ დასრულდა, მაგრამ ფუტურისტულმა ვარჯიშმა თითქმის უკვალოდ ჩაიარა. ცალკეული სტროფები იდამწყები პოეტის ნაწერს მოკვაგონებენ („შოფერო, შენ ჭანს მითხარ რა უძაგს, მთებო არა აქვს ფეხით სავლელი. ტფილსიდან თუ შორს ძევს ძაუგი, მანძილი ხომ გაქვს შენ განსწავლილი“).

სხვაგვარი იყო ს. ჩიქოვანის პოეზიის ავანგარდისტული პერიოდი, სხვაგვარადვე წარიმართა მისი გზა.

ფუტურისტულ ლექსებში (მათ კ. გამსახურდია „ეპიგონობის ციკლს“ უწოდებდა) ს. ჩიქოვანი ჟარყოფს პუნქტუაციას, მეტრს, ლოგიკურ მეტყველებას. „მე ფუტურიზმი, ბრძოლა, ცივილი“, — აი პოეტის ლოზუნგი.

ავადოთ ლექსი „სანაპირო სიმღერა «ხაბო» („H₂S₄O“), ს. ჩიქოვანის ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები. მისი აზრობრივი საწყისია სიტყვა „ხაბო“ (მდინარის ნაპირი, მეგრულად — უფსკრული), რომელსაც სიმბოლური მნიშვნელობაც აქვს. ეს ლექსი ისევე ბნელია და იღუმალა, როგორც უფსკრული, რომელშიც გადაიჩეხა ძველი პოეზია („პოეზია ჩვენ დავლენეთ ბორკილებივით“, აცხადებდა ქაბუკი პოეტი). შიშის შეგრძნება, თრთოლვა და ყრუანტელი მოაქვთ სიტყვებს: „ზარიო ზარიო ზარიო რერო“, თითქოს ბედისწერის ზარი რეკავს. სიტყვები ანუ საგნები — „ხრეში“, „მეკობრეები“, „ხიფათი“, „კლდეებს ციცარის“, „ღრუბელი ორმო“, „ურემი“, „კუპრი“, „ვერაგული“, „ნიჩბები“, „ტალღები“ ჩვენ

წინაშე შლიან მწუხარე სურათს: მიდის მდინარის პირას ურემი. ბნელი ღამეა რკველივ და იგი წყალში ეშვება. ასეთ ტრაგიკულ ამბავს გადმოგცემს ლექსი. მაგრამ პოეტი სულაც არ ცდილობს რეალისტურად აღწეროს ან რომანტიკული პერონიზმით გვაგრძნობინოს დრამატული წუთები. ჩვენ თვითონ სტრიქონებს შორის უნდა ვეძიოთ პირველსაწყისი ფაქტი, რომელმაც შეძრა პოეტის არსება. რადგან „სიტყვა“, როგორც ვიცით, „H₂SO₄“-ისათვის არის იგივე „საგანი“ და არა სიმბოლური ნიშანი ან საამოსელი, ჩვენ მათ ვაკროვებთ, ვკრებთ, როგორც მიწიერ სიგნალებს, რომლებმაც ელერალობით, ორკესტრირებით უნდა გადმოგვეცენ და გვაგრძნობინონ უბედურება. ბუნებრივი ენა გადაიღეს „ზაფხუმი“. ბგერები იწვევენ ბგერებს. „ხაბოს“ მოსდევს „ხარბი“, „ხორაგი“, „ხრეში“, „ხარდინგი“. მაგრამ არ იხსენიება „ხარი“. იგი ჩვენს ცნობიერებაში აკუსტიკური ხატებით შემოდის. ლექსი ემკვანება სიმფონიას, რომელშიც საგნები ელერენ და ლაპარაკობენ სამყაროს ენით, ე. ი. ბატონობს ხმაური, შრიალი, სისინი, არა აღამიანთა ენა, არამედ — ბუნების იღუმალი მეტყველება (გავიხსენოთ „შიბაძვა ზეების შრიალს“). ხ. ლ, ბ, გ, ზ, — აი სტიქიის მიერ მოგვრილი თანხმოვანი ბგერები, რომლებიც სიტყვად ქცევას ღამობენ. ლექსი — ორკესტრი გვაგრძნობინებს ჯერ ხიფათს მოახლოებას („მეკობრეების ხიფათს აბრუებს ხაბო ხარები აბრეშუმის ხორაგი ხაბო რაგუ ხრეში ხარდინგი ხაბო“). შემდეგ ურემი ვარდება მდინარეში, ტალღები იგრავნებიან, მძლავრობს სტიქია („გურაგელი მორგვი ბორგვი ვერაგული გურაგელი ქუფრი მორბო კუბრა გურაგელი შორი შური გვიმბრა იმბრო“). შემდეგ წყნარდება ყოველივე, აღარ არიან ხარები, მფურჰე, ურემი. ელერს მხოლოდ ქორო: „ხიფათი ხაბოს ორბები ხაბოს ხარდინგი ხაბოს ზორომი ზორომი ღრუბლებს ანღრეულს კლდეებს ცაცაბოს“.

თითქოს ამავე ლექსის ვარიაციაა „მეკამეჩეების ურემული“ („ლიტერატურა და სხვა“), ისეთივე ორკესტრულობა. ბგერებით აღძრული სიტყვა-საგნები (ფუტურისტული ტერმინოლოგიით — „ნივთები“), იღუმალების საამოსელი. ცხადია, ასეთი „ურემული“ არ არსებობს. პოეტი ამ სიმღერას ახლებურად თხზავს. შემოაქვს მეგრული სიტყვები („ღო“, „თბომე-

რი“, „მოტობა“), იღებს ბუნებრივ ენას („სიმინდს დაღერ-
 ლილს“, „კოპიტის მამალი კამეჩებს მიყივის“), ბგერათა ასო-
 ციაციებით ხლართავს ჭერ გამოუთქმელ სიტყვათა ქსელს,
 ურთავს რითმებს (კამეჩებს — აბეჩებს, ნაბიჭარს — ზღარბი
 ჭაშს), რათა ასე აღვიქვათ წისქვილიდან მობრუნებული მეკა-
 მეჩეების ურამული, ურმის ზოზინი, ცნგურის ჭალები, ლამის
 სიბნელე. მაგრამ ერთია ორკესტრირება, ჩალხური სიმღერის
 სტილიზება, მეორე — თავად შინაარსის, სიუჟეტის პოვნა.
 საამისოდ კი უნდა გამოვეყოთ ცალკეული სიტყვა-საგნები
 („ღერლილს მოროშილს, სიმინდს დაღერლილს“, „ზიზურე-
 რო-რო, დო ზირურე“, „აბედი ურმების“, „მუხებმს რკო,
 ენგურის ირემი, ენგურის ორბები“, „ძალღები კამეჩებს უყე-
 ფენ“, „მამალი კამეჩებს მიყივის“), რომლებიც თანმიმდევ-
 რულადაა განლაგებული. ერთი წუთით უნდა დავივიწყოთ
 ორკესტრულ სიტყვები, ცნგულთ ძირეულ მიწიერ საწყის-
 სებს, რაც მიგვიყვანს კონკრეტულ საგნებთან. ასე აღდგება
 ის მასალა, რომელმაც პოეტი შთააგონა. ერთი სიტყვით,
 ერთმანეთისაგან უნდა გავთიშოთ რეალური და გამოგონი-
 ლი. მას შემდეგ, რაც შიფრი გაიხსნება, იღუმალი პირველ-
 შრე გაცნობიერდება, შეგვიძლია დავურთოთ ორკესტრული
 ორნამენტურა და ერთ მთლიანობად აღვიქვათ ლექსი. იგი,
 პირველ ყოვლისა, სმენითი ასოციაციებით აღძრული ხილვა-
 ღობაა. სურათს კი არ ეხედავთ, არამედ — ეღერადობით გან-
 ვიციდით. რიტმული ეღერადობა (და არა მელოდირობა)
 ჩვენს სმენასა და მეხსიერებაში აღადგენს იმ ბუნებრივ
 ლანღშაფტს, რომელშიც ნივთები ხმებად ქცეულან და სიერ-
 ცეში მოძრაობენ. მაგრამ ასეთი ლექსი არ ეფუძნება კლასი-
 კურ მუსიკის ჰარმონიას. იგი მისი რღვევა და უარყოფაა,
 შევნებული, უხეში სტილიზება გარემოს ხმაურისა, არა დახ-
 ვეწა და დაწმენდა, სინატიფე და სიფაქიზე. ამიტომაც გვახ-
 სენებს ავანგარდისტულ მუსიკას, რომელშიც ტონალობას
 ცვლის ატონალობა, ჰარმონიას — დისჰარმონია. მათ ხომ აერ-
 თებდათ შორეული საწყისი, პირველდღა, საიდანაც სხვა-
 დასხვა მიმართულებით წამოვიდნენ.

ალბათ ს. ჩიქოვანის ფუტურისტულ ლექსთაგან ყველაზე
 ცნობილია „ცრა“ („ლიტერატურა და სხვა“). პირველნაბეჭდ-

ში მას ეწოდება „პრომიტივი სიმღერის მასალა“, რითაც ეხმიანება ცნობილ თეორიას, რაც ზემოთ ვახსენეთ (სხვათაშორის, ეს ლექსი ბრწყინვალედ წაიკითხა პოეტის სალამოზე ს. ჭიაურელმა და წუთიერად ყველას აგრძნობინა მისი დიდი ძალა). ალიტერირებულია ბ და ც ბგერა. ისევ უნდა ვეძიოთ პირველადი იმპულსის აღმძვრელი სიტყვები, როგორც ლექსის კოდი ანუ სქემა. ესენია — „ცირა“, „ბადე“, „ცა“, „ხილბოგარი“, „მდინარის პირას ცხენების მოცდა“, „რომ მიყევხარ გაბუტული“. ჯერ მაქსიმალურად უნდა გამოიყოს ბუნებრივი სიტყვები ზაუმისაგან, რათა შინაარსი გავიგოთ. ბ ბგერის ალიტერაცია უკავშირდება ბადეს. ქალი ჩაიმუხლება მდინარის პირას („ცირა მუხლებზე იტულთაღტუს დაიღუქს“ — თითქოს კუბისტური სურათი — შინაგანის გამოტანა და გარეგნულის დეფორმირება. მდრ — როგორ დაინახავს ფრაუ შოშას სხეულს რენტგენში ჰანს კასტორპი) და წყალში ბადეს აგდებს („აიდა, ბაიდებს აიდო ბაიდებს“, „შორს ბაილით გადაფრინდი“, „უღდე ბუღდე უღდეს ბადე“), რაც იწვევს ფრინველების გადმოფრენის, ობობების სმენა-ხილვად ასოციაციას (ბადე — ობობას ქსელი).

ც ბგერის ალიტერაცია წარმოსდგება ცირასაგან (მეგრ. — ქალიშვილი) და უერთდება ცას, რომელიც თავის მხრივ, აღძრავს სიტყვა-საგნების მთელს გამას („ცაყუთხური“, „ცაყუთაედი“, „ცისბოკონი“, „ცისადგამი“).

ამით ვიგებთ, რომ ქალი ცისფერთვალაა, მაგრამ ალიტერაცია გრძელდება, ჩვენს წინაშე ქალის პორტრეტი სულს იღვამს. იგი წაბლისფერთმიანია, გრძელწარბა („ცირა წარბი, ცირა წაბლი წარბენილი“), თხელი, როგორც ჩაფარი“ და კატასავით მოქნილი („ცირა ციბა“ — „ციბას“ მეგრულად კატას ეძახიან). ცირა მდინარის ტალღებს აყოლებს თვალს და მზერა ზღვისკენ გარბის („სცურაქა ზღვაში ცამებული გემებს მოაქვს იალქანზე ცაბოკონი“). ჰორიზონტი ცას უერთდება („ცისბოკონებს გამოხედე“). ბადე ისევ ირხევა წყალზე („უღდექა ბადე ობობამდე“). მაგრამ მდინარე ცირასათვის თევზს არ იმეტებს („გამოგული შორს ბაიდებს, რომ მიყევხარ გაბუტული“). გულდაწყვეტილი ქალი ისევ წყალში აგდებს ბადეს და რეფრენი ხელახლა მეორდება, ისევ თავიდან იწყება ცდა და ლოდინი.

მას შემდეგ, რაც ამოიხსნება სიუჟეტი, შინაარსი, ხელახლა ვუბრუნდებით ტექსტს და ამჯერად ვკითხვლობთ როგორც ლექსს, რომელსაც ანალოგიათა ჯაჭვით და ბგერითი ასოციაციებით თხზავენ და რომლის ორკესტრულ ქლერადობას ღირიერობენ ც და ბ თანხმოვნები.

გავიხსენოთ კვლევ ერთი სპეციფიკური ნაწარმოები — „გული — სავულე და გადაგულება“ („დროული“ № 1).

მას ლექსი აღარც პირობითად არ დაეჩქმევა. იგი აგებულია „გულ“ ფუძიანი სიტყვების დაჯგუფებაზე, ზაუმის დართვით. გულზე — გულზეობა. გულზევა — გულწყრობა გულწყარო გულიდაგული — გულქვა გამწყრალი ააგულო საგულე მიგულე ევოულო გამომშრალგულო — ეგულო“ და ა. შ., რომელთაც აერთებთ რამდენიმე ზმნა. სიტყვები მეტწილად ებითეტება. ისინი ხაზს უსვამენ გულის თვისებებს, მდგომარეობას. მაგრამ ამასთანავე ფუძისეული სიტყვა განუწყვეტლედ მეორდება, თითქოს გულივით ძგერს და მისი რიტმი გასდევს ტექსტს პირველიდან ბოლო სტრიქონამდე. და მაინც — იგი უფრო მეცნიერული კვლევის შედეგია, ვიდრე ოცნებია და შთაგონებისა. ამდენად — ავტორის ძეგბა საინტერესოა, მაგრამ არა გრძნობის, ემოციის აღმძვრელი. ისიც მიიჩნდა აღენიშნო, რომ ს. ჩიქოვანის „გული“ ფუძის შემცველ სიტყვეთა დაჯგუფება წინ უსწრებს არნ. ჩიქობავასა და ალ. ფრანგიშვილის ცდებს — მისი მეშვეობით დაედგინათ ქართული ფსიქიკის, ხასიათისა და ტემპერამენტის სპეციფიკა.

აქ ისევ უნდა გავიხსენოთ რუსი „ზაუმნიკები“. მათ ლექსებში ნეოლოგიზმებს და საერთოდ სიტყვებს იწვევს ცალკეული ბგერის მკვეთრი (არა უსათუოდ კეთილხმოვანი) ალიტერირება, რასაც სიტყვის მუსიკას ანუ ორკესტრირებას უწოდებენ. სტიქიურად ჩნდება შიდა თუ გარე რითმებიც, რომლებიც ასოციაციურად აღძრავენ ახალ სიტყვებს:

В недрах дикой гудрон гудит —

ГУ-ГУ-ГУР...

Гудет земля, зудит земля...

Зудзем... зудзем.

(ა. კრუჩინინი).

ლექსის საწყისია „გ“, „ღ“, „ზ“ ბგერების განმეორება და მონაცვლეობა, „ГУД“ და „ЗУД“ ძირებიდან წარმოქმნილი ლექსიკა (გავისხენოთ ა. კრუჩიონახის ე. წ. „СДВИГО-ЛОГИЯ“ 20).

ერთი ძირის სიტყვებში ვარიაციას ხშირად მიმართავს ვ. ხლებნიკოვი — მათემატიკოსი, ლინგვისტი. და პოეტი-ექსპერიმენტატორი²¹:

Смейво, Смейво,
Усмей, осмей, смешкии, смешкии,
Смеюнчикии, смеюнчикии,
О, рассмейтесь смехачи!
О, засмейтесь смехачи!

(ამ ლექსს ეხება ე. ლოლობერიძე „H₂SO₄“-ის ფურცლებზე).

ვლ. მიაკოვსკი, რომელმაც ხლებნიკოვს პოეზიისაგან თავი დავალბულად მიიჩნია, ხოლო კრუჩიონახს უწოდა „БУ-КА русской литературы“, ანალოგიური ხერხითაც აღწევდა სიტყვის ორკენსტრულ ქღერადობას:

Жаром
Жженьем
Железом
Свехом —
Жар
Жги
Ржжь
Рушь („150.000.000“)

ვ. ხლებნიკოვის აზრით, „ზაუმი იყო მომავალი მათემატიკოსი და მხოლოდ მას შეეძლო ხალხების გაერთიანება. ხოლო ა. კრუჩიონახი აყენებდა კითხვას — ზაუმი მომავლის ენაა თუ წარსულისა (ბარბაროსობა, პრიმიტივი)?“.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მიმართება ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი, რომელმაც ახალგაზრდა პოეტმა არაერთი ლექსით მიმართა. გარდა ამისა, ცალკეული ლექსები გაეხმაურა სხვა კლასიკოსებსაც (უნდა ითქვას — წარუმატებლად). საკმარისია სათაურების დასახელებაც: „სევანის ანუ გოვიჩის ტბა“, „ბულბულიანი“, „საიდუმლო ბარათი“, „მყინვარი“ (სამი ლექსი).

მიბაძვა, გაჭიბრება, კამათი, აი მათი თემა. აქ ერთდროულად: ისახება ორი ხაზი — უარყოფისა და მოღებისა. შეიძლება იმიტომ მიმართავს ნ. ბარათაშვილს ასე ხშირად, რომ იგი ყველაზე დიდი ქართველი რომანტიკოსია, რომლიდანაც იღებს სათავეს შემდეგი ხანის სეუდის, ფიქრისა და ოცნების პოეზია. ჩანს, ს. ჩიქოვანს იგი მიაჩნდა მოდერნისტთა განსაკუთრებით — სამბოლისტთა წინამორბედად. მაგრამ თავადვე ცდილობდა ისე აესახა დღევანდელი გარემო და აღმომანი, როგორც ეს საუკუნის წინათ ნ. ბარათაშვილმა შეძლო, რათა ძველი რომანტიკა ახლით შეცვლილიყო. გარდა ამისა, ს. ჩიქოვანის ტემპერამენტისა და სტილისათვის მახლობელი იყო ნ. ბარათაშვილის ინტელექტუალიზმი, ცნობიერების პოეზია. არამწესიერად ლექსი. განა ტყუილად წერდა იგი: „და შენი ღისხლი ჩემს ძარღვში რომ დგას შთამომავლობას მე დავუმტყიცებ“.

სიკვდილის წინაც თვალდაშრეტილ პოეტს თავზე ბარათაშვილის აჩრდილი ედგა, მის ტანჯულ სიცოცხლეზე ფიქრი აწვალბდა.

საგულისხმოა „ქარბორია“ (მემარცხენეობა“, № 1), როგორც ქროლვის მოტივის ახლებური გააზრება, ფუტურისტულ ასპექტში დანახული მერანის თემა. ლექსი მთლიანად დაქტილურ რიტმს ეფუძნება:

ფაფარი, ფენჯირი ფარდული, ორველ ცხენების.

გაფრინდი, მერანო, მერგილი, შორიდან მინდორს და ნალიებს!

გქონოღეს, ულავო, ფეხბურთში სიმაგრე, დამქედლის ცხონება —

აღრინდე გაფრინდი, გაშორდი რიერაეს და გზას მონინიებ.

პოეტი იყენებს ნაკლებ რითმებს (ცხენების — ცხონება, აღინა — მოდენის, ებიონს — ბებია, აუგი — დაუგებს). როგორც ვიცით, ს. ჩიქოვანის პირველი ლექსები რითმის უარყოფაა. ამჭერად იგი ღებულობს რითმას, მაგრამ არა ტრადიციულს, არამედ — მოდერნისტულს, რაც იმას ნიშნავს, რომ თანდათან ლექსში ბრუნდება რითმა. ხოლო რაც შეეხება ნაკლებ ფორმებს, ეს შეგნებულადაც არის სტილიზებული. ამ ტენდენციას მემკვიდრეც აღმოუჩნდა. მაგ., ლია სტურუას არაერთი ლექსი ემყარება ასონანსებს, დისონანსებს და კონსონანსებს.

„მე ვარ მერანი“, წერდა ე. ლოლობერიძე. ხოლო ბ. აბულაძე ქროლოზს მოტივს უკავშირებდა ქორის ფრენას („ხოჭუბა «ფრ», „დროული“, № 3), რომელსაც ელექტრონი აედევნა. ლექსი ორკესტრირებულია, მაგრამ „ზაფხუმი“ გაკრეშე:

ღრუბლის ბუმ-ბულებს და ქარის ბორბალს
ცის უნაგირი, ცხენის თოქალთო
შორს გადმორეკენ ღრუბლის შოლტებით
ცისფერ ტილოზე ჩიტებს დანაფრთხობს.
აფრინდი ქორო!

როგორც ცხედავთ, ნ. ბარათაშვილმა, „მერანის“ თემაზე საკმაოდ მძაბულსი მისცა ქართულ ავანგარდისტულსაც.

ს. ჩიქოვანის ადრეული პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი ნიშან-თვისებაა ანტიფსიქოლოგიზმი (თუმცა თავად აღნიშნავდა, რომ უარყოფდა არა ფსიქოლოგიზმს, არამედ — დრამატიზმს). იგი საგნების განლაგებით, ნივთების აყდრებრთაა გატყუებული, რომლებიც გარს აკრავს ადამიანს, ზემოქმედებს მასზე, უცვლელ ფიქრსა და მიმართულებას, მაგრამ თავად სუბიექტსა და მის არსზე არაფერს გვეუბნება. ადამიანი ასეთ დროს ჩანს გარდგნულად, როგორც კონსტრუქცია, როგორც მექანიზმი. მისი წუხილი, სულის განგაში, სიხარული, ვნება, ოცნება ყურადღების მიღმა რჩება („კიბერნეტიკის მამა“ ნ. ვინერი მანქანასა და მოაზროვნე არსებას განასხვავებდა ფანტაზიის უნარით, რაც ახლის შექმნის წყაროდ მიაჩნდა), პიროვნება თითქოს ერთი განუღიოზული მანქანის ქანკიკია, რომელსაც სამყარო ჰქვია. ასეთ ლექსს იღვია. იღვის განვითარება, აზრის დომინანტი განსაზღვრავს. მაგრამ აკლია სულის სილბო, სითბო, სინაზე, ერთი სიტყვით ის, რასაც „ადამიანური“, „ჰუმანური“ ეწოდება („მექანიზმია ჩემთვის ყველა ადამიანი“, წერდა პოეტი). ლექსის ფსიქოლოგიური ნიუანსირება შეცვალა ლოგიკურმა განსჯამ, ორატორულმა პათოსმა, რაც ასე აუცილებელი იყო აგრიტაციურ-პროპაგანდისტული პოეზიისათვის.

იქნებ იმიტომაც უბრუნდებოდა ასე ხშირად დ. გურამიშვილისა და ნ. ბარათაშვილის ლანდებს, რომ მის პოეზიას აკლდა სევდა და ნადველი, როგორც ადამიანური არსებობის ყველაზე ბუნებრივი ხვედრი („ხომ დაიღუპა სამშობლოში ბა-

რათაშვილი — დე, დაიკვილოს ჩიქოვანმა ცეც აკვანიდან“), რამაც საბოლოოდ ფსიქოლოგიზმის აღიარებამდე მიიყვანა, თუმცა ლოგიკური აზროვნების სტილიც შეინარჩუნა.

ანტაფსიქოლოგიზმი ნათლად გამოვლინდა, აგრეთვე, ორატორული ტიპის ლექსებში, რომლებითაც ს. ჩიქოვანი ვლადიმერ მაიაკოვსკის ენათესავება (მიუხედავად არაერთი განცხადებისა, ს. ჩიქოვანისათვის დადა მახლობელი არ ყოფილა).

5. იდიოტიზმის აკოლოგია

მას შემდეგ, რაც დაიწყო რღვევა ლექსის კლასიკურმა პარმონიამ, აზრსაც გაუჩნდა ბზარი. პოეზია ყველა მიმართულებით ისწრაფოდა, ყოველგვარი მასალის დამორჩილებას ცდილობდა — არისტოკრატიული სალონები და ჭუჭყიანი ქუჩა, ჯანმრთელი სული და სნეული ფსიქიკა, რითმის კულტი და ვერლიბრი, რელიგია და უღმერთობა, ადამიანი და მანქანა, რაფანირება და მძვრევა. ლიტერატურა ციებ-ციხელებამ მოიცვა. თითქმის ყოველი პოეტი სკოლის შექმნის, მხატვრული აღმოჩენის, ჯგუფის ლიდერობის მანიამ შეიპყრო. ასე გაჩნდა დადაიზმიც, როგორც უცხო კუნძული, პოეზიის რუკაზე. თვლიან, რომ მისი საწყისი იყო კუბიზმი და ფუტურიზმი.

უკვე ითქვა, რომ დადა ბავშვის სათამაშო ხის ცხენს ნიშნავს (ლექსიკონის გადაფურცვლისას მასზე სრულიად შემთხვევით შეჩერდნენ ტყარა, იულზენბეკი და არპი. თარიღი — 1916 წლის 8 თებერვალი. სხვათაშორის, ტრისტან ტყარა მაშინ ოცი წლისა არც იყო). თითქოს პოეტი უნდა დასულიყო ბავშვის ფსიქიკამდე და მისებრ ელუღლულა. აქ უეჭველად იყო ნაპოვნი სწორი ნიუანსი — მიამიტობა ემოციის თანმხლებია, საპირისპირო ლოგიკური ცნებისა. ბავშვის ფსიქიკა სწორედ ყველაზე ახლოა წინაპართა სამყაროსა და სიცოცხლის იდუმალებასთან, ბუნებრივი, უშუალო, გულუბრყვილო. მაგრამ დადას მიზანი არ იყო ბავშვის ფსიქიკის წარმოლტყენა, არამედ — ლოგიკური ცნობიერების ბავშვური ამეტყველება, ე. ი. მკაცრი, ცხოვრებისეული მასალის მიამიტური სტილიზება, რამაც წარმოშვა ირონია, არასერიოზულობის ეფექტი. პაროვნება ავლენს დიდ ცოდნას, გადმოგვცემს არაბავშვურ

მკალას, ცნებებს, ტერმინებს, მაგრამ თითქოს შევწებულად თავს ისულებლებს, იდიოტს ემგვანება. დადასტურებულ ლექსი ამ გათიშვის ნაყოფია, ეს მისი მთავარი სტილური ხერხია, რითაც სხვებისაგან განირჩევა. იგი არაა იუმორი, სატირა ან სარკაზმი, შევწებულადაც არაფერს ბაძავს, ინტელექტულობაც ჭაგრძნობია, მაგრამ მთლად არც ეკვიანურია, თუმცა მწველ დაკვირვებებსაც შეიცავს. ასე რომ, დადასტურებულად ლოგიკური ჭკრეტისა და პოეტური უშუალობის ზღვარზე. იგი მოგვგონებს იმ წიგნიერი ადამიანის მეტყველებას, რომელსაც განსჯის უნარმა უღალატა, ოცნებას რომ კარგა ხანია თავი შიანება, მაგრამ ფიზიკური მოზროვნეც ვეღარ გახდა. უნდა შევნიშნოთ, რომ ავლებენ პარალელს დადასტურებასა და კიბერ-ნეტიკულ პოეზიას შორის²³.

ასეთი სტილი უკვე თავისთავად არის შებოქლი, გამაღიზიანებელი, როგორც ერთი, ისიც ხელოვნურად შექმნილი, ფსიქიკური მდგომარეობის უსასრულო ვარიანტი. იგი სულის ირონიულ-ცინიკური მოძრაობის არაცნობიერი ფიქსირებაა, საიდანაც წარმოიშობა სიურრეალიზმის „ფსიქიკური ავტომატიზმი“, მოტივირებული ა. ბრეტონის ინტუიტივიზმითა და ზ. ფროიდის ფსიქოანალიზით (რომელსაც ანდრე ბრეტონი, როგორც ექიმი, კარგად იცნობდა). მაგრამ ერთი რამ ცხადია — დადასტურებული ლექსის ავტორი განათლებული პიროვნებაა. იგი თამაშობს კულტურით, მისი მეშვეობით ერთობა, რასაც საბოლოოდ მოპყვება ნიჰილიზმი და ცინიზმი. მათი აღიარება ადამიანურ არსებობას აბსურდულ წარმოგვიდგენს. სიცოცხლისათვის ბრძოლას — აზრდაკარგულად, ყველაფერს ერთი მნიშვნელობა დაესმის საყოველთაო არარაობის წინაშე. ასეთი პესიმიზმი აღარაა ტრაგიკული, აღარ იძლევა ენერჯიას²⁴.

ა. ბრეტონის აზრით, „კუბიზმი იყო ფერწერის სკოლა, ფუტურისტი — პოლიტიკური მოძრაობა, ხოლო დადასტურებული არის სულის განსაზღვრული მდგომარეობა“. დადასტურებული მანუალურში ნათქვამია: „წარსულის მოსპობა არის დადასტურებული, მომავლის მოსპობა არის დადასტურებული, მეხსიერების მოსპობა არის დადასტურებული... აბსოლუტური, უდავო რწმენა ყოველგვარ სტიქიურ, უშუალო სურვილს“. მსოფლიო სისხლისღვრით თავმოებუნებული, გაწამებული თაობის ხმა მოგვესის ლუი არაგონის

სტრიქონებიდან: „არ გეკირდება არც მხატვრები, არც ლიტერატორები, არც სკულპტორები, არც რელიგია, არც რესპუბლიკელები, არც როიალისტები, არც იმპერიალისტები, არც ანარქისტები, არც სოციალისტები, არც ბოლშევიკები, არც პოლიტიკა, არც პროლეტარიატი, არც დემოკრატები, არც არპია, არც პოლიცია, არც სამშობლო — კმარა ყველა ეს სისულელე. არ გვინდა არაფერი, მეტი არაფერი. არაფერი, არაფერი, არაფერი“.

1923 წლისათვის დადა სიურრეალიზმში გადაიზარდა, რომლის ლიდერები იყვნენ ა. ბრეტონი, ლ. არაგონი, ფ. სუპო (ობიექტური მიზნების გამო ეს არ მოხდა საქართველოში).

დადაისტური ლექსები უწერიათ პ. ნოზადეს, ყ. ლოლობერიძეს, ა. ბელიაშვილს, ი. შენგელიას, ბ. გორდუზიანს („DADA“, „H₂SO₄“; „ბენო გორდუზიანი ასე ფიქრობს ლიტერატურაზე“, „დროული“, № 2), ბ. აბულაძეს („მოგზაურობა“, „H₂SO₄“; „მელანხოლია“, „ლიტერატურა და სხვა“), შ. ალხაზიშვილს („ამერიკანული დუელი“, „H₂SO₄“; „100“, „ლიტერატურა და სხვა“). ზოგი მათგანი დაბეჭდილია ფუტურისტული „ტიპოგრაფიული რეველუციის“ პრინციპით.

ლექსის სტრუქტურასთან ერთად ირღვევა არსიც. „მულ-მოსულმა შეყლაპეთ თოლხო გაზაფხული“, ურჩევს მკითხველებს ბ. აბულაძე; ა. ბელიაშვილისათვის ირონიასაწებელია, რომლითაც აფასებს იგი თავის პროტოზას. ირონია მეტწილად წარმართულია საკუთარი პერსონისაკენ: „ვარ ნაღდი როგორც იაგორასა საქწორზე აწონილთ კვირვანქა ხურმა და ცხვირი მაქვს გენერალ ბაგრატიონისა, რომელმაც იგრძნო ნაპოლეონის სიშორე თავის ცხვირით“. შ. ალხაზიშვილისათვის მთვარე ნიკოლოზია, რომელიც შავ სახრჩობელაზე ჰკიდია: ბ. გორდუზიანი ლექსებს წერსა წამწამებით, ხოლო ცხოვრებას ყნოსავს ჭიბიდან. მაქა ორი რამ აწუხებს — ლექსი და საკუთარი თავი.

პავლო ნოზადის „დადა და ქინძისთავი“ („H₂SO₄“) დაწერილია თავისუფალი ლექსით, პუნქტუაციის გარეშე, რათა ასე წაეხას ერთმანეთს გროტესკული, ცინიკური ასოციაციები, ქინძისთავზე ფიქრით აღძრული, ქინძისთავზე წამოცმული, რადგან იგი ახსენებს ჩაპლინს, სუპოს, კრუჩინონის.

სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდებიან, შეიძლება ითქვას, არაცნობიერი იმპულსებით, რომელთა გააზრება შეუძლებელი ჩანს. დღევანდელი მკითხველსათვის ეს არის ფრაზების დომინანტი, რომლის მხატვრული გამართლება შეიძლებოდა თუ მათგან გამოსხივებული ენერგია ჩვენ ემოციურად განკვეფვობდა, ფიქრს აღვიძრავდა, ჩაგვიტრევდა თავის მდინარებაში. ამ ქაოსს მაშინ ჩვენვე მივანიჭებდით წესრიგს, გავიზარებდით საკუთარი სულიერი დღელის კვალობაზე. ცივი საგნების ნაკადი იშლება და იფანტება. მარტოოდენ ფორმალობა აქაც მარცხის მომტანია. ხოლო სტრიქონების მღვდა გახედვა, სიღრმეში წვდომა ფუქია, რადგან სიცარიელეში ვეშვებით:

მე შემოვხაზე ბრწყინალე გეგმა ქუჩის
 ორკოფობა საკახმავთ არ გამოდგება
 იმედი დაიკარგებოდა შიკრიკის კვალში
 შევიტანეთ სასახლეში სადაც ყველა ნაცნობი იყო
 მხეცი აყანყალდა
 ოთხი ფეხით
 ფაშვით ბუზივით
 და მოგვახსენა დეკლარაცია.

ასევე უნდა შეფასდეს „პატრიოტიზმი“ და „მელანხოლია მეცამეტეჯერ“.

„H₂SO₄“-ის ფურცლებზე დაიბეჭდა ჟანგო ლოღობერიძის დადასტურებული ლექსების მთელი ციკლი („პირდაპირ შებრუნებულათ“, „ჟანგო დადა და ფაბრიკანტების კოალიცია“, „თეორიები“, „კანტორა“, „კომპოზიცია მე-6-ე ბოდის“). მართალია, იგი ვერ ჯობნის ტ. ტაბიძისა და გრ. ცეცხლაძის ანალოგიური ყაიდის ნაწერებს, მაგრამ მაინც საგულისხმოა. ხუთივე ლექსი ვერლობრია, რითმებისა და მეტრისაგან თავისუფალი. ავტორი ვვაოცებს ექსცენტრული სახეებით („გაიკეთეთ გული პამიდორის“, „ჰაერს გაეხადეთ ტყავი“, „გულზე დამადგით ტყავის უნაგირი“, „ვარ აღელვებული როგორც დილით ძროხის ნაჭერი“). იგი მართლაც წერს პირდაპირ და შებრუნებულად, რომელშიც სხედასხვა საგნები ლავდება არაცნობიერი ასოციაციებით. დაცილებული სიბრტყეები ერთმანეთს წამიერად ერწყმის ისე, რომ ლოგოკური კავშირი მაქსიმალურად დაიარღვეს. ალოგიზმი იწვევს ირონიასა და ლიმისს — იმედის, მოლოდინს გაცრუების გამო.

კადრების ცვალება, ერთმანეთზე უეცარი წაფენა გვაძლევს სინამდვილის აჩონჩხილ სურათს, კუბისტური ნახატის ანალოგიურს („თუ ხბო მაკლია ტროტუარზე არ იზრდება კარგი ხალხი ამერიკაში მიყვარს ტიპ-ტიპ და ორი ბოძით მივემგზავრები ჩემი კბილის ამოსათხრელად“).

აი, ჟანგო მიაბიჯებს ქუჩაში. მას ებრძვიან თამბაქოს ტრესტი, დამფუძნებელი კრება. ჟანგოს კი უნდა გახსნას საპნის ქარხანა. ამიტომ შეშინებული ხალხი ხეზე არბის. იგი იღებს კათხას, რათა „პროსპექტის მტწუტს“ თავი ახადოს და კათხაში ჩაწუროს. ხეებზე ძვლები დარჩნენ. აღარც ისინი აპირებენ ჩამოსვლას. შემდეგ უნდა გახსნას ყავის ტრესტი, სტამბა და მოიწვიოს „დასავლეთ ევროპის ცხენების ყრილობა“. ჟანგო ჩანს ყველგან და ყველათურში. „შაქრის სურვილით კავკასიონს მოკვამა თავი“. მაინც დაუტყრომლად აშენებს და ფაბრიკანტებს იგინებს.

ლექსის სათაურია „ჟანგო დადა და ფაბრიკანტების კოალიცია“. მძაღალი უკვე სათაურშივეა დაგეგმილი. მაგრამ ლექსის ბიუჯეტი, პოეტის აზროვნება აშკარად ავადმყოფურია, არა ხელოვნურად ჰიპერტროფირებული. ავტორი ვერ თამაშობს ინტელექტუალური დებილის თუ შიზოფრენიკის როლს, ამედავენებს მხოლოდ თავის დარღვეულ, პათოლოგიურ ცნობიერებას.

შემდეგ ლექსში („თორაები“) კიდევ უფრო ღრმავდება კოშმარული წარმოსახვა („ფეხები გულში უწყევია ქალწულებით ნივთებში არის სისხლი თევზების მატარებლის“, „მოკრილი ხელით უნდა მოიხოცონ ცხვირი შეუშვირეთ სახეები წყალსადენს ჟანგომ თქვენ სახეზე აღმოაჩინა სავარძელი სავარძელში წვალებით ჩაჯდება ძროხა“), რეალობასა და ნორმალობას დაცალეებულა. თითქოს ავადმყოფურ ფანტაზიას უნდა ახლდეს მეტი სიმწვავე, სიღრმე, განწირული ტონი, დაღუპვის შეგრძნება, მაგრამ დადა ანტიდრამატული მოვლენაა. იგი სათაურს იღებს მაინც ცნობიერებიდან და არა ფსიქიკიდან. ამდენად — საგნებს-ს გარეგნული სახე, ხაზი აინტერესებს და არა თვისება. საგნები თითქოს აკურია, რომლებითაც უნდა აიგოს ლექსის შენობა. პოეტი ემგვანება შემოიღ ინჟინერს, რომელიც სამყაროს გარდაქმნის მანიამ აიტანა.

მაგრამ ვერ აგებს მთლიან კონსტრუქციას და ცალკეული ექსტრავაგანტურა სახეებით იფარგლება.

ე. ლოღობერაძეს ძალუძს ცალკეული დეტალის უჩვეულო რაკურსში დანახვა (თუმცა პოეტურობას მოკლებულია). მაგრამ საგნებს ვეღარ აკავშირებს. ისინი ცალ-ცალკე გარბიან, თავიანთთვის ეღერენ და უწესრიგო ხმაურის ეფექტს ქმნიან, შეგნებულად რომ გვაღიოსინებენ. ხაზგასმული ორიგინალობა სულსათვის მიუღებელია, რადგან მასში ვერ მკვიდრდება, მას ვერ იმორჩილებს. ასეთი მანერა ხელოვნურობის გამოვლენაა, თითქოს რომბოტი წერდეს ელექტრულ დეტალებს, რომლებიც სტყვათა მექანიკური ჯამია („წეროლი კუდი დაახველებს“, „ხმამ ყელში ნახევრად ჩაითრია ტროტუარი“, „თვლებიდან გამოვრბოდა სწორი ხაზით ზე-ტყის მასალა“, „კატებმა ჩაიციეს პესნიმიზმის კოსტიუმები“, „შეგვატყობინეს რომ ჩვენა ვართ ჩექმის ყელები“), ავტორს მხოლოდ ქაღალდზე გადააქცა გონებაში მოთარეშე სიტყვები, შერჩევის, დაბვეწის, გაანრების გარეშე, ცნობიერების ველზე გადავლილი მღვრიე სინამდვილის ნაკადი, რებუზად და იეროგლიფად აღქმული.

აქ ისევ წამოიჭრება ხელოვანის პათოლოგიური ცნობიერების პრობლემა, რაც ჩ. ლომბროზოს შემდეგ ერთხანს ფართოდ გავრცელდა. მაგრამ „გენიალობა და უშლილობა“ დაიწერა მანამ, სანამ დაშკვიდრდებოდა მოდერნიზმი და აქანგარდიზმი. XX საუკუნის ხელოვნების არაერთი ნიმუში მოგვაკონებს შიზოფრენიკთა და პარანოიკთა ნააზრევს²⁵. ხოლო მრავალი შემოქმედი ნევროპათად მიიჩნევა. თითქოს გადააწია ნორმალობის ზღვარი და ათვისებულ იქნა ცნობიერების აღრე უარყოფილი ცელი. ეს ერთის მხრივ, — სტრესული სიტუაციები, დაძაბული ურთიერთობანი, ნერვული გარემო, რომელთაც იწვევს ურბანიზმი, ცივილიზაციის ბიბოქარი ტემპი, მაღლა სწევს სულის ტემპერატურას, წარმოშობს ფსიქონევროზთა გამას.

უშლილობა ველურობასა და პირველყოფილობის აღდგენაა, არაცნობიერის და ცნობიერის დიფუზია, ხოლო ქანადობა, თხზვა, აგრეთვე — სულის სიღრმეში დაძირვა, სასიცოცხლო ძალთა განცდა, უძველეს ინსტინქტთა საუფლოსკენ

უქუქცევა, მიახლოება საკუთარა და კაცობრიობის ბავშვობასთან.

მოძრაობა უკვალოდ არ იკარგება. მას მუდამ აქვს ვაჰმოძახილი. არც დადაიზში გადაგებული უმემკვიდრეოდ, სხვათა შორის — არც საქართველოში.

დადაიზში ხელახლა აღორძინდა 70—80-იან წლების ქართულ მწერლობაში და ფუტურისტული ელემენტების დართვით, რეალისტური თვალთახედვის, სიფხიზლის შენარჩუნებით ირონიულ-პაროდულ ნაკადად გაფორმდა (ტ. ჰანტურია, ვ. ჯავახიძე, მ. მაჭავარიანი, მ. ფოცხიშვილი, გ. დოჩანაშვილი, ნ. ბართაია, თ. წიგწივაძე). მან მოიტანა ცინაზმისა და ნაპილიზმის საკმაო დოზაც. მართალია, ასეთი სტილითა და მსოფლგანცლით შედეგები არ დაწერილა, მაგრამ მათ ლიტერატურული ცენზორისა და ტერორისტის ფუნქცია შეასრულეს, დაუპირისპირდნენ ისევ რომანტიკულ ესთეტიკას, ცხოვრებისეულ მანკიერებას, სულის ბალასტს, რათა ახალი ხელოვნებისათვის გზა გაეწმინდათ (ასენიზატორის ფუნქცია). მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ხელოვნების ყველა ენარი, ყველა სტილი გაჩნდა მხოლოდ ერთი მიზნით — მაქსიმალურად გამოავლინოს აზრიანი ემოცია.

6. კონსტრუქტივისტული თეორემა

კონსტრუქტივიზმიც სათავეს იღებს ფუტურიზმისა და კუბიზმისაგან, მაგრამ რეალიზმისაკენ არის მიმართული. ამიტომ იგი თითქოს მათი მათეობელი რგოლია, შესაბამისად — მასში სამწვე მათგანის სტილია შერწყმული. კონსტრუქტივიზმი ხელოვნების მოღელირებაა ტექნიკის პრინციპების მიხედვით და ამდენად ინდუსტრიული საზოგადოების სულს, პათოსსა და ტენდენციას ავლენს. კონსტრუქტივიზმის საპროგრამო მანიფესტში, რომელსაც ხელს აწერენ როდჩენკო და სტეპანოვა, ნათქვამია: „ძირს ხელოვნება, გაუმარჯოს ტექნიკას“; „ძირს მხატვრული ტრადიციები, გაუმარჯოს ტექნიკოს-კონსტრუქტივისტს“; „ძირს ხელოვნება, რომელიც მხოლოდ აღამიანის უმწეობის ნილაბია“). მაგრამ ტექნიკა ზუსტ მეცნიერებათა პარამოა და ამიტომაც კონსტრუქტივიზმი რაციონალისტური მოვლენაა. მისთვის მიუღებელია სიმბოლისტურ-რომანტიკული ილუზია, ქიმერა, ზმანება. ნივთი, საგა-

ნი, რეალური გარემო, მათი ხაზები, სტრუქტურა, ფერები — აი მისი მიზეზი და მიზანი. ძველ ხელოვანს თანდათან ცვლის ინჟინერი და რეჟისორი, უფრო ზუსტად — მასალის კონსტრუქტორი, რომელიც გონებით, ცნობიერის დონეზე ქმნის კონკრეტულ მოდელს, ქმნილებას, თხზულებას. მისთვის ემოციურია ის, რაც ფუნქციურია. ხოლო ყოველი დეტალისათვის ფუნქციის მინიჭება მოითხოვს სიზუსტეს, მათემატიკურ გათვლას, კომპიუტერულ გაანგარიშებას. ამიტომაც სტილს ცვლის კონსტრუქცია, პოეზიაში შემოდის პროზა, გრაფიკული ნიშნები, ყოფითი უხეში ენა, უარგონი, როგორც კოლაჟი, დიალექტიზმები, საერთაშორისო სიტყვები. ნეორომანტიკულ არტიზტიზმსა და რაფინირებას ცვლის სინამდვილის მღვრე ნაკადი²⁶. აღნიშნავენ, რომ კონსტრუქტივიზმმა დიდ წარმატებას არქიტექტურაში მიაღწია (ვაგნახენოთ ლე კორბუზიე). მაგრამ ოციანი წლების საბჭოთა პოეზიასაც საკრძნობი კვალი დაამჩნია.

როგორც „ლეფის“, ისე „H₂SO₄“-ის აზრით, შემოქმედნი არის სინამდვილის რეჟისორი ანუ კონსტრუქტორი, რომელიც სრულიადაც არ იზღუდება ხელოვნებაში მასალის ორგანიზებით. გამოდის ამ სფეროდან და ცდილობს გარემოს გარდაქმნას ანუ ახლებურ ესთეტიზებას, ინდუსტრიული ყოფისა და აღამიანური ურთიერთობის მოწესრიგებას, მოღვლირებას კომუნისტური თვალთახედვით, მანქანური სიზუსტით, მათემატიკური პარამონიით. სრულიად აშკარაა, რომ ახალი ტიპის ხელოვანი მასების ლიდერი უნდა ყოფილიყო, ე. ი., ფაქტურად თავის თავზე აეღო უფრო მეტი, ვიდრე პარტიულ ხელმძღვანელს. ამავე ფუნქციისაკენ მიისწრაფოდა „რაპპაც“, ოღონდ ნაკლები კულტურითა და მეტი ელვარიზმით. ამ ტენდენციის გამოვლენაა ისიც, რომ 1919 წელს ვ. მაიაკოვსკიმ მოინდომა „კომფუტის“ პარტიულ ორგანიზაციაზე რეგისტრირება. ამიტომ ცხადდებოდა ფუტურისში „სახელმწიფო ხელოვნებად“ და ქართული ავანგარდისტებიც მოითხოვდნენ „ლიტტატურის უფლებას“. ის, რაც ვერ მოხერხდა საბჭოთა კავშირში, ნაწილობრივ განხორციელდა იტალიაში: აქ ფუტურისტებმა 1918 წელს ჩამოაყალიბეს პოლიტიკური პარტია, დაუახლოვდნენ ბენიტო მუსოლინის და გახდნენ მისი მეხოტ-

ბენი, უახლოესი თანამდგომნი (თვით „დუჩეს“ ზოგჯერ „პო-
ლიტიკურ ფუტურისტს“ უწოდებენ). და მაინც — მუსოლი-
ნიმ ფუტურისში სახელმწიფო ხელოვნებად არ გამოაცხადა!

შემოქმედება ყოველთვის ოცნება და გლოვია მასზე, რაც
ავტორს ეწადა და ვერ მიადწია. იგი თითქოს ცხოვრებისაგან
უარყოფილია (ან ასე ეჩვენება), რომელიც სიტყვას, ფერს,
ბგერას შეეფარა, რათა ილუზიური ქვეყნის მბრძანებელი
ყოფილიყო. აღამიანის ბუნებაში ხელოვანს წარმოშობს კონ-
ფლიქტი სურვილსა და შედეგს შორის, მისგან აღძრული
ტკავილების ნაირგვარი სახეცვლილება. მაგრამ ფუტურისტ-
კონსტრუქტივისტმა ხელოვანმა ეს არ იკმარა, რეალობაში
გადაიჭრა და მისი გარდაქმნა მოინდომა.

ავანგარდისტ ხელოვანს ახსოვდა ფ. მარინეტის პირველი
მანიფესტის მეშვიდე პუნქტი: „სილამაზე არ არსებობს
ბრძოლის გარეშე, არც შედეგები იქმნება აგრესიის გარეშე.
პოეზია უნდა იყოს სასტიკი შეტევა უცნობ ძალთა წინააღ-
მდეგ“... „უცნობი ძალა“ ყველამ თავისებურად წარმოიდგი-
ნა და გაიაზრა.

კონსტრუქტივიზმი მხოლოდ კონკრეტული მასალის ხე-
ლოვნება როდი იყო. იგი აბსტრაქციასაც საკმაოდ გულსხ-
მობდა, რომლისკენაც უბიძგებდა ნაცრისფერი ინტეგრალი.
გადავიკითხოთ ბ. ელენტის ოთხნაწილიანი „პლასტო პოემა“
(„ლიტერატურა და სხვა“). მართალია, იგი დადასტურ იდი-
ოტიზმსაც შეიცავს და ლირიკულ სტრიქონებსაც („მცოვა
მარტო მე — როგორ სციოდა უანადარკს ან საცონარულას კო-
ცონზე მიკრულს ფრჩხილით და თმებით“). მაგრამ უფრო
მეტად განყუნებულ სახეებს, რომელთა საგნობრივი წარმოდ-
გენა და ერთმანეთთან დაკავშირება ჭირს („გვეჭირა ძვლებზე
საქართველო, როგორც ბრაუნინგი და ვუმინზებლით. ბერინ-
გზე მკვრივად გაყინული ჩვენი შუბლები უშენდნენ ღრუბ-
ლებს უბლაგვესი მზის დუბლიორებს ვიდეჭი, როგორც ძე-
კატომბა გიგანტური ავანტიურის ფეხადგმული დებიუტანტუ-
ბი. იყო კიოსკი — ბალერინა. გაბრწყინებული ტრაპეზივით.
ის ეხლაც ბრუნავს დარკინული და მოარული“).

ბ. ელენტის ლექსების აბსტრაქტული ნაკადი პათეტიკური
და ორატორული ტონალობით იშლება. იგი თითქოს აუდი-
ტორიას მიმართავს. ამიტომ „მეს“ ცვლის „ჩვენ“. საგრძნობია

ურბანული განწყობილება, მკვეთრი სახეობრივი აზროვნება: „ვიმღეროთ ძვლებით, ფრჩხილებით, ნესტოებით, ჩვენ სინესტეში ხომ ღრუბლებიც ვერ გვედრებიან“, „რომ ახლა დავცხრი და თანაბრად მეამბორობა გომბორას ყინვა და დამწვარი პოხიერება“, „ეხლა გული დანაწედაც კი დაეგება“, „მკერდები გვედგა ჩვენ ვერღენივით“, „ღამეები გაღვყარო თმებზე ფერფლივით“.

ბიძინა აბულაძის „ტფილისის მზეზე“ კონსტრუქტივიზმინა და დადაიზმის ნაერთია. თუმცა ამჯერად ორივე ცნება პირობითია. ავტორი შლის ასოციაციათა ქსელს, ერთის შეხედვით — ბუნდოვანს, მაგრამ აგებულების თვალსაზრისით ლოგიკურს. კონსტრუქციის სიზუსტეს არღვევს დადაისტური მსოფლგანცდა, რაც პოეტს აიძულებს ილაპარაკოს ურთიერთსაპირისპირო აზრებით („ვაფურთხებ ტფილისს, ასე ვერაეს და ვიგინდარას“, „ჰოი, ტფილისო, მოვალ შენთან შენი ბასალა და მოწინააღმდეგე ჩამოგართმევ კოჟრიან ხელებს“). ლექსს გასდევს მომწოდებლური პათოსი, პუბლიცისტური ენებიანობა, ესეისტური ნაკადი (ბ. აბულაძე მალე ჩამოსცილდა პოეზიას და მთარგმნელობით მუშაობას მიჰყო ხელი).

ს. ჩიქოვანის ლექსებში ხშირია ტლანქი და უხეში ფიგურები („ორგვლივ გონებით ანახსნელი საკითხებია“, „თითქოს შრომა მაქვს მე ოფლივით გამოშვებული“, „კლუბის ლიდრემეში დაავსვენევი“, „დაბაჟსებული აზრების ფოკვი ჩაძრულიყო წლებში ტომრობით“, „როგორც წყურვილი, ჩემო მერანო, ისე გვინდა ჩვენი გალანვა“), ზოგჯერ კიდევ — ძლიერი, მაგრამ აბსტრაქტული, ე. ი., აკრობატული სურათები („სულ მცირე აზრიც გაჩენილი, როგორც ცინდალი დაჭდეს თქვენ გზაზე და მოგვედოს, როგორც სახადი“, „ლუდის ბოთლების პროპკებიდან ამორბის გორაკი“, „ხალხს ასტრონომი შეადარებს ვასკვლაეების მცურავ კალიებს“).

აბსტრაქტულ ხედვამდე მივყავართ შეცნობას, საგნის გააზრების წყურვილსა და პათოსს, რომლის დროს მრავალი შთაბეჭდილება ერთმანეთს ეკეცება და იქცევა ერთ კრიტიკოგრამულ კადრად. ასეთი კადრების სინთეზი რებუსული მეტყველებათა, რომელსაც სჭირდება სპეციალური გაშიფვრა, ისევე როგორც, ვთქვათ, კუბისტურ სურათს. ხელოვანი იმდენად ღრმად იჭრება საგნის არსში, რომ საგრძნობლად

სკლდება კომუნიკაციის დონეს და მონაპოვარი — ნაგრძნობი და განცდილი, მოელის დამატებით კომენტატორს. ასე ჩნდება შემოქმედსა და მკითხველს შორის შუამავლის, ე. ი. კრიტიკოსის აუცილებლობა.

მაგრამ ს. ჩიქოვანის ცალკეული სახეები აბსტრაქტულია, ხოლო კონსტრუქცია ლოგიკური, არა თხზვის პროცესში სტიქიურად წარმოქმნილი, არამედ წინასწარ მოფიქრებული. მაკ., პოეტი თუ ერთის მხრივ ამბობს — „მუხეზისა და მუხეუმის მოკვდეს მღერანი“, მეორეს მხრივ დასძენს — „ხმელთა ბებერო მოტორებო, ჩემი სალამი“. ამგვარი დაპირისპირების მოღველი აღრევეა მოფიქრებული და შემდეგ — პეტურ სტრიქონებად ქცეული.

გავიხსენოთ ლექსი „წვიმების ქვეშ“ — პოემიდან „ჩემი დანაშაული“ („მემარცხენეობა“ № 1), რომელიც მოგონებაა, თუ როგორ მოუხსრო წვიმამ პოეტს სატრფოსთან ერთად „მთაწმინდის გაღმა“. სიუჟეტი თავისთავად მარტივია. მაგრამ გარკვეულ ამბავს გადმოსცემს, რომლიდანაც სათავეს იღებს ასოციაცია და რომელიც ერთიან ყალიბში აქცევს ფიქრთა მდინარებას. ლექსი შეიცავს უხვ ინფორმაციას. ყოველი სტრიქონი ახალი მასალის შემომტანია, ახალი სიბრტყის ათვისების სივანალია („შორს მოტეხილი ხე. ბავშვივით ყვირის, მუხლებში შიში. ჰკრთი და ჰკანკალე. წვიმის თმებიდან ჩვენ მოვიგონებთ ღანესტილ ტარილს და ჰყრიან შტოებს ქარბუქები დაკლანკილები“.) მაგრამ მოძრაობს არა საგნების ქარიშხალი (როგორც, ვთქვათ, გ. ტაბიძის ეფემერების რკალში), რომელიც ფსიქიკის მღელვარების ამეტყველებაა, არამედ — სათქმელი იტოტება, ივსება და მიემართება a წერტილიდან b-საკენ. წრეხაზის გარშემო ტრიალს ცვლის მოქმედების განვითარება, ასოციაციურ კომპოზიციას — ლოგიკური კონსტრუქცია, ხოლო სიუჟეტი მეტაფორულად იშლება.

ლექსში „მთაწმინდა“ რომ არ იხსენიებოდეს, გვეგონება კოლხური წვიმა ესხურება მიდამოს და ნესტი ძვალრბილში ატანს „ნეკრესებივით“.

სიმონ ჩიქოვანს მზერა მიმართულია შიგნიდან გარეთ — კონკრეტული საგნებისაკენ, რომელთა ამოძრავება და სიბშირე გადაადს სწორედ აბსტრაქციაში. მაგრამ მეთწილ იგი

ახერხებს მათს ხილვადობას. საგნების დინამიკას, მოქმედებაში ჩვენებას ავანგარდისტები ნივთად ქცევას არქმევდნენ. გ. ი. ძინი იძუდნენ მანქანის თვისებას. კონსტრუქტივისტული ლექსი ასეთ სწრაფვას ანიჭებდა ლოგიკურ ფორმასა და კომპოზიციას, წესრიგსა და დისციპლინას. პოეტი აკვირდება საგნების ფერსა და ხაზს, რომელთა კონფიგურაცია არის ლექსის სტრუქტურა.

ვადახედოთ კიდევ ერთ ლექსს — „წინა დღეები. მოსკოვი“ („ლიტერატურა და სხვა“). გ. ტაბიძემ ჩვენი ყურადღება მიაპყრო რევოლუციურ პეტროგრადს. ს. ჩიქოვანმა მოსკოვი არჩია. ქალაქი დანახულია გრაფიკის სახით, როგორც პ. პოეტი თათქმის მთლიანად შენიღბულია. იგი ახდენს საგნების დემონსტრირებას, მაგრამ არა კონკრეტული განლაგების, არამედ აბსტრაქციების კვლობაზე, რათა მღელვარე მოვლენებს არსს ჩასწვდეს („სივრცეები გაღმღერა ბრბომ და ბელურამ“, „მირბის და მირბის ტროტუარი ჩექმის ქუსლებით“, „და შემოიტანს ფარაჯებში ტროცკი რევლამენტს“, „მუშებს უყვარდა მანქანებს ლირიკაში თოვლი უმანკო“). ჩვენთვის უცნობია ავტორის სულიერი მდგომარეობა, განცდები, ფიქრები. იგი მხოლოდ ფიქსატორია, ნივთების მხილველი და აღმრიცხველი. ინფორმაციის სიუბზე, კადრების კონდენსირება, ქვრეტის ინტენსივობა — აი ამ ლექსის თვისება, რითაც ანალოგიურია კუმბისტური სურათისა. სამაგიეროდ ავტორის პიროვნება იხსნება ხედვის ექსტაზით, საგანთა დინამიკით, რითაც სულის ფარზე წარუშლელად აღიბეჭდა წარმოსახული გარემო.

კონსტრუქტივიზმი ფუტურისტული იდეების გონიერული ზომიერა, ანუ რეალისტური მოდელირებაა, არსებითად — რაციონალური ხელოვნების ახალი სახე, რომელშიც შეერთდა რევოლუციური პათეტიკა და ურბანული მსოფლგაგება. ხოლო განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა ლექსის ცნობიერ გააზრებას, აგებულებას, სიტყვის ფუნქციას. საინტერესოა გავხსენოთ, რომ ცლ. მაიაკოვსკიმ არა მხოლოდ თვითონ იქონია ზევაულენა ილია სელვინსკის პოეზიაზე, არამედ — თავადაც აითვისა მისი ზოგიერთი სახე თუ ხერხი²⁷. არც ის იყო შემთხვევითი, რომ ს. ჩიქოვანმა საბჭოთა პოეტური ეპო-

სის ერთ-ერთ მწვერვალად მიიჩნია „ულ-ალაევში-ნა“ (ე. ბაგრატიონის „ფიქრები ათანასეზე“-სა და ა. ტვარდოვსკის „ვასილი ტიორკინთან“ ერთად).

კონსტრუქტივისტულ პოემებზე შეიძლება ჩაითვალოს ს. ჩიქოვანის „ფიქრები მტკვრის პირას“ და „ბედი რესპუბლიკა“, რომელთაც ფაბულა არ გააჩნიათ, მაგრამ მთლიანობა ენიჭებათ ერთი იდეის ვარიაციული განსჯით, კონკრეტულ მასალაზე აღძრული ფიქრებით.

როგორც ითქვა, ყველა კონცეფცია, თეორია, სტილი თუ ენაჩი გაჩნდა მხოლოდ ერთი მიზნით — დაიწეროს შედეგად, შექმნას ადამიანის სულისა და ფიქრის ძეგლი. მახვილი აზრი, ზუსტი რითმა თუ უეცარი მეტაფორა ფუჭია, თუ ტექსტი. როგორც ბისტემა, არ არის ერთიანა, თუ იგი არ ცოცხლობს. ამიტომ ბუნებრივია, რომ დაისმის კითხვა — ბოლოს და ბოლოს რა შექმნა ავანგარდისტულ პოეზიაში ისეთი, რაც გაუძლებს დროს მდინარებას? რაც დარდა ამდენ ხმაურად?

პირველ ყოვლისა, ეს არის ორიენტაცია, ცალკეული იდეები, მათფლგანცდა, აზროვნების სტილი, რაც ყველაზე ძლიერად და სრულად გამოვლინდა ს. ჩიქოვანის როგორც ავანგარდისტულ, ისე რეალისტურ პოეზიაში. მან ოციან წლებშიც არაერთი მნიშვნელოვანი ლექსი შექმნა; ერთის მხრივ — „ცირა“, „ქარბორია“, „მეკამეჩეების ურმული“, „სანაპირო ჰიმნერა «ხაბო»“ და „სადუ“ („ბნელი ღამეა“ და „ის მოიტაცეს“), რომლებიც ავტორს არ შეუხსწორებია, მეორეს მხრივ — „გამოთხოვება“, „მგზავრის სიმღერა“, „მიძღვნა უკანასკნელს“ (ახალი ვარიანტით — „მეორე მიძღვნა“), „ვაშოთხოვება საყმაწვილესთან“, „ორი ავაღმყოფი“, „წვიმების ქვეშ“, „კავკასიონიდან ტავანროვამდე“, „მოსკოვი“ (მოსკოვი დიდი), „მიძღვნა ახალ პოეტებს“, „სოფელი მავონდება ქალაქში“, „რევოლუციურ მინდვრებს შესახებ“, „წინა დღეება. მოსკოვი“, „სიმონ ჩიქოვანის ნახტომი“ (ახალი ვარიანტით „აღსარება“), რომლებიც პოეტმა შემდეგ სავრძნობლად დახვეწა.

ამ ლექსებს არ ექცევა სათანადო ყურადღება ან ჩრონიით ახსენებენ ხოლმე, როგორც ჭაბუკა პოეტის ახარებას. მიზე-

ზი ალბათ არის მკითხველთა და კრიტიკოსთა ქარბი ტრადიციონალიზმი და კიდევ ის, რომ ჰიმონ ჩაქოვანს ისინი 1930 წლის შემდეგ ნაკლებად შექმონდა თავის წიგნებში.

კარგი ლექსების მაგალითებად შეიძლება დავასახელოთ, აგრეთვე, დ. გაჩეჩილაძის „ყოველდღიური ტფილისი“ და „ქუსლი ქალაქისკენ“, ნ. ჩაჩავას „შანდი და შროშანა“, ვ. ყურულის „პატროტიზმის დასასრული“, ნ. შენგელაძის „ბი-მურზოლა“, ბ. ყლენტიის „ნამდვილი გული“ ცალკეული საინტერესო სახეები მოეპოვებათ ყ. ლოლობერიძეს, პ. ნოზაძეს, ბ. აბულაძეს და ა. ბელიაშვილს.

ასეთია „H₂SO₄“-ის „ტერორის“ და ექსცენტრიზმის პოზიტიური ნაყოფი პოეზიაში. მას უნდა დაემატოს ტ. ტაბიძისა და გრ. ცეცხლაძის რამდენიმე დადასტურებული ლექსი და ჩვენ ხელთ გვექნება რჩეულ ნიმუშთა ინდექსი ოციანი წლების ქართული ავანგარდისტული პოეზიისა.



ფ. მარინეტისათვის ფუტურაზმი იყო „მომავლის დინამიკური ლიტერატურა“. ელექტრონის გული, მოტორების გუგუნის, თვითმფრინავების ხმაური, რკინა და ასფალტი თ-თ-ქოს ახალ ხედვას, სინტაქსსა და მგრძობელობას აყალიბებდა. ძველ სიტყვათა კავშირს ცვლიდა საგნების უშუალო ხილვა, მათი კინემატოგრაფიული სარჩავე და განლაგება. მაგრამ ის, რაც შეძლო პოეზიამ, ვერ მოხერხდა პროზაში.

მარინეტის „მაფარკა ფუტურასტი“ და „ბრძოლა ტრიპოლთან“ ვერ გაუტოლდა მხატვრული ლიტყვის შედეგებს. ფუტურისტული პროზა მკვდარი ექსპერიმენტი აღმოჩნდა. მაგრამ მისმა მოდელირებამ კიდევ ერთ მიმართულებას მისცა სტიმული — იქცა „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურის ერთ-ერთ საწყისად (მაგ., ჯ. ჯონსის პროზა).

გავიხსენოთ მარინეტის თხრობის სტილი: „1, 2, 3, 4, 5. სეკუნდი ზარბაზნები ალყა გამოშინებული დუმილი აკორდი ცამ-ცუმ იმავე წუთს ეხო ეხო ეხო სულ ეხო დავეუფლოთ ჩქარა დავაქუცმაცოთ უსაზღვრო ჰიმორეში ჯანდაბისაკენ ცენტრში 50-კალომეტრისანი კარტეზი ხტომა 2—3 6—8 უკუ-თქმა გირები დარტყმა მუშტის დარტყმა თავის დარტყმა ბა-

ტარება სრული სწრაფვა ძალა ბოპოქრობა რეგულირება სა-
ათების თარეში ბელი ისე მდაბალი მნიშვნელოვანი აშკაოა
სიზნანტე ტკეპნით კითხვა საოცარი შეშლილები ძლიერ ახალ-
გაზრდანი ძლიერ აღტაცებულნი კრინი ბრძოლა ფურია გან-
გამი ცოტა ცოტა კიმ კიმ ფურია ფლიგ ქისმონი ტოებზე ელე-
რა ბატალიონი კრაკ კრაკ ნელა რიცხვი 3/4 მარიცა ოფიც-
რებ-ს ყვირილი ჩხუბი ჩქარა კამ იქ ბუმ პამ პამ აქ იქ შორს
ირველივ ძლიერ მალლა ყურადღება ეშმაკმა წაილოს თავზე
ეშმაკი ალი ალი ალი“ 28.

ცხადია, ვერც საქართველოში შეიქმნა ფუტურისტული
პროზა (ერთადერთი სუსტი ცდა — ნ. ჩაჩავას ტელეგრაფის
სტალით დაწერილი მოთხრობა „ინციდენტები“ — „ლიტერა-
ტურა და სხვა“). მართალია, „H₂SO₄“-ელები იყვნენ დემნა
შენგელაია, პავლო ნოზაძე და აკაკი ბელიაშვილი, მაგრამ მათი
თეორიული ქადაგება და პრაქტიკა ერთმანეთს საგრძნობლად
დასცილდა.

დ. შენგელაია იყო ერთადერთი დასრულებული ოსტატი
„H₂SO₄“-ის წევრთა შორის, რომლის თხზულებანი მაშინვე
აღიარეს. „სანავარდო. დიდი უემური“ (1924) და „გურამ ბა-
რაშანდია“ (1925) ქართული პროზის უექველი მიღწევაა.
ჩანს, ავანგარდისტებს ხელს აძლევდათ დ. შენგელაიას (იგი
არ მონაწილეობდა ჟურნალ „H₂SO₄“-ში) ავტორიტეტით
თავიანთ-პოზიციის გამაჯრება და ამას აღრიშნავდნენ კიდევ.
განსაკუთრებით ხაზს უსვამდნენ პრიმიტივის. მართლაც —
დ. შენგელაია ჩინებულად ფლობდა მასალას, ხალხურ მეტყ-
ველებას, იცავდა ეთნოგრაფიულ კოლორიტს. მაგრამ, რო-
გორც ოციან წლებშივე ითქვა, დ. შენგელაიას პროზის სათა-
ვე იყო სიმბოლიზმი, შთამაგონებელი მწერლები — ა. ბელი
და ბ. პილნიაკი (დ. შენგელაიამ თარგმნა და 1925 წლის „მნა-
თობში“ დაბეჭდა ბორის პილნიაკის რომანი „შიშველი წე-
ლი“ — „Голый год“). მისი ნაწერების ემოციურობა, მუსი-
კალობა, მელანქოლია, ავადმყოფური მოტივები, არტისტიზ-
მი, სწრაფვა პოეტურობისაკენ — არ იყო მისაღები ავანგარ-
დიზმისათვის. დ. შენგელაიას „ცისფერი ყანწების“ წვეკრება
უფრო შეშვენოდა, ვიდრე „H₂SO₄“-ისა (სხვათა შორის —

ამავე წლებში მან მიუძღვნა თითქმის ლექსად დაწერილი მე-
ლანქოლიური ესეე სიმბოლისტ ვალაკტიონ ტაბიძეს).

ა. ბელიაშვილის „ავადმყოფი რასა“ (ფრაგმენტი რომა-
ნიდან) დ. შენგელაიას გავლენითაა დაწერილი და როგორც
სათაურიდანაც ჩანს — საკმაოდ დეკადენტურად („მემარცხე-
ნეობა“). ხოლო „ცხრა ცენტრი“ („მნათობი“, 1924, №№ 5,
7—8) თარგმანს ჰკავს. არც მასალაა ქართული.

ბ. ნოზაძის რომანი „ღღე და ღამე რევოლუციის“ („მნა-
თობი“, 1924) №№ 6, 7—8) ძირითადად რეალისტური თხზუ-
ლებაა. მასალა და იდეა უკვე სათაურშივეა განსაზღვრული:
ავტორს შემოაქვს შერეული შრიფტი, იშველიებს ტელეგრა-
ფის სტილს, რათა რომანს გარეგნულად მაინც მიაჩქოს ავან-
გარდისტული იერი; „ბ. ა“-ს (ბ. აბულაძე) იგი მიაჩნდა „სი-
უყუეტის კონსტრუქტივიზმის“ ნიმუშად.

* * *

დრო გავიდა. დაცხრა ფუტურისტულ-დადაისტური ავი-
ოტაჟი²⁹. დაიშალა „ცისფერი ორდენი“. დაირღვა არაერთი
სკოლა და მიმართულება. მაგრამ ავანგარდისტული სული ხე-
ლოვნებამ შემოინახა. იგი გამოვლინდა ახალი თეორიებითა
და ლიტერატურული პრაქტიკით (ჩვენში — 60-იანი წლები-
დან), თუმცა არა ძველებური გატაცებითა და ტოტალური
მასშტაბით. მაგრამ ტრადიციასთან ზომიერ სინთეზს არანაკ-
ლები წარმატება მოჰყვა (ო. ჭილაძის პოეზია და პროზა,
რ. სტურუას თეატრი, თ. აბულაძისა და ო. იოსელიანის კი-
ნოფილმები...).

ინდუსტრიული ყოფისა და საზოგადოების ატრიბუტები.
რომლებიც ყალიბდებოდა ამ საუკუნის გაროცრაჟზე, ჩვენი
არსებობის, ჩვენი ცხოვრების ნორმად და სტილად იქცა.
გაერცელდა ზაერთაშორისო მოღვლები სინამდვილესა და აზ-
როვნებაში, რამაც გაამწვავა საპირისპირო ტენდენცია —
სწრაფვა უძველესი, არქაული ფორმებისაკენ, მშობლიურო-
ბის, ნაციონალიზმის განცდა. ადრე პოეტები და მხატვრები
დროს ასწრებდნენ, ნაოცნებარი რეალობად წარმოედგინათ.
ახლა ეს დრო დაღვა და იგი უეჭველად წარმოშობს თავის
დიდ ხელოვნებას, რომელშიც ერთმანეთს შეხვდებიან პომე-
როსი და პიკასო, რუსთაველი და მარინეტი...

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ა ბ ი

¹ გაზ. „ტრიბუნა“, 1923, № 404. H_2SO_4 -ის გამოცემამდე დაიბეჭდა ამ ჯგუფის არაერთი წერილი: ბ. ჟღენტი, „პოეზიის დღე“, „ტრიბუნა“, 1923, № 466, 11.V. ავტორს გრიგოლ რობაქიძე პლაგიატად გამოკყავდა. პასუხი — გრ. რობაქიძე, წერილი რედაქციის მიმართ, იქვე, № 467, ტ. ტაბიძემ გააკრიტიკა ახალგაზრდა „ფენიქსელები“ — 41. დირექტორი ტერენტიევი, „რუბიკონი“, 1923, № 11. პასუხი — ნიკ. შენგელაია, ქართული ფუტურისტების ლანძღვა ტერენტიევის მისამართით, „ტრიბუნა“, 1923, 21.VI, № 501 (მალე ნ. შენგელაიამ უარყო ამ წერილის ავტორობა — წერილები რედაქციის მიმართ, იქვე, 28. VI, № 507). ბ. გორდეზიანმა „ცისფერყანწლებთან“ ერთად გააკრიტიკა ექსპრესიონიზმიც — H_2SO_4 — რკალი პირველი, „ტრიბუნა“, 1923, 5.VII, № 507. კ. გამსახურდიას ადრევე მოუვიდა კონფლიქტი „ფენიქსელებთან“ — მცირე განმარტება, გაზ. „ლომისი“, 1922, 17.XII. ბ. გორდეზიანი, ს. ჩიქოვანი, პ. ნოზაძე, ბ. ჟღენტი, ისევე როგორც მათი რუსი კოლეგები, დაბა-ქალაქებში კითხულობდნენ ლექციებს ფუტურისმზე („ტრიბუნა“, 1923, 5.VII, № 513). „ H_2SO_4 “-ის ფორმირების დროს დაიბეჭდა სხვა კრიტიკული სტატიებიც — შ. რადიანი, ფუტურისმი, ეურნ. „მომავალი“, 1923, №№ 2, 3, 5. პლ. ქიქოძე, დადაიზმი, იქვე, 1923, № 9—10. N. Kunike, თანამედროვე კონსტრუქტივიზმი, „ხომლი, 1923, 21.IX, № 4. პ. შირიანი — შვილი, ქართული ფუტურისტების აღსარება, „ტრიბუნა“, 1923, 31.III, № 434 და სხვ. შდრ — გრ. რობაქიძის „ფალსეტა“.

² ტ. ტაბიძე, ირონია და ცინიზმი, „მეოცნებე ნიამორები“, 1923, № 9, მისივე დადაიზმი და ცისფერი ყანწები, იქვე, № 10. 1982 წელს ვენეციაში გამოიყენა ავტორთა კოლექტივის ფუნდამენტური ნაშრომი — „ავანგარდისმი თბილისში“ (რედაქტორები ლუიჯი მაგაროტო, მარციო მარცადურო, ჟიოვანი პაგანი ქესა), რომელშიც „ცისფერყანწლები მიჩნეულია ავანგარდისტებად. განხილულია ეურნალი „ H_2SO_4 “-ის, მაგრამ იგი ძირითადად ეძღვნება რუსი აკმისტების, ფუტურისტებისა და დადაისტების თბილისში მოღვაწეობის პერიოდს, გვაცნობს იმ ატმოსფეროს, რომელმაც წარმოშვა „ H_2SO_4 “-ის სკოლა (იხ. რეცენზია — ა. გაწერელია, ბ. ბრეგვაძე, ე. ქვიტაიშვილი, მ. ქურდიანი, „ავანგარდისმი თბილისში“, „მნათობი“, 1984, № 6, გვ 169—176).

³ „Пощечина общественному вкусу“. М., изд. Г. Кузмина. 1912—1913.

⁴ Манифесты итальянского футуризма, пер. В. Шершеневича. М. 1914, с 5—16.

- ³ Н. Дубинин, что такое человек? М., 1983.
- ⁶ С. Ромов, О: дада к сюрреализму, «Вестник иностранной литературы», 1929, № 3, с. 185.
- ⁷ Манифесты..., с. 36—42, 43—46.
- ⁸ Р. Дуганов, Поэт, история, природа, «Вопр. лит-ры», 1985, № 10; Е. Арензон. К пониманию Хлебникова, «Лев».
- ⁹ В. Хлебников. Собр. произв., т. V, Л., 1933.
- ¹⁰ «Вопр. лит-ры», 1985, № 10, с. 169—190.
- ¹¹ მ. ქურდიანი, საუკუნის დასაწყისი, «ცისკარი», 1982, № 5.
- ¹² «მნათობი», 1924, № 4, გვ. 212—221.
- ¹³ ვ. ფრიხე, დასაულებლის ლიტერატურის უმთავრესი მიმდინარეობანი ოპის შემდეგ, «მნათობი», 1924, № 2.
- ¹⁴ В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. I, с. 301.
- ¹⁵ В. Перцов, Маяковский. Жизнь и творчество, т. 2 М., 1976, с. 266.
- ¹⁶ დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბ., 1982, გვ. 52—54.
- ¹⁷ А. Крученых, Фактура слова. М., 1923.
- ¹⁸ საკრძობია სიახლოვე ბ. არეატოეის სტატიასთან — «Речество (по поводу «заумной» поэзии)», «Лев» 1923, № 2.
- ¹⁹ М. Левинов, о фигуризме, «Лев», 1923, № 2.
- ²⁰ А. Крученых, Сдвигология русского стиха. М., 1923.
- ²¹ საწყისი თანხონისა და მისგან წარმოქმნილი სიტყვათა ბუდის თეორიული გააზრება; იხ. В. Хлебников, Наша основа §. 2. Заумный язык, წიგნში: Собр. произв., т. V, Л., 1933, с. 234—236.
- ²² А. Крученых. Фонетика театра. М., 1925, с. 42.
- ²³ С. Завадский, Теория и практика «машинного искусства» წიგნში: «Искусство и научно-технический прогресс», М., 1973, с. 401—402.
- ²⁴ დადაიზმზე ქართულ ლიტერატურაში იხ. მ. ქურდიანი, ავანგარდისტული მანიფესტები, წიგნში: «პოეზია უპირველეს ყოვლისა», თბ., 1980, გვ. 214—220.
- ²⁶ ვ. Вачнадзе, К вопросу сходства патологического художества с современным декадентским искусством, წიგნში: «Бессознательное», II, Тб., 1978, с. 671—676.
- ²⁶ «Искусство и носители их художники, должны войти в производство, მოითხოვდა ვლადიმერ მააკოვსკის ეურნალი «ლევ» (Лев). 1923, № 2 ს. 102).
- ²⁷ О. Резник, Жизнь в поэзии, Творчество И. Сельвинского. 1980, с. 69—70.
- ²⁸ წიგნიდან: მ. კვეციელაძე, ფაუსტური პარადიგმები, II, თბ., 1961, გვ. 437.
- ²⁹ 80-იანი წლების იტალიაში ისევ გაჩნდა ფუტურისტული ბუმი. ყურადღება მიექცა ტრიადას — დანუნტო — მარინეტი — მესოლონი (Ц. Кин, Большая икра, «Вопр. литературы», 1987, № 1).

ბ რ ა ზ ი ა უ ლ ი ხ ვ ა პ ი ლ ე ბ ი

ეს წიგნი ის სარკმელია, რომლიდანაც გაეყურებთ ილუზიური ქვეყნის მუსიკალურ კონტურებს. ცხადდება პოეტური წვდომის გზაჯვარედინი. ფრიალებს ოცნების აფრა, რომელიც ნაქსოვია მოდერნული სულისკვეთებით. რენე კალანდიას ლექსების მეორე კრებული „კონცერტი“ თითქოს მწუხრის დიდების საგალობელთა იადგარია. დაჰკნა „ხსოვნის ყვავილი“ და შერჩა გარდაცვლილ წლებს, როგორც ტაძრის კედელზე მიქარგული ჩუქურთმა. ბავშვობის მოგონებათა ხეივანი ანათებს შორეული ალგების მიღმა. სცივით ანძათა კენწეროდან შემჩნეულ საღამოებს. ცხოვრების მტვერი არ სწვევია სცენის ბილიკებს. კონცერტი ხელოვნების ფერად სულთან ზიარებაა. ეს წიგნი მომცველია პოეზიის კულტუროლოგიურ საკითხთა მთელი წრისა.

მ ო ქ ა ნ ც უ ლ ი ს ე რ ა ფ ი მ ე ბ ი. „კონცერტი“ იწვევს ოციანი წლების მინორულ გასსენებას. ევროპული სინათლის ბინდი ბურავს სტრიქონებს. რემანისცენციებით აღდგებიან დაწყვეტილი პოეტები და ინტელექტუალისტი ელიოტი, ვით მარადი კმუნვით მოქანცული სერაფიმები. სტრიქონებს მსჭვალავეს ცალთვალა ირლანდიელის ცინიზმი და ირონიაა. ამ დიდ წერტილებს შორის გაბმული მთრთოლვარე სხივით მოძრაობს მისი პოეტური აღქმა. ეს მოდერნული ნაკადის

ორი ფრთაა. ამიტომ ვიგონებთ ჩვენი პოეზიის ოციან წლებს, როგორც ახლად გაღვიძებულ ტრაგიციას. ესთეტიკური შეტყუვლება და ფრაზის უტყუარი კულტურა მას აახლოებს სიმბოლისტების მიერ მოტანილ სიტყვისა და მუსიკის კულტთან. ზედაპირული აღწერები და დეკორატიული სივრცე, გაუნების ტვირთი და ირეალური მიწის შუქი გვიმელავნებენ პოეტურ ხატად გაქვავებულ ფანტაზიის ხარისხს. ის მოდის ხელოვნების ლაბირინთებიდან. ორი სტრუქტურული ხაზია პარალელური თანამგზავრობის დანატურია ეს სტრუქტურები: „დაიგვიანა სიყვარულმა — კრიმინალისტმა, აწ აღარავინ აღარაფერს არ ელოდება, ისტორია ზღვას უერთდება, როგორც მღინარე სიზმარეთის უსასრულობას“; „რათა ნერვების ლაბირინთი? — 50.000 სიტყვიანი სამედიცინო ლექსიკონია, მწვანეყდიანი, ვეება წიგნი“. მაგრამ რენე კალანდია მუდამ ცდილობს მეცნიერული რეგისტრიდან გადმოჰრიდ ინფორმაციის ნაკადს მოუპოვოს პოეტური სინატიფე. თითქოს ფორმალურად ერთდება დაპირისპირებული პრინციპები. უახლეს პოეზიასთან ნაცნობობა მას უბიძგებს ირეალური მირაჟებისაკენ.

ზ მ ა ნ ე ბ ა თ ა რ ე კ ო ნ ს ტ რ უ ქ ე ც ი ა. რენე კალანდიას ლექსებში ასახული სივრცე ობიექტურად არ არსებობს. ის არც ესწრაფვის რაიმე მყარისა და ხილულის გამოკვეთას. ნეონის შუქითაა განათებული პოეტიზებული საგნები. ყვავილების გრაფიკული მოხაზულობა და სევდიანი ფერი, მუსიკალური ფანტაზმების ქარი და უცხოეთის სურნელება ლექსის მოზაიკური წყობის შემქმნელია. ქალაქის მტკვარში სწუხან ბორბტების ფრთადაცეცილი ყვავილები. პოეტი ვართულია ფანტაზიის უსასრულო ექსპლოატაციით. გაიწკრიანებს შავი ვენერას გაცილება. დაგროვილი პოეტური სამყარონი საზბროვნო მასალაა. ხელოვნებამ შვა უმაღლესი რეალობა. განრიდებული ცხოვრებისეული ჭუჭყის ნაკადისაგან. პოეზიის ენაბადით ფეთქენ უნაყოფო მიწის ლურჯი ფრინველები. რემანისცენციების რკალს ერწყმის განწყობილიათა არტიტული ცვალებადობა. აღდგება სსხვათა და სხვათა მიერ ხილული ილუზიები. სინამდვილის ფანტასტიკური პროექცია საბოლოოდ სპობს გზას ნივთების ხილვადობისკენ. რენე კალან-

დიასთან სავნები იკარგება. მათ აჩრდილებს მხოლოდ ფერი და ხმა შერჩენიათ, მათემატიკური განზომილებისა და ფორმის გარეშე. შთავგონებით დეფორმირებული გარემო სუბიექტური განცდების სამყაროა, რომელშიც შეიკრიბება მოლანდებულა ქვეყნის კონტურები. ზმანებათა უსასრულო რეკონსტრუქცია მისი პოზიციის განმსაზღვრელა ტონუსია.

მ ე ლ ა ნ ქ ო ლ ი ის ე ს თ ე ტ ი ზ ე ბ ა. „კონცერტი“ განწყობილების შესაცვლელად ჩაფიქრებული წიგნია. ყოველი სიტყვა, როგორც მაშხალა, არღვევს პოეზიის საყდრისებურ მყუდროებას, მაგრამ თავად ავტორი გაურბის პათეტიკურ ინტონაციებს, ეხვევა მელანქოლიურ სახეთა აღში. ყოველი ლექსი მოქანცული სულის კვილია. ჩვენს სმენას სწვდება ჰევდიანი „მეზღვაურული“, ნოსტალგიის შავი მელანქოლია, უამინდო ნოქტაურნები, ფოთოლცვენის მკრთალი შრი-ალი და ჰანგები მუსიკალურ გამოთხოვებათა. ეს ლექსები ზღუდას ინტიმურ მოძრაობას პასუხობენ: „ეს მერამდენედ შემოდინარ, ძვირფასო ჩემო, ასე ნათელი და საყვარელი. ორიოდ სიტყვით (რა უნდა ქნა, არც იცი მეტი) ჩემი ზსოვნის სარკმელს უხები, როგორც ენძელა... სულის მინდორი გადაიღალა, აი თიბათვე დამდგარა უკვე, არ დარჩენილა ძეხორციელი, რომ არ აედო პრიალა ცელი. გათიბეს ჩემი ბალახის ცრემლიც“... მათ არც უნდა მოვთხოვოთ, გვაჩვენონ საგანთა კორიანტელში ჩაკარგული კაცის განცდები. ისინი სათუთად ელამუნებიან ჩვენს ოცნებას, როგორც ბულბულის გალობანი. ამიტომ გააჩნიათ რ. კალანდიას ლექსებს ზუსტი პროფილი და მისამართი. აქ ყონავს არა მთვარის სიცივე და ყვითელი ნესტი, არამედ შელამებათა ნათელი ბინდი, შემოდგოშათა მსუბუქი მწუხარება; არა პათეტიკა, არამედ — მინორა: არა სიცილი, არამედ ირონია; არა სიცოცხლე ან კვდომა, არამედ — მოღლილობა. სულს ახლავს მელანქოლიის მარადი ტვირთი, მაგრამ აკლია კონტაქტი იღუმალებასთან.

კ რ ი ზ ი ს უ ლ ი ფ ო რ მ ე ბ ი. გაცვეთილი მასალის გადანაწილება, შინაარსის ამოწურვა ბადებს კრიზისულ ფორმებს. მთავრდება ახალ გზათა გაქრის კოშმარი. ის ესწრაფვის არა კლდეთა განგრევას, არამედ ჩამოქცეულ ლოდთა ჩუქურთმებად ჩამოქნას. იშლება და იგება ოცნების პირამიდები. სათქმელს ეცლება პოეტური სამოსელი. ლოგიკური აზრისა-

გან გაძრცვალა, შიშველი სიტყვა თავისთავად ატარებს ტკივილს მიწის საზღვდლისაგან მოცულბდას. საიტყვათა გუნდი წარმოქმნის გონებისმიერ ემოციათა კოცონს. ვერლიბრი აერთიანებს სხვადასხვა მეტრულ განზომილებებს. ამიტომ ლექსის ასამეტრიული სტრუქტურა გვთავაზობს პოლიფონიურ რიტმს. როცა შეგრძნებებს მოაკლდება დემონური ქმნალობის უინი და აპოლონური მთვარის მარმაშში ვეხვევით — ქვაჯვება აზრი და სეიზობს კეკლუცი ფორმა. რენე კალანდიასათვის იხურება ბქე ამოუხსნულ განცდათა. თითქოს ცალ-ცალკე ითაზვება ლექსის დეტალები. შემდეგ ემოციური მღვლჯარებით შეიკვრება ნასხვისარი კონსტრუქციები თუ პიროვნული აღქმის ნაფლეთები. ფანტაზია სტრუქტურებად განლაგდება. წარმოსახვათა ღრუბლებით იხურება სქემა და მოდელი. რაციონალური ჩანაფიქრი ასკეტური სინაზით სხივდება. სულის კრიზისი უმოქმედობისაკენ შეგვაბრუნებს. ემოცია უკვირდება პაეროფანა ოცნების ხმასა და ფერს. ფანტაზიის გამოთებით კვდებიან სინამდვილის უპროპორციო და უბეში წახნაგები. ესთეტიზმი ნაყოფია მიღწეული ვითარების არტიტულა გააზრებისა. ცხრება ბრძოლის უინი. სული საზრდობს მოპოვებული ლანდშაფტების გამშვენეირებით. სიტყვას აკლდება სიმძაფრე და ემატება ზილაზაზე: „სიცივისა და მღუმარების სამეფოში იწვა ყვითელ პერგამენტებად სამყაროს ისტორია — მარადი სევილის აკადემიური გამოცემა“; „ყავახანაში ატირდა კაცი. ისე ატირდა, რომ გიტარის მეშვიდე სიმძაც ველარ დაფარა მამულის ექო — უძირო სკედა და ზეთისხილის საოცრად მწვანე მოხეტიალე ჩრდილების მიღმა ცისარტყელა ფრთამოტეხილი“. კრიზისულია თვით პერმეტული ჩაკეტვა ფანტაზიის სივრცეში, როგორც სულის მდგომარეობის ერთი ფორმა.

ფერადი მუსიკა. რენე კალანდიას ლექსები მუსიკალურ სტრუქტურათა რთული გააზრებაა. ის კიდევ ერთხელ მოგვალანდებს მუსიკის სიმბოლისტურ ბრწყინვალებას. დღეს, როცა ცივილიზაციური კულტურის მოწოლამ დააყრუა სქენა და პოეტებს წაართვა უნარი მუსიკის გრივალით ტკობისა და გახელებისა, ის უბრუნდება გადავიწყებულ ბილიკებს, რომელთაც ჰმოსავს შამში და მტვერი და მხოლოდ ისტორიკოსთა ფერმკრთალი ლანდი თუ დაეცემა. „კონცერტი“ მუ-

საკალურ შთაბეჭდილებათა სიტყვიერი ფიქსირებაა. მანუებად ღარღვეული სამყარო ლექსის სტრიქონებში აღდგება. მონაცვლეობენ მუსიკალური ტერმინები, როგორც განწყობილებათა სივნილები (ფუგა, ნოქტიურნი, ადაიო...), რიტმული წონასწორობა მუდამაა შენარჩუნებული. სიტყვათა შერჩევა და შეხამება ემყარება ელერადობის პრინციპს. ფანტაზიის დაუსაბამო ველი ისერება რიტმული ინერციით. ასოციაციათა ღინება ფრაზებს აკავშირებს არა ლოგიკური, არამედ მუსიკალური ერთგვარობით. სხვათაგან განსხვავებით, ის იუველირის სიზუსტით ზომავს სიტყვათა მოცულობასა და სიმეტრიას. ეს არის მისი უპირველესი ინდივიდუალური ღირსება, რომელიც მხოლოდ პოეტურ ინფორმაციათა ათვისებით ვერ შეიძინება. მაგრამ სიტყვა, როგორც საუკუნეთა ბნელი აკლდამიდან გამოჭრილი მარადიული სხივი, მუდამ აერთებს ფერსა და რიტმს. მუსიკა უნდა ელერდეს თვალისმიდმური ფერადებით. სხვა მხრივ შეგვჩრება ვერსიფიკაციული ვარჯიში. სიტყვათა რიტმულ სტრუქტურაში უნდა ჩადგეს დაწნეხილი რეალობის კამკამა შუქი. ფერადოვანი აღქმა რენე კალანდიას მეორე ინდივიდუალური თვისებაა. ის ამ მხრივაც ენათესავება პოეზიის არისტოკრატებს. მისი პოეტური ხედვის მოდელი წამოღებულია სიმბოლისტური რომანტიზმის კისფერი ღარბაზებიდან. რენე კალანდიას აქ უახლოვდება კისფერი ორდენის უკანასკნელ წევრს — რეზო ამაშუკელს. ის სიტყვათა წყობაში გარინდულ ფერებს მუსიკალური გზნებით: „ახლა იწყება ღონემიხდილ აღსარებათა მართონი უკანასკნელი კრისტალების საღამოებით... დაფხრეწილია იმედის ბადე და წუთისოფლის ხილის მოაჯირს ტვირთად აწევს ყინულის ღოღი. წყლის ზედაპირზე ლურჯი წრეები გაუჩინარდნენ, ვით ფერმკრთალი იაიები. იქ სიშორეში მორიელის ტკივილი ყვირის, უამთანგელოზმა ცეცხლის რვოლით დაასაჩუქრა და დადგა წამი საბედისწერო ფიქრის ზღვასთან გამოსაღმების“. მაგრამ მას ერწყმის დელირანების პათოსიც. პოეზია გლოვობს თავის გარდაცვალებას. პათეტიკა და ესთეტიკაში ირონიით ხურდავდება. სიღვას ეძლეება ანტირომანტიკული ელემენტები. განსჯის სურვილი წამოსწევს ანტიესთეტიზმის პრინციპსაც. ყურნალისტური პროზის

შემოტევა ჰფანტავს მაღალფარდოვნების ნისლს: „ნაყინი. კინო. კაღრში — ტირიფი. თმათა სურნელი — ისევ ნაყინი?“ „ბავშვები 16 წლის ასაკს ზემოთ საქანელაზე არ დაიშვებიან“; „გლადიოლუსის 6 კამელი, 5 ღლის სვედა, 5 ღლის ფიქრი, 3 ღლის წვიმა, ორი ღლის ფრთები გადაიბინდა პირველი ღლის იმედის ციდან მეშვიდე ღლის გამოცხადებით“. ასე ისახება ირონიულ-პაროდული ვარიაციების მეორადი მოდელო-კონკრეტული ფერადების (არა საგნების) მუსიკა ასოციაციათა თავისუფალი თამაშით ფორმდება.

არტიტი და შემოქმედი. ხელოვანის ბუნებაში მუდამ სძინავს არტისტსა და შემოქმედს. ეს ორი ფენომენი აღაგზნებს ცნობიერებას. რენე კალანდია პოეტი — არტისტი. ის თითქოს ერთხელ დაუგგნოლი როლს განსახიერებელია. როგორც არსებობენ ოტელოს, ჰამლეტის ან მეფე ლირის როლები და მათი პრეწყინვალე და უნიათო შემსრულებელნი, ასე პოეზიაშიც მკვიდრდებიან მწუხარე და მზიანი სულის გაალებადი მოდელები, რომლებსაც პოეტი — მუსიკოსი თავის ინტონაციებში მოათავსებს. რ. კალანდიას შვენიის სიტყვიერი არტისტიზმი, სალუქი შექ-ჩრდილების მინანქრული გაფორმება. მას უფრო ხიბლავს შადრევნების ციმცში, ვიდრე ზღვის მრისხანე სტიქონის გუგუნი. ის ნიუანსების მხატვარია. შემოქმედებითი გზნება იფანტება ფორმათა რაფინირების ეამს. სიტყვის ნაციონალური ელფერის შეგრძნება აშკარაა, თუმცა ეს შეგნებულადაა აბსტრაქტობული. მსუბუქი შინაარსი მხოლოდ არტისტული გაფორმებით ჰპოცებს პოეტურ სიცოცხლეს: „და ნაქარებში შრიალებდა მეგრული „ნანა“ — ივანობის ფრთამოხატული ქრელი პეპელა, როგორც კანონი მიზიდულობის“; „გულისაბა წუთისოფლის ყვავილია, ერთხელ დაგვისიზმრება და ფრინველივით ყვითელ განშორებას გიგალობებს“. მოკვეთილი, ზუსტი და სნარტა მეტყველება რ. კალანდიამ პირველსავე კრებულში გამოავლინა. მაგრამ იპონურ ტანკათა ქართული ექვივალენტს შექმნა ვერ მოხერხდა. მარტო ნიჭიერება არ კმარა. არსებობენ ნაციონალური ზღუდეებიც, რომლებიც კარს უხშობენ უცხო ქართა თარეშს.

შემოქმედებითი თავგანწირვა, ბნელი და შეუცნობი სწრაფვა, რღვევისა და შექმნის მიტეხვა, ტრაგიზმი და უნაპიროვესტაზი პოეტ-არტისტებთან ხორციელდება დემონური მუსიკით, როცა შთაგონების გრივალ ღვთაებისკენ მიგვაქანებს (მღრ. — გალაქტიონი). ცხადია, რენე კალანდიას დაწმენდილ და ესთეტიურ სახეებს ვერ მოვთხოვთ ყოფიერების ენის ამოცნობას. მისი პოეტური კულტურა ჭერ არ დამდგარა არტისტისა და შემოქმედის შერწყმის მიმე გზაზე, რითაც ლექსი ხდება არა სტილიზების ნაყოფი, არამედ ქცევისა და ჩვევის ნორმა.

ჰერმეტიული სივრცე. „კონცერტი“ მთლიანად სუბიექტურ, ღრმად პიროვნულ განცდათა ამსახველი კრებულაა. ავტორის ოცნებათა საძვარო ჰერმეტიულადაა დაცული. ის მხოლოდ ანაორთქლია გარექვეყნისა. ცოცხალი კონტაქტი აქ არასრულფასოვნად ითვლება. ლექსის გამიზვნა განსახდერული კასტიტვის — ეს ძეგს პოეტის თეორიულ ჩანაფიქრში. ფანტაზიაში გავლევებული და დეფორმირებული საგნები თავისთავად მართლაც უცნაურ, სენსაციურ და გამორჩეულ ნიღაბსა და ხასიათს ატარებენ: აქ ხე ცნობიერების აჩრდილია, აკაცია ბავშვივით ტირის, ვარსკვლავები ცის ყვავილებია — ზმანებათა შორეული სიმბოლოები, პირადი სევდა ატმის ყვავილია, ზოლო ცხოვრება გაბზარულია, როგორც ფიჭვის ნიჩაბი, მკერდი ფიტულია, მარტოობა წვერმოშვებული მუსიკოსია, კვადრატული ღრუბელი სულის ნეგატივია, ოცნება ზურმუხტისფერი პრელუდიის უსასრულობაა და ა. შ. იბადება მყარი სინამდვილის ახლებური სიგნალები. მაგრამ რენე კალანდია არ უნდა შემოიფარგლოს ოცნებათა გაფეტიშებით. ის ან პირდაპირ უნდა მივიდეს ცხოვრებასთან, მანაც გადმოსროლოს ლოზუნგი — „დაბრუნება მიწასთან“, რითაც დასრულდება ზმანებებით თრობის პერიოდი, ან ყოველი გარემომცველი პრობლემა თუ მოტივი აქციოს შინაგანი რეალობის ნაწილად. აუცილებელია გახედვა ესთეტიკური პრობლემატიკის მიღმა, რადგან პოეტი ნაციონალური სულის უმთავრესი საწინაა. რ. კალანდიასთან, ისევე როგორც მისი თრობის პოეტებთან, მინიმუმამდეა შემცირებული სიყვარულის

თემატიკა, პატრიოტიზმი, სოციალური მრტივები, წარსულის პეროიკა, ყოველივე ის, რითაც პიროვნება ნივთიერად უკავშირდება კონკრეტულ დროსა და მიწას.

„წრიული ხაზის ფირფიტები“. ეს პოემა რენე კალანდიას ყველაზე დასრულებული ნაწარმოებია. „წრიული ხაზის ფირფიტები“ გამომხატველია დაშლილი ტრადიციის გრუნტზე ახალ სისტემათა ამოზრდისა. აქ მცირდება სიმბოლისტურ წარმოსახვათა სიხშირე და გამოკრთის ოთარ ჰილდის ნათელი ფიგურა, რომლიდანაც გზა ეხსნება ინტელექტუალურ პოეზიას. გრძელდება ტენდენციათა მარადიული გაფანტვა. პოეზიის ერთსახოვანი ყრუ მოდელი კარგახანია ვალდვა და გვიჩვენა სიღრმეთა სიმადლე. თითქოს დიდი მდინარე მიჰქრის უდაბნოში და განაკადებად იხლიჩება. ინტელექტუალურ აფეთქებათა ხარისხს იხშირად ენაცვლება ნაირგვარი ფორმები. რენე კალანდიაც გარბის მაგისტრალიდან, რათა შექმნას ახალი განტოტება. ის სათარგმნ მასალასაც განწყობილების მიხედვით ირჩევს („ანტრაქტი“). ამ პოემის ყოველი მორიგი ემოციური სიტუაცია გადმოიცემა განსხვავებული მეტრიტ, რითაც მიიღება პოლიფონიური მონოლოგი. შინაგან მონოლოგში აღმოცენდება ახალ-ახალი განწყობილებები, როგორც ლექსთა ცკლური ჯკუფები. მეტყველება ინტონაციითა და რეგისტრითა მონაცვლეობაა. მონოტონურობის კომმარტი მუდამ სდევს რიტმულად დაუნაწევრებელ ბრწყინვალე სტრიქონებსაც (მაგ. ო. კოლაძესთან, რომელსაც ეძღვნება ეს კრებული). ოცნება ბრუნავს წრის გარშემო. ვარაიციები და განწყობილებათა ტრიალი. მოძრაობა არსაით. ჩაკეტილი სწრაფვა. ცნობიერების უსასრულო დინება. ზმანებათა ლენტა გვაზიარებს რეალობის დარბილებულ ნამსხვრევებს. ფერადი ფიქრები მუსიკალურ კომპოზიციად აიგება. რემინისცენციათა სიჩქარე და სიმბოლიკური პარაბოლები (ბრინჯაოს თევზი, ბახი, რაველი, ლურჯი ფრინველი...), ლამაზი და რაფინირებული ფრაზები. გადმოშლიან ფურცლებს პოეტის გონების წიგნისა, ხოლო მის ყოველ გვერდს ფირფიტა ეწოდება. მაგრამ სალექსო მონაკვეთებს აკლია აზრობრივი გამიზვნა. ინტელექტუალური პოეზიიდან წამოღებულია რთული და მიმზიდველი ფორმები, ხოლო არსი ტრა-

დიციული რჩება. ბ. ხარანაულმა ეს პროცესი შეაბრუნა: მან ნაცნობი და ემპირიული ფრაზებით მოინდომა არატრადიციული თვალსაზრისის გაშლა („ხეიბარი თოჯინა“) მესამე გზა ამ ტენდენციათა სინთეზია. კვლა — ემზარ კვიტაიშვილის პოემა „გადარჩენილი სალამური“.

რენე კალანდიამ რადგან გაწყვეტა კონტაქტი ხალხულ სკენებთან. მას პოეტური მეტყველება უნდა წაეყვანა წმინდანიტელექტუალური განსჯის გზით, რითაც ფერადი მუსიკა იქნებოდა არა ემპირიულ განცდათა გამომსახველი, არამედ მძლავრი შეგრძნებების განმცხადებელი. ცნობიერების ნაკადის ინტუიციური და გარდაუქმნელი გამოვლენა გვანიჭებს გარკვეულ სიამოვნებას, მაგრამ არ გვაოცებს, არ იგვიმორჩილებს: „ღიას, მიყვარხარ!.. იმ სიყვარულით, რომელსაც ჰქვია ქვიშრატერი საფოტო ყუთის ვეებერთელა სიცარიელით ჟუკებ გამსკდარი იმედის ბუშტი.. ღიასახლისის ცისფერი და იატაკზე ჩამოწეული ძველი კარის საკლიტურში უანგანი გასაღების ასე უმწეო აჩხაკუნება. გაყვითლებული ქალღღებისა და წიკნების ზედახორაში აღმართული შავი პორტრეტი. ხშირი წვიმებით გაელენთილი ჭერის დუმილი“ და ა. შ. არაკონკრეტულობა უნდა შემავგრდეს ინტელექტუალური დაძაბულობით, ანდა საჭიროა ზმანებათა ვირტუოზული ხატვა, პალუციაციათა გარეაღურება, მიწიერად ქცევა. რ. კალანდიამ ფლობს ფრაზისა და მეტყველების კულტურას, მაგრამ უჭირს მისი ზუსტი აზრობრივი პლანის მონახვა. ის მოდერნული სკოლა, რომლის კურსსაც ამჟამად გადის, სჭირდება ყველა ჭეშმარიტ პოეტს — შესაცნობად სიტყვის რაობისა, ძალისა და ღირებულებისა.

„წრავლი ხაზის ფირფიტები“ უეჭველი დასტურია გემოვნებისა და პოეტური ერთდღიისა. ეს პოემაც სჭირდება ჩვენს სინამდვილეს, რათა თვალი გავადევნოთ აზროვნების ცვალებადობას, ხოლო დღევანდელი პოეზიის საღვთო ტყეში გამოჩნდეს ახალი ფერისა და სურნელების ყვავილი. ზმანებათა ცისფერ დარბაზებშიც დაისვენებს მოყრიაშულე ქალაქის ქართა და სირენათა კივილით მოქანცული გული.

პოემა-მონოლოგი. პესუე ხარანაულის პოემა „ხეიბარი თოჯინა“ შინაგანი მონოლოგის მეთოდითაა დაწერილი, რაც თავისთავად გულისხმობს არატრადიციულ მოდელებასა და განწყობილებას. პოემის უანრი თვალდათვალ უცნაურად შეიცვალა. კლასიკური ნორმებით განზომილი „ხეიბარი თოჯინა“ ლიტერატურულ გაუგებრობად ჩაითვლება. მაგრამ გვიპრთებს სინამდვილისათვის თვალის გასწორება, სიახლეთა სწორი შეფასება, რათა ლიტერატურა არ იქცეს საარქივო მასალად. ტრადიციის უწყვეტი მოდერნიზება არის დღევანდელი ქართული პოეზიის სასიცოცხლო პროცესი და ამ მიზანს ეწირება არაერთი ბრწყინვალე ტალანტი. ეს, რამდენაღმე ინტუიციური ბრძოლა, თხოულობს ახალ არენასა და აუდიტორიას. გაქვევებული კრიტერიუმები გახუნდნენ, დღეს ბევრია დაავადებული უკუმზერიობის სენით. ასეთი ადამიანები ვერაძაოდეს შეუთრიგდებიან ნორმულან გადახვევას, მავრამ პოეტი, მათი გულის მოსაგებად არ წერს. მას ჰყავს თავის მკითხველთა წრე, ევებ არც ისე წრცელი, სამაგიეროდ — ერთგული და გამგები.

ჩვენ სრულებითაც არ ვთვლით, რომ ბესიკ ხარანაულმა საოცარი პოემა დაწერა, მავრამ მეტწილად სწორად მიგვაჩინია მისი მხატვრული პრინციპები, რომელთა უკეთეს გამოვლენას შესაძლოა მოჰყვეს მათი გავრცელება და დამკვიდრება. ჩვენს სინამდვილეშიც იქმნება ე. წ. ცნობიერების ლიტერატურა. მოდერნისტული კულტურა შეეზარდა კლასიკას, როგორც განუყოფელი ნაწილი. ამ სინთეზიდან იშვა და გამოიკვეთა პირველი მეტნაკლებად ნათელი კონტურები (პოეზია — ოთარ ჭილაძე, ტარიელ ჭანტურია, გივი გეგეჰკორი, ლია სტურუა, ჯარჯი ფხოველი; პროზა — თამაზ ჭილაძე, ოთარ ჭილაძე, ედიშერ ყიფიანი, გურამ გეგეშიძე). თანდათან ყალიბდება ახალი ტიპოლოგიური რკალი. ცხადია, პარალელურად იღვწიან არანაკლები ძალისა და მნიშვნელობის მწერლები, რომელთა ლიტერატურული პრაქტიკა სხვაგვარი მრწამსის ერთგულია.

როგორც ითქვა, „ხეიბარი თოჯინა“ შინაგანი მონოლოგის

პოემა. ქართული პოეზია იცნობს ასეთი პოემის არაერთ ჩინებულ ნიმუშს. პოეტი ცდილობს ამ მოცემულობისათვის ახალი სტრუქტურის დამატებას, ფუნქციის შეცვლას და ა. შ. ცდა თავისთავადაც საინტერესოა.

მხატვრული სტრუქტურიდან. ამ პოემას ამთლიანებს ასოციაციური ფიქრების მდინარება, თვალს ვადევნებთ მთავარი პერსონაჟის ცხოვრებელ მოძრაობას. ჩვენ ამ პერსონაჟზე ვერ არაფერი ვიცით, ვისმენთ მარტოოდენ მის შინაგან ხმას: შინაგანი მზერით იხილება უთვალავ ფერად დარღვეული ქვეყნის სურათები. „ცნობიერების ნაკადმა“ წაშალა სალექსო მეტყველებას ზღვარი. ავტორი ვერლიბრს მიენდო. განსჯისა და შემეცნების სურვილმა ვერ იგუა სალექსო საზომების არტაბები, მითუმეტეს — რითმები. ეს აუცილებლობა იკრძნეს ოთარ კილაძემ და ტარიელ ჭანტურიაშ, როდესაც შინაგან მონოლოგში რითმა უარყვეს. ბესიკ ხარანაულმა მეტრული სპეციფიკაც ზედმეტად ჩათვალა. ლექსი გარეგნულად პროზას გაუთანაბრდა. მაგრამ შინაგანადაც შეიცვალა.

პროზაიზმები: „აბრა დაწესებულებების, როგორც შავი ღრუბელი, ეფარება ცას“; „სინაზე და ზნეობრიობა გამოჰყოლოდა მამის სახლიდან“; „ერთადერთი ჭეშმარიტი და ბუნებრივი — სულელური გამოხედვაა“; „არა არა, აუცილებლად იქნება მშვენიერი, უხვი ანაზღაურება“... ლარიბდებდა ლექსის ფაქიზი ფაქტურა. ემოცია უნდა წარმოიშვას აზროვნების პროცესში. იშვიათად ჩნდება ტროპული მეტყველება: „უელევენიანი ტრამვაი გარბის“; „ღეღა, ქირურგის მაგიდაზე ლებანივით ორად გახსნილი“; „დაფჩენილ პირში თუგინდ ქალი ჩამივარდება“.. სააზროვნო ნიუანსები გამორიცხავენ ცალკეულ სახეთა ეფექტზე დანდობას. სიტუაციამ უნდა მიგვიყვანოს ესთეტიკურ განცდამდე:

დრო მაშინ მიყვარს, როცა მოაქვს,
როცა ზრდილი კარისკაციით
ჩამოგართმევს ტვირთს
და წაიღებს დაუსარებლად.
შენ თვალს აყოლებ... მერე გარბიხარ,
რომ შეაესო სიძსუბუქე, მხრებმა რომ იკრძნეს,
ან იქნებ ძველი ახლისაგან ხუნდება ხოლმე,
ჩვენ კი დროს ვარკმევთ?

მამ გაუმარჯოს იმ ახალ კონფლიქტს,
ძველს რომ შეგვიცვლის!
რადგან მხოლოდ იმის წყალობით
ვივიწყებთ წარსულს.

პოემა დაიშალა 17 თავად. 17 ლექსი აერთიანებს ერთი ადამიანის ფიქრებს. ზოგჯერ შეინიშნება ფარული გადაძახებანი (V — „ვარდებისთვის კი არ ციხრები, პალოებს ვაძრობ“, IX — „პალოებს კი არ ვაძრობდი, თეთრ ვარდებს ვკრეფდი“), ერთი მოტივის პერსევირება, განუწყვეტელი ვარირება. მაგრამ სუსტია სიმბოლური სტრუქტურა პოემისა. ავტორი მასალის ჩვეულებრივი განსჯით იზღუდება. ინტუიციური ჰერეტიკის პროცესი გვეძლევა სტილიზებული ემპირიით. ის მასალა, რომელიც ვაღმოიკა, ტრადიციული ქვეტექსტით საზრდოობს. ფაქტი გარეგნულად ანალიზდება. წერის მანერა სადაა და ერთფეროვანი. განზოგადების საგანია არა შეცნობის, წვდომის, ამოხსნის მომენტი. ყველაფერს უზის კითხვის ნიშანი. ამოხსნის პროცესი სანახევროდ გადატანილია ლექსის სტრუქტურიდან. ვლინდება ტრადიციის ძლიერი ინერციატ. მოვლენებში ჩაძირვა, აზრის ძიება გამონასკვის ეამს, იღუშალი მოტივების გაუცნობიერებელი ამოწევა ამ პოემაში არ ჩანს.

ამრიგად, მეტყველების ტრადიციული სტრუქტურა მოერგო მოდერნიზებული პოემის უანრულ საბესა და ცნობიერების მიერ დაშლულ მასალას. საგნებმა დაკარგეს დაკორუკადებლობა და სისტემატიზებული ზმანების მორევი გაირინდნენ. სამყარო გამოჩნდა როგორც სააზროვნო მასალა. იწყება ელემენტარულ ჰემმარიტებათა ხელახალი განჰკრეტა: „ან ბედისწერა რაღა არის?“. „კვლავ გაიდვიდა ალემ, ალექსანდრემ, კვლავ გაიდვიდა. ეს მერამდენედ?“ „რა გვეკუთვნის ჩვენ?“ ეს მომენტი ფასეულია. მოაზროვნე არსებას ათასი რამ აფიქრებს და აეკვება. ხელოვნებაში ეკვისათვის კი განუზომელი პერსპექტივა იშლება, მაგრამ გაცილებით ადვილია ბანალური თუ უეცარო კოხხეების დასმა, ვიდრე მათზე პოეტური სიტყვის თქმა. ამიტომ ბესიკ ხარანაულის აზროვნების ძალა ამ ასპექტში უნდა ყველაზე მეტად გამოჩენილიყო, ვინაიდან ასეთია ტესტში ჩაქსოვილი სურვილი. არსებობს საამისოდ ორი გზა: 1. როცა ტრადიციული თვალსაზ-

რასი ვირტუოზულად გადმოიციემა; 2. როცა ჩნდება მო-
ულოდნელი, უცნობი, თუნდაც მცლარი, სამაგიეროდ —
მღელვარე და ღრმად ადამიანური აზრები. ამ ღროს სწორედ
ფაქტის გააზრებების პროცესი გამოსცემს ემოციას. ინტე-
ლექტუალური ემოცია მოკლებულია პოპულარობას. იგი აბ-
სტრაქციის ნაყოფია, რამდენადმე შეუმჩნეველი, დანდობილი
იშვიათი ნიუანსების ეფექტურ შეხვედრებზე. ბესიკ ხარანა-
ულს სწორედ მეორე პრინციპი აძლევს ხელს. მას ნაკლებად
გააჩნია მიდრეკილება სახეობრივი სრულყოფისაკენ. იგი
მსჯელობს და არ ხატავს:

რა გვეკუთვნის ჩვენ?

ჩვენ ეს წამი,

ეს წამი ძილსა და ღვიძილს შუა. —

მიჰყვებითლი ამ უდიდეს მოვლენებს შორის —

რომელსაც არვინ არ უმღერდა,

არვის ახსოვდა,

ეს წამი — ვიდრე გავიღვიძებთ,

როცა არ გვიჩნავს,

ვიდრე ახლო საგნები თუ შორი ცნებები,

ვიდრე ეს სამყარო, ვიდრე ეს ცხოვრება,

თითო-თითოდ თუ ჭგუფ-ჭგუფად,

წესრიგით თუ აურზაურით

არ შემოვა ჩვენში, არ შემოცვივდება!

რა გვეკუთვნის ჩვენ?

მსჯელობის გადმოცემა ოქმისებური წინადადებებით ზოგ-
ჯერ ბუნებრივია, უკეთესი ვიდრე სიტყვიერი არტისტიზმი.
მაგრამ ამგვარი განუწყვეტელი შტურმი პროზის საბოლოო
აღიარებით მთავრდება, რომელიც სხვა სპეციფიკას ატარებს.
ამიტომ უნდა ეცადოს ბესიკ ხარანაული, რათა ფრანზას შეს-
ძინოს ფერადოვნება და არტისტიზმი. ვასაგებია, რომ დღეს
ლიტერატურას წაერთვა არისტოკრატიული ხასიათი და ინ-
ტელიგენტური იერი შეიძინა. მაგრამ ეს სტრუქტურული თა-
ვისებურება, ალბათ, ნაკლებად შეიძლება იყოს არსებულზე
უკეთესი. ცნობიერების ლიტერატურას ეჭარება უმთავრესი
ძალა, როცა ისპობა ტენდენცია სახის და ცნების გამთლიანე-
ბისა. შინაგანი მონოლოგი ხომ წვდომის შეგრძნების ესთე-
ტიკით განიზომება. ტრადიციული და მოდერნიზებული მოდე-
ლების სტრუქტურული აღრევა უსიამოდ გახშიანდა. ქვე-

ცნობიერი ფსიქიკის წვდომა ემპირული ასოციაციების ქსელით ბანალურ შედეგს იძლევა. ცალკეული ასოციაციური ხაზი კი რამდენადმე დაწოუკიდებელი მონოლოგია. პოეტი თითქოს ალაგებს ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ შეხედულებათა ქაოსს. ეს თითქოს პრინციპიც არის, თუმცა სადაო. იღვიძებს ალიტერატურის ტენდენციები, პოეზია ცდილობს იყოს ნაკლებად პოეტური, აზრი — ნაკლებად ღრმა, გრძნობა — ტრაფარეტული და ცაცვეთილი, სახე — ყოფითი მეტყველების ანასტლეტი. თითქოს ჩაწერილა კონკრეტულ თემაზე ფიქრთა მდინარება — მართლწერის წესების გათვალისწინებით. პოეტი საერთოდ არ იშველიებს კონკრეტულ წარმოდგენებს, დაცილებული სიბრტყეების სახეობრივი სინთეზის ხერხს. მაგრამ შემოაქვს პაროდია: „ღმერთა თვითელზე ხომ ვერ იფიქრებს? მე და პეტრეს კი საერთო მხოლოდ ხერხეპალი გვაქვს“; „კვლავ გაიღვიძა, კვლავ გაიღვიძა, არც უფრო ადრე, არც უფრო გვიან და მეიმღენედ, რომ კიდევაც დაოცტატდა გაღვიძებაში“...

პაროდია ლამის შემოქმედებით მეთოდად გამოიყენოს ბესიკ ხარანაულმა. პაროდირდება ყოველივე ცხოვრებისეული მოვლენა თუ წვრილმანი საკითხი. ირონია. სკეპს-სი. მსუბუქი იუმორი, შეგნებული მიბაძვა, პოეტურის განძარცვა პოეტურისაგან — მიზანი — ანტიპოემის შექმნა. აქედან — ხაზი გადაესვა კლასიკური და ადრეული მოდერნიზმის ესთეტიკას. შედეგი — ახალი პერსპექტივა ლიტერატურის თვითმობსნისა... პროცესი — ნებისმიერი მოკვდავის ფიქრთა სწორი გრამატიკული ფიქსირება უკვე ლიტერატურულ ფაქტია. ეს პრინციპიც რომ მივიღოთ, მაინც უნდა შევნიშნოთ, რომ ბესიკ ხარანაული მას მძაფრად ვერ ანეითარებს. თითქმის უმტკუნეულოდ, ჩუმად და წყნარად იქმნება ახალი სქემები. მაგრამ პოეტური აქტივობის შეგნებული მოღუწება სახეიროს არაფერს იძლევა, ხოლო როცა ფრაზები აზრობრივი სიმძაფრითა და მეტაფორული პირობითობით იმუხტება, ვლებულობთ შესანიშნავ სურათებს:

და როცა ღმერთმა დაასრულა ამბის მოყოლა,

დასძინა ბოლოს:

ადამიანები იმდაგვარად ცხოვრობენ მუდამ,

თითქოს ისინი მე შემეკმნას არა თიხისგან,

არამედ ქვისგან და რკინისაგან,

ანდა — ქარისგან.
 მყიფენი ხართ, მყიფენი ხართ
 და მტვრეუადები.
 მე ახლაც მახსოვს,
 როგორ ფრთხილად დაედგი მიწაზე
 სულ პირველი კაცის მოდელი.
 აეღამყოფი რომ იტყვის ხოლმე:
 „საიდანღაც ქრის“,
 ისე მიკვირს და ვერ მიემხვდარეარ,
 საიდან არის თქვენში სული
 თავის თავზე აღმატებისა,
 რა თესლი,
 ანდა რა მარცელი, შემოყვა, ნეტავ,
 მე იმ თიხაში,
 რომ თქვენს თავს ვეღარ ყაბულდებით!
 მომაბეზრეთ ჩემი მთიდან ძირს გადმოხედვა,
 წამდაუწუმ ვილაც მოსდევს მის ხრიოყ კალთებს,
 დინჯად მოხობავს,
 თუმცა გზადაგზა,
 ქაცვებზე ტოვებს სულის ხორცებს,
 იმის ნაძონძებს.
 მათ მაღლა უნდათ, ჩემთან უნდათ,
 მე კი თვით მინდა, რომ იმათი შეხარბებოდეს.

საერთოდ „ხეიბარი თოჯინა“ უფრო სტრუქტურულად და აზრობრივად საინტერესო, ვიდრე ხარისხობრივად. ეს არაა მთლად სასიამოვნო ფაქტი. ალბათ ავტორიც ურძნობს ამ პოემის ცალკეულ ნაკლოვანებას.

დეგრადირების ესთეტიკა. წიგნის ანოტაცია გვაუწყებს: „პოემაში ასახულია ადამიანის სულიერი სამყარო, რომელიც თავის უმოქმედობისა და ინერტული ბუნების გამო ფეხს ვერ უწყობს თანამედროვე ცხოვრებას“. ამრიგად, პოემის პერსონაჟი („მე“) და ავტორი თავიდანვე ერთმანეთს დაშორიშორდნენ, უფრო სწორად, ლირიკული „მე“ პოეტის უარყოფილი ფსიქიკური მდგომარეობის უამომხატველად იგვევლინება. ინდივიდი საზოგადოებისაგან იზოლირებულად გამოიყურება. სამყარო არცაა ქურტის ასპარეზი — იწყება მოვლენებზე დაყენებული დაკვირვება („გახსოვდეს, ძილიც სიკვდილისაა“; „აბა რა არის ორმოცი წლის კაცის ცხოვრება?“ „მე ვიყავი თექვსმეტი წლის და მე მიყვარდა“; „თითქოს რაღაც მდინარეს ვეძებ ჩემს მახსოვრობაში“...). ზედმეტი ხდება სივრ-

ცემი გადაადგილება, აქტივისტური მოქმედება. სინამდვილის თავი და ბოლო შეგრძნებებში მოექცა, რომელთა განსჯა და ანალიზი არის მთელი პოეზია. პერსონაჟი მარტოვდება. იგი ჭკრეტს საამყაროს, თავის თავში მოქცეულს. თვითვე შენიშნავს, რომ პოეტური მზერა გარედან შიგნით არის ჩაბრუნებული. პასივიზმის დემონსტრირება აღუწებს ვნებებს. გრძნობები ნელ-ნელა იცრიცება. ქრება სიცოცხლის ხალისი, იღვიძებს კვლავ უსულო მატერიაში დაბრუნების მსურველი, მსურველი დარღვეული წონასწორობის აღდგენისა. სიცოცხლე ხომ თავისთავად აგრესიული ძალაა. პერსონაჟი იძლევა გადაგვარების სიგნალებს: „საიქიოში აღარ მინდა მე ქართველობა, რომელიმე დიდი ერის შვილი მსურს ვიყო, რომ ერთი სიტყვით გავაგებინო ყველას ვინც ვარ“; „უფრო მკაცრ ეპოქაში მონა ვიქნებოდი, კარგიც იქნებოდა, მე არ დამჭირდებოდა ტვიზის ჭყლეტა, გონებისათვის ძალდატანება, მივყვებოდი წესრიგს და მეცოდინებოდა რომ მივყვები უმაღლეს ნებას, რომ მყავს პატრონი — თუნდაც მკაცრი, და ის ფიქრობს ყველას მაგივრად“; „მე რომ არ ვიყო ამ ქვეყანაზე, ყველაფერი კარგად, კეთილად იქნებოდა“. მხოლოდ წამიერად გამოკრთის სიცოცხლის ხალისი. ასეთ დროს გრძნობების სიფაქიზე ბრწყინვალედ გაღმობიციემა:

აი, ასეთმა ცამეტი წლის თეთრმა გოგონამ,
როგორც ძალღთან მივლენ ფრთხილად,
როგორც ნიშში მორიდებით შეიხედავენ,
ვით საოცრებას შემახო თითი.

იორღევვა ტრადიციული სიკეთე („ჰუმანიზმი? დიდებუღია, ჯვირგვინია კაცობრიობის, მავრამ, დაე, სხვამ მისდღოს მას“), სამზეოზე გამოღღიან საჩოთირო მოტრევი. ფრთხიღი და დავკვებუღი პერსონაჟი ეგოისტურ ლტოღვებსაც გაგვანღობს. ხანაც კვეცნობიერი კოქპლექსები აზოიწევვა. („ისე მიყვარღა ბიღაჩემის განიერი მზრების ყურება, როგორ მინღოღა ჩახუტება, როგორ მინღოღა დამეკოცნა მისი ხეღება:— მაღღობით, რადგან არ მახჩობღნენ“). მერყევი ინღვიღი, რომელიც თოჯინაა და თანაც ხეიბარი, პროტესტის ვაჟღღენებასაც ერიღება. თღი აერთებს მრავალ იღღმალ მოტივს.

დევრაღირების პროცესი იქცევა ესთეტიკურ ფაქტად. ანტი-ნიცშეანური პოზიცია ზეკაცის საპირისპირო მოდელს გეთავაზობს. ეს საწყისი მომენტი იძლევა ხასიათის კომპლექსურ განშტობას: ენერგიის მოღუწება, სურვილის დაკარგვა, მორჩილების ეთიკა, მოქმედებას უარყოფა, ჰერეტიკით შემორკალვა, უმიზნობა, ბანალური საგნებითა და მოვლენებით გარემოცვა, გრძნობების დაქუცმაცება. ასე იყავებოდა უმირის აღგილს ანტიგმირი. დეპეროიზების პათოსით პაროდირდება ყოველივე ფაქეული თუ უფასური, მთარულ სქემებად ქცეული იდეების ხელახალი გარდასახვა: ლიტერატურის დეჰუმანიზება, არაფრის არაფერში გაარაფრება, ეგზისტენციალური შიში და ძრწოლა...

ბესიკ ხარანაულის პოემის დეკადენტი პერსონაჟი მკვეთრი ინტელიგენტური ნიშნებითაა აღბეჭდილი. მოსთვის უცხო-არისტოკრატიზმის კულტი. არტისტიზმი და მთლიანი ადამიანოც მას გადაჰყვა. ცივლიზაციამ წამოაწია ინტელიგენტის სახე, ხოლო არისტოკრატი კულტურის კუთვნილება იყო. ეს პროცესი ხელოვნებაშიც ასახა. ცვლილებანი დაეტყო ფორმებს. იმპრესიონიზმის, ექსპრესიონიზმის, სიმბოლიზმის უნატიფესი ფორმები „ცნობიერების ნაკადის“ მღვრიე მორცვში გაითქვიფა. სილამაზეს და სიმშვენიერეს წაერთვა აღრეული წარმტაცი სხივი და ფერი. ინტელექტუალურმა პოეზიამ ცალმხრივი თვისებებით აღბეჭდა ხელოვანი: გონების პრიმატმა შეიწირა სხვა დანარჩენი.

ბესიკ ხარანაულის პერსონაჟიც პასივიზმით განადგურებული ხეიბარი თოჯინაა. იგი ისევე მშვიდად კვდება, როგორც ცხოვრობდა: „მკვდარი კი არა ვარ მკვდარს ვაჯავრებ“; „ის არ მერჩივნა, დედის საშვილოში რომ იჯექი, როგორც ძველი მინიატურა ოქროს ჩარჩოში“. სულიერი დევრაღირების ესთეტიკაც სიმბოლისტური სიმახინჯის კულტის თანამედროვე ვარიანტად ჩაითვლება. უარყოფა საგნის სამოსელი და თვით იღუმალ არხად გადადის ფიზიკურად განცდილი მოვლენები. ასე იხატება ინერტული პიროვნების ხასიათი. მაგრამ პოეტმა უნდა შეიძლოს მიცვლელეული, ჩვენთვის ორიგინალური სტრუქტურების მეტი პოეტური სარულქმნა და გათავისება.

სიუჰარულის ტრანსკლანტაცია

1. მუღმივი მეტამორფოზა.

ლექსი ხილულ თუ უჩინარ პიროვნულ თვისებათა ამოფენაა. ადამიანის ფსიქიკა თვით სუბიექტისაგან დამალულ ნიშნებს მასში გამოავლენს. პოეტის არსებაში მეტყველებს ენა, რომლის არაცნობიერი ათვისებით ლაიწყო სამყაროს შეცნობაც. იგი იმორჩილებს ხელოვანს და აიძულებს არ წაეღეს საკუთარი მიდრეკილებისა და სწრაფვის წინააღმდეგ, არ ჩაიხშოს ბუნებრივად გადმოცემული სასიცოცხლო ენერგია. ადამიანი ეძებს თავის თავს და ამ დაუცხრომელი შფოთვის გზაზე გაივლის მრავალ გარჯს სინამდვილისას. საბოლოო ზღვარი, რომლის მიღწევითაც დამშვიდდება ხელოვანი, — არ არსებობს. თვით მოძრაობა, ბრძოლა, რღვევა და შენება არის იდეალური დრო. ალბათ, ამიტომაც ტარიელ ჭანტურიას შემოქმედებაში თავს იყრას რამდენიმე სტილური ნაკადი. ისინი სხვადასხვა დროის სიტყვიერი უკუფენაა, განწყობილებათა ენობრივი ფიქსირება. არცერთ თანამედროვე ქართველ პოეტს არ დაუწერია ესოდენ განსხვავებული მანერისა და ტონალობის ლექსები. მას ღრმად სწამს, რომ არ შეიძლება მუდამ ერთ ხასიათზე იყო, ერთ აზრს მისდევე, ერთი განწყობილებით ცოცხლობდე. ადამიანი ისევე განუწყვეტლავ იცვლება, როგორც სამყარო, ირგვლივ განლაგებული საგნები. პოეტი ამ ცვლებადობის მხატვარია. ოცი წლის ჰაბუკს თავისი იდეალები აქვს, რომლებიც განსხვავდება ორმოცს მიტანებული კაცის შეხედულებებისაგან. ეს სრულიად არ ნიშნავს გაუკეთესებას. ყველა ასაკი მშვენიერია და თავისი სილამაზე ახლავს. მთავარია ადამიანმა შეიგრძნოს და დააფასოს იგი.

ტარიელ ჭანტურიას ლირიკის მეტამორფოზის ერთი საწყისი ეს არის.

მაგრამ თვით სინამდვილაც იცვლება. ყოველ დროს, აწლებებს თუ წელაწადებს მოაქვთ რაღაც ახალი და განუმეორებელი. ეს ყველაზე მეტად საგრძნობია ჩვენს ეპოქაში. სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია (სტრ) საოცარი სისწრაფით ფერს უცვლის ადამიანთა ურთიერთობის წესსა და

ფორმას. პოეტი მიჰყვება ამ ცვალებადობას, რადგან იგი მხოლოდ სუბიექტური განცდების ამსახველი კი არ არის, არამედ — იმ იდეებისაც, რაც აცოცხლებს ქართველ ერს, რაც მისი სულის ძახილს გამოხატავს. ამით არის შთაგონებული და განააზღვრული მისი ლექსების ერთი ციკლი.

ამდენად, ეპოქალურ მოვლენათა განცდა, ღრობის დინების შეგრძნება არის ამ მეტამორფოზის მეორე საწყისი.

მაგრამ შემოქმედს, როგორც იტყვა, უხდება საკუთარი თავის პოვნა იდეების და ემოციების გარსმოწოლილ კორიანტელში. მას უნდა დააღვინოს წარსულსა და მომავალს შორის მომწყვდეული თავისი ფიქრები. მასში ცოცხლდება წინაპართა მიერ მემკვიდრეობით გადმოცემული სულა, იდეები, ვნებები.

ეს არის პოეტურ მეტამორფოზათა მესამე საწყისიცი.

ამდენად, პოეტის პოზიციაში სამყაროს ზუღმივი ფერისცვალების სახე ირეკლება. მას არ აკმაყოფილებს ერთხელ მიღწეული და მზუდამ უხილავ გზათა დაღამქვრის სურვილით არის ანთებული. ყოველი სიტყვა სიგნალია ამ იღუმელების მოხილვისა.

ტარიელ ქანტურიას აღრინდელი ლექსები, რომლებიც უკვე ასცილდა მოწაფურ ვარჯიშობას, მართალი და გულწრფელი ლირიზმის აუღერება იყო („ეურნალი № 3“, „ზამთარი“, „სახლის გადახურვა მთვარიან ღამით“...) და მოვლენათა ინტუიციურ აღქმას გულისხმობდა, ახასიათებდა ფაქიზი ინტონაცია, მინორი და კონკრეტისში. პოეტი წერდა სადა სტრიქონებით, რომელთა აზრი იყო ამოზრდილი ნაცნობი და განცდილი ფაქტებიდან:

მე გაგახსენებ ნომბრის ცამეტს,
ღამეს და მთვარეს — ნახევარ მთვარეს,
კრამიტზე ფრთხილად ვაწყობდით კრამიტს,
ვწუხდით, ვითვლიდით მეზობლის ვალებს.
... ყოველთვის, როცა მერცხლები წავლენ,
ყოველთვის,
როცა ფიფქები მოვლენ,
გულო! რამხელა მოწყენას ავლენ!
გულო! რამხელა სინანულს ავლენ!
ღელდას მაგონებს მე ყველა ფიქრი,

სიცივე,
ქარიც,
გრიგალიც,
თოვლიც...

ასეთი ლექსები შევიდა პოეტის პირველ წიგნებში — „ლტოლვა“ და „ქვა და ომი“. შემდეგ მან უარყო ნათელი ლირაზმი, ცხოვრებისეული განცდის რიტმულ-ინტონაციური მოწესრიგება, პირველადი შეგრძნების სანაცვლოდ შემოიტანა მეორადი განწყობილებაც. ლირიკის საწყის მასალად იქცა ინტელექტის მიერ მოპოვებული ინფორმაცია. ლირიკული მეტყველება შეცვალა ანალიტიკურმა აზროვნებამ. გართულდა ლექსის სტრიქონები. აზრი წინა პლანზე გამოვიდა. შემეცნების წყურვილმა იძალა („ლტოლვა“, „სტუმარა“, „თეთრი ლაბირინთი“, „ვალმა ნაპირი“, „ორნი“). ემოცია დაემორჩილა არსებობის საზრისის პოვნას. ამ დროს შემკვიდრებით გადმოცემული არაცნობიერი შთაბეჭდილებები შემეცნების ნაწილად გაფორმდა.

ერთის მხრივ, ასოციაციათა სიხშირეს და სწრაფ მონაცვლეობას უნდა აღედგინა გადავიწყებული დეტალები, მეორეს მხრივ, წლების მანძილზე დაგროვილ და წიგნებიდან გადმოსულ ერთეულის აეგო ლექსის სტრუქტურა. ორი საწყისი — ინტუიციური და ინტელექტური უნდა შერწყმულიყო. ვფიქრობ, ამ წონასწორობის დაცვა მაშინ ვერ მოხერხდა. მაგრამ ჭიუტი სწრაფვით, საკუთარ თავზე ამაღლების სურვილით მან სრულიად ახალი რკალი მოხაზა.

გარდა პოემებისა, რომლებიც ზემოთ დავესახელე, ამ პერიოდში მან დაწერა არაერთი შეცნობის წყურვილით ვამსკვალული ლექსი. ისინი ამჟღავნებენ სიახლოვეს ო. ჭილაძის სამყაროსთან. პოეტის თვალწინ მოვლენება თუ გარდასული ისტორიული რეალიები გაშალა ქვერეტის საგნად. სწორედ ქვერეტა გახდა სამყაროსთან მიმართების საშუალება, ნაცვლად პირდაპირი აღქმისა.

ეს თვისება ყველაზე ნათლად გამოჩნდა ლექსების წიგნში „ვალმა ნაპირი“ (1969). მასში საგრძნობი იყო ინტელექტური ნაკადის მოძალეობა, რომლის საწყისი ძღვერე მხოლოდ ნაწილობრივ შეიგრძნობოდა. ემოციურობას იწვევდა ლექსის ძირითადი იდეის განვითარება, პოემის კონცეფციური გააზრე-

უძველესი თვისება — პოლივალენტური არსი. ის დაიტვირთა უფრო მეტი ინფორმაციით, ვიდრე ჩვეულებრივ მეტყველებაში გააჩნია: „მე კი ხალხმრავალ მოსაცდელში ბოლთას ვცემ ისე უხალისოდ, თითქოს საკუთარ საფლავს ვტყეპნდე“ („უკანასკნელი მონოლოგი“). ცალკეული ნიუანსები გაერთიანდა და მოგვცა ასოციაციებით დანადგმული სურათი, რომელსაც ქმნის გონებას მიერ წარმოჩენილი ფაქტების შექმნება („ვალმა ნაპირი“, „პულაპუპი“, „ატლანტიდა, ატლანტიდა“...). გამორიცხული აღმოჩნდა სმენითი აღქმა, სინამდვილის მუსიკალური შეცნობა. შესუსტებული მელოდოურობა უნდა შეეფასო რიტმულ მრავალფეროვნებას, სხვადასხვა საზომებსა და სტროფულ წყობას. პოეტი განერიდა რითმას. გაჩნდა პროზაიზმები, გაბატონდა თეთრი ლექსი.

სათაურის მიენიჭა გამსაყუთრებელი ფუნქცია. ლექსი თითქმის მთლიანად სათაურიდან გამოიყვანება. მოვიტან ამ წიგნიდან რამდენიმე მაგალითს: „აგვისტო. სიცხე. ფიქრი“. ლექსის სსაუბრო თემაა აგვისტოს სიცხე, რომელიც იძლევა ფიქრისა და განსჯის საბაბს. რეალობის განმჭვრეტი ფანტაზიიდან იზადება ახალი მგრძობელობა. აღდგება მეხსიერებაში ჩარჩენილი ზეატრისაგან შექმნილი ბუნების სურათი, რომელსაც უნებლიეთ მიეყავართ დასკვნისაკენ:

მე ვიხდი პერში შეყრილ პიჯაკს
და ცოტნეს გვერდით თამამად ვწვები.

„ბავშვი. გასროლა. სინანული“. ლექსი ეძღვნება ჰემინგუეის და სხვებს, რომელთა სიციცხლე ნაადრევად დაძარულდა. შემოქმედი ბავშვად იარს წარმოედგინილი, როგორც წმინდა და ფაქიზი არსება, რომელიც, ამავე დროს, თავისთავში იტევს მოსალოდნელ საფრთხეს („ბავშვს თოფი რატომ არ დაუშალეს“). ეს იმიტომ, რომ მის ბუნებაში ჩასახული მიაბიტიური ხასიათის უეცარი გამოდევნება („მეორე, უცხო კეთილი ბავშვი“) შესაძლოა საბედისწერო აღმოჩნდეს. ბრალსაც ვერაფერში დაფდებთ, რადგან ის ბავშვია. ხოლო სინანული იმათი ხედვრია, მისი სინათლის გზას რომ მიჰყვებოდნენ.

„შემოდგომა. ქექა-ქუხილი. ამირანი“. ლექსში ნაჩვენებია

თუ როგორ იტანჯება ამირანი შემოდგომის აუღრიან ღღეს. პოეტი გრძნობს „ნელ-ნელა როგორ ამოდის პალო, რაძელ-ზეც ამირანი ჰყავთ მიჯაჭვეული“. სურათი აქ წყდება, ე. ი. მაშინ, როცა ამირანმა თავი უნდა აიშვას. სათაურის სიტყვები იმავე თანმიმდევრობით იშლება, როგორც სხვა ლექსებში (მაგ., ბავშვი — გასროლა — სიანაწული). ასეთი ლექსები ლოგიკურ სქემას ემორჩილება. ნაწარმოებს აქვს გამქოლი სიუჟეტი. მკურამ ასოციაციურა ტექსტები პირიქით, მოჩვენებით ალოგიკურობას ეფუძნება (მაგ., „ლტოლვა“). აქ წამოწეულია შემეცნების პროცესი, რომელშიც ნაპოვნი აზრი მკითხველმა უნდა გამოიტანოს. პოეტს საამისოდ არ სცალია. მოგვაქვს ცოტათა პოემიდან „გაღმა ნაპირი“, რათა საკონტრასტად განდეს, თუ როგორ გართულდა საღა და ბუნებრივი მეტყველება:

„მთელ ქვეყანაზე კვეთენ ერთმანეთს პარალელური ლიანდაგები. ბნელით შემკრთალი ჭაღარა ბავშვი აივნიდან ეძახის მამას, და არ ესმის დაღლილ მამას შვილის ძახალი; და უფრო ევიან, უმამოობით შემკრთალი შვილი აივნიდან გაძახის დედას, და არ ესმის დაღლილ მშობელს ბიჭის ქვითინი. და რვავენ ტვიის უმწეო ბუჩქს... იბეკნება გაღმა ნაპირი, და ხარობს გვიძრა, ლაქაში, ჭილი. მთელ ქვეყანაზე კვეთენ ერთმანეთს პარალელური ლიანდაგები. ნიჩბების ჭვარზე გაკრულ მენავეს რა შორეული ეჩვენება გაღმა ნაპირი... სიმღერასავით გაბმული კოცნა ეძახის იმედს — კოცნა გაბმული სიმღერასავით; ვინც დედამიწა შემოხაზა ზუსტი ფარგალით, მასაც კი კოცნა მზის ჩასვლაზე მეტად უკვირდა“...

ამრიგად, პოეტის მსოფლგანცდაში გაჩნდა ორი ოპოზიციური სტილი: პირველი გვაზიარებს მახლობელ და თანდაყოლილ გრძნობებს, ბალახის სინედღეს, ზეცის კამკამა და აუძღვრეველ ფერს, მეორე — ინტელექტას დაწოლით ქმნის ან იგონებს წესრიგს, ფხიზელი, რაციონალური წარმოსახვით იჭრება აზრის სულში. საერთოდ შემოქმედი ჯერ ითვისებს არსებულ დონესა და გამოცდილებას, შემდეგ ვლინდება არა-ცნობიერი მიდრეკილებანი, რომელთაც მოსდევს ინფორმაციის წყალობით დაღეჭილი და ამეტყველებული შთაბეჭდილებანი.

ტარეღ ჰანტურიას ლირიკამ განვლო სტილური ევოლუციის ამგვარი გზა. ინტელექტუალური ნაკადი პოეტის დამოუკიდებელი სახის დასადგენად წარმოიშვა, რათა ცნობიერად გაეჩნოდა წინაპარსა და თანამოდმეს. ის მოპოვებულის ამოფენაა და არა მხოლოდ ფსიქიკის ქაოსში თავისთავად არსებულის გამომხვევა. მაგრამ არც აქ შეჩერებულა და თანდათან კვლავ დაუბრუნდა საღა და ნათელ მეტყველებას. ესეც ზოგადი პრინციპია: სირთულე, ქარიშხალი, ამბოხი დიღხანს არ გრძელდება. ხანგრძლივი განმარტოების შემდეგ სულს ენატრება ადამიანური საუბარი და კვლავ უბრუნდება კლასიკურ სინათლეს. გონება მარტივიდან რთულისაკენ გადადის, რათა მასში გამოწრთობილი სტრუქტურები ახალშობილ სინადავედ აქციოს, რომელიც ყოველთვის ტრადიციულის მონათესავეა. ტრადიციასთან ამბოხი დროებითი, მაგრამ აუცილებელი პროცესია. გზაჯვარედინთან მდგარი ხელოვანი მას ისევე უნდა შეებრძოლს, როგორც ოქდიპოსი საკუთარ მამას.

ტარეღ ჰანტურიას პოეზიის ახალი პორიზონტი გაიხსნა წიგნით „ახალი მთვარე“ (1970). ევოლუციური თვალსაზრისით ეს ყველაზე პრინციპული კრებულია. აქ საბოლოოდ გაირკვა პოეტის მსოფლგანცდა, პოეტური სისტემა და პოზიცია. ინტელექტუალური ჰვერეტა ორ ნაკადად განიტოტა: ერთი გადაიზარდა ირონიულ-პაროდულ პოეზიაში, მეორემ აღადგინა, გაამძაფრა და აზრობრივი დინამიკით შეავსო ინტიმურობით გამსჭვალული ნაზი და მთრთოლვარე სული. ეს ორი ნაკადი დღემდე პარალელურად თანამგზავრობს, როგორც საპირისპირო პოლუსთა ერთიანობა. მე მგონია, ყოველი ცდა და ექსპერიმენტი მიმართულია ამ მეორე ხაზის დასაცავად და გადასარჩენად. „ღამე. ქართლის ცხოვრება. მძევალი“, „აკაკის სიმღერა 1900 წელს“, „აკაკის წამოსვლა ქუთაისიდან“, „დინ რიდი. სიმღერა. ფიქრი“, „ტორო“, „დედამაწის გარშემო“, „გმირები“, „მეც ზურაბივით“, „ფრანსუა ვიოანი: ჩივილი სასაფლაოდან“, „თოვლი ღამით“, „გვიანი შემოდგომა“, „ჩემი ერქემალი“, „როგორც კი მოვა“, „რუსთაველს და აკაკის“, „ზანტი დონორების სიმღერა“, „ბოლთას სცემს“, „დიდი ყინული“, „ქართველითა ქართველისა დამთრგუნველი“, „ზღაპარი სიზმარში“, „ცოტნე დადიანი

ანის გამგზავრების წინ“, „ქვათახევის მონასტერი“, „ოღისევისი ლამით“, „ავტობიოგრაფია“, „სალამოს გადაცემები“, „ბუხარი“, „ახირებული კოლექციონერი“, „სალალობო“, „ბალადა ათათას ნაკბენზე“, „ლომის პორტრეტი“, „შეშის დახერხვა დეკემბრის დილით“, „სუპერკაზინო“, „სანამღე არმაზს“, „რა იქნა, მეფე?“ — აი ის ლექსები, რომლებიც ყველაზე უკეთ ინახავენ პოეტის სულის მღვლვარებას. მათ დაემატება რამდენიმე პოემა, თხუთმეტიოდე განსხვავებული სტილის ლექსი და ხელთ გვექნება ტ. ჰანტურას საუკეთესო ქმნილებათა ინდექსი. მაგრამ, როგორც ითქვა, მათ შორის ცენტრალურ ნაწილს სწორედ ლირიკული მანერით დაწერილი ლექსები იპყრობენ. სულ ერთია, იგი ეხება სამშობლოს, ისტორიის გმირებს თუ თავად ავტორის სულის ექსტაზს ავლენს.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ტ. ჰანტურას პოეზიას კარგად არ იცნობს ჩვენი მკითხველი. მართალია, მასდამი ინტერესი იზრდება და ეს თანდათან უფრო საგრძნობია, მაგრამ საჭიროა მეტი დაფასება იმ შემოქმედლისა, ვინც ზურგჯარს არ მოელის და თავისი ინტელექტუალური სიმაშაცით გამოხატავს საყოველთაო ფიქრებსა და ოცნებებს. ალბათ იმასაც აქვს მნიშვნელობა, რომ პოეტი წიგნიდან წიგნში უნდა იმეორებდეს რჩეულ ლექსებს, რათა აუდიტორიას მკვეთრად დაახსოვდეს ისინი: ცალკეულ წიგნებში გაფანტული ნიმუშების გამოსაკრებად მას არ სცალია. აუდიტორია პირველ რიგში ეტანება რეკლამირებულ ავტორს (არსებობს მრავალი სახის რეკლამა). მაგრამ ნამდვილი ხელოვანის პოპულარობა ხომ განდგენილია არა სივრცეში, არამედ დროში.

საილუსტრაციოდ იმისა, თუ როგორ დაუბრუნდა პოეტი ინტუიციურად გამჟღავნებულ სტილსა და ინტონაციას, მიმართებას სიტყვასთან, მოვიტან რამდენიმე სტროფს:

მე — ვიყავი

მე — ვიქნები

მე — მარადის ვმეორდები!

მძევალი ვარ და დღე-დღეზე

თავის მოქრას ველოდები.

... მიწა თურმე მრგვალია, თურმე ისე მრგვალია,

მოვიარო ქვეყანა — თურმე შენთან მოვალ...

... მე მოწყენილი, დედა,
შენი მოწყენის გამო ვარ,
მე შენი ხათრით, დედა,
ტელევიზორშიც გამოვალ.

... ჩემო ბიჭებო! გოგოებო! ჩემო ბავშვებო!
დამალეთ ისევე გამაბრაზეთ თქვენი ხმაურით
გრენადერებო! რაინდებო! კობტა პაეებო!

თქვენც, თქვენს მკვლევებსაც გეპატიათ დანაშაული!

... რა იქნა, მეფევე, სკიპტრა მაღალი და მეწამული შენი წაღები!
ანდა ასული შენი რა იქნა, და სუნთქვა მისი გულისწამლები,
სადაა თმები, ვისაც შეენოდა ეს მშვენიერი სავარცხლები,
წყვდიადისფერად ეინ გადალება უსპეტაკისი თქვენი ცხენები!

ამრიგად, უნდა გამოიყოს ოთხი განსხვავებული სტილური ნაკადი: 1. ლირიკული, 2. ინტელექტუალური, 3. ირონიულ-პაროდული, 4. კვლავ ინტიმურ-ლირიკული. ყოველი მათგანი გარკვეული წლების, პერიოდის, სულიერი მიმოქცევის სიტყვაში აღბეჭდვას და მიგვიტოვებს პოეტის დაუმცხრალ და მძიმებელ ბუნებაზე. მაგრამ მათგანში ინტერესი ღრმადღრო ახლაც ვლინდება. ამიტომ უნდა მივიჩნიოთ არა ქრონოლოგიურ საფეხურებად, არამედ სტილის შემადგენელ ნაწილებად. ამ ოთხმაგი სტილური სისტემით, ლიტერატურული წერილებით და იმ კონცეფციით, რაც მათში გაიშალა, იქმნება პოეტური სამყაროს გამთლიანებული მოდელი, რომელშიც თავს იყრის განსხვავებული და დაპირისპირებული სტრუქტურები. მაგრამ მათ შიგნით არსებობს მყარი, უცვლელი ელემენტები, რომლებიც მგორდება ისე, რომ შესაძლოა პოეტმა არც იცოდეს. აი სწორედ ისინი და მათი კომბინაცია წარმოშობს ორიგინალურ პიროვნულ და პოეტურ ხასიათს. ჩვენ გვიჩდება მათი გამოყოფა, შემდეგ ჩხოლირება და შერწყმა, რათა დადგინდეს პოეტის განუმეორებელი, ურიცხვ სიტყვაში ამოტვიფრული სახე.

2. ქაოსიდან სისტემისაკენ.

ტარიელ ქანტურიას პოეზია უაღრესი სტრუქტურული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ავტორი არა მხოლოდ განცდების, ახლად გადააზრებული ქვეშარითებების სფეროში ეძებს თავის სათქმელს, არამედ პოეტიკურ სისტემაშიც — ერთი კორექტივით: მას არასოდეს ფორმალისტური სენი არ

შეპყრია. ყოველი ვარევენული დეტალი ემსახურება საუწყებლის მეტი ინტენსივობითა და სინათლით წარმოდგენას. ერთხანს რითმას განუღვა და თეთრ ლექსს მიმართა. თითქოს ამ ხაზს იგი ვერლიბრაძედ უნდა მიეყვანა. ეს ვარაუდი არ გამართლდა. იგი დაუბრუნდა ლექსის კლასიკურ სტრუქტურას. ამის ფსიქოლოგიური მიზეზი ალბათ ისიც იყო, რომ ახალთაობისაგან განსხვავებული გეზი შეერჩია. მართალია, თავისუფალი ლექსი მისთვის უცხო არ ყოფილა, მაგრამ ამ ფორმით მეტყველებას არჩია რითმის ერთგულება; ურითმობა ბუნებრივი აღმოჩნდა ინტელექტუალური რკალის ლექსებში და პოემებში, სადაც აზრის, იდეის, შეცნობის ლოგიკა, ასოციაციათა სიხშირე ტექნიკური სრულყოფის საშუალებას არ იძლევა. აქ რითმასთან ერთად განუყრელია აზრიდან გაჩენილი მეტაფორა, რომელიც ფაქტის არსში სულ სხვაგვარად გვახედებს. მხატვრული სახე აქ აზრის განათებაა და არა ემოციური მირაჟი. ტ. ჭანტურიას ლექსი ცალკეული დეტალებით ვერ შეფასდება, მთლიან განწყობილებად უნდა აღიქვა, რადგან გამჟღავნებს თუ ასოციაციურად გასდევს აზრის დინამიკა, შეუმჩნეველი და ახლად მიკვლეული ნიუანსები. მოვიგონოთ ზოგი მათგანი:

მთელი სიცოცხლე ეკლებს ავროვებს პოეტი. ყველას აოცებს ეს უცნაური პოზი. ამ მეტაფორული სიმბოლოს მიღმა ცხოვრებისეული ტკივილები იკითხება, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული. ეს ყოველივე ერთად გროვდება და ლექსში ექცევა („ახირებული კოლექციონერი“); ბრუნავს უთვალავი მილიონი მიცვალებულის ძვლებით დამძიმებული დედამიწა. მის წიაღში განისვენებენ პაეები, გრენადერები, რაინდები. ლანდების მუხეუმად ქცეულა ისტორია. ახლა მოდის პოეტი, რომ ყველას, ცოდვილს თუ უცოდველს, შენდობა გამოუტხადოს; ყველაზე ბედნიერი საარდალი იქნება იგი, თუ ამ ღუდინდეს არმიას გვერდით ჩაუვლის და სიცოცხლისავენ, კვლავ მიწაზე დასაბრუნებლად მოუხმობს („სალადობო“); სხვა ლექსში გვევადრება, რომ შევაგროვოთ დერეფნებში, პანაშვილებზე, ლოდებზე, ზღვის კენჭებში გაბნეული ჩურჩული, როგორც ყველაზე გულწრფელი და იღუმალი სიტყვა („ჩურჩული ჩურჩულის გამო“); „ახირებულ კოლექციონერს“

გზმიანება „ბალადა ათიათას ნაკებზე“, რომელშიც პოეტი გველებს შხაპს აგროვებს; სამყაროს ნამდვილი გაცნობა და შეცნობა სულთერა ოდისეაა და არა მოგზაურობა დედამიწის გარშემო („დროშომანის გასაგონად“). ასეთი ლექსების პოეტური აზრი კონკრეტული ფაქტების რაციონალურ წარმოსახვას ეყრდნობა.

ვიქნდა მკითხველს გავახსენოთ აგრეთვე ლექსი „სუბერ-კაზინო“. იგი პოეტის სტილის დასრულებული ნიმუშია. მთელი ცხოვრება, მულმივი ბრძოლა, სისხლისღვრა, საუკუნეთა ტრიალა აღჭმულია კაზინოდ. მაგრამ ვიდრე ამ დასკვნამდე მივიდოდეს, ვიდრე იმოვიდეს ანალოგიას ახარტულ თამაშსა და ცხოვრებას შორის, იგი ავითარებს კონკრეტულ მსჯელობას, რომელიც ნულ-ნულა იესება რთული ინფორმაციით და სტრუქტურას ლოკალურ გარემოს. მეტყველება ვადადის ქვერეტის ნისლში. მძლავრობს ლირიკული სულიდან დაძრული პათეტიკა, არყოფნაზე სევდიანა ფიქრით შებურვილი:

სიცოცხლით სიკვდილს გაგინადლებ,

სიცილით — ქვითინს;

აგებ თუ იგებ, ბოლოს მაინც ვიქნებით ქვითი,

• აედარი დარით შეგეცვლება ცისკარი — ღამით;

კარგია ღამე — მიიჩოჩე საწოლთან სკამი

და მწარე ფიქრი ამოავსე უმწარეს კვამლით,

სანამდე ღამეს გახეხავდეს ყოილი მამლის.

ვაგებ და ვაგებ. და ღიბიდან ვიღებ და ვიღებ.

ვაგებთ ყველანი. შენ ერთი ხარ, რომელიც იგებ.

თამაშობ ყომარს, ბრიჯს, ბაქარას,

პრეფერანსს, რულეტს,

აგებ გულებს და იგებ ფულებს! ქუქყიან ფულებს!

და გულში ყველას, ალბათ ყველას გეცხაბი სულელს!

მრგვალ მაგიდაზე უფრო მრგვალი — ბრუნავს სოფელი!

მემფისის, მცხეთის, ბაბილონის და პერსეპოლის

რაღა გადარჩა — ოდენ ძელები, ოდენ ნაყარი!

ისე წავედით, დარიგებაც ვერ მოვასწარით!

ისე მივიღივარ, დარიგებაც ვერ მოვასწარი!

რითმა და შეტაფორა ტარაელ ქანტურიასათვის არაცნობიერი ფსიქიკის წვედომის საშუალებაც არის. ისინი მხოლოდ ლექსის სტრუქტურას არ აყალიბებდენ, არც მხარტოოდენ ფერად მუსიკას ქმნიან, არამედ მესხიერებას დაშლალა ფენებიდან ამოზადავენ სრულიად ახალ, ნედლ ჯანცდებს, რომელ-

თა შესახებ წარმოდგენა შესაძლოა არცა ჰქონდა, ბერათა უეცარ შეთანხმებასა და დაცილებულ სიბრტყეთა შეხედრას რომ არ გამოეწვია. მოულოდნელად გაელვებული მანვილი აზრი გადადის ფსიქიკის ქაოსში, იტვირთება ჭარბი და უზვი დეტალებით. ტ. ჭანტურია რითმას ან მეტაფორას კი არ იყენებს, კი არ მიმართავს, არამედ ავლენს. ის ისევე ბუნებრივად წარმოიშობა, როგორც საცოცხლის წესრიგი სამყაროში. ეს ნაჰღვილი პოეტების თვისებაა. ისინი იჭრებიან არაცნობიერ ფსიქიკაში, რომელსაც პოეზიად ამოიტანს ასოციაციებს სწრაფი მონაცვლეობა. გონება და გემოვნება აკონტროლებს მათ დინებას და უეცრივ ჩერდება რომელიმე ფირზე. პოეტში იღვჩაქებს ატავიზმი და ის თითქოს ხელმეორედ თხზავს ენას, როგორც მისი წინაპარი, რომლის ფანტაზიამ ენა მითებად გამოსახა. ამიტომ გადადის ფსიქიკისა და ფანტაზიის სტრუქტურა გენეტიკაში, რაც ფულისხმობს სხეულის აგებულებას, ტემპერამენტს, სოციალურ-გეოგრაფიულ გარემოს, რომელშიც ხელოვანი ჩამოყალიბდა.

ტ. ჭანტურიას პოეზიაშიც ის იღვები, ნიშნები და მადრეკილებანი გაჰქლავნდა, რაც მის გენებს შემკვიდრებით გადმოეცა, რომლებიც მაშინაც არ შეიცვლებოდა, თუნდაც უცხო ენაზე ეწერა (ემოციურობა, ირონია, აზრის დანამიკა). სავაჰიეროდ სუსტად იქნებოდა გამოხატული, რადგან ეს ყოველივე ნაციონალურ ენაში ცოცხლობს, მისი კოდებით იმიტირება. სულში დაღეჭილი კოლექტიური გამოცდრლების შეცნობისაკენ სწრაფვა ოცნებას აბრუნებს წარსულისაკენ. ხოლო ისტორია სამშობლოს ბნელში დანთქმული ფუნდამენტია. ამიტომ არის ნაციონალური იღვები ტ. ჭანტურიას მხატვრული საიტყვის აზრობრივი ბირთვი, რომელიც მრავალსახედ იშლება და სიმბოლურ-ყოფიერი დრამატიზმით იკსება. შთაგონება, რომლის მთახლოება იწვევს თრობისა და სიხშირის განცდას, საიტყვაში ჩასახლებული ყოფიერებისაგან ამოაწოვა იმ ზეპიროვნულ მოტივებს, რითაც ყველასაგან განარჩევა, რითაც სულიერი და სხეულებრივი არსებობა დასტურდება. ეს ძალუძთ ისეთ შემოქმედთ, რომელნიც ერთი ხელით მართლაც ცას ესებინან, მეორეთი — მიწას.

ტარიელ ჭანტურიათ დაამკვიდრა ინტელექტუალურ-ლირიკული პათეტიკა, შეაერთა ეს განსხვავებული საწყისები.

პოეტის იმპულსური, ფეთქებადი ბუნება, ცვალებადი ხასიათი, რეგისტრების სწრაფი მონაცვლეობა ამ ინტონაციად ცაიშალა, რადგან მიხთვის უცხოა ეპიკური სიმშვიდე. ლექსი იწყება წყნარი თხრობით, უეცრად ირღვევა წონასწორობა. ხმა კი არ ძლიერდება იმდენად, რამდენადაც სიტყვებში გაფოთლილი აზრი:

ბედმა, როგორც ტრომ,
დაგვიფლითა ალაში.
სხვამ იკითხოს, თორემ
ჩვენ — ქვეყნის გვაქვს ვარაში.
— ოლე!
— ოლე!
რეკავს სეგიდილია!
მარჯნივ — სიკვდილია!
მარცხნივ — სიკვდილია! („ტრო“).
... წესად გვაქვს დედის გაღმერთება,
საკუთარ სისხლის გამეტება!
ხოლო თუ სისხლი გათავდება —
ხორცს დაწვავთ, სანთლად აენთება.
(„ზანგი დონორების სიმღერა“).

... მღინარეების და ქარების მე ვარ მღევარი!
მღინარეების და ქარების ღამის მთევარი!
მღინარესავეთ და ქარივეთ — ხილულ ნაპირებს
გადასული და კალაპოტში დაუტევარი!
(„ქარებისა და მღინარეების ქება“).

მისი პათეტიკა გამორიცხავს ზეაწეულ ტონს, მაღალფარდოვან შეტყვევლებას. თვით აზრის დინამიკა, ლექსის სიუჟეტი ამას ნათლად გვიდასტურებს. იგი ნაწარმოების კულმინაციური წერტილია, რომლისგანაც გამოდინან ან რომელსაც ესწრაფვიან პოეტური ელემენტები. ლირიკული პათეტიკა აზროვნების პროცესში მიიღწევა. მას არ ასაზრდოებს მხოლოდ გარეგნული, პიროვნების მიღმა არსებული ისტორიული ქართველობები, რომელთა უბრალო ხსენებაც კი გვიცვლის განწყობილებას.

ტარბელ ქანტურია არ არის პოეტი-ტრიბუნი. მის პათეტიკას ახლავს ნერვიული ვნებები, ფსიქიკური მიღრეკილებანი, ცხოვრებისეული დაკვირვებანი, რომლებიც ქაოსურად ირევიან და ერთმანეთში გადადიან, სისტემურ წესრიგს

ჰპოვებს სიტყვაში. ინდივიდუალური ფორმა და საზე ავტორის ბუნებაშია მოქცეული, სანახევროდ არაცნობიერი საწყაროს თარგმანია. მისი ფრაზა რიტმულად მუდამ მოწესრიგებულია და რბილ ნიუანსებზე აგებული. ტ. ჰანტურია მინიმუმბათა ოსტატია. ბევრი რამ ნაცნობი და უცნობი სტრიქონების ცადაზრების, მათი მოულოდნელი წაკითხვის შემდეგ იხსნება. გადასახელების მეშვეობით იქმნება ახალი აზრის შემცველი შესანიშნავი სახეები: „მე შენ თვალეში ვილუბება“, „წინ მივიწვევ უკან-უკან“, „ქართველითა ქართველითა დამთრგუნველი“, „ბიჭების უმრავლესობა ილუბება.. ცრემლის ჩაქცევით“... თვით ტრადიციული ტროპები გვაძლევენ მეორად შრეს, რაც მათი პოლივალენტური ახსნის საშუალებას იძლევა.

ლექსის სტრუქტურას ძვირფას თვლებივით ანათებენ ახალი და კეთილზმოვანი რითმები: იაგუარი — იაგო არია; გამოვარ — გამოვალ; ნოსტელ გიორგის — ნოსტალგია; კართაგენისა — გარდა გენისა; საფლეშე — საფლაეში.

ტარიელ ჰანტურიას აქვს ლექსის კომპოზიციის საოცრად ფაქიზი ალღო. მის ნაწარმოებებში სტროფებს გადაადვილება არ შეიძლება, ვერც შეკვეც, ვერც ვერაფერს მიუმატებ. სტრუქტურა ლოგიკურად არის მოწესრიგებული, ასოციაციურ ლექსებსა და პოემებშიც კი. ამის საიდუმლო ის გახლავთ, რომ პოეტი იღებს გააზრებულ იდეას, რომელსაც ჯერ სათაურად აქცევს, შემდეგ მისეულ გამოჰყავს მთელი ნაწარმოები, რომელსაც გასდევს ერთიანი აზრის განწყობილება. ის ახალი ნიუანსებით იტვირთება და იშლება. ლექსს გააჩნია ნოველისებური კულმინაცია. მიგნებული აზრის სიტყვიერი რეალიზება, პოეტური განსაზღვრება სწრაფად ხდება, კიღრე ახალი განწყობილება ძველს განდევნდეს.

3. ინტიმურ წარმოდგენათა წრე.

თემატურად ტ. ჰანტურიას ლირიკა ორი ნაკადის მომცველია. ერთი გვაცნობს ავტორის პირადულ ცხოვრებას, განწყობილებას, იმიმართებებს, მეორე — პატრიოტულ სულისკვეთებას. ეს ორი განსაზღვრებული და, ამასთანავე, მუდამ ერთიანი ნაკადი ვლინდება ახალ-ახალ ფორმებად. ლირიკული მეტყვე-

ლება ვულსბმობს სტულის ფარული სიმების აღღერებას, იმ განცდების ვადმოშლას, რაც უარესად პიროვნულია, მხოლოდ შემოქმედის კუთვნილებაა და, ამავე დროს, ყველასათვის მახლობელი და გასაგები. ამიტომ შემოდიან ლარკული ლექსების პერსონაჟებად დედა, მამა, შვილები, მეგობრები, ახლობლები. იკვრება ის წრე, რომელშიც ცხოვრობს პოეტის პიროვნება. იწყება გარემოს მითოლოგიზება ემოციებით, თვით მიძღვნილი ლექსები უფრო ავტორის სტულის წაქითხვას, პირადი „მეს“ აღსარება, ვიდრე ოდა და დიტირამბი, რაც ნაკლებ მახლობელია მისი პალიტრისათვის.

როგორც ითქვა, მან პათეტიკა ლირიკულ სპექტრში გააჯარა და სულიერ მამოქცევას, შინაგან მღლეფარებას და უპორჩილა. აღამიანის ცხოვრებას აზრს ანიჭებს კონკრეტულ სახელებთან და საკვებთან დამოკიდებულება, კომუნიკაციის უნარი. ის ვერ იცხოვრებს აბსტრაქტული იდეალებით. არც ფსიქიკაა ზოგადი და ვანყენებული ცნება და მუდამ იცვლება გარემოსთან მიმართებით. ტ. ჭანტურიას პოეზია საკუთარი ფსიქობიოგრაფიის პროექციაა. ის ყოველდღიური წვრილმანები, ნაღველი და აღტაცება, დეღვა და სინანული, რასაც განაცდის, რომელსაც უძღვის პრედიკატი — ქართული, მან აქცია ლექსის მასალად. ამიტომ დგას ცენტრში კონკრეტულად პოეტის პიროვნება, რომელიც ზოგადად ჩვენი მოქალაქის ფიქრებს ამქლანებს. სისხლისმიერი და სულისმიერი ნათესაობით იკვრება ლირიკული ლექსების ერთი ჯგუფი, რაც პოეტის დამოუკიდებელი სამყაროს აღმნიშვნელია.

ხშირად გაიუღვებს დედის სახე, როგორც ყველაზე ძვირფასი და მახლობელი. მისი გახსენება იწვევს სევდით შეფერილ ასოციაციებს. ერთ-ერთი პირველი მშვენიერი ლექსი სწორედ მას მიეძღვნა — „ხამთარი“. დედის გარშემო იკრებება ბავშვობის შთაბეჭდილებანი, რომელთაც ჩამოცილებული აქვთ ეთნოგრაფიული იერი. პოეტს იმ კუთხის მთათა, მღინარეთა და სოფელთა სახელები კი არ აინტერესებს, სადაც დაიბადა, არამედ ის ფაქტები, რაც სულს დააჩნდა და წარუშლელად გაჰყვა. ისინი დავიწყებიდან ამოიტანენ სუბიექტურ მოტივებს, ამასთანავე — ყველასათვის მახლობელს, რადგან ლირიზმი, განწყობილება ჩვენს ბავშვობასთან გვაბრუნებს და გვაიძულებს ვიყოთ ლექსის თხზვის მოწაწილე —

თანაკტორი: „მარტოა ღამით... და დედაჩემთან რემა შელიას
 ობოლი დადის და გაუთხოვარ გოგონას დასჩემდა გადაუფრე-
 ნელ მერცხლების დარღი“ („გვიანი შემოდგომა“); „ღაჟეა
 ახლა, და უსიმღეროდ ღარჩენილი შენი ჟრემი ნაღვლიან შე-
 მოღვომის უფოთლო ტყეში სამუდამოდ მიიმალება“ („ურმუ-
 ლა“), მცირე რამ უხარია მარტოდ დარჩენილ დედას („სადა-
 მოს გადაცეჟები“), მოგონებებსა და ფიქრებში გართულს:
 „ბოლოს ფიქრით გაქრება ცეცხლი — ვერ გაგახარებ ნავ-
 თით და შეშით... და უსარგებლო ჩემი სიცოცხლე მწარე კვამ-
 ლით იბოლებს შენში“ („დედა“). ლექსის სარკეში გამოჩნ-
 დება არყოფნის ნისლიდან წამოსული მამის ლანდი. საერ-
 თოდ, მშობელთა სახეები მუღამ შემოღვომასა და ზამთარს,
 თოვლსა და წვიმას უხმობენ, რაც ამძაფრებს აღამიანურ სევ-
 და და კმუნვას საკუთარ ხვედრზე:

წვეთავს და თითქოს კისერში ჩამდის
 წვეთები ცივი და უამური,
 აუზილე ფეხით სიკვდილის ლანდი
 და საყვედური მესმის მამური.

(„როგორც კი მოვა“).

შემდეგ განივრცობა კონკრეტული არეალი. შეილთა სახე-
 ლები — ნინო და ირაკლი — უკავშირდება ზღვას, აღმართს,
 რომელთა მიღმა თვალს ახალი გადასახედი ფეხულება. „ვერ
 ვიტყვი, თითქოს არ ვუყვარდე გოგონას ჩემსას, მაგრამ მე
 ჟფრო მეტად მიყვარს გოგონა ჩემი“, ამბობს პოეტი ერთ
 ლექსში და ეს არის ამ სიყვარულის საუკეთესო ფორმულა.

სასიცოცხლო ძალას, შთაგონებას, სინამდვილეს აზრს
 აძლევს აღამიანური ჟრთიერთობის კლირახში. ამიტომ კიდევ-
 გაც ერთად კრებს ყველა მახლობელსა და ძვირფასს — დე-
 დას, მამას, ოჯახს, დებს, ლექსებს („ავტობიოგრაფია“):

დები — მარცხნივ და მარჯვნივ,
 ჩემი კეთილი დები!
 დები აქეთ და იქეთ!
 ვგაეარ შეუაში დეფიზს!
 არ ვიცი, ბრუნვა სოფლის
 ძირს სად აღმიფხვრის სადით!
 ვიცი: ბოლო დღე ჩემი
 ვალამაზდება მათით.

ამ ციკლის ლექსებს ახლავს უაღრესი გულწრფელობა, სევდიანი ლირიზმი. პოეტი არ უჩივის მარტოობას, მიუსაფრობას. ის ჩვეულებრივი ცხოვრების დეტალებს გამოხატავს შესაშური სინათლით, სიმსუბუქითა და ემოციურობით. განცდები ისე გადმოგვედება, შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ ასე სადად ჩვენც შეგვეძლო დავკეწერა. ეს მაქსიმალური უბრალოების ილუზიაა. არცერთი ხელოვნური ნოტი, სიტყვა და ფრაზა ამ ლექსებში არ ქლერს. ის ისევე სადაა და ძვირფასი, როგორც აღსარება და ღიმილი. ასეთივე მშობლიურობის, ახლობლობის განცდა მიჰყვება იმ ლექსებს, რომლებიც მეგობრებს თუ ნაცნობებს ეძღვნება. აქაც მეხოტბედ არსად გვევლინება. იხსენებს ცალკეულ ბიოგრაფიულ დეტალებს, რაც მიმართვას ობიექტთან აკავშირებს. ამ შტრიხებს აზრობრივი გამიზვნა გააჩნიათ. ასე ყალიბდება პოეტის ეთიკური მრწამსი, მოქალაქეობრივი სახე. ამავე ციკლში გაკრთება რამდენიმე სატრფიალო ლექსი („დედამიწის გარშემო“, „ორი აივანი“, „შეწის დახერხვა დეკემბრის დილით“), რითაც უფრო კონკრეტული და რეალური ხდება პოეტის ოცნების ქვეყანა:

სიყვარლისთვის კარგო, ჩვენ მხოლოდ
სიყვარლისთვის გავჩნდით და ვცხოვრობთ.

მაგრამ ეს არის პიროვნების მიმართებათა ერთი მხარე, მისი არსებობის ნაწილი, რითაც უკავშირდება მიწას, ახლობლებს, გარემოს. პოეტი ხომ არსებულის გამითებით არ იფარგლება. მას ჰყავს სულის ნათესაეები, „ძვირფასი მკვდრები“, ის აღამიანები, რომელთა სუნთქვა არ შეწყვეტილა. მაგრამ ყველა ვერ განიცდის და მხოლოდ ძლიერი სულის ანტენები შეიგრძნობენ. ეს ის ხალხია, რომელთა სულში სისხლივით გამოტარდა ქართული ლექსი. მცირეა მათი რიცხვი. პოეტი სურველისამებრ ლიტერატურულ წინაპრებს ისევე ვერ აირჩევს, როგორც დედასა და მამას. არაცნობიერი მიდრეკილებანი მისდაუნებლიედაც უკავშირდება კონკრეტულ სახელებს. ტ. ჭანტურიასთვის ყველაზე მახლობელი პოეტი, განსაკუთრებით ბოლო ათწლეულში, არის აკაკი წერეთელი. შემთხვევითი როდია, რომ მის ლირიკაში დამკვიდრებულ სინათლედ შემოვიდა რაფსოდების შთაპომაველის ფიგურა. აკაკისე-

ული სადა, პატრიოტული და ლირიკული ლექსა, იუმორი და ირონია ფრად მახლობელი აღმოჩნდა. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ამ დიდი მგოსნისადმი მიძღვნილი შესანიშნავი სტრიქონები:

მეცხრამეტე დასრულდა... ქერი დადგა მეოცის,
აღარც — გიგი ტრისტანი, არც სეედა რომეოსი.
მიჯნურობა, როგორც ქულიეტამ იყოდა!
სინანული, რომელმაც ჩამოაღწო იზოლდა
უღობელი ხელები კლავენ კლავისს, კლავენ სიმს,
ვიოლინოს გოდებას და მწუხარე კლავესინს.
... შენ რომ წადი თამარელამ
თვალი ცრემლით დაისია;
შენთან ყოფნა დილა იყო
უშენობა — დაისია.
სათაფლიას მოწყენილი
ბულბულები დაესია!
შენთვის ტირის წყალწითელა,
თვალი ცრემლით დაისია.

წამიერად გააქროლებენ შოთასა და გალაკტიონის აჩრდილები, ლექსად ამეტყველდება სულიერი მამების ვედრება, განუქარველი გულისტივილი, რაც საბედისწერო განწყობილებად გადაეცემა შთამომავალს. ასე იცვრება პოეტის ინტიმურ წარმოუღვენათა წრე, როგორც საწყისი ახალ იდეათა და მოტიეთა. ამ თანდაყოლილ განცდებს დაეშენება შეძენილი და მიკვლეული რთული ინფორმაცია.

მთავარი და სავულისხმო ის არის, რომ ნაჩვენები მოღეღი არაა ფაქტის უბრალო ფიქსირება. ცხადია, ყველა პოეტი წერს მშობლებზე, მეგობრებზე, ლიტერატურულ წინაპრებზე. მაგრამ ტ. ქანტურიას თავისებურება, გამოსარჩევი თვისება ის გახლავთ, რომ საუკეთესო ლექსებით გამოხატა მიმართებათა ეს მოღეღი. ამდენად აქვს ესოდენი პრინციპული მნიშვნელობა. საერთოდ პოეტი რაზეც წერს კარგად, ის არის მისთვის მახლობელი და ბუნებრივი. ყოველგვარ მსოფლგანცდას აზრი ენიჭება მის შემდეგ, თუ ის ნამდვილი პოეზიის ენით იქნა გამოხატული. ამიტომ გაღმოგველება პოეტებისადმი: მიმართვის ცეცხლი. მათი ბიოგრაფია ერთნაირად მშფოთიარეა, დრამატული და სევდით სავსე:

ბერის წიგნებს ყილიან
 ჩამოკლებულ ფასებით,
 თაროებზე დებისგან .
 რომ გამხდარან ბაცები!
 მაგრამ ხომ გვაქვს ბაღაგით
 გავსებული თასებო!
 პატრონები იმათი!
 პოეზიის ასები!
 ლექსის პიტიასწები!
 ზნე, მაჟამის ხასები!
 შებღნე — გრძელი ღარები!
 ხელის გულზე — ხაზები!
 მოკლე სიცოცხლისა და
 დამწვარ ბედის ნიშანი —
 მუდამ დამარცხებელი
 პოეზიის ასები!

ცხოცია, ღირსში, განწყობილება შემაგრებული უნდა იყოს აზრობრივი დაძაბულობით, პასუხობდეს ინტელექტუალურა მკითხველის ინტერესებს. წმინდა გრძნობები, მუსიკალობა და ვარეგნული ნიშნით შერჩეულ სიტყვათა მოზაიკა იოლად ხუნდება. ამას მშვენიერად ვგრძნობს ტ. ჭანტურია. მხოლოდ აზრთან წილნაყარი ღირსია ეძღვებს უამთა კაპრიზულ ცვალებადობას. ამიტომ აქცევს მას მთლიანი სტილის შენაკადად და აქაც გამორიცხავს შიშველ მგრძნობელობას. შეცნობის სურვილისაგან დაკლილი სიტყვა უეცრად იშვიფრება. ის მალე იპყრობს აუდიტორიას და ასევე სწრაფად კარგავს მას, რადგან განსაზღვრული ღროის განწყობილებაზეა გათვლილი. შთამომავლობის წინაშე ღირსიკოსები წაგებულნი არიან. მათი პოპულარობა თანდათან ნელდება. ტ. ჭანტურია ახდენს ღირსიკული მსოფლგანცდის მოღერნიზებას, რომელიც, ჩვეულებრივ, სიყვარულის ესთეტიკაზე იყო აგებული. ის ქმნის შინაგან მისწრაფებათა გამოვლენის მრავალფერ სტილს და, როგორც იტყვა, ღირსიკული ტონალობის ლექსთა საწყის ბირთვად აქცევს ინტელექტუალურად განსჯილ და მიგნებულ ფაქტებს. ის ერთი იმათგანია, რომელთაც მკონსის ცნება ისევ პოეტის ცნებით შეცვალეს და მუსიკალურ სამყაროს დაუპირისპირეს საგნის არსში ჩაბუდებული მშვენიერება.

4. „ღამე“. „ქართლის ცხოვრება“. „მძევალი“.

„სევდა! წარსულში მე არა მყავს სხვა ჩიჩქრონე“ — ამ ეპიგრაფით ერთიანდება ლექსების ერთი რკალი, რომელიც ქმნის პატრიოტული მრწამსის განსხვავებულ კონცეფციას ჩვენი საინტელექტუალური ფონზე. ტ. ჭანტურიას ლექსების ერთი უმთავრესი ძალა და შთაბრძნობა ნაციონალური იდეების ხორცშესხმაა. ის, როგორც უაღრესად ფიზიკური მოქალაქე, გადაწყურებს ისტორიას. მასში თანამედროვე ცხოვრების, სახე ილანდება, ადამიანური ურთიერთობის უცვლელი მოდელები მიიკვლევა. პატრიოტული თემატიკა მუდამ ასულდგმულებდა ქართულ პოეზიას. მცირერიცხოვანი დროს შეიღებები მტკიცებულად განიცდიან თავიანთ ხვედრსა და ისტორიას. ეს მით უმეტეს ითქმის ქართველზე, რომელიც მარად თავს იცავდა და არსებობის გადასარჩენად იბრძოდა. საქართველოს წარსული მუდმივი წუხილის, სევდისა და მელანქოლიის აღმძვრელია. დაუფიქსარია ვ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანას, გრ. აბაშიძის ლექსები, რომლებშიც კვანძის საქართველოს ტრავმული წარსული. ზოგს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ აზრი დაეკარგა ისეთ სიტყვებსა და სახელებს, როგორცაა სვეტიცხოველი, ზარზმა, ვარძია, ოშკი, ხანსთა, ცოტნე, დავითი, პატა, ვახტანგი — იმდენად ზშირად, თუ წარაზარა ვახსენებთ მათ. ეს მხოლოდ დროებითი ილუზიაა. პოეტებმა შექმნეს საქართველოს წარსულის მითოსი. მისი პერსონაჟები, გმირები და ატრიბუტები გადადიან ლექსიდან ლექსში. მათი ხსენება და მოგონება ქართველს არასოდეს მოუბრუნდება, მხოლოდ ასეთ მყარ ფუნდამენტზე დაყრდნობილი აწმყო შეძლებს წინსვლას დიდი მისწრაფავენ. ტ. ჭანტურიას პატრიოტული მრწამსი, რომელიც შესანიშნავ ლექსებად გაიშალა, ორიგინალურია და საინტერესო. მისთვის ისტორია მარად ცოცხალი პროცესია. შენ თუ უნდა განიცდიდე გარნიისის თუ კრწანისის ტრავმედიას, თითქოს იგი გუშინ მოხდა.

მე ვიხილ პერმში შევერილ პიჯაკს
და ცოტნეს გვერდით თამამად ვწვიები.

ე. ი. ეროვნული გმირები შენი თანამედროვენი არიან, როგორც ფიქრისა და ოცნების განუყრელი ბინადარნი. ეს აზრი

უკვე პოლემიკურია ისტორიის, როგორც დამთავრებული პროცესის, ასახვისა და განცდის კონცეფციისაგან. ამასთან ერთად ტ. ჭანტურია არ აიღვალა გარდასულ დროს, მასში, არ ზედღეს მარცხდამიანც პეროკულს, სამავალითოს, გასაოცარს. ქართველი ხალხის წამების მატთანე სავალალო და გულსამომკვლელი ამბების მომკველია. მის ღამეში მხოლოდ აქა-იქ გაივლებს მთვარის სხივი და სინათლე.

პოეტი მოერიდა პანეგრაიკულ ინტონაციებს და როგორც სასტიკი, ფხიზელი რეალისტი მივიდა წარსულის აჩრდილებთან. ისინი მხოლოდ ქებას კი არ იმსახურებენ, არამედ — გაკიცხვასაც, უარყოფასაც, რადგან მთავარი დამნაშავენი თავად იყვნენ და არა გარეშე მტრები. ქართველითა ქართველის დამთრგუნველი ვაჟკაცები იღწვოდნენ, რათა მშობლიურის ხელყოფით საკუთარი სახელი იგანუღიდებინათ. ხალხს კერპი სჭირდება, თუნდაც ყალბი, ამიტომ ის ისევ ლოცულობს გიორგის, როსტომის, ალი-ბეის სახელებზე („ქართველითა ქართველისა დამთრგუნველი“). ღალატი, ძმათამკვლელობა, შინაქაოსი, სხვისთვის ომები ქართული ყოფის მუდმივი პარადიგმაა. „წაგებული დიდი ომები“, დანგრეული ქალაქები და ციხეები, იაგარქმნილი სახელმწიფო სწორედ სევდის საზრდოს იძლევა, რომელიც შეცნობის შემდეგ თავად იქცევა ენერგიად. ტრაგიკული და მწუხარე ოპტიმიზმი ანათებს პოეტის სტრაქონებს:

ათასწლეულებს გადმოვსურავ მათი ნატიკით,
და მათ მიწაზე მოწეული პურის ნატეხით...
ათასჯერ მშობებს და ათასჯერ მომკლეს ღალატით!
ათასჯერ მომკლეს და ათასჯერ ისევ ავდექი („ბუხარი“).

საქართველოს ისტორია იწახავს უწინათობის, ღალატის, გულუბრყვილობის უამრავ მაგალითს. წინაპრებს ეღავებიან კიდევც, არა მხოლოდ ემადლიერებიან.

როცა თვალწინ ჩაიბრუნეს წარსული, მიკროსამეფოებად, სამთავროებად, სათავადოებად დაფანტული სამშობლო, ქართული სიძნელის დაქცევაში გაწაფულ ცაენთა სახეები, კეთილშობილ, მაგრამ ლირიკოს პოლიტიკოსთა აჩრდილები, სინანულის და სიბრაზის გრძნობა რისხვად მოგუბდება:

„ბავშვებო, დაჩხაპნეთ ფრესკები,
 წაშალეთ, ამოკოტრნეთ თვალები:
 დავითსაც, თამარსაც, ლაშასაც,
 ჩვენი ბევრი წაყვით ვალები!
 ნახშირით მოთხუპნეთ კედლები,
 წაღებში აზილეთ ქამარი
 ... ბიჭებო, გაათუქეთ ფრესკები —
 მიწით ამოუვსეთ თვალები“. (ბავშვები ტაძარში“).

ტარიელ ჭანტურიასთვის უცხოა ისტორიის მოვონებით ტკბობა, სახელოვანი ამბების შერჩევა და თავის დამშვიდება. მისი მზერა ჩერდება იმ წყლულებზე, რომლებიც ქართულ სულს დააჩნდა და დრომ ვერ წარბოცა. ამიტომ მოგვიწოდებს მუდმივი მზადყოფნისა, ბრძოლისა და მოქმედებისაკენ.

განსაკუთრებით დრამატული ელფერი შესძინა ნაციონალურ პრობლემატიკას სტრ-მ. ღღეს ზდება ტოტალური გაერთიანების იდეალიზაცია. ტექნიკის გიგანტური წინსვლა ყველგან ქმნის მსგავს ქალაქებს, ქუჩებს, კვარტალებს, კორპუსებს. ტელევიზია, ესტრადა, კინემატოგრაფი არღვევენ ნაციონალურ ჩარჩოებს; მანქანა, თვითმფრინავი, გაზეთი, წიგნი ავრცელებს ყველაზე პოპულარულ იდეებს, ნერგავს ცხოვრების საერთო წესს. სტრ უთვალავი არხით იჭრება ჩვენს ცხოვრებაში. სოფლები ცარიელდება და იზრდება ქალაქების ზვედრითი წონა; საერთაშორისო მოდელები, სტანდარტები მრავლობად ყოფა-ცხოვრებაში, არამედ ენაში, აზროვნებაში და ფსიქიკაში ამცირებენ ნაციონალურ თვისებათა მარაგს, ამ პროცესის შეჩერება შეუძლებელია. ის უნდა შეიცნო და გაიზარო. თვალწინ მიმდინარე რღვევის კარნავალი, რომელიც მარტოოდენ სალექსო ფორმებს როდი ეხება (რაზეც ასე ხშირად ვმსჯელობთ), ნაციონალურ იდეებს უადრესი დრამატიზმით აღბეჭდავს. განსაკუთრებით პატარა ფრის პოეტი გრძნობს მწვავედ დროისა და ამინდის ცვალებადობას. მისი აღქმა მეტიმეტად გათქიზებულია. არ არის გასაკვირი, რომ ბოლო წლებში ესოდენ სიმკვეთრე შეიძინა პატრიოტულმა სიტყვამ. „მაგრამ... სიტყბო მიმწყდარა მშობელ ეო-მეოსი“, წერს ტ. ჭანტურია. ეს ერთი მცირე სიგნალია ნაციონალური ფერისცვალებისა, რომელსაც უნდა მოჰყვეს პათეტიკური შეძახილი, სამოქმედო ლოზუნგი:

ყველანი აქ ვართ!
აქ არის ყველა
შეხედე: ცოტნეც
მოვარდა ჩორთით!
— საქართველოსთვის!
საქართველოსთვის!
საქართველოსთვის!
ბიკებო, სწორდით!

ასეთი ღიგნალები გაბნეულია სხვადასხვა ლექსებში. ისინი უნებლიეთ თავს შევვახსენებენ, თითქოს უნდა შევეაგროვოთ, რათა უეცარი, მახვილი აზრებისაგან შემდგარი ტექსტი ჩვენ თვითონვე შევთხზათ.

ისტორიის დეჰეროიზების შემდეგ, როცა მას ვარდისფერი საბურველი გადაეცალა, შეიძლება იმ გმირთა მოხმობა, რომლებიც დღევანდელობას დასჭირდება. მათი არსებობა გამართლებულია მომავლის გასასხივებლად. ამიტომ ახსენებს პოეტი არმაზს, ზერთვისს, ჭყონდოღს, ანაკლიას, თევდორე ხუცესს, სამას არაგველს, დავითსა და ცოტნეს. თავიანთი გადახდილი და გადაუხდელი ვალებით ისინი მომავლის საქართველოს აშენებენ. სამშობლო — ეს არის უმაღლესი ცნება, რომელიც იკრებს პიროვნების სასიცოცხლო ძალებს. ყველაფერი მიმართულია ამ ერთადერთს წარმოსაჩენად და გადასარჩენად. ნაცელად ვარდის, საყვირის და გუთნის — ჩნდეს სიკვდილის ლანდი. პოეტის პატრიოტიკა განრიდებულია სიმშვიდისაგან. მისი დეღვა და თრთოლვა თავდადების მეტა ფიციკა, ვიდრე ქებათა ქება და ღალადისი:

სანამდე არმაზს ახვევია მგლების ხროვები
და მათ ყმუილზე იბზარება ძველი ქვიტკირი,
ოპტიმალური ვარიანტი ჩემი ცხოვრების —
მხოლოდ სიკვდილი!
ვიმეორებ:
მისთვის სიკვდილი („სანამდე არმაზს“).

გადარეცხილია ისტორიის გაცრეცილი პალიმფსესტი. მასზე ახალი წარწერები დამსხდარან. გაისმის ქორალური გლოვის ხმები. დრომ თანაბრად წაშალა ლაჩრებისა და გმირების ნაფეხურები, უამთა დენამ გაანიავა ხმლით მოგებულ საგანძურს, გააქრო ფოლიანტები, დაანგრია სასახლეები. ქვეყანას წარღვნამ გადაუარა და თითქოს ყველაფერი წარიტაცა. ამი-

ტომ ქვითინებს დამარცხებული ისტორია პოეტის შემეცნებაში:

შოთას მეორე, შოთას მესამე, შოთას მეოთხე წიგნი სად არი
ან ის — დავითი! დავით მეხუთე! ვის ჯარს მიუძღვის გმირი სარდალი.
ვისი თორია უუმტკიეცი — ათას ადგილას შუბნამგერები!
წყვდიადისფერად ვინ გადაღება უსპეტაკეცი მათი ცხენები
თუმც... არა სკიპტრა ბაგრატოვანთა, ან სეფე დროშა ამილახვარის,
შაღვას, ბიძინას და ელიზბარის სულს ენატრება სამი ლახვარი!
მაგრამ სად არის ხმალი, — ის ხმალი
ანდა სად არის ფარი — ის ფარი!

უკვე გაჭრილი სამი ტუზია შაღვა, ბიძინა და ელიზბარი.
მათთვის პარაკლისს არ გადაისდის ტყეში ჩადგმული ციციანა საყდარი!
აღარ ფრუტუნებს — ბერი თევდორეს გამხდარი ჯორი აღარსად არი.

ვის ივასცემს პასუხს შეკითხვაზე — „რატომ დაიღუპა
თმოჯეცი და ან ქორსატიველა, რატომ?“. თვალს ელანდება
პირველადი იაფეტური წრე — შუამდინარეთი, ბასკები, პე-
ლაზგები. მრავლისმთქმელია თუნდაც ჭათაურების განსენება:
„ასურელების შემოსევა“, „მონგოლთა შემოსევის შედეგ“,
„ტამერლანის შემოსევის შემდეგ“. ქვეყანას წყვდიადის
ტალღა გადაუვლიდა და აღარავის ახსოვდა შორეული წარსუ-
ლი, ივრც მტერი და მოყვარე გაერჩიათ ერთმანეთისაჲან:

არც მზის გულზე თელემდნენ ბერიკაცები,
აღარც საღმე ბარავდნენ და მარგლიდნენ,
და ტიროდნენ გაჩეხილი ვაზები
შუბლგაჩეხილ ვაჯაკების მაგიერ...
ყველგან — მტკვარზე, ალაზნთან, იორთან —
სულ ელოდენ.. სულ ელოდენ.. ელოდენ..
შორს კი ქარი აქანებდა იურტებს
და ბავშვები ჩვენს მკელელებზე მღეროდენ.
(„ტამერლანის შემოსევის შემდეგ“).

ვარძიის ათას კრილობას ათასი თეთრი არწივი დასტრი-
ალებდა („მეწამულ თრიმლის“); ზოგჯერ მთელი ერის ცხოვ-
რება სამგლოვიარო პროცესიის სვლას ჰგავდა („ადრე წასულ-
თა გამო“). ხანდახან ჩნდება ექვეიც — ამდენმა ომმა, სისხ-
ლისღვრამ და ღალატმა ხომ არ გამოფიტა ქართველი ხალხი:

ალავერდი ხომ გინახავს, ანდა გელათი,
ორად ორი ნაბიჯია კართაგენამდი.

ასეთი წუხილისა და შეშფოთების ეპოს მიდის აჩრდილი დავითის საფლავთან („გეყოფა ძილი, განჯღრევ, გაღვიძებ, ცეყოფა ძილი, ადგე, გაჯვიძებ“), სთხოვს მეფეს, გააყეთონ გრძელი როქი — აღვილები გასცვალონ. მაგრამ ეს წაშიერი სკეპსისაა, რომელსაც აღძრავს სიყვარულის თანატიზმი, სინანული და კაეშანი წარმყვალ მთვლენების გამო. მას თანაბრად იწვევს „ისრით გამტყუარი ძველი კრამიტი“ და ჩიენს სინამდვილეში თავჩენილი მანკიერებანი. მაგრამ პოეტის სიტყვა და ერთგულება მიემართება არა კონკრეტულ მოქალაქეს, არამედ სამშობლოს, რომელიც არ არის ჯამი დღევანდელი მოსახლეობისა:

მეც,
ზურაბივით
ქართლის კედელში
ჩაშენებული გყავარ
შუამდგე...
ნახევრად მაინც რახან გადავრჩი —
ნახევრად მაინც ვიგრძნობ ერუანტელს.
გაიქრიალა მომავლის კარმა,
ჩაესო ურჩხულს ხმალი ვადამდე,
და ვეკითხები ნომარ არმაზს:
ჩემო ძვირფასო მთებო, სადამდე!..

ამიტომ ჩანგი, სიტყვა და მკლავი შეწირულია სივრცესა და სიღრმეში განთენილი მამულისადმი. ჭმუნვა იფანტება მუდმივი მოქმედებისა და მოძრაობის პაროლით:

დღისით — თმოგვის მეციხოვნე,
ღამით — ფანასკერტელი ვარ!
ხვალ რომ ქვა ვარ საგორავი,
ზეგ არმაზის კედელი ვარ.
(ღამე. „ქართლის ცხოვრება“. მძევალი).

„ყვითელ ბალახში ჩაკარგული დიდი ცხოვრების“ წილ იხსენება ახალი სინამდვილის კარი. კვლავ ცოცხლობს დამარცხებებით, მარტვილობით, ტანჯვით, შეუშუსვრელი სული, რომელსაც ყველაზე უკეთესი დღეები მერმისში ეგულება!

არ მიწერია მე დამარცხება,
თუ შუბლზე შენი მადლი მეცხება!
ყველაზე ნაღდი შენი საზღვრები
ფრთით მომიხაჯეს შენმა მერცხლებმა.

მანამ ვიცურებ მე შენს რიონში,
სანამდე ძარღვი არ გამესკვნება!
მანამდე ევლი მე შენს აღმართზე,
სანამ ბორკილი არ გამეხსნება!

დღეს შექმნილია ახლებური უღერადობის პატრიოტული პოეზია, რომელმაც ზოგი რამ დაივიწყა და უარყო, ზოგიც აღიღვინა და ისწავლა. მისთვის ნიშნეულია მეტი ფიქრი, განსჯა, შეხამებული აღმაფრენისა და ბრძოლის ექსტაზთან. თუ ბოლო წლებში კვლავ ვაღვივდა ინტერესი ლექსისადმი, ეს პირველ რიგში იმ პოეტების დამსახურებაა, რომლებმაც ერის სულისკვეთება მკვეთრად გამოხატეს. ხალხს არ აინტერესებდნენ განყენებული ესთეტიკა, თუნდაც ვანუშვორცხელი ძალისა იყოს. მას მუდამ თავისი ფიქრისა და ოცნების ამოკითხვა და პასუხი სწყურია ხელოვანის ნააზრევში. შემოქმედს აუდიტორია მაშინ აიტაცებს, როცა მათ შორის სრული თანხმობაა და სუფევს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ტ. გრანელი და ლ. ასათიანი უფრო უყვართ მასებს, ვიდრე ზოგიერთი მათზე ძლიერი სიტყვის ოსტატი.

5. ირონიულ-პაროდული რკალი

ლექსების დიდი ნაწილი ირონიულ-პაროდული ბუნებისაა. კლასიკურ ლექსზე შეჩვეულ თვალსა და ყურს. რომელსაც ხიბლავს თანშობილი რომანტიზმი, იგი ეუცხოება. აუდიტორიას უჭირს მისი მიღება და ამიტომ შეცბუნებულია. დაბნეული აღფრენებს თვალს პოეტის ხულის მოძრაობას. „ანტი“ არ-ის ამჟღავარი პოეზიის პაროდი — ანტილექსა, ანტირომანტიზმი, ანტიესთეტიზმი... პოეტი, რომელიც წლების მანძილზე წმინდა ლირიკის წიადში ეძებდა სათქმელს, მოულოდნელად მისგან განდგა, დაუპირისპირდა და ქართული ხასიათისთვის ჩვეული იუმორი ირონიად გადაზარდა. ირონია ნიშნავს სიტყვასა და სავანს შორის არსებული რეალური ურთიერთობის დარღვევას, მიღებული ნორმების შეცვლას, პირობითობათა დაცილებას, დისტანციურ დამოკიდებულებას.

ამ ათიოდე წლის წინათ დაიბეჭდა ტარიელ ჭანტურიას პირველი ლექსები, რომლებიც უარყოფის, გაუცნაურების და საერთო მდინარებისაგან განდგომის ნიშნით იყო აღბეჭდილი. ირონიულ-პაროდულ ლირიკას აუდიტორიამ იგივე

იარალი — ირონია დაუპირისპირა და სეროზულად თითქმის არავინ შეხედა. მაგრამ პოეტის სწორადება არ დამცხარალა. მან უფრო ვაზარდა ასეთი ლექსების რიცხვი, თემატიკა, განწყობილება. ასე შეიქმნა ახალი ციკლები — „აუწყობელი გიტარები“, „ახალი მთვარე“, „დაწყვეტილი სერპანტინი“, „კასეტა № 9“. უკვე სათაურებიც მიგვანიშნებს, რომ პოეტი რღვევის გზით წასულა, რომელსაც მოპყოლია მოულოდნელ პირობითობათა დაფუძნება. ამ ტენდენციას ტრადიციის მიმართ ერთგვარი „ოიდიპოსის დანაშაულის“ იდეა კვებავს, როგორც ყოველ ახალ წამოწყებას.

ტ. ჭანტურიას მშვენივრად მოეხსენება სიცოცხლის ფილოსოფოსის ცნობილი შეგონება: „შეეცადეთ უარყოთ ყველაფერი! ო, რა ადვილია ნგრევა, მაგრამ აშენება!“. მისთვის რღვევა უკვე შენებაც არაა, რადგან პროცესი გამოხატულია სიტყვასა და ახალ სისტემაში. ამას წინ უძღოდა თეორიული განცხადებანი; „როგორც კარნიზი უარყო რაიტმა, ჩვენც ისე უნდა უარყოთ რითმა“; „თურმე ერთმანეთს შედგენილობით უახლოვდება ცრემლი და შარდი“ („ახალი პოეტიკის საფუძვლები“). სიმართლე უნდა ითქვას, რომ პირველი ლოზუნგი მან ახალთაობას დაუწერა, რომელმაც ტრადიცია რითმის პორტირში დაინახა, ფორმის სიმბოლოს შეებრძოლა, მაგრამ სიტყვის ესთეტიკა მიიღო. ტ. ჭანტურიამ კი სწორედ არსებითაქენ — ესთეტიკისკენ წარმართა ირონიას მახვილი.

ტრადიციული, მღელვარე გრძნობებო, შეუცნობი მოვლენები დახურდავდა და ყოველდღიურ ბანალობად იქცა. პოეზიაში შემოვიდა ცხოვრებისეული წვრილმანები, ყოფითი დეტალები, დიალოგები, უარგონი და დიალექტიკიზმი. გაუფასურების, გადაფასების პირველი თბიექტია ღმერთი. ის კვებავდა ძველი ქვეყნის ფანტაზიას, მაგრამ მოკვდა და იდეების სასაფლაოზე განასვენებს. დავკრჩა მისი ფიტული. მართალია, ღმერთები მხოლოდ მიცვალების შემდეგ არიან მშვენიერნი, მაგრამ ისიც ხომ ნათელია, სწორედ დაცემული ღმერთები იმსახურებენ მიწიერ, ადამიანურ მოპყრობას — დაცინვასა და ირონიას: „ატარებს ღმერთი ერთდროული თამაშის სეანს სამნახევარ მილიარდ დაფაზე: „გროსმაისტერმა გამარჯვა ყველა შეხვედრაში“ („ღმერთი — გროსმაისტერი“);

„თამაშობს ღმერთი ცაზე ბილიარდს, ჩააგდებს „ვარსკვლავს“ — კმაყოფილია“ („მწარე ხუმრობა მოწყვეტილი ვარსკვლავის ხილვისას“). ერთად პაროდირდება ყველა ღმერთი — ზევსი, ქრისტე, ალაჰი, შივა, ბუდა, ჰეფესტო... ერთად მიზრიგინებს „რამზესის, წუთისოფლის და ელაც ხონელის ეტლი“ („ღმერთები“); ჯვარზე გაკრული მაცხოვარი მოთმინებით ელის მეოთხე ლურჯამანს, რომლის მოტანა დაეწყინათ („მეოთხე“); „შავი ღრუბლების ჰუჭურუტანიდან — როგორც მატოვარი განვრეტილა გაზეთიდან — გვიყურებს იგი“ („ღმერთი“); „თამაშის შემდეგ ღმერთმა და ეშმაკმა მაისურები გაცვალეს“ („სუპერ-მატჩი“); სპექტაკლებს ზეცაშიც დგამენ; „მოდის იუდა — მაცხოვრისათვის მოაქვს იოდი“ („მოღერნიზაციის შემდეგ“)...

ღმერთის ლანდი ჩარჩა ისტორიის მესხიერებაში, ბავშვობის სიზმრებასა და მოვონებებში. ამიტომ არ გვერიდება მას ვუწოდოთ „ყველაზე დიდი პროეოკატორი“ („კართაგენის დაქცევის ნამდვილი მიზეზი“). დევალვაციის პირველი ისრები სწორედ ღმერთისაკენ არის წარმართული, რომელიც გვირგვინად ადგას მათებსა და ლეგენდებში, რომანტიზმისა და ილუზიის ბღრუწში ჩამართულ ქვეყანას. ახალ დროს მოაქვს სხვაგვარი მშვენიერება. ეშხობა დატკბილული, მათრობელა ცნებები და სახელები — უაღრესი რეალიზმის, ნამდვილი ცხოვრების ნიშნით. ლოგიკურ და მიღმურ მოვლენებში კომიზმის შეტანა მათ ანადგურებს და გზას ხსნის უღმერთო სამყაროსაკენ. მას ფანაგებს მანქანა და ეჭვებით, ვნებებით, ღაღადი და მარტოვი იღუბებით შეპყრობილი ადამიანი. ოფიციალურად, გაბატონებული შეხედულებებისა და ტრადიციების რღვევის ფაშს მყლავნდება ახალი ჰეშმარატივებანი. რომლებიც ძველთან მიმართებით ანტიჰეშმარიტებად ანუ სატანის აზრებად მიიჩნევა.

სამყარო დაუპარისპირდა შემოქმედს და ბოლოს იგი უარყო, როგორც ზედმეტი და გამოუსადეგარი ნივთი. ღმერთი იძულებულია მიწაზე ჩამოვიდეს და ადამიანს ტოლივით ესაუბროს („გზაზე“). უზენაესის პაროდირების შემდეგ დგება ადამიანის ჯერ, რომელმაც იგი ჯერ მოაგონა და მერე მოკლა. პოეტის მიზანია პიროვნების აბსტრაქტულ ცნებაში გადა-

არჩინოს სწორედ ის, რაც კეთილშობილურია და ჰუმანური, განტვირთოს ბალასტიანგან, რომელშიც თითქმის ჩაიკარგა ადამიანის ნაშეირი. ირონია არის ის იარაღი, რომელიც ებრძვის მოძალადეულ უკულობას, უზნეობას, ამორალიზმს. მათთან ლოკიკურ დავას აზრი არა აქვს. ირონია არის თავდაცვის ხერხი მოწოლილი ქაოსისა და ძველი ესთეტიკური წესრიგისაგან, რითაც აქტიურდება და სიცოცხლის უნარს იძლიერებს ადამიანი — დედამიწის ყველაზე მშვენიერი და სასტიკი არსება.

ტ. ჭანტურია მრავალკეცი ვარიაციით უბრუნდება ამ თემას, აცლის ილუზიურ საბურველს.

ამ რკალში საინტერესოა სათაურების გააზრება. მათ გარეშე ნაწარმოებთა აღქმა გაჭირდებოდა. სათაურში მოქცეულია იდეა, რომლის გაშლაც მთელი ანტილექსი, ის უკვე შეიცავს მიგნებულ აზრს, გარკვეულ ინფორმაციას: „ბანალური რელიგია ანუ ჰამლეტი საკოლმეურნეო ყანების ნახნავენში“, „ნეოფაშიზმის საფრთხე ანუ დაკვირვება ბალინჯოზე“, „ტრანსპლანტაცია თბილისში“, „მეორე დღე წარღვნის შემდეგ ანუ ბიბლიური საუზმე“, „ნაწყვეტი ქართული ლიტერატურის ზეპირა გამოცდიდან“, „როგორ ეაღერა უბა ყმაწვილი კაცი მეუღლის მუცელს, რომელშიც მისი პირველი შვილი თამაშობს“, „შეყვარებული არქიმედე“, „შაბათი საღამო ინტერნატში“, „ჭრრრ... ჭრრრ...“ და ა. შ.

ტ. ჭანტურია აზროვნებს არა მხოლოდ სახეებით, არამედ სტილითაც. სტილი უკვე თავისთავად არის გარკვეული ინფორმაციის მატარებელი.

მაშ ასე: ღმერთის შემდეგ დგება ადამიანის ჯერი.

სიყვარული არ არსებობს მინარევის გარეშე. მას მუდამ ახლავს ეჭვი, შიში და სინანული („სიყვარული“); დედინაცვალი თვრამეტი წელი ინახავდა ტუხა მოქიას ერთადერთ პიჯაკს, მაგრამ ოჯახში მოვიდა რძალი და მანლის ერთადერთი მოსაკონარი ბელურების საფრთხობელად გამოიტანა („ჯვარცმა“); ადამიანი მანეკენს დაემგვანა, რომელიც ცხოვრობს სხვისი ღომილით, ნაწნავით, ტაშით, მუსიკით, საკუთრივ მხოლოდ მარტოობა გააჩნია („მანეკენი“); გოგო-ბიჭები ქალაქში მინდორს აკოწიწებენ, ხოლო სოფლებში ასფალტს აგებენ („მოვსპოთ განსხვავება სოფელსა და ქალაქს შორის“); მეოცე საუკუნე მიაგავს ოთახის ძაღლს, რომელიც წყლისა

და ძეხვის ნაჭერის ამარა დარჩა („მეოცე საუკუნე“); „სისულელეა, ყველაფერი სისულელეა“, ახსენებდა ქადაგებს ალბერ კამიუს თუთიყუში; მაგრამ ეს ოპოზიციონერის აზრია, რომელსაც პოეტი თავისი ლექსებით ედავება, რადგან იბრძვის არა მხოლოდ მდინარეთა და ზღვათა, არამედ ადამიანის სულის ვაბინძურების წინააღმდეგ („ეკოლოგებო და პოეტებო“); ის ჩართულია ცხოვრების „თამაშში“, მას არ ეთიშება და ამდენად არ არის ნიპილისტი. ნიპილიზმი განწირულობის ფილოსოფიაა. მას არ აინტერესებს პიროვნების სულის ხსნა, რომელიც გარს აკრავს. მაგრამ ირონია მიზნად სიკეთეს იგულებს და მისი სახელით ჰკიცხავს, ამხელს ფსევდო-ფასეულობას, იმ ურთიერთობას, რომელიც დრომ გადაყალბა.

ღმერთსა და ადამიანს შორის არსებული ჯაგნები და გრძნობები. განიცდიან მუდმივ დევალვაციას. სიკვდილ-სიცოცხლე, სიყვარული, მეგობრობა, ქვეშაირიტება ყოველ დროში განსხვავებულად აღიქმება. პოეტი პირველი ახდენს ეპოქის ნიშნების ფიქსირებას. მისი სულის მგრძნობიარე კამერტონი აღბეჭდავს დღევანდელ ფარულ ნიუანსებს, რომლებიც ხვალ ყველასათვის იშვარა იქნება, ანდა სულაც გადავიწყობი. ტ. ჰანტურია ქმნის დაუმთავრებელ ლექსებს, მხატვრულ დეტალებს, იძლევა ცალკეულ მინიშნებებს, თხზავს ფრაგმენტებს. ის ლექსებად კრებს სინამდვილის ქვრეტით აღძრულ მახვილ აზრებს: „აქ II ათასწლეულიდან III ათასწლეულამდე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ადამიანი“ („გაფრთხილება ანუ მემორიალური დაფა დედამიწაზე გასაკრავად“). ასეთი ფრაზები არა სკეპტიციზმის გამჟღავნება, ნიპილისტური გამძაფრება, არამედ მოახლოებული საფრთხის შეგრძნებაა. მწარე ცხოვრებისეული სიმართლის ირონიული გადაზრება, რომლის ქვეტექსტია თანამედროვე მსოფლიოს ნერვიული და აჩქარებული პულსაცია.

პოეტის მჭრელი ხედვა სწვდება ათას წვრილმანს, კონკრეტულ რეალიებს, პროზაულ მასალას. მათში პარადოქსული აზრის მიღწებით თუ შეტანით სულ სხვაგვარად ნათდება ემპირიული ფაქტები. საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიტანოთ ლექსი — „სტიუარდესა“, რომელმაც ერთ დროს გაუგებრობაც კი გამოიწვია:

ბუნ... ბუზი სარკმელთან
 მიმწყვდეულია. ბუზი სარკმელთან
 მიმწყვდეულია. ბუზი სარკმელთან
 მიმწყვდეულია. ბუზი სარკმელთან...
 როგორც სარკმელთან — გოგონა ცასთან
 მიმწყვდეულია. გოგონა ცასთან
 მიმწყვდეულია. გოგონა ცასთან
 მიმწყვდეულია. გოგონა ცასთან...

ეს ორსტროფიანი ლექსი ექვსი სხვადასხვა სიტყვისაგან შედგება: „როგორც ბუზი სარკმელთან — გოგონა ცასთან მიმწყვდეულია“ და სადღეოდელ უღიეს ჟღარესად შორეული ასოციაცია. სტიუარდისა, რომელიც უამრავ მგზავრს აცილებს და სულ ღრუბლებშია გახვეული, ცასაა გამოკერებული. მის ოცნებას ლავარდის ხუფი ახურია, რომელსაც თავს ისევე ვერ დააღწევს, როგორც ბუზი სარკმელს. მაგრამ აქ თვით ადამიანის უმწეობას, მარტოობის იდეაც იმალება: მარადისობას ზეცას ადამიანიც მიმწყვდეულია. კოსმიურ ძალებთან მიწართებით ის საცოდვე არსებაა, ბუზით მარტივი და გონდაბნეული. მრავალჯნის განმეორებით ამ აზრის ტრავიალობაც იხსნება, მისი ყოველდღიური ხასიათი გადმოგვეცემა, ხოლო ჩვენს ფიქრებში მკვიდრდება მეოცნებე გოგონა.

ამგვარი, გარეგნულად მარტივი, შინაგანად კი ღრმა და რთული აზრებით იქსოვება ჩვენი სინამდვილის დრამატული ტექსტი.

ამ ციკლის ფრაგმენტულ ლექსებში გაფანტულია მრავალი უცნაური, ირონიით შობილი ორიგინალური შეხედულება. ისინი გაბნეულია ცალკეულ სტრიქონებად და სახეებად. პოეტს არ უცდია მათი ერთ მთლიან, ანალიტიურ ნაწარმოებად შეკრება, პარადოქსების სისტემურა დალაგება, რადგან ისინი მულმივი სწრაფვის ნაყოფია. ამიტომ ჩვენ უნდა წარმოსახვით გავაერთიანოთ და ახალა ტექსტი შევადგინოთ, რათა შემთხვევითი უარყოფს და უმთავრესი გამოიკვეთოს, რითაც გაიშიფრება პოეტის ცნობიერება.

ზოგჯერ ამ რკალშიც გამოითქმის ურთიერთსაპირისპირო აზრები, რაც თავისთავად საინტერესოა.

ტარიელ ჭანტურიას რწმენით, როგორც უკვე ითქვა, დღეს არ შეიძლება მისდღიო ამოჩემებულ კონცეფციას, პო-

ეტყურ სისტემას, თუნდაც უაღრესად ფასეული და ორიგინალური იყოს, რასაკვირველია, თუ ვინდა, რომ დღევანდელობის ფიქრთა მხატვარი იყო. პოეტი არ ერიდება პოზიციის გადაფასებას, შეხედულებათა უარყოფას, ცალკეულ წარუმატებელ ცდასაც ეგუება, რადგან ვისაც შეცდომისა ეშინია, ის ვერაფერს შექმნის. დღეს ყველაფერი საოცრად მალე ბერდება და ცვდება. საუკეთესო გამოსავალი ის არის, რომ მიჰყევი მუდმივ განახლებას, სწრაფ ფერისცვალებას. ამიტომ არის ესოდენ რთული და მრავალმხრივი ინფორმაციით საესე ტარიელ ჭანტურიას პოეზია. მოპირისპირე შეხედულებანი, განცდები და ფორმები მან შევსებულად აქცია ლექსის საშენ მასალად, რომლის შიგნით მოძრაობს მძიებელი და მღელვარე სული. მთელი ირონიულ-პაროდული ლირიკა უნდა გავიზნოთ განუყოფელ მთლიანობად. მას ალბათ მომავალში მიეცემა უფრო სრული, უფრო გარკვეულად კონცეფციური სახე. მაგრამ ახლაც საგრძნობია, რომ აქ ცალკეულ ლექსზე უფრო სწორად, დეტალებზე არ უნდა ვიძახელოთ. აუცილებელია მთლიანი წარმოდგენა, რათა გადატარება, მანგილი მიგნება, უცხო შეხედულება მივიღოთ ინტელექტუალურ გააზრებად ჩვენი დღეებისა. ამ საუკუნეს „ეპიკის ერას“ მართოდენ ფიგურულად არ უწოდებენ.

ამ ლექსების საწყისია არა მოღლილი და მოქანცული განწყობილება, არამედ ოცნება უკეთეს მერმისზე, ფსიქიკის სიღრმეში დაღეკილ ნეგატიურ მოვლენათა მხილება, პომპეზურის გაშარყება, ზეციურის გამიწიერება, უარყოფა თეზისა — „ცხოვრება ჭანგრძლივი ავადმყოფობაა“, როგორც ამბობდა სოკრატე — პირველი დეკადენტი. ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ლექსის „დაუმთავრებლობა“, „ფრაგმენტულობა“ კლასიკური სიმეტრიისა და წესრიგის მახვერევა ნიშნავს. მასში ამღვრეული ყოფიერების იღუმალი სახე იღანდება, რომელიც ახლა მყდავანდება, ხელოვანისაგან თითქმის დამოუკიდებელია და არავინ იცის როგორ მიაღწევს სრულყოფას.

ირონია პაროდისაგან განუყოფელია, რომელიც გულისხმობს დაკანონებული და აღიარებული სტილის მიბაძვას, განმეორებას. ამ ხერხით ტექსტის საპირისპირო, კონტრასტული აზრები წარმოიშობა, რითაც ირღვევა არსებული სტრუქტურის პარამონია. ტ. ჭანტურიას შემოაქვს მეცნიერულ-ეურ-

ნალსტური სიტყვები („დეზოქსირობონუკლეინი“, „პასი“, „ჰომოტენუზა“, „ტრანსპლანტაცია“, „გენი“ „ცრემლი მეათე ხარისხში“, „ბანალური მეტამორფოზები“, „სუპერვარსკლავი“, „სექს-ბომბი“, „ღმერთი-გროსჰაისტერი“, „ტრანს-საოცნებო ლიანდაგები“), დალექტიზმები („იჰე, ბეჩა, ვავგიჟები“, „ჭვარზე უნდა გაცო“, „მითომ რათა“, „ნუ გეიკრიფე, გო, ენად, ეიწი ზემოთ პერანგი“...). ამიტომ დგება იმ ენის უარყოფის აუცილებლობა, რომლითაც იწერება ლირიკული, დრამატული, რომანტიკული ლექსები. დღევანდელი ურბანული ცხოვრება, მანქანა და ტელეფონი, ტელევიზორი და თეიმფრინაეი აუფასურებენ იმ სიტყვებს, რომლითაც ტრადიციული პოეზია იქმნებოდა: თანდათან ისინი საგანდაკარგულ ფორმებად რჩებიან.

პოეტი მელანდობა ენის მოხმარებისას, რადგან ის ავლენს და ეყრდნობა „მარადიულ ენას“ და არა გუშინ გაჩენილ ლექსიკას. სინტაქსი, ინტონაცია, ლექსიკა ზოგჯერ მასალის მიერ არის წაყარნახევი როგორც ფსიქიკური მდგომარეობის შესატყვისი, ხანაც რომანტიკული შინაარსი ტრივიალურ-ყოფითი ენით იშლება რაც უკვე პაროდული სურათია. ტ. ჰანტური-ასათვის მანლობელია ლინგვისტური, თემატური, აზრობრივი პაროდია. მისი ირონიული ლირიკა თავისთავადაც უკვე პაროდიაა კლასიკური ლექსისა. მაგრამ ეს, როგორც ითქვა, არ მოასწავებს ნიჰილიზმს, სულის კრიზისს, არამედ ნიშნავს ციხეხსნას ახლად ამოჭრილი ყლორტებისათვის. ირონიულ-პაროდული სტილი მთლიანი პოეტური თვალსაზრისის, ტემპერამენტის, ბუნების ერთი შემადგენელი ნაწილია, დამორჩილებული უფრო მაღალ მიზანს, ვიდრე რღვევაა.

ტარიელ ჰანტურიამ ფრანსუა ვიიონის „მცირე ანდერძის“ პაროდიად მთელი პოემა დაწერა, რომელიც მიუძღვნა დ. წერედთანს — ამ ნაწარმოების მთარგმნელს. ფრანსუა შენაცვლებულია ფრანსუაზათი, ე. ი. მეტყველებს ქალი და არა კაცი. პოემას ერთვის შენიშვნები. მათში ახსნილია ტექსტის ის დეტალები, რომლებიც კონტრასტულად აძლიერებენ კომიზმს. ძველ ფორმაში ახალი შინაარსია მოქცეული. საერთოდ, თანამედროვეობამ ტრაგიზმის, ტრაგედის სანაცვლოდ წამოსწია იუმორი, კომედია. აუდიტორიას საცელი სწყურა, გართობას ელტვის და ტრაგედისას საკმაოდ გულგრილად.

ეკიდება. მშვიდ, წყნარ ცხოვრებას ეხამეშება შემარყველი კვილი, სიკვდილი, ყოინა და შფოთი. ხალხს მობეზრდა ეს ყოველივე. იუმორის მოთხოვნალებამ დაჩრდილა ღირებში, ტრაგიზმი, ეპიკური თხრობა, პოეტი მშვენიერად გრძნობს ღრმა სტრუქტურული ცვლილებების ანარეკლს. მაგრამ იმასაც ნათლად ამჩნევს, რომ აქ მსუბუქი გართობ-ს სურვილი იპალება, რაც უცხოა ხელოვანისათვის. მან ეს მოთხოვნილება ინტელექტუალურ სფეროში გადაიტანა, სადაც იუმორი უკვე ირონიაა და პაროდია. ინსტინქტური მახვილსიტყვაობა გაზორიციხულია. ირონია — პაროდია ეფუძნება მრავალმხრივ ლიტერატურულ მასალას, განსაკუთრებულ იქმონებას, ცრულ ცხოვრებისეულ ინფორმაციას.

არ შეიძლება დაგვაფიწყდეს „ტფილისელი დიდვაჭრის სიმღერა“, რომელშიც პაროდიალად იგიაზრება გასული საუკუნის სოფლაგრის შეხედულებანი. მისი ეთიკა და მორალი ეწინააღმდეგება ჩვენს სულსა და ხასიათს. ამიტომ ღიმილს იწვევს, ოღონდ დამცინავ ღიმილს, რადგან დიდვაჭრის ქცევა ცხოვრების წესი ჩვენთვის მოუღებელია, საჩოთირო და გასაკილავი.

განსაკუთრებით მშვენიერია პროზად დაწერილი „ეტრატამ ანუ გაშიფრული პალიმფსესტები“. იგი მთელი ციკლის შესავალია. მაგრამ საკვებით დამოუკიდებელი ნაწარმოებიც არის. როგორც ყოველი პაროდია, ისიც ორ პლანში იკითხება: იკვჩვენება, რომ პოეტი მსჯელობს პალიმფსესტების, მელნის მოზხადების, ტექსტის გადაარეცხვის, კალმისა და ეტრატის შესახებ. მაგრამ ამ თხრობას ფარულად ენაცლება სულის პალიმფსესტის ცნება. ანალოგიის ძალით პოეტი აღადგენს შთამომავლობის მიერ გადახზულ პირვანდელ ვნებებს ჩვენი წინაპრებისას. მას ამჯერად არ აინტერესებს მეორეული ტექსტი, სწყურია პირველადი ნაწერის წაკითხვა, რომელიც დროის მტვერმა დაფარა. ამიტომ პალიმფსესტების მეცნიერული ანალიზი პაროდიალურ, გადატანით ელფერს იძენს. ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ეს ორიგინალური ჩანაფიქრი გაშლილია უჩვეულო მკვნიებარებით, რომელიც ტოლფასია ლექსად დახარჯული ემოციისა:

„ოსტატი მელანს — ნიგვზის წენკოსაგან მომზადებულ ნაყენს — სიმტიციასათვის უმატებდა რკინის მტვერს! მაგრამ

უფრო ვამძლე იყო მელანი, თუ მას უმატებდნენ ცოტაოდენ ცრემლს და კიდევ უფრო ვამძლე იყო მელანი, თუ მას ერთ-დროულად უმატებდნენ ცრემლსა და სახსლს! და კიდევ უფრო ვამძლე იყო მელანი, თუკი მას, გარდა რკინისა, ცრემლისა და სახსლისა, უმატებდნენ თქროს მტვერს! და მაინც, მიუხედავად ყოველივე ამისა, შეიძლებოდა გადარეცხილიყო ის, რაც რკინით ცრემლით, სისხლით და თქროთი იყო ნაწერი“...

„პალამფსესტების გადარეცხილი სტრიქონებიდან დღესაც ისმის ბოჩოლების ზმუილი და მათ ზმუილში დროდადრო გამოკრთება მწყემსის შეძახილი. დრომ ეს შეძახილიც გადარეცხა!“

ასევე უნდა გამოვყოთ „უცნაური ფერხული“. იგი მისტიკური რიტუალის პაროდული წარმოდგენაა.

ზოგჯერ პაროდია მიმართულია თვით ავტორის პიროვნების მიმართ, იმ განცდების საპირისპიროდ, რომლებიც ბატონობს სხვა რკალის ლექსებში. ამიტომ იძენს უარყოფა, ინტელექტუალური საცილი, პაროდირების სურვილი გლობალურ ხასიათს, ყოფისა და ცნობიერების თითქმის ყველა მხარეს რომ წედება.

ისე ეწერ, თითქოს წამი დამდგარა
უკანასკნელი სააღსარებო:
სულ ამ წიგნში ხართ, ჩემო თვალებო!
ნეკნებო! მხრებო! შუბლო! სახსრებო!
და ერთადერთი, რაც წიგნს აკლია,
ეს არის ჩემი ლურჯი პიჯაკი!
ისიც ლექსისთვის როგორ მიმეცა?
შიშველი დაერჩე? — ხომ მოვიჩაყე!

(„ნაკლული წიგნის ბალადა“).

დაძაბული განწყობილება უეცრად იქცევა ირონიად, თვითდამკინავ დიმილად, რაც იმისი სიგნალია, რომ ყოველივე ემორჩილება პაროდირების პრინციპს, მუდმივ და უსასრულო დევალვაციას.

ლექსის დარღვეულ სტრუქტურაში შემოდის (კი არ იჭრება) დიალოგები, ზოგჯერ აზრისაგან დაცლილი: „რვასართულიანი სახლის წინ იდგა ჩია კაცი და სასოწარკვეთილი აპკიოდა მვევიდღე სართულს: — თინაა! თინაა! თი-ი-ნაა! ბადურა ჩამომიგუდე! ბადურა! კარტოფილი მინდა ვიყიდო!“.

მნიშვნელობა ეძლევა მთლიან სტრუქტურაში ჩასმით, მთელ-
თან მიმართებით, ხოლო არაა ძვეს ქვეტექსტში. ყოფითი დი-
ალოგი ხატავს ჩვენი ცხოვრების ზუსტ და შეუფერავ სუ-
რათს — ანტიპათეტიკურს, ანტირომანტიკულს, ანტიპერო-
იკულს. ხოლო თვით დეტალი, დიალოგური შტრახი ანტილექ-
სია, რადგან თანამედროვე პროზაულ ურთიერთობას ლექსი
ნაკლებად შეეფერება! ამიტომ დათმობ მან პოზიციები — პრო-
ზას, კერძოდ — რომანის სასარგებლოდ. მაგრამ ტრადიციამ
აღზრდილ ჩვენს გემოვნებას ეჩოთირება მეტყველებს ესოდენ
შეტოლება არსებულ ვითარებასთან. პოეზია ანვარიშს
უწევს აუდიტორიას, რომელსაც გაართობის სამოსელით აწე-
ლის დაკვირვების შედეგს.

როგორც იქცა, დეტალებს ერთობლობა აღადგენს —
ნამედროვე მოქალაქის ცხოვრების რიტმს, განწყობილებას,
შეხედულებებს. აქ დატულია სტრუქტურული შესაბამისობა,
რაც მოითხოვს დეველვირებული ესთეტიკის წილ ფორმის
დეველვირებასაც. რითმას ჩამოსცილდა ფუნქციური სიმბოლე
ის იქცა გამართბ ელემენტად. მეტაფორა გაუბრალოების,
დაჩივებისა და ემპირიულობის მაუწყებელია („ყოველ მე-
ხუთე მამაკაცში დღეს დედაკაცის პორმონია“). ლექსის დე-
ტალებს ემოციურ სინათლეს აძლევს აზრს უეცარი გაბრა-
წყინება, აღქმისა და დაკვირვების კვალი. მკითხველი შეცბუ-
ნებული რჩება არა მხოლოდ შინაარსის სახეცვლადებით,
არამედ ლექსის სტრუქტურის პროზად ქცევითაც.

აქ იქმნება „გაცრუებული მოლოდინის“ ესთეტიკა. მისი
ყოველი ნიუანსი გაცეებულს ეგტოვებს და ყოველივე
„ანტი-ს“ პაროლითაა დაშიფრული. შემდეგ თანდათან ცხრება
განცეფრება; თვალი ეჩვევა სხ-ვთა უცნაურ თამაშს, ცნა-
ურდება პოეტის ჩანათიქრი და ჩვენს წინაშე დგება პოს-
მტემელი ხელოვანი, სტრ-ით რეკონსტრუქციური საწყარო-
სა და ციქრების მხატვარი. ხოლო თვით ამ რკალს ნამდვილი
ფასა ეძლევა არა მხოლოდ როგორც მთლიანობას, არამედ
ავტორის სხვა ბუნების ლექსებთან შეპირისპირებით.

ირონიულ-პაროდიული ლირიკა ლიტერატურაში დღეს
საკმაოდ პოპულარულია (მ. მაქავარიანი, ვ. ჯავახიძე, ბ. ხარა-
ნაული, მ. ფოცხიშვილი, ნ. ბართაია). მოსალოდნელია, რომ
ეს ინტერესი არ განელდება, უფრო გაიზრდება.

6. ლირიკული ეპოსიდან.

ტარელ ქანტურია ათზე მეტი პოემის ავტორია. მან ამ ეპოსში დაწერა და გამოაქვეყნა სრულიად სხვადასხვა სახის ქმნილებანი. ის, ოთარ ჭილაძესთან ერთად წლების მანძილზე იბრძოდა ლირიკული ეპოსის შესაქმნელად, ლირიკული პოემის დასამკვიდრებლად და ამ გზაზე მნიშვნელოვანი ფუნქცია შეასრულა. ბოლო წლებში მან მხოლოდ ორი პოემა გამოაქვეყნა. როგორც ჩანს, ტ. ქანტურიას ბუნებისათვის უცხოა ეპიკური აზროვნება. ის იმარჯვებს იქ, სადაც ლირიკოსად რჩება. პოემებშიც მომხიბვლელია და მშვენიერი ცალკეული პასაჟები, რომელთა ამოღება და ლექსად წარმოდგენა თავისუფლად შეიძლება.

ერთხელ უკვე სპეციალურად განვიხილე ტ. ქანტურიას ლირიკული ეპოსი (იხ. „ციდან მიწაზე სხივი ქაგიბი“). ამიტომ მას აღარ ვეხები. მაგრამ მას შემდეგ დაიწერა პოემა „მანქანა“. ეს იმდენად საინტერესო ქმნილებაა, რომ გვერდს ვერ ავუვლით.

„მანქანა“ ტ. ქანტურიას ერთ-ერთი საუკეთესო პოემაა. იგი თანამედროვეობის განცდით არის აღბეჭდილი. მანქანა ახალი რომანტიზმის მაჩარბელია, რომელიც მოაქვს ტექნიკის საუკუნეს. ეს სათაურშივე არის მინიშნებული — „უარყოფაა თემისა: „ცხენი“. მანქანა — ეს არის ანტიცხენი. დაპირისპირებათა პირველადი მოდელი საწყისს აძლევს ორ განწყობილებას — ტრადიციულსა და თანამედროვეს. მთელი პოემა სტრას მიერ მოტანილი პრობლემებისა და რეკონსტრუირებული სამყაროს ქერცვა და განცდაა. მართალია, ამგვარი დაპირისპირება ნაცნობია თუნდაც რუსული პოეზიისათვის (მაგ. ა. ვოზნესენსკი), მაგრამ ამჯერად იგი ქართულ მასალად არის გაშლილი, ქართულ ლინგვილიკაში შეტანილი.

პოეტები უმღეროდნენ ვარდს, ბუღბულს, ქალს, მერნებზე ისხდნენ და ხვლთ მახვილი ეკავათ. მათი შთამომავალი ჩაქარგულია დიდი ქალაქის მღვირე ნაკადში. მისი ხმა ნაკლებად ესმით ტრანზისტორისა და საქსოფონის, ტელევიზორისა და ქარხნების გუგუნში. ქალი უკვე იქცა არა აღტაცებისა და ხოტბის, არამედ დაკვირებისა და განსჯის საგნად, არაა შემთხვევითი, რომ მას ესოდენ მცირე ადგილი უჭირავს ტ. ქან-

ტურიას პოეზიაში, ისევე როგორც მთელს დღევანდელ ლირიკაში. ალბათ ამანაც გამოიწვია რეაქცია ფენიმიისტური ლირიკისადმი. პოეტები ახლა აღარ გალობენ. ისინი ფიქრობენ, სჯიან და განიხილავენ.

ეს პოემა ეძღვნება კატასტროფაში დაღუპულ გრშ 75-73-ის ხსოვნას.

აღრე ცხენებს, რომლებიც დემონური ადამიანის ატრიბუტად მიაჩნდათ, რომანტიკული სახელები ერქვათ — დარდიმანდი, არაბია, გუნტერი. ისინი წარსულმა ჩაიბარა. მათი ადგილი დაიკავა მანქანის მარკამ და ნომერმა. ყველაფერი დანომრილია, აღნუსხული და დაზუსტებული. ყოფიერების ბუნებრივ წესრიგს ცვლის ხელოვნური, ადამიანის გონების მიერ რეალობად ქმნილი შოდელი. ეხლებიან ფარებს ფარები, ეჯახებიან მოქალაქეებს, სისხლით იღებება ასფალტი, ვნებიანად კისკისებენ წყვილები და შიაბიჯებენ ჟანგისფერ სმოვში. ჟანგბადი ილევა, სუნთქვა ქირს, დულს და ხმაურობს დიდი ქალაქი, გაბრუებული მანქანების ქროლვით, კრიალითა და კატასტროფებით. მანქანის საჭესთან მჭდომი ზღაპრის გმირი მხოლოდ წინ იხედება. უკან რომ თვალი გადაპაროს, უმცროს ძმასაკვით გაქვიყდება, რადვან რკინის, მონისა და ნიკელის ნიღვარს შიბქვს ქუჩები.

„მანქანა“ — ეს სახელი სიხარულის მაცნეც არის და მწუხარებისაც. დემონური სული მასში გადავიდა. „რკინის ეშმაკი“ დაემუქრა თავის შემქმნელს — ადამიანს. ცხოვრება იქცა ტექნიკურ ურთიერთობათა ჯამად. ის ნელ-ნელა სცილდება მიწასა და სულს. არიტოკრატი ჯერ ინტელიგენტმა შეცვალა, შემდეგ ინტელიგენტი ტექნოკრატად იქცა, რომელიც ნაკლები ჰუმანურობითა და ადამიანობის წყურვილით ხასიათდება, ძეხორციელი თითქოს დაემგვანა თავისსავე გონების ნაყოფს — მანქანას, რომელიც ახალი ცხოვრების ტემპის, რიტმის და სახის სიმბოლოა:

მოდის ზაფხული. მოერია მწვანეს ყვითელი,
და მანქანებზე დაკრულ საპნებით,
შეზლონგებით, „ლეიანებით“ და ჰამაკებით
გზას მიიკვლევენ კატასტროფებში
და კისკისებენ ჭინსიანი გოგო-ბიჭები,

როცა დროდარო ცხელ ასფალტზე გადაბის მელა...
ჩვენ კი.. ჩვენ ისევ ვეხეტებით ჟანგისფერ სმოგში,
ბენზინის სუნში, მანქანის მტკვერში...

ამჯერად პოეტს ფსიქიკა არ აინტერესებს. ხომ არაერთხელ ვერხვენა თანამედროვე ადამიანის სულიერი მეტამორფოზა და მღელვარება. ახლა გარემოს მიუბრუნდა და გარეგნული ნიშნებით ახსნა ყოფიერების ცვალებადობა. ის იმ რეალურ ჩარჩოს ეძებს, რომელშიც დღევანდელ მოქალაქეს ცხოვრება უხდება. ამით მთლიანი ფერისცვალების ასურათი მოგვცა, რომელშიც სიზმარივით გაკრთება ძველი სინამდვილის დეტალები, როგორც წარსულის მონატრება: ასფალტზე მელა გადაიარბნენ, კვლავ საამო სურნელი შერჩენია დედას პურს, ჰყუფენ სოფლის ძაღლები, შრიალებს ცაცხვი, იღვიძებს ჩიტი... ამ ორი სამყაროს დაპირისპირება სტრუქტურაშიც ვლინდება. პოემაში მონაცვლეობს ვერლიბრი და თოთსმეტმარცვლოვანი ვერბლანი. მოძრავობენ მანქანების გიჟურ ქროლვას ადევნებულ ასოციაციები. ფიქრი ამოხსნტება ქალაქის ხუფადან. აჩქარებული და ნერვიული ყოფის რიტმი, რომელიც ოცნების მასალად არის ჩათვლილი, სულსაც მეტი ძალით ათრთოლებს. ეს ნაწარმოები ინტელექტუალური თემის ლირიკული მოდელირებაა, სადაც ყოველივე ახლებური რომანტიკით შფოთავს:

ეუახლოვდები სულის ბნელ და უხილავ მხარეს —
ფიქრობენ გულში პოეტები და აწვიმთ წვიმა
მეტეორების, და აწვალებთ მარად სურვილი:
შეიძლებოდეს სიყვარულის ტრანსპლანტაცია,
ანდა პირიქით — ადამიანს ამოჭრა ხსოვნა —
სევდა მოჭრილი ცაცხვის გამო, რომელიც ღამით
შენს აივანთან შრიალებს ისევ
და ყრის ზეწარზე ფიქრის ყვავილებს...
მაგრამ ეს ფიქრი განა მანქანის
ფარზე ნაკლებ საზარელია?
— პოეზია! — მაფრთხილებენ აქეთ-იქიდან,
მაგრამ არ მესმის მათი ძახილი
და სამუდამოდ განწირული ვარ.

პოემის ერთ ნაწილში დაჯგუფებულია სხვადასხვა მარკის მანქანების სახელები. ისინი ქმნიან ერთგვარ მოზაიკას, არა

მხოლოდ ოპტიკურს, არამედ — სმენითსაც; თითქოს გრიალებენ, ერთმანეთს ასწრებენ, ღმუიან და სიკვდილის სუნთქვას გვახრჩოლებენ:

იმპერიალი. ფოლკს-ღრაკონი. ფიატი. ფორდი.
· მოსკვიჩი. ჩენო. კადილაკი. იაგუარი.
კონტინენტალი. ფორდ-მუსტანგი. სტარ-ფაიერი.
მერსედეს-ბენცი. როლს-როისი. პანჰარდი. ვოლვა.
გლადიატორი დე თომასი მანგუსტა. დასტონ.
ზაპოროვეცი. ფოლკს-ვაგენი. შვეროლე ლოტუს.
სიტროენ-საფარი. ოლდსმობილი...
ზის პატარა. ოცნებობს. უნდა,
უფრო გასქელდეს, გაიქედოს პიკის საათი,
ფარეზი ფარეზს შეეჯახოს, თვალები — თვალებს.

„მანქანა“ მთლიანად ასოციაციური კომპოზიციის პოემაა. მეტყველება იწყება მას შემდეგ, რაც კატასტროფა მოხდა და მანქანა დაიღუპა. რადგან პასტორალი შეცვლილია ავტორალით, აღარ უღერს სამგლოვიარო რეჟიმი: ესეც წარსულს ეკუთვნის. როგორც მომხდარი ფაქტის განსჯა, ფიქრები ილტვან ნაირგვარი მიმართულებით. საწყისი წერტილი ერთია; მანქანა და ადამიანი, ტექნიკა და სული. ეს ორი ძალის მუდმივი კონფლიქტია, განუწყვეტელი სხვადასხვაობა, რომელთა სათავეა პრომეთესა და ორფეოსის მითები.

მანქანა ბედისწერის ძალად განსახიერდა. ადრე განგება იყო გაფოთლილი მთვარედ, სიზმრად, სხივად, ღრუბლად, ქალად. ისინი კმნიან ადამიანის პირველად სასიცოცხლო წესრიგს, ბუნებრივ რეალობას. ამიტომ მათგან სახიფათოს, სასიკვდილოს არ მოვლიან, თუშცა შეიძლება მეტ ფათერაქსაც გადააპყრონ. მანქანა კი სულისათვის უცხოა. ის მეორადი, წარმოქმნილი, გონებით. რეკონსტრუირებული სამყაროს ატრიბუტია, ამიტომ — ნაკლებად მშობლიური და მახლობელი. ურემი, ცხენი თუ ეტლი უფრო ღრმა და მწვევე განცდების აღმძვრელია, რადგან ისინი არაცნობიერ ფსიქიკაში დიდი ხნის წინათ მოექცნენ, ყოფიერებას შეეზარდნენ და ურიცხვი, საერთო კოლექტიური მოგონებით დაიტვირთნენ. მანქანა სულისათვის ჭერ გაუშინავნებელია, გარეგან საგნად რჩება. ამიტომ წარმოსახავს პოეტი მანქანებით გადაჩეულ სივრცეს; ამიტომ აფრთხილებენ ფიქრებში წასულ ადამიანს — „მანქანა!“ ეს სიტყვა მოახლოებული სიკვდილის სიმბოლოა.

„მანქანა“ ტარიელ ჰანტურიას ლირიკული ეპოსის ერთი შესანიშნავი ნაწილია. მიწიერი და ზეციერი რეალობის გამთლიანებული ჰერეტი, ფსიქიკის უფსკრულთან იდეალებისკენ ლტოლვა და პიროვნული სახიერების გარდასახვა, რაც მთელს მის პოემებში კონცეფციად იყო ჩამოქნილი, ახალნივეთიერ, კონკრეტულ საყრდენს პოულობს, უფრო მეტად და ხილულად აკავშირებს იმ დროსთან, რომელშიც ცხოვრობს.

ამ ნაწარმოებმა ახალი ელფერი და სხივი შეჰმატა ტარიელ ჰანტურიას ლირიკულ ეპოსს.

როცა დავხურავთ ტარიელ ჰანტურიას წიგნებს და თუნდაც წუთით დავფიქრდებით, უფრო ნათელი გახდება რაოდენი ღრმა სიყვარულით არის შეძრული იგი ქართველი კაცის მამართ, როგორი წმინდა და მართალია მისი სიტყვა, რარიგ ძლიერია და წარუშლელი ლექსებიდან გადმოსული განწყობილება. ჩვენს თვალწინ გადაიბრუნეს უთვალავი ფაქტი. გონება სტოვეებს საუკუნეთა უვრცეს ლაბირინთს, მზერა კი მაინც ცისკენ მიიწევს, რომლის სარკმელს ურთად აღებენ პოეტები და კლასიკონაეტები. ამიტომ ეძღვნება ამდენი ლექსი მათ.

პოეტის ოცნება — „შეიძლებოდეს სიყვარულის ტრანსპლანტაცია“ — აღასრულა მისმავე სიტყვამ.

— 1979 —

„თაბაშირის კაცი“

ვინა ლომაძის ამ მოთხრობას ორი მთავარი პერსონაჟი ჰყავს — 18 წლის მსახობი ქალიშვილი მანონ ლასაურა და ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ბინადარი „თაბაშირის კაცი“.

ერთხელ, შუალაშით, ქალის ბინაში აწერილდა ტელეფონი და მანონს მაგოურ ხმებად გამოეცხადა თაბაშირის კაცი. ამ ორი აღამიანის დამეული მისტიური დიალოგი არის სიუჟეტური ხაზი. მკვრამ, როგორც თანდათან რწმუნდება მკითხველი, მოთხრობას ჰყავს მესამე და ამასთან ერთად მთავარი გმირიც — ეს არის პოსტინდუსტრიალური ქალაქი, თა-

ვისი რესტორნებით, სტალიონებით, პარკებით, მეძავეებით, საერთაშორისო აეროპორტით, ტროლეიბუსებით, ძეგლებითა და ქარხნებით. ქალაქს სახელი არ ჰქვია. მაგრამ გეოგრაფიული მდებარეობა, მოსახლეობის რიცხვი, დაარსების თარიღი, ზომიერი ჰავა და ეროვნული ხასიათი ზუსტადაა შითღებულნი, რათა ყველა მიხედეს, რომ ეს თბილისია. თუ ავტორი მას უსახელოდ მოიხსენიებს, მხოლოდ იმიტომ, რომ აინტერესებს არა იმდენად ქართული გარემო, რამდენადაც ცივილიზაციური ცენტრი, ცენტრალიზებული კოლორიტი, მისი რიტმი და პორტრეტი. მსგავსი გარემო მსგავს ხასიათებს ბადებს — ასეთია ავტორის თეზისი, სტრიქონების მიღმა არსებული და თხრობაში გაშლილი. ვია ლომადე არ გეთავაზობს ცივილიზაციის რომანტიკას; პირიქით, თითქოს კიდევაც უცხოობს მას, წარმოიდგენს უხილავ, დამბანგველ და სასტიკ ძალად, რომელიც ადამიანს მანეკენს აშვავნებს, აქცევს სტანდარტულ, უპიროვნო პიროვნებად, არღვევს ფსიქიკას, ფიტავს და ქანცავს მას. გრძნობას ცელს გონება, რომანტიკას — პრაქტიციზმი, სიყვარულს — სექსი.

კრიზისული ცნობიერების დასაძლევად, გახევებული სულის გასანედლებლად, გარემოსთან ერთიანობის აღსადგენად ადამიანი ინსტინქტურად უბრუნდება მითებს, ლეგენდებს, რელიგიას, ლექსის, აზროვნების, ცეკვის, მხატვრობის, მუსიკის უძველეს, პირველად ფორმებს. ამიტომ ულტრათანამედროვე ხელოვნება ყოველთვის არის გარდასული ეამ.ის ნოსტალგიით გაუღენთილი. მისი მიმართება ცივილიზაციასადმი ამბივალენტურია.

ვია ლომადეს გამოჰყავს ქალაქელთა მთელი გაღერვა. ისინი ციციანათელებივით წამიერად გაკრთებიან და მალევე ქრებიან ლამეული ქალაქის ფონზე.

აგერ არიან — „პატიოსანი“ ქურდი გრიშა ამბოკაძე, „ჰკვიანი მეძავე“ ლორა ხუშიტაშვილი, ძილი — სახლი — სამსახური — ძილის წრეში მოქცეული მუშა ფერდინანდ ზედგენიძე, ლატარიის ბილეთების გამყიდველი ამბაკო მიქაშავიძე, გაურკვეველი ასაკის შინაბერა ილიზა თვაური, ტელევიზიის დიქტორი არნა ჩირაძე, მრუმე ქალთა მესაიდუმლე გინეკოლოგი ელისო ცირამუა, პოეტი — ქამელეონი გერიონი, ჭაბუკებზე

მონადირე ორპოცი წლის მსახიობი ზეინაბ შიოშვილი, ლოთი ლერი რეხვიაშვილი... ისინი პატარა ოცნებებით ცხოვრობენ, სამაგიეროდ დიდად უცნაურნი არიან, სხვადასხვა უტილიტარული მანიით შეპყრობილნი; მცირე მიზანი აქვთ, მაგრამ ზიუტად და თავგანწირვით მიიწევენ წინ კომფორტისა და სიამოვნებისაკენ. მათ მიკრობიოგრაფიებს (გასდევს გროტესკული მზერა, ფარული ირონია, მსუბუქი იუმორი, რადგან არ იციან უმთავრესი რამ, რომ ისინი კაპიტულირებულნი არიან სტანდარტული ქცევისა, იცემოვნებისა და ყოფის მიერ. უმრავლესობას ჰყავს მანქანა ან ფიქრობს მანქანის შეძენაზე, ლამის თვითონაც მანქანებად იქცნენ. ტოტალური ცივილიზაციის მეოხებით თითქოს სუბიექტი სულსაგან იცლება და ობიექტად, უკრძნობელ საგნად გვევლინება. ინდივიდზე ბატონდება ზოგადი, კერძოს და განუმეორებელს სპობს შაბლონი. მაგრამ აღაშინანს არ სურს იცხოვროს ისე, როგორც სხვები ცხოვრობენ. იგი ერთის მხრივ ლამობს თავისი სახის შენარჩუნებას, მეორეს მხრივ — საგნებს ემონება, ტექნიკას ფეტიშად იქცევს და სული ნივთდება (ე. წ. „ფეშენებელური ცხოვრების“ კულტი!). ერთდროულად — პიროვნება ითქვიფება მასში და ინსტინქტურად თვითგადარჩენისკენ ილტვის, მარტოობის ეშინია და მარტოობა ენატრება, არაკომუნიკაბელურია და აღსარების წყურვილი კლავს.

„თაბაშირის კაცი“ ერთი იმათგანია, ვინც ფსიქიკურ ნიველირებას განერიდა და „ინდუსტრიის ჯარისკაცობა“ არ ისურვა. პირველივე სტრიქონებიდან იღუმალების ბურუსი ახლავს მის სახელს ფიცჯერალდის „დიდი გეტსბის“ დარად. თაბაშირის კაცი უმწეობის კომპლექსს მხოლოდ ღამით თრგუნავს, როცა იღუმალს არღვევს და ტელეფონით საუბრობს. „ღამე“ და „ტელეფონი“ ზრდის იღუმალებასა და მარტოობის განცდას. საერთოდ მთელს მოთხრობას ავღკას ღამის აჩრდილი, ვით შეუცნობის, ბუნდოვანისა და მისტიურის სიშპოლო. ღამით ესაუბრება თაბაშირის კაცი მანონ ლასაურას; ღამით მიჰყავს გურამ საგინაშვილს მანქანა ლამბიონებით განათებულ გზაზე; იქვე შიბიძეებს მთვრალი ლერი რეხვიაშვილი; ღამითაა გადატვირთული სასწრაფო დაშმარების საავადმყოფოს პროზექტურა; ღამით ქეიფობენ ირაკლი ხავთასის აგარაკზე და შემდეგ არჩილ სანაძე მანქანით ბინამდე მიაცილებს მა-

ნონს, და ბოლოს — დამითვე იღუპება თაბაშირის კაცი, მშვიდად და წყნარად, ისევე ჩუმად, უხმაუროდ და უაზროდ, როგორც იცხოვრა ამ ქვეყანაზე. სმოგია, სტრესებით და კაცთა „გულგრილი სისასტრუკით“ გაოგნებულმა. მწერალმა მან სახელი არ მისცა, დატოვა იგი საინვენტარიზაციო ნომერამოტვიფრულ იღუმალ არსებად ანუ ნივთად. ტელეფონი ის საშუალებაა, რომელიც ამ კაცს აკავშირებს ადამიანთა სამყაროსთან. ხალხი მისთვის სხვაა, უცხო, სამტროდ განწყობილი და არა თანამომძმეთა კრებული. იგი ქალს არ უმხელს თავის ვინაობას, მხოლოდ ფიქრებსა და ოცნებებს უზიარებს. ასე ვლინდება რეპრესირებული, მინდვრის ყვავილივით გათელილი ნატვრა და სურვილი. ქალისთვის ბოლომდე უცნობი დარჩა „თაბაშირის კაცი“ დიღემა, როგორც მისი გამოჩენა, ისე გაუჩინარება.

თაბაშირის კაცი ტექნოკრატიული, პრაქტიციკული საზოგადოების მოძღვლეა. იგი რომანტიკოსია. ღამის, მთვარისა და იების მოტრფილვე. ამიტომ აკონებს მანონს მისი საუბარი მთვარალის მეტყველებას. „ნიჩბებდაღწილი ნავი“, „ღაღრემილი ბელურა“ „პაწია ვასაკა“, „მანწანწალა ძაღლი“, „მორჩილი ცხენები“, „ქალწული სევდა“, „გარყული ხომალდები“, „დაკლული ბატყანი“, „გადახრტყული უღაბნო“, „ბალახის სიფრიფანა ღერო“, — აი ფრაგმენტები ამ უცნაური ადამიანის პოეტური ლექსიკონიდან. როგორც ეხედავთ, იგი ბუნებრივი ბუნების ძახილს ნებდება. ცოცხლობს მწვის, ბალახისა და ცის სურნელით. ამიტომ არსად ახსენებს ქალაქის ატრიბუტებს, მანქანური გარემოს სპეციფიკურ ნიშნებს და სახელებს. იგი თითქოს დაკარგულ სამყაროზე ლაპარაკობს, რომელთან ერთად თავადაც დაიღუპა. მხოლოდ ბავშვობაა თაზისი, რომელსაც დროდადრო სევდით იხსენებს. მეოცნებე, რომანტიკოსი, სათუთი სულის ადამიანი მანქანურმა გარემომ და მანქანადქეულმა ხალხმა აქცია თაბაშირის კაცად. კონფლიქტი რომანტიკოსსა და ტექნოკრატიულ მასას შორის, რომლის წევრები არიან გია ლომაძის მოთხრობის პერსონაჟები, წარმოშობს ნევროზებსა და ფსიქოზებს. დამარცხებული რომანტიკოსი საზოგადოების თვალში გიჟად ჩანს (მდრ. ძველი „მსოფლიო სევდა“, „ძლიერი პიროვნება“ და მელანქოლია). ამიტომ თავისი ფეხით მისულა თაბაშირის კაცი

ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში, საიდანაც ტელეფონის მეშვეობით, ოსიც ღამლამობით, უბრუნდება ცხოვრებას და სჯერა, რომ „იმათ“, ე. ი. ხალხს მცირე ხნით მაინც თავი დააღწია, ბეტონისა და რკინის ხუფიდან ამოიხედა, როგორც ასფალტიდან სუსტმა მცენარემ.

მწერლის სიტყვის ძალა ყველაზე მეტად ვლინდება თაბაშირის კაცის პარადოქსულ მსჯელობაში, რომანტიკულ ტირადებში, რაც ამხელს თავად ავტორის პიროვნულ მრწამსსაც: „ცხოვრება პატარ-პატარა გამარჯვებებისა და დიდი დამარცხებებისაგან შედგება“; „მთელი ქვეყნელების ეტიკეტს ერთი უბადრუკი სარეცელი და ქუქყიანი ზეწარი აბათილებს“, „საოცარია გამოღვიძება განთიადოსას, როდესაც ღამე ნელა იხდის მოციმციმე ვარსკვლავებით მოოჭვილ გრილ მოსასხამს“, „ნამდვილი ქალები ჭენებისაგან ქანცაწყვეტილ ცხენებს ჰგვანან“; „მეხსიერებით გადასწვდებიან განაფხულის იმ მკრთალ ღამეებს, როცა სიყვარულზე გულის ამაჩქროლებელი მოლოდინით საჯსე დღეებზე ჩურჩულებდნენ ლარნაკში ჩადებული, ფერმკრთალი სათუთი იები... მერე კი უეცრად გააჩქენდებათ, რომ ის ვენეციური ლარნაკი კარგა ხანია გატყდა ეს გახსენება ძლევთ: ახსენდებათ ყველა ნივთი, რაც გატყდა მათ სახლში და არც მოსდით თავში, რომ თვითონაც იმედის საღბუნით შეკოწიწებულ, კაბზარულ ნივთებად ქცეულან და კი არ ფრენენ, დიდი ხანია მიწაზე დაფორთხავენ. ცხოვრების მდინარე კი მიეღინება უსასრულობაში და მიაქანებს მათ ცარიელ ნავებივთ“. ავტორი ყველას ირონიულად, გროტესკული განურჩევლობით ხატავს, გარდა თაბაშირის კაცისა და მანონ ლასაურასი. ალბათ იმიტომ, რომ რომანტიზმი თავად მწერლის ბუნებაში არაქნობიერად მოცემული ძალაა, ხოლო ირონია, გროტესკი, პაროდია — მისი დამაცავი, გადაპარჩენი ხერხები.

თაბაშირის კაცი და მანონ ლასაურა ორი განსხვავებული სამყაროს წერტილებია. სწორედ ამ პოლარული ბუნების ადამიანებს შორის იახება არამიწიერი, მისტიური სიყვარული, მღელვარე ხმებად და სიტყვებად გამოცხადებული ტელეფონის ხაზისა და ღამის უკუნეთიდან. ბავშვობაში თურმე თაბაშირის კაცს საოცრად ჰყვარებია პარადები, შურდა კოლონის

თავში მდგარი მედროშისა, მაგრამ მოხდა ისე, რომ ლიდერობისთვის შეოცნებე აუტსაიდერად იქცა. ამიტომ დუმილი მისი პროტესტია, ტელეფონით საუბარი — აღსარება, ნევროზთაგან განმუხტავი, ხოლო საავადმყოფო — უკანასკნელი თავშესაფარი ანუ სიკვდილის წინაყარი.

გია ლომაძის მოთხოვნა საკმაოდ არის დავალებული დასავლეთ ევროპული ლიტერატურისაგან. მაგრამ უნდა გავიხსენოთ რამდენიმე მომენტი, რათა ახალგაზრდა მწერლის პროზიკის გამართლება მოეძებნოს. ქართველ მწერალს ეადვილება სოფელზე ან არისტოკრატიულ გარემოზე, მასალასა და ხასიათზე წერა, რადგან ამ მხრივ არსებობს მდიდარი გამოცდილება, ხოლო რაც შეეხება ქალაქს, ქართულ ქალაქს, აქ საქმე სხვაგვარად არის. ქართულ პროზას ამშვენებს ვლებთა, არისტოკრატთა, მეფეთა ბრწყინვალე სახეები. მაგრამ რაც შეეხება მუშას, ინტელიგენტს ან რიგით ქალაქელს, მითუმეტეს — ტექნოკრატს, მათი ხატვის ტრადიცია ახლა იქმნება, ჩვენს თვალწინ ყალიბდება. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან თბილისი მხოლოდ 60-იანი წლებიდან შევიდა დიდი ქალაქების რიცხვში. ტელეფონი, მეტრო, ლიფტი, ცათაშვილი, ელექტრონი, ტელევიზია, ბადებს ცხოვრების რაციონალურ წესს, ადამიანთა განსხვავებულ ურთიერთობას. ეს აირეკლება ლექსიკაში, სინტაქსში, ლიტერატურაში, ფსიქიკაში.

ტოტალური ინფორმაციის მოწოდის უამს, როცა გაბატონებას ღამობს ერთი სტილი, ერთი გემოვნება, ცენტრალიზებული კოლორიტი — არსებითად შაბლონი, უნებურად მახლობელი ხდება სხვათა გამოცდილებაც. ოღონდ აქ შეიძლება თავი დაიმალოს თანამედროვეობის მარკით აღბეჭდილმა ეპიგონობამაც. ამიტომ გია ლომაძეს მართებს არა ზოგადად ქალაქის, არამედ ქართული ქალაქის, არა ზოგადად ადამიანის, არამედ ქართველი ადამიანის დახატვა. ცხადია, პრედიკატი „ქართული“, თუ იგი დაისმის უფერული ტექსტის წინ, ბევრს არაფერს ნიშნავს. მაგრამ ყოველი ფრაზა, ხასიათი, იდეა თუ მოტივი უნდა იყოს ნაციონალური ძირებიდან ამოზრდილი და არა ზედაპირზე განფენილი. ინდივიდი, ეროვნება, კაცობრიობა — ასეთია მწერლისა და მკითხველის აზრის მიმართულება. ნაციონალური იგარემო და მრწამსი, თუნდაც მძაფრად განცდილი, ადამიანს მწერლად ვერ აქცევს,

მაგრამ მწერალი ვერც მათ გარეშე იარსებებს. ამიტომ ხელოვანისათვის დამღუპველია ნაციონალური გრძნობის ატროფია.

დასავლეთში დიდად პოპულარულია ექიმ-ფსიქიატრის რ. ჯ. ლენჯის კონსტრუქცია, რომლის თანახმადაც, ის რაც იწოდება „ნორმალ“, არის გარემო დაწოლის შედეგი. მისი აზრით, არ არსებობს კრიტერიუმი, რომელიც გაპყოფს „ნორმალურსა“ და „პათოლოგიურს“. შეშლილობას იგი მიიჩნევს „ტრანსცენდენტურ გამონათებად“, არამიწიერის გამოვლენად, ამიტომ მკურნალობას ზედმეტად თვლის. სულის ტემპერატურას აწევას კი იწვევს პოსტინდუსტრიული საზოგადოება, დაძაბული, პრაქმატული ურთიერთობანი, სტრის სწრაფი ტემპი. ლენჯის თვალსაზრისი ახლებური ფორმულირებაა ეგზისტენციალისტთა და ფსიქოანალიტიკოსთა იდეებისა. მან 60—70-იან წლებში მისცა იმპულსი ფსიქოზის და ნევროზის თემის ხელახალ გავრცელებას ინგლისურენოვან ლატერატურაში (კ. უილსონი, პ. ნიკოლსი, მ. დრებლი, დ. სტორი, ჯ. მერსერი, ნ. ლუისი, ჯ. უეინი, ჯ. უ. რაულსი, ჩ. სნოუ, ა. პილი, ა. პეილი...).

თაბაშირის კაციც „საზღვარზე მდგარი ადამიანია“, ვინც მასწავლებლის გიჟია, ერთეულებისათვის კი — საცხებით წყნარი და კეთილი მეოცნებე. მანონ ლასაურა ერთხელაც არ დაექვევებულა, რომ მისი დამეული „სტუმარი“ ფსიქიატრიული საავადმყოფოს პაციენტია და მაინც — სასურველი იყო გია ლომაძის მთავარ გმირს (თუ ანტიგმირს) ნაკლები მსგავსება თუ ნათესაობა აღმოჩენოდა უცხო ავტორთა სამყაროსთან და ქართველად დარჩენილიყო. ქართველი ნევროპათიცი ხომ ვანსხვავდება ინგლისელი ნევროპათისაგან!

საერთოდ მწერლის მთავარი ორიენტირია თანამედროვე ფსიქიკა, დღევანდელი ადამიანი, მისი ოცნება და სატიკვარი. ისტორია თუ მითოლოგია, კულტურა თუ პრიმიტივი ამ ერთ უმაღლეს ცნებაში იყრის თავს. ამიტომ გაისმის ესოდენ ხშირად ემბლმატური სიტყვები — „თანამედროვე სული“, „ეპოქის სტილი“, „გაუცხოება“, „მარტოობის ძრწოლა“. მწერალი ყველაზე უკეთ გრძნობს თავისი დროის რიტმს, სულ ერთია, დაწერს ქალაქზე თუ სოფელზე, მუშასა თუ ინტელიგენტზე. დღეს პრობლემები ზედაპირზე კი არ ჩანან, როგორც სოცი-

აღური ძვრების ეპოქაში, არამედ ღრმად არიან მიმალული სულის ხვეულებში. მაგრამ ისინი ხომ არსებობენ. მწერალი ეძებს სპეციფიკურ სიტყვას, რომელიც მათ გამოიტანს სახილველ ზღვრამდე. ამიტომ იგი არა მხოლოდ წარმოშობს ინტელექტუალური ხელოვნების წყურვილს...

„თაბაშირის კაცის“ სტრუქტურა შენატყვისია დეფორმირებული ფსიქიკისა. ავტორი შეცვლილ გარემოსა და ხასიათს უძებნის ანალოგიურ ფორმას, რათა ასე შეძლოს სიტყვათა ჩეშვეობით აჩქარებული ღრრის ტრეპირსა და რნერციის განცდა, რათა ეს განცდა გადასადოს მკითხველს. მარტივი მთავარი სიუჟეტი იტოტება შენაკადებად, როგორც ქალაქი დიდ და პატარა ქუჩებად. თითქოს თვით თხრობის სტრუქტურული მოდელიც ღამეული ქალაქია, ღამპიონების მკრთალი შუქით განათებული. ავტორი ემგვანება არა მთხზველს, არამედ კონსტრუქტორს თუ თანამედროვე რეჟისორს, რომლისთვისაც მსახიობი ამჭერად პერსონაჟი) არის მთლიანი კონცეფციის ერთი დეტალი, ხოლო თავისთავადი ღირებულება ნაკლებად გააჩნია და თავის არსებობას ამართლებს მთელთან მამართებით. ამიტომ რომც გადადუნაცვლოთ ცალკეული პორტრეტები და დეტალები, ანდა სულაც ამოვადლოთ ან კიდევ — დავუშატოთ, ამით მოთხრობის კომპოზიცია არ დაირღვევა.

გია ლომაძე მიმართავს სიუჟეტის აგების უადრესად თავისუფალ ასოციაციურ ხერხს. მას ჰყავს ამ მხრივ წინამორბედები ჩვენს პროზაში, რომ არაფერი ცთქვათ ევროპულ მწერლებზე, მაგრამ ახალგაზრდა მწერალი გვთავაზობს თხრობის თავისებურ ქარგას. მართალია, მხოლოდ ორიგინალობა ბევრს არაფერს ნიშნავს, თავისთავადობა ხომ ადამიანის გენეტური თვისებაა, მემკვიდრეობით გადმოცემული და არა მოპოვებული, მაგრამ ამჭერად მოთხრობის ორიგინალური სტრუქტურა კონცეფციის ნაწილია, აზრობრივი პლანის არა მხოლოდ გაშლა ან გამოვლენის საშუალებაა, არამედ თავადაც არის აზრის მატარებელი, ვით ღამეული ქალაქისა და იღუმელი ნერვიული ფსიქიკის შესატყვისა, მათი სიტყვიერი ხატი.

მამასადაძმე, ჯერ იცვლება გარემო, უამთა მდინარებას მი აქვს ახალი წესრიგი, საგნები ზემოქმედებენ ადამიანის სულსა და სხეულზე. შემდეგ მოდის მწერალი და არა მხოლოდ ხატავს ურბანული ღანდშაფტის კონდენსირებულ სახეს,

არამედ ხატვის სტილსაც დროის კარნახით კვეთს, ვით ახალი რიტმისა და გარემოს ანალოგს.

„თაბაშირის კაცი“ ამორფული და ბუნდოვანი გვეჩვენება მანამ, სანამ ზუსტი ფსიქოლოგიური ტაქტით დაწერილ უკანასკნელ აბზაცს არ წავიკითხავთ. ბოლო აბზაცი უცებ გვარწმუნებს, რომ მოთხრობის სტრუქტურა თურმე მათემატიკურად მწყობრი ყოფილა. მკითხველი კი ისევ უნდა დაუბრუნდეს მთელს ტექსტს, ხელახლა გაიაზროს იგი, ან მეტსიერებაში აღიდგინოს რომანტიკული, პარადოქსული დიალოგები და ქალაქის ბინადართა უცნაური პორტრეტები, რათა მოთხრობა სრულიად აღიქვას. მართალია, „თაბაშირის კაცი“ განეკუთვნება, ე. წ. „რთულ“, „ძნელ“ ლიტერატურას, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ავტორი ფლობს ლაბირინთული თხრობის სტილს. ამიტომ გვახვევს სირთულისა და ბუნდოვანების ილუზიას, რაც ემოციური უშუალობის მისაღწევად სჭირდება. მას შემდეგ, როცა ყოველივეს გავიაზრებთ, გაბნეულ პუნქტირისებრ სიუჟეტურ ხაზებს, უფრო კი წერტილებს, დავალაგებთ, შესაძლოა მოთხრობა მარტივადაც მოგვეჩვენოს. განსაკუთრებული სიცხადე თხრობაში შეაქვს, როგორც ითქვა, ბოლო აბზაცს, ვით მელოდიის დამამთავრებელ აკორდს:

„ქალაქის ერთ-ერთი ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ეზოში, ორსართულიანი კორპუსის კედელთან ასფალტზე ადამიანი იწვა. ამავე კორპუსის პირველი სართულის ბინადარი იყო. ყველაზე მშვიდი პაციენტები ჰყავდათ ამ სართულზე. როგორღაც ახერხებდა შუალამით პალატიდან გამოსვლას და მეტრნახევარი სიმაღლის ლავგარდანზე ცოცვით ექიმის კაბინეტში შეღწევას. ათი წელი გაატარა აქ, თავისი ფეხით მოსულა. მშვიდი და უწყინარი იყო, მხოლოდ გარეთ გაყვანას რომ დაუპირებდნენ, მაშინ ხდებოდა აგრესიული და არც გაჰყავდათ. ერთთავად მთელი დღეები კედლისკენ ზურგმჯექტევი იდგა გაშეშებული. არასოდეს დალაპარაკებია ვინმეს. ამ საავადმყოფოს მესვეურებს „გამომგონებლებს“, „მეცნიერებს“, „ნაპოლეონებს“, „პროკურორებს“, „მწერლებს“ და სხვა სახელებს შორის მოკრძალებით და უცნაურად ეღერდა მისი სახელი: „თაბაშირის კაცი“. ერთი საათი იქნებოდა, რაც უძრავად იწვა მტკრიან ასფალტზე. სული აღარ ედგა სხეულში,

წონასწორობა ვერ დაეცვა ლავგარდანზე ცოცვის დროს და კეფით დაასკდა ასფალტს, რამდენიმე წუთში გარდაიცვალა მშვიდად, ცრძობაზე არც მოსულა. არავინ იცოდა, რომ იგი ღამით რალაცნაირად ახერხებდა ექიმის კაბინეტში შეღწევას და ტელეფონით დარეკვას. არაფერა იცოდნენ მისი წარსულისა. ასაკიც მიახლოებით ეწერა ავადმყოფის ძატორიაში“...

გია ლომაძე წერს კონცეფციურ მოთხრობას: ამიტომ იგი მასალიდან კი არ ამოდის, არამედ მოღვლიდან და ასე მოდის ცხოვრებასთან, უფრო სწორად — არტისტულად ეკიდება სინამდვილეს, ლამობს მისი სააზროვნო თარგმან მოძებნას, ტრივიალურ ფაქტებში უხილავი, მაგრამ მყარი საწყისის წვდომას. ასეთ დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სტრუქტურას, ინჟინსებს, იდეის მოტივირებას, აგრეთვე — სტილიზებულ ორიგინალობას, ახალ კონკრეტულ ფორმას, რომლის განმეორება არ შეიძლება, მსგავსად ლირიკული პოემის კონსტრუქციისა ან თუნდაც მეტაფორისა. მაგრამ მწერალი, რომელიც ცხოვრების უშუალო რეალისტური მხატვარია, ასეთ ფაქიზ ტონებს არ საჭიროებს. იგი უმთავრესის პოვნით ემორჩილებს აუდიტორიის გულისყურს.

გია ლომაძის ავანგარდისტული პრინციპით დაწერილი მოთხრობა, ცხადია, სახვადგარ პოეტიკა ეფუძნება. ისიც უნდა ითქვას, ახალგაზრდა მწერალი არაიშვიათად აქარბებს კიდეც. მაგ., გაქიანურებულია სენა ირაკლი ხავთასის აგარაკზე, ზედმეტია სუფრის წვევრებას დეტალური დახასიათება, მათი ანკეტური მონაცემების წარმოდგენა ფსიქოლოგიური ამოცანის გარეშე. თანაც არ იყო საჭირო აშდენი პერსონაჟი — მეშხანური, ეგოისტური გარემოსა და მანიაკური ფსიქიკის ჩვენება რამდენიმე მათგანითაც შეიძლებოდა, ნაკლებადაა მოტივირებული თაბაშირის კაცის მიმართება საზოგადოებისადმი. მაგრამ მე უფრო მინდოდა აღმენიშნა ის, რაც გააჩნია ამ მოთხრობას და არა ის, რაც აკლია.

— 1982 —

რომანი და აზრობრივი მოღელი

გურამ ფანჯიკიძის რომანი „სპირალი“ კონცეფციური, რთული აზრობრივი სტრუქტურის ნაწარმოებია. მწერალი

ამოღეს იდეიდან, რომელიც წინასწარ არის გაჩენილი და შევქმეფებულა. იგი წინ უსწრებს თხზვას. აზრობრივი მოდელი ის საწყისი ენერგიაა, რომლის გაშლა ანუ გახლეჩა წარმოშობს რომანის სტრუქტურას. ტვინის გადანერგვა — აი, ამ იდეის მატერიალიზებაა რომანი. საუკუნის დამდეგს მარინეტი ოცნებობდა მექანიკურ ადამიანზე, რომლის შეცვლა შეიძლებოდა დათადარიგო ნაწილებით. მედიცინის პროგრესმა შეუძლებელს მიაღწია. ყველაზე დიდი შედეგი იყო გულის გადანერგვა, რაც სასწაულს უდრიდა (პირველი ოპერაცია გააკეთა 1967 წელს კრისტიან ბარნარდმა, კეიპტაუნელმა პროფესორმა). ამასწინათ ეპოქევეყნდა, რომ 64 წლის ემანუელ ციტრია 17 წელია სხვისი გულით ცოცხლობს. როგორც პროგრნოზისტები მიუთითებენ, ვერ შეიცვლება თავისა და ზურგის ტვინი. მაგრამ ეს ცოცხლის თანამედროვე დონეა. ადამიანის ფანტაზია კი მარადისობას ეჭიდება. ის, რაც ღღეისათვის არის ფანტასტიკური, შეიძლება ხვალ ემპირიულ რეალობად იქცეს (მოვიგონოთ ე. ვერნი), ცხოვრების ნორმად დაკანონდეს. საქმეს წინ უსწრებს სიტყვა, როგორც გვეუბნება იოანეს ნახარება. მაგრამ ის, რაც ითქმება, რაც ადამიანს აზრად მოეცვა, არ შეიძლება როდისმე, თუნდაც ათასწლეულებს შებდეგ არ აღსრულდეს.

როგორც მკითხველს მოეხსენება, გ. ფანჯიკიძის გმირები ტექნიკური სამყაროდან გამოვიდნენ, აღიზარდნენ ქალაქში, ებრძვიან „მომხმარებლურ საზოგადოებას“, ცდილობენ ჭანჭალი იდეალების დამკვიდრებას. ავტორი უარყოფს ძველ რომანტიკას, რომანტიკულ სტილს, ლირიზმს, ქარბ პოეტურობას, რაც ისტორიულად ქართული პროზის თვისებაა. აქვე უარყოფითად ეკიდება რთულ სახეობრივ მეტყველებას, მწერლისათვის ფასეულია ფუნქციური სიტყვა. მისი აზრით, ისევე როგორც ძველი არქიტექტურა შეცვალა ახალმა არქიტექტურამ, რომელმაც მოცილა მდიდრული, პათეტიკური ფორმები, მწერლობაც იჩენს მაქსიმალურ სისადავეს. გაეხსენოთ მწერლის შედარება, რომ როგორც თვითმფრინავს არ სჭირდება ზედმეტი, თუნდაც ბრწყინვალე დეტალები, ისე მხატვრული აზროვნებაც ილტვის მასალის ზუსტი გადმოცემისაკენ. მწერლის ამოსავალია ტექნიკა, რომელიც აყალიბებს თავის პოეტიკასა და ესთეტიკას.

რომანტიკის უარყოფა, რაციონალიზმის აპოლოგია, არა ღირიზმი, არამედ — აზრი, ენა ერწყმის სავანს. მას არ გააჩნია თავისთავადი მომზიბვლელობა და ვლინდება მხოლოდ სიუჟეტის განვითარების, ხასიათების გამოკვეთის, სიტუაციის ჩვენების უბს. მწერლის რომანთა სტრუქტურას განსაზღვრავს აზრობრივი მოდელი, სიუჟეტის გრძობა და თხრობის ეკონომიური სტილი. შთაგონებას ცვლის გავლის პრინციპი, ოცნებას — რეალობა, ღირიზმს — ეპოქა, სახეს — საგანი. მწერალი სანამდვილად კონსტრუქტორია. ეს სინამდვილე მუდამ თანამედროვეა, ცივილიზაციის რატიმთ ამოძრავებული. პერსონაჟთა მეტყველება, ქცევა, განათლება, ადამიანებისადმი მიმართება დღევანდელობითაა აღბეჭდილი. შესაბამისად — ის მანკიერებანიც ახლავთ, რაც ღროის მდინარებამ მოიტანა.

ტექნიკის აპოლოგია ფუტურისში და კუბიზში. „გაუნაჩქოს ტექნიკას“, ქადაგებდა კონსტრუქტივისში, რომელც ფუტურისმისა და რეალიზმის ზომიერი სინთეზია, პოლემიკურად განწყობილი ძველი, ნაიკური კულტურისადმი, მთვარის, ოცნებისა და სევდის უარყოფელი, სოქანაღის, ენერჯის, გონების მებოტბე, ქალაქის, ინდუსტრიული ყოფის მხატვარი. ვ. ფანჯაციძის მწერლურა ბიოგრაფია და სტილი აღადვენს და აგრძელებს კონსტრუქტივისტთა კონცეფციებს, რომელთაც ხელოვნების საფუძვლად ტექნიკა და მათემატიკა, ე. ი. ლოგიკური ჰარმონია გამოაცხადეს, მოითხოვენ დისციპლინას, წესრიგის დაცვა მხატვრულ სახეთა სისტემაში. არა სტიქიურად, არამედ — ცნობიერის დონეზე (ვაიხსენოთ სიმონ ჩიქოვანი — „მექანიზმია ჩემთვის ყველა ადამიანი“).

დღეს, როცა სტრ ახდენს ზეგავლენას არა მხოლოდ გარემოზე, არამედ — ფსიქიკასა და ცნობიერებაზე, სწორედ კონსტრუქტივისტული სტილია დღევანდელობის ხელოვნებაში გამოვლენის ყველაზე ეფექტური საშუალება, როცორც მხატვრული თხზვის სტრუქტურულად აღქვატურა მოდელი. „სპირალი“ ამ თვალსაზრისითაც ქართული პროზის ახალი შენაკადია, უარყოფელი ვ. ბარნოვის, კ. გამსახურდიას და მ. ჯავახიშვილის რომანტიკული ტრადიციებისა, და ამდენად — განმაახლებელი ფერმენტი, სიტყვის ევოლუციის დასტური.

ავანგარდიზმიდან იწყება ადამიანის მოდელირება ტექნიკის კვალობაზე, მისი ფსიქიკისა და ხასიათის სტრუქტურისება.

რეკონსტრუირებული გარემო. მანქანური ცნობიერებისათვის ნერვები ზედმეტია. ადამიანი უნდა იყოს ძლიერი, ჯანმრთელი. რწმენითა და ენერჯით აღსავსე. ტექნიკის, მანქანის ორენტირი სტილშიც ცნაურდება. გ. ფანჯიკიძე იზიარებს ამ თვალსაზრისს, რითაც ესწრაფვის ახალ სახეობრივ აზროვნებას, ტრადიციისაგან განსხვავებულს, ზმანებისა და ილუზიისაგან დაცლილს, კონკრეტული, ურბანული საგნებითა და წარმოდგენებით აღსავსეს:

ქიურგის ხელები იუველირზე უფრო ნატიფად მოძრაობენ; კორინთელის მზერა ორი ლაზერის წვრილი სხივია; მეზსიერება ციდეოფირადაა აღქმული; კორინთელს თვალში ისე აღბეჭდნენ მანქანები, ბავშვები და მოხუცები, როგორც ფოტოაპარატის ობიექტივში; მაკა ლანდია ისე მირბის, თითქოს კინოკადრები შეანელებსო; აკადემიკოსის ტვინი კბილანა ბორბლების ურთულესი ასატემაა. მისი დაბნეული გონება ელექტროქსელიდან გამოთიშულ მანქანას ჰგავს; სოსო შადურის თვლები ლინზებივითაა გაშეშებული. იგი წარმოდგენილია, როგორც „ჯავშნოსანი შუბლი“; ხოლო რამაზ კორინთელი „დამყნილი პიროვნებაა“; შადურის კბილები ოღრო-ჩოღროა, როგორც ჩავარდნილი კლავიშები; ოთარ კახიშვილი უზარმაზარ სეიფს დამსგავსებია, მისი მოძრაობა — წყლის ზედაპირზე მოტივტივე ბენზინს, სახე — უნიჭო მოქანდაკის ნახელავს; კორინთელს კახიშვილის მთელი ცხოვრება თითქოს სლაიდებზე აქვს აღბეჭდილი...

შედარების, მეტაფორიზების ობიექტია ადამიანი, მისი სული, ქცევა, ფიქრი. მაგრამ მასალა ტექნიკური სამყაროდან არის შერჩეული, რათა ასე მივიღოთ ზუსტი ხატი, მოვლენას მოეძებნოს ერთი განზომილება. გ. ფანჯიკიძე ეძებს არა მხოლოდ ტექნიკის ატრიბუტებს, არამედ მის ორიგინალურ მოდუსსაც; გაურბის გაცვეთილ ორნამენტს (ალბათ, ერთერთი გამონაკლისია — „ცხვარივით გამოჭრა ყელი“); ზოგჯერ ძველ, ნაცნობ სქემასაც იშველიებს, მაგრამ ავსებს ახალი ძალით: „წნევა ეფრო და უფრო იზრდებოდა. ყურები საშინლად უწიოდა. საფეთქლის ძარღვები ასფალტზე ამოხეთქილ ხის ფესვებს დაემსგავსა“. მაგრამ მეტწილ, გეთავა-

ზობს ტექნიკისთვის თვალთ აქმულ სამყაროს სურათებს. მართალია, მკითხველს უჭირს მათი განცდა: იგი ისევ ძველი განწყობილებების ტყვეა, ახალ გარემოსა და ატრიბუტებს ღებულობს გონებით და არა გულით. მაგრამ მწერალი ვარიაციების თხზვას არჩევს ახალი პრინციპის დამკვიდრებას, რომელიც მომავლისკენაა მიმართული. გარდა ამისა, გ. ფანჯიკიძე საკმაოდ ძუნწად მიმართავს სახეს. იგი არჩევს სხარტ, ზუსტ მეტყველებას, რომელიც საგნის აღქვებურია, სიტყვასა და საგანს ერთმანეთისაგან არ თიშავს, სტენდლის გამოთქმა რომ ვიხმართ, ხშირად წერს „ოქმისებური წინადადებებით“. მათში მოქცეული ამბის დრამატიზმი, აზრი და დინამიკა გვაძლევს, ვიფიქროთ უმთავრესზე და არა სამოსელზე. ესეც, როგორც ითქვამს, თანამედროვე სულსკვეთების გამოვლენაა.

ახლა გვეცნოთ რომანის აზრობრივ ბირთვის.

„სპირალს“ სამი მთავარი პერსონაჟი ჰყავს — აკადემიკოსი, ასტროფიზიკოსი დავით გიორგაძე 74 (წლისა), პროფესორი, ქირურგი ზურაბ თორაძე (52 წლისა), უნივერსიტეტის ფიზიკის ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტი რამაზ კორინთელი (23 წლისა).

ჯერ ვნახოთ ისინი მანამდე, სანამ მთავარი პერიპეტეები გაიმლემოდეს.

დავით გიორგაძეს ჰყავს შეუღლე და ერთადერთი ვაჟი. იგი ასტროფიზიკის ინსტიტუტის დირექტორია, მშობლიურის გარდა ჩინებულად ფლობს, რუსულ, გერმანულ, ფრანგულ, ინგლისურ ენებს. იმდენადაა ჩაძირული მეცნიერული კვლევის საქმეში, რომ ოჯახისათვის ვერც იცლის. ამიტომ დაადგა ცხოვრების მრუდე გზას დათო და ბოლოს კიდევ დაიღუპა. სიყვდილის წინ მეცნიერმა დაამთავრა უნიკალური ნაშრომი „რადიოაქტიურობის მფხუთე ტიპი“ (რომელსაც ხუთი წელი მოანდომა) და კაბინეტის სეიფში ჩაქეტა. იგი მსხვერპლი გახდა ინფარქტისა, რომელიც შვილის გამო დაემართა. ერთბაშად დაიმსხვრა გაუცხოების მოდელი, ტექნოკრატული სული, აკადემიკოსს რომ თიშავდა გარემოსა და ოჯახის წევრებისაგან. იგი ჰვრეტდა თავისი ინსტიტუტისა და ლაბორატორიის სივრცეში მოქცეულ სინამდვილეს, მაგრამ თავად ცხოვრება,

მღვრიე და სასტიკი, ან ანტიერესედა, და როცა მას შეეჯახა, ბროლის ჭურჭელივით დაიღწა.

ზურაბ თორაძე მთავარი ექიმია, ნეიროქირურგი, რომელსაც ძალუბა შეცვალოს დაზიანებული ტვინის ცალკეული მონაკვეთები, ატარებს ტვინის გადანერგვის ექსპერიმენტებს ცხოველებზე. ახალი ამბების სააგენტოს კორესპონდენტი, ქერა ქალიშვილი, ჯიუტად უსვამს კითხვას, გადანერგა თუ არა ადამიანის ტვინი. ამას პროფესორი უარყოფს ორი მოტივით: ერთი — ოპერაცია მეტისმეტად ძნელია ტექნიკური თვალსაზრისით, მეორე — აქვს კი ადამიანს უფლება, რომ დაარღვიოს ღვთაებრივი წონასწორობა? საში თვის წინათ ქერა ქალიშვილი აკადემიკოსთანაც იყო და ინტერვიუ ჩამოართვა. „ბედნიერი ხართ?“ ასეთი იყო მისი სპეციფიკური შეკითხვა. ხოლო როცა ნეიროქირურგს შეხვდა, ღმერთის რწმენაზე ჩამოუგდო სიტყვა. კორესპონდენტმა უნებურად დააკავშირა ეს ორი პიროვნება, რაც ზურაბ თორაძემ „ტელეპატიად“ აღიქვა. შეიძლება ითქვას, მან მისცა იმპულსი მთავარ ექიმს, რომ ორ წუთიერს შორის „ხელშეკრულება“ დაედებულიყო. ფაუსტს ვალპურგის ღამის ხილვა ელოდა, რაც აკადემიკოსისათვის დანაშაულებრივი, ფულით, სისხლით და სექსით მთვრალი სამყაროა.

„ღმერთი გწამთ?“ კორესპონდენტის შეკითხვა დაუსვა ქირურგმა აპროფიზიკოსს, როცა ისინი შეთანხმდნენ ტვინის გადანერგვაზე. სხვადასხვა დროს ორივე მეცნიერის პასუხი უარყოფითი იყო. მაგრამ თეორიული განცხადება, ან თუნდაც მსჯელობა სინამდვილეს ვერ ამოწურავს. ყოფიერების ბნელი და იღუმალაი ნება თავად იტევს მილიონთა ცნობიერებას.

რამაზ კორინთელი სპორტული აღნაგობის, შამაკაური მკაცრი სილამაზის, ბრგე, მაღალი ქაბუკია. მშობლები ადრე გარდაეცვალა. ობლად გაიზარდა. დის მეტი არავინ ჰყავს მახლობელი. მამას საერთოდ არ ახსენებს. ჩვენ მასზე არაფერი ვიცით. დედას სინანულით მოიგონებს ერთხელ, მას შემდეგ, რაც სიზმარში იწახა. კორინთელი მუშაობდა ინსტრუმენტული ქარხნის საამქროში, სადაც ხიდური ამწეს კავი მოხვდა თავში და განუკურნებელი ტრაუმა მიიღო, დაკარგა მეხსიერება და აზროვნების უნარი. იგი, როგორც პიროვნება,

დაიღუპა. ნეიროქირურგი იღებს გადაწყვეტილებას, ჯანსაღ სხეულში გადანერგოს მძლავრი ინტელექტი, რათა ასე შექმნას ჰარმონიული ადამიანი, თავისუფალი „ფსიქოლოგიური ტრავმებისა და კომპლექსებისაგან“.

მივუბრუნდეთ პროლოგს. იგი სქემური მონახაზია მომავალი მოქმედებისა. ოქტომბრის მშვიდი საღამოა. სუსტი ნიავი. გაყვითლებული ფოთლები. აკადემიკოს უეცარი ალტერნება ეწვია და იგი ასტროფიზიკის ინსტიტუტიდან ფეხით წავიდა შინ, დაარღვია თავისი ცხოვრების სტილი და მანქანა გაუშვა. სუფთა ჰაერმა თავბრუ დაახვია. თვალწინ გადაეშალა სიცოცხლის სურათი — უღარდელად იცინიან გოგო-ბიჭები, მოედინება „ლითონის ორი ფერადი მდინარე“. ხიდან ქვაფენილს ეცემა „ყვითელი ფოთოლი“ და გამგლეღთა ფეხქვეშ ისრისება. იგი ო'პენრის „უკანასკნელი ფოთოლივით“ მაგიურად მოქმედებს მოხუცზე, თითქოს სულიც თან გააყოლა და იგი თავს ცუდად იგრძნობს. მზე ჩაქრა, ადამიანები ქანდაკებებზე დაქვევდნენ და სიცოცხლის ფერი დაჰკარგეს. გამოფხიზლდა მხოლოდ მაშინ, როცა ჰაბუკს დაეჯახა და „ორი წვრილი ლაზერის სხივი“ ტვინის უჯრედებში შეეჭრა.

ეს ახოვანი, წაბლისფერთმიანი, უხეში ახალგაზრდა იყო რამაზ კორინთელი. ასე შეხვდნენ პროლოგში ერთმანეთს აკადემიკოსი და რეციდივისტი, თითქოს შემთხვევით. ნამდვილად კი ამ ფაქტს ბედისწერა წარმართავდა და ყველაფერი ზუსტად ჰქონდა გათვლილი.

როგორც ვხედავთ, „სპირალი“ დედუქციური სტილით იშლება. ჯერ დასმულია პრობლემა, შემდეგ ნაჩვენებია გადაწყვეტის, ანუ მტკიცების გზა. ჩვენ თითქოს თეორემას ვეცნობით. რომლის წინამძღვრები ადრევეა მოცემული.

მწერალმა ნეიროქირურგის ხელოვნების ნაყოფს „დამყნობილი პიროვნება“ უწოდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოხდა ის, რაც ასე ემპირიულია და ჩვეულებრივი მცენარეთა სამყაროსათვის. „დამყნობილი პიროვნება“ აერთებს ორ საწყისს, ორონდ განსხვავებულს და ურთიერთსაპირისპიროს, ჰაბუკსა და მოხუცს, რეციდივისტსა და მოაზროვნეს, სხეულსა და სულს, აერთებს და თანაც ქმნის ახალ სინთეზურ თვისობობას (გაორება ცნაურდება ფიზიონომიაშიც და ეს შეუძინეველი არ დარჩენია მაკა ლანდისას). რამაზის წარსული ბნე-

ლათაა მოკული. იგი უპატრონოდ გაიზარდა, რამაც ღანაშ-
ულისაყენ უბიძგა. ქაბუკი ბანდის წვერი ვახდა. ეს არაჲს ის,
რაც ფსიქიკაში უნდა შემორჩენილიყო: მაგრამ ფსიქიკა და-
იშხებრა. დარჩა ძლიერი, ახალგაზრდული სხეული, ახლა
მართლაც უპატრონოდ, ცამოჩნდა ქირურგი და მასში ძლიერი
ინტელექტი მოათავსა. ზურაბ თორაძე შიშობს, რადგან ეს
რისკია, კანონით აკრძალული, რომლის გამხელა არ შეიძლე-
ბა. ეს ზომ თითქმის მკვლელობის ტოლფასია. ორი ადამიანი-
საგან მივიდეთ ერთი, ოღონდ სრულყოფილი, ჰარმონიული,
რომელშიც სული და სხეული უნდა გაწონასწორებულყო.

ამ უნიკალურ ოპერაციას აკეთებს პროფესორი ზურაბ
თორაძე, რომლისთვისაც უცხოა საიენტისტური თვალსაზრი-
სი. მას ჩვეულებრივ ამბად მიაჩნია სხეულის ნაწილების გა-
დანერგვა, მათ შორის გულისაც, რადგან იგი სხეულის მხო-
ლოდ მოტორია, არ ქმნის ფსიქიკასა და ცნობიერებას (სხვა-
თაშორის, გულის გადანერგვის ოპერაციას აკეთებენ ყველა
განვითარებულ ქვეყანაში, გარდა საბჭოთა კავშირისა). ზოლო
ფსიქიკა და ცნობიერება არის ადამიანი, მისი ინდივიდუალო-
ბა და თავისთავადობა. ამიტომ ითვლება გარდაცვალებად
სწორედ „ტვინის სიკვდილი“ და არა გულისა. კორესპონდენტ-
თან საუბარმა ექიმს დანაშაულებრივი რისკისაყენ უბიძგა.
იგი ხანგრძლივად ესაუბრა აკადემიკოსს, დაარწმუნა, რომ
განწირულა და მხოლოდ რამდენიმე თვის სიცოცხლე დარ-
ჩენია. ასტროფიზიკოსსა და ინეროქირურგს შორის იღება
„ხილმეკრულება“, რაც ფაუსტ-მეფისტოფელის მოდელის
ვარიანია.

ზურაბ თორაძე არა მხოლოდ ახალი ადამიანის კონსტ-
რუქტორია, არამედ — ბედისწერის ავტორიც, იმ ბედისწერი-
სა, რომელიც თავის ხელებში ათამაშებს რამაზ კორინთელის
ძალასა და ტალანტს. ამდენად — ექიმი მეფისტოფელის მაც-
დუნებელ, ეშმაკეულ ფუნქციას განასახიერებს. იგი მოქმე-
დებს სიკეთის სახელით. მაგრამ თითქმის ყოველი ბოროტებაც
ზომ პროგრესის პაროლით გამოდის. ზურაბ თორაძე არღვევს
განგებულ ნებას, იმ გენეტურ ზღვარს, რაც ადამიანს მილი-
ონი წლების ევოლუციით დაეწესა. ბუნებოს ჰარმონიის „შეს-
წორება“ თუ „გაუმჯობესება“ სიკეთეს ვერ მოჰფიტანს, გვე-
უბნება მწერალი.

ფაუსტისა და მეფისტოფელის ხელშეკრულებას ყოველ-
თვის სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდა. იგი იყო ხან გველის ხორ-
ცი, ხანაც — „Hetera Esmeralda“. ამჯერად ექსპერიმენტის
საგანია ადამიანის ჭიმი. ჩვენს წინაშე ისევ წამოიჭრება ღმერ-
თის ცნება (გავიხსენოთ „აქტიური მზის წვლილი“),
რასაც უარყოფენ როგორც ასტროფიზიკოსი, ისე ნეირო-
ქირურგი. ღმერთის არსებობა არც რამაზ კორინთელს
სწამს („მე მხოლოდ ღმერთთან ვარ გულახდილი, ისიც მხო-
ლოდ იმიტომ, რომ ღმერთი არ არსებობს“), თუმცა უნდა
ითქვას, ეს ერთგვარად „მატერიალიზებული“ ღმერთია, რო-
მელიც გულისხმობს გადაულახავ, დაუძლეველ კანონზომი-
ერებას, ფორმირებულს ასეულ მილიონობით წელთა მდინა-
რებაში.

ერთი შტრიხიც, ზურაბ თორაძე არსად მსჯელობს ეროვ-
ნულ ბუნებაზე, ხასიათსა და ტემპერამენტზე. რომ არა გვა-
რი, ვერც ვიტყვოდით, რომ იგი ქართველია. ამას თაღაღაც
გრძნობს და წუხს კიდევ: „ძირითადად რუსულ და უცხო
ენებზე გვიხდება ლიტერატურის გაცნობა. ამიტომაც თან-
დათან ვეარგავთ მშობლიური ენის ნიუანსებს“. ქირურგის
დარად ასტროფიზიკაც ინტერნაციონალური მეცნიერებაა.
მაგრამ მაინც სხვაგვარად ფიქრობს აკადემიკოსი, „ენა ერის ნა-
მუნია, ბატონო მთავარო ექიმო. ნამუსისა დაკარგვა არ შეიძ-
ლება“.

მწერალს შემოაქვს ინცესტის მოტივი, როგორც ბედისწე-
რის საგნობრივი ხატი (გავიხსენოთ ე. პ. სარტრის „ალტონე-
ლი ტუსადები“). მას შემდეგ, რაც კორინთელს გადაენერგა
აკადემიკოსის ტვინი, უჩვეულო სიტუაცია შეიქმნა. მოხუცის
ცნობიერება სიცოცხლის ძალით აივსო. ის აღარაა დადლილი
მეცნიერი, რომელსაც თხუთმეტი წელია თავის კაბინეტში
სძინავს, ცოლისაგან განცალკევებულად. პირველი ქალი,
რომელიც ახალ სამოსში მოქცეულმა აკადემიკოსმა ისილა, იყო
ინგა და მისი სახე მწვავედ აღებეჭდა ცნობიერებაში. ამ
თხელმა, ქერა ასულმა, რომელიც შვედს თუ ნორვეგიელს
ჰგავდა, თავბრუ დაახვია და უცნაურად ააღელვა. ტვინის იმ-
პულსები სხეულს გადაეცა. „თუკი შევიძლია, ყოველდღე
მოდრი“, წამოსცდა ჰაბუკად ქცეულ მოხუცს, რომელიც მეხ-

სიერების დაკარგვის სიმულაციას ეწევა, რათა ასე დაფაროს მოსალოდნელი უხერხულობა და გაუგებრობა.

შუბლზე დაცემული ცრემლი, ლოყის მიკარება, ქალის მკერდის შეხება ის კონკრეტული დეტალებია, რომლებმაც გააღვიძეს მინავლებული „სექსუალური განცდები“. მაგრამ ეს სხეულს მოთხოვნაა, ძახილია, რომელსაც უარყოფს და ცბრძვის გონება, როგორც დანაშაულებრივს. თავიდანვე ისახება კონფლიქტი სხეულსა და გონებას, ე. ი. ქაბუქსა და მოხუტს, ამ ორ საწყისს შორის, რომელსაც ღრმად გრძნობს და განიცდის აკადემიკოსის ტვინი. ეს უკვე ბრძოლაა ბედისწერასთან, განგების ბრმა ნებასთან. ფაქტის გაცნობიერება იწვევს შიშს, რასაც ამწვავებს ქაბუქის სხეულიდან მემკვიდრეობით გადმოცემული მარტოობის ნევროზი ანუ არასრულფასოვნების განცდა, რამაც იგი საზოგადოების მტრად აქცია, მის მოპირდაპირე ძალად ჩამოაყალიბა, რათა ასე დაედგინა პიროვნული დამოუკიდებლობა, თავისთავადობა და ღირსება.

ქურდობა, ბანდიტობა, კაცის კვლა ამ მარტოობიდან გაქცევის საშუალება იყო. მას შემდეგ, რაც მისი თავის ქალაში მოთავსდა აკადემიკოსის ტვინი, ერთბაშად მოიხსნა ძველი არასრულფასოვნების, სოციალური მარტოობისა და მიუსაფრობის განცდა. მაგრამ გაჩნდა ახალი და უფრო მძიმე — ინცესტის შიში, აღმოცენდა ახალი კომპლექსი. რამაზი ცდილობს სიყვარულს, სექსუალური ლტოლვის დათრგუნვას ისევ სექსით, სხვა ქალიშვილით. ესეც გაცნობიერებული ფაქტია. ლალი, მაკა, მარინე თუ ლია მხოლოდ იმდენად იწვევენ ინტერესს, რამდენადაც რამაზს განწყობილებას შეუტვლიან. ინცესტის შიში საწყისია დონჟუანური გახელებისა, რაც დემონურობას უკავშირდება. თავიდანვე ხომ მინიშნებულია მისი ბოროტი, დაუნდობელი თვალები, როგორც შინასამყაროს გამონათება.

რამაზი გაურბის დასთან შეხვედრას, თუმცა უმისოდ გაძლება უჭირს. შეკავებულმა გრძნობებმა მაშინ ამოხეთქა, როცა ინგამ ძმასთან საქმრო მიიყვანა. „მხეცო, მხეცო“, ყვირის შეძრწუნებული ასული. რამაზის ბოლო იმედი იყო მაკა ლანდია: „აი, ვის შეუძლია დამავიწყოს საკუთარი დის გაუგონარი საყვარული, მაკას, მხოლოდ მაკას შეუძლია ჩემი

გადარჩენა“, ფიქრობს გატანჯული რამაზ კორინთელი. მაგრამ არც ამ ოცნებას ეწერა აღსრულება. ამას უნდა დაერთოს ისიც, რომ იგი შვილის მკვლელადაც ჩაითვლება, იმ შვილისა, რომლის ნიჭიერებისა არასოდეს სჯეროდა, ე. ი. თავიდანვე მინიშნებული იყო ამბივალენტური მიმართება ვაჟისადმი. ხოლო მისი ერთადერთობა კიდევ უფრო გვაგრძნობინებს ფაქტის სიმწვავეს. ამდენად — გიორგაძე-კორინთელი ხდება „ოიდიპოსის კომპლექსით“ შეპყრობილი, შვილის მკვლელი და დისადმი ტრფიალებით აგზნებული. აკადემიკოსის გონებას სხვისი დანაშაულიც შეიერთა. სინთეზის შედეგია ურჩხული, სატანა, რომლის ნევროზები ზოგჯერ შიზოფრენიულ სიმპტომებსაც ამჟღავნებენ (იგი ისევე ანტიპუმანური მოვლენაა, როგორც მუტანტი, გენური ინჟინერიის ერთ-ერთი ორიენტირი). და ეს კიდევ უფრო საშიშია იმიტომ, რომ ერთმანეთს შეერწყა ფიზიკური ძალმოსილება, ერუდიცია და ტალანტი, რითაც ადამიანი თავის თავს წარმოადგენს განსაკუთრებულ პერსონად, ტექნიკის მიერ შობილ „ზეაკად“, ვინც მზაზხარეულად მიიღო ცოდნა, რომლის შეძენას ათეული წლები სჭირდება. „ზეაკი“ დგას „ბოროტისა“ და „კეთილის“ მიღმა. იგი უმაღლესი ერთია, რომლისთვისაც ადამიანი „ხილია“ და არა „შიზანი“. მას მოაქვს სისხლ, და დანაშაული, ბოროტება და ძალმომრეობა.

ახალი დროის „ზეაკი“ შექმნა ნეიროქირურგმა. ამდენად არის იგი მეფისტოფელი. მაგრამ მასაც ჰყავს შთამაგონებელი თუ მაცდუნებელი ქერა ქალიშვილი — ახალი ამბების სააგენტოს კორესპონდენტი, ვინც გააბა უხილავი სიმები აკადემიკოსსა და ექიმს შორის. აქ ისევ იჩენს თავს ქალის შეცოდების ბიბლიური მოტივი.

გ. ფანჯიკიძის გმირებისათვის უცხოა მელანქოლია, დაღლილობა და სევდა. ისინი მომავლისაკენ იყურებიან. ძალღონით, ნიჭით ცოფნით აღსავსენი. ამიტომ „ზედმეტნიც“ არიან, ხან ეთიკური თვალსაზრისით, ხან „მომხმარებლური საზოგადოებისათვის“. ისინი მარადიული მოჯანყენი არიან. ასეთია რამაზ კორინთელიც — ექსპერიმენტული ადამიანი, წარსულის ტვირთით დამძიმებული და წელში მოხრილი, როგორც მოქალაქე — ბარბაროსი და როგორც მოაზროვნე — გენიოსი. მაგრამ ყოველთვის მტკიცე და დისციპლინირებული, კომპი-

უტერივით ზუსტი, ამავე დროს სასტიკი და დაუნდობელი. ერთადერთი ადამიანი არის ინგა, ვისაც უფრთხილდება, რადგან მხოლოდ ის უყვარს, რომელსაც იფიცებს კიდევ.

ზურაბ თორაძე მტკიცედ იცავს თავის საიდუმლოს, თვალყურს ადევნებს პაციენტს, არიდებს მოსალოდნელ ექსცესებს, ფსიქოლოგიურ განცდებს, ცდილობს, ბუნებრივად შეუგუოს გარემოს. იგი თითქოს სიკეთის მოციქულია. მაგრამ თავიდანვე ისახება კონფლიქტი შექმნილსა და შემქმნელს შორის: „თქვენ ახლა გელაპარაკებათ არა დავით გიორგაძის გონება, არამედ რამაზ კორინთელს გენი“. პაციენტი ერთი პიროვნებაა, ოღონდ გაორებული, რასაც მწვავედ განიცდის. აღრე ეს იყო ფსიქოლოგიური მირაჟი, რასაც იწვევდა „მსოფლიო სევდა“, ზედმეტობა, დაცილება ოცნებასა და საქმეს შორის. ახლა იგი რეალობად იქცა — პიროვნების გაორებას მატერიალური საფუძველი აქვს. წამოიჭრება ახალი პრობლემა — რა მიმართებაა გონებასა და გენს შორის? მწერალი ამას საგანგებო ყურადღებას აქცევს, ნაირგვარი სურათებით გვიჩვენებს.

ექიმის აზრით, ადამიანის განმსაზღვრელი არის ტვინი, გონება. მაშასადამე, რადგან გადაინერგა აკადემიკოსის ტვინი, მისი ქმნილება დავით გიორგაძეა. თავდაპირველად ასეც მიმართავს. მხოლოდ სიტუაციის გამო, დროებით, გარკვეულ დრომდე, იგი ინათლება რამაზ კორინთელად. მართლაც, პაციენტი მთლიანად ინარჩუნებს აკადემიკოსის ეროდიციას, მენსიერებას, ტალანტს. იგი თითქოს გონებით არის განმსაზღვრელი და არავითარი კავშირი არა აქვს სხეულთან. სხეულს ექიმი უწოდებს მარტოოდენ მექანიკური ელემენტების ჯამს, რომელსაც ამოძრავებს ტვინი, ცენტრალური ნერვული სისტემა. მაგრამ ხდება პარადოქსი: სხეულიც იძლევა არაცნობიერ იმპულსებს, რომელთაც შიფრავს ტვინი. გენთა სიმრავლე თანდათან იპყრობს ცნობიერებას. ადამიანის ყოველი უჯრედი მილიონამდე გენისაგან შედგება. მცენარეთა ანალოგიით რომ ვთქვათ, ნამყენი ინარჩუნებს საქირეს თვისებებს. ურჩი „საექსპერიმენტო მასალა“ თანდათან ბდება რამაზ კორინთელი. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აკადემიკოსს პირად ცხოვრებაში მძაფრი ვნებები არცა ჰქონია.

გარდა ამისა, ტვინის ნეირონებიც ალბათ გაცვდა და გადაიღალა. ამიტომაც იოლად დაეუფლა მას კორინთელის სხეული. და ბოლოს, ტვინი არის ფსიქიკას მატერიალური სუბსტრატები, მაგრამ არა წყარო (ს. რუბინშტეინი), რომელსაც გარემო ეწოდება.

პაციენტს აღარ უნდა მოხუცი მეცნიერის სახელი ატაროს. მას ახალგაზრდული სიცოცხლე სწყურია, რომელშიც გაერთიანდა გენიოსი და რეციდივისტი. ზუსტი და ძლიერი გონება წარმართა დანაშაულის გზით. ფაქტურად ექიმმა სრულყო რეციდივისტის ტიპი, ჩამოაყალიბა ინტელექტუალური ბანდიტის სახე. ამას გრძნობს რამაზ კორინთელი: ამიტომ ექიმისადმი მტრობა სიძულვილში გადაეზარდა. ბოლოს ყველაფერს წერტილი დაესვა. ზურაბ თორაძე გაუმუღავნებს თავის პაციენტს, რომ ტრავმამდელ რამაზს მოუქლავს აკადემიკოსის ერთადერთი ვაჟი. ახლა, როცა ახალ კორინთელში ორი ადამიანი გაერთიანდა, იგი შვილის მკვლელიც გამოდის. ასე გვეძლევა ბედისწერას ორიგინალური ფსიქონალიზური ინტერპრეტაცია, ნაპოვნია უჩვეულო მოდელი მარადიული „ოიდიპოსის კომპლექსისა“.

მცირეოდენი ექსკურსია:

გავიხსენოთ თ. მანის მოთხრობა „შეცვლილი თავები“, „სისხლიანი და ძრწოლისმომგვრელი თქმულება მეომართა შთამოქაველ სუმანტრას ასულზე, თეძოსრულ ზიტაა და მის ორ მეუღლეზე“. როგორც ვიცით, შრიდამანი ვაჭრის შვილია, წმინდა ვედების მესაიდუმლე ბრამანების შთამომავალი, ნაზი ჭაბუკი, ე. ი. ინტელექტუალური პროფნება. ხოლო ნანდა — ხალხის შვილია, მკედელი და მწყემსი, ფიზიკურად ძალმოსილი. ზიტა აჩქარდა და თავისი ქმრის თავი დაადგა ნანდას სხეულს, ხოლო ნანდასი — შრიდამანს. წარმოიშვა დილემა — რომელს ეკუთვნის ზიტა, ვისი ცოლი უნდა იყოს იგი (შევადაროთ რამაზ კორინთელის მიერ საკუთარი „მეს“ ძიება). კამადამანას აზრით, ზიტა უნდა გაპყვეს მას, ვისაც ქმრის თავი ადგას მხრებზე.

თ. მანის მოთხრობაში სამოქმედო გარემოა ძველი ანდური მითი (მღრ. ანალოგიური ქართული ხალხური ზღაპარი). მაგრამ მეცნიერული აზრის პროგრესი ფანტასტიკასთანდათან ამიწიერებს, აახლოებს რეალობასთან, შლის

ხლვარს ნამდვილსა და ნაოცნებარს შორის. მასალა უკე არა მხოლოდ სააზროვნო მოდელია, არამედ — დღევანდლობის ატრიბუტებით დატვირთულიც. რეალობის ილუზია მაქსიმალური ხდება და გვეჩვენება, რომ ეს ყოველივე იქნებ მართლაც მოხდა.

ცნობილი მათემატიკოსი მოხუცი კლარენსი ქირურგმა ოცდაათი წლის ახალგაზრდად აქცია. მაგრამ ექსპერიმენტს ტრაგედია მოჰყვა (ი. ვარშავსკი, „საგანგებო სიმპტომები არ არსებობს“); პროფესორი სატაიანა ნარკოზის ქვეშ, ელექტროსტიმულირებით აღვიძებს სულით ავაღმყოფებში ათასწლეულებს, „თაობათა გენეტურ მენსიერებას“ (ი. შალიმოვი, „სარკმელი მარადისობაში“); ახალგაზრდა სპეციალისტი განსაკუთრებულ პირობებში ინახავს პროფესორის თავს, რათა მან დაწყებული გამოკვლევა დაამთავროს (ა. ბელიაევი, „პროფესორ დოუელის თავი“); სამკვირიან ჩანასახებს ზრდიან დედის საშოს გარეშე, ექსპერიმენტულ გარემოში, სადაც წყალქვეშა ადამიანები გამოჰყავთ. ადამის მოდგმა წყლის ბინადარი ხდება, რათა ასე დაადწიოს თავი მოსალოდნელ გამყინვარებას (კობო აბე, „გამყინვარების მეოთხე პერიოდი“). აქვე უნდა დავასახელოთ შელის „ფრანკენშტაინი“.

როგორც ვხედავთ, მწერლის ფანტაზიას ერთვის მეცნიერული აზრის ლოგიკა. მაგრამ ცნებებით ოცნება უკვე ფანტასტიკაა, რომელსაც აქვს საფუძველი. აქ მეცნიერებისათვის მთავარია ფაქტი, ფაქტის რეალობა. ხოლო ზელოვანისათვის — ესთეტიკურ-ფილოსოფიური, ადამიანური პლანი. ყოველი იდეა გაივლის პიროვნების გულში და რა კვალსაც სტოვებს, ის არის ფასეული. ყველა ექსპერიმენტი ერთნაირად ღირებული როდია. ზოგ უდიდეს მეცნიერულ აღმოჩენას არაფერი აქვს საერთო ემოციასთან, ფსიქიკასთან. მაგრამ ცნობიერების სიცოცხლე, მისი ბუნება, განვითარება, დაღუპვა თავისთავადაც ფიქრისა და ოცნების აღმძვრელია. ხოლო როცა მას ცხოვრებისეულ, ეთიკურ-მორალურ პლანში გაეიაზრებთ, ჩვენ წინაშე გაიშლება ყოფიერების ახალი დრამა, რომლის გმირები არიან იდეის მტარებელი პერსონაჟები.

დავუბრუნდეთ გურამ ფანჯიკიძის რომანს:

როგორც ითქვა, ნევროზის საწყისი ძეგს ვაბუე ჩამაზ

შემოსა ოპერაციამ, ქირურგის ხელმა. ამიტომ არის მტრულად განწყობილი პაციენტი ექიმისადმი. მაგრამ იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ აკადემიკოსის შვილიც დავით გიორგაძედ იწოდება, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ რეციდივისტმა მოკლა გენიოსი, არა მხოლოდ ქაბუჯი, არამედ — მამაც. ხოლო თუ ეს ყოველივე ქცეულა აკადემიკოსის გონების, მისი ცხოვრების ნაწილად, მაშინ მას თვითმკვლელობა დაერქმევა, როგორც შედეგი ეშმაკთან ნებაყოფლობით დადებული ხელშეკრულებისა. გამოჩავეალი ის არის, რომ ეშმაკი მოკვდეს, რათა დაიძლიოს სატანური ბუნება და აღდგეს ადამიანში ადამიანი. ექიმი უნდა დაისაჯოს, როგორც შემცოდე ღმერთის და აქედან გამომდინარე — ადამიანობის წინაშე. კორინთელი ყელს გამოჭრის ზურაბ თორაძეს, თავის შემქმნელს, ვინც „გაილაშქრა განგების წინააღმდეგ“.

ამ „გალაშქრებას“ სასიკეთო შედეგი არ მოუტანია. კორინთელი დანაშაულებრივ სამყაროს უცებ ვერ დასცილდა. მან აქაც გამოაგლინა შესაშური ნიჭი, ენერგია, მონუმენტუა. მაგრამ სოსო შაღური, სერგო ხაზარაძე თუ ნოდარ მიმინოშვილი მისი ყოფილი „კოლეგები“ არიან. რამაზის ზედმეტი ცოდნა მათ დაეკვებას იწვევს. სოსო შაღურს არც კი სჯერა, რომ ეს ადამიანი გონებაშეზღუდული რამაზ კორინთელია. ახლა ხომ რამაზმა იცის ევროპული ენები, ჩინებულად უკრავს პიანინოს, წერს შრომებს, იკეთებს თაბრულამხვევ სამეცნიერო კარიერას. „სატანის“ ნიჭი ორივე მიმართულებით ვითარდება — იგი ხდება როგორც მეცნიერების, ისე ბანდის ლიდერი. ეს ორი სამყარო ერთმანეთისადმი შეუთავსებელია. კორინთელი ერთდროულად მკვლეელი და ფანატიკოსი მოაზროვნე. მაგრამ ორივეგან იმალება დიქტატორობის მანაა, სწრაფვა პირველობის პალმისაკენ. ამ მხრივ იგი ღვეან ხიდაშელს მოგვაგონებს (შტრ — ისტერიული ფრანზა განსაცდელის უამს — „დაიღუპა, ყველაფერი დაიღუპა“), ვარც ინდივიდუალისტური მიზნისათვის არღვევს შორალსა და ეთიკის დაუწერელ კანონს, მაგრამ ნოდარ გელოვანსაც სჯავს, რომელიც ბრწყინვალე ექსპერიმენტატორია და უკულო ადამიანი.

ბედისწერის ყულფი მოიარკალა კორინთელის ყელია გარ-

ფეო, თავიანთ თავს თავად დაასწრო მოვლებებს, გამოუტახა განაჩენი თავის მეორე „მეს“, რეციდივისტის სხეულს. იგი თავს იკლავს, უფრო სწორად, კლავს დამნაშავეს, მკვლელს, რათა დაიხსნას ასტროფიზიკოსის სული, განარიღოს ბორტებასა და დანაშაულს, დაარღვიოს ეს დახშული სივრცე, რომელშიც ჩაკეტა ნეიროქირურგმა. სულისა და ზორცის გაყრა სინარულად არის აღქმული. მთავრდება ხანმოკლე, ცოდვილი სიცოცხლე და იწყება მარადიული არსებობა.

კორინთელი და გიორგაძე ერთმანეთს სტოვებენ, ოღონდ მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ორივემ ერთად მეფისტოფელის სისხლი დაღვარეს, დასაჯეს ღვთაების ნების ხელმყოფელი თუ მიმთვისებელი (საინტერესოა, რომ სწორედ მისგან შეიქმნა გიორგაძის ტვინმა, რომ მისი შვილი მოუკლავთ კორინთელის ხელებს).

დიდი ინტელექტი და ერუდიცია პიროვნებას დამნაშავეს ვნახე აყენებს, რადგან მოჭარბებული ძალები არღვევენ არსებულ წესრიგს. ამდენად არის სამივე მთავარი პერსონაჟი დამნაშავე: აკადემიკოსი იმიტომ, რომ ნება დართო ექსპერიმენტისა და შედეგსაც წინასწარ შეუწყო ხელი; პროფესორი იმიტომ, რომ თავისი პროფესიული სიმაჰაცით ადამიანობის ზღვარს გადასცდა; სტუდენტი იმიტომ, რომ პრაქტიკულად გვიჩვენა, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს სამყაროს ნების დარღვევას. ის, რაც თეორიულად ჩაიფიქრეს, ან, უფრო სწორად, არაცნობიერად მოექცა ექსპერიმენტში, გამოავლინა და განახორციელა რამაზ კორინთელმა. მიუხედავად ამისა, იგი ყველაზე ნაკლებად არის დამნაშავე, როგორც უნებლიე იარაღი ბედისწერის ხელებში. ყოველ შემთხვევაში, მისი საღიზში, სისხლის წყურვილი, ცინიზმი, სისასტიკე, რაც უნდა პარადოქსულად გვეჩვენოს, მაინც ადამიანის ცნებაში თავსდება.

ისევ ექსკურსი: III საუკუნის იტალიელ მხატვარს ეკლტვის სურათი, რომელზეც გამოსახულია თეთრკანიანი მამაკაცი შავი ფეხით. უძველეს დროშიც ბუნების წესრიგის დარღვევა იგივე იყო, რაც შუა საუკუნეებში სატანასთან თანაზიარობა. ამიტომაც ტრანსპლანტაციის ავტორებს, რომლებიც ძმები იყვნენ, თავის მოკვეთა მიესაჯათ. საინტერესოა ვიცო-

დეთ, რომ „ბარნარდის სენსაცია“, როგორც არაპუმანური, უარყო სსრკ-ის ჯანმრთელობის დაცვის მაშინდელმა მინისტრმა, აკად. ბ. პეტროვსკიმ, მაშასადაზე, მთელმა საბჭოთა მედიცინამ.

ამ ორი ფაქტის გახსენების შემდეგ მივხედოთ ისევ „სპირალს“ პრობლემატიკას:

მწერალი დიდი ცოდნით, კრიმინალისტიკის სიზუსტით აღადგენს დანაშაულის ჩადენის რამდენიმე ისტორიას. ჩინებულია როგორც „ოპერაცია მაგნიტოფონი“, ისე „ტრაფალგარი“. განსაკუთრებულ ეფექტს იწვევს კორინთელის მსჯელობა და მოქმედება, სიტყვისა და საქმის კავშირი, სიტუაციის სიმძაფრე; შეიძლება ვიფიქროთ, რომ არ იყო საჭირო დეტექტიური ნაკადის ესოდენი სიზშირე. მაგრამ იგი კონცეფციურად გამართლებულია. ჩვენ უნდა წარმოვადგინოთ კორინთელის რეციდივისტული ბუნება, გავიცნოთ მისი ცხოვრებისეული ფაქტორები და ცთომილებანი. მწერალი ხომ ამ წიგნშიც ორ ხაზს ავითარებს — ინტელექტუალურსა და ცხოვრებისეულს. მაგრამ თუ ადრე ეს ორი მდინარეა თითქმის გათიშული იყო („აქტიური მზის წელიწადი“), ახლა მათ ჰკრავს ბედისწერა. ისინი ერთმანეთს განუწყვეტლივ ებრძვიან, როგორც გარემოში, ისე პიროვნების ფსიქიკაში. ამ გაორების საწყისია ოპერაციით ერთარსად ქმნილი სული და სხეული. საერთოდ, მთელს წიგნს გასდევს გაორება, პიროვნების გახლეჩის მოტივი, რომლის აპოგეა რეციდივისტისა და გენიოსის კონფლიქტი „მეს“ ძიებაში, ხოლო უკანასკნელი წერტილი — თვითმკვლევლობა ანუ მეორე „მეს“, სხეულებრივი „მეს“ მოსპობა.

როგორც პროლოგი, ისე რომანის ფინალი ასოციაციებითა და ქვეტექსტებითაა დატვირთული. ისინი ამთლიანებენ რომანის სტრუქტურას, ყოველი განაკადი ბოლოს ისევ საერთო კალაპოტში ექცევა. რაც შეეხება დეტექტიურ ნაკადს, იგი კიდევ უფრო ხაზს უსვამს პიროვნების გაორებას, ინტელექტუალური ძალმოსილების დანაშაულად ქცევის საშინელებას. ჩვენ იმასაც ვხედავთ, როგორ თანდათან ქრება რეციდივისტისა და გენიოსის დიქტომია. აკადემიკოსის ტვინი იფიტება. იგი ვერ ქმნის ახალ თეორიებს, ინარჩუნებს დიდ ერუდიციას და გეხსიერებას, მაგრამ შემოქმედებითი უნარი

წარმართება დახამაულისა და ძალადობის გზით, ცხოვრებით თრობისაყენ. კორინთელი მთელ ნიჭს, მონღომებასა და ენერგიას ახმარს აკადემიკოსის დასრულებული ნაშრომის ხელში ჩაგდებას, რომელიც სეიფში ინახება. სეიფი უნებურად იწვევს ასტროფიზიკოსის ტენის ასოციაციას. პირველი დგას ახალი დირექტორის — ოთარ კახიშვილის კაბინეტში, მეორე მოთავსებულია კორინთელის თავის ქალაში. ორივე მათგანს თათქოს სხვა დაეპატრონა.

ცხოვრების არენაზე გამარჯვების ფინი ეკუთვნის ჭაბუკი კორინთელის სხეულს, რომელიც, რაკი მძლავრი გონებით აღიჭურვა, სამეცნიერო კარიერისაკენაც წარმართა. ესეც იყო ერთერთი საშუალება „არასრულფასოვნების კომპლექსის“ დაძლევისა. მაგრამ ამ დროს აშკარად შეღავნდება, რომ კორინთელი იპარავს „რადიოაქტიურობის მეხუთე ტიპს“, კი არ იბრუნებს კუთვნილ ნაშრომს. პირადი განდიდებასთვის აფიორასაც მიმართავს (პროფესორ დავით გიორგაძის მეუღლესთან, ოთარ კახიშვილთან, აკადემიკოს მატყევეთან, თემცა ეს აფიორა უნებურად მოამზადა თავად აკადემიკოსმა, გავიხსენოთ მისი სამი საიდუმლო კონვერტი). მისთვის მიზანი ამართლებს საშუალებას. მაგრამ არც მიზანი აქვს კეთილშობილი (დონჟუანის სახელი, ბანდის ლიდერობა, სამეცნიერო კარიერა), ორივე მათგანი ეთიკურად თანაბრად მიუღებელია. ინცესტის საფრთხემ მიიყვანა კორინთელი მარინესთან. მაგრამ გატაცებამ მალე გაუარა. თათქოს ამ ქალს მალევე თავს მანებებს, მაგრამ იგი საჭირო აღმოჩნდა: ამ ქალის მეშვეობით მამაგრა ვადამცემი დირექტორის საწერ მაგიდან, რათა მისი საუბარი მოესმინა. მარინე დაორსულდა და მუცლის მოშლას არ აპირებს. კორინთელი გადაწყვეტს ქალის მოკვლას, მაგრამ ვერ ასწრებს. ალბათ მას შეეძინება შვილი და იგი მომავალში გადაიტანს კორინთელის თავაწყვეტილ, ბოროტ და ჩვეროზით შეპყრობილ ცენს.

კიდევ ორი თვისება გამოარჩევს რამაზ კორინთელს — სწრაფი გადაწყვეტილებანი და ვერაგობა. შექმნილ სიტუაციას იგი უეცრად უღებს ალღოს, რითაც აბნევს და იმორჩილებს ადამიანებს: პროფესორი კახიშვილი ინტერესით გადაჰყურებს წითელი „უიგულის“ გვერდით მოსიარულე ქერათმიან ქალს — „დიდი არაფერი! ჩვეულებრივი სტანდარტუ-

ლი გოგოა", დაცინვით ამბობს უეცრად კაბინეტში შესული კორინთელი. პროფესორი გაწითლდა და დაკარგა საუბრის ინიციატივა; კორინთელი არაერთხელ შესულა დირექტორის კაბინეტში, მაგრამ იმდენისათვის ყურადღება არასოდეს მიუქცევია. მარინე დვალს აღიზიანებს ვაჟის ქცევა. ერთხელ ჰაბუკა ჯიქურ მივიდა ქალთან და უთხრა: „ხვალ, თუ სურვილი გექნებათ, მცხეთისკენ გავისეირნოთ“. პასუხს აღარ დაელოდა, ხვალ, თერთმეტ საათზე დაეირეკავო; დავით გიორგაძის გასვენებაზე კორინთელმა თავი ცუდად იკრძნო. თხოვა ნეიროპიორურჯს, მარტო დაეტოვებინა. მთავარი ექიმი მიღის, მაგრამ პაციენტი მოულოდნელად გასძახის: „მე, შოთელიოში ერთადერთ, ორი დედის საშოდან დაბადებულ პიროვნებას, ორჯერ მეტი ფული მჭირდება, ვიდრე თქვენს მძღვეთ. ძალიან გთხოვთ, გაითვალისწინოთ დღევანდელი დღიდან“; დისერტაციის დაცვაზე მაკარ ბოჭორიშვილმა აუდიტორიას გაახსენა კორინთელის სტუდენტური წარსული. ახალგაზრდა მეცნიერმა ღირსეული პასუხი გასცა. მაგრამ როცა დაცვის ცერემონიალის შემდეგ დოცენტმა რაღაც მოიბოდიშა, რამაშმა უღმობლად მიუგო: „მე ბევრი რამე ვიცი, ბატონო მაკარ. ისიც ვიცი, აკადემიკოსმა დავით გიორგაძემ თავის კაბინეტში რომ დაგიბარათ ამ ათი წლის წინ და თქვენს მოწრ დაწვრილი ანონიმური წერილები რომ დაგახვეინათ. ხომ არ გგონიათ, თქვენნი კავკასიის გამომხატველი ყველა დოკუმენტი მოსპვით? ორი წერილი ბოლმით და შხამით გამორჩეულად რომ იყო საჯაე. ყოველი შემთხვევისათვის დავით გიორგაძემ სეიფში შეინახა, იმ სეიფში, რომელსაც მომავალი წლის ოქტომბერში გახსნიან“. დოცენტი შიშისა და ბრაზისაგან გამწვანდა. ხოლო რაც შეეხება ვერაგობას, იგი არაერთხელ ნათლად არის რომანში ასახული, ეფობა მთელი რიგი ეპიზოდები, რომლებიც გვიჩვენებენ, თუ როგორ სწყურია კორინთელს სისხლი, როგორ ტკბება თავისი სისასტიკით (ზურაბ თორაძის მოკვლისა და თვითმკვლელობის სცენები).

რამაზ კორინთელი „ფეთქებადი ნაოთიერებაა“. უეცრად აეგზნება, თავს ვერ იკავებს. შემდეგ, როცა სიმშაგე გაუვლის, ნანობს თავის საქციელს. მისი თვალებიდან ბოროტება იზიირება. ადამიანებისადმი უნდობლადია განწყობილი. თავის თავს ყველაზე და ყველაფერზე მაღლა აყენებს. არც გა-

უმართლებელი პრეტენზიულობისა ერიდება, რაც ამხანაგების თვალში მას კიდევ ამცირებს. ტემპერამენტი მის ბუნებაში ძალზეად მეტყველებს, იგი აძლევს მიმართულებას ცნობიერებას, ფიზიკურ ძალას, იწვევს სულის დელეას. მწერალი დიალოგებით, თეითანალიზით თუ მოქმედებით მიგვანიშნებს, როდენ მნიშვნელოვანია რამაზ კორინთელის პიროვნების ეჭააებად ტემპერამენტი. იგი მანქანურად მოქმედებს და აზროვნებს, შიშის, სინაზისა თუ სისუსტის გარეშე, ნერვების გარეშე. ეს მხოლოდ მოჩვენებითად. ნამდვილად კი, როგორც ითქვა, იგი „არასრულფასოვნების კომპლექსითაა“ შეპყრობილი და ცდილობს მის დაძლევას, ე. ი. კარგად გრძნობს, თუ როგორ აქვს დაჭიმული ნერვები. მაგრამ ცდილობს ამის სხვათაგან დაფარვას, თავის თავის მოთოკვას, სრულ დამორჩილებას, რასაც ხშირად აღწევს კიდევ. ამავე დროს, იგი ზუსტი ფსიქოლოგია, ოღონდ არა განმსჯელი, არამედ პრაქტიკოსი — ვინც სწრაფად გაიაზრებს სიტუაციას და დებულობს ერთადერთ ლოგიკურ გადაწყვეტილებას. ოღონდ აქამდე მიდის არა სულის, არამედ გონების კარნახით, არა შთაგონებით, არამედ — რაციონალური გათვლით.

როგორც ცნობილია, ტემპერამენტს მიიჩნევენ ცენტრალური ნერვული სისტემის ტიპად (პავლოვი), სხეულის აღნაგობით განსაზღვრულ ფსიქო-დინამიკურ თვისებად (კრენმერა), სინაზის, ნადვლის, შავი ნადვლის და ლორწოს კომბინაციად (პიპოკრატე-გალენი). მწერალი იზიარებს ანტიკურ თვალსაზრისს. ამიტომაც გადმოეცა ექსპერიმენტულ არსებებს რამაზ კორინთელის ტემპერამენტი (რასაც ქოლერიკული უნდა ეწოდოს) და არა დავით გიორგაძისა. ხოლო შემდეგ მასზე დაშენდა ხასიათი, როგორც პიროვნულ თვისებათა გამოვლენა აღამიანთა წრეში, ავრეთვე — გარემოსთან მიმართებათა მთელი სისტემა. მაგრამ ხასიათსა და ტემპერამენტს არყევს და ზოგჯერ ასხვაფერებს კიდევ ფსიქიკური ქარიშხალი, რომელიც ამჯერად „არასრულფასოვნების კომპლექსად“ იწოდება. ისმის კითხვა, როგორ შეიძინა აკადემიკოსის ტვინმა უცხო ნიშან-თვისებანი? მოვუსმინოთ რამაზ კორინთელის შინაგან მონოლოგს: „მაინც რა მოხდა? ტვინმა თავის გავლენაში მოაქცია რამაზ კორინთელის სხეული და გენი თუ პირიქით, კორინთელის გენმა შეცვალა დავით გიორგაძის ბუნე-

ბა? იქნებ განათლება და ინტელექტი კი არა, რაღაც შინაგანი იმპულსები იძნალებენ ადამიანს და გადაეცემათონებენ ისეთ საქმეებს, თვითონვე რომ მიაჩნია დანაშაულად? იქნებ სწორედ ეს იმპულსებია ადამიანი და არა მხოლოდ ტვინი? ან იქნებ ორივე ერთად ქმნიან ერთ ღრუბლ მთაწროვნე და ემოციურ სისტემას?“

გენის და ტვინის კონფლიქტი არის რომანის შინაგანი ზამბარა. როგორც ითქვა, ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს „შინაგან იმპულსებს“. მას ადამიანი, პიროვნება არ წარმოუდგენია მხოლოდ გონებად, რომლის ბრძანებას უხმოდ ასრულებს სხეული. ცენტრალური ნერვული სისტემა არა მხოლოდ მართავს ადამიანს, არამედ თავადაც განიცდის ზეგავლენას, რომლის გამოც ცვლილება ნაირგვარი ხასიათი და ტემპერამენტი. მემკვიდრეობითობა ხომ გენებშია კოდირებული. მწერლის თვალსაზრისით, ტვინი და გენი, მათი კონფლიქტი და სინქრონული მუშაობა, დიქტოშია და პარანოზია აღგენს პიროვნების ბუნებას, რომელიც სხვადასხვა დონეზე ხან გაწონასწორებულია, ხანაც — ქაოსური. ისიც უნდა ითქვას, რომ მწერალი კორინთელს დანაშაულებრივ საწყისად მიიჩნევს გენეტურ კოდს, რომლის პროგრამა სპეციფიკურ სიტუაციაში მთელი ძალით გაიშლება. ამდენად, იგი თვლის (რაც ჩ. ლომბროზოს ერთ-ერთი თეორიის მხატვრული გარდასახვაა), რომ დანაშაულს არ წარმოშობს მხოლოდ გარემო, არსებობს რეციდივისტის ტიპიც, რომლის გენები მემკვიდრეობით გადაეცემა თაობიდან თაობას.

თუ უარსაყოფია გენების ზეგავლენა პიროვნებაზე, მის ფსიქიკასა და ცნობიერებაზე, მაშინ რამაზ კორინთელის ახალი ცხოვრება უნდა ჩაითვალოს აკადემიკოსის არაენობიერი ფსიქიკის მთლიან გამოვლენად, იმ აგრესიული ინსტინქტების, ლტოლვებისა და იმპულსების გაბატონებად, რომელთაც გონების ცენსურა ახშობდა. მაგრამ შესაძლებლობა რომ მიეცათ, დაამსხვრიეს იგი და ეარეთ გაიჭრნენ. ამგვარი ვარაუდიც დასაშვებია ხდება, თუ გავითვალისწინებთ ასტროფიზიკოსის „ხელშეკრულებას“ ექიმთან, სააღუშუმლო კონცერტებს, რომელთაც განსაზღვრეს კორინთელის სამეცნიერო კარიერა (ანდერძი და წერილი აკადემიკოს მატვეევისადმი), ადამიანთა ეგოისტურ ბუნებაზე დაკვირვების უნარს.

ასე ნელ-ნელა ექსპერიმენტო, ბიოლოგიური, ფსიქიკანა ლიზური და დეტექტური მასალა იქცევა მსოფლმხედველობ რაც ფაქტად, მძაფრი აზროვნების მასალად. ხოლო მწერალი ვინც ასახა ეგოიზმითა და კარიერიზმით დამახინჯებულ ადა მიახთა სული, ოქროს კერპის მსახურნი და იღვის ფანატიკო სები, პოულობს ნათელ გმირებსაც, როგორც სანათლეს, კუ კური და მანკ-ერება რომ ვერ ეკარება. ცხენი არიან ინჯა კო რინთელი და მაკა ლანდია, მომავალი დედები, რომლებმაც უნდა დაიცვან აღამიანის ჯიში ხელყოფისაგან. ესენი არიან ნოდარ ოდიშარია (ერთადერთი მთელს ინსტიტუტში, რომე ლიც ყოფილი დირექტორის ერთგული დარჩა) და გოგი ლო მიძე — ინჯას საქმრო.

მწერალი მოხერხებულად იყენებს სიზმარს, რომლითაც კიდევ ერთხელ ხსნის პერსონაჟის შინაგამყაროს, არაცნობიერ ფსიქიკას, პიროვნებაში თითქოს დამოუკიდებლად არსებულს მრავალი საუკუნის მანძილზე ფორმირებულს, რაც მას აერთებს ბარბაროსობის ჩანახთან, სიცოცხლის უმოკრეს ძირებ თან.

რამაზ კორინთელს (უფრო სწორად დავით გიორგაძეს მთვარის შუქი და წისქვილი ესიზმრა. ღრქიალებდნენ წისქვი ლის ქვები, სარეკელას რიტმმა ბიზეს ზაბანერა გაახსენა უცებ გაჩერდა წისქვილი, შეწყდა წყალი და თითქოს გულც გაუჩერდა. წისქვილი და მთვარის შუქი პერსონაჟის წარსუ ლია, რომელიც მხოლოდ სიზმარში ცხადდება. ეს ის სამყა რია, რომელშიც მისი წინაპრები დააბიჯებდნენ. იგი მეხსი ერებაში დაიღქვა, ჩაიძირა და მხოლოდ სიზმარში ამოძრავ ედა. სარეკელას რიტმი გულისცემის ვაზუალურ-აკუსტიკური ზატია. მაგრამ ერთვის ბიზეს ზაბანერაც — შეძენილი, ინტე ლექტუალური, აკადემიკოსის ტვინიდან წამოსული სიგნალი (აკადემიკოსის მამა სიმფონიურ ორკესტრში უკრავდა ვი ოლინოზე). ასე შეერწყა ერთმანეთს სულისა და სინამდვი ლის სხვადასხვა ფენა, ერთმანეთისაგან დაცილებული, მაგ რამ მაინც ერთად არსებობს. ამ წინააღმდეგობამ კინაღან გული გაუგლიჯა.

ერთხელ, ისევ სიზმრად, გადავიდა ლანდების სამეფოში ღუდა დაესიზმრა — გიმნაზიელი, თეთრწინსაფარიანი ქალი შვილი, რომელიც მას არასოდეს უნახავს. ესეც წინაპართ:

მეხსიერების გაღვიძებაა, თითქოს მასში მამის გენები ცოცხლდებიან. მამის თვალებით ხედავს გიმნაზიელ ასულს. უეცრად იგი მიზრწნილ ღუღაქაცვად გადააქცევა, როგორც ჩარჩა შველს მეხსიერებაში.

ნაოპერაციევმა გიორგაძე-კორინთელმა პირველად იხილა ქალი. ეს ქალი აღმოჩნდა ინვა. პირველხილვის ეფექტი მეტისმეტად დიდი აღმოჩნდა და ამას ჰქონდა თავისი მიზეზი: აკადემიკოსის ტვინმა ჰაბუკის სხეულის შემწვობათ დაიბრუნა სიცოცხლის უნარი და ეს უწინარესად ლიბიდოში გამოვლინდა (ლიბიდო — სექსუალური ლტოლვის ფსიქიკური ენერჯია). პაციენტი დას ნეიროქირურგმა შეახვედრა და ესეც ტრაგიკული ექსპერიმენტის ნაწილი იყო.

იმევე ღამეს ესიზმრა მზის სხივებში გახვეული, თეთრ ტანსაცმლიანი ინვა და ბანჯველიანი ხელები, დასახრჩობად ყელზე რომ შემოებვია და რკინის პალო თავში ჩაურჭო.

როგორც ვხედავთ, რომანში სიზმარი არა მხოლოდ წარსულიდან წამოსული სიგნალებისა და იმპულსების სურათებად ამოფენაა, არამედ — მომავლის მინიშნებაც.

საინტერესოა ცალკეული ეპიზოდების მოტივირება. გავახსენოთ ერთი მათგანი: კორინთელს არ მოეწონა სასიძო — გოგი ლომიძე, მისი სუსტი მხრები და თხელი მკერდი, ოდნავ ავადმყოფური თითები. კარგად დაინახა, ოპერის ფოიეში როგორი დახვეწილი მანერით მსჯელობს ჰაბუკი, როგორ უძღვება ტელევიზიის ეკრანზე უცხოელ მუსიკოსებთან ინტერვიუს, როგორ სწევს თეთრ პერანგსა და შავ კოსტუმში გამოწყობილი შამპანურით სავსე ბროლის მაღალ ჭიქას. მაგრამ ვერ წარმოიდგინა რესტორანში, სტადიონის ტრიბუნაზე, ქუჩაში ხარხარით მიმავალი ან თოფით ხელში სეტერს გამოდგნებული, ე. ი. კორინთელმა სწორად შეაფასა სასიძოს ინტელექტუალური ღირსება, მაგრამ სიცოცხლის ღვრიტა ვერ იკრძნო. ასეთი სუსტი არსება როგორ უნდა ყოფილიყო მისი მეტოქე, თანაც მძღვეელი. ამიტომ, როცა ინვა ეტყვის, ძალიან მიყვარსო, კორინთელი წამოხტა, ჰაბუკს ყელში წვდა, სკამიანად გადააბრუნა და თავი იატაკზე დაარტყმევინა.

შთამბეჭდავდაა წარმოსახული და ნაგრძნობი პერსონაჟ-

თა შინაგანი დეღვა, ფაქული მიდრეკილებანი (ოთარ კახი-
შვილი, მარინე დვალი, ლია რამიშვილი).

ზედმეტია ცალკეული დეტალები — „მოღვლილი მკერდი“,
„როგორი ფეხები აქვს“, „ათიანში მოარტყა“, შაქვანური და
ყინულა (იწვევს „აქტიური მზას წელწადის“ ასოციაციას),
აგრეთვე — ბანდის ლიდერობის მანია, ნათელმხილველის
მათი. შეიძლებოდა სადისტური მოტივების შენელება. ალბათ
ყოველთვის კონცეფციურა შიფრას ამოხსნაც არ იყო საჭი-
რო. უკეთესი იქნებოდა, თუ გიორგაძე თანდათან იქცეოდა კო-
რანთელად და არა ერთბაშად. თუმცა იხიცი უნდა ითქვას,
რომ აკადემიკოსის „მე“ ზოგჯერ მაინც ჩრდილავს რეციდი-
ვისტრასს. ზედმეტად არის განტოტვილი აკადემიკოსის ნაშ-
რომისათვის ბრძოლის ისტორია.

გ. ფანჯიკიძის ახალ რომანსაც დრამატული სიუჟეტი აქვს.
სიუჟეტი მოტორია, რომელიც ნაწარმოებს წინ მიაქანებს.
ამასთან ერთად, რაც უფრო იძაბება ვითარება, ურთიერთო-
ბანი, ხასიათებიც ნათლად გამოიკვეთება. ხოლო ეს ხასიათე-
ბი სახე-იღვის გამოვლენაა. ამდენად, ერთმანეთს ეჯახებიან
არა მხოლოდ პიროვნებანი, არამედ კონცეფციებიც, რითაც
ერთმანეთს ერწყმის სინამდვილის ორი პლანი — ინტელექ-
ტუალური და ყოფითი. თუ პირველი გაბატონდა, ნაწარმოები
ცარიელი სქემა და შოღელი იქნება, თუ მხოლოდ მეორეს მი-
ვენდეთ — აზრობრივი სიმძაფრე მოაკლდება და გასართობად
იქცევა. იწერალი ახერხებს ამ ორი პლანის, თანაც საპირის-
პირო საწყისების მორიგებას. დრამატუზში, რომელიც რომანს
ქმნის, ცხოვრებისეულია, ოღონდ ფანტასტიკურ სპექტრში
გავლილა და ინტელექტუალური განსჯის საგნად ქცეული.
როგორც მწერალი გვიმტკაცებს, საინტერესოა ყოველი სპე-
ციალობა, ცოდნის ყოველი დარგი. თუკი ჩვენ შევძლებთ მათ
დაკავშირებას ადამიანის პრობლემასთან, პუმანიზმის ენაზე
ამეტყველებას, აზროვნებად ქცევას. ხოლო სიუჟეტის განვი-
თარებაში განსაკუთრებულ ფუნქციას იძენს დიალოგი, დე-
ტალების სიზუსტე, მათი შეშვეობით ჩვენს ცნობიერებაში
მკვიდრდება გარემო, რომელშიც ხდება მოქმედება, პერსო-
ნაჟი, რომელსაც ვეცნობით, თავისი ფიქრებით, მიზნებით,
ადამიანური ავკარგით.

გურამ ფანჯიკიძის ყოველ რომანშია მოაზროვნე ადამიანთა

ბედი აღელვებდა, მათი ადგილი, ფუნქცია და მიზანი აინტერესებდა, როგორც ინტელექტუალური, ისე სოციალური და ეთიკური თვალსაზრისით. მათ მაღალი იდეალები ამოძრავებდათ, რომელთა დაცავად „მომხმარებლური საზოგადოების“ წრეს ეჯახებოდნენ. ბრძოლაში იხარჯებოდა ადამიანურ ძალთა მაქსიმუმი და პიროვნება ნაკლები ჰუმანურობით ხასიათდებოდა, ტექნოკრატი ხდებოდა. ამჯერად მწერალმა სამედიცინო ტექნიკის მიერ ხელმეორედ შობილი პერსონაჟი წარმოვეიდგინა, გვიჩვენა ადამიანობის საზღვრის რღვევა, სატანტრი სულის აპოთეოზი.

მწერალი იცავს ბუნებრივი ადამიანის კონცეფციას, ოღონდ ნეგაციის ზერხით. ამისათვის გაივლის აკადემიკოსის გონება ჯოჯოხეთის რკალებს, რათა სრულყოფილად, სოცოცხლის ფასად გამოისყიდოს ნეიროქირურგის დანაშაული — ჰარბი ცოდნისა და რისკის შედეგი — და საკუთარი შეცდომა — სიყვდილის შეზღვევაც მისი სხეული მეცნიერების მანური ყოფილიყო.

— 1986 —

საითაყენ მიღის ქართული ლექსი

„ვარდაქმნა დროის მოთხოვნა“ — ხშირად ვიმეორებთ ხოლმე. მწერლები წერენ მწვავე, აქტუალურ პუბლიცისტურ ტრატიებს სოფელსა და ქალაქზე. ეკოლოგიასა და ეკონომიკაზე, ისტორიასა და დღევანდელობაზე, სტალინურ რეპრესიებსა და უძრობის პერიოდზე. მაგრამ ლამის გამოგვრჩევს თუ მიგვაგონყდეს ქართული მწერლობის აწმყო და მომავალი. ვარდაქმნა უნდა შეეხოს ქართულ ლიტერატურასაც — პოეზიას, პროზას, კრიტიკას, თეორიულ აზროვნებას. ამის გარეშე საყოველთაო განახლების პაროლები მწერლობისათვის აზრისაგან დაცილდნენ და რჩება. პრესა ჯერჯერობით მკითხველს იზიდავს ისტორიის ან არალიტერატურული მოვლენების ახსნითა და გაშუქებით. მაგრამ დრო გაივლის და მწერლობა დაინახავს, რომ თურმე მას ყველაზე ნაკლებად უზრუნავს თავისი თავის განსაახლებლად, ახალი

სიტყვისა და სულის დასამკვიდრებლად. ამიტომ არის აუცილებელი ყველა პრობლემის კონცენტრირება შემოქმედებაში. გარკვევა იმისა თუ საითკენ მიდის ქართული ლექსი, რომანი, ნოთხობა, ცადაფასება თეორიული შეხედულებებისა. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, ქართულ პოეზიაში არ იგრძნობა განახლების პათოსი. გარდაქმნა ნიშნავს სიტყვის ხელახალ მოდერნიზებას, მის აღვსებას თანამედროვე სულით და ინფორმაციით, არალიტერატურულ და შაბლონურ მოტივებთან ვამოთხოვებას, დღევანდელი მოქალაქის ფსიქიკისა და ცნობიერების პოეზიად ქცევას.

ამ თვალსაზრისით გვინდა გადავხედოთ ჟურნალ „ცისკარის“ შარშანდელ პოეზიას, აქ დაბეჭდილი 110 პოეტის ლექსებს. ეგებ ეს რიცხვი მეტისმეტად დიდი იყო. მაგრამ, ამასთანავე, იძლევა იმედსაც — პოეტების სიმრავლეს. ლექსთა სიუხვეს იქნებ მოჰყვეს ხარისხობრივი სიახლეც. ქართული ლექსი კარგა ხანია ვითარდება ევოლუციურად, ნელა, თვალისათვის შეუმჩნევლად, რაც უკვე ტრადიციადაც იქცა. ფეთქებადი, გარდამტეხი სიტყვა არც „ცისკარს“ უთქვამს, უფრო სწორად — მის ავტორებს. ამიტომ მცირეა მათი გავლენის არე როგორც ლიტერატურულ წრეებში, ისე მასებში. ეს მშაბნი, როცა ლექსი პირველი აირეკლავს ყოველ სიახლეს, ყველაზე მეტად გრძნობს დროისა და სულის ცვალებადობას.

„ცისკარის“ პოეზიის ერთი ნაკადი მედიტაციური ბუნებისაა. პოეტები მსჯელობენ საკუთარ თავსა და გარემომცველ სინამდვილეზე, ცდილობენ მოვლენების შეცნობას, მიზეზების ახსნასა და განცდას. ამიტომ თავს არიდებენ კონკრეტულ დეტალებს, კონკრეტულ რეალიებს. ლირიკოს ეს ნაკადი ფიქრის ფორმით არის გამოხატული (მ. წიკლაური, ი. ქემერტელიძე, ლ. სტურუა, რ. ჩილაჩავა, ლ. ალიმონაკი, ბ. დანელია, დ. მკედლური, ჯ. ფხოველი, ვ. ხარჩილავა), და ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ამ ყაიდის ლექსებს აქვთ პრეტენზია — იყონ აზროვნების დოკუმენტი, არა მხოლოდ სულიერი ფერისცვალებისა, განწყობილებათა მიმოქცევისა. ამიტომაც მამუკა წიკლაურისათვის ყოველდღიური ოდისეა, ცხოვრებისეული წვრილმანები, პეროიკული თუ ბანალური მოვლენები შორეული ცურვის ასოციაციაა. „სულ მყინვარწვერი მახსენდება აქ ჩამოსვლისას“, წერს პოეტი. მყინვარწვერი ის

შუქურაა, რომლისკენაც მიიღტვის მოჯადოებული წრიდან, რათა დაღლილმა თავის სივრცეში „ძეძვის ეკლებთან“ ერთად დაიძინოს. ღია სტურუასათვის ფიქრების აღმძვრელია ყოველი საყვანი — მანქანებისაგან გადათელილი ძროხა, დედამიწის სანაცვლო დედინაცვალი ასფალტი, სულში ჩაკლული პოეტი, სიცოცხლისაგან დაცლილი ესთეტი. ასოციაციური წარმოსახვანი მოძრაობენ პასტორალიდან მკვდარ ასფალტამდე, ტაძრიდან — ტელევიზორის ეკრანამდე, რათა უძველესს წაეფინოს თანამედროვე, გარდასულს დაეცეს ღღევანღელი სხივი, დავით მჭედლური წერს „დოგმების ჭურვით გულდაფლეთილი თაობის ტივილზე“, „ათას სიცრუით გადაქანცულ თაობის წყურვაზე“, „უამელო თაობის შიშზე“, იძლევა კითხვებს ისევე როგორც თითოეული ჩვენთავანი, რომელთაც პასუხა დრომ უნდა გასცეს, ისევე თითოეულმა ჩვენთავანმა. მჭედლურის მედიტაცია ეფუძნება არა შინაგან ხილებს, მოგონებებს ან საყვანთა რევეტრს, არამედ — მწვავე სოციალურ პრობლემებს, რომლებიც ეროვნულ აპკეტში წარმოგვიდგებათ. „პასუხ გაუცემელი კითხვები“ ერთი იმ გამოწვევის ლექსთაგანია, რითაც „ცისკარმა“ გადმოსცა ძალადუქარგული წლებს მწარე ამოება.

პიროვნულ სევდას, პირად ტრაგედიას გვაცნობს ბათუღანგლია. მაგრამ ჩიღის, როგორც დროთა კავშირის სიმბოლიკა, ოთახის საკოფავად წარმოსახვა, სამღურავი ღმერთისაღწევი, ქარონის ნავის გახსენება ამ მწუხარე განწყობილებას აქცევს ჩვენი ფიქრების გაგრძელებად, გვაბრუნებს წარმავლობის მტანჯველ კითხვებთან, იორამ ქემერტელიძის ერთერთი ლექსის თემაა პიროვნების გარდასახვის მისტერია, ფიქრი სიკვდილ-სიცოცხლეზე, გულისდამწყვეტი სინანულის, სიმძიმის გააზრება — როგორ ყველაფერი უერთდება არყოფნის ნისლს, „თანდათანობით, უერთმანეთოდ“. მეორე ლექსში ხორციისაგან განტვირთული სული დაფარფატებს სიხმრად ჭკვეულ ქვეყანას. მესამე ლექსში სიცოცხლე გაიგივებულია ალვის ხესთან: „დაცვივდნენ წლები, როგორც ფოთლები და კენწეროზე შერჩა მხოლოდ ბოლო ფოთოლი, ვით ბოლო წელი შენი სიცოცხლის“, წერს პოეტი, ჯარჯი ფხოველი მსჯელობს ჭრილობებით ღაწერილ ადამიანს ფულსა და სულზე, მიწასა და პოეზიაზე. ამ ჭრილობებს ისევე სიხსლი

განბანს და მოაშუშებს, რადუან ლაპარაკით არაფერი წყდება — „ბოლო ზიტყვა მინც ხმალს ეკუთვნის“. „პირგახსნილი, განუკურნელი“ კრილობები კვლავ მოფლიან მალამოს, ისევ მოგვიხმობენ, ჰეროკულ სულს გვიღვივებენ.

მედიტაცია, მონოლოგი, ფიჭრი დღევანდელი მოქალაქის ცნობიერებას აპრობს, სანაცვლოდ ოცნებისა, ბრძოლისა და მოქმედებისა. მას თან ახლავს ინერტულობაც, ჭვრეტა და აბსტრაქცია. მაგრამ მწვავე კითხვების ლექსად ამეტყველება ფიჭრის ენერჯიად ქცევასაც ნიშნავს. ამგვარ ინტელექტუალიზმს მოსდევს ფსევდო-ნაკადიც. როგორც ყოველი სტილი თუ ფორმა, მედიტაციაც ხელოვნური, მანერული და გაწყენებული იქნება, თუ არ უკავშირდება ადამიანის სულს, შინაგან ჭრვასა და წვალებას. პოეზია ინტუიციური ფენომენია და ასევე გაუცნობიერებლად ელტვის სიტყვათა მისტრკაში მოქცეულა სინამდვილის ამოხსნას. მაგრამ ფილოსოფოსობა ლექსს მხოლოდ ამძიმებს, უკარგავს სპეციფიკას და მკითხველსაც. ქარბი მსჯელობა, ქარბი რაციონალიზმი აზროვნებას წყვეტს სასიცოცხლო ძირებისაგან. სიმბოლიკებითა და ალევორიებით გატაცება, აბსტრაქტული და ზოგადი მსჯელობა, ზედროული მოტივებით აზროვნება რომ პოეზიად გარდაიქმნას საჭიროა დიდი შთაგონება და დიდი ოსტატობა. „ცისკრის“ არაერთი ავტორი სწორედ ლირიკაზე აღმატებას ცდილობს, ცდილობს თქვას მეტი, ვიდრე ლექსის მარტივ ფორმაში დაეტევა. ეს არის სარძეო გზა, რასაც უმეტესად მარცხი მოსდევს ხოლმე. სიტყვა ჰკარგავს ექსპრესიას და მარტოოდენ შეცნობის იარაღად იქცევა (გ. გიორგობიანი, მ. ნებიერიძე, მ. ტეცხლაძე, დ. ჩიხლაძე, ა. აღონია, ზ. გუგუშვილი...). ამიტომ იქნებ უფრო სწორი იყოს აქცენტების გადანაცვლება და ლირიკის არსის დაცვა, ვიდრე მისი უნაპიროდ გავრცობა, არსებითად კი — ანექსია სხვა ფორმათა მიერ.

80-იანი წლებს პოეზიის ერთ-ერთი პაროლია უკუქცევა კლასიკისაკენ, ტრადიციების ხელახალი გააზრება, ტრადიციული სინათლისა და სიცხადის აღდგენა. ეს იგრძნობა „ცისკრის“ პოეზიაშიც, თუმცა შარშან მის ფურცლებზე არ დაბეჭდილან უფროსი თაობის პოეტები (გამონაკლისი — ლ. სულა-

ბერიძე, მ. კახიძე და მ. ფოცხიშვილი). მათ თითქოს შევნებულად დაუთმეს არენა უმცროს თანამოკალმეებს. ავტორებმა უარყვეს ერთის მხრივ — თავისუფალი ლექსი, მეორეს მხრივ — რთული მეტყველება. ავანგარდისტული პრინციპების სანაცვლოდ მათ ისევ კლასიკას მოუხმეს (ვ. ხარჩილავა, დ. მჭედლური, მ. ჩიტიშვილი, ვ. ხორნაული, დ. ჭუმბურიძე, ბ. არაბული...). ცხადია, სტილთა და პრინციპთა მონაცვლეობას არა აქვს გადაამწყვეტი მნიშვნელობა. ყველაფერს განსაზღვრავს შთაგონება და ოსტატობა, მაგრამ ხშირად ტრადიცია შთაგონებაც არის ხოლმე, არა მხოლოდ შემოქმედების ფუძე და საწყისი. კლასიკური პოეზიის გაგრძელებად, ახლებურ გააზრებად და გარდასახვად უნდა მივიჩნიოთ ლირიკული სინათლე, აღსარება, განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა ხატვა. ეს შეეხება სტილსა და ფორმას. ხოლო აზრის თვალსაზრისით სხვაგვარი ვითარებაა. ისევ ბატონობს ე. წ. უძრავობის პერიოდის ერთი ტენდენცია — პატრიოტიკის სიმცირე, მწვავე ცხოვრებასეული კთხვებისაგან თავის არიდება, ტოტალური ნეიტრალიზმი, აბსტრაქტული სივრცე-დროის ილუზია... ეს არის უფრო პროცესის ნაკლოვანება, ვიდრე კონკრეტული შემოქმედება, თუმცა არ არსებობს პოეზია ზოგადად. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ყველა პოეტი ვერ იქნება ტრიბუნი, ერთნაირი იდეალების ქადაგი.

ამჭერად დაუბრუნდეთ იმ პოეტებს, რომლებიც აზროვნებდა დაძაბულობას, ლირიზმსა და დრამატიზმს აღწევენ კლასიკისაღმი, კლასიკური ფორმებისაღმი ერთგულებით (მ. ფოცხიშვილი, მ. კახიძე, დ. ჭუმბურიძე, რ. ჩილაჩავა, ზ. ებანოიძე, თ. ბეჟიშვილი, ლ. აღიმონაკი, გრ. ჯულუხიძე, ხ. ადგიშვილი, დ. მჭედლური, ნ. ადგიშვილი, ტ. მებურიშვილი, ი. ქემერტელიძე, ა. არაბული, ვ. ალხაზიშვილი, ვ. ხარჩილავა, გ. გიგაური, ნ. შამანაძე...).

მ. ფოცხიშვილის ლექსების ციკლს საკმაოდ გასდევს ნაღვლიანი ინტონაციები. სწორედ ეს ანიჭებს სტრიქონებს დრამატიზმს. პოეტი თითქოს აღსარებას გვანდობს, გულსიტკივილს გვიმხელს („სად არიან ახლა ჩემი კოლეგები, რატომ აღარ მიკითხავენ ლექსებს“), თავის ექვეებს გვიზიარებს, აღძრულს ცხოვრების წარმავლობაზე ფიქრით („განმეორდება ეს ყველაფერი, ეს სიმღერები განმეორდება“). აღსარების

ფორმამ ბუნებრივად გამოიციხა ლექსი-გამოცანა, დაკვირვება მოვლენებზე, ავანგარდისტული აზრით თამაშის ხელოვნება, რასაც ხშირად მიმართავდა პოეტი.

იმპრესიონისტულ შთაბეჭდილებებს ხატავს დოდო ჭუმბურიძე. იგი „უბრალო სიტყვით“, სიტბოთი და გულსტიკვილით გვესაუბრება სადამოს პეიზაჟებზე, ნისლიან ნოემბერზე, ვარდასულ მაისებზე, ველად გაჭრილ თავის ტარელზე, რომელიც ჭიყვარულისა და თავდადების სიმბოლოა. ზოგჯერ გალაკტიონისეული ინტონაციებიც იგრძნობა („რაც იყო, არც არა... სინატიფე ახოთა, მხოლოდ ისული ანათებს ჩემი ზოდიაქოდან“). მაგრამ ძირითადად პოეტი თავის განცდებს, თავის მიჰართებებს გვიჩვენებს, ნათელი მუსიკალური სტრიქონებით.

ზაალ ებანოძისათვის მთავარია ლირიზმი, განწყობილება. ლირიზმი მის ლექსებში იშლება გულსდაწყვეტის მოტივებით, მოგონებები მახლობელი, მშობლიური საგნებისა და სახელების პოეტიზებით. მამის ლანდი, მამის განსენება ლექსს ანიჭებს ელევჯის ელერადობას. ზ. ებანოძისათვის მახლობელი და ძვირფასი პოეტია გალაკტიონი. მაგრამ ზოგჯერ ირღვევა ზომიერება, წინაპართან წათესაობით გამოწვეული მსგავსება აშკარა სესხებამდე, თუ განმეორებამდე მოდის („ჭერ არ დაღუპულა თურმე შენდარები, ჭერ არ გამაგონო გამოსათხოვარი“).

რატომღაც მოხდა ისე, რომ რაულ ჩილაჩავა ვერ მოექცა ქართული პოეზიის ორბიტაში. მასზე იშვიათად ვშსჯელობთ ან გამოგვრჩება ხოლმე. არადა მისი პოეზია ყურადღებას იმსახურებს. რაულ ჩილაჩავას აქვს რიტმის ფაქიზი გრძნობა, წერს ტრადიციული სტილით, რომელშიც მოაქცევს თანამედროვე მასალასა და განწყობილებას. იგი თემატიკის გაერცობასაც ცდილობს, შემოაქვს უკრაინული გარემოს ამსახველი დეტალები და რეალიები.

წლებს მანძილზე ლერი ალიმონაკს ვიცნობდით როგორც ლიტერატორსა და მთარგმნელს. ბოლო ხანს მან არაერთი ლექსი გამოაქვეყნა. თუ პირველი სტრიქონები ჭარბი ინტელექტუალიზმით, გონებაპყრუტით იყო აღბეჭდილი, ამჟერად იგი ავლენს ლირიკის სტიქიას. მაგრამ შეინარჩუნა განსჯისა და დაკვირვების ელემენტები, რათა ემოციის ნაკადს მყარი

ფორმა მელო. ამიტომ ახლავს მის სატრიქონებს როგორც ნიშნავე სევდა, ისე ლირიკული სინათლე:

„იქნებ იქ გესმის შრიალი ვერხვის
და გამყივანი ხმა წეროების.
იქნებ მეღესა გიფარავს კვერთხი
და ზეთისხილის ვშენის რტობი.
იქნებ დაბრუნდი შენს პელადაში,
ზღვის პირას დგახარ და კენჭებს ისერი“...

აღუდა არაბულის ლექსების ციკლი „ელეგიები“ ამოდის გალაკტიონის სამყაროდან, მაგრამ აქ მსკვავსებასა ან მბაძვაზე არ გვიხდება მსჯელობა. უბრალოდ — თანამედროვე პოეტი ენათქავეება დიდ კლასიკოსს, ცდილობს სატყვას შეუნარჩუნოს მუსიკალური ელერადობა, ადავსოს იგი ინტიმური განწყობილებით, ევესაუბროს თავის თავზე — პათეტიკითა და მელანქოლით („ესაა ბოლო, ესაა ზღვარი, რაღაც სხვა ხაზით გადაკვეთილი, ნისლი, ნარგიზი, წვიმა და ქარი, ტყე გაძარცული და დაფლეთილი“). ლექსები გვიღვიძებენ ისტორიულ და ლიტერატურულ ასოციაციებს („მე მიყვარა ქართლის მტირალი ფაზი, გზა, სიმინდები და პურის ყანა, შენი ღიმილი და ფარნავაზი, ცა, ბესიკი და პატარა ანა“). ნაცონობ სახელებს პოეტი ზომიერად იყენებს და ეემონებით რთავს ტექსტში. აღუდა არაბულის ლექსებში ერთმანეთს ენაცვლება, როგორც ითქვა პათეტკა და მელანქოლია. ხოლო ორივე მათგანი ნიშნავს ყოველდღიურ პროზაზე ამალღებას — ჰეროიკის მონატრებას:

„ალარც ლაშქარი და სიკაბუკე,
ალარსად სხვა გზა და მისამართი,
ყველა იმედი გათავდა უკვე
და წვიმასავეთ იღერება ქართლი.
არე ნისლებით არის მოცული
და დაბურული მიდამო თალხით, —
გამახსენდება არაგთან უცებ
დამარცხებული პატარა კახი“.

გალაკტიონის ტრადიციები უღევს საფუძვლად, აგრეთვე — გ. ალხაზიშვილისა და თ. ბექიშვილის პოეზიას. მაგრამ ეს მხოლოდ მათ სულიერ წარმომავლობას ნიშნავს. ისინი თა-

ესთავადი, დამოუკიდებელი და საინტერესო პოეტები არიან. თეოდ ბექიშვილი ლირიკული განცდების მხატვარია. იგი გემოვნებით, დახვეწილი სიტყვით, რიტმიკით ამეტყველებს სავნებს, ვარდასულ დღეებს, შთაბეჭდილებებს. პოეტი ყოველთვის ცდილობს განწყობილებების დამოორჩილებას, ზომიერების დაცვას. ეგებ ასეთი სიფრთხილე ზოგჯერ მომგებიანი არც იყოს. მაგრამ თეოდ ბექიშვილი არ ქმნის ზმაურის პოეზიას. იგი გაურბის აგიოტაჟსა და ექსპერიმენტებს, მხოლოდ დაწერული განცდა მოაქვს მკითხველამდე:

„აღბათ, ეს დღეც გათენდება ხვალ,
აღბათ მალე გავინათებ ბნელს...
თან წავიღებ წუთისოფლის ვალს
და სიმღერით გადაღადრულ ყელს“.

გივი ალხაზიშვილის ახალი ლექსებიც გამოირჩევა პოეტური კულტურით, დეტალებისა და ნიუანსების დაკავშირებით. იგი წერს ნაწილზე და ასე წარმოგვიდგენს მთელს, წერს სიჩუმეზე, რომელიც ცულში უნდა ახმაურდეს. „სიტყვა-მაგნიტი“ თავისკენ იზიდავს შთაბეჭდილებებს წამოშლას რთულ პროციატებში. ამიტომ პოეტი ერთ მოტივს როდი დასტრიალებს, არამედ ფიქრთა მდინარებას თხზავს ლექსებად. რომელთაც სჭირდება დაკვირვება და შეცნობა. გარდა სიტყვის აკუსტიკისა, გივი ალხაზიშვილი ეძიებს სავნისა და მოვლენის უცხო განზომილებას, ან სახეს. აი როგორ აღიქვამს იგი მეგობრის ლანდს:

„ვთი, რომ ვეღარ დავიძალბო
წლებს — წარსულიდან გამორიყლებს,
დნება თოვლი და შენი თვალებით
გუბეებიდან მიწა მიყურებს“.

ბოლო წლების ქართული პოეზიისათვის ისევე დიდია ვალაკტიონ ტაბიძის მნიშვნელობა. ერთხანს მას დაუპირისპირდა ე. წ. ცნობიერების პოეზია, რომელიც საწყისს იღებდა სიმონ ჩიქოვანის პოეზიისაგან. ამის შედეგად გავრცელდა ინტელექტუალიზმი, ვერლიბრი, ირონიული ლექსი. ახლა ისევე იცვლება სიტუაცია. უკვე ხდება ვალაკტიონის ტრადიციების შემოქმედებითი გადააზრება, კლასიკური ფორმების აღდგენა. არ არის შემთხვევითი, რომ მოუბრუნდნენ არა მხო-

ლოდ მუსიკალურ, ნიუანსებით დატვირთულ, პათეტიკურ პოეზიას, არამედ — სიმბოლიზმის კანონიკურ ფორმასაც — სონეტს. საგულისხმოა, რომ „ცისკარმა“ დაბეჭდა გ. კალანდიას 20 სონეტი. ხოლო ლ. სტურუამ სონეტების მთელი წიგნი გამოასცა.

„მშვენიერია დრო კერპთა მსხვერველს, მშვენიერია მუსიკა ნგრევას“, წერს ე. ხარჩილავა. მაგრამ ეს ე. წ. „არმაზის მსახურეა“ დაწყებული პოლიტიკაში, იდეოლოგიაში, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ჯერ ქართულ პოეზიას არ უგრძნენია. უნდა შევნიშნათ, რომ ჩვენი პოეზია ბოლო ხანს აპოლიტიკურა გახდა („ცისკარს“ ავტორთაგან იკმონაკლასი — დ. მჭედლური, ჯ. ფხოველი, თ. ბექიშვილი). ამას აქვს თავისი მიზეზი. ხუთწლეულებზე, პარტიაზე, ფსევდო-მოდერნიზმზე დაწერილმა ლექსებმა მწვავე ცხოვრებისეული მოვლენებს შეცნობას, აზრა დაუკარგა. თუმცა განსჯის საშუალება არც იყო. მოითხოვდნენ მხოლოდ ოდესა და დითირამბს. ცალკეულმა პოეტებმა აქაც შექმნეს ძლიერი ნაწარმოებები (მაგ. შ. ნიშნიანძე), მაგრამ წმინდა პოეტური და არა კონცეფციური თვალსაზრისით. შარშან „ცისკარს“ არ დაუბეჭდავს ე. წ. სადღეისო მოვლენებზე ლექსი. ესეც უკიდურესობა გახლავთ და არ შეესაბამება ხალხის განწყობილებას. დიდი ხანია ჩვენ პოლიტიკურად ისე ფხიზელი და თამაზ არ ვყოფილვართ, როგორც ვასტულ წელს. ჯერჯერობით ეს ფერისცვალება, განახლება, ეროვნული ენერჯის გააქტივება პოეზიად არ ქცეულა. მეორეს მხრივ — შეწყდა ახალი ფორმების, ახალ გამოსახბელობით საშუალებათა ძიება. ხდება მხოლოდ მიღწეული მოდელების სრულყოფა, დამუშავება ნაირგვარი ვარიაციით წარმოდგენა. როგორც აღინიშნა, ამას წარმატებაც მოსდევს ხოლმე. მაგრამ თანამედროვეობას სჭირდება რევოლუცია აზროვნებაში და არა წერა რევოლუციაზე. ამ მხრივ სამაგალითოდ რჩება ისევ 10—20-იანი წლების მწერლობა. ძნელია თქმა თუ საითკენ წავა ქართული ლექსი. რეცეპტები ხელოვანს არ სჭირდება. მას გუემანმა და ალდომ, რეალობისა და ფსიქიკის ინტუიციურმა განცდამ უბიძგოს უნდა ახალი სიფრცხსაყენ. მაგრამ თამამად შეიძლება ითქვას რომ ჩვენ წინ ვერ ვივლით ევროპული კულტურის გამოცდილების ათვი-

საუბრის გარეშე, ძველი საქართველოს შეცნობისა და განცდის ცარეშე. ეს ორი ასპექტი ისევ განუყრელად უნდა არსებობდეს პოეტის შემეცნებაში და ერთდებოდეს დღევანდულობის ფოკუსში.

ამდენად უნდა დარღვევს ქართული ლირიკის პერმეტული სასახლე — უკეთეს სასახლეთა სახელით. ამის მაგალითს იძლევა რამდენიმე ბრწყინვალე ქართველი შემოქმედი. „ცისკრის“ პოეზიის მიხედვით მწერლები ნაკლებად წერენ იმაზე, რაც აწუხებთ, საკუთარი ცხოვრება არ უჭკეციათ ხელოვნებად, ხოლო პროტესტის ძველი მოდელი — განუგომა დღევანდულობისაგან შეცდომისა. სტილური პოლიფონია, აზრობრივი უნივერსალიზმი — ასეთი უნდა იყოს ქართული ლექსის ორიენტირი. პატრიოტიკაშიც ბევრი რამ უნდა გადაფასდეს. გვირგვინი არა დიოტირამები და ერთგულების ფიცი, არამედ — თავგანწირვის მოტივი. სიყვარული ფასდება მხოლოდ თავგანწირვით, თვითგამეტებით და ეს აისახა კიდევ ჩვენს ლირიკაში, სწორედ ე. წ. უძრობის წლებში (მ. მაჭავარიანი, გრ. აბაშიძე, მ. ლებანიძე, შ. ნიშნიანიძე, ტ. ჭანტურია, ჯ. ჩარკვიანი, ზ. ბოლქვაძე...). ხოლო თუ რა აწუხებს, რა ტკივა ქართველ ერს — ეს არ იგრძნობა „ცისკრის“ პოეზიაში (ცხადია, ეს არ ეხება მხოლოდ ერთ ქურჩაღს).

ამრიგად, მორიგი „კერპთა მსხვერველ“ ქართულ პოეზიაში არც ფორმის, არც აზრის თვალსაზრისით, ჯერ არ დაწყებულა, თუმცა საბაზისო წინაპირობები არსებობს. თუმცა სოციალისტური რეალიზმი, დანერგილი სტალინის მიერ ზარ-ზენიშით, ტყვიით და საისხლით, მოკვდა, მოკვდა ჩუმად და შეუმჩნევლად („სოციალისტური რეალიზმი“ აღარ იხსენიება სსრკ მწერალთა კავშირის წესდების ახალ პროექტში). ლიტერატურაში გზა იხსნება ყველა ფასეულ ფორმას, სტილსა და ესთეტიკურ კონცეფციას, რაც დასტურია ნამდვილი შემოქმედებითი თავისუფლებისა.

80-იან წლებში შემცირდა ვერლიბრის გავრცელების არე. ახალგაზრდებმა უფრო კონვენციურ ლექსს მიმართეს. ზოგიერთი ვერლიბრისტიკი გადაიხარა ტრადიციონალიზმისაკენ. მათ განსჯასა და ანალიზს, რაციონალურ კვრეტას არჩიეს ყოფიერების დრამატიზმის განცდა. თანდათან თვალი და სმენა შეეჩვია თავისუფალ ლექსს და დღეს იგი აღარ აღიქმება უჩ-

დეულე ფაქტად. უკვე მსჯელობენ არა სალექსო ფორმაზე, არამედ — მასში მოქცეულ ფასეულობაზე. „ცისკარში“ დაიბეჭდა არაერთი ვერლიბრისტი, განსხვავებული სტილისა და მსოფლგანცდის (ბ. ხარანაული, მ. წიკლაური, გ. პეტრიაშვილი, ლ. სტურუა, ჯ. ფხოველი...). ადრე თუ მათ საყვედურობდნენ ანეპისტრობასა და ერთფეროვნებას, ახლა სრულიად აშკარაა, რომ ისინი საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს კიდევ ერთხელ ვლინდება ახალ ლექსებშიც. ბ. ხარანაულმა ლექსი პროზას მიუახლოვა, მაგრამ თბრობა დატვირთა კონკრეტული სახეებით. ხალხური იდიომებით, კონკრეტული დეტალებით. გ. პეტრიაშვილისათვის ანრობი იგი მოდუსი, ხუტად მოძებნილი სიტყვა არის უმთავრესი, რათა იმპრესიონისტული ასურათი დარჩეს მენსაიერებაში ან კიდევ — გადმოიცეს სიზიფეს შრომის სიმბოლო და ალეგორია, სიცოცხლის ამოება („ცხენები“). ლ. სტურუა და ჯ. ფხოველი, განსხვავებული სტილით ერთ პრობლემას დასტრიალებენ — ეს არის ყოფიერების განცდა, რთული რეალობის რთული ფორმების გადმოცემა. ისინი თავად ლექსს აქცევენ შეცნობის პროცესად.

ცაყა ხორნაბუღის ლექსები ხშირად აღიქმება როგორც ფრაგმენტი და ჩანახატი, რომელთაც საგულდაგულოდ ამუშავებს. იგი მშვიდი განწყობილებების, წყნარი განცდების პოეტია, წესრიგისა და პოეტური დისციპლინის ერთგული. ამჭერად კი თითქოს მობეზრდა ფორმის საღტეები და სწორედ უნაპირო თბრობას თუ მოწოდებას მიენდო („ილოცე, მშვენიერო, ილოცე“), ვერლიბრის ფორმით, პათეტიკური ტონალობით თქვა სიცოცხლის სადიდებელი. სიცოცხლისა, რომელიც მას ქალღმერთს აგონებს. მაგრამ არც სიკვდილი დავიწყნია.

„ცისკარი“ ახალგაზრდობის ეურნალია და სავსებით ბუნებრივია, რომ მის ფურცლებზე ნაკლებად ჩანან უფროსი თაობის სიტყვის ოსტატები. ახალგაზრდა ავტორები, ახალი სახელები, ახალი განწყობილებანი ნელ-ნელა მკვიდრდებიან ლიტერატურაში. მაგრამ ევოლუციური პროცესი არცთუ სასურველია. პოეტები ერთბაშად ევლინებიან პარნასს. მათი ზრდა მეტად საეჭვოა, თუმცა, ცხადია, ხდება შექმნილი სამყაროს შეფხება, გაძლიერება, განწყობილებათა განვითარება, ადრე მიკვლეული თემების გადააზრება. „ცისკარმა“ საკმაოდ

გაეცანო ახალი სახეები, საემოდ მსცა ახალ ნაკადს ამა-
რები (თამაზ ბარჯაძე, ხათუნა ასლანიკაშვილი, ვლკუტა ჭი-
ქია, დავით ჩიხლაძე, რევაზ დანელია, პაატა ბერიკაშვილი,
ლალი თოთაძე, ალექსანდრე ვაბური, შადიმან ქალღანი, ლია
პედოშვილი, ბათუ დანელია, ბადრი ქუთათელაძე, ელა გო-
ჩიაშვილი, იმედი ჭახუა, ზაზა ქინქლაძე, ავთანდილ ჩხაიძე,
ბადრი გუგუშვილი, ალექო გაბელია...). იმდენად დიდია მათი
რაცხეი, რომ შეუძლებელია ყოველ მათგანზე მსჯელობა,
ცალკეული ლექსების გამოყოფა. შეინიშნება რამდენიმე ზო-
გადი ტენდენცია. ახალგაზრდობისათვის მახლობელი აღმოჩნ-
და, ერთის მხრივ — ტრადიციული იმპრესიონისტული ლექსი,
მეორეს მხრივ — კამერული, პაროვენული განცლებითა და
განწყობალებებით აღსავსე ლირიკა. ისინი გეთავაზობენ მშვედ
კადრებს, აუმღვრეველ შთაბეჭდილებებს, ზედმეტად ზომიერ-
ნი არიან (რაც სრულიადაც არ არის სიკეთის ნიშანი). შეინიშ-
ნება ხელოვნურობა, სევდიანი, მეღანქოლიური პროფილის
ძიება. ხშირია დეტალები, ფრაგმენტები, ჩანახატები, დასრუ-
ლებულ ლექსთა სანაცვლოდ. ზოგიერთს აქვს მიდრეკილება
ანალიზისა და განსჯისაკენ, აღსარებისა და მედიტაციისაკენ,
რაც უფრო გვაგრძნობინებს პოეტის ძალასა და ენერჯიას,
ვიღრე თუნდაც ოსტატურად მიგნებული სახე ან რითმა.
გვხვდება სიმბოლიკური ლირიკის ინვენტარიც, გ. ტაბიძის
სპეციფიკური ლექსიკა და სახეთხზვის შოდელი. ერთი სი-
ტყვიით, ახალგაზრდა პოეტებს აქვთ კულტურა, გემოვნება, ტექ-
ნიკა, მაგრამ აკლიათ მაქსიმალიზმი, რადიკალიზმი, სურვილი
პოეზიის არსებული წრიდან გაღწევისა. მე შეჩვენება, რომ
ისინი კლასიკოსების, უფროსი თაობის პოეტების მორჩილი,
წესიერი მოსწავლეები არიან. შემოქმედებისათვის ტრადი-
ციისადმი მოკრძალებას, ამგვარ ერთგულებას მხოლოდ ზიანი
მოაქვს. შეიძლება დაიწეროს კარგი ლექსი, კარგი პოემა, მაგ-
რამ ეს არ იქნება გაჩუბატების მაცნე. სიახლის თვალსაზრისით
ყურადღებას იქცევს რამდენიმე პოეტი. მათგან ამჟერად მინ-
და გამოვიყო — ლალი თოთაძე და დავით ჩიხლაძე, ორი საპი-
რისპირო ხედვის პოეტი.

აღბათ „ცისკრის“ ახალგაზრდა ავტორთაგან საუკეთესოა
ლალი თოთაძე. ლექსების უმეტესობა 14-მარცვლიანი საზო-

მით არის დაწერილი, რაც ხაზს უსვამს პოეტის სწრაფვას ფიქრისა და განსჯისაკენ. იგი ღრმა ტრადიციონალისტია, რომელიც ენდობა მედიტაციას, შინაგან მონოლოგს. პოეტი გაურბის სიტყვათა თამაშს, ლამაზ მეტაფორას ან რომელიმე უჩვეულო პოეტურ ორნამენტს. ამიტომ იქნებ მკითხველს მოეჩვენოს, რომ მისი ლექსები მძიმედ აღსაქმელია, აკლავ ლირიკული სინაზე და მუსიკალობა, ისიც აღსანიშნავია, რომ „ცისკარში“ დაბეჭდილი 17 ლექსიდან არც ერთი არის სუსტი და ყოველი მათგანი წარმოგვიდგენს პოეტი ქალის აზროვნების ახალ წახნაგს, თანაბარი ძალით, ზოგჯერ გასაოცრებელი.

დავით ჩიხლაძე რთული ასოციაციების პოეტია (ამ მხრივ იგი აგრძელებს ლ. სტურუაას და ჯ. ფხოველის ლირიკის ტენდენციებს) რომლის ნაწიერი უფრო მეცნაერულ ტრაქტატს ჰგავს, ვიდრე ლექსს (ერთ მათგანს კომენტარებიც საკმაოდ ერთვს). ეს ერთგვარი ექსპერიმენტია, ავანგარდისმთან თანაზიარობა. ჯერჯერობით დ. ჩიხლაძის ლექსები თარჯმანს ჰგავს. მაგრამ აშკარად ვანიჩრევა თანამოკალმეთაგან:

„მოვიდნენ:

ავტომობილები წარღვნამდელი უღარღელობის და ანტიეური მთვარეები,

სადაც ასლა დროშებია ამერიკის და

სსრკ.

ქარი მდინარესავით გვებრძვის ქუჩებში.

აღქიმიამ შვა ქიმიამ და ქიმიამ შვა:

უბედურება...“

რა თქმა უნდა, „ცისკრის“ ავტორთაგან ბევრია ისეთი, რომლებიც რომ არ წერდნენ არაფერი მოხდებოდა, მაგრამ რომ წერდნენ — არც ამით შავდება რაიმე. ლიტერატურას, ფონი სჭირდება, ატმოსფეროს შექმნა, სალექსო კულტურისა და ტექნიკის შენარჩუნება, დაცვა და გავრცელება. გარდა ამისა პოეტის ყოველი ლექსი როდია ახალი აღმასვლის ნიშანი. რედაქციას საგანგებოდ უზრუნველ, რათა მაქსიმალურად შეეზღუდა უფერული ლექსები, მაგრამ მათგან, ცხადია, თავი ვერ დაუღწევია. განსაკუთრებით ეს ითქმის იმპრესიონისტულ ნაკადზე, ნეოტრალურ, უწყინარ ანუ მოსაწყენ მოტივებზე. სჯობს პოეტს ჰქონდეს მეტი თავისუფლება, თავითგაოვლენის საშუალება, რათა დაამკვიდროს თავისი ინდივიდუალობა,

თავისი პიროვნება. ყოველი ახალი ხიტყვა პოეზიაში არის მიღებული ნორმიდან გადახრა, რაც იწვევს აზრთა შეგახებასა, ეჭვსა და უნდობლობას.

მაგრამ ეს ყოველივე უნდა მოხდეს გემოვნების დაცვით. რედაქციას უცლია მინამუშმამდე დაეყვანა უხეში თუ ანტიპოეტური სტრიქონებიც. მაგრამ ისინი დროდადრო თავს იჩენენ („ვაკრთობს ჩემი მკერდის დიქტი“, „გლუხმა კავშირი გაწყვიტა თოხთან“ — ბათუ დანელია, „ვერ ვისაყვარულე მაძღრისად“, „ხამის ხოში გაქვს“ — გიორგი ჩარკვიანი, „ჩემი ნერვებს თივას მიირთმევს, შენა სიკერპის გულჯრილი ზებრა“, „ამ ჩემს წერაღში კონსერვად იქცა ჩემი ფიქრების სკუმბრია, ხამსა“ — პაატა ნაცვლიშვილი...).

გვხვდება ბუნდოვანი თუ გაუგებარი ფრაზებიც („მე გამაგზავნე, მე წავალ პაატასაცვით მძევლად. გამარჯვებული ღოგივალ, საქმეს არ ვიზამ უგვანს“ — არჩილ ბიჭაშვილი. „უნდა იღვანო, რომ რამეს ჰგავდეს, ჩრდილოეთიდან, სამხრეთიდან და აფშერონიდან დარუბანდამდე“ — ვიქტორ კახნიაშვილი, „ამურის ღმერთთან პირისპირ შებმა“, „დავალ პოეზიის აზნაური“ — სანდრო ბერიძე, „იცი, თითქოს არც მიყვარდი, მაგრამ მაინც შეტყინა“ — ნატო დევიძე...), ხოლო უფერული, შაბლონური, ფსევდო-პოეტური სახეების აღნუსხვა ან დასახელება საფსევდო ზედმეტია, იმდენად ბევრია ისინი როგორც „ცისკარში“, ისე სხვა ჟურნალ-გაზეთების თუ წიგნების ფურცლებზე.

„ცისკარმა“ დაბეჭდა სამი პოემა — ლ. სულაბერიძის „რევანზ მარგიანის გახსენება ჟამუშთან“, პ. ნაცვლიშვილის „წერილი-83“ და ბ. ხარანაულის „ფიქრში და სიზმარში“. საერთოდ პოემისადმი ინტერესი აშკარად განელდა. 60-იან წლებში დაიწერა არაერთი ლირიკული და ლირო-ეპიკური პოემა. 70-იან წლებშიც გახმაურდა რამდენიმე ნაწარმოები. მაგრამ თანდათან პოეტები ლექსით დაკმაყოფილდნენ. პოემები, ცხადია, მაინც იწერებოდა, თუმცა ნაკლები ენთუზიაზმით, ნაკლები წარმატებით. მათგან ყურადღებას იქცევს ცალკეული ეპიზოდები. იკრევე უნდა ითქვას რ. მარგიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილ პოემაზე. ხოლო პ. ნაცვლიშვილის „წერილი-83“ (რომელსაც თ. ჭილაძის ძლიერი გავლენა უტყობა) მონოლოგია სატრფოს წინაშე, გადმოცემული ბარათის ფორმით. პოემას

აქვს მკრთალი სიუჟეტი, მაგრამ ჭირს თავისუფალი ასოციაციების გააზრება, მითუმეტეს — დახსომება. ალბათ იმიტომ, რომ ინტერესს არ აღძრავს პერსონაჟის ბიოგრაფია. სტრიქონებს ახლავს პოეტურობა, მაგრამ აკლია ინდივიდუალობა და დრამატიზმი.

ბესიკ ხარანაულის პოემა საგანგებო მსჯელობას მოითხოვს. წინასწარ კი შეიძლება ითქვას, რომ იგი დაწერილია შინაგანი მონოლოგის ფორმით. პერსონაჟის მეტყველება უახლოვდება პროზას, პერსონაჟისა, რომელიც საზოგადოების მიერ ღოთად და ნევრასტიკიად იწოდება. იგი ყველას მიერ მიტოვებული და უარყოფილია. საგიჟეთიდან გამოსული ახლად იწყებს ცხოვრებას, ახლად განსჯის გარემომცველ სინამდვილეს. მარტოლევკო ე. წ. საზღვარზე, მდგარი ადამიანია, ვისი შეხედულებანიც არ ეთანხმება, არ ემორჩილება ობიექტულურ, პრაქტიკულ საზოგადოებას. თავისი ინდივიდუალობის, პიროვნების გადასარჩენად მეოცნებე და რომანტიკოსი თავს აფარებს ალკოპოლსა და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოს, თუმცა საზოგადოებაც აქეთკენ უბიძგებს მას. ბესიკ ხარანაულის პერსონაჟი „ზოფლიო სევდით“ შეპყრობილ გმირთა შთამომავალია, რომელსაც ენატრება სიკეთე და სინათლე.

„ცისკარმა“ „განსვენების“ რუბრიკით დაბეჭდა ვლადიმერ მაჩაიძის, თამაზ ბაძალუასა და გიორგი ჯორჯანელის ლექსები. თამაზ ბაძალუას დაღუპვა საგრძნობი დანაკლისია ჩვენი პოეზიისათვის. ახალი ლექსებიც ცხაფოფენ პოეტის გემოვნებას, კულტურას. მათში გაერთიანებულია საღა და რთული წარმოსახვები. ასოციაციათა სიზშირე საესებით ბუნებრივია პოეტისათვის, იოლად აღიქმება, რადგან ახლავს მუსიკალობა და ინტიმი. „ჩემო სიტყვებო — თქვენ უნდა იქცეთ ჩემს ხელებად და ჩემს თვალებად“, ამბობს პოეტი და მართლაც — ის წიგნი, რომელიც ახლახან გამოიცა, სამუდამოდ შეინახავს თამაზ ბაძალუას ნათელ სახეს ჩვენს მეხსიერებაში.

ამრიგად, ჟურნალ „ცისკარმა“ 1988 წელს გაგვაცნო არაერთი კარგი და საინტერესო ნაწარმოები, მაგრამ უფერული და სუსტი ლექსებიც საქმოდ ბევრი დაბეჭდა. „ცისკარის“ პოეზია ნაწილია ჩვენი მწერლობისა, ისევე როგორც ჭიქა წყალი ოკეანისა. ისიც ატარებს მთელი პროცესის ღირსება-

სა და ნაკლოვანებას. შუქსა და ჩრდილს და მხოლოდ რედაქციის ვულგარული ან გემოვნება საქმეს ვერ შველის. ის განახლება, ეროვნული თვითგანმტკიცების პროცესი, რაც დაეუფლა მასებს, უნდა იგრძნოს და ასახოს ქართულმა ლექსმაც და პირველ რიგში — ახალგაზრდობის ჟურნალმა. ჭერჭერობით კი პოეზიასა და გარდაქმნის სულისკვეთებას ერთმანეთი ცერ უპოვნიათ.

— 1989 —

რინამისჯილი

„ქიანბველა მაშინ იღუპება, როცა ფრთა გამოუვა, მაგრამ უკვდავება ფრთების გარეშე არ არსებობს“, — ასე იწყება გური ოტობაიას (ფეტელავას) რომანი „სიცოცხლემისჯილი“. ეს არის წიგნი, რომელიც მიეკუთვნება ავანგარდისტულ მწერლობას, ე. წ. „ძნელ ლიტერატურას“, რომლის აღქმას სჭირდება სპეციალური მომზადება. აქ ორიენტირი მიმართულია არა რთულის გამარტავებისაკენ, არამედ — მარტივიდან რთულისაკენ, უფრო სწორად — სტიქიურად რთულ ცხოვრებას შეესატყვისება ადექვატური ფორმა. ამიტომ ცდილობს ახალგაზრდა პროზაიკოსი ექსპერიმენტული ხერხით სულის მოძრაობის ფიქსირებას.

როგორც ვიცით, საბჭოთა სისტემა ექსპერიმენტული იყო, მაგრამ ხელოვნებაში ექსპერიმენტს კრძალავდა. საბჭოთა სისტემა რევოლუციას განადიდებდა, მაგრამ ხელოვნებაში რევოლუციას უარყოფდა. იგი ამკვიდრებდა ფსევდო-რეალიზმს, მარტივ, გამჭვირვალე ფორმებს, რომელთა შეფასება ოფიციალურად არ უნდა გაძნელებოდა. ეს ხდებოდა ხალხის სახელათ და თითქოს მასა მართლაც ელტვის სინათლესა და სიმარტივენს. მაგრამ თუ ხელოვანი ცდილობს ახალი გზის გაკაფვას, იგი იოლი აღსაქმელი ვერ იქნება.

გური ოტობაიას რომანი მრავალმხრივ სპეციფიკური ნაწარმოებია. ამ ნაშან-თვისებათა გათვალისწინების გარეშე წიგნს მკითხველი ვერ ეყოლება. თანაც — არ კმარა ერთი წაკითხვა. ავტორი მოითხოვს, რომ ამ წიგნს სჭირდება შეს-

წავლა, გააზრება და არა მხოლოდ წაკითხვა. ეს უკვე პრინციპული პოზიციაა, ესოდენ ჩვეული ავანგარდისტებისათვის, რომლებიც ქმნიდნენ თავიანთ სამყაროს, გამოთიშულს მკითხველსაგან. ისინი თითქოს არ წერენ მკითხველისათვის, რაღვან ქაღაღებზე მასზე ამაღლებას, ახალი ქეშმარიტების წუღოქას. ხოლო ქეშმარიტება ჩვეულებრივ მარტივია. მაგრამ მისი პოვნისა და მიგნების, გამოვლენის პროცესი გვიჩვენებს ნეცნობას, პიროვნების სულიერ ოდისეას, დრეიფს ანუყოღან წარსულსაკენ. მშობლიური სამყაროჲ იღუმალებას.

რომანის სამოქმედო არეა კოლხეთი. გეოგრაფიულ გარემოს ამ წიგნისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ არა კონკრეტულს, არამედ — ზოგადად აღებულს, ზოგადად გააზრებულ სულს კოლხეთისას. მწერლისათვის ეს არის მთავარი. სატანჯო და ოდაბადე კონკრეტული ადგილებია, რომელთაც მიწასთან უნდა დააკავშირონ ის არქაული, უძველესი, ლეგენდური მოტივები, რომლებიც გადმოეცა დღევანდელობას. ამ თვალსაზრისით ავტორი ცდილობს ტოპონიმების შენარჩუნებას (ქურია, ჩხოუშია...). ეს საყრდენი წერტილებია, რომლებიდანაც დაძრული ასოციაციები აღადგენენ გარდასულ, მეხსიერებაში შემორჩენილ ყამს. ამგვარი პლაცდარმის გარეშე თხრობა კოლორიტს დაჰკარგავდა და ამორფულ სიტყვათა გროვად იქცეოდა. მაგრამ მწერალს კოლორიტი თავიანებურად ესმის. მას არ აინტერესებს კოლორიტის ეთნოგრაფიული გაგება ან თანამედროვე ელფერი. მისთვის ყველაფრის განმსაზღვრელია კოლხეთი. და ეს პირველ რიგში ვლინდება პერსონაჲთა სახელებსა და გვარებში (პალიძონია, ყინი ანთარი, მაფა, ჰიჰე კეეკეე. მაკრონია). პალიძონია და მაკრონია გეახსენებენ უძველეს ქართველურ ტომებს. ასეთი გვარები არ არსებობენ. მწერლის ფანტაზიამ ისინი შეთხზა გარდასული დროის აღსადგენად, ისტორიული სულის შესანარჩუნებლად. მაფა და ყინი ანთარი მითოლოგიური პერსონაჲებია. არც ისინი არსებებულან რეალურად. მაგრამ ავტორის მიზანია ისტორიისა და მითოსის გაერთება თანამედროვე კოლხის შექმნებაში, მისი დაკავშირება უძველეს დროსთან. ამიტომ ეძიებს ყინი ანთარისაგან ზანთარაიას წარმო-

მავლობას, ოდრიას პალიძონთა მეფე ოდიოსთან კავშირს და ა. შ. ამგვარ ხერხს ხელოვნურობაც ახლავს. მაგრამ ეს წინააღმდეგობა არის დაშვებული და მოფიქრებული. მწერალს არც რეალისტურ-ყოფითი და არც ისტორიულ-ფილოსოფიური წიგნი არ დაუწერია. იგი ქმნის შინაგანი მონოლოგის თანამედროვე ვარიაციას, რომელიც გარეგნულად დროისაგან თავსუფალია. შინაგანად კი ჩართულია იმ საბედისწერო მოვლენათა კარნავალში, რომელშიც მოექცა კოლხეთი, საქართველო. გმირები თანამედროვე მოქალაქენი არიან. მაგრამ მათი ბიოგრაფიები, თავგადასავლები წარსულს უკავშირდება და მოიცავს მწუხარებით აღსავსე მთელს საბჭოთა პერიოდს. ეს უკვე მათი რეალური ცხოვრებაა, რომელშიც გამოკრთის წინაპართა სული. ამიტომ მსჯელობს ასე გატაცებით გენეტიკაზე ბონდო პალიძონია. ჩანს, მას ხშირად უფიქრია შორეულ საწყისებზე, არა მარტო ახლობლებსა და თავის წარმომავლობაზე, თავის პუნდოვან ისტორიაზე.

ზოგჯერ გარეშო მხოლოდ სააზროვნო მასალაა. ამგვარად კი მას თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს. იგი თავად არის კვლევრს, განცდისა და შეცნობის საგანი. მწერალი ცდილობს კოლხური ტოპონიმების პიუზებით შექმნას ინტიმი და კოლორატი (ობოჯე, მუხურხინჯი, ოხოხულე, ქვიშილი, ონწყვეშია, უჩაღალი, წყვერემია, მუნჩია). მაგრამ უკიდურესობას ახლავს ცალმხრივობაც და ხელოვნურობაც. ეს სახელები ქართველი მკითხველისათვის უცნობია. ისინი მხოლოდ ახლა შემოდიან ლიტერატურაში და შემოაქვთ ეთნოგრაფიული ელფერი. ალბათ საკმაოდ დრო უნდა გავიდეს, ვიდრე ისინი დამკვიდრდებიან ჩვენს ცნობიერებაში, ანდა ისეთი ძალით უნდა აედერდნენ, რომ ჩვენი სულის ნაწილად იქცნენ. მაგრამ ესეც ექსპერიმენტის ნაწილია. გური ოტობაია თვლის, რომ ქართულ ენასა და ლიტერატურაში მაქსიმალურად უნდა შევიდეს კოლხური ტოპონიმები, სახელები, გვარები, სიტყვები. ამ ტენდენციას ჰყავს სახელოვანი მოთავენი. მაგრამ მან არჩეულნენ ზომიერებას, რათა ქართულს შერწყმოდნოს, რაც არ გააჩნდა და გაამდიდრებდა მას. გური ოტობაიასათვის ასეთი გაცხრილვა, ევფონიის დაცვა ზედმეტია. საჭიროა კოლხური გარემოს მასობრივად შემოსვლა ქართულ ცნობიერებაში, კოლხური სიტყვებით მისი აღვსება. (ორკოლი, ძღაბი,

რინა, ჭიკე, მაჭირახინაფალი, ლეკენჭყო, ჭიმაყონერი, ჭიმა-
დი, ყვარია). საამისოდ არის შეთხზული პალაძონიების საგა
და ოდაბადეს მითი, ერთობ ბუნდოვანი და რთული, რო-
გორც თავად ცხოვრება და თავად ფსევდონიმიც — ოტობაია
მეგრულ-ქანური სამყაროდან არის აღებული (გავიხსენოთ
„დიდოსტატის მარჯვენის“ ლაზი პერსონაჟი). არც გვარი ქა-
ნია არის შემთხვევით მოხმობილი. უშორეს წრეში ავტორის
ფანტაზია უბრუნდება ელინურ სამყაროს და მცირე აზიას,
როგორცაა ჯერ კიდევ ქრისტემდე უცუაქციეს კოლხური
ტომები, მაგრამ გვარ-სახელებსა, ტომონიმებსა და მითებში
დარჩა უძველესი ეპოსის მოგონება. ავტორის ოცნებაა მოგო-
ნებაში მაინც გამოვლინდეს კოლხეთის პერალდია. შესაბამი-
სად — დროები არეულია, აწყოს დროს ერთვის პრეისტო-
რია, „ხალხის მტრის“ ამბავი, სხვადასხვა პერსონაჟთა თავ-
დადასავალი, სიუჟეტური ბანი არ არის ნათელი და გამჭვირ-
ვალე. კომპოზიციაც შეგნებულად დარღვეულია. ავტორი (ანუ
პერსონაჟი) ფიქრის ენით გვესაუბრება. მონოლოგში ერთმა-
ნეთს ენაცვლება სხვადასხვა სახე, დეტალი. წარსული ხელახ-
ლა აღდება და ფანიცდება. შრიფტის მონაცვლეობით, წინა-
დაღების მოშველიებით ავტორის თხრობას გამოეყოფა პერ-
სონაჟის შინაგანი მონოლოგი. მაგრამ ეს იმდენად ძნელდე-
ბა, რომ გვიჭირს გარჩევა, სად მთავრდება ერთი და სად
იწყება მეორე. ვფიქრობთ, ავტორი უნდა მორიდებოდა ქარბ
სიუჟეტურ განტოტვას, რადგან პერსონაჟთა სახეები უფე-
რულდება და მახსიერებიდან გვეკარგება. შეიძლება ასეთიც
იყოს ჩანაფიქრი, რათა მონოლოგს მისცემოდა გარუვნულად
ქაოსური სახე, მაგრამ ასეთი პრინციპი წამგებანია. მაგალი-
თად, გავიხსენოთ ცოლქმარი კოჩია და ცირა შკვიტინიხე.
კოჩია პალიძონიას ძმაა არღამელი, ფასზეც ეჭვიანობს იგი.
კოჩიას ჰყავს ვაჟი ბონდო (როგორც შემდეგ ირკვევა მისი
შერლი არ ყოფილა). კოჩიას დედაა ცარო მუშქია. ბონდოს
მამა აღმოჩნდა ჯეგე სანთარაია. კოჩია ჯეგეს ცოლს ძმის-
წულია. იწყება ბონდოს დრამატული ცხოვრება. იგი მსოფლ-
განყდით ჰყავს ჯეგეს, რომელსაც ახალგაზრდობის ეპოს გერ-
მანიაში უსწავლია. ასევეა განტოტვილი სხვა სიუჟეტური ხა-
ზები (მაგ. მათასი, არღამელისა, ჯეგესი და სხვ.). შეიძლება
სიუჟეტური მასალის სიუხვე უნებლიე რეაქციაც იყოს ამორ-

ფული პროზისადმი. მაგრამ აქ ზომიერება ირღვევა და ფაქტიურად მკითხველს აზბის გამოტანა უქირს, თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, ესეც ავტორის პრინციპია: წიგნი უნდა შევსწავლოთ, არა მხოლოდ წავეკითხოთ. ამგვარი ძალდატანება იშვიათად არის გამართლებული. არის ცდა ამ ნაკლის შევსებისა ინტელექტუალური ტირადებით. მაგ. ჯეკე ზანთარაია აყალიბებს თავის ფილოსოფიას, ჭიანჭველების მაგალითით ადამიანური ცხოვრების არარაობას ასაბუთებს. იშველიებს ლათინურ სიბრძნეს, ბონდო თავის არასრულფასოვნების კომპლექსს იკვლევს. თავის ფსიქიკურ პროცესებს უკვირდება, მსჯელობს სექსსა და ფსიქოზზე, იგონებს კლეოპატრას ისტორიას. საამისოდ მოხმობილია სპეციფიკური მასალა, რაც მხოლოდ საქმეცნაერო ინფორმაცია როდია. იგი გახსნილია პერსონაჟის ცნობიერებაში და წარმართაფს მის ცხოვრებას, როგორც ბედისწერა. ბონდოს „ცნობიერების ნაკადი“ ამხელს მის სულიერ დებრესიასა და აშლილობას: «მარწყვის მდელი, ბერგმანი, არა რასკოლნიკოვის სიზმარი. რა აწრილებს კლდეთან შექუჩებულ ხალხს?! ხელებს ისე სწევენ მალა, თითქოს ცა ექცეოდეთ თავზე. პომპეის ტრაგედია. ვეზუვი». ბონდო ძმათამკვლელი კაცის—დემონური სულის მქონე ჯეკე ზანთარაის უკანონო შვილია და ეს მისი ტრაგიზმის სათავეა. საერთოდ გური ოტობაია განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს პერსონაჟის ფსიქიკას, ტემპერამენტს, მიმართებას წინაპრებთან. იგი ცდილობს გმირის ზასიათი შინაგანი ხილით დაადგინოს. ამიტომ ნაკლებად მიმართავს პორტრეტს, ზასიათის ტრადიციულ წიგან-თვისებას, რომელსაც გარეგნულ ატრიბუტად მიიჩნევს. მას კი ადამიანის შინაგანი ცხოვრება აინტერესებს, მისი არაცნობიერების გადმოსვლა ცნობიერში. ამ ასპექტში იგი ფსიქოანალიზსაც იშველიებს. ხოლო მხატვრულ ხერხებად არჩევს შინაგან მონოლოგსა და „ცნობიერების ნაკადს“. პერსონაჟის მიერ სულის სიღრმეში მოგზაურობა მთავრდება კოლხეთის ისტორიასთან მიხატებით: „ჟინი ანთარის პირველი უჯრედი კოლხური მითოლოგიის წიაღიდან წარმოსდგა“. ჟინი ანთარი მეტყაბელია ჯეკე ზანთარაიასი. ხოლო ზანთარაიას ვაჟია ბონდო ჰალიძონია. ასეა გადახლართული ხალხის ბედი პერსონაჟის ისტორიასთან. ამ თვალსაზ-

რისით საგულისხმოა შინაგანი უიაროვრო ბონდონა და ჰიქე
 კვეცვის შორის (შეიძლება ითქვას ეს სახელი არ არის მარჯ-
 ვედ შერჩეული — მისი მსჯელობა პეროიკულია, ხოლო თა-
 ვად იგი ღიმილს იწვევს. სახელის ფონეტიკურ ელერადობასაც
 დიდი ძალა აქვს) ოღოიასა და პალიძონიების პირველსაწყისი
 ულანურ სამყაროშია, ასოციაციურ ძიებას მივყავართ ტროს-
 თან და პომეროსის „ილიადასთან“, რომლის მიღმა არაფერია
 მოჩანს. მაგრამ კოლხეთის წინაპარნი აქ ელინელთა ტოლფას
 ძალად მოჩანან. პეროიკული წარსულის გახსენება და ცოდ-
 ნა იმიტომ არის საჭირო, რომ «ერთხელაც აზვირთდნენ აბ-
 შილები და შვეითინები, მაკრონები და მოსხები, ჭანები და
 პალიძონები, ჩვენი ნაღდზე უნაღდესი წინაპრები, ოდესღაც
 ცას რომ ეპოტინებოდნენ». მათი დღევანდელი შთამომავალი
 კი სიცოცხლემისჯილია. მას მრავალი სევედა უღადრავს
 გულს. იგი ლენსტალბერის დროებამ მელანქოლიკად და ქო-
 ლერიკად აქცია. ამიტომ ფიქრობენ პერსონაჟები ესოდენ
 ბევრს და მოქმედებენ ესოდენ მცირედ. ჭვრეტა, სულს ქვეს-
 კნელში ჩაღრმავდება, წინაპრების ძიება საინტერესოა, მაგ-
 რამ ეს არაპრაქტიკული კაცის პროგრამაა თუმცა ჰევიანისა
 და განათლებულისა, მაგრამ ამავე დროს — ნერვებდასუსტე-
 ბულისა, ვინც ბრძოლას მოგონება არჩია. წიგნის ენაც შესა-
 ბამისად არის რთული, მიახლოებული ტერმინოლოგიურ
 სტილთან. ლექსიკურად იგი მოიცავს ერთის მხრივ — სამეც-
 ნიერო ცნებებს, მეორეს მხრივ — შეგრულ სიტყვებს, რომელ-
 თაც აერთებს ფიქრის ენა, დახვეწისა და ვალამაზების ფა-
 რეში. მაგრამ ამ ექსპერიმენტულ წიგნში შენარჩუნებულია
 სავსებით ტრადიციული სინტაქსი. ალბათ იმიტომ, რომ სიმ-
 ძიმე არ გადადის ენის ექსპრესიაზე. ხოლო უჩვეულო ფაქ-
 ტორთა სიზრავლე რომანს საერთოდ დაუკარგავდა მკითხველს.
 ამდენად ავტორს აინტერესებს კონკრეტული სიროთულე. ამი-
 ტომაც წიგნის მთლიანობაში აღქმა თუ ძნელდება, იოლად
 იკითხება ცალკეული ეპიზოდები, მათ არც ენობრივი ექსპრე-
 სია და არც აზრობრივი დინამიკა არ აკლიათ. „ჭალადიდის
 დასასრულს, სადაც შიშისმომგვრელი ცოცხალი ღობით შე-
 მორავებული ჯარგვალი ტორტმანებს, ღია კარიბჭეს თავაწე-
 ულები გადამბიჯებენ და სააღდაც ხსოვნის იწროებში ცირა
 შეკითხიან დალალებიც აიბურღება. იცოდა ჰიქე კვეცვამ

მაცდუნებელ ჰიშკარში შესვლა რასაც მოასწავებდა, ან იქა-
ური წალკოტი რანაირი აკრძალული ხილით დაუხედებოდა,
ან წუთისოფელზე ფიქრი თითოეულს თავისქალას როგორ
აუკვარჩხალებდა, მაგრამ მისი მოხეიმე სული მწუხარების
ბორკალებს განიშორებდა, შეყვარებულთათვის უშურველ
ღიმილს იმწაფებდა ტუჩებზე. ამღერებული შაშვის ყელის-
მავკარ მემბრანას ჩამოსწევდა სიცოცხლის ფირფიტაზე და
ჯადოსნური მუსიკით თვრებოდა. თვალის დახამხამებაში აღ-
მოცენდებოდა ხნულში ჩაწვეთებული სიმინდის მარცვალი.
ზღვასავით ირწეოდა ყანა, და რადეცან საწუთროს, ერთადერ-
თი, გონნათელი ადამიანილა დაშთა, ღამის ფილტვებს არღევ-
და შიჯნურთა გადასარჩენად“.

ავტორს დაუძლეველი დარჩა ერთი პრობლემა! იგი წერს
კონცეფციურ, ინტელექტუალურ რომანს. მაგრამ ჰარბად
შემოაქვს სტილიზებული, ეთნოგრაფიული ელფერის მქონე
მასალა. უფრო სწორად — იგი ქმნის ამ მასალას და ამავრებს
რეალურ მიწაზე. მაგრამ აკლია დამაჯერებლობა და ის პერო-
იკული პათოსი, რაც მთელს წიგნს გასდევს. გარდა ამისა,
სუსტია და უფერული დიალოგები, რაც აძლიერებს ხელოვ-
ნურობის შთაბეჭდილებას. ალბათ ამ თვალსაზრისით რომანს
სჭირდება საკრძნობი კორექტირება.

„სიცოცხლემისჯილი“ (მეგრ.—რინა მისაჯებული, რინა—
ყოფნა) გური ოტობაიას (ფეტელავას) რომანი ტრიადის პირ-
ველი წიგნია. დაველოდოთ შემდეგ წიგნებს.

— 1990 —

შენიშვნები ახალგაზრდულ პროზაზე

ჩვენ მეტწილად ახალგაზრდა პოეტებზე ვმსჯელობთ
ხოლმე, პირველ ლექსებს თუ წიგნებს განვიხილავთ. მაგრამ
მათ თანატოლ პროზაიკოსებს ნაკლებ ყურადღებას ვაქცევთ.
იქნებ ეს ბუნებრივიც იყოს, რადგან პოეტი ენის ფენომენის-
გან განუყოფელია. ენაში გადაღის ფსიქიკა, ტემპერამენტი,
პირველადი გრძნობები და შთაბეჭდილებანი. ამდენად — გა-
ნუზომელია ინტუიციის მნიშვნელობა. იშვიათი გამონაკლი-

სის გარდა, პოეტები ერთბაშად გვევლინებიან დასრულებული სახით. ისინი თითქოს კი არ იზრდებიან, არამედ მოულოდნელად ამოხეთქავენ ტრადიციების მიწიდან, როგორც ვულკანი თუ გეიზერი. ხოლო პროზაიკოსი თანდათან ეჩვევა სივრცეს, მასალას, სწავლობს სიარულს, შუქსა და ჩრდილს, ბოროტს და კეთილს. მისი ინტელექტუალური და ემოციური აღმავლობის უამიჯ გვიან დგება, თუმცა გამონაკლისი აქაც არსებობს (გავიხსენოთ გოეთე, თ. მანი ან შოლოხოვი).

ის მოთხრობებიც, რომლებიც 1985 წელს „ცისკრის“ ფურცლებზე დაბეჭდეს ახალგაზრდა პროზაიკოსებმა, ავლენს ავტორთა ნიჭიერებას, გემოვნებას, ცოდნას, ხედვისა თუ ჰერეტიკის უნარს. მათ მოაქვთ სიახლე და სინედლე, უარყოფისა და დამკვიდრების პათოსი, თანამედროვე ცხოვრების რიტმის შესატყვისი. ეს მოთხრობები ფაქტიურად ფრაგმენტებია იმ სამყაროსი, რომლის კონტურები ახლა იკვეთება ფანტაზიის ნისლიდან.

ახალგაზრდა პროზაიკოსებს აქვთ აბსტრაგირებისკენ მიდრეკილება, პირობითი სივრცე — დროის, ზეპიროვნული ვნებებისა და ზასიათების ზატვის სურვილი (მ. ალექსიძე, მ. აბაშიძე, მ. დოლიძე, ლ. იმედაშვილი, ზ. კალანდია), რომლის საწყისია შეცნობის პათოსი, ინტელექტუალური ჰერეტიკა, სიმბოლურ-ალეგორიული აზროვნების წესი, რაც არაიშვიათად ხელოვნურ ელფერსაც ატარებს. ზოგჯერ თავს იჩენს რეალობის გავრცობის უინი, როცა უჩვეულო ჩვეულებრივი ხდება, მიუწვდომელი — მახლობელი, როცა ფანტასტიკა რეალობად, ადამიანურ შეგრძნებათა ნაწილად იქცევა (გ. ჩოხელი). ამავე დროს იგრძნობა ეპოქის რიტმი, ურბანული ყოფის სულისკვეთება, თავისი სტრესებით, ნევროზებით, ოცნებებითა და იმედებით (გ. ლომაძე, ა. მხეიძე). თანდათან ქრება ხასიათი, როგორც რეალისტური პროზის ნიშან-თვისება და მის ადგილს იჭერს პიროვნების სტრუქტურა, მისი შინაგანი არსი.

როგორც გვახსოვს, რეზო ჭეიშვილმა მკილის სიმბოლიკით დაიწყო „მეოთხე სიმფონია“. ბოლოს ბესომ აღიარა, რომ იგი ერთი უმწურო მკილია და მეტი არაფერი. ხოლო გოდერძი ჩოხელი ჩრჩილის თავგადასავალს გვაცნობს, რომელიც წიგნის ფურცლებზე დაიბადა და მთელი ცხოვრება იქვე გაატარა ისე, რომ არავის შეუწუხებია. გაუცნაურება და ჰიპერ-

ბოლიზება გ. ჩოხელის მხატვრული ხერხია. იგი ეძებს და პოულობს თხრობის უჩვეულო აზრობრივ მოდუსს, უშეებს უაღრესად ზღვრულ პირობითობას. შემდეგ კი რეალისტურად აღწერს საგანს, მოქმედებას, მოვლენას. ახალგაზრდა მწერალი ყოველთვის გვთავაზობს ორიგინალურ, ქართულ მასალას, წერს საინტერესოდ, პრობლემურად, ამავე დროს — სადა ენით (გავიხსენოთ — „ხანმატის მთვარე“, „თევზის წერილები“, „არწივთან ფრენა“, „ადამიანთა სევდა“).

შეიძლება ითქვას, მან წარმოსახვის პრინციპი, როგორც ხერხი. ისეხა კაფკასაგან, ან იქნებ სულაც თავად მოიაზრა. მაგრამ რადგან არსებობს ანალოგიური წარმოსახვის და თხრობის დიდი წინაპარი, მაინც მასზე უნდა მივეუთითოთ. ის კი უნდა შევნიშნოთ, რომ გ. ჩოხელი ბუნებრივად წერს გაუცნაურებულ გარემოსა და განცდებზე. რაც იმის ნიშანია, რომ ამოდის თავისი ფსიქიკიდან და ცნობიერებიდან, ე. ი. მინიმუმამდე დადის გავლენის როლი და მნიშვნელობა. „ჩრჩილის აღსარება“ ანალოგიური პრინციპითაა დაწერილი. ჩრჩილი თავად გვიყვება თავისი ოდისეის ამბავს, ისე სადად და უბრალოდ, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ასეთი გულისტკივილით მხოლოდ ადამიანს უნდა ემეტყველა. ცხადია, ეს ასეც არის. მწერალი ჩრჩილის წილბით გვეჩვენება და გვესაუბრება. მაგრამ მხოლოდ ის მწერი, ცხოველი, მცენარე თუ ნივთი არის საინტერესო, რომელთა გაადამიანურება, რომელთა აღვსება ხდება ადამიანური გრძნობებით, ე. ი. უნდა მოხდეს მათი არსის ილუზიური თარგმნა ჩვენს ენაზე. თუ მწერალმა ეს ვერ შეძლო, მაშინ პირობითობა ირღვევა და ვერც ჩრჩილის აღსარებას დაეიჭერებთ. გ. ჩოხელი კარგად ახერხებს თავისი ბუნების გარდასახვას ანუ სულიერ და უსულო საგანთა დაახლოებას ადამიანურ სამყაროსთან. ავტორის რეალისტურ თხრობას მუდამ ახლავს სიმბოლურ-ალეგორიული პლანი, გამომდინარე ფანტასტიკური საწყისიდან, რომელთა შერწყმას მოულოდნელად, თითქოსდა სტიქიურად, მიეყავართ კონცეფციურ პროზასთან.

სრულიად სხვაგვარი თვალთახედვის პროზაიკოსია მიკა ალექსიძე. იგი გარეგნულ სურათებს არ ხატავს — შინაგან, ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს გვთავაზობს. მოქმედების გან-

ვითარებაშიც აინტერესებს არა დინამიკა, არამედ — მოვლენათა არსი. ამიტომ თითქოს შეყოვნებული კადრებით გვიჩვენებს დეტალებს, სახეებს, პერსონაჟთა სულიერ მდგომარეობას, მათ განცალკევებულ, სხვათათვის უცხო ბუნებას. ასეთივეა მოთხრობა „ოტლე“. მას სულ ორი პერსონაჟი ჰყავს — ოტლე და გიო. ამ ორ ადამიანს ერთმანეთთან აკავშირებს ცხენებისადმი სიყვარული, ხოლო თავად „ბებერი, გაძვალტყავებული, კაფანდარა“ ოტლე ცხენს დამგვანებია, ცხენოვით ჩამოგრძელებია სახე.

მკა ალექსიძე დეტალებსა და ნიუანსებს ერთგვარად იღუმალებით, ბურუსით ფარავს, თითქოს არც უნდა საგნები ნათლად და კონკრეტულად დაგვანახოს. მკითხველი მისგან გამოიტანს არა შინაარსს, არამედ — გრძნობას, ჩანაფიქრის თანახმად — კონცეფციასაც. მაგრამ მისი მიკვლევა და გააზრება ერთობ საძნელოა. მ. ალექსიძე კარგად არის დაუფლებული წერის მანერას, სტილს, ენას. ზოგჯერ სანიშნოდაც კი მეტყველებს: „იღგა ოტლე, ეს უსაშველი სევდა, ალექსილი, ირიბი თოვლით თოვდა და ცხელოდა. ეს დრო ივსებოდა ღვთაებრივი ჟღერით და არა ოტლეს მოცახცახე ლოყები ჰაერით, დრო ცახცახებდა“. როგორც ვხედავთ, ავტორი პოეტური მგრძნობელობის მიხედვით თხზავს მოთხრობას, სურს სიტყვათა ნაირფერი რკალით, მათი ტალღისებური მოძრაობით წარმოსახოს ორი პერსონაჟი, მათი მეგობრობა და ასე შეგვაყვაროს ისინი. მაგრამ აშკარად ხელს უშლის ბუნდოვანი მეტყველება, რაც, ცხადია, პოეტურობის ინერციაა, თუმცა ავტორი მას თავისი აზროვნების სტილის ნაწილად მიიჩნევს. მ. ალექსიძის სხვა მოთხრობებსაც გასდევს ბუნდოვანების ნისლი, როგორც იღუმალი და შეუცნობი ძალა. მათშიც ცალკეული პასაჟები ჩინებულია მაგ., „მღუმარების მეჭლისიდან“: „და შენობის მაგიერ, ვხედავ, უცხო ნაკვეთებად დარღვეული, ნათქორალი, გადარეცხილი ქალაქისა და ფიქრების ფონზე, აქვე, სულ ახლოს კუთხეში, შტორების უკან, საოცრად დაპატარავებული ერთი ციდა, თეთრ, უსაშველოდ განიერ, ფართო პერანგში ჩამძვრალი ქონდრის ქალად ქცეული დედაჩემი დგას, ყდაშემოცვეთილი ბიბლიით ხელში“...

განსჯა, ანალიზური სტილი, რომელიც ესოდენ გავრცელდა ოთარ ჭილაძის პროზის მეოხებით, მაშინ პოულობს ნამდვილ აღიარებას, როცა შეერწყმის ეპიკურ ხატვას, ფილოსოფაურ აზროვნებას ან ლირიკულ მედიტაციას. მ. ალექსიძე ლირიკოსის სიფაქიზით გრძნობს სიტყვის ფერსა და მუსიკას. მაგრამ აკლია მიდრეკილება სიუჟეტური თხზვისა და გამოკვეთილი აზროვნებისკენ. ეს საერთო ნაკლიცაა ახალგაზრდული პროზისა, არა მხოლოდ დღევანდელისა. ალბათ საჭიროა დრო, დაკვირვება, გამოცდილება, რადგან პროზაიკოსი, განსხვავებით პოეტისაგან, სტიქიური აფეთქების იმედად ვერ იქნება.

საინტერესოა ლაშა იმედაშვილის ეტიუდები, რომელთაც საერთო სათაური აქვთ — „ჩემი სახელოსნო“. ახალგაზრდა პროზაიკოსი მიმართავს სიმბოლურ-ალეგორიული თხრობის ხერხს, ხატავს გამოგონილ ქალაქს, გამოგონილ ადამიანებს, რომლებიც ავტორის აზრიდან იშვინენ. მთელი ცაკლი ერთგვარი გონებაჰვრეტით არის შექმნილი. ამოსავალია იდეა, აზრობრივი სქემა, რომლის თანახმადაც ეტიუდების მთავარი გმირია არა ადამიანი, არამედ ქალაქი. საგრძნობია ნადრევი აკადემიზმი. უნდა ვისურვოთ, რომ ავტორმა რეალური ცხოვრების შუქ-ჩრდილები გვაჩვენოს. ჰვრეტის, განსჯისა და ანალიზის დრო შემდეგაც მოვა. იქნებ ჯერ უკეთესი იყოს ხედვა და არა ჰვრეტა, რადგან უამისოდ ქრება ემოციური მუხტი. ხოლო თუ თხრობამ გრძნობები არ გააღვიძა, ისე მკითხველი არ მიიღებს, რაც უნდა ჰქვიანურად მეტყველებდეს ან აზროვნებდეს ავტორი.

ანა მხეიძის სახელი პირველივე მოთხრობით გახმაურდა (იგულისხმება „არჩევანი“, რომელიც აგრეთვე „ცისკარმა“ გამოაქვეყნა). მოსალოდნელი იყო, რომ ახალგაზრდა ავტორი მტკივნეულ პრობლემებს, თანამედროვე ცხოვრების რიტმს მეტი ძალით გადმოგვცემდა, დახვეწდა თავის ოსტატობას, განავრცობდა თვალთახედვის არეს. მაგრამ ასე არ მოხდა. ახალი მოთხრობა „აღმოსავლური ტკბილეულობაც“ ყოფით მასალაზეა აგებული. ავტორი გვაცნობს სამი ქალის ცხოვრებას, ყოველდღიურ ამბებს, კონფლიქტებს, წვრილმანებს, რომლებიც თითქოს უმნიშვნელოა, მაგრამ მათ ცხოვრების

გზას უცელიან, რადგან მთავარია არა ფაქტის სიდიადე, არამედ — განცდღის ხარისხი. კარგია ცალკეული ფრაგმენტები. მაგრამ მთელი ნაწარმოებიც არსებითად ფრაგმენტების კრებულია, რომელსაც არა აქვს გამაერთიანებელი სიუჟეტი, ან კიდევ აზრობრივი მოდელი.

შერაბ აბაშიძემ, ა. მხეიძის დარად, პირველივე მოთხრობით მიიპყრო ყურადღება. ეს გახლდათ „აქეთ მაშხალები, კეანომოდო“ (მას პირველი გამოცემაურა გურამ ასათიანი). შეიძლება ამ წარმატებამ დააბნია, ფსიქოლოგიურად განაიარაღა ახალგაზრდა ავტორი და მას კრიზისის საკმაოდ ხანგრძლივი ეპი დაუდგა. ბოლო ხანს იგი ისევ იკრებს ძაღლას და გეაგრძნობინებს თავის უნარს. ამისი დასტურია მოთხრობა „ცეცხლში განბანილნი“ — ერთგვარი პოეტური ზმანება. მოქმედება გადატანილია შორეულ ეპოქაში, როცა საქართველოში ქრისტიანობა ვრცელდებოდა. არსებითად ამ ნაწარმოებს სამი პერსონაჟი ჰყავს, სამი განსხვავებული თვალსაზრისის გამომხატველი — უღმობელი მეფე ასპარუგი, მხატვარი თორღვა და მასხარა ქერბოქაი. ერთმანეთს უპირისპირდება ტირანი მეფე, მისი დიქტატორობა და ხელოვნება, როგორც გართობისა და უკვდავყოფის სინთეზი. ქერბოქაი, ისევე როგორც თორღვა, სათნობასა და ადამიანურობას გამოხატავს, ხოლო ასპარუგი — გულშხეცობასა და ბოროტებას. მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მახინჯი და უმწეო ქერბოქაი არაეის უყვარს. მას არც ბოროტების ჩადენა ძალუძს. ამდენად მისი ადამიანურობის საწყისია სისუსტე, არასრულფასოვნება. ხოლო ასპარუგი ძლიერი და ძლევამოსილია. მაგრამ როცა სიკვდილის ზარი ჩამოჰკრავს, ისიც გულკეთილი და მოწყალე ხდება. ამრიგად — ძალა ბადებს ბოროტებას, სისუსტე-სათნობას. ასეთია მოთხრობის დედააზრი, რაც თავისთავად სადავოა.

როგორც ითქვა, „ცეცხლში განბანილნი“ პოეტური ზმანება თუ ილუზიაა. ავტორს არ უცდია ისტორიული მოთხრობის დაწერა — უბრალოდ, მან მოქმედება შორეულ დროში გადაიტანა, შეთხზა ზღაპარი თუ ლეგენდა სიყვარულსა და ბოროტებაზე, ტირანიასა და შემოქმედებაზე. მიუხედავად

ხელოვნური ფონისა, არაისტორიული მასალისა და აბსტრა-
გირებისა, მოთხრობა საინტერესოდ იკითხება. კარგადაა მო-
ძებნილი ნაწარმოების კონსტრუქციული მოდელიც (ავტორი
პირველი პირით ამეტყველებს ცალკეულ პერსონაჟებს და
არსებითად მათი მონოლოგის თუ აღსარების შერწყმით ლე-
ბულობს ნაწარმოებს). ასევე საგულისხმოა ასპარუგისა და
თორღვა-ქერბოქაის აზრობრივი ანტინომია:

„ცისკარმა“ გაგვაცნო მამუკა დოლიძის შვიდი ეტიუდი.
ერთი ალეგორიულია („ტიციანი“), მეორე — ფანტასტიკური
 („ტაძარი“), დანარჩენი — ლირიკული. „ტიციანი“ დიდი იტა-
ლიელი მხატვრის სტოიკურ ბუნებას გვაცნობს. მოხაზულია
ვენეციის ლანდშაფტი, დაცულია ადგილის კოლორიტი. თით-
ქოს ეტიუდი ისტორიული მასალის პოეტიზებაა, მაგრამ
თავდაპირველ შთაბეჭდილებას ცვლის ბიოგრაფიული თუ
წარმოსახული ფაქტის გახსენება მხატვრის ცხოვრებიდან:
„მაგრამ მის უღრუბლო ცხოვრებას სხვა დრო წამოეწია, რომ
ღრმა ღელეში სხვებთან ერთად მისი თავიც დაგორდებოდა,
მაგრამ ვერვის უმხელდა გულში ჩაკირულ ბალღამს“ (ტ. ტა-
ბიძის ერთი სტროფის პერიფრაზი). ამით იხსნება თხრობის
ალეგორიული პლანი, პერსონაჟის სახელის სიმბოლიკაც საც-
ნაური ხდება. ეტიუდი ჩვენი სინამდვილის ტრაგიკულ მოვ-
ლენათა გადატანა და წაკითხვაა შორეული ეპოქის ფონზე, ხე-
ლოვანის ხვედრის წარმოდგენაა საუკუნეთა შანძილზე.

მ. დოლიძე ამჟღავნებს თხრობის, ფრაზის კულტურას.
იგი, ისევე როგორც მ. ალექსიძე, კარგად გრძნობს სიტყვის
ნიუანსებს, ხშირად მეტაფორული ენით მეტყველებს, განსა-
კუთრებით მაშინ, როცა მოქმედებას კი არ გვიჩვენებს, არა-
მედ — განწყობილებას გვიზიარებს. ასეთ დროს იგი პოეტია,
კარგი სტილისტი, რომლის ტაქტი და გემოვნება მოსაწონია:
„ქალმა საღამო მოიტანა“, „ერთმანეთზე გადაკერებული სახ-
ლების მწკრივი შავ, წვიმით მოსარკულ გზაზე აირეკლა“,
„ქვევით ბაღი იდგა. მატარებლის სუნთქვა და კივილი ბგე-
რებად გარდაქმნიდა მის სიყვითლეშეპარულ სევდას“, „ბინ-
დისფერი სახლი ჩემთან ერთად გამოიძერწა, გამაგრდა, გაქ-
ვავდა და დანგრევის პირას მივიდა“, „ფერთა სიღრმეში ხე
გაშრიალდა, საყდარი აღსდგა და საქარავნო გზა სოფლისკენ

დაეცა“, „აივანზე კი შორეული ჩემი ბავშვობის დრო იწურება“ და ა. შ. ასეთი სახეების თხზვა შთაგონების გარეშე შეუძლებელია. მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ პროზაში მთავარი მაინც ეპიკური აზროვნებაა.

ჩვეულებრივ, არსებობს ლირიზმის მიღწევის რამდენიმე ფსევდო-ხერხი: მელანქოლიის, სენტიმენტალური განწყობილების, მშობლიური დიალექტის ექსპლოატაცია, ლამაზი, თავისთავად პოეტური ინფორმაციის მტარებელი სიტყვების დალაგება. მათგან განსხვავებით მაშუკა დოლიძე თავად ქმნის ახალ მეტაფორულ კონსტრუქციებს. უფროს თაობაში ბატონობს ანტირომანტიკული პათოსი, შეგნებულად უდარდელი მიმართება ენისადმი, ერთგვარი ანარქიული სტილი, რაც ბუნებრივი რეაქციაა ვ. ბარნოვის, კ. გამსახურდიას, მ. ჭავჭავიძის, ნ. ლორთქიფანიძის, დ. შენგელიას, კ. ლორთქიფანიძის დახვეწილი, მოწესრიგებული, პოეტიზებული სტილისადმი. მაგრამ, ეტყობა, ახალთაობის წიაღში ისევ ჩნდება სურვილი სახეობრივი არტისტიზმისა და რაფინირებისა, რათა სიტყვას, გრძნობას, წესრიგს დაუბრუნდეს ძველებური, ბუნებრივი მომხიბვლელობა.

მაგრამ ერთია სტილი და ენა. პროზაიკოსი უნდა ესწრაფოს, პირველ ყოვლისა, ცხოვრებისეულ სიუჟეტებს, რადგან ყოველი აზრი, მედიტაცია, სიმბოლო თუ ალეგორია ემყარება ამბავს, ეფუძნება რეალურ მასალას, რაც ისევე მარადიული და აუცილებელია, როგორც მიწა სიცოცხლისათვის. ერთიც უნდა ითქვას: ახალგაზრდა ავტორები არ მიმართავენ ექსპერიმენტებს — ისინი სარგებლობენ სხვათა ექსპერიმენტების შედეგებით, იყენებენ სიახლეს ზომიერად, უარყოფენ თხრობისა და თხზვის კლასიკურ მოდელს, უფრო ინტერესდებიან ადამიანის სტრუქტურის შინაგანი ჩვენებით. მათს ნაწერებში შემეცირდა დეტალების, ზუსტი ასახვის, სოციალობის, პერსონაჟის ხასიათის მნიშვნელობა. შესაბამისად — გამარტივდა სიუჟეტი, გაიზარდა აზრობრივი ფონდი. მაგრამ ჭერჭერობით რაც არის გაკეთებული, მხოლოდ ფრაგმენტები და დეტალებია, ვიმედოვნებთ — მომავალი მონუმენტისა.

„ყოველი საიდუმლო ამ ენასა შინა დამარხულ არს“, წერდა ათასი წლის წინათ იოანე ზოსიმე საბაწმინდელ-სინელი, საგალობელთა მთხზველი და წიგნთა გადამწერი, ეტრატთა მჩხრეკელი და მცირედ მხედველი.

ეს საიდუმლო მეტია, ვიდრე რიცხვთა სიმბოლიკა ან კონკრეტული შიფრი. იგი ენაში მოაზრებული ყოფიერების მისტრიკის მაუწყებელია, რომელიც არის პოეტის შთაგონება, — მასში შთასახული დემონური ძალის გამომხსნელი, სინამდვილის ანალოგის შემქმნელი. მისი იღუმალება მოქცეულია ენობრივი ექსპრესიის სიღრმეში, რომელსაც სწვდება მწერლის გუმანი და ამოაფენს სურათთა, სიუჟეტთა, იდეათა კარნავალად. ენაში დალექილია ხალხის კოლექტიური განცდა და გამოცდილება. იგი ნაციონალური მსოფლხედვის გამოხატულებაა, ეროვნულ მიმართებათა უფაქიზესი გამა, უკიდვანო სამყაროს დამტევი. ის, რაც ენით არ გამოთქმულა, ადამიანური ცნობიერებისათვის არარსებელია ან დაკარგული, მარადი წყვედიადით მოცული. ენა არის სამყაროს ცნობიერებაში არსებობის ფორმა.

მწერალი ენაში დამარხულ იღუმალებას მკვდრეთით აღადგენს, ე. ი. ამჟღავნებს მის პოტენციას და ახალ ხარისხში გადაჰყავს იგი. „ენობრივი საზრისი“ უკავშირდება „ერის საზრისს“, რადგან ნაციონალიზმის უმთავრესი წიშანი ენაა და ამიტომ არის სიტყვის შემოქმედი ყველაზე ღრმად შეჭრილი თავისი ხალხის ფსიქიკისა და ყოფის ლაბირინთებში. ხოლო ტექსტი ემორჩილება ხარისხის ცნებას, რაც ხელოვნების სპეციფიკაა და მას განასხვავებს ქმნილი, ერთხელ უკვე წარმოშობილი და აწ მარად ცვალებადი მატერიისაგან.

ტერმინებითა და ცნებებით გატაცება მოასწავებს ყოფიერებისაგან, ბუნებრივი ენისაგან დაცილებას ან მოწყვეტას. ამას ყველაზე უკეთ პოეტები გრძნობენ, ამიტომ მათი მეტყველება არც ცნებითია და არც ყოფითი, არამედ — ორიენტირებული მარადიული ენისაკენ, იმ ენისაკენ, რომლითაც იშვა და გამოვლინდა ნაციონალური ცნობიერება, ეროვნული გონი. ფრ. ნიცშე შენიშნავს, რომ ძველ ბერძნებს სიტყვის გაცილებით მცირე მარაგი ჰქონდათ, ვიდრე თანამედროვე

ერებს, მაგრამ შეუდარებლად უკეთ წერდნენ. ფორმალიზებული ენა ემოციისაგან დაკლილია, რადგან არ აქვს კონტაქტი სამყაროს იდუმალეზბასთან. იგი მეორეული, ინტელექტისმიერი მოვლენაა, ამდენად — ხელოვნური, ზედაპირზე განფენილი. პოეზიის ენა ყველაზე ნაკლებად არის ცნებითი, ტერმინებით აღნიშნული, რადგან იგი სიცოცხლის ინტუიციური განცდაა, პიროვნების ფსიქიკის გაალებაა, რომლის უხილავი სიმები უერთდება უძველეს ეპოსს, ბარბაროსობის ხანას. ეს მისტერია დაკულია ქვეცნობიერ ფსიქიკასა და ყოფით, აგრეთვე — ფიქრის ენაში. მაგრამ ფორმალიზებული ენა, როგორც ცივილიზაციის ნაყოფი, ებრძვის ყოფით ენას, ლამობს მის გამოფიტვასა და გადაგვარებას. ენობრივ ასპექტშიც აირეკლება კონფლიქტი ინსტინქტსა და ინტელექტს, ბუნებასა და კულტურას შორის.

ინდივიდი, ერი, კაცობრიობა — ასე მოიწრაფის სულიდან დაძრული ინსტინქტები, ამ ტრიადის გავლით იზიფრება და იფილტრება უჩინარი და რეპრესირებული მიდრეკილებანი. თანამედროვეობა, ისტორია, მითოსი — ასეთია ამ ჰორიზონტალის ვერტიკალი, რომელიც ძვეს სულის სიღრმესა და გარსმოჯარულ საგანთა წრეში.

თავის ტვინის მიერ მიღებული სიგნალები იმდენად უხვია, რომ ვერ ესწრება მათი სიტყვებად გამოთქმა. ამ ნაკლოვანებას ავსებენ მეტაფორა და შედარება. ისინი წამიერად ფერს უცვლიან სამყაროს ნაცნობ სურათს, ავსებენ და ავრცობენ მას.

ყველა სიტყვას თავისი ისტორია აქვს. ბევრი მათგანის აზრი ბნელშია დანთქმული, მაგრამ არაცნობიერად შეესატყვისება ფსიქიკის მოძრაობას და უნებლიეთ იმორჩილებს მას. ამიტომ აქვს ჰიპნოზური ძალა. მოვიგონოთ წმინდა მითოსური მნიშვნელობის სატყვა „გარდაცვალება“. „მკვდარი“ და „გარდაცვლილი“ დღეს სინონიმებია და ერთ მოვლენას გამოხატავენ. მაგრამ, ჩანს, ისინი სხვადასხვა დროში წარმოიშვნენ. „გარდაცვალება“, როგორც არაერთხელ მიუთითებიათ, ნიშნავს არა გაქრობას, არამედ სახეცვლალებას, სხვადყოფნას, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას. ეს სიტყვა მაშინ უნდა გაჩენილიყო, როცა ადამიანმა არ იცოდა, რა იყო

სიკვდილი. პირველყოფილი ადამიანი ხომ აიგივებდა დაბადებას და გარდაცვალებას, აკვანს და კუბოს, ქვესკნელსა და დედის წიაღს, სექსსა და სიკვდილს, ე. ი. ის ხედავდა სამყაროში მუდმივ მოგზაურობას, მატერიის მეტამორფოზის კონკრეტულ სურათებს. დაბადება — გარდაცვალების იგივეობა შემდეგ კლასიკურ მითებად წარმოისახა. ამიტომ დაღუპული ღმერთები ჩადიან ქვესკნელში და კვლავ ამოდიან. „გარდაცვალება“ ამ მისტერიის სიტყვად ქცევაა. ხოლო „კედომა“ ფიზიკური არყოფნაა. იგი მოგვიანებით უნდა გაჩენილიყო, როცა სული და ხორცი გაითიშა, ადამიანი სულის უკვდავებას დასჯერდა და ხორცს შეელია, თუმცა მოსპობა, მთლიანი გაქრობა მაინც ვერ წარმოედგინა.

საერთოდ ჩვენ ძალიან ცოტას ვწერთ სიტყვის მნიშვნელობისა და ღირებულებისათვის. ეს მაშინ, როცა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში მძვინვარებს „ლინგვისტური იმპერიალიზმი“. მწერალს ენა აინტერესებს როგორც გრძნობადი ფენომენი და არა როგორც გრამატიკული კატეგორია. ენის სისწორე და სიცხადე სრულიადაც არაა უნივერსალური საზომი და კანონი. ლიტერატურაში მთავარია საგნის ემოციური არსის გამოკვეთა და არა მართლწერის საკითხების ან უღლების სისტემის ზუსტი ცოდნის გამჟღავნება. ენის გრძნობა ანუ ალლო თანდაყოლილი თვისებაა, ნიჭის ნაწილი, შეუძლებელია მისი დაუფლება და შეძენა. ადამიანს მწერლად აქცევს ენის შინაფორმის, ენერჯის განცდა და ფიზიკური წარმოდგენა, სიტყვისა და საგნის პირველადი ერთიანობის მიღწევა. ენის ცოდნა, სინტაქსურ-მორფოლოგიური მოდელირების უნარი კი გენეტურად გადმოეცემა. ამეტყველება და ცნობიერების გაღვიძება ბავშვის არსებაში ერთმანეთისაგან განუყრელია. ენის ფორმას არ არღვევენ შეშლილები, არც გრამატიკულ შეცდომებს უშვებენ. სამაგიეროდ არღვევენ აზრის ლოგიკას. როგორც აღნიშნავს ზ. ფროიდი, ერთმანეთს ჰგავს ბავშვის მეტყველება, სიზმარი, შეშლილის საუბარი და პოეტის ოცნება. ყოველი მათგანი კი ჩამქრალი კერების გაღვიძებაა, მიბრუნება ძირებთან, შორეულ ქამთან, არაცნობიერის უნებური გადმოსვლა ცნობიერში.

სიტყვაასთან მიმართება ამბივალენტურია. მწერალი ამოდის

მშობლიურ ენად გაცხადებული ფსიქიკის გარსიდან, მაგრამ, ამასთან ერთად, მთელი მისი ნააზრვეი სიტყვის ფენომენტან ბრძოლა და დისკუსიაა. ყოველდღიური, სტანდარტული განწყობილებიდან ამოვარდნა—აი რა არის ხელოვანისათვის აუცილებელი. ეს დროებითი მოვლენაა, როცა მას ცნობიერი აკონტროლებს. მაგრამ ზოგჯერ იმდენად ძლიერია შთაგონება, გაუცნობიერებელი იმპულსების მოწოლა, რომ შემოქმედის ფსიქიკა არათუ განიმუხტება კომპლექსებისაგან, არამედ — დეფორმირდება კიდევ. ამ პროცესს ამწვავებს გარემო, ტემპერამენტი, სხეულის აგებულება, რის გამოც დიდი ხელოვანის ბუნება მართლაც არის უცნაური, ექსცენტრული, ხან ღრმად ემოციური, ხანაც — ვნებაგაცლილი და გამოფიტული.

ენობრივი კოლექტივი კონსერვატიულია, ტრადიციების ერთგული. ამიტომ კრძალავს ექსპერიმენტს, ნორმისაგან გადახრას, ენის ცვალებადობას, რადგან მისთვის ირღვევა უმთავრესი რამ — კომუნიკაციის წესი. ხოლო მწერალი, როგორც მასიდან გამოსული, მაგრამ უკვე ცალკე მდგარი ერთადერთი, ეურჩება კოლექტივის ნებას და მას თავს ახვევს თავის სტილს, გემოვნებას, ხედვას, სიტყვიერ პოზიციას. იგი არღვევს არსებულს, რათა ახალ დროსთან შეფარდებით გააგრძელოს იგი, აქციოს მარად ცოცხალ ძალად. ამიტომ ყოველი შექმნა უარყოფის პარალელური პროცესია, ხოლო შემოქმედი — ამავე დროს დამანგრეველი. პარადოქსი: ყოველი მწერალი ქადაგებს მშვიდობას, სიკეთეს. სათნოებას, მაგრამ მათი შემოქმედება ეფუძნება ომებს, მსოფლიო კატაკლიზმებს, ადამიანურ კონფლიქტებს, ცხოვრებისეულ ტრაგიზმს და მათ გარეშე ვერც იარსებებდა. ალბათ ადამიანურ ურთიერთობათა იდეალური მოწესრიგება რომ მოხერხდეს, მაშინ ხელოვნების მიზანიც მიღწეული იქნებოდა და იგი სიცოცხლეს შეწყვეტდა. მაგრამ ადამიანი, როგორც ყოველი არსება, გენეტურად შეზღუდულია და პირობადებული. ეს არის სტიქიის მიერ მოგვრილი ბედნიერება ანუ სამანი, რომლის გადაღახვა განგებამ აგვიკრძალა, რადგან ეს იქნებოდა კატასტროფა, დაბრუნება პირველქაოსთან, რღვევა და გადაგვარება. ამიტომ არც ერთი და არც მეორე არასოდეს აღსრულდება. მწერალიც მარად იქნება საწუთროს ორომტრიალში ინსტინქტ-

თა და ველურ ვნებათა სინათლისა და სიკეთისაკენ წარმართველი — სიზიფეს შრომით დატანჯული.

ყოველი უცხო, გარემოვლენა იქცევა მშობლიურად, ეროვნული კულტურის ნაწილად, თუ იგი აღქმულია დიდი მღელვარებით. ქართულ ენაზე დაწერილი ყოველი კარგი ქმნილება აპრიორულად ქართული იქნება, რადგან ენას აღმოაჩნდა უცხოთა და უცნაურის შეთვრებისა და გამოხატვის უნარი. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ დიდი ტალანტის მიერ ენისადმი მიმძლავრებით შეიქცვალოს ნაციონალური ფსიქიკის სახე და იშვას მისი ახალი მოდელი. ეს მოვლენაც დარჩება ეროვნულ ასპექტში, რადგან მშობლიური ენის მეშვეობით ხორციელდება. ის, რისი გამოხატვაც ქართული ენით ვერ მოხერხდება, რასაც მისი ძალა და ლექსიკა ვერ გაწვდება, არც არის საჭირო.

პოეტისათვის ენა არის მასალა. მასში იმალება საგანთა არსი და სულში არსებული სამყაროს მისტიკა. და მაინც, თუნდაც წერდეს უცხო ან მშობლიურად ქცეულ ენაზე, ავლენს თავის წარმომავლობას, ნამდვილ ნაციონალურ ბუნებას.

ა. ცინგოვატოვი მიუთითებდა ალექსანდრე ბლოკის „გერმანულ სტიქიაზე“. ხოლო მ. გორკი, რომელსაც ხან სძულდა და ხანაც უყვარდა „სკვითების“ ავტორი, აღნიშნავდა, რომ ბლოკის ბუნებაში „გერმანული“ ინსტიტუტურად იყო მოცემული, ხოლო „რუსული“ შეთვისებული ჰქონდა გონებით, ინტელექტით.

ადამიანის გონის ჯიუტი სწრაფვა წარმართულია სოცრისა და სიღრმისაკენ. მაგრამ არის კი ნაპოვნი სიცოცხლის უმცირესი საყრდენი წერტილი ან სამყაროს ზღვარი, რითაც მთავრდება მეტაგალაქტიკა? ყველგან სუფევს წესრიგი და ჰარმონია, რომლის წარმოდგენა შეიძლება, მაგრამ მსგავსი სიზუსტის შექმნა ადამიანს არ ძალუძს. შემქმნელი მაინც მეტია შექმნილზე. მეცნიერული აზრის მონაპოვარი ცხადყოფს, კიდევ ერთხელ ადასტურებს სამყაროს მატერიალობას, მაგრამ ამ საოცარი ჰარმონიის წარმოდგენა ხელახლა წამოსწევს ღმერთის ცნებასაც. ადამიანის წინაშე კვლავ დგება მტანჯველი კითხვა — როგორ შეიქმნა ამ უსასრულობის ჰარმონია, რა იყო დასაწყისამდე ან რა იქნება დასასრულის შემდეგ?

ჩვენ ხშირად ვამბობთ — „ქაოსი სუფევს“, „ქაოსური მოძრაობა“ და ა. შ. რა თქმა უნდა, „ქაოსი“ მეტაფორულ ცნებათა რიცხვს განეკუთვნება. იგი ბერძნული მითოსიდან წამოსული ცნებაა, როგორც ყოველივეს დასაბამი, საწყისი (ქაოსი ქრონოსის — მარადისობის შვილია). სამყაროში ქაოსი არ არსებობს. ყველაფერი ზუსტად ხორციელდება, კაუზალურად მიედინება. მხოლოდ ჩვენი წარმოდგენა, აღქმისა და განსჯის უნარია გენეტურად ნაკლოვანი და შეზღუდული. სულ წინ ვისწრაფვით, მაგრამ საბოლოო შემეცნება, როცა ასახსნელი არაფერი დარჩება, შეუძლებელია. ერთს ვსწავლობთ და მეორეს ვივიწყებთ, ერთგან ვიმარჯვებთ და მეორეგან ვეცემით. გონება მოძრაობს პოენასა და დაეწყებას შორის. მაგრამ, როგორც ითქვა, ყოველგვარ მოვლენას საფუძვლად ზუსტი მექანიზმი უდევს, რომელსაც თანდათან ხსნის და შიფრავს სიუჟეტად და საგნად ქცეული აზრი.

დროა არქივს ჩავაბაროთ გამოთქმა — „მხატვრული ნაწარმოები“. იგი მეტისმეტად ხელოვნურია და მოუქნელი. „ნაწარმოები“ „წარმოებას“, ე. ი. ტექნიკურ პროცესს უკავშირდება და არაფერი აქვს საერთო ქმნასთან, თხზვასთან, თანაც რუსული გამოთქმის კალკია. სჯობს მოვუხმოთ სემიოტიკურ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ტერმინს — „მხატვრული ტექსტი“ და იგი გაევაბატონოთ „ნაწარმოების“ სანაცვლოდ. ტექსტი ხომ ლათინურად „კავშირს“ ნიშნავს. ამგერად კი ამ ცნებით აღინიშნება სიტყვათა ლოგიკურ-ემოციურ სისტემად ქცეული კავშირა. თითქოს „ქმნილება“ კიდევ უფრო ბუნებრივად უღერს და აზრობრივადაც სწორია. მაგრამ პათეტიკის ელფერი გადაჰკრავს და სამუშაო ტერმინად ნაკლებ გამოდგება: ყარამფილისა და ედელვაისის წილ ჩვენ ხომ უფრო და უფრო ხშირად ვჭკვრეტთ სინთეტიკურ ყვავილებსა და კაუჩუკის მთქარეს!

ასევე აუცილებელია სიტყვა „წარმომადგენლის“ მოცილება (ესეც კალკია), ლიტერატურაში მაინც. ფსევდომეცნიერული სტილი მუდამ კალკის სამოსელით ირთვება და ლამობს გადააგვაროს ბუნებრივი კილო და მეტყველება, აქციოს იგი საგნებისაგან მოწყვეტილ ნიშანთა გროვად, საბოლოოდ გათიშოს სიტყვა და საგანი. პრესა და აკადემიურ მეცნიერთა კოპორტა აზიანებენ ენას და ამის მეშვეობით აქვეითებენ აზ-

როვნებისა და განცდის უნარს. რაც დრო გადის, მით უფრო ვეხვევით ხელოვნურ სიტყვათა ქსელში და ვცოდებით ყოფიერებას. სიტყვა ჰკარგავს მაგიურ ბუნებრივ ძალას და რჩება მხოლოდ საკომუნიკაციო ერთეულად, „მომხმარებლური საზოგადოების“ ტექნიკურ საშუალებად, „ცარიელ სტრუქტურად“.

ამ მოვლენას შედეგრი უძღვნა“, ვამბობთ ხოლმე. მაგრამ როდი ვამჩნევთ, რომ არასწორი გამოთქმაა. შედეგს ავტორი არ ქმნის — ის იქმნება ავტორის მიერ, ე. ი. რაღაც გაუცნობიერებელი ძალის მონაწილეობით. ავტორმა არც იცის — შედეგს თხზავს თუ სასაცილოდ უსუსურ ტექსტს. მიზანი და შედეგი ერთმანეთისაგან ლამის სინათლის წელიწადით დაცილებული წერტილებია.

ასევე უმართებულო სინტაგმებია — „რითმას იყენებს“, „მეტაფორებით აზროვნებს“, „სახეებით ხატავს“ და ა. შ. რითმა, მეტაფორა, სურათი, სახე თხზვის პროცესში ვლინდება, ჩნდება და ცნობიერის კონტროლი სისტემად აქცევს, ე. ი. აქაც საწყისია არაცნობიერი ძალა, ადამიანის ბუნებაში ფარულად არსებული, რომელსაც ფიგურალურად დემონს უწოდებენ ხოლმე.

ფიქრობ. აშკარაა, რომ მრავალი ცნება და გამოთქმა უნდა შეიცვალოს, როგორც არაზუსტი და ლიტერატურის ბუნების ყალბად ამხსნელი, ყოფიერების სტიქიურ წესრიგს დაცილებული, მას მიტმასნილი და არა მისგან გამოსული.

ფსიქიკა. სიტყვა, საგანი — აი მორიგი ტრიადა, რომელსაც ამოძრავებს შემოქმედის გონი. ფსიქიკა ორ შრეს მოიცავს — ცნობიერსა და არაცნობიერს. ტალანტი ამოიზრდება სწორედ არაცნობიერი ფსიქიკის საუფლოდან, მას ფარული მიდრეკილებანი, ბუნდოვანი იმპულსები ჰკარნახობენ სათქმელს. არაცნობიერი — ბიოლოგიური, სასიცოცხლო ინსტინქტების ბირთვია, ამდენად — ცხოველური ბუნებისა, ბარბაროსული და მითოსური ჟამის მოზიარე და შემნახველი, ყოფიერების ძალისა და იდუმალების მომცველი, რომელსაც სჭირდება გამოხსნა, ამეტყველება, ჰუმანიზება. საუკუნეთა მანძილზე ეს ხდება სიტყვის მეშვეობით. ამიტომ დგას იგი სულსა და საგანს შორის, სუბიექტსა და ობიექტს შორის. ენა მათი სინთეზია, მაგრამ მას ბიძგს აძლევს და წარმართავს

ინდივიდის გაუცნობიერებელი ლტოლვები, სულის უხილავი სიგნალები, მოთხოვნილებანი. ამიტომ სიტყვა არის საგნის სიმბოლო, პირობითი ნიშანი. მაგრამ ეს მეორადი მოვლენაა. ჯერ სიტყვა იქნებოდა ფსიქიკურ მდრეკილებათა ბგერადი ხატი, სულიერ წარმოდგენათა აღმნიშვნელი და გადამტანი საგნებზე. სიტყვის წყალობით ჩვენ ვახერხებთ სხვათა ფსიქიკაში შეღწევას და ეს ბადებს როგორც პარამონიას, ისე დისპარამონიას, როგორც სიყვარულს, ისე სიძულვილს.

ენაში დაცული ყოფიერების ძალის განცდა მითის თხზვის გაგრძელებაა, აღდგენა სამყაროს ერთობის მისტიკისა, მიწასთან და დაუსაბამო დროსთან კავშირისა, მწერალი თავისი ნების შესაბამისად ავრცობს ანაკონკრეტებს სიტყვის მნიშვნელობას, ესწრაფვის საგნების ახალი ნიშნებით სახელდებასა და წარმოდგენას, შემოაქვს არსმენილი სიტყვები და სურათები, უცხო განზომილებანი, რათა უჩინარ ლტოლვებს მოუძებნოს ზუსტი სიმბოლოები.

ამიტომ არის განუყრელი ტრიადა — ფსიქიკა, სიტყვა, საგანი. მაგრამ მწერლის ბუნებაში ყველაზე მკვეთრად მელაღნდება ერთი რომელიმე ამოსავალი წერტილი (მაგ., მუსიკალური სტიქია, აზრის პრიმატი, ხედვითი პლანი და ა. შ.)

მატერიის უსასრულო მიმოქცევის პრინციპი მოძრაობის არსში ვლინდება, რაც სიტყვაში, საერთოდ ხელოვნებაში, რიტმით, მისი ორგანიზებითა და ტრანსფორმირებით გამოისახება. სივრცეში მოძრაობა; სისხლის დინება, ქრომოსომების ცეკვა, უჯრედების დაშლა, გაყოფა და მოსპობა, გარემოსთან შეხლა ენაში რიტმად გადმოილერება. სულიერ-ფიზიკური მღელვარება მუსიკალურ სტრუქტურას ჩამოჰგავს და მათი გამოხატვა შეიძლება ერთნაირი გრაფიკული სქემით. რიტმი, მუსიკალური ნაკადი წამომლის პასიურად განფენილ მასალას და მას უეცარი აზრით განმსკვალავს, ცნობიერის კონტროლი არჩევს, რა უარყოს და რაზე შეჩერდეს. ამიტომ პოეტურ ქმნილებაში ნაწილობრივად ვლინდება არაცნობიერი. მაგრამ ის არის არტეზიული ჰა, რომელიც აწვდის მაკოცხლებელ წყალს დაღლილ გონებას, დუნე და ინერტულ ფიქრებს.

ადამიანი თავისი არაცნობიერი ლტოლვებით, ინსტინქტებით ცხოველთა სამყაროს ნაწილია და სწორედ ცნობიერის

კონტროლი გამოჰყოფს მისგან, რომელიც ჰკეტავს და ფილტრავს ველურ ძალებს. მაგრამ ცნობიერი მოკლებულია წარმოსახვის დამთრგუნველ უნარს. ის ჰუმანურია და არა ულმობელი, ინტელექტია და არა ინტუიცია, რომელიც ბუნების წყალობაა. ამიტომ შთაგონება აღვიძებს ცხოველურ საწყისს. სიტყვაში ცოცხლდება პირველყოფილი ადამიანის ძლიერი ვნებანი, ხელოვანი ლაშობს თავისთავზე აღმატებას. მკითხველს სტანჯავს გმირის დაღუპვა, მაგრამ სწორედ ის სიამოვნებს, რომ იგი იღუპება. ამ დროს ცხოველური ვნებანი აღზევდება და შოშმინდება. იღვიძებს არაცნობიერში მიძინებულ სისხლას წყურვილი და თანდათან ცხრება, ე. ი. მოქმედებს კათარზისის პრინციპი, ბიოლოგიური გადმოდის ჰუმანურში.

ყოველი ქმნილება არის ფსიქიკურ მიდრეკილებათა რეალიზება სოციალურ და კულტურულ გარემოსთან მიმართებით. ლირიკოსი, ჩვეულებრივ, სიტყვაში ეძებს ლტოლვათა სუბლიმირებას, ეპიკოსი — საგანში და საგნებთან. ადამიანს წყალი არ უღვიძებს წყურვილის მოთხოვნილებას, პირიქით — წყურვილი შეახსენებს წყალს. პრაქტიკული, ჰერეტიკი თუ შეპოქმედებითი ცხოვრება ნაკარნახევი და შთაგონებულია შინაგანი წუხილით, კომპლექსებით, უკმარისობის გრძნობით. მხოლოდ ღრმა სულიერი განცდა, რომელმაც შეძლო არაცნობიერის ამოძრავება და ამით აღადგონა გაწყვეტილი თუ დაფარული კავშირი წინაპართა მსოფლიოსთან, რომელიც უერთდება ზღვის გუგუნს, ზეცის სიცილს, ვარსკვლავთა წვიმას, ქმნის განსაკუთრებული ღირებულების ტექსტს. ხელოვანი თავის თავში ჩაძირვით სწვდება საკაცობრიო ჰუმუნვას, რადგან ერთიანად ადამიანის გრძნობათა და აზრთა სიმბოლური ენა. მხოლოდ შესწავლით, გარემოს დაკვირვებით, მასალის ლოგიკური გააზრებით შედეგრი არ იქმნება. ნუ გაგვაოცებს, რომ გენიალური ლექსების მეტი წილი სიჭაბუკის წლებში დაწერილა, როცა პოეტები ცხოვრებას არც იცნობდნენ, რადგან თავიანთი ფსიქიკიდან გამოჰქონდათ ბავშვობაში დანახული ქვეყნის მსგავსი ხატი. ხოლო როცა ყველაფერი გაიგეს და შეისწავლეს — დაღუბდნენ ან ფასეულის შექმნა გაუძნელდათ.

ენის შექმნის პროცესი არაცნობიერია, მრავალი თაობის

ფიქრისა და ტანჯვის ანარეკლი, საუკუნეთა ბნელ წიაღში და-
ნთქმული, ისევე არაცნობიერი, როგორც ბავშვის მიერ მშო-
ბლიური ენის ათვისება. მეტყველებას უნარი გენეტურად
არის მოცემული, მაგრამ არა კონკრეტული ენისა. იგი ისევე
შედის გენებში, როგორც შიშის ან სიამოვნების გრძნობა,
ფერის ან გემოს შეგრძნება, რაც ცხადყოფს, რომ ენა ძალი-
ან დიდი ხნის წინათ ჩამოყალიბდა, მრავალი ათასწლეულის
მიღმა, მაგრამ ისიც საინტერესოა, რომ ცხოველებთან აღზრ-
დილი ბავშვები შემდეგ მეტყველებას ვერ სწავლობენ. ენა 7
პირველად ლტოლვათა უსასრულო სფერული გავრცობის
შედეგია. თავდაპირველად უნდა ყოფილიყო სიტყვათა ძა-
ლიან მცირე ჯგუფი და იგი მიემართებოდა ღვთაებასა და
სექსს. უფრო სწორად—სექსში ჩანდა ღვთაების ხატი, შემ-
დეგ აღამიანს გაუჩნდა სიკვდილის გრძნობა, რომელიც ფიქ-
რისა და ოცნების მეშვეობით ბადებდა ღვთაებისადმი შიშსა
და კრძალვას, სიყვარულსა და ერთგულებას. ეს კი საწყისს
აძლევდა ღმერთის ცნებაზე დამყარებულ მორალსა და ტრა-
დიციებს, რელიგიურ ეპოქებს.

მხატვრული თხზვის უნარიც გენეტურ კოდში ძევს, რო-
გორც ატავისტური მოვლენა, როგორც ენისქმნადობის მის-
ტერია, რადგან ფანტაზია ბადებდა ფსიქიკის საგნობრივ ხა-
ტებს ანუ სიმბოლოებს — მითებს და ეს კი ბგერათა გაურ-
კვეველ წყებას სიტყვებად და სისტემად ალაგებდა. თანამედ-
როვე ენის უძველესი სახე უეჭველად შინაგანი მეტყველება
უნდა ყოფილიყო, რომელიც შემდეგ არაცნობიერში ჩაიძი-
რა და ფიქრის ენად შემოგვრჩა, ისევე როგორც არაცნობი-
ერი ფსიქიკა არის ფსიქიკის პირველყოფილი, ნამდვილი სა-
ხე. ამდენად არის ჯოისის „ულისე“ უძველესი ენობრივი არ-
ქეტიპის აღდგენის დიდი ცდა, არა კონკრეტული ენისა, არა-
მედ საზოგადოდ მეტყველების სტრუქტურისა.

პირველყოფილი არსება აზროვნებდა სურათებით, ასოცია-
ციებით, ფიქრობდა არა სიტყვებით, არამედ — საგნებით.
მისთვის სახელი და საგანი ჯერ ერთი და იგივე იყო, შემ-
დეგ — ერთმანეთის ნაწილი. ცნებითმა აზროვნებამ საბოლო-
ოდ გათიშა საგანი და ნიშანი, ნიშანი და სული. მოვიგონოთ,
თუ როგორ უყვართ ბავშვებს მულტფილმები. მულტფილში
პირველყოფილი, მიამიტური მხატვრობის ხაზებსა და ფერებს

იმეორებს. ბავშვი მასთან საერთოს პოულობს იმიტომ, რომ იგი აღამიანური ცნობიერების ცნებამდელი დონის პოვნის ილუზიაა: ბავშვს ფსიქიკასა და მულტფილმს შორის ჩნდება მსგავს ნიშანთა სისტემა, ინსტინქტური პირობითობიდან ამოზრდილი.

ლექსი ადრე მუსიკად ქცევას ლამობდა, შემდეგ სკულპტურას დაემსგავსა, ახლა კი ხან ფილოსოფიას, ხანაც კლოუნადს მოგვაგონებს, რომელსაც თხზავენ ირონიულად და სერიოზულად, უგულოდ და მოგვეური ფანატიზმით. ხოლო რომანში ტიპს ერთვის ან ცვლის არქეტიპი, ხასიათს — მოდელი, ეპიკურ თხრობასა და დიალოგს—მონოლოგი და ასოციაცია, სიყვარულს — სექსი, სიუჟეტს — იდეა. ჩვენ მოწმენი ვართ ლიტერატურის სწრაფი და უეცარი ტრანსფორმაციისა, ჟანრების რღვევისა და სინთეზისა, სალექსო ფორმების მოსპობისა და გაჩენისა, იდეების მსხვერველისა და წარმოშობისა. მაგრამ ყველაზე მტკიცედ და მკვიდრად რჩება ერთი ყოვლისმომცველი და უნივერსალური კატეგორია—მშობლიური ენა, ის ენა, რომლის პირველ ენკომიას წერდა საქართველოდან შორს — საბაწმინდისა და სინას მთის მონასტრებში დაყუდებული ბერი იოანე ზოსიმე — ქრისტეს ფენომენითა და ქართული მესიანიზმის იდეით გაოგნებული.

სარჩევი

ავანგარდიზმის ესთეტიკა	3
შინაგანი შეტყულება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში	5
სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუცია და ქართული ლიტერატურა	96
„H ₂ SO ₄ “-დან „მემარცხენეობამდე“	194

დამატებანი

გრაფიკული ყვაეილები	286
„ზეიბარი თოჯინა“	295
სიყვარულის ტრანსპლანტაცია	303
„თაბაშირის კაცი“	342
რომანი და აზრობრივი მოდელი	351
საითყენ მიდის ქართული ლექსი	375
რინამისცილი	390
შენიშვნები ახალგაზრდულ პროზაზე	396
ენა და ტექსტი	404

მბატყარი გ. სურგულაძე
ტექნიკური რედაქტორი შ. კობიაშვილი
კორექტორები: ი. დეკანოზიძე, დ. ბაცაცაშვილი
გამომშვები ზ. იობაია

გადაეცა წარმოებას 25.VIII.93. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15.I.94.
ქალაქის ზომა 84×108¹/₃₂. გარნიტურა ვენა. სააღრ.-საგამომ-
ცემლო თაბახი 18,4. ტირაჟი 1 500. შეკვ. № 372.

გამომცემლობა „დიდოსტატი“
თბილისი, რუსთაველის პროსპექტი, 40/1