

სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ლელა მიტცხულავა

პოსტმოდერნიზმი ეკოქათა ზღვარზე

*XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის
დასაწყისის პროზის თავისებურებანი*

სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი – 2011

ნაშრომში წარმოდგენილია XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის პროზის თავისებურებანი, „თხრობის პარადიული მოდუსი“, მხატვრულ-დოკუმენტური პროზა, ასევე პოსტმოდერნისტული „თამაშის“ ნიმუშები. ნაჩვენებია განსხვავებული თემატიკით, მხატვრული სტილითა თუ ესთეტიკური აზროვნების მრავალფეროვნებით გამორჩეული მწერლების მიმართება ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის მიმართ და მათი გამოხატულება ტექსტებში. ნაშრომში საუბარია ეპოქათა ზღვარზე განვითარებული ქართული პროზის თავისებურებებთან ერთად იმ ტენდენციებზე, რომელმაც სრულიად მოიცვა სამყარო.

ნაშრომი განკუთვნილია ლიტერატურული პროცესის მიმდინარეობითა და განვითარების ეტაპებით დაინტერესებული მკითხველისათვის.

რედაქტორი: ლუარა სორდია

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
სრული პროფესორი

რეკენზენტები: ნანა კუცია

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი

ლელა გივლეშიანი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

© ლელა მირცხულავა, 2011

გამომცემლობა „UNIVERSAL“, 2011

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge

ISBN 978-9941-17-369-1

SOKHUMI STATE UNIVERSITY

LELA MIRTSKHULAVA

**THE POSTMODERNISM AT THE
TURN OF THE ERAS**

**(Peculiarities of the Prose at the Turn of XX-XXI
Centuries)**

**Sokhumi State University Publishing House
Tbilisi – 2011**

პოსტმოდერნიზმი და პოსტსაბჭოთა სამართველო

(XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის
თავისებურებანი)

„დროთა განმავლობაში ბევრი წიგნი ძალიან სწრაფად
ყვავილობს და შემდეგ უკვალოდ ქრება, მხოლოდ რჩეული უმცი-
რესობა იშლება აუქჩარებლად, ფურცელ-ფურცელ და კლასიკად
იქცევა“ – ჯონ აბლაიკი. (აბლაიკი. 2009, 9.)

სამყარო სწრაფად ვითარდება და მასთან ერთად
იცვლება ადამიანიც თავისი გემოვნებით, შეხედულებებით,
ესთეტიკით; დროის შესაბამისად იხვეწება და ივსება მწე-
რლობა, ლიტერატურა, მხატვრობა, არქიტექტურა და ა. შ.
ამ მხრივ განსაკუთრებით მრავალფეროვანი XX საუკუ-
ნის დასასრული და XXI საუკუნის დასაწყისი აღმოჩნდა,
რადგანაც დაიწყო ე.წ. „გლობალიზაციის“ ეპოქა, რო-
მელიც კაცობრიობისგან მსოფლიოს, სამყაროს ერთიანო-
ბას „მოითხოვს“ და საქართველო ამ ერთიანობის ნაწილი
უნდა „გახდეს“; თუმცა ამ პროცესს მეორე მხარეც აქვს
– „გლობალიზაციის“ პირობებში ხდება ეროვნულისგან
განსხვავებული მსოფლმხედველობისა და ცნობიერების
ჩამოყალიბება, ამიტომ პირველი განმსაზღვრელი ნიშანი
ტრადიციის, იდეალიზმის, რომანტიული განწყობის რღვე-
ვა-დაშლა აღმოჩნდა. რამდენად მისაღები და გასაგები
გახდა ეს ყველაფერი ქართული სინამდვილისათვის? რო-
გორ მიიღო ცვლილებები ქართველმა მკითხველმა? –
ჯერ კიდევ გასარკვევია. ფაქტია, დადგა მასკულტურის,
კლიშეების, პაროდის, ნიღბებისა და თამაშის ხანა და
ქართულმა საზოგადოებამ მას ფეხი, ასე თუ ისე, თამამად
აუწყო.

ახალი ეპოქა ახალ დამოკიდებულებებს, ახალ შეფასებებს მოითხოვს. ბევრი რამ, რაც ხელოვნებაში ნორმად ითვლებოდა, დღეს უკვე მოძველებული და მიუღებელია. ტრადიცია სულიერი მემკვიდრეობის, სულიერი გამოცდილების გაგრძელებაა. მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციების რღვევას თავისი მემამბოხური მიმზიდველობა აქვს, ქართული სინამდვილისთვის არასოდეს ყოფილა უცხო თაობათა შორის იდეური დაპირისპირებები, არც XX საუკუნის 90-იან წლებში გამოუწვევია გაკვირვება, მითუმეტეს ამ დაყოფას ხელი შეუწყო იმ დიდი ბოროტების დაშლამ, რომელსაც „ღიადი“ საბჭოთა კავშირი ერქვა, თაობებს შორის გაუცხოების პრობლემა ყველა დროში არსებობდა, ეს ბუნებრივი პროცესია. ცხოვრების წინსვლა გულისხმობს სიახლეების დამკვიდრებას შეხედულებებში, აზროვნებაში, რასაც ახალგაზრდობა უმაღლეს აიტაცებს ხოლმე. ძველი თაობისთვის ეს სიახლეები ყოველთვის გასაგები და მისაღები არ არის, რაც მათ დაპირისპირებას იწვევს. XX საუკუნის ბოლოს ამ დაპირისპირებამ თითქმის კრიზისს მიაღწია, რადგანაც მამა-შვილს შორის შეუცნობელი უფსკრული გაჩნდა, ძნელია იმის თქმა, ახალგაზრდული სისხლის ბრალია ეს თუ „შვილებში“ სხვა განმსაზღვრელი თვისებები იწყებს ჩამოყალიბებას. ყოველ შემთხვევაში, ფაქტია, საკუთარი პიროვნების პოვნა, ფსიქოსოციალური იდენტობის მოპოვება შეუძლებელია პასიური მდგომარეობით, საჭიროა ქმედება, ბრძოლა, სტერეოტიპის ნგრევა. სწორედ ამას გულისხმობს ერიკსონი, როცა იდენტობის კრიზისს განმარტავს მის ნეოფსიქოანალიტიკურ კონცეფციაში, „ესაა დროის პერიოდი, როცა ახალგაზრდა სვამს გადაჭრის ისეთ კითხვებს, როგორებიცაა „რას წარმოვადგენ მე?“ „საით მივდივარ?“ ახალგაზრდა ადამიანს, ვინც მტკივნეულად განიცდის იდენტობის კრიზისს, ხში-

რად არა აქვს ნათელი წარმოდგენა საკუთარ სოციალურ როლზე და ისინი აგებენ წარმოდგენებს იმაზე, რომელი როლი შეესაბამებათ მათ მოცემულ სიტუაციაში“ (Хвепи, Зиглер; 2000., 237.), ქართულ რეალობაში გამოიკვეთა განსხვავებული „მზარეები“, რომელსაც პირობითად რამდენიმე „ნაწილად“ დავყოფთ:

1. გარკვეული ნაწილი ძველი თაობისა ჯერ კიდევ მისტიროდა ძველ დიდებას;

2. საშუალო თაობა, რომელიც მენტალურად და მორალურად ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა საბჭოთა იდეოლოგიას, მაგრამ როგორც კი დაირღვა, გარიყულად იგრძნო თავი, რადგანაც დაინგა „ობიექტი“, რომელსაც უნდა ებრძოლო. ვიბრძოდით თავისუფლებისთვის და ეს „გვაქვს“, მაშ, რა დარჩა მისაღწევი?

3. და მესამე, ყველაზე რადიკალური, ახალი თაობა, რომელიც ყველას და ყველაფრის მიმართ „რევოლუციურად“ განწყობილ „ფრთას“ წარმოადგენდნენ და მუდმივად, შეგნებით თუ შეუგნებლად მიისწრაფოდნენ „ტრადიციების რღვევისა“ და დასავლური ცნობიერებისკენ, ისე, რომ არ ავლებდნენ პარალელებს, უბრალოდ, ეწინააღმდეგებოდნენ ყველას და ყველაფერს; „პროტესტი“ არსებულისადმი გაურკვეველად რეალობისა და წარსულის ერთიანობისა.

ცხადია, ტრადიცია, არც საშვილიშვილოდ დაწერილი დოგმების წიგნია და არც ბედისწერა, რომელსაც ვერსად გაექცევი, მაგრამ უკიდურესობამდე მისვლა, ყველაფრის გაუფასურება რაც ადრე იყო და ეროვნული იდენტობის დაკარგვა არ შეიძლება. გასაგებია, შეიცვალა ასახვის, „მიღების“ საზრისი, გაქრა „პოეტური სახეების“ „ზღაპრულად“ აღქმის უნარი და ცხოვრებამ რეალობის პირისპირ დაგვტოვა, შემოქმედი, მწერალი უკვე აღარ იყო ღვთისგან ხელდასმული ადამიანი, რომელიც ერის წი-

ნამძღოლად შეიძლება მოიაზრებოდეს, ფაქტიურად გაჩნდა ქაოსი, და ამ ქაოსის „შემთავსებელი“, ერთ „სფეროში“ მომქცევი, პოსტმოდერნიზმი აღმოჩნდა, რაც ინტერტექსტუალობით, პაროდირებით, ციტირებით გამოიხატა.

პარალელები, სახეები, ტექსტები, მკითხველი, მწერალი — ეს ის თემებია, რომელზე დავა უსაშველოდ შეიძლება, ცვლილებების შეტანა და აღქმა ინდივიდუალურია. თანამედროვე სამყაროს პრიორიტეტულობა მის კომუნიკაბელურობაში გამოიხატება; კერძოდ, არსებობს მრავალგვარი ურთიერთობების ქსელი, კავშირი მყარდება ტერიტორიულად ყველაზე უფრო დაშორებულ ცივილიზაციის ცენტრებს შორის; წარმოუდგენელია ამ ფაქტორს თავისებურად არ ემოქმედა „კულტურულ კომუნიკაციებზეც“ და ცალკეულ კულტურულ ფენომენებზეც; რადგანაც ადამიანი, და საერთოდ, საზოგადოება კულტურის კონტექსტში არსებობს, ხდება ცვლილებები, მაგრამ, ცხადია, ადამიანი ყველა დროში კულტურის შიგნით მოიაზრება. პირველყოფილი ადამიანიც კი თავისებურ კულტურას ქმნიდა, მაგრამ მთავარი და პრინციპული დაპირისპირება ბუნებას და კულტურას შორის ხდება ყველა დროში და ეს გაცილებით ღრმავა, მისი ასახვა კი გამოხატული ლიტერატურაში, პირობით პერიოდებად შეგვიძლია დავყოთ.

XX-XXI საუკუნეთა მიჯნის ქართული საზოგადოების წინაშე არსებულ კონკრეტულ სოციალ-პოლიტიკურ თუ ეკონომიკურ პრობლემებს დაერთო სხვა, უფრო გლობალური ხასიათის პრობლემებიც. ჩვენს საზოგადოებაში ბოლო ხანს მომხდარმა მნიშვნელოვანმა ისტორიულმა ცვლილებებმა აქტუალური გახადა იდენტობის კვლევა, რაც დღემდე, ძირითადად, დასავლური სოციოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ინტერესის საგანს შეადგენდა. იდენტობა ესაა ადამიანის ფსიქოლოგიური წარმოდგენა საკუთარ

მე-ზე, რომელიც ხასიათდება ინდივიდუალური თვით-გაიგივებისა და მთლიანობის სუბიექტური გრძნობით. იგი ფართო კონცეფციაა და მოიცავს ყველა პიროვნულ თვისებას, რაც უმეტესწილად განპირობებულია ბიოლოგიური, ფსიქოლოგიური, სოციალური და კულტურული ფაქტორებით. ადამიანის ჯანსაღი იდენტობის დადგენა და ფორმირება არის პიროვნების განვითარების ღერძი, საფუძველი. პიროვნების ფსიქიკური განვითარება ორი ფაქტორით განისაზღვრება: ვინიკოტის აზრით, ეს არის ის ბიოლოგიური საფუძველი, რითაც ბავშვი იბადება, ანუ „ემპკვიდრეობით მიღებული პოტენციალი“; პავლოვა კი თვლის, რომ ამასთან ერთად მნიშვნელოვანია სოციალური სიტუაცია და მშობელთა მზრუნველობა, რომელშიც აღმოჩნდება ბავშვი. თავის მხრივ, ჯანსაღი საზოგადოების ფორმირებაში, რაც ერის არსებობის აუცილებელი სასიცოცხლო პირობაა, უმნიშვნელოვანეს როლს ცალკეულ პიროვნებათა მიერ პოზიტიური იდენტობის მოპოვება ასრულებს. სწორედ ამიტომ იქცა იგი თანამედროვეობის ერთ-ერთ მთავარ განსახილველ საკითხად (ნემსაძე, 2007; 77); მიუხედავად ამისა, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, სამართლიანად მიუთითებდა ბორხესი სამყაროში ადამიანის არსებობასა და მნიშვნელობაზე, როცა ამბობს: ლიტერატურა, ანუ გამონაგონი გაცილებით დამაჯერებელია, ვიდრე სამყარო რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ.

ქართული ლიტერატული სამყარო დღეს ფრაგმენტირებულია, იმდენადაც კი, რომ ძნელია ნამდვილი პოეტური თუ პროზაული ნაწარმოების, ასევე ნამდვილი პოეტისა და მწერლის ამოცნობა (თუმცა ამ მოვლენასაც აქვს დადებითი მხარე: წასაკითხი და საკვლევი „მასალის“ სიუხვე). მსგავსი მოვლენა მარტო ჩვენში არ ვლინდება, აქ საუბარია გლობალურ ფენომენზე, რომელზეც ბევრი

ლიტერატურათმცოდნე, კრიტიკოსი თუ ფილოსოფოსი დიდი ხანია მიუთითებს. ასეთ პირობებში, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ერთიან სალიტერატურო კანონზე, სკოლაზე საუბარი, სადაც მიმდინარეობს ამ კანონის გაანალიზება. სალიტერატურო დისციპლინების ველი, რაც XX საუკუნის 70-იან წლებამდე არსებობდა, დამთავრდა. საქმე გვაქვს ახალ ფენომენებთან, რომელთა გააზრებაც საკმაოდ რთულია, მაგრამ ადვილია მოათავსო ერთ „სფეროში“ და უწოდო პოსტმოდერნიზმი. ცვლილებების პირობებში ჩვენი უნდა განვასხვაოთ დროის ნიშანი და არჩევანი ესთეტიკურად უკეთესს და უარესს შორის გავაკეთოთ.

რატომ გაპროზაულდა სამყარო XX საუკუნის დასასრულს? ვთვლით, რომ ამ პერიოდში შექმნილი მწერლობა განსხვავდება მანამდე არსებული და მის შემდეგ შექმნილი ტექსტებისგან. ვფიქრობთ, მოდერნიზმის შემდეგ შეიქმნა ერთგვარი ვაკუუმი და ამ კულტურულ-ინფორმაციული ვაკუუმის ამოვსება, ახალი ლიტერატურული ნაწარმოებების თავმოყრა და ახლახან ფეხმოკიდებული ტენდენციების გამოყოფა მნიშვნელოვანი საკითხია ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მთავარი განმასხვავებელი ფაქტორი ახალი მიმდინარეობის განსაზღვრისა არის მედია, რომელიც ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს საზოგადოებაზე, განსაკუთრებით, XX საუკუნის დასასრული და XXI საუკუნის დასაწყისი (დღემდე), მედიაეპოქას წარმოადგენს, ენაც შესაბამისია და მედიასივრცეში მწერლის შესვლაც მნიშვნელოვანი მომენტია, რადგანაც „ლიტერატურული ენით“ ამეტყველებული შემოქმედის ნაცვლად, „ჩვეულებრივად“, ეკრანიდან მოლაპარაკე, თანამედროვე ლექსიკის „ჟურნალისტი“ გვრჩება ხელთ. ცხადია, მწერალი, შემოქმედი თავისი დროის ადექვატური უნდა იყოს და მის მიერ შექმნილი ტექსტი – ფორმითაც და ენობრივი

თვალსაზრისითაც თანამედროვეობას უნდა ეხმიანებოდეს, ამასთანავე უნდა იდგეს დოკუმენტურობის ზღვარზე, ამხელდეს საზოგადოების გარკვეულ ფენას. ამის მაგალითები უხვად გვაქვს 90-იანი წლების ქართულ პროზაში, მაგრამ მოჭარბებული „ჟარგონიზაცია“ და ენის (პირობითად) ნორმების, წესების უგულვებლყოფა, ჩვენი აზრით არამართებულია. გაჩნდა ერთი „უცნაურობაც“, რომელიც წიგნის გამოსვლას უზარმაზარი ინტერესი, აჟიოტაჟი და რიგები მოჰყვება, რაც რეკლამის საშუალებით მიიღწევა და ამ შემთხვევაში ნაწარმოების ავ-კარგიანობა მეორე პლანზე გადადის. გაჩნდა ფენომენი: „ბლოკბასტერი“, რომელიც დღემდე წარმატებით „მუშაობს“. მის პოპულარულობას ტექსტში სიღრმის არქონაც იწვევს.

„მასმედიაზირებულ სამყაროში შემეცნების პროცესი იძენს მოზაიკურ ხასიათს, — აღნიშნავს ნუგზარ ბარდაველიძე, — გამოსახულება იქმნება თანმიმდევრობით, მოზაიკურად განვითარებული მოკლე სიუჟეტებით; გამოსახულება მისრიალებს ზედაპირზე, იძენს ფლუპტაციურ ხასიათს, (მოციმციმე, მოთამაშე გამოსახულება). ამის ნათელი მაგალითია კადრების სწრაფ ცვლაზე აგებული კლიპური კულტურა, პირველ რიგში სარეკლამო სწრაფი მონტაჟით შესრულებული სიუჟეტები. სამყაროს იერარქიული მოდელის სანაცვლოდ, სადაც არსებობს მთავარი და მეორეხარისხოვანი, შემოთავაზებულ იქნა ქაოტური მოდელი; დესტრუქციული ქაოტური მოდელის თეორიული გააზრებისათვის გამოყენებულ იქნა პოსტსტრუქტურალიზმის კონცეფციები. ჟ. დელეზმა შემოიტანა ბიოლოგიიდან აღებული ტერმინი „რიზომა“. რიზომა — ეს მეტაფორა პოსტმოდერნიზმში აღნიშნავს უწესრიგო, არაპრევალირებულ მიმართულებას ცნობიერებისა. ეს ერთდროულად არის ცენტრულობის უარყოფა; მრავალი აზრის არსებო-

ბაც, სადაც არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი, — ეს ყველაფერი მნიშვნელოვანია, ყველაფერი ერთნაირად იმსახურებს ყურადღებას და ასახულია ტექსტში. სწორედ ესაა სარეკლამო ტექსტების რიზომულობა და პოლისემია“ (ბარდაველიძე, 2006; 136-140).

„პოსტმოდერნიზმის ეპოქისათვის დამახასიათებელია ხელოვნების კომერციალიზაციისაკენ არნახული სწრაფვა, — აღნიშნავს ნ. გაფრინდაშვილი, — რამაც განაპირობა მასობრივი კულტურის განვითარება, იშლება ზღვარი მასობრივ და ელიტარულ კულტურას შორის, იქმნება და ფასობს ხელოვნების ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც კარგად გაიყიდება და რომლებსაც დიდი მოგების მოტანა შეუძლიათ (ბეტსელერები, ჰიტები და სხვა). მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც წესი, ასეთი ნაწარმოებები იშვიათად არიან ჭეშმარიტი მაღალმხატვრობითა და მაღალიდევურობით გამორჩეული ხელოვნების ნიმუშები. სამაგიეროდ, ისინი უპასუხებენ მომხმარებელთა საზოგადოების ინტერესებს და აკმაყოფილებენ ამ საზოგადოების სულიერ მოთხოვნილებებს (გაფრინდაშვილი. მირესაშვილი. 2008. 259).

დღეისათვის პოსტმოდერნისტული რიზომის, ინტერნეტის ქსელისმაგვარი სამყაროს მოდელი ჩამოყალიბების პროცესშია, რაც გლობალიზაციის ეპოქის სამყაროს სახეს უნდა წარმოადგენდეს; იგი უკვე ჯდება საზოგადოების ცნობიერებაში. ამერიკელი მკვლევარი მ. კასტელსი გვთავაზობს ახალ ცნებას — „ინფორმაციული საზოგადოება“, რომელიც დაკავშირებულია ახალი „რეალური ვირტუალური კულტურის“ გავრცელებასთან, რაც აგრერიგად დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისათვის როდესაც იქმნება წარმოსახული რეალიები, კომუნიკაცია იცვლება „სიმულაციებით“, ინფორმაცია კი მხოლოდ

„გათამაშების“ აზრს იძენს“ (Кастельс, 2000: 16).

90-იანი წლების დასაწყისიდან საქართველოში შეიცვალა პრიორიტეტები და განსაზღვრებები, თუკი საბჭოთა კავშირის დროს მწერალი საკრალური პიროვნება იყო და ცენზურაც არსებობდა, ახლა მის საპირისპირო მოვლენებთან გვაქვს საქმე; ხოლო ცნებებს: პოსტმოდერნს, დისკურსს, პოსტსტრუქტურალიზმს, დეკონსტრუქციას და მათ თეორეტიკოსებს: დერიდას, ფუკოს, ლოიტარს, იმდენად ხშირად ახსენებენ, რომ რიგ შემთხვევებში ღიმილსაც კი იწვევს. მაგრამ ფაქტია, „მოზღვავებული თავისუფლების“ პერიოდში, სამოქალაქო ომის ქარტეზილში, საბჭოთა მითის რღვევის შემდეგ, ბორკილებს გარეშე დარჩენილი ქართველი მწერლების ცნობიერება უფრო ღრმად მიისწრაფვის დასავლური ღირებულებებისადმი. დაიწყო თანამედროვე დასავლური ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოცდილების გაზიარება.

ისტორია მჭიდრო კავშირშია ლიტერატურასთან, რადგანაც არ არსებულა საქართველოს ისტორიაში მოვლენა, რომელსაც ბიძგი არ მიეცა მწერლისთვის შეექმნა ტექსტი, რომელშიც ასახული იქნებოდა ყოველივე, ან პირიქით, რეალობას გაქცეული შემოქმედი „შვებას“ მითების ინტერპრეტირებაში, კონკრეტული მოვლენის ზოგადად გავრცობაში ჰპოვებდა. ამდენად, თუ გადავხედავთ ჩვენი ქვეყნის უახლეს ისტორიას მის ექოს აუცილებლად გავიგებთ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. დღევანდელი პროზა არ გაქცევია რეალური დროის ასახვას, რეალური დროის ფიქსირებას. განა ამის ნათელი მაგალითი არ არის ჭილაძის „გოდორი“? რა ხდება გოდორში მოქცეულ „სამყაროში“, რითი ცხოვრობენ ადამიანები, როგორ ყარს შიგნიდან ყველაფერი, როგორ ირევა მუშლი. მწერალი რეალურად ამხელს საზოგადოებას. მსგავსი ტე-

ქსტი რეალისტური XX საუკუნის ბოლოს იყო ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში. 90-იანებში მომხდარ ქარტეხილებს ეხება ნაირა გელაშვილის რომანი „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“, რომელიც ერთ-ერთი მსხვილი ლიტერატურული ტექსტია, რომელშიც მწერალი თანამედროვეობაში მომხდარ სოციალურ ძვრებზე საუბრობს. ხოლო ლ. ბუღაძის „ბოლო ზარი“ ამხელს თინეიჯერულ სამყაროს.

ამბობენ: პოსტმოდერნიზმი დროის სულისკვეთებააო, რამ შეცვალა საზოგადოება XX საუკუნის დასასრულს, იქნებ გამოხატვის და ასახვის ფორმებმა რეალობას უფრო მიგვაახლოვა და ამიტომ გახდა ასე თვალშისაცემი დღევანდელი?.. თანამედროვეობა ის კულტურული რეალობაა, რომელსაც წარსულში ანალოგი არ აქვს. 20 წლის წინანდელი სამყარო აბსოლუტურად არ ჰგავს დღევანდელს. ადამიანი თავისუფალია არჩევანში, ქმედებებში, და ეს არამართო „წიგნების კითხვის“ პროცესში ვლინდება, ზოგადად, მსოფლიო შეიცვალა ამ მხრივ და თავისუფლება გახდა ერთ-ერთი ძირითადი სასიცოცხლო მნიშვნელობის „ასპექტი“ თანამედროვეობისთვის. რა თქმა უნდა, ეს უმტკივნეულოდ არ მომხდარა და მას კულტურების ერთმანეთში აღრევა მოჰყვა, რაც ერთგვარად პოსტმოდერნიზმში გაერთიანდა, თუმცა რადგანაც თავისუფლება გარკვეული პასუხისმგებლობის გარეშე არ არსებობს, საჭიროა კონკრეტული შეფასებების გაკეთება, მითუმეტეს უნდა აღვნიშნოთ მისი დადებითი და უარყოფითი გამოვლინებები. უმბერტო ეკო შენიშნავს თანამედროვეობაზე: „კომუნიკაციის, რეპრეზენტაციის კრიზისი სახეზეა, რადგან სიტყვებმა დაკარგეს მნიშვნელობა“. ჯერ კიდევ კონფუცი თავის დროზე ამბობდა: „როდესაც სიტყვები კარგავენ მნიშვნელობას, უნდა გადახვიდე აქტიურ ქმედებაზე“. აქე-

დან გამომდინარე კრიტიკოსებმა „სწორი“ მიმართულება უნდა მისცენ მკითხველს (თუმცა მიუხედავად ობიექტური თუ სუბიექტური შეხედულებებისა არ არსებობს ერთსულოვნება შეფასებებში, კამათი და დისკუსია აუცილებელია. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვეობას განსაზღვრავს რეკლამა და პოპულარიზაცია, ნიჭიერი, ღირსეული წიგნები თაროებზე არ დარჩებიან).

როდესაც თანამედროვე სამგანზომილებიანი სამყაროს აღქმაზე ვსაუბრობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ის შეიძლება იყოს მაღალმხატვრული ან დაბალმხატვრული და შეფასება მარტო ემოციის დონეზე არ უნდა ხდებოდეს. ფაქტია, დღეს პოლიტიკა ჩაენაცვლა კულტურას, რამაც ღირებულებათა ცვლა გამოიწვია, უკვე პოლიტიკა და მედია განსაზღვრავენ და მართავენ მოვლენებს, მასებს, მაგრამ ცხადია, „თანამედროვე ლიტერატურის“ ცნება, როგორც ლიტერატურის კავშირი დროსთან, გარდა ქრონოლოგიური მნიშვნელობისა, იდეოლოგიურ ხასიათსაც ატარებს. წიგნში „ცოდნის არქეოლოგია“ ფრანგი ფილოსოფოსი მიშელ ფუკო აღნიშნავს, რომ ისტორიკოსებს საქმე აქვთ გასხლტომებთან, წყვეტებთან, ფრაგმენტულობასთან. ისინი იწყებენ ნაპრალების ამოვსებას, წყვეტების გამთლიანებას, ფრაგმენტების დაკავშირებას, თანმიმდევრულობების, მიზეზშედეგობრივი კავშირების, აზრის, მიზნის შეტანას მათში (ფუკო. 2004, 45). ლიტერატურა კი „პარადოქსულ“ ფენომენად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგანაც შეიძლება სულ სხვა დროს, ეპოქას ასახავდეს, და ამ დროს ხდებოდეს პირდაპირი მინიშნება რეალური, თანამედროვე მოვლენებისა. ლიტერატურის არსებობის „წესი“ სხვა არსებულთაგან განსხვავდება, ის სხვაგვარად ამყარებს კავშირს დროსთან, სხვა ობიექტებისაგან განსხვავებით, მისი არსებობა წაკითხვისა და ინტერპრეტაციის საშუალებით იძენს

განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს. პოსტმოდერნიზმმა მას უფრო დიდი „გასაქანი“ მისცა. კამათი დღემდე გრძელდება ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ მიმდინარეობის ნიშნებსა და თვისებებზე, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს არის ერთადერთი კულტურული მოვლენა, რომელიც არ ექვემდებარება დოგმებსა და კანონებს. როგორც ლიტერატურათმცოდნე ირმა რატიანი აღნიშნავს: „ლიტერატურა წარმოადგენს კონცეპტუალურ რეფლექსიას რეალურად მიმდინარე პროცესებზე; კონტექსტი, რომლის წიაღშიც ყალიბდება მხატვრული ტექსტი, ყოველთვის პოულობს ასახვას ამავე ტექსტის აზრობრივ თუ გამომსახველობით შრეებში. თუკი გავითვალისწინებთ ლიტერატურის თანდაყოლილ სწრაფვას ინტელექტუალური და რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ, ცხადად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ის წინააღმდეგობა, რომელიც, ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში იქმნება მხატვრულ ტექსტსა და რეალურ კონტექსტს შორის. ტოტალიტარიზმის, როგორც ძალადობრივი მმართველობის უპირველესი ნიშანი იდეოლოგიური დიქტატურის შექმნაა, კლიშეების ფორმირება და დანერგვა, რაც, ცხადია, მნიშვნელოვნად ზღუდავს ლიტერატურული თავისუფლების ფარგლებს. ამის ნათელი მაგალითია გასული საუკუნის 20-იანი წლები, როდესაც ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოდერნისტული ტენდენციები კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინციპებთან. სულიერი ღირებულებების დესტრუქციით აღნიშნული პოლიტიკური კურსი იმთავითვე დაუპირისპირდა შინაგანი, სულიერი ძიებით აღნიშნულ ლიტერატურულ პროცესს, რომელმაც, თავის მხრივ, ზუსტად აირეკლა ეპოქის კრიზისი, ის საერთო სკეპტიციზმი და ნიჰილიზმი, რომელიც სუფევდა ინტელექტუალური ტერორით დათრგუნულ საზოგადოე-

ბაში. დაპირისპირებამ ტოტალიტარულ რეჟიმსა და მხატვრულ-ლიტერატურულ აზროვნებას შორის მტკივნეული გამოცდილების ათეული წლები მიითვალა და ქართული კულტურის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ეტაპი შექმნა“ (რატიანი, 2010, 50.).

ხშირად XXI საუკუნისადმი არაეთგვაროვანი დამოკიდებულებაა, ზოგი მას კულტურის კრიზისის საუკუნედ მიიჩნევს, აქ თითქმის თანაბრად გულისხმობენ ტრადიციულ ღირებულებათა გადაფასებას, გაუფასურებას, მუსიკალურ, მხატვრულ, ფერწერულ, ლიტერატურულ თუ ხელოვნების სხვა დარგების მიმართ ესთეტიკის ნორმების ხარისხობრივ დაქვეითებას. თუმცა, ვფიქრობ, საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე, ადამიანი არასდროს არ ყოფილა ასეთი მრავალფეროვანი და თავისუფალი არჩევანის წინაშე, თვითშემეცნების, ჭეშმარიტი ცოდნის დამკვიდრების, მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების მხრივ, და, როგორც ამერიკელი მეცნიერი დ. ბელი სამართლიანად შენიშნავს, „ესაა ადამიანთა შორის დიპლომატიის ეპოქა“. თუკი არსებობს კულტურის კრიზისი, ის დაკავშირებულია აღქმასთან, თუ როგორ ესმის ადამიანს სამყარო და როგორ წარმოუდგენია თავისი ადგილი მასში. მწერლობა აზრიანი თამაშიაო, – იტყვიან ლიტერატურათმცოდნენი, და რადგანაც პოსტმოდერნიზმი დროის სულისკვეთებად მიიჩნევა, ლიტერატურაში მისი გამოჩენა და დამკვიდრება გასაკვირი არ უნდა იყოს. შემთხვევითი არ არის XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურაში არსებული საზოგადოებრივი განვითარების „ერთგვარობა“ მსოფლიოში, განვითარების მსგავსი „ნიადაგი“. თუკი ინდივიდმა თავისი განუმეორებელი სახე დაკარგა, დამსგავსების ფორმამ კი აფსურდამდე და გაუფასურებამდე მიგვიყვანა, რატომ არ უნდა განიბნეს მისი

სხეული 30 ნაწილად და ჩაინთქას სივრცეში (პატრიკ ზიუსკინდის რომანის, „სუნამოს“ გმირის გრენუის მსგავსად. ეს ხომ ერთგვარი მინიშნებაა სამყაროს ერთიანობაზე, მაცხოვარიც ხომ 30 ვერცხლად გაყიდა იუდამ და მას შემდეგ შეიქმნა ახალი ერა კაცობრიობის ისტორიაში. ოთარ ჭილაძის „გოდორში“ კი როგორ ყალიბდება გოდრის კედლებში რაჟდენ კაშალის ცნობიერება და შემდეგ მთელ იმდროინდელ საზოგადოებაზე ახდენს გავლენას. აქ თითქოს პატარა გოდორში მოუქცევია ავტორს ცოდვის მტვირთველი კაცობრიობა), მაგრამ ლიტერატურა ხომ გვაძლევს ლაიერების საშუალებას, ბოლოს ყოველთვის ისძება მრავალწერტილი, აზროვნების გააბსტრაქტულებისა და ფორმალიზაციის პროცესი სულ უფრო ღრმავდება, ამასთანავე ლიტერატურაში რეალისტური ხდება ადამიანის განვითარების ეტაპების, აღზევების თუ დეგრადაციის აღწერა. „ადამიანი ის ერთადერთი არსებაა, რომელიც სიცოცხლეში „ვერ ეტევა“ (ფილოსოფიური ანთროპოლოგია. 2005; 91), – სწორად შენიშნავს თამაზ ბუაჩიძე.

ყველა ეპოქას თავისი შეფასების კრიტერიუმი აქვს. XIX საუკუნეში მთელ მსოფლიოში მთავარი კრიტერიუმი ეროვნული შეგნების ჩამოყალიბება იყო, XX საუკუნეში შეიქმნა სკოლები, რომლებიც ლიტერატურის მთავარ კრიტერიუმებს აყალიბებდნენ, მაგრამ XXI საუკუნეში პოსტმოდერნისტული სამყარო მკაფიოდ განსხვავდება ყველა დანარჩენი კულტურული ეპოქებისგან. შეიმჩნევა თავისებურებები, იწერება სარკის, გასაღების, სურნელის ისტორია. აქცენტი ზოგადსაკაცობრიო, გლობალურ საკითხებთან ერთად (თუმცა ზოგჯერ ეს მთავარი უგულვებელყოფილია), უცნაურ სახეებზე კეთდება, წინ წამოიწია სექსუალურმა, გენდერულმა პრობლემებმა და თანდათანობით შეიცვალა

აქამდე არსებული ფიქრის, განსჯის საზრისი.

XXI საუკუნეს „შემლილთა“ საუკუნესაც უწოდებენ, რაშიც მთავარი განმსაზღვრელი როლი შიზოფრენიულმა სამყაროებმა ითამაშეს, რაც უფრო მეტია მეტაფორული თამაში, იდეების „ნაკრების“ ქაოტურობა მხატვრულ ტექსტში, მით უფრო იზრდება ინტერესი, მთავარი ხდება ის, რის შეცნობას, გაცნობას, გაშიფვრას მივყავართ ლოგიკურ ახსნამდე, და ეს სხვა არაფერია, თუ არა შემოქმედება, მხატვრულობა, პოეტური თუ პროზაული ტექსტები, „სხვა“ სამყაროსთან ზიარება (აქ ერთგვარი პარალელები ივლება ბოდრიარის სიმულირებულ რეალობასთან, რომელიც შემლილ სამყაროში გზის გაკვალვის ფუნქციასაც იკისრებს).

„ჩვენ აღმოვჩნდით სამყაროში, რომელშიც სულ უფრო და უფრო მეტი ინფორმაციაა და სულ უფრო და უფრო ნაკლები აზრი“, - წერდა ბოდრიარი (ბოდრიარი. 2008). მასკულტურის გავრცელებამ და ხელოვნების ნაწარმოებების ხელმისაწვდომობის გაზრდამ მიგვიყვანა იმ განცდამდე, რომ „ყველაფერი უკვე ითქვა“, თუმცა საბედნიეროდ ყველაფერი არ თქმულა და არსებობს ორმაგი კოდირების სისტემა, რომელიც უსაზღვრო შესაძლებლობას აძლევს შემოქმედს. პოსტმოდერნიზმი თავისი ეკლექტურობით, შემოქმედებითი თავისუფლებით, სიტყვებით, იდეებით, სტილებით, თამაშისკენ მიდრეკილებით, ძველი ლიტერატურული ტექსტების ახლებური (გა)დამუშავებით, მათი მახვილგონივრული კომენტირებით და ზოგჯერ პაროდირებითაც, მიიღო ჩვენმა მკითხველმა. მნიშვნელოვანია, თანამედროვე „მკითხველმა“ ლიტერატურა აღიქვას არა როგორც სოციალურ-საზოგადოებრივი აქტი, არამედ როგორც ესთეტიკური ფენომენი. თუკი მეოცე საუკუნეში ტექსტი, ლიტერატურა, იქცა საბჭოთა სისტემის ნაწილად, ამჯერად სულ სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე. თუმცა

გამოიკვეთა უსიამოვნო საკითხიც, ხშირად თანამედროვე რეალობაში, მწერლის ბიოგრაფიის, ხმაურიანი გამოსვლების, თვითრეკლამის საფუძველზე ხდება მისი შეფასება. რადგანაც ამბობენ, დრო ყველაზე სწორი შემფასებელი არისო, დინების საწინააღმდეგოდ სვლა არავის უყვარს, მაგრამ როცა კრიტიკა თანამედროვე ლიტერატურის განვითარებას უწყობს ხელს, შეფასებები არც ჩვენ უნდა დავიშუროთ. ვფიქრობთ, XX საუკუნის დასასრულს ქართული ლიტერატურა და ქართველი მკითხველიც გარდამავალ ეტაპზე აღმოჩნდნენ, ეს ყველაზე რთული, აუცილებელი და მტკივნეული ეტაპი იყო პირველ რიგში მწერლისთვის, როდესაც მოხდა ყველაფრის ხელახალი გააზრება, სტერეოტიპების ნგრევა.

რაც შეეხება სინამდვილესთან და ცნობიერებასთან დამოკიდებულებას, აქაც თავისებურებებთან გვაქვს საქმე; სინამდვილის და ცნობიერების ურთიერთმიმართების საკითხი უძველესია და აღქმისა და სინამდვილის აცდენა ხდება. რამდენი ცნობიერებაცაა, იმდენი სინამდვილე არსებობს. მაგრამ ყოველთვის რჩებოდა ეჭვი არა თავად სინამდვილეზე, არამედ სინამდვილის სინამდვილეზე. ლიტერატურაში ირონია ეჭვის გამოხატულებაა. დაუეჭვებელი აზროვნება შეზღუდულია და საშიში. ცნობიერებისა და სინამდვილის საკითხი აქტუალური თემაა თანამედროვე ქართულ პროზაში. კრიზისი რეფლექსიისკენ გვიბიძგებს. ცნობიერების კრიზისი განსაკუთრებული სიმწვავეით მე-20 საუკუნის 90-იან წლებში გამოვლინდა.

პოსტმოდერნიზმი „მოედო“ ქართულ სივრცეს თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით, ორმაგი კოდირებით, მიუხედავად იმისა, რომ დამოკიდებულება მოვლენებისადმი შემცირდა, მთავარი პლიუსი მაინც 90-იანელთა პროზის

საბჭოური კულტურის „დიქტატიდან“ გასვლა იყო, ყურადღება ადამიანის ყოველდღიურ სოციალურ და სულიერ პრობლემებზე გამახვილდა, თანამედროვე მწერლობა კლიშეებისგან განთავისუფლდა. რა თქმა უნდა არსებობს განსხვავებული შეფასებები თანამედროვე მწერლობის ანუ ახალი თაობის შემოქმედების შესახებ, რაც ბუნებრივია. ბევრი დადებით შეფასებას აძლევს მას, ზოგიც მარგინალიზმის გამო გმობს, მწერლობამ განიცადა ფორმაცია, პრიორიტეტებიც გამოიკვეთა: თამაში და პაროდია; მწერლობა გაერთო თამაშში.

ამდენად, ლიტერატურული თავისუფლების ხარისხი დღეს ნამდვილად მაღალია ლიტერატურა ხომ არის კონცეპტუალური რეაქცია რეალურად მიმდინარე პროცესებზე, მისი სიღრმისეული გაგებით, რეალიზებული სათქმელის სფერო, რომლის წიაღშიც ყალიბდება მხატვრული ტექსტი, რომელიც ასევე ყოველთვის პოულობს ასახვას ამავე ტექსტის აზრობრივ თუ გამომსახველობით შრეებში. თუკი გავითვალისწინებთ ლიტერატურის თანდაყოლილ სწრაფვას ინტელექტუალური და გამომსახველობითი თავისუფლებისაკენ, შეიძლება წარმოვიდგინოთ ის წინააღმდეგობა, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში იქმნება მხატვრულ ტექსტსა და რეალურ კონტექსტს შორის.

თანამედროვე ქართული ლიტერატურა ისეთივე ეკლექტური და მრავალსახოვანია, როგორც ცხოვრება. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ვსაუბრობთ თაობათა ურთიერთობაზე, განსხვავებაზე ძველს და ახალს შორის, ვფიქრობ ეს დაყოფა პირობითია, რადგანაც არსებითია საუბარი ძლიერსა და სუსტზე, ღირსეულზე და უღირსზე და ეს ორივე „ბანაკში“ შეიძლება აღმოჩნდეს. ოთარ ჭილაძის „გოდორს“, ნაირა გელაშვილის „პირველი ორი

წრე დაყ ველა სხვა”, ზაზა თვარაძის „სიტყვებს”, აკა მორჩილაძის მადათოვური ციკლის რომანებს და ა.შ. შეიძლება ისეთი მწერლები და ნაწარმოებები „დაეუპირისპიროთ“, რომლებიც, რომ არა „წუთიერი“ პოპულარობა, კონკურენციას ვერასდროს გაუწევენ მათ. ოთარ ჭილაძე წერდა: „მწერლობის დონე, შეიძლება ერთმა მწერალმა ასწიოს, მაგრამ უწიგნურსა და უკულტურო მასას საუკუნეები სჭირდება, ხელახლა რომ შეისწავლოს ანბანი”. ასე რომ, მთავარია მკითხველიც ისევე იყოს მზად მიიღოს და გაიაზროს სიახლე, როგორც მწერალი.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

1. აპლაიკი ჯ., მწერლის ზამთარი. „ცხელი შოკოლადი“, №22, 2009.
2. ბარდაველიძე ნ., პოსტმოდერნისტული დისკურსი PR-ზე და რეკლამაზე. „სჯანი“, №7, 2006.
3. ბოდრიარი ჟ., ქალაქი და სიძულვილი. www.nplg.gov.ge. 2. 11. 2008
4. ბუაჩიძე ა., ფილოსოფიური ანთროპოლოგია. ფილოსოფიური ნარკვევები. ტ.2. თბ. 2005.
5. გაფრინდაშვილი ნ. მირესაშვილი მ., ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები. თბ.2008.
6. ნემსაძე ა., იდენტიფიკაციის პრობლემა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში. „კრიტიკა“, № 2.
7. რატიანი ი., ლიტერატურული დისკურსის მოდელები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში, ჟურ. „სჯანი“, №11, 2010.
8. Кастельс М., Информационная эпоха: экономика, общество и культура. – М.: 2000.
9. Хьелл Л., Зиглер Д., Теории личности. Санкт-Петербург, Москва, Харьков, Минск, 2000.

Lთავი. პოსტმოდერნიზმი – ღრის სულისკვეთება?

ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობის კრიტიკიუმი მუდმივად ემყარება მხატვრულ დონეს. აღსანიშნავია, რომ მეოცე საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულებსა და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში, პოპულარული მიმდინარეობა – პოსტმოდერნიზმი გახდა საზოგადოების ცნობიერების წარმმართველი მოვლენა. მრავალი მკვლევარი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ „პოსტმოდერნიზმმა ჩამოაყალიბა განსაკუთრებული, სპეციფიური მენტალიტეტი, რომელიც ახასიათებს თანამედროვეობას, და იგი იქცა მასების შემეცნების ერთგვარ დულაბად“ (Ковриженко, 2004: 10).

ჩვენ ვცხოვრობთ ეპოქაში, სადაც მიუხედავად „ჩარჩოებისა“, ტერიტორიული საზღვრებისა, პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული სისტემებისა, აზროვნების და ცხოვრების მაგალითებისა, თუ სხვა მრავალი ფაქტორის თანაარსებობისა, თავს ვგრძნობთ იმ დიდი ერთიანობის ნაწილად, რომელსაც კაცობრიობა ჰქვია. ამიტომაც, ამ ეპოქაში ამ ერთიანობის აღსანიშნავად სწორედ პოსტმოდერნიზმი მოიაზრება, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს არ არის „უანრი“, „სტილი“, „სკოლა“, რომელიც შეიძლება რომელიმე დარგს კონკრეტულად მივაკუთვნოთ. განსხვავება თავად მასშია: პოსტმოდერნი – ეპოქა, რომელიც ერთ სამყაროში ერთიანდება და, პოსტმოდერნიზმი – სიტუაცია, კულტურული ფენომენისა, რომელიც განსაზღვრავს ცნობიერებას. „პოსტმოდერნი“, როგორც ხედვა უფრო ადრე გაჩნდა ვიდრე ის ეპოქას გამოსახავდა, და ამავე დროს, ეს ეპოქა ბევრად უფრო ადრე წარმოიშვა, ვიდრე მისი აღქმის გამოსახატავად გამოიყენებდნენ ტერმინს „პოსტმოდერნს“.

პოსტმოდერნიზმი არის საზოგადოების ხაზგასმულად გამოკვეთილი მდგომარეობა; მნიშვნელოვანია, რომ ადამიანთა ცხოვრების ხასიათი იძენს გლობალური და ფრაგმენტული საზოგადოების თვისებებს, სადაც არ არსებობს შეფასების აბსოლუტური წესები და კრიტერიუმები. პოსტმოდერნიზმი უარყოფს განმანათლებლობის იდეებს და საზოგადოების სრულყოფას რაციონალური აზროვნების საშუალებით. პოსტმოდერნისტების აზრით, „საზოგადოების წვდომა რაციონალური გზით შეუძლებელია, რადგან საზოგადოება მუდმივ ცვლილებებშია“ (Лоусон, Геррод. 2002: 334). ამდენად, ფართო კონტექსტში პოსტმოდერნიზმში იგულისხმება „ცივილიზაციის გლობალური მდგომარეობა უკანასკნელ ათწლეულებში, კულტურული ზედნაშენისა და ფილოსოფიურ ტენდენციათა მთელი ჯამი“ (Вайнштейн, 1993: 31).

კულტუროლოგიურ ენციკლოპედიებში პოსტმოდერნიზმს ასე ახასიათებენ: „პოსტმოდერნიზმი არის ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც მოვიდა მოდერნიზმის შემდეგ და მისგან განსხვავდება არა მხოლოდ ორიგინალობით, არამედ სხვადასხვაგვარი ელემენტებით – ციტაციით, კულტურის ჩაძირვით, სირთულეების თავიდან აცილებით, ქაოსით, თანამედროვე სამყაროს დეცენტრაციით; ესაა XX საუკუნის „ლიტერატურული სული“, მეცნიერულტექნოლოგიური რევოლუციისა და ინფორმაციულობის აფეთქების ხანა“ (კულტუროლოგია, 2003.).

ზოგი მეცნიერი პოსტმოდერნიზმს ტრანსისტორიული კატეგორიის სტატუსს ანიჭებს და თვლის, რომ სხვადასხვა კულტურულ ეპოქაში თავს იჩენს მსგავსი ვითარება, ანუ პერიოდულად მეორდება „პოსტმოდერნისტული სიტუაციები“. ისინი თვლიან, რომ პოსტმოდერნიზმი დამახასიათებელია ნებისმიერი გარდამავალი და კრიზისული

ეპოქისათვის. იგი თან სდევს მათი ესთეტიკური ფასეულობების სისტემას და იწვევს უკვე დამუშავებული მხატვრული ფორმების შეცვლას. ამ კუთხით თუ შევხედავთ, დღევანდელი სიტუაციებისაგან ძველ ეპოქებს მხოლოდ მასშტაბები განასხვავებს. აღრინდელი პოსტმოდერნისტული მოვლენები და განწყობილებები გარკვეული ლოკალურობით ხასიათდებოდა, დღეს კი მათ გლობალური მასშტაბები შეიძინეს, — აღნიშნავს ნ. გარინდაშვილი (გაფრინდაშვილი. მირესაშვილი. 2008. 259).

პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკულად ყველა წარმომადგენელი და თეორეტიკოსი (ბარტი, ბატაი, ბლანშო, ბოდრიარი, დელეზი, დერიდა, ჯეიმსონი, გვატარი, კრისტევა, ფუკო, ჰასანი, ფოკმა, ბატლერი, ლოჯი...) აღნიშნავს, რომ მათ კონცეფციებზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ნაშრომმა „პოსტმოდერნის მდგომარეობა“ (Лиотар, 1998.). ფილოსოფოსი ამტკიცებს, რომ პოსტმოდერნი ინიშნავს, მეტანარაციის მიმართ გაჩენილ უნდობლობას. „მეტანარაციას“, „მეტათხრობას“ ის უწოდებს ყველა იმ „განმმარტებელ სისტემას“, რომლებიც ბურჟუაზიული საზოგადოების მორგანიზებელ საშუალებებად გვევლინებიან. ესენია: რელიგია, ისტორია, მეცნიერება, ფსიქოლოგია და ხელოვნება (ანუ ნებისმიერი „ცოდნა“). დიდი ნარაციის დასასრული შესაძლებელს ხდის ენობრივ თამაშებს და ამ ენობრივი თამაშების მრავალფეროვნებას ლიოტარი გადაჭრით უჭერს მხარს (ლიოტარი, 2005: 15).

მაღკოლმ ბრედებერი აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის წიაღში იშვა. ჩარლზ ჯენკსმა მოახდინა იმის კლასიფიკაცია, თუ რა განასხვავებს პოსტმოდერნიზმს მოდერნიზმისგან და რა საერთო აქვთ მათ. ჟან-ფრანსუა ლიოტარი წერს: „პოსტმოდერნი განთავსდება არა მოდერნის შემდეგ, არამედ მის პირისპირ, მას უკვე

შეიცავდა მოდერნი, მხოლოდ ფარულად”. ველშის დახასიათებით: „პოსტმოდერნი [...] შეიცავს მოდერნს, განსაზღვრავს მისთვის საპატიო, მაგრამ არა გამორჩეულ ადგილს” (ველში, 1999: 32). ფილოსოფოსთა მოსაზრებანი გასათვალისწინებელია, თუმცა ფაქტია, დროთა განმავლობაში გამოიკვეთა, რომ მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მიმდინარეობებია.

არამარტო პოსტმოდერნიზმის წარმოშობაზე, მოდერნიზმთან მსგავსება-განსხვავებაზეა აზრთა სხვადასხვაობა სამეცნიერო ლიტერატურაში, არ არსებობს ზუსტ დრო, თუ როდის გაჩნდა პოსტმოდერნიზმი საზოგადოებრივ-კულტურულ ცნობიერებაში. თანამედროვე მკვლევარები პოსტმოდერნიზმის წარმოშობას ბურჟუაზიული ცნობიერების კრიზისს უკავშირებენ, და დროს, როდესაც მასმედიის ზეგავლენით დაიწყო მასობრივი ცნობიერების ჩამოყალიბება; პოსტმოდერნიზმი ირონიულად ეკიდება მასობრივი ესთეტიკური ცნობიერების სტერეოტიპებს და მიმართავს მათ პაროდირებას. არსებობს მოსაზრება, რომ ის შეერთებულ შტატებში XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოჩნდა; ევროპაში კი - 60-70-იან წლებში. რუსი მეცნიერი ა. ანასტასიევი მიუთითებს, რომ „ტერმინი „პოსტმოდერნიზმი“ შემოიღო ინგლისელმა ისტორიკოსმა არნოლდ ტონბიმ, დასავლეთის ირაციონალური აზროვნების, გამეფებული ქაოსის, ხანგრძლივი უიმედობის და მიმდინარე პროცესების გამოსახატავად (რაც, მისი აზრით, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე დაიწყო)” (ანასტასიევი, 2003: 34). ველშის აზრით კი, „ამ გამოთქმის წარმოშობის თარიღად უნდა მივიჩნიოთ 1917 წელი, როდესაც გამოჩნდა რუდოლფ პანვიცის წიგნი „ევროპული კულტურის კრიზისი“, სადაც შედგა ზედსართავი „პოსტმოდერნის“ დებიუტი“ (ველში, 1999: 6). ს. ჰიუ ჰოლმენი ამბობს, რომ „ჯერ კიდევ

1914 წელს თეოლოგებმა დაიწყეს საუბარი „პოსტმოდერნის“ შესახებ“ (პოლმენი, 2001: 70). კულტუროლოგიისა და პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედიებში ვკითხულობთ, რომ პოსტმოდერნიზმი პირველად გამოყენებულ იქნა 1917 წელს რაიმონდ პანეიცის ზემოთ ნახსენებ წიგნში. შემდეგ ფ. დე ონისმა გამოიყენა (1934წ.) XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული პოეზიის განსახილველად. როგორც უკვე ითქვა, ტოინბის ნაშრომებში, რომელიც დაწერილია 1939-1947 წლებში, ტერმინი განსაზღვრულია, როგორც თანამედროვე ეპოქის აღმნიშვნელი (პირველი მსოფლიო ომის პერიოდიდან მოყოლებული). რუსი მეცნიერი ილია ილინი კი საკითხს უფრო კრიტიკულად სვამს: არსებობს კი საერთოდ პოსტმოდერნიზმი? „ხომ არ არის ეს მორიგი ფიქცია, ხელოვნური თეორიული მსჯელობის შედეგი, რომელიც უფრო ხელოვნების ზოგიერთი დასავლელი თეორეტიკოსის წარმოსახვაში არსებობს, ვიდრე თანამედროვე მხატვრული პროცესის სინამდვილეში?“ [ილინი, 2003: 24]. ამრიგად, პოსტმოდერნის გენიალოგიის შესახებ დანამდვილებით რაიმეს თქმა ძნელია, თუმცა შეგვიძლია დავასკვნათ ტერმინის გამოყენების ყველაზე ადრეული შემთხვევები: 1) 1917 წელს გამოიცა რუდოლფ პანეიცის წიგნი „ევროპული კულტურის კრიზისი“, სადაც ტერმინი ზედსართავის ფუნქციას ატარებდა; 2) 1934 წელს კი ესპანელი ლიტერატურათმცოდნესთვის ფედერიკო დე ონისისი აღნიშნავდა, რომ „პოსტმოდერნი“ არის ნიშანი იმისა, რომ დასრულდა კულტურის ერთი პერიოდი, აქ ლიტერატურათმცოდნე პოსტმოდერნიზმს მოდერნიზმზე რეაქციის მნიშვნელობას ანიჭებს; 3) შემდეგ ეს სიტყვა ანგლო-საქსურ სამყაროში, კულტურასა და ფილოსოფიაში გამოჩნდა განსხვავებული მნიშვნელობით: 4) 1947 წელს არნოლდ ტოინბის ნაშრომში „ისტორიის წვდომა“

პოსტმოდერნი აღნიშნავს დასავლეთევროპული კულტურის ამჟამინდელ ფაზას.

პოსტმოდერნიზმსა და მოდერნიზმს შორის არსებულ ურთიერთკავშირზე ამაზე არავინ არ დაობს, მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნიზმი გარკვეული ნიშნებით მაინც შორდება მოდერნიზმს, მათი ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია სიმულაკრა. როგორც კრიტიკოსი ბელა წიფურია აღნიშნავს, წერილში „პოსტმოდერნიზმი“, ის „არც რაიმეს უმუშალო განმეორებაა, ის არ არის უბრალო ასლი, არამედ ასლი ორიგინალის გარეშე ანუ სიმულაკრა“ (წიფურია, 2006: 225.) პოსტმოდერნისტი სამყაროს ილუზიურად აღიქვამს და აცხადებს, რომ „სინამდვილე აღარ არსებობს, არც იქ სადაც ის აქამდე ეგულეობდათ და არც მის ძიებას აქვს აზრი“ (წიფურია, 2006: 230). ამიტომ წარსულში ცდილობენ იმის აღდგენას რაც იყო, ასეთ ვითარებაში იქმნება წარმოსახვითი რეალობა ანუ ჰიპერრეალობა. ასეთი ვირტუალური სამყარო ადამიანისაგან მხოლოდ წარმოსახვით შესვლას მოითხოვს მასში, „მაგრამ ამგვარი დაშვების სანაცვლოდ სთავაზობს ნამდვილ განცდებს“ (წიფურია, 2006: 231).

რაც უფრო კარგად გესმის, თუ რა არის ეს პოსტმოდერნიზმი მით უფრო სიღრმისეულად შეიგრძნობ დემარკირებული საზღვრის დაძვრის სურვილს, რომელიც მას XX საუკუნეში მოდერნიზმისაგან ყოფს, რადგან პოსტმოდერნიზმი დროის უსაზღვროებასთან ჩვენი სულიერი დამარცხებაა, არა მარტო გარდაუვალი დამარცხება, არამედ აუცილებელიც, რადგან გვეჩვენება, რომ ურწმუნოების ცეცხლის გარდა ვერაფრით შევძლებთ განვიწმინდოთ მომაკვდინებელი იდეოლოგიის გარყვნილებისაგან, — აღნიშნავს ზატონსკი, და თან დასძენს: მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმზე 70-იანი წლებიდან საუბრობენ,

არავის მოსვლია თავში ის დაეკავშირებინა ფენომენტან, რომელიც მე განვაზღვრე როგორც სუპერსისტემა; შეიძლება იმიტომაც, რომ გვაქვს აცდენები ქრონოლოგიურად, რადგანაც 70-იან წლებში სამყაროში „არეულობა“ უკვე მოხდა, სუპერსისტემა კი ისევ არსებობდა (ЗАТОНСКИЙ. 1996; 36).

პოსტმოდერნი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მაღალგანვითარებულ საზოგადოებათა ცოდნის თავისებური დონე (კირიჩენკო, 2003: 31).

პოსტმოდერნიზმი ფართო კულტურული მიმართულებაა, რომლის თვალსაწიერშიც ხედებიან ფილოსოფია, ესთეტიკა, ჰუმანიტარული მეცნიერებები, იგი მრავალმნიშვნელოვანი და დინამიკურად ცვალებადი კომპლექსია. როგორც თავდიშვილი აღნიშნავს: „პოსტმოდერნის კულტურა, მიუხედავად ყველაფრისა, ცალკეული ავტორების დამკვიდრების, კულტურაში მათი ჩართვის ტრადიციულ კულტურად გაფორმდა, მან ტრადიციის გაძლიერებას შეუწყო ხელი. რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ იმპერსონალიზმზე, ავტორის სიკვდილზე და ავტორად მკითხველის გადაქცევაზე, სიმართლე ეს არის: ესთეტიკური, მხატვრული თუ სოციოლოგიური აზროვნების ოქროს ფონდი შეივსო დელიოზის, ფუკოს, ბოისის, ეკოს და უამრავი სხვა ერთადერთი და განუმეორებელი ავტორის კონკრეტული ტექსტებით. ერთი სიტყვით, მათ ჰქონდათ სათქმელი. თუნდაც ის, რომ ბრწყინვალედ აღწერეს, რატომ ვერ იტყოდნენ ვერაფერს ახალს“ (თავდიშვილი, 2005: 17).

თანამედროვე ეპოქას სხვადასხვანაირად განიხილავე, ზოგი მას ახალი ტექნოლოგიების ეპოქად მიიჩნევს, ზოგიც პირიქით. „თვით პოსტმოდერნის თეორია დასავლეთში დრამატული დაძაბულობის განსაკუთრებულმა ხარისხმა წარმოშვა. პოსტმოდერნის თეორია, როგორც კულტურუ-

ლი მოვლენა, არსებითად, „პოსტმოდერნის“ ცნების დაზუსტების პრაქტიკამ გამოიმუშავა“, – აღნიშნავს ბაქანიძე (ბაქანიძე, 1998: 104-107).

„პოსტმოდერნიზმი მოიაზრება, როგორც სხვადასხვა მხატვრული სტილის ოფიციალური აღიარება, კულტურული პლურალიზმი, რაც გულისხმობს, რომ არც ერთი მხატვრული მეთოდი აღარ არის სახელმწიფოს მიერ ხელდასმული და თავსმოხვეული (სოცრეალიზმის მსგავსად); ყველა მხატვრული სტილი თანასწორუფლებიანია, ხელოვანმა ნებისმიერი მათგანი შეიძლება აირჩიოს“, – აღნიშნავენ ლიტერატურათმცოდნენი (გაფრინდაშვილი. მირესაშვილი. წერეთელი. 2010. 159).

ტერმინებმა „პოსტმოდერნიზმი“ და „პოსტმოდერნი“ – თანამედროვე რეალობაშიც კი თითქმის ვერ მიიღო მკაფიო, კონკრეტული თეორიული გამოხატულება და მათი განმარტება დღესაც ვარიაციულია. სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტში „პოსტმოდერნი“ განიხილება „მოდერნის“ კორელატად – ეპოქად, დაწყებული, დაახლოებით, ახალი დროიდან XX საუკუნის შუა ხანამდე: ესთეტიკური კონტექსტით „პოსტმოდერნიზმი“ „მოდერნიზმის“ კონტრაგენტია, როგორც ხელოვნების ისტორიის განვითარების ეტაპი. ყველაზე არსებითი, რაც პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში შეიცვალა, არის ის, რომ „მთავარი გახდა არა ასახვის საგანი, ანუ რეალური სამყარო, არამედ ასახვის საშუალება; ფორმა – ესაა თვითმიზანი“, – წერს ვლადიმერ მალახოვი (Малахов. 1998; 324).

ქართველი მკვლევარი თამარ ბერეკაშვილი პოსტმოდერნიზმსა და პოსტმოდერნს ერთმანეთისგან განასხვავებს და ამტკიცებს, რომ „პოსტმოდერნიზმი ეს სხვადასხვა სფეროსთვის დამახასიათებელი სრულიად განსაზღვრული სტილია, რომელსაც ზოგჯერ გვიანდელ მოდერნს მიაკუ-

თვნიან, ხოლო როდესაც საუბარია პოსტმოდერნიზმზე, იგულისხმება არა რაღაც ვიწრო სტილისტური მიმდინარეობა, არამედ ისტორიული ვითარება, სიტუაცია, რომელშიც ყველა აღმოვჩნდით, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორია ჩვენი იდეები, შეხედულებები, გეოგრაფიული მდებარეობა, გემოვნება, ასაკი თუ სქესი. ამდენად, თუ პოსტმოდერნიზმი მიეკუთვნება უპირატესად კულტურას, პოსტმოდერნიზმი – ისტორიას, პოსტმოდერნიზმი სუბიექტურია, ხოლო პოსტმოდერნიზმი ობიექტურად ჩამოყალიბებული ვითარება” (ბერეკაშვილი, 2008: 168).

ამერიკულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმი უკავშირდება „შავი იუმორის სკოლის” წარმომადგენელთ, ესენი არიან: ჯონ ბარტი, თომას პინჩონი, ჯეიმს პატრიკ დანლივი და ღონაღდ ბარტელმი. პოსტმოდერნიზმი მწერლებიდან ყველაზე თვალსაჩინო არიან: უმბერტო ეკო, მილორად პავიჩი, ტომ სტოპარდი და ა.შ. რუსეთში – ბორის აკუნინი, იოსებ ბროდსკი, ბენედიქტ ეროფეევი, დიმიტრი პრიგოვი, გრიგოლ ოსტერი, ვიქტორ პელევინი, საშა სოკოლოვი, ვლადიმერ საროკინი, ტატიანა ტოლსტაია. საქართველოში კი პოსტმოდერნიზმი მწერლებად აკა მორჩილაძე, ზ. ქარუმიძე, ბ. ხვედელიძე და სხვა თანამედროვე ავტორები მიიჩნევიან. თუმცა ვფიქრობთ, პოსტმოდერნიზმს უფრო ღრმა ფესვები აქვს ქართულ მწერლობაში.

კვლევა იმისა, „რაც იყო“ და, ამასთან დაკავშირებული ილუზია, თუ „როგორ შეიქმნა ეს“, ერთ-ერთი არსებითი პროცესია პოსტმოდერნიზმისა, ყურადღება მახვილდება სიმბოლოების ენით, გათვითცნობიერებული ნიშნების, ენისა და სტრუქტურის შექმნის მნიშვნელობაზე. პოსტმოდერნიზმი უმთავრესად აზრის გამოხატვას უკავშირდება, მკითხველს თავად ავტორმა არ უნდა მისცეს „ტექსტიდან გაქცევის” საშუალება. ხშირ შემთხვევაში რთულია ავტ-

ორის ჩანაფიქრის მიხედვით. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში იგნორირებულია კლასიკურ ესთეტიკაში ჩამოყალიბებული ძველი შეხედულებები და ხშირად დროსა და სივრცის მიმართ საკრალური დამოკიდებულების დაძლევაა ნაჩვენები. ინტერტექსტუალობა ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის იული კრისტევის განმარტებით, არის ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს ტექსტების საერთო თვისებას, რომელშიც გამოხატულია, ან იგრძნობა ურთიერთკავშირი. ამ კავშირების დამსახურებით ტექსტები აშკარად ან შეფარვით მიუთითებენ ერთმანეთზე, როგორც პირდაპირ (კონკრეტული ციტატა), ასევე ბუნდოვანი (განუსაზღვრელი ალუზია). არსებობს ფაქტორები, რომლებიც განსაზღვრავს ამ ტექსტების ფორმას: ჟანრი, კომპოზიცია, რიტმი, ინტონაცია. მხატვრული ნაწარმოების შექმნის მეთოდს პოსტმოდერნიზმში, როცა ავტორი შეგნებულად იყენებს სხვა, როგორც ვერბალურ, ისე არავერბალურ ტექნიკას ნებისმიერი ხელოვნებიდან, ინტერტექსტი ჰქვია და ეს პრიორიტეტი ამ მიმდინარეობას აშკარად გააჩნია.

XXI საუკუნის დასაწყისში პოსტმოდერნიზმი, უკვე თანამედროვე კულტურის ყველა სფეროს მოდის ახალნიშნებს კარნახობს. ადამიანთა ცხოვრების ხასიათი იძენს გლობალური და ფრაგმენტული საზოგადოების თვისებებს, სადაც არ არსებობს შეფასების აბსოლუტური წესები და კრიტერიუმები. ფართო კონტექსტში პოსტმოდერნიზმში იგულისხმება, როგორც „ცივილიზაციის გლობალური მდგომარეობა უკანასკნელ ათწლეულებში, ასევე კულტურული ზედნაშენისა და ფილოსოფიურ ტენდენციათა მთელი ჯამი“ (ვაინშტეინი. 2003; 38). პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშნებია: ტრადიციული ფორმების ნგრევა, ინტერტექსტუალობა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ მნიშვნ-

ნელოვან თვისებას — გააზრებულ ციტირებას — რომელიც ძირითადი მახასიათებელია პოსტმოდერნისტული პოეტიკისა. ციტატურობა როგორც მეთოდი თავსდება პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ძირითად პრინციპზე; პაროდირება, თვითირონია, წარსულის კულტურების ღირებულებების ირონიული გადაფასება; ფრაგმენტულობა; აზრების მრავლობითობა; განუსაზღვრელობა, ქაოსის კულტი, მონტაჟის პრინციპი, რიზომა; ჟანრობრივი და სტილისტური სინკრეტიზმი, შეერთება; თეატრალიზაცია. პუბლიკაზე მუშაობა, „ორმაგი კოდირების“ გამოყენება, „ავტორის ნილაბი“ და ბოლოს „ავტორის სიკვდილი“; დეკანონიზაცია, ყველა კანონებისა და ნორმების, ეროვნული და რელიგიური პირობითობების მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება. ერთ-ერთი ფუნდამენტალური პრინციპი არის სინამდვილის, რეალობის უარყოფა.

პოსტმოდერნიზმი არის პირველი მიმართულება XX საუკუნეში, რომელიც აღიარებს რომ ტექსტი არ აირეკლავს რეალობას, არამედ ქმნის ახალ რეალობას, უფრო სწორედ, ბევრ სინამდვილეს, ზოგჯერ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად. აქ ხდება მორალთან დაკავშირებით მარგინალურობის გამოვლენა, კანონების უარყოფა, გაურკვეველობა, სამყაროს აღქმა როგორც მუდმივად ცვალებადი, პოლივარენტული რეალობისა. პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობა ცდილობს დაუბრუნდეს ზოგადსაკაცობრიო კულტურის ცნებას. ინტერტექსტუალურობა კი არის ის ნათელი ძაფი, რომლითაც ავტორიტეტულობის ზეგავლენისაგან თავისუფალი პოსტმოდერნიზმი განაგრძობს კავშირს კლასიკასთან, ტრადიციასთან, რითაც ფაქტობრივად, ირიბად, აღიარებს წარსული გამოცდილების, ტრადიციის მნიშვნელობასაც. აქ კარგად ჩანს ძირითადი პოსტმოდერნისტული ხაზი „თამაში“

და „ირონია;“ მათი შემოტანით ავტორი სრულად გამო-
ხატავს პოსტმოდერნისტულ სულისკვეთებას.

ბელა წიფურია წერილში „ინტერპრეტაციის თავი-
სუფლებიდან თამაშის უფლებამდე“ აღნიშნავს: „ტექსტის
ან მოვლენის თავისუფალი ინტერპრეტაცია პოსტმოდერნ-
ისტული ეპოქის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია.
ინტერპრეტაციის თავისუფლება, ამავე დროს, მისი განსა-
კუთრებული მნიშვნელობა შედეგია იმისა, რომ ამ ეპოქაში
აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალ-
ური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და შესაბამისად
მათდამი ერთგულების აუცილებლობა“ (წიფურია, 2005:
23). პოსტმოდერნიზმი უარყოფს ყოველგვარ კანონებსა
თუ დოგმებს. ლიტერატურული ნაწარმოების შესაქმნე-
ლად საჭიროა თავისუფალი გარემო, სადაც ყოველგვარი
ზღვარი წაშლილია, ისევე როგორც არ არსებობს ზღვარი
მკითხველის აღქმასა და ტექსტს შორის „ადამიანი ჩაბმუ-
ლია თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან“ (წიფურია, 2005:
25). თამაშში პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უპირველესი
ნიშანია „თამაშის პრინციპის მეშვეობით პოსტმოდერნის-
ტულ ხელოვნებაში გაცილებით უფრო რთული მხატრული
სტრუქტურები იქმნება. ავტორი შეიძლება თამაშობდეს
რეალობისა და ირეალობის შეგრძნებით და რეციპიენტს
ამყოფებდეს ამ ზღვარზე“ (წიფურია, 2005: 27).

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს
მოდერნიზმისგან განსხვავებული რამდენიმე კლასიფიკა-
ცია: გახსნილი ანტიფორმა, თამაშში, შემთხვევითობა, ანარქია,
მონაწილეობა, ტოტალურობა, დეკონსტრუქცია, ანტიინთე-
ზა, დაუსწრებლობა/არყოფნა, გაფანტულობა, ინტერტექს-
ტი, რიტორიკა, სინტაგმა, მეტონომია, კომბინაცია, რიზომა/
ზედაპირულობა, წასაკითხი წერილი, ანტითხრობა/მცირე
ისტორია, შიზოფრენია, ირონია... პოსტმოდერნულ ლიტერ-

ატურაში ხორციელდება კავშირი რეალურსა და მეტატექსტს შორის, პოსტმოდერნიზმი თავიდანვე ეჭვის თვალით უყურებდა მას და ტექსტში ავტორისეულ თამაშსაც, უმბერტო ეკო წერდა, რომ თამაში, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს სიცოცხლისუნარიანი, ნაწარმოები კი ღია.

პოსტმოდერნიზმი კულტურული კოდების აპელაციის გზით მიისწრაფვის სიმულატურული რეალობის შექმნისაკენ, პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობა ცდილობს დაუბრუნდეს ზოგადსაკაცობრიო კულტურის ცნებას. „სიმულაკრისა და სიმულაციის ერაში აღარ არის ღმერთი საკუთარი თავის გასაცხადებლად, არც უკანასკნელი სამჯავრო, განყოფად ჭეშმარიტისა სიყალბისაგან, ნამდვილისა მისი ხელოვნური აღდგინებისაგან, რადგან ყველაფერი უკვე მკვდარია და წინასწარ აღდგენილი“, – აღნიშნავს ჟან ბოდრიარი (ბოდრიარი. 2008).

დელიოზი აღნიშნავდა, ფანტაზიის შემქმნელი მხატვრული მანქანა სიმულაციის ზეგავლენით გამოირჩევა, ხოლო ლიტერატურა – ნამდვილი შიზოფრენიაა: პროცესია და არა მიზანი, წარმოებაა და არა გამომსახველობა, ამიტომ დელიოზი და გვატარი მხატვრული გამომსახველობის კვლევისთვის ახალ მეთოდს ქმნიან – ათწლეულების მანძილზე ყოვლისმომცველი ტვინების საფიქრალი ფსიქონალიზის ნაცვლად შიზონალიზს (Deleuze. Guattari. 1974; 39). ამდენად, მსოფლიოში გაბატონდა შემოქმედებითი მდგომარეობის ორი საწყისი: შიზოიდური და პარანოიდული. დელეზის და გვატარის აზრით, შემოქმედი არის შემდგარი შიზოფრენიკი. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ შიზოფრენია, როგორც სიგიჟის უმაღლესი ფორმა გვევლინება პირადულობისათვის და საზოგადოების მამოძრავებელი ძალისთვის მთავარ განმანთავისუფლებელ საწყისად. სწორედ ამის მიხედვით ამტკიცებენ და იზი-

არებენ პოსტმოდერნისტები, ბარტისა და ფუკოს მიერ შემუშავებულ „ავტორის სიკვდილის“ იდეას.

„პოსტმოდერნიზმი“, როგორც ტერმინი ამბივალენტურ დატვირთვას იძენს – იგი გვევლინება როგორც მოდერნიზმის დაძლევის, ასევე მისი გაგრძელების კულტურულ პარადიგმად. ამ თვალსაზრისით, „პოსტმოდერნიზმი“ მოდერნიზმის და მისი ხელოვნების გადახედვაა, „პოსტმოდერნიზმი“ – ამ ცხოვრების გამირული დასაწყისის დასასრულია (Маньковская. 1995. 102).

პოსტმოდერნისტულ სიტუაციაში ხელოვნება ერთგვაროვანი არ არის და ის ინოვაციებისა და გამეორებების მთელ სპექტრს ქმნის, იშლება ძველი, ტრადიციული ხელოვნება და ყალიბდება ახალი; ანდა პირიქით, ერთმანეთთან სინთეზით ისინი სრულ ტრანსფორმაციას განიცდიან და ყოველივე ეს თანამედროვე ხელოვნებაში ახალი გამომსახველობითი ფორმების შექმნით ხასიათდება. დიალოგი ტექსტთან ხშირად აღიქმება, როგორც აღმქმელ სუბიექტსა და ტექსტს შორის ურთიერთკავშირი. მსოფლიო ლიტერატურაში მწერლებს ახასიათებთ: სცენის სწრაფი მონაცვლეობა, „ცნობიერების ნაკადი“ და „შინაგანი მონოლოგის“ მეთოდი, სიმულატური ტექნიკა, ბიბლიური ლაიტმოტივები, ასოციაციების განუწყვეტელი წყება, „ექლექტური“ სტილი, პერსონაჟთა მეტყველება, თხრობის ან ანტითხრობის ექსპერიმენტული საშუალებები და ა.შ.

ფართო კონტექსტში პოსტმოდერნიზმში იგულისხმება „ცივილიზაციის გლობალური მდგომარეობა უკანასკნელ ათწლეულებში, კულტურული ზედნაშენისა და ფილოსოფიურ ტენდენციათა მთელი ჯამი“ (Вайнштейн.1993; 31).

პოსტმოდერნისტი ხასიათდება ოპოზიციური თვისებებით, ანუ სიმულიარკი – რეალიზმი, ფრაგმენტულობა –

ერთიანობა, პირადული – საზოგადო, ხელისუფლება, ძალა-
უფლება – თავისუფლება და ა.შ. დისპარმონია და დესტრუ-
ქცია – ეს ძირითადი ნიშნებია მხატვრული სამყაროსი, აქ
არაფერი არ არის მარადიული, განსაზღვრული, ამიტომაც
ხშირია ნაწარმოებებში ლაბირინთების, უფსკრულების,
კედლის და ა.შ. შემოსვლა. ფრაგმენტულობა, ქაოსურო-
ბა, კოლაჟი სიუჟეტის შექმნაში დამახასიათებელი ხდება
პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებისა. აქვე ერთიანდება
სხვადასხვა სტილის ელემენტები, ალუზიები, რემინისციენ-
ციები, ციტატები სხვადასხვა პერიოდის ნაწარმოებებიდან.
საბოლოოდ კი ვლდებულობთ ტექსტს რომელიც მოიაზრება
როგორც „სამყარო“.

პოსტმოდერნიზმი ყურადღებას ამახვილებს არა საგ-
ნის, მოვლენის ანარეკლზე - არამედ მის კონსტრუირებაზე,
სინამდვილის, რეალობის მოდელირებაზე, ხელოვნური რეა-
ლობის შექმნაზე. ამ თვალსაზრისით, თავისი სპეციფიკიდან
და ბუნებიდან გამომდინარე, ყველაზე უკეთ მისადაგებული
სწორედ ტელევიზიაა. პოსტმოდერნიზმი, როგორც მიმარ-
თულება ჩამოყალიბდა სწორედ ტელევიზიის სწრაფი და
ფართო აღმავლობისა და განვითარების პერიოდში და
შეითვისა მრავალი რამ მისი ესთეტიკიდან. რაც ყველაზე
მნიშვნელოვანია – ტელევიზიისათვის დამახასიათებელი
მოზაიკური მოწოდების მეთოდი და ინფორმაციის წარ-
მოდგენის მისეული სტილი, ე.წ. „ვიდეოკრატია“, ხედვის
ანუ თვალის თავისუფლება.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნი-
შანია ორმაგი კოდირების სისტემა. თუ რა იგულისხმება
ორაგ კოდირებაში ამას კრიტიკოსი ლევან ბრეგაძე ბერ-
ლინის მაგალითზე გვიხსნის: „ამ კედლის ნამსხვრევები,
რომ სუვენირებად დაიტაცეს, სწორედ, იმიტომ, რომ ისინი
ორმაგად იყვნენ კოდირებულნი, პირველი კოდი, რომელიც

ვერ იკმარებს ემოციების გასაღვიძებლად, ის არის, რომ ის გარკვეული წესით დამზადებული სამშენებლო მასალის ნამსხვრევია, მეორე კოდი კი ის გახლავთ, რომ ეს ყბადაღებული ბერლინის კედლის ნამსხვრევია, მხოლოდ ამგვარი ორმაგი კოდირების შემდეგ ენიჭება ბეტონის უბრალო ნატეხს ემოციური მუხტი“ (ბრეგაძე. 2005; 89-90).

პოსტმოდერნიზმისთვის, ორმაგი კოდირების გარდა, დამახასიათებელია თამაშის პრინციპი, ინტერპრეტაცია, ალუზია, მეტატექსტი, ეკლექტიზმი, ავტორის ნიღაბი. როგორც ბახტინი განმარტავს, დიალოგური კონტაქტია ტექსტებს შორის. ტექსტი ცოცხლობს მხოლოდ სხვა ტექსტებთან შეხებით, ხდება აბსტრაქტული ელემენტების (ტექსტის შიგნით ნიშნების) შერწყმა, რაც აზრის გაგებას გულისხმობს და არა შინაარსისა (Бахтин. 1990; 429-432); თანამედროვე გონებისათვის დამახასიათებელი გაგება დიალოგურია, აქ ხორციელდება როგორც გაგებათა განსხვავებული ტიპების დიალოგი.

როგორც აღვნიშნეთ, თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმი ეფუძნება პოსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქტივიზმის თეორიას და პრაქტიკას, ამ აზრს ამტკიცებენ ჰასანი, ფოკემა, ბატლერი, ლოჯი, ილინი. ძირითადი ცნებები, რომლებითაც პოსტმოდერნიზმის მომხრეები ოპერირებენ და რაც ძირითადად ახასიათებს ამ მიმართულებას, შემდეგია: სამყარო როგორც ქაოსი, პოსტმოდერნული მგრძნობელობა, სამყარო როგორც ტექსტი, ცნობიერება როგორც ტექსტი, ინტერტექსტუალობა, ავტორიტეტის კრიზისი, ეპისტემოლოგიური დაეჭვება, ავტორის ნიღაბი, ორმაგი კოდი, თხრობის პაროდული მოდუსი ანუ პასტიში, თხრობის წინააღმდეგობრიობა, დისკრეტულობა, ფრაგმენტულობა (ნონსელექციის პრინციპი), „კომუნიკაციის ჩავარდნა“ (კომუნიკაციის გაძნელება), მეტათხრობა.

პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი პრინციპი ორმაგი კოდირება, ორ განსხვავებულ, ერთმანეთთან შეუსაბამო კოდს ითავსებს თავის თავში. ეს ტერმინი ჩარლზ ჯენკსს ეკუთვნის, რომელიც ამტკიცებდა, რომ პოსტმოდერნისტული არქიტექტურა კლასიკური ტრადიციისა და მოდერნისტული ავანგარდის შერწყმას ემყარებაო. პოსტმოდერნიზმი ორმაგი კოდირების ენაზე მეტყველებს – ერთდროულად კლასიკისა და ავანგარდის ენებზე.

პოსტმოდერნისტული თხზულების უმთავრესი ნიშანია: ინტერტექსტუალობა (ტერმინის ავტორია იულია კრისტევა), რაც უხვად ციტირების, ალუზიის, რემინისცენციის, მიბაძვის, პაროდის სახით ვლინდება (ბრეგაძე, 2000: 18). როლან ბარტი ამბობს, რომ „ყოველი ტექსტი არის შუა ტექსტი რომელიმე სხვა ტექსტთან მიმართებით“; უმბერტო ეკო კი ფიქრობს, რომ ყოველი წიგნი მოგვითხრობს მხოლოდ სხვა წიგნების შესახებ. „იულია კრისტევას თეორიის მიხედვით, ტექსტი წარმოადგენს ციტატების მოზაიკას, თითოეული ტექსტი სხვა ტექსტების შთანთქმისა და ტრანსფორმაციის საფუძველზე იქმნება. ი. კრისტევას კონცეფციაში სრულად უგულებელყოფილია ავტორის ინტენცია, კომუნიკანტებს შორის დიალოგს ენაცვლება დიალოგი ტექსტებს შორის და ინტერტექსტუალობა გვევლინება ყველა ტექსტისთვის დამახასიათებელ თვისებად“ (ცაგარელი, 2008: 260).

ცნობილი ფილოსოფოსის ჟაკ დერიდეს აზრით, „მსოფლიო ერთი დიდი ტექსტია“, რასაც იზიარებს პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსთა ნაწილი. მიშელ ფუკო ტექსტის მაგივრად ისტორიას „იყენებს“, მისთვის ისტორია კაცობრიობის უგნურების ყველაზე მასშტაბური გამოაშკარავება და ტოტალური შეუცნობლობის უსასრულობაა. პოსტმოდერნიზმმა განაცხადა, რომ არ არსებობს

სინამდვილე, ავტორი, პიროვნება, დრო, სიუჟეტი, სიმბოლო და შესაბამისად, პოსტმოდერნისტი მწერლებიც გათავისუფლდნენ სიუჟეტის, გმირის, ავტორისეული პოზიციის საჭიროებისაგან. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ბუნება მიისწრაფის გმირისა და საერთოდ პერსონაჟის, როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე სოციალური ხასითის რღვევისკენ და პირობითად დასახელდა კრაზის რამდენიმე მიზეზი: „შინაგანი მონოლოგის“ კრიზისი და პერსონაჟის ფიქრების კითხვის სხვაგვარი ხერხები; „ხელოვნური ფოლკლორის“ წინ წამოწევა, როგორც მასმედის მოქმედების რეზულტატი; „კლიპური აზროვნება“; მთელი XX საუკუნის საშინელებისა და სიგიჟის გადმოცემის უუნარობა. როლან ბარტის თანახმად, მკითხველის დაბადება ავტორის სიკვდილის ფასად ხდება. აღნიშნავენ, თანამედროვე ლიტერატურა ნანგრევებისგან შენდება, მასში ბატონობს დეკონსტრუქციის პათოსი, რაც ლიტერატურის ტრადიციული თემატიკისა და ფორმების ნგრევას ნიშნავს. „პოსტმოდერნისტი მწერალთა შემოქმედებას ახასიათებს დროის არევ-დარევა, – აღნიშნავს ლუისი, – დროის შეგრძნების მოშლა, სტილიზაციის ფართოდ გამოყენება, თავისუფალი აზრობრივი ასოციაციები, პარანოია, მოჯადოებული წრეები, ლოგიკური პრინციპების გაუქმება (ლუისი, 2002: 60).

როგორც აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურისმცოდნეობაში რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი ცნება გამოიყოფა: რიზომა, ავტორის ნილაბი, სიმულაკრი. რიზომა, ფრანგულად ფესვებს ნიშნავს, მცენარის იმ ნაწილს, რომელიც ნიადაგშია. იგი გამოირჩევა უსისტემობით, არაპროპორციულობით. რიზომა არის ის, რასაც არ აქვს არც დასასრული, არც დასაწყისი, არც თავი და არც ბოლო, სულ შუალედი და შუაგულია; ტერმინი ავტორის ნილაბი შემო-

თავაზებულია ამერიკელი კრიტიკოსის კ. მამგრენის მიერ, რომელშიც იგულისხმება ავტორის რეფლექსია ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე (ბრეგაძე, 2001: 144-150). სიმულარკა კი არის სინამდვილის უქონლობის მაგვარი, დამაჯერებელი ასლი, რომლის უკანაც არ დგას არანარი რეალობა. ჟილ დელეუზი სიმულაკრას განიხილავს, როგორც ნიშანს, რომელიც უარყოფს ორიგინალსაც და ასლსაც. რადგანაც პოსტმოდერნიზმი სიმულაციის ხელოვნებად მიიჩნევა, ამ სიმულაციით თამაშს მივყავართ კიდევ ერთ ნიშნამდე – ჰიპერრეალიზმამდე, რაც გულისხმობს რეალურზე უფრო „რეალურის“ შექმნას.

პოსტმოდერნიზტული აზროვნების ფუნდამენტური ცნებებია „ეპისტემოლოგიური დაეჭვება“ და „პოსტმოდერნიზტული მგრძობელობა“, რომლებშიც სამყაროს აღქმისა და მასზე რეაგირების ორი მიმართებაა ჩამოყალიბებული. პირველი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა საფუძველზე სამყაროს აგებული სურათის სისწორეში დაეჭვებას ნიშნავს; მეორე, არანაკლებ საკვანძო ცნება, ილია ილინის განმარტებით, იმ შეხედულებას ნიშნავს, რომ სამყარო მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებსა და ფასეულობათა ორიენტირებს მოკლებული ქაოსია, რომელიც ჩვენი ცნობიერების წინაშე მოუწესრიგებელი ნამსხვრევების სახით წარმოსდგება (ილინი, 2003: 28).

პოსტმოდერნიზმის საკვანძო ცნებაა „პოსტმოდერნული მგრძობელობა“. სამყარო მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებსა და ფასეულობით ორიენტირებს მოკლებული ქაოსია. ეს კი ჩვენს ცნობიერებაში აყალიბებს გარკვეულ მენტალიტეტს, სამყაროს განსაკუთრებულ აღქმას. მართალია, პოსტმოდერნული აზროვნება „დროის სულისკვეთების“ გამოხატვაა, მაგრამ იგი უფრო მსოფლშეგრძნებით პრობლემებს მოიცავს, ვიდრე – მსოფლმხედველობითს.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია პოსტმოდერნისტული ირონია, რომელიც არავის და არაფრის დაცინვას არ ისახავს მიზნად, რითაც რომანტიკულ ირონიას წააგავს. ამერიკელი კრიტიკოსის ა. უაილდის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, ეს „მაკორექტირებელი ირონია“ ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ (ბრეგაძე, 2001: 150). ასევე უნდა აღვნიშნოთ ინტერპრეტაციის როლი, „... ინტერპრეტაცია, ისევე, როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირეულ ამოცანას, ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და, ამდენად, წარმოადგენს თამაშს...“ – აღნიშნავს ბ. წიფურია (წიფურია, 2005: 23-35).

პოსტმოდერნულ ეპოქაში ადამიანი ჩაბმულია თამაშში. იგი თამაშობს საკუთარ წარმოდგენებთან, დრო-სივრცესთან, ენასთან. ლიოტარის თანახმად, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ადამიანის ნებისმიერი მოღვაწეობა ენობრივი თამაშია. „თამაშის პრინციპის მეშვეობით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში გაცილებით უფრო რთული მხატვრული სტრუქტურები იქმნება, ვიდრე მოდერნისტულში – აღნიშნავს ბ. წიფურია, – ტექსტის შიდა სტრუქტურებით თამაშის, ტექსტისადმი ავტორისა და მკითხველის უფლებათა გათანაბრების, თავისუფალი ინტერპრეტაციის პირობებში პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხდება მხატვრული არჩევანისადმი სრულიად თავისუფალი, ნონ-სელექციონისტური, ლიბერალური სივრცე, სადაც არ არსებობს სწორი და მცდარი, სასურველი და არასასურველი პოზიციები, სადაც ტექსტისადმი პოზიცია სამყაროსადმი პოზიციის გამოხატულებაა“ (წიფურია, 2005: 33). პოსტმოდერნისტთა ნაწარმოებები წარმოადგენენ „სათამაშო სივრცეს“, სადაც თავისუფლად მოძრაობენ სიმბოლოები, მაგრამ განსხვავებით სხვა მიმდინარეობებისგან, პოსტმოდერნიზმი ამას აკეთებს ხუმრობის, გროტესკის, პაროდის

გზით, მხატვრული ციტირების, კოლაჟის, გამეორების ხერხის ფართო გამოყენებით.

ლიტერატურული სიახლეების გაგება-მიღებას თან სდევს სტერეოტიპების ნგრევა. ნებისმიერი სტერეოტიპი თუ გემოვნება ჭეშმარიტების თავისებურ გაგებას გულისხმობს, თუმცა ხშირად ადამიანის მიერ სამყაროს გაგებასა და თვითშეგნების პირობებში ხდება აცდენები ენასა და საგანს, ენასა და აზრს, ტექსტსა და ავტორს, ავტორსა და მკითხველს შორის, რაც გარკვეულწილად მსოფლმხედველობრივი გადატრიალებებითა და ღირებულებების, პრიორიტეტების ცვლილებით არის გამოწვეული. ამ თვალსაზრისით ქართული სინამდვილე საკმაოდ ეკლექტიკურ სურათს ქმნის.

წერილში „ანალოგიები“ ნუგზარ მუზაშვილი პოსტმოდერნიზმის ეპოქას, 2000 წლის წინანდელ ელინიზმს ადარებს და ამბობს: „დიდად გასაოცარია, მაგრამ ის, რაც დღეს ხდება, ორი ათასი წლის წინ უკვე მოხდა.“

ისევე როგორც ოცი საუკუნის წინ, დღესაც ადამიანებმა მოულოდნელად ცხოვრების ორიენტირი დაკარგეს, რაღაც, საერთო მიზანი, რომელიც ჩვეულებრივ აზრსა და მნიშვნელობას ანიჭებს ხოლმე სიცოცხლეს, თვალსა და ხელს შუა გაქრა. ფასეულობები, რომელთა აბსოლუტური და მარადიული ხასიათი ადრე არავითარ ეჭვს არ იწვევდა და ადამიანებს აერთიანებდათ, სრულიად გაუფასურდა.

ყველაფერი შეფარდებითი გახდა.

ავტორიტეტებს ყავლი გაუვიდათ.

სამყარომ ორიენტირი დაკაგა” (მუზაშვილი. 2005; 169)

ამდენად არსებობს ორი ხედვა პოსტმოდერნიზმის არსებობისა: ერთნი ფიქრობენ, რომ ეს არის ისტორიული მოვლენა, რომელიც წარმოიქმნა 20 საუკუნის მეორე

ნახევარში კულტურისა და ცივილიზაციის კრიზისის გამო; მეორენი აღნიშნავენ რომ ის არის ტრანსკულტურული მოვლენა, რომელიც ნებისმიერ ეპოქაში კულტურის კრიზისის დროს წარმოიქმნება (ამ თვალსაზრისით იქმნება ტიპოლოგიური პარამეტრების მქონე პოსტმოდერნისტული კულტურა, როგორც უნივერსალური ფორმა კრიზისის დაძლევისა).

ცნობილი მწერალი უმბერტო ეკო აღნიშნავდა, რომ ყოველ ეპოქას საკუთარი პოსტმოდერნიზმი გააჩნია... ყოველი ეპოქა (რეალიზმი) როდისმე მიდის კრიზისამდე, წარსული ზემოქმედებს; ისტორიული ავანგარდი (მოდერნიზმი) ცდილობს უარი თქვას წარსულზე... ავანგარდი ანგრევს, დეფორმირებას უკეთებს წარსულს და ჩერდება ამაზე, ანგრევს სახეს, დადის აბსტრაქტულობამდე. მაგრამ დგება ზღვარი, როცა ავანგარდს (მოდერნიზმს) უფრო შორს წასვლა არ შეუძლია და ამ დროს მის შემცვლელად გვევლინება პოსტმოდერნიზმი: რადგანაც წარსული უკვე დანგრეულია, საჭიროა მისი გააზრება, გადაფასება, ოღონდ ამჯერად მხოლოდ ირონიულად (ეკო. 1998; 101.).

აღსანიშნავია მნიშვნელოვანი ფაქტორი ლიტერატურული ტექსტის თავისებურებისა, რომელიც მის კომპოზიციაშია აღბეჭდილი: „კომპოზიცია ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმალური მხარეა, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ფორმის თავისებურება განსაზღვრავს მის შინაარსს. ნაწარმოების კომპოზიცია ავტორისეული ჩანაფიქრის განხორციელების მნიშვნელოვანი საშუალებაა. თხრობითი მხატვრული ტექსტის შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება – ნარატოლოგია უკავშირდება თვალსაზრისის ცნების საკითხს. მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის აღწერა შესაძლებელია მასში სხვადასხვა თვალსაზრისების გამოყოფის გზით. თვალსაზრისი გუ-

ლისხმობს ავტორისეულ პოზიციას, რომლის მიხედვითაც იგი გვიამბობს ამბავს. აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ტექსტში შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე თვალსაზრისი: იდეოლოგიური, ფრაზეოლოგიური, ფსიქოლოგიური, დროით-სივრცობრივი (ლომიძე, 2010: 35-47).

1. „თვალსაზრისი“ **იდეოლოგიის** **ჭრილში** – გულისხმობს თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ავტორი საკუთარ ტექსტში აფასებს მის მიერ შექმნილ სამყაროს და იდეოლოგიურად აღიქვამს მას. ეს შეიძლება იყოს ავტორისეული თვალსაზრისი, რომელიც ღიად ან ფარულად ვლინდება ნაწარმოებში; ასევე – მთხრობლის პოზიცია, რომელიც არ შეესაბამება ავტორისას; რომელიმე მოქმედი პირის თვალსაზრისი და ა.შ.

2. „თვალსაზრისი“ **ფრაზეოლოგიის** **ჭრილში** – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც ავტორი სხვადასხვა გმირს განსხვავებული ენით ამეტყველებს.

3. „თვალსაზრისი“ **ფსიქოლოგიის** **ჭრილში** – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც თხრობისას ავტორი რომელიმე პერსონაჟის აღქმას გადმოგვცემს ან მოვლენებს მათგან გამიჯნულად აღწერს. პირველი არის სუბიექტური პოზიცია, მეორე – ობიექტური.

4. „თვალსაზრისი“ **დროით-სივრცობრივი თავისებურებების** **ჭრილში** – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც მეტ-ნაკლები გარკვეულობით ვლინდება, თუ სად და როდის მიმდინარეობს თხრობა. ზოგიერთ შემთხვევაში მთხრობლის პოზიცია შეიძლება ემთხვეოდეს რომელიმე პერსონაჟის ადგილსამყოფელს. ასეთ შემთხვევაში მთხრობელი ზოგჯერ იმდენად შეისისხლხორცებს ხოლმე გარემოს, რომ თითქოს რომელიმე კონკრეტულ პერსონაჟად გარდაიქმნება – ამ დროს მთხრობელი/ავტორი დეტალურად აღწერს გარემოს, სადაც მიმდინარეობს

მოქმედება და პერსონაჟის განცდებს.

დროის-განსივრცებას (დროის – სივრცედ – ქმნას), – ჟაკ დერიდა უწოდებს „დროის სახეცვლილებას სივრცეში“. ამ სტრუქტურის ფარგლებში შეუძლებელია ერთმანეთს დაუპირისპიროთ და განვასხვაოთ სივრცე და დრო. და ეს სტრუქტურა – არ ვამბობ, რომ იგი ფუნდამენტურია, მაგრამ ყველგანმყოფია და სრულიად მოუხელთებელია ცდაში ერთად... როგორც კი ჩნდება ხოლმე ცდა, იქვე ჩნდება რაღაც სხვაზე მითითებაც, ვთქვათ, ტექსტზე, კვალზე. იმისათვის კი, რათა კვალმა დატოვოს კვალი, საჭიროა განსივრცება. ამიტომ, თუკი არსებობს სიღრმისეული კავშირი განსივრცებასა და ტოპოლოგიურ ენას შორის, მაშინ, უბრალოდ, შეუძლებელია რაიმე ოცნებაც კი რედუქციაზე, ტოპოლოგიური ენის ნეიტრალიზაციაზე. ერთადერთი, რის გაკეთებაც შეიძლება ვცადოთ, ეს ტოპოლოგიური ენის რომელიღაც ტიპის, ან გაბატონებული სტრუქტურის გარდაქმნაა, ან თუნდაც სივრცული გამოცდილების, ენასა და სივრცეს შორის ურთიერთკავშირის შეცვლაა. როგორც მოგეხსენებათ, ჰაიდეგერმა ერთგან თქვა, რომ თვით იმის არსებობა, რასაც სივრცულ მეტაფორებს ვუწოდებთ, შემთხვევითი არაა. ენა ვერ იარსებებს სივრცული მეტაფორების გარეშე. ამდენად, ოცნება სივრცული, განმასივრცებელი მეტაფორების რედუქციაზე ან კრიტიკაზე თავისებურად მეტაფიზიკური ოცნებაა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენ უნდა ვაღიაროთ ნებისმიერი სივრცული მეტაფორა, მაგრამ ჩვენ ხელგვეწიფება შევცვალოთ სივრცული მეტაფორა სხვა მეტაფორით, მეტაფორის სხვა ტიპით (დერიდა, 2009: 10-11).

რაც შეეხება ენის საკითხს პოსტმოდერნისტულ ოპუსში, როგორც ვ. პოდლოროგა აღნიშნავს, „პრინციპში არაფერია დასაძრახი იმაში, რომ ლიტერატურული

ტრადიცია, ცდილობს აწარმოოს ბრძოლა ენასთან, ეძებოს რაღაც მის საზღვრებს მიღმა. მე ვიტყვოდი, რომ არსებობს რაღაც, რაღაც მართლაც არსებობს ენის საზღვრებს მიღმა და ყველაფერი ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული... ენის საზღვრებს მიღმა ტექსტია“ (პოდოროგა, 2009: 11)... თუმცა დერიდას აზრით, იმას რასაც ჩვენ „ენის მიღმა არსებულს“ ვუწოდებთ, ყველაზე ფართო გაგებით, ნიშნავს სხვადასხვა ტექსტების კვლევის მატერიას... როგორ გარდავქმნათ ტოპოლოგიური ენის გარკვეული ტიპი რაღაც სხვა ტიპის მეშვეობით, თანაც ისე, რომ განსხვავება წარმოადგენდეს არა ტოპოლოგიურსა და არატოპოლოგიურს შორის ოპოზიციას, არამედ თვით ტოპოლოგიური ენის შიგნით განსხვავებას ან ოპოზიციას. ამის ასახსნელად მე დავუბრუნდები განსივრცების ცნებას. განსივრცება მხოლოდ ინტერვალი არაა. სხვათაშორის, ინგლისური სიტყვა spacing-იც საკმაოდ ზუსტად გამოხატავს აზრს. ფრანგული espacement, როგორც მე მას ვიყენებ, იმავდროულად ინტერვალის ღიაობასაც ნიშნავს (დერიდა, 2009: 10-11).

კრიტიოსთა ერთ ნაწილს მიაჩნია, რომ პოსტმოდერნიზმი ორიათასწლიან დასავლურ კულტურას ასრულებს, „როგორც ჩანს ჩვენს თვალწინ, მისი უკანასკნელი გვერდები იფურცლება და მალე ალბათ ეს უზარმაზარი და უმნიშვნელოვანესი წიგნიც დაიხურება“ (მუზაშვილი, 2005: 171).

ამბობენ, პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული დინება ფინიშს უახლოვდებაო, მაგრამ რამდენად შეეფერება ეს სიმართლეს, როცა მისი წარმოშობის ზუსტი თარიღის დადგენაც კი ასეთ სირთულეს წარმოადგენს, დასასრულზე ხომ საუბარი ზედმეტია, მაგრამ არსებობის უფლება აქვს მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც ახლა ჩვენ ვიმყოფებით პოსტ-პოსტმოდერნულ ეპოქაში. თუკი ამერიკელები 2001

წლის 11 სექტემბერს მიიჩნევენ პოსტმოდერნიზმის დასასრულად, რუსები 1 სექტემბრის ბესლანის ტერაქტს, ამ მხრივ საქართველოში განსხვავებული სიტუაცია გვაქვს: აქ XXI საუკუნის დასაწყისში, ე. წ. პოლიტიკური პოსტმოდერნისტული კარნავალიზაციის ეტაპი საქართველოში გაფურჩქვნის ხანაშია. ცხადია, პოსტმოდერნიზმის დასასრულზე ან რაიმე ტიპის სიახლეზე საუბარი ჯერ კიდევ ნაადრევია. „მრავალი ფაქტორი გვარწმუნებს, რომ პოსტმოდერნიზმი არა მხოლოდ „გადავლილი წვიმაა“ არამედ მომავალისაკენ გაღებული ხიდიც“, – ასკენის სკორპანოვა (Скорпанова, 2002: 222-223).

ბამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანასტასიევი ა., „პოსტმოდერნიზმი: მითები და სინამდვილე“. „კრიტიკრიუმი“ №9, 2003.
2. ბაქანიძე ი., მოთხრობები („ნათელი, ნათელი ჩემო...“; „ისევ სარჩობელაზედ“). „ცისკარი“, №6, 1993.
3. ბერეკაშვილი თ., „პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა“. „სემიოტიკა“ III, 2008..
4. ბრეგაძე ლ., „პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“. „სჯანი“, №1 2000.
5. ბრეგაძე ლ., „პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“. „სჯანი“, №2, 2001.
6. ბრეგაძე ლ., „პოსტსაბჭოთა კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“. „კრიტიკა“, №1, 2005.
7. ბოდრიარი ჟ., ქალაქი და სიძულვილი. www.nplg.gov.ge. 2. 11. 2008
8. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ., წერეთელი ნ., სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე) წ. II, თბ. 2010.
9. გაფრინდაშვილი ნ. მირესაშვილი მ., ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები. თბ.2008.
10. დერიდა ჟ., ფილოსოფია და ლიტერატურა. „სჯანი“, №10, 2009.
11. ვაიშტეინი თ. დეკონსტრუქტივიზმი და კულტურული ტრაგედია. „სჯანი“, №4, 2003.
12. ველში ვ., „პოსტმოდერნი და მოდერნი“. თბ. 1999.
13. თავდიშვილი ქ., „პოსტმოდერნისტული მონაქროლი“. „ლიტერატურა და სხვა“, 2005. აგვისტო.
14. ილინი ი., „პოსტმოდერნიზმი როგორც XX საუკუნის დასასრულის „დროის სულისკვეთების“ კონცეფცია“. „კრიტიკრიუმი“, №9, 2003.

15. კირიჩენკო ა., „პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში: დანაკარგის იდეოლოგია“. „კრიტიკერიუმი“, №9, 2003.

16. „კულტუროლოგია“ (XX საუკუნის მხატვრული ესთეტიკური მიმდინარეობანი – შემდგენელი: მაკო ჯანჯიბუხაშვილი), 2003.

17. ლომიძე გ. რეალისტური/პოსტმოდერნული პროზის კომპოზიცია. „სჯანი“, №11, 2010.

18. ლიოტარი ფ. ფ., „შენიშვნები ”პოსტ“-ის მნიშვნელობაზე“. „კრიტიკერიუმი“ №13, 2005.

19. ლუისი ბ., „პოსტმოდერნიზმი და ლიტერატურა“. „კრიტიკერიუმი“, №7, 2002.

20. მუხაშვილი ნ., „ანალოგიები“. „სჯანი“, №6, 2005.

21. რატანი ი., ლიტერატურული დისკურსის მოდელიები საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში, ჟურ. „სჯანი“, №11, 2010.

22. წიფურია ბ., „პოსტსაბჭოური პერიოდი და პოსტმოდერნიზაცია ქართულ წერლობაში“, „ლიტერატურული პალიტრა“, №4, №6, 2005.

23. წიფურია ბ., „პოსტმოდერნიზმი“, წიგნში ლიტერატურის თეორია. თბ. 2006.

24. წიფურია ბ., „ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე“. „სჯანი“, №6, 2005.

25. ცაგარელი ლ., „ინტერტექსტუალობა, როგორც ფიქციონალობის სიგნალი“. „სემიოტიკა“ №3, 2008.

26. ჰიუ ჰოლმან ს., „პოსტმოდერნი“. „კრიტიკერიუმი“, №3, 2001.

27. Бахтин М., Творчество франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. 2-е изд. м. худ. лит. 1990.

28. Ваинштейн. О. Б., Постмодернизм: история или

язык? „Вопросы Философии”. №3, 1993.

29.Затонский Д., Постмодернизм в историческом интерьере. Воп. лит. М. №3. 1996.

30.Эю У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию.* СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

31.Ковриженко М., *Креатив в рекламе.* СПб «Питер», 2004.

32.Лоусон Т.,Геррод Дж., *Социология А-Я, словарь-справочник Гранд.* М. 2002.

33.Лиотар Ж-Ф., Состояние постмодерна. М. Алетейя. 1998.

34.Малахов, В., Постмодернизм. постмодерн. Современная западная философия, словарь. М. 1998.

35.Маньковская Н., Париж со змеями: (Введение в эстетику постмодернизма). ..ИФРАН 1995.

36.Скоропанова И., *Русская постмодернистская литература.* М. 2002.

37. Derrida J. Apokalypse. Wien – Graz. 1985. 119

38. Deleuze G. Guattari F. Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt. Suhrkamp. 1974. 39

II. თაზი. პოსტმოდერნიზტი ტენდენციები XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზაში

სანამ პოსტმოდერნიზმს უშუალოდ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით დისკურსში განვიხილავდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მან, როგორც განმარტებელმა ცნებამ, მთელი ინტელექტუალური სამყაროს მსგავსად, ქართული ცნობიერებაც მოიცვა. ეს არის „ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ“; მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმი არსებული ფორმების ხელახალ გამოყენებაზეა ორიენტირებული და თანამედროვე ეპოქა კი ახალი პრობლემატიკით დატვირთული, რომელიც იწვევს სევდას, მწუხარებას, სულიერ ტრამეებს, ადამიანურ ტრაგედიებს და უფრო მეტი დოზითაც, ვიდრე სხვა ეპოქების ცალკეული ისტორიული კონტექსტები, საქართველოში პოსტმოდერნიზმის გამოჩენას მაშინვე არ მოყოლია „რეაქცია“, საჭირო გახდა დრო, რათა კრიტიკოსებს გამოეხატათ თავიანთი აზრი ქართული პოსტმოდერნიზმის განვითარებისა და ჩამოყალიბების პერიოდთან დაკავშირებით, და, რა თქმა უნდა, აქაც აზრთასხვადასხვაობა გამოიკვეთა, კრიტიკოსთა ნაწილი (ლ. ბრეგაძე, ბ. წიფურია, ნ. მუზაშვილი და სხვ.) აცხადებს, რომ პოსტმოდერნიზმი საქართველოში XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან გვხვდება და ამის დასტურია ოთარ ჩხეიძის, გურამ დოჩანაშვილის, ოთარ ჭილაძის, ნაირა გელაშვილის, გივი მარგველაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და სხვათა პროზა. არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, რომ საქართველოში პოსტმოდერნიზმი მხოლოდ „პერესტროიკის“ მერე ვითარდება და 90-იანი წლებიდან უკვე იღებს მასიურ სახეს.

90-იან წლებში ქართულ მწერლობაში ახალი თაობა

მოვიდა, რომელსაც ხან „დაკარგულ“ ხანაც „ომისშემდგომ“ ასევე „პოსტსაბჭოთა“ თაობას უწოდებენ. თუმცა, ყველა უხერხულობისგან და სხვა ქვეყნის მწერლების მსგავსებისაგან თავის ასარიდებლად მათ უფრო 90-იანელებად მოიხსენიებენ; „დაკარგულ თაობად“ მოხსენიების შესახებ მართებული მოსაზრება აქვს პოეტ გაგა ნახუცრიშვილს: „დაკარგული თაობა“ მხოლოდ ლამაზი ლიტერატურული ტერმინია, სხვა არაფერი, არადა რა ლამაზად მოერგო ჩვენი არტისტული ერი ამ ტერმინს. არ წყდება „დაკარგულ თაობათა“ რიგი. ქართველს ურჩევნია დაიკარგოს და სინამდვილეს „თვლებში არ შეხედოს“ (ნახუცრიშვილი, 2001; 3). რაც შეეხება მათი უშუალოდ „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლებთან მსგავსებას, აქ არ ხდება მინიშნებაც კი, თითქოს მათ რაიმე საერთო ჰქონდეთ ამ სახელით ცნობილ შემოქმედებთან (ცნობილია, პირველი ომის შემდგომ ლიტერატურულ თაობას – ჰემინგუეის, ფიცჯერალდის, ვულფს, ფოლკნერს კრიტიკოსმა გერტრუდ სტაინმა „დაკარგული თაობა“ უწოდა. ეს სახელი დროთა განმავლობაში ფრთიან გამოთქმად იქცა, ამ თაობამ მართლაც დიდი ლიტერატურა შექმნა მსოფლიო მწერლობაში).

არ შეიძლებოდა იმ პოლიტიკურ-სოციალურ ფონს, რომელიც საქართველოში არსებობდა XX საუკუნის ბოლო ათწლეულს, გავლენა არ მოეხდინა ქარულ მწერლობაზე; ვგულისხმობთ, 1988 წლიდან საქართველოში უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს: 24-29 ნოემბრის შიმშილობა, 1989 წლის 9 აპრილი, 1990 წლის 26 მაისი, 1991 წლის 31 მარტის რეფერენდუმი საბჭოთა იმპერიიდან საქართველოს გამოყოფის მოთხოვნით, 1991 წლის 9 აპრილს საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გამოცხადება. ისტორიული კატაკლიზმები ამით არ დას-

რულებულა: იყო ომი 1991 წელს ცხინვალში ოს და ქართველ მოსახლეობას შორის რუსეთის ძალისხმევით, შემდეგ 1992 წელს სამოქალაქო ომი, რომელიც კანონიერი მთავრობის გადაგდებით დასრულდა. 1993 წლის 27 სექტემბერი კი, საქართველოს ისტორიისთვის კიდევ ერთი ტრაგიკული თარიღი აღმოჩნდა – ამ დღეს სოხუმი დაეცა. ამრიგად, ამდენი წლის ნაოცნებარი თავისუფლება იმაზე უფრო რთული აღმოჩნდა, ვიდრე წარმოიდგენდნენ. საქართველოში ქაოსი და ანარქია სუფევდა, ზუსტად ამ პერიოდს დაემთხვა იმ ახალი თაობის ასპარეზზე გამოსვლა, რომლებმაც საკუთარ თავზე გამოსცადეს ყოველივე. ამ შემთხვევაში ქართული ლიტერატურისთვის კულტურული ორიენტირი გახდა სიახლის მოთხოვნილება და დასავლური კულტურა. ახალ კულტურულ დინებებს განუწყვეტლივ შემოჰქონდა სიახლეები ჩვენს სივრცეში, რომლის შეცნობა-გაცნობას, შეთვისება-გათავისებას თავისებური შიში ახლდა, რამდენად სწორად მიიღებდა ქართული ცნობიერება კულტურულ „შემოდინებებს“, რომლებიც უხვად გაჩნდა რკინის ფარდის გადაწევის შემდეგ. ჩვენ წინაშე თანდათან ყალიბდებოდა ახალი კულტურული რეალობა. ბელა წიფურია თავის წერილში „კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში“ (წიფურია, 2005: 28), გამოყოფს რამდენიმე ტიპის კულტურულ სივრცეს, რომლებიც იდენტურია საუკუნის ისტორიულ-ინტელექტუალური სივრცისა. მეცნიერის ვარაუდით, XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოური პოსტმოდერნული კულტურა ფეხს იმაგრებს XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან გამოკვეთილი ალტერნატიული კულტურის საფუძველზე, რომელიც, თავის მხრივ, ქართული მოდერნიზმის სივრცეს უკავშირდება.

საუბრობენ ალტერნატიულ ლიტერატურაზე, რო-

მელიც ერთგვარად შექმნა „ქაოსმა“. პოეტი და თეორეტიკოსი დავით ჩიხლაძე თავის წერილში „დემითოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში“, ალტერნატიული კულტურის განმარტებას იძლევა: „ალტერნატიული ლიტერატურა აღნიშნავს ე. წ. ოფიციალურის მიღმა დარჩენილ ლიტერატურას, სადაც თავმოყრილი შეიძლება იყოს როგორც საშუალო ნოვაცია, ასევე პალპის ლიტერატურა. ალტერნატიული ლიტერატურის რეალობაში გამოცდილი და გამოუცდელი მწერალი ერთ რანგში, ერთ კონტექსტში ექცევა. ამ მახასიათებლებით ალტერნატიული ლიტერატურა ლიბერალიზმის, ხელოვნებისთვის უცხო პოლიტიკური აგენტის (ისევე როგორც ყოველთვის მდარე ხარისხის იყო პოლიტიკურ წესებზე შექმნილი ხელოვნება) მატარებელი ხდება. ასეთი პირობები თავისთავად წარმოქმნის ნიჰილიზმს, შეგირდისა და ოსტატის სასიცოცხლო, უკიდურესად აუცილებელი ინსტიტუტის მოშლას, მწერალთა დაწერილი თუ დაუწერელი ღირებულებების დევალვაციას, ბოლო კი ისევ ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებაში მასობრივად წარმოქმნის პალპის, მდარე გემოვნების ლიტერატურას ან პოლიტიკურად აგრესიულ (აღარაფერს ვამბობთ უბრალო ანგაჟირებაზე) ზედაპირულ შტუდირებებს” (ჩიხლაძე, 2005: 5).

მკვლევარი ირმა რატიანი სამართლიანად მიუთითებს: „ლიტერატურის თეორია, როგორც ერთ-ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი სფერო ჰუმანიტარული აზროვნებისა, იყო საკმაოდ იდეოლოგიზებული საბჭოთა პერიოდში. ეს იდეოლოგიური მანქანა მოქმედებდა გამიზნულად და შესაბამისად, სახელმძღვანელოები, რომლებიც ამ მიმართულებით იბეჭდებოდა, იყო მუდმივად გამსჭვალული იმ იდეოლოგიური კლიშეებით, რომელიც ძალიან არასწორ ზეგავლენას ახდენდა იმ ადამიანებზე, რომლებიც კითხულობდნენ ამ

წიგნებს... მე ვერ ვიტყვი, რომ ეს პროცესი ყველაზე ვრცელდებოდა. იყო იმ პერიოდში ხალხი, ვინც ახერხებდა ლავირებას, მაგრამ ძალიან მცირე იყო მათი რიცხვი და შესაბამისად, ისინი საერთო ფონზე ჩანდნენ როგორც არასასურველი გამონაკლისები ხელისუფლებისათვის. ცხადია, ვალდებული ვარ დავასახელო ეს ხალხი: გერონტი ქიქოძე, აკაკი გაწერელია, გრიგოლ კიკნაძე, გურამ ასათიანი, აკაკი ბაქრაძე... ეს ის ხალხია, რომლებიც ქმნიდნენ განსხვავებულ სურათს” (რატიანი. 2006: 6-9). რა თქმა უნდა, 90-იანებიდან მოყოლებული ვითარება შეიცვალა და ირმა რატიანის აზრით, ქართველი ლიტერატურათმცოდნეების მცდელობები საკმაოდ წარმატებულიც აღმოჩნდა: „90-იანი წლების მიწურულიდან, მაშინ, როდესაც საქართველო, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა ქვეყნები, იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას, ბუნებრივია ერთ-ერთი პირველი ნიშანი ამ დამოუკიდებლობისა, უნდა ყოფილიყო მცდელობა გამოსვლისა იმ ზომბირებული მდგომარეობიდან, რომელსაც ერქვა საბჭოთა იდეოლოგიური მანქანა. და ლიტერატურის თეორიის სფეროზეც ეს საკმაოდ საინტერესოდ აისახა, დაიწყო დაძლევა იმ გამოცდილებისა, რომელიც ევროპაში ამ დროისთვის ძალიან მაღალი იყო, და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის მცდელობა, რომ დაწეოდა ამ პროცესებს, აეთვისებინა და გაეანალიზებინა, მე ვფიქრობ, საკმაოდ წარმატებული აღმოჩნდა” (რატიანი. 2006: 6-9).

XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული მწერლობაში წარმოდგენილი ტექსტები პოსტმოდერნიზმის ერთგვარ თამაშს წარმოადგენს მკითხველთან. ცხადია, ყველა ვერ იქნება ღირებული, ზოგი დამსახურებულ კრიტიკას მიიღებს, მაგრამ ფაქტია, დღეს უკვე არავინ დაობს ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის არსებობას, რაც

ჩვენი აზრით, არც მსოფლიო კულტურული ესთეტიკის წინაშე ვალის მოხდაა, არც ევროპული გავლენით განზრახ „გადმონერგილი“ ლიტერატურული მიმდინარეობა, თუმცა რადგანაც არც ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებულა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მისი ჩამოყალიბება დრომ, გლობალიზაციამ, ლიტერატურის ხელმისაწვდომობამ, დემოკრატიამ, თავისუფალმა აზროვნებამ განაპირობა.

XX საუკუნის 90-იანი წლების II ნახევრიდან წამყვანი პოზიცია პროზამ დაიჭირა, პროზა აღმოჩნდა საუკეთესო ასპარეზი იმ ტენდენციების ასასახავად და ამ პერიოდის გამოსახატავად, რაც საბჭოთა პერიოდის ქართულ რეალობაში დაგროვდა; ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურა იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ უფროსი თაობის მწერლების გვერდით გამოჩნდნენ სრულიად ახალი სახეები, ახალი სახელები, რომლებმაც თამამი „გამოსვლებით“ დაიმკვიდრეს ადგილი თანამედროვე მწერლობაში. „ჩვენს თვალწინ ფორმირდება პოსტსაბჭოური ქართული მწერლობა, ხდება მტკივნეული დაშორება და განცალკევება ძველთან, ყალიბდება ახალი ტიპის თავისუფალი მწერალი, მიმდინარეობს გადაფასების შეუქცევადი პროცესი“, – მართებულად აღნიშნავს ეკა ცხადაძე (ცხადაძე, 2005: 11); 90-იანელთა პროზაში თვალშისაცემია სამყაროს გამძაფრებული, უკიდურესი აღქმის ტენდენცია, საინტერესო აღმოჩნდა ის მარადიული თემები, რომელსაც წარმოადგენს პიროვნება და ეპოქა, პიროვნება და საზოგადოება, პიროვნება და ფორმაციათა ცვლა, პიროვნება და კატაკლიზმები.

მანანა კვაჭანტირაძე თავის წერილში „სიმღერაში (გა)დარჩენილები“ წერს: „90-იანი წლების პირველი ნახევრის კულტურული ცხოვრება საქართველოში შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ფრაგმენტული, დაქსაქსული და ქაოტური. შუა პერიოდიდან პოეზიაში და საერთოდ ლიტ-

ერატურაში თავს იჩენს ანომიური (კრიზისული) მოვლენების დაძლევის ნიშნები. საზოგადოებრივი ცნობიერება მტკივნეულად რეაგირებს კულტურულ ღირებულებათა ჩანაცვლების ფაქტებზე: არცთუ იშვიათად, მათ აღიქვამს როგორც უცხოს, მიუღებელს, როგორც ფარულ იდეოლოგიურ დივერსიას, თუმცა იმავედროულად ცდილობს კულტურის მორღვეული ნაწილების განახლებას და ჩანაცვლებას – ითვისებს და გარდაქმნის მისთვის უფრო მისაღებ ნაკადებს, იხსენებს დავიწყებულ ძველს და სისტემის მოწესრიგებისათვის იღვწის” (კვაჭანტირაძე, 2005: 49).

თანამედროვე ქართული ლიტერატურის განხილვისას ყურადღებას იპყობს არამარტო ლიტერატურული პროცესების მიმდინარეობა, არამედ ის რეალისტური, ზოგჯერ დოკუმენტური ხასიათის ტექსტები, რომლებიც, როგორც მხატვრული „სივრცეები“ მოიცავენ აზრთა უსასრულო სიღრმესა და ინტერპრეტაციის ამოუწურავ შესაძლებლობებს, ეს ყველაფერი კი შესაძლოა დაექვემდებაროს დეკონსტრუქციას და წაკითხულ იქნას, მხოლოდ როგორც წინააღმდეგობრივი, „ღია“, დაუსრულებელი ტექსტი, აღქმულ იქნას, როგორც ერთიანი კულტურების სინთეზი, ერთობლიობა, რომლებიც „კვლად“ ტოვებენ საკუთარ „არყოფნას“. ყველა დიდი ტექსტი, გარკვეული აზრით, ამოუწრავია, რომელიც დღესდღეობით – პოსტ-პოსტმოდერნულ ეპოქაში – ქმნის კულტურას. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ერთ კულტურულ არეალში მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმების ამოწურვა საყოველთაო კრახად არ აღიქმება; ცხადია XX საუკუნის დასასრულს ქართულ ლიტერატურაში არსებული „ჩიხი“ აუცილებელად ახალი სააზროვნო სივრცით უნდა გარღვეულიყო, და ეს საქართველოში პოსტმოდერნისტ მწერლებად ჩამოყალიბებულმა ავტორებმა შეძლეს. პირველ პოსტმოდერნისტ მწერლებლად

სახელდებიან: ზურაბ ქარუმიძე, აკა მორჩილაძე, დათო ტურაშვილი, დავით ჩიხლაძე, დავით ბარბაქაძე, კარლო კაჭარავა, ზურაბ ლეჟავა... თუმცა, ვფიქრობ, სამართლიანია ქართველი კრიტიკოსების: ლევან ბრეგაძე, ბელა წიფურია, ნუგზარ მუზაშვილი მოსაზრება, რომლებიც აღნიშნავენ, რომ არათუ მხოლოდ XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის მწერლობას, არამედ უფრო ადრინდელი თაობის ავტორთა შემოქმედებაში არის პოსტმოდერნიზმის ნიშნები და ამის უარყოფა არ შეიძლება, პოსტმოდერნიზტულად აღიქმება ოთარ ჭილაძის, ოთარ ჩხეიძის, გურამ დოჩანაშვილის, ნაირა გელაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და სხვათა პროზა (ზოგიერთი მათგანის შემოქმედება განხილულ იქნა ჩვენს პირველ მონოგრაფიაში (მირცხულავა. 2010.), სადაც ვასაბუთებთ თუ რა ნიშნის და თვისების გამო მივიჩნევთ მათ პოსტმოდერნიზტ მწერლებად). ამ გადასახედიდან რთული სათქმელია, 90-იანელებიდან ვინ დამკვიდრდება კლასიკოსთა შორის, თუმცა, სუბიექტური მოსაზრებებისა თუ საუბრების მიხედვით გამოკვეთილია ზოგიერთი გვარსახელი, რომელთაც ყავთ მკითხველი და დადებითი შემფასებელი, დანარჩენი დროისა და ისტორიის ფურცლებს დარჩება. აქ მთავარი სულ სხვა რამ იყო, 90-იანელებმა შეძლეს ლიტერატურულ სივრცეში ვაკუუმი არ წარმოქმნილიყო და ქართული ლიტერატურა არ ჩამორჩენილიყო მსოფლიო კულტურულ სივრცეში მიმდინარე პროცესებს; შესაძლებელია ზოგ შემთხვევაში იყო „გადამეტებული“ პოსტმოდერნიზტული „ზღვარსგადასულობა“, ან ახალგაზრდული მკვახე ხასიათისთვის დამახასიათებელი სითამამით ქვეყნის შეუქცევადი პროცესების აღწერა, მაგრამ თუ რომელი ტექსტი გაუძლებს კრიტიკას და შეინარჩუნებს მკითხველს დრო გვიჩვენებს. „ჩვენი სულიერ-ინტელექტუალური ეკლექტიზმი და მხატვრული დეოლოგიურ დის-

კურსთა სრული ქაოსი, ანუ ქართულ პოსტმოდერნიზმად წოდებული შემოქმედებითი მოძრაობა, ახლა იწყებს პროვოკაციულ თვითდამკვიდრებას – ჯერ, რა თქმა უნდა, წარსულის ღირებულებათა დისკრედიტაციითა და მისთვის ჯერ ბუნდოვანი ესთეტიკის „ქადაგებით“... რა შედეგებით გაამდიდრებენ ისინი ქართულ ლიტერატურულ სივრცეს, ამას ალბათ მომავალი გვიჩვენებს”, – აღნიშნავს ბენაშვილი (ბენაშვილი, 2003: 10).

ამდენად, XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული ლიტერატურული სივრცის ორიგინალობა იმითაც გამოიხატა, რომ აქ ერთდროულად სამმა თაობამ მოიყარა თავი: ძველმა, საშუალომ და ახალმა. შეიძლება ეს პერიოდი შემდეგნაირადაც დავახსიანოთ, „დაბნეულობისა“ და „გაურკვევლობის“ ეპოქა, ანუ უფროსი თაობა დაიბნა, საშუალო – დაეჭვდა, ხოლო სიახლეებისა და ძიებების მოყვარული ახალი თაობა გამბედაობით გამოირჩა, ახალგაზრდა მწერლები ესწრაფვოდნენ სიახლის მიღებისა და შექმნისაკენ, ცდილობდნენ სახელის დარქმევას შეულამაზებლად, შეუნიღბავად, ზოგჯერ ამ ყველაფერს სოციალური და მორალური მხილების ფარული და ირონიით შეფუთული პათოსი ახლავს თან. დროთა ცვალებადობამ და მისგან გამოწვეულმა აღრეულობამ შეცვალა ადამიანიც, მისი შინაგანი სამყაროც და ბუნებრივია აღქმის თავისებურებაც გამოიხატა ლიტერატურაში..

ლევან ბრეგაძე თავის წერილში „პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“ წერს: „პოსტსაბჭოური ქართული პროზა თემატურად მრავალფეროვანი არ არის: 1991-92 წლების სამოქალაქო ომით, სეპარატიზმითა წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლებით, კანონიერი თუ უკანონო სამხედრო ფორმირებების ძარცვა-გლეჯით გაჩანაგებული ქვეყანა, დაბეჩავებული

ხალხი, დაცემული ზნეობა, პროსტიტუცია, ნარკომანია, უპერსპექტივობა, ცხოვრების სახსრის საზღვარგარეთ ძიება.” (ბრეგაძე, 2005: 28-48). თუმცა, ვფიქრობთ, მათ არცერთი პრობლემისთვის და თემისთვის გვერდი არ აუვლიათ; 90-იან წლებში მოსულმა თაობამ შესძლო სიახლეების შემოტანა ქართულ მწერლობაში და ეს სიახლეები თანამედროვე კულტურულ პარალელებსა და ესთეტიკას დაუკავშირდა. ამ პერიოდის ლიტერატურული პროცესის მიმოხილვის შედეგად გამოიკვეთა სამი ძირითადი ტენდენცია:

- 1) ლიტერატურული პროცესის მთლიანობის რღვევა, მისი აშკარა დიფერენციაცია;
- 2) ლიტერატურული ჟანრების, ფორმების მრავალფეროვნება;
- 3) დაპირისპირების გამწვავება ცენტრსა და პერიფერიას შორის.

ფაქტია, 1990 წლიდან ქართულ მწერლობაში ახალი ტიპის ლიტერატურა იქმნებოდა. ირონია, გროტესკი, ციტირება, ინტერტექსტუალობა, ალუზიები, რემინისცენციები და ა.შ. გახდა ლიტერატურული ტექსტის განმსაზღვრელი.

„რაც არ უნდა მოულოდნელი და უცნაური ჩანდეს, პოსტმოდერნიზმი თითქმის იმავდროულად იკიდებს ფეხს ქართულ მწერლობაში, რა დროიდანაც დასავლურ (ევროპულ და ამერიკულ) ლიტერატურებში. ამის გააზრება აუცილებელია, რათა მართებულად შევაფასოთ პოსტსაბჭოური ლიტერატურული პროცესი ჩვენში, არ მივიჩნიოთ უკანასკნელი წლების სიახლედ ის, რასაც რამდენიმე ათეული წლის ისტორია აქვს... უნდა ითქვას, რომ კრიტიკული რეალიზმის გარდა არცერთი სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობა ისე ბუნებრივად არ ჩაწერილა ქართულ

სალიტერატურო სივრცეში, როგორც პოსტმოდერნიზმი (ბრეგაძე. 2005: 28-48), – მართლებულად აღნიშნავს ლევან ბრეგაძე და იმოწმებს ნუგზარ მუზაშვილის დაკვირვებას, რომელსაც იგი გვიზიარებს წერილში „პოსტმოდერნისტული ბიოგრაფიები“: „...თუკი მოდერნისტული ან ავანგარდისტული განწყობა ჩვენში საუკეთესო შემთხვევაშიც კი მხოლოდ რამდენიმე ინტელექტუალის პირადი პრობლემა აღმოჩნდა, პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდა, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ჩვენს ქვეყანაშიც ეპოქალურ მოვლენად იქცა. ჩვენი საზოგადოების მოზრდილ ნაწილს ამკარად აღმოაჩნდა მენტალური მზაობა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის არამარტო მისაღებად, არამედ დასაფასებლადაც“ (მუზაშვილი. 2004: 84).

მკვლევარი ადა ნემსაძე თანამედროვე ქართულ მწერლობაში გამოყოფს იდენტობის კრიზისის ოთხ საფეხურს: „XX საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისის ქართულ რეალობაში გამოიკვეთა სოციალური და ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისის რამდენიმე სახე; 1) კრიზისი თაობებს შორის (მამები და შვილები); 2) კრიზისი თაობის შიგნით; 3) კრიზისი ერთი ოჯახის სხვადასხვა თაობას შორის (დედ-მამა და შვილები); 4) კრიზისი ერთი თაობის შიგნით (და და ძმა, ცოლი და ქმარი)“, (ნემსაძე 2007: 145). საბოლოო ჯამში ეს კრიზისები ადამიანური ღირებულებების დევალვაციასაც მოიაზრებს. ყველაზე დამთრგუნველი მაინც ადამიანური ფუნქციის დაკარგვაა, რაც სოციალურმა კრიზისმა მოიტანა.

უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პასაჟი, ხშირად საუბრობენ გავლენაზე, კერძოდ, თანამედროვე ქართველი მწერლების: დათო ტურაშვილის, ირაკლი ჯავახაძის, რეზო თაბუკაშვილის, ზურაბ სამადაშვილის,

ბეჟა ქურხულის და კიდევ სხვათა თხრობაში თითქოს ჰემინგუეის მწერლური მანერაა არეკლილი (ასევე გურამ რჩეულიშვილის გავლენაც ღიძია 90-იანი წლების პროზაიკოსთა შემოქმედებაზე). თუმცა, რადგანაც უკვე ვიცით პოსტმოდერნიზმის „განწყობა“: იდეალში დაეჭვება, ავტორიტეტის სიკვდილი, ამგვარი დამოკიდებულება ქართულ პროზაში არ „გაგვკვირვებია“, სადაც მთლიანად შეიცვალა მანერა, აღარ იგონებენ გმირებს, სიუჟეტებს. საკმარისია უკვე არსებული სიტუაციების, პერსონაჟების შეცვლით, ირონიისა და პაროდის გამოყენებით ახალი „მწერლობის ნიმუშის“ შექმნა, ეს პროცესი „გადამწერლობით“ გახდა ცნობილი, თუმცა ამ პროცესს მთლიანად არ მოუცვია ქართული კულტურული სინამდვილე.

ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტი თავის ჭეშმარიტ ცხოვრებას იწყებს შესაბამის კონტექსტში, რომელსაც ლიტერატურული პროცესი ჰქვია და ამ პროცესს ქმნის ყოველდღიური ურთიერთობა – მწერლობას, კრიტიკას, გამომცემლობასა და მკითხველს შორის, მაგრამ ნებისმიერ ქვეყანაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი ვერ იქნება სრულყოფილი, თუ იგი იზოლირებულია მსოფლიო ლიტერატურაში არსებული უახლესი დინებებისგან, ამიტომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თარგმანებს, რათა უკეთ მოხდეს გააზრება და მსგავსებების დაფიქსირება.

არსებული მოსაზრებების თანახმად, თუკი პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბება ევროპაში მაშინაღიზაციაში, ინდუსტრიალიზაციაში, კაცობრიობის დეჰუმანიზაციაში, ომებმა, ატომურმა კატასტროფებმა, ტერორისტულმა აქტებმა განაპირობა, რამაც XX საუკუნის ბოლოს ღირებულებათა რადიკალური მსხვრევა და მწერლობის კრიზისი გამოიწვია, ამ რანგის გლობალური ტრაგედიები საქართველოში

არ მომხდარა, ჩვენი მენტალობის რღვევა და ნიჰილიზმი ჯერ ეროვნული მოძრაობის დროს განვითარებულმა მოვლენებმა და შემდეგ ცხინვალის პრობლემებმა, სამოქალაქო ომმა, აფხაზეთის ომმა გამოიწვია. ვ. კოტეტიშვილი წერდა: „ანტიკომუნისტური რევოლუციის ხანა ასე თუ ისე დასრულდა. დიდი ხნის ნანატრი ეროვნული თავისუფლების კონტურებიც თითქოს გამოჩნდა, მაგრამ ჩვენი საშველი მაინც არ არის. ახალ-ახალი პრობლემები სოკოებივით მრავლდებიან და ჩვენი საზოგადოება, თუკი ეს სახელი შეიძლება ეწოდოს ლუკმა პურის საშოვარზე ქუჩაში მოლასლასე ხალხს, გაოგნებული და დაბნეული შესცქერის თავისივე ქონების ახალ გადანაწილებას, რომელიც ჯუნგლის კანონების კოდექსით უსწრაფესი ტემპით ხორციელდება” (კოტეტიშვილი, 2001). ამ ყველაფერმა კი ქართულ ცნობიერებაში ყველანაირი ილუზიების მსხვრევა, დეკუმანიზაცია და ნიჰილიზმი გამოიწვია. ზოლო ნ. მუზაშვილი მიიჩნევს, რომ „საქართველო „პოსტმოდერნულ საუკუნეში“ შეიყვანა არა ინდივიდუალიზმის ან რაციონალიზმის კრიზისმა, ასეთი რამ ჩვენში არ არსებულა, არამედ თავისუფლების ათმა წელიწადმა. ელვის სისწრაფით განვითარებულმა მოვლენებმა და ყოვლისმომცველობამ თავისთავად დაბადა უნდობლობა იმ მეტამოთხრობების მიმართ, რომელთა მეშვეობითაც ჩვენი საზოგადოება უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე ახორციელებდა თავის დაფუძნებას და გარემომცველ სამყაროზე საკუთარ შეხედულებათა ლეგიტიმიზებას. შესაბამისად, თუკი დასავლური პოსტმოდერნიზმის საფუძველი შეიძლება განიმარტოს, როგორც დიდი იმედგაცრუება რაციონალიზმით, რადგან ასეთი მსოფლხედვა უძღური აღმოჩნდა სამყაროს აღექვატურ წვდომაში, ქართული პოსტმოდერნიზმის საფუძველი საკუთარი ვინაობისა თუ რაობის გაურკვევ-

ლობას დაუკავშირდა. დღევანდელი კრიზისის ფონზე უნებლიედ საერთო-საყოველთაო ეჭვის ქვეშ დადგა ყველა ის „ცოდნა“, რაც საკუთარი თავის შესახებ გაგვაჩნდა. გამოიკვეთა ჩვენი მეტამოთხრობების აპოლოგეტური, პათეტიკური, არარეალური შინაარსი“ (მუზაშვილი, 2001: 3). ლევან ბრეგაძის მოსაზრებით, „კრიტიკული რეალიზმის გარდა არც ერთი სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობა ისე ბუნებრივად არ ჩაწერილა ქართულ სალიტერატურო სივრცეში, როგორც პოსტმოდერნი“ (ბრეგაძე, 2005: 56).

ამდენად, რომ არა 1989 წლიდან ჩვენში განვითარებული პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური მოვლენები, ქართულ პოსტმოდერნიზმის განვითარების ტენდენციები შესაძლებელია სხვანაირად ასახულიყო მწერლობაში. გივი ალხაზიშვილი შენიშნავს, რომ ქართულ და ევროპულ პოსტმოდერნიზმს საერთო არაფერი აქვთ, „იგი (ქართული პოსტმოდერნიზმი) მთლიანად მიჯაჭვულია იმ პოლიტიკურ მოვლენებზე, რომელმაც თავის ასახვა პოვა როგორც ლიტერატურაში, ასევე ღრმა კვალი დააჩნია ჩვენს ფსიქიკას“ (ალხაზიშვილი, 2003: 14). ნ. მუზაშვილი საერთოდაც მიიჩნევს, რომ „ადამიანების უმრავლესობამ უცებ დაინახა, რომ ის, რასაც ჩვენი კულტურა (განსაკუთრებით XX საუკუნეში) შთაგვაგონებდა საკუთარ თავზე, ჩვენს ისტორიაზე, საერთოდ, გარესამყაროზე, უღვთოდ იყო ჰიპერბოლიზებული. რეალობა გაცილებით პროზაული და სასტიკი აღმოჩნდა. აი, ჩვენი პოსტმოდერნის საფუძველი; ანუ დასავლეთში თუ პოსტმოდერნის ეპოქის დადგომა ლოგოცენტრიზმის ტოტალურმა ბატონობამ გამოიწვია, ჩვენში ამის მიზეზი გახდა ჩვენი კულტურის მკვეთრად გამოხატული ნარცისული ხასიათი“ (მუზაშვილი, 2003: 13). თუმცა ფაქტია, ქართულ ლიტერატურაში მოსულმა ახალმა თაობამ, 90-იანელებმა, დაიწყეს ეროვნული ნარა-

ტივის დეკონსტრუირება. ქართველ ლიბერატორთა მტკიცება იმის შესახებ, რომ ქართულ და დასავლურ პოსტ-მოდერნიზმს შორის მსგავსება მხოლოდ და მხოლოდ სიღრმის უარყოფითა და ზედაპირულობის გაფეტიშებით შემოიფარგლება, საფუძველს მოკლებული არ ჩანს, მაგრამ სადაოა, რადგანაც ჩვენს თანამედროვე მწერლობაში ყველა ის ნიშანი დაფიქსირდა, რაც საერთოდ პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს მსოფლიო ლიბერატურაში, მაგრამ ცხადია, რომ ქართული თვითმყოფადობა გამოიკვეთა და არა ბრმად მიყოლა „მოდური“ ტენდენციებისადმი.

ნებისმიერი სიახლე, განვითარება, ცვლილებებისაკენ ლტოლვა ხელოვნებისა და შემოქმედებითი ბუნების უცვლელი ნიშანია. სიახლეების დამკვიდრება, რაღაც განსხვავებულის შეთავაზება ისტორიისათვის, ხშირ შემთხვევაში, ძველის დაგმობა-დანგრევის ხარჯზე ხდება ხოლმე, რაც თავის მხრივ, მტკივნეულია და ეს განსაკუთრებით 90-იანი წლების მწერლობას ეხება, ამგვარ ქაოტურობას, ტრადიციის რღვევას მიუჩვეველმა ქართულმა საზოგადოებამ ორაზროვნად მიიღო ახალი ტენდენციები, მაგრამ რადგანაც გლობალიზაცია მსოფლიოს გაერთიანებას, ერთ დიდ სოფლად გადაქცევას ისახავდა მიზნად და, რასაკვირველია, ესა თუ ის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ-ეკონომიკური მოვლენა ადრე თუ გვიან ყველა ქვეყნას მოედებოდა, „ჩვენთანაც“ ჩაებნენ ფერხულში (აქვე მინდა აღვნიშნო ერთი გარემოება, ვფიქრობთ, ამ პერიოდშიც კი ორი მიმართულების მწერლებთან გვაქვს საქმე, ერთნი, რომლებმაც საერთოდ უარყვეს ყოველგვარი ეროვნული, ტრადიციული და ბრმად მიყვნენ დინებას, და მეორე, რომლებიც ეძებდნენ ოქროს შუალედს, რათა არც დროს ჩამორჩენოდნენ და არც უარეყოთ ეროვნული ტრადიციები, მითუმეტეს თუ გავითვალისწინებთ მიმდინარეობას, რო-

მელიც სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა შემოქმედს).

თუ რამდენად მიიღო ქართულმა კულტურულმა სივრცემ პოსტმოდერნი, ამის თაობაზე პოლემიკა იქნა გამართული ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. დათო ბარბაქაძის პრინციპული მოსაზრებით, „ჩვენს კულტურულ სივრცეში შექმნილი და პოსტმოდერნზე ორიენტირებული ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ჩვენივე სივრცეში სამუშაოდ არის გამიზნული, თავიდანვე განწირულია ასეთ ტექსტად ვერყოფნისა და ვერშედგომისათვის, ვინაიდან ჩვენი დედა-კონტექსტი ამის საშუალებას ვერ იძლევა” (ბარბაქაძე, 1998: 104-107). თუმცა, დათო ბარბაქაძემ მოგვიანებით „აღიარა”, რომ ქართული პოსტმოდერნიზმი უტყუარი რეალობაა. მწერალი ნაირა გელაშვილი ამბობს, რომ „ქართული პოსტმოდერნი, ესაა პომადა მკვდრის ტუჩებზე! ეს მიმდინარეობა სულ სხვა პოლიტიკურ და სახელმწიფოებრივ სივრცეში წარმოიშვა. ეს მოხდა აშენებულ და გამარჯვებულ სახელმწიფოში და იყო მთელი რიგი კულტურული ეტაპების ბუნებრივი შედეგი. როცა სახელმწიფო აშენებულია, სამოქალაქო საზოგადოება ჩამოყალიბებულია, ადამიანი დაცულია, მწერალს იმ ფუფუნების უფლება აქვს, რაღაც ღირებულებებზე უარი თქვას და ნორმალური ფსიქიკის მკითხველისთვის ასეთი უარყოფა კარგ გავლენასაც ახდენს. ჩვენს შემთხვევაში კი, როცა არაფერი ეს არ არსებობს, როცა საზოგადოების ცნობიერება კრიმინალურია, ანარქია მეფობს და ყველანი დაუცველები ვართ, მსგავსი ხელოვნება ისევე მოქმედებს, როგორც პომადა მკვდრის ტუჩებზე. ხელოვნებაში, რომლის ერთადერთი მიზანიც ფორმალური სიანხლე და ვირტუოზობაა, გამოსჭვივის ნიჰილიზმი, რაც სულიერად ისედაც დაცლილ საზოგადოებას მეტი ნიჰილიზმისა და ცინიზმისკენ უბიძგებს” (გელაშვილი, 2003: 16).

ქართულ პოსტმოდერნიზმში შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე დამახასიათებელი საფეხური:

1) სტრუქტურა მოცემულია ერთ სიუჟეტში, რომელსაც აქვს შენაკადები. თავისთავად ამ მოთხრობებს ერთმანეთთან ან სქემატურად, ან იდეის დონეზე შეიძლება ჰქონდეთ საერთო (მაგ. ა. მორაჩილაძის რომანები). ტექსტებში მოცემული ამბავი შინაგანი მონოლოგის სხვადასხვა შენაკადით ან სხვადასხვა მოქმედი პირის თხრობით ხდება საცნაური;

2) ერთი ამბავი მოქმედ პირთა ცნობიერებაში განფენილია შინაგანი მონოლოგის რაკურსებით. ანუ დაშლილია და ცალ-ცალკე წარმოდგენილია პერსონაჟების თვალთახედვით (ო. ჭილაძის „გოდორი“; დ. ტურაშვილის „გურჯი ხათუნი“; ა. მორჩილაძის „უდაბნოს გლახები“ და ა.შ.). შინაგანი მონოლოგი იშლება მწერლისეულად და პერსონაჟისეულად (თუმცა აქ ჩამოთვლილ თხზულებებში მისი გამოყენების ამპლიტუდა სხვადასხვაგვარია). ავტორი არაფერს გვიამბობს. ფაქტობრივად რემარკაც კი არ არის, მხოლოდ ცალკეული წერილებისა თუ სიტყვების სახით, რომელსაც, ასე ვთქვათ, არამოქმედი პირები გვიამბობენ, მკითხველი თავად ცდილობს ერთ ამბად აკინძოს მონათხრობები (მაგ. ნაირა გელაშვილის „სერსო“ და „მივემზავრები მადრიდს“).

ლიტერატურული ტერმინი მონოლოგი გულისხმობს ერთი ადამიანის მეტყველებას. ეს ხერხი მხატვრული თხზულების დამახასიათებელი ნიშანია და შესაძლოა, ლიტერატურის ჩამოყალიბებისთანავე გაჩენილიყო. ხოლო შინაგანი მონოლოგი ზოგადად მონოლოგის სახეობაა. „მეტყველება და აზროვნება ერთმანეთისაგან განუყოფელი პროცესია. 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 გამოხატავს აზრის დადგენის მომენტებს, ამიტომაც არ გააჩნია საკომუნიკაციო დანიშნულება. შესაბამისად შეცვლილია მეტყველების სტრუქტურა: მისთვის ნიშნეულია შემოკლება, ფრაგმენტალობა, პუნქტირისებრი, ნაწყვეტნაწყვეტი ფრაზები. სრული წინადადებები ქრება; ხშირია გამოტოვებანი: წინადადება სინტაქსურად მარტივდება, აზრი შეკუმშულად გამოითქმის, მცირდება სიტყვათა რაოდენობა; მატულობს პრედიკატის ხვედრითი წონა“ (სიგუა1994: 42.) შინაგანი მონოლოგის გაშლა-გაფართოება შეიძლება უსასრულოდ გაგრძელდეს, დიფერენცირდეს და სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობაში სპეციფიკური როლიც კი შეასრულოს. თუ ემპირიულ გარემოში, ადამიანთა შორის მას საკომუნიკაციო ფუნქცია არა აქვს, მწერლობაში უჩნდება ასეთი თვისება. მწერალი სწორედ მისი საშუალებით უკავშირდება მკითხველს.

როგორც სამართლიანად შენიშნავს ირმა რატიანი: ქართული ლიტერატურა არა მარტო აკმაყოფილებდა (თითქმის მუდმივად) ევროპული ლიტერატურული მოთხოვნების სტანდარტებს, არამედ, ხშირად, მეწინავეც იყო ახალი ლიტერატურული გემოვნებისა და მიმართულებების დამკვიდრებაში. საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებშიც კი, ე.წ. პროლეტარული და სოციალისტური დისკურსის ფონზე, ქართული ლიტერატურა ცდილობდა გასწორებოდა მსოფლიო ლიტერატურულ სტანდარტებს. ეს იყო რთული პროცესი არა მარტო შემოქმედთათვის, არამედ ლიტერატურის თეორეტიკოსებისთვისაც. საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, ქართული ლიტერატურული საზოგადოება მოკლებული იყო აქტიური თანამშრომლობის საშუალებას

დასავლურ ლიტერატურულ წრეებთან: აკრძალული „ბურ-
ჟუაზიული ლიტერატურული აზროვნების ნიმუშების“
არა თუ ციტირებას, არამედ ხელისუფლებისათვის არასა-
სურველ კონტექსტში მოხსენიებასაც კი შეიძლებოდა
უსიამო შედეგები მოჰყოლოდა. ცალკეული მეცნიერები
და კრიტიკოსები მართალია ახერხებდნენ მცირეოდენ ლა-
ვირებას, მაგრამ ეს საკმარისი არ იყო კომპარატივის-
ტული, ან, მით უმეტეს, ინტერკულტურული კვლევების
გაშლისათვის. პოსტსაბჭოური ქართული ლიტერატურათ-
მცოდნეობა გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ჩაება
ე.წ. „საზღვრების რღვევის“ პროცესში და შეეცადა, არა
მარტო გაეცნო, არამედ, შეძლებისდაგვარად, აეთვისებინა
მე-20 საუკუნის ევროპული და მსოფლიო ლიტერატუ-
რათმცოდნეობის გამოცდილება. ეს ეტაპი დღესდღეობით
თითქმის დაძლეულია და ახლა უმთავრეს სამიზნედ ქა-
რთული ლიტერატურის უფრო გლობალური – ინტერ-
კულტურული კვლევები და ე.წ. „კროსკულტურული“, ანუ
კულტურათაშორისი კვეთის ძიებები უნდა იქცეს... ქარ-
თული ლიტერატურა ტრადიციულად იდგა დასავლური
და აღმოსავლური ლიტერატურული სისტემების გზაგას-
აყარზე და აირეკლავდა კულტურული განსხვავებების არა
მხოლოდ დისპოზიციის, არამედ ჰარმონიზების პროცესს.
ამ ჭრილში თამამად შეიძლება ქართული ლიტერატურის
როგორც ცალკეული ეტაპების, ისე განვითარების მთელი
პროექციის გააზრება. ამგვარი მეთოდოლოგია იძლევა ქა-
რთული ლიტერატურის ევროპულ და მსოფლიო ლიტ-
ერატურასთან ღირებული ინტეგრაციის შესაძლებლობას,
ანუ ქართული ლიტერატურის განთავსების საშუალებას
მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების ორბიტაზე (რა-
ტიანი. 2006: 9).

ქართული პოსტმოდერნისტული მხატვრულ-შემო-

ქმედებითი ტენდენციების გამოხატვის თვალსაზრისით საინტერესოა პოსტსაბჭოთა თაობის პროზა, ანუ მათი შემოქმედება, რომლებიც თავისუფლების ეპოქაში, პოსტ-მოდერნიზმის პირობებში ჩამოყალიბდნენ მწერლებად, მაგალითად ზურაბ ქარუმიძის, აკა მორჩილაძის, დათო ტურაშვილის, ბესო ხვედელიძის, ლაშა ბულაძის, ზაზა თვარაძის პოსტმოდერნისტული ტექსტები და შემოქმედების თავისებურება (კონკრეტულად განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი და მივხვდებით განსხვავებას, რომელიც არსებობს თუნდაც ერთი მიმდინარეობის პირობებში სხვადასხვა თაობებს შორის). მათ პროზაში აშკარაა უახლესი სტილის გამოვლინება; პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის ტექსტური ნიმუშები, მათი ასოციაციური სივრცის რადიკალური ფარდობითობა შექმნა ზურაბ ქარუმიძემ, ხოლო პოსტმოდერნისტული ფორმა – ციტაცია, ინტერტექსტუალობა, სკაბრეზი, თამაში და ა.შ. – დამახასიათებელია აკა მორჩილაძის პროზისთვის.

ქართველ 90-იანელთა პროზაში ამ სოციოკულტურული ფენომენის თითქმის ყველა ფორმალური ატრიბუტია დაფიქსირებული: ინტერტექსტუალობა, ესეისტურობა, ავტორის ნილაბი, „გადაწერა“, არანჟირება, პაროდია, თამაში, ინტერპრეტაცია და ა.შ. ამდენად, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში ქართულ მწერლობაში მოსულმა ახალმა თაობამ მიუხედავად უარყოფითი აზრისა, აზრთასხვადასხვაობისა მაინც შეძლო თავის დამკვიდრება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „თხრობის პაროდული მოდუსი“, რომელიც დამახასიათებელია ქართული პროზისთვის განსაკუთრებით ეპოქათა გზასაყარზე.

აღსანიშნავია ასევე, რომ ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში თხრობასა და თანმიმდევრულობასთან დაკავშირებით აცდნებთან გვაქვს საქმე. თუ არ ჩავთვლით

ერთეულებს, აქ რაღაცის ახლიდან დაწყება გარკვეულწილად ილუზიას გაეს, რომელიც მომხდარს კი არ მოსდევს, არამედ ყველანაირად ცდილობს ისევ წარსულთან დაგვაბრუნოს, დაგვაბრუნოს არა გასააზრებლად, არამედ გასამეორებლად. რადგან ერთეულები ვახსენეთ, უნდა აღვნიშნოთ ოთარ ჭილაძის „აველუმი“, „გოდორი“, ჭაბუა ამირეჯიბის „გორა მბორგალი“, ჯემალ ქარჩხაძის „განზომილება“, ოთარ ჩხეიძის რომანები, ნაირა გელაშვილს შემოქმედება და სხვები, რომლებმაც ღირსეული ადგილი დაიკავეს ლიტერატურის ისტორიაში, მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ სრულიად ახალი ეტაპი ქართულ პროზაში, რომელიც აკა მორჩილაძის პირველ რომანებს უკავშირდება. „მოგზაურობა ყარაბაღში“, „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ და „გადაფრენა მადათოვზე“, ეს ის რომანებია, რომლებიც 1992-1998 წლების მანძილზე ქართველ მკითხველს აყალიბებდა. ყოველი მისი რომანი გარკვეული კულტურული ხარვეზის ამოვსების მცდელობა იყო. თანამედროვე ქართველი პროზაიკოსებიდან ასევე აღვნიშნავდი როსტომ ჩხეიძეს, ზაზა თვარაძეს, ზურაბ ქარუმიძეს, ბესო ხვედელიძეს, ზურაბ ლეჟავას, გელა ჩქვანავას, დავით ქართველიშვილს, ანა კორძაია-სამადაშვილი, თამარ ფხაკაძე და სხვ. რა თქმა უნდა ჩამონათვალი არასრულია და საბედნიეროდ თანამედროვე მწერალთა რაოდენობა თანდათან იზრდება და მათ შორის საუკეთესოებიც არიან. თუმცა თანამედროვეობაში ერთ პარადოქსსაც წავაწყდებით, მკითხველი ხდება თავად ავტორი (და აქ არ არის საუბარი პოსტმოდერნისტულ „ავტორის ნიღაბზე“), ანუ ის ვინც ვერ ან არ კითხულობს წიგნებს, ცდილობს თავად შექმნას იგი, სწორედ აქედან მოდის არაფრისმთქმელი და აბსურდული ტექსტები, სადაც ისინი წმინდა სახელების დაკნინებით, უჩვეულო კონტექსტში ხსენებით ცდილობენ

მიადწიონ პოპულარობას, რაც სრულიად რეალურია ოც-
დამეერთე საუკუნის ტექნოლოგიების განვითარების გამ-
ოყენებით (უბრალოდ ცნობისთვის დეისაძე, ბურჭულაძე,
შამუგია და მათი მსგავსნი).

ამრიგად, მივეუთითებთ რამდენიმე მნიშვნელოვან
საკითხზე (თუმცა უფრო მეტის გამოყოფაც არის შესა-
ძლებელი, ვიდრე აქ წარმოვადგინეთ), რომელიც განსაზ-
ღვრავს ქართულ ლიტერატურას 90-იან წლებში:

1) „თხრობის პაროდული მოდუსი“, მხატვრულ-დო-
კუმენტური „ჩანართები“ თანამედროვე ქართულ პროზაში;
„სოციალურ-თერაპიული“ ლიტერატურა (ლაშა ბულაძე
და მისი ეპიგონები);

2) აკა მორჩილაძის დაუღალავი თამაში;

3) მოდერნისტული ეპატაჟი და ანტინარატიული
პროზა (ამბის წინააღმდეგ ბრძოლა – ზურაბ ქარუმიძის
ღვინომუქი ზღვა...).

ისმის კითხვა, თუ რომელი ნაწარმოებია ღირებული
თანამედროვე ეპოქაში, რა უნდა ვიკითხოთ, რატომ, რისთ-
ვის? ეს უკვე გემოვნების საკითხია. De gustibus non (est)
disputandum გემოვნებაზე არ ღაობენო, იტყვიან, მაგრამ
სწორედ გემოვნების საკითხზე დავა ზღება მიზეზი უთა-
ვბოლო დიალოგებისა, მსჯელობისა, განსაკუთრებით ჩვენს
საუკუნეში, როგორც იტყვიან, პოსტ-პოსტმოდერნულ საუ-
კუნეში, სადაც გემოვნება ერთგვარ ესთეტიკურ კატეგორი-
ად (მაღალი და მდარე გემოვნება), სტილად, დახვეწილო-
ბის სინონიმად და შეფასების კრიტერიუმადაც კი იქცა.
თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი მეტ-ნაკლები
წარმატებით ერთიანდება ერთ სფეროში და ერთდება
მსოფლიოში მიმდინარე ტენდენციებთან, რაც უპირველე-
სად შემოქმედებითი თავისუფლებით არის განპირობებული.
მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის დასასრულს ქარ-

თულ ცნობიერებას უნდა დაეძლია მრავალი ფაქტორი: სოციალისტური დიპლომატიის ეპოქაში გადამუშავებული სტერეოტიპები, მრავალსაუკუნოვანი კოლონიური უღლის შედეგად ძალადობით ჩანერგილი მონური ფსიქოლოგია (თუმცა ამაზე აპელირება XXI საუკუნეში მართებულად არ მეჩვენება), რაც ხელს უშლიდა დემოკრატიული ღირებულებების ათვისებასა და დამკვიდრებას; დღეს უკვე თამამად შეგვიძლია თქვა, რომ თანამედროვე მხატვრულ-ლიტერატურული აზროვნება ქართული კულტურის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ეტაპს ქმნის.

ბაგოყენებული ლიტერატურა:

1. ალხაზიშვილი გ., მუზაშილი ნ., „ქართული პოსტ-მოდერნიზმი და ქართული დეკონსტრუქცია“, www.lib.ge
2. ბაქრაძე ლ., (დათო ბარბაქაძის ერთ-ერთი ფსევდონიმი), „პოსტმოდერნი და საქართველო“. „ცისკარი“, №4, 1998.
3. ბრეგაძე ლ., „პოსტსაბჭოთა კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი“, „კრიტიკა“, №1, 2005.
4. ბენაშვილი გ., „არაბესკები“. „ლიტერატურული ძიებანი“, XXIV, 2003.
5. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ., წერეთელი ნ., სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე) წ. II, თბ. 2010.
6. გელაშვილი ნ., „პოსტმოდერნიზმი საქართველოში – ესაა პომადა მკვდრის ტუჩებზე“. „ახალი ვერსია“, №85, 2003.
7. კვაჭანტირაძე მ., „გამეორება“, თბილისი, 2005.
8. კოტეტიშვილი ვ., „კულტურა თუ ცივილიზაცია?!“, www.kvali.com – 2001, 17. VI
9. მირცხულავა ლ., პოსტმოდერნიზმი – ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ (პოსტმოდერნისტული ტენდენციები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში), 2010.
10. მუზაშვილი ნ., „პოსტმოდერნისტული ბოიგრაფიები“, „ჩვენი მწერლობა“ №48, 2001.
11. მუზაშვილი ნ., ჩვენ და ისინი. თბ. 2004.
12. ნახუცრიშვილი გ., ინტერვიუ, „ქომაგი“, №6, 2001.
13. ნემსაძე ა., „იდენტიფიკაციის პრობლემა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში“. „კრიტიკა“, №2, 2007.
14. რატიანი ი., ქართული ლიტერატურა ტექსტის კვ-

ლევის თანამედროვე მეთოდების კონტექსტში. „სჯანი“, №7, 2006.

15. სიგუა ს., შინაგანი მეტყველება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. ავანგარდიზმი ქართულ ლიტერატურაში. თბ. 1994.

16. წიფურია ბ., „კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში“. „კრიტიკა“ №1, 2005.

17. ცხადაძე ე., „ჭეშმარიტება ტექსტშია ანუ ახალი ზღაპრობანი“, „არილი“, №1, 2005.

18. ჩიხლაძე დ., „დემითოლოგიის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში“, „კრიტიკა“ №1, 2005.

III. თავი. „დოკუმენტური პროზა“ და „თხრობის პაროდული მოღუსი“ ეპოქათა ზღვარზე

(ნ. გელაშვილი, დ. ტურაშვილი, ლ. ბუღაძე, ზ. თვარაძე, ბ. ხვედელიძე)

ყოველ დროში, განსაკუთრებით ეპოქათა ზღვარზე, როცა ირღვევა ტრადიციები და ადგილი აქვს წარსულით ეპიგონობასა და აუთვისებელ სიახლეთა მიმბაძველობას, რთულია გაიაზრო და მიიღო სიახლეები, რომლებმაც მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეასრულონ ლიტერატურის ერთი ეტაპის დასრულებისა და შემდეგ ახლის ფორმირებაში. თანამედროვე ქართულ რეალობაში არსებობს და იქმნება ლიტერატურა, რომელიც ცდილობს დაარღვიოს აქამდე არსებული ცნობილი ლიტერატურული ფორმები, ასევე შექმნას ახალი „სივრცე“, რომელშიც ახლებურად იქნება გააზრებული დროით-სივრცული კონტინიუმი, წერისა და აღქმის სტერეოტიპი. პაროდია და ირონია უახლეს მხატვრულ აზროვნებაში ერთადერთი გზა აღმოჩნდა ჭეშმარიტი ღირებულებების დადგენისათვის.

პაროდირება, ირონია ადამიანის სამყაროსთან გაუცხოების შინაგან მანძილს გამოხატავს. რაც მეტია გაუცხოების მანძილი, მით მეტია ირონიისა და პაროდის ფუნქციური მნიშვნელობა ტექსტში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ მე-20 საუკუნის დასასრულს ლიტერატურაში ირონია ტრადიციის ათვისების ფორმადაც კი იქცა. ლიტერატურა და ხელოვნება ყოველთვის თავისუფლების გამოხატულება იყო, აქედან მომდინარეობს კლიშეებისაგან, სტერეოტიპებისაგან გათავისუფლება. მოხდა ტრადიციული ესთეტიკისა და პოეტიკის დეკონსტრუქცია და ზურგშექცევა პაროდირებისა და ირონიის გზით. თუკი ეს მოდერნიზმში ინ-

ტერტექსტურ დონეზე აისახებოდა, პოსტმოდერნიზმში – ჰიპერტექსტურ დონეზე განსხვავებულ დატვირთვას იძენს, ამდენად, „თხრობის პაროდული მოდუსი“ ქართული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის გლობალურ ამოცანათა გასაღებია. თუმცა აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, „თავისუფლებამოზღვავებულ“ მწერალთა თუ პოეტთა „უაზროდ ბორიალი“ პოსტმოდერნისტულ, პაროდულ ოპუსში, რომლებიც იმ მარწუხებისგან გათავისუფლებას ცდილობენ, რომელიც არ არსებობს და ამ დროს ტრადიციებზე უარის თქმა „გასაკვირი“ არაა, სამწუხაროდ XXI საუკუნის დასაწყისს ლიტერატურაში ამ ტენდენციამ მასიური ხასიათი მიიღო. ტრადიციებზე უარის თქმა, არ ნიშნავს იმას, რომ ახლის შექმნა ცუდია, ან არ შეიძლება, პირიქით, თუკი სიახლე მისაღები, გასაგები და საინტერესოა, იგი უნდა განვითარდეს, მაგრამ თუკი ეს მხოლოდ თვითდამკვიდრებისთვის ხდება საჭირო და „უაზრო“ ტექსტების შექმნა, მხოლოდ საკუთარი „ამოუცნობი“ ხასიათის წარმოსაჩენად სჭირდება მწერალს და სხვა მნიშვნელოვანი ღირებულება არ უმაგრებს ზურგს, მაშინ ეს ყოველივე მისაღები არ არის. სამწუხაროდ, გვყავს მსგავსი ტიპის „მწერლები“ თანამედროვე რეალობაში.

რაც შეეხება ტრადიციასა და შემოქმედის ტექსტების პიროვნულ ურთიერთმიმართებას, მართებულად აღვნიშნავს ელიოტს თავის წერილში „ტრადიცია და პიროვნული ნიჭიერება“: ტრადიცია, უპირველეს ყოვლისა გულისხმობს ისტორიის შეგრძნებას, ისტორიის შეგრძნება კი გულისხმობს, რომ წარსული არამარტო წარსულად უნდა აღვიქვათ, არამედ თანამედროვეობადაც. ისტორიის შეგრძნება, რომელიც შეგრძნებაა დროისა და წარმავლობისა – ორივეს ერთად – მწერალს ტრადიციულობას ანიჭებს; მწერალს უნდა ესმოდეს, რომ ევროპული აზროვნება – აზროვნება

მისი ქვეყნისა ბევრად უფრო ფართო და აუცილებელია (ელიოტი 1989: 407-409).

პოსტმოდერნიზმის პირობებში მოდერნისტული „მეტაფიზიკა“ ენაცვლება ირონიას, მეტაფორა – მეტონიმიას, სემანტიკა – რიტორიკას, მიზანი – თამაშს, იერარქია – ანარქიას, ტრანსცენდენტური – იმანენტურს (იჰაბა ჰასანი). ასეთ დროს პოსტმოდერნისტი ქმნის ისეთ რეალობას, რომელიც უფრო ჰგავს ნამდვილს, ვიდრე ნამდვილი თავის თავს. ამგვარად ის, რაც მეორადია, პირველადის ადგილს იჭერს. კლასიკური მოდერნისტული პარადიის ნაცვლად პოსტმოდერნიზმში უკვე გვაქვს პასტიში (იტალიური pasticco – ოპერა, სხვა ოპერის ნაწილებისაგან შემდგარი, პოპური). იგი პარადიისაგან იმით განსხვავდება, რომ ახლა გასაპაროდირებელი აღარაფერია, აღარ არის ის სერიოზული ობიექტი, რომელზეც შეგუძლო დაგეცინა. როგორც ო. მ. ფრეიდენბერგი ამბობს, პაროდირება შეიძლება მხოლოდ იმისა, რაც „ცოცხალია და წმინდა“, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში კი არაფერია არც ცოცხალი და აღარც წმინდა, – აღნიშნავს ხალიზევი (ხალიზევი 2000:154-157).

„თხრობის ირონიული მოდუსი“, რომელიც დაკავშირებულია „ორმაგ კოდირებასთან“ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში ორიენტირებულია მკითხველის აღქმის ენობრივ სტერეოტიპზე. ამიტომ პოსტმოდერნისტები მიმართავენ მასობრივი ლიტერატურის ჟანრებისა და მეთოდების გამოყენებას და მათ პაროდირებას. „თხრობის პარადიული მოდუსი „სერიოზული მხატვრის ერთადერთი ექსისტენციალური პოზიციის“ გამოხატულებაა, რომელსაც ის აცნობიერებს. ჯეიკსი პოსტმოდერნიზმის მთავარ ნიშნად სწორედ „პარადიულ დუალიზმს“, იგივე ორმაგ კოდს მიიჩნევს. აქ მკვლევარი გულისხმობს ორი ან ორზე მეტი

„ტექსტუალური სამყაროს“ პაროდირულ შეპირისპირებას. „ამგვარად გაგებული პოსტმოდერნიზმი ერთდროულად გამოდის მოდერნისტული პრაქტიკის გამგრძელებლადაც და მის დამძლევადაც, რადგან იგი ირონიულად გადალახავს თავისი წინამორბედის სტილისტიკას“ (ჯეიკსი, 1999: 245).

თანამედროვე ქართული პროზის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია პაროდირას, თუმცა გარკვეულ მწერლებთან პაროდირებასთან ერთად კონკრეტული ცნობილი ფაქტის გაშარჟებას აქვს ადგილი. ამ მხრივ არც ბიბლიური ეპიზოდების „პაროდირებას“ „ერიდებიან“ და ამ ფონზე გასაკვირი არ არის ცნობილი ისტორიული პირების მკითხველისთვის მიუღებელ კონტექსტში წარმოჩენა (ამ მხრივ განსაკუთრებით „გამოიჩინეს“ თავი ლაშა ბულაძემ, ბესო ხვედელიძემ და ა. შ. სამწუხაროდ, მიმართა, რომ ეს მათ დასჭირდათ, რათა ადგილი დაემკვიდრებინათ არამართო ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, არამედ თანამედროვე ქართულ სივრცეში ზოგადად, რადგანაც ყველასთვის ცნობილია XXI საუკუნეში რა სისწრაფით ვრცელდება ინფორმაციები, რა დიდი გავლენა აქვს პრესას და როცა, რომელიმე მწერალი ეხება წმინდა სახეებს, აუიოტაჟისთვის მზად უნდა იყოს. თუკი ლაშა ბულაძე ასეთი ხმაურის „მსხვერპლი“ იყო საკუთარი შემოქმედების დასაწყისში, ვფიქრობ, ახლა უკვე „დაღვინებულ“ „ლიტერატურული ექსპრესის“ ავტორი, არ საჭიროებს მსგავს „რეკლამას“). პოსტმოდერნისტული პაროდია და ირონია არავის დაცინვას არ ისახავს მიზნად; ეს არის „მაკორექტირებელი ირონია“ ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ. თუმცა საქართველოში მას ხშირად „არასწორად“ აღიქვამენ და როგორც დ. ზურაბიშვილი აღნიშნავს „ჩვენში პაროდირის ცნება, როგორც წესი, დაც-

ინვის, მასხრად აგდების, ანუ „გალადავების“ მნიშვნელობით აღიქმება” (ზურაბიშვილი, 1994: 4).

ერთ-ერთ ესეში ელიოტი ამბობდა, რომ დიდი სოციალური ძვრები და კატასტროფები დიდ ლიტერატურას შობს. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან იცვლება ღირებულებები და ეს ლოგიკურად აისახება ლიტერატურაში. მწერალი, შემოქმედი თავისი დროის ადექვატური უნდა იყოს და შესაბამის ტექსტს ქმნიდეს – ფორმითაც და ენობრივი თვალსაზრისითაც.

„მკაფიოდ უნდა გაიმიჯნოს, ვის შეიძლება ვუწოდოთ XXI საუკუნის ქართველი ავტორი და ვის – არა, მაგალითად, დათო ქართველიშვილი, დათო ტურაშვილი, თუნდაც ბასა ჯანიკაშვილი და თეონა დოლენჯაშვილი... მაგრამ ნაირა გელაშვილი არ არის XXI საუკუნის მწერალი, მიუხედავად იმისა, რომ ამ საუკუნეშიც აქვს გამოქვეყნებული წიგნები. ნაირა გელაშვილი ძლიერი ავტორია, უბრალოდ სხვა ეპოქაზე წერს“-ო (სულაკაური. 2011), – აღნიშნავდა ბაკურ სულაკაური, რა თქმა უნდა, ვერ დავეთანხმებით, რადგანაც თუკი პოსტმოდერნისტულ პროზაზე ვსაუბრობთ, ნაირა გელაშვილი იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც თავის შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული ტექსტები შემოგვთავაზა, მაგრამ თუკი მაინც გვინდა გავემიჯნოთ XX და XXI საუკუნის ავტორები, მაშინ უნდა გვქონდეს განსხვავებული ლიტერატურული მიმდინარეობა, მხოლოდ „ასაკობრივი“ სხვაობებით ვერ გამოვყოფთ ვისი ტექსტი რომელ საუკუნეს ეკუთვნის, რადგანაც სიახლეების მიღება და აღწერა ნაირა გელაშვილს საუკეთესოდ ხელეწიფება.

დღევანდელი პროზა რეალური დროის ასახვაა, რეალური დროის ფიქსირება და ამ შემთხვევაში ნაკლებად „მნიშვნელოვანია“ რომანს განვიხილავთ თუ პატარა ტე-

ქსტს, თუკი იგი თანადროულად დგას დოკუმენტურობის ზღვარზე და ამხელს გარკვეულ ფენას თუ ეპოქას.

ნაიკა ბელაშვილი. თანამედროვე ქართულ რეალობაში იშვიათად ჩნდება დოკუმენტური სიზუსტით აღწერილი რეალობის შემცველი ტექსტები, ავტორები თითქოს გაურბიან თანამედროვეობას, რეალობას, ინიღბებიან პაროდით, ირონიით, ორმაგი კოდირებით, ღია ტექსტით, რომელშიც ზოგადად მოიცავენ სამყაროს სივრცეს, შეიძლება ითქვას, რომ ნაირა გელაშვილი იყო ერთ-ერთი პირველი (თუ არა ერთადერთი) მწერალი, რომელმაც თავისი ბოლო რომანით — „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“, იმ ხარვეზების შევსება სცადა, რომელიც არსებობს ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში და ნაწარმოებში აღწერა ჩვენი ქვეყნის ახლო წარსული, ბოლო დროს მომხდარი მოვლენები.

რომანის მოქმედება ერთ კონკრეტულ ადგილას, უფრო სწორად, კონკრეტულ დაწესებულებაში ვითარდება — „მთარგმნელობით კოლეგიაში“ — რეალურ დაწესებულებაში, რომელიც მწერალმა საკუთარი გამონაგონითაც შეავსო, რომანის პირველი გვერდებიდანვე ვეცნობით მთარგმნელთა საქმიანობას, XX საუკუნის 80-იანი წლების ინტელიგენციის ერთი ნაწილის ფსიქოლოგიას. ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად, ბევრი რამ გაკეთდა ამ დაწესებულებაში, ითარგმნა წიგნები, გამოჩნდნენ ახალი ავტორები. რომანში არაერთი პლასტია: ისტორიული რემინისცენციები, პოლიტიკური ცხოვრების პერიპეტიები, კულტუროლოგიურ-ლიტერატურული წიაღსვლები, ყოველივე ეს ერთმანეთშია გადახლართული და ბოლოს, ძალზე საინტერესო, მრავლისმომცველი ტექსტი შეიქმნა.

როგორც აღვნიშნეთ უანრობრივად ტექსტი „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ მხატვრულ-დოკუმენტური

რომანია, იმდენად რეალურია მასში აღწერილი მოვლენები, რომ ამსხვრევს კულტს ქართველი ერის საუკეთესოების, გამორჩეულობის შესახებ, ობიექტური ხედვის რაკურსით ავტორი ასახავს ყოველივე იმას რასაც ხედავს, ყოველგვარი შელამაზებისა და „გაფერადების“ გარეშე. რომანს მყარი ისტორიულ-ფილოსოფიური საფუძვლები აქვს: „თან უნდა გახსოვდეს და თან არა. წარსულიდან მხოლოდ ის უნდა იცოდეს, რასაც აცნობიერებ, სხვა ყველაფერი უნდა გადაყარო, რათა ტვირთად არ გექცეს“ (გელაშვილი, 2009). ცალკე თემაა რომანის ჟანრული განსაზღვრა და ის, თუ როგორაა იგი აგებული სტრუქტურულად, აცხადებს მალხაზ ხარბელია და იქვე მოყავს ლევან ბრეგაძის მოსაზრება: „პირველ რიგში ეს არის კარგი საკითხავი პროზა. პროზა მეთქი, ვთქვი, მაგრამ, იქ ბევრი ლექსია და პროზაული პოეტური პასაჟებიც ბევრია და ბარემ ახლავე ვიტყვი, რომ ეს მაინც არის რომანი, მრავალფეროვანი ტექსტებისგან შედგენილი რომანი, ცოტა უცნაური ამ მხრივ. ტრადიციულ რომანებს ნაკლებად ჰგავს. არის თარგმანები, პოეტურიც და პროზაულიც, თან ძალიან აქტუალური წიგნებიდან“. ლევან ბრეგაძის ამ ჩამონათვალს სხვასაც დავამატებდი, – აცხადებს მ, ხარბელია, – რომანს ავსებს ბიოგრაფიებიც, მთარგმნელთა ბიოგრაფიები, რომლებსაც კოლეგიის ერთ-ერთი თანამშრომელი ადგენს „ორგანობისთვის“. მათ უფრო შეგვიძლია ვუწოდოთ ნოველები, სადაც თხრობა ხან მდორედ მიედინება და ხანაც შექსპირული ვნებები ტრიალებს. მთავარი კი ის არის, რომ კონკრეტული ადამიანების ბედში ქვეყნის ცხოვრებაც აირეკლება“ (ხარბელია, 2010).

ნაირა გელაშვილის რომანი „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ 1992-94 წლებში დაიწერა, მაგრამ საბოლოო რედაქცია 2008-ში გაუკეთდა და 2009 წელს

გამოიცა კიდევ. ნაწარმოებს დაემატა რამდენიმე პასაჟი. მოვლენები 80-იანი წლების ბოლოს ვითარდება „თარგმანის ცენტრში“, სადაც თავი მოუყრიათ სხვადასხვა ეროვნებისა და სპეციალიზაციის ადამიანებს: დალი კანაშვილი ევროპული ლიტერატურის სპეციალისტია, ფლორა ბერძენიშვილ-ილიაიდი – ბერძნულის, დორა იბარური – ესპანურის, გვიდო ბანიანი – იტალიურის, მოსე კირხელი – ებრაულის, სანდრო დარჩიაშვილი – აღმოსავლეთ ევროპულის, გუნდა აკაბა – კავკასიურის, როსტევეან არაბელი – სპარსულ-არაბულის და ა.შ. ამ ადამიანების შემოქმედებითი ცხოვრების ფონზე, ლიტერატურულ-ფილოსოფიური საუბრების თანხლებით მიმდინარეობს ჩვენი ქვეყნის მძიმე და წინააღმდეგობით აღსავსე მოვლენები, რომელსაც ადგილი ჰქონდა 80-90-იან წლებში.

„თარგმანის ცენტრში“ განვითარებული მოვლენები აღწერილი ნაწარმოებში, სადაც მხატვრულად არის ასახული სინამდვილი, რომელიც 1974-90 წლებში თბილისში არსებული „მთარგმნელთა კოლეგიაში“ მიმდინარეობა. ფაქტია, რომ საბჭოთა კავშირის დროს საქართველოში არსებობდა ასეთი, ავტორის თქმით მნიშვნელოვანი „დაწესებულება“, სადაც ქართული ლიტერატურა მსოფლიოს ენებზე ითარგმნებოდა და პირიქით; ასევე აქვე ყალიბდებოდა თარგმანის პროფესიული სკოლა და მთელი მსოფლიოდან მოწვეული უცხოელები ქართულ ენასა და ლიტერატურას სწავლობდნენ. „უცნაურობას“ წარმოადგენს რომანში „სხვა“ რომანის პირველი თავი, სადაც ნაირა გელაშვილი, როგორც პოეტი გვევლინება. აქ „შიდა“ რომანის პარალელურად „გარე“ რომანის „სხვა“ ავტორები იბრძვიან, თარგმნიან, ტექსტებს წერენ, კითხულობენ, მსჯელობენ და კამათობენ. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს განათლების მნიშვნელობაზე, ის ცდილობს, მოაზროვნე

ადამიანის დიდაქტიკა მასისგან გამიჯნოს და მკითხველს დაანახოს, რომ აუცილებელია შეუერთდეს ინტელექტუალური იარაღით ცნობიერების პროგრესისთვის ბრძოლას.

რომანის გამოსვლის შემდეგ ნაირა გელაშვილი აღნიშნავს იმ მიზეზებს, თუ რატომ „დაიგვიანა“ ნაწარმოების გამოცემამ და საბოლოოდ რამ გადააწყვეტინა ნაწარმოების გამოქვეყნება: „ეს რომანი 1994 წელსაა დამთავრებული და არც მინდოდა გამოქვეყნება და რალაცნაირად მინდოდა ის სინამდვილე დამევიწყებინა, ისევე, როგორც ბევრს სურს დავიწყება ჩვენი უახლოესი წარსულისა, რომელიც მთლიანად შედგება ტრავმების წნულისაგან. ეს განცდა მახსოვს, „დრო, დრო აღნიშნე“, გალაკტიონის სიტყვები, რომელიც თითქოს რალაც ანდერძივითაა. მაგრამ ჩემთვის მაინც მთავარი არის ის, რომ ესაა მცდელობა დაასახელო მიზეზები, რამაც გამოიწვია საქართველოს პერმანენტული მარცხი და პერმანენტული უიღბლობა და რაც დღესაც იწვევს კიდევ, რადგან ის მიზეზები აღმოფხვრილი არც ახლა არ არის და გრძელდება“ (გელაშვილი, 2010).

მნიშვნელოვანია რომანის პოლიფონიურობა, მრავლად არის აზრობრივი ლაიტმოტივები, განსაკუთრებით რთულია ძირითადი აზრობრივი ხაზის დაჭერა. შეიძლება ერთ-ერთ მთავარ ლაიტმოტივად მივიჩნიოთ არშემდგარი მონანიება, „სინანულის უუნარობა, შეუგნებელი დანაშაული, გამოუსყიდველი ცოდვა, რაც სხვადასხვა სახით ტრიალებს, იქნება ეს სტალინიზმისაგან გაუმიჯნაობა, თუ აქედან წარმოშობილი ნაციონალისტი ლიდერის კულტი, ან არაადამიანური დამოკიდებულება ყველაზე ნატანჯი ხალხის – მაჰმადიანი მესხების მიმართ. – აღნიშნავს ავტორი, – ეს ყველაფერი კი ერთდება არაერთ კონტრაპუნქტად, რომელთაგან საბოლოო არის ნგრევა: ხალხის აწმყოსი და მომავლის, ცხოვრებების, იმედების, კარგი გეგმების...

(თუმცა, ერთ-ერთ პირველ რეცენზიაში რომანის იდეა თუ „სათქმელი“ ჩემდა გასაოცრად, ასე იყო განმარტებული: „ყველაფერი კარგად იქნება“)“ (გელაშვილი, 2010).

პერსონაჟები სხვადასხვა ტექსტების სხვადასხვა კულტურათა თარგმნით არიან დაკავებულნი, ამასობაში კი მათ გარშემო ახალი ქვეყანა იბადება თავისი ახალი ლიდერებითურთ (ჩვენ შეგნებულად არ ვაკეთებთ აქცენტს ავტორის დამოკიდებულებაზე ეროვნული მოძრაობისა და საქართველოს პირველი პრეზიდენტის მიმართ, ამ შემთხვევაში განვიხილავთ ნაწარმოებს, როგორც მხატვრული ტექსტის ერთ-ერთ ნიმუშს, რომელშიც დოკუმენტური სიზუსტით არის აღწერილი მოვლენები. რა თქმა უნდა, იქნება პოზიციური „აცდენები“ მკითხველისა და მწერალს შორის და თუ ამას პოლიტიკური კუთხით შევხედავთ კონსესუსის მიღწევა გაგვიჭირდება, მთავარია, რომ ავტორმა შექმნა უნიკალური 800 გვერდიანი ნაწარმოები, რომელსაც დიდი ლიტერატურული ღირებულება გააჩნია). ახალი ლიდერების გაჩენამ ნაწარმოების მიხედვით, გამოიწვია „სხვა“ აზრის, იდეის დევნა, ებრძვიან „მთარგმნელობითი კოლეგიის“ თანამშრომლებსაც, დევნა, დაშინება, შემდეგ დარბევაში გადაიზრდება და მსხვერპლიც მოჰყვება. ამ რეალურ თუ გამოგონილ ფაქტებს უკავშირდება საქართველოს ისტორიის ფაქტებიც, რომლებიც რომანში ხან პერსონაჟების მიმოწერიდან აღწევს, ხანაც ქუჩიდან, საიდანაც გამუდმებით მოისმის სკანდირების ხმა, ისმის ახალ-ახალი ლოზუნგები. ნაირა გელაშვილის რომანში კულტურისა და ბარბაროსობის დაპირისპირებას დიდი ადგილი უკავია, მან საუბარშიც აღნიშნა: „რეალურად, ეს იყო ის ორგანიზაცია, რომელიც, რომ არ ყოფილიყო, დემოკრატიულ სახელმწიფოს თავად უნდა შეექმნა, რომელიც იღებს ევროპულ ორიენტაციას, ანუ სარკმელი გაეჭრა ინ-

ტელექტისა და სულის დონეზე. და გამოვიდა ისე, რომ ამ ნაციონალისტურმა ძალებმა არსებული ორგანიზაცია დახურეს“ (გელაშვილი, 2010).

რომანში „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ თითქოს ლაიტმოტივად ისმის აზრი, რომ ჩვენ ერთსა და იმავე წრეში ვტრიალებთ და აქედან გამოსვლისათვის ჯერ საფუძველი არ შეგვიქმნია. რომანის ერთ-ერთი კულმინაცია არის „თარგმანის ცენტრის“ დარბევა და განადგურება. თუმცა, იგი აქ არ მთავრდება. საბა სულხანიშვილი აღნიშნავს: ნაირა გელაშვილის რომანში „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ უხვადაა ჩართული დოკუმენტური მასალა და, ამასთან, ცალკეულ პერსონაჟთა პროტოტიპებიც ამოიცნობა. ზოგიერთ პერსონაჟში რამდენიმე რეალური პიროვნების თვისებებიცაა შერწყმული. რომანი ეძღვნება გარდამტეხ ჟამს ჩვენს უახლოეს ისტორიაში (პირველი ორი წრე 1988-89 წლებია) და თხრობის ვრცელ ქარგაში შემოდის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურულ-საგანმანათლებლო ცხოვრების ბევრგვარი მხარე და დანაშრევი, განსჯილი და გააზრებული ნაირა გელაშვილისათვის ნიშანდობლივი დაუმოშმინებელი, შეურიგებელი სულისკვეთებითა და მძაფრი ექსპრესიით, თანაც იმ სტილური ხელოვნებით, ვეება რომანს სულმოუთქმელად რომ გაკითხებს, მიუხედავად იმისა, იზიარებ თუ არ იზიარებ მის პოლიტიკურ შეხედულებებს; და კიდევ — მიუხედავად ორი სრულიად დამოუკიდებელი სიუჟეტური ხაზისა და დიდძალი ლიტერატურულ-ანალიტიკური ეპიზოდისა, ლიტერატურისმცოდნეობის კლასიკურ ნიმუშებად რომ წარმოგვიდგება, უფრო ნიშანდობლივ — მთარგმნელობითი კრიტიკის თავისებურ ქრესტომათიად. ანკი სხვაგვარად როგორ იქნებოდა, როდესაც ქვეყნის დრამატული ცხოვრება დანახულია მთარგმნელობითი ცენტრის

ერთი ოთახიდან (სულხანიშვილი, 2010).

რომანში არის ჩართული „რომანი“ „ქარსა და ქვიშას შორის“, რომელიც გვიჩვენებს უცნაურ, „ნოვატორულ“ ფსიქიატრიულ კლინიკას, რომელსაც „სტაციონარი „წი-ალი“ ეწოდება. აქ ავადმყოფები აკვიატებული იდეებით არიან შეპყრობილნი და საქართველოს ისტორიის ცნობილ პიროვნებებთან აიგივებენ თავს, თუმცა მათი „სტაციონარული“ „წარმომავლობა“ ხელს არ უშლის მათ, შესაბამისი აქსესუარით და სხვა მეთოდებით განიმტკიცონ ილუზიები და შემდეგ სათავეში ჩაუდგნენ საპროტესტო მოძრაობას. „უკანასკნელი საუკუნეების ყველა დიდი მოაზროვნე, მწერალი თუ ფსიქოლოგი საყოველთაო ავადმყოფობის დიაგნოზს სვამს“.

ნაირა გელაშვილი ჩვენი დროის ერთ-ერთი საუკეთესო მწერალია და ამიტომაც ნაწილობრივ კრიტიკულად შეხვდა მკითხველი ნაწარმოებში ასახულ ორ პასაჟს, კონკრეტულად, როცა ავტორი ეროვნული მოძრაობის დადებით და უარყოფით მხარეებს აღწერს, თითქოს სათქმელი მკაცრად და ზოგ შემთხვევაში უსამართლოდ ისმის იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც მართლა ეროვნული სულისკვეთებისთვის, თავისუფლების იდეისთვის იბრძოდნენ და მათი გაერთიანება „აჟიტირებული ბრბოსთან“, რომლებიც „გაუმარჯოს“ ძახილით იქნევდნენ დროშის ტარებს, არამართებულია. ასევე აღსანიშნავია რომანის დასასრული, სადაც, მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში საერთოდ ლეტალურად არის საუბარი ეროვნულ მოძრაობაზე, ხელისუფლებაზე, მხოლოდ გაკვრით არის ნახსენები ქვეყნისთვის ერთ-ერთი ტრაგიკული ფაქტი: სოხუმის დაცემა. ლელა კოდალაშვილი აღნიშნავს: „თუ თავიდან ზომიერად კრიტიკულია ავტორი ეროვნული მოძრაობის ფორმების, მეთოდების და, რაც მთავარია, მისი ლიდერის, გამსახურდიას

მიმართ, მერე და მერე, განსაკუთრებით კი რომანის ბოლოს, აღმფოთებას ვერ ფარავს მაშინაც კი, როცა უახლესი ისტორიის ერთ-ერთ ყველაზე მძიმე მოვლენაზე, კერძოდ კი სოხუმის დაკარგვაზე საუბრობს, მხოლოდ გაკვრით ახსენებს მთავარ დამნაშავეს და კვლავ აგრესიის საყვარელ ადრესატს, გამსახურდიას უბრუნდება. იგი ბოლომდე ჩქმალავს ბოლო ოცწლეულის ტრაგედიათა სხვა მოქმედ გმირებს და ანგარიშსწორებას კვლავ ეროვნული მოძრაობის ლიდერზე ახდენს“ (კოდალაშვილი, 2010).

ამრიგად, 2009 წლის ბოლოს გამოსული ნაირა გელაშვილის რომანი „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ ნამდვილად შეიძლება ჩაითვალოს უკანასკნელი ოცწლეულის ყველაზე ამბიციურ, თამამ ჩანაფიქრად, რომელსაც შეუძლია ჰქონდეს დოკუმენტალური სიზუსტით მოვლენების ასახვის „პრეტენზია“. მწერალმა კიდევ ერთხელ გვაჩვენა, თუ რა დიდი გავლენის მოხდენა შეუძლია ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობას ლიტერატურულ საქმიანობაზე, შემოქმედებაზე. რაც შეეხება ნაწარმოების ენა, თხრობა, ლექსიკა, სიტყვათწყობები უხვადაა და კარგად ერგება 90-იანი წლების თბილისს, იმ სფეროს და გარემოს, რომელსაც აღწერს ავტორი. ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ასევე იუმორს, ავტორი ახერხებს, თანაბრად გააცინოს მკითხველი, მიუხედავად მათი „განსწავლულობისა“ თუ პირიქით.

დათო ტუჩაშვილი. თანამედროვე ეპოქაში იშვიათია შეხვდეთ ადამიანს, რომელიც ისეთი საყოველთაო სიყვარულით სარგებლობს, როგორც მწერალი დათო ტურაშვილი. თავად ამ სიყვარულის მიზეზს შემდეგში ხედავს: „მგონი ის სხვები უბრალოდ გრძნობენ, რომ მე თვითონ ძალიან მიყვარს ადამიანები.“

დათო ტურაშვილი წერს რომანებს, მოთხრობებს, პიე-

სებს, სცენარების, ასევე არის ავტორი რამდენიმე ფოტო-
მოთხრობისა, ტელემოთხრობისა და რადიომოთხრობე-
სა. მისი პირველი პროზაული კრებული 1991 წელს
გამოქვეყნდა. დღეისთვის გამოცემული აქვს 12 წიგნი.
მისი მოთხრობები თარგმნილია 7 ენაზე. არის ავტორი
სამეცნიერო-კვლევითი წერილებისა ლიტერატურათმცოდ-
ნეობასა და ისტორიოგრაფიაში.. „რადიო უფრო მიყვარს,
ვიდრე ტელევიზია, თუმცა ყველაზე მეტად მიყვარს ლიტ-
ერატურა და ჩემის ღრმა რწმენით წიგნს ალტერნატივა
არ გააჩნია. მიუხედავად იმისა, რომ მეც ვარ ინტერნეტის
აქტიური მომხმარებელი და წერისას ვიყენებ პერსონ-
ალურ კომპიუტერს, დარწმუნებული ვარ, რომ როგორც
არ უნდა განვითარდეს კაცობრიობა, წიგნს, როგორც ადა-
მიანის მთავარ სულიერ და გონებრივ საზრდოს, ვერაფერი
შეცვლის“, – აღნიშნავს დათო ტურაშვილი.

მწერლის პოპულარობა ალბათ მისმა უშუალოდამ გა-
ნაპირობა, კარგად იკითხება, ხალასი, უშუალო ენით, ბუნე-
ბრივად შედის ცნობიერებაში, თითქოს ზღაპარს გიყვე-
ბიან, და ამასთანავე, ტურაშვილის შემოქმედებაში ყველ-
გან იგრძნობა თავისუფლების წყურვილი, ლტოლვა იმ-
ისკენ რაც გვაქვს, მაგრამ რასაც „მფრინავი ხალიჩისა“
არ იყოს, პერიოდულად ვკარგავთ. ვერ ვიტყვით რომ
ამერიკა „აღთქმული“ ქვეყანაა, მაგრამ პირობითად თუ
თავისუფლების ცნებაში გავერთიანებთ, მაშინ მწერლის
ლტოლვა გასაგებია. თუმცა არსად, მწერლის შემოქმედე-
ბაში არ ქრება ქართული ხასიათი. თავად ავტორი სტ-
უმრობს ამერიკას და თითქოს მისი ამერიკაში ჩასვლის
ერთ-ერთი „მიზანი“ პატრიკ ო'ლირის და საქართველოდან
წაღებული განძის ბედის გაგებაა. რომანის – „ჩაძირული
ძალაძის ღამე“ – წაკითხვის შემდეგ ჩვენი მცდელობა,
გაგვერკვია ამ ამბის რეალურობა, ამაო გამოდგა, ამიტომაც

უნდა დავუჯეროთ მწერალს და მივყვეთ მისი თხრობის ხაზს. მწერლის სიტყვებით, წიგნი მკითხველებს თვალწინ გაუცოცხლებს ტფილისის მე-19 საუკუნის დასასრული-სა და მე-20 საუკუნის დასწყისის ცხოვრებას, რომელიც თურმე ასე მოგვენატრა. წიგნში აღწერილია ჩამძირული „ტიტანიკის“ ქართველი მგზავრის სოფიო მეტრეველის და მისი მეუღლის, ირლანდიელი პოეტის პატრიკ ო, ლირის ცხოვრება რეალურ ფაქტებზე დაყრდნობით, რომელიც ავტორმა ლონდონის არქივებში ამოიკითხა. რომანის „თემას“ თავად განსაზღვრავს მწერალი, ეს არის „ეთნოგრაფიული რომანის მოკლე ვერსია“.

როგორც გია არგანაშვილი მართებულად მიუთითებს თემა არის „ისტორიული, დრო თითქოს წარსული, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ, ისევე როგორც ნაწილობრივ მომავალი. მთლიანად კი აწმყო, აწმყო წარსულის ნოსტალგიით და მომავლის იმედით, აწმყო დროთა გაწყვეტილი კავშირის აღდგენის სურვილით, თხრობის ტრადიციული სტილის პაროდირებით, არატრადიციული კომენტარით, იუმორით და უწმაწური სიტყვებით. ზოგიერთი მკითხველი ძალზე მტკივნეულად განიცდის ამგვარ გამოთქმებს, ვალიარებ, რომ მეც უამისობა მერჩივნა, თუმცა ვფიქრობ, თანამედროვე ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ახალი ლექსიკური მარაგი, ერთგვარი ფორმაა პროტესტისა, იმ საზედამხედველო რეჟიმის მიმართ, რომელსაც ენის სიწმინდის დაცვის მომიზეზებით ყოველთვის ახორციელებდნენ სალიტერატურო ქართულის განვითარების შესაფერხებლად. შეიძლება დათო ტურაშვილის ახალი რომანის მკითხველს ბევრი სხვა სიძნელეც შეხვდეს ამ წიგნის კითხვისას. ტრადიციული სამკითხველო კულტურის მქონე ადამიანს ყოველთვის უჭირს სიახლესთან შეჩვევა. მას ურჩევნია თანამედროვე ლიტერატურაშიც

კლასიკურ მწერლობასთან დამაკავშირებელი ძაფები მო-
ძებნოს, კავშირი წარსულ კულტურასთან, ერთი მხრივ,
იმ ნაცნობი ნიშნების ძიებას ჰგავს, ძნელადამოსახსნელ
„რებუსს“ რომ ამარტივებს, მეორე მხრივ წინასწარ
შეძენილი ცოდნით, შეფასების მზამზარეული სისტემებით
სარგებლობა საზოგადო აზრთან და შეხედულებებთან
სრული თანხმობის მყარ გარანტიას იძლევა“ (არგანაშ-
ვილი. 2009).

რომანი ეძღვნება ქალაქს, რომელიც ჯერ დაანგრის
და მერე ჩაძირეს: „ვნახე ჩაძირული ქალაქი, ყველაზე ქა-
რთული ქალაქი, რომელიც მხოლოდ ზევიდან ჩანს. და
რაც უფრო მაღლა ხარ ამ ქალაქიდან, უფრო ადვილად
დაინახავ იმ ქალაქს, რომელიც მხოლოდ წყლისა და მი-
წის ქვეშ არსებობს, სადაც ისევ ცხოვრობენ ადამიან-
ები, ვისაც დღემდე სჯერა, რომ ოდესღაც იქაც გათენდე-
ბა, ერთ დღეს ამოვა მზე და მტკვარში ჩაძირულ ქა-
ლაქსაც გაანათებს, როგორც მაშინ, როცა პატრიკ ო'ლირი
ტფილისში ჩამოვიდა ძველი ირლანდიური ლექსებით და
ახალი ინგლისური პასპორტით, პატარა საკვიაჟით და
დიდი სურვილით - ქვეყანა, რომლის არსებობის შესახებაც
მხოლოდ გადმოცემით იცოდა, აღმოჩენილიყო ისეთი, რო-
გორზეც ოცნებობდა, როგორც მას სურდა, რომ ყოფილიყო
ეს შორეული, ლეგენდარული საქართველო“ (ტურაშვილი.
2002: 214-215).

მწერალი ჩაძირულ ქალაქსა და „ტიტანიკს“ სიუჟე-
ტურად აკავშირებს ერთმანეთთან. „ტიტანიკმა“ ტფილი-
სის უძვირფასესი განძი, „მფრინავი ხალიჩა“ ჩაიყოლა ზღ-
ვის ფსკერზე. მფრინავი ხალიჩა იგივე ოქროს საწმისია.
მსოფლიო ისტორიული მოვლენა („ტიტანიკის“ ჩაძირვა),
რომელმაც მთელი სამყარო შეძრა (1912 წლის 14 აპრი-
ლი) ავტორმა ქართულ „სივრცეს“ დაუკავშირა და ჩვენც

გაგვხადა თანაზიარ მსოფლიო ტრადიციისა.

რომანი ორი ნაწილისგან შედგება, რომელშიც გამოყოფილია ქვეთავები.

რომანი იწყება სიზმრისეული ჩვენებით. „მაისში სიზმარი ვნახე – მფრინავ ხალიჩაზე ვიჯექი და ვტიროდი. რა მატირებდა: ზემოდან ისეთი ლამაზი იყო თბილისი, უკითხავად ჩამომიგორდა ცრემლი ჯერ ლოყაზე, მერე ხელიჩაზე და ბოლოს ის ჩემი ცრემლი მეიდანზე დაეცა, იქვე, მეჩეთის მინარეთთან და გამიკვირდა. რამ გამაკვირვა: თბილისი იყო ძველი, საუკუნის წინანდელი და მეიდანს კი ისეთი ხალხმრავალი და მხიარული, ზემოდან კიდეც რომ მეყვირა, - ხალხო, რა გახარებთ, მალე ეს ქალაქი დაინგრევა და ჩაიძირება-მეთქი, - მაინც არ დამიჯერებდნენ. არც არაფერი მითქვამს, ერთხელაც შემოვუფრინე თბილისს და ძილი გავაგრძელე“ (ტურაშვილი. 2002. 12). მართლაც, ძილშიც შეუძლებელია კარგად ნაცნობი სიუჟეტური ამბის ამაზე მეტი პაროდირება. ნაწარმოების მთავარი გმირი (ავტორი), რომელსაც შეუძლია და ვალდებულიც არის ქალაქი მოსალოდნელი უბედურების შესახებ გააფრთხილოს, არა მხოლოდ გაურბის ამ მოვალეობის შესრულებას (ბიბლიური იონა), არამედ მშვიდად ძილს აგრძელებს.

ნაწარმოების მთავარ ხაზს წარმოადგენს ირლანდიელი პატრიკ ო'ლირის და ქართველი სოფიო მეტრეველის სიყვარულის ისტორიისა. თითქოს ისტორია მეორდება. თანამედროვე იაზონი კვლავ მედეას დახმარებით ეუფლება ძვირფას განძს, მფრინავი ხალიჩას. თუმცა მედეასგან განსხვავებით სოფიო ბრუნდება ტფილისში შვილებთან ერთად: „მაგრამ ისინი დაბრუნდნენ სხვა საქართველოში, დაბრუნდნენ იქ, სადაც საყვარელი ქალაქი ჩაძირული დახვდა სოფიო მეტრეველს და ეს არ იყო ქალაქი და ქვეყანა, რომელიც მას ენატრებოდა, რომელზეც

ოცნებობდა...“ მწერალი გამუდმებით განაგრძობს „მფრინავი ხალიჩის“ ძებნას. ეს ჩაძირული, დანგრეული, სადაც წარსულში დაკარგული, სიზმარში ნანახი ქვეყნის ძიებაა, „რომელიც ერთი საუკუნის წინათ ისეთი ლამაზი იყო, როგორც არაფერი ამქვეყნად“. ლეგენდა ლეგენდაში, ტექსტი ტექსტში, ლიტერატურული პირველწყაროს ხელახალი გააზრება, აი, დათო ტურაშვილის შემოქმედების არსი. ხელოვნება კვლავ იბრუნებს თავის მთავარ ფუნქციას, რომელიც დროისა და სივრცის მიღმა უპირველესად საკუთარი თავის ძიებას გულისხმობს და ამ მარადიულად არსებული საკითხების ახლებურად გადმოცემას მწერალი მშვენივრად ასწრებს.

ზაზა თვარაძე. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზაზა თვარაძის შემოქმედება ეგზისტენციალიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებითაა აღჭურვილი, ხშირად აღუზიებსა და ასოციაციურ სტილს მკითხველი შეცდომაში შეჰყავს, მაგრამ, რადგანაც ეგზისტენციალიზმის ნიშნებთან ერთად მოდერნიზმის ნიშნებსაც ატარებს, და საბოლოოდ, სხვადასხვა მიმართულებათა მიქსად იქცევა, „პოსტმოდერნიზმის“ ჩარჩოებში ექცევა.

1994 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ დაიბეჭდა და ცალკე წიგნად კი, გვიან, 2008 წელს გამოიცა ზაზა თვარაძის რომანი „სიტყვები“ და ქართულ მხატვრულ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში დაიკავა მნიშვნელოვანი ადგილი. ავტორმა პოსტმოდერნისტი მწერლებისთვის დამახასიათებელი „სათამაშო მოედანი“ წარმოგვიდგინა

ინტერტექსტუალიზაციის ის სივრცე, სადაც ავტორი სიტყვებით თამაშობს, ეს ყოველივე შეიძლება „ციტირებულ ლიტერატურად“ მივიჩნიოთ, რადგანაც რამდენიმე გვერდზე გვხვდება სხვათა ციტატების უხვად გამოყენება, რაც ორგანულად ერწყმის ტექსტს. რომანში არის ტე-

ქსტშივე ახალი ტექსტის შექმნის პროცესი, რაც ასევე სიტყვათა თამაშით ხდება.

სწორად მიუთითებს მაია ჯალიაშვილი: „თანამედროვე ქართული რომანი გამოირჩევა რეალობის რეპრეზენტაციის საინტერესო ვარიაციებით. საყოველთაო პოსტმოდერნისტული ტენდენციები ქართულ პროზაშიც გამოვლინდება და, ამ თვალსაზრისით, ამ რომანშიც აირეკლება ნონსელექციის, ინტერტექსტუალობის, ირონიული მოდუსის და სხვა ნიშნები, მაგრამ, ეს რომანი ტიპოლოგიურად ენათესავება „ახალ რომანს“ („ანტი-რომანის“ სახელწოდებით რომაცნობილი დასავლეთ ევროპაში). ზაზა თვარაძე ამ რომანით ჩამოჰგავს ფრანგ ნატალი საროტს, რომელიც ცდილობდა ხელუხლებლად შეენარჩუნებინა ის საიდუმლოება, რომლითაც ადამიანი და მისი ქცევა იყო განპირობებული. ზაზა თვარაძის რომანში მთავარია არა ამბავი, პერსონაჟები, ხასიათები, არამედ ერთგვარი მეტაფიზიკური რეალობა, რომელსაც ის სიტყვების „ხორცშესხმით“ ქმნის. რომანში სიტყვები დამოუკიდებელ ცოცხალ პერსონაჟებად შემოიჭრებიან, მთლიანად ცვლიან რეალობაზე ჩვეულებრივ წარმოდგენას და სამყაროს ერთგვარ „მეოთხე“, სიტყვიერ განზომილებას ქმნიან. ამ განზომილებაში ადამიანი სიტყვასთან, როგორც ცოცხალ ორგანიზმთან ერთად თანაარსებობს და თავის ქვეცნობიერ იმპულსებს ავლენს. სიტყვა ამ რომანში აღარ არის მხოლოდ პროზის შენობის ასაგები „მასალა“, არამედ ის თვითონ არის ახალი რეალობა, რომელიც ჩაენაცვლება ჩვეულებრივს, ადამიანური გრძობის ორგანოებით აღსაქმელს“ (ჯალიაშვილი, 2011).

რომანის გმირები აბსურდული ცნობიერების ადამიანები არიან. მთავარი გმირი შემოქმედია, რომელსაც აღარ აკმაყოფილებს ტრადიციული ღირებულებები. ამიტომაც ნაწარმოებში მუდამ ვხვდებით ერთგვარი ირონია კლასიკური

ყაიდის მხატვრული ტექსტების მიმართ. რომანის ცენტრალური სახე არის „სანეტარო კანტორა“— რომანისეული ფსიქოლოგი მთხრობელი, ირონიულად უყურებს ფსიქოლოგიას და მის მცდელობას ახსნას ადამიანური არსებობის აზრი თუ სიცოცხლის მოტივაციები. ის ხატავს არცნობიერის უმცირეს, შეუძინეველ მოძრაობებს. მთელი რომანის მანძილზე ჩანს ტექნიკური ცივილიზაციის სამყაროში ადამიანის მარტოსულობის, გაუცხოებისა და დაკარგულობის ტკივილი.

რომანის მთავარ გმირ ზაზასთვის უცნაური ზარდახშა მეგობარ ლევანს მოაქვს და გმირებიც თითქოს ამ ზარდახშაში უჩინარდებიან და ახალ განზომილებაში გადიან, სადაც ყველაფერი თავდაყირაა და ზაზა აკეთებს აქამდე მხოლოდ ცნობიერებაში დალექილი ეჭვის „აღმოჩენას“, რომ სიტყვები ზღვის ფსკერზე იბადებოდნენ. ყოველი სიტყვა თითქოს არსებაა, რომელსაც გააჩნია საკუთარი სიმკვრივე, გემო, შეფერილობა, ყოველი მათგანი გამოირჩევა განუმეორებელი თვისებებით. ამიტომაც არ უკვირს ზარდახშის ხავერდოვან-მწვანე ფსკერიდან სიტყვა ჯერ „ნუგეშის“ და მერე სხვა სიტყვების ლორწოვანი სხეულების ამოსვლა. ლევანს და ზაზას ერთგვარი ექსტაზი ეუფლებათ, სადაც ქრება ყოველდღიური ერთფეროვნება და სიტყვებით ახალ სხეულებს ქმნიან, ამ წუთებში ისინი, მართლაც, აღიდგენენ „ხატებასა და მსგავსებას“ ღმერთთან, შემოქმედნი ხდებიან. რომანში გმირთა მიერ თავდაპირველად სიტყვებთან თამაში უაზროდაც მოსჩანს, ზარდახშიდან ამოსული სიტყვები უფრო ამდაფრებენ აბსურდულობის განცდას. ირონიულ-პაროდული მსჯელობები ჩანს სოსოს, მაიას ცნობიერებაში.

ირონიულ-პაროდული მსჯელობა ტექსტში, სადაც ავტორი ფიქრის აბსურდულობას წარმოაჩენს: „თუკი მხ-

ოლოდ ბგერაზე მიდგა საქმე და აზრს სრულიად არა აქვს მნიშვნელობა, მაშინ რატომ უღერს ჩემს ქმნილებაზე გაცილებით უფრო უშვერად მისი სარკისებრი ანარეკლი: „ირპუჭ აცრათივ ილაბახშა?!“ (თვარაძე 2008: 30). მაგრამ თანდათან ყოველივეს აზრი ენიჭება, კლასიკოსთა დახმარებით შესაძლებელი ხდება აზრის მოხეთება, თუმცა ესეც ილუზორულად, რადგან ლევანის მეგობარი – მაია, რომელის სახელიც ეტიმოლოგიურად მოჩვენებითობას უკავშირდება, ზარდახშასთან ერთად ქრება.

ზაზა თვარაძე რომანს კლასიკური ტექსტების ერთგვარი პაროდირებით იწყებს, აღწერს როგორ მოადგება გაზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს სოფელ N-ს მოჩარდახული ურემი, მაგრამ მალე წყვეტს ამ „შინაარსობრივ“ თხრობას და უნაცვლებს დღევანდელობას. რეალური და წარმოსახული სივრცეები ერთმანეთს ჩაენაცვლება. ჩვეულებრივი სანოტარიუსო კანტორა გადაიქცევა სანეტარო კანტორად. სადაც მწერალი გმირებს შეაძენინებს ზარდახშებს, რომლებშიც ხორცშესხმული სიტყვებია. მთელი რომანი სწორედ ამ სიტყვებით თამაშია, ამ სიტყვებით იქმნება ახალი რეალობები, თუმცა აბსურდულობის განცდა ბოლომდე მაინც ვერ დაიძლევა. ზაზა თვარაძემ შემოქმედი ადამიანის დაუმორჩილებელი სახე შექმნა, გმირს არ სურს შეეგუოს არსებულ ვითარებას.

როგორც მაია ჯალიაშვილი აღნიშნავს: „XX საუკუნის ბოლო წლების საქართველო, გაურკვეველობისა და სასოწარკეთილების ბურუსითაა მოცული, მაგრამ, რომანი არღვევს კონკრეტულ დრო-სივრცის ჩარჩოებს. მასში ზოგადად, ადამიანის სევდაა გამოხატული, სევდა, რომელსაც წარმოშობს მოკვდავობისა და ამის გამო წარმოშობილი დროსთან შეჭიდების წინასწარგადაწყვეტილი დამარცხების განცდა. „სამუდამო სიკვდილმისჯილობით“

დადალულია ყოველი მოკვდავი, ეს სასჯელი არანაირად არ არის გამართლებული რწმენაგამოცლილი კაცისთვის და ეს იწვევს მიუსაფრობისა და ტრაგიკულობის განცდას. ამ გაუცნობიერებელ-გაურკვეველი დანაშაულის გამო გამართული აბსურდული სასამართლო პროცესის მომსწრე ვხდებით კაფკას „პროცესშიც“, სადაც განაჩენსაც აღასრულებენ და გმირს სადაც, ნანგრევებში ძალღივით დაკლავენ. მთელი სამყარო თითქოს გულგრილობით შესტკერის ამ დასჯას“ (ჯალიაშვილი, 2011).

ლაშა ბუღაძე. თუკი ჩვენი ტრადიციული მწერლობისთვის თამაში უცხო იყო, აკა მორჩილაძის მიერ შემოთავაზებულ ახალ ტენდენციას ბევრი ჩვენი თანამედროვე მწერალი „აჰყვა“, მათ შორის უნდა დავასახელოთ ლაშა ბუღაძე, რომელიც პაროდირებითა და ირონიით იმკვიდრებს ადგილს ქართულ პროზაში; „კვლავწარმოებისა“ და „ახლებურად წაკითხვისთვის“ მწერალი ბიბლიურ თემებს იყენებს (რაც არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას იწვევს არამართო მკითხველთა, არამედ კრიტიკოსთა შორისაც), მაგრამ მისი პირვანდელი მოთხრობები, რომლებიც შესულია კრებულში „ყუთი“ (ბუღაძე, 1998) დამწყები მწერლის ექსპერიმენტებს უფრო ჰგავს, ვფიქრობთ, ეს წარუმატებელი ექსპერიმენტი აღმოჩნდა, ზედმეტად ხელოვნური ენობრივი თუ აზრობრივი სტრუქტურის გამო; ზოგჯერ ასევე ეპატაჟურობა, დამახასიათებელი ლაშა ბუღაძის ტექსტებისთვის, „თავის გამოჩენას“ უფრო ემსახურება, ვიდრე ღირებული ლიტერატურული ტექსტის შექმნის მცდელობას.

ლაშა ბუღაძის 1998 წელს გამოსულ კრებულში შესულ ნაწარმოებთა სათაურები ბიბლიური მოტივებიდან იღებს სათავეს: „ნეკნები“, „ყუთი“ (კიდობნის მნიშვნელობით), „უძღები“ და სხვა. ავტორი ბიბლიური სიუჟეტის

მოდერნიზებულ ვარიანტს გვთავაზობს (მაგ. „ყუთი“), ზოგან სიუჟეტური ანალოგია არ გვაქვს, მაგრამ ბიბლიური სახელების მქონე პერსონაჟები მოქმედებენ თავისებურ ფსევდობიბლიურ ველში („ნეკნები“, „ერთი დღის მსახური“). ქართველი მკითხველის მხოლოდ გარკვეული ნაწილი აღმოჩნდა ამ სიახლისთვის მზად, რადგანაც მწერალი ეხება წმინდა სახელებს. თუმცა ლაშა ბულაძის 1999 წელში შექმნილ მოთხრობებზე, განსაკუთრებით „ძაბრთულ ზღაპარზე“ სხვა მოსაზრებები არსებობს, თითქოს შეიცვალა ავტორის სტილი, მანერა. ეს მოთხრობა, ზოგადად, ლაშა ბულაძის სხვა ტექსტების მსგავსად, წარმოადგენს „ძველი ამბების“, წარსული ეპიზოდების „ახლებურად წაკითხვას“. „ქართული ზღაპარი“ იღია ჭავჭავაძის არშემდგარ მკვლევობაზეა, ხოლო „საუკუნის მკვლევობა“, რომელიც აკაკი წერეთლის სასამართლო პროცესზეა – ივანე მაჩაბლის საეჭვო გაუჩინარების გამო, ქართული ისტორიოგრაფიული მეტაპროზის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს. ისტორიოგრაფიულ მეტაპროზას ლაშა ბულაძე საკუთარი მოღვაწეობის შემდეგ ეტაპზეც გვთავაზობდა, დიდი სკანდალი მოჰყვა – „პირველი რუსი“ გამოსვლას, თავად ავტორი კი, მოგვიანებით განმარტვას, რომ ეს ტექსტები პატრიოტული პათოსითაა განმსჭვალული, ხოლო „პირველი რუსი“ თავისი ერთადერთი პატრიოტული მოთხრობაა (ბულაძე „ცხელი შოკოლადი“ 2010, №56) ვფიქრობთ, აქ ავტორი არაგულწრფელია, რადგანაც ამ ნაწარმოების პატრიოტულ ჭრილში აღქმა მკითხველმა „ვერ შეძლო“.

ზ. ქარუმიძე თვლის, რომ ლაშა ბულაძემ ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში შექმნა ისტორიოგრაფიული მეტაპროზა. ეს ჟანრი დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა და ამ ტერმინის ავტორი

კანადელი კრიტიკოსი ლინდა ჰატჩელი გახლავთ – „მწერლები ახდენენ ბუნდოვანი თუ სადავო ისტორიული ეპიზოდების, „ისტორიის თეთრი ლაქების“ თავისებურ რეკონსტრუქციას, შესაბამისი ისტორიული პერსონაჟების და კონტექსტის პაროდირებითა და კარნავალიზაციით“ (ქარუმიძე, 2009: 9).

თანამედროვე ახალგაზრდობის, „თინეიჯერების“ პაროდული ასახვა გახლავთ ლაშა ბუღაძის რომანი „ბოლო ზარი“, სადაც ავტორმა ის პერიოდი აღწერა, როცა ცრუ განგაშების მთელმა ტალღამ გადაუარა თბილისს სკოლების „აფეთქებების“ შესახებ. ავტორმა, ორიგინალურად, გოგონას ცნობიერებაში გაათამაშა აფეთქების სცენა, ჰაერში „აყარა“ დაფები, აგურები, მინის ნამსხვრევები, მოსწავლეები, მასწავლებლები. გააყრუა ქალაქი, დაბოლოს, გაურკვეველ მომავალში გადაისროლა საბრალო პერსონაჟები.

როგორც მ. ხარბელია აღწერს, „ჯერ თავად ავტორმა ამის შესახებ არაფერი იცის, იგი კომპიუტერს მიჯდომია და ინტონაციის შერჩევას ცდილობს, ხმაზე მუშაობს. ბოლოსდაბოლოს რომანს წერს და მთხრობელი სჭირდება. ინტონაციას კი ავტორი ადვილად აგნებს, კერძოდ კი 50-იანი წლების ქართულ კინოში პოულობს მას. მაგალითად, გაიხსენებს ეროსი მანჯგალაძის ხმას ფილმიდან „ჩვენი ეზო“ და მყისვე ამოივლევებს რომელიმე ფრაზა, ვთქვათ ეს, „აი, ჩვენი ვაჟაც“ და დაიწყებს: „ო, როგორ ეშინოდა დემურს ბოლო ზარის! ხვალინდელი დღის, სკოლის დამთავრების... მაგრამ იმედი მაინც ჰქონდა. ოღონდ კაცმა არ იცის, რისი“. რომანი სავსეა ასეთი გაუგებარი იმედებით და ნაწარმოების ბოლოს საერთო ქართული, ყველა ასაკისთვის მნიშვნელოვანი შეკითხვის დასმით ავტორი ერთი მხრივ თხრობას ასრულებს, მეორე

მხრივ კი თითქოს ჯოჯოხეთურად ერთფეროვანი რე-
ალობისკენ გვაბრუნებს. ესაა „ქართველთა მტანჯველი,
შხამიანი შეკითხვა: - ამ სალამოს, რა ვქნათ?“, შეკითხვა,
რომელიც რუსული, უფრო სწორად სკვითური პათოსი-
თაა დასმული, თუმცა კი დანტეს იმპერატივივით ჟღერს:
„თქვენ, აქ მოსულნო, იმედები დატოვეთ ყველა...“ და ჩვენც
ვტოვებთ ამ იმედებს. ისე, სიმართლე ითქვას, რას უნდა
მოელოდე დაძაბული, დაბღვერილი ბიჭებისგან და ფლეგ-
მატური გოგონებისგან? არც არაფერს, გართობის გარდა,
და ერთადერთი ისლა დაგვრჩენია, გულიანად ვიცინოთ მათ
ჟესტებზე, ფრაზებსა და ოცნებებზე“ (ხარბელია. 2008).

ნაწარმოებში თავიდანვე ჩნდება მთავარი გმირი, წიგ-
ნიერი ნინველი (თინეიჯერის სულხან-საბასეული შესა-
ტყვისია), სახელად დემური, რომელის განსაზღვრითაც
თბილისში „სუფრა ისე არ აიშლებოდა, ერთი კარგად
მოტიკტიკე, განათლებული, ჭორფლიანი და სათვალოს-
ანი ჯეელი არ გალახულიყო“-ო (ბულაძე, 2004.), წერს
ავტორი და მაგალითიც მოყავს: „ოთარ ცინცაძე, მაგალი-
თად, უბეჯითესი ბალდი, გაილახა პლენანოველი ჩარლიკას
მიერ, მხოლოდ იმიტომ, რომ გოგონებს აცინებდა; გიორგი
მაზმანიშვილი, გალახულ და გალანძღულ იქნა ვინმე ჭი-
ჭიკას მიერ, მრგვალი ბალის მიდამოებში, აქ მოთრეული
აღარ განახო...“ და ა.შ.

ლაშა ბულაძე შექმნა წიგნი თინეიჯერებისთვის, სა-
დაც კონკრეტულ ადგილებსა და კონკრეტულ ადამიანების
თავს გადამხდარი ამბებია მოთხრობილი. „თინეიჯერები“
ორიგინალური სახელებით: კაწკა, გვაჯი ვახო, კაკუჩა, ფან-
ჩულა, სულიჩა, ლადუნა, პუსკა, ჯღიბო, ჟეირავა, ბათუმელი
ამირანა... რომლებიც მზესუმზირის ქერქებით, კანგადაქერ-
ცლილი ცხვირებითა და გადაგლესილი თმებით გამოირჩე-
ვიან. სიუჟეტის მიხედვით ყველას საკუთარი სამყარო

აქვს და თან ყოველდღიური „საზოგადო“ საქმეებითა თუ დროის გაყვანის მეთოდით შემუშავებული ლაზღანდარობა და გართობა უყვართ. დემურს, იგივე ბუბას თუ დემურას ნინჩო უყვარს, ნინჩოს ნადრიკუჩა, ოცდაერთი წლის კრიმინალი. ნუციკო დემურ-ბუბას ეტრფის და შიგადაშიგ საპირფარეოში იკეტება, სადაც ვრცელ მონოლოგებს კითხულობს სარკის წინ. დემურის მეგობრები, ხურციძე და ანდრიკო, ინტერენეტში გამოკიდული თემქელი ცირასა და გლღანელი ანჟელას ფოტოებით იოხებენ გულს, სულჩია კი უცნაური ადამიანია, რომელიც „შინასამყაროს“ ლებინებით არის დაკავებული. პუპა ყოვლისმცოდნეა, ამ გოგონამ ყველას ასავალ-დასავალი იცის, იცის ვის რა მანქანა ჰყავს მიწიერ და ზეციურ საქართველოში. მოკლედ, ყველას თავისი ფუნქცია აქვს და „დიდი“ მისია აკისრია. ავტორს არც „ახალი თაობის“ „ახალი მშობლების“ სახეები გამორჩენია, თეიკოს დედ-მამა, ორივე პარლამენტარია, ხოლო ნინჩოს მამა, კარლო ღვანფერიძე ნამდვილად გადაცემა „დროებაში“ მოხვდებოდა, ეს არის ადამიანი, რომლის ცხოვრების არსს „ჭამა“ წარმოადგენს. ის ყველაფერს ჭამს, გაბრაზებულ გულზე შეუძლია ვაზა შესანსლოს, კარგ გუნებაზე კი შვილს ეხუმრება, წაიკითხე, თორემ მშია და შევიჭამ მაგ წიგნსო (ბატონი კარლო მეგრულ ფაცხებში დაასრულებს თავის ქარიშხლიან ცხოვრებას. კუჭი გაუსკდება). ნადრიკუჩას მამა, ვერელი კოლორიტი ხუტა, ციროზით გარდაიცვალა, დემურის დედა, თამარ ჩიჯავაძე ექიმი, რომელიც ოცნებობს, რომ მისი სახელი დაარქვან რომელიმე ავადმყოფობას („ჩიჯავაძე შემეყარა“, „ჩიჯავაძე მოვიხადე“), მამა, ბესიკ ჩხიკვიშვილი კი მხატვარია და უკურნებელი ნევროზი სჭირს, იღვიძებს დილის სამ საათზე, ცოლსაც აღვიძებს და თხოვს „თქვი გამარჯობა ჩვიდმეტჯერ“-ო, ხატვით კი მხოლოდ ძროხებს

ხატავს. ამდენად, ავტორი თითოეულ გმირს უქმნის გარემოს და ატმოსფეროს, სადაც „ერთნაირი“, „ერთმანეთზე დამოკიდებული“ ადამიანები არსებობენ.

ავტორს თინეიჯერებისა და მათი მშობლების აღწერისას არც მასწავლებლები გამორჩენია. სკოლაში რომელიც პეტრიაშვილის ქუჩაზე მდებარეობს სექსოლოგიას 70 წლის ვლადიმერ დოჩია ასწავლის, ქართულს და კიდევ სხვა რაღაცეებსაც ქეთო მასი განაგებს, ბავშვებს „მობი დიკის“ წაკითხვას უკრძალავს და ასე ამბობს, თუკი ვეშაპი მაინცდამაინც გაინტერესებთ, ბიბლია წაიკითხეთ, იონას ამბავიო. მუსიკას კი რუსიკო ასწავლით, დეპრესიული, გაუთხოვარი და საკუთარი სიმახინჯისგან გაავეებული ქალი, ბოტანიკის მასწავლებელს, სოსო ლაბუციძეს კი ბუტკოს ეძახიან. ინგლისურის მასწავლებელი ჯენიფერი ყველას და ყველაფერს უდიმის. აქვეა დაცვის ბიჭი მერაბი, რომელსაც რიგ-რიგობით მოჰყავს ცოლად სკოლის გაუთხოვარი ახალგაზრდა მასწავლებლები.

ავტორის ინტერესის სფერო ნაწარმოებში ქართულ ესტრადასაც „მოედო“, ანუ ერთ-ერთი პერსონაჟია როკ-ვარსკვლავი ჯამბულა, რომელიც თავისივე აღიარებით რელიგიურ როკს უკრავს და ტექსტებიც საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიას, წმინდა ნინოს შემოსვლას და რუსულ-ქართულ ურთიერთობებს ეძღვნება. მის ჯგუფს ხან „მირიანი და ნანა“ ერქვა, ხან „ჯამბულა და მოციქულები“. მისი ჰიტებიც „ორიგინალურია“: „რა გვიქნა დედა-აფეთქებულმა შაჰ-აბასმა!“, „არ მოგწონვარ?.. ბე-ბიაშენისამ!“, „ნანაი-ნანაი-ნა-ნა... ღმერთო, დალოცე თინეიჯერები!“ და ა. შ. იმდენად რეალური არიან პერსონაჟები და ჰგვანან ჩვენს თანამედროვე თინეიჯერებს, რომ ზოგიერთი მათგანის ამოცნობა ჩვენს ირგვლივაც კი არის შესაძლებელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი რეალისტურად აღწერს სკოლისა და თინეიჯერების სახეებს, მიგვაჩნია, რომ ზოგ შემთხვევაში ენა და მეტყველება ლიტერატურისათვის შეუფერებელი ფრაზოლოგიით არის აღწერილი ნაწარმოებში, გასაგებია, რომ ჟარგონები არსებობს და მას ხშირად მიმართავენ მწერლები რეალური სიტუაციის, აზრის აღსაწერად, თუმცა გადაჭარბებული დიალოგი ლიტერატურულ ტექსტში მისაღები არ არის, დადებითი მხარე კი ის გახლავთ, რომ, როცა თინეიჯერები (ჩვენი დროის ეგზომ პოპულარული მწერლის) ლაშა ბულაძის „ბოლო ზარს“ წაიკითხავენ, მიხვდებიან, რომ ასეთი საუბარი მეტყველების განვითარებას აფერხებს, ქვეითდება ცნობიერება. ამდენად, ცალკე თემაა პერსონაჟთა მეტყველება: ნადრიკურა მხოლოდ სამი ფრაზით გამოხატავს სათქმელს, „შეჩემა“, „ბოიშვილო“, კარგ ხასიათზე კი სააღერსოდ „წარეკეს“ იყენებს და ა. შ. რომანი სავსეა ასეთი სიტყვებით და უცენზურო ფრაზებით, თუმცა აქ ასევე ყველა სოციალური თუ კულტურული ფენის წარმომადგენელი თავისებური მეტყველებით ხასიათდება, პოლიციელები, ჯიხურის გამყიდველები, ტაქსის მძღოლები, რაც, რა თქმა უნდა, მწერლის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს, თუმცა ეს არ არის მკითხველისთვის აქამდე ჩვეული ენით აღწერილი ტექსტი. ჩნდება რიტორიკული კითხვა: თუკი ჩვენს ირგვლივ ადამიანები ასე საუბრობენ, საჭიროა კი ამის ლიტერატურაში ასე მასიურად გადმოტანა, თუ უნდა არსებობდეს სამყარო (ლიტერატურის სახით), სადაც ადამიანი „გაექცევა“ არა სინამდვილეს, არამედ უცენზურო მეტყველებას, რომელიც ჩვენს ირგვლივ ისმის.

მ. ხარბელია მიიჩნევს, რომ „ამ თანამედროვე ისტორიაში ჰიპერბოლებისა და დაუჯერებელი სარაინდოსაფალაუნო ჰეროიკისთვისაც მოიძებნა ადგილი. და მართ-

ლაც, ნადრიკუჩა ახლო ნათესაობას ამჟღავნებს ქართული თუ მსოფლიო ლიტერატურის დევ-გმირებთან, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ბიჭის სახის გასრულყოფილებისთვის საპნის ოპერიდანაც ბევრია ნასესხები (მკითხველს გავანდობ, რომ მარიო ვარგას ლიოსას „დეიდა ხულია და ცრუ მწერალი“ ლაშა ბულაძის საყვარელი რომანია). საქმე ისაა, რომ ნადრიკუჩას ციხიდან გაქცევისა და მოკვლის სცენა დაუჯერებლად მოჩანს, თუმცა კი სწორედ ეს ე.წ. ფანტასმაგორიულობა და ზღვარგადასული მღერა-ლაღობა იძლევა საშუალებას, „ბოლო ზარი“ ნამდვილ ლიტერატურად ვაღიაროთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელთ მხოლოდ „გატისკული“ თაობის მოსაწყენი ქრონიკები შეგვრჩებოდა და არა რომანი“ (ხარბელია. 2008).

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში პროზის სოციალურ-კულტურული სივრცე კარგადაა ასახული. „სოციალური“ რომანებით „ბოლო ზარი“ (2005 წ.) და „ოქროს ხანა“ (2007 წ.) ლაშა ბულაძემ სცადა მწერალი-პედაგოგის ხატის „შეექმნა“ და ამ შემთხვევაში ის „აღსაზრდელზე“ მაღლა კი არა, მის გვერდით და მასზე დაბლა კი დადგა.

თუ სხვა ტექსტებთან დაკავშირებით არსებობს კითხვის ნიშნები და ზოგიერთი მათგანი სიმპატიას არ იმსახურებს, ამას ვერ ვიტყვით „ლიტერატურულ ექსპრესზე“ (ბულაძე, 2010), რომელიც ლაშა ბულაძის საუკეთესო ნაწარმოებად შეძლება ჩაითვალოს. „ლიტერატურული ექსპრესი“ ექსპერიმენტული მატარებელია, რომელშიც მოქმედი პირები მწერალმა სხვადასხვა ქვეყნიდან შეკრიბა და მატარებლით სხვადასხვა ქვეყანაში ერთად ამოგზაურა. თითოეული მათგანისთვის, ამ მოგზაურობას, განსხვავებული შედეგები მოაქვს. ის ზოგისთვის ინსპირაციის წყარო ხდება, ზოგისთვის - საკუთარი ნაშრომების პოპულარიზა-

ციის საშუალება, ნაწილს ცხოვრებისეული ფასეულობების გადაფასებაში ეხმარება, ნაწილს კი - უბრალოს მშვენიერი ქალით ტრფობის საშუალებას აძლევს. რომანის მთავარი გმირი 28 წლის ქართველი მწერალია, რომლის ირგვლივაც ტრიალებს ძირითადი ამბავი. თუმცა საინტერესო ამ ნაწარმოებში სწორედ ის არის, რომ 100 მწერალი ერთ მატარებელში განსაკუთრებით მრავალფეროვან გამოცდილებას იღებს. აქაური დაკვირვების შედეგია ის, რომ მთავარი გმირი ხვდება სიყალბე ყველგან არსებობს და შესაბამისად, არსებობენ ფსევდო მწერლები, რომლებისთვისაც მწერლობა მხოლოდ როლია, რასაც ვეღარ ელევა და სიცრუეში ცხოვრობს; ცხადი ხდება, რომ კულტურული სხვაობის მიუხედავად, ადამიანებს მთელი მსოფლიოდან გაცილებით მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე განსხვავებული. მწერლისათვის ყველაზე საინტერესო მკითხველია და ბოლოს ისინი ერთმანეთის მკითხველები ხდებიან, საკუთარ ნაწარმოებებს ერთმანეთს მშობლიურ ენაზეც კი უკითხავენ მაშინ, როცა მათი გაგების ალბათობა, პრაქტიკულად, ნულის ტოლია. მოგზაურობის ორგანიზატორებმა ჩათვალეს, რომ მწერლებს ქალაქიდან ქალაქში ხეტიალი მთავრონებას მოუტანდა. ეს გასეირნება ზოგისთვის ახალი ნაწარმოების შექმნის იმპულსად იქცევა, ზოგისთვის - უკვე დაწერილის პოპულარიზაციის, ზოგისთვის კი საკუთარი ცხოვრების გადაფასების ან უბრალოდ, მშვენიერი ქალის დევნის საშუალებად იქცა. მამაკაცი ყველა ამბავს, მას მოსწონს ქალი, ახალიზებს, უკვირდება მის ქცევას, სხვების განცდებს. ამ ფსიქოლოგიურ ნიუანსირებს ლაშა ბულაძე მართლაც საუკეთესოდ აღწერს.

როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს: „ეს წიგნი ლიტერატურაზეა. ესაა მწერლის მოგზაურობა მატარებლით ევროპაში. ძალიან უცნაური მატარებელია, იმ თვალსაზ-

რისით, რომ ეს არის ლიტერატურული სემინარი, რომელიც მატარებელში ტარდება. ამ მწერალს მოგზაურობა უწევს ლისაბონიდან ბერლინამდე. შესაბამისად, მას ყველა ქალაქში რაღაცნაირი თავგადასავალი ხვდება. ჩემი აზრით, ეს სასიყვარულო თავგადასავალია, თუმცა ეს ლიტერატურული თავგადასავალიც არის. რადგანაც აქ საუბარია მწერლურ პრობლემებზეც, რომელიც ვფიქრობ, რომ არა მხოლოდ ჩემთვის იქნებოდა დამახასიათებელი, არამედ ჩემი კოლეგებისთვისაც არამხოლოდ საქართველოში. ასეთ ლიტერატურულ მატარებელში მე თვითონ ათი წლის წინ ვიჯექი რამდენიმე კოლეგასთან ერთად. ძალიან საინტერესო იყო, მაგრამ დამღლელიც. თითქმის თვენახევარი მატარებელში გავატარეთ. რაღაცნაირი შთაბეჭდილებები ჩამოვიტანე ამ სემინარიდან. თუმცა, ეს ჩემი ამბავი არ არის. ეს არ არის ავტობიოგრაფიული პროზა. ძნელია თქმა, რატომ არ დავწერე ეს რომანი სემინარიდან ჩამოსვლისთანავე და რატომ დავწერე, თითქმის ათი წლის შემდეგ. არ ვიცი, ზუსტი პასუხი არა მაქვს. ბოლო დროს ჩემთვის აქტუალური გახდა თემა, რომელიც ყოველთვის აქტუალური იყო ქართული ლიტერატურის რეალობაში. კერძოდ, ვგულისხმობ, რომ ის ვერ აღწევს უცხოეთში, სიდიადის, ხარისხობრიობის მიუხედავად. მიზეზი ბევრი შეიძლება იყოს. ერთ-ერთ მიზეზად შეიძლება ენა დასახელდეს, მეორედ – თემის ლოკალურობა. ჩემი რომანი ამაზეცაა. მწერლები საუბრობენ, თუ როგორ უნდა გააფართოვონ საარსებო ბიოგრაფია, რომ მხოლოდ ჩვენი ბინის, სახლის, ქუჩის, უბნის მწერლად არ დავრჩეთ და მე ამას შეეხებ. მხოლოდ ქართველებს არ ვგულისხმობ. ეს რომანი ომზეცაა. ომის თემა 2008 წლის აგვისტოს მოვლენებმა განაპირობა. ნაწარმოების გმირ მწერალს მოგზაურობა ომის დასრულებიდან ორი თვის შემდეგ

უწევს. იგი მეც მგავს და ალბათ ბევრსაც. ომის რე-
ფლექსებს დაატარებს და რალაცნაირად ამოწმებს სხვების
დამოკიდებულებას მის მიმართ, თავისი ქვეყნის მიმართ.
ხშირად აწყდება გულგრილობას, ხელოვნურ ინტერესს,
ყალბ დამოკიდებულებას. ლიტერატურა ხომ ისეთი სივრ-
ცეა, რომელიც ყველაფერს იერთებს. რომანზე მუშაობა
ერთი წლის წინ დავიწყე და შარშან ივნისში მოვრჩი
წერას. შემდეგ რალაცები გადავაკეთე, შევცვალე, დღიურები
ჩავამატე. წინა რომანისგან განსხვავებით, „ლიტერატურუ-
ლი ექსპრესი“ ძალიან ადვილად დავწერე. წინამორბედის
წერისას ბევრი პრობლემა დაემთხვა, რამდენჯერმე ავადაც
გავხდი და დიდი ტანჯვა-წამებით დავასრულე, რაც, მე
მგონი, ტექსტს დაეტყო კიდეც. ამიტომ მინდოდა მას გავქ-
ცეოდი და შედარებით მსუბუქი ტექსტი დამეწერა. შევე-
ცადე, ცოტა სასაცილოც ყოფილიყო” (ბუღაძე, 2010).

ლიტერატურული ფიქრები და უცნაური რომანი ეხ-
მარება მთავარ გმირს, რომელიც ქართველი მწერალია,
2008 წლის აგვისტოს ომისგან მიღებული შოკისგან
განტვირთვაში. ვფიქრობთ, ეს ახალგაზრდა მწერლის კარ-
გი განაცხადია თანამედროვე მწერლობაში, თუკი შემოქ-
მედების დასაწყისში მწერალი დადებით შთაბეჭდილებას
ვერ ახდენს, ახლა ამას ვერ ვიტყვით, დრამატურგიულადაც
საინტერესოდ აგებული ტექსტია და ენობრივი თვალსაზ-
რისითაც ძლიერ შეცვლილი, ინტერესით იკითხება. ბევრ
საინტერესო ისტორიას შეიცავს. მნიშვნელოვანია, იმითაც,
რომ ტექსტში საუბარია რომანზე, თუ როგორ იწერება
იგი, საიდან შეიძლება ამოიზარდოს მწერლის გამონაგონი
და ა.შ.

ბესო ხვედელიძე. პაროდია დამახასიათებელია თა-
ნამედროვე ქართველი მწერლებისთვის, განსაკუთრებით
XXI საუკუნის დასაწყისში, მათ შორის უნდა დავასახ-

ელთ ბესო ხვედელიძე, რომელთვისაც თუკი შემოქმედების დასაწყისში ექსპერიმენტები იყო დამახასიათებელია, იგი მოღვაწეობის შემდგომ პერიოდში ექსპერიმენტატორად არ დარჩენილა, თუმცა მის მწერლურ მანერაში განსაკუთრებული გარდამტეხი ცვლილება არ შეიმჩნევა; ავტორის ინოვაციური მხარე, ჟანრის ნაირგვარობაში გამოიხატება, ავტორი თავად იგონებს ჟანრულ ტიპებს: „**ლბილი სემ-ლის დედა**“ – კინოპოემა (2004წ.), მაკა მიქელაძესთან ერთად დაწერილი „**იხვის ტოლმა**“ – ექსპერიმენტული რომანი (2005წ.).

ბესო ხვედელიძის პროზისთვის დემორალიზებული სამყაროს ფრაგმენტულად ასახვა ძირეულია, რასაც იუმორის საფარველქვეშ ახვევს, თუმცა ზოგჯერ მის მიერ გამოყენებული პაროდია, ირონია შარჟს უფრო გავს, ვიდრე „მაკორექტირებელი“ პოსტმოდერნისტულ ხერხს (ეს „სითამამე“ ალბათ მწერლის თვითდამკვიდრებისთვის „ბრძოლას“ შეიძლება გვაგონებდეს). ბესო ხვედელიძის კრებული „**ჰადო**“ (ხვედელიძე, 2002) ცხრა ერთმანეთისაგან განსხვავებული მოთხრობისგან შედგება, რომლებიც სამ ძირითად მიმართულებად ჯგუფდება, ეს მიმართულებებიც კი ერთმანეთსაა აცდენილი. პირველს პირობითად შეგვიძლია ვუწოდოთ რეალისტური: „თამრო“, „მამა“, „მძიმე დღე“. თუმცა სამ მოთხრობაში ასახული ამბებით, ავტორი ცდილობს ასახოს სოციალური რეალობა: „თამრო“ ქალაქია, „მძიმე დღე“ — სოფელი, მოთხრობაში „მამა“ კი ეს ორი სამყარო ერთმანეთს ხვდება. ერთ „უცნაურ“ თავისებურებას ვაწყდებით ამ მოთხრობებში, ბესო ხვედელიძის რეალიზმი უფრო ავტორის პოეტიკის ნაყოფია, ვიდრე ჩვენი სინამდვილე.

ახალგაზრდა ქართველი მწერლები „გამომგონებლობას“ იჩენენ და ცდილობენ პოსტმოდერნისტული ყაიდის

ლიტერატურული თამაშების მოფიქრებას. მათ არც ბესო ხვედელიძე „ჩამორჩენია“ ალბათ, როცა „CURRICULUM VITAE“-ს წერდა (ხვედელიძე: 1999), აქ ავტორი აშკარად სცილდება ეთიკის საზღვრებს, თუმცა აღნიშნავენ, რომ ამ ნაწარმოებში ქართველი ძალოვანებისა თუ ხელისუფლების გამარჯვებაა მხოლოდ და ნაწარმოები სისტემის დაცინვას ისახავს მიზანს, ეფიქრობთ, მწერალს მაცხოვრის ისრაელში შემოსვლის ეპიზოდის პაროდირების გარეშეც შეეძლო აღეწერა „რეალობის“ პაროდია. ქრისტესთან ამ ტიპის ალუზიები მკრეხელობად უნდა ჩაითვალოს – „თბილი წყლების ქალაქში გელა თეთრ ვირზე უკუღმა ამხედრებული შემოვიდა. მარჯვენა ხელში ფესვებიანად მოთხრილი კანაფის მწვანე რტო ეჭირა და ერთგულ ცხოველს დროგამოშვებით გავაზე უტყლაშუნებდა. ქალაქის შემოსასვლელში გელა შავნიღბოსნებს არ შეუჩერებიათ – ვირს შუბლზე PRESS ჰქონდა ამოხოტრილი“ (ხვედელიძე, 2000: 51). მიუხედავად იმისა, რომ ბესო ხვედელიძის მოთხრობებში ხშირად მთავარია არა ამბავი, არამედ სტილისტიკა, „ისტორიას“ ირონიული ტონალობითა და ინტონაციით მსუბუქ, მოთამაშე ქარგაზე აგებს, „ლაზღანდარა“, შაყირნარევი „ენით“ აღწერს სცენებს.

რაც არ უნდა მკაცრ კრიტიკად ჩანდეს კითხვა: რომ არა ავტორის მსგავსი ტიპის „შარჟები“, წაიკითხავდა კი მას ქართველი მკითხველი, პასუხი ალბათ ცხადია. ავტორს ეს „უკიდურესობა“ დასჭირდა იმისთვის, რომ „გაეცნო“ თავი საზოგადოებისთვის. თუმცა ჯერჯერობით მისი ექსპერიმენტები „დიდ“ ტექსტებში არ გადაზრდილა.

ამრიგად, პაროდია ლიტერატურულ-მხატვრული იმიტაცია (მიბადვა) წარმოადგენს – ცალკეული პიროვნების, ნაწარმოების ავტორის, ჟანრის, სტილისადმი მიბადვა-დაცინვას. საერთოდ, პაროდის ავტორი ცდილობს ორიგინალ-

ლის ფორმას ახალი კონტრასტული შინაარსი შესძინოა და ამით მიაღწიოს ნაწარმოების პაროდულიობას. პაროდიაში იყენებენ როგორც იუმორისტულ, ისე სატირულ ხერხებს. სატირული პაროდია მწვავე სარკაზმით ხასიათდება. პაროდის მამამთავრად ძველი ბერძენი პოეტი ჰიპონაქტე ეფესელი (ძვ.წ. VI ს.) ითვლება, ცნობილია, რომ ის პაროდიებს ჰომეროსის ეპოსზე წერდა. ჰომეროსის პაროდირებას მიმართავდნენ ევრიპიდე, ევრიპიდესა და ესქილესას კი არისტოფანე, რომელიც პაროდის დიდოსტატი იყო ანტიკურ ხანაში. შემდგომ საუკუნეებში პაროდია ფართოდ გავრცელდა ევროპაშიც. მას ერთმანეთის წინააღმდეგ იყენებდნენ სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლა თუ ცალკეული მწერლები. პაროდიებს წერდნენ უილიამ შექსპირი, დანიელ დეფო, ჯონათან სვიფტი, მიგელ დე სერვანტესი. ქართულ ლიტერატურაში პაროდის ნიმუშია აკაკი წერეთლის „დედამ რომ შვილი გაზარდოს“. არსებობდა პაროდია თეატრში, ესტრადაზე, კინოში და ახლა არსებობს, მაგრამ რამდენად გვაგონებს ჩვენს მიერ პაროდის მნიშვნელობაზე და არსებობაზე გაკეთებული მცირე ექსკურსი ქართულ თანამედროვე პროზაში არსებულ პაროდიულ „ფონს“, რთული სათქმელია, გასაგებია, რომ მსგავსება არცაა საჭირო, მითუმეტეს პოსტმოდერნიზმის პირობებში, მაგრამ რადგანაც არსებობს ეთიკური საზღვრები, მისი დარღვევა და ლიტერატურის მდარე, ჟარგონულ ენაში მოქცევა, ასევე ბიბლიური სიუჟეტების გასარყება მიუღებლად გვეჩვენება, მაგალითისთვის ლაშა ბულაძე – გზა „პირველი რუსიდან“ „ლიტერატურულ ექსპრესამდე“ მწერლის დადებითად შეფასების შესაძლებლობას გვაძლევს, ვხედავთ თუ როგორ იზრდება და იხვეწება მწერალი პოსტმოდერნიზმის „საზღვრებშივე“.

რაც შეეხება ჟარგონებს ქართულ ლიტერატურაში

მართებულად აღნიშნავს ლევან ბრეგაძე: „ჟარგონი, დი-ალექტიზმები, ბარბარიზმები, კანცელარიზმები, არქაიზმები, მოღური სიტყვები. ნეოლოგიზმები, ოკაზიონიზმები შეი-ძლება შევადაროთ ფერებს მხატვრის პალიტრაზე. ესენი თავის დანიშნულებას მხოლოდ მაშინ ასრულებენ, როცა ფონად ნეიტრალური ენობრივი პლასტი აქვთ. რომელიმე მათგანის ამოჩემა და მისი უმთავრეს „ფერად“ გამოყ-ენება არაეფექტურია. ძალიან მიყვარს თომას მანის ერთი გამონათქვამი – ყოველი ახალი რომანის დაწერა ჩემთვის გერმანული ენის შესაძლებლობების გენერალური დათვა-ლიერება არისო“ (ბრეგაძე, 2010).

დღეს ბევრს საუბრობენ ქართული სალიტერატურო ენის პრობლემებზე, ლიტერატურულ ნაწარმოებებში „ჟარ-გონს“ ბესო ხვედელიძე – „ენისთვის ერთგვარ შემო-ლაწუნებად“ მიიჩნევს. თანამედროვე ლიტერატურაში ჟარგონი არსებობს, რადგანაც ლიტერატურა ცხოვრებას „ბაძავს“, ირეკლავს ამ ჟარგონებსაც.

მიუხედავად იმისა, რომ XXI საუკუნის ქართული ლიტერატურა მდიდარია მაღალი და „დაბალი“ გე-მოვნებით შექმნილი ნაწარმოებებით, განსაკუთრებით ამ შემოღინებების ქაოტურობას დღემდე ვხედავთ ჩვენში, ვერ ვიტყვით, რომ ყველა ერთნაირად ღირებულია, მაგრამ საჭიროდ ჩავთვალეთ იმ მწერლებისა და ნაწარმოებების „წაკითხვა“ და განხილვა, რომელსაც ქართულ რეალობაში ყავს მკითხველი და ამაში ცუდი არაფერია, პირიქით, არ-სებობს პარალელების გავლების შესაძლებლობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არგანაშვილი გ., ჩაძირული ქალაქის დასანახად, http://arili2.blogspot.com/2009/09/blog-post_13.html

2. ბრეგაძე ლ., ორი ფინალი. წყარო – <http://taobebi.site.ge/wordpress/?p=2054#more-2054>

3. ბულაძე ლ., ბოლო ზარი (რომანი). თბ. 2004.

4. ბულაძე ლ., ლიტერატურული ექსპრესი, თბ. 2010

5. ბულაძე ლ., „ცხელი შოკოლადი“ 2010, №56

6. ბულაძე ლ., წყარო: <http://www.resonancedaily.com>

7. გელაშვილი ნ., პირველი ორი წრე და ყველა სხვა (რომანი). თბ. 2009.

8. დოღენჯაშვილი თ., „პირველი ორი წრე და ყველა სხვა“ ტრიალი ერთსა და იმავე წრეში. „24 საათი“, 03.10.2010.

9. ელიოტი ტ. ს., ტრადიცია და პიროვნული ნიჭი-ერება, წიგნში ესეები, თბ., 1989.

10. ზურაბიშვილი დ., „ერთი და იგივეს მარადიული შემობრუნება (რამდენიმე სიტყვა ზურაბ ქარუმიძის ლიტერატურული ოპუსის გამო)“. „ახალი დროება“ ,№1, 1994.

11. თვარაძე ზ., სიტყვები, თბ. 2008.

12. სულხანიშვილი ს., „გამომაჩინე ვარსკვლავებში (თამაზ ბაძაღვა – რომანის პერსონაჟად). „ლიტერატურული გაზეთი“, 27, 2010

13. სულაკაური ბ., წყარო: <http://arili2.blogspot.com/2011/01/xxi.html>

14. ტურაშვილი დ., ჩაძირული ქალაქის ღამე (ეთნოგრაფიული რომანის ვერსია). თბ. 2002.

15. ხარბელია მ., განტისკულნი, http://arili2.blogspot.com/2008/11/blog-post_19.html

16. ხარბელია მ., ნაირა გელაშვილის ბოლო რომანი

„პირველი ორი წრე“. 12.03.2010 <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1981991.html>

17. ხვედელიძე ბ., „მინდვრის ყვაკილები“. თბ. 2000

18. ხვედელიძე ბ., „ჯადო“. თბ. 2002

19. ხვედელიძე ბ., „ლბილი სეედის დედა“. თბ. 2000

20. ხვედელიძე ბ., „იხვის ტოლმა“. თბ. 2000

21. ჯალაღვილი მ., ზაზა თვარაძის რომანზე „სიტყვები“ http://maiajaliashvili.blogspot.com/2011/01/blog-post_8897.html

22. Современное зарубежное литературоведение. М, 1999.

23. Хализев В. Е . Теория литературы, М., 2000

IV. თაზი. ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია აკა მოტჩილას პროზაში

XX საუკუნის ბოლოს ცვლილებების ქარტეხილებში, რევოლუციების, ზნეობრივი ფასეულობების, მორალური ნორმების გადაფასების ეპოქაში, თანდათან გამოიკვეთა ადამიანის „ძლიერება“ და ამასთანავე უძღურება უზარმაზარი სამყაროს წინაშე, ის მარტო აღმოჩნდა გაუცხოებული კაცობრიობის წინაშე და ქართულმა მწერლობამაც, როგორც „რეალობის აღმწერელმა“, ისევე შემოგვტოვა ამაბები ადამიანურ სევდაზე, „პატარა“, სამყაროს ლაბირინთში „დაკარგულ“ ადამიანებზე“. ახალ თაობაში ნიჰილიზმი და ცინიზმი გაჩნდა, თუმცა ეგ ლოგიკური იყო მას შემდეგ, რაც მათ გაათვითცნობიერეს, რომ უფროსი თაობის წარმოდგენები ცხოვრების შესახებ ყალბი, არარეალური, ჰიპერბოლიზირებული ყოფილა და ნაწარმოებებში უფრო მკვეთრად დაფიქსირდა „აბსურდული“ სიტუაცია, სულიერი „ქაოსი“.

90-იანი წლების ქართული პროზაში ზუსტად აისახა ადამიანის პიროვნული „მე“-ს თანდათანობითი რღვევა და ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია. გაშიშვლდა რეალური სურათები, დამოკიდებულებები შეიცვალა, ადამიანებმა ნიღბების ჩამოხსნა დაიწყეს და რეალური და ნამდვილი სახეები გამოაჩინეს, რეალობა უფრო შემზარავი აღმოჩნდა, ვიდრე თვით ნიღბების სიყალბე. ლალი ავალიანი წერს: „პოსტკომუნისტურ სივრცეში, კერძოდ, საქართველოში უძრავობა და სტაგნაცია შეცვალა თავაწყვეტილი ცხენისა თუ წლობით დაბმული და ახლად ამკვებული ძაღლის სინდრომმა: ამის სავალალო მაგალითები მრავლად გვაქვს. მაგრამ თითქმის ყველაფერი იყო ისე,

როგორც ხდება ხოლმე მსგავსი კატაკლიზმების დროს მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში – სიმინდისა თუ ბანანის რესპუბლიკებშიც და ცივილიზებულ ქვეყნებშიც: წმინდა მისტერია და გაუგონარი ცინიზმი, ძალადობა და სისატიკე; მსხვერპლშეწირვის, ერთარსებად ქცევის ექსტაზიც და დაუნდობელი, ძმათამკვლელი ომები, გმირობაც და ლალატიც...” (ავალიანი, 2005: 107). ასეთ ქაოტურ „სივრცეში“ „შემოიჭრა“ ქართველ მკითხველთა წინაშე აკა მორჩილაძე, რომელმაც ერთი დიდი და სასიამოვნო სამყარო შექმნა თავისი შემოქმედებით XX საუკუნის 90-იანი წლების ლიტერატურაში.

მწერალი, ავტორი, მთხზველი, ისტორიკოსი, ლექტორი, სპორტის მიმომხილვევ-ჟურნალისტი გიო ახვლედიანი, ფსევდონიმით – აკა მორჩილაძე – შეიყვარა და მიიღო მკითხველმა. მისი შემოქმედება გამოირჩევა ტრადიციული ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით – ნოველა, მოთხრობა, რომანი; დეტექტიური, სათავგადასავლო თუ უბრალოდ „სინათლის შუქზე წასაკითხი“ ნაწარმოებები. აღნიშნავენ, რომ „აკა მორჩილაძე ფანტაზიის მწერალია“ (ზედანი. 2004: 3-4). რევაზ სირაძე აცხადებს: „თუკი ასეთი კარგი ლიტერატურა დამკვიდრდა, როგორც აკა მორჩილაძის პროზაა, ეს, ალბათ, მოიტანს შესაფერის ლიტერატურის მცოდნეობასაც, რომელიც ახლებურად გაიაზრებს დღევანდელ მწერლობასაც და ძველსაც. მწერლობა ხომ თავისთავადაც ამკვიდრებს კრიტიკის რაობას“ (სირაძე, 1999: 6).

აკა მორჩილაძე თავისი ტექსტებით კრიტიკოსსაც მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს. თავისი ირონიით ავტორი წარსულს კი არ დასცინის, არამედ მას კიდევ ერთხელ იგონებს და საკუთარ ინტერპრეტაციებს აძლევს, რაც ხშირად მკითხველის თვისება

უფროა, ვიდრე მწერლისა.

აკა მორჩილაძემ თავისი ტექსტებით პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი პრინციპის – „ორმაგი კოდირების“ საუკეთესო მაგალითები გვიჩვენა. აღსანიშნავია, რომ ქართველი ლიტერატორები ხშირად თავს იკავებენ მისი შემოქმედების განსაზღვრულ ჩარჩოში მოქცევისაგან, კონკრეტული სახელის დარქმევისაგან, მაგრამ ფაქტია, აკა მორჩილაძემ, მიუხედავად იმისა, რომ ნაკლებად ინტერესდება პოსტმოდერნიზმის კონცეპტუალური საფუძვლებით, თავის რომანებში ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ თამაშებთან ერთად, ორმაგი კოდირება შემოგვთავაზა. რაც შეეხება რომანს „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, აქ ავტორმა პოსტმოდერნიზმის პაროდირება მოახდინა, უფრო ზუსტად, ეს იყო პოსტმოდერნისტული ირონია თვით პოსტმოდერნიზმზე. ქართველი მკითხველი მზად აღმოჩნდა იმ პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტებისთვის, თამაშისთვის, რომელიც აკა მორჩილაძის შემოქმედებაშია ასახული, როდესაც რომანი „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ გამოიცა და კრიტიკოსები უახლესი ლიტერატურული ტენდენციების შესახებ ალაპარაკდნენ, ავტორმა ჩვეული იუმორით განაცხადა, რომ მისი რომანი „რეტორიკალიზმის ნიმუშია“ (იმნაიშვილი. 2001: 11).

XX საუკუნის 90-იანი წლები ჩვენს ქვეყანაში, როგორც ცნობილია, დატვირთული იყო მნიშვნელოვანი სოციალ-პოლიტიკური მოვლენებით. თანდათან შეიცვალა საბჭოთა წყობილებიდან თავდაღწეული საზოგადოების ცნობიერება და შეხედულებანი, აზროვნებაში შემოვიდა პიროვნული და ეროვნული თავისუფლების მაღალი ხარისხი. ამ პერიოდში იქმნება ლიტერატურა, რომელიც ეხება თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებს. აკა მორჩილაძის პრიორიტეტულობა თავის თანამედროვე მწერ-

აღთა შორის და განსხვავებულობა მდგომარეობს იმ ალტერნატივებში, რომელსაც ის გვთავაზობს:

1. ყოველდღიურობის ისტორია;
2. ალტერნატიული ისტორია.

მისთვის დამახასიათებელია ტექსტების გადაწერა, სტილიზაცია, სტილების გათამაშება და სხვა. აკა მორჩილადის შემოქმედების თავისებურება მდგომარეობს იმ თემებში და სიუჟეტებში, რომელიც შემოაქვს მას, ფაქტია, მის მიერ მოწოდებული „სიახლე“ აქ მანამდე არ იყო ან იყო ძალიან სუსტად. მისი განსაკუთრებული თვისება კი მდგომარეობს იმაში, რასაც არც ერთ პოსტმოდერნიტს მწერალთან არ ვხვდებით, ის არ ახდენს ქართული ცხოვრების დემითოლოგიზაცია და არც რევოლუციონერია, ის თითქოს „ჩვეულ“ გარემოში ქმნის „უჩვეულო“ ისტორიას, თუმცა მოქმედი გმირები ჩვენი თანამედროვეები, „ნაცნობი“ ადამიანები არიან.

აკა მორჩილადის პროზისთვის ზოგადად დამახასიათებელია ცალკეული ამბებით ერთიანი სიუჟეტის შექმნა. პერსონაჟთა შინაგანი მონოლოგი აქ საკმაოდ დიდ როლს თამაშობს. როცა ავტორი იწყებს შინაგანი სულიერი სამყაროს გადაშლას, სივრცისა და დროის საზღვარს არღვევს ისე, რომ მკითხველი კარგა ხნის მერე ხვდება, რომ ფაქტი რეალობაში კი არ ხდება, არამედ გმირის ცნობიერებაში. სივრცე-დროის ასეთი გადასვლები პოსტმოდერნის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. ცხადი გახდა, რომ ქართულ მწერლობაში არსებული მარგინალური ხერხი აკა მორჩილადის შემოქმედებაში ერთ-ერთ უმთავრეს მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებად მოგვევლინა. მისი მეშვეობით მხატვრულ ტექსტში ესეისტურ-თეორიული ნაკადი შემოდის, ხოლო ესეისტურობა კი, როგორც მართებულად აღნიშნავენ, არამართო ლიტ-

ერატურულ ქმნილებათა, არამედ ჩვენი დროების დამახასიათებელ ნიშნად იქცა. ეს პროცესი რომან-მეტატექსტის შექმნით დაგვირგვინდა.

„გადაფრენა მადათოვზე და უკან“. საუკუნის დასასრულს ქართულ ლიტერატურაში გაჩნდა ახალი სივრცის ძიების აუცილებლობა, „რომლის მეშვეობითაც პოლიტიკური და სოციალური ნგრევის შედეგად გაჩენილი ქაოსის განცდა რაიმენაირ მხატვრულ მნიშვნელობასა და სიმწყობრეს შეიძენდა. ასეთ ქრონოტიპად იქცა ქალაქი – ქართველი მწერლებისთვის მანამაღე ნაკლებად ათვისებული ტერიტორია. [...] ქალაქი ახალ ქართულ პროზაში ორ ჰიპოსტაზად წარმოდგა – ძველი თბილისი და პოსტსაბჭოთა თბილისი. ორივე ქალაქის საუკეთესო (აღ)მწერლად კი აკა მორჩილაძემ ივარგა“ (ქარუმიძე, 2009: 9) – აღნიშნავს ზ. ქარუმიძე. ძველ თბილისში, რა თქმა უნდა, იგულისხმება აკა მორჩილაძის „მადათოვური“ ციკლი, ხოლო პოსტსაბჭოთა თბილისში – მწერლის ის ტექსტები, სადაც „ვაკური“ და „ვაკის ამბებია“ მონათხრობი.

აკა მორჩილაძის პოსტმოდერნისტული რომანი მეტატექსტია, რომელიც ახდენს ნაცნობი თემების არანჭირებასა და პაროდირებას, იმეორებს ძველს, მონტაჟის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს და თავს უყრის ცოდნას, თამაშით ართობს და ახალისებს მკითხველს. რომანში „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998წ.) პოსტმოდერნისტული თვითთრონია და პაროდიაა გამოხატული, რომელსაც თანდართული აქვს ავტორისეული კომენტარები (დანართი), რაც ავტორის ნიღბის პაროდიაა. რომანში ავტორისეული ირონიული რეფლექსია თავისივე თხზულებაზე ძირითადი ტექსტის ბოლოს მოთავსებული კომენტარებით არის ნაჩვენები, რომელთაც, რომანის პირველსავე გვერდზე, სქოლიოში ჩატანილი „ინ-

სტრუქციის“ თანახმად, ყოველი თავის წაკითხვის შემდეგ უნდა ჩავხედოთ. ერთ-ერთი თავის „ქრონიკა გლახაკი სემინარიელისთვის“ განკუთვნილ „დანართში“ წერია: „ავტორი არ მალავს და ვერც დამალავს, რომ მესამე ქრონიკა არის ერთგვარად გადაკეთებული „გლახის ნაამბობი“ ერთი მისი და ერთიც სხვა კლასიკური თხზულების ეპიგრაფით. ეს ვერულმა დავითამაც აღნიშნა რეფლექტორთან ჯდომისას“ (მორჩილაძე, 1998). ხოლო ბოლო თავის „ქრონიკა ქალაქისა და მისი ხმებისა“ კომენტარი ავტორის ნიღბის ჩინებული პაროდია: „ქრონიკისა და წიგნის ბოლო თავი ავტორს დიდად არ მოსწონს, თუმცა ჭარბსიტყვაობას განრიდებულს მაინც ასე ურჩევნია. იგი უეპიგრაფოდ იმიტომ წარმოადგინა, რომ თავიდან სწორედ ეს ქრონიკა წარმოიდგინა ეპიგრაფად, რახან იქ ბევრი არაფერი იყო მოსაყოლი. ერთადერთი, რაც უნდოდა ეთქვა ავტორს, ის არის, რომ ყორღანოვმა მკვლელი ამოიციწო. ავტორი ფიქრობს, რომ ეს ჩანს თუ ბოლო თავში არა, წიგნს დართულ გარდაცვლილთა ნუსხაში მაინც“ (მორჩილაძე, 1998).

„გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ მხოლოდ დიდი პროზის დასაწყისია. რომანი თავისი ფორმითაც და შინაარსითაც არის ნოვატორული და ამასთანავე ტრადიციული, კომიკური და ტრაგიკული, ღრმა და ზედაპირული, რაც აშკარად მეტყველებს ორმაგ კოდირებაზე.

აკა მორჩილაძის რომანი „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ საიმედო განაცხადია ლიტერატურაში. იგი 1998 წელს გამოიცა და მაშინვე მკითხველის ყურადღება და სამართლიანი სიმპატია დაიმსახურა. რომანი სამი ნაწილისაგან შედგება, ხოლო მეოთხე ნაწილი რომანზე მუშაობის დროს მოძიებული მასალების დანართს წარმოადგენს. ნაწარმოები მოკლული ხაფო (ჰაფეზ) მხატ-

ვრის დაკრძალვით იწყება, ხოლო მისი დანარჩენი ნაწილი მკვლევლობის გამოძიებას ეძღვნება. საგულისხმო ფაქტია, რომ რომანში მოხსენიებულნი არიან მკვლევლობის გამოძიების მონაწილეები ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიას“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟები მუშნი ზარანდია და გრაფი სეგელი. მიუხედავად იმისა, რომ რომანი საკუთარი ხელწერით, სტილით შექმნა აკა მორჩილაძემ, მასში მაინც შეინიშნება „დათა თუთაშხიას“ გავლენის მკრთალი კვალი.

„გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ სიუჟეტურად დახლართულია, ერთმანეთზე ასხმულ-აკინძული ამბებით. მთავარი სიუჟეტური ხაზის ირგვლივ ათასგვარი მეორეხარისხოვანი ამბებია წარმოჩენილი. უნდა აღვნიშნოთ, ნაწარმოების ფინალის დამთხვევა დათა თუთაშხია ფინალთან, დათას საკუთარი ვაჟი კლავს, ხოლო ხაფო მხატვარს - საკუთარი შვილობილი. ლანა კალანდიას წერილში „აკა მორჩილაძე გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (ციტაციის გააზრებისათვის) ვკითხულობთ: „აკა მორჩილაძის ტექსტში ციტაცია ერთდროულად აზრობრივი, სტრუქტურული და სტილისტიკური მნიშვნელობის ელემენტად ფორმდება. ციტაციით ავტორი მიგვითითებს გარკვეულ ისტორიულ-ლიტერატურულ არეალზე. ამ გზით ხორციელდება სხვადასხვა შინაარსის ტრანსპლანტაცია მხატვრულ ტექსტში მკითხველის მოქცევა „ნაცნობ“ სივრცობრივ განზომილებებში, იმთავითვე განაპირობებს მზადყოფნას მხატვრული კომუნიკაციისთვის. გამოცდილი მკითხველი მომზადებულია გრაფ სედევსა და მუშნი ზარანდიასთან სასაუბროდ, რადგან მას აქვს სათანადო ცოდნა ამ პერსონაჟის შესახებ.“ (კალანდია. 2001: 16) ჭაბუა ამირეჯიბის რომანი თუ ჩვენებათა სტილზეა აგებული, აკა მორჩილაძე მოგონებებს სთავაზობს მკითხველს, აქ საერ-

თო სურათი მოგონებებით იქმნება, დათა თუთაშხიაში კი სიუჟეტი დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით იკვრება. აკა მორჩილაძემ, მისივე განმარტებით, ქართულ ლიტერატურაში გრაფ სედევზე უკეთესი პერსონაჟი ვერ შეარჩია. ნაწარმოები იწყება კითხვით „ამოიცან ეს ცხოვრება, არ გინდა?“ თითქოს მკითხველს თავად მწერალი აძლევს გასაღებს ჭეშმარიტების ამოსაცნობად, ამოიცნობს თუ არა ეს მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული.

აკა მორჩილაძისთვის არ არის დამახასიათებელი კვანძის მოულოდნელად გახსნის ეფექტი, რომანში თითქმის ყველაფერი წინასწარ არის ნათქვამი. გარდა მკვლელობის ფაქტის აღწერისა, ასევე მნიშვნელოვანია ამ მკვლელობის ჩამდენთა წრე და საერთოდ მკვლელობის ისტორიის გაცნობა მკითხველისათვის, რაც ერთგვარი გეგმის სახით ჩამოუყალიბებია ავტორს:

„დუქანი

პირველი ნაწილი

მღებავი კაცის ბიოგრაფია

აქ გაიცანით ხაფო მხატვარი

რათ გაბრაზდა და გაფუჭდა მამა ზაქარია

უცხოელი რვეულით ხელში

ფინდლა ფირუზამ ვერ დაიბანა

თავადს რომ ეღვიძებოდა

ხუთშაფათ საღამოზე

ფანჯარაში ჩანდა მდინარე და კლდე“ (მორჩილაძე,

1998: 23)

რომანის მთავარი გმირი ხაფო მხატვარია, თუმცა აკა მორჩილაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, „არ ვიცი, ხაფოზე არ მიფიქრია, ხაფო მანდ მთავარი გმირი არ არის ჩემთვის. მანდ მე სხვა საყვარელი პირები მყავს, ყორღანოვი და ბაიარდი, მთელი ეს ამბავიც იმიტომაა მოგონილი,

რომ ეგ ორი გმირი როგორმე გამოჩენილიყო” (იმნაიშვილი. 2001: 7).

ნიშანდობლივია ასევე რომანის სტილი: ძველთბილისური ლექსიკისაგან შემდგარი ყარაჩოღლური ლექსიკა. მადათოვამდე აკა მორჩილაძე, ძირითადად, ჟარგონსა და ვაკურ-თბილისურ სოციოლექტებს იყენებდა, მადათოვის სახით კი ავტორმა ენობრივი კარნავალი შემოგვთავაზა, აქ არის თბილისური „სომხური”, XIX-XX ს.ს.-ის მიჯნის ყოფითი და ჟურნალისტური პროზა, ცისფერყანწელების ესეისტიკა, ფრანგული პროზის ადრეული თარგმანები და ა.შ. უნდა აღვნიშნოთ, რომ აკა მორჩილაძის თხრობა გენეალოგიურად მარგინალურ ჟანრებს (ანეგდოტური გადმოცემები, ქალაქური ლეგენდები, „ქურდული” ისტორიები და ა.შ.), დოკუმენტურ ნარატივებს (გრიშაშვილის ბოჭქმა), „მარგინალურ” პროზას (რეზო გაბრიაძის კინოპროზა, ვერის უბნის მელოდიების სცენარი) და თარგმანებს უკავშირდება.

ლალი ავალიანი თვლის, რომ „მადათოვის პოპულარობა მისმა სკაბრეზულობამ განაპირობა. სკაბრეზად ანუ თხზულების უხამსობად რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ხაფო-მხატვარი უნდა მივიჩნიოთ; უფრო სწორად, ქართული ლიტერატურისთვის აქამდე უცნაურ, უცნობ და მიუღებელ თემებზე ყურადღების გამახვილება, რაც მრებავი ხაფოს ცხოვრების წესზე, მის არატრადიციულ ორიენტაციაზე – მამათმავლობაზე – საუბარში გამოიხატა (ავალიანი. 2005: 8). ავტორმა წარმოადგინა ქართული ლიტერატურისთვის აქამდე უცნობი, გარკვეულწილად მიუღებელ თემები, კონკრეტულად კი მღებავი ხაფოს ცხოვრების წესი, მის არატრადიციულ ორიენტაცია, მამათმავლობა. მიუხედავად სოლომ-გომორის ცოდვის ჩამდენ ადამიანთა სექსუალური რიტუალებისა და თბილისის

აბანოების ორგიების ამსახველი ცალკეული სურათებისა, შოკის მომგვრელი და უჩვეულო „ტრადიციული“ ქართული საზოგადოებისთვის აქამდე არ არსებული სურათის დახატვისა, ის სითამამე და უხამსობა, იმ სიახლეებთან ერთად, რაც „მადათოვს“ ახასიათებს, საინტერესო აღმოჩნდა ტრადიციული ცნობიერებისათვის. აკა მორჩილადის პოსტმოდერნისტული წერის მანერისაგან მიღებული შთაბეჭდილება შესანიშნავად გადმოსცა ლალი ავალინმა: „აკა მორჩილაძე ღრუბელივით ისრუტავს ყოველივეს, რაც ოდესმე დაუნახავს, წაუკითხავს, დაულანდავს, - ცხოვრებაშიც და ეკრანზეც; ყველაფერ ამას ჩაუძახებს თავის „ქვაბში“, აურ-დაურევს, ან გადახარშავს, ან არა, ცოტას იუმორით შეკაზმავს, გემოვნებისამებრ, და, შემდეგ, მკითხველს პირდაპირ თავზე გადმოამხობს. მაგრამ საოცარი ის გახლავთ, რომ ყოველივე ეს საკმაოდ მიმზიდველია, ხოლო ლიტერატურულ-მხატვრულ-კინემატოგრაფიული „შარადების“ ამოცნობის მოყვარულთათვის პირდაპირ სულზე მისწრებაა“ (ავალიანი. 2005: 8-9).

აკა მორჩილაძე თავისი ირონიით წარსულს კი არ დასცინის, არამედ მას საკუთარ ინტერპრეტაციას აძლევს. მწერალმა რომანში მადათოვის კუნძულით მითი კი არ გააცოცხლა, არამედ ახალი რეალობა, ახალი მითი შექმნა. „ძველი ამბების“ „ახლებური წაკითხვით“ და „კვლავწარმოებით“ შექმნილი ახალი ლიტერატურული მითებით, აკა მორჩილაძე შეძლო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილის დამკვიდრება უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მან ახალი მითის რეპრეზენტაცია მოახერხა. რეპრეზენტაცია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი თვისებაა. მადათოვი კუნძულია, რომელიც აკა მორჩილადის სამივე რომანში მოქმედების ეპიცენტრად გვევლინება, სწორედ აქ პოულობენ გარდაცვლილ ხაფოს, აქ ხდება საიდუმლო

შეხვედრები შეთქმულებსა და მათ კვალში ჩამდგარ გამოძიებლებს შორის, ამ კუნძულს შთანთქავს თეთრი ვეშაპი. აღსანიშნავია ხაფო მხატვრისა და ნორვეგიელი მწერლის კნუტ ჰამსუნის შეხვედრა, ჰამსუნი მწერალს მისი ნამდვილი გვარით ჰყავს მოხსენიებული, რასაც ლალი ავალიანი შემთხვევითობად არ თვლიდა, ის წერდა: „აკა მორჩილაძის რომანში მოხვედრას დიდი ნორვეგიელი მის ნამდვილ გვარს ჰედერსენს უნდა უმაღლოდეს“ (ავალიანი. 2005: 131).

აკა მორჩილაძის „მადათოვი“ ტრილოგიაა, სადაც ნაჩვენებია XIX საუკუნის თბილისის კოლორიტული სურათები, მადათოვის კუნძულზე ნაპოვნი თბილისელი მამათმავლის გვამი მკვლელობა, რომლის გამოძიებაც მრავალი დაფარული საქმის კვალს ააშკარავებს, ამ ფონზე კი უამრავი გამოგონილი თუ ისტორიულ-ლიტერატურული პერსონაჟია შემოყვანილი, ხოლო პაროდია, იუმორი, ირონია, მწერლის საოცრად მრავალფეროვანი ენა სრულიად ახალი რეალობის შექმნას უწყობს ხელს, თუმცა ამ ყველაფრის მიხედვით ხედები, რომ მადათოვის ოცდაათწლიანი ისტორია XXI საუკუნეში შექმნილი კომპიუტერული თამაში „მეჯიქ პოლისი“ ყოფილა. პირველ წიგნში („გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, 1998წ.) ავტორმა სიუჟეტი მკვლელობით გაამძაფრა, მეორე წიგნში („გაქრები მადათოვზე“, 2001წ.) დეტექტიური სიტუაციის შესაქმნელად მთავრი როლი წიგნებს დააკისრა (მათ შორის, „კამა სუტრას“). ტრილოგიის ბოლო წიგნი – ჩეკისტური რომანი („ვეშაპი მადათოვზე“, 2004წ.) ორ ნაწილად შემდგარი ტექსტია: ავტორს, XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან უახლეს რეალობაში გადაყვართ – მოგონილიდან გამონაგონში, ისტორიული წარსულიდან ვირტუალურ სამყაროში.

რადგანაც პოსტმოდერნიზმისთვის ლიტერატურა

თამაშია, რომელიც სამყაროს შექმენების, განმარტებისა და თარგმანების საშუალებაა, ამ მეთოდით გამოყენებით, ანუ თამაშით ახდენს აკა მორჩილადე ძველი თბილისის პაროდულ „წაკითხვას“, „იგი თამაშობს ძველი თბილისის ენით, პერსონაჟებით; თანაც, ეს თამაში ინტერტექსტუალურია – ანუ სხვა ავტორების პაროდირებით, სხვისი ტექსტების (გრიშაშვილის, ამირეჯიბის, ჰამსუნის, ჭავჭავაძის და ა. შ.) დეკონსტრუქციით ხორციელდება. მის რომანებში ძველი თბილისი თვითმიზანი კი არ არის, არამედ ამ ინტერტექსტუალური, წმინდა ლიტერატურული ავანტიურის განხორციელების საშუალება და ალაგია” (ქარუმიძე, 2009: 10).

მნიშვნელოვანია „მადათოვის ტრილოგიის“ კულტურული პლანი, ის, თუ რა გავლენა მოახდინა მან თანამედროვე კულტურული ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე, ალბათ უფრო იმიტომაც, რომ ეს ტექსტი საბჭოთა წყობილების შემდეგ, თავისუფალ სივრცეში შეიქმნა. რა თქმა უნდა, მანამდეც იყო მნიშვნელოვანი, ბრწყინვალე ნაწარამოებები, საბჭოთა რეჟიმის დროსაც კი მწერლობა ცდილობდა ფეხდაფეხ მიჰყოლოდა ევროპულ პროცესებს, მაგრამ ინფორმაციული ვაკუუმის შემთხვევაში სხვა განვითარების ეტაპების განსაზღვრა რთული იყო. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა აქვს აკა მორჩილადის შემოქმედებას, თითქოს გამთელდა ის „ჯაჭვი“, რომელიც თავისუფალ სივრცეში, თავისუფალ ლიტერატურულ გარემოში უნდა ყოფილიყო. ირეალური, წარმოსახული კუნძულის სიმბოლური მნიშვნელობაც და მისი დაკარგვაც სევდას იწვევს, რადგანაც მისი დაკარგვით ჩვენმა ქალაქმა ბევრი რამ დაკარგა. მადათოვი, პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით, იყო კუნძული, მაგრამ იმავე დროს იყო უფრო მეტი, ვიდრე შენი ქვეყანა ან სულაც ჩვენი ქვეყნის,

ხალხის თავგადასავალი.

რომანს „გადაფრენა მდათოვზე და უკან“ წინ უსწრებდა „მოგზაურობა ყარაბაღში“ (1992 წელი) და „ფალაშვილის ქუჩის ძაღლები“ (1995 წელი), რომლთა ეკრანიზაციამ უფრო გაზარდა ინტერესი ახალგაზრდა მწერლის შემოქმედებისადმი.

„მოგზაურობა ყარაბაღში“ პირველად 1992 წელს გამოიცა, თანამედროვე საქართველოსთვის ყველაზე მძიმე დროს. თვლიან, რომ „მოგზაურობა ყარაბაღში“ მწერლის საუკეთესო რომანია. როგორც ეკა ჩხეიძე აღნიშნავს, „აკა მორჩილაძის პირველივე ნაწარმოებებმა აშკარა გახადა — ქართული პროზა ვითარდება არა ტრადიციული, გაკვალული გზით. აკა მორჩილაძეც იმ გზას დაადგა, ძალიან რომ წააგავს მკითხველის ეპატაჟს, სინამდვილეში კი... ყველაზე მეტად იმით გამოირჩევა, რომ არნახულ ნდობას უცხადებს მკითხველს. აკა მორჩილაძე... დარწმუნებულია, რომ მისი მკითხველი ინტელექტუალია და შეთავაზებულ „ინტელექტუალურ თამაშებში“ არ დაიბნევა“ (ჩხეიძე. 2009: 380).

„მოგზაურობა ყარაბაღის“ წინასიტყვაობაში აკა მორჩილაძე წერს: „ჩემი მოკლე ჭკუით, სადაც ქრისტიანობაა, იქ თაობები და მამათა და შვილთა ბრძოლები არ არის“ (მორჩილაძე 2004: 6). 90-იანი წლებისთვის კი ქართულ რეალობაში გაჩენილ აგრესიასა და განუკითხაობაში ქრისტიანობა მხოლოდ შორეულ „გამომახილად“ ჩანდა. „ისეთი დრო იყო, უნდა გაგზარებოდა, რომ შენი დამნახავი კაცი ჰაერში ისროდა და არა პირდაპირ შენს ჯიგარში“ — აღნიშნავს აკა მორჩილაძე. ახალმა დროებამ, ახალმა თაობამ უარყო ძველი აგრესიულ ნიადაგზე. დაბნეულ ახალგაზრდებს ეგონათ, რომ არჩევანის უფლებაც წართმეული ჰქონდათ, თუმცა ისინი უბრალოდ ვერ ბედავდნენ არჩევანის

გაკეთებას და „მამებთან“ დაპირისპირებას ცდილობდნენ. მათ თანდათან დაიწყო „ჩაკეტილი სივრცეების“ გარღვევა და „შემოღობილი გალაგების“ დაშლა-ნგრევა. მაგრამ „მიზნის მიღწევა“ მხოლოდ რამდენიმე სისხლისმღვრელი ომის შედეგად მოახერხეს. ნონა კუპრეიშვილი აღნიშნავს: „მართალია, გიოს გამუდმებული კრიტიკის საგანია „მამაც და მისი კასტის ხალხიც“ (ჩალიჩები, პუტჩისტები და ა.შ.), მაგრამ კრიტიკიდან თვითშეფასებამდე მანძილი გადაულახავი რჩება. თემის წესები, კასტური იერარქიულობა, „ვაკიზმი“ და მისი ატრიბუტიკა გიოს საკუთარ თავსაც კი ისე ამორებენ, რომ „შეხვედრა“ მხოლოდ ყარაბაღის „ტყვეობითა“ და იქიდან თავგამოხსნით ხდება შესაძლებელი. თბილისში დაბრუნებული გიუშკა მიქატაძის სიზმარ-ხილვებში მის საკუთარ მამად, თენგიზა მიქატაძედ გარდასახვის შესახებ გვაფიქრებინებს, რომ „ყარაბაღში“ თაობათა დაპირისპირების საკითხი გადაუწყვეტელი რჩება, მამა-შვილის მორიგების შესაძლებლობა კი ოცნების სფეროს განეკუთვნება.“ (კუპრეიშვილი, 2005: 13). „მე ის ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი, არაფერი არ ვიცი ქვეყანაზე. მე ის ვიცი, რომ იმითი ვცხოვრობ, რასაც არაფერი ჰქვია“ – ეს გიუშკის სიტყვებია აკა მორჩილაძის რომანიდან „მოგზაურობა ყარაბაღში“ (მორჩილაძე, 1992: 4).

მნიშვნელოვანია რომანის დასასრული, მწერალი არაერთმნიშვნელოვან ფინალს გეთავაზობს (მთლიანად მკითხველის ფანტაზიაზეა მინდობილი), ავტორის დამოკიდებულების მკაფიო გადაწყვეტა, პოზიციის ღიად დემონსტრირება არ ხდება. მკითხველი ვერ ხვდება „დანებდა“ თუ არა გიუშკი მამას? ანუ ფინალი „ორმაგი კოდირების“ პრინციპით ხდება. ავტორი მკითხველს მიანდობს „საბოლოო გადაწყვეტილების“, „განაჩენის“ გამოტანის უფლებას.

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა ორივე რომანის „გმირად“ ნარკომანი გამოიყვანა, ცხადია ისინი პირდაპირი გაგებით გმირებად არ მოიაზრებიან. არც გიუშკი („მოგზაურობა ყარაბაღში“) და არც ვატო („ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“) გმირებად ვერ ჩაითვლებიან. პირველს საკუთარი კეთილდღეობისათვის ბრძოლაში საბოლოოდ ძალა არ ეყო, ვატო კი, 34 წლის ასაკში ცოცხალ გეამად იყო ქცეული, მას სიცოცხლე ჰქონდა თითქოს დამთავრებული. „25 წლის აკა მორჩილაძეს ეყო ნიჭიერებაც და გამბედაობაც, თბილისის ავადსახსენებელი „მოვლენები“ ახალგაზრდისთვის მოულოდნელ შორსმჭვრეტელობით აესახა და, იმავდროულად, ტრაგიკომიკურის ბეწვის ხიდზეც გაეკლო“, აღნიშნავს ლალი ავალიანი და ამ შემთხვევაში (ავალიანი, 2005: 108) ლიტერატორი გულისხმობს აკა მორჩილაძის მიერ ასახულ ქართულ სიტუაციებს რომანში „მოგზაურობა ყარაბაღში“.

თაობათა დაპირისპირება კიდევ ერთხელ გამოჩნდა რომანში „**შალიაშვილის ძუჩის ძაღლები**“, სადაც შეფარვით გაკრთა „ძველების“ გულადობაზე და მათ ფონზე ახალი თაობის დაძაბუნებაზე. გავიხსენოთ ვირთხის მოკვლის ეპიზოდი: ერთი სულთმობრძავი ბებერი ვირთხის მოკვლაზე ოთხი ახალგაზრდა თითქმის მთელი ნახევარი საათი ბჭობდა – შებრძოლების სტრატეგიებს განიხილავდა და მეორე ნახევარი საათი მოქმედების საბოლოო შესრულებას ცდილობდა. ძია ნოდარმა, კახას მამამ ერთი ხელის მოსმით დაამთავრა საქმე და ბიჭებმაც კიდევ ერთხელ დაინახეს „ძლიერი, ხმელი და ძარღვიანი ხელის“ (მორჩილაძე, 2000: 134) უპირატესობა, რომელშიც ჯერ კიდევ შეიმჩნევა ძალა და ძალაუფლება. წარსული ძალის და ძალაუფლების შიში თუ მოკრძალება „რკინის ფარდის“ ჩამოშლის შემდეგ გაუფასურებით აღარ შემოი-

ფარგლა, ლუსტრაციის კანონზე დიად საუბრებმა ზიზლის გრძნობაც დაბადა ახალ თაობაში.

ახალი თაობის ერთ-ერთი საინტერესო სახეა მორფინისტი ვატო რომანში „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“, რომელიც აგრესიულობით კი არ გამოირჩევა, არამედ თავისი განვლილი ცხოვრების თვითშეფასებით, ნოსტალგიით, მას ნოსტალგია აქვს ძველი დროის მიმართაც. აქ ავტორი „მაკორექტირებელი ირონიას“ იყენებს, როცა პერსონაჟს ათქმევინებს: „ადრე მარფინისტებს გვეძახდნენ, ახლა ნარკომანები, ქემები და კაიფარიკები არიან“. ვატოს ნარკომანობამ საგვარეულო ფასეულობა შეიწირა, უკვე დაავადებულ და ადრეულ ასაკში დაბერებული ყოფილი „მარფინისტი“ სინანულშია ჩავარდნილი, ტრადიციის ღალატის გამო. მნიშვნელოვანია, რომ ვატოს ტრადიციის, წინაპრებისა და ძველი ფასეულობების აღქმის და დაფასების უნარი აქვს. ძველი თაობას სინანულით იხსენებს. ვატო ახალი თაობის თითქმის ერთადერთი წარმომადგენელია, რომელიც ძველი თაობის უპირატესობას აღიარებს (ოღონდ არა მამების თაობას) – „ადრე მაგარი ბაბუები იყვენენ, ახლა რომ ბაბუები არიან, იმათ სჯობიან. ესენი ძალიან ერთნაირები არიან. გიჟდებიან ბავშვებზე და მორჩა“ (მორჩილაძე, 2000: 103.). ვატოს მთავარი სადარდებელია ის, რომ აი იმ მაგარი ბაბუის დანატოვარი ნივთი (პაველ ბურეს ორხუფიანი ოქროს საათი) და ანდერძი: „ეს საათი ბაბუაჩემმა მაჩუქა გიმნაზიას, რომ ვამთავრებდი და შენ შენს შვილიშვილს აჩუქეო, ყველას ერთმანეთი გვეძახსოვრება ას წელიწადს და ამას არაფერი ჯობიაო“ (მორჩილაძე, 2000: 104) ვერ შეასრულა, „კაი ბიჭის“ სახელის, იმიჯის გადარჩენას შესწირა... მან გაწყვიტა ჯაჭვი, რომელიც ოქროს საათის სახით გადაეცემოდა თაობიდან თაობას. ახალმა თაობამ ტრადიცია დაარღვია და ამ შემთხვევაში

ტრადიციის რღვევა აგრესიის და დაპირისპირების გამო
კი არ მომხდარა, ამჯერად ეგოიზმი იყო.

რაც შეეხება ნაწარმოების ენას, აკა მორჩილაძის
„ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ გამოსვლის შემდეგ ახ-
ალგაზრდული ჟარგონით წერა მოღური გახდა, მაგრამ ეს
თუ მორჩილაძესთან მისაღები და რეალისტური ფონის
მისაღებად შექმნილი პასაჟია, ზოგიერთი თანამედროვე მწ-
ერალი უკიდურესობაში ვარდება.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ აკა მორჩილაძე ამ სამ რომანში
ძალიან კარგი მთხრობელიცაა და მახვილგონივრულიც,
მისთვის დამახასიათებელია ამოცანების შექმნა, რომლის
ამოხსნა მკითხველი პრეროგატივა ხდება. განსაკუთრებით
რომანი „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ არის აქამდე
ქართულ ლიტერატურაში არ არსებული სტილით შე-
ქმნილი ნაწარმოები, მინიშნებებით სავსე წიგნი, რომელიც
XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის
მხატვრული პროზის სტილისა და პუბლიცისტიკა-ესეის-
ტიკის თავისებურებათა ნაზავია, იმავე პერიოდში საკმაოდ
გავრცელებული სოციოლექტით — ჟარგონით დაწერილი,
რომელსაც საუკეთესოდ ფლობს ავტორი. ასევე გასუ-
ლი საუკუნეების სტილის, მანერისა და სალაპარაკო ენის
გარდა, რომანში პერსონაჟების პროტოტიპებიც ნაცნობია.
ბაიარდი და ყორღანოვი, ერთდროულად არტურ კონან
დოილის პერსონაჟებსაც მოგვაგონებენ და საქართველოს
ისტორიულ პირებსაც. ავტორი მკითხველს თამაშში ით-
რევს. აკა მორჩილაძის პროზის თავისებურებას — არა
მხოლოდ, „მადათოვში“ არამედ „მოგზაურობა ყარაბაღში“
და „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ შემთხვევაშიც —
ორმაგ ფინალი წარმოადგენს, ავტორი მკითხველის საკუ-
თარი გემოვნება-ფანტაზიის ამარა ტოვებს წიგნის დასას-
რულს და ამით თანაავტორობას თავაზობს.

„ასჯერ დაწყებულ დღის გაუმეორებათა მოკლე ისტორია“ – წარმოადგენს ნოველათა კრებულს, რომელშიც ცხრა პატარა ამბავია შესული. მოქმედება ავტორის მიერ გამოგონილ ადგილას, ველისციხეში ვითარდება და სწორედ ეს ქალაქია დაწყებული. წიგნს ავტორმა „საგანგებო განმარტება“ დაურთო, სადაც აკა მორჩილაძემ სოციალური ვითარების უამთააღმწერლის „ფუნქცია“ შეითავსა.

აღსანიშნავია, რომ „ავტორი“ ქართულ კულტურულ სივრცეში ახალი მიმდინარეობის პირობებში საკუთარ ადგილს იმკვიდრებს, რადგან პოსტმოდერნიზმის დროს სხვისი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების, მთლიანად ტექსტის „გამოყენება“, გადაკეთება პლაგიატობა კი არ არის, არამედ ციტაცია, რემიკი, რემინისცენცია, „გადაწერა“ არანაირება, ინტერტექსტუალობა, ანუ ყველაფერი ის, რაც ლიტერატურის ახალმა მიმდინარეობამ მოიტანა, რასაც ასე ოსტატურად ფლობს და თავის შემოქმედებაში იყენებს აკა მორჩილაძე.

„იყო ომი, სიბნელე, კვლა, ჭამა-სმა და შინდისფერი პიჯაკები, მოგეხსენებათ, რა დროც იყო: ის უნდა გაგხარებოდა, შენი დამნახავი კაცი ჰაერში რომ ისროდა და არა შენს ჯივარში. კარგი არაფერი იყო იმ დროში და მე რატომ უნდა დამეწერა კარგი რაღაცეები? ან საიდან უნდა მომეტანა სიკეთე, ღუქნიდან? უსახელო და სახელიანი მოღალატე დრო იყო. მაგრამ მაშინ ხომ სამოქალაქო ომი იყო? მთავარი ის გახლავთ, რომ უღირსი ყოფილიყავი“ (მორჩილაძე, 1999: 7), – აღწერს ავტორი თანამედროვეობის რეალურ ეპიზოდებს.

„საგანგებო განმარტება“ „ავტორი ნიღბის“ საუკეთესო მაგალითია: თავად ავტორი გვიყვება ნოველების დაწერის ისტორიას და მკითხველს ატყობინებს, თუ რამ

გადააწყვეტინა იმ ღროში ამბების შეთხზვა. ეს არის ავტორის რეფლექსია ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე. „საგანგებო განმარტებაში“ მთავარი გულწრფელობის ნიღაბია, გულახდილი აღიარება დიდი და სახელოვანი მწერლებისგან სიუჟეტების „მოპარვა-სესხებაზე“. „მოსაწონი არ უნდა იყოს, კაცი საყოველთაოდ ცნობილ სიუჟეტებს ისესხებს და შეეცდება იმათგან გამოადნოს რაღაც დამცინავი და არცთუ კეთილშობილური ფიქრები... ოსტატობას მე იმათ ვერ მოვპარავდი და სიუჟეტები მაინც მომეპარა... სიმართლე ვთქვა, უფრო განწყობილებებს, ინტონაციებს, ნაცნობ, გაცვეთილ თუ გაუცვეთავ ფრაზებს ვიპარავდი და ხელახლა ვწერდი. რაღაც პაროდული ქურდობაც კი გამოდიოდა, რადგან კარგა ხანია ყველაფერი მოპარულია. მოპარვა რომ გადავწყვიტე, ასე პირწმინდა ძარცვა სირცხვილიამეთკი. ამიტომ გადავწყვიტე, ყველაფერი მომეპარა პათოსის და განწყობის გარდა (მგონი, ესენი ერთიდაიგივეა). მოკლედ ასე გამოვიდა, რომ რაც კი რამ ცუდი გავიფიქრე, ყველაფერი იმ ძველ, დიდებულ სიუჟეტებში შევიტანე და რაც მთავარია, ეს ყოველივე დაცინვით მოვიმოქმედე. საერთოდ, სიცილი, გამორჩევით კი მწარე, დიდად უწყობს ხელს ადამიანის გადარჩენას. აი, ასე გამახსენდა გრიგოლ რობაქიძის „ენგადი“ და მოთხრობას დავარქვი „მინგადი“. გამახსენდა არჩიბალდ მეკეში და მოვიგონე არბენტროდ მაკტავიში. გამახსენდა ბორხესის „მკვდრების დიალოგი“ და რაღაც ამის მიმსგავსებული გამოვიყვანე. გამახსენდა გ. რჩეულიშვილის „უსახელო უფლისციხელი“ და „უსასრულო ველისციხელი“ დავწერე, სადაც უსახელო მოღალატეს დავალუპინე ალყაში მოქცეულნი... ყოველივე ამით ღირსება გამოვაცალე და ხსენებული უღირსი ამბებიც გამოვამზეურე,“ – აცხადებს მწერალი (მორჩილაძე. 1999: 6-7)...

თუ რატომ წარმოიშვა ამის გაკეთების აუცილებლობა, ალბათ ეპოქის ცვალებადობაში უნდა ვეძებოთ. სწორედ დრომ განაპირობა ღირებულებების გადაფასება, ღირსების დაკნინება-დაშლა, აქიდანვე იშვა დაცინვისა და ირონიის ესთეტიკა – პოსტმოდერნისტული პაროდირება.

ქართველმა მკითხველმა აკა მორჩილაძის პოსტ-მოდერნისტული პროზა კარგად მიიღო, იუმორითა და ტექსტში ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის თანა-არსებობით, დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აკა მორჩილაძე თანამედროვე მწერალთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული და პოპულარულია. მის შემოქმედებას პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის სამყაროში შევყავართ, მისი რომანები შეიცავს ქვეტექსტებს. ავტორი თამამად იყენებს ჩვენი ქვეყნის პრობლემებს ნაწარმოების შესაქმნელად, და ამას ისე რეალისტურად ახერხებს, რომ „საკუთარ“ საქციელზე, ანუ თანამედროვე ყოფაზე, თავადვე „გვაცინებს“. დეტექტიური ეპიზოდები, ალუზია, ქაოსი, ორმაგი კოდირება, მორალურულ-ზნეობრივი იმპერატივების რღვევა, ირონია, ინტერტექსტი, თამაშის პრინციპი, ყველა ის ნიშანი რაც პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს, განაპირობებს აკა მორჩილაძის შემოქმედების პოპულარობას და მკითხველისა თუ მაყურებლისთვის მისაღებს ხდის.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

1. ავალიანი ლ., გამოთხოვება ძველ თბილისთან, ძრ-წოლა ახალი თბილისის წინაშე. „განახლებული ივერია“, 2000.

2. ავალიანი ლ., „ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე“, თბ. 2005.

3. ზედანია გ., „აკა მორჩილაძის ფანტაზმური პროზა“. „წიგნები“, № 11, 2004.

4. იმნაიშვილი ა., „შეხვედრა აკა მორჩილაძესთან“. „კალმასობა“, №1, 2001.

5. კალანდია ლ., „აკა მორჩილძე გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (ციტაციის გააზრებისთვის), „ლიტერატურა და სხვა“, №1, 2001.

6. კუპრეიშვილი ნ., „ძველი რომანი ახალი წინასიტყვაობით“. „წიგნები“ №10, 2005.

7. მორჩილაძე ა., „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“. რომანი, თბ. 1998.

8. მორჩილაძე ა., „მოგზაურობა ყარაბაღში“. რომანი, თბ. 2004.

9. მორჩილაძე ა., „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“. რომანი, თბ. 2000.

10. მორჩილაძე ა., „ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია“, თბ. 1999.

11. სირაძე რ., „თვითთრონია და კულტურა დავიწყებისა“. „ლიტერატურული საქართველო“, №10, 1999.

12. ქარუმიძე ზ., „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“. „ცხელი შოკოლადი ლიტერატურა“, №26, 2009.

13. ქარუმიძე ზ., „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“, „ცხელი შოკოლადი ლიტერატურა“

№25, 2009.

14. ჩხეიძე ე., კლასიკური ტექსტების იმიტაცია და ინტერპრეტაცია აკა მორჩილაძის პროზაში. ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, ნაწილი II, თბ. 2009

V. თავი. ზურაბ ქარუმიძის პოსტმოდერნისტული პროზა

(„Blow-up“, „ხარება რომ დაემთხვა ადღგომას“,
„ბიჭი მიძულე“, „ღვინომუძი ზღვა“)

„ისეთი თხზულება, სადაც გვხვდება შემდეგი ნიშნები: ინტერტექსტუალობა, ორმაგი კოდირება, ესეისტურ-თეორიული ნაკადის ფართო შემოჭრა, ეკლექტურობა, რაც გულისხმობს განსხვავებული მხატვრულ-სტილისტური საშუალებების გამოყენებას, განსხვავებული მხატვრული მანერით შესრულებული პასაჟების გვერდიგვერდ არსებობას, რაც ერთგვარ ქაოტურ ელფერს სძენს ნაწარმოებს, ე.წ. ნონსელექცია, თავისუფლად შეიძლება მივაკუთვნოთ პოსტმოდერნს“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003:67.); ამ შემთხვევაში კითხვის ნიშნები არ ჩნდება ზურაბ ქარუმიძის პოსტმოდერნისტული პროზის შესახებ, რომლებიც წარმოადგენენ „ახალი დროების“ ტექსტების ტექსტებს.

XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართული პროზა ექსპერიმენტებს გეთავაზობს, ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ეროვნული მწერლობის ტრადიციებისთვის მეტად უჩვეულო აღმოჩნდა ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები, ის ქართველმა მკითველმა მიიღო (ოღონდ, ვფიქრობ, ლიტერატურული ელიტის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზროვნებით დაჯილდოებულმა გარკვეულმა ნაწილმა (და არა სრულიად საზოგადოებამ). მისთვის დამახასიათებელი ორიგინალური წერის მანერა და სტილი სწორად „მოერგო“ პოსტმოდერნიზმის ეპოქას. მან, როგორც პროზაიკოსმა და თეორეტიკოსმა, ორივე გზით განახორციელა ახალი მიმდინარეობის შემოტანა და დამკვიდრება ჩვენში ისე, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო პოსტმოდერნისტული ტექსტების ერთიან სივრცეში მო-

ქცევა და არა კონკრეტულად ქართული, ეროვნულ „ჩარჩოში“. როცა ზურაბ ქარუმაძის შემოქმედებას ვეცნობით, აქ უკვე აღარ არის საუბარი საბჭოთა წყობილობის გავლენაზე, „დახშულ“ სივრცეში ჩამოყალიბებულ ცნობიერებაზე, პირიქით, ავტორი სრულად იზიარებს არა ქართული პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებს, არამედ „ამერიკული-სას“.

ყველა პოსტმოდერნისტი მწერალი თავად არის კიდევ, გარკვეულწილად, თეორეტიკოსი, ასეა ზურაბ ქარუმიძეც, რომელიც თავის რომანში „დინომუქი ზღვა“ ამბობს: „ნეო-თანამედროვე ავტორები იქეპებიან კლასიკოსთაგან უკვე განცდილსა და ავანგარდისტთაგან უკვე დაფერფლილში: სხვათა ფერფლთა და ნაცარში გამოჰყავთ თავიანთი ნაწერი, ზედნაწერი, მინაწერი, გადანაწერი თუ გადმონაწერი; მტკერს აყენებენ, ხიმანკლობენ; ძველთა გიგანტთა ნადიმებზე დაძვრებიან და მათს ქონებას – ნამუსრევს – ისაკუთრებენ“ (ქარუმიძე. 2000. 32).

ზურაბ ქარუმაძის შემოქმედება ტექსტუალური თავისთავადობითა და „ორმაგი კოდირებით“ გამოირჩევა. ის სწორედ, იმ კატეგორიის მწერალთა რიგს განეკუთვნება, რომელთა შემოქმედების აღქმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კრიტერიუმით უნდა განისაზღვროს. თუმცა არც იმის აღნიშვნა უნდა დაგვაიწყდეს, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს კრიტიკული დამოკიდებულება ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედების მიმართ, რომ ის გარკვეულწილად პოსტმოდერნისტული ტექსტების მოყვარულთათვისაა მხოლოდ განკუთვნილი და ძნელად საკითხავ ტექსტებად აღიქმება. მან დაარღვია ქართული მწერლობის ესთეტიკური აზროვნების კლიშე და სრულიად ახალი, მხატვრული მეთოდის ნატურა შემოიტანა ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში. მას კითხულობენ არა

მხოლოდ საქართველოში, არამედ ევროპასა და ამერიკაში.

1991 წელს გაზეთში „ლიტერატურა და სხვა“ გამოქვეყნდა ზურაბ ქარუმიძის ორი ნაწარმოები: „Blow-up“ და „ხარება ორმ დაემთხვა აღდგომას“, და მაშინვე მიიპყრო მკითხველთა ყურადღება. უნდა აღინიშნოს, რომ ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედების რომელიმე ჟანრში მოქცევა რთულია, აქ არც კლასიკური გაგებით რომანთან გვაქვს საქმე, არც მოთხრობასთან და არც ნოველასთან, რადგანაც თავიანთი სტრუქტურით ისინი აშკარად სცდებიან ტრადიციული ეპოსის ჟანრებს, მაგრამ „Blow-up“-ისთვის თავად ავტორს მიუწერია — ნოველა. თუმცა ეს ტექსტი უფრო თეორიულ ტრაქტატს წააგავს ნოველის, მოთხრობის, რომანის დაწერის შესახებ, სადაც ინტერტექსტუალური ჩანართებით ნაჩვენებია ავტორის რეფლექსია ტექსტის დაწერის შესახებ, თვითონ ტექსტშივე, რაც, თავის მხრივ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანია. ნოველა 1990 წელსაა დაწერილი და აქ უკვე სადაოც არაა, რომ პოსტმოდერნიზმის ტენდენციებს მყარად გაუდგამს ფესვები ქართულ ლიტერატურაში. მწერლის მხატვრულ ალუზიათა სისტემა განსაკუთრებულია, ფსიქიკური ქმედების სინთეტიკური ფორმა, სადაც შეუძლია არსებობა მხატვრულ აზროვნებას; ნოველას არა აქვს ერთიანი სიუჟეტი, თუმცა მასში არის „თხრობა“, რომლის განვითარებაც თავის თავში არ არის ჩაკეტილი, იგი დინამიკურია და არც რემინისცენცია-ალუზიათა სიმრავლე ტოვებს სიმძიმის შთაბეჭდილებას.

ნოველაში „Blow-up“ მწერალმა მნიშვნელოვანი აქცენტები გააკეთა შემოქმედების სიძნელეების გაცნობიერებისა და დაძლევის საქმეში, განსაკუთრებით იმ პერიოდში, როცა ლიტერატურული პროცესების „აღრევა“ ერთგვარად დამაბნეველად მოქმედებს მკითხველზეც და

შემოქმედზეც.

ნოველის მთავარი მოქმედი პირია მწერალი – კა, რომელიც ერთგვარად მწერლის პროტოტიპადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგანაც შესაძლებელია გვარის ინიციალებიდან – ქკქა – მომდინარეობდეს. კა ქმნის და აყალიბებს თეორიას, თუ როგორ და რის შესახებ უნდა წეროს შემოქმედმა კაცმა ცვლილებების, გაურკვევლობის პერიოდში, და ამ დროს, მკითხველის თვალწინ აშკარად 1990 წლების თბილისზე მოგონებები იღვიძებს. კას მიერ ჩამოყალიბებული თეორიები ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის შესახებ აშკარად ჰგავს პოსტმოდერნისტული მწერლობის მიერ ჩამოყალიბებულ დებულებებსა და ექსპერიმენტებს. ნაწარმოებში ვკითხულობთ: „მეთოდი, რომელსაც კა უნდა დაყრდნობოდა, ითვალისწინებდა ახალი რიტორიკის წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებულ წმინდა არითმეტიკულ ოპერაციებსა და ფუნდამენტალურ აქსიომებს“ (ქარუმიძე. 1998: 52). კა ფიქრობდა, რომ უნდა მოემარჯვებინა ნიღაბი, როგორც უზუსტესი ხელსაწყო.

პრესაში ნოველაზე წერდნენ: რომ ტექსტი „მოქმედების სიძნელეების გაცნობიერების და დაძლევის გზების ძიების გაცვეთილ თემაზეა ძალზე შეგირდულად დაწერილი“ (ახაშვილი. 1999: 6).

„ხარება რომ დამთხვევა აღდგომას. 1991“ – წარმოადგენს მონოლოგს, საუბარს საკუთარ თავთან. ტექსტი პროზაც არის და პოეზიაც, მასში უხვად არის აღუზიებით განზრახ დაშიფრულობა, რომელიც აძნელებს ნაწარმოების გაგებასაც და აღქმასაც. აღუზია-მინიშნებებით გამოცნობანა თავისთავად თამაშია, რომელსაც გვთავაზობს ზურაბ ქარუმიძე და მის ამოსაცნობად იმაზე უფრო მეტი განსწავლულობაა საჭირო, ვიდრე „ჩვეულებრივ“ მკითხველს მოეთხოვება ხოლმე. ახაშვილი წერს, რომ ბატონ

ზურაბის ტექსტებში მთავარზე უმთავარესი სწორედ ეს ალუზიებია. გამოდის, რომ ჩვენთვის შემოსაღებული ტექსტები კი არა, ტექსტები-მინიშნებებია, ალუზიური ტექსტებია, თვით ავტორი მიმნიშნებელი, ანუ ალუზიონისტი. სამართლიანი იქნებოდა შემდეგი კითხვის დასმა: კი მაგრამ, ამდენი რა აქვს მისანიშნი ჩვენს ავტორს, და მინიშნებების გარდა თუ აქვს რაიმე სათქმელი? [არ აქვს და] გვტოვებს ის მინიშნებების ამარა, თუმცა დროდადრო შეგვიბრალებს და მითითებებით წაგვეხმარება, როგორ მოგვწონთ ასეთი თამაში? რას იზამ, პოსტმოდერნი მოსულა ტუფლისში“ (ახაშ ვეროში. 1999: 6).

ზურაბ ქარუმიძემ ნაწარმოები უძღვნა იოსებ ბროდსკის, ფრჩხილებში მითითებულია – *legia barocca* – რაც იტალიურად, იჩხიბის ფორმის ელევგას ნიშნავს. ეს ელეგია 1996 წელს დაიბეჭდა ერთ-ერთ ამერიკულ ლიტერატურულ ჟურნალში და მაშინვე მიიქცია ყურადღება, განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ტექსტს პოსტმოდერნიზმის მამად შერაცხული თეორეტიკოსის იჰაბ ჰასანის ყურადღებაც დაიმსახურა.

ეჭვგარეშეა, ზურაბ ქარუმიძის რაციონალური ემოციები, განსხეულებული მის სამწერლობო სიურეალიზმში, დიდ ესთეტიკურ ემოციას იწვევს. ასოციაციურად და სიდრმისეული ალუზიებით დატვირთული ეს ტექსტი არ მისდევს ქართული მწერლობის არანაირი ტრადიციას, იგი აბსოლუტურად ახალია ჩვენი ლიტერატურისთვის. თითქოს უფრო ბაროკოულ იჩხიბობას, ან დახლართულ, ორნამენტირებულ სტილს ჰგავს. რადგანაც ტექსტმა სამეცნიერო ლიტერატურაში კითხვები გააჩინა თავისი სტილისა თუ ალუზიების გამო, თავად ავტორმა გასცა პასუხი: „ბაროკოული ნაწერია, ბარუხ სპინოზას მადლმა. დიდი იჩხიბი რამეა ეს ბაროკო, ნაკეც-ნაკეც, ხვეულ-ხვეულ

დახლართული. მერე და რა, რომ მიყვარს ეს ხანა, და ის ხალხიც მიყვარს, ჩვენი დროის, ვინც ბაროკოს შიბოლეთს გემო გაუგო, თავისაზე მოთარგმნა და ათამაშა (ელიოტი გინდა, ოდენი, თუ ბროდსკი). ბაროკოს ამბავს ციციანათელას ხმაზე ვერ იტყვი, ალაგ-ალაგ აზრი თუ არ დაკეცე, თუ არ ჩაახვიე, ბუნდოვანების ზღვრამდე თუ არ განავრცე და იმის იქითაც თუ არ ჩასდიე, რაღა ბაროკო გამოვა“ (ლუსიენ ჟენერო. 1999: 5). ცხადია საქმე გვაქვს ლიტერატურის კვლავწარმოებასთან და რემინისცენციების სიუხვესთან, მაგრამ ეს არ ჰგავს ქართულ რეალობაში არსებულ სცენებს.

„ბიჟი მმძუღე“. ზურაბ ქარუმიძის ერთ-ერთი ყველაზე გახაურებული ნაწარმოებია „გიჟი მექუდე“, რომელიც ლიტერატორთა შორის გაკვირვებასა და გაურკვეველობას იწვევს, რადგან ჟანრობრივად არც რომანია, არც პიესა, არც მოთხრობა, არც პროზად დაწერილი ლექსი, არც ესეისტური ნაშრომი, არც ფილოსოფიური ტრაქტატი. ტექსტი მთლიანად ლუის კეროლის ცნობილი პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადს წარმოადგენს. ნაწაროების სათაურ ქვეშ ავტორს ფრჩხილებში მითითებული აქვს, რომ ესაა მცირე მესსა და თანაც დეტექტიური ჟანრის.

დავით ზურაბიშვილი ზურაბ ქარუმიძის გიჟი მექუდის რეცენზიაში აღნიშნავს, რომ ეს ტექსტი ლიტერატურული გურმანებისთვისაა განკუთვნილი, ეს არის „ტრადიციის დესტრუქცია მისი პაროდირების გზით“ (ზურაბიშვილი 1994: 33). არც მწერლის ერუდიცია გამორჩენია რეცენზენტს: „ვინ აღარ ტრიალებს ტექსტში: ჯოისი, ჰაიდგერი, იუნგი, ფროიდი, ჰესე, პლატონი, ნიცშე, შონბერგი, ვებერნი, ბროდსკი, ელიოტი, მანდელშტამი, ნიკოლაუს კუზანელი, ალფრედ ჰიჩკოკი და მუხრან მაჭავარიანი... (ზურაბიშვილი: 1994: 28). თუმცა, მუხრან მაჭავარიანის

გამოჩენა ტექსტში შესაძლოა ავტორს დასჭირდა იმისთვის, რომ ეჩვენებინა ორი ძირითადი მომენტი, დესტრუქცია (ეროვნულ-იდეოლოგიური და კულტურული ანუ დესტრუქცია პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში წაკითხულ იქნას, როგორც ეროვნული პრობლემატიკა და პოეზია) და პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა ხელოვნებად შეაჯერონ. ცნობილი სახელების, ჟანრების, დროთა ერთიანობა პოსტმოდერნიზმის საყვარელი ხერხია, ასევე ცნობილი ტექსტებისა და პერსონაჟების ინტერპრეტაცია-პაროდირებაც.

გიჟი მექუდე მოაზროვნე, შეპყრობილი ბრალეულია, მას დრო მოუკლავს ერთ-ერთი კონცერტის დროს, რომელიც, მისივე აღიარებით, მამრობითი სქესისა ყოფილა. სასჯელმაც არ დააყოვნა: ამიერიდან გიჟი მექუდის ცხოვრებაში მუდამ ექვსი საათია, შესაბამისად, მას მუდამ ჩაის სმა უწევს. იგი ჩაისთვის გაწყობილ სუფრასთან ზის და წირვას აღასრულებს. თვითონ ავტორი ნაწარმოების შესახებ წერს: გიჟი მექუდე შეპყრობილია ძირითადი ცნებებით, რომლებიც მას გაქრობის საფრთხის წინაშე აყენებენ, როგორც უკიდურესნი. ესენი ხუთნი არიან: უფალო, დიდება, მრწამსი, წმიდაო, ტარიგი უფლისა. ხოლო სახელი ამ ხუთისა არის სახელი ვარდის, ანუ სიტყვა, რომლის მადლითაც ჭეშმარიტად გამოითქმის იმისი ბუნება, რაც თავისით აღმოცენდება. ამიტომაც არის, რომ წინამდებარე საგალობო ციკლი დეტექტივივით იკითხება [„გიჟი მექუდე“, ავტორის შესავალი სიტყვა] (ქარუმიძე. 1994: 56).

უნდა აღვნიშნოთ, რომ „გიჟი მექუდე“ ცნობილი იტალიური რომანის — „ვარდის სახელით“ — გავლენას განიცდის. პოსტმოდერნისტი უმბერტო ეკოს რომანი ღრმად ინტელექტუალურ ნაწარმოებად იქნა აღქმუ-

ლი და დღემდე პოპულარულია როგორც მკითხველებში, ისე სამეცნიერო წრეში, ამიტომაც ხშირად საუბრობენ იმ გავლენაზე, რომელიც მან იქონია პოსტმოდერნისტ მწერლებზე. დავით ზურაბიშვილსაც მიაჩნია, რომ ზურაბ ქარუმიძე ამ გავლენას ვერ ასცდა, თუმცა მისი პოპულარობა ვერ „გაიმეორა“, მკვლევარი ფიქრობს, რომ „გიჟი მეჭუდე“ გადატვირთულია ფილოსოფიურ-მუსიკალური რემინისცენცია-ალუზიებით ყველა ტიპის მკითხველისთვის არ არის განკუთვნილი. ზურაბ ქარუმიძის ერთ-ერთი ძირითადი ნაკლი სწორედ მკითხველის გაუთვალისწინებლობაა, როცა ავტორი თითქოს საკუთარ თავს ესაუბრება მხოლოდ მისთვის გასაგებ ენაზე (ზურაბიშვილი, 1994: 24).

„ღვინომუში ზღვა“ – ტექსტუალური თავისთავადობითაა მნიშვნელოვანი. ის ფილოსოფიურ-ალეგორიული პროზაა, მაგრამ, იმავდროულად, პოეტიკური რაციონალური რეფლექსიის ნიშნებსაც ატარებს; ზურაბ ქარუმიძე თავის მსოფლმხედველობრივ იმპერატივს ავრცელებს შემეცნების თეორიაზეც. რაც შეეხება ფონს, რომელიც აუცილებლად უნდა არსებობდეს ნაწარმოებში ისტორიული, სამიჯნურო, ეკლექტიკური და ა.შ., ამ შემთხვევაში, ვხვდებით ფილოსოფიურ სიბრტყეთა შორის მოქცეული აზროვნების ევოლუციას, რომელიც, თავის მხრივ, ცალკეულ შრეებს მოიცავს და განყენებული კვლევის საგანს წარმოადგენს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული ლიტერატურული კულტურა ისე განვითარდა, რომ ნაწილობრივ უარყო ძირითადი ევროპული კულტურის ელემენტი, რომელიც მის კარნავალურობას და პაროდირებას გულისხმობს, რამაც ევროპულ ლიტერატურას ასეთი სიმძლავრე მიანიჭა. მსგავსი ორიგინალურობით, ბგერითი მუსიკალობით, ფრაზის მელოდურ-ინტონაციურ წყობით, კომპოზიციით,

ჰარმონიით, რიტმით, ტემბრით და ღინამიკით გამოირჩევა ზურაბ ქარუმიძის რომანი. ფრაზების აზრობრივ განლაგებას მელოდურობა ახლავს კითხვისას. მისი ფრაზის ემოციური მდგომარეობა ჰარმონირებს ფაბულურ ექსცენტრიკასთან.

ზურაბ ქარუმიძე თავად აღნიშნავს რომანის არსს: „მთელი ცხოვრება კომპოზიტორებისა და ღირიჟორების მშურდა, კომპოზიტორ-ღირიჟორებისა ხომ საერთოდ... მაგრამ, მუსიკას მესამე კლასში დავანებე თავი – იმ გამებს და სვარჯიშოებს გავექეცი – და ჩემგან აბა რაღა კომპოზიტორი დადგებოდა... თუმცა ეს ფარული ლტოლვა მაინც ჩამრჩა და კიდევ დიდ ხანს მუშაობდა ჩემში: ლიტერატურული ტექსტის წერისას უფრო რაღაც შინაგან მელოდიას და აკორდულ წარმონაქმნებს მივლევდი, ვიდრე სიუჟეტსა და ამბის თხრობას. ასე დავწერე „ღვინომუქი ზღვა“, რომელიც უფრო „რომანი-სიმფონიაა,“ „რომანი-მუსიკალური-რაფსოდიაა“... ამ რომანის გამოქვეყნების შემდეგ (ზაზა შათირიშვილთან საუბარში) გავიაზრე, რომ იქ კიდევ ერთი პრინციპი მუშაობს: ტროპის, მეტაფორის ლიტერალიზაცია – გადატანით ნათქვამის „გაპირდაპირება.“ თანაც, რომანის მთავარი პერსონაჟი თავად წერაა, რომელსაც „ოპერის ფანტომი“ განასახიერებს... მოკლედ, ასეთი მუსიკალურ-მეტაფორული ზღვა გამოვიდა... მსგავს ექსპერიმენტს ზურაბ ქარუმიძისგან ნულარ ელოდებით, მორჩა! ეს ყოველივე ჩემი არასწორი ლიტერატურული აღზრდა-განათლების ბრალია – დონ კიხოტისა არ იყოს, მეც მავნე წიგნებმა ამირია ჭკუა-გონება: ჯონ დონი, ჯოისი, ჰაიდეგერი... დაებერდი და დავრწმუნდი, რომ ადამიანი ამბის მთხრობელი ცხოველია, ამბის მომსმენი ცხოველებით გარემოცული“ (ქარუმიძე. 2011). ზურაბ ქარუმიძე დასძენს ერთ მნიშვნელოვან თეზისს ლიტერატურული

არსისას, რასაც ერთგულად „იცავს“ ნაწარმოებებში და რაც ქართველ კრიტიკოსთა ნაწილს არ მოსწონს, რომ „ყველა ტექსტს რაღაც უსწრებს წინ, რის შემდეგ ეს „რაღაც“ მნიშვნელობას იძენს. აქ მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ იმას, რაც მას წინ უსწრებს, არამედ, რაც მის შემდეგ მოდის. სტრუქტურალისტური ლინგვისტიკის პრინციპის თანახმად, ყოველ ბგერას აქვს მნიშვნელობა იმდენად, რამდენადაც ამხელს მანკიერებებს.“

კონკრეტული გრძნობადობის გარეშე ვერ შექმნი ემოციურ ფონს. ყოველი ლიტერატურული ტექსტი თუ ხელოვნების ნიმუში ერთნაირად გასაგები და მისაღები ვერ იქნება „ჩვეულებრივი“ მკითხველისთვის და კაცობრიობის ინტელექტუალური ნაწილისთვის, ამიტომაც იწვევს კამათს ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება და შეფასებებიც მრავალგვარია, ფაქტი ერთია: ქართული რეალობისთვის აქამდე უჩვეულო ტექსტები მსოფლიოს და განსაკუთრებით ევროპული კულტურის ტექსტებს „ჰგავს“, ჩვეულებრივად არ იკითხება, ყველასთვის გასაგები არ არის.

„ღვინომუქ ზღვაში“ რეინკარნირებულია მწერლის ინტელექტუალური იმპერატივი, რომელიც სიურეალისტურ პოტენციალში იღებს სათავეს: „ხეღვა“, დანახვა“ აღარაფრის აღმნიშვნელი სიტყვებია. ვეღარ გაარკვევ, შენ უყურებ, თუ შენ გიყურებენ, იმიტომ, რომ ხატება-გამოსახულებანი მხოლოდ ერთმანეთს ხედავენ სიმულაციურ პერსპექტივაში, პანოპტიკურ სივრცეში, რომლითაც ადრე ტირანები სარგებლობდნენ. სხვაობა ხეღვის მედიუმსა და სახეღველს შორის აქ აღარ არსებობს. განუსხვავებლობა განუსხვავებელთა და ყოველივე განურჩეველ არს! და ყოველივეს სისუსტე ეძალება, თავბრუდამხვევი სისუსტე, რომელიც ეძალება, ვთქვათ, დამწყებ პედერასტს, რომელსაც მეორე, გამოცდილი ოღრაში აცდუნებს ტკბილადმოუბარი,

მოფათურე ხელებით და სიტყვით, სადღაც ბუდუარში ან კლოზეტში, ან სულაც ძველებურ სადარბაზოში - იქ ქინკლებით დაფარული ნათურა რომ ბჟუტავს ძაბვის ვარდნისას“ (ქარუმიძე, 2000).

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთხელ დასმულ კითხვას: „რატომ ვუწოდებ ამ რომანს რადიკალური ექსპერიმენტს? – მართებულად პასუხობს ზაზა შათირიშვილი: უპირველეს ყოვლისა, მისი პრინციპულად ანტინარატიული ტენდენციის გამო. ავტორი არ არის ორიენტირებული ამბის მოყოლაზე – მას აინტერესებს არა ისტორია, არამედ ის, თუ რა მოსდის ენას, როცა წერ. წერა – აი რომანის რეალური თემა და შინაარსი. ქარუმიძე იღებს იდიომას, ენის ამ გაქვავებულ შრეს, ჯერ აქცევს მას მეტაფორად, ანუ იმად, რაც იდიომა ოდესღაც იყო (ლინგვისტური „მითოლოგიის“ თანახმად) და ამის შემდეგ ის ამ მეტაფორას „ანარატივებს“, „ამბებს“. მაგალითად, „ხელწერა“, „ბედის წერა“ – გამოთქმები, რომლებიც სხვა არაფერია, თუ არა გაქვავებული მეტაფორები, რომლებსაც ჩვენ ყოველდღიურ მეტყველებაში ავტომატურად, ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშე ვიყენებთ – ქარუმიძის რომანში „იბრუნებენ“ ორაზროვნებას, იძენენ მეტაფორულ (საზოგადოდ, ტროპულ) განზომილებას, რომლის შემდეგაც ავტორი კიდევ ერთ ხერხს მიმართავს – ტროპს „აბუკვალურებს“, მატერიალურს ხდის – ხელი პერსონაჟი ხდება, „ხელწერა“ – ამბავი, ანუ ის, რასაც ავტორი გვიყვება. ზურაბ ქარუმიძე საპირისპირო გზით წავიდა, როცა უარი თქვა ამბავზე და ენის მიკროშრეებში დაიწყო მუშაობა – აქედან ღვინომუქი ზღვის ზეჭარბი „ფონეტიკურობა“, ბგერწერა, ალიტერაციები და პარონომაზიები, რაც ძირითადად პოეზიისათვისაა დამახასიათებელი (შათირიშვილი, 2010).

ნუგზარ მუზაშვილი კი ზურაბ ქარუმიძის მხატ-

ვრულ „ექსპერიმენტებს“ „არაჩვენებურ აზრს“ უწოდებს და მიაჩნია, რომ ზურაბ ქარუმიძეს ისეთ აბსურდულ-ფოიერვერკულ-ინტელექტუალურ-მუსიკალურ საბურველში აქვს გახვეული, შეიძლება თავად ეშმაკმაც მოიტეხოს კისერი. თუმც იმის დადგენა მაინც ხერხდება, რომ „ღვინომუქი ზღვის“ ეს არაჩვენებური აზრი გაწყობილია იმ ტერცეტის ზმაზე, რომელსაც ასრულებენ ილიას, აკაკისა და ქართვლის დედის მონუმენტები“ (მუზაშვილი. 2010).

მკვლევარს მოყავს ეპიზოდი ნაწარმოებიდან, სადაც ავტორმა ციტატებისგან შეკრული ტექსტი შემოგვთავაზა: „აღმართ-დაღმართ მივდიოდით ბედნიერი ერი, მზე შინა და მზე გარეთა, ვარდო ნანა, ჯვარი აქაურობას!

მცირე დიდი, ყველა ფლიდი, გულის ძგერით, სულის შფოთით,

ვიკითხავდით: “ჩემო ჭიამია, საით მიგიხარია?

გვარქვი ერთი, ჩვენი ბოლო სად არი?

მტვერწაყრილი, თავდახრილი, უზღუდონი, გზამრუდონი, აღმართ-დაღმართ მივდიოდით ნეტა რად,

თუ დაბლობზეც თავსა ვგრძნობდით ნეტარად?“ (ქარუმიძე. 2000: 182)

„უნდა ვაღიაროთ, რომ ფრიად კანონზომიერი, თუმცა კი მაინც რიტორიკული კითხვაა, რადგან აღმართ-დაღმართს ისე მივდევით, სერიოზულად არავის გაუაზრებია, ნამდვილად გვინდოდა თუ არა ჩვენს სანეტარო დაბლობს მოვწყვეტოდით. ასეა თუ ისე, მაინც მოვწყდით, რის გამოც ახლა მუხლმოყრილები ვასრულებთ ნაციონალური ჰიმნის ასეთ პროექტს: “თავისუფლება დღეს ჩვენი, სესხს ითხოვს ფრიად დიადსა...” (ქარუმიძე. 2000: 187). ხოლო მთელ ამ ვაივიშზე ფიქრისას, ქართვლის დედის ყოველთვის საამაყო მონუმენტში კოდირებული სიმბოლური შინაარსი ასე

იშიფრება: “ღვინო იმისათვის უნდა, რომ თავისი ლექვები დაათროს – მგლისანი. აი, ხმალი კი იმისათვის, რომ ამ ღვინით გაბიჟინებულ ლექვებს კასტრაცია ჩაუტაროს...” (ქარუმიძე. 2000: 181). რაც შეეხება უკვდავ ტრიადას – ენა, მამული, სარწმუნოება – ზურაბ ქარუმიძე მის ასეთ ლესბოსურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: “დედა-ენა, დედა-სამშობლო, დედა-ეკლესია, სამი ლამაზმანია, ერთმანეთში რომ მავლობენ და სხვა კაცი არა უნდათ რა...” (ქარუმიძე. 2000: 181). დიახ, ყველაფერი იღუპება, ბატონებო. ასე სცოდნია ქნარის საკუთარ ნებაზე მომარჯვებას. მაგრამ რატომაა, რომ თითოეულ ჩვენთაგანს უარესიც რომ გვიფიქრია, განგვიცდია და ალბათ ჩაგვიდენია კიდევ, ყოველივე ამის ხმამაღლა გაცხადება მაინც ძალზე მასონური მოვლენა გვგონია? გაიხსენეთ: ვინმე ანტი-ირუბაქ კონტრა-ირუბაქიძე კითხვაზე, ნეტა აკაკი წერეთელი თავის ლირიკაში ქალს გულისხმობდა თუ სამშობლოსო (ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეების მიერ კარგა ხნის წინ შემჩნეული პრობლემა), ასე პასუხობს: ალბათ არც ერთსა და არც მეორეს, არამედ დედას, რომელიც ამ ორს – ქალსაც და სამშობლოსაც – აერთიანებს. და კიდევ: კომკავშირის ხეივნის მშვენებას, ქართველის დედას, ცალ ხელში ღვინით სავსე თასი რომ უპყრია, მეორეში კი ხმალი მოუმარჯვებია” (ქარუმიძე. 2000: 181). თუმცა ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ნაწარმოები უფრო ფართო პოსტმოდერნისტულ ჭრილში უნდა განვიხილოთ, რადგანაც ავტორს აინტერესებს ის კარნავალიზაცია რომელშიც მოქცეულა სამყარო და დესტრუქციული გზით, პაროდირებით ცდილობს თითოეულ პოსტმოდერნისტულ შრეში ჩაგვახედოს. თავად ავტორიც აღნიშნავდა, რომ რაიმეს დანგრევა თვითმიზანი არ არის, დესტრუქცია კი არ არის, დეკონსტრუქციაა; დეკონსტრუქცია არის იერარქიული სისტემის ისეთი მორღვევა,

როდესაც დაშლის მომენტი შინაგან დინამიზმს იძენს. ტექსტის განხილვა უფრო განზოგადებულად შეიძლება, ერთი კონკრეტული მხარე ვერ შექმნის დასრულებულ სახეს: „ამ საქმის ქორეოგრაფიული მხარე მე ნაკლებად მაწუხებს, მაჯორდომო - იგი ვერ ამოწურავს სიკვდილის კარნავალიზირების არსს, რომელიც შემდგომში მდგომარეობს: მიძინებულ ლტოლვათა და წარმოდგენათა გაცოცხლება, გაშიშვლება და უკიდურესი გამძაფრება. აქ უკვე სულ სხვაგვარი ძალები იწყებენ მოქმედებას, მაჯორდომო, ვინემ უბრალო ფერხული, გინაც, ფარანდოლა. სიკვდილის კარნავალიზებაში ორი სრულიად განსხვავებული მექანიზმი ერთობა და მუშაობს - ცხადია, ჟამიანობის გამოცდილების ფონზე, ესენია: ზემოაღწერილი ლიბერალური ეროტიზმი და მეორე - სქოლასტიკა. ღიახ, სქოლასტიკა, რომელიც მოწიფული დანს მაკაბრის ხანაში უკვე ორ, სამ ათასწლეულს ითვლის და სცდება საკათედრო დებატების იწრობებს“ (ქარუმიძე, 2000).

ამდემად, ზურაბ ქარუმიძის სამწერლობო ორიგინალობა რამდენიმე ნიშანს მოიცავს: ა) პიროვნული ქვეცნობიერება, ინტუიტიური სამყარო, სწრაფვა განცდისკენ, არატრივიალური ცნობიერება და მისი ნაკადი; ბ) პიროვნული ცნობიერება, გრძნობადი სამყარო, ლინგვისტური მოდერნიზმი, პერსონაჟთა ფუნქციონალური „ნიღბები“ და მწერლის „ეგო“. ასე რომ, ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება პოსტმოდერნისტული პროზაა. მისი ტექსტები ძნელად საკითხავ ტრაქტატებს ჰგავს, ყველასთვის არაა განკუთვნილი. ზურაბ ქარუმიძე თავის ნოველა „BLOW-UP“-ში ამბობს: „სიუჟეტმა თავისი თავი კარგა ხანია ამოწურა. მას აღარც არქიტექტონიკური ფუნქცია გააჩნია და აღარც სხვა რამ რეალისტურ-მიმეტური დატვირთვა. ახლანდელი ავტორები სიუჟეტს თუ მიმართავენ - ისევ

და ისევ სიუჟეტურობის პაროდირების მიზნით; მხატვრულ ქსოვილს კი ხელოვნების სხვა დარგებიდან ნასესხები ფორმების მეშვეობით ამრთელევენ” (ქარუმიძე, 1998: 14).

პოსტმოდერნისტთა შემოქმედების განხილვისას ისინი ერთი, რომელიმე ქვეყნის, ერის მსოფლმხედველობრივ ჩარჩოში არ უნდა განვიხილოთ, პირიქით, როგორც დამოუკიდებელი ტექსტი განურჩევლად შინაარსისა, ამ თვალსაზრისით ზ. ქარუმიძეს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია პოსტმოდერნისტულ პროზაში, თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ახალი ყოველთვის არ ნიშნავს კარგს.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახაშ ვეროში, „ქ“ოპერეტა თუ მიუზიკლი? რეცენზია ზურაბ ქარუმიძის კრებულზე „OPERA“. „ალტერნეტივა“, №4, თბ. 1999. (ახაშ ვეროში (ანუ ებრაულად ძლიერი ადამიანი) ფილოსოფოს ბადრი შარვაძის ფსევდონიმია).

2. ზურაბიშვილი დ., „ერთი და იგივეს მარადიული შემობრუნება (რამდენიმე სიტყვა ზურაბ ქარუმიძის ლიტერატურული ოპუსის გამო)“. „ახალი დროება“, №1, 1994.

3. ლუსიენ ჟენერო: ახაშ ვეროშის რეცენზიაზე პასუხი ლუსიენ ჟენეროსაგან. ეს კი, თავად ზურაბ ქარუმიძის ფსევდონიმი გახლავთ]. „ალტერნეტივა“, №7, თბ. 1999

4. მუზაშვილი ნ., „მაქეს მკერდს მიღებული ქნარი როგორც მინდა“(!) <http://litsakhelebi.ge/index.php?page=14&lang=geo&author=173&composition=508>

5. ქარუმიძე, ზ., „OPERA“, მოთხრობები, თბ. 1998.

6. ქარუმიძე ზ., „გიჟი მექუდე“, მცირე მესა. „ახალი დროება“ №1, 1994წ

7. ზ. ქარუმიძე. ღვინომუქი ზღვა. რომანი. ამომცემლობა „აზრი“. 2000წ.

8. ქარუმიძე ზ., საუბრები ლიტერატურაზე. http://arili2.blogspot.com/2011/02/blog-post_21.html

9. შათირიშვილი ზ., ზურაბ ქარუმიძის ღვინომუქი ზღვა და აკა მორჩილაძის ტფ(თბ)ილისური დილოგია. http://lib.ge/body_text.php?8417

10. ჯანჯიბუხაშვილი მ., კულტუროლოგია, მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობები თბ. 2003.

**დროისა და სივრცის განუსაზღვრელობაში
მოქცეული ადამიანის გადაგვარებული
სულის „ანეპროზმა“
(ოთარ ჭილაძის რომანი „გოდორი“)**

ხშირად სვამენ კითხვას, რატომ გაპროზაულდა სამყარო, რატომ მოხდა ადამიანთა სულის სიცოცხლეშივე „გახრწნა“, გადაგვარება, არის თუ არა ეს დროის ცვლილების შედეგი, თუ გარდაუვალი რეალობა...

XX საუკუნის დასასრულის და XXI საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურაში ერთ-ერთ საუკეთესო ავტორად მიჩნეული და სიცოცხლეშივე კლასიკოსად აღიარებული უდიდესი მწერლის, ოთარ ჭილაძის კალამს ეკუთვნის გენიალური რომანი „გოდორი“, რომელიც 2002 წელს გამოქვეყნდა და ერთგვარად შემაჯამებელი ტექსტი აღმოჩნდა ავტორის შემოქმედებაში.

„გოდორი“ მწერლის უკანასკნელი რომანია, რომელიც შინაარსობრივად აგრძელებს და ასრულებს ოთარ ჭილაძის რომანების ხაზს, ის საქართველოს ისტორიის საკმოდ ადრეული პერიოდის შესახებ თხრობით იწყება და აფხაზეთის ომის ტრაგედიებით მთავრდება, მაგრამ ეს იმდენად დინამიურად ხდება, რომ მკითხველი უშუალოდ ერთვება მსვლელობაში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ოთარ ჭილაძის თითოეული რომანი ნამდვილი განძია, მაგრამ „გოდორი“ ყველასგან განსხვავდება უფრო თანამედროვე, რეალისტური ფაქტების თხრობით. მწერალი არ ღალატობს პრინციპებს და პერსონაჟების ფსიქოლოგიაზე, ფიქრებზე, წარმოსახვებზე, ზმანებებზე აგებს მთელ რომანს. რომანი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტექსტია ჩვენი ქვეყნის სულიერი და რეალური მდგომარეობისა, სადაც ადამიანები,

ქვეყნები, სამყარო სულიერად დაცემულ, ზნეობრივად განდგურებულ, მორალურად დაცარიელებულ ჩარჩოში, გოდორში მოქცეულან, ავტორი გრძნობს, რომ საჭირო და აუცილებელია პროტესტის გამოხატვა, მხოლოდ საზოგადოებრივ-ისტორიული ყოფიერების ცვლილებები, დარღვეული და მივიწყებული ზნეობრივი და მორალური პრინციპების განახლება მოითმანს შედეგს. „ანეკრიზმა გადაგვარებულ ადამიანთა სულისა“ ძირფესვიანად უნდა ამოიძირკოს, „კაშელი გვარი კი არა, სენია... ბოლშევიზმის გაჭუპრებული მატლი“... „აუცილებელია ყველამ, სრულიად საქართველომ, სასწრაფოდ მოიშალოს მუცელი... თუკი მართლა აპირებს გადარჩენას“ (ო. ჭილაძე; 2003, ა, 23.). ამ შემთხვევაში, კაშელი განზოგადებული სახეა გადაგვარებული ადამიანისა, რომელიც ყოველ დროს და ეპოქას ერგება. ხოლო თავად სახელწოდება – გოდორი, სიმბოლური სახეა და ჩაკეტილი სივრცის სიმბოლოდ აღიქმება, ამ თვალსაზრისით, სხვა დახშული სივრცეებიც გვხვდება, რომელთა გარღვევასაც ლამობენ ახალი თაობის წარმომადგენლები, ელიზბარისა და რაჟდენის შთამომავლები, რომლებმაც უნდა შეცვალონ მომავალი.

რომანს წამძღვარებული აქვს სტრიქონები მათეს სახარებიდან: „და აღდგენ შეილნი მამა-დედათა ზედა და მოჰკვლიდნენ მათ“ (მათე, 10,20); რასაც მწერალი აზოგადოებს და მიუთითებს, რომ დედ-მამა არა მხოლოდ მშობლები არიან, არამედ ამაში იგულისხმება დრო, ტრადიცია, წარსული, ზნეობა, რწმენა, სიცოცხლე და ის მნიშვნელოვანი ღირებულებები, რომელიც აყალიბებს თავისუფალ ადამიანს. რომანის ცენტრალური თემა მამისმკვლელობაა, ეს ყველაფერი გარკვეულწილად იმ ცოდვის აღზევებაზე მიუთითებს, რომელიც ჩვენს დროში რეალურად არსებობ-

და, მაგრამ იმედი მაინც არ ქრება. ავტორი აღნიშნავს, რომ „მამისა, როგორც გარკვეული ეპოქის, დროის შემაფერხებელი ფენომენის, ღვთისა და ადამიანობის უარმყოფელი სისტემის განადგურება, კაშელობის დასასრული, როგორც ისტორიული კანონზომიერება, ისეთივე ბუნებრივია, როგორც ფოთოლში ზაფხულის დასასრული“ (ჭილაძე 2003ა: 184).

რომანში ავტორს ეპიკური, მითოლოგიური, არქექტიპული, თუ რეალური სახეებით მივყავართ ზოგადსაკაცობრიობო საკითხებამდე, რომელშიც ეროვნული სატკივარი კონკრეტული პიროვნების დახასიათებამდე დადის და პირიქით. ორმაგი კოდირება, სიმულაცია, დეკონსტრუქცია, კარნავალიზაცია – ეს პოსტმოდერნისტული პრინციპები ერთმანეთს ავსებენ და ერთმანეთში გარდამავლობენ. ხოლო ნაწარმოების რეტროსპექციით დაწყება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხია პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში და იმის კომპენსაციად მოიაზრება, რისი მოყოლაც ავტორს შემდგომში დაავიწყდება და ამით ცდილობს დანაკლისის ანაზღაურებას. აღსანიშნავია, რომ რეტროსპექციას კიდევ ერთი ფუნქცია აქვს, იგი წარსულის მიმოხილვის საშუალებას გვაძლევს, სწორედ ამით აიხსნება ნაწარმოების პირველ ნაწილში აღწერილი მინიშნებული მოვლენები: გეორგიევსკის ტრაქტატი, საქართველოს ანექსია, გასაბჭოება, შიდაომი, აფხაზეთის ომი და ა.შ.

ოთარ ჭილაძემ მკითხველს ამოცნობის პოეტიკა შესთავაზა - სიმბოლო, პარაბოლა, მეტაფორა, უფრო ზუსტად კი კითხვა-პასუხის ოპოზიციის გადაწყვეტა. კითხვები მომწიფებულ ეროვნულ პრობლემებს ეხებოდა, პასუხები კი გზის ძიებას მათ გადასაწყვეტად, – სამართლიანად აღნიშნავს მ. ვაჭანტირაძე. (მანანა კვაჭანტირაძე, 2008;

პოსტრმოდერნიზმს ისტორიათან განსაკუთრებული დამოკიდებულება გააჩნია. იგი თანადროულობასთან ერთად, წინამორბედ მრავალდროულობას გულისხმობს. ერთ თავის ინტერვიუში ოთარ ჭილაძე ამბობს, „მწერლობა უფრო ძებნაა, ვიდრე მოლოდინი“... „ისტორიულ პროზამდე“ კი არ მივდი, არამედ თავიდანვე „ისტორიული პროზით“ დავიწყე... ისტორიული პროზის, ისევე როგორც საერთოდ ლიტერატურის, ყურადღება ადამიანისკენაა მიპყრობილი... მე ადამიანი მაინტერესებს დროისა და სივრცის უსასრულობაში, რამდენადაც არასოდეს არ ვიცი წინასწარ, როდის როგორ მოიქცევა იგი (ჭილაძე, 2009დ)

ავტორს რომანში ირონიზებული აწმყო აქვს ასახული, არცერთი ზედმეტი ფრაზა, მოქმედება, მხოლოდ ფაქტები. ერთ-ერთ ასეთ ფაქტს წარმოადგენს ისტორიული მოვლენა: XV საუკუნეში, 1459 წელს საქართველოში ჩამოვიდა რომის პაპის პიუს II-ის ელჩი ლუდოვიკო ბოლონიელი. მან ქართველ მეფე-მთავრებს იმ ანტიოსმალურ კოალიციაში მონაწილეობა შესთავაზა, რომლის შექმნასაც ცდილობდა რომის პაპი. ოთხი საუკუნის მერე, XX საუკუნის ბოლოს ლუდოვიკოს კვლავ ვხედავთ საქართველოში, ოღონდ საგიჟეთში, რომელიც ქვეყნის ერთგვარი მიკრომოდელს წარმოადგენს, მაგრამ ამ დროს საქართველოს უკვე ძველი დიდების ნასახიცი აღარ შერჩენია, ქართველი ბავშვები რუსულ-ქართულად თამაშობენ ჯარისკაცობანას. მუშლმა წალეკა მთელი ქვეყანა და ნაწარმოების ბოლოს ლუდოვიკო ბოლონიელს სხვა არაფერი დარჩენია, გარდა იმის თქმისა, რომ „გაქრა ქვეყანა, კეთილი, ზრდილი, გულუხვი და გულადი ხალხით დასახლებული... მაგრამ მე მაინც ვერ ვიჯერებ, რომ საქართველო არ არსებობს“

(ჭილაძე, 2003ა, 352)... მას საგიჟეთში ყოფნა ურჩევნია ამის დაჯერებას. ბოლოს ლუდოვიკო სათქმელს პათოსით, ამაღლებულად, ლექსის ფორმით ამბობს:

მივაგნო მართლა,

რისი მიგნებაც ასე მსურდა, ასე მეწადა....

საგნის დაკარგვა როდი ნიშნავს საგნის გაქრობას!

სამარადისოდ და უკვალოდ ის ქრება მხოლოდ,

რის დაკარგვასაც ვეგუებით... მაგრამ თუ ვი-

გრძნობთ,

რომ ჩვენს სიცოცხლეს უიმისოდ აზრი არა აქვს,

ისიც ბრუნდება, უფრო სწორად, კვლავ იბადება,

და ერთ დღეს, როგორც წყლიდან მიწა, ან რძიდან

ყველი,

პირველყოფილი ბრწყინვალეებით ამოიზრდება“

(ჭილაძე 2003ა: 326).

ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად გვევლინება მუშლი, რომელიც ყველგან არის, მთელი ჰაერი გაჯერებულია ამ დონდლო, მძიმე, წყლიანი მწერებით, რომელიც ყველგან ყრია, ყველგან ძვრება და მოგერიებას აზრი არც აქვს. ეს ფაქტი კიდევ უფრო ამძაფრებს და გაურკვეველს ხდის განვითარებულ მოვლენებს. მუშლი ერის დაცემულ ზნეობას მატერიალურად გამოხატავს. ცნობილი ხალხური ლექსის სტრიქონებს ანტონი ხშირად უკუღმა იმეორებს: „ილმუმ ასახუმ სრაგ ადოევზე“ – „მუშლი მუნასაო გარს ეხვეოდა“, ეს ზუსტად გამოხატავს ქვეყნის აბსურდულ მდგომარეობას. ყველაფერი გაუფასურებელია, მათ შორის სიტყვაც, რაც ქვეტექსტით ღვთის უარყოფას გულისხმობს.

სიუჟეტი ვითარდება კაშელების დინასტიის – „გოდრის კაცების“ – თითოეული წევრის ბიოგრაფიის პარა-

ლელურად, და მათი ცხოვრების მაგალითზე მკაფიოდ ჩანს ერის დაკნინების, დაჩაგვრის, გადაგვარების, და ბოლოს, თვითგამორკვევის, გამოღვიძების პერიოდები. დროის პირმშოა რაჟდენ კაშელი. მას უნდა დაედო სათავე ახალი მოდგმისთვის. ამ შემთხვევაში გოდრის კაცში კონკრეტულად რაჟდენ კაშელი კი არ უნდა ვიგულისხმოთ მხოლოდ, არამედ ის ბოროტი ძალები, რომლებიც ქვეყნის უსაფრთხოებას უქმნიდნენ საფრთხეს. გოდრის კაცს, არც იმ წუთას და არც ახლო მომავალში არავითარი საფრთხე არ ემუქრებოდა. „ჯერ თავად რუსეთს უნდა დამუქრებოდა საფრთხე, ანუ, ერთხელ კიდევ უნდა მოემკვდარუნებინათავი, სულელი მსოფლიოს გასაბრიყვებლად, რათა უფრო ძლიერი და შეუპოვარი აღმსდგარიყო „მკვდრეთით“. იქამდე, ერთმანეთს უნდა დარეოდნენ პარტიებად დაყოფილი, მაგრამ თანამოზიარე და თანამოსანგრე ფანატიკოსები და შინაომში გაერკვიათ, რომელი მათგანი მოახერხებდა ძველი, იმპერიული მიზნებისა და ზრახვების უკეთ შენიღბვასაც და შენიღბულის უკეთ აღსრულებასაც მომავალში... ქართველთა გადამრჩენელი ნოეც მაშინვე მოიმარჯვებდა შალაშინსა და ხელეჩოს, ვითომ, ახალი კილობნის შესაკოწიწებლად, სინამდვილეში კი, ისტორიის ჩაყვითლებულ ფოლიანტებზე საქართველოს დანატოვარი ნებისმიერი კვალის მოსაპოვებლად. პირველ რიგში, ილია ჭავჭავაძეს დაეძგერებოდა, მოჩნუბარი მამალივით, მე უფრო მეხერხება ჩონჩხის აწყობა და ყბადაღებული ბიბლიის მიხედვითაც, ქვეყანას ჯერ ნოე უნდა მოეველინოს და მერე ვნახოთ, დაგვჭირდება თუ არა საერთოდ ილია წინასწარმეტყველიო. ასე რომ, ყველაფერს აჯობებდა, დროულად ამოეყვანათ ბავშვი გოდრიდან ჭკუასუსტი მწყემსის მეზობლებს, (ჭილაძე, 2003ა, 21), – ვკითხულობთ ნაწარმოებში.

აღსანიშნავია ერთი მნიშვნელოვანი პასაჟი ნაწარმოებში, მწერლის დამოკიდებულება იმ რეალური მდგომარეობის მიმართ, რომელსაც ადგილი ჰქონდა საქართველოს ისტორიაში XX საუკუნის დასაწყისში. ოთარ ჭილაძის აზრით, იმ დროინდელ ხელისუფლებას „აბრუებდა ძალაუფლება, „კეისრობა“ და ვერ იაზრებდა, რომ „მიმდინარეობდა იმპერიის საუკუნოვანი ექსკრემენტის ექსტრემალური ექსპერტიზა“ (ჭილაძე, 2003ა; 21), ამ დროს სხვები, მათ შორის ილია და მისი გვარისანი, მისთვის „პატრიოტები არიან არარსებული ქვეყნისა“ (ჭილაძე 2003ა: 22), „სამშობლო დედის ძუძუი“ გაუგებარ სისულელედ მიაჩნია. პრემიერ-მინისტრი ჟორდანიას „ნათლად განუმარტავს ყველას, რატომ აღმერთებს გოეთეს და რატომ ემართება ალეგორიული კრუნჩხვები თავადი ჭავჭავაძის წიგნის დანახვაზე...“ (ჭილაძე, 2003ა; 24) და, როცა ორჯონიკიძემ თბილისის თავზე წითელი დროშა ააფრიალა, პარიზში გაიქცა, რადგანაც „დაგვიანებული პატრიოტიზმის გამომჟღავნება იქ ნაკლებად სახიფათო იქნებოდა“ (ჭილაძე 2003ა: 27). ამასობაში კი რკინის კომისარმა, სამწლიანი საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკად გადააკეთა განუსაზღვრელი ვადით და ამ სიბინძურეში მონაწილეობა მიაღებინა „ჯიბიდან გავარდნილ მაწანწალებს, ბაზრის თაღლითებს, სადგურის ჯიბგირებს, გენეტიკურ ლოთებსა და მკვლელებს“ (ჭილაძე 2003ა: 27). ამგვარი პრელუდია დასჭირდა მწერალს რათა მკითხველი მზად ყოფილიყო კაციჭამია ანტონთან შესახვედრად, რომელიც 1921 წელს, თებერვალში, თბილისის დაცემის დღეს, მეთერთმეტე არმიის მებრძოლებს, რაჟდენსა და კლავას შეეძინათ.

„გოდორში“ ირონიზებულია ეპოქა და ის სინამდვი-

ლე, რომელმაც საქართველოს მომავალზე იქონია გავლენა და საქართველოს „ღიად“ საბჭოთა რესპუბლიკად ჩამოყალიბებას დაუდო სათავე. ლიტერატურა ისტორიული ფაქტების დეტალური სიზუსტით გადმოცემას არ ისახავს მიზნად, თუმცა ოთარ ჭილაძის მიერ ირონიულად გადმოცემულმა ფაქტებმა კი უფრო მეტად გააშიშვლა რეალობა. რომანი მოგვითხრობს დამონებულ ქართველ ერზე, მის ფიზიკურსა და უმთავრესად მაინც სულიერ ტყვეობაზე. ერთი გვარის, კაშელების აღზევების მაგალითზე ის ხატავს ტოტალიტარული რეჟიმის ჩასახვის, აღმოცენების, ზრდისა და განვითარების პროცესს. მწერალი ქმნის ჩაკეტილი, დახშული სივრცის მოდელებს, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნიან ქართველის სახეცვლილ ბუნებაზე. ჩაკეტილი სივრცე გამორიცხავს თავისუფლებას, რწმენას, ამიტომაც ირევა ირგვლივ „მუმლი“.

ძალაუფლებისაკენ სწრაფვის პაროდირებული სახეა რაჟდენ კაშელი (გოდრიდან ამოსული რაჟდენის შვილი-შვილი), რომელიც საკუთარ ცოლზე, შვილზე, რძალზე ძალადობით საკუთარ აღზევებას „ზეიმობს“. ძალაუფლების წყურვილით არის შეპყრობილი მისი ცოლი ფეფე, რომელიც დედამთილის მკვლელებსაც არ ერიდება, რათა არ დათმოს ის რაც აქამდე მოუპოვებია. „ძალაუფლება ყველას უყვარს, თუმცა, ყველას როდი შეუძლია მისი ბოროტად გამოყენება, – ასკენის ავტორი, – ხოლო, თუკი ბოროტად ვერ გამოიყენებ, ერთი ჭკვიანი კაცისა არ იყოს, მაშინ, რად გინდა?! მაგრამ ამას რომ მიხვდე, ჯერ ძალაუფლება უნდა ჩაიგდო, როგორმე, ხელში... ადამიანი ძალაუფლების მაძიებელი ცხოველია“ (ჭილაძე, 2003ა, 67). რაჟდენს ეკუთვნიან სამივე: ფეფეც, ანტონიც, ლიზიკოც და არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს ტოტალიტარულ რეჟიმ-

ში იცხოვრებენ ისინი თუ დემოკრატიულში, სამივე მაინც რაჟღერის ძალაუფლების მსხვერპლნი არიან. ამ ყველაფრის აღმოჩენა და ლიბიკოს გაქცევა იყო სუსტი მცდელობა და წინააღმდეგობა მამათილის – ძალაუფლების მქონე პიროვნების – წინააღმდეგ. ლიბიკო უფრო ადრე დანებდა ბედს, ვიდრე მიხვდა თუ რა მოხდა სინამდვილეში. მან რამდენჯერმე დამარხა მამამთილი თავის ცნობიერებაში.

ისევ ფარფატა პეპელას სახე ჩნდება ჭილაძის რომანში, რომლებიც მის სხვა რომანებს ადრეც დასტრიალებდა. პეპელა თავისუფლებას უნდა გამოხატავდეს თითქოს, მაგრამ ავტორმა მას სხვა სახე მოუძებნა. რაჟღერ კაშელის შთამომავლობის ზრდა თითქოს ერთი დიდი წრეა, იცვლება დრო, გარემო, მაგრამ არ იცვლება გოდრის კაცის ცხოვრების გზა, რაჟღერს ანტონი მოსდევს, ანტონს – რაჟღერი, ისევ ანტონი და ეს ერთი დიდი წრე-ბრუნვა მხოლოდ ერთი ხაზის გაგრძელებაა, რომელსაც დასაწყისი გოდრიდან აქვს და გოდორშივე დასრულდება ალბათ, თუ არა რომელიმე ანტონის გამოფხიზლება, თუმცა, ვერც ანტონის მცდელობამ, გაეღწია ამ წრიდან, გამოიღო შედეგი: „მშიშარა“, „გაუბედავი“ ანტონი, როგორც მას ლიბიკო უწოდებდა, სულაც არ გავდა პეპელას, ზმანებაში თუ რეალობაში სცადა გაბრძოლება, მამისმკვლელის სახელს არ მოერიდა, არც ციხეს, თუმცა თვითონაც ვერ მიხვდა ცოლის გამო გააკეთა ეს ყველაფერი თუ იმ ცოდვისათვის, რომელიც გოდრიდან ამოსულ წინაპრებს ასე უხვად დაუგროვდათ. გაუბედავი მწერალის სახით ავტორმა თითქოს ხსნა მოუვლინა ანტონს, მაგრამ ამოდ, იგი უნებლიედ კაშელების უკანასკნელი წარმომადგენლის სიკვდილის მიზეზი ხდება.

ქვეყნის „გუშავი“, მწერალი, ელიზბარი ყველაფერს ხელადა, ყველაფერი ესმოდა, შინაგანად მზად იყო დაპირისპირებოდა რაჟდენს, მაგრამ გაუბედავი ბუნება ამის საშუალებას არ აძლევდა. თითქოს მიეცა შანსი, ხელი გაეწოდებინა, წუმპიდან ამოეყვანა ანტონი, თანატოლებთან ერთად სამშობლოსთვის ბრძოლაში ჩაება, თუმცა: „— თავისუფლებამდე ჯერ კიდევ შორია. მატლი კი გაჭურპრდა, მაგრამ ჭურპრიდან პეპელა ჯერ არ ამოფრენილა, იქნებ შენ ხარ ის პეპელა, ჰა?!“ (ჭილაძე, 2003, ა 278), — იმედიანი ხმით ეუბნება ელიზბარი ანტონს, მაგრამ სამშობლოსათვის ბრძოლაში, აფხაზეთის ომში, სანგრიდან ამოსული, პეპელასავით ხელგაშლილი ანტონი ალბათ არ ფიქრობდა, რომ მისთვის გამიზნული სნაიპერის ტყვია საბოლოოდ შთანთქავდა კაშელების მოდემას.

რომანის ცენტრში ორი ოჯახია, რომლებიც ინტელექტუალურ და ძალაუფლებრივ მხარეებს განასახიერებენ. ერთი მხრივ, მწერალი ელიზბარი თავისი მაღალი იდეალებით და მეორე მხრივ — რაჟდენ კაშელი თავისი თავგადასავლით. ორივე საქართველოს სახეა. ელიზბარის უკან ქართული მწერლობა, მისი კულტურა დგას, ის ერის სულიერი კულტურის მატარებელია, რაჟდენის უკან კი „ხელოვნურად“ გამოყვანილი წინაპრების თაობა, „გოდრის“ თაობაა. მწერალი ამ ორ ოჯახს დაანათესავებს, რათა სრულყოფილად წარმოაჩინოს ერის ღირსება-ნაკლოვანება. ელიზბარის, მწერლის ფიქრები, საუბრები, სამშობლოს მდგომარეობას ეხმიანება. მისი სამშობლო წარმოადგენს შარავზას, ათასი რჯულის ხალხი რომ ეტანება, მათ შორის, სამხედროები, პოეტები, დიპლომატები, ვაჭრები, ცნობისმოყვარენი, ფულისა და ხიფათის მაძიებლები მოგზაურები. და აქედანაც გააქვთ თავიანი გონებისა და სუ-

ლის შესაბამისად ლეგენდა, ჭორი, საქონელი. ერთ-ერთი ასეთი გახლავთ თბილისში განწყესებული საფრანგეთის კონსული შევალეი ჟაკ ფრანსუა გამბა, რომელიც თავის დღიურში იმ საქონელს აღნუსხავდა, რომლის გატანა დიდ მოგებას მისცემდა მასაც და მის ქვეყანასაც. მწერალი ამ დროისთვის საქართველოს მიიჩნევს მკვდრად, რომლის ქონებასაც კეთილსინდისიერად ინაწილებენ მტრებიცა და მოყვრებიც. კეთილად განწყობილი მოგზაურნი კი ამტკიცებდნენ, რომ „ქართველი ტომი უმშვენიერესი რამ იყო არა მარტო აღმოსავლეთში, არამედ მთელ ქვეყანაზეც“ (ჭილაძე 2003ა: 12). განაწყენებული ელიზბარი ცნობიერებაში ეკამათება ჟან ფრანსუა გამბას: „თქვენ, რუსეთს განუმარტეთ გაგრის ოლქის სტრატეგიული მნიშვნელობა და ამით სამუდამოდ გაწირეთ საქართველო, მოუსპეთ მკვდრეთით აღდგომის საშუალება“... „მე რუსებს კი არ განვუმარტე, საერთოდ განვმარტე, გნებავთ, განვმარტე იმათთვის, ვისაც ხელეწიფებოდათ გაგრის ოლქის ხელში ჩაგდება,“ – უკვირს ჟაკ ფრანსუა გამბას (ჭილაძე, 2003ა, 315).

„– საქართველო გაყიდულია!“ – ყვირის ელიზბარი, თუმცა ეს ვერ ცვლის მდგომარეობას და სნაიპერის შამხანა სამიზნეს პოულობს ანტონის სახით.

არ ილევა თანამედროვე „გრაფ გოტლიბ კურტ ჰენრიხ ფონ ტოტლებენის“ სახეები საქართველოს ისტორიაში, მებრძოლებს უჭირთ „მცოცავი ომის სტრატეგიასა და ტაქტიკაში გარკვევა... არცერთი ნაბიჯი წინ და ნახევარი ნაბიჯი უკან...“ ელიზბარი აკეთებს აღმოჩენას: „ეს სანგარია ჩვენი სამშობლო“... „ბოროტება და დიდი უბედურება შეუფერხებლად მოისწრაფვის ჩრდილოეთიდან“; სნაიპერი, კომკავშირელი გოგონა ფიქრობს, რომ კავკასია „სამო-

თხეა“ და ომის შემდეგ აუცილებლად ჩამოვა აფხაზეთში დასასვენებლად, რადგანაც ეს საკავშირო მნიშვნელობის სამოთხეა, ყველას ეკუთვნის“ (ჭილაძე, 2003ა, 320).

ელიზბარი „აწ უკვე გადაშენებული მწერლების იმ სახეობას ეკუთვნის, რომლისთვისაც პროფესია განაპირობებს ცხოვრების წესს და პირიქით“ (ჭილაძე 2003ა: 118). ყველაზე თავზარდამცემი მისთვის ეროვნული ღირებულებების გაუფასურებაა. მასა და მის შვილს (თაობებს) შორის უფსკრულია. შვილებს ჩაკეტილი, დახშული სივრცეების დაძლევაზე ესაუბრება, მაგრამ თავისი ცხოვრებით სხვა მაგალითს აჩვენებს. თუმცა აღსანიშნია, რომ მისი გავლენით გაუჩნდა ანტონს თავისუფლების წყურვილი. ელიზბარს არაერთხელ გაუვლის ფიქრი ემიგრაციაში წასვლისა, გაქცევისა, მაგრამ ამ ნაბიჯის გადასადგმელად გაბედულება არ ჰყოფნის, ამიტომაც მისი გაქცევა სიზმარში ტრანსფორმირდება სიმბოლოებად: საღდაც დასავლეთში, ხალხით სავსე მოედანზე იგი საშინელი ტახის სახით მოვლენილ რაჟდენს შეერკინება და დაამარცხებს. მაგრამ „კაშელი პიროვნება კი არა, სისტემაა, გნებათ ზღაპრული დევის თავი – რამდენჯერაც უნდა მოკვეთო, მაინც ამოვა, ზუსტად ისეთივე და თანაც ახალი“ (ჭილაძე 2003ა: 187). ელიზბარს სიზმარში ცოლი მიმართავს, როგორც ელიას. აქ მწერლის მინიშნებაა, მწერალი წინასწარმეტყველია, რომელიც ხედავს და განიცდის ერის გადაგვარების საფრთხეს. ამავე სიზმარში არის მინიშნება ანტონის „გაფრენაზე“ ცისკენ, რაც ცოდვის ტყვეობიდან თავდახსნასა და ხორციელ სიკვდილზე მიანიშნებს. რომანში კაშელების, იგივე გოდრის, იგივე დემონური დინასტიის დამარცხებაში ელიზბარს მიუძღვის ღომის წილი.

ცოდვის შვილია რაჟდენ კაშელი, გონებასუსტი

მწყემსისა და მისი მოღალატე ცოლის შვილი, რომელიც ძალაუნებურად გახდა მოწმე დედის მრუშობისა და მამის „გამოფხიზლებისა“, რომელმაც მოღალატე ცოლი მოკლა. პაროდირებულად არის აღწერილი დედობილისა და შვილობილის ურთიერთობა, როცა კესარიას ნაპატიებ-ნალოლიავეები რაჟდენ კაშელი გოდორში ვერ დაეჭია, განთავისუფლებისთანავე დედობილს ეცა და მეზობლებმა ძლივს გამოგლიჯეს ხელიდან თავსაფარმობრეცილი და საკინძეშემოფლეთილი კესარია.

თავისუფლება მოზღვავებული საზოგადოების, აღვი-რახსნილობის პაროდირებული სახეა მამამთილისა და რძ-ლის, რაჟდენისა და ლიზიკოს ურთიერთობა, ირეალური შვილი კი, რომელიც არც დაბადებულა, მაგრამ შეიძლე-ბოდა დაბადებულიყო: „ორი მამის შვილი, საერთო შვილი მამა-შვილისა? საკუთარი თავის მამაც და შვილიც, ერთი და იმავე დროს“... ამის შემხედვარე ოედიპოსიც კი უცო-დველი მიაჩნია ლიზიკოს. ხილული სამყაროს იმიტაცია, საგნებისა და სივრცის არსებობის შთაბეჭდილების შექმნა, ილუზია და ამ დროს ადამიანის ცნობიერებაში წარმო-ქმნილი დისკუსია, მსჯელობა, ეს არის ერთ-ერთი მნიშვნე-ლოვანი „სტილი“ რომანისა.

ეპოქამ მიიღო რაჟდენი და მთელი მისი შთამომავლობა. გარემოს შეცვლაც კი არ მოუხდა ავტორს, რათა რეალისტურად აღექვა მკითხველს გადმოცემული ამბავი: გასაბჭოებულ საქართველოში ჩამოყალიბებული გოდრის კაცების ცხოვრების განვლილი გზები და თავისუფლების პირისპირ აღმოჩენილი მისი ნაშიერის, გოდრიდან „ძა-ლად“ ამოვარდნილი ანტონის ცნობიერება.

მწერლის აზრით, სწორედ კაშელებმა დაასამარეს საქართველო, „უფროსმა კაშელმა ერთხელ და სამუდამ-

მოდ აიღო თბილისი“ (ჭილაძე 2003ა: 43). „კაშელობა არამარტო ყველაფრის ატანას, ყველაფრის ჩადენასაც გულისხმობს“ (ჭილაძე 2003ა: 57). რაჟდენმა 90-იან წლებში, ეროვნული მოძრაობის აღმავლობის ხანაში, უნივერსიტეტის ეზოში, მთელი ქვეყნის დასანახად დაწვა პარტიბლეთი და მოინათლა. „ამ ორი უწმინდესი აქტით, კრემაციითა და ნათლობით, საკუთარი ხელისუფლება განიმტკიცა მხოლოდ“. ახალი თაობის ორი სიმბოლური წარმომადგენელი, ანტონი და ლიზიკო რაჟდენის ტყვეები არიან და ამ ტყვეობიდან თავდაღწევისაკენ მიისწრაფვიან კიდევ. მაგალითად, ლიზიკო გადახტება მამამთილის მანქანიდან და უკანმოუხედავად გარბის გაუაზრებლად, მაგრამ მაყვლის ბუჩქებში გაიხლართება. „ლიზიკოცა და ანტონიც თავისებური ჰომუნკულუსები არიან, პირველები, პიონერები, ხელოვნურად, ლაბორატორიული მეთოდით შექმნილნი საბჭოელი ალქიმიკოსების მიერ, იდეოლოგიის წითელი კვერცხიდან გამოჩეკილნი, რასაკვირველია, არც მთლად პატიოსანი მიზნითა და განზრახვით, თუმცა, მიზანი და განზრახვა უკვე ყველასთვის ნათელია: მათ უნდა მოუვლინონ ქვეყანას ახალი სახეობა კაშელისა, წინაპარზე საშინელი და უშთამომავლო – ერთჯერადი ურჩხული – არა მარტო ქვეყნის ამომჭამი, არამედ საკუთარი თავისაც. ანტონი ძმაც იქნება და ბიძაც საკუთარი შვილისა, ლიზიკო – დაც და მამიდაც... მაგრამ აქამდე არ უნდა მივიდეს საქმე“ (ჭილაძე 2003ა: 201)

ცხოვრებას მწერალი წარმოაჩენს, როგორც გზაზე მიმავალ მარადიულ ჭრელ ძროხას: „მისთვის დრო არ არსებობს. ხამურაბისა და ასურბანიფალის ბოსლებშიც უცოხნია გულგამომპალი ჩალა, ტუტანხამონის ქელეხშიც დაუკლავთ. მისი ყვითელი, ქაფიანი ნერწყვითაა მორ-

წყული ევრაზიის, ამერიკის, აფრიკისა თუ ავსტრალიის თალუწვდენელი ველ-მინდვრები... მისი რძით გამოზრდილი თაობები, უკვე ათასნარ მინერალად გარდაქმნილნი, ფენა-ფენა წვანან დელამიწის წიაღში..." (ჭილაძე 2003ა: 151) აფხაზეთის ომის დროს, ეს ძროხა კვდება. ჯერ კიდევ სიყმაწვილეში მიხვდა ანტონი, „მისი სამშობლო კი არ მოკვდა, ნაადრევად და უდროოდ, არამედ მოკლეს და კვალის მოსასპობად, წიგნის შახტში ჩააგდეს. იქ გლია, ფსკერზე, დასახინრებული, მრავალგზის ნალალატევი და ყველასგან ერთნაირად განწირული“ (ჭილაძე 2003ა:163).

ოიდიპოსის სახე კვლავ ჩნდება ნაწარმოებში, ანტონის, მამისმკვლელის ხილვებში. დიდი ხნის მანძილზე ანტონი უსინათლოსავით, ვერაფერს ხედავდა, მისთვის სამშობლო შენიღბული იყო. ვერსად მიაკვლია ამ სამყაროს და მხოლოდ ქვიშხეთის მწერალთა სახლის თანამშრომლის, გიჟი ნიკოლოზას ბიბლიოთეკაში ნახა ხსნა. მისი ზმანება, ხილვები იმდენად რეალურია, რომ მკითხველს თანდათან ითრევს მორევში, მამისკვლის სცენაც ზმანების საბურველშია გახვეული, ანტონის ბოდვებითაა შეზავებული.

ავტორი-მთხრობელი შენიშნავს ანტონზე: „გვამის სუნშია გაზრდილი, ამ სუნითაა გაჟღენთილი ყველა მისი ფიქრი, სიზმარი თუ ოცნება... ეს სუნი არ აძლევდა ნებას, ისიც ჩვეულებრივი ბავშვი ყოფილიყო, ტოლამხანაგების მსგავსად, იმასაც არაფერი სცოდნოდა ქვეყნისა და მარტო იმაზე ეზრუნა, თუ როგორ ჩაეგდო ხელში ახალი კასეტა, ამერიკული სიგარეტი, გასაბერი კევი თუ წარწერიანი მაისური... ანუ, ყოფილიყო ის, რაც უნდა ყოფილიყო, რასაც სკოლა და ოჯახი მოითხოვდა მისგან მშობელზე უარესი და, როცა დრო მოუვიდოდა, შვილზე უკეთესი“

(ჭილაძე, 2003ა, 234). თავისივე არსებას ებრძოდა ანტონს, მაგრამ შეძლო აელო ხელში ცული და თავი გაუპო მამას, რითაც კაშელობა კი არ მოიშალა, ახლიდან იშვა.

ანტონი მამის მკვლევლობის (რეალურად თუ წარმოსახვით) შემდეგ მიხვდა, „თავისუფლება მონობას ართმევს, მონობა კი საშუალებას აძლევს, რამდენიც უნდა, იმდენი იოცნებოს თავისუფლებაზე“ (ჭილაძე, 2003ა, 171), მაგრამ ადამიანი არ უნდა შეეგუოს თავისუფლების დაკარგვას, ამიტომაც ლიზიკო, ერთ-ერთი „მამის მკვლელი“ პერსონაჟი, გვევლინება მხსნელის პოტენციური მომავლინებელად და ავტორმა ის გადაარჩინა, როგორც სამყაროს, იგივე ცხოვრების, მარადქალურობის პარადიგმა.

მწერლის აზრით, სწორედ ქალია სიცოცხლის საყრდენი: „ვიდრე ქალი მშობიარობს, სიცოცხლეს საფრთხე არ ემუქრება. ქალის წინაშე წყალბადის ბომბიც უძლურია“ (ჭილაძე 2003ბ, 86).

მითოლოგიური პარალელები უხვად არის ნაწარმოებში, ლიზიკომ, ცოლმა და რძალმა, თვითმკვლევლობის მცდელობის შემდეგ ანტიკური გმირის სიჯიუტით უნდა მოიგერიოს თავისიანების ყურადღება და თანაგრძნობა, ისე, როგორც ორესტემ ერინიები, მამამისი კი, მწერალი ელიზბარი, „მხცოვანი ოდისეკსი“, იძულებულია ომში წავიდეს. „მათი ოჯახი ნამდვილად სანიმუშოა, ყველანი მკაცრად იცავენ სისუფთავეს და უცხოს არავის აჭაჭანებენ ოჯახურ სექსში... მართლაც, როგორი ამბავია! ორი მამის შვილი, საერთო შვილი მამა-შვილისა? საკუთარი თავის მამაც და შვილიც, ერთსა და იმავე დროს. იდიპოსი ვინ მივდია!“ (ჭილაძე, 2003ა, 347). ვენებგადაჭრილი ლიზიკოს მონოლოგი: „აქ დავიბადე და აქვე გავვიჟღი“, – მწარე სიმართლედ გაისმის ნაწარმოებში.

როგორც ცნობილია, მთავარ როლს პოსტმოდერნი-სტულ ნაწარმოებში თამაშობს მითი. მითის გამოყენება არ ნიშნავს თანამედროვე ლიტერატურის მოღურ ტენდენციას, პირიქით, ეს მიუთითებს ტრადიციაზე, დავიწყებულ ტრადიციებთან მიბრუნებაზე. მითი ნაწარმოებს მატებს ფილოსოფიურ დონეს, ყველა დროისა და ხალხისთვის მისაღებს ხდის მას. პოსტმოდერნიზმში მითს აქვს დროის, ეპოქის, რეალობის გაერთიანების ფუნქცია. ის არის საშუალება რის მიხედვითაც მწერალი ადამიანთა ცნობიერებაში აბრუნებს წარსულს, მარადიულს. მრავალაზროვნება მითისა საუკეთესოდ ასახავს პოსტმოდერნიზმის არსს, რომელიც ქმნის ადამიანისა და სამყაროს ერთიანობას მთელი მისი სირთულებითა და წინააღმდეგობებით.

ოთარ ჭილაძე აღნიშნავდა, რომ „მთავარია, საზოგადოება იყოს მტკიცე და იოლად არ იცვლიდეს ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ აზრს მარადიულ ცნებებზე. საზოგადოება, რომელიც პატივს არ მიაგებს, ვთქვათ, ღირსეულ შემოქმედს და, თუნდაც, სახელმწიფო ინტერესებიდან გამომდინარე, ფარზე შესვამს მედროვეს, რასაკვირველია, ჯანსაღ საზოგადოებად ვერ ჩაითვლება... მე განსაკუთრებულად ჩემი, ქართველი ახალგაზრდა მეცოდება – უნიჭიერესი და უვიცი, არასწორი წარმოდგენებისა და ფუჭი ილუზიების ტყვე. შენ რომ არ გისმენს, არაფრად რომ აღარ გაგდებს, ეს კიდევ არაფერი, ამას შენც მონივლად და, რა თქმა უნდა, აპატიებ, მაგრამ შეიძლება მართლა გაგისკდეს გული, როცა საკუთარი თვალთ ხედავ, როგორ ბრმად ენდობა ნებისმიერ სულგაყიდულ, სინდისგარეცხილ მედროვეს, რომელიც აშკარად პირადი გამორჩენის მიზნით, ანდა კიდევ უარესი, სხვა, უფრო დიდი მედროვის ფარული მითითებების შესაბამისად, დაუნანებლად სვრის, ბილწავს,

ასახიჩრებს ირგვლივ ყველაფერს; აკნინებს, აბითურებს წმინდა ცნებებს; ეჭვის ქვეშ აყენებს საუკუნეობით დაღ-გენილსა და დაკანონებულს” (ჭილაძე, 2006გ, 89).

„გოდორი“ ერთი მხრივ იდეათა რომანია, მეორე მხრივ კი რომანი-საგა, - აღნიშნავს მალხაზ ხარბელია, - ვერავინ იტყვის, რომელი უფრო რთულია, ე.წ. „გოდორის კაცის“ პუბლიცისტური სახის ჩამოქნა, გამოკვეთა და რეალურ, თანამედროვე სიტუაციებთან მისი მისადაგება თუ მისთვის ზოგადსაკაცობრიო თუ ყველა დროისთვის გამოსადეგი პარადიგმის სტატუსის მინიჭება (ხარბელია, 2008).

მნიშვნელოვანია ნოეს კილობნის თემა ოთარ ჭილაძის რომანში, ცნობილია, რომ საერთოდ, რომანს ბიბლიურ „ნოეს კილობანს“ აღარებდა მწერალი, „რამდენადაც იმასაც სიცოცხლის, თუნდაც სიცოცხლის უმნიშვნელო ნაწილის გადასარჩენად აგებს მწერალი, იგივე ნოე, რომლის თავგამოღებისა და, ზოგჯერ, თავგანწირვის ფასად, ვინ იცის, რამდენი ადამიანური სახე, ხასიათი, რამდენი ბუნების სურათი, ხუროთმოძღვრების ძეგლი თუ ადამ-წესი გადარჩენია სამუდამო გაქრობას, დავიწყების გათოშილ ზვირთებს, მხოლოდ იმიტომ, რომანში, იმავე ნოეს კილობანში, ადგილი რომ მიუჩინა მათ მწერალმა, ანუ მიწიერმა განსახიერებამ ბიბლიური ნოესი, რამდენადაც მწერლის მოწოდებაც სიცოცხლის გადარჩენაა“ (ჭილაძე, 2003ბ; 66).

სამყარო, როგორც ქაოსი, მოიცავს ორმაგ განზომილებას: დრო-სივრცულ კონტინიუმს, ერთგვარ განფენილობას, სადაც გმირებს შორის ურთიერთობა და ამ ურთიერთობის დროში განვითარება კონდენსირდება. ეს განსაკუთრებულად არის ასახული ოთარ ჭილაძის რომანებში, რომლებიც ერთ ტექსტში იტყვენ მთელ სამყაროს. რომანი „გოდორი“ ფაქტებისგან შექმნილი ტექსტია, სადაც

მწერალს აინტერესებს ადამიანი დროისა და სივრცის უსასრულობაში, ასევე „მარადიულობა ვნებებისა, გრძნობებისა, მისწრაფებებისა“ (ჭილაძე 2003ბ: 257) და სწორედ ამას წარმოაჩენდა თავის შემოქმედებაში. ოთარ ჭილაძეს საქართველო წარმოუდგებოდა „მარადიული ბრძოლის ველად“ (ჭილაძე 2003ბ: 262). აღსანიშნავია, რომ რომანის მთავარი თავისებურება მწერლის დამოკიდებულებაა დროის მიმართ, აქ დრო გაჩერებულია. მან მაშინ შეწყვიტა მდინარება, როდესაც საქართველო, როგორც ერთიანი ქვეყანა, მოკვდა. ამიტომაც, XV საუკუნეში რომის პაპისგან საგანგებო მისიით გამოგზავნილ ელჩს ლუდოვიკო ბოლონიელს საქართველოდ წოდებული ქვეყანა არ დახვდა. დროის გაქრობამ სივრცე დააჭაობა და რომანში სწორედ ეს ჭაობია აღწერილი, სადაც სიმბოლურად ხდება გოდრის დინასტიის აღზევება და დაცემა.

პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში პიროვნება მარგინალობითაც ხასიათდება, ის თითქოს გზასაყარზე იმყოფება სხვადასხვა სივრცის, დროის, ეპოქის, მან არ იცის საით წავიდეს, რა იწამოს, სად იპოვოს თავშესაფარი, ანტონის მეტამორფოზა და განვლილი ცხოვრების გზა ამის ნათელი მაგალითია. ის თითქოს არის საგანი ცხოვრებისეული კრიზისისა, რაც მის შინაგან სულიერ და მორალურ მდგომარეობაზე აისახება. როგორც წესი, პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში ადამიანები ყველაფერს მტკივნეულად, არაორდინალურად აღიქვამენ, მათ ფსიქიკაზე აისახება არამარტო მათი ოჯახის, ქვეყნის, არამედ მთელი ეპოქის, სამყაროს ქაოსური მდგომარეობა. ისინი ისეთები არ არიან, როგორც ყველა. ადამიანის კონცეფცია პოსტმოდერნიზმში გამოირჩევა გარკვეული სკეპტიციზმით და ირონიით, მთავარი გმირი შეპყრობილია აბსურდულ

ქვეყნაში უიმედობით. გაუცხოება აძლევს საშუალებას მწერალს გვიჩვენოს საოცარი ხედვა უცნაური ადამიანისა ასევე გაურკვეველ და უცნაურ სამყაროში, სწორედ ამ გაურკვეველმა ასოციაციებმა უნდა მიიზიდოს მკითხველი და აავსოს სურვილით გაერკვეს და გაიგოს ამ გონებრივი „ქაოსის“ არსი. ეს ყოველივე წარმოადგენს პოსტმოდერნისტულ თამაშს მკითხველთან. რადგანაც მხატვრული სამყარო პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებში ქაოსის სახით ჩნდება, ამიტომაც ადამიანი ხდება მარიონეტი მისთვის გაუგებარი ძალებისა, დამოუკიდებლად იმისა რეალურია თუ ირეალური ეს ძალები. ადამიანი იძულებულია ამ „ბრძოლაში“ გაიმარჯვოს ქაოსზე და აბსურდზე. რა თქმა უნდა, აქ „გამარჯვებას“ პირობითად ვამბობთ.

„გოდორში“ მოქცეულია არა მხოლოდ ჩვენი ხალხი, ქვეყანა, არამედ მთელი სამყარო, რომელიც ერთგვარ ჩიხში მომწყვდეულა, – აღნიშნავს ცისანა გენძეხაძე, – ო. ჭილაძე გამოსავალს საზოგადოებრივ-ისტორიული ყოფიერების რადიკალურ ცვლილებებში, დარღვეული და მივიწყებული ზნეობრივი და მორალური პრინციპების განახლებაში ხედავს. მწერლის დისკურსი მიმართულია იქითკენ, რომ ყველაფერს თავისი სახელი დაერქვას. „აწ“ და „მერე“, „აწ“ და „აქ“, „ჩვენ“ და „ისინი“, „მერე“ და „იქ“ კოსმოლოგიური მოდელი უნდა აღსდგეს“ (გენძეხაძე, 2004; 5-23.).

„გოდორში“ შინაგანი მონოლოგი უკიდურესად გაფართოებულია და ასოციაციური ხილვების გადმოსაცემი საშუალებაა. რომანში მოქმედების მეტი ნაწილი პერსონაჟების ცნობიერებაში მიმდინარეობს, ზოგჯერ ავტორი ერთი და იმავე მოქმედების რამდენიმე ვარიაციას ქმნის. მოქმედება თითქოს ორ განზომილებაში – წარმოსახვითსა

და რეალურში ვითარდება, მაგრამ ზღვარი სინამდვილესა და პირობითს შორის, ფაქტობრივად, წაშლილია. ნაწარმოებში ასახულია ასოციაციური ხილვები, რომელიც ზოგჯერ სიზმარსაც კი უერთდება, ამიტომაც ძნელია მოინიშნო ადგილი, სად დამთავრდა ავტორის ტექსტი და დაიწყო პერსონაჟის საუბარი. მთავარი აქ არის მწერლის სივრცედროითი „თამაში“. აქვეა პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ორმაგი კიდირების შემცველი სიმბოლოები – ჭუპრი, პეპელა, მუმლი.

როგორც ზ. კიკვიძე აღნიშნავს, შინაგანი მონოლოგი დაიწყო რამდენიმე ვარიანტად, კერძოდ: ავტორის, პერსონაჟისა და მათი გამაერთიანებელი, ცალკე სახეობის ტექსტად, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველებას, მაგრამ ამავე დროს თვისებრივად ახლებურია. ეს ფაქტი აჩენს ქართული პოსტმოდერნიზმის მესამე მახასიათებელ ნიშანს – სიუჟეტისა და პერსონაჟის იდენტიფიკაციას. მთელი მასალა თავს იყრის პერსონაჟის მონოლოგში და სიუჟეტიც რამდენადმე აიგება იმის მიხედვით, თუ რომელი ასოციაციური ხატი გამსჭვალავს მოქმედი გმირის ცნობიერებას. ასეთ ნაწარმოებებში ცენტრი არ არსებობს, არსებობს მხოლოდ ფუნქცია, ერთგვარი არა-ადგილი, რომელშიც უსასრულოდ თამაშდება ნიშანთა ჩანაცვლება და შენაცვლება. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ შინაგანი მონოლოგი ქართული პოსტმოდერნისტული პროზის ძალიან მნიშვნელოვანი, თვისებრივად ახალი ელემენტია, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ დეკონსტრუირებული კომპოზიციის საყრდენი ღერძი (კიკვიძე. 2009: 327).

ამრიგად, რომანში გადმოცემული ამბებს რეალურად ადგილი ჰქონდა ჩვენს ქვეყანაში XX საუკუნის ბო-

ლო ათწლეული და XXI საუკუნის დამდეგს. მწერალმა – მეტაფორით, ზმანებებით, მითით, ზღაპრით, ლეგენდით, დიალოგებით, შინაგანი მონოლოგებით, ცნობიერების ნაკადის მოხმობით და ა. შ. ძირითად საკითხამდე მიგვიყვანა: „წრეში მოქცეულმა დრომ და სივრცემ“ უნდა გადალახონ საზღვარი და ქვეყნად თავისუფლებამ, სიმშვიდემ, ზნეკეთილობამ დაისადგუროს. ცნობიერების ნაკადი თუ გიჟის მონოლოგები მთელს რომანს გამსჭვალავს. რომანი შემლილობით იწყება და მისით სრულდება და მკითხველი იმდენად ეხვევა ბურუსში, რომ სააზროვნო სივრცეს მნიშვნელოვანი აზრებით კვებავს და დასკვნები სათანადოდ გამოაქვს. ცხოვრება პარადოქსებისგან, უცნაურობებისგან შედგება. აქ ინდივიდის ფსიქიკა, ქვეცნობიერი, პარადოქსული, პიკანტური სიტუაციები, მოტივები ერთმანეთშია გადახლართული; და რადგანაც ლიტერატურული ესთეტიკის წარმომჩენ ნიშნად იქცა ინდივიდის ყველაზე უფრო იდუმალი, შენიღბული შინაგანი თვისების მოხელთება, მწერალი პერსონაჟების მეშვეობითვე იწყებს მოვლენათა კვანძის გახსნას, „გარედან შიგნით შეღწევას“.

ბამოყენებულ ლიტერატურა:

1. კიკვიძე ზ., შინაგანი მონოლოგი, როგორც პოსტ-მოდერნიზმის დეკონსტრუქციის მახასიათებელი, ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, ნაწილი I, თბ. 2009

2. კვაჭანტირაძე მ., „განგაშის რომანები“. „ლიტერატურული პალიტრა“, №4(43), 2008.

3. გენძეხაძე მ., „ლიტერატურული მერიდიანები“. თბ., 2004.

4. ა: ჭილაძე თ., „გოდორი“; თბ. 2003.

5. ბ: ჭილაძე თ., ბედნიერი ტანჯული (ესე, პუბლიცისტიკა, ინტერვიუ); თბ. 2003.

6. გ: ჭილაძე თ., მედროვეები და დრო, “მნათობი”, №1, 2006.

7. დ: ჭილაძე თ., საერთო პასუხი ჟურნალ „ვოპროსი ლიტერატურის“ ანკეტაზე. <http://burusi.wordpress.com/2009/10/03/otarchiladze-13>

8. ხარბელია მ., მუმლის ბურუსი. http://arili2.blogspot.com/2008/10/blog-post_2807.html

სურნელით აღმზული საწყარო

(პატრიკ ზიუსკინდის რომანის – „სუნამო, ამბავი ერთი მკვლელისა“ – პოსტმოდერნისტული ტენდენციები)

ლიტერატურა ის სივრცე-მოდელია, რომელშიც ხშირად „გაკრთება“ ისეთი განსაკუთრებული ტექსტები, რომლებიც მკითხველის ყურადღებას ერთნაირად იპყრობენ, არამარტო იმ ქვეყანაში სადაც ისინი იქმნებიან, არამედ მთელ სამყაროში და ამას მარტო „ახალი დროების“ რეკლამებსა და საჯარო განხილვებს ვერ დავაბრალებთ. ყურადღება არც გერმანელი მწერლის პატრიკ ზიუსკინდის შემოქმედებას მოკლებია, მაგრამ მისი „სუნამოს“ ეკრანიზაციის შემდეგ, „ხმაური“ სამეცნიერო წრეებს გასცდა. „მკითხველი გაოგნებულია, გასაოცარი ჩანაფიქრია“, – ეს სიტყვები გერმანელი მწერლის, პატრიკ ზიუსკინდის რომანის – „სუნამო, ამბავი ერთი მკვლელისა“ – მისამართით გამოქვეყნდა „Le Figaro“ –ს ფურცლებზე.

რომანი იწყება როგორც ისტორიული დოკუმენტი და მთავრდება როგორც მეტაფიზიკური მისტერია. აქ ისტორია მწერლისთვის იქცევა იდეებისა და სურვილების ექოკამერად. ზიუსკინდი ერთგვარად მისსავე გმირს, ჟან-ბატისტ გრენუის ჰგავს, რომელიც მთელი ცხოვრება განუწყვეტლივ „ყნოსავს“, რათა ცხოვრების ყველა დეტალი შეისწავლოს და კაცობრიობის ისტორიაში საუკეთესო ეგზემპლარი ყოვლისშემძლე ადამიანი აღწეროს.

როგორც ანდრო ბუაჩიძე აღნიშნავს: „პატრიკ ზიუსკინდს შეეძლო დაეწერა ტრაქტატი სუნებზე და სუნამოებზე, ან პირველად მასალაზე, რომლითაც ესა თუ ის სურნელი მზადდება. შესაძლებელია თავიდან მწერალს

სწორედ ყნოსვითი შეგრძნებების ფენომენი აინტერესებდა და ამით დაედო კიდეც დასაბამი მის საკმაოდ კრიტიკულ ნაწარმოებს. ძიუსკინდი ალბათ ფიქრობდა, რომ „სცენის წარმავალი სამყარო“ მძლავრად ზემოქმედებდა დროში და სივრცეში ადამიანებზე და არა მხოლოდ მათ ინდივიდუალურ ქმედითუნარიანობას განსაზღვრავდა, არამედ სოციალურ ძვრებსაც იწვევდა... ზიუსკინდმა ყნოსვით აღქმული სამყაროს იდეა ერთ პიროვნებაში გაასაგნა. მხატვრულ-ლიტერატურული პირობითობაც დროით შემოისაზღვრა და მარკიზ დე სადის ეპოქაში შეგვიძღვა. ნაწარმოებში რეალურ-ფაქტობრივი რეალიებიც არის და პირობითიც. ეს ორი კომპონენტია გაერთიანებული გრენუის სახეშიც“ (ბუაჩიძე. 2008).

პატრიკ ზიუსკინდი 1949 წელს დაიბადა გერმანიაში, ქ. ამბახში. 1968-1974 წლებში მიუნხენის უნივერსიტეტში ისტორიას სწავლობდა, მუშაობდა ფირმა „სიმენსის“ საპატენტო განყოფილებაში, დენს-ბარში „პინგ-პონგის“ მწვრთნელად. პირველი ლიტერატურული წარმატება პატრიკს ერთტრაქტიანმა მონოლოგმა, „კონტრაბასმა“ მოუტანა (1980 წ.). მიუნხენის თეატრში გამართული პრემიერის შემდეგ, პიესა ევროპაში გასაოცარი პოპულარობით სარგებლობდა. მუშაობდა ტელევიზიაში (სერიალი „მონაკოსაფრანგეთი“ და „კირროიალი“). 1985 წელს გამოსცა რომანი „სუნამო“, რომელმაც ზიუსკინდს მსოფლიო აღიარება მოუტანა. აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნისტი მწერლები მხატვრული გამომსახველობისა და აღქმის გარკვეულ საშუალებებს ანიჭებენ უპირატესობას, სწორედ ამანაც განაპირობა პატრიკ ზიუსკინდის მსოფლო აღიარება. რომანი სამყაროს გამთლიანებული ხატის პოსტმოდერნისტულ აღქმაზეა ორიენტირებული და ამიტომაც

მიიღო იგი არა მარტო გერმანელმა მკითხველმა, არამედ ზოგადად ყველამ.

„სუნამო. ამბავი ერთი მკვლელისა“ ცდება რომანის რომელიმე კონკრეტულ ტიპს, იგი პოსტმოდერნისტული ტექსტია, რომელიც წინასწარ დადგენილი წესების მიხედვით არ არის აგებული. მასში არსებული დრო ნაკლებადაა რეალობაში, აწმყოში, ისტორიაში, რომანის ყოფა — კულტურის სინთეზია, კულტურის შემეცნება. ჟანრობრივად „სუნამო“ არც თანამედროვე დეტექტიური ჟანრის ჩარჩოში ჯდება და არც განმანათლებლურ ისტორიულ-აღმზრდელობით საზღვრებში, იგი უფრო იგავირომანია, რომელშიც ერთად არის თავმოყრილი პოსტმოდერნისტულად მრავალპლანიანი, დეტექტიურ-ისტორიული ინტერტექსტუალურობა და მის ნარატივებში იკითხება „სამყაროს რომანტიზაციის“ მრავალწახნაგოვანი ქვეტექსტები, სადაც მთავარია სუნისა და სურნელის სიმბოლური დატვირთვა და, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ინტერტექსტუალობისა და მრავალი კოდების თამაშის მიუხედავად, თხრობა სადა, ტრადიციული სტილით მიმდინარეობს, რითაც ზიუსკინდმა შეძლო განეხორციელებინა მწერლობაში პოსტმოდერნისტული პროექტის მთავარი ტენდენცია — მოხსნა ოპოზიცია მასობრივ და ელიტარულ მწერლობას შორის.

„სუნამოში“ ტექსტებს შორის დიალოგი შეფარულია, ჩანს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ზოგადი ტენდენციები: „ირონია“, „ამბივალენტურობა“, „კარნავალობა“, „მე-ს დაკარგვა“, „დეკანონიზაცია“, კოდებით „თამაში“. ნაწარმოები ორიენტირებულია თვითირონიაზე, ორმაგი კოდირებითა და სიმბოლიკით, პოსტმოდერნისტულად მიღწეული ტექსტი აღიქმება,

როგორც არაერთგვაროვანი, ერთმანეთში შეჭრილი და დაუმთავრებელი მრავალი კოდის ირონიული ურთიერთ-შერწყმა.

მეთვრამეტე საუკუნეში, საფრანგეთში ცხოვრობდა კაცი, გენიალური და საზიზღარი, ჟან-ბატისტ გრენუი. მიუხედავად იმისა, რომ მისი სახელი სხვა გენიოსი ურჩხულების ფონზე: დე სადი, სენ-ჟიუსტი, ფუკე, ბონაპარტი და სხვები, დავიწყებასაა მიცემული, ამ ცნობილ ხალხს ქედმაღლობით, კაცთმოძულეობით, უზნეობით, მოკლედ, უღმერთობით არ ჩამოუვარდებოდა. მიზეზი ის იყო, რომ მისი გენია და ფენომენალური პატივმოყვარეობა იმ სფეროთი შემოიფარგლებოდა, რომელიც ისტორიაში კვალს არ ტოვებს - სუნების წარმავალი სამყაროთი (ზიუსკინდი. 2006: 3). სურნელებათა სამყარო ჟან-ბატისტ გრენუის სამყაროა.

ჟან-ბატისტ გრენუის დაბადება ისეთივე სიმყრალით და სისაზიზღრით არის გაჟღენთილი, როგორც მისი დაბადების ადგილი „უმანკოთა სასაფლაო“; ადგილი, სადაც რეაას წელს ყოველდღე ათეულობით გვამს მოასვენებდნენ და ერთიმეორეს მიყოლებით, გვერდიგვერდ, ერთმანეთზე მარხავდნენ. იგი აყროლებული ბაზრის ჩაბინძურებულ ადგილას დაიბადა სრულიად უსუნო (აღამიანი სუნის გარეშე). ის თევზებით მოვაჭრე ქალს ეყოლა თევზის გამოსაწელი მაგიდის ქვეშ. აქაც ირონიულ ჩანართთან გვაქვს საქმე, რადგანაც „წესიერ“ გათხოვებაზე მეოცნებე დედა სიამოვნებით მოიშორებდა, როგორც ეს არაერთხელ გაუკეთებია, მას, მაგრამ ფაქტზე „დაიჭირეს“ და მკვლელობის მცდელობაში ეჭვმიტანილი სიკვდილით დასაჯეს, ხოლო გრენუი ჯერ ბავშვების მოყვარე ძიძას და ჩვეულებრივ ჩვილზე და ოჯახზე მეოცნებე მღვდელს გა-

დასცეს, თუმცა ისინი მალევე განთავისუფლდნენ „ჩვილის სუნის არმქონე“ ბავშვისგან, ყნოსვადაქვეითებულმა და სიყვარულის განცდას მოკლებულმა ძიძამ – ქალბატონმა გადარიმ გამოზარდა გრენუი და ტირან მეტყავეს მიჰყიდა შეგირდად, ვისგანაც ბიჭი პარიზის განთქმული მენელსაცხებლესთან – ბალდინთან მოხვდა, დაეუფლა სუნამოს შექმნის ხელოვნებას და გაემგზავრა პარიზიდან გრაცში, სადაც თავისი უკანასკნელი მკვლელობა ჩაიდინა.

მისთვის სამყაროს შეცნობის მთავარ იარაღს, ბუნებაში არსებული მრავალფეროვანი სურნელი წარმოადგენდა. ბავშვობაში მხოლოდ იმ საგნების სახელებს იმახსოვრებდა რომლებსაც სუნი ჰქონდა. აბსტრაქტული მცნებები, რომლებსაც სუნი არ აქვთ, სრულიად გაუგებარი და უსარგებლო იყო მისთვის. გავიდა დრო გრენუიმ თავისი გენიალური შესაძლებლობების მქონე ცხვირით და საზიზღარი მკვლელობებით იმდენი მოახერხა რომ სიყვარულისა და ვნების გამოძწვევი სუნამო შექმნა. მან ეს შეძლო მოკლული უმანკო ქალწულების სხეულიდან აღებული სუნის შეერთების შედეგად. სიმყრალე და სისაზიზღრე მრავლად გვხვდება რომანში, მძაფრი შეგრძნებები იმდენად იჭრება მკითხველში, რომ შეიძლება რეალურად დაინახოთ, სად ვცხოვრობთ, რა წრეში და არა აქვს მნიშვნელობა, ეს პარიზში, მეთვრამეტე საუკუნეში ხდებოდა თუ სადმე სხვაგან, სხვა დროს. შეიძლება ჩვენს რეალობაშიც იყოს ვინმე გრენუი, არაჩვეულებრივი, გენიალური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი, რომელიც სრულყოფილების მიღწევას ცდილობს.

რომანი ოთხ ნაწილად იყოფა. „სუნამო“ პოსტმოდერნული რომანია და მისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალობით გამოირჩევა. ერთი შეხედვით მარტივი

სიუჟეტის მიღმა, მრავალი მინიშნება იმალება. რომანი ერთი წაკითვისთანავე ახდენს მკითხველზე ზეგავლენას. ვისზეა სინამდვილეში რომანი, მკვლელზე? როგორც ამას რომანის ქვესათაური გვეუბნება, თუ ეს უბრალოდ თვალისახვევა, ალეგორიაა... ვინაა სინამდვილეში გრენუი, პარფიუმერი, არაჩვეულებრივი ყნოსვით თუ უფრო მეტი?

ზიუსკინდი აღნიშნავს, რომ „ის თავიდანვე ურჩხული იყო“ (ზიუსკინდი. 2006: 27), „გენიალური ურჩხული“, მაგრამ ამავე დროს ხაზს უსვამს გრენუის არარაობას, მისი ურჩხულობის მოუხელთებლობას. გრენუი ადამიანური შემოქმედებითი სამყაროსა და ბუნების – შეგრძნებებს შორისაა, იგი ირონიულად ირაციონალური და ზემორალურია. რომანის სათაურის მეორე ნაწილი – „ერთი მკვლელის ამბავი“ – აშკარად პაროდიაა, გრენუის კარიერამ მსხვერპლი მოითხოვა და ავტორიც ტრაგიკომიკურად ხატავს ადამიანურ სამყაროში მიმალულ შეუმჩნეველ მარადიულ ბნელ ნიჭს, რომელიც დროის შესაბამისად ნიღბებს იცვლის და ხან მკვლელად, ხან პატივმოყვარედ, სიძულვილად ყალიბდება.

ობოლ ჟან-ბატისტ გრენუილს სხეულის სუნის არქონა საზოგადოებისგან გარიყულ მარტოსულად აქცევს. თავად მას კი მოსვენებას არ აძლევენ ყნოსვითი შეგრძნებები. გრენუილს შეუძლია დაშალოს უმარტივესი სუნი მის შემადგენელ ელემენტებად. ბავშვობისა და ახალგაზრდობისას გრენუილმა შეინარჩუნა სიცოცხლე მხოლოდ ძლიერი ინსტინქტის წყალობით და გადაწყვიტა, ყოველთვის ემოქმედა აბსოლუტური ბოროტების პრინციპის საფუძველზე. თავდაპირველად გმირი ჰკლავს ქალიშვილს, რომლის ნაზი სურნელი მას მოსვენებას არ აძლევს. ამ გზით ის ართმევს ადამიანს „მის არომატულ სულს“. მკვ-

ლელობა ამძაფრებს გრენუილის უკეთურ ვნებებს, მაგრამ მომდევნო მკვლელობის დაგეგმვამდე ის შევირდად უღგება პარიზელ პარფიუმერს და იგონებს აქამდე არარსებულ სუნამოებს. შემდეგ გრენუილი შვიდი წლით უჩინარდება

ის თავს აფარებს უკაცრიელ, უსუნო ადგილს, სადაც მისი პირადი ძალა არაჩვეულებრივად იზრდება. ცივილიზებულ სამყაროში დაბრუნებისას გმირი აგრძელებს თავის ფატალურ კარიერას, ჰკლავს რამდენიმე ქალიშვილს, გამოსწოვს მათ სურნელს და ტოვებს უსუნო გვამებს.

მარადისობაში, რომელსაც გრენუილი ჭვრეტს, დრო მეორდება ან მთლიანად ქრება, მან არ იცის, ემთხვეოდა თუ არა „ახლა“ - „ახლას“ და „აქ“ - „აქ“-ს, და ეს იყო რიუ დე მარე, პარიზი, 1753 წლის სექტემბერი. გრენუინელ-ნელა დაეწაფა ფატალურ სურნელს, წითელთმიანი გოგონას სურნელს. მან „ყნოსვითი წარმოსახვის“ წყალობით მკაფიოდ დაინახა გოგონა და მოინდომა მისი სურნელის დასაკუთრება.

რაც შეეხება გრენუის „ფორმირებას“ გამოქვამულში, სადაც მან ველური ცხოველივით შვიდი წელი გაატარა, ერთხელ შეიგრძნო საკუთარი სულის სიმყრალე და ამიტომაც გადაწყვიტა საკუთარი თავისთვის ადამიანის სუნი შეექმნა, რათა რიგით ადამიანს დამსგავსებოდა. ახალგაზრდა გოგონების სერიული მკვლელობით და მათი სურნელიდან ღვთაებრივი სუნამოს შექმნით საზოგადოება მონუსხა და იმის მაგივრად, რომ მისთვის სასიკვდილო განაჩენი გამოეტანათ, თითოეული მათგანი ცდილობდა შეხებოდა, როგორც ღვთაებრივ, ზეადამიანურ არსებას. სასჯელისაგან გათავისუფლებულმა გრენუიმ ღამით კვლავ პარიზს მიაღწია და მაწანწალების, მკვლელების ბრბოს წინაშე მთლიანად გადაისხა უჩვეულო სუნამო, რომ-

ლის სურნელის ზემოქმედებით მაწანწალები არნახულ ექსტაზს მიეცნენ, მისცვივდნენ გრენუის, ოცდაათ ნაწილად დაგლიჯეს და შეჭამეს. სინდისის ქენჯნის მაგივრად კი, კმაყოფილება იგრძნეს. სიმბოლურია, გრენუის ბრწყინვალეობამ ისევე მიიზიდა ბრბო, როგორც ოცდათმა ვერცხლმა იუდა, რაც ნაწარმოებში პოსტმოდერნისტულ ქვეტექსტად იკითხება. მაღამ გაიარის ოცნება საკუთარ სასაფლაოზე და საზოგადო სასაფლაოზე დამარხვის შიშიც ირონიზებულია. სასაფლაო, აყროლებული გვამებით სავსე ურიკა, აყროლებული პარიზული ქუჩები, მეფის რეჟიმი და ამავე დროს რევოლუციის ასევე აყროლებული სუნი თავისებური პოსტმოდერნისტული მინიშნებაა რომანის ხასიათზე.

რომანში განმანათლებლობის იმიტირებასთან ერთად, ირონიულადაა შერწყმული ამავე ეპოქისთვის დამახასიათებელი აღმზრდელობითი და თანამედროვე დეტექტივის ელემენტები. პოსტმოდერნისტ მწერალს რომც ჰქონდეს გარკვეული დემონსტრაციული პოზიცია დაკავებული, ამის გამოხატვა იმდენად მეორადი იქნება, რომ მის მიღმა მხოლოდ „თამაში“ წაიკითხება, — აღნიშნავს ზატონსკი (Затонский. 1996: 9).

გრენუისთვის სამყარო სურნელთან ასოცირდება, მის აღქმას მხოლოდ სუნის მიხედვით ახერხებს. სუნის, როგორც ადამიანის ერთ-ერთი გრძნობითი ორგანოს შესახებ საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს უმბერტო ეკო: სუნი „კულტურის სპეციფიკურ კოდად აღიქმება, ხოლო თავად სიმბოლური სტრუქტურა, თავის ამბივალენტურობით — სურნელითა და სიმყრალით, მიმართულია იმაზე, რომ ყოველი კერძო მოვლენა „ჩაძირულ“ იქნას ყოფიერების პირველსაწყისთა სტიქიაში და ამ გზით შექმნას სამყაროს

მთლიანი ხატი. რადგან ხელოვნება ცდილობს მოუძებნოს ჩვენს კრიზისს გამართლება და ის წარმოსახვაში პოულობს სამყაროს გამოსახულებებს, რაც თითქოს გნოსეოლოგიურ მეტაფორად ვლინდება. თანამედროვე ხელოვნება უარყოფს სქემებს, რომლებმაც ტრადიციულ ფსიქოლოგია-სა და ხელოვნებაში ისე გაიდგეს ფესვი, რომ ბუნებრივად გვეჩვენება, თუმცა, ის არ ცვლის განვლილი კულტურის ღირებულებას და მისწრაფებებს (ЖКО.1976: 23-26).

პატრიკ ზიუსკინდი რომანში ნაწილობრივ თავადაც აკეთებს ჟან ბატისტ გრენუის „შიზოანალიზს“, როცა იგი მას მეთვრამეტე საუკუნის „მონსტრებს“ ადარებს და სურნელთა მეფეს „საზოგადოებრივი ველის“ მამოძრავებელ ძალად წარმოადგენს, რომლის ღვთაებრივი სურნელით ანგაჟირებული ბიურგერული ოჯახები და საზოგადოების წარმომადგენლები სახალხო ორგიას აწყობენ. მაგრამ ამ ფაქტს თვითონ საზოგადოების ყოფა უწყობს ხელს თავისი „სიმყრალით“. გავიხსენოთ გვატარისა და დელეზის შიზოანალიზის პროცესი: „შიზოანალიზი აჩვენებს საზოგადოების კონიუნქტურობასა და ანგაჟირების ხელოვნებას, რომელშიც პირველადი თანამედროვე სოციალური ველია, სადაც თავისუფლად მოძრაობს კაპიტანი. მისი აზრია, სამყაროს გარდაქმნასა და ევოლუციისაკენ სწრაფვა, ინცესტის ტრივიალური შეცვა“ (Deleuze. Guattari. 1974. 67).

სურნელით „შენიღბული“ გრენუი კარნავალში რთავს მთელ საზოგადოებას, ეიფორიასა და ორგიაში ახვევს მას და ამ უკანასკნელისთვის იმ სიტუაციაში უკვე აღარ არსებობს საკუთარი ნამდვილი ცხოვრება, აღარ არსებობს არაფერი იმ ექსტაზის გარდა. ასეთ კარნავალურ ყოფას გრენუი თავისი მსვლელობის პერიოდში პერიოდულად ახორციელებს რომანის ფინალის ჩათვლით, რაშიც

მას სურნელის შექმნის მომაჯადოებელი უნარი ეხმარება. სურნელთა გადაცემის მუსიკალური მოდელი თავიდანვე წინა პლანზე იწევს რომანში, როცა ბავშვი-გრენუის ტალანტზე ზუსკინდის მიერ მინიშნება კეთდება, რომ მისი ეს ზეჭვეშმარიტი საოცარი უნარი ყველაზე კარგად სწორედ მუსიკალურ სამყაროში იქნებოდა გამოყენებული. „მართლაც, ყველაზე უფრო ზუსტი მისი მუსიკალურ ეუნდერკინდთან შედარება იქნებოდა, რომელმაც მელოდიიდან და ჰარმონიიდან აიტაცა ცალკეულ ბევრათა ანბანი, და ახლა თვითონ ქმნის სრულიად ახალ მელოდიასა და ჰარმონიას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ სურნელთა ანბანი, ბევრით ანბანთან შედარებით, ბევრად მაშტაბური და მრავალფეროვანია“ (ზიუსკინდი. 2006: 49). ზუსკინდი გრენუის ისეთ კარნავალურ, ცვალებად სახეს ქმნის, რომლის რეალური აღქმა შეუძლებელი და შეუმჩნეველი გახდებოდა საზოგადოებისათვის, მაგრამ რაც მიმალულია „გულის-გულში“, რასაც თავად სქესის შეგრძნება არ გააჩნია და ერთნაირად ითრევს ყველას ვნებების თამაშში, საკარნავალო თვითდავიწყების თამაშში.

საბოლოოდ მწერალი პოსტმოდერნისტული გამომსახველობით ბუნებრივად უკან აბრუნებს გრენუის ბრბოში, სადაც მისი გაბრწყინება ხდება, მან მთლიანად გადაისხა მომაჯადოებელი სუნამო და საკუთარი ნებით მივიდა დასასრულამდე, მაგრამ აქ უარესი რამ მოხდა, გაქრა გრენუი ერთი და ბოროტება გადანაწილდა ბრბოში, თან 30 ნაწილად, როგორც 30 ვერცხლად. გრენუი სახე გამომსახველობის კოდთა იმიტაციაა. მრავალი ამბივალენტური კოდის მიუხედავად, ავტორის ირონიულ-კრიტიკული დამოკიდებულება აშკარაა. ფინალი – ორფეოსის მითისა და ახალი აღთქმის ინტერტექსტუალობით არის

გამორჩეული.

მისი სხეულის ნაწილებად გაბნევა იმიტაციაა, რომელიც რომანის დასაწყისისა და დასასრულის გამართიანებელ პასაჟად გვევლინება. ეპოქის სიმყრალის ფონზე დაბადებული ჟან ბატისტის ჩამოყალიბება სისხლიანი კვლით დაიწყო, მისი „აღზრდით“ გაგრძელდა „სიყვარულ დაქვეითებულ“ მაღამ გაიართან, უბირ მეტყვევსთან „პარიზის ცნობილ მენელსაცხებლე მაქინატორ ბალდინთან და მთაში შვიდწლიანი „განდეგილობით“, შემდეგ ოსტატთა ქალაქ გრაცში „დახელოვნებით“ და ბოლოს, პარიზის მაწანწალათა შორის სიკვდილით დასრულდა.

გრენუი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ცდილობდა შეუმჩნეველი ყოფილიყო და მიზნისთვის ისე მიეღწია, ანუ ოცნებობდა სურნელით დაეპყრო მისთვის ადამიანის მოდგმა და დეკაცია გამხდარიყო. თუ ნაპოლეონის სახელი რევოლუციასთან, ძალაუფლებასთან ასოცირდება, გრენუიმ თავისი შემოქმედებით ადამიანის სულის ბნელი ნაწილის დაპყრობა მოინდომა, „იგი მარადიული ტკიპაა“, რომელიც ვნებებს ბადებს, შეუმჩნეველია — მაგრამ ხან დიქტატორად, ხან მძევლად, პატიმოყვარედ, სიძულვილად გვევლინება. ხელოვანის ნატურის ფორმირება და თანდათან დეგრადაცია მთავარი ქვეტექსტია ზიუსკინდის რომანისთვის „სუნამო“, ორმაგად კოდირებული და პაროდირებულია გრენუის შემოქმედებითი მისწრაფების დაგვირგვინება, სიკვდილზე წასვლით, მისი დანაწევრებით.

მნიშვნელოვანია ისტორიული პასაჟები, როგორც პიტერ აკროიდი აღნიშნავს, პატრიკ ზიუსკინდის ქმნილება არ წარმოადგენს მარტოოდენ ისტორიული აქსესუარებით გაჯერებულ ნაწარმოებს. ესაა მედიტაცია სიკვდილის, ვნებებისა და გახრწნილების შესახებ. წიგნის ამოსავალი

იდეა მარტივია: გრენუილი ენათესავება დრაკულას, მოხეტიალე მეღმოტს (მე-19 ს. მწერლობის ამ შეჩვენებულ სულს) და გოთიკური ლიტერატურის სხვა პერსონაჟებს. ამასთან, ზიუსკინდის დახვეწილი, მაგრამ მაღალფარდოვანი პროზა გვაგონებს ოსკარ უაილდის ყველაზე შთამბეჭვდავ ნაწარმოებებს. კერძოდ, „სურნელი“ უჩვეულოდ წააგავს „დორიან გრეის პორტრეტს“ (აკროიდი).

ნაწარმოებში საფრანგეთის ქალაქების ფონზე მომპელიეს, გრასის, ორლეანის, საზოგადოდ სასაფლაოების, ღარიბი მონასტრების, ბავშვთა სახლების, მოხუცთა უპატრონო თავშესაფრების სურათები კინომატოგრაფიული კადრებივით მისდევს ერთმანეთს, ხოლო უჩვეულო რაკურსით წარმოდგენილ მარადიულ პარიზის სახეში, რომელიც ყარს სენ-ჟერმენის, სორბონას, სენ-დევის კვარტლების, მონმარტის ბაზრით, ფეირვერკებით, სუნამოთი და ტყავის მოღური აქსესუარებით, პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტუალობით იკითხება ამ გარემოს ერთობლივი ფსიქიკა, ყოველდღიური ყოფის სიმყრალე სასახლის კარის თუ რევოლუციური „ეპოქის სული“ და უსიყვარულოდ გაჩენილ, ვნებებით გამობრძმედილ და ძალაუფლების ინსტიტუტებით ნასაზრდოებ გრენუის სახეში პერსოფიცირდება. მართალია, ნაწარმოებში კონკრეტულად მოთხრობილი არ არის იმ ეპოქის საფრანგეთის რევოლუციურ მოვლენაზე, მაგრამ რევოლუციის სენი კოდირებულია XVIII ს-ის „ურჩხულთა“ სახით. აღსანიშნავია, უცნაური და შარლატანი მარკიზის სახე, რომელმაც გრენუი გამოქვაბულიდან დაბრუნების შემდეგ შეიფარა. აქ მწერალი პაროდულად წარმოგვიდგენს აღორძინებისა და განმანათლებლობის მიზანმიმართულ სწრაფვას პროგრესისაკენ. რომანის დასაწყისშივე ჩანს მინიშნება და მარკიზს ავტორი გან-

მანათლებლობის რეკოლუციონერებთან და სახელმწიფო მოღვაწეებთან – ნაპოლეონთან, ფუშესთან, სენ ჟოუსტთან ერთად მოიხსენიებს და მათთან აიგივებს გრენიუს „მოღვაწეობით“: „მას ჟან-ბატისტ გრენუი ერქვა და თუ ეს სახელი დავიწყებულია, გენიალურ ურჩხულთა სახელებისაგან განსხვავებით, დაახლოებით როგორიცაა დე სადი, სენ ჟუსტი, ფუშე, ბონაპარტე და ა. შ. ნამდვილად არა იმიტომ, რომ თითქოს გრენუი წყვედიადის სახელგანთქმულ ნაშეიერებს ტოლს უდებდა ქედმაღლობაში, ადამიანთა სიძულვილში, გარყვნილობაში, მოკლედ – უღმერთობაში, არამედ იმის გამო, რომ მისი გენიალურობა და მისი განსაკუთრებული პატივმოყვარეობა იმ სამყაროთი შემოიფარგლებოდა, რომელიც ისტორიაში კვალს არ ტოვებს, – სურნელთა აორთქლებადო საუფლოთი“ (ზიუსკინდი. 2006: 69).

როგორც ნ. კაკაბაძე აღნიშნავს, რომანში XVIII საუკუნის საფრანგეთის ფონზე, ავტორისეული რეალობის მძაფრი და ირონიული შეგრძნებაა გამოკვეთილი რომანის მთავარი გმირის – ჟან ბატისტ გრენუის სახეში, თავისთავად განმანათლებლობის, თანამედროვეობის და ზოგადად ყოფის ამბივალენტურად ირონიული შეგრძნება – ძველისადმი და თანამედროვეობებისადმი. ზოგადად, პაროდულ მეთოდს მიმართავს თითქმის ყველა დასავლეთელი მწერალი, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისტორიულ მასალას ამუსავებს. თანამედროვე შემოქმედების ისტორია თვითმიზნურად, თავისთავად არ აინტერესებთ, ისტორიულ საბურველში ყოველთვის თანადროულობის უმწვავესი პრობლემებია გახვეული. ისტორიული მასალა, რომელიც დეფორმაციისა და მოდიფიცირებას განიცდის, თანამედროვე ლიტერატურაში მთლიანად პაროდირების მიზნებს ექვემდებარება. ახლა აღარ იწერება ისტორიული

რომანები, რომლებშიც მიზნადაა დასახული განვლილი ეპოქების სურნელის, ზნე-ჩვეულებების, ერთი სიტყვით, ეპოქის კოლორიტის აღდგენა (კაკაბაძე. 1988: 103-104).

მწერალი ექსპრესიულად აღწერს თვრამეტი საუკუნის განმავლობაში თუ როგორ ხვდებოდა საავადმყოფოს ჰოტელ-დიუას გვამები თბრილში, რომელიც რევოლუციის შედეგად ამოივსო, დაიხურა და მონმარტის კატაკომბში მილიონობით ძვალი და თავის ქალა ჩაიმარხა, რომლის ზევიდან მონმარტის ბაზრობის მოედანი გაიმართა, სადაც 1738 წლის 17 ივნისს დაიბადა სწორედ ჟან-ბატისტ გრენუი. ამ ეპიზოდში, ტექსტში შიგნით დიალოგი იმართება ისტორიულ მოვლენებს შორის – რევოლუციის შედეგად მეფის, საუკუნეების სიმყრალის დახურვის და ამ საფუძველზე ახალი, ყოფითი სიმყრალის წარმოშობის პაროდული, საკარნავალო დისკურსის შექმნით.

ამრიგად, რომანს მწერალი ირონიაზე და პაროდიაზე აგებს, გრენუი თავისი არაჩვეულებრივი შემოქმედებით უნარით „სურნელთა შემოქმედი უნდა გამხდარიყო. ყველა დროსი საუკეთესო მენელსაცხებლე“ (ზიუსკინდი. 54.), მას უნდა განეხორციელებინა რევოლუცია სურნელთა სამყაროში, რამაც ქალწულთა სახით მსხვერპლი მოითხოვა და საბოლოოდ ერთ-ერთ მკვლელად, „ტიპიურ რევოლუციურ ურჩხულად“, ემშაკად ჩამოყალიბდა. საკუთარი სუნის არქონა გრენუის საკუთარი „მე“-ს არქონაზე მიანიშნებს, მისი „ზეკაცად“, „გენიალურ გრენუად“ ჩამოყალიბება, ქალწულთა აღზევების მცდელობის პაროდირებული სახეა. თავისი სიკვდილითაც კი ცოდვის კვალი დატოვა გრენუიმ, მან მონუსხული საზოგადოება საკუთარ თავზე შურისძიებისაგან „გაანთავისუფლა“ და ამით შესაძლოა თავისი ერთ-ერთი ოცნება – ადამიანებში გაბატონებუ-

ლიყო – აიხდინა კიდევ. მას მოკლულ ქალწულთა სურ-
ნელის ნაზავით – ხელოვნების სასწაულებრივი ნიმუშით
– სურდა დაეპყრო და ემართა კაცობრიობა, რომელიც მას
საოცრად სძულდა.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

1. აკროიდი პ., სურნელით გატანჯული მკვლეელი.
http://lib.ge/body_text.php?193

2. ბუაჩიძე ა., გენიალური პარფიუმერი. www.arili2.blogspot.com/2008/04/blog-post_08.html

3. კაკაბაძე ნ., თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). თბ., 1988.

4. ზიუსკინდი პ., „სუნამო, ამბავი ერთი მკვლელისა“. თბ. 2006.

5. Затовский. Постмодернизм в историческом интерьере. Вопросы литературы. М.1996, №3, с.9

6. Эко У. Открытость произведения искусства. Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики. წბ. переводов и рефератов. В 2ч. 1976, ч. 2. с. 23-26.

7. Deleuze G. Guattari F. Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie. Frankfurt. Suhrkamp. 1974.

The Postmodernism at the Turn of the Eras

(Peculiarities of the Prose at the Turn of XX-XXI Centuries)

World develops fast, accordingly changes writing, art, architecture and on this part especially manifold turned out to be end of XX and beginning of XXI century, so called “globalization” epoch, which “demands” from the humanity a unity of the world and the universe and Georgia should “become” a part of this unity; though this process has a second part too - in the conditions of “globalization” takes place formation of the world view and consciousness different from the national one, that is why the first determining indication of tradition, idealism turned out to be disruption-fracture of the romanticism. How much acceptable and comprehensible became all this for the Georgian reality? How did the Georgian readers accept the changes? - is still to be ascertained. It is a fact that has come epoch of mass-culture, clichés, parody, masks and game and the Georgian society, this way or that, has fearlessly kept abreast with it.

Georgian post soviet literary world today is fragmented, even so, that it is difficult to recognize “genuine” poetic or prosaic works, also a real poet and a writer. Such event is not spread only in us; here is talk about global phenomena, on which many experts in literature, critics or philosophers

have been indicating for a long time. In such conditions, of course, is impossible to talk about the united literary law, school, where takes place analyzing of this law. Field of literary disciplines existed until 70-s of XX century finished. We have to deal with new phenomena, comprehension of which is enough difficult, but easy to place in one “sphere” and to name it a post-modernism.

Why did the world become prosaic in the end of XX century? We consider that writing created in this period differs from before existed and after created texts. We believe that after the modernism was created a certain vacuum and filling of this cultural-informational vacuum, gathering of new literary works and separation of the newly kept abreast tendencies is a significant issue in the history of the Georgian literature. Main distinctive factor of determination of the new tendencies is media, which impacts a strong influence on the society. History is also in close relation with literature as there has not been an event in the Georgian history, which did not give impetus to a writer to create a text in which would be expressed everything, or, on the contrary, out of reality creator found “relief” in interpretation of myths, general expansion of the specific event. Creator should be adequate of his time and text created by him - even by the form and linguistic standpoint should contact the modernity. Thus, if we review the newest history of our country we will surely hear its echo in modern Georgian

literature. Today's prose hasn't escaped from the real-time expression, fixing of the real-time. Isn't TCHILADZE'S "Basket" a striking example of this, where the writer really gives a society? With more documentary precision describes events NAIRA GELASHVILI in the novel "First two circles and all others", which is one of the large texts in which the writer talks about social shifts occurred in modernity and L. BUGHADZE'S "Last Bell" gives teenager world etc.

Writing is a sense game, - say experts in literature and as post-modernism is considered to be a rush of time, its appearing and consolidation in literature should not be surprising. "Uniformity" of the social development in the world, such "ground" of development existing in literature of the end of XX century and beginning of XXI century is not accidental. If an individual lost its unique face and form of resembling led to absurd and loss of value, why should not his body divide into 30 parts and dissolve in the space (like character GRENOUILLE of PATRICK SUSKIND'S novel "Perfume". Because this is a certain indication on the world's unity and Judas sold the Saviour for 30 silver coins and after that was created a new era in humanity's history. And how is formed RAZHDEN KASHALI'S consciousness in the walls of the basket in OTAR TCHILADZE'S "Basket" and then impacts influence on entire that time society), but literature does give us means of maneuvering,

in the end are always put three dots, process of abstracting and formalization more and more deepens, at the same time description of human's development stages, exaltation or degradation becomes realistic in literature. "Human is the only being who "cannot fit" into a life – correctly observes TAMAZ BUACHIDZE.

Modern Georgian literature is as eclectic and multi-form as life. Despite we often talk about relations of the generations, difference between old and new, I think this differentiation is conditional as talk about strong and weak, worth and unworthy is significant and can turn out in both "camps". To OTAR TCHELIDZE'S "Basket", NAIRA GELASHVILI'S "First two circles", ZAZA TVARADZE'S "Words", AKA MORCHILADZE'S novels of MADATOV cycle etc. can be "opposed" such writers and works which, if not for "momentary" popularity, will never compete with them.

პოსტმოდერნიზმი ეპოქათა ზღვარზე

(XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნის
დასაწყისის პროზის თავისებურებანი)

1. პოსტმოდერნიზმი და პოსტსაბჭოთა საბა-
რთველო (XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული
პროზის თავისებურებანი) 5
2. I. თაზო. პოსტმოდერნიზმი – დროის სულისკვეთება?
24
3. II. თაზო. ქართული პოსტმოდერნისტული ტენდენციები
XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზაში- 53
4. III. თაზო. „დოკუმენტური პროზა“ და „თხრობის პარ-
ოდული მოდუსი“ ეპოქათა ზღვარზე ----- 78
5. IV. თაზო. ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია
აკა მორჩილაძის პროზაში ----- 116
6. V. თაზო. ზურაბ ქარუმიძის პოსტმოდერნისტული
პროზა („Blow-up“, „ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას“,
„გიჟი მექუდე“, „ღვინომუქი ზღვა“) 138
7. ღრთისა და სივრცის განუსაზღვრელობაში
მოძვეული ადამიანის გადაგვარებული სუ-
ლის „ანეშრიზმა“ (ოთარ ჭილაძის რომანი „გო-
ლორი“) ----- 154
8. სურნელით აღძვული სამყარო (პატრიკ ზიუს-

კინდის რომანის – „სუნამო, აბბავი ერთი მკვლელისა“
– პოსტმოდერნისტული ტენდენციები) 177

9. The Postmodernism at the Turn of the Eras (Peculiarities of the Prose at the Turn of XX-XXI Centuries) ----- 193

The Postmodernism at the Turn of the Eras

(Peculiarities of the Prose at the Turn
of XX-XXI Centuries)

1. **The Postmodernism and Post-Soviet Georgia**
(Peculiarity of the Georgian Prose of 90-ies of XX Century) ----- 5
2. **Chapter I. Is the Postmodernism the Spirit of the Time?**
----- 24
3. **Chapter II. The Georgian Postmodern Tendencies of the Georgian Prose of 90-ies of XX Century** ----- 53
4. **Chapter III. “The Documentary Prose” and “the Narration’s Parody Modus” at the Turn of the Eras** ----- 78
5. **Chapter IV. The Devaluation of the Human Values in the Aka Morchiladze’s Proze** ----- 116
6. **Chapter V. Zurab Karumidze’s Postmodern Prose (“Blow-up”, “The Annunciation Day is coinciding with the Easter”, “The Mad Innkeeper”, “The Vine-darkest Sea”)** ----- 138
7. **The “Aneurism” of the Retrogression Spirit of the Human Being into Indefiniteness of Time and Space**
----- 154
8. **World cognized by scent** (postmodernist tendencies of Patrick Suskind’s “PERFUME: THE STORY OF A MURDERER”) ----- 177
9. **The Postmodernism at the Turn of the Eras** (Peculiarities of the Prose at the Turn of XX-XXI Centuries) - 193

**გამოცემის რედაქტორები: რობერტ მესხი,
შორენა ლომიძე**