

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სამეცნიერო ელექტრონული ჟურნალი სტუდენტებისათვის

**სტუდენტური კვლევები**

ლიტერატურათმცოდნეობა და სხვა

№ 7

თბილისი

2020-2021

**E ISSN 1512-1674**

სარედაქციო კოლეგია:

გაგა ლომიძე

(რედაქტორი)

ლევან ზრეგაძე

კონსტანტინე ზრეგაძე

ელენე გოგიაშვილი

ანა ლეთოდანი (პასუხისმგებელი მდივანი)

ინგა მილორავა

მარიამ ნებიერიძე

ეკა ჩხეიძე

რუსუდან ცანავა

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. **ანა თვალავაძე**  
ასოციალურ-პოლიტიკური კონფლიქტები და არჩილ ქიქოძის „სამხრეთული სპილო“---4
2. **თამარ მეტრეველი**  
ნიკო ლორთქიფანიძის „შელოცვა რადიოთი“ და ნიცშეს ტრაგედიის თეორია-----11
3. **ირინა კომახიძე**  
ოთარ ჭილაძისა და ალბერ კამიუს რომანების კომპარატივისტული ანალიზი  
ექსისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდასა“ და „უცხო“  
მიხედვით)-----15
4. **ლიზი ძაგნიძე** სუინი როგორც დრამატურგიული კონფლიქტის გამომხატველი გმირი ტ.  
ს. ელიოტის პიესაში “სუინი აგონისტი”-----30
5. **კოტე ლომიძე**  
გალაკტიონ ტაბიძის „ედგარი მესამედ“: ტექსტი და ინტერპრეტაცია-----36
6. **ლედი ჯალალონია**  
სოციალური კონფლიქტების რეპრეზენტაცია დიგლოსიურ ენაზე შექმნილ ტექსტში:  
ჰეტეროგლოსია არაბულ ლიტერატურაში-----41
7. **ნინო გიორგობიანი**  
ნიღბისეული ალტერნატიული რეალობა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში  
„კურდღელი“-----52
8. **ნანა აბულაძე**  
ორხმიანი დისკუსი მარიამ გარიყულის "ანარეკლში"-----58

ანა თვალავაძე  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
სამაგისტრო პროგრამა-“მასობრივი კომუნიკაციისა და მედიის კვლევები”  
II კურსის სტუდენტი;

სოციალურ-პოლიტიკური კონფლიქტები და არჩილ ქიქოძის „სამხრეთული სპილო“

ნაშრომში მოკლედ მიმოვიხილავთ 1990-იანი წლების საქართველოს მნიშვნელოვან სოციალურ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მოვლენებს; განვიხილავთ, რამდენადაა ასახული პიოტრ შტომპაკს მიერ გამოყოფილი ტრავმული მოვლენები და გადალახული აქვთ თუ არა პერსონაჟებს პოსტსაბჭოთა ტრავმა არჩილ ქიქოძის რომანში „სამხრეთული სპილო“.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნებზე ძალიან დიდი კვალი დატოვა, რაც საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში აისახა. ტოტალიტარული რეჟიმის კოლაფსი რომ ტრავმული იყო ამას რამდენიმე ფაქტორი ადასტურებს. პირველ რიგში, მიუხედავად წინმსწრები მოვლენებისა („პერესტროიკა“) ცვლილება, იყო მოულოდნელი, სწრაფი და იმდენად მასშტაბური, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს გარკვეული დოზით მოიცავდა. ასევე, მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ აღნიშნული ცვლილება ავტომატურად აცლიდა არსებულ სისტემას საფუძველს, რაც თითქმის სრულად ცვლიდა სოციალურ ცხოვრებას (შტომპაკა, ჩულტურალ თრაუმა ანდ ჩოლლეცტივე Iდენტიტყ, 2004). ამ მხრივ, არც საქართველო იყო გამონაკლისი. 1989 წლიდან დაწყებული მოვლენები, რომლებიც საუკუნის ბოლომდე გრძელდებოდა, საქართველოსთვის საკმაოდ ტრავმული აღმოჩნდა.

შესაბამისად, ბუნებრივია, რომ ხელოვნების (და არამარტო) ყველა სფეროს წარმომადგენლისთვის საქართველოს უახლესი ისტორიის ეს მონაკვეთი დღემდე შესწავლის საინტერესო ობიექტს წარმოადგენს.

თეორიული ჩარჩო

პოლონელი სოციოლოგის პიოტრ შტომპაკს „გამარჯვების ტრავმის“ თეორია ტრავმის ჭრილში განიხილავს დიდი ხნის ნანატრ და ცალსახად კეთილდღეობასთან ასოცირებულ სოციალურ ცვლილებებს, როდესაც პროგრესი ყოველთვის არაა მთელი საზოგადოებისთვის დადებითი შედეგის მომტანი და მას შესაძლოა ბევრი უარყოფითიც ახლდეს თან მოსახლეობის გარკვეული ნაწილისთვის. ის ცალკე გამოყოფს ტრავმული ცვლილებების შედეგად კულტურაზე გავლენას, რომელიც საზოგადოებაში მანამდე არსებულ ბალანსსა და შეხედულებებს არღვევს, რაც მოსახლეობისთვის რთულად გადასალახია.

შტომპაკს მიხედვით, ტრავმა პროცესია, რომელსაც აქვს დასასრული, მაგრამ დასრულებამდე მან 6 საფეხური უნდა გაიაროს:

1. ტრავმული ცვლილების დასაწყისი;
2. კულტურის დეზორგანიზაცია და კულტურული დეზორიენტაცია;
3. ტრავმული სიტუაციები ან მოვლენები, რომლებიც ტრავმული ცვლილების შედეგად ჩნდება სხვადასხვა სფეროში და მოქმედებს ხალხის ცხოვრებაზე;
4. ტრავმული მდგომარეობა, რომელიც გამოიხატება მენტალურ სიმპტომებში.
5. პოსტ-ტრავმული ადაპტაცია, ტრავმასთან გამკლავების სხვადასხვა სტრატეგიის გამოყენება;
6. ტრავმის დაძლევა, ახალი კულტურული რეალობის ჩამოყალიბება;

ზემოაღნიშნული პრინციპების საფუძველზე გავაანალიზებთ არჩილ ქიქოძის „სამხრეთულ სპილოს“, რომელშიც რეალიზდება შტომპაკს მიერ დასახელებული სხვადასხვა ტიპის ტრავმული მდგომარეობა და მოვლენები. რომანში ასევე ვლინდება პოლონელი სოციოლოგის მიერ გამოყოფილი ტრავმის გამომწვევი ფაქტორები და კულტურული ტრავმისგან გამოწვეული კოლექტიური განცდები. ყველაზე მეტად ეს ჩანს სხვადასხვა პერსონაჟის ქმედებისა და ფიქრის

მაგალითზე. საინტერესოა, გაიარეს თუ არა, მათ „გამარჯვების ტრავმის“ ყველა საფეხური და დაძლიეს თუ ვერა, ის.

რომანი პოსტსაბჭოთა „გამარჯვების ტრავმის“ არტიკულაცია და ამ გზით მათი დაძლევის მცდელობაა.

ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს სახელი არ აქვს. ის ყოფილი რეჟისორია, რომელსაც ერთი ფილმის მეტი აღარ გადაუღია, რადგან მეორე ფილმის გადაღებისას კასკადორი დაიღუპა. ამ მოვლენამ დიდწილად შეცვალა მისი ცხოვრება. რომანის სიუჟეტი 2016 წლის ზაფხულის ერთ დღეს მოიცავს, როცა მთხრობელს, ბავშვობის მეგობარი-თაზო სახლის დათმობას სთხოვს „ქალის ასაყვანად“. პერსონაჟი დილით ადრე გამოდის სახლიდან და ქიაჩელის 11 ნომრიდან იწყებს თბილისის ქუჩებში მოგზაურობას.

რომანში ვხვდებით სხვადასხვა ტიპის ადამიანს, რომლებიც ნარატორის ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი არიან, ვისაც ყოველდღე ხვდება, როგორც აწმყოში, ასევე წარსულის მოგონებებში. ეს უკანასკნელი ტექსტში ეტაპობრივად, მოქმედების თანადროულ ამბებთან ერთად შემოდიან. მთხრობელი თავისი მოგონებების საშუალებით გვაბრუნებს საქართველოს უახლოეს ისტორიულ წარსულში, 1990-იან წლებში. მასთან დაკავშირებული იმდროინდელი ამბებით აცოცხლებს მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულის პოსტოტალიტალურ თბილისს. ამ ყველაფრის ფონზე გვთავაზობს საქართველოს ისტორიის ახლებურ გააზრებას.

რასაკვირველია, წარსულის თბილისის ამბების გარდა, რომანში ასახულია 2016 წლის თბილისი, სოციალურ-ეკონომიკური ცვლილებები, ასევე ის ძველი დროის“ პერსონაჟები, რომლებმაც ახალ დროს ფეხი ვერ აუწყვეს.

შტომპკას თეორიის მიხედვით, არჩილ ქიქოძის რომანის პერსონაჟებზე ტრავმა შემამსუბუქებელი გარემოების გარეშე აისახა, რადგან მათ შემთხვევაში არ არსებობდა ის შემარბილებელი ფაქტორები, რომელსაც შტომპკა ტრავმის იზოლირებისა და მასთან გამკლავების საშუალებად მიიჩნევს. შტომპკა ტრავმის მიმართ მგრძობილობაზე საუბრისას გამოყოფს საზოგადოების იმ ჯგუფებს, რომლებზეც ტრავმა განსაკუთრებით მძაფრად აისახება. განათლებული, სოციალური და კულტურული კაპიტალის მქონე პირები ტრავმას მარტივად უმკლავდებიან. ჩვენ მიერ განხილული ტექსტის მოქმედი პერსონაჟების შემთხვევაში ტრავმის სიმძაფრე სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორების არარსებობამ გამოიწვია.

შეიძლება ითქვას, რომ რომანის ყველა პერსონაჟის წარსულში, 1990-იანი წლების თბილისში, თავსგადამხდარმა ამბებმა მათი ცხოვრება მთლიანად შეცვალა და შეცვალა უარესობისკენ, წლების განმავლობაში „გაიყინენ“ ერთ ადგილას.

საინტერესოა, რამდენიმე მათგანი მოკლედ მიმოვიხილოთ.

„ბე-ემ-ვე“

„ბე-ემ-ვე-ს“ თბილისის ქუჩებში გამოჩენა უკავშირდება ურთულეს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და სოციალურ ვითარებას, როდესაც ყველასთვის საოცნებო ადგილად დასავლეთი მიიჩნეოდა და მნიშვნელოვანია, რომ დასავლურობის ამ სიმბოლოს „შემომტანი“ ქიაჩელზე 1990-იანების ტიპური წარმომადგენელი, კრიმინალური ცხოვრების წესით მცხოვრები ლეოა, რომელმაც თბილისის ომის დაწყებიდან რამდენიმე დღეში, ნაყაჩადარი ფულით შეიძინა ის. ასევე მნიშვნელოვანი დეტალია, რომ ნაწარმოები ისე სრულდება, სიყვარულის ნიშნად ნაჩუქარი მანქანა არ იქოქება და იყანგება. შეიძლება ეს გააზრებული იყოს, როგორც დასავლური ღირებულებების შემოსვლის კრახით დამთავრებული მცდელობა მეოცე საუკუნის ბოლო ათწლეულის თბილისში. ნებისმიერ ღირებულებას საჭიროა დახვდეს მზაობა. 90-იანი წლების: ნაომარ, კრიმინალურ მსოფლმხედველობაგაბატონებულ, ეკონომიკური სიღუბჭირეში მყოფ თბილისში წარმოუდგენელი და უნიადაგო იყო დასავლურ კულტურულ-მენტალურ ღირებულებების დამკვიდრება. სიუჟეტის განვითარებისას კი ვხედავთ, რომ დაჟანგული „ჭ“, რომელიც წლების განმავლობაში გაუნძრევლად იდგა ქიაჩელის თერთმეტთან, გაბედეს და გაიტანეს, როგორც სიმბოლო 1990-იან წლების, რეგრესის, ავტორიტეტებისა და „დაჟანგვის ხანის“ საბოლოო დასასრულისა: „ვიღაცამ, ქალაქის მერიამ, მისმა რომელიღაც მესვეურმა,

კონკრეტულმა ადმიანმა თუ მთელმა სისტემამ ერთ დღესაც გაბედა და ზეზეურად დამპალი და უპატრონი „ბე-ემ-ვე“ ქუჩას მოაცილა. რაღაც შეიცვალა. ადრე, გარეთ იქნებოდა ლეო თუ ცინეში, ხელს ვერავინ ახლებდა მედიკოს მანქანას, აზრადაც არავის მოუვიდოდა (ა. ქიქოძე 2016:19).

#### კინცუგი

„სამხრეთული სპილოს“ ცენტრალური მეტაფორაა. დამსხვრეული ჭურჭლის გამთელების იაპონური ტექნიკა (კინცუგი) წარსულში უარესობისაკენ შეცვლილი ცხოვრების საინტერესო ტრანსფორმაციის სახეა და ინტერპრეტაციათა საშუალებას იძლევა. კინცუგის შესახებ აქცენტი რომანის ბოლოს, როცა მთხრობელმა შეძლო და 1990-იანი წლების საკუთარი თუ მეგობრის მწარე გამოცდილებების გათვალისწინებით გიოს სიცოცხლე იხსნა, სიმბოლურია. ვფიქრობთ, იაპონური ხელოვნება რომანში არსებულ მომავლისადმი რწმენსა და არანიჰილისტურ დამოკიდებულებას კიდევ უფრო ამძაფრებს. კინცუგის მეტაფორა გვაძლევს საშუალებას ვივარადულოთ, მთხრობელს სჯერა, რომ მიუხედავად წარსულში დაშვებული უამრავი მძიმე შეცდომისა (რომელებიც თითქმის 20 წლის განმავლობაში განსაზღვრავდა პერსონაჟთა ცხოვრებას), მიუღებელია წარსულის დავიწყება. შესაძლებელია მძიმე წარსულის იმგვარად გააზრება, რომ აწმყოში უამრავი დადებითი სიანხლის, ცხოვრების ახალი ეტაპის საწყისად იქცეს. ძია როსტომის სახე

მეზობლისა და მეგობრის, მედიკოს მამა ძია როსტომი რომანში კულტურის გაუფასურების ერთგვარ სიმბოლოდ გვევლინება. ის რამდენიმე წელია სახლიდან არ გასულა. მისთვის ტრაგედიაა, როდესაც მუსიკოსს აყაჩაღებენ და ალტს ჰპარავენ და ეს ყველაფერი უკარგავს მომავლის იმედს, სიცოცხლის გაგრძელების ძალას ართმევს. სწორედ მას შემდეგ, რაც 1990-იანი წლების თბილისში მსგავსი ქურდობის შესახებ გაიგო, ოცი წელია ძია როსტომი აღარ გასულა სახლიდან. არჩილ ქიქოძესთან მთელ რომანს რეფრენად გასდევს მთხრობელის მოწოდების შემცველი ფიქრები ძია როსტომის მიმართ, რომ შეუძლია უკვე სახლიდან გამოსვლა და აუცილებლად უნდა გამოვიდეს. ნარატორის ეს ფიქრები გამოიწვია პერსონაჟთა თანამედროვეობაში ცხოვრების სტილის ცვლილებამ და იმ ადამიანების არსებობამ, რომელთათვისაც კულტურა კვლავ ფასეულია: „(...) როცა ვიოლინოიან გოგონას ვუცქერდი, ვიფიქრე, რომ ძია როსტომმა ალბათ არც იცის, რომ ამ ქალაქში ისევ არის მისი და მისნაირების ადგილი. რომ უკვე შეუძლია, გარეთ გამოვიდეს, თვალსა და ხელს შუა რაღაც შეიცვალა...“ (ა. ქიქოძე 2016:22).

#### არქეოლოგი დედა

ნაწარმოებში ნარატორის დედა ძალიან საინტერესო სახეა, რომელმაც მთელი ცხოვრება ნაქალაქარის არქეოლოგიურ გათხრებს შეაღია, იმ იმედით, რომ რაიმეს აღმოაჩენდა ამ ტერიტორიაზე, მაგრამ ის ისე იღუპება, რომ ღირებულს ვერაფერს პოულობს. რომანში მთხრობელის დედა კიდევ ერთ „ამპლუაში“ გვევლინება, როგორც „ზვიადისტი“, რომელიც ქვით ხელში ებრძვის საწინააღმდეგო აზრის მქონე მოსახლეობას და მუდმივად აქციებზე დგას. შვილს კი დედის გარდაცვალების შემდეგ აწუხებს ფიქრი, შეცვლიდა თუ არა დედამისის ცხოვრებას ნაქალაქარის წარმატებული გათხრები: „ხშირად მიფიქრია, იქნებოდა კი ქალაქის ცენტრში ქვით შეიარაღებული, თავის ნაქალაქარში რამე ფასეული რომ ეპოვა...“ (ა. ქიქოძე 2016:106).

რეალურად, არქეოლოგი დედა საგულისხმო სახეა იმ ადამიანებისა, რომლებმაც შტომპკასეული ტრავმული ცლილებების დასაწყისიდან მოყოლებული, სიცოცხლის უდიდესი ნაწილი იბრძოლეს რაღაც ღირებულისა და ფასეულისათვის (თავიანთი გადმოსახედიდან), მაგრამ დამარცხდნენ ცხოვრებასთან ბრძოლაში და ემსხვერპლნენ იმავე პროცესის აბსურდულობას, რომლის მონაწილეებიც თავისი ცხოვრების უდიდესი ნაწილის განმავლობაში საკუთარი ნებითვე იყვნენ. მხოლოდ სიცოცხლის ბოლო წლებში აღმოაჩინეს, რომ მთელმა ცხოვრებამ ფუჭად ჩაირა. გარდაცვალების წინა დღეებში ვხედავთ, რომ არქეოლოგი დედა მშვენივრად იაზრების განვლილი ცხოვრების აბსურდულობას და ითხოვს, რომ საფლავში გათხრებისას აღმოჩენილი უძველესი

ნატენი ჩაატანონ, რათა მომავალ არქეოლოგებს საფიქრალი თავადაც გაუჩინოს (ჯალიაშვილი, 2017-2018).

„სამხრეთულ სპილოში“ 90-იანების ტიპური სახე ლეოა, რომელსაც ცხოვრების დიდი ნაწილი ციხეში აქვს გატარებული, მაგრამ დროის ცვლილებასთან ერთად(რაც რომანში ნათლად ჩანს), ლეოსნაირების დროც წავიდა და ისინი ვერის პარკის აჩრდილებად იქცნენ: „თვალსა და ხელს შუა ლეო ვერის პარკის ერთ-ერთ აჩრდილად იქცა“ (ა. ქიქოძე 2016:18). საინტერესოა, ლეოს აჩრდილად ქცევამდე „მოხვეჭილი“ სახელი, რომელიც თავისი „მართალი“ ცხოვრებით დაიმსახურა: „მაგარი ვინმე იყო, ლეოზე იტყვიან და მართალიც იქნება... ამ ქალაქს ახსოვს თავისი გმირები (ა. ქიქოძე 2016:19).. ბიჭიც მაგარი, ზადნი არ იცოდა, ვერევე ისროდა და ხანდახან კლავდა კიდევ.. მუდამ ღირსების გამო. დუელიანტის ტიპაჟი იყო. დარღვევა არ ჰქონია. დიდ სროკებზე მიდიოდა...“ (ა. ქიქოძე 2016:20). 1990-იანი წლების კრიმინალური ცხოვრების ტიპური წარმომადგენლების მიმართ მოსახლეობის მსგავსი დამოკიდებულება იწვევდა კრიმინალური ვითარების კიდევ უფრო დამძიმებას, მკვლელობებისა და მუდმივი სროლების მიმართ საზოგადოების სრულ გულგრილობას: „იქით წავიყვანე სისხლის მოსაბანად. უკვე გვიანი იყო, მაგრამ გამვლელები მაინც იყვნენ ქუჩაში. ყველამ თვალი აგვარიდა და მივხვდი, როგორი გულგრილი შეიძლება იყოს ეს ქალაქი“ (ა. ქიქოძე 2016:63).

ამ ყველაფერმა ერთად კი სახელმწიფო თვითგანადგურებამდე მიიყვანა, სიტუაცია უმართავი გახდა: „ ქვეყანა აირია, კანონი ბარშიც აღარ კანონობს, სვანეთში კი პოლიცია ცხვირსაც ვერ ყოფდა. მორგი მკვლელობის ჩამდენი ციხეში აღარ მიდიოდა, მის მოსისხლესაც წლობით აღარ უწევდა ლოდინი და შურისძიების სურვილს ნელ ცეცხლზე წრთობა“ (ა. ქიქოძე 2016:45).

შტომპკას თეორიაში დიდი ადგილი ეთმობა „გამარჯვების ტრავმის“ გამომწვევ ერთ-ერთ მთავრ ფაქტორს, საბჭოთა კავშირის პერიოდში არსებული სტატუსებისა და ავტორიტეტების გაცვეთასა და გაუფასურებას. რომანში ჩანს თუ როგორ უჭირს მათზე უფროს თაობას საბჭოთა კავშირში მოპოვებულ „წოდებებზე“ უარის თქმა და იმის გაანალიზება, რომ რაც აღრე საამაყო შეიძლება ყოფილიყო, ახლა გაუფასურებული და დასამალიც კი გახდა: „(...) ჯერ კიდევ ჯანინი პარტისტორიის პროფესორი, რომელსაც აზრადაც არ მოსდიოდა ახალ დროებაში არგამოსაჩენი საკუთარი პროფესიის დამალვა, პროფესორის და მახვამის სტატუსი ერთნაირად ეამაყებოდა...“ (ა. ქიქოძე 2016:43).

საბჭოთა სოციალისტური სისტემიდან ახალ, კაპიტალისტურ წყობაზე გადასვლას სხვადასხვა სირთულე ახლდა თან, რომლისთვისაც იმდროინდელი მოსახლეობის მხოლოდ მცირე ნაწილი აღმოჩნდა მზად. სოციალური ეგალიტარიზმი საბჭოეთის მთავარი ლოზუნგი და იდეა იყო. კაპიტალისტური დისკურსის მთავარი მახასიათებელი კი კლასობრივი დიფერენციაციაა. ამის გამო ლეოსთვის, რომელიც 1990-იანი წლების ტიპური სახეა, სხვებზე მეტი ფინანსური შესაძლებლობების მქონე ადამიანი იდეურ მტრად და არასანდო პიროვნებად მიიჩნევა 2016 წელსაც, კი: „ლეომ იცის სმენა, მოწკურულ თვალებს კი ერთი წუთითაც არ აშორებს დობერმანის პატრონს-კლასობრივ და იდეურ მტერს, ვაჭარს, არიფს, ფულის მემოკს, კიდევ რას აღარ“ (ა. ქიქოძე 2016:21). ლეოს მსგავსი დამოკიდებულება გასაკვირი არ არის, რადგან მისთვის, ციხეში გატარებული წლების გამო, დრო გაჩერებული იყო. 90-იანი წლების შემდეგ, საზოგადოების მხრიდან განცდილმა პროგრესმა, ქვეყნის მოწყობის განსახვავებულმა სისტემამ, ლეოსნაირებზე ცუდად იმოქმედა. ისინი უნებლიედ „სრულად გაუცხოვდნენ ახალი საზოგადოების და მშობლიური ქალაქისგან, რამაც მათი რესოციალიზაცია შეაჩერა: „(...) ბევრჯერ გადარჩა, მაგრამ ბოლოს ყველაზე ცუდი „ზაპადლო“ მოუწყვეს, ციხიდან გამოსულს სხვა ქალაქი დაახვედრეს და ის, რაც დახვდა, სატუსალოზე უცხო აღმოჩნდა“ (ა. ქიქოძე 2016:21).

„სამხრეთულ სპილოში“ პოსტსაბჭოთა საქართველოში არსებული კიდევ არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა იკვეთება, მაგალითად, თუნდაც უშუქობა: „ საქართველოს ნაცვლად დენი თურქეთში მიდის, სადაც მისი ღირებულება ჩვენსაზე ბევრად დიდია. ჩვენ უშუქოდ გვტოვებენ და სამმაგ ფასად მიჰყიდნიან ჩვენთვის განკუთვნილ დენს “ (ა. ქიქოძე 2016:49); კორუფცია და ამ ყველაფრის გამო ერთი სვანი ბიჭის გაუთვინობიერებელი ამბოხი მთელი ამ

მანკიერი სისტემისადმი: „ეს მარტო კაცის ომი იყო. ენერგოკაჩაღმა თვითონ არ უწყობდა რას სჩადიოდა, როცა მეთოდურად ესროდა ახლად გარემონტებულ გადამცემებს. თითოეული მისი გასროლა ვიდაცას მილიონებს აკარგვინებდა, მთელ ქვეყანაში და მის დედაქალაქშიც ერთდროულად ქრებოდა ნათურა...“ (ა. ქიქოძე 2016:49) „სამხრეთულ სპილოში“ როზეტას ბიძაშვილი პირდაპირ უპირისპირდება არსებულ უსამართლობას და, რაც მთავარია, ამ ყველაფერს თავად ვერც კი აცნობიერებს. მსგავსი პასაჟები რომანის დასაწყისიდანვე მკითხველს აძლევდა იმედს, რომ ტექსტის ფინალი შეიძლება ბევრად უფრო ოპტიმისტური ყოფილიყო, ვიდრე 1990-იანი წლების თემატიკაზე შექმნილი სხვა რომელიმე ნაწარმოებისა. სვანი ბიჭის ამბოხთან ერთად აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ რომანში ნაჩვენებია თუ როგორ „იყიდეს“ უკანონობისა და კორუფციის დამკანონებელმა „არტილერშიკებმა“ ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები და დააკარგვინეს ადამიანური სახე: „პოეტები მათ სუფრაზე კითხულობდნენ ლექსებს, მსახიობები მათთვის ოხუნჯობდნენ, ტინგიცობდნენ, ადამიანურ სახეს კარგავდნენ, რეჟისორები მათ ნასუფრალს მიერთმევენდნენ და მოხდა ის, რაც მოხდა“ (ა. ქიქოძე 2016:118).

ქვეყანაში მიმდინარე მსგავს მოვლენებს მოსახლეობის უდიდეს ნაწილში რომ წარსულისადმი ნოსტალგია გამოეწვია, გასაკვირი არ იქნებოდა. არჩილ ქიქოძის პერსონაჟები საქართველოს ისტორიულ წარსულს არ მისტირიან. სამაგიეროდ, პან მარიუშისა და მთხრობელის დიალოგში, პოლონელისთვის (ისიც „გამარჯვების ტრაუმის“ მქონე ერთ-ერთი ქვეყნის წარმომადგენელი) ბიძგის მიმცემია საქართველოს წარსულის გახსენებისას, რადგან სრული ნიჰილიზმი უსაფუძვლოდ მიაჩნდა. ის მიიჩნევს, რომ ქართველებსაც ეყოლებოდათ გმირები და მათი დავიწყება არ შეიძლებოდა. ამის შემდეგ კი, როდესაც ნარატორი იწყებს საქართველოს არც თუ ისე შორეული წარსულის, ქაქუცა ჩოლოყაშვილის, მარო მაყაშვილის გახსენებას, იგძნობა მათდამი მისი განსაკუთრებული მოკრძალებული დამოკიდებულება: „და აქ მეჩვენება, რომ მეტისმეტი მომდის, რომ აუცილებლად უნდა დავისაჯო მაიმუნობისთვის, რაღაც ძვირფასის გაუფასურებისთვის, მთვრალ პოლონელთან იმ დღიურის ხსენებისთვის.. თითქოს ძვირფასი საიდუმლო გამეთქვას...“ (ა. ქიქოძე 2016:136).

რომანში ვხვდებით „გამარჯვების ტრაუმის“ გამომწვევი მიზეზების, ინფლაციის, სიღარიბისა და კრიმინალური სიტუაციის დამძიმების შედეგებს მიგრაციისა და ევროპის მიმართ დაუოკებელი ლტოლვას. მთხრობელის მეგობარი, იკა , პერსონაჟია, რომელსაც ჰქონდა ევროპაში წასვლის შესაძლებლობა და კილში ერთი დღის ჩასული უკან, საქართველოში გამოიქცა. სამაგიეროდ, თბილისში მჯდომი იკა 2016 წელსაც კი ფიქრობს, რომ გაებედა და დარჩენილიყო ევროპაში, რამდენად უკეთეს რეალობაში შეიძლებდა ცხოვრებას. ამის პარალელურად, რომანში ევროპაში, ტურნეებზე ბევრჯერ ნამყოფი მთხრობელის ევროპისადმი დამოკიდებულებაც ჩანს, როდესაც კორეელი იო გერმანიის ქალაქის შთაბეჭდილებებს მთელ ევროპაზე განაზოგადებს და საქართველოსაც მის ნაწილად განიხილავს: „იოსთვის მეც ევროპის ნაწილი ვარ. „თქვენ ევროპელები“- ასე მომმართავს და, რა ვქნა, რომ ძალიან მომწონს...“ (ა. ქიქოძე 2016:78). მთხრობელის სიხარული კიდევ უფრო გამოკვეთს იმ დიდ განსხვავებებს, რომლებიც იმდროინდელ ევროპულ ქალაქებსა და საქართველოს შორის არსებობდა და სურვილს, რომ ოდესმე მისმა ქვეყანამაც მიაღწიოს ცხოვრების ევროპულ დონეს. საინტერესოა, როგორ ვლინდება შტომპკას მიერ გამოყოფილი საფეხურები არჩილ ქიქოძის ტექსტში.

როგორც ზემოთ ვთქვით, „სამხრეთული სპილოს“ პერსონაჟებზე ტრაუმა შემამსუბუქებელი გარემოების გარეშე აისახა, რადგან მათ შემთხვევაში არ არსებობდა ის შემარბილებელი ფაქტორები, რომელსაც შტომპკა ტრაუმის იზოლირებისა და მასთან გამკლავების საშუალებად მიიჩნევს. შტომპკა ტრაუმის მიმართ მგრძობილობაზე საუბრისას გამოყოფს საზოგადოების იმ ჯგუფებს, რომლებზეც ტრაუმა განსაკუთრებით მძაფრად აირეკლება. განათლებული, სოციალური და კულტურული კაპიტალის მქონე პირები ტრაუმას მარტივად უმკლავდებიან. ჩვენ მიერ განხილული ტექსტის მოქმედი პერსონაჟების შემთხვევაში ტრაუმის სიმძაფრე სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი ფაქტორების არარსებობამ გამოიწვია.

მთხრობელის მოგონებებში, რომლებიც 1990-იან წლებს უკავშირდება, ნათლადაა წარმოჩენილი პიოტრ შტომპკას „გამარჯვების ტრავმის“ თეორიაში გამოყოფილი ტრავმის გამომწვევი ფაქტორები: კრიმინალის ზრდა, უმუშევრობა, ინფლაცია, პოლიტიკოსების უნარობა/გულგრილობა და საბჭოთა სისტემაში არსებული სტატუსების გაუფასურება. ასევე, ვხვდებით კულტურული ტრავმისგან გამომწვეულ არაერთ კოლექტიურ განცდას: გაურკვევლობის, შფოთვის, ადამიანისა და ინსტიტუტების მიმართ უნდობლობის, სასოწარკვეთის, წარსულის ნოსტალგიისა და მომავალთან დაკავშირებული უიმედობის (პ. შტომპკა, 2000).

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ყველა ზემოხსენებული ფაქტორი წარსულის გახსენებისას იჩენს თავს და არა პერსონაჟების მოქმედების თანადროულად.

მიუხედავად იმისა, რომ რომანის ფინალური მონაკვეთი 90-იანების ტიპის „საქმის გარჩევა“ „და ამ დროს მაინც გავარდა!“ (ა. ქიქოძე 2016:252) ნაწარმოებს ცალსახად დადებითი, იმედისმომცემი დასასრული აქვს. მთავრი პერსონაჟის ვილნიუსელი მეგობარი, ვიდასი კი, რომელსაც აუცილებლად სჭირდება, ვილნიუსის ცაზე ფერადი საჰაერო ბუმბუტების დანახვა, მთელი გაზაფხული უშედეგოდ ელოდა მათ. ზაფხულის იმ დღეს, როდესაც მთავარმა პერსონაჟმა ტრანსფორმაცია განიცადა, განსხვავებულად გაიაზრა თავის წარსული და „თვითგამორკვევს ძვირი საფასურიც“ გადაიხადა, ვილნიუსის ცაზე ფერადმა საჰაერო ბუმბუტმა გაიფრინეს და ვიდასს დიდი ხნის ნანატრი სიხარული ეწვია, რითაც სრულდება კიდევ რომანი.

დასკვნის სახით ვიტყვით, რომ მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ ტრავმის დაძლევის ერთ-ერთი საშუალება მისი არტიკულირება, განცდილის გაზიარება და ანალიზია. მის დაძლევას ხელს უწყობს ტრავმული მოვლენების გახსენება სხვადასხვა სახით და მომხდარი ტრავმული ცვლილებების ხელოვნების სფეროში გადმოტანა.

ჩვენ მიერ განხილული რომანი, არჩილ ქიქოძის „სამხრეთული სპილო“, პოსტსაბჭოთა „გამარჯვების ტრავმის“ არტიკულაცია და ამ გზით მათი დაძლევის მცდელობაა.

რომანი განვიხილეთ პოლონელი სოციოლოგის პიოტრ შტომპკას „გამარჯვების ტრავმის“ თეორიის მიხედვით. რამდენად ჩანს ნაწარმოებში შტომპკას მიერ გამოყოფილი ტრავმის გამომწვევი საფეხურები და ტრავმით გამომწვეული სიტუაციის მახასიათებლები. ასევე, ჩანს თუ არა რომანებში შტომპკას მიერ შემოთავაზებული 6 საფეხური, რომელიც ტრავმამ მისი დაწყებიდან დასასრულამდე უნდა განვლოს:

1. ტრავმული ცვლილების დასაწყისი (მოულოდნელი, ყოველსმომცველი, ღრმა და უეცარი);
2. კულტურის დეზორგანიზაცია და კულტურული დეზორიენტაცია;
3. ტრავმული სიტუაციები/მოვლენები, რომლებიც ტრავმული ცვლილების შედეგად ჩნდება სხვადასხვა სფეროში და მოქმედებს ხალხის ცხოვრებაზე მთლიანად;
4. ტრავმული მდგომარეობა, რომელიც გამოიხატება მენტალურ ან ქცევით სიმპტომებში.
5. პოსტ-ტრავმული ადაპტაცია, ტრავმასთან გამკლავების სხვადასხვა სტრატეგიის გამოყენება;
6. ტრავმის დაძლევა, ახალი კულტურული რეალობის ჩამოყალიბება (შტომპკა, თჰე მბივალენცე ოფ შოციალ ჩჰანგე თრიუმპჰ ორ თრაუმა? :2000)

არჩილ ქიქოძის ნაწარმოებში პოლონელი სოციოლოგის მიერ გამოყოფილი, ტრავმის დაძლევამდე გასავლელი ექვსივე საფეხური გადალახულია და „გამარჯვების ტრავმა“ ბევრი თანმხლები სირთულის მიუხედავად დაძლეულია, რასაც ნაწარმოების ფინალი მოწმობს. მთავარი პერსონაჟი ადაპტირდა ტრავმულ ცვლილებებთან და დაიწყო ახალი კულტურული რეალობის ჩამოყალიბება.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პერსონაჟებთა უმეტესობა ადაპტირდა ტრავმასთან, დაიწყო ახალი კულტურული რეალობის ჩამოყალიბება და დაძლია ტრავმა. ასევე, პერსონაჟებმა დაძლიეს სოციალიზაციისა და პოსტტოტალიტალური ეპოქის დაპირისპირების ერთ-ერთი სახე და დაიწყეს მოქმედება და ცხოვრება ხელახლა.

## გამოყენებული ლიტერატურა:

1. უგრეხელიძე, თ. (2019 წლის 13 სექტემბერი): უგრეხელიძე, თ: <https://www.marketer.ge/mopovebulia> <https://www.marketer.ge/kintsugi-art-history/>;
2. ქარუმიძე, ზ. (2010 წლის 2 ივლისი): ქარუმიძე, ზ. პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი: <http://arilimag.ge/>:  
<http://arilimag.ge/%E1%83%96%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%91-%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%A3%E1%83%9B%E1%83%98%E1%83%AB%E1%83%94-%E1%83%9E%E1%83%9D%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%91-2/>;
3. ქიქოძე ა. 2016: ქიქოძე ა. სამხრეთული სპილო. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2016;
4. წიფურია ბ. 2016: წიფურია ბ. ქართული ტექსტი საბჭოთა-პოსტსაბჭოთა-პოსტმოდერნულ კონტექსტში. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2016;
5. ჯალიაშვილი მ. 2017-2018: ჯალიაშვილი მ. ილუზიები და ცდუნებები- არჩილ ქიქოძის "სამხრეთული სპილო". კრიტიკა, 2017-2018;
6. ჯონსი ს. 2013: ჯონსი ს. საქართველო- პოლიტიკური ისტორია დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ. თბილისი: სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი, 2013;
7. შტომპკა 2000: შტომპკა . The Ambivalence of Social Change Triumph or Trauma? Berlin : Wissenschaftszentrum Berlin für, 2000.
8. შტომპკა 2004: შტომპკა . In J. Alexander, Cultural Trauma and Collective Identity (pp. 155-195). University of California რესს,2004;

Ana Tvalavadze

Socio-Political Conflict in Archil Kikodze's  
"The Southern Elephant"  
Summary

The paper aims to briefly review the socio-political and economic events in Georgia in the 1990s; We discuss to which extent the traumatic events portrayed by Piotr Stompcka are reflected trauma in Archil Kikodze's novel 'The Southern Elephant'. Also, whether the novel's characters have overcome the post-Soviet trauma.

Polish sociologist Piotr Stompka's theory of "the Trauma of Victory" discusses the long-awaited and unequivocally social changes associated with trauma. According to Stompka the progress is not always positive and may be accompanied by many negative aspects for a certain part of the population. It singles out the impact of culture as a result of traumatic change upsetting the pre-existing balance and views in society which are difficult for the population to overcome. According to Shtompka, trauma is a process that has an end, but before it is completed, it must go through 6 stages.

So, the novel we are discussing is an articulation of the post-Soviet "Trauma of Victory" and an attempt to overcome them. In Archil Kikodze's work, all six steps taken by a Polish sociologist to overcome the trauma was achieved. As it is evidenced by the novel's final, despite many difficulties the "Trauma of Victory" has been overcome. The main character adapted to the traumatic changes and began to form a new cultural reality.

We can conclude that most of the characters adapted to the trauma began to form a new cultural reality and began to act and live again.

თამარ მეტრეველი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
სამაგისტრო პროგრამა „ლიტერატურათმცოდნეობა,  
ტექსტოლოგია, სარედაქციო-საგამომცემლო საქმე;  
II კურსის სტუდენტი

ნიკო ლორთქიფანიძის „შელოცვა რადიოთი“ და ნიცშეს ტრაგედიის თეორია

ტრაგედია ის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური მოდელია, რომელიც უკავშირდება არა მხოლოდ შიშის განცდას, არამედ კაცობრიობის ზრდისა და განახლების გააზრებას. მის გარშემო ბრუნავს ანტიკური ეპოქა, მანვე განსაზღვრა მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია და როგორც ჟანრი აქტუალურია ანტიკური პერიოდიდან, თითქმის ყველა ეპოქაში ვლინდება დიაქრონიული თავისებურებების გათვალისწინებით. არაერთმა ფილოსოფოსმა შექმნა თეორია ტრაგედიის შესახებ, თუმცა გარკვეულ მსგავსებათა მიუხედავად, ყველა მათგანმა განსხვავებულ ჭრილში განიხილა ტრაგედია და მისი რაობაც.

ტრაგედიის თეორია ჩამოაყალიბა ფრიდრიხ ნიცშემაც. გერმანელ ფილოსოფოსს ყოველთვის აინტერესებდა ადამიანი, მისი პრობლემები. ნიცშეს ტრაგედიის თეორია ნოვატორობით გამოირჩევა და გარკვეულწილად ირეკლება მომდევნო პერიოდის ლიტერატურათმცოდნეობაში. აღსანიშნავია, რომ: 1. ტრაგედია ნიცშესათვის არაა მხოლოდ ჟანრი, ესაა მთელი ერა/ეპოქა; 2. ტრაგედიის ნიცშეანური თეორია გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება ჰეგელის შეხედულებას (რაციონალიზმსა და წესრიგს უპირისპირებს ირაციონალიზმსა და ქაოსს, გონებას კი ინტუიციას); 3. მისთვის ამოსავალია შოპენჰაუერის ფილოსოფია, რადგან ნებასა და წარმოდგენას განიხილავს აპოლონური და დიონისური საწყისების მაგალითზე, გარდა ამისა მთელ ცხოვრებას მოიაზრებს ტანჯვად; 4. მასთან წესრიგი დეკონსტრუირებულია და საბოლოოდ იმსჯელება ნიჰილიზმით [ჭალლაყვი, 2007: 125].

ნიცშეს ტრაგედიის თეორიის დასახელებული ასპექტები აისახა მის წიგნში „ესე იტყოდა ზარათუსტრა“. აქ ჩანს მისი დამოკიდებულება თანადროულობასთან, ტრაგიკულობის განცდა დასავლურ კულტურაში ღირებულებათა გაუფასურების, ორიენტირების დაკარგვის გამო. უმთავრესი თემა მაინც ღმერთის სიკვდილია, რომელიც ნიცშეს ფილოსოფიურ ტექსტის ყოველ მონაკვეთში იჩენს თავს, თუმცა ღმერთის სიკვდილი არ უნდა გავიაზროთ პირდაპირ. „ღმერთი მკვდარია და ამიტომ ადამიანი აღარ ცხოვრობს მაღალი მიზნით, მასში ჩაქრა ღვთიური ცეცხლი, ის კნინდება და „ყოველს ამცირებს“, ჩასჭიდება „პაწია“ ბედნიერებას, „მცირე სიამოვნებას სადღეისოდ და მცირე სიამოვნებას საღამოდ“ [ბუაჩიძე, 2014: 415].

მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში მეცნიერება დაწინაურდა, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა განსაკუთრებით განვითარებამ ხელი შეუწყო ადამიანის შესწავლას. ამ ვითარების ფონზე ღმერთის სიკვდილის საკითხი დადგა, ზოლო ნიცშეს სიტყვები: „ღმერთი მოკვდა“, არასწორად გაიაზრეს, მიიჩნიეს, რომ მას ღმერთი არ სწამდა. რეალურად კი მან მისი თანამედროვე ყოფა „მტკივნეულად განიცადა, ის იყო ერთ-ერთი, ვისაც ტრაგედიად ექცა „ღმერთის სიკვდილი“, რაც სწორედ მოდერნის ეპოქის ნიშანი და სულიერი მდგომარეობაა“ [ბრეგაძე, 2016: 12].

გერმანიაში შექმნილი ვითარება და სულიერი კრიზისი ნიცშეანური ფილოსოფიის საფუძველია. ნიცშე თვითონ აკვირდებოდა მისი დროის პროცესებს, რომლებსაც უპირისპირდებოდა. აქ იგრძნობა მისი თანამედროვეობის სრული დეჰუმანიზაცია. ტექნოლოგიურ ცივილიზაციას შეწირული სულიერების გამო საზოგადოება შეაფასა, როგორც ძალაუფლების მოყვარული, ქედმაღალი, სარწმუნოებადაკარგული და ამპარტავანი. „ნიცშე უშუალოდ ხედავს და განიცდის მოდერნულ ვითარებას, ის ანალიზებს საკუთარ ეპოქას და აკეთებს დასკვნას, რომ

ადამიანში ცხოველყოფელი და ღვთაებრივი „ლოგოსი“ იქცა, ასე ვთქვათ, მანქანურ, ცივ „რაციოდ“ [ბრეგაძე, 2016: 16].

ცხადია, რთულად წარმოსადგენია, გერმანელი ფილოსოფოსისა და ქართველი მოდერნისტი ავტორის, ნიკო ლორთქიფანიძის მოსაზრებების მსგავსებაზე საუბარი, მაგრამ მიუხედავად დრო-სიცრცული თუ ეპოქალური სხვადასხვაობისა, მაინც უნდა ითქვას, რომ ნიცშეს ფილოსოფიის მხატვრულ ასახვას წარმოადგენს ნიკო ლორთქიფანიძის შემოქმედების არაერთი ნიმუში და განსაკუთრებით „შელოცვა რადიოთი“.

„ნუ ჩაეფლობით წარმოუდგენლობასა და უგუნურობაში“ [ნიცშე, 2014: 110] - ვფიქრობთ, ნიცშეს ეს ფრაზა ეხმიანება ელი გორდელიანის სახეს, თუ ფილოსოფოსი „წარმოუდგენლობასა“ და „უგუნურობას“ პირდაპირ გმობს, ამავეს ნიკო ლორთქიფანიძე ელის, პერსონაჟის სახის გამოკვეთით ასერხებს.

ნიკო ლორთქიფანიძის „შელოცვა რადიოთი“, მოდერნისტული ტენდენციებით ნასაზრდოები ტექსტი, დასავლური კულტურის იმ დროისათვის ნიშანდობლივ მახასიათებლებს, დაკარგულ ღირებულებებს უპირისპირდება. მთავარი პერსონაჟი, ელი გორდელიანი კი მოდერნული პერსონაა, რომელიც სხვადასხვა მცდელობის მიუხედავად ვერ აღიდგენს დაშლილ-დარღვეულ პიროვნულ სახეს - საკუთარ თავს.

სისხლარეული, მაგრამ მაინც ქართველი ქალი - ელი ქაოსს, გაჭირვებას, წარსულს გაურბის და ცდილობს უმოქმედობას განერიდოს, თუმცა მაინც წარსულისა და ახლა უკვე თანადროულობის ბორკილებში ექცევა. ელის ტრაგედიიდან ჩანს ის, რომ სამშობლო ადამიანისთვის უდიდესი ღირებულებაა. სწორედ სამშობლოში დაბრუნების სურვილს და ამის დამსახურებას ეწირება იგი .

ელი დასავლურ სამყაროსა და მის დიონისურობას, თავდავიწყებასა და სიამოვნებით ტკობას უპირისპირდება, ცდილობს იცხოვროს აპოლონურად, მაგრამ ხვდება რომ არ გამოხდის. ევროპაში უცხოოდ მყოფი კი მაინც იმედიანად არის განწყობილი და აქვს რწმენა, ამიტომ გადაწყვეტს გველებთან ცეკვასაც და ბოლოს შელოცვის იმედილა რჩება. შეიძლება ითქვას, რომ მან თავისი სიკვდილით ღირსება დაიბრუნა, „ასეთი სიკვდილი სჯობია განაწამებსა და გაძვალტყავებულ სიცოცხლეს...“ [ლორთქიფანიძე, 1977: 168] - შენიშნა ერთ-ერთმა პერსონაჟმა - თინომ. „ელი გორდელიანმა ტრაგედიით, სიკვდილით დაამკვიდრა თავისი პიროვნული ეროვნული მნიშვნელობა, ნაციონალური მსოფლგანცდის რადიკალიზმი და მკვეთრი, გამომწვევი დემონსტრირებით დაადასტურა საკუთარი ღირსება. მისთვის უცხო დარჩა თვითდამკვიდრების დასავლური წესი...“ [ვასაძე, 2010: 169].

საყურადღებოა ის მამაკაცები, ვისთანაც ურთიერთობა ჰქონდა ელის. მას ორი ქმარი (ბორენკოვი და შვინდაძე) ჰყავდა, გარდა ამისა საინტერესოა, მასთან დაკავშირებული ევროპელი მამაკაცები - ჰექსლეი და ბრომბლეი. დასავლურ სამყაროში მატერიალური სიმდიდრისადმი ლტოლვა განსაზღვრავდა ჰექსლეისნაირი ადამიანების არსებობას. იგი თითქოს სამართლიანობისკენ ისწრაფვის, გარკვეული მორალური პრინციპები აქვს და უანგაროდ მფარველობს სამშობლოდან შორს მყოფ გოგონას, მაგრამ საკითხავია რეალურად ასეთია თუ არა. მის სიტყვებში ნათლად იკვეთება ის კონტრასტი, რომელიც დასავლურ და ქართულ კულტურებს შორის იყო: „მე მგონია თქვენ ქართველები, ყველაზე უფრო არსებობის შენარჩუნებაზე ფიქრობთ, და ჭეშმარიტად განსაცვიფრებელია, თუ როგორ გადაიტანეთ ამდენი, მრავალგვარი უბედურება... მე შეიძლება ისე კარგად არ ვიცოდეთ თქვენი ისტორია, მაგრამ რაც ვიცი, მაკვირვებს, როგორ გადარჩით ამდენ მტერს... მტერს უცხოს, შემოსეულს, მტერს შინაურს... და თქვენ გაკაჟებული იბრძოდით არსებობისთვის... - ეს არის პირველი. ყველა დანარჩენი - ევროპული გატაცება მეცნიერებით, პოლიტიკით, ხელოვნებით და ამერიკის დევიზი - სიმდიდრე, დოვლათი, დოლარი - თქვენთვის მეორეხარისხოვანი მოთხოვნნილება იყო თქვენი სულის“ [ლორთქიფანიძე, 1977: 142]. მისმა ქმედებამ - მსახურის ყიდვამ, რომელიც ბრომბლეის ეკუთვნოდა, დააფიქრა ელი და მიხვდა, რომ მისი ბედიც რამინოსნაირი იქნებოდა, თუკი თავს არ უშველიდა.

ელის ცხოვრების ჩვენებით ნიკო ლორთქიფანიძემ სხვა მრავალ საკითხთან ერთად, ადამიანთა გაუცხოებასაც გაუსვა ხაზი, „ესაა მოდერნული ქალაქის მოსახლეობა, სადაც ერთი მხრივ, გაბატონებულია მომხმარებლური ინსტიტუტები და, მეორე მხრივ მუდმივი მოთხოვნილებაა სანახაობაზე, გართობაზე, დროსტარებაზე“ [ბრეგაძე, 2016: 70] - თუ კონსტანტინე ბრეგაძე ამ ფრაზით აღწერს ზარატუსტრას ქადაგების მსმენელთა მასას, რომელიც ჯამბაზის მოლოდინშია, ნიკო ლორთქიფანიძე ანალოგიურ სიტუაციას გორდელიანების მეზობლებისა და ნაცნობების დიალოგებით წარმოგვიდგენს: „უი ქა! (ეხლა ფრანგული აღარ დასჭირებია) შეხე, შეხე ბები, ჩვენს, ელის!.. რამოდენა ავტომობილში გამოჭიმულა და მიექანება,- წამოიძახა ფანჯარაზე მიყრდნობილმა თინომ...“ [ლორთქიფანიძე, 1977: 128] ან თუნდაც „ელის დამნაშავე! რას გაჰყვა? კაცი აღარ იყო ჩვენში?!“ [ლორთქიფანიძე, 1977: 168] - ელის დაკრძალვაზე წარმოთქმულ ამ სიტყვებში ჩანს მასის ფსიქოლოგია და მათი ერთგვარი დაუნდობლობა, რაც ელის ტრაგედიის მხოლოდ და მხოლოდ ელისათვის „გადაბრალებაში“ იგრძნობა. ჩვენი აზრით, მართალია, ელი გორდელიანმა ყველაზე მეტად ავნო საკუთარ თავს, მაგრამ მისი ბედის უკუღმართობა მარტო მისი არასწორი ქმედებებითაც არ იყო გამოწვეული (ვეულისხმობთ მამის ფაქტორს) . ტრაგიკულობა მხოლოდ ელის, კერძო ადამიანის თანმდევი კი არა, იმ საზოგადოების, შეიძლება ითქვას, ატრიბუტი იყო, რომელშიც მას უწევდა ცხოვრება. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს ნიცშეს მოსაზრებას, რომ ტრაგედია არაა მხოლოდ ჟანრი, ესაა უფრო მასშტაბური მოვლენა.

ელის ცხოვრება ნიცშეანური პრინციპების გამოვლინებაა. ზოგჯერ ადამიანი მიელტვის ცხოვრების აპოლონურ საწყისს, მაგრამ, აღმოჩნდება ხოლმე, რომ მისი ცხოვრება დიონისური უფროა. სწორედ ეს ვითარება, შეჯახება მწარე რეალობასთან ნიცშესათვის ნიჰილიზმის მიზეზი ხდება. ელის ცხოვრების მაგალითზე დაგმობილია დიონისური ცხოვრების სტილი (ბრომბლესა და ჰექსლეს სახეებია ამის ნიმუში), ნაჩვენებია ზუსტად ის რეალობა, ის საზოგადოება, უფრო კი მასა, რომელიც ნიცშესთვის დასაგმობი იყო. ვფიქრობთ, ნოველის ტექსტში იკვეთება ის, რის გამოც ნიცშე უპირისპირდება ჰეგელის ნააზრევს, რომ ტრაგედია (ამ შემთხვევაში, ელის) ეფუძნება ბობოქარ ვნებებზე დამყარებულ ირაციონალურობასა და არა ჰარმონიულობას. ელის, მასთან დაკავშირებული სხვადასხვა პერსონაჟის სახე მიგვანიშნებს რას შეიძლება გულისხმობდეს ნიცშეს „ღმერთის სიკვდილი“, ადამიანებმა დაკარგეს: ადამიანურობა, სიყვარულის, თანაგანცდის უნარი, უმაღლესი ღირებულებები, შესაბამისად, ღმერთი ჯერ, ცალკეული ადამიანების, შემდეგ კი, საზოგადოების გულში მოკვდა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **აბზიანიძე ზ... 2011:** აბზიანიძე ზ... სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ტომი I. თბილისი;
2. **ბრეგაძე კ. 2016:** ბრეგაძე კ. ლექციების ციკლი „კამპუსში“ : ნიცშეს ფილოსოფია ჩვენი გამოცდილების ჭრილში (სამი ლექცია). თბილისი, 2016;
3. **ბუაჩიძე თ. 2014:** ბუაჩიძე თ. ფრიდრიხ ნიცშე და მისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“. თბილისი, 2014;
4. **ვასაძე თ. 2010:** ვასაძე თ. ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში. თბილისი, 2010;
5. **ლორთქიფანიძე ნ. 1977:** ლორთქიფანიძე ნ. თხზულებანი. ტომი III. ნიკო ლორთქიფანიძე. თბილისი, 1977;
6. **ნიცშე ფრ. 2014:** ნიცშე. ესე იტყოდა ზარატუსტრა. თბილისი, 2014;
7. **რატიანი ი. 2011:** რატიანი ი. ფაბულა და სიუჟეტი. თბილისი, 2011
8. **Wallace J. 2007:** Wallace J. The Cambridge Introduction to Tragedy. Cambridge, 2007;

“Casting Spells by Radio” by Niko Lortkipanidze and Nietzsche's Theory of Tragedy

Summary

Tragedy is a literary and philosophical model. Too many philosophers established theory about it. One of the innovator is Friedrich Nietzsche. Tragedy isn't only a genre for him, but the whole era where irrationalism and chaos are opposed to rationalism and order (opposite to Hegel). Also Nietzsche pays attention to Apollonian and Dionysian initials (like Schopenhauer – will and representation) and order is deconstructed and filled with nihilism. In spite of space-time and epochal differentiation the artistic demonstration of Nietzsche's philosophy is represented in Niko Lortkipanidze's works especially in “Casting spells by radio”. It contrasts to the lost values and characteristics of that time in Western culture, and the main character can't reinstate her destroyed personality, despite of many attempt.

ირინა კომახიძე  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილი სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
სადოქტორო პროგრამა –“ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა  
(ლიტერატურული კომპარატივისტიკა);  
დოქტორანტი

ოთარ ჭილაძისა და ალბერ კამიუს რომანების კომპარატივისტული ანალიზი ექსისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდასა“ და „უცხო“ მიხედვით)

კაცობრიობის კულტურული განვითარების ისტორიაში, ადამიანისა და სამყაროს არსის საკითხი ყოველთვის აქტუალური იყო. ეპოქათა ცვლადობა მსოფლმხედველობრივ ცვლილებებსაც იწვევდა. არსებობის საკითხს ანტიკური, შუასაუკუნეების, რენესანსისა და მოდერნიზმის პერიოდი სხვადასხვაგვარად იაზრებს. სამეცნიერო დარგებისა და ტექნიკის განვითარებამ კაცობრიობა კრიზისამდე მიიყვანა - XIX ს-ის დასავლეთ ევროპაში მკვიდრდება და XX ს-ში გლობალურ სახეს იღებს ექსისტენციალური ფილოსოფია, რომელიც ხელოვნების ყველა სფეროს მოიცავს. ეპოქათა შესაბამისად, მსოფლალქმის, ესთეტიკური აზროვნების, სოციალურ-პოლიტიკური და ისტორიული კონტექსტის ცვლილების პარალელურად, უცვლელი რჩებოდა შეკითხვა: „რა არის ადამიანი და რა მეტაფიზიკური ადგილი უჭირავს მას ყოფიერების, სამყაროს და ღმერთის მთლიანობაში?“ [შელერი; <https://articlekz.com/article/5157/>].

ექსისტენციალიზმის ჩამოყალიბებასა და აქტუალიზებას არაერთი მიზეზი ჰქონდა: ზნეობრივი, ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისი, რომელმაც მთელი სამყარო მოიცვა პირველი და მეორე მსოფლიო ომების დროს; მეცნიერებისა და ტექნიკის სწრაფი განვითარება და ტექნიკის გარკვეულ სახეობათა ადამიანის წინააღმდეგ მიმართვა (საბრძოლო იარაღის დახვეწა, ავტომატები, ბომბები, მომწამვლავი ნივთიერებების გამოყენება ომის პერიოდში და ა.შ); კაცობრიობის განადგურების საშიშროება (ატომური იარაღის გამოყენება, მოახლოებული ეკოლოგიური კატასტროფა); გადასახლება, სისასტიკე, არაადამიანური მოპყრობები (საკონცენტრაციო ბანაკები, საშუალო ბანაკები..); ისეთი ტოტალიტარული რეჟიმების გააქტიურება, როგორცაა ფაშიზმი და კომუნიზმი, რაც ინდივიდის, პიროვნების განადგურებაზე იყო ორიენტირებული და კიდევ არა ერთი სხვა მიზეზი, რომელმაც ადამიანი ჩიხში მოაქცია.

სწორედ ამ მოვლენებზე ერთგვარი რეაქცია იყო ექსისტენციალური ფილოსოფია, რომლის საკვანძო საკითხებს წარმოადგენს:

- ინდივიდის უნიკალურობა, მისი გრძნობების სიღრმე, განცდები, იმედები, ცხოვრება მთლიანობაში;
- წინააღმდეგობა და კონფლიქტი ადამიანის შინაგან სამყაროსა და ცხოვრებისეულ გარემოებებს შორის;
- ადამიანის გაუცხოების პრობლემა (საზოგადოება, მთავრობა ადამიანისთვის სრულიად უცხო, ისეთ რეალობად იქცა, რომელიც არ უფროსილდება ინდივიდს, თრგუნავს სუბიექტის „მეს“);
- ცხოვრების უაზრობის პრობლემა, მარტობა, მიტოვებულობა (ადამიანი მარტოსულია გარემომცველ სამყაროში, მას არ აქვს „მაკორდინირებელი სისტემა“, სადაც ის საჭიროდ იგრძნობს თავს);
- შინაგანი არჩევანის პრობლემა. ადამიანი ვერ პოულობს შინაგან „მეს“, ისევე, როგორც გარეგანს - საკუთარ ადგილს სამყაროში.

ადამიანისა და სამყაროს ახალი რაკურსით გააზრების საჭიროება წარმოიშვა. ტრადიციული ფილოსოფიისთვის ნიშანდობლივია ადამიანის „გასაგნებელი“ აღქმა, მისთვის მორჩილების შთაგონება. სწორედ ამ მიმართების შეცვლას ემსახურება ექსისტენციალიზმი. თუკი XVII საუკუნის ადამიანის წარმოდგენა საკუთარი თავის შესახებ გამოიხატება ფრაზით: „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“ [რენე დეკარტი; <https://cutt.ly/URxFIRU> ] , ექსისტენციალიზმის

პირობებში, ის ამგვარად ფორმირდება: „ვარ მეამბოხე, მაშასადამე, ვარსებობ“ [ალბერ კამიუ; <https://cutt.ly/CRnvl1> ].

ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთკავშირის საკითხს სიცოცხლისა და ექსისტენციალური ფილოსოფიის წარმომადგენლები ( შოპენჰაუერის, კირკეგორის, ნიცშეს, ჰაიდეგერის და იასპერსის ) სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ: **შოპენჰაუერი** ამკვიდრებს „სამყაროს ნების“ ცნებას და აღნიშნავს, რომ სწორედ „სამყაროს ნების“ გამო ადამიანი მუდმივად იტანჯება. ის (ინდივიდი) სურვილის გაჩენიდან მის განხორციელებამდე არსებობს, შუალედში კი მოწყენილობასა და ტანჯვას განიცდის. შოპენჰაუერი ადამიანს ამბოხისკენ, ასკეტური ცხოვრებისკენ მოუწოდებს. **კირკეგორი** ადამიანის განვითარების სამ ეტაპს გამოყოფს: ესთეტიკურს, როცა ის სხვათა შეხედულებების მონაა, ეთიკურს, როცა თავისუფლდება გავლენებისგან, ინდივიდალად ყალიბდება და რწმენითს, როდესაც ის ღმერთამდე, ჰეგელის ტიპის შემეცნებამდე უნდა მივიდეს. **ნიცშე** აცხადებს, რომ „ღმერთი მოკვდა“, დგება ნიჰილიზმის პერიოდი - არსებული ღირებულებები უარყოფილია, მაგრამ ჯერ კიდევ დაუდგენელია, რომელი ღირებულებებისთვის?! ფილოსოფოსის თვალსაზრისით ადამიანის ერთადერთი მიზანი მიწის, რეალური ყოფის ერთგულება და ძალაუფლების ნება შეიძლება იყოს. **ჰაიდეგერისთვის** ყველაზე მნიშვნელოვანი, დროის, ყოფის სასრულობის გაცნობიერება და საკუთარი თავის შეცნობაა - სამყაროში, რომელიც შთანთქავს ინდივიდს, იდენტობის დაცვა მთავარი პრობლემა და საზრუნავია. **იასპერსის** შეხედულებით, ექსისტენცი თავისუფალ არსებობას, გარემო პირობებისგან დამოუკიდებელ, „მეს“ ქმედებას გულისხმობს, რომელიც ტრანსცენდენტურთან, ღმერთთან შეხებას ისახავს მიზნად [კაკაბაძე; <https://cutt.ly/ARxH3E11>]. ექსისტენციალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა **ჟან-პოლ სარტრის** შემოქმედებაში გაფორმდა. ფსიქოლოგიაში ექსისტენციალური ფსიქოანალიზის ცნების შემოტანით, მან ცნობიერებისა და ფსიქიკის ურთიერთმომცველობით ხასიათს გაუსვა ხაზი. ამდენად, სარტრისთვის ადამიანის ქმედების გამართლება არც ნიცშეანური ძალაუფლების ნებით შეიძლება და არც ფროიდის არაცნობიერი გავლენებით. ინდივიდის ქმედება პასუხისმგებლობას გულისხმობს, რადგან ის ცნობიერი ქმედებაა. არათუ არჩევანი, არამედ გადაწყვეტილების მიღებისგან თავის შეკავებაც პიროვნების ნების გამოხატულებად შეფასდა, შესაბამისად, ეს არის პასუხისმგებლობა და თავისუფლება. კითხვაზე: *როგორი ადამიანი ხარ შენ?* - სარტრის ერთადერთი პასუხი აქვს - *როგორ სამყაროსაც ვირჩევ მე* [ჩაჩუა; 2017:8].<sup>1</sup>

სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, საქართველოში განსხვავებული ვითარებაა. XX ს-ის 20-იან წლებში, როდესაც საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა კავშირი ჩამოყალიბდა, დამყარდა ტოტალიტარული რეჟიმი და საქართველოც მისი იძულებითი წევრი გახდა, „რკინის ფარდა“ ჩამოეშვა: „*დასავლურ კანონთან ინტეგრირებული ქართული ლიტერატურა იძულებით იზოლაციისთვის აღმოჩნდა განწირული*“ [რატიანი; 2015:125]. საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკათა კავშირში შემავალი ქვეყნების კულტურა ჩამოშორდა საერთაშორისო ასპარეზს და საუკუნის დასაწყისში განვითარებულმა მოდერნიზმმა თუ ავანგარდმა, არსებობა შეწყვიტა.

ქართულ კულტურულ არეალში ექსისტენციალური ფილოსოფია, ტენდენციების დონეზე, XX ს-ის 30-40-იან წლებშიც იჩენს თავს ისეთ ტექსტებში, როგორცაა მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, რომელშიც თეიმურაზის სახით საკუთარი თავის მაძიებელ პერსონაჟს ვხვდებით. მოგვიანებით, 70-80-იან წლებში, „ოტტეპელის“ პერიოდში, ექსისტენციალური ფილოსოფია, ცნობიერების ნაკადი და სხვა ლიტერატურული მიმართულებები ქართულ კულტურულ სივრცეში უფრო თამამად ვითარდება და განსხვავებულ სახეს იღებს: „*თითქმის ოცდაათწლიანი ინტერვალის შემდეგ, დაუფარავად იზრდება დასავლური ლიტერატურული ტენდენციების ზეგავლენა*“ [რატიანი; 2015:161].

<sup>1</sup> ფილოსოფიის ისტორია (წიგნი II-III); ნაწილი მეოთხე-მეხუთე;

ქართული კულტურა, მსოფლიო მასშტაბით, ერთ-ერთი უძველესი კულტურაა, თავისი ტრადიციებით, მსოფლმხედველობითა და დამოკიდებულებებით. მიმდინარეობები, რომლებიც დასავლეთიდან შემოდიოდა, მაგალითად, რომანტიზმი, რეალიზმი, სიმბოლიზმი და სხვ. გარკვეული თავისებურებებით იჩენს თავს ქართულ სოციალურ - კულტურულ გარემოში. ქისტენციალიზმიც თავისებური ნიშნებით გამოვლინდა, გამოიკვეთა თეისტური ფრთის ტენდენციები, ეროვნული მოტივები და სახე - სიმბოლოთა საინტერესო ინტერპრეტაციები.

სამეცნიერო ნაშრომის ფარგლებში შევეცდებით წარმოვაჩინოთ იდეურ-ესთეტიკური მსგავსებები და განსხვავებები ქართულ და დასავლურ ექსისტენციალურ მიმართებებს შორის. კვლევის ფარგლებში დავეყრდნობით შემდეგ რომანებს - ალბეკ კამიუ - „უცხო“, ოთარ ჭილაძე - „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. დასახელებული რომანებში ექსისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში არაერთი საერთო მახასიათებელი იჩენს თავს - ინდივიდის უნიკალურობა, წინააღმდეგობა, კონფლიქტი ადამიანის შინაგან სამყაროსა და ცხოვრებისეულ გარემოებებს შორის; გაუცხოება, ყოფის უაზრობა, აბსურდულობა, მარტოობა, მიტოვებულობა, არჩევანის პრობლემა. ადამიანი ვერ პოულობს შინაგან „მეს“, ისევე, როგორც საკუთარ ადგილს სამყაროში – თუმცა, დამატებით დამაკავშირებელ ასპექტად გამოვყოფთ სათაურის პოეტიკას, მზის, ღედისა და სახლის სახე-სიმბოლოებს.

### ალბერ კამიუს ექსისტენციალური ნარატივი

ექსისტენციალური ფილოსოფიისთვის დამახასიათებელია ადამიანის ყოფიერების რადიკალური კრიზისის განცდა და აღიარება. „ექსისტენციალისტები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან - ერთნი მარადისობისა და მისდამი ზიარების ახლებური გააზრების გზით „ტრანსცენდირების“ პერსპექტივის აღდგენას და, ამგვარად, აბსურდის გადალახვას ცდილობენ, ხოლო მეორენი - ადამიანის ცხოვრების შესაძლებლობების გააზრებას ამ პერსპექტივის გარეშე ანუ აბსურდის ნიადაგზე. ალბერ კამიუ ამ უკანასკნელთა რიცხვს ეკუთვნის - იგი თავის ნაწარმოებებში აბსურდის ნიადაგზე, ანუ მარადისობისადმი ურწმუნოებისა და, ამ აზრით, „ნიჰილიზმის“ პირობებში ადამიანის ცხოვრების შესაძლებლობებს არჩევს“ [კაკაბაძე; <https://cutt.ly/ARxH3E1>].

ალბერ კამიუ სამყაროს რეალურ და ობიექტურ მოცემულობად მიიჩნევდა. ყოფა ემტერება ადამიანს, და ეს მტრობა ათასწლეულების შემდეგაც გვაწუხებს. ყველაფერი, რაც სამყაროს შესახებ ვიცით, ნაკლებდამაჯერებელია. ყოფიერებაზე საუბრისას ის აღნიშნავს: „ყოფიერება შეიძლება გამოვლინდეს ფორმირებისას, ფორმირება არ არსებობს ყოფის გარეშე“ [კამიუ; <https://cutt.ly/yRxJqtH> ]. შემეცნება, კამიუს აზრით, არის სამყაროს შეცვლის საშუალება. ფილოსოფოსი ეთანხმება შეხედულებას, რომ მეცნიერება აღრმავებს ჩვენს ცოდნას სამყაროსა და ადამიანზე, თუმცა, იქვე მიუთითებს, რომ ეს ცოდნა ჯერ არასრულყოფილია. მეცნიერება ჯერ კიდევ ვერ პასუხობს მთავარ შეკითხვას - რა არის არსებობის მიზანი და ყოველივე არსებულის არსი? ადამიანი მიტოვებულია სამყაროსა და ისტორიაში. რა უნდა აკეთოს ადამიანმა ასეთ სამყაროში? კამიუ, თავის ესეში „სიზიფეს მითი“ გვთავაზობს საკუთარი ხვედრის მაქსიმალურად კონცენტრირებულად, ნათელი გონებით გააზრებას, მოგვიწოდებს სირთულეებსადმი ამბოხისა და შეუგუებლობისაკენ, რომ მამაცურად ვატაროთ ცხოვრების ტვირთი.

ცხოვრების აზრის საკითხს კამიუ გადაუდებელს უწოდებს - ადამიანმა თავიდანვე უნდა განსაზღვროს: „ღირს თუ არა ცხოვრება იმად, რომ განვლო“. ფილოსოფიის ამ ფუნდამენტურ კითხვაზე პასუხი ნიშნავს სერიოზული ფილოსოფიური პრობლემის გადაწყვეტას. ფილოსოფოსის აზრით ცხოვრებისკენ სწრაფვას განაპირობებს ადამიანის სამყაროსთან მიჯაჭვულობა, მასში „არის რაღაც მეტი, ძლიერი, ვიდრე სამყაროს უბედურებები“ [კამიუ; <https://cutt.ly/4RxJhev>]. ეს მიჯაჭვუბულობა ადამიანს საშუალებას აძლევს გადალახოს უთანხმოება საკუთარ თავსა და სამყაროს შორის, რაც სამყაროს აბსურდულობის განცდას წარმოშობს.

კამიუს თვალსაზრისით, აბსურდი აერთიანებს ადამიანსა და სამყაროს - ცხოვრობდე, ნიშნავს შეისწავლიდე აბსურდს, აუხედრდე მას: „*აბსურდიდან მე ვიღებ სამ შედეგს: ჩემი ამბოხი, ჩემი თავისუფლება და ჩემი ვნება. მხოლოდ გონების მუშაობის შედეგად, ცხოვრების წესად ვაქცევ იმას, რაც სიკვდილისკენ მიპატიჟებად მიიჩნევა - და უარვყოფ თვითმკვლელობას*“ [კამიუ; <https://cutt.ly/tRxJv64>].

კამიუს აზრით, ადამიანს აქვს არჩევანი: იცხოვროს მოცემულ დროში, შეეგუოს მას, ან დადგეს მასზე მაღლა, მაგრამ, ასევე შესაძლებელია მასთან შეთანხმებაც, ანუ „*იცხოვრო საკუთარ საუკუნეში და გწამდეს უსასრულობის*“ [კამიუ; <https://cutt.ly/tRxJv64>]. ადამიანებს, რომელთაც სურთ აღემატებოდნენ აბსურდს, კამიუ დამპყრობლებს უწოდებს. ამგვარი ადამიანის კლასიკურ მაგალითად მოიაზრებს ანდრე მალროს ნაწარმოებთა დამპყრობელ, ღმერთის მსგავს პერსონაჟებს: „*მან (დამპყრობელმა ადამიანმა - ი.კ.) იცის საკუთარი მონობის შესახებ, მაგრამ არ ძალავს ამას*“ [კამიუ; <https://cutt.ly/tRxJv64>], მის გზას თავისუფლებისკენ ცოდნა ასრულებს. დამპყრობელი იდეალური ადამიანია კამიუსთვის, მაგრამ ასეთად ყოფნა ძალიან ცოტას თუ შეუძლია.

სამყარო აბსურდულია, აბსურდი ადამიანისთვის ერთადერთი მოცემულობაა, ამტკიცებს კამიუ, რადგან გონება და სამყარო ვერ შეერთდება, მათი დამაკავშირებელი რგოლი, სწორედ აბსურდია (კამიუ; <https://cutt.ly/tRxJv64>): „*კამიუს აინტერესებს, თუ რა დასკვნა მიიღება აბსურდის ფაქტის აღიარებით; აბსურდის ფაქტი, პირველ ყოვლისა, ამბოხებას იმსახურებს, ხოლო ხშირად ფიქრობდნენ, რომ ეს ამბოხება, საბოლოოდ, ანგარიშით სხვა არაფერი შეიძლება იყოს, თუ არა თვითმკვლელობა. კამიუ, ამის საპირისპიროდ, განმარტავს, რომ თვითმკვლელობა ამბოხება კი არა, არამედ სწორედ - შერიგება, დათმობა და დანებებაა; აბსურდს სიკვდილის გარდაუვალობა ქმნის და ამიტომაც აბსურდის წინააღმდეგ ამბოხება სიკვდილის წინააღმდეგ გაბრძოლებას მოასწავებს. (...) აბსურდის წინააღმდეგ ჭეშმარიტი ამბოხება, თვითმკვლელობის, ანუ ცხოვრების ნებაყოფლობითი აღკვეთის ნაცვლად, ცხოვრების განგრძობაა*“ [კაკაბაძე; 1985].

### **ალბერ კამიუს „უცხო“ - აბსურდის ციკლის რომანი**

ალბერ კამიუს რომანი „უცხო“ ორი ნაწილისგან შედგება - პირველ ნაწილში მერსო ინერტული პერსონაჟია და მიმდინარე მოვლენებს ინდიფერენტულად აღიქვამს (დედის გარდაცვალება, მარის გაიცნობა, რაიმონის, მერსოსა და მარის ზღვის სანაპიროზე დასვენება, არაბების თვალთვალი, სანაპიროზე არაბებსა და მერსოს მეგობრებს შორის ვითარება დაიძვრა, განმუხტვა, მერსოს მკვლელობა). რომანის მეორე ნაწილში თერთმეტ თვეზე გაწეილი სასამართლო პროცესია აღწერილი, რომელიც მერსოს სიკვდილით დასჯის განაჩენით სრულდება.

აღსანიშნავია, რომ რომანის, „უცხო“, ანალიზისას საყურადღებოა არა იმდენად სიუჟეტი, რამდენადაც მთავარი პერსონაჟის რეაქცია მიმდინარე მოვლენებზე, უფრო ზუსტად, ურეაქციობა. მერსოს საზოგადოდ მიღებული ემოციები არ გააჩნია, ნაწარმოების დასაწყისშივე იქმნება აბსურდული და გულგრილი ატმოსფერო: „*დღეს დედა მომიკვდა. ან იქნებ გუშინ, არ ვიცი*“ [კამიუ; 2012:5]. მერსო საკუთარი თავის მაძიებელი, „მეს“ შემეცნებელი ინდივიდი არ არის, მისი ქმედებები და ცხოვრების გზა ინეტრულია: „*გადაჩვეული ვიყავი საკუთარი თავისთვის კითხვების დასმას და მეძნელებოდა პასუხის გაცემა. (...) ისეთი ვიყავი, როგორც ყველა, აბსოლუტურად ყველა*“ [კამიუ; 2012: 106-107-108].

გამოთქმულ მოსაზრებას ადასტურებს რომანის ერთ - ერთი დეტალი, რომელსაც ტექსტში არაერთხელ ვხვდებით, კერძოდ „ხელების დაბანის“ სცენები. მერსო ძალიან ხშირად იბანს ხელებს: „*მერე ხელი დავიბანე და აივანზე გავედი*“ [კამიუ; 2012:36]; „*სასადილოში წასვლამდე ხელები დავიბანე. შუადღისას ეს მომენტი ძალიან მსიამოვნებს*“ [კამიუ; 2012:43]. „ხელების დაბანის“ სიმბოლური მნიშვნელობა წმინდა წერილიდან იღებს სათავეს, როდესაც პილატე პონტოელი თავს არიდებს იესო ქრისტეს გასამართლებას და პასუხისმგებლობისგან

თავისუფლდება: „*ვითარცა იხილა პილატე, რამეთუ არას არგებს, არამედ უფროისლა შფოთი იქმნების, მოითხოვა წყალი და დაიბანა ხელნი წინაშე ერისა მის, რათა იმათაც, რომელნიც მოშორებით იყვნენ, დაენახათ, რომ იგი იესოს თვლიდა უდანაშაულოდ, ამასთან ერთად ხმამაღლა დაიძახა და თქუა: უბრალო ვარ მე სისხლისაგან მაგისა, თქუენ იხილეთ*“ [მათე 27, 15-25].

„ხელების დაბანა“ სხვადასხვა რელიგიათა რიტუალია, რომელიც ცოდვებისგან განწმენდას გულისხმობს. ასევე, პასუხისმგებლობის თავიდან არიდების, საქმისგან განდგომის სიმბოლოა. ექსისტენციალიზმზე საუბრისას აღვნიშნეთ, რომ თავისუფლება ადამიანი მოვალეობაა, რაც ნების გამოვლენით და არჩევანით განისაზღვრება. ამისთვის აუცილებელია საკუთარი თავის შეცნობა, „მეს“ დადგენა და გამოხატვა. არის თუ არა მერსო ექსისტენცი? - რომანის პირველ ნაწილში მერსო ექსისტენცი არ არის. „*მერსოს არსებობა არსებობის ნულოვანი წერტილია, რომლის გადმოსაცემად წერის ნულოვანი ხარისხია (ან ღონე) საჭირო. ასე უწოდა როლან ბარტმა კამიუს თხრობის მანერას, რომლითაც „უცხოა“ დაწერილი. სწორედ ასეთი სტილი იყო საჭირო მერსოს ავანტიურის გადმოსაცემად, მისი სულიერი მდგომარეობის საჩვენებლად - ნეიტრალური, ინერტული*“ [ეკიზაშვილი; 2013:5]. მერსო მოქმედებას, ცხოვრების პასუხისმგებლობას თავს გულგრილობითა და ინერტულობით არიდებს. მართალია, ის განსხვავდება, უცხოა საზოგადოებისთვის, მაგრამ არა ინდივიდუალობით, არამედ უფუნქციობით. ვითარება იცვლება მეორე ნაწილში, არც ერთხელ აღარ არის ნახსენები „ხელების დაბანა“ და რომანის წერის სტილიც სხვაგვარია: მსჯელობა, მოვლენებისადმი დამოკიდებულება და ერთგვარი პათოსი ჩნდება. ინერტული მერსო გრძნობებით, სურვილებითა და მოლოდინებით სავსე პერსონაჟად გარდაიხსნა.

გამოთქმული მოსაზრების გასამყარებლად საყურადღებოა სარკის სიმბოლური ფუნქციაც. ის ყოველივე შექმნილის სიმბოლოა: ყოველივე შექმნილი შექმნელი გონების ანარეკლია. ამავე მიზეზით, სარკე ადამიანის გონებას, აზროვნებას უკავშირდება. გარშემომყოფი, ხილული რეალობის არეკლის გამო, სარკე წრმოსახვისა და ცნობიერების სიმბოლოა [სარკე; <https://cutt.ly/mRxXrYk>]. რომანის პირველ ნაწილში, მერსო ყველაფერს ხედავს სარკეში, გარდა საკუთარი თავისა: „*ფანჯრები დაკვხურე და მობრუნებისას სარკეში თვალი მოგკარი მაგიდის კიდეც, რომელზეც ჩემი სპირტქურა იღო პურის ნაჭრებთან ერთად*“ [კამიუ; 2012: 42]. მეორე ნაწილში კი პირიქით, გულგრილობისა და ინერტულობისგან თავისუფლდება, ეტაპობრივად კამიუსეულ მეამბოხედ იქცევა და ცნობიერების ფორმირებასთან ერთად, მისი ანარეკლიც ჩნდება: „*სარკელთან მივედი და უკვე ჩამოწოლილ ბინდბუნდში კიდეც ერთხელ დაგაკვირდი საკუთარ თავს. ისევ სერიოზული იერი მქონდა და ამაში არაფერი იყო გასაკვირი, (...) პირველად გავიგონე მკაფიოდ საკუთარი ხმა. მე იგი ვიცანი, რადგან დიდი ხანი იყო, ეს ბგერები ყურში ჩამესმოდა და მივხვდი, რომ მთელი ამ დროის განმავლობაში თურმე საკუთარ თავს ველაპარაკებოდი*“ [კამიუ; 2012:134]. მერსო ნელ-ნელა აცნობიერებს სასამართლო პროცესის არსს, საკუთარ დანაშაულს, საზოგადოებისგან გარიყულობას და ასკვნის, რომ არაფერს აქვს აზრი, რომ ცხოვრება აბსურდული და უმიზნოა: „*აბსურდის გულწრფელი აღიარება იმაში გამოიხატება, რომ კაცი არ ინიღბება ადამიანურ ურთიერთობათა ტრადიციული ნორმებითა და რიტუალით, არამედ დაუფარავად ამჟღავნებს თავის სრულ გულგრილობას „მოყვასისადმი*“ [კაკაბაძე; 1988:185].

რომანში მნიშვნელოვანი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს მზესაც. ნაწარმოებში მზე სამ გარდამტეხ მონაკვეთში ჩნდება: დედის დაკრძალვაზე, არაბის მოკვლისას და სასამართლო პროცესზე. თითოეულ შემთხვევაში მას სხვადასხვაგვარი დატვირთვა აქვს. როლან ბარტის თვალსაზრისით, - „*დასაწყისის მწუხარე მზე, როგორც ჩანს, მატერიის გაწებოვნების პირობაა: ოფლიანი სახეები თუ დარბილებული გუდრონი. (...) მზის შუქის ფუნქციაა გაანათოს და სიბლანტე შეძინოს ამ სცენის აბსურდულობას. პლაჟზე მზის სხვაგვარი სახეა ნაჩვენები: აქ იგი არ აღნობს, არამედ ამავრებს (...): ქვიშას-ფოლადად, ჟესტს - მკვლელობად: მზე იარაღია. (...) ბოლოს ჩვენ წინაშეა უსიცოცხლო მზე, მზე - მტვერი, მიწისქვეშეთის მიძქრალი სხივი*“ [არილი; 2013:9]. მზე ნათლის, მაცოცხლებელი ძალის, იმედის და ღვთიურობის სიმბოლოა, მაგრამ როგორც ნებისმიერი სიმბოლო, ისიც ამბივალენტურია და საანალიზოდ წარმოდგენილ რომანში

უაყოფით კონოტაციას იძენს: ის უსიცოცხლობასა და სიკვდილს განასახიერებს. სასამართლო პროცესზე აღწერილი მზე უკვე „მიმქრალი სხვია“, რადგან მერსოსთვის სამყაროცა და არსებობაც უკვე აბსურდული და უაზროა, ყველაფერმა დაკარგა აზრი, დება ნიჰილიზმის ეტაპი.

გარემომცველი მოვლენები, მესოს ქმედებები აბსურდულ ატმოსფეროს ქმნის. უმიზეზო და უმიზნო იყო მერსოს მიერ ჩადენილი მკვლელობა. ასევე ალოგიკური და ირაციონალურია ნაფიც მსაჯულთა გადაწყვეტილების მიზეზი - დედის გარდაცვალებას მერსო გულგრილად შეხვდა: „*ნათუ მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ მკვლელობაში ბრალდებულს იმისთვის სჯიდნენ სიკვდილით, რომ დედამისის დაკრძალვაზე არ იტირა?*“ [კამიუ; 2012:203]. ის რაც უცხოა, საშიშია. მერსო კი ცალსახად უცხო იყო, მისი პიროვნული თვისებები არ შეესაბამებოდა საზოგადოების სტანდარტებს. ფუნქციონალური თეორიების მიხედვით, სწორედ შიშზე პასუხია სტიგმატიზაცია. ის რაც საშიშად აღიქმება, განიდევნება საზოგადოების მიერ. მისი მოკვეთა და გარიყვა ხდება [შორიგაძე; 2018].

მერსო, რომანის პირველ ნაწილში, მარტოსული, გაუცხოებული და ინერტულია. გაუცხოებული არა მხოლოდ საზოგადოებისგან, არამედ საკუთარი თავთანაც. ის აღიქვამს მოვლენებს, აღწერს მათ, მაგრამ არ აქვს არანაირი დამოკიდებულება მათდამი, ნებისმიერი მისი ქმედება უსაფუძვლო და უმიზნოა. ვითარება რომანის მეორე ნაწილში იცვლება, როდესაც ის ეტაპობრივად იაზრებს რეალობას, სამყაროს შინა-არსს და ეცნობა მას: „*იღუმალი ნიშნებითა და კასრკვლავებით მოჭედნილ ღამეში პირველად ვმისვლდებოდი სამყაროს უშფოთველი გულგრილობის წინაშე. ვგრძნობდი, რომ იგი იმდენად მკაფია, იმდენად მძასავით ახლობელი იყო ბოლოს და ბოლოს, რომ მივხვდი, ბედნიერი ვიყავი და ახლაც ბედნიერ ვარ. იმისთვის, რომ ყველაფერი დასრულდეს, რომ თავი მარტოსულად ნაკლებად ვიგრძნო...*“ [კამიუ; 2012:206]. მერსო ეტაპობრივად ექსისტენციალურ ცალბედას და აბსურდის ციკლის ერთ-ერთ თვალსაჩინო პერსონაჟად გვევლინება.

### **ექსისტენციალური ფილოსოფია XX ს-ის 70-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში (ოთარ ჭილაძე „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“)**

საქართველოში ექსისტენციალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, არ ჩამოყალიბებულა. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ექსისტენციალური ტენდენციები (ინდივიდის გაუცხოება, საკუთარი თავის ძიება, კონფლიქტი “მესა” და გარესამყაროს შორის და ა.შ.) არაერთ ქართულ ტექსტში თავისებური ფორმით გამოვლინდა. აღნიშნული მოსაზრების დასადასტურებლად განვიხილავთ ოთარ ჭილაძის რომანს “გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა”.

ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ პოლითემატურია. მითი, რომელსაც ეფუძნება სიუჟეტი, ახლებურად, შეიძლება ითქვას, მოდერნისტულად არის გააზრებული. წარმოდგენილ არქეტიპულ მოდელებს შორის ადამიანის სამყაროში მყოფობის საკითხსაც ვხვდებით. პერსონაჟთა გაღერა სოციალური, ფსიქოლოგიური თუ ფილოსოფიური პლასტებით გამოირჩევა. თითოეულ მათგანს გამოკვეთილი მახასიათებელი აქვს, რაც ოპოზიციურ წყვილებს წარმოშობს: კეთილშობილი მმართველი და დიქტატორი, ხეიბარი მეომარი და ლაჩარი, მჩაგვრელი და ჩაგრული და ა.შ. მაგრამ ყოველი პერსონაჟი, იქნება ეს მჩაგვრელი თუ ჩაგრული, თავის მხრივ, მსხვერპლია ღმერთის, „სამყაროს ნების“, ბედისწერის, სხვა ადამიანთა გადაწყვეტილებების თუ საკუთარი ცოდვების - ეს დამოკიდებულია თავად პერსონაჟის მსოფლალქმაზე. საკვლევი საკითხის ფარგლებში ყურადღებას გავამახვილებთ ფარნაოზის პერსონაჟზე. შევეცდებით მისი სახე, მყოფობის საზრისი გავიაზროთ ექსისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში.

„*უხეირო და მისი ოჯახის ყველა წევრი უნებლიე მსხვერპლია ბედისწერისა. უხეირო მეომარი იყო, ომის გარდა არაფერი იცოდა... ლოვინს მიჯაჭვული აფრისხელა ტილოს ქარგვისას ყველაფერს მიხვდა; მიხვდა, თავისი მოსვლით რომ ავნო სამშობლოს; ვერც მისი შთამომავლობა გაიხარებდა ამ მიწაზე, ესეც გაიხივრებოდა. დედასთან ერთად დამარხეთო, – ბრძანა, როდესაც ვაჟის დაბადებისა და მეუღლის გარდაცვალების ამბავი აუწყეს*“ [„სჯანი“ 5; ცანავა:138]. ახალშობილი არ მოუკლავთ, მას ფარნაოზის და, პოპინა და მოახლე ქალუკა ჩუმიად ზრდიდნენ, ამიტომ, ფარნაოზს ზედმეტი ლაპარაკი, ხმაური და მამასთან შესვლა ეკრძალებოდა. უხეირო მიხვდა, რომ მოატყუეს, მაგრამ უხაროდა, პირვანდელი ბრძანება აბსურდული და ირაციონალური იყო, თუმცა შვილთან ურთიერთობისას დისტანცია დაიჭირა. ფარნაოზისთვის

არაფერი უსწავლებია, მათ შორის, იარაღის გამოყენება, რაც ერთგვარი სიმბოლური დატვირთვა აქვს - ფარნაოზი კაცად ვერ ჩამოყალიბდა. „ინდივიდუალიზაციის პროცესი ორი ეტაპისგან შედგება: ინიციაცია გარე სამყაროსთან და ინიციაცია შიდა სამყაროში. ფარნაოზი ვერც ერთგან ვერ ახერხებს. მისთვის ურთულესი პროცესი აღმოჩნდა ინიციაცია შიდა სამყაროში, რადგან დაიღალა საკუთარ არსებასთან ბრძოლით და მაინც ვერ იპოვა ის, რასაც სულიერი სიმშვიდე უნდა დაებრუნებინა. არანაკლებ მტკივნეული პროცესი აღმოჩნდა ადაპტაცია გარე სამყაროსთან“ [ნემსაძე; 175-176] იტანჯებოდა და ამ ტანჯვის მიზეზად საკუთარ ცოდვას, დედის მოკვლას და მამის ხეიბრობას მიიჩნევდა: „ტანჯვით კი ნამდვილად იტანჯებოდა, დიდი კაცით. ტანჯვა ზრდიდა, უხეშად და ნაადრევად. „არ მინდა, ნუ გამაჩენო“, - ევედრებოდა სიზმარში დედას“ [ჭილაძე; 1979:245].

ნიკოლაი ბერდიაევის თვალსაზრისით, ტანჯვა ადამიანად მყოფობის განმაპირობებელი ფაქტორია. ფილოსოფოსი განასხვავებს ნათელ - ადამიანის ხსნისკენ მიმართულ და ბნელ - უპერსპექტივო, დამლუპველ ტანჯვას. „ნათელი“ ტანჯვა ადამიანის ამაღლებულ დანიშნულებაზე მიუთითებს, რაც საკუთარ ბედზე ჩაფიქრებით, ექსისტენციალური ცდის მეშვეობით წარმოჩნდება [ჩანტლაძე; 1983:27]. ფარნაოზის ცხოვრების გზა სწორედ პირველი ტიპის ტანჯვად მოიაზრება. დედის სიკვდილში დამნაშავე და ხეიბარი მამის პატრონი მუდმივად იტანჯება რადგან საკუთარი თავი ვერ შეიცნო, მას ექსისტენციალური კრიზისი აქვს. გადაწყვეტილებები, რომლებსაც ის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე იღებს, „მეს“ ნება და გაცნობიერებული არჩევანი არ არის. სწორედ ამიტომ, ფარნაოზი დატყვევებული, გაუცხოებული, მიტოვებული და ბედს დამორჩილებული კაცის ამპლუაშია. ფარნაოზმა ვერ მოახერხა ინიციაცია ვერც საკუთარ თავთან და ვერც გარე სამყაროსთან.

ფარნაოზის ცხოვრება შეიძლება რამდენიმე ეტაპად დავეყოთ: ინოს გაცნობა და მასთან ურთიერთობა, კრეტაზე გამგზავრება, თინასთან შეუღლება და პატარა უხეიროს დაბადება. თითოეული ფაზის დასაწყისს ცვლილების სურვილი და უკეთესის მოლოდინი განაპირობებდა. თუმცა, საინტერესოა რამდენად მოახერხა დასახული მიზნების განხორციელება, რამდენად რეალური, საფუძვლიანი იყო მოლოდინი და მისკენ სავალი გზა?! ინოს გაცნობა ფარნაოზის მეტამორფოზის საფუძველი აღმოჩნდა. ტანჯვის, უსარგებლობის, მარტობის და უცხოობის განცდა სასიამოვნო სიმშვიდემ ჩაანაცვლა: „ფარნაოზს უკვე შეჰყვარებოდა ცხოვრება, ყველაფერი ეხალისებოდა, უკვალოდ გამქრალიყო გაჩენის დღიდან ატორიალებული საკუთარი არსებობის შიში“ [ჭილაძე; 1979:244]. თანატოლებთან და ოჯახის წევრებთან უცხოებაში მყოფი, ინოსთან ერთად თავისუფლდებოდა.

ინოს ცოლად მოყვანა სცადა, ქვაში გამოკვეთილი ძაღლის სახე გაყიდა, ალებული თანხა ინოს დედას მიუტანა, მაგრამ შავთვალემა ძალალომ საპასუხოდ სასტიკი სიმართლე აჩვენა - ინო ისეთივე მეძავი გახდა, როგორც დედამისი და მისი დები. ფარნაოზმა ინოს სახე ქვაში გამოკვეთა და დამარხა, მასთან ერთად კი, იმედები, მოლოდინები და ბედნიერების განცდა.

„დარიაჩანგის ბაღის“ გაქრობის შემდეგ, რაც ერთადერთი ნუგეში იყო, ფარნაოზმა კრეტაზე გამგზავრება გადაწყვიტა. სამშობლოში უადვილოს, იმედი ჰქონდა, იქ იპოვიდა თავის წილ მიწას, მაგრამ კრეტაზე ჩასულს, სახელიც კი არავინ ჰკითხა. კრეტაზე ფარნაოზი ფილამონეს სიკვდილს შეესწრო, რამაც სრულიად ახალი და უცხო ფიქრები წარმოშვა. გაიაზრა, უკვე ათი წელი გასულა, რაც სახლიდან წამოვიდა, ოჯახის წევრები უკვე დაბერდებოდნენ და იქნებ მამა სულაც გარდაიცვალა. მოულოდნელად საკუთარი საჭიროება იგრძნო და მხნეობა მოემატა, იმედი მიეცა, რომ სახლი, რომელშიც უსარგებლო და უცხო იყო, ელოდა და დაბრუნება გადაწყვიტა. დღეიდან სხვაგვარად, მოცემულობის, რეალობის შესაბამისად იცხოვრებდა: „კეთილი უნდა ენება და ისე ეცხოვრა, როგორც მოეთხოვებოდა, როგორც შეეფერებოდა და როგორც სხვები ცხოვრობდნენ: დღევანდელი დღის მორჩილებითა და ხვალის იმედით... ეს იყო ცხოვრება, ამას ერქვა, მან კი იქამდე ვერ გაიგო, იქამდე ვერ შეამჩნია, სანამ მის მკლავებში ფილამონემ უკანასკნელი სული სისხლს არ ამოაყოლა“ [ჭილაძე; 1979:365].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მითოსური პლანი რომანში, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, დიდ ადვილს იკავებს და არგონავტების მითის გარდა, დედალოსისა და იკაროსის ამბის სახეცვლილ

ვერსიას ვხვდებით. ავთენტურ ვერსიაში, დედალოსი მინოსის ტყვეა. მეფეს არ სურდა სახელოვანი არქიტექტორის გაშვება, ამიტომ, დედალოსმა ფრინველების სხვადასხვა ზომის ფრთები შეაგროვა ბულებლები ერთმანეთს სელის ძაფით გადააბა და გაფრინდა. აღნიშნული მითი თავისუფლების სურვილს და მისკენ სწრაფვას გამოხატავს. თავისუფალი ნებისა და ინდივიდის გაცნობიერებული არჩევანის გარეშე, არაფერია ღირებული. მატერიალური კეთილდღეობა, ხელობა, ოჯახი და პატივისცემა ილუზორული ბედნიერების განცდას წარმოშობს. დედალუსი ტყვეობას, მონობას აუმხედრდა და გაფრინდა. ოთარ ჭილაძის რომანში ასახვის რეალისტური მეთოდია გამოყენებული, ამდენად, დედალოსი ვერსად გაფრინდება. თუმცა, ის მუდმივად შეჰყურებს ცას და გაფრენაზე ფიქრობს. ფარნაოზთან საუბრისას უიმედობას, ტკივილის, ცხოვრების აბსურდულობის განცდისგან მიყენებულ ტანჯვას გამოხატავს: „- სამშობლო, სამშობლო, - ამბობდა დედალუსი, - ყველა სამშობლოს ეძებს. ჩვენ ხომ ბრძად და გულუბრყვილოდ ვიწყებთ ცხოვრებას და მერე, როცა გონებაში ვვარდებით, როცა საბოლოოდ გვეხილება თვალი, აღარ მოგვწონს იგი, გვეშინია მისი და მხოლოდ მაშინ გვახსენდება სამშობლო, მაგრამ უკან დაბრუნება შეუძლებელია (...), რითი მთავრდება ჩვენი ხეტიალი? არაფრითაც არ მთავრდება, არც თავი აქვს და არც ბოლო, მისი თავი იგივე ბოლოა, ხოლო ბოლო - იგივე თავი“ [ჭილაძე; 1979:366].

მოპენჰაუერი აღნიშნავს, რომ ადამიანის არსებობა მიზნიდან მიზნის განხორციელებამდე შუალედით შემოიფარგლება, როგორც კი მიაღწევს საწადელს, იტანჯება. „ვამახვილებ საკუთარ ნიჭს, - ამას რა სჯობს, მაგრამ რას ვემსახურო? მე ვჭირდები ადამიანებს, მაგრამ რისთვის? უბედურება იყო, რომ საკუთარ როლსა და დანიშნულებაზე დავიწყე ფიქრი“ [სარტრი; 2011:139]. ასეა ფარნაოზის შემთხვევაშიც, ტანჯვის საფუძველი ექსისტენციალურ მოწყენილობასთან ერთად, მიზნის ილუზორულობა და უსაფუძვლობაა: „ფარნაოზი მოუთმენლად ელოდებოდა ამ დღეს, მაგრამ ახლა გაწბილების მაგვარი გრძნობა დაუფლებოდა. კი ეუბნებოდნენ, საითაც გინდა იქით წაბრძანდი, თავისუფალი ხარო, მაგრამ როგორც არ უნდა ცდილიყო, ვერც თავისუფლების შეგრძნებას ახერხებდა და ვერც წარმოდგენას“ [ჭილაძე; 1979:371].

იასპერსის თვალსაზრისით, ადამიანს არ შეუძლია იარსებოს ტანჯვის, ბრძოლის, უცოდველობისა და მოკვდავობის გარეშე, სწორედ სასაზღვრო სიტუაციებში მიღებული გადაწყვეტილებით ადამიანი მარადისობას ეზიარება. ფარნაოზისთვის ამგვარი სიტუაცია შეიძლება იყოს მშობლების საფლავის მონახულება, სადაც არასდროს ყოფილა. გარდაცვლილებთან საუბარი მისთვის იდუმალებით, ტკივილითა და ტანჯვით აღსავსე, წმინდა მოვლენა იყო და სწორედ ამ მოვლენას უნდა დაედასტურებინა, სამყაროში მისი კუთვნილი მიწის არსებობა, რომელზეც თავისუფლად შეუძლია სიარული, რომ უცხოდ აღარ უნდა იგრძნოს თავი, რადგან სამშობლო აქვს. საკრალურ რიტუალს განმარტობა სჭირდებოდა, მაგრამ კარებში კუსა შეეჩეხა, რომელიც ამბობს, რომ ასევე სასაფლაოზე მიდის: „მისთვის (ფარნაოზისთვის - ი.კ.) უკვე ყველაფერი სულერთი იყო. კუსა პატარა აკლდამასთან იდგა და ფარნაოზი მიხვდა, იქ იყო მისი მშობლების სამუდამო განსასვენებელი, რომლის გზაც ისევ და ისევ კუსამ მოასწავლა, მეგ ზურობა გაუწია, მეგ ზურობა კი არა, მასპინძლობა, თითქოს უცხოელ სტუმარს თავის კარმიდამოს ათვალთვლებინებდა. კუსა მართლაც მასპინძელივით იდგა აკლდამის კართან და ღიმილით ეპატიჟებოდა ფარნაოზს“ [ჭილაძე; 1979:420].

ფარნაოზმა ცოლის მოყვანა განიზრახა და მოიყვანა კიდეც. მაგრამ როგორც აქამდე განხორციელებული ყოველი ნაბიჯი, ესეც მოცემულობისთვის თავის არიდების საშუალება აღმოჩნდა. ფარნაოზს თინა არ უყვარდა, არასდროს აქცევდა ყურადღებას და დაოჯახებაც მხოლოდ იმიტომ გადაწყვიტა, რომ სხვები ასე იქცეოდნენ, ასე იყო საჭირო. ფარნაოზი არ არის ექსისტენცი, რომლის მთავარი მარკერი თავისუფალი ნება და გაცნობიერებული არჩევანია. აღნიშნული ნაბიჯი (ცოლის მოყვანა) მხოლოდ საზოგადოებრივი წესრიგის შედეგია, რაც მალევე უარყოფითად შემოუბრუნდა მას: „განა წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ფარნაოზისთვის დაოჯახება? თვითონ არ გასჩენია ამგვარი გრძნობა. პირიქით, რაც იცოდა, ისიც დაივიწყა, რაც ჰქონდა, ისიც დაჰკარგა და სამაგიეროდ ოჯახი დააწვა კისერზე“ [ჭილაძე; 1979:457].

ფარნაოზი ისევ ტყვეობაში აღმოჩნდა. გრძობდა, რომ თინას ბედნიერებისთვის მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო და ამის გააზრება სიმძიმის განცდას ბადებდა. დაოჯახებამდე ვალდებულებებისგან თავისუფალი იყო და ტყვეობას მხოლოდ საკუთარი თავის ვერრეალიზების გამო გრძობდა, საკუთარი ადგილი ვერ ეპოვა. თინას და პატარა უხეიროს არსებობა ქმნიდა მოცემულობას, რომელსაც ფარნაოზი ვერსად გაექცეოდა: „ბედისწერა ახლაც დასცინოდა ფარნაოზს, ბედნიერება, რომელსაც იგი მეორე ადამიანს აძლევდა, ყალბი იყო, წარმოდგენილი, მაგრამ ესეც უნდა მოეთმინა, გაჩუმებულიყო, რადგან თოკის ერთი ბოლო ყელზე ჰქონდა შებმული, მეორე - თინას დაეხვია მაჯაზე. ეს თოკი კი უხეირო იყო, მათი შვილი“ [ჭილაძე; 1979:461].

ბერდიაევი აღნიშნავს, რომ საკუთარი ექსისტენციის ძიებაში მყოფი პიროვნების წინაშე მრავალი პრობლემა წამოიჭრება: პიროვნებისა და ზოგადის, პიროვნებისა და ზეპიროვნულის, პიროვნებისა და ინდივიდის, პიროვნებისა და მოდემის, ჯიშის, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის და სხვა. ფარნაოზი გაორებულია, შინაგანი კონფლიქტი მშვიდად არსებობის საშუალებას უკარგავს. ეს ტრაგიზმი კი ადამიანის სამყაროში უმოწყალო გადადებამ გამოიწვია, რაც პრინციპული ხასიათისაა. ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმის გაუქმება, მხოლოდ ორი სამყაროს დაპირისპირების მოსპობითაა შესაძლებელია, რაც ემპირიულ რეალობაში განუხორციელებელია [ჩანტლაძე; 1983:78].

ფარნაოზმა სცადა შეეუბოლა მოცემულობას, მაგრამ სიმშვიდის ნაცვლად, ექსისტენციალური ეჭვი გაუჩნდა. ფიქრობდა, იმსახურებდა თუ არა: მზურნველ ცოლს, შვილს, საქმეს, რომელიც კარგად გამოსდიოდა, მშვენიერ სახლს.. რამდენად შეესაბამებოდა ფარნაოზის განცდები რეალობას?! რატომ ვერ გრძობდა კმაყოფილებას, რა უშლიდა ხელს?! ეჭვებსა და ფიქრებში მყოფი, შემთხვევით მოხვდა ინოს სახლში. ინოსთვის ცხოვრება ბედნიერების ერთ წუთად ღირს, რომელსაც ადამიანი უნდა ელოდეს, რომლისკენაც უნდა ისწრაფვოდეს. მაგრამ რამდენად რეალურია ეს ერთი წუთი? რამდენად გაამართლებს მოლოდინს? - ინოს შემთხვევაში, ეს ერთი წუთი იმაზე დიდხანს გაგრძელდა, ვიდრე საჭირო იყო და მან არ იცოდა, როგორ ამოეცხო სიცარიელე. ფარნაოზისთვის კი, ბედნიერი წუთები მოჩვენებითია, რადგან უსუსური და უუნაროა. ის დაიმალა, როდესაც ინოს სახლის კართან კუსა გამოჩნდა და ინოს გაუკვირდა, არ ეგონა, არაერთი კაცის ხელში გავლილ მუქავზე საცოდავი ადამიანი თუ არსებობდა.

ინოსთან შეხვედრამ ფარნაოზი კიდევ ერთხელ დაარწმუნა საკუთარი ცხოვრების ირეალურობასა და აბსურდულობაში. მიხვდა, რომ ინოსადმი გრძობა წლების განმავლობაში არსად გამქრალა და ამის ფონზე, თინას არსებობა კიდევ უფრო აუტანელი აღმოჩნდა. სურვილის მიუხედავად, მუქავს ცოლად ვერ მოიყვანდა, რადგან დასაცინი გახდებოდა, დაცინვა კი ყველაზე მეტად აშინებდა ფარნაოზს. ის სულ უფრო მეტად ემსგავსება სამყაროში უპატრონოდ მიტოვებულ კაცს, რომელიც უცხოობისთვის არის განწირული: „მართლა უცხოელი მეზღვაურივით იჯდა საკუთარ სახლში და გრძობდა, ყოველთვის ასე იქნებოდა, არასდროს გაუქრებოდა გაუცხოების გრძობა, თუმცა ირგვლივ ყველანი ახლობლები იყვნენ...“ [ჭილაძე; 1979:488; 491].

ფარნაოზმა მიიჩნია, რომ მისი განსხვავებულობა არჩევანს კი არა, ბედისწერის შედეგს წარმოადგენდა, ცხოვრებამ თავად გამოაცალკევა. ის „თეთრი სახედარი“ იყო, რომელიც სხვა „სახედრებში“ უკმაყოფილებას და ბრახს იწვევდა. სურდა ყოფილიყო ისეთივე, როგორც დანარჩენები, სხვების სიმშვიდისა და კმაყოფილების შურდა. კუსა შთააგონებდა, რომ ერთი პატიოსანი კაცი ვერაფერს ცვლის სამყაროს წესრიგში და მეტიც, ყველაფერს აფუჭებს: „ფარნაოზმა გაიგო, მას პატიოსნად თვლიდნენ და ეს იყო მისი ყველაზე დიდი დანაშაული, თეთრი სახედარივით გამორჩეული ყველას თვალში ერხირებოდა“ [ჭილაძე; 1979:507].

მან დაკარგა ოცნების, თავისუფლების და სიყვარულის უფლება, რადგან ყველაფერი მუქთად მოინდომა, არაფერი იღონა, არც ერთხელ გაიბრძოლა, არ აუმხედრდა არსებულ რეალობას. კოლხეთის თავისუფლებაზე საუბრმა თვალი აუხილა, მოსვენება დაკარგა. ახლახანს გაიაზრა, რომ ინო, რომელიც სამშობლოზე და თავად დედაზე ძვირფასი და მნიშვნელოვანი იყო, საბოლოოდ დაკარგა. სამშობლოს თავისუფლება პირად თავისუფლებას შეეხარდა და გაჩნდა მიზანი, რომელმაც პირველად აგრძობინა ფარნაოზს, რას ნიშნავს ტყვეობიდან გამოსვლა:

„ფარნაოზი თავისუფალი იყო, არავის, არაფერს აღარ ეკუთვნოდა, გარდა მოულოდნელად გაჩენილი განზრახვისა და არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, რას წარმოადგენა ეს განზრახვა, მნიშვნელოვანი იყო თუ უმნიშვნელო, დამლუპველი თუ გადამრჩენელი, მისაღწევი თუ მიუღწეველი. რაც მთავარია, არსებობდა, ზემოქმედების უნარი ჰქონდა“ [ჭილაძე; 1979:512].

ფარნაოზი გაუცნობიერებლად მიიწვედა მღვიმისკენ, სადაც ინოსთან ერთად ცხოვრობდა რამდენიმე დღე. თითქოს ეს ადგილი შვებას გვრიდა, სწორედ ის სახლი იყო, რომელსაც წლების მანძილზე დაეძებდა: „- ეეე, ბებრუცუნა, ეს ჩემი სახლია. - უთხრა ფარნაოზმა თხას“ [ჭილაძე; 1979:516]. ფარნაოზი მღვიმეში გადასახლდა. ერთადერთი ძაფი, რომელიც ოჯახთან აკავშირდებდა, შვილი, პატარა უხეირო იყო. ფარნაოზს უნდა ეპატრონა, უნდა აღეზარდა, სანამ ის სიარულს დაიწყებდა და ცხოვრებას აიწყობდა.

თაობათა შორის კავშირი - უხეირო (მამა), ფარნაოზი და პატარა უხეირო (შვილი), ცხოვრების აუცილებელი ატრიბუტია, ის, რაც ვერ შეძლო მამამ, უნდა შეძლოს შვილმა, უნდა დაასრულოს მამის დაწყებული გზა. ოთარ ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, ბრძოლიდან დაბრუნებულმა უხეირომ მოქმედებაზე უარი თქვა, რადგან უკვე ხეიბარი იყო. ფარნაოზს ორივეს ნაცვლად უნდა ემოქმედა, მაგრამ მშობლისგან უარყოფილი შვილის კომპლექსმა, იმ გარემოებამ, რომ მამასავით მეომარი არ იყო, ფარნაოზის თვითიდენტიფიკაციას შეუშალა ხელი და ის ბრძოლიუუნარო, შეშინებულ და უსუსურ არსებად ჩამოაყალიბა. ფარნაოზსა და უხეიროს შორის მამა-შვილური კავშირი ვერ შედგა, ამიტომ ფარნაოზი თავს ვალდებულად თვლიდა, პატარა უხეიროსათვის გადაეცა ის სიბრძნე, რაც ცხოვრების განმავლობაში დაეგროვებინა, თითქოს ეს იყო მისი ცხოვრების დანიშნულება [ნემსაძე; 2010:176]. უყვებოდა წარსულში არსებული ვანის შესახებ, სადაც ზღვა ხმაურობდა ჭაობის ნაცვლად, სადაც ზღაპრული „დარიანანგის ბაღი“ ხარობდა, ყველაზე მშვენიერი და სასწაულმოქმედი. მონათხრობი ბავშვზე დიდ გავლენას ახდენდა, წარმოსახვას უღიზიანებდა, ასაკისთვის შეუსაბამო ფიქრებს და დასკვნებს წარმოშობდა: „მეც რომ შენოდენა გავიზრები, ჩვენი სახლიც ჭაობში იქნებაო, - თქვა ერთხელ პატარა უხეირომ“ [ჭილაძე; 1979:538].

პატარა უხეიროს ფიქრებმა თითქოს მოჯადოებული წრე გაარღვია, ქალაქ ვანში დამყარებული წესრიგი დაირღვა. ოყაჯადოს (ვანის მეფე) სასახლეში დაკოდილი მეჯინიბეს შვილიშვილი სანაგვეში ბუღბუღებს და ძონძებს აგროვებდა, ფრთებს კერავდა და სასახლის ეზოში დარბოდა, თითქოს დაფრინავდა: „- ბებიჩემისგან გამიგონია, ქათამი რომ ღობეს შეაფრინდება, დაკარგულად ჩათვალეთ. - თქვა ცუცამ [ჭილაძე; 1979:550]. პატარა ბავშვის ქმედებამ ოყაჯადოს დედა (ცუცა) და ოყაჯადო საგონებელში ჩააგდო, მიხვდნენ, თუკი ერთი ფრენის მოსურნე გამოჩნდა, გამოჩნდებოდნენ სხვებიც და ამიტომ ბავშვი სასტიკად დასაჯეს, მისი ყვირილი გალავნის იქეთაც ესმოდა ხალხს, როგორც გაფრთხილება. ოყაჯადო, საკუთარი წარსულის და აწმყოს ტყვე, ჯალათად ქცეული მეფე, სისასტიკის და შიშის ხარჯზე იმორჩილებდა ვანელებს. „გადაფრენის მსურველნი მოეძალნენ. ქალაქი ფრთოსანი ბავშვებით გაივსო. ცხვრებზე შემომსხდარი ბავშვები სიქას აცლიდნენ პირუტყვს - აქაოდა, უნდა გაეფრინდეთო“ [ცანავა:2010:139].

ჯაჭვის ერთი რგოლის ამოვარდნით, ჯაჭვი ფუნქციას კარგავს, ასევე მოხდა ოყაჯადოს შემთხვევაშიც. სადავეები, რომლითაც ის ვანს მართავდა, ცვთებოდა. ვანელები ძალიან ძველისა და მივიწყებულის გახსენებას ცდილობდნენ. ვანელებს თავისუფლება მოსწყურდათ, გადაწყვიტეს, დღეს თუ არა ხვალ უსათუოდ გაიბრძოლებდნენ, უსათუოდ მოიყვანდნენ ყველაფერს წესრიგში. მაგრამ ამასობაში ხმა გავარდა, ფარნაოზის შვილი გუმბათზე აიპარა, ხელები გაშალა, თითქოს ფრთები ყოფილიყოს და გადმოხტა. პატარა უხეირომ ყველასთვის გასაოცარი რამ ჩაიდინა, ბავშვმა ფრენა გადაწყვიტა, ის, რაც ყოველი მათგანის აუხდენელი ოცნება იყო. სასახლე საგონებელში ჩავარდა და ოყაჯადოს ვანში შემოსვლის, აიეტის დამარცხების დღე გაახსენდა: „ცხადად დაუდგა თვალწინ იმ კაცის გადაფითრებული სახე, ყელში შუბგამოჩრილმა თავისი სახლის ბინიდან რომ ჩამოსძახა: გაუმარჯოს აიეტსო, საკუთარმა მახსოვრობამ შეაძრწუნა (ოყაჯადო - ი.კ.), მაინცდამაინც დღეს რომ გაახსენდა ის კაცი, ერთადერთი კაცი მთელ ქალაქში,

რომელმაც დაუფიქრებლად, უყოყმანოდ, უშიშრად და ყველას დასანახად სიკვდილი აირჩია მისი მეფობის აღიარებას. დღეს იგივე განმეორებულა, ზუსტად“ [ჭილაძე; 1979:573].

„პატარა უხეირომ ღირსება დაუბრუნა როგორც ფარნაოზს, ისე მთელ ვანს“ [ნემსაძე; 2010:176]. ის თავისუფლების სახეა, პატარა მებრძოლი, რომელმაც მამის ნაცვლად გადადგა ნაბიჯი. ფარნაოზის სათქმელი გამოხატა, თუნდაც სიკვდილის ფასად და მისი სიკვდილი, თითოეული ვანელის სიცოცხლეზე მეტად ფასობდა [ნემსაძე; 2010:176]: “შვილმა აჯობა მამას, წარმოაჩინა ის, რასაც მამა ვერც ეგუებოდა და ვერც ებრძოდა - ეს იყო ყველაზე დიდი მოვლენა ფარნაოზისთვის: „ფარნაოზი უკვე მეკვდარი იყო, ამას თვითონაც გრძნობდა, განუწყვეტლივ გრძნობდა, რადგან განთავისუფლებით კი განთავისუფლებულიყო ყველაფრისგან, ყველასგან, საკუთარი არსებისგანაც, მაგრამ ეს ის თავისუფლება არ იყო, რომლისკენაც ცოცხალი მიიღწეოდა. ეს სიკვდილი იყო, მიწის, ჭიაღუებისა და ფესვების სუნიტ გაჟღერებული სუდარას რომ მოათრევდა და ბუზღუნებდა: ისე, არავინ მოკვდება, მე რომ არ დამდონ ბრალი“ [ჭილაძე; 1979:567].

ფარნაოზი მიხვდა, რომ თავისუფლების და სიყვარულის ფასი არაფერი იყო ცხოვრებაში, რომ თავისუფლების გარეშე ვერაფერს შექმნი ღირებულს. უხეირო იყო ფარნაოზი, მაგრამ ბევრს ფიქრობდა და ამ ფიქრებმა კეთილშობილ ადამიანად აქცია. რადგან თავად ვერაფერი მოახერხა, თავისი ცოდნა, ოცნებები, სურვილები შვილს გადასცა და შვილის საქციელი ამ ყველაფრის რეალიზების ცდა აღმოჩნდა. იქნებ ფარნაოზის დანიშნულებაც სწორედ ეს იყო. თავისუფლება ონტოლოგიური და ზნეობრივი კატეგორიაა, რადგან საზრისი ყოველთვის ზენეობრივთან არის ორგანულ კავშირში. „თავისუფლება იმდენად ადამიანის უფლება არ არის, რამდენადაც მოვალეობაა, ტვირთია, ადამიანური თავისუფლება რომ არა, ისტორიაც არ იარსებებდა“ [ჩანტლაძე; 1983:78].

შვილის სიკვდილით შეძრწუნებული, გამოქვაბულისკენ გაემართა, მაგრამ ვერაფრით მოთავსდა ამ პატარა სივრცეში, ვერაფრით ჩაეჭია. კუსა ფარნაოზს ფეხებს მოაჭრის, იმისთვის, რომ ეს უკანასკნელი ჩაეჭიოს მისთვის განკუთვნილ ადგილას: „ადამიანი უნდა ჩაეჭიოს მისთვის განკუთვნილ ღრმულში, თუ უნდა, რომ მშვიდად იცხოვროს. არც არავის არა აქვს ნება გამოდგეს და ეძახოს, ორმოში ცხოვრობო. ვისი რა საქმეა, თუკი იგი თავს მშვენივრად გრძნობ ორმოში...“ [ჭილაძე; 1979:572].

ექსისტენციალური ფილოსოფიის თვალსაზრისით, ექსისტენციის მარკერებია: თავისუფალი ნება, გაცნობიერებული არჩევანი, სამყაროს წინშე ამბოხი და არსებობა ტანჯვისა და ყოფის აბსურდულობის განცდის მიუხედავად. აღნიშნული კომპონენტების დასაკმაყოფილებლად, საჭიროა „მეს“, საკუთარი თავის შეცნობა და აზროვნების განვითარება, რის შედეგადაც აბსურდულობის განცდა დაიძლევა. ოთარ ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიღოდა“ ფარნაოზი პერსონაჟია, რომელსაც ექსისტენციალური კრიზისი აქვს. გადაწყვეტილებები, რომლებსაც ის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე იღებს, „მეს“ ნება და გაცნობიერებული არჩევანი არ არის. სწორედ ამიტომ, ფარნაოზი დატყვევებული, გაუცხოებული, მიტოვებული და ბედს დამორჩილებული კაცის ამპლუაშია. ფარნაოზმა ვერაფერს და ვერავის გაუწია წინააღმდეგობა: უხეირო, კუსა, თინა, შავთვალეა მაღალ, საზოგადოებრივი აზრი, ყველაფერი „მეს“ ნებას და თავისუფლებას თრგუნავდა, ფარნაოზი კი გამოსავალს სეპარაციაში ხედავდა. ყოფის საზრისი ვერ იპოვა, მყოფობის აბსურდულობას ფარნაოზის ბრძოლისუუნარობა დაერთო და ცხოვრების უდიდესი ნაწილი ლიბინალურ კონდიციაში გაატარა.

### **სათაურის პოეტიკა, მზის, დედისა და სახლის სახე-სიმბოლო**

გამოვეყოფთ სათაურის პოეტიკას, მზის, დედისა და სახლის სიმბოლიკას, რომელიც რომანების დამაკავშირებელი ხაზია.

**სათაური**, ტექსტის მათემატიკური ელემენტი, ტექსტის სიღრმე მასსა და ძირითად შინაარსს შორის ურთიერთმიმართებით დგინდება, რადგან მხატვრული ტექსტის სემანტიკური ღერძი სწორედ სათაურის გავლენით ყალიბდება. იური ლოტმანი მიიჩნევს, რომ სათაური და ტექსტი: „შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ორი დამოუკიდებელი ტექსტი, რომლებიც „ტექსტი-მეტატექსტის“ იერარქიაში სხვადასხვა დონეებზე არიან განთავსებულნი, ხოლო მეორე მხრივ,

ისინი შეიძლება განვიხილოთ ერთი ტექსტის ორ ქვეტექსტად. სათაური შეიძლება მიემართებოდეს მისი საშუალებით აღნიშნულ ტექსტს მეტაფორის ან მეტონიმის პრინციპით. ის შეიძლება რეალიზებული იყოს პირველადი ენის სიტყვების მეშვეობით, რომლებიც გადაითარგმნება მეტატექსტის რანგში, ან მეტაენის სიტყვების მეშვეობით და ა.შ. შედეგად, სათაურსა და მისით აღნიშნულ ტექსტს შორის წარმოიქმნება რთული აზრობრივი გამა, რომელიც წარმოშობს ახალ შეტყობინებას“ [ჯოხაძე; <https://cutt.ly/URxBKXC> ]. აღნიშნულ კონტექსტში გავიაზრებთ საანალიზო რომანების სათაურებს:

„უცხო“ - საზოგადოებრივ წესრიგს აცდენილი ადამიანი, რომელიც გაუცხოებული და მარტოსულია. მერსო მართალი, გულგრილი ადამიანია და სწორედ ამიტომ ისჯება.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ - ადამიანი, რომელიც ცხოვრობს, შეიმეცნებს საკუთარ თავს და მიზნის პოვნას ცდილობს. ამავე დროს ის მარტოა გასავლელ გზაზე.

პირველყოფილ სამყაროში **მზის** თაყვანისცემა საერთაშორისო მოვლენა იყო, მაგრამ დროთა განმავლობაში მისი მნიშვნელობა შეიცვალა და სიმბოლური დატვირთვა მიიღო. პლატონმა თავის ნაშრომებში მზე სახიერებას, სიკეთესა და ღმერთს შეადარა. ნეოპლატონიზმში ერთის, ღმერთის შემდეგ დააყენეს გონება და გონებრივი მზე უწოდეს. ქრისტიანულ ფილოსოფიაში ღმერთი უხილავ ნათლად იწოდება და სწორედ ამ ნათელის ხატია მზე: „(...) მზე, რომელიც არის ხატი ღვთიური სახიერებისა, ყველაფერს ანათებს ზემოდან ქვემოთვე თავისი სინათლით. სახიერება არის ღმერთი და მისი ხატი არის მზე“ [ნოზაძე; 2006:134-135].

ქართულ სინამდვილეში მზის მნიშვნელობა სხვადასხვაგვარად გაიგება: ქართულ წარმართობაში მზე თაყვანისცემის ობიექტია, სასულიერო მწერლობაში „ნათლისა და მზის გამოვლინებას აქვს სამგვარი დანიშნულება: 1. ნათელი და მზე - სინამდვილე; 2. ნათელი და მზე - სიმბოლო; 3. ნათელი და მზე - პოეტური სამკაული“ [ნოზაძე; 2006:230]. ბუნებრივია, ამ პერიოდში მზის თაყვანისცემაზე საუბარი უადგილოა. საერო მწერლობაში მზეს ადარებდნენ ღმერთს და მის სწორ წარმომადგენლებს დედამიწაძე; მეფეებს, დედოფლებს, დიდებულებს და სხვა [ნოზაძე; 2006:248].

ა. კამიუს რომანში „უცხო“ მზე უარყოფით კონოტაციას ატარებს. მზე, სინათლისა და სიცოცხლის სიმბოლო, ადამიანის მოკვლის მიზეზი ხდება: „ოფლისა და მზისგან გავთავისუფლდი. მივხვდი, რომ დავარღვიე დღის წონასწორობა და პლაჟის ჩვეულებრივი მყუდროება, სადაც ოდესღაც ბედნიერი ვიყავი. მაშინ კიდევ ოთხჯერ ვესროლე უსიცოცხლო სხეულს (...)“ [კამიუ; 2012:101]. როლან ბარტი შენიშნავს, რომ „უცხოში“ პროცესის დროს აღწერილი მზე უკვე მტვრიანი და უსიცოცხლოა. მას აღარ აქვს დატვირთვა, მისტიური ძალა, რადგან აღარს ტრანსცენდენტულის რწმენა არსებობს.

სხვაგვარი ვითარებაა ქართულ სალიტერატურო სივრცეში. შეიძლება ითქვას, რომ აქ ექსისტენციალიზმის თეისტურ ფრთასთან მსოფლმხედველობრივი კავშირი ვლინდება. ყველაზე უიმედო და გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი პერსონაჟებისთვის, მზე იმედთან ასოცირდება, რაც რომანი ფინალურ ნაწილში ვლინდება: სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მყოფი ფარნაოზის დანახვისას, პერსონაჟებს მხოლოდ სასწაულის იმედი ჰქონდათ: „სინათლისგან აჭრელებული თვალებით ყველანი მზეს მისჩერებოდნენ, მზის იმედი ჰქონდათ, თითქოს მზე მართლა ფასკუნჯივით დააცხრებოდა კოშკის ძირას გაშოლტილ ადამიანს და სამშვიდობოს გაიტაცებდა“ [ჭილაძე; 1979:582].

საანალოზოდ შერჩეული რომანები გარდა ზემოთქმულისა, **დედისა და სახლის სახე-სიმბოლოს** თვალსაზრისითაც უკავშირდება ერთმანეთს. დედა, ქალის არქეტიპული მოდელი, სიცოცხლის პირველსაწყისი, Primum Mobile და სისავსის წყაროა. იუნგის თანახმად, დედის სიმბოლოს მატერიალური სახეებია: ეკლესია, ქალაქი, ცა, ზღვა, მღვიმე, წყარო, სწორხაზოვანი ფიგურები და სხვა. დედის სიმბოლო ყოველგვარი სიბრძნის საწყისია: მას უკავშირდება საკუთარი თავის ფლობა და გაცნობიერებული ნებით მიღწეული თავისუფლება, ტრანსფორმაცია.

რომანებში „უცხო“ და „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, დედის სიმბოლოს მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ორივე პერსონაჟის, მერსოსა და ფარნაოზის დედები გარდაცვლილია და ეს გარემოება ფატალური აღმოჩნდება მათთვის. ფარნაოზი ვერ რეალიზდება

როგორც პიროვნება, რადგან დედის სიკვდილში მიიჩნევს თავს დამნაშავედ, ხოლო მერსოს გულრგილობა დედის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით, საბედისწერო აღმოჩნდება მისთვის - სიკვდილით დასჯიან.

დედისა და სახლის სახე-სიმბოლო სიმყარის, უსაფრთხოებისა და საიმედოობის კუთხით კვეთს ერთმანეთს. თითოეული რომანის მთავარი პერსონაჟის არამდგარი ფსიქიკის ერთ-ერთი გამოხატულება, სწორედ, უსახლკარობა და უდელობაა: მერსო დედის დატოვებულ სახლში დისკომფორტს განიცდის, ხოლო ფარნაოზის ერთადერთი თავშესაფარი მღვიმეა.

ზემოაღნიშნული მოწმობს, რომ საანალიზოდ წარმოდგენილ რომანებში ექსისტენციალიზმის ფილოსოფიისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები, თუ პრინციპები სიმბოლოთა ღონეზეც რეალიზდება.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, ზემოთ მიმოხილულ თეორიულ მასალაზე დაყრდნობით, ექსისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში გავიანხრეთ რომანები: ა. კამიუ „უცხო“ და ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიდა“. თითოეულ მათგანში სხვადასხვაგვარად წარმოდგება ექსისტენციალიზმისთვის ფუნდამენტური საკითხები: გაუცხოება, მარტოობა, საკუთარი თავის ძიება, ყოფის აბსურდულობა და ტანჯვა.

დროის, გეოგრაფიული თუ სოციალურ-კულტურული სხვაობის მიუხედავად, არსებობს არქეტიპული საკითხები, რომელიც ყოველთვის აქტუალურია. მათ შორისაა ადამიანისა და სამყაროს არსის შეცნობა რაც, ექსისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში, ნათლად აისახა დასახელებულ რომანებში.

“სამყარო გამჭვირვალეა ჩვენთვის მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ვუყურებთ მას, როგორც სამყაროს, რომელშიც არაფერი გვეკუთვნის“- მერაბ მამარდაშვილი [ჩიჩუა; 2017:21]

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარტი 2013: ბარტი. რ. „უცხო“ მზის რომანი“; თბილისი; არილი; 2013; 8-9 გვ.
2. ბაქრაძე 1970: ბაქრაძე მ. “ფრანგული „ახალი რომანი“; თბილისი; ხომლი 5; გამოცემლობა: „საბჭოთა საქართველო“; 1970; 290-304; <https://cutt.ly/rRnEwdC>
3. ბოდლერი. შ. „უცხო“; <https://cutt.ly/RRnEijc>
4. ბუაჩიძე 2013: ბუაჩიძე. თ. „თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის სათავეებთან“; თბილისი; გამომცემლობა: „Carpe Diem“; 2013;
5. ბუაჩიძე 2003: ბუაჩიძე. თ. „ფილოსოფიური ნარკვევები“; ტომი I; თბილისი; გამომცემლობა: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა; 2003;
6. ეკიზაშვილი 2013: ეკიზაშვილი. ჟ. „კამიუს გაკვეთილი“; თბილისი; არილი; 2013; 3-7 გვ.
7. კაკაბაძე 1985: კაკაბაძე. ზ. „ექსისტენციალური კრიზისის“ პრობლემა და ედმუნდ ჰუსერლის ტრანსცენდენტალური ფენომენოლოგია“; თბილისი; გამომცემლობა: „მეცნიერება“; 1985; <https://cutt.ly/KRnEdG9>
8. კაკაბაძე 1988: კაკაბაძე. ზ. ფილოსოფიური საუბრები. „ექსისტენციალიზმი“ თბილისი, 1988, გვ. 155-176. <https://cutt.ly/vRnEldH>
9. კაკიტაშვილი 2012: კაკიტაშვილი. მ. „ფრიდრიხ ნიცშე და ძალაუფლების ნება“; 2012; <https://cutt.ly/3RnExV6>
10. კამიუ 2012: კამიუ. ა. „უცხო“; თბილისი; გამომცემლობა: „აგორა“; 2012.
11. კამიუ 2013: კამიუ. ა. „სიზიფის მითი“; თბილისი; გამომცემლობა: „აგორა“; 2013;
12. კვაჭანტირაძე 2009: კვაჭანტირაძე მ. „განგაშის რომანები“; 2009; <https://cutt.ly/gRnEbvo>
13. ლეთოდიანი 2009: ლეთოდიანი. ა. სიმბოლოს თეორიული გააზრება და თამაე მეფის ეიკონური სახე ძველ ქართულ ლიტერატურაში („ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“, „ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისი“, „თამარიანი“, „აბღულმესიანი“); საღისერტაციო ნაშრომი; თბილისი; 2009;

- [http://press.tsu.ge/data/image\\_db\\_innova/Disertaciebi/ana\\_letodiani.pdf](http://press.tsu.ge/data/image_db_innova/Disertaciebi/ana_letodiani.pdf)
14. მათეს სახარების განმარტება წმიდა მამათა სწავლების მიხედვით; მათე 27, 15-25; [http://www.orthodoxy.ge/tserili/zosime/27\\_15-25.htm](http://www.orthodoxy.ge/tserili/zosime/27_15-25.htm)
  15. მამარდაშვილი. მ. „ფრანგული არქივიდან“ (ლექციები, მოხსენებები, ინტერვიუები); <https://cutt.ly/uRnEIQc>
  16. მენტეშაშვილი 2016: მენტეშაშვილი მ. „ბიბლიური მოდელები მეოცე საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ რომანში“ თბილისი; 2016; <https://cutt.ly/QRnEAqG>
  17. ნემსაძე 2010: ნემსაძე ა. „სამთა ერთიანობის’ პრინციპი ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სისტემაში“; „კრიტიკა“ თბილისი; 2010; 161-176გვ.
  18. ნემსაძე 2009: ნემსაძე ა. „სივრცის იდენტიფიკაციის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანებში“; 2009; <http://burusi.wordpress.com/2009/10/02/otar-chiladze-8/>
  19. ნოზაძე 2006: ნოზაძე. ვ. „ვეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება“; თბილისი; 2006;
  20. ობოლაძე 2014: ობოლაძე. თ. სამაგისტრო ნაშრომი; „მაგიური რეალიზმი და მისი რეფლექსია 1970-იანი წლების ქართულ პროზაში“; თბილისი; 2014;
  21. რატიანი 2015: რატიანი. ი. "ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი"; თავი მეოთხე: XX საუკუნის ქართული მწერლობა: მსოფლიო ლიტერატურული პროცესის წიაღში და მის მიღმა; თბილისი; თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა; 2015; 123-167გვ.
  22. სარტრი 2006: სარტრი. ჟ-პ. „ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმი“; თბილისი; გამომცემლობა: „ჯეოპრინტი“; 2006;
  23. სარტრი 2011: სარტრი. ჟ-პ. „სიტყვები“; თბილისი; გამომცემლობა: „ინტელექტი“; 2011;
  24. ტალიაშვილი 2012: ტალიაშვილი. თ. „სათაურის ფუნქცია, სტატუსი, ინტერპრეტაცია“; 2012; <https://cutt.ly/nRnEFUI>
  25. ფილოსოფიის ისტორია (წიგნი II - III); ნაწილი მეოთხე - მეხუთე: უახლესი ფილოსოფია; <https://cutt.ly/5RnECOe>
  26. შორიგაძე. ჯ. „ალბერ კამიუს „უცხო და სტიგმატიზაცია““; <https://cutt.ly/aRnRlwl>
  27. ჩანტლაძე 1983: ჩანტლაძე. რ. „ეგზისტენციალიზმი და შემოქმედების პრობლემა (ნ. ბერდიაევის კრიტიკა)“; თბილისი; გამომცემლობა: „საბჭოთა საქართველო“; 1983;
  28. ჩიჩუა 2017: ჩიჩუა. ნ. ჟან-პოლ სარტრის „ეგზისტენციალიზმი“; წინასიტყვაობა; თბილისი; გამომცემლობა: „ალეფი“; 2017; 5-22გვ.
  29. ცანავა 2010: ცანავა რ. „მითით, ზღაპრით და რეალობით მოქარგული ტილო“ „კრიტიკა“ თბილისი; 2010; 131-140გვ.
  30. ჭიკლაური 2005: ჭიკლაური. ხ. „აბსურდის ციკლი“ ალბერ კამიუს შემოქმედებაში“; სადისერტაციო ნაშრომი; თბილისი; 2005; <https://cutt.ly/5RnRxRr>
  31. ჭილაძე 1979: ჭილაძე. ო. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“; თბილისი; გამომცემლობა: „ნაკადული“; 1979;
  32. ჯოხაძე. გ. „სათაურის სემიოტიკა ქართულ ისტორიულ ნარატივში“; <https://cutt.ly/nRnRbqF>
  33. Existentialism; Stanford Encyclopedia of Philosophy; <https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/>
  34. Introduction to Existentialism Philosophy; <http://www.spaceandmotion.com/Philosophy-Existentialism.htm>
  35. Nietzsche. F. Internet Encyclopedia of Philosophy; <https://www.iep.utm.edu/nietzsch/>
  36. Nietzsche. F. Stanford Encyclopedia of Philosophy; <https://plato.stanford.edu/entries/nietzsche/>
  37. The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd; Introduction; 2008; 22-28p. <https://cutt.ly/URnR9it>
  38. Макс Шелер как основоположник философской антропологии;

- <https://articlekz.com/article/5157>
39. «Посторонний», анализ повести Камю; <https://goldlit.ru/camus/153-postoronni-analiz>
  40. Река 2013: Река Е. В. Абсурдность мира и человеческого существования в концепции Альбера Камю // Молодой ученый. — 2013. — №9. — С. 484-487. <https://moluch.ru/archive/56/7748/>
  41. Тресиддер. Д. „Словарь символов“; Зеркало; [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/JekTresidder/174.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/174.php)
  42. Философские взгляды Альбера Камю; <http://www.grandars.ru/college/filosofiya/alber-kamyu.html>
  43. Энциклопедия символы и знаки; Мать; <http://sigils.ru/symbols/bogina.html>
  44. Энциклопедия символы и знаки; Солнце; <http://sigils.ru/symbols/soln.html>

Irina Komakhidze

### Comparative analysis of the novels of Otar Chiladze and Albert Camus in the context of existential philosophy ("A Man Was Going Down the Road" and "Stranger")

#### Summary

The development of scientific fields and techniques brought mankind to crisis - existential philosophy is inhabited in Western Europe of XIX century and it takes a global form in XX century, which covers all fields of art. Within the scope of the research we present ideological-aesthetic similarities and differences between Georgian and Western existential relationships in the context of existential philosophy. The research is based on the works of the representatives of Western European life and existential philosophy: Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Berdyaev, Sartre and Camus. Problems, characteristic to existentialism, are presented in the novels to be studied ("A Man Was Going Down the Road" and "Stranger"): uniqueness of a person, resistance, conflict between a human's inner world and life circumstances; alienation, pointless life, absurdity, loneliness, abandonment, problem of choice. The person cannot find the internal "me" as well as his place in the world. Together with the issues, mentioned above, particular attention is paid to the poetry of the title, the symbol of the sun, mother and house.

ლიზი ძაგნიძე  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილი სახელობის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
ფილოლოგიის სადოქტორო პროგრამა;  
დოქტორანტი

სუინი როგორც დრამატურგიული კონფლიქტის გამომხატველი გმირი ტ.ს. ელიოტის პიესაში  
“სუინი აგონისტი”

ტომას სტერნზ ელიოტის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ლექსებს თავის ‘საყვარელ გმირად’ მოხსენიებულ სუინიზე, რომელთა ერთობლიობა სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილია, როგორც ‘სუინიადა’. პირობით ‘სუინიადას’ შეადგენს ოთხი ლექსი\* და ერთი დაუსრულებელი პიესა - „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“ (1926-1927). სუინის ლექსები მრავალნიშნადი მოდერნისტული ნამუშევრებია, რომლებშიც დაზუსტებით ვერ გამოვარჩევთ ვერც ფაბულას - ქრონოლოგიურად დაწყობილ ამბავს, და ვერც სიუჟეტს - მოვლენათა ლოგიკურ გადმოცემას. მიუხედავად ამისა, მოვლენების ერთიან თხრობით ქარგაში აღქმა ასოციაციური დეტალებითაა შესაძლებელი და ლექსებში გამოკვეთილად ვხვდებით პაროდული დიონისიის რიტუალს, რომლის დროსაც მთავარი გმირი, სუინი, მსხვერპლშეწირვის შედეგად უნდა აღდგეს, თუმცა ირონია, რომელიც ორივე ლექსს ასოციაციური სიუჟეტების მხრივ გასდევს ჩანს იმაში, რომ აღდგომა შესაძლებელი არის, მაგრამ ვერ შედგება, რადგან პაროდიად არის ქცეული მისი მთავარი კომპონენტი - მსხვერპლშეწირვა.

1920-იანი წლების ლექსების შემდეგ, ამ პოეტური სახის გაგრძელება ყველაზე თვალსაჩინოდ პიესაში „სუინი აგონისტის, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტებში“ გვხვდება, რომელიც ეტაპობრივად გამოქვეყნდა ჟურნალ კრაიტერიონში და მალევე დაიდგა თეატრის სცენაზეც. ამ დროისთვის ელიოტს ამალელებული, ანტიბოჰემური და ელიტარული პოეტური პოზიცია ეკავა ინგლისურენოვან ლიტერატურულ ცნობიერებაში. მკითხველები და კრიტიკოსები მისგან პირქუშ შემოქმედებას უფრო ელოდნენ, ვიდრე „მსუბუქი ჟანრის“ ან კომედიის შემცველ ნაწარმოებს (კობახიძე 2015: 238), თუმცა როგორც თვითონ ავტორს აქვს ნათქვამი - ‘თავზარი და სიცილი თანაბრად სერიოზული ცნებებია რადგან პოტენციური კომედია ისევე მოიპოვება სოფოკლესთან, როგორც პოტენციური ტრაგედია არისტოფანესთან’ (ელიოტი 1977: 295-6)

ამ პიესაში ავტორმა პირველად მიმართა მისთვის სრულიად უჩვეულო ფორმას - „ფრაგმენტები“ მართალია არისტოფანეს კომედიებიდან იღებს სტრუქტურას, თუმცა ამავე დროს, პირქუში სიმბოლიკით დატვირთულ, ვოლუმილის სტილში დაწერილ „მელოდრამას“ წარმოადგენს, რომელშიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად თავს იჩენს მთავარი გმირის, სუინის, მრავალშრიანი კონფლიქტი.

კონფლიქტი მხატვრულ ნაწარმოებში დაპირისპირებულთა ბრძოლას აღნიშნავს და იგი ვლინდება როგორც ნაწარმოების კომპოზიციში, ისე ცალკეულ დეტალებში. კონფლიქტის ექსპონირებისა და განვითარებისთვის სხვადასხვა საშუალებები არსებობს, ზოგიერთი ჟანრი კონფლიქტს ავითარებს დროში, ზოგი მოქმედების ადგილის (სივრცის) ფორმირებაში, ზოგიც კი უბრალოდ წინააღმდეგობების ერთმანეთთან დაპირისპირებაში.

სუინის კონფლიქტი პიესის სათაურიდანვე, აგონიდან, იწყება. სუინი უბრალოდ პრობლემური გმირი არაა, იგი აგონისტია. ამასთან ერთად, ავტორი პირდაპირ ასახელებს პიესის სტრუქტურულ წყაროს, როდესაც არისტოფანეს ახსენებს სათაურის გაგრძელებაში. სწორედ

\* “სუინი ერექტუსი”, “სუინი და ბულებულები”, “ბ-ნი ელიოტის საკვირაო წირვა”, “უნაყოფო მიწა”

აგონით არის წარმოდგენილი ნარატიული კონფლიქტი. ამ სიტყვის ყველაზე ხშირი განმარტებების მიხედვით, აგონი, გარდა იმისა რომ მითოლოგიაში კონფლიქტის ზოგადი ტერმინი იყო, ატიკურ კომედიაში ორ პერსონაჟს შორის არსებული დაპირისპირებაა. უფრო ზოგადად, აგონი არის ორი პოლარულობის კონკურენცია როგორც კლასიკურ ტრაგედიაში, ისე მის შემდგომ დრამაში.

საბერძნეთის ძველი კომედია, რომელიც დიონისეს ფესტივალებით დაიწყო და რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია სწორედ არისტოფანეს შემოქმედებით, მკაცრად განსაზღვრულ სტრუქტურას იცავდა. პიესები იწყებოდა პროლოგით, რომელიც ასახავდა სიუჟეტის დილემას, მას მოჰყვებოდა პაროდოსი, რომლის დროსაც გუნდი გადიოდა სცენაზე, შემდეგ, რა თქმა უნდა, აგონის დრო იყო, უნდა მომხდარიყო კოლიზია მსახიობსა და გუნდს შორის ან ორ მსახიობს შორის, რაც გამოწვეული იყო ურთიერთსაპირისპირო პრინციპების არსებობით (სიფაკისი 1992 : 123-130). მაგალითად, არისტოფანეს "ღრუბლებში" აგონი ეხება სწორი და არასწორი ლოგიკის დაპირისპირებას. დებატებს კი მოსდევს პარაბასისი, როცა ქორო მაყურებელს სხვადასხვა საზოგადოებრივ თუ პოლიტიკურ მანკიერებებზე მიმართავს.

ელიოტს თავის ჩანაწერებში დეტალურად აქვს „სუინი აგონისტი“ პირველადი მონახაზი განხილული. ის რაც მოგვიანებით „სუინი აგონისტი“ გახდა, ავტორის მიხედვით, მართლაც არისტოფანულ პარადიგმაზე აგებული სკეჩი უნდა ყოფილიყო, რომელიც პროტოდრამატულ არქეტიპებს, კერძოდ უძველეს ნაყოფიერების რიტუალებსა და ვეგეტატიურ-ცერემონიულ მოტივებს გამოიყენებდა.

პოეტი სუინის პიესას ასე სახავდა - პროლოგი, სადაც ორი გმირი ერთად ჩნდება პიესაში და ვინმე პერეირას გამოჩენაზე ნერვიულობს; პაროდოსი, რომელშიც ხუთი გმირი და საბოლოოდ სუინი მოდის; აგონი, სადაც სუინის დიალოგს ვეცნობით; პარაბასისი, სადაც ქორო შეასრულებდა სიმღერას. პირველი ეპისოდის, სადაც მისის პორტერი სუინისთან კამათს დაიწყებდა და შედეგად ქალს მოკლავდნენ. მეორე ეპისოდისში კი სუინი კვერცხს ათქვეფდა, გადაანაწილებდა (რაც ჩანაფიქრში უსათუოდ ვეგეტატიური აღდგენის ცერემონიის ირონიული პარალელი იქნებოდა), რის შემდეგაც დადგებოდა ექსოდოსი, როცა ბინის სცენაში დაბრუნდებოდა რამდენიმე აქტის წინ მოკლული დორისი და ასე დამთავრდებოდა სცენა (რიქსი 2015: 120-123).

პიესის სათაურით ელიოტი იმასაც გვეუბნება, რომ ეს პიესა ფრაგმენტიანია. მართლაც, რეალურად, „სუინი აგონისტი“ აქ ჩამოთვილთაგან მხოლოდ პირველი ოთხი კომპონენტისგან შედგება, ამრიგად პიესაში არ დგება ექსოდოსი, იგი იწყება სათაურის აგონით და სრულდება სწორედ აგონით და კონფლიქტის მოგვარებას არ ვხვდებით.

რაც შეეხება აღქმად სიუჟეტს, ისევე როგორც კაფკას პროცესი (1925), პინტერის „ოთახი“ (1957) და „დაბადების დღის წვეულება“ (1958), ელიოტის პიესაც ბინის სცენით იწყება, სადაც ორი მარტოსული გმირი ვილაცის ან რაღაცის მოსვლას ელის. იმ ფორმით, რა ფორმითაც ელიოტმა პიესა საბოლოოდ შეადგინა, სიუჟეტი პირობითია, სიტუაციები კი სქემატური და ორგანოზომილებიანი. კერძოდ, მკითხველს დორისი და დასთი კითხვისას ადვილად ერევა ერთმანეთში. თანაბრად უსახურნი და ურთიერთჩანაცვლებადები არიან სუორთსი, სნოუ, უოჩოპი, ჰორსფოლი, კრამპეკერი და კლიპსტაინი. პიესის დასაწყისში დორისი და დასტი ბინაში არიან, ბანქოს შლიან და ახსენებ ვინმე პერეირას, რომლის მოსვლისაც ეშინათ და რომელსაც ქირა უნდა გადაუხადონ. ამ ნაწილში სუინი საერთოდ არ ჩანს. მალე მათთან მოდიან მეგობრები, და ასევე ამ საზოგადოებას ემატება სუინი, უხამსი გმირი, პიესაში ძალადობისა და კონფლიქტის ცენტრალური რეზარეზენტაცია, რომელიც შემოსვლისთანავე დორისს უწყებს არმიყს, თუმცა თითქოსდა მზიარულ ხუმრობებს შიშისმომგვრელი ელფერი დაჰკრავს და რეალური ძალადობისა და ცოდვის მოტივებს აჩენს ლექსში. ის ეუბნება დორისს, რომ მოიტაცებს და „კაციჭამიათა კუნძულზე“ წაიყვანს, რის მერეც შეჭამს. თვითონ იქნება კანიბალი, დორისი კი მისიონერი და სწორედ მისგან დამზადებულ ჩაშუშულს შეექცევა:

მე შენ შეგსანლაგ/მე ვიქნები კანიბალი... კი შეგჭამდი/ მე გადავაქცევ/ ჩაშუშულად/ ლამაზი პატარა, თეთრი პატარა, რბილი პატარა/ სათუთი პატარა, წვნიანი პატარა, სწორი პატარა, მისიონერული ჩაშუშული.\*\*

\* ყველა გამოყენებული ციტატა და ლექსის აწკარედი თარგმნილია და ეკუთვნის სტატიის ავტორს

ამ ვითომ ხუმრობას დორისი სწორედ ძალადობის კუთხით იგებს და უსიამოვნო შეგრძნებას იწვევს.

სუინის, როგორც პოტენციური მოძალადის ხატი მის შემდეგ მონაყოლში გრძელდება, როცა იხსენებს ნაცნობს, რომელმაც თურმე საშინალი დანაშაული ჩაიდინა - მოკლა გოგონა და მისი გვამი აბაზანაში „გააღვო“. ის შეძრწუნებული ჩანს თავისივე მოგონებით იმ დონეზე, რომ გვაფიქრებინებს, თითქოს თვითონ ყოფილიყო მკვლელი ამ ისტორიაში. არა მარტო ჩვენ, მკითხველი, არამედ დორისიც აშკარად ამას ანალიზებს და მონათხრობი საკუთარ სიკვდილზე აფიქრებს. სუინი, რომელიც წინა ლექსებში უნდა აღმდგარიყო, ამ პიესაში ყველანაირ სიწმინდეს უპირისპირდება. ძალადობრივი ისტორია, რომელსაც იგი ყვება სპირიტუალური განწმენდის გროტესკული დამახინჯებაა. სუინი ღმერთთან არის კონფლიქტში იმდენად რამდენადაც ყველა წმინდა მოტივს აღრევას უკეთებს და ძალადობას ცხოვრების ლაიტმოტივად წარმოგვიდგებს. მის ისტორიაში, გოგონას მკვლელი სწორედ აბანოში, განწმენდის ადგილას მოკლავს და მის გვამს ანტისექსუალურ სარეცხ საშუალებაში ჩაალებს, რაც ნათლისღების შემადრწუნებელი პაროდირებაა. განწმენდისა და თავიდან დაბადების ნაცვლად, გოგონას სიცოცხლე მთავრდება, წმინდა ნაკურთხი წყლის ადგილს კი ასევე საწმენდი საშუალება იკავებს, რაც საბოლოოდ ირონიულ პარალელს ქმნის შემხარავი ტონის ფონზე. იოანეს სახარებისეული წყლიდან ხელახლა შობა ელიოტის ადრეულ შემოქმედებაში სატირულადაა წარმოდგენილი და როგორც ნაკურთხი წყალი, ისე თავიდან დაბადება ტკივილთან და ტანჯვასთანაა ასოცირებული, პოეტთან ტერმინი 'წყლით შობა' გადაიქცევა 'წყლით სიკვდილად'.

დორისისადმი მუქარაში ვხვდებით კანიბალიზმის მოტივს, რომელიც არაა უცხო მსოფლიო ლიტერატურაში - 'სუინიადას' ანტიკური ჩარჩოდან ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი ტერევსის მიერ საკუთარი შვილის 'დაგემოვნებაა'. ასევე გვასხენდება ტანტალოსი, რომელიც თავის შვილს მოტყუებით ღმერთებს აჭმევს. ინგლისურ ლიტერატურაში კანიბალიზმის მოტივი აღსანიშნავია შექსპირთან - „ტიტუს ანდრონიკუსში“ ასევე თავისი შვილებისგან მომზადებულ ღვეხელს შეჭამს ტამორა. ქართული ლიტერატურიდან კი გვასხენდება ალუდა ქეთელაურის სიზმარი, რომელშიც მას კაცის ხორციით 'შანელებულ' წვნიანს მიართმევენ, რის გამოც იგი საშინელ ტანჯვას განიცდის. სიზმრის ქვეტექსტი კი შეიძლება ისე გავიგოთ, რომ, შურისძიებაზე, მარადიულ მტრობასა და კონფლიქტზე დაფუძნებული ცხოვრების წესი სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის ხორცის ჭამა, კანიბალიზმი. ელიოტის პიესაში კანიბალიზმის სიმბოლური მოტივი არა მარტო რელიგიურად პერვერსიულ, არამედ ძალადობრივ და სკაბრეზულ ხასიათსაც ატარებს. სიტყვა 'convert' რელიგიური კონოტაციის მატარებელია და მოქცევას, სარწმუნოებაზე გადაყვანას ნიშნავს, პიესაში კი ის ჩაშუშულად გადაქცევის კონტექსტშია მოყვანილი. იგივე შეიძლება ითქვას სიტყვა 'Missionary'-ის გამოყენებაზე, რომელიც პირველადი მნიშვნელობით მქადაგებელს, რელიგიის გამჟღავნებელს ნიშნავს, თუმცა ციკლში, სადაც უხამსი დეტალები მაქსიმალური შეფარვითაა მოცემული, იგი სექსის სპეციფიკასთან ასოცირდება. ამგვარად, ფსევდონაირება და ფსევდონათლისღება შეპირისპირებულია ძალადობასთან, კერძოდ კანიბალიზმთან და ამავედროულად სექსთან.

რელიგიური თუ ძალადობრივი კონფლიქტების შემქმნელი გმირი, სუინი აგონისტი არ არის ელიოტის ორიგინალური ქმნილება, მისი პროტოტიპია ჯონ მილტონის ტრაგიკული დრამის „სამსონ აგონისტის“ მთავარი გმირი და ნაწარმოებისა და პროტაგონისტის სახელი არ არის ერთადერთი მოტივი, რომელსაც ელიოტმა მიბაძა. მიუხედავად ამისა, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მილტონის პიესის მსგავსი ნარატივი და სტილი შენარჩუნებულია ელიოტის პიესაშიც. პოეტურ ბაძვასა და ბაძვის ნებას, ჯერ კიდევ პლატონი განიხილავდა და მისი მიხედვით, არცერთ შემოქმედს არ შეუძლია საკუთრივ ახალი იდეის შექმნა, მეტიც, მისთვის მიუღებელი იყო მიბაძვის ნებისმიერი სახეობა, ელიოტი კი როგორც მოდერნისტი პოეტი არა მარტო საჭიროდ მიიჩნევს მიბაძვას, არამედ თავის ახალ წინაპირობასაც ანიჭებს, მისი ცნობილი შეხედულების მიხედვით, ნამუშევრის გამოცდის ყველაზე საიმედოა ხერხია დაკვირვება იმაზე, თუ როგორ სესხულობს პოეტი. „უმწიფარი პოეტი ბაძავს; მოწიფული პოეტი იპარავს; ცუდი პოეტები

რყენიან, რასაც ბაძავენ, ხოლო კარგი პოეტები მას აუმჯობესებენ ან განსხვავებულს ჰქმნიან“ (ელიოტი 1920).

მილტონის პიესა ძალადობრივ თემებს ეხება და კრიტიკოსთა აზრითაც ყველაზე მეტად მასში ძალადობისა და კონფლიქტის ტონი ჭარბობს. მას კრიტიკაში ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც ღმერთთან დაპირისპირების ნიმუშს, რომელშიც განადგურებისა და შურისძიების თემები განსაკუთრებით ამბაფრებს ყველა რელიგიურ ასოციაციას (ლოვენსტაინი 2006: 150). სამსონი იძალადებს, ღმერთის ნების წინააღმდეგ წავა და მოსვენებას ვერ პოულობს. ქალის გამო მან გაყიდა სამშობლო და დაარღვია ღმერთის წინაშე დადებული ფიცი. სამსონს თავისი საქციელის რცხვენია და ან მონანიება ან ღირსეულად სიკვდილი უნდა. სუინი ამ მხრივ ჰგავს სამსონს თუმცა თავისი საქციელებითა და არსებით თითქოს დასცინის სამსონის გმირს და მის თავდადებულ, მედიდურ სივაჟაკეს, ვინაიდან რამდენადაც განსხვავებულები არ უნდა იყვნენ როგორც ტიპაჟები, საბოლოოდ ორივე ერთნაირად ძალადობრივად იქცევა.

გარდა ღმერთთან და ყველანაირ სიწმინდესთან დაპირისპირებისა, სუინის გმირში თვალსაჩინო პიროვნულ კონფლიქტს ვხვდებით, რაც განსაკუთრებით დამაბნეველია მკითხველისთვის, რომელიც პიესამდე შექმნილ ლექსებს იცნობს. როგორც „სუინი ერექტუსში“, ისე „სუინი და ბულბულებში“ მთავარი გმირი არა ადამიანი, არამედ მაიმუნია; ეს მომენტი ლექსებში მინიშნებულია არა ერთი დეტალით, პირველ რიგში იმით რომ ლექსში „სუინი ერექტუსი“ ელიოტი პირდაპირ მაიმუნად და ორანგუტანგად მოიხსენიებს მას. ამასთან ერთად, პოეტი გმირს ცხოველთან დაკავშირებული ეპითეტებით აღწერს. ამის გარდა, ამ ლექსში სუინი სამართლებლით წვერს იპარსავს სანამ ქალს ცხოველურად მოკლავს, ეს სცენა გვახსენებს ქალის მკვლელ ორანგუტანგს ედგარ ალან პოს მოთხრობიდან „მკვლელია მორგის ქუჩაზე“, რომელშიც ასევე წვერს იპარსავს მაიმუნი სანამ ქალს მოკლავს.

პიროვნული კონფლიქტიც სწორედ ამ ლექსში, “სუინი ერექტუსში”, იწყება, რადგან მიუხედავად ცხოველობისა, იგი ერექტი, ჰომო ერექტუსია - პრიმატთან ასოცირებული ადამიანი. გარდა ამისა, სუინის გარშემო გმირები მას ჩვეულებრივად ექცევიან და მკითხველისთვისაც დამაბნეველია რატომ ვერავინ ამჩნევს, რომ ის ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით - ცხოველია. ეს დაბნეულობა კულმინაციას „სუინი აგონისტში“ აღწევს, როდესაც სუინის გარშემო შექმნილ ციკლში პირველად გმირი ლაპარაკს იწყებს და თან ეს უბრალო საუბარი არაა:

- სულ ეს არის ცხოვრება: დაბადება შეწყვილება და სიკვდილი
- სიკვდილი სიცოცხლეა და სიცოცხლე სიკვდილი

პწკარედებში მოცემულ ფრაზებს სიკვდილზე, გმირი მრავალჯერ იმეორებს პიესაში და ყოველთვის ცდილობს სიცოცხლის რაობის განსაზღვრის თემას დაუბრუნდეს; მისთვის ცხოვრება სამი რამაა: დაბადება, შეწყვილება და სიკვდილი. ეს მოცემულობა ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ჭრილში ადამიანის ყველაზე არქეტიპულ სიცოცხლის მოგზაურობას გამოხატავს (სპანოსი 1970: 9-10). ამ მხრივ, საერთოდ, ირონიულია „სუინი ერექტუსსა“ და „სუინი და ბულბულებში“ წარმოდგენილი გმირის, მაიმუნის, ასე ამეტიყველება ამ პიესაში, განსაკუთრებით ისეთ თემებზე, რომლებიც პირდაპირ ესატყვისება ჰაიდეგერისა და სხვა ეგზისტენციალისტების მოსაზრებებს სიკვდილსა თუ დროზე.

სიკვდილი იმდენად აქტუალური მონაწილეა მოვლენების, რომ ბევრჯერ თვითონ სიცოცხლესთანაა გაიგივებული პიესაში როდესაც დორისი სიცოცხლის რაობაზე კითხვას სვამს, სუინი პასუხობს რომ სიცოცხლე სიკვდილია. ამას მთავარი გმირი რამდენჯერმე იმეორებს და იგივეს მღერის გუნდი პიესის ბოლო სცენაში:

- დორისი: რა არის? / რა არის სიცოცხლე? /
- სუინი: სიცოცხლე სიკვდილია
- და შეიძლება ხარ ცოცხალი და შეიძლება ხარ მკვდარი

სიცოცხლისა და სიკვდილის გატოლების მომენტი ყველაზე თვალსაჩინოდ ჰაიდეგერთან გვხვდება. მისი აზრით, არსებობა არ აღწევს სისრულეს სიკვდილის გარეშე და სწორედ სიკვდილია სამყაროსა და საკუთარი თავის ეგზისტენციალური შეცნობის ერთადერთი საშუალება. ამ ყველაფრის ანალოგის სუინის პირით გადმოცემა კი ის პაროდიაა, რომელიც გმირის ცხოველური და ადამიანური კონფლიქტით არის შექმნილი პიესაში.

ამგვარად, როგორც ეს დიდ ლიტერატურში ხდება, მრავალშრიანი კონფლიქტი ისევე, როგორც ეროსი და ტანატოსი „სუინი აგონისტშიც“ განუყოფელია. ელიოტი აგონის მოტივით შექმნილი კონფლიქტის ჩარჩოთი და გმირით მოდერნისტულ პოეტიკაში ძალადობის მოტივს წარმოადგენს. ამ გზით, იგი პიესას ტრაგიკომედიურ ჟღერადობასა და მრავალმხრივ სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს.

ავტორის მიერ სათაურში შერჩეული სიტყვა „ფრაგმენტები“ სწორად გამოხატავს პიესის ნარატივის დასასრულს. პიესის ბოლოს იდეაში სუინის მიერ ღორისის მოკვლის შემდეგ, კვერცხის ნაწილები უნდა მოეფინა ბინაში, რაც ოზირისის მითის პაროდული პარალელია, რის შემდეგაც ღორისი პიესაში უნდა აღმდგარიყო. ის მიზეზები რატომაც ელიოტმა პიესა არ დაამთავრა ისე, როგორც ჩაფიქრებული ჰქონდა მრავალი შეიძლება იყოს, თუმცა ვფიქრობ ავტორის სავარაუდო მიზანი, ანუ კონფლიქტური სტრუქტურის შექმნა - როგორც კომიკური, ისე საზარელი ტონით - როგორც ჩანს ამ ე.წ. „მოჭრილი“ დასასრულით განსაკუთრებით ეფექტურად მიიღწევა.

საბოლოოდ, სუინის პიესამ ვერ მიიღო ის გრანდიოზული დასასრული, რომელსაც კრიტიკოსები ელოდნენ ამ თითქმის ათწლიანი საგის ფინალად, რაც, რა თქმა უნდა, ავტორმა გაცნობიერებულად დატოვა ფრაგმენტად. პიესაში ძალადობისა და პირქუში განწყობილების ერთ-ერთი შემადგენელი ატრიბუტი - პერეირას ანუ ქირის ამკრების სახე სწორედ დასასრულში იჩენს თავს. გმირები მთელი პიესის განმავლობაში თავზარდაცემულები არიან პერეირას მოსვლისა და ქირის გადახდის საკითხთან დაკავშირებით. ამას ემატება ის, რომ სუინი გამუდმებით იმეორებს ფრაზას - ‘ვიღაცამ უნდა გადაიხადოს ქირა’, რაც მსუბუქი ინტონაციის მიუხედავად, ავისმაუწყებელ მუქარად ჟღერს. თითქოს ამ ფრაზით იგი იძახის, რომ ვალი ყველას მოეკითხება. ამგვარად, ‘ქირა’ ძალადობრივი სიკვდილის მეტაფორა ხდება და როცა მის გადახდას ღორისი პერეირას უკავშირებს, გუნდი საზარელ სიმღერას იწყებს, რომლის ბოლოსაც კაკუნი გაისმის.

აქედან გამომდინარე, „სუინი აგონისტი“ არ მთავრდება გრანდიოზულად. ელიოტის “კაცის ფიტულებს” თუ დავესესხებით, ის მთავრდება ‘აფეთქებით კი არა, სლუკუნით’\*\*\* - ღორისის ბინაში შეკრებილი მეგობრების სლუკუნით, რომლებსაც ცეკვა-სიმღერიდან ცოტა ხნის შემდეგ არც მეტი არც ნაკლები სიკვდილი უკაკუნებს კარზე ‘ქირის’ ასაღებად

### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **კობახიძე 2015:** კობახიძე თ. ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. გამომცემლობა “უნივერსალი”., 2015;
2. **Eliot 1977:** Eliot T.S. *Shakespearian Criticism: From Dryden to Coleridge*, in *A Companion to Shakespeare Studies*, ed. by H. Granville-barker and G.B. Harrison. Cambridge University Press., 1977;
3. **Eliot 1920:** Eliot, T.S. *The Sacred Wood*. Alfred A. Knopf., 1920
4. **Loewenstein 2006:** Loewenstein D. “Samson Agonistes and the Culture of Religious Terror” in *Milton in the Age of Fish*, ed. by Michael Lieb and Albert C. Labriola. Duquesne University Press., 2006;
5. **Ricks 2015:** Ricks C. *The Poems of T.S. Eliot: Collected and Uncollected Poems (Volume 1)*, Johns Hopkins University Press., 2015
6. **Sifakis 1992:** Sifakis G.M. “The Structure of Aristophanic Comedy”, *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 112, The Society for the Promotion of Hellenic Studies., 1992
7. **Spanos 1970:** Spanos W.V. “Wanna Go Home, Baby?” : *Sweeney Agonistes as Drama of the Absurd*”, *PMLA* Vol. 85, No.1, Cambridge University Press., 1970.

\* \*\* “This is the way the world ends. This is the way the world ends.  
This is the way the world ends. Not with a bang but a whimper.”

Lizi Dzagnidze

Sweeney as the Protagonist of the Dramatic Conflict T.S. In Eliot's Play Sweeney Agonistes  
Summary

The article explores T.S. Eliot's often-recurring character Sweeney according to the poet's 1926-1927 play Sweeney Agonistes. Sweeney is analyzed as the protagonist expressing a multi-layered dramatic conflict of the play. Although Eliot attempts to strictly follow the structure of Aristophanic comedies, here he presents a vaudeville-style "melodrama", laden with gloomy symbols in which the moment of Agon is especially noteworthy. Agon, one of the most important social, political, and philosophical phenomena of ancient Greek culture and at the same time an integral part of the Attic comedy conflict, is a polysemantic word that refers to conflict in a broad sense. The agon mentioned in the title of Eliot's play is the compositional framework according to which the article explores the multi-layered conflicts of the main character: Sweeney, as a dramatic protagonist, is in the first place in an opposition with God. In the article, this point is analyzed both in accordance with the epigraph of the play and the title reference taken from J. Milton's Samson Agonistes. Moreover, the poetic image of Sweeney that we find in Eliot's early poems is especially interesting to the reader due to his absurd appearance - he is on the one hand a monkey-like animal ("gesture of orang-outang") and on the other hand a man associated with a primate, homo erectus ("Sweeney Erect"). This fact is especially noteworthy in the play, as it takes the form of an internal conflict - the monkey speaks on topics of death and time in a way that directly corresponds to the views of Heidegger and other existentialists. Accordingly, the article explores the protagonist in which a collision of human and animal origins is apparent. The motif for the violence that accompanies each associative image of Sweeney Agonistes is also determined by these two types of conflicts.

კოტე ლომიძე  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
სადოქტორო პროგრამა- „ქართული ლიტერატურა“;  
დოქტორანტი

### გალაკტიონ ტაბიძის „ედგარი მესამედ“: ტექსტი და ინტერპრეტაცია

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „ედგარი მესამედ“ პირველად 1919 წელს გამოქვეყნდა კრებულში „არტისტული ყვავილები“. პოეტის სიცოცხლეში ნაწარმოები კიდევ არაერთხელ დაიბეჭდა, მაგრამ ავტორს ტექსტში ცვლილებები არ შეუტანია, მხოლოდ თარიღი – 1915 წელი – მიუთითა.

გავიხსენოთ ნაწარმოების ტექსტი:

#### ედგარი მესამედ

ჩვენ მივდიოდით ტაძრისკენ ორი.  
იყო საღამო. ღოცვები. ზარი.  
და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,  
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი.

ენატრებოდა ფრთებს სითამაძე  
უზრუნველობის, შენი სიშორის!  
მაგრამ უეცრად ვიღაც მესამე,  
ვიღაც მახინჯი ჩაღვა ჩვენს შორის.

და ჩვენ გვესმოდა ყრუ საუბარი:  
საცაა, მოვა სიკვდილის წამი!  
ტიროდა ქარი, კვდებოდა ქარი  
და მოვდიოდით ტაძრისკენ სამი.

(ტაბიძე 2016: 118)

გალაკტიონ ტაბიძის აკადემიური თხუთმეტტომეულის მეორე ტომში, ამ ლექსის კომენტარებში ვკითხულობთ: „ნაწარმოები დაკავშირებულია ედგარ პოს მხატვრულ სამყაროსთან, კერძოდ, ლექსთან „ყორანი“. ლენორა – ამერიკელი პოეტის ლექსში ლირიკული პერსონაჟის გარდაცვლილი სატროფოს სახელია. „ვიღაც მესამე, ვიღაც მახინჯი“ – ამ სტრიქონის გამო გალაკტიონოლოგიაში აზრთა სხვაობაა. ერთი მხრივ, „მესამე“ გააზრებულია, როგორც სიკვდილი, სიკვდილის აჩრდილი, დემონური ძალა, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც აზრობრივი მეტაფორა, რომელიც თავად ედგარ პოს გულისხმობს - უღმერთოდ დარჩენილ, რწმენადაკარგულ პოეტს (ტაბიძე 2016: 246-247). აქვეა დასახელებული ის ავტორები (რ. თვარაძე, რ. ბურჭულაძე, ა. გომართელი, დ. წერეთელი), რომლებსაც ამ ლექსის შესახებ აქვთ გამოთქმული თვალსაზრისი.

დასაწყისისთვის თვალი მივადევნოთ ამ ნაწარმოების კვლევის ისტორიას, შემდეგ კი ვეცდებით გალაკტიონის ამ იდუმალი ლექსის შესახებ ჩვენი ვარაუდი გამოვთქვათ.

\* \* \*

რას ნიშნავს სათაური – „ედგარი მესამედ“ – ედგარ პოს მესამედ (მესამეჯერ) ხსენებას გალაკტიონის შემოქმედებაში, თუ ედგარი უნდა აღვიქვათ, როგორც მახინჯი მესამე, რომელიც ლექსის პერსონაჟებს შორის ჩაღვა? – ეს ორი შეხედულება განიხილა რევაზ თვარაძემ და მსჯელობა ასე დაასრულა:

„პირველ თვალსაზრისს (ედგარის მესამედ ხსენება) თითქმის არავითარი საბუთი არ მოეპოვება, ოდენ სუბიექტურ შეხედულებებს არის დამყარებული, მაგრამ მეორე თვალსაზრისს (ედგარი მესამე არსებად, მესამე პირად) საერთოდ ისეთ აბსურდამდე მივყავართ, მის გამო სიტყვის გაგრძელებაც კი არ ღირს. ხოლო სხვა რამ თვალსაზრისი, ამ ორი გარდა, თითქოს არ ჩანს. არის კი გამოსავალი ამ ესოდენ შემაჯობებელი ვითარებიდან? ამის ამოხსნა ჩემს ძალებს აღემატება“ (თვარაძე 1980: 133)

ედგარის მესამე არსებად, მესამე პირად წარმოდგენას რ. თვარაძე აბსურდად მიიჩნევდა იმის გამო, რომ „ედგარ პოს მიმართ გალაკტიონის მხრივ „მახინჯის“ წარმოთქმა არასგზით არ ეხამება მის დამოკიდებულებას დიდი ამერიკელი პოეტისადმი... სქემა – გალაკტიონი, ლენორა და მათ შორის მესამე ედგარი – პოეტურ მკრეხელობას უფრო ჰგავს, ვიდრე გულის თრთოლვით შეთხზული ლექსის მოდელს“... (თვარაძე 1980: 132)

ამირან გომართელი რევაზ თვარაძის მიერ უარყოფილი ეს უკანასკნელი მოსაზრება განავითარა და ამგვარ დასკვნამდე მივიდა: „იქ, სადაც დემონური გონება ჩაერევა, აღარ რჩება ადგილი რწმენისათვის. ეს პესიმისტური დასკვნა ხდება მიზეზი ედგარ პოს „მახინჯად“ მოხსენიებისა... ამ ეპითეტში გაბრაზებასთან ერთად თანაგრძნობაც უნდა დავინახოთ უღმერთოდ დარჩენილი პოეტის მიმართ. ეს თანაგანცდაა ედგარ პოს პესიმიზმისა. თანაგანცდა, რომელსაც აღშფოთებაც ახლავს სასოწარმკვეთი უნუგეშობის გამო“ (გომართელი 2005: 43) როგორც ვხედავთ, ამირან გომართელი ფიქრობს, რომ ლექსში ნახსენები „ვილაც მახინჯი“, „ვილაც მესამე“ არის ედგარ პო.

რ. ბურჭულაძის წიგნში „მხოლოდ ინტეგრალები“ ნათქვამია, რომ ლექსის პერსონაჟები არიან ედგარი და ედგარის სატრფო, ხოლო მესამე, ვინც მათ შორის ჩადგა, სიკვდილია (ბურჭულაძე 2000: 166-169).

დავით წერეთლის მიხედვითაც – მესამე სიკვდილის აჩრდილია, იგი ფიქრობს, რომ გალაკტიონისა და ედგარის აჩრდილი ლექსში ერთმანეთს ერწყმის. ასევე ეთანხმება შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც, გალაკტიონი ედგარს მახინჯად არ მოიხსენიებდა (იხ. წერეთლი 2014: 123-131).

გარდა დასახელებული ავტორებისა, ამ ლექსზე მსჯელობს ეთერ მგალობლიშვილი ნაშრომში „ედგარ პო გალაკტიონის შემოქმედებაში“. იგი ნაწარმოებს „მერისთან“ აკავშირებს და აღნიშნავს: „ედგარი მესამედ“ ურთულესი შემოქმედებითი პროცესის შედეგია, ამდენად, უფრო ძნელდება ლექსში ზოგიერთი დეტალის განსაზღვრა. კონკრეტულად კი ის, თუ ვინ არის ლირიკულ გმირსა და ლენორას შორის ჩამდგარი „ვილაც მესამე“, „ვილაც მახინჯი“... ლექსში „ედგარი მესამედ“ შეყვარებულების გამთიშველი „ვილაც მესამე“, „ვილაც მახინჯი“, სიკვდილიც შეიძლება იყოს და ის მესამეც, რომელიც გალაკტიონთან სიყვარულის სამკუთხედს ქმნის (მგალობლიშვილი 1986: 315)

ამგვარია ან ნაწარმოების შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები. როგორც ვნახეთ, მკვლევართა ყურადღებას ძირითადად ნაწარმოების სათაური იპყრობდა, ისინი ცდილობდნენ, აეხსნათ, რას გულისხმობდა „ედგარი მესამედ“ და ამ განმარტებაზე იყო დამოკიდებული ნაწარმოების წაკითხვა, პერსონაჟთა ვინაობის დაზუსტება და ლექსის შინაარსის გაგებაც.

\* \* \*

„არტისტული ყვაილები“, როგორც ცნობილია, არ არის ლექსების უბრალო კრებული, იგი წიგნი-მთლიანობაა და მისი თითოეული ტექსტი სხვა ტექსტს ან ტექსტებს უკავშირდება, ხსნის ან აზუსტებს.<sup>1</sup> გავითვალისწინოთ ეს შეხედულება და „ედგარი მესამედ“ განვიხილოთ მთლიანი კრებულის ფონზე.

უპირველესად დავაკვირდეთ სათაურს, რომელიც ორი სიტყვისაგან შედგება („ედგარი“ და „მესამედ“), ორ საყურადღებო მინიშნებას აერთიანებს.

ედგარი, როგორც არაერთხელ აღნიშნეს, ედგარ პოა. იგი „არტისტული ყვაილების“ კიდევ ერთ ლექსში გვხვდება, რომელიც წინ უსწრებს ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოებს. ეს

<sup>1</sup> ამის შესახებ იხ. თეიმურაზ დოიაშვილის კონცეფცია (ტაბიძე 2016: 167).

არის „საუბარი ედგარზე“. აქ იხატება ამერიკელი მწერლისათვის დამახასიათებელი იდუმალი სამყარო და ყურადღებას იქცევს „შუალამის ბნელი სტუმრისა“ და „უცხო მხარეების“ მოტივი. საანალიზო ტექსტთან მიმართების თვალსაზრისით კი საინტერესოა ლექსიკური დამთხვევები: „საუბარი“ და „ყრუ“. <sup>2</sup>

„მესამე“ „არტისტულ ყვავილებში“ მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესო ლექსში გვხვდება.<sup>3</sup> თუმცა იგი გამოყენებულია არამხოლოდ სათაურში, არამედ – ნაწარმოების ტექსტშიც, სადაც მას განსაზღვრებად ახლავს „ვიღაც მახინჯი“.

სიტყვა „მახინჯი“ გალაკტიონის ლირიკისათვის უჩვეულოა, ეს ეპითეტი მის შემოქმედებაში ძალიან იშვიათად გვხვდება.<sup>4</sup> ამ ფონზე განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ „მახინჯი“ „არტისტულ ყვავილებში“ კიდევ ერთხელ არის გამოყენებული. გარდა ლექსისა „ედგარი მესამედ“ მას ვხვდებით ნაწარმოებში „ახალი მოსახლეობა“ და ამ შემთხვევაშიც ეპითეტს „მახინჯი“ ახლავს განსაზღვრება „ვიღაც(ა)“.

ეს აშკარად მიგვანიშნებს, რომ ნაწარმოებებს შორის გარკვეული სიახლოვე უნდა იყოს და „მახინჯი“ ორივეგან ერთსა და იმავეს უნდა აღნიშნავდეს. ლექსში „ახალი მოსახლეობა“ პერსონაჟებს (სავარაუდოდ, ორ პერსონაჟს) ხვდება ვიღაც მახინჯი. მისი გამოჩენა კვლავ სიკვდილს უკავშირდება:

ვიღაცა მახინჯი მხიარულ სიცილით  
შემოგვხვდა...დაგვიწყო, დაგვიწყო პატიჟი!  
...დაგბრუნდით ბინაში და დაგვხვდა ცხედარი.  
(ტაბიძე 2016: 120).

„ედგარი მესამედ“ „არტისტული ყვავილების“ ნუმერაციით 59-ე ლექსია, ხოლო „ახალი მოსახლეობა“ – 61-ე.

ამ ნაწარმოებებს შორის არის ლექსი სათაურით „შენ და დემონი“. ჩვენი დაკვირვებით, ეს ტექსტიც ზემოთ დასახელებულ ნაწარმოებებთანაა დაკავშირებული და ეს სამი ლექსი: „ედგარი მესამედ“, „შენ და დემონი“ და „ახალი მოსახლეობა“ ერთგვარ ლირიკულ ტრიპტიქს ქმნის.

თემატურ-შინაარსობრივი და ლექსიკური დამთხვევები გვაძლევს საშუალებას, ეს ნაწარმოებები ერთ კონტექსტში განვიხილოთ და ამ ორი ტექსტის („შენ და დემონი“, „ახალი მოსახლეობა“) დახმარებით ავხსნათ ის, რაც აუხსნელი დარჩა ჩვენთვის საინტერესო ლექსში „ედგარი მესამედ“.

ტექსტებში „ედგარი მესამედ“ და „შენ და დემონი“ დრო და სივრცე იგივეა: საღამო, ეკლესიისკენ სვლა//ეკლესია. აქვეა ნახსენები სამება (სამეული); საერთოა ვიღაც მესამის//დემონის მოსვლა, სიკვდილის წამის დადგომა// უცოდველის („იგი წმინდა არს“) გარდაცვალება.

თუ ამ ორ ნაწარმოებს („ედგარი მესამედ“, „შენ და დემონი“) დროის, სივრცისა და მოტივთა მსგავსების გამო ერთ მთლიანობად გავიაზრებთ და ისე განვიხილავთ, მაშინ ადვილად დავადგენთ პერსონაჟთა ვინაობას და ამოვიცნობთ ვინაა „ვიღაც მესამე“.

<sup>2</sup> „არტისტული ყვავილების“ ლექსებში: „ყორანი“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „მიცვალებულის ხსოვნა“ - ედგარი არ იხსენიება მაგრამ აშკარაა მის სამყაროსთან სიახლოვე. ზოგადად, გალაკტიონის პოეზიაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ედგარ პოს „ყორანზე“ აღუზიები ადრეულ ლირიკაშივე იჩენს თავს (ლექსი „შავი ყორანი“). „არტისტული ყვავილების“ გამოქვეყნების შემდეგ, 20-იან წლებში დაწერილ ნაწარმოებში „ქარებს ქარობა!“ გვხვდება სიტყვა ედგარობა („დაეტყო კიდევ ქარებს ქარობა, როცა მტრობაა და ედგარობა“). ეს ოკაზიონალიზმი აერთიანებს და გამოხატავს გალაკტიონის წარმოდგენებს ედგარ პოს შემოქმედების შესახებ.

ზოგადად, გალაკტიონის მიმართება ედგარ პოსთან ვრცელი თემაა და საფუძვლიან შესწავლას საჭიროებს, მით უფრო, რომ ედგარი მხოლოდ ლექსებში კი არა, მის ჩანაწერებშიც არცთუ იშვიათად იხსენიება.

<sup>3</sup> „მესამე“ დასტურდება 1927 წელს გამოქვეყნებულ ნაწარმოებში „ჩვენ ვხვდებით ისევ“, რომელიც ამგვარად სრულდება: „და ჰა, მესამეც... შეხედე მოდის“; ასევე ერთ-ერთ ვარიანტში 20-იან წლებში დაწერილი ლექსისა „იარე კაცი შენ აღარ გქვია“: „მკაცრი მესამე სუფევს თქვენს შორის“.

<sup>4</sup> „გალაკტიონ ტაბიძის ენის ლექსიკონის“ მიხედვით სიტყვა „მახინჯი“ გალაკტიონის პოეტურ ტექსტებში მხოლოდ სამჯერ გვხვდება.

ორივე ნაწარმოებში სამი პერსონაჟია:

ლექსი „ედგარი მესამედ“:

**მთხრობელი** (ედგარი),  
**ლენორა** (ადრესატი, სატრფო, რომელიც ილუპება)  
**ვილაც მახინჯი.**

ლექსი „შენ და დემონი“:

**მთხრობელი**  
**ადრესატი „შენ“** (ის, ვინც ილუპება//უნდა დაილუპოს)  
**დემონი.**

თუ ვივარაუდებთ, რომ ადრესატი „შენ“ ორივეგან იგივეა – ლენორაა, მაშინ აშკარა ხდება, რომ ლექსში „შენ და დემონი“ პირდაპირაა დასახელებული წინა ნაწარმოების („ედგარი მესამედ“) მიხედვით ბუნდოვანი მესამე: „ვილაც მახინჯი“ გულისხმობს დემონს.

დემონის დაკავშირება სიკვდილთან, ზოგადად, გალაკტიონის ლირიკისთვის ჩვეულებრივი მოვლენაა. გავიხსენოთ თუნდაც ეს სტრიქონი ლექსიდან „ორი მრისხანე სტიქიის ბრძოლა“: „...შემდეგ დემონად მოვა სიკვდილი“ (ტაბიძე 2016ა: 135).

ვფიქრობ, შეიძლება ითქვას, რომ პრობლემა, რომელიც უკავშირდებოდა შესიტყვებას „ვილაც მახინჯი“, სამი ლექსის, როგორც მთლიანი ტექსტის განხილვის შედეგად, გადაწყვეტილია. ეს სიტყვათშეთანხმება გულისხმობს დემონს და არ მიემართება ედგარს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

**ბურჭულაძე 2000:** ბურჭულაძე როლანდ. „მხოლოდ ინტეგრალები...“, თბილისი, 2010

**გომართელი 2005:** გომართელი ამირან. ლიტერატურული წერილები და ესეები. თბილისი, 2005.

**თვარაძე 1980:** თვარაძე რევაზ. „ედგარი მესამედ“. ჟურნალი „ცისკარი“, 1980, №9.

**მგალობლიშვილი 1986:** მგალობლიშვილი ეთერ. ედგარ პო გალაკტიონის შემოქმედებაში. ჟურნ. „საუნჯე“, 1986, №3.

**სანიკიძე 1993:** სანიკიძე თ., სანიკიძე ც., გალაკტიონ ტაბიძის ენის ლექსიკონი, წიგნი მესამე, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993 წ.

**ტაბიძე 2016:** ტაბიძე გალაკტიონ, თხზულებანი თხუთმეტ ტომად, ტომი II, თბილისი, 2016.

**ტაბიძე 2016ა:** ტაბიძე გალაკტიონ. თხზულებანი თხუთმეტ ტომად, ტომი III, თბილისი, 2016.

**წერედლიანი 2014:** წერედლიანი დავით. ანარეკლი. თბილისი, 2014.

„Edgar the thirdly “ by Galaktion Tabidze  
Summary

The article analyzes the poem "Edgar the Third" dated 1915 by Galaktion Tabidze, first published in 1919 in the collection "Artistic Flowers". In discussing this poem, the researchers mainly focused on the title of the work, trying to explain what Edgar was referring to for the third time, and this interpretation depended on reading the work, identifying the characters, and understanding the content of the poem.

The problem with the phrase "somebody ugly" used in the poem "Edgar the Third" and which is still controversial among scholars, is resolved by discussing the three verses of "Artistic Flowers" as a whole. Specifically, it is concluded that this word implies a demon and does not apply to Edgar.

Based on Galaktion Tabidze's collection of "Artistic Flowers" as a concept of book integrity, the article explains and analyzes the content and content of this work differently.

ლედი ჯალაღონია  
დოჰის სამაგისტრო სწავლების ინსტიტუტი;  
სამაგისტრო პროგრამა - “შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა”  
მაგისტრი;  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
სამაგისტრო პროგრამა – “არაბისტიკა”;  
მაგისტრანტი

სოციალური კონფლიქტების რეპრეზენტაცია დიგლოსიურ ენაზე შექმნილ ტექსტში:  
ჰეტეროგლოსია არაბულ ლიტერატურაში

მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი კონფლიქტები თანამედროვე შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინტერდისციპლინარული ხასიათიდან გამომდინარე, შეიძლება შესწავლილ იქნეს სოციალური, ფსიქოლოგიური, პოლიტიკისა თუ კულტურის კვლევების ფარგლებში. თუმცა, საკითხის შედარებით განსხვავებული კუთხით შესწავლა იწყება მაშინ, როდესაც ვსვამთ კითხვას – როგორ არის ეს კონფლიქტები წარმოდგენილი ტექსტში? როგორ ხდება მათი რეპრეზენტაცია მხატვრულ ნაწარმოებში? რა ენობრივ საშუალებებს იყენებს ავტორი?

საკითხის ამ მხრივ დასმა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენი საკვლევი თემისთვის, რომელიც მიზნად ისახავს განიხილოს სოციალური კონფლიქტების რეპრეზენტაცია და მისი ენობრივი თავისებურებანი არაბულ (არაბულენოვან) ლიტერატურაში. კერძოდ, მიმოიხილავს არაბულის, როგორც დიგლოსიური ენის კონკრეტული ვარიანტის როლს სხვადასხვა ხასიათის სოციალური კონფლიქტის წარმოჩენაში, ენაში არსებული სპეციფიკური დიგლოსიური იერარქიის გამოყენებას საზოგადოებაში არსებული სოციალური კონფლიქტების მხატვრულ ტექსტში რეპრეზენტაციის პროცესში.

ბახტინი რომანის ენის მიმოხილვისას, ყურადღებას ამახვილებს ენის შიგნით არსებულ იერარქიაზე, ხაზს უსვამს ენაში არსებულ სტილისტურ თავისებურებებსა და განსხვავებებს, რომელიც თავის მხრივ სოციალური იერარქიის ანარეკლია და რაც მთავარია, ბახტინისთვის აუცილებელია, რომანის ავტორმა ეს “ენები” გაითვალისწინოს და ტექსტში ააჟღეროს. ჰეტეროგლოსია (რუს. Разноречие; ინგ. Heteroglossia), რომელსაც ბახტინი ყველა ენისთვის დამახასიათებელ მოვლენად მიიჩნევს, ენის შიგნით არსებული სტილისტური დიფერენციაციის მხატვრულ ტექსტში შემოტანას ემსახურება, ენის თითოეული სტილისტური ვარიანტი ბახტინისთვის კონკრეტული სამყაროს სიმბოლოა. მაგალითად, გლეხისთვის, რომელიც ეკლესიაში ძველ საეკლესიო სლავურზე ესაუბრება ღმერთს, ლოცვის სამყარო ამ ენასთან არის დაკავშირებული. შემდეგ ეს ენა იცვლება სახლში შინაურულ სტილზე საუბრისას, ხოლო სამმართველოში კი იგივე გლეხი ოფიციალური, საქმიანი სტილის მიბაძვას იწყებს (ბახტინი 1975: 108).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბახტინისთვის აუცილებელია რომანის ავტორმა მთელი ეს “ენები” და შესაბამისად, მასთან დაკავშირებული ენობრივი სამყაროები ტექსტში შემოიტანოს. ამასთანავე, ბახტინთან ვხვდებით ჰეტეროგლოსიის მეორე გაგებას, რაც გულისხმობს ტექსტში არსებული ხმების (ავტორის, ნარატორის, პერსონაჟების) ურთიერთმიმართებას (ბახტინი 1975: 137). ხოლო ჰიბრიდული კონსტრუქცია (двуакцентная и двустильнаягибридная конструкция) კი საშუალებას იძლევა ერთი პირის ნათქვამში აისახოს სხვა სუბიექტის პოზიცია და ნათქვამი ორხმიანი გახადოს (ბახტინი 1975: 117). ეს ყველაფერი კი თავის მხრივ ტექსტში ბახტინისეული პოლიფონიის შეტანის საშუალებაა, სადაც ბახტინისთვის მრავალხმიანობაში შემავალი თითოეული ხმა – ავტორის, მთხრობელის, პერსონაჟების ხმები, პერსონაჟთა შინაგანი ხმა – დამოუკიდებელი და თანასწორია (ბახტინი 2000: 29).

ფენომენი, რომელსაც ბახტინი აღწერს, ყველა ენაში გვხვდება, ვინაიდან მიუთითებს განსხვავებაზე სტილისტურ დონეზე, და შესაბამისად, ის შესაძლებელია მიღწეულ იქნეს ნებისმიერ ენაზე შექმნილ მხატვრულ ტექსტში, მაგრამ რაც შეეხება არაბულს, აქ ენობრივი დიფერენციაციის სპეციფიკური მოვლენა გვხვდება, რომელიც დიგლოსიის სახელით არის ცნობილი. არაბული, როგორც დიგლოსიური ენა სპეციფიკური შიდაენობრივი იერარქიით გამოირჩევა, სადაც თითოეულ ენობრივ ვარიანტს თავისი სოციალური ფუნქცია, გამოყენების სათანადო სოციალური კონტექსტი აქვს, რაც გარკვეულწილად საზოგადოებაში არსებულ სოციალურ იერარქიასთან არის კავშირში.

დიგლოსია, ფერგიუსონის თანახმად, არის შედარებით სტაბილური ენობრივი სიტუაცია, სადაც ენის ძირითად დიალექტებთან ერთად გვხვდება განსხვავებული, მაღალ დონეზე კოდიფიცირებული (ხშირად გრამატიკულად უფრო რთული) ვარიანტი, რომელიც აგრეთვე არის დიდი რაოდენობით პრესტიჟული წერილობითი ლიტერატურული ძეგლის ენა და მისი შესწავლა ძირითადად ხდება ფორმალური განათლების მეშვეობით, ხოლო ძირითადი გამოყენების სფერო წერილობითი და ოფიციალური კონტექსტია, მაგრამ არ გამოიყენება საზოგადოების არცერთი სექტორის მიერ ჩვეულებრივი, ყოველდღიური საუბრისას (ფერგიუსონი 1959: 336). როგორც ვხედავთ, დიგლოსიის შემთხვევაში ენობრივი ვარიანტები გასხვავდებიან პრესტიჟის, ფუნქციისა და საზოგადოებაში გამოყენების კონტექსტის მიხედვითაც. ეს არის დიგლოსიის განმარტება კლასიკური გაგებით (classical diglossia), რომელიც 1959 წელს შემოგვთავაზა ფერგიუსონმა, ხოლო დიგლოსიის გაფართოებული ვარიანტი (extended diglossia), სადაც არა მხოლოდ ერთი ენის ორი ვარიანტი, არამედ ორი განსხვავებული ენის სიტუაცია განიხილება, გვხვდება ფიშმანთან.<sup>1</sup>

ფერგიუსონმა, წინამორბედებისგან (ოიკონომოსი, ჰსინარისი, როიდისი, კრუმბახერი, მარსე<sup>2</sup>) განსხვავებით, გარკვეულწილად მოგვცა ამგვარი ენობრივი ფენომენის სრული თეორიული სურათი. არაბულის შემთხვევაში ფერგიუსონისეული “მაღალი დონე” H (high level) არის კლასიკური არაბული (Classical Arabic), ხოლო “დაბალი დონე” L (low level) ტერიტორიული დიალექტები (regional dialects) (ფერგიუსონი 1959: 327). თუმცაღა, გასათვალისწინებელია, რომ ფერგიუსონის სტატია ლინგვისტიკაში ჯერ კიდევ სტრუქტურალიზმის გავლენის პერიოდში დაიწერა, რასაც თვითონ ფერგიუსონიც აღნიშნავს 32 წლის შემდეგ დაწერილ სტატიაში (“Diglossia Revisited”<sup>3</sup>) და შესაბამისად, მისი ნაშრომი, რომელიც სოციოლინგვისტურ მოვლენას ეხებოდა, ვერ იქნებოდა სრულყოფილი.

მიუხედავად იმისა, რომ არაბულ სამყაროში არსებული ენობრივი ვითარება დიგლოსიით ხასიათდება, ის მაინც გამოირჩევა საკუთარი სპეციფიკით და სცილდება ფერგიუსონისეულ ორ პოლუსს. მას შემდეგ რაც 60-იან წლებში ლინგვისტურ კვლევებში აქტიურად დაიწყო სოციალური ცვლადების გამოყენება, ამ ყველაფერმა ლინგვისტები/სოციოლინგვისტები გარკვეულწილად მიაახლოვა არაბული ენობრივი ვითარების რეალურ სურათთან. 1960 წლიდან ჩნდება ნაშრომები, სადაც პირდაპირ თუ ირიბად გამოხატულია ფერგიუსონისეული ორი ვარიანტის კრიტიკა, შესაბამისად გამოჩნდა ნაშრომები, რომლის თანახმადაც ვითარება უფრო რთულია და გარდა ორი ვარიანტისა, ჩვენ გვაქვს ე.წ. შუა ენა (middle language) ან შუა ვარიანტები (intermediate varieties). ამ მხრივ აღსანიშნავია დონეების განსაზღვრის მეთოდი (levelling approach), სადაც შეგვიძლია გამოვყოთ ბლანკის (1960) 5-დონიანი და მესელსის (1980) 4-დონიანი კლასიფიკაცია, ხოლო 1973 წელს გვაქვს ბადავის 5-დონიანი კლასიფიკაცია (ბასიუნი 2020: 15), რომელიც სხვებისგან განსხვავებით უფრო მეტად ითვალისწინებდა სოციალურ

<sup>1</sup> იხ. Joshua A. Fishman, “Bilingualism with and without diglossia, diglossia with and without bilingualism”, in *The Bilingualism Reader*, ed. Li Wei (London: Routledge, 2020), 74-81.

<sup>2</sup> იხ. Peter Mackridge, “The Greek origin of the term ‘diglossia’”, 1-7, [https://www.academia.edu/39637084/The\\_Greek\\_origin\\_of\\_the\\_term\\_diglossia](https://www.academia.edu/39637084/The_Greek_origin_of_the_term_diglossia)

<sup>3</sup> იხ. Charles A. Ferguson, “Epilogue: Diglossia Revisited” in *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, ed. Alaa Elgibali (Cairo: The AUC Press, 1996), 60.

მდგომარეობას (განათლების დონე) და კლასიფიკაციაზე ეფუძნება ერთი არაბული ქვეყნის (ეგვიპტე) და არა მთლიანი არაბული სამყაროს მასალას. არაბული დიგლოსიის ორ ენობრივ ვარიანტს შორის განხილვის სიმწირეზე მიუთითებს ბასიუნიც, სადაც ის განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს კრიტიკული სოციოლინგვისტიკის (Critical Sociolinguistics) მნიშვნელობაზე და მოუწოდებს სოციოლინგვისტებს გადაიზარონ ფართოდმიღებული ტერმინები, ამასთანავე კრიტიკულად მიუდგინენ არაბულ სამყაროში არსებული ენობრივი ვითარების მიმართ ბინარულ მიდგომას (binary-fixed approach) და მეტი ყურადღება მიაქციონ ბლანკის, მეისელის და ბადავის დონეებს (ბასიუნი 2020: 308-344).

აღსანიშნავია, რომ ფერგიუსონი თავის პირველივე სტატიაშიც აღნიშნავდა შუა ვარიანტების (intermediate forms) არსებობას (ფერგიუსონი 1959: 332), ხოლო 1991 წლის სტატიაში აღნიშნავს, რომ ეს ვარიანტები ორ პოლუსს (H და L) შორის თავსდება და დიგლოსიაში არანაირი მესამე პოლუსი არ გვაქვს, ხოლო შუა ვარიანტები ორი პოლუსის ფარგლებში შეიძლება იქნეს შესწავლილი (ფერგიუსონი 1996: 59). თუ გადავხედავთ ბადავის კლასიფიკაციას (ბადავი 2011: 119-121), დავინახავთ, რომ მისი ხუთი დონიდან ორი (კლასიკური არაბული (فصحى التراث) და თანამედროვე სალიტერატურო არაბული (فصحى العصر)) არის მაღალი ვარიანტის (H) დონე, ხოლო სასაუბრო ენის მხარეს გამოყოფილი ბოლო სამი (განათლებულთა სასაუბრო ენა (عامية المتكلمين), ელემენტარული განათლების მქონეთა სასაუბრო ენა (عامية المتوسرين), წერა-კითხვის უცოდინართა სასაუბრო ენა (عامية الأميين)) დაბალი ვარიანტის (L) დონე. შესაბამისად, ეს ხუთი დონე პრინციპულად არ ეწინააღმდეგება ფერგიუსონისეულ ორ პოლუსს, პირიქით უფრო სრულს და ზუსტს ხდის მას. ამასთანავე, ბადავის კლასიფიკაციის კავშირი განათლების დონესთან (განსაკუთრებით სასაუბრო ენის მხარეს გამოყოფილი სამი დონე) მნიშვნელოვანს ხდის მას მხატვრულ ტექსტში ბახტინისეული პეტეროგლოსიისა და პოლიფონიის ფარგლებში სოციალური ხმების აღმოჩენის პროცესში და საინტერესო ხდება თუ როგორ ხდება ამგვარი რეალური ვითარების ასახვა მხატვრულ ტექსტში.

მრავალენოვანი საზოგადოების ესთეტიკური პრაქტიკების, ტრადიციული გამომხატველობითი საშუალებების, ზეპირსიტყვიერებისა თუ მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშების შესწავლა თანამედროვე შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი საკვანძო მიმართულებათაგანია. კონკრეტული რეგიონისა თუ ქვეყნის ლიტერატურული ტრადიციების შესწავლისას ენობრივი მრავალფეროვნების სათანადო გათვალისწინების აუცილებლობაზე მიუთითებს ორსინის მულტილინგვური კვლევითი მიდგომა (multilingual approach) (ორსინი 2015: 345-374). მთავარი საკითხი, რომელსაც ორსინი წამოჭრის არის აზიისა და აფრიკის ქვეყნების ლიტერატურის შესასწავლად სათანადო მეთოდის შემუშავება, ისე, რომ პრივილეგია არ მივანიჭოთ ფრანკოფონურ თუ ანგლოფონურ ლიტერატურას (ლაახირი, მარზაგორა, ორსინი 2018: 3). ორსინის თანახმად, მრავალენობრივი მიდგომა გვეხმარება შევისწავლოთ ე.წ. ადგილობრივი ლიტერატურის (local literature) თავისებურებანი და გავითვალისწინოთ ამ პროცესში მონაწილე ყველა ენა იმგვარად, რომ არ მოვექცეთ ევროცენტრიზმის გავლენის ქვეშ. მაგალითად, მაროკოს ლიტერატურის შესწავლისას პრივილეგია არ მივანიჭოთ მხოლოდ ფრანკოფონურ ლიტერატურას, არამედ გავითვალისწინოთ ბერბერული (ამაზილური) და არაბულენოვანი მასალაც. ამ შემთხვევაში ყურადღებას იქცევს ტერმინი “არაბულენოვანი” – რას ვგულისხმობთ მასში და საერთოდ რა არის “არაბული”. კითხვა თუ რა არის “არაბული” უცნო არ არის არაბული სოციოლინგვისტიკისთვის და მოცემულ შემთხვევაშიც ლეგიტიმურ საშუალებას გვაძლევს ვიკითხოთ არის თუ არა საკმარისი არაბული ლიტერატურის შემთხვევაში მხოლოდ მულტილინგვური მიდგომა, მაშინ როდესაც თვითონ არაბული ენა არის დიგლოსიური და არაბული ლიტერატურის არაბულენოვანი ნაწილი თავის მხრივ საჭიროებს ლიტერატურის ენის დიგლოსიურ ჭრილში შესწავლას.

მოცემულ შემთხვევაში განვიხილავთ ეგვიპტელი მწერლის რიმ ბასიუნის რომანში “ფსტის გამყიდველი” (بائع الفستق<sup>4</sup>) წარმოდგენილ სოციალურ კონფლიქტებს<sup>5</sup> (კლასთაშორისი ურთიერთობა, საზოგადოების მორალური სტანდარტები, იდენტობის კრიზისი, რელიგია და საზოგადოება, ქალის როლი და ა.შ.) და მათი რეპრეზენტაციის ენობრივ თავისებურებებს. აღსანიშნავია, რომ ბასიუნი არაბული სოციოლინგვისტიკის ერთ-ერთი წამყვანი სპეციალისტიც არის, არაბულ სოციოლინგვისტიკაში ერთ-ერთი საუკეთესო ნაშრომის („Arabic Sociolinguistics: Topics in Diglossia, Gender, Identity, and Politics”) ავტორი. შესაბამისად, მის რომანებში მრავლად გვხვდება ენობრივი კოდების გადართვის (code-switching) საინტერესო შემთხვევები, რომელსაც ნაწარმოებში, კონტექსტიდან გამომდინარე, შესაბამისი დატვირთვა აქვს.

რომანში მოქმედება ვითარდება 1980-1993 წლების ეგვიპტეში. თუ გადავხედავთ ეგვიპტის ისტორიას, ეს არის სადათის მმართველობიდან მუბარაქის პერიოდში გარდამავალი მომენტი, ასევე კემპ დევიდის შეთანხმების შემდგომი პერიოდი. რომანში სიუჟეტური ხაზი აგებულია სასიყვარულო სამკუთხედზე, რომელშიც მთავარი გმირები სასიყვარულო ისტორიის მიღმა კაპიტალიზმის, სოციალიზმის, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სიმბოლოებს წარმოადგენენ. დასავლეთისა და კაპიტალიზმის სიმბოლო არის აშრაფი, მამაკაცი, რომელზეც შეყვარებული არიან ლუბნა (მარქსისტი ჟურნალისტი) და აშრაფის დეიდაშვილი ვაფა (აღმოსავლეთის სიმბოლო). ის, რომ ეს პერსონაჟები ამ კონკრეტულ სიმბოლოებს წარმოადგენენ თვითონ რომანშივეა გაცხადებული ერთ-ერთი პერსონაჟის მიერ. რაც შეეხება რომანის სათაურს, ფსტა რომანში არის კაპიტალის, სიმდიდრის სიმბოლო.

რომანი გამოირჩევა პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს ზედმიწევნითი გადმოცემით, თითოეული პერსონაჟი გარკვეულწილად წარმოადგენს ფართო სოციალური ჯგუფის სიმბოლოსაც და იმ თვისებების მატარებელია, რის როლსაც ნაწარმოებში ასრულებს და რაც მთავარია, ენის ის ვარიანტი, რომელზეც ავტორი რომანში ამ პერსონაჟებს ალაპარაკებს შესაბამისობაშია მათ ბიოგრაფიასთან, სოციალურ სტატუსთან, განვლილ ცხოვრებასთან და ასევე იმ კონტექსტთან, რომელშიც ეს პერსონაჟები აღმოჩნდებიან ხოლმე. ამასთანავე, პერსონაჟების ენა მხოლოდ მათზე არ არის დამოკიდებული, მათ ენაში ცვლილება შეიძლება გამოიწვიოს გარემომ, კონტექსტმა, როლმა და თანამოსაუბრის ვინაობამაც.

რომანის დასაწყისში ვხედავთ, რომ აშრაფი არის მდიდარი, ევროპაში განათლებამიღებული ახალგაზრდა, რომელიც ერთი წლით ჩადის ეგვიპტეში, ბრიტანულ ბანკში სამუშაოდ. სასიყვარულო სამკუთხედში აღმოჩენის გარდა, აღსანიშნავია იდენტობის კრიზისი, რომელიც ამ პერსონაჟს სდევს თან, ჯერ ეგვიპტურ-ბრიტანული და შემდგომ ეგვიპტურ-ამერიკული. ვაფა აშრაფის დეიდაშვილია, არქეოლოგიის სტუდენტი, ერთი ზედმეტად ჩამორჩენილი გოგონა, რომელიც პროვინციულ ქალაქში ცხოვრობს. ვაფა რომანის ყველაზე საინტერესო პერსონაჟია, ის არის ნარატორი და შესაბამისად, მისი, როგორც მთხრობელის ენასა (H: თანამედროვე სალიტერატურო არაბული (თსა)) და პერსონაჟის ენას (H: თსა; L: განათლებულთა სასაუბრო ენა, ელემენტარული განათლების მქონეთა სასაუბრო ენა) შორის იმდენად აშკარა სხვაობაა, მკითხველი იმთავითვე გრძნობს, რომ ეს პერსონაჟი აუცილებლად განვითარდება და იმ დონის იქნება, როგორც ნარატორი ვაფა თავისი ენობრივი თავისებურებით გვხვდება რომანის პირველივე გვერდებიდან. რაც შეეხება სასიყვარულო სამკუთხედის მესამე წევრს, ლუბნა

<sup>4</sup> იხ. (2010). *بائع الفستق* (القاهرة، مكتبة مدبولي، ريم بسيوني).

<sup>5</sup> მოცემული რომანის ენობრივი თავისებურებები განხილულია ნაშრომში — Jalagonia, Ledi “نحو الفكر اللغوي الأدبي: مستويات” [“Towards Language and Literary Thought: The Levels of Arabic Language in Arabic Literature”] (სამაგისტრო ნაშრომი, დოქის სამაგისტრო სწავლების ინსტიტუტი, 2021).

არაორდინალური ეგვიპტელი ქალია, მარქსისტი ჟურნალისტი, რომელიც აშრაფს თავდავიწყებით უყვარდება, თუმცა მათი, როგორც კაპიტალიზმისა და სოციალიზმის სიმბოლოების ინტერესები ერთმანეთს ვერ ხვდება. სასიყვარულო სამკუთხედის თავგადასავალიც იმით მთავრდება, რომ ბოლოს ვაფა და აშრაფი რჩებიან ერთად, ანუ შედარებით განვითარებული აღმოსავლეთი, რომელიც უკვე მზად იყო დასავლეთთან ურთიერთობისთვის. რომანიც შემდეგი ფრაზით მთავრდება – “ეგვიპტე ახლა უკვე მზად არის ფსტიისთვის”.

აღსანიშნავია ავტორის მიერ გმირების განლაგება სივრცეში. აშრაფი და ლუბნა ცხოვრობენ დედაქალაქში, მაგრამ განსხვავებული სოციალური სტატუსის შესაბამისად აშრაფი ცხოვრობს პრესტიჟულ უბან ზამალიქში, ხოლო ლუბნა კაიროს ერთ-ერთ გარეუბან იმბაბაში. რაც შეეხება ვაფას, ის პროვინციულ ქალაქ დამანჰურში ცხოვრობს. პერსონაჟებს შორის სხვაობა და სოციალური დაპირისპირებები აშკარა ხდება მაშინ, როდესაც ისინი ერთმანეთს სტუმრობენ და შესაბამისად, თავიანთ გეოგრაფიულ და ამასთანავე სოციალურ საზღვრებს კვეთენ. კლასთაშორის არსებული სხვაობა ნათლად იხატება, მაგალითად, აშრაფის სტუმრობისას იმბაბაში, ლუბნასთან, სადაც ავტორი აშრაფის ფიქრებით გამოკვეთს მის ზიზღს ყველაფრის მიმართ. კაიროსა და დამანჰურში მცხოვრებლებს შორის სოციალური სხვაობაც ურთიერთსტუმრობისას იკვეთება. აშრაფის განწყობა მისთვის დამახასიათებელ ზიზღში ჩნდება. მაგალითად, ერთ-ერთ ეპიზოდში აშრაფს ეზიზღება საკუთარი დეიდის სახლში ხელით მომზადებული მანგოს წვენი, რადგან სახლის კედლები ჭუჭყიანია (ბასიუნი 2010: 19). აშრაფის ფიქრები ხშირად შემოდის მთხრობელის სათქმელში, ფარდას ხდის მის ნამდვილ განწყობებს და მისივე სიტყვებით ამ ყველაფერში აშრაფი “თითქოს ფილმს უყურებს უცხო ენაზე” (ბასიუნი 2010: 24), იმდენად უჩვეულო და უცხოა მისთვის განსხვავებული სტატუსის ხალხთან ურთიერთობა.

რაც შეეხება რომანში გაშუქებული სოციალური კონფლიქტების გამოხატვის ენობრვ საშუალებებს, რომანში შეინიშნება ენის შიგნით არსებული სპეციფიკური დიგლოსიური იერარქიის გამოყენება საზოგადოების შიგნით არსებული კონფლიქტების გასაშუქებლად.

#### 1. საზოგადოების მორალური სტანდარტები

რომანში გვხვდება შემთხვევები, როდესაც პერსონაჟის პირადი ცხოვრება მიუღებელია სხვა პერსონაჟებისთვის, რომლებიც თავის მხრივ გარკვეულწილად საზოგადოების სახეს წარმოგვიდგენენ. ამგვარი დაპირისპირება, პერსონაჟებს შორის თუ პერსონაჟსა და საზოგადოებას შორის, ნათლად ჩანს კონკრეტული პერსონაჟის პირადი ცხოვრების მიმართ გამძაფრებულ ინტერესში. მოცემულ ნაწევებში ვხედავთ წვეილის ქორწინებამდე თანაცხოვრების მიმართ დამოკიდებულებას. დიალოგი აშრაფსა და ვაფას შორის:

“تأتي لك في البيت”

هز رأسه بالإيجاب.

وهذه أشياءها؟

هز رأسه بالإيجاب.

قلت في غضب: دي صايعة قوي! معندهاش أهل. (ბასიუნი 2010: 89)

(“მოდის შენთან სახლში?

თანხმობის ნიშნად თავი დააქნია.

-და ეს მისი ნივთებია?

ისევ დააქნია თავი თანხმობის ნიშნად.

გაცოფებულმა ვთქვი: უსაქმური ეგ! არ ჰყავს პატრონი!”)

ამ დიალოგში ვხედავთ კოდის გადართვის შემთხვევას ემოციური ფონის, გაბრაზების შემთხვევაში. დიალოგი იწყება თანამედროვე სალიტერატურო არაბულით, ხოლო ბოლო ფრაზას

ვაფა წარმოთქვამს დიალექტზე (“უსაქმური ეგ! არ ჰყავს პატრონი!”). საუბარი შეეხება ლუბნასა და აშრაფის ურთიერთობას. ვაფასთვის, როგორც ეგვიპტური საზოგადოების ტიპური სახისთვის, მნიშვნელოვანია გაიგოს დადის თუ არა ლუბნა აშრაფთან სახლში, ხოლო როდესაც აშრაფი დაუდასტურებს ლუბნას ვიზიტებს, ავტორი გადართავს კოდს და ვაფას ემოციურ ფონზე დიალექტზე აამეტყველებს. ემოციური ფონის გარდა აღსანიშნავია, რომ დიალექტი ხალხის ყოველდღიურობაში გამოყენებადი ენობრივი ვარიანტია და კოდის გადართვა ამ შემთხვევაში დამატებით ეფექტს ქმნის და გვაგრძობინებს არა მხოლოდ ვაფას ხმასა და პოზიციას, არამედ თითქოს მთელი საზოგადოება წამოიძვრება აშრაფის წინაშე ლუბნას გასაკიცხად.

## 2. ქალისა და მამაკაცის პოზიციების დაპირისპირება

მოცემულ ნაწყვეტში ვაფას ოჯახი ცდილობს ვაფა მისთვის უცხო მამაკაცზე დააქორწინოს. მამაკაცი თავიდანვე დიალექტზე იწყებს ვაფასთან უშუალო საუბარს, მაგრამ მოცემულ ეპიზოდში ვაფა უკვე ძლიერი და განათლებული ქალია, შესაბამისად ის უპირისპირდება ოჯახის ამგვარ მცდელობას, ფიქტიურ საქმროს და გვევლინება, როგორც ძლიერი და დამოუკიდებელი ქალი. ორ პერსონაჟს შორის დაპირისპირება ჩანს მათ მიერ შერჩეულ ურთიერთდაპირისპირებულ ენობრივ ვარიანტშიც.

"-حسافر للخليج طبعاً، البلد هنا أصبحت صعبة قوي، وحضرتك يا أنسة وفاء، إيه رأيك؟"  
"قلت في ثقة وأنا لا أنظر له: نعم صعبة. سيطرة رأس المال تجعل الحياة صعبة في كل مكان. أنا لا أعترض على وجود أغنياء، ولكن يجب أن يكون هناك حق للفقير في مال الغني." (ბასიუნი 2010: 221)

(“-ყურის ქვეყნებში წავალ, აქ ცხოვრება ძალიან რთული გახდა, თქვენ რა აზრის ხართ, ქალბატონო ვაფა?

მტკიცედ ვუთხარი, ისე, რომ არც შემიხედავს მისთვის: დიახ, რთულია. კაპიტალიზმის ბატონობა ცხოვრებას მძიმეს ხდის ყველგან. მე არ ვეწინააღმდეგები მდიდრების არსებობას, მაგრამ საჭიროა ღარიბს თავისი წილი ჰქონდეს მდიდრის ღოვლათში.”)

ამ ეპიზოდში კოდის გადართვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ვხედავთ, რომ მამაკაცი პირდაპირ დიალექტზე (L: ელემენტარული განათლების მქონეთა სასაუბრო ენა) იწყებს საუბარს, პირველი შეხვედრისთვის ზედმეტად შინაურულადაც კი, თითქოს უნდა ახლოს აგრძობინოს თავი, მაგრამ ვაფა მისსავე კოდზე არ პასუხობს, პასუხობს თსა-ზე. ვაფა მოცემულ შემთხვევაში მამაკაცს აგრძობინებს, რომ ის განათლებული ქალია და არა მისი ღონის. კოდის გადართვით დავინახეთ ქალის ძალა, რომელიც მოიტანა განათლებამ. ეგვიპტურ რეალობაში ხშირია შემთხვევები, როდესაც ქალები თანამედროვე სალიტერატურო არაბულზე გადართავენ კოდს ძალის სადემონსტრაციოდ და ეს ფენომენი სოციოლინგვისტურ ჭრილში თვითონ რომანის ავტორს აქვს შესწავლილი.<sup>6</sup>

3. ქალის ორი კატეგორია. ორი სახის ქალი საზოგადოებაში და მათი ურთიერთკონფლიქტი. ვაფას დიალოგი დასთან:

"وقالت: لا أحتاج إلى أن أعمل، الحمد لله، جوزي مكفيني، وكمان مش عايزني أشتغل!  
- ليه! كم هو أنا! مش كفاية أنك تنتظرينه باليومين والثلاثة.  
قالت في حسم: أنتظره يومين أو ثلاثة، ولا أنتظر رجلاً لا يريدني ولن يعود... تفهميني يا وفاء.. رجلاً لم يحبني يوماً،  
رجلاً ربما تزوج الآن مرة واثنتين وثلاثاً!" (ბასიუნი 2010: 224)

(“თქვა: არ მჭირდება სამსახური, მაღლობა ღმერთს, ჩემი ქმარი მარჩენს და არც მჭირდება მუშაობა!

-რატომ, როგორი ეგოისტია! განა საკმარისი არ არის რომ ზიხარ და ელოდები ორი, სამი დღე.

<sup>6</sup> იხ. Reem Bassiouney, “Identity and Code-Choice in the Speech of Educated Women and Men in Egypt: Evidence From Talk Shows“, *Studies in Semitic Languages and Linguistics* 57 (2011): 97-121.

გესლიანად თქვა: ველოდები ორი, სამი დღე და არ ველოდები კაცს, რომელსაც არ ვჭირდები და არც დაბრუნდება... გესმის ვაფა.. კაცს, რომელსაც არც არსდროს ვეყვარებივარ, კაცს, რომელიც შეიძლება დაქორწინდა კიდევ ორჯერ თუ სამჯერ”).

პირველ ნაწილში ვაფას და სალი იწყებს თსა-თი, ხოლო შემდეგ როდესაც ქმარზე დაიწყებს საუბარს, დიალექტზე გადართავს კოდს და ამბობს, რომ ქმარიც ეყოფა მარჩენალად. ამაზე ვაფა გაბრაზებით პასუხობს “რატომ, განა საკმარისი არაა, რომ”... და შემდეგ ამაღლებს კოდს და თსა-თი აგრძელებს (წინადადების მთლიანი დონე – განათლებულთა სასაუბრო ენა) ვაფას მიერ კოდის აწვევის შემდეგ კოდს ამაღლებს სალიც, თითქოს ამით ეუბნება, რომ მასზე ნაკლები არაფრით არის. მოცემულ ეპიზოდში ვხედავთ დაპირისპირებას ორი სახის ქალს შორის და მათი ეს დაპირისპირება ენის შიგნით არსებული დაპირისპირებითაც გამოიხატება, რაც ამჟღავნებს საერთო სურათს.

4. სხვადასხვა განათლებისა და ბიოგრაფიის მქონე ქალების ურთიერთსაპირისპირო ცხოვრება. დიალოგი ვაფას დედასა და ლუბნას შორის:

“-وأنت تكتفين عن ماذا؟

-عن الإنسان وحقوقه المغتصبة!

هزت أمي رأسها وكأنها تفهم كل شيء.” (ბასიუნი 2010: 56)

“-და შენ რაზე წერ?

-ადამიანსა და მის უზურპირებულ უფლებებზე!

დედაჩემმა თავი დააქნია, თითქოს ყველაფერი ესმის”).

მიუხედავად იმისა, რომ ვაფას დედა ხშირად დიალექტს (L: ელემენტარული განათლების მქონეთა სასაუბრო ენა, წერა-კითხვის უცოდინართა სასაუბრო ენა) იყენებს, მას, როგორც ამ ერთიანი ენობრივი კოლექტივის წევრს, შეუძლია ენის უფრო მაღალი დონეების გამოყენებაც და ამ შემთხვევაში მარქსისტ ჟურნალისტ ლუბნასთან ენის მაღალ დონეს (თსა) ირჩევს სასაუბროდ და ეკითხება თუ რის შესახებ წერს სტატიებს. ლუბნაც იმავე დონეზე პასუხობს. მაგრამ აქ აღსანიშნავია მთხრობელის ხმის ჩარევა, რომელიც ამბობს – “დედაჩემმა თავი დააქნია, თითქოს ყველაფერი ესმის”. მიუხედავად ვაფას დედის შესაძლებლობისა ლუბნასთან შესაფერის ენობრივ კოდზე ეწარმოებინა დიალოგი, ქალის ამ ორ განსხვავებულ ტიპს შორის რეალური სხვაობა, ურთიერთგაუგებრობა მთხრობელის ხმამ ახსნა მოცემულ ეპიზოდში.

5. იდენტობის პრობლემა/კრიზისი. აშრაფის და ვაფას დიალოგი:

“إذا كان عندك مذاكرة يا وفاء فاذهي إلى حجرتك، أنا مش غريب.”

“نعم... حاضر، سأذهب.” (ბასიუნი 2010: 12)

“თუ სამეცადინო გაქვს, ვაფა, წადი შენს ოთახში, მე უცხო არ ვარ.”

“კარგი, წავალ.”

იდენტობის კრიზისს ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს რომანში და მას განსაკუთრებით განიცდის აშრაფი, რომელიც მომწვედელია ეგვიპტურ და ბრიტანულ იდენტობას შორის. მოცემულ ეპიზოდში ბრიტანეთიდან ახალჩამოსული აშრაფი ვაფას თსა-ზე ეუბნება: “თუ სამეცადინო გაქვს, ვაფა, წადი შენს ოთახში”, ხოლო შემდეგ კოდს გადართავს და დიალექტზე

ეუბნება: “მე უცხო არ ვარ”. ამ შემთხვევაში კოდის შეცვლა ემსახურება აშრაფის მიზანს აგრძობინოს ვაფას, რომ ისიც ერთ-ერთი მათგანია, მაგრამ ვაფა მისსავე კოდზე არ პასუხობს და თსა-ზე ეუბნება: “კარგი, წავალ”, რითიც ავტორი მიგვანიშნებს, რომ აშრაფმა თუნდაც მათსავე ენაზე ისაუბროს, ის მაინც უცხოლ დარჩება ვაფასთვის, დეიდამისის ოჯახისთვის, საზოგადოებისთვის.

ნ. რელიგიის სახელით, საზოგადოების მენტორული ტონით მოსაუბრე ნაწილი. ვაფასა და დეიდა ალიას დიალოგი:

"أثناء الصلاة حرام كده يا وفاء"

"ليه يا عمتي؟"

(ბასიუნი 2010: 98) "هل ترين؟ هكذا، على يدك اليسرى هكذا."

“ლოცვის დროს ასე არ შეიძლება, ვაფა”

“რატომ, დეიდა?”

“როდესაც ლოცულობ მარჯვენა ხელი ასე უნდა გადააწყო მარცხენა ხელზე, ხედავ?”

რომანის ერთ-ერთი სახასიათო პერსონაჟია დეიდა ალია, რომელიც თავის მხრივ საზოგადოების იმ ნაწილის სახეა, რომელიც რელიგიის სახელით მენტორულად ესაუბრება საზოგადოების დანარჩენ წევრებს. მოცემულ ეპიზოდში დეიდა ალია ვაფას ლოცვის ფორმას უსწორებს და დიალექტზე უხსნის, რომ ასე ლოცვა არ შეიძლება, ხოლო როდესაც ვაფა დიალექტზევე ჰკითხავს თუ რატომ არ შეიძლება, დეიდა ალია თავს შეამზადებს საკრალურ თემაზე საუბრის წინ და კოდს თსა-ისკენ ცვლის. გარდა საკრალურობისა და რელიგიურ თემაზე მაღალი დონით საუბრისა, იგრძნობა, რომ დეიდა ალია მაღალ ვარიანტზე საუბრით თითქოს უფრო მეტ ფასს სძენს თავის სიტყვებს.

როგორც ვხედავთ, რომანში საინტერესო კუთხით არის გადაზრებული დასავლეთისა და აღმოსავლეთის, კაპიტალიზმისა და სოციალიზმის ურთიერთმიმართება, ამასთანავე ვხვდებით მთელი რიგი სოციალური კონფლიქტების რეპრეზენტაციას როგორცაა – კლასთაშორისი ურთიერთობა, განსხვავება სოციალური კლასისა და განათლების დონის მიხედვით, საზოგადოების მორალური სტანდარტები, პიროვნება და საზოგადოება, იდენტობის კრიზისი, რელიგია და საზოგადოება, ქალი და მამაკაცი აღმოსავლურ საზოგადოებაში, ქალის როლი. ოცემული რომანი საინტერესოა პოლიტიკური, სოციალური, ფსიქოლოგიური თუ კულტურის კვლევის თვალსაზრისითაც, მაგრამ ჩვენი ყურადღების საგანი იყო სტილისტური რეპრეზენტაცია, არაბულ სამყაროში არსებული სპეციფიკური სოციოლინგვისტური სურათის შემოტანა მხატვრულ ტექსტში და პეტეროგლოსისის როლი სოციალური კონფლიქტების რეპრეზენტაციისას. ზემოთაღნიშნული მაგალითები ცხადყოფს, რომ ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს პერსონაჟების ენას და კოდების გადართვასაც განსაკუთრებულ შემთხვევებში მიმართავს. ისმის კითხვა – ასახავს თუ არა რეალობას ტექსტის შიგნით არსებული ლინგვისტური გარემო? როგორც უკვე აღვნიშნეთ ვაფას, როგორც მთხრობელის ენა არის თანამედროვე სალიტერატურო არაბული, რაც შეეხება დიალოგებს, აღსანიშნავია, რომ ეს რომანი არ ჰგავს იმ მხატვრულ ტექსტებს, სადაც დიალოგები აუცილებლად დიალექტზეა. მოცემულ რომანში დიალოგების დიდი ნაწილიც თანამედროვე სალიტერატურო არაბულზეა, ყოფით ვითარებაში კი ენის ამ დონის გამოყენება არ შეესაბამება რეალობას, მაგრამ ავტორის მიერ განსაკუთრებულ მომენტებში დიალექტის შემოტანა მთელი თავისი დონეებით (პერსონაჟების ბიოგრაფიიდან გამომდინარე) ითვალისწინებს კოდების გადართვის იმ მიზეზებს, რაც რეალურ ვითარებაშიც გვხვდება (მაგალითად, რელიგიურ თემაზე საუბრისას ენის უფრო მაღალ დონეზე გადართვა, ემოციური ფონისას კი უფრო დაბალზე). ნათელია, რომ რომანის ავტორმა კოდების გადართვას სტილისტური ფუნქცია დააკისრა და შესაბამისად, კოდების გადართვით მკითხველს მისცა დამატებითი ინფორმაცია, გზავნილი პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს, სოციალური კონტექსტის, პერსონაჟების დაპირისპირებების, საზოგადოებისა და პერსონაჟების დაპირისპირებებისა და ურთიერთმიმართების შესახებ. სამწუხაროდ, ის ენობრივი ფონი, რაც ორიგინალ ტექსტში იგრძნობა, შესაძლოა, თარგმანში დაიკარგოს, მითუმეტეს არადიგლოსიურ ენაზე თარგმნისას.

თარგმანში დაკარგულია თუ უთარგმნელობის თეორია<sup>7</sup> კი თანამედროვე შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის კიდევ ერთი საკვანძო საკითხია და არაბული ლიტერატურის ენობრივი თავისებურებების ამ მხრივ კვლევაც დამატებით საინტერესოა.

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

**აპტერი 2014:** Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Brooklyn: Verso Books, 2014.

**ბადავი 2011:** بدوي، السعيد محمد. مستويات العربية المعاصرة في مصر: بحث في علاقة اللغة بالحضارة [Levels of Contemporary Arabic in Egypt] 2011، القاهرة، دار السلام.

**ბასიუნი 2010:** [The Pistachio Seller] 2010، ريم. بائع الفستق، القاهرة، مكتبة مدبولي.

**ბასიუნი 2010:** “Identity And Code-Choice In The Speech Of Educated Women And Men In Egypt: Evidence From Talk Shows“, *Studies in Semitic Languages and Linguistics* 57, 2011.

**ბასიუნი 2020:** Bassiouney, Reem. *Arabic Sociolinguistics: Topics in Diglossia, Gender, Identity, and Politics*, second edition, Washington: Georgetown University Press, 2020.

**ბახტინი 1975:** Бахтин, М.М. *Вопросы литературы и эстетики* [Bakhtin, M.M. *Questions of Literature and Aesthetics*]. Moscow: Khudojestvennaya Literatura, 1975.

**ბახტინი 2000:** Бахтин, М.М. *Проблемы творчества Достоевского* [Bakhtin, M.M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*], Moscow: Russkiye Slovary, 2000.

**კასინი, აპტერი, ლეზრა, ვუდი 2014:** Cassin, Barbara et al., *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

**ლაახირი, მარზაგორა, ორსინი 2018:** Laachir, K. et al. “Multilingual Locals and Significant Geographies: For a Ground-up and Located Approach to World Literature“, *Modern Languages Open* 1, 2018.

**ორსინი 2015:** Orsini, Francesca. “The Multilingual Local in World Literature“, *Comparative Literature* 67, 2015.

**ფერგიუსონი 1959:** Ferguson, Charles A. “Diglossia“, *Word* 15, 1959.

**ფერგიუსონი 1996:** Ferguson, Charles A. “Epilogue: Diglossia Revisited” in *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, ed. Alaa Elgibali, Cairo: The AUC Press, 1996.

**ფიშმანი 2020:** Fishman, Joshua A. “Bilingualism with and without diglossia, diglossia with and without bilingualism“, in *The Bilingualism Reader*, ed. Li Wei, London: Routledge, 2020.

**ჯალაღონია 2021:** Jalagonia, Ledi. “نحو الفكر اللغوي الأدبي: مستويات اللغة العربية في الأدب العربي” [“Towards Language and Literary Thought: The Levels of Arabic Language in Arabic Literature”] (სამაგისტრო ნაშრომი, დოქის სამაგისტრო სწავლების ინსტიტუტი, 2021).

---

<sup>7</sup> იხ. Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Brooklyn: Verso Books, 2014. და Cassin, Barbara et al., ed. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

Representation of Social Conflicts in the Literary Text Written in a Diglossic Language:  
Heteroglossia in the Arabic Literature

Social conflicts represented in a literary work can be studied from various angles and especially by applying an interdisciplinary approach characteristic to the modern comparative literature. However, the key point of this article is to show how these conflicts are represented, what language and stylistic devices are used by the author? What are the ways of employing language varieties to form the individual or social voices within the literary text?

Raising the issue in this regard is of utmost importance for our research topic, which aims to discuss the representation of social conflicts in the literary text written in a diglossic language. In particular, it discusses the role of language in representing social conflicts in Reem Bassiouney's "The Pistachio Seller" ("بائع الفستق").

Bakhtin presents language as a producer of social voices within the literary text. Each character has its own language, which depicts their individual voices and contributes to forming the social voices within the text through Heteroglossia and Polyphony. Bakhtin describes the internal social stratification characteristic to all languages and argues that these "languages" represent different worlds and a writer must welcome and incorporate these many "languages" into his work (Bakhtin 1975: 108). Another Bakhtinian concept that is worth mentioning is a "hybrid utterance" - an utterance that belongs to one speaker, but in fact, consists of two styles of speech, two languages, two voices (Bakhtin 1975: 118).

The phenomenon described by Bakhtin can be found in every language, but when discussing the language of Arabic (Arabophone) literature, specific diglossic hierarchy should be considered, where every variety has its linguistic traits, prestige and social context of usage.

While discussing the multilingual local in world literature Orsini calls for a multilingual approach that holds both local and cosmopolitan perspectives in view (Orsini 2015: 346). This approach, of course, contributes to studies of language practices and their aesthetic aspects, but the case of Arabic represents a challenge to this methodology as it is a diglossic language and the language of Arabic literature written in Arabic itself needs to have its levels considered.

The language situation in the Arab world is diglossic. Ferguson drew the distinction between Classical Arabic (H/high level) and regional dialects (L/low level) (Ferguson 1959: 327). In later studies we see the criticism of Ferguson's classification appeared to prove that the distinction between H and L is strict in the case of Arabic, and that there are more than two varieties. Blanc (1960), Badawi (1973) and Meiseles (1980) proposed intermediate levels between H and L for a more accurate description of a language situation.

We consider Badawi's five levels (two levels of H (heritage classical, contemporary classical (MSA)) and three levels of L (colloquial of the cultured, colloquial of the basically educated, colloquial of the illiterates)) (Badawi 2011: 119-121) crucial for our research and especially to study the

formation of social voices and the representation of social conflicts within the literary text, as long as it employs sociolinguistic factors such as education.

Behind the story of a love triangle, "The Pistachio Seller" presents issues such as relation between East and West, between capitalism and socialism, as well as it presents social class based conflicts, conflict between an individual and society, gender conflict, identity crisis. Bassiouney's novel is an example of the text, where the writer introduces Colloquial in crucial moments. Code-switching in this novel serves to introduce individual and social voices within the text; some social conflicts are also shown by using different language varieties.

Examples analyzed from this novel show cases where characters switching from MSA into colloquial levels depict not only their own voices, but also the voice of society, as long as this variety is used in everyday life, and doing so the author shows not only a conflict between characters, but also the conflict between a character and society.

CS in this novel depends on the subject matter or on the interaction between characters. For instance, the conflict between a particular man and woman is shown by their code choice. To make the conflict more acute, an example is provided when the author makes a male character to use colloquial, while female character responses in MSA. Her language choice contradicts not only the expectations of the man but also the expectations of her own family, by showing them her own power.

Character's language or language choice in this novel does not depend only on the character itself, but also on the listener. In some conflicted situations characters use H level to demonstrate their power. L levels are mostly used in emotional, sensitive cases or when the character's opinion depicts the opinion of society. Language levels also illustrate characters' social status and their level of education. Their language choice itself shows their personal traits.

Another significant issue is the identity crisis and it is occasionally shown by a certain language choice. We have an example when the character that faces an identity crisis uses one of the colloquial levels, he gets a response in MSA, as like the other character showing that he is a stranger for the society.

Languages that are characterized by diglossia give a different kind of possibility of introducing Bakhtinian Heteroglossia and Polyphony in the text. Bassiouney's novel shows that the language levels are used for certain purposes, however language choice does not necessarily depict the real situation, it is used as a stylistic device to convey an additional message to the reader. Moreover it is worth mentioning that these features may be lost in translation (into non-diglossic languages).

ნინო გიორგობიანი  
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი;  
“ლიტერატურათმცოდნეობა, ტექტოლოგია,  
სარედაქციო-საგამომცემლო საქმე”;  
მაგისტრი

ნიღბისეული ალტერნატიული რეალობა მიხეილ ჯავახიშვილის  
მოთხრობაში „კურდღელი“

ნიღბის ფენომენს რთული და მრავალმნიშვნელოვანი სტრუქტურა აქვს. არსობრივად ის გარდასახვას, ცვლილებას უკავშირდება. ნიღბის მეტამორფოზა მითოსური აზროვნების პერიოდში იწყება და დღესაც გრძელდება. ნიღბის ამგვარი სიცოცხლისუნარიანობა აიხსნება მისი შესაძლებლობით, ინტეგრირდეს სხვა სტრუქტურებთან და მათი სპეციფიკის მიხედვით შეიძინოს ესა თუ ის ფუნქციურ-აზრობრივი დატვირთვა. მაგალითად, ანტიკურ თეატრში ნიღბის ფუნქციები იყო: მსახიობის პერსონაჟად გადაქცევა, მარტივად ცნობა, სტატიკურობა, მაყურებელზე ზემოქმედება, ემოციების გამოხატვა, ტრაგიკული, კომიკური, გროტესკული ეფექტის მიღწევა და მითოლოგიურ-სოციალური რეალობის ასახვა. კომედია დღე არტეში ნიღბი ცენტრალურ ფიგურად იქცა და იგი პერსონაჟთან გაიგივდა, რომელიც ადამიანთა კონკრეტული კატეგორიის სიმბოლო იყო და მათ თვისებებს, შესტებს, საუბრის მანერას იმეორებდა. XX საუკუნის დრამა ნიღბთან გამომსახველობითი საშუალებების ძიებამ მიიყვანა. ამ პერიოდში ნიღბი და სახე უკვე სინონიმურად აღიქმებოდა, ადამიანის ცხოვრება კი – თამაშად. იგი რეალობა/ირეალობის, ნამდვილი/მოჩვენებითი სახის, პიროვნება/საზოგადოების დაპირისპირებას გამოხატავდა. მოდერნისტულ ლიტერატურაში ნიღბისეული დისკურსი რეალობისა და წარმოსახულის ბინარული ოპოზიციის გამოსახვის უნივერსალურ ინსტრუმენტად იქცა, რამაც ქართულ მწერლობაშიც იჩინა თავი.

აღნიშნული მოვლენა ვლინდება მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში „კურდღელი“. მწერალი გვთავაზობს რეალური ისტორიის მხატვრულად გააზრებულ ვერსიას, რომელშიც ცნობიერისა და არაცნობიერის მიჯნაზე მყოფი ადამიანი თავადვე იქმნის ნიღბს. მოთხრობაში ნიღბისეული დისკურსი ფსიქოანალიზთან არის გადაჯაჭვული და ქართულ მოდერნისტულ პროზაში ადამიანის რეალური და წარმოსახული სახის დაპირისპირების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია<sup>1</sup>.

„კურდღელში“ მოთხრობილია ამბავი სიდონიას შესახებ – ქალის, რომლის ცნობიერება, წარმოუდგენელ ტრაგედიასთან გამკლავებისას, ორად იხლიჩება. პერსონაჟის ფსიქოტიპი ნევრასთენიკულია, ანუ ისეთია, როგორც ფროიდის ფსიქოანალიზის მთავარი ობიექტი შეიძლება იყოს. ისი აზრით, ამგვარი ადამიანები „უფრო აშკარად გვიჩვენებენ იმას, რაც ბავშვების უძრავლესობის სულში ნაკლებ მკაფიოდ და ნაკლებ ინტენსიურად ზდება“ (ფროიდი 2015 ა: 5). საუბარია მშობლებთან არაჯანსაღ ურთიერთობაზე, რაც ან გადამეტებულ სიყვარულში მჟღავნდება, ან – სიძულვილში. მაგალითად, სიდონიას შემთხვევაში, შესამჩნევია დედასთან მიკედლებულობა, რასაც იგი საკუთარ შვილთანაც იმეორებს – ნაწარმოებში აღწერილია ქალის თითქმის ისტერიული დამოკიდებულება ბიჭისადმი, მისი გულუბრყვილო და მოულოდნელი ქმედებები. თეიმურაზ დოიაშვილი, საანალიზო მოთხრობის გაანალიზებისას აღნიშნავს, რომ სიდონიას ბავშვობა შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ მისი შვილის – ჯუანშერის ბავშვობის მსგავსად, რადგან ბიჭსა და მას შორის გამორჩეულად ახლო ურთიერთობა იკვეთება

<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ ხსენებულ მოთხრობაში ნაჩვენებია რეალურისა და წარმოსახულის დიქოტომია განსხვავდება სხვა ქართული მოდერნისტი მწერლების ნააზრევსგან. თუ ამ უკანასკნელთა თხზულებებში ირეალობა გარკვეული ირაციონალური ბურუსით არის მოცული, ჯავახიშვილი მას ადამიანის ტრავმირებული ფსიქიკის ნაყოფად წარმოაჩნებს. ასევე, მწერლის მიზანი არაა სამყაროს დაფარული, მისტიკური არსის ძიება და მისთვის პრიორიტეტის მინიჭება, პირიქით – რეალობა წინა პლანზე გამოდის და სწორედ სინამდვილეში დაბრუნებას ემსახურება მოთხრობაში განიღბვისკენ მიმართული მოვლენები, რაზეც ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

(დოიაშვილი 2013). ამასთან, საყურადღებოა ისიც, რომ კურდღლის სიმბოლოსთან ორივე პერსონაჟის მსგავსება იკვეთება. ერთი მხრივ, თავად ჯუანშერი ამსგავსებს ერთმანეთს სიდონიასა და კურდღელს, მეორე მხრივ კი დედა „ჩაანაცვლებს“ მკვდარ შვილს სათამაშოთი.

ფროიდისთვის, ადამიანის არაცნობიერი სურვილები საზოგადოების მიერ შექმნილ მორალს ეწინააღმდეგება და ამიტომ პიროვნება მათ არ აძლევს ცნობიერად გამოვლენის საშუალებას. ამგვარი კულტურული „ნიღბის“ მიღმა არსებობს სხეულებრივი ძალები, რომელთაც ლიბიდოს სახელით ვიცნობთ. მასში თავმოყრილი სექსუალური ენერგია, მეტწილად, ამორალურია და ისეთ გაუკუღმართებულ ლტოლვებს მოიცავს, როგორცაა „ოდიპოსის კომპლექსი“. მართალია, ცნობიერი, როგორც „ცენზორი“, მათი შემაკავებელია, თუმცა უკვალოდ ვერ აქრობს, დათრგუნული ლიბიდო სხვადასხვა სახით „გამოჟონავს“ ადამიანის ქცევაში, წარმოცდენაში, სიზმრებსა თუ ინტელექტუალურ საქმიანობაში, რასაც ფროიდი სუბლიმაციას უწოდებს. ხშირად, დათრგუნვა ნევროზების მიზეზი ხდება და უფრო მეტად მაშინ, თუ ბავშვობის ასაკში კონკრეტული ტრავმა ან მშობლებთან არაბუნებრივი მიმართება იკვეთება, როგორც, მაგალითად, სიდონიას შემთხვევაში.

პერსონაჟის ქცევებში აშკარად შეინიშნება გადამეტებული სექსუალური ლტოლვა, რაც მას ფსიქოლოგიურად არამდგრად ადამიანად წარმოაჩენს. იგი თავად აღიარებს: „ოცდა-ექვსისა ვარ და ოცდა-ექვსჯერ მაინც მიყვარდა... ზოგნი ცალ-ცალკე, ზოგჯერ კი ორი და სამი ერთად“ (ჯავახიშვილი 1959: 92). ქალი ქმარსაც შემჩნეული ჰყავს კაცებთან ფლირტში, ამიტომ იმთავითვე ცნობს სიდონიას ქალურ „ფანდს“ პროფესორ ფრიდონ დორაშვილის მოსახიბლად<sup>2</sup>. შეიძლება ითქვას, რომ სიდონიაში ერთად არსებობს ეროსი და დესტრუქციისაკენ ლტოლვა<sup>3</sup>. სექსუალობის პირდაპირპროპორციულად მასში თვითმკვლელობის სურვილიც იღვიძებს, განსაკუთრებულად მაშინ, როდესაც კაცები სიყვარულზე უარს ეუბნებიან. ქალის ხასიათში, ზოგადად, მრავალი დიქტომია იჩენს თავს, რაც ხაზს უსვამს მის „მიდრეკილებას“ ნიღბისეული არსებობისადმი. დოიაშვილი აღნიშნავს, რომ სიდონიას „ძლიერი სექსუალობა და თვითმკვლელობისკენ ლტოლვა, სიყვარულის სურვილი და ფრიგიდულობა, ინფანტილურობა და „გიჟი დედის“ სიმპტომი – ფსიქონალიზის ძირითადი ბინარული ოპოზიციებია“ (დოიაშვილი 2013: 94). ამგვარად, იგი თავიდანვე ორად არის გახლეჩილი, თუმცა სიტუაცია დაძაბულობის უმაღლეს დღვარს უახლოვდება მაშინ, როდესაც პერსონაჟი შეუძლოდ მყოფ ჯუანშერს ძიძასთან ტოვებს და თვითონ საყვარელთან – ბიძინასთან ერთად მიდის ბაკურიანში, საიდან დაბრუნებულიც აღმოაჩენს, რომ ბავშვს მკურნალობა დაუგვიანდა, რაც მისი სიკვდილის მიზეზი გახდა.

დედის გონებაში ერთადერთი და საშინელი – დანაშაულის გრძნობა იწყებს ბატონობას. მიხეილ ჯავახიშვილი აღგვიწერს შინაგან განცდებს თავიდანვე გაორებული და გაუწონასწორებელი ქალისა, რომლის თვალწინ აუტანელი რეალობაა, რომ მისმა დაუფიქრებელმა ნაბიჯმა და სექსუალურ ლტოლვას აყოლამ იმსხვერპლა ჯუანშერი - ეროსმა შვა თანატოსი. ფროიდის მიხედვით, ადამიანის „ზე-მე“ ზნეობრიობასთან, საზოგადოებრივ იდეალთან, სინდისთან არის დაკავშირებული და როცა ეს პრინციპი ირღვევა, ჩნდება სირცხვილი და აგრესია, რაც, ხშირად, თვითგანადგურებით მთავრდება. აქედან გამომდინარე, არაა გასაკვირი, რომ სიდონიას გონება არა მხოლოდ ცნობიერისა და არაცნობიერის, არამედ რეალობისა და ირეალობის მიჯნაზე აღმოჩნდა. დანაშაულის გრძნობამ საბოლოო დარტყმის ფუნქცია შეასრულა – პერსონაჟის ორად გახლეჩილი ფსიქიკის შემაკავშირებელი ძაფი გაწყვიტა. ხსენებული გრძნობის აღიარების შეუძლებლობამ და მისმა დამანგრეველმა ძალამ, სიდონია აიძულა, რომ სინამდვილე უარეყო. ის თავს ირწმუნებს, რომ არ დაუგვიანია, ჯერ ძიძას გადააბრალა

<sup>2</sup> ექიმის სახელი ნაწარმოებში ზიგმუნდ ფროიდის ალუზიას ქმნის (ფროიდი-ფრიდონი).

<sup>3</sup> ფროიდის მიხედვით, „პირველის მიზანია რაც შეიძლება მეტი ერთიანობის აღდგენა და მისი ამგვარად შენარჩუნება, მაშასადამე, დაკავშირება. მის საპირისპიროდ, მეორის მიზანია დაკავშირების დარღვევა და ამგვარად ნივთების მოსპობა. დესტრუქციული ლტოლვისას შეგვიძლია, ვიფიქროთ იმაზე, რომ მისი საბოლოო მიზანია ცოცხალი არსების გადაყვანა არარორგანულ მდგომარეობაში. ამიტომ მას ასევე სიკვდილის ლტოლვასაც ვუწოდებთ“ (ფროიდი 2015 ბ: 14).

უმოქმედობა, შემდეგ კი ავადმყოფი ბავშვის ექიმთან მისაყვანად ყველაფერი იღონა და თავს ინუგეშებდა: „და თუ... თუ მოხდა რამე... ბრალი ხომ ჩემი არ იქნება, არა, ექიმო?

-რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა! მეტსაც ვიტყვი: თქვენ გმირულად მოქცეულხართ.

-მადლობელი, ექიმო. დიდი მადლობელი. – ჩურჩულებს დამშვიდებული სიღონია და ჰგრძნობს მეომრის ამაყ სიხარულს, რომელსაც ქება შეასხეს მძიმე ვალის შესრულებისათვის” (ჯავახიშვილი 1959: 84). ამის მიუხედავად, გულში მაინც ისარივით ერჭობა სიტყვა – „დაავიანდა” და მოსვენებას არ აძლევს, ამიტომ რეალობისგან განრიდების აუცილებლობა ჩნდება, რასაც სიღონია ალტერნატიულ, ნიღბისეულ სინამდვილეში გაქცევით ახერხებს.

სულიერ პროცესთა ამგვარ ქარტეხილში „ფსიქიკაში ერთმანეთისგან იზოლირებული ორი განწყობა თანამყოფობს. ერთი აღიარებს რეალობას, მეორე კი ცნობიერებას არასასურველი რეალობისგან თიშავს. ამ ნიადაგზე ყალიბდება ანომალიური წარმოსახვანი” (დოიაშვილი 2013: 91). პერსონაჟი ხვდება, რომ მთელი ცხოვრება ვერ შეძლებს ისეთი ტვირთის ზიდვას, რომელიც აქლემის კუზივით უშველებელი და მძიმეა, იგი ჭყლეტს და ახრჩობს, ამიტომ მისგან უნდა გათავისუფლდეს. სიღონიას გონებაში რამდენიმე ალტერნატივა გაიელვებს: საწამლავის დალევა, მტკვარში გადავარდნა, თავის ჩამოხრჩობა, თუმცა ყველა მათგანზე გაიმარჯვებს იმ სინამდვილის უარყოფა, რომელშიც ჯუანშერი მოკვდა და ახალი რეალობის, ახალი ადამიანის შექმნა, რომელიც ყოველგვარი დანაშაულისაგან თავისუფალი იქნება.

სასურველი ნიღბისეული სინამდვილის შექმნა შობის აქტით იწყება: „სიღონია ცივი ღვარით იწურება, კბილებს აკრაჭუნებს – როგორც მაშინ. კვნესა კივილში გადადის, კივილი - გმინვაში. ერთხელ კიდევ აივრინა, ღრმა ოხვრა ამოუშვა და უცბად მოეშვა, მოღუნდა, გაღხვა, გაიღიმა – როგორც ოთხი წლის წინათ - თითქოს იმშობიარა და დამშვიდდაო” (ჯავახიშვილი 1959:87). ჯუანშერი მეორედ „დაიბადა”, იგი აღარ არის მკვდარი, ამიტომ გაქრა დედის მხრებიდან უდიდესი სიმძიმე – დანაშაულის გრძნობა. პერსონაჟი ფიქრობს, რომ მეორე ოთახში მღვარ კუბოში სხვისი ცხედარი განისვენებს, რომელიც არაა მისი შვილი, თუმცა ბავშვის დანახვისას მაინც გაიელვებს სიღონიას სახეზე სითეთრე – „ზე-მე” კიდევ ერთხელ ჩაასობს გულში ლახვარს და ხალხის ნათქვამი „დაუგვიანია” დაუშენს „ისრების სეტყვას”. პერსონაჟის ცნობიერებაში ალტერნატიული რეალობა ნელ-ნელა იკიდებს ფეხს და როცა პატარა კუბო საბოლოოდ დაიფარება მიწით, ქალში უკვე მომწიფებულია აზრი, რომ ჯუანშერი არ მომკვდარა.

მართალია, თხზულების პერსონაჟი რეალობას ეთიშება, მაგრამ ეს მხოლოდ მის გონებაში ხდება, რადგან ფიზიკურად მაინც ნამდვილ დრო-სივრცეში უწევს ყოფნა. იგი ისევე შვილმკვდარი დედა – სიღონიაა, ეს კი წარმოსახვაში ხელს უშლის, ამიტომ აუცილებელი ხდება ნიღბისეული პერსონიფიკაცია, რისი მოწმენიც ნაწარმოების დასაწყისშივე ვხვდებით. ქალის ოთახში ყველაფერი თეთრია – პატარა ძაღლი, ზეწარი, გრძელბეწვიანი კატა, კედლები, ლოგინი, სათამაშო კურდღელი და თავად პერსონაჟი. ფერის სიმბოლიკა აქ მიზანმიმართულად წარმოაჩენს წარმოსახვისა და სინამდვილის დაპირისპირებას: „სითეთრეს თითქოს განუდენია სიკვდილი, თითქოს არც უბედურება არსებობს და არც გლოვის შავი ფერი” (დოიაშვილი 2013: 91). სიღონია სარკეში იხედება და ჯერ კურდღლის ანარეკლს, მის ორეულს ხედავს, შემდეგ კი – მეორე ქალს, კირივით თეთრს, დაბერებულსა და თვალებჩაცვენილს, რომელსაც სალომეს არქმევს. ამგვარად, სალომე არის ნიღბისეული პერსონიფიკაცია, რომლის შინაარსი პერსონაჟის ცნობიერებიდან გამოდევნილი ყოველგვარი უარყოფითი ენერგიისგან შედგება და ხორცს ისხამს. მას კონკრეტული ფუნქციები ეკისრება:

1. ის გაუწევს ცოლობას ედიშერს, რადგან სიღონია „ცივი ქალია” და ქმრის მიმართ არ აქვს სექსუალური ლტოლვა. უფრო მეტიც, გარკვეულ ზიზღსა და აგრესიას აღძრავს მასში: „სიყვარული ადამიანს თავსაც კი მოაკვლევინებს, მაგრამ ის... ფუჰ! მადლობა უფალს, თითქმის ხელი აიღო ედიშერმა ჩემზე – გადავაჩვიე” (ჯავახიშვილი 1959: 71).
2. ამიერიდან ის არის ქალი, რომელსაც შვილი დაეღუპა, ამიტომ სწორედ მას ედება ბრალი და ჯუანშერის სიკვდილზე არის პასუხისმგებელი. პერსონაჟი სალომეს მიმართ მხოლოდ სიბრაღულს განიცდის და თანაუგრძნობს, რომ პირმო დამარხა, ქმარმა კი მეორე შვილი (კატო) ძმის ოჯახში განარიდა, რადგან დედამ იგი შეიძულა.

3. იქიდან გამომდინარე, რომ სალომეა პასუხისმგებელი, ის დარდიც მან უნდა ზილოს სიკვდილამდე, რომელიც ასე ამძიმებდა სიდონიას, და თუ ვერ ზიდავს, შეუძლია თავიც მოიკლას. ეს უკვე აღარ ანაღვლებს პერსონაჟს, მას მოცილებული აქვს ტვირთი, თავისუფალი და ბედნიერია, რადგან ახალ რეალობაში ორი შვილი ჰყავს გასაზრდელი.

გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავს, რომ ადამიანში ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული ფენომენი თანაარსებობს, ესენია – „საწყისი მონადა“ (ინდივიდუალობა) და „ემპირიული სხეული“ (სახე). მათ მარადიული ბრძოლა აქვთ გაჩაღებული, რადგან პიროვნება არასდროსაა კმაყოფილი საკუთარი თავით და სურს უფრო მეტი იყოს, ვიდრე სინამდვილეში არის (რობაქიძე 2012). შესაბამისად, ჩვენში თავიდანვე არსებობს ნიღბის მორგების სურვილი, რომელსაც „კურდღელში“ წარმოდგენილ ამბავში სხვა გამომწვევი მიზეზებიც ემატება. კერძოდ, სიდონიას „ზე-მე“ მთელ მის ცნობიერებაში ავრცელებს დანაშაულის გრძნობას და პერსონაჟი იძულებული ხდება პირდაპირ შეხელოს თავის ნამდვილ სახეს, რომელიც არაა ისეთი, როგორიც „უნდა“ იყოს, არამედ ისეთი საშინელი და სასტიკი, როგორიც რეალურად არის.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, საინტერესოა, რომ მოთხრობაში სიდონია სარკეში შეიცნობს იმას, რასაც გაურბის – საკუთარ თავს, რომელიც შვილის სიკვდილზე არის პასუხისმგებელი. სარკეში არა მხოლოდ დარდისგან შეცვლილი „ემპირიული სხეული“ აირეკლება, არამედ – „მონადა“, რომლის მახსოვრობაშიც სამუდამოდაა აღბეჭდილი დედის დანაშაული. აქედან გამომდინარე, სალომეს პერსონიფიკაციის შექმნა თვითგადარჩენის ტოლფასი ხდება. რადგან პერსონაჟისთვის ყველაზე რთული აღიარებაა, ამიტომ სხვა „მე-ში“ მოაქცევს იმას, რისი შეხედვისაც ეშინია. რობაქიძის აზრით, „ადამიანს ეშინია, ბოლომდე გამოამჟღავნოს საკუთარი თავი და, მართლაც, წამიერად თუ წარმოვიდგენთ, რომ მსოფლიო მთლად გამჭვირვალე გახდა და ერთმანეთის წინაშე თვალი აგვეხილა, ჩვენივე უწმინდურობების საშინელება გვაიძულებს, ან ყველამ თავი ჩამოვიხრჩოთ, ან ჭკუიდან შევიშალოთ ყველანი“ (რობაქიძე 2012: 28). სიდონიას შემთხვევაში, ჭკუიდან შეშლა სძლევს თვითმკვლელობის სურვილს და სწორედ ამას მოჰყვება რეალობის ჩანაცვლება ნიღბისეული სინამდვილით.

პერსონაჟის მიერ შექმნილ ალტერნატიულ სინამდვილეს თავისი ქრონოტოპი გააჩნია, ქალის გონებაში იქმნება დრო და სივრცე, რომელშიც ჯუანშერი ცოცხალია და ამის გამო თითქოს ერთმანეთში ირევა წარსული და აწმყო. თავდაპირველად, სიდონიაც გაურკვეველობაშია: „ეხლაც გაიღიმა და გუნებაში უპასუხა – იმას, ვინც... რომელიც (რომელიც თუ ვინც)... იქ შავ მიწაში წევს (წევს თუ დევს?)

-სწორი თვალი გაქვს, (გაქვს თუ გქონდა?) ჩემო ფუნთუშა, ჩემო ჯუან...“ (ჯავახიშვილი 1959: 70).

შემდეგ ყველაფერი თავის ადგილზე ლაგდება და ალტერნატიული რეალობა რამდენიმე მთავარი მახასიათებლის წყალობით მკვიდრდება:

1. ქალის ცნობიერებაში დროის შეგრძნება ქრება და ზაფხულის ის დღე იკავებს აწმყოს ადგილს, როდესაც ზამბახებში ჩაფლული ჯუანშერი ბაღში თამაშობდა და ეს მოგონება ბავშვის ყვავილებით მორთული კუბოს სურათს ჩანაცვლებს. მისთვის „ეს ქვეყანა მეტისმეტად ცხადია, ნამდვილია, ხოლო სინამდვილე მეტად უხეშია, ფოლადივით მტკიცე, ქვასავით უდრეკი, ღორაშვილივით მკაცრი და „იმ დღესავით“ საზარელი. აქ, ამ ქვეყანად, ამ მიწაზე ჯუანშერი მკვდარია, - ჯუანი მოკვდა, ორი თვის წინად მოკვდა! – იქ კი, გაღმეულში, ჯუანშერი ისევ ცოცხალია, და იქ ყოფნაც საამური“ (ჯავახიშვილი 1959: 99).
2. პერსონაჟი იმდენად იჯერებს ცრუ რეალობას, რომ ფიზიკური შეგრძნებების ღონეზეც კი მჟღავნდება მისი წარმოსახვის სიძლიერე – როცა შვილის დასაფლავებიდან მომავალი, სიცხის გამო წუხს. მას სჯერა, რომ ოცი აგვისტოს შუადღეა, სინამდვილეში კი გამვლელები სიცივისგან იბუზებიან. იგი განგებ არ უყურებს კალენდარს და თითქოს ვერ ამჩნევს, რომ გარეთ თოვლი დევს. პერსონაჟისთვის „დრო მოკვდა, გაიყინა. სიდონია

ენლაც წარსულშია, ან წარსულია სიდონიას სულში – სამივე დრო შეიკრა და შედუღდა: წარსული, აწმყო და მყობადიც” (ჯავახიშვილი 1959: 99).

3. დანაშაულისგან თავის დახსნის მიზნით, ქალი ივიწყებს საყვარელთან გატარებულ დროს და ჰკონია, რომ მხოლოდ ოთხი საათით დაიგვიანა, რაც ისევ და ისევ ჩანაცვლებული ქრონოტოპია. მას არ სურს იმის აღიარება, რომ შინ მესამე დღეს დაბრუნდა, როცა უკვე ძალიან გვიანი იყო.
4. ჯუანშერის ადგილს თეთრი კურდღელი იკავებს, რომელიც დედას შვილივით ჰყავს მიხუტებული და არ იშორებს.

მართალია, შექმნილი ნიღბისეული, მოჩვენებითი სამყარო სიდონიას კარგად აგრძნობინებს თავს, მაგრამ მწერალს აუცილებლობად მიაჩნია მისი დაბრუნება რეალობაში. ალტერნატიულ და ნამდვილ რეალობას შორის დამაკავშირებელი რგოლი ხდება ფსიქოლოგი – ფრიდონ დორაშვილი, რომელიც ცდილობს ქალის გონება წარმოსახვის ბურუსიდან გამოიყვანოს და მას ახალ გამოსავალს სთავაზობს: „ეს მესამე გზა ერთად-ერთი გზა არის, და ამ გზით მიდიან დედები, უკლებლივ ყველანი. გაიგონე და დაიხსომე: დედას რომ შვილი მოუკვდება, დამარხავს, იტირებს, იგლოვებს და შემდეგ ისევ თავის გზით წავა. მეკითხები, რომელი გზით? ამასაც გეტყვი: ამ ქვეყნად პირმშოს სიყვარულის გარდა არსებობს მოვალეობაც” (ჯავახიშვილი 1959: 109)<sup>4</sup>. მოთხრობაში აღწერილი მათი შეხვედრები ფროიდისეული ფსიქოანალიტიკური სეანსებია, რომლის მიზანი ნიღბისეული წარმოსახვის განადგურებაა, ხოლო ექიმი ქალის ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის შუამავლის როლს თამაშობს. მან პერსონაჟი უნდა გამოიყვანოს სიზმრისეული არსებობიდან, რადგან ამქვეყნიურობიდან გაქცევა მხდალი და არასწორი საქციელია. ის ავიწყებს და მას ვერსად გაექცევი, ამიტომ ერთადერთი სწორი გამოსავალი სინამდვილის აღიარებაა.

ამგვარი სეანსის დროს, მნიშვნელოვანია „ტრანსფერის” მექანიზმი, რომლის დროსაც „ავადმყოფის არაცნობიერი ლტოლვა და ემოციური განწყობა ლტოლვის უშუალო ობიექტიდან ფსიქოანალიტიკოსზე გადადის. ფსიქოთერაპიის პროცესში პაციენტის სიყვარულის ობიექტი ხდება ექიმი” (დორაშვილი 2013: 103). შესაბამისად, ფრიდონ დორაშვილიც ირგებს „ნიღაბს”, რათა სიდონიას კეთილგანწყობა მოიპოვოს. ამის წყალობით იგი ქალის „ენაზე” იწყებს საუბარს და ქვეცნობიერის ისეთ ზღურბლს უახლოვდება, საიდანაც მარტივად შეძლებს განწყობათა მართვას. იმის მიუხედავად, რომ ექიმი პირველივე შეხვედრისას იგრძნობს პაციენტისგან სიკეკლუცესა და მსუბუქ ფლირტს, მაინც ვერ ახერხებს თუნდაც უმნიშვნელო წარმატების მიღწევას. ყოველ ჯერზე, როცა ქალს რაიმე მნიშვნელოვანი წამოსცდება, დორაშვილი მაშინვე იხელთებს შესაძლებლობას და მას რეალობის აღიარებისაკენ უბიძგებს, მაგრამ უშედეგოდ - „ოთხი თვე გავიდა, რაც თავთ დასტრიალებს, მრავალჯერ მიიყვანა გამოფხიზლებამდე, მაგრამ სიდონია სწორედ მიჯნაზე დახუჭავდა თვალებს და გადაფრინდებოდა გაღმა (ჯავახიშვილი 1959: 117).

სეანსების დროს ექიმი შეიტყობს ბიძინას „ბრალეულობის” შესახებ და საბოლოოდ ეს აღმოჩნდება სიდონიას რეალობაში დაბრუნების მთავარი გასაღები. ქალის მიერ შექმნილი ნიღბისეული სინამდვილე ნელ-ნელა კარგავს სიმყარეს, ის ვერ უძლებს მკაცრ და პირდაპირ შეტევებს დორაშვილისგან, რომელიც შეუბრალებლად უმეორებს, რომ ჯუანშერი მოკვდა. თავდაპირველად პაციენტი თვალს გაუსწორებს იმას, რომ გარეთ თოვლი დევს, რაც რეალური დრო-სივრცის აღიარების ტოლფასია. ამას ისიც მოწმობს, რომ პერსონაჟი ფრიდონისგან დახმარებას ითხოვს, რადგან მას იმის ეშინია, რაც „ნიღბის” ჩამოხსნის შემდეგ ელის. საბოლოო განიღბვისთვის ბიძინას სიკვდილი ხდება აუცილებელი, რადგან ის არის „მესამე” პიროვნება, რომლის არსებობა წარმატებულ ტრანსფერს უშლიდა ხელს. მასთან ურთიერთობის გაგრძელება სიდონიასთვის შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არა გამოგონილი რეალობა, რადგან სხვაგვარად

<sup>4</sup> „ექიმის მცდელობის ზნობრივი საზრისი ისიც არის, რომ პაციენტის სინამდვილეში დაბრუნება ახლობელ აღმძინებთან მისი გაწყვეტილი სულიერ-მორალური კავშირის აღდგენას მოასწავებს. ილუზია ავადმყოფი ქალის გაუცხოებული ეგოიზმის ციტადელად იქცევა, საიდანაც იგი ძნელად გამოყავს ექიმს” (ვასაძე 2010: 188).

დანაშაულის გრძნობა არ მისცემდა ამის საშუალებას. აქედან გამომდინარე, ბიძინას მიმართ სექსუალური ლტოლვა არის ერთგვარი სტიმული, რომ ქალმა სიზმრისეული არსებობა გააგრძელოს. საყვარლის სიკვდილი სილონიას ილუზიისგან გაათავისუფლებს და აღიარებს, რომ ჯუანშერი მოკვდა: „თითქოს მიწის გულიდან შადრევანივით ამოხეთქა ოთხი თვის დაგუბებულმა ნაღველმა და ვაებამ, გმინვამ და ცრემლმა, ურვამ და ხარხარმა” (ჯავახიშვილი 1959: 110). თუმცა ეს არაა ყველაფერი, აუცილებელია კურდღლის, როგორც ჯუანშერის ჩამნაცვლებლისა და ბიძინას საჩუქრის განადგურება, ხოლო განიღბვის უკანასკნელი საფეხური სარკეში ჩახედვა, სადაც სილონია ვეღარ დაინახავს სალომეს. რეალობაში დაბრუნებული ქალი შავი კაბით იმოსება და ამით განდევნის მის გარშემო გამეფებულ სითეთრეს, რომელმაც სიკვდილი დაავიწყდა.

ამგვარად, ვფიქრობთ „კურდღელში” ნიღბისეული დისკურსი უკავშირდება ფროიდის „ფსიქოანალიზს” და მისი დახმარებით შეეცადა ავტორი პერსონაჟის ტრავმირებული ცნობიერების წარმოსახვა გადმოეცა. მოთხრობაში ნიღბისეული ალტერნატივა რეალობისგან გაქცევის საშუალებაა და მისი შექმნის აუცილებლობას მთავარი პერსონაჟის შინაგანი გაორება და აუტანელი დანაშაულის გრძნობა განაპირობებს, რის გამოც პერსონაჟის გონება ალტერნატიულ, ნიღბისეულ სინამდვილეს ქმნის.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

- დოიაშვილი 2013:** დოიაშვილი თ. „ერთი ისტერიის ისტორია”, მოტირალ-მოცინარი, თბილისი, სიტყვა, 2013
- ვასაძე 2010:** ვასაძე თ. „თვალისახელა”, ლიტერატურა ჭეშმარიტების ძიებაში, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010
- რობაქიძე 2012:** რობაქიძე გ. „ლერმონტოვის ნიღაბი”, პორტრეტები, თბილისი, არტანუჯი, 2012
- ფროიდი 2015 ა:** ფროიდი ზ. „სიზმრების ახსნა”, ლიტერატურის თეორია, ქრესტომათია ტომი III, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015
- ფროიდი 2015 ბ:** ფროიდი ზ. „ჯგუფის ფსიქოლოგია და „მე-ს” ანალიზი”, ლიტერატურის თეორია, ქრესტომათია ტომი III, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015
- ჯავახიშვილი 1959:** ჯავახიშვილი მ. „კურდღელი”, მოთხრობები, ტომი II, თბილისი „საბჭოთა საქართველო” 1959
- გუჩიშვილი 2015:** გუჩიშვილი ი. „ლიმინალობა და დრო მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში „კურდღელი”, ბუქსითი ლიტერატურულ-საინფორმაციო ჟურნალი, N8, თბილისი, 2015

Nino Giorgobiani

#### **Maske alternative reality in Mikheil Javakhishvili's story "Rabbit"**

##### **Summary**

The aim of the review of “Rabbit” by Mikheil Javakhishvili dwells on exposing the stages of masking and unmasking and the discussion about the imaginative world shown in the story. One can see distingtively new demonsration of mask discourse that is indicated in writer’s work.

ორხმიანი დისკურსი მარიამ გარიყულის „ანარეკლში“

პირველი ტალღის ფემინისტებისაგან განსხვავებით, რომლებიც ხაზს იმ სოციალურ და ეკონომიკურ გარემოებებს უსვამდნენ, ქალ მწერლებს თვითრეალიზებაში ხელს რომ უშლის, 1970-იანი წლებიდან ფემინისტმა ლიტერატურათმცოდნეებმა მსჯელობა ქალი ავტორების ნიჭზე დაიწყეს; ისინი ყურადღებას ამახვილებენ იმაზე, რამდენს მიაღწიეს ქალმა მწერლებმა, მიუხედავად ყველა დაბრკოლებისა, რომლებიც პატრიარქალური საზოგადოების მხრიდან შეხვდათ (ქარი 2007: 125). ამ დროიდანვე იწყება მივიწყებული და უარყოფილი მწერალი ქალების, მათი ტექსტების ნარატიული თავისებურებების კვლევა (ქარი 2007: 127). ფემინისტური ნარატოლოგიის ფუძემდებლის, სიუზენ ლანსერის აზრით, ერთ-ერთი ასეთი ნარატიული თავისებურება ორხმიანი დისკურსია: შემთხვევა, როდესაც ტექსტი თან შეესაბამება პატრიარქალური სამყაროს ნორმებს, მაგრამ თან შეიცავს ქვეტექსტს, რომელიც ამ ნორმებს ეწინააღმდეგება (ლანსერი 1986: 348).

წინამდებარე ნაშრომი ფემინისტური ლიტერატურათმცოდნეობის სწორედ ამ ტრადიციას აგრძელებს. მისი მიზანია, წარმოაჩინოს, როგორ არის გამოყენებული ორხმიანი დისკურსი მარიამ გარიყულის რომან „ანარეკლში“. ეს საკითხი აქტუალურია, რადგან მარიამ გარიყულის ეს რომანი ამ მიმართულებით ნაკვლევი არ არის. ამასთან, ტექსტს ფემინისტური ნარატოლოგიის ჭრილში განვიხილავთ, ფემინისტური ნარატოლოგია კი დღევანდელი ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულებაა. შესაბამისად, საშუალება გვქვია, ნაკლებად გამოკვლეული და მივიწყებული ავტორის ტექსტი ზოგადსამეცნიერო კონტექსტში ჩავსვათ და ახლებურად წავიკითხოთ.

ნაშრომში პასუხი გაეცემა შემდეგ კითხვებს:

1. რომელი ორი ხმა ისმის რომანში?
2. როგორია ამ ხმების ურთიერთმიმართება?

ნაშრომი სამი თავისაგან შედგება: პირველ თავში განმარტებულია ორხმიანი დისკურსი, მეორე თავი ეთმობა „ანარეკლის“ რეცეფციას საბჭოთა ეპოქაში, ხოლო მესამე თავი - უშუალოდ ტექსტის ანალიზს.

**თეორიული წინამძღვრები**

თავად ტერმინი „ორხმიანი დისკურსი“ ელენ შოუვოლტერს ეკუთვნის. იგი ამ ხერხის მაგალითად სანდრა გილბერტისა და სიუზენ გუბარის დაკვირვებას ასახელებს: ქალების ტექსტები „პალიმფსესტები“, რომლებშიც ორი - დომინანტური და ჩახშობილი - ხმა ისმის (შოუვოლტერი 1981: 204).

ორხმიანი დისკურსის მეორე მაგალითი და ცნების ახალი განმარტებაც ლიტერატურათმცოდნეობაში სიუზენ ლანსერმა შემოიტანა. წინამდებარე ნაშრომიც ორხმიანი დისკურსის მისეულ განსაზღვრებას დაეყრდნობა.

ნარატიული ხმის ცნებას სიუზენ ლანსერი თავის სტატიაში „Toward a Feminist Narratology“ (1986) აყალიბებს. მას მაგალითად მოჰყავს ერთ-ერთ კრებულში გამოქვეყნებული წერილი, სათაურით „ქალური გონებადამხვილობა“ („Female Ingenuity“). კრებულის რედაქტორი წერილს ურთავს შენიშვნას: ის ახალგაზრდა ქალს დაუწერია, რომლის კორესპონდენციასაც ქმარი კითხულობდა; ამიტომ ქალმა წერილი დაშიფრა: ტექსტის ნამდვილი აზრი რომ ამოვიცნოთ, ის სტრიქონგამოშვებით უნდა წავიკითხოთ (ლანსერი 1986: 346-347). შემდეგ ლანსერი განმარტავს, რომ ამ წერილში ორი ხმა ისმის: პირველი ხმა, რომლის ადრესატიც ქმარია, აღწერს, როგორ განსხვავდება იგი იმავე ეპოქის სხვა კაცებისაგან, ხოლო მეორე ხმა, რომლის ადრესატიც ქალის

მეგობარია და რომელიც მხოლოდ მაშინ გვესმის, თუკი ტექსტს სტრიქონგამოტოვებით წავიკითხავთ, მოგვითხრობს, სინამდვილეში, რა საშინელი ადამიანია ადრესანტის მეუღლე (ლანსერი 1986: 348). ლანსერი შენიშნავს, რომ პირველი ხმა ტიპურ „ქალურ ენას“ იყენებს: ის სავსეა ჰიპერბოლებით, გამეორებებითა და სიტყვაკაზმულობით, ხოლო მეორე ხმა, პირიქით, ხისტი, მარტივი და პირდაპირია; ამასთან, მეორე ხმა პირველის კარიკატურულობასაც აშიშვლებს, რითაც ცხადი ხდება ვითომ უსუსური „ქალური ხმის“ სუბვერსიული შესაძლებლობები (ლანსერი 1986: 349). თუმცა პირველი ხმა მეორის დეკორაცია როდია, ის ავსებს მას - სწორედ იმაზე ხაზგასმის შედეგად, როგორ გამოირჩევა ადრესანტის ქმარი სხვა ქმრებისაგან, შევიტყობთ, რას ნიშნავს ქალისათვის ქორწინება და ქმრები, ზოგადად, როგორ ეპყრობიან ცოლებს (ლანსერი 1986: 350).

ლანსერის აზრით, საზოგადოებაში, რომელიც მამაკაცის ნება-სურვილით იმართება, ბუნებრივია, ქალებს ორხმიანი ტექსტების წერა დასჭირდეთ (ლანსერი 1986: 349). ეს მით უფრო ითქმის იმგვარ შემთხვევებზე, როცა ეს ხმა არა - პირადი (მხოლოდ ერთი, კონკრეტული ადრესატისათვის განკუთვნილი, როგორც - მიმოწერაში), არამედ საჯაროა; ესე იგი, როცა ქალი წერს არა პირად წერილს, არამედ, მაგალითად, მხატვრულ ტექსტს, რომელსაც ფართო საზოგადოება უნდა გაეცნოს; თუმცა რაკი ლანსერის მიერ განხილულ წერილში მეორე ადრესატიც მოიაზრება, ის, გარკვეული თვალსაზრისით, საჯაროცაა; შესაბამისად, ეს შემთხვევა ცხადყოფს, როგორ შეიძლება „დაბინძურდეს ქალის საჯარო დისკურსი შინაგანი ან გარედან თავსმოხვეული ცენზურით“ (ლანსერი 1986: 353; თარგმანი აქაც და ქვემოთაც ჩვენია - ნ.ა.).

მაშასადამე, ლანსერის ამ თეორიის გამოყენება მხატვრული ტექსტის გასაანალიზებლად მართებული და ნაყოფიერია, რადგან მხატვრული ტექსტი თავისი დანიშნულებით საჯარო დისკურსის ნაწილია და არა - პირადის. წინამდებარე ნაშრომიც სწორედ ამ, ფემინისტური ნარატოლოგიის მეთოდოლოგიურ ჩარჩოს, დაეყრდნობა.

### **„ანარეკლის“ რეცეფცია საბჭოთა პერიოდში**

„ანარეკლის“ შესახებ შალვა აფხაიძე და სერგო კლდიაშვილი წერენ. უნდა აღინიშნოს, რომ მათი პოზიციებიც, რომანის მსგავსად, სოციალისტური რეალიზმის ძალდატანებას განიცდის, თუმცა რომანის თემა ორივე ლიტერატორმა ზუსტად განსაზღვრა. შალვა აფხაიძე წერს:

„რომანი ასახავს ადამიანთა ცხოვრებაში ძველი, შემორჩენილი ტრადიციების რღვევას და უკუგდებას, მის ნაცვლად ახალი სოციალური ურთიერთობების შესატყვისი ზნეობრივი, ყოფითი ნორმების ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების პროცესებს. რომანის მთავარი გმირები [...] ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული ნათელი სახეებია და ამიტომაც იწვევენ ისინი მკითხველში მხატვრულ ინტერესს.“ (აფხაიძე 1960: 8)

სერგო კლდიაშვილიც ამავე აზრს იზიარებს და აღნიშნავს, რომ „მწერალი აქაც დიდ ყურადღებას აქცევს მორალის საკითხებს“ (კლდიაშვილი 1962: 555). სერგო კლდიაშვილი ხაზს უსვამს იმასაც, რომ „ანარეკლი“ „იყო თითქმის პირველი იმ ნაწარმოებთა შორის, რომლებიც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პირველ პერიოდს ასახავენ.“ (კლდიაშვილი 1962: 555)

მიუხედავად იმისა, რომ რასაც შალვა აფხაიძე და სერგო კლდიაშვილი „ანარეკლის“ შესახებ წერენ, შეგვიძლია, დღესაც გავიზიაროთ, არცერთი მათგანი არ გამოყოფს რომანის თემატიკაში ქალის საკითხს. წინამდებარე ნაშრომი ამ ნაკლის შევსების მცდელობაცაა.

### **ორხმიანი დისკურსი რომანში**

#### **დაპირისპირება ძველსა და ახალს შორის**

სიუჟენ ლანსერი ზემოხსენებულ სტატიაში იმასაც აღნიშნავს, რომ აუცილებლად უნდა მიექცეს ყურადღება კონტექსტს, რაკი ის „მჭიდროდაა დაკავშირებული შესაძლო ინტერპრეტაციებთან.“

<sup>8</sup> ქალები თავადაც პატრიარქალური საზოგადოების წევრები არიან. ამიტომ ამ საზოგადოების ყველა ნორმა მათ გაშინაგანებული აქვთ, რის გამოც ცენზურა არა მხოლოდ გარეგანი (საზოგადოებრივი) იქნება, არამედ შინაგანიც.

(ლანსერი 1986: 354) მარიამ გარიყულის „ანარეკლი“ პირველი, ზედაპირული, ხმა სწორედ კონტექსტს უკავშირდება და მისი აპოლოგია: რომანი 1930-1933 წლებშია დაწერილი. ამ დროისათვის ქართული ლიტერატურაში უკვე არსებობს სოციალისტური რეალიზმი და „ანარეკლი“, თუკი ზედაპირულად შევხედავთ, ამ მიმდინარეობის პრინციპების თანახმად დაწერილი რომანია.

როგორც ნანა გაფრინდაშვილი აღნიშნავს თავის სტატიაში „სოცრეალიზმის ეპოქის ქართული სალიტერატურო ცხოვრება ლიტერატურული კომპარატივისტიკის თვალსაზრისით“, „საბჭოთა მთავრობას სჭირდებოდა მხოლოდ ბედნიერ და უზრუნველ მომავალზე ორიენტირებული ხელოვნება, რომელშიც რეალობის ანალიზს წარმატებით ჩაანაცვლებდა კომუნიზმისა და პარტიის რწმენა“ (გაფრინდაშვილი 2014). „ანარეკლი“ სწორედ ამ სულისკვეთებით წარმოაჩენს საქართველოს გასაბჭოების პერიოდს. რომანში ორი სიუჟეტური ხაზია: პირველი ტატეს შესახებ გვიყვება, სოფლელი ბიჭის, რომელიც ქალაქში ჩამოდის, მუშაობს, სწავლობს და თანდათან დახვეწილ და განათლებულ ახალგაზრდად იქცევა; მეორე სიუჟეტური ხაზის პროტაგონისტი კი ქალია, თამარი. თამარიც, ასევე, იდეალური, მშრომელი ადამიანია. იგი ქმარსა და მცირეწლოვან შვილს ტოვებს და ქალაქში მიდის. საბოლოოდ, ტატეცა და თამარიც თავიანთ მიზნებს მიაღწევენ და ბედნიერად ცხოვრობენ. თამარი არ ურიგდება ქმარს, თუმცა მეგობრულ ურთიერთობას ინარჩუნებს მასთან. ამ მარტივი სიუჟეტით რომანში ნაჩვენებია, როგორც ეს სწორად შენიშნეს შალვა აფხაიძემ და სერგო კლდიაშვილმა, როგორ შემოაქვს კომუნისტურ იდეოლოგიას ახალი ღირებულებები და როგორი მტკივნეულია ძველის ახლით ჩანაცვლების პროცესი (აფხაიძე 1960: 8; კლდიაშვილი 1962: 555).

უწინარესად, სწორედ ამ ოპოზიციის - ძველი/ახალი - ფონზე არის გაშლილი რომანში ორხმიანი დისკურსი, მისი ზედაპირული, პირველი, ხმა კი სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკას პასუხობს. სწორედ ამიტომ ტატეცა და თამარიც იდეალური ადამიანები არიან, რომლებიც მთელ დროს მხოლოდ მუშაობასა და სწავლას ახარჯავენ. თამარი ტექსტში ამგვარადაა დახასიათებული:

„თამარი მეორე კურსის მსმენელია, შვიდი ჯგუფის ცოდნა ჰქონდა, მომზადების შემდეგ მეორე კურსზე დაჯდა, დღე-ღამეში მხოლოდ ექვსი საათი სძინავს, რვას მუშაობს, დანარჩენს სწავლას ანდომებს.“ (გარიყული 1968: 73)

ტატეს დახასიათებაში უფრო მეტად არის საგრძნობი და ხაზგასმული „ბედნიერი და უზრუნველი მომავლის“ რწმენა:

„კიდევ არის აქ, ამ სასწავლებელში ასეთი მსმენელი, მან ყველა გააკვირვა, „მდეკაცს“ ეძახიან; ისიც სოფლიდან მოვიდა, ორი წლის წინათ. [...] ამ კაცმა წიგნები შეჭამა, სამკითხველოებს ძირი გამოუღრღნა და ცარიელი თაროები დასტოვა. ღრუბელივით შეიშრო ახალგაზრდა კაცის ტვინმა, რაც კი ასწავლეს და ახლა ათავეებს მუშფაკს. **ფართო თვალებით იყურება წინ, საცა მრავალი სიძნელე ელობება, მაგრამ ის უკან არ იხედება.** [...] ეს ვაჟი ტატეა [...]“ (გარიყული 1968: 74; ხაზი აქაც და ქვემოთაც ჩვენია – ნ.ა.)

მეორე, სუბვერსიული, ხმა თამარის სიუჟეტურ ხაზში ჩნდება - აქ ავტორი სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ფარგლებში და, ამავდროულად, მის საწინააღმდეგოდ, აშკარა ფემინისტურ აქცენტებს სვამს - როდესაც თამარი პირველად ხასიათდება, როგორც გამრჯე და განათლებული ქალი, ტექსტში ცხადად ჩანს, რომ ის ტრადიციულ გენდერულ როლზე უარს ამბობს, რაც, უწინარესად, მის გარეგნობაში გამოიხატება:

„ახლა თაფლოს თამარი გასათხოვრად შეღერებულა, მაგრამ **მისი ახალგაზრდობა სრულიად არ ჰკავს თავის დედის ახალგაზრდობას.** მოკლე კაბასა და უბრალო ხალათზე ბიჭურად ატარებს ქამარს. თმაშეკრეჭილია და არც პირის საცხებელს ხმარობს.“ (გარიყული 1968: 53)

თამარის მეორე მახასიათებელი მისი ქცევაა, აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობა:

„[...] მბრძანებელს არ გრძნობს თავის თავზე. შვიდწლიანი სკოლა დაამთავრა. კრებებზე დადის, ქალაქში წასვლა უნდოდა, მაგრამ რაღაც ვერ მოეწყო საქმე. გაზეთს იწერს,

თვითონაც კითხულობს და სხვებსაც უკითხავს, **უბნის დედაკაცებს წერა-კითხვა ასწავლა.**" (გარიყული 1968: 53).

მაშინაც კი, თუ ამ პასაჟებს, როგორც მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის თანახმად დაწერილს, ისე წავიკითხავთ, „უსუსური, ქალური ხმის სუბვერსიული პოტენციალი" (ლანსერი 1986: 349) იქ მაინც ჩანს - თამარის განსხვავებულობაზე ხაზგასმით ავტორი სხვა ქალების მდგომარეობასაც უსვამს ხაზს: თუ თამარის ახალგაზრდობა დედამისის ახალგაზრდობას არ ჰგავს, ესე იგი, დედას საზოგადოებრივი ცხოვრება საერთოდ არ ჰქონია; თუ თამარი „მბრძანებელს არ გრძნობს თავის თავზე", ესე იგი, სხვა ქალები გრძნობენ; და თუ „უბნის დედაკაცებს წერა-კითხვა ასწავლა", ესე იგი, ქალებმა წერა-კითხვაც არ იცოდნენ.

თამარის და, მაშასადამე, სხვა ქალების ემანსიპაცია, რომანის მიხედვით, მხოლოდ კომუნისტური იდეოლოგიის პროგრესულობის წყალობით მოხერხდა, რაც საგანგებოდ აღნიშნულია კიდევ - ავტორი საჭიროდ მიიჩნევს, რომანში გამოკვეთოს კონტრასტი ძველსა და ახალ დროებას შორის და ამას იმგვარად აკეთებს, რომ კონტრასტთან ერთად, კონფლიქტიც გვაჩვენოს: „თაფლოს გულს უხარებს „განათლებული შვილი", მაგრამ ბევრი რამ უკვირს მას თამარის მოქმედებებში: „წინათ ასე არ იყო", - ამბობს თავისთვის, როცა წარსულს აწმყოს ადარებს." (გარიყული 1968: 53)

ეს კონფლიქტი კიდევ უფრო ღრმავდება, როცა თამარი ისე იქორწინებს, მშობლებს არაფერს ჰკითხავს. დედა ეუბნება, მამაშენი ამ საქმეს დაარღვევსო. თამარი პასუხობს: „როგორ თუ დაარღვევს? ვინა ჰკითხავს მას, იმ კაცთან მე უნდა ვიცხოვრო თუ თქვენ?" (გარიყული 1968: 55) მანამდე რომანში არის ეპიზოდი, რომელშიც თამარის დედის, თაფლოს, გათხოვების ამბავია გადმოცემული. მას საქმროს მამა შეურჩევს ისე, რომ არც ცოლს და არც თაფლოს ამაზე არაფერს ეტყვის და როცა ცოლი უსაყვედურებს, რატომ არ გვკითხეო, კაცს გაუკვირდება: „დედაკაცო! ვისთვის უნდა მეკითხა, შენთვის და ამისათვის?" (გარიყული 1968: 52) თამარის შემთხვევაში, ეს სქემა შებრუნებულია: თუ აქამდე მშობელი შვილს არაფერს ჰკითხავდა მისსავე ცხოვრებაზე, ახლა შვილი აღარ იღებს მშობლისგან ნებართვას.

ერთი სიტყვით, ამ შემთხვევაში ფემინისტური აქცენტები კომუნისტური რეჟიმის პროგრესულობის წარმოსაჩენადაა დასმული. ამის გამო მათი არსებობა რომანში სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკიდან გამომდინარეც გამართლებულია, მიუხედავად იმისა, რომ პიროვნული თავისუფლება, რასაც ასევე გამოხატავს ეს აქცენტები, სოციალისტური რეალიზმის მთავარი თემა და პრობლემა სრულებით არ არის. ამასთან, რომანი ქვეტექსტურად გვიჩვენებს ქალების მდგომარეობას, რომელიც ნელ-ნელა უკეთესობისაკენ იცვლება. სწორედ ამიტომ ძველისა და ახლის ოპოზიციის, რომლის ფონზეც არის გაშლილი ორხმიანი დისკურსი, უპირატესობა ახალს, ახალ დროს, ახალ ღირებულებებს ენიჭება.

### **დაპირისპირება პირადს/კერძოსა და საზოგადოს შორის: ოჯახი vs. პარტია**

მეორე ოპოზიციური წყვილი, რომლის ფონზეც რომანში ორხმიანი დისკურსია გამოყენებული, არის კერძო/საზოგადო. ახალდაქორწინებულ თამარს ქმარი, ნიკო, კოლექტივის დატოვებას მოსთხოვს, რაც, სინამდვილეში, დედამისის სურვილი უფროა. ნიკო ასეც ამართლებს თავის მოთხოვნას, დედას დახმარება სჭირდება, საქმე კი ოჯახშიც არისო. ამაზე თამარი პასუხობს, დედაჩემსაც სჭირდებოდა დახმარება თავის დროზე, „მაგრამ მაშინ თქვენ ყოველთვის თქვენსკენ [ე.ი. პარტიისკენ - ნ.ა.] მეზიდებოდით. თქვენი საქმე უნდა დამეყენებინა წინ ვინემ ოჯახის და დედაჩემის. [...] რას მეტყვი ამაზე, პარტიის წევრო?" (გარიყული 1968: 60) შემდეგ კი ამბობს: „ოჯახი კერძო საქმეა, იქ [ე.ი. პარტიაში - ნ.ა.] ერთობაა, ერთი სული და გულია... ვერც კი გრძნობს ადამიანი დალლას, ისე ქარივით მიქრის დრო, სახლში კი საუკუნეები უნდა ჩამოვიდეს... და ბოლოს, არ მიყვარს მე სახლის საქმე." (გარიყული 1968: 61)

ამის შემდეგ თამარს კამათი სრულიად სხვა ჭრილში გადააქვს და ნიკოს ეუბნება, რაკი შენი ცოლი ვარ, ამიტომ მიკრძალავო - „შენ ცუდი პარტიული ყოფილხარ, ნიკა, მე კერძო საქმე არა მწამს, შენ კი კერძო მესაკუთრის განწყობილება გაქვს." (გარიყული 1968: 61) მერე კი ახალაშენებულ სახლს ახსენებს და საყვედურობს, რად გვინდოდა, რაც გვაქვს, არ გვეყოფოდაო?

ქალებისათვის, საუკუნეების განმავლობაში, როგორც ამ რომანიდანაც ჩანს, ერთადერთ სივრცედ ოჯახი მიიჩნეოდა, საჯარო სივრცეში მოღვაწეობა მათ ეზღუდებოდათ. თამარი სწორედ ამას აპროტესტებს, მაგრამ აპროტესტებს კომუნისტური იდეოლოგიის გავლითა და მასზე დაყრდნობით – კლასიკური ფემინისტური ოპოზიცია „პირადი/საჯარო“ აქ გარდათქმულია, როგორც „კერძო/საზოგადო“. შესაბამისად, ეს პასაჟიც ორხმიანია. ერთი ხმა პარტიისა და კომუნისტური იდეოლოგიის რწმენას უსვამს ხაზს, მეორე კი, ქვეტექსტურად აკრიტიკებს ქალისთვის პიროვნული თავისუფლების შეზღუდვას და ემანსიპაციის მნიშვნელობას ცხადყოფს. სუბვერსიული ხმა კიდევ უფრო იკვეთება შემდეგ ქვეთავებში: ირკვევა, რომ, სინამდვილეში, თამარი პარტიის ინტერესების შეურაცხყოფის გამო ან იმის გამო, რომ მისი ქმარი ცუდი კომუნისტი, როდი ტოვებს ოჯახს (თუმცა ზემოთ მოხმობილი დიალოგიდან ასე ჩანს). თამარს სრულიად სხვა მიზეზი აქვს:

„მამაკაცი ხასიათით, გონებით ღონიერი უნდა იყოს და არც მთლიანად გამოცნობილი შენგან. მუდამ უნდა გაინტერესებდეს მასში რაღაც, სიახლეს ეძებდე. [...] [ნიკო - ნ.ა.] მართალია, მეტად კეთილშობილი იყო, სპეტაკი, მაგრამ ჩამორჩა, ვერ გაუგო ცხოვრების ახალ მოთხოვნებს, ძველი ვერ გადალახა და **ტლანქად მონდომა ჩემი ხელში დაჭერა...** ამიტომ ჩემი გული გაცივდა მისადმი.“ (გარიყული 1968: 77)

მასსადამე, ნიკო თამარის თვალში მოსაწყენი და დროს ჩამორჩენილი კაცია. თამარს იგი თავის შესაფერისად არ მიაჩნია, რაკი ნიკო თავისუფლებას უზღუდავს. ოჯახის დატოვების ნამდვილი მიზეზიც, პრობლემა, რომელიც ქალს აწუხებს, ესაა; პარტიის ინტერესები, კომუნისტური იდეოლოგიასთან ქმრის მსოფლმხედველობის შეუთავსებლობა მხოლოდ საბაბია. ეს უკანასკნელი არის ზედაპირული ხმა, რომელიც ტექსტში იმისთვისაა, რათა ის კონტექსტს მოერგოს: პოლიტიკურმა რეჟიმმა მიიღოს და ავტორი მის გამო არ დასაჯონ.

საყურადღებოა, რომ რომანში დედობის გამოცდილებაც, ერთი შეხედვით, ასევე, სამსახურთან, საქმესთან, პარტიის ინტერესებთანაა შეპირისპირებული: აღწერილია, როგორ აწოვებს თამარი ბავშვს ძუძუს და თან ბრაზობს, „**დაქირავებულ გამზრდელს უფრო ჰგავს, ვიდრე დედას.**“ (გარიყული 1968: 62) მერე კი იტყვის: „რად მინდოდა ეს ტვირთი?“ და ქმრის შემფოთებულ შემახილზე პასუხობს: „ეხლა წასასვლელი ვარ, მელოდებიან, **მომხსენებელი უნდა მოვიდეს, კრება მე უნდა გავხსნა და ეს კი აქ ჩხავის [...]** ერთი შენც დაუჯექ, სულ ხომ მე არ მიწერია მასთან ყოფნა?.. ჩამოვრჩი ყველაფერს, ეს რა უბედურებაა გენაცვალეთ!“ (გარიყული 1968: 62)

როგორც ფემინისტი მკვლევარი ჩანდრა მოჰანტი წერს, დედობის აქტსა და დედობის სტატუსს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა, რომელიც კონტექსტის მიხედვით უნდა გაანალიზდეს (მოჰანტი 2003: 263). ზემოთ მოხმობილ ციტატაშიც მეორე, სუბვერსიული, ხმა სწორედ დედობის სტატუსს აყენებს ეჭვქვეშ - სწორედ ესაა, რაც დედას „დაქირავებული აღმზრდელისაგან“ განასხვავებს. ამასთან, თამარი გენდერული როლების აყირავებასაც ითხოვს, როდესაც ქმარს მიმართავს, ერთი შენც დაუჯექიო. შესაბამისად, რომანი ცხადყოფს იმასაც, რომ კომუნისტურმა რეჟიმმა ქალის ემანსიპაციას მხოლოდ საჯარო სივრცეში შეუწყო ხელი, ხოლო ოჯახში გენდერული როლების გადანაწილება იგივე დარჩა. ეს მოცემულობა ტექსტში წარმოჩენილია, როგორც პრობლემა და კონფლიქტის მიზეზი. ამრიგად, ტექსტი, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ფარგლებში, კომუნისტურ რეჟიმს ასხამს ხოტბას, ქვეტექსტურად მასვე აკრიტიკებს, მის ნაკლს გვიჩვენებს.

აღსანიშნავია, რომ საბოლოოდ სწორედ ბავშვი იქნება ის, ვის გამოც თამარი შინ დაბრუნდება, თუმცა ნიკოს არ შეურიგდება, ე.ი. იგი საბოლოოდ მაინც მიიღებს დედის სტატუსს, მაგრამ არა - ცოლისას. რომანის ბოლოს მოთხრობილია, რომ თამარი დაინიშნა სხვა კაცზე და ქორწინებაზეც თანახმაა: „თამარი დათანხმებულიყო [დიომიდეს - ნ.ა.] და ხელი უნდა მოეწერათ“ (გარიყული 1968: 146), თუმცა „ანარეკლი“ თამარის ქორწინებით არ სრულდება, ამ საკითხს ავტორი ღიად ტოვებს. დედისა და ცოლის სტატუსებისადმი ეს დამოკიდებულება ავტორზე შინაგანი და საზოგადოებრივი ცენზურის ზემოქმედებით უნდა აიხსნას: ის ვერ ბედავს ოჯახს, პატრიარქალური საზოგადოების საყრდენ ერთეულს, ბოლომდე გადაუსვას ხაზი.

კირსტენ პეტერსენი აღნიშნავს, რომ ქალები ხშირად წერენ თავიანთ კულტურაში არსებული მწაგვრელი ტრადიციების საწინააღმდეგოდ (პეტერსენი 2003: 257). ამ რომანში მარიამ გარიყული სწორედ ამას აკეთებს: იგი პატრიარქალურ ტრადიციებს ეწინააღმდეგება, აკრიტიკებს კომუნისტურ რეჟიმსაც, თუმცა იმგვარად, რომ საბჭოთა ხელისუფლებისათვის მაინც მისაღები ტექსტი დაწეროს - რომანის ფემინისტური აქცენტები სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის ნაწილად იქცევა, კრიტიკა კი ქვეტექსტურად არის მოცემული.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ „ანარეკლში“ ორხმიანობა ორი ოპოზიციური წყვილის ფონზეა გამოყენებული. პირველი ოპოზიციური წყვილი არის ძველი/ახალი. აქ კომუნისტური იდეოლოგია ქალების ემანსიპაციის საფუძვლადაა წარმოჩენილი. ის, აგრეთვე, პროგრესის მომტანი ძალაც არის. ამ ფონზე თამარი, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკური პრინციპების თანახმად, იდეალური, მშრომელი ადამიანია, თავისი პიროვნული თავისუფლებისთვის იბრძვის. თამარი აქ ახლის სახეა, ძველ ცხოვრებას კი მისი მშობლები განასახიერებენ, რომლებსაც ის არაფერს ჰკითხავს, ისე შექმნის ოჯახს. ორხმიანი დისკურსი აქ პიროვნული თავისუფლების, როგორც ღირებულებისა, და კომუნისტური იდეოლოგიის შერწყმაში ვლინდება.

მეორე ოპოზიციური წყვილი არის კერძო/საზოგადო. კლასიკური ფემინიზმისთვის დამახასიათებელი დაპირისპირება პირადსა და საჯაროს შორის აქ კომუნისტური იდეოლოგიის გავლით არის გააზრებული: ოჯახი კერძოა, პარტია - საზოგადო და თამარიც სწორედ ამ უკანასკნელში ხედავს თავის ადგილს, თუმცა მისი ოჯახიდან წამოსვლის ნამდვილი მიზეზი პიროვნული თავისუფლებაა. ამავდროულად, ეს ეპიზოდები ცხადყოფს, რომ კომუნისტურმა რეჟიმმა ქალების ემანსიპაციას მხოლოდ საჯარო სივრცეში შეუწყო ხელი, გენდერული როლების გადანაწილება ოჯახში არ შეცვლილა. შესაბამისად, რომანი ქვეტექსტურად აკრიტიკებს პოლიტიკურ რეჟიმს, რომელსაც, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის თანახმად, მხოლოდ დადებითად უნდა წარმოაჩენდეს. აქვე ჩანს ავტორზე შინაგანი და საზოგადოებრივი ცენზურის კვალი: იგი ბოლომდე ვერ ეწინააღმდეგება პატრიარქალური საზოგადოების ნორმებს - თამარს უბრუნებს დედის სტატუსს და მიგვანიშნებს ცოლის სტატუსის შესაძლო დაბრუნებაზეც.

მაშასადამე, მარიამ გარიყულმა დაწერა ორხმიანი რომანი ქალისთვის პიროვნული თავისუფლების მნიშვნელობაზე: აქ ფემინისტური აქცენტები სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკას ერწყმის, თამარის საბოლოო არჩევანის გამო კი ტექსტი პატრიარქალური საზოგადოების ნორმებსაც თანხვდება, თუმცა ქვეტექსტურად ამ ორივე სისტემას ეწინააღმდეგება.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

**გარიყული 1968:** გარიყული, მარიამ. *ანარეკლი*. თხზულებანი, ტომი მეორე. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1968.

#### **სამეცნიერო წყაროები:**

**აფხაიძე 1960:** აფხაიძე შალვა. *მარიამ გარიყული (წინასიტყვაობა)*. მოთხრობები. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1960;

**გაფრინდაშვილი 2014:** გაფრინდაშვილი ნანა. *სოცრეალიზმის ეპოქის ქართული სალიტერატურო ცხოვრება ლიტერატურული კომპარატივისტიკის თვალსაზრისით*. სპეკალი, no.8 2014, მის.: <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/8/81> ;

**კლდიაშვილი 1962:** კლდიაშვილი სერგო. *მარიამ გარიყული*. ანარეკლი. თბილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1962;

**ლანსერი 1986:** Lanser, Susan. *Toward a Feminist Narratology*. Narrative Poetics, Vol. 20, no. 3 (Fall) 1986, accessed 15 March 2021; available from: <https://www.jstor.org/stable/42945612> ;

**მოჰანტი 2003:** Mohanty, Chandra, Talpade. *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*. The Postcolonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2003;

პეტერსენი 2003: Petersen, Holst, Kirsten. *First Things First: Problems of a Feminist Approach to African Literature*. The Postcolonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2003;  
ქარი 2007: Carr, Helen. *A History of Women's Writing*. A History of Feminist Literary Criticism [book on-line]. New York: Cambridge University Press, 2007, accessed 15 March 2021; available from: <https://en.snglib.org/book/731922/cc82c4> ;  
შოუვოლტერი 1981: Showalter, Elaine. *Feminist Criticism in the Wilderness*. Critical Inquiry, Vol. 8, no.2 (Winter) 1981, accessed 14 June 2021; available from: <https://www.jstor.org/stable/1343159>

Nana Abuladze

### The Double-voiced Discourse in "The Reflection" by Mariam Gariquli Summary

The paper uses the theoretical framework of feminist narratology and feminist literary criticism and explores the case of a double-voiced discourse in the 20th century Georgian novel. It argues that Mariam Gariquli uses this literary device in her novel "The Reflection": the function of the first voice in the novel is to justify and praise the communist regime, while the second voice criticizes both the political regime and the norms of a patriarchal society through covert feminist emphasis. The two voices interact with each other via two semantic oppositions: the New vs. the Old and the Public vs. the Private, the latter represented in the novel as the tension between the Party and the Family.

There is a dialectical relation between the two voices: on the one hand, the novel depicts communism as the foundation for feminism, for the emancipation of women and progress; on the other hand, it shows that communism failed to free women from the ascribed gender role. Moreover, although the protagonist, Tamar, leaves her family and child, in the end she accepts her role as a mother and there is a clue in the text that she might accept her role as a wife too. However, "The Reflection" is a novel with an open ending, therefore, we do not know whether Tamar marries her new lover – it is up to the reader's interpretation. The influence of the inner and outer censorship on the author explains such an ending: Mariam Gariquli only criticizes the patriarchal norm of marriage in the novel, she does not abolish it. For this reason, the novel is acceptable for both the patriarchal society and the communist regime, even though, in the subtext it contradicts them, posing the issue of the personal freedom of a woman as a central theme.