

კონსტანტინე ბრაბაქი  
(საქართველო)

ფრანც კაფკას ნოველა „განაჩენის“ (*„Das Urteil“*)  
ეგზისტენციალური სივრცე  
(ჰერმენევტიკული ინტერპრეტაცია)

ვუძღვნი მასწავლებლის, პროფ. ნოდარ კაკაბაძის 90 წლის იუბილეს.

კაფკალოგიაში დიდი ხანია შენიშნულია, რომ ფრანც კაფკას (1883-1924) პროზის მრავალმხრივი წაკითხვა შესაძლებელი — ბიოგრაფიული, თეოლოგიური, ესქატოლოგიური, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური, ფსიქონალიტიკური, მითოსური, სოციოლოგიური, პოლიტიკური და ა. შ. (Serrer 1996: 266-267; Vietta 2007: 144; კაკაბაძე 1971a: 66). აღსანიშნავია, რომ ფრ. კაფკას უკვე პირველივე ნოველა „განაჩენი“ (*„Das Urteil“*) (1912) ტენდირებს ამგვარი მრავალმხრივი წაკითხვისადმი, ამ პროზაული ტექსტის მრავალმხრივი ინტერპრეტაცია შესაძლებელი სხვადასხვა საანალიზო მოდელებისა თუ საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე. კაფკას „განაჩენის“ სწორედ ეს სპეციფიკაა გათვალისწინებული ო. იარაუსისა და შტ. ნოიჰაუზის მიერ გამოცემულ სპეციალურ კრებულში, რომელიც გვთავაზობს ამ ნოველის განმარტებას მე-20 საუკუნის სხვადასხვა ლიტერატურის თეორიების ფარგლებში შემუშავებული ათი საანალიზო მოდელის ბაზაზე (Jahraus/Neuhaus 2002). ეს საანალიზო მოდელებია/საინტერპრეტაციო მეთოდებია: ჰერმენევტიკული, რეცეფციული ესთეტიკის (**Rezeptionsästhetik**), სტრუქტურალისტური, პოსტსტრუქტურალისტური/დეკონსტრუქტივისტული, დისკურსის ანალიზის (**Diskursanalyse**), სისტემის თეორიის (**Systemtheorie**), გენდერული, ფსიქონალიტიკური, სოციოლოგიური, ინტერტექსტუალური საინტერპრეტაციო მეთოდები/საანალიზო მოდელები.

თუმცა მიმაჩნია, რომ კაფკას ამ პროზაული ტექსტის (და, ზოგადად, კაფკას პროზის და, უფრო ზოგადად, მხატვრული ტექსტის) სიღრმისეული საზრისის მეტნაკლებად სრულყოფილი ინტერპრეტაციის საშუალებას სწორედ ფილოსოფიურ-ეგზისტენციალური წაკითხვა იძლევა *ჰერმენევტიკული მეთოდის* ბაზაზე. კაფკას მოთხრობის ჩემეულ ანალიზს სწორედ *ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მოდელი უდევს საფუძვლად, რომლის ბაზაზეც შევეცადე წარმომეჩინა ნოველის *შინაგანი ლოგოსი*, ანუ ტექსტის „აბსოლუტური“, პირველადი, უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისი, მიუხედავად იმისა, რომ თავად კაფკა საკუთარი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობაზე მიუთითებდა — „*განაჩენის* ახსნა შეუძლებელია“ (*„Das Urteil ist nicht zu erklären“*) (Briefe... 1976: 396), ანუ ტექსტის სწორედ უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის არსებობისა და წვდომის (განმარტება-გაგების) შესაძლებლობას უკუაგდებდა.<sup>1</sup>

შესაბამისად, კაფკას ტექსტის ჩემეული ინტერპრეტაცია იმპლიციტურად უპირისპირდება ტექსტის *დეკონსტრუქტივისტულ* ინტერპრეტაციას, ვინაიდან *დეკონსტრუქტივისტული* მიდგომა იმთავითვე გამორიცხავს კაფკას ამ ტექსტში (და ზოგადად, მხატვრულ ტექსტში) ერთი ძირითადი, უმთავრესი, „აბსოლუტური“, პირველადი და წარმმართველი საზრისის შესაძლებლობას, რამდენადაც *დეკონსტრუქცია* ავითარებს საინტერპრეტაციო პლურალიზმს, ანუ **a priori** აფუძნებს ტექსტის ურთიერთსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა თანაფარდობასა და თანაბარმნიშვნელობას და ამით საერთოდ უარყოფს ტექსტში „აბსოლუტური“, ე. ი. უმთავრესი, ძირეული, პირველადი საზრისის არსებობას, ან საერთოდ ტექსტში რაიმე საზრისის არსებობას და ამგვარად უპირისპირდება *ჰერმენევტიკულ* მეთოდს კერძოდ და *ჰერმენევტიკას* ზოგადად (Jahraus 2002: 241-245). მაშინ, როდესაც *ჰერმენევტიკის* (*ჰერმენევტიკული* მეთოდის) მიზანი ტექსტის დაფარული უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) განჭვრეტა და წვდომაა.\*

როგორც ცნობილია, ზოგადად მოდერნისტული პროზის, და კონკრეტულად, ფრ. კაფკას პროზის ერთ-ერთი უმთავრესი პოეტიკური მახასიათებელია მისი *პარაბოლური*, *იგავური* არსი, რაც გულისხმობს ტექსტში მოცემული თითქოსდა კერძო საყოფაცხოვრებო, ან ფანტასტიკურ-პარადოქსალური შემთხვევის ფარგლებში ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური თუ ონტოლოგიური პრობლემატიკის პროეცირებას. კაფკასთან, როგორც წესი, *პარაბოლურობა* ფუძნდება *პარადოქსალური* და *ფანტასტიკური*, *სიურრეალისტური* ტიპის ტოპოსებისა და ტროპების ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო სიტუაციებში მონტაჟისა და ინტეგრირების საფუძველზე და ურთიერთგამომრიცხავ მოცემულობათა და დისკურსთა შერწყმის საშუალებით (Neuhaus 2002: 90-93). შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში *პარაბოლურობა* ვლინდება, ერთი მხრივ, როგორც პერსონაჟის ეგზისტენციალური ზღვრულობისა (შდრ., კ. იასპერსისეული „ზღვრისეული სიტუაცია“/“**Grenzsituation**”) და, მეორე მხრივ, როგორც ეგზისტენციალური გაუცხოების გაინტენსივების

\* ო. იარაუსი, ცოტა არ იყოს, ამარტივებს საქმის არსს, როდესაც ის მიუთითებს, თითქოს *ჰერმენევტიკული* მიდგომა ტექსტის მხოლოდ *პირდაპირი/სწორზაზოვანი* აზრის (**der gerade Sinn**) ინტერპრეტაციაზეა ორიენტირებული, ანუ მხოლოდ ისეთი ტექსტის ინტერპრეტაციაზე, რომელიც მხოლოდ არაურთიერთგამომრიცხავ, თანმიმდევრულ, ლოგიკურად გამართულ აზრს შეიცავს (Jahraus 2002: 241) და ამგვარად ცდილობს ტექსტის *დეკონსტრუქტივისტული* ინტერპრეტაციის „ლეგიტიმაციას“. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ *ჰერმენევტიკული* მეთოდი უპირველესად სწორედ ტექსტის *არაპირდაპირი აზრის*, ამ შემთხვევაში, როგორც დაფარული, ისე არათანმიმდევრული, არალოგიკური და ურთიერთგამომრიცხავი აზრის გაგება-განმარტებაზეცაა ორიენტირებული, რაც — ლოგიკური არათანმიმდევრობა — მხოლოდ პოსტმოდერნისტულ ტექსტებს არ ახასიათებთ, არამედ მოდერნისტულ და რომანტიკულ ტექსტებსაც: ტექსტში გამოყოფილი ქვესაზრისების (ნაწილების) საფუძველზე (რომლებიც — თუნდაც ისინი ურთიერთგამომრიცხავნი იყონ — ერთმანეთს ავსებენ) ხორციელდება თანმიმდევრული სწრაფვა ტექსტის დაფარული უმთავრესი, ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (მთელის) წვდომისა და განჭვრეტისაკენ, რითაც *ჰერმენევტიკული* საინტერპრეტაციო მეთოდი იმთავითვე უკუაგდება არა განსხვავებულ ნაკითხვათა შესაძლებლობას სხვადასხვა საინტერპრეტაციო მეთოდების ბაზაზე, არამედ უარყოფს თავად ინტერპრეტაციის პროცესში თვითმიზნად ქცეულ ურთიერთგამომრიცხავ საზრისთა უსასრულო დაშლა-ანყობისადმი „ვნებას“ და, აქედან გამომდინარე, გამორიცხავს ერთი ტექსტის ფარგლებში საზრისთა რელატივიზმს. თუმცა, აქვე ისიც ცხადია და მიმაჩნია, რომ *დეკონსტრუქტივისტული* მიდგომა სწორედ რომ პოსტმოდერნისტული პოეტოლოგიური პრინციპებით შედგენილი ტექსტების ინტერპრეტაციაზეა უედმინევნით მორგებული. მაგრამ *დეკონსტრუქტივისტული* საინტერპრეტაციო მეთოდი აქაც გვერდს ვერ აუვლის *ჰერმენევტიკული* წრის მეთოდს.

იგავურ-ალეგორიული ხერხი. სწორედ მსგავსი *პარაბოლურობა* ვლინდება კაფკას მოთხრობაში „მეტამორფოზა“ (**“Verwandlung”**), სადაც მთავარი პერსონაჟის *პარაზიტ მწერად* გადაქცევა წმინდად პარაბოლურ-სიმბოლური არსის მატარებელი ტოპოსია: აქ *მეტამორფოზის* ტოპოსს გრეგორ ზამზას ეგზისტენციალური ზღვრისეულობისა და რეალობაში და რეალობისადმი მისი გაუცხოების გაინტენსივების მხატვრული ფუნქცია აკისრია, რომ აღარაფერი ვთქვათ *მეტამორფოზის* ტოპოსის საფუძველზე მოთხრობაში განვითარებულ ნიცშეანური ტიპის სკეპტიკურ ანთროპოლოგიასა (Oschmann 2009: 134-138) და ადამიანის არსის ქრისტიანული, რენესანსული, ან განმანათლებლური გაგების დეკონსტრუქციაზე.\*

შესაბამისად, კაფკას ტექსტებში გამოვლენილი *პარაბოლურობის საფუძველზე* ტექსტში მოცემული ამბავი ფუძნდება არა როგორც კერძო საყოფაცხოვრებო/ყოფითი შემთხვევა, არამედ როგორც ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება, როგორც ეგზისტენციის ზოგადი *მოდელი (Modellsituation)*.

სწორედ მსგავსი პარაბოლური ფუნქციის მატარებელია კაფკას პროზაში უხვად მოცემული იურისპრუდენციასთან და სასჯელალსრულებასთან დაკავშირებული ტოპოსები: *გამოძიება, სასამართლო, გამასწორებელი კოლონია*, ასევე, თვით სამართალმცოდნეობითი ლექსიკით მარკირებული და კოდირებული სათაურები — „განაჩენი“ (**“Das Urteil”**), „კანონის წინაშე“ (**“Vor dem Gesetz”**), „პროცესი“ და ა. შ. შესაბამისად, კაფკას პროზისათვის დამახასიათებელი პარაბოლური არსიდან გამომდინარე, აღნიშნულ პარაბოლურ ტოპოსთა სპეციფიკა სწორედ ის არის, რომ თითოეული მათგანი კაფკას მხატვრულ ტექსტებში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ზოგადი ეგზისტენციალური სივრცის და არა კონკრეტული კრიმინალური თუ სამართლებრივი სივრცის მარკერი, ფუძნდება როგორც ძირეულ ეგზისტენციალურ ვითარებათა მარკერი.\*\*

\* შდრ., ასევე *პარაბოლური დატვირთვა* აქვს, მაგ., ა. დობლინის რომანში **“Berlin. Alexanderplatz”** ბერლინის ტოპოსს, სადაც ბერლინი ძველი ალტემის ანალოგიით სიმბოლურად განასახიერებს თანამედროვე სოციალსა და გომორს, ან სიმბოლურად განასახიერებს ნიცშესეულ ირაციონალს — *სიცოცხლეს (Leben)*, ყოფიერების ირაციონალურ პირველსაწყისს, რომლის საფუძველზეც ყოფაში — ამ შემთხვევაში, თანამედროვე მოდერნულ ყოფაში — მიმდინარეობს ყოველგვარ მიზანსა და საზრისს მოკლებული უსასრულო/მარადიული სტიქიური წარმოქმნა და გაქრობა, დაბადება და კვდომა: რომანის ტექსტში ლაიტმოტივად განვითარებული *ალექსანდერპლაცის უსასრულო/დაუსრულებელი* და ყოვლად უსაზრისო მოდერნისტული რეკონსტრუქცია და განაშენიანება, რომელიც ადამიანების სიცოცხლის (სისხლის, ოფლის და ცრემლების) ხარჯზე წარმართება და რომელიც ხორცსაკეპივით ნთქავს, აქრობს და არარასეულ ფინალობაში აგზავნის ადამიანებს, სწორედ ბერლინის ტოპოსის პარაბოლურ და სიმბოლურ არსზე მიანიშნებს.

\*\* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ მოდერნისტული პროზაული ტექსტების ინტერპრეტაციისას აუცილებელია *ისტორიზმის პრინციპის* გათვალისწინება, ანუ იმ ისტორიულ და მენტალურ კონტექსტთა გათვალისწინება, რა პირობებშიც იქმნებოდა მოდერნისტული ტექსტები, ვინაიდან, იმავე პოსტმოდერნისტული პროზაული ტექსტებისაგან განსხვავებით, მოდერნისტული ტექსტები წარმოადგენენ აპრიორულ რეაქციას საკუთარ თანადროულ ეპოქაზე — მოდერნიზმზე და მათში ვლინდება ამ ეპოქის მიერ მოტანილ მენტალურ-მსოფლმხედველობრივ ცვალებადობათა (მაგ. ცნობილი მეტაფიზიკური „რყევა“ — ნიცშესეული *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებათა* გადაფასება) მიღება ან უკუგდება. თუკი, მაგ., პოსტმოდერნისტული ტექსტები არ ავლენენ მსგავს რეფერენციულობას, ანუ მსოფლმხედველობრივ მიმართებას საკუთარი ეპოქისადმი და ფუძნდებიან როგორც თავისებური „წმინდა“, ჰერმეტიკული ტექსტები, მაშინ ეს რეფერენციულობა, ანუ გარე სინამდვილისადმი, აქ, ისტორიული პროცესისადმი, კრიტიკული და მსოფლმხედველობრივი მიმართება მოდერნისტული პროზაული ტექსტების აპრიორული პოეტიკური და სემანტიკური მახასიათებელია — შდრ., თ. მანის „ჯადოსნური მთა“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“, ჰ. ბროხის „მთვარეულები“, ჯ. ჯოისის „ულისე“, რ. მ. რილკეს „მალტე ლაუფრედის ბრიგის ჩანაწერები“, მ. პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, „მთვარის მოტაცება“

ამიტომაც, მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი მაშინათვე დესტრუირდება, როგორც კი იგი კაფკას ტექსტის სათაურიდან უშუალოდ ტექსტზე გადადის: მიუხედავად სათაურში მოცემული სამართალმცოდნეობითი ტერმინებისა თუ ლექსიკისა („განაჩენი“, „პროცესი“, „კანონის წინაშე“ და სხვ.) მკითხველი სასამართლო გარჩევების, ან საგამოძიებო დისკურსს კი არ „ენაფება“, არამედ ამის საპირისპიროდ იგი ტექსტში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის წმინდად ეგზისტენციალურ პრობლემატიკას აღმოაჩენს.

სწორედ მსგავსი, კაფკასთვის დამახასიათებელი პარაბოლურობით, „პარაბოლური ესენციით“ გამოირჩევა მწერლის სიცოცხლეშივე გამოცემული პირველი ნოველა „განაჩენი“ („**Das Urteil**“), სადაც სათაურში კოდირებული და შემდგომ ტექსტში განვითარებული *განაჩენის* დისკურსი, რომელიც მამის მიერ შვილისათვის განაჩენის გამოტანით და შვილის თვითმკვლელობით კულმინირდება, წმინდად ეგზისტენციალური ზღვრულობის გამაინტენსივებელ ტოპოსად ფუნქციონირებს. შესაბამისად, *განაჩენის* ტოპოსის ამ აპრიორული პარაბოლურობიდან გამომდინარე, იგი უკვე იმთავითვე შეიცავს მსოფლმხედველობრივი განზოგადების მხატვრულ ფუნქციას.\*

თუმცა, ერთი შეხედვით, ნოველა თითქოსდა არ ამჟღავნებს მსგავსი განზოგადების წინაპირობებს: აქ, თითქოსდა რეალისტური მხატვრული თხზვის მეთოდითა და რეალისტური პოეტოლოგიური პრინციპებით (მაგ., ნოველის სიუჟეტისა და კომპოზიციის ე.წ. „ჩარჩოს“ პრინციპით აგება-განვითარება), კაფკა ასახავს მის თანამედროვე ტიპიურ ბიურგერულ რეალობას ბიურგერი პერსონაჟებით (კომერსანტი მამა-შვილი, ასევე, მთავარი პერსონაჟისთვის — გეორგის — კომერსანტი მეგობარი, მსახური ქალი), მათი ბიურგერული შეზღუდული მოთხოვნილებებით,

და სხვ.: „სოციალური ცვლილებების ასახვა — ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი, რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, ჟურნალ-გაზეთები) — არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვარია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობლემატიკა, მოდერნიზმის ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც მოდერნიზმს, როგორც ისტორიულ პროცესს, ადამიანისათვის მოაქვს (აქ და ყველაგან გერმანულ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატისის ავტორს ეკუთვნის — ვ. ბ.) (Vietta: 2007: 20-21). შდრ.: „სწორედ ლიტერატურული მოდერნიზმი ააშკარავებს ყველაზე ცხადად ლიტერატურის ისტორიითა და საზოგადოებრივი ცხოვრებით განპირობებულობას, ვინაიდან ბიურგერული (ე. ი. რეალისტური — ვ. ბ.) მწერლობისაგან განსხვავებით, რომელიც სიცოცხლის/სინამდვილის ჰარმონიულობის ილუზიას ქმნის და ამით ნამდვილი რეალობის საპირისპიროდ უტოპისტური სამყაროს პროექტს გვთავაზობს, ლიტერატურული მოდერნიზმი საძვგელსა/საზიზღარსა და საშინელზეა ორიენტირებული და ამით ხელოვნებისა და სიცოცხლის/სინამდვილის დაახლოებას ცდილობს“ (Andreotti 2009: 100). ასევე შდრ.: „თანამედროვე სუბიექტის მრავალმხრივი კონფლიქტებით დატვირთული კონსტიტუცია (...) ამავდროულად ლიტერატურული მოდერნიზმის პერმანენტული პრობლემატიკაა“ (Anz 1999: 108). მსგავსი რეფერენციულობა ასევე დამახასიათებელია კაფკას პროზისთვის და, მათ შორის, „განაჩენისათვის“, იგი იქმნება სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის კონტექსტში და უპირველეს ყოვლისა მასზე აპრიორული რეაქციაა: „რომანებში „ამერიკა“ და „პროცესი“ კაფკამ მისი თანადროული მოდერნისტული სოციალური და ეკონომიკური სტრუქტურები ასახა. აქ მას, შესაძლოა, ის გამოცდილება გამოდგომოდა, რომელიც კაფკამ მუშათა უბედური შემთხვევებისაგან დამზღვევ კომპანიაში თოთხმეტწლიანი მუშაობის მანძილზე დააგროვა. მისი თაობის ავტორთა უმეტესობისაგან განსხვავებით, კაფკას ყველაზე მეტად, თითქმის ყოველდღე უნევდა კონფრონტაცია ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგებთან“ (Serrr 1996: 263).

\* ფრ. კაფკას ნოველაში პარაბოლურობა თვით სინტაგმატურ დონეზეც კი ვლინდება: უკვე ნოველის სპეციფიკური დასაწყისი, კერძოდ, ბიბლიურ, ან ზღაპრის ნარაციასთან სიახლოვე, მიანიშნებს ამაზე: „ეს იყო...“ („Es war...“) (Scheffel 2002: 62).

ბანალური ბიურგერული ოჯახური გაუგებრობებითა და დაპირისპირებებით (შდრ. მამის თავდაპირველი ბუზღუნნი და წუნუნნი მისადმი შვილის მიერ უყურადღებობის გამოჩენის გამო და ა. შ.). ასევე, ნოველის ტექსტში გადმოცემულია მთავარი პროტაგონისტის (გეორგის) სამომავლო გეგმები საკუთარი ოჯახის შექმნასთან და ინფორმაცია ოჯახის სამომავლო თუ მიმდინარე კომერციულ საქმიანობასთან დაკავშირებით. ამდენად, იქმნება ილუზია, თითქოსდა ნოველაში მხოლოდ ახალი სოციალური ფენისათვის, ე. წ. საშუალო თუ მცირე ბიურგერული სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი ცხოვრებისეული ეპიზოდები და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკაა მოცემული.

მაგრამ, საინტერესო სწორედ ის არის, რომ ამ ბანალურ, თითქოსდა ბიურგერულ გარემოში მოულოდნელად, ყოველგვარი საფუძვლიანი მოტივირების გარეშე ვითარდება ტრაგედია: კერძოდ, შვილისადმი მამის საყვედურები (პრინციპში, ერთი ჩვეულებრივი, ერთჯერადი საყოფაცხოვრებო სცენა) მოულოდნელად გადაიზრდება მამის მიერ შვილის უარყოფასა და მისადმი აბსურდული ბრალდებების წაყენებაში, რაც შემდგომ მთავრდება გეორგის თვითმკვლელობით.

ნოველაში მოცემული მსგავსი არაპროგნოზირებადი და არამოტივირებული სიუჟეტური განვითარება და პროტაგონისტის ქცევა, რაც შემდგომ კაფკას შემოქმედებაში უფრო პარადოქსალურ და სიურრეალისტურ ფორმებს მიიღებს (შდრ. რომანები „კოშკი“, „პროცესი“, ან მოთხრობა „მეტამორფოზა“), უკვე ფუძნდება, როგორც კაფკას პროზის ერთ-ერთი მთავარი პოეტიკური მახასიათებელი და შემოქმედებითი მეთოდი, რის საფუძველზეც (ე. ი. პარადოქსალურობის საფუძველზე) ნოველაში მოცემული ტრაგიკული კოლიზია ფუძნდება არა როგორც „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ პროტაგონისტის (გეორგის) „ერთჯერადი“ „საყოფაცხოვრებო“ ტრაგედია, არამედ იგი (ეს ტრაგედია) იქნის განმაზოგადებელ ესენციას და ფუძნდება, როგორც ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის ტოპოსი.<sup>2</sup>

ნოველაში პარადოქსალური და ურთიერთგამომრიცხავი სიუჟეტური განვითარების მხატვრულ-სემანტიკური ფუნქციაა ყოფიერების, ადამიანური ყოფის აბსურდულობის, უსაზრისობისა და ეფემერულობის გაინტენსივება (შდრ.: ნოველის დასაწყისში მოცემული გეორგის თითქოსდა წარმატებული და სტაბილური ბიურგერულ-კომერსანტული მდგომარეობა და ცხოვრება ტექსტის სიუჟეტურ განვითარებაში, რომელიც კინოკადრებს მოგვაგონებს, მოულოდნელად რადიკალურად იცვლება სრული კრაზით და მთავრდება პროტაგონისტის სიკვდილით), ასევე, თავად მოდერნიზმის ეპოქის მადეჰუმანიზებული არსის მაქსიმალური წარმოჩენა, რამაც გამოიწვია ადამიანებს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა და ურთიერთგაუცხოება — შდრ., გეორგსა და მის ბავშვობის მეგობარს შორის საბოლოოდ განწყვეტილი ურთიერთობა, რაც ტექსტში პირდაპირაა აღნიშნული სიტყვით „გაუცხოებული“ („entfremdet“) (Kafka 1995: 8), ან მამა-შვილს შორის კომუნიკაციის შეუძლებლობა.

ამგვარად, უკვე თავის პირველივე ნოველაში კაფკა მისთვის დამახასიათებელი პოეტოლოგიური პრინციპების (პარაბოლურობა, პარადოქსალურობა) საფუძველზე ავითარებს ატელეოლოგიურ დისკურსს (რაც შემდგომ მთლიანად მოიცავს მის მთელ შემოქმედებას და მისი პროზის ერთადერთ დისკურსად ჩამო-

ყალიბდება) და უპირისპირდება ქრისტიანობის, განმანათლებლობისა და იდეალისტური ფილოსოფიის (ჰეგელი) ფარგლებში შემუშავებულ ესქატოლოგიურ და მესიანისტურ მეტანარატივებსა თუ დისკურსებს.

აქედან გამომდინარე, ნოველაში მოცემულ ეგზისტენციალურ სივრცეში პროტაგონისტთა არსებობა, რაც ამავდროულად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციის სპეციფიკის კოდირებაა, ემგვანება არსაიდან გამოვლენულ/გამოტყორცნილ ეგზისტენციას, მარტინ ჰაიდეგერის სიტყვით რომ ვთქვათ, ემგვანება გადავლენობას (**Geworfenheit**), რაც გულისხმობს მოდერნიზმის ეპოქის (და არა მარტო ამ ეპოქის) ადამიანის სრულ ეგზისტენციალურ უპერსპექტივობას, რამდენადაც ამ ეპოქის ადამიანს უკვე არსებობა უწევს ეგზისტენციალური საყრდენისა (ნიცშეს მიერ გამოცხადებული *ღმერთის სიკვდილი*) და ღირებულებათა სრული გადაფასების პირობებში.

ამავდროულად, კაფკას ნოველაში ეგზისტენციალური პრობლემატიკის განმაზოგადებელი ფუნქცია აკისრია პერსონაჟთა პარადოქსალურ ენტელექციას (შინაგან ბუნებას). კერძოდ, განვიხილოთ გეორგის მამის ფიგურა, რომელიც ზედმინენებით შეიცავს პარადოქსალურ ენტელექციას: ერთ ეპიზოდში იგი წარმოგივდება ავადმყოფ, უმწეო ადამიანად, რომელსაც შარვლის ჩაცმა-გახდის თავი არ აქვს და შვილის დახმარების გარეშე ვერც სანოლიდან დგება და სანოლამდეც ძლივს აღწევს, რომელიც მთელ დღეებს საკუთარ ნახევრად ჩაბნელებულ ოთახში ატარებს გაზეთის კითხვაში. მაგრამ იქვე, შემდგომ ეპიზოდში, სწორედ კაფკასთვის დამახასიათებელი მოულოდნელი ნარატიული განვითარების საფუძველზე, ანუ *გაუცხოების/გაუცნაურების* ეფექტის საფუძველზე, აღნიშნული პერსონაჟი გადაიქცევა ჯან-ლონიან, კორპულენტურ, ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლე პერსონად, რომელსაც თავდაპირველად ვითომდაც წარმოდგენა არ ჰქონდა, თუ ვინ იყო გეორგის მეგობარი, ხოლო შემდგომ ირკვევა, რომ მან თურმე ყველაფერი იცის გეორგის რუსეთში სამი წლის წინ გადაკარგული მეგობრის შესახებ; ასევე — შეუძლია ბოლო ხმაზე ღრიალი, და ბოლოს, ყოფნის ფსიქოლოგიური ძალმოსილება და უმაღლესი ინსტანციის ანალოგიით საკუთარი შვილისათვის სასიკვდილო განაჩენი გამოაქვს — თანაც კონკრეტული განაჩენი — მაინც და მაინც წყალში დახრჩობით სიკვდილი. და აქ საინტერესოა თავად გეორგის რეაქცია: იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე, უსიტყვოდ და თითქოსდა საკუთარი დანაშაულის შეგრძნების განწყობით უსწარფესად აღასრულებს გამოტანილ განაჩენს და სწორედ მდინარეში იხრჩობს თავს.\*

\* ერთი მხრივ, ყოფითი, ნორმალური, რეალური და სიურრეალისტურ-პარადოქსალური სცენების „კანონზომიერი“ მონაცვლეობა და ერთმანეთში ინტეგრირება და, მეორე მხრივ, ერთდროულად ნორმალურ და პარადოქსალურ ენტელექციათა (შინაგან არსთა) შემცველი პერსონაჟების შექმნის ხერხი კაფკას, როგორც ჩანს, ცნობილი გერმანელი რომანტიკოსი მწერლის ე. თ. ა. ჰოფმანისაგან აქვს შეთვისებული, რომლის რომანებსა და მოთხრობებში მუდმივად ენაცვლება ერთმანეთს ყოფით-რეალური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტურის სცენები, ხოლო პერსონაჟთა ანთროპოლოგიური არსი ერთდროულადაა დეტერმინებული ნორმალური ადამიანური და ფანტასტიკურ-სიურრეალისტური თვისებებით (Kremer 2003: 196): „კაფკას მხატვრულ-შემოქმედებითი სპეციფიკა ისაა, რომ ყოველდღიურობაში, საოცრად ბანალურ და ტრივიალურ ფილისტერულ გარემოში მოულოდნელად შემოაქვს ფანტასტიკა, სიზმრის ლოგიკა, რაც ფაქტიურად ალოგიკურობას უდრის, და პარადოქსულ-კუროიზული სიტუაცია. ფანტასტიკური, დაუჯერებელი ამბავი (სიტუაცია, შემთხვევა) აქ ყოველდღიურის, ჩვეულებრივის „პრეტენზიით“ შემოდის. (...) თუ კაფკას წინამორბედებსა და წინაპრებზე მიდგება საქმე, მხერალთა შორის პირველ რიგში გერმანელი რომანტიკოსი ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანი უნდა დავასახელოთ, რომელსაც რატომღაც თვითონ კაფკა, მგონი,

ფინალურ ეპიზოდში მნიშვნელოვანი ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური სემანტიკა ენიჭება *მდინარის* სიმბოლიკას (თუმცა *მდინარის* სიმბოლიკა უკვე ნოველის დასაწყისშივე ჩნდება — Kafka 1995: 7) და ამდენად გეორგის მაინც და მაინც *მდინარეში/წყალში* დახრჩობა სრულიად მიზანმიმართული ავტორისეული ინტენციაა და არა შემთხვევითობა. უფრო მეტიც, *მდინარის/წყლის* სახისმეტყველება ნოველის ცენტრალური სიმბოლიკაა და ტექსტში ფუნდებდა როგორც პროტაგონისტის, ისე, ზოგადად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, უპერსპექტივო ეგზისტენციის სემიოტიკური კოდი.

სახისმეტყველებითი ტრადიციის თანახმად, *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკას სხვადასხვა და ურთიერთსაპირისპირო საზრისი აქვს: კერძოდ, ქრისტიანობაში *წყალი* (ნათლობის წყალი) სულიერი განწმენდისა და განღმრთობის, მარადიული სიცოცხლის, საღვთო მადლის, საღვთო ტრანსცენდენტურობასთან ზიარების სიმბოლოა, ძველბერძნულ მითოსში — სიკვდილისა და ეგზისტენციალური ზღვრულობის სიმბოლო (შდრ. საიქიოს/ჰადესის მდინარე *აქერონტი*), ხოლო ფსიქოანალიზში *წყალი/მდინარე* სუბიექტის არაცნობიერი ფსიქიკის სიღრმეებს განასახიერებს (Metzler... 2008: 110-111, 415).

ამ სახისმეტყველებითი ტრადიციისა და თავად ნოველის შინაარსის გათვალისწინებით ცხადი ხდება, რომ ნოველაში *მდინარის* კავკასეული სიმბოლიკა იმთავითვე მიზანმიმართულად უპირისპირდება *მდინარის/წყლის* სიმბოლიკის ქრისტიანულ გაგებას და ნოველის ტექსტში *მდინარის* სახისმეტყველება ფუნდებდა გეორგის ეგზისტენციალური ფინალობის, მისი არარასეულ განზომილებაში სრული გაქრობის სიმბოლოდ, შესაბამისად, მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის სიმბოლოდ: *მდინარე* ნოველაში ის ეგზისტენციალური ზღვარია, რომლის წიაღშიც, ან მის მიღმა აღარც მადლი, ცხოვნება, უკვდავება და აღარც სასუფეველია, არამედ საბოლოო ფინალობა და არარა.

ამგვარად, სწორედ კავკას პერსონაჟთა, ამ შემთხვევაში *მამის* ფიგურის პარადოქსალური და „სიურრეალისტური“ ენტელექია და გეორგის არამოტივირებული და აფექტური ქცევა, ასევე, ნოველის სიმბოლიკა ქმნის იმ წინაპირობებს, როდესაც კავკას პერსონაჟის (გეორგის) ტრაგედია უნდა გავიაზროთ არა როგორც „ერთჯერადი“, კერძო საყოფაცხოვრებო ვითარება, არამედ როგორც ზოგადეგზისტენციალური პრობლემა, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, ისე, ზოგადად ადამიანის, სასიცოცხლო ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემატიკა: „კავკას აინტერესებს არა ის თავისებურებანი, რაც გააჩნიათ ამა თუ იმ კლასის, ფენის, სახელმწიფოს, ეროვნების და ა. შ. ადამიანებს, არამედ ის, რაც საერთოა

---

არსად არ ახსენებს. ყოველდღიურობისა და ფანტასტიკის ჰოფმანისეული „კომბინაციების“ გარეშე ძნელი წარმოსადგენია კავკას მხატვრული ოსტატობა, მისი სინამდვილის დუალიზმი და ორპლანოვნება“ (კაკაბაძე 1971a: 85, 86). ამდენად, შესაძლებელია საუბარი კავკას ტექსტებში მოცემულ თავისებურ ჰოფმანის ეფექტზე, რომელსაც საბოლოო ჯამში ეფუძნება კავკას პროზაულ ტექსტებში განვითარებული გაუცხოების/გაუცნაურების ეფექტი. თუმცა, მხატვრული თხზვის მსგავსი პარადოქსული ხერხის მსოფლმხედველობრივ-შემოქმედებითი მოტივაცია ორივე ავტორთნ, ცხადია, განსხვავებულია: ფანტასტიკურობის ტოპოსით ჰოფმანი საკუთარ ტექსტში ხორცს ასხამს ცნობილ რომანტიკულ ირონიას (ანუ, შეუძლებლისა და შესაძლებლის, სასრულისა და უსასრულოს თანაარსებობის რეალურობას), ხოლო კავკას იმავე ტოპოსით აინტენსივებს სამყაროს/ყოფიერებისა და ადამიანური ეგზისტენციის სრულ აბსურდულ და უსაზრისო არსს.

ყველა თანადროული ადამიანისათვის — ე. ი. ზოგად ადამიანური (ანუ, თანამედროვე ადამიანის და, ზოგადად ადამიანის, ზოგადი ეგზისტენციალური ვითარება — კ. ბ.)“ (კაკაბაძე 1971b: 97).<sup>3</sup>

ამ თვალსაზრისით ასევე გასათვალისწინებელია ტექსტის სიუჟეტური განვითარებისას ინტეგრირებული პარადოქსალური სიტუაციები, როდესაც კაფკას პერსონაჟები სრულიად აბსურდულ და თავისებურ „სიურრეალისტურ“ ვითარებაში აღმოჩნდებიან ხოლმე, რომლის რეალობასა და ჭეშმარიტებაში შემდგომ თავადაც (ისევე როგორც მკითხველს) არ ეპარებათ ეჭვი. მსგავსი ვითარებაა „განაჩენის“<sup>4</sup>, როდესაც ფინალურ ეპიზოდში გეორგს მამის აბსურდული ბრალდებების მოსმენა უწევს (Kafka 1995: 16-19).

აქ კარგად ჩანს კაფკას პერსონაჟის ეგზისტენციის თავისებურება: კერძოდ ის, რომ გეორგის „დანაშაული“ აპრიორული ბუნებისაა, და რაც მთავარია, მან არ იცის, რატომაა დამნაშავე. შესაბამისად, გეორგი აპრიორულადაა განწირული იმისათვის, რომ დასჯილ იქნას, რასაც (სასჯელს) იგი ყოველგვარი პროტესტის გარეშე იღებს. მსგავსი პასიურობა, უმწეობა და უუნარობა ყოფიერების/ყოფის მიერ შემოთავაზებული აბსურდის წინაშე (რაც, ზოგადად, კაფკას პერსონაჟების ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური მახასიათებელია), სადაც ყველანაირი ფსიქოლოგიური, თუ სხვა რამ მოტივაცია იმთავითვე გამორიცხულია, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს კაფკას ნოველის პარაბოლურ არსს: მსგავსი დისპოზიცია — ე. ი., ერთი მხრივ, ყოფიერების აბსურდული არსი და, მეორე მხრივ, გეორგის ტიპის უთვისებო პერსონაჟი (რაც კაფკას პროზის ერთ-ერთი აპრიორული პოეტიკური მახასიათებელია) — იმთავითვე ავლენს პროტაგონისტის ზოგად ეგზისტენციალურ და არა „ერთჯერად“ საყოფაცხოვრებო პრობლემატიკას.\* მსგავსი პოეტიკური ხერხით კაფკა ეფექტურად ახერხებს როგორც საკუთარი პერსონაჟების, ისე მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის და, ზოგადად ადამიანის, ეგზისტენციის ე. წ. *ეთიკურ ფაზაზე* ყოლას, ანუ სასონარკვეთით, შიშითა და ძრწოლით შეპყრობილობის, სრული ეგზისტენციალური დისოციაციის მდგომარეობაში „ჩატოვებას“.

ამგვარად, პერსონაჟთა მსგავს აბსურდულ ვითარებაში აღმოჩენა (უდნაშაულოს აპრიორული „დამნაშავეობა“) მეტაფორული გამოხატულებაა მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სუბიექტურობის აპრიორული დაშლის, მისი საზრისის მოკლებული ეგზისტენციისა და ეგზისტენციალური უპერსპექტივობისა, რისი სიმბოლური გამოხატულებაცაა გეორგის თვითმკვლელობა. ხაზს ვუსვამ, სცენა იძლევა განზოგადების საშუალებას და იგი არ არის „ერთჯერადი“, კერძო საყოფაცხოვრებო ტრაგედია, გამონეული ოჯახური კონფლიქტებით, არამედ იგი ზოგადად მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური ტრაგედიაა. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია მოთხრობის უკანასკნელი სცენის დისპოზიცია: ერთი მხრივ, ადამი-

\* პრინციპულად მიმაჩნია, რომ კაფკას პროზაში დომინირებული *დანაშაულის ტოპოსის თეოლოგიური წაკითხვა*, ამ ტოპოსის პირველცოდვასთან (ბიბლიური ცოდვითაცემა) დაკავშირება და კაფკას პერსონაჟების ეგზისტენციის კირკეგაარდისეული სინდისის ქენჯნისა და თვითგვემის მდგომარეობად გააზრება კონცეპტუალურად არამართებულია (დოლიძე 2012: 66), ვინაიდან: a) *დანაშაულის ტოპოსის* კაფკას ტექსტებში აქვს წმინდად პოეტიკური დატვირთვა, კერძოდ, ტექსტში *ვაუცხოების/ვაუცნაურების ეფექტისა* და *პარადოქსალურობის* დისკურსის გაინტენსივების ფუნქცია, b) პერსონაჟების *აბსურდული ეგზისტენციისა* და მათი აპრიორული *გადაადგებულობის* გამძაფრების ფუნქცია.



ანი, რომელიც თავს იკლავს, მეორე მხრივ, ხიდზე ტრანსპორტის მიმოსვლა, რომლის ხმაურში იკარგება გეორგის სასონარკვეთილი კივილი. ეს ვითარება ნოველაში ფუძნდება, როგორც მოდერნიზმის მადეჰუმანიზებული ეპოქის მარკერი — მანქანური სტიქია, ტექნიკური პროგრესი, როგორც თავისებური შოპენჰაუერისეული „ბრმა“ ნება, რომელიც ადამიანის ეგზისტენციალურ გამოუვალობას კიდევ უფრო ამძაფრებს, მას უსაზრისობასა და უმიზნობაში ამყოფებს და არარაში მიაქანებს — „იმ წუთას კი ხიდზე უსასრულოდ მიმოდოდა ტრანსპორტი“ (*“In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr”*) (Kafka 1995: 20). ნოველის “სუიციდურ ეპიზოდში” კი ვლინდება კაფკას პერსონაჟის, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის, სუბიექტურობის აპრიორული რღვევა (**Ichdissoziation**) და მისი სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა, რითაც კაფკას მიერ უკუგდებული და დესტრუირებულია ქრისტიანული თეოცენტრიზმი, რენესანსულ-განმანათლებლური ანთროპოცენტრიზმი და ჰეგელისეული ისტორიის ტელეოლოგიურობა.

ხოლო ნოველის ტექსტში ინტეგრირებული ბრალდებისა და განაჩენის „სამართალმცოდნეობითი“ მარკერები და ტოპოსები იმთავითვე ფუძნდება, როგორც პარაბორული არსის მატარებელი მოცემულობანი, რომელთა მხატვრული ფუნქციაც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და აბსურდულობის მაქსიმალური გაინტენსივებაა. მსგავს მხატვრულ მიდგომას კაფკა შემდგომ კიდევ უფრო ავითარებს და მის ტექსტებში სამართლებრივი მარკერები თუ ტოპოსები ფუძნდება როგორც ერთ-ერთი დომინანტური პარაბოლური ტოპოსი, რისი პარადიგმატული ნიმუშიცაა მისი დაუმთავრებელი რომანი „პროცესი“.

### შენიშვნები:

1. შდრ., საკუთარი საცოლის, ფელის ბაუერისადმი მიწერილ წერილში (02. 06. 1913) კაფკა კვლავ თავისი ნოველის ინტერპრეტაციის შეუძლებლობას უსვამს ხაზს: „იპოვი «განაჩენში» რაიმე აზრს, ვგულისხმობ, რაიმე პირდაპირ, თანმიმდევრულ აზრს? მე მას ვერ ვპოულობ და არც შემიძლია მასში რაიმე ავხსნა“ (*“Findest Du im «Urteil» irgendeinen Sinn, ich meine, einen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären”*) (Briefe... 1976: 394). მაგრამ ტექსტის ეს აპრიორული აუხსნელობა და მასში პირდაპირი აზრის, ე. ი. თანმიმდევრული ლოგიკური აზრის არმყოფობა, ჩემი აზრით, პირველ რიგში, უნდა გავიაზროთ როგორც თავად ტექსტის მოდერნისტული პოეტიკური მახასიათებელი, რითაც იგი უპირისპირდება ტრადიციული, ანუ რეალისტური პროზის პოეტიკურ მახასიათებელს, კერძოდ, რეალისტური პროზის პირდაპირ (**gerade**), ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და მის სწორხაზოვან კომპოზიციურ გამართულობას (აქ უნდა შევნიშნო, რომ კაფკამ „განაჩენი“ კონცეპტულაურად ჩაიფიქრა სწორედ როგორც ტრადიციული კონვენციონალური პროზის, რეალისტური პროზის პოეტოლოგიური პრინციპების დეკონსტრუქცია) (Bluhm 2002: 176-182). თუკი დაუუკვირდებით, კაფკას ტექსტის სწორედ ეს ლოგიკური არათანმიმდევრულობა და უსაზრისობა/აბსურდულობა ქმნის ტექსტის საზრისს: ანუ, ეს არის ტექსტი, სადაც ტექსტის საზრისი ლოგიკური არათანმიმდევრობის მიღმაა მოცემული. ეს კი თავად მოდერნისტული პროზაული ტექსტის ერთ-ერთი პოეტიკური მახასიათებელი და მოდ-

ერნისტული პროზის დაფუძნების უმთავრესი პოეტოლოგიური პრინციპია, რომელიც **a priori** უგულვებელყოფს და უკუაგდებს პირდაპირ აზრს, ანუ თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს, რაც ვლინდება სიუჟეტის ლოგიკური ბმულობისა და უწყვეტობის, ქრონოტოპის მთლიანობისა თუ ტექსტის კომპოზიციური გამართულობისა და თანმიმდევრობის (ექსპოზიციაც, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა, ფინალი) რღვევაში, ან ვლინდება თხრობის პერსპექტივათა და ნარატიულ ტექნიკათა მუდმივ ცვლაში (მაგ., ეპიური მთხრობელისა და პროტაგონისტის ე. წ. ხედვის კუთხის, ეპიური თხრობისა და განცდილი მეტყველების მუდმივი ცვლა) (Scheffel 2002: 66-68), ასევე ვლინდება ტექსტის ყველა ლინგვისტურ დონეზე (ლექსიკურ, სინტაგმატურ, პრაგმატულ) ალსანიშნისა და ალმნიშენელის მთლიანობისა და „ერთჯერადობის“ რღვევაში. ხოლო ალსანიშნისა და ალმნიშენელის მონოლითურობისა და განუყოფლობის საპირისპიროდ განვითარებულია ურთიერთგამომრიცხავი დისკურსი. მაგ., ლექსიკურ და სინტაგმატურ დონეზე ეს ასე ვლინდება: თუკი ტექსტში მოცემულია მტკიცებითი წინადადება, რომელიც მკითხველს არწმუნებს, რომ ესა და ეს პროტაგონისტი ერთ კონკრეტულ ადგილას კონკრეტული მისიითა ჩამოსული (შდრ. რომანი „კოშკი“/„Schloß“), მას იქვე მოსდევს ე. წ. კონცესიური (შეზღუდვის) წინადადება შესაბამისი ლექსიკური ერთეულებით (მაგრამ, თუმცა, მართალია, მიუხედავად იმისა, რომ...), რომლებიც ანეიტრალებენ თხრობის სანდოობას, უპირისპირდებიან ტექსტის თანმიმდევრულ ლოგიკურ დისკურსს და აფუძნებენ ალსანიშნის არაერთმნიშვნელოვანებასა და პლურალიზმს (Serrer 1996: 261, 264). ანდა, თავად ნოველა „განაჩენში“: ტექსტის ნარაცია ჯერ გვატყობინებს და გვარწმუნებს, რომ გეორგის მამამ არაფერი იცის გეორგის პეტერბურგში გადახვენილი მეგობრის შესახებ, მაგრამ იქვე შემდგომ საპირისპირო ირკვევა — მამამ თურმე ყველაფერი დაწვრილებით იცის თავისი შვილის რუსეთში მყოფ მეგობარზე (მიმონერაც კი ჰქონიათ ერთმანეთში) (Kafka 1995: 17-18). შედეგად, ჩნდება ეჭვი საერთოდ მეგობრის რეალურად არსებობის შესახებ. მსგავსი წინააღმდეგობრიობითა და კონცესიურობით მთლიანადაა დეტერმინებული კაფკას პროზაული ტექსტები და ეს მათი პოეტიკური მახასიათებელია. ეს ყველაფერი კი იმთავითვე აფუძნებს კაფკას პროზაული ტექსტების თავისებურ გაუმჭვირვალობასა თუ შეუღწევლობას (**Undurchsichtigkeit**) (Vietta 2007: 159-161). მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც შესაძლებელია კაფკას პროზაულ ტექსტებში, და მათ შორის „განაჩენში“, ერთი უმთავრესი და ძირითადი სიღრმისეული საზრისის (შინაგანი ლოგოსის) გამოკვეთა და წვდომა, რისი წინაპირობაც ჰერმენევტიკა, ჰერმენევტიკული საინტერპრეტაციო მეთოდია და არა დეკონსტრუქცია და დეკონსტრუქტივისტული მეთოდი, რომელიც საბოლოო ჯამში ინტელექტუალურ საინტერპრეტაციო თამაშს გვთავაზობს და არა ტექსტის უმთავრესი სიღრმისეული საზრისის ინტერპრეტაციასა და წვდომას, განმარტებასა და გაგებას: „მართალია კაფკას პერსონაჟები და, შესაძლოა თავად კაფკა, საკუთარ ეგზისტენციაში საზრისს ვერ პოულობენ და მას ვერ აფუძნებენ, მაგრამ ეს ტექსტზე არ ითქმის. ტექსტი თავად ანიჭებს საკუთარ თავს საზრისს. რამდენადაც ტექსტი ირწმუნება, რომ იგი საზრისს არ შეიცავს, ამით იგი სწორედ საზრისის ძიებისაკენ გვიბიძგებს და გვიწვევს. „განაჩენი“ კაფკას განაჩენია სწორედ ჰერმენევტიკის ძალმოსილების შესახებ“ (Selbmann 2002: 56).

2. შდრ.: „კაფკას მხედველობაში აქვს ხოლმე მოვლენათა ჩვეული, ყოველდღიური მდინარება, რომელსაც გარს ახვევია ადამიანთა ჩვეული ილუზორული იმედები და მოლოდინი; მაგრამ იგი ამ ილუზიების სანინააღმდეგოდ ხედავს რალაცა საშინელსა და მახინჯს, რაც ფარული სახით ხდება და მოსალოდნელია უწყინარი გამომეტყველებ-

ის, „შენიღბულ“ მოვლენათა ამ ჩვეულ მდინარეებში. ამ საშინელებისა და სიმახინჯის განცდის ძალით მწერლის ხედვაში, როგორც ეს კომპარული სიზმრის შემთხვევაში ხდება ხოლმე, ჩნდება ფანტასტიკური ელემენტი, ჩართული მოვლენათა ჩვეულ მდინარეებში, როგორც ამ უკანასკნელის ჭეშმარიტი მნიშვნელობისა და შედეგების გამომხატველი. (...) ადამიანის ცხოვრების ამგვარი ორაზროვნების განცდამ განაპირობა კაფკას შემოქმედებაში (და არა მხოლოდ კაფკას შემოქმედებაში) ნატურალისტური ელემენტის შერწყმა ფანტასტიკურ ელემენტთან; პირველი ადამიანის ცხოვრების ჩვეულ, ნორმალურ წესრიგს გადმოსცემს, ხოლო მეორე — ამ წესრიგის ფარულ აზრს — რადიკალურ უწესრიგობას“ (კაკაბაძე 1972: 32, 34).

3. აქ უნდა შევნიშნო, რომ ჩვენში კაფკას კვლევა ძმებ კაკაბაძეებით — ფილოსოფოს ზურაბ კაკაბაძით და გერმანისტ ნოდარ კაკაბაძით — იწყება და კაკაბაძეებითვე მთავრდება, ვინაიდან მას მერე, რაც 45-50 წლის წინ მათი პირველი სტატიები გამოქვეყნდა კაფკას შემოქმედებაზე, ქართულ გერმანისტიკაში და, ზოგადად, ქართულ ლიტმცოდნეობაში, კაფკას ინტენსიური, მასშტაბური და თანმიმდევრული კვლევის თვალსაზრისით ბევრი არაფერი გაკეთებულა. ეს გარემოება, ანუ ამა თუ იმ გერმანელი ავტორის მასშტაბური, თანმიმდევრული და ინტენსიური კვლევის შეუძლებლობა, სამწუხაროდ, ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის სიმპტომატური მახასიათებელია: ანუ, იგი მოკლებულია საკვლევი ობიექტის დროში განფენილი, თანმიმდევრული და უწყვეტი კვლევის უნარს/შესაძლებლობას. შესაბამისად, ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედების კვლევა მხოლოდ ერთეულ მკვლევართა ამარაა დარჩენილი (თუ რა არის ამის ობიექტური და სუბიექტური მიზეზი, აქ ამჯერად არაფერს ვიტყვი და მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციით შემოვიფარგლები. თუმცა, ერთი უმთავრესი მიზეზის დასახელება შეიძლება — მკვლევართა რესურსის დეფიციტი). ამიტომაც, კვლევა ფრაგმენტულია და არა მასშტაბური. იგივე შეიძლება ითქვას თ. მანისა და ჰ. ჰესეს შემოქმედების კვლევაზეც, რომელსაც ჩვენში დაახლოებით 45 წლის წინ საფუძველი ჩაუყარა ნ. კაკაბაძემ, ხოლო 35-40 წლის წინ — რ. ყარალაშვილმა (იხ. მათი ნაშრომები: ნ. კაკაბაძის „თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900)“ (1967) და რ. ყარალაშვილის „ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები“ (1980)). თ. მანისა და ჰ. ჰესეს კვლევა ჩვენში ამის იქით აღარ წასულა და იგი ამ ეტაპზე ნ. კაკაბაძით/რ. ყარალაშვილით იწყება და ამ მკვლევარებითვე მთავრდება, თუ არ ჩავთვლით გერმანისტ და კულტუროლოგ ნინო ფირცხალავასა და გერმანისტ მაია ჭოლაძის ნაშრომებს თომას მანის შემოქმედებაზე, კერძოდ, მის რომანზე „ჯადოსნური მთა“. სამწუხაროდ, ეს ფრაგმენტულობა და არათანმიმდევრობა დღემდე ქართული ლიტმცოდნეობითი გერმანისტიკის მახასიათებელია, მის ფარგლებში წამოწყებული ამა თუ იმ ავტორის კვლევა ვერასოდეს გადაიზარდა ერთ უწყვეტ და მასშტაბურ კვლევაში. სამწუხაროდ, უახლოესი პერსპექტივა საიმედოს ვერაფერს გვთავაზობს.

#### დამონშებანი:

Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur*. 4. Aufl., Bern/Stuttgart: Haupt Verlag, 2009.  
 Anz, Thomas. *Die Seele als Kriegsschauplatz. Psychoanalytische und literarische Beschreibungen eines Kampfes* (S. 96-108); in: *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*. Hrsg. von Th. Anz, Würzburg, 1999.

- Bluhm, Lothar. »ein Sohn nach meinem Herzen«: Kafkas „Das Urteil“ im Diskursfeld der zeitgenössischen Goethe-Nachfolge (S. 176-196.); in: Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hrsg. von E. Heller und J. Born, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976.
- Dolidze, Mamuk'a. "Tsodvidatsemis Gantsda (Penomenologiuri Analizi)". *Religia*. № 1, 2012 (დოლიძე, მამუკა. „ცოდვითდაცემის განცდა (ფენომენოლოგიური ანალიზი)“. *რელიგია. სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო ჟურნალი*. № 1, 2012).
- Jahraus, Oliver. *Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas "Das Urteil" aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht* (S. 241-260); in: Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kafka, Franz. *Das Urteil und andere Prosa*. Hrsg. von M. Müller, Stuttgart, 1995.
- Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- K'ak'abadze, Nodar. *P'ort'ret'ebi da Siluet'ebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1971 (კაკაბაძე, ნოდარ. *პორტრეტები და სილუეტები*, თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1971).
- K'ak'abadze, Zurab. *Ts'erilebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1972 (კაკაბაძე, ზურაბ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1972).
- Kremer, Detlef. *Romantik*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 2003.
- Metzler, *Lexikon literarischer Symbol*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2008.
- Neuhaus, Stefan. *Im Namen des Lesers. Kafkas "Das Urteil" aus rezeptionsästhetischer Sicht* (S. 78-100); in: Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Oschmann, Dirk. *Skeptische Anthropologie: Kafka und Nietzsche* (S. 128-146); in: *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Hrsg. von Th. Valk, Berlin/New York: De Gruyter, 2009.
- Scheffel, Michael. "Das Urteil" – Eine Erzählung ohne »geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn«? (S. 59-77); in: Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Selbmann, Rolf. *Kafka als Hermeneutiker: "Das Urteil" im Zirkel der Interpretation* (S. 36-58); in: Kafkas »Urteil« und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Hrsg. von O. Jahraus und St. Neuhaus, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Serrer, Michael. *Franz Kafka* (S. 253-269); in: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von H. Steinecke, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
- Vietta, Silvio. *Der europäische Roman der Moderne*, München: Fink Verlag, 2007.

**Konstantine Bregadze**  
(Georgia)

**Existencial Space in Franz Kafka's Short Story  
"The Verdict" ("Das Urteil")  
(Hermeneutical Interpretation)**

**Summary**

**Key Words:** Franz Kafka, the modernist Prose, Parabolism.

As generally believed, for the modernist prose in general, and specifically significant in Franz Kafka's prose is the essential feature of his poetical (allegorical essence), which in this case refers to the entire text which is a combination and a synthesis of both realistic layers combined with the scope of irrational-surrealistic metaphorical nature. But the parabolism of Kafka's prose apart from purely artistic - fictional function (narration, text, structure and composition structuring, facial images) has ideological importance as well: namely, the parabolism of the texts is revealed, on the one hand, as a character existential self-understanding, and on the other hand, as the parabolic-allegoric method of intensifying existential alienation in discourse. The typical manifestation of such parabolic nature is Franz Kafka's short story "Metamorphosis" ("Verwandlung"), where the transformation of the main character into a parasite insect is a pure parabolic topos: The Metamorphosis topos in this case plays the artistic tool to show alienation and intensify the reality and his attitude towards reality. Accordingly, the parabolism revealed in Franz Kafka's texts are not a private event, but could be understood as a general existential condition, general model of Existence (Modellsituation).

The many topos related to law and enforcement in Franz Kafka's prose are of the same parabolic function: investigation, judicial, labor penalty colony, as well as the titles which have much in common with law - "The Verdict" ("Das Urteil"), "Before the Law" ("Vor dem Gesetz"), 'Process' and others. Accordingly, the essence of Kafka prose is that the parabolic topos specifics of the case is that each of Kafka's literary texts general existential space is established as a human and not a specific criminal law area, established as a marker of the most fundamental existential circumstances.

Therefore, the reader's expectational horizon immediately destruct, as soon as one moves on to Franz Kafka's text from the title, despite the titles and the judicial terms or vocabulary ("sentences", "process", "before the law", etc.) the readers are not part of some kind of trial, but indeed they are given the chance to find the purely existential problematics in the era of modernism.

The same parabolic characteristics and "parabolic essences" is shared by the short story "The Verdict" ("Das Urteil"), which was published during Franz Kafka's lifetime, which is encoded by sentence not only in the title but in the text as well, which deals with the verdict carried out by the father and the suicide committed by the son as a result. This is a purely existential topos. The topos of the verdict accordingly is an artistic generalization and world outline from the standpoint of the author.