

მანია ჯალიაშვილი (საქართველო)

მუსიკალური თხრობის ვარიაციები ქართულ მოდერნისტულ რომანში

„რომელ ჩვენგანს არ ჰქონია ამბიციური ოცნება პოეტური პროზის სასწაულის შექმნისა, რომელიც მუსიკალური იქნება მეტრისა და რიტმის გარეშე, ამასთან, იმდენად მოქნილი, რომ გადმოსცემს ლირიკულ მოძრაობებს სულისას, ოცნების ქროლას, სინდისის ქენჯნას“, — წერს შარლ ბოდლერი არსენ ჰუსესადმი მიძღვნილ წერილში, რომელიც წარუმიძღვარა წიგნს „ლექსები პროზად“ (ბოდლერი 1991: 5).

ეს „ამბიციური ოცნება პოეტური პროზის სასწაულის შექმნისა“ განხორციელდა მოდერნისტულ პროზაში და ვერლენის პრინციპი „მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა“ თხრობის მთავარ მახასიათებლად იქცა. XX საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ პროზას დიდი ცვლილებები დაეტყო. სწორედ ამ დროს თხრობის მუსიკალურობას გამოკვეთილი ყურადღება მიექცა. ქართულ მწერლობაში მომრავლდა მცირე ჟანრის ნაწარმოებები, რომლებშიც ჭარბად შემოჭრილი ლირიკული შენაკადები განაპირობებდნენ ლექსისთვის დამახასიათებელ მელოდიურობას.

მოდერნისტული პროზის ერთ-ერთ განმსაზღვრელად მუსიკა მოგვევლინა. როგორც ცნობილია, მუსიკას განსაკუთრებული ყურადღება რომანტიკოსებმა მიაქციეს და თავიანთი შემოქმედების ერთგვარ საყრდენადაც აქციეს. მოდერნისტთა ნაწარმოებებში პროზა და პოეზია ერთმანეთს შეერწყა, მაგალითად, უაილდის, ბოდლერის, ჯოისის, ვულფისა და სხვათა შემოქმედებაში და, შესაბამისად, თხრობის სრულიად ახალი პერსპექტივები წარმოჩნდა.

კ. იუნგის თვალსაზრისით, ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზისას გათვალისწინებული უნდა ყოფილიყო მუსიკა, როგორც ადამიანის კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპი. მუსიკალურ არქეტიპთა კვლევა განსაკუთრებით გააქტიურდა ახალი ხელოვნების ანალიზისას, რადგან აქ უფრო მეტი და უხვი მასალა იყო, ვიდრე წინა საუკუნეების ლიტერატურაში. XX საუკუნის შემოქმედებმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ირაციონალურს, არაცნობიერს, რამაც ერთგვარად განაპირობა კიდევ მუსიკის ძლიერი შემოჭრა შემოქმედებით პროცესში.

ანდრეი ბელი, რომლის შემოქმედებაც აგებულია მუსიკალურ პრინციპებზე, (მაგალითად, მისი პროზაული „სიმფონიები“ და რომანი „პეტერბურგი“) წერდა, რომ მუსიკა სარკმელია, საიდანაც ჩვენში იღვრება მარადისობის უმშვენიერესი ტალღები. ქართულ მოდერნისტულ რომანებშიც (გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი, დემნა შენგელაიას „სანავარდო“, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“) მუსიკა წარმოჩნდა, როგორც ძალა, რომელმაც ერთგვარად განსაზღვრა სამყაროს ახლებური ხედვა, მანვე გამოავლინა სიტყვის უჩვეულო შესაძლებლობანი.

მუსიკალური მოტივები ამ რომანებში გამოვლენილია, როგორც მძლავრი ქვედინებები, რომლებიც განაპირობებენ ავტორის თხრობას, პერსონაჟთა ხასიათების რაგვარობას. მუსიკა შემოქმედს „ეხმარება“ როგორც საკუთარი არსების შემეცნების, ასევე, საზოგადოდ, კოსმოსის კანონზომიერებათა გარკვევაში.

ამ რომანებში მუსიკა ჭარბობს იმ ეპიზოდებში, რომლებშიც წარმოჩენილია ირაციონალური სამყარო. როგორც შოპენჰაუერი ფიქრობდა, მუსიკა გამოხატავდა არა ფენომენს, არამედ ფენომენის არსს, თვითონ მსოფლიო ნებას. „ჰოფმანის, ბალზაკის, ბოდლერის, ჯოისის, პრუსტის ყურადღებით წაკითხვა წარმოაჩენს არა აბსტრაქტულ მუსიკალურ არქეტიპს, არა აბსტრაქტულ უნივერსალურობასა და მარადიულობას, არამედ მძაფრ ბრძოლას „ახალი მუსიკალური შემეცნებისთვის“ და „ახალი პოეტურ-მუსიკალური ენისთვის“ (Крохина 1991: 221).

განსაკუთრებულია და თავისთავადი დემნა შენგელაიას, გრიგოლ რობაქიძის კონსტანტინე გამსახურდიას „პოეტურ-მუსიკალური“ ენები, ისინი ჰგვანან და განსხვავდებიან კიდევაც ერთმანეთისაგან.

არჩილ ჯორჯაძის აზრით, „ქართული მუსიკა განსაკუთრებით სახავს სიცოცხლის ირაციონალურ მხარეს, ბემოლები და დისონანსები არღვევენ კონკრეტული ფორმის ინდივიდუალობას, საზღვარდაუდებელი სამეფოსკენ გიზიდავენ. ხოლო გალობის ბოლოში ხმის მაღლა აყვანით და გალობის უცნაურად, მოულოდნელად უნისონით დაბოლოვებით მუსიკალური აზრი თითქმის სასონარკვეთილებას გამოსთქვამს შეუგნებელ საიდუმლოების წინაშე. „შენ ხარ ვენახი“ – ნამდვილი სიმფონიური ტრაგედიაა. მუსიკა გიპყრობს და უფრო გასაგები ხდება სახარების ის ადგილი, სადაც მოთხრობილია სულის ტანჯვა და მწუხარება“ (ჯორჯაძე 1989: 41).

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში გვხვდება ქართული მრავალხმიანი მუსიკის არქეტიპები – გამჟღავნებული ერთისა და იმავე თემის ვარიაციულ დამუშავებაში.

თხრობის მუსიკალურობას ხშირად „ენირებოდა“ ქართული სინტაქსისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა, რაც არ მოსწონდა მიხეილ ჯავახიშვილს. მისთვის, მაგალითად, მიუღებელი იყო წინადადების ამგვარი კონსტრუქცია: „სახლი დავინახე მაღალი“, თუმცა მოდერნისტებისთვის, მსგავსი და კიდევ უფრო უჩვეულო სინტაქსური ექსპერიმენტები მისაღები იყო, რადგან მათთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ უბრალოდ შინაარსის გადმოცემა, არამედ ამ შინაარსის მიღმა ირაციონალურის, მისტიკურის შეგრძნება. საგულისხმოა მიხეილ ჯავახიშვილის ერთი დაკვირვება ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაზე. წერილში „მასალები ლექციისთვის“ იგი შენიშნავდა: „შპენგლერი ფიქრობს, რომ არაბების გენიალობამ შეჭქმნა არაბესკა – ჩუქურთმა, ელინებისამ – ქანდაკება, ხოლო ევროპისამ – ფუგა. ამ დიდ ადამიანს ერთი რამ არა სცოდნია: ფუგა ევროპიელებზე ადრე ქართულ მუსიკაში მოიძებნებოდა. აქაც დავასწარით ევროპას და შპენგლერს რომ ყური მოეკრა ამ ამბისთვის, თავის კლასიფიკაციას სხვანაირად ააშენებდა და ფაუსტურ ცივილიზაციას სხვა საფუძველს მოუძებნიდა. ასეა თუ ისე, დიდი შპენგლერი დიდი ევროპის დიდ კულტურას ფუგით ახასიათებს, ეს ფუგა კი ქართველმა ხალხმა დიდი ხანია ჩააქსოვა „მუმლი და მუხასა“ და მრავალ სხვა ხალხურ კილოებში“ (ჯავახიშვილი 1980: 66).

ვფიქრობთ, ფუგა ქართული მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი ძლიერი კომპონენტი. მწერლები, ფაქტობრივად, ვარიაციულად ამუშავებენ ერთსა და იმავე თემებს, როგორებიცაა: სამყაროსა და თავის შემეცნება, ფესვების ძიება, გაუცხოება, მარადიულის, არამატერიალურის მოხელთება პროფანულ დროსა და სივრცეში.

მოდერნისტთა კერპმა ფრიდრიხ ნიცშემ თავისი „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ კომპოზიცია მუსიკალურ პრინციპებს დაუმორჩილა. ანდრეი ბელიმ შექმნა უჩვეულო პროზა „სიმფონიების“ სახელწოდებით. რუსული სიმბოლიზმის მეტრი ითვალისწინებდა შოპენჰაუერის სწავლებას მუსიკაზე, როგორც მისტიკური ნების ერთადერთ გამოხატულებაზე. ეს ნება კი მას სამყაროს არსებად ესახებოდა. ამგვარად, მუსიკას მიენიჭა ჭეშმარიტების ერთადერთი გამომავლინებლის ფუნქცია. ანდრეი ბელიმ მიმართა რიჰარდ ვაგნერის მიერ დამუშავებულ ლეიტმოტივის ტექნიკას და თხრობა მისი გამოყენებით წარმართა. ანდრეი ბელის „სიმფონიებს“, რიჰარდ ვაგნერის ნაწარმოებთა მსგავსად, მსჭვალავს მარადიული დაბრუნების თემა, რაც განსაზღვრავს კიდევ მათ ჟანრობრივ-სიუჟეტურ შინაარსს. როგორც ანდრეი ბელის შემოქმედების მკვლევარები აღნიშნავენ, სწორედ ლეიტმოტივის ტექნიკა (და არა მხოლოდ ცალკეულ ფრაზათა რიტმული ჟღერადობა) განსაზღვრავს „სიმფონიების“ მუსიკის სამყაროსთან მსგავსებას“. მართლაც, „სიმფონიებში“, როგორც მუსიკალურ თემაში, ორი ძალა ებრძვის ერთმანეთს – თემიდან გადახვევა მრავალრიცხოვან ვარიაციებში და დარუნება თემასთან – „დისონანსთა ცეცხლში გავლით“ (Пискунов 1990: 11).

„სიმფონიების“ უმნიშვნელოვანესი ლეიტმოტივია დროისა და სივრცის გაუქმება. ადამიანური შემეცნების ეს კატეგორიები აქ ფუნქციებს კარგავენ, რადგან ყველაფერს მსჭვალავს მარადისობა. ამიტომაც იკარგება მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრიობა და დროული თანმიმდევრობა, თხრობის ტრადიციული სტილიც დარღვეულია. თვითონ ანდრეი ბელი მე-2, დრამატული „სიმფონიის“ შესავალში 1901 წელს წერდა: „ამ ნაწარმოებს სამი აზრი აქვს: მუსიკალური, სატირული და იდეურ-სიმბოლური. პირველ რიგში, ეს არის სიმფონია, რომლის მიზანია იმ სხვადასხვა განწყობილებათა გამოხატვა, რომელთაც ერთი საერთო ხმა აერთიანებთ, აქედან გამომდინარეობს მათი დაყოფა ნაწილებად, ნაწილების – ნაწყვეტებად და ნაწყვეტებისა – ლექსებად (მუსიკალურ ფრაზებად), ზოგიერთი მუსიკალური ფრაზის რამდენჯერმე გამეორება ხაზს უსვამს ამ დაყოფას“ (Белый 1990: 273).

ტექსტის ორგანიზაციის ამგვარი პრინციპი ნიცშეს აქვს გამოყენებული თავის პროზაულ პოემა „ესე იტყოდა ზარატუსტრაში“. ტექსტის ცალკეულ სემანტითა ნუმერაცია კი ანდრეი ბელიმ აპოკალიფსიდან აიღო. თუმცა მწერლისთვის უნიშვნელოვანესია, რომ ამ დაყოფამ მკითხველში გამოიწვიოს დროის უმცირესი მონაკვეთების – წამების განცდა და მათ მიღმა მარადისობა განჭვრიტოს.

ერთ მოხსენებაში თომას მანი წერდა, რომ მისთვის რომანი ყოველთვის იყო სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები, თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს თამაშობდნენ.

„გველის პერანგში“ არჩიბალდ მეკემის არჩილ მაყაშვილში დაბრუნების გზა იმეორებს სიცოცხლის მისტერიას – თესლის მოქცევას თესლში. ეს მოძრაობა

თავისთავში შეიცავს წრიულ ბრუნვას, სადაც დასაწყისი ემთხვევა დასასრულს. ამის საუკეთესო დადასტურებაა რომანში წარმოდგენილი ტაბა ტაბაის მეტაფიზიკური განსჯანი მამისა და შვილის, ნაყოფისა და თესლის ურიერთმიმართებაზე.

მთელი რომანი აგებულია კონტრასტული განწყობილებების ცვალებადობაზე. ეს განწყობილებანი კი იბადებიან ლეიტმოტივის გამეორებიდან. რომანში შვილის დაბრუნება მამასთან სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნების მატარებელია. ცალკეული მოტივი იმეორებს ლეიტმოტივის არსს სვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით. კონკრეტულ პერსონაჟთა (ვამეხ, პეტრიძე, ოლგა, ირამჭანდა, ტაბა ტაბაი და სხვათა) ისტორიები ავსებენ და ამდიდრებენ მთავარ მუსიკალურ განწყობილებას.

„გველის პერანგში“ არის პასაჟები, რომლებშიც მუსიკალური განცდა ერთგვარად „მატერიალიზირებულია“ ხილულ განცდაში, როცა იგი არა მხოლოდ მოისმინება, არამედ ხელშესახები ხდება: „მღერიან „მრავალჭამიერს“ კახურს: რომელიც მოდის როგორც ალაზნის ველი. ჯერ ნელი. მერე ახშირებული. მერე ამწვარი. შემდეგ ნაპირებგადალახული. ბოლოს: მოქნეული როგორც სალტე. აქ ლხინია ვაჟკაცის რომელიც ომიდან დაბრუნდა გამარჯვებული. მღერიან „მრავალჭამიერს“ ქართლურს: რომელიც იღვრება როგორც ქართლის ველი მდორე. ჯერ ისიც შენელებული. შემდეგ გაქანებული. შემდეგ ქედგაზნეილი. ბოლოს ქედამართული. აქ არის ციხის დაცვა მეციხოვნეთა მიერ რომელთაც იციან განდობა და გატანა. გაუძლებს ციხე ყოველთვის შემოსეულებს?! და სიმღერას ბოლოში გაგუდული ბოლმა გადაჰკრავს ოდნავ. მღერიან მაღალ „დელიას“. თითქო დამცხრალ გრიგალს იმერთა მთებიდან შენელებით ხევებში ჩაშვებულს. ეს სიმღერა იშვიათია. საქართველოშიც კი. აქ არის: ჯავშანი და „ლილე“ – ხევსურის შუბლი და შემართება. მღერიან: თითქო დედოფალი მოჰყავდეთ გაშიშვლებული ერთიმეორეს გადაჭდობილ ხმლებზე“ (რობაქიძე 1989 : 37).

ამ შემთხვევაში, სიტყვებითა და სახეებით ხდება მუსიკის „დანახვა“, ხალიჩასავით დათვალიერება. მუსიკის ამგვარი განცდა უფრო ზედაპირულია, ზუსტად რომ ვთქვათ, მოძრაობა სიღრმიდან ზედაპირისკენ მიიმართება (გველისხმოთ აზრის, განსჯის მოძრაობას). უფრო რთულია მოძრაობა ზედაპირიდან სიღრმისკენ, სიტყვებიდან, სახეებიდან, სიმბოლოებიდან – მთელი „ხილვადი“ მხატვრული სისტემიდან უხილავისკენ, ფარული მუსიკის გამოსავლენად. ამგვარად, ქვა წარმოდგება, როგორც გაქვავებული მელიდია (მარადისობაც ხილული ხდება სამყაროს მიყურადებულ არჩიბალდისთვის – მარადისობას აქვს სხეული: ყური, თვალები და ეს მცენარეა, ქვაა, ბალახია, ვარსკვლავია და სხვა).

სპარსეთის ტიტველ ნაპრალებს არჩიბალდი „უსმენს“, როგორც მუსიკას. მარადისობა აქ „საგნებია“ – კონკრეტული და ხილვადი. ხოლო საგნები, იმავდროულად, მელიდიები, რომლებიც მარადისობას ამხელენ. რაციონალური და ირაციონალური აქ ერთმანეთს იმგვარად ერწყმის, რომ ზღვარი არ ჩანს. ადამიანი „ქანაობს“ მათ შორის და სიცოცხლეს მთლიანობაში – სიკვდილ-სიცოცხლის განუყოფლობაში განიცდის. ასე შემოიჭრება სფეროთა მუსიკა, რომლის მოსმენაც რომანის გმირს სამყაროს პირველსაწყისებს მიაახლებს. ეს მუსიკა გონებაში უწვდომელი მატერიალურ-სულიერი სუბსტანციაა, რომლის გზნება გველისხმოებს ღრმა სულიერი შრეების მოხილვას.

მთელი რომანი წარმოადგენს „მოგზაურობას“ როგორც ფიზიკურ, ასევე სულიერ სამყაროში. ამ უკანასკნელში კი მეგზურად გვევლინება გამოუთქმელი „მუსიკა“, რომელიც თვით გმირსაც და მკითხველსაც იმ ერთთან და მთელთან აზიარებს, რომელიც ყოველთვის ხილულისა და უხილავის საფუძვლად გაიზრება.

კონრად ეიკინი ფოლკნერის სტილზე დაკვირვებისას შენიშნავდა: „რა სტილია ეს! ტროპიკული სიმდიდრითა და სიუხვით აღვსილი ბგერა, რომელსაც ჯიმ-ევროპას ჯაზ-ორკესტრი გამოსცემდა ხოლმე. მცოცავ მცენარეთა გაუვალი ჯუნგლი და ველური ყვავილები, ადამიანის თვალწინ რომ იფურჩქნებიან, ბრწყინვალედ და დაუსრულებლად რომ იხლართებიან, მოკამკაშენი და გველისებრ დაგრაგნილი, და ფოთოლი და ყვავილი მარადიულად და ჯადოსნურად რომ ენაცვლებიან ერთიმეორეს, ძლივძლივობით თუ გვაცბუნებს უფრო მეტად, თავისი ჭეშმარიტად ამოუწურავი მრავალფეროვნებით, ვიდრე ფოლკნერის სტილი“ (ეიკინი 1989: 428).

ქართველი მოდერნისტები იმითაც გამოირჩეოდნენ, რომ ეძებდნენ ენის განვითარების ახალ გზებსა და სანიშნებს, რაც მათ რომანებში წარმოჩნდა კიდევ. ისინი იყვნენ ფორმის ჭეშმარიტი თაყვანისმცემლები. როგორც უაილდი წერდა: „დაიწყეთ ფორმის თაყვანისცემით და ხელოვნებაში არ დარჩება საიდუმლო, თქვენ წინაშე რომ არ გამჟღავნდეს“ (უაილდი 1997: 136).

ამ რომანებში, მართლაც, ბევრი საიდუმლოა წარმოჩენილი, რომლებიც მკითხველზე ზემოქმედებას სწორედ თხრობის ახალი ტექნიკის წყალობით ახდენენ. ეს ტექნიკა კი, უპირველესად, გულისხმობს პროზისა და პოეზიის სინთეზის მრავალფეროვან ვარიაციებს. აქ ხშირად პოეტური მედიტაციების გზით ფილოსოფიურ-რელიგიური საკითხები ესთეტიკურ ღირებულებას იძენენ. მუსიკა ამ რომანებში წარმოჩენილია, როგორც მათი შინაგანი ხერხემალი, რომელიც აპირობებს თხრობის სიმტიკიცეს.

გოეთემ თავის დროზე ყურადღება მიაქცია პროზის ესთეტიზმს და შენიშნა, რომ ეპოსში ინტერესი მიმართული იყო არა მხოლოდ მოთხრობილ საგანზე, არამედ თვით თხრობაზე.

სტეფან მალარმე წერდა: „საჭიროა მხოლოდ მინიშნება და სხვა არაფერი. საგანთა ჭვრეტა, ზმანებებით ნასაზრდოები, ზმანებათა მიერ მონაქროლი სახეები – აი, რა არის ნამდვილი შემოქმედება“ (მალარმე 1997: 7).

„ზმანებათა მიერ მონაქროლი სახეებით“ ქართველი მოდერნისტები ქმნიან სრულიად ახლებურ მხატვრულ სისტემას, რომლის ყოველ ნაწილს აქვს თავისი დამოუკიდებელი ცენტრი, იმავდროულად, დაკავშირებულია იმ ერთიანსა და საზოგადოსთან, რომელიც რომანის ხან ხილულ, ხან ფარულ საყრდენად გვევლინება.

თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში“ ერთგან წერს: „აქ მხოლოდ ჩვენი თხრობის სტიქიამ მოგვიყვანა“ (მანი 1984: 559). თხრობამ როგორც დამოუკიდებელმა ფენომენმა, განსაკუთრებული ღირებულება სწორედ XX საუკუნის რომანებში შეიძინა. აქ წინა რიგში წამოიწია „თხრობამ თხრობისთვის“, ეს განსაკუთრებით თვალში საცემია ფოლკნერისა თუ პრუსტის პროზაში.

თხრობა მოდერნისტულ რომანში თითქოს გამოეყოფა იმ დრო-სივრცეს, სადაც მოქმედება ხდება და პერსონაჟები „მოძრაობენ“ და იძენს თვითკმარ ღი-

რებულებას. თითქოს თავისთავში ჩაიკეტება. ამ დროს თხრობა გამოირჩევა ლირიკული ნაკადის სიჭარბით. მუსიკალური პრიციპით არის აგებული კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმის“ სტრუქტურა. რომანში თხრობა იძენს ჰიმნების ფორმას და მთლიანად „გადაფარავს“ პერსონაჟს, მაგალითად, ჰიმნები ღვინისადმი, ჰიმნები ხეებისადმი, ქადაგება თევზებისადმი და სხვა.

ვირჯინია ვულფი წერდა, რომ თანამედროვე რომანს მეტი საერთო ჰქონდა პოეზიასთან, რადგან უპირატესად ასახავდა არა ადამიანთა ურთიერთობებს, არამედ მარტოობაში საკუთარ თავთან გამართულ დიალოგებს (ვულფი 1988: 13).

მარტოობაში საკუთარ თავთან გამართული დიალოგები უხვადაა ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. ქართულ მოდერნისტულ რომანშიც თხრობაში მუსიკალური ელემენტების ჩართვა განპირობებულია ფორმისა და იდეის მაქსიმალური სრულყოფილი თანხმობის წყურვილით. „მხოლოდ განსაკუთრებული ნიშნისა და თავისებურების, სიცოცხლის უცხო, უჩვეულო რიტმის დაჭერა, ეს მძაფრი ძალა აძლევინებს პროზას“ (Крохина 1991: 283).

ამ რომანებში პოეტურია არა მხოლოდ ცალკეული ეპიზოდი, არამედ მთლიანი მხატვრული სისტემა, რადგან ეს ეპიზოდები ქმნიან ერთიან მუსიკალურ კომპოზიციას. ფოლკნერი ფიქრობდა, რომ ყველა ენა უნდა იცვლებოდეს, ან შეეძლოს ცვალებდობა. „გრამატიკა და წესებიც ამ დინების ნაწილია. ექსპერიმენტის საშუალებით იგებ, საუკეთესოა ძველი წესები თუ უნდა შეიცვალოს. არა მგონია, რომ ამას ზიანი მოჰქონდეს სტილისთვის. სტილი, თუკი მისი სიცოცხლე გსურთ, ისევე, როგორც ყველაფერი, უნდა მოძრაობდეს, თუ გაიყინა – მოკვდება, ცარიელი რიტორიკალა დარჩება. სტილი იმის მიხედვით უნდა შეიცვალოს, რისი თქმაც სურს მწერალს“ (ფოლკნერი 1984: 145).

სწორედ ასეთი „მოძრავი სტილია“ გამოყენებული ქართულ მოდერნისტულ რომანებში. აქ გვხვდება სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლისთვის დამახასიათებელი სტილის მონაცვლეობა. ეპიზოდები ხან იმპრესიონისტული სტილითაა შესრულებული, ხან ექსპრესიონისტული, ხან რეალისტური და ა.შ. ყველანაირი სტილი კი გამოყენებულია ადამიანის სულის სიღრმეთა დასახატავად.

ქართული მოდერნისტული რომანების ცალკეული ფრაგმენტი თითქოს ჯაზის ტექნიკითაა შესრულებული. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, გრიგოლ რობაქიძის „ფალესტრაში“ წარმოდგენილი შეხედულებანი ევროპაში შემოჭრილ ამ ახალ მუსიკაზე: „ყოველ საკრავს თითქოს თავისი მელოდია მიჰყავს, მაგრამ, იმავე დროს, ერთგულია საერთო გეზის – სწორედ ისე, როგორც საქართველოს კუთხის, გურიის, გასაოცარ სიმღერას“. „ყოველი საკრავი, ყოველი ტონი, ყოველი ჩასუნთქვა თუ მოსმა თუ დარტყმა – თავისკენ იწევს, ხტის და უხვევს, მაგრამ არც ერთის არც ერთი გადახვევა არ იქცევა „გადაცდენად“. ყოველი მათგანი მთელს უბრუნდება, როგორც მამას თუ დედას, როგორც თავის სამოს“. „სიმღერა „ბლი-უზ“, მელანქოლიური სუნთქვა ქალაქების, იშვიათი, მაგრამ ფიცხელი და ბასრი. აქ მელოდია გატიტვლებული გამოდიოდა, რომელსაც არხევდა თუ არწევდა უმჩნევი რიტმიული ხაზი, ოდნავ კვეთილი და წამახული“ (რობაქიძე 1989: 367).

დემნა შენგელაია წერდა: „პროზა მოდის უზარმაზარი ციკლონივით და ძნელია მისი გაღბობა ლირიკის ფსიქოლოგიურ წყალში. მას მხოლოდ ერთადერთი თვალი აქვს და ეს თვალი შემოქმედებაში მუდამ გარედან იცქირება შიგნით. იგი

არ იკარგება საკუთარ სახეებში. მხატვარი სახეებს ობიექტურად და გულგრილად უნდა ალაგებდეს. დიდი გამბედაობაა საჭირო, რომ არ გქონდეს არც რითმა, არც ზომა (მეტრი) და სხვა და სხვა და ისე შეხვიდე ზღვა სახეებში და დაიწყოს მისი გადალაგება“ (შენგელაია 1986: 260). იგი წერდა, რომ მისთვის ყველაზე ძვირფასი იყო ქართული დიალექტები, რომლებიც ენობრივი ექსპრიმენტისთვის ნედლ მასალას წარმოადგენდა.

ქართული მოდერნისტული რომანების ავტორებმა დიდი ყურადღება მიაქციეს პროზის რიტმს. საზოგადოდ, XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ქართულ პროზაში მომრავლდა ექსპერიმენტები, რომლებიც პროზისა და პოეზიის „შეჯვარებას“ ისახავდნენ მიზნად. საინტერესო შედეგებიც წარმოჩნდა. მაგალითისათვის სანდრო ცირეკიდის „სონეტი პროზითაც“ იკმარებდა, რომელშიც მწერალი შეეცადა ერთდროულად სონეტის კლასიკური ფორმის შენარჩუნებასაც და მასში პროზის ელემენტების შერწყმასაც.

რიტმების სიუხვით გამოირჩევა „გველის პერანგი“, „სანავარდო“, „დიონისოს ლიმილი“. რიტმს ამ რომანთა ერთიან მხატვრულ სისტემაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება.

ცნობილი გერმანელი მწერალი სტეფან ცვაიგი, რომელმაც „გველის პერანგის“ გერმანული გამოცემის წინასიტყვაობა დაწერა, აღტაცებული იყო გრიგოლ რობაქიძის მხატვრული სამყაროს თავისთავადობით. განსაკუთრებით ხიბლავდა რომანის პოეტურობა, რომლის წყაროდაც უძველესი ხალხის მითები და ლეგენდები წარმოუდგებოდა. მისი აზრით, რომანში იმდენი ცეცხლოვანი პოეზია იყო, რომ შეიძლებოდა ზოგიერთი გვერდების ამოჭრა და ლექსებივით სტროფებად დაყოფა.

ტექსტს რიტმი მუსიკალობას ანიჭებს, სწორედ ამიტომ თომას მანი იბსენს ფარულ მუსიკოსს უწოდებდა, „რომლის მუსიკა სიტყვის მიღმა იყო დამალული“ (მანი 1995: 13).

მუსიკა სამყაროს შემეცნების ყველაზე მნიშვნელოვან ფორმად აღიარეს მწერლებმა, ფილოსოფოსებმა და მუსიკოსებმა. ვაგნერი წერდა ვეზენდოქს: „ჩანს, ხედვითი შეგრძნება ჩემთვის არ არის საკმარისი სამყაროს აღსაქმელად“ (ვაგნერი 1997: 30).

რიტმი ყოველთვის იქცევა ყურადღებას, როგორც ტექსტის მალალმხატვრულობის განმსაზღვრელი უძირითადესი ასპექტი. მაგალითად, პუშკინის შემოქმედების მრავალ ღირსებათაგან გრიგოლ რობაქიძე, უპირველესად, სწორედ რიტმს გამოარჩევდა. იგი აღტაცებული იყო პუშკინის რიტმით: „ასეთი მდიდარი რიტმი არა აქვს არც ერთ რუს პოეტს... არა მგონია, რომელიმე სხვა პოეტს ჰქონდეს, თუ გინდ ევროპისას... პუშკინის რიტმი მდიდარია რაღაც პირვანდელის სუნთქვით... აქ არის უშუალო მაჯისცემა და გულისცემა ველური ძალის... სწორედ ისეთი, როგორც ხალისობს და ხტის ზანგების რიტმებში“ (რობაქიძე 1989: 373).

პროზას რომ თავისი რიტმი აქვს, ეს ჯერ კიდევ ანტიკურ სამყაროში იყო ცნობილი. არისტოტელე „რიტორიკაში“ წერდა, რომ ისტორიულ პროზას თავისი რიტმი უნდა ჰქონოდა (არისტოტელე 1981: 180).

საზოგადოდ, რიტმულობა, რაც თანაზომიერ ერთეულთა კანონზომიერ გამეორებასა და მონაცვლეობას გულისხმობს, უფრო მეტად ლექსისთვისაა დამახასიათებელი, პროზის რიტმი კი მას ჰგავს და განსხვავდება კიდევაც მისგან.

რიტმულ პროზას ქართულ სინამდვილეში დიდი ტრადიციები აქვს. ყურადღებას იქცევს ბიბლიის ძველი თარგმანებისა თუ ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებების თავისებური რიტმი. რიტმულობით განსაკუთრებით გამოირჩა ვასილ ბარნოვის შემოქმედება.

ფსიქოლოგთა დაკვირვებით, ადამიანის აღქმას გარკვეული თავისებურება ახასიათებს. არსებობს ე. წ. „ფსიქოლოგიური ანმყო“, „რომელშიც ერთმანეთის მიმყოლი ელემენტები ფორმათა გარკვეულ თანმიმდევრობად ორგანიზდებიან, ე.ი. საკმარისია, არსებობდეს გარკვეული სიახლოვე სივრცეში, რომ ელემენტებმა შეადგინონ რაღაც ფორმა დროში. თანმიმდევრულად წარმართულ გარკვეულ ქცევაში გამეორება დასაბამს აძლევს რიტმის აღქმას. როგორც ჩანს, ადამიანის აღქმა მიდრეკილია, ნებისმიერ ხმებში რიტმის აღმოჩენისკენ. პროზაში კი რიტმის თავისებური, არა მხოლოდ გარეგანი ყურისთვის აღსაქმელი ვარიაციებია, არამედ შინაგანი სმენისთვის მისაწვდომი მელოდიურობაც.

პროზის რიტმის შესახებ არსებულ გამოკვლევებში წარმოდგენილია სხვადასხვა თეორია, თუ როგორ იქმნება რიტმი მუხლედების, ფონეტიკური ტაქტების, მარცვლებისა და მახვილების პარალელიზმის საშუალებით. ვ. ტომაშვესკი ფიქრობდა, რომ პროზის რიტმის ნორმები არ იყო დაკანონებული, რომ მასში შეიძლება გამორჩეულიყო რაღაც საშუალო სიდიდე, რომელსაც ემატებოდა ან აკლდებოდა მარცვალთა გარკვეული რაოდენობა.

ქართულ მოდერნისტულ რომანებში რიტმი სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი. „დიონისოს ღიმილში“ უცებ შემოიჭრება ხოლმე რიტმი, ამ დროს ტექსტი პათეტიკური ხდება: „მე ვიტყვი სიტყვას, ათასები ყურს დამიგდებენ. მე ვიტყვი სიტყვას მშვენიერზე და ღვთაებრივზე და ჩემი სიტყვა თუ დაეცა ფხვიერ ყამირზე, ამ სიტყვას მერმე ათასები ისევ იტყვიან“ (გამსახურდია 1992: 7). აქ რიტმი იქმნება 5 და 4 მარცვლიანი სტრიქონების გამეორებით. ამგვარი რიტმი ხშირია ამ რომანში. „უპანიშადებს გადმოვთარგმნი შემდეგ ქართულად. ამდენ ხანს, ალბათ, კიდევ მოვა ჩემთან სიბერე. საქართველოსკენ იმავე გზით, როგორც ირაკლი... არა დიდების მომხვეჭელი, არამედ როგორც უსახელო, უბირი მწირი, მოვძებნი ეზოს პაპისეულს და დავსახლდები“ (გამსახურდია 1992: 12).

ხან რიტმი იქმნება ფრაზის ინტონაციური მიმოხვრით. „დარდითა და ვარამით სავსე იყო ჩემი სული, შენ უდარდელი გამხადე. ეჭვებით დაღრღნილი იყო ჩემი გული, როგორც ჭიანჭველებისგან გამოხრული გოლეული და – შენ აავსე იგი იმედითა და სიტკბოთი. მე თევზივით ენადაბმული ვიყავ, – შენ გამახსნევიანე დაუნჯებული ბაგე: ოქრონექტარი სიტყვები იფრქვევიან პირისა ჩემისაგან, თმახუჭუჭავ, ოქროსკულულებიანო, ჭაბუკო ღმერთო, შენი მონა და მიჯნიგორე გამხადე, მე – ლაზისტანის ძველი აზნაური“ (გამსახურდია 1992: 110).

„გველის პერანგში“ ძალიან ხშირად ზეანეულ რიტმს ქმნის ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი მოკლე წინადადებები, თითქოს ჩაგვესმის მისი წარმომთქმელის ხშირი ჩასუნთქვა და ამოსუნთქვა, ვგრძნობთ პერსონაჟის დაძაბულობასა და ნერვიულობას. ერთ ეპიზოდში სარგის პეტრიძე უკითხავს არჩიბალდს მამა-

მისის – თამაზ მაყაშვილის წერილს. ჩვენ თვალწინ ტექსტი აცოცხლებს თამაზ მაყაშვილს, თითქოს თვითონ გვიყვება. წერილი „მოძრაობს“, სუნთქავს. „მე – თამაზ მაყაშვილი. გადმოხვეწილი საქართველოდან. ვწერ ბოლოსიტყვას. მეც ხომ ირუბაქიძე ვარ. ჩვენი გვარი ბოლო საუკუნეებში კახეთს დაბინავდა – იყალთოში. მოედვა სენი: ბნედა და შეშლილობა. მამა ჩემი იმერეთში გადასახლდა: საირმეს ახლო. იქაც გაჰყვა უბედურება. მოკვდა მამა ავი სენით. დედა ჩემი გადაჰყვა ძეობას. მომიკვდა ოთხი ძმა და სამი დაჰ“ (რობაქიძე 1989: 95). და ასე ბოლომდე. ეს ბოლოსიტყვა, მართლაც, ისე ჟღერს, როგორც ბოლო აკორდი – მაღალი და ძლიერი. „გველის პერანგში“ ხშირად რიტმი იქმნება მიჯრით მინყობილი ზმნებით. მწერალი აღწერს გახელებული ცხენების მიერ ამორძალთა განადგურებას: „დაგლიჯეს ქალები. გამოშიგნეს. ინყეს ჭამა. დაძლენ მუცლებით. შემდეგ – გახელდენ სისხლით დამთვრალნი და გავარდენ კუნძულის კიდურზე. უეცრად გახედეს ზღვის ზედაპირს. ცხენებს ხმელეთი ეგონათ. გადაცვივდენ. ავარდა ქარიშხალი. ხომალდები ერთმანეთს ეხეთქენ. დაიმსხვრენ“ (რობაქიძე 1989: 100).

„რობაქიძის რომანების პოეტიკა იმთავითვე, მითოსურ ანუ პირველფენომენისეულ პარადიგმებსა და არქეტიპებს ეფუძნება, რათა, ერთი მხრივ, მოხდეს იმ პირველფენომენების სრულყოფილი წვდომა პოეტური სიტყვის ძალით, მეორე მხრივ, მოხდეს თავად ამ მითოსურ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების გაცოცხლება და ამოქმედება მოცემულ კონკრეტულ ემპირიულ ყოფაში, ემპირიულ დრო-სივრცეში ამ პარადიგმების კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტში ინტეგრირების საშუალებით“ (ბრეგაძე 2013: 175).

პროზაში რიტმის ვარიაციების უამრავი შესაძლებლობაა. მწერალი თავისი სტილის შესაბამისად ირჩევს რომელიმეს და ამგვარად გამოხატავს თავის ინდივიდიუალობას.

რევაზ სირაძე „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულაზე დაკვირვებისას შენიშნავს, რომ პოემაში გამუდმებით ხდება განწყობილებათა მონაცვლეობა: მსუხარებას სევდა ცვლის, სიხარულს – სევდა და ასე თავიდან ბოლომდე. რა მოაქვს ასეთ მონაცვლეობას? ეს ქმნის ფსიქოლოგიურ რიტმს და სიახლის მუდმივ განცდას. ამას კი მოაქვს ერთფეროვნების დაძლევა. ერთფეროვნების დაძლევის ტენდენცია კი ესთეტიკური კანონზომიერებაა. იგი აუცილებელია ხელოვნების ნებისმიერი დარგისთვის“ (სირაძე 1982: 199). მკვლევრის აზრით, საგულისხმოა, რომ რუსთაველმა განწყობილებათა ცვალებადობა მოქმედების აღწერას, სიუჟეტის განვითარებას დაუკავშირა. ფსიქოლოგიური რიტმის საინტერესო ვარიაციები გხვდება ქართულ მოდერნისტულ რომანში.

მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში გვხვდება ტრადიციული თხრობის სხვადასხვა სახე. როგორც ირმა რატიანი აღნიშნავს: „ლინეარული თხრობა ქრონოლოგიურად მონესრიგებული წესით აღწერს მოვლენებს და მიემართება დასაწყისიდან დასასრულისკენ. არალინეარული თხრობის პროცესში კი ირღვევა მოთხრობილი ამბების თანამიმდევრულობა: ა) თხრობა უბრუნდება უფრო ადრეულ ამბებს; ბ) წინ უსწრებს ახლანდელ ამბებს; გ) განიცდის წყვეტებს ხელოვნური ჩარევის გზით“ (რატიანი 2012: 153). ოღონდ, მოდერნისტი მწერალი, ცნობიერად თუ არაცნობიერად, ლინეარულსა თუ არალინეარულ თხრობას გარკვეულ

მუსიკალურ რიტმს უქვემდებარებს, რომელიც შესაგრძობია ამ თვალსაზრისით ტექსტზე დაკვირვებისას.

როგორც ცნობილია, მოდერნისტებმა სიტყვათა ახალი წყობა შემოიტანეს. პროზაში ლექსის სტრიქონისთვის დამახასიათებელი პრინციპები დაამკვიდრეს. ვასილ ბარნოვის პროზაში გვხვდება წინადადებათა ასეთი კონსტრუქცია: „დიდი სახლები ღრუბლებს ეთანაბრებოდნენ მაღალნი“. მიხეილ ჯავახიშვილი ფიქრობდა, რომ ასე დალაგებულ ოციოდე სტრიქონს თუ გაუძლებდა მკითხველი, მთელი წიგნის წაკითხვა კი გაუჭირდებოდა. მწერალი ვასილ ბარნოვის ახალი ფორმის სინტაქსურ წყობას მხოლოდ საინტერესო ცდად თვლიდა.

რიტმული პროზით წერდნენ ჭოლა ლომთათიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დემნა შენგელაია, ლეო ქიაჩელი, კონსტანტინე გამსახურდია და სხვები.

პროზის მუსიკალობა განსაკუთრებით გამოიკვეთა ქართველ სიმბოლისტებთან. სანდრო ცირეკიძე რიტმს მიიჩნევდა იმად, რითაც ხელოვნება უკავშირდებოდა პოეზიას. მისი აზრით, რიტმის ძიება უნდა გაფართოებულიყო. იგი წერდა: „ყოველი მიმდევრობა ერთნაირის, ინტენსივობის გამეორება – ქმნის დაუსრულებელ ილუზიას, რიტმს: არაბესკები, ბერძნული კოლონადა, საერთოდ, სიმეტრია. ტილოზე რომელიმე ფერი დომინანტ“ (ცირეკიძე 1986: 133).

არტურ რემბოს აზრით, პოეზიაში მახვილები ისმება არა იქ, სადაც ეს საჭიროა აზრის მიხედვით, არამედ იქ, სადაც ამას მოითხოვს ლექსის ხმოვანება. პროზაში განსხვავებითაა. მისი რიტმები სწორედაც რომ დამოკიდებულია სიტყვებისა თუ წინადადებების გრამატიკულ წყობაზე – აქ მახვილები ისმება არა ხმოვანების, არამედ აზრის მიხედვით და რადგან ხმოვანება და აზრი იშვიათად ემთხვევა ერთმანეთს, ამიტომ პროზა სწირავს ხმოვანებას. პოეზიას კი, პირიქით, მსხვერპლად მიაქვს ლოგიკური აზრი. არტურ რემბო სწორედ ამაში ხედავდა ლექსსა და პროზას შორის ძირითად განხვავებას. სტეფან მაღარმესა და შარლ ბოდლერის პროზა ისეთივე „ხმოვანი“ იყო, როგორც მათივე პოეზია. ამ პოეტებმა პროზაშიც შემოიტანეს ლექსის ელემენტები და ამით გაამრავალფეროვნეს აზრის, მუსიკის, ფერისა თუ სურნელის პროზის ენით გადმოცემის შესაძლებლობანი. სანდრო ცირეკიძის აზრით, პროზაში ლექსზე მეტად მოქმედებდა ერთი კანონი – გამონაკლისი კანონიდან. იგი წერდა: „უცნაური შევენებაა რიტმის ერთნაირ დენისას მის მოულოდნელ დარღვევაში“ (ცირეკიძე 1986: 133).

„ავტორი ნათლად და ცხადად, მუსიკალური ტონალობით გადაანანილებს შთაბეჭდილებებს. წამიერი განწყობილებანი, შუქისა და ჩრდილის ეფექტი მკითხველს იზიდავს, მის ცნობიერებაში სახლდება მუსიკალური მელოდიის მსგავსად. მაგრამ იგი მაინც დაცილებულია ბუნებრივი გრძობისა და მეტყველებისაგან. ასეთი თხზვის საფუძველია აპოლონური სტიქია – სინათლე, პროპორცია, რაციონალური ხედვა. რაც შეეხება სიმბოლურ ასოციაციათა კასკადს, ის სამყაროს დიონისური ქმნადობაა, როცა ხელმეორედ ყალიბდება ახალი მეტყველება, ადრე არსმენილი“ (სიგუა 2008: 192).

ო. მანდელშტამი შენიშნავდა, რომ სიმბოლისტების შემოქმედებაში სიტყვებს მიენიჭათ ერთგვარი ლიტურგიკული ფუნქცია. შესანიშნავად იგზნო ვალერიან გაფრინდაშვილმა მაღარმეს დამოკიდებულება სიტყვისადმი, როდესაც დანერა:

„მალარმე სანამ მიანდობდა თავის თავს სიტყვას, ათვისუფლებდა მას ყოველ-
დღიური ცხოვრების სამარცხვინო გავლენისგან და უკანასკნელად სიტყვები
განწმენდილი, სასჯელთა რკალში გატარებული, გამომწვარნი გონების ცეცხ-
ლში, იძენდნენ საფირონთა და აღმასთა ღირებულებას, რომელთაც მინიჭებული
და ნაბრძანები აქვთ, იწვოდნენ და იფერფლებდნენ პოეტური შემოქმედების სას-
ნაულში“ (გაფრინდაშვილი 1990: 473).

პროზა რომ ემსგავსება ლექსს, ეს განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობა
მაშინ, როცა ავტორები სტრიქონებს ლექსის გრაფიკულ ფორმა მიმართავენ.
მაგალითად, დემნა შენგელაია „სანავარდოში“ ხშირად ასე წერს:

„იკარგებოდა თესლი და მოდგმები.
ექსორია მათ, ექსორია...
ავი თვალი ტეხდა ყველაფერს.
ხატზე გადაცემა გამრავლდა“.

რომანში რიტმს ამრავალფეროვნებს თხრობაში ჩართული შელოცვები:

„მაცდურო, ჩამომეთხოვე
არა ვარ შენსა ნებასა!
მამა მაცვია,
ძე მარტყია,
სულიწმინდით ვარ შემოსილი!
წმინდაო გიორგი,
შენ მიბოძე
შენი დაშნა და შენი სარტყელი,
ამოვილო
და შემოვკრა,
გავაყრევი თმა-წვერი
უჟმურთა უჟმურსა!
წმინდაო გიორგი,
შენ გამყარე უჟმურთა უჟმური!“
(შენგელაია 1992 :54)

„სანავარდოს“ რიტმზე საინტერესო დაკვირვებები აქვს თ. თევზაძეს წე-
რილში „მხატვრული ძიებანი ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში“. იგი წერს: „სა-
ნავარდოს“ სიუჟეტში შესაძლებელია გამოვყოთ ოთხი თემატური ერთეული,
რაც ტექსტის დაყოფის იმ უნივერსალურ პრინციპებს ემთხვევა, როცა „პირველი
მეოთხედი ამყარებს გარკვეულ სტრუქტურულ ინერციას, მესამე არღვევს მას,
ხოლო მეოთხე – აღადგენს რა საწყის კონსტრუქციას, მეხსიერებაში ინახავს მის
დეფორმაციას“ – ი. ლოტმანი).

მართლაც, რომანი შეიძლება დაიყოს:

1. ყარამანის ძლიერი ოჯახი ბონდოს გამგზავრებამდე;
2. თანდათანობით უკუსვლა უვაჟოდ დარჩენილი ოჯახისა;

3. უბედურებათა ჯაჭვი ბონდოს ჩამოსვლის შემდეგ და ყარამანის ოჯახის, მთელი მისი სოციალური წრის განადგურება

4. ფინალი: „ახალი ხალხის“ დამკვიდრების იდეა, შინაგანი კოფლიქტის დასასრული.

პირველ ნაწილში დამუშავებული თემა განვითარებას პოულობს მეორე-მესამე ნაწილებში, ფინალში იგრძნობა, რომ უნდა აღდგეს დაკარგული სიმშვიდე.

სიუჟეტის ამგვარი განვითარება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ნაწარმოებში შინაგანი, არა მხოლოდ შინაარსობრივი, არამედ რიტმული ნებსრიგის არსებობასაც“ (თევზაძე 1991: 52).

მუსიკალური პრინციპები ხშირად არის წარმოდგენილი, როგორც მოდერნისტული ნაწარმოების საფუძველი.

„მუსიკა ლიტერატურაში... ყველა ხლართი წარმოქმნის გიგანტურ არაბესკას, რომელზეც შეიძლება გავარჩიოთ ხან ძალიან უცნაური, თავბრუდამხვევი ხვეულები, ხან საღებავების აღმგზნები შეხამება... – წერს სტეფან მალარმე, – ყველა მოტივი იკვრება უცნაურ მელოდიად, რომელიც ჩვენი გრძნობების თანხმეირია და გარკვეულ ლოგიკას ამკვიდრებს და როგორც არ უნდა წვალობდეს აგონიაში მყოფი, ოქროს ისრებით განგმირული ქმნილება, რა ძლიერადაც არ უნდა მოჩქეფდეს სისხლი მისი ქრილობებიდან, მაინც ვერავითარი ტანჯვის კრუნჩხვა ვერ გაამრუდებს, ვერ წაშლის იმ ყველგანმყოფ ხაზს, რომელიც ყოველ წერტილს დანარჩენ წერტილებთან აერთებს, რათა აღმოცენდეს იდუმალი, წმინდა ჰარმონიით მოსილი იდეა“ (მალარმე 1997: 7).

კ. ეიკინი ფოლკენერის „ხმაურსა და მძვინვარებაზე შენიშნავს: „ეს რომანი თავისი სოლიდური, ოთხნაწილიანი სიმფონიური სტრუქტურით, ალბათ, ყველაზე მშვენიერი ქმნილებაა მთელი ციკლისა და უეჭველად შედეგრი, იმგვარი, რასაც ჰენრი ჯეიმსი სიყვარულით „თხზვის ხელოვნებას“ უწოდებდა. მისი ხვეულები უნაკლოდაა გარანდული. ეს რომანისტიკის რომანია – სახელმძღვანელო რომანის ხელოვნებისა“ (ეიკინი 1989: 436).

ანრი ბერგსონი, რომელიც ინტუიციას სამყაროს შემეცნების უპირველეს საშუალებად სახავდა, თვლიდა, რომ რიტმის გარეშე მხატვრული სახეები ვერ მოახდენდნენ ჩვენზე მძაფრ ზემოქმედებას. „რიტმის რეგულარული მოძრაობა თითქოს სათუთად არწევს და უნანავებს ჩვენს სულს, რომელიც ზმანებაში დანთქმულივით თავდავიწყებას ეძლევა, რათა პოეტის თანამოაზრედ იქცეს და მისი თვალებით უმზიროს სამყაროს“ (ბერგსონი 1993: 84).

მთელ რომანში არსად არ ქრება მუსიკის განცდა. რიტმები ხან ჩქარდება, ხან ინავლება. მელოდიის უეცარი გაქვავების ეფექტს ქმნის სახელდებითი წინადადებების სიმრავლე.

სტეფან მალარმე ფიქრობდა, რომ ენაში ყველგან იყო ლექსი, სადაც არსებობდა რიტმი, თუ არ ჩავთვლით ბოძებზე გამოკრულ ან გაზეთების ბოლო გვერდებზე დაბეჭდილ განცხადებებს. „ეგრეთ წოდებულ პროზაში თქვენ აღმოაჩენთ ლექსს, თანაც მშვენიერს, რომელსაც ათასნაირი რიტმული ნახაზი შეიძლება ჰქონდეს. სიმართლე რომ ითქვას, პროზა საერთოდ არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ ერთგვარი ანბანი, მისი ნიშნების შეერთებით კი ყოველთვის ლექსი მიიღება – მეტნაკლებად ენერგიული ან მეტნაკლებად დუნე“ (მალარმე 1997: 7).

„გველის პერანგი“ ამ სიტყვების საუკეთესო დასტურია. რომანში მოულოდნელ მუსიკალურ ეფექტებს ქმნის ჩართული ლექსები (გრაფიკული ფორმითაც გამოკვეთილი და რიტმულადაც ლექსისთვის უფრო შესაფერისი ორგანიზებულობით აღბეჭდილი. ზოგიერთ ამ ლექსთაგანს სონეტის ფორმა აქვს).

„ინტერმედიაში“ ჩართულია ორი ლექსი: „მზის კვერი“ და „უდაბნოს ქიმერა“. „მზის კვერი“ „ქარის შენელებულ ზვილში“ დანახული ზმანებაა. მზისა და მინის შეწყვილება-შერწყმის მისტერია წარმოუდგება მკითხველს. თითქოს ფერების ზეიმია. სივრცეთა „ყვითელ გუგებს“ შეერევა ღია ზაფრანა, ყარამფილი. ყველა ფერი ერთმანეთში გადადის, ზღვარი იშლება საგნებს შორის. ცა მინის მსუყე ფერებში ურევს თავის ნათელ, გამჭვირვალე, გაცრეცილ ტონებს. მწერალი ახერხებს, შექმნას სიცხის, „მდულარე“ ვნების ეფექტი. „მირაჟის კვართში“ ეხვევა სამყარო. პანი და „ნითელი ცხენი“ ერთად ჩაყუდებულან „ნირვანაში“. საძროხეს სუნი, ტანმაგარი ზანგელა ბულას „ვნების ტეხა“ ქმნის ხორციელი წყურვილის დაოკების ზღვარდაუდებელი ჟინის განცდას. მზისა და მინის მისტიკური კავშირიდან იზადება სიცოცხლე, ხორციელდება „მარადი ქცევა“, ხდება „ძღვევა ატავის“, ამიტომაც „იხდის პერანგს ცხელ ქვიშაზე რქიანი გველი“, რათა „ახალი სიცოცხლე“ განიცადოს.

„მზის კვერის“ სურათის ფონზე წამოიმართება „უდაბნოს ქიმერა“. თითქოს ერთმა ლექსმა „შობა“ მეორე ლექსი. ერთი მელოდიიდან გადმოვიდა მეორე – პირველისგან განსხვავებული. რიტმი – მჩქეფარე და ხმაურიანი – თითქოს შენელდა, დამდორდა. საინტერესოა, რომ სტრიქონებში რიტმი შეცვალა ფერმაც – ყვითლით გაჯერდა წარმოსახვა. მოძრაობა შეყოვნდა. ერთმანეთზე დახვავდა ეპითეტები: აკვიატებული, ულაზათო, ორკუზიანი, უცხო, ამპარტავანი, შორგზიანი. პირველ ლექსში „აფეთქებული“ შობის სიხარულს ამ ლექსიდან შეერთვის ყოფის გაუნელებელი დარდი:

„საოცარია შენი ზანტი მთქნარებით თვლენა –
მზეთა გალზობით რომ მოთენთა უდაბნოს რთველმა.
ქიმერის თვალის ღიმით გასცქერ აღმურს კომლიანს:
თითქოს გესუნთქვის არაბეთის ამწვარი ნარდი.
და უშნო ცოხნით ოდეს ერთვი მელანქოლიას –
დორბლიან ტუჩზე გიობდება სამყაროს დარდი“.

(რობაქიძე 1989: 57)

მომაკვდავი სარგის პეტრიძე, საირიგჰს რომ ეძახის მისი ირანელი სატრფო ირაჰმანდა, მიჯნურს სპარსულად ახსენებს ნასირ იბნ ხოსრუს ლექსს. გრიგოლ რობაქიძეს ეს ლექსი სპარსულადვე აქვს ჩართული ქართული ასოებით. მწერალს, ალბათ, სურდა, რომ მკითხველსაც შეეგრძნო უცხო სიტყვების სიტკობა:

„ეი რუხეთ აფთაბი ქიშვარი დილ.
ტაბი მეჰრეთ მეიე მუნავარი დილ.
ნაკში რუ იეთ მეიე სურაჰიე ჩემმ.
სუზი უშყი ტუ ყუდი მუჯმარი დილ“.

სპარსეთში, ეკბატანას ქუჩებში მოხეტიალე არჩიბალდი ყველაფერს აღიქვამს, როგორც „დღეულ ფანტასმას“: სივრცე ჭრელ ზმანებად გადაიქცევა. მწერალი ახერხებს მკითხველის გათანგვასაც. მოახვავებს ფერად-ფერად საგნებს ერთბაშად. თითოეული საგნის სტატიკა ერთიანობაში ქმნის იდუმალ დინამიკას. ეს საგნები თითქოს ერთმანეთს ეხლებიან, ეზავებიან და საბოლოოდ მკითხველის მზერაში ლაგდებიან, როგორც სიზმარეული შთაბეჭდილებები. „ქიშმიში. ზეთისხილი. თხილი. ნიგოზი. ბრინჯი. ფსტაჰ ნედლი და ფსტაჰ მოხალული...უთვალავი ქსოვილი. ფარჩეული. აბრეშუმეული. ქაშემირი. ათასნაირი“.

რომანში მოთხრობილია, რომ ირუბაქიძეთა გვარში, XIV საუკუნეში იყო ერთი, რომელიც ლექსებს წერდა. მას უყვარდა მოსე და პითაგორა (ორივე იდუმალის მგზნები). სწორედ ამ ირუბაქიძის ლექსი „ირუბაქიძის ხასა“ ჩართულია რომანში. ლექსში ვნების გახელებაა დაჭერილი. იხატება ქალი, როგორც ნაყოფის გამოსაცემად მომზადებული, „გასუდრული მტევანი“. დიონისური ექსტაზით არის გაჯერებული სტრიქონები. აქ უხვად არის სიტყვები, რომლებიც ქალ-ვაჟის ხორციელ ლტოლვას გამოხატავენ. თითქოს თვითონ სიტყვებსაც გასჩენიათ სქესი და როკვით ერთმანეთისკენ მიისწრაფიან:

„დაგედევნები...“

თეთრი მუხლები თითქოს ჰკვივან:

შენი ვარ შენი მოდი გევნები“.

მინიერი სიყვარული იძენს მისტიკურ შინაარსს. უცებ შემოიჭრება სულ სხვა სიღრმე: „არა ხარ ჩემი, არ ხარ არვისა, თუმც არასოდეს არ ხარ უარზე“. ყოველთვის რჩება ქალში რალაც მიუწვდომელი, იდუმალი, „მარადქალური“, რომელიც კვლავ და კვლავ ახელებს ვაჟს. ეს მიუწვდომელი კი თვითონ სიცოცხლის არსებაა, მისი პირველსაწყისი. „მე ვარ ის, რაც არის, რაც იყო და რაც იქნება და არც ერთ მოკვდავს და არც ერთ უკვდავს არ აუხდია ჩემი საბურველი“, – საისის, იგივე ნეიფის ქანდაკზე წაწერილი ეს სიტყვები იდუმალ ნაგულვებია ამ ლექსის სტრიქონებშიც.

ლექსში ქალური საწყისი დედამიწას უკავშირდება და სწრაფვა მიწისკენ სიყვარულის გზით ალორძინების სურვილს ამხელს.

რომანის კომპოზიცია უფრო ლექსისაა, ვიდრე პროზისა. სიუჟეტური ხერხემალი „გამაგრებულია“ განწყობილებებით, ფიქრებით, განცდებით. სალექსო ტერფებს მიმგვანებული სიტყვების კომბინაციებით, მსგავსი ევფონიური ჟღერადობის სიტყვებით, ფრაზის ინტონაციური მიმოხვრით და სხვა მსგავსი საშუალებებით „გველის პერანგი“ წარმოჩნდება, როგორც ორიგინალური „პროზაული სიმფონია“.

რიტმების მრავალფეროვნება ქართულ მოდერნისტულ რომანებს ანიჭებს განსაკუთრებულ ელფერს. მუსიკის გზით ამ რომანებში განხორციელდა პროზისა და პოეზიის დიდი სინთეზი.

თანამედროვე რომანის ესთეტიკური ფორმის ანალიზისას ფრენკი ამოსავლად მიიჩნევს ფლობერის „მადამ ბოვარის“ ცნობილ – მესაქონლეობის გამოფენის სცენას, სადაც მოქმედება ერთდროულად სამ დონეზე ხორციელდება. ამასთანა-

ვე, ყოველი დროის სივრცული მდგომარეობა ზუსტად შეესაბამება მის სულიერ, შინაგან აზრს. ერთდროულად იხატება მოედანი – ბრბოთი გაჭედული, ერთმანეთში არეული ხალხითა და გამოფენაზე მოყვანილი საქონლით, ოდნავ შემადლებულ სცენაზე ერთმანეთს ცვლიან ორატორები. ყველაფერ ამას კი ზემოდან, ფანჯრიდან უყურებენ ემა და რუდოლფი, თან ერთმანეთს სიყვარულზე ესაუბრებიან. მოგვიანებით ფლობერი ამ სცენასთან დაკავშირებით შენიშნავდა: „ყველაფერი ერთდროულად უნდა აჟღერდეს – მკითხველმა უნდა გაიგონოს – საქონლის ბლავილი, შეყვარებულთა ჩურჩული და ჩინოვნიკთა რიტორიკა, ყველაფერი ერთდროულად“ (Френк 1987: 200).

ფრენკის აზრით, ეს სცენა მცირე მასშტაბით წარმოადგენს რომანის „სიცრცობრივ“ ფორმას. თხრობის დრო თითქოს ჩაიკეტება. ყურადღება კონცენტრირდება პერსონაჟთა ურთიერთობაზე დროის უძრავ მონაკვეთში. ეპიზოდის აზრი მიიწვდომება მხოლოდ სხვადასხვა აზრობრივი პლასტის ურთიერთქმედების გაგების შემდეგ.

ქართულ მოდერნისტულ რომანში გამოყენებულია ამგვარი ხერხი. გრ. რობაქიძე „გველის პერანგში“ ხანდახან რამდენსამე განსხვავებულ მოქმედებას ერთ სიბრტყეში მოაქცევს და ქმნის ერთდროულობის შეგრძნებას. ასეა, როცა ხატავს „მოქანავე ქალაქ-ხომალდს – ტფილისს“. ეპიზოდი წარმოდგენილია, როგორც ქალაქის „ბოდვა“. ლანდები ერთმანეთში ირევიან, საუბრობენ. მათ ლაპარაკში კი ფრაგმენტულად იხატება საქართველოს ისტორია. იქმნება ფანტასმაგორიის განცდა:

„პირველი: არსის ხვედრი არსშია თვითონ.

მეორე: არ არის სიმართლე უმაღლეს ამისა.

მესამე: თვითონ გაუწირავს თავი.

(ვის?! ხომალდს?! ტფილისს?!)

ხომალდი ქანაობს – (უცხო ქარია?!)

ლანდები გადაცვივდებიან“.

„პირველი: არ წახვიდე ამ მხრით.

მეორე: გვერდით მარაბდაა.

მესამე: მარაბდა ნაძრახი ადგილია.

(როგორ?! ვისგან?!)

პირველი: იქ დახვდა ქართველთა ჯარი მონგოლებს.

მეორე: ოთხმოცი ათასი თორმეტი ათასს.

მესამე: ოთხმოცი ათასი უკუიქცა.

(შეძლებელია!)“ (რობაქიძე 1989: 221).

ავტორის ეჭვიანი ჩანარები თითქოს დროს აუქმებს, მხატვრულ სივრცეს „არღვევს“ და მკითხველსაც მოთხრობილი და აღწერილი ამბის თანამონაწილედ აქცევს. იქმნება ილუზია, თითქოს და სწორედ მკითხველის „მინდობასა“ თუ „მიყოლაზე“ იყოს დამოკიდებული შემდგომი ამბები.

უცებ შემოჭრილი ასოციაცია უკან მიიძვინებს ასოციაციითა ნაკადს, რომელიც მკითხველში აღვიძებს ნაცნობი თუ შორეული ტკივილის განცდას. ამ შემთხვევაში ადამიანთა ბედის მსგავსებასაც ესმება ხაზი და, იმავდროულად,

კონკრეტული ტკივილიც განზოგადდება. დავითის ქნარს შემოაქვს ტრაგიკული ტონალობა: „მე გადავლახავდი გარდუვალს“.

ამას დარჩენილი გული ჰკვივის. მაგრამ პირველი გულის კვილი ველარ არ დაენევა.

ქვითინი გაგუდული.

საულ! საულ! დღეს ვერ დაგამშვიდებს შენ ქნარი დავითის“ (რობაქიძე 1989: 266).

ტკივილი თითქოს ამსხვრევს ადამიანს და ეს მსხვრევა „გასამებული“ არჩიბალდით წარმოდგება.

„წაიკითხე!

ჩურჩულით ეუბნება ერთი.

მეორე ბარათს ჰკიდებს ხელს...“

სხვა: გაგუდული ქვითინი ...“

„საულ! საულ! ვინ დაგამშვიდოს?!“ (რობაქიძე 1989: 267).

ასეთ მრავალხმიანობაში, რომელშიც თანაბრად არის ჩართული მაკრო და მიკროკოსმოსი, მარადისობა და წარმავლობა, ადამიანური და ღვთაებრივი, მოდერნისტული რომანის პერსონაჟები მკითხველთან ერთად მიიკვლევენ გზას იდუმალი სამყაროს ლაბირინთებში ეგზისტენციალურ კითხვებზე პასუხების მოსაძიებლად.

დამონშებანი

Arist'ot'ele, *Rit'orik'a*. Tbilisi: Tbilisis universitetis gamomtsemloba, 1981 (არისტოტელე. *რიტორიკა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981).

Belyi, A. *Simponia. Soch. v Dvukh Tomakh*. Moskva: 1990 (Белый А. Симфония. *Соч. в двух томах*. Т.1. Москва: 1990).

Bergson, Henri. *Tsnobierebis Ushualo Monatsemebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „nek'eri“, 1993 (ბერგსონი, ანრი, *ცნობიერების უშუალო მონაცემები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 1993).

Bodleri, Sharl. *Leksebi P'rozad*. Tbilisi: gamomtsemloba „sakartvelo“. 1991 (ბოდლერი, შარლ. *„ლექსები პროზად“*. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991).

Bregadze, K'onst'ant'ine, *Kartuli Modernizmi*, Tbilisi: gamomtsemloba „meridiani“, 2013 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2013).

Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine, *Dionisos Ghimili*. Tbilisi: gamomtsemloba „didost'at'i“, 1992 (გამსახურდია, კონსტანტინე. *დიონისოს ღიმლი*. თხზ. 20 ტომად. ტ. II. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1992).

Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi, Targmanebi, Eseebi, Ts'erilebi*. Tbilisi: 1990 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. *ლექსები, თარგმანები, ესეები, წერილები*. თბილისი: 1990).

Eik'in, K'onrad. *Eseebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“ (ეიკინი, კონრად. *ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).

Vagneri, Rihard. *Momlotsveloba Bethoventan*. Tbilisi: gamomtsemloba „lomisi“, 1997 (ვაგნერი, რიჰარდ. *მომლოცველობა ბეთჰოვენთან*. თბილისი, გამომცემლობა „ლომისი“, 1997).

Vulfi, Virjiniia. *Eseebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „nak'aduli“, 1998 (ვულფი, ვირჯინია. *ესეები*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1988).

- Tevzadze, Tinano. *Mkhat'vruli Sakhis Met'amorpozebi*. Tbilisi: 1991 (თევზაძე, თინანო. *მხატვრული სახის მეტამორფოზები*. თბილისი: 1991).
- Krokhina, P. *Muzyka Arkhetip i Pisatel'*. Moskva: izd. "voprosy literatury", 1991 (Крохина Р. Музыка Архетип и писатель. Москва: изд. „вопросы литературы“. № 8. 1991).
- Malarme, St'epan. *Symbolizmis Shesakheb. Gaz. Arili. 27 Mart'i*, Tbilisi: 1997 (მალარმე, სტეფან. სიმბოლიზმის შესახებ. გაზ. „არილი“, 27 მარტი, 1997).
- Thomas, Mann. *Jadosnuri Mta*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“ 1978, (მანი, თომას. *ჯადოსნური მთა*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1984).
- Thomas, Mann. *Rihard Vagneri*. Tbilisi: 1995 (მანი, თომას. *რიჰარდ ვაგნერი*. თბილისი: 1995).
- Piskunov, V. *Skvoz' Ogon Dissonansa*. Vk.: *Andrey Belyy*. Moskva: 1990 (Пискунов В. Сквозь огонь диссонанса. Вк.. *Андрей Белый*. Москва: 1990).
- Rat'iani, Irma, Tkhraba. *Lit'erat'uratmsodneobis Shesavali*. Tbilisi: gamomtsemloba “GCLAPress”, 2012 (რატიანი ირმა, თხრობა. *ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი*. თბილისი: გამომცემლობა „GCLAPress“. 2012).
- Robakidze, Grigol. *Gvelis P'erangi. P'alest'ra*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1989 (რობაკიძე გრიგოლ. *„გველის პერანგი“*, *„ფალესტრა“*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).
- Sigua, Soso. *Modernizmi*. Tbilisi: gamomtsemloba „mts'erlis gazeti“, 2008 (სიგუა, სოსო. *მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „მწერლის გაზეთი“, 2008).
- Siradze, Revaz. *Sakhismet'q'veleba*. Tbilisi: gamomtsemloba „nak'aduli“, 1982 (სირაძე, რევაზ. *სახისმეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1982).
- Shengelaia, Demna. *Sanavardo*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota Sakartvelo“, 1983 (შენგელია, დემნა. *სანავარდო*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1983).
- Shengelaia, Demna. *Kartuli Lit'erat'uruli Ese*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1986 (შენგელია, დემნა. *ქართული ლიტერატურული ესე*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986).
- Tsirek'idze, Sandro, *Kartuli Lit'erat'uruli Ese*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1986 (ცირეკიძე, სანდრო. *ქართული ლიტერატურული ესე*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1986).
- Uaildi, Osk'ar. *K'rit'ik'osi, Rogorts Khelovani*. Tbilisi: gamomtsemloba „lomisi“ 1997 (უაილდი, ოსკარ. *კრიტიკოსი, როგორც ხელოვანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1997).
- Polk'neri, Uilliam. *Saubrebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „lomisi“ 1999 (ფოლკნერი, უილიამ. *საუბრები*. თბილისი: გამომცემლობა „ლომისი“, 1999).
- Frenk, David. *Prostranstvennaya Forma v Sovremennoy Literature. Zarubezhnaya Estetika i Teoriya Literatury*. Moskva: 1987 (Френк, Д. Пространственная форма в современной литературе. Зарубежная эстетика и теория литературы. Москва: 1987).
- Javakhishvili, Mikheil. *Ts'erilebi. Tkhzulebani. T'.VI*. Tbilisi: gamomtsemloba „sabch'ota sakartvelo“, 1980 (ჯავახიშვილი, მიხეილ. *წერილები. თხზულებანი. ტ. VI*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1980. თბ. 1980).
- Jaliashvili, Maia. *Kartuli Modernist'uli Romani*. Tbilisi: gamomtsemloba „ts'karostvali“, 2006 (ჯალიაშვილი, მაია. *ქართული მოდერნისტული რომანი*. თბილისი: გამომცემლობა „წყაროსთვალი“, 2006).
- Jorjadze, Archil. *Ts'erilebi*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1989 (ჯორჯაძე, არჩილ. *წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1989).

Maia Jaliashvili
(Georgia)

Variations of Musical Narration in Georgian Modernistic Novel

Summary

Key words: modernistic, musical, narration.

From the beginning of the 20th century great changes were found on Georgian prose. Exactly at this time special attention was drawn to musicality. The number of little genre writings increased in Georgian literature, where plenty of entered lyrical flows stipulate melodiousness typical to verse. One of the determinative units of modernistic prose is music. As it is known romanticists paid special attention to music and even formed it as certain support to their work. Prose and poetry merged with each other in the writing of modernists, for example in the writings of Wild, Baudelaire, Joyce, Wolfe and others, thus there were found completely new views of narration.

As it is known the modernists have brought new structure of words. They founded principles characterized to the line of verse in prose. Authors of Georgian modernistic novels paid great attention to the rhythm of prose. Generally, from the 10s of the 20th century the number of experiments increased in Georgian prose aiming mergence of prose and poetry. According to the standpoint of K. Jung at the time of analyzing the work of art there was to be considered music as archetype of human collective non-consciousness. Study of musical archetypes was especially activated at the time of analyzing new art, as there were found more and abundant materials than in the literature of former centuries. Writers of the 20th century paid special attention to irrational, non-conscious that even conditioned great entrance of music in creative procedure. Andrew Beli, whose writing is structured on musical principles (for example, of his prosaic “symphonies” and novel “Petersburg”) was writing that the music is a window from were the most important waves of eternity are flowing into us. In Georgian modernistic novels (Grigol Robakidze’s “Snake’s Skin”, Demna Shengelaia’s “Sanavardo”, Konstantine Gamsakhurdia’s “Dionisius Smile”) the music also is shown as a power that determined the new vision of world, he even showed unfamiliar potentials of word. This added special tint to novels.

In these novels musical motives are shown as powerful down-flows stipulating author’s narration and life-style of the tempers of characters. Music “helps” to creator in clearing up both cognition of personal being and generally in the understanding conformity to law of cosmos. Music is in excess in those episodes of these novels, where is shown irrational world. Pursuant to the opinion of Schopenhauer, music used to express not phenomenon, but essence of phenomenon, itself the will of world. Poetical and musical languages of Demna Shengelaia, Grigol Robakidze and Konstantine Gamsakhurdia are of special importance and original, they are both alike and even differ from each other.

In Georgian modernistic novels are found archetypes of Georgian polyphonic music – in reflected in variation treatment of the same theme.

Stephane Mallarme considered that in language there was a verse everywhere, were existed a rhythm if not considering announcements posted on poles or typed on the final pages of the newspapers. “You will find out a verse in so called prose, even perfect that may have thousand kinds of rhythmic drawings. To tell the truth, there does not at all exist a prose. There is only such a kind of alphabet and by mergence of its signs is always made a verse – more or less energetic or languorous”. The best proof of these words is “Snake’s Skin”. Verses included in the novel make sudden musical effects (expressed both in graphical form and rhythmically rigged with more appropriate orderliness for verse. Out of those verses some of them have a form of sonnet). Archibald is “listening” to bare gaps of Persia as music. Eternity here is provided by “subjects” – specific and visible. But subject at the same time are melodies reflecting eternity. Here rational and irrational are so merged that there is no visible a limit. Among them person “Swings” and in general feels life in indivisibility of death and life. This way enters the music of fields and its listening will draw the novel’s character nearer to the world origins. This music is material and spiritual substance that can not be understood that excitement means review of deep spiritual layers. As though music deepens significance of modernistic novels.

“Snake’s Skin” represents tour both in physical and spiritual world. And in it the guide is inexpressible “music” sharing to that one and whole itself even character and reader always interpreted as a basis of visible and invisible. Music also favors the reader in the apprehension of the essence of text.

As though narration in modernistic novel is separated from that time and space, where action takes place and characters “move” and has a self-sufficient value. As if is closed in itself. At this time narration is distinguished by the excess of lyrical flow. The structure of Konstantine Gamsakhurdia’s “Dionisius Smile“ is erected under musical principle. Narration has a form of hymns in novel and completely “covers” the character, for example hymns to wine, hymns to trees, preaching to fishes and others. The rhythm directly enters in “Dionisius Smile“, at this time the text becomes overemotional, but sometimes the rhythm is dead.

The fact on similarity of prose to verse is especially greatly felt when authors apply graphical form of verse at the time of narration. For example, some episodes of Demna Shengelaia’s “Sanavardo” are written in the form of verse. The theme treated in the first part is developed in the second and this parts, finally is felt that the lost calmness is to be regenerated. Development of the topic of novel once more emphasizes existence of internal not only substantial, but rhythmic order.

There are lots of possibilities on the variation of rhythm in prose. According to his/her style the writer chooses some of them and thus expresses his/her individuality. Virginia Wolf used to write that modern novel had more common to poetry, as primarily reflected not the relations of persons, but dialogues carried in solitude with herself. Georgian modernistic novels include lots of dialogues carried in solitude with herself. Thirst of maximal perfect conformity of form and idea stipulates inclusion of musical elements

in narration even in Georgian modernistic novels. Not only separate episodes are found poetical in these novels, but entire artistic system, as these episodes make united musical composition.

In fact many secrets are shown in these novels influencing the writer exactly through new method of narration. This method first of all considers diverse variations of the synthesis of prose of poetry. Here philosophical and religious issues often have aesthetic value through poetical meditations. Music in these novels is shown as their internal backbone considering firmness of narration. In such polyphony where are equally included macro and micro-cosmos, eternity and transience, human and divine, characters of modernistic novel find a way in the labyrinths of secret world together with a writer in order to have answered questions.