

როსა სოდნა მოქმედააგე ბატონობას

ქართული მხატვრული ფილმების - *გაღმა ნაპირის*, *მანდარინებისა* და *სიმინდის კუნძულის* -
ნარატოლოგიური ანალიზი

აბსტრაქტი

სტატია წარმოადგენს სამი, ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის შესახებ შექმნილი ქართული მხატვრული ფილმის ნარატოლოგიურ ანალიზს, რომელიც პროპის სინტაგმური სტრუქტურისა და ბარტის ნარატივის კოდების სინთეზურ სქემას ეყრდნობა. სტატიაში ავტორი მკაფიოდ მიჯნავს ორ ასპექტს: ტრავმული რეფლექსიის სოციალურ-კულტურული კონტექსტს და საკუთრივ ტექსტური ანალიზს. სტატიის მიგნება თხრობის დაუსრულებლობა ან გაგრძელების პოტენციალია, რადგან ამ ფილმების დასკვნით ნაწილში წონასწორობის ახალი წერტილი არ იძებნება.

საკვანძო სიტყვები: ქართულ-აფხაზური კონფლიქტი, ნარატოლოგიური ანალიზი, პროპი, ბარტი.

Abstract

The article is a narratological analysis of three Georgian feature films dedicated to the Georgian-Abkhaz conflict. The analytical scheme synthesizes the syntagmatic structure of Vladimir Propp and the narrative codes of Roland Barthes. In the article, the author clearly distinguishes between two aspects: the socio-cultural context of traumatic reflection and textual analysis in its own. The main finding of the article is the lack of a final point of equilibrium, the incompleteness of the narrative and the potential for continuation.

Keywords: Georgian-Abkhaz conflict, narratological analysis, Propp, Barthes.

ლოდინი და მოლოდინები

1990-იანი წლების დამლევს ქართულ მედიასა თუ პროფესიულ წრეებში ხშირად დაისმოდა შეკითხვა: რატომ არ აისახებოდა კონფლიქტების ისტორია „სათანადოდ“ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურასა თუ კინემატოგრაფში, რატომ არ ხდებოდა გამხატვრულეული რეფლექსია იმ მასშტაბურ ადამიანურ ტრაგედიებზე, რომლებისგანაც კონფლიქტების ისტორია შედგებოდა. სიტყვა „სათანადოდ“ საგანგებოდ ჩავსვი ბრჭყალებში, რადგან დღესაც არ ვიცი, ზუსტად რა მნიშვნელობის მატარებელი იყო ეს სიტყვა. პასუხი ამ შეკითხვაზე და არგუმენტი, რატომ არ იჩენდა თავს მხატვრული რეფლექსია ამ ტრავმულ გამოცდილებაზე, მრავალი არ ყოფილა;

ამიტომ გარკვეული დროის გასვლის შემდეგაც რთული არაა მათი გახსენება. ომი, როგორც მოვლენა, იმდენად მოულოდნელი, იმდენად ტრაგიკული და დრამატული, იმდენად შოკისმომგვრელი იყო მშვიდობას მიჩვეული ქართული საზოგადოებისთვის, რომ მასზე მეცხსეული რეაქცია შეუძლებელი იქნებოდა—ეს იყო ყველაზე უფრო ხშირად გამოვლენილი პასუხი. ასევე ერთ-ერთი მთავარი არგუმენტი, თუ რატომ აგვიანებდა მხატვრული რეფლექსია ომსა და კონფლიქტებზე, შეეხებოდა ომამდელი დამაბულობით და შემდეგ თვითონ ომით შექმნილი სტერეოტიპების (ავტო- და ჰეტეროსტერეოტიპების) ტირაჟირების საფრთხეს მხატვრულ ტექსტებში. ამ არგუმენტის ავტორებისთვის, დიდი ალბათობით, მხატვრული ტექსტი უფრო ღირებული და შედარებით მაღალი კლასის ტექსტი იყო, ვიდრე, ვთქვათ, მედიური ე.წ. „მალფუჭებადი“ ტექსტი, უფრო ხანგრძლივ სიცოცხლეზე გათვლილი და ამიტომ „არ ემეტებოდათ“ იგი ბანალური პროპაგანდისტული სტერეოტიპიზაციისთვის. თუმცა სურათს ფართოდ რომ შევხედოთ და ყველა ტექსტი კონკრეტულ ეფექტზე გათვლილ შეტყობინებად შევაფასოთ, არსებითად მნიშვნელობა არ ექნებოდა, მედიის გარდა, კიდევ რომელიმე პლატფორმა თუ დაემატებოდა სტერეოტიპების ცირკულაციას.

მე, როგორც მრავალწლიანი ჟურნალისტური გამოცდილების მქონეს, ასევე კარგად მახსოვს ერთი არცთუ უსაფუძვლო არგუმენტი, რომ დამარცხებულს მეტი დრო სჭირდება მომხდარის გასააზრებლად, ვიდრე – გამარჯვებულს და რომ დამარცხებული თავისი მარცხის ისტორიას არ წერს, რომ სირცხვილსა და სირცხვილისგან შობილ რისხვას მრავალი წელიწადი ესაჭიროება დაცხრომის, განზოგადების, აბსტრაქტირებისა და მხატვრულად გარდასახვისათვის. არგუმენტი უსაფუძვლო არიყო, მაგრამ იყო ძალიან დამაზიანებელი. მისი ლოგიკა ნიშნავდა იმას, რომ ისტორიები იმ ადამიანებისა, რომლებიც დაიღუპნენ, ან ადამიანებისა, რომლებიც სწრაფი თუ ნელი სიკვდილით კვდებოდნენ, იტანჯებოდნენ, დაღუპულებს გლოვობდნენ, ნანახს და გადატანილს ვერ ივიწყებდნენ, ადამიანებისა, რომლებიც დევნილობაში აგრძელებდნენ სიცოცხლეს და ახალ იდენტობას სიბნელეში ხელის ცეცებით იძენდნენ, ნელ-ნელა სრულ დავიწყებას უნდა მისცემოდა, რადგან ზეპირი კოლექტიური მეხსიერება დიდხანს ვერ ინახავს მომხდარის ნამდვილ სურათს (ეს დიაქრონული კომუნიკაციის კანონია –დროის გასვლისა და შეტყობინების წყაროს ცვლის კვალად თავდაპირველი შეტყობინება კარგავს (იცვლის, მახინჯდება) მოცულობასაც და მნიშვნელობასაც). ამ არგუმენტის ლოგიკაში კიდევ ერთი მცდარი წარმოდგენა იდო – თუკი დაიწერებოდა კონფლიქტების, ომების ისტორია, ის აუცილებლად ერთიანი ჰომოგენური ნარატივი, ანუ იდეოლოგია, უნდა ყოფილიყო. იდეოლოგიას კი თავისი მნიშვნელობები და ნიშანდებები, მითები და სიმბოლოები აქვს, რომლებიც, შესაძლოა, ისტორიის რაღაც კონკრეტული მომენტისთვის რელევანტური ყოფილიყო, მაგრამ უფრო ფართო რეტროსპექტივისთვის ზედმეტად ხელოვნურნი აღმოჩენილიყვნენ. რეალურად კი, თუ დავიწყებას მიეცემოდნენ ადამიანები და გეოგრაფიული ადგილების სახელები, ქმედებები, შედეგები, პასუხისმგებლობა შედეგებზე, მაშინ დევნილთა მეორე თუ მესამე თაობას კულტურის წიაღიდან ძალიან ცოტა რამ ეცოდინებოდა თავისი მშობლიური ადგილის შესახებ, და ეს იქნებოდა თაობა იდენტობის, მიკუთვნებულობის წაშლილი შრეებით. სწორედ ამ თაობას, მის ინტერესებს უგულვებლყოფდა კიდევ ერთი არგუმენტიც, რომელიც ასევე ხშირად გაისმოდა რიტორიკული შეკითხვის ფორ-

მით: დავეწროთ და გადავიღოთ - ვისთვის? ავტოკომუნიკაციის რეჟიმში გავატაროთ ჩვენივე ომების გამოცდილება? საკუთარ თავებს ვუამბოთ ჩვენი ომებისა და დანგრეული ცხოვრების შესახებ? და განა არ ვიცით, რა მსხვერპლიც გაიღო კონფლიქტში მონაწილე ყველა მხარემ? პრინციპში, ეს იყო მოქმედი თაობისადმი წაყენებული ულტიმატუმი: ის, ვინც წააგო ომი აფხაზეთსა და სამხრეთ ოსეთში, თავისსავე „შეცდომებს უნდა დასწეოდა“ და აწმყოშივე გამოესწორებინა ისინი. ეს იყო დროების ქაოსი ბევრი თურმეობითითა და ბევრი არარეალური პირობით. ამ არგუმენტის მომხრეებისთვის კონფლიქტი და ომი, როგორც მოვლენა, ჯერ კიდევ არ იყო დამთავრებული – ყოველ შემთხვევაში, საიმისოდ, რომ მას რაიმე ტიპის იდეური გადაწყვეტა ჰქონოდა. ამგვარი მიდგომა კომუნიკაციური პროცესიდან გამორიცხავდა აფხაზსა და ოსს, როგორც შეტყობინების მიმღებს.

რეფლექსიის პირველი ნიშნები 90-იანი წლების მეორე ნახევარში გამოჩნდა მხატვრულ ლიტერატურაში. იმ მცირე ხნით გამომავალ გამოცემებში, ჟურნალებსა და ალმანახებში, რომლებმაც მხოლოდ ათეული გამოცემა თუ დაითვალეს. ახალგაზრდა მწერლებისა და პოეტების მთელი პლეადა ომში მოხალისე მებრძოლად წავიდა, და სწორედ მათ – ომთან და სიკვდილთან სიახლოვით გაზრდილებმა – დაიწყეს თავიანთი ნანახისა და განცდილის გააზრება მხატვრულ დისკურსში. უფრო სწორად, ეს იყო რაღაც სპეციფიკური ჟანრი, რომელიც ხდომილების სამმაგ რეფლექსიას ასახავდა: თვითონ ხდომილებას, როგორც ფიზიკური რეალობის ნაწილს, მის რეფლექსიას ავტორის ცნობიერებაში და ცნობიერ რეფლექსიას, ამოქმედებულს და გამოხატულს ტექსტის ნიშნებსა და კოდებში. ეს არ იყო „სიძულვილის მეცნიერების“ კვლევა, ეს ნაწარმოებები უფრო მეტად შეეხებოდა მოხალისე მებრძოლის მოტივაციას – რატომ წავიდა ომში? როგორი ჩანდა ომი შორიდან და როგორი აღმოჩნდა იგი სინამდვილეში? როგორ შეცვალა ომმა ადამიანები? რა ფასი ედო გაუაზრებელ, რომანტიკულ თუ ინფანტილურ ქმედებას ომის სასტიკ სინამდვილეში? ჟანრის სპეციფიკა იყო დოკუმენტურისა და მხატვრულის სპონტანური შერწყმა, რომელშიც სულაც არ იყო მნიშვნელოვანი ნამდვილსა და გამონაგონს შორის მკვეთრი ხაზის გავლება. მთავარი იყო ის, რომ აქაც აფხაზი გამორიცხული იყო კომუნიკაციის პროცესიდან.

სწორედ ამ აცდენილ ან ასიმეტრიულ კომუნიკაციას – როგორც კონფლიქტზე რეფლექსიას – მიეძღვნა შპს *გაზეთ ახალი 7 დღის* ყოველთვიურ გამოცემაში, *ჟურნალსიტყვაში* (2008 წლის ივნისი, N6, ომამდე სულ ორი თვით ადრე!) მოწინავე სტატიის სტატუსით გამოქვეყნებული წერილები. ჟურნალმა ორიგინალურ ფორმას მიმართა და ერთმანეთის გვერდიგვერდ (წაიკითხე, როგორც ერთი მთლიანი ტექსტი) დაბეჭდა თვალსაზრისები: აფხაზური არასამთავრობო სექტორის წარმომადგენლის, ნათელა აკაბასა, და ქართველი ჟურნალისტის, ლია ტოკლიკიშვილის, პარალელური ხედვები ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების უახლესი წარსულისა და განუსაზღვრელი მომავლის შესახებ. ნათელა აკაბა წერილში „აფხაზები-ქართველები. თხუთმეტი წლის შემდეგ“ იხსენებდა თბილისში ყოფნას, შეხვედრას აფხაზეთიდან დევნილებთან, სახელმწიფო მოხელეებთან, საქართველოს პარლამენტის დეპუტატებთან და სამოქალაქო აქტივისტებთან დაწერდა:

„იგრძნობოდა, რომ ჩვენს მონათხრობს იმ დამცირებებისა და სიძნელების შესახებ, რომლებსაც აფხაზეთში მცხოვრები ადამიანები განიცდიდნენ, ქართველი საზოგადოება კმაყოფი-

ლებით აღიქვამდა (პოლიტიკოსებზე აღარაფერს ვამბობ). იყო 1998 წლის მოვლენები გალის რაიონში, 2001 წელს გარღვევის მცდელობა კოდორის ხეობელი ბოევიკების მხრიდან, 2006 წელს ოქრუაშვილ-მერაბიშვილის¹ ვოიაჟი კოდორის სათავეებთან, რომლის შედეგადაც ანტიაფხაზური პლაცდარმი შეიქმნა ქართველი ქორების გულის გასახარად. ქართველებს რომ ეპოვათ თავიანთ თავში ძალა და სიბრძნე და უარი ეთქვათ პრინციპზე 'რაც უარესი აფხაზებისთვის – მით უკეთესი ჩვენთვის', შესაძლებელია, დღეს სხვაგვარი სურათი გვქონოდა. საუბარი ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენას კი არა, ერთა შორის ურთიერთპატივისცემის აღდგენას უნდა შეეხებოდეს. [...] ისეთი განცდა მაქვს, რომ მთელი ეს წლები, 1993 წლის 30 სექტემბრის შემდეგ რომ გავიდა, აფხაზ საზოგადოებაში არსებობდა რაღაც ფარული მოლოდინი, მიელო საქართველოსგან არა მონანიება – რადგან არ არსებობს კოლექტიური მონანიება – არამედ უახლესი წარსულის მოვლენების გადაფასება. ადამიანური მეხსიერება შერჩევითია: იგი იშორებს იმას, რაც ადამიანისთვის უსიამოვნოა, მაგრამ ეს არ აძლევს საშუალებას, საღად და მიუკერძოებლად გააანალიზოს მომხდარი. აფხაზეთში „გენოციდის“ შესახებ გამოფენების ორგანიზატორებსა და სულისჩამდგმელებს ეგებ ექსპოზიცია თქვენი „ეროვნული გმირისა“ და ორდენოსანი გენერლის, ყარყარაშვილის, პორტრეტით შეავსონ, რომელმაც ომის პირველივე დღეებში თავის სატელევიზიო გამოსვლაში პირობა დადო, რომ „არ დაენანებოდა 100 ათასი ქართველი 93 აფხაზის გასანადგურებლად“ (აკაბა 2008: 3).

ამ სიტყვების საპასუხოდ ქართველი ჟურნალისტი მიჰყვება აფხაზი ავტორის ლოგიკას და უბრუნებს მისსავე არგუმენტებს, ოღონდ რევერსულად, „ქართული თვალთახედვიდან“:

„აფხაზეთი ერთია, ერი – რომლის სამშობლოა ეს ერთი აფხაზეთი – ორი. ისტორიამ რამდენიმე სილა გააწნა ორივეს: მაშინ, როცა ერთ მიწაზე ცხოვრება არგუნა და მერე, როცა ერთმანეთი შეაძულა... რა ვიცით დღეს ჩვენი საერთო ისტორიის შესახებ ქართველებმა და აფხაზებმა? არაფერი, ამ სიძულვილის გარდა. როგორც ქალბატონი ნათელა აკაბა ამბობს, იქ ამ სიძულვილის ისტორიის ნიშანსვეტებად ნანგრევებში ჩაწოლილი აფხაზური სახლები დარჩა; აქეთაც, ქალბატონო ნათელა, აფხაზეთიდან ლტოლვილობას დააქვს თავის მოგონებებში ჩაწოლილი ქართული სახლების ნანგრევები. [...] ადამიანური მეხსიერება მართლაც შერჩევითია. ასე რომ არ ყოფილიყო, მეც უკეთ მემახსოვრებოდა ქართველი ჯარისკაცების იარაღის ჩხარუნი თქვენი სახლების კარებთან და თქვენც გემახსოვრებოდათ აფხაზი ვლადისლავ არძინბას ბულდოზერებით გაგრის სანაგვეში ჩაყრილი ქართველი მოხუცებისა და ბავშვების გვამები, რომელთაგან ზოგი ცოცხალი იყო და, თავად აფხაზების მიერ გავრცელებული ხმებით, მიწა მათ სამარხებზე კიდევ რამდენიმე წუთს მოძრაობდა; გამარჯვებული აფხაზი ჯარის მიერ სოხუმში დახვრეტილი უიარაღო მშვიდობიანი მოსახლეობა; ჟიული შარტავა, კამანის ეკლესიის მოძღვარი ბერი ანდრია; სოხუმის აღების დღეს აგუძერაში, თავისი კორპუსის წინ, თავის სათამაშო მოედანზე, თავისი ქართული წარმოშობის გამო უფროსების მიერ დახვრეტილი ხუთი წლის დათო ყანჩელი“ (ტოკლივიშვილი 2008: 4).

¹ირაკლი ოქრუაშვილი – საქართველოს რესპუბლიკის თავდაცვის მინისტრი 2004-2006 წლებში; ივანე მერაბიშვილი – საქართველოს რესპუბლიკის შინაგან საქმეთა მინისტრი 2004-2012 წლებში.

როგორც ვხედავთ, ტექსტი ორპოლუსიან პარადიგმას ეფუძნება: ერთ პოლუსზე მომხდარზე აფხაზური ხედვაა, მეორეზე კი – ქართული. გარდა პერსპექტივების, ანუ ხედვის კუთხეებს შორის განსხვავებისა, ტექსტებს ცოტა რამ განასხვავებს ერთმანეთისგან, ისინი თითქმის ერთსა და იმავეს შეეხება: ავტორისთვის ახლობელი, მშობლიური ტკივილის ტრავმულ გადმოცემას, მეორე მხარისთვის მგრძობიარე საკითხები კი ან უგულვებელყოფილია, ან - გაუცხოებული, არატრავმული, თითქმის კიბერნეტიკული ენით გადმოცემული. ორივე ავტორი წერს დანაშაულზე, რომელსაც არანაირი მიზანი და არანაირი სასჯელი არ გააუქმებს. მიუხედავად იმისა, რომ ნათელა აკაბა წუხს ქართველებსა და აფხაზებს შორის კომუნიკაციის პროცესში დამახინჯებული დეკოდირების გამო სწორედ ქართველების მხრიდან, თვითონ თავის წერილში ვერაფერს ეუბნება ქართველებს, გარდა იმისა, რომ აფხაზები მთელი ამ ხნის განმავლობაში ქართველებისგან თუ მონანიებას არა, რაღაცის შეცვლას მაინც ელოდნენ. ეს კი სხვა არაფერია, თუ არა პასიურობა და მიულწეველი თუ მიულწევადი დამოუკიდებლობის გამო ჭმუნვა, რაც არა მხოლოდ ნათელა აკაბას, არამედ მთელი აფხაზური არასამთავრობო სექტორისა და სამოქალაქო აქტივისტებისთვის იყო დამახასიათებელი. თავად ეს პარალელური განსჯანი იმდენად ბიპოლარულია, რომ აქაც ძალაუნებურად იქმნება აცდენილი კომუნიკაციური სივრცე. ამ პუბლიკაციაში ისევ ქართველი ჟურნალისტი პოულობს სათქმელს აფხაზისთვის:

„მიხარია, რომ ქართველ ბავშვებს სკოლაში ისევ ასწავლიან დიდებულ მოთხრობას აფხაზი უჯუმ ემხას ნამდვილ ისტორიაზე, რომელმაც მთელი სოხუმის მოსახლეობაში, მათ შორის-ქართველებში, ერთადერთმა არჩია სიკვდილი რუსი ჯარისკაცების წინაშე ქედის მოხრას. არ გაგალიზიანოთ სიტყვა რუსმა. ამ კონტექსტში იგი მხოლოდ სიმბოლურია და ყველა ეროვნებაში ტრანსფორმირებულ პატრონს აღნიშნავს“ (ტოკლიკიშვილი 2008: 4).

ეს მედიატექსტები მკაფიოდ ავლენს თავის თავში ისტორიული ნარატივისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს. ავტორები თავიანთ თხრობაში ასახავენ არა რეალურ დროს, არამედ რაღაც პირობით დროებითობასა თუ დროებას, რომელიც „მათი მხარის“ კულტურაშია ჩაბეჭდილი. ამ მონათხრობს აქვს საწყისი, რომელსაც ზოგადი ორიენტაცია შეიძლება ვუწოდოთ, აქვს შუა ნაწილი, რომელშიც ავტორი პრობლემას აყალიბებს და აფასებს, და დასასრული, რომელსაც ასევე პირობითად აწმყოში დაბრუნება შეიძლება ვუწოდოთ. ეს ისტორიული ცოდნის თავისებური ვერსიაა, რომელშიც ფაქტებზე უპირატესი ინტერპრეტაციაა, რაღაცის ახსნა და გაგება. აქ არის რეტროსპექტულობაც (წარსული აწმყოს პრიზმაში), პერსპექტულობაც (ისტორიული ფაქტების შეფასება ავტორის მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე), შერჩევითობაც (აქტუალური ინფორმაციის არჩევა ასევე ავტორის თვალთახედვიდან და ინტერესებიდან გამომდინარე), სპეციფიკურობაც (ისტორიული ცოდნის გავლენა იდენტობაზე), კომუნიკაციურობაც (კულტურული დისკურსის გავლენა ისტორიულ ცოდნაზე) და ფიქციურობაც (ისტორიის ინტერპრეტაციის ძლიერი დამოკიდებულება იმ სოციალურ და პოლიტიკურ პირობებზე, რომლებშიც ეს ინტერპრეტაციული ვერსიები ორიენტირის როლს თამაშობენ).

2008 წლის ომმა, ოკუპაციამ და ომის შემდეგ დამდგარმა აბსოლუტურმა გათიშულობამ თითქოს შოკის ეფექტი იქონია ქართულ საზოგადოებაზე, თითქოს რადიკალურად განსხვავებულად შეახედვინა მას 90-იან წლებში მომხდარზე. ქართული მედიიდან ის აფხაზი სამოქალაქო

ლაქო აქტივისტი ავტორებიც გაქრნენ, რომლებიც ომამდე სულ რამდენიმე თვით ადრე ნამუსზე აგდებდნენ ქართველებს – და ამ დანამუსებაში იყო რაღაცის მოლოდინი. გაქრნენ შიშისა და უიმედობის გამო. ოკუპაცია არც აფხაზისთვის აღმოჩნდა ის მიზანი, რომლისთვისაც მან ქართველების წინააღმდეგ იბრძოლა. ოკუპაცია უფრო დიდი ტრავმა აღმოჩნდა, ვიდრე ერთმანეთის წინააღმდეგ ომი. ძალიან სამწუხარო სინამდვილე ეს არის.

გაღმა ნაპირზე მანდარინები და სიმინდის კუნძულია

სწორედ 21-ე საუკუნის 10-იანმა წლებმა მოიტანა ის სამი ფილმი, რომელთა ნარატოლოგიურ ანალიზსაც ამ სტატიაში გთავაზობთ. სამი ფილმი, რომელთაც საერთაშორისო აღიარებაც ხვდათ წილად და რომლებიც ერთგვარ ნიშანსვეტად იქცა არა მხოლოდ კინემატოგრაფიაში, არამედ კონფლიქტების ისტორიაშიც. ისტორიისა და კულტურის შემქმნელი სუბიექტი ხომ არის და არა ცალკეული პიროვნება – ამიტომ შეგვიძლია, ეს ფილმები ქართველების გაზიარებულ გამოცდილებად და იდენტობის გაზიარებულ განცდად მივიჩნიოთ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მივიჩნიოთ იმად, რაც ქმნის, აყალიბებს და ინარჩუნებს კოლექტიურ მეხსიერებას. სწორედ ამ კრიტერიუმისა და საერთაშორისო აღიარების გამოშვარჩიეთ ეს ფილმები ანალიზისთვის.

გაღმა ნაპირი – დამდგმელი რეჟისორი გიორგი ოვაშვილი, პროდიუსერები: გიორგი ოვაშვილი და საინ გაბდულინი. სცენარი დაფუძნებულია მწერალ ნუგზარ შატაიძის მოთხრობაზე „მოგზაურობა აფრიკაში“. ფილმის პრემიერა გაიმართა ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალზე 2009 წლის 7 თებერვალს საკონკურსო პროგრამაში „თაობა“. იმავე 2009 წლის განმავლობაში ფილმი უჩვენეს ოცდაათამდე ქვეყანაში, ორმოცდაათამდე საერთაშორისო კინოფესტივალზე. *გაღმა ნაპირმა* 31 საერთაშორისო პრიზი დაიმსახურა სხვადასხვა ნომინაციაში.

მანდარინები – დამდგმელი რეჟისორი ზაზა ურუშაძე, პროდიუსერები: ივო ფელტი და ზაზა ურუშაძე. *მანდარინები* ქართულ-ესტონური პროექტია, რომელიც *ევრიმაჟის* მხარდაჭერით შეიქმნა. დაფინანსების დიდი ნაწილი ესტონურმა მხარემ გაიღო და *ოქროს გლობუსსა* და *ოსკარზე* მისი წარდგენისა და ნომინირების უფლებაც თავად დაიტოვა. *ვარშავის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მანდარინებმა* ჯილდო ორ ნომინაციაში მოიპოვა „საუკეთესო რეჟისურა“ და „აუდიტორიის ჯილდო“ (რაც ჩვენთვის ჩვეულ დისკურსში „მაყურებლის სიმპათიის“ ჯილდოს ნიშნავს), ასევე დაიმსახურა ესტონეთის კინოჟურნალისტთა გილდიის ჯილდო, *მანჰაიმ-ჰაიდელბერგის საერთაშორისო ფესტივალზეც* მაყურებელთა პრიზი მიიღო. *მანდარინები* ნომინირებული იყო *ოქროს გლობუსსა* და *ოსკარზე* საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაში. საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ფილმმა ჯამში ოცამდე გრანპრი მიიღო: პრიზები რეჟისურისთვის, ჟიურის სპეციალური პრიზები და სხვ.

სიმინდის კუნძული – რეჟისორი გიორგი ოვაშვილი, სცენარის ავტორები: ნუგზარ შატაიძე, გიორგი ოვაშვილი, როლოფიან მინებუ. როგორც ფილმის ანოტაცია გვამცნობს, „ეს არის ადამიანისა და ბუნების ბრძოლა და ჰარმონიული თანაცხოვრების მცდელობა, იდეალების დაცვა და შენარჩუნება, ჩაკეტილი სივრცის გარღვევის სურვილი, სიყვარულის ისტორია და აფხაზურ-ქართული ურთიერთობები“. *სიმინდის კუნძული* არის 2014 წლის *კარლოვი ვარის ფესტივალის*

გამარჯვებული. ფილმს კრიტიკოსების დადებითი გამოხმაურებები მოჰყვა, *Variety*-მ მას „უზომო მოკრძალებით წარმოდგენილი გამოგნებელი კინემატოგრაფიული ნამუშევარი“ [“An astonishing feat of cinema presented with the utmost modesty” (<https://variety.com/2014/film/festivals/karlovy-vary-film-review-corn-island-1201261126/>)] უწოდა. *სან-მარინოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე სიმინდის კუნძულმა* მიიღო პრიზი საუკეთესო მსახიობი ქალისთვის და პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის. *მონპელიეს საერთაშორისო კინოფესტივალზე* ფილმმა დაიმსახურა მთავარი პრიზი „ოქროს ანტიგონე“, კრიტიკოსების რჩეულის პრიზი, პრიზი საუკეთესო მუსიკისთვის და მაყურებლის პრიზი. საქართველომ *სიმინდის კუნძული* წარადგინა ამერიკის კინოაკადემიის ჯილდოზე უცხოენოვანი ფილმის კატეგორიაში.

ნარატივის პრინციპების შესახებ

თანამედროვე ჰუმანიტარულმა და სოციალურმა მეცნიერებებმა ტერმინი „ნარატივი“ ისტორიოგრაფიიდან, კერძოდ კი არნოლდ ჯ. ტოინბის „ნარატიული ისტორიის“ კონცეფციიდან, ისესხა, რომლის თანახმადაც, ისტორიული მოვლენის არსი და საზრისი არსებობს არა იმდენად „ობიექტურად“, რამდენადაც იგი იბადება ამ მოვლენის შესახებ მონათხრობებში და იმანენტურად არის დაკავშირებული პიროვნულ, სუბიექტურ ინტერპრეტაციასთან (Toynbee 1971).

„წარმოდგენები ნარატივის არსის, სტრუქტურის, სოციალური და ფსიქოლოგიური ფუნქციების შესახებ ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში ჩამოყალიბდა. [...] ჩვ. წ. პირველ საუკუნემდე ლათინური ტერმინი *narratio* (თხრობა) გამოიყენებოდა, როგორც ტექნიკური ტერმინი. ორატორი *narratio*-ს თეზისის გამოთქმის შემდეგ მიმართავდა, ანუ იგი ერთგვარ ილუსტრაციას წარმოადგენდა. [...] მეოცე საუკუნეში უამრავი სხვადასხვა თეორია შეიქმნა ნარატივის შესახებ. ჰილის მილერის აზრით, ყველაზე პრინციპული მათ შორის იყო რუსი ფორმალისტების თეორიები (ვ. პროპი, ბ. ეიჰენბაუმი, ვ. შკლოვსკი), ნარატივის დიალოგიური თეორია (მ. ბახტინი), „ახალი კრიტიკის“ თეორიები (რ.პ. ბლექმერი), ნეოარისტოტელური თეორიები (ჩიკაგოს სკოლა: რ.ს. გრენი, უ.ბუტი), ფსიქოანალიტიკური თეორიები (ზ. ფროიდი, კ. ბერკი, ჟ. ლაკანი, ნ. ებრეჰემი), ჰერმენევტიკული და ფენომენოლოგიური თეორიები (რ. ინგარდენი, პ. რიკიორი, ჟ. პულე), სტრუქტურალისტური, სემიოტიკური და ტროპოლოგიური თეორიები (კ. ლევი-სტროსი, რ. ბარტი, ც. ტოდოროვი, ა. გრეიმასი, ჟ. ჟენეტი, პ. უაიტი), მარქსისტული და სოციოლოგიური თეორიები (ფ. ჯეიმსონი), მკითხველის აღქმის თეორიები (ვ. იზერი, პ.რ. იაუსი), პოსტსტრუქტურალისტური და დეკონსტრუქტივისტული თეორიები (ჟ. დერიდა, პ. დემანი) (ხარბედია 2008: 194-197).

თითოეული მათგანი აღიარებულ თეორიად მიიჩნევა და ყველას თავისი მიმდევრები ჰყავს, თუმცა ნარატოლოგიის თეორეტიკოსებს შორის გავრცელებულია მოსაზრება, რომ მათ შორისაც არიან ე.წ. „უფრო ავთენტური“ თეორიები – ფორმალისტებისა და სტრუქტურალისტების სკოლები – რომლებმაც ბიძგი მისცეს სხვა თეორიების დაბადებას და ეს უკანასკნელნი დიდწილად ამ ორი მიმდინარეობის მოდიფიცირებულ ვერსიას უფრო წარმოადგენენ, ვიდრე თავისთავად თეორიებს. სკოლათა პრიორიტეტულობასა და შეჯიბრებითობაზე მეტად აქ უფრო მნიშვნელო-

ვანი იმის აღნიშვნაა, რომ ჩამოყალიბდა ნარატივის ცნების მრავალასპექტიანი გაგება და მას ყურადღება სხვადასხვა დარგის მეცნიერებმა მიაპყრეს, ანუ ნარატოლოგიური კვლევების ობიექტად იქცა კულტურული და სოციალური სივრცე; ყველა მიმდინარეობის წარმომადგენლებმა ამოსავალ წერტილად ერთი მეთოდოლოგიური საფუძველი აიღეს – რეალობისა და ტექსტის გაიგივება, რის შედეგადაც ნარატივის ინტერდისციპლინური კვლევების ფოკუსმა სოციალური ღირებულებებისა და ნორმების კვლევიდან მნიშვნელობის შექმნის კვლევაზე გადაინაცვლა.

ნარატივი ავტორისა და მიმღების განცდათა დროში განლაგებაა, მოვლენებისა და ქმედებების ერთიან უწყვეტ დროის მოდულში (რომელიც თხრობისას წარსულ დროშია გამოხატული) მოთავსებაა. ნარატოლოგიამ შემოგვთავაზა ნებისმიერი ტექსტის რედუქციის მეთოდი მის ცალკეულ სტრუქტურულ ერთეულებამდე (მაგალითად, პროპის თეორიის შემთხვევაში – მოქმედი პირების ფუნქციამდე) ან კოდებად გაერთიანებული ნიშნების სიმრავლემდე (ბარტის შემთხვევაში – ნარატივის ხუთ კოდამდე). ნარატოლოგიამ გამიჯნა ერთმანეთისგან *ფაბულა* და *სიუჟეტი* (ცნება შემოიტანეს რუსმა ფორმალისტებმა ვ. შკლოვსკიმ, ბ. ეიჰენბაუმმა, ბ. ტომაშევსკიმ) – მოვლენების ბუნებრივი ქრონოლოგიურ-ლოგიკური თანმიმდევრობა (როგორც „სინამდვილეში მოხდა“) და ის თანმიმდევრობა, რომლითაც მოვლენები წარმოდგენილია ტექსტში (როგორადაც მას ჰყვებიან), რის შედეგად ჩამოყალიბდა ერთგვარი სინთეზური ფორმულა: ნარატივი = ისტორია/ფაბულა (როგორც ნარატივის საფუძველი, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს, თხრობითი ტექსტები არათხრობითისგან გავარჩიოთ) + სიუჟეტი (ტექსტი/დისკურსი, პარადიგმა)².

უშუალოდ ანალიზის დაწყებამდე აღვნიშნავთ, რომ წინამდებარე სტატიის მიზანი უშუალოდ ნარატივის პრინციპებზე მსჯელობაა (და არა ფილმების მხატვრული ღირებულების შეფასება) და იგი მიზანშეწონილია მხოლოდ ფილმების ანალიზის მეთოდთან მიმართებით. აქედან გამომდინარე, მეთოდი, რომლითაც *გაღმა ნაპირს*, *მანდარინებსა* და *სიმინდის კუნძულს* ვაანალიზებთ, სინთეზურია. სინთეზურობა ნიშნავს იმას, რომ ფილმების ანალიზი დაეყრდნობა ნარატივის სინტაგმურ და პარადიგმულ განზომილებებს, ტექსტის ფაბულურ და სიუჟეტურ სტრუქტურას, დისკურსის ანალიზს. თეორიულიზაციის, რომელსაც ანალიზი ეფუძნება, კლასიკური ფორმალისტურ-სტრუქტურალისტური ჩარჩოა: პროპისეული ტექსტის მორფოლოგიური სტრუქტურა და ბარტისეული ნარატივის კოდები.

სტატიის მიზანია, შეისწავლოს და შეძლებისდაგვარად გამოკვეთოს, არსებობს თუ არა რაიმე ტექსტური კანონზომიერებები ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის ამსახველ მხატვრულ ტექსტში; რა ფუნქციური დატვირთვით არის მათში წარმოჩენილი ომი – ესაა ის ფონი, ის კონტექსტი, რომელშიც მიმდინარეობს თხრობა (ანუ სემური კოდი), თუ იგი არის მოქმედი პირების ურთიერთობების განმაპირობებელი რაღაც წინარე მოცემულობა, რაღაც ცოდნა ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებების შესახებ (რეფერენციული კოდი); რა დატვირთვას იძენს მიწა, მშობლიური ადგილი მოქმედი პირების იდენტობის ძიებაში და ა. შ.

²ისტორიისა და დისკურსის ცნებები ემილ ბენვენისტმა შემოიტანა. ისტორიაში იგი იმას გულისხმობს, რასაც ჰყვებიან, ხოლო დისკურსში – როგორადაც ჰყვებიან. ამგვარად, ისტორია ძალზე წააგავს *ფაბულას*, სამაგიეროდ, დისკურსი უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე *სიუჟეტი*.

მხატვრული კინოპროდუქცია თავის თავში ორი ტიპის ტექსტს აერთიანებს: თხრობითს და აღწერითს. ნარატოლოგიის თეორიაში ყველა ავტორი არ მიჯნავს ერთმანეთისგან თხრობასა და აღწერას. მაგალითად, ერთი და იმავე სკოლის, სტრუქტურალისტურის, ფარგლებში როლან ბარტი გმირისა და მოქმედების ატმოსფეროს აღწერის კოდს (სემა) ნარატივის ერთ-ერთ კოდად და სხვა კოდების დეტერმინანტადაც კი მიიჩნევს – თუნდაც კულტურული და სიმბოლური კოდებისა, თუმცა ცვეტან ტოდოროვისთვის აღწერა და თხრობა ტექსტების სხვადასხვა კლასებს ქმნიან. ლიტერატურული ნარატივისგან განსხვავებით, კინემატოგრაფიულ ნარატივს არ აქვს წარსული დრო, იგი თხრობის თანადროულია.

პროპისეულმა ანალიზმა ზღაპარი არქეტიპულ, მკაცრ მორფოლოგიურ სტრუქტურას დამორჩილებულ ტექსტად წარმოაჩინა (Пропп 1928). პროპმა თავისი ნაშრომით ბევრ მკვლევარს უბიძგა, ერთგვაროვან ტექსტებში, ან, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ერთი კლასის ტექსტებში, მოქმედების განვითარების მუდმივი კანონზომიერებები ეძებნათ. სწორედ ამ ბიძგის წყალობით შეიქმნა 80-იანი წლების შუა პერიოდში ჯენის რედუქციის ნაშრომის *ასიყვარულო რომანების კითხვისას*, რომელმაც სპეციფიკური ჟანრის ტექსტებში, ე.წ. „ქალთა რომანებში“, მოქმედების განვითარების სქემის იდენტიფიცირება მოახდინა და ნარატივის ის აუცილებელი საფეხურები და კატალიზატორები გამოკვეთა, რომელთა გარეშეც სიუჟეტი არც ერთ სასიყვარულო რომანში არ ვითარდებოდა (Radway 1984).

ცვეტან ტოდოროვი წიგნში *Genres in Discourse* პროპის სინტაგმური ანალიზის ჯაჭვს, 31 ფუნქციას, ხუთ სტადიად ჰყოფს: (1) საწყისი სიტუაციის წონასწორობა (the opening situation equilibrium); (2) სიტუაციის არევა ან გაუარესება (the degradation of situation); (3) დარღვეული წონასწორობა, აღქმული მთავარი გმირის მიერ (the state of disequilibrium observed by hero); (4) ძებნა და პოვნა (the search for and recovery); (5) თავდაპირველი წონასწორობის აღდგენა–შინ დაბრუნება (the reestablishment of the initial equilibrium - the return home) (Todorov 1995: 29). ტოდოროვისეული ყველა ეს სტადია მოიცავს პროპის მიერ აღმოჩენილი მოქმედი პირებისა თუ ობიექტების (გმირის, მავნებლის, მშველელის, ჯადოსნური საშუალების) ფუნქციები სრამდენიმე ჯგუფს.

ჩვენ მიერ შერჩეული ფილმების ანალიზი სწორედ ამ სტადიებსა და ფაზებს გაჰყვება და თითოეულ მათგანს ფაბულურ და სიუჟეტურ განზომილებაში წარმოაჩენს. თითოეულ ამ საფეხურზე ჩვენ ასევე გამოვკვეთთ ნარატივის ფუნქციებს თხრობის პრაგმატიკული ნიშან-თვისებების საფუძველზე: სოციალურ ფუნქციებს – იდენტიფიკაციას (როცა მთხრობელი თუ მთავარი გმირი საკუთარი თავის, როგორც განსაზღვრული სოციუმის წევრის, იდენტიფიკაციას ახდენს), რეპრეზენტაციულ ფუნქციებს (გმირების შეხვედრისას მათ მიერ ან მთხრობელის (კამერის) მიერ საკუთარი თავის თვითწარმოჩენა), ფსიქოლოგიურ ფუნქციებს – ფსიქოთერაპიულს („ერთობლივად მოფიქრება“ და „გამოცდილების შედარება“ კრიტიკულ სიტუაციაში) და პროგნოსტიკულს (ხმები, ჭორები, წარმოდგენები).

განხილვა

საწყისი სიტუაციის წონასწორობა. გაღმა ნაპირში სიუჟეტური საწყისი სიტუაცია 12 წლის ბიჭის, თედოს, ერთი ჩვეულებრივი დღეა: ფიცრული სახლის კარზე ურდულის დადება და საშოვარზე გამოსვლა. დიდი ალბათობით, ეს ყოველდღიურად ხდება. ტანზე მოურგებელი სხვისი სამოსი, ასაკით მასზე დიდი ადამიანის ტანსაცმელი, ასაკისა და ცხოვრების წესის შეუთავსებლობის ნიშანი უფროა, ვიდრე მხოლოდ გაჭირვების. ბიჭის თავგადასავლის შესახებ თხრობას კამერა ამ მომენტიდან იწყებს. ფაბულური თანმიმდევრობით კი, ამბის საწყისი სიტუაცია რვა წლის წინანდელი ტყვარჩელია, ერთი პატარა ქალაქი აფხაზეთში, რომელიც ბიჭმა და დედამ სხვა ქართველ ტყვარჩელებთან ერთად დატოვეს, რათა ომისთვის დაეღწიათ თავი. მათ სახლთან ერთად დატოვეს ბიჭის ინფარქტიანი მამაც, რომელსაც ექიმებმა გადაადგილება აუკრძალეს. ამის შესახებ მოგვიანებით ვიგებთ თედოს მონათხრობით, თუმცა ვერ ვიგებთ, მართალს ამბობს თუ არა პერსონაჟი. იქნებ მამის ინფარქტიც ისევეა თავის გადასარჩენად მოგონილი, როგორც დედის სიკვდილი?! ეს არის საწყისი წონასწორობის ორი წერტილი – წონასწორობისა, რომლის დარღვევამაც თედოს ცხოვრება თავდაყირა ამოატრიალა.

მანდარინებში საწყისი სიტუაციის წონასწორობის წერტილი აფხაზეთში მცხოვრები ეთნიკურად ესტონელი მოხუცის სახელოსნოა – დურგალი ივო ყუთებს აკეთებს მანდარინის მოსავლის დასაბინავებლად. ესტონური თემი მთლიანად გაიყვანა ესტონეთის მთავრობამ კონფლიქტის დაწყებისთანავე; გასამგზავრებლად ემზადებიან ესტონელი ექიმი და ივოს მეზობელი მარგუსი, მანდარინების ბალის პატრონი. მხოლოდ ივო არ აპირებს წასვლას. ნარატივის ენიგმატური კოდი სწორედ ეს არის – რატომ არ მიდის ივო ესტონეთში, სადაც უკვე მთელი მისი ოჯახია წასული? მთელი თხრობა, გარკვეულწილად, ამ შეკითხვაზე პასუხის გაცემას ემსახურება და ეს პასუხი რეალურად ფაბულური საწყისი წერტილია – ივოს ვაჟი ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის ერთ-ერთი პირველი მსხვერპლია, ესტონელი ბიჭი, რომელმაც აფხაზეთის მიწა მშობლიურად მიიჩნია და ქართველ მეზომოლთა ტყვიით მოკვდა. ფილმის სიუჟეტის დასაწყისში ივოს ესტონელობა და მხოლოდ მანდარინის მოსავალზე ზრუნვა კონტრასტის ერთი ხილული პოლუსია, „მიუმხრობლობის“ მატყუარა ნიშანია, თუმცა ფილმის ბოლოში გამხელილი საიდუმლო (კონტრასტის მეორე, თავდაპირველად უხილავი პოლუსი) ქართველების მიერ მოკლული შვილის შესახებ ფილმის რეალურ დასაწყისად და ნარატივის კატალიზატორად იქცევა, რაც ძალიან ბევრ რამეს ხსნის და ივოს ბევრ მოქმედებას განაპირობებს. ივოს სახლში ჩართული რადიო და რადიოში გადმოცემული ცნობები თავისებური კოდია, რომლის ყოველი ნიშანი ივოსთან საფრთხის მოახლოებაზე მიუთითებს.

სიმინდის კუნძულის საწყისი წონასწორობა ფაბულურადაც და სიუჟეტურადაც ფილმის საწყის ტიტრებშია გადმოცემული ნაწერი ტექსტის სახით. ეს არის ამბავი ერთწლიანი კუნძულებისა, რომელსაც მდინარე ენგური ყოველ გაზაფხულზე ქმნის. გაზაფხულის წვიმების სეზონზე ენგურმა კავკასიონის მთებიდან დიდი მოცულობის ნოყიერი ნიადაგი და ნაშალი მიწა ჩამოიტანა, შემდეგ იგი დაბლობზე, თავის შუაგულში გაშალა და კუნძული შექმნა. ამ ახალ მიწაზე გადმოდის აფხაზი გლეხი თავის შვილიშვილთან ერთად სიმინდის ყანის დასათესად. არავის მიწა, ახალი მიწა, ძალიან ფართო კონოტაციურ მნიშვნელობას იძენს ფილმის დასაწყის-

შივე. პირველი სიტყვები, რომლებსაც კუნძულზე გადმოსული გოგონა ამბობს, შეკითხვაა ბაბუასადმი: „ეს მათი (ქართველების) მიწაა?..“ თუ ეს მართლა არავის მიწაა, თუ თავისთავადი მიწაა – მაშინ ბაბუას ამ პასუხში მიწის „ნეიტრალურობა“ მიწის „უცოდველობას“ ნიშნავს: ეს ის მიწაა, რომლისთვისაც არ უომიათ აფხაზებსა და ქართველებს, უსისხლო მიწაა, რომელზეც ახალი ცხოვრების დაწყება შეიძლება. აქ შესაძლებელი ხდება ილუზორული განახლება თუნდაც ცოტა ხნით, ერთი წლით, შემოდგომის წვიმებამდე, ვიდრე ენგური თვითონვე არ წაიღებს თავისსავე ქმნილებას – ამ მიწაზე ცხოვრების გამო არავინ არავის წინაშე არ არის პასუხისმგებელი და აქ საცხოვრებლად არავის ნებართვა არ სჭირდება. თუმცა ფილმის პირველივე კადრებში ხდება ცხადი, რომ ახალი და არავის მიწა ამ კონფლიქტში არ არსებობს. ბაბუა ხელით სინჯავს ნიადაგს და უეცრად მიწიდან ტყვიის მასრა ამოაქვს. მასრის პატრონმა, რომელიც ოდესღაც ამ ჩამოტანილ მიწაზე ცხოვრობდა, ამ მიწას „ადამიანური მეხსიერება“ შეუქმნა. მასრა ცარიელია, ანუ გასროლილმა ტყვიამ თავისი საქმე გააკეთა, სიკვდილის ნიშან-ინდექსი მასრა კი ბაბუას მიუვიდა, როგორც შეტყობინება - რას აირჩევს იგი?

საწყისი სიტუაციის არევა, წონასწორობის დარღვევა. პროპის მიხედვით, ნარატივი იწყება მაშინ, როცა ოჯახის ერთ-ერთი წევრი სახლიდან მიდის (მიდის, კვდება და სხვ.) და ამ წასვლის ფონზე თუ მის გამო გმირს განსაზღვრულ აკრძალვას უწესებენ ან რაღაცის აუცილებლად გაკეთებას სთხოვენ, რაღაცას ანდერძად ან შესასრულებელ პირობად უტოვებენ (Проп 1928: 37). ფილმებში ამ სტადიებს შორის არ არსებობს მკვეთრი გამყოფი ხაზი.

გალმა ნაპირში ოჯახის ერთ-ერთი წევრის სახლიდან წასვლა რამდენიმე მოდიფიკაციაში შეგვიძლია განვიხილოთ: მამის დარჩენა ტყვარჩელში ან დედის გაუცხოება ოჯახური ცხოვრებიდან. თედო იმ ერთ დღეს მოახდენს საკუთარი თავის რეალურ იდენტიფიკაციას, იმ ერთ დღეს დაინახავს, როგორ ცხოვრებას ითხოვს მისგან რეალობა და მისი გარემომცველი სივრცე. ეს აკრძალვის ერთი-ერთი ვერსიაა: ასე უნდა იცხოვრო და ამგვარ ცხოვრებას უნდა შეეგუო. იმ დღეს მოისმენს იგი საკუთარი დევნილობის გამო ფსევდოთანაგრძნობას, სამადლოდ მოცემულ თუ დამადლებულფულს; იმ დღეს მიხვდება, რომ რაღაც „იარლიყი“ აქვს მიწებებული, რაც სხვებისგან გამოარჩევს; იმ დღეს მიხვდება, რომ უძლურია დედის ცხოვრების წესის წინაშე, მისი იარაღიანი საყვარლის წინაშე, რომ ყოველთვის ვერ შეძლებენ ის და წუპაკა (ქუჩაში მცხოვრები, უსახლკარო დევნილი ბიჭი) ფულის მოპარვას, რომ მოპარული ფულით ოჯახის მარჩენალი ვერ გახდება, მამის ადგილს ვერ დაიკავებს. იმავე დღეს მოისმენს, რომ მამის მოძებნა მისთვის შეუძლებელია, რადგან აფხაზები „დაიჭერენ და გაჟიმავენ“, რომ „აფხაზები ქართველების სისხლს სვამენ“, „ქართველების მოჭრილი თავებით ფეხბურთს თამაშობენ“; მოისმენს წუპაკას მამის ამბავს, რომელიც აფხაზებმა საკუთარ ეზოში დახვრიტეს და შემდეგ მიცვალებული, ფეხებში ტროსჩაბმული, სოფლის ცენტრში გაათრიეს. წინარე ცოდნა, ნამდვილი თუ მოგონილი, ჭორი თუ მოარული ხმები, წონასწორობის ნაწილია, იმის გაცნობიერების ნაწილია, რომ არც გალმა და არც გამოლმა პატარა დევნილი ბიჭის ადგილი არ არის. თუმცა თედო მაინც არღვევს დაწესებულ აკრძალვას და მომაკვდინებელ წონასწორობას. დედაზე განაწყენებული, მაინც მამასთან წასვლას გადაწყვეტს – გამოლმა ყველაფერი ცხადია („დედა მომიკვდა“), აი, გალმა ნაპირზე მაინც რჩება რაღაც იმედი, რამდენიმე „იქნებ“.

მანდარინებში წონასწორობის დარღვევა იწყება იმ მომენტიდან, როცა ივოს ეზოსა და სახელოსნოში იარაღიანი კაცი გამოჩნდება, ჩეჩენი აჰმედი. იარაღი და დაქირავებული მებრძოლის სტატუსი (ფულს უხდიან, უღირთ, აჰმედს ფასი აქვს) აჰმედისთვის ის უპირატესობაა ივოს წინაშე, რომლის გამოც იგი თავს უფლებას აძლევს, ივოს ჭკუა დაარიგოს („წადი ესტონეთში“), საკუთარი აღმატებულობა აგრძნობინოს (რამე მოსთხოვოს „გაწეული სამსახურისთვის“), სანდოობა შეუპოვდეს. თუმცა აჰმედის გამოჩენა ივოს სახელოსნოში მხოლოდ პირველი ნიშანია, რომ ამ მომენტიდან აღარაფერი იქნება ძველებურად. სულ ცოტა ხანში ივოს აფეთქების ხმა ესმის და ამ ხმას მიყოლილი პოულობს შეტაკებისას დაჭრილ აჰმედს და ქართველ მებრძოლს, ნიკას, რომელიც დამარხვის დროს დაიტყობს სიცოცხლის ნიშანწყალს. ივოს სახლში ორი დაპირისპირებული მხარის მებრძოლი აღმოჩნდება: ჩეჩენი დაქირავებული და ქართველი მოხალისე, მსახიობი ნიკა, რაც უკვე მოტივაციური პარადიგმაა. ნარატივის ამ სტადიაზე ივოს შემთხვევაში აკრძალვის ორი მოდიფიცირებული ვერსია იჩენს თავს: ორი ურთიერთგამომრიცხავი აკრძალვა – აფხაზურ-რუსული მილიცია ივოს შემთხვევით (იქნება და) გამოჩენილი ქართველი მებრძოლის შეფარებას უკრძალავს, რასაც ივო არღვევს, რადგან მან შვილის სიკვდილი სხვა აკრძალვად მიიღო – სასიკვდილოდ აღარვინ გაიწიროს. აკრძალვის ეს ფუნქცია ივოს გამოცდილებაზე გადის. ეს აკრძალვა შეიძლება ნარატივის ფილოსოფიის თვალთახედვიდან განვიხილოთ, როგორც „სტაბილურობის ნარატივის“ ან „პროგრესის ნარატივის“ ფუნქცია – ივოს საკუთარი გამოცდილება/ტრავმა, შვილის წასვლა/სიკვდილი აიძულებს, რომ „თუ უკეთესი არ გახდება–არ გახდეს უარესი“ და ამიტომ იგი თავის სახლს დაპირისპირებული მხარეებისთვის იძულებითი მშვიდობის ადგილად აქცევს. ეს „იძულებითი მშვიდობა“ რომ აჰმედისთვის და ნიკასთვისაც გასაგები (მინიმუმ–მისაღები) გახდეს, იგი მათ ეუბნება, რომ ამას საკუთარი უსაფრთხოებისთვის აკეთებს და სთავაზობს, რომ „ერთად მოიფიქრონ“ აფხაზური მილიციისა და რუსი სამხედრო პატრულის მოტყუების გზები.

სიმინდის კუნძულში აკრძალვა უკვე თავად ამ კუნძულზე ცხოვრებას ეხება: ერთმანეთის მიყოლებით გამოჩენილი ქართული და აფხაზური სასაზღვრო პატრულები ეჭვის თუ არაჯანსაღი ინტერესის თვალთ უცქერიან ბაზუა-შვილიშვილს. დროდადრო შემოვლა და გოგონასთვის ჭოგრიტით ცქერა ის დაზვერვაა, ის გაფრთხილებაა, რომელსაც მთავარი ანტაგონისტის გამოჩენა უნდა მოჰყვეს (პროპის მიხედვით, მავნებელი ჯერ თვალთვალს და ცნობების შეგროვებას იწყებს მსხვერპლის შესახებ, ვიდრე უშუალოდ ზიანს მიაყენებდეს მას). ქართველი მესაზღვრე ბიჭი, რომელსაც გოგონა მოსწონს, თავისდაუნებურად ხდება „უცოდველი მიწისა“ და მასთან დაკავშირებული ილუზიების მსხვერვის მიზეზი. იგი არ არის ანტაგონისტი კლასიკური გაგებით, ის უბრალოდ „მტრის“ მხრიდან მოსული კაცია, რომელსაც ამ კუნძულზე განსაცდელი მოიყვანს და „მუნჯ“ (უდიאלოგო) სიყვარულს აპოვნინებს აფხაზ გოგონასთან. ის გამომწვევი დაჭრობანა სიმინდის ყანაში, ერთდროულად ბრძოლაც რომ არის და ვნებაც, პარადიგმული კოდის ნაწილია, რომლის დეკოდირება მხოლოდ ფილმის ფინალში ხდება.

დარღვეული წონასწორობა, აღქმული (დაკვირვებული) მთავარი გმირის მიერ. ძებნა და პოვნა. ნარატივის ეს ორი სტადია ჩვენ მიერ განხილულ ფილმებში თითქმის შერწყმულია. წონასწორობის დარღვევის სტადიის გავლის შემდეგ მაყურებელს უეცრად ატყდება თავს შე-

კითხვები: ვინ რა დაკარგა? რას ეძებს? არის ვინმე, ვინც ეხმარება მათ დაკარგულის ძებნაში? იპოვიან კი დაკარგულს? შესაძლებელია კი ამ დაკარგულის პოვნა? ზოგადად, ნარატივის თეორიაში ეს სტადიები ყველაზე უფრო დინამიკურია, მოქმედების კოდით დატვირთული, როგორც წესი, ამ სტადიაზეა თხრობის კულმინაცია და აქედან ხდება დაღმასვლა ისტორიის დასასრულისკენ. საანალიზო ფილმებში სიუჟეტის განვითარება ყოველთვის არ მისდევს ამ კანონზომიერებს.

გაღმა ნაპირში თხრობა წყდება იქ, სადაც ამბავი უნდა დაიწყოს – როცა ბიჭი ტყვარჩელში ჩადის. ფილმი თედოს მხოლოდ იმ თავგადასავალს გვიამბობს, რომელიც ბიჭს ტყვარჩელამდე გადახდა, თავგადასავალს მეზობელ მარო ბებოსთან შეხვედრამდე. ეს უკანასკნელი ბიჭს მამის ამბავს უყვება: რომ გადარჩენილიყო, მეზობლის აფხაზი ქალი მოიყვანა ცოლად და ახლა ორი გოგონა ჰყავს; თედოს მათი გაცნობა მოუწევს, ისინი მისი დები არიან. გზა ტყვარჩელამდე ორ ნაწილად იყოფა – ენგურის ხიდამდე და ენგურის ხიდიდან, თუმცა თხრობა-აღწერის ერთი მონაკვეთი თვითონ ხიდსაც, როგორც ერთგვარ „განსაწმენდელს“ ეხება. ენგურის ხიდამდე ბიჭის გადაწყვეტილებას, ტყვარჩელში მამასთან ჩავიდეს, უნდობლობით ეკიდებიან, არ სჯერათ, რომ შესაძლებელია, ვინმემ „გაღმა“ დაბრუნება მოინდომოს, თედო უბრალოდ „დევნილი“ ბავშვია, რომელიც – დევნილობას ამოფარებული – გულში რაღაც უცნაურ ზრახვას მალავს. ეს ომისშემდგომი ქართული კულტურის რეფერენციული კოდია. ხიდის გავლის შემდეგ კი თითოეულ ეპიზოდში ცხადი ხდება, რომ ბიჭი მოულოდნელი კი არა, უბრალოდ ძალიან იშვიათი (თითქმის გამონაკლისი) და უხერხული სტუმარია – უხერხული იმდენად, რამდენადაც შეიძლება, მისმა გაღმა გადმოსვლამ თვითონ მასაც და მის მასპინძლებსაც ზიანი მოუტანოს. აქ, ამ ყოფით კულტურაში, „დევნილის“ კონოტაცია განსხვავებულია. ხიდზე თედო ხედავს, რომ ქართველებსა და აფხაზებს შორის ომმა უფრო დაახლოვა კრიმინალები ორივე მხრიდან, რომ ქართველი გამტაცებლებისთვის უკონტროლო ადგილზე უფრო ადვილია და სარფიანი მოპარული მანქანის გადაცემა აფხაზი თანამზრახველისთვის. „გაეროსნომრებიანი“ წითელი ჯიპის ეკიპაჟი ენგურის ხიდთან ამ მიზნით მოდის და გზად მატარებლიდან გადმოგდებული თედოც მოჰყავს, თუმცა შუა გზიდან მისიმანქანიდან გადაგდება უწევთ, რადგან თედო ვერ აიტანს დამგზავრებული გოგონას გაუპატიურებას. პასუხისმგებლობასაც გრძნობს – გოგონა მანქანაში ჩასაჯდომად სწორედ მისით მოიტყუეს („მანქანაში ბავშვი გვიზის და ცუდს რას ვიკადრებთ?“). ხიდზე თედო ხვდება, რომ ეს უბრალო ხიდი კი არ არის, არამედ სიკვდილის კარიბჭედ შეიძლება იქცეს ნებისმიერისთვის, ვინც რუს მშვიდობისმყოფელს მისთვის სასურველ ხარკს არ გადაუხდის ან შეეწინააღმდეგება. ასე კვდება თედოს თვალწინ ჯანგული, ახალგაზრდა მეგრელი თუ აფხაზი კაცი, რომელიც უწონებს თედოს სიმამაცეს, გადაწყვეტილებას და იმ ღამით თავისთან დარჩენას და უფროსების წესის მიხედვით ჭიქა ღვინის დალევას სთავაზობს. სტრუქტურის თვალსაზრისით, კონტრასტზეა აგებული სცენა დაურისა და ზიტას სახლში – ღამესა და დილას შორის. ეს ის სახლია, სადაც თედოს კეთილი კაცი მიიყვანს ღამის გასათევად, ის სახლი, სადაც შუქი არ არის და სევდიანი დიასახლისი ღამპით ხელში დადის; ის სახლი, სადაც თედოს ერთნაირად ზაფრავს მისთვის უცხო, გაუგებარი, მჭახე აფხაზური ლაპარაკიც პირქუშ დაურსა და მის ცოლს შორის და საათიდან გამომხტარი გუგულის ხმაც... კედლიდან კი ბიჭი იცქირება, ამ სახლის პატრონის შვილი, რომელიც, ალბათ, ომში მოკვდა. იმ ღამით შემინებული თედო

(თითქოს რაღაცაში დამნაშავე) საწოლის ქვეშ იძინებს, დილით კი „ჯადოახსნილ“ სახლში იღვიძებს – დაუთოებულ-გაწმენდილი ტანსაცმელი მის საწოლთან, ქართულად ალაპარაკებული მასპინძლები და ცხელი ხაჭაპური, რომლის შეუჭმელობაც „სირცხვილია“.

მანდარინებში გმირსა და ანტაგონისტს თავდაპირველად არა ქართველი და აფხაზი, არამედ ქართველი და აფხაზთა მხარეს მებრძოლი ჩეჩენი ქმნიან. ნარატივის რეპრეზენტაციული ფუნქცია გმირების გაცნობის სცენაში მიწას და იდენტობას ეხება –ნიკასთვის აფხაზეთის მიწა ქართული მიწაა, რომლის დასაცავადაც ის ომში მოხალისედ წამოვიდა, აჰმედი კი მას შეახსენებს, რომ ის აფხაზეთის მიწაზეა და ესტონურ სკამზე ზის, ხოლო თვითონ იმიტომ არის აფხაზეთში, რომ „მცირერიცხოვანი ერი“ ნიკასნაირებისგან დაიცვას. მაყურებელი ბოლომდე ვერ იგებს, ის მილიცია, ქართველი მებრძოლის შეფარებაზე ეჭვადებული, რომელიც ივოსთან დროდადრო მოდის, აფხაზურია თუ შერეული. ერთი რამ კი სრულიად ცხადია – ის კაცი, რომელიც (არ აქვს მნიშვნელობა, რეალურად თუ პოტენციურად) ნიკასაც მოკლავს, ივოსაც და აჰმედსაც – რუსია, სასტიკი და ეჭვიანი, რომლის ნდობაც არც ჩეჩენს და არც ესტონელს არ შეიძლება ჰქონდეს. მართალია, ფილმში ცხადად არ ჩანს, როდის, რატომ გადაიქცევა ნიკა აჰმედის მოძულისგან მის მშველელად, რით დაიმსახურებს აჰმედი მის კეთილგანწყობას, მაგრამ ნარატივის ფორმალისტური სტუქტურის მიხედვით, ეს ის ფაზაა, როცა ხდება გმირის ან სხვა მოქმედი პირის გამოცდა და გამოცდის გავლის შემდეგ მისადმი დამოკიდებულება იცვლება.

სიმინდის კუნძულში ბაბუა თავის სიმინდის ყანაში დაჭრილ ქართველ მესაზღვრეს პოულობს და თვითონ გადაწყვეტს მის მოვლას. იცის, რომ ქართველები თავიანთ მეგობარს ეძებენ; იცის, რომ აფხაზური მილიცია „დაჭრილ ძაღლს“ ეძებს, რომელიც შორს ვერ წავა და თუ ბაბუას კუნძულზე შემოეხეტება, მათ უნდა აცნობოს. ბაბუა ყველა აკრძალვას არღვევს, მხოლოდ მშობლის, გოგონას პატრონის ინსტინქტს ვერ ერევა. მოხუცს აშინებს შვილიშვილსა და ქართველ მესაზღვრეს შორის გაღვივებული ურთიერთინტერესი, რომელიც მისი გოგონასთვის პირველი სიყვარულია და შვილიშვილის გადაყვანის მიზნით სულ ცოტა ხნით დატოვებს კუნძულს. დაბრუნებულს ფიცრულის კარი ღია უხვდება. დაჭრილიარსად არის –არ ჩანს, იგი ქართველებმა წაიყვანეს თუ აფხაზებმა, თუმცა დასასრულისკენ განვითარებული მოვლენები გვიჩვენებს, რომ მოვლილი და გამოჯანმრთელებული ქართველი მესაზღვრე დიდი ალბათობით აფხაზებს ჩაუვარდათ ხელში. ამის შემდეგ იცვლება ფერები კადრში. ზაფხულის მზეს შემოდგომის ნაცრისფერი და სევდიანი ცა ცვლის, ღამით წვიმის ხმა ახშობს გოგონას ტირილის ხმას, წვიმა ყოველდღიურად ამძიმებს ფიცრულის სახურავს და თავის სისველით ჟღენთს ქოხის საყრდენ ბოძებს–დანაკარგის განცდის ეს მეტაფორები, მეტისმეტად ცხადი მნიშვნელობები, ფინალს პროგნოზირებადს ხდის. ნავს, რომელშიც ზის გოგონა და რომლითაც მოტეხილი სიმინდები გადააქვს, ენგური წააქანებს... ბაბუა კი იღუპება ქოხთან და მიწასთან ერთად.

ახალი წონასწორობა, შინ დაბრუნება, როგორც ბოლოთქმა. სიმინდის კუნძული და ახალი მიწა მომდევნო გაზაფხულზეც იბადება. ნავიდან სხვა კაცი გადმოდის და ისიც, ბაბუის მსგავსად, ნიადაგს ხელით სინჯავს. თუმცა ბაბუასგან განსხვავებით, მის ხელებში არა ტყვიის მასრა, არამედ გოგონას ნაჭრის თოჯინა ჩნდება – სხვა ნიშანი: ქალურობის, აუსრულებელი დედობის... *გაღმა ნაპირში* ბავშვობა და ძველი ცხოვრება, იმედი, რომ მამა მაინც მიიღებს ისეთად, როგო-

რიც არის სინამდვილეში (ანუ პატარა ბიჭად), თედოს მიტოვებულ ტყვარჩელურ ბინაში მთავრდება, გაჩანაგებულ სახლში, რომელშიც უკვე გამოუსადეგარი ბავშვობისდროინდელი სათამაშოებიღაა დარჩენილი. ისინი არავის სჭირდებოდა და არ მოუპარავთ, ახლა არც თედოს სჭირდება ბორბლებიანი პლასტამასის იხვი... ეს მშვიდობისა და უზრუნველობის ნიშნებია, რომელიც ალბათ დიდხანს არ დაისადგურებს ფანჯრებჩამტვრეული სახლების მხარეში. ტყეს შეფარებული აფხაზი მეომრების მიერ სამალავში ნაპოვნი თედო მათთან ნდობის მოპოვებას გიჟური ცეკვით ცდილობს – მათნაირად, მაგრამ უფრო შმაგად და დაბრმავებამდე დახუჭული თვალებით. და ამ თვალებს მხოლოდ ტოქსიკომანის მოჩვენებები თუ ამშვიდებს – სავანა, დინჯი, გრძელკისერა ჟირაფები... *მანდარინებში* ივოს ორი საფლავი რჩება მოსავლელად – შვილის და ნიკასი, გვერდიგვერდ დასაფლავებული ორი მსხვერპლის. დაბრუნდება კი ივო თავის სახელოსნოში? მისი ბოლო სადურგლო სამუშაო ხომ ნიკას და მარგუსის კუბოების გამოთლა იყო.

დასკვნის მაგივრად

ნარატოლოგიაში ცნობილია, რომ ერთ ტექსტში ყველა კოდი – მოქმედებითი, სემური, რეფერენციული, კულტურული, სიმბოლური – თანაბარი ინტენსივობით და თანაბარი მოცულობით ვერ იქნება ამოქმედებული მნიშვნელობების შესაქმნელად. თუმცა სწორედ კოდების პროპორციები ქმნიან ნარატივის იდეურ გადაწყვეტას. ჩვენი აზრით, სწორედ ეს პროპორცია ხდება სოციალურად მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელი, რადგან ნარატივის კოდები სხვადასხვაგვარად ახმოვანებენ ან შეესატყვისებენ გარე, ანუ რეალური, სამყაროდან წამოსულ სიგნალებსა და შეტყობინებებს და „თარგმნიან“ მას მხატვრულ იდეაში. იქ, სადაც არის ნარატივი, არის გამოცდილება, ცოდნა, რომელიც არ რჩება ცნობიერების პასიურ საცავში და რომელსაც ამოქმედების პოტენციალი აქვს. ამ ფილმებში მოცემული ნარატივი სოციალური სივრცის, ქართულ-აფხაზური ურთიერთობების სივრცის მეტაფორებია. ამ ფილმებში შექმნილი ნარატივის სოციალურ-კულტურული ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ, ერთის მხრივ, ხელი შეუწყოს სხვადასხვა ინდივიდების (ჯგუფების, თუნდაც ერთმანეთთან დაპირისპირებულების) კუთვნილი დისკურსების შექმნას, მეორე მხრივ კი – თითქმის უთვალავი მეტატექსტის წარმოშობას. როცა ვამბობთ პოსტულატს– „ცოდნა მოქმედებაზე ბატონობს“, აქ სწორედ ამ მხატვრული ტექსტების სამ ძირითად ფუნქციას ვგულისხმობთ: ახალი ინფორმაციის შექმნას, ამ ინფორმაციის გადაცემას და მის შენახვას (ანუ მეხსიერების საცავში გადატანას). ეს უკანასკნელი ფუნქცია თავს იჩენს სხვაკულტურულ ტრადიციებთან (როგორც ბახტინი უწოდებდა, „ჟანრის მეხსიერებასთან“) მიმართებებში. ცოდნა კონტექსტის ნაწილია, ფონის, რომლის გააზრებითაც მოხდება მომავალი ნარატივების აღქმა ქართულ-აფხაზური ურთიერთობის შესახებ; ეს არის და იქნება ის სისტემური გარემო, რომელიც ასახავს და ქართველისა და აფხაზის ცნობიერებაში დაამაგრებს დინამიკურად ცვალებად ურთიერთობებს ქართველებსა და აფხაზებს შორის. იქ, სადაც ნელდება ან წყდება მოქმედებითი კოდი, ნელდება თხრობაც, თუმცა დომინანტურ პოზიციებზე რეფერენციული და კულტურული კოდები გადმოდიან, როგორც ცოდნისა და გამოცდილების კოდები, როგორც სიუჟეტის შემკვრელი „დისბალანსი“. ეს ფილმებიც სწორედ ამ დისბალანსს ასახავენ. აქ თხრობა თავის ფილტრს აყენებს: განწყობის ფილტრს. შეცვლა და

ცვლილება შესაძლებელია – თუ პირველ ჯერზე არა, ოდესღაც მაინც. „თუ უკეთესები არ გავხდებით, უარესები მაინც არ გავხდეთ“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აკაბა, ნათელა. „აფხაზები - ქართველები. თხუთმეტი წლის შემდეგ“, ჟურნ. *სიტყვა*, N6, 2008, გვ. 3.
- Barthes, Roland. *S/Z*. New York: Hill and Wang, 1974.
- Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986.
- Gerhardt, Julie., Stinson, Charles. “The Nature of Therapeutic Discourse: Accounts of the Self”, *Journal of Narrative and Life History*, Vol. 4, 1994, pp. 151-191.
- Пропп, Владимир. *Морфология волшебной сказки*. Ленинград: АСADEMIA, 1928.
- Radway, Janice. *Reading the Romance*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.
- Суминова, Татьяна. «Проблема дихотомии и определения понятий "текст" и "произведение" художественной культуры», *Ученые записки*, Вып. 26, 2004, с. 24-26.
- Todorov, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Toynbee, Arnold J. *Surviving the Future*. London: Oxford University Press, 1971.
- ტოკლივიშვილი, ლია. „რა გამოსავალი აქვს აფხაზეთს, თუკი ქართველები არასდროს იტყვიან უარს სამშობლოზე“, ჟურნ. *სიტყვა*, N6, 2008, გვ. 4.
- ხარბედია, მალხაზ. „ნარატოლოგია“, *კრებულში ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008, გვ. 194-209.