

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის  
ინსტიტუტი

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Institute of General and Comparative Literary Studies

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია

Georgian Comparative Literature Association

## სჯანი

ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი

ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში

## Sjani

Annual Scholarly Journal of Literary Theory and Comparative Literature

UDC (უაკ) 821.353.1.0(051.2)  
ს-999

### **რედაქტორი**

ირმა რატიანი

### **სარედაქციო კოლეგია**

თამარ ბარბაქაძე (საქართველო)

ლევან ბრეგაძე (საქართველო)

რუტა ბრუზგიენე (ლიტვა)

მაია ბურიმა (ლატვია)

რაჰილა გეიბულაევა (აზერბაიჯანი)

თეიმურაზ დოიაშვილი (საქართველო)

მაკა ელბაკიძე (საქართველო)

ანეტა ვერბერგერი (გერმანია)

ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)

რუდოლფ კროიტნერი (გერმანია)

გაგა ლომიძე (საქართველო)

თამარ ლომიძე (საქართველო)

ჯესიკა პრესმანი (აშშ)

ალექსანდრე სტროევი (საფრანგეთი)

ჯერი უაითი (კანადა)

ჯენიფერ უალესი (ინგლისი)

მანფრედ შმელინგი (გერმანია)

ბელა ნიფურია (საქართველო)

### **პასუხისმგებელი მდივანი**

მირანდა ტყეშელაშვილი

### **კომპიუტერული უზრუნველყოფა**

თინათინ დუგლაძე

**სჯანი 24, 2023, მაისი**

რედაქციის მისამართი:

საქართველო,

თბილისი 0108,

მ. კოსტავას ქ. 5

ტელ.: (+995 32) 2 99-63-84

ფაქსი: (+995 32) 2 99-53-00

[www.litinstitutu.ge](http://www.litinstitutu.ge)

E-mail: [litinstitutu@yahoo.com](mailto:litinstitutu@yahoo.com)

### **Editor**

Irma Ratiani

### **Editorial Board**

Tamar Barbakadze (Georgia)

Levan Bregadze (Georgia)

Rūta Brūzgienė (Lithuania)

Maja Burima (Latvia)

Rahilya Geybullayeva (Azerbaijan)

Teimuraz Doiashvili (Georgia)

Maka Elbakidze (Georgia)

Annette Werberger (Germany)

Irakli Kenchoshvili (Georgia)

Rudolf Kreutner (Germany)

Gaga Lomidze (Georgia)

Tamar Lomidze (Georgia)

Jessica Pressman (USA)

Manfred Schmeling (Germany)

Alexandre Stroev (France)

Bela Tsipuria (Georgia)

Jennife Wallace r (UK)

Jerry White (Canada)

### **Responsible Editor**

Miranda Tkeshelashvili

### **Computer Software**

Tinatin Dugladze

**Sjani (*The Thoughts*) 24, 2023, May**

Address:

Georgia,

Tbilisi 0108,

M. Kostava St. 5

Tel.: (+995 32) 2 99-63-84

Fax: (+995 32) 2 99-53-00

[www.litinstitutu.ge](http://www.litinstitutu.ge)

E-mail: [litinstitutu@yahoo.com](mailto:litinstitutu@yahoo.com)

ჟურნალი რეგისტრირებულია შემდეგ ბაზებში:

ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდი, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

Sjani is a member of the following databases: Central and Eastern European Online Library, VABB-SHW, ERIH PLUS, EBSCO.

© თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

© კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)

ISSN 1512-2514

**პოზიცია**

**Position**

**ირმა რატიანი**

ინტერდისციპლინური და ინტერინსტიტუციონალური მიდგომები – ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი და ქართველოლოგიური კვლევების ეფექტურობის გარანტი

**7 Irma Ratiani**

*Interdisciplinary and Interinstitutional Approaches – Guarantor of the Effectiveness of Georgian Literary Studies and Georgian Studies*

**ლიტერატურის თეორიის პრობლემები**

**Problems of Literary Theory**

**ჯენიფერ უოლესი**

გლობალური ჭირი, ლოკალური ტკივილი: ურვა კოვიდის ტრაგედიაზე

**12 Jennifer Wallace**

*Global Plague, Local Pain: Mourning the Tragedy of Covid*

**ადია მენდელსონ-მაოზ დანა ფრეიბახ-ჰეიფეც**

წერა პანდემიის დროში

**26 Adia Mendelson-Maoz Dana Freibach-Heifetz**

*Writing in a Time of Epidemic*

**კონსტანტინე ბრეგაძე**

კონცეპტ „თავისუფალისა“ (“frei”) და „თავისუფლების“ (“reiheit”) გაგება ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა მონოლოგში და მისი ზღვისპირა კოლონია, როგორც „ტოტალიტარიზმის“ ერთგვარი გოეთესეული ვიზიონი

**33 Konstantine Bregadze**

*The Understanding of the Concepts of “Free” and “Freedom” According to Faust’s Final Monologue Before Death and his Seashore Colony as Goethe’s Vision of “Totalitarianism”*

**გია არგანაშვილი**

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემის „ბედი ქართლისა“ ლიტერატურული მოდელი ფენომენოლოგიური კრიტიკის შუქზე

**52 Gia Arganashvili**

*A Literary Model of a Poem “The Fate of Kartli” by Nikoloz Baratashvili in the Light of Phenomenological Criticism*

<b>პოეტიკური პრაქტიკები</b>	<b>Poetical Practices</b>
<p><b>მანანა კვაჭანტირაძე</b>  პერსონაჟთა ქცევის  ფსიქოლოგიური მოტივაციები  ვაჟა-ფშაველას პოემაში  „სტუმარ-მასპინძელი“:  ზვიადაური</p>	<p><b>68 Manana Kvashantiradze</b>  <i>Psychological Motivation of  Actions of Characters in  Vazha Pshavela’s  “Host and Guest”: Zviadauri</i></p>
<p><b>იორდან ლუცკანოვი</b>  (შავი?) ზღვის სახე ვალერიან  გაფრინდაშვილის პოეზიაში</p>	<p><b>83 Jordan Ljutskanov</b>  <i>The Image of (Black?) Sea  in the Poetry of Valerian  Gaprindashvili</i></p>
<p><b>ეუფ ოზვერენი</b>  როდესად ლიტერატურული  სივრცე ემიჯნება ფიზიკურ  გეოგრაფიას: აქსიონოვისა და  მორჩილაძის მიერ შავი ზღვის  დაკარგული კუნძულების  ჩანაცვლება</p>	<p><b>122 Eyüp Özveren</b>  <i>When Literary Space  Parts Ways with Physical  Geography: Substitutions by  Aksyonov and Morchiladze  for the Missing Islands of the  Black Sea</i></p>
<p><b>ლიტერატურისმცოდნეობის  ქრესტომათია</b></p>	<p><b>Chrestomathy of  Literary Theory</b></p>
<p><b>მირჩა ელიადე</b>  მითების სტრუქტურა</p>	<p><b>132 Mircea Eliade</b>  <i>The Structure of Myths</i></p>
<p><b>ლექსმცოდნეობა</b></p>	<p><b>Theory of Poetry</b></p>
<p><b>მარსელო პოტოკო</b>  მშობლიური და მამობრივი  სიყვარული თანამედროვე  სლოვენური პოეზიაში</p>	<p><b>148 Marcello Potocco</b>  <i>Parental and Paternal Love in  Contemporary Slovene Poetry</i></p>
<p><b>ფილოლოგიური ძიებანი</b></p>	<p><b>Philological Researches</b></p>
<p><b>მერაბ ლალანიძე</b>  ლევ ტროცკი ლიტერატურასა  და რევოლუციას შორის</p>	<p><b>162 Merab Ghaghanidze</b>  <i>Leon Trotsky Between  Literature and Revolution</i></p>

**თამარ შარაბიძე**  
**გოჩა კუჭუხიძე**  
**დოდო ჭუმბურიძე**  
ცენზორის ინსტიტუტი XIX  
საუკუნის 50-70-იანი წლების  
ქართული გამოცდილების  
კონტექსტში

182 **Tamar Sharabidze**  
**Gocha Kuchukhidze**  
**Dodo Chumburidze**  
*Censorship in the Context of  
the Georgian Experience of the  
50s-70s of the 19th Century*

**როსტომ ჩხეიძე**  
დებიუტი ნიკო ნიკოლაძისა  
(ალექსანდრე ორბელიანის  
კვალზე)

217 **Rostom Chkheidze**  
*The Debut of Niko Nikoladze  
(On the Path of Alexander  
Orbeliani)*

**ლიტერატურა და  
თანამედროვე ტექნოლოგიები**

**Literature and Modern  
Technologies**

**ანეტ სიმონისი**  
ვებ-რომანები, როგორც  
კულტურული ტრანსფერის  
საშუალებები მსოფლიოს  
მასშტაბით. აღმოსავლეთსა  
და დასავლეთს შორის  
კულტურული ისტორიების  
გადახედვა

227 **Annette Simonis**  
*Web Novels as Vehicles of  
Cultural Transfer Across the  
Globe. Re-negotiations of  
Cultural Histories Between  
East and West*

**სოოჯინ ქვონი**  
მედია-ხელოვნება  
და „ჩაცმადი“ ტექნოლოგია:  
მედიისა და ხელოვნების  
გადააზრება პოსტ-მედიატურ  
ფორმებში

235 **Soojin Kwon**  
*Media Art and Wearable  
Technology: Re-thinking  
Media and Art in Post-  
mediatic Forms*

**ინტერპრეტაცია**

**Interpretation**

**ნესტან კუტივაძე**  
მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის  
ზოგიერთი საკითხი  
და შერეულ ანდერსონის  
გროტესკული ადამიანი

245 **Nestan Kutivadze**  
*Some Issues of Mikheil  
Javakhishvili's Prose and  
Sherwood Anderson's  
Grotesque Man*

**ირინა ნოზაძე**  
XX საუკუნის დისტოპიური  
რომანის სათავეებთან –  
ევგენი ზამიატინის „ჩვენ“

255 **Irina Nozadze**  
*At the Origins of the 20th  
Century Dystopian Novel –  
Yevgeny Zamyatin's "We"*

**ქეთევან ჯიშიაშვილი**  
ფერის ფუნქცია და სიმბოლიკა  
ლექსში „თოვლი“

**266 Ketevan Jishiashvili**  
*Function and Symbolic  
Meaning of Color in  
the Poem “Snow” by  
Galaktion Tabidze*

**კრიტიკული დისკურსი**

**Critical Discourse**

**ირაკლი ცხვედიანი**  
ჯოისი და გოეთე:  
“Un noioso funzionario”?

**282 Irakli Tskhvediani**  
*Joyce and Goethe:  
“Un noioso funzionario”?*

**ფოლკლორისტიკა –  
თანამედროვე კვლევები**

**Folkloristics –  
the Modern Researches**

**მარინე ტურაშვილი**  
ანდაზისა და სიტყვის მასალის  
კონტექსტური კვლევის  
ზოგიერთი საკითხი  
(ზეპირი ისტორიების  
მიხედვით)

**301 Marine Turashvili**  
*Some Issues of Contextual  
Research of Proverbs and  
Traditional Sayings  
(According to the Oral  
Histories)*

**დებიუტი**

**Debut**

**გუბაზ ლეთოდანი**  
თანამედროვე ვერლიბრის  
სტრუქტურულ-  
ნარატოლოგიური კვლევა:  
ბესიკ ხარანაულისა და  
ჩარლზ ბუკოვსკის ტექსტების  
კომპარატივისტული ანალიზი

**313 Gubaz Letodiani**  
*Structural- Narratological  
Study of Modern Free Verse:  
Comparative Analysis of Besik  
Kharanauli’s and Charles  
Bukowski’s Poems*

**ანი ჯავახიშვილი**  
ქართული ბაროკოს  
ტენდენციები და ბესარიონ  
გაბაშვილის შემოქმედება

**323 Ani Javakhishvili**  
*Georgian Baroque Tendencies  
and Besarion Gabashvili’s  
Poetry*

**გამოხმაურება, რეცენზია**

**Reviews, Comments**

**ლევან გელაშვილი**  
რეცენზია კრებულზე –  
„ლიტერატურული ჟანრები“

**338 Levan Gelashvili**  
*On the Collection Literary  
Genres*

**ახალი წიგნები**

**New Books**

მოამზადა **გაგა ლომიძემ**

**348**  
Prepared by **Gaga Lomidze**

**ირმა რატიანი  
(საქართველო)**

**ინტერდისციპლინური და ინტერინსტიტუციონალური  
მიდგომები – ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი  
და ქართველოლოგიური კვლევების ეფექტურობის  
გარანტი**

ქართველოლოგიური კვლევები ქართული ეროვნული მეცნიერების თვითმყოფადობის დასტური და, შესაბამისად, ქართული იდენტობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამომცნობია. 2008 წელს ვწერდი: „რა ადგილი უჭირავს საქართველოს თანამედროვე მსოფლიო კულტურულ რუკაზე? როგორია მისი როლი მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში? რა კულტურული კოდის მატარებელია ქართველი? რას ნიშნავს „პატარა ერის“ კულტურული გამოცდილება „დიდი ერების“ კულტურული გამოცდილების ფონზე?.. ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ქართველოლოგიური ანუ ეროვნული სამეცნიერო კვლევების პრეროგატივაა, სადაც ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებს უჭირავს“ (რატიანი 2008: 7). ეს აზრი დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას. ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების ისტორია, ისევე როგორც სხვა ქართველოლოგიური დარგების კვლევების ისტორია, წარმოაჩენს ეპოქებს, სტანდარტებს, კომპრომისებსა და წინააღმდეგობებს, თუმცა, უცვლელად ადასტურებს ქართველოლოგიური კვლევების მიზანს, ემსახუროს ქვეყნის ინტერესებს: ერთის მხრივ, იყოს ქართული იდენტობის საზომი და მაჩვენებელი, ხოლო, მეორეს მხრივ – წარმოაჩინოს ქართული კულტურისა და ეროვნული კვლევების ჩართულობა მსოფლიო კულტურულ პროცესებსა და სამეცნიერო დიალოგში. ისიც კარგად მოგვეხსენება, რომ სამეცნიერო კვლევები არ დგას ერთ ადგილას, არამედ, ვითარდება დარგების განვითარებისა და დროის მოთხოვნილებების შესაბამისად. თანამედროვე კვლევების სტანდარტი კი, ვფიქრობ, პრიორიტეტულად ინტერდისციპლინური და, შესაბამისად, ინტერინსტიტუციონალური კვლევებითაა განსაზღვრული, რის დასაბუთებასაც ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების მაგალითზე შევეცდები.

ჟურნალ „სჯანი“-ის 2006 წლის ნომერში (№7), მივუთითებდი: „ლიტერატურულ-თეორიული აზრის განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის [ეს] მოკლე მიმოხილვაც კი ცხადყოფს ერთ ჭეშმარიტებას: ლიტერატურის თეორია იყო და არის მუდამ ცვალებადი და განვითარებადი ფენომენი. ლიტერატურის თეორია არასოდეს და ვერასოდეს ჩერდება მიღწეულზე იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ საგანი მისი კვლევისა – ლიტერა-

ტურა – განუწყვეტლივ იცვლის ხედვის პერსპექტივას და, როგორც მუდმივად ცვალებადი ინფორმაციული ნაკადი, განუწყვეტლივ ითხოვს ახალ თეორიულ ხედვებს“ (რატიანი 2006: 7). ლიტერატურათმცოდნეობის ამ ისტორიული ფლექსიურობის საუკეთესო დადასტურებას მე-20 საუკუნის პირველი ნახევარი წარმოადგენს, როდესაც დარგში მომხდარმა ცვლილებებმა ლიტერატურულ-თეორიული აზრის მოჭარბებული სიჭრელე, სიუხვე და მრავალფეროვნება გამოიწვია: „ერთმანეთის გვერდით აღმოცენდა თეორიული სკოლები, რომლებიც განსხვავებულ კონცეპტუალურ საფუძველს ეყრდნობოდნენ: რუსული ფორმალური სკოლა, მ. ბახტინის დიალოგური კრიტიკა, სტრუქტურალიზმი, ფსიქოანალიზი, ფენომენოლოგია, სემიოლოგია, ჰერმენევტიკა, ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ (რატიანი 2006: 7). შეიქმნა მულტიინტერპრეტაციული სივრცე, რომლის მეთოდოლოგიურ საძირკველსაც ინდერდისციპლინური კვლევები წარმოადგენდა, იმ მარტივი მიზეზით, რომ თითოეული ზ.რ. სკოლა ინტერდისციპლინურ ხასიათს ატარებდა: რუსული ფორმალური სკოლის თეორია გვთავაზობდა ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების სინთეზს ლინგვისტიკასა და/ან ფილოსოფიასთან, მიხაილ ბახტინის „დიალოგური კრიტიკის“ შემთხვევაში კვლევები ფილოსოფიური და ისტორიული დისკურსების კონტექსტში მიმდინარეობდა, სტრუქტურალისტები მჭიდროდ იკვეთებოდნენ ლინგვისტიკასა და ანთროპოლოგიასთან, „ამერიკული „ახალი კრიტიკა“ ესთეტიკის, ლინგვისტიკისა და ფილოსოფიის გზით მიდიოდა, და სხვ. „ინტერდისციპლინური კვლევების უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს წარმოადგენდა კვლევა მომიჯნავე დისციპლინებთან აქტიურ კავშირში, რაც, ლიტერატურის თეორიის შემთხვევაში, ნიშნავდა ანალიზს კონცეპტუალურ პარალელებზე დაყრდნობით, ანუ ზოგადჰუმანიტარული კვლევითი არეალის შექმნას“ (რატიანი 2006: 7). აღნიშნული მიდგომა იყო ნოვატორული, პროგრესული, რევოლუციურიც კი, რის გამოც, „ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში შემუშავებული მულტიინტერპრეტაციული და ინტერდისციპლინური მეთოდები სწრაფად გავრცელდა სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურების დონეზე“ (რატიანი 2006: 7); შეიქმნა მულტიკულტურული და კომპარატივისტული კვლევებისათვის საჭირო პირობები და სივრცე, თუმცადა, ამ პრივილეგიით ძალზედ შეზღუდულად სარგებლობდა საბჭოთა ქვეყნების აკადემიური წრეები. საბჭოთა მეცნიერება და, ცხადია, პირველ რიგში, ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ჰუმანიტარული აზროვნების ერთ-ერთი წამყვანი დარგი, რეჟიმის იდეოლოგიურ სამიზნეს წარმოადგენდა.<sup>1</sup> საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, ქართველი ლიტერატუ-

<sup>1</sup> ისევე, როგორც თავად მწერლობა. თუმცადა, ქართული მწერლობის სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად „მწერლობის მოთვინიერების“ (აკ. ბაქრაძის ტერმინი) მცდელობისა, მან შეძლო უმთავრესი ღირებულებების გადარჩენა: „საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებშიც კი, ე.წ. პროლეტარული და სოციალისტური დისკურსის ფონზე, ქართული ლიტერატურა ცდილობდა გასწორებოდა მსოფლიო ლიტერატურულ სტანდარტებს”



რათმცოდნეები მოკლებულნი იყვნენ აქტიური თანამშრომლობის საშუალებას დასავლურ ლიტერატურულ წრეებთან: „აკრძალული „ბურჟუაზიული ლიტერატურული აზროვნების ნიმუშების“ არა თუ ციტირებას, არამედ ხელისუფლებისათვის არასასურველ კონტექსტში მოხსენიებასაც კი შეიძლებოდა უსიამო შედეგები მოჰყოლოდა“ (რატიანი 2006: 8). ცალკეული მეცნიერები და კრიტიკოსები, მართალია, ახერხებდნენ მცირეოდენ ლავირებას, მაგრამ ეს საკმარისი არ იყო ინტერდისციპლინური და მულტიკულტურული კვლევების გაშლისა და განვითარებისათვის.

დღეს, როდესაც პოსტსაბჭოთა ქართულმა ლიტერატურათმცოდნეობამ დაძლია ურთულესი ეტაპები, კერძოდ: მოახდინა მაქსიმალური ასიმილირება დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობასთან, გააფართოვა კვლევების თემატიკა, მასშტაბი და დიაპაზონი, განავითარა კომპარატივისტული კვლევები, შექმნა საუნივერსიტეტო მოდულები და ლიტერატურულ-თეორიული გამოცემების კორპუსი და მოაქცია ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურული კვლევების ყურადღების არეალში,<sup>1</sup> ფვიქრობ, დადგა დრო ახალი ამოცანების დაძლევისა, კერძოდ, ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების გადასვლისა ინტერდისციპლინურ და ინტერინსტიტუციონალურ პლატფორმაზე.

ლიტერატურათმცოდნეობა ე.წ. „ნმინდა“, შეურეველი სახით – გუშინდელი დღეა. საჭიროა დარგთაშორისი კომუნიკაციებისა და კოლაბორაციის განვითარება, რასაც ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში გვთავაზობდნენ და ნერგავდნენ დასავლური ლიტერატურის თეორიის მეტრები და რასაც, იდეოლოგიური შეზღუდვების გამო, ჩამორჩა საბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა. ცალკეულ მწერალთა ტექსტების და ლიტერატურული პროცესების ანალიზი მრავალმხრივი მეთოდოლოგიური მიდგომით უნდა განხორციელდეს, რაც საშუალებას მოგვცემს ვანარმოთ ამა თუ იმ ლიტერატურული პერიოდის, მოდელისა თუ ავტორის შემოქმედების ჰოლისტიკური კვლევა. რატომაა ეფექტური ჰოლისტიკური კვლევა? სწორედ იმიტომ, რომ ჰოლიზმი „მთლიანობის“ ფილოსოფიაა, რაც გულისხმობს შესწავლის ობიექტის როგორც „მთლიანი მოცემულობის“ და არა – ცალკეულ ნაწილთა ნაერთის განხილვას. ინტერდისციპლინური კვლევები ამ მიმართულებით გადადგმული საეტაპო ნაბიჯად გვესახება: რაც მეტი დარგობრივი მიდგომა იქნება გამოყენებული კვლევის პროცესში, მით ეფექტური იქნება შედეგი. ინტერდისციპლინური კვლევების ორგანიზება კი, თავისთავად, გულისხმობს ინტერინსტი-

(რატიანი 2006: 8). ამ აზრის უკეთ საილუსტრაციოდ, იხ. ი. რატიანის მონოგრაფია – „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018.

1 ამის დასტურია შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ ჩატარებული საერთაშორისო სიმპოზიუმები და შედარებითი ლიტერატურის მსოფლიო კონგრესი, აგრეთვე, უცხოურ გამომცემლობებში განხორციელებული გამოცემები.

ტუციონალურ კოლაბორაციას, როდესაც სხვადასხვა პროფილის ინსტიტუციები ერთიანდებიან საერთო კვლევის ობიექტის გარშემო. ამ თვალთახედვით, ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევები შესაძლებელია მჭიდროდ გადაეჯაჭვოს მომიჯნავე დარგებს: ისტორიას, ეთიკას, ლინგვისტიკას, ფილოსოფიას, ფსიქოლოგიას, ხელოვნებათმცოდნეობას, კულტუროლოგიას; აგრეთვე, შედარებით დისტანცირებულ დარგებსაც: გეოგრაფიას (ლიტერატურული რუკებისა და გზამკვლევების შედგენა), მათემატიკას (განსაკუთრებით, ლექსმცოდნეობის მიმართულებით), და, ცხადია, სადღეისოდ ყველაზე მოთხოვნად სფეროს – ციფრულ ტექნოლოგიებს (ციფრული ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარება)<sup>1</sup>.

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი სწორედ ამ ახალ პლატფორმაზე იწყებს გადასვლას, რაც უნდა აისახოს კიდევ კვლევით პროექტებში, და დაბეჯითებით მოუწოდებს სხვა ქართველოლოგიური დარგების მესვეურთ შემოუერთდნენ ამ ინიციატივას.

#### დამონშებანი:

Rat'iani, I. "Ts'inatkma". Ts'ignshi: *Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Dziritadi Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobani*. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2008 (რატიანი, ი. „წინათქმა“. წიგნში: *ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008).

Rat'iani, I. "Kartvelologiuri K'vleebi – Tvitmizani tu Sats'iroeba?" *Sjani*, 9. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2008 (რატიანი, ი. „ქართველოლოგიური კვლევები – თვითმიზანი თუ საჭიროება?“ *სჯანი*, 9. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008).

<sup>1</sup> 2022 წელს შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში დაფუძნდა ციფრული ლიტერატურის ლაბორატორია.

**Irma Ratiani**  
(Georgia)

## **Interdisciplinary and Interinstitutional Approaches – Guarantor of the Effectiveness of Georgian literary Studies and Georgian Studies**

### **Summary**

**Key Words:** Georgian literary studies, Interdisciplinary approach, Inter-institutional collaboration.

Georgian studies are evidence of the originality of Georgian national science and, therefore, one of the most important identifiers of Georgian identity. The development of scientific research clearly reflects the dynamics of the process. The history of Georgian literary studies, as well as the history of Georgian studies in other humanitarian areas, invariably confirms its goal to serve the interests of the country: on the one hand, to be a measure and indicator of Georgian identity, and on the other hand, to demonstrate the involvement of Georgian culture and national studies in world cultural processes and scholarly dialogue.

The history of literary studies, like the history of humanitarian researches in general, vividly reflects different epochs, standards, compromises and contradictions. Academic research never stands stagnant, but develops in accordance with the development of the context and time. I'm more that sure, that the standard of modern literary studies is undoubtedly defined by interdisciplinary and inter-institutional researches. The best confirmation of this historical flexibility of literary studies is the first half of the 20th century, when the changes in the field led to an excessive variety, abundance and diversity of literary-theoretical schools. A multi-interpretive space was created, the methodological foundation of which was interdisciplinary studies for the simple reason that each theoretical school had an interdisciplinary character. The necessary conditions and space for multicultural and comparative studies were created; however, the academic circles of the Soviet countries had a limited access to this process. Soviet science and, of course, first of all, literary studies as one of the leading branches of humanitarian thought, were enclosed in a rigid ideological framework by the Soviet regime. Although individual scholars and critics were able to express the innovative opinion, it was not enough to develop interdisciplinary and multicultural studies widely. Today, when the post-Soviet Georgian literary studies has overcome the most difficult stages, and assimilated to the maximum with Western the literary studies, the time has come to develop interdisciplinary and inter-institutional researches. "Pure literary studies", in an unmixed way, – it is a Yesterday. Today it's crucial to improve interdisciplinary and inter-sectorial communications and collaboration, which, in itself, implies inter-institutional collaboration. The Institute of Georgian Literature is starting to move to this new platform and calls on other Georgian scholars to join this initiative.

Jennifer Wallace  
(UK)

**Global Plague, Local Pain:  
Mourning the Tragedy of Covid**

In June 2022, I went down with Covid for the first time in more than two years of the pandemic. I suffered the usual symptoms of those who have already been safely vaccinated: sore throat, headache, fatigue, slight fever. Lying on the sofa I thought how strange it felt that the virus which had damaged the world economy and closed down country after country, from China to Europe, from New Zealand to the USA, had somehow settled now in my own throat. There could be, I reflected, no more graphic an illustration of the global/local nature of the pandemic, the coming together of the general and the particular, than the intimate feeling of harbouring the world's first truly global plague in your own tonsils.

According to Elaine Scarry, understanding another's suffering is as challenging as accessing a "deep subterranean fact" or an "interstellar event". Pain marks the crucial demarcation between an intimate form of knowledge and an estranging bewilderment. "For the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is it that 'having pain' may come to be thought of as the most vibrant example of what it is to 'have certainty'", she observes. "For the other person it is so elusive that 'hearing about pain' may exist as the primary model of what it is 'to have doubt'" (Scarry 1985: 3, 4). She goes on to elaborate these distinctions. The sufferer finds that physical pain not only cannot be expressed but also shatters language, reducing the sufferer to some prior state which might be considered more immediate and intense than anything accessible to verbalised cognition. Meanwhile the person who witnesses that suffering in another individual is brought to confront his or her necessary distance from that experience and his or her inability ever to fully inhabit or know it on a rational or expressible level. And yet that act of witness can also be an act of imagination as well as of doubt. Pain unmakes the world but attempting to imagine another's pain remakes it.

Scarry's observations on pain, language and the act of witnessing go to the heart of what is at stake in the tragic tradition. Drawing on Sophocles' play *Philoctetes*, Scarry herself considered the relation between agony and language, the reduction of Philoctetes to incoherent cries when the pain of his infected foot becomes more severe. But on a wider level, the distinctions she identifies between experience versus explanation, or between sufferer and witness, are central to thinking about both tragedies on the stage and also the tragic crises of our times. For tragedies like traumatic events "simultaneously defy and demand our witness", according to Cathy

Caruth (Caruth 1996: 5). They appeal to our capacity for compassion, for pity and fear when witnessing the suffering of another (Halliwell 1987: 44). Yet at the same time they remind us that we can never fully share that suffering and indeed that there might be degrees of troubling pleasure or at least fascinated curiosity and enjoyment in the very act of viewing the experience of another (Strindberg 1998: 57-58; Nuttall 2011). Tragedy thus demarcates sharply the experience of the individual from the collective, the local from the global, the immediate from the abstract, while appealing to just such a human capacity to cross such boundaries through sympathy and imagination. Indeed, as George Eliot put it at the end of *Middlemarch*, which rethought tragic representation in the new “medium” of the novel, “the growing good of the world” is partly dependent upon small acts of sympathy and compassion, on the “unhistoric acts” of recognising that other ordinary people have an “equivalent centre of self” to our own (Eliot 1965: 896; 243). So tragedy, I contend, is traditionally the form in which societies register their sense of grief, responsibility, collective compassion and individual relief at survival and through which they seek a kind of moral wisdom. It is the form in which they express their desire for explanation and their bewilderment at not knowing, while potentially “remaking the world” through their sympathetic act of watching.

The tragic genre has identifiable structures in which to pattern our experience and thereby seek to express and understand it. Set out by Aristotle in his attempt to rationalise and make intelligible the dramatic tradition, the expected features of tragic plays have become well-known in the way we think about the definition of the literary or dramatic form. But these features are also evident in our everyday experience and identifiable in the global and local phenomenon of the pandemic. There is the issue of the cause of – or responsibility for – the catastrophe that ensues, encapsulated in Aristotle’s notion of *hamartia*; there is the playing out of the crisis or catastrophe through narrative which constitutes a form of explanation, or what might be described as the tragic plot (Aristotle’s injunction that “well designed plot-structures ought not to begin or finish at arbitrary points, but to follow the principles indicated”) (1; and then there is the expectation that the play should conclude with the act of recognition, or *anagnorisis*, implicitly both on the part of the protagonist and the audience. The experience of the Covid pandemic conformed to these Aristotelian features but also rewrote them. We can thus use the expected features of the tragic genre to try to “read” the tragedy of Covid but we must also simultaneously attend to their deconstruction as tropes for understanding. And, indeed, in that deconstruction Covid paradoxically follows a recognisable trend in tragic drama, that of defying witness and shattering the rules and patterns for expressing suffering.

---

1 *The Poetics of Aristotle*, p. 39, chapter 7.

## Hamartia of plague

Tragic plots revolve around the moment when the hero makes the wrong choice or what Aristotle calls the *hamartia*, sometimes wrongly translated as fatal flaw. There is then a very limited period of time between deed and consequences. As soon as Macbeth kills the king, he is damned and unnatural signs of turmoil, such as horses eating each other, follow that very same night. But in certain tragedies there is actually a considerable time lapse between transgression and consequence and indeed it is hard to pinpoint exactly the moment of *hamartia*. In *Oedipus Rex*, for example, Oedipus has killed his father and married his mother years before the play begins with his journey towards discovery. And even then, those fateful decisions to murder and to marry were arguably not the first tragic choices in the story but were preceded by Oedipus's journey to the oracle at Delphi to find out his parentage, and that was in turn preceded by his parents' tragic choice to seek to destroy him at birth. There's also a case to be made about the tragedy of minor characters, those caught up in the tragic plot, as victims, collateral damage, unwilling participants. *Hamartia* can be dispersed across multiple parties, or indeed one person's *hamartia* can cause tragedy for many people. Agency and responsibility in tragic drama are highly complex, reflecting our continuing sense both of our culpability in world-changing situations and also our inability fully to control them.

And yet the consequences of the Oedipal *hamartia* are evident in the plague that form the opening crisis of the play. Imperceptible at first, the infection has spread inexorably as the pollution and incest at the heart of the city's government has festered undetected. Plague is thus cause and consequence of the play's action, both the source and the symptom, both the immediate catalyst and the longer-term environmental context for the catastrophe that ensues. Plague in tragedy functions, therefore, as a moral litmus. Angry Apollo shoots his plague-filled arrows down on the Greeks for ten days at the beginning of the *Iliad*. Mired in stalemate conflict, disease is a sign of moral corruption in Shakespeare's *Troilus and Cressida*. Pandarus sets the tone with his "whoreson phthisic" and "rheum in [his] eyes" and he infects the whole camp, making their sick bodies now and in the future a sign of wider social sickness:

...If you cannot weep, yet give some groans,  
Though not for me, yet for your aching bones...  
Till then I'll sweat and seek about for eases,  
And at that time bequeath you my diseases.

(Shakespeare 1997:1905)

Characters in tragic drama become sick because they have neglected to confront a sin at the very core of their community (*Hamlet's* "something is rotten in the state of Denmark" leaving ambiguous whether that rottenness is located in the ghost's appearance or in the prince's "wax[ing] desperate with imagination") (Shakespeare

1684). Even Creon in *Antigone*, responsible for leaving his dead nephew unburied and allowing his niece to be buried alive, is told the news that the altars in his city are being polluted with the pieces of Polyneices' unburied body dropped by birds.<sup>1</sup> Sin is leading to disease and pollution. Human *hamartia* creates the conditions for sickness and infection.

The origins of Covid were somewhat opaque and so inevitably conspiracy theories quickly developed to fill that gap. It's more comforting for people to be given explanations or even secret plots behind world events than it is to acknowledge the role of accident, unpredictability and lack of human control. Conspiracy theories work a little like tragic fate, with the lone conspiracy theorist similar to the soothsayer deciphering the riddling oracle. The truth is to be found hidden beneath the surface and it is somehow reassuring to the theorist to find confirmed their pre-existing distrust of the authorities that supposedly protect us. So, while the general consensus is that the virus emerged in the wild meat or "wet" markets in Wuhan, suspicion focused upon the Wuhan Institute of Virology, where bat coronaviruses are studied, and specifically the human tampering with different strains and proteins of viruses known as "gain of function" research (Dance 2021). Could a super-virus, artificially created in the lab, have accidentally escaped into the community? Was this the Frankenstein-like consequence of interfering with nature, made all the more insidious and powerful because of the efforts to deny it and hush it up? China had delayed the quarantining of Wuhan until the 3rd week in January, although "Patient Zero", a 70-year old man, fell ill on 1st December (Honigsbaum 2020:133). Similarly, Oedipus's miasma festers and spreads because it has been hidden, "pollution inbred in this very land", as his brother-in-law Creon says (Sophocles 2015:18). And for conspiracy theorists any denial is only interpreted as a cover-up, proving all the more powerfully the plots of our rulers.

But you don't need conspiracy theories about lab leaks to interpret Covid-19 as a consequence of our worldwide environmental hubris. Transgressing further and further upon the wild, whether exploring in the bat caves around Wuhan or selling wild animals like wolf cubs and crocodiles at food markets there or chopping down the rainforest in the Amazon, we are perhaps even more guilty of trespass in the twenty-first century than Philoctetes was when he stepped into the holy sanctuary of the goddess Chryse and was inflicted with an unhealable wound on his leg as punishment. Zoonotic diseases – viruses that leap from animals to humans, the spread of infectious diseases between species – are only going to increase with environmental destruction and have not come without warning from veterinary ecologists. Indeed, according to Mark Honigsbaum in *The Pandemic Century*, even at the time of the first SARS outbreak in 2003 scientists could see that "the consumption of exotic sources of

---

<sup>1</sup> Teiresias to Creon: "Sickness has come upon us, and the cause / Is you: Our altars and our sacred hearths / Are all polluted by the dogs and birds / That have been gorging on the fallen body / Of Polyneices": *Antigone*, translated by H.D.F. Kitto (Oxford: Oxford University Press, 1994), p. 35, lines 1014-18.

protein, urban overcrowding, international jet travel, and the growing interconnectivity of global markets presented” the perfect conditions for a rapidly spreading worldwide plague (Honigsbaum 2020:136). Natural equilibriums are being upended by human activity and will only get disordered with climate change. In Shakespeare’s *Troilus and Cressida*, Ulysses sets out the classic Early Modern beliefs about the “discord” that follows if you disrupt the moral and political order and “take but degree away”:

When the planets  
In evil mixture to disorder wander,  
What plagues, and what portents, what mutiny?  
What raging of the sea, shaking of earth?  
Commotion in the winds, frights, changes, horrors,  
Divert and crack, rend and deracinate  
The unity and married calm of states  
Quite from their fixture. O when degree is shaken,  
Which is the ladder to all high designs,  
The enterprise is sick (Shakespeare 1997: 1847).

One might see an entanglement of environmental, political and moral disorder lying behind the “sickness” of Covid-19, “diverting and cracking” the “unity and married calm of states” around the world.

In a further tragic irony, of course, the environmental hubris that arguably caused the pandemic has harboured and bred further disasters in its wake, like the festering curses of the Furies. Covid has produced vast quantities of waste products: piles of PPE to be burnt; discarded masks; the plastic vials of testing equipment and vaccines (Mah 2022). Meanwhile the brief hiatus in air travel, which some thought might have a positive impact on global carbon emissions, seems to have been forgotten quickly with flights in 2023 expected to reach almost 2019 levels (OAG: Flight Database and statistics 2023). Covid only distracted attention from the climate emergency; it didn’t mitigate it at all.

### **Narratives of Covid**

Aristotle famously pointed to the importance of the tragic plot. Every tragedy should have a beginning, a middle and an end; well-constructed plots should not end in random. Tragic narratives are formulated to order, explain or understand inexplicable catastrophe and suffering. They attempt to name the unnameable, combining memory, commemoration, dramatic storytelling and feeling to powerful effect. Homer might create the large epic poem describing the siege of Troy, but Greek tragedies were made up of “large cuts taken from Homer’s mighty dinners”, finding within the large tragic event, little tragic stories of different individuals caught up in that wider



conflict (Athenaeus 1969:75). One might, in this context, think of a comparison with “reading” the tragedy of 9/11, where the whole catastrophe was triggered by those planes flying into the World Trade Center but contained within it there were multiple tragic narratives: individual choices and lives lost on that day as well as individuals affected by subsequent events happening in the name of 9/11 (Wallace 2019:21-28). But just as in tragic drama where events exceed the neat Aristotelian structure and its expectations, so the need to impose a narrative pattern upon events as a form of explanation or comfort is so often thwarted by our experience of excessive, inexplicable suffering, injustice or chaotic violence.

The tragic plot of Covid was arguably an algorithm. There was the trackable time lag between infection, presentation of symptoms, hospitalisation, and death. There was the R number (rate of infection) which, when it rose above 1, indicated the exponential spread of the disease. The pandemic could be understood statistically or even as a graph. We were told in the early days to practise “social distancing” in order to “flatten the curve”. We were reduced, accordingly, to statistics and patterns. But individual fear was exacerbated by the sense that no graphs or predictions seemed able to control the future. Country after country closed down, air travel ceased, stock markets crashed. Mary Shelley’s prophetic novel *The Last Man* (1826) envisaged just such a global pandemic, an “invincible monster”, moving inexorably from Asia to the West and eventually wiping out the human race:

Nature, our mother and our friend, had turned on us a brow of menace. She shewed us plainly, that, though she permitted us to assign her laws and subdue her apparent powers, yet, if she put forth but a finger, we must quake. She could take out globe, fringed with mountains, girded by the atmosphere, containing the condition of our being, and all that man’s mind could invent or his force achieve; she could take the ball in her hand, and cast it into space, where life would be drunk up, and man and all his efforts forever annihilated (Shelley 1994: 232).

Nature, for Shelley, thus takes on ambiguous force, both protecting and annihilating us. On the one hand, the algorithms and statistics of Covid amounted to an instance of Timothy Morton’s *hyperobject*, dwarfing the human scale of comprehension (Morton 2013). But on the other hand, we could read them as society’s attempts to understand and contains the virus, an Aristotelian tragic pattern which was then overwhelmed by the even greater *hyperobject* of the pandemic itself.

Covid exposed the incommensurability of global statistics and individual stories. As epidemiologists pointed out, the virus behaves with scientific objectivity, immune to politics and morals, however much politicians might want to wish it away or manipulate it for political ends. Covid doesn’t understand national borders, as many quipped at the time. And yet the pandemic revealed the divisive nature of our current politics, the inequality of our world and the very different experiences

of individuals suffering its consequences. We only have to look at the disparity of access to vaccines between the wealthiest countries and the Global South, or indeed, in Britain, the mortality rates of the middle or upper classes and the poorest in the country, those workers on the frontline, those of ethnic minority background who were disproportionately affected by Covid. There was a tragic incommensurability between science and politics, between the seemingly inexorable spread of the virus and the stories we tell. Dr Stockmann, in Ibsen's *An Enemy of the People*, is adamant that the scientific truth behind the contamination of the town's Baths is paramount and simple, only to find that the politics and economics of the town complicate the urgency of his message. "As a doctor and a man of science, you regard this matter of the water-supply as something quite on its own", says the editor of the local newspaper to him. "It probably hasn't struck you that it's tied up with a lot of other things". The poison, the editor goes on to elaborate, is due to the "swamp that our whole community is standing rotting on" (Ibsen 1960:25-26).

As the pandemic unfolded, readers turned to plague literature from the past to try to make sense of their experience. Boccaccio's *Decameron* and Samuel Johnson's *Rasselas* helped to reframe the experience of lockdown. Camus's *La Peste* spoke to the early forms of denial and repression associated with an infectious disease running rife through a community and the futile efforts of individuals to avoid their demise. But mostly what became apparent was that pandemic literature itself is haunted by the past, by the traces of traditional culture through which it tries to make sense of catastrophe. Emily St. John Mandel's 2014 novel, *Station Eleven*, does this most strikingly, depicting the impact of a devastating global virus through the experience of a group of travelling players who survive and perform Shakespeare and classical music. The beauty and "spell" of Shakespeare reminds both actors and audience of the value of culture and briefly allows them to escape their current horror through the memory of former "elegance":

A few of the actors thought Shakespeare would be more relatable if they dressed in the same patched and faded clothing their audience wore, but Kirsten thought it meant something to see Titania in a gown, Hamlet in a shirt and tie (Mandel 2014:151).

But besides beauty, Shakespeare also offers reassuring examples of precedent to characters in Mandel's novel. Plague closed the theatres several times in Shakespeare's day and *A Midsummer's Night's Dream's* Titania, queen of the fairies played by one of the protagonists, Kristen, speaks both of the pestilence of 1594 and of the futuristic one of the novel (approximately 2040), as well as 2020 when the novel enjoyed an even greater popularity: "Therefore the winds, piping to us in vain, as in revenge, have sucked up from the sea contagious fogs" (Mandel 2014: 57). Yet, besides *Station Eleven*, one can see examples of retrieving fragments from the past to "shore up against the ruin" of catastrophe in Ling Ma's novel *Severance*, in which the

main character takes photos of New York steeped in the canonical tradition of street photography. Referencing William Eggleston, Stephen Shore and Nan Goldin, Ling Ma's protagonist seeks to continue to make sense of her city within the long history of photographic witness even as Zombie-like horror of the plague takes hold of the world and reduces its victims to a terrifying fog of dementia, erasing them from within (Ma 2018:193-195).

Even the extremely bleak *The Road* by Cormac McCarthy, which also attracted more readers during Covid, draws upon biblical syntax, setting catastrophe within a religious apocalyptic tradition (McCarthy 2006).<sup>1</sup>

Corrupting tragedy, plague narratives both follow the genre and constantly modify it. Indeed, disease deconstructs and eradicates existing reliable structures whether they be physical bodies, society's law and order or even narrative patterns related to literary genre. At the beginning of *Station Eleven*, the actor Arthur Leander collapses and dies on stage halfway through performing *King Lear*; the curtain is brought down and the production closed. But the memory of the play and its extended, torturous, spiraling plot structure ("He hates him much / That would upon the rack of this tough world / Stretch him out longer") continue to haunt the whole novel, from the enigmatic, attenuated father/daughter relationship between Arthur and Kristen, to the unexpected acts of kindness between strangers (like the servant tending to Gloucester's blinded eye: *King Lear*, 3.7.110-111) to the unravelling of character and identity under pressure ("it was becoming more difficult to hold on to himself") (*King Lear*, 5.3.312-314). If *Lear* exceeds its tragic structure through its "overliving" (Wilson 2005: 113-128) and its dramatisation of the paradox "the worst is not / So long as we can say 'this is the worst'", so *Station Eleven* evokes and exceeds even that precedent, eroding the human dimensions of tragic plots through the erasure of catastrophe (*King Lear*, 4.1.28-29)

As the Chinese are discovering with their ongoing difficulties of easing out of lockdown, it is hard to declare that Covid is over and that the pandemic has run its course. There is no simple narrative pattern to the disease but rather it runs through peaks and troughs, the graphs dipping and spiking but no longer a feature on the nightly news. "Is this the promised end?", Kent asks in *King Lear*, on seeing the horror of the aged king walking onto stage with his dead daughter in his arms. "Or image of that horror", is the reply from Edgar, pushing back once again that promised satisfaction of a conclusion (*King Lear*, 5.3.262-3). With Long Covid still affecting 2.8% of the UK population and 7.5% of the US population but the news agenda now moved on to the war in Ukraine, the global energy crisis and economic hardship, the pandemic is a forgotten, unresolved tragedy, like Ling Ma's Zombie limbo, without the necessary recognition or memory as I will go on to explain (O'Mahoney 2023).

---

<sup>1</sup> See O. Alan Noble, "The Bible" in *Cormac McCarthy in Context*, edited by Steven Frye (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), pp. 98-106.

## Recognition or non-recognition

Recognition (*ἀναγνώρις*) is one of the key features of tragedy, according to Aristotle. This marks the moment, both for the character and for the audience, when potentially everyone realises that no man should be considered blessed until he sees his last days. For philosophers like Martha Nussbaum and Judith Butler, the recognition of “precariousness” or our “common human vulnerability” becomes one of the beneficial wisdoms of tragedy (Nussbaum 2003:10-26). When we see the protagonist of tragedy is a “man like ourselves” (Aristotle), when we respond to the face of the other, we can be opened up to “what is precarious in another life or, rather, the precariousness of life itself” (Butler 2004:134). But recognition in Aristotle carries the double sense of the discovery of the unknown and the identification of the already known, so in tragedy it can entail both the process of acknowledgement (Butler, Cavell) and also the reinforcement of existing categories (Cavell 2003). He argued that the “change from ignorance to knowledge”, which the act of recognition entailed, provoked both pity and fear that could be solidified into bonds of friendship or enmity (*The Poetics of Aristotle*, chapter 10). Tragic fear, then, could provoke hostility, or at least, according to Patchen Markell, reinforce and perpetuate structures of inequality, subordination and dominance, making the world “intelligible” by “stratifying it” (Markell 2003:1-2).<sup>1</sup>

Traditionally in tragedy, with recognition comes the time of lament. We think of Theseus in Euripides’ play *Hippolytus* taking the gathered pieces of his son’s dismembered body “in [his] arms”, or Creon with his son Haemon at the close of *Antigone*.<sup>2</sup> Or Lear with Cordelia at the end of *King Lear*. At the close of that play, Lear might not be said to fully “acknowledge” his daughter’s separate existence, according to Cavell, or to achieve real recognition of his situation (Lear dies in an “ecstasy” of hope, observed AC Bradley) (Bradley 1905:291) but at least he experiences the non-verbal, non-rational consolation of touch:

Pray you, undo this button. Thank you, sir.  
Do you see this? Look on her, look, her lips,  
Look there, look there! (*King Lear*, 5.3.308-310)

Tragic recognition takes bodily rather than intellectual form, as characters absorb the information slowly. Pain and loss have to be felt along the heart, as the chorus sing in Robert Fagles’ beautiful translation of the *Oresteia*:

---

1 For a more extensive discussion of the ambiguity of tragic recognition, see Jennifer Wallace, “Photography, Tragedy and Osama bin Laden: Looking at the Enemy”, *Critical Quarterly*, 57.2 (2015), pp. 17-35).

2 *Hippolytus*, translated by James Morwood (Oxford: Oxford University Press, 1997), p. 79, line 1432; *Antigone*: p. 43, lines 1261-69.

We cannot sleep, and drop by drop at the heart  
the pain of pain remembered comes again,  
and we resist, but ripeness comes as well.  
(Aeschylus 1979: 109)

Only through the drip-drip of shared grief can we be said to reach some understanding, to “suffer into truth” as Fagles puts it, his translation of *pathei mathos* in the Greek.<sup>1</sup> The phrase means some sort of relationship between suffering and learning, although exactly how suffering leads to learning or how the two words are connected grammatically or philosophically is precisely what tragedy explores.

But Covid lockdown rules meant that people were unable to mourn. Elderly parents quarantined in care homes could only wave through a window. Those dying from Covid in hospital were attended only by hospital staff while families were forced to say goodbye to their relatives over Facetime, an experience I had with my own dying father. The last view many Covid victims would have had were of unknown nurses and doctors in full PPE. Medical masks, the sign - as Birgit Dawes has argued - of the very risk which they serve to prevent, “dissolv[ing] ... the boundary between identity and alterity”, also became like tragic masks, hiding individual identity in some larger ritualistic and performative collectivity, which tokens both a common vulnerability and a distancing fear (Dawes 2021:7). Those dying of Covid were and



**Figure 1**

at the same time were not *recognised* in the tragic sense. Indeed, the double sense of estrangement and need for the acknowledgement of the human face was encapsulated in the decision by some hospital nurses and therapists to attach pictures of their unmasked faces to their chests, so that they could be “seen” in printed, laminated form while their actual faces were obscured in alien type masks, goggles and plastic visors. (See figure 1) (Asmelash and Ebrhahimji 2020). Representation was more recognisable than the surreal reality of the crisis.

In place of family funerals and the opportunity during the pandemic for real mourning and in order to confront the strangely attenuated tragedy of the virus, a community-generated monument to a hidden pandemic has grown up from the

---

<sup>1</sup> Fagles, p. 109, line 179; Aeschylus, Agamemnon, Loeb Classical Library, (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1926), p. 18, line 177.

metaphorical grassroots in the UK. The Covid Memorial Wall stretches between Westminster and Lambeth bridges along the River Thames in London directly opposite the Houses of Parliament (Figure 2). Red hearts were painted all along it and families from across the country come to claim a heart and write the name of their loved one lost to Covid. It is demotic, haphazard and uncontrolled, and even now it is unclear



**Figure 2**

how long it will be permitted to remain. But it follows a tradition of displaying the dead for lament and witness that goes back to Greek tragedy. Like the bodies rolled out on the *ekkyklema* in the theatre for the chorus and the audience to mourn, the wall's hearts, which stretch as far as the eye can see, force a public recognition of the more than 150,000 lives lost in the UK, partly because of the wrong decisions or *hamartia* of the government opposite. This, it seems to me, is the British tragic site of Covid.

### **Generic intelligibility and the question of catharsis**

According to one interpretation of Aristotle's *Poetics*, his notion of catharsis marks the crucial break between the experience of tragedy in the world and the aesthetic enjoyment of tragedy in the theatre. If catharsis is translated as purging or "washing us free of the emotions", then the implication is that the spectator is detached from what is viewed and that he or she exploits that spectacle for therapeutic effect. This allows us, as Brecht believed, to leave the dramatic performance entertained, satisfied and ready to continue ordinary life unperturbed and unchanged (Brecht 1964:181). But if, on the other hand, catharsis is translated as purifying or "washing the emotions", then the implication is that watching tragedy doesn't detach us aesthetically from the suffering but rather it makes us more sensitive to future watching.<sup>1</sup> Catharsis in this case becomes more immersive and participatory – a process that we all collectively go through. The global pandemic might seem amenable to the second notion. While

---

<sup>1</sup> *The Poetics of Aristotle*, p. 37, chapter 6. See Halliwell's commentary on this passage: pp. 89-90. The literal alternative translations from the Greek "δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν" (1449b) are my own.

we cannot make sense of it yet, we might feel our continued sympathetic witnessing of it make us more attuned to thinking about it in the future.

The experiences of Covid are, in many ways, unthinkable and un-representable. They are hard to fathom partly because they are so recent; they have scarcely had time to settle from event into narrative, from experience into knowledge. They also have often removed individuals from the picture, making the pandemic seem not understandable on a human scale. This crisis, we might say, has *disfigured* our imaginations. It has removed the individual figures that make compassion possible – or it literally has prevented the natural processes of grief and mourning.

Yet, through the exploration of *hamartia*, dramatic plot and forms of recognition and lament, we can project the human scale back into the inhuman, global disaster. Thinking about our contemporary world involves a tussle between figural interpretation and disfiguration (Harries 2007:103-114). Tragedy can be thought of as a figurative and figuring way of seeing, both in the sense of reminding us of the figure in history, with his or her own feelings and desires, and also in the Erich Auerbach sense of reading one historical event in light of another (Auerbach 1959: 53). Setting individual stories into a wider, traditional pattern of narrative or theatre has the merit of making intelligible what seems particular. It makes it recognisable and therefore grievable.

Of course, despite Aristotle's analysis in the *Poetics*, tragic dramas are not strictly patterned. Classical tragedy acknowledges its own blindspots and resistances, and frequently does not conform to, or confine itself within, the pattern. So, reading the experiences of the pandemic now, *figuring* them again, in the tradition of tragedy is by no means to order them. But it is to pay attention to the wider narratives of our times and to think about the attempts to make week-to-week events intelligible through that patterning. This might be the start of action, informing and revising the structures of feelings and ideas of tragedy that respond to social disorder and recuperating a sense of what we all share, what we hold generically in common.

#### References:

- Aeschylus, *Oresteia*, translated by Robert Fagles. London and New York: Penguin, rev.edn., 1979.
- Asmelash, Leah and Ebrahimji, Alisha. "Health care workers are wearing smiling photos of themselves to put coronavirus patients at ease", *CNN.com*, 10th April 2020: <https://edition.cnn.com/2020/04/10/us/healthcare-workers-photos-smile-coronavirus-trnd/index.html>. Accessed on 21st January 2023.
- Athenaeus. *The Deipnosophists*, *Loeb Classical Library*, translated by Charles Burton Gulick, 7 vols. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1930; reprinted 1969), vol 4.
- Auerbach, Erich. "*Figura*" in *Scenes from the Drama of European Literature: Six Essays*. London: Meridian Books, 1959.
- Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, 2nd edn. London: Macmillan, 1905.

- Brecht, Bertolt. "A Short Organum for the Theatre", *Brecht on Theatre*, edited and translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2004.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cavell, Stanley. *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dance, Amber "The Shifting Sands of 'Gain of Function' Research", *Nature*, 27 October 2021.
- Däwes, Birgit "'Untenanted by any Tangible Form': Illness, Minorities, and Narrative Masquerades in Contemporary Pandemic Fiction." *On\_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 11. 2021.
- Eliot, George. *Middlemarch (1871-2)*, edited by W.J. Harvey. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- Halliwell, Stephen. *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.
- Harries, Martin. *Forgetting Lot's Wife: On Destructive Spectatorship*. New York: Fordham University Press, 2007.
- Honigsbaum, Mark. *The Pandemic Century: A History of Global Contagion from the Spanish Flu to Covid-19*. Cambridge, MA: Penguin, 2020.
- Ibsen, *An Enemy of the People* (1882), translated by James Walter McFarlane. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- Ma, Ling. *Severance*. Melbourne and London: The Text Publishing Company, 2018.
- Mah, Alice. "How the plastic industry turned the pandemic to its advantage", *The Observer*, 24 July 2022.
- Mandel, Emily St. John. *Station Eleven*. London: Picador, 2014.
- Markell, Patchen. *Bound By Recognition*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 2003.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Nuttall, A.D. *Why Does Tragedy Give Pleasure?* Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Nussbaum, Martha. "Compassion and Terror", *Daedalus*, 132.1, (Winter 2003), pp. 10-26.
- OAG: Flight Database and Statistics: "Covid-19 Air Travel Recovery", *OAG: Flight Database and Statistics*: <https://www.oag.com/coronavirus-airline-schedules-data> Accessed January 2023.
- O'Mahoney L.L. et al. "The Prevalence and Long-Term Health Effects of Long Covid among the Hospitalised and Non-hospitalised Populations: A Systematic Review and Meta-analysis", *The Lancet*, 55 (January 2023). [https://www.thelancet.com/journals/eclinm/article/PIIS2589-5370\(22\)00491-6/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/eclinm/article/PIIS2589-5370(22)00491-6/fulltext). Accessed 28 January 2023.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Shakespeare. *Troilus and Cressida, Hamlet, The Norton Shakespeare*, based on the Oxford edition, edited by Stephen Greenblatt (New York and London: W.W. Norton, 1997).
- Shelley, Mary. *The Last Man* (1826), edited by Morton Paley. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Sophocles, *Antigone*, translated by H.D.F. Kitto. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Sophocles. *Oedipus the King*, translated by Oliver Taplin. Oxford: Oxford University Press, 2015.



Strindberg, August. *Miss Julie*, "Preface" (1888), translated by Michael Robinson. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Wallace, Jennifer. *Tragedy since 9/11: Reading a World Out of Joint*. London: Bloomsbury, 2019.

Wilson, Emily. *Mocked with Death: Tragic Overliving from Sophocles to Milton* (Johns Hopkins University Press, 2005).

## ჯენიფერ უოლესი (დიდი ბრიტანეთი)

### გლობალური ქირი, ლოკალური ტკივილი: ურვა კოვიდის ტრაგედიაზე

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** პანდემია, პანდემიის ლიტერატურა, გლობალური აღქმა, ლოკალური რეაგირება.

კოვიდ 19-ის პანდემიამ რადიკალურად შეგვიცვალა წარმოდგენა საკუთარ თავზე, როგორც გლობალურ, ისე ნაციონალურ თუ ადგილობრივი დონეზე. ჩვენ ვნახეთ ინფექციის ყოვლისმომცველი მასშტაბი, ეროვნული ლოქდაუნები და ვაქცინების გავრცელება, რომელთა დოზების მისაღებად სახელმწიფოები ერთმანეთს ექიშებოდნენ, გახსნილი საზღვრები კი ხელახლა ჩაიკეტა. ცხარე დებატებმა, ადგილობრივ დონეზე, ნიღბების ტარების აუცილებლობის შესახებ, წამოჭრა საკითხი: რაზე ვფიქრობთ ჩვენ, ინდივიდუალურ თავისუფლებაზე თუ კოლექტიურ პასუხისმგებლობაზე? კოვიდმა გავლენა მოახდინა ადამიანურ ურთიერთობებსა და გლოვის რიტუალზეც.

რა წარმოდგენა გაგვიჩნდა პანდემიის შესახებ ამ გამოცდილების შედეგად? როგორი იყო ლიტერატურისა და ხელოვნების რეაქცია ამ კრიზისზე? რამდენად შეუძლია ტრადიციულ ლიტერატურას თუ სხვა სახელოვნებო რესურსებს დაგვეხმარონ, გადავიაზროთ ჩვენს საზოგადოებაში მომხდარი ცვლილებები და აღვიქვათ საკუთარი თავი უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში?

სტატიში განხილულია პანდემიის პარადოქსები: მისი გლობალური გავრცელება და იზოლირების გამომწვევი ეფექტი; ერთსა და იმავე დროს, ურთიერთსიახლოვის სურვილი და შიში; ავადმყოფობა, რომელიც არღვევს საზღვრებს და მიანიც, ინვესს მოგზაურობების შეზღუდვას.

**Adia Mendelson-Maoz**  
**Dana Freibach-Heifetz**  
**(Israel)**

### **Writing in a Time of Epidemic**

One can talk about trauma, and perhaps also about disassociation. About the unbearable and the unresolved. Fear of collapse (whether conceivable or not). The ability to contain. Defenses. Their breakdown. Survival versus extinction (what survives? what becomes extinct?). Subversion and reconstruction. Regression. The attempt to convert psychosis into neurosis. Either way, reality evades the stubborn attempt to understand it. What good would words do. But at certain moments the need to talk is felt, and of all things, in terms of standing at the threshold of a black hole. And then of falling into it.<sup>1</sup>

This passage from Dana Freibach-Heifetz's book, *In the Desert of Things* ("Numbers, Deuteronomy") not only contains short and fragmented sentences, and uses many periods, as if the speaker is short of breath, but also generates a fast pace that fuels anxiety. The text staccatos "Collapse. Breakdown. Extinction. standing at the threshold of a black hole". Freibach-Heifetz's book was written in February and March 2020, In the midst of the first wave of COVID19, when no one knew how it would change the world, and millions of people were quarantine. This book was thus one of the first to confront the trauma of the pandemic.

The book is composed of 113 fragments in various genres, encompassing a range of voices, sights and senses of life during the epidemic that range from everyday details (e.g. eating) to more cultural and philosophical concerns (like the concepts of inside and outside), and combines realism with the world of dreams and fantasy that portray the **archetype** of a plague. The book was published in two versions, one of which includes 36 color photographs by Yoram Kupermintz that create a rich dialogue with the texts.

This talk examines Freibach-Heifetz's text to articulate the relationship between the stylistic features of this book – such as using fragments, different genres and points of view, the combination of texts with visual images – and its thematic components, with the fact that it was written dead center in the eye of COVID storm.

---

<sup>1</sup> Dana Heifetz, *In the Desert of Things* (Tel-Aviv, 2021), №56. The translation of fragments from this book is by Shir Freibach.

**(A) Style**

Trauma is our starting point, and more specifically: an experience of an ineffable split in reality.<sup>1</sup> Trauma theorists such as Dominik LaCapra, Shoshana Felman, and Cathy Caruth have examined the power of literature to deviate from realism through devices such as retrospection, deconstruction and reconstruction of memory, repetitions, and fragmentation.<sup>2</sup> When a theorist such as Stef Craps maintains that “trauma theories often justify their focus on anti-narrative, fragmented, modernist forms of pointing to similarities with the psychic experience of trauma”, he means that when critics talk about trauma in literature they tend to refer to literary modes that disrupt the “conventional mode of representation, such as can be found in modernist art.”<sup>3</sup> Specific narrative techniques, usually adhering to notions endorsed by post-structuralism and deconstruction, are thought to be the most potent ways to communicate trauma.

Another key component of theories of trauma representation is the relationship between trauma and graphic vision. Judith Herman noted that “traumatic memories lack verbal narrative and context; rather, they are encoded in the form of vivid sensations and images.”<sup>4</sup> As she points out, “the ultimate goal [...] is to put the story, including its imagery, into words”, but obviously many texts that delve into trauma use visual, realistic or imaginary snapshots.

---

1 Trauma theorists such as Cathy Caruth, Shoshana Felman, Geoffrey Hartman, and Dominik LaCapra all consider that the structure of experience and the pathology of events cannot be fully assimilated by the psyche, and are repeatedly replayed in the mind’s eye. See the works of Cathy Caruth, *Literature in the Ashes of History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013); Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996); Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992); Geoffrey Hartman, “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, *New Literary History* Vol. 26 (1995), 537-563; Dominik LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001); Robert Eaglestone, “Knowledge, ‘Afterwardness’ and The Future of Trauma Theory”, *The Future of Trauma Theory* (London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2014).

2 Fragmentation and the deconstruction of realistic literary norms drive LaCapra’s reading of Borowski and Morrison, Felman’s reading of Albert Camus’ works, and Caruth’s reading of Resnais and Dorfman. In this sense, it is not surprising that the literary theory of trauma has evolved through the writings of poststructuralists and deconstructionalist writers such as Paul de Man, Jacques Derrida and Jean-Francois Lyotard.

3 Craps, “Beyond Eurocentrism: Trauma theory and the Global age”, *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary Criticism*, eds. Gert Buelens, Sam Durrant and Robert Eaglestone, (New York: Routledge, 2014), 45-62, esp. 50.

Craps reads Aminatta Forna’s *The Memory of Love* to show that “literary realism, which does not derive its haunting power from the convention of turning unspeakable suffering into broken, traumatized speech,” can express traumatic expression as well (Craps, “Beyond Eurocentrism”, 57). Roger Luckhurst shares this criticism when he discusses texts and cultural forms of trauma narrative. Roger Luckhurst, *The Trauma Question* (London and New York: Routledge, 2008), 82-83.

4 Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-from Domestic Abuse to Political Terror* (New York: BasicBooks, 1997), 38.

The first poetic device implemented in *In the Desert of Things* (“Numbers, Deuteronomy”) is fragmentation. The book itself is a collection of fragments. However, some of the **fragments themselves** are written in a fragmented, disassembled style as **lists** of actions, objects, feelings, concepts or imperatives that express the incomprehensible nature of the experience and its absurdity. The fragment we cited earlier, is a good example; and more so is the next one:

The archives still hold some copies of the pasquinades that were posted at that time in the streets of cities and villages. They read:  
Solidarity in the community is crucial now more than ever (nobody wants to be alone).  
You are requested to do. To hang up to ensure to remain to safeguard to organize and to sing.  
And especially: to not stop.  
The current time is challenging.  
Each and every one of us must demonstrate social responsibility.  
We join the call: possibilities. Adjust ourselves. Be ready.  
A new era summons widespread global possibilities.  
An important educational lesson that teaches agility and adaptability to changing needs in an age of uncertainty.  
A huge opportunity for leveraging.  
We are doing all we can. Standing together in these difficult days. Assisting as well as receiving ample support.  
We shall not give up!  
Life goes on!!!<sup>1</sup>

This fragment mimics “erasure poems” where the author takes a text (in this case, an email sent by the dean of the college where she teaches) and deletes words from it, mainly conjunctions, thereby produces a new, **defamiliarized** text.

Lists and catalogues also reflect an attempt to **hang onto** acts and objects when causal or rational explanations fail to produce satisfactory responses. Putting them in a list eliminates any type of hierarchical relationship and assigns an **equal** value to them all. This intensifies the loss of meaning and priorities in the extreme situation of a plague, by turning them into nonsense.

Another poetic technique that expresses the traumatic nature of this experience is the merging of genres. The book is characterized by a mixture of genres that includes prose, poetry, documentary and contemplative texts. It also takes different points of view in that the fragments are written in the first, second or third person, in the singular or the plural. All these different nameless voices are juxtaposed, creating a collage of images, thoughts, feelings and micro-stories. This multiplicity is designed to reflect a reality which cannot be conceived as one coherent story.

---

<sup>1</sup> In the Desert of Things, №20.

In terms of the visual aspect of the text, the book is a dialogue between the texts and Yoram Kupermintz's photographs. Kupermintz is a multidisciplinary artist, who has held dozens of exhibitions in Israel and abroad. Kupermintz suffers from PTSD from the 1973 War, whose horrors left a profound mark on his artistic work. The book emerged from a poetic dialogue between the author and the artist, and once the text was written, 36 out of hundreds of photographs were selected to complement the text by adding various layers of meanings – ironic, painful, tender or yearning – that demonstrate the comforting power of beauty to confront the pandemic.

### **(B) Themes**

Covid 19 has caused huge losses all over the world. These range from the loss of daily routines, the loss of personal freedom of movement, human companionship and intimacy, and the death of loved ones. These losses are embodied in the fragments of this text but are combined with other, less tangible contexts of loss, such as the loss of meaning and sensemaking, especially as transmitted via cultural institutions and schools which normally provide value, sense and comfort in difficult times but became yet another black hole during the lockdowns. Psychology was rendered speechless (as seen in the opening fragment), and philosophy is dying, as have new age pursuits such as astrology, numerology, pagan rituals and Zen meditation.

These have been replaced by myths and tales that correspond to helplessness and despair such as the doomed Greek mythological characters Sisyphus and Kasandra or the pessimistic book of Ecclesiastes. The title of the book itself in Hebrew: "מִרְבֵּד רַב־מֵב" ("Numbers, Deuteronomy") traces an ancient, exhausting journey that expended many lifetimes before the Hebrews reached the promised land.

In such a disastrous time, comfort can be derived from simple things. First and foremost, from a fresh glance at daily life, which has suddenly become so precious. This is illustrated by a bowl of soup, the flora and fauna around us even when reduced to the bare minimum, the routine of housework, music, manifestations of human solidarity.

Often, these everyday events are described from a new, somewhat humoristic perspective, such as the shortages of toilet paper:

Did you ever think about the splendor of toilet paper?  
The unadulterated whiteness.  
The softness.  
The generosity with which it puts itself at your disposal.  
The compassion with which it gathers unto itself all your filth so that you will be able to go on with your affairs, clean, unperturbed.  
The magnanimity with which it accepts the ungratefulness of being discarded post-use, without ever being contemplated by anyone.  
Did you ever think what will happen when all the toilet paper in the world is exhausted?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ibid, №10.

It is shocking to compare the pandemic to the horrors of the Holocaust. However, Ruth Bondi, a Holocaust survivor showed how humor in the Theresienstadt camp-ghetto, helped cope with extreme situations. She says:

In humor there was consolation, a momentary victory over reality, a touch of illusion, a trace of freedom. Humor helped the inmates hold out as long as they could, to maintain the integrity of their personalities, to cast off fear, to chuckle instead of giving in, to disguise the dread, to view the present as temporary, a bridge to tomorrow.<sup>1</sup>

Humor is a way to face reality and transform the trauma into a bearable picture. Fantasy is another source of comfort. Quite a few fragments describe fantastic places or elements, which alongside escapism also create an effect of estrangement that reflects people's feelings during the plague, such as imaginary places like North Pangea and the Kingdom of Lumaria, or being kidnapped by aliens who take their captives to a new paradise.

Last but not least, much comfort can be found in writing. There are quite a few references to ars-poetics in the book, including constant doubts regarding its very possibility and value, and repeated statements like "there's nothing to say about it". Nevertheless, the book was written, and a certain number of fragments express optimism regarding the act of writing, such as the one that appears on the cover:

Out of me writing on and on, the world reverses to its dawn.  
I write garden, and a garden grows and rises up from the ground. Its paths spread before my feet.  
I write man, and he emerges and comes around the bend and runs towards me to embrace me.  
I write mountains and rivers and sky and sea. And behold, mountains and rivers and sky and sea.  
I write bustling streets, cafes crowded with people, concert halls in whose spaces music is playing, theatres on whose stages words are spoken and dancers twirl. And they rise before my eyes and their sounds fill my ears and their movement sends currents which tremble my body with thousands of tiny vibrations.  
I write: I.<sup>2</sup>

Thus, the ability to imagine and write what one imagines in fact has a godlike power to **recreate** the lost world destroyed by the pandemic. It enables the writer to recreate **herself** as an artist, perhaps even as a human being.

---

1 R. Bondi, R. C. Naor, Trapped: Essays on the History of the Czech Jews, 1939-1945. (Jerusalem: Yad Vashem Publications, 2008), p.89. See also: Liat Steir-Livny, Is it OK to Laugh About It?: Holocaust Humour, Satire and Parody in Israeli Culture (London & Portland: Vallentine Mitchel, 2017).  
2 In the Desert of Things, №108.

These poetic means do not negate the trauma, but treat it with aesthetic distance, often creating the distancing that is necessary in such circumstances. They do not make a moral judgment – no one is guilty or responsible for this traumatic event – although the book does suggest some ethical ways to behave in such circumstances and relate to them; from this aspect, the book can also be seen as an essay on the human condition.

### **(C) Conclusions**

Can we discuss writing in a time of pandemic when COVID19 is not over? Can we say something meaningful without a proper historical perspective?

In our talk we focused on one example: Freibach-Heifetz's *In the Desert of Things*. We showed how the fragmented text aims to cope with the trauma. We discussed the variety of juxtaposed points of view and genres that result in a text about the trauma that is universal, perhaps archetypical, but at the same time very personal and intimate, while meticulously resisting the temptation to provide a coherent account of the pandemic which would betray its dissociative nature. We demonstrated how the text offers a picture of life during COVID and the use of humor, fantasy and myth. In its writing, the text confronts these traumatic events that is still upending our world.

### **References:**

- Bondi, R. & Naor, R. C., *Trapped: Essays on the History of the Czech Jews, 1939-1945*. Jerusalem: Yad Vashem Publications, 2008.
- Caruth, Cathy, *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Craps, "Beyond Eurocentrism: Trauma theory and the Global age", *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary Criticism*, eds. Gert Buelens, Sam Durrant & Robert Eaglestone, New York: Routledge, 2014, 45-62.
- Eaglestone, Robert, "Knowledge, 'Afterwardness' and The Future of Trauma Theory", *The Future of Trauma Theory*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2014.
- Felman, Shoshana & Laub, Dori, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.
- Hartman, Geoffrey, "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", *New Literary History* Vol, 26 (1995), 537-563.
- Heifetz, Dana, *In the Desert of Things*. Tel-Aviv, 2021.
- Herman, Judith, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-from Domestic Abuse to Political Terror*. New York: BasicBooks, 1997.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Luckhurst, Roger, *The Trauma Question*. London and New York: Routledge, 2008.
- Steir-Livny, Liat, *Is it OK to Laugh About It?: Holocaust Humour, Satire and Parody in Israeli Culture*. London & Portland: Vallentine Mitchel, 2017.

ადა მენდელსონ-მაოზი  
დანა ფრეიბახ-ჰაიფეც  
(ინგლისი)

## წერა პანდემიის დროში

### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** ეპიდემია, ფრაგმენტები, ჟანრები, ტრამვა.

ერთი შეხედვით, დღემდე შეუძლებელია კოვიდ-19-ის ლიტერატურული გამოვლინებების შესახებ სათანადო კვლევების შემოთავაზება, რადგან ეპიდემია სრულად არც კი დამთავრებულა. მას ჯერ კიდევ არ გააჩნია ისტორიული პერსპექტივა; დანერა და, მით უფრო, გამოქვეყნება, მის შესახებ, დროს მოითხოვს.

თუმცა, უკვე არსებობს პირველი ტექსტები კოვიდ-19-ზე. სტატიაში გაანალიზებულია დანი ფრეიბახ-ჰაიფეცის წიგნი „საგანთა უდაბნოში“ (რიცხვები, მეორე კანონი), რომელიც ებრაულად, ივრითზე დაიწერა, პანდემიის პირველი ორი თვის განმავლობაში. (2-3/2020).

წიგნი შედგება სხვადასხვა ჟანრის 113 ფრაგმენტისაგან, რომლებიც მარაოსავით გადაგვიშლიან ხმებს, სახეებსა და ცხოვრებისეულ შეგრძნებებს ეპიდემიის პირობებში – საყოფაცხოვრებო წვრილმანებით დაწყებული (მაგალითად, საკვებთან დამოკიდებულება), უფრო კულტურული და ფილოსოფიური პლასტების ჩათვლით (როგორცაა, მაგალითად, გარე და შინაგანი სამყაროს კონცეფციები), ერთმანეთთანაა შერწყმული რეალური და ფანტაზიის სამყარო. ეს მიკროისტორიები ქმნის ახალი რეალობის შთაბეჭდილებების გამომხატველ კოლაჟს. წიგნი ორ ვერსიად გამოიცა: ერთი მხოლოდ ტექსტია, მეორეს კი ახლავს მხატვარ იორამ კუპერმინცის 36 ფერადი ფოტო, რომლებიც ტექსტთან სრულყოფილ დიალოგში იმყოფება.

სტატიაში გამოკვლეულია ამ წიგნის სტილისტიკურ მახასიათებლების, როგორცაა ფრაგმენტების ფორმები, ჟანრების მრავალფეროვნება, ტექსტისა და ვიზუალური სახეების შეხამება და სხვ. კავშირები მისი, როგორც ეპიდემიის ეპიცენტრში შექმნილი პროდუქტის ხასიათთან; ნაჩვენებია ის თემატურ საშუალებები, რომელთა გამოყენება შეუძლია ლიტერატურულ ტექსტს ეპიდემიის დროს, რათა წინ აღუდგეს მსგავსი ექსტრემალური გამოცდილების ტრამვებს: მითები; ყოველდღიური ცხოვრების ცინცხალი გამოცდილება; იუმორი და ფანტაზია; ასევე, კრიტიკულად არის გაანალიზებული ამ ტიპის ტექსტის არს-პოეტიკა.

სტატია იშვიათი ერთობლივი ნამუშევარია მწერლისა და ავტორის, რომელიც, ერთსა და იმავე დროს, არის ფილოსოფოსიც და ლიტერატურის მკვლევარიც. ერთად ისინი ცდილობენ წარმოაჩინონ ლიტერატურის ახალი პერსპექტივები კოვიდ-19-ის პირობებში კერძოდ და ცხოვრება ეპიდემიის პირობებში ზოგადად, ასევე, ის უნიკალური ატრიბუტები, მას რომ მოაქვს.



კონსტანტინე ბრეგაძე  
(საქართველო)

კონცეპტების „თავისუფალი და „თავისუფლება“  
(“Freiheit”) გაგება ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა  
მონოლოგში და მისი ზღვისპირა კოლონია, როგორც  
„ტოტალიტარიზმის“ ერთგვარი გოეთესეული ვიზიონი<sup>1</sup>

1. ტაეპი „11580“

კონცეპტი „თავისუფალი“ (“frei”) გვხვდება ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეხუთე მოქმედებაში, კერძოდ, ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა მონოლოგში, 11580-ე ტაეპში:

**ფაუსტი:**

და, დაე ვიდეგე თავისუფალ ხალხთან თავისუფალ მიწაზე  
(“Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen”) [V. 11580] (Goethe 2001: 203).<sup>2</sup>

ამ ტაეპში გარდა კონცეპტ „თავისუფალისა“, ასევე, მნიშვნელოვანია შემდეგი კონცეპტებიც –

1. „ხალხი“ (“Volk”),
2. „მიწა“ (“Grund”) (ეს სიტყვა, ასევე ნიშნავს „წიადაგს“, „მიწის ნიაღვრს“, „საძირკველს“),

ამიტომ „თავისუფალისა“ და, შესაბამისად, „თავისუფლების“ ცნების ის შინაარსი, რასაც თავად ფაუსტი მოიაზრებს ამ ცნებებში, ამ ტაეპში მოცემულ სხვა კონცეპტთა კონტექსტში და მათთან შედარებისას უნდა დადგინდეს.

2. ფაუსტი: „ბატონი“, „მბრძანებელი“ (“Herr”), პოლიტიკური ბელადი და ტექნოკრატი

ამასთან, ცხადია ისიც, რომ თუ გვინდა ზუსტად გავიგოთ, რას გულისხმობს ფაუსტი კონცეპტში „თავისუფალი“, შესაბამისად, „თავისუფლება“, რასაც ფაუსტი ბუნდოვან და გაურკვეველ მომავალში თავისი კოლონიის მოსახლეობას თუ მომავლის აბსტრაქტულ კაცობრიობას ჰპირდება, თუ გვსურს ზუსტად გავიგოთ, რას გულისხმობს, მისი, ერთი შეხედვით, ეს ერთგვარი პოლიტიკური გზავნილი თუ პოლიტიკური ან-

1 წარმოდგენილი სტატია არის ერთ-ერთი თავი ჩემი მომავალი მონოგრაფიისა, რომელიც ეძღვნება გოეთეს „ფაუსტს“. (კ. ბ.)

2 აქ და ყველგან „ფაუსტის“ ციტატების პროზაული თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის. (კ. ბ.)

დერძი (ან, საერთოდაც, საკითხავია, პოლიტიკური შინაარსი აქვს თუ არა აქ „თავისუფალის“ კონცეპტს), უნდა განვსაზღვროთ, თავად ამ მესიჯის გამხმოვანებელი ფაუსტი მოცემულ მომენტში რას წარმოადგენს. ამასთანავე, ისიც უნდა გაირკვეს, ერთი მხრივ, ვინაა ის „ხალხი“, ვისაც ფაუსტი „თავისუფალ მინაზე თავისუფლად დგომას“ ახლა, ანმყოში ჰპირდება, და მეორე მხრივ, უნდა გაირკვეს, რა „ხალხია“ ის მომავალში ვიზიონირებული მომავლის „თავისუფალი ხალხი“.

აღნიშნული კონცეპტების („თავისუფალი“, „თავისუფლება“, „ხალხი“, „მინა“) შინაარსთა ზუსტად განსაზღვრის თვალსაზრისით საყურადღებოა ფაუსტის შემდეგი სიტყვები, რომლითაც ის ზღვის სანაპიროზე პორტებში და დამბებზე მომუშავე ადამიანებს მიმართავს:

### **ფაუსტი:**

**ძალაუფლებას მოვიპოვებ და საკუთრებას!** / საქმეა ყველა, დიდება – არარა (**“Herrschaft gewinn’ ich, Eigentum! / Die Tat ist alles, nichts der Ruhm”**). [...] **ნაბრძანებია**, სწრაფად, უსწრაფესად ქმნა! (**“Geboten schnell, zu schnell getan!”**) [...] რაც გავიფიქრე, მყისვე აღსრულდეს; მხოლოდ **ბატონის** სიტყვას აქვს ძალა. ჰა, დროზე, ადექით **ყმებო**, ქუდზე კაცი! (**“Des Herren Wort es gibt allein Gewicht. / Vom Lager auf ihr Knechte! Mann für Mann!”**). მალე იხილავთ ბედნიერნი ჩემს თამამ ჩანაფიქრთა ნაყოფს. დაავლეთ ხელი ხელსაწყობებს, ნიჩბებსა და ბარს, რაც გამოვკაფეთ და გავიყვანეთ, შევინარჩუნოთ ხამს. მკაცრი წყობით და სწრაფი გარჯით, დავიმსახურებთ ყოვლადმშვენიერ ჯილდოს; და რომ აღსრულდეს დიადი საქმე, კმა არს **ერთის გონება და ათასის ხელი** (**“Genügt Ein Geist für tausend Hände”**). [...] ო, რარიგ მალეღვებს ნიჩბების ზრიალი. ეს არის **მასსა**, რომელიც **მეყმო, მმორჩილებს, მეთაყვანება** (**“Es ist die Menge, die mir frönet”**) [V.10197-10198; 11382; 111501– 11510; 11539-11540] (Goethe 2001: 163, 201, 202).

ამგვარად, ფაუსტის სამფლობელოში, მის ზღვისპირა კოლონიაში დამყარებულია აშკარა ტირანული, ავტორიტარული, დიქტატორული მმართველობა („ჰერშაფთ“, „Herrschaft“) და, უფრო მეტიც, ტოტალიტარული რეჟიმის მსგავსი მმართველობა, ვინაიდან აქ მოცემული პოლიტიკური დისპოზიცია უკიდურესი იერარქიული სტრუქტურაა, სადაც სრულიად გაუქმებულია **პოლიტიკურობა** (**“das Politische”**) (ჰ. არენდტი): ერთი მხრივ, ფაუსტი, რომელიც არის „ბატონი“, „მბრძანებელი“ (**“Herr”**) და ერთპიროვნული მმართველი, ლამის პოლიტიკური ბელადი, **ფიურერი**, რომელსაც უსიტყვოდ ემორჩილებიან და ეთაყვანებიან როგორც მისი უშუალო ხელქვეითნი (იგივე, მეფისტო), ისე კოლონიის მოსახლეობა („ძალაუფლებას მოვიპოვებ და საკუთრებას“); მეორე მხრივ კი, მისი „ყმები“ (**“Knechte”**), ანუ ფაუსტის კოლონიის პოლიტიკურად, ეკონომიკურად და სოციალურად ყოვლად უუფლებო მოსახლეობა, ფაუსტის „ტერმინოლოგიით“ „მასსა“ (**“Menge”**) – „ეს არის მასსა, რომელიც მეყმო, მმორჩილებს, მეთაყვანება“; შემდგომ: ერთი მხრივ, ფაუსტი, ვინც,

ვითარცა ელიტარული მმართველი კლასის უცვლელი ცენტრალური ფიგურა, გეგმავს სხვადასხვა პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სამხედრო თუ ტექნოკრატიულ პროექტებს („ერთის გონება“), ვინც ერთპიროვნულად გასცემს სახელმწიფო ბრძანებულებებს (მდრ.: „დაავლეთ ხელი ნიჩბებსა და ბარს“, „მხოლოდ ბატონის სიტყვას აქვს ძალა“, „ჰა დროზე, ადექით ყმებო!“), ხოლო თავად კი Legibus solutus-ია, ე. ი. კანონს მიღმაა, კანონებზე მაღლა დგას და მასზე კანონი არ მოქმედებს, მეორე მხრივ კი, ზღვისპირა ჯებირების მშენებლობაზე, არსებსა და პორტებში მომუშავე მონებად ქცეული და უსიტყვოდმორჩილი ლუმპენპროლეტარიატი („ნაბრძანებია სწრაფად, უსწრაფესად ქმნა“).

ამგვარად, ამ ზღვისპირა კოლონიაში დამყარებული დესპოტიისა და ტირანიის გათვალისწინებით, ფაუსტის ვიზიონებში არც თავისუფალი და სამართლებრივი სახელმწიფოს კონტურები შეიძლება ჩანდეს და მისივე დანაპირებში გახშიანებული კონცეპტები „თავისუფალი მიწა“ და „თავისუფალი ხალხი“ შეუძლებელია რომ პოლიტიკურ თავისუფლებას უკავშირდებოდეს, ვინაიდან ფაუსტს ანმყო პოლიტიკური ვითარება უკვე ათწლეულებია „ტოტალიტარიზმული“ აქვს და თავისი კოლონიის ეს პოლიტიკური დღის წესრიგი სამარადისოდ განსაზღვრული. ეს კი იმის წინაპირობაა, რომ მომავალიც ასეთივე „ტოტალიტარიზმული“ იქნება.

ფაუსტის მიერ დამყარებული ტირანული პოლიტიკური რეჟიმის თავისებურება კი ისიც არის, რომ ადამიანებზე ძალადობა და ძალმომრეობა მხოლოდ მის ზღვისპირა კოლონიის ტერიტორიაზე კი არაა გაბატონებული, არამედ კოლონიის საზღვრებსაც სცდება და გადაიზრდება გლობალურ იმპერიალიზმსა და კოლონიალიზმში – „მეფისტოფელი: შენი სასახლიდან ხელს მოავლებ მთელს სამყაროს (*“hier vom Palast dein Arm die ganze Welt umfasst“*) და გასცემ ბრძანებებს“ [V. 11226] (Goethe 2001: 193). ამით კი პროგნოზირებულია მოდერნის ეპოქის ეს ერთადერთი პოლიტიკური და ეკონომიკური კონდიცია:

### **მეფისტოფელი (ფაუსტს):**

ორი გემით გავედით და ოცით შემოვედით პორტში. დიდი საქმენი რაც ჩავიდინეთ, აქვე ეტყობა დატვირთულ ნადავლს. ვრცელი ზღვა სულს (*“Geist“*: აქ მოდერნის ეპოქის მოძალადე სული – კ. ბ.) **ათავისუფლებს** და ამიტომაც არცა გვჭირდება ხანგრძლივი ფიქრი, მსწრაფლ, უსწრაფესად საქმეს ვაკეთებთ: ხან ვიჭერთ თევზებს, ხანაც სამს გემს ერთბაშად, მერე მეოთხეს და მეხუთესაც არ დაადგება კარგი დღენი. სხვა ნაოსნობა არცა ვიცი, თუ როგორია. ვისაც ძალა აქვს (ანუ: პოლიტიკური და სამხედრო ძლევამოსილება, ძალმომრეობა, მოძალადეობა, ძალადობა – კ. ბ.), უფლებაცა და სამართალიც მისი ხვედრია (*“Man hat Gewalt, so hat man Recht“*). საქმეა „რა“ და არა „როგორ“. ომი, ვაჭრობა, მეკობრეობა სამპირ არიან, განუყოფელნი („Krieg, Handel und Piraterie, / Dreieinig sind sie, nicht zu trennen“) [...] მაშ, რად აყოვნებ, ხელს რაღა გიშლის, ან კი შეუდექ **კოლონიზე-**

**ბას** (“Was willst du dich denn hier genießen, / Musst du nicht längst kolonisieren”) [V. 11173-11188; 11273-11274] (Goethe 2001: 192, 194).

ამგვარად, მეფისტოს მიერ ფაუსტისადმი წარდგენილი ანგარიშიდან ირკვევა, რომ ისევე როგორც ანმყოში, ასევე მომავალშიც, მოდერნის ეპოქაში გლობალური პოლიტიკა და ეკონომიკა ჩამოყალიბდება მხოლოდ მასშტაბური ძალადობისა და ტირანიის სფეროდ და მასში მინიმალური ადგილი გადარჩება პოლიტიკური თავისუფლების, ლიბერალიზმისა და დემოკრატიისათვის.<sup>1</sup>

მაშინ რას უნდა ნიშნავდეს ფაუსტის კონცეპტები „თავისუფალი“, „თავისუფალი მიწა“, „თავისუფალი ხალხი“, „თავისუფლება“? ან რას გულისხმობს ფაუსტის სიკვდილისწინა “მოსეანური” ხილვები და იოანე მოციქულისეული „ესქატოლოგიური“ „წინასწარმეტყველებანი“ – „გავუხსნი სივრცეებს მრავალ მილიონთ [...] და დავუმკვიდრებ სანახებს შემოსილთ ნაყოფით, სიმწვანით. [...] აქ, ამ შუაგულში გაშენდება სამოთხის ქვეყანა“ (“paradiesisch Land”)” [V. 11563, 11565, 11569] (Goethe 2001: 203). ეს რომ განვსაზღვროთ, საჭიროა ცოტა უკან დავიხიოთ და გავითვალისწინოთ ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეოთხე მოქმედების დასაწყისში მოცემული ფაუსტის ზღვის ვიზიონები.

### 3. ფაუსტი vs. ზღვა/ბუნება

ამ ვიზიონების მიხედვით ირკვევა, რომ ფაუსტი ემზადება დიდი ტექნოკრატული პროექტების განსახორციელებლად, რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს ზღვისთვის მიწის გამოტაცებას, მეორე მხრივ კი, ფაუსტის საბოლოო და ერთადერთი მიზანი ხდება არა მარტო ცოცხალი ძალის, არამედ ახალი ტექნიკის, კერძოდ, ორთქლის ძრავაზე მომუშავე მიწის მთხრელი მექანიზაციის საშუალებით ზღვის/ბუნების საბოლოო დამორჩილება (Goethe 2001: 190; Gaier 2004: 229). ეს მიზანი კი სამ სხვადასხვა ასპექტს შეიცავს – პოლიტიკურს, ანთროპოლოგიურსა და დემიურგულს: 1. ზღვის/ბუნების ტექნოკრატული დამორჩილება, ზღვის/

<sup>1</sup> უახლეს ისტორიას რომ გადავავლოთ თვალი, XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან მოყოლებული ვიდრე XX საუკუნის 60-იან წლებამდე ეს მეფისტოფელური კონდიცია მართლაც შენარჩუნდა, მხოლოდ 60-იანი წლების შემდგომ, პოსტმოდერნის დადგომისთანავე დაიწყო დეკოლონიზაცია (მაგ., აფრიკის კონტინენტის დეკოლონიზაცია), ასევე, დაიწყო ე. წ. მეტი დემოკრატიისა და მეტი ლიბერალიზმის ფართო პროცესი, ოღონდ ეს, უპირატესად ისევე და ისევე დასავლეთის ფარგლებში მოხდა. ეს კი ის ფაუსტური თვისებაა, რაც დასავლურ კულტურას მუდმივად გააჩნდა და გააჩნია: დასავლური კულტურის არსი ფაუსტით ენტიელექტური ბუნებისაა, ის მიღწეულით არ (და)კმაყოფილდება და აღმავალი ხაზით მუდმივი თვითგანახლებისაკენ ისწრაფვის. ამიტომაც, დასავლური კულტურა, როგორც ფაუსტური კულტურა, არა დაცემულობისა და თვითგანადგურების კულტურაა, როგორც ეს ოსვალდ შპენგლერს ეგონა მიამიტურად, არამედ მუდმივი თვითგანახლებისა და წინსწარფვის (შდრ., თუნდაც, დღევანდელი სკანდინავიის ქვეყნები). სწორედ ამდენადაა დასავლური კულტურა ფაუსტური კულტურა.

კონცეპტ „თავისუფალისა“ („frei“) და „თავისუფლების“ („Freiheit“) გაგება ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა მონოლოგში და მისი ზღვისპირა კოლონია, როგორც „ტოტალიტარიზმის“ ერთგვარი გოეთესული ვიზიონი

ბუნების ძალების ტექნიკური კონტროლი პირდაპირპროპორციულია ფაუსტის მომავალი პოლიტიკური ძალაუფლების განმტკიცებისა და გაფართოების, ვნაიდან ზღვის/ბუნების დამორჩილება, კონტროლი და გიგანტური საინჟინრო მშენებლობები და სამუშაოები (პორტების აშენება, ზღვისპირა ჯებირების აგება, სანყლოსნო-სატრანსპორტო არხების გაყვანა, სადრენაჟო სამუშაოები – ზღვისაგან გამოტაცებული ნესტიანი მიწის ამოშრობა) ეფექტური პოროპაგანდისტული და იდეოლოგიური შესაძლებლობაა როგორც პოლიტიკური დივიდენდების მოსაპოვებლად, ისე ხალხის ცნობიერების „ზომბირებისა“ და მისი ერთპიროვნულად მართვისათვის; 2. ანთროპოლოგიურ სიბრტყეზე ზღვის დამორჩილება და ბუნების კონტროლი სიმბოლურად განასახიერებს საკუთარ ანთროპოსში მოცემული უკონტროლო ქტონური და ლიბიდოზური სანყისების დამორჩილებასა და კონტროლს, ხოლო 3. ბუნების სტიქიათა მართვა ფაუსტისათვის დემიურგულ ესენციასაც შეიცავს, ვინაიდან მას, როგორც თანამედროვე გლობალური ისტორიული პროცესის თანამონაწილეს, საკუთარი თავი ახალ შემოქმედად მოაქვს, ვისაც ახალი გლობალური პოლიტიკური და ეკონომიკური ნესრიგი შეაქვს სამყაროში – „ჩემს გონებაში მსწრაფლ შევადგინე გეგმა გეგმაზე“ (*“Da fast ich schnell im Geiste Plan auf Plan”*) [V. 10227] (Goethe 2001: 164). ამ გეგმების შესახებ კი თავად მეფისტომაც არაფერი უწყის:

### **მეფისტოფელი:**

გამოცნობად ღირს, მაინც რას ესწრაფვი? თამამი იყო უსათუოდ, რომ მიიღტვოდი მთვარისაკენ, მთვარის სხივების სიახლოვე გათრობდა მარად. განა შენი სწრაფვანი სულ მაქეთ არ გეზიდებოდა? („მთვარე“: ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო, განსაკუთრებით რომანტიზმის მწერლობაში – კ. ბ.).

### **ფაუსტი:**

არამც და არამც! ეს მიწის სფერო (“Erdenkreis”) კვლავაც გვიბოძებს ასპარეზს დიად საქმეთათვის (“Taten”). გასაოცარი და სანუკვარი რამ უნდა აღსრულდეს, ვგრძნობ მოზღვავებულ ძალას (“Kraft”) გარჯისა და შრომისათვის (“Fleiss”).

### **მეფისტოფელი:**

მაშ, დიდების მოხვეჭა გნადია? კარგად გეტყობა, რომ ნამყოფი ხარ შენს გმირ ქალთან (“Heroine”) და მისგან მოდიხარ (“გმირ ქალში” იგულისხმება ტროელი ელენე – Gaier 2004: 197. მეფისტოფელი აქ ფაუსტს დასცინის და მიანიშნებს, რომ ტროელ ელენესთან ყოფნისას ფაუსტი ახალი სექსუალური და ლიბიდოზური ენერგიებით აღივსო და მზად არის ახალი ეროტიული თავგადასავლებისათვის და მხოლოდ ასეთი თავგადასავლებისათვის. თუმცა, ფაუსტს არა ლოკალური ეროტიული, არამედ დიდი, გლობალური პოლიტიკური, ეკონომიკური და ტექნოკრატული მიზნები აქვს დასახული – „გასაოცარი და სანუკვარი რამ

უნდა აღსრულდეს, ვგრძნობ მოზღვავებულ ძალას (“Kraft”) გარჯისა და შრომისათვის (“Fleiss”). ამგვარად, თუ მეფისტო თავისი სატრფოსგან დაბრუნებული ფაუსტის მოზღვავებულ სექსუალურ ენერჯიაზე შაყირით მიანიშნებს („კარგად გეტყობა, რომ ნამყოფი ხარ შენს გმირ ქალთან (“Heroine”) და მისგან მოსულხარ“), მაშინ ფაუსტს მხედველობაში აქვს საკუთარი პოლიტიკური ძალმოსილება, საკუთარი პოლიტიკური ძალა. აქვე საინტერესოა ისიც, რომ კოგნიტური თვალსაზრისით ფაუსტი უკვე წინ უსწრებს მეფისტოს: კერძოდ, მეფისტოს აღარ შეუძლია ფაუსტის აზრებისა და განცდების წინასწარ ამოცნობა და წვდომა. ამ მომენტიდან მეფისტომ აღარ იცის, რას მოიმოქმედებს ხოლმე ფაუსტი („გამოცნობად ღირს, მაინც რას ესწრაფვი?“) და იგი სრულად ექვემდებარება ფაუსტის ნებას, ნებელობას, ძალას, ძალმოსილებას (გერმ. “Kraft”, “Wille”) – „მაშ, დაე ისე იყოს, როგორც ეს შენს ნებას (“Wille”) სწაღია!“. ამგვარად, თუ აქამდე, ტრაგედიის პირველ ნაწილში, მეფისტო იყო აქციონერი და ფაუსტი რეაქციონერი, ახლა, ტრაგედიის მეორე ნაწილში, განსაკუთრებით კი მეოთხე მოქმედებიდან მოყოლებული, როლები შეიცვალა: ფაუსტია მუდამ აქციონერი, ხოლო მეფისტო რეაქციონერი – კ. ბ.).

**ფასუტი:**

ძალაუფლებას (“Herrschaft”) მოვიპოვებ და საკუთრებას (“Eigentum”), საქმეა (“Tat”) ყველა, დიდება (“Ruhm”) არარა! [...]

**მეფისტოფელი:**

მაშ, დაე ისე იყოს, როგორც ეს შენს ნებას (“Wille”) სწაღია! ოღონდ გამანდე მაგ შენს ოფოფთა მასშტაბები.

**ფაუსტი:**

ჩემი მზერა (აქ: წარმოსახვა – კ. ბ.) უსაზღვრო ზღვას გადასწვდენია. [...] რაც შეიძლება მაშინებდეს, მანბილებდეს და მახელებდეს, არის ამ დაუმორჩილებელ ელემენტთა უშრეტი ძალის უმისამართო და უსაზმნო დენა. მაგრამ ჩემი სული (“Geist”) აღტყინებულა, სწაღია თავისა თავის ძლევა: აი, აქ მინდა ბრძოლა (“kämpfen”), აი, ეს მინდა დავამრცხო, დავიმორჩილო (“besiegen”). [...] ჩემს გონებაში მსწრაფლ შევადგინე გეგმა გეგმაზე (“Plan auf Plan”), რომ ამ ზვიად ზღვას მინა მოვსტაცო და ნაპირებიდან უკუვაქციო, წყლის ნაკადებს საზღვრები დავუწესო და თავისივე თავში მისი ტალღები უკუვაბრუნო. ყოველივე ნაბიჯ-ნაბიჯ ავწონდავწონე, კვლა მოვიფიქრე ყოველი დეტალი. სწორედ ეს არის ჩემი ნებასურვილი. დაე, აღსრულდეს! [V. 10177-10188; 10196-10198; 10218-10221; 10227-10233] (Goethe 2001: 163, 164).

ამ ფონზე კი საბოლოოდ ქრება ილუზია იმისა, რომ ფაუსტის ცნება „თავისუფალი“ პოლიტიკური თავისუფლების შინაარსს შეიცავდეს. აქ გოეთეს, თითქოსდა, ნაწინასწარმეტყველები აქვს მე-20 საუკუნის ტოტალიტარიზმის სიგიჟე, მანია, შიზოფრენია, იდეაფიქსი გიგანტური ტექნოკრატული პროექტებისადმი, ბუნების სრული დამორჩილებისა

კონცეპტ „თავისუფალისა“ („frei“) და „თავისუფლების“ („Freiheit“) გაგება ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა მონოლოგში და მისი ზღვისპირა კოლონია, როგორც „ტოტალიტარიზმის“ ერთგვარი გოეთესული ვიზიონი

და კონტროლისადმი. ტრაგედიის მეორე ნაწილის მეხუთე მოქმედებაში ფაუსტმა, აკი, დაამყარა კიდევ „ტოტალიტარიზმი“ თავის ზღვისპირა სამფლობელოში, რასაც ტოტალიტარული სახელმწიფოს ზუსტად ის ნიშნები აქვს, რომლებიც ჰანა არენდტმა გამოკვეთა თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ტოტალური ძალაუფლების ელემენტები და საწყისები“ („Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“) (1955): კერძოდ, ფაუსტის კოლონიაში არის ა) საკონცენტრაციო ბანაკების ტიპის დასახლებები, რაზეც მიაწინებს ფაუსტის მიერ ხმარებული სიტყვა „ლაგერ“ („Lager“) (Goethe 2001: 201), რომელიც ორი სემის შემცველია: 1. „ადგილი“, 2. „ბანაკი“; შემდეგ: ბ) ფაუსტის კოლონიაში სამოქალაქო უფლებებით აღჭურვილი საზოგადოების ნაცვლად არის სრულიად უუფლებო და ყოველადმორჩილი მასა („Menge“), „ყმები“, („Knechte“) (Goethe 2001: 190, 201, 202), რომელიც ფაუსტის კოლონიის მუდმივი კოლექტიურობის სულს ქმნის და რომელიც კოლონიის ფარგლებში ავითარებს არა პლურალისტურ პოლიტიკურ ცხოვრებას, არამედ მასობრივ, კოლექტივისტურ პროცესებს – მასობრივი, გიგანტური მშენებლობები (სანაპირო ჯებირების, პორტების), მასობრივი სამოქალაქო ზეიმები თუ გრანდიოზული სამხედრო აღლუმები – „და გადაიხდის მიყოლებით ჩვენი ფლოტის ზეიმს ზეიმზე“ („Und gibt der Flotte Fest nach Fest“) [V. 11215-11216] (Goethe 2001: 193) და მისთ., რაც, – ე. ი. კოლექტიურობა, მასობრიობა – ასევე ტოტალიტარული სახელმწიფოების მახასიათებელია; გ) შესაბამისად, ფაუსტის კოლონიაში გაუქმებულია „კლასობრივი საზოგადოება“ (გერმ. „Klassengesellschaft“) და მის ნაცვლად არის ტოტალიტარიზმისთვის დამახასიათებელი კოლექტიური ერთობა, დეკლასირებული აპოლიტიზებული ერთიანი მასა, „მასის საზოგადოება“, „მასობრივი საზოგადოება“ (გერმ. „Massengesellschaft“), იგივე, ფაუსტის „ყმები“ („Knechte“);<sup>1</sup> დ) და ბოლოს, ფაუსტის კოლონიაში „პოლიტიკურობა“ (გერმ. „das Politische“) (ჰ. არენდტი) სრულიად მოშლილი და გაუქმებულია, რაც, ერთი მხრივ, გულისხმობს სახელმწიფო ინსტიტუციების სრულ უფუნქციობას და მათ ფასადურობას, მეორე მხრივ, პოლიტიკური პლურალიზმისა და პოლიტიკური ცხოვრების მრავალფეროვნების არარსებობას (ბრეგაძე 2019: 15-16, 21). ამას დავუმატოთ ფაუსტის კოლონიის მთელს პერიმეტრზე აღმართული ა) საზედამხედველო, სათვალთვლო კოშკები („Luginsland“) (Goethe 2001: 197), ბ) პროპაგანდის საშუალებები – ამ კოშკებზე დამონტაჟებულია ერთგვარი ხმის გამაძლიერებლები, „სალაპარაკო მილი“ („Sprachrohr“) (Goethe 2001:

1 შდრ.: „ტოტალური ძალაუფლება“ („totale Herrschaft“) შეუძლებელია ჩამოყალიბდეს (პოლიტიკური – კ. ბ.) მასობრივი მოძრაობისა და მის მიერ ტერორიზებული მასის მხარდაჭერის გარეშე. [...] ტოტალიტარული მოძრაობანიც („totalitäre Bewegungen“) სწორედ იქაა შესაძლებელი, სადაც მასები არსებობენ“ (თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Arendt 1991: 496, 502). ჰანა არენდტის ტოტალიტარიზმის თეორიასა და ტოტალიტარიზმის ცნების არენდტისეულ დეფინიციაზე დაწვრილებით იხ. ჩემი სტატია „ჰანა არენდტის ტოტალიტარიზმის თეორია (ძირითადი ასპექტები)“ (ბრეგაძე 2019: 12-29).

191), საიდანაც ზედამხედველი მეკოსკურე (Der Türmer) კოლონიის მოსახლეობას აუწყებს ფაუსტის რეჟიმის მიღწევებს,<sup>1</sup> გ) რელიგიის რანგში აყვანილი და იდეოლოგიზებული მასობრივი, კოლექტიური შრომის კულტი – „მუშა მიწყევ მუშაკობდეს, სამუშაოს აბევრებდეს“ (*„Arbeiter schaffe Meng auf Menge“*) [V. 11552] (Goethe 2001: 203), „მუდმივი საფრთხით გარემოცულმა ბეჯითად, გამრჯედ განვლოს თვისი ცხოვრება ბავშვმა, მოხუცმა და ახალგაზრდამ“ (*„Und so verbringt, umrungen von Gefahr, / Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr“*) [V. 11577-11578] (Goethe 2001: 203), დ) ფაუსტის ბელადობა, ფიურერობა (ფაუსტი – „ბატონი“/“Herr”, „პატრონი“/“Patron”) (Goethe 2001: 192, 201) და ფაუსტის ზღვისპირა კოლონიის სახით, საბოლოოდ, ვიღებთ კლასიკური ტოტალიტარული სახელმწიფოს ერთგვარ გოეთესეულ ვიზიონს.

ამგვარად, ფაუსტისეული ზღვის ვიზიონებისა და საკუთარსავე სამფლობელოში წარმართული გიგანტური მშენებლობების კონტექსტში (სანაპირო ჯებირების, პორტების, არხების მშენებლობები, დაჭაობებული ვრცელი ადგილების ამოშრობა) საბოლოოდ დგინდება, რომ ფაუსტთან კონცეპტები „თავისუფალი“ (**“frei”**), „თავისუფლება“ (**“Freiheit”**) გულისხმობს ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლებას, ბუნების ძალების (ზღვის სტიქიის) დამორჩილებასა და მათ კონტროლს, რაც სწორედ ბუნებისთვის (ზღვისთვის) დაწესებული ტოტალური ტექნოკრატიზმით ხორციელდება – „მინა გამყარდა, ზღვის ტალღებს დაუდო ზღვარი, ზღვას შემოევლო ძლიერი გარსი (ანუ, დამბები – კ. ბ.)“ (*„Die Erde mit sich selbst versöhnet, / Den Wellen ihre Grenze setzt, / Das Meer mit strengem Band umzieht“*) [V. 11541-11543] (Goethe 2001: 202), რასაც შემდგომ დასტურყოფს ფაუსტის ან უკვე ადმირალი და პირველი მოადგილე მეფისტოფელი:

1 შდრ.: „მეკოსკურე (იძახის სალაპარაკო მილში): მზე ეშვება, მოგ ზაურობიდან დაბრუნებული უკანასკნელი გემები თამამად შემოდინან ნავსადგურში. აი, ერთი დიდი გემიც შემოცურდა არხში. მისი ჭრელი ვიშკლები ლალად ფრიალებენ, მისი აშოლტილი ანძები მყარად დგანან და მზად არიან ახალ ნაოსნობათათვის. შენში ბოცმანი თავის თავს ხოტბას ასხამს გატაცებით (**“in dir preist sich”**), შენ სალამს გიძღვნის შენი ბედი და გიმზადებს უმაღლეს წუთებს (ეს ბოლო ორი წინადადება „შენში ხოტბას ასხამს...“, „შენ სალამს გიძღვნის...“ ფაუსტს მიემართება და არა სატრანსპორტო არხში შემოსულ გემს, რითაც მინიშნებულია ფაუსტის, ვითარცა ერთპიროვნული მმართველის, პოლიტიკური ბელადის, უმაღლესი პოლიტიკური სტატუსი: სწორედ ფაუსტია ის, ვისაც ყველა შენატრის, ყველა ხოტბას ასხამს და, რაც მთავარია, ფაუსტია ის, ვისთანაც მისი მორჩილი მასა თავის თავს აიგივებს – „შენში თავის თავს ხოტბას ასხამს“. ამასთან, მეკოსკურის ეს ბოლო ორი წინადადება იკითხება როგორც პაროდია საბას დედოფლის სახობო სიტყვებზე, თქმულზე სოლომონ მეფისადმი: „კურთხეულ არიან შენი ყმები და შენი ხალხი, ვინც მარად შენს წინაშე დგას და შენს სიბრძნეს ისმენს“ (მეფეთა I, 10.8), Gaier: 2004: 232. – კ. ბ.). [...] რა ლალად და მძლავრად მოცურავს ეს მრავალი ფერებით მორთული გემი, საამო სალამოს ქარი აქეთ მოაცურებს მას! კოშკებად აზიდულან მასზე დატვირთული ყუთები, სკივრები, ტომრები! (მდიდრული გემი, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხის (ნაძარცვი sic!!!) – კ. ბ.) უხვი სიმდიდრითა და მრავალფეროვანი ნაწარმით დახუნძლული, ნავსადგურს ჩამოდგება“ [V. 11143-11150; 11163-11166] (Goethe 2001: 191, 192). ამგვარად, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ამ მეკოსკურეს (Der Türmer) რადიო-რეპორტაჟი მიჰყავდეს პირდაპირ ეთერში.



### მეფისტოფელი:

შუბლშეჭმუხნული პირქუში მზერით ან ისმენ შენი ბედნიერების („Glück“) ძახილს. მაღალი სიბრძნე დაგვირგვინდა – **ნაპირი და ზღვა დაზავდნენ** („Das Ufer ist mit dem Meer versöhnt“), თვინიერ ზღვაში პორტებიდან სწრაფად იღებენ გემები გეზს. შენი სასახლიდან ხელს მოავლებ მთელს სამყაროს და გასცემ ბრძანებებს. ყველაფერი კი აქედან დაიწყოს, სადაც ოდესღაც ფიცრული იდგა. ახლა კი აღარ ჩერდება ნიჩბების მოსმა და ნიჩბების ტყაპანი. შენმა ღრმა ჩანაფიქრმა და მაღალმა აზრმა, შენმა გარჯამ („Fleiß“) ჯილდოდ (ანუ: ნადავლად – კ. ბ.) მიიღო ეს ზღვა და მინა [V. 11219-11232] (Goethe 2001: 193).

შესაბამისად, პერსპექტივაში, ანუ ფაუსტის სიკვდილისწინა ხილვებში, „ხალხი“ ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან საბოლოოდ „თავისუფლდება“ და ის ბუნების სტიქიების შემოტევებისაგან „გათავისუფლებულ“ და დაცულ „მინაზე“ იცხოვრებს.

### 4. „ხალხის“ („Volk“) კონცეპტი

ამგვარად, ფაუსტის მიერ თავის ვიზიონერულ სიტყვებში ნახსენები „ხალხი“ („Volk“) გულისხმობს არა პოლიტიკურად თავისუფალ მოსახლეობას, არამედ „ხალხს“, როგორც ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ინსტრუმენტს, მასობრივ გამწევ ძალას, რომელზე დაყრდნობითაც პოლიტიკური ბელადი (ფაუსტი) და მისი ვიწრო პოლიტიკური ელიტა (მეფისტოფელი და მისი სამი „მოხეული“ ჯანიანი ხელქვეითი) ახორცილებენ გიგანტურ ტექნოკრატულ და ეკონომიკურ პროექტებსა და გლობალურ კოლონიზაციას. შესაბამისად, კონცეპტი „ხალხი“ აღნიშნავს ადამი-ანთა ფუნქციურობასა და არა მათ მოქალაქეობრიობას.

როგორც ეს მეორე და მესამე თავებში მივუთითე, ფაუსტის კოლონიაში სწორედ ტოტალიტარიზმის ტიპის რეჟიმია დამყარებული და ამ რეჟიმს, გარდა ტოტალური პროპაგანდისა და რეპრესიებისა – „ფაუსტი: გაამხნევე, დაუყვავე და მკაცრად მოეპყარ, გადაუხადე, მიიყვავილე, გამოსძალე!“ („Ermuntere durch **Genuss und Strenge**, / **Bezähle, locke, presse bei!**“) [V.11553-11554] (Goethe 2001: 203), – ასევე განამტკიცებს მასობრივი შრომის ესთეტიზება, შრომის კულტი და გიგანტური მშენებლობები, რაც ქმნის ხალხზე ზრუნვის ილუზიას. სინამდვილეში კი, ამ მასშტაბურ მშენებლობებს პროპაგანდისტული ფუნქცია აქვთ და იდეოლოგიზებულ ნიშნებს შეიცავენ, ვინაიდან ეს მშენებლობები ხაზს უსვამენ რეჟიმის ძლევამოსილებას, აბსოლუტურობას, ერთადერთობასა და ჭეშმარიტებას – „ფაუსტი: მუდმივი საფრთხით გარემოცულმა ბეჯითად, გამრჯედ განვლოს თვისი ცხოვრება ბავშვმა, მოხუცმა და ახალგაზრდამ. სწორედ ასეთ გნაისსა და ფუთფუთს მინდა ვხედავდე“ („Und so verbringt, umrungen von

*Gefahr; / Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. / Solch ein Gewimmel möcht ich sehn*) [V. 11577-11579] (Goethe 2001: 203).

სწორედ ფაუსტის პროპაგანდისტული მანქანისა და კოლონიაში მიმდინარე გიგანტომანიური მშენებლობების ზემოქმედების ქვეშაა ფაუსტის კოლონიის მეზობლად მცირე კარ-მიდამოში მცხოვრები მოხუცი ფილემონი, რომელიც თავის სტუმარს აღფრთოვანებით მოუთხოვს ამ სამუშაოების – პორტებისა და წყალსაცავი ჯებირების მშენებლობების, ზღვის უკან დახვევისა და ზღვისთვის ასე მინის გამოტაცების შესახებ:

**ფილემონი:**

ჭკვიანი ბატონების (“kluger Herren”) (ე. ი. ფაუსტისა და მეფისტოს – კ. ბ.) მამაცმა ყმებმა (“kühne Knechte”) გათხარეს, გაიყვანეს არხები, ააგეს ჯებირები, ზღვას შეუზღუდეს უფლებანი და ასე გაბატონდნენ თავის ახალ ალაგს (ანუ, ზღვისთვის გამოტაცებულ მინაზე – კ. ბ.). იხილე, როგორ მიუყვება ერთმანეთს ამწვანებული მინდორი მინდორს, ანგარი ანგარს, ბალი ბალს, სოფელი სოფელს და ტყე კი ტყეებს. მოდი და დატკბი ამ ყველაფრით, თორემ მზე უკვე მალე ჩავა. შორს, ხედავ, მოსჩანან აფრები, აქეთ მოინევენ გემები, რომ ღამით თავი შეაფარონ უსაფრთხო პორტს (ცხადია, ფაუსტის კოლონიის პორტს – კ. ბ.). კარგად უწყიან ფრინველებმა, სად ეგულებათ თავისი ბუდე. და ასე ამ გემებმაც, მათაც იციან, სად ეგულებათ თავისი ბუდე, იქ, სადაც ახლა ახალი ნავსადგურია. შორს, სულ შორს მოსჩანს ზღვის ლურჯი ნაპირი, მარჯვნიდან, მარცხნიდან სრული სიგანით მასში შეჭრილა დასახლებული მინა-წყალი [V. 11091-11106] (Goethe 2001: 189-190).

მაგრამ სულ სხვა პოზიციაზეა ფილემონის ცოლი ბავკიდე, ვისაც ამ მშენებლობების, ზღვის სანაპიროს გადანევის, ეკოლოგიის რღვევისა და თავად ფაუსტის კოლონიის პოლიტიკური რეჟიმის ბოროტეული და დესპოტური არსი, კანტიანურად თუ ვიტყვით, ამ „რადიკალური ბოროტების“ (გერმ. “das Radikalböse”) არსი კარგად შეუცვნია და სულაც არ იზიარებს მისი ქმრის მიამიტურ აღფრთოვანებასა და ენთუზიაზმს:

**ბავკიდე:**

კეთილი! ეს სასწაული მოხდა! მაგრამ სიმშვიდე მაინც დაკარგული მაქვს, რადგან მთელი ეს ამბავი კეთილად არ წარიმართა და კეთილადაც არ დასრულდება. [...] მთელი დღის მანძილზე ქანცგანყვეტილი ყმები (“die Knechte”) ხმაურობდნენ, ყიჟინას სცემდნენ, ნიჩაბსა და წერაქვს სცემდნენ და სცემდნენ. იმ ადგილებში კი, სადაც ღამით ცეცხლის ალები ციმციმებდნენ, მეორე დღეს უცებ დამბები აღმართულიყვნენ („ცეცხლის ალების ციმციმით“ მინიშნებულია, რომ ზღვის სანაპირო დამბების მშენებლობისას ღამის ცვლაში ორთქლისძრავიან მინის სათხრელ მექანიზაციასაც იყენებდნენ, რომ ჯებირების საძირკვლები გაეთხარათ, Gaier 2004: 229. – კ. ბ.). ზღვას მიუყვებოდა ცეცხლის ღველფები (“Feuergluten”), მეორე დღეს კი არხი გაეყვანათ (აქაც, ეს „ცეცხლის ღველფები“ ისევ და

კონცეპტ „თავისუფალისა“ („frei“) და „თავისუფლების“ („Freiheit“) გაგება ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა მონოლოგში და მისი ზღვისპირა კოლონია, როგორც „ტოტალიტარიზმის“ ერთგვარი გოეთესული ვიზიონი

ისევ მიანიშნებენ, რომ არხების მაშენებლები ღამის ცვლაში ორთქლის ძრავის მიწისმთხრელ მექანიზაციას იყენებდნენ – კ. ბ.). **დიდი იყო ადამიანთა მსხვერპლი და სისხლთა დენა** („Menschenopfer mussten bluten“), ღამით კი იდგა ხოლმე მოთქმა-გოდება („Des Jammers Qual“). **უღმერთოა** („gottlos“) იგი (ანუ, ფაუსტი – კ. ბ.), თვალი დაუდგამს ჩვენს ჭალასა და სახლზე. გაბღენძილია ეს ჩვენი მეზობელი (ფაუსტი – კ. ბ.) და ასე ჰგონია, ყველა **მას უნდა მორჩილებდეს** („soll man untertänig sein“) [V. 11111-11114; 11123-11134] (Goethe 2001: 190).<sup>1</sup>

ამიტომაც, ფაუსტის კოლონიის მოსახლეობის ქცევა და ნიშან-თვისებები ისეთივეა, როგორც ეს მომვალში ექნებათ XX ს. ტოტალიტარული სახელმწიფოების „მოქალაქეებს“: ფაუსტის მიერ ვიზიონირებულ „თავისუფალ ხალხს“ მომავალშიც მხოლოდ ის ერთადერთი უფლება ექნება, რაც ანმყოფი აქვს ფაუსტის კოლონიის ზომბებადქცეულ მოსახლეობას – *მონური შრომის* „უფლება“, უფრო სწორედ, *იძულება*. ამიტომაცაა, რომ ფაუსტის კოლონიის მოსახლეობას, ანუ „ყმებს“ („Knechte“), „მასსას“ („Menge“), ახასიათებს და ევალება –

1. „გნიასი“ („Gewimmel“), „ხმაური“ („lärm“) (Goethe 2001: 190, 203), რაც მიანიშნებს ამ ყმადქცეული მოსახლეობის მუდმივად მშენებლობებზე ყოფნას;

2. „გამრჯედ“, „ბეჯითად“ („tüchtig“), „შეუპოვრად“ („emsig“) შრომა;

3. შეუსვენებლად შრომა – „ნაბრძანებია სწრაფად, უსწრაფესად ქმნა!“ [V. 11382] (Goethe 2001: 198);

4. „ბატონის“ („Herr“) (ფაუსტის) უპირობო მორჩილება – „მხოლოდ ბატონის სიტყვას აქვს ძალა. ჰა, დროზე, ადექით ყმებო, ქუდზე კაცი!“ [V. 11503-11504] (Goethe 2001: 201);

5. შესაბამისად, ფაუსტის კოლონიის მოსახლეობა *ინსტიტუციონალიზებული* კი არაა, ანუ, ის თავისი სამოქალაქო უფლებამოსილებებით სახელმწიფო სტრუქტურებში კი არაა ინტეგრირებული, მას სახელმწიფო ინსტიტუტები კი არ მფარველობენ, არამედ მოსახლეობა *კოლონიალიზებულია*, ანუ მას მართავს, უფრო სწორედ, მასზე ბატონობს და ძალადობს მმართველი პოლიტიკური ელიტის ვიწრო წრე – „კმა არს ერთის გონება და ათასის ხელი“ [V. 11510] (Goethe 2001: 201). შესაბამისად, ფაუსტის კოლონიის მოსახლეობა და აქ გაბატონებული პოლიტიკური რეჟიმი სრულიად *განსახელმწიფოებრივებულია*.

1 შდრ., პოლიტიკურ რევოლუციებსა თუ რევოლუციურ ახალ ტექნოლოგიებზე გერმანელ კულტურისა და ენის ფილოსოფოს, ი. გ. ჰერდერის (1844-1803) თქმული: „რევოლუციების მექანიზმები/რევოლუციური მექანიზაციები“ („Das Maschinenwerk der Revolutionen“) სულაც არ მიზნავს თავგზას და არ მაშფოთებს: ისინი ჩვენს მოდგმას ისე სჭირდება, ვითარცა წყლის ნაკადს თვისი ტალღები, რათა ის ჭაობად („Sumpf“) არ იქცეს. თავის ახალ ფორმებში გარდასახული, ახალგაზრდავდება და ჰყვავის ჰუმანიზმის გენია („der Genius der Humanität“) და ხალხებში, თაობებსა და შთამომავლებში შე-საფერისად განაგრძობს შემდგომ ქმედებათ“ (თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Herder 1985-2002: 345).

ამგვარად, ფაუსტის კოლონიის მოსახლეობა, ეს ე. წ. „ხალხი“, ახალი ჟამის, ანუ მომავალი მოდერნის ეპოქის მომავალი უუფლებო პროლეტარიატია, ან საკონცენტრაციო ბანაკებსა და „გულაგ“-ებში გამომწყვდეული მილიონობით ადამიანია, რომლის ერთადერთი ფუნქციაა, იყოს გამწვევი ძალა ბუნების სრული დამორჩილებისა და კონტროლის საქმეში. სწორედ ამ საქმეში მოიპოვებს ის „თავისუფლებას“, ანუ ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლებას, როდესაც კი ფაუსტის კოლონიის მოსახლეობა ბოლომდე მიიყვანს ზღვისპირა ჯებირების მშენებლობასა და ზღვისაგან გამოტაცებული მინის დაჭაობებული ზედაპირის ბოლომდე ამოშრობას.

ამ მონურ შრომას, – რომლის პროპაგანდაც მომავალში წარიმართება ნაცისტურ გერმანიაში, ბოლშევიკურ საბჭოთა იმპერიასა თუ მათ ძედუნის კომუნისტურ ჩინეთში (ანდა, სულაც, ახლა ბატონობს კომუნისტურ ჩრდილოეთ კორეაში), რომლის მიზანია ბუნების ტოტალური კონტროლი და მისი ენერჯიებისა და წიაღისეულის სრული მოხმარება, – გამოეძებნება ფორმულა „შრომა ათავისუფლებს“ (გერმ. „Arbeit macht frei“): ამგვარად, „შრომა“, როგორც მკაცრად და რაციონალურად დაგეგმილი და დისციპლინირებული ტექნოკრატიული პროცესი, როგორც რაციონალური ნება, უპირისპრდება ბუნების სტიქიურ, ირაციონალურ ნებას, იმორჩილებს და აკონტროლებს მას. ასე კი მოიპოვება ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან თავისუფლება და „თავისუფლება“ „ხალხი“.

### 5. „Grund“ vs. „Erde“, ანუ კონცეპტ „მინის“ ნიუანსისათვის

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ფაუსტის სიკვდილისწინა ვიზიონებში ნახსენებ „მინას“ – „გრუნდ“ („Grund“) – ცხადია, რომ მითოსაკრალური გაგება არ აქვს, არამედ ეს კონცეპტი აღნიშნავს „მინას“, როგორც „მკვდარ“ მატერიას, გეოლოგიურ ფაქტს. შესაბამისად, სიტყვის „გრუნდ“ სემანტიკა გულისხმობს „ნიადაგს“, „გრუნტს“ და მიანიშნებს იმ „მინაზე“, რომელიც მხოლოდ ტექნოკრატიული, საინჟინრო და ეკონომიკური ათვისების ობიექტია: ამგვარად, „გრუნდ“, ანუ კულტივირებული, ათვისებული „მინა“, ნიადაგი, სავარგული; „გრუნდ“, ანუ წიაღისეულის, მადნეულის საბადო, ზღვისაგან გამოტაცებული ხმელეთი.

ამიტომაც არ ამბობს ფაუსტი სიტყვას „ერდე“ („Erde“), რომლის სემანტიკაც *მინას*, უპირატესად, მოიაზრებს მითოს-საკრალურ ფენომენად, რომლის („ერდე“-ს) წიაღშიც ღვთაებრივ-კოსმიური ელემენტებით შემოსილი „სული“, ე. წ. „მინის სული“ („Erdgeist“) მოქმედებს. ტრაგედიის პირველი ნაწილის „რომანტიკოსი“ და მეტა-ფიზიკოსი ფაუსტისაგან განსხვავებით, მეორე ნაწილის კოლონიზატორ და ტექნოკრატ ფაუსტისათვის ამ „მინას“, ანუ „ერდე“-ს ღირებულება დაკარგული აქვს, ის მის ან უკვე პოზიტივისტურ და ტექნოკრატიულ ცნობიერებაში აღიქმება და განიხილება ნიადაგად, გრუნტად, წმინდად ტექნიკურ მონაცემად.

## 6. ფაუსტური სოციალუტოპიების კრახი

ფაუსტის ვიზიონებში გარდა ბუნების დამორჩილებისა და ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლებისა, ასევე გადმოცემულია ერთგვარი პოლიტიკური „ესქატოლოგია“, პოლიტიკური „ხილიაზმი“, სადაც ნაწინასწარმეტყველებია ბუნდოვან მომავალში „კომუნისტური“ ტიპის მსოფლიო მარადიული სახელმწიფოს დაარსება:

### ფაუსტი:

გაუფხსნი სივრცეებს მრავალ მილიონთ და დავუმკვიდრებ სანახებს შემოსილთ ნაყოფით, სიმწვანით. თუმც მათი ცხოვრება არ იქნება ბოლომდე უსაფრთხო, სამაგიეროდ იცხოვრებენ **თავისუფლად** და მუდმივი საქმით („*doch tätig-frei zu wohnen*“) (ე. ი. ფაუსტის დანაპირები ასეთია: „თავისუფალ“ ხალხს „თავისუფალ“ მინაზე ბუნების სტიქიების მუდმივი შემოტევების რისკის ქვეშ მოუწევს ცხოვრება, ბუნების ძალებთან მუდმივ ჭიდილში მოუწევს ცხოვრება და ამ მუდმივ ბრძოლაში ხალხმა თავისუფლება უნდა მოიპოვოს ბუნებისაგან, უნდა გათავისუფლდეს ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან – კ. ბ.). აქ იქნება ამწვანებული ველმინდვრები, მინა ნაყოფიერი; ადამიანი და მისი ნახირი, ჯოგი სიმყუდროვით დაემკვიდრება ამ ახალ მინაზე, გამრჯე, მამაცი ხალხები („*Völkerschaft*“) დასახლდებიან ამ ძლიერ, შეუვალ ბორცვთა ძირში. აქ, ამ შუაგულში გაშენდება **სამოთხის ქვეყანა** („*Im Innern hier ein paradisisch Land*“). [...] ამ აზრითა ვარ შეპყრობილი, ესაა სიბრძნე უკანასკნელი. მხოლოდ ის მოიპოვებს **თავისუფლებასა** და სიცოცხლეს, ვინც ყოველი დღე მათთვის იბრძოლებს („*Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muss*“). მუდმივი საფრთხით გარემოცულმა **ბეჯითად, გამრჯედ** განვლოს თვისი ცხოვრება ბავშვმა, მოხუცმა და ახალგაზრდამ. სწორედ ასეთ **გნიასსა და ფუთფუთს** მინდა ვხედავდე“ („*Und so verbringt, umrungen von Gefahr, / Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. / Solch ein Gewimmel möcht ich sehn*“). და, დაე ვიდგე **თავისუფალ** ხალხთან **თავისუფალ** მინაზე („*Auf freiem Grund mit freiem Volke stehen*“) (ეს ყველაფერი კი, ისევ და ისევ, ნიშნავს იმას, რომ ეს ე. წ. თავისუფლება მოიპოვება სწორედ ბუნებასთან მუდმივ ბრძოლასა და ჭიდილში და, საბოლოოდ, მის დამორჩილებაში – კ. ბ.) [V. 11563-11569; 11573-11580] (Goethe 2001: 203).

მაგრამ საბოლოოდ აღმოჩნდა, რომ ფაუსტის „სოციალისტური“ ყაიდის „ტოტალიტარულ“ სამფლობელოში წარმართული კოლექტიური, მასობრივი, მასშტაბური ტექნოკრატული სამუშაოები, რომელის მიზანიც იყო ზღვის დამორჩილება, საბოლოოდ კრახით დასრულდა, ვინაიდან ბოლოს ზღვის შემოტევისაგან სანაპიროზე აშენებული დამბებიც დაინგრევა, ზღვისთვის გამოტაცებულ მინას ისევ ზღვა შთანთქავს და მასთან ერთად კოლონიის მთელს მოსახლეობასაც – „მეფისტო: მამ

ნეპტუნს, ამ წყლისა ეშმას, განუმზადე დიდი ნადიმი. ყოველი მხრივ დამარცხებულხარ“ (*“Denn du bereitest schon Neptunen, / Dem Wasserteufel, großen Schmaus. In jeder Art seid ihr verloren”*) [V. 11546-11548] (Goethe 2001: 202). ეს კი იმთავითვე აუქმებს ფაუსტის ვიზიონებში განჭვრეტილ „კომუნისტური“ ტიპის „ესქატოლოგიას“, რომელიც „მრავალ მილიონთ“ „მინიერ სამოთხეს“ ჰპირდება. შესაბამისად, „თავისუფლება“ (*“Freiheit”*), ანუ ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლება, რაზეც ფაუსტი თავის „ესქატოლოგიაში“ აპელირებს, ვერ აღსრულდება, რაზეც მიანიშნებს ის, რომ იგი ზღვას საბოლოოდ ვერ დაიმორჩილებს, ხოლო ზღვის ეს დაუმორჩილებლობა და მოდერნის ეპოქის ადამიანის ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან ბოლომდე ვერ გათავისუფლება მუდმივად ძალაში იქნება (ყოველ შემთხვევაში, ასეთია გოეთეს პროგნოზი):

**ფაუსტი (სასახლიდან გამოსული ხელებს აცეცებს კარის ზღურბლთან):** ზედამხედველო!

**მეფისტოფელი:** აქ ვარ!

**ფაუსტი:** მინდა ყოველდღე მივიღო ცნობა, თუ როგორ მიმდინარეობს წამოწყებული გათხრები.

**მეფისტოფელი (ხმადაბლა):** როგორც მაუნყეს, არხებს არ თხრიან, არამედ საფლავს გითხრიან (*“Von keinem Graben doch vom Grab”*).

**ფაუსტი:** ჭაობი (*“Sumpf”*) მიიწევს მთიანეთისკენ, სრულ დაანყლულა ყველაფერი, **რაც მოვიპოვეთ.** ეს ჩამყაყებული ტბორებიც (*“Pfuhl”*) რომ ამოგვეშრო, ეს იქნებოდა უკანასკნელი უმაღლესი მონაპოვარი” (არა და, დაირღვა ეკობალანსი!!! – კ. ბ.) (*“Ein Sumpf zieht am Gebirge hin, / Verpestet alles schon Errungene; / Den faulen Pfuhl auch abzuziehn / Das Letzte wär das Höchsterrungene”*) [V. 11550-11562] (Goethe 2001: 203).

ამგვარად, ფაუსტი, როგორც მოდერნის ეპოქის ტექნოკრატიული და კოლონიზატორული სულის განსახიერება, თავის სიკვდილისწინა ვიზიონებში კაცობრიობას, საბოლოოდ, არა საყოველთაო სიცოცხლესა და ბედნიერებას, არამედ ტოტალურ უბედურებასა და სიკვდილს ჰპირდება, ვინაიდან ბუნებასთან ბრძოლა, მისი დამორჩილების ნადილი, მასზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლების ავადმყოფური ჟინი და ეკოლოგიის მასშტაბური რღვევა გოეთესთვის ტოტალური განადგურების პირდაპირპროპორციულია. ეს ნეკროიდული პერსპექტივა კი, გოეთეს მიხედვით, მომავალი მოდერნის ეპოქის კონდიციაა, ვინაიდან ამ ეპოქისთვის, პირველ რიგში, დამახასიათებელია სწორედ ბუნების საბოლოო დამორჩილების გაუნელებელი წყურვილი, მისი ძალების კონტროლი, მისი წიაღისეულის მასშტაბური, უკონტროლო და ირაციონალური მოხმარება, დამახასიათებელია ბუნებისადმი მხოლოდ უტილიტარული, კომერციული და კონზუმერული დამოკიდებულება.

## 7. გოეთე vs. ჰეგელი

ამგვარად, ფაუსტის სოციალუტოპიების ირონიზებით, მისი ტექნოკრატიზმის კრახითა და მისი აღსასრულით გოეთემ გააცხადა, რომ საკაცობრიო ისტორიულ პროცესს არც ტელეოლოგია გააჩნია და ამ პროცესის მიღმა არც არანაირი გონი (Geist) და „ღვთაებრივი ჩანაფიქრი“ არ მოქმედებს, არამედ ისტორია ეს არის მარადიული ვლენა ნების ნების წინააღმდეგ, ანუ ძალისა ძალის წინააღმდეგ. ამ ერთგვარი „ანტი-ჰეგელიანობით“ გოეთე თავისივე პერსონაჟის, მეფისტოფელის პოზიციაზე დგას და იზიარებს ისტორიის მეფისტოსეულ გაგებას: „მსოფლიო ისტორია (*“Weltgeschichte“*) მალაღმხედი მოაზროვნისათვის სხვა არაფერია თუ არ უაზრობათა ნყება (*“ein Gewebe von Unsinn“*), აქედან ძნელად თუ შეიძლება სულისთვის რაიმე სარგოს სწავლა. [...] იგი (მსოფლიო ისტორია – კ. ბ.) უზომოდ შეიცავს მხოლოდ სიბრყველასა და უგვანობას (*“eine Masse von Torheiten und Schlechtigkeiten“*). [...] არც ისე ახალგაზრდა ვარ, რომ მსოფლიო ისტორიის გამო ზედმეტად ავიტყიო თავი, რომელიც ყველაზე აბსურდული რამ არის, რაც კი რამ ამქვეყნად არსებობს“ (თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (გოეთეს წერილებიდან კანცლერ, იგივე, ვაიმარის საჰერცოგოს იუსტიციის მინისტრ ფრიდრიხ ფონ მიულერისადმი: 11.X.1824, 17.XII.1828, 6.III.1828; ამონარიდები მოყვანილია ი. შმიდტის ნაშრომიდან – Schmidt 2011: 157).

### დასკვნა:

ამგვარად, „თავისუფლება“ („Freiheit“), რასაც ფაუსტი მომავალ კაცობრიობას ჰპირდება და მისივე კონცეპტი „თავისუფალი“ („frei“) გულისხმობს:

1. ბუნებაზე დამოკიდებულებისაგან გათავისუფლებას ბუნების დამორჩილების, ბუნების ძალების სრული კონტროლის საფუძველზე;

2. თავისუფლება, თავისუფალი, როგორც ტექნიკურ-საინჟინრო მახასიათებელი და არა როგორც პოლიტიკური და აქსიოლოგიურ-ეთიკური მდგომარეობა: კერძოდ, თავისუფლება, როგორც სივრცის გამო-თავისუფლება კოლონიზატორულ-ტექნოკრატიული სამუშაოებისათვის (შდრ.: „გაუფხსნი სივრცეებს მრავალ მილიონთ“; „მინა გამყარდა, ზღვის ტალღებს დაუდო ზღვარი, ზღვას შემოეველო ძლიერი გარსი“).

3. თავისუფლება, თავისუფალი, როგორც ძალაზე, ძალადობაზე, ძალმომრეობაზე დამყარებული პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკური და მილიტარისტული აღვირაზსნილობა (ფაუსტი და მეფისტოფელი, ვითარცა მისი „იკონები“ და „ადეპტები“) – „მეფისტოფელი: ვრცელი ზღვა სულს (*“Geist“*: აქ მოდერნის ეპოქის მოძალადე სული – კ. ბ.)

ათავისუფლებს და ამიტომაც არცა გვეჭირდება ხანგრძლივი ფიქრი, მსწრაფლ, უსწრაფესად საქმეს ვაკეთებთ. [...] ვისაც ძალა აქვს, უფლებაცა და სამართალიც მისი ხვედრია (“*Man hat **Gewalt**, so hat man Recht*”) [V. 11177-11179; 11184] (Goethe 2001: 192).

**დამონშებანი:**

- Bregadze, K'onst'ant'ine. “Hana Arendt'is T'ot'alit'arizmis Teoria (dziritadi aspekt'ebi)”. *St'alinis Ideologema da Mitologema Kartul Sabch'ota da Emigrant'ul Lit'erat'urashi*, t. 1, redakt'orebi K. Bregadze, G. Lomidze, Tbilisi: gamomtsemloba „mts'ignobari“, 2019. (ბრეგაძე, კონსტანტინე. „ჰანა არენდტის ტოტალიტარიზმის თეორია (ძირითადი ასპექტები)“. სტალინის იდეოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში, ტ. 1, რედ. კ. ბრეგაძე, გ. ლომიძე, თბილისი: გამომცემლობა “მნიგნობარი”, 2019).
- Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 2. Aufl., München/Zürich: Piper, 1991.
- Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, Stuttgart: Reclam, 2001.
- Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*; in: *J. G. Herder, Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Günter Arnold [u. a.], Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2002.
- Jochen Schmidt, *Goethes “Faust”. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München: Beck, 2011.
- Ulrich Gaier, *Erläuterungen und Dokumente: J. W. Goethe, Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart: Reclam, 2004.



**Konstantine Bregadze**  
(Georgia)

**The Understanding of the Concepts of “Free” and “Freedom”  
According to Faust’s Final Monologue Before Death and his Seashore  
Colony as Goethe’s Vision of “Totalitarianism”**

**Summary**

**Keywords:** oethe, “Faust”, Free, Freedom, Totalitarianism.

The concept of free (“frei”) appears in the Second Part of the Tragedy in Act Five, namely in Faust’s final monologue before death, in line 11580:

**Faust:**

Free earth: where a **free** race, in **freedom**, stand<sup>1</sup>

(“Auf **freiem** Grund mit **freiem** Volke stehen”) [V. 11580] (Goethe 2001: 203).

In this line apart from the concept of **free**, what strikes our attention is:

1. People/race (“Volk”),
2. earth/ground (“Grund”) (This word in German also means ground, earth, base).

Whereas the content of the notion of “freedom” and, consequently, “freedom”, which Faust himself conceives of in these notions, must be determined in the context of and in comparison with the other concepts given in this verse.

At the same time, it is clear that if we want to understand exactly what Faust means by the concept of “free”, then “freedom”, which Faust promises to the people of his colony or abstract humanity in the vague and uncertain future, if we want to understand exactly what he means by it, at a first glance, whether it is a kind of political message or a political will (or, in general, the question is whether the concept of “free” has a political content here), we must define what Faust himself is the voice of this message at the moment. At the same time, it must be clarified, on the one hand, who the “people” are whom Faust promises “standing on free land”, and on the other hand, it must be clarified what kind of “people” his visionary “free people” are.

To accurately define the content of these concepts (“free”, “freedom”, “people”, “land”), the following words of Faust are noteworthy, in which he addresses people working on ports and dams on the seashore:

**Faust:** I will gain power and property! It’s all business, glory – none! (“**Herrschaft gewinn’** ich, **Eigentum!** / Die Tat ist alles, nichts der Ruhm”). [...] It is ordered to fulfill it rapidly, at all speed! (“**Geboten** schnell, zu schnell getan!”) [...] The master’s word alone declares what’s right. Up from your beds, you slaves! Man on man! (“Des **Herren** Wort es gibt allein Gewicht. / Vom Lager auf **ihr Knechte!**

---

<sup>1</sup> Translation by A. S. Kline; 2003. <https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/faust.pdf>

Mann für Mann!"). Reveal the daring of my favoured plan. Seize the tools: on with pick and spade! 11505 Let the end-result be now displayed. Strict order, and swift industry/ then the finest prize we'll see: And so the greatest work may stand, one mind equal to a thousand hands. (**"Genügt Ein Geist für tausend Hände"**). [...] How the clattering of shovels cheers me! It's the crews still laboring on ("Es ist die **Menge**, die **mir frönet**") [V.10197-10198; 11382; 111501– 11510; 11539-11540] (Goethe 2001: 163, 201, 202).

Thus, in Faust's dominion, in its seashore colony, there is an obvious tyrannical, authoritarian, dictatorial rule ("Herrschaft") and a rule similar to that of a totalitarian regime, because the political disposition is of a radically hierarchical structure, where *Political* is abolished ("das Politische") (H. Arendt): On the one hand, Faust, who is "lord", "sovereign" ("Herr") and lone ruler, the sole political leader, almost the Führer, who is silently obeyed and worshiped by his direct subordinates (like, Mephistopheles), as well as the population of the colony ("I will gain power and prosperity"); On the other hand, his "slaves" («Knechte»), that is, the politically, economically and socially disenfranchised population of the Faust colony, in Faust's "terminology" "the mass" ("Menge") – "it is the mass that worships, obeys, glorifies"; Furthermore: On the one hand, Faust, who, as the unchanging central figure of the elite ruling class, plans various political, economic, military, or technocratic projects ("One Mind"), who single-handedly issues state orders (compare "take into Hand Shovels and Bars", "Only the word of the lord has power", "In time, stand up slaves!"), and he is **Legibus solutus** – one who is beyond the law, above the law, and the law does not apply to him, and on the other hand, the lumpen-proletariat, which has become a slave to the construction of seaports, canals, and ports, has become obedient and speechless ("it is commanded to do it quickly, so do it quickly").

Consequently, the "people" ("Volk") mentioned by Faust in his visionary words refer not to a politically free population but the "people" as an economic and political instrument, a mass pulling force based on which the political leader (Faust) and his narrow political elite (Mephistopheles and his three high and strong subordinates) carry out monumental technocratic and economic projects and global colonization. Consequently, the concept of "people" refers to the *functionality* of people and not to their *citizenship*.

In Faust's seaside colony *totalitarianism* is the type of regime and apart from using total propaganda and repressions – *Faust: Spurred by force or hope of pleasure, By pay, enticement or press-gang! ("Und so verbringt, umrungen von Gefahr, / Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. / Solch ein Gewimmel möcht ich sehn")* [V. 11577-11579] (Goethe 2001: 203) – *mass work, working culture*, and gigantic constructions are being aesthetically acceptable, which creates the illusion of *care* for people. In reality, these enormous establishments have a propagandist function and have characteristics of ideology, because they highlight superiority, absolutism, oneness, and truthfulness – *Faust: Childhood, manhood, age's vigorous years, Surrounded by dangers, they'll spend here. I wish to gaze again on such a land ("Und*

კონცეპტ „თავისუფალისა“ („frei“) და „თავისუფლების“ („Freiheit“) გაგება ფაუსტის უკანასკნელ, სიკვდილისწინა მონოლოგში და მისი ზღვისპირა კოლონია, როგორც „ტოტალიტარიზმის“ ერთგვარი გოეთესული ვიზიონი

*so verbringt, umrungen von Gefahr, / Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr. / Solch ein **Gewimmel** möcht ich sehn“*) [V. 11577-11579] (Goethe 2001: 203).

Thus the population of the Faust colony, its so-called “people” are the disenfranchised proletariat of the new age, the future of modernity, or the millions of people locked up in concentration camps and “gulags” whose sole function is to be a driving force in the complete subjugation and control of nature. It is in this work that he gains “freedom” that is, liberation from dependence on nature when the population of the Faust colony completes the construction of coastal dams and the complete drying up of the swampy surface of the land seized from the sea.

Given the above, the “land” mentioned in Faust’s pre-death visions – “ground” (“Grund”) – obviously has no mythical or sacral meaning, but this concept refers to “land” as a “dead” matter, a geological fact. Accordingly, the semantics of the word “ground” refers to “soil” or “ground” and refers to the “land” that is only the object of technocratic, engineering, and economic development: thus, “ground”, i.e. cultivated, developed “land”, soil, arable land; “Grund”, i.e. a mineral deposit, a land abducted from the sea. That is why Faust does not say the word “Erde” the semantics of which considers the earth to be predominantly a mythical and sacral phenomenon, in the interior of which (“Erde”) the “soul” clothed with divine-cosmic elements, the so-called “spirit of the land” (“Erdgeist”) operates. Unlike the “romantic” and meta-physicist Faust of the first part of the tragedy, for the colonizer and technocrat Faust of the second part, this “land” or “Erde” has lost its value and is seen as a mere technical data.

Thus, because of the despotism and tyranny established in this coastal colony, Faust does not envision the contours of a free and legal state, and the concepts of “free land” and “free people” uttered in his promises cannot be linked to political freedom, because he has already made the present political conditions for decades “totalitarian” and the political agenda of his colony is forever defined. This is a precondition for the future to be similarly “totalitarian”.

Therefore, “freedom” (“Freiheit”) promised by Faust to future mankind and his concept of “Free” (“frei”) means:

1. Liberation from dependence on nature through obedience to nature, full control of the forces of nature;

2. Freedom, free, as a technical-engineering characteristic and not as a political and axiological-ethical situation: in particular, freedom as a release of space for colonization-technocratic works (compare “I will open spaces for many millions”; the ground is solid, it borders and encircles the sea with a strong membrane”).

3. Freedom, free as a political, social, economic, and militaristic restraint based on force, brutality, and violence (Faust and Mephistopheles as its “icons” and “adepts”) – *Mephistopheles: (Geist: the brutal spirit of the modern epoch – K.B.)* The ocean’s freedom frees the mind/ there all thought is left behind! / You only need a handy grip [...] You have the might, and so the right (“*Man hat **Gewalt**, so hat man Recht*”) [V. 11177-11179; 11184] (Goethe 2001: 192).

**გია არგანაშვილი**  
**(საქართველო)**

**ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემის „ბედი ქართლისა“  
ლიტერატურული მოდელი ფენომენოლოგიური  
კრიტიკის შუქზე**

რაც უფრო ვმორდებით ნარსულს, თითქოს უფრო კარგად მოჩანს ჩვენი ლიტერატურის ისტორია, საუკუნეების განმავლობაში საორჭოფოდ გამხდარმა რთულმა საკითხებმაც თითქოს უფრო მეტი სიცხადე შეიძინა და ბევრ რთულ კითხვაზეც სწორედ ჩვენს დროს მოუნია პასუხის გაცემა.

ამგვარი ოპტიკური ილუზიის ეფექტს ქმნის, ერთი მხრივ, განვლილი წლების გამოცდილება, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ დროის განმავლობაში შეძენილი სამეცნიერო ცოდნა, კვლევის ახალი მეთოდოლოგია, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ნარსულის ყოველ მოვლენას განსხვავებული კუთხით შევხედოთ და ისტორიულ ეპოქებთან მათი მიმართება სათანადოდ შევაფასოთ.

ნიშანდობლივია, რომ დღეს სწორედ ჩვენმა არაპროგნოზირებადმა ცხოვრებამ მოიტანა და სოციო-პოლიტიკურმა რეალობამ ხელახლა წამოჭრა ათწლეულების, ხშირად საუკუნეების წინ გაჩენილი ფილოსოფიური დილემა, როგორც ერის ცხოვრების სხვადასხვა ალტერნატივა, რომლებზეც ზუსტი და ერთმნიშვნელოვანი პასუხი თავის დროზე ვერ მიიღო საზოგადოებამ.

სწორედ ასეთ განცდას აჩენს ა/წ მარტში ერთ-ერთ ქართულ სატელევიზიო არხზე საზოგადოებრივი აზრის კვლევის მიზნით ჩატარებული ინტერაქტიული გამოკითხვა, რომელიც თავისუფლებისა და მშვიდობის მარადიულ ურთიერთმიმართებას ეხებოდა.

როგორც ჩანს, დღეს ეს საკითხი ჩვენი საზოგადოების შიდა დაპირისპირების მიზეზიც გახდა და ახლა მისი გადაწყვეტა, მტყუან-მართლის გარჩევა ტელემყურებლების აქტიურობას, ერთ სატელეფონო ზარსაც კი შეუძლია.

კამათში ერთგებიან სტუდიაში მოწვეული სტუმრები: პოლიტიკოსები, ექსპერტები, არასამთავრობო ორგანიზაციები, ჟურნალისტები, მწერლები, ცნობადი სახეები, პარალელურად რეჟიმში ირთვება ხმების დათვის ელექტრონული პროგრამა, ტაბლოზე სწრაფად იცვლება მონაცემები. ჩნდება იმის იმედი, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიებით შეიარაღებული ადამიანი ამ მარადიულ დილემას წამის რალაც მეასედში გადაწყვეტს...

მკითხველი კი, როგორც ერთ დროს ცუდად ნასწავლ გაკვეთილს, ისე იმეორებს განვლილ მასალას და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცნობილ პო-

ემას – „ბედი ქართლისას“ უბრუნდება, რომელშიც ავტორის მიერ სწორედ ეს კითხვები იყო დასმული და პრობლემა თითქოს გადაწყვეტილად ითვლებოდა, ვიდრე ცხოვრებამ ხელახლა არ დაგვაყენა მსგავსი რეალობის წინაშე.

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ პოემის დაწერიდან ორასი წლის განმავლობაში ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში არასოდეს შეწყვეტილა ამ ნაწარმოების განხილვა. არასოდეს ჩაუთვლიათ, რომ გეორგიევსკის ტრაქტატის ფონზე (როგორც ნაწარმოების ინსპირაციის წყარო) წარმოშობილი დაპირისპირების მიზეზი დიდი ხანია უკვე ამოიწურა, მიუხედავად იმისა, რომ ხელშეკრულება, ფაქტობრივად, მას შემდეგ გაუქმდა, რაც საქართველოს ეროვნული საბჭოს მიერ მიღებული იქნა დამოუკიდებლობის აქტი (1918), რომლის ძალითაც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დამოუკიდებლობა გამოცხადდა.

ახლა ჩვენ ხელახლა გვინევს იმ უზარმაზარი მოცულობის სამეცნიერო ლიტერატურის გადახედვა, რომელიც ამ ნაწარმოების შესახებ დაგროვდა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ვიდრე ოცდამეერთე საუკუნის ოციან წლებამდე, რომელშიც პოემის ირგვლივ თავისთავად იკვეთება ჩვენში ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი მხატვრული ტექსტების ზოგადი თავისებურება, განსაკუთრებით კი რომანტიკოსთა აქტივობა ამ მიმართულებით.

წარსულის გაიდებალება რომანტიკოსთა დამახასიათებელი თვისებაა, თუმცა ქართველი რომანტიკოსები განსაკუთრებულ ყურადღებას მაინც თავიანთი ქვეყნის ისტორიის, კერძოდ „ქართლის ცხოვრების“, უფრო კი მე-18 საუკუნის გმირი წინაპრების მიმართ იჩენენ, რომელთა უშუალო მემკვიდრენიც თავად იყვნენ და იმჟამად კოლონიურ მდგომარეობაში ჩავარდნილი ქვეყნის შვილები იმ ძველი ომების უშუალო მონაწილეთა მონათხრობით იკმაყოფილებდნენ დაუძლეველ პატრიოტულ განცდას, რომელსაც ქვეყნის დამოუკიდებლობისადმი სწრაფვა აჩენდა მათში:

„ნეტავი ოდეს –  
შენ მომითხრობდე  
მე ყმა გისმენდე  
მოხუცებული მოხუცებულსა,  
თუ ვით ივერნი  
ლომ-გულნი გმირნი,  
ჰრბოდნენ, სცხოვრობდნენ დღესა წარსულსა“  
(ორბელიანი 1992: 304)

ამგვარ „მონათხრობებს“ ორბელიანები, ჭავჭავაძეები და ბარათაშვილები ხან უბრალო მოგონებად და დოკუმენტურ პროზად აქცევდნენ, ხანაც ლირიკული პოეზიის და სიმღერების მხატვრულ სამოსელში

ახვედნენ წინაპართა ცხოვრების საგმირო ეპიზოდებს, რომელთა წაკითხვა ან მოსმენა არაერთ ჭაბუკს უთრთოლებდა ხმლის ტარზე ხელს.

სწორედ ასე იყო ამ თემაზე შექმნილი მხატვრული ტექსტების პირდაპირი და უმთავრესი დანიშნულებაც და ამ ფუნქციას ისინი ზედმინევნიტ ზუსტად ასრულებდნენ, რადგან მათი ავტორები უმეტესად „ნამდვილი“ გენერლები იყვნენ და თავიანთ მკითხველს არა გამოგონილ ან შეთხზულ, არამედ ნამდვილ, რეალურ ამბებს უყვებოდნენ.

შესაბამისად, „ნამდვილები“ იყვნენ მათი პერსონაჟებიც. უმეტესად ისევ თავიანთი გვარიდან ან წრიდან გამოსული გმირები, რომლებსაც სხვადასხვა ომში მიეღოთ მონაწილეობა და ქვეყნის წინაშე თავიც ესახელებინათ.

მხატვრულ ტექსტებთან ერთად გარემოც ინახავდა მათი ბრძოლის ამბავს. განსაკუთრებით კი ბოლო ომის – ალა მაჰმად ხანის ლაშქრობის სისხლიან კვალს და ყოველივე ამის ფონზე ამ პოემამიც („ბედი ქართლისა“) ისეთი „დამაჯერებელი“ და რეალისტური ჩანდა მეფე ერეკლეს საუბარი თავის მდივანბეგთან, რომ მკითხველი ყურადღებას აღარ აქცევდა ისტორიული ფაქტების შეუსაბამობას და მხატვრულ ტექსტში ავტორის პირადი განცდების ამოკითხვას ცდილობდა, ხოლო საეჭვო ვარაუდების მტკიცებულებას ავტორის პირად ცხოვრებაში ეძებდა.

ამას ხელს ისიც უწყობდა, რომ რომანტიკოსი პოეტის მხატვრულ ტექსტში წარსულის გადაჭარბებული იდეალიზაციის ნაცვლად ცხოვრების რეალური სურათებიც იყო ნაჩვენები, რაც მკითხველს სურვილს უჩენდა, რომ ისტორიული ქრონიკების მსგავსად წაეკითხა ეს ტექსტი და მასში კონკრეტული საკითხებზე პასუხი ეძებნა.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, პოემისადმი მიძღვნილი სპეციალური ლიტერატურა საკმაოდ მდიდარია და მასში სამი ძირითადი თვალსაზრისი, „ბედი ქართლისას“ შინაარსის სამი განსხვავებული ინტერპრეტაცია იკითხება. სამივე მათგანის მთავარი სათქმელი პოემისადმი პოლიტიკურ ინტერესს ეხება.

პირველი მოსაზრების მიხედვით, ნიკოლოზ ბარათაშვილი მთლიანად იზიარებს მეფე ერეკლე მეორის პოზიციას რუსეთთან მიმართებით და თავად ეს პოემაც ერეკლე მეორის პოლიტიკის ერთგვარ აპოლოგიას წარმოადგენს.

საპირისპირო პოზიციაზე დგანან ისინი, რომლებიც ავტორს სოლომონ ლიონიძის ეროვნული მრწამსის გამზიარებლად და ნაციონალური დამოუკიდებლობის მომხრედ თვლიან.

მესამენი კი ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოზიციაში ერთგვარ გაორებას ხედავენ. ფიქრობენ, რომ ავტორი ღიად ტოვებს ამ საკითხს და მკითხველი პოეტის გულისა და გონების დაპირისპირების მოწმე ხდება.

აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ნაწარმოებში ზედმინევნიტ ცხადად იკითხება, რომ ერეკლე მეორის გადაწყვეტილება, რომელიც პოემამი მე-

ტისმეტად გამძაფრებულია და რუსთა ხელმწიფისთვის სამეფო მმართველობის მემკვიდრეობის გადაცემას გულისხმობს, ერეკლე მეორისთვის მხოლოდ იძულებითი ნაბიჯია და სოლომონ მსაჯულის პოზიციასთან, რომელიც თავისუფლების მომხრეა, არსებითი განსხვავება თითქმის არ არსებობს.

ყოველივე ამის ფონზე გადაჭარბებული გვეჩვენება მკვლევართა გამძაფრებული ინტერესი ტექსტის ავტორის პოზიციის მიმართ და კითხვის ასე დასმა: „ვინაა მართალი ნიკოლოზ ბარათაშვილის აზრით: ერეკლე მეორე თუ სოლომონი?“, ვფიქრობთ, რომ რამდენადმე არღვევს ტექსტის ავტონომიურობის საზღვრებს, მით უფრო, როდესაც მკვლევრები ამ კითხვაზე პასუხს პოეტის სხვადასხვა ნაწარმოებში ან მის ბიოგრაფიაში ეძებენ.

და ეს ყველაფერი ხდებოდა იმის ფონზე, რომ, „ასეთი შინაარსის საუბარი ერეკლესა და მის მსაჯულს შორის სინამდვილეში ვერ შედგებოდა, რადგან ორივე მათგანისთვის ერთნაირად უცხო იყო ეროვნული „თავისუფლების განსყიდვის“ იდეა. ერეკლეს გეგმა მხოლოდ ძლიერი მფარველის დახმარებას ითვალისწინებდა (ასათიანი 1988: 82).

მხატვრული ტექსტისადმი ამგვარი დამოკიდებულება კი დროთა განმავლობაში არ შეცვლილა, ყოველ ახალ კვლევას ახალი ცოდნა მოჰქონდა. ზოგადი სურათი კი უცვლელი რჩებოდა. მკითხველს აინტერესებდა მხოლოდ ავტორის აზრი ამა თუ იმ ისტორიულ მოვლენაზე, პერსონაჟთა გადანყვეტილებაზე, თავად პერსონაჟები კი ისე „უსუსურად“ გამოიყურებოდნენ მკითხველის თვალში, რომ მათ არ შეეძლოთ თავიანთი პოზიციის დაცვა, პასუხისმგებლობის საკუთარ თავზე აღება, გარკვეული იდეის სრულფასოვნად გადმოცემა.

საკითხავია, რას შეგვძენდა იმის ცოდნა თუ ზუსტად გვეცოდინება ავტორის დამოკიდებულება ამა თუ იმ პერსონაჟის პოზიციის მიმართ, შეცვლიდა თუ არა ის მკითხველის დამოკიდებულებას ამ ზოგადი იდეის მიმართ, ისტორიამ რომ კვალავ დააყენოს ის არჩევანის წინაშე?

მკითხველს კარგად ახსოვს, რომ ეს ავტორმა „დაუახლოვა“ ისტორიული თარიღები ერთმანეთს, რათა კრწანისის სისხლისმღვრელი ომის ფონზე დამოუკიდებელი სახელმწიფოს ყოფნა-არყოფნის საკითხი უფრო დრამატული გაეხადა და როგორც ერთი, ასევე მეორე მხარის არგუმენტები ემოციური განწყობით გაეძლიერებინა.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულმა კრიტიკამ მრავალგზის შენიშნა მეფისა და მისი მდივნის კამათის მოდერნიზებული ხასიათი, მკითხველს მაინც გაუჭირდა „გამოგონილი“ რეალობიდან თავის დაღწევა და მხატვრული ტექსტისთვის დამახასიათებელი პირობითობის დანახვა.

მკითხველისთვის დამახასიათებელი ეს „სისუსტე“ შენიშნული აქვს მკვლევარ გოჩა კუჭუხიძეს თავის სტატიაში „გამოგონილი პერსონაჟის გენეზისათვის“, რომელშიც გადმოცემულია, თუ როგორ იცვლებოდა

საუკუნეების განმავლობაში ადამიანის ცნობიერება, როგორ ემზადებოდა ის იმისთვის, რომ რეალობაში არარსებული, გამოგონილი გმირი შეექმნა და როგორც მკითხველს მიეღო ის.

ამის მაგალითია ალექსანდრე ყაზბეგის „ხევისბერ გოჩა“, რომლის შესავალში ავტორი არწმუნებდა მკითხველს, რომ ეს ამბავი სიტყვა-სიტყვით მოხუცმა ლინჯამ მიაბზო, თუმცა მხატვრული ტექსტის ზედაპირული ანალიზიც კი ცხადყოფდა, რომ ფოლკლორული სიუჟეტის ამგვარი ინტერპრეტაცია (რომელსაც მხატვრულ ტექსტში მთავარი ინტრიგა შემოჰქონდა) სწორედ ავტორს ეკუთვნოდა და მისი მცდელობა, რომ პასუხისმგებლობა ხალხურ მთქმელზე გადაეტანა, ერთგვარი ხერხი იყო მკითხველის რისხვისგან თავის დასაცავად.

სრულიად საპირისპირო მაგალითი კი მკითხველს წინ ედო შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ სახით. აქ კი ავტორი აშკარად იმ შეგნებით მოქმედებდა, რომ სიუჟეტის განვითარება სრულიად უცხო (ზოგიერთ შემთხვევაში ზღაპრულ) ქვეყნებში გადაეტანა, რათა მკითხველისთვის არ მიეცა მიზეზი, რომ წარმოსახვით რეალობაში კონკრეტული ისტორიული ამბის გამოძახილი დაენახა, რაც უპირველესად, იმის ნიშანი იქნებოდა, რომ მკითხველი ტექსტის მთავარ საზრისს ვერ ჩასწვდა, ერთი ქვეყნის მაგალითზე მსოფლიო პროცესების განვითარების ლოგიკური ხაზი ვერ დაინახა.

„ესე ამბავი სპარსული..“ – მხატვრული ტექსტის ასეთი დასაწყისი სრულიად ბუნებრივი იყო იმ ეპოქაში, როდესაც მკითხველს „გამოგონილი“ ამბის მიმართ ჯერ კიდევ გარკვეული ეჭვი ჰქონდა და ნდობას მასში მხოლოდ ნამდვილად „მომხდარი“ ამბის თხრობა იწვევდა.

მას შემდეგ ლიტერატურამ დიდი გზა განვლო, დღეს მკითხველს თითქოს აღარ სჭირდება იმის შესხენება, მხატვრულ ტექსტში მოხვედრილი ისტორიული პიროვნება, იმთავითვე მხატვრული პერსონაჟია (რომელსაც ძალიან ცოტა რამ აკავშირებს რეალურ პროტოტიპთან), წარმოსახვით რეალობაში შექმნილი გმირი, რომლის მოქმედებას მყარი მოტივაცია უდევს საფუძვლად, ყოველთვის იმაზე „ნამდვილია“, ვიდრე ნებისმიერი მისი თანამედროვე, რომელსაც ხედავს, ხელით ეხება და ფიქრებს უზიარებს.

თუმცა, როგორც ორი საუკუნის წინ, მკითხველს დღესაც ისე უჭირს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემის რეალისტური ხიბლისგან თავის დაღწევა. უჭირს ობიექტური ანალიზის გაკეთება, რადგან იმ პატარა ქვეყანაში, რომელსაც პოემაში ივერთ ქვეყნად ვეცნობით, ის ყოველთვის თავის სამშობლოს ხედავს, რუსთა ერთმორწმუნე ქვეყნის სახით კი აგრესორს, რომელსაც დღესაც მიტაცებული აქვს მისი ქვეყნის ვრცელი ტერიტორია.

და რადგან, საბედნიეროდ, ლიტერატურის ჟანრულ მრავალფეროვნებაში დოკუმენტური პოეზიის განსაზღვრება ჯერჯერობით არ არსე-



ბოხს, ჩვენც მეტი უფლება გვაქვს, ვამტკიცოთ, რომ პოემის („ბედი ქართლისა“) ერთ-ერთ პერსონაჟს – ქართლ-კახეთის მეფეს, ძალიან ცოტა აქვს საერთო ისტორიულ მეფე ერეკლესთან, ნაწარმოების მთავარი იდეის მნიშვნელობა აშკარად სცდება კონკრეტულ დროის გამოძახილს და უფრო ვრცელ მასშტაბებზე ვრცელდება.

იურიდიული ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, აქ აშკარად ინტერესთა კონფლიქტი იკითხება, რაც ქართველ მკითხველს ხელს უშლიდა პოემის ობიექტურ ანალიზსა და ავტორის მიერ დიალოგურ თხრობაში ჩაკარგული მთავარი იდეის სრულფასოვნად აღქმაში.

თუმცა ჩვენ არ უარვყოფთ ტექსტის ნაკითხვის ამგვარ გამოცდილებას, რადგან ესეც ინტერპრეტაციის გზაა. აქ საქმე გვაქვს ბიოგრაფიულ მხატვრულ ლიტერატურასთან, რომელიც ისტორიული მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი სახეობაა. ის გვაცნობს ისტორიულ ინდივიდს და მხატვრული თხრობის ჟანრში ხელახლა წარმოგვიდგენს მისი ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდს, მაგრამ რა მოხდება, თუ ამ სიტუაციას გარეგანი მახასიათებლისაგან დამოუკიდებლად შევხედავთ, თუ სიტუაციას კონკრეტულობას ჩამოვაცილებთ და ყველაფერს ზოგად იდეამდე დავიყვანთ, თუ დოგმატურ, გულუბრყვილო, ნატურალისტურ განწყობაში ექვს შევიტანთ და ბუნებრივი განწყობიდან, ე.წ. ფენომენოლოგიურ განწყობაზე გადასვლას მოვიწადინებთ?

ეს არის ფენომენოლოგიური მოძღვრების (ჰუსერელი) ზოგადი მოდელი, რომლის მიხედვითაც, ფენომენოლოგიური განწყობა მიიღება ბუნებრივი განწყობისგან თავის შეკავებით (არსებობის საკითხის ფრჩხილებს გარეთ გატანით, ონტოლოგიური მსჯელობისგან მეთოდური თავის შეკავებით {ეპოქა}, რომლის საფუძველზეც ერთადერთ მოცემულობად ცნობიერების და მისი პირველადი გამოცდილების აღიარება ხდება.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-იან წლებში ლიტერატურათმცოდნეობითმა მეცნიერებამ (რომან ინგარდენი), მხატვრული ტექსტის კვლევის საქმეში წარმატებით მოირგო ჰუსერლის ფენომენოლოგიური მეთოდი, ხოლო ის, თუ როგორ უნდა შევალნიოთ მისი დახმარებით ავტორისეული ცნობიერების სიღრმისეულ შრეებში, მკითხველი ამის თეორიულ მექანიზმს შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ მომზადებულ კრებულში (2008) „ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი“ გაეცნობა:

„ფენომენოლოგიური კრიტიკა ცდილობს ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი სრული ობიექტურობისა და მიუკერძოებლობის შენარჩუნებას, პირადული ინტერესების დაოკებას, ტექსტის პირობით სამყაროში ჩაძირვას და მაქსიმალური სიზუსტითა და სამართლიანობით ნაწარმოების ყველა კუთხე-კუნჭულის აღწერას. ფენომენოლოგიური კრიტიკა გულისხმობს ტექსტის არა შემფასებლურ ანალიზს, რომელიც მის

კონსტრუქციულ და აქტიურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და კრიტიკოსის სუბიექტურ პოზიციას ავლენს, არამედ ტექსტის პასიურ რეცეფციას (აღქმას), მისი იდეური არსის მიუკერძოებელ აღწერას. კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტი განიხილება ერთი ორგანული მთლიანობის შემადგენელ ნაწილად. მთლიანობა ავტორის ცნობიერების შესაბამისი ცნებაა; ნაწილი კი მოიცავს ავტორის შემოქმედებით გზას და ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით დალაგებულ მის თხზულებებს, რომლებიც თემატურად განსხვავდებიან, მაგრამ მუდამ მიეღწვიან ორგანულ მთლიანობას“ (რატიანი 2008:56).

ჩვენს შემთხვევაში ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჰუსერელი „ფრჩხილებში“ ათავსებდა რეალურ ობიექტებს, ფენომენოლოგიური კრიტიკა კი „ფრჩხილებში“ სვამს ლიტერატურული ნაწარმოების ისტორიულ კონტექსტს, ავტორს, შექმნის წინაპირობებს და კითხვის პროცესს.

ამ ცნობიერების შესამეცნებლად უკვე საჭირო აღარ არის ბიოგრაფიული კრიტიკის დახმარება, საკმარისია ძირითადი ასპექტების ტექსტის დონეზე შემეცნება, რომლებშიც ავტორის ცნობიერება რეალიზდება.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ჩვენთვის ძალზე კარგად ცნობილი პოემის სიუჟეტის მოყოლა ასეთნაირად შეიძლება:

„ერთ პატარა ქვეყანას, რომელსაც მოხუცი მეფე მართავდა, მტერი შემოესია. ბრძოლა გარდამავალი უპირატესობით მიმდინარეობდა და ორი დღის თავგანწირული კვებების მიუხედავად, მოხუცი მეფე იძულებული გახდა დედაქალაქს გასცლოდა და თავი ქვეყნის ერთ-ერთი კუთხისთვის შეეფარებინა. აქ ის შეხვდა თავის გამორჩეულ ვაზირს და გაუმხილა აზრი იმის შესახებ, რომ ამ მარცხმა მასში მომავლისადმი სრული უიმედობა გააჩინა და რადგან თავის მემკვიდრეებში ვერ ხედავდა სახელმწიფოს საიმედო პატრონს, გადაწყვეტილი ჰქონდა თავისი ქვეყნის მმართველობის სადავეები ერთმორწმუნე დიდი ქვეყნის ხელმწიფისთვის გადაეხარებინა და ამით სამშობლო სრული განადგურებისგან ეხსნა.

ვაზირი შეაშფოთა მეფის ამ გადაწყვეტილებამ, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ იმ მშვიდობის სანაცვლოდ, რომელსაც მისი ქვეყანა უცხო ხელმწიფის ქვეშევრდომობის პირობებში მიიღებდა, მათ მოუწევდა თავისუფლების და დამოუკიდებლობის ნებაყოფლობით დათმობა.

მისი აზრით, მხოლოდ სარწმუნოებრივი ერთიანობა ვერ გახდებოდა კეთილდღეობის გარანტი იმ პირობებში, როდესაც ამ ორ ხალხს შორის ადათი, წესი, ტრადიცია, ზნე-ჩვეულებანი სრულიად განსხვავებული იყო.

ერთმანეთს უპირისპირდება ორი განსხვავებული აზრი, მსოფლმხედველობა, რომელიც სხვადასხვა სიტყვით გამოთქმის:

ბედისწერა და ბედნიერება,  
 აუცილებლობა და თავისუფლება,  
 მოვალეობა და პასუხისმგებლობისგან თავის არიდება,

კეთილდღეობა და მემკვიდრეობა,  
სასურველი და შესაძლებელი,  
თავისუფლება და მშვიდობა.  
კამათი კი გვიანობამდე გაგრძელდა...

რა იცვლება მხატვრულ ტექსტში ნარმოდგენილი ისტორიული მოვლენების ამგვარი განზოგადებით?

აი, კითხვა, რომელიც სრულიად სამართლიანად არის აქ დასმული და პასუხს ითხოვს.

უპირველესად, შეიცვალა ხედვის კუთხე და შესაბამისად, აღქმის პროცესი (თავად ფენომენოლოგია არის სწორედ ხედვის წესი და არა მეცნიერება საგნის შესახებ), ამით ნაწარმოების მთავარი იდეა, რომელიც წლების განმავლობაში ერთი ტრაქტატის საზღვრებში იყო ჩაკეტილი, განივრცო და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინა, მკითხველიც „გათავისუფლდა მხატვრული ტექსტის მიღმა არსებული მოვლენებისგან, მეფისა და მისი მსაჯულის დიალოგიც უფრო მიზანმიმართული გახდა, ინტერპრეტაციის სივრცე გაფართოვდა და ტექსტის ავტონომიურობის პირობებში სიმბოლურ-ალეგორიულმა ხასიათის დეტალებმა უფრო მეტი მნიშვნელობა შეიძინა. გამოიკვეთა ბიბლიური ალუზია, მემკვიდრეობის თემამ ლირიკული პოემა ეპოსთან დააკავშირა, უფრო აქტუალური გახდა ინდივიდუალური თვისებების მქონე ლიტერატურული პერსონაჟის გენეზისი, კვლევის ობიექტად იქცა ორი მდინარის ალეგორიული საზრისი და დაგვიანებული მხედრის ლირიკული სახე, რომელიც ნაწარმოების შინაარსს ერთგვარ სიმბოლურ დატვირთვას სძენს.

მკითხველი სრულიად გათავისუფლდა იმ აშკარად შეუსაბამო კითხვებისგან, რომლებიც, უპირველესად, ავტორს მიემართება და მხატვრული პერსონაჟებისადმი მის დამოკიდებულებას, უფრო კი მათი მსოფლმხედველობისადმი ავტორის პასუხისმგებლობის საკითხს განიხილავს.

გამოიკვეთა ნაწარმოების მთავარი იდეა, რომელშიც თავისუფლებისა და მშვიდობის ცნებათა დისკურსი ვრცელ საზღვრებში გაიშალა, თანამედროვე მნიშვნელობები შეიძინა და ჩვენ დროსაც მოსწვდა..

პერსონაჟებმა თავიანთი კუთვნილი ადგილს დაიკავეს „ლიტერატურული საქართველოს“ პერსონაჟთა გალერეაში. „მოხუცი მეფე“ კი, როგორც ლიტერატურული ტიპი, მსოფლიო ლიტერატურის ცნობილ მონარქთა გვერდით დგება მას შემდეგ, რაც ერთ ეპიზოდში მისი ბედიც საოცრად ემსგავსება ნაციონალური ეპოსის (რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანი“) სიუჟეტს. ეს კი საინტერესო პერსპექტივას აჩენს ამ ორი პოემის შემდგომი პარალელური კვლევისა და შედარებითი ანალიზისთვის. ამის საწინააღმდეგეოდ შეგვიძლია მკითხველს რამდენიმე ნაწყვეტი შევთავაზოთ დაკვირვებისთვის:

მე გარდავსრულვარ, სიბერე მჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია,  
დღეს არა, ხვალე მოვკვდები, სოფელი ასრე მქმნელია;  
რალა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია?!  
ჩემი ძე დავსვათ ხელმწიფედ, ვისგან მზე სანუნელია.  
(რუსთაველი 1970:11)

ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი ქართლისაში“ სწორედ უმემკვიდრეობა (მემკვიდრეებისადმი უნდობლობა, მათი დასჯის სურვილი) არღვევს კლასიკური სიუჟეტის განვითარების ტრადიციულ ხაზს, რაც სრულიად ესადაგება პოემის რომანტიკულ ხასიათს:

მე თუმც კიდევ ვგრძნობ სულის სიმტკიცეს,  
გარნა ღონენი წელთ წარმიტაცეს;  
შენი ირაკლი ის აღარა ვარ,  
პატარა კახად რომ გინახვივარ!  
მარქვი, რომელს შვილს ჰხედავ ღირსეულს,  
რომ ექმნას კვერთხად მამულს დარღვეულს?..  
(ბარათაშვილი 1954: 71)

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ „ვეფხისტყაოსანზე“, რომელშიც სწორედ მეთორმეტე საუკუნის რეალურ – ისტორიული მოვლენების განზოგადებით არის მიღწეულია ეპოქალური საკითხების გადანყვეტა, რაც ერთერთ ცნობილ გამოთქმაში – „ლეკვი ღომისა სწორია, ძუ იყოს თუნდაც ხვადია“, ასე აფორისტულად არის გადმოცემული.

ამის მსგავსად, ჩვენ მიერ განხილულ პოემაში („ბედი ქართლისა“) ახლა უკვე მეთვრამეტე საუკუნეში, „მოხუცი მეფე“ სრულიად ახალი იდეის პრეზენტაციას ახდენს, რომელიც ძალზე მარტივად აყალიბებს ქვეყნის სამომავლო გზას:

ახლა კი დროა, სოლომონ, რომა  
მშვიდობა ნახოს საქართველომა ...  
(ბარათაშვილი 1954: 73)

მეფის ეს გადანყვეტილება თანაბრად ეხება წარსულს (სადაც ამ ქვეყნის შვილების მიერ უამრავი სისხლია დაღვრილი), აწმყოს (როდესაც ამ რთული გადანყვეტილების გააზრება ხდება) და მომავალს (ერის ცხოვრება ახალ გზაზე დგება), როდესაც მცირე ერებს თანდათან უფრო უჭირთ დამოუკიდებლად არსებობა და იდენტობის შენარჩუნება. ცივილიზებული მსოფლიოს თანამეგობრობაში ყოფნა, სხვადასხვა პოლიტიკური თუ სამხედრო კავშირის წევრობა (როგორც მშვიდობის გარანტი), ეს ყველაფერი კი თავისთავად მოითხოვს თავისუფლების გარკვეულ დათმობას.

რომანტიკული ტექსტისთვის ეპოსი ერთგვარი წინამორბედის როლს ასრულებს. მძაფრი, მღელვარე, შინაგანი წინააღმდეგობით სავსე ცხოვრება თითქოს არ ეტევა ნათელ და ჰარმონიულ სამყაროში. უმემკვიდრეობა არაბეთის ქვეყანაში არსებულ წესრიგს ინდოეთის ქაოსში ძირავს (საიდანაც უნდა დაიბადოს ახალი წესრიგი {ახალი ქართლი}) მსგავსება კი ამ ორი ჟანრის საუკეთესო ნიმუშებს შორის კიდევ არაერთხელ ხდება თვალსაჩინო:

ხალვა მოსძულდა, შეექმნა გულს კაეშანთა ჯარები.  
თქვა: „წამილია მტერთაგან ძლევით ნაპირთა არები,  
ყოვლგნით გამისხმან, მორჭმით ვზი, მაქვს ზეიმი და ზარები“;  
და ბრძანა: „ნავალ და მეფესა ფარსადანს შევენყნარები“.  
(რუსთაველი 1970: 56)

მემკვიდრეობის გადაცემა, რომელიც მე-12 საუკუნეში გვარის ერთიანობით („თვით ჩემივე გვარი არსა“ (რუსთაველი 1970: 57) არის გამართლებული, მე-18 საუკუნეში ის ერთმორწმუნეობით არის ჩანაცვლებული:

ან განთქმულია რუსთა სახელი,  
ხელმწიფე უვისთ ბრძენი და ქველი,  
დიდი ხანია გვაქვს ჩვენ ერთობა,  
მტკიცე კავშირი, სარწმუნოება,  
მას, მინდა მივცე მემკვიდრეობა,  
და მან მოსცეს ქართლს კეთილდღეობა!  
(ბარათაშვილი 1954: 73)

იქ, სადაც ეპოსის პერსონაჟები საკუთარი სურვილით მოქმედებენ, რომანტიკული გმირები იძულებით მიჰყვებიან ამ გზას. რომანტიკოსები (შემდეგ ნეო რომანტიკოსები) ხშირად მიმართავენ ეპოსს, ოღონდ, არა შესაჯიბრებლად, არამედ იმის საჩვენებლად, თუ რამდენად დიდია განსხვავება მათ შორის, რაც ახალი სამყაროს, ახალი ეპოქის „შექმნის“ აუცილებლობას ამართლებს.

ამ შემთხვევაში მეფის გადაწყვეტილება სწორედ რომანტიკოსთა მსოფლმხედველობით არის გამართლებული. შესაძლოა, ამ ქმედების საფუძველს პოეზიის მედიატორული ფუნქცია უმაგრებს, რომლის ძალითაც ის „ასრულებს შუამავლის ფუნქციას აუცილებლობასა (მიზეზს) და თავისუფლებას (სულს) შორის (რატიანი 2015:103).

საგულისხმოა, რომ „ვაზირიც“, რომლისგანაც მეფე რჩევას მოელის, ვერაფერს სთავაზობს მას, გარდა სურვილისა, რომ ქვეყანას თავისუფლება შეუნარჩუნოს, ხოლო მისი საბოლოო სიტყვა ამკარად ცხადყოფს, რომ ისიც, როგორც ერთგულ ვაზირს შეეფერება, უფრო მეტს

მეფის ავტორიტეტზე ფიქრობს, ხოლო ქვეყნის მომავალი თავისთავად მეორე რიგში იწევს:

ნუ, ხელმწიფეო, მას ნუ იწებებ,  
შენგან კი მაგას ნუ გაგვაგონებ,  
და, მერმე ქართლი ვინც ვერ განაგოს,  
მაშინ მან უწყის, რაც მოაგვაროს.  
(ბარათაშვილი 1954: 72)

ახლა კი ორიოდ სიტყვით იმ გადაწყვეტილებაზე, რომელიც თემის განზოგადების პირობებში უფრო თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა და ერთგვარ წინასწარმეტყველებადაც გაცხადდა:

რომ დღეს იქნება, თუ ხვალ იქნება,  
ქართლსა დაიცავს რუსთ ხელმწიფება!  
(ბარათაშვილი 1954: 74)

მეფის საბოლოო სიტყვაში „რუსთ ხელმწიფებას“ „ცივილიზებული სამყაროთი“ თუ შეეცვლით, ეს პოემის დედააზრს გააცოცხლებს და ნაწარმოებს იმ მასშტაბურ სივრცეზე გაშლის, რომელიც უთუოდ იყო მასში ნაგულისხმევი.

რომანტიკოსთა ნაწარმოებებში ბუნებასთან თანაზიარობა მათი ძირითადი მახასიათებელია. მათ მხატვრულ ტექსტებში სიტყვასთან ერთად ბუნებაც ჰყვება ამბავს და მასში სიმბოლურ-ალეგორიულად არის გადმოცემული ის, რისი გამოხატვაც ენას ბოლომდე არ ძალუძს.

ამ პოემაშიც სააზროვნო სივრცით საზღვრებს ორი მდინარე აწესებს. პირველი „მრავალ დროების მონამე“ მწუხარე მტკვარია (აქ აშკარად ჩანს, რომ პოეტი ამ თემას ლექსში „ფიქრნი მტკვრის პირას“ აგრძელებს), რომელიც ქალაქის ნგრევის სურათებს ინახავს:

რა მოახლოვდა ქალაქსა მეფე,  
დიდხანს უჭვრეტდა ცრემლთა აღმჩქეფე!  
პალატნი მისნი გარდმონგრეულან,  
სახლნი-სამშობლო დანაცრებულან;  
მიდამო ხედავს უპატრონობას,  
აღოხრებასა და ნატამლობას!  
დუმილი სუფევს მის არემარე!  
მხოლოდ ბუტბუტებს მტკვარი მწუხარე,  
შემრთველი მრავალთ სისხლთა ქართველთა:  
იგი გადარჩა მხოლოდ სპარსელთა!  
(ბარათაშვილი 1954: 79)

მეორე მდინარე თავისუფლების და სიცოცხლის წყაროა. სწორედ მის ფონზე ვხედავთ ქართველის ზოგად სახეს, რომელიც იმდენად სავსეა გარემოს ცხოველმყოფელობით, რომ ვიდრე კრწანისის ველზე მამულისათვის გაინირება, თავს უფლებას აძლევს, რომ სიცოცხლით დატკბეს, „წუთისოფელს ერთ წამს თვალი მოუხუჭოს“:

ერთს ქართველურად კიდეც შესძახებს:  
„არაგვო, მაგ შენს ამწვანებულს მთებს!“ –  
და მერმე თუნდაც დაუგვიანდეს,  
იგი იმისთვის აღარ დაღონდეს!  
(ბარათაშვილი 1954: 69)

ამ „დაგვიანებულ მხედარს“ მკითხველი სწორედ პოემის მეორე კარის დასაწყისში ეცნობა. ეს წარმოსახვითი სურათი არაგვის ხეობაში ჩნდება, სანახაობა მეფისა და მისი ვაზირის თვალსაწიერში ხვდება და არის იმის საშიშროება, რომ მკითხველმა ის ერთ-ერთი პერსონაჟის გულის-თქმად ჩათვალოს და ლირიკული გმირი კამათში (როდესაც მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება) თავისი სიცოცხლით ჩაერთოს.

პოემაში ორი ქებაა ჩართული, პირველი „კახთა მიმართ“, აშკარად ტექსტის გარეთ არის გატანილი და მთლიანად „მიძღვნის“ საზღვრებში ჯდება, ხოლო მეორე ქართველ დედათ მიემართება („ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო...“) და ის უფრო შუა საუკუნეების გადამწერელთა ემოციურ განწყობას გვაგონებს, რომლებიც ტექსტით გამონვეულ ემოციებს ვერ მალავდნენ და ხელნაწერის არშიაზე გამოხატავდნენ თავიანთი აღტაცების სიტყვებს.

სწორედ სოფიოს სიტყვებში („უწინამც დღე კი დამეღევა მე! უცხოობაში რაა სიამე“) გაცხადდა ნაწარმოებში ჩადებული ის ბიბლიური განწყობილება: „ვითარმე ვგალობდეთ გალობასა უფლისასა ქუეყანასა უცხო-სა?“ (ფს. 136), რომელმაც კოლონიური რეჟიმის პირობებში სრულიად განსაზღვრა ნაციონალური ლიტერატურის განვითარების ორსაუკუნოვანი პერსპექტივა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ამ პოემის გავლენის სივრცე.

#### დამონშებანი:

Asatiani, G. *Sauk'unis P'oet'ebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “merani”, 1988 (ასათიანი გ. *საუკუნის პოეტები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1988).

Baratashvili, N. *Tkhzulebani*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch'ota mts'erloba”, 1954 (ბარათაშვილი ნ. *თხზულებანი*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერლობა“, 1954).

Orbeliani, G. *Kartuli Mts'eloba*. T'omi 9. Tbilisi: gamomtsemloba “nak'aduli”, 1992 (ორბელიანი გრიგოლ, *ქართული მწერლობა*, ტომი 9. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“ 1992).

Rat'iani I. *Lit'erat'uris Teoria. XX Sauk'unis Dziritali Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinare-obani*. Tbilisi: 2008 (რატიანი ი. ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი. თბილისი: 2008).

Rat'iani I. *Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'uruli P'rotsesi*. Shot'a Rustavelis K'artuli Lit'erat'uris Inst'itut'i. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 2015 (რატიანი ი. ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2015).

Rustaveli Shota. *Vepkhist'q'aosani*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota saq'artvelo", 1970 (რუსთაველი შოთა. ვეფხისტყაოსანი. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1970).

**Gia Arganashvili**  
(Georgia)

**A Literary Model of a Poem “The Fate of Kartli”  
by Nikoloz Baratashvili in the Light of Phenomenological Criticism**

**Summary**

**Keywords:** Nikoloz Baratashvili, “The Fate of Kartli”, Literary method, phenomenologi, criticism.

For two hundred years after writing “The Fate of Kartli” by Nikoloz Baratashvili, the discussion about this writing never stopped in our literary studies. It was never considered, that a reason for contradiction generated against the backdrop of the Treaty of Georgievsk (a source of inspiration) is closed, because in fact, the treaty had been cancelled after Act of Independence (1918) was adopted by the National Council of Georgia, whereby Independence of the Democratic Republic of Georgia was declared.

However, today we have to study the huge amount of scientific literature, which has been accumulated about this writing since the second half of the 19th century. The special literature devoted to the poet is quite rich and we can read three basic views, three different interpretations of “The Fate of Kartli” in it.

According to the first view, Nikoloz Baratashvili absolutely shares the king's position regarding Russia and the poem itself represents a kind of apologia of Heraclius the second's policy as well. Those, who do not agree with this position, consider the author to share Solomon Lionidze's political belief. The third group see a kind of ambiguity in Nikoloz Baratashvili's position. They think, that the author keeps this issue open and the reader is a witness of the opposition of the poet's heart and mind.

Against the backdrop of all this, the researchers' intensified interest towards the position of the text author seems to be exaggerated for us and I think, that the ques-



tion: “Who is right in Nikoloz Baratashvili’s opinion: Heraclius or Solomon?”, breaks the boundaries of the text autonomy, especially when an answer to this question is looked up in the poet’s other writings or his biography.

Such attitude towards an artistic text did not change over time, every new research brought new knowledge and a general picture remained unchanged. A reader was only interested in an author’s opinion about a historical event, characters’ decision and characters themselves looked so “powerless” in the opinion of readers, that they could not protect themselves, take the responsibility and express an idea adequately.

Despite the fact, that the literary criticism noticed a modernized nature of the dispute between the king and his secretary many times, the reader still found it difficult to escape from the “fictional” reality and see the conventionality typical for an artistic text.

Literature has gained so much experience, that a reader should not need this to be reminded. A historical character in an artistic text is an artistic character, a character created in fictitious reality, whose action is based on powerful motivation, is always more “real”, than any of his contemporaries, whom he can see, touch and share his thoughts.

However, a reader finds it difficult to avoid the realistic appeal of Nikoloz Baratashvili’s poem even today. He finds it difficult to analyze objectively, because he always sees his homeland in a small country, which was known as a country of Ivert in the poem and an aggressor in Russia, our co-believer, which still seizes a vast territory of his country. We can claim, that one of the characteristics of the poem (“The Fate of Kartli”), the king of Kartli-Kakheti has little in common with a historical king, Heraclius. The main idea of the poem really goes beyond the specific time and space and covers larger scale.

However, we do not neglect the traditional experience of reading a text, because it is a method of interpretation as well. Such experience is justified, when there is biographical artistic literature, which one of the types of historical artistic literature. It acquainted us with a historical individual and represents different episodes of his life in a genre of artistic narration again, but what will happen if we look at this situation without an outer characteristic, if we take specificity away from this situation and reduce everything to a general idea, if we doubt traditional conceptualization and want to transfer from so-called phenomenological attitude to natural one?

It is a general model of this doctrine, according to which, phenomenological attitude is received from natural attitude through refraining, from whence the only entity is to recognize consciousness and its initial experience.

In the 1920s, the Humanities (Roman Ingarden) successfully used Husserl’s phenomenological method to analyze an artistic text and showed us a way how to enter into the deep layers of an author’s consciousness through it.

“Phenomenological criticism tries to keep a literary work absolutely objective and impartial, hold back private interests, be buried into the conventional world

of a text and describe every nook and corner of a writing with the highest accuracy and fairness. Phenomenological criticism does not mean evaluative analysis of a text, which represents its constructive and active interpretation and shows a critic's subjective position, but it implies passive reception (perception) of a text and an objective description of its ideological essence. A specific literary text is considered to be a part of one organic wholeness. Wholeness is a concept relevant to an author's consciousness; A part includes an author's creative way and his writings arranged chronologically, which are thematically different, but they are always eager to reach the wholeness" (Ratiani 2008:56).

In our case, we must also consider, that Husserl placed real objects in "brackets" and phenomenological criticism puts historical context of a literary work, an author, the background to its creation and reading process.

It is no longer needed to fall back up on biographical criticism to cognize this consciousness. It is enough to cognize basic aspects on a text level, in which an author's consciousness is realized. By considering all this, a well-known plot of the poem can be narrated in the following way:

"A small country, which was ruled by an old king, was invaded by the enemy. The battle was in process with transitional superiority and, despite two-day last-ditch assault, the king had to leave the capital and take shelter in one of the regions of the country. Here he met his prominent vizier and told him, that this failure caused the king to feel completely hopeless and as he could not see a reliable owner of the country in his heirs, he decided to give the chair of authority of his country to a ruler of self-religious great country and save his country from complete destruction.

The vizier got anxious by the king's decision, because he was sure, that in exchange for peace, which his country would receive if it subordinated a foreign ruler, they had to compromise with freedom and independence".

Let's see what changes by such generalization of historical events in an artistic text?

Firstly, an angle of aspect changes and accordingly, a perception process (Phenomenology itself is exactly a rule of aspect and not science about a subject), the main idea of the poem, which was restricted to the Treaty over the years, was expanded and received a general meaning, a reader "got free" from a phenomenon existing beyond the artistic text. The dialogue between the king and his judge became more purposeful, the area of interpretation expanded and the symbolic-allegoric details became more meaningful under the conditions of the text autonomy. A biblical allusion took shape, the theme of heredity linked the lyrical poem to epos. Against the backdrop of this, genesis of a literary character having individual qualities became more relevant. In the text an allegoric meaning of two rivers (The Mtkvari and The Aragvi) became an object of extra research and a lyric character of the delayed rider (The Aragvi is running), which gives the plot of the poem a symbolic meaning.

A reader (literary studies as well) absolutely got free from those evidently ir-

relevant questions, which are primarily directed to the author and his attitude towards artistic characters, it mostly discusses the issue of author's responsibility to their worldview.

The main idea of the poem was revealed, in which the discourse of the concepts of freedom and peace was opened, it got modern meanings and covered modern life as well. The characters took their own place in a gallery of the characters of "Literary Georgia". "The old king", as a literary character, stands next to the famous monarchs of the world literature after in one episode he is quite like to the subject of national epos ("The Knight in the Panther's Skin by Shota Rustaveli). It creates an interesting perspective for the parallel investigation of these two poems and their comparative analysis.

მანანა კვაჭანტირაძე  
(საქართველო)

პერსონაჟთა ქცევის ფსიქოლოგიური მოტივაციები  
ვაჟა-ფშაველას პოემაში „სტუმარ-მასპინძელი“:  
ზვიადაური

ვაჟა გაკვრით ასახელებს ზვიადაურის ქისტეთში მგზავრობის მიზეზს: „ძმის მკვლელის სისხლი სწყურია, / კაცი რომ მოდის გზაზედა“. მგზავრობის სხვა მიზეზი არ ჩანს. ის, რასაც ცოტა მოგვიანებით ზვიადაური ჯოყოლას კითხვაზე პასუხობს, ბნელ ღამეში მთის უცხო ბილიკებზე გზააბნეული კაცის იძულებითი სიცრუეა. რეალობა კი ისაა, რომ ზვიადაური სამტროდ მოდის და ჯოყოლას გადაეყრება.

გავიხსენოთ, როგორ იხიბლება ჯოყოლა ზვიადაურით მყისიერად, როგორ სთავაზობს ნანადირევს და ეპატიჟება სახლში, თითქოს ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ არამხოლოდ უცხო ადამიანებს შორის ბუნებრივად არსებული უნდობლობა გააღლოს, არამედ უცნობის კეთილგანწყობაც დაიმსახუროს. ამ სიტუაციაში ჯოყოლას აქტიურობა სრულიად ამკარაა.

ვაჟა კონტრასტული ხატვის ხერხს იყენებს: ზვიადაური ბოლომდე უცნობად რჩება, ჯოყოლა მცნობია. ექსპანსიურ ქისტთან შედარებით, ვაჟა ზვიადაურს ფრთხილ, სიტყვაძუნ ადამიანად სახავს. ზვიადაური უმეტესად დუმს, ჯოყოლა ლაპარაკობს. ჯოყოლა იცავს და იბრძვის ზვიადაურის ნაცვლად, რომელსაც ბედისწერამ ხმლისმოუქნევლად სიკვდილი არგუნა, ალაზა ცოლის მაგივრად გლოვობს და პატრონობს ცხედარს.

ვაჟამ ჯოყოლას სიტყვის და მოქმედების თავისუფლება მისცა – ზვიადაური თავდაცვის მდგომარეობაშია ჩაყენებული და ხელის განძრევის შესაძლებლობასაც მოკლებულია. ეს მისთვის სრულიად უჩვეულო მდგომარეობაა, თუკი კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ, რომ ის არასოდეს მალავს თავის ვინაობას, მის მიერ ჩადენილ ყველა საქმის პასუხისმგებლობას ონომასტიკური აქტით – საკუთარი თავის დასახელებით, სახელის გახმაურებით განამტკიცებს („გახლავართ ზვიადაური – ჩამოგვკიოდა გორითა“), მაშინ, როცა ჯოყოლასთან იძულებულია ვინაობა დამალოს. ზვიადაურს არასოდეს ღალატობს სიფრთხილე და ამ შემთხვევაში უღალატა; არასოდესაა ბრძოლაში უიარალოდ, უმწოდ, აქ კი სწორედ ასეთ ვითარებაშია მოხვედრილი. ზვიადაურის მდგომარეობის მთელ ამ შეუსაბამობას და სისასტიკეს ჯერ ჯოყოლა ხედავს და აცნობიერებს, შემდეგ კი ალაზაც. ზვიადაური თითქოს ამ ერთხელ შეცდა, ამ ერთხელ

მოდუნდა მისი მტრიანი, შურისმაძიებელი სული და შედეგმაც არ დააყოვნა.

ზვიადაურის პიროვნება „სტუმარ-მასპინძელში“ დატრიალებული ტრაგედიის უმთავრესი მიზეზი და უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. ჯოყოლასაგან განსხვავებით, რომელსაც მკითხველი მისივე აქტიური ქცევისა და დიალოგებში ასახულ შეხედულებათა ფონზე ეცნობა, ზვიადაურის აქტიურობა სხვა ტიპისაა: იგი აქტიურია თავისი შინაგანი ძალით, გნებავთ, „მტერობის“ ძალით. ზვიადაურის სახეს (ხატს) ვაჟა უფრო „შორი პლანი“ გვიჩვენებს – სასაფლაოს სცენითა და სხვათა შეფასებებით. ეს „შორი პლანი“ ცხადად გამოკვეთს ზვიადაურის უჩვეულო ხიბლსა და ამ ხიბლის საბედისწერო გავლენას ადამიანებზე.

რომ არაფერი ვთქვათ ზვიადაურის თვისტომ ხევსურებზე, ეს გავლენა ეფინება არა მხოლოდ ჯოყოლასა და ალაზას, არამედ ქისტებსაც, ანუ უკლებლივ ყველას, ვისთანაც ზვიადაურს რაიმე შეხება ჰქონია. დავაკვირდეთ: სასაფლაოს სცენაში ვაჟა სოციალურ ურთიერთობათა უღრმეს ფესვებს ეხება, მისი განვითარების ვერტიკალის იმ დონეს, რომელზედაც ბუნებრივად, ყოველგვარი წინასწარგამიზნული რელიგიურ-კულტურული ჩარევის გარეშე იღვიძებს და მოძრაობას იწყებს ადამიანის ტოლერანტული სული, ურთიერთთანაგრძნობა, ანუ ის ყველაფერი, რაზედაც, როგორც ბუნებისმიერ საფუძველზე, აღიმართება სოციალურ-კულტურულ ურთიერთობათა რთული შენობა. „სტუმარ-მასპინძელი“ ისევე, როგორც „ალუდა ქეთელაური“, ადამიანურ ურთიერთობათა ამ უხილავი სიღრმეების ჩვენებითაა შთაგონებული. ვფიქრობ, ამასვე უნდა გულისხმობდეს ჰაიდეგერის ცნობილი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „ადამიანთა ერთობა პრესოციალურია: კაცობრიობა ერთნაირად არის შეტრიალებული ყოფიერებისკენ“. ჯოყოლაში ეს ლტოლვა თუ განწყობა კულტურულ-ეთიკურ დონემდე მალღდება და პიროვნების მორალური არჩევანის სახეს იძენს (ისევე, როგორც ალუდა ქეთელაურის შემთხვევაში). ანალოგიურად ვითარდება იგი ალაზას ხასიათშიც, რომლის ბოლო ეტაპი (ცოდვის აღიარება ფინალურ სცენაში და თვითმკვლელობა) ამ პიროვნულობის განვითარების პროცესის შეფერხებას მოწმობს. ქისტების ბრბოში ზვიადაურის ვაჟკაცობით გამოწვეული წამიერი თანაგრძნობაც ადამიანთა ერთიანობის ამ პრესოციალური, ყველაზე ღრმა იმპულსის გამოძახილია, რომელიც თემური იდენტობის დაცვის საფარველქვეშ „საიმედოდაა“ ჩაქოლილი მრავალსაუკუნოვანი მტრობის კანონით (ამ სინანულის იმპულსურ ხასიათს ადასტურებს მომდევნო სცენა, როდესაც ბრბოში კვლავ იღვიძებს შურისძიების სურვილი). სწორედ ადამიანის გაუტეხელი სული, როგორც ღირებულება, აღმოჩნდა ის საერთო საფუძველი, რომელმაც გააღვიძა და წამიერად „დაამაგრა“ ერთიანობისა და თანაგრძნობის პრესოციალური იმპულსი.

ზვიადაური მარტო ხევსურებს კი არ უკვდება, არამედ მთელ სამყაროს, შესაბამისად, ზვიადაურს მარტო ალაზა კი არ გლოვობს, არამედ მთელი ბუნება, როგორც საკუთარ ნაწილს, და თანაც, *ღვთის ბრძანებით*. პომის ეს ეპიზოდი გვაფიქრებინებს, რომ იგი უკვდება უფრო ბუნებას, ვიდრე კულტურას ან, უფრო ზუსტად, კულტურის იმ შრეს, რომელიც უშუალოდ ეფუძნება ბუნებას: „ზვიადაურსა გლოვობდა/ შფოთვა და ბორგვნა წყლისაო/, ნიავად ჩამონადენი/ ოხვრა მაღალის მთისაო,/ ცრემლი ნისლების ჯარისა/ ნაბრძანებია ღვთისაო“. ბუნების კატასტროფის რანგის მოვლენად აღიქმება ხევსურთა მიერ ზვიადაურის სიკვდილის ცნობაც, პოეტური ფრაზის განსაკუთრებულად დაძაბული, დაჩქარებული ტემპო-რიტმის თანხლებით: „ბისოს მოვიდა ამბავი,/ ვით ნაქუხარი მეხადა: / „მოუკლავთ ზვიადაური, / ცით ჩამოსული სვეტადა,/ ფშავ-ხევსურეთის ფარ-ხმალი,/ გამოსადეგი მეტადა“.

სიკვდილის შეტყობინების ამ რიტორიკაში განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს მეტაფორული ფრაზა: „ცით ჩამოსული სვეტადა“, რომელიც უცებ, მონყვევით, ელვისებურად იჭრება ბისოს ყოველდღიურობაში და ადამიანურიდან მითოსურ განზომილებაში გადაჰყავს ზვიადაურის სახე. როგორც მითოსიდან გამომდინარე ყველა სიტყვა, ესეც კოლექტიური შეფასებაა და ემოციურთან ერთად, მისტიკურ წარმოდგენას გვიქმნის იმ მოვლენის მასშტაბზე, რომელსაც ზვიადაური ჰქვია და როგორადაც მისი სასიცოცხლო ძალა და ცხოვრება აღიქმება თვისტომთა მიერ: ზვიადაური ხევსურეთის მფარველია („ფშავ-ხევსურეთის ფარ-ხმალი“, „მფარველი“ და ა. შ.), იდეალური ვაჟკაცი და გმირი, ბუნების კაპრიზული გამოსხივება, ემანაცია რაღაც უჩვეულო, ბუნებასთან ნილნაყარი ადამიანური ძალისა.

თავის უაღრესად მნიშვნელოვან გამოკვევაში საქართველოს მთიანეთის მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემაზე ზურაბ კიკნაძე ასახელებს იახსარის ეპითეტს, რომელიც ღვთისშვილთა გასახსენებელ სალოცავებში იხსენიება: „სვეტად ჩამოსული“ (კიკნაძე 1985: 11). დავაკვირდეთ, როგორ შემოაქვს ვაჟას მითოსური შემადგენლები პერსონაჟის სახის შესაქმნელად. ზვიადაურის ვაჟასეული ეპითეტი „ცით ჩამოსული სვეტადა“ არმარტო ტროპულ დონეზე ქმნის ზვიადაურის განსაკუთრებულ სახეს, არამედ ამ შეფასებას ანდრეზული შრითაც აძლიერებს. იმ აზრს, რომ „ცით ჩამოსულობას“ ვაჟასთვის სწორედ შინაარსობლივ-ფუნქციური დატვირთვა აქვს (ზვიადაურის ღვთიშვილებთან ასოციაცია) და არა მხოლოდ მხატვრული ფიგურისა (ჰიპერბოლა-გაზვიადება), კიდევ უფრო განამტკიცებს ზვიადაურის ეპითეტი „მფარველი“, რაც პატრონს ნიშნავს და ასევე ღვთიშვილთა ანდრეზული მსაზღვრელია. ზვიადაურის სახის ამ ხაზგასმით მითოსურ საფუძვლებს ვკითხულობთ მის ხასიათში, ქცევებსა და განსაკუთრებით, პერსონაჟის სიკვდილისწინა სცენაში, ასევე, იმ საგანგებო ლექსიკურ მასალაში, რომლითაც ვაჟა ამ ყველაფერს აღწერს.

ზვიადაურის უპირველესი, არსისმიერი თვისება, რომლითაც ის შეიძლება დახასიათდეს, ესაა მისი სიმტკიცე, შეუვალობა, გაუტეხელობა, რაც ანდრეზისეული „კვრივის“ მნიშვნელობისკენ მიგვიძღვება და საფუძვლიანობას მატებს ვარაუდს ზვიადაურის ლიტერატურული სახის მითოსურ შემადგენელზე: „ეს სიტყვა საყმოს საკრალურ ლექსიკაში ნიშნავს, როგორც ფიზიკურ შეუღწევადობას, ასევე ზნეობრივ შეუვალობას, რომლის სიმბოლოდ ჯვართა ტერიტორიაზე დგას „კვრივად“ ნაგები კომპები, სადაც შესვლა შეუძლებელია იმის გამო, რომ მათ არ გააჩნიათ შიდა სივრცე, ასეთ კომპებს ეწოდებათ კვრივები... ფიზიკური შეუღწევადობა ზნეობრივი აკრძალვის მეტაფორაა“ (კიკნაძე 1985: 28).

„ციდან სვეტად ჩამოსული“ ზვიადაურის სახით ვაჟა ღვთიშვილთა მემორიალურ სივრცეს ქმნის მკითხველის წარმოსახვაში.

„გახლავართ ზვიადაური/ – ჩამოგკიოდა გორითა“ – ასე ხედავენ, ასეთია ზვიადაური ქისტების მეხსიერებაში: რაღაც დაუმარცხებელი ძალა, თითქმის ზებუნებრივი. მტრის ქცევის ამგვარი ვიზუალური და მენტალური ხატი თავისთავად აჩენს აზრს, რომ ქისტებს არ შეუძლიათ ზვიადაურთან თანასწორი შებმა, ისინი თავიანთივე ქცევითა და შეფასებით აღიარებენ ზვიადაურის აღმატებულ ძალას, საკუთარ უძლურებას ზვიადაურის წინაშე. აქედან იზადება წრეგადასული შურისძიების სურვილიც და ვერაგული გეგმაც, ანუ აზრი, რომ ზვიადაურზე შურისძიების ნებისმიერი ფორმა მისაღებია. თითქოს ქისტები უბრალოდ მტერს კი არ კლავენ, არამედ არაადამიანურ, საშიშ და ბოროტ ძალას იცილებენ თავიდან.

ორივე შემთხვევაში, ქისტების თვალშიც და ხევსურების წარმოსახვაშიც ის სულ მალაა, ვერტიკალურ განზომილებაშია („სვეტია“). ეს მისი ჩვეული სივრცული მდგომარეობაა ორივე რაკურსიდან: სხვისთვისაც და თავისიანისთვისაც, მტრისთვისაც და მოყვრისთვისაც. ესაა კაცი, რომელიც მოყვრობისა და მტრობის ყველა მომენტში ისევ და ისევ განამტკიცებს, „განამკვრივებს“ საუთარ სახელს (სახეს) და დროშასავით უპყრია ხელთ („გახლავართ ზვიადაური...“).

აქ, ჯოჯოლასთან შეხვედრის ჟამს იგი მთებს შიგნითაა და არა ზემოთ, ლაბირინთშია, შემთხვევითობაშია და არა კანონზომიერებაში. ზვიადაურს გზა აერია (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით), ანუ გავიდა საკუთარი სასიცოცხლო წესრიგიდან სხვაგან, ქაოსში, და იმას, რაც ამიერიდან მოხდება, მან კანონზომიერების სახე უნდა მიანიჭოს, წესრიგში დააბრუნოს. ახალი ასპარეზი, გზა უნდა გაკვალოს, ქაოსიდან გამოაღწიოს და სინათლის სვეტად დარჩეს. ქისტების სასაფლაოზე ზვიადაური სწორედ ამ ზეამოცანას ასრულებს, ამდენად, ზვიადაურის სახის გახსნისათვის სასაფლაოს სცენა გადამწყვეტ მნიშვნელობა იძენს და აშკარად მიგვიმართავს „კაი ყმის“ ლეგენდური ჰაბიტუსის ამოცნობისა და „მტერობის“ სოციოკულტურული ტრადიციის ეთიკისა და ესთეტიკის ვაჟასეული ხედვის გახსნისაკენ.

ამასთან დაკავშირებით, ძალზე ზუსტია ალექსანდრე ჭეიშვილი დაკვირვება, რომ „ქისტებს სწაღიათ სულიერად მოდრიკონ, დაიჯაბნონ, ლაჩრად აქციონ ზვიადაური და ამრიგად „სულიეთში“ ჩარეკონ, ჩალაღონ იგი, როგორც თავიანთი მკვდრის მონა-მსახური. ზვიადაურმა იცის მათი განზრახვა... იწყება დაძაბული ბრძოლა, არანაკლებ წარმტაცი და მიმზიდველი, ვიდრე ალუდას და მუცალის ორთაშუა ბრძოლა, ოღონდ იგი უმთავრესად *სულიერ სფეროში მიმდინარეობს*“ (ჭეიშვილი 2012: 224).

თავიც რომ დავანებოთ ზვიადაურის სახის მოთოსურ ასოციაციებს, ანუ იმას, რომ ზვიადაური „ცით ჩამოსული“ შატლიონია, ხოლო ფშავ-ხევსურეთის ანდრეზულ წარმოდგენათა სივრცეში ქისტეთი „ქაჯავეთის“ ანალოგიაა, აქ მტრობის კიდევ სხვა, უფრო რეალური მიზეზებიც არსებობს, უპირველესად კი ის, რომ ძმის სისხლის ზღვევის სურვილით შეპყრობილი ზვიადაური ახლა ძმის მკვლელების ხელშია, სრულიად მარტო მრავალრიცხოვანი ბრბოს წინაშე, მხარდამჭერისა და გულშემატკივრის გარეშე და ხმლის მოუქნევლად სიკვდილთან ერთად იქვეყნიური მონობაც ელის. ძნელი წარმოსადგენი არაა, ზვიადაურის სიძულვილისა და მტრობის რაოდენ ღრმა ფესვებთან გვაქვს საქმე. რისი გაკეთება შეუძლია ადამიანს იმ პირობებში, როცა ფიზიკური თავისუფლება წართმეული აქვს და მტრის გარემოცვაში გარდაუვალი სიკვდილი ელოდება? ფიზიკური წინააღმდეგობის შეუძლებლობა წარმოუდგენელ სულიერ ძალას აღვიძებს მასში.

ზვიადაური ახერხებს საკუთარ არჩევანად აქციოს სიკვდილის განაჩენი და დარჩეს სულიერად თავისუფალ ადამიანად.

სწორედ ეს არჩევანი ანიჭებს სიცოცხლის ქრობის მარადიულ სურათს დიდებულებას: „სიცოცხლე ქრება, სისხლი სდის, /ზვიადაური კვდებოდა, /გული ვერ მოკლა მტრის ხელმა. /გული გულადვე რჩებოდა“. სიტყვით განელილი კადრი სიკვდილის მთელ ორმაგ შინაარს ასახავს: სიცოცხლესთან განშორების ნაცნობი და ბანალური სურათი ადამიანის გაუტყეხელი სულის დიდებულებით იმოსება. აქ ორივეა – ადამიანის სიკვდილიც და მისი ამაღლებაც, მატერიის კვდომა და სულის უკვდავება, ღირსებისა და სიმამაცის შეუდარებელი მაგალითი – სულ ორიოდ სტრიქონით, სულისშემძვრელი უბრალოებითა და სისადავით.

ისიც გავიხსენოთ, რომ ზვიადაური იმ ტომის შვილია, რომელზედაც ვაჟა ამბობს: „ეს ხომ ახალი არ არის, / სისხლმა იდინოს მილითა“ (გავიხსენოთ ალუდას მამხილებელი სიზმარიც). „მტრობის წესს“ მისდევენ არამარტო ქისტები, არამედ ხევსურებიც. მათ ცნობიერებასაც და ყოფიერებასაც უცხოთა და ჩემიანის, მტრისა და მოყვრის რადიკალური ოპოზიცია ასაზრდოებს, ისინი ამ ხისტი ადათის ტყვეობაში ცხოვრობენ და აზროვნებენ. აქ საქმე გვაქვს იმ შემთხვევასთან, რომელზედაც თომას მანი ამბობს: „...აუტანელი ტირანია წინაპართაგან ნაანდერძევი სამართლის წესისა, რომელსაც ისინი წმინდად ინახავენ, როგორც



თავიანთი სამშობლოს ბუნებრივ და, შესაბამისად, აუცილებელ ნაწილს“ (Мани 1961: 592).

ყურადღება მივაქციოთ მტერთან მოქცევის კოდექსის იმ ფორმას, რომელიც ქისტების საკუთარი სიტყვით გამოითქმის: „ის სჯობს, რაც მალე ვეცდებით/ გულში ჩავფურჭოთ დანაო“. ეს „მალე“ მათი ქცევის ფარულ სახეს ავლენს და „უფლის კანონის“ მნიშვნელოვან გაუფასურებას მონიშნავს: „მტრულად მოქცევის“ ფორმებში თემი საზღვრებს არ ცნობს და ამით აზიანებს თვით ადათის არსსაც. „მალე“ აქ გულისხმობს: „ნებისმიერ ფასად“, „რადაც არ უნდა დაგიჯდეს“, „ნებისმიერი ფორმით“. ასე გაგებულ მტრობის წესი თემური ერთიანობის დაცვის აუცილებლობიდან გადის და პიროვნული მორალის სივრცეში იჭრება, იდეოლოგიად ქცეული ტრადიცია იდეოკრატიაში გადაიზრდება და არა მხოლოდ „თემობის წესსა“ და ინდივიდუალურ ნებას შორის, არამედ თვით ადათებს შორის გარდაუვალ დაპირისპირებასაც აღმოაცენებს.

მტერზე შურისძიების საბაბით „საშოვარისაკენ“ მონოდება გაისმის როგორც ქისტეთში, ისე ხევსურეთში, როგორც „ალუდა ქეთელაურში“ („სათემოდ გამოირეკეთ/ ცხვარი, ძროხა და ხარები“), ისე „სტუმარ-მასპინძელში“: „გამოირეკეს ცხვარ-ძროხა/ გადმოავლიეს მთანია; /ამოიყარეს მტრის ჯავრი,/ სადარდო რალა არია?“ აქ ვაჟას ირონია ეკუთვნის ზვიადაურის ცხედრისთვის გამართული ლაშქრობისა და ქისტებზე შურისძიების პრაგმატულ მხარეს (ეს პრაგმატული მხარე ალუდას მიმართ მკაფიოდაა აქცენტირებული ხევისბერის მონოდებაში „დაჯარდით, ხევსურთ შვილებო...“ და ა. შ.). ზვიადაურის სიკვდილის ჭეშმარიტად ტრაგიკული აღქმის გადაღინებას მარტივ პრაგმატიზმში ვაჟა მხოლოდ ორიოდ სიტყვითა და ფრაზის ინტონაციით გვაგრძნობინებს (სხვათა შორის, პრაგმატიზმის ირონიზებაც ვაჟას ნეორომანტიკულ მსოფლალქმაზე მიუთითებს), სამაგიეროდ, ზვიადაურის დაკვლის სცენაში იგი დაწვრილებით აღწერს ქისტების შურისძიების არაადამიანურ, ბარბაროსულ ფორმებს მიღმა შეფარულ პრაგმატიზმს („ალუდა ქეთელაურში“ მკლავის მოჭრის ანალოგიურად). ამ „პრაქტიკული“ ადათის დასაკმაყოფილებლად იღვრება სისხლი, ისპობა სიცოცხლე. შურისძიება თითქოს პრაგმატული თვითმიზანია, შეფარული „მტერობის“ ზოგადი, საერთო იდეით (სხვათა შორის, ამას ადასტურებს ქისტების თავის მართლებს პრიმიტიული ფორმაც: „...ხომ მას არ მოვუკლავდით / მტრებს, ავს რომ არ სჩადიოდნენ?“ )

როგორც აღვნიშნეთ, ზვიადაურის უჩვეულოს ხასიათს, არსს ვაჟა სწორედ გლოვის გრანდიოზული სურათისა და მტრის გულში მოულოდნელად აღძრული სინანულის ფონზე ხატავს. სინანული, რომელიც, სირცხვილისაგან განსხვავებით, რელიგიური განცდაა და არა სოციალური, ქისტებში თითქოს რალაც მათთვისვე უცნობი მეტაფიზიკური ძალის ზემოქმედების შედეგად ჩნდება. „ცოდვაა!“ – ყველა ჰფიქრობდა... „კარ-

გი ვაჟკაცი ყოფილა, /ყველა ალაჰსა ჰფიცავდა.../ ხალხის გული და გონება, /სასინანულოდ მიჰქროდა“. არ დაგვაგინყდეს, რომ ეს ის ზვიადურია, რომელიც, ქისტებისვე დახასიათებით, მუდმივად მათი „გაჟღერების ცდა-შია“ – „ცოფით გადაღესილი სახით“, „მგლურად ეტყევა“ და დაუნდობლად ანადგურებს. „ფეხმარდი, ლეგის ჩოხითა“ ასოციაციურად უკავშირდება ხალხური შემოქმედებიდან ესოდენ ნაცნობ, მგლის მეტაფორულ სახეს და „თავისუფალთა“ მითოსურ-ლეგენდურ ტრიადას: „სამი არ გაიწურთნების: მგელი, არწივი, კაი ყმა...“.

თავის წერილში გოეთეზე თომას მანი ხაზს უსვამს პიროვნების ცნების განმარტების სირთულეს და უჩვეულობას: „ჩვენ ვტოვებთ საკუთრივ სულიერების, გონიერების, ანალიზის სფეროს და შევდივართ ბუნებითის, სტიქიურის... სფეროში, იმაში, რაც აოცებს სამყაროს და არ ემორჩილება უფრო ღრმა ახსნას“. პიროვნების ცნება თომას მანის გაგებით, სხვა არაფერია, თუ არა „ენობრივი ექვივალენტი რაღაც ისეთისა, რაც არ გამოიხატება სიტყვით, რაღაც *გამოსხივება* (მდრ: „ცით ჩამოსული სვეტადა“ – მ.კ.), რომლის წყაროც უნდა ვეძებოთ არა სულიერ, არამედ ფიზიკურ თვისებებში; როგორც ჩანს, იგი წარმოადგენს შემოქმედებას განსაკუთრებული სასიცოცხლო ძალისა, რომელიც ფლობს ვებერთელა გადამდებ და მიმზიდველ ძალას, ინტენსიურსა და ძლიერს, დემონურს... რომლის ფორმირებაც *შემოქმედებითი საიდუმლოა* (! – მ. კ.) იმ ბუნებისა, წყვდიადში რომ ქმნის“ (Мани 1961: 396).

ზვიადურის სახის საიდუმლოც ვაჟა ფშაველას, როგორც პოეტის შემოქმედებითი საიდუმლოა.

პიროვნების გოეთესეულ განმარტებას, რომელიც ძალზე ზუსტად მიესადაგება ზვიადურს, თითქოს ოდნავი ჩრდილი ადგება ეპითეტით „დემონური“. მაგრამ თუკი „დემონურის“ განმარტებას ძველი კულტურის ნიალიდან ვეცდებით, აღმოჩნდება, რომ ძველბერძნულად იგი ნიშნავს: ღვთიურს, ღმერთის გზავნილს, ღვთიურ საქმეებსა და მინიშნებებს; საბედისწეროს, საშინელს; არაჩვეულებრივს, გასაოცარს, შესანიშნავს. დემონურის განმარტება ასევე უკავშირდება მოვლენათა ჩვეულებრივი რიგიდან ამოვარდნილ ადამიანს, განსაკუთრებული სიბრძნის მატარებელს და ა. შ. (Дворецкий 1958: 338-339).

ზვიადურის მთელი ეს განსაკუთრებული, უჩვეულო არსი, ფაქტობრივად, მხოლოდ მსხვერპლშენიერვის ეპიზოდში თვალსაჩინოვდება, როცა ის, ყელში დანაგაყრილი, ხრიალით ამბობს უკანასკნელ სიტყვას და არ ნებდება სიკვდილს მონობის გზით, არ თმობს თავის „მტრიან“ სულს, ანუ, იმ არსებითს, რითაც ის არის ზვიადური. სწორედ „კაი ყმის“ ეს „მტრიანი სულია“ იმის მიზეზი, რომ ჯოყოლაც ისევე, როგორც ალაზა, ქისტებიც და ხევსურებიც მთელი პოემის მანძილზე – პირდაპირ და არაპირდაპირ – ლაპარაკობენ და ფიქრობენ ზვიადურზე. ზვიადური ლაკმუსივით მოქმედებს ადამიანებზე. მიუხედავად იმისა, რომ მთელ

პოემაში იგი ყველა მოქმედების ცენტრი და ძალთა კონცენტრაციის ნერტილია, მისი პიროვნებისა და უჩვეულო სასიცოცხლო ძალის ამოცნობა თითქოს მხოლოდ უცხო ადამიანთა და ექსტრემალურ გარემოებათა მეშვეობით ხდება. რჩება შთაბეჭდილება, რომ მთელი პოემის დრამატული კოლიზია, დიალოგები და ფსიქოლოგიური სურათების წყება, რომელთაც ვაჟა ზვიადაურის მოკვლის შემდეგ ხატავს, სწორედ ზვიადაურის ამ სასიცოცხლო ენერგეტიკასთანაა „მიბმული“ და მისი მეშვეობით იწყებს გაცხადებას.

ამ არეალშივე ხდება ჯოყოლასა და ალაზას შინაგანი სამყაროს სიღრმეთა გამოვლენაც.

ზვიადაურთან შეხვედრის წყალობით ჯოყოლას და ალაზას ინდივიდუალობა მომენტალურად იღვიძებს და მთელ თავის მადლს, სიკეთეს, ადამიანის ღვთიურ ბუნებას ალვიძებს. მერე კი იძულებული ხდება, ისევ უკან დაბრუნდეს – მთელის ნიაღში, სინანულში, რადგან ნაწილი/მთელის ერთობას სხვა გამოსავალი არა აქვს, სხვანაირად მათი იდენტობის მესაფუძვლე სტრუქტურა ჩამოიშლება. ეს მტრობა თემისთვის თვითგადარჩენის ერთადერთი პირობაა.

ვაჟა პიროვნების გაღვიძებული ინდივიდუალობის სურათს ხატავს, რომელსაც სოციუმი დამკვიდრების, ტრადიციაში გადასვლის შესაძლებლობას არ აძლევს და აიძულებს, ეჭვი შეიტანოს საკუთარ არჩევანში (ალაზა ამას აკეთებს პირდაპირი სიტყვით და თვითმკვლელობით, ჯოყოლა – თავშენივნით), თუმცა პიროვნების ეს უმაღლესი და ურთულესი ზნეობრივი მონაპოვარი ვაჟას მითში გადააქვს და ამით მარადიულ სიცოცხლეს ანიჭებს. ნაწილისა და მთელის მარადიული ერთიანობისა და დაპირისპირების სურათი „სტუმარ-მასპინძელში“ მთელი ეგზისტენციალური სიღრმითა და ამ ადამიანების მიმართ ტრაგიკული თანაგრძნობითაა წარმოდგენილი.

თუ ვაჟას ჰუმანიზმის რელიგიურ კონტექსტს ჩაუვკვირდებით, მის მიერ აღწერილი შემთხვევა ისევე, როგორც „ალუდა ქეთელაურში“, სხვა არაფერია, თუ არა რეალიზება სახარების სიტყვისა „გიყვარდეს მტერი შენი, ვითარცა თავი შენი“, ანუ ყველაზე ძნელად შესასრულებელი ქრისტიანული დოქტრინა. კიდევ უფრო ახლოს კი ესაა ყველა დროის ადამიანის ქცევის განმსაზღვრელი უმაღლესი ჰუმანური კანონი: „და, ვითარცა იგი თქვენ გნებავსთ, რათა გიყონ კაცთა, და თქვენცა ეგრედვე მსგავსად უყოფდით“ (ლუკა, 6, 31).

ვაჟასთან ვაჟკაცობა არაა რალაც ერთგვაროვანი, სტატიკური, ერთიანად ჰუმანური და დადებითი ფსიქოსომატური მდგომარეობა. ვაჟა ხატავს მასშტაბურ ხასიათებს, პიროვნების ძალმოსილებას, განსაცდელის გადალახვისა და საკუთარი მრწამსის განხორციელების ნებას, მაგრამ ხატავს ცოცხალ ადამიანებს და არა ხასიათის უსიცოცხლო სქემებს. ერთგვარი მითოსური საბურველის მიუხედავად, მისი გმირები ადამი-

ანის სულის მთელ უცნაურობებსა და წინააღმდეგობებს არეკლავენ. თუ ამ თვალთ შვეხედავთ, შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დაგვრჩეს ზვიადაურისთვის დამახასიათებელი უსაზღვო ზიზღი მტრის მიმართ და ამასთან მიბმული სისასტიკე და დაუნდობლობა, რომელიც აქევაებს ადამიანურ კეთილგანწყობას და გამორიცხავს მტრის, როგორც ადამიანის მიმართ რაიმე სახის თანაგანცდას.

მითოსური შრისგან განსხვავებით, ზვიადაურის სახის რეალისტური ასპექტი უდრეკი, უშიშარი და ამავდროულად, დაუნდობელი, პირქუში და სიტყვაძუნნი ადამიანის ტიპს წარმოგვიდგენს. ზვიადაური ვერასდროს იტყვის ჯოყოლასავით: „უიარაღოს აწვალეთ,/ გული რასა ჰგრძნობს თავადა?“ – რადგან მის მეტყველებაში ძნელი სავარაუდოა მტრის მიმართ ამგვარი ლექსიკა.

ზვიადაურის ხასიათით ვაჟა „მტერობის“, ღირსებისა და ვაჟკაცობის უცნაურ სინთეზს ქმნის და მას თავისუფლების იდეასთან კორელაციაში წარმოსახავს. ზვიადაური თითქოს მხოლოდ მტრობის ჩარჩოებშია თავისუფალი, მტრობა უსაზღვრავს თავისუფლებისა და და ვაჟკაცობის მიჯნებს, თითქოს მხოლოდ მტრობით და სისხლისღვრით „ენონება თავი“, თითქოს მხოლოდ დაპირისპირებაა მისი თვითმდგრადობის საფუძველი და საზომი.

ი. ლოტმანი შემდეგნაირად განსაზღვრავს „ისტორიული პიროვნების“ ცნებას: „არც ტიტულები, არც ორდენები ან ხელმწიფის გულმონყალება, არამედ თვითმდგრადობა (“самостояние человека”) აქცევს ადამიანს ისტორიულ პიროვნებად (Лотман 1994: 3). ვფიქრობ, ეს თვითმდგრადობა, როგორც თვისება, განსაზღვრავს არამხოლოდ ისტორიული პიროვნების, არამედ ყველა მითოსური და ფოლკლორული გმირის, მათ შორის „კაი ყმისა“ და „უნვრთნელთა“ ცნობილი ფოლკლორული ტრიადის არსსაც, მეტიც: სწორედ ისინი, როგორც მარადიული გენეტიკური და კულტურული არქეტიპები, როგორც ქცევის ნიმუშები, აყალიბებენ ისტორიული პიროვნების შინაგან კონსტიტუციასაც.

როგორც მითოსური მასშტაბის ლიტერატურულ-მხატვრული ხასიათები, ვაჟას ალუდაც, მუცალიც, ჯოყოლაც და ზვიადაურიც ასეთივე „თვითმდგრადობით“ არიან დაჯილდოებულნი.

როგორც ვთქვით, სიმბოლური სცენის სახით ვაჟას ფინალში გამოაქვს პოემის ძირითადი სათქმელი. სამთა პურობა, ერთად ყოფნის სიხარულთან ერთად მწუხარება, სევდიანი და დროებითი. ხანგრძლივი მხოლოდ ჯანღია. ვაჟა ინდივიდუალობის გამონათების წამიერებას აღიარებს, მაგრამ ეს ის სინათლეა, რომლის გარეშეც არა მხოლოდ ადამიანური არსებობა დაკარგავდა მთელ ხიბლს, არამედ სამყაროც. ამიტომ ხატავს პურობის სურათს ვერტიკალურ განზომილებაში, მთის წვერზე, ცეცხლის ალის სინათლეში. სიჩუმესა და სიბნელეში განათებული სივრცე ძალზე პატარაა მარადიულ და ყოვლისმომცველ ჯანღთან შედარებით, ეს მეგობრობის სცენაც, ადამიანის სულის ამ სიმალღეთა გამონათებაც

შეუდარებლად ხანმოკლე ადამიანთა დაუსრულებელი შუღლისა და მტრობის, კაცობრიობის მიერ ჩადენილ სიმდაბლეთა ფონზე. მაგრამ იგი ჯიუტად მეორდება ყოველ ღამეს, რადგან ადამიანს არასოდეს ბეზრდება სიყვარულის, სიკეთისა და თანაგრძნობის ეს აფეთქებები და კაცობრიობასაც არასდროს ტოვებს მათი კვლავ და კვლავ ხილვის სურვილი.

თავისი მკაფიოდ გამოკვეთილი სივრცული არქიტექტონიკით სამთა ეს პურობა ვაჟას კალმითა და პოეტური ნიჭით ქართული კულტურული ტრადიციის, კაცთმოყვრეობის, ღირსებისა და ვაჟაცობისათვის აგებული ხსოვნის ტაძარია.

ვერტიკალურ (მითოსურ, მარადიულ) და ჰორიზონტალურ (წარმავალ, ყოველდღიურ) სივრცეთა დაპირისპირება აშკარად მიგვითითებს, რომ ვაჟას მხატვრული სივრცე ფუნქციურია და არა ოდენ კომპოზიციური. დავაკვირდეთ: პოემის სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ, მორალურად ყველა ღირებულებული ქმედება ღია სივრცეში ხდება. ქისტებისა და ჯოყოლას დრამატული დიალოგის ადგილი ჯოყოლას საცხოვრებლის ნინაკარი, ნახევრად ღია სივრცეა, სადაც პაექრობის შედეგი საბოლოოდ ჯერ კიდევ არაა დადგენილი. სახლი ადამიანური სამსჯავროს ტოპოსია, ბუნების სივრცე კი ღმერთის თანამონაწილეობის ადგილი და „დიდი დროის“ სადგომია. ერთი სიტყვით, პოემის პერსონაჟების ქმედებათა მორალური იერარქია ზუსტად აისახება სივრცულ განზომილებებში და მის მატერიალურ შემადგენელში. ვნახოთ: ფინალური სივრცის (მთის) პირამიდული ხატი ცის გუმბათის წრიულ მოხაზულობაში გადადის და დაცულობის, სიმშვიდის აღქმას აჩენს. ის ჭერი, რომელმაც ვერ დაიფარა ზვიადაური, ცის თალის სახეს ღებულობს და მარადიულობაში საიმედოდ დაბინავებას პირდება პოემის პერსონაჟებს. ეს ღია სივრცე მომდევნო კადრში იფარება, „სანახავი“ უხილავდება და ბნელეში იძირება („კურუმდება“). ჯანლი ქაოსური სივრცული მატერია და ჰორიზონტალური, უსწორმასწორო ტრაექტორიით ვრცელდება. მისი გამოჩენით ჩვენში აღძრული სიმსუბუქისა და სიმშვიდის, ხილულობისა და სინათლის განცდა მძიმე, ბნელ გაურკვეველობად გარდაიქმნება. „წამოვა“ მის აგრესიულ სვლაზე მიუთითებს, „რამ“ კი ჯანლის გაურკვეველი, ბნელი სტრუქტურის აქცენტირებას ახდენს. მისი ყოვლისშემძლეობის აღქმა ძლიერდება მომდევნო ფრაზებში: „...დაეფარება სანახავს წერა-მწერალის წერითა,/ ზედ აწევს ჯადოსავითა/, არ დაიმტვრევა კვერითა,/ ვერც შეულოცავს მლოცავი,/ არც აიხდება ხელითა“.

„ვერც“ ნაწილაკით და ყველა იმ ლექსიკური ერთეულით, რომელიც პოემის ამ მონაკვეთშია მოტანილი, აქ თითქოს ჩაგვესმის „ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა“-ს რიტმული სვლა, ანონიმური ბოროტი, ბნელი ძალის ძალადობა სინათლესა და სიცოცხლეზე, მისი აღკვეთის შეუძლებლობა ადამიანური ძალის მიერ. თუმცა ისევე, როგორც ჯანლი, ეს სინათლეც,

წამიერების მიუხედავად, მარადიულია. ვაჟა აქ ისევ წაწილისა და მთელის ურთიერთმიმართების დიალექტიკაზე და მარადიულ ბრძოლაზე გვესაუბრება, ოღონდ ეს დაპირისპირება სოციალურ-მორალურიდან სამყაროსა და ბუნების განზომილებაშია გაშლილი და „ცენტრალურ წესრიგთან“ ადამიანის სულის მისტიკურ კავშირზე მიგვიბრუნებს.

შეხვედრის მისტიკურ-საკრალური მნიშვნელობა და მისი მარადიული განმეორების იდეა მითში აკუმულირდება, სიმბოლიზდება. მითი ინახავს პოლარობების ურთიერთგადასვლისა და ურთიერთჩანაცვლების, კანონზომიერებაში – შემთხვევითობის, სასრულში – უსასრულოს, აუცილებლობაში – თავისუფლების, დროში – მარადიულობის თავისჩენის, გამონათების წარუვალ სურათს.

\* \* \*

კონცეპტუალური თვალსაზრისით, „სტუმარ მასპინძელი“ მრავალ-აქცენტიანი პოემაა და ეს აქცენტები გადანაწილებულია პერსონაჟებზე (იხ: Бахтин 2002).

ერთი – ჯოყოლა, რომელიც პიროვნულ ღირსებას ყველაფერზე მაღლა აყენებს და უპირისპირდება თემს პიროვნული ნების ძალით. „საუფლო წესზე“ დაფუძნებული მორალური დოქტრინა, შინაგანი მორალური მრწამსი მისი „მე“-იდენტობის საყრდენია. ჯოყოლას მარტოხელა ომი ხევესურებთან იმის პირდაპირი განაცხადია, რომ თემთან დაპირისპირება მისთვის მძიმე დრამა და პირადი პასუხისმგებლობაა. გამოსყიდვა უნდა მოხდეს უკიდურესი დანაკარგის – სიცოცხლის ფასად.

მეორე – ალაზა, რომელიც ვერ უძლებს პასუხისმგებლობის ტვირთს და ცოდვილობის შეგრძნებითა და თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს. ალაზას ფინალურ სიტყვაში ისმის ჯოყოლას უთქმელი სიტყვა („ორთავ შევცოდეთ ქისტებსა...“). ალაზას სიკვდილისწინა ფიქრი სხვა არაფერია, თუ არა ზვიადაურის, როგორც „უცხო“ ხიბლისა და მასთან შეხვედრის საბედისწერო შედეგების აღიარება.

მესამე – თემის ხისტი და ჩლუნგი პოზიცია, რომელიც თავისი წევრისაგან ყოველგვარი ალტერნატივის გარეშე მოითხოვს მტერთან მტრულ მოქცევას და მისაღებად მიიჩნევს შურისძიებისა და ანგარიშსწორების ნებისმიერ ფორმას.

მეოთხე – ავტორი, რომელიც ხედავს თემის კანონის სიყრუეს ადამიანური ნებისა და არჩევანის მიმართ, კანონის შინაარსისა და აღსრულების ტირანულ და ველურ ფორმებს, მაგრამ ხედავს ამ კანონის აუცილებლობასაც თემის ერთიანობისა და თვითობის შესანარჩუნებლად. გასათვალისწინებელია, რომ ზვიადაური, როგორც „მტერობის“ იდეალური ხატი, ვაჟას დაუფარავი სიმპათიის ობიექტია. „მტერობის“ იდეის შემნახველი კი, როგორც ქისტეთში, ისე ხევესურეთში – თემური ადათია, რაც სხვა არაფერია, თუ არა ვაჟკაცობის გამოვლენისა და

ზვიადაურის მსგავს „კაი ყმათა“ არსებობის პირობა. ადათებრივი ნორმების ურთიერთშეუთავსებლობა, როგორც კონცეპტი, ცხადად გამოკვეთს პიროვნული ნებისა და საზოგადოებრივი (თემური) ძალაუფლების გარდაუვალ შეჯახებას; როგორც პიროვნებების (ალაზა, ჯოყოლა, ზვიადაური), ისე თემის წინაშე წამოჭრილ პრობლემებს და მათი მოგვარების აუცილებლობას. ავტორი უარს ამბობს მოსამართლს როლზე სიუჟეტის განვითარების პროცესში და მთხრობელის (მაყურებლის) სტატუსს ინარჩუნებს. ცხადად მისი პოზიცია მითის სახით გატანილია ფინალში, სადაც ამკარადაა გამოხატული სიმპათია ჯოყოლასა და ალაზას ჰუმანური არჩევანისა და ზოგადად ადამიანის არჩევანის ნების მიმართ, ურთიერთობათა ჰუმანიზაციის იდეის მიმართ.

ადამიანის ამ ნეორომანტიკულ კონცეფციასთან ერთად ტრადიციულ ეპოსში ვაჟას შემოაქვს მე-20 სუკუნის ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი პოლისუბიექტურობა (ერთი პიროვნების შიგნით მიმდინარე სუბიექტური ნების დიფერენციაცია – ალაზა), და შესაბამისად, პერსონაჟის ხასიათის განვითარების ფსიქოლოგიური პლანი. ხედვის შიდა და გარე ვექტორების მონაცვლეობის ფონზე ვაჟა პიროვნების შიდა ფსიქური სტრუქტურების წინააღმდეგობრივ ხასიათს გამოკვეთს.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ვაჟას ნეორომანტიკული ხედვა ფსიქოლოგიზმს ერწყმის და კლასიკურ ეპოსში შეტანილ თემატურ და მხატვრულ-ფორმოებრივ სიახლედ გვევლინება. სიახლეს წარმოადგენს ზემოთ ნახსენები „მრავალაქცენტურობა“ – კლასიკური ეპოსის ავტორი-მთხრობელის ერთაქცენტურობის ხმის ნაწილობრივი გადანაწილება პერსონაჟებს შორის.

#### დამონმბანი:

- Bakhtin M. Problemy Poetiki Dostoevskogo. V kn.: Sbranie Sochinenij v Semi Tomakh. T. 6. Moskva: Institut Mirovoj Lliteratur, izdatel'stvo "russkie slovari". 2002 (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. В кн.: Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. М. Институт мировой литературы, "Русские словари", 2002).
- Ch'eishvili A. Vaja-Pshavela. K'rit'ik'a, №7. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2012 (ჭეიშვილი ა. „ვაჟა-ფშაველა“. კრიტიკა, №7. თბილისი: „ლიტერატურის ინტიტუტის გამომცემლობა“, 2012).
- Dvoretiskij I. Drevnogrechesko-Russkij Slovar v 2-kh tomakh. T.1. M.: gosizdat, 1958 (Дворецкий И. Х. Древногреческо-Русский словарь в 2-х томах. М.: Госиздат, т.1, 1958).
- Lotman Yu. M. Besedy o Russkoj Kulture. Byt i Ttraditsii Russkogo Dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka). Sankt-Peterburg: "Iskustvo-SPB", 1994 (Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: "Искусство-СПБ", 1994).
- Mann T. Sbranie Sochinenij. T. 10. M.: Gosizdat Khudozhestvennoj Literatury. M.: 1961 (Манн Т. Собрание сочинений. Т.10. М.: Госиздат Художественной Литературы. 1961).

Vaja-Pshavela. Leksebi, Motkhroebi, P'oemebi, P'iesebi. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota mts'erali", 1960 (ვაჟა ფშაველა. ლექსები, მოთხრობები, პოემები, პიესები. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1960).

**Manana Kvashantiradze**  
(Georgia)

### **Psychological Motivation of Actions of Characters in Vazha Pshavela's “Host and Guest”: Zviadauri**

#### **Summary**

**Key words:** image, undefeated soul, “solid”, vital energy, myth.

Personality of Zviadauri is the main factor and the cause of tragedy in the poem “Guest and host” by Vazha Pshavela.

Author applies contrast painting style: Zviadauri is mainly silent while Jokhola is talking. Vazha Pshavela grants his character with freedom of word and action while Zviadauri is mostly shown in position of self defence lacking chance of any action. As he is in charge of his own movements, he never hides his name by onomastic act – by naming himself (“I am Zviadauri” – he was shouting down the hills”) while Jokhola is forced to stay anonymous.

Unlike Zviadauri Jokhola is known by his active actions and opinions, he is intense in terms of inner force and ability of enmity. Image of Zviadauri is given by distanced viewpoint that highlights attractiveness and fatal impact of the hero on people around. However, only strangers and external circumstance make possible to discover his unusual vital energy. Entire dramatic collision, dialogues and psychological pictures are linked to his vibrant energy.

Meeting with Zviadauri awakes inner grace, generosity and divine nature in personalities of Jokhola and Aghaza.

Death of Zviadauri naturally, without any cultural or religious intervention awakes in Quist crowd deep impulse of human unity – a soul of compassion and tolerance that creates natural basement where complex building of socio-cultural relations is constructed. It is secured by enemy tenet and deeply buried in order to safeguard identity of the community. Undefeated soul of man (Zviadauri) as a value was the common basis that gave birth and instantly “fixed” “personal” impulse of human unity and compassion.

Zviadauri dies not only for Khevsurs but for the whole world. Therefore Zviadauri is grieved not only by Aghaza but by nature as its own part and besides it



is 'ordered by the Lord'. This episode indicates that death of Zviadauri is important more for nature than for culture, being more precise – to the part of the culture that is embodied in nature.

By the character of Zviaauri Vazha Pshavela depicts image related to The child of God, he creates memorial space in reader's imagination.

Rhetoric of Zviadauri's death – 'The column coming from the sky' – transforms human image into mythical element. This collective appraisal demonstrates the scale of happening called Zviadauri: he is the protector of Khevsureti ('Sward and shield of Pshav-Khevsureti', 'protector' etc.) He is ideal hero, the rare shine of nature, emanation of something unbelievable, a human power shared with nature.

The phrase 'Coming down from sky' for Vazha Pshavela is content/function related aspect (Zviadauri's association with Child of God) not only as poetic figure (hyperbole, exaggeration) but to his description 'protector' that means patron and is known as Andrez definition of Child of God in Khevsurian Andrez.

The core characteristic of Zviadauri is firmness and toughness is indicated by Andrez meaning of 'solid' and represents mythical component of the image. As Z. Kinknadze mentions 'The sacral meaning of this word is impenetrable in terms of physical body and morality as well. It is symbolized in word 'solid' castles that are impossible to enter as they don't have inner space. Physical solidity is the metaphor of moral restriction.'

Zviadauri looks like supernatural, undefeatable force. Such mental and visual image of the enemy shows that Quists are not capable to fight Zviadauri as equal. They admit their weakness with words and actions. From here comes the idea that every form of fight is acceptable in order to defeat Zviaauri. As if Quists are not just killing the enemy but are getting rid of some unhuman, dangerous and cruel force.

Moral hierarchy of actions of main characters' is accordingly manifested in spatial dimensions and its material constituents. Morally valuable actions take place in the open air. Place of dramatic dialogue between Aghaza and Jokhola is semi open space as the result of discussion is not clear yet. House is a *topos* of men's justice, nature is the space of divine participation and dwelling of 'big' time.

In both cases – for friends and enemies, for Quists as well as for Khevsurs Zviadauri is perceived in high, vertical dimension ('He is a column'). This is his natural spatial situation that he holds in hands like a flag in cases of friendship and enmity and by which he strengthens his name (face).

In the moment of meeting with Jokhola he is inside the mountain and not on it. He is in labyrinth; it is more accident than regularity. Zviadauri lost his way, he leaved his own life order and stepped into chaos. Now he has to give regular form to everything that will happen afterwards. He should find his way out from chaos and return to order (persist as 'column of light'). In Quists cemetery Zviadauri is performing mission of superhuman, he manages to make death his choice and persist as free man.

For Vazha Pshavela bravery is not homogenous concept, nor strict or positive psychosomatic condition. Unlike mythical layer realistic view of Zviadauri is courageous, firm, fearless and the same time fierce and brutal men of few words.

The character of Zviadauri manifests singular synthesis of honor and bravery that is painted in correlation with the idea of freedom. Zviadauri is free only within the frame of enmity. Enmity marks borders of freedom and bravery as if fight was the only measure and foundation for his firmness.

By the images of Quist guests author depicts picture of people with awoken personality that eventually is restricted by society and never transformed into tradition. However, this biggest moral value gained by person is converted into myth and prolonged in eternity.

Despite of being happy dinner of three is sad and transient. Only the mist is long living. The final mythic scene of the poem depicts dialectics of relationship between part and whole and gives symbolic picture of eternal battle. Socio-ethical opposition e is opened in the scale of world and nature pointing to relation between human soul and mystical world.

Vazha tributes momentary light of individual, however it is a light that gives charm to human existence and the world itself. That's why he depicts dinner scene in vertical dimension, on the top of mountain, lightened up by fire flames. A passage of friends, the emanation of human souls looks brief on the background of constant war and enmity in sinful human history. Even so it is repeated every night because humans never get tired of explosions of love, kindness compassion. Mankind is always eager to see it over and over again.

**Jordan Ljutskanov**  
**(Bulgaria)**

## **The Image of (Black?) Sea in the Poetry of Valerian Gaprindashvili**

### **1. Anticipating and demarcating the significance of a ‘neo-argonautic’ myth for modern Georgia**

The significance of Black Sea in the mental geography of Georgians cannot be matched by its significance in the mental geography<sup>1</sup> of other nations at the Black Sea littoral. Being the sole sea to which Georgia has access, lying to the west of that Europeanising Christian nation and representing itself the liquid element in its pure form (if there is a Black Sea coast which lacks islands and peninsulas, in this sea poor in the former but relatively rich in the latter, it is the Georgian coast), Georgian Black Sea is potentially charged with heaviest cultural symbolism. It could symbolise alien space; ultimate openness to other cultures and creatures; freedom; scene of contact with the western (Christian, European, democratic) world; and, possibly, an urge to reconsider the relation between the horizontal and the vertical axes of space-time. Thus it takes roughly the half of all possible meanings within a cosmography (a picture of the world amalgamating archaic myths, cultural traditions and scientifically-supported geopolitical concerns).

The hugeness of this significance may solidify in specific narrative myths, or may not; in the Georgian case, it possibly did. The Argonautic myth (as-reproduced-in-modern-Georgian-culture) seems to have the potential to be a culture-foundational myth for modern Georgians (no less than the one embodied in the form of a travelogue in Ilia Chavchavadze’s მგზავრის წერილები, ‘Letters of a traveller’, has). A ‘neo-argonautic’ myth would re-articulate the relative value of such symbolic agents as Medea, Jason and Orpheus and position this re-articulation (and re-evaluation) in the centre of a modernizing project; just as or much like Chavchavadze did with another triad of symbolic agents, namely, the cultured Georgian aristocrat-becoming-a-member of an intelligentsia, the Russian imperial officer and the Caucasian mountaineer, having transformed the Caucasian geopoetics of Romanticism (on the transformation programmed and paragonised by Chavchavadze: Manning 2012: 29-58).<sup>2</sup> I would

---

<sup>1</sup> On mental or symbolic geography, its alternative designations and a tentative definition see: Greifenhagen 2002: 6-7. Possibly, the founding work of the ‘interdisciplinary subdiscipline’ addressing the phenomenon: (Gould, White 1986). Whether a symbolic appeal of a place ‘translates’ into its “residential desirability” (one of the key mental phenomena contributing to a mental map, in the conceptualisation of Gould and White), is of secondary importance for the present work.

<sup>2</sup> I base my idea of pre-modernist (in the sense of literary, not theological, modernism) Georgian perception of the Argonautic myth on: Andronikashvili 2019: 415-419; Nadareishvili 2012.

not identify such a myth with the Soviet project of “New Colchis” (on that project: Andronikashvili 2019: 423-426); I would call that project a Soviet adaptation-and-reduction of the hypothetical ‘neo-argonautic’ myth. I would see the cumulative image of “Colchis as sea and land” (Andronikashvili 2019: 426-428) as T’itsian T’abidze’s personal contribution to the myth, but, relying on my own reading of T’itsian’s poems, I would modify Andronikashvili’s conclusion, considering T’itsian less ‘tellurocentric’ than suggested. I would see Sandro Shanshiashvili’s modification of the image of Medea, as outlined in (Modebadze, Tsitsishvili 2011: 107-111), as (part of) another personal contribution to that myth by a modernist writer. To summarise my intuitive preconception of the ‘neo-argonautic’ myth: (a new) Medea would transform Jason into (a new) Orpheus; whereby the cultural and social agency of the Georgian elite, through one of its textual projections, the lyrical speaker in Georgian modernist poetry, would identify itself, in one or another degree, with any of the symbolic agencies/mythical protagonists. No Black-Sea-related myth of comparable importance exists in the memory of the other Pontic nations (the Romanian one could have approximated, but not matched it, if an influential myth of Ovid’s exile commemoration existed in Romanian culture and artistic literature).

Modernist literature could have been a major means to elaborate such a foundational myth among Georgians. Seascapes (unlike various landscapes) should have been attractive to modernism because they barely support a mimetic artistic stance and because they invite to appreciate ‘ambiguity’ and ‘space-boundlessness’ as preferred meta-categories of psychic, lingual and cultural experience. It is the unconscious attachment to sea – a symbolic sea – that is peculiar to international modernism which cannot but carry a spirit of up-rootedness and self-uprooting, as the one recognisable in Arthur Rimbaud’s “Bateau ivre” (compare Jaliashvili 2010: 238<sup>1</sup>), and a spirit of indeterminacy (on the latter: Perloff 1981). Georgian modernism produced the powerful image of (poetic) language which turns to poet into its object or half-object (T’itsian T’abidze, “Poem-landslide”), but it could have produced a marine analogue of that image. Christian, classical Graeco-Roman and modernist tradition avail a modernist’s imagination with the ready images of life as a sea and mind (but also poetic work) as a boat. Ideal-typically, a Georgian modernist work contributing to a ‘neo-argonautic’ myth should be expected to negotiate the similarities and differences between the ship Argo lead by Jason and/or Orpheus (on the one hand) and the “Drunken boat” by/of Rimbaud. Within such an imagined universe, female images would oscillate between the prototypes (or, indeed, archetypes) of Medea, Patman, Nestan-Daredzhan and Ophelia.<sup>2</sup> Put in the terms of a famous emblematic

1 Jaliashvili recalls the emblematic significance of this poem for modernism, distinguishing poet’s freedom and abandonment of mimetic poetics.

2 One could expect that cultures that are less attached to sea would be more responsive to the change brought by modernism. One could suggest a primal ‘zone of response’: one materialising into images of infernal yet attractive women, ‘decadent’ distillates of the chthonic femininity associated with sea by archaic (layers of) imagination (on the either basic or predominant femininity of marine im-

definition (1916) of Georgian modernism of its symbolist phase (see T'abidze 1934: 121), a Georgian modernist work contributing to a 'neo-argonautic' myth would not let a Prudhomme take away his vase within which a Hafez's rose has been planted; neither would let Besiki's spirit and muse be overwhelmed by the charm of Baudelaire's flowers of evil. To put it in the terms pointing to another emblematic image: such a work would offer insight on 'pre-marital trials' undergone by an Orpheus and a Medea, before their marriage could be arranged by a mind understanding, associating with and able to distance himself from both.<sup>1</sup>

In this article I will explore the marine motives and images in the oeuvre of one of the first-rate Georgian modernists of modernism's symbolist phase, Valerian Gaprindashvili. Indirectly, I will assess the potential of this oeuvre (or at least of those its fragments which are laden with marine imagery) to contribute to the aforementioned foundational myth. Whatever Gaprindashvili's contribution to the myth, and the myth's sociological and political weight and prospects, one should consider that myth an aborted one: aesthetically, by the top-down marginalisation of modernism in Soviet Georgia, and politically, by conquest and incorporation of Georgia into the Soviet Union. The myth's double abortion (or, rather, its radical reshaping) is neatly embodied by T'itsian T'abidze's travelogue *New Colchis*, a testimony for an ostensible cultural capitulation, as I shall demonstrate elsewhere. Gaprindashvili produced another remarkable document of such abortion, as demonstrated below.

## 2. Genres of poetic interaction with 'Nature'

Assessment of the poet's existential involvement in his imagined or narrated interaction with the sea will be a secondary task within the article.

I shall assess the intensity of marine experience, or the degree of (existential) involvement in interaction with (a) sea, minding four distinctions and using them as criteria. These distinctions are:

1) The respective poetic text reveals/suggests a "spectacle" vs. a "symphony" vs. a "drama" "of Nature"<sup>2</sup> (see Tymieniecka 1985: 4-16). A "spectacle" of sea within

---

agery in Georgian myth and folklore: K'ik'nadze 2010: 137, 141; Abak'elia 2010: 21). Such a 'zone' is apparent in the obsessed attention of Gaprindashvili's poetry with the image of Ophelia), and, in a subtler way, in the attachment of Gaprindashvili and T'itsian T'abidze to the image of Pat'man: the woman symbolising Avtandil's specific loss of social and moral status in One in the ounce's fur, his subsuming-and-making-use of the 'liquid' world-order symbolised by the marine state of Gulansharo and Pat'man herself (Zurab K'ik'nadze (2010: 137) underlines the specificity of that state and the significance of Avtandil's act).

1 In a 1917 article titled "Leila", Grigol Robakidze "claimed that Georgia was destined to accomplish a special mission" (Chkhartishvili 2021: 388): "After all Georgia is a fragment of the East. We should not forget our cradle. Precious is Western Europe, but for the sake of Europe we cannot abandon the East. It would be better if we marry them and celebrate the wedding as a traditional Georgian feast" (ibid.; English trans. by Chkhartishvili).

2 The disavowal of the 'Nature vs. Culture' distinction in postmodern environmental aesthetics (Morton 2007: 1-28) does not devalue the distinction between 'genres' of perceiving of/communi-

a poem would suggest a relatively low level of experiential intensity, one that does not result in involvement; a “symphony” would suggest an experience on the verge of involvement; and a “drama” – the engagement of the utmost core of a person deliberating between or loyal to both Christianity and post-Christian modernity: his free will.

2) Marine imagery is introduced with vs. without reference to embeddedness in ‘real’ (memorised and bodily) experiences of the implicit or explicit author (see Alexander 1985: 80).–The difference can be briefly described as: figural frame vs. no frame (or presence of psychological or an abstract frame); ‘I need vs. need no physical-world introduction in order to identify imagination, or romanticist-modernist self, with the sea’. This typology excludes non-romanticist and non-modernist ways to relate the self and the sea, but it is applicable to our case.-

Identifying the self with sea may stem from personal experience, but can be a tribute to modernist ideology. So the lack of figural frame, or “literal landscape”, in a work from the modernist epoch can signify different things: an experience of the sea element so strong, that the self has lost from sight the topographical ground of that experience; a genuine identification of one’s self with some idea of the sea; or tribute to fashion. Under the first option a “spectacle” of the sea is hardly possible, we would have a “symphony” or “drama”. Under the second one all three genres seem (equally?) possible. Under the third (tribute to fashion) “spectacle” is the likeliest genre, for it is the most energy-sparing. (This is a preliminary allocation, however. A strategy to master various generic approaches to a fashionable topic, idea etc. is not sparing at all, and some authors adopt such strategy).

3) Marine imagery reproduces ancient topoi (see Curtius [1953] 2013: 92, 128-129 etc) vs. (claims that it) brings out current experience. “In Aeschylus, *Prometeus* (88 ff.) invokes the ether, winds, streams, sea, earth, and sun: they must witness that he, the god, suffers” (Curtius [1953] 2013: 89). “The Roman poets are wont to compare the composition of a work to a nautical voyage. [...] The epic poet voyages over the open sea in a great ship, the lyric poet on a river in a small boat” (ibid: 128). “The ‘boat of the mind’ is already a commonplace in late Antiquity” (ibid: 130), which was adopted by medieval Christian literature (on its Georgian uses: datašvili 2010: 81-87).<sup>1</sup>

---

cating with natural elements. The generic distinction helps relativise and historicise both positions on the former one. To simplify a bit, environmental aesthetics rationalises intuitions grounded in “symphonic” and “dramatic” responses to elements.

1 In translating the title of Rimbaud’s “Bateau ivre” (note that Rimbaud has avoided the possibly tempting alliteration and inner quasi-rhyme of \*Navire ivre), Georgian symbolists (e.g. gaprindašvili 1990: 135; “კომუნარებს” (“To the communars”): “ის თქვენთან არის – კატასტროფის ხარბი მგოსანი, / თვით არტურ რემბო, გაგიჟებულ ბრძოლის უნარიით: / მთვრალი ხომალდის კაპიტანი და ჯვაროსანი, / შორ სივრცეების მეოცნებე და კომუნარი.”) and scholars (e.g. Jaliashvili 2010: 238) alike prefer ხომალდი (sea ship, possibly big and battle one) to ნავი (just boat) and გემი (ship, not necessarily a big and a marine one). One possible reason is the (in)voluntary contamination between Rimbaud’s boat, the “battleship” “Argo”, and the battleship “Aurora”. A

High dependence on topoi could indicate a lower experiential intensity, insofar we speak of romanticism and modernism (yet some modernist writers, let us call them now ‘neo-conservative’, can use topoi both frequently and to express a core aspect of their ‘message’ – like Viacheslav Ivanov in Russian symbolism, e.g.).

From the perspective of the “creativist” artistic paradigm of “solitary mind”<sup>1,2</sup> the use of topoi suggests first of all non-immediateness of experience; a “literal landscape” can indicate the opposite. We can actually unify two of the distinctions employed as two criteria into a single one: “literal landscape” vs. topos vs. presence of none (vs. presence of both?).

4) Marine imagery can refer to Black Sea vs. to any sea. One should expect the former feature from a post-symbolist work and the latter one from a (proto)symbolist.

This distinction alone tells us nothing about the intensity of experience. The distinction can be viewed as a concretisation or a transposition of the distinction between the presence vs. lack of “literal landscape”.

Distinctions 2, 3 and 4 can be merged into a complex one. An account of an experience can leave the topographic aspects behind to focus on the ‘substance’ of the experiencing personality; it can do the same with the geographic aspect, but also keep it intact, as some kind of a link to the territorial world outside the personality, its demons and its angels; next, the focus on the experiencing personality could attain the density and formulaic simplicity of a topos (in our case, with marine imagery); lastly, an author could decide to try the possibilities of the topos without even hinting at or having in mind any personal marine experience (at that point language would have taken the floor from the human person). In this ad hoc ontology a certain ‘moment of encounter’ emerges as the opposite of a human or lingual entity that is closed on itself.

---

related reason might have been the will to differentiate between it and the Christian image of “boat of soul” (on the latter in Georgian context: Datashvili 2010: 81-87). Briefly on the significance of Rimbaud for the “Blue Horns”: Mtvarelidze 2010: 191.

1 Good vantage points for the study of the psychological, aesthetic and cultural disposition of the “solitary mind” in the oeuvre of Gaprindashvili could be his “მართობის დედოფალი (ნინა მაცაშვილს)” (“The q/Queen of s/Solitude/l/Loneliness (To Nina Maq’ashvili)’; Gaprindashvili 1990: 166).

2 According to the views of what can be considered a kind of school in late Soviet and Russian historical poetics, represented, most notably, by Sergei Averintsev, and Valerii Tiupa, romanticism, 19th-century realism, modernism and part of the “historical avant-garde” are said to pertain to the artistic paradigm of counter-traditionalist creativism (and its mental correlate, “solitary mind”) which came after “reflective traditionalism”. Yet already after the symbolist stage of modernism, artistic mentality oscillates between and diverges along four options: radicalisation of counter-traditionalism, switch to neo-traditionalism, to the “authoritarian mentality” of socialist realism, or to the “swarm mentality” or neo-primitivism (Tjupa 1995; Skljarov 2012: 12-36 and bibliography there). Counter-traditionalist works, generally, do not rely on topoi, have forgotten them or try to obscure their dependence on them. Classical late-twentieth century Western works on modernism and avant-garde (by Renato Poggioli, Mihai Calinescu, Peter Bürger, with the partial exception of Poggioli) generally ignore the post-symbolist split, being preoccupied with the (radicalisation of the) counter-traditionalist mainstream.

The theoretic considerations from the last few paragraphs have, however, only peripheral significance for the core interest of the present article. They provide a framework for a preliminary classification of the poems under focus and for a subsequent analysis of *change* in Gaprindashvili's marine sensibility. As for the sensibility itself, its 'realness' or 'bookishness' are almost irrelevant to the myth-generating (or myth-supporting) power of Gaprindashvili's marine imagery: people are often enchanted by "lies" and insensitive to "true stories". An estimation of a motive's and an image's 'memorisability' and of an image's 'convincingness' (if an image in an artistic work is expected to be convincing) would be more informative, but this is an unfulfillable task for me now.

### 3. An overview of Gaprindashvili's works containing marine motives and images

More than thirty poems by Gaprindashvili (hereafter, G.) mention sea or elaborate its image; they were being created in 1914-1939, that is, practically across the whole of his artistic career. Some poems are prominent in G.'s maritime 'discourse' with the paratext of their titles – "ზღვა" ('(The s/)Sea'<sup>1</sup>, "Batumi, 1922"<sup>2</sup>), "ზღვაზე" ('At the sea', "September, Kobuleti, 1935"<sup>3</sup>) and "ზღვას" ('To/Addressing the sea', "7 February, 1939"), "ცირკი ზღვის პირას" ('Circus at the sea shore', "27 March, 1939"), "წიგნიდან ზღვა" ('From the book *Sea*', "17 June, 1939")<sup>4</sup>, "ზღვა და ბელადი" ('Sea and the Chieftain', 1939, acc. to [gaprindašvili 1944]), – while others (solely) with their texts proper. The poems of the first kind spill the silhouette<sup>5</sup> of sea into the supratextual entities which comprise the respective poems, while those of the second kind retain the element within themselves. Thus they contribute differently to the cumulative image of sea on the level of an oeuvre (all works of an author). Sea (as any other word or image or thematic nebula) within an oeuvre is both mappable and depictable-as-if-from-above, and "spills" can be likened to islands in a sea and to zones<sup>6</sup> where waves break into foam. Poems mentioning sea in their

1 All translations of titles and textual fragments in this article, unless indicated otherwise, are mine. Literalism and non-conclusiveness in translating are deliberate; hence the 'semantic' single quotes (upon first mention of a title, standard "double quotes for shorter works" and italics for longer ones are used). Minding the importance of word-order in a verse text, I preserved the original word-order wherever it did not make the translation hard to understand. A theoretic guide for my intuition how to translate has been Henri Meschonnic (1999).

2 Dates and places of completion of G.'s works, unless indicated otherwise, are given according to (Gaprindashvili 1990).

3 The prominence given to the designation of month at dispense of place cannot be interpreted here.

4 The designation "From the book..." could be a mystification.

5 A sole mentioning of the word "sea" can be considered a verbal analogue of a silhouette, not of an image.

6 I would compare a littoral zone with an initial or final work within a oeuvre, a book of poems, a poetic cycle.



titles but maintaining it in a central position; and poems mentioning marine creatures or phenomena in their titles (like ‘Dolphin and m/Medusa’<sup>1</sup>)<sup>2</sup> occupy intermediate positions, however, I will include them in the second group.

Generally, “sea” is, most notably, fourfold in G.’s works: an aspect of a dual universal element, whose other aspect is music; an otherworld, or maybe just the ‘other’ half of the world, or maybe just a link to the otherworld or the other part, on the verge between physicality and non-physicality; an empirical sea; a metaphor for the human masses. The former three meanings frequently conflate; all four of them meet only once, in “Sea and the Chieftain”.

The three poems containing “sea” in their titles in a kind of a central position form a telling intertextual sequence. It is tempting to view the title ‘Sea’ as indicating an instance of “locution” and “representation”; ‘At the sea’ – as referring to potential “illocution” and “expression”; ‘To the sea’ – as referring to (but not performing) “perlocution” and “appellation” (it could have been titled ‘(Oh,) sea’, in the vocative, but was not).<sup>3</sup>

Each of these three poems summons a number of marine motives. I analyse the poems in another article which is under print elsewhere. I can only say here that the post-hoc constructed sequence of three poems<sup>4</sup> can be viewed as a testimony – albeit based on a limited textual base – to an accelerating move (even surge) towards dis-solitude, self-dis-seclusion of the implied author.

A myth<sup>5</sup> has an illocutive force that is only partly and indirectly dependent from the illocutive force of verbal texts involved in its deployment. The aforementioned accelerating move speaks not for the power of the ‘neo-argonautic’ myth, but for G.’s will to partake in it.

---

1 Actually, ‘(A d/)Dolphin and (a m/)Medusa’: “დელოფინი და მედუზა” (“May, 1921”; gaprindašvili 1990: 112).

2 The presence or not of comma in poly-componental paratexts like “May, 1921” should be a matter of careful consideration in a critical edition (against the context of changing punctuation norms and the writer’s personal punctuation dispositions). Generally, comma’s presence would imply a bi-partite semantics of the paratext and an equal value of ‘May’ and ‘(May) 1921’, or of calendric and historical times.

3 I am juxtaposing in this paragraph the linguo-semiotic typologies of John Austin and Karl Bühler (2011: 34-39).

4 The supposition of intentional building of semantic links between the poems can be supported by detecting of, e.g., rare re-occurring phrases like “escort of waves”. This particular phrase, linking ‘To the sea’ with ‘Sea’, suggests, in particular, the femininity of sea in G.’s oeuvre (or at least in these two poems). The urge ‘Of your waves with the big escort / and strengths again bring me joy.’ (“შენი ტალღების დიდი ამალით / და ძლიერებით კვლავ გამახარე.”, third stanza) ‘remembers’ the descriptive fragment ‘With an alien escort came a woman [...]’ (“უცხო ამალით მოვიდა ქალი [...]).” To say it in the most non-engaging way, at different points of its linear deployment ‘To the sea’ is reminiscent of ‘Sea’, ‘Dolphin and m/Medusa’, “ნოჰარი” (‘Drinking shell’, on it see below) and other marine poems.

5 My understanding of myth is indebted to Alexei Losev’s ‘Dialectics of myth’ (1928) and to Carl Gustav Jung’s theory of archetypes. I would briefly define “myth” as a narratively and ‘tropically’ (from “tropes”) deployed presence of an “archetype”.

In poems exposing marine motives without being centred on sea in their titles, sea is just a detail or a secondary character within a spectacle, symphony or drama. Most of them only marginally, if at all, contribute to a ‘neo-argonautic’ myth(ology) but nevertheless they deserve attention, for two reasons.

First, sea and coast are the most expected settings, symbolic and empirical, for a ‘neo-argonautic’ myth, despite the outright geo-topographical indifference of the most influential proponent(s) of ‘neo-argonautic’ mythology within the cultural domain which nurtured G.’s creativity and within which he had to socialise his works. I would identify that “domain” with the complex and multilingual literary field of the pre-WWI Russian Empire and, in particular, with the decadent-and-symbolist artistic movement within that state;<sup>1</sup> and those “proponents” with the Russian symbolist Andrei Bely and the artistic circle Золотое руно (‘Golden Fleece’) organised by him.<sup>2</sup> *Non-detachment* of imagination from territory, which seems to pervade Georgian ‘neo-argonautism’ (as seen from works of G., T’itsian T’abidze<sup>3</sup> and Sandro Shanshiashvili<sup>4</sup>), in distinction to the Russian one, might have either geocultural roots (different perception of (land) scapes and territory) or poetological ones (late symbolism and post-symbolism differ from early symbolism in their attitude to territory). Whatever the case, the issue cannot be dealt in this article; outlining all uses of marine motives within an oeuvre (e.g., Gaprndashvili’s) can be a basis for such an exploration.

Second, a general picture of marine motives (and images) in G.’s oeuvre would help assess the weight of ‘neo-argonautism’ within (by definition broader) preoccupation with sea.

An exploration of G.’s ‘dialogue’ with other proponents of ‘neo-argonautism’ (or, more properly: participants in ‘neo-argonautica’), to start with the most voiceful and persistent<sup>5</sup> one, A. Bely, can be a matter of another research work. That would, of course, draw upon several articles by Luigi Magarotto and Harsha Ram.

Of this group, “სიზმარი” (‘Dream’, “March, 1917”) and “ნოქარი” (‘A shell / porcelain<sup>6</sup>/glass/faience bowl’<sup>7</sup>, “28 August, 1922”) are probably the most saturated with culturally significant semantics.

1 I do not want to underestimate the role of G.’s Francophone orientation and of his aborted 1910s stay in Paris.

2 Study of that circle started with a 1984 article by Alexander Vasil’evich Lavrov.

3 See Lyutskanov 2019: 451-452, 457.

4 See Modebadze, Tsitsishvili 2011: 109.

5 Between 1927 and 1930, he made three months-long trips to Southern Caucasus.

6 These two options (actually we have homonyms here) are indicated in (Chubinashvili 1984).

7 “ნოქარი” is an archaic word. The latter two translation suggestions are based on the digitised version of Orbeliani 1991 [1713] (<http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=8&t=33233>): “ჭიქა თუ ქაშანური [...]”, where a reference to 4 Kings (in Western Christianity, 2 Kings) 21:13 is added: “მოუსპო იერუსალიმი ვითარცა ნოქარი ერთი დათხეული ზედაპირსა თვისსა”. According to the English Bible (King James Version): “and I will wipe Jerusalem as a man wipeth a dish, wiping it, and turning it upside down” (<https://www.tanakhml.org/d12.php2xml?sfr=11&prq=21&psq=1&lvl=99&pnt=nul&acc=nul&dia=nul&enc=nul&xml=>). The poem is not present in the 1926, 1937, 1944 and 1964 editions of G.’s poetry. ‘Drinking shell’ seems to me the most apt synthetic (integral) translation.

#### 4. ‘Dream’ (1917) as an epicentre of ‘neo-argonautica’

Among poems exposing marine motives without mentioning sea in the title, “Dream” is especially worth analysing in this article, because it deploys a narrative simile of the argonautic myth rich in historical allusions.

‘Dream’ (Gaprindashvili 1990: 48-49) inscribes a symbolic image of the Russian events of February 1917<sup>1</sup> into the ones of the French revolution of 1789, and both – into the Argonautic myth. He imbues this complex image with the specific sense of macrohistoric indeterminacy (and possibilities) felt in Georgia in 1917.<sup>2</sup> Sea is more a character than an image here, but the poem stages an event, even a drama, within which sea has only secondary importance.

Already in the first stanza (of eight lines, followed by quatrains), sea carries male Western/revolutionary danger which, at the level of dream, is neutralised; and a musical/string structure of the universe, subtextually bordering a musical-aquatic, or string-wave one, is revealed. At first glance, ‘the ship of the night visits the shore [coming from open sea]’ (“ღამის ბომალდი ეწვია ნაპირს”), is a simple metaphor of night or nocturnal darkness (maybe introducing to the semantic field of an appointment). However, given that on Georgian coast the sea is on the west and land on the east, it turns out that the (battle)ship of the night comes to the shore from land. The implied author’s standpoint turns out to be of a shore (borderstrip?) agency (population) facing (danger) not only (from the) sea but also (from the) land. Notwithstanding these considerations, one can recognise in one of the semantic layers of the poem an allegory about a punished Jason. A musical instrument, *kamancha*, appears as the metaphorical mirror of both danger and (self)punishment; music and killing fuse. Verses 5-7 (“შავი მარატი გადმოსხეს ნავით. / ხანჯლის ქამანჩას ის დაეკოდა, / ველარ სტკებოდა მთვარის ნავით”) are indicative: ‘Black Marat was transferred by a boat. / [A/The] dagger’s *kamancha* broke/cut it [Marat’s boat/ something]<sup>3</sup> / [it=*kamancha*] could no more sweeten [=please] him with the moon’s breeze’. This instrument embodies an Iranian-Caucasian-Anatolian cultural genealogy which is hard to ignore.<sup>4</sup> (Relying on hypothetical additional meanings of the words ბომალდი and ნავი, it would even be possible to identify the shore with the surface

---

1 “In February 1917, the Social Democrats came to power in Transcaucasia” (Jones 2005: 237; see also *ibid*: 245, 254).

2 Cf.: “January 1917 was met by the Georgian community bitter-heartedly. [...] 1918 will doubtlessly bring us back that which so ... grabbed from us 1801. [...]” (‘Anno 1917: a political analysis’, by a “K. G.”, journal *Prometheus*, no. 1, 1918, in: *Lit’erat’uruli zhurnalebi* 2011, I: 281-285, cit. 281).

3 This translation is valid if the verb is tripersonal and “Marat” is the indirect object, compare: გული დაეკოდემა = hurts his heart, lit. ‘hurts him the heart’. If the verb is bipersonal: ‘(A/The) dagger’s *kamancha* hurt/castrated him’. Grammatically incorrect but perceptively likely: ‘(A/The) dagger’s *kamancha* he broke’.

4 According to Chubinashvili ([1884] 1984), ხანჯალი (dagger) is a word of Persian origin. What matters here is not whether he is right or not, but whether the word was perceived or not as ‘Persian-ate’ in the early 20th century.

where *kamancha*'s bow and strings meet. The circumstance that *kamancha* has in its body a membrane from fish's skin or bladder<sup>1</sup> could support such an interpretation).

If a receptive or an ideological stereotype exists which links the sea with danger, it is reiterated here. A notable prefiguration or simile of 'Dream's first stanza is contained in G.'s "დაისი პირველი" ('First twilight'; Gaprindashvili 1919: 7): '[...] deceives this evening like a veil. / And the sun bit by bit in the water abyss sinks for rest, / as a [battle] ship charged with dark Hamlets' ("[...] აცბიერბება ეს საღამო როგორც ვუალი. / და მზე თანდათან წყლის უფსკრულში ჩაესვენება, / როგორც ხომალდი დატვირთული ბნელ გ/ჰამლეტებით. [...]').

The title, '[A/The] dream', frames the lyro-epical event in a way that helps seeing it as a transparent anti-'colonial' allegory. Since the times of the Old Testament, God sends allegoric or non-allegoric dreams to would-be fulfillers or victims of His will. The poem conveys a kind of 'de-colonising' (de-Hellenising, de-Europeanising, de-Russifying, and, in an *anticipatory mode*, de-Sovietising) message. A certain Jason-Marat-Kerenskii(?Zhordania)... is neutralised by an alluded-to female figure reminiscent of Medea and Charlotte Corday<sup>2</sup>, but also from within. Inasmuch as a poet is associable with Orpheus, and inasmuch the presence of an Orpheus is expectable on any ship approaching Georgia after the precedent of Argo, one can speculate that G. identifies himself, or his implied author, with Orpheus.<sup>3</sup> Male agency in poem possibly splits into, or fluctuates between, an objectified protagonist ("black Marat") and an Orpheus not seen but felt through his presence (and interpretable as an 'inner voice' of "Marat" rather than his antagonist). Hence we possibly have the following archetypal, or mythical, situation: an Orpheus-inspired Medea, or Medea playing a musical piece for *kamancha* by Orpheus, neutralises (repels) a Jason. Investing musical instruments with historiosophical and geopolitical meaning is *at least* as old as Grigol Orbeliani in Georgian poetry ("მიბაძვა საათნავს" ['Imitation of Saiatnova'], 1833; Orbeliani 1879: 25-27); however, there we had a contest between instruments. Here, only local(ist)/Eastern resistance has musical voice. That contest between instruments is re-staged (or staged as a mismatch between their components) by G. in his "Dolphin and m/Medusa" ("ვით ავი სკრიპკა და ყრუ მიზრაფი, / მტრები ერთმანეთს ჩუმათ ხვდებიან", 'like evil skripka and deaf mizrap, / enemies each other silently meet'), where it becomes an allegory of a failed intercivlisational synthesis in Georgia.

<sup>1</sup> "კორპუსს გადაკრული აქვს მემბრანა – თევზის ტყავი ან ბუმბტი", see the entry in the digitised version of [nadiraže et al. 2011], <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=39&t=4661>.

<sup>2</sup> G. makes her presence in his oeuvre explicit through another poem, the sonnet "Jean-Paul Marat" (1926: 114).

<sup>3</sup> An association between Orpheus and an intratextual projection of G. is evident in "ოფელია-ევრიდიკა" ('Ophelia-Euridyce', "14 January, 1921"; Gaprindashvili 1990: 106) and in "Inscription on an anthology book" (1940, indicated in: 1944: 73). The relevant passage in the second poem reads: "ამა წიგნისა დაუვიწყარ მშვენიერ ხმაზე, / ვით ორფელსი, ევრიდიკას, – თავის ყოლაოზს, – / მივეყვები ხსოვნის გაფითრებულ ნაზ საქანას [...]" ('Of this book in the unforgettable beautiful voice, / like Orpheus Euridyce – his guide – I follow / of memory the gentle swing turned pale'; cit. after: gaprindašvili 1944: 73).

However, the failure characterises *Russian*-Oriental interaction, while another poem refers to the *Western*-Oriental one, saying nothing of the outcome: “გრძელი მიზრავით პაგანინი გააპობს სურათს” (‘With the long mizraph [=plectrum for tar] Paganini cuts a picture’; “Abrakadabra” [1926: 83-84]).<sup>1</sup>

The second stanza strengthens the ambiguity in the male hero’s image and supports the hypothesis of a historically multi-layered hero. The text of the stanza alludes to the misalliance between Queen Tamar and Iurii Bogoliubskii. The “Russian (prince) who was called by the Georgians the Scythian”, her first husband, was dismissed and exiled (sent on boat to Constantinople) after “the Satan enter[ed his] heart” and “incited him to provoke Tamar [...] with all kinds of words” (*Kartlis Tskhovreba* 2014: 245), or, according to another chronicler, after he “displayed his Scythian manners: together with loathsome drunkenness, he began to do many improper things” [ibid: 290].

Third to fifth stanzas shape the image of Black Marat as a personification of Death. Maybe there is a hint to the Dance of Death and to the Flying Dutchman. If the second is true, Tamar could be identified with his would-be bride, the only kind of person capable of saving him from the curse of roaming (at least according to R. Wagner’s interpretation of the legend). Minding the allusion to past and imminent revolutions, one is tempted to read between the lines the implicit author’s guess that Georgia can humanise the revolution. At the same time, the quasi-demonic yet ‘high’ image of Jason/Marat undergoes ‘prophanisation’, ‘lowering’, being attributed the aspect or masque of a pirate (3<sup>rd</sup> stanza).

If the poem, and especially its marine chronotope, is read like an intimate mirror (as suggested by Jaliashvili [2010: 238, 242]), one can identify the “b/Black Marat” and his implied prototypes, embodiments and similes with the implied author; the poem then would border a verbal self-exorcism.<sup>2</sup>

To summarise, the text is about association between revolution and death. Diverse cultural arch-protagonists are recalled: Jason, the Flying Dutchman, Queen Tamar who intimidates the sea (K’ik’nadze 2010: 140-144); and probably the imagery of dance macabre (Dance of Death). Sea has indirect presence: as a carrier of danger (ship(s)). The association of revolution/danger with sea prefigures the banalised emblem of the October coup d’etat/revolution, the battleship “Aurora”.

---

1 There is no need to say that here we have a tradition that was rephrased, but also partly prophanised, in young T’itsian’s famous declaration ‘The rose of Hafez, I put / into [Pierre-Joseph] Proudhon’s [sic; Sully Prudhomme’s?] vase / In the garden of Besiki I planted Baudelaire’s / evil flowers” (*L’art poetique*, “Moscow, 1916”; T’abidze 1934: 121-122, cit. 121).

2 We could speculate that the poem is a surrealist account of the existential situation presented in “ორეულებთან შეხვედრა ხიდზე”, ‘Meeting with (the) doubles on the/a bridge’ (“[1915-1919]”; Gaprindashvili 1990: 84).

## 5. Semantic chains and clusters among all poems containing marine motives

1 “Spectacular” to “symphonic” motives. They belong to a descriptive level which necessitates to evoke neither the moment of speech (put in linguistic terms), nor the actuality of a marine experience (encounter with sea).

A) ‘A link to the otherworld or to the *other half* of the world’

Sea, or what we are likely to identify the sea with, is the space between shadows and the incarnate life; this space can be identified with a mirror: “[...] / and the shadows stare at me like grey masks, / me and them between are waves unsurmountable” (“[...] / და აჩრდილები მიცქერაიან რუხი მასკებით, / ჩემ და მათ შორის ტალღებია გარდაუალი: / [...]”) (“First twilight” [gaprindašvili 1919: 7] = “Synaxar of twilights” [Gaprindashvili 1926: 7]); “grew larger the mirror – into large-waves sea having transformed (itself)” (“გადიოდა სარკე – ზვირთებიან ზღვად გარდამქნილ”) (“მე – სარკეში”, ‘Me – in the mirror’ [1926: 28]). A trace of this ‘cosmology’ is seen in “Abrakadabra” (1926: 83-84)<sup>1</sup>.

Sea is a screen upon which (non)events, (non)attitudes etc from the material world of here-and-now are projected, in order, possibly, to change their modality (‘Marriages in the twilight’, “ჯვარისწერები დაისში” [gaprindašvili 1919: 12]): ‘Stay on the waves T’itsian and Kolombina’ (“სდგანან ტალღებზე ტიციანი და კოლომბინა”).

A trace of identification between sea and air is visible, but also of convergence between macroscopic landscape art and mesoscopic *nature morte* and portrait, in ‘The moon of Machabeli’ (“მაჩაბლის მთვარე”; 1990: 123, cit. after 1926: 163): ‘Moon of Machabeli, take care of thieves! [...] on the walls dead parrots. [...] of the candle shadows, false stars. [...] like a medusa in ethanol swims forth / the head of Machabeli with open eyes’ (“მაჩაბლის მთვარე, ქურდებს მოხედე! / [...] / კედლებზე მკვდარი თუთიყუშები. / სანთლის აჩრდილნი, ცრუ ვარსკლავები. / [...] / როგორც მედუზა სპირტში დაცურავს / მაჩაბლის თავი ღია თვალებით.”).

Sea is the link to long-term historical memory: “წიგნიდან – ზღვა” (‘From the book “Sea”, “17 June 1939”; gaprindašvili 1990: 273): ‘the sea wave remembers the past well, / it remembers Rome and Byzantium’ (“ზღვის ტალღას ახსოვს წარსული კარგად, / მას ახსოვს რომი და ბიზანტია.”); Argonauts are not mentioned, but are hinted as the precedent for Rome and Byzantium. Sea (not mentioned but implied) is (like) (the medium of) memory: “წარწერა ანთოლოგიის წიგნზე” (‘Inscription on an anthology book’; gaprindašvili 1990: 283-284, cit. after gaprindašvili 1944: 73): ‘the/an anthology is a guarantee (/safety) of(/for) immortality / with the Argonauts of the Golden Fleece and the golden w/Word’ (with

<sup>1</sup> ‘And like a fish will start moaning the carmine mirror’ (“[...] და როგორც თევზი დაიკვნესებს სარკე ალური. / [...]”).

‘guarantee’ and ‘Argonauts’ in rhyme position; “ანთოლოგია უკვდების არის თავდები / ოქროს ვერძის და ოქროს სიტყვის არგონავტებით”<sup>1</sup>).

Sea is a *possible* key to immortality, though it turns out that it is not, according to the first stanza of “ძიება” (‘Search’; “Surami, 2 August 1939”): ‘I sought long time (for) immortality / in the movement of stars and of clouds, / but I was not able to find its receipt / neither in the books nor in the deepest sea’ (“მე უკვდადებას დიდხანს ვეძებდი / ვარსკლავების და ღრუბლების სვლაში, / მაგრამ ვერ ვპოვე მისი რეცეპტი / ვერც წიგნებში და ვერც უღრმეს ზღვაში.”; Gaprindashvili 1990: 275), the declaration of which can be viewed as a disappointed echo of “To the sea”, although the stanza looks like a piece of “rhetorical rationalism”, that is, one in which the mentioning of sea is due to the necessity of mentioning all elements (and not because of special interest in it). The parallelism and, hence, the possible and half-pronounced synonymy between “clouds” and “sea” hints at a cosmology noticed here above. Moreover, sea appears as the half of a wider life-world, one that explicitly comprises ‘culture’ and ‘nature’: it is the other half of that whose first half are “books”. In the last stanza, the lyrical speaker says that revolution has pulled him aloof, has made him see the greatness of the people, and that now he testifies for heroism to be the real truth; there is a grammatical option *not* to specify, *whose* heroism, and the option is utilised.

At least two more poems by G. under the same title, “Search”, were completed: on 28 March 1928 (published in: gaprindašvili 1944: 6-7; 1990: 190; “ჩემი სულია განძების ყუთი...” [‘My soul is a box of treasures...’]), and in 1926 at the latest (date unknown to me; gaprindašvili 1926: 191; 1990: 180; “შენ უნდა ნახო ჭეშმარიტება...” [‘You have to see (the) truth...’]). The earliest looks like an optimistic epitome of modernist experience and the experience of a non-communist intellectual from the first (at the most) five years of Bolshevik rule in Georgia (1921-1926). It includes the path of sea and the experience of a sailor in the life-repertoire of him who, having “seen” “truth”, will for sure go to heaven after his death; a quest for truth and rich, and nomadic, experience of the *non*-transcendental world seem enough for that: ‘Approach with more truthfulness / the sea and the desert as if [you approach] hope. / Be roaming, always walking. / Be a fisherman, be a horse-herder’ (“მიუახლოვდი მეტი სისწორით / ზღვას და უდაბნოს როგორც რომ იმედს. / იყავ მოხეტე, მუდამ იარე. / იყავ მეთევზე, იყავ მეჯოგე.”) (lines 7-10). There are indirect signs of a ‘Byzantine’ (Eastern Orthodox) Christian undercurrent in the poem. First, there are other words translatable as “truth” in Georgian, besides “ჭეშმარიტება”: “სიმართლე”, “სინამდვილე”. Yet when one replies to the words of joy on the occasion of Christ’s Resurrection (“Christ arose!”), s/he uses a word with the same root as “ჭეშმარიტება”: “ჭეშმარიტად!”. Second, it is noteworthy that the fictional interlocutor is urged to *see* the truth (line 1), which means that it has

---

<sup>1</sup> These are the last two lines of an ambivalent sonnet, with stanzas shaped like in an Italian one, and rhymes (supported on syntactic level) as in an English.

an unalienable sensual aspect. Third, the discourse is (unobtrusively) antinomic (e.g., in lines 9-10).

The 1928 poem bears a clearer imprint of some engagement with Christian worldview: ‘I however (am disposed to) believe in the Revelation moment (lit. ‘sky’s/heaven’s disentanglement/opening moment’)’ (“მე მაინც მჯერა ცის გახსნის წუთი”), “I (am disposed to) believe – in me is the truth” (“მჯერა – ჩემშია ჭეშმარიტება”), etc. Sailorship has become a sign, or a sensual accompaniment, of something else, beyond sensuality (but still not identical to the final goal, heaven): ‘Like a sailor, ... / [...] // Indeed, even once an unknown jewel / I cannot touch/reach with trembling hand, / every single day I wait for the holiday, / (in order) to drink the bowl with dry throat’ (“ვით მეზღვაური, ჩავეყვინთავ ზღვაში, / რომ ვნახო ფსკერზე ოქრო და ლალი, / ერთად დარაზმულ ტალღების სვლაში / რომ დავიმკვიდრო ლურჯთვალა ქალი. [...] ნუთუ ერთხელაც უცნობ სამკაულს / მე ვერ დავწვდები მთრთოლვარე ხელით, / მუდამდღე ველი მე დღესასწაულს, / რომ შევსვა თასი გამშრალი ყელით”). The poem can be seen as a performative rewriting of “Dolphin and m/Medusa”, whereby the implied author has stepped into the marine scenery to play the role of the d/Dolphin (a spectacle became a drama).

Sea is a secondary figure in these apparent worldview transformations, yet it is revoked as a witness. One can trace the impact of the “argonautism” of Russian symbolism (and personally of Andrei Belyi) here; of the apparent Christianisation of the implied author of the Russian post-symbolist Nikolai Gumilev. Most importantly, in these poems G. shapes the silhouette of an Orpheus who displaces or surpasses *as if from within* Jason, as a protagonist of the argonautic myth (if the myth is to survive at all). The last of the three “Search”-es probably interrupts this development: can we assume that an Orpheus has gone underworld to save his “Eurydice” and that servile speech could be interpreted as a refrainment from speech? Or maybe “heroism”, mentioned in the last stanza of the 1939 poem, applied to the underworld hero Orpheus, not to the symbolic heir of Jason atop the Soviet superstate?

#### B) ‘The otherworld/other half *itself*’

I am aware that the semantic divide between this group of manifestations of the marine element and the previous one (outlined in section A) is not clear-cut one, maintaining it is heuristic.

In “ორეულთან შეხვედრა ხიდზე” (‘Meeting with a/the double on a/the bridge’, “1915-1919”; Gaprindashvili 1990: 84) some dark (1<sup>st</sup> stanza) and dangerous (2<sup>nd</sup> stanza) part of the universe is wave-structured: ‘In wicked night I am banned from approaching you on the bridge. / When I go – appeals to me in dark voice the water. / [...] // Rise like huge waves before my eyes ferocious lions – / of the road keepers [...] / water will be the [=my?] only shelter’ (“ბოროტ ღამეში მეკრძალება ხიდზე გარება. / როცა მივდივარ – დამიძახებს ბნელი ხმით წყალი. / [...] // აზვირთდებიან ჩემ თვალის წინ მკაცრი ლომები – / გზის დარაჯები [...] /



ოქნება წყალი ერთადერთი თავშესაფარი.”). It is associable, as evident in the 3<sup>rd</sup> stanza, with sea and the feminine element, and, moreover, it is inventive, playing not only on man’s sexual instinct but on his pity/conscience (hence not just a beautiful woman but Ophelia): ‘Comes up from the water Ophelia on a sea dog sitting / [...] / but [go] away from me, gentle rider!’ (“ამოვა წყლიდან ოფელია ზღვის ძაღლზე მჯდომი, / [...] / მაგრამ შორს ჩემგან დამლუპავო ნაზო მხედარო!”). (Determining the folklore context of the image falls outside the scope of the present article).

The motif splits into ‘sea-as-music’ and ‘sea-as-feminine-danger’; or wanes into a forest or wood being compared to a sea (“ტყეს”, ‘To the forest/wood’; gaprindašvili 1990: 158-160). While insignificant in the genealogy of the motif, this turn is more than significant in the comprehension and recognition of sea as a possible point of reference for the implied author. Comparing terrestrial objects to marine ones (and not vice versa) is a step towards adopting the habitus of a sailor.

Sea and music (less frequently poetry) converge, just as paysage and naturmort, in several early poems: “დაისი მესამე” (‘Third twilight’; 1919: 9)<sup>1</sup>, “სადამო ღორნეტში” (‘Evening in the lorgnette’; 1919: 14)<sup>2</sup>, “ქიმერიონი” (‘Kimerion(i)’; 1919: 15)<sup>3</sup>, “კონცერტზე” (‘At the concert’; 1926: 140-141)<sup>4</sup>, “პაგანინი” (‘Paganini’, “February, 1918”;<sup>5</sup> 1926: 143<sup>5</sup>; 1990: 65)<sup>6</sup>, “Dolphin and

1 ‘A steed(/a winged horse) steers into the drunken café the audacious poet / [...] / into the misty people he darts with a sonnet / and his disrupted body rumples (the)waves’ “რამს შემოაგდებს მთვრალ კაფეში ლალი მგოსანი / [...] / ნისლიან ხალხში ის სონეტით გადავარდება / **და მისი ტანი დამსხვრეული ტალღებს ბარდება.**” (ბარდება: cf.: “ბარდიI [...] ბუჩქების ან ბალახეული მცენარის ერთმანეთში გართხმულ-გადახლართული ღეროები”, “ეკალი და ბარდი”).

2 ‘Again (a) twilight – with the torch of eternal ruby, / [...] / Evil mumbs, P/paganini and chianuri, / where the waves boast while locked under bolt’ “ისევ დაისი – მარადიულ ლალის ჩირალით, / [...] / ავი ყბაყურა, პაგანინი და ჭიანური, / **სადაც ტალღები ამაყობენ გადარაზულნი.**” The title is indicative too: it implies a convergence between a land/seascape and theatre/opera hall.

3 In case we introduce the contextual information that the café which frequently hosted Georgian writers in the building of the Rustaveli Theatre was named on 16 June 1919 after the poem of Gaprindashvili (Tevzadze 2012: par. 38 from 137; compare: Ch’umburidze 2018: 450). Such a nomination of the café would suggest that the chronotopes of the poem and of the meetings and recitations in the café were at least marginally associated by Grigol Robakidze (who proposed the name) and his associates, G. himself included.

4 ‘The concert was heavy and good. / [...] / I have been hearing the seas wandering / and the most tender breeze of nanina’ (“იყო კონცერტი მძიმე და კარგი. / [...] / მესმოდა ზღვები მე **ხეტიალი** / და უნაზესი ქროლვა ნანინის.”).

5 ‘On the scene plays (a) Paganini an amber fiddle (chianuri). / The dark parterre unnoticeably fills in with water[.] / It is a flood. He hears the screams of the humans. / Before him swam up a fiddle (chianuri) – a new ship’ (“სცენაზე უკრავს პაგანინი ქარვის ჭიანურს. / ბნელი პარტერი შეუმჩნევლად ივსება წყალით / წარღვნაა. უსმენს ის კვილიებს ადამიანურს. / **მის წინ აცურდა ჭიანური – ნავი ახალი.** [...]”) (‘Paganini’; 1926: 143).

6 There are actually two different poems under one and the same title. Both are included in the 1990 edition (p. 65, 130). In the later one prominence gains a two-aspectual – semantic-acoustic – echo of the “drunken boat”, მთვრალი ნავი: “pale chianuri”, მკრთალი ჭიანური. Chianuri is counterposed within the poem’s plot to another musical instrument, kamancha. (‘Paganini’; 1990: 130). This poem will receive more attention in a separate article, devoted to the cultural-historical and cultural-political semantisation of names of musical instruments in Georgian romantic and modernist poetry.

Medusa”<sup>1</sup>; “Dolphin and Medusa”<sup>2</sup>; in “Third twilight” and “At the concert” sea is equated to the content of (instrumental) music). The ‘embrio’ of this ‘cosmology’ can be recognised in the idea of a wave-string, concretisable as a hydro-musical, structure of the universe which appears in one of the earliest works of G., the fragment “რკალიდან ‘ოცნება’” [‘From the cycle *Hope*’, “June, 1914”] (gaprindašvili 1990: 25): “ბნელი ტყე, როგორც ჩანგი სოველი, / წვიმიან ღამით ხმოვანობს ქარში. / [...] / ვით სკრიპკის ბუდე, ცა დაითალხა [...]” (“Dark forest, like a moisty chang, / in a rainy night sounds at the wind. / [...] / Like a fiddle (*skripka*)’s nest, the sky gloomed (/veiled itself in mourn)”). The lyrical protagonist begrudges a lonely wave in a/the black river; and he likens the rainy and windy night to a black basin. The phrase (and maybe the image) of “b/Black Sea” seems derivable from here... In a rainy and windy night the universe is potentially a Black Sea.<sup>3</sup> That structure is sedimentised in the images of musical instruments (*chang*, *skripka*) and of hydronymic objects (river, swimming pool). A trace of this ‘cosmology’ is seen in ‘Abrakadabra’ (1926: 83-84)<sup>4</sup>, ‘Scorpio(?) and soprano (To Agasova-Kalandadze)’ (1926: 149)<sup>5</sup>, ‘A/The room-baldachin’ (1926: 170), “Dream” (1<sup>st</sup> stanza), “Drinking shell” (1990: 123-124; in the title and the following line): “ზღვა ამღერება ნაზი ნუგეშით” (‘Sea makes one sing(/play) with gentle consolation’). The latter poem, actually, condenses the mentioned ‘cosmology’ into an emblem: ნიჟარი=ნიჯარა means both a ‘seashell’ and an ‘earshell’ (cf. notes 45 and 46 above). While the chosen form, –ო, homonymising – and indeed integrating – an archaic word for ‘porcelain’ etc, hints at both the manmadeness and the fragility of the ‘sea-and-music’ symbolism,

1 ‘As an evil skripka and deaf mizraf, / the enemies meet each other’ (“ვით ავი სკრიპკა და ყრუ მიზრაფი, / მტრები ერთმანეთს ჩუმათ ხვდებიან”).

2 Such a (modern, secular and common-sense) perception could be grounded in the notion of the three concentric seas (black, red and white) in Georgian archaic cosmography (Abak’elia 2010: 16-17).

3 “სკრიპკეებით ვწრიალებენ დიდი ქუჩები [...] და როგორც თევზი დაიკვნესებს სარკე ალური [...]” ‘like a fiddle grated/squeaked/rasped/creaked the big streets [...] and like a fish will be moaning carmine mirror’ (Abrakadabra). For ‘fiddle’, or ‘violin’, the Georgian poet used a foreign word, the Russian “skripka”. This word’s etymological link to the verb meaning ‘to creak, to grate’ is obvious. That is why the neutral “sound/voice” for “წვრიალი” was ruled out from the translation.

4 ‘Night [that is] high like a pulpit. / [...] meet together: a one-year goatbuck [homonymic option: (high-heel) slipper] – a mizraf / and like a skripka meagre scorpio. / Of the sea and of orchards there was the parch’ “ღამე მაღალი როგორც კათედრა. / [...] / შეხვდენ ერთმანეთს: ქოში – მიზრაფი / და ს[კ]რიპკასავით მჭლე მორიალი. / **ზღვის და ბაღების იქ იყო ფარჩა**” (“მორიალი და სოპრანო (აგასოვა-კალანდაძეს)”). Virtual visuality here is oscillating between images of the main parts of a musical instrument and figures from the Zodiac (Capricorn and Scorpio), as well as between visual ‘literalism’ and allegorism. It is this oscillation that testifies to, or is identifiable with, the symbolist poetics of the piece.

5 ‘With a/the long mizraf I split the haughty curtain. / A/the golden trireme flashed with smoky outlines. / Like a falcon rushed the day’s dawn’ (“გრძელი მიზრაფით მე გავაპე ფარდა ზვიადი. / ოქროს ტრირემა აელვარდა კვამლის ხაზებით. / შევარდენივით შემოიჭრა დღის განთიადი”).

as well as its ephemerality: sea can recede into a shell, and music into noise. If we count for the Biblical association and meaning of the homonym, then sea is indirectly likened to Him who can wipe Jerusalem and turn it upside down. In “Paganini”, the musical instrument is called a ship; it is maybe a signification of the human (or artist’s) condition too.<sup>1</sup> In “To Ali Arsenishvili” the motif has degraded to topos-like metaphor: “we swayed upon the sea of poems”. Actually this motif can be viewed as an objectivation of Tymieniecka’s idea of *symphony of nature*: nature’s progression assigns the man the role of an instrumentalist. ‘(A/the) meeting of four poets at the seaside’ (“ოთხი პოეტის შეხვედრა ზღვასთან”, “[1916-1926]”; 1990: 164) is a kind of culmination of the motif: “ჩვენ ავმღერდებით ახალ ჰანგებით, / ზღვა ახალ ლექსებს დაგვაწერიებს.” (‘We begin to sing with new tunes, / The sea new poems makes us write’).

Sea water is a danger in “თეთრი ნაბადი” (‘White burka’ [1919: 39]<sup>2</sup>) and “Grigol Robakidze” (1919: 64; 1926: 71<sup>3</sup>), and one containing femininity (maybe in WB, and esp. in GR, also in “საფირონი – აშორდა” ‘Sapphire – goes away’; 1926: 162)<sup>4</sup> or bringing masculinity (emasculated, as in “Dream”, or not: “Obstinace and gorging stomach”, 1937 [1990: 252-253]<sup>5</sup>). [Quotes]. In an episode of “Parisian commune” (1926: 197-220) the plot of “Dream”, 1917, is, first, retold in a condensed way (197-198), then is alluded at through unsurprising and, finally, surprising symbolisation (211, 215): ‘towards me come nights, / like boats with mourning flags, / like a battleship, / whose captain / is the merciless and greedy death itself’ (“[...] / ჩემთან მოდიან ღამეები, / როგორც ნავები ტრაურულ დროშით, / როგორც ხომალდი, / რომლის კაპიტანი / თვით უღმობელი და ხარბი სიკვდილი. / [...]”); ‘The “d/Drunken battleship” is a symbol / of the rebel Paris’ (“‘მთვრალი ხომალდი’ სიმბოლოა / ამბოხებულ პარიზის” (211); ‘The poet Rimbaud – a/the deserter of/from literature, / the “Drunken Battleship”’s captain, leaves Europe forever, // [...] thunders the ocean, like a fairy tale, / but there will be another dawn’ (“პოეტი რემბო – დეზერტირი მწერლობის, / “მთვრალი ხომალდის” კაპიტანი, სტოვეებს ევროპას სამუდამოდ, // [...] ქუხს ოკეანე, როგორც ზღაპარი, მაგრამ იქნება სხვა განთიადი”) (215). Thus the later work shapes the reading of the

1 Kolau Nadiradze viewed sea as “writing table” (Jaliašvili 2010: 238), the symbolism of ‘sea as noise/music’ seems to modify that symbolisation.

2 ‘The sea [that has] come up to the window, blue sands, / a dance in a burka, ruptured, alien and greedy. / [...] / Calls me the willow, the sirens greedily wait for me, / my elbows in the waves will decorate your burka’ (“[...] ზღვა ფანჯრამდი ამოსული, ლურჯი კვიშები, / ნაბადში ცეკვა აჩეხილი, უცხო და ხარბი. / [...] / მიხმობს ტირიფი, სირენები ხარბათ მელიან, / ჩემს მხრებს ტალღებში დაამშვენებს შენი ნაბადი. / [...]”).

3 ‘Stare at you from the sea sirens – water Phatmans’ (“გიცქერენ ზღვიდან სირენები --წყლის ფატმანები.”).

4 ‘Sea’s seraphim – Cleopatra [-] ventilates you [lit. ‘breezes you’]’ (“ზღვის სერაბიმი -- კლეოპატრა გნიავედება”).

5 “არგონავტების ნაცვლად მოვიდენ / მუშები თავის მძლავრი მარჯვენით” (253). (ინათი და ყორათი)

earlier one in a way invoking a concept from the theory of autotextuality, the ‘work-magnifier’, or “the amplifier work” (Kolarov 2020: 228): “a given work clarifies a certain meaning of another work, strengthening its emphasis, raising it to a higher power”. This self-interpretation by G. helps, among other things, to associate the “black Marat” (and the ‘boat’, ნავი, that brought him) from ‘Dream’ with Rimbaud and, hence, to hypothesise that ca. 1917 G. thought of Rimbaud’s drunken vessel as of a ‘boat’; only later (e.g. ca. 1924, in the “Communars”), under the double pressure of the image of the battleship Aurora and the social imperative to be an epic poet and not a lyric one, did G. re-interpret Rimbaud’s ‘boat’, “bateau”, as ‘(big/battle) ship’, ხომალდი. Classical Roman tradition (see above) proved long-living.

### C) Sea’s scattered polysemantism

Within the ‘supertext’ of G.’s oeuvre, several works contribute to creating the semantic unit of ‘sea=the otherworld / sea=half of the universe’, as outlined in sub-sections (A) and (B). Yet other works mentioning (or hinting at) sea support that semanticisation only marginally, or are hardly relevant to it.

Sea is an episodic symbol of the half of the *non-trivial* part of the universe: ‘In front of Shevchenko’s portrait’ (“შევჩენკოს პორტრეტის წინ”, “2 December, 1938”; 1990: 264), “ზღვის და უდაბნოს მარტობა სცან შხამიანი”; and in ‘Heavenly sonnet’ (“ზეციური სონეტი”, “24 September 1939”; quotation see below).

Sea, not directly mentioned, is a symbol of (queenly feminine) beauty in ‘To Shota’ (“შოთაშევჩენკოს პორტრეტის წინს”, “11 March, the Capital City, 1940”; 1990: 282). In a convoluted text resembling the introductory stanzas of ვეფხისტყაოსანი (‘The o/One in the ounce’s fur’ or, as made normative by existing translations, *The man/knight in the panther’s skin*), the phrase “სილამაზის ტალღა უკლები” (‘the untouched waves of beauty’) is used to designate, most likely, the look of Queen Tamar glimmering through her eyelashes.

Sea participates in an interaction (possibly confrontational, but also usual, one that is – actually was – the background of a story rather than its part) with river Rioni, in ‘Obstinace and gorging stomach’: ‘Resembled with [his] emaciated, yellow hands / man his double,<sup>1</sup> / thundered Rioni again with rage / and made crack the anger-pouring sea’ (“გავდა ჩამომხმარ, ყვითელ ხელებით / ადამიანი თავის ორეულს, / ჰქუხდა რიონი კვლავ გახელებით / და ასკდებოდა ზღვას ბრაზმორეულს.”) (1990: 252-254, cit. 252).

Sea is a desired space (and river is a helper to reach it), in ‘Rioni (To Grigol Toradze)’ (“რიონი (გრიგოლ თორაძეს)”, “Tbilisi, 1926”; 1990: 156-158, cit. 157): “My dream floats towards sea. / Like you do with your waves, deposit me away [, Rioni]!” (“ჩემი ოცნება ზღვისაკენ მიჰქრის. / ვით შენი ტალღა შორს გამრიყავი!”).

<sup>1</sup> I.e.: ‘with his emaciated, yellow hands man resembled his double’.

With reference to the last two poems, river and sea could be seen as the physical-geographic images of transiency (life) and eternity ('meta-life').

Sea is maybe afterlife ("Circus at the seaside", see a brief analysis below); or a possible afterlife, in "Heavenly sonnet" (1990: 266-267): 'On this earth two grandeurs I always look at, / these are the heavens and also the sea – resemble(s) me a mirror: / [...] / If only the blue sea could rise upright into burning paradise, / if only could tempt us sky's azure eternity!' ("ამ ქვეყანაზე ორ დიდებას ყოველთვის ვხედავ, / ეს არის ზეცა და კიდევ ზღვა – მსგავსება სარკის: / [...] / ნეტავ ლურჯი ზღვა აიმათოს მწველ პარადიზად, / ნეტავ გვხიბლავდეს ცის ლაჟვარდი სამარადისო! / [...]").<sup>1</sup>

As already indicated, sea is, functionally, God: in "To the sea" (over the decades, sea has turned from 'alien lower depths' into an equivalent of – non-ctonic! – God).

On the other hand, sea can appear as (part of) 'the same' (world): sea travel is indirectly compared to ploughing, in "To Sandro Shanshiashvili", and sea – to a garden (in "Obstinacy and gorging stomach" and "Circus at the seaside").

Humans float on the sea surface (like Jesus who walks on water) in "White burka".

D) Section conclusion: sea's compositional value, devoid of its semantics; sea's geographical identifiability

Sea can be the main character, but it can be a mere landscape detail, as in „მარტოობის დედოფალი“ ('The q/Queen of l/Loneliness/s/Solitude'; 1990: 166)<sup>2</sup>, „შოთას“ ('To Shota', „უთუოდ ჰგავდი ბედით ტარიელს...“, 1937; 1990: 254-256)<sup>3</sup>; and even a detail outside the field of visibility, as in „ოფელიას დღესასწაული (ვერიკო ანჯაფარიძეს)“ ('Ophelia's holiday (To Veriko Andzaparidze)'; 1926: 97): 'recurring Jordan the crowd brushes (/devours): a woman will be brought by the waves' ("განმეორებულ იორდანეს ბრბო მოედება: / იქნება ქალი ტალღებდან ამოსაყვანი."); one can only guess that *sea* waves, made from the 'material' of Dead Sea, are meant. The latter poem is prominent with the apparent conflation of Christian and secular Renaissance topoi/motives, and for the indirect merging of marine and riverain waters. Or sea can be an element of a more or less prominent picture-emblem, one which removes the distinction between mimesis and allegory, and between centrality and marginality within a composition: "Search"-1 (<1926) and "Search"-3 ("books" and "utmost sea depths" are the poles of the universe), "Rioni (to Grigol Toradze)", 'In front of Shevchenko's portrait' (as is S-1, "sea and desert" is the bipolarity of the world). Identification of sea with human masses, as in '(The) sea

---

<sup>1</sup> I would interpret the poem as an allegorical cry to be saved from, transferred out of the Stalinist reality. It, however, is included in the 1944 selection.

<sup>2</sup> "შეცურდა ზღვაში მზე – პაპირუსი." ('Swam into the sea the sun – [a] papyrus').

<sup>3</sup> "არის ოსტატის ხელით ნაჭედი / ზღვაში მსრბოლავი შენი ზანგები" ('With master's hand are forged / in the sea competing your negroes').

and the Chieftain’, is one possible direction of allegorisation, and one ‘pregnant’ with symphony and drama.

Black Sea is alluded at in: “(The) Sea”, “Obstinace...”, “At the sea”.

## 2. “Symphonic” to “dramatic” motives

The complex motif ‘the protagonist/lyrical I stays at the seaside and negotiates his genealogical and ontological relation to sea’ unites “At the sea”, “A/The meeting of four poets...”, “Circus at the seaside” and “Sea and the Chieftain”. This is possibly the core situation relating (human) agency and sea as an empirical object in G.’s poetry. G.’s lyrical I and heroes never met the sea on board the ship and even less in open sea.

As already noted, sea is driver of imagination and poetic speech. In “Dolphin and Medusa”, in “Drinking shell” and in “(The) Sea” this property is not objectified, it is on the level of implicit author, not of characters; in the ‘frame’, not in the ‘picture’. It becomes objectified in “Meeting of four poets...” (see the quote above) and in “Sea and the Chieftain”. (The protagonist of “Sea and the Chieftain” is too compositionally and rhetorically strong within the work to be made an instrument, or speaker, by the sea element; they meet on a par and in some sense he even submits the sea).<sup>2</sup> Potential *symphony of nature* becomes actual in the former two poems and it becomes a kind of a drama in the latter work.

In “At the sea”, sea is the home of lyrical speaker; and it is a creation of his imagination. ‘Symphony’ is going to turn into a ‘drama’. This poem is a kind of cosmogonic culmination of G.’s thematisation of sea; not in the sense of accumulation of motives sparsely present in other works.<sup>3</sup> Even though the latter is also defensible: if we argue for the ‘distilled’ presence of those motives here (e.g., from being the darker and wetter and feminine half of the universe, sea has become lyrical speaker’s alter ego). Counter-intuitively, sea in this poem does not seem to have a soul.

“Drinking shell” introduces sea as both an instigator to speak of, and a stage to display, an appointment reminiscent of the meeting between Hamlet and Ophelia (and Avtandil and Patman from ვეფხვის ტყაოსანი) and, via the ‘reversing mirror’ of H. and O., of Jason and Medea. In the potential drama for two characters (the implied author or his male embodiment, and his female partner) sea is assigned the role of a playwright.

Sea can be attributed psychic life, as in “Meeting with the doubles...”, “Evening in the lorgnette” and, most notably, “(The) sea”. Attributing to sea something more than

1 ყორაი is ‘gorging stomach’, but also the name of a village in Imereti.

2 ‘Stays he by the sea with fiery eyes, / [...] / salute him the hurricanes, / and by the sea [they] gave him a fighters’ oath’ (“დგას იგი ზღვასთან ცეცხლის თვალებით, / [...] / ესალმებან მას გრივალეზი, / და ზღვასთან დასდო მეზროლის ფიცი.”; ‘as if presents to him from far countries / the sea an anxiety [that is] always voiceful’ (“თითქოს მზართვა შორ ქვეყნებიდან / ზღვამ მღელვარება მარად ხმიერი.”) (1944: 58); ‘The talent of assault was given to the chieftain by sea’ (“შეტევის ნიჭი ზღვამ მისცა ზელადს”) (1944: 60).

3 The propositions up to this point in the paragraph are supported by previous analysis of the present writer (in press).

aesthetic, speculative and physical-biological value – a psychic life – is a prerequisite for a drama relieving the lyrical speaker from its solitude. The latter happens in “To the sea”, where the second character does not seem to be a projection of the lyrical ‘I’. A drama for three characters is on the making in “Sea and the Chieftain”: the “Chieftain”, the sea/people, and the lyrical ‘I’. But do all three characters meet at a single moment of the poem (or of the drama in the shape of a poem)? There is only one such moment suggested by the flow of the text. The moment is arrived at in the last four stanzas of the poem, which form its third and shortest part (1944: 60-61). Yet the meeting is left to the readers’ imagination: the implied author stands before the Batumi obelisk built to memorise the 1902 March demonstration and contemplates the revolutionary events and protagonists. The Chieftain is too ‘high’ to be immediately accessed by the poet. The obelisk, an architecturised sediment of the sea, plays the mediator. The reader is instigated to complete an image of non-meeting in his or her mind (and to recall the constellation of characters from Pushkin’s *Copper/Bronze Horseman*).

An inner transformation of the lyrical form into an epic-dramatic one could have been an imperative or at least a desiderata in Stalinist Georgia, and G. apparently sought to conform, if one follows the thread of marine motives in his poetry. We can only speculate what would have been the macrogeneric orientation G.’s marine poems, had he lived till the ‘Thaw’.

#### **6. ‘Sea and the Chieftain’: the epitome of the polysemy of “sea” and an antithesis of the (neo)argonautic myth**

This *long* odic-biographical poem, or *poema*, of forty-four quatrains (“ზღვა და ბელადი”, 1939; Gaprindashvili 1944: 55-61), was written after 1937 (when G.’s last life-time collection of poems was published); it was included neither in the 1964, ‘Thaw’, selection, nor in the exhaustive 1990 ‘Perestroika’ one.

The leader/chieftain/head, whom the reader unmistakably recognises as Stalin, is assigned the property of master (lord and conductor) of sea (the element of sea), while the sea itself is symbolically identified to human masses (of labourers). Thus the long poem, or poem, enters an intertextual dialogue with two earlier works of Gaprindashvili: the poems “The meeting/appointment of four poets at the seaside” (1916–1926; through the motif ‘sea makes the poets voice it, but the earth waits for her sons’) and “At the sea” (1935) (through the combination of motives ‘the sea is the work of a master’s imagination’ ‘the sea is the homeland/shaper of the lyrical I’). But the lyrical I has deprived himself of this ambivalent property and assigned it to his hero, the “Chieftain”. And the ‘mastery’ of sea has been transposed onto the plane of metaphor. Actually the Chief(tan) is the master of human masses (and, possibly, their product), and only metaphorically the master (and progeny) of sea, inasmuch as sea

and human masses are identified. It is an almost a *drama of interaction* with *sea* that is revealed in “At the seaside”; here, that drama (‘Sea and the Artist’) is downgraded to a metaphoric representation (rather than symbolic indication) of a social-political drama (‘The Masses and the Chieftain’). On a subtextual level the superhero, the “Chieftain”, is denied access to and communion with the *symbol* of sea (or with the symbol which holds the sea as its unalienable part or dimension). He is banned from such communion just as the signified of the *metaphor* cannot fuse with the signifier of the metaphor. Reducing symbol to metaphor, Gaprindashvili prevents himself from paying sincere homage to Stalin; from sincere identification of Stalin to the triad Taniel – Shota – Tamar (the last member of the triad remains unevoked in the poem)<sup>1</sup>. As for the ‘sea’ itself, it is deprived of its, usual in the works G., femininity. This is the general impression from the poem.

Further observations should focus on two moments: one is the narrative and imagerial circumstances of introduction of the word “sea” into the poem (the *second* appearance is devised as a contrast between Baratashvili and the “Chieftan”, and between the river Mtkvari and the nameless sea; it helps recognise the deep dimension of the first mention: “In Gori begins that current which then turns into a sea”); and on the image of the obelisk that pervades the final four stanzas (the reader is not prevented from the thought that the obelisk is an embodiment of both revolution and Stalin/the “Chieftan”, and that it is both a product and an epitome of sea’s collaboration with “Lenin” and “mountains”); from a positivist standpoint, the poem alludes to the 1902 strike and demonstration of Batumi workers which was organised by local Social-Democrats, incl. the young Soso, see very briefly in Jones 2005: 102).

The last 13 stanzas, and esp. the last 4, recall “Circus at the seaside”: they look like its ‘high’ replay and expansion. While “Circus...” looks like a short grotesque or allegorical travesty of the mentioned stanzas of “Sea and the Chieftain”. The “lion” from the “Circus” can be viewed as a variant of the “Chieftain”, while the circus itself – as an intrinsic attribute to the obelisk (and the rituals it necessitates). The penultimate stanza of “Circus...” can be read as an allegory of the mind-debilitating effect of Bolshevik revolution on Georgian society (which had meanwhile turned into a circus). The ultimate one possibly says that Georgian society, in its achieved ‘animalness’, is worth its Soviet destiny. Sea appears as an alien yet salvific space and agency, and the beasts in the circus as the non-aliens in a dead end.

---

<sup>1</sup> It is worth stressing that the “Chieftain” is implicitly identified to the core character of The one in panther’s fur, Taniel, while, in earlier works, G. has only dared to identify himself (his lyrical I) and the agency of a poet with a less central character, to Avtandil, who actually is only second in prominence in Rustaveli’s novel, as hinted by the narrative and focal structure of the work (A. is the protagonist of a narrative which brings to, or which frames, a narrative ‘protagonised’ by T.). Besides, self-identification with Avtandil had been indirect and delicate, risking to remain unnoticed: through the image(s) of Pat’man and Ophelia. The author (Gaphr.) offered the political leader a symbolical status previously offered (by him) to nobody (even to one’s modernist ego, otherwise ripe with self-aggrandisement), but the semantic structure of the poem seems to have not sustained the offering.



A second reading of “Sea and the Chieftain” can concretise and partly reshape the general impression and the interpretative desiderata implied by it.

The poem is built of four parts – a biographical (of 19 stanzas), a historical-biographical (8 stanzas), a historical (13) and an ‘ekphrastic’ one (4), which assign centrality, respectively, to the prospective Chieftain in his childhood, to him in his youth, to the workers’/people’s masses, and to the implicit author-in-the-mirror-of-an-obelisk.

The **first** part gradually creates the image of an antagonist of celestial order (the one emblematised by Apollo and St George). First, an allusion to a ‘Georgian Pan’ (Pan is a helper of Dionysus, according to Nonnus of Panopolis, and musical competitor against Apollo, according to Ovid, and one who died because Christ was born, according to an interpretation by Gilbert Keith Chesterton that follows the logic of Christian apologists), and trickstership is introduced into the future chieftain’s image: ‘he spied sky’s paling / and played *salamuri* (folk flute) with ardour. / He imitated thrush’s singing’ („იგი ზვერაგდა ცის მიმქრალობას / და სალამურზე უკრავდა გზნებით. / იგი ბაძავდა შაშვის გალობას“ (line 1-3, 7<sup>th</sup> stanza; 1944: 56). The 9<sup>th</sup> stanza is more explicit on his role of a chthonic or aquatic deity: ‘From Gori’s citadel he looked, / how (as) flocked clouds in the sky, / and albeit he was unable to grab the clouds, / anyway he used to say – I will put you under my rule!’ („გორის ციხიდან იგი ხედავდა, / როგორ ცვივოდნენ ცაში ღრუბლები, / თუმც ხელით ღრუბლებს ვერ ახვეტავდა, / ამბობდა მაინც: – დავეუფლები!“; *ibid*). The symbolic identification is supported by quasi-naïve’ quasi-realist details like this: ‘he set traps for birds’ („იგი უგებდა ჩიტებს მახეებს“ (10<sup>th</sup> st., 3<sup>rd</sup> l.; *ibid*). The reader gradually realises (starts deliberating about) the unease of author’s doubly ambivalent condition: first, as a modernist poet, he would praise any avatar of aquatic (dis)order, but he would be reluctant about the conformity of such praise with a political agenda (esp. one from the social-political ‘above’); second, as a Christian Georgian, he would hardly be sincere in praising of, actually, a *veshapi*, but as a symbolist poet he would be tempted to prolong a discourse of ambiguity and ambivalence. To return to the poem’s first part, the praise of a semi-revealed chthonic-aquatic deity utilises the arguably most important symbolic asset in Georgian culture, *The o/One in ounce’s fur*: ‘He felt the ignition brought by verses: most of all liked the lad / the capture of the high-standing citadel of Kadzheti’ („გრძნო ლექსებით მან გაჩაღება: ყველაზე უფრო მოსწონდა ყმაწვილს / ქაჯეთის მაღალ ციხის აღება“) (cf. *The one/One in ounce’s fur*, stanza 1364, line 2: Rustaveli 1912: 221<sup>1</sup>; rustaveli 1888: 311<sup>2</sup>), ‘In his dream came enemies’ camp, / [he] felt his future Tariel-like exploits’ („ესიზმრებოდა მტერთა ბანაკი, / გრძნობდა მომავალ ტარიელობას“) (15<sup>th</sup>

1 “on all sides round about is rock, a foe may not come up to it” (chap. “XLII: Tariel and Avt’andil do to P’hridon”).

2 “ყოვლგნით კლდეა, გარეშემო მტერი ვერა მოადგების” (chap. “ტარიელისა და ავთანდილისა წასვლა ფრიდონისას”).

stanza; 1944: 57). If we mind some passages above, we will recognise that Kadzheti is important not for hosting the evil Kadzhis, but for being located on an elevated position, near the skies. And just a stanza earlier, with the very introduction of the Georgians' most precious literary asset into the ode, the implied author's loyalty to his subject of praise has unnoticeably cracked: 'In the brave youth's mind figured as a labourers' army / the sudden swish of wheat's (lit. bread's) ears. / As heroism and bliss / here he heard Rustaveli' ("ვაჟს წარმოუდგა მშრომელთ ჯარებად / კვლავ მოზიბინე პურის თაველი. / როგორც გმირობა და ნეტარება / აქ გაიგონა მან რუსთაველი.") (13<sup>th</sup> stanza; 1944: 56-57). The association of "bread's ears/false ears" (spike/inflorescence) with an army prefigures the association of revolutionised people with the sea; through the polysemy of the word თაველი<sup>1</sup>, G. undermines his own ode, its affirmative attitude. The series of four stanzas attaching the image of the prospective chieftain to the world of Rustaveli is followed by a veiled yet resolute identification of the protagonist with an aquatic deity, one that encompasses a river from its source and sea with its vastness (and, one can surmise, depth): 'In Gori starts that current, / which in its course turns into sea afterwards, / and sea, unto us in [our] hearts deeply engraved, / with its thunder makes us anxious until today' ("გორში იწყება ის ნაკადული, / რომ თავის სვლაში ზღვად იქცა შემდეგ, / და ზღვა, ჩვენს გულში ღრმად ჩახატული, / თავის ქუხილით გვალელებს დღემდე.") (17<sup>th</sup> st.; 1944: 57). The sea is equated to revolution and to the global (at least meta-national) movement released by it. As if in awareness that the careful readers have noticed the 'underwater current' in the text, the already-actual Chieftain is, first, implicitly likened to a Hephaestus and thus, allusively, threatened by overthrow or by being stolen the fire by a Prometheus: 'Kremlin stays, like infallible anvil' ("კრემლი დგას, როგორც ერთგული გრდემლი") (18<sup>th</sup> st.; ibid.). Second, association of the already-actual Chieftain with the chthonic/aquatic order becomes subtler: 'But stays he – (a/the) rightful light!' ("...მაგრამ სდგას იგი – შუქი მართალი!"). The latter phrase, which closes the whole part of the poem, uses the word "შუქი", according to Chubinashvili ([1884] 1984) 'sun's or candle's ray or light' ("მზისა ან სანთლის სხივი ან სინათლე"); the Chieftain is called, then, 'material' light, one which is consistently differentiated from celestial (heavenly, immaterial) light by the Georgian language (სინათლე, with the same root as ნათლობა, 'baptising') and by Christian, esp. Byzantine (and Hesychast in particular), theology.<sup>2</sup> The attentive reader realises

1 "1. ღომის და ზოგიერთი სხვა მარცვლოვანის ყვავილელი [...]. 2. სახელწოდება ყოველგვარი თავთავისა (ზოგიერთ კუთხეში) [...]" (თაველი according to: <http://ena.ge/explanatory-online>).

2 Narration on Jesus' transfiguration and extraordinary light on Mount Tabor in the Georgian New Testament in the redaction of George Mtatsmindeli ([https://www.orthodoxy.ge/tserili/mtatsmindeli/akhali\\_agtqma.htm](https://www.orthodoxy.ge/tserili/mtatsmindeli/akhali_agtqma.htm)) uses words indicating 'light' that derive from the stem ნათ-, and not შუქ-, see: Matt. 17:1-13 (three times, l. 2, 5, 13); or designates light indirectly, through its attributes, but following the same distinction, as in Mark 9:2-13 ("ზრწყინვალე და სპეტაკ", 'brilliant and (super) white', with სპეტაკ and თეთრი forming a correlation analogous to ნათება-შუქია) and in Luke 9:28-36 ("სპეტაკ და ელვარე", '(super)white and as-a-lightning'). Variation across different Old

that the Chieftain, prospective and present at the same time, has been inobtrusively attributed properties of a chthonic, or evil, double of Jesus Christ depicted as a baby with an imprint of an old man seriousness and wisdom on His face (on this bivalence of Christ in Byzantine mentality and iconography see: Averintsev [1977] 1997: 181-182), and of any follower of Christ, or open-hearted, studious and pious man who tends to be “an infant and an old man simultaneously” (on that early Byzantine perspective of self-perfection see: *ibid*: 179-185).<sup>1</sup> The Chieftain appears now as a subtle parody, or, if we take into consideration the non-classicist aesthetics of Christian ‘art’, a grim and incomplete double of Christ’s actual and Christian’s potential duality of age: ‘The two strongholds – Gori and Kremlin, / like an impassable seem to us wall, / [...] // Stares [he] at us from the two different houses / as a child and as a lord, / so much labour whom won’t tire [=will tire anybody], / but he stays – a truthful [material] light!’ (“ორი სიმაგრე – გორი და კრემლი, / ვით მიუვალი მოსჩანს კედელი, / [...] // გვიცქერს სხვსდასხვა ორი სახლიდან / როგორც ბავშვი და როგორც სარდალი, / ამდენი შრომა ვის არ დალიდა, / მაგრამ სდგას იგი – შუქი მარტალი!”) (st. 18-19; gap’rindašvili 1944: 57).

The **second** part shows the prospective Chieftain ‘entering History’ through becoming a partner and a master of sea that is being associated with the human masses of workers. A comparison in the mode of exegetic typology is deployed from the very outset between the Chieftain and the major Romantic poet of the Georgian nation Nikoloz Baratashvili: ‘Whereas Baratashvili loved often / with Mtkvari disputation, Mtkvari’s rustle[;] before us flashes a huge hero, / that who has chosen the clash/splash of the dams<sup>2</sup> // This was our Chieftain himself... / Sits he by the sea from his boyhood...’ (“თუ ბარატაშვილს უყვარდა ხშირი / მტკვართან ბაასი, მტკვარის შრიალი. / ჩვენ წინ ელვარებს დიადი გმირი, / ვინც რომ არჩია ხვრთთა გრიალი. // ეს იყო თვითონ ჩვენი ბელადი... / სდგას იგი ზღვასთან თავის ყრმობაში...”) (st. 20-21; 1944: 57-58). Implicitly and indirectly, their attitude towards Russian occupation of and influence in Georgia is compared. While B. argues with (sits on the bank of) Mtkvari (Kura), the young prospective Chieftain resists the sea winds and intimidates them, being steadfast like the Darial gorge: ‘Stays he by the sea with fiery eyes, / like Darial unbending (non-crumblable?<sup>3</sup>), hard (reliable?).

---

Georgian redactions and manuscripts of the Gospels (see their complete synopsis at: <https://titus.uni-frankfurt.de/texte/etca/cauc/ageo/nt/ntkpl/ntkpl.htm> [Samushia, Dundua, Gippert 2011-2017]) follows the logic of the aforementioned distinction (with, sometimes, ‘like snow’ coming instead of ‘like immaterial light’).

1 I can only guess whether this theological and anthropological perspective was transplanted in Georgian Christendom and survived through the long centuries of its existence. For now, I would assume a positive answer.

2 The respective word has a homonym, a dialect word from Imereti and Racha (G. was born and went to school in Imereti), which designates a kind of whip. So the Chieftain liked the sound of construction and ‘domesticated’ water (as said in the literary language), but also the sound(s) of race and torture (as half-said in the dialect of the writer’s native area).

3 Which cannot be made crumble into screens.

/ Salute him the hurricanes, / and [together] with the sea give [him] a fighter's oath' ("დგას იგი ზღვასთან ცეცხლის თვალებით, / დარიალივით უდრეკი, მტკიცე. / ესალმებიან მას გრიგალები, / და ზღვასთან დასდო მეზრძოლის ფიცი.") (st. 23; 1944: 58). (G. projects onto the Chieftain a fragment of his own image, created twenty-one years earlier by T'itsian T'abidze, cf.: 'You fell in love with Ophelia [...] / but the rein of your verse blows through<sup>1</sup> (a) Darial[,] / [O,] New Moses, in the Red Sea of poetry', "შენ შეუყვარე ოფელია [...] / მაგრამ სადავე შენი ლექსის დახრის დარიალს / ახალო მოსე, პოეზიის მეწამულ ზღვაში" ('To Valerian Gaprindashvili', "Orpiri, 1918"; T'abidze 1934: 100)). It turns out that the Chieftain is (like) a Darial whom the (erstwhile?) "New Moses" cannot control with his verse. We have a declaration of capitulation here, enveloped in what now looks like a eulogy to an unmatched and incompatible rival. On the other hand, the Chieftain may be conceived as a (false) double of the old Moses: the Chieftain stays and imposes submission through fiery sight and some unimaginable hugeness. This monumentalism instils doubt to a Christian-minded reader; association with a Colossus, a Goliath and a... Pharaoh occur. The Chieftain seems to not have utilised the emergence in the world of the divine Word, be it in the shape of Commandments or of Gospels. Moreover, if one holds in mind the similitude to the scenes from the book of Exodus, one would wonder: whom, and to where, would the Chieftain lead across the Black Sea? Whose role would he play in case an exodus through that sea takes place – of a Moses of a Pharaoh? Utilising the pattern of the Christian exegetic figure of typology, G. produces a profoundly ambivalent image of the apparently eulogised person). It is implied that Georgia does not need B.'s perceived parochiality and readiness to plot and rise against Russia, but Stalin's acceptance and mastering of its currents. The 'masses' are attributed an action which is hostile to celestial order: "აი, მოჰქრიხართ მასთან ბიბინით, / რომ შემოევლოთ ყოველი მხრიდან. / დიდი მანძილი გამოირბინეთ / და მოიტანეთ ვარსკლავნი ციდან!"; the Mayakovskian theme of "attack towards the skies" is delicately replayed. Amidst images of prospective Chieftain becoming the master of the sea (the sea element is perceived as the other body of the workers' masses, see above): 'From the sea he silently gathered power, / a solid rounded rock made him the breakers' clash' ("ის ზღვისთან ჩუმად იკრებდა ძალას, / ასაკლდევებდა ზვირთთა გუგუნნი.") (st. 26), 'for him the shore was a rostrum / [...] / he hurricanes with [his] hand stopped'

<sup>1</sup> Forms through blowing or breathing; as God in Exodus 14:21, 15:8, 15:10 (in English, according to the New Revised Standard Version, Updated Edition: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exodus%2014&version=NRSVUE> and <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exodus+15&version=NRSVUE>; in Georgian, according to the Mtskheta manuscript: <https://www.orthodoxy.ge/tserili/mtskheturi/gam11-15.htm>). A literalist reading of T'itsian's verse, however, would produce 'bends, breaks ([the already existing] Darial)' as translation. Such a reading would necessitate to see here a cultural-political metaphor: the agent who "bends" Darial has the power to reshape and even ruin the poetical communication through Darial, i.e., between Russia and Georgia.

---

(“მისთვის ნაპირი იყო ტრიბუნა. / [...] / იგი ქარიშხალს ხელით იჭერდა”) (st. 27); – he is almost called a new Christ: ‘The sea names him world’s redeemer, / in every wave he now sees / workers’ muscles, workers’ hands’ (“ზღვა ქვეყნის მსხნელად მას ასახელებს, / ყოველ ტალღაში ის ახლა ხედავს / მშრომელთა კუნთებს, მშრომელთა ხელებს.”) (st. 25; 1944: 58). It is an aquatic or pelagic ‘Christ’ who has outgrown the tiny “sea” of Galilee. In a sequence of stanzas whereby the lyrical narrator’s and the protagonist’s viewpoints cannot be separated from each other, thus contributing to a monumentalising, counter-psychologising effect, the role of John the Baptist is taken by the sea. The episode recalls two narratives from Georgian folklore involving Queen Tamar and commented by Zurab Kiknadze (K’ik’nadze 2010: 140-145). In a way, the prospective Chieftain had been the ‘secret agent’ of the aquatic element on the earth, so the act of ‘anointment’ is to be expected. However, this is an ‘anointment’ of a trickster or Antichrist, if we compare to the case of Tamar. Tellingly, he does not go to “the centre of the sea”, and his symbolic army comes from there.<sup>1</sup>

Let us return to the comparison between Baratashvili and the Chieftain which opens the second part of the eulogy. Not only is Baratashvili small and ‘unglobal’ (local) when compared to the “Chieftan”; he seems to have not bridged the (ontological) gap between his human self and the natural element, while the “Chieftan” seems to have bridged it. The “Chieftan” is identifiable with a river-and-sea god (see esp. stanzas 17, 24; 1944: 57, 58). I would see him as a Jordan from the Khludov Psalter who has subsumed Poseidon (brief description of Jordan from that Psalter: Diehl 1933: 90 (pl. 72.2); reproduction of the image: *ibid.*: [184]; on the tradition of personification of river Jordan in Byzantine art well into the Palaeologan period and on the possible heretical and crypto-pagan overtones of some of its branches and manifestations see: Ajnalov 1900: 141, 142; Popovich 1963: 15-29; Bockmann 2014: 211; on the commonality of “features”, “if not [...] attributes” between Jordan and Poseidon: Popovich 1963: 15). The anthropomorphic personification of Jordan is present in a 13th-c. Georgian collection of homilies by Gregory of Nazianzus (see Kavtaria, Tatishvili, Dughashvili, 2018: 48), but I have no idea of its general presence in Georgian pictorial traditions, neither of G.’s acquaintance with Orthodox Christian visual culture. In the depictions of Jesus’ Baptism, Jordan seems to be the only figure outside, or at the margin, of a range of saintly or nearly saintly personages (if not counting for the maybe ‘neutral’ fishes included in the scene at times). However, in some pictorial sources (Armenian gospels from the 13th-14th c., Matenadaran mss. 4820 and 6303, see Hacopian 2014: 109, 122), a second ambivalent and in all likelihood ungodly figure appears, that of a dragon or snake, of a veshapi (vishap); at first sight, it could be interpreted twofold. First, as a regional interpretation of the figure of the pagan Graeco-Roman river god Jordan (or as a manifestation of regional pagan tradition of river deities, applied to the case of the Biblical river, re-personified not in anthropomorphic but in

---

<sup>1</sup> There is some sparse textual evidence – beside the present one – that the Blue Horns were leaning to symbolically identify sea and the river Jordan.

zoomorphic form). Second, as a zoomorphic representation and anticipation of the figure of devil/Satan, who appears, in the Gospel of Matthew, as tempter of Jesus immediately following the scene of baptism (cf. Matt. 3:13-17 and 4:1). To return to the image of the Chieftain from G.'s eulogy (as traceable in its stanzas 17, 21-27), this image seems to simultaneously allude at the Hellenistic rivergod Jordan, a veshapi, and the Satan; hence, the Chieftain appears as a chthonic antagonist and more or less double of Jesus, John the Baptist and Moses at once. Visual allusions apart, the scene of (prospective) Chieftain at the seashore (st. 21-27) alludes simultaneously to Baptism, Temptation in the wilderness, and Passage through the Red Sea. In some visual sources the rivergod Jordan is shown not as "a small figure in the waves" but "sitting opposite John" on the other bank (Bockmann 2014: 211) while in others the image of Jordan is iconographically parallel to the Sea" (Popovich 1963: 27; compare: Ajnalov 1900: 142). The Chieftain is identifiable too with a terrestrial hero who had attained that quality after or during a successful fight against a mountain stronghold (symbolically or metaphorically equated to Kadjeti; stanzas 9 and 14-16, compare The one in ounce's fur, stanza 1346). Unlike Baratashvili, who – literally or through an allegorical representation – stays at the river bank (typically, in "Thoughts at the bank of Mtkvari", 1837 [1843] and "A/The platan", 1844, but also in "Ketevan", 1835 [1843]), and like the animated speaker-and-protagonist in Rimbaud's "Drunken boat", the "Chieftain" seems to sail down the river (though this specific movement is not shown). To say it again, it is noteworthy that Georgian symbolists translated Rimbaud's boat as ხომალდი ('big/battle ship'), and not as ნავი 'ship/boat (in a general sense)' (see čubinašvili [1884] 1984; barbakaze 2010: 30, featuring an 18th-century definition, by Sul Khan-Saba Orbeliani). Rimbaud's image, of course, is an apparent remake of a medieval topos with Biblical and ancient Roman roots. We can interpret both the title and the poem as the 'history of the wandering soul' (I am hinting here at History of the soul that comes to self-awareness, an anthroposophical autobiographical treatise by the Russian symbolist Andrei Beli; as well as to an anthology of Bulgarian symbolists' pronouncements about symbolism, titled 'Wandering aesthetics' [Iliev 1992]). Whether marine portions of Rimbaud's "Drunken ship" are screened in Georgian receptions of the poem in favour of its riverain ones, would be indicative for a (non)breach in 'thallasophobia'. While, on the other hand, re-designating of the 'boat' as '(big) ship' possibly indicates a subconscious allocation of modern soul's wandering to the marine, rather than to the riverain space... G. mentions Rimbaud's poem in his "Parisian commune" (as already noted). Tellingly, G.'s lyrical speaker fuses with sea (or contemplates fusing) while in some aspect of his existence staying on the shore (and not sailing on a boat). (And T'itsian T'abidze's one, in his programmatic 'Poem-scrree', "ლექსი მეწყერი", half-fuses with a sea that is symbolically identified to w/Word (speech, verse, poetry), not with the element per se). To return to Baratashvili: I am aware (just as G. was) of the use of marine images

by him: “Now neither butts/submits to<sup>1</sup> Kartli’s heart the Caspian anxiety, / nor can ever more shatter its [heart’s] rest its [Caspian] applause/heaving; / Black Sea billows, instead of our bloody enemies, / now are brought [/tossed/summoned] from many sides by our brothers [/fellows/neighbours]!” (“საფლავი მეფის ირაკლისა”, ‘The grave of King Heraclius’, 1842; baratashvili 2005: 50)<sup>2</sup>. Now I see that G. might have alluded to the just cited penultimate stanza of B.’s poem through the image of the obelisk at the Black Sea shore in Batumi (on the latter image see below).

The **third** part mainly narrates about the Batumi 1902 workers’ strike. The sea is shown to be an animated and interested spectator. While in the previous part it was shown through the ‘eyes’ of the prospective Chieftain, here it is viewed through the prism of the implied author ‘playing’ a more or less “realist” narrator. Here, in the historical part of the poem, sea and workers/people are *not* identified; symbolism is inapt in a historical narrative: ‘Sea as if were on the workers’ side / and like a lion it was roaring’ (“ზღვა თიტქოს იყო მშრომელთ მხარეზე / და როგორც ლომი ის ღრიალებდა.”) (st. 35; 1944: 59). It can be apt, only if motivated, which happens soon: ‘The approaching waves resembled workers, / as if this [=their mass and flow] was a sea [that has] overflown, / together with the workers quivered the streets, / quivered the platan that had been raised as an orphan’ (“გადმოსულ ტალღებს ჰგავდნენ მუშები, / თითქოს ეს იყო ზღვა მოვარდნილი, / მუშებთან ერთად თრთოდნენ ქუჩები, / თრთოდა ჭადარი, ობლად აღზრდილი.”<sup>3</sup> (st. 36; 1944: 59-60). If we juxtapose with the symbolisation from the previous part, it is shown how history fulfills the young-future-chieftain’s dream; and symbolist vision is assigned to the young chieftain, whereas the implied author, or lyrical speaker, when speaking without a mediator, cannot allow himself a symbolic speech. The poet has left his utmost function to the new Artist, the shaper of the marine element and of human masses.

The **fourth** part is apparently devoted to an obelisk built in Batumi to memorise past social-political struggle, but also (note the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> lines) to stimulate love for (Soviet) Russia: ‘In Batumi avails itself today an obelisk – / of past fights with a precious inscription. / To the big homeland of freedom / we are hastened by our hearts’ beat’ (“ბათუმში მოსჩანს დღეს ობელისკი – / განვლილ ბრძოლების ძვირფას წარწერით. / თავისუფლების დიდ მშობლისაკენ / მივესწრაფებით ჩვენ გულის ძგერით.”). At second sight, however, the obelisk is dedicated to the Chieftain himself, as the second stanza shows (the initial pronom has no apparent antecedent in the previous stanza, so one is free to attribute the content that follows to either the

1 See both, antipodic, meanings of რბოლა>ერჩის in Chubinashvili’s interpretative Georgian-Russian dictionary, 1984 [1884], column 1046.

2 “აწ არღა ერჩის ქართლის გულსა კასპიის ღღვა, / ვერღა ურყევს მას განსვენებას მისი აღტყველვა; / შავი ზღვის ზვირთნი, ნაცვლად ჩვენთა მოსისხლე მტერთა, / აწ მოგვიგვირან მრავალის მხრით ჩვენთა მოძმეთა!”.

3 The third line alludes to an earlier poem by G., “Abracadabra”, while the fourth one to Baratashvili (retroactively conjoining two of his poems), but I cannot comment these issues now.

obelisk or a human): ‘He was raised up: by Lenin, by the mountains... / The talent of assault was given by sea to the chieftain<sup>1</sup>, / knew brutal entanglement with enemies – / trampled (stamped) Siberia and billows’ (“იგი აღზარდეს: ლენინმა, მთებმა... / შეტევის ნიჭი ზღვამ მისცა ბელადს, / იცოდა მტრებთან სასტიკად შებმა – / სთელავდა ციმბირს და სახრჩობელას<sup>2</sup>.”) (1944: 60). The chieftain appears as a monumental work of art (an art which shapes life and is a non-secluded part of it).<sup>3</sup> Along the third and the fourth parts of the ode the implicit author growingly divests himself of his properties of an artist (poet, voice or imitator of God), to nearly reduce himself to a nude prostrated voice. In the third stanza of the fourth part, the penultimate stanza of the ode, the workers-identified-with-sea and the chieftain-identified-with-sea-’s-master are jointly identified now with h/Him, who carries (is clothed in) the ounce’s fur: ‘Waves, as big as ounces (panthers), / before him lie as much as you want diverse. / And the e/Element today is peaceful – / sung (glorified) with high shairi’ (“ტალღები, როგორც ვეფხები დიდი, / მის წინ წვეებიან რაგინდნაირი. / და სტიქიონი დღეს არის მშვიდი — / ამღერებული მაღალ შაირით!”). The image of ounce-like waves reshapes, retroactively, the images of roaring sea, possibly with the help of the intuitively easy-coming association of a stormy sea’s rugged surface and a living beast’s fur. Heracles, John the Baptist,<sup>4</sup> the ‘super-empirical’ protagonist of Rustaveli’s romance, and Stalin form an interpersonal gradation of similes in the mode of medieval exegetic procedure of typology. But contrary to one’s immediate guess, the implied author does not identify himself with the author of “high shairi” that praise the “peaceful element”. “Sea and the Chieftain” is being written, both before and after this point in the text of the ode, in ten syllables long lines, and “high shairi” is a sixteen-syllables verse. I guess this incongruence marks a rift from the drive for self-dispossession for the benefit of the subject of praise. A more subservient poet would have (explicitly) discussed his (non)ability and (non)entrustedness to praise the ‘new Tamar / David Soslan’ in “high shairi”. In the last stanza of the ode,

1 Or, more properly: ‘(It was) sea (that) gave the chieftain the talent of assault’.

2 It is possible to understand the last line as a semantic simile of “სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი” (“trampling down/overcoming death by death”), from the Paschal troparion, sung in Georgian Church (compare: Sokolov 1899: 106, 109; [https://orthodoxwiki.org/Pentecostarion#Leavetaking\\_of\\_Pascha](https://orthodoxwiki.org/Pentecostarion#Leavetaking_of_Pascha)) on the Leavetaking of Pascha (ადდგომის წარგზავნა), that is, on Wednesdays of the sixth week after Easter (<https://www.orthodoxy.ge/lotsvani/troparebi/zatiki.htm>). Lexical non-identity is expected, Gaprindashvili refrained from the overt blasphemy of identifying the Chieftain with Christ. Intentionally or not, allusion to the Paschal troparion turns like a boomerang against the eulogised Chieftain: for he has trampled ‘death’ (“Siberia and gallows”) with death (not his own on the cross, of course, but of others’ – with Siberia renewed and with new ‘gallows’).

3 There is no need to refer here to the famous work of Boris Grois.

4 Julian the Apostate too, for specifically erudite readers. The youth Julian sleeps on an ounce’s fur in the foundational work of Russian literary symbolism, the novel *The Death of Gods* by Dmitrii Merezhkovskii (1895). It is possible that the image of the Chieftain, oscillating between the archetypes of Antichrist and Christ, was shaped by G. with Merezhkovskii’s work in mind or in the subconsciousness.



the implied author remains together with the sea, at a low level of the universe, far from the Chieftain (who has occupied the skies), and the obelisk is assigned the role of mediator: ‘Stays the sculpture with more strength – / The sea is only its pedestal, / it is full with beauty, / vocation to guide us’ (“დგას ქანდაკება მეტ ძლიერებით! – / ზღვა არის მისი კვარცხლბეკი მხოლოდ, / იგი სავსეა მშვენიერებით, / მოწოდებული ჩვენს წინამძღოლად!”). The subtextual process whereby the implied author dissociated himself from the subject of glorification, comes to its concluding point. The concluding slogan is hollow and the implied author (solely the implied!) has retained his self-respect. Sea has been given back its freedom.

To return to the Chieftain’s double genealogy (Lenin and mountains). An allusion to ZAHES<sup>1</sup> and the nearby staying statue of Lenin is possible, to support the idea that Lenin has inspired the “mountain(eer)s” opening to the “sea” and that “the Chieftain” is the paragonal embodiment of this opening. The geographic fact that both ZAHES and Stalin’s birthplace are located in the basin of a river falling into the Caspian, while the poem features the Black Sea, tacitly, by its sole presence in the memory of the poem’s Georgian readers, enforces the extolment of “the Chieftain”. He is not only a ‘ZAHES more powerful than any hydro-electric station, built and unbuilt’, but he can make life (a river) flow in the opposite direction.

In “Sea and the Chieftain”, the implicit author does not dare to deposit his projection in the text; so the ode cannot become a drama; the third would-be character, the poet, is prevented from embodiment (in the fictional world). In Gaprindashvili’s tacit remake of the famous Alexander Pushkin’s poem (1833), the ‘copper/bronze horseman’ remains without a ‘Eugenius’. The Soviet Georgian poet, unlike the Imperial Russian one, could not afford himself a character who would be a virtual offender (that is, who would offend in his thoughts or in private) of the ‘Emperor’s image’. This would have led to a lethal result for the poet. Yet charging the new ‘Eugenius’ with love for the new ‘imperial monument’ would have been too clumsy a servility.

Re-reading “To the sea” alongside “Sea and the Chieftain”, two perspectives to rethink the image of sea in the former work occur. First, sea could be associated with ‘the people’, maybe the most expectable authority to sanction the production and the ‘mind-style’ of a former modernist converted to socialist realism. In such a case “Sea and the Chieftain” would play the role of a work-explicator, “the explicator-work”, “in the sense that it explicates that which the other work achieves at the expense of complex artistic organization” (Kolarov 2020: 228). Second, sea could be associated not just with ‘the people’ but with the people devoid of (free from the supervision or imposed parity) of the leader/chieftain. If the reader fails to discern the detail of unsupervised sea/people in “To the sea”, “Sea and the Chieftain” has played the role of a ‘work-distractor’, having distracted attention from potentially dangerous semantic

---

<sup>1</sup> Zemo-Avchala Hydro-Electric Station near Mtskheta, the jewel of industrialising Soviet Georgia in the 1920s.

lacks in “To the sea”. In their combination, the two works embody a (quasi)religious hesitation: between conformist servilism and neutral pantheism. The second choice does not dissolve the tissue of the ‘neo-argonautic myth’.

The mental and artistic style of the poema oscillates between socialist realism, individualist symbolism, and neo-traditionalist post-symbolism. The liveliness of experience from encountering sea is kept in a ‘stand-by’ position; just as the ‘neo-argonautic myth’ in its complexity, one partly sustained by the mentioned liveliness.

### Conclusion

In 1917, Gaphrindashvili created a text (‘Dream’) which could have been an important contribution for a neo-argonautic foundational myth. In 1939, one year before his death, he created three sharply different texts testifying to a divided conscience seeking refuge in and patronage under the exogenous space and agency of sea (‘To the sea’), but finding social security in travesty (‘Circus at the seaside’) and (even if finally ambiguous) servilism (‘The sea and the Chieftan’). In the meanwhile, he ‘married’ the marine element and music, marinership and musicianship; and kept making difference between an argonautism of Jason and of Orpheus, or of ‘golden fleece’ and of ‘golden word’ (even though less conspicuously than T’itsian T’abidze). That myth implied, and still implies, a strategy of multi-directed cultural (and geopolitical) autonomy which is not easier to implement than a century ago. To start with, the mentioned poetic texts have to be re-read by Georgians.

### Bibliography:

- Abak’elia, Nino. “Ak’vat’uri Simbolos Zogierti Mnishvnelobistvis Kartul Mitorit’ualur Sist’emashi”. *Semiot’ik’a / Semiotics* 8, 2010: 15-28 (აბაკელია, ნინო. “აკვატური სიმბოლოს ზოგიერთი მნიშვნელობისთვის ქართულ მითორიტუალურ სისტემაში”. *სემიოტიკა / Semiotics* 8, 2010: 15-28).
- Ajnalov, Dmitrij. *Ellinisticheskie osnovy vizantijskogo iskusstva (issledovaniya v oblasti rannevizantijskogo iskusstva)*. S.-Peterburg: Tipogr. Skorokhodova, 1900 (Айналов, Дмитрий. *Эллинистические основы византийского искусства (исследования в области ранневизантийского искусства)*. С.-Петербург: Типогр. Скороходова, 1900).
- Akopyan, Levon. *Osnovy poetiki liricheskogo tsikla*. Erevan: Izdatel’stvo Erevanskogo universiteta, 2005 (Акопян, Левон. *Основы поэтики лирического цикла*. Ереван: Издательство Ереванского университета, 2005).
- Alexander, Meena. 1985. “Wordsworth: the sea and its double”. *Poetics of the Elements in the Human Condition: the Sea*. Ed. Anna-Teresa Tymieniecka: 77-84. Dordrecht: Riedel, 1985.
- Andronik’ashvili, Zaal. “Shavi zghvis k’ult’uruli semant’ik’a sakartvelos gadmosakhedidan”. *Yearbook of Comparative Literature 2: The Black Sea as a Literary and Cultural Space*. Eds. Mzagho Dokhtourichvili, Bela Tsipuria, Alexis Nuselovici, Zaal Andronikashvili: 413-443 Tbilisi: Ilia State University Press, 2019 (“შავი ზღვის კულტურული სემანტიკა საქართველოს გადმოსახედიდან”, in *შედარებითი ლიტერატურის კრებული 2: შავი ზღვა როგორც*

- ლიტერატურული და კულტურული სივრცე. რედაქტორები: მზალო დოქტორიშვილი, ბელა წიფურია, ალექსი წუსელოვიჩი, ზაალ ანდრონიკაშვილი: 413-443. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომწემლობა, 2019)
- Averintsev, Sergey. *Poetika rannevizantijskoj literatury*. Moskva: Coda, 1997 (Аверинцев, Сергей. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва: Coda) [2<sup>nd</sup> ed.]
- Baratashvili, Nik'oloz. *Tkhzulebata sruli k'rebuli; mogonebani; port'ret'is ist'oria; genealogia*. Levan Taktakishvilis saerto redakhtsiit. Tbilisi: Peg, 2005 (ბარათაშვილი, ნიკოლოზ. თხზულებათა სრული კრებული; მოგონებანი; პორტრეტის ისტორია; გენეალოგია. ლევანთაქთაქიშვილის საერთო რედაქციით. თბილისი: პეგ, 2005).
- Barbakadze, Tsira. "Zghvis semiot'ik'a kartuli enis masalebis mikhedvit". *Semiotik'a* 8 (2010): 29-37 (ბარბაკაძე, ცირა. "ზღვის სემიოტიკა ქართული ენის მასალების მიხედვით". *სემიოტიკა*, 8 (2010): 29-37)
- Belyj, Andrej. "Pochemu ya stal simbolistom i pochemu ya ne perestal im byt' vo vsekh fazakh moego idejnogo i khudozhestvennogo razvitiya" [1928]. (Белый, Андрей. "Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития" [1928].
- Belyj, Andrej. *Simvolizm kak miroponimanie*. Sost., vved. i primech. Lyudmila Sugaj: 418-493. Moskva: Respublika, 1994 (Белый, Андрей. Символизм как миропонимание. Сост., введ. и примеч. Любовь Сугай: 418-493. Москва: Республика, 1994).
- Bockmann, Ralf. "The Non-Archaeology of Arianism – What Comparing Cases in Carthage, Hiadraand Ravenna Can Tell Us about 'Arian' Churches". *Arianism: Roman Heresy and Barbarian Creed*. Eds. Guido M. Berndt, Roland Steinacher: 201-218. Farnham; Burlington: Ashgate, 2014.
- Curtius, Ernst Robert. 2013 [1953]. *European literature and the Latin middle ages*, trans. from the German by Willard B. Trask. (Princeton: Princeton UP)
- Chkhartishvili, Mariam. "Symbolic Geography of the Georgian Identity Narrative: Conceptualising Europe / the West"<sup>1</sup>. *Heteroeuropeanisations: (In)capacity to Stay Marginal*. Ed. Yordan Lyutskanov, Benedikts Kalnačs, Gaga Shurgai: 367-406. Napoli: UniorPress, 2021
- Chubinashvili, Davit. *K'artul-rusuli leksik'oni*. Meore gamotsema, aghdgenili ofset'is ts'esit; sast'ambod moamzada da ts'inasi't'q'vaoba daurto Ak'ak'i Shanidzem. Tbilisi: Sabch'ota Sakartvelo, 1984 (ჭუბინაშვილი, დავით / Чубинов, Давит. ქართულ-რუსული ლექსიკონი / Грузино-русский словарь. მეორე გამოცემა, აღდგენილი ოფსეტის წესით; სასტამბოდ მომზადა და წინასიტყვაობით დაურთო აკაკი შანიძემ. თბილისი: საბჭოთა საქართველო).
- Ch'umburidze, Dodo. "Kartvel mts'eralta sazogadoeba". *Sakartvelos demok'rat'iuli respublik'a (1918-1921): entsik'lopedia-leksik'oni*. Mtavari red. Dimitri Shvelidze: 449-451. Tbilisi: Tbilisis sakhelmts'po universitetis gamomtsemloba, 2018 (ჭუმბურიძე, დოდო. „ქართველ მწერალთა საზოგადოება“. საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (1918-1921): ენციკლოპედია-ლექსიკონი. მთავარი რედ. დიმიტრი შველიძე: 449-451. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018).
- Datashvili, Lali. "Zghvis krist'ianuli simbolik'a da kartuli lit'erat'ura". *Semiot'ik'a / Semiotics* 8 (2010): 79-87 (დათაშვილი, ლალი. "ზღვის ქრისტიანული სიმბოლიკა და ქართული ლიტერატურა". *სემიოტიკა / Semiotics* 8 (2010): 79-87).
- Diehl, Charles. *La peinture byzantine*. Paris: G. van Oest, 1933.

---

<sup>1</sup> Preprint proof-edited paginated version; courtesy of the author.

- Gaprindashvili, Valerian. *Daisebi: 1915-1918*. Kutaisi: K'irchhibis gamotsema, 1919 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. დასები: 1915–1918. ქუთაისი: კირჩხიბის გამოცემა, 1919)
- Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi: t'omi p'irveli*. T'pilisi: Sakhelmts'ipo gamomtsemloba, 1926 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. ლექსები: ტომი პირველი. ტფილისი: სახელმწიფო გამომცემლობა, 1926)
- Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi*. T'pilisi: Pederatsia, 1937 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. ლექსები. ტფილისი: ფედერაცია, 1937).
- Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi; Levan Asatianis ts'inasit'q'vaobit da redaksiit*. Tbilisi: Sabch'ota mts'erali, 1944 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. ლექსები; ლევან ასათიანის წინასიტყვაობით და რედაქციით. თბილისი: საბჭოთა მწერალი, 1944).
- Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi: 1915-1941*. Tbilisi: Sakartvelos sabch'ota mts'erlebis k'avshiri; gamomtsemloba “lit'erat'tura da khelovneba”, 1964 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. ლექსები: 1915–1941. თბილისი: საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირი; გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964)
- Gaprindashvili, Valerian. *Leksebi; p'oema; targmanebi; esseebi; ts'erilebi; mts'erlis arkividan*. Tbilisi: merani, 1990 (გაფრინდაშვილი, ვალერიან. ლექსები; პოემა; თარგმანები; ესეები; წერილები; მწერლის არქივიდან. თბილისი: მერანი, 1990)
- Gould, Peter, and Rodney White. 1986 [1974]. *Mental maps*, 2nd edn (London: Routledge)
- Greifenhagen, F. V. 2002. *Egypt on the Pentateuch's ideological map* (Sheffield: Sheffield Academic Press)
- Hacopian, Hravard. *The Art of Artsakh Miniatures*; [a trilingual, Armenian-Russian-English, study and album]. Erevan: Institute of Ancient Manuscripts after Mesrop Mashtots; Nairi, 2014.
- Iliev, Stoyan (süst.). *Bluzhdaeshchta estetika: bulgarskite simvolisti za simbolizma*. Sofija: izdatelstvo na BAN, 1992 (Илиев, Стоян (сüst.). Блуждаеща естетика: българските символисти за символизма. София: издателство на БАН).
- Jaliashvili, Maia. “Zghvis simbolik'a tsisperq'ants'elebtan”. *Semiot'ik'a / Semiotics* 8 (2010): 238-246 (ჯალიაშვილი, მაია. “ზღვის სიმბოლიკა ცისფერყანწელებთან”. *სემიოტიკა / Semiotics* 8 (2010): 238-246)
- Jones, Stephen. 2005. *Socialism in Georgian Colors: The European Road to Social Democracy, 1883-1917* (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press).
- Kartlis tskhovreba. 2014. *Kartlis tskhovreba: a history of Georgia*, foreword by Roin Metreveli, ed. by Stephen Jones (Tbilisi: Georgian National Academy of Sciences; Artanuji)
- Kavtaria, Nino; Tatishvili, Ketevan; Dughashvili, Eka. *The Biblical Scenes in the Decoration of the Georgian Manuscripts: Literary and Iconographical Sources*; [bilingual, Georgian-English, album]. Tbilisi: Korneli Kekelidze National Centre of Manuscripts, 2018.
- K'ik'nadze, Zurab, “Zghva da khmeleti kartul mitosshi” *Semiotika* 8 (2010): 136-156 (კიკნაძე, ზურაბ. “ზღვა და ხმელეთი ქართულ მითოსში”. *სემიოტიკა* 8 (2010): 136-156).
- Kolarov, Radosvet. 2020. *Repetition and Creation: Poetics of Autotextuality*, (London; New York: Routledge).
- Lit'erat'uruli zhurnalebi*. 1910–1920-iani ts'lebis [kartuli lit'erat'uruli] zhurnalebi, [ts'igni 1]. Red. Tea Tvalavadze. Tbilisi: Giorgi Leonidzis Sakhelobis kartuli lit'erat'uris sakhelmts'po muzeumi; “Erovnuli mts'erlobis” st'amba, 2011 (1910–1920-იანი წლების [ქართული ლიტერატურულ-

- ლი] ჟურნალები, [წიგნი 1]. რედაქტორი თეა თვალავაძე. თბილისი: გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი; „ეროვნული მწერლობის“ სტამბა, 2011).
- Lyutskanov, Yordan. “Black Sea in the Works of T’itsian T’abidze: Site of Overlapping Imperial Agendas” *Yearbook of Comparative Literature 2 : The Black Sea as a Literary and Cultural Space*. Eds. Mzagho Dokhtourichvili, Bela Tsipuria, Alexis Nuselovici, Zaal Andronikashvili: 444-469. Tbilisi : Ilia State University Press, 2019.
- Manning, Paul. *Strangers in a Strange Land: Occidental Publics and Orientalist Geographies in Nineteenth-Century Georgian Imaginaries*. Boston: Academic Studies Press, 2012.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- Milorava, Inga. “Zghvis sivrtsuli modeli modernistul t’ekst’shi”. *Semiot’ik’a / Semiotics* 8 (2010): 200-204 (მილორავა, ინგა. “ზღვის სივრცული მოდელი მოდერნისტულ ტექსტში”. *სემიოტიკა / Semiotics*, 8 (2010): 200-204).
- Modebadze, Irina; Tsitsishvili, Tamar. “Medeja v Korinfe’ v gruzinskom literaturnom diskurse XX veka” *Mythological Thinking, Folklore and Literary Discourse; European and Caucassian Experience*. Ed. Irma Ratiani: vol. 2, 103-112. Tbilisi: nstitute of Liteature Press (Modebadze, Ирина; Цицишвили, Тамар. “Медēja в Коринфе’ в грузинском литературном дискурсе XX века”. *Mythological Thinking, Folklore and Literary Discourse; European and Caucassian Experience*. Ed. Irma Ratiani: vol. 2, 103-112. Tbilisi: Institute of Literature Press).
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- Mtvarelidze, Murad. “Tsisperq’ants’elta zghva”. *Semiot’ik’a/Semiotics* 8(2010): 186-193 (მთვარელიძე, მურად. “ცისფერყანწელთა ზღვა”. *სემიოტიკა / Semiotics* 8 (2010): 186-193).
- Nadiraze, Eldar et al. *Kartuli mat’erialuri k’ult’uris etnograpiuli leksik’oni*=*Ethnographic Dictionary of the Georgian Material Culture...* Proekt’is avt’ori da sametsniero khelmdzghvani Eldar Nadiradze; red. Roin Met’reveli; avt’.-shemdgenoblebi Gvantsa Archvadze, Marina Bok’uchava, Tamar Geladze da skhv. Tbilisi: Sakartvelos erovnuli muzeumi; Meridiani, 2011 (ნადირაძე, ელდარ et al. ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი = *Ethnographic dictionary of the georgian material culture...*; პროექტის ავტ. და სამეცნ. ხელმძღვ. ელდარ ნადირაძე; რედ. როინ მეტრეველი ; ავტ.-შემდგ.: გვანცა არჩვაძე, მარინა ბოკუჩავა, თამარ გელაძე და სხვ. თბილისი: საქართველოს ეროვნული მუზეუმი; მერიდიანი, 2011).
- Nadareishvili, Ketevan. 2012. “Argonavt’ebis mitis int’erp’ret’atsia Teimuraz Bat’onishvilis ‘Iveriis Ist’oriashi’”. *VI International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism: Medieval Literary Processes; Europe, Asia, Georgia*. Ed. by Irma Ratiani: vol. 1, 303-314 (ნადარეიშვილი, ქეთევან. “არგონავტების მითის ინტერპრეტაცია თეიმურაზ ბატონიშვილის ‘ივერიის ისტორიაში’”. *VI International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism: Medieval Literary Processes; Europe, Asia, Georgia*. Ed. by Irma Ratiani: vol. 1, 303-314).
- Orbeliani, Grigol. *Leksebi; gamotsema meore*. Tbilisi: Kartuli ts’ignta gamomtsemi amkhanagoba, 1879 (ორბელიანი, გრიგოლ. ლექსები; გამოცემა მეორე . თბილისი: ქართული წიგნთა გამომცემი ამხანაგობა, 1879).
- Orbeliani, Sulkhan-Saba. *Leksik’oni kartuli*. Sast’ambod moamzada Ilia Abuladzem; red. Elene Metreveli da Tsiala Kurtsik’idze. Tbilisi: Sakartvelos metsnierebata ak’ademia; Merani, 1991 (ორბელიანი,

- სულხან-საბა. ლექსიკონი ქართული. სასტამბოდ მოამზადა ილია აბულაძემ; რედ. ელენე მეტრეველი და ციალა ქურციკიძე. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ხელნაწერთა ინსტიტუტი; მერანი, 1991).
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Popovich, Ljubica D. *Personification in Paleoleogan Painting, 1261-1453*. PhD. Diss. Bryn Mawr College (Pennsylvania), 1963.
- Rustaveli, Shota. *Vepkhis-t'q'aosani*, gamomtsemuli G. D. Kartvelishvilis mier. Tplisi: St'amba I. Mart'irosiantsisa, 1888 (რუსთაველი. შოთა. ვეფხისტყაოსანი, გამომცემელი გ. დ. ქართველიშვილის მიერ (ტფილისი: სტამბა ი. მარტიროსიანცისა, 1888).
- Rustaveli, Shot'ha. *The Man in the Panther's Skin*, trans. by Oliver Wardrop. London: Royal Asiatic Society, 1912.
- Samushia, Lela; Dundua, Natia; Gippert, Jost (eds.). *The Old Georgian New Testament: Complete synopsis*; On the basis of the original manuscripts, fascimiles and editions electronically prepared by Lela Samushia and Natia Dundua, within the LOEWE research cluster "Digital Humanities Hesse", Frankfurt, 2011-2014; TITUS version by Jost Gippert, Frankfurt a/M, 2017.
- Sklyarov, Oleg. "Est' tsenmostej nezyblemaya skala...": *neotraditsionalizm v russkoj poezii 1910-kh–1930-kh gg.* Moskva: Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 2012 (Скляр, Олег. "Есть ценностей незыблемая скала": *неотрадиционализм в русской поэзии 1910-х–1930-х гг.* Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета)
- Sokolov, Dmitry. *A Manual of the Orthodox Church's Divine Services*; trans. from the Russian. New York and Albany: Wynkoop Hallenbeck Crawford Co., printers, 1899.
- T'abidze, T'itsian. *Izbrannye stikhi: 1916-1933 / Rcheuli leksebi: 1916-1933*. [Tbilisi:] Gosudarstvennoe izdatel'stvo Gruzii / Sakhelmts'ipo gamomtsemloba (ტაბიძე, ტიცვიან / Табидзе, Тициан. Избранные стихи: 1916-1933 / რჩეული ლექსები: 1916-1933 [Selected poems: 1916-1933] ([თბილისი:] Государственное издательство Грузии / სახელმწიფო გამომცემლობა).
- Tevezadze, Manana. *Rustavelis teat'ris shenobis ist'oriisatvis (shenobis 110 ts'lis gamo)*. [N.pl.: n.publ.]: n.pag. Web. <https://burusi.wordpress.com/2012/03/11/verulava-9/> (თევზაძე, მანანა. რუსთაველის თეატრის შენობის ისტორიისათვის (შენობის 110 წლის გამო). [N.pl.: n.publ.]: n.pag. Web. <https://burusi.wordpress.com/2012/03/11/verulava-9/>).
- Tyupa, Valerij. "Neotraditsionalizm, ili chetvertyj postsimvolizm". *Postsimvolizm kak yavlenie kul'tury: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii (10-11 marta 1995 goda)*. Red. Ivan Esaulov i dr.: 21-24. Moskva: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet (Тюпа, Валерий. "Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм". *Постсимволизм как явление культуры: материалы международной научной конференции (10-11 марта 1995 года)*. Ред. Иван Есаулов и др.: 21-24. Москва: Российский государственный гуманитарный университет).
- Tymieniecka, Anna-Teresa. 1985. "The Aesthetics of Nature in the Human Condition". *Poetics of the Elements in the Human Condition: the Sea*. Ed. Anna-Teresa Tymieniecka: 3-19. Dordrecht: Reidel, 1985.

იორდან ლუცკანოვი  
(ბულგარეთი)

## (შავი?) ზღვის სახე ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიაში

### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** ვალერიან გაფრინდაშვილი, შავი ზღვა, ახალი არგონავტების მითი, საზღვაო მგრძნობელობა, მოდერნიზმი, ევლოგიკური ამბივალენტობა.

სტატიაში გაანალიზებულია ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსები, რომლებშიც გადმოცემულია საზღვაო მოტივები. ანალიზი ორი მიმართულებით მიმდინარეობს: თეორიული და კულტურულ-ისტორიული.

თეორიული პერსპექტივა შთაგონებულია ანა-ტერეზა ტიმინიეკის ფენომენოლოგიური კვლევით, მგრძნობელობის შესახებ; ბუნების ელემენტების, კერძოდ, ზღვის მგრძნობელობის ასახვა მხატვრულ ლიტერატურაში და მისი შემდგომი დიფერენცირება „სპექტაკლს“, „სიმფონიას“ და „ბუნების დრამას“ შორის (ან, უფრო დეტალურად, „დედამინის პეიზაჟის“ ამა თუ იმ ძირითად ელემენტებს შორის, როგორცაა ზღვა ან მთა). „სპექტაკლი“ ლირიკული გმირის ინტერესის ობიექტია; „სიმფონია“ ჩნდება მაშინ, როდესაც აღნიშნული აგენტი ხდება „სპექტაკლის“ „ინსტრუმენტი“, რომელიც აღარ არის სპექტაკლი; ბუნებრივი ელემენტისა და ლირიკული გმირის ურთიერთქმედებით კი ჩნდება „დრამა“.

კულტურულ-ისტორიული კვლევა წარმართულია ინტუიციური ვარაუდით, რომ ქართულმა კულტურულმა ელიტამ მე-20 საუკუნის დასაწყისში შეიმუშავა (ან აპირებდა შეემუშებინა) კულტურულ-ფუძემდებლური მითი, რომელიც ორიენტირებულია კულტურათაშორის შეხვედრებზე არა მთების, არამედ – ზღვის გადაღმა. ეს ერთგვარი გამოწვევა იყო იმ ფონზე, რაც ქართულ ლიტერატურაში უკვე დამკვიდრებული იყო; ყველაზე ცნობილია ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებით“. ამ სიახლეს შეიძლება ვუწოდოთ „ნეოარგონავტიკის“ მითი.

იმის ნაცვლად, რომ რუსეთში მიღებული ევროპული განათლების გადამუშავებით კულტურული „ქართველობის“ მარცვალ დაინახოს და ქართველ მთიელთა ადამინური ბუნება გადააფასოს, ეს ჰიპოთეტური ახალი მითი მას ხედავს „მედეას“ უნარში, თავიდან მოიშოროს „იასონი“ ან კიდევ უკეთესი, გადააქციოს იგი „ორფოსად“ მასთან შეხვედრის შემდეგ (და მანამდეც კი).

ზემოთხსენებული მოსაზრებების უმნიშვნელოვანესი გადაკვეთის წერტილია საკითხი იმაზე, მიუძღვით თუ არა წვლილი და თუ ასეა, რა დოზით ან რა სახით, საზღვაო სახეებს მითის ილოკუტიური (რაიმე მიზ-

ნით შესრულებული სამეტყველო აქტი) და პერლოკუტიური (სამეტყველო აქტი, როდესაც მსმენელმა გაიგო მთქმელის განზრახვა და სწორი რეაგირება მოახდინა მასზე) ძალის და ზოგადად, მითის არსებობაში. მკვლევარი ვარაუდობს, რომ რადგან, პირველ რიგში, „(ნეო)არგონავტიკის“ მითი უნდა შეიცავდეს საზღვაო სახეებს, და მეორეც, რომ მითმა უნდა მოაჯადოვოს, შესაძლოა, მისი ეს უმთავრესი ფუნქცია დალექილიყო მითის შემადგენელ ცალკეულ გამონათქვამებში. მკვლევარი თვლის, რომ ტიმენეცკის მიხედვით, გაფრინდაშვილის ლექსები, რომლებშიც გაშლილია ზღვის „დრამა“, პოტენციურად, „ნეოარგონავტიკის“ მითის ნარმოქმნაში შეტანილი ყველაზე ღირებული წვლილია.

იხრება რა, ცალკეული ლექსების, როგორც ავტორის შემოქმედების მეტატექსტის შემადგენელი ნაწილების განხილვისკენ, მკვლევარი გარკვეული დოზით იყენებს ორი თეორიის ინსტრუმენტებს: 1. ლირიკული ციკლი, როგორც დასტური პოეტური ტექსტის მიდრეკილებისა, ჩართული იყოს უფრო მსხვილ შემოქმედებით ერთეულში (ლეონ აკოფიანი) და 2. ავტოტექსტუალობა, როგორც ინტერტექსტუალობის შიდა შემოქმედებითი ვარიანტი და (თვით)გამეორების დიალექტიკა (რადოსვეტ კოლაროვი).

პირველი თეორიიდან აღებულია, უპირველეს ყოვლისა, ნარმოდგენა ზედნაშენის ურთიერთკავშირის სხვადასხვა ხარისხის შესახებ (ლირიკული ციკლის, ნაწარმოების) და, შესაბამისად, „ცენტრისა“ და „პერიფერიის“ ორგანიზებულობა ზედნაშენის შიგნით. მეორე თეორიიდან აღებულია ყოყმანის, როგორც გადადების სპეციფიკურ გაგება და, ასევე, „სამუშაოს გამაძლიერებლისა“ და „სამუშაოს ამხსნელის“ გაგება.

აღიარებს რა სათაურის მნიშვნელობას, მკითხველის სწავლების პროცესში, სტატიის ავტორი გაფრინდაშვილის ლექსებს, რომლებშიც გვხვდება ზღვის სახეები და მოტივები, ორ ძირითად ჯგუფად ჰყოფს: სემანტიკური პოზიცია (2) და – სხვა დანარჩენი ლექსები. სხვა დროს თუ ყურადღებას ამახვილებს პირველ ჯგუფზე, ამჯერად მკვლევარი მეორე ჯგუფზე ჩერდება. მათში ის აღიარებს ორი ლექსის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, რომლებიც, ჯერ ერთი, თხრობისა და სახეობრივი აზროვნების დონეზე, ყველაზე ნათლად გადმოსცემენ „(ნეო) არგონავტიკის“ მითს და შესაბამისად, უარყოფენ კიდევ მას. მეორეს მხრივ კი, ავტორის მიზანია შეკრიბოს საზღვაო მოტივები და სახეები, რომლებიც მეტნაკლებად განცალკევებულად ვლინდება სხვა ლექსებში: „სიზმარი“ (1917), „ზღვა და ბელადი (1939), მეორე ლექსზე აქცენტის გაკეთება აუცილებელი გახდა კიდევ ერთი მიზეზით. ეს არის ლექსი ხოტბა და როგორც ჩანს, გაფრინდაშვილის ერთადერთი ლექსია, რომელშიც შეკრებილია „ზღვის“ სიმბოლოს ყველა ძირითადი სემანტიკური ასპექტი, რომლებიც გვხვდება მის შემოქმედებაში: ორმაგი უნივერსალური ელემენტის ასპექტი, რომლის მეორე ასპექტია მუსიკა, მიღმიერი სამყარო, ან, შე-



საძლოა, მხოლოდ სამყაროს „მეორე“ ნახევარი, ან, უბრალოდ, კავშირი სხვა სამყაროსთან თუ სხვა ნაწილთან, სხეულებრივობისა და უსხეულობის ზღვარზე. ამ ნაწარმოებიდან ამოღებულია არასხეულებრივობა, ემპირიული ზღვა, ადამიანური მასების მეტაფორა, მაგრამ ქალურობა, როგორც ხსენებული „სხვაობის“ ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი, ამ ნაწარმოებიდან ამოშლილია.

ამ ორი ლექსისადმი მიძღვნილ ახლო კითხვის ორ ბლოკს შორის, მე-4 და მე-6 თავებში ავტორი გვთავაზობს საზღვაო მოტივების ზოგად მონახაზს გაფრინდაშვილის დანარჩენ ლექსებში (რაც არის მე-5 თავის მთავარი ამოცანა და სტატიის მთავარი აღწერილობითი ამოცანა); ადგენს ლექსების კატალოგს, შემდეგი კრიტიკერიუმების მიხედვით: პირველ რიგში, ეს არის „მეტასემანტიკური“ კრიტიკერიუმი, რომელიც განასხვავებს „ჟანრებს“ საზღვაო სტიქიებისადმი კუთვნილების მიხედვით. ასკვნის რა, რომ რომ ზოგიერთი ლექსი მერყეობს „სპექტაკლსა“ და „სიმფონიას“ შორის, ზოგი კი „სიმფონიასა“ და „დრამას“ შორის, სტატიის ავტორი შესაბამისად ჰყოფს ლექსებს. შემდეგ, ამ ორი ჯგუფიდან თითოეულში ახარისხებს ლექსებს საზღვაო სახეებისა და მოტივების მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული სემანტიკის მიხედვით, რომლებიც გვხვდება ამა თუ იმ ლექსში. ზღვის ასოციაცია ქალურობასთან და სამყაროს „სხვა ნახევართან“, ასევე, საზღვაო „განსხეულება“ აკუსტიკურ/მუსიკალურ „სხეულში“, როგორც ჩანს, ზღვის ყველაზე ხშირი სემანტიზაციაა გაფრინდაშვილის პოეზიაში. განსაკუთრებული ყურადღებას ექცევა პოეტიკულ-მეზღვაურისა და ნავის ადამიანური სულის (ერთი მხრივ) და არგონავტიკების მითთან დაკავშირებული მოტივების (მეორეს მხრივ) ანტიკური ტოპოსების თანაფარდობას. ამ ინტერესის ნიადაგზე მკვლევარი გვთავაზობს გაფრინდაშვილის ერთი და იმავე სათაურის („ძიება“) მქონე სამი ლექსის წინასწარ შედარებით ანალიზს. ზღვის მოტივების შემცველი ლექსების საერთო სქემა ემსახურება დამხმარე მიზანს, თვალი გაადევნოს და აჩვენოს თავსებადობა და თანაზომიერება ისეთ განსხვავებული ლექსებისა, როგორებიცაა „სიზმარი“ და „ზღვა და ბელადი“ .

მოკლე დასკვნაში ავტორი აჯამებს „(ნეო)არგონავტიკული მითის“ გაფრინდაშვილისეულ ახსნას და მკითხველს სთავაზობს, განიხილოს მისი პოეზიის ირიბი კავშირი ამ მითთან, როგორც მისი ქვეყნის ზიგზაგური პერსპექტივის სიმბოლო, პოლიტიკური „ლევიათანებისგან“ და „ბეჭემოთებისგან“ დამოუკიდებლად.

სტატიაში მოცემულია გაფრინდაშვილის პოეზიის ფრაგმენტების პნკარედული თარგმანი ოცდაათზე მეტი ლექსიდან.

**Eyüp Özveren**  
(Turkey)

**When Literary Space Parts Ways with Physical Geography:  
Substitutions by Aksyonov and Morchiladze for the Missing Islands  
of the Black Sea<sup>1</sup>**

**Introduction**

Among the most important factors that differentiate the fortunes of the Black Sea and the Mediterranean comes the role the islands played in history as nodes of connectivity between the networks of islands. Within the Mediterranean context, they connected islands with the landmasses, as well as lands surrounding it with one another. There are two sets of Mediterranean islands, one consisting of the larger and better connected ones such as Sardinia, Sicily, Malta, Crete, Rhodes and Cyprus, and the other, of archipelagos, of which the Aegean is the paradigmatic example. By contrast, their conspicuous absence in the Black Sea became a formidable obstacle in an already notoriously inhospitable sea. Put differently, the Black Sea is a Mediterranean minus the islands that made almost all the difference. The Black Sea has only very few and singular islands, like the Snake (Zmiinyi) Island, and the fewer of them are inhabited by only a very small number of people. In any case, the few islands of the Black Sea disappear from sight in maps because of the scale effect, as they are quite small by geographical conventions. There remains thus no puzzle to intrigue our minds, and physical geography can count them out. Be that as it may, small islands can be notoriously maverick, and force themselves on sight from time to time, as has been the case with the Serpent Island off the Danube delta during the current Russia-Ukraine war. When islands become a bone of contention for Great Powers, their visibility increases unexpectedly.

In this paper, I am concerned with the importance a ‘missing’ island can acquire by virtue of its potential consequences in a geography that is larger than the island itself. This paper explores two path-breaking novels that deliberately contest the historical geographies of the Black Sea by inventing islands. This is precisely what Vassily Aksyonov and Aka Morchiladze do in their high-speed fiction by creatively blending mystery, adventure, action, political intrigue and satire. They thereby refashion the Black Sea after the contrasting image of the Mediterranean. They raise

---

<sup>1</sup> I would like to thank to Esra Derle and Yordan Lyutskanov for their help, suggestions and criticisms. The usual caveat applies.

the following question in their minds: What if the islands actually existed in the Black Sea? They fiddle with space and alter geography to explore how this would impact on the time axis by modifying History with a capital 'H'. To this effect, they invent and introduce islands that incite the reader's imagination for a critical reflection on the other courses history might have taken, or what the historians and social scientists describe as 'Historical Alternatives'. They write Counterfactual History from within the domain of fiction literature.

This paper focuses on *The Island of Crimea* by Aksyonov (1981, 1983) and *Santa Esperanza* by Morchiladze (2004, 2006) that introduce imaginary islands to the Black Sea. The former engages the reader on a counterfactual exercise with Crimea becoming an island off the coast of Soviet Russia, inspired by Communist China troubled by a maverick Taiwan at an arm's length. The latter has a more nuanced formulation where a British dominion over three islands comes into being after the Crimean War and survives as safe haven for multicultural coexistence as long as it could, in the face of fragilities imposed across the sea. In these two fictions, islands are assigned a pivotal role to play in a greater geography.

### **A Biographical Note with an Emphasis on the Stylistic Attributes of the Two Writers**

It should be noted that the two writers are a generation apart. It is not so much the length of time that separates them as the historic importance of events that occurred such as the fall of the Berlin Wall and the dismemberment of the Soviet Union with inevitable impacts upon their fiction. Even so, they have much more in common in literary style than Aksyonov has, for example, with Aleksandr Solzhenitsyn (1918-2008), more contemporaneous yet stylistically very different.

Vassily Aksyonov (1932-2009) was born in Kazan and died in Moscow. His father was a Party official, mother (Eugenia Ginzburg) a historian-turned famous memoir writer, both with extensive prison experience. He was educated to become a doctor in 1956. He published his novels as of 1960. He was recognized "as the leading Soviet writer of his generation" and "the representative of a new, Western-oriented, questioning generation of Soviet youth." He was a convinced anti-totalitarian, and was resented for his "open pro-Americanism". He was forced to migrate in 1980 to USA. His citizenship was restored in 1990. He lived in Biarritz, France after 2004, as well as in Moscow where he died in 2009.

Aka Morchiladze (1966-present) is a Georgian writer of novels and short stories, and a literary historian. He studied History and graduated in 1988. He is a prolific writer and possibly has become the better known of the new generation of prose writers coming out in the 2000s. His work has played a pivotal role in reorienting Georgian literature towards postmodernism as a worldwide fashionable

trend. He authored a series of quasi-fantastic novels (Flight over Madatov Island, 1998; Disappearance on Madatov Island, 2001; A Whale on Madatov Island, 2004) about an imaginary archipelago populated by Georgians.

Aksyonov was stylistically an innovative *avant-garde* writer, and a lifelong admirer of jazz. He was attentive to popular (counter) culture, slang and jargon of the youthful rebels and social misfits, but also self-consciously intertextual in the global spirit of the 60s and the Thaw. His work is characterized by fast-moving narration mixed with monologues and dialogues, elliptic jumps and ‘crosscuttings’, flashbacks and flashforwards, and periodic interferences of the author as narrator with omniscience and commentary. His fiction bears the mark of live reporting via TV channels and/or the feel of a ‘reality show’, a ‘cinema happening’, but with a blend of fantasy, satire, and parody. His *The Island of Crimea* is a mater-of-factly narrated fast action and adventure novel, interspersed with moments of powerful lyrical expression. Quite original for the time when it was conceived, in the 1970s, during the Stagnation after Leonid Brezhnev took power (1964) completed before the Soviet invasion of Afghanistan (1979), and first published abroad (1981) after the author was deprived of his Soviet citizenship and went to exile, it retains its freshness and contemporaneity in style.

Morchiladze self-reflexively perceives his work as anti-novel much in the spirit of postmodernism. He adopts a flexibly formulaic fiction with a mix-and-match narrative construction that defies summarization, and permits ambiguities, contradictions, and open-endedness, thanks to his palimpsest-like writing. He deliberately mimics prose types and seeks to maintain stylistic diversity among his chapters that can be read in various orders. Action and adventure genres bridge him with Aksyonov whereas the more present-day internet-writing practices also penetrate into his blend of narration. As a consequence, he does not only belongs to the age of cinema as did Aksyonov, but also to the internet world and cyberspace. Whereas Aksyonov did not expect much from his reader but respectful compliance in the face of a patience demanding reading exercise, Morchiladze invites his reader to ‘game playing’ by active participation in expanding the work, and thereby promotes the postmodern character of his fiction not unlike meccano or lego sets.

### **Modifying Geography as a Prerequisite for the Alternative History: The Case of Crimea**

In his Preface dated Washington DC, 1983, Aksyonov makes his point of departure explicit:

Every peninsula fancies itself an island. Conversely, there is no island that does not envy a peninsula. Every Russian schoolboy knows that Crimea is connected to mainland Russia by an isthmus, but not even every adult knows how flimsy an isthmus is. When a Russian rides along it for the first time and sees it for its narrow,

swampy self, he can't quite suppress a seditious "*what if*."

*What if Crimea really were an island? What if, as a result, the White Army had been able to defend Crimea from the Reds in 1920? What if Crimea had developed as a Russian, yet Western, democracy alongside the totalitarian mainland?* (Aksyonov, 1983, p. ix)<sup>1</sup>

As if to justify his wicked and playful approach to geography, he deems it appropriate to countervail it with that of the Soviet authorities which he describes as "firm and realistic view of geography" and then mischievously ends the Preface: "They know that the world rests on three whales and two elephants." (Aksyonov, 1983, p. ix) The ultimate effect he seeks is to reinforce the sense that this is as solid as geography can get, and we are free to pursue this mental exercise.

Aksyonov then identifies a trigger mechanism for an Alternative History that is original and at the same time extremely un-Marxist. The discovery by a character, Marlen Mikhailovich Kuzenkov, of the truth, or rather, as he puts it "one of the best-kept secrets in Soviet history" as to the question "How did the Island find its way into what was nearly the middle of the Black Sea?" On 20 January, 1920 at Chongar Straits, "a foolish acne-prone young Englishman stood up against the avalanche of the Revolution and single-handedly defeated the victorious proletarian army." (Aksyonov, 1983, p. 307). We are faced here with an unintended one-man show, when "the twenty-two-year-old Lieutenant Richard Bailey Land, turret captain on the battleship" ordered his gunners aim at "the advancing columns; then he had them open fire on the columns with the gigantic sixteen-inch shells. How accurate they were was immaterial; the shells broke the ice, the vanguard drowned in the icy water, the rear guard broke ranks, and panic took over." (Aksyonov, 1983, p. 308) It is thus one man who made all the difference. Nor did he have high motives. Far from it, if he had any motive, it was mere curiosity:

I had no intention whatsoever to defend Crimea or the Russian Empire or anyone's constitution or democracy or what have you, I swear. I was simply curious about the ice, the attack, the guns, the mutiny—I thought it would be a jolly good show to mix them altogether. I suppose I was most interested to see how the guns worked. (Aksyonov, 1983, pp. 309-310)

### **The Representation of Crimea as a 'Fishy' Island**

With or without this fictional historic event, there is nevertheless a geographical reality that divides the Crimean peninsula from the Russian landmass and makes of it a microclimatic zone in its own right even if some wish to deny it yet admit it when they say "that Russian pearl, the Island of Crimea" (Aksyonov, 1983, p. 172). Aksyonov acknowledges this readily as early as in the Preface: "The southern coast of Crimea is a subtropic zone protected from the fierce Russian winter by a range of mountains.

---

<sup>1</sup> As of here all emphases are mine.

During that winter the mountains are covered with black clouds seemingly fixed in time, while down below the sun is shining.” We are faced here with a Mediterranean microcosm amidst the Black Sea: Andrei Luchnikov walking through Koktebel feels the spirit of the place: “The landscape was truly unforgettable. The different facets of the mountains in sunlight and moonlight, the way they met and joined the sea, the olive tree trembling at the edge of a crag [...] it all pointed to an omnipresent soul. (Aksyonov, 1983, p. 47) Back in Moscow, Tatyana asserts the contrast between two worlds apart: “She had finally come home, back to the real world, and, Luchnikov had—as so often before—drifted off into another, *not quite substantive galaxy*, the galaxy of Koktebel and Feodosia, of Crimea, of all the Western world.” (Aksyonov, 1983, pp. 56-57). If Russia is her real world, the other is the Crimean metonymic tip of the nebulous and galactically large. There is certainly contiguity in this representation but also a pending fluidity of the matter and an inherent mobility. It is no coincidence that Vital Gangut says: “And the Island of Crimea is still afloat.” (Aksyonov, 1983, p. 61) Yet another variation or two on the same theme from Andrei Luchkinov: “Take our all but imaginary island, for example. A UFO if there ever was one, but a UFO with a difference—an Unidentified *Floating*<sup>1</sup> Object. Our whole world is built on fantasy, on the free play of imagination.” (Aksyonov, 1983, p. 115), and “Crimea is my only home, my pride, my joy. The Island of Crimea *floating free* among the waves. We shall never merge with you, you law-abiding, monumental, hulking, northern, Russian swine, you! We’re not Russian by ideology, we’re not communist by nationality; we’re Yaki Islanders, we have a fate of our own. Our fate is the carnival of freedom, and it makes us stronger” (Aksyonov, 1983, p. 155). Anton Luchnikov reacts to his daddy: “You have no right to call the Island Russian. That’s imperialism. Less than half the population is Russian by blood.” (Aksyonov, 1983, p. 275) On the other hand, from the Soviet point of view, the island appears differently: “It’s been a real thorn in our side, that little Island.” (Aksyonov, 1983, p. 260), to which Marlene Mikhailovich Kuzenkov, the dedicated Soviet specialist on Crimea, formally the general consultant to the Institute for the Study of the Eastern Mediterranean Region, reacts by “fully [understanding] how insignificant his own little island was in comparison with the world at large and the social progress of mankind” (Aksyonov, 1983, pp. 260-261). Yet on the verge of changing sides he confesses: “I love the island; I love its memory of old Russia and the dream of a new one; I love its rich and dissolute democracy, the ports of its rocky south open to the entire world, the energy of historically doomed but eternally Russian capitalism; I love the girls of Yalta and its bohemian atmosphere; I love Sinfi’s architectural turbulence; I love the well-fed flocks in the eastern pastureland and the sweeping wheat fields in the west; I love even its supple seallike contour. After all the years I have devoted to this miracle of nature and history, how can I stand by and watch as it crumbles at the whim of some Extraordinarily Unpleasant Personage?” (Aksyonov, 1983, pp. 310-311) He is only

<sup>1</sup> Emphasis in the original.

a step away from yelling at Luchnikov campaigning voluntarily for the annexation of Crimea to Soviet Russia by popular consent: “You’re nothing but a pilot fish for a gigantic, sleek, and senseless shark!” (Aksyonov, 1983, p. 325). It is here that Crimea, originally the singular whale of the Black Sea, is cut down to a “pilot fish” and placed vis-a-vis Russia, “the senseless shark”.

### **Santa Esperanza as an Archipelago of Dolphins: Representing the Impossible**

Morchiladze has an introductory piece of great significance that makes the author visible by differentiating him from the tourist. Whereas the tourist Morchiladze decides to visit Santa Esperanza for the first time in 1997 for a short sojourn of only four days, staying in the historical Santa City (Saint John Castle), the author Morchiladze travels in 2003-2004 by ship (via Istanbul on his way in, and Trabzon on his way out) for a stay of six months, and collects material for his book. It has wonderful winters where one forgets the cold. The sea is stormy during this season with a slight rain offshore. The sun comes out rarely but makes its presence pleasantly felt. (Morchiladze, 2006, Introduction, pp. 10-11) During the tourist season, the sun and the sea attract the many to Santa City (The Slave Market, the Castle, the Orthodox monastery) and the Bungalows’ region on the seaside, but also the living tradition of storytelling, and its hybrid architecture in the Center (Morchiladze, 2006, Weinrebe 1, pp. 4-7). By then, Santa Esperanza on the war-torn Black Sea has become even more a part of Europe, thus less accessible for the non-EU-ropeans. It is a tourist paradise like Malta, but also in a different way, Crimea, in a soon to be abortive making. The problem with it is that it does not exist but in fiction. It is an imaginary transposition of the real phenomena encountered elsewhere and in factually contestable writings to the Black Sea. In this sense, it is one more important step removed from physical geography than Crimea that existed as a peninsula in the first place.

By virtue of his precise mapping, Morchiladze (2006, Weinrebe 1, p. 4) insistently promotes Santa Esperanza as a reality of physical geography, and moreover attributes it remote origins in history. It is the successive waves of search for refuge induced by overseas events that bring about the settlement of the various elements of its population. Ottomans take Santa Esperanza then with a population of some 2000 in 1603 when the King converts symbolically and becomes the Pasha. It consists of those in the garrison, the leading cadre of the pirates, peasants of Georgian origin cultivating the land, Georgian and Greek monks, and last but not the least Genoese merchants migrating from Caffa. It becomes a center of slave trade. The Ottomans wish to enrich the place by making it a commercial and transit link between the Khanate of Crimea under their protection and the Ottoman Empire. Seen in this way, Santa Esperanza becomes a second Crimea deliberately situated in the center of the

eastern half of the Black Sea in want of islands. From this viewpoint, paraphrasing Herodotus commenting on Egypt, it is a ‘Lesser’ Gift of Geography. In contrast with Aksyonov’s Crimea, it is not an island but an interactive archipelago, characterized by unity as well as diversity, of which more will be said below. Its physical proximity to the landmasses is negotiable with technology and sociability. In this sense a trigger event, it is flexibly accommodated and on a certain move. Historically speaking, Black Sea has been noted as short of whales and sharks but quite rich in its stock of friendly and playful dolphins that go about in herds smaller than pods. Hence the better metaphor for Santa Esperanza, and, in fact, much more, because there exists an intricate narrative network within the fiction that connects the author with the character, Luka, and the islands, ships, dolphins, and humans interchangeably within the context of the indivisible sea, the analysis of which remains beyond the scope of this paper (Morchiladze, 2006, Distel 8, pp. 10-12; Säbel 8, p. 4, pp.21-24).

Morchiladze’s fictitious archipelago is also launched on an alternative trajectory by a historic trigger event that is no single man’s doing and this time real. The Crimean War, a turning-point in Black Sea history, opened the sea for international commercial navigation by imposing restrictions on future naval activities. The fiction comes into the picture by inserting a clause in the peace treaty made (1857) that enabled Britain to rent the island for 145 years from the Ottomans. Understandably, the British wished to gain a footing in the Black Sea (comparable to their holds on Gibraltar, Malta, Corfu, and Cyprus in the Mediterranean). Consequently, a governor and a local symbolic parliament were put into effect in 1901. A dominion of the British Empire, Santa Esperanza becomes a ‘miniscule’ façade (without the exact substance) of it on the Black Sea. Santa Esperanza is expected to become an autonomous parliamentary republic when this treaty expires in 2002 (Morchiladze, 2006, Weinrebe 1, p. 8). This begs for reflection as to what awaits it as far as neighboring Russia, Georgia and Turkey’s expectations are concerned. The author makes one character, Morad Bey, anticipate that Russia would object to its NATO membership from the viewpoint of its own security (Morchiladze, 2006, Weinrebe 1, p. 17).

Modern Santa Esperanza is a multinational state with a population of 237.000 in 1997, of which 58% are Johannian (Georgians who speak a 14th-15th century dialect), 19% Turkish, %10 Italian, %8 English, and 5% other. Many come to work, but citizenship is extended only to descendants of those who lived there before 1919. Georgians have been cut off from Georgia hence estranged for many centuries (like the autochthonous population of Taiwan!) All people are entitled to a British identity (Morchiladze, 2006, Weinrebe 1, pp. 10-11). As much as it is modern, it is also archaic, insofar as the British redefined families of 500 years or more as a local aristocracy to aspire them to consolidate the implanted constitutional monarchy. The Johannian Georgians, the Ottoman Turks, and the Genoese Catholics constitute the symbolic army. English, a Georgian dialect, Turkish and Italian are taught in schools. In short, Santa Esperanza is a multinational and multicultural country in a world of surrounding



national states that could easily be destabilized from within as well as from without.

A perusal at the map indicates that the archipelago consists of three islands horizontally lined up in a V-shape. The big one is the Santa Esperanza. A second, on the north is considerably smaller, and is also called the Island of Sungals, and a third, on the south, is the Island of Visramiani, half a kilometer from the main island, to which it is served by a wooden bridge (Morchiladze, 2006, Weinrebe 5, pp. 5-6). The archipelago is 117 kilometers from the Georgian coast albeit with a severed connection. The islands of the archipelago are also loosely connected among themselves. A blind man on an island states: "Der Nachteil dieser Inseln ist, dass sie einander so nahe sind, andererseits aber so weit entfernt." (Morchiladze, 2006, Säbel 7, p.18 "The problem with these islands is that they are too close to one another, and yet far too distant" in English) Morchiladze condenses Georgia's two conflicting identities via-a-vis the sea in the archipelago's microcosm so as to ignite a conflict, in fact a civil war. An unusual, only Georgian speaking Sungal states that they were peasants and bandits, and did not support the Castle commanders and the Ottomans; a Sungal means the Man of the Forest and of the King, ready to sacrifice himself for the cause, and the Sungals and Visramianis, the two Georgian factions, always got along well: "Das wahre Land sind eben die zwei kleinen Inseln. Diese Attraktionsinsel hat man künstlich geschaffen." (Morchiladze, 2006, Weinrebe 6, p. 10; "These two islands are the real country. That attractive island over there was made artificially." In English) Even so, as the underdevelopment gap between the two islands also increased under the British who cheated the Sungals (Morchiladze, 2006, Weinrebe 9, pp. 16-18), while the Visramianis benefitted from the situation to become capitalist and rose on the shoulders of Sungals serving as their de facto army (Morchiladze, 2006, Brombeere 1, pp. 1-10).

## Conclusion

Whereas Aksyonov contents himself with disconnecting Crimea as an island from the Eurasian landmass, Morchiladze stamps a set of islands on the Black Sea map. Aksyonov uses the Black Sea as a backdrop for the Soviet Russian-Crimean pending conflict on the littoral, and as an escape route by sea when the disastrous hour strikes. In contrast, Morchiladze's fiction modifies the unfolding of history at large within a Black Sea context.

Aksyonov characterizes alternative Crimea as a multi-party functioning democracy outright different from a totalitarian regime, yet it falls short of democratic standards because its political class is an exclusive White Russian aristocracy and its offshoots. Moreover Crimean democracy bears responsibility for issuing a popular invitation to Soviet annexation. Moreover, his description makes of Crimea not a democracy, but a successful capitalism. Taiwan, Aksyonov's model for Crimea, was

not a democracy but an authoritarian regime where the ‘colonizer’ mainland Chinese Kuomintang Party was firmly in control. It evolved into a democracy as of the 1980s. To Aksyonov’s credit, minority Kuomintang Party is now the most pro-Chinese and pro-unification party in opposition to governing Taiwanese nationalists in conformity with his scenario for Crimea’s voluntary annexation. Be that as it may, Russia knows only one way of responding mechanistically in Aksyonov’s narrative, and that is invasion. He thus inscribes the fate of Crimea into a long list including Hungary (1956), Czechoslovakia (1968), Afghanistan (1979) and Ukraine (2022). As a matter of fact, Aksyonov’s description of Crimea highlights the vigorous capitalism rather than the democracy of Crimea, also more fitting with the perception of the image of Taiwan at the time. By contrast, the latecomer Morchiladze, an eyewitness to an overly financialized crony capitalism in the postcommunist era, addresses head on the weakness and deadlock of an imitative democracy in Santa Esperanza.

Both writers give the fictitious islands they impose upon Geography a pivotal role to play in either making of, or falling prey to, History. This discussion via literature provides strong evidence for the case that fictional islands can sometimes play a greater role in scale as well as in scope than real islands. Whether or not Morchiladze actually read Aksyonov and was inspired by it is beside the point here, though this is strongly suggested by his description of how the Soviet regime censored Santa Esperanza as enemy territory despite the maverick Valodia Nebieridze’s scholarship, and Stalin saw it as the dangerous outpost of capitalism on his doorstep (Morchiladze, 2016, Brombeere 1, p. 8). More importantly, two writers a generation apart writing in different languages and entirely different contexts, but with their converging stylistic attributes, resorted to the same literary device, i.e., altering geography to see what effect it would produce on the course of history unfolding in a Black Sea environment. This is more an effect of the Black Sea on their literary practice, demonstrating us their least common denominator, and a connecting thread thereof among their fiction indicating continuity, in an otherwise disrupted and transformed world.

#### References

- Aksyonov, Vassily (1983). *The Island of Crimea*. Translated by Michael Henry Heim. New York: Random House.
- Morchiladze, Aka (2006). *Santa Esperanza*. Translated by Natia Mikeladze-Bachsoliani. Munich and Zurich: Pendo Verlag.

## ეუფ ოვზერენი (თურქეთი)

### როდესად ლიტერატურული სივრცე ემიჯნება ფიზიკურ გეოგრაფიას: აქსიონოვისა და მორჩილადის მიერ შავი ზღვის დაკარგული კუნძულების ჩანაცვლება

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** აკა მორჩილადე, შავი ზღვა, სანტა ესპერანსა, ვასილი აქსიონოვი.

მაშინ, როდესაც მრავალრიცხოვანი კუნძულები ხმელთაშუა ზღვის გარშემო არსებული მიწების დამაკავშირებელ გზებად გამოიყენებოდა, კუნძულების არაარსებობა ისედაც მრისხანე, არასტუმართმოყვარე შავ ზღვაში სერიოზულ დაბრკოლებად იქცა. შავ ზღვაში ძალიან ცოტაა კუნძული და კიდევ უფრო ცოტა – დასახლებული.

თუმცა, ეს ჩვენთვის კიდევ უფრო აქტუალურს ხდის იმ მნიშვნელოვან როლს, რომელიც შეუძლიათ ითამაშონ ე.წ. „დაკარგულმა“ კუნძულებმა, თუნდაც, ლიტერატურულ, გამოგონილ და არა გეოგრაფიულ სივრცეში.

სტატიაში გაანალიზებულია ორი ნოვატორული რომანი, რომლებიც ერთგვარ გამოწვევას უგზავნიან შავი ზღვის გეოგრაფიის ისტორიულ მემკვიდრეობას; გამოგონილი კუნძულებით ავტორები მკითხველის წარმოსახვას მიმართვენ იმ სხვა გზებისკენ, რომლითაც შესაძლოა წასულიყო ისტორია. სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ, ქმნიან იმას, რასაც ისტორიკოსები და სოციოლოგები „ალტერნატიულ ისტორიად“ ან „ისტორიულ ალტერნატივად“ ნათლავენ.

კონკრეტულად, სტატია ეხება ვასილი აქსიონოვის რომანს „კუნძული ყირიმი“ (1981, 1983) და აკი მორჩილადის „სანტა ესპერანსას“ (2004, 2006). პირველი მკითხველს რთავს კონტრფაქტურ სავარჯიშოში, რომლის დროსაც ყირიმი იქცევა კუნძულად საბჭოთა რუსეთის სანაპიროზე, შთაგონებული კომუნისტური ჩინეთის მიერ, რომელიც შეშფოთებულია დამოუკიდებელი ტაივანით. მეორე რომანს კი უფრო დახვეწილი ფორმულირება აქვს: ყირიმის ომის შემდეგ სამი კუნძული ბრიტანული სამფლობელოებად იქცევა და გადარჩება როგორც თავშესაფარი მულტიკულტურული თანაარსებობისათვის, მიუხედავად მათი სიმყიფისა, რაც სწორედ შავ ზღვაში მდებარეობითაა განპირობებული, ეს კუნძულები იმაზე დიდ როლს თამაშობენ ისტორიის გადაკეთებაში, ვიდრე ნამდვილმა კუნძულებმა შეიძლება ითამაშონ.

მირჩა ელიადე  
(რუმინეთი)

## მითების სტრუქტურა

### „ცოცხალი მითის“ მნიშვნელობა

უკვე ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც დასავლელი მეცნიერები მითის განხილვას მიუდგნენ სრულიად ახალი კუთხით, რომელიც შესამჩნევად ეწინააღმდეგება XIX საუკუნეში გავრცელებულ პერსპექტივას. იმის მაგივრად, რომ ტერმინი „მითი“ განეხილათ, უნინდელი, ტრადიციული გაგებით, ე.ი. როგორც „იგავი“, „გამოგონილი ამბავი“, „ფიქცია“, XIX საუკუნეში მითმა შეიძინა იგივე დატვირთვა, რაც მას ჰქონდა არქაულ საზოგადოებაში და სადაც იგი, პირიქით, „ნამდვილ ამბავს“ აღნიშნავდა. ეს ამბავი იყო საკრალული, სანიმუშო და ნიშანდობლივი. თუმცა, ამ ახალმა სემანტიკურმა ღირებულებამ, რომელიც „მითს“ მიაკუთვნეს, ტერმინის გამოყენება ყოველდღიურ მეტყველებაში ბუნდოვანი გახადა. დღესდღეობით, ეს სიტყვა ერთდროულად აღნიშნავს, როგორც „ფიქციასა“ თუ „ილუზიას“, ასევე „საკრალურ ტრადიციას, პირველ გამოღვიძებასა თუ სანიმუშო მაგალითს“, რაც კარგად ნაცნობია ეთნოლოგების, სოციოლოგებისა თუ რელიგიის ისტორიკოსებისათვის.

მოვიანებით, ყურადღებას გავამახვილებთ იმ განსხვავებულ მნიშვნელობათა ისტორიაზე, რომლებიც ტერმინმა „მითმა“ მიიღო ანტიკურ თუ ქრისტიანულ სამყაროში. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქსენოფონედან მოყოლებული (565-470) – რომელმაც პირველმა უარყო ჰომეროსისა და ჰესიოდეს მიერ გამოყენებული ღვთაებების „მითოლოგიური“ გამოვლინებები – ბერძნებმა დროთა განმავლობაში დააცარიელეს მითოსი ყველანაირი რელიგიური და მეტაფიზიკური ღირებულებისაგან. დაუპირისპირდა რა *ლოგოსს* (*logos*) და მოგვიანებით *ისტორიას* (*historia*), *მითოსი* (*mythos*) გახდა ყველაფერ იმის აღმნიშვნელი, რასაც „რეალურად არსებობა არ შეუძლია“. ამ მხრივ, ქრისტიანობა ყველაფერს, რასაც ეწინააღმდეგებოდა თუ არ ცნობდა ძველი და ახალი აღთქმა, მიაკუთვნებდა „ტყუილსა“ და „ილუზიას“.

„მითის“ ჩვენეული გაგება (რომელიც უფრო ხშირია ყოველდღიურ მეტყველებაში) ამ მნიშვნელობას არ ეფუძნება. უფრო სწორად, ჩვენ არ გვაინტერესებს არც ის მენტალური სტადია და არც ის ისტორიული

მომენტი, როდესაც მითი იქცა „ფიქციად“. თავდაპირველად, ჩვენი ძირითადი ინტერესი შეეხება იმ საზოგადოებებს, რომლებშიც დღემდე, მითი არის – ან იქნა, – „ცოცხალი“ იმ გაგებით, რომლითაც იგი წარმართავს ადამიანების ქცევებს და აძლევს ამგვარად ღირებულებასა და მნიშვნელობას კაცობრიობის არსებობას. მითების სტრუქტურისა და ფუნქციის გაგება, ტრადიციულ საზოგადოებებში, არ ნიშნავს მხოლოდ ერთი ეტაპის გამოვლინებას ადამიანის აზროვნების ისტორიაში, არამედ, ეს ასევე თანამედროვე ადამიანების უკეთ გაგებასაც გულისხმობს.

იმისათვის, რომ შემოვიფარგლოთ კონკრეტული მაგალითით, რომელიც ეხება ოკეანიის „კარგოს კულტს“, გართულდებოდა მთელი რიგი სერიების უცნაურ ქცევათა ინტერპრეტაცია მათი მითიური ფონის მოხმობის გარეშე. ეს წინასწარმეტყველური და ათასწლოვანი კულტები აცხადებენ ზღაპრული და სასიხარულო ერის დადგომის გარდაუვალობას.

ადგილობრივები კვლავ ჩაიგდებენ ხელში ძალაუფლებას თავიანთ კუნძულებზე და ისინი აღარ იმუშავებენ, რადგან გარდაცვლილები დაბრუნდებიან დიდებული გემებით; ეს უკანასკნელნი დატვირთულები იქნება ისეთივე საქონლით, რომლითაც დატვირთული იყო გიგანტური გემები და რომელსაც, ძველად, თათრები იღებდნენ თავიანთ პორტებში. ამიტომ, ამ „კარგოს კულტთა“ უმრავლესობა მოითხოვს, ერთის მხრივ, შინაურ ცხოველთა და საჭირო საგანთა განადგურებას, მეორეს მხრივ, იმ მასშტაბურ მაღაზიათა აღმოფხვრას, სადაც მიტანილ იქნება გარდაცვლილების მიერ მიწოდებული საკვები. ამგვარი ქცევა გვამცნობს ქრისტეს გამოცხადებას საქონლით დატვირთულ გემზე; დანარჩენები დაელოდებიან „ამერიკის“ მოსვლას. დაიწყება ახალი სამოთხისეული ერა და კულტების წევრები გახდებიან უკვდავები. ზოგიერთი კულტი გულისხმობს ორგებთან დაკავშირებულ აქტებსაც, ვინაიდან ტრადიციულად დადგენილი აკრძალვები და ადათები დაკარგავენ თავიანთი არსებობის მნიშვნელობას (raison) და ადგილს დაუთმობენ აბსოლუტურ თავისუფლებას. ყველა ეს აქტი, თუ რწმენა აიხსნება *მსოფლიოს დაუძღურების მითით, რომელიც შეიქმნება ახალი დაბადებითა და ოქროს ხანის აღდგენის შემდეგ* – მითი, რომელზეც მოგვიანებით გავამახვილებთ ინტერესს.

მსგავსი ქმედებები განხორციელდა კონგოში 1960 წელს ქვეყნის დამოუკიდებლობის მოპოვებასთან დაკავშირებით. ერთ-ერთ სოფელში, ნინაპრების მიერ ჩამოყრილი ოქროს მონეტების შესაგროვებლად, ადგილობრივებმა გადახადეს სახურავები ქოხებს. მოშორებით კი მხოლოდ საფლავებისაკენ მიმავალი გზებზე იძრუნეს, რათა ნინაპრებისათვის მიეცათ გზა სოფლამდე მისაღწევად. ორგიულ ექსცესებს ჰქონდა საყურადღებო მნიშვნელობა, ვინაიდან, მითის მიხედვით, ახალი ერის ჩასახვის დასაბამიდანვე ყველა ქალი მხოლოდ კაცის საკუთრებად იქცევა.

დიდი ალბათობით, მსგავსი ტიპის ფაქტები ძლიერ იშვიათობად იქცევა. შეგვიძლია, ვივარაუდოთ, რომ „მითიური დამოკიდებულება“ გაქ-

რება ძველი კოლონიების პოლიტიკური დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ. მაგრამ ის, რაც მომავალში მოხდება, ჩვენ ვერ დაგვეხმარება იმის გაგებაში, რაც არც თუ ისე დიდი ხნის წინ უკვე მოხდა. ის, რაც ჩვენთვის ყველზე ნიშანდობლივია, პირველ რიგში, ესაა მსგავს უცნაურ ქმედებათა მნიშვნელობის დადგენა, ამ ექსცესთა მიზეზების გამოვლენა და მათი გამართლების პოვნა. ვინაიდან, ყოველივეს გაგება ნიშნავს, ისინი ვალდართ, როგორც ადამიანური საქციელები, კულტურათა ფაქტები, გონების შემოქმედებითობა – და არა, უბრალოდ, ინსტინქტთა პათოლოგიურ გამოვლინებათა მოზღვავება, ცხოველური თუ ბავშვური ბუნების გამოვლინება. სხვა ალტერნატივა არც არსებობს: იძულებულები ვართ, ან ვუარყოთ, შევამციროთ, ან დავივიწყოთ ამგვარი ექსცესები მათი „ველურობის“ გარკვეულ გამოვლინებებად მიჩნევით, რომლებიც აუცილებლად გაქრება, როდესაც მოხდება ტომების „ცივილიზაცია“; ან უნდა ვაიძულოთ საკუთარი თავები, გავიგოთ წინარე, მითთან დაკავშირებული დამოკიდებულებები, რომლებიც ხსნიან, ამართლებენ ამგვარ გამოვლინებებს და მათ მიაკუთვნებენ რელიგიურ მნიშვნელობას. სწორედ ეს უკანასკნელი მოსაზრება იპყრობს ჩვენს ინტერესსაც. მხოლოდ ისტორიულ-რელიგიურ პერსპექტივაში შეიძლება მსგავსი ქმედებების განხილვა, როგორც კულტურათა გარკვეული ფაქტები, კარგავენ რა ისინი თავიანთ მონსტრულ თუ აზროვნებას მოკლებულ ქცევას, ბავშვურ თამაშს თუ წმინდა ინსტინქტურ საქციელს.

### „პირველყოფილ მითოლოგიათა“ ინტერესი

ხმელთაშუაზღვისპირეთსა თუ აზიაში გავრცელებულ ყველა დიდ რელიგიას გააჩნია საკუთარი მითოლოგია. მიუხედავად ამისა, მითების განხილვა სჯობს ბერძნული, ანტიკური თუ ინდური მითოლოგიების განხილვის გარეშე.

ბერძნულ მითთა უმრავლესობა მოყოლილ იქნა ჰესიოდესა და ჰომეროსის, ასევე რაპსოდისტებისა და მითოგრაფების მიერ, რამაც განაპირობა მათი შეცვლა და სისტემატიზირება. ახლო აღმოსავლეთსა და ინდოეთში გავრცელებული მითოლოგიები სათუთად იქნა ინტერპრეტირებული და შემუშავებული კონკრეტული თეოლოგიებისა და რიტულისტების წყალობით. სავარაუდოა, რომ ზემოდწამოთვლილმა დიდმა მითოლოგიებმა სანყის ეტაპზე დაკარგა თავიანთი პირველადი მნიშვნელობა, „მითიური სუბსტანცია“ და იქცა მხოლოდ „ლიტერატურად“, ან მომდევნო საფეხურზე, არქაულ საზოგადოებათა ტრადიციული მითოლოგიები არ შეცვლილა მოძღვრებისა და ქურუმების მიერ. ისევე, როგორც დიდმა მითოლოგიებმა დაასრულეს იმით, რომ გადაცემულ იქნენ თაობიდან თაობას დამწერლობითი გზით (ნაწერი ტექსტებით),

„პირველყოფილ“ მითოლოგიებს, რომლებიც ზეპირსიტყვიერად შეიტყვეს უძველესმა მოგზაურებმა, მისიონერებმა თუ ეთნოგრაფებმა, გააჩნია „ისტორია“; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საუკუნეთა განმავლობაში ისინი გამრავალფეროვდნენ და გამდიდრდნენ სხვადასხვა, მათზე უპირატესი კულტურათა გავლენით. ასევე სავარაუდოა, რომ ამ ფაქტს ხელი შეუწყვეს იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებულმა ზოგიერთმა მგოსანმა თუ შემოქმედმა.

ამავდროულად, უმჯობესია, დავიწყოთ არქაული საზოგადოების მითების განხილვით, რასაც, სავარაუდოდ, მოჰყვება იმ ხალხთა მითოლოგიაზე მსჯელობა, რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ისტორიაში. მიუხედავად დროთა განმავლობაში მომხდარი ცვლილებები-სა, „პირველყოფილების“ მითები კვლავ აირეკლავენ პირველოყოფას (პირველად ყოფას). საქმე ეხება იმ საზოგადოებებს, რომლებშიც მითები დღემდე ცოცხლობს და სადაც ყველანაირი ადამიანური ქმედება მითებზეა დამოკიდებული, სადაც მითები ამართლებს ნებისმიერ საქციელს. მითების როლისა და ფუნქციის განსაზღვრა ხელენიფებად (ან ასე იყო უახლოეს ხანამდე) ეთნოლოგებს. არქაულ საზოგადოებათა ცალკეულ მითთან თუ რიტუალთან დაკავშირებით, შესაძლებელი გახდა ადგილობრივთა მიერ მათი გამოკითხვა და იმ მნიშვნელობების გაგება, გარკვეული დოზით მაინც, რომელსაც ისინი მათ ანიჭებენ. ცხადია, რომ ეს „ცოცხალი დოკუმენტები“, რომლებიც ჩანერილ იქნა ადგილზე კვლევის პროცესში, ვერ ჭრის ჩვენს ყველა სირთულეს, მაგრამ მათ შესწევთ უნარი, სწორად დაგვასმევიწონ პრობლემის საკითხი, ე.ი. განვიხილოთ მითი მის სოციო-რელიგიურ კონტექსტში.

### მითის განმარტების მცდელობა

რთულია მითისათვის იმ განმარტების მისადაგება, რომელიც მისაღები იქნებოდა ყველა მეცნიერისათვის და, ამავდროულად, არასპეციფიკისტებისთვისაც. თუმცა, შესაძლებელია კი, ვიპოვნოთ, თუნდაც, ერთი განმარტება, რომელიც პასუხს გასცემდა მითის ყველა ფუნქციასა და ტიპს ამა თუ იმ არქაულ და ტრადიციულ საზოგადოებაში? მითი არის უკიდურესად რთული კულტურული რეალობა, რომლის განხილვა და ინტერპრეტირება მრავალგანზომილებიან პერსპექტივაშია შესაძლებელი.

პირადად ჩემთვის, განმარტება, რომელიც ყველაზე მისაღებად მიმაჩნია, მისი მოცულობიდან გამომდინარე, არის შემდეგი: მითი ყველა საკრალურ ამბავს; ის აირეკლავს იმ ქმედებას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა წინარე წარსულში, „სამყაროს საწყის“ ზღაპრულ დროში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მითი ყველა, თუ როგორ შემოაღწია რეალობამ არსებობაში ზებუნებრივ არსებათა ღვანლის წყალობით; იქნება ეს ტოტალური რე-

ალობა, კოსმოსი, თუ მხოლოდ ერთი მონაკვეთი, ფრანგმენტი: კუნძული, მცენარის გარკვეული სახეობა, ადამიანური დამოკიდებულება, კონკრეტული ინსტიტუცია. აღნიშნული კი კვლავ „დაბადების“ (შესაქმის) თხზულებასთან გვაბრუნებს: მოყოლილია, თუ როგორ გაჩნდა კონკრეტული სუბიექტი და ობიექტი, თუ როგორ დაიწყო მან არსებობა ამ ქვეყნად. მითი მხოლოდ რეალურად მომხდარზე მოგვითხრობს, იმაზე, რასაც ადგილი აშკარად ჰქონდა. მითების პერსონაჟები ზებუნებრივი არსებები არიან. ისინი ცნობილები ხდებიან სამყაროს „საწყის ეტაპზე“ ჩადენილი ღვანლითა თუ საქმეებით. მითები ამჟღავნებენ თავიანთ შემოქმედებითობას და ავლენენ თავიანთი შემოქმედების საკრალურობას (ან, მარტივად რომ ვთქვათ, „ზებუნებრივობას“). მოკლედ, მითები ყველაზე ზოგჯერ განსხვავებულზე, ზოგჯერ დრამატულზე, საკრალურსა და ზებუნებრივზე, რომელიც სამყაროში არსებობდა. სწორედ ეს უკანასკნელი აყალიბებს რეალურად მსოფლიოს ისეთად, როგორც ის დღესაა. მეტიც: სწორედ ამგვარ ზებუნებრივ არსებათა ჩარევის შედეგად გახდა ადამიანი ისეთი, როგორც ის ამჟამადაა – მოკვდავი და კულტურული არსება, რომელსაც, ამავდროულად, გააჩნია სქესიც.

მომავალში საშუალება გვქენება, შევავსოთ და განვმარტოთ ზოგიერთი პირველადი მინიშნება, მაგრამ საჭიროა იმის დაუყონებლივ ხაზგასმა, რაც ყველაზე უმთავრესად მიგვაჩნია: მითი, რომელიც მიჩნეულია საკრალურ ამბად, მაშასადამე, „ნამდვილ ისტორიაზე“ მოგვითხრობს, რადგან ის ყოველთვის რეალობებს მიემართება. კოსმოგონიური მითი „ნამდვილია“, ვინაიდან ის მოწმობს მსოფლიოს არსებობას; სიკვდილის გაჩენის მითიც „ნამდვილია“, ვინაიდან ამას ადამიანის მოკვდავობა ადასტურებს და ა.შ.

ფაქტი, რომ მითი ასახავს ზებუნებრივ არსებათა „ჟესტებსა“ (gesta) და მათი ძალაუფლებების საკრალურ მანიფესტაციებს, მითს სძენს ადამიანური, მნიშვნელოვანი ქმედებებების სანიმუშო მაგალითის ფუნქციას. როდესაც მისიონერ-ეთნოლოგი კ. სტრეჰლოუ ეკითხებოდა არუნტანელ (Australiens Arunta) ავსტრალიელებს, თუ რატომ აღნიშნავენ ისინი ზოგიერთ დღესასწაულს, ისინი მას უცვლელად პასუხობდნენ: „იმიტომ, რომ წინაპრებმა ამგვარად მოითხოვეს“.<sup>1</sup> ახალი გვინეის ტომები, კაიები, თავიანთი ცხოვრების სტილისა და მუშაობის შეცვლის წინააღმდეგები იყვნენ, რასაც ისინი შემდეგნაირად ხსნიდნენ: „სწორედ ასე იქცეოდნენ ნემუსები (მითიური წინაპრები) და ჩვენც იგივენაირად ვაგრძელებთ“.<sup>2</sup> ერთ-ერთი ცერემონიის ამგვარ დეტალთან დაკავშირე-

1 C. Strehlow, Die Aranda-und Loritija-Stamme in Zentral-Australien, vol. III, p.1; cf. Lucien Lévy-Bruhl, La Mythologie primitive (Paris, 1935), p.123. Voir aussi T.G.H Strehlow, Aranda Traditions (Melbourne University Press, 1947), p.6.

2 CH. Keysser, cité par Richard Thurnwald, Die Eingeborenen Australiens und der Sudseeinseln (Religionsgeschichtliches Lesebuch, 8, Tübingen, 1927)p.28.



ბით, კითხვა დაუსვეს მომღერალ ნავაჰოს, რათა აეხსნა მიზეზი, მან კი უპასუხა: „ვინაიდან თავდაპირველად წმინდა ხალხმა ასე გააკეთა“.<sup>1</sup> ჩვენც ზუსტად ანალოგიურ გამართლებას ვპოულობთ პირველყოფილ ტიბეტური ტომების რიტუალთან დაკავშირებითაც, რომელსაც თან სდევდა ლოცვა: „როგორც სამყაროს შექმნის პირველივე დღიდან მოხდა, ჩვენც ასევე უნდა შევწიროთ (...) როგორც ჩვენმა წინაპრებმა გააკეთეს მრავალი საუკუნის წინ, ისევე ვაკეთებთ ჩვენც დღეს“.<sup>2</sup> ჰინდუს ტომების თეოლოგებისა და რიტუალისტების გამართლებაც არაფრით განსხვავდება ამ მოსაზრებებისაგან. „ჩვენც ისე უნდა გავაკეთოთ, როგორც გააკეთეს ღმერთებმა სამყაროს დასაბამიდან“ (სატაჰათა ბრაჰმანა, VII, 2, 1, 4). „ასე მოიქცნენ ღმერთები, ასე იქცევიან ადამიანები“ (ტაიტირიია ბრაჰმანა, 1, 5, 9, 4<sup>3</sup>).

როგორც უკვე ვნახეთ,<sup>4</sup> ადამიანის პროფანული ქცევები და ქმედებებიც კი დამოკიდებულია ზებუნებრივ არსებათა საქციელზე. ნავაჰოებთან, „ქალები იძულებულნი არიან, დასხდნენ ისე, რომ ფეხები ერთმანეთის ქვეშ მოაქციონ, ხოლო გვერდით, მამაკაცებმა უნდა გადააჯვარედინონ კიდურები, ვინაიდან დასაბამიდან, ქალი და მონსტრების მკვლელი ამგვარ პოზიციაში ისხდნენ“.<sup>5</sup> ერთ-ერთი ავსტრალიური ტომების, კარაჯერების მითიური ტრადიციის მიხედვით, ყველანაირი ადათი, ყველანაირი დამოკიდებულება დამკვიდრდა „სიზმრის დროს“, ორი ზებუნებრივი არსების მიერ (მაგალითად, წესი, თუ როგორ უნდა მოიხარშოს ზოგიერთი მარცვალი, ან როგორ უნდა განდევნო, ჯოხის დახმარებით, ცხოველი, კუჭში გასვლისას მისაღები პოზა და ა.შ.).<sup>6</sup>

ვფიქრობ, აღარაა საჭირო დანარჩენი მაგალითების მოყვანა. როგორც „მარადიული დაბრუნების მითში“ ვაჩვენეთ და როგორც უკეთესად შემდგომში ვიხილავთ, მითის უმთავრესი ფუნქციაა ადამიანისთვის მნიშვნელოვანი რიტუალებისა და ყველა ქმედების სანიმუშო მაგალითების ჩვენება: საქმე ეხება კვებასა თუ ქორწინებას, სამსახურს, განათლებას, ხელოვნებასა თუ სიბრძნეს. ეს კონცეფცია არაა უგულვებელსაყოფი არქაული საზოგადოების წევრი ადამიანის გაგებისათვის, რასაც მოგვიანებით განვიხილავთ.

1 Clyde Kluckhohn, "Myths and Rituals: A General Theory" (Harvard Theological Review, vol. XXXV, 1942, pp. 45-79), p. 66. Cf. *ibid.* d'autres exemples.

2 Matias Hermanns, *The Indo-Tibetans* (Bombay, 1954), pp. 66 sq.

3 *ib.* M. Eliade, *Le Mythe de l'Éternel Retour* (Paris, 1949), pp. 44 sq (The Myth of the Eternal Return, New York, 1954, pp. 21 sq)

4 *Le Mythe de l'Éternel Retour*, pp. 53 sq.

5 Clyde Kluckhohn, *op. cit.*, p. 61, citant W.W. Hill, *The Agricultural and Hunting Methods of the Navaho Indians* (New Haven, 1938), p. 179.

6 Cf. m. Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (Paris, 1957), pp. 255-256.

### „ნამდვილი ამბავი“ – „მცდარი ამბავი“

უნდა აღვნიშნოთ, რომ იმ საზოგადოებებში, სადაც მითი ისევე ცოცხლობს, ადგილობრივები განასხვავებენ მითებს – „ნამდვილ ამბებს“ – იგავეებისა თუ ზღაპრებისაგან, რომელსაც ისინი უწოდებენ „ცრუ ამბებს“.

პავნეს ტომები „განარჩევენ“ „ნამდვილ ამბებს“ და „მცდარ ამბებს“. ისინი ყველაფერს, რაც სამყაროს წარმოშობაზე მოგვითხრობს, აიგივებენ ნამდვილ ამბებთან; მათი მონაწილეები არიან ღვთიური, ზებუნებრივი, ციური თუ კოსმიური არსებები. შემდეგ მოდის ისეთი ზღაპრები, რომლებიც მოგვითხრობენ ეროვნული გმირის დაუფერებელ, ზღაპრულ ამბებზე, ერთ ახალგაზრდა მამაკაცზე, წარმოშობით დაბალი ფენიდან, რომელიც გახდა თავისი ხალხის გადამრჩენელი და რომელმაც ადამიანები მონსტრებისაგან გაათავისუფლა, გამოგლიჯა რა ისინი ხელიდან შიმშილს თუ სხვა უბედურებებს და რომელსაც, ამას გარდა, სხვა კეთილსინდისიერ ამბებსა და ღვანლს მიაწერენ. შემდეგ მოდის ამბები, რომლებიც მოგვითხრობს ექიმზე (*medicine-men*) და ხსნის, თუ როგორ მოახერხა ამა თუ იმ ჯადოქარმა ზებუნებრივი ძალაუფლების შექმნა, როგორ ჩაისახა შამანთა ესა თუ ის ასოციაცია. „მცდარ“ ამბებად კი მიჩნეულია ისინი, რომლებიც ყველა კოიოტის, ვაკის მგლის თავგადასავლებსა და სასიქადულო საქმეებზე. მოკლედ, „ნამდვილ“ ისტორიებში საქმე გვაქვს საკრალურთან ან ზებუნებრივთან; ხოლო „მცდარ“ ამბებში, პირიქით, პროფანულ შინაარსთან, რადგან კოიოტი უკიდურესად პოპულარულია ამ მითოლოგიაში ისევე, როგორც დანარჩენ სხვა, ჩრდილო-ამერიკულ მითოლოგიებში, სადაც ის გვევლინება შენიღბულ, გამყიდველ და მოლალატე, გამომრჩენელ და გაიძვერა არსებად.<sup>1</sup>

პარალელურად, შეროკეს ტომები ანსხვავებენ საკრალურ მითებსა (კოსმოგონია, პლანეტათა წარმოშობა, სიკვდილის გაჩენა) და პროფანულ ისტორიებს, რომლებიც ხსნიან, მაგალითად, ცხოველთა ზოგიერთ ანატომიურ თუ ფიზიოლოგიურ ცნობისმოყვარეობას. იგივე განსხვავება ხდება აფრიკაშიც: ჰერეროს ტომები მიიჩნევენ, რომ ის ისტორიები, რომლებიც ყველა ტომების სხვადასხვა დაჯგუფების წარმოშობის შესახებ, არის ნამდვილი, ვინაიდან, ისინი ასახავენ ისეთ ამბებს, რომლებიც ნამდვილად მოხდა, იმ დროს, როდესაც მეტნაკელებად კომიკურ ზღაპრებს არანაირი საფუძველი არ გააჩნია. რაც შეეხება ტოგოს ადგილობრივ მკვიდრთ, ისინი თავიანი დასაბამის მითებს „აბსოლიტურად რეალურ“ ამბებად მიიჩნევენ.<sup>2</sup>

სწორედ ამ მიზეზიდან გამომდინარე, შეუძლებელია მითებს მივუდგეთ გულგრილად. უამრავ ტომში, მითებს არ ყვებიან ბავშვებისა და

1 R. Pettazzoni, *Essays on the History of Religion*(Leiden, 1954), pp. 11-12. Cf. aussi Werner Muller, *Die Religionen der Waldlandindianer Nordamerikas* (Berlin, 1956), p. 42

2 R. Pettazzoni, *op.cit.*, p.13.

ქალების წინაშე, ე.ი. ისეთ არსებებთან, რომლებიც ან ცხოვრებას მხოლოდ ეხლა იწყებენ, ან არიან უცოდინრები. ზოგადად, მოხუცი მასწავლებლები მითებს აცნობენ რელიგიაში ჯერჯერობით არაგანსწავლულ ხალხს, რომლებიც დიდი ხანი არაა, რაც მოინათლნენ, იმ დროს, როდესაც ბუნებაში განმარტოვდებიან ხოლმე, რაც მათი პირველი ზიარებაა. რ. პიდინგტონი კარაჯერებთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „საკრალური მითები, რომლებსაც არ შეიძლება, რომ იცნობდეს ქალი, მიემართება (ეხება) ძირითადად კოსმოგონიას და განსაკუთრებით, ინიციაციათა ცრემონიების ინსტიტუციას.<sup>1</sup>

იმ დროს, როდესაც „მცდარი ამბების“ მოთხრობა ნებისმიერ დროსა და ადგილასაა შესაძლებელი, მითების მოყოლა მხოლოდ საკრალური დროის გარკვეულ მონაკვეთშია დაშვებული (ძირითადად, შემოდგომის ან ზამთრის განმავლობაში, და მხოლოდ ღამით<sup>2</sup>). ეს ადათ-ნესი შემონახულია იმ ხალხებშიც, რომლებმაც არქაულ კულტურათა სტადიას უკვე გაუსწრეს. მონღოლ-თურქებთან და ტიბეტელებთან, ჯესორის ციკლის ეპიკურ სიმღერათა დასწავლა უნდა მოხდეს მხოლოდ ღამით და ზამთარში. „სწავლა გაიგივებულია მომხიბვლელ ძალაუფლებასთან. ის ნებისმიერი სახის უპირატესობის მოპოვების საშუალებას იძლევა, მაგალითად, როგორცაა ომში თუ ნადირობისას მოპოვებული წარმატება (...). სწავლის დაწყებამდე ჰაერში აფრქვევენ სპეციალურად მომზადებულ, მოხალული ქერის მარცვლის ფქვილს. მსმენელები სხედან გარშემო. ბარდი (სახალხო მთქმელი, მგოსანი) ეპოპეას რამოდენიმე დღის განმავლობაში წარმოთქვამს. როგორც ამბობენ, ძველად, ამ დროს ჯესარის ცხენის ნაფეხურებს ხედავდნენ ჰაერში. ამგვარად, სწავალა რეალური გმირის გამოცხადების წინაპირობა იყო.<sup>3</sup>

## რას გვიმხვლს მითები

ადგილობრივი ტომების მიერ „ნამდვილი“ და „მცდარი“ ამბების გარჩევა საყუდარდლებოა. თხრობათა ორგვარი კატეგორია წარმოგვიდგენს ისეთ „ისტორიებს“, რომელთაც ადგილი ჰქონდა შორეულ და დაუჯერებელ წარსულში. მიუხედავად იმისა, იყვნენ თუ არა მითების მთავარი მოქმედი გმირები ღმერთები და ზებუნებრივი არსებები, ან ზღაპრების ჯადოსნური ცხოველ-პერსონაჟები, მათ ჰქონდათ ერთი საერთო: ისინი არ მიეკუთვნებოდნენ ყოველდღიურ სამყაროს. ამავე დროს, ადგილობრივი ტომები მიხვდნენ, რომ საქმე ეხებოდა რადიკალურად განსხვავებულ „ისტორიებს“. ვინაიდან, ყველაფერი, რაც მოთხრობილია მითებში, მათ

1 R.Piddington, cité par L. Lévy-Bruhl, p.115.Sur les cérémonies d'initiation, cf Eliade, Naissance mystiques (Paris, 1959).

2 იხ. Des exemples dans R. Pettazzoni, op. cit., p. 14, n. 15.

3 R.A. Stein, Recherches sur l'épopée et la barde au Tribet (Paris, 1959), pp. 318-319.

პირდაპირ ეხება იმ დროს, როდესაც, ზღაპრები და იგავები მიემართება ისეთ ქმედებებს, რომლებმაც სამყაროში ცვლილებების შემოტანის მიუხედავად, ვერ შეცვალეს ადამიანების როლი<sup>1</sup> (ზოგიერთ ცხოველთა ანატომიური თუ ფსიქოლოგიური თავისებურებანი).

მართლაც, მითები ყვებიან არა მხოლოდ სამყაროს, ცხოველების, მცენარეებისა თუ ადამიანების წარმოშობაზე, არამედ, ყველა იმ წინაპირობაზეც, რომელიც წინ უძღვოდა ადამიანის ისეთ არსებად ჩამოყალიბებას, როგორიც ის დღესაა, ე.ი. მოკვდავი არსება, რომელსაც გააჩნია სქესი, მორგებულია საზოგადოებას, იძულებულია, იმუშაოს, რათა იცხოვროს და რომელიც ითვალსწინებს გარკვეულ წესებს. თუ მსოფლიო არსებობს, თუ ადამიანი არსებობს, ეს იმიტომ, რომ ოდესღაც ზებუნებრივმა არსებებმა განახორციელეს შემოქმედებითი აქტი. მაგრამ სრულიად სხვა ქმედებებს ჰქონდა ადგილი კოსმოგონიისა და ანთროპოგონიის შემდეგ, და ადამიანი, ისეთი, როგორიც ის დღესაა, მითიური მოვლენების პირდაპირი შედეგი, არსებობს სწორედ ამ ქმედებების შედეგად. ის მოკვდავია, რადგან რაღაც მოხდა *in illo tempore*. ეს რომ არ მომხდარიყო, ადამიანი არ იქნებოდა მოკვდავი: ის იარსებებდა განუსაზღვრელი ვადით, როგორც ქვები, ან ის პერიოდულად გამოიცვლიდა ტყავს, როგორც გველები, რის შემდეგაც ცხოვრების განახლებადაც შესძლებდა და ეს უსასრულოდ გაგრძელდებოდა. მაგრამ სიკვდილის გაჩენის მითი გვიყვება, თუ რა მოხდა *in illo tempore* და აღწერს რა ამ ამბავს, ხსნის, თუ რატომაა ადამიანი მოკვდავი.

პარალელურად, ზოგიერთი ტომის ცხოვრობაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს თევზაობას, ეს კი იმიტომ ხდება, რომ მითიურ ეპოქაში, ერთმა ზებუნებრვმა არსებამ ასწავლა მათ წინაპრებს თევზის დაჭერა და მომზადება. მითი გვიყვება პირველი თევზაობის შესახებ, რომელიც შეასრულა ზებუნებრვმა არსებამ, ეს ფაქტი, ამავედროულად, ზებუნებრივ აქტზეც მოგვითხრობს, თუ როგორ ასწავლა მან ადამიანებს უკვე თავად გაეკეთებინათ იგივე და გამოკვებათ საკუთარი თავი იგივე გზით.

მაგალითების რაოდენობის გაზრდა მარტივადაა შესაძლებელი. მაგრამ ის მაგალითები, რომლებიც წინ გვიძღვოდა, მონიშნავს, თუ რატომაა არქაული ადამიანისათვის მითი მაღალი ღირებულების მატარებელი, ეს კი იმ დროს, როდესაც ზღაპრები და იგავები არაფერ მსგავსს არ ეხება. მითი ადამიანს ასწავლის, თუ რამ განაპირობა იგი ექზისტენციალურად, და ყველაფერი, რასაც კავშირი აქვს მის არსებობასთან და მის პირად დამოკიდებულებასთან კოსმოსში, მას პირდაპირ ეხება.

<sup>1</sup> უდავოა, რომ ის, რაც კონკრეტულ ტომში „რეალურ ამბადაა“ მიჩნეული, შეიძლება მეზობელ ტომში „მცდარი ამბავის“ აღმნიშვნელი გახდეს. „დემითიზაცია“ ჯერ კიდევ არქაულ კულტურათა ეტაპზე იყო ცნობილი. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ „პირველყოფილები“ ყოველთვის გრძნობენ მითთა („ნამდვილ ამბებს“) შორისა და ზღაპრებსა თუ ლეგენდებს („მცდარ ამბებს“) შორის არსებულ განსხვავებებს. Cf appendice I (“Les mythes et les contes de fées”).

მაღე ვნახავთ იმ შედეგებს, რომლებიც მოჰყვა ამგვარ ცალმხრივ კონცეფციას არქაული ადამიანის ქმედების წარმართვისათვის. აქვე აღვნიშნოთ, რომ ისევე, როგორც თანამედროვე ადამიანი მიიჩნევს საკუთარ თავს საკუთარივე ისტორიით განპირობებულად, არქაულ საზოგადოებათა ადამიანიც თავს გარკვეული რაოდენობის მითიური მოვლენების შედეგად შექმნილ არსებად აღიქვამს. არც ერთი და არც მეორე, არ მიიჩნევს საკუთარ თავს „შექმნილ“ არსებად, როგორცაა მაგალითად გარკვეული დანიშნულების მქონე საგნები. თანამედროვე ადამიანი ამგვარ განმარტებას შემოგვთავაზებდა: ის, რაც დღეს ვარ, განპირობებულია იმ გარკვეული რაოდენობის ქმედებიდან გამომდინარე, რომელიც წინ მიძღვოდა, მაგრამ ეს მოვლენები შესაძლებელი გახდა იმიტომ, რომ სოფლის მეურნეობამ აღორძინება დაიწყო 8000-9000 წლის წინ და იმიტომ, რომ ურბანული ცივილიზაციები განვითარდნენ ანტიკურ ახლო აღმოსავლეთში, რადგან ალექსანდრე დიდმა დაიპყრო აზია და ავგუსტინემ დაარსა რომის იმპერია, რადგან გალილეომ და ნიუტონმა მოახდინეს სამყაროს კონცეფციის რევოლუცია, დაუდეს რა დასაბამი მეცნიერულ აღმოჩენებს და მოამზადეს რა ინდუსტრიული საზოგადოების ჩასახვის ნიადაგი, ვინაიდან, საფრანგეთის რევოლუციას ჰქონდა ადგილი და ვინაიდან თავისუფლების, დემოკრატიისა და სოციალური სამართლიანობის იდეებმა შეძრა დასავლური სამყარო ნაპოლეონის ბრძოლების შემდეგ, და ა.შ.

ანალოგიურად შეეძლო, ეთქვა „პირველყოფილს“: ისეთად, როგორც დღეს ვარ, მაქცია იმ მთელმა რიგმა მოვლენებმა, რასაც ჩემამდე ჰქონდა ადგილი. უბრალოდ, ამასთან ერთად, მან მაშინვე უნდა დასძინოს შემდეგი: *მითიურ* წარსულში, *საკრალურ* ამბავთან დაკავშირებულ მომხდარ მოვლენებში მონაწილე პიროვნებები, იყვნენ არა ჩვეულებრივი მოკვდავები, არამედ, ზებუნებრივი არსებები. მეტიც, იმ დროს, როდესაც თანამედროვე ადამიანი, რომელიც საკუთარ თავს უნივერსალური ისტორიის შედეგად ჩამოყალიბებულ არსებად მიიჩნევს, მას არ ცნობს მისსავე გლობალურ წიაღში, მხოლოდ არქაული საზოგადოების წარმომადგენელი ადამიანია იძულებული, გაიხსენოს საკუთარი ტომის მითიური ისტორია, თუმცა, საკმაოდ დიდი რაოდენობით, იგი ააქტუალურებს მას პერიოდულად. განსხვავება, რომელიც შეგვიძლია, გამოვავლინოთ არქაულ და თანამედროვე ადამიანს შორის შემდეგია: ქმედებათა გარდაუვალობა, რომელიც თანამედროვე ადამიანისათვის ისტორიის ერთ-ერთი ნიშანია, „პირველყოფილისათვის“ წარმოუდგენელი რამაა.

კონსტანტინოპოლი დაპყრობილ იქნა თურქების მიერ 1453 წელს და ბასტილია 1789 წლის 14 ივლისს დაეცა. ეს მოვლენები უკვე მოხდა და მათი თავიდან არიდება შეუძლებელია. უდავოა, რომ 14 ივლისი, რომელიც საფრანგეთის რესპუბლიკის ეროვნული დღესასწაული გახდა, გვახსენ-

ნებს ბასტილიის ალებას, მაგრამ ისტორიულ მოვლენას, როგორც ასეთს, ადამიანები აღარ ააქტუალურებენ.<sup>1</sup> არქაული ადამიანისთვის კი პირიქით, ის, რაც მოხდა ab origine, მუდამ იმსახურებს გახსენებას რიტუალების მსვლელობისას. ე.ი.მისთვის მთავარი მითების ცოდნაა. არა იმიტომ, რომ მითები მას პასუხს სცემენ სამყაროს წარმოშობასა და საკუთარ არსებობაზე პასუხის გასაცემად, არამედ, პირველ რიგში იმიტომ, რომ მათი გახსენებით, მათი გააქტუალურებით, მას შეუძლია, გაიმეოროს ის, რასაც აკეთებდნენ ღმერთები, გმირები და წინაპრები ab origine. ვიცნობდეთ მითებს, ნიშნავს ამოვხსნათ საიდუმლო, რომელიც იმალება საგანთა თუ მოვლენათა მიღმა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვიტყობთ არა მხოლოდ იმას, თუ როგორ გაჩნდნენ ნივთები, არამედ, იმასაც, თუ სად ვიპოვოთ და როგორ შევექმნათ ისინი ხელახლა როდესაც გაუჩინარდებიან.

### რას ნიშნავს, „ვიცნობდეთ მითს“

ავსტრალიური საკულტო მითები ხშირად, საკმაოდ მონოტონურად, აღწერენ მითიური წინაპრებისა თუ საკულტო ცხოველების გადაადგილებებს. მოთხრობილია თუ როგორ გაჩნდნენ დედამიწაზე ეს ზებუნებრივი არსებები და წამოიწყეს ხანგრძლივი მოგზაურობები „ოცნების ეპოქაში“ (alcheringa), ანუ მითიურ ხანაში, თუ როგორ ჩერდებოდნენ ზოგჯერ, რათა შეეცვალათ პეიზაჟი ან გაეჩინათ ზოგიერთი ცხოველი თუ მცენარე, ასევე აღწერილია, თუ როგორ გაუჩინარდნენ ისინი საბოლოოდ დედამიწიდან. მაგრამ ეს მითები მხოლოდ ავსტრალიელთა ცხოვრებისთვისაა განკუთვნილი. ამგვარი მითები მათ ასწავლის, თუ როგორ გაიმეორონ ზებუნებრივ შემოქმედთა ქცევები (ჟესტები) და, ამგვარად, უზრუნველყონ ამა თუ იმ მცენარისა და ცხოველის გამრავლება.

ეს მითები დაკავშირებულია ნეოფიტების რელიგიასთან ზიარებასთან. შესაძლებელია, იგი მხოლოდ „საზეიმოდ აღნიშნონ“, ანუ გაააქტუალურონ. „როდესაც ახალგაზრდა მამაკაცები სხვადასხვა ცერემონიათა გავლის შემდეგ ეზიარებიან თავიანთ რელიგიას, მათ წინაშე აღნიშნავენ ცერემონიათა მთელ სერიას, რომლებიც ისევე არიან წარმოდგენილნი, როგორც კულტები, - ზოგიერთი განმასხვავებლობის გათვალისწინებით, - არ ისახავენ მიზნად იმ კულტთა (totem) გაზრდასა და გამრავლებას, რომლესაც საქმე ეხება, არამედ, მათი მიზანია მხოლოდ იმის ჩვენება, თუ როგორ უნდა აღნიშნონ საზეიმოდ ეს კულტები მათ, ვინც აღსაზრდელია, ან ვინც ესესაა აღზარდეს ადამიანურ რანგში“.<sup>2</sup>

როგორც ვხედავთ, მითის მიერ მოთხრობილი „ამბავი“ ეზოტერული

1 Cf. Mythes, rêves et mystères, pp. 27 sq.

2 C. Strehlow, Die Aranda – und Loritja-Stamme, vol. III. P. 1-2; L. Levy-Bruhl, op. cit., p.123. Sur les initiations de puberté en Australie, cf. Naissance mystiques, pp.25.

ნესრიგის „ცოდნას“ შეესაბამება არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის საიდუმლოა და მისი გადაცემა ინიციაციის პროცესში მიმდინარეობს, არამედ, ვინაიდან, ამ ცოდნას შესწევს მაგიურ-რელიგიური ძალა. მართლაც, ვიცოდეთ ზოგიერთი საგანის, ცხოველის, მცენარისა თუ სხვათა წამოშობის შესახებ, ნიშნავს, შეგვეძლოს მათზე მაგიური გავლენის მოხდენა, რომლის წყალობთაც ძალგვიძს მათი მართვა, გამრავლება თუ ჩვენი სურვილისამებრ წარმოება. ერნარდ ნორდენსკიოლდი გვთავაზობს რამოდენიმე მეტყველ მაგალითს კუნას ინდიელების ტომებზე დაყრდნობით. მათი რწმენის მიხედვით, ბედნიერმა მონადირემ იცის ნანადირევის წამოშობის ამბავი. და თუ ადამიანს ძალუძს ზოგიერთი ცხოველის მოშინაურობა, ეს იმიტომ, რომ მაგიის მიმდევრები იცნობენ მათი შექმნის საიდუმლოს. ასევე, მათ ხელენიფებთ გახურებული რკინის ხელში დაჭერა ან შხამიანი გველების ხელით მოხრჩობა. ნორდენსკიოლდი ყვება, თუ როგორ ახერხებს „კუნას ერთ სოფელში, ტიენტიკში, თოთხმეტი წლის ბიჭი ცეცხლში შევარდნას მხოლოდ იმიტომ, რომ გათვითცნობიერებულია ცეცხლის შექმნის მთელ მომხიბვლელობაში. პერეზს ხშირად უნახავს, თუ როგორ ეჭირათ ადამიანებს ხელით გახურებული რკინა და ამავე ხელეებით სრესდნენ გველებს“.<sup>1</sup>

ახლა კი განვიხილოთ ერთ-ერთი რწმენის შესახებ, რომელიც საკმაოდ გავრცელებულია ზოგიერთ კულტურაში. მაგალითად, ტიმორში, როდესაც საქმე ეხება ბრინჯის მარცვლეულის დამუშავებას. ადამიანი, რომელიც კარგად იცნობს ბრინჯთან დაკავშირებულ მითიურ ტრადიციებს, „ღამე შედის პლანტაციის მახლობლად გაშენებულ ქოხში რათა მოყვეს ლეგენდა, რომელიც ხსნის, თუ როგორ გაჩნდა ბრინჯი (წამოშობის მითი)... ისინი, ვინც ამას ასრულებენ, არ არიან მოძღვრები“.<sup>2</sup> მსგავსი ლეგენდის გახსენებით, ბრინჯს, თითქოს, აიძულებენ, გახდეს უფრო სრულყოფილი, უფრო ძლიერი და ნაყოფიერი, როგორც ის გაჩნდა სულ თავდაპირველად. მას კი არ ახსენებენ საკუთარი წამოშობის ისტორიას, რათა „ასწავლონ“, თუ როგორ უნდა მოიქცეს, არამედ, მაგიურად აიძულებენ, დაუბრუნდეს საკუთარ *სანყისს*, ე.ი. გაიმეოროს თავისი სანიმუშო მაგალითი.

კალევალა ყვება, თუ როგორ დაიჭრა მძიმედ მოხუცი ვაინამოინენი მაშინ, როდესაც ის დაკავებული იყო პატარა გემის მშენებლობით. მაშინ, „მან დაიწყო საკუთარი თავის განკურნება ისე, როგორც ეს სჩვეიათ მაგიური ძალის მქონე ექიმბაშებს. მან იმღერა თავისი დაჭრის მიზეზის წამოშობის შესახებ, მაგრამ მან ვერ შეძლო, გაეხსენებინა სიტყვები, რომლებიც ყვებოდნენ ცეცხლის წამოშობაზე, სიტყვები, რომლებსაც ზუსტად შეეძლო განეკურნა ნაჭრილობევი“. საბოლოოდ, მას შემდეგ,

1 E. Nordenskiöld, “Faiseurs de miracles et voyants chez les indiens Cuna” (Revista del instituto de Ethnologia, Tucuman, vol. II, 1982), p. 464 ; Levy-bruhl, op.cit., p.118.

2 A.C.Kruij, cité par Lévy – Bruhl, op. cit., p.119.

რაც დახმარების ძიება მაგიის სხვა მიმდევრებთან დაიწყო, ვაინამოინენმა დაიყვირა: „ახლა მახსოვს, თუ როგორ გაჩნდა რკინა!“ და მან დაიწყო შემდეგი თხზულების მოყოლა: „ჰაერი პირველია დედათა შორის. წყალი არის უფროსი ძმა, ცეცხლი არის უმცროსი და რკინა ამ სამთაგან ყველაზე ახალგაზრდაა. უკკომ, დიდმა შემოქმედმა, დააცალკევა წყალი და მიწა ერთმანეთს და გააჩინა ქვიშა საზღვაო რეგიონებში, მაგრამ რკინა ჯერ არ არსებობდა. მაშინ მან გაახურა ხელის გულები მარცხენა მუხლზე. ასე გაჩნდა სამი ფერია, რომლებიც რკინის დედებად იქცნენ“.<sup>1</sup> აღვნიშნოთ, რომ, ამ მაგალითში, რკინის წარმოშობის მითი მიეკუთვნება კოსმოგონიურ მითს და გარკვეულწილად, მას აგრძელებს კიდევ. ჩვენ აქ ვინიშნავთ მითების სპეციფიურ ნიშნებს და ამის შესწავლას მომდევნო თავებში განვაგრძობთ.

აზრი იმის შესახებ, რომ წამალს მხოლოდ მაშინ შეუძლია მოქმედება, როდესაც ცნობილია მისი წარმოშობის ამბავი, ძალიან გავრცელებული იყო. მოვიშველიოთ კვლავ ერლანდ ნორდენსკიოლდის სიტყვები: „თითოეულ მაგიურ სიმღერას წინ უნდა უძღვოდეს მომაჯადოებელი სიტყვები, რომლებიც ყველა გამოყენებული წამლის წარმოშობაზე, სხვაგვარად, იგი არ იმოქმედებს; ან იმისათვის, რომ წამლის სიმღერამ მოახდინოს თავისი ეფექტი, ცნობილი უნდა იყოს მცენარის სახეობა, უნდა ვიცოდეთ, თუ როგორ გააჩინა იგი პირველმა ქალმა“.<sup>2</sup> ნა-ხის რიტუალურ სიმღერებში, რომელიც გამოაქვეყნა ჟ. ფ. როკიმ, მკაფიოდაა ნათქვამი: „თუ არ ვიცით წამლის წარმოშობის ამბავი, იგი არ უნდა გამოვიყენოთ“.<sup>3</sup> ან თუკი არაა ცნობილი მისი წარმოშობის ამბავი, მაშინ არც უნდა ვილაპარაკოთ მასზე“.<sup>4</sup>

შემდეგ თავებში ვნახავთ, როგორც ეს ვაინამოინენის მითის შემთხვევაში მოხდა და რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, თუ როგორაა წამლების წარმოშობა მჭიდროდ დაკავშირებული მსოფლიოს წარმოშობაზე მსჯელობისას. აქვე მივუთითოთ, რომ საქმე ეხება ზოგად კონცეფციას, რომელიც შემდეგნაირად შეგვიძლია, ჩამოვაცალიბოთ: არ შეგვიძლია რიტუალის ჩატარება იმ შემთხვევაში, თუ არ ვიცნობთ მისი „წარმოშობის“ ამბავს, ე.ი. მითი, რომელიც ყველა, როგორ იქნა ის ჩატარებული თავდაპირველად. დამკრძალავი ცერემონიის მსვლელობისას, შამაანი ნა-ხი, დტო-მბა, მღერის:

ახლა ჩვენ გავაცილებთ გარდაცვლილს და  
ისევ გამოვცდით ტკივილს,

1 Aili Kolehmainen Johnson, Kalevala. A Prose translation from the Finnish(Hancock, Michigan, 1950), pp. 53 sq.

2 E. Nordenskiöld, “La conception de l’ame chez les indiens Cuna de l’Isthme de Panama” (Journal des Americanistes, N.S., t 24, 1932, pp. 5-30), p. 14.

3 J.F. Rock, The Na-khi Naga Cult and related ceremonies (Rome, 1952), vol. II, p. 474.

4 Ibid., vol. II, p.487.



ჩვენ კვალვ ვიცეკვებთ და დავამარცხებთ დემონებს.  
თუ არ ვიცით, საიდან მომდინარეობს ცეკვა,  
მასზე არ უნდა ვილაპარაკოთ.  
თუ არაფერი გაგვიგია ცეკვის წამორშობაზე,  
არც შეგვიძლია ვიცეკვოთ.<sup>1</sup>

ეს უცნაურად გვახსენებს პრეუსსში უიტოტოს განცხადებებს: „აქაა ჩვენი მამა-პაპების თქმანი (მითები), მათი საკუთარი სიტყვები. ამ სიტყვების წყალობით, ჩვენ ვცეკვავთ და ცეკვა არ იარსებებდა, ჩვენ რომ ისინი არ გადმოგვცემოდა“.<sup>2</sup>

შემთხვევათა უმრავლესობაში საკმარისი არაა მხოლოდ წარმოშობის მითების ცოდნა, იგი ზეპირად უნდა იქნას წარმოთქმული; სახალხოოდ უნდა იქნას წარმოთქმული მისი მეცნიერება, უნდა ვაჩვენოთ ეს უკანასკნელი. თუმცა, ეს ყველაფერი არაა: წარმოშობის მითის ზეპირად წარმოთქმისას ან აღნიშვნისას, შეისუნთქავენ იმ საკრალურ ატმოსფეროს რომელშიც ადგილი ჰქონდა ამ ჯადოსნურ მოვლენებს. წარმოშობის მითების დრო არის „ძლიერი“ დრო, ვინაიდან ის გადაქცეულ იქნა ზებუნებრივ არსებათა შემოქმედებითი და აქტიური ყოფნით (გამოცხადებით). იმ მითების ზეპირად წარმოთქმით, რომელშიც აღწევს ეს ჯადოსნური დრო, და ამგვარად, გარკვეულწილად, ვხდებით კიდევ აღწერილი მოვლენების „თანამედროვენი“, ვიზიარებთ ღმერთებისა თუ გმირების ყოფნას. შესაჯამებლად, შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ მითების „გაცოცხლებით“ გამოვდივართ პროფანული, ქრონოლოგიური დროიდან და ვაღწევთ სრულიად განსხვავებულ „საკრალურ“ დროში, რომელიც ერთდროულად პირველყოფილიცაა და ასევე უსასრულოდ მოპოვებადიც (დაბრუნებადიც). მითის ეს ფუნქცია, რომელზეც ყურადღება გავამახვილეთ „მარადიული დაბრუნების მითში“, უკეთ გამოჩნდება მომდევნო თავებში გაკეთებული ანალიზების დროს.

## მითების სტრუქტურა და ფუნქცია

წინა შენიშვნები სავსებით საკმარისია მითის ზოგიერთ თავისებურებაზე სასაუბროდ. ზოგადად, შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ მითი, ისეთი, როგორსაც იცნობდნენ არქაულ საზოგადოებაში, 1. წარმოადგენს ზებუნებრივ არსებათა აქტების ამბავს; 2. რომ ეს ამბავი მიჩნეულია საკრალურ (რადგან იგი ზებუნებრივ არსებათა შემოქმედების ნაყოფია) და აბსოლუტურ *ჭეშმარიტებად*, (რადგან ის რეალობას მიესადაგება); 3. ვინაიდან მითი ყოველთვის რალაცის თუ ვილაცის „წარმოშობაზე“ მოგ-

1 J.F.Rock, Zhi-ma funeral ceremony of the Na-khi (Vienne Modling, 1955), p. 87.

2 K. Th Preuss, Religion und Mythologie der Uitoto, I-II (Gottingen, 1921-1923), p.625.

ვითხრობს, გვიხსნის, თუ როგორ დაიწყო ამა თუ იმ მოვლენამ და საგანმა არსებობა, როგორ გაჩნდა დამოკიდებულება, ინსტიტუცია და მუშაობის წესი; სწორედ ესაა მიზეზი, რის გამოც მითები წარმოადგენს ყოველგვარი ადამიანური ქმედების ნიშანდობლივ პარადიგმას; 4. თუკი ვიცით მითი, ე.ი. ვიცით „საგანთა“ წარმოშობის შესახებაც, რაც საშუალებას გვაძლევს, ვფლობდეთ მათ და ვმართოდ ისინი სურვილისამებრ; საქმე ეხება არა „გარეგან“ და „აბსტრაქტულ“ ცოდნას, არამედ, ცოდნას, რომელითაც „ვცხოვრობთ“ რიტუალურად, საქმე ეხება მითის ცერემონიულ თხრობას თუ რიტუალის შესრულებას, რომელსაც თავად ეს მითი ემსახურება; 5. ასე თუ ისე, მითს „ვაცოცხლებთ“ იმ გაგებით, რომ შეპყრობილი ვართ საკრალური ძალით, მომხიბვლელი ამბებით, რომელთაც ვიხსენებთ და ვააქტუალურებთ.

„ვაცოცხლოთ“ მითები, გულისხმობს „რელიგიურ“ გამოცდილება-საც, ვინაიდან, ის გამოირჩევა ყოველდღიური ცხოვრებისა თუ ჩვევებისაგან. ამ უკანასკნელის „რელიგიურობა“ განპირობებულია ჯადოსნურ, შთამბეჭდავ და ნიშნადობლივ ამბავთა გააქტუალურებით, კვლავ ვხდებით მოწმეები ზებუნებრივ არსებათა შემოქმედებითი პროცესებისა; ვწყვეტთ ყოველდღიურ ცხოვრებას და ვეშვებით ტრანსფიგურალურ, გასხივოსნებულ ხანაში, რომელშიც ცოცხლებიან ზებუნებრივი არსებები. საქმე ეხება არა მითიური მოვლენების გახსენებას, არამედ, მათ განახლებას. ჩვენ გაცოცხლებული მითიური პერსონაჟების თანამედროვენი ვხდებით; რაც ასევე გულისხმობს, რომ ჩვენ არ მივყვებით ცხოვრების ქრონოლოგიურ რიტმს, არამედ ცხოვრებას ვინყვებთ პირველყოფილ დროში, იმ ეპოქაში, როდესაც ამა თუ იმ მოვლენას პირველად ჰქონდა ადგილი. სწორედ ამ მიზეზიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მითის „ძლიერ“ დროზე: ესაა სასწაულმოქმედი, „საკრალური“ დრო, როდესაც რაღაც ახალი, ძლიერი და ნიშანდობლივი დაფიქსირდა. დავბრუნდეთ ამ დროში, გავიმეოროთ ეს დრო რაც შეიძლება მალე, კვლავ დავესწროთ ღვთაებრივ შემოქმედებას, შევხვდეთ ზებუნებრივ არსებებს და თავიდან შევისწავლოთ მათი შემოქმედებითი გაკვეთილი, არის სურვილი, რომელიც ისე იკითხება ყველანაირი მითის რიტუალური განახლების დროს, როგორც ჭვირნიშანზე. მოკლედ, მითები ამჟღავნებენ, რომ მსოფლიოს, ადამიანსა და ცხოვრებას აქვს ერთი საერთო დასაბამი თუ ზებუნებრივი ისტორია, და რომ ეს ისტორია ნიშნადობლივი, ძვირფასი და სანიმუშოა.

შეუძლებელი იქნებოდა იმაზე უკეთ გამოგვეტანა დასკვნა, ვიდრე ამის საშუალებას ბრონისლავ მალინოვსკის კლასიკური პასაჟების მოხმობა მოგვცემდა, სადაც მან სცადა მითის ბუნებისა და ფუნქციის დადგენა პირველყოფილ საზოგადოებებში: „საყურადღებოა რა ის, რაც მას ცოცხალი აქვს, მითი არის არა ახსნა, რომელიც გამიზნულია მეცნიერული ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად, არამედ, თხზულება, რო-

მელიც აცოცხლებს თავდაპირველ რეალობას და რომელიც პასუხს სცემს ღრმა რელიგიურ საჭიროებას, მორალურ შეგრძნებებს, საზოგადოებრივ წესრიგს, კანონებს და ასევე პრაქტიკულ მოთხოვნებს. პირველყოფილ საზოგადოებებში მითის მთავარი ფუნქცია იყო შემდეგი: ის გადმოსცემს, ზრდის და კოდიფიცირებას უკეთებს რწმენებს; ის ინარჩუნებს მორალურ პრინციპებს და მათ გამყარებას; ის გარანტირებულად ახანგრძლივებს რიტუალურ ცერემონიებს და პრაქტიკულ წესებს სთავაზობს ადამიანს. ასე რომ, მითი არის ადამიანთა ცივილიზაციისათვის ძირითადი ელემენტი; სცილდება რა ამაო ზღაპრულ ფაქტებს, პირიქით, ის ცოცხალი რეალობაა, რომელსაც გამუდმებით ვუბრუნდებით; ის არაა მხოლოდ აბსტრაქტული თეორია ან სახეთა მრავალფეროვანი არჩევანი, არამედ ის არის პირველყოფილ საზოგადოებათა და პრაქტიკული სიბრძნის ნამდვილი კოდიფიკაცია (...). ყველა ეს თხზულება ადგილობრივი ტომებისათვის სამყაროს დასაბამის ამსახველი რეალობის გამომხატულებაა, უფრო დიდი და მდიდარი, ვიდრე დღევანდელი გაგებით. მათთვის მითი არის კაცობრიობის ბედის, ცხოვრების განმსაზღვრელი. ცოდნა, რომელიც ადამიანს გააჩნია ამ რეალობისა, მას კარნახობს რიტუალების მნიშვნელობას და მორალური წესრიგის პატივიცემას, ასევე, ფორმას, რომლის მიხედვითაც მან ისინი უნდა შეასრულოს.

თარგმნა **ხატია ცირგაიამ**

მირჩა ელიადე

*მითის ასპექტები, თავი პირველი, მითების სტრუქტურა,*  
გამომცემლობა გალიმარი, 1985, გვ. 11-34.

Mircea Eliade

*Aspects du mythe, chapitre premier, la structure des mythes,*  
Ed. Gallimard, 1985, pp. 11-34.

**Marcello Potocco**  
(Slovenia)

## **Parental and Paternal Love in Contemporary Slovene Poetry**

### **1. Introduction**

In poetry, the topic of maternal and paternal love is present in two opposing modes, depending on the position of the lyrical narrator in the parent-child relationship: the child can be the object of a parent's narrative or, conversely, a subject and a narrator speaking about his or her relationship with the parents. In my paper, I will limit my analysis to the former, as I would like to focus on close readings of selected examples from Slovenian poetry. In preparing the paper, I was surprised by the scarcity of research on the theme of motherhood in Slovenian poetry, although this 'occasionality' may not be accidental. It is probably due to the lack of female authors in the Slovenian literary canon (cf. Novak-Popov 2008),<sup>1</sup> but I think a more important reason for the lack of research on the topic lies elsewhere. In his article on fatherhood in American confessional poetry, Brian Brodhead Glasser echoes Thomas Travisano's objection that "the confessional paradigm has biased and continues to bias artistic evaluation" (Glaser 2009: 26). As we shall see, both the theme of motherhood and the theme of fatherhood are predominantly found within the confessional paradigm. The theme of motherhood in poetry, therefore, seemed less interesting, both because it was used extensively in the poetry of 'non-canonical' women writers, and because it was also associated with confessional literature, which could be prejudged as being of inferior artistic value.

The understanding of the confessional paradigm in my analysis of parenthood is broader than Glasser's definition, which mainly follows the style of American confessional poetry of the 1950s, especially Robert Lowell, Sylvia Plath and W. D. Snodgrass. In my reading, confessionalism is defined by a strong experiential and/or emotional impulse of the author in the lyrical narrative. Thus, my understanding is in line with definitions of American confessionalist poetry as poetry of 'private experience' (Of "A Brief Guide to Confessional Poetry | Academy of American Poets" 2015), using an intimate subject with its main characteristic "the reduction of the distance between the persona and the author" (Hobsbaum 2014). However, I do not interpret the term as a historical demarcation.

---

<sup>1</sup> At the time being, only three poetesses of the second half of the 20<sup>th</sup> century, namely, Svetlana Makarovič, Maja Vidmar and Maja Haderlap are prescribed as obligatory reading in the secondary school (Of "Slovenščina: Predmetni Izpitni Katalog Za Splošno Maturó" 2017). But it has to be added that the current curriculum has been prepared in 2008 and should be changed in the near future.

---

## 2. The intimism, Neža Maurer and Mila Kačič

In 20th-century Slovenian poetry, at least two groups of poets come to mind in terms of the confessional paradigm: the so-called intimists of the 1950s, and the group of poets often labelled ‘neo-intimists’ who began to publish in the 1990s and continued to write well into the 21st century. I will return to the latter at the end of the paper, but the intimism of the 1950s also has to be at least briefly explained.<sup>1</sup> The intimism which was rooted in the intimate subjective experience and/or feeling presented a strong contrast to mainly collective and ideologically laden narration on social topic exemplified in the poetry of their direct predecessors. Intimism was therefore thoroughly confessional.

Although it was shortly replaced by the modernist poetics its confessional paradigm in particular is to be found in the poems of Mila Kačič (1912–2000) and also in the poetry of Neža Maurer (1930), even if Maurer could hardly be defined as an intimist, since she started to publish twenty years subsequent to the zenith of the intimism.

The poetry of both is a rather clear example of the dual perception of motherhood in Slovenian poetry.<sup>2</sup> On the negative side, Irena Novak-Popov finds various discouraging but still ambivalent images of motherhood. One of them is certainly the theme of children limiting the freedom of the poet, which can be found in the poetry of Saša Vegri (Novak-Popov 2008: 122). In her recent article, Varja Balžalorsky Antić has defined Saša Vegri as one of the two central poets who subverted and deconstructed the dominant ideology of motherhood in the 1960s and later (Balžalorsky Antić 2018: 19). Undoubtedly, the most radical negative representation of motherhood is found in the poetry of Svetlana Makarovič (1939), whose images of possessive, frustrated and infanticidal mothers culminate in “a sharp cut in the instinctive and emotional desire by consciously choosing not to choose the role of a mother” (Novak-Popov 2008: 122; cf. also 2006; Medvešček 2013). However, the poems of the majority of authors often, if not predominantly, present motherhood in its ideal aspect of “great love, happiness and hope in the relationship of mothers to their children” (Novak-Popov 2008: 122). Perhaps strangely, I will base my interpretation of Neža Maurer’s and Mila Kačič’s poetry on Glasser’s analysis of Lowell and Snodgrass in order to show that their negative aspects of maternity are clearly incorporated into the ideal image of motherhood.

In 1993, Maurer published her book *From Me to You* [Od mene k tebi], which is entirely devoted to the theme of motherhood. From the very beginning of the book, maternity is presented in its idyllic form as something constitutive for a mother’s

---

1 For a more detailed explanation the poetics of the intimism and its context see, the corresponding research by Janko Kos, Jože Pogačnik and Boris Paternu (J. Kos 2001: 349–53; Paternu 1974: 70–71; Pogačnik et al. 2001).

2 A similar duality of kind and generous vs. malevolent mother is also observed by Valerija Vendramin in regard to the representation of motherhood in general (Vendramin 2003: 203).

perception of the world, beginning with a vision of a child to be born, which the narrator declares to be:

He is coming – vivacious and playful,  
and his path into the great world  
passes through me.<sup>1</sup>  
(Maurer 2007: 14)

the discourse of the child as a saviour who makes “thoughts warm” and the “world bright” and meaningful (Maurer 2007: 20) is present throughout the first and second chapters of the book. Let me just paraphrase some of the images: in the poem *The Game* [Igra] the mother forgets the bitter smells and becomes a daisy for the child, and the child becomes a signpost for the mother (Maurer 2007: 41). Later in the book the child becomes the mother’s peace, her “living faith” (Maurer 2007: 43), and in the poem *The Lullaby* [Uspavanka] nature is given the function of lulling the child (Maurer 2007: 27). We can see the same discourse in the poetry of Mila Kačič. Her poetry does not offer such a concise and programmatic treatment of motherhood as Maurer’s, but in the poems that do deal with motherhood we can easily find similar idyllic representations. For the lyric narrator, for example, the child and its father become “all my world” (Kačič 2010: 51), and in the poem *Happiness* [Sreča] the narrator’s son is metaphorically identified as the “shooting star of happiness” (Kačič 2010: 50).

In both cases, these images are accompanied by a seemingly opposite discourse. The happiness created by the unity of mother and child is obscured by the theme of separation and the distance created when the child grows up. Glaser identifies the theme of separation in both Lowell’s and Snodgrass’s poetry. Their treatment of the theme is not identical, but they both share a sense of loneliness at the impending separation from their daughters, and they both share the tension between resisting and accepting the separation that is seen as part of a father’s role (Glaser 2009: 34-43). In Maurer’s and Kačič’s poetry, such a tension is hard to detect.

In Kačič’s poems, the theme is present, for example in the poems *To my son* and *My Son* [Sinu; Sin moj], but the tension is absent. The latter ends with the narrator’s instruction to her son: “Find my arms again”. Such a conclusion deliberately conceals the detachment after reflecting on the threat of the son’s separation from his mother (Kačič 2010: 57). In the *To my son*, on the other hand, separation is hinted at, but not resolved, except to endure it as a metaphysical necessity; thus we read: “When will I alone own you again, as I once did /.../ in the depths of the grave / you will, my little son, return to me” (Kačič 2010: 56).

It is not surprising, then, that a metaphysical necessity also dominates Kačič’s later poems, which deal with the untimely deaths of both the son and the lover, when

---

<sup>1</sup> In the paper I am using the translations by Barbara Jurša Potocco.

the narrator finds herself as a lonely tree waiting to be “thrown on the ground” to meet them (Kačič 2010: 168-70). Again, Maurer introduces the theme in a similar way, as acceptance of separation becomes a necessary and unquestionable part of a mother’s social role (see e.g. *He’s Gone, Pain, Maturing, Twenty Years* [Odšel je, Bolečina, Zorenje, Dvajsetleten]) (Maurer 2007: 44, 48, 49, 53). Social necessity is incorporated into a metaphysical necessity; in the poem *To the End* [Do konca], for example, it becomes a higher destiny that gives something in return for taking away the child (Maurer 2007: 69). On the physical level, what is given in return is children’s laughter, which makes the home meaningful again when a mother becomes a grandmother (e.g. in *No End, Memory, Grandmother and the Grandson* [Brez Konca, Spomin, Babica in vnuk]) (Maurer 2007: 85, 95, 96). On the metaphysical level, the world remains meaningful because of a constant renewal of life, as we can read in the following verses:

Women with children in their arms  
sway like corn  
that rocks *golden seeds*.  
(Maurer 2007: 92; the emphasis is mine)

It is worth noting that such a metaphysical resolution is present only in the poems dedicated to the narrator’s daughter, and the daughter’s destiny as a future mother is associated with patriarchally defined roles of a woman, such as playing with dolls, being secretly in love, knitting (Maurer 2007: 71, 95). This remark might lead us to read Maurer’s poetry as traditional and – in line with Travisano’s objection – as inferior. However, Novak Popov shows that this may be a standard position in (female) Slovenian poetry. Novak Popov notes that feminist research has identified a specific “dramatic and problematic” tension in the relationship between mother and daughter, and vice versa; this tension is expressed in the binomial of love and the phobia of motherhood, as well as in the tension between the need to raise the child and the need to be separated from it, i.e. in the theme of separation. Such a tension, Novak-Popov claims, is hardly present in Slovenian poetry (Novak-Popov 2008: 121-22).

## 2. The neo-intimism: the male and the fatherhood

Against this background, I would like to show that the idyllic image of parenthood in Slovenian poetry is not exclusive to the theme of motherhood, but is also present in the theme of fatherhood. I will choose Uroš Zupan (1963) as a typical example of the confessional paradigm. In his poetry, the theme of fatherhood is most consistently present when compared to the other younger authors of the paradigm that has often been labelled ‘neo-intimism’.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The term ‘neo-intimism’ has been used rather loosely, for example, by Miran Košuta (Košuta 2009: 19-20) and Novak Popov (Novak-Popov 2010: 180). Along with Zupan, such a definition

Zupan introduces the theme of fatherhood in the years after 2006. His long poem *Autumn leaves* (Zupan 2014: 75-93) is characteristic of his treatment of the subject. It unfolds as a narrative of a very diverse stream of perceptions and thoughts, constantly returning to four main topics: 1. musical references (the title itself is a musical reference), 2. description of nature with reference to the cycle of the seasons, 3. references to C. Pavese, F. Pessoa and C. Milosz, their deaths and despair, and finally 4. references to the child. The division of the poem into two parts – the first in which the child is still awaited and the second in which it is already born – shows that the child is a dominant theme of the narrative, especially since the references to the child become stronger in the second part of the poem.

However, unlike Neža Maurer, Zupan never positions the child as the most important object, giving an absolute, new meaning to the narrator's reality. Firstly, we can observe that popular music, nature and, above all, references to his youth, all standard topoi of the earlier Zupan poetry, are linked to the fatherhood theme. This suggests that the child is treated primarily as an addition to a pre-existing harmony, at best as a source of a renewed sense of wonder at the world, perhaps most clearly in the poem *Slow Sailing* [Počasna plovba]. The children are indispensable as part of a family, metonymically represented by the bed. But they are only part of a cosmic harmony through which the bed – the family – mystically sails:

The night is a calm sea  
and the bed a raft that holds us. /.../

Squeezed  
together in sleep, we erase  
the borders between our warm skin  
and dreams, which separate

and scatter us in time. /.../  
The silence is spread evenly  
in each of us ...

(Zupan 2014: 7)

There is another sign in Zupan's poetry that shows the limits of the representation of paternity: neither the representation of the speaker's reality nor the narrative technique differ significantly from those in Zupan's earlier poetry. Two features present in his earlier poetry remain dominant. The first is the use of a kaleidoscopic construction of the world in which the lyric narrator remains at the

---

would adequately fit authors such as Peter Semolič, Primož Čučnik, Jure Jakob, Robert Simonišek, Gregor Podlogar, Ana Pepelnik, Veronika Dintinjana, etc. Since his first collection of poetry, *Sutre* (1991), Zupan has been a clear example of a break with modernist poetics and a new focus on the author's intimate experience, which shows an almost complete shift towards the confessional paradigm.



centre of the narration. This can be illustrated by the poem *A Journey From the Kindergarten*. Although the title suggests the theme of fatherhood, it turns into a long description of the sensations and impressions the narrator feels and sees in the nature around him. Only for a few verses does the narrator stop at the image of his child throwing stones into the stream, but even this is only to end the poem with another impression of nature:

Torn timetables  
lying next to our daily  
thoughts and the brook  
into which  
my son always  
throws smooth,  
round stones

The grass is silently growing  
(Zupan 2014: 145)

The second feature, which continues the style of Zupan's earlier poetry, is the ironic exaltation of banal everyday life in order to show the dominance of the narrator's genius over the subject. In Zupan's earlier poetry, one of the most controversial examples is the poem *Hölderlin's Tower* [Hölderlinov stolp], in which he ironically combines the reading of Weil's *Gravity and Grace* with that of the magazine *International Football* against the grain of preparing lunch (Zupan 2014: 43-45). Within the theme of fatherhood, Zupan's poem *I'm Listening to Frank Sinatra and I'm Ironing the Nappies* [Poslušam Franka Sinatro in likam plenice] is a striking example, in which the same ironic elevation of banal life is achieved by combining the world of music and the world of caring for a child:

I am listening to Frank Sinatra and ironing the diapers,  
fine long pulls in the middle of the kitchen. Fine short pauses  
in between the pulls. Fine slow songs /.../  
You have been fed, now – behave.  
(Zupan 2006: 66-67)

But it is in the third feature, which continues from his earlier poems, that we find the most ambivalent image of fatherhood; it is the nostalgia of the lyrical speaker. With the child present, Zupan's nostalgia is still directed towards the narrator's former home, but the home is transformed; earlier in his poetry it was represented by an identifiable town of the narrator's childhood, a mythical place of the absence of doubt and pain. In the poem *Future* [Prihodnost], however, the narrator's home becomes virtually a future, described as a place where son and father would meet:

It will be just as in this life.  
The same light low above the bed. The same  
lurking darkness beneath it. The same, my child / ... /

The same brook, the same brittle rocks, a thicket  
and cyclamen that you pick with the woman whom you most  
trust – we will meet there, as once here.

(Zupan 2014: 176-77)

The narrator's past experience is projected into the son's identical future experience. Time and place merge, but past and future also merge in cyclical repetition. Although the child doesn't bring change to the location of Zupan's nostalgia, except that the exact place is no longer explicitly suggested, Zupan comes closest in this poem to the idyllic images of Maurer's poetry. The merging of past and future places suggests the repetition of life in the present, as in Maurer's poetry. But in Zupan's poem there is no trace of a metaphysical (re)solution. Rather, in the context of his poetry, the introduction of the child can be interpreted as an excuse for the lyrical narrator to reassess his own past and to understand the futility of longing for a life that has passed. What appears at first glance to be a poem about the child may well be understood as a poem about the lyrical speaker.

This reading is supported by the fact that this is the only Zupan poem in which the theme of separation has been alluded to. Once again, the treatment of the theme is ambivalent. While the projected meeting of father and child seems to transcend their inevitable separation, a closer reading suggests a different interpretation. In their meeting, the individual elements of both times and places, that is, of both lives, that of the father and that of the child, are described as "the same" (the light, the stream, etc.). But on the grammatical level a distinction is made between 'this' and the implied 'that', i.e. the other life. There is a further distinction in the description of the meeting of the father and the child, on the one hand, and in the description of the two different lives in the continuum of time and space, one 'there' and the other 'here', on the other. It is an ambivalent distinction, since the meaning of 'there' and 'here' shifts between three time zones: the narrator's past, the narrator and the child's present, and the narrator and the child's future. But these ambivalences imply that the projected meeting of the father and the child may be just one point in the course of two lives that, despite their similarities, exist independently of each other.

With such an ambivalent feeling, the hidden theme of separation is charged with a tension between separation and non-separation that is absent from Maurer's and Kačič's poetry. Considering again that *Future* is the only poem of Zupan's in which separation is even hinted at, the theme of separation thus shows that Zupan's idyllic representation of parenthood differs from the one used especially by Maurer, as it is not used to explicitly support the idyllic image of parenthood.

### 3. The non-confessional paradigm(s): Primož Čučnik and Maja Vidmar

The topic of parenthood seems to be present mainly, but not exclusively, in what I have defined as the confessional paradigm. However, Novak-Popov's remarks on the negative representation of motherhood, especially in the poetry of Svetlana Makarovič (Novak-Popov 2008: 122), might lead to the hypothesis that the idealistic discourse of parenthood dominant in the confessional paradigm might not be present elsewhere.

It is therefore interesting to take a brief look at the use of the theme of parenthood in the poetry of Primož Čučnik (1971). Čučnik has often been regarded as a neo-intimist poet (see Košuta 2009), although assessments of his poetry haven't always been unanimous. Matevž Kos, for example, defines his early poetry in terms of modernist aesthetics (M. Kos 2007: 267). It is significant that the introduction of the theme of fatherhood in Čučnik's *Mikado* coincides with the shift in his poetry from a confessional paradigm to an experimental modernist poetics. The theme of parenthood in Čučnik's *Mikado* also differs from the confessional paradigm exemplified by Zupan, Maurer and Kačič. The theme itself is rare, but typical.

The *Book for Filip*, for example, is a series of short poems with a strong Dadaist impulse. Čučnik's Dadaism can be traced back in part to the contact with the so-called Ludism and the Slovenian neo-avant-garde, with its emphasis on experimental poetry. The paraphrases of Tomaž Šalamun and Venko Taufer are only an outward sign of this contact. A large part of the Dadaist impulse, however, can be attributed to children's language. Sentences such as "The ball is babo (daddy)", "Look, babo, / I am fishing", "Are you a pirate, babo" (Čučnik 2012: 64-65) etc. are therefore intertwined with variations and paraphrases of the ludist poets. The theme of parenthood is obviously visible only in an indirect way. Such an indirect presence makes any trace of an idyllic representation of fatherhood impossible. There is no place for such a representation, because it is much more important that the trace of paternity, i.e. the child's speech, becomes a formal principle of the poem.

As I have already mentioned, the assumption that the 'non-confessional' paradigm does not support the idyllic image of parenthood finds its most solid ground in the poetry of Svetlana Makarovič. However, I would like to present another typical example of the use of the topic of motherhood, that of Maja Vidmar (1961), and argue that it is in her poems that we find perhaps the most complex image of parenthood.

Motherhood becomes one of the dominant themes in Vidmar's *Presence* [Prisotnost]. The theme is introduced with a series of poems in which the semantic fields of children and poems interact, and in the poems *Give me the whole poem* [Daj mi celo pesem], *Dead poems* [Mrtve pesmi], possibly also in the poem *Half-son* [Polsin], the child thus becomes a metaphor for poems, along with their births, abortions, etc., but vice versa poems also become metaphors for the child. But vice versa, the poems also become a metaphor for the child. The intertwining of the two

semantic fields is extremely intense, especially since the physical (human) presence remains very strong in the description of the poem-child. For example:

I have breastfed  
such a beautiful child /.../  
I have forgotten  
that I don't want /.../  
another child.

But it is not the child  
I am terrified of, it is the infallibility  
of the dream metaphor and all those nightmares of aborted,  
pale little half-deads  
and pocket babies  
I have let go of.

(Vidmar 2005: 17)

In this poem (*Dead poems*), as in *Give me the whole poem*, the title is the main, if not the only, sign for the reader to read the description of the child as an allegory of the poem. *Dead Poems* also introduces another theme that will later become dominant, that of the dream and the unconscious. A series of alienated relationships are established between the poet and the unconscious, but also between the role of the poet and the role of the mother. As part of these relationships, the child becomes a point for uncovering the alienation between the unconscious/fictional and the physically present world, which is evident in poems such as *I am here* [Tu sem], *Pact* [Konkordat] and *To My Daughter* [Hčerki]. In the latter, there is a sharp contrast between the physical presence of the child and the fantastic vision of the tiger:

One day we'll lead  
a tiger into the valley.  
It'll lie at the open,  
doorstep, and will lend  
us gold. /.../  
But now, now  
I cannot sleep in front  
of the fate of snake stripes /.../

If you weren't here,  
I am telling you, I would  
run away again in terror, as,  
the throaty odour of the devoured ones is scaring me day and night.

(Vidmar 2005: 87)

At first glance, Vidmar seems to allow the abolition of distance as a possible solution, since in the poem *Grazing* [Ganotje] we can read an almost programmatic exclamation “To hell with distance!”, supplemented by an emphasised image of the child’s physical presence: “This white little tooth / is smiling.” (Vidmar 2005: 91). In the image of a child as a bearer of presence, we could assume an idyllic image of motherhood. However, the ambivalence between presence and alienation remains in Vidmar’s poetry, mainly due to the accentuated self-observation of the narrator:

With my controlled breathing /.../  
I stare /.../  
to catch sight of /  
where exactly your eye hurts.<sup>1</sup>  
(Vidmar 2005: 89)

The ambivalent sense of alienation is most significantly present precisely in the topic of separation. With the adoption of the biblical myth of Abraham’s sacrifice in the poem *Isaac* (Izak) immediately introduces the theme of separation:

When Isaac sleeps /.../  
I watch him breathe /  
and I am smelling him  
*as if he were mine*<sup>2</sup>  
(Vidmar 2005: 85)

The phrase “as if he were mine”, repeated later, suggests the ambivalent identity of the speaker, who seems to be both an observer of the biblical myth and a narrator in the role of a parent. Above all, however, it suggests a deliberate gap in the description of the child, an alienation between the presence of a child and the role of a parent:

How should I say,  
*as if I didn’t care,*  
Isaac, come with me  
(Vidmar 2005: 85)

Again, the ambivalence between the speaker’s distance and the physical presence of a child who touches the speaker’s emotions is created, and it is in this context that the theme of separation must be understood. At first glance, the narrator seems to doubt her ability to separate, but the real focus remains on the ‘cutting off’ of the child, as the poem continues: “How /.../ should I cut him off, this living child, / with a knife” (Vidmar 2005: 85-86). Thus, in contrast to the biblical myth, the

---

1 The address in the poem *Time* is not explicitly directed to the child, but the contextual reading supports such an interpretation.

2 In this and in the following example, the emphasis is mine.

speaker's focus shifts to the need for separation. The least that can be said about the nature of this separation is that it is not described as a prescribed role of a parent. Nor is it described as part of a higher purpose, as in Maurer's poetry, where it becomes a necessary part of the renewal of life. Instead, it is conveyed as an individual, but also as an irrational decision of the speaker, who, despite his doubts, ends the poem with the sentence: "Come, Isaac, let us go".

In Vidmar's poetry, the tension between the need for separation and the resistance to it is strongly emphasised, as we have seen in her use of the topic of separation. This is a clear sign that her poetry cannot be read in an idyllic way; the theme of separation thus supports the break with an idyllic image of parenthood, which is observed in the ever-present ambivalence regarding the distance and

#### 4. Conclusion

The purpose of my paper was to show that in the use of the theme of parenthood we can speak of two possible images of parenthood, one that represents parenthood in its idyllic form, and the other that represents motherhood and fatherhood in a way that escapes the idyllic representations. I have also argued that the idyllic representation of parenthood is inherent in the so-called confessional paradigm, while it is not found in the examples of poetry that I have tentatively labelled the non-confessional paradigm. The subtopic of the separation of parent and child was one of the main points of my analysis, in which it became clear that in the poetry of Neža Maurer and Mila Kačič the separation of parent and child is used to support the idyllic and, to some extent, traditional representation of parenthood. In the poetry of Uroš Zupan, the subtopic of separation shows the ambivalence and tension that is absent in the poetry of Maurer and Kačič, and this is only one of the elements showing that the idyllic representation of parenthood, although still present, is used less intensively. On the other hand, Irena Popov's earlier findings on the poetry of Svetlana Makarovič in particular, as well as my own analysis of the poetry of Maja Vidmar and Primož Čučnik respectively, show that the idyllic representation of parenthood is absent or explicitly questioned in the non-confessional paradigm. This is most evident in the ambivalence present in Vidmar's poetry.

My conclusions regarding the theme of motherhood support the findings of previous research, especially that of Irena Novak Popov. The topic of fatherhood in Slovenian poetry, on the other hand, hasn't been researched yet, so further research could bring additional arguments to support the thesis presented here. In the so-called non-confessional paradigm, the poetry of Aleš Debeljak in particular could be further researched. In the use of the theme of fatherhood within the confessional paradigm of recent decades, Uroš Zupan is a dominant figure,<sup>1</sup> but other authors should also be

---

<sup>1</sup> My research on the selected poetry of Jurij Hudolin, born in 1973 (see Potocco 2015), mainly supports the theses presented here about Uroš Zupan. We could also add the poetry of Jure Jakob

mentioned, such as Tone Pavček, Tone Kuntner and Ciril Zlobec. The latter, one of the leading figures of 'historical' intimism, seems to be a specific exception, as his lyrical narrator seems to resist the separation, especially in his book *A Slow Pilgrimage To the Last Poem* [Tiho romanje k zadnji pesmi]. However, the context is different from Maurer's or Zupan's, as it is linked to the terminal illness and death of the speaker's daughter and son. In this context, separation is not treated as a universal role that triggers ambivalence and tension in accepting the role, but as an exception to the universal role itself (see especially Zlobec 2010: 28-37).

### Bibliography

- "A Brief Guide to Confessional Poetry | Academy of American Poets." Poets.Org. 2015. Web. 20 October 2015. <https://www.poets.org/poetsorg/text/brief-guide-confessional-poetry>; Internet.
- Balžalorsky Antić, Varja. "Women's Poetic Discourses in the Web of Postwar Ideologies: Some Aspects." *Ideology in the 20<sup>th</sup> Century: studies of literary and social discourses and practices*. Ed. Jonatan Vinkler, Ana Beguš and Marcello Potocco. Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2018. Web. 23 October 2020. <http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-17-7/mobile/index.html>; Internet.
- Čučnik, Primož. *Mikado: (1-5-5-15-15)*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Glaser, Brian Brodhead. "Fatherhood in Confessional Poetry: One Facet of Men's Autobiographical Writing". *College Literature* 36, 4 (2009): 25–45.
- Hobsbaum, Philip. "Confessional Poetry" *The Concise Oxford Companion to English Literature*. Ed. Margaret Drabble, Jenny Stringer, and Daniel Hahn Oxford Reference. 2014. Web. 15 August 2015. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780192800428.001.0001/acref-9780192800428-e-208>; Internet.
- Kačič, Mila. *Skoz pomladni dež bom šla: zbrane pesmi*. Ljubljana: Sanje, 2010.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 2nd ed. Ljubljana: Mladinska Knjiga, 2001.
- Kos, Matevž. *Fragmenti o celoti: poskusi s slovenskim pesništvom*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2007.
- Košuta, Miran. *Decametron: dieci poeti sloveni contemporanei: nati tra il 1960 e il 1980*. Litterae Slovenicae. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2009.
- Maurer, Neža. *Od mene k tebi: materine pesmi*. Celje: Društvo Mohorjeva družba: Celjska Mohorjeva družba, 2007.
- Medvešček, Daša. *Reprezentacija ženske in materinstva v opusu Svetlane Makarovič*. MA Thesis. Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici, 2013.
- Novak-Popov, Irena. "Ustvarjalnost kontroverzne umetnice Svetlane Makarovič". *Slavistična revija*, 54, 4 (2006): 711–25.
- Novak-Popov, Irena. "Slovenske pesnice v literarni vedi in izobraževanju." *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Ed. Boža Krakar-Vogel, Miran Hladnik, and Zvonko Kovač. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 2008.
- Novak-Popov, Irena. "Mlada slovenska poezija zadnjega desetletja." *Sodobna slovenska književnost (1980-2010)*. Ed. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 2010.

---

(1977), whose later poems sometimes mention the child, but – as in Zupan's poem – never as a central theme, not even as a central motif.

- Paternu, Boris. *Pogledi Na Slovensko Književnost: Študije in Razprave, 1-2*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974.
- Pogačnik, Jože, Silviya Borovnik, Darko Dolinar, Denis Poniž, Igor Saksida, Majda Stanovnik, Miran Štuhec, Franc Zadavec, Tine Logar, and Tanja Viher. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001.
- “Slovenščina: Predmetni Izpitni Katalog Za Splošno Maturu.” Državni izpitni center. 2017. Web. 7 August 2017. [www.ric.si/mma/2017%20M-SLO-2017/2015083113005330](http://www.ric.si/mma/2017%20M-SLO-2017/2015083113005330); Internet.
- Vendramin, Valerija. *Shakespearove sestre: feminizem, psihoanaliza, literatura*. Ljubljana: Delta, 2003.
- Vidmar, Maja. *Prisotnost*. Ljubljana: Aleph, 2005.
- Vidmar, Maja. *Kako se zaljubiš*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Zlobec, Ciril. *Tiho romanje k zadnji pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2013.
- Zupan, Uroš. *Sutre*. Ljubljana: Aleph, 1991.
- Zupan, Uroš. *Jesensko Listje*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Zupan, Uroš. *Počasna plovba (nove, izbrane in popravljene pesmi)*. Ljubljana: LUD Literatura, 2014.

## მარსელო პოტოკო (სლოვენია)

### მშობლიური და მამობრივი სიყვარული თანამედროვე სლოვენურ პოეზიაში

#### რეზიუმე

**საკვანძო სიტყვები:** სლოვენური პოეზია, დედობრივი სიყვარული, მამობრივი სიყვარული, ნეონტიმიტიზმი.

სტატიაში განხილულია მშობლობის თემა (დედობრივი და მამობრივი სიყვარული) თანამედროვე (მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ) სლოვენურ პოეზიაში. იგი ეფუძნება ჰიპოთეზას, რომ მოტივი სლოვენურ პოეზიაში ჩნდება როგორც იდილიური წარმოდგენებით, ასევე წარმოდგენებით, რომლებიც პრობლემურია მამობის ტრადიციულ სახესთან მიმართებაში. ნაშრომში გაანალიზებულია ომისშემდგომი სლოვენური პოეზიის მკვლევრის მიერ შერჩეული ავტორები (მილა კაჩიჩი, ნეჟა მაურერი, უროშ ზუპანი, პრიმოჟ ჩუჩნიკი და მაია ვიდმარი). ავტორი ყურადღებას ამახვილებს მშობლისგან ბავშვი განცალკევების თემაზე და ცდილობს განსაზღვროს, შედის თუ არა ეს თემა ტრადიციულ ჰარმონიულ მსოფლალქმეში, როგორც მეტაფიზიკური აუცილებლობა, თუ გარკვეულ ტექსტებში არსებობს დაძაბულობა განცალკევების აუცილებლობის მიღებასა და უარყოფას შორის.

პოეტური ტექსტების ყურადღები ნაკითხვა ცხადყოფს, რომ იდილიური წარმოდგენები მშობლობის შესახებ, რომელიც იქმნება სამყაროში



როს ჰარმონიული სურათიდან და მასში ბავშვისა და მშობლის როლიდან, შეინიშნება იმ ფაქტორებთან, რომელთა პოეზია უფრო პირადული, კონფესიური; განსაკუთრებით, ინტიმიზმის ავტორებსა და მათ მიმდევრებში, ასევე, ეგრეთწოდებულ ნეონტიმიზტებში.

მსგავსი იდეალისტური სახეები, პირიქით, არ გვხვდება მათ პოეზიაში, ვინც მოდერნიზტებს მიეკუთვნებიან. ასეთ პოეზიაში მამობა მეტწილად გარდაიქმნება ან ფორმალურ ექსპერიმენტად (ჩუჩნიკი) ან ეგზისტენციალურ იდეად (ვიდმარი).

**მერაბ ლალანიძე**  
(საქართველო)

### **ლევ ტროცკი ლიტერატურასა და რევოლუციას შორის**

1917 წლის ბოლშევიკური გადატრიალებისა და შემდგომ საბჭოთა სახელმწიფოს ერთ-ერთი მეთაური, ლევ ტროცკი (ნამდვილი სახელი: ლეიბა დავიდოვიჩ ბრონშტეინი, 1879-1940), 1922 წლის ზაფხულში, სამთავრობო აგარაკზე დასვენებისას, როცა იგი იმჟამად რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული სოციალისტური რესპუბლიკის სამხედრო საქმეთა სახალხო კომისარი იყო, საგანგებოდ ჩაუჯდა ადრე გამოქვეყნებულ თავის სტატიებს ლიტერატურის ირგვლივ და მათი ერთიან კრებულად გამოცემა გადაწყვიტა, მაგრამ ჩანაფიქრი თანდათანობით განივრცო და მისი დასრულება მომდევნო, 1923 წლის ზაფხულისათვის გადაიდო: ამ დროს კრებული გადამუშავდა, გაფართოვდა, ახალი მასალით შეივსო და მალევე, ნაშრომის დასრულებისთანავე, იმავე 1923 წლის შემოდგომაზე, ცალკე წიგნად გამოიცა, სათაურით: „ლიტერატურა და რევოლუცია“ („Литература и революция“)<sup>1</sup>. ტროცკის იმ დროს უკვე საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის სამხედრო და საზღვაო საქმეთა სახალხო კომისარის თანამდებობა ეკავა<sup>2</sup>, თუმცა არა მხოლოდ ამ გარემოებამ განაპირობა, რომ სახელგანთქმული ბოლშევიკის ნაშრომს ფართო გამომხატურება მოჰყვა საბჭოთა კავშირშიც და მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაშიც<sup>3</sup>. ის მალევე ბევრ ენაზე ითარგმნა და თანდათანობით თითქმის ყველგან გამოიცა. კრებული, თარგმნილი ქართულად, შემოკლებული სახით, 1926 წელს, გამოქვეყნდა საქართველოშიც (ნაშრომის მთარგმნელი იყო ვალერიან გაფრინდაშვილი)<sup>4</sup>.

განსხვავებული შინაარსის, მიზანდასახულებისა და მოცულობის ტექსტების ნაკრებში გადმოცემულია, რა თქმა უნდა, თავად რევოლუციის ბელადის პირადი ლიტერატურული შეხედულებანი თუ შთაბეჭდილებანი, მაგრამ, ამავე დროს, მთელი წიგნი მეტყველი წყაროა იმის გასაგებად, თუ როგორ ხედავდნენ ლიტერატურის ან, ფართოდ, ხელოვნების ადგილსა და მნიშვნელობას კომუნისტურ სახელმწიფოში თავად ბოლშევიზმის ფუძემდებლები და იდეოლოგები. გასათვალისწინებელია ერთი გარემოებაც: შესაძლოა, გაჩენილიყო ვარაუდი, რომ, რაკი ბოლშევიკური პოლიტიკის ლენინურ-ტროცკისტული პერიოდი განსხვავდებოდა თავისი დამოკიდებულებით ხელოვნების (თუნდაც, ფორმობრივ მხარეთა) მიმართ სტალინური პერიოდისაგან<sup>5</sup>, მოსალოდნელი იქნებოდა, წიგნში შესამჩნევი ყოფილიყო მკაფიო განსხვავება იმ მიმართულებისაგან, როგორც შემდგომ, 1930-1940-იან წლებში, მიიღო იდეოლოგიურ-სახელოვნებო

განზომილებამ საბჭოთა კავშირში, მაგრამ ღირსშესანიშნავია, რომ მემატიკური თეორიის ანალოგია ანალოგიურად უფრო მეტად ახლოსაა რეალურს, ვიდრე მათემატიკის ანალოგია ანალოგიურად უფრო მეტად ახლოსაა რეალურს.

კრებულში განხილულია ლიტერატურისა და პოლიტიკის ურთიერთობა, ცალკეული მწერლები და ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოებები, მაგრამ, ასევე, თეატრისა და მხატვრობის, ქანდაკებისა და არქიტექტურის საკითხები, ან ამ სახელოვნო დარგების შემოქმედთა ქმნილებანი<sup>6</sup>.

ზოგადად, ტროცკის მიაჩნია, რომ ხელოვნებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ყოველი ცალკეული ეპოქის გამოსახატავად თუ შესაფასებლად, რადგან „ხელოვნების განვითარება ყოველი ეპოქის ცხოველმყოფელობისა და მნიშვნელობის უმაღლესი შემონახვაა“ (23). შესაბამისად, ხელოვნება ცხოვრების უმაღლესი და ხილული გამოვლინებაა, მაგრამ წიგნის ავტორის, როგორც მატერიალისტის, როგორც მარქსისტის, წარმოდგენით, სახელოვნებო მიღწევათათვის აუცილებელია ნივთიერი უზრუნველყოფა, ანუ ლატაკი გარემო ვერ წარმოშობს, ვერ მოიტანს მაღალ კულტურას: „ხელოვნებისათვის საჭიროა დოვლათი, საჭიროა სიუხვე“ (23), „იმისათვის, რათა კულტურა იზრდებოდეს, რთულდებოდეს და დაიხვეწოს, საჭიროა მატერიალური ნამატი“ (23). ამდენად, ამგვარი თვალსაზრისით, მხოლოდ კეთილდღეობა განაპირობებს დიად ხელოვნებას როგორც შედეგს, ხოლო წარმოქმნილი ვითარებისას ხელოვნის პირად სწრაფვას ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება. საყურადღებოა, რომ, რევოლუციის ბელადის აზრით, თვით რევოლუციის, ანუ მღელვარების ხანაც კი უნაყოფოა შემოქმედებითი გარემოს შესაქმნელად, რაკი ამ დროს კლებულობს სიმშვიდეც და შემოსავალიც: „რევოლუციის წლები იქცა თითქმის სრული პოეტური დუმილის წლებად. [...] და არა მარტო რევოლუციის მხარდასაჭერად, არამედ, თუნდაც, – მის საწინააღმდეგოდ. საზღვარგარეთულ [რუსულ] ლიტერატურას ვიცნობთ: სრული ნული. მაგრამ არც ჩვენს არ მოუცია ჯერ არაფერი, რაც ეპოქის ადეკვატური იქნებოდა“ (33).

ღირსშესანიშნავია, რომ, ტროცკის თვალსაზრისით, ხელოვნება არა მარტო ასახავს სინამდვილეს, არამედ აყალიბებს კიდევ მას, – ყოველი შემთხვევისას, პროლეტარიატს, როგორც ჯგუფს, როგორც მთლიანობას, სწორედ ხელოვნება ეხმარება საკუთარი სახის მოსაპოვებლად: „პროლეტარიატს ხელოვნებაში სჭირდება იმ ახალი სულიერი წყობის გამოხატვა, რომელიც მასში ეს-ესაა ყალიბდება და რომლის ჩამოსაყალიბებლად ხელოვნებამ უნდა გაუწიოს დახმარება“ (136).

მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ავტორისათვის, როგორც მატერიალისტისათვის, მაინც უეჭველია, რომ სიტყვა ასახავს ქმედებას და პირველადია საქმე: „ფორმალისტებზე აღბეჭდილა ნაადრევი ხუცობის ბეჭედი. ისინი იოანიტები არიან და მათთვის „დასაბამში იყო სიტყვა“.

ჩვენთვის კი დასაბამში იყო საქმე. სიტყვა გაჩნდა მის შემდგომ როგორც მისი ბგერობრივი ჩრდილი“ (145).

მართალია, ამ სიტყვებში იგრძნობა შეკამათება ნმიდა იოანეს სახარებასთან და გადაძახილი გეთეს „ფაუსტთან“, მაგრამ ისიც ცხადია, თუ როგორი დამოკიდებულება ივარაუდება სინამდვილესა და მის ასახვას ან გამომხატვას შორის.

ამავე დროს, ტროცკის მიაჩნია, რომ ხელოვნების ნაწარმოები უნდა შეფასდეს არა იდეოლოგიური თვალსაზრისით, არამედ მისი არსიდან, მისი ბუნებიდან გამომდინარე: „მხატვრული შემოქმედების ნიმუშები, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეფასდეს, საკუთარი კანონების მიხედვით, ესე იგი, ხელოვნების კანონებით. მაგრამ მხოლოდ მარქსიზმს ძალუძს, ახსნას, რატომ და საიდან აღმოცენდა მოცემულ ეპოქაში ხელოვნების მოცემული მიმართულება, ესე იგი, ვინ და რატომ წარმოადგინა მოთხოვნილება ამგვარ და არა სხვაგვარ მხატვრულ ფორმებზე“ (142).

როგორც ჩანს, აქ ერთმანეთისაგან გამიჯნულია მხატვრულ ნიმუშთა თავისთავადი ღირებულება, რომლის დადგენა ხელოვნების განზომილებათა საფუძველზე უნდა მოხდეს (როგორ?), მაგრამ ამგვარი შეფასებისაგან გამიჯნულია ახსნა, თუ რამ განაპირობა მათი შექმნა, – ანუ რომელმა მატერიალურმა გარემოებებმა წარმოშვა ისინი (რატომ?). პირველის გარკვევას ზოგადესთეტიკური კრიტერიუმები ემსახურება და ახერხებს, ხოლო მეორისათვის კი საჭიროა მარქსისტული სწავლების მოხმობა და გამოყენება.

ლიტერატურისა და, ზოგადად, ხელოვნების არსის გააზრებისას ბოლშევიზმის ერთ-ერთი მესაძირკვლის წინაშე წამოიჭრება ორი, თითქმის დაუძლეველი დილემა, რომელთაგან გამოსავლის პოვნა რთული აღმოჩნდება:

პირველი, – ხელოვნების ნაწარმოებებს ქმნიან ცალკეული ხელოვანი, ხოლო, მარქსიზმის მიხედვით, ცალკეული პიროვნება არსებობს იმდენად, რამდენადაც იგი კოლექტივის წარმომადგენელია და ასახავს, გამომხატავს, გამოთქვამს კოლექტივის მიზნებსა თუ მისწრაფებებს. ტროცკის, რაკი იგი მარქსისტია, მიაჩნია, რომ ყოველი კერძო უნდა გაქრეს, გაუჩინარდეს საერთოში; რომ ინდივიდუალური უნდა შეერწყას უნივერსალურს; რომ უნდა არსებობდეს მხოლოდ „კოლექტიური ადამიანი“ და, ამდენად, მესაკუთრეც უნდა იყოს მხოლოდ კოლექტივი. შესაბამისად, ჩნდება შეკითხვა: მხატვრული ნაწარმოების ავტორი არის თუ არა მესაკუთრე, ანუ თავისი ნაწარმოების შემოქმედი და მფლობელი, როცა „რევოლუცია ამოდის იმ ცენტრალური იდეიდან, რომ ერთადერთი მეპატრონე უნდა გახდეს კოლექტიური ადამიანი“ (27). ამ თვალსაზრისის მიდევნებით, კომუნიზმის დამკვიდრებამ, ასევე, უნდა მოიტანოს ინდივიდუალური ავტორის (ასევე, მისი პირადი პასუხისმგებლობის) გაუქმება და უნდა ჩამოყალიბდეს კოლექტიური ავტორი, რაგვარი შეხედულებ

ბაც შესამჩნევად ლივლივებდა კომუნისტური სახელმწიფოს შექმნისა და მისი არსებობის პირველ ხანებში („ავტორის სიკვდილის“ გვიანდელი თეორიაც, რომელიც ეგრეთ წოდებული „პოსტმოდერნიზმის“ წიაღში ჩამოყალიბდა, რა თქმა უნდა, მარქსისტულ-ათეისტურ იდეურ საფუძველს ემყარება<sup>7</sup>). მაგრამ ტროცკი მაინც გვერდს უქცევს ირგვლივ აღმოცენებული ასეთი საკითხების განსჯას და მაშინაც კი, როცა მსჯელობს რევოლუციის სანინააღმდეგო მხარეს მდგომი მწერლობის (რომელსაც იგი „ოქტომბრისმილმა ლიტერატურას“ უწოდებს და რომლის წარმომადგენელთა უდიდესი უმრავლესობა იმჟამად ემიგრაციაში აღმოჩნდა), როგორც მთლიანობის, სრული იდეური თუ მხატვრული ამონურვის შესახებ (30, შმდ.), მაინც განიხილავს ცალკეულ, კონკრეტულ ავტორებს (და მათს ნაწარმოებებს): იქნება ეს ბუნინი თუ კუპრინი, ბალმონტი თუ გორკი, მერეჟკოვსკი თუ გიპიუსი, ლეონიდ ანდრეევი თუ ალექსეი ტოლსტოი.

ყურადღებად ღირს, რომ ერთგან, ნიკოლაი კლიუევის პოეზიის შესახებ მსჯელობის დანყებისას, ტროცკი აცხადებს: „ბურჟუაზიული პოეზია, რა თქმა უნდა, არ არსებობს, რადგან პოეზია თავისუფალი ხელოვნებაა, და არა კლასების სამსახური“ (57), მაგრამ უმაღვე იხევს უკან, რადგან ადრევე გამოქვეყნებული ამ სიტყვების გამო მას მავანი გამოცდილი და ნაკითხი ჟურნალისტისაგან (რა თქმა უნდა, მარქსისტისაგან!) თავს ჭექა-ქუხილი დასტეხია, რაკი, მისი განცხადებით, ეს „სარკასტული სიტყვები დადებითი მნიშვნელობით აღიქვეს“ (57). ხოლო ამ წიგნიერ ჟურნალისტს უეჭველად დაუმტკიცებია მისთვის „ლიტერატურის კლასობრივი ხასიათი“ (57), რაც, როგორც თუნდაც ირონიული კონტექსტიდან ჩანს, ისეც ცხადი და უეჭველი იყო წიგნის ავტორისათვის.

მეორე, – ტროცკი, როგორც ლიტერატურულად განათლებული და კულტურულად განვითარებული ადამიანი, ვერანაირად ვერ უარყოფს წარსულის ხელოვნების, – ეგრეთ წოდებული კლასიკური ხელოვნების, – წარუვალ, შეურყეველ კულტურულ ღირებულებას და დაუფარავად აღიარებს, რომ, ამ ხელოვნებისაგან განსხვავებით, ეგრეთ წოდებული პროლეტარული ხელოვნება და, კერძოდ, ლიტერატურა მეტისმეტად ჩამორჩება წინამორბედს, – ანუ, მარქსისტული სახელდებით, ფეოდალურ თუ ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტურ ხელოვნებას. მაგრამ, რევოლუციონერის შეხედულებით, ამ ჩამორჩენის გადალახვა და დაძლევა მხოლოდ დროის საკითხია: „მართლაც, ჩვენ ვწერთ, საერთოდ, უვარგისად, უსტილოდ, მიმბაძველურად [...] ამდენად, ჩამორჩენაა? არა, მხოლოდ გადასვლაა [...] მთელი ხალხის უზარმაზარი კულტურული ნაწევისაკენ წინ, იმ ხალხისა, რომელიც, – მიეცით მას სულ ცოტა დრო, – შექმნის საკუთარ სტილს თუნდაც გაზეთებისათვის, თუნდაც სხვა ყველაფრისათვის...“ (42).

ამრიგად, ტროცკი, განსხვავებით პროლეტარული კულტურის („პროლეტკულტის“) წარმომადგენელთაგან, არ მოითხოვს არაპროლე-

ტარული კულტურის დაუყოვნებლივ თავიდან მოშორებას, თუმცა არც იმას მალავს, რომ მალე დადგება დრო, როცა ეს კულტურა უარყოფილი და დაძლეული იქნება. შემთხვევითი არაა, რომ ტროცკისეულ ტექსტში წინამორბედი კულტურის შეფასებისას ჩნდება მისი რევოლუციური თანამებრძოლის, ვლადიმირ ლენინისათვის, ჩვეული სიტყვის მონათესავე გამოთქმა: „ნეხვი“<sup>8</sup>. წიგნის ავტორს მიაჩნია, რომ წინამორბედი კულტურა „სასარგებლოა, აუცილებელია, რადგან ის ნეხვად გამოადგება ახალ კულტურას, ხოლო ეს არც ისე მცირეა“ (42). ტროცკის აზრით, „ახალი კლასი არ იწყებს კულტურის შექმნას თავიდან, არამედ ითვისებს წარსულს, გადაალაგებს, გადაასხვაფერებს, გადააჯგუფებს მას და შემდგომ მასზე ააგებს“ (141); „მომავალი სჯობნის წარსულს, თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ეფუძნება წარსულს, მდიდარია მისი გამოცდილებით, უფრო ქვიანი და უფრო ძლიერია მასთან შედარებით“ (273).

ამგვარი გაგებით, წარსულის კულტურა კი არ უნდა განადგურდეს, არამედ უნდა გამოყენებული იქნეს, – ისევე, როგორც საკუთრება, წართმეული წინარე (და კანონიერი) მფლობელებისათვის, კი არ უნდა მოისპოს, არამედ უნდა გადანაწილდეს ხელახლა. ბოლშევიკი იდეოლოგი ამ საკითხის განხილვისას ნამდვილად თანამიმდევრულია და ეფუძნება მარქსისტულ სწავლებას, რომელმაც ტროცკისა და მის თანამოაზრეთა მიერ დაფუძნებულ საბჭოთა სახელმწიფოში მთელი თავისი შემზარავი სახით შეისხა ხორცი.

თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ტროცკი პროლეტარულ კულტურას არც მომდევნო დროში უწინასწარმეტყველებდა დიდ მიღწევებს<sup>9</sup>, რადგან ამისათვის მას, უბრალოდ, დრო არ აღმოაჩნდებოდა: „სანამ პროლეტარიატი გამოვა კულტურული მონაფეობის სტადიიდან, ის უკვე აღარ იქნება პროლეტარიატი“ (153)<sup>10</sup>. ამ დროს უკვე უნდა ჩამოყალიბდეს ეგრეთ წოდებული „უკლასო საზოგადოება“, შესაბამისი „უკლასო კულტურით“, რომელსაც კომუნისტი ავტორი მომავლის „საკაცობრიო კულტურას“ (147) უწოდებს, – საყოველთაოს და საზოგადოს.

ამდენად, ლიტერატურისა და, საერთოდ, ხელოვნების განვითარების უმაღლეს საფეხურს ლევ ტროცკი ელოდება იმ ესქატოლოგიურ ეპოქაში, რომლის მოსვლის წინასწარმეტყველებასაც უზარმაზარ ადგილს უთმობს, საერთოდ, მარქსისტული სწავლება.

ამ თვალსაწიერით, კრებულის – „ლიტერატურა და რევოლუცია“ – გამოსვლიდან დაახლოებით ათი წლის შემდეგ აღმოცენებული „სოციალისტური რეალიზმის“ მეთოდი (ან მიმართულება)<sup>11</sup>, რომელიც იოსებ სტალინისა და მაკსიმ გორკის სახელებს უკავშირდება, უფრო კონკრეტულია და შესაძლებლად მიიჩნევს სოციალისტური ხელოვნების შექმნა-განვითარებას მანამ, სანამ მომავალში კომუნისტი დამყარდება და, შესაბამისად, კომუნისტური ხელოვნება ჩამოყალიბდება.

ხოლო, ტროცკის შეხედულებით, რაკი უმაღლესი ღირებულების ხელოვნება ჯერ არ წარმოქმნილა (რაც გარკვეულ დროს მოითხოვს), მშრომელთა საჭიროებასა თუ მოთხოვნილებას კარგად მოემსახურება, მაგალითად, დემიან ბედნის სრულიად პრიმიტიული პოეზია, რადგან მისი ლექსები აუცილებელია პროლეტარიატისათვის, რომელიც, მარქსიზმის მიხედვით, მაინც წარმოადგენს „ყველაზე პროგრესულ კლასს“ (რაკი ის შებოჭილი არ არის საკუთრებით!). მართალია, ნაშრომის ავტორი აღიარებს, რომ პოეტის ეს ნაწარმოებები დაბალი მხატვრული ფასეულობის ტექსტებია, მაგრამ, რაკი ისინი სჭირდება „გაღვიძებულ ხალხს“ (როგორც ჩანს, სწორედ ამ სახალხოობის გამო დემიან ბედნის ტროცკი უმეტესწილად მოიხსენიებს ოდენ სახელით – 166-167), ამიტომ, ამგვარი ლიტერატურა აღემატება კიდევ იმგვარ ლიტერატურას, რომელიც მხატვრული განზომილებით, შესაძლოა, უფრო საჩინო, უფრო მაღალხარისხოვანი იყოს: „დემიან ბედნის შემოქმედება არის პროლეტარული და სახალხო ლიტერატურა, ანუ ლიტერატურა, რომელიც ცხოვრებისეულად სჭირდება გაღვიძებულ ხალხს. თუკი ეს არაა „ჭეშმარიტი პოეზია“, მაშინ ის მასზე რაღაცით მეტია“ (167).

ასე რომ, პოეზია და პოეტური ნაწარმოები, ამ შემთხვევის განზოგადებით, ფასეულობას იძენს მისი მკაფიოდ ფუნქციური, ანუ „კლასობრივი“-„საზოგადოებრივი“ დანიშნულების გამო, რაც იმით განიზომება, თუ რამდენად ემსახურება და გამოადგება ლიტერატურული ტექსტი პროლეტარიატს (კაცობრიობის მამოძრავებელ კლასს, – მარქსისა და ტროცკის მიხედვით).

ამავე დროს, კულტურის კომუნისტურ პოლიტიკაში, საბჭოთა კავშირის არსებობის დასრულებამდე, მიჩნეული იყო, რომ მწერალი უნდა დაუკავშირდეს, – ცხოვრებისეულად, ყოფითად, – პროლეტარიატს, მუშათა კლასს, რათა შემოქმედმა არა მარტო უცდომლად ასახოს მშრომელთა ცხოვრება (აბა, სხვა რა უნდა ასახოს უფრო მნიშვნელოვანი?!), არამედ უნდა აღიზარდოს კიდევ იგი მათ შორის, საკუთარი „საზოგადოებრივი“ ადგილის მოსაპოვებლად, რაკი, მარქსისტული გაგებით, სწორედ ისინი განსაზღვრავენ ისტორიის განვითარების მიმართულებას<sup>12</sup>. თუ ქრისტიანული თვალსაზრისით, სამონასტრო გარემოში ცხოვრება (თუნდაც, რეკლექციების ან სულიერ წვრთნათა სახით) სულიერად ამტკიცებს მორწმუნეს, რომელიც ისევ თავის ჩვეულებრივ ცხოვრებასა და საქმიანობას უნდა დაუბრუნდეს, ოღონდ უფრო ამაღლებულ საფეხურზე, მწერალმაც უნდა ისაზრდოს მუშათა გარემოში ყოფნით. მაგალითად გამოდგება მარიეტა შაგინიანის შემთხვევა, რომლის შესახებაც ტროცკი ამგვარად მსჯელობს: „მარიეტა შაგინიანი საინტერესოდ მოგვითხრობს, თუ როგორ მოღვაწეობდა იგი რევოლუციის პირველ თვეებში საფეიქრო საქმის ინსტრუქტორად დონზე. საჭირო აღმოჩნდა არა მარტო გადანაცვლება სანერი მაგიდიდან საფეიქრო დაზვისაკენ, არამედ დაშორებაც

საკუთარი თავისაგან, რათა მას საბოლოოდ არ დაეკარგა საკუთარი თავი“ (33).

გაცხადებულია, რომ „საზოგადოებრივი განკურნება“ და საკუთარი თავის მოპოვება ხორციელდება საქარხნო ცხოვრებასთან შერწყმით, სამუშაო დაზგასთან დგომით, ხოლო ამგვარი საქმიანობა, – არცთუ შემთხვევით, – წარმოჩენილი და აღწერილია რელიგიური ელფერის გამოთქმით „მოღვაწეობა“ („подвизалась“). სხვათა შორის, სწორედ მარეტა შაგინიანი (რომლის იმჟამად გახმაურებულ ნაწარმოებს, 1922 წელს გამოქვეყნებულ ნარკვევს – „როგორ ვიყავი საფეიქრო საქმის ინსტრუქტორი“ – გულისხმობს, როგორც ჩანს, ტროცკი) აღმოჩნდება ერთი იმ პირველ საბჭოთა მწერალთაგანი, ვინც მოგვიანებით, უკვე სტალინური ხელისუფლების განმტკიცების ხანაში, რამდენიმე წლით საცხოვრებლად და სამუშაოდ მიდის სომხეთში, ძორაჰესზე, – ჰიდროელექტროსადგურზე, რაც შემდგომ აისახება მის რომანში „ჰიდროცენტრალი“ (1931), – საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთ პირველ და ერთ-ერთ სანიმუშო „სამრეწველო რომანში“<sup>13</sup>. ცხადია, ტროცკი იმ თეორიისა და პრაქტიკის ფუძემდებელ-განმახორციელებელთა შორის დგას (ხოლო ამ მწკრივში დგანან ლენინიც, სტალინიც, მათ ძედუნიც, ფიდელ კასტროც, პოლ პოტიც), რომ ინტელექტუალთა და ხელოვანთა „გამოსწორება“ თუ „ხელახალი აღზრდა“ შესაძლებელი ხდება მხოლოდ შრომითს კოლექტივში, მაგრამ ყველაზე უკეთ – საგანგებო შრომითს (საკონცენტრაციო) ბანაკებში.

ის, რომ ბოლშევიკები ყოველთვის დაუნდობელნი იყვნენ იმათ მიმართ, ვისაც საკუთარ მიმდევრებად არ მიიჩნევდნენ, მკაფიოდ ჩნდება იმ ლიტერატორთა დახასიათებებისასაც, რომლებიც არ ემხრობოდნენ ოქტომბრის გადატრიალებისა და ბოლშევიკური სახელმწიფოს მისწრაფებებს: მათ მიმართ ტროცკი არ იშურებს ლანძღვა-გინებასა და დამცირებას, შეურაცხყოფასა და დაცინვას, ამ შემოქმედთა და მათი ნაწარმოებების სრულიად კარიკატურულად წარმოჩენას, – ეს მისი კრიტიკულ-ლიტერატურული სტილის დამახასიათებელი ნიშანია.

მაგრამ მეტად საგულისხმოა, რომ დასჯისა თუ განქიქების გარდა, ტროცკი აუცილებლად მიიჩნევდა ინტელექტუალური თუ სახელოვნო ფენების პირდაპირ მოსყიდვას და მათს უზრუნველყოფას მატერიალურად:

„ინტელიგენცია დაინტერესებულია კაპიტალისტური ექსპლუატაციის შენარჩუნებაში არა პირდაპირ და არა უპირობოდ, არამედ ირიბად, ბურჟუაზიული კლასების მეშვეობით, რადგან ის მათზე დამოკიდებულია მატერიალურად. ის შესაძლოა გადმოვიდეს კოლექტივიზმის მხარეს, თუკი მას მიეცემოდა შესაძლებლობა, ანგარიში გაენია მისი უშუალო გამარჯვების შესაძლებლობისათვის, თუკი ის წარმოდგებოდა მის წინაშე არა როგორც სხვა, მისგან შორს მყოფი და მისთვის უცხო კლასის იდეალი, არამედ როგორც ახლობელი, ხელშესახები რეალობა; დაბოლოს, თუკი – და ეს არაა ბოლო პირობა – პოლიტიკური განხეთქილება ბურჟუაზიას-



თან არ დაემუქრებოდა ცალკეულად ყოველ გონებრივ მუშაკს მძიმე მატერიალური და მორალური შედეგებით“ (357).

ტროცკი ღრმად დააჯერებული, რომ საჭირო და შესაძლებელია ეგრეთ ნოდებული „ინტელიგენციის“ გადმოხიზვა არა მარტო იმ რწმენის ჩასახვით მათთვის, რომ ისინი მხარს უჭერენ ძალებს, რომლებიც ხელისუფლებას დაეუფლებიან და შეინარჩუნებენ, არამედ ნივთიერი სიმყარის ბოძებითაც. მას გამჭრიახად მიაჩნია, რომ ამ ფენის მოსყიდვა შესაძლებელია გამარჯვებულ ძალაუფლებასთან სიახლოვის განცდის მინიჭებით და ფინანსური დაინტერესებით. ურთიერთობის ამ ყალიბის განხორციელების შესაძლებლობას იგი ხედავს არა მარტო მისი ქვეყნის ბინადარი, არამედ, ასევე, „ევროპელი ინტელიგენციისათვის“ (357).

საყურადღებოა, რომ ამ საკითხში ლევ ტროცკის, სამხედრო საქმეთა სახალხო კომისარს, სრულ მხარდაჭერას უცხადებს ანატოლი ლუნაჩარსკი, განათლების სახალხო კომისარი: „ორივე ხელით ხელს ვაწერ ამბ. ტროცკის ამ აზრების ქვეშ და მიმაჩნია, რომ ისინი შესაძლოა, საფუძვლად დაედოს მთელ ჩვენს პოლიტიკას ინტელიგენციის მიმართ როგორც ჩვენთან, რუსეთში, ასევე, დასავლეთში“ (Луначарский 1924: 169).

იმ დროს, როცა ბოლშევიკებს უკვე ხელისუფლება უპყრიათ, ტროცკი თითქოს არ აპირებს ხელოვნებისა თუ ხელოვანთა მართვას და მისი, როგორც ბოლშევიკური სახელმწიფოს ერთ-ერთი ბელადის, სიტყვა შთამბეჭდავია, მაგრამ საქმე ისაა, რომ იგი მაინც საჭიროდ მიიჩნევს „ირიბად“ ჩარევას ხელოვნების ცხოვრებაში: კომუნისტური პარტია ფარულად წარმართავს და ხელს უწყობს იმგვარ ხელოვნებას, როგორც მისთვისაა ხელსაყრელი. აღსანიშნავია, რომ ტროცკისეული ეს მეთოდი საბჭოთა სახელმწიფოს დაშლამდე მოქმედებდა. წიგნში „ლიტერატურა და რევოლუცია“ ნათქვამია: „ხელოვნების სფერო ისეთი არაა, სადაც პარტია მოწოდებულია მბრძანებლობდეს. მას შეუძლია და უნდა იცავდეს, ხელს უწყობდეს და მხოლოდ ირიბად – ხელმძღვანელობდეს. მას შეუძლია და უნდა აძლევდეს თავისი ნდობის გარიგებითს სესხს სხვადასხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებას, რომლებიც გულწრფელად ცდილობს, ახლოს მივიდეს რევოლუციასთან, რათა დაეხმაროს მის მხატვრულად გაფორმებას“ (170).

რაც შეეხება ეროვნულ საკითხს, ეროვნულ თავისებურებებს, ნაციონალიზმს, ტროცკი, რომელიც, საზოგადოდ, აღიარებულია ინტერნაციონალური კომუნისმის წარმომადგენლად, „პერმანენტული რევოლუციის“, ანუ „მსოფლიო რევოლუციის“ მთავარ მქადაგებლად (და წარუმატებელ პრაქტიკოსად), მიიჩნევს, რომ ბოლშევიზმი თავისი არსით ნაციონალისტურია, თუმცა საკუთარ აზრს იგი ბუნდოვნად, დაულაგებლად და წინააღმდეგობრივად გადმოსცემს:

„ბოლშევიზმი უფრო ეროვნულია, ვიდრე მონარქიული და სხვაგვარი ემიგრაცია, ხოლო ბუდიონი უფრო ეროვნულია, ვიდრე ვრანგელი,

რასაც გინდა ამბობდნენ ნაციონალური ექსკრემენტების იდეოლოგები, მისტიკოსები და პოეტები. ეროვნების სიცოცხლე და მოძრაობა ხორციელდება წინააღმდეგობის გზით, რაც განხორციელებულია კლასებში, პარტიებში, ჯგუფებში. თავის დინამიკაში ნაციონალური ემთხვევა კლასობრივს. ყოველ კრიტიკულ, ესე იგი თავისი განვითარების ყველაზე საპასუხისმგებლო ეპოქებში ეროვნება გადატყდება ორ ნახევრად, და ეროვნულია ის, რასაც ხალხი უფრო მაღალ სამეურნეო და კულტურულ საფეხურზე აჰყავს.

რევოლუცია გადმოდინდა ეროვნული „სტიქიიდან“, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ რევოლუციაში ცხოვრებისეული ან ეროვნულია მხოლოდ სტიქიური, როგორც ჰგონიათ პოეტებს, რომლებიც ეზიარნენ რევოლუციას“ (82-83).

ამ თვალსაზრისით, ისტორიის „ყველაზე საპასუხისმგებლო ეპოქებში“ ერი იხლიჩება ორად, რასაც მოჰყვება დაპირისპირება კლასობრივ საფუძველზე და, ფაქტობრივად, გადასვლა სამოქალაქო ომის ვითარებაში. სწორედ ეს დაპირისპირება ცხადდება ეროვნულ განახლებად, ხოლო ამ დროს მთელი ერის მიზანთა და მისწრაფებათა გამოხატულებას – „თავის დინამიკაში“ – საკუთარ თავზე იღებს რომელიმე კლასი, რის შედეგად, წიგნის ავტორის შეხედულებით, ქრება განსხვავება ეროვნულსა და კლასობრივს შორის.

სტალინი, რომელმაც ბოლშევიზმი, – გავრცელებული მოსაზრებით, ტროცკისაგან განსხვავებით, – ეროვნულ ჩარჩოებში მოაქცია (ან ერთმანეთს დაამთხვია), ხოლო, განსაკუთრებით, მეორე მსოფლიო ომის ხანიდან რუსული იმპერიალიზმის სამსახურში ჩააყენა, ფაქტობრივად, პრაქტიკულად ახორციელებდა „მსოფლიო რევოლუციის“ ტროცკისტულ მისწრაფებებს. მან, მარქსისტულ იდეათა ძალადობრივი დანერგვით მეზობელ თუ შორეულ ქვეყნებში, რუსული იმპერიის ფარგლები შუაგულ ევროპამდე, ბერლინამდე და ვენამდე, ბუდაპეშტამდე და პრაჰამდე გააფართოვა.

სხვათა შორის, წიგნში ერთგან ნახსენებია ქართველებიც, თუმცა ეს ხსენება არ შეეხება არც ქართულ ლიტერატურას და არც რომელიმე ქართველ მწერალს, არამედ – „მთვლემარე ქართველის“ სახეს, დამონმებულს მიხაილ ლერმონტოვის ლექსიდან „დავა“ („Спор“)¹⁴:

„ჩვენ ვნახეთ ცოტა ხნის წინათ ეს „მთვლემარე ქართველები“... მათ მოასწრეს, ჩვენთვის ეჩვენებინათ (1905 წ.), რომ არამხოლოდ ღვინითაა დათხვრილი მათი „შარვლები“ („шалъвары“). და მათ მოასწრეს, დავერწმუნებინეთ ჩვენ, რომ ახალი საქართველოს იერსახეს უნდა გავეცნოთ არა ლერმონტოვის შთაგონებული სტრიქონებით, არამედ ადამიანური საბუთებით, რომლებიც შეკრებილია კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიაში...“ (200).

როგორც კონტექსტიდან ჩანს, საქართველოს 1921 წლის ოკუპაციის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი გულისხმობს ქართულ მიწებზე 1905 წლის რევოლუციური მოვლენების მღელვარებებსა და შეტაკებებს, რაც მისთვის იმას მეტყველებს, რომ „ძველი ათასწლოვანი ცივილიზაციები, რომლებიც ერთხელ და სამუდამოდ ისტორიის მუზეუმში ჩაბარებულად ჩანდა, ახლა იღვიძებს ისტორიული ლეთარგიისაგან“ (200).

რელიგიის მიმართ ლევ ტროცკი, რა თქმა უნდა, დაუნდობელია. მას, როგორც მატერიალისტს, მიაჩნია, რომ რელიგიის წარმოშობას ფიზიოლოგიური საფუძველი აქვს, მაგრამ იგი არაფერს ამბობს რელიგიის კლასობრივი წარმოშობის ირგვლივ, რაც რამდენადმე მოულოდნელია მარქსისტისაგან: „ადამიანის უკიდურესი დისჰარმონია, – ანატომიური, ფიზიოლოგიური, – ორგანოთა და ქსოვილების უკიდურესად არათანაბარი განვითარება და გაცვეთა ცხოვრებისეულ ინსტინქტს ანიჭებს სიკვდილის შიშის შელახულ, ავადმყოფურ, ისტერიულ ფორმას, ხოლო ეს შიში ბინდავს გონებას და ასაზრდოებს ბრიყვულ და დამამცირებელ ფანტაზიებს მიღმიერი არსებობის შესახებ“ (197).

მისი აზრით, რელიგიის თავდაპირველ ბიძგს წარმოადგენს სიკვდილის შიში, რომელიც ადამიანის ფიზიკური უსუსურობის განცდის შედეგად აღმოცენდა, ხოლო ამ შიშმა წარმოშვა უნივეთო სამყაროს რწმენა. უცნაურია, რომ ამ მსჯელობაში არაფერია ნათქვამი რელიგიის, როგორც კლასობრივი ჩაგვრის იარაღის, შესახებ.

კრიტიკოს-რევოლუციონერი დარწმუნებულია, რომ მომავლის ხელოვნება, ანუ ხელოვნება, რომელიც მომავალში აღმოცენდება, იქნება მთლიანად არარელიგიური, ღმრთისაგან თავისუფალი: „ახალი ხელოვნება იქნება უღმრთო ხელოვნება“ (189).

ზოგადად, ლევ ტროცკი, ავტორი წიგნისა „ლიტერატურა და რევოლუცია“, როგორც ნამდვილი მარქსისტი, თავისი ნაშრომის ფურცლებზე განუწყვეტლივ წინააღმდეგობრივია, ყოველთვის ოპორტუნისტულია და იმ წამს იმას აცხადებს, რაც მისთვის იმწამიერადაა ხელსაყრელი; არაერთგზის, იგი თავისი წიგნის რომელიმე გვერდზე იმის სრულიად საწინააღმდეგოს ამტკიცებს, – მისთვის ჩვეული მგზნებარებით, – რასაც წინა გვერდზე შეუპოვრად ასაბუთებდა. მაგალითად, მას შეუძლია განაცხადოს, რომ „ყოველი გაბატონებული კლასი წარმოშობს თავის კულტურას და, შესაბამისად, თავის ხელოვნებას. ისტორია იცნობდა აღმოსავლეთისა და კლასიკური ანტიკურობის მონათმფლობელურ კულტურებს, ევროპული შუა საუკუნეების ფეოდალურ კულტურას, ამჟამად მსოფლიოში გაბატონებულ ბურჟუაზიულ კულტურას. აქედან ლამის თავისთავად გამომდინარეობს, რომ პროლეტარიატმა უნდა შექმნას თავისი კულტურა და თავისი ხელოვნება“ (146), მაგრამ მომდევნო გვერდზე ითქმება, რომ პროლეტარული კულტურა არც შეიქმნება და არცაა

აუცილებელი მისი არსებობა: „პროლეტარული კულტურა არა მარტო არ არსებობს, არამედ არც იქნება; და ამის გამო გულის დასაწყვეტად ნამდვილად არც არსებობს საფუძველი; პროლეტარიატმა ძალაუფლება სწორედ იმიტომ აიღო, რომ საბოლოოდ დაასრულოს კლასობრივი კულტურა და გზა გაუკაფოს საკაცობრიო კულტურას“ (147).

ამ სიტყვებიდან ცხადად ჩანს, რომ ტროცკი მომავალს უკლასოდ და საკაცობრიოდ ხედავს. მაგრამ მის დროს, მისი აზრით, მაინც „რა თქმა უნდა, ორგანულად შეუძლებელია, ახალმა ხელოვნებამ თავისი ყურადღების ცენტრში არ დააყენოს პროლეტარიატის ბრძოლა“ (136).

ტროცკი იქაც წინააღმდეგობრივია, როცა, მისი აზრით, არკვევს ურთიერთობას ინდივიდუალურსა და კოლექტიურს, პირადასა და ჯგუფურს შორის. იგი ერთგან იმგვარ თვალსაზრისსაც კი გამოთქვამს, რომ პროლეტარიატის ჩამოყალიბებელ ინდივიდუალობას კულტურამ უნდა შეუწყოს ხელი, რათა მას პირადი და გამორჩეული მეობა ჩამოეყალიბდეს: „მასობრივად, პროლეტარული პიროვნება არასაკმარისად გაფორმდა და დიფერენცირდა. იმ კულტურული აღმავლობის ყველაზე ძვირფას შინაარსად, რომლის ზღურბლთანაც ჩვენ ახლა ვდგავართ, იქნება სწორედ ობიექტური კვალიფიკაციის ამალღება და ინდივიდუალობის სუბიექტური თვითცნობიერების ამალღება“ (175).

ტროცკის აზრით, კლასობრივი და ინდივიდუალური არ უნდა გაიმიჯნოს, თუმცა მისი აზრი არც ამჯერადაა ჩამონაკვეთელი მკაფიოდ: „ვამბობთ: კლასობრივი, მაგრამ ეს ნიშნავს ინდივიდუალურსაც, – ინდივიდუუმის გზით ლაპარაკობს მისი კლასი. ეს ნიშნავს ეროვნულსაც, რადგან ერის სული განპირობებულია კლასით, რომელიც ბატონობს მასში და ამით იმორჩილებს მის ლიტერატურას“ (181).

ასე, ამ შეხედულების მიხედვით, მაშინაც კი, როცა ლაპარაკობს ცალკეული ადამიანი, მისი პირადი სათქმელის, მისი პირადი უწყების სახით მაინც მეტყველებს კოლექტივის ხმა.

მაგრამ მას მტკიცედ სჯერა, რომ კომუნისტურ მომავალში გაქრება ყოველივე ინდივიდუალური, ფიზიოლოგიურ დონეზეც კი: „ცხოვრება, თვით სუფთა ფიზიოლოგიურიც კი, გახდება კოლექტიურ-ექსპერიმენტული“ (196). სხვათა შორის, ცნობილია, რომ ლევ ტროცკი პირადად მეტად გატაცებული იყო ადამიანის გარდაქმნის ექსპერიმენტებით, რის საიმედოდ საყრდენადაც მას ფროიდისტული ფსიქოანალიზი მიაჩნდა<sup>15</sup>. ამდენად, შესამჩნევია მისი გამონათქვამი, რომ „ავსტრიულმა ფსიქოანალიტიკურმა სკოლამ (ფროიდი, იუნგი, ალბერტ [სიც!] ადლერი და სხვ.) შეიტანა ბევრად უფრო დიდი წვლილი საკითხში სქესობრივი მომენტის როლის შესახებ პირადი ხასიათისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ჩამოყალიბებისას“ (46), ხოლო ეს „ბევრად უფრო დიდი წვლილი“ განსაზღვრულია ვასილი როზანოვთან შედარებით<sup>16</sup>, რომელსაც ტროცკი ასე ახასიათებს: „როზანოვი იყო უეჭველად საძაგელი, ლაჩარი, სხვის ხარჯზე მყოფი ლა-

ქუცა, პირმოთნე“ (46). ან კიდევ, მისი განცხადებით: „ფროიდის თვით ყველაზე უპარადოქსულესი გადაჭარბებებიც კი უფრო მნიშვნელოვანი და ნაყოფიერია, ვიდრე როზანოვის ხელგაშლილი მიხვედრები, – როზანოვისა, რომელიც ერთთავად გადაიჭრება ხოლმე განზრახულ სალოსობაში და პირდაპირ ლაქლაქში, ერთსა და იმავეს ყრანტალებს და ორის სამყოფს რომავს“ (46).

თვალშისაცემია, თუ რაოდენ უშურველად მოედინება უზომო სიძულვილის გამომხატველ სიტყვათა ნაკადი, რომელსაც თითქოს დასასრული არ უჩანს, რითაც დაუფარავადაა გამჟღავნებული, თუ როგორი დამოკიდებულება აქვს ტროცკის მისთვის ამდენად მიუღებელი მოაზროვნის მიმართ. იგი აღშფოთებით ადევნებს თვალს როზანოვის „ამჟამინდელ საყოველთაო კანონიზაციას, როცა მას აცხადებენ „გენი-ალურ“ ფილოსოფოსადაც, წინასწარმეტყველადაც, პოეტადაც და, სხვათა შორის, სულის რაინდადაც“ (46).

ვასილი როზანოვის ტროცკისეული კიდევ ერთი დახასიათება ამგვარია: „ყველაზე ალალ-მართალი როზანოვში: ძალის წინაშე მთელი ცხოვრება ჭიაყელასავით იკლაკნებოდა. ჭიაყელისმაგვარი ადამიანი და მწერალი: კლაკნილი, ლორწოვანი, მოკლდება და ინლეება საჭიროების მიხედვით, – და ჭიაყელასავით საზიზღარია. როზანოვი მართლმადიდებელ ეკლესიას უცერემონიოდ – რა თქმა უნდა, საკუთარ წრეში – უწოდებდა ნეხვის გროვას. მაგრამ ადათებს მისდევდა (სილაჩრის გამო და ყოველი შემთხვევისათვის), მაგრამ როცა სიკვდილის დრო დაუდგა, ხუთჯერ ეზიარა, ასევე... ყოველი შემთხვევისათვის. იგი ზეცასთანაც ორპირობდა, ისევე როგორც გამომცემელთან და მკითხველთან“ (47).

ტროცკისათვის, ასევე, მიუღებელია ყოფილი სიმბოლისტი პოეტის (შემდგომ – ცნობილი საბჭოთა პროზაიკოსის), მარიეტა შაგინიანის, რელიგიური სწრაფვები და, მაგალითად, სწორედ იმჟამად გამოქვეყნებული მისი რომანი „თავისი ბედი“ (1916, მთლიანად და ცალკე წიგნად დაიბეჭდა 1923 წელს), სადაც „ყველაფერი ეფუძნება ფსიქოლოგიას, თანაც ტრანსცენდენტურ ფსიქოლოგიას, რომელიც თავისი ძირებით მიდის რელიგიაში“ (94). ზოგადადაც, კრიტიკოსის აზრით, მწერალს აქვს „ყველაზე არარევოლუციური, აზიურ-პასიური, ქრისტიანულ-უძალადო მსოფლმხედველობა“ (94), რის გამოც მიჩნეულია, რომ „შაგინიანი ანტირევოლუციურია თავისი არსით“ (95). პროზაიკოსის გახმაურებულ რომანში გამოყვანილი მოქმედი პირები, რომელთა რელიგიური მიდრეკილებები ცხადადაა გამჟღავნებული, ინვესს ტროცკის დაუფარავ ზიზღს: „შაგინიანის გამჭრიახი, კეთილი და ღმრთისმოშიში გმირები წარმოშობენ არა თანაგრძნობას, არამედ სრულ გულგრილობას, რომელიც ხანდახან გულისრევას ინვესს“ (95). მარქსისტი კრიტიკოსისათვის სრულიად მიუღებელი იყო მწერლის მიერ გამოხატული ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, რომლითაც იგი ამ ნაწარმოებში მკაფიოდ უპირისპირდებოდა ფროიდისეულ ფსიქონალიზს (1954 წელს, რომანის ტექსტის გადა-

მუშავებისას, იმჟამად უკვე კომუნისტმა მწერალმა მეტად შეარბილა და შემალა ნაწარმოების ქრისტიანული მისწრაფებანი)<sup>17</sup>.

არსებული რელიგიის (ან რელიგიათა) მიმართ დაუფარავი მიუღებლობისა და ცხადად გამოხატული სიძულვილისაგან დამოუკიდებლად, ტროცკი აყალიბებს საკუთარ ესქატოლოგიას, ანუ, სურათს, თუ თავად როგორც ხედავს, როგორ წარმოიდგენს კაცობრიობის მომავალს, და კულტურის რაგვარობასა თუ მნიშვნელობას ამ მოსალოდნელ მომავალში:

„არც ისე ახლო დროს, როცა მშრომელების კულტურულ-ესთეტიკური აღზრდა გაანადგურებს ხახადაღებულ უფსკრულს შემოქმედებით ინტელიგენციასა და ხალხს შორის, ხელოვნება გახდება სრულიად განსხვავებული დღევანდლისაგან“ (127); „ის გარსი, რომელსაც მოისხამს კულტურული მშენებლობისა და კომუნისტური ადამიანის თვითაღზრდის პროცესი, უკიდურეს ძალმოსილებამდე განავითარებს თანამედროვე ხელოვნებათა ყველა ცხოვრებისეულ ელემენტს. ადამიანი გახდება შეუდარებლად უფრო ძლიერი, გონიერი, დახვეწილი. მისი სხეული გახდება უფრო ჰარმონიული, მოძრაობანი – რიტმული, ხმა – მუსიკალური, ყოფის ფორმები შეიძენს დინამიკურ თეატრალურობას. საშუალო ადამიანური ტიპი ამალდება არისტოტელეს, გეთეს, მარქსის დონემდე. ამ ქედს მალლა კი აღიმართება ახალი მწვერვალები“ (197).

ლევ ტროცკი, – გამომდინარე თავისი მარქსისტული თვალსაზრისიდან, ბუნებრივად დაფუძნებული ათეიზმს, – მკვეთრად უარყოფს ქრისტიანული მომავლის ხედვას და მას ანაცვლებს კომუნისტური მომავლის წარმოსახვით, რომელშიც გარდაქმნილია, სახეცვლილია არა მარტო გარემო, არამედ თავად ადამიანიც, თუნდაც ეს ადამიანი იმ დროისათვის კოლექტიური არსება გახდეს.

უნდა ითქვას, რომ, მიუხედავად წიგნთან – „ლიტერატურა და რევოლუცია“ – დაკავშირებული ავტორისეული პატივმოყვარე ჩანაფიქრისა და იმ გამოხმაურებისა, რაც კრებულს ხვდა წილად, სალიტერატურო-კულტურული კრიტიკის თვალსაზრისით, ნაშრომი მეტად უღიმღამოა. სახელგანთქმული რევოლუციონერის ლიტერატურული თავდაჯერებულობის მიუხედავად, გამოცემას, როგორც ჩანს, უპირატესად პოლიტიკური მიზანსწრაფვა ჰქონდა.

ამ ნაშრომის საგანგებო მკვლევრის თვალსაზრისით, ტროცკი „არ ყოფილა აკადემიური მკვლევარი. მას არ გააჩნდა ესთეტიკური პროფესიონალიზმი, იგი არ ქმნიდა ესთეტიკურ სისტემას. თავის წიგნში იგი გამოდის არა როგორ სერიოზული მკვლევარი, არამედ როგორც ტენდენციური პოლიტიკოსი“ (Борев 1991: 4)<sup>18</sup>; „ლიტერატურულ მოვლენათა შესახებ მსჯელობისას, ტროცკი აზროვნებს არა ესთეტიკური, არამედ პოლიტიკური კატეგორიებით და ლიტერატურულ კრიტიკაში შეაქვს მასში მრავალი წლით დამკვიდრებული გარეესთეტიკური კატეგორიები“ (Борев 1991: 18).

აღსანიშნავია ერთი გარემოებაც: მიუხედავად იმისა, რომ სტალინის მმართველობისა და სტალინური იდეოლოგიის საყურადღებო ნახნავი ეფუძნებოდა „ტროცკიზმთან“ ბრძოლას, სტალინი მნიშვნელოვანწილად სწორედ ტროცკის მონაფე და გამგრძელებელი აღმოჩნდა, – მათ შორის, ლიტერატურის მიმართ თავისი დამოკიდებულებითაც, მაგრამ, ასევე, თავის პოლიტიკურ-პროპაგანდისტულ საქმიანობაში ტროცკისეული ლიტერატურულ-სტილური ხერხების გამოყენებითაც:

„ხოლო „თვითგანდიდებაც“ კი არ ყოფილა სტალინის გამოგონება. ამ სფეროში აღმოჩენები, უეჭველად, ეკუთვნის მის მთავარ მოქიშპეს – ტროცკის. მსოფლიოს ვერცერთი ცივილიზებული ჯარის სამხედრო წესდებებში იმჟამად ვერ იპოვიდით იმას, რაც გამოიგონა ტროცკიმ 1922 წელს. წითელი არმიის პოლიტიკური წესდების 41-ე მუხლში მოთავსებული იყო მისი პოლიტიკური ბიოგრაფია, რომელშიც ტროცკი ნარმოჩენილია გმირად, რევოლუციური და სამხედრო სიმამაცის ხორცშესხმად. მუხლი ამ სიტყვებით მთავრდებოდა: „ამხ. ტროცკი – წითელი არმიის ბელადი და ორგანიზატორია. წითელი არმიის სათავეში დგომისას, ამხ. ტროცკის მიჰყავს ის საბჭოთა რესპუბლიკის ყველა მტერზე გასამარჯვებლად“. სტალინს ისლა რჩებოდა, მხოლოდ სახელი ჩაენაცვლებინა, – ისე, რომ სიტყვათა წყობაც კი არ შეეცვალა“<sup>19</sup>.

ზოგადად, ტროცკის შეხედულებათა გამოძახილი სტალინის თუნდაც თეორიულ, თუნდაც პრაქტიკულ დამოკიდებულებაში ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის მიმართ, რა თქმა უნდა, საგანგებო და ცალკე შესწავლას საჭიროებს.

საარქივო მასალებში დაცულია ვრცელი ანკეტა, რომლის შევსება ლევ ტროცკის 1924 წლის ზაფხულში მოუხდა. ამ საბუთში იგი თავის საცხოვრებელ ადგილად მიუთითებს მოსკოვის კრემლს, განათლებად – საშუალოს, ხოლო პროფესიად – „ლიტერატორ-რევოლუციონერს“<sup>20</sup>. ნი-შანდობლივია, რომ ამ თვითდახასიათებაში სახელგანთქმული რევოლუციონერი პირველობას ანიჭებს საკუთარ კავშირს ლიტერატურასთან. შესაძლოა, ამ უპირატესობაში აისახა რევოლუციის ბელადის იმჟამინდელი პირადი განწყობა, განპირობებული ცოტა ხნით ადრე გამოცემული საკუთარი წიგნით, რომელსაც „ლიტერატურა და რევოლუცია“ ეწოდება და რომელიც პირველად ასი წლის წინათ, 1923 წელს, გამოქვეყნდა.

### შენიშვნები:

1. წიგნის პირველი გამოცემა: (Троцкий 1923); მომდევნო წელს წიგნი გამოიცა ხელმეორედ, შევსებული სახით: (Троцкий 1924); წიგნის მესამე, ბოლო გამოცემა: (Троцкий 1991); შემდგომ ტექსტი ყველგან დამონმებულია ბოლო გამოცემის მიხედვით, ნარკვევის ავტორისეული თარგმანით; გვერდები მითითებულია ციტატის მოყვანისთანავე.

2. ლევ ტროცკის ვრცელი ბიოგრაფია, მრავალი საარქივო დოკუმენტის გამოყენებით (თუმცა ავტორის ზოგიერთი თვალსაზრისის საკამათობის გათვალისწინებით): (Волкогонов 1997); ტროცკის იდეურ-პოლიტიკური შეხედულებების ზოგადი მიმოხილვა: (McClelland 2005), თავი 25: The Synthesis of Jacobinism and Marxism-Bolshevism: Lenin, Trotsky and Stalin, p. 565-592; განსაკუთრებით: p. 566-567, 575-591; კერძოდ, ტროცკის წიგნის – „ლიტერატურა და რევოლუცია“ – შესახებ და, ასევე, ამ წიგნის შესაძლო კავშირის გამო მომავალ სტალინიზმთან: p. 589.

3. „შემოდგომით (ნოემბერში) გამოვიდა ლევ ტროცკის, ნეპის პირველი პერიოდის კულტურული ცხოვრების მთავარი სტრატეგოსის, წიგნი – „ლიტერატურა და რევოლუცია“, რომელიც უმაღლვე აღიარებული იქნა არა მარტო ლიტერატურული კრიტიკის, არამედ, ასევე, ახალი საბჭოთა ლიტერატურის მთავარ მოვლენად“ (Корниенко 2010: 222); ერთ საჟურნალო რეცენზიაში ნაშრომი ასე იყო შეფასებული: „ამგვარად წერა შეეძლო მხოლოდ ჰაინეს“ (Корниенко 2010: 43).

4. წიგნის პირველი გამოცემა: (ტროცკი 1926); გამოცემაში შესულია ნაშრომის შემდეგი მონაკვეთები, რომლებიც, ფაქტობრივად, მხოლოდ თეორიული ხასიათისაა და, ორიგინალისაგან განსხვავებით, არ შეეხება და არ განიხილავს ცალკეულ მწერლებსა თუ მათს ნაწარმოებებს (წინასიტყვაობა; ლიტერატურა ოქტომბრის გარეშე; რევოლუციის ლიტერატურული თანამგზავრები; ფუტურიზმი; პოეზიის ფორმალური სკოლა და მარქსიზმი; პროლეტარული ხელოვნება; პარტიული პოლიტიკა ხელოვნებაში; ხელოვნება რევოლუციისა და სოციალისტური ხელოვნება).

5. ავტორისეული თვალსაზრისი ამ განსხვავებებთან დაკავშირებით, – ევროპული ტოტალიტარისტული გამოცდილების გათვალისწინებით, – მოკლედ გადმოცემულია: (ლალანიძე 2022: 314).

6. წიგნის შინაარსის მოზრდილი მიმოხილვა, ტროცკის ზოგადესთეტიკურ შეხედულებათა გათვალისწინებით და ამ შეხედულებათა მიმართ სტალინისეული ესთეტიკის მემკვიდრეობითობის განხილვით: (Борев 1991: 3-20).

7. ეგრეთ წოდებული „ავტორის სიკვდილის“ იდეოლოგიური თეორიის მიმართ ავტორისეული დამოკიდებულება: (ლალანიძე 2021ბ: 203-204).

8. იგულისხმება ლენინისეული დახასიათება „ინტელიგენტიკებისა“, რომელთაც „თავი ერის ტვინად წარმოუდგენიათ, ხოლო სინამდვილეში ეს არა ტვინი, არამედ განავალია“ (ორიგინალში გამოყენებულია უფრო უხეში სიტყვა) (Ленин 1970: 48).

9. თითქოს პარადოქსულად ჩანს ანატოლი ლუნაჩარსკის, ბოლშევიზმისა და კომუნისტური კულტურის ასევე ერთ-ერთი ფუძემდებელი იდეოლოგის, განცხადება სტატიამში, რომელიც ტროცკის წიგნის – „ლიტერატურა და რევოლუცია“ – გამოქვეყნებას მიეძღვნა, რომ თავად ეს წიგნი უნდა იქნეს მიჩნეული „პროლეტარული კულტურის ელემენტად“ (Луначарский 1924: 153); (კრებულის ახალი გამოცემა: Луначарский 2021).



10. ტროცკის ეს გამონათქვამი ერთ ნაშრომში ამგვარადაა შეფასებული: „ტროცკიმ ეს ლოგიკა სილოგიზმის ბრწყინვალეობამდე მიიყვანა“ (Добренко 1997: 382).

11. სოციალისტური რეალიზმის ირგვლივ: (Соцреалистический канон 2000); ავტორისეული თვალსაზრისი: (ღალანიძე 2021ა: 277-282).

12. სანიმუშოდ, სტალინურ ეპოქაში ლიტერატურისა და მრეწველობის კავშირის შესახებ: (Добренко 2007: 208-360).

13. პროლეტარულ გარემოში მწერლის იმდროინდელი ცხოვრებისა და პროლეტარული საქმიანობის ამსახველი მისი ამ რომანის შესახებ: (Скорино 1981: 210-258).

14. ტექსტი გამოქვეყნებულია: (Лермонтов 1979: 474-476) – („Посмотри: в тени чинары/ Пену сладких вин/ На узорные шальвары/ Сонный льет грузин“ – с. 474-475).

15. ლევ ტროცკის ფსიქონალიტიკურ გატაცებებთან დაკავშირებით: (Эткинд 1994: 215-247).

16. როზანოვისა და ფროიდის (ასევე, ნიცშეს) შეფარდებულობის გამო ავტორისეული თვალსაზრისი: (ღალანიძე 2011: 417).

17. რომანის შესახებ: (Скорино 1981: 55-67).

18. შდრ.: „როცა თავის ნაშრომს ბეჭდავდა, ტროცკის დასახული ჰქონდა არა მარტო ესთეტიკური, არამედ მკაფიოდ გამოხატული პოლიტიკური მიზნებიც“ (Омельченко 2016: 118).

19. ამგვარი სტილური ნასესხობა განხილულია: (Добренко 2000: 652).

20. საბუთი დამონმებულია: (Волкогонов 1997-2: 283).

#### დამონმებანი:

Borev Yu. “Estetika Trotskogo”, v kn.: Trotskiy L. *Literatura i revolyutsiya*, Moskva: Politizdat, 1991 (Борев Ю. „Эстетика Троцкого“, в кн.: Троцкий Л. *Литература и революция*, Москва: Политиздат, 1991).

Dobrenko E. *Formovka sovetskogo chitatel'ya: Sotsialnye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kultury*, Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1997 (Добренко Е. *Формовка советского читателя: социальные и эстетические истоки советской литературной культуры*, Санкт-Петербург: Академический проект, 1997).

Dobrenko E. “Mezhdru istoriej i proshlym: pisatel’ Stalin i literaturnye istoki sovetskogo istoricheskogo diskursa”, v kn.: *Sotsrealisticheskij kanon*, Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000 (Добренко Е. „Между историей и прошлым: писатель Сталин и литературные истоки советского исторического дискурса“, в кн.: *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000).

Dobrenko E. *Politekonomiya sotsrealizma*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007 (Добренко Е. *Политэкономика социализма*, Москва: Новое литературное обозрение, 2007).

Etkind A. *Eros novozmognogo: istoria psikhoanaliza v Rosii*, Moskva: Gnozis/Progrees-Kompleks, 1994 (Эткинд А. *Эрос невозможного: история психоанализа в России*, Москва: Гнозис/Прогресс-Комплекс, 1994).

- Ghaghanidze M. “Vasili Rozanovi krist’ianobis galavans mighma”, ts’g-shi: Ghaghanidze M. *Mts’erlis tskhovreba droshi da sitq’vashi: 99 mtsire da vrtseli chanats’eri utskhoel mts’eralta shesakheb*, Tb.: Memk’vidreoba, 2011 (ლალანიძე მ. „ვასილი როზანოვი ქრისტიანობის გალავანს მიღმა“, წგ-ში: მერაბ ლალანიძე, *მწერლის ცხოვრება დროში და სიტყვაში: 99 მცირე და ვრცელი ჩანაწერი უცხოელ მწერალთა შესახებ*, თბ.: მემკვიდრეობა, 2011).
- Ghaghanidze M. *Lit’erat’ura, k’ult’ura, religia*, 1, Tb.: Sakartvelos p’arlamentis erovnuli bibliotek’a, 2021a (ლალანიძე მ. *ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია*, 1, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2021ა).
- Ghaghanidze M. *Lit’erat’ura, k’ult’ura, religia*, 2/2, Tb.: Sakartvelos p’arlamentis erovnuli bibliotek’a, 2021b (ლალანიძე მ. *ლიტერატურა, კულტურა, რელიგია*, 2/2, თბ.: საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 2021ბ).
- Ghaghanidze M. *Evrop’is shuagulshi sauk’uneta zghvarze: 100 chanats’eri k’ult’uris, religiisa da samokalako tskhovrebis irgvliv*, Tb.: Krist’ianuli teologiisa da k’ulturis tsent’ri, 2022 (ლალანიძე მ. *ევროპის შუაგულში საუკუნეთა ზღვარზე: 100 ჩანაწერი კულტურის, რელიგიისა და სამოქალაქო ცხოვრების ირგვლივ*, თბ.: ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრი, 2022).
- Kornienko N. “Nepovskaja otpepel’”: *stanovlenie instituta sovetской literaturnoj kritiki*, Moskva: IMLI RAN, 2010 (Корниенко Н. „Нэповская отпепел’“: *Становление института советской литературной критики*, Москва: ИМЛИ РАН, 2010).
- Lenin V. *Polnoe sobranie sochinenij*: Izdanie 5, T. 51, Moskva: Izdatelstvo politicheskoy literatury, 1970 (Ленин В. *Полное собрание сочинений*, Издание 5, Т. 51, Москва: Издательство политической литературы, 1970).
- Lermontov M. *Sobranie sochinenij*: V 4 tomakh, T. 1, Leningrad: Nauka, 1979 (Лермонтов М. *Собрание сочинений*: В 4 томах, Т. 1, Ленинград: Наука, 1979).
- Lunacharskij A. *I. Idealizm i materializm; II. Kul’tura burzhuaznaya, perekhodnaya i sotsialisticheskaya*, Moskva/Leningrad: Krasnaya nov’, 1924 (Луначарский А. *Идеализм и материализм; II. Культура буржуазная, переходная и социалистическая*, Москва/Ленинград: Красная новь, 1924).
- Lunacharskij A. *Idealizm i materializm; Kul’tura burzhuaznaya, perekhodnaya i sotsialisticheskaya*, Moskva: URSS, 2021 (Луначарский А. *Идеализм и материализм; Культура буржуазная, переходная и социалистическая*, Москва: URSS, 2021).
- McClelland J. S., *A History of Western Political Thought*, London/New York, (1996) 2005.
- Omel’chenko N. “Vlast’ i tvorchestvo: o knige L’va Trotskogo “Literatura i revolyutsiya”, klassovom podkhode, “Voronshchine” i sovetskykh vozhdnyakh”, *PolitBook*, 2016, 3 (Омельченко Н. „Власть и творчество: о книге Льва Троцкого „Литература и революция“, классовом подходе, „Воронщине“ и советских вождах-меценатах“), *PolitBook*, 2016, 3).
- Skorino L. *Marietta Shaginyan – khudozhnik: zhizn i tvorchestvo*, Moskva: Sovetskij pisatel’, 1981 (Скорино Л. *Мариэтта Шагинян – художник: жизнь и творчество*, Москва: Советский писатель, 1981).
- Sotsrealisticheskij kanon*, Sbornik statej pod obshchej redaktsiej Khansa Gyuntera i Evgeniya Dobrenko, Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000 (*Соцреалистический канон*, Сборник статей под общей редакцией Ханса Гюнтера и Евгения Добренко, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000).

- Trotsky L. *Literatura i revolyutsiya*, Moskva: Krasnaya nov', 1923 (Троцкий Л. *Литература и революция*, Москва: Красная новь, 1923).
- Trotsky L. *Literatura i revolyutsiya*, 2-e izdanie, dopolnennoe, Moskva: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1924 (Троцкий Л. *Литература и революция*, 2-е издание, дополненное, Москва: Государственное издательство, 1924).
- Trotsky L. *Literatura i revolyutsiya*, Moskva: Politizdat, 1991 (Троцкий Л. *Литература и революция*, Москва: Политиздат, 1991).
- T'rotsk'i L. *Lit'erat'ura da revoliutsia*, Targmani Valerian Gaprindashvilisa, T'f.: Sakhelgami, 1926 (ტროცკი ლ. *ლიტერატურა და რევოლუცია*, თარგმანი ვალერიან გაფრინდაშვილისა, ტფ.: სახელგამი, 1926).
- Volkogonov D. *Trotsky: politicheskij portret*, Kn. 1-2, Moskva: Novosti, 1997 (Волкогонов Д. Троцкий: политический портрет, Кн. 1-2, Москва: Новости, 1997).

**Merab Ghaghanidze**  
**(Georgia)**

## **Leon Trotsky Between Literature and Revolution**

### **Summary**

**Key words:** literature, revolution, proletariat, eschatology.

Leon Trotsky (1879-1940), one of the leaders of the Bolshevik coup of 1917 and the subsequent Soviet state, resting at the government cottage in the summer of 1922, when he was People's Commissar of Military Affairs of the Russian Federative Socialist Republic, decided to edit his previously published articles on literature and to publish them as a single collection, but then he resolved to gradually expand and postpone its completion to the following summer, 1923: during this time the collection was reworked, expanded, filled with new material and soon after the end of the work, in the autumn of the same year 1923, published as a book, titled: "Literature and Revolution".

At that time, Trotsky already held the position of the People's Commissar of Military and Naval Affairs of the Union of Soviet Socialist Republics, although not only this circumstance caused the work of the famous Bolshevik to receive a wide response in the Soviet Union and various countries of the world. The collection of articles was soon translated into many languages and gradually published in almost every country. The book, in an abbreviated form, was also published in Georgia in 1926.

The collection of texts of different content, purpose and scope conveys, of course, shows the personal literary views and impressions of the leader of the

revolution himself, but at the same time, the whole book is an eloquent source for understanding how he or the founders and ideologists of Bolshevism. saw the place and importance of literature or, more broadly, art in the communist state.

One circumstance should also be taken into account: it might be assumed that, since the Leninist-Trotskyist period of Bolshevik ideology differed in its attitude towards art (even the formal aspects) from the Stalinist period, it would be expected that the book would show a clear difference from the directions of the ideological-artistic dimension, took in the Soviet Union, that followed, such as the 1930s-1940s, but it is remarkable that the inheritance between these two periods is visible and clear.

The book discusses the relationship between literature and politics, individual writers and their literary works, but also the issues of theater and painting, sculpture and architecture, and the artists of these artistic fields.

In general, Trotsky believes that art is crucial to the evaluation of each epoch, because “the development of art is the highest test of the vitality and significance of each epoch”. Accordingly, art is the highest and visible manifestation of life, but according to the author of the book, as a materialist, as a Marxist, material provision is necessary for artistic achievements, that is, a poor environment cannot create, cannot bring high culture: “for art, you need wealth, you need abundance”, “for the culture to increase, complicate and improve, a material increase is needed”. Thus, from this point of view, only prosperity will bring great art as a result, and in this situation, the personal aspirations of the artist are given less importance. It is worth noting that, according to the leader of the revolution, even the revolution itself, that is, the age of excitement, is barren for creating a creative environment.

It is noteworthy that, from Trotsky’s point of view, art not only reflects reality but also shapes it, – in each case, it is art that helps the proletariat as a group to find its face. But, at the same time, for the author, as a materialist, there is no doubt that the word reflects the action and the matter is primary.

At the same time, Trotsky believes that a work of art should be evaluated not from an ideological point of view, but from its essence, its nature. It seems that the intrinsic value of artistic works is separated from each other here, which should be determined based on the dimensions of art (how?), but the explanation of what led to their creation, i.e., what material circumstances gave rise to them (why?), is separated from such assessment. General aesthetic criteria serve and manage to clarify the first one, while for the second one, it is necessary to invoke and use Marxist teaching.

When understanding the essence of literature and, in general, art, one of the founders of Bolshevism faces two almost insurmountable dilemmas, the solution of which will be difficult to find:

First, – works of art are created by individual artists, and according to Marxism, a person exists to the extent that he is a representative of the collective and reflects or expresses the goals and aspirations of the collective. Trotsky, as he is a Marxist, believes that everything private must disappear in the common; that the individual

must merge with the universal; that there must be only a “collective man” and, therefore, the owner must be only a collective. Accordingly, the question arises: is the author of an artistic work the owner or not, that is, the creator and owner of his work, when “the revolution arises from the central idea that the sole owner should become a collective person”. According to this point of view, the establishment of communism should also bring about the abolition of the individual author (as well as his personal responsibility) and the formation of a collective author, a view that was noticeably influenced by the creation of the communist state and in the early days of its existence. But Trotsky still turns aside the judgment of such issues arising around him, and even when he discusses the writings standing against the revolution (which he calls “pre-October literature” and the vast majority of whose representatives found themselves in exile at that time), as a whole, about complete ideological or artistic exhaustion, still discusses individual Russian authors and their books.

It is significant that, on the one hand, Trotsky declares: “Bourgeois poetry, of course, does not exist, because poetry is a free art, not a class service”, but immediately retreats, because these words published earlier he received serve critics from an experienced and well-read journalist (of course, a Marxist), because, according to him, these “sarcastic words were perceived in a positive sense”. And this well-educated journalist himself undoubtedly proved the “class character of literature” for him, which, even though it can be seen from the ironic context, was clear and unquestionable for the author of the book.

Second, – Leon Trotsky, as a literarily educated and culturally developed person, cannot in any way deny the impermanent, unshakable cultural value of the art of the past, the so-called classical art, and openly admits that, unlike this art, the so-called proletarian art and, in particular, literature lags behind its predecessor, i.e. feudal or bourgeois-capitalist art with Marxist names. But, in the view of the revolutionary, overcoming this backwardness is only a matter of time.

It must be said that, despite of the author’s respectful idea related to the book “Literature and Revolution” and the responses that the publication received, from the point of view of literary criticism, it is very mediocre. Despite the literary confidence of the famous revolutionary, the collection seems to have had a predominantly political purpose.

თამარ შარაბიძე  
გორა კუჭუხიძე  
დოდო ჭუმბურიძე  
(საქართველო)

## ცენზორის ინსტიტუტი XIX საუკუნის 50-70-იანი წლების ქართული გამოცდილების კონტექსტში

რუსეთის საცენზურო პოლიტიკა კავკასიაში ნაწილია იმ იმპერიულ-კოლონიური მიზნებისა, რომლებიც ამ ქვეყნის უმაღლეს ხელისუფლებას გააჩნდა კავკასიის ხალხთა მიმართ. კონკრეტულად, საქართველოში იმპერიის საცენზურო პოლიტიკა ებრძოდა ქართველი ხალხის ეროვნული იდენტობისა და დამოუკიდებელი ქართული სახელმწიფოს აღდგენის იდეას, ამ იდეის განხორციელებისათვის თავდადებულად მებრძოლ ადამიანებს.

რუსული ცენზურის ისტორია კავკასიასა და საქართველოში ოფიციალურად მე-19 საუკუნის შუახანებიდან იწყება, კერძოდ, 1848 წლიდან, როდესაც დაარსდა კავკასიის საცენზურო კომიტეტი, რომელიც იყო რუსეთის შოვინისტურ-კოლონიური პოლიტიკის გამტარებელი სახელისუფლო ინსტიტუტი კავკასიასა და საქართველოში. თუმცა, რუსული ცენზურის წინარეისტორია უფრო ხანგრძლივია და იმპერიული შინაარსით კიდევ უფრო დატვირთული, რადგან მისი მიზანი გაცილებით რთული იყო, კერძოდ: ქართული სამეფო-სამთავროების გაუქმება, მთელი საქართველოს ინკორპორაცია იმპერიულ სივრცეში, მხარის რუსიფიკაცია. როდესაც ვეცნობით უამრავ მასალას, რომელიც საქართველოში რუსეთის ხელისუფლების მიერ გამოგზავნილ სპეციალური დავალებების მქონე პირთა სადაზვერვო საქმიანობას ასახავენ, დაწყებული პეტრე დიდიდან, დამთავრებული პავლე და ალექსანდრე იმპერატორების მიერ გამოგზავნილ პირთა საქმიანობით, ვხვდებით, რომ ჩვენი ქვეყნის შიგნით მიმდინარე მოვლენების გაკონტროლება რუსეთის ხელისუფლების მხრიდან მისი საგარეო პოლიტიკის პრიორიტეტს წარმოადგენდა.

რუსეთის საცენზურო პოლიტიკა აკონტროლებდა ყველაფერს, რითაც იმპერიას უნდა შეენარჩუნებინა დაპყრობილი ქვეყანა, შეესწავლა მისი ყველა მოქალაქის განწყობა-მისწრაფებები, დაესაჯა ის, ვინც წარსულისკენ მიბრუნებას გაბედავდა, მოეხდინა მოსახლეობის სრული ასიმილაცია და სამუდამოდ ჩაეკლა ხალხში დამოუკიდებლობის იდეა.

საქართველოს დაპყრობამდე რამდენიმე ხნით ადრე, სპეციალური მივლინებით წარმოგზავნილი მოხელეები ეცნობოდნენ ადგილობრივ პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და კულტურულ ვითარებას, ქმნიდნენ ნიადაგს ქვეყნის დაპყრობისათვის, დაპყრობის შემდეგ კი მთავარმართებლებ-

თან არსებული კომიტეტები სპეციალური დავალებით სწავლობდნენ მოსახლეობის განწყობასა და შემოქმედებითი ელიტის აზროვნებას (კოვალენსკი, კნორინგი, მუსინ-პუშკინი და სხვ.). ამ კონტროლის შედეგად მიღებული ინფორმაციები მიდიოდა კავკასიის მთავარმართებელთან, ის კი ამ ინფორმაციებს უმაღლეს ხელისუფალს, თავად იმპერატორს აცნობებდა. კავკასიის არქეოგრაფიული კომისიის მიერ შედგენილი აქტების მრავალტომეული სავსეა ამგვარი ინფორმაციებით.

ქართლ-კახეთის სამეფოს დაპყრობამდე ე.წ. „მთავარი ცენზორის“ მოვალეობას იმპერატორ პავლე პირველის მიერ საქართველოში სპეციალურად წარმოგზავნილი მოხელე პეტრე კოვალენსკი ასრულებდა. ის იწერდა საინტერესო პოლიტიკური პირების შეხედულებებს, არაოფიციალურ გარემოსა და შეხვედრების დროს გამოთქმულ აზრებს და ამზადებდა ნიადაგს რუსეთისთვის კავკასიის დასაპყრობად. XIX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში, აქტების გამოსვლამდე, ადოლფ ბერჟემ გამოსცა „სტატსკი სოვეტნიკ პეტრე კოვალენსკის ჩანაწერები საქართველოზე“ (Записка статскаго советника Петра Каваленскаго о Грузии). მასში ნათლად ჩანს, თუ როგორ ცდილობდა კოვალენსკი პირადი საუბრებით ზეგავლენა მოეხდინა ქართლ-კახეთის მეფეზე, დაეპირისპირებინა ის კავკასიის სახანოებთან, მათ შორის იმათთან, ვინც მანამდე მეგობრულ ურთიერთობაში იმყოფებოდა საქართველოს სამეფო კართან, ინსპირაციებს ანუობდა თავად საქართველოს შიგნით მეფე-მთავრებს შორის განხეთქილების ჩამოგდებას და ეს ყველაფერი რუსეთის იმპერიული პოლიტიკის ნაწილი იყო (ჭუმბურიძე ... 2016: 73-82).

მოსახლეობაზე დამყარებული სრული კონტროლით შედგენილმა სპეციალურმა დასკვნამ განაპირობა 1831 წელს საიდუმლო პოლიციის შექმნა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა სრული ცენზურის დანერგვა ქართველი ხალხის მოქმედებასა და სურვილებზე.

1831 წლის 23 მაისს გენერალ-ადიუტანტ ბენკენდორფს მიმართა კავკასიის მთავარმართებელმა, გენერალმა ივანე პასკევიჩმა, და წარუდგინა ამიერკავკასიაში, ცენტრით თბილისში, საიდუმლო სამხედრო პოლიციის შექმნის პროექტი. იგი შედგებოდა 29 პარაგრაფისაგან და სავარაუდო შტატების განაწესისგან. პროექტი იმპერატორმა ნიკოლოზ I-მა მოიწონა და დაამტკიცა იმავე წლის 7 ივლისს. მის პირველივე პარაგრაფში საგულისხმო სიტყვებია ნათქვამი: „*საქართველოსა და ამიერკავკასიის სხვა პროვინციების მოსახლეობაში, რომლებიც უმრავლეს შემთხვევაში რუსული იარაღის ძალით იქნენ დამორჩილებულნი, ბევრია ისეთი ადამიანი, რომელიც არასწორი აზროვნების შედეგად რუსებს ისე კი არ უყურებს, როგორც მფარველებს, არამედ როგორც დამპყრობლებს და ამიტომ რუსული მთავრობის მიმართ არაკეთილგანწყობილია*“ (Акты 1878: 343). ასეთი ვითარების გამო პროექტის ავტორი იმპერატორს სთავაზობს მთელ რიგ სადაზვერვო საიდუმლო ღონისძიებას, რომელიც

მთავრობას თავიდან ააცილებს შეთქმულებებს, შფოთს და ა. შ. პროექტის მე-8 პარაგრაფში ნათქვამია, რომ პროვინციებში, პოლკებში, სასამართლო დანესებულებებში, პორტებში, საბაჟოებზე, სასაზღვრო კარანტინებზე, უცხოეთის საკონსულოებთან და საერთოდ უცხოელ მოქალაქეთა თავშეყრის ადგილებში საჭიროა, საიდუმლო პოლიციას ჰყავდეს თავისი საიდუმლო აგენტები; მე-9 პარაგრაფში საუბარია იმაზე, რომ საფოსტო უწყება უნდა ამონმებდეს და აკონტროლებდეს საექვო მიმონერას და იქ არსებულ შესაძლო დაშიფრულ ინფორმაციას. მე-10 პარაგრაფში აღნიშნულია, რომ საექვო პირების ტანსაცმელი და პირადი ნივთებიც კი ფარულად უნდა შემონმდეს საზღვრის გადაკვეთის დროს. მე-19 პარაგრაფში ნათქვამია, რომ საიდუმლო პოლიციას მუდამ მეთვალყურეობის ქვეშ უნდა ჰყავდეს „ადამიანები, რომლებსაც თავისუფალი აზროვნება და რელიგიისა და მთავრობის წინააღმდეგ თავხედური გამოსვლები ახასიათებთ“. 24-ე პარაგრაფი ეხება საჯარო ნაწილებს; საიდუმლო უწყების ჩინოვნიკებს დავალება მიეცათ, გამოერკვიათ, ხომ არ იყო „ოფიცერთა შორის საიდუმლო საზოგადოებები, ან თავისი შინაარსით მავნე პარტიები, ან რაიმე სახის ინტრიგები და ვისგან მომდინარეობდა ისინი“ (АКТЫ 1878: 343-345).

როგორც ვხედავთ, ახლად ჩამოყალიბებული საიდუმლო საპოლიციო უწყება მძლავრი იარაღი ხდება რუსული იმპერიული სახელმწიფოს ხელში. მისი მთავარი დანიშნულება კი სწორედ 1832 წლის შეთქმულების მსგავსი მოვლენების გამოვლენა და პრევენცია იყო, თუმცა მის წინააღმდეგ ყოველთვის მოქმედებდნენ ეროვნული ძალები და საიდუმლო პოლიციამ შეთქმულება 1832 წლის 9 დეკემბრამდე ვერ გამოავლინა. არის მოსაზრება, რომ შეთქმულების ყველა დეტალი და ნიუანსი, თუ ადრე არა, 1831 წ. ივლისიდან მაინც, მთავრობისთვის ცნობილი იყო და თავად იასე ფალავანდიშვილიც საიდუმლო პოლიციამ „ჩანერგა“ შეთქმულებს შორის, რაც დოკუმენტურად არ დასტურდება.

ცენზურა გამკაცრებულია 1837 წელს, როდესაც საქართველოში პირველად ჩამოვიდა რუსეთის იმპერატორი ნიკოლოზ პირველი. მოვლენების თვითმხილველის, შემდეგში კავკასიის საცენზურო კომიტეტის „მრისხანე ცენზორის“ – ლუკა ისარლოვის – მოგონებებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა მასშტაბის იყო ცენზურა ყველგან და ყველაფერში, რათა მშვიდობიანად ჩამთავრებულიყო ეს ვიზიტი (Исарлов 1899: 181-186).

ქართული ბეჭდური პრესის ცენზურის ისტორიის დასაწყისად შეგვიძლია ამავე 1837 წლის 23 დეკემბერი მივიჩნიოთ, როდესაც რუსეთის იმპერატორის ბრძანებით სტამბიდან გამომავალი წიგნების ცენზურა დაევალა საქართველოს მთავარმართებლის უწყებას, ცენზორებად კი თბილისის გიმნაზიის მასწავლებლები დაინიშნენ.

მართალია, ბეჭდვით პროდუქციაზე ოფიციალური ცენზურა დანესდა და მას სასტიკი ფორმებიც ჰქონდა, მაგრამ იმის გამო, რომ ამ დროს



საქართველოში ცოტა გამოდიოდა ნაბეჭდი ლიტერატურა, 40-იანი წლების ბოლომდე გამოცემებს კავკასიის გენერალ-გუბერნატორი ადევნებდა თვალყურს. სპეციალური კავკასიის საცენზურო კომიტეტის დაარსებას ხელისუფლება საჭიროდ არ თვლიდა.

1848 წელს კავკასიის საცენზურო კომიტეტის დაარსებას რამდენიმე მიზეზი ჰქონდა, რაც უკავშირდებოდა როგორც ადგილობრივ, ასევე საერთაშორისო ისტორიულ მოვლენებს.

1. 1848 წლების ევროპის ქვეყნებში მომხდარმა რევოლუციებმა შეაშინა რუსეთის ხელისუფლება. მან გადაწყვიტა, ხელი შეეშალა ევროპიდან შემოსული იდეებისა და ლიტერატურის შესაძლო გავრცელებისათვის, მით უმეტეს, რომ რევოლუციებში ჩართვამ რუსეთს „ევროპის ჟანდარმის“ სახელი მოუპოვა და შეარყია მისი საერთაშორისო ავტორიტეტი. შესაძლო მოვლენების თავიდან აცილების სურვილმა აიძულა საიმპერიო ხელისუფლება დაეარსებინა კავკასიის საცენზურო კომიტეტი.

2. მიმდინარეობდა ხანგრძლივი კავკასიური ომი, რომელიც რუსეთის იმპერიის მიერ კავკასიის საბოლოოდ დაუფლებას საფრთხეს უქმნიდა. ასეთ დროს მკაცრი საცენზურო პოლიტიკის ამოქმედებით იმპერიული ხელისუფლება გამორიცხავდა „ინოზემცებში“ თავისუფალი აზრის დაშვებას.

3. კავკასიის საცენზურო კომიტეტის დაარსება, ვფიქრობთ, ქართველი ხალხის იმ განმათავისუფლებელი მოძრაობის აქტიურობის შედეგიც იყო, რომელიც ქართლ-კახეთის სამეფოს გაუქმებისთანავე დაიწყო, 40-იან წლებამდე არ შეწყვეტილა და საკმაოდ ასუსტებდა რუსეთის პოზიციებს კავკასიაში.

კავკასიაში საცენზურო კომიტეტის მუშაობის შესწავლისას ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ რუსეთის იმპერიაზე დაქვემდებარებულ ეროვნებათა მიმართ გატარებულ ეროვნულ და სოციალურ პოლიტიკაზე. რუსეთის სახელმწიფოში ბევრი ერი და ეროვნება შედიოდა და ყოველ მათგანთან იმპერიას თავისებური მიდგომა ჰქონდა.

პოლონეთში 1863 წლის აჯანყების გამო მკაცრ პოლიტიკას აწარმოებდა რუსეთი: პოლონეთის სამეფო გაუქმდა, რუსეთს შეუერთდა და ვისლისპირეთის მხარე, შემდეგ კი (1875 წ.) პოლონეთის გუბერნია ეწოდა, პოლონური ენა აიკრძალა და მაღალ თანამდებობებზე აქ რუსი ეროვნების მოხელეები ინიშნებოდნენ.

უკრაინის მიმართ დამოკიდებულება ჯერ შედარებით ლოიალური იყო, მაგრამ, რადგან შემდგომ და შემდგომ უკრაინაში ეროვნული მოძრაობა გაძლიერდა, 1863 წელს ჯერ ე. წ. „ვალუევის ცირკულარით“<sup>1</sup> და შემდეგ კი გერმანიის ქალაქ ბად ემსში 1876 წლის 30 მაისს მიღებული განკარგულების ძალით<sup>2</sup> სახელმწიფოს მხრიდან სიმკაცრე დაიწყო, რაც

1 ვ.ვალუევი – რუსეთის შინაგან საქმეთა მინისტრი.

2 ეს განკარგულება ისტორიაში „ემსკი უკაზის“ სახელით არის შესული.

ბეჭდვით სიტყვაზეც აისახა; „მალარასიულ დიალექტზე“ განათლების მიღება აიკრძალა, რადგან, როგორც მიჩნეული იყო, უკრაინელი ხალხი ჰეტმანის მეთაურობით რუსეთისაგან გამოყოფას ცდილობდა. „ვალუ-ევის ცირკულარით“ უკრაინულად დაწერილი მხოლოდ სიტყვაკაზმული ლიტერატურა („изыщная литература“) იქნა დაშვებული. ამ განკარგულების თანახმად, თუ სპეციალური ნებართვა არ იქნებოდა გაცემული, უცხო ენიდან უკრაინულზე თარგმნა იკრძალებოდა, არ შეიძლებოდა საზღვარგარეთიდან უკრაინულად დაწერილი ნიგნების შემოტანა, დაუშვებელი იყო უკრაინული კონცერტების ჩატარება, აკრძალეს უკრაინულ ენაზე დაწყებითი სწავლება (480-1-268). მხატვრული ლიტერატურის გამოცემა მხოლოდ 1881 წელს დაუშვეს, რაშიც პარიზში 1878 წელს გამართული ლიტერატურის საერთაშორისო კონგრესზე (მისი ოფიციალური თავმჯდომარე ვიქტორ ჰიუგო იყო) ბად ემსში მიღებული განკარგულების გაკრიტიკებამაც შეიტანა წვლილი. როგორც მიჩნეულია, სწორედ ხსენებულმა განკარგულებებმა შეუწყო ხელი იმას, რომ უკრაინის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა გაძლიერდა და მისმა ცენტრმა დასავლეთ უკრაინაში გადაინაცვლა (ვერნადსკი 2006: 347-369).

ალექსანდრე II<sup>1</sup> შედარებითი ლიბერალიზმითაა ცნობილი, თუმცა ეს არის პიროვნება, რომლის დროსაც ეროვნულ ენებზე სწავლება ლიტვასა და ბელორუსიაშიც დაუშვებლად იქნა მიჩნეული. ამგვარი პოლიტიკა, ცხადია, ზემოხსენებულ 1863 წლის აჯანყებას მოჰყვა, რომელმაც პოლონეთი, ლიტვა, უკრაინა, ბელორუსია მოიცვა.

ებრაელთა მიმართ დამოკიდებულება ამ დროს შედარებით ლოიალური გახდა. ალექსანდრე II-ის დროს რუსებთან ებრაელი ხალხის დაახლოებას ცდილობდნენ, ებრაელთა გაუცხოებას ხელს უშლიდნენ. 1859 და 1880 წწ-ის განკარგულებებით ებრაელებს ნება მიეცათ, რუსეთის ნებისმიერ ადგილას დასახლებულიყვნენ. თუმცა ეს ყოველივე არ ნიშნავს იმას, რომ მათ სრული ოფიციალური თავისუფლება მოიპოვეს – 1873 წელს ებრაული სკოლები, რომლებიც 1844 წელს გაიხსნა, დაიხურა, მაღალ თანამდებობებზე ებრაული ეროვნების წარმომადგენელთა დანიშვნა არ ხდებოდა (480-1-32).

შეიძლება ითქვას, რომ გამონაკლისი იყო ფინეთთან დამოკიდებულება, – იქ ნიკოლოზ I-ის დროიდან მოყოლებული მის ავტონომიას უჭერდნენ მხარს; ფინეთს ჰყავდა საკუთარი ჯარი, ჰქონდა ეროვნული ვალუტა, განათლებას ამ ქვეყანაში ფინურ ენაზე იღებდნენ.

ლიბერალიზმის სრულად უარყოფელად ვერ წარმოჩნდებოდა რუსეთი და 1865 წლის 18 აპრილს ალექსანდრე II-მ, როგორც აღნიშნავენ ხოლმე, გაითვალისწინა „სახელმწიფო საბჭოს“ აზრი და გარკვეულწილი თავისუფლება მიანიჭა ბეჭდვით საქმეს, რაც საცენზურო საქმის რეფორმის დასაწყისი გახდა. 1863 წლის 26 იანვარს ლიტერატურისა და ჟურ-

1 ალექსანდრე II – იმპერატორობის წწ. – 1855-1881.

ნალისტიკისათვის თვალ-ყურის დევნება შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაევა და კანონმდებლობაში ახალი დაცვითი მექანიზმების შემუშავება მიიჩნეეს საჭიროდ. შეიქმნა სპეციალური კომისია, რომლის თავმჯდომარის, დ. ობოლენსკის აღნიშვნით, ბეჭდვით საქმეშიც უნდა ასახულიყო ისეთივე ლიბერალური რეფორმები, როგორც ეს სხვა სფეროებში მოხდა. 1863 წელს ობოლენსკის უკვე შემუშავებული ჰქონდა პროექტი ბეჭდვითი საქმის შესახებ, ცენზურირების მთავარი ინსტანცია „ბეჭდვით საქმეთა მთავარი სამმართველო“ („Главное управление по делам печати“) გახდა და 1865 წლის 13 სექტემბერს მიღებულ იქნა კანონი, რომლის თანახმად, ცენზურისაგან უნდა გათავისუფლებულიყო სახელმწიფო და აკადემიური სამეცნიერო გამოცემები, კლასიკური ლიტერატურის ტექსტები, მათი თარგმანები<sup>1</sup>. როგორც უკვე ითქვა, იმპერიაში ყველა ხალხის მიმართ შესაბამისი პოლიტიკა ტარდებოდა. კავკასიის საცენზურო კომიტეტის დოკუმენტებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს, წარმოვაჩინოთ, თუ როგორი ვითარება იყო ამ მხრივ კავკასიაში, კერძოდ, როგორ სრულდებოდა კანონები საქართველოში.

ცნობილია, რომ კავკასიაში ადგილობრივი მთის ხალხებს ტრადიციათა შენარჩუნებაში ხელს არ უშლიდნენ, მაგრამ დაპყრობის შემდეგ აქ ჯარს აყენებდნენ; ხდებოდა ხალხთა გასახლება. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ იმპერია ვერც ქართულ კულტურას აკრძალავდა, ამიტომ აქ გამოუშვა პიროვნება, რომელიც ხალხში სიმპათიას დაიმსახურებდა და არც იმას დაუშვებდა, რომ ეროვნული კულტურის აღორძინებას საშიში ფორმები მიეღო. საქართველოში (ტფილისისა და ქუთაისის გუბერნიები) მიხეილ ვორონცოვისეული „დათბობის პოლიტიკა“ იმპერიის სწორედ ამ მრავალეროვნული პოლიტიკის კავკასიური ნაწილი იყო და მიზნად ისახავდა, საქართველოში პოლონეთის მსგავსი მოვლენები არ განმეორებულიყო. დაახლოებით იგივე დამოკიდებულება ჰქონდათ სომხეთისა (ერევნის გუბერნია) და აზერბაიჯანის (ელისავეტპოლის /განჯა/ და ბაქოს გუბერნიები) მიმართ.

1844 წელს კავკასიის მთავარმართველად მიხეილ ვორონცოვის დანიშვნას მართლაც მოჰყვა კავკასიის რეგიონში კულტურულ ცხოვრებასთან დაკავშირებული შედარებით ლოიალური პოლიტიკა; როგორც ხშირად აღნიშნავენ, ეროვნული კულტურის აღორძინების დაწყება. თუმცა შემდგომ და შემდგომ რუსეთის ხელისუფლების მხრიდან მეტი სიფხიზლე გახდა საჭირო, რათა ზღვარი არ დარღვეულიყო და იმპერიას გარკვეული სახის საფრთხეები არ შექმნოდა. კავკასიაში რუსეთის პოლიტიკა კავკასიის საცენზურო კომიტეტის დაარსებამდე, ამ კომიტეტის დაარსება და მანამდე კი მეფისნაცვლად ვორონცოვის გამოგზავნის ფაქტები ერთ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ.

1 ამ საკითხებზე იხ. Макушин 2010: 94-104; Патрушева 1990: 27-34; Розенберг, Якушкин 1905; Чернуха 1988.

რუსეთის ცენტრალური ხელისუფლებისათვის გასაგები იყო, რომ მხოლოდ იარაღის ძალით ვერ დაიხლოვებდა იმპერიაში შემავალ, კულტურათა მხრივ სრულიად განსხვავებულ ხალხებს, ვერ გაასლავებდა კავკასიელთა იდენტობას; რომც ჰქონოდა ამის სურვილი, წმიდად სლავურ კულტურას ვერ შეიტანდა მათში და ეს თანამედროვეობისაგან კულტურულადაც ძალიან დააცილებდა სახელმწიფოს. კავკასიასთან, კერძოდ, საქართველოსთან დაკავშირებით, ისეთი ეროვნული კულტურის გარკვეულწილი აღორძინება დაუშვეს, რომელიც ხალხის საკუთარი სახის შენარჩუნებასაც შეუწყობდა ხელს და ევროპულთან დაახლოებულ რუსულ კულტურასთანაც მჭიდროდ იქნებოდა დაკავშირებული; ამგვარი პოლიტიკა ლიბერალურ სახესაც გაუძლიერებდა რუსეთს და, ცხადია, ერთიანი სახელმწიფოს არსებობასაც საშიშროებას არ შეუქმნიდა.

60-იანი წლების ქართველი ეროვნული მოღვაწეები სათავისოდ იყენებენ რუსეთის ამ პერიოდის პოლიტიკას და ეროვნულ საქმეებს აკეთებენ. ოფიციალური განათლება რუსულენოვანია, მაგრამ, რადგან აკრძალული არ არის, უფრო და უფრო მეტი გამოდის ქართული გამოცემები, იქმნება ქართული თეატრალური დასი<sup>1</sup>, არსდება „საადგილმამულო ბანკი“, რომელიც ეროვნულ საქმეებს აკეთებს, შემდეგ (1879 წ.) – „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“, რაც, ფაქტობრივად, ერთგვარი „განათლების სამინისტროა“. ქართული ენის, საქართველოს ისტორიის სწავლება შეზღუდულია, მაგრამ მთლიანად არ წყდება<sup>2</sup>.

საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული 480-ე ფონდის<sup>3</sup> მასალებიდან ირკვევა, რომ კავკასიის საცენზურო კომიტეტი დასაწყისში არცთუ დიდ აქტიურობას იჩენდა; მისი ამოქმედება შედარებით მოგვიანებით დაიწყო, რაც გამოიწვია გამოცემათა გაფართოებამ, მათში პოლიტიკური, სოციალური და ეროვნული პრობლემების გაშუქებამ. ამასთან, საფიქრებელია, რომ დასაწყისში კომიტეტის სამოქმედო სპეციფიკაც ჯერ არ იყო სრულყოფილად დახვეწილი. კავკასიის სასწავლო ოლქისა და შემდგომ განათლების სამინისტროს დაქვემდებარებიდან შინაგან საქმეთა სამინისტროსა (1863 წ.) და შემდეგ (1867 წ.) უშუალოდ კავკასიის მთავარმართებლის დაქვემდებარებაში მისი გადასვლა ცხადყოფს, რომ მან განსაკუთრებული სახელმწიფო მნიშვნელობა შეიძინა.

70-იანი წლების შუა ხანებიდან უფრო და უფრო ფართოვდება კომიტეტის სამოქმედო ასპარეზი, – თუ ადრე სამი ცენზორი და თავმ-

1 ქართული თეატრი შეიქმნა 1851 წელს, ხოლო „ქართული დრამატული საზოგადოება – 1879 წელს.

2 ქართული ენა და საქართველოს ისტორია სწავლება ტფილისის კლასიკურ გიმნაზიაში, გორის საოსტატო სემინარიაში, ქუთაისის ვაჟთა გიმნაზიაში, 1879 წელს გახსნილ ქართულ „სათავადაზნაურო სკოლაში“ და სხვ.

3 საქართველოს ეროვნული არქივის 480-ე ფონდში დაცულია კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მასალები დღიდან მისი დაარსებისა მის ლიკვიდაციამდე.

ჯდომარე უძღვებოდნენ საქმეებს, შემდგომ შტატები იზრდება და ემატება სტავროპოლის, თერგისა და ყუბანის გუბერნიების საგამომცემლო საქმიანობისადმი კონტროლიც.

კომიტეტის საარქივო მასალების გაცნობიდან ცხადი ხდება, რომ დასაწყისში ეს ორგანო ძირითადად ამა თუ იმ გამოცემის ნების დართვითა და საზღვარგარეთიდან შემოტანილი მასალების კონტროლით არის დაკავებული. კავკასიის საცენზურო კომიტეტში ყოველწლიურად დგება ჟურნალი, რომელშიც ზუსტადაა აღრიცხული განსახილველად შემოსული ნაბეჭდი თუ ხელნაწერი ნივთებისა და ნებისმიერი სახის გამოცემების სია. სიას თან ახლავს ამონაწერი, როდის და რომელი ცენზორების თანდასწრებით მოხდა საკითხის განხილვა, ასევე ახლავს რეზოლუციები, რომლებიც იწყება შემდეგი ფრაზებით: „Уведомить“, „Объявить“, „Хранить удержанный экземпляр“, „Книги видать“, „возвратить“ და ა.შ. ყველაფერი ბრძანებით კილოში.

მომავალი რედაქტორები კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიისგან იღებენ ნებართვას ნებისმიერი სახის პერიოდული ორგანოს გამოცემაზე, პირობას დებენ, რომ შეასრულებენ ბეჭდვითი სიტყვის ყველა კანონს; თხოვნასთან ერთად ისინი წარმოადგენენ პერიოდული ორგანოს (ჟურნალის ან გაზეთის) პროგრამას (იხ. საქმე 480-1-61, 480-1-110). თხოვნა, პროგრამა და ასევე სხვა საბუთები შეაქვთ მეფისნაცვლის კანცელარიაში. აღსანიშნავია, რომ ყოველ თხოვნას პროგრამასთან ერთად ახლავს რედაქტორის პირადობის დოკუმენტები (ატესტატი, პირადობის ან წარმომავლობის მოწმობა) და ხშირად ცნობა იმის შესახებ, რომ პიროვნებას (მომავალ რედაქტორს) გაკეთებული აქვს ჩუტყვავილის ვაქცინაცია. კანცელარია დოკუმენტებს აგზავნის საცენზურო კომიტეტში ასევე თხოვნით, რომელიც ბოლოვდება კანცელარიის უფროსის შემდეგი სიტყვებით, რომ ყველაფერი შემონმდეს ცენზურის წესდების მიხედვით და მოხსენდეს მის უდიდებულესობას. ცენზორის ჩანაწერების საფუძველზე ნებართვას, ან თხოვნაზე უარყოფით პასუხს, ასევე კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამართველოს კანცელარია იძლევა. მისი ბიუროკრატიული აპარატი ან ნებართვას ან უარს უგზავნის კვლავ კავკასიის საცენზურო კომიტეტს. მასში საუბარია, როდის წარდგა საქმე საცენზურო კომიტეტში და რის საფუძველზე მიიღო „დიდებული კნიაზის, მეფისნაცვლის“ ნებართვა ან უარი. ყველა დოკუმენტში ჩანს გადამეტებული პატივისცემის გამოხატვა მეფისნაცვლისა და სხვა მაღალი თანამდებობის პირებისადმი; აგრეთვე ნებართვის მიღების შემთხვევაში აუცილებლად მიეთითება რედაქტორს, რომ ზუსტად იმოქმედოს ცენზურის წესდების მიხედვით. კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიის პასუხთან ერთად ზემოთჩამოვლილ დოკუმენტებს კავკასიის საცენზურო კომიტეტი უგზავნის ადრესატს, რედაქტორს. დოკუმენტებს თან ახლავს საცენზურო კომიტეტის თანამშრომლის წერილი, რომ საბუთებს პირადად

აბარებს მას, რაზედაც ადრესატი ხელს აწერს და ამონმებს, რომ ზემოთ-ჩამოთვლილი მიიღო (იხ. საქმე 480-1-10). სახეზეა ბიუროკრატიული აპარატის საქმიანობის უაღრესად მოქნილი სისტემა, რომელიც თავიდან ბოლომდე აკონტროლებს არა მარტო ბეჭდვით საქმეს, არამედ ადამიანებსაც, რედაქტორებსაც. ცენზორის გრიფით „საიდუმლო“ წერილებში თავიდან ბოლომდე შესწავლილია, გაშიფრულია რედაქტორის პიროვნება, როგორ სწავლობდა ის სასწავლებელში, რა ქულები ჰქონდა მიღებული სხვადასხვა საგანში, რამდენად „გონებაგახსნილი“ და, რაც მთავარია, კანონმორჩილი იყო (იხ. საქმე 480-1-131). ცენზორთა საიდუმლო ანალიზებში ხშირად გაკრიტიკებულია პერიოდული ორგანოს მიმართულება, ეჭვქვეშ არის დაყენებული მისი სარგებლიანობა. ცენზორი ობიექტურად მიუთითებს ხოლმე, რომ პროგრამა საცენზურო დებულებას არ ეწინააღმდეგება, მაგრამ რედაქტორს არა აქვს მითითებული, რა იგულისხმება სიტყვებში – „და სხვა სტატიები“. საცენზურო კომიტეტი ითხოვს რედაქტორისგან ყველა დეტალის გახსნას, რომ „სხვა სტატიებში“ რაიმე არ გაიპაროს იმპერიისთვის არასასურველი, ხოლო მეფისნაცვლის კანცელარიას იმასაც კი ატყობინებს, რომ შენიშვნების გაცნობის შემდეგ ესა და ეს რედაქტორი ნაწყენი დარჩენილა (იხ. საქმე 480-1-111); რედაქტორები ხშირად ითხოვენ დაწუნებული პროგრამის შეცვლაზე ნებართვას. მათი თხოვნა ხელახლა გადის იმ ბიუროკრატიულ გრძელ გზას, რომელიც ზემოთ აღვწერეთ (იხ. საქმე 480-1-111). მათ თხოვნას თან ახლავს ახალი პროგრამებიც, რომლებშიც გათვალისწინებულია ცენზურის მიერ მითითებული შენიშვნები.

უაღრესი სიფრთხილის მიუხედავად, ცენზორებს მაინც მოსდით შეცდომები. მათ სთხოვენ ახსნა-განმარტებას, თუ როგორ მოხდა მსგავსი შინაარსის წერილი გაზეთში, როგორ მიიღო ნებართვა. „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ უფროსს მეფისნაცვლის კანცელარიის მთავარი სამართველოს უფროსის წინაშე უხდება ცენზორის დაცვა, რომ ეს მას სპეციალურად არ გაუკეთებია და თანაც საცენზურო წესდება არ ყოფილა დარღვეული. მის პასუხს თან ერთვის ცენზორის ახსნა-განმარტებითი წერილებიც (იხ. საქმე 480-1-112).

ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა ერთ-ერთი რედაქტორობის მსურველის, ვარძელოვის, მეფისნაცვლის კანცელარიაში შეტანილი თხოვნა ბაქოში სომხურ ენაზე ყოველთვიური ჟურნალის – „Аршалуишь“ / „ცისკარი“ / – გამოცემის თაობაზე (იხ. საქმე 480-1-131, საქმე 63). მეფისნაცვლის კანცელარიამ დაავალა საცენზურო კომიტეტს, განეხილა ვარძელოვის თხოვნა, ჟურნალის პროგრამა და მოახსენებინა ამის შესახებ ბატონ სტატსკი-სეკრეტარ ბარონ ნიკოლაისთვის.

საქმეში დევს ცენზორის დასკვნა, რომელიც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ჩვენთვის იმპერიის მიზნების წარმოსაჩენად. დასკვნაში

ყურადღება გამახვილებულია საკითხზე, რომ ბაქოს მხარის კეთილდღეობა დამოკიდებულია რუსეთთან მის შეკავშირებაზე, ამ მხარეში „რუსული ელემენტის“ გავრცელებაზე, მხარის განათლებაზე რუსული ენის დამკვიდრებით. ცენზორის თქმით, ეს ჭეშმარიტება უკვე ცნობილია არა მხოლოდ მაღალ, არამედ საშუალო ფენის დიდი ნაწილისათვის, რომელიც არა მხოლოდ ლაპარაკობს, არამედ წერს კიდევ რუსულად; ადგილობრივთა უფრო მეტად განვითარებისათვის საჭიროა ჟურნალები და გაზეთები ადგილობრივ ენებზეც, მაგრამ მკითხველთა და პრესის გამომწერთა რაოდენობა პროვინციებში დიდი არ არის, რაც ნათლად ჩანს ნაუკითხავი მასალებიდან (გაუყიდავი ჟურნალ-გაზეთებიდან). ცენზორი აღნიშნავს, რომ ამ მხარეში (კერძოდ, ბაქოში) ყველაზე დიდი მოთხოვნაა გაზეთ „მშაკზე“ (500 ცალი), რამაც ბიძგი მისცა მცხოვრებლებს სომხურ ენაზე მსგავსი ადგილობრივი ჟურნალის გამოცემისა. ცენზორის აზრით, ეს ჟურნალი „რუსულ ელემენტს“ შეიტანს მხარეში. მისთვის გასაგებია, რომ ადგილობრივი პერიოდული გამოცემების გაზრდა მაინცდამაინც სახარბიელო არ არის (**იმპერიისთვის** – კომენტარი ჩვენია), ამიტომ მათ (პერიოდულმა გამოცემებმა) თავიანთი ხარჯით უნდა იარსებონ, მაგრამ სასურველია, რომ ამ გამოცემათა რედაქტორები იყვნენ მეტნაკლებად საფუძვლიანად განვითარებულნი და კეთილგანწყობილი ადამიანები (რა თქმა უნდა, **იმპერიისადმი** – კომენტარი ჩვენია). ამიერკავკასიის მხარეებში, სადაც ნაკლებად განვითარებულია რუსული ენა, რასაკვირველია, მოიძებნება ადგილობრივი ჟურნალების მკითხველები, მაგრამ ჩვენი მიზანი რუსული ენის გავრცელებაა, – წერს ცენზორი (და არა ადგილობრივთა ხელშეწყობა – კომენტარი ჩვენია). ამ მხრივ (რუსული ენის ათვისების თვალსაზრისით – კომენტარი ჩვენია) ადგილობრივები ვითარდებიან, მაგრამ მაინც გონებრივად ჩამორჩენილნი არიან; ეს ჟურნალიც სწორედ მათი განვითარებისთვის იქმნება. ცენზორის აზრით, პროვინციებში, განათლების დაბალი მაჩვენებლის გამო, ადგილობრივ გამოცემებს უფრო მეტი ზიანის მოტანა შეუძლია, ვიდრე თბილისში, რადგან აქაურ (თბილისელ) რედაქტორთა გონებრივი და მორალური ღირსებები გაცილებით მეტია. მისივე თქმით, ცენზორი ადგილობრივ გამოცემათა მიმართ უნდა იყოს უფრო მეტად ყურადღებიანი და მკაცრი.

ამ ზოგად ანალიზს, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს იმპერიის მიზნებს ადგილობრივ გამოცემებთან მიმართებაში, მოსდევს რედაქტორის პიროვნებისა და მისი საქმიანობის დანვრილებითი ანალიზი. ცენზორი წერს:

„ვარძელოვის თხოვნაზე ვიტყვით შემდეგს:

1) „ვარძელოვის ფორმულიარული სიიდან ჩანს, რომ ის ძალიან ახალგაზრდაა. მისი განათლება შემოიფარგლება სასულიერო კურსისა და მის შემდგომ – კლასიკური გიმნაზიის დამთავრებით (1869 წელს). ნოვოროსიისკის უნივერსიტეტიდან ის გამოირიცხა სწავლის საფასურის

გადაუხდელობის გამო. მისი ასაკი და არასაკმარისი განათლება არ გვაძლევს გარანტიას, რომ ის ჟურნალის კარგი რედაქტორი იქნება. ნდობას არ იმსახურებს მისი კეთილგანწყობაც. სომხურ სასწავლებელში სწავლების დროს ის არ გამოიჩინა კეთილი მიმართულებით. აქედან გამომდინარე, საცენზურო კომიტეტს მისი დანიშვნა ჟურნალის რედაქტორად მიზანშეწონილად არ მიაჩნია, ამიტომ ავალებს ბაქოს გუბერნატორს, ამ თანამდებობისათვის შეარჩიოს უფრო შესაფერისი კანდიდატურა, ვიდრე ვარძელოვია.

2) ჟურნალის გამოსვლის შემთხვევაში, სტატიები უნდა გამოიგზავნოს თბილისში საცენზუროდ.

3) თუ აირჩევა რედაქტორი და გაზეთი გამოვა, ყველა სტატია გაზეთის გამოსვლამდე სამი დღით ადრე უნდა იყოს საცენზურო კომიტეტში. სტატიების გადასინჯვის შემდეგ დადგენილი ტექსტები უკან გადაიგზავნება. დაბეჭდვის შემდეგ ყველა წიგნი (ნომერი) უნდა წარმოადგინონ საცენზურო კომიტეტში, რათა ზუსტად შემოწმდეს ეგზემპლიართა (ცალების) რაოდენობა და ამის შემდეგ მიეცეს გამოცემის ნებართვა. ვალდებულება იმისა, რომ ჟურნალი არ გამოიცემა ნებართვის მიღებამდე, ეკისრება გუბერნატორს (მას ევალება ტიპოგრაფიის /სტამბის/ კონტროლი მე-100 პუნქტის მე-3 დანართის – გვ. 5, ტ. XIV – საფუძველზე).

თუ გუბერნატორი აუხსნის გამომცემელს ამ მკაცრ მოთხოვნებს, მხოლოდ მაშინ შეეძლება კომიტეტს, დაეთანხმოს ბაქოს გუბერნატორს თხოვნაზე. მას თავის მხრივ შეუძლია ნდობით აღჭურვილ პირს ანდოს ასლი საცენზურო კომიტეტში გასაგზავნად, მასვე მიეცემა თანხმობის ბილეთი წიგნის გამოსაცემად. კომიტეტის გადაწყვეტილებით ჟურნალის ცენზურის გავლა ბაქოში არ შეიძლება, რადგან რუსულენოვან გაზეთს – „ბაქოს ფურცელი“ – ეტყობა გუბერნიის არასაკმარისი ცენზურა; მეორეც, უფრო ძნელია, ყურადღება მიაქციო ისეთ ჟურნალს, რომლის ენა არ ესმის არც გუბერნატორს და არც მის ქვეშევრდომთა დიდ ნაწილს.

ვარძელაძის თხოვნაში მითითებულია, რომ სურთ ჟურნალის 2000 ეგზემპლიარად გამოცემა, რაც, ცენზორის თქმით, უაზრობაა, რადგან გამოცემის გაყიდვა კანონით ნებადართულია განსაზღვრულ ვადებში. რაც შეეხება პროგრამას, მასში არ არის არანაირი წინააღმდეგობა საცენზურო კანონთან“ (თარგმანი ჩვენია).

როგორც ვხედავთ, საცენზურო კომიტეტი „პროვინციული“ გაზეთის რედაქტორებს ძალიან მკაცრ შეზღუდვებს უწესებს. რაც უფრო მოშორებულია მხარე ცენტრისგან, ცენზურის შეზღუდვა მით უფრო მკაცრდება. სხვა მოთხოვნებია იმპერიის ცენტრალურ ქალაქებში – მოსკოვსა და პეტერბურგში – და სხვა მოთხოვნებია შემოერთებულ პროვინციებში. რადგან თბილისი შემოერთებული პროვინციების – ამიერკავკასიის – ცენტრია, მას უპირატესობა აქვს ბაქოსთან შედარებით (ეს უპირატესობა გამოიხატება იმაში, რომ ცენზურა თბილისში უკეთ აკონ-



ტროლებს პერიოდულ გამოცემებს). პრესის ბიუროკრატიული სისტემა პროვინციაში (კავკასიაში) შემდეგნაირად გამოიყურება: რედაქტორი თხოვნით მიმართავს გუბერნატორს, გუბერნატორი მის თხოვნას ამატებს თავის თხოვნას და აცნობებს მეფისნაცვლის კანცელარიას. ეს უკანასკნელი ყველა დოკუმენტს უგზავნის პროვინციის (კავკასიის) საცენზურო კომიტეტს. საცენზურო კომიტეტი სწავლობს დოკუმენტებს, რამდენად ექვემდებარება ისინი ცენზურის მოთხოვნებს და პასუხს ცენზორის დასკვნით უგზავნის მეფისნაცვლის კანცელარიას, მეფისნაცვლის კანცელარია ატყობინებს გუბერნატორს და ა.შ.

გარდა ბიუროკრატიისა, საცენზურო კომიტეტი ისეთ მოთხოვნებს უყენებს გამომცემელს, რომ მათი შესრულება თითქმის შეუძლებელია: ყველა მასალა სამი დღით ადრე უნდა იყოს საცენზურო კომიტეტში (თბილისში) პროვინციიდან ჩამოტანილი გუბერნატორის ნდობით აღჭურვილი პირის მიერ, მან უნდა მიიღოს თანხმობის ბილეთი, სასწრაფოდ ჩაიტანოს გადაკეთებული მასალა პროვინციაში, ამ კერძო შემთხვევაში – ბაქოში, იქ დაიბეჭდოს და შემდეგ ყველა ეგზემპლიარი ისევ უნდა ჩამოიტანონ თბილისში რაოდენობის დასადასტურებლად და ეგზემპლიართა ზუსტ თანხვედრაში დასარწმუნებლად, შემდეგ კი უკან ნაიღონ ბაქოში გასაყიდად. და ეს ყველაფერი უნდა განხორციელდეს მე-19 საუკუნის ტრანსპორტის საშუალებით.

იმპერია არ მალავს, რომ უპირატესობა რუსულენოვან პრესას უნდა მიენიჭოს და საერთოდ პრესა უნდა არსებობდეს იმისთვის, რომ დაპყრობილ ხალხებში „რუსული ელემენტი“ შეიტანოს. რუსული პრესა ადვილად საკონტროლოცაა, ადგილობრივ პრესაში კი კონტროლის ბარიერს სწორედ ენა ქმნის. ამიტომ, თუ დასაშვებია რუსულენოვანი ჟურნალის – „ბაქოს ფურცელი“ – ცენზურის გავლა ბაქოში, სომხურენოვანი გაზეთი აუცილებლად თბილისში უნდა შემონმდეს.

ყურადღება უნდა მიექცეს იმ ფაქტსაც, რომ ცენზორი დანვრილებით სწავლობს რედაქტორის ვინაობას როგორც მისი საბუთების მეშვეობით, ასევე – სხვა გზებითაც. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ვარძილოვის ფორმულიარში არ იქნებოდა მითითებული, ის კეთილსაიმედო იყო თუ არა. ადვილად მისახვედრია, რომ „კეთილსაიმედობა“ ნიშნავს მორჩილებას, რომელსაც, გონიერებასთან ერთად, იჩენს თბილისში გამოსული პრესის რედაქტორთა უმრავლესობა. „კეთილსაიმედობას“ ასაკი და გამოცდილებაც განსაზღვრავს.

მასალათა გაცნობა იმასაც გვიჩვენებს, რომ, გარდა ბეჭდური მასალის გამოცემის ნებართვებისა, საკმაოდ მძიმე სამუშაოს ავალებენ საცენზურო კომიტეტს. ძალიან აქტიურობენ საბაჟოები, კომიტეტს უგზავნიან საზღვარგარეთიდან შემოსულ ლიტერატურასა და მის სიას; აგრეთვე – სურათებს, გეოგრაფიულ რუკებს, ხატებს, ნოტების ფურცლებს და ა.შ. ითხოვენ ამ ლიტერატურის შემონმებას, რომელიც მრავალრი-

ცხოვანია და რომლის რაოდენობა შემდგომ და შემდგომ უფრო იზრდება. შემომნება მკაცრ კონტროლს ექვემდებარება, ვერცერთი ადრესატი ვერ იღებს გზავნილს საცენზურო კომიტეტის ნებართვის გარეშე, საბაჟო პუნქტებიდან ასეთი მასალის (ბეჭდურის) გადაგზავნა ხდება პირდაპირ საცენზურო კომიტეტში, კონტროლის გავლის შემდეგ კი ეგზავნებათ ადრესატებს, რომლებიც ხელმოწერით ადასტურებენ მიღებას. იმპერია აკონტროლებს არა მარტო იმას, თუ რა ლიტერატურა შემოდის ქვეყანაში, არამედ იმასაც, თუ სად იგზავნება და ვინ იბარებს.

როგორც ჩანს, არაერთ საბაჟოში მიაჩნიათ, რომ ამით სახელმწიფოს წინაშე თავს გამოიჩინენ და ზედმეტადაც აქტიურობენ; თუმცა არაკომპეტენტურობის გამო საკუთარ თავზე პასუხისმგებლობის აღებაც აშინებთ. შესამომნებლად გაგზავნილ სიებში ხშირად ვხვდებით ისეთ ნიგნებს, რომლებიც, როგორც მათი დასახელებებიდან ჩანს, იმპერიისათვის არავითარ პოლიტიკურ საფრთხეს არ შეიცავს [480-1- 40/ 1869 წ., 480-1-215/ 1875 წ...]; მაგ., სიებშია ფრანგული ენის სახელმძღვანელო, გეოგრაფიულ ატლასები, სურათები, ნახატები, ნოტების ფურცლები (70-იანი წწ-ის დასაწყისიდანვე დიდი რაოდენობით გვხვდება ფრანგული, გერმანული, საზღვარგარეთის რუსული ლიტერატურა და შემდგომ, მით უმეტეს, ძალიან დიდი რაოდენობით შემოდის ევროპული ნიგნები, ბროშურები და ა.შ.). კომიტეტი ერთი განყოფილებიდან მეორეში აგზავნის უწყებებს იმის შესახებ, რომ ამა და ამ საბაჟოდან მიღებულია შესამომნებელი ლიტერატურის სია. უნდა აღინიშნოს, რომ, როგორც საბაჟოდან გაგზავნილი, ისე კომიტეტის მიერ სხვადასხვა ინსტანციაში გადაგზავნილი საბუთების უმეტესობა იმდენად გაკრული ხელითაა ნაწერი, რომ ხშირ შემთხვევაში მათი წაკითხვა ისევე, როგორც ცენზორთა ხელმოწერების, უმეტესწილად შეუძლებელია. აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ, ჩანს, საბაჟოებში განსაკუთრებით უჭირთ აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან შესული ლიტერატურის რაობის დადგენა; საბაჟოს წარმომადგენლები იხატავენ ასოებს და ასეთი სახით გზავნიან კომიტეტში, მაგრამ ხშირად იმდენად არასწორად არის „გადახატული“ ეს ასოები, რომ მხოლოდ რამდენიმე სიტყვის ამოკითხვას თუ შეძლებდა კომიტეტში მომუშავე სპეციალისტი.

საბაჟოებიდან გაგზავნილ ნიგნებთან დაკავშირებით უნდა ითქვას შემდეგი: კომიტეტის არსებობის პირველ ხანებში თუ ძირითადად მრავალრიცხოვან სიებს უგზავნიან მას (მაგალითად, 1873 წელს 602 ნიგნია დასახელებული, უმეტესად – ფრანგულენოვანები, მათ შორის – სასკოლო სახელმძღვანელოები და მსგავსნი (იხ. საქმე 480-141...), სხვა შემთხვევაში ნიგნებისა და ბროშურების 1100 სათაურია ჩამოწერილი (იხ. საქმე 480-1, 141...); როგორც ჩანს, რაც დრო გადის, სულ უფრო უჭირთ გამოცემების სათითაოდ აღნუსხვა. მართალია, სიების შედგენა გრძელდება (იხ. საქმე 480-1-214; 215; 216...), მაგრამ მატულობს შემ-

თხვევები, როცა მხოლოდ ყუთების რაოდენობასა და ასახელებენ (იხ. საქმე 480-1-32; 143, 218...) და იმასაც ატყობინებენ კომიტეტს, თუ რამდენი ყუთი ლიტერატურაა საბაჟოში შეჩერებული და მათ შემოწმებას ითხოვენ (იხ. საქმე 480-1-145; 216...). შეიძლება ითქვას, რომ არაერთ შემთხვევაში საცენზურო კომიტეტში გარკვეულწილად ბიუროკრატიის საშუალებით იცავენ ამგვარი შრომისგან თავს, – სანამ შემოწმება მოხდება, ინერება საბუთები, რომ საბაჟოებიდან მიღებულია ესა თუ ის სია, რომ ამდენსა და ამდენს იწონის იქ გაჩერებული ყუთები და სხვადასხვა...

აღსანიშნავია, რომ საქართველო ასრულებს ტრანზიტორი ქვეყნის როლსაც. ტრანზიტით შემოსული წიგნები მოწმდება კავკასიის საცენზურო კომიტეტში და შემდეგ იგზავნება დანიშნულებისამებრ რუსეთსა და კავკასიაში.

XIX საუკუნის რუსეთის იმპერიის მმართველობაში მოქცეული ერების (კერძოდ, კავკასიის ოლქის) პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კონტროლის მექანიზმების გამოვლენის ერთ-ერთი მხარეა იმპერიაში უცხოეთიდან შემოსული ლიტერატურისადმი განსაკუთრებული მიდგომა, მათი თარგმნა და შემოწმება იმ კუთხით, ხომ არ შეიცავს იმპერიისათვის საშიშ ინფორმაციას. ასეთი მნიშვნელოვანი საქმე იმპერიაში არ წყდება პროვინციის, ე.ი. „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“, დონეზე, შექმნილია „უცხოური ცენზურის“ სამმართველო, რომელიც მდებარეობს პეტერბურგში, მას „პეტერბურგის ცენზურასაც“ უწოდებენ. სწორედ ეს საცენზურო კომიტეტი ადგენს იმპერიაში შემოსული უცხოური ლიტერატურის დასაშვებ და აკრძალულ სააღფაბეტო სიებს და თვეში ორჯერ აგზავნის პროვინციების საცენზურო განყოფილებებში. კავკასიის საცენზურო კომიტეტი ნებისმიერი უცხოური მასალის დაბეჭდვისათვის ნებართვის გასაცემად ხელმძღვანელობს უცხოური ცენზურის სააღფაბეტო სიებით. გარდა ამისა, პროვინციაში საზღვარგარეთიდან შემოსული მასალა შეიძლება მოხვდეს საფოსტო გზითაც. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კავკასიის ოლქში შემოსული ბეჭდვითი სიტყვის ნებისმიერი მასალა მანამ, სანამ ადრესატამდე მივა, საბაჟოდან პირდაპირ ხვდება „კავკასიის საცენზურო კომიტეტში“, იქ ხდება მისი თარგმნა, შემოწმება და შემდეგ ადრესატთან გაგზავნა ან მასალის „დაპატიმრება“, ე.ი. უარის მიღება, რომ საბაჟომ ადრესატს გადასცეს. ასეთი ლიტერატურა ნადგურდება. აკრძალული ლიტერატურის სიები ეგზავნებათ გუბერნატორებს და მათვე ევალებათ საგანგებო მოხელეთა მეშვეობით შეამოწმონ ბიბლიოთეკები, სამკითხველო დარბაზები და წიგნების მაღაზიები, ხომ არ იყენებენ ასეთი სახის მასალას და მოახდინონ მათი კონფისკაცია.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მასალებიდან ირკვევა, რომ ამგვარი სახის ლიტერატურა მაინც აღწევდა პროვინციებში ისე, რომ არ ხვდებოდა „უცხოური ცენზურის“ პეტერბურგის განყოფილებაში, ხოლო ადგილობრივი ცენზურა შიდა შემოწმების საფუძველზე, თუკი მასში იმ-

პერიისთვის მავნებელ აზრს ვერ დაინახავდა, აძლევდა თანხმობის ბილეთს, რაც ნიშნავდა იმას, რომ მისი დაბეჭდვა შეიძლებოდა. კავკასიის საცენზურო კომიტეტში მოიპოვება არაერთი საქმე, რომელშიც კომიტეტის ზემდგომი ორგანო – კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველო – მკაცრად აფრთხილებს ცენზორებს, რომ დაუშვებელია მისცენ ნებართვა ისეთი სტატიის თარგმნასა და დაბეჭდვას, რომელიც პეტერბურგის საალფაბეტო სიებში (არც ნებადართულსა და არც აკრძალულში) არ მოხვედრილა. შიდა ცენზურის მიუხედავად, პროვინციის საცენზურო კომიტეტმა არ უნდა მიიღოს რაიმე სახის გადაწყვეტილება, გარდა მისი აკრძალვისა; ასევე არ შეიძლებოდა იმ მასალის დაბეჭდვაზე ნებართვაც, რომელიც საბაჟოს გზით არ არის შემოსული იმპერიაში.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მასალები – კომიტეტის წესდება და ცირკულიარები, ასევე მეფისნაცვლის კანცელარიის მთავარი სამმართველოს მიმონერა კომიტეტთან და შინაგან საქმეთა სამმართველოს დადგენილებები სრულყოფილ წარმოდგენას გვიქმნის იმპერიული კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობის მართვის შესახებ; ნათელს ჰფენს არა მარტო სიტყვის გამობატვის თავისუფლებისათვის ბრძოლის ისტორიას, არამედ ხელს უწყობს საზოგადოებრივ აზრზე ზემოქმედებისა და მანიპულირების იმდროინდელი მექანიზმების ძირითადი პრინციპებისა და ტენდენციების დადგენას, რაც თანამედროვე „ინფორმაციული ომების“ კონტექსტის გათვალისწინებით ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

1869 წელს ცენზორების ორი კატეგორია ჰყავთ: ერთია აღმოსავლური ენების სპეციალისტი და მეორე – რუსულისა და ევროპული ენებისა (აღმოსავლურში, როგორც ჩანს, არაბულის, სპარსულის, თურქულ-აზერბაიჯანულის გარდა, კავკასიურ ენათა სპეციალისტებიც იგულისხმებიან); განსაზღვრულია მათი ხელფასების რაოდენობაც. როგორც ირკვევა, კავკასიის საცენზურო კომიტეტს ისეთი თანამშრომლებიც ჰყავს, რომლებიც კომიტეტში არ მუშაობენ ცენზორებად, მაგრამ გარედან ასრულებენ ამ მოვალეობას. არის შემთხვევები, როცა ამა თუ იმ გიმნაზიის პედაგოგს სთხოვენ მასალის შემოწმებას, ან როცა გიმნაზიის დირექტორის რეკომენდაციას საჭირო, რათა ამა თუ იმ პედაგოგმა ცენზორის მოვალეობა შეასრულოს (იხ. საქმე 480-1-50);

კომიტეტის საარქივო ფონდებში დაცულია იმპერატორის, გუბერნატორის ბრძანებები, ოფიციალური სახის განკარგულებები; არის საბუთები მოსამართლედ ამა თუ იმ პიროვნების დანიშვნის შესახებ, შიდა ბრძანებები მივლინებაში კომიტეტის თანამშრომლის გაშვების, სამკურნალოდ მისი წასვლისა და მოვალეობის შემსრულებლად ამა თუ იმ პირის დანიშვნის თაობაზე (იმპერატორის, გუბერნატორისა და მსგავსი მაღალი რანგის საბუთები ბეჭდური სახით ინახება); საცენზურო კომიტეტში თავმოყრილია წლის განმავლობაში ჩატარებულ სხდომათა ოქმები (იხ. საქმე 480-1-55; – 393-გვერდიანი საქალაქი), ოფიციალური სახის ცნო-

ბები იმის შესახებ, რომ ამა თუ იმ პიროვნებას პენსია დაენიშნა (იხ. საქმე 480-1-52; 77; 163...), რომ მის მოვალეობას ახალი ცენზორი შეასრულებს (იხ. საქმე 480-1-53), რომ ერთ-ერთი თანამშრომელი დააჯილდოვეს (იხ. საქმე 480-1-233) და რომელიღაც მათგანი კი შვებულებში მიდის (იხ. საქმე 480-1-50; 480-1-162); გვხვდება ბრძანებები, რომლებითაც ოფიციალურ ინსტანციებს ევალებათ, რომ პეტერბურგში სახელმწიფო პრესას შეატყობინონ, თუ რა მნიშვნელოვანი ფაქტები ხდება კავკასიის ამა თუ იმ რეგიონში, რათა პრესამ ასახოს ეს მოვლენები; არქივში დაცულია ინსტრუქციები, რომლებიც ადგილობრივ პერიოდიკას ავალებს, ცენტრალური პრესიდან გადმოხეჭდონ ოფიციალური ცნობები და ა.შ.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტში მუდმივად შედის განცხადებები, რომ ჟურნალის ან წიგნის გამოცემას ითხოვენ გამომცემლები; დგება ვრცელი სიები იმ ჟურნალ-გაზეთებისა და წიგნებისა, რომლებიც გამოვიდა ამა თუ იმ რეგიონში. მათში აღნუსხულია ათასობით წიგნი, ბროშურა და გაზეთი<sup>1</sup>; სიები გამოცემებისა, რომლებიც სხვადასხვა უწყებას გადაეგზავნა შესასწავლად<sup>2</sup>. არქივში გვხვდება უამრავი სია, რომელშიც ჩამონერილია, თუ რა ლიტერატურას მიეცა გამოქვეყნების ნებართვა<sup>3</sup>. წლის ბოლოს ანგარიშებში წარმოდგენილია გამოცემები, რომლებიც საცენზურო კომიტეტის ნებართვით დაიბეჭდა... ფაქტობრივად ყველაფერი, რაც ამ წლებში ოფიციალურად არის გამოსული, აღნუსხულია სიებში. ხშირია შემთხვევა, როცა ირკვევა, რომ მასალა არ გაუგზავნია ჟურნალს ან გაზეთს საცენზუროდ, ისე დაუბეჭდავს იგი და ამის გამო სასამართლოში საქმის აღძვრას ითხოვს კომიტეტი; საერთოდ, არცთუ ცოტაა შემთხვევა, როცა მიაჩნიათ, რომ სამართალში უნდა მიეცეს ესა თუ ის პირი...

რედაქტორები ზოგჯერ ითხოვენ განმარტებას, თუ რატომ არ გაცა ამა თუ იმ წერილზე კომიტეტმა გამოქვეყნების უფლება, სურთ მასალის დაბეჭდვა... პასუხები თითქოს დასაბუთებულია, მაგრამ ზოგჯერ ისეთი ხელნაწერი დასაბუთებაა ჩვენ წინაშე, რომლის წაკითხვა, შეუძლებელი თუ არა, ძალიან ძნელი იქნებოდა რედაქტორისთვის, რადგან ზედმეტად გაკრული ხელითაა დაწერილი.

კომიტეტს ხშირად რომელიმე სახელმწიფო უწყებიდანაც უჩივიან და პასუხს სთხოვენ, – მაგ., გაზეთ „კავკაზის“ 1877 წლის ივნისის ერთ-ერთ ნომერში გამოქვეყნებულა მცდარი ცნობა საქართველოში „კნიაზ მიხაილ ნიკოლაევიჩის“ ჩამობრძანების თაობაზე; მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს გამგებელი კომიტეტის თავმჯდომარე „დმიტრი პეტროვიჩს“ (იგულისხმება დიმიტრი ფურცელაძე) პასუხს სთხოვს, თუ როგორ გაიპარა ცნობა საქართველოში ამ პიროვნების ჩამოსვლის შესახებ, „დმიტრი პეტროვიჩი“ საპასუხო წერილში სრულიად თავდაჯერებულად

1 იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, საქმე 480-1-204.

2 იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, საქმე 480-1-165.

3 იხ. საქართველოს ეროვნული არქივი, საქმე 480-1-22,34,40...

და თამამად წერს, რომ გაზეთმა ეს ცნობა ტფილისის გუბერნატორისგან მიიღო და კანონის საფუძველზე გაზეთს ევალებოდა, ცენზურის გარეშე გამოეყვეყნებინა იგი (იხ. საქმე 480-1-155).

გამომცემლობა ზოგჯერ ძალზე გაღიზიანებული უჩივის ამა თუ იმ ცენზორს და კანონდარღვევაში ადანაშაულებს მას. მაგალითად, „Тиф-лиский Вестник“-ის რედაქტორი – თავადი კონსტანტინ ბებუთოვი („Князь Бебутов“) – კომიტეტის წინაშე უკმაყოფილებას გამოთქვამს ცენზორზე, რომელსაც კანონი დაურღვევია და ერთ-ერთი ნომრიდან ამოუღია სა-ექვოდ მიჩნეული წინადადებები იმის ნაცვლად, რომ „განსაკუთრებულ უწყებათათვის“ („особым ведомствам“) გადაეგზავნა წერილი; ამასთან, ორ ადგილას სამი წერტილი წაშლია (როგორც ჩანს, ეს სამი წერტილი იმაზე მიანიშნებდა, რომ რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანის თქმა უნდოდა, მაგრამ გახსნილად არ თქვა იგი სტატიის ავტორმა). რედაქტორი მოითხოვს, რომ სტატიის მთლიანად დაბეჭდვის ნებართვა გასცეს კომიტეტმა (იხ. საქმე 480-1-168); შემდეგ გვხდება წერილი, რომელშიც უკვე თავად მეფისნაცვალთან ჩივის კონსტანტინ ბებუთოვი იმის გამო, რომ ცენზორმა მაქსიმოვიჩმა თავის განმარტებით წერილში „არაკეთილსინდისიერი“ („недобросовестный“) უწოდა ბებუთოვს და სამართალში მის გადაცემას მოითხოვს (იხ. საქმე 480-1-168). არის შემთხვევა, როცა რედაქტორი შეურაცხყოფის მიყენებაში ადანაშაულებს ცენზორს, რომელმაც ამ გაზეთის რედაქციისათვის მიუღებელი სტატიის დაბეჭდვის უფლება მისცა სხვა გაზეთს (იხ. საქმე 480-1-161).

ამა თუ იმ სახის საჩივარი კომიტეტის მიმართ სხვაც ბევრია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არის შემთხვევები, როცა ცენზორის ნებართვის გარეშე იბეჭდება სტატიები, ან ზოგიერთი ფრაზა, და შემდეგ ამის გამო პასუხს სთხოვენ საცენზურო კომიტეტს. მაგ., 1875 წელს „ტიფლისკი ვესტნიკის“ №89-ში დაბეჭდილა სტატია, რომელშიც ასეთი ფრაზა გაპარულა: „ხელისუფალნი კი არ წყვეტენ საქმეს, არამედ ხალხი წყვეტს“ („не государи решают дело, а народ“). კომიტეტში მისულია ტფილისის გუბერნატორის რამდენიმე წერილი, იქ გამართულა სხდომა, მოუსმენიათ ცენზორ მელიქ-მეგრაბოვისთვის, საქმის ვითარება შეუსწავლიათ და გაურკვევიათ, რომ ეს ფრაზა ცენზორს არ დაუშვია, დამნაშავეებად ტიპოგრაფიის მფლობელები: ჩანცევი და კ-ო მიუჩნევიათ და გადაწყვეტილება მიუღიათ, საქმის კურსში ჩაეყენებინათ გუბერნატორი; ამ ყველაფრის შესახებ სხდომის ოქმი იტყობინება (იხ. საქმე 480-1-198); თურქი კონსული კომიტეტში გაგზავნილი წერილით უკმაყოფილებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ კომიტეტმა მისთვის მისაწოდებელი „La Turgiue“-ის 1875 წლის თებერვლის ნომერი შეაჩერა (იხ. საქმე 480-1-217) და ა.შ.

კომიტეტის საქმეებში ინახება ისეთი სახის განკარგულებები, რომლებიც განმარტავს, თუ როგორ უნდა დაიბეჭდოს სტატიები იმპერატორის გვარის მქონე პიროვნებათა შესახებ. ბეჭდვითი საქმის მთავარი

სამართველო მიმართავს გუბერნატორებს (19 მაისი, 1873 წ. №2947), რომ „ყველა ნაწარმოები და სტატია, როგორც ორიგინალური, ასევე თარგმნილი, რომლებშიც აღწერილია იმპერატორის ან მისი ოჯახის წევრების მოქმედება ან გადმოცემულია რაიმე გამონათქვამი, ან მოყვანილია მათდამი მიმართვა; აგრეთვე სტატიები, რომლებიც შეიცავს მათ შესახებ რაიმე მონათხრობსა და ანალიზს, ყველა, გამონაკლისის გარეშე, უნდა დაიბეჭდოს საიმპერატორო კარის მინისტრის ნებართვით... არანაირი გადმობეჭდილი სტატია, რომელიც ეხება საიმპერატორო ოჯახის წევრებს, არ უნდა დაიშვას საცენზურო ნებართვით საიმპერატორო კარის მინისტრის ხელახალი ნებართვის გარეშე. გამონაკლისი იქნება ის სტატიები, რომლებიც დაიბეჭდა „სახელმწიფო უწყებანში“ და „რუსულ ინვალიდში“ (იხ. საქმე 480-1-152). ამ პერიოდული ორგანოებიდან გადმობეჭდილი სტატიები შეიძლება ხელახლა დაიბეჭდოს საიმპერატორო კარის მინისტრთან შეუთანხმებლად. მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს უფროსი საცენზურო კომიტეტს ერთ-ერთ წერილში (1874 წ.) აცხადებს, რომ ამ გვარის მქონე პირთა მიერ რომელიმე ღონისძიებაზე ზეპირად წარმოთქმული სიტყვის დაბეჭდვა, ხსენებულ წელს მიღებული კანონის თანახმად, იმპერატორის სასახლის მინისტრის თანხმობით უნდა ხდებოდეს. მიუხედავად ამ კანონის არსებობისა, გაზეთ „Тифлиский Вестник“-ს 13 აპრილის 39-ე ნომერში (1874) საიმპერატორო სამედიცინო საზოგადოების სხდომაზე მთავარმართველის მიერ წარმოთქმული სიტყვა ასეთი ნებართვის გარეშე დაუბეჭდავს (მისი სახელი, როგორც ჩანს, მეფისნაცვალთან დაკავშირებული იმდროინდელი ეტიკეტის გამო, ნახსენები არ არის, წერია მხოლოდ – „Государь Великий Князь [...] Наместник“... ცხადია, დღეს ეტიკეტის დარღვევაში არ ჩაითვლება და შეიძლება ითქვას, რომ აქ მეფისნაცვალის მიხედვით რომანოვი იგულისხმება (იხ. საქმე 480-1-167).

კომიტეტის ხელში გადის ყველა ეროვნული გამოცემა. მაგ., 1870 და სხვა წლების ანგარიშებში აღნიშნულია, რომ კომიტეტმა ნება გასცა და გამოიცა „ცისკრის“ („Заря“), „დროების“ („Время“) შემდგომი ნომრები. ანგარიშებში, როგორც სხვა დროს, ამ წელსაც არის დასახელებული სხვა ქართული გამოცემებიც: და მრავალთა შორის – საფოსტო ლირიკული ოპერა, ქართული და რუსული ენების თვითშემსწავლელი, ქართული „სასოფლო გაზეთი“ („Сельская жизнь“) და სხვ.; გამოცემათა შორის დასახელებულია ასევე – „გურამოვის“ დავითიანი („Давитиანი Гурамова“) (იხ. საქმე 480-1-75) (ეს დავით გურამიშვილის „დავითიანის“ პირველი გამოცემაა).

კავკასიის საცენზურო კომიტეტი თანამშრომლობს სხვა ქალაქთა ცენზორებთანაც. მაგ., ერთი პიესა – „განდგომილი“ („Отщепенец“) ოდესელი ცენზორისთვის გაუგზავნიათ. იგი იწერება, რომ მისი გამოქვეყნება მიზანშეწონილად არ მიაჩნია, რადგან პიესაში გატარებულია აზრი,

რომ ებრაელმა მართლმადიდებლობა არ უნდა მიიღოს, ებრაული მოსახლეობა რუსეთში ისედაც ჩაკეტილია და ეს პიესა ჩაკეტილობას უფრო გააღრმავებსო (იხ. საქმე 480-1-32). ჩანს, ოდესელი ცენზორის გამოცდილების გაზიარება დასჭირვებით, როცა ებრაულ საკითხს ეხებოდა საქმე და მანაც კოლეგიალურად გაუზიარა კავკასიის კომიტეტს ეს გამოცდილება. მისი ცენზურა მთლიანად ეხმაურება ზემოხსენებულ სახელმწიფო გადანყვეტილებას, რომლის თანახმად, ებრაელი ხალხი არ უნდა განცალკევდეს.

1879 წლის 20 დეკემბრიდან კავკასიის მეფისნაცვლის განკარგულებით, „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ საქმიანობას დაემატა დრამატურგიული ცენზურა. კომიტეტი განიხილავდა ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ნებას რთავდა ან კრძალავდა კავკასიის მხარეში სცენაზე მათ დადგმას, აკონტროლებდა სცენაზე მის შესრულებას, მსახიობთა წარმოთქმული ტექსტების სრულ შესაბამისობას ცენზურის მიერ ნებადართულ ტექსტთან, მსახიობთა რეპლიკების კილოსა და მათ მიმიკებს ყველა სპექტაკლის დროს, ყველა აფიშას. დრამატურგიული ცენზურა ვრცელდებოდა არა მხოლოდ თეატრში დადგმულ სპექტაკლებსა და მათ ტექსტებსა თუ შესრულებაზე, არამედ სახალხო ღონისძიებებზეც, რომლებიც შეიძლებოდა მოწყობილიყო ოჯახებში ან ქუჩებში. კავკასიის საცენზურო კომიტეტის ნებართვის შემდგომ აუცილებელი იყო ყველა სპექტაკლსა თუ ღონისძიებას დასწრებოდა პოლიციის წარმომადგენელი, მათთვის გამოეყოთ სპეციალურად ადგილები (იხ. საქმე 480-1-31).

აღსანიშნავია კიდევ ერთი ფაქტიც: პიესა, რომელიც იდგმება სატახტო ქალაქების – მოსკოვისა და პეტერბურგის – თეატრებში, ცენზურის უფლების გარეშე არ შეიძლება დაიდგას „პროვინციათა“ სცენებზე. მან ხელახლა უნდა მიიღოს თანხმობის ბილეთი, კავკასიის საცენზურო კომიტეტში ხელახლა უნდა შევიდეს განსახილველად ტექსტი 2 ეგზემპლარად, რადგან სხვადასხვა მიდგომა ესაჭიროებათ დედაქალაქებსა და „პროვინციებს“.

მასალებში გვხვდება აკრძალვები, რომლებიც მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოდან იგზავნება (ამ უწყების საშუალებით უშუალოდ არის საცენზურო კომიტეტი მთავარმართველთან / მეფისნაცვალთან / დაკავშირებული), ხელს აწერს უფროსის მოვალეობის შემსრულებელი, სენატორი, „სტატს-სეკრეტარი“, „კნიაზი“ „ბაგრატიონ-მუხრანსკი“. 1874 წელს აუკრძალავთ 14 რუსულენოვანი პიესა, მათ შორის: „Прометей или ужасные убийства; Елена в Трое; Рахел дочь благородного еврея; Риголетто или геройская корона и шутовская погремушка (перевод с италиянского)“. აკრძალვის მიზეზი იმით არის ახსნილი, რომ ეს პიესები გამოსაქვეყნებლად უხერხულადაა მიჩნეული („признанные к представлению неудобными“) და, საინტერესოა, რომ გაცემულია განკარგულება, რომლის თანახმად, ამ აკრძალვის შესახებ შეტყობინებები ტფილისის თეატრალურ და



კავკასიის საცენზურო კომიტეტს, ასევე, ამიერკავკასიის მთიანსა და შავიზღვისპირეთის ოლქებს უნდა გაეგზავნოს (იხ. საქმე 480-1-192); სავარაუდოდ ეს პიესები რუსულენოვან პრესაში უკვე დაბეჭდილია.

კომიტეტის მხრიდან, რასაკვირველია, შემოწმება სჭირდება საეკლესიო ლიტერატურას. მაგალითად, 1869 წელს ეგზარხოს ევსევის<sup>1</sup> შეუმოწმებია 74 ქართული ხელნაწერი, რომელიც მოხსენიებულია როგორც „Проповеди Епископа Гавриила“ და მისი დაბეჭდვის ნებართვაც გაუცია (იხ. საქმე 480-1-37); ცხადია, გაბრიელ ეპისკოპოსის ქადაგებებია აქ ნაგულისხმები; 1871 წელს იგივე ეგზარხოსი კომიტეტს სწერს, რომ ქართულ ენაზე შეიძლება დაიბეჭდოს წიგნი – „Краткое объяснение Божественной литургии священника Востокова“; აქვეა სომხური კალენდრის დაბეჭდვის ნებართვა, რომელშიც აღნიშნულია, რომ მასში არაფერია ისეთი, სომხურ საეკლესიო კანონმდებლობას რომ ეწინააღმდეგებოდეს (იხ. საქმე 480-1-83).

აღსანიშნავია ერთი გარემოებაც. ბეჭდვით სფეროში თავისუფლება ქართველებისთვის რელიგიური კუთხით უფრო მეტადაა შეზღუდული, ვიდრე კავკასიაში მცხოვრები სხვა ხალხებისათვის. როგორც იმდროინდელი მოღვაწეები, უპირველესად კი იაკობ გოგებაშვილი და განათლების სხვა მესვეურები, ჩივიან თავინთ მრავალრიცხოვან წერილებში, განსაკუთრებული წნეხის ქვეშაა ქართული მართლმადიდებლობა. მაჰმადიანები, კათოლიკეები, იუდეველები და სომხეთის ქრისტიანები შედარებით თავისუფალნი არიან თავიანთი რელიგიის პოპულარიზაციის საქმეში. მათ შეუძლიათ, საზღვარგარეთიდან ლიტერატურის გამოწერა, მიღება, დაბეჭდვა და გავრცელება. ეს ყოველივე კი ეკრძალებათ ქართველ ქრისტიანებს, რადგან ისინი მართლმადიდებლები არიან, მართლმადიდებლური ლიტერატურა კი არსებობს რუსულ ენაზე და აღარაა საჭიროება მისი ქართულ ენაზე თარგმნისა და გამოცემისა.

რელიგიური ლიტერატურის დაბეჭდვისათვის საცენზურო კომიტეტი ხშირად მიმართავს საქართველოს საეგზარქოსოს, რომლის წარმომადგენელიც განიხილავს რელიგიური შინაარსის ტექსტებს იმისდა მიხედვით, ხომ არ ეწინააღმდეგება მართლმადიდებლური ეკლესიის არსს. ხშირად საეგზარქოსო ქართული ხელნაწერების ცენზორად იყენებს თბილისის სასულიერო სემინარიის პროფესორს, გიორგი ხელაძეს (იხ. საქმე 480-1-137).

სომხური საეკლესიო მასალის დაბეჭდვისათვის, *თუ რაიმე განსაკუთრებული საჭიროება არ არსებობს*, სომხური სასულიერო იერარქიისაგან იღებენ ნებართვას. რადგან სომხური ეკლესია სომეხთა კათოლიკოსს ემორჩილება და არა – ეგზარხოსს. სომეხთა კათალიკოსს აქვს თავისი სტამბა (ეჩმიადინის) და მეფისნაცვლის კანცელარიიდან მიღებული

1 იგულისხმება 1858-1877 წწ-ში საქართველოს ეგზარხოსი /ერისკაცობაში ალექსი ალექსის ძე ილინსკი.

ნებართვაც, ბეჭდოს სომხურ ენაზე სასულიერო შინაარსის ლიტერატურა ცენზურის გარეშე. კავკასიის საცენზურო კომიტეტის საქმეებში (იხ. საქმე 480-1-174) ინახება კომიტეტის მიმართვა მისი უდიდებულესობა, კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს უფროსისადმი სომხეთის კათალიკოს-პატრიარქის თხოვნის შესახებ. ეს უკანასკნელი კავკასიის საცენზურო კომიტეტს სთხოვს ნებართვას, რომ სომხურ ენაზე წიგნების გამოცემას თავად გაუწიოს ზედამხედველობა. ის აღნიშნავს, რომ მსგავსი სახის ნებართვა მას მინიჭებული აქვს მთავარმართველისაგან ეჩმიადინის სტამბაში ყურნალ „არარატის“ გამოცემაზე. ეს ყურნალი გამოდის 1868 წლიდან პატრიარქის პასუხისმგებლობით, საცენზურო კომიტეტის შემოწმების გარეშე. საქმეში დევს მეფისნაცვლის კანცელარიის მთავარი სამმართველოს უფროსის, ბარონ ნიკოლაის, ნებართვა. მას მიზანშეწონილად მიაჩნია, სომხური რელიგიური ლიტერატურის შემოწმების მთლიანად ჩამოშორება კავკასიის საცენზურო კომიტეტის საქმიანობიდან (1874 წ.).

საცენზურო კომიტეტში ინახება სომხურ ენაზე სომხური გამომცემლობის მეპატრონის შემდეგი შინაარსის წერილიც. ის საცენზურო კომიტეტს უგზავნის საეკლესიო კალენდარს, რომელშიც მთელი წლის დღესასწაულების თარიღებია აღნიშნული და ითხოვს მიეცეს ნება, რომ დროის მოგების მიზნით მანამ დაიწყო ბეჭდვა, სანამ სასულიერო ხელმძღვანელობა შეამოწმებდეს ამ კალენდარს (იხ. საქმე 480-1-32).

რელიგიური სექტების მიმართ სახელმწიფოს აქვს მკაცრი მოთხოვნა, მათი ლოცვებისა და ღვთისმსახურების წიგნების დაბეჭდვა აკრძალულია (იხ. საქმე 480-1-136).

კომიტეტი სპეციალურ მოთხოვნას იმუშავებს პრესაში არმიის მოქმედებების შესახებ დასაბეჭდი სტატიების შესახებაც. 1875 წელს მთავარი სამმართველოს უფროსი მიიჩნევს, რომ დაუშვებელია, გაზეთმა „კავკაზმა“ სამხედრო ხელმძღვანელობასთან შეთანხმების გარეშე დაბეჭდოს სტატიები, რომლებიც კავკასიის არმიის მოქმედებას, მის განკარგულებებსა და კავკასიის სხვა სამხედრო საკითხებს ეხება (იხ. საქმე 480-1-197).

ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ 1875 წელს მთავარი სამმართველო საცენზურო კომიტეტს სწერს, რომ საჭიროა კომიტეტმა ტფილისში გამომავალი გაზეთების ცენზურირებისთვის სახელმძღვანელო ინსტრუქცია შეადგინოს; კომიტეტს შეახსენებენ, რომ ოფიციალური პირის შეურაცხყოფა დაუშვებელია; ამ საბუთში ვკითხულობთ, რომ მთავარი სამმართველოს უფროსის მოადგილემ ინება, რამდენიმე მოსაზრება გამოეთქვა („изволил высказать некоторые мысли“), მაგ., მასში ნათქვამია, რომ რედაქციათა შორის გაუგებრობის ჩამოვარდნის დროს კომიტეტმა 1868 წლის 137-ე მუხლის შესაბამისად უნდა იმოქმედოს (იხ. საქმე 480-1-220); იმავე წელს მთავარი სამმართველოდან იტყობინებიან,

რომ დაუშვებელია, ზოგი ჩინოვნიკი მივლინებაში წასვლის წინ ავანსებს რომ ითხოვს (იხ. საქმე 480-1-219). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სამუშაო დეტალები ბოლომდე ჯერაც არ არის დახვეწილი.

ფონდის მასალებში (იხ. საქმე 480-1-221) (1874 წ.) იმპერატორის მანიფესტთან ერთად დაცულია თანამდებობის პირთა დანიშვნის საბუთები, მათ შორის – ცნობა იმის შესახებ, რომ საცენზურო კომიტეტის თავმჯდომარის მოვალეობის შემსრულებლად დაინიშნა ზემოხსენებული დიმიტრი ფურცელაძე (ცნობილი მეცნიერი, ავტორი ნაშრომებისა: „ქართული საეკლესიო გუჯრები“, „სათავადაზნაურო გუჯრები“, „საგლეხო გუჯრები“, „კახეთის უმთავრესი საჭიროებანი და მოთხოვნილებანი“, „ბოდბის მონასტრის აღწერა“, „დღესასწაულნი საქართველოს ეკლესიისა“, „ანდერძი ანტონ კათალიკოსისა“, „საქართველოს სისხლის სამართლის კოდექსი ვახტანგ მეფის სამართლის მიხედვით“... დ. ფურცელაძე იყო სასულიერო სემინარიის პროფესორი, მთიელთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წევრი, კავკასიის მეფისნაცვლის მრჩეველი, კავკასიაში ქრისტიანობის გავრცელების საქმეთა გამგებელი და სხვ. იგი სახელმწიფო მოხელეც არის, ისტორიკოსიც, ქართულ მწერლობას იცნობს, ჩანს, ენდობიან, მისაღებად მიაჩნიათ მისი კანდიდატურა და მალე კომიტეტის თავმჯდომარედაც ნიშნავენ; აღნიშნულია ხელფასიც (იხ. საქმე 480-1-228); 221-ე საქალაქო მუშაობით აგრეთვე ბრძანებას იმის შესახებ, რომ „სტასკი სოვეტნიკი“ ბაქრაძე მთავარ სამმართველოსთან არსებული არქეოგრაფიული კომისიის მუდმივ წევრად ინიშნება.

ფონდის მასალებში (იხ. ფონდი 480-1-226) გვხვდება დ. ბაქრაძის წერილი (1875 წლის 7 თებერვალი), რომლითაც იგი „ალექსანდრ პეტროვიჩ მაქსიმოვიჩს“ სთხოვს, რომ კომიტეტის თავმჯდომარესთან (ე. ი. ამ მოვალეობის შემსრულებელ დიმიტრი ფურცელაძესთან) გაუწიოს შუამდგომლობა კომიტეტში მუშაობის დაწყების ნებაზე; აქვეა გაურკვეველად ხელმოწერილი შუამდგომლობა კომისიის წარმომადგენლისა („представитель комиссии“) იმის თაობაზე, რომ შუამდგომლობის ავტორი ვერავითარ ხელისშემშლელ ფაქტორს ვერ ხედავს და დ. ბაქრაძეს უმცროსი ცენზორის თანამდებობაზე ნიშნავენ. შემდეგ კი არის ახალი შუამდგომლობა, რომ დიმიტრი ბაქრაძე „რუსული და ევროპული ენების უფროს ცენზორად“ დაინიშნოს („старшим цензором русского и европейских языков“) (იხ. საქმე 480-1-226); მანამდე გვხვდება ცნობა (1873 წ.), რომელიც მთავარი სამმართველოს უფროსის სახელზეა დაწერილი კომიტეტს ერთ-ერთი თანამშრომლის მიერ (ხელმოწერა არ იკითხება); იგი აღნიშავს, რომ კომიტეტს თანამშრომლები არ ჰყოფნის და რომ ერთი ადამიანისთვის ძალიან ძნელია ამ საქმის გაძღოლა, – „ხსენებულ თანამდებობაზე 23 წელი მუშაობდა დიდი ავტორიტეტის მქონე ცენზორი კაიტმაზოვი, რომელიც ავტორიტეტით სარგებლობდა ადგილობრივ მწე-

რალთა შორისო“ („У туземных писателей“) – და მთავარი სამმართველოს უფროსს სთხოვს, რომ ადგილობრივ და აღმოსავლურ ენათა მცოდნე უმცროსი ცენზორის ადგილზე მიიღონ სრულიად სანდო („вполне благонадежный“) პიროვნება „კოლეჟსკი სოვეტნიკი“ ბაქრაძე, რომელიც ამ სპეციალობის მქონე ცენზორს დახმარებას გაუწევს. აღნიშნულია, რომ ბაქრაძე კაიტმაზოვს (ხსენებული ცენზორის მინვევით) არაერთხელ მიხმარებია მუშაობაში და რომ იგი ქართული ენის ცენზორის მოვალეობას ასრულებდა ხოლმე. წერილის ავტორი დასძენს, რომ ბაქრაძეს განათლება სასულიერო აკადემიაში აქვს მიღებული და იგი აქ ერთ-ერთ საუკეთესო ქართველ მწერლად არის მიჩნეული და დიდი ავტორიტეტითა და პატივისცემით სარგებლობს მათ შორის („он считается здесь одним из лучших грузинских писателей и пользуется между ними большим авторитетом и уважением“). როგორც მთავარი სამმართველოს უფროსი წერს: „ბაქრაძემ განმიცხადა, რომ მზად არის, თავისი თავისუფალი დრო ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე ქართულ ენაზე არსებული თხზულებების ცენზურირებას მოახმაროს, მით უმეტეს, რომ ეს მისგან დიდ ძალისხმევას არ საჭიროებს, რამდენადაც თავისთვისაც კითხულობს ყველაფერს, რაც ამ ენაზე იწერებაო; გამომდინარე აქედან, ვმუშაობდგომლობ, რომ „კოლეჟსკი სოვეტკინკმა“, ბატონმა ბაქრაძემ ადგილობრივი მოსახლეობის ენაზე არსებული გამოცემების ცენზურირებაში დახმარება გასწიოსო“ (იხ. საქმე 480-1-160).

კავკასიის საცენზურო კომიტეტი, ცხადია, მხოლოდ ამკრძალავი დანესებულება არ არის, – იგი გამოცემების ნებადამრთველიც გახლავთ და ცენზორებს და, მით უმეტეს, მის ხელმძღვანელს ამ წლებში დიდი ეროვნული საქმის ფრთხილად კეთების საშუალება ეძლევათ, რაც საკმაოდ დიდ რისკთანაც არის დაკავშირებული, რადგან, მიუხედავად ვორონცოვისდროინდელი შედარებითი „დათბობის“ პოლიტიკისა, როგორც ითქვა, ზედმეტის კეთების უფლებას არ იძლევიან.

ამ საბუთებში საინტერესო ისტორია იკვეთება და ქართველ პატრიოტთა განსაკუთრებული მოღვაწეობის კვალიც ჩნდება. 70-იანი წლების დიდძალი საბუთების გაცნობისას არ არსებობს არცერთი ცნობა, რომლიდანაც დავინახავთ, რომ ცნობილ ქართველ ისტორიკოსს – დ. ბაქრაძეს უარყოფითი შეფასება დაენეროს რაიმე ეროვნული მასალის შესახებ; სამაგიეროდ გვხვდება ვრცელი სიები დასაბეჭდად მიზანშეწონილი წიგნებისა, რომელთა შორის, ცხადია, ძალიან ბევრია ისეთი, რომელიც საქართველოს ეხება და გასაგებია, რომ ამ ნაშრომებზე დაბეჭდვის ნებართვას უმეტესწილად დ. ბაქრაძე აწერდა ხელს (რადგან ეს იყო მისი პირდაპირი მოვალეობა). ცენზორთა გვარები, როგორც ამა თუ იმ წერილის დადებითად შემფასებლისა, უმეტეს შემთხვევაში არ ჩანს, დ. ბაქრაძის, როგორც კონკრეტული წიგნის მიმართ დადებითად განწყობილი ცენზორის გვარი, ჯერჯერობით შეგვხვდა მხოლოდ ერთხელ, – 1876

წელს მისთვის საცენზუროდ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსები გადაუციათ და მას გაუცია დაბეჭდვის ნება (იხ. საქმე 480-1-265); ეს არის ნიკოლოზ ბარათაშვილის 1876 წელს გამოცემული კრებული; არაა შეუძლებელი, რომ გახმაურებული სახელის მქონე პოეტის შემოქმედების მთლიანად წარმოჩენის წინ მისი შემოქმედების ცენზურირება სადღაც მაინც საჭიროდ მიუჩნევიათ და დიმიტრი ბაქრაძემ წარმატებით გაართვა ამ საქმეს თავი (ბარათაშვილის შემოქმედებაში, ამ მხრივ, შესაძლოა, „ბედი ქართლისა“ იქცევდა განსაკუთრებულ ყურადღებას, რადგან საქართველოსა და რუსეთის ურთიერთობის საკითხებს ეხება ეს პოემა); საერთოდ, *ეროვნულ საქმიანობაში დიმიტრი ფურცელაძის განსაკუთრებული როლი იკვეთება როგორც დიმიტრი ბაქრაძის ხელშემწყობისა*. დ. ფურცელაძე ასევე ისტორიკოსია და ჩვენ წინაშე ვლინდება პიროვნება, რომელიც ცდილობს, საქართველოს ისტორიის შესწავლასა და ქართული მწერლობის აღორძინებას ხელი შეეწყოს და ისეთი ადამიანები მიიზიდოს ცენზურირების საქმეში, რომლებიც ასეთი ფასეული წიგნების გამოცემის საქმეში გვერდით დაუდგებიან და მათი დამსახურება სათანადო დაფასებას საჭიროებს. ვფიქრობ, კავკასიის საცენზურო კომიტეტში დიმიტრი ფურცელაძის და სხვა ადამიანების გავლენით 70-იან წლებში მოქმედებას იწყებს ქართული კულტურის აღორძინებისათვის ხელშემწყობი პატრიოტული ჯგუფი და, მიუხედავად იმისა, რომ იქნებ ზოგი არც იწონებდა საცენზურო კომიტეტში დ. ბაქრაძის და შემდგომ სხვა ეროვნულ მოღვაწეთა მუშაობის ფაქტს, ამგვარ მოღვაწეებსაც უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ისტორიოგრაფიამ და მწერლობამ მე-19 საუკუნეში ამგვარ სიმაღლეებს მიაღწია, – *მათი ხელმოწერით იბეჭდებოდა ქართული პატრიოტული წიგნები, სხვაგვარად ისინი დღის სინათლეს ვერ იხილავდა*. ყურადღებას იქცევს ერთი გარემოება: დ. ბაქრაძეს დიდი თანამდებობა არ უკავია (ჯერ უმცროსი ცენზორია, შემდეგ უფროს ცენზორად გადაჰყავთ), მიუხედავად ამისა, „ჩინებულ-გულმოდგინე სამსახურისთვის“ („за отлично-усердную службу“) 1876 წელს მას 300 რუბლით აჯილდოებენ; ჯერ მისი ბიოგრაფიული ცნობებია ჩამოწერილი, შემდეგ კი კომიტეტიდან მთავარ სამმართველოში სწერენ, რომ დიმიტრი ბაქრაძემ (რატომღაც მოხსენიებულია ოდნავ არქაიზებული ფორმით როგორც Дмитрий Бакрадзе, сын Захарьева) არაოფიციალურ ცენზორად მუშაობა 1871 წელს დაიწყო და შემდეგ კი გვხვდება ბრძანება, რომლის თანახმად, ხელმწიფე იმპერატორი მას 1876 წლის 20 დეკემბერს დიდი „კნიაზის“, კავკასიის მთავარმართველის შუამდგომლობითა და კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მოწმობით სხვასთან ერთად აჯილდოებს დ. ბაქრაძეს (იხ. საქმე 480-1-281). ცხადი ხდება, რომ რიგითი ცენზორის ასეთი მაღალი რანგის დაჯილდოებაში უშუალოდ დიმიტრი ფურცელაძის ხელი ურევია, მისი შუამდგომლობაა აქ მთავარი (პირდაპირ, სრულიად გარკვევით წერია ჯილდოს მიცემის შესახებ კომიტეტის თანხმობის შესახებ), რადგან

მეფისნაცვალ კომიტეტის თავმჯდომარის გარეშე არ განეცდა ასეთ შუამდგომლობას მისთვის იქნებ სრულიად უცნობი და უმნიშვნელო თანამდებობის მქონე პირის მიმართ. 1871 წელს მუშაობაზე იმიტომ ჩანს ყურადღება გამახვილებული, რომ პირადად დ. ფურცელაძის პროტეჟედ არ იქნას დ. ბაქრაძე მიჩნეული და გადაწყვეტილების სამართლიანობაში ეჭვი არავინ შეიტანოს. ცხადია, 300 რუბლი ამ შემთხვევაში ბევრს არაფერს ნიშნავს, – მთავარია, რომ ზემდგომთაგან ნდობა უძლიერდება დ. ბაქრაძეს, სინამდვილეში მხოლოდ ეროვნულ საქმეს რომ აკეთებს და სხვაგვარი ქმედება რომ არ ჩანს საქმეებში, ეს დოკუმენტურად დადასტურებული ფაქტია. ჩანს, დ. ფურცელაძის ხელშეწყობით ეროვნულ საქმეთა საკეთებლად რომელიღაც ჯგუფი იწყებს საცენზურო კომიტეტში მოქმედებას; თუ შეიძლება ასე ითქვას, შეპარებულები არიან ისინი კომიტეტში, საკმაოდ სარისკო საქმეს აკეთებენ და მათი ამ ღვაწლის დადგენა არაფრით არ შეიძლება. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ დ. ბაქრაძეს დიდი შრომა მოუწევდა იმისთვის, რომ ესა თუ ის მასალა „გაეპარებინა“ დასაბეჭდად და ზოგჯერ, შესაძლოა, ავტორისეული სათქმელის შეფარვის მიზნით რაიმეს შეცვლა მოეთხოვა მისგან...

თუმცა, ცხადია, ყველა პრობლემის გადამწყვეტად არ გვევლინება ეს ჯგუფი; რევოლუციური იდეების მიმართ მისი დამოკიდებულება სრულიად განსხვავებულია. მაგ., ხსენებული პერიოდის კავკასიის საცენზურო კომიტეტში არიან თანამშრომლები, რომლებიც ძალზე უნდობლად უყურებენ ახალგაზრდა ნიკო ნიკოლაძეს და გამოცემებს, რომლებიც მასთან არის დაკავშირებული.

1875 წლის 9 სექტემბერს ნ. ნიკოლაძეს კომიტეტისგან მოუთხოვია, რომ 1877 წლის პირველი იანვრიდან გამოეცა კრებული „Капризы Пера“; როგორც კომიტეტის საბუთშია აღნიშნული, ნიკოლაძეს ჰქონია სურვილი, კვირაში ერთხელ გამოსულიყო ეს კრებული, რომლის ფასი 20 კაპიკი იქნებოდა (წელიწადში – 4-დან 6 რუბლამდე) და ჩანცევის ტიპოგრაფიაში დაიბეჭდებოდა; იქვე აღნიშნულია, რომ ნიკოლაძე ითხოვს, ნება მიეცეს, კრებულში მხოლოდ საკუთარი ნაშრომები მოათავსოს და წერია, რომ 1870 წელს მან უკვე გამოთქვა სურვილი, გამოეცა პერიოდიკა „Озор“. ნ. ნიკოლაძის თხოვნასთან დაკავშირებით კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარ სამმართველოში კომიტეტიდან გაგზავნილია თავმჯდომარის შეტყობინება იმის შესახებ, რომ 1861 წელს პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი ნიკოლაძე პეტერბურგის არეულობაში იღებდა მონაწილეობას, მაგრამ მისდამი მონყალება მაინც იქნა გამოცხადებული და 1864 წელს საზღვარგარეთ ნასვლის ნება მიეცა; აღნიშნულია, რომ იგი ჟენევაში რუს ემიგრანტებთან (განსაკუთრებით ელპიდინთან) სხვადასხვა „ჭუჭყიანი“ („грязных“) პოლიტიკური ბროშურებითა და შემდეგ კი რევოლუციური ხასიათის მქონე ფურცლებით („листов“) იყო დაკავებული, რომ ჟენევაში ფსევდონიმით Никифор Г\*<sup>\*</sup> ანტისამთავრობო ბროშურა – „Правительство

и молодое поколение“ – გამოსცა და, აქედან გამომდინარე, დიდმა თავადმა, მეფისნაცვალმა, შეუძლებლად მიიჩნია, რაიმე სახის გამომცემლურ საქმიანობასთან მისი დაშვება და ამასთან მთავარი სამმართველოს უფროსმა მოითხოვა, რომ კომიტეტმა ფხიზლად ადევნოს თვალი ნიკოლადეს, რათა მან რაიმე სახის უარყოფითი გავლენა არ მოახდინოს ლიტერატურულ ჟურნალებსა და გაზეთებზე; ბოლოს წერია, რომ ახალი აკრძალვის შემთხვევაში იგი წამებული გმირის მანტიაში გაეხვევა („Новый отказ придал бы ему несвойственное значение опасного героя-страдальца“), მას უნდა, რომ სახელი შეუცვალოს გამოცემას (რომელიც ადრე უკვე აეკრძალა) და ძველი საქმეები განაგრძოს, ამიტომ, თუ დიდი თავადი მეფისნაცვალს ნებას დართავს, შეიძლება მივცეთ უფლება, რომ გამოსცეს კრებული, რომელიც საცენზურო მოთხოვნებს დამორჩილებული იქნება და სახელად „Капризы Пера“ კი არა, არამედ „Наблюдатель“ დაერქმევაო; ბოლოში, ამჯერად უკვე 1876 წლით დათარიღებულ უწყებაში (დიდხანს ულოდინებიათ ნიკო ნიკოლადე, სანამ ოფიციალურ პასუხს გასცემდნენ), რომელიც მთავარი სამმართველოდან არის კომიტეტში გაგზავნილი, ვკითხულობთ, რომ „მისმა ბრწყინვალეობამ“ (ე. ი. მეფისნაცვალმა) ნიკოლადის თხოვნის დაკმაყოფილება „არ იწება“ (იხ. საქმე 480-1-232).

კომიტეტისათვის ცნობილია, რომ ნიკოლადე აქტიურად თანამშრომლობდა ციურიხში ქართველ სტუდენტთა მიერ დაარსებულ საზოგადოება „უღელთან“. 1873 წელს ტფილისის გუბერნიის ჟანდარმერიის უფროსი (წერილს ხელს ჟანდარმერიის ერთ-ერთი განყოფილების უფროსი ს. ესაძე აწერს) საცენზურო კომიტეტს, პირადად „ალექსანდრ პეტროვიჩს“ ატყობინებს, რომ ნიკოლადემ სცადა, ციურიხიდან შემოეტანა 47 დასახელების აკრძალული წიგნი და ბროშურა, აგრეთვე საზოგადოება „უღელის“ („Ярмо“) მიერ 1873 წლის 12 მარტს გამართული სხდომის ქართულენოვანი ოქმები და ითხოვს, ამ ოქმების ასლები რუსულ თარგმანთან ერთად ჟანდარმერიაში გაუგზავნონ; ჟანდარმერიის წარმომადგენლის აღნიშვნით, „მეთვალყურეობის ქვეშ მყოფ“ ყოფილ სტუდენტ ნიკოლადეს ციურიხიდან შემოუტანია ლითოგრაფიული დანადგარი და ხსენებული წარმომადგენელი ითხოვს აცნობონ, კონკრეტულად რისთვის გამოიყენება ეს დანადგარი (იხ. საქმე 480-1-142).

მასალებიდან ვხედავთ, რომ ნიკო ნიკოლადე მაინც არ ნებდება და ხალხისათვის რევოლუციური იდეების მიწოდების სხვადასხვა გზას ეძებს. საარქივო ფონდის (იხ. საქმე 480-1-300) საქმეში ვკითხულობთ, რომ ცნობილ ქართველ ეროვნულ მოღვაწე არისტო ქუთათელაძეს<sup>1</sup> 1877

<sup>1</sup> არისტო ქუთათელაძე – ქართული ენისა და ლიტერატურის პედაგოგი გორის, შემდეგ – ხონის სემინარიებში, ტფილისის სასწავლო ინსტიტუტის თანამშრომელი; ავტორი ნაშრომებისა: „პირველდაწყებითი ქართული გრამატიკა“, „ქართული ზმნების კლასიფიკაცია“, „სახელმძღვანელო მოსამზადებელი კლასებისათვის“, „საზოგადო გეოგრაფია“, „კონსპექტი საქართველოს ისტორიიდან“, „არხეოლოგიური მოგზაურობა“, „სოფელი მარტყოფი და ხელთუქმნელი ღვთაების ისტორია“ და სხვ.

წელს საცენზურო კომიტეტისათვის უთხოვია ნებართვა, გამოეცა კრებული სახელით „*Физиономия войны*“, – მასში მხოლოდ ერთი ავტორის სტატიები იქნება დაბეჭდილი და, თუ ამისი საჭიროება იარსებებს, ავტორის ვინაობასაც შეგატყობინებთო; საბუთებიდან ჩანს, მისთვის სტატიების ავტორის ვინაობის დასახელება მოუთხოვიათ და ქუთათელაძესაც განუცხადებია, რომ ავტორი ნ. ნიკოლაძეა. ის არწმუნებს კომიტეტს, რომ გაუგებრობა აღარ მოხდება და ნიკოლაძის სტატიები საცენზურო კომიტეტის ან მისი ერთ-ერთი წარმომადგენლის მიერ ჯერ კიდევ მათი კორექტირებისას იქნება განხილული; აგრეთვე პირობას დებს, რომ მომავალში მისი (ნ. ნიკოლაძის), როგორც ავტორის, გვარის მოხსენიება არ დაავიწყდება; კრებულის სათაური „*Физиономия войны*“ / „ომის ფიზიონომია“ (ისევე, როგორც „*Капризы Пера*“ / „კალმის ახირებანი“) ნ. ნიკოლაძის მოფიქრებულს ჰგავს.

ნ. ნიკოლაძის შესახებ არქივში იძებნება ამ პერიოდის სხვა ვრცელი მასალებიც. საქალაქში 480-1-232 დაცულია კავკასიის საცენზურო კომიტეტის თავმჯდომარის მიერ ნიკოლაძის შესახებ დაწერილი წერილი, რომელშიც *თითქოსდა სასხვათაშორისოდ* იმაზეცაა მსჯელობა, რომ შესასწავლია, რამდენად ახდენს მოსახლეობაზე ლიტერატურული სახის გაზეთები ზეგავლენას. ჩანს, გასაგები ხდება, რომ თანდათან საშიშ ფორმებს იღებს მხატვრულ ლიტერატურაში გამოთქმული იდეები, შიშობენ, რომ მასში სახელმწიფოსათვის საშიში რევოლუციური აზრებიც გაიპარება, კავკასიის საცენზურო კომიტეტს კი რევოლუციურ მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ადამიანების მიმართ განსაკუთრებული სიფხიზლის გამოჩენა ევალება.

ამრიგად, 70-იან წლებში ბიუროკრატია ძალიან ძლიერია საცენზურო კომიტეტში. საბაჟოებიდან შესული თუ ადგილობრივი პერიოდიკისა და იმგვარი წიგნების გაცნობა ევალებათ, რომლებიც, როგორც ზემოთ ვნახეთ, საშიშროებას არ წარმოადგენს, მაგრამ არიან პიროვნებები, რომელთაც ნდობით არ ეკიდებიან და მათ მიმართ განსაკუთრებული ყურადღება არის გამახვილებული...

ასევე ყურადღებას იმსახურებს არქივში დაცული საბუთები იმის თაობაზე, რომ სომხურ გაზეთებში – „*Мшак*“ („*Работник*“), „*Надз*“ („*Опыт*“), „*Апарат*“ – გადაჭარბებული მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული ვაჭრობაში სომხური მოსახლეობის როლს, რომ ეს ყველაზე მეტად ამ გაზეთებისთვისაა დამახასიათებელი; მთავარ დამნაშავედ კი ამ საქმეში „ტიფლისკი ვესტნიკი“ გამოყვანილი, მასთან ერთად კრიტიკულად არის განხილული გაზეთი „*კავკაზი*“. წერილში ვკითხულობთ, რომ „ტიფლისკი ვესტნიკმა“ „*კავკაზზე*“ მეტ „წარმატებასაც“ კი მიაღწია და ეს მაშინ, როცა მას არც მენინავე სტატიები აქვს, არც ნათლად ჩამოყალიბებული პოლიტიკა და არც მთავარ საკითხებს ეხება (იგულისხმება ოფიციალური პოლიტიკური ხასიათის წერილები); „ტიფლისკი ვესტნიკი“ სკანდალურ



წერილებს იბეჭდავს სხვა გაზეთებიდან, არ შეუძლია, რომ ამ მხარეში რუსული სიტყვა და რუსული აზრი წამოსწიოს წინ; წერია, რომ იგი ფაქტობრივად ცარიელი ფურცელია, მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს და დადანაშაულებულია სომხური ინფორმაციის გავრცელებასა და მისი სხვა გაზეთებისათვის მიწოდებაში. შემდეგ მოყვანილია მაგალითი, – მაშინ, როცა რუსეთის საზოგადოებრივი ყურადღება აღმოსავლეთის საკითხებმა მიიპყრო, სომხურ ლიტერატურაში მხოლოდ იმგვარი სახით ჰპოვა ამ საკითხებმა გამომხაურება, რომ თურქეთის სომხეთზე დაბეჭდეს სტატიებიო; ტფილისურმა რუსულმა გაზეთებმა კი ასეთ დროს იმაზე მეტი ვერაფერი დაინახეს აღსანიშნავი, რომ ალექსანდროვის ბაღში სლავიანთა სარგებლობისათვის სეირნობა გაიმართა და მაზრიდან შემონირულობები გამოიგზავნაო. ბოლოს არის დასკვნა, რომლიდანაც ზუსტად ვერ ირკვევა, ითხოვს, თუ არა თავმჯდომარე (ხსენებული წერილის ავტორი) ამ გაზეთის დახურვას და ახლის დაარსებას, მაგრამ წინადადება ისეა დაწერილი, რომ, გასაგები იყოს, – თუ განახლება არ მოხდა გაზეთისა, მის დახურვას წინ არაფერი დაუდგება, – წერილში ვკითხულობთ, რომ „ყველა ამ მდგომარეობის შეჯამებას საცენზურო კომიტეტი იმ დასკვნამდე მიჰყავს, რომ რუსულ ენაზე ახალი პერიოდული გამოცემა არის საჭირო“.

„ტიფლისკი ვესტნიკის“ რედაქტორი ბებუთოვი (გაზეთის ადმინისტრატორი დ. ერისტოვია; ტიპოგრაფია – ჩანცევისა), იძლევა ახსნა-განმარტებას იმის შესახებ, თუ როგორ მოხდა, რომ 1876 წლის 144-ე ნომერში ცენზურის გარეშე დაიბეჭდა მასალები და აქვე საუბარია იმის თაობაზე, რომ მომავალში გაშუქდება მხარის ლიტერატურულ-პოლიტიკური ცხოვრება (იხ. საქმე 480-1-236). ეს არის გამოპასუხება კომიტეტის თავმჯდომარის კრიტიკაზე.

წარმოდგენილი საქმიდან ჩანს, რომ თავმჯდომარე გონიერი პოლიტიკოსი და დიპლომატია, იგი იმ გარემოებაზე აკეთებს ძირითად აქცენტს, რომ რუსულ პოლიტიკას კარგად არ აშუქებს „ტიფლისკი ვესტნიკი“ და ამით ხელს უწყობს იმგვარი ტენდენციის გაძლიერებას, რომ სხვა გამოცემებმაც მხოლოდ ერთი ეროვნების მოსახლეობის სავაჭრო თუ სხვა სახის საქმიანობაზე გაამახვილონ ძირითადი ყურადღება და საქართველოს ცხოვრებაში მხოლოდ არასერიოზული საქმიანობის შესახებ წერონ, როგორცაა, მაგალითად, ალექსანდროვის ბაღში სეირნობა. კავკასიის საცენზურო კომიტეტის თავმჯდომარე იქვე სლავიანთა სარგებლობას ახსენებს, რაც კარგად მეტყველებს მის პიროვნებაზე (ცხადია, დიმიტრი ფურცელაძეზე საუბარი) და იმდროინდელი სახელმწიფო იდეოლოგიის თავისებურებებზეც იძლევა მსჯელობის ძალზე ფართო კონტექსტში განვრცობის საშუალებას.

„ტიფლისკი ვესტნიკის“ საქმეებში უშუალოდ მეფისნაცვალა ჩართული. საქალაქი 480-1-240-ში დაცულია 1876 წელს კომიტეტის თავმჯდომარესთან გაგზავნილი ანგარიში იმის თაობაზე, რომ შეჩერდა იმ

ყველაფრის ბეჭდვა, რაც მეფისნაცვალმა აკრძალა; იქვე, როგორც ჩანს, იმისათვის, რომ პრესაში განხორციელებულმა ცვლილებებმა განსაკუთრებული რეზონანსი არ შეიძინოს, აქცენტი კონკრეტულ წერილებზეა გადატანილი. შემდეგ ვხედავთ, რომ შეტევა ამ გაზეთზე ისევ გრძელდება. კომიტეტში მოუწვევიათ კრება, რომელზეც აღუნიშნავთ, რომ „ტიფლისკი ვესტნიკი“ კორექტირებულ მასალას გვიან აგზავნის კომიტეტში და წინადადება მიუციათ მისთვის, რომ დილის 7 საათიდან დღის 2 საათამდე მოასწროს მასალის გაგზავნა (იხ. საქმე 480-1-251); გაზეთს შეურაცხყოფისათვის უჩივის რომელიღაც „ნადზორნი სოვეტნიკი“ და ერთ-ერთი გიმნაზიის დირექტორიც (იხ. საქმე 480-1-252); გუბერნატორი კი უკმაყოფილებას გამოთქვამს, რომ ხსენებულ გაზეთში ცენზურის გარეშე იბეჭდება მასალები (იხ. საქმე 480-1-253).

1876 წელს მეფისნაცვალს კომიტეტიდან ატყობინებენ, რომ „ტიფლისკი ვესტნიკმა“ შეცვალა სარედაქციო პოლიტიკა, რომ იგი ხსენებული წლის პირველი იანვრიდან ყოველდღიურად გამოდის (საქალაქდებო – 480-1-201 – დაცულია ბებუთოვის თხოვნა გაზეთის გამოცემის ნებართვაზე და თავად ნებართვა); აქვე წერია, რომ გაზეთი გადავიდა „კალმის ამხანაგობის“ („Товарищество по пере“) ერისტოვისა და „K-o“-ს მფლობელობაში და, გამომდინარე აქედან, კანონის შესაბამისად, ღირებულების გაზრდის უფლებაც მიეცა; მთელმა რედაქციამ ისურვა ცვლილება, – ამიერიდან გააშუქოს ყველა მოვლენა; ძველი შეცდომები ფულადი პრობლემებით ახსნა; დადო პირობა, რომ გამონახავს საკუთარ გზას, ასახავს კანონებში მომხდარ ცვლილებებს, ოფიციალურ ბრძანებებს, კავკასიის ყოფით ამბებს, ცნობებს ვაჭრობის შესახებ; აქვე ნათქვამია, რომ გააშუქებს ისტორიას, რომელიც მოგონებებში და არქივებშია შემონახული, რუსულ ქრონიკებს, რუსული განათლების საკითხებს, უცხოურ ამბებს, დაბეჭდავს ფელეტონებსაც. საქმეში დევს მითითებები – რუსეთიდან „დმიტრი პეტროვიჩის“ (ფურცელადის) სახელზე გამოგზავნილი; როგორც ჩანს, ამ და სხვა მითითებათა საფუძველზე კომიტეტში თვითონვე შეუდგენიათ სახელმძღვანელო გეგმა, რომლის თანახმად, გაზეთმა მიმდინარე ყოველდღიური მოვლენები, კანონმდებლობაში მომხდარი ცვლილებები უნდა განიხილოს, წერია, რომ უნდა შეეხოს ეთნოგრაფიას, კულტურას, ეკონომიკას, კავკასიის ისტორიას, ამასთან დაკავშირებით დაბეჭდოს არქივებიდან ამონაწერები, ხანში შესულთა მოგონებები, აქვე აღნიშნულია, რომ საჭიროა რუსეთში მიმდინარე მოვლენები გააშუქოს, რუსული და უცხოური პრესიდან პოლიტიკური ცნობები გადაბეჭდოს და სხვა; შემორჩენილია კომიტეტში დანერგილი ის სახელმძღვანელო ხელნაწერი, რომელიც შემდგომში ალბათ დაზუსტდა; ფურცელი გადასათეთრებელია, რამდენიმე ადგილას წითელი ფანქრით არის გადახაზული; (იხ. საქმე 480-1-258); შესწორება კომიტეტის მაღალი თანამდებობის პირის მიერ უნდა იყოს გაკეთებული (საფიქრებელია, რომ

დიმიტრი ფურცელაძეა ეს პიროვნება). აქვე უნდა ითქვას, რომ 1876 წელს უკვე გამკაცრებულია ბეჭდვით სიტყვასთან დამოკიდებულება. მაგ., 1877 წელს ფოთის საბაჟოდან ინერებიან, რომ შეასრულებენ შინაგან საქმეთა მინისტრის მიერ 3 მაისს გაცემულ განკარგულებას და შიდა მიმონერის ასლებს საცენზურო კომიტეტს გადაუგზავნიან (იხ. საქმე 480-1-299).

საერთოდ, კავკასიის საცენზურო კომიტეტის არქივზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ სახელმწიფოში ბეჭდვითი საქმის მიმართ განსაკუთრებული გამკაცრება 1875 წლიდან იწყება, რაც, ცხადია, იმ ზემოხსენებულ რეფორმასთანაც არის კავშირში, რომლის დროსაც (1874 წ.) გაფართოვდა კავკასიის საცენზურო კომიტეტის საქმიანობა და მისი საშტატო შემადგენლობა გაიზარდა.

გამკაცრებასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია 480-1-298 საქალაქ-დეში დაცული ცნობები (მათი ნაწილი დაკარგულია), – კავკასიის საცენზურო კომიტეტს „სამხედრო ცენზურიდან“ („Военная Цензура“) 1879 წლის 6, ასევე 15 ივნისს, ატყობინებენ, რომ გაზეთებში სამხედრო ცენზურის გვერდის ავლით არ უნდა დაიბეჭდოს ისეთი სტატიები, ტელეგრამები, რომლებიც სამხედრო საკითხებს ეხება. გაზეთებს მხოლოდ იმ გამოცემიდან ეძლევათ მასალის გადაბეჭდვის უფლება, რომელსაც „სამხედრო ცენზურისაგან“ აქვს ნებართვა მიღებული; 1880 წლის 8 ივლისს გუბერნიის უფროსთან შინაგან საქმეთა სამინისტროს ბეჭდვით საქმეთა მთავარი სამმართველოდან გამოგზავნილია კონფიდენციალური წერილი (წერილს აწერია „Конфиденциально“), რომელშიც გუბერნატორს აფრთხილებენ, რომ არ დაიბეჭდოს სტატიები, რომლებიდანაც გამოჩნდება, რომ ჩინეთის საზღვრებთან, ამურისპირეთში, მდებარე დამცავი ძალები სუსტია... ამ საბუთების ნაწილი, როგორც ითქვა, არ არის შემონახული, რაც, შესაძლოა, შემთხვევითი არც იყოს...

ნარმოდგენილი მასალებიდან გამომდინარე, კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მუშაობის თავისებურებათა შესახებ შემოვიფარგლებით მოკლე დასკვნებით:

დასაწყისში კომიტეტის მუშაობა განსაკუთრებული აქტიურობით არ გამოირჩევა, რაც იმ ფაქტით უნდა იყოს გამოწვეული, რომ სამოქმედო გეგმები ჯერაც არ არის ბოლომდე დახვეწილი; ამ პერიოდში უფრო აქტიურობენ გარედან, რითაც საბაჟოები სხვებზე მეტად გამოირჩევიან; კომიტეტში ძლიერია ბიუროკრატია; კავკასიის ცალკეულ ეროვნებებთან მუშაობა 70-იან წლებში, ჩანს, ჯერაც დამუშავების პროცესშია, საქართველოში ამ მხრივ შედარებითი დათბობის პერიოდი დგას, დაშვებულია ეროვნული ისტორიის, ეთნოგრაფიის შესწავლა, რითაც სარგებლობენ ადგილობრივი ეროვნული ძალები და ქართული კულტურის აღორძინებისათვის იწყებენ ზრუნვას; 70-იან წლებში ამ მიმართებით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს დიმიტრი ფურცელაძის, დიმიტრი ბაქრაძისა და სხვათა მოღვაწეობა, რომელთა შორის მყოფთა

არაერთი სახელი ალბათ ჯერაც გამოსავლენია. საცენზურო კომიტეტი განსაკუთრებულ სიფხიზლეს იჩენს რევოლუციურად განწყობილ პირთა მიმართ. XIX ს-ის 70-იანი წლების შუალედიდან საცენზურო მუშაობა შედარებით მკაცრდება. ეს სიმკაცრე შემდგომში განსაკუთრებით სიძლიერეს მიაღწევს.

### დამონებანი:

- Akty Sobrannye Kavkazskogo Arkheograpicheskoi Komissiej, t. VII(b), pod redaktsiej A. Berzhe, Tiplis, 1878 (Акты Собранные Кавказского Археографической Комиссией, т. VII(б), под редакцией А. Берже, Тифлис, 1878).
- Chernukha V. Pravitel'stvennaja Politika v Otnoshenii Pechati, 60-e - 70-e Gody XIX Veka. L., 1988 g. (Чернуха В. Правительственная политика в отношении печати, 60-е – 70-е годы XIX века. Л., 1988).
- Ch'umburidze D., K'ik'nadze V., Kokrashvili Kh., Saralidze L. "Sakartvelo-Rusetis Urtiertoba XVIII-XXI Sauk'neebshi (sametsniero lit'erat'urisa da dok'ument'ebis mikhedvit)", tw'igni II, Tbilisi: gamomtsemloba "meridiani", 2016 (ჭუმბურიძე დ., კიკნაძე ვ., ქოქრაშვილი ხ., სარალიძე ლ. „საქართველო-რუსეთის ურთიერთობა XVIII-XXI საუკუნეებში (სამეცნიერო ლიტერატურისა და დოკუმენტების მიხედვით)“, წიგნი II, თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2016).
- Firsov V. Gosudarstvennoe Zakonodatel'noe Regulirovanie Deyatel'nosti Bibliotek. Glava 2. SPb., 2000. (Фирсов В. Государственное законодательное регулирование деятельности библиотек. Глава 2. СПб., 2000).
- Isarlov L. S. Pis'ma o Gruzii. Izdanie Z. Chichinadze. Tiflis: 1899 (Исарлов Л. С. Письма о Грузии. Издание 3. Чичинадзе. Тифлис: 1899).
- Makushin L. Zakon o Pechati 6 Aprelya 1865 g. // Izvestiya Ural'skogo Gosudarstvennogo Universiteta. 2010. № 1 (71) (Макушин Л. Закон о печати 6 апреля 1865 г. // Известия Уральского государственного университета. 2010. № 1 (71)).
- Patrusheva N. Tsenzurnaya Reforma v Rosii 1865 g. Avtoreferat Dissertatsii na Soiskanie Uchenoj Stepeni Kandidata Istoricheskikh Nauk, Leningradskij Gosudarstvennyj Universitet, 1990 (Патрушева, Н. Цензурная Реформа в России 1865 г. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Ленинградский Государственный Университет, 1990).
- Rozenberg V., Yakushkin B. E. Russkaya Pechat' i Tsenzura v Proshlom i Nastoyashchem.. M., 1905 g. (Розенберг В. Якушкин В. Е. Русская печать и цензура в прошлом и настоящем. М., 1905).
- Sakartvelos Erovnuli Arkivis Masalebi, Pondi 480 (1848-1918 ts'.ts'.) (საქართველოს ეროვნული არქივის მასალები, ფონდი 480 (1848-1918 წწ.).
- Vernadskij, G. "Schitayu Sebya Ukraincem i Russkim Odnovremenno" (Ab Imperio, 2006, № 4) (Вернадский, Г. "Считаю себя украинцем и русским одновременно" (Ab Imperio, 2006, №4).

**Tamar Sharabidze**  
**Gocha Kuchukhidze**  
**Dodo Chumburidze**  
**(Georgia)**

## **Censorship in the Context of the Georgian Experience of the 50s-70s of the 19th Century**

### **Summary**

**Keywords:** Censorship, Georgian Experience, archival materials, 19th century.

Russia's censorship policy in the Caucasus is part of the imperial-colonial goals that the highest authorities of this country had towards the people of the Caucasus. Specifically, the censorship policy of the empire in Georgia fought against the idea of the national identity of the Georgian people and the restoration of an independent Georgian state, and the people who dedicatedly fought for the realization of this idea.

The history of Russian censorship in the Caucasus and Georgia officially begins in the middle of the 19th century, namely, from 1848, when the Caucasus Censorship Committee was established, which was the official institution implementing Russia's chauvinist-colonial policy in the Caucasus and Georgia in particular. However, the pre-history of Russian censorship is longer and more loaded with imperial content, because its goal was much more difficult, namely: the abolition of the Georgian kingdom-principalities, the incorporation of all of Georgia into the imperial space, the Russification of the country.

When we get acquainted with a lot of materials that reflect the intelligence activities of people with special tasks sent to Georgia by the Russian government, starting from Peter the Great, ending with the activities of people sent by the emperors Paul and Alexander, we realize that controlling the current events in our country was a priority of the Russian government's foreign policy.

Russia's censorship policy controlled everything that the empire needed to preserve the conquered country, to study the moods and aspirations of all its citizens, to punish those who dared to turn to the past, to completely assimilate the population and to kill forever the idea of independence in the people.

Some time before the conquest of Georgia, the officials sent on a special mission got to know the local political, economic and cultural situation, created the ground for the conquest of the country, and after the conquest, the committees with the chief rulers had a special task of studying the mood of the population and the thought of the creative elite (Kovalensky, Knoring, Musin-Pushkin, etc.). The information obtained as a result of this control was sent to the ruler of the Caucasus, who in turn reported this information to the highest authority, the emperor himself. The multi-volume set of acts compiled by the Caucasus Archaeological Commission is full of such information.

Before the conquest of the Kingdom of Kartli-Kakheti, the so-called duty of “Chief Censor” was performed by Petre Kovalenski, an official specially sent to Georgia by Emperor Paul I. He recorded the views of interesting political figures, informal settings and thoughts expressed during meetings, and prepared the ground for Russia’s conquest of the Caucasus. At the beginning of the 60s of the XIX century, before the release of the Acts, Adolphe Berge published “Councilor of State Petre Kovalensky’s Notes on Georgia”. It clearly shows how Kovalensky tried to influence the king of Kartli-Kakheti through personal conversations, to confront him with the Caucasian khanates, including those who were in friendly relations with the royal court of Georgia, he organized inspirations by bringing down the division between the kings and princes within Georgia itself, and all this was part of the imperial policy of Russia.

A special conclusion based on complete control over the population led to the creation of the secret police in 1831, which is nothing more than the imposition of complete censorship on the actions and desires of the Georgian people. On May 23, 1831, Adjutant-General Benkendorf was addressed by the governor of the Caucasus, General Ivan Paskevich, and presented the project of creating a secret military police in Transcaucasia, with the center in Tbilisi. It consisted of 29 paragraphs and the establishment of prospective personnel. The project was approved by Emperor Nicholas I on July 7 of the same year. In its very first paragraph, significant words have been stated: “Among the population of Georgia and other provinces of Transcaucasia, which in most cases were subdued by the power of Russian weapons, there are many people who, as a result of wrong thinking, do not look at the Russians as protectors, but as conquerors, and therefore they are hostile to the Russian government” (Acts 1878: 343).

Due to the existing situation, the author of the project proposes to the emperor a number of secret intelligence measures, which will prevent the government from conspiracies, anxiety, etc. Paragraph 8 of the project states that in provinces, regiments, judicial institutions, ports, customs, border quarantines, foreign consulates and generally in places where foreign citizens gather, the secret police was to have their own secret agents; Paragraph 9 states that the postal service should check and monitor suspicious correspondence and possible encrypted information contained therein. Paragraph 10 states that even the clothes and personal belongings of suspicious persons should be secretly searched when crossing the border. Paragraph 19 states that the secret police should always be on the lo-ookout for “people who are free-thinkers and insolent against religion and the government”.

Paragraph 24 deals with military units; Secret Service officials were to find out if there were “secret societies among the officers, or parties malicious in their content, or intrigues of any kind, and from whom they originated” (Acts 1878:343-345).

As we can see, the newly formed secret police agency is becoming a very powerful weapon in the hands of the Russian imperial state. Its main purpose was to detect and prevent events similar to the conspiracy of 1832, however, national forces always acted against it, and the secret police could not reveal the conspiracy until December 9, 1832.

Censorship was tightened in 1837, when Russian Emperor Nicholas I arrived in Georgia for the first time. From the memories of Luka Isarlov, an eyewitness of the events, who later became the “fierce censor” of the Caucasus Censorship Committee, it is clear how extensive the censorship was everywhere and on everything, so that this visit could end peacefully. We can consider December 23, 1837 as the beginning of the history of the censorship of the Georgian printed press, when by the order of the Russian emperor, censorship of the books coming out of the printing house was entrusted to the office of the governor of Georgia, and the teachers of Tbilisi gymnasium were appointed as censors.

It is true that official censorship was imposed on print production and it had cruel forms, but due to the fact that a small volume of the printed literature was published in Georgia at that time, publications were monitored by the governor-general of the Caucasus until the end of the 40s. The government did not consider it necessary to establish a special Caucasian censorship committee.

The establishment of the Caucasian Censorship Committee in 1848 had several reasons related to both local and international historical events.

1) The revolutions of 1848 in European countries scared the Russian government. It decided to prevent the possible spread of ideas and literature coming from Europe, especially since involvement in the revolutions earned Russia the name of the “Gendarme of Europe” and undermined its international authority. The desire to prevent possible events forced the imperial authorities to establish the Caucasus Censorship Committee.

2) A lengthy Caucasian war was going on, which threatened the eventual conquest of the Caucasus by the Russian Empire. At such a time, by implementing a strict censorship policy, the imperial government excluded free thought among “foreigners”.

3) The establishment of the Caucasus Censorship Committee, we think, was the result of the activity of the liberation movement of the Georgian people, which started immediately after the abolition of the Kingdom of Kartli-Kakheti, did not stop until the 40s and weakened Russia’s positions in the Caucasus.

4) We think that the establishment of the censorship committee against the background of the newly introduced Viceroy institution in the Caucasus and its goals prove once again the perfidious nature of the soft power policy of the empire and its loyal Viceroy Mikhail Vorontsov.

Russia could not appear as a complete rejector of liberalism, and on April 18, 1865, Alexander II granted some freedom to the press, which marked the beginning of the reform of censorship. On January 26, 1863, the Ministry of Internal Affairs was assigned the task of monitoring literature and journalism, and it was considered necessary to develop new protective mechanisms in the legislation. A special commission was created, the chairman of which was D. Obolensky, according to whom, the same liberal reforms as in other areas should be reflected in the printing business. In 1863, Obolensky had already developed a project on printing, the main censorship authority became the “Main Department of Printing”, and on September 13, 1865, a law was passed, according to which state and academic scientific publications, classical literature texts, and their translations should be exempted from censorship. In the empire, the appropriate policy was carried out towards all the people.

Observing the documents of the Caucasus Censorship Committee allows us to show what the situation was in this regard in the Caucasus, in particular, how the laws were implemented in Georgia.

It was clear to the central government of Russia that it could not suppress the culturally different peoples included in the empire and could not change the identity of the Caucasians by force of arms alone; Therefore, they allowed a certain revival of national culture in relation to Georgia. Such a policy would have preserved Russia's liberal appearance and, obviously, would not endanger the existence of an integral state.

Georgian national figures use the Russian policy of this period and get national affairs in order. From the materials of the 480th fund preserved in the National Archives of Georgia, it is clear that the newly established Caucasus Censorship Committee was less active at the beginning; Its implementation started relatively later, which was caused by the expansion of publications, coverage of political, social and national problems in them. At the same time, it is conceivable that at the beginning the action specifics of the committee were not fully refined yet. Its transition from being under the jurisdiction of the Caucasus Educational District and then the Ministry of Education to the Ministry of Internal Affairs (1863) and then (1867) directly to the Governor of the Caucasus shows that it acquired special state importance.

Since the mid-70s, the committee's field of action has been expanding, if previously three censors and chairmen were in charge, then the number of states increased and control over the publishing activities of Stavropol, Tergi and Kuban provinces was added. In general, observation of the archives of the Caucasus Censorship Committee reveals that special tightening of the printing business in the state began in 1875, which is obviously related to the above-mentioned reform, during which (1874) the activity of the Caucasus Censorship Committee was expanded and its staff increased. It should also be noted that the work with individual nationalities of the Caucasus in the 70s is still in the process of development, in Georgia there is a period of relative warming in this regard, the study of national history and ethnography is allowed, which the local national forces are taking advantage of and are starting to care for the revival of Georgian culture;

In the 70s, the work of Dimitri Purtseladze, Dimitri Bakradze and activities of others, the names of whom may still be revealed arouses special interest in this regard. Censorship Committee shows special vigilance towards revolutionary persons. Since mid 70s of the 19th century, censorship work becomes relatively stricter. This strictness will increase later.

The materials of the Caucasus Censorship Committee - the committee charter and circulars, the correspondence of the main division of the Viceroy's Chancellery with the committee and the resolutions of the Department of Internal Affairs give us a perfect idea of the management of imperial cultural and educational activities; It sheds light not only on the history of the struggle for freedom of expression, but also helps to determine the main principles and trends of the mechanisms of influencing and manipulating public opinion at the time, which is especially important for us in the context of modern "information wars".



**როსტომ ჩხეიძე  
(საქართველო)**

**დებიუტი ნიკო ნიკოლაძისა  
(ალექსანდრე ორბელიანის კვალზე)<sup>1</sup>**

„ცისკრის 1860 წლის მე-10 ნომერში დაიბეჭდებოდა პუბლიცისტური სტატია „ქუთაისის ჭორიკანაობა“, რომელიც ხელმოწერილიყო ფსევდონიმით „ქუთაისის მეჭორე“ და ეხებოდა ქართული ენის მდგომარეობასა და მოსალოდნელ ბედს.

ვლადიმერ ბაქრაძე გამოიჩინდა ამ მხრივ ცნობისწადილს „ზაკავ-კაზსკაია რეჩის“ 1913 წლის 1 დეკემბრის ნომერში, ამ ფსევდონიმის გახსნას მოინდომებდა, და: პასუხად მისწერდა ნიკო ნიკოლაძე 1914 წლის 7 იანვრით დათარიღებული ბარათით:

– ლიტერატურული მოღვაწეობა დავინწყე, „ჯერაც რომ არა გამეგებოდა რა“, გიმნაზიელმა, დავბეჭდე ქართულ ჟურნალ „ცისკარში“, 1860 წლის ოქტომბრის ნომერში, დიალოგი თემაზე: გვჭირდება თუ არა ქართული ენა? (ნიკოლაძე 1962: 521).

სწორედ იმ სტატიას იგულისხმებდა.

მას მიიჩნევდა თავის დებიუტად.

თუმცა... „ცისკრის“ წინა, მე-9 ნომერში უკვე დაბეჭდილიყო მისი სტატია „ხაზარდა და ლოტო ქუთაისში“, წინ რომ უძლოდა მიმართვა „საყვარელნო მკითხველნო!“ – და იქვე უკვე გამოეყენებინა ის ფსევდონიმი: „ქუთაისის მეჭორე (ერთი მებუკეთაგანი)“.

ისე მოხდებოდა, რომ:

აკაკი წერეთელი ლოტოთი ლოტობის წინააღმდეგ გალაშქრებით მოსინჯავდა თავს პუბლიცისტიკის სარბიელზე.

ისე მოხდებოდა, რომ:

ნიკო ნიკოლაძეც ლოტოთი ლოტობის წინააღმდეგ გალაშქრებით მოსინჯავდა თავს პუბლიცისტიკის სარბიელზე.

როგორც ნიკო ნიკოლაძის თხზულებათა პირველი ტომის ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები გვამცნობს:

„ცისკრის“ 1859 წლის თებერვლის ნომერში რომ გამოქვეყნებულიყო წერილი „გამოსარჩლება“, ხელმოწერის ადგილას ეწერებოდა: თერთმეტი მებუკე. და სტატიის დასაწყისში კი ჩამოთვლილიყო თერთმე-

<sup>1</sup> აღნიშნული სტატია შესრულებულია შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნულ სამეცნიერო ფონდში მოპოვებული გრანტის „ქართული ევროპეიზმის სათავეებთან - ალექსანდრე ორბელიანის თხზულებათა აკადემიური ოთხტომეულის გამოცემა“ (№FFFR-19-7480) მეშვეობით.

ტივე: მყვირალაო, გადარეულიო, თავხედიო, ყბედიო, აყყიაო, გიჟმაჟიო, ავგულიო, ბრაზიანიო, დაუფერებელიო, რეტიანიო, მოლაყბუო.

გიმნაზიელი ნიკო ნიკოლაძე ისარგებლებდა ამ ორიგინალური ფსევდონიმით და თავის მხრივ რომ აიღებდა „ერთ მეზუკეთაგანს“, დაუმატებდა: „ქუთაისის მეჭორესაც“ (ნიკოლაძე 1962: 521).

ლოტოს განსაკუთრებული ადგილი რომ დაეკავებინა ქუთაისის საზოგადოებრივ ყოფაში და მნიშვნელოვან ზეგავლენასაც ახდენდა ცხოვრების მდინარებაზე, ამიტომაც მოხდებოდა ისე, რომ:

აკაკი წერეთლის პირველი პუბლიცისტიური სტატია ამ საჭირობორტოდ გადაქცეულ თემას მიეძღვნებოდა (წერეთელი 1960: 5-12).

და ნიკო ნიკოლაძეც ამ თემით შემოაბიჯებდა პუბლიცისტიკისა და საერთოდაც ლიტერატურულ ასპარეზზე (ნიკოლაძე 1962: 77-79).

მაგრამ ერჩივნა მისი დებიუტი დარქმეოდა არა იმ პირველს – „ხაბარდა და ლოტო ქუთაისში“ – არამედ ამ მეორეს: „ქუთაისის ქორიკანაობა“, ქვესათაურად რომ მიდევნებოდა, თუ რა გამხდარიყო თემა და ძარღვი აქაური ქორიკანობისა: „აზრი ქუთაისის საზოგადოებისა ქართულს ენაზედ და „ცისკარზედ“.

სტატია მითოლოგიური თქმულებით დაიწყებოდა, თუ როგორ ჩამოეგზავნა აპოლონს ერთი მუზა ქვეყანაზედ ოლიმპოს მთიდან, კაცთა გასანათლებლად. და ის მუზა ჩამოვიდოდა თუ არა ღმერთების მთიდან, აყვირდებოდა:

– ბატონებო! იყიდეთ ჭკუა, იყიდეთ ჭკუა, საჭირო არის თქვენთვის ჭკუა, იყიდეთ, ბატონებო, ღვთის გულისათვის, იყიდეთ.

მაგრამ ისე უსარგებლოდ ეჩვენებოდათ ადამიანებს ეს რალაც ჭკუა, რომ მუზისაგან არავინ იყიდდა და ისიც, შერცხვენილი, თავდახრილი უნდა ასულიყო ისევე ოლიმპზედ (ნიკოლაძე 1962: 77).

ამ ანტიკური მითის გადმოცემას ნიკო ნიკოლაძე იმისათვის დაისაჭიროებდა, რათა შორეული პარალელი გაეგლო იმ უხსოვრობაში ჩაკარგულ ჟამსა და თანადროულობას შორის, როდესაც: „ცისკრის“ რედაქტორის ივანე კერესელიძის ხმაც ასევე ანუ მსგავსად ამისა გაისმოდა.

სტატიის ავტორი არ ყოფილიყო ტფილისის და ვერას იტყოდა, იქ რა აზრი ჰქონდა საზოგადოებას ქართული ენის თაობაზე, მაგრამ თუ ნებას დართავდნენ და ქუთათურებიც არ გაუნყრებოდნენ, ერთ შემთხვევას მოახსენებდათ, რომლისგანაც შესაძლო გახლდათ სხვა თემის ადამიანებსაც შეეცყოთ, თუ რა აზრი ტრიალებდა ქუთაისში ქართული ენის შესახებ.

ერთი კვირაც გასულიყო მას აქეთ – და მგონი მეტიც – რაც ეს მეჭორე ანუ ერთი მეზუკეთაგანი იმყოფებოდა აქაურ შეკრებულობაზე, ქალები ლოტოს თამაშს რომ შეუდგებოდნენ და კაცები – პრეფერანსისა.

ხოლო ვინც არც ლოტოს თამაშობდა და არც პრეფერანსს, სასტუმრო ოთახში გავიდოდნენ და მუსაიფს გააბამდნენ. მასპინძელი „ცისკრის“ წიგნებს მოიტანდა და იმ წიგნებს დაუნყებდნენ სინჯვას. იქ ზოგიერთი

ისეთი სტუმარიც იმყოფებოდა, რომელთაც „ცისკარი“ არ ენახათ და არც იცოდნენ, თუ „ცისკარი“ ჟურნალს ერქვა.

ერთი სტუმარი წაიკითხავდა თავად ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის წერილს „ქართული უბნობა ანუ წერა“ და უფალ დიმიტრი ბაქრაძის გამოხმაურებას, ამ წაკითხვის შემდგომ კი ორი კაცი შევიდოდა მეორე ოთახში და რამდენიმე წამის მერე იქიდან მოისმოდა ხმამალალი ლაპარაკი. „მეჭორე“ შეაკითხავდათ სანახავად, თუ რა ხდებოდა, და აღმოჩნდებოდა, რომ ის კაცები ქართული ენის თაობაზე ლაპარაკობდნენ (ნიკოლაძე 1962: 77).

და კიდევ ჩაერთვოდა თხრობაში ის დიალოგი, რაც სტატიის სტრუქტურულ ქვაკუთხედსაც წარმოადგენდა, თორემ იდეურს ხომ თავისთავად.

აკი მოგვიანებით ამ სტატიას ასეც მოიგონებდა ავტორი: როგორც დიალოგს (ნიკოლაძე 1962: 521).

თავადი ალექსანდრე ვახტანგის ძე ჯამბაკურ ორბელიანი ყურს მაინც უგდებს ჩვენს ენას, ყოველი ძალით ცდილობს, რომ არ დაიკარგოსო, – იტყოდა ერთი სტუმართავანი, რის პასუხადაც მეორე პირში შეებმოდა:

მე თქვენ გარწმუნებთ, რომ დროს უბრალოდ კარგავს. აბა რა სასარგებლოა ქართული ენაო?

მისი სიტყვებიდან ისე გამოდიოდა, რომ დიდი არაფერი იქნებოდა, თუკი მშობლიურ ენას დავკარგავდით?

დიახაც რომ!.. რაკილა ქართული ენის საჭიროებას ვერა ხედავდა და ვერა.

„ცისკარს“ რატომღა იწერდა, თუკი არა კითხულობდა?

რომ არ ეთქვათ: სიძუნით მოსდისო. ან რა დიდი ფული ეს იყო – შვიდი მანეთი თუგინდ გლახაკისათვის ეჩუქებინა (ნიკოლაძე 1962: 78).

პირველი მოკამათე მოატანინებდა ჟურნალის იანვრის ნომერს და წაიკითხავდა შესავალს ბაქარ ქართლელის წერილისა, თეიმურაზ ვაკელიისათვის რომ მიეწერა.

როგორც თამაზ ჯოლოგუა განმარტავდა:

თეიმურაზისადმი წერილობითი მიმართვა ლიტერატურული ხერხი გახლდათ და „თეიმურაზ ვაკელიც“ და „ბაქარ ქართლელიც“ სინამდვილეში დიმიტრი ყიფიანის ფსევდონიმები იყო (ყიფიანი 2016: 411-12).

ვითომდა თეიმურაზი არ მოუსვენებდა: თუ მართლა მეგობარი ხარ, ერთი კარგი ამბავი კიდევ მითარგმნე რამეო, – და ამასაც აესრულებინა იმისი სანადელი, კიდევ ეთარგმნა და კიდევ უგზავნიდა, და ახლა თეიმურაზი როგორღა მოიქცეოდა: ადგებოდა და „ცისკარს“ მიანვდიდა დასაბუქდად? კეთილი და პატიოსანი, მაგრამ... რა გამოვიდოდა ამ მცდელობიდან? ვინა კითხულობდა „ცისკარს“? (ყიფიანი 2016: 139).

ვინ და: გრიგოლი, კიდევ გრიგოლი, კიდევ გრიგოლი, დავითი, ალექსანდრე, დიმიტრი, ბიძინა, ვახტანგი... და ეს კრიალოსნის მარცვლები

რომ ჩაეთვალათ, გამოვიდოდა 118 კაცი!!! მთელს კახეთში, ქართლში, იმერეთში, გურიაში, სამეგრელოსა და აფხაზეთში 118 კაცი, რომ გამოენერათ ეს ჟურნალი, და... წლეულსაც თუ გამოინერდნენ, არავინ იცოდა. სულ ესენი იყვნენ „ცისკრის“ წამკითხველნი, სხვა ხომ არავინა?!

ნუ ეწყინებოდა თეიმურაზს და:

არასგზით არ შეიძლებოდა, რომ სადაც კაცს 118-ის მეტი წამკითხველი არ ეგულებოდა, იქ ადვილად კარგი დანერვილიყო ან თარგმნილიყო რაიმე; იმათშიაც ზოგი ხელს იმიტომ აწერდა „ცისკრის“ გამონერაზე, არ ეთქვათ, ამადაამ კაცმა ხელი არ მოაწერაო; ზოგი ამბობდა: მქონდეს, რა მენაღვლება, და როცა იქნება ან მე წავიკითხავ, ან სტუმარი მომივა და იმას წავაკითხებო; ზოგი: ძილი მიტყდებაო და იმისთვის ვიბარებ, ეგება ძილი მომგვაროს ხოლმეო; ამასობაში ოციოდეც აღარ დარჩებოდა ხელისმომწერთაგან, გულდასმით რომ წაეკითხა, და... ყოვლად შეუძლებელი იყო, რომ ამ ფიქრს ბევრი ნიჭიერი მწერლისათვის კალამი არ შეეყენებინა; და ამგვარ ყოფაში ცხადია ყოვლად შეუძლებელი იყო, ჟურნალს წარმატება მოეპოვებინა.

არავინ დაჰკვირვებოდა ამ ფიქრს, თორემ რა დააჯერებდა ბაქარ ქართლელს – ქართულად მოლაპარაკეს წელიწადში შვიდი მანეთი ქართული ჟურნალისათვის დაემურებინა!.. (ყიფიანი 2016: 140).

ეს გასაჭირი ჟურნალისა აღანთებდა სწორედ პირველ მოკამათეს და უბეჯითებდა მეორე სტუმარს: აი რისთვის არ უნდა დაგვარგოთ ჩვენი ენაო!..

მაგრამ ის ასე ადვილად რას დაყაბულდებოდა და თავის საბუთს მოიშველიებდა:

თქვენ რომ ქართული ენა არ გესწავლათ და რუსული კი კარგად იცოდეთ, რა დაგაკლდებოდათო? (ნიკოლაძე 1962: 78).

არც ეს დაუთმოებდა იოლად:

ვთქვათ, რომ რუსული კარგად ვისწავლე და ქართული დავივიწყე, მომცეს ჩინი, დამაყენეს „სეკრეტრად“ ან „სოვეტნიკად“ – მდივნად თუ მრჩეველადო – მაშინ მე არ მექნებოდა მოსვენება, სინდისი შემანუხებდა, ყველას თითოთ საჩვენებელი ვეყოლებოდი. აი როგორც მაგალითად ვთქვათ ჩვენი ჭ-ო.

მოკამათე შესთავაზებდა:

დაეტოვებინათ ჭ. და მის მიერ ენის დაკარგვა, და ახლა ეს ებრძანებინა ენის ქომაგს: რას გვიკეთებდა ჩვენ „ისკარი“, აი ეს წიგნები? ამისთანა უსარგებლო და მცირე ჟურნალი არც ყოფილიყო, არც ამჟამად არსებობდა და არც იქნებოდა მთელს ქვეყანაზე (ნიკოლაძე 1962: 78).

ქართული ენის დამცველი სთხოვდა:

წარმოედგინა მოკამათეს თავი უფალი რედაქტორის ადგილას – რას გაარიგებდა და როგორ ჟურნალს გამოსცემდა ქართულ ენაზე, იმისთანა ენაზე, რომელზეც არცერთი ჟურნალი და გაზეთი არ გამოდიოდა. რას გაარიგებდა რამდენიმე ხელისმომწერით?

იმანაც ხომ იცოდა, რომ „ცისკარს“ ჰყავდა – აგერ როგორც ენახათ ნლევანდელი დაბეჭდილი სია – 118 ხელისმომწერი. ქალაქი უნდოდა, ტიპოგრაფია უნდოდა, მბეჭდავები, და რაც ყველაზე ძნელი გახლდათ, მწერლებიც უნდოდა.

ამჟამად – მაღლობა ღმერთს – „ცისკრის“ საქმე უკეთ მიდიოდა, თორემ აბა აგელო შარშანწინდელი „ცისკრის“ წიგნები: ნახავდით, რომ უმეტესობა სტატიებისა დაენერა თვითონ ივანე კერესელიძეს, და იქნებ ერთი ან ორი სტატია შეგხვედროდა სხვისი (ნიკოლაძე 1962: 79).

რედაქტორი ადვილად აღასრულებდა თავის დანიშნულებას, როდესაც შეეძლებოდა ჰყოლოდა ხელისმომწერნი და თანაშემწენი.

– ჩვენი დარწმუნებულნი ვართ, რომ უფ. კერესელიძე თავის საკუთარს ფულს ხარჯავს, ოღონდ კი „ცისკარს“ მოეხმაროს.

ქუთაისში – და თბილისშიც ბევრს – არ ეცოდინებოდა, რომ რედაქტორს საამისო სახსარი არ გააჩნდა, თავისი ფული ეხარჯა „ცისკრისათვის“ და ჟურნალის გამოცემა თავით ბოლომდე ალექსანდრე ორბელიანის კისერზე გადადიოდა, თავის ოჯახს რომ აკლებდა და საგრძნობლადაც აკლებდა ისედაც დაქვეითებულს, ოღონდაც „ცისკარს“ როგორმე ესუნთქა.

ნიკო ნიკოლაძის სტატია კი აქ ერთბაშად უნდა მოთავებულყო, გიმნაზიელს ჯეროვნად ველარ გაეშალა და გაელრმავებინა დიალოგი, თუმც თავისი სათქმელი კი ეთქვა და ქართული ენის ქომაგის გულსაკლავ ამოოხვრასში თავის ამოოხვრასა და სადარდებელსაც გამოჰხვევდა, ძალაუნებურად რომ წამოაგონდებოდა ანდაზა: მგლის თავზე დარიგებას კითხულობდნენ და აცა ცხვარი წავიდაო, – და ზედ დაერთო მწარე ამონაკვნესიც:

– ჰსჩანს, რომ უნდა გამოვიტიროთ წინათვე ჩვენი ენის დაკარგვა (ნიკოლაძე 1962: 79).

თამაზ ჯოლოგუას კომენტარი-ექსკურსი მკითხველს აუწყებდა დიმიტრი ყიფიანის ამ ლიტერატურულ თამაშს, უფრო ზუსტად – თამაშს ამოფარებულ საქვეყნო სატკივარს – საკმაო რეზონანსი რომ მოჰყვებოდა.

ჯერ იოსებ მამაცაშვილი გამოეხმაურებოდა „ცისკრის“ მომდევნო, მეორე ნომერშივე:

ვნახეთ, რომ მწერალი, ცნობილი დიდის ნიჭიერებითა და კეთილ განზრახვითა, ბაქარ ქართლელი, მართლის მთქმელი და ყოვლის ღირსებით აღვსილი, წერს ფრიად საგრძნობელს წიგნს თავის მეგობარს თეიმურაზს. ეს არ დარჩება უნაყოფოდო... (ყიფიანი 2016: 412).

ჟურნალის მომდევნო, მესამე ნომერში კი დაიბეჭდებოდა ივანე კერესელიძის აღფრთოვანებული მიმართვა „თეიმურაზ ვაკელისადმი“:

თქვენმა შემწეობამ და თქვენგან ხელის გამართვამ რედაქციას სწორედ ისეთი დღე დამართა, რომ გაუძნელა საქმე. მოლოდინი რომ არა ყოფილიყო მანამდე, „ცისკარს“ მრავალნი მოითხოვენო, მხოლოდ 200 ცალი იბეჭდებოდა და... თქვენ, თქვენი ღვთისაგან კურთხეული

იმერეთიდან ბაქარ ქართლელის წერილი რომ დაგვაბეჭდინეთ, იმდენ წიგნსა გვთხოვენ „ცისკრისა“ რომ ჩვენდა სამწუხაროდ ან უარი უნდა მოვახსენოთ ახალ ხელისმომწერლებს, ანდა რაც აქამდე დაგვიბეჭდავს, ხელახლა დავბეჭდოთ... თქვენს მაგალითს იმერელნი და მეგრელნიცა მრავლობითა და ყოვლად საქებარი სიჩქარით შეუდგნენ. თქვენ და თქვენით მთელი იმერეთისა და სამეგრელოს საზოგადოებას უნდა შემოგწიროთ მადლობა ჩვენი მხურვალე გულით და თქვენს მხარესა ვხადიდეთ ჩვენი ხელის გამმართავად და კეთილ იმედზედ დამდგინებლად. კეთილი საქმე საქებარ არს კაცთაგან და შესაწყნარებელი ღვთისაგანო.

წრფელი გულით მოახსენებდა მადლობას კნიაზ ზაქარია ერისთავსა და უფალ დიმიტრი ბაქრაძეს ამ საზოგადოდ კეთილ საქმეში დახმარებისათვის, და დაამუნათებდა აქაურ მხარეს, საიდანაც სხვადასხვა ისტორიული მიზეზით უფრო უნდა ჰქონოდა იმედი... მაგრამ კიდევ მაინც სასოებდა, რომ მხოლოდ მოუცლელი იყო მიზეზი აქაურებისა და რამდენადმე მცონარობითი დაუდევრობაც.

რა შეღავათი ეს იყო, მაგრამ ერჩინა, რომ ასე ჰგონებოდა, ასე მოეცყუებინა თუ უნუგეშებინა თავი, რადგანაც მოუცლელი და მცონარობითი დაუდევრობა შესაძლოა გამოსწორებულყო, მაგრამ უფრო სერიოზულ მიზეზებს კი რა გამოასწორებდა (ყიფიანი 2016: 414).

საგულისხმოა, რომ ტატო მაყაშვილი სწორედ ისეთი შინაარსის ბარათს მისწერდა ივანე კერესელიძეს, იმ ილუზიასა თუ თვითნუგეშს რომ განუმტკიცებდა:

ბაქარ ქართლელის წერილმა უკიდურესად შემანუხა, მითუფრო, რომ მე თვითონ ჟურნალის გამონერა დამავიწყდა, თუმც სიძუნით კი არ მომსვლია, არამედ მხოლოდ ზარმაცობითა და დაუდევრობითო.

და დასძენდა:

– მე რომ წავიკითხე შედგენილი სია, რომ მრთელს ქართლსა და კახეთში ყოფილან ხელის მომწერნი 118 კაცნი, მაშინ ვიგრძენ და ვიფიქრე: „ვაი ჩვენო ძველო ბერო კაცო, ნახვედი საუკუნესა და ვილა გიპოვით, რაკი აღარა სჩანს მომატებით მძებნელი ბერის კაცისა და მსურველი თავიანთ ენას განვრცელებისა“ (ყიფიანი 2016: 414).

„ბერი კაცი“ რასაც გულისხმობს, ამ მეტაფორას ასე გახსნიდა თამაზ ჯოლოგუა: ქართული ენაო (ყიფიანი 2016: 414).

და აგერ ნიკო ნიკოლაძის სტატია-დიალოგიც ამავე რეზონანსის ნაწილად წარმოგვიდგება.

სხვა სტატიით შემოსულიყო ლიტერატურის ასპარეზზე და... სხვას კი ასახელებდა.

ვითომ მეხსიერება ღალატობდა?

და ეს ვის, იმ ნიკო ნიკოლაძეს, რომლის მეხსიერებაც საარაკო გახლდათ?

თანაც შესაძლოა ადამიანს აგერიოს მეოცე თუ ოცდამეერთე პუბლიკაცია, ზეპირად ველარ დააზუსტო, ჯერ რომელი იყო, და აღარც გამოედევნო მაინცდამაინც, მაგრამ... პირველი გამოჩენა შენი თხზულებისა მზის სინათლეზე დარწმუნებით ველარ გაიხსენო?

არადა:

ჩამოართვა პირველობა ნამდვილ დებიუტს – „ხაზარდა და ლოტო ქუთაისში“ – და გადაულოცო მეორეს – „ქუთაისის ქორიკანაობა (აზრი ქუთაისის საზოგადოებისა ქართულს ენაზედ და „ცისკარზედ“)“?

მაგრამ... ასე ერჩივნა, ასე უჯობდა – რაოდენ მძიმედაც უნდა დაჩნეოდა ქუთაისის ყოფას ლოტოთი გატაცება, რა შეედრებოდა ქართული ენის გადასარჩენად დაწერილ სტატიას, მითუმეტეს – ალექსანდრე ორბელიანსაც რომ ეხმაურებოდა და დიმიტრი ყიფიანსაც, უწინარესად კი ის წერილი დაედო წინ და გულდასმითაც ჩაჰკირკიტებდა, 1832 წლის შეთქმულების მეთაური რასაც ირწმუნებოდა და ითხოვდა და ემუდარებოდა მკითხველს თავგამოდებას მშობლიური ენის ზრუნვისათვის.

საშურად მიიჩნევდა ალექსანდრე ორბელიანი „ქართული ენის გრამატიკის“ შედგენას, მოიარებით მისი შემქმნელი ჯერ კიდევ 1857 წელს გამოქვეყნებულ წერილში რომ ეგულისხმა, მაგრამ ახლა ფრჩხილებს გახსნიდა და დაასახელებდა ბაქარ ქართლელს ანუ დიმიტრი ყიფიანს (ორბელიანი 1980: 153), ვისგანაც ეიმედებოდა საუკეთესო გრამატიკის მომზადება; და მას უნდა მიხედობოდა ყველა, ვისაც გულით უყვარდა ქართული ენა, რადგანაც დიმიტრი ყიფიანი გახლდათ უკეთესი მცოდნე მშობლიური მეტყველებისა. და თუ ეს ასე არ მოხდებოდა, ხელიდან გაგვიქრებოდა ჩვენი სიტყვიერება.

– ამასაც ვსთხოვთ ბაქარ ქართლელს, თუ ოდესმე მოცლა ჰქონდეს ბევრი საქმისაგან, შემოკლებული სწორე ქართული გრამატიკა შეგვიდგინოს, საძღნო ძმებისა და ამით და ამით დაგვავალოს ყველანი, თუმცა შრომა დიდი იქნება ამაზე, მაგრამ ჩუენი მადლობა უფრო უკეთესი! (ორბელიანი 1980: 153).

კიდევ რას ითხოვდა და ივედრიდა ალექსანდრე ორბელიანი და:

– ვინიცობა არის თუ ამ ჩემის აზრის თანხმობა არ იყოს, ეს მაინც ინებონ, რომ ვინც გამოჩენით იციან ქართული ენა, ხანდისხან შეიყარნენ ქართულის სიტყვიერების განსჯისა და იმისი წარმატებისათვის. ეს იქნება კარგი შექცევა და სასარგებლო ჩვენი სიტყვიერებისა (ორბელიანი 1980: 153).

უკეთესად რაღა შეეგონებინა თვისტომთათვის, უფრო მეტად როგორღა ებიძგა:

ქართული ენის ირგვლივ მსჯელობა არამარტო სასარგებლო იქნება ჩვენი მშობლიური მეტყველების გაუკეთესებისათვის, არამედ კარგი შექცევაცო.

თუ მაინცდამაინც ვერ ჩაენაცვლებოდა ეს შექცევა ლოტოსა თუ პრეფერანსის თამაშს, მათ გვერდით მაინც დაეკავებინა ადგილი, აგერ ნიკო ნიკოლაძის სტატია-დიალოგში როგორც მოხდებოდა.

დიმიტრი ყიფიანის მისტიფიკაციას თავისებურად გააგრძელებდა ყმანვილი გიმნაზიელის ასეთივე მცდელობა, გამოგონილ პერსონაჟებს რომ აალაპარაკებდა, მისტიფიკაცია, მომავალი დიდებული პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწისა, წინამორბედთაგან რომ უნდა გადაეხარებინა საქვეყნო საქმეთა აღსრულება. და თუნდ იმავე ალექსანდრე ორბელიანისა და დიმიტრი ყიფიანის გზასავალი გაეგრძელებინა ახალ დროებასა და ვითარებასთან მისადაგებით, ის კი არა, იატაკქვეშა საქმიანობისკენაც რომ წაუცდებოდა ხელი.

სხვა სტატიით შემოსულიყო ლიტერატურის ასპარეზზე და... სხვას კი ასახელებდა?

კაცმა რომ თქვას, რა ისეთი შეცოდებაა, როდესაც „ხარაბდა და ლოტო ქუთაისში“ ერთგვარ შესავლადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ „ქუთაისის ჭორიკანაობისა“, მის პირველ ნაწილად, ლოტოს თამაშს ზედ რომ უნდა გადაბმოდან კამათი ქართული ენის ხვედრსა და ბედისწერაზე, მის სავალალო ანმეოსა და უკეთეს მომავალზე, ოღონდ „ცისკარსა“ და საერთოდაც ჟურნალს უნდა მისცემოდა შესაფერისი გზა და ხელისმომწერნიც მეტი და მეტი ეშოვნა... და მაშინ აღარ იქნებოდა გამოსატირებელი წინასწარვე ჩვენი ენის დაკარგვა.

ასე ერჩივნა ნიკო ნიკოლაძეს, ასე უჯობდა და ასეც გადანყვეტდა:

ალექსანდრე ორბელიანის წერილი ყოფილიყო შთამაგონებელიც და ამყოლებელიც სამწერლო ასპარეზზე მისი შემოსვლისა... ალექსანდრესთან ერთად დიმიტრი ყიფიანსაც რომ უნდა შემოენათებინა თხრობაში და ამ ორ პიროვნებას გაენალდა სამოღვაწეო გზა ნიკო ნიკოლაძისათვისაც.

#### დამონშებანი:

Nik'oladze Nik'o. *Tkhzulebani*. T<sup>1</sup>. I. Davit Gamezardashvilis Redaktsiit. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1962 (ნიკოლაძე ნიკო. *თხზულებანი*. ტ. I. დავით გამეზარდაშვილის რედაქციით. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1962).

Orbeliani Aleksandre. "Kartuli Ubnoba anu Ts'era". Ts'ignshi: *Kartveli Romant'ik'osebi Lit'erast'urisa da Khelivnebis Shesakheb*. K'rebuli sheadgines, ts'inasiq'vaoba, shesavali ts'erili, k'oment'arebi da sadzieblebi daurtis Iuza Evgenidzem da Vladimer Minashvilma. Tbilisi: Tbilisis universit'et'is gamomtsemloba, 1980 (ორბელიანი ალექსანდრე. „ქართული უბნობა ანუ წერა“. წიგნში: *ქართველი რომანტიკოსები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ*. კრებული შეადგინეს, წინასიტყვაობა, შესავალი წერილი, კომენტარები და საძიებელი დაურთეს იუზა ევგენიძემ და ვლადიმერ მინაშვილმა. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980).



Q'ipiani Dimit'ri. *Tkhzulebani*. T'. I. Sheadgina, rusuli t'ekst'ebi targmna, shenishvnebi, k'oment'arebi da sadzieblebi daurto Tamaz Jologuam. Tbilisi: gamomtsemloba "art'anuj", 2016 (ყიფიანი დიმიტრი. თხზულებანი. ტ. I. შეადგინა, რუსული ტექსტები თარგმნა, შენიშვნები, კომენტარები და საძიებლები დაურთო თამაზ ჯოლოგუამ. თბილისი: გამომცემლობა „არტანუჯი“, 2016).

Ts'ereteli Ak'ak'i. *Tkhzulebata Sruli K'rebuli Tkhutmet' T'omad*. T'. XI. Tbilisi: gamomtsemloba "sabh'ota sakartvelo", 1960 (წერეთელი აკაკი. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ კომად. ტ. XI. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1960).

**Rostom Chkheidze**  
(Georgia)

### **The Debut of Niko Nikoladze (On the Path of Alexander Orbeliani)<sup>1</sup>**

#### **Summary**

**Key words:** Debut, Georgian language, inspirer, motivator, path.

“In 1860, an op-ed article “Kutaisi tittle-tattling” would be published in the 10<sup>th</sup> edition of *Tsiskari*, signed under the pseudonym “Kutaisi tittle-tattler”. It concerned the current condition and the future fate of the Georgian language.

Vladimer Bakradze would express curiosity in the first edition of “*Zakavkaskaya Rech*” as of December 1, 1913. He used to reveal the identity behind this pseudonym and as a reply, would send a letter to Niko Nikoladze dated January 7, 1914.

– “I engaged in literary work, even though “I still had no clue of literature”; I was still in the gymnasium when my article was published in the Georgian magazine *Tsiskari*, October edition of 1860. It was a dialogue about the topic: “do we need the Georgian language at all”?

He probably meant this very article.

He believed it to be his first debut.

However... his article had already been published in the 9<sup>th</sup> edition of *Tsiskari*, just before this one. The article “*Crinoline and Lotto in Kutaisi*”, preceded by a welcome note “Dear readers!” – and he had already used the pseudonym “Kutaisi tittle-tattler” (one of the trumpeters”).

Pursuant to the bibliographic notes in Niko Nikoladze’s first volume of selected works:

---

<sup>1</sup> The article was written through the grant „At the Beginning of Georgian Europeism – Publication of Four Volume Academic Edition of the Works by Alexander Orbeliani“ (№FR-19-7480) obtained in Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia”.

“If the letter “Intercession” had been published in the February edition of Tsiskari in 1859, it would have a signatory: Eleven Trumpeters. And at the beginning of the article, all eleven of them would be listed: tattler, crazy, impudent, foul-mouthed man, lively, wicked, angry, unloved, giddy, and chatter.

Gymnasium student Niko Nikoladze would use this original pseudonym and take one of the trumpeters and would add “Kutaisi tittle-tattler”.

If the lotto had occupied a special role in the public life of Kutaisi and had an important influence on the flow of life, it would happen that

One guest would read the letter of Count Aleksandre Jambakur-Orbeliani – “Georgian language, i.e. writing” and the response of Lord Dimitri Bakradze. After this being read, two men would go to the second room, and in seconds, one would hear a loud conversation. “Tittle-tattler” would periodically check on what was going on, finding these men talking about the Georgian language.

And he would even engage in the dialogue that was also the article’s structural cornerstone, along with its main idea.

Well, maybe this kind of amusement could not replace the lotto or preference card game, but at least it could occupy a place next to them as it happened in Niko Nikoladze’s article-dialogue.

Upon one’s conscience, it is such a pity that it can be regarded as some kind of an introduction to Kutaisi Tittle-Tattling, it’s first part, a lotto game that had to be followed by the discussion about the fate and destiny of the Georgian language, it’s unfortunate present and better future if only Tsiskari or any magazine were given an appropriate way and more subscribers... then it would not be necessary to cry about the loss our language in advance.

Niko Nikoladze preferred this way, it was better and he made a decision:

Aleksandre Orbeliani’s letter was the inspirer and motivator for him to enter the literary area... To bring Dimitri Kipiani in the story together with Aleksandre Orbeliani and these two persons would hack the career path for Niko Nikoladze.

Annette Simonis  
(Germany)

### **Web Novels as Vehicles of Cultural Transfer Across the Globe. Re-negotiations of Cultural Histories Between East and West**

Nowadays, web fiction is becoming increasingly popular. Since the beginning of the 21st century the global impact of web novels has steadily expanded. The serial form of publishing, often favoured by web authors, proves to be most attractive, while the transposition into various media forms also seems to enhance the worldwide spreadability and dispersion of narratives.

In my article I would like to explore the function and potential of web fiction in three different respects:

– First, I would like to focus on the specific qualities of web fiction and explain the main reasons for its increasing attractiveness.

– Second, I will discuss the close connection between web novels and transmedia storytelling – that is the transformative dimension and adaptive productivity of digital fiction published in various online platforms around the globe.

– My third point will be the new role of the traditional book format, as it is emerging from the context of digital texts and their adaptations. As we shall see, users of the new social online platforms dedicated to digitally reading and writing are not altogether oblivious of the old traditional book medium. On the contrary (and perhaps paradoxically), they often develop an amazing appreciation of the printed book in its aesthetic complexity.

Accordingly, the key questions concerning this multi-faceted topic can be summarized as follows: What are the specific qualities that render web fictions attractive for authors and readers alike? What are the prominent features of web novels, what is their key to success, and, to what extent do they contribute to the evolution of world literature, in the global sense of the term?

Let me start on my first point with a representative example. Wattpad is probably one of the most well known online social reading platforms offering users diverse options of reading and creating original stories. According to the co-founders Allen Lau, a Canadian entrepreneur, and his colleague Ivan Yuen, the Toronto based platform aims at sharing creative work and removing barriers between readers and writers, such as social privileges or complicated and expensive publishing processes.

User accounts are usually free of charge and therefore easily accessible for netizens.

Significantly, the self-advertisement on the introductory page of the website resorts to the inclusive, collective pronoun „we“, addressing the readers in an

informal, casual style: „Hi, we‘re Wattpad.“ (<https://www.wattpad.com>) Moreover, the providers of the platform claim their product to be „the world‘s most-loved social storytelling platform“ because „Wattpad connects a global community of 90 million readers and writers through the power of story“. (Ibid.) Interestingly, the operators sing the praises of a very ancient cultural practice known as ‚storytelling‘. They also envisage the ultimate aim of publishing the most successful digital texts as best-selling novels in the familiar form of the printed book: „Wattpad Books aspires to recognize and reflect diverse voices by taking Wattpad stories to published books and onto bookshelves around the world.“ (<https://www.wattpad.com>)

Moreover, one of the principal aims of the founders was making numerous literary texts available to mobile users, thus combining reading as a crucial cultural technique with mobility, ubiquity and the dynamics of sharing intellectual products. The growing digitization is appreciated as a favourable vehicle and convenient framework for the re-inventing of narratives and the exploration of its comprehensive forms. Within this framework, digitalisation is supposed to entail the democratisation and widespread dissemination of fictions.

As a frequently quoted early example of popular web fiction, Scott Zakarin‘*s The Spot* (1995–1997) deserves to be mentioned because it is often referred to as a prototype. – The term ‚webisode‘ was coined to describe its characteristic form and features (Jouni Smed, 2021) – it was streamed on the website *thespot.com* from 1995 to 1997, and, the series tells its story through characters‘ journal entries. Furthermore, it was highly praised for its interactivity with its audience, which was considered a novelty in the 1990s

Apparently, there are great differences in quality, originality, and, style among web novels. If they are well written and successful, however, their availability on the internet and their spreadability will sooner or later enhance their popularity. Thus fascinating and original web novels will attract even more attention and are bound to be adapted to other media. There are abundant examples of internet novels being transformed into television or web series. In this respect it seems not at all surprising that Allen Lau is also a board member of the Toronto International Film Festival (TIFF), „a cultural organization with a mission to transform the way people see the world through film“ (<https://company.wattpad.com/allen-lau>).

This observation leads me to my second point: Web fiction frequently inspires transmedia storytelling. Transmedia storytelling is a relatively recent type of narrative crossing the boundaries not only of genres, but also of different media. In the last few years, it has attracted scholarly awareness and has been analyzed by scholars of literary history, narratologists, and, media experts alike (see, for instance, the contributions of Henry Jenkins, Marie-Laure Ryan, Carlos Alberto Scolari, Annette Simonis and Barbara Strautmann, who explore diverse aspects of the phenomenon). As Henry Jenkins has proposed in his compelling definition, „transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed

systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story“ (Jenkins 2007). Marie-Laure Ryan has discussed the interesting question, whether transmedia narratives are a top-down or a bottom-up phenomenon (Ryan 2015, p. 5), i.e. the question in how far the storytelling is not only hosted, but also inspired and controlled by the great media franchises. This controversy is still an ongoing discussion among the experts, and has not yet been decided clearly.

In this context, it is no coincidence that Wattpad promises its authors a brilliant career of their texts as models for films and other popular adaptations, reaching beyond the limitations of the textual medium: „Your original story could be the next big hit. Wattpad Studios discovers untapped, unsigned, and talented writers on Wattpad and connects them to global multi-media entertainment companies.“

(<https://www.wattpad.com>). Obviously the large media platforms assume a key role in discovering and supporting eligible works and their authors.

Indeed, transmedia storytelling substantially contributes to the dynamics of producing web novels and of their reception. The transmedial dimension serves as a vehicle of dissemination and spreading through the World Wide Web, crossing cultural boundaries with unexpected ease and participating in globalisation.

At the same time the transmedial dimension itself becomes a powerful vehicle of cultural transfer. When being transferred to visual media (like film, manga etc) the story, or more precisely, the narrative core, is abstracted and becomes more or less independent from its specific linguistic basis (cp. Ryan 2013). This facilitates and stimulates its transnational circulation. The storyworld and plot of a web novel can inspire a Tv series which in turn may stimulate a manga or an animé. At the same time the increasing popularity of the narrative favours international translations of the original work as well as translations of the corresponding screen play in form of subtitles etc.

Therefore it is hardly surprising that the internet publishing form is favourable towards cultural exchange, stimulating the circulation of narratives around the globe. The production and translation of Chinese web novels and their enthusiastic reception in the West (U.S., Canada, U.K., Spain, Germany, Russia etc.) may serve as a prominent example for the transnational and transcultural dynamics of contemporary reading on the web. In contemporary China, webnovels (also named Internet Literature or *wangluo wenxue*) constitute the dominant form of digital fiction (see Hockx 2015, 4, Skains 2022). A widespread Chinese term addressing internet literature writers is *xieshou*, ‚writing hands‘ (cp. Hockx 2015, 5), which, interestingly, focuses on the original process of writing, including all the material aspects of the handicraft. Y. Zhang regards the „advent of new media in the 1990s“ as a liberating event entailing the end of an „elite monopoly of literary institutions“ (Zhang, 2015, 3). Since then,

Internet or Web literature „has swiftly spread to cultivate tastes and values alternative or even oppositional to elite culture“ (ibid., see also Fanetti 2022).

Webnovels are often serialized stories constructed in a collaborative, forum-based, online community. They can, however, also be individual creations. Internet publishing also attracts many individual authors, who aim at a larger, potentially global audience. Some recent Chinese web novels, especially the modern fantasy genre, invested with additional elements of historical and detective fiction, such as for instance *Mó Dào Zǔ Shī*, *The Grandmaster of demonic cultivation*, are being read by millions of overseas fans, mostly in English translations, but also in Mandarin, by users with a migration background. Significantly they have been termed „the country’s most successful cultural export“. The international success of the web novel *Mó Dào Zǔ Shī* (Chinese: 魔道祖师), engl. *The Grandmaster of demonic cultivation*, written by Mo Xiang Tong Xiu is mostly due to the corresponding film series *The Untamed* (*Chen qing ling*, 2019) which first aired in China on the network Tencent Video in summer 2019 in 50 episodes. (See <https://www.imdb.com/title/tt10554898/>) A shorter version, a 20-episode special edition of the drama, aired on WeTV starting on December 25, 2019. As a result of its great success, the production seemed a good candidate for an international or transnational audience and was also streamed on Netflix.

As has been mentioned above, the drama series was based on the popular web novel *Mó Dào Zǔ Shī*. The novel was received somewhat controversially in contemporary China, because it included BL content, depicting a close friendship between the two protagonists, which gradually developed into an erotic relationship. The main characters, Wei Wuxian and Lan Wangji are sect members and cultivators in a fantasy world that is typical of the genre of the so called xianxia novel. In the xianxia genre of Chinese fantasy, we encounter a heterogeneous mixture of Chinese mythology, Taoism, Buddhism, Chinese martial arts, traditional Chinese popular beliefs, etc. (see Cheong & Qin, 2022, 19).

Without going into detail concerning the semantics of the elaborate and complex narrative, one observation seems evident: The fascination of the story apparently stems from the subtle combination of elements from Chinese mythology and martial arts with key components of international fantasy literature and film (compare Simonis 2022).

The pair of young actors were celebrated as rising stars and soon became very high in demand in the production industry and with advertising companies. An audiobook and a manhua accompanied the lasting success of the novel and the TV drama. Not least of all, it deserves to be mentioned that in the wake of the popularity of the donghua and the TV drama the web novel has been published as a book in several editions in Main China as well as in Taiwan and Singapore. Most editions have a representative form, some are richly illustrated editions.

Since its first airing the series has also inspired numerous fanfiction published in the World Wide Web, in social media and media collections or archives. The *Archive of our own* currently includes 42342 fanfictions based on *The Untamed*, while the novel *The Grandmaster of demonic cultivation*, and its multiple adaptations have inspired a total number of 60748 texts in the *Archive* since 2017 on the same website).

This takes me to my third and last observation — what about the book, the traditional format of world literature? As it becomes obvious on closer examination, it would be over-hasty and premature to claim that the book has been rendered superfluous or redundant by recent media developments. On the contrary, the rise of the web novel has not abolished the book-based novel, but has stimulated its evolution in the 21st century.

In contemporary culture, we can observe an interesting phenomenon, which can best be described as a re-emerging of the traditional medium of the book in the context of transmedial processes. Surprisingly, the traditional book format often provides the final climax within the transformation process and the series of adaptations. This is illustrated by numerous fan videos showcasing the process of unboxing a recently printed book originating from a web novel.

Numerous fan-made videos on TikTok, Facebook and YouTube testify the unboxing of the book or the series of three books of *Mó Dào Zǔ Shī / The Grandmaster of demonic cultivation*, treating this ancient medium as a precious object, an object of art to be meticulously examined and treasured. (See, for instance: <https://www.tiktok.com/@autoranaHabreu/video/7122080801197411589?lang=ceb-PH>, <https://www.tiktok.com/@yuyu15ting/video/7065576286214753562>, [https://youtu.be/lvqZu\\_Qd8IM](https://youtu.be/lvqZu_Qd8IM) [25.01.2023].)

Finally, the chain of subsequent adaptations inspired by the digital internet text is returning to the most traditional medial representation of the written text, that is the form of the book, fascinating by its solid nature with its haptic, sensual and visual attributes, immediately catching the attention of the readers.

The numerous fan videos on ‚unboxing‘ are enacting the fascination still emanating from the book, skimming reverently through its pages, enjoying the sudden intimacy of the sensual encounter with a highly cherished text, formerly only available in its virtual, digital form, celebrating the final triumph of this media type. The published book finally seems to prevail as the perhaps superior personification of successful fiction, when compared to the more transitory digital versions of the texts.

Especially the expensive, richly illustrated versions, often termed as ‚limited editions‘, of the work of fiction in question, seem to reveal and establish its true character as a work of art.

Apparently, in the case of web fiction and its numerous transformations, the analogue medium of the book no longer functions as starting point of the transmedia storytelling, because it has been replaced by the digital internet format. Interestingly, the expected order of adaptations seems to be reversed. The publication of a book

edition in print often appears to be the last part of a chain of adaptations. Nonetheless it still occupies a privileged position within the chain of adaptations, insofar as it reappears as the final version of the transformative process, if not as the ultimate aesthetic incarnation of the story.

The emergence or re-appearance of the book in the course of the successful career of the web novel manifests its resilience as a preferred carrier medium of the narrative. In comparison, the digital version seems slightly inferior to the prestigious and colourful book editions.

Let us finally have a look at the transcultural aspect of web novels and their transmedial adaptations. Evidently, the potential of cultural transfer highly depends on genre and genre conventions. As has been elaborated above, the example of *Mó Dào Zǔ Shī* proved to be eligible for transcultural and transmedia adaptations. Nowadays, the fantasy genre offers most promising transcultural components. The mythological concepts of resurrection and self-cultivation in *The Grandmaster of demonic cultivation* are not specifically Chinese but seem common elements in different mythologies, therefore they are liable to transcultural circulation. The same applies to the mission of revenge in the wuxia genre.

Many elements of mythological and fantastic worldbuilding constitute common ground between different nations and their cultural imaginary; therefore they provide transcultural tendencies and are easily appreciated by international audiences. At the same time, cultural idiosyncrasies will not be considered an obstacle for the process of international reception when they are combined with and embedded in a larger transcultural framework.

### Bibliography

- Bertetti, Paolo. (2019). Transmedia Archeology. Narrative Expansions across Media Before the Age of Convergence. In Matthew Freeman, & Renira Rampazzo Gambarato (Eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies* (pp. 263-271). New York: Routledge.
- Chan, Kelly Kar Yue & Lau, Chi Sum Garfield. (Eds.). (2020). *Chinese Culture in the 21st Century and Its Global Dimensions. Comparative and Interdisciplinary Perspectives*. Springer.
- Cheong, Kong F., & Qin, Lucy Yuan. (2022). Gender, Death, and the Supernatural in *The Untamed (Chen qing ling)*. A Danmei Genre Pop-Cultural Phenomenon. In VanderVeen, James M., & Gibson, Rebecca. (Eds.), *Global Perspectives on the Liminality of the Supernatural. From Animus to Zombi* (pp. 19-33). The Rowman & Littlefield.
- Jenkins, Henry. (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York and London.
- Fanetti, Susan. (Ed.). (2022). *New Frontiers in Popular Romance. Essays on the Genre in the 21st Century*. McFarland & Company.
- Freeman, Matthew & Proctor, William. (Eds.). (2018) *Global Convergence Cultures. Transmedia Earth*. New York, London: Routledge.
- Hockx, Michel. (2015) *Internet Literature in China*. New York: Columbia UP.



- Jenkins, Henry. (2006). Searching for the Origami Unicorn. In H. Jenkins. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Chapter 3). New York and London: Routledge.
- Jenkins, Henry. (2007). Transmedia Storytelling 101. [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html) [30.05.2022]P
- Jenkins, Henry. (2003). Transmedia Storytelling: Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling. *MIT Technology Review*: <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/> [30.05.2022]
- Jenkins, Henry, & Purushotma, R., & Weigel, M., & Clinton, K., & Robison, A. J. (2006). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago.
- Phillips, Andrea. (2012). *A Creator's Guide to Transmedia Storytelling. How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*. New York: McGrawHill Professional.
- Ryan, Marie-Laure. „Defining Media from the Perspective of Narratology“, [http://pure.au.dk/portal/files/7562/m-l\\_ryans\\_paper.pdf](http://pure.au.dk/portal/files/7562/m-l_ryans_paper.pdf) [30.05.2022].
- Ryan, Marie-Laure. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*, 34 (3), 361-388.
- Ryan, Marie-Laure. (2015). Transmedia Storyworlds: Industry Buzzword or New Narrative Experience?. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 7 (2), 1-19.
- Marie-Laure Ryan, James Ruppert, John W. Bernet (Eds.). (2004). *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Ryan, Marie-Laure & Thon, Jan-Noël. Storyworlds across Media: Introduction. In Ryan & Thon. (Eds.). (2014). *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology* (1-24). Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Scolari, Carlos Alberto. (2009). Transmedia Storytelling. Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication* 3, 586-606.
- Simonis, Annette. (2020). Vampire auf der Bühne – Dynamiken transmedialen Erzählens im 19. Jahrhundert. *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 12, 49-77.
- Simonis, Annette. (2020). „The art of narration lies in the eye of the beholder.“ Der Rezipient als Beobachter höherer Ordnung in transmedialen Erzählprozessen. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft*, 2, 39-72.
- Simonis, Annette. (2022). Literature in the Context of Transmedia Storytelling. In Raul Calzoni, Francesca Di Blasio, Greta Perletti (Eds.): *Translation and Interpretation: Practicing the Knowledge of Literature* (pp. 59-70), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Skains, R. Lyle. (2022). *Neverending Stories. The Popular Emergence of Digital Fiction*. Bloomsbury.
- Smed, Jouni, & Suovuo, Tomi, bgt' & Skult, Natasha. (2021). *Handbook on Interactive Storytelling*. Wiley. (ebook).
- Straumann, Barbara. (2015). Adaption, Remediation, Transmediality. In Gabriele Rippl (Ed.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, (pp. 249-267). Berlin: de Gruyter.
- Tosca, Susana (2015). We always wanted more.“ *International Journal of Transmedia Literacy (IJTL) 1.1): From Storytelling to Intercreativity in the Era of Distributed Authorship*, 35-44.
- Zhang, Yingjin. (2015). *A Companion to Modern Chinese Literature*. Wiley.

ანეტ სიმონისი  
(გერმანია)

**ვებ-რომანები, როგორც კულტურული ტრანსფერის საშუალებები  
მსოფლიოს მასშტაბით. აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის  
კულტურული ისტორიების გადახედვა**

**რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** ვებ-რომანი, ჩინური ვებ-რომანები, კულტურული ექსპორტი.

ვებ მხატვრული ლიტერატურა სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდება. 21-ე საუკუნის დასაწყისიდან ვებ რომანების გლობალური გავლენა სტაბილურად ფართოვდება. გამოქვეყნების სერიული ფორმა ყველაზე მიმზიდველია, თუმცა, ტრანსპოზიციის სხვადასხვა მედია ფორმატში ასევე ზრდის ნარატივების გავრცელებას მთელ მსოფლიოში. გასაკვირი არ არის, რომ ინტერნეტ გამოცემის ფორმა ხელს უწყობს კულტურულ გაცვლას, ეხმარება ნარატივების მთელი მსოფლიოს მასშტაბით გავრცელებას. ჩინური ვებ რომანების წარმოება და თარგმნა, მათი აღფრთოვანებით მიღება დასავლეთში (აშშ, კანადა, დიდი ბრიტანეთი, ესპანეთი, გერმანია, რუსეთი და ა.შ.) შეიძლება თანამედროვე კითხვის ტრანსნაციონალური და ტრანსკულტურული დინამიკის თვალსაჩინო მაგალითად ჩაითვალოს. მას შემდეგ, რაც ჩინურ ვებ-რომანს კითხულობს მილიონობით უცხოელი გულშემამტკივარი, ძირითადად, ინგლისურ თარგმანებში, მას, ხშირად, „ქვეყნის ყველაზე წარმატებულ კულტურულ ექსპორტად“ მოიხსენიებენ.

რამდენად მოიცავს საერთაშორისო მკითხველების ინტერესები ჩინეთის ისტორიასა და კულტურას და რამდენად არის განსახილველი პუბლიკაციები მიმართული სოციალური ინტერაქციის ტრანსნაციონალური გლობალური კონცეფციისკენ, კონკრეტული კულტურული მემკვიდრეობის შეზღუდვების მიღმა? კონკრეტულად რა არის ლიტერატურული მახასიათებლები და მოთხოვნები, რომლებიც ხელს შეუწყობს მათ სწრაფ გავრცელებას მთელს მსოფლიოში? ეს საკითხები დეტალურადაა განხილული, ვებ რომანის სხვადასხვა ქვეყანარისა და მათი თარგმნისა და მიღების პროცესების დინამიკის მიხედვით.

**Soojin Kwon  
(Korea)**

## **Media Art and Wearable Technology: Re-thinking Media and Art in Post-mediatic Forms**

### **1. Thinking media and art in ‘Post-mediatic’ forms**

All media is once ‘New’ Media and then there is ‘Old’ Media. After that, there is ‘Post’ Media that people want to talk about the most. Today, the nature of Media is heavily computer– based digital technology where computer hardware and software experience give us the most digital novelty. When Marshall McLuhan stated, “Clothing, [is] an extension of the skin...” (Understanding Media, 129), the concept of media and technologies was already out-running over imagination. Further into McLuhan’s ‘Extensions of Man’, today the media is a huge part of the extensions of our bodies and psyches. In the centuries before technology changed our perspective on media as a conceptual object; thus, forcing us to accept the technology and question ‘How to write traditions and histories in the form of Art in post-mediatic turn?’ For this statement, first and foremost, to talk about ‘What is a Post-mediatic form?’, we need to consider the death of media in an archaeological sense before discussing any forms in Media Theory.

In media theory, ‘The death of media’(Understanding Media, 120)can be defined as the end of analog media and its transitions into digital media. Although it is not as simple as that, media has been dead from old, reborn as new, and new became old repeatedly as the various technology evolved. With this analogy, we know how media became more than a literal sense of technology but also a symbiosis relationship with humans. If writings, paintings, and drawings are considered analog media, an extension of everyday life that McLuhan’s theory intended, digital media is now part of our bodily symbols. For example, there are television, radio, telephone, etc.; for McLuhan, humans are the main subject of his theory that media centers around us. Friedrich Kittler emphasizes that media has already existed among us to determine our situation. McLuhan sees media as an extension of human life, and Kittler recognizes media as the factor that determines our lives. Either way, their theories explain that humans are the operator as technology continuously changes and discovers new ways to incorporate and live along in the human culture.

The roles and meanings of Fredrich Kittler’s visual media in today’s mediatized society are inter-transmedial visual art and its mediums as creative methods. As well as how the performative motifs surface in contemporary arts especially wearable

technology in performance arts. As Kittler himself interprets literature as a kind of media and reads the political, academic, and technical institutions surrounding it as a broad media system or 'recording system', his book, "Discourse Networks 1800/1900" is more of a heuristic to the text itself, not the media function of literature.

To reference his later book "Gramophone, Film, Typewriter", Kittler claims that there is no difference between magical 'media' and technical 'media', or unconsciously defining the media. (Gramophone, Film, Typewriter, 80) At this point, we can try to connect to the most interesting psychoanalytic dimension in Kittler's recording system-media analysis, that the media records our previously unrecordable reality and redefines the whole discourse. Thus, as is widely known, the media of the 1900s, namely, the connection between Gramophone / Real, Film / Imagination, and Typewriter / Symbolic, is analyzed. However, 'Gramophone, Film, and Typewriter', which expanded the latter part of the recording system of 1800-1900, have discoursed and continued to examine the composition of the media system in the 20th century in depth.

The roles and meanings of Friedrich Kittler's "visual" media applied in today's mediatised society are emphasized in the use of inter-transmedial visual art mediums as a creative methodology that can be considered a cultural movement. Also, this can analyze how the performative motifs surface in contemporary arts through wearable technology in performative exhibitions.

As for Kittler's heuristic approach to Media, a video installation & performance artist, 'Bill Shannon' explores body-centric video installations through technology to incorporate movement practice of Real, Imagination, and Symbolic in a form of 'extension of the skin' as Marshall McLuhan stated media as a cool medium. Although Kittler is excluding the human body from the media that McLuhan's important proposition, 'Media as Extension of Man', his radical technology-first perspective can emphasize not only the medium as an extension of the body but also technology in current media art as a visual medium. For that matter, media artist Bill Shannon's body-centric video installation plays both roles of a screen and wire where fragmented body images project with/without an actual body.

The main aspects of this discussion are; how media technology developed into current media as a form of art and how technology emphasizes the form in a post-mediatic turn. These aspects will try to discuss through Bill Shannon, Yonghui Kim, Kieun Kim, and Ikeuchi Hiroto's wearable media arts and look at the possible viewpoints of how digital media facilitate new approaches to wearable technology in the influence of media and hardware versus traditional concepts of Art.

## **2. What is Wearable Technology?**

First, Wearable Technology can be applied to Media art and as extensions of man. The concept of Wearable Technology started with a small watch that people wore as necklaces in the 1500s in Germany. Thus, wearable technology started as analog as it can be. Centuries later, there are digital watches, mobile phones, blue-tooth headsets, etc. Today, Wearable Technology Art is nothing new. It can be a lot of things in various fields with many different layers of usage and interpretation. Conceptual Arts are direct to kinetic arts fused with computer-based technology with clothing, and everyday machines, considered artistic mediums, and/or based on specific environmental installments. It also has been further developed as an integrated technology that can monitor daily life mainly used in the form of machines in operating rooms of medical fields, smart-watch or health monitoring bracelets, etc. Furthermore, it performs the gaming industry by adding more headsets to play in augmented reality and virtual reality. The specifics of wearable technology of media art is a mutual security form of technology and art in the form of a mixture of performance elements and extends to the realm of existing new media art. This means the concept of wearable technology in the art field dismantles the classical idea of pictorial and formal traditional art and also enables reconstruction including entertainment elements for the audience (such as 3D or 4DX in the case of Cinema). The convergence of art and wearable technology induces intimacy with the audience, transforms the environment to which humans belong, and amplifies the visual and sensory aspects a person can feel.

In the current flow of media art, Wearable technology mainly centers on a concept of performance art that allows media devices controlled by light, sound, or specific patterns depending on the directions and movements in which they are worn as clothes or body garments and accessories. Also, human bodies, participants in some cases, become part of the projection devices or screens and the subject of the body becomes an exhibition object. So, the images of the body become available without an actual body. These examples are the universal concept of wearable media projection and performative art and they are possible with the direct involvement and participation of a controller who operates the technical aspects of computing and performing; an actual person. The examples of the relationship between human/machine/world and human-mediated technology in the media artist Bill Shannon's wearable projection art explain specific relations between these convergent concepts of media art and technology as post-mediatic forms.

Second, wearable technology projects body images into screens through wires to express an artistic view. Before looking into Bill Shannon's works, some wearable technology artists have experimented with cyborg or futuristic designs that are sensitive to certain impulses, as if they were a second skin (especially in the high-end fashion industry). In the gaming industry, wearing headsets or hardware to experience augmented or virtual reality to experience meta-verse while playing games. This is

very well known and already pretty popular among various people. Even at a place like Spatial.io (Picture 1), one can make up his/her avatar and surf around augmented reality to experience the metaverse. In Spatial.io the reality is what you see on a computer screen and projected body images, the avatar, replace the movements you manipulate with your keyboard. This property does not cover wearable technology but once you put on the tech gadget over your head, you are in augmented reality in real-time. And recently, wearable technologies are an extension of the skin and also an expansion of space. For this notion, there are a few selected media artists to examine besides Bill Shannon who specifically practices wearable technology with their media art. (Picture 2, Picture 3) Their works are mixed media art and convergence art with various materials and traditional sense of art mediums developed with computing and media technology that refer to post-mediated forms.

For the earlier notion of wearable technology and media art, Yonghui Kim's wearable media art (Picture 4) is strictly forward to the concept that art develops new platforms for clothes and hats and puts content in them. Throughout the works, her wearable media art is an art of alternating new platforms for clothes or hats and body-wearing content. Simply wearing them becomes an art that visualizes or expresses a body's rhythm, humidity, temperature, gestures, and objects using small computer micro-controllers, sensors, and technology materials that create and mimic body movements. Yonghui Kim's media art is about expressing and experimenting with body motion. Her media arts activate when body movements trigger the sensors of wired lights and create patterns. Yonghui Kim's wearable media arts are a more traditional sense of the existing body wearing hardware. The next phase of wearable technology elevates in Kieun Kim's media arts are more sculpted technology and the human figure.

Kieun Kim, who is a media artist in Physical Computing art performance with wearable technology, is also part of the practice. Kieun Kim's media art 'Revealuxion' series explores shapes and mechanisms in interactive garments inspired by cocoons and marionettes that incorporate brain waves to move LED lights and use finger movements to mimic the marionettes' performance. Kim also mixes acrylics for space installments and projection images to perform kaleidoscope effects so the audience can experience the full of wearable performance technology. She started with a circuit bending technic with fabrics to make an 'interactive wearable paper garment for performance which uses thermochromic pigment, soft circuits, and Arduino connected to my vital signs such as heartbeats or brainwaves.' <Brainwave-Controlled Paper Garment> (2014) (Picture 5) and uses kaleidoscopic lights as the motif for movements. Kieun Kim's wearable technology media art is centered around performing art. Unlike Yonghui Kim, her arts require a physical body as an installation-supporting medium. The body does not need much of the movements but a display piece for the wearable hardware like a close idea to Bill Shannon.

Another wearable technology media artist Ikeuchi Hiroto's wearable technology gadgets are Cyberpunk Aesthetic-inspired Conceptual art from movies like the Star Wars series and other futuristic and nostalgic images. (Picture 6, Picture 7) Hiroto's media art pieces are very different from the rest of the artists mentioned in this article. His goal is to create a dystopian-esque resemblance version of wearable technologies to salvage in the name of science and art. The art pieces are constructed as masks or body wears for the high-end fashion industry or gaming gear prototypes. His computerized gadgets are inspired by Japanese anime robots and the cyberpunk aesthetic that he took parts from broken computer motherboards, and plastic to electronic wiring and bending circuits to establish the aesthetic. His concepts brought the augmented bodies out from the screen and made to function in everyday life as we live. For his wearable gadgets tries to establish visualization from a meta-view perspective (from his interview with <http://metalmagazine.eu>) His different approach to handling media and technology is not only for the human body to become secondary but the technology is the body. Accordingly going back to McLuhan's notion of 'clothing is the extension of the skin' Hiroto extends the idea of technology as skin to technology as body parts that are both bones and organs.

### **3. Post-mediatic forms as Conceptual Media Art**

To ask the question again, are augmented gadgets or virtual reality a part of the post- mediatic form? It is hard to conclude at this point. Because in Bill Shannon's Media Art, the body becomes the screen and wire and the body becomes an object. Augmented or virtual reality is another web space where body images are projected with or without a body unless the operator or participant puts our body with wearable technology that mimics the movements the cyberspace remains within the internet and only leaves traces of codes. Additionally, Ikeuchi Hiroto's wearable tech gadgets are calling back that nostalgic cyberpunk culture into the current time frame and mimicking functional life forms. Therefore, in the scheme of media art with wearable technology, this art form is expanding human culture in a way that interferes with the actual body and space.

Media plays the role of expanding human skin so that it triggers the body into a place where it becomes a location-specific art medium. Bill Shannon and the other media artists' wearable technology arts are the body in a location-specific art medium. In some ways play as a performing object and eventually loses its human aspect. In their work, the body is the only supporting actor to make technology to its body form from fragmented images. Hence the idea of post-mediatic forms, in general, was conceptual even before technology and media became part of our bodies.

#### 4. Re-thinking media and art in post-mediatic forms

What is next? Questioning the rapidly changing style of Art and technology expressed in convergent forms that what is next and what is not may seem a cliché. Also, the post-mediatic form is nothing new anymore as the concept continues to evolve into something spectacular or highly functional. The methodology is changing along with new technology as it started as new media. The post-mediatic form takes part in the changes with new ideas and methods. Borrowing the notion of the borderless and hybrid culture from Homi Bhabha (*The Location of Culture*, 1994), mimicry not only exists in human culture anymore but also in cyberspace. Wearable technology in Media Art is an alternative aesthetic genealogy for current digital culture. Media artists like Bill Shannon, Younghui Kim, Kieun Kim and Ikeuchi Hiroto, and many other artists who were not mentioned in this article, seek to ‘materialize’ digital culture by proving that digital has reconstructed and reformed physical experiences and re-recognized materiality with the disembodied, the formless, and the placeless. These cultural movements reconfigure bodily experience and reconceived materiality in multi formats. (*Materializing New Media*, 86-90) For the part of the human culture, the newness and technology penetrating between the cultures as post-mediatic forms forces to translation of Art forms into a media-specific language. It is continually reconfiguring the human body and re-constitute its post-mediatic forms. Therefore, the human being considers himself as major media rather than secondary to the technology when the media becomes the skin or the core layer of the human consciousness. We need to understand the new relationship between digital and matter, digital and human internally, linearity, learn new hierarchical arrangement, produce organic and artificial over binary, create sense and thought, and the connection between arts and science. That’s how we re-think media art in post mediatic forms.

#### Picture Reference



**Picture 1**  
SPATIAL.IO Augmented Reality Meta-Verse play space  
<https://www.spatial.io>

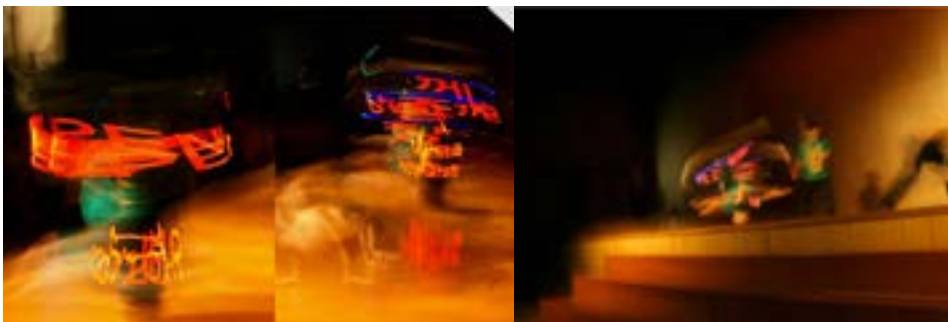




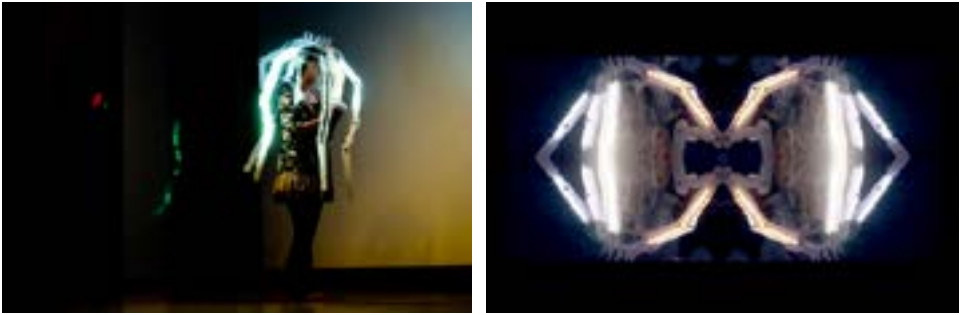
**Picture 2 Bill Shannon Touch Update Wearable Video Masks 2018  
With Projectile Object Hardware Coding.  
Video Mapping Performers: Ron Chunn and Jacquea Mae  
<http://www.whatiswhat.com/>**



**Picture 3 Bill Shannon,  
'Video Mask' (2014)  
[http://www.whatiswhat.com/  
content/test](http://www.whatiswhat.com/content/test)**



**Picture 4  
Yonghui Kim, HCI party 2010 Body Graffiti + Last For One  
<https://absurdee.com/gallery/bodygraffiti/>**



**Picture 5**  
**Kieun Kim, {REVEALUXION #6}**  
**Designing Multiplicity: Performance & Screening, 2015.**  
<http://kieunkim.com>



**Picture 6**  
***Ikeuchi Hiroto,***  
*Tokyo's Sai Gallery 2022*  
*the exhibition*  
<https://www.saiart.jp/>

**Picture 7**  
***Ikeuchi Hiroto,***  
*Tokyo's Sai Gallery 2022*  
*the Ikeuchi Hiroto exhibition*  
<https://www.saiart.jp/>  
[https://www.instagram.com/\\_ikeuchi/](https://www.instagram.com/_ikeuchi/)



---

## Bibliography

- Broadhurst, Susan. (2007). *Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*. Palgrave Macmillan.
- Broadhurst, Susan(eds.), Price, Sara(eds.). (2017). *Digital Bodies: Creativity and Technology in the Arts and Humanities*. Palgrave Studies in Performance and Technology.
- Broadhurst, Susan(eds.), Machon, Josephine(eds.). (2012). *Identity, Performance, and Technology: Practices of Empowerment, Embodiment, and Technicity*. Palgrave Macmillan.
- Birringer, Johannes. (2008). *Performance, Technology, and Science*. PAJ Publications.
- Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota Press.
- Gaines, Jane M. (2000). "On Wearing the Film", in *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*, eds S. Bruzzi, and P. C. Gibson. Routledge, London, and New York, pp. 159-177.
- Gitelman, Lisa & Pingree, Geoffrey B., (eds.). (2003) "What is New about New Media?", in *New Media, 1740-1915*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. pp. xi-xxii.
- McLuhan, Marshall. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. The MIT Press; reprint edition.
- Hansen, Mark B.N. (2004). *New Philosophy for New Media*. The MIT Press.
- Kittler, Friedrich. (1999). *Gramophone, Film, and Typewriter*. Stanford University Press.
- Kittler, Friedrich. (1990). *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press.
- Kozel, Susan. (2008). *Closer: performance, technologies, phenomenology*. The MIT Press.
- Munster, Anna. (2006). *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Dartmouth College Press.

## Web References

- Bill Shannon. 'Projection Mapping Mask' <http://projection-mapping.org/wearable-projection-mapping-mask/>
- Bill Shannon. 'Bill Shannon Wearable Video Mask' <https://youtu.be/99lGrA6fZsI> Marshall McLuhan <https://www.marshallmcluhan.com/>
- Ikeuchi Hiroto. <https://www.saiart.jp/> Kieun Kim. <http://kieunkim.com> Yonghui Kim. <https://absurdee.com>
- SPATIAL.IO Augmented Reality Meta-Verse play space. <https://www.spatial.io>

---

სოფიან ქვონი  
(კორეა)

**მედია-ხელოვნება და „ჩაცმადი“ ტექნოლოგია:  
მედიისა და ხელოვნების გადააზრება პოსტ-მედიატურ  
ფორმებში**

**რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** ვიზუალური მედია, „ჩაცმადი“ მედია, ტექნოლოგიები, მედია-ინსტალაცია, პერფორმანსი

როდესაც მარშალმა მაკლუინმა თქვა: „ტანსაცმელი, [არის] კანის გაფართოება“, ტექნოლოგიები უკვე სცდებოდა ადამიანური წარმოსახვის საზღვრებს. ჩვენ გვაიძულებს ტექნოლოგიების ერთგვარი ეჭვით მიღება; როგორ ჩავწეროთ ტრადიციები ხელოვნების პოსტ-მოდერნისტულ მოსახვევში?

სტატიამი განხილულია ფრიდრიხ კიტლერის „ვიზუალური მედიების“ როლი და მნიშვნელობა თანამედროვე მედიაციურ საზოგადოებაში, სადაც ვიზუალური ხელოვნების ინტერ-ტრანსმედიალური მედიუმები შემოქმედებით მეთოდებს წარმოადგენენ. ასევე, შესწავლილია, თუ როგორ ვლინდება პერფორმაციული მოტივები თანამედროვე ხელოვნებაში და „ჩაცმადი“ ტექნოლოგიები პერფორმანსებში. მედია-ინსტალაციებისა და პერფორმანსების შემოქმედი „ბილ შენონი“ იკვლევს ვიდეო-ინსტალაციებს, რომლებიც ტექნოლოგიების საშუალებით, ორიენტირებულია სხეულზე, რათა პრაქტიკაში გამოავლინონ „კანის გამაფართოებელი“ მოძრაობა, როგორც თავის დროზე მაკლუინი აცხადებდა. ამ ანალიზის ორი უმთავრესი მიმართულებაა, თუ როგორ ვითარდებოდნენ მედიები ადრეული კინოს ეპოქიდან თანამედროვეობამდე, როგორც ხელოვნების სახეები და როგორ იცვლებოდა ტექნოლოგია, პოსტმოდერნისტულ ძვრებთან ერთად, კულტურულ ფორმებში. სტატიის ავტორი შეეცადა აეხსნა ეს ორი ასპექტი ბილ შენონის, იონგჰუი კიმის, კიენ კიმის და იკეჩუი ჰიროტოს „ჩაცმადი“ მედიის ხელოვნების მეშვეობით; ასევე, განეხილათ შესაძლო თვალსაზრისები იმის შესახებ, თუ როგორ უწყობს ხელს ციფრული მედია „ჩაცმადი“ ტექნოლოგიების მიმართ ახალ მიდგომებს, მედიისა და აპარატურის „ჩაცმადი“ მონყობილობების ტრადიციულ ხელოვნების კონცეფციებზე ზეგავლენის თვალსაზრისით.

ნესტან კუტივაძე  
(საქართველო)

**მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ზოგიერთი საკითხი  
და შერვუდ ანდერსონის გროტესკული ადამიანი**

XX საუკუნის დასაწყისი მთელ მსოფლიოში მნიშვნელოვანი პერიოდი აღმოჩნდა როგორც სახელმწიფოებრივი, ისე საზოგადოებრივი თუ სოციალ-კულტურული განვითარების თვალსაზრისით. მსოფლმხედველობრივმა ცვლილებებმა შემდგომი პერიოდის მრავალი საყურადღებო მოვლენა განაპირობა და იგი მოიცავდა არა მხოლოდ იმ ქვეყნებს, რომლებშიც ფორმაციათა შეცვლის ურთულესი პროცესი მიმდინარეობდა, არამედ იმათაც, რომლებშიც სოციალური და ეკონომიკური განვითარების ახალი პერსპექტივები იკვეთებოდა. ამ მხრივ, რადიკალურად განსხვავებული პროცესები მიმდინარეობდა საქართველოსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ნებისმიერ ქვეყანაში ობიექტური რეალიები ქმნის სხვადასხვა სოციალურ-ეკონომიკურსა და საზოგადოებრივ ვითარებას, პიროვნების სულიერი ყოფის პერიპეტეიები კი ყოველთვის კვეთს ამ კონკრეტულობის საზღვრებს, ადამიანებსაც ინდივიდუალურთან ერთად აქვთ მსგავსი, საერთო მისწრაფებები, რასაც ეროვნულ-ინდივიდუალური სახეცვლილებით ასახავს მხატვრული ლიტერატურა. აღსანიშნავია, რომ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის XX საუკუნის დასაწყისის ამერიკული სკოლისათვის ერთ-ერთი წარმმართველია მორალური და ინტელექტუალური პრინციპები. ამ კონტექსტში „ლიტერატურას ისინი განიხილავენ ადამიანების ყველაზე უმნიშვნელოვანეს სულიერ მონაპოვრად, რომელშიც საიმედოდ ინახება ესთეტიკური და ადამიანური ფასეულობები“ (გაფრინდაშვილი 2012: 15). მწერლობის, ზოგადად ხელოვნების, სწორედ ეს უნიკალური თვისება ქმნის ნაციონალურთან, ინდივიდუალურთან, ერთად ამ უკანასკნელის საყოველთაო, უნივერსალურ ბუნებას.

საზოგადოებრივი გარდატეხების ეპოქა ადამიანებისათვის მძიმე და რთულია ყოველთვის, საზოგადოების რომელ ფენასაც არ უნდა მიეკუთვნებოდნენ ისინი. წინამდებარე სტატია მიზნად ისახავს, XX საუკუნის თვალსაჩინო მწერლების: მიხეილ ჯავახიშვილისა (1880-1937) და შერვუდ ანდერსონის (1876-1941) შემოქმედების მაგალითზე აჩვენოს სოციალური ძვრების თანმდევი ერთი პრობლემის ლიტერატურული გააზრების თავისებურებანი.

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება ევროპული ლიტერატურის კონტექსტში უკვე კარგა ხანია ლიტერატურათმცოდნეთა კვლევის საგანია.

არაერთი საყურადღებო ნაშრომი დაინერა როგორც მ. ჯავახიშვილისა და გი დე მოპასანის პროზის ურთიერთმიმართების, ისე ფროიდის ფსიქონალიზის ქრილში მწერლის პროზის ინტერპრეტაციასა და სხვა საკითხებთან დაკავშირებით (თურნავა 2000: 239-246; დოიაშვილი 2013: 80-119). არანაკლებ საყურადღებოა ამერიკულ მწერლობასთან „ჯაყოს ხიზნების“ ავტორის შემოქმედების მიმართების კვლევა. საგულისხმოა, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის თვალსაწიერი ევროპისა და ამერიკის საზოგადოებრივ-კულტურულ ცხოვრებას მუდმივად სწვდებოდა, რასაც მისი ლიტერატურული თუ პუბლიცისტური მემკვიდროება ადასტურებს.

XX საუკუნის დასაწყისის რიგითი ამერიკელების პრობლემებს ასახავდა თავის ნოველებსა და რომანებში შერვუდ ანდერსონი. როგორც ცნობილია, მწერალმა წარმატებას ფსიქოლოგიური ნოველის ჟანრში მიაღწია. მან თავის ნაწარმოებებში აქცენტი სიუჟეტის სტრუქტურულიდან უმწეო, ცხოვრებისაგან დაღლილი, სულიერად გატეხილი ადამიანების განცდების აღწერაზე გადაიტანა. ამ თვალსაზრისით, უნდა გამოიყოს შერვუდ ანდერსონის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული კრებული „უაინსბურგი. ოჰაიო“ (1919). უაინსბურგი არის ის გამოგონილი ადგილი, სადაც ცხოვრობენ ეს საზოგადოებისა და ერთმანეთისაგან გაუცხოებული ადამიანები, თავი ილუზორული, იდეების სამყაროსათვის რომ აქვთ შეფარებული, რაც, ერთი შეხედვით, შესაძლებელია მათი არაპრაქტიციზმის შედეგად იქნეს მიჩნეული და არა იმ გარემოსი, რომელშიც ცხოვრობენ.

ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნის აზრით, „უაინსბურგი“ ასახული არსებობის ტრაგიზმი, რომელიც ადამიანებს „გროტესკებად აქცევს, განპირობებულია ამერიკის სოციალური განვითარებით, სადაც ამოსავალ პრინციპად მიჩნეულია ინდივიდუალიზმი, რასაც შეიძლება მოჰყვეს საშიშროება პიროვნების განვითარების შედეგებით, რომლებიც მას მარტოობისა და გაუცხოებისათვის წირავს“ (Anderson 1981: 11). მართალია, უაინსბურგის სინამდვილე XX საუკუნის დასაწყისის ამერიკის ყოფის ნაწილია, მაგრამ გასათვალისწინებელია ერთი მომენტიც: პრობლემის სათავეს მწერალი უხსოვარ დროში ხედავს. ეს კი მინიშნებაა იმაზე, რომ ადამიანისა და გარესამყაროს მიმართების საკითხი მარადიულია და ყოველ დროში სხვადასხვა ფორმითა და სიმწვავით წამოიჭრება.

ანდერსონის „უაინსბურგი. ოჰაიო“ იწყება ნოველით „გროტესკების ნიგნი“, რომელშიც ავტორი განსაზღვრავს ადამიანთა გარკვეული ნაწილისათვის დამახასიათებელ ზოგად ნიშან-თვისებებს და თავის გამოვლინებაში ამ მრავალფეროვან მოვლენას ერთ სახელს – გროტესკულს უწოდებს.

„გროტესკების ნიგნის“ მთავარი გმირი პროფესიით მწერალია, ამდენად, ბუნებრივია, რომ მას საკმაოდ დაუგროვდა მოსაზრებები, ბევრ ადამიანს შეხვდა და კარგად გაიცნო მათი სულის ყველაზე დაფარული შრეები. თავად მის ქვეცნობიერში ცოცხლობს ასეთი ადამიანების აწ-

რდილთა მთელი გალერეა. თითოეული მათგანი განსხვავებულია: ზოგიერთი უსიმპატიოა, ზოგი მახინჯია, ზოგი მშვენიერიც კია, მაგრამ ყოველი მათგანი გროტესკულია. სწორედ ესაა ის, რაც მათ აერთიანებთ, რაც ამ ადამიანების საზოგადოებისაგან გაუცხოების მიზეზიცაა და შედეგიც ერთდროულად. ესენი არიან წარუმატებელი, ყოველდღიურობასთან ბრძოლაში დაღლილი, სულიერად გატეხილი ადამიანები. მათი წარმოშობა კი, მწერლის აზრით, განაპირობა იმან, რომ ოდესღაც ერთი მთლიანი ჭეშმარიტება ნაწილებად დაშალეს, ცალ-ცალკე დაეპატრონენ ამ ნაწილებს და ჩათვალეს, რომ უმთავრესი იყო სწორედ ის, რაც თითოეულს გააჩნდა და შეეცადნენ სიმართლის ეს ცალკეული ნამცეცი გაეხადათ საყოველთაო ჭეშმარიტებად, რამაც თავად ისინი გროტესკულ ადამიანებად, ჭეშმარიტება კი სიყალბედ აქცია. ანდერსონი თვლის, რომ ჩვეულებრივი ადამიანების უმრავლესობა გროტესკულია. მათი სული დანანევრებული და დაშლილია. „მათ, ამ ვაინსბურგელ გროტესკებს, უნდათ, რომ გადაშალონ გულები, გათავისუფლდნენ დამარხული და დაწყლულებული ემოციებისაგან, ვოშ უილიამსი ცდილობს ახსნას საკუთარი ექსცენტრულობა, მაგრამ ძნელად ახერხებს, ლუიზ ბენტლი „ცდილობს ილაპარაკოს, მაგრამ ვერაფერს ამბობს“, ენოხ რობინსონი ფანტაზიის სამყაროში გადადის, თავის გამოგონებულ „ადამიანებთან, რომლებთანაც ნამდვილად შეუძლია საუბარი და რომლებსაც შეუძლია აუხსნას ის საგნები, ცოცხალ ადამიანებს რომ ვერ უხსნის“ (Howe 2023: ელრესურსი). დარღვეული ცნობიერების მატარებელი კი ველარ პოულობენ საკუთარ თავში წინააღმდეგობის გადალახვისა და წარმოსახულის განხორციელების ძალას, რაც არ შეიძლება მხოლოდ პიროვნული თავისებურებებით იყოს ახსნილი. ასეთ მდგომარეობაში მყოფები იმედით შეჰყურებენ ახალგაზრდა ჟურნალისტ ჯორჯ უილარდს, მაგრამ ესეც არარეალურია, რადგან თავად უილარდი არ არის შინაგანად მზად მათ დასახმარებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდა ჟურნალისტი განსხვავებულია სხვებისაგან და გროტესკებსაც თანაგრძნობით ეკიდება, მას არ ხელეწიფება რამე შეცვალოს, მეტიც, ასეთი მდგომარეობა კიდევ უფრო აძლიერებს უილარდის სასწრაფო კვეთილებას.

გაცილებით უფრო რთული სახელმწიფოებრივი თუ სოციალურ-საზოგადოებრივი კატაკლიზმების წინაშე დგას XX საუკუნის დასაწყისის საქართველო. მძიმე ისტორიულმა ვითარებამ თავისი დაღი დაასვა ამ ეპოქის ადამიანთა ყოფასაც. ქართულ ლიტერატურაში სულიერად გატეხილი, უმწეო ადამიანის მხატვრული სახე კარგად არის ცნობილი და მის ჩამოყალიბებას თავისი ლიტერატურული ტრადიციაც გააჩნია. XX საუკუნის დასაწყისის მწერლობაში იგი უმძაფრესი ტრაგიზმით ხასიათდება და მიუღებელი სინამდვილის მხატვრული ასახვის ხერხად გამოიყენება.

„ყოფილი ადამიანი“, „ნაკაცარი“, „ზედმეტი ადამიანი“ – ასე უწოდებს XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო

მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილი იმ ადამიანებს, რომლებიც „წარსულმა მოატყუა, ანმყო აწვალეს, მომავალი აშინებს“ (ჯავახიშვილი 1973: 205). თავის ერთ-ერთ საყურადღებო რომანში „გავი შადური“ პროზაიკოსი არა მარტო განასახოვნებს ასეთ ადამიანებს, არამედ ამ მხატვრულ სახეში განაზოგადებს მოვლენის საერთო მახასიათებლებს.

წანარმოები 1928 წელს გამოქვეყნდა და იმთავითვე მიუღებელი აღმოჩნდა მარქსისტული კრიტიკისათვის სწორედ იმიტომ, რომ ავტორი მასში სულიერად გატეხილი ადამიანის ცხოვრებას აღწერდა, თანაც ხაზს უსვამდა, რომ გივი შადურს მთელი საქართველო იცნობდა, რაც იმას მიანიშნებდა, რომ სასოწარკვეთილი ადამიანები საკმაოდ დამახასიათებელი იყო მაშინდელი ყოფისათვის.

გივი შადური გამაერთიანებელი პერსონაჟია, ღერძია იმ ამბებისა, რომელიც ტექსტში ხდება. ის ერთ დროს იყო „კაცი კაცური, თავმომწონე, ამაყი“ (ჯავახიშვილი 1973: 204), მაგრამ, როცა პირველად ეცნობა მკითხველი, თავს მოიხსენიებს, როგორც კაცი – უქმი, რომელმაც დაკარგა ღმერთის რწმენა, დაკარგა მადლი – „რბილი ნოხი, გოლგოთის გზაზე დაფენილი“ (ჯავახიშვილი 1973: 205), იქცა ნაკაცარად და სულიერად მოდუნდა, რასაც, მისი აზრით, თავის მოკვლა სჯობია. მაგრამ, ვიდრე აქამდე მივიდოდა, „იცხოვრა, იარა, და გაიგო“ (ჯავახიშვილი 1973: 207), ერთ დროს ღონივრადაც ეწეოდა ცხოვრების ტვირთს, თუმცა ბრმა სინამდვილის წყალობით ზედმეტ ადამიანად იქცა. შადური, ავტორის აზრით, „ცხოვრების პარადოქსია და გზასაც პარადოქსებით იმოკლებს“ (ჯავახიშვილი 1973: 229), სწორედ ამ პარადოქსებით აყალიბებს შადური საკუთარი ცხოვრების კრედოს, რომელიც ერთნაირადაა გაჯერებული იმ დროის ზოგად მოვლენათა ირონიზირებით თუ თვითირონიის დიდი დოზით. ირონიულია მის მიერ საკუთარი საფლავისათვის შერჩეული ეპიტაფიაც: „გივი შადური – ავარა– Rien Nihil – არაფერი“, – როგორც თავად ამბობს (ჯავახიშვილი 1973: 291), არის საკუთარ თავში აღმოჩენილი მარადიულობის წყურვილის დადასტურება, არარაობასთან ბრძოლის გზა.

ანდერსონის გროტესკული ადამიანი და ჯავახიშვილის ყოფილი ადამიანი ერთი და იგივე ხასიათია თავისი არსით. ისინი მნიშვნელოვანი ძვრების, თუმცა თვისებრივად სხვადასხვა გარემოში, გამოვლინდებიან, მათი ცხოვრება შეუძღვარია, საკუთარ თავში თანაბრად აერთიანებენ არსებობის ტრაგიკულ და კომიკურ მხარეებს, ისინი გარემოს პროდუქტები არიან. ცხადია, რომ საკითხის ასე დასმისას, მნიშვნელოვანია მოვლენის ზოგადი არსი და არა ცალკეული პიროვნული, ინდივიდუალური გამოხატვა, რაც შესაძლებელია სხვადასხვაგვარი იყოს.

აღსანიშნავია, რომ ჯავახიშვილისა და ანდერსონის ამ ორ ტექსტს გააჩნია სტრუქტურული მსგავსებაც. მიუხედავად იმისა, რომ „უაინსბურგი. ოპაიო“ გროტესკულ ადამიანებზე დაწერილი ნოველების კრებულია, მას მაინც ჰყავს ერთი მთავარი პერსონაჟი – ჯორჯ უილარდი.



ის მოქმედებს ან მოიხსენიება ყველა ნოველაში და, ასევე, გამოირჩევა ყველასაგან, რაც საბოლოოდ თავის დაღწევით სრულდება იმ გარემოდან, რომელიც მასაც გროტესკად გადაქცევით ემუქრება. „შეგრძნება წიგნის მთლიანობისა იმდენად დიდი იყო, რომ კრიტიკოსებს შორის ჩნდებოდა მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც „უაინბურგს“ რომანის ჟანრს მი-აკუთვნებენ, ნაწილი კი საუბრობდა ახალ ჟანრზე – „რომანზე ნოველებში“: ცალკეული მომენტები, რომლებიც ქმნიან მრავალხმოვანებას, გასაოცრად გვახსენებს ცხოვრების მრავალფეროვნებასა და სიმრავლეს“, – წერს მ. კორენევა (Anderson 1981: 13).

მრავალ ამბავში, ერთ ეპოქაში მცხოვრები მრავალი ადამიანის ხვედრში, კარგად იკრიბება ერთი სურათი. ამიტომ მოსახერხებელია ცალკეული ამბებით მოზაიკის შექმნა. ასეთ ხერხს მიმართა მიხეილ ჯავახიშვილმა „გივი შადურშიც“. გივი შადური აერთიანებს იმ ნოველებს, თავად რომ გვიამბობს. თითოეული ეს ამბავი, ფაქტობრივად, დასრულებული თხზულებაა. „რომანში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი რამდენიმე ნოველაა შესული, რომელთაც წინ შესავალი უძღვის. თავისებური შესავალი განმარტება (უმთავრესად რომანის მთავარი პერსონაჟის, გივი შადურის სადღეგრძელო-აღსარებები), რომლებშიც კონცენტრირებულია როგორც ამა თუ იმ ნოველის ძირითადი პრობლემა, ისე გივი შადურის მხატვრულ-ესთეტიკური, მორალურ-ეთიკური თუ ფილოსოფიური შეხედულებები, რომლებიც მას, როგორც პიროვნებას, აყალიბებენ“, – წერს ნუგზარ შავგულიძე (შავგულიძე 1988: 84).

მკვლევარი თვლის, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ამ აღსარება-მონოლოგებში გივი შადური თავის თავს ნაკაცარს უწოდებს, „გულის სიღრმეში ისევ სულიერად გაუტეხელი, სულიერი მოდუნების წინააღმდეგ მებრძოლ ადამიანად გვევლინება“ და მისი რჩევა – „სულიერ მოდუნებას ისევ თავის მოკვლა სჯობია“ მის შინაგან სიმტკიცეზე მიგვანიშნებს (შავგულიძე 1988: 84). შინაგანად რამდენად მტკიცეა ბედთან შეგუებული გივი შადური, შეიძლება ძნელი სათქმელი იყოს, მით უფრო, რომ შადური ნაკაცარების თვითმკვლელობას „ფეხაკრებით და ქურდულად გაპარვას“ უწოდებს (ჯავახიშვილი 1973: 253), მაგრამ პროტესტის პათოსს გივი შადურის ირონიული აღსარებები და მიმართვები აშკარად შეიცავს. და მაინც, სადაა გამოსავალი შადურისათვის? საკუთარი შეცდომების აღიარებაში, ანმყოს გააზრებასა და მომავლისაკენ მზერაში, მისი ფრაზა „წარსული გაცხრილეთ, აწყმო გაიგეთ და პირი მუდამ მომავლისკენ ქენით“ (ჯავახიშვილი 1973: 318), – არის მისი გამოცდილება და, ამავე დროს, რჩევაც ახალგაზრდებისათვის. „ლალი სული, წრფელი გული შეინახეთ და მუდამ იცინეთ, იხარხარეთ, იჭიხვინეთ. მთელი ქვეყანაც რომ დაინგრეს, ნუ იდარდებთ, რადგან პირველი ბირთვი – სიხარული – მოკლე ხანში ახალსაც ააშენებს, ხოლო შავი კუშტი სამოთხესაც ჯოჯოხეთად აქცევს“, – ასე არიგებს შადური ახალგაზრდებს (ჯავახიშვილი 1973: 318), რაც

სიცოცხლის სიყვარულის მკაფიო გამოვლინებაა, ბრძოლისა და ბედთან შეურიგებლობის მონოდებაა.

გროტესკად ქცევას შერვოდ ანდერსონის მოხუცი მწერალიც („გროტესკების წიგნი“) იმის წყალობით გადაურჩა, რომ მის ოცნებაში მუდმივად ცხოვრობდა გაუზზარავი სულის მქონე ახალგაზრდა, ამიტომ ინარჩუნებდა სულიერ სინმინდეს, რაც, როგორც უილიამ ფოლკნერი იგონებს, საერთოდაც იყო ანდერსონის უმთავრესი მიზანი მთელი ცხოვრების განმავლობაში.

საკუთარი უსუსურობისა და უღონობის შეგრძნება შ. ანდერსონისა და მ. ჯავახიშვილის პერსონაჟებს ერთნაირად აწვალებთ, მიუხედავად იმისა, რომ მათთვის ასევე ძნელია რალაცის შეცვლაზე პასუხისმგებლობის აღება. ჯორჯ უილარდი თავს გაქცევით შევლის, ვიდრე თავადაც გროტესკი გახდებოდეს. ის ამ ფორმით უცხადებს პროტესტს მიუღებელ გარემოს.

გაქცევა, როგორც გამოსავალი, არც მხატვრულ და არც რეალურ პლანში არ არსებობს მიხეილ ჯავახიშვილისათვის. „მე თამბაქოს ფოთოლივით დავჭკნი“ (ჯავახიშვილი 1973: 318), – მიიჩნევს გივი შადური და აღარაფრის შეცვლას აღარ ცდილობს თავის ცხოვრებაში. 1920-იანი და შემდგომი წლების საქართველოს სასტიკმა ისტორიულმა ვითარებამ მრავალი ადამიანი გატეხა სულიერად და ფიზიკურად, ამავე დროს, თავის გადარჩენის ერთგვარ გამოსავლადაც აქცია.

ანდერსონის გროტესკული ადამიანის არაერთი თვისება ახასიათებს თეიმურაზ ხევისთავს, მიხეილ ჯავახიშვილის წინასწარმეტყველური რომანის „ჯაყოს ხიზნების“ მთავარ გმირს, რომლისთვისაც „მომავალი უცხო და გაუგებარ ცნებას წარმოადგენს, „გუშინ“ უფუნქციო ღირებულებაა, „ხვალ“ – არშემდგარი პერსპექტივა“ (რატიანი 2018: 241). ის არამარტო გაუცხოებულია ყველასაგან, უნიათო და უსუსურია, არამედ შეურაცხყოფილი და დამცირებულიცაა, თუმცა ხევისთავი, გივი შადურისაგან განსხვავებით, თვლის, რომ ის შეიძლება გაღუნონ, მაგრამ სულიერად ვერ გატეხავენ. ერთადერთს, რასაც ხევისთავი ინარჩუნებს, ეს ღვთის რწმენაა, ფაქტობრივად, იმ დროის რწმენაა, როცა ის კვლავ შეიძლება სამსახური გაუწიოს თავის ხალხს. „საკუთარი უმწეობის ხატია თეიმურაზ ხევისთავი, ცინიკურად და დაუნდობლად დახატული, ავტორის მიერ თავისი თავისადმი გამოტანილი უღმობელი განაჩენი, რათა ასე გაესრისა უმწეობის კომპლექსი“, – თვლის სოსო სიგუა (სიგუა 2002: 236), რომელსაც „ნაკაცარების“ თემა ქართულ ლიტერატურაში ქართული დეკადანსის ნაწილად მიაჩნია, ხოლო მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ ამ პერსონაჟის შექმნა ეპოქის კარნახად.

როგორც ცნობილია, ლიტერატურული გროტესკი თავის თავში მოიცავს ჰიპერბოლიზებას, გადაჭარბებას, სატირას, ირონიას, რეალურისა და არარეალურის, მშვენიერისა და სიმახინჯის, ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთიანობას. მას მიმართავდნენ ყველა ეპოქაში სხვადასხვა ლი-

ტიერატურული მიმდინარეობისა და ესთეტიკის მწერლები. ამ ნიშნებს ატარებენ შერეულ ანდერსონის გმირებიც, ჩვეულებრივი ადამიანები, როგორც მათ მწერალი უწოდებს (Anderson 1981: 27).

შემთხვევით არაა, რომ უტირების უჩვეულო ხელოვნებით, ირონიზმის მომაკვდინებელი გამოყენებითა და ქართული სატირის ტრადიციათა გაძლიერებით მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ ლიტერატურათმცოდნე გურამ კანკავას გროტესკული რეალიზმის მეთოდით შესრულებულ ნაწარმოებად მიაჩნია (კანკავა 1985: 12).

სწორედ ლიტერატურული პირობითობის, გაზვიადების წყალობით ამ ადამიანებს, როგორც წესი, მკვეთრად აქვთ ჩამოყალიბებული ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები, რაც, ერთი შეხედვით, ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ მათი პიროვნული ხასიათი განაპირობებს მათსავე ტრადიციას და არა გარე ფაქტორები, მაგრამ შეუძლებელია იმ ფაქტის უგულებელყოფაც, რომ სოციალურ-საზოგადოებრივი თუ სხვა ვითარებით გამონეწეული კრიზისი ქმნის იმ გარემოს, რომლის პროდუქტადაც ეს უსუსური, ხშირად ილუზიათა ტყვეობაში მყოფი, უპერსპექტივო ადამიანები წარმოგვიდგებიან. მწერლობა მხატვრული ინვარიანტების მეშვეობით ასეთი ფაქტორების ზემოქმედებას და კონკრეტული გამოვლინების მრავალფეროვნებას განსახოვნებს. „ლიტერატურა ამგვარად ხდება უნივერსალური „პოეტური“ თვისების გამომხატველი, რომელიც გონების თანაზიარია. ეს თვისება ქმედითია ნაწერებისა და ლიტერატურების ერთობლიობაში, მიუხედავად მათი გეოგრაფიული მდებარეობისა“, – წერს ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე ადრიან მარინო (მარინო 2010: 36).

საზოგადოებაში პიროვნების ბედს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს თავად ამ საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებების ხასიათი და სიმძიმე; თავისი არსით გროტესკული ადამიანი და ნაკაცარი, ნაადამიანევი, ერთ მოვლენას გამოხატავს – გარკვეული სოციალური და საზოგადოებრივი ვითარების გამო გატეხილ, უსუსურ არსებას, რომელმაც ვერ შეძლო სინამდვილესთან გამკლავება. და რადგანაც XX საუკუნის ქართულ მწერლობაში ეს ტიპი უმწვავესი კლასობრივი დაპირისპირების ფონზე ჩამოყალიბდა, უფრო მეტად სარკასტული და ირონიული შეფერილობა შეიძინა, ვიდრე ანდერსონის გროტესკებმა, ზოგიერთი მათგანი მწერალს მშვენიერად და მიმზიდველადაც რომ ჰყავს წარმოსახული.

#### დამონშებანი:

Anderson, Sherwood. *Selected Short Stories*. Moscow: izdatel'stvo "progress publishers", 1981.

Doiashvili, Teimuraz. *Mot'iral-motsinari*. Tbilisi: gamomtsemloba "sit'q'a", 2013 (დოიაშვილი, თემურაზ. *მოტირალ-მოცინარი*. თბილისი: გამომცემლობა „სიტყვა“, 2013).

Gaprindashvili, Nana. *Shedarebiti Lit'erat'uratmsodneobis Teoriuli Sapudzvebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "meridiani", 2012 (გაფრინდაშვილი, ნანა. *შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2012).

- Howe, Irving. // Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Web. 1 May, 2023. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/416/pg416-images.html>
- Javakhishvili, Mikheil. Tkhzulebani Rva T'omad. T. III. Motkhrobbi. Tbilisi: gamomtsemloba "sabh'ota Sakartvelo" (ჯავახიშვილი, მიხეილ. *თხზულებანი რვა ტომად*. ტ. III, *მოთხრობები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1973).
- K'ank'ava, Guram. Lit'erat'uruli Ts'erilebi. Tbilisi: gamomtsemloba "merani" (კანკავა, გურამ. *ლიტერატურული წერილები*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1985).
- Marino, Adrian. K'omp'arat'ivizmi da Lit'erat'uris Teoria. Prangulidan Targmnes Rusudan Turnavam da Nino Gagoshashvilma. Tbilisi: Lit'erat'uris Inst'it'utis Gamomtsemloba. 2010. (მარინო, ადრიან. *კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია*. ფრანგულიდან თარგმნეს რუსუდან თურნავამ და ნინო გაგოშაშვილმა, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).
- Ratiani, Irma. Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'uruli P'rotsesi. Tbilisi: Tbilisis Universit'et'is Gamomtsemloba. 2018 (რატიანი, ირმა. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2018).
- Shavgulidze, Nugzar. "Chanchuradan Arsenamde". Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1988 (შავგულიძე, ნუგზარ. *ჩანჩურადან არსენამდე*. თბილისი: "მეცნიერება", 1988).
- Sigua, Soso. Kartuli Modernizmi. Tbilisi: gamomtsemloba "didost'at'i, 2002 (სიგუა, სოსო. *ქართული მოდერნიზმი*. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 2002).
- Turnava, Rusudan. "Mikheil Javakhishvilisa da Gi De Mopasanis Novelist'ik'a". K'lasik'uri da Tanamedrove Kartuli Mts'erloba". 3(2000): 239-246 (თურნავა, რუსუდან. „მიხეილ ჯავახიშვილისა და გი დე მოპასანის ნოველისტიკა“. *კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა*. 3(2000): 239-246).

**Nestan Kutivadze**  
(Georgia)

### **Some Issues of Mikheil Javakhishvili's Prose and Sherwood Anderson's Grotesque Man**

#### **Summary**

**Key words:** grotesque man, former man, artistic face, tragedy.

The beginning of the 20<sup>th</sup> century turned out to be an important period for the whole world in terms of state, public and social-cultural development. Worldview changes led to many noteworthy events of the subsequent period, and it included not only those countries where the most difficult process of changing formations was underway, but also those ones where new prospects for social and economic development started to emerge. In this regard, radically different processes were taking place in Georgia and the United States of America. Objective realities create

different socio-economic and public situations in any country, and the peripeteias of a person's spiritual existence always cross the boundaries of this concreteness. Along with the individual aspirations, people also have similar, common yearnings which are reflected in fiction with all the national-individual alterations.

The era of social transitions is always hard and difficult for people, no matter what stratum of society they belong to. The aim of the present paper is to show the peculiarities of the literary conceptualization of one problem accompanying the social changes on the example of the works of prominent writers of the 20<sup>th</sup> century: Mikheil Javakhishvili (1880-1937) and Sherwood Anderson (1876-1941).

In his short stories and novels Sherwood Anderson depicted the problems of ordinary Americans at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. As it is known, the author achieved success as a writer of psychological short stories. In his works, he shifted the emphasis from the plot structure to description of the feelings of helpless, spiritually broken people who are tired of life. In this respect, one of the most successful collections "Winesburg, Ohio" (1919) by Sherwood Anderson should be singled out. Winesburg is a fictional place inhabited by the people who are alienated from the society and one other, and they shelter themselves in the illusory world of ideas. At first glance, it seems that everything is the result of their impracticality, and not the environment in which they live.

Anderson's "Winesburg, Ohio" begins with the short story "The Book of Grotesques", in which the author defines a general set of features characteristic of a certain group of people and in its manifestation he categorizes this diverse phenomenon under one name – grotesque. Anderson believes that most ordinary people are grotesque. Their souls are fragmented and broken. Those who are in such a situation can no longer find the strength in themselves to overcome obstacles and make things happen, which cannot be explained only by their personal characteristics.

The artistic face of a spiritually broken, helpless person is well known in Georgian literature, and its formation has its own literary tradition. In the literature of the beginning of the 20<sup>th</sup> century, it is characterized by the great tragedy and is used as a way of artistic depiction of an unacceptable reality.

Mikheil Javakhishvili, one of the most prominent writers of Georgian literature of the 20<sup>th</sup> century, refers to these people as "a former man", "a superfluous man". In one of his notable novels, "Givi Shaduri", the prose writer not only portrays such people, but generalizes the common characteristic features of the event in this artistic face.

Anderson's grotesque man and Javakhishvili's former man are of the same character in its essence. They emerge during significant changes but in qualitatively different environments. Their lives are shattered, they combine the tragic and comic sides of existence. They are products of the environment.

The characters of Anderson and Javakhishvili both suffer from feeling weak and helpless. It is also difficult for them to take responsibility for changing some-

thing. George Willard saves himself by running away before becoming a grotesque himself. In this way, he protests against the unacceptable environment whereas Givi Shaduri is no longer trying to change anything in his life.

Teimuraz Khevistavi, the main character of Mikheil Javakhishvili's prophetic novel "Jakos Khiznebi" (Jaqo's Dispossessed), has many characteristic features of Anderson's grotesque man. Unlike Givi Shaduri, Khevistavi believes that he cannot be broken spiritually.

It is precisely because of literary conventionality, exaggeration, that these people usually have sharply defined individual characteristics, which, at first glance, leaves the impression that their personal traits and not the external factors determine their own tragedy. However, it is impossible to ignore the fact that the crisis caused by social and other types of circumstances creates the environment where these weak, hopeless people are formed often in the captivity of illusions. Through artistic invariants, literature reflects the influence of such factors and the diversity of specific manifestations.

A person's fate in society is significantly determined by the nature and severity of the changes taking place in this society; In its essence, a grotesque man and a former man express one and the same phenomenon – a broken, weak being who is unable to deal with reality due to certain social and public circumstances. Since this type was formed in the background of the fiercest class conflict in Georgian literature of the 20<sup>th</sup> century, it acquired a more sarcastic and ironic coloring than Anderson's grotesques, some of which have even been depicted as beautiful and attractive by the writer.

ირინა ნოზაძე  
(საქართველო)

## XX საუკუნის დისტოპიური რომანის სათავეებთან – ევგენი ზამიატინის „ჩვენ“

*„ჩვენ – ღმერთისგან მოდის, ხოლო „მე“ – ეშმაკისგან“.*  
(ევგენი ზამიატინი „ჩვენ“)

XX საუკუნის რუსი მწერლის ევგენი ზამიატინის რომანი „ჩვენ“ სოციალური ფანტასტიკის ერთ-ერთ ქვეჟანრს – ანტიუტოპიას (დისტოპია) მიეკუთვნება. მისი ანტიუტოპიური რომანი წინ უსწრებს ოლდოს ჰაქსლისა და ჯორჯ ორუელის ანტიუტოპიებს. საგულისხმოა, რომ ჯორჯ ორუელი საკუთარ თავს ზამიატინის რომანის მემკვიდრედ თვლიდა. როგორც XX საუკუნის ფენტეზისა და სამეცნიერო ფანტასტიკის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი, ამერიკელი მწერალი და ლიტერატურული კრიტიკოსი – ურსულა კრებერ ლე გუინი აღნიშნავს, ევგენი ზამიატინის რომანი „ჩვენ“ სამეცნიერო ფანტასტიკის საუკეთესო ნიმუშია, რაც კი ოდესმე შექმნილა.<sup>1</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ზამიატინის „ჩვენ“ საბჭოთა ცენზურის წნეხის ქვეშ მოექცა, საზღვარგარეთული კრიტიკა მას დიდი ინტერესით შეხვდა. მშობლიურ ქვეყანაში კი პოლიტიკურ შეცდომად მიჩნეული რომანი მასობრივი კრიტიკის ქარცეცხლში მოექცა. „ჩვენ“ დაწერიდან მხოლოდ 70 წლის შემდეგ დაიბეჭდა რუსეთში. ამ ფონის გათვალისწინებით, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა რომანის პირველი ქართული თარგმანი (მთარგმნელი – ტატა ნიკოლაძე), რომელიც 2018 წელს გამოიცა. ფაქტობრივად, ევგ. ზამიატინი სწორედ ამ თარგმანით გაიცნო თანამედროვე ქართველმა მკითხველმა, რამაც ერთგვარი საფუძველი შექმნა აქამდე არც თუ ისე ფართოდ ცნობილი მწერლისა და მისი რომანის – „ჩვენ“ – ხელახლა აღმოჩენისა და შესწავლისთვის.

რომანი „ჩვენ“ მწერლის ინგლისიდან რევოლუციური განწყობით აღვსილ რუსეთში დაბრუნებიდან მალევე – 1920 წელს დაინერა (ზოგიერთი ცნობის მიხედვით, ტექსტზე მუშაობა 1921 წლამდე გაგრძელდა). საბჭოთა რუსეთის ცენზურის პირობებში რომანის სამშობლოში გამოქვეყნება შეუძლებელი შეიქნა, თუმცა მწერალი მას ლიტერატურულ სადამოებზე კითხულობდა მოსკოვსა და ლენინგრადში (სანქტ-პეტერბურგი). ამგვარად, ფართო ინტერესიდან გამომდინარე, „ჩვენ“ ხელნაწერის სახით გავრცელდა. ამასთან, რომანმა უცხოელ მკითხველ საზოგა-

<sup>1</sup> აღნიშნული სიტყვები დატანილია რომანის 1993 წლის გამოცემის გარეკანზე (Penguin Twentieth Century Classics).

დობათა ყურადღებაც მიიპყრო და ევგ. ზამიატინმა მის გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით უამრავი შეთავაზება მიიღო.

ზამიატინის ადგილი ლიტერატურაში ისეთივე გაურკვეველი, ორგვარი ხასიათისა აღმოჩნდა, როგორც მისი ცხოვრების თითქმის ყველა დეტალი. ევროპაში რუსი იყო, რუსეთში ევროპელად მიიჩნევდნენ. რუსი კრიტიკოსები მასში ევროპელს ხედავდნენ, სტილისტს, რომელიც ღვარჭნილობისა და ექსცენტრულობისკენ მიისწრაფოდა, ევროპელი კრიტიკოსები კი მოიაზრებდნენ, როგორც ძირძველ რუს მწერალს, გოგოლის, დოსტოევსკისა და ლესკოვის ტრადიციების გამგრძელებელს, რუსული ზნე-ჩვეულებების გამომხატველს. ზამიატინი თვლიდა, რომ ადამიანის ბედნიერება რაიმე საქმისადმი გულწრფელ სამსახურში მდგომარეობს. 1905-1918 წლები სწორედ მსგავსი საქმის გამუდმებულ ძიებას მიუძღვნა. 1905-1906 წლებში ფიქრობდა, რომ ამგვარ საქმეს პოლიტიკურსა და პარტიულ აქტივობაში მიაგნებდა, მოგვიანებით საინჟინრო სფეროში, შემდგომ სამწერლობო მოღვაწეობაში, ასევე სიყვარულში, რომელსაც „შემოქმედების ერთ-ერთ ტიპად“ მიიჩნევდა (Богданова 2014: 27).

ზამიატინის თანახმად, მისი წერის სტილი შემდეგგვარად შეიძლება დახასიათდეს – წერის პროცესში ფორმა ერთგვარი საფუძველია, სიუჟეტები კი ერთმანეთს ემსგავსება. სტილიზაციისადმი ერთგულების კვალდაკვალ, იგი რემიზოვის მსგავსად, სამწერლობო ასპარეზზე ე. წ. „ორნამენტული“ პროზით გამოვიდა. ორნამენტული პროზა დროთა განმავლობაში ვერბალურ კუბიზმში გადაიზარდა – სამყარო გეომეტრიულ ფიგურებად იშლება, ადამიანს კი ანაცვლებს ჭანჭიკი, მეტსახელი, ერთფეროვნება. მსგავსი მიმართულების ფონზე აშკარად გამოიკვეთა მწერლის ზოგადი დამოკიდებულებაც ლიტერატურული გმირისადმი. მან თავის ლექციებზე არაერთხელ გაუსვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ შექმნა მხატვრული სახე – ნიშნავს, მასზე შეყვარებული იყო.

ორგვარი საქმიანობა თუ ორი სახის გატაცება – გემთმშენებლობა და მწერლობა გარკვეული პერიოდის მანძილზე ერთმანეთთან სრულ თანხმობაში მოდიოდა. ზამიატინი თავის ორმაგ ცხოვრებას „ამფიბიურს“ უწოდებდა. ამფიბია წყალხმელეთა ცხოვრების ნირზეა გადასული. ზამიატინიც ორ სტიქიას შორის გახლდათ მოქცეული: მაგიდაზე ერთდროულად ეწყო, ერთი მხრივ, ხომალდის პროექტი, ხოლო მეორე მხრივ, – პირველი მოთხრობის ფურცლები: „აქედან მოყოლებული, ერთდროულად ბუნების ორ ელემენტს შორის ვცხოვრობ. თუმცაღა, ამფიბიებისგან ის განმასხვავებს, რომ ჩემთვის ყოველთვის უცხო იყო მიწამდე თავის დაკვრა და არასდროს მომრიდებია, მწერა ის, რაც ჭეშმარიტებად მიმაჩნდა. ამ „მავნე ჩვევისგან“ „განკურნების“ მიზნით, ცარისტულმა ხელისუფლებამ 1906 წელს, როგორც რევოლუციონერი, ციხეში დამამწყვდია; პეტერბურგის ამავე ციხეში 1922 წელსაც „გამომინერეს“ მკურნალობის ანალოგიური კურსი. მაგრამ, ვშიშობ, მე განუკურნებელი ერესით ვარ და-



ავადებული. ამ დაავადების ერთ-ერთი სიმპტომური გამოვლინებაა ჩემი რომანი „ჩვენ“ (თარგმანი და ხაზგასმა ჩემია – ი. ნ. Замятин 1988: 15-16).<sup>1</sup>

ემიგრაციაში ზამიატინი აგრძელებდა თავის ორმაგ „ამფიბიურ“ ცხოვრებას. ის არ თვალთმაქცობდა, როდესაც ხელისუფლებისგან ნებართვა მხოლოდ დროებითი გამგზავრებისთვის ითხოვა. საზღვარგარეთ სამუდამოდ დარჩენას არც აპირებდა, არასდროს არაფერი დაუბეჭდავს იქაურ ემიგრანტულ გამოცემებში. რუსი ემიგრანტი მწერალი ნინა ბერბეროვა თავის ავტობიოგრაფიულ ნარკვევში “Курсив мой. Автобиография” (Берберова 2014) იხსენებდა: „ის არავის იცნობდა, საკუთარ თავს ემიგრანტად არ თვლიდა და იმ იმედით ცხოვრობდა, რომ როგორც კი შესაძლებლობა მიეცემოდა, სამშობლოს დაუბრუნდებოდა. მეეჭვება, რომ მას ბოლომდე სჯეროდა ასეთი შესაძლებლობის არსებობისა, თუმცა ფარ-ხმლის დაყრაც ამინებდა. მისი ოპტიმიზმი მოჩვენებითი იყო, როდესაც განაცხადა, რომ „აუცილებელია, მოიცადო“, „მშვიდად იყო“, რომ ზოგიერთი ცხოველი თუ მწერი ასეთ ტაქტიკას მიმართავს: არა ბრძოლა, არამედ დამალვა, რათა მოგვიანებით თავისუფლად განაგრძო ცხოვრება“.<sup>2</sup> შეიძლება ითქვას, მოლოდინის ტაქტიკამ ნაწილობრივ გაამართლა. „კარგი ქცევისათვის“ საბჭოთა ხელისუფლებამ თანდათან შეარბილა მწერლისადმი თავისი დამოკიდებულება.

თავის მხრივ, 1921 წელი მეტად რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათისა აღმოჩნდა. კონსტანტინე ფედინის<sup>3</sup> თვალსაზრისით, ეს გახლდათ რევოლუციის ყველაზე გაურკვეველი წელი. სწორედ ამ დროს, ცენზორთა მიერ ზამიატინის სტატია „მეშინია“ (*Я Боюсь*) გააზრებულ იქნა, როგორც საბჭოთა ლიტერატურისადმი „მიძღვნილი“ რეკვიემი, რომელიც მომავლისადმი ღრმად პესიმისტური განწყობით გამოირჩეოდა. მწერალი სტატიაში წუხილს გამოთქვამს, რომ რევოლუციის წლებში სამწერლობო ასპარეზზე „დანინაურდნენ“ გაიძვერა, ანმყოს შემყურე მწერლები, რომელთაც სულ არ ანაღვლებდათ რა თემაზე დაწერდნენ, ოღონდაც ამ საქმეში ფული აეღოთ; დანარჩენი მწერლები კი გაჩუმებას ამჯობინებდნენ.

ზამიატინის თქმით, „რუსი მწერლები შიმშილს მიჩვეულნი იყვნენ. დუმილის მთავარი მიზეზი გაცილებით მძიმე, აუტანელი, დაუძლეველი იყო, ვიდრე უბრალო პური ან ქაღალდია. საქმე ისაა, რომ ჭეშმარიტი ლიტერატურა მხოლოდ მაშინ არსებობს, როდესაც მას ქმნიან არა დამჯერი და სანდო მოხელეები, არამედ, შეშლილები, განდევნილები, ერეტიკოსები, მეოცნებენი, მეამბოხენი და სკეპტიკოსები. თუკი მწერალს მოსთხოვენ, რომ იყოს ფრთხილი, ორთოდოქსულად კათოლიკური, დღევანდელი დღისთვის სასარგებლო, თუ ვერ შეეძლება, სვიფტის მსგავსად სიტყვით გაამათრახოს ყველა, ანატოლი ფრანსისკით ყველასა და ყველაფერზე

1 აქ და შემდგომ წერილებიდან/ემეზარებიდან მოხმობილი ციტატების თარგმანი უცხო ენებიდან ჩემია (ი. ნ.).

2 Нина Берберова, Курсив мой. Автобиография, 2014.

3 კონსტანტინე ფედინი (1892-1977) – საბჭოთა რუსი მწერალი და ჟურნალისტი.

გაიღიმოს, მაშინ ლიტერატურასთან კი არ გვექნება შეხება, არამედ, ქალღმერთთან, გაზეთებთან, რომელთაც დღეს ნაიკითხავენ, ხვალ კი მათში თიხის საპონს შეახვევენ“ (Замятин 1988: 255).

მწერლის საბოლოო დასკვნა შემაშფოთებლად ჟღერს: „ვშიშობ, ნამდვილი ლიტერატურა არ გვექნება, თუკი რუს დემოსს ისე შევხედავთ, როგორც ბავშვს, რომლის სათუთ ბუნებას საგულდაგულოდ უნდა მოვეფრთხილდეთ. ვშიშობ, ჭეშმარიტი ლიტერატურა არ გვექნება მანამ, სანამ არ განვიკურნებით ამ რაღაც გაურკვეველი ახალი კათოლიციზმისგან, რომელიც ძველზე არანაკლებ უფრო ხის ყოველგვარ ერეტიკული ხასიათის აზროვნებას. და თუ ეს დაავადება განუკურნებელია, ვშიშობ, რუსული ლიტერატურის მომავლის ძიება წარსულში მოგვინებს“ (Замятин 1988: 255).

ზამიატინმა აღნიშნულ სტატიამი გააკრიტიკა ლენინი და ძალაუფლების სათავეში მოსული კომუნისტები. მიუხედავად იმისა, რომ იგი წარსულში ბოლშევიკებს ემხრობოდა, მათ მაშინვე ჩამოშორდა, როდესაც ახლად ჩამოყალიბებულმა საბჭოთა კავშირმა ცენზურა შემოიღო. ზამიატინი მალე დარწმუნდა, რომ იმ დროის მონინავე და ინოვაციურ ხელოვნებასთან წინააღმდეგობით, ლენინმა თავადვე უღალატა რევოლუციური ენერჯისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელ პრინციპებს და საკუთარი თავისგან ენტროპიისა და ფლეგმატურობის განსხეულებული ხატი შექმნა (შდრ. ერთიანი სახელმწიფოს შეუბრალებელი დიქტატორი – მწყალობელი რომანში „ჩვენ“) (Hutchings 1981-82: 88). როგორც ლიტერატურული დაჯგუფება „სერაპიონის ძმების“ წინამძღოლი, ზამიატინი მუდმივად უპირისპირდებოდა მსგავს კონფორმისტულ მოთხოვნებს და ეს უკანასკნელი თავის კრიტიკულ წერილებსა და მხატვრულ ნააზრევშიც არაერთგზის დაგმო. აი, რომანში „ჩვენ“ კი ერთიანი სახელმწიფოს პოეტები მწყალობლის მოთხოვნების მიმართ სრულიად ინერტულნი აღმოჩნდნენ.

ზამიატინი მკითხველს საშუალებას აძლევს თვალი გაადევნოს რომანის მთავარი პერსონაჟის – D-503-ის ბედს, ბედს იმ პიროვნებისა, რომელიც შეეცადა წინააღმდეგობა გაენია სახელმწიფო სისტემისთვის. D-503 – მათემატიკოსი, ინჟინერი, კოსმოსურ ხომალდ „ინტეგრალის“ მშენებელი, ამავდროულად, რომანის ავტორად გვევლინება. სიუჟეტის სტრუქტურა – „ტექსტი ტექსტში“ – რომელიც რომანის ერთ-ერთი ძირითადი მარკერია, საფუძვლად ედება მისი შექმნისა და ავტორად ქცეული პერსონაჟის ღირებულებებისა და ინტერესების გაცნობიერების პროცესს. დღიურის ფორმა, ჩანაწერები რომანს აღსარებით ხასიათს სძენს. მთავარი გმირი, რომელიც არსებული სისტემის აპოლოგეტია, ცდილობს, მათემატიკური ფორმულებით დაამტკიცოს სიბრძნე იმ პრინციპებისა, რომელთა საფუძველზეც ერთიანი სახელმწიფო ჩამოყალიბდა.

მწერლის მიერ შესანიშნავადაა დემონსტრირებული ძალდატანებითი ბედნიერების ფილოსოფია. თავისუფლება, რომელიც ქრისტიანული მრწამსით, ადამიანისთვის უძვირფასესია, რომანში ბოძვად მოგვევლინა,

რასაც „ხელს უწყობს“ მწერლის მიერ ბიბლიური ალუზიების თავისუფალი ვარიაცია ირონიზების გზით: „ღიახ! ჩვენ დავეხმარეთ ღმერთს საბოლოოდ დაემარცხებინა ეშმაკი – ეს ხომ მან უბიძგა ადამიანებს, დაერღვიათ აკრძალვა და ეგემათ დამღუპველი თავისუფლება, ის – იქედნეა, გველი. ჩვენ კი – ბახ! – ჩექმით თავში და მზადაა! ისევ სამოთხე! და ისევ გულწრფელები, უმანკოები ვართ – ადამისა და ევასავით. არანაირი ბოძვა ამ სიკეთესა და ბოროტებაზე. ყველაფერი ძალიან უბრალოდ, სამოთხისებურად, ბავშვურად მარტივადაა“ (ზამიატინი 2018: 69-70). რომანში ბიბლიური შეცოდება საბოლოო ქაოსამდე არ დადის და სამოთხისეული კოსმოსის თანამედროვე ვარიანტი რესტავრირებულია. თუმცა, ზამიატინისეული სატირის „წყალობით“ სტრიქონებს შორის ნათლად იკითხება, რომ „რესტავრირებული კოსმოსი“ მაინც ტრაგიკული ხასიათისაა, რამდენადაც კოსმოსი, რომლის შენარჩუნებისთვის ძალ-ღონეს არ ზოგავს ერთიანი სახელმწიფო, თავისი არსით ბუტაფორიულია და ამდენად, ცოდვაგამოსყიდული ადამი – II-503 კვლავ არარას უბრუნდება, ამ უკანასკნელს კი თავისუფლებასთან არაფერი აქვს საერთო.

საგულისხმოა, რომ ერთიანი სახელმწიფოს ფილოსოფია პიროვნულობის შეზღუდვისა და დევალვაციისკენ არის მიმართული, რაც ძალმომრეობითი დიქტატურის გამოყენებით მიიღწევა. დეჰუმანიზაცია ბედნიერების ილუზიას ქმნის, რის საფუძველზეც მოსახლეობას ბრმად სწამს, რომ მწყალობელი მას ნამდვილ მესიად მოეგვინა. ნორმალური ადამიანების უსახურ ნომრებად გადაქცევას შედეგად განსხვავებული აზრის არარსებობა და მუდმივად მეთვალყურეობის ქვეშ ყოფნა მოჰყვება. სხვისი მისამართით თითის გაშვერა და დასმენა კი მსხვერპლშენიერების ერთ-ერთი უმაღლესი ფორმაა. ამასთან, აღნიშნულ ფონზე ნებისმიერს ეძლევა შესაძლებლობა, ერთიანი სახელმწიფოს „მშვენიერებისა“ და „სიდიადის“ აღსაწერად შეადგინოს ტრაქტატი ან შექმნას პოემა. ადამიანი ნინასწარ შემუშავებული შაბლონისა და სტანდარტის ნაწილი ხდება. პიროვნულობის გამომხატველი თვისებების გამოვლენა დანაშაულად ითვლება, რადგან ინდივიდუალურობა – „გალიზიანებული თვალი, დაჩირქებული თითი, მტკივანი კბილი“.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ზამიატინი ანტიუტოპიის ჟანრის ფუძემდებლად გვევლინება, ისევე, როგორც თომას მორი (1478-1535) უტოპიის ჟანრისა. თუმცა, აღნიშნულში ერთგვარ უზუსტობას ვაწყდებით, თომას მორის სახელს მხოლოდ ტერმინი „უტოპია“ უკავშირდება. საკუთრივ უტოპიები მასზე გაცილებით ადრე არსებობდა; საკმარისია დავასახელოთ პლატონის „სახელმწიფო“. მსგავსად, ანტიუტოპიური ელემენტები შეიძლება დავძებნოთ ზამიატინამდეც – ჯონათან სვიფტის, ჟიულ ვერნისა და ჰერბერტ უელსის შემოქმედებაში, რომ აღარაფერი ვთქვათ ჯეკ ლონდონის დისტოპიურ რომანზე „რკინის ქუსლი“ (*Iron Heel*). და მაინც, ზამიატინმა შესაშური გულმოდ-

გინებით შექმნა XX საუკუნის პირველი სტრუქტურულად გამართული მოდელი ახალი, მაგრამ არაც და არამც, ჰარმონიული სამყაროსი.

როგორც ოლდოს ჰაქსლი, ისე ჯორჯ ორუელი, სწორედ აღნიშნულ მოდელს ეყრდნობოდნენ (თუმცა, ჰაქსლი არ აღიარებდა, რომ გაეცნო ზამიატინის რომანს, განსხვავებით ორუელისგან, რომელმაც „ჩვენ“ არათუ წაიკითხა, არამედ, მისი რეცენზიაც დაწერა). ცალსახაა, რომ ორუელმა ზამიატინისგან ისესხა არა მხოლოდ სიუჟეტი და მთავარი მოქმედი გმირები, არამედ, მათ მიერ აღწერილი საზოგადოების მრავალი მახასიათებელი: „ის, რაც პირველ რიგში იქცევა ჩვენს ყურადღებას რომანის „ჩვენ“ კითხვისას, – წერდა ჯორჯ ორუელი 1946 წელს, – არის ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი: ოლდოს ჰაქსლის რომანი „საოცარი ახალი სამყარო“ სწორედ ზამიატინის რომანის გავლენას განიცდის“ (Orwell 1968: 72).

ანალოგიური აზრი გამოთქვა ამერიკელმა მწერალმა, დრამატურგმა და ესეისტმა კურტ ვონეგუტმა, რომელმაც ჟურნალ „Playboy“-სთან ინტერვიუში თავის „მექანიკურ ფორტეპიანოზე“ (*Player Piano*) საუბრისას, აღნიშნა, რომ მისი რომანი ვალშია ზამიატინის რომანთან: „მე უდარდელად „ავაცალე“ ფაბულა „საოცარ ახალ სამყაროს“, რომლის ფაბულაც ასეთივე უდარდელობით „ააცალეს“ ეგგენი ზამიატინის რომანს – „ჩვენ“ (Allen 1999: 93).

ჯორჯ ორუელი საკუთარ თავს ყოველგვარი ორჭოფობის გარეშე თვლიდა ზამიატინის რომანის „ჩვენ“ მემკვიდრედ, ზუსტად გააცნობიერა რა მისი ორიგინალურობის არსი რომანის მოკლე, მაგრამ სწორად აქცენტირებული რეცენზიის დასკვნაში: „1906 წელს ცარისტულმა მმართველობამ ზამიატინი დააპატიმრა, 1922 წელს იგივე ბედი იწვნია ბოლშევიკების ხელით. ამ დროისთვის მწერალს არ ჰქონდა არანაირი საბაბი, აღფრთოვანებულიყო არსებული პოლიტიკური რეჟიმით, ამასთან, საგულისხმოა, რომ მისი რომანი მხოლოდ იმპულსური სიბრაზის შედეგი არ ყოფილა. ესაა ერთგვარი გამოკვლევა „მანქანა-ჯინისა“, რომელიც ადამიანმა დაუფიქრებლად გამოუშვა ბოთლიდან, ახლა კი მის უკან დაბრუნებას ველარ ახერხებს“ (Orwell 1968: 75). ნაკლებ სავარაუდოა, რომ ორუელი ცნებაში „მანქანა“ მხოლოდ ტექნოლოგიის უკონტროლო განვითარების პროცესს გულისხმობდეს, რამეთუ „მანქანად“, ე. ი. უსულო და უკონტროლო საგნად, XX საუკუნეში საკუთრივ ადამიანთა ცივილიზაცია მოგვევლინა.

თავის რეცენზიაში ორუელმა ყურადღება გაამახვილა რომანის მხატვრულ ღირებულებასა და ტოტალიტარიზმის ირაციონალურობის წინასწარგანჭვრეტაზე. ზემოხსენებული სიტყვების დაწერიდან სამი წლის შემდეგ, მან გამოაქვეყნა ანტიუტოპიური რომანი „1984“, რომლის მთავარი პერსონაჟი, სახელად უინსტონი, მომავლის ქალაქში ცხოვრობს. „ჩვენ“ და „1984“ მრავალი მსგავსების დაძებნის საშუალებას გვაძლევს. როგორც D-503, ისე უინსტონი უძღურნი არიან, წინ აღუდგნენ სახელმწიფოს ფი-

ლოსოფიას. ორივე რომანში თავისუფლება გააზრებულია ბოროტებად და მოწესრიგებული ცხოვრების მტრად.

როდის შეიტყო ორუელმა პირველად ზამიატინის შესახებ? ზამიატინის რომანისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში ორუელი აღნიშნავს, რომ იგი გაეცნო რუსი პოეტის, ლიტერატურისმცოდნისა და კრიტიკოსის გლებ სტრუვეს ნაშრომს „საბჭოთა რუსეთის ლიტერატურის ოცდახუთი წელი“. 1944 წლის თებერვალში სტრუვესადმი მიწერილ წერილში ორუელი მას მადლობას უხდის წიგნის ეგზემპლარისთვის და აღნიშნავს: „ამ ნაშრომმა უკვე გამიღვივა ინტერესი ჩემთვის აქამდე უცნობი მწერლის – ზამიატინის რომანის მიმართ. მოხიბლული ვარ მისი წიგნით და ჩანაწერებსაც ვაკეთებ, ადრე თუ გვიან კი, ნაწერმა შესაძლოა დღის სინათლეც იხილოს“ (Bowker 2003: 330). 1948 წლის 21 აპრილით დათარიღებულ წერილში კი ორუელი ახსენებს ზამიატინის სატირულ ნაწარმოებს „კუნძულელები“ და სტრუვეს სთხოვს, თუ შესაძლებელი იქნება, მწერლის მეუღლეს დააკავშიროს, რათა სხვა წიგნებზეც მოიპოვოს წვდომა. წერილიდან ამკარად იგრძნობა, ორუელი ღრმად დარწმუნებულია, რომ ინგლისელი გამომცემლები ზამიატინის შემოქმედების სხვა ნიმუშების დაბეჭდვითაც დაინტერესდებიან.

1945 წლის დასასრულს, როგორც იქნა, ორუელის ხელში აღმოჩნდა ზამიატინის „ჩვენ“, 1946 წლის იანვარში კი მან სოციალურ-დემოკრატიულ ჟურნალში „ტრიბუნა“ (*Tribune*) რომანის რეცენზია გამოაქვეყნა. ორუელს ყველაზე მეტად ზამიატინის რომანსა და ოლდოს ჰაქსლის „საოცარ, ახალ სამყაროს“ შორის მსგავსება აოცებდა: „ორივე წიგნი წარმოგვიდგენს პირველყოფილი, ადამიანური სულის ამბოხებას, რომელიც მიმართულია რაციონალური, მექანიზებული, უმტკივნეულო სამყაროს წინააღმდეგ [...] და უხეშად რომ ვთქვათ, ორივე რომანში ერთმანეთის მსგავსი საზოგადოებაა დახატული, თუმცა ჰაქსლისთან პოლიტიკური ცნობიერების საკითხი ნაკლებად ხელშესახებია და მწერალი უმეტესად ბიოლოგიისა და ფსიქოლოგიის თანამედროვე თეორიების გავლენას განიცდის“ (Orwell 1968: 72). ამდენად, ორუელმა შენიშნა, რომ ზამიატინთან საგრძნობია პოლიტიკური ხედვა, რასაც ჰაქსლის რომანი მოისაკლისებს. ორუელი მანამდეც მიუთითებდა, რომ ჰაქსლი სათანადოდ ვერ ერკვეოდა მმართველი ელიტის მსოფლალქმამი: „თქვენ ვერსად ნახავთ ძალაუფლების შიმშილს, სადიზმს ან რაიმე სახის სისასტიკეს. ძალაუფლების მწვერვალზე მყოფთ არ აქვთ დამაჯერებელი მოტივი, თუ რატომ სურთ მსგავს პოზიციაზე ყოფნა და მიუხედავად იმისა, რომ ყველა, თავისებური გულუბრყვილო მიზეზით, თავს თავისუფლად თვლის, ცხოვრება იმდენად უშინაარსო ხდება, რთულია დარწმუნდე ასეთი საზოგადოების ჭეშმარიტად არსებობის შესაძლებლობაში“ (Orwell 1968: 73).

ჰაქსლის მიხედვით, ჰერბერტ უელსის „ადამიანები, როგორც ღმერთების“ ნაკითხვამ მასში ცინიკური ანტიიდეალიზმისკენ მიმართული

აკვიატებად ქცეული რეაქცია გამოიწვია. ამდენად, მანამ, სანამ წიგნის კითხვას დაასრულებდა, უკვე გადანყვეტილი ჰქონდა უელსისეული ყველაზე ოპტიმისტური უტოპიების შეუბრალებელი პაროდირება. თუმცა, როდესაც ნეგატიური არარსებობის შექმნის პრობლემის პირისპირ აღმოჩნდა, აღმოაჩინა საკითხი, რომელიც თავისი ლიტერატურული და ფსიქოლოგიური შესაძლებლობებით განსაცვიფრებლად ფართო გასაქანს აძლევდა. ამდენად, „ადამიანები, როგორც ღმერთები“ სულ გადაავიწყდა და მთელი შემართებითა და სერიოზულობით მიმართა ყურადღება წიგნის დანერისკენ, რომელიც მოგვიანებით ცნობილი გახდა, როგორც „საოცარი, ახალი სამყარო“ (Keiper 2007). რადგან ჰაქსლიმ მიზანმიმართულად გადანიყვეტა, ღვარძლიანი სატირის საგნად ექცია ჰერბერტ უელსის უტოპიური იდეები, მაშინ ჩნდება შეკითხვა: სად უნდა ვეძებოთ საკუთრივ მის დისტოპიურ იდეათა საფუძვლები?

ზამიატინი აღნიშნულ საკითხს ფრედერიკ ლეფევრთან<sup>1</sup> ინტერვიუში დიდსულოვნად პასუხობს: „პიერ დრიე ლა როშელიმ<sup>2</sup> ამ რამდენიმე დღის წინ მიაბო, რომ შეხვედრისას ჰაქსლისთვის უკითხავს, იცნობდა თუ არა ჩემს რომანს. დამთხვევა, რასაკვირველია, შემთხვევითი აღმოჩნდა. თუმცა, ამგვარი დამთხვევა იმაზე მიანიშნებს, რომ მსგავსი იდეები ჩვენ გარშემო მიმოფანტული, იმ ავისმომასწავებელ ჰაერში, რომელსაც ჩვენ ვსუნთქავთ“ (Замятин 1988: 16).

როგორც ცნობილია, ევგ. ზამიატინის მიერ რომანში აღნიშნული ცალკეული მოვლენა მომავალში ახდა, გარკვეული საკითხისადმი მწერლის დამოკიდებულება კი დღესაც იქცევს ყურადღებას და აქტუალობას არ კარგავს. მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეული პერიოდის მანძილზე რომანს ერთგვარად ჩრდილში მოუნია ყოფნა, დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ XX საუკუნის ანტიუტოპიური რომანის ორგანიზებული მოდელი პირველად სწორედ ევგენი ზამიატინმა შემოგვთავაზა. თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობაში ეჭვგარეშეა ის ფაქტი, რომ XX საუკუნეში რომანის „ჩვენ“ გამოჩენამ ბიძგი მისცა ახალი ჟანრის – ანტიუტოპიური რომანის დამკვიდრების პროცესს.

#### დამონშებანი:

- Allen, W. R. *Conversations with Kurt Vonnegut*. University Press of Mississippi. Jackson: 1999.
- Berberova, Nina. *Kursiv moj. Avtobiografiya*. Memuary russkogo zarubezh'ya. Redaktsiya Eleny Shubinoj. 2014 (Берберова, Нина. Курсив мой. Автобиография. Мемуары русского зарубежья. Редакция Елены Шубиной. 2014).
- Bogdanova O. V. *Ye. I. Zamyatin: Pro Et Contra*. Lichnost' i Tvorchestvo Evgeniya Zamyatina v otsenke otechestvennykh I zarubezhnykh issledovatelej. Antologiya. Sankt-Peterburg: 2014 (Богданова, О.В. Е.И. Замятин: Pro Et Contra. Личность и творчество Евгения Замятина в

<sup>1</sup> ფრედერიკ ლეფევრი (1889-1949) – ფრანგი მწერალი, ლიტერატურის კრიტიკოსი, ლიტერატურული გაზეთის *Les Nouvelles Littéraires* რედაქტორი.

<sup>2</sup> პიერ დრიე ლა როშელი (1893-1945) – ფრანგი მწერალი, ესეისტი.

- оценке отечественных и зарубежных исследователей. Антология. Санкт-Петербург: 2014).
- Bowker, Gordon. *Inside George Orwell: A Biography*. Published by Palgrave Macmillan. New York: 2003.
- Hutchings, William. *Structure and Design in a Soviet Dystopia: H. G. Wells, Constructivism, and Yevgeny Zamyatin's "We"*. *Journal of Modern Literature*, 1981-1982. Vol. 9. No. 1. pp. 81-102. Indiana University Press. 1981-1982.
- Keiper, Caitrin. *Brave New World at 75. Reading Aldous Huxley's novel as its first readers did*. 2007. <https://www.thenewatlantis.com/publications/brave-new-world-at-75>
- Orwell, George. *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell. Volume IV. In Front of Your Nose 1945-1950*. pp. 72-75; 417-418. Seeker & Warburg. London: 1968.
- Stodola, Sarah. *We: The Novel That Inspired George Orwell's "1984"*. 2015. <https://www.mentalfloss.com/article/64492/we-novel-inspired-george-orwells-1984>
- Zamiat'ini, Evgeni. "Chven". Mtargmneli T'at'a Nik'oladze. Tbilisi: gamomtsemloba "ocho-p'int're", 2018 (ზამიატინი, ევგენი. „ჩვენ“. მთარგმნელი ტატა ნიკოლაძე. გამომცემლობა „ოჩოპინტრე“. 2018).
- Zamyatin, Yevgenij. *Sochineniya. Tom chetvertyj. Proza. Kinostsenarii. Lektsii. Retsenzii. Literaturnaya publitsistika. Stat'i na raznye temy*. str. 15-19; 252-255. A. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. Myunkhen: 1988 (Замятин, Евгений. Сочинения. том четвертый. Проза. Киносценарии. Лекции. Рецензии. Литературная публицистика. Статьи на разные темы. стр. 15-19; 252-255. А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. Мюнхен: 1988).

**Irina Nozadze**  
(Georgia)

### **At the Origins of the 20th Century Dystopian Novel – Yevgeny Zamyatin's "We"**

#### **Summary**

**Keywords:** Zamyatin, Dystopia, Novel, Soviet Censorship, Orwell.

The 20th century prominent Russian writer Yevgeny Zamyatin's novel "We" belongs to one of the subgenres of social fiction – Dystopia. His dystopian novel precedes the dystopias of Aldous Huxley and George Orwell. It is significant that George Orwell considered himself as the successor of Zamyatin's novel. As one of the best representatives of the genre of fantasy and science fiction of the 20th century, American writer and literary critic Ursula Kreber Le Guin notes, Yevgeny Zamyatin's novel "We" is the greatest science fiction novel that had yet been written.<sup>1</sup>

Although Zamyatin's "We" came under the pressure of Soviet censorship, it was met with great interest by foreign critics. In his native country, the novel, which

---

<sup>1</sup> These words appear on the cover of the 1993 edition of the novel (Penguin Twentieth Century Classics).

was considered as a political mistake, came under fire of mass criticism. “We” was published in Russia only 70 years after it was written. Considering this background, the first Georgian translation of the novel (translator – Tata Nikoladze), which was published in 2018, is of particular importance. In fact, one way or another, it was through this translation that modern Georgian readers got to know with Zamyatin, which created a kind of basis for the rediscovery and study of the not so widely known writer and his novel – “We”.

The novel “We” was written in 1920 – shortly after the writer’s return from England to Russia which was filled with a revolutionary atmosphere (according to some reports, the work on the text continued until 1921). Due to the censorship of Soviet Russia, it was impossible to publish the novel in his homeland, although the writer was reading it at literary evenings in Moscow and Leningrad (Saint Petersburg). Thus, due to wide interest, “We” was distributed as a manuscript. In addition, the novel attracted the attention of foreign readers and Zamyatin received numerous offers to publish it.

The structure of the story – “text within the text” – which is one of the main markers of the novel, is the basis of the process of its creation and realization of the values and interests of the character who has become an author. The form of a diary, the notes add a confessional character to the novel. The main character, who is an apologist for the existing system, tries to use mathematical formulas to prove the wisdom of the principles on the basis of which the One State was formed. The philosophy of forced happiness is perfectly demonstrated by the writer. Freedom, which according to Christian belief is most precious to a man, was shown to us as delusion in the novel, which is “facilitated” by the writer’s free variation of biblical allusions through irony.

George Orwell unequivocally considered himself as the successor of Zamyatin’s novel “We”, he precisely understood the essence of his originality in the conclusion of a short but accurate review of the novel. In 1906 the Tsarist government imprisoned Zamyatin, in 1922 he suffered the same fate at the hands of the Bolsheviks. By this time, the writer had no excuse to admire the existing political regime, and it is important to note that his novel was not just the result of impulsive anger: *“It is in effect a study of the Machine, the genie that man has thoughtlessly let out of its bottle and cannot put back again”* (Orwell 1968: 75). It is unlikely that Orwell meant only the process of uncontrolled development of technology in the concept of “machine”, because “machine”, that is, in the 20th century, the human civilization itself was presented to us as an inanimate and uncontrollable object.

At the end of 1945 Zamyatin’s “We” finally ended up in Orwell’s hands and in January 1946 he published a review of the novel in the social-democratic magazine “Tribune”. Orwell was most struck by the similarities between Zamyatin’s “We” and Aldous Huxley’s “Brave New World”: *“Both books deal with the rebellion of the primitive human spirit against a rationalised, mechanised, painless world [...] The*



*atmosphere of the two books is similar, and it is roughly speaking the same kind of society that is being described, though Huxley's book shows less political awareness and is more influenced by recent biological and psychological theories” (Orwell 1968: 72).*

Both George Orwell and Aldous Huxley relied on Zamyatin's model of the novel (although Huxley did not admit having read Zamyatin's novel, unlike Orwell, who not only read “We”, but also wrote a review of it). It is clear that Orwell borrowed from Zamyatin not only the plot and main characters, but also many characteristics of the society he describes. American writer, playwright and essayist Kurt Vonnegut, talking in an interview with “Playboy” magazine about his “Player Piano”, has noted that he *“cheerfully ripped off the plot of “Brave New World”, whose plot had been cheerfully ripped off from Yevgeny Zamyatin's “We” (Allen 1999: 93).*

According to Huxley, reading of H. G. Wells's “Men like Gods” caused in him a reaction that turned into a directed obsession, leading to a cynical anti-idealism. Thus, before he had finished reading the book, he had already decided to make an unforgiving parody of the most optimistic utopias of Wells.

Since Huxley deliberately decided to satirize the utopian ideas of Wells, the question arises: where should we look for the foundations of his own dystopian ideas? Zamyatin generously answers this question in an interview with Frédéric Lefebvre: *“Pierre Drie La Rochelle told me a few days ago that during the meeting he asked Huxley if he was familiar with my novel. The coincidence, of course, turned out to be accidental. However, such a coincidence suggests that similar ideas are scattered around us, in the ominous air we breathe” (Замятин 1988: 16).*

As it's known, particular events mentioned by Zamyatin in the novel came true in the future and the writer's position towards certain issues attracts attention even today and does not lose its relevance. Although the novel had to remain in the shadows for some time, we can say for sure that the organized model of the 20th century dystopian novel was first proposed by Yevgeny Zamyatin. In modern literature, there is no doubt that the appearance of the novel “We” in the 20th century gave impetus to the process of establishing a new genre – dystopian novel.

**ქეთევან ჯიშიაშვილი**  
**(საქართველო)**

**ფერის ფუნქცია და სიმბოლიკა ლექსში „თოვლი“**

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „თოვლი“ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს როგორც ფორმისა და შინაარსის უნიკალური სინთეზის ნიმუში. ლექსის სახეობრივი ქსოვილი დატვირთულია დიდი კონოტაციური და ასოციაციური პოტენციალით, მათ შორის, ისეთი სახეებით, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან კოლორისტულ სახისმეტყველებას და შესაბამის ასოციაციურ მნიშვნელობებს. მკითხველს ვთავაზობთ რამდენიმე მოსაზრებას ლექსის ფერადოვან შთაბეჭდილებათა გენეზისის შესახებ.

**სივრცის დაბადება – ფიზიკური, რიტმული, ფერადოვანი ნიშნულები**

ლექსის პირველივე სტრიქონებით ავტორთან ერთად განსაკუთრებულ დრო-სივრცულ სურათში ვერთვებით, რომელიც ასე გამოიყურება:

მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის  
ქალწულებივით ხიდიდან ფენა:  
მნუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის  
და სიყვარულის ასე მოთმენა.

მიუხედავად მინიმალური მინიშნებისა, შეგრძნებათა ნაკადი მოულოდნელად მდიდარია, რის შედეგადაც განცდისმიერი სივრცე მთელი სისრულით წარმოჩნდება. სივრცის მასშტაბი და გაფართოება მიიღწევა არა იმდენად აღწერილობითი დისკურსის მეშვეობით, რამდენადაც შინაგანი კონოტაციური ბმების საფუძველზე. ამ კონკრეტული სივრცისთვის დამახასიათებელ დროსა და რიტმულობას სახელზმნა „ფენა“ განსაზღვრავს. თოვლის დაგროვების მსუბუქი და შენელებული რიტმის წყალობით დრო-სივრცე თითქოს გადის ყოფითი საზღვრებიდან და იღუმალ, უცნობ განზომილებად ლაგდება.

გალაკტიონის სურათში სივრცის „დაბადება“, ანუ ფიზიკური სივრცის პოეტური ანალოგის ხორცშესხმა ხიდის არქიტექტურული ელემენტის შემოტანით ხორციელდება. ხიდი ტრასცენდენტულისა და მატერიალურის გადაკვეთის ზღვრული არქიტექტურული მოდელია. ჰაიდეგერი ხიდს განიხილავს არა მხოლოდ როგორც ორი ნაპირის შემაკავშირებელ კონსტრუქციას, არამედ სივრცის გაჩენის მიზეზს (Heidegger 1971: 65). სწორედ ხიდის არსებობა აძლევს ბიძგს ამ ორი ნაპირის წარმოქმნას. ეს

მოსაზრება საოცარი სიზუსტითაა ილუსტრირებული „თოვლში“. მასთან ერთად თეთრ სივრცეში დამატებითი სიღრმე შემოდის. ჩნდება ზევით-ქვევით ფიზიკური ორიენტირები და მსუბუქი რომანტიკული განწყობა. პოეტი მიგვანიშნებს, რომ ჩვენ არ ვიმყოფებით ჩვეულ თოვლიან პეიზაჟში. ეს ცალსახად პოეტური სივრცეა, განსხვავებული განზომილება, „იისფერი თოვლის“ ჯადოსნური სამყარო.

კომპოზიტი „იისფერი თოვლი“ ყურადღებას იმსახურებს, როგორც, ერთი შეხედვით, შეუძლებელი, არა-ბუნებრივი. გალაკტიონის მიზანი სულაც არ არის თოვლიანი სურათის იისფრად გაფერადება. ამ ორი კონტრასტული ფერის დაწყვილებით თოვლის სითეთრე ერევა იისფერს, ხდება სიტყვათა ფერადოვანი მდგენელების დიფუზია, ერთგვარი ალქმისმიერი ფერწერული აქტი – განზავება, რითაც საბოლოოდ ვლტულობთ თოვლის უფრო ღია, იასამნისფერ ელფერს, რომელიც მკითხველის სუბიექტურობისაგან გამომდინარე, ყველა შემთხვევაში განსხვავებულია. ამ შერევის შედეგად თოვლი კვლავ თეთრი რჩება, თუმცა იისფერი ელფერი მას მიღმური განზომილებით აღბეჭდილ ხატად აქცევს.

„იისფერი“ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან კონოტაციას შეიცავს: მას თეთრის სტერილურ სივრცეში ყვავილის ხატი და სურნელება შემოაქვს. ფარული ასოციაციური ჯაჭვის მეშვეობით წარმოსახვითი სურათი კიდევ ერთ პოეტურ განზომილებას იძენს.

პოეტის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ამ სივრცისადმი არა-ორაზროვანი და მკაფიოა: აღსარების მსგავსად, ლექსში ექვსჯერ გაისმის სხვადასხვა ფორმით „მიყვარს/სიყვარული/მიყვარდა“. ეს ფორმები იკრებს და აერთიანებს სივრცის განსხვავებულ ემოციურ ფრაგმენტებს. ამ განწყობის ფონზე თითქოს ნაკლებ დრამატულად, გამართლებულადაც კი ყლერს პოეტის მარადიული მარტოობა და ტკივილი:

ოჰ, ასეთია ჩემი ცხოვრება:  
იანვარს მოძმედ არ ვეძენელები,  
მაგრამ მე მუდამ მემახსოვრება  
შენი თოვლივით მკრთალი ხელები.

„თოვლში“ ემოციურად გადალახულია სულიერი სიმარტოვე და გამოუვალობა, რომელსაც პოეტი ლექსში „მარტოობა“ აღწერს:

უპირველესი მომანიჭეს დაფნა მეფეთა,  
იმ დღეს მოვიდა თეთრი თოვლი და მარტოობა.  
გავალე კარი: თეთრი თოვლი შემომეფეთა,  
მივხურე კარი: მარტოობამ დაისადგურა.  
(„მარტოობა“)

მარტოობის სურათი აქ მარტივი, ორპოლუსიანი სივრცული მოდელითაა წარმოდგენილი, ჩვენ საანალიზო ლექსში კი იგი კომპლექსურ,

მრავალგანზომილებიან ხატადაა გარდაქმნილი. გარე და შიდა სივრცეებს შორის გამყოფი კარი არ არსებობს. ფრაზა „ძვირფასო, სული მევესება თოვლით“ და მისი შესაბამისი – სხეულის შიგნით სისველისა და სიცივის მძაფრი და უსიამოვნო შეგრძნება – შლის ზღვარს სულიერსა და მატერიალურს შორის, პოეტი მთლიანად „ენერება“ თოვლიან სივრცეში და მის გამჭვირვალე ჭურჭლად იქცევა.

### თოვის ორი დინამიკა – ქრობისა და აღვსების ხატები

უნდა აღინიშნოს, რომ ლექსის სათაური „თოვლი“ უშუალოდ თოვის, და არა, მაგალითად, ზამთრის სურათის, თოვლიანი პეიზაჟის სტატიკურ ვიზუალობას გულისხმობს. თოვლის კინეტიკური ონთოლოგია ორ ძირითად რეჟიმში ცხადდება: ერთია ქრობა – თოვლის ზღვრული მატერიის გაუჩინარება, საგანთა თვალთაგან დაფარვის პროცესი და მეორე – დაგროვება.

თოვლის ფაქტურულ სახესთან ერთად გადამწყვეტ როლს თამაშობს თეთრი ფერის ქრომატული თვისება – არეკვლა, გაფანტვა. განსხეულების ზღვარზე მყოფი სახეების (საუბარია არა მხოლოდ ვიზუალურ, არამედ შეგრძნებისმიერ მხატვრულ ფიგურებზეც). ხედვა ფრაგმენტულია – თოვის შესაბამისი. რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს ლირიკულ გმირსაც უჭირს სწრაფნარმავალი სურათების მეხსიერებაში მოძიება და მყარად შეკავშირება. გაფანტულია დროც, ერთიან პოეტურ დრო-სივრცეში მყოფობის მიუხედავად, მუდმივად ხდება გადასვლა წარსულში:

მე თოვლი მიყვარს, როგორც შენს ხმაში  
ერთ დროს ფარული დარდი მიყვარდა!  
მიყვარდა მაშინ, მათრობდა მაშინ  
მშვიდი დღეების თეთრი ბროლება,  
მინდვრის ფოთლები შენს დაშლილ თმაში  
და თმების ქარით გამოქროლება.

და ასევე მომავალში:

როგორმე ზამთარს თუ გადავურჩი,  
როგორმე ქარმა თუ მიმატოვა!

მიუხედავად კავშირებისა „მაგრამ“, „ამიტომ“, მიზეზ-შედეგობრივი ბმების მკაფიო გონებისმიერი აღქმა არ ხდება. დაკონკრეტების ნაცვლად სახეები ჩვენ თვალწინ ციმციმებენ და იფანტებიან:

ძვირფასო, ვხედავ... ვხედავ შენს ხელებს,  
ულონოდ დახრილს თოვლთა დაფნაში.

იელვებს, ჰქრება და კვლავ იელვებს  
შენი მანდილი ამ უდაბნოში...

დაგროვების/აღვსების პარალელური დინამიკა არამატერიალური ხატებით შემოდის, მათში ხან პირდაპირ, ხან კი ასოციაციურად იკითხება სიმძიმისა და აღვსების სემანტიკა:

ძვირფასო, სული მევსება თოვლით,  
დღეები რბიან და მე ვბერდები.

ან: თოვს! ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი  
და დაღალული სიზმრით დამთოვა.

ემოციურ აღვსებას გულისხმობს პოეტის ისეთი სიღრმისეული განცდები, როგორცაა: „და სიყვარულის ასე მოთმენა“, „მომწყურდი ახლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში“. ამავე დინამიკის ნაწილია თოვლის სიმძიმით წყებად დაწვენილი ზამბახების ხატი.

აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ ვგულისხმობთ არა დაგროვების შედეგს მატერიალური მასის სახით, არამედ „ცარიელ“ დინამიკას. ლექსში არც მატერიალური და არც ემოციური სახეები საბოლოო ხელშესახებ მატერიალიზებამდე არ მიდიან. გრძნობათა კულმინაციური გადმოღვრა/განტვირთვა არ ხდება. ყველაფერი სადღაც ჰაერში რჩება. გალაკტიონი ღიად ტოვებს ფინალსაც: ხარებას ეჭვი ენაცვლება, წამიერ მოხელთებას – იმედგაცრუება მოსდევს. თითქოს პოეტთან ერთად გამოუვალობის მუდმივ ციკლში ვართ ჩართული.

### **თეთრი და ლურჯი – ფერი და ფაქტურა, როგორც სახეთა ჰარმონიზების საფუძველი**

გალაკტიონის პოეზიაში ფერი მრავალგანზომილებიანი სიმბოლური სისტემის ნაწილია და როგორც წესი, შერწყმულია ზედაპირის ფაქტურასა და საგნის მატერიასთან. ამ ელემენტთა ბალანსი ყველა ნაწარმოებში მხატვრული ამოცანის შესაბამის უნიკალურ სახეს იღებს. თეთრ ფერთან ერთად „თოვლში“ თანაარსებობს გამჭვირვალეობა, რომელიც საერთო ფაქტურულ-კოლორისტული შეგრძნებების განმსაზღვრელი ფაქტორია. ნებისმიერ ნივთიერ სახეში, იქნება ეს ხიდი, მდინარე, თეთრი ტყეები, მანდილი, სატრფოს ქარისგან გამოქროლებული თმები თუ ფერმკრთალი ხელები გამჭვირვალე კანით, მკაფიოდ იგრძნობა მატერიის გამჭოლობა, იგივე „ბროლობა“. ამგვარად იზადება დამატებითი განზომილება ჭვრეტისთვის, საიდანაც გამუდმებით გვიახლოვდება გალაკტიონის სამყაროსთვის ჩვეული იდუმალება. თოვლის თეთრნარევი გამჭვირვალეობა ზედმინევენიტაა ასახული მეტაფორულ სახეში „მშვიდი დღეების

თეთრი ბროლება“. გამჭვირვალე სუბსტანციის ურღვევობა ერთგვარი ფაქტურული კარკასის როლს ასრულებს და ერთიან ქსოვილად კრავს ხატებით დატვირთულ ლექსის სხეულს.

თეთრ ფერთან ერთად ვხვდებით კონტრასტულ ლურჯს. პირველი სურათის შესაბამისად, პოეტური სივრცე თოვლის სითეთრისა და იისფრის კოლორისტულ არეალში პულსირებს – იისფერი – „იისფერი თოვლი“, „ლურჯად ნახვერდები“, „ლურჯი ხარება“, „მდინარე“, „ზამბახები“ და თეთრი – „თოვლი“, „ფერმკრთალი“, „მანდილი“, „თეთრი ტყეები“ ა.შ.

ლურჯისა და თეთრის კონტრასტულობის მიუხედავად, ავტორის მიზანს არ წარმოდგენს ბნელისა და ნათლის სიმბოლური ოპოზიციის წარმოჩენა. გალაკტიონის შემოქმედებაში გვხვდება ლექსები ზამთარზე, სადაც ამ ტიპის ოპოზიციია ხაზგასმული:

ათოვდა ზამთრის ბალებს  
მიჰქონდათ შავი კუბო.  
(„ათოვდა ზამთრის ბალებს“)

შავ-თეთრი აქ სიკვდილ-სიცოცხლის პირველადი სიმბოლიკის წარმოჩენას ისახავს მიზნად, „თოვლში“ კი, როგორც აღვნიშნეთ, ჰერმეტიული პოეტური სამყაროა – ხარების სივრცე, სადაც არ არსებობს სინათლის შთანთქმელი შავი ფერი ანუ სიკვდილი. სპექტრალურად შავთან ყველაზე ახლოსაა იისფერი, თუმცა ისიც ლურჯის შკალის ნაწილია. იგი იდეალურ ხდომილებათა სივრცეში უკიდურესი სიმუქის ნიშნულს წარმოადგენს, რომლის მიღმაც შავის, ანუ სიკვდილს დამორჩილებული დრო-სივრცე იწყება. შავისა და ლურჯის გალაკტიონისეული აღქმა თვალსაჩინოა შემდეგ სტრიქონებში:

იყო ირგვლივ ზიანება  
და ყორნების ჩხავილი,  
თოვლმა სილას მიაწება  
ნოვალისის ყვავილი.  
(„აღარ არის მენესტრელი“)

როგორც ვხედავთ, პოეტი მიჯნავს ფერებს – ერთ მხარეს ლაგდება პოეზიის კუთვნილი ლურჯი ყვავილი და თოვლი, მეორე მხარეს კი, უფრო სწორედ, სიმბოლური ხდომილების მიღმა – შავი ყორნების „ზიანება“.

ჩვენს ლექსში თეთრი-ლურჯის კონტრასტი სიღრმისა და განფენის (ზედაპრზე გაფანტვის) ფუნქციას ასრულებს. ლურჯის სიმბოლიკა, რომელიც სულიერი წიაღებისაკენ, მიღმიურისკენ სწრაფვას განასახიერებს, მყისიერად სძენს სიღრმეს ნებისმიერ ზედაპირსა თუ მატერიას, რომელსაც ეხება (გავისხენოთ „სასაფლაონი“: „ჰაერი ლურჯი აბრეშუ-მია“). მისი მეშვეობით პოეტს საშუალება ეძლევა „თოვლის“ ლანდურ

ქსოვილში მონიშნოს მატერიათა სიმკვრივე და მასა, დატვირთოს უსხეულო კატეგორიები, მაგალითად, „დაღალული“ სიზმარი, ფიქრი.

ფერადოვან კონტექსტში განსაკუთრებით საინტერესოა მოულოდნელად აღმოცენებული დიდი ლურჯი სივრცე – უდაბნო.

ძვირფასო! სული მევსება თოვლით:  
დღეები რბიან და მე ვბერდები!  
ჩემს სამშობლოში მე მოვვლე მხოლოდ  
უდაბნო ლურჯად ნახავერდები.

როგორც ვხედავთ, ლურჯი აფერადებს ვრცელ, უსასრულო „ტერიტორიას“ და ქმნის ძლიერმოქმედ სახეს. ხატის შთამბეჭდაობას რამოდენიმე ასპექტი განაპირობებს: პირველ რიგში, ეს არის მისი უსაზღვრობა. მეორე ფაქტორია ფერის მოულოდნელი ლოგიკა: გახუნებული, ცხელი უდაბნოს ლურჯად გარდაქმნა ირეალურობის განცდას აჩენს, თითქოს რაღაც განსხვავებულ, ირაციონალურ შრეებში დაღუპილ კოსმიურ ზედაპირს ვეხებით. მისტიკური სახის შექმნაში წარმოსახვიდან მოხმობილი მისი ბუნებრივი ფერი-ფანტომიც მონაწილეობს. მისი წყალობით, ზამთრის ცივ და სველ პეიზაჟში თბილი ტონები აღწევს.

„უდაბნო, ლურჯად ნახავერდები“ „თეთრი ბროლები“ საპირწონე ხატია, წამიერად გაელვებული განსხვავებული სივრცე, ერთი დაშვებით, პოეტის ცხოვრების უკიდურესად განზოგადებული ხატი. აშკარაა უდაბნოს სახის კონტრასტულობა დანარჩენ ლექსთან, რაც არაერთ ასპექტში ავლენს თავს: 1) ფერი – წონადი ლურჯი ზედაპირისა და უსხეულო თეთრის კონტრასტი; 2) განსხვავებული თერმული შეგრძნებები: უდაბნოს ტემპერატურა/სიმშრალე და თოვლის სისველე; 3) ფაქტურული აღქმა: ხავერდის ზედაპირი და სველი თოვლი. 4) დასრულებული დრო „მოვვლე“–„ნა-ხავერდები“ და სრაფნარმავალი ფრაგმენტები: „იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს...“; 5) უდაბნოს ხატის უსაზღვრობა და სივრცის ცალკეული ნასხლეტები, მაგალითად, ხიდი, ტყეები, ბინა; 6) უდაბნოს შიშველი ზედაპირი და თოვლით დაფენილი მიდამო. თუმცა, ეს ოპოზიციურობა არ სცდება ლექსის სემანტიკურ საზღვრებს. ლურჯი ფერის დომინანტურობა მიგვანიშნებს, რომ კვლავ პოეზიის სივრცეში ვრჩებით.

უდაბნოს ხატი ერთგვარი გასვლაა ლექსის სივრციდან უფრო დიდ აბსტრაქციაში, სადაც ერთმანეთს უერთდება ცხოვრება, როგორც ადამიანის მიერ ბიოგრაფიულ დროში განცდილი რეალობა და პოეზია, როგორც სამყაროს მოუხელთებელი, მაგრამ ჭეშმარიტი სინამდვილე.

ლექსში ამ ტიპის კიდევ ერთი სურათი გვხვდება: „არის გზა, არის ნელი თამაში, და შენ მიდიხარ მარტო, სულ მარტო“. სემანტიკური თვალსაზრისითა და ასევე, სურათის აგების პრინციპით, რაც შორ ხედვასა და დისტანცირებას გულისხმობს, ეს ორი სტრიქონი ერთმანეთის ანალოგი-

ურია. ორივე სურათში გალაკტიონი საგანგებოდ ამკვეთრებს ორი რეალობის კონტურებს: ფრაზაში „ჩემ სამშობლოში მე ვპოვე მხოლოდ უდაბნო, ლურჯად ნახვერდები“ ამქვეყნიური ცხოვრება კონცენტრირებულია პოეტის კუთვნილ ტოპოსში „ჩემ სამშობლოში“. პოეტური რეალობის მნიშვნელობა უპირატესობის სახითაა გაცხადებული სიტყვებში „ვპოვე მხოლოდ“.

რაც შეეხება მეორე სურათს, აქ ჩვენ წინ უდაბნოს ნაცვლად ამოძრავებული სამყაროა. ცხოვრების ხატად ამ შემთხვევაში გვესახება გზა, რომელზეც შემოქმედი მარტო მიაბიჯებს, სამყაროს პოეტური სინამდვილე კი გამოსატყულია სიტყვებით „ნელი თამაში“. „ნელი თამაში“ გალაკტიონისეული პოეზიის განცდის კონცენტრაცია. როგორც იოჰან ჰოიზინგა აღნიშნავს: „პოეტურ სახეთა ენის თამაშებრივი ხასიათი იმდენად აშკარაა, რომ აუცილებელი არ ჩანს მისი მრავალი არგუმენტი და მაგალითით დასაბუთება... ხელოვნების არსებითად ყველა ელემენტი და ხერხი ყველაზე უკეთ გაიგება როგორც თამაშებრივი ფუნქცია“ (ჰოიზინგა 2004:113-2014). შეიძლება ითქვას, რომ „თოვლში“ პოეზია სწორედ ჰოიზინგასეული „ნელი თამაშის“ სახით შემოდის. ამ სტრიქონით გალაკტიონი ყოფიერების ყველაზე ფუნდამენტური კატეგორიების – ცხოვრებისა და პოეზიის მხატვრულ განზოგადებას გვთავაზობს. მათი თანაარსებობა განმტკიცებულია და ხაზგასმული ზმნით „არის“. ორივე სტრიქონში მსგავსია ყოვლისმომცველი, უკიდურესი მარტოობის განცდა, რომელიც პირველ სურათში რეალიზებულია სიტყვით „უდაბნო“, მეორე სცენაში კი ფრაზის „მარტო, სულ მარტო“ – ს მეშვეობით.

შორი, განყენებული ხედვის წერტილი და კადრის მონუმენტურობა – სისრულე ლექსის სივრცეს მასშტაბურ, ტრანცენდენტულ განზომილებამდე აფართოებს. ასე ჩნდება „თოვლის“ ფრაგმენტულ სახეთა მიღმა მარადიულობის თანამყოფობის განცდა.

### **მწვანე ფერი – სიცოცხლის ენერჯიათა სიმბოლური სახეები**

ლექსში ლურჯ და თეთრ ფერებთან ერთად გვხვდება მწვანეც. მწვანის სიმბოლიკა ერთმნიშვნელოვნად სიცოცხლის ენერჯიას უკავშირდება. იგი საკუთრივ ბუნების ფერია, ენერგეტიკული სისავსის, სიცოცხლის ჩასახვის, სინორჩის ფერი, რისი მაგალითებიც უხვადაა გალაკტიონის შემოქმედებაში. იმ შემთხვევაში კი, თუ პოეტი საგანს მატერიალურ რეალობას წყვეტს და მთლიანად სიმბოლურ სამყაროში განათავსებს, იგი მწვანე ფერსაც ცვლის:

შეკიდებიან მთვარეს, როგორც მძიმე მტევნები,  
თეთრ-ვარდისფერი ალუჩები და შადრევნები.  
(„ვინ არის ეს ქალი?“)



„თოვლში“ მწვანის პირველი გამოჩენა ფაქტობრივად შეუმჩნეველია, იგი შეგვიძლია მხოლოდ ვიგულისხმოთ ზამბახის სახეში. მწვანეს უფრო მკაფიოდ ვხედავთ სატრფოს ხელის მატრიალიზაციის დროს:

ძვირფასო, ვხედავ, ვხედავ შენს ხელებს  
უღონოდ დახრილს თოვლთა დაფნაში.

დაფნის ბუნებრივი ფერი ოსტატურადაა „განზავებული“ სიტყვათშეთანხმებით „თოვლთა დაფნა“. ეს ის ელფერია, რომელიც მწვანის თეთრთან შერევით მიიღება. ფერის კონცენტრაციის ამგავარი სიზუსტე, მისი ნაკლებ ინტენსიურობა, უნაკლოდ ასახავს ლექსის შეგრძნებისმიერ სურათს: უსიცოცხლოდ დაშვებულ ქალის ხელსა და მის სიფერმკრთალებს. მწვანის კოლორისტული ნიუნსები საგულისხმოა იმდენად, რამდენადაც სწორედ მათი მეშვეობით აქცენტირდება სურათის ემოციური ჟღერადობა:

მიყვარდა მაშინ, მათობდა მაშინ  
მშვიდი დღეების თეთრი ბროლება,  
მინდვრის ფოთლები შენს დაშლილ თმაში  
და თმების ქარით გამოქროლება.

ახალგაზრდული გზნების ამ სურათში სასიცოცხლო დინამიკა ჭარბობს უსაგნობასა და უსიცოცხლობას. ლექსის ამ ეტაპზე სატრფოს სილუეტი ცოცხლდება და კონკრეტდება; მკრთალი და სტატიკური „თოვლთა დაფნების“ ნაცვლად ჩვენს თვალწინ გაიელვებს მინდვრის ფოთლები, როგორც სიცოცხლის ნიშანი.

### **ყვავილთა ფრაგმენტული სახეები – ესთეტიკა და მხატვრული ფუნქცია**

მხატვრული ზემოქმედების თვალსაზრისით გამორჩეულად პოეტური სახეა „ზამბახების წყებად დაწვენა“. გალაკტიონის ლირიკაში ზამბახების შესახებ ზ. კიკნაძე აღნიშნავს: „ზამბახი მის მიერვე შექმნილ სინამდვილეში მისი მყოფობის ნიშანია“ (კიკნაძე 2003: 88). ეს მოსაზრება შეიძლება გავრცელდეს ზოგადად ყვავილებზეც, რომლებსაც ლექსის კონკრეტულ მხატვრულ სისტემაში სამყაროს თავისთავად მშვენიერებაზე მინიშნების ფუნქცია აკისრიათ, თუმცა, ამ სახეთა მნიშვნელობა კიდევ უფრო ფართო და საფუძვლიან დაკვირვებას მოითხოვს.

ყვავილები, როგორც სასიცოცხლო ენერჯის მცენარეული ფორმა, ხშირად გვხვდება გალაკტიონის პოეზიაში. ყვავილთა მეშვეობით პოეტი თითქოს მაგიურ მიკროკოსმოსს აღმოაჩენს, სადაც უსათუთეს მატერიათა მოძრაობით სამყაროს უნატიფესი ფიზიკა იხილვება. ამ ხილვებში ერთმანეთს ემთხვევა პოეტური განზომილება და ბუნებისმიერი

ღრმა კანონზომიერებები. სახეები წამიერად, თითქოს უხილავი ხელის მოძრაობით ჩნდებიან და ღრმად ინტუიტიური არსების მეშვეობით ზედაპირზე ამოაქვთ ლექსის უზოგადესი საზრისი. ეს ხატები ლექსის ცენტრალური ხდომილების სიმბოლურ ბირთვს განასახიერებენ.

ჩვენს ლექსში ზამბახების მოძრაობა პოეტის ნუხილს – დაბერებას ეხმიანება („დღეები რბიან და მე ვბერდები“). მიწასთან თანდათანობით დაახლოება, დატვირთვა, სიმძიმე – „სიბერის“ ყველა ეს კონოტაცია ზუსტია და სიბერესთან ვალიდური. თუმცა, ლურჯი ყვავილების ნელი და მძიმე დაშვება თოვლზე მშვენიერია იმდენად, რამდენადაც შეუსაბამოა სიბერისა და სიკვდილის ადამიანური აღქმისათვის. ამიტომ იგი მხოლოდ ძალიან ბუნდოვან ასოციაციებს აღძრავს. გალაკტიონი სიბერის სამყაროსეულ, ანუ ბუნებისმიერ ხედვას გვთავაზობს: სიკვდილი მხოლოდ და მხოლოდ მსუბუქი ნუხილია თოვლზე დაწვენილი ყვავილების გამო.

ჯონ რასკინი რომანტიკოსთა მიერ ბუნების ხელახალი აღმოჩენის შესახებ მსჯელობისას აღნიშნავს, რომ ბუნება არა მხოლოდ ფიზიკური გარემოა, არამედ მიღმურის გამოვლენის პირველქმნილი ტოპოსი, ადგილი, სადაც პოეტური ხატი იბადება. მხოლოდ და მხოლოდ ბუნება შეიძლება იყოს უტყუარად ნამდვილი/ჭეშმარიტი, რადგან ასეთი უტყუარი სინამდვილე ადამიანში არ იძებნება (Ruskin 2003: 316). აქვე ავტორი ეხება რომანტიკოს ფერმწერთათვის სახასიათო კიდევ ერთ ტენდენციას – მცდელობას, გადაარჩინონ ფრაგმენტი/დეტალი მთლიანის რე-კომპოზიციის პროცესში, რადგან შესაძლებელია, სწორედ ამ ფრაგმენტის მეშვეობით გამოვლინდეს მასში ჩაბუდებული ღვთიური საწყისი. გალაკტიონის ინტერესი ბუნების წამიერი ხატისადმი ამ ტიპის მსოფლ-აღქმის ანარეკლი უნდა იყოს. რომანტიზმის წიაღში უნდა იღებდეს სათავეს ამგვარ სახეთა სისავსე, სიღრმე და გამტარობა.

გალაკტიონის შემოქმედებაში ხშირია მსგავსი პოეტური ლოგიკით აგებული სახეები: მაგალითად, ლექსში „სასაფლაონი“ მხატვრული სახე „ორქიდეები ეცემა ნილოსს“ ახალ სიცოცხლესთან შეხების, გამოღვიძების რიტმებს ეხმიანება. გვხვდება ისეთი სახეებიც, სადაც ყვავილი წყდება ორგანულ გარემოს და კულტურის მოვლენის ან ადამიანის ემოციების რეფერირებას ახდენს, მაგალითად, ენიგმატური სახე „და კიბეებზე ვით ვინიეტკა, / დაფნილია დაფნის ფოთოლი“. ეს სურათი სათავეს ლექსის ნგრევის დრამატული დისკურსიდან იღებს. ჩვენ თვალწინ კიბეებზე ახალ წესრიგად, ახალ მშვენიერებად გარდაქმნილი დაფნის გვირგვინის რღვევის კვალია, რომელიც ღრმა კონოტაციურ დონეზე სწორედ შემოქმედებითი სულის უკვდავებაზე, მშვენიერების უსასრულო ფორმათქმნალობის შესაძლებლობაზე მიგვანიშნებს. გალაკტიონისთვის დაფნის მხატვრული ფუნქცია მის ფონეტიკურ მახასიათებელს უკავშირდება – დაფნა–დაფნა–ფენა (თოვლის ხიდიდან ფენასთან კავშირში ეს ხაზი ჩვენს სანალიზო ლექსშიც შეიმჩნევა). ამ მცენარის ბუნებრივი კინეტიკური

ნიშნული დაბალია და უფრო მეტად უახლოვდება ისეთ მნიშვნელობებს, როგორცაა სიმშვიდე, აღსრულება, პატივი (დაფნის გვირგვინი), ამიტომ იგი მეტწილად სტატიკური სიმბოლოს სახით გვხვდება, მაგალითად, „ნელი დაფნები“ და ა.შ.

ლექსში „მაგიდა ალემბიკებით“ გალაკტიონს გარკვეული სიცხადე შემოაქვს ყვავილთა მისეულ კლასიფიკაციაში. ეს ლექსი მრავალი მიმართებითაა საინტერესო, თუმცა ჩვენი თემიდან გამომდინარე, ამჯერად დავაკვირდეთ ყვავილთა სახეებს. პირველ სტროფში ავტორი მაგიდაზე უსიცოცხლოდ დაფენილ უცნაურ „ალემბიკებს“ გვიჩვენებს:

აჩრდილმა მალალ ლურსმნებს აჰკიდა  
ჩონჩხები – ძვლები მალალ რიგებით,  
დაფარულია გრძელი მაგიდა  
შავი წიგნით და ალემბიკებით....

ამავე ლექსის ბოლო სტროფში კი პოეტი სვამს კითხვას: „რას მოელიან ვარდები რგული?“

რას მოელიან ვარდები რგული?  
ყვავილებს თიბავს ელვათა ცელი...

საგანგებო აქცენტი სიტყვაზე „რგული“, მიგვანიშნებს კულტურულ პარადიგმაზე, სადაც ყვავილებს ჯერ კიდევ აქვთ კავშირი ბუნების ცოცხალ ნიადაგთან. ამ თვალსაზრისით, გალაკტიონის გამოგონილი ალემბიკები ბოდლერისეული „ბოროტების ყვავილების“ ან მალარმეს ხატის – „მძლავრი ყვავილები სასიკვდილო ბალზამით“ – მონათესავე მხატვრული სახეა. ავტორი მათ რგულ ვარდებს უპირისპირებს, ანუ, „რგულობა“, ბუნების პირველად სასიცოცხლო ძალასთან უშუალო კავშირი ის ასპექტია, რითაც გალაკტიონი ყვავილებს შორის დიფერენცირებას ახდენს.

ამ კონტექსტის გათვალისწინებით ახლებურად იკითხება ცნობილი სტრიქონი „თოვლმა სილას მიანება ნოვალისის ყვავილი“. აქ, ერთი მხრივ, კოდირებულია კულტურის პარადიგმის ცვლილება, მეორე მხრივ კი საგულისხმოა სიტვა „სილა“. სილა არის არა ნიადაგი, არამედ მისი მსგავსი ორგანული მატერია. მისი მიმართება სასიცოცხლო წყაროსთან ამბივალენტურია: ეს დაფესვიანების ადგილიცაა და უდაბნოს უნაყოფო ქვიშაც; დაფვლის, მისილვის შესაძლებლობაც და წყლით გაცოცხლებული ნოტიო სანაპიროც. ამიტომ, იმ ეტაპზე, როცა „რგული“ გადაინაცვლებს „სილაში“, ჩნდება მოვლენის ახალი სემანტიკური სიღრმე. ამ მხრივ საინტერესოა პოეტის ხატი „ვარდი სილაში“, რომელიც ახალ კონტექსტში გააზრების შესაძლებლობას აჩენს. ამჯერად, ყვავილთა სახეების დეტალური შესწავლა სცდება ჩვენს საანალიზო არეალს, თუმცა, ზოგადი დაკვირვების შედეგად შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მა-

თი მხატვრული ფუნქცია არ შემოიფარგლება მხოლოდ კონკრეტული მცენარის სიმბოლიკით. ისინი მიემართება ლექსის ზოგად სიმბოლიკას, ასევე, სამყაროს კანონზომიერების საიდუმლოს, დროის პარადიგმას და წარმოადგენს კომპლექსურ ნიშანს, რომელიც ღრმა კონოტაციებითაა დატვირთული.

### **კულმინაციის განცდა – „მომწყურდი ახლა, ისე მომწყურდი...“**

მწვანე ფერზე დაკვირვებისას შევნიშნეთ, რომ მისი ენერგეტიკული ინტენსივობა ცვალებადია და სატრფოს მოგონებისას მეტი ემოციური სიმძაფრე იგრძნობა. ეს აღმავალი ენერგია საბოლოოდ სისრულეს იძენს ფრაზაში: „მომწყურდი ახლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში“.

აქ იკრებება ყველა ის სივრცული და გრძნობად-ემოციური მწკრივი, რომელიც სათავეს იღებს პირველი სურათიდან. თვალი გავადევნოთ მათი ინტენსიფიკაციის ეტაპებს: პირველ ნაწილში მაქსიმალურად კონცენტრირებული ემოციის სტატიკური ხატია მოცემული. ფაქტიურად არ ჩანს სატრფო, ქალური საწყისი მხოლოდ ირიბადაა მინიშნებულია სიტყვით „ქალწულებივით“. ფიზიკური შეგრძნებები ინტენსიურია. გაცხადებულია ისეთი მძიმე განცდები, როგორცაა მიუსაფრობა, მარტოობა, დროის შეუქცევადობა. რომ შევაჯამოთ, ლექსის პირველივე სურათი ინტენსიურია, თუმცა „შეკავებული“, უფრო სწორად, შენელებული, „ფენის“ რიტმის შესაბამისი. ლექსის მომდევნო სურათი თითქოს მოძრაობას და პარალელურად, გაფანტვას, დანაწევრებას იწყებს: ვტოვებთ ანმყოს და გადავდივართ მეხსიერებაში, სიყვარული სატრფოს სახეს იღებს, მშვენიერებით ტკბობის მჭვრეტელობითი რიტმები ირღვევა, კიდევ უფრო ლანდური ხდება, ძიება და ვერ მოხილვა კი – მტკიცენული. მთელი ეს დინამიკა მაქსიმალურ სიმძაფრეს აღწევს ფრაზაში: „მომწყურდი ახლა, ისე მომწყურდი, ვით უბინაოს ყოფნა ბინაში“.

რა განაპირობებს მკითხველში კულმინაციურობის ამგვარ განცდას? პირველ რიგში, ორჯერ გამეორებული სიტყვა „მომწყურდი“: თავისთავად, ძლიერი ნყურვილი დაუძლეველი, ინსტინქტური ვნებაა, სასიცოცხლო იმპულსის ყველაზე მძლავრი შეგრძნებისმიერი გამოვლინება. სიმძაფრის ხარისხით იგი „სიყვარულის ასე მოთმენას“ მოგვაგონებს და არის კიდევ მისი გადმოღვრის, ანუ „მოთმენის“ ჩაკეტილი სტატიკურობის ამოძრავებისა და ემოციურ-ვერბალური განმუხტვის მომენტი. გარდა ამისა, ამ ფრაზაში იგულისხმება, რომ სატრფოს ბუნდოვანი და ფრაგმენტული სახე საბოლოოდ მთლიანდება და პოეტის თვალწინ რეალურ, არსებულ ობიექტად იქცევა. სივრცული გაფანტულობა და უსაზღვროებაც პოულობს საზღვარს – ჩნდება ბინა, სივრცის სრულიად კონკრეტული, მყუდრო და ამქვეყნიური მოდელი. კულმინაცია აქ პირობითია, მხოლოდ

განცდისმიერი, რასაც განაპირობებს სემანტიკური ვექტორების ერთ ნერტილში მოქცევა. სწორედ ამიტომ, ფინალური სტრიქონები ხარების შესახებ, პირველ მსგავს პასაჟთან შედარებით, ემოციურად უფრო დამაჯერებელია, იმედიანი, შეიძლება ითქვას, ლოგიკურიც კი.

### **ხარება – თოვის პოეტური სახის ონთოლოგიური საფუძველი**

გარდა იმისა, რომ ხარების მოტივი ლექსში ორჯერ მეორდება, ეს პასაჟები ლურჯადაა მონიშნული, რაც ლექსის კოლორისტული ლოგიკის მიხედვით, მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს:

თოვს! ამნაირ დღის ხარებამ ლურჯი  
და დაღალული ფიფქით დამთოვა.

ბუნებრივია, ხარების სიმბოლიკის დაკავშირება შესაძლებელია ღვთისმშობლის სახესა და უშუალოდ რელიგიურ დღესასწაულთან, შეგვიძლია მასში სატრფოს სახე ან თუნდაც, თოვლის მშვენიერებით ტკობა ვიგულისხმოთ. სემანტიკური სტრუქტურა იმდენად მდიდარია ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობით, რომ არაერთ მნიშვნელობას გვკარნახობს. მითუმეტეს, რომ სიტყვა „ხარება“ თავისთავად ძალიან ზოგადია და არაერთ რეფენეს შეიძლება მივუსადაგოთ.

საორიენტაციო მიმართულებას, ვფიქრობ, ისევ სათაური „თოვლი“ იძლევა. არცთუ იშვიათად, გალაკტიონი სათაურში დაშიფრვის კიდევ ერთ საფეხურს ახორციელებს. სახელწოდება არა მხოლოდ შეესატყვისება შინაარსს, არამედ მის ყველა შესაძლო სიმბოლოურ მნიშვნელობას იკრებს, მეტიც, ავტორი სათაურში მათ სინთეზირებას ახდენს და ახალი საიდუმლო შემოაქვს.

ლექსში „გახსნილია“ თოვლის პოეტიკის სხვადასხვა ასპექტი, მისი ფერი და კინეტიკური თავისებურება, თოვლიანი სივრცის ტემპორალური განცდა, ფიზიკური შეგრძნებადობა, ვიზუალური და ფაქტურული თავისებურებანი. ვფიქრობ, როგორც ყველაფერი დანარჩენი ლექსში, ხარების იდუმალი სახეც, ისევ და ისევ, თოვლისგან იღებს სათავეს: პოეტის თვალწინ თოვლის ფთილებად ჩამოშლილი, ამოძრავებული ზეცაა. თოვლი ადამიანის მიმართულებით დაძრული ტრანსცენდენტული პირველსაწყისია. ეს ის საპასუხო ხილვაა, რომელსაც „დაღალული“ პოეტი დიდი ხანია უცდის, მისი მარტოობის, სევდისა და გარიყულობის გადალახვის იმედი. რელიგიურ სახისმეტყველებაში ხარების დღეს ციდან დაშვებული უსხეულო ეთერული მატერია, ანუ სინათლე თეთრი ანგელოზის სახეს იღებს, რომელსაც დედამიწაზე ღმერთისა და ადამიანის შეხვედრის ნანატრი უწყება მოაქვს. ფიზიკურ სამყაროში ეს ნიშანი თოვლი/თოვაა, სინათლის მატერიალიზაცია – მინიერისა და მიღმიურის თანაარსებობის, და რაც

მთავარია, ტრანსცენდენტულ სუბიექტთან ცოცხალი ურთიერთობის შესაძლებლობა. სწორედ ეს დღესასწაული („ამნაირი დღის“ ხარება) ქმნის ზამთრის ცივ პეიზაჟის ფონზე ნუგეშისა და სიხარულის პირობას. ამ კონტექსტში, უკვე სხვა სიღრმეზე, იკითხება ლექსის ისეთი ხატები, როგორცაა, მაგალთად, სულის თოვლით ავსება, სიყვარულის მოთმენა. ცხადი ხდება, რომ ლურჯი ფერი ლექსში არა მხოლოდ ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებს: ამ ფერის მეშვეობით ხარება და ფიფქები კიდევ უფრო მჭიდროდ უკავშირდება ცის სულურჯეს. ორივე ფერი, თეთრიც და ლურჯიც, სხვადასხვაგვარად განასახიერებს ტრანსცენდენტულ „მატერიას“, ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ ლექსის ფერწერას სწორედ ეს ფერები უდევს საფუძვლად.

თოვა გალაკტიონისთვის ხარებაა, წინასწარგანცდაა იმისა, რომ „ჩემბრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივეახლები“, მანამდე კი, თოვლიან სურათში სინათლით სავსე პოეტი მოჩანს, რომელიც „მარტო, სულ მარტო“ გასცქერის ციდან მისკენ დაძრულ იდუმალებას, „ასე“ ითმენს სიყვარულს და სამყაროს „ნელ თამაშს“ უჭვრეტს.

#### დამონებანი:

Heideger, M. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Colophon Books, 1971.

Huisinga, J. *HOMMO LUDENS*. Tbilisi: mshvidobis, demok'rat'iisa da ganvitarebis k'avk'asiuri inst'it'ut'i, 2004. (ჰოიზინგა, ი. *HOMMO LUDENS*. თბილისი: მშვიდობის, დემოკრატიისა და განვითარების კავკასიური ინსტიტუტი, 2004)

K'ik'nadze, Z. "Ts'minda Giorgi da Dzveli Ts'iskvili". *Galak'ionologia*, II, 2003. (კიკნაძე, ზ. „წმინდა გიორგი და ძველი წისქვილი“, *გალაკტიონოლოგია*, II, 2003).

Ruskin, j. *Selection from the writing of John Ruskin*. London: G. Allen; New York, Longmans, Green, and co, 1903-12.

**Ketevan Jishiashvili**  
(Georgia)

## **Function and Symbolic Meaning of Color in the Poem “Snow” by Galaktion Tabidze**

### **Summary**

**Key words:** snow, space color, white/blue, transparency.

The poem „Snow” by Galaktion Tabidze is loaded with images closely connected with coloristic metaphors and its relevant significances. The article suggests a number of opinions regarding origins and dynamics of coloristic impressions.

Opening line of the poem invites reader into the picture of particular time and space. The rhythm of space is defined by the word, layering” (snow). Due to the slow rhythm of snow accumulation space overpowers image of ordinary everyday scene and is converted into unknown, distant and mysterious dimension.

The composite „violet snow” draws attention as impossible, unnatural. However, the goal of author is not to colour whole picture into violet. However, while placing together two contrasted colors, whiteness of snow is mixed with violet, so the act of diffusion is transferred into reader’s perception. Therefore, violet tint grants image with transcended dimension and also brings peculiar scent of flower and its image into the sterile white space.

„Birth” of space is delivered by evoking image of bridge. Concept of bridge embodies both transcendent and material significances and represents borderline architectural image. Image of bridge brings additional depth into white environment together with orientation marks like „up” and „down” and makes possible light romantic mood in the picture.

Kinetic ontology is revealed in two core regimes: one is vanishing – the unstable substance of snow disappears; images are vanishing below the snow cover as well. And the second – accumulation.

One of the major aspect of the poem is chromatic nature of white – reflection and dissemination. Vision of figures is fragmented therefore relevant to snow. Reader gets impression poet himself finds difficult to discover and connect momentary images in his memory, for this reason images are glittering and consequently dissolving in front of readers’ eyes.

The parallel dynamic of accumulation/filling up is manifested in nonmaterial images. semantic of heaviness and fullness is manifested sometimes directly and other times indirectly: emotional fullness is perceived in charged feelings. However, no culmination or expulsion of emotions is followed, everything disappears somewhere in the air.

Together with white color transparency coexists in the picture. It is the key factor defining foremost textural/coloristic sensations in the poem. This way additional visual dimension is born. Wholeness of transparent substance provides textural framework, unifies fragments of the poem and forms homogenous body of the poem rich in diverse images.

Together with white we can find blue in the poem as well. These two colors function together as depth and dissemination. Blue represents spiritual depth, sublime as it can instantly provide depth to any surface or substance. Hence, the poet has opportunity to mark solidity and mass of materials in the transparent poem or load with weight nonmaterial substances like „tired” or his own dreams and thoughts.

Massive space of blue desert emerges unexpectedly with words „desert, velvety in blue”. A sight of infinite blue desert is an opposite image to prevailing transparency of „crystalline white” - perhaps an extremely generalized image of poet’s real life. Image of desert is transcending from reality of poem to abstraction, where real life (experienced in biographical time) and poetry (mysterious but true reality) meet each-other.

Together with white and blue we find green details in the poem. Commonly symbolic meaning of green is linked to vital energy. We see green appearing with materialization of lovers hands. Color of laurel is masterly diluted by the word combination „laurels of snow.” We are witnessing birth of unique hue formed by mixing green and white. Such precision of color concentration accurately conveys dull emotional vibration of poem’s overall emotion. However, in the part of poem where life energy increases and triumphs over apathy suddenly appear green leaves, as symbol of vitality.

In terms of artistic impact an image of „bunch of irises laid down on the snow” is standing out. Flowers as plant forms of vital energy are not rare in G. Tabidze’s poetry. Author discovers unique world of flowers where each delicate movement is intended to expose finest physics of the universe.

In the poem „Snow” movement of irises represents idea of sorrow caused by aging. G. Tabidze proposes the vision of a nature itself: death is nothing more than light sadness because of bunch of irises laid down on the snow. Similar poetic logic is often observed in G. Tabidze’s poetry. For example, in the poem „Cemetery” an image of orchids falling on the surface of river Nile are associated with the rhythm of recently awakened life. Or enigmatic image „ On the stairs like vignette laurel leaves are laid”. On connotation level this picture indicates eternal life of soul, its everlasting creative potential.

In the poem „Table with Alembiques” author brings more clarity to his classification of flowers. In final verse of poem author states a question: „What will be with planted flowers?” Being „planted” means direct connection with vital sources of nature, for G. Tabidze it is important aspect for classification of flowers. Therefore,



we can conclude that artistic function of flowers is not limited by common symbolic meaning but it acts as complex sign loaded by deep connotations.

We can consider the line „I am thirsty of you, so thirsty...” as culmination phase in the poem. It is achieved firstly by repeating the word „thirsty” two times. Thirst is the strongest representation of human instinct that cannot be dominated. Secondly in this phrase we hear the word „home” („as homeless aspires to home”) – a tangible and warm, cozy image. However, culmination here is merely conditional, purely emotional. It only draws together semantic vectors into one point.

Like everything else in the poem, mystic image of annunciation has its origin in symbolic meaning of snow: poet is contemplating sky disintegrated into snowflakes. Snow is a primary transcendent category. This vision is an answer that „exhausted” poet has been waiting for a long time. It’s his hope for overcoming loneliness, sorrow and desperation. According to religious vision on the day of annunciation transparent body in form of angel descended from the sky. He brought hopeful message to earth: human and divine will finally meet each other. In physical world this message/sign is a snow. It is a materialization of light, it is potential of coexistence of earthly and supreme. Finally, mankind will get chance of direct contact with transcendent subject. This very fact of snowing creates condition for hope and happiness in cold winter day. In this context can be analyzed symbolic meaning of white and blue: both colors differently represent transcendent substance. For this reason, G. Tabidze makes them principal in the poem.

ირაკლი ცხვედიანი  
(საქართველო)

ჯოისი და გოეთე: “Un noioso funzionario”?

ეს იქნება ნიგნი ირლანდიელი ფაუსტის შესახებ.<sup>1</sup>  
ჯეიმზ ჯოისი

ამ დროისათვის მას გერმანულენოვანი ლიტერატურა აღარ იზიდავდა  
და თვით გოეთესაც კი დასცინოდა, როგორც ‘un noioso funzionario’-ს  
(მოსაწყენ საჯარო მოხელეს).  
რიჩარდ ელმანი

ჯეიმზ ჯოისი გოეთეს დიდ ავტორთა სამეულში მოაიაზრებდა დანტესა და შექსპირთან ერთად, თუმცა, როგორც ჩანს, მისი დამოკიდებულება დიდი გერმანელისადმი თანდათან შეიცვალა და არაერთმნიშვნელოვანი, ამბივალენტური გახდა. ირლანდიელი მწერლის აღფრთოვანება გოეთეს შემოქმედებით ყველაზე ნათლად ვლინდება მისი ძმის, სტანისლოს ჯოისისადმი 1907 წელს მიწერილ სიტყვებში, რომ ულისე, რომელიც ჯერ მხოლოდ მწერლის ჩანაფიქრში არსებობდა<sup>1</sup>, უნდა ყოფილიყო ნიგნი „ირლანდიელი ფაუსტის“ შესახებ (Ellmann 1982: 265). გარდა გოეთეს ფიგურით უპირობო აღტაცებისა, ეს განზრახვა ჯოისის ჩანაფიქრის მასშტაბურობასა და ამბიციურობასაც უსვამს ხაზს, თუმცა ათიოდე წლის შემდეგ მისი დამოკიდებულება გოეთესადმი რადიკალურად შეცვლილი ჩანს. თავის მეგობართან, ფრენკ ბაჯენთან საუბარში, როცა ულისეს წერა უკვე კარგა ხნის დაწყებული აქვს, იგი აღნიშნავს, რომ ფაუსტი არაადეკვატური მოდელია მისი გმირისათვის:

“Far from being a complete man, he isn’t a man all – a man at all. Is he an old man or a young man? Where are his home and family? We don’t know. And he can’t be complete because he is never alone. Mephistopheles is always hanging round him at his side or heels” (Budgen 1982: 16).

„სრულქმნილი ადამიანი კი არა, ის საერთოდ არ არის ადამიანი. მოხუცია, თუ ახალგაზრდა? სადაა მისი კერა და ოჯახი? ჩვენ ეს არ ვიცით. და ის ვერ იქნება სრულქმნილი, რადგან ის არასდროს მარტო არ არის. მეფისტოფელი ყოველთვის თავს დასტრიალებს და კუდში დასდევს“.

საქმე ისაა, რომ ჯოისს ფრენკ ბაჯენისათვის უკითხავს, მსოფლიო ლიტერატურაში სრულქმნილი, ყოველმხრივი (“complete all-round”)<sup>2</sup> პერსონაჟი თუ გვევლებათ. ბაჯენს ჩამოუთვლია ბალზაკის, ფლობერის,

---

1 ტექსტში დამონმებული ყველა ციტატის ქართული თარგმანი, სადაც წყარო მითითებული არ არის, ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

დოსტოევსკის, ტოლსტოის და სხვა კლასიკოსების პერსონაჟები, ბოლოს ფაუსტიც უხსენებია, რაზეც ჯოისს ზემოთ დამოწმებული პასუხი გაუცია.<sup>3</sup>

ირლანდიელი მოდერნისტის დამოკიდებულება გოეთესადმი კიდევ უფრო ადრე, ციურისში მეორედ გადასახლებისას (1915) უკვე შეცვლილი ჩანს. რიჩარდ ელმანის ცნობით, ციურისში ჯოისის მეგობარი, ოტო-კარო ვაისი ამაოდ ცდილობდა დაეინტერესებინა მწერალი გოტფრიდ კელერით, ვინაიდან ჯოისს კელერის სამწერლო ტექნიკა კონვენციურად მიაჩნდა. მართალია, მოგვიანებით, როცა ერთმა რეცენზენტმა კელერის *Der Grüne Heinrich* ჯოისის რომანს „ხელოვანის პორტრეტს ახალგაზრდობისას“ (1916) შეადარა, მან მეტი ყურადღება გამოიჩინა შვეიცარიელი მწერლისადმი და კელერის რამდენიმე ლექსიც კი თარგმნა ინგლისურად, მაგრამ ამ მომენტისათვის ჯოისს გერმანულენოვანი ლიტერატურა აღარ იზიდავდა და თვით გოეთესაც კი ‘un noioso funzionario’-დ – „მოსაწყენ ფუნქციონერად“ მოიხსენიებდა (Ellmann 1982: 394). რასაკვირველია, აქ არ უნდა ვიგულისხმოთ გოეთე როგორც მხოლოდ სახელმწიფო მოხელე და ბურჟუაზიული კონფორმიზმის განსახიერება – ჯოისს, პირველ რიგში, მისი შემოქმედება ჰქონდა მხედველობაში. საქმე ისაა, რომ ამ დროისათვის იგი მოხიბლული იყო ოდისეას თემის ყოვლისმომცველობით და ულისეს ფიგურით, რომელიც გაცილებით უფრო ადამიანურად მიაჩნდა, ვიდრე ჰამლეტი, დონ კისოტი, დანტეს გმირები<sup>4</sup>, თუ ფაუსტი. ერთი სიტყვით, ფაქტია, რომ მწერალს სულაც აღარ ხიბლავს „ძველი ფაუსტის გაცოცხლება“. ამასთანავე, ტრიესტის ქარიშხლიანი, დაძაბული და დუხ-ჭირი დღეები წარსულს ჩაბარდა; სამეფო ლიტერატურული ფონდის გრანტით ხელმომთბარს, ჯოისს უკვე შეეძლო მშვიდად ეწერა, ობიექტური დისტანციიდან შეევლო თვალი თავისი სიჭაბუკის ვნებებისათვის. *პორტრეტის* სტივენში განსხეულებული ჭაბუკური, მეამბოხური სულისკვეთება ჩაცხრა, მის წარმოსახვაში პრომეთე, ლუციფერი და ფაუსტი – მარტოხელა, ხელმოცარული, მაგრამ დაუმორჩილებელი მეამბოხეები – ულისემ, დანტემ და შექსპირმა ჩაანაცვლეს, ოჯახისა და გარკვეული მდგომარეობის მქონე ადამიანებმა, მიუხედავად იმისა, მოგზაურნი იყვნენ, დევნილნი თუ მეოჯახენი.

ალბათ გოეთესადმი ჯოისის ამ გაორებულმა დამოკიდებულებამაც განაპირობა ის ფაქტი, რომ ჯოისოლოგები ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ჯოისისა და დიდი გერმანელის შემოქმედების შედარებით შესწავლას. დევიდ ბერი სწორედ ამ გარემოებით ხსნის იმ ფაქტს, რომ, ფაქტობრივად, არ არსებობს ამ ორი შემოქმედის ვრცელი, კომპლექსური შედარებითი კვლევა და არ არის გამოკვეთილი ის ზოგადი კონტექსტი, რომლის გათვალისწინებითაც ეს კვლევა უნდა წარმომართოს (Barry 1992: 80). მართლაც, ჯოისის დამოკიდებულება გოეთესადმი ხშირად ირონიულ-პაროდიულია. მაგალითად, *ფინეგანის ქელებში* მოხსენიებულია ვინმე სახელგანთქმული კონტინენტური პოეტი “Daunty, Gouty and Shopkeeper”

(Joyce 1975: 539) – ანუ დანტე, გოეთე<sup>1</sup> და შექსპირი ერთი პოეტის საკმაოდ მერკანტილურ (“Shopkeeper”) ფიგურადაა გაერთიანებული ჯოისისათვის ჩვეულ ირონიულ-პაროდიულ სტილში, მაგრამ ვინ არ გამხდარა ჯოისის ბასრი სატირის მსხვერპლი, განსაკუთრებით კი ისინი, ვისაც საყოველთაოდ სცემენ თაყვანს? თანაც არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ სწორედ აქ ვლინდება ირლანდიელის გაორებული, ამბივალენტური დამოკიდებულება გოეთესადმი – მართალია, ეს უკანასკნელი დაცინვითაა მოხსენიებული, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, იგი მოხსენიებულია უდიდესი პოეტების – დანტესა და შექსპირის გვერდით, რითაც ჯოისი გერმანელი მწერლის ისეთივე თაყვანისმცემლად გვევლინება, როგორც ტომას სტერნზ ელიოტი იყო. ეს უკანასკნელიც სწორედ ამ გიგანტების გვერდით მიუჩენს ადგილს გოეთეს (Eliot 1957: 207-227).

რიჩარდ ელმანის აზრით, *ულისეში* გოეთესთან კავშირი ნაკლებად თვალსაჩინოა, ვიდრე – ჰომეროსთან, თუმცა მკვლევარი იქვე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ეს კავშირი ღრმადაა ფესვგადგმული (Ellmann 1977: 22), რითაც იგი ცდილობს, გააღვივოს მკვლევართა ინტერესი ჯოისისა და გოეთეს ურთიერთმიმართების შესწავლისადმი, თუმცა, როგორც ჩანს, საამისოდ არც მისი ავტორიტეტი აღმოჩნდა საკმარისი: ჯოისისა და გოეთეს ინტერტექსტუალური ურთიერთმიმართებები დიდწილად დღემდე შეუსწავლელი რჩება, თუმცა ამ კუთხით რამდენიმე საგულისხმო ნაშრომიც არსებობს. მათ შორის განსაკუთრებით საინტერესოა რობერტ ვენინგერის “A Great Poet on a Great Brother Poet: A Parallactic Reading of Goethe and James Joyce” („დიდი პოეტი დიდი მოძმე პოეტის შესახებ: გოეთესა და ჯეიმზ ჯოისის პარალექტიკური წაკითხვა“). ჯოისის ადრეული „ალზრდის რომანი“ *ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას* (1916) და მისი magnum opus *ულისე* (1922) დიალოგურ მიმართებას ამყარებს გოეთეს ვილჰელმ მაისტერის ციკლის რომანებთან, რომლებიც, ისევე როგორც *პორტრეტი*, *Bildungsroman*-ის ჟანრს განეკუთვნება. მართალია, *პორტრეტში*, როგორც მოდერნისტულ ტექსტში, ტრადიციული „ალზრდის რომანის“ პოეტიკა გარკვეულ მოდიფიკაციებს განიცდის, „ალზრდის რომანიდან“ მის ნაირსახეობად, *Künstlerroman*-ად – ხელოვანად ჩამოყალიბების რომანად – ტრანსფორმირდება, მაგრამ ჟანრული სტრუქტურის სინტაგმატიკა, მოდელის ძირეული ბირთვი მაინც უცვლელი რჩება. რობერტ ვენინგერი გვთავაზობს *პორტრეტისა* და *ულისეს* კონტრაპუნქტულ, პარალექტიკურ წაკითხვას გოეთეს რომანებთან *ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები*, *ვილჰელმ მაისტერის თეატრალური მონოდება* და *ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები* მიმართებაში.<sup>5</sup> კერძოდ, მკვლევარი პარალელს ავლებს ამ რომანების პროტაგონისტებს – ვილჰელმ მაისტერსა და სტივენ დედალოსს, როგორც შექსპირის ჰამ-

1 Gouty – ‘gout’ ინგლისურად „პოდაგრას“ ნიშნავს, ნიკრისის ქარსაც რომ უწოდებს ხალხი. ცნობილია, რომ გოეთე მართლაც იტანჯებოდა ამ დაავადებისაგან.

ლექტის ერთგვარ ლიტერატურულ რეინკარნაციებს, შორის და იკვლევს მათი სახელებისა და მითოლოგიური პროტოტიპების სიმბოლურ კონოტაციებს. ამგვარი მიდგომა საშუალებას იძლევა, ნათელი მოეფინოს ჯოისის მხატვრული სამყაროს არაერთ ბუნდოვან ასპექტს (Weninger 2010: 182-205).

ასევე საინტერესოა კეით ბუკერის მონოგრაფია *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics* (ჯოისი, ბახტინი და ლიტერატურული ტრადიცია: შედარებითი კულტურული პოეტიკისათვის), სადაც ერთი თავი “The Unfinalizability of Literature and History: Joyce, Goethe, and the Poetics of the Prosaic” („ლიტერატურისა და ისტორიის დაუსრულებლობა: ჯოისი, გოეთე და პროზაულის პოეტიკა“) ქრონოტოპის მიხედვით ბახტინისეული კონცეპტის შუქზე ჯოისისა და გოეთეს ურთიერთმიმართების ანალიზს ეთმობა. ბუკერის აზრით, სწორედ ბახტინმა, რომელიც „აღზრდის რომანს“ ქრონოტოპის კონტექსტში განიხილავს, აღმოაჩინა გოეთეს გასაოცარი უნარი დაენახა დრო სივრცეში, რითაც ეს უკანასკნელი ახლოს დგას ჯოისთან (Brooker 1995: 111-138).

მნიშვნელოვანია ჯერარდ ჯილესპის ნაშრომებიც, სადაც ავტორი გვთავაზობს ჰამლეტის, ვილჰელმ მაისტერისა და სტივენ დედალოსის მხატვრული სახეების შედარებით ანალიზს (Gillespie 2010: 167-184) და პარალელებს ავლებს ცოდვით დაცემის ბიბლიური მოტივის ინტერპრეტაციებს შორის ფაუსტის მეორე ნაწილსა და ფინეგანის ქელებში (Gillespie 2011: 161-175).

ჯოისისა და გოეთეს შესწავლას შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პერსპექტივიდან, ჯოისოლოგების გარდა, გარკვეულ ყურადღებას გერმანისტებიც უთმობენ. ვილჰელმ მაისტერსა და სტივენ დედალოსს შორის პარალელების დადგენას ცდილობს ჯონ ჰენიგი (Hennig 1951: 22-29). სხვები გაკვრით მიანიშნებენ შესაძლო პარალელებზე და ფაუსტს განიხილავენ როგორც ულისეს ერთგვარ „წინამორბედს“. მაგალითად, ბარკერ ფეირლი ფაუსტს აჯამებს როგორც ულისეს ერთგვარ შესაძლო „პრეტექსტს“ (Fairley 1961). საირუს ჰემლინი მიიჩნევს, რომ ულისე ფაუსტს ჰგავს ენციკლოპედიურობით, სტილთა მრავალფეროვნებით, ნაირგვაროვან ინციდენტთა თემატური და სიმბოლური გამთლიანებით (Hamlin 1998). როგორც ვხედავთ, ეს მკვლევარები ძირითადად ზოგადი ხასიათის შენიშვნებითა და მინიშნებებით შემოიფარგლებიან და მიიჩნევენ, რომ ფაუსტი შეიძლება ნავიკითხვით როგორც ჯოისის ხელოვნების ანტიციპაცია ულისე-ში.

მართალია, ჰომეროსთან, დანტესა და შექსპირთან შედარებით გოეთეს შემოქმედება ნაკლებ როლს თამაშობს ჯოისის ნაწარმოებებში, მაგრამ ეს არ ამართლებს იმ ფაქტს, რომ კლაუს რაიჰერტი სტატიის “The European Background of Joyce’s Writing” ირლანდიელი მწერლის შემოქმედების ევროპული ფონის მიმოხილვისას გაკვრითაც კი არ ახსენებს

გოეთეს (Reichert 1997: 55-82). ასევე ვერ დავეთანხმები ქეით ბუკერს, რომ ჯოისის ნაწარმოებებსა თუ პირად კორესპონდენციაში გოეთე ზოგჯერ გაკვრითაა ნახსენები, გვხვდება ალუზიებიც მის ტექსტებთან, თუმცა გერმანელის არც ერთი კონკრეტული ნაწარმოები არ ქცეულა მოდელად თუ შთაგონების წყაროდ ჯოისის რომელიმე ტექსტისათვის და არც წერის ტექნიკის თვალსაზრისით შეიმჩნევა გავლენის კვალი (Booker 1995: 111). ჯოისის ტექსტების ინტერტექსტუალური კვლევა გოეთეს ნაწარმოებებთან მიმართებაში საშუალებას იძლევა გამოვლინდეს მათი დი-ალოგური კომპლექსურობის დამატებითი წყაროები.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მდიდარ და საინტერესო მასალას ულისე იძლევა. ალუზიები და ასოციაციური პარალელები გოეთეს ტექსტებთან მთელ რომანშია მიმოხილული. მათი ანალიზი აჩვენებს, რომ ჯოისი ძალიან ღრმად იცნობს არა მარტო გერმანელი მწერლის მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ მის ესთეტიკურ და ნატურფილოსოფიურ შეხედულებებს, მისი ბიოგრაფიის პერიპეტივებსა თუ გადმოცემებს მისი ცხოვრების შესახებ. მაგალითად, „ჰადესის“ ეპიზოდში ლეოპოლდ ბლუმს, რომელიც პედი დიგნამის დაკრძალვას ესწრება დუბლინის კათოლიკურ სასაფლაოზე და მისი წარმოსახვა პირქუში, შავბნელი ასოციაციებითაა დახუნძლული, უეცრად გაუელვებს: “Light they want” (Joyce 1986: 91) – „სინათლე უნდათ“ (ჯოისი 2012: 108). გადმოცემის თანახმად, მომაკვდავი გოეთეს (1749-1832) უკანასკნელი სიტყვები იყო: „სინათლე! მეტი სინათლე!“ „ითაკა“-ს ეპიზოდში ვკითხულობთ:

“Because attraction between agent(s) and reagent(s) at all instants varied, with inverse proportion of increase and decrease, with incessant circular extension and radial reentrance” (Joyce 1986: 602).

„რადგან მიზიდულობა აგენტებსა და რეაგენტებს შორის გამუდმებით იცვლებოდა, მატებისა და კლების უკუპროპორციულად, მუდმივი წრიული გაფართოებითა და რადიალური შეყვანით“ (ჯოისი 2012: 659).

ქიმიური ტერმინები „აგენტი“ და „რეაგენტი“ მიანიშნებს „შერჩევით აფინურობაზე/ნათესაობაზე“ – გარკვეული ნივთიერებების მისწრაფებაზე შეერწყან მანცდამანც მოცემულ კონკრეტულ ნივთიერებას და არა რომელიმე სხვას, რაც, თავის მხრივ, ალუზიაა გოეთეს რომანზე *Die Wahlverwandtschaften* (შერჩევითი ნათესაობა, 1809). ტერმინი მე-18 საუკუნის ბოლოდან გამოიყენება. გოეთემ იგი თავის რომანში ადამიანური ურთიერთობების მეტაფორად გამოიყენა. ულისეში ტერმინები „აგენტი“ და „რეაგენტი“ ბლუმის სულიერი მდგომარეობის დახასიათების კონტექსტში გვხვდება:

“With what antagonistic sentiments were his subsequent reflections affected? Envy, jealousy, abnegation, equanimity” (Joyce 1986: 602).

„რა ანტაგონისტურმა გრძნობებმა დააჩინეს კვალი მის შემდგომ ფიქრებს? შურმა, ეჭვიანობამ, განდგომილობამ, აუღელვებლობამ“ (ჯოისი 2012: 658).

ამათგან ეს ტერმინები უკავშირდება ეჭვიანობას, როგორც ბლუმის გუნება-განწყობის განმსაზღვრელ გრძნობას, „რადგან მონიფული ნატურა, არასანდო და არამდგრადი თავის თავისუფალ მდგომარეობაში, მონაცვლეობით მოქმედებდა როგორც მიზიდულობის აგენტი და რეაგენტი“ (ჯოისი 2012: 659).

გოეთე იყენებდა ტერმინს “elective affinities“ („შერჩევითი ნათესაობა“) როგორც იმ ადამიანური ვნებების მეტაფორას, რომლებიც გარკვეული ქიმიური ურთიერთლტოლოვის/აფინურობის („აფინურობა“ – მეზობლობა, ერთი სუბსტანციის მეორისაკენ ლტოლოვის, მასთან შერწყმისაკენ მიდრეკილების ხარისხი ბიოქიმიაში) კანონებით იმართება, რაც, გარკვეული აზრით, უპირისპირდება ქორწინების ინსტიტუტს და სხვა დამკვიდრებულ საზოგადოებრივ ნორმებს. სხვაგვარად, ამ კონცეფციის მიხედვით, ელემენტებს აქვთ თანდაყოლილი მიდრეკილება სხვა ელემენტებთან შერწყმისა და ამ მიდრეკილების შესატყვისად კომბინირებისა და რეკომბინირებისაკენ, ერთმანეთში გათქვეფისაკენ. თავის რომანში გოეთე იკვლევს ამ კონცეპტის სოციალურ და სექსუალურ იმპლიკაციებს. იგი უმაღლეს საზოგადოებრივ ექსპერიმენტია განმანათლებლობაზე, ვიდრე სხვა რამ: ზე-რაციონალური წყვილი სახლში პატიჟებს უცხო წყვილს და აღმოაჩენს, რომ უცხო ელემენტები ამჟღავნებენ „შერჩევითი ნათესაობის“ სახიფათო ძალას, რომელიც მათ ურთიერთობებს შეარყევს და განადგურებით ემუქრება. ფაქტობრივად, სექსუალური ლტოლვა გონებიდან კი არა, ბუნების ბრმა ძალებიდან მოდის. ჯოისს ღრმად ესმოდა გოეთეს რომანის მხატვრული კონცეფციის არსი და ალუზიის საშუალებით გოეთესეული კონცეპტი ზედმინვენით ზუსტად მიუსადაგა ახალ მხატვრულ კონტექსტს – ადიულტერის ეჭვისაგან განამებული ბლუმის სულიერ მდგომარეობას.

ჯოისი, როგორც ითქვა, ზედმინვენით კარგად იცნობდა გოეთეს თეორიულ შეხედულებებს, გატაცებით კითხულობდა *საუბრებს ეკერმანთან* და ავტობიოგრაფიულ წიგნს *Dichtung und Wahrheit* (*პოეზია და სინამდვილე*, 1811-14). „სკილასა და ქარიბდას“ ეპიზოდში სტივენი ამბობს:

“That may be too, Stephen said. There’s a saying of Goethe’s which Mr. Magee likes to quote. Beware of what you wish for in youth because you will get in the middle life” (Joyce 1986: 161).

„ესეც შესაძლებელია, თქვა სტივენმა. გოეთეს აქვს ერთი გამონათქვამი, რომლის ციტირება უყვარს ბატონ მეგის. ერიდეთ თქვენს სურვილებს ახალგაზრდობაში, რამეთუ მათი აღსრულება შუა ხანში მოგიწევთ“ (ჯოისი 2012: 191).

ეს სიტყვები, ფაქტობრივად, გოეთეს ავტობიოგრაფიული ნაწარმოების, *პოეზია და სინამდვილე*, ერთგვარი დევიზია, თუმცა დედანში სიტყვა „ერიდეთ“ არ გვხვდება. შესაძლოა ჯოისმა სწორედ გოეთესგან ისწავლა ავტობიოგრაფიის ხატვისას ფაქტისა და ფიქციის საგანგებოდ აღრევა მკითხველის საგონებელში ჩაგდების, მისთვის გზა-კვალის არევის თუ

სიამოვნების მინიჭების მიზნით – მკითხველს გააჩნია; გააცნობიერა, რომ ბევრია ისეთი სიმართლე, რომელიც უმჯობესია, უთქმელი დარჩეს; რომ ავტობიოგრაფიის ფიქციონალიზაციის ფსიქოლოგიური ცდუნება მწერალში მეტია, ვიდრე მხატვარში – მხატვარი უფრო გამოსახავს მეჭეჭს საკუთარ ცხვირზე, ვიდრე მწერალი საკუთარი ხასიათის ნაკლოვანებებს გამომამზეურებს სრული ობიექტურობით.

ძალიან საინტერესო ალუზია გვხვდება ულისეს მე-14 ეპიზოდში “The Oxen of the Sun” („მზის ხარები“). ამ შემთხვევაშიც გოეთესეული ფრაზა ორგანულად ჩაქსოვილი მხატვრულ ქსოვილში – პირვანდელ დატვირთვასაც ინარჩუნებს და ახალ სიცოცხლესაც იძენს ახალ მხატვრულ კონტექსტში. მოქმედება ხდება სალამოს 10 საათზე, დუბლინის სამშობიარო სახლში. ეპიზოდის ორგანოა საშო; ხელოვნება – მედიცინა; ფერი – თეთრი; სიმბოლო – დედები; ტექნიკა – ემბრიონული განვითარება<sup>6</sup>. მისის პურფოი მესამე დღეა მშობიარობს, ბლუმი ნუხს მის გამო, აგონდება საკუთარი ვაჟის, რუდის, დაბადება და გარდაცვალება დაბადებიდან თერთმეტ დღეში. მთელი ეპიზოდი კონტრასტულ წყვილებზეა აგებული: სიცოცხლე/დაბადება (პურფოის შვილის) და სიკვდილი (ბლუმის ვაჟის), ნაყოფიერება (მისის პურფოის მშობიარობა) და უნაყოფობა (უშვილო ექთანის), დაბოლოს, მთავარი ბინარული ოპოზიციური წყვილი – წარმავალი/დრო („მამა ქრონოს“, როგორც რომანში მოიხსენიება (ჯოისი 2012: 418)) და წარუვალი. ბლუმი ხედავს პატარა ბიჭს, რომელიც:

“He frowns a little just as this young man does now with a perhaps too conscious enjoyment of the danger but must needs glance at whiles towards where his mother watches from the *piazzetta* giving upon the flowerclose with a faint shadow of remoteness or of reproach (*alles Vergängliche*) in her glad look” (Joyce 1986: 344).

„ოდნავ იღუშება, ზუსტად ისე, როგორც ახლა ეს ყმანვილი, რომელიც ვგონებ ნამეტნავად შეგნებულად ტკბება საშიშროების შეგრძნებით, მაგრამ გრძნობს აუცილებლობას, დროდადრო გაიხედოს *piazzetta*-ს ყვავილნარისაკენ, იქ საიდანაც დედამისი უთვალთვალავს, რომლის გამოსხედვაში დანთქმული განდგომილებისა თუ სამდურავის (*alles Vergängliche*) მერთალი ჩრდილი გამოჰკრთის“ (ჯოისი 2012: 419).

“*alles Vergängliche*”, რაც გერმანულად „ყოველ წარმავალს“ ნიშნავს, ფაუსტის მეორე ნაწილის ფინალური ქოროს პირველი სტრიქონის ალუზიაა. ტრაგედიის ამ ნაწილში ასევე იკვეთება სულისა და სხეულის, წარმავალისა და წარუვალის დიქოტომია: ფაუსტის „უკვდავ ნაწილს“ (ე. ი. მის სულს – ი. ც.) გამოსტაცებენ მეფისტოფელს და „უფრო მაღალი სფეროებისკენ“ მიაქანებენ. ნაწარმოების ბოლოს ზემოდან ისმის *Mater Gloriosa*-ს ხმა, რომელსაც პასუხობს *Doctor Marianus*<sup>2</sup>:

1 (ლათ.) დიდებით მოსილი დედა ანუ წმ. მარიამი.

2 (ლათ.) დოქტორი მარიანუსი ანუ წმ. მარიამით შთაგონებული მისტიკური მოძღვარი.



Doctor Marianus პირქვე გართხმული ლოცულობს  
გიცქერენ სასობით აღესილი  
სულნი, შენდობისა მთხოველნი,  
არიან ზეცისკენ გზახსნილნი,  
მომნანიებელნი ყოველნი.  
გვინდა შენს ნათელს შეგვაფარო,  
ლოცვად მივიდრიკეთ თავი.  
ქალწულო, დედაო, დედოფალო,  
ქალღმერთო, წყალობა ჰყავი!  
Chorus mysticus<sup>1</sup>

*ყოველი წარმავალი* (ხაზგასმა ჩემია – ი. ც.)

არს ოდენ მსგავსება,  
სად იგი მრავალი,  
ერთ არსში თავსდება.  
გაცხადდა ფარული,  
ცის მოვალს დიდება  
და მარადქალური<sup>7</sup>  
ზემიგვეზიდება. (გოეთე 2017ბ: 352-353)

სხვაგვარად, ყოველი არსი, რომლის მხოლოდ მიწიერი გარსია წარმავალი, საბოლოოდ პირველად წიაღს, პირველარსს უბრუნდება, რითაც უკვალოდ არაფერი ქრება ანუ, წარუვალი იმარჯვებს წარმავალზე ისევე, როგორც ჯოისთან, სადაც სამშობიაროს სცენის მთლიან კონტექსტში გოეთეს ტექსტთან ალუზია წარუვალის ტრიუმფის, სიცოცხლის მარადიული განახლების კონოტაციას იძენს.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლებოდა, თუმცა, ვფიქრობ, ესეც საკმარისია იმის საილუსტრაციოდ, რომ ჯოისი ღრმად იცნობდა გოეთეს ცხოვრებას, მსოფლმხედველობასა და შემოქმედებას და საკმაოდ ინტენსიურად მიმართავდა მას როგორც ერთგვარ *materia poetica*-ს საკუთარი მხატვრული სამყაროს ასაგებად. თუმცა გოეთეს შემოქმედებისადმი ჯოისის დამოკიდებულება და *ფაუსტის*, როგორც ერთგვარი სტრუქტურული მოდელის თუ „პრეტექსტის“/„ურტექსტის“, გამოყენება ყველაზე ნათლად მე-9 („სკილა და ქარიბდა“) და მე-15 („კირკე“) ეპიზოდებში იკვეთება.

დუბლინის ეროვნული ბიბლიოთეკის დირექტორის ოთახში შექსპირის შემოქმედების შესახებ მსჯელობენ სტივენ დედალოსი, ჯორჯ რასელი, ირლანდიის ეროვნული ბიბლიოთეკის დირექტორი ტომას უილიამ ლისტერი<sup>8</sup>, მისი მოადგილე, ირლანდიელი ესეისტი კერკპეტრიკ მეგი, რომელიც უფრო ჯონ ეგლინტონის ფსევდონიმითაა ცნობილი, და ბიბლიოთეკარი ბესტი. ეპიზოდი იწყება ტომას ლისტერის მოსაზრებით

1 (ლათ.) მისტიკური ქორო.

ჰამლეტის შესახებ. იგი იშველიებს ჰამლეტის ვილჰელმ მაისტერისეულ გაგებას:

“– And we have, have we not, those priceless pages of *Wilhelm Meister*. A great poet on a great brother poet” (Joyce 1986: 151).

„და განა ხელთ არა გვაქვს ვილჰელმ მაისტერის ფასდაუდებელი ფურცლები? დიდი პოეტი თანამოდმე დიდი პოეტის შესახებ“ (ჯოისი 2012: 177-178).

„ვილჰელმ მაისტერის ფასდაუდებელ ფურცლებში“ ლისტერი გულისხმობს გოეთეს რომანის ვილჰელმ მაისტერის განსწავლისა და მოგზაურობის წლების (1796) ნაწილს მე-4 წიგნის მე-13 თავიდან მე-5 წიგნის მე-12 თავის ჩათვლით. რომანის ამ ნაწილში ვილჰელმ მაისტერი თარგმნის და გადააკეთებს ჰამლეტს და თავადაც მონაწილეობს პიესის მისეული ვერსიის დადგმაში. ლისტერი ამ „ფასდაუდებელ ფურცლებზე“ შექსპირის ტრაგედიის შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებებს იმდენად გამოწონად, მხატვრული კონტექსტის ნაწილად არ მიიჩნევს, რამდენადაც საკუთრივ გოეთეს პირად შეხედულებებად ჰამლეტზე.

ლისტერი მსჯელობას განაგრძობს ციტატით ჰამლეტის ცნობილი „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგიდან:

“A hesitating soul taking arms against a sea of troubles (ხაზგასმა ჩემია – ი.ც.), torn by conflicting doubts, as one sees in real life” (Joyce 1986: 151).

„მერყევი სული, რომელიც უმხედრდება მოზღვავებულ უბედურებას (ხაზგასმა ჩემია – ი. ც.), ურთიერთსაწინააღმდეგო ეჭვებით იტანჯება, ისევე, როგორც ამას რეალურ ცხოვრებაში ვხედავთ“ (ჯოისი 2012: 178).

პასაჟი, რომელსაც ლისტერი ახსენებს, გვხვდება მე-4 წიგნის მე-13 თავის ბოლოს, სადაც ვილჰელმ მაისტერი ამბობს: „...შექსპირს სურდა გამოეხატა დიადი საქმე, ისეთ სულზე დაკისრებული, რომელსაც მისი აღსრულება არ ძალუძს. ჰამლეტი ფაიფურის სათუთი ჭურჭელია, რომელშიც ნაზი ყვავილის მაგივრად მძლავრი მუხის ნერგი დარგეს. მუხის გაზრდილმა ფესვებმა დაამსხვრია სათუთი ჭურჭელი“.

ლისტერი, რომელიც დარბაზიდან გასასვლელად ემზადება, ნუთიერად შეყოვნდება და ამბობს:

“Directly, said he, creaking to go, albeit lingering. The beautiful ineffectual dreamer who comes to grief against hard facts. One always feels that Goethe’s judgements are so true. True in the larger analysis” (Joyce 1986: 151).

„ლამაზი უნაყოფო მეოცნებე, რომელიც მკაცრ ფაქტებთან შეჯახებისას სათუთი ჭურჭელივით იმსხვრევა. კიდევ და კიდევ რწმუნდება კაცი, თუ რაოდენ ჭეშმარიტია გოეთეს განსჯა. ჭეშმარიტი, თუ ღრმად გავაანალიზებთ“ (ჯოისი 2012: 78).

აქ პერიფრაზირებულია ვილჰელმ მაისტერის შენიშვნები ჰამლეტის შესახებ, მაგრამ ისინი იმავდროულად ირიბად თვით ვილჰელმ მაისტერსაც შეეხება, რამდენადაც გოეთეს მიაჩნია, რომ ვილჰელმის გატა-

ცება თეატრით მას „ლამაზ უნაყოფო მეოცნებედ“ გადაქცევას უქადის ნაცვლად აქტიური მორალისტისა, რაც მისი ხვედრი და დანიშნულებაა. გოეთე კიდევ უფრო განამტკიცებს დროებით ანალოგიებს ჰამლეტსა და მაისტერს შორის: როცა ეს უკანასკნელი ჰამლეტის როლს ასრულებს, ჰამლეტის მამის აჩრდილი იმავდროულად მაისტერის მამის აჩრდილსაც განასახიერებს, რომელიც აფრთხილებს შვილს, თავი დააღწიოს თეატრის ხიბლს. ფრაზა „ლამაზი უნაყოფო მეოცნებე“ ნასესხებია მეთიუ არნოლდის ესეიდან „შელი“, რომელიც შედის ესეების კრებულში *Essays in Criticism: Second Series* (1888):

“And in poetry, no less than in life, he is a beautiful ‘and ineffectual’ angel, beating in the void of his luminous wings in vain”.

„და პოეზიაში, არანაკლებ ვიდრე ცხოვრებაში, ის ლამაზი და უნაყოფო ანგელოსია, რომელიც უღონოდ აფრთხილებს ბრწყინვალე ფრთებს“.

აქ ლისტერი, ფაქტობრივად, გულისხმობს, რომ შელი კიდევ ერთი ჰამლეტია.

ტომას ლისტერი დარბაზს ტოვებს. ჯოისი ირონიულად შენიშნავს: “Twickreakingly analysis he corantoed off” (Joyce 1986: 151). „ჭრაჭუნ-ჭრაჭუნა ანალიზით გაკონტრდანსავდა“ (ჯოისი 2012: 178).

სტივენის სარკასტულად უყურებს ამგვარი ინტერპრეტაციის გამეორებას ლისტერის მიერ და ეს ამკარა ჭეშმარიტების კომიკური დადასტურების ნიმუშად მიაჩნია:

“Monsieur de la Palice, Stephen sneered, was alive fifteen minutes before his death” (Joyce 1986: 151).

„მუსიე დე ლა პალისი, ჩაიცინა სტივენმა, სიკვდილამდე თხუთმეტი წუთით ადრე ადრე ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო“ (ჯოისი 2012: 178).

ფრანგი მარშალი დე ლა პალისი ბრძოლაში მოკლეს (1525) და თითქოს მის ჯარისკაცებს თავიანთი მეთაურის გმირობის ხაზგასასმელად ასეთი აბსურდული ფრაზა წარმოუთქვამთ (ცხვედიანი 2006: 88).

ერთი შეხედვით, აქაც ცნაურდება ჯოისის სარკასტულ-ირონიული დამოკიდებულება თუ გოეთესადმი არა, ყოველ შემთხვევაში, ჰამლეტის ამ ინტერპრეტაციისადმი მაინც, თუმცა სინამდვილეში საქმე უფრო რთულადაა და აქ რამდენიმე მომენტია გასათვალისწინებელი: ჯერ ერთი, აქ სტივენის ირონია უფრო იკვეთება, ვიდრე თვით ჯოისის – მათი პოზიციების სრული გაიგივება არ უნდა იყოს მართებული; მეორეც, თუ ტექსტში მაინც გამოსჭვივის ჯოისის სარკაზმი, იგი უფრო ტომას ლისტერისადმი უნდა იყოს მიმართული, ვიდრე გოეთესადმი, ვინაიდან, ლისტერისაგან განსხვავებით, შეუძლებელია ჯოისი გოეთესა და მისი პერსონაჟის შეხედულებებს ერთმანეთთან აიგივებდეს და გერმანელს მისი პერსონაჟის „მოსაზრებების“ გამო დასცინოდეს.

ჩემი აზრით, ულისეში გოეთეს ტექსტის გამოყენების ყველაზე საინტერესო შემთხვევა „კირკეს“ ეპიზოდში გვხვდება. კერძოდ, მხედვე-

ლობაში მაქვს ფაუსტის I ნაწილის „ვალპურგის ღამის“ სცენის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჯოისისეული ადაპტაცია თუ ტრანსფორმაცია რომანის მხატვრულ ქსოვილში.

ჯერ კიდევ იმავე წელს, როცა ულისე გამოქვეყნდა, ჯონ მიდლტონ მერიმ „კირკეს“ ეპიზოდი „ვალპურგის ღამეს“ შეადარა: „კირკეს“/„ღამის ქალაქის“<sup>1</sup> ეპიზოდში ჯოისმა თავისი მთავარი პერსონაჟების ერთგვარი ‘Walpurgisnacht’ დადგაო – წერდა მწერალი (Murry 1922). ეს მახვილგონივრული დაკვირვება, როგორც ჩანს, ჯოისსაც მოეწონა, რადგან მოგვიანებით სტიუარტ გილბერტმა, რომელსაც თვით მწერალი უწევდა დახმარებას ულისეს შესახებ წიგნის წერის პროცესში, ეს პარალელი კიდევ უფრო განავრცო და მისი მეტად თუ ნაკლებად დეტალიზებული ვარიანტი შემოგვთავაზა. გილბერტი აღნიშნავს, რომ ამ სცენას, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე უფრო შესანიშნავია რომანში, ჩვეულებრივ „ვალპურგის ღამეს“ ან ულისეს პანდემონიუმს უწოდებენ (Gilbert 1955: 7). მკვლევარი მართებულად ამტკიცებს, რომ ეს ეპიზოდი, რომელიც ოდისეაში მეათე სიმღერას შეესატყვისება, პირველად ულისეს „ვალპურგის ღამედ“ სწორედ მიდლტონ მერიმ მონათლა და ამ სათაურის რელევანტურობა ეჭვს არ იწვევს (Gilbert 1955: 320).<sup>10</sup> მართლაც, მიუხედავად იმისა, რომ ეპიზოდი გამოირჩევა მდიდარი ინტერტექსტუალობითა და ასოციაციური ხატოვანებით, შიდა თუ ექსტრატექსტუალური ციტაციისა და იმ მხატვრულ მოდელთა თუ წყაროთა სიუხვით, რომლებსაც ეპიზოდი ეყრდნობა, მისი არქიტექტონიკისა და მხატვრული შინაარსის ძირითადი განმსაზღვრელი ინტერტექსტი სწორედ გოეთესეული ‘Walpurgisnacht’-ია.

მოქმედება ხდება შუალამისას, მისის კოენის საროსკიპოში, დუბლინის „წითელი ფანრების“ უბანში, „ღამის ქალაქში“. ეპიზოდის ორგანოა locomotor apparatus; ხელოვნება – მაგია, ჯადოქრობა; ფერი – არა აქვს; სიმბოლო – მეძავი; ტექნიკა – ჰალუცინაცია; შესატყვისობები: კირკე – ბელაკოენი.

თავისი ექსპერიმენტული ფორმითა და შინაარსით ეპიზოდი ერთგვარი ფანტასმაგორიული პიესაა, ფანტასმაგორიული ელემენტები თუ არარეალური ჩვენებები აქ პერსონაჟთა ქაოტური, დაძაბული წარმოსახვის ნაყოფია, მათი არაცნობიერი იმპულსებისა და შიშების გამოხატულებაა, თუმცა ვერ დავეთანხმები ფრენკ ბაჯენს, რომ სამოქმედო გარემო და მოქმედი პირები სრულიად უბრალო, ტრივიალური და რეალურია: „აქ ვერ შეხვდებით ვერც თებეს უდაბნოს და ვერც ბროკენის უფსკრულს, არამედ ქალაქის ჩვეულებრივ ქუჩებსა და იაფფასიანი საროსკიპოს მისაღებს. პერსონაჟებიც ლეგენდარული კი არა, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, როგორსაც ყოველ დღე ვხვდებით ქუჩებში, მათი კონფლიქტებიც

1 Nighttown – ასე უწოდებდა თავად ჯოისი ადგილს, სადაც მოქმედება ხდება და, შესაბამისად, თვით ეპიზოდსაც. დუბლინელები მას “Monto”-ს ეძახდნენ, მონტგომერის (ამჟამად ფოლის), უბნის ერთ-ერთი ცენტრალური ქუჩის, მიხედვით.

არ არის ბედისწერის წინააღმდეგ ამხედრებული მეამბოხის კონფლიქტები. მუსიკა, რომელიც ისმის, სფეროთა მუსიკა კი არ არის, არამედ საროსკიპოს პიანინოს ჰანგებია“ – წერს მკვლევარი (Budgen 1972: 252-253). მართალია, ამ ეპიზოდში ვერ შევხვდებით გოტიკურ ფანტასმაგორიულ არსებებს და ფანტასმაგორიულობა ძირითადად პერსონაჟთა არაცნობიერი იმპულსების მატერიალიზაციაში გამოიხატება, მაგრამ მთელი ატმოსფერო მაინც მაგიით/ჯადოქრობითაა გამსჭვალული. როგორც თვით ჯოისმა აღიარა სტიუარტ გილბერტთან საუბარში, გოეთეს ბროკენსა<sup>1</sup> და მისის კონენის საროსკიპოს ბევრი საერთო აქვთ: სიურეალისტური ატმოსფერო, ფორმათა და სახეთა ცვალებადობა, კლასიკური „ვალპურგის ღამის“ წარმართული ელინიზმის შერწყმა ქრისტიანულ ელემენტებთან. ერთი სიტყვით, „ვალპურგის ღამის“ ავსულებითა და ეშმაური სექსუალური სიმბოლიკით აღსავსე სცენა ორგანულად ესადაგება „კირკეს“ ორბუნებოვან, რეალურ-ფანტასმაგორიულ, ატმოსფეროს. გარდა ამისა, რიჩარდ ელმანის მახვილი დაკვირვებით, გოეთეს მიერ მეფისტოფელის, როგორც უარყოფის სულის, აღწერამ უზიძგა ჯოისს შეექმნა ბაკ მალიგანის მხატვრული სახე, რომელიც უარყოფს ყველაფერს, რასაც სხვები დასტურჰყოფენ (Ellmann 1982: 265).

ორივე სცენის დასაწყისში მკითხველი ხედავს შუქურებისა და გამაფრთხილებელი ნიშნების ციმციმს:

მოხეტიალე ნათება

ოლონდ, იცოდეთ, ჩემი ნირი სხვაა სრულიად,

აცად და ბაცად, ზიგზაგებით სიარულია. (გოეთე 2017ა: 213)

“\*(*The Mabbot street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled tramside set with skeleton tracks, red and green will-o'-the-wisps and danger signals...*”) (Joyce 1986: 350).)

„{ღამის ქალაქში შესასვლელი მეზობის ქუჩის მხრიდან, ტრამვაის რკალი, ლიანდაგის ჩონჩხები მოუკირწყლავ მინაზე, ნითელი და მწვანე საგზაო შუქურებისა და გამაფრთხილებელი ნიშნების ციმციმი“ }

(ჯოისი 2012: 426).}

მეწვრილმანე კუდიანი ფაუსტს უცნაურ ნივთებს სთავაზობს:

მეწვრილმანე კუდიანი

აქეთ მობრძანდით, ბატონებო, გვერდს ნუ ამივლით!

ნაირ-ნაირი საქონელი მაქვს მოტანილი.

აიღეთ რამე! არჩევანი ძალზე დიდია!

არც ერთი ნივთი, ცოდვა-ბრალი რომ არ ჰკიდია!

1 ჰარცის მთიანეთის უმაღლესი მწვერვალი, სადაც, ხალხური რწმენით, პირველი მათის წინა ღამეს ეშმაკებისა და კუდიანების დიდი თავყრილობა იმართება.

არა ფიალა სანამლავეთან გაუკარები!  
არა ხანჯალი, კაცის გულში გაუტარები!  
რაც სამკაული – გაპოხილი ცთუნების შხამით!  
რაც დაშნა – ზურგში ჩაცემული მოძმისთვის ღამით!  
(გოეთე 2017ა: 223-224)

ჯოისთან რუმბოლდი, დემონური დალაქი, სთავაზობს პერსონაჟებს ჩამომხრჩვალის თოკის ნაგლეჯს. ერთი სიტყვით, ორივე სცენა მაგითა და ჯადოსნური ატმოსფეროთია გაჯერებული.

ფაქტობრივად, ჯოისმა გოეთეს „ვალპურგის ღამე“ გამოიყენა როგორც „კირკეს“ ეპიზოდის ერთგვარი მხატვრული მოდელი დრამატული ფორმისა და სიურეალისტური, სიზმარეული, ზმანებისეული და იმავდროულად რეალური ატმოსფეროს შესაქმნელად. თუმცა აქვე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ გოეთეს ტექსტი მხოლოდ ნედლი მასალაა, ის *materia poetica*-ა, რომელიც ჯოისს საკუთარი ორიგინალური მხატვრული „ნაგებობის“ აღსამართად სჭირდება. ერთი სიტყვით, ჯოისი იყენებს „ვალპურგის ღამის“ სცენას, რომ შემოგვთავაზოს თავისი პერსონაჟების არაცნობიერი იმპულსების დრამატიზაცია ზმანებების სახით, შექმნას არაცნობიერის სიმბოლური დრამა.

რასაკვირველია, ჯოისის რთული, კომპლექსური და ამბივალენტური მიმართება გოეთეს შემოქმედებისადმი აქ განხილული ასპექტებით არ ამოიწურება და ეს არც ყოფილა ამ სტატიის მიზანი. მე მხოლოდ შევეცადე, მომეხაზა კვლევის შესაძლო არეალის ზოგიერთი კონტური, გამერკვია ამ რთული ურთიერთმიმართების ცალკეული შტრისები. თუ რამე აერთიანებს მთელი საუკუნით დაშორებულ ამ ორ შემოქმედს, გარდა კონცეპტუალურ-ესთეტიკური დიალოგისა ან/და თუნდაც მხატვრული პოლემიკისა, ისაა, რომ ორივე მთელი მანამდელი ზოგადსაკაცობრიო კულტურული მემკვიდრეობის შეჯამებასა და სინთეზს გვთავაზობს, ორივე გამოიჩინება, ერთი მხრივ, ენციკლოპედიურობითა და მოზაიკურობით, ხოლო მეორე მხრივ, მთელი ამ ენციკლოპედიური მრავალფეროვნებისა თუ „მოზაიკურობის“ ერთიან კონსტრუქციად, მაღალმხატვრულ მთლიანობად გარდასახვის შეუდარებელი უნარით.

### შენიშვნები:

1. ულისეს შექმნა ჯოისმა ჩაიფიქრა 1906 წლის შემოდგომაზე, როცა იგი რომში ერთ-ერთ კერძო ბანკში კლერკად მუშაობდა. თავდაპირველად იგი ჩაფიქრებული იყო როგორც მოთხრობა – ერთი თავი დუბლინის ისტორიიდან. ამიტომაც ჯოისი გულმოდგინედ ჩაჰკირკიტებდა დუბლინის ისტორიასა და მის რუკებს. იმავე წლის 13 ნოემბრით დათარიღებულ წერილში ჯოისი თავის ძმას, სტანისლოსს, ეკითხება, რას ფიქრობ ახალი მოთხრობის, „ულისეს“, სათაურზე, რომელიც *დუბლინელებში* უნდა შევიტანო (Joyce 1966, II: 190).

ორიოდე კვირით ადრე მწერალი ძმას წერდა, რომ ჩაიფიქრა ახალი მოთხრობის დაწერა კრებულისათვის *დუბლინელები* (Joyce 1966: 168). 1907 წლის 10 ნოემბერს სტანისლოსი თავის დღიურში ინიშნავს, რომ ჯიმიმ (ჯემიმ ჯოისმა – ი. ც.) გადაწყვიტა ულისე პატარა წიგნად განევრცო, სადაც დუბლინელ პერ გიუნტს გამოიყვანდა. ვურჩიე, რამდენადაც მოქმედება ერთ დღეში ხდება, კომედია დაენერა, მაგრამ არ დამეთანხმაო; და იქვე უთქვამს, რომ ეს უნდა ყოფილიყო წიგნი „ირლანდიელ ფაუსტზე“ (Ellmann 1982: 265). ის, რომ წიგნის პროტაგონისტი ერთდორულად უნდა ყოფილიყო პერ გიუნტიც და ფაუსტიც, სულაც არ არის უცნაური: მხატვრული სახეების ასეთი ასოციაციური მრავალნიშნადობა, რთული, კომპლექსური ინტერტექსტუალობა ჯოისის მეთოდის არსებით ნიშანთაგანია. ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო დანვრილებით იხ.: Melchiori 1984: 37-50; Melchiori 1995: 29-42; Ellmann 1968: 707-708.

2. ბაჯენი ეკითხება ჯოისს, თუ რას გულისხმობს იგი „სრულქმნილ/ყოველმხრივ“ (“complete all-round”) პერსონაჟში და მაგალითად მოჰყავს სკულპტორი, რომელიც გამოაქანდაკებს კაცის სამგანზომილებიან ფიგურას, რაც სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი სრულქმნილია/სრულყოფილია იმ აზრით, რომ იდეალურია. ყველა ადამიანის სხეული, უმტკიცებს ბაჯენი თანამოსაუბრეს, ნაკლოვანია და ასე თუ ისე შეზღუდული, ისევე როგორც თვით ადამიანი და შენი ულისეც ... ჯოისი აწყვეტინებს: „ის ორივეა. მე მას ყველა მხრიდან ვხედავ და ამიტომაც ის ყოველმხრივია ისევე, როგორც შენი სკულპტორის ფიგურა, მაგრამ ამავე დროს ის სრულქმნილი ადამიანაცაა – კარგი ადამიანი“ (Budgen 1972: 17).

3. სავარაუდო სრულქმნილ პერსონაჟად ბაჯენს ქრისტეც დაუთხარებია, თუმცა ჯოისს უთქვამს, რომ ქრისტე დაოჯახებული არ იყო და ქალთან არასდროს უცხოვრია, ხოლო ქალთან ცხოვრება ერთ-ერთი ყველაზე რთული რამაა, რის გაკეთებაც კაცს უწევსო (Budgen 1972: 191). საბოლოოდ, ბაჯენი მაინც გამოიცნობს, რომ ასეთი პერსონაჟი ჯოისისათვის ოდისევსი უნდა ყოფილიყო. ჯოისი იქვე დასძენს, რომ უსაკო ფაუსტი არ არის ადამიანი, თუმცა ეთანხმება თანამოსაუბრეს, რომ ჰამლეტი ადამიანია, მაგრამ ის მხოლოდ შვილია, ხოლო ულისე ლაერტეს შვილია, ტელემაქეს მამაა, პენელოპეს ქმარია, კალიფსოს საყვარელია, ბერძენი მეომრების თანამებრძოლია, ითაკას მეფეა, რომელმაც თავისი ჭკუის, მოხერხებულობისა და გამბედაობის წყალობით ბევრ განსაცდელს გაუძლო. ჯოისი იმასაც ხაზს უსვამს, რომ მას სულაც არ ეხალისებოდა ომი და სიგიჟეც კი დაიბრალა მასში მონანილეობისათვის თავის ასარიდებლად, თუმცა საბოლოოდ მაინც იძულებული გახდა, ტროაზე მოლაშქრეებს შეერთებოდა (Budgen 1972: 16).

4. დანტე ჯოისისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო მთელი მისი შემოქმედების მანძილზე. იგი, უდიდესი კათოლიკე პოეტი, ეკლესიის იერარქიული შენობის სიტყვიერი არქიტექტორი, ჯოისისათვის, პირველ რიგში, დიდი შემოქმედი და პოლიტიკური პოეტია, რომელიც ქედს არასოდეს იხრის საერო თუ საეკლესიო ხელისუფლების წინაშე; მისი ჯოჯოხეთი საჯ-

სეა გარყვნილი და გადაგვარებული პაპებით, კარდინალებითა თუ ეპისკოპოსობით. თუმცა დანტე არ არის მორალისტი ამ სიტყვის არც ერთი გაგებით: ყველაფერს, რასაც ის ხედავს და აღიქვამს, იგი აღწერს და აფასებს როგორც უნიკალურ, განუმეორებელ ფენომენს, შემდეგ კი ათავსებს მას წინასწარ განჭვრეტილი და გათვლილი მხატვრული სისტემის ჩარჩოში. კონკრეტული დეტალი და ზოგადი გეგმა წონასწორობაშია მოყვანილი. ეს, ტექნიკურად, ჯოისმა სწორედ დანტესგან ისწავლა. ირლანდიელმა მოდერნისტმა, რომელიც ტრადიციას არ უგულვებელჰყოფდა, მაგრამ არც ბრმად მისდევდა მას, დანტესგან აიღო ის, რაც თანამედროვე მწერალს შეიძლებოდა გამოდგომოდა. ჯოისისათვის უმნიშვნელო არც ის ფაქტი უნდა ყოფილიყო, რომ დანტე დევნილი იყო, პოლიტიკური მიზეზების გამო მშობლიური ქალაქიდან გაძევებული, მაგრამ მის მთავარ საფიქრალად თუ საზრუნავად მაინც ფლორენცია რჩებოდა, ქალაქი, რომლის გარყვნილებასა და გადაგვარებას იგი ამხელდა – სწორედ ისევე, როგორც ჯოისი *დუბლინელებში* (ამ საკითხთან დაკავშირებით უფრო ვრცლად იხ.: ცხვედიანი 2011: 105-106; Reichert 1997: 56-57). თუმცა ციურისში მეორედ ცხოვრების პერიოდში (1915-1919) ჯოისს მიაჩნდა, რომ დანტე, ისევე როგორც გოეთე, დამღლეელი იყო და დანტეს კითხვას მზისთვის თვალის გასწორებას ადარებდა.

5. პარალექტიკური ნაკითხვა გულისხმობს ტექსტის აღქმას განსხვავებული რაკურსით, ამ შემთხვევაში ჯოისის ტექსტების აღქმას გოეთეს რომანების პრიზმამი. ტერმინი „პარალექსი“ ლიტერატურათმცოდნეობაში ნასესხებია ასტრონომიიდან და აღნიშნავს როგორც ერთგვარ ინტერპრეტაციის მეთოდს, მეტაპოეტურ კატეგორიას, ასევე თხრობით სტრატეგიას. ჯოისი მას იყენებს როგორც ცენტრალურ კონცეპტს და თხრობის იარაღს. მაგალითად, ამ თხრობითი სტრატეგიის საშუალებით *ულისეში* პროტაგონისტთა მოქმედებებს და სამყაროს, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ, სტერეოსკოპული პერსპექტივა მიესადაგება. ლიტერატურის კრიტიკოსები ამ მეთოდს მიმართავენ ტექსტების ინტერტექსტუალური ანალიზისას.

6. ეპიზოდის სტრუქტურა ეფუძნება სხვადასხვა პროზაული სტილის იმიტაციებს ლათინურიდან დაწყებული თანამედროვე სლენგით დამთავრებული ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით. ჯოისს ფრენკ ბაჯენისათვის ალბათ ნახევრად ხუმრობით მიუწერია, რომ აქ ბლუმი სპერმატოზოიდია, საავადმყოფო საშო, ექთანი კვერცხუჯრედი, ხოლო სტივენი ჩანასახი. დონ გიფორდისა და რობერტ სეიდმანის აზრით, იმიტაციების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა ორსულობის მეტაფორაა (Gifford & Seidman 1989: 408). როგორც ჩანს, ჯოისი ვარაუდობდა, რომ ამ პროცესში ონტოგენეზი (ინდივიდუალური ორგანიზმის განვითარება) იმეორებს ფილოგენეზს (სახეობათა ევოლუციურ ისტორიას). შესაბამისად, ხელოვანის პროზაული სტილის ჩამოყალიბების პროცესი იმეორებს პროზის სტილის ევოლუციას ლიტერატურის ისტორიაში.

7. დავით წერედიანის განმარტებით, ყველაფერი, რაც კი ამა ქვეყნად ხდება, ერთი სუბსტანციის (სავარაუდოდ, ჭეშმარიტების) ემანაციაა. როცა



დაფარული გაცხადდება და მიწიერი გარსისაგან განვიძარცვებით, ცად მხოლოდ „სიყვარული აგვამალლებს“, რომელიც თავისი არსით მარადქალურია, წმინდად ქალური სანყისია, არა მამაკაცური (გოეთე 2017ბ: 363).

8. ტომას უილიამ ლისტერი (1855-1922) – ირლანდიის ეროვნული ბიბლიოთეკის დირექტორი 1895-1920 წლებში. თარგმნა და განავრცო დუნსტერის *გოეთეს ცხოვრება* (1883). ამ ეპიზოდში გამართულ კამათში გოეთეს შეხედულებანი შექსპირზე სწორედ ამ წიგნიდანაა მოტანილი.

9. „ყოფნა?.. არ ყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის./ სულდიდ ქმნილებას რა შეჰფერის? ის, რომ იტანჯოს/ და აიტანოს მჩაგრავ ბედის ნეშტრითა გმირვა,/ თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას (ხაზგასმა ჩემია – ი. ც.)/ და ამ შეებრძოლვით მოსპოს იგი?.. მოსპოს სიცოცხლე“ (შექსპირი 1986: 391-392).

10. უნდა აღინიშნოს, რომ გოეთეს *ფაუსტის* „ვალპურგის ღამე“ არ არის ეპიზოდის ერთადერთი სტრუქტურული მოდელი თუ მასში გამოყენებული ტექნიკის წყარო. მკვლევრები ასევე ასახელებენ გუსტავ ფლობერის *წმინდა ანტონის ცდუნებას* (1874), გერჰარდ ჰაუპტმანის *პიესას ჰანელეს ცადამალლებას* (1892), ჰენრიკ იბსენის *მოჩვენებებს* (1881), ავგუსტ სტრინდბერგის *მოჩვენების სონატას* (1907) და *სიზმარეულ პიესას* (1902), ლეოპოლდ ფონ ზახერ-მაზოხის *ვენერა ქურქში-ს* (1904), რიჩარდ ფონ კრაფტებინგის *Psycho-pathia Sexualis-s* (იხ. Gifford & Seidman 1989: 452; Budgen 1972: 252).

#### დამონშებანი:

- Barry, David. “Peninsular Art: A Context for a Comparative Study of Goethe and Joyce”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 29, No 4, 1992: 380-396.
- Booker, Keith M. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Budgen, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses and Other Writings*. London: Oxford University Press, 1972.
- Eliot, Thomas Stearns. “Goethe as the Sage”. Thomas Stearns Eliot. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957: 207-227.
- Ellmann, Richard. “Ulysses: A Short History”. Appendix. James Joyce. *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1968: 707-708.
- Ellmann, Richard. *The Consciousness of Joyce*. Toronto and New York: Oxford University Press, 1977.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. New and Revised Edition. New York Oxford Toronto: Oxford University Press, 1982.
- Fairley, Barker. *A Study of Goethe*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- Gifford, Don and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce’s Ulysses*. Revised and Expanded Edition. Berkley Los Angeles London: University of California Press, 1989.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce’s Ulysses: A Study*. New York: Vintage Books, 1955.
- Gillespie, Gerald. “Afterthought of Hamlet: Goethe’s Wilhelm, Joyce’s Stephen”. Gerald Gillespie. *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context*. Second Edition. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2010: 167-184.

- Gillespie, Gerald. "Paradox Lust": The Fortunate Fall According to Joyce in *Finnegans Wake*. *Neohelicon* 38, 2011: 161-175.
- Goete, Iohan Volfgang. *Faust'i*. P'irveli Nats'ili. Germanulidan targmna Davit Ts'eredianma. Tbilisi: „Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba“, 2017 (გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ. ფაუსტი. ნაწილი პირველი. გერმანულიდან თარგმნა დავით წერედიანმა. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2017ა).
- Goete, Iohan Volfgang. *Faust'i*. Meore Nats'ili. Germanulidan targmna Davit Ts'eredianma. Tbilisi: „Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba“, 2017 (გოეთე, იოჰან ვოლფგანგ. ფაუსტი. ნაწილი მეორე. გერმანულიდან თარგმნა დავით წერედიანმა. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2017ბ).
- Hamlin, Cyrus. "Preface". Johann Volfgang Von Goethe. *Faust: A Tragedy*. Norton Critical Editions. Trans. Walter W. Arndt and ed. Cyrus Hamlin. NY: W. W. Norton & Company, 1998.
- Hennig, John. "Stephen Hero and Wilhelm Meister: A Study in Parallels". *German Life and Letters* 5 (1951): 22-29.
- Joisi, Jeimz. *Ulise*. Inglisuridan targmna da k'oment'arebi daurto Nik'o Q'iasashvilma. Tbilisi: „Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba“, 2012 (ჯოისი, ჯეიმზ. ულისე. ინგლისურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ნიკო ყიასაშვილმა. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2012).
- Joyce, James. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. London: Penguin Books, 1986.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1975.
- Joyce, James. *Letters of James Joyce*. Volume II, III. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1966.
- Levin, Harry. *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1960.
- Melchiori, Giorgio. "The Genesis of *Ulysses*". Giorgio Melchiori. *Joyce's Feast of Languages: Seven Essays and Ten Notes*. *Joyce Studies in Italy*, 4. Ed. Franca Ruggieri. Roma: Bulzoni Editore, 1995: 29-42.
- Melchiori, Giorgio (ed.). *Joyce in Rome: The Genesis of Ulysses*. *Joyce Studies in Italy*, 1. Roma: Bulzoni Editore, 1984.
- Murry, John Middleton. "Mr. Joyce's *Ulysses*". *The Nation and the Athenaeum* 31 (1922).
- Reichert, Klaus. "The European Background of Joyce's Writing". *The Cambridge Companion to James Joyce*. Ed. Derek Attridge. Cambridge: Cambridge University Press, 55-82.
- Shaffer, Brian W. "Kindred by Choice: Joyce's *Exiles* and Goethe's *Elective Affinities*". *James Joyce Quarterly* 26 (1988-1989): 199-202.
- Shekspiri, Uiliam. "Hamlet'i". Uiliam Shekspiri. *T'ragediebi*. I. Inglisuridan targmna Ivane Machabelma. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota Sakartvelo", 1986 (შექსპირი, უილიამ. „ჰამლეტი“. უილიამ შექსპირი. ტრაგედიები. I. ინგლისურიდან თარგმნა ივანე მაჩაბელმა. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1986: 232-490).
- Tskhvediani, Irak'li. "Jeimz Joisi da Evropuli K'ulturuLi T'raditsia". *Dasavluri Lit'erat'uris Akt'ualuri Sak'itkhebi da Kartul-dasavluri Urtiertobebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "universali", 2011: 105-112 (ცხვედიანი, ირაკლი. „ჯეიმზ ჯოისი და ევროპული კულტურული ტრადიცია“. დასავლური ლიტერატურის აქტუალური საკითხები და ქართულ-დასავლური ლიტერატურული ურთიერთობები. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2011: 105-112).

Tskhvediani, Irakli. *Ulises Mitopoet'ik'a*. Kutaisi: Ak'ak'i Ts'eretlis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba, 2006 (ცხვედიანი, ირაკლი. *ულისეს მიტოპოეტისკა*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006).

Weninger, Robert. “A Great Poet on a Great Brother Poet’: A Parallax Reading of Goethe and James Joyce”. *Publications of the English Goethe Society*, Volume 79, Issue 3, 2010: 182-205.

**Irakli Tskhvediani**  
**(Georgia)**

## **Joyce and Goethe: “Un noioso funzionario”?**

### **Summary**

**Key words:** Goethe, Joyce, intertextuality, parallax, parallax reading.

James Joyce regarded Goethe as being in the great writers’ “Holy Trinity” along with Dante and Shakespeare. However, his attitude towards the great German author seems to be ambivalent. He once noted that *Ulysses* (than in the planning stages) would depict an “Irish Faust”. Later, in 1915, Joyce’s attitude seems to have changed – he refers to Goethe as “un noioso funzionario” – as a figure of bourgeois conformity. He told Frank Budgen that Faust was an inadequate model for his new hero: “Far from being a complete man, he isn’t a man at all. Is he an old man or a young man? Where are his home and family? We don’t know. And he can’t be complete because he is never alone. Mephistopheles is always hanging round him at his side or heels”.

Compared to other great literary figures like Homer, Dante, and Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe appears to play a relatively small role in Joyce’s work. Some critics point out that while there are passing references to Goethe in Joyce’s fiction and private correspondence, none of Goethe’s specific works seem to have served as important models or inspirations for any of Joyce’s, and little of Joyce’s technique as a writer seems especially similar to Goethe’s. However, I would argue, *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses* provide enough material for a more systematic comparative study.

Richard Ellmann argues that Joyce’s “connections with Goethe in *Ulysses* are less overt than the connections with Homer. They are, however, deeply ingrained.” Ellmann was by no means the first to highlight the potential in this particular line of critical inquiry. In the very year in which *Ulysses* was published John Middleton Murry described “Circe”-Nighttown episode as a kind of ‘Walpurgisnacht’ of Joyce’s protagonists. This astute observation seemingly found approval with the author himself, as Stuart Gilbert, whom Joyce assisted in writing the first full-length study of *Ulysses*, attempts to illustrate Murry’s parallel there in some detail.

Joyceans, however, are not alone in identifying connections of this sort between Goethe and the Irishman: Germanists, for instance, Barker Fairley, even if only briefly, have hinted at possible parallels as well, summarizing *Faust* as a possible “forerunner of *Ulysses*”. Cyrus Hamlin takes this further, when, with regard to the “encyclopedic” quality of *Faust*, he suggests that “one might look to Joyce’s *Ulysses* for a similar range of styles and diversity of incidents joined together in a thematic or symbolic way.” Again, more recently, Donald Riechel has even posed the question whether it might be best to read *Faust* “as an anticipation of Joyce’s art in *Ulysses*”. Robert Wenginger offers an intertextual reading of Goethe’s Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* — with its extensions *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* and *Wilhelm Meisters Wanderjahre* — and Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) and *Ulysses* (1922), engaging in literary historical parallax — a parallactic reading of the novels’ protagonists Wilhelm Meister and Stephen Dedalus, as regards not just their identification with Shakespeare’s Hamlet but also the symbolic connotations embedded in their names and mythological pretexts. Derived from astronomy, the term parallax designates, transferred to literary history, a narrative stratagem, a metapoetical rationale, and an interpretive method. Joyce employs it as a key concept and narrative tool in *Ulysses* to denote a stereoscopic perspective applied to the protagonists’ actions and the world they live in. Leopold Bloom thus reflects on it and the technique of *Ulysses* is determined by it. On a higher plane, literary critics, too, engage in literary historical parallax whenever they read texts intertextually — as exemplified in Wenginger’s essay. This approach allows us to shed new light on the roles and significance of narrative irony, chance, and paternity in these novels.

M. Keith Booker suggests reading Joyce in the light of Bakhtin’s emphasis on the chronotope of prosaic development that informs Goethe’s use of the bildungsroman genre, usefully illustrating aspects of Joyce’s work. Bakhtin discusses the genre of the bildungsroman in the context of his concept of chronotope. He discovered “Goethe’s startling ability to see time in space”, the purely Joycean quality.

In spite of these and other speculative, passing comments by influential critical authorities, however, with the exception of one or more specific comparative analyses over the years, the field of Goethe-Joyce studies remains largely uncultivated. The academy’s reluctance to react to the repeated prompts of major Goethe and Joyce scholars owes much to the absence of a far-ranging, expansive, and general context in which one might undertake a comparison of the two writers. Therefore, the purpose of the present paper is to explore some intertextual connections between the two authors as manifested in *Ulysses* as well as outline some possible contours of the systematic comparative study.

მარინე ტურაშვილი  
(საქართველო)

**ანდაზისა და სიტყვის მასალის კონტექსტური კვლევის  
ზოგიერთი საკითხი**

(ზეპირი ისტორიების მიხედვით)

ზეპირ ისტორიებში, ადამიანების ცხორებისეული გამოცდილებების მონაცემებში, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ისეთ ფოლკლორულ ჟანრებს, როგორებიცაა: ლეგენდები, თქმულებები, ანდაზები, აფორიზმები, სიტყვის მასალები, ანექდოტები, განმარტებები, შელოცვები და ა. შ. – რაც თანამედროვე ხალხში ფოლკლორის პოპულარობასა და მისადმი დიდ ინტერესზე მეტყველებს.

არქივებში დაცული ან ლექსიკონებში გამოქვეყნებული, კონტექსტიდან განცალკევებული ანდაზებისა და სიტყვის მასალების კვლევისას გარკვეულ სირთულეს ვაწყდებით. ცხადია, რომ მათში ალეგორიული მნიშვნელობა კონკრეტულ ფაქტებთან აღარ არის დაკავშირებული და მხოლოდ ზოგადი აზრი იკითხება, შესაბამისად, შინაარსის სწორად გასაგებად მისი მთლიანობაში გააზრებაა საჭირო, რის საუკეთესო საშუალებასაც მათი ზეპირ ისტორიებში – ტექსტში ტექსტის – კვლევა იძლევა.

ანდაზისა და სიტყვის მასალის ხალხში ფართო გამოყენების საკითხით ჯერ კიდევ ექსპედიციებში დავინტერესდებით, რადგან თხრობისას თითქმის ყველა რესპოდენტი (განსაკუთრებით კი ასაკოვანი ადამიანები) იყენებდა მათ. მოგვიანებით, როდესაც თეორიული მასალის შესწავლა დავიწყეთ, აღმოჩნდა, რომ ამ ორი მცირე ჟანრის კონტექსტური კვლევის აუცილებლობის საკითხზე ჯერ კიდევ 1957 წელს ყურადღება გაუმახვილებია მკვლევარ ფიქრია ზანდუკელს. ნაშრომში „ანდაზისა და სიტყვის მასალის ურთიერთმიმართებისათვის“ ის წერს: „საინტერესოა ის გარემოება, რომ ზემო იმერეთში ვერ ვნახე ვერცერთი მთქმელი, რომელიც ანდაზებს სხვა ჟანრთა ნიმუშების მსგავსად ზეპირად ჩამომითვლიდა. და თუ მომეცა შემთხვევა ანდაზების დაგროვებისა, ეს მხოლოდდამხოლოდ მთქმელთა გარკვეულ ფაქტზე მსჯელობის პროცესში, მათ მიერვე ანალოგიური შემთხვევებისათვის მორგებული ანდაზების მოშველიების საფუძველზე შეიქმნა შესაძლებელი. ხშირი იყო ისეთი შემთხვევაც, როცა მთქმელები ჩემს თხოვნაზე ჩამოეთვალათ ანდაზები, უხერხულ მდგომარეობაში აღმოჩენილან, თუმცა ისინი საუბრის დაწყებისთანავე მათ (ანდაზებს) ჭარბადაც იყენებენ“ (ზანდუკელი 1964წ: 148-149). ცხადია, რომ ანდაზისა და სიტყვის მასალის ხალხში ფართოდ გამოყენება დაკავშირებულია საუბრისას გარკვეული აზრის დასადასტურებლად ან გასამ-

ყარებლად, ამიტომ მათი სწორი მნიშვნელობა ძირითადად კონტექსტთან მიმართებაში დგინდება.

ნაშრომში წარმოვადგენთ ორი მცირე ჟანრის – ანდაზისა და სიტყვის მასალის – კონტექსტურ ანალიზს. რატომ მაინც და მაინც ამ ორის? ვთვლით, რომ მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა რთულია, ვინაიდან ზოგჯერ ანდაზის ერთი ნაწილი დამოუკიდებლად ვრცელდება და სიტყვის მასალად იქცევა. ამასთან, თუ ანდაზა არის ხალხის გამოცდილებასა და დაკვირვებაზე დაფუძნებული ერთნინადადებიანი მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც შეგონებითი ხასიათი აქვს და მეტაფორულად კონკრეტულ შინაარსს მიღმა ზოგად არსზე მიგვანიშნებს, სიტყვის მასალა მიმართება ერთ კონკრეტულ პირს და მას ახასიათებს.

თუ საკითხის შესწავლის ისტორიას თვალს გადავავლებთ, მრავალფეროვანი სურათი წარმოგვიდგება. ამ ორი მცირე ჟანრით დაინტერესდა არაერთი მკვლევარი. ჯერ კიდევ 1953 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „ძველი ქართული წერილობითი ცნობები ზეპირსიტყვიერი ჟანრების შესახებ“ საინტერესოდ შენიშნა პროფესორმა მიხეილ ჩიქოვანმა, რომ სიტყვა „იგავი“ ძველ ქართულ მწერლობაში ხშირად გამოყენებულია მოკლე, სამაგალითო მოთხრობების აღმნიშვნელად, აგრეთვე, ანდაზისაც (ჩიქოვანი 1953).

მკვლევარი ფარნაოზ ერთელიშვილი ყურადღებას ამახვილებს, ერთი მხრივ, ანდაზის ამოსავალ მნიშვნელობაზე, რომელიც ერთი აქვს, მეორე მხრივ – გადატანითზე, რომელიც მრავალი შეიძლება ჰქონდეს. მეორე მნიშვნელობის მიხედვით კი, ავტორი ანდაზას იგავთან აკავშირებს და მათ შორის განსხვავებად მხოლოდ მოცულობა მიაჩნია (ერთელიშვილი 1957). ანდაზის შესწავლას ასევე საკმაოდ ვრცელი გამოკვლევა მიუძღვნა პროფესორმა ქსენია სიხარულიძემ (სიხარულიძე 1960).

1964 წელს გამოქვეყნებულ ხალხური სიბრძნის V ტომის შესავალ წერილში მკვლევარმა ლ. ლეჟავამ საგანგებოდ შეისწავლა ანდაზა და აღნიშნავს, რომ ამ ჟანრში ასახულია ხალხის ყოფა და მოიცავს ცხოვრების ყველა სფეროს. ავტორი ანდაზებს ალაგებს რვა ჯგუფად: 1. ხალასი ანდაზები, 2. ანდაზური თქმები, 3. აფორიზმული გამონათქვამები, შეგონებანი, 4. სიტყვის მასალა, 5. იგავები, ნაკვესები და თქმულებები, 6. ცრურწმენაზე დამყარებული გამონათქვამები, ადათ-ჩვევების გამომხატველი თქმები, 7. დალოცვისა და დაწყევლის ფორმულები და 8. ხალხური ლექსების ცალკეული ტაეპები და მთელი სტროფებიც (ლეჟავა 1964). ვფიქრობთ, ანდაზის ნართაული ბუნებიდან გამომდინარე, ამგვარი დაჯგუფება გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული.

პროფესორმა ფიქრია ზანდუკელმა საგანგებოდ შეისწავლა ანდაზისა და სიტყვის მასალის ურთიერთმიმართების საკითხი და აღნიშნა, რომ მათ მრავალ მსგავსებასთან ერთად მკვეთრად განმასხვავებელი ნიშნებიც აქვს. ესენია: ანდაზა დასრულებული წინადადებაა, სიტყვის

მასალა წინადადების ნაწილი; ანდაზისათვის დამახასიათებელია ორ და იშვიათად მეტწევრიანობა, სიტყვის მასალისთვის – მხოლოდ ერთწევრიანობა; ანდაზა მხატვრული აზროვნების უშუალო, პირველადი შედეგია, ხოლო სიტყვის მასალა – მეორეული. ამასთან, მკვლევარი სათანადო ანალიზის საფუძველზე გამოყოფს ანდაზის ხუთ სპეციფიკურ ნიშანს: ნართაულობას, ზოგადობას, ზნეობრივ-მორალურ შინაარსს, მუსიკალურობა-მელოდიურობასა და შესრულების წესის თავისებურებას (ზანდუკელი 1964). სწორედ ამ ვითარებას მივაქციეთ ყურადღება, რადგან ვფიქრობთ, რომ ანდაზის, ასევე სიტყვის მასალის შესწავლაში კონტექსტის გათვალისწინება უმნიშვნელოვანესია.

მცირე ჟანრებს ასევე საგანგებოდ შეისწავლის მკვლევარი გიზო ჭელიძე და მათ თვისობრივი ერთობის სპეციფიკურ ნიშნებად მიაჩნია: ლაკონიზმი, ფრაზის ექსპრესიულობა, კომპოზიციური ერთპლანიანობა და პოეტური შეკუმშულობა. მცირე ჟანრებზე მსჯელობისას იგი, ასევე, საგანგებოდ გამოყოფს მათ ორ სახეობას: 1. ლირო-ეპიკურს, როგორებიცაა: ნაკვესი, ეპიტაფია, ფიცი, შელოცვა და ა. შ. და 2. ნართაულს, მეტაფორულს, როგორებიცაა: ანდაზა, გამოცანა, აფორიზმი, სიტყვის მასალა, ზმა, იგავი (ჭელიძე 1984).

პროფ. თეიმურაზ ქურდოვანიძე ყურადღებას ამახვილებს ანდაზაში მოცემულ დაპირისპირებულ არსთა წყვილსა და ამ დაპირისპირების შედეგის სახეობრივად გამოხატულ აზრზე. მკვლევარი თვლის, რომ ანდაზების წარმოშობის წყარო, გარდა რეალური ცხოვრებიდან მიღებული შთაბეჭდილებებისა, არის როგორც ზეპირსიტყვიერი, ასევე, ლიტერატურული თხზულებები (ქურდოვანიძე 2001). მკვლევარმა ლევან ბრეგაძემ საგანგებოდ შეისწავლა თბილისში 1881-1913 წლებში რუსულენოვან გამოცემაში – „Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа“ – გამოქყნებული ანდაზები და ვრცელი გამოკვლევა მიუძღვნა (ბრეგაძე 2020).

ანდაზების გამოქვეყნება ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაიწყო. ისინი პირველად დ. ჩუბინაშვილმა გამოაქვეყნა 1846 წელს გამოცემულ „ქართულ ქრესტომათიაში“ (ჩუბინაშვილი 1846). ხოლო 1876 წელს ქართული ხალხური ანდაზები წიგნად გამოსცა პეტრე უმიკაშვილმა (უმიკაშვილი 1876). კვლევაში შედარებისათვის გამოვიყენეთ ანდაზებისა და სიტყვის მასალების ორი აკადემიური გამოცემა: „ხალხური სიბრძნის“ V ტომი და პეტრე უმიკაშვილის „ხალხური სიტყვიერების“ II ტომი. მეორეული და კომპარატივისტული ანალიზის მეთოდებით ზეპირი ისტორიებიდან მოძიებული ტექსტები შევადარეთ კრებულებში გამოქვეყნებულ და გამოუქვეყნებელ საარქივო მასალას, რისთვისაც ვისარგებლეთ ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზით (იხ., <http://www.folktreasury.ge/ARPA/>). რაც შეეხება ზეპირ ისტორიებში გამოქვეყნებულ საკვლევ მასალებს, ერთი მხრივ, ვისარგებლეთ 2011 გამოცემული კრებულით „ათასწლეული

ინტერიერში“; მეორე მხრივ, ჩვენ მიერ 2009 წელს განხორციელებული ექსპედიციის ფარგლებში ჩანერილი ვიდეომასალებით, რომლებიც დაარქივებულია შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივში შიფრით ფა1კ1 და, მესამე მხრივ, გამოუქვეყნებელი ინტერვიუებით.

რა არის ანდაზა? ანდაზა არის დასადასტურებლად გამოყენებული რიტმულად აწყობილი ზოგადი ხასიათის ერთნადადებიანი მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიც დიდაქტიკური შინაარსი მინიშნებითაა გადმოცემული. ამასთან, ზეპირი ისტორიის მეთოდით ჩანერილი მასალის შესწავლა საყურადღებო აღმოჩნდა იმ თვალსაზრისით, რომ საშუალება მოგვცა მას კონტექსტში დავკვირვებოდით, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კვლევის თვალსაზრისით სიახლეა. არ ვეთანხმებით მოსაზრებას, რომ ანდაზას გაქვეავებული ფორმა აქვს, რადგან ზეპირ ისტორიებში მისი შესწავლა მის ვარიაციულობაზე მეტყველებს.

კვლევისასაა ზეპირ ისტორიებში სხვადასხვა თემატიკისა და შინაარსის ანდაზები მოვიძიეთ. განსაკუთრებული ვარიანტულობით გამოირჩევა ილია ბუხაჩაურის ნათქვამი ანდაზა, რომელსაც ბევრი ვარიანტი აქვს: „ყვავი ყვავს დაცინოდა, ზაგარი სად მიიღო“. კონტექსტიდან ნათლად ჩანს, რომ ეს ანდაზა გამოხატავს მსგავს სიტუაციაში მყოფი ორი ადამიანის მდგომარეობას მაშინ, როცა ერთი მეორეს შენიშვნას აძლევს: „– რა მოგივიდა ბიჭო სახეზეო? – რა ვიცი-მეთქი, რა ვიცი, ტანკმა გაისროლა და დამენვა-მეთქი. – მერე, შე უბედურო, რა გაცინებსო?! – რა ვიცი, მეცინება-მეთქი. განა მინდოდა სიცილი, თავისით მეცინებოდა. მერავი, იმ მომენტში რა, რო მოვდიოდი. – რა გაცინებს, ნადი, მოშორდი აქედანო! რა გაცინებს, სასაცილოდა გაქვს საქმე, ჩაიხედე სარკეში, რას გავხარო. არადა, ჩემზე უარესად ის იყო კიდევ. **ყვავი ყვავს დაცინოდა, ზაგარი სადმიიღო.** ეგეთი რალაც იყო“ (ბუხაჩაური 2009; ფა1კ1ემ001ვფ016 – 47:32-47:58 წთ). აღნიშნული ანდაზის სამი ვარიანტია გამოქვეყნებული „ხალხურ სიბრძნეში“: **„ყვავმა ყვავს წასძახა: ჰაი, შე ყრანტალაო“, „ყვავმა ყვავს დასცინა: „ყრინტიო“ და „ყვავმა ყვავს უთხრა: აი, შე კუდსკლინტიანო!“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 183). მისი ერთი უმნიშვნელოდ განსხვავებული ვარიანტი, ასევე, გამოცემულია პეტრე უმიკაშვილთანაც: **„ყვავმა ყვავს უთხრა, იქით მიიწი, შე სკლინტიანოვო“** (უმიკაშვილი 1964: 260). ფოლკლორის არქივის მონაცემთან ბაზაზე დაყრდნობით მოვიძიეს საანალიზო ანდაზის სამი გამოუქვეყნებელი საარქივო ვარიანტიც. ორი მათგანი დაცულია პეტრე უმიკაშვილის კოლექციაში, ორივეს ჩამწერი არის ეფრემ გოძიაშვილი, მაგრამ სხვადასხვა დროს: **„ყვავმა ყვავს უთხრა: იქით მიიწივე, შე სკინტიანოვო“** (ფაუფ1943 გვ16-16 – ID 24966) და **„ყვავმა ყვავს უთხრა: «იქით მიიწი შე სკინტიანოვო»“** (ფაუფ2919 გვ24-12 – ID 27793, გრემისხევი). საანალიზო ანდაზის კიდევ ერთი ვარიანტი ჩანერილია 1963 წელს აბროლაურის რაიონში, სოფელ ირში ქიტიაშვილი ეთერის მიერ:



**„ყვავმა ყვავს წასძახა: შე ყვანჩლიანო!“** (ფაი159 გვ200-8 – ID 32184), ხოლო მეორე ზუსტად იდენტური ტექსტი – 1957 წელს იმავე ადგილზე ვინმე ანგი გაგნიძის მიერ (ფაკ161 გვ378-13 – ID 32452).

ერთდროულად ორი ანდაზა ზუსტი ინტერპრეტაციით აქვს გამოყენებული მართიკო ხახუტაშვილს თავის ზეპირ ისტორიაში: **„ძილი მქონდა უყვედური, მან გამხადა უბედურიო“** და **„დილით ამდგომს უხაროდეს, გვიან მოსადილეო“** – რომლებსაც მას ბებია ეუბნება: „თავზე მევლებოდა ბაბო. დილით არ მალვიძებდა, წავიდოდა, იმუშავებდა და რომ მოვიდოდა, მეტყოდა: – გოგო, გაიღვიძე გოგო! – მერე დაჯდებოდა და პურსაჭამდა, – ძილი მქონდა უყვედური, მან გამხადა უბედურიო. – ეგრე იტყოდა ხოლმე, ხან სიმღერით იტყოდა, – დილით ამდგომს უხაროდეს, გვიან მოსადილესაო“ (ხახუტაშვილი 2011). პირველი ანდაზის განსხვავებული ვარიანტი გამოქვეყნებულია, ერთი მხრივ, „ხალხურ სიბრძნეში“: **„ძილი მქონდა უყვედური, თავი მქონდა უბედურიო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 205) და ზუსტად იგივე ვერსია ჩანერილია სულხან ქეთელაურის მიერ თეთრწყლებში ვინმე პავლე იანვარაშვილისაგან 1961 წელს. რაც შეეხება მეორე ანდაზას, მისი იდენტური ვარიანტი 1930 წელს ჩაუნერია ვინმე მ.იაშვილს ახალციხეში (ფაა05618 – ID 6736), ხოლო განსხვავებული ვერსია გამოქვეყნებულია „ხალხურ სიბრძნეში“, სადაც სიტყვა „მოსადილე“ ჩანაცვლებულია „მოხადილეთი“: **„ადრე ამდგომს უხაროდეს, გვიან მოხადილესაო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 22). იქვე შემდგენელს ეს სიტყვა განმარტებული აქვს შემდგენიარად: „მოხადილე – ვინც ხადილობს, ვინც ხადილს იხდისო“ (ხალხური სიბრძნე 1965: 526).

ანდაზის: **„კაცი თავის ბედს ვერ გაქცევას“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 60) – ფორმით განსხვავებულ, მაგრამ შინაარსით მსგავსს იყენებს ილია ბუხაჩაური საუბრისას: „რო გაქვს, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რო წახვიდე და ნყალს გაატანო. ხოდა, რა ვიცი, ამათ თავის საქმისა თვითონ იციან. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ თავს დავიცავთ რა. **მოსახდენი მაინც მოხდება“** (ბუხაჩაური 2009; ფა1კ1ემ001ვფ016 – 33:15-33:27 წთ). კონტექსტი ცხადყოფს, რომ რესპოდენტმა ეს ანდაზა გამოიყენა იმ მნიშვნელობით, რომ რაც არ უნდა მოინდომოს ადამიანმა, მოსახდენს მაინც ვერ აიცილებს.

ვარიანტულობით გამოირჩევა ანიკო ხარებაშვილის მიერ ნათქვამი ანდაზა: „საწყალი ადამიანის მშველელი ღმერთი არიო“ – რომლის კონტექსტი ასეთია: „მერე ავდექი და სანამ ჩემი შვილი ჩამოვიდოდა, მეზობელს ვუთხარი: – ესეთი სიზმარი ვნახე და როგორ მოვიქცე, როგორ წავიდე სალოცავის კარზე, როცა არც ფქვილი მაქვს, არც ღვინო. ორად ორი ქათამი მყავს და მარტო იმითი როგორ წავიდე-მეთქი. – ესენიც, ჩემმა დამ კრუხი დამისვა და მარტო ეს ორილა – დედალ-მამალი გავზარდე. ეს იმ ქალის ქმარმა გაიგო და ცოლს უთხრა: – თამარ, გაავსე ერთი ვედრა ფქვილით და ანიკოს გაატანეო. აი, ნათქვამია: **საწყალი ადამიანის მშველელი ღმერთი არიო** (ათასწლეული ინტერიერში 2011: 243). აღნიშნული

ანდაზის სამი ვარიანტი გამოქვეყნებულია „ხალხური სიბრძნის“ თემატურ ჯგუფში: **„საწყალ კაცს ღმერთი არ დაკარგავსო“**, **„საწყალ კაცს ღმერთი წყალობსო“** და **„საწყალი კაცის ნუგეში ღმერთიაო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 266). ამავე თემატურ ჯგუფშია გამოქვეყნებული: **„კაცს სადაც მტერი ჰყავს, იქ მოკეთეც ჰყავსო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 257) – რომელიც ამავე რესპოდენტმა პირველი პირის ფორმით ჩაანაცვლა: „ერთი მომაგრებული აგრონომი გვყავდა. შილდაში კი ცხოვრობდა, მაგრამ სხვა მხრიდან იყო. იმან გამაფრთხილა: – რაც არ უნდა გითხრან, ხელი არაფრით მოაწერო. ნათქვამია: **საცა მტერი გყავს, იქ მოკეთეცა გყავსო**. არ მოვანერე და არ მოვანერე ხელი. მიუხედავად იმისა, რომ მაძალებდნენ. როგორც დამარიგეს, ისე ვუთხარი“ (ათასწლეული ინტერვიუში 2011: 253).

ობლობა ადამიანის ცხოვრების ერთ-ერთი ტრაგიკული მოვლენაა და, რა თქმა უნდა, არც ამ თემასთან დაკავშირებული ანდაზა დარჩა რესპოდენტთა ყურადღების მიღმა. ზინა სტეფანიშვილი ყვება: „ძალიან გვიჭირდა, რო დედა არა გვყავდა. რო პატარები დავრჩით ძალიან. მამამ რო მოიყვანა დედინაცვალი, რა თქმა უნდა, **დედა რო დედინაცვალია, მამაც მამინაცვალიაო**. დედინაცვალი, რა თქმა უნდა, თავის შვილებისთვის უფრო იყო გადანეული, ვინემ ჩვენსკენ“ (სტეფანიშვილი 2009; ფა1კ1ემ-001ვფ015 – 01:30-01:59 წთ). შევეცადეთ, მოგვეძებნა აღნიშნული ანდაზის ვარიანტი, თუმცა ზუსტი შესატყვისი ვერ ვიპოვეთ ვერც გამოქვეყნებულ და ვერც საარქივო მასალაში. „ხალხურ სიბრძნეში“ გამოქვეყნებული ყველაზე მიახლოებული ვერსია ასე ჟღერს: **„დედინაცვალი დედობას ვერ იზამსო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 60). ამავე თემას ეხება მანანა (ციცო) გაზაევაც. ის ამბობს: „ოთხი-ხუთი თვისა ვყოფილვარ, გურჯაანის საავადმყოფოში მოგზვედრილვარ. გაციებული ვიყავი თურმე და ცოცხალ-მკვდარი მიმიყვანეს. დედინაცვალს რა ენაღვლებოდა, თავისი საკუთარი მოუკვდა და მე დიდად არ ვჭირდებოდი. ალბათ, ასე გადამხადა, რომ გავციებულიყავი და მოვმკვდარიყავი. ასე დავაადდი. დღემდე ბრონქიტი მაქვს ქრონიკული. ალბათ, რაღაც ძალა არსებობს – **ობოლს თავის ანგელოზი ჰყავს მფარველი**, დედინაცვლის ჯიბრზე მაცოცხლებს“ (გაზაევა 2011). ეს ანდაზა გამოქვეყნებულია „ხალხურ სიბრძნეშიც“ (ხალხური სიბრძნე 1965: 262), პეტრე უმიკაშვილთანაც უმიკაშვილი 1964: 245) და ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზაშიც (ფაა06789 – ID 9185) თუმცა ყველგან „ანგელოზის“ ნაცვლად „ღმერთია“ გამოყენებული: „ობლის მამა ღმერთიაო“.

ჩვენი ყურადღება განსაკუთრებულად მიიქცია ყველაზე პატარა რესპოდენტმა, 13 წლის გიორგი კვიციანიძემ, რომელიც ყვება თავისი მუყაითობის შესახებ და იქვე ურთავს მამის დარიგებას: „მე ყოველ დღე ბევრს ვმუშაობ ბაღში. ყველაფერს მოვლა უნდა. რასაც მოუვლი, ყველაფერი კარგია. მამაჩემი სულ მეუბნება, რო ვიღვლები ხოლმე, ბევრი ოფლი გამდის ხოლმე და მამაჩემი სულ მეუბნება, რო: – **ოფლი ვისაც გასდის**“.

სო, იმას ბევრი ფული ააქო და ვისაც არა კიდევ, ის მშიერი არიო. სუ ყოველ დღე აი, სუ ვმუშაობთ“ (კვიჟინაძე 2009; ფა1კ1ემ001ვფ024 – 40:14-40:28 წთ). ჩვენ ამ ნათქვამის ზუსტი შესატყვისი ანდაზა ვერ ვიპოვეთ, მაგრამ, ვფიქრობთ, მისი ვარიანტი უნდა იყოს „ხალხურ სიბრძნეში“ თემატურ ჯგუფში „აფორიზმული გამონათქვამები, თქმები“ გამოქვეყნებული ორი ტექსტი: **„ვინც არ შრომობს, არც ჭამს“** და **„ვინც შრომობს, ქონება იმასა აქვსო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 248). ასევე, შინაარსობლივად მასთან ახლოსაა შემდეგი ოთხი ანდაზა: **„ვინც არ გაირჯება, პურსაც ვერ მიწვდებაო“**, **„ვინც აიკიდა გოდორი, იმან შეჭამა კოტორი“**, **„თითონ ავწევ გოდორსაო, თითონ ავჭკმეჭ კოტორსაო“** და **„ასწიე გოდორსაო, დაჭკმიჭე კოტორსაო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 73). მეორე ანდაზის ზუსტი შესატყვისი ასევე გამოქვეყნებულია ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზაში და მისი მთქმელია ვინმე მესხი (ფავ2/1 132-163 – ID 14643).

ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზაში ალექსანდრე კანტროშვილის მიერ საუბრისას გამოყენებული ინტერპრეტირებული ცნობილი ანდაზის სამი ვარიანტი აღმოჩნდა. რესპოდენტი ამბობს: „მეცინება არასნორ ორგანიზაციურ პოლიტიკაზე. რას მიქვია პოზიცია? ვინ არი ოპოზიცია? ის მიიყვანე, დაისვი, კაცო, **კაცი რომ ცუდს გეტყვის გაიგე, გეტყვის ამავებ, ის შენი ის არი, მოყვარე, მოყვარეა**. ის არი საშიში, აი ვინც...“ (კანტროშვილი 2009; ფა1კ1ემ001ვფ007 – 23:22-23:34 წთ). რა თქმა უნდა, მკითხველი ერთი შეხედვითვე მიხვდება, რომ აქ ცნობილი ანდაზა: **„მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს – პირს უკანაო“** – იგულისხმება, რომლის მეორე ვარიანტიცაა გამოქვეყნებული: **„მოკეთემ პირში უთხრა, მტერმა უკან უძრახაო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 125). საინტერესოა ამ ანდაზის საარქივო ვარიანტებიც. ყველაზე ძველი გ. არჯევანიძის მიერ ჩანერილი ვერსია განთავსებულია ე.წ. არქაულ ფონდში და მიუხედავად იმისა, რომ თარიღი ცნობილი არაა, კოლექციის მიხედვით ვადგენთ, რომ ჩანერილი უნდა იყოს 1930-1959 წლებში: **„მოყვარეს პირში უძრახვენ და მტერს პირს უკანაო“** (ფაა06728 – ID 8395). ასევე უთარილოა მეორე ტექსტიც: **„მტერს უკან უზრახვენ და მოყვარეს პირშიო“** (ფავ2/2 გვ79-16 – ID 13792), რომლის თარიღის დადგენაც ასევე კოლექციის მიხედვით შეგვიძლია, რადგან ის განთავსებულია მე-20 საუკუნის 30-70-იან წლებში განხორციელებული სამივლინებო მუშაობის შედეგად შეკრებილ მასალებში, ე. წ. ვარლამ მაცაბერიძის სახელობის ფონდში. რაც შეეხება მესამე, შემოკლებულ ვარიანტს, ის ჩანერილია 1964 წელს ნანიკაშვილი ნათელას მიერ: **„მოყვარეს პირში უძრახე“** (ფას229 გვ87-1 – ID 1908).

ძალიან ტრაგიკული ბიოგრაფიის მქონე – ქმარი ავარიამი დაეღუპა და დედამ თავი მოიკლა – ახალგაზრდა რესპოდენტი სრულად ლოგიკურად იყენებს ცნობილ ანდაზას: „არ ვიცი კიდევ როგორ გავუძელი დედაჩემის ასეთ მდგომარეობაში დანახვას, იმიტომ რომ დედა ჩემთვის ყველაფერი იყო... რომ ჩამოვიდოდი ხოლმე თბილისიდან... ჩავუნვებოდი

ხოლმე სანოლში და ესე ერთად ჩახვეულები ვიყავით. ესე ვჭუკჭუკებდით ხოლმე, ვსაუბრობდით. დედა ჩემთვის ყველაფერი იყო. მით უმეტეს ჩემი მეუღლის მერე კიდევ უფრო მეტად უახლოესი ადამიანი გახდა. ის მამაგრებდა მე, რომ მე უნდა გამეზარდა შვილები და არ უნდა მეფიქრა, რაზეც ვფიქრობდი. ვერ ვეუბნებოდი, მაგრამ ხვდებოდა, რომ დღითიდღე ცუდად ვხდებოდი და ალაც ფიზიკურად შემეძლო და აღარც სულიერად, ვერ ვუმკლავდებოდი ამხელა ტრაგედიას. არ ვიცი, კიდევ როგორ გადავრჩი და ნათქვამია, რომ **უფალი ჭირს თუ აძლევს ადამიანს, გაძლებასაც აძლევს** და, ალბათ, ეგ დამეხმარა მაშინ. არ ვიციოდი მაგდენი, 25 წლის ვიყავი“ (მჭედლიშვილი 2009; ფა1კ1ემ001ვფ013 – 01:21:43-01:22:03 წთ). მისი ვარიანტები გამოქვეყნებულია „ხალხურ სიბრძნესა“: **„კაცს იმდენი ჭირი უნდა მიადგეს, რამდენსაც აიტანსო“** და „ღმერთმა იმთვენი განსაცდელი ნუ მიაყენოს კაცს, რამთვესაც აიტანსო“ (ხალხური სიბრძნე 1965: 104) და პეტრე უმიკაშვილის „ხალხურ სიტყვიერებაში“: **„კაცს იმდენი ჭირი ნუ მიადგეს, რამდენსაც იხდისო“** (უმიკაშვილი 1964: 237), რომლის საპასპორტო ინფორმაციას ადვილად ვადგენთ ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზიდან. ტექსტი ჩანერილია 1888 წელს ეფრემ გოდიაშვილის მიერ (ფაუფ1943 გვ8-11 – ID 24833).

ქართველებისთვის სტუმარმასპინძლობა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტრადიციაა. ალექსანდრა კვარაცხელია სტუმარს ბარაქას უწოდებს: „ახლა ჩემს ოჯახს პატარა ფერმა აქვს: ოთხი ძროხა, ოთხი დედა ღორი, ქათმები... ფერმა ერთ დანგრეულ ნაგებობაში მოვანყეთ, ჩვენს კორპუსთან ახლოს. აივნიდან ვხედავთ კიდევ. უკვე თითქმის ძველებურადაც შემიძლია სტუმრის მიღება, ელარჯითაც გავეუმასპინძლდები და ჭვიშტარითაც. **სტუმარი ბარაქაა ოჯახში, მიყვარს სტუმარი.** საკუთარმა მეურნეობამ მეტი რწმენა მოგვცა, კაცმა გული არასოდეს არ უნდა გაიტეხოს“ (კვარაცხელია 2011). ამ გამონათქვამის ვრცელი ანდაზა გამოქვეყნებულია ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზაში: **„სტუმარი მოვა და წავა, სახლსა ბარაქა ექნება“** (ფაკ174 გვ108-5 – ID 19422), რომელიც ჩანერილია 1962 წელს დედოფლისწყაროში ვინმე ა. ნიკლაურისაგან ი. ჟამიაშვილის მიერ. ვფიქრობთ, ამ ანდაზასთან შინაარსობრივად ახლოსაა „ხალხურ სიბრძნეში“ „აფორიზმული გამონათქვამები, თქმების“ თემატურ ჯგუფში გამოქვეყნებული ორი ტექსტი: **„სტუმარი ღვთისაა“** და **„სტუმარი ძალღიჯ არ გაიგდება გარეთო“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 269).

რაც შეეხება სიტყვის მასალას, როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, ის ფორმითა და შინაარსით ძალიან ახლოსაა ანდაზასთან, მისი მონათესავე ჟანრია. თუ ანდაზა დასრულებული წინადადებაა, სიტყვის მასალა მისი ნაწილია. მას მოსწრებულ სიტყვასაც უწოდებენ. ნაშრომში „ანდაზისა და სიტყვის მასალის ურთიერთობისათვის“ მკვლევარი ფიქრია ზანდუკელი ამ ორი ჟანრის ურთიერთმიმართებისას მათ შორის განსხვავებებს სათანადო მაგალითების მოხმობით წარმოაჩენს. მკვლევარი პირველ გან-

მასხვავებელ ნიშნად მათ ფორმალურ აღნაგობას გამოყოფს (ანდაზა დასრულებული წინადადებაა, სიტყვის მასალა – წინადადების ნაწილი); მეორე განმასხვავებელი ნიშანი კი მათში ლოგიკურ ნევრთა სხვადასხვა რაოდენობაა (ანდაზისთვის დამახასიათებელია ორ და იშვიათ შემთხვევაში მეტნევრიანობა, ხოლო სიტყვის მასალისთვის – ერთნევრიანობა); მათ შორის არის მესამე განმასხვავებელი ნიშანიც – სიტყვის მასალა მოკლებულია დასრულებულ მსჯელობა-დასკვნის უნარს, მაგრამ გადაკვრით მიგვანიშნებს ზოგად მნიშვნელობაზე (ზანდუკელი 1964).

ჩვენ მიერ დამუშავებულ ზეპირ ისტორიებში, რა თქმა უნდა, როგორც მოსალოდნელი იყო, მოვიძიეთ სიტყვის მასალებიც. მაგალითად: **„რა დაგიდია, რას ეძებ?“** საანალიზო მოსწრებული თქმა კონტექსტში ანიკო ხარებაშვილს ამგვარად აქვს გამოყენებული: „ჩემით მომყავს ცოტა ხახვი, ცოტა ნიორი, ცოტ-ცოტა ყველაფერი. ეხლაც ბაღში ვიყავი, მწვანილი მედგა, ბურბურებდა. ვედრო და დანა წამოვიღე, დავკრეფავ და ვჭამთ-მეთქი, მაგრამ **რა დაგიდია, რას ეძებ?** ისე მოუჭამია საქონელს, სულ ძირიანად არის ამოთხრილი“ (ათასწლეული ინტერვიუში 2011: 251-252). საანალიზო სიტყვის მასალა ასევე გამოქვეყნებულია „ხალხურ სიბრძნის თემატურ ჯგუფში“ „სიტყვის მასალა და ფრაზეოლოგია“, მაგრამ იქ „დადების“ ნაცვლად სიტყვა „დაგიკარგავს“ არის გამოყენებული: **„რა დაგიკარგავს, რას ეძებ?“** (ხალხური სიბრძნე 1965: 296).

**„აირია მონასტერი!“** – ეს სიტყვის მასალა ზუსტად ისე აქვს გამოყენებული ნათელა აგირბას, როგორც ის „ხალხურ სიბრძნეში“ (ხალხური სიბრძნე 1965: 296) გამოქვეყნებული და კონტექსტის ამგვარივე აღქმის საშუალებას გვაძლევს. „იცით, აფხაზეთი რალაცნაირად დანაწილდა: იქედან – რუსეთი, აქედან – ოსეთი, იქეთ – ჩეჩნეთი, აქედან – სომხები და, რომ იტყვიან, **აირია მონასტერი**. ვინ რას აკეთებდა, ვინ რა გაძარცვა და ვინ რა დაკარგა, პასუხს ვერავის მოსთხოვ ამ დროს“.

ამრიგად, გაანალიზებულმა მასალამ ცხადყო, რომ ანდაზა და სიტყვის მასალა ხალხში ფართოდ გამოიყენება საუბრისას გარკვეული აზრის დასადასტურებლად ან გასამყარებლად, კონტექსტში მათმა შესწავლამ კი საშუალება მოგვცა, სწორი შინაარსი დაგვედგინა. ზეპირ ისტორიებში მოძიებული და შედარებით ანალიზის მეთოდით დამუშავებული ანდაზები და სიტყვის მასალები შინაარსობრივადაც საინტერესო აღმოჩნდა. რესპონდენტებმა სოციალურ, კულტურულ, რელიგიურ და ფოლოსოფიურ საკითხებზე საუბარში ჩართეს სწორად შერჩეული ანდაზა ან სიტყვის მასალა. ამასთან, გამოიკვეთა ამ ჟანრების ვარიანტების სიმრავლეც. რამდენიმე მაგალითის გარდა, რომლებიც შინაარსობრივად მიახლოებულ ტექსტებს შევუდარეთ, დადგინდა თითქმის ყველა მოხმობილი ნიმუშის ზუსტი შესატყვისი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო გამოუქვეყნებელ საარქივო ტექსტებთან მათი განხილვა.

მოძიებული და დამუშავებული მასალა ცხადყოფს, რომ დღესაც ცოცხალია და თანამედროვე ხალხის ყოფასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ფოლკლორის ისეთი მცირე, მაგრამ მნიშვნელოვანი ჟანრები, როგორებიცაა: ანდაზები და სიტყვის მასალები – რაც მათ დღევანდელ აქტუალურობაზე მიანიშნებს.

#### დამონებანი:

- “Andaza”. *Kartuli Polk'lori, IV*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba”, 1974 („ანდაზა“. *ქართული ფოლკლორი, IV*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1974).
- Atasts'leuli Int'eriershi*. Tbilisi: gamomtsemloba „akhali Sakartvelo”, 2011 (*ათასწლეული ინტერიერში*. თბილისი: „ახალი საქართველო”, 2011).
- Bregadze, Levan. „Masalata K'rebulis...” *Kartuli Andazebis K'oleksiata Mnishvelobisatvis*. Tbilisi: GCLA Press, 2020 (ბრეგაძე, ლევან. „მასალათა კრებულის...” *ქართული ანდაზების კოლექციათა მნიშვნელობისათვის*. თბილისი: GCLA Press, 2020).
- Ch'elidze, Gizo. *Mtsire Zhanrebi. Gamotsana, „Kartuli Polk'lori”, XIV*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba”, 1965 (ჭელიძე, გიზო. *მცირე ჟანრები*. გამოცანა, „ქართული ფოლკლორი”, XIV. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1982).
- Chikovani, Mikheil. *Dzveli Kartuli Ts'erilobiti Tsnobebi Zep'irsitq'vieri Zhanrebi Shesakheb. Lit'erat'uruli Dziejani, VIII*. Tbilisi: Sakartvelos ssr metsnierebata ak'ademiis gamomtsemloba, 1953 (ჩიქოვანი, მიხეილ. *ძველი ქართული წერილობითი ცნობები ზეპირსიტყვიერი ჟანრების შესახებ. ლიტერატურული ძიებანი, VIII*. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1953).
- Chubinashvili, Davit. *Kartuli Krest'omatia anu Gamok'rebilni Adgilebi Kartulta Ts'erilagan Davit Chubinovis Mier. Sankt'-P'et'erburgi: Tip. Imp. Akademii Naurk”, 1946* (ჩუბინაშვილი, დავით. *ქართული ქრესტომატია ანუ გამოკრებილნი ადგილები ქართულთა წერილთაგან დავით ჩუბინოვის მიერ*. სანქტ-პეტერბურგი: тип. имп. Академии Наукъ, 1846).
- Ertelishvili, Parnaoz. *Andazis Tsnebis Sak'itkhisatvis. Zhurn. „Mnatobi”, №3*. Tbilisi: gamomtsemloba „sakhelgami”, 1957 (ერთელიშვილი, ფარნაოზ. *ანდაზის ცნების საკითხისათვის*. ჟურნ. „მნათობი”, 3. თბილისი: გამომცემლობა „სახელგამი“, 1957).
- Kurdovanidze, Teimuraz. *Kartuli Polk'lori*. Tbilisi: gamomtsemloba „merani”, 2001 (ქურდოვანიძე, თეიმურაზი. *ქართული ფოლკლორი*. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 2001).
- Khalkhuri Sibrdzne, V*. Tbilisi: gamomtsemloba „nak'aduli”, 1965 (*ხალხური სიბრძნე, V*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1965).
- Sikharulidze Ksenia. *Andaza. Kartuli Khalkhuri P'oet'uri Shemokmedeba, I*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba”, 1964 (სიხარულიძე, ქსენია. *ანდაზა. „ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება“, I*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1964).
- „Sitq'vis Masala”. *Kartuli Polk'lori, IV*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba”, 1975 („სიტყვის მასალა“. *ქართული ფოლკლორი, V*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975).
- Umik'ashvili, P'et're. *Kartuli Andazebi*. Tbilisi: Melikishvilisa da Amkh. st'amba, 1874 (უმიკაშვილი, პეტრე. *ქართული ანდაზები*. თბილისი: მელიქიშვილის და ამხ. სტ., 1876).

Zanduk'eli, Pikria. *Andazisa da Sit'q'vis Masalis Urtiertmimartebisatvis, Kartuli Polk'lori, I-II*. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1964 (ზანდუკელი, ფიქრია. ანდაზისა და სიტყვის მასალის ურთიერთმიმართებისათვის, „ქართული ფოლკლორი“, I-II. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1964).

#### საარქივო მასალები

Shota Rustavelis Sakhelobis Kartuli Lit'erat'uris Inst'it'ut'is Polk'loris Arkivi: Saarkivo K'odi fa1k'1 (შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი: საარქივო კოდი ფა1კ1).

#### სასარგებლო ბმულები

Kartuli Polk'loris Monatsemta Baza: <http://www.folktreasury.ge/ARPA/> (ქართული ფოლკლორის მონაცემთა ბაზა: <http://www.folktreasury.ge/ARPA/>).

**Marine Turashvili**  
(Georgia)

### Some Issues of Contextual Research of Proverbs and Traditional Sayings (According to the Oral Histories)

#### Summary

**Key words:** Proverbs, Traditional Sayings, Oral Histories, Contextual Research, Archive Materials.

In oral histories important place is occupied by folklore genres such as legends, oral traditions, proverbs, aphorisms, traditional sayings, anecdotes, explanations, charms and so on-that are very popular among contemporary population who reveal great interest to them up today. During the research of the proverbs and traditional sayings we confront with certain problems as their allegorical meaning is not connected to a certain fact, accordingly for making sense of them it is necessary to investigate them in the context. Such opportunity was given in the oral histories. The topic of investigation of proverbs and traditional sayings became our aim during fieldwork when we discovered that population used it wide scale, especially aged people. Later when we started the study of the theoretical material on this topic we discovered that the problem was brought forward still in 1957 by folklorist Pikria Zandukeli. She marked that during fieldwork in Upper Imereti she could not find a narrator who managed to make a list of proverbs alike samples of other genres, though she had a chance to collect them when the narrator used them during narration for strengthening the facts throughout story telling. Hence it is clear that people used proverbs and traditional sayings for confirming and turning stronger their opinion in the context (Zandukeli 1964: 148-149). If we look through the history of investigation of proverbs we can discover diversity of researches. In 1953 prof. M. Chikovani in old Georgian literature discovered that the word “Proverb” was used in the meaning of “a short story” too. Parnaoz Ertelishvili took attention to the figurative meaning of proverbs (1957). On the problem of proverb a broad investigation was made by prof. Ksenia sikharulidze (1960).

In the Vth volume of the “Folk Wisdom” published in 1964 scientist L. Lejha-va divided proverbs into 8 groups: 1. Simple proverbs; 2. Proverbial expressions; 3 Aphorisms; 4. Proverbs; 5. Parables; 6. Proverbial sayings; 7. Blessing and cursing formulae; 8. Separate strophes from folk poetry.

Presented investigation gives the contextual analysis of proverbs and traditional sayings. Why these two? We think that it is difficult to mark out the boundaries of them as sometimes one part of a proverb is spread independently and is transformed into traditional saying. A proverb is a simple, one-sentence saying expressing perceived truth based on common sense or experience. If we run over the history of the topic we will have various pictures. That was the object of investigation of many scientists. Publication of proverbs started in XIX century. The first publication of proverbs is dated to 1846 in “Chrestomathy of Georgian Literature” by D. Chubinashvili. In 1876 P. Umikashvili published the collection of the Georgian proverbs. Presented investigation is based on the following academic publications: Folk Wisdom IV and Folk Literature II by P. Umikashvili. The texts for the comparative analysis were compared to the published materials and unpublished ones kept in the Data Base <http://www.folktreasury.ge/ARPA/>. Materials of the oral history were used from the collection of “Millennium in Interior” (2011) and video recordings of the folklore expedition (2009) kept in the Folklore Archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature (Cipher FA1K1). The investigation includes published interviews, too. For the quantity of the material it was not possible to present the whole data, though wide chapter will be published in the doctoral dissertation. As we see the material recorded from the oral histories is significant from the point of view of observing the proverbs in the context, the method of investigation is novelty. We don't share the opinion that a proverb has a petrified form, investigating them in the oral histories we see that they are varied. Traditional sayings are part of them and are often called witticisms. In her investigation “On the Relationship Between Proverbs and Traditional Sayings” Pikria Zandukeli considers that a proverb is a complete sentence and the traditional saying is its part. Other difference between them is that a proverb is multinumbered logically, while a traditional saying is one-numbered. The third difference is following-traditional saying is lacking complete skill of discussion. Investigation revealed that proverb and traditional saying is widely used in conversation for turning stronger and firmer a certain idea, opinion (Zandukeli 1964).

Folklorist G. Chelidze took attention to the specific features of proverbs: laconicism, expressiveness and one planess. Scientist T. Kurdovanidze marked out oppositional pairs in proverbs. Scientist L. Bregadze studied the Georgian proverbs published in 1881-1913 and dedicated a broad research to them.

Respondents talking on social, cultural, traditional, religious and philosophical topics used correctly corresponding proverbs and traditional sayings. There was also revealed variational diversity. Thus the material under investigation showed that proverbs and traditional sayings are closely connected to the way of life up today not losing topicality.



**Gubaz Letodiani**  
(Georgia)

**Structural- Narratological Study of Modern Free Verse:  
Comparative Analysis of Besik Kharanauli's and Charles Bukowski's  
Poems<sup>1</sup>**

The work is devoted to the structural- narratological research of free verse in the texts of Charles Bukowski (1920-1994) and Besik Kharanauli (1939-...). A large part of the work of the two mentioned poets is genre-wise (in this case, the genre is understood as an internal literary context) free verse, which shows the following main characteristics: it does not have a metric, rhyme appears sporadically, the lines are unordered.

The history of free verse begins with the French Symbolists of the nineteenth century, spreads to the United States and is revealed in the poetry of Walt Whitman. At the beginning of the twentieth century, modernists, Ezra Pound, T.S. Eliot and other authors often wrote free verse. In this regard, Paolo Iashvili's "Europe", Galaktion Tabidze's "Rustle of Curtains" and later Shota Chantladze's poetry are noteworthy works in Georgian literature. It seems that in the first half of the 20th century Georgian authors did not/could not sympathize with this genre, because it was subject to a kind of censorship (it was considered a western, bourgeois manifestation). In 1977-1978 a newspaper polemic was held between Shota Nishnianidze and Mamuka Tsiklauri on the issue of whether free verse was poetry or not. However, the main thing is that the authors did not give up on this genre.

It is important to note the socio-cultural or political context in which the poetry of Bukowski and Kharanauli was created and is being created. It will not be possible to discuss Besik Kharanauli's work in the early years from the point of view of postmodernism, since the mentioned literary direction was not established in Georgia at that time. Later, mainly in the work of the 2000s, the corresponding characteristics, text-pallipstest, metatext, allusion, etc. are clearly revealed. (It is enough to name the following texts: "The Book of Amba Bessarion"; "Two Sheets of Heaven and Earth", "Three Hundred Knights Riding a Mule" and others) Bukowski's poetry is considered postmodern and a representative of the counterculture of the beat generation. The introduction to the book, which features interviews with Bukowski, talks about the 30-year gap between Bukowski's public appearance: "These thirty years span

---

<sup>1</sup> The research was conducted With the support of the Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (Grant Agreement No. PHDF-19-2174 "Structural- Narratological Study of Modern Verlibre: Comparative Analysis of Besik Kharanauli's and Charles Bukowski's Texts") within the framework of a doctoral research grant.

a cataclysmic period not only in Bukowski's transformation, but also American cultural and political life. [...] war in Vietnam, civil rights movement, assassinations of John F. Kennedy, Martin Luther King Jr and Robert Kennedy, moon landing, Woodstock, psychedelia, LSD, marijuana, sexual revolution, student revolt, women's liberation[...]" (Calonne 2003: vii) Georgia of that time cannot be distinguished by similar cultural revolutions and historical vicissitudes. An important factor is that during the mentioned 30-year interval, capitalism has developed in the United States, while Georgia is a member of the Communist Soviet Union. Despite these different contexts, both poets are often interested in similar themes, as well as in narrative forms, narrative style and technique.

The topicality of the research is conditioned by the structural-narratological analysis of the works of the mentioned authors, - the Georgian free verse was not considered in terms of these specific methods. A structure is a model, in contrast to a text, it is characterized by more systematicity, - "the text is confronted not by a single abstract structure-model, but by hierarchies of structures, which are organized according to the increase in the degree of abstraction" (Lotman 2013-2014: 92). Yurii Lotman's opinion is a kind of obstacle for free verse as a "rejector" for research using the structuralist method. Especially since Thomas Stearns Eliot characterizes it as follows: "*Vers libre* has not even the excuse of a polemic; it is a battle-cry of freedom, and there is no freedom in Art. And as the so-called *vers libre*, which is good is anything but 'free', it can better be defended under some other label. [...] If *vers libre* is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of meter." (Eliot 1917: 518) Nevertheless, *Vers libre* is no longer a "cry" for the second half of the twentieth century, but a widespread literary genre. That is why it is interesting to observe what kind of structural or narrative properties it exhibits.

The aim of the paper is to understand the poetry of Georgian and American authors with the help of modern literary methods, to separate their narratological and structural characteristics, to determine their specificity and significance.

As a result, two poetic samples are considered with emphasis: "A Smile To Remember" and "Put out the potatoes".

The main research questions are:

- What characteristics do these two poems have (structure, plot)?
- How is the author's, narrator's instance perceived?
- What kind of temporal presentation do we see in these mentioned poems?
- Is the structural-narrative model of poems related to postmodernism or not?

Narratology, as a text research method, emerged together with structuralism, the categories of modern narratology were formed under the influence of Russian theoretical schools, as well as the works of Bakhtin and Propp. The term "narratology" is worn out. It belongs to Tzvetan Todorov. Also like Gerard Genette notes, "modern

narrative analysis began (with Prop ) with studies that concerned the story ...” (Genette 1988b:15)

It was important to use the following sources for the research: Gerard Genette “narrative discourse “; Gerard Genette “narrative discourse revisited”; Monika Fludernik “An Introduction to Narratology”; Paul Ricoeur “Time and Narrative: Volume 3” (especially chapter 5: Fiction and Its Imaginative Variations on Time); Linda Hutcheon “A Poetics of Postmodernism.” “Theory in to poetry New approaches to the lyric” - Edited by Eva Muller-Zettelmann and Margarete Rubik (Contents various papers of modern authors such as Monika Fludernik, Eva Muller-Zettelmann, Werner Wolf, Peter Huhn etc.).

Linda Hutcheon's work presents postmodernism as a cultural phenomenon, draws on the opinions of many authors (Barthes, Foucault, Calvino, Baudrillard and others) and cumulatively conveys the main aspects of postmodern poetics. It contains the necessary information for the present article, since postmodern characteristics may be revealed in the mentioned poets' works. It is interesting to distinguish between modernism and postmodernism: “Modernists like Eliot and Joyce have usually been seen as deeply humanistic ( eg . Stern 1971, 26) in their paradoxical desire for stable aesthetic and moral values, even in the face of their realization of the inevitable absence of such universals. Postmodernism differs from this, not in its humanistic contradictions, but in the provisionality of its response to them: it refuses to posit any structure or, what Lyotard (1984a) calls, master narrative — such as Art or myth — which , for such modernists, would have been consolatory \_ It argues that such systems are indeed attractive, perhaps even necessary \_ but this does not make them any the less illusory.” ( Hutcheon 1988:6) It is also noted how the boundaries between genres were erased: who can tell anymore what the limits are between the novel and the short story collection (Alice Munro's *Lives of Girls and Women*), the novel and the long poem (Michael Ondaatje's *Coming Through Slaughter* ), the novel and autobiography ( Maxine Hong Kingston's *China Men* ), the novel and history... But , in any of these examples, the conventions of the two genres are played off against each other \_ there is no simple, unproblematic merging. She also adds that genres are interwoven and played with each other, which also implies metatextuality. Regarding the relationship between the author and the text, she cites Lyotard's own words: “A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by pre established rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of Art itself is looking for. “ (Hutcheon 1988: 15) This is interesting, since poetry is an art form that is a kind of observation of a particular subject, event or emotion, as philosophy does. But the poet conveys the message metaphorically.

Paul Ricoeur “Time and Narrative” consists of four books, in which the discussion about the understanding of time and narrative begins from Aristotle's

poetics. It distinguishes between real and fictional time. To focus on the research topic, it is important to understand the second section of the third volume “Poetics of Narrative History, Fiction, Time “The fifth chapter” Fiction and Its Imaginative Variations on Time”: “The most visible but not necessarily the most decisive feature in the opposition between fictitious time and historical time is the emancipation of the narrator — whom we are not confusing with the author — with respect to the major obligation imposed on the historian, namely, the need to conform to the specific connectors acting to rewrite lived time upon cosmic time.” (Ricoeur 1985: 127-128). The emancipation of reality is of great importance in poetry, the situation presented in an intense, expressive manner manages to impress the reader. This is achieved through the use of various narrative techniques, which require an understanding of the concepts of narratology .

Gerard Genette two books “narrative discourse “ and “ narrative discourse revisited” explains the narratology Main concepts, their relationships. In the first book, Genette discusses Proust’s works with his own specific terminology and terms, and the second book is more of a response to criticism, with clarifications, reasoning and arguments. In the work “narrative “discourse “ focuses on the following basic concepts: order, duration, frequency, mood, voice. And in the second book the author mentions these following concepts: speed, perspective, focalizations, etc.

„An Introduction to Narratology” by Monika Fludernik is a necessary assistant for the researcher, since it explains the above-mentioned concepts and categories, which are of crucial importance in fulfilling the purpose of the following paper.

Often the text, especially poetry, is not considered independently of the author. In this case, depending on the purpose of the research, we will understand the text autonomously, according to narrative categories. “narrative theory is text-oriented; the contexts of production, publication, distribution and reception of narratives occupy an area on the periphery of narratology and relate more to the historical/situational research done in literary studies. “ (Fludernik 2009:8)

Charles Bukowski’s poem “A smile to remember” retrospectively conveys the feeling of childhood:

we had the goldfish and they went around and around  
in the bowl on the table near the purple drapes  
across our front picture window and  
my mother, poor fish, always smiling, wanting us all  
to be happy, told me, “be happy, Henry,”  
and she was right: it’s better to be happy if you  
can  
but my father beat her two or three times a week  
while  
raging inside his 6-foot-2 frame because he couldn’t

understand what was attacking him from within.  
my mother, poor fish,  
wanting to be happy, being beaten two or three times a  
week, telling me to be happy: "Henry, smile!  
why don't you ever smile?"  
and then she would smile, to show me how, and it was the  
saddest smile I ever saw  
one day all the goldfish died, all five of them,  
they floated on top of the water, on their sides, their  
eyes still open,  
and when my father got home he threw them to the cat  
there on the kitchen floor and we watched as my mother  
smiled.

The poem begins with a description, although it has a semantic load in terms of composition and style. The narration proceeds in a kind of sequence, it conveys the story as a plot, "The highest – macro-structural – organization on the discourse level of a narrative text and also a poem will be called the plot. A plot is the result of the selection, weighting and correlation of meaningful sequences as well as the combination and integration of schema and equivalences, usually ascribed to an agent and structured through this reference" (Peter Huhn 2005: 151) The principle, an important detail of the image described at the beginning of the poem – fish - is presented in another, dead state at the end. In the middle part, this word acquires a metaphorical, metonymic meaning - my mother, poor fish.

The narration is homodiegetic and is written from a first-person point of view. although the experiencer persona is separated from the narrator himself, since he is telling the story from the fictional present. It should be noted that the feeling itself is not described by an explicit narrator. Instead, with the way of quoting, the inner state of the story level character is seen from another perspective: "be happy Henry!" "Henry, smile. Why don't you ever smile?" - This is a kind of mirror reflection. Accordingly, the persona is also a reflector, a perceiver of the situation, and the actors are mother and father.

Structure of narrative transmission - Order in lyric - the unfolding events are presented elliptically, the shift in time is obvious, grammatically it is revealed in the next word: "one day". Which will tie up the story and the climax for this text.

In only one section of the text we find a case of zero focalization, which is expressed by the narrator's comment: "and she was right: it's better to be happy if you/ can" - with this phrase, the perspective of the narrator changes, as if he knows more than the actors. This is caused by the perspective of the fictional present. At first glance, a simple sentence prompts the reader to think, since the entire context accumulates in it. Also an important external feature of the text, anjanbeman, the

word can be presented separately and creates a paradox, since based on the content of the poem it is self-evident that in this situation it is impossible to be happy. The paradox is further aggravated by the character of the mother who, despite the violence, still smiles and this is the “saddest smile”.

Beski Kharanauli’s poem “Putting out potatoes” also describes the mother-sun relationship (the text is long, so I will only discuss a few parts):

We have to take out potatoes tomorrow! –  
You told me  
and pull a chair to the bed  
on which then  
when you would turn off the light  
You should have started stacking clothes.  
I turned to the wall.  
That’s how I made you feel  
That I heard what you said  
And I also told you that tomorrow  
I was going to do totally different things.  
- I was fifteen years old  
Tomorrow was Sunday  
And I had my plans.  
But you said that  
We had to take out the potatoes... [...]

it was a long time ago  
in Tianeti,  
right at this time  
in mid-October.  
the story  
I remember now  
in my bed, in Tbilisi,  
At midnight, when I turned off the light and  
turned to the wall. [...]

I drank a glass or two of our vodka  
and I was telling my mother  
that everything is fine with me  
that I would come in the spring and  
We would plant potatoes.  
She, so small and almost old  
was listening to me, my Altabalta,  
She was going to say something - something big,

but then she changed her mind  
She can not speak easily about the land ,  
nor about life  
neither about winter nor spring,  
neither about bread nor potatoes,  
everything is very difficult  
unbearable and very hard.

In Kharanauli's poem, the narration is written from a first-person point of view. the narration is homodiegetic here too, although there is also a dramatic, mimetic narration - it is conveyed in the form of a dialogue, and the words of another actor (mother) are not quoted. Such narration ensures the immediacy of the text. The poem begins with the mother's words, then the narrator describes the situation, which is followed by the action of the acting narrator in the dialogue - "I turned to the wall", - thus presenting himself from the perspective of an external view, since the beginning is the recollection of a childhood memory ("I was fifteen years old"). Accordingly, in the narrative text, there is a purposeful action that replaces the verbal expression of emotion. The narrator explains the feelings of a fifteen-year-old boy from an external point of view. Therefore, the actor is both the narrator and the instance. The narrator is also an experiencer who tells the story retrospectively ("it was a long time ago / in Tianeti").

In the next section, it can be seen that the narrator is in Tbilisi ("I remember now / in my bed, in Tbilisi"), and the opening is connected to his dialogical action - turned to the wall, which also indicates the narrator's sentiments. From the plot of the poem (this part is not presented), it becomes clear that the narrator returns to Tianeti to help his mother to dig potatoes again, and after work they sit down at the table ("I drank a glass or two of our vodka"). Even from the incomplete version of the text, it is clear that time is changeable, - structure of narration transmission is out of order: the story is told in the past tense, but a time paradox is created ("I remembere now / in my bed, in Tbilisi"), then, at the end of the poem, the narration goes back to the past - and I told my mother . The final description of the mother's action and its characterization - "She cannot / speak easily about the land, / nor about life"... - goes beyond the time frame. The poem ends with an assessment of events or life - "everything is very difficult" - which is a discourse part of the poem.

In conclusion, both poems represent childhood memories through homodiegetic narration. In both cases, the narrator is also an experiencer. The story is built on the principle of a frame with Bukowski, which is less evident in Kharanauli's poem. The story has a defining value for both texts, even though the lyrical genre shows it less - Mostly lyric with a personal speaker does not tell a story but it tends to be autoreferential, focuses on language, expresses personas emotions (Fludernik 2006:99) It should be free verses' level of freedom (at least partially).

In Bukowski's text, time is elliptical, although events develop sequentially, approximately the same happens in the second poem, but the shift in grammatical time is fixed, the narrative is still non-linear.

The discourse of both poems is defined by a sentence without a story. In the first case, it is the impossibility of happiness, and in the second case, it is the difficulty of life. Although the paradox - mentioned above (in the analysis of Bukowski's poem), it is not at all related to postmodernism. In general, none of the poems show any markers of postmodernism (no remote narration, irony, etc.), which is not surprising given the nature of the texts - both are sentimental stories from the childhood of an experienced persona.

The purpose of the paper has been fulfilled, as far as the analysis of texts became possible with the help of the method of narratology. Revealed: the structure of the poems, the plot; experienced narrator, instance and how time is presented in texts.

#### **Bibliography:**

- Bukowski, Charles. *The pleasure of the damned*. New York: An Imprint of HarperCollins Publishers. 2008 pg.17.
- Calonne, David Stephen. *Sunlight Here I Am, Interviews and Encounters 1963-1993*. Northville, Michigan: Sun Dog Press 2003.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Tr. Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik. New York: Taylor and Francis. Kindle Edition, 2009.
- Fludernik, Monika; Eva Muller-Zettelmann, Werner Wolf, Peter Huhn etc. *Theory in to poetry New approaches to the lyric - Edited by Eva Muller-Zettelmann and Margarete Rubik*. Amsterdam-New York, 2005.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse*. Tr. Jane E. Lewin. New York, Ithaca: Cornell university press, 1980.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Tr. Jane E. Lewin. New York, Ithaca: Cornell university press, 1988.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Taylor and Francis. Kindle Edition, 1988.
- Kharanauli, Besik. *Poems 1945-2005*. Tbilisi: Publisher "Inteleqti". 2012. pg. 142.
- Kirby-Smith H.T. *The Origins Of Free Verse*. United States Of America: University Of Michigan Press. 1996.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative: Volume 3*. Tr. Kathleen Blamey and David Pellauer. Unated States Of America: The University of Chicago Press. Kindle Edition, 1988.
- Schmit, John Stephen. *Walt Whitman and the development of American free-verse poetics*. Ph.D. The University of Texas at Austin, 1987.



**გუბაზ ლეთოდიანი**  
**(საქართველო)**

**თანამედროვე ვერლიბრის სტრუქტურულ-ნარატოლოგიური კვლევა:  
ბესიკ ხარანაულისა და ჩარლზ ბუკოვსკის ტექსტების  
კომპარატივისტული ანალიზი**

**რეზიუმე**

**საკვანძო სიტყვები:** პოეზია, ვერლიბრი, ნარატოლოგია, სტრუქტურა, დროითი პერსპექტივა.

ნაშრომი ეთმობა ვერლიბრის სტრუქტურულ-ნარატოლოგიურ კვლევას ჩარლზ ბუკოვსკისა (1920-1994 წწ.) და ბესიკ ხარანაულის (1939-...წ.) ლირიკულ ტექსტებში. ხსენებული ორი პოეტის შემოქმედების დიდი ნაწილი ჟანრობრივად ვერლიბრია.

საკვლევი თემის აქტუალურობას განაპირობებს შერჩეული ავტორების ტექსტების სტრუქტურულ-ნარატოლოგიური ანალიზი, – ამ კონკრეტული მეთოდების ჩრჩილში არ განხილულა ქართული ვერლიბრი.

კვლევის მიზანია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდების დახმარებით ქართველი და ამერიკელი ავტორის ლირიკული ნიმუშების გააზრება, მათი ნარატოლოგიური და სტრუქტურული მახასიათებლების გამოყოფა, მათი სპეციფიკისა და მნიშვნელობის განსაზღვრა.

შედეგად, აქცენტირებულად განიხილება ორი პოეტური ნიმუში: „A smile to remember“ და „კარტოფილის ამოღება“.

მთავარი საკვლევი კითხვებია:

- რით ხასიათდება შერჩეული ორი ლექსის სტრუქტურა, სიუჟეტი?
- როგორ აღიქმება ავტორის, ნარატორის ინსტანცია?
- როგორია დროითი პრეზენტაცია განსახილველ ტექსტებში?
- ლექსების სტრუქტურულ-ნარატიული მოდელი კავშირშია პოსტ-მოდერნიზმთან თუ არა?

კვლევისათვის მნიშვნელოვანი იყო შემდეგი წყაროების გამოყენება: ჟერარ ჟენეტი – „ნარატიული დისკურსი“; „ნარატიული დისკურსი – გადახედვა“; (განმარტავს ნარატოლოგიის ძირითად ცნებებს, მათ მიმართებებს. პირველი წიგნში შესაბამისი ტერმინოლოგიური აპარატით – ხანგრძლივობა, სიხშირე, წესრიგი (დროითი პრეზენტაცია), ფოკალიზაცია და სხვა – განიხილულია პრუსტის შემოქმედება, მეორე წიგნი კი უფრო კრიტიკაზე პასუხია, დაზუსტებებით, მსჯელობითა და არგუმენტებით). მონიკა ფლუდერნიკი – „შესავალი ნარატოლოგიაში“ (მკვლევრისთვის საჭირო დამხმარე საშუალებაა, ვინაიდან განმარტავს ზემოთ (ჟენეტისეულ და არა მხოლოდ) ხსენებულ ცნებებსა და კატეგორიებს, რომელთაც

გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ წინამდებარე კვლევის მიზნის შესრულებაში); პოლ რიკიორი – „დრო და თხრობა: ტომი 3“ (ოთხი წიგნისგან შედგება, რომელშიც დროისა და ნარატივის გაგების შესახებ მსჯელობას არისტოტელეს პოეტიკიდან იწყებს. იგი განარჩევს რეალურ და ფიქციურ დროს. საკვლევ საკითხზე ფოკუსირებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თავი 5: მხატვრული ლიტერატურა და მისი წარმოსახვითი ვარიაციები დროზე); ლინდა ჰაჩეონი – „პოსტმოდერნიზმის პოეტიკა“ (ნაშრომი წარმოადგენს პოსტმოდერნიზმს როგორც კულტურულ მოვლენას, ეყრდნობა მრავალი ავტორის მოსაზრებებს (ბარტი, ფუკო, კალვინო, ბოდრიარი და სხვა) და აკუმულირებულად გადმოსცემს პოსტმოდერნული პოეტიკის ძირითად ასპექტებს); ავტორთა ჯგუფი – „თერია პოეზიაში ახალი მიდგომა ლირიკაში“ ერთგვარი მცდელობაა ლექსის ნარატოლოგიის მეთოდით კვლევა. რედაქტირებულია ევა მიულერ-ზეტელმანისა და მარგარეტ რუბიკის მიერ (შეიცავს თანამედროვე ავტორების სხვადასხვა ნაშრომებს, როგორებიცაა მონიკა ფლუდერნიკი, ევა მიულერ-ზეტელმანი, ვერნერ ვოლფი, პიტერ ჰუნი და სხვ.)

დაკვირვების შედეგად გამოვლინდა, რომ რომ ორივე ლექსი წარმოადგენს ბავშვობის მოგონებას ჰომოდიეგეტური თხრობის საშუალებით. ორივეგან ნარატორი არის განმცდელი მეც. სიუჟეტი ბუკოვსკისთან უფრო ჩარჩოს პრინციპითაა აგებული, რაც ნაკლებად ვლინდება ხარანაულის ლექსში. სიუჟეტს ორივე ტექსტისთვის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ ლირიკულ ჟანრი მას ნაკლებად ავლენს. ბუკოვსკის ტექსტში დრო ელიფსურია, თუმცა თანმიმდევრულად ვითარდება მოვლენები, დაახლოებით იგივე ხდება მეორე ლექსშიც, მაგრამ გრამატიკული დროის გადანაცვლება ფიქსირდება, თხრობა მაინც არალიენალურია.

ორივე პოემის დისკურსს განსაზღვრავს ამბის გარეშე გამოთქმული წინადადება. პირველ შემთხვევაში ესაა ბედნიერების შეუძლებლობა, მეორე შემთხვევაში კი ცხოვრების სირთულე. მიუხედავად იმისა, რომ კვლევაში აღნიშნულია (ბუკოვსკის ლექსის ანალიზში) პარადოქსულობა, ის სულაც არაა პოსტმოდერნიზმთან კავშირში. საერთოდ, არცერთ ლექსში არ ვლინდება რაიმე მკვეთრი ნიშანი პოსტმოდერნიზმისა (არ ჩანს დისტანციური ნარაცია, ირონიზება და ა.შ.), რაც არ უნდა იყოს გასაკვირი ტექსტების ბუნებიდან გამომდინარე – ორივე წარმოადგენს განმცდელი პერსონას ბავშვობისდროინდელ სენტიმენტალურ ამბავს.

კვლევის მიზანი შესრულებულია, რამდენადაც პოეტურ ტექსტების ანალიზი შესაძლებელი გახდა ნარატოლოგიის მეთოდის დახმარებით. გამოვლინდა: ლექსების სტრუქტურა, სიუჟეტი; განმცდელი ნარატორი, ინსტანცია; როგორ ხდება დროის პრეზენტაცია ტექსტებში.

## ქართული ბაროკოს ტენდენციები და ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედება<sup>1</sup>

XVI-XVIII საუკუნეები დასავლურ კულტურასა და მეცნიერებაში გარდამტეხი პერიოდი, რადგან სწორედ ამ ეპოქაში დაიწყო ე.წ. სამეცნიერო რევოლუცია (scientific revolution) – მიკროსკოპის, ტელესკოპის, ბარომეტრისა და თერმომეტრის გამოგონება, ახალი მინების აღმოჩენა და მსოფლიო რუკის გაფართოება, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა თანამედროვე მეცნიერების განვითარებას. მეორე მხრივ, XVI-XVIII საუკუნეები დასავლური სამყაროსთვის ერთ-ერთი ურთულესი ისტორიული პერიოდი, რადგან იწყება ევროპული ქვეყნების ფორმირება რელიგიური ომებისა და განხეთქილებების ფონზე. ბუნებრივია, სწორედ ეს კულტურულ-ისტორიული პარადიგმები თავისი სირთულეებითა და ხშირად ურთიერთსაინანაღმდეგო მახასიათებლებით აისახა ბაროკოს მსოფლმხედველობაზე; ბაროკომ, როგორც კულტურულმა ფენომენმა, მიიღო ეკლექტური, ექსპრესიული და არაორდინალური ხასიათი. სწორედ ამ მახასიათებლებს უკავშირებენ თავად ტერმინის ეტიმოლოგიასაც და აღნიშნავენ, რომ „ბაროკო“ მომდინარეობს პორტუგალიური სიტყვისგან, რომელიც ქართულად ითარგმნება როგორც „უსწორმასწორო მარგალიტი“ (Moser 2008: 11).

ბაროკოს ეპოქაში მიმდინარე რთულმა პოლიტიკურმა და რელიგიურმა მოვლენებმა, მეცნიერების სწრაფი ტემპით განვითარებამ გარდამტეხი როლი ითამაშა ადამიანის მსოფლმხედველობის ფორმირებაზე. არსებითია, რომ ბაროკომ შეარყია ის მტკიცე ფასეულობები და ფუნდამენტური შეხედულებები, რომლებიც რენესანსმა დააფუძნა. პირველ რიგში, ბაროკოს ეპოქაში მცხოვრებმა ადამიანმა გაიაზრა, რომ სამყარო რენესანსის შემოთავაზებული ოცნების მიხედვით არ განვითარდა: ჰუმანიზმმა და იდეალიზმმა შედეგი ვერ მოგვიტანა, პირიქით, მთელი თავისის სისავსით გამოვლინდა ადამიანის ცოდვილი ბუნება, სიკვდილის ძლიერება, სამყაროს ფრაქციულობა. შეირყა იმის რწმენა, რომ ბოროტი ყოველთვის სძლევს კეთილს (შდრ. რუსთველური თეზა – „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“), რომ ბოროტება უსუბსტანციოა (შდრ. რუსთველური თეზა „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა“). რენესანსული თეზების საპირისპიროდ ბაროკოს მსოფლმხედველობაში

<sup>1</sup> კვლევა №-22-775 განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით.

ნაიშალა საზღვრები სიკეთესა და ბოროტებას, რეალობასა და სინამდვილეს შორის. სამყარო იქცა გაურკვეველ, ამოუცნობ, ქაოტურ, სუბსტანციად, სადაც არ არსებობს მკვეთრი საზღვრები. ლიტერატურულ დონეზე ეს ტენდენცია კულმინაციურ სახეს იღებს კალდერონის დრამაში „ცხოვრება სიზმარია“, სადაც რეალობისა და წარმოსახვის სუბლიმაცია იმდენად ძლიერია, რომ მათი ერთმანეთისგან გამიჯვნა შეუძლებელი ხდება. ფერწერაში კი შეგვიძლია გავიხსენოთ დიეგო ველასკესის ვირტუოზული ფერწერულ ტილო „მენინების პორტრეტი“.

ბაროკო შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც „რეაქცია რენესანსზე“ (ნაჭყებია 2009: 12). თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ თემატიკის თვალსაზრისით, ბაროკო ერთთავად აგრძელებს კიდევ რენესანსის ტრადიციებს. კერძოდ, წარმმართველი კვლავ ბიბლიური და ანტიკური თემებია. თუმცა თუ რენესანსი ირჩევდა პოზიტიური ნიშნით აღბეჭდილ სურათებს, ბაროკო მიისწრაფვის დამანგრეველი, დინამიკური, ტანჯვის შემცველი სცენების ასახვისაკენ: რენესანსის ეპოქის ფერმწერები ხშირად ხატავდნენ მადონებს (რაფაელი, ლეონარდო და ვინჩი), მაშინ როდესაც ბაროკოს ეპოქის მხატვრები უდიდესი დრამატიზმით გამოსახავენ ჯვარცმის ეპიზოდს (რემბრანდტი). რადიკალურად შეიცვალა ტექნიკაც – რენესანსის ეპოქის ტილოების უკანა ფონი ყოველთვის განათებულია, სფუმატოს ტექნიკა კი განსაკუთრებულ სიმსუბუქეს ანიჭებს ფერწერულ ნამუშევრებს, მაშინ როცა ბაროკოს მხატვრობაში უკანა პლანს მთლიანად იპყრობს შავი ფონი.

ლიტერატურული ბაროკო 1600 წლიდან იწყება და მიიჩნევენ, რომ მისი სამშობლო ესპანეთი და იტალიაა, საიდანაც ის მთელ ევროპაში გავრცელდა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს ე.წ. პოლიგენეზის თეორია, რომლის მიხედვითაც ბაროკო დასავლური კულტურის განვითარების ბუნებრივი ეტაპია და სხვადასხვა ქვეყანაში დამოუკიდებლად აღმოცენდა ზოგადევროპული საერთო კულტურულ-ისტორიული პროცესების ფონზე (Moser 2008: 17). აქვე აღვნიშნავთ, რომ ლიტერატურათმცოდნეები ბაროკოთი შედარებით გვიან დაინტერესდნენ და ეს საკითხი ლიტერატურულ წრეებში ხელოვნების ისტორიიდან შევიდა. ბაროკოს სტილზე ერთ-ერთი უადრესი გამოკვლევა ეკუთვნის ჰაინრიხ უოლფლინს „რენესანსი და ბაროკო“ (1888).

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბაროკოს საკითხი პირველად XX საუკუნის ბოლოს გაჟღერდა. 1970-იან წლებში გიორგი გაჩეჩილაძემ წამოაყენა თეორია ქართული ბაროკოს არსებობის შესახებ, რასაც მალევე გამოეხმაურა ირაკლი კენჭოშვილი, რომელმაც XVII-XVIII საუკუნის ქართულ ლიტერატურას „ქართული აუთენტური ბაროკო“ უწოდა (იხ. ირაკლი კენჭოშვილი „ქართული აუთენტური ბაროკოს გამო“, ჟურნ. „ცისკარი“, N9, 1973 წელი). 2009 წელს კი გამოიცა მიაა ნაჭყებია კვლევა „ქართული ბაროკოს საკითხები“, რომელშიც გამოკვლეულია ქართული

ბაროკოს მახასიათებლები „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებების, თეიმურაზ I-ის, არჩილ მეფისა და დავით გურამიშვილის ტექსტებზე დაყრდნობით. ნინამდებარე კვლევა, ერთგვარად აგრძელებს და აფართოებს ქართული ბაროკოს კვლევის საკითხებს და თემატიკაში შემოჰყავს XVIII საუკუნის გამორჩეული ქართველი პოეტი, დიპლომატი და ფილოსოფოსი ბესარიონ გაბაშვილი.

ქართული ლიტერატურაზე საუბრისას ბაროკოს ცნებაში მოვიაზრებთ XVI-XVIII ს-ის პირველი ნახევრის ქართულ ლიტერატურას, რომელიც, თავის მხრივ, უამრავ საინტერესო, ეკლექტურ და ხშირად ურთიერთგამომრიცხავ ლიტერატურულ ნარატივებსა და პარადიგმებს აერთიანებს. ვფიქრობთ, ლიტერატურულ ტენდენციათა ნაირგვარობის ფონზე ნათლად იკვეთება რამდენიმე ფუნდამენტური ასპექტი, რომლებიც ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურის ბაროკოს ესთეტიკის ფარგლებში იდენტიფიცირებისა და ინტერპრეტირების შესაძლებლობას გვაძლევს.

პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია, რომ ევროპის მსგავსად XVI-XVIII საუკუნეები საქართველოსთვისაც ურთულესი ისტორიული პერიოდია; აღარ არსებობს ერთიანი სამეფო – აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სამეფოები გათიშულნი არიან ერთმანეთისგან, ამასთან ქვეყანა ებრძვის ორ დამპყრობელს – ირანსა და ოსმალეთს, აღმოსავლეთ საქართველო კი, ფაქტობრივად, მინასთანაა გასწორებული ლეკთა შემოსევებისაგან. საქართველოს დიდება, ძლიერება, ერთიანობა, რომლის ლიტერატურული გვირგვინიც იყო რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, მთლიანად განადგურებულია. შესაბამისად, როგორც თანადროულ ევროპაში, ისე XVI-XVIII საუკუნეების საქართველოში სახეზე გვაქვს ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის სრული კრიზისი. ფაქტზე ნათლად მეტყველებს ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურული ნარატივი, პირველ რიგში, „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებები, რომლებიც რეალურად რუსთაველური (ჰუმანისტური, რენესანსული) იდეების სრულ დეკონსტრუქციას წარმოადგენს. რენესანსული იდეებისა და იდეალების დეკონსტრუქცია იკვეთება „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებების სათაურების დონეზეც კი: „სიკვდილი ავთანდილისა და ცოლისა მისისა თინათინისა“, „ანდერძი ავთანდილისა, რომელი თქვა ჟამსა სიკვდილისა მისისა“.<sup>1</sup>

მეორე უმნიშვნელოვანესი ასპექტი, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს XVI-XVIII საუკუნის ქართული მწერლობა ევროპული კულტურის ფარგლებში განვიხილოთ, არის ამ პერიოდის მწერლობაში ქრისტიანული თემატიკის დაბრუნება. ჯერ კიდევ მონღოლების შემოსევებიდან დაწყებული საუკუნეების განმავლობაში საქართველო აღმოჩნდა მუსულმანურ სარტყელში, რამაც, ბუნებრივია, უდიდესი გავლენა იქონია ლიტერატურაზე. XVI საუკუნიდან განსაკუთრებით მომძლავრებულია სპარ-

1 საკითხის დეტალური გამოკვლევა იხილეთ მაია ნაჭყებias სტატიაში „ბაროკოს ნაკადი ვეფხისტყაოსნის გაგრძელებებში“ (ნაჭყებია 2009: 22).

სული ნაკადი, რაც გამოვლინდა როგორც თემატიკის (შფრ: „ვარდბულ-ბულიანი“, „შამიფარვაზიანი“), ისე სტილისტურ (შდრ: მაჯამური რით-მები, მუხამბაზები) დონეებზე. თუმცა ამის მიუხედავად, ფაქტია, რომ უკვე XVI-XVII საუკუნეებში ქართულ ლიტერატურაში მძლავრად იწყებს დაბრუნებას ბიბლიური, ქრისტიანული თემატიკა, აღმოსავლური გავლენა კი თანდათან მცირდება. მოვლენის კულმინაციაა დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, რომლის სახისმეტყველებაც მთლიანად დაფუძნებულია ქრისტიანულ მხატვრულ სახეებზე. ქრისტიანული მოტივის ასე მძლავრად დაბრუნება კი უკვე არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ ქვეყნის ეროვნულ-პოლიტიკური გადანწყვეტილების გამოხატულებაა. სწორედ ამ ფაქტს უსვამს ხაზს მკვლევარი ირმა რატიანი და შენიშნავს: „კულტურული ქრონოლოგია ყოველთვის როდი ემთხვევა ისტორიულ ქრონოლოგიას, არამედ წინ უსწრებს მას“ (რატიანი 2017: 7).<sup>1</sup>

რენესანსზე რეაქცია და ქრისტიანული თემატიკის წინ წამოწევა, რაც ბაროკოს მსოფლმხედველობის ორი ძირითადი მოდელია, ქართული კულტურის შინაგანი განვითარებისთვის ბუნებრივი მოვლენაა. ჰუმანიზმზე რეაქცია იმთავითვე წარმოშვა ურთულესმა პოლიტიკურმა მდგომარეობამ, ხოლო ქრისტიანულ თემატიკა იმთავითვე წარმმართველი იყო ქართული მწერლობისთვის (იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამებიდან“ დაწყებული სასულიერო ლიტერატურის ყველა წყარო გამოვლინდა ქართულ მწერლობაში: ჰიმნოგრაფია, ჰაგიოგრაფია, ეგზეგეტიკა და ა.შ.). შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ბაროკალური ესთეტიკა ქართული კულტურის განვითარების ბუნებრივი საფეხურია, რაც ეხმიანება უოლტერ მოსერის პოლიგენეზის თეორიას, რომლის მიხედვითაც, ბაროკო დასავლური კულტურული პროცესის ზოგადი, ტიპური საფეხურია და ის სხვადასხვა ქვეყანაში დამოუკიდებლად აღმოცენდა საერთო ევროპული კრიზისის ფონზე.

ვფიქრობთ, ბაროკოს მიმდინარეობის ფარგლებში შეგვიძლია განვიხილოთ ბესარიონ გაბაშვილის (1750-1791) შემოქმედება. მისმა მწერლობამ უდიდესი გავლენა იქონია ქართული პოეზიის განვითარებაზე – XVIII საუკუნეშივე მას უამრავი მიმბაძველი გამოუჩნდა, მისი ლექსები კი თბილისის ქუჩებში საყვარელ სიმღერებად იქცა. ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედებაც, მსგავსად მისი თანამედროვე ქართველი მწერლებისა, საკმაოდ ეკლექტიურია; მძლავრად იგრძნობა აღმოსავლური ნაკადი, თუმცა თუ დაკვირვებით და გამოვიკვლევთ ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედებას, აშკარად დავინახავთ ბაროკალურ ტენდენციებს. ვფიქრობთ, ამის დასტურად ისიც შეგვიძლია გავიხსენოთ, რომ ქართველი მოდერნიზმები თავიანთ ლიტერატურულ წინაპრად ასახელებდნენ სწორედ ბესარიონ

<sup>1</sup> თუმცა ამავე პერიოდზე მსჯელობისას ირმა რატიანი აქცენტს აკეთებს განმანათლებლობისა და კლასიციზმის ლიტერატურულ მიმდინარეობებზე, თუმცა მეცნიერის პოზიცია არ შეიცავს ბაროკოს გამომრიცხავ მოსაზრებებს.

გაბაშვილს (ბესიკს) – შდრ: „ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის ბოროტ ყვავილებს“. ტიცთან ტაბიძის ეს სიტყვები ქართული სიმბოლიზმის განმსაზღვრელადაც კი იქცა. გიორგი ლეონიძემ იმოგზაურა ბესიკის ნაკვალებზე და სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა მის შემოქმედებას.<sup>1</sup> აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურათმცოდნეები მოდერნიზმის წინაპირობას ბაროკოსა და რომანტიზმში ხედავენ, მეტიც, რომანტიზმს ნეობაროკოსაც კი უწოდებენ, რადგან სწორედ ბაროკოს ესთეტიკაში ჩაისახა ის უმნიშვნელოვანესი მეტაფორები, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარა მოდერნისტულ მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკას. ვფიქრობ, ამას იმანენტურად გრძნობდნენ ქართველი მოდერნისტი მწერლები და უმთავრესად პოეტები, რომლებიც სწორედ ბესიკს (ბაროკო) და ნიკოლოზ ბარათაშვილს (რომანტიზმი) მიიჩნევენ მათ წინამორბედებად. მხოლოდ ეს დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომ საჭიროა ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედების შესწავლა ბაროკოს ჭრილში.

ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედება მრავალფეროვანია როგორც ჟანრობრივ-თემატური, ისე სტილისტური თვალსაზრისით. მას ეკუთვნის ეროვნული თემატიკაზე შექმნილი პოემები „რუხისის ბრძოლა“ და „ასპინძისათვის“, რომლებშიც იგრძობა საგმირო ეპოსის ელემენტები; დიდაქტიკური ხასიათის პოემა „რძალ-დედამთილიანი“, რომელშიც ვლინდება ხალხური პოეზიის გავლენა და სატირული ელემენტები; ხალხური პოეზიის, კერძოდ, დატირების გავლენა იგრძნობა ბესიკის ოდაში „სამძიმარი (სამგლოვიარო ოდა“), რომელიც მან ლევან ბატონიშვილს მიუძღვნა. შემორჩენილია აგრეთვე ბესიკის ეპიგრაფიკული ხასიათის მასალა და დიპლომატიური წერილები. თუმცა ყველაზე მეტად ბესიკი ცნობილია მისი სატრფიალო ლირიკით.

ეროვნულ თემატიკაზე შექმნილ პოემებში ასახულია კონკრეტული მოვლენები საქართველოს ისტორიიდან. „რუხისის ბრძოლა“ ასახავს იმერეთისა და აფხაზეთის ომს, „ასპინძისათვის“ კი გადმოგვცემს ასპინძის ომის მოვლენებს. პოემების პათოსი ნაკარნახევია საქართველოს მძიმე ისტორიული მდგომარეობით. ხაზგასასმელია ის ფაქტი, რომ ეროვნულ თემატიკაზე შექმნილ ორივე პოემაში მოქმედება ვითარდება კონკრეტულ გარემოში, მოქმედი პერსონაჟები არიან რეალური ისტორიული პიროვნებები და სიუჟეტის გადატანა აღარ ხდება უცხო სამყაროში. ქრონოტოპი უკვე კონკრეტულია და ქების ობიექტებიც რეალური ისტორიული პირები არიან – უცხო გმირისა და უცხო თემატიკის სუბლიმაცია ხდება ნაციონალური ქრონოტოპითა და ნაციონალური თემატიკით. ეს ტენდენცია კი XVI-XVII საუკუნის დასავლურ ლიტერატურას ახასიათებს – შდრ: სენ სორლენის პოემა „კლოვოსი ანუ გაქრისტიანებული საფრანგეთი“

<sup>1</sup> გიორგი ლეონიძის გამოკვლევა „ბესიკის ცხოვრება და შემოქმედება“ გამოქვეყნდა გაზეთში „ლიტერატურული საქართველო“, 1941 წელი, 11 აპრილი, N15. „ლიტერატურული საქართველო“, 1941 წელი, 11 აპრილი, N15.

(1657), შაპელენის „ქალწული“ (ნაჭყებია 2009: 16). აღსანიშნავია, რომ ეროვნული თემატიკით დაინტერესება, ეროვნული გმირების წინ წამოწევა ჩანს ჯერ კიდევ თეიმურაზის შემოქმედებაში (შდრ: თეიმურაზის „წამება ქეთევან დედოფლისა“) და ამ ტენდენციის გამგრძელებლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ბესარიონ გაბაშვილი.

ისტორიული მოვლენებისადმი მიძღვნილ ტექსტებში მნიშვნელოვანია სამგლოვიარო ოდა „სამძიმარი“, რომელიც პოეტმა ლევან ბატონიშვილს მიუძღვნა. ლევან ბატონიშვილის მუხანათური მკვლევლობა ბესიკმა დაუკავშირა ბიბლიურ პირველცოდვას, ხოლო თავად ლევან ბატონიშვილი მოიხსენია, როგორც დავით წინასწარმეტყველის შთამომავალი. ლექსი მთლიანად გამსჭვალულია ქრისტიანული სიმბოლიკით:

დავითის ძეო, იდუმალ განაძეო, სამოთხის ხეო,  
უნყალოდ შენარხეო (გაბაშვილი 1962: 138).

ბესიკის შემოქმედებაში კიდევ ერთი ფართო თემაა სოფლის სამდურავი, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს მთელ მის მწერლობას. ეს თემა გარკვეულწილად უკავშირდება და აირეკლავს პოეტის მძიმე ბიოგრაფიულ ხვედრს (შდრ. ლექსი „ჰაერი ცივნამიანი“) – ბესიკი წლების განმავლობაში ერეკლე მეფის სამეფო კარზე დანიშნულებული პირი იყო, თუმცა პოეტის მამის, ზაქარია გაბაშვილისა და ანტონ კათალიკოსის ცნობილი დაპირისპირების გამო<sup>1</sup> ბესიკი იძულებული გახდა დაეტოვებინა სამეფო კარი და იმერეთის სამეფოში გადასულიყო. იმერეთში ბესიკი უკვე ჩართეს ერეკლე მეფის წინააღმდეგ წამოწყებულ შეთქმულებაში, საიდანაც იწყება პოეტის დიპლომატიური მისია რუსეთში, სადაც აღესრულა კიდევ. ბესიკისთვის ძალიან მძიმე იყო მოლაღატის სტატუსით ერეკლე მეფის სამეფო კარის დატოვება. მკვლევარი ალექსანდრე ბარამიძე შენიშნავს „პოეტი ძლიერ ხშირად უჩივის თავის ბედს „ვა ჩემსა ბედსაო, მისი „დღენი არს შესაზარი“. ის ყოფილა „ბედკრული“ „ბედბმული“, „ბედისაგან იავარქმნული“. მგოსანს „ჰკლავს და აწყლულებს სევდისა შხამი

<sup>1</sup> ბესარიონ გაბაშვილის მამა, ზაქარია გაბაშვილი XVII-XVIII საუკუნეს მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ფიგურა იყო. მღვდელი ზაქარია უდიდეს ძალაუფლებას ფლობდა თეიმურაზ I-ის მეფობისას, ის იმთავითვე დაუპირისპირდა ანტონ კათალიკოსს, რადგან ზაქარია ანტონს ბრალს სდებდა კათოლიციზმისადმი მიდრეკილებაში. 1755 წელს საეკლესიო კრებამ ანტონი თანამდებობიდან გადააყენა, რის შემდეგაც ანტონი რუსეთში გაემგზავრა და სინოდის წინაშე თავის მართლებაც მოუწია. როგორც ირკვევა, ზაქარიას მხარს უჭერდა მეფე თეიმურაზი, ერეკლე კი არა. ერეკლეს გამეფების შემდეგ (1762), ანტონი საქართველოში ბრუნდება და მთელ ძალაუფლებას იბრუნებს, 1764 წლის საეკლესიო კრებამ კი უკვე ზაქარია განკვეთა მღვდლობისგან და შეაჩვენა. ზაქარია იმერეთში გადავიდა და ჩაერთო ერეკლე მეფის წინააღმდეგ წარმოებულ საქმიანობაში. ერეკლეს სამეფო კარზე დანიშნულებული ბესარიონ გაბაშვილს, ანტონ კათალიკოსი იმთავითვე ეჭვის თვალით უმზერდა და, მართლაც, პოეტი მალევე იძულებული გახდა დაეტოვებინა ერეკლეს სამეფო კარი (უფრო დანვრლებით იხილეთ ალ. ბარამიძის სტატია “ბესარიონ გაბაშვილი“, გაბაშვილი 1962: 5-28).



(ბარამიძე 1962: 18). თუმცა, ვფიქრობთ, ჩვენთვის ამოსავალია ის ფაქტი, რომ ბესიკის შემოქმედებაში სოფლის სამდურავის თემა არ რჩება მხოლოდ პირად ბიოგრაფიულ საზღვრებში და მალდება ონტოლოგიურ მნიშვნელობამდე – ნალველი აღიქმება, როგორც ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობა. თითქოს პოეტი შეგუებულია იმ აზრს, რომ სევდა და მწუხარება ადამიანის ეგზისტენციის განუყოფელი ნაწილია. შესაბამისად, მის პოეზიაში სამყარო აღარ არის სანდო და ადამიანი აღარ არის ამ სამყაროს გვირგვინი.

ვფიქრობთ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ბესიკის შემოქმედებაში სოფლის სამდურავის თემა გადატანილია ონტო-ეგზისტენციალურ კონტექსტში. ამ კუთხით განსაკუთრებით საყურადღებოა ლექსი „ბედისადმი“, რომელშიც ავტორი ბედს ახასიათებს, როგორც ეშმაკისეულ, მუხთალ და უსამართლო არსებას. ლექსის ეპიგრაფში ადამიანის მეტაფორად გვევლინება ყარიბი, ანუ მოგზაური, რაც არ არის ერთეული შემთხვევა ბესიკის შემოქმედებაში (შდრ: „მე მივხვდი მაგას შენსა ბრალეებსა“, „მნათობთადმი“, „სევდის ბაღს“, „ეტლზედ“). ბესიკის მხატვრულ სამყაროში ყარიბი უკვე ზოგადი მეტაფორაა ადამიანისა და ის ვეღარ დაიყვანება მხოლოდ უშუალოდ ლირიკულ გმირსა და, მით უმეტეს, მხოლოდ პოეტის ავტობიოგრაფიაზე. საინტერესოა, რომ მგზავრის, მოგზაურის თემატიკა შემდეგ წარმმართველად გადაიქცა სწორედ რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ესთეტიკაში.<sup>1</sup>

გარდა ამისა, ლექსში „ბედისადმი“ ბედი დაკავშირებულია ბიბლიურ სიმბოლიკასთან და გაიგივებულია გველთან:

ან გიცან, გველო, სამოთხით განმადყო,  
შავბედო არსად არაო! (გაბაშვილი 2017: 3)

ამასთან, ბედი არის სუბსტანცია, რომელიც უშობელია, კეთილ საწყისებს მოშორებულია:

უცხო ხარ შობით, უღმრთოდ დანაბადეო; ვითლა გენდო.  
(გაბაშვილი 2017: 3)

შესაბამისად, მხოლოდ ამ ლექსითაც კი ჩანს, რომ ბესიკის მხატვრული სამყაროს მოდელი აბსოლუტურად განსხვავდება და უპირისპირდება სამყაროს ჰუმანისტურ მოდელს. „ვეფხისტყაოსანში“ გატარებული

1 რომანტიზმის მიმდინარეობის ერთგვარ სიმბოლოდ აღიარებულია კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ფერწერული ტილო „მოგზაური ღრუბელთა ზღვაზე“ (1918), მოგზაურია მოდერნიზმის წინამორბედი ფილოსოფიური ტექსტის გმირიც, ნიცშეს ზარატუსტრაც. მოდერნიზმში უკვე მოგზაურობის თემა ფართოვდება და ლიტერატურული გმირი იწყებს მოგზაურობას თავის შინაგან სამყაროში, ქართულ ლიტერატურაში ამის მაგალითია კონსტანტინე გამსახურდიას ექსპრესიონისტული დრამა „გარსი მარადი“, სადაც მთავარი გმირი სახელდება „გარსი“, როგორც მგზავრი და დრამა გადმოგვცემს გმირის მოგზაურობას საკუთარ შინაგან სამყაროში.

ლია სამყაროს აღქმის ნეოპლატონისტური მოდელი, რომლის მიხედვითაც ღმერთი კეთილის შემოქმედია და ბოროტება უსუბსტანციოა (შდრ: „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა“). შესაბამისად, ადამიანი ენდობოდა სამყაროს, რომელსაც კეთილი ძალა განაგებდა და ამ კეთილი ძალის გამოხატულება იყო სიყვარული, რომელიც ადამიანს ღვთაებრიობამდე ამაღლების შესაძლებლობას აძლევდა (შდრ: „სიყვარული აგვამაღლებს, ვით ეჟვანნი ამას ჟღერენ“). ამის საპირისპიროდ, ბესიკთან სამყაროსა და ადამიანის ეგზისტენციას განაგებს ბედი, რომელიც ამოუცნობი, ადამიანისადმი მტრულად განწყობილი ფენომენია. ამასთან, სიყვარული არის არა სიხარულისა და ღვთაებრიობის მომნიჭებელი გრძნობა, არამედ ადამიანის ტანჯვის კიდევ ერთი უმტკივნეულისი გამოხატულება (სიყვარულთან ბესიკის დამოკიდებულებაზე დანვრისლებით იხილეთ ქვემოთ).

სამყაროს არასრულყოფილებისა და დესტრუქციულობის კონტექსტს უკავშირდება ბესიკის ლექსი „ან“-ზე სით მოხვალ“, რომელშიც ადამიანის მეტაფორად კვლავ ყარბი გვევლინება. ლექსში არეკლილია მწერლის ავტობიოგრაფიული მოტივები – ასახულია ის გზა, რომელზეც ცხოვრებისეული სირთულეების გამო გაიარა პოეტმა, მაგრამ რეალურ ქრონოტოპთან ერთად კონტექსტი გაშლილია და მოიცავს მხატვრულ სამყაროსაც. ლექსში ლირიკული გმირი (ყარბი) მოგზაურობს მთელ სამყაროში, მათ შორის როგორც ნამდვილ, ისე ზღაპრულ რეალობაში: ყარბი მოივლის ევროპას, გულანშაროს, ლაზეთს, პეტერბურგს, ციმბირს და ყველგან დაეძებს მშვიდ სულიერ სამყოფელს. ტრაგიკულია, რომ ლირიკული გმირი ვერსად იპოვის თავშესაფარს და ასკვნის, რომ ადამიანისთვის მთელი სამყარო დესტრუქციულია და არსად მოიძებნება მშვიდი ნავსაყუდელი.

ჰოი, სოფელო პირდამყოფელო!

ჰოუ, დრკუო, ცრუო! ჰოი, მრუდო, ცუდო!

ჰოი, ვაი, ჰაი! ნეტარ ხარ რაი?

და ჰოი, შენსა პირსა ვინ ეტრფის, ტირსა!

ჰაი, ჰაი, გიცან, ჰოი, ეშმაკთ ზღუდო!

(გაბაშვილი 2017: 44)

საინტერესოა, რომ სამყაროს მოუხელთებლობის, გაურკვევლობის წარმოჩენა ბაროკოს დამახასიათებელი მოვლენაა. ამ ლექსშიც ლირიკულმა გმირმა მოიარა მთელი სამყარო – როგორც რეალური, ისე ირეალური პლასტები, მაგრამ მაინც ვერ გაარკვია, რა არის სოფლის რეალური არსი და საბოლოოდ ბოლო ტაეპში ის მაინც ეშმაკის სამყოფელს („ეშმაკთ ზღუდეს“) დაუკავშირა.

ამ დასკვნით საბოლოოდ უკუგდებულება ბოროტების არარსებობის რუსთველური თეზა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქრონოტოპის ერთიანობის რღვევა – რეალური და არარეალური პლასტების მოულოდნელი სუბლიმაცია, რაც გამოკვეთილია ბესიკის ლექსში „ან“-ზე სით მოხვალ“, ბაროკოს ესთეტიკის დამახასიათებელი მოვლენაა. ეს ტენდენცია სწორედ ბაროკოს მიმდინარეობის ფარგლებში იღებს სათავეს და შემდეგ წარმართველი ხდება მთელი დასავლური ლიტერატურისთვის. მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში მწერლები უკვე შეგნებულად მიმართავენ ქრონოტოპის დეკონსტრუქციას, სადაც რეალური, მხატვრული, წარმოსახვითი და სიზმრისეული პლანები ისე ენაცვლებიან ერთმანათს, რომ უკვე შეუძლებელიც კი ხდება მათ შორის საზღვრის გავლება (შდრ. კ. გამსახურდიას მოდერნისტული რომანი „დიონისოს ღიმილი“).

როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, ბესიკის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი მაინც სიყვარულის თემას ეძღვნება, პოეტმა სახელი პირველ რიგში სწორედ სატრფიალო ლირიკით გაითქვა. ბესიკის სამიჯნურო ლირიკაში იგრძნობა აღმოსავლური გავლენა, როგორც თემატიკის ჭრილში (ველად გაჭრა, სატრფოსთვის ცრემლთა დენა), ისე მხატვრული სახეებისა (მთვარის, ვარდის, ძვირფასი თვლების მეტაფორები) და სტილისტურ ასპექტებში (მაჯამური რითმები, აკროსტიხები, ჰიპერბოლათა სიუხვე). ამის საილუსტრაციოდ შეგვიძლია დავასახელოთ ლექსები:

„პირ ზამბახნი“, „ან, ალვა ხარ ტანადობით“, „ვარდო სასურო“, „დილას მთიებს“. თუმცა, ვფიქრობთ, აღმოსავლური ლირიკასთან შედარებით არის ერთი ფუნდამენტური განსხვავება: სუფიურ პოეზიაში სიყვარულის ობიექტი ყოველთვის არის ღმერთი და ქალის ხატს მიღმა ყოველთვის ღვთაებრივი სუბსტანცია იგულისხმება, მაშინ როდესაც ბესიკის ლექსებში სატრფოს ობიექტი კონკრეტულ ნიშნებს ატარებს.<sup>1</sup> ვფიქრობთ, ამქვეყნიური სიყვარული ბესიკის შემოქმედებაში სამყაროში არასრულყოფილების, ყოფიერების დესტრუქციულობისა და ადამიანის დაუსრულებელი ტანჯვის უმთავრესი გამოხატულებაა. აქვე მივუთითებთ, რომ აღმოსავლურ პოეზიასთან მსგავსებ, შესაძლოა განპირობებული იყოს „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენითაც და არა იმდენად უშუალოდ აღმოსავლური სუფიური ლირიკის ანალოგიით. აღსანიშნავია, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ მოიძებნება ანალოგი ყველა იმ აღმოსავლური ელემენტისა, რომლებიც გამოვლენილია ბესიკის სატრფიალო ლირიკის ნიმუშებში. მეტიც, „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენა ბესიკის შემოქმედებაზე იმდენად დიდია, რომ ხშირია პირდაპირი ალუზიები და მეტაფორებიც კი რუსთველური ტექსტიდან, მაგალითად:

1 სარგის ცაიშვილმა სპეციალური გამოკვლევაც უძღვნა ბესიკის შემოქმედებაში სატრფოს ვინაობის თემას და დაადგინა რომ მის შემოქმედებაში სატრფიალო ლექსების უმეტესობა ეძღვნება მაია ყულარაღასის ქალს (დანვრილებით იხილეთ სარგის ცაიშვილის გამოკვლევა „ბესიკი“, 1962 წელი).

ბროლის ცაზედ ქუფრად ხალნი იმკობის,  
ყორნის ბოლო მშვილდ-ქამანდი სად არი?  
(გაბაშვილი 2017: 17)

ვფიქრობთ, ბესიკის შემოქმედებაში გამოვლენილი მყარი ონტო-ეგზისტენციალური კრიზისის კიდევ ერთი ფუნდამენტური ნაწილია ბესიკის დამოკიდებულება სიყვარულთან. სიყვარული ყოველთვის ტანჯვასთან ასოცირდება და ავსებს სამყაროს ნაკლოვანების მოდელს. აქ სატრფოსთან ბედნიერი ცხოვრება იმანენტურად უარყოფილია და, შესაბამისად, სიყვარულიც ტანჯვის წყაროა ლირიკული გმირისთვის. ადამიანის ნაკლოვანი ბუნებისათვის შეუძლებელია ბედნიერების მიღწევა დედამიწაზე. აღსანიშნავია, რომ ლექსში „სამძიმარი“ ადამიანის ნაკლოვანი ბუნების არსებობა დაკავშირებულია პირველცოდვასთან:

მოვედინ, ევა,  
ტირილით არს მონვევა,  
განახდა წყევა,  
სამოთხით განმოსრევა.  
(გაბაშვილი 1962: 135)

აღსანიშნავია, რომ დასავლელი მკვლევრები ბაროკოს სატრფიალო ლირიკაზე მსჯელობისას, აღნიშნავენ, რომ ბაროკოში სიყვარული დესტრუქციულია, რაც ხშირად სწორედ ადამიანის ცოდვილ ბუნებას უკავშირდება. ფ.ჯ უარნკე გამოკვლევაში „ბაროკოს პოეზია და წინააღმდეგობის გამოცდილება“ წერს, რომ ბაროკოს პოეზიაში შეუძლებელია წყვილის ბედნიერება, რადგან „სასრულობის საზღვრებში შეუძლებელია უსასრულობა“ (Warnke 1967: 44). ენდრიუ მარველის ლექსში „უიმედო შეყვარებულნი“ („The Unfortunate Lover“) სიყვარულის დასაზღვრულობა სწორედ ადამის პირველცოდვასთანაა წილნაყარი. ბესიკთან ამ ტენდენციის კულმინაციაა პოეტის ლირიკული შედევი „სევდის ბაღს შვევლ“, რომელშიც სამყაროს მეტაფორაა სევდის ბაღი. ამ ლექსის სათაურშივე გაცხადებულია პოეტის დამოკიდებულება სამყაროსთან, როგორც მტანჯველ ფენომენტთან, სადაც იმთავითვე შეუძლებელია ადამიანის ბედნიერება.

ამავე თემატიკის რკალში რკალში ყურადღებას გავამახვილებთ ბესიკის ლესზე „ყოვლად წმიდის ქება“, რომელიც სატრფიალო ლირიკის სტილშია დაწერილი, თუმცა ლექსი ღვთისმშობელს ეძღვნება:

ჯერუსაევრ ქება შენი  
არვის ძალუძს, ღვთისა სძალო,  
ჯერარს, შეკრბენ ანგელოსნი,  
ქვეყნიერნი კაცნი, ქალო,

ჯობს, რომ გიძღვნან კინამ-კასნი,  
გუნდრუკ-მური და შტახს-ალო!  
ჯვარცმულისა ქრისტეს დედავ,  
ცოდვილს მკურნე, დედოფალო!  
(გაბაშვილი 2017: 45)

ლექსში ვლინდება ამაღლებული, მისტიკური განწყობილება, რომელიც ხაზგასმულია ბიბლიური სახისმეტყველებით – პოეტი ღვთისმშობელს მოიხსენიებს სახარებისეული მეტაფორით და მას „ღვთის სძალს“ უწოდებს. ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი ოდები დასავლური ლიტერატურისთვისაა დამახასიათებელი, რაც თავს იჩენს დასავლური ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ქართულ რეალობაშიც, ეს ხაზი საუკუნეების განმავლობაში ვლინდება ჩვენს პოეზიაში, შესაბამისად, ბესიკის ეს ლექსი გვევლინება, ერთი მხრივ, ქართული ჰიმნოგრაფიული საგალობლების გაგრძელებად, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართული მოდერნიზმის წინამორბედად (შდრ: გალაკტიონის „მზეო თიბათვისა“). ეს დეტალიც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ ქართული ბაროკო, ქართული კულტურისა და ლიტერატურის განვითარების ბუნებრივი საფეხურია.

დასავლური კულტურისკენ ორიენტაციაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ბესიკის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება ანტიკური მხატვრული სახეები, მის შემოქმედებაში ხშირად ვხვდებით პლატონის, არისტოტელეს, პროკლესა და ჰომეროსის სახელებს (შდრ: „მნათობთადმი“). სარგის ცაიშვილი შენიშნავს: „არისტოტელე და პლატონი აქ (ბესიკის შემოქმედებაში) ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება. ან პროკლე და დიოლონი. ჰომეროსის გნურებუ: აქილევსი და ჰექტორი, აგრეთვე ტროილი, პრიამე, ორესტესი და სხვა“ (ცაიშვილი 1962: 19). გარდა ამისა, ცნობილია, რომ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ბესიკი ფსევდონიმად იყენებდა ველიზარიანს, რაც ფრანგი იეზუიტი მოღვაწის, მარმონტელის, თხზულების სათაურიდან მომდინარეობს. ცნობილია, რომ მარმონტელის „ველიზარიანი“ 1782-1787 წლებში ქართულად თარგმნა გაიოზ რექტორმა, შემდეგ კი ეს ტექსტი გადაუნერია თავად ბესიკს. ერთ-ერთ ხელნაწერში პირდაპირ ვკითხულობთ: „წმინდა გიორგის შესხმა იამბიკოდ აწერია „თქმული ველისარიონის მიერ“ (ლეონიძე 1988: 3). ფრანგი იეზუიტი მოღვაწის, იდეებით ასე დაინტერესება, რა თქმა უნდა, მიუთითებს ბესიკის დაინტერესებაზე დასავლური კულტურით (ლიტერატურული საქართველო, 20 სექტემბერი, 1988).

ბესიკის შემოქმედების სტილისტური მახასიათებლებიც იწერება ბაროკოს ესთეტიკაში.

ბაროკოს სტილს ახასიათებს მაღალმხატვრულობა, მიდრეკილება ჰიპერბოლებისაკენ, რთული მეტაფორები, დინამიკურობა და ეკლექტუ-

რობა. ჰიპერბოლების გამოყენება განსაკუთრებით თვალსაჩინოა საგმირო ხასიათის ლექსებსა და პოემებში („რუხისის ბრძოლა“, „ასპინძისათვის“). ბესიკის სტილზე საუბრისას ალ. ბარამიძე შენიშნავს, „ბესიკი ჭარბად ხმარობს არქაულ ფორმებსა და ლექსიკას, ხშირად შეგნებულად ართულებს და არსებითად აბუნდოვანებს პოეტურ სახეებსა და ფრაზეოლოგიას, ერთი სიტყვით, წერს მაღალფარდოვნად და ღვარჭნილად ღვლარჭნილობა იმდროინდელი მწერლობის ნიშანდობლივი სტილური მოვლენაა, რაც ანტონ კათალიკოსმა და იმისმა სკოლამ დააკანონეს“ (ბარამიძე: 27-28). არქაული ფორმების გამოყენება და სათქმელის რთულად წარმოჩენა, სწორედ ბაროკოს დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნებია.

### დასკვნა

ზემოთ წარმოდგენილი გამოკვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ XVI-XVIII საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში იკვეთება ბაროკოს ტენდენციები, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ვისაუბროთ ქართულ ბაროკოზე. ამასთან, ქართული ლიტერატურისა და კულტურისათვის ბაროკოს ესთეტიკა განვითარების ბუნებრივი საფეხურია, რაც პასუხობს ბაროკოს მიმდინარეობის წარმოშობის პოლიგენეზის თეორიას.

ბაროკოს ესთეტიკის ჭრილში შეგვიძლია განვიხილოთ XVIII საუკუნის გამოჩენილი ქართველი პოეტის, ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედება. ბესიკის შემოქმედებაში ბაროკალური ნიშნები ვლინდება როგორც თემატურ, ისე ფილოსოფიურ და ფორმალურ-სტილისტურ ასპექტებში. ამ ფაქტის ნათელი დასტურია ისიც, რომ ქართველი მოდერნისტები თავიანთ ლიტერატურულ წინაპრად ასახელებდნენ ერთი მხრივ ბესიკს (ბაროკო) და, მეორე მხრივ, ნიკოლოზ ბარათაშვილს (რომანტიზმი).

ქართულ ლიტერატურაში ბაროკოს ტენდენციათა გამოკვეთა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ქართული სააზროვნო სივრცის კავშირს დასავლურ ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ კონტექსტებთან.

### დამონებანი:

Gabashvili Besarion. *Besarion Gabashvilis Shemokmedeba*. Tbilisi: gamomtsemloba “kartuli”, 2017 (გაბაშვილი ბესარიონ, *ბესარიონ გაბაშვილის შემოქმედება*, თბილისი: გამომცემლობა „ქართული“, 2017).

Gabashvili Besarion. *Besik'i. Tkhzulebata Sruli K'rebuli*. Tbilisi: gamomtsemloba “sabch'otamts'erali”, 1962 (გაბაშვილი ბესარიონ. *ბესიკი. თხზულებათა სრული კრებული*, თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1962).

K'entch'oshvili Irak'li. “Kartuli Autent'uri Barok'os Gamo”. *Jurnali “Tsiskari”*, 9, Tbilisi: 1973 (კენტჭოშვილი ირაკლი. „ქართული აუთენტური ბაროკოს გამო“. *ჟურნალი „ცისკარი“*, 9, თბილისი, 1973).

- Leonidze Giorgi. “Besik’is Tskhovreba da Shemokmedeba”. *Jurnali “Lit’erat’uruli Sakartvelo”*, 15. Tbilisi: 1941 (ლეონიძე გიორგი. „ბესიკის ცხოვრება და შემოქმედება“. *ჟურნალი „ლიტერატურული საქართველო“*, 15. თბილისი: 1941).
- Moser Walter, *The Concept of Baroque*, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 2008.
- Nach’q’hebia Maia. *Kartuli Barok’os Sak’itkhebi*. Tbilisi: gamomtsemloba “merani”, 2009 (ნაჭყებია მაია. *ქართული ბაროკოს საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა “მერანი”, 2009).
- Rat’iani Irma. “K’lasitsizmi Evrop’ul da Kartul Mts’erlobashi”. k’reb.: *Lit’erat’uruli Mimdinareobebi (K’lasitsizmidan Modernizmamde)*. Tbilisi: gamomtsemloba “GCLA Press”, 2017 (რატიანი ირმა. „კლასიციზმი ევროპულ და ქართულ მწერლობაში“. კრებ.: *ლიტერატურული მიმდინარეობები (კლასიციზმიდან მოდერნიზმამდე)*. თბილისი: გამომცემლობა „GCLA Press“, 2017).
- Tsaishvili Sargis. *Gamochenil Adamianta Tskhovreba*. Tbilisi: gamomtsemloba “nak’aduli” 1962 (ცაიშვილი სარგის. *გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1962).
- Warnke F. J., *Baroque Poetry and the Experience of Contradiction*, Colloquia Germanica Vol 1, 1967.

**Ani Javakhishvili**  
**(Georgia)**

## **Georgian Baroque Tendencies and Besarion Gabashvili’s Poetry**

### **Summery**

**Key words:** Baroque, Baroque philosophy, poetry, literary tendencies, Georgian literature of XVI– XVIII centuries, European-Georgian cultural paradigms.

The study aims to analyse Georgian literature from the 16th to 18th centuries in comparison with contemporary European literary tendencies using modern literary methodologies. The 16th to 18th centuries were a crucial and special period in European art as this period is characterised by significant discoveries during the scientific revolution, leading to the disappearance of established aesthetic principles and the emergence of new ways of artistic expression. Baroque, encompassing architecture, sculpture, music, painting, theatre, and literature, was a cultural and art movement that reflected a reaction against humanism and the Renaissance. The movement emphasized dramatic, eclectic, and dynamic motion. Baroque is one of the most significant period of the development of European culture as it laid the foundation of the principles of modernism. Modernism itself is often mentioned as Neo-baroque in literary criticism. In Georgian literary studies, the term “Georgian Baroque” was first mentioned in the 1970s by Giorgi Gachechiladze, who identified Baroque tendencies in Georgian literature.

The term refers to Georgian literature from the 16th to 18th centuries, which exhibits eclecticism and is influenced by Persian literature due to political and economic circumstances. However, despite of significant Persian influence, Georgian literature from the 16th to 17th centuries began to reintegrate into the Western cultural-literary space. We can underline some of the key factors: in Georgian literary texts of 16-18th centuries the chronotope of a foreign country and foreign theme is sublimated with a national thematics (“The Martyrdom of the Holy Queen Qetevan” by Teimuraz I, “War of Aspindza” and “War of Rukhisi” by Besarion Gabashvili). Besides, Georgian texts of these period reflects the crisis of humanism aesthetic and reveals the onto-existential problems of the epoch. One of the most important aspects is that, despite the Persian influence, Christian themes gradually reemerge in Georgian literature and eventually take on pagan characteristics. These factors indicate both the political and literary choices made by Georgia during this period.

Besarion Gabashvili, an influential Georgian poet, philosopher, and diplomat of the 18th century, is well-known for his love poems. He was a close person at the court of King Erekle’s palace, and also played an important role in the contemporary Georgian political arena as he was the ambassador of Eastern Georgia to the Russian royal court. Like his contemporary writers, Gabashvili’s works are quite eclectic and often reveal contradictory literary paradigms. However, our research underlines that Gabashvili’s works exhibit Western literary tendencies, particularly signs of the Baroque movement. It is worth mentioning that Georgian modernist poets like Titsian Tabidze considered Besik (Baroque) and Nikoloz Baratashvili (Romanticism) to be his literary ancestors. Titsian tabitze’s quote “I plant Flowers of Evil by Baudelaire in the garden of Besik”, which is referred as a key determinant of Georgian symbolism, clearly defines the connection between Georgian Modernism and Besik (Besarion Gabashvili). We believe, only this fact indicates that we should study Besarion Gabashvili’s poetry in the context of Baroque movement.

In the works of Besarion Gabashvili tendencies of Baroque can be detected both on the philosophical-thematic and on the stylistic levels. His poetry is diverse in terms of genres and themes. He wrote two poems about national thematics: “War of Aspindza” and “War of Rukhishi”. In these poems chronotope is real and the characters are real historical persons. So, the unrealistic chronotope is sublimated by the real historical events. This tendency was first revealed in the works by Teimuraz I (Martyrdom of Queen Ketevan), with this in mind, works by Besarion Gabashvili continues this literary tendency, which is also revealed in contemporary Western literary space.

Another significant factor is the fact that Christian and Biblical symbolic emerges powerfully in his works. Moreover, historical and existential problems are often related to Biblical original sin, which is one of the key philosophical aspects of Baroque aesthetics. Biblical and Ghospel symbolics are highly reflected in the



ode dedicated to the mother of God, where Maryam is mentioned as holy and sacred mother of crucified Jesus.

According to Besarion Gabashvili's poetry, life is governed by fate, which is a devilish event. This contradicts the humanistic model of world perception, which believed that evil will be always defeated by kindness. In works by Besarion Gabashvili a metaphor of a human is a traveler who travels all along the world in both real and phantastic chronotope, but he can never find a peaceful place and concludes that the world is a destructive place and man is doomed to suffer. Even love is also an expression of suffering - the lover always rejects the lyrical hero.

Based on the analysis of the works by Besarion Gabashvili, we can underline that the emergence of Baroque tendencies is a natural and logical event for Georgian literature. The fact finds connection with theory of polygenesis mentioned by Walter Moser. The theory suggests that Baroque tendencies emerged independently in different European countries according to the common background of the historical-philosophical crisis of the region.

ლევან გელაშვილი  
(საქართველო)

### რეცენზია კრებულზე – „ლიტერატურული ჟანრები“

„ლიტერატურული ჟანრების“ პირველი წიგნი, რომელიც მომზადდა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის განყოფილებისა და თსუ თეორიული და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის ბაზაზე, მოიცავს ნაშრომებს ლიტერატურული ჟანრების შესახებ.

კრებულში დაბეჭდილი სამეცნიერო სტატიების ავტორები არიან: ირმა რატიანი, რუსუდან ცანავა, არჩილ წერედიანი, მაკა ელბაქიძე, ირაკლი კენჭოშვილი, მაია ნაჭყებია, რამაზ ჭილაია, გაგა ლომიძე, კონსტანტინე ბრეგაძე, შორენა შამანაძე და ირაკლი ხვედელიძე.

წარმოდგენილი სარეცენზიო წიგნი ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველში გაერთიანებულია „ეპოსი და ეპიკური ჟანრები“, ხოლო მეორე ნაწილში შედის „დრამა და დრამატული ჟანრები“. წიგნს ერთვის ასევე დამატება – გზამკვლევი კლასიკურ ლიტერატურაში: „დონ კიხოტი, პირველი თანამედროვე რომანი – და ერთ-ერთი საუკეთესო!“ 2018 წლის პუბლიკაცია (ავტორი ანა პუჩაო დე ლესია ვისენტე პერეც დე ლიონი), რომელიც ინგლისურიდან თარგმნა ირმა რატიანმა.

კულტურაში მიმდინარე ჟანრების ევოლუციის და ნიშან-თვისებების ცვალებადობა, მათი ხელახლა შესწავლა და გადააზრება მთელი ამ მემკვიდრეობის, მისი შინაარსის და მნიშვნელობის სამეცნიერო ანალიზი ახალი გამოწვევების წინაშე დგას. ეს არის პირველი კრებული, რომელშიც ერთად არის თავმოყრილი ნაშრომები ეპოსისა და დიდი ეპიკური ჟანრების შესახებ.

ყველა ეპოქას თავისი ჟანრები აქვს რომლებიც მის მაჯისცემას და ტენდენციებს გამოხატავს. ჟანრი ინახავს თავის დროს, მასში ვლინდება მთელი ეპოქა და ამიტომ თითოეულ ჟანრს თავისი ქრონოლოგიური საზღვრები აქვს ის მანამდე არის სიცოცხლისუნარიანი, სანამ მიმდინარე ეპოქალური მოვლენების ძირითადი გამოხატველი ფორმაა. როგორც კი ის კარგავს თავის ეპოქასთან შეხების წერტილებს, ჟანრი კვდება და მიჰყვება თავის ეპოქას.

რუსუდან ცანავა მოცულობით სამეცნიერო სტატიაში – „ეპოსი და ეპიკური ჟანრები“ ეპიკური ჟანრის სათავეებიდან მოყოლებული, ეტაპობრივად განიხილავს ყველა მნიშვნელოვან საკითხსა და თემას, რომელიც ჟანრის ძირითად ნიშან-თვისებებზე მსჯელობისას უნდა აღინიშნოს.

XIX საუკუნიდან მოყოლებული, მას შემდეგ, რაც ძველბერძნული და რომაული ტექსტების გარდა, უფრო ადრეული ნაწარმოებებიც შევიდა სამეცნიერო მიმოქცევაში, პ. იენსენმა წამოაყენა მოსაზრება ძველბერძნული და ბერძნული მითების მესოპოტამიური წარმოშობის შესახებ, რამაც ძველი აღთქმის სამყაროს კვლევა სრულიად სხვა სიმაღლეზე აიყვანა, საბოლოოდ დაირღვა ევროპოცენტრიზმი და დაიწყო ეპიკური ტექსტების, სიუჟეტების, მოტივების და სხვა ლიტერატურული მოდელების კონტაქტური, გენეტიკური და ტიპოლოგიური თეორიებით შესწავლა. ეპოსის ჟანრის განვითარებაში ახალი ეტაპი ჰომეროსის პოემებით იწყება. ბერძენი ეპიკოსი პოეტები – ჰესიოდე და ჰომეროსი ეპიკური ჟანრის კანონმდებლად ითვლებიან. მათ მოახერხეს ჟანრის ფორმირება და ძირითადი მიმართულების განსაზღვრა.

სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ეპოსის თხზვის სპეციფიკა, მთხზველები და ეპიკური სტილი, ეპიკური მოტივები და სიუჟეტები, მისი მიმართება ისტორიასთან, ანტიკური ეპოსი, ეკფრასისი და პოეტური სემანტიკა.

მეცნიერი მოკლედ მიმოიხილავს კომიკურ-პაროდული ეპოსის ნიმუშებს და მათ ავტორებს.

კალიმაქოსი ითვლება ახალი მიმართულების – ეპილიონის ჟანრის დამამკვიდრებლად ბერძნულ ლიტერატურაში.

აპოლონიოს როდოსელი ვრცელი ეპიკური ტექსტების თხზვის ერთგული დარჩა. მისი „არგონავტიკა“ მრავალმხრივ საყურადღებო ტექსტია, რომელშიც ავტორი არგონავტების მითს, ჰომეროსისგან განსხვავებით, თავიდან ბოლომდე მოგვითხრობს.

ელინისტური ეპოქის ცნობილი ეპიკოსი პოეტები იყვნენ: ლიკოფრონი, ნონოს პანოპოლისელი (ამ უკანასკნელის გავლენა იმდენად ძლიერი იყო, რომ შეიქმნა ნონოსის სტილის მიმდევართა სკოლა), კვინტუს სმირნელი, ტრიფიოდორე, მუსეოსი და სხვანი.

ლათინურენოვანი ანტიკური ლიტერატურა ან, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მიღებული, რომაული ლიტერატურა, ბერძნულთან შედარებით, ბევრად გვიანდელია და ის ბერძნული მწერლობიდან ამოიზარდა. ამ უკანასკნელის დაქვეითების შემდეგ, რომაელებმა ბერძენთა მიერ შემუშავებული არა მხოლოდ ჟანრები, არამედ პერსონაჟები, მოტივები, სემანტიკა და სხვა ლიტერატურული მოდელები გამოიყენეს. ბერძნული ლიტერატურული სამყაროსთვის დამხასიათებელი ბევრი ნიშანთვისების მიუხედავად, რომაული ეპოსი უამრავი სიახლით ხასიათდებოდა.

სტატიაში რომაული ლიტერატურა წარმოდგენილია ლივიუს ანდრონიკუსით, რომელსაც ეკუთვნის ერთ-ერთი პირველი ლათინურენოვანი ტექსტი. ანდრონიკუსმა ბერძნულიდან ლათინურად თარგმნა „ოდისეა“.

რომაელები უდიდეს პოეტად თვლიდნენ კვინტუს ენიუსს, რომელმაც რომაელთა ნაციონალურ ეპოსად აღიარებული „ანალები“ დაწერა.

ლუკრეციუსი ლექსად აყალიბებს ეპიკურ-ფილოსოფიური სისტემების პოსტულატებს პოემაში „საგანთა ბუნებისათვის“.

რომის ოქროს ხანის პოეტია ვერგილიუსი, რომლის სახელთანაა დაკავშირებული სამი სტილის თეორია.

ოვიდიუსი ერთდროულად სხვადასხვა ჟანრში მოღვაწეობდა.

გაიუს ვალერიუს ფლაკუსის „არგონავტიკა“ აპოლონიოს როდოსელის პოემით არის შთაგონებული.

ცხადია, წერილში ანტიკური ეპოქის ეპიკოს პოეტთა წარმოდგენილი ნუსხა არასრულია. ავტორი შეეცადა გამოეყო ის ავტორები, რომელთაც დიდი წვლილი შეიტანეს ეპოსის ჟანრის ფორმირებაში.

ანტიკური ლიტერატურის ერთ-ერთი ჟანრი რომანი, რომელიც ძირითადად ანტიკური საზოგადოების დაცემას ასახავს, რომის იმპერიაში განსაკუთრებით განვითარდა („ანტიკური რომანი“ – არჩილ წერედიანის სტატია). ამ ჟანრში გაერთიანებული ნაწარმოებები ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისგან, თუმცა ერთი საერთო მახასიათებლების გამო ის ცალკე ჟანრია, რომელიც, ბუნებრივია კონკრეტული ავტორების ხელში განვითარდა (ლოგნოსის „დაფნისი და ქლოე“, ჰელიოდორეს „ეთიოპიკა“, პეტრონიუსის „სატირიკონი“, აპულეუსის „ოქროს ვირი“ და სხვა). წერედიანს მოჰყავს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული ბახტინის სამეცნიერო მოსაზრება ანტიკური რომანის შესახებ. მ. ბახტინი ანტიკური რომანის ორ ტიპს გამოყოფს: განსაცდელის ავანტიურულ რომანს და ავანტიურულ-ყოფით რომანს. ერთხანს პოპულარული იყო ე. შვარცის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც, ანტიკური რომანი წარმოიშვა ელინისტური ისტორიოგრაფიის დაცემის შედეგად. შემდგომში ისტორიულ რომანად ჩამოყალიბდა ბოლოს კი სოფისტურ სამიჯნურო რომანად იქცა. სამეცნიერო საზოგადოებაში გაბატონებულია მოსაზრება, რომ რომანს არ ახასიათებს უწყვეტი განვითარება. მართლაც, ანტიკურმა რომანმა თავის განვითარების გზა გაიარა და არსებობა შეწყვიტა. მას გავლენა არ მოუხდენია ევროპაში აღმოცენებულ სარაინდო რომანზე, რომელიც ანტიკური რომანისაგან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა და თავისი წინაპირობები ჰქონდა.

შუა საუკუნეების რაინდული რომანი (ავტორი მაკა ელბაქიძე), XII საუკუნის საფრანგეთში „კულტურული აფეთქების“ შემდეგ ჩამოყალიბდა, რომელიც ანტიკურ ლიტერატურას და ფოლკლორს დაეფუძნა, სადაც ერთმანეთს ერწყმის ბერძნულ-რომაული სტილისტიკა. თუმცა დროთა განმავლობაში რაინდულმა რომანმა განიცადა მხატვრულ-ესთეტიკური ცვლილება და სრულიად ახალი სტრუქტურა მიიღო. მაკა ელბაქიძე სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ვეფხისტყაოსანი“, ცხადია, შუასაუკუნეების რაინდული რომანია, მაგრამ უნდა აღინიშნოს რომ ევროპული რაინდული რომანისგან განსხვავებით, არ იცნობს მთელ რიგ

(კოლიზიურ უთანხმოებას და სხვა) საკითხებს, რომელიც ამ პერიოდის ფრანგულ ლიტერატურაში გვხვდება.

პიკარესკული რომანი (ავტორი ირაკლი კენჭოშვილი), ესპანურ ლიტერატურის ოქროს ხანაში ჩამოყალიბებული ჟანრია. ამ ჟანრის ნაწარმოებები, როგორც წესი, სოფლიდან ქალაქში ჩამოსულ გაღატაკებული აზნაურების წრიდან გამოსულ ანტიგმირზე მოგვითხრობს, რომელიც გაიძვერა და ცბიერია, თუმცა მკითხველის მიერ სოციალური უთანასწორობის მსხვერპლად აღიქმება და თავის მოხერხებულობის გამო, მკითხველის თანაგრძნობას იმსახურებს. პიკარესკულ რომანში ზოგი მეცნიერი აერთიანებს ნებისმიერ ისეთ ნაწარმოებებს, რომელშიც ავანტიურისტი გმირის თავგადასავალია მოთხრობილი.

ბაროკოს ეპოქის რომანი (მაია ნაჭყებიას სტატია), თავის ჟანრული მრავალფეროვნებით ბერძნული რომანის ერთგვარ ადაპტაციადაც მიიჩნევა. საქმე ისაა, რომ კონსტანტინეპოლის დაცემამდე ბერძნული ტექსტები არ იყო ცნობილი ევროპისთვის, მისი თარგმნა XVI საუკუნის მეორე ნახევრიდან სარაინდო რომანის დასასრულს დაემთხვა.

სენტიმენტალური რომანი (რამაზ ჭილაიას წერილი), XVIII საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულებაა, კლასიციზმსა და როკოკოსთან ერთად. სენტიმენტალიზმი როგორც მხატვრული მიმდინარეობა და თავად ტერმინის ახლებური გააზრებაც უკავშირდება ლორენს სტერნის დაუმთავრებელ რომანს, რომელიც 1768 წელს გამოიცა.

რეალისტური რომანი (ავტორი გაგა ლომიძე) მე-19 საუკუნის შუა ხანებში, რომანტიზმზე რეაქციის შედეგად, ნატურალიზმის ტენდენციების გათვალისწინებით შექმნილი რევოლუციური ჟანრია. რევოლუციური იმ გაგებით, რომ რეალისტურმა რომანმა უარყო ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურას მხოლოდ გამორჩეული გმირების ჰეროიკული ამბები უნდა მოეთხრო. მიუხედავად იმისა, რომ რეალიზმი რომანტიზმის ოპოზიციური ჟანრია, ის მაინც რომანტიზმის მემკვიდრეა, მისი მეორე მხარეა. გაგა ლომიძე ერთმანეთს უპირისპირებს ინგლისურ რეალისტურ რომანსა და სარაინდო რომანს. მსჯელობს ურთიერთ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებებზე და გამოყოფს რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელ რამდენიმე გასათვალისწინებელ ფაქტორს: დეტალიზაციას, ფსიქოლოგიზმს, სინამდვილისა და სიზმრის დაპირისპირებას, ტიპურობის საკითხს, განათლების საკითხს (რეალიზმის დროს საფუძველი ეყრება მარქსიზმს), საშუალო ფენის მთავარ პერსონაჟებს, პრესას და მის ფარგლებში შექმნილ რომანებს. გაგა ლომიძის სამეცნიერო მსჯელობა ლოგიკური და არგუმენტირებულია. მეცნიერი მართებულად შენიშნავს, რომ რეალისტმა მწერლებმა საშუალო ფენის ყოველდღიურობა ასახეს, იმ ადამიანების რეალობა, რომლებმაც მაღალ იდეალებს უნდა მიაღწიონ.

გაგა ლომიძე მოიხმობს ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობას, „ქრისტინეს“ და გუსტავ ფლობერის რომანს „ქალბატონი ბოვარი“. აგრეთვე, იმონმებს მიხეილ ბახტინისა და რომან იაკობსონის მოსაზრებებს.

საგანგებოდ უნდა გამოიყოს ირმა რატიანის წერილი: „ლიტერატურული ანტიუტოპია და ანტიუტოპიური რომანი“, რომელიც წარმოადგენს ნაწილს ამავე ავტორის მონოგრაფიისა „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ წიგნში: „ტექსტი და ქრონოტოპი“ (თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2010) სპეციალურად ამ კრებულიათვის, ნაშრომმა განიცადა მცირედი მოდიფიცირება.

ავტორი ვებერის ტერმინით ხსნის, რომ უტოპია თანასწორი საზოგადოების „იდეალური ტიპია“, ანტიუტოპია კი მონური საზოგადოების „იდეალურ ტიპს“ წარმოადგენს.

წერილის ავტორს ყურადღების მიღმა არ რჩება ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი არცერთი მნიშვნელოვანი საეტაპო საკითხი. ირმა რატიანი თანმიმდევრულად განიხილავს იმ ზოგად მოტივაციურ და სტრუქტურულ მოდელებს, რომლებიც ანტიუტოპიური რომანის ჟანრის ფორმირებისა და განსაზღვრის საფუძველია: კოლექტიური შრომა, კვაზინომინაცია, ლიდერი, მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივი, შემოქმედებითი სანყისის და გონის ნიველირება, შიში, ოჯახური ტრადიციების დესტრუქცია, ბედნიერების სტანდარტიზაცია, ყოფის რიტუალიზაცია და კარნავალიზაცია, ფსევდოკარნავალური მოტივი, ჭამა-სმის აქტი და პაროდია. ირმა რატიანის სამეცნიერო მსჯელობა მიმართულია იქეთკენ, რომ სწორედ ეს საკითხები აყალიბებს იმ შიდა კონსტრუქციას, რომელსაც ეფუძნება ჟანრის ძირითადი კანონები.

მეცნიერის მოსაზრებით, ანტიუტოპიის ძირითად სტრუქტურულ მახასიათებლებად უნდა მივიჩნიოთ:

1. ანტიუტოპიის სიუჟეტი მოთავსებულია „ჯოჯოხეთისა“ და „სამოთხის“ კოორდინატებს შორის;

2. ანტიუტოპიის სამყარო მიმართულია სასაზღვრო ფასეული მიჯნისაკენ, რომელიც უნდა დაიძლიოს ნონკონფორმისტი გმირის მიერ.

3. ანტიუტოპიის დროული და სივრცული პარადიგმა ვერტიკალურია.

კონსტატინე ბრეგაძეს ეკუთვნის ორი წერილი: „მოდერნისტული რომანი“ და „პოსტმოდერნისტული რომანი“. მოდერნისტულ რომანზე მსჯელობას მეცნიერი აგებს ოთხ ფუნდამენტურ საკითხზე: 1. მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა; 2. „მოდერნისტი“ პერსონაჟი როგორც „ქცევითი“, არამყარი პერსონაჟი; 3. სტრუქტურული, ნარატიული და ქრონოტოპული თავისებურებანი; 4. ასახვის/გადმოცემის ფორმები.

კონსტანტინე ბრეგაძე პოსტმოდერნისტულ რომანს 1960-2010 წლების ქრონოლოგიურ ფარგლებში განიხილავს, გამოყოფს ანტილოგოცენტრიზმს და აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია მიდის

პირველსაზრისის უარყოფამდე, რომ ის ერთი მხრივ ეფუძნება ნიცშეს ღმერთის სიკვდილის პოსტულატს, მეორე მხრივ – ჰაიდეგერის დაძლევის/გადალახვის პოსტულატს. მეცნიერი მართებულად შენიშნავს, რომ დიქტომიიდან (ღმერთი vs ეშმაკი, ჯოჯოხეთი vs სამოთხე და ასე შემდეგ) პოსტმოდერნიზმი არცერთს არ ანიჭებს უპირატესობას. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობრივი დისკურსი პლურალიზმით არის გაჯერებული. ბოდრიარის ტერმინით, ეს „კულტურული ბულიონი“ განაპირობებს ქვემარტებასთან მიმართების ნიველირებას, ადამიანს რჩება უსაზრისო სიმულაციებთან მიმართება. შესაბამისად, კოკა ბრეგადე ასკენის, რომ პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია ამკვიდრებს სამი ტიპის სიკვდილს: ღმერთის, სუბიექტისა და ავტორის. კონსტანტინე ბრეგადე ანტილოგოცენტრიზმის და დეკონსტრუქტივიზმის გარდა, გამოყოფს ასევე ონტოტექსტუალობას – რომანის ტექსტის ახალ ზეყოფიერებად დაფუძნებას. პოსტმოდერნისტულ რომანის პოეტიკა ეკლექტურია, მას ახასიათებს ე. წ. ნარატიული და ენობრივი თამაშები, რაც ტექსტს სათამაშო გაჯეტად აქცევს, სადაც მკითხველი ინტელექტუალურ სიამოვნებას („ტექსტით ტკობას“) იღებს. ავტორს უყურადღებოდ არ რჩება ასევე; ინტერტექსტუალობა, ორმაგი კოდირება და სხვა ჟანრობრივი მახასიათებლები.

შორენა შამანაძე, წერილში – „საოჯახო რომანი/საგა“ ვრცლად მსჯელობს ჟანრის განსაზღვრებაზე, საოჯახო რომანი სენტიმენტალიზმის წერილების დროს გაჩნდა და XX საუკუნის პირველ ნახევარში განვითარების პიკს მიაღწია. ეს არის რომანის ტიპი, რომელიც ოჯახურ ცხოვრებას და ურთიერთობებს ერთი ან რამდენიმე თაობის კონტექსტში წარმოადგენს. შორენა შამანაძე საოჯახო რომანს ყოველმხრივ, ყველა ისტორიული რაკურსით იკვლევს. თავად ტერმინი: „საოჯახო რომანი“ ზიგმუნდ ფროიდმა და ოტო რანკიმ დაამკვიდრა ფსიქოლოგიური კომპლექსის აღსანიშნავად. საოჯახო რომანი, როგორც ლიტერატურული ჟანრი, მეცნიერის მიერ რამდენიმე ჟანრულ მახასიათებელით არის გამოყოფილი, ცალ-ცალკე განიხილავს ოჯახსა და რომანს, „სახლის“ მოტივს, როგორც „ოჯახის“ წინაპირობას, თემატიკას, ნარატიული/კომპოზიციური წყობას, თხრობის ფორმებს, მკითხველის ინსტანცია/გმირს, მომიჯნავე ჟანრებს, კლასიკურ მოტივებსა და ჟანრის ისტორიას, ჟანრის პერიოდული აღორძინებისა და გააქტიურების წინაპირობებს, ბოლოს კი მიმოიხილავს თანამედროვე კვლევებს საოჯახო რომანის შესახებ.

ავტობიოგრაფიული რომანის (ავტორი ირაკლი ხვედელიძე) ფორმირება XVIII საუკუნიდან იწყება. თავად ტერმინი კი XIX საუკუნიდან ჩნდება. ის ერთგვარად ავტობიოგრაფიის ევოლუციური სახესხვაობაა, რომელშიც ავტორი, მთხრობელი და მთავარი გმირი ერთი და იგივე პირია (თუმცა ეს ტექსტში შეიძლება ცხადად არ იყოს მოცემული). ავტობიოგრაფიულ რომანში, ისტორიულ სინამდვილის ნაცვლად, ავტო-

ბიოგრაფიულ სინამდვილეზეა გაკეთებული ძირითადი აქცენტები. ირაკ-  
ლი ხვედელიძე ერთმანეთისგან მიჯნავს ავტობიოგრაფიულ რომანთან  
ახლოს მდგომ, მაგრამ მისგან განსხვავებულ ავტოფიქციას და ფიქციური  
ავტობიოგრაფიას.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა გამახვილდეს წიგნის მეორე  
ნაწილზე: დრამასა და დრამატულ ჟანრებზე, რომელიც იხსნება ირმა  
რატიანის წერილით: „ტრაგედია – უძველესი დრამატული ჟანრი“. სტა-  
ტიის პრეამბულა პლატონის „სახელმწიფოს“ განხილვას ეთმობა; მეცნი-  
ერი მსჯელობს ბაძვის მექანიზმებსა და პოეტების მიმართ პლატონის მი-  
ერ ნამოყენებულ ბრალდებების სერიაზე. შემდეგ ქვეთავში: „არისტო-  
ტელე. „პოეტიკა“ და ტრაგედიის თეორია. ტრაგედიის „ფორმის თეორია“,  
მკვლევარი აღნიშნავს, რომ არისტოტელე ეთანხმება პოეზიის, როგორც  
ბაძვის გააზრებას, მაგრამ პლატონისეულ ინტერპრეტაციას არ იზი-  
არებს. არისტოტელემ დაასაბუთა, რომ ისტორიკოსი საუბრობს იმაზე,  
რაც მოხდა, პოეტი კი იმაზე, რაც არ მომხდარა, მაგრამ შეიძლებოდა მომ-  
ხდარიყო, ამგვარად, პოეზია ფილოსოფიასთან, ე. ი. ჭეშმარიტების ძი-  
ებასთან უფრო ახლოსაა. მეცნიერი საყურადღებო მოსაზრებებს გამოთ-  
ქვამს ტრაგედიის „ფორმის თეორიაზე“, რომელიც აწესრიგებს ჟანრის  
ურთიერთობას მიბაძვის ობიექტთან. ირმა რატიანი ტრაგედიის მკაცრად  
მონესრიგებულ სტრუქტურას არისტოტელეს ექვსი კანონით წარმოაჩენს.

მეორე ქვეთავში: „2. ანტიკური ტრაგედიები. ამბები. სქემა, პერ-  
ფომანსი, 2.1. ბედისწერა და კონფლიქტი“. შესწავლილი და გაანალიზე-  
ბულია არისტოტელეს ექსპერიმენტული დაკვირვებები ტრაგედიის  
ტექსტუალურ და სასცენო გამოცდილებაზე. აქ მეცნიერს მოცემული  
აქვს „დამსახურებული სასჯელის“ მოდელი, „შურისძიების“ მოდელი,  
„მსხვერპლშენიღვის“ მოდელი, „ვედრების“ მოდელი, „ხსნის“ მოდელი და  
„დაბრუნება-ცნობის“ მოდელი. ასევე, საუბარია კულტურის ისტორიაში  
ისეთ საკვანძო მოვლენაზე, როგორც იყო ტრაგედიების გადატანა თე-  
ატრალურ სცენაზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ბერძნული ტრაგედიების დაწერა არაერთ  
ავტორს უცდია, ჩვენამდე მხოლოდ სამი ტრაგიკოსის – ესქილეს, სოფოკ-  
ლეს და ევრიპიდეს ნაღვანმა მოაღწია. მათი შემოქმედება მათსავე სი-  
ცოცხლეში იდგმებოდა სცენაზე და შემდგომ, საუკუნეების განმავლო-  
ბაში, ამ საკულტო ტრაგედიებმა უდიდესი გავლენა მოახდინა ამ ჟანრის  
განვითარებაზე. წერილის ბოლო ორი ქვეთავში – „რა იყო შემდგომ“ და  
„აპენდიქსი“, ირმა რატიანი, შეჯამების სახით, მოკლედ მიმოიხილავს  
ყველა მნიშვნელოვან ავტორს და თეორიულ ნაშრომს, რომელიც ამ სფე-  
როს ირგვლივ შეიქმნა მეოცე საუკუნის ჩათვლით.

„კომედიის დაბადება. ჟან ბატისტ მოლიერი – კომედიის მეტრი  
და ქართული კომედიის ფორმირებამდე“ (ავტორი ირმა რატიანი) მრავალი  
ასპექტით საყურადღებო სამეცნიერო ნაშრომია. წერილი სამი



ნაწილისგან შედგება: პირველ ქვეთავში: „კლასიციზმის ნორმატიული პოეტიკა და ავტორის თვითმყოფადობა“ განხილულია ნიკოლა ბუალოს ლიტერატურის ნორმატიული თეორია. ტრაქტატი, რომელიც მიზნად ისახავდა კლასიკური პოეტიკის პრინციპების აღორძინებას და ამდენად, ავალდებულებდა ავტორებს კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონების ერთგულებას. მეცნიერი სწორად შენიშნავს რომ თეორია ხშირად ფურცელზე რჩებოდა და მწერლების შემოქმედება სხვა გეზით მიემართებოდა, ჟან ბატისტ მოლიერის კომედიები ამის ნათელი დადასტურება იყო. მეორე ქვეთავში: „მოლიერის კომედიები – ახალი სტილი დრამატურგიაში. ანტიკური ნიღბებიდან მოლიერის ნიღბებამდე“, მოლიერის შემოქმედების ძირითადი პრინციპებია განხილული. მოლიერი, რომელიც მსახიობიც იყო და პიესებს მხოლოდ იმიტომ არ წერდა, რომ სხვებს წაეკითხათ, არამედ იმიტომაც, რომ თვითონ ეთამაშა სცენაზე, ორიენტირებული იყო უფრო რეალიზმზე; მის შემოქმედებას ახასიათებს ნიღბების მრავალფეროვნება, რეალურს უპირისპირებს გამოგონილს, ქმნის სიტუაციას, რომელშიც ეს ორი ხედვა უპირისპირდება ერთმანეთს. მოლიერის პერსონაჟის ენა მრავალფეროვანია რამდენიმე ასპექტით. ავტორი ილაშქრებს მანკიერების წინააღმდეგ. ამ ავტორმა უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო დრამატურგიაზე, მათ შორის, მე-19 საუკუნის ქართულ კომედიოგრაფიაზე. მესამე ქვეთავი („მოლიერის მხატვრული პრინციპების რეფლექსირება და მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კომედიაში“) სწორედ ამ თემას ეძღვნება. საგულისხმოა ირმა რატიანის მოსაზრება, რომ XVII-XVIII საუკუნეების საქართველო, თავისი ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე, ვერ ერთვება კლასიციზმის და განმანათლებლობის ესთეტიკათა პროცესში, მაგრამ ქართულმა კულტურამ, შეზღუდული შესაძლებლობების ფარგლებში, მაინც მოახერხა ორივე სააზროვნო მოდელის რეფლექსირება. მეცნიერის აზრით, სულხან-საბა ორბელიანმა, დავით გურამიშვილმა, ბესიკ გაბაშვილმა თავის შემოქმედებაში შეძლეს ევროპული კონცეპტის რეკონსტრუქცია.

ევროპულ კულტურულ სააზროვნო სივრცეში მომნიშვნელო ბურჟუას ტიპი, რომელიც XIX საუკუნეში მმართველ კლასად იქცევა. ქართულ ლიტერატურას მარქსისტულ-ბოლშევიკური მოძრაობის ასევე „ხალხოსნური“ და სოციალისტური მწერლობის იდეოლოგიის შემოჭრის გამო, არ დასცალდა ბურჟუას ცნების გააზრება. ირმა რატიანის აზრით, მიუხედავად აღნიშნული ისტორიული გარემოებისა, ქართულმა მწერლობამ შეძლო ბურჟუაზიის ფუნქციისა და როლის, აგრეთვე, არისტოკრატიასთან მისი მიმართების ქართული რაკურსის წარმოჩენა. მეცნიერის მოსაზრებით, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ დრამატურგიაში ცნება ბურჟუა ჩანაცვლებულია ცნებით ვაჭარი, რომელიც ბურჟუას გაგების შედარებით ადრეული და პრიმიტიული მოდელის ეკვივალენტურია. მოვლენების მთავარ პერსონაჟებად ქართველმა დრამატურგებმა ვაჭ-

რები და თავადები აქციეს, მოლიერის მსგავსად, ისინი ცდილობდნენ ქართველ მაყურებელს გამიერებში ამოეცნო საკუთარი თავი. ირმა რატიანი ამ რაკურსში მიმოიხილავს გიორგი ერისთავის და ზურაბ ანტონოვის პიესებს, ყოველმხრივ აანალიზებს მათ შემოქმედებას და წერილის ბოლოს პოლიკარპე კაკაბაძის 1928 წელს დაწერილი კომედია „ყვარ-ყვარე თუთაბერი“ მოჰყავს. ყვარყვარე გაუნათლებელი, მშიშარა, მედროვე და მლიქვნელი ადამიანია, რომელიც ხან მეფის ხელისუფლების მხარეს არის, ხან საბჭოთა ხელისუფლებისა. სატირულ-გროტესკული გარემო, რომელიც ყვარყვარეს ახლავს, საგონებელში აგდებდა საბჭოთა ხელისუფლებას. ირმა რატიანის აზრით, იუმორმა შეასრულა დამცავი მექანიზმის მხატვრული ფუნქცია. პიესის იუმორისტული განწყობილების გამო, ნაწარმოები ცენზურას გადაურჩა. ყვარყვარე კი, მეცნიერის დასკვნით, არის ის სიმბიოზი, რომელიც არასდროს გაჩნდება ნორმალურ საზოგადოებაში, არამედ მხოლოდ ისეთში, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა. მეცნიერი წერილს ამთავრებს მოლიერისეული სიბრძნით: „მთავარი ის არ არის, რასაც ხედავ, არამედ ის, რაც მისი უკან იმალება“.

აბსურდის დრამა (არჩილს წერედიანი), როგორც ჟანრი მეოცე საუკუნის 50-იან წლებში ჩამოყალიბდა, ძირითადად, ფრანგულენოვან მხატვრულ ნაწარმოებებში და მისი მთავარი წარმომადგენლები არიან: სამუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო და არტიურ ადამოვი. არჩილ წერედიანი ჟანრზე მსჯელობას იწყებს მისი წინამძღვრების მეცხრამეტე საუკუნის ფილოსოფიური კონცეფციების განხილვით, რომლებიც ჩამოყალიბდა კირკეგორის და ნიცშეს ნააზრევში. აბსურდის დრამა მჭიდრო კავშირშია ეგზისტენციალიზმთან და ამდენად, მეცნიერი კამიუს, როგორც მეოცე საუკუნის ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ მთავარ წარმომადგენელსაც განიხილავს. ბეკეტის და იონესკოს შემოქმედების განხილვისას, გამოყოფს ორ მთავარ თვისებას – ბუნდოვანებას და მეტყველების ფუნქციის დაკნინებას. ამ მხრივ, აღსანიშნავია იონესკოს „მელოტი მომღერალი ქალი“, რომელიც გაუგებარი, წინააღმდეგობრივი ფრაზებით არის მდიდარი და ტექსტი გრადაციის პრინციპით სულ უფრო და უფრო რთული და გაუგებარი ხდება. ამ ნაწარმოებში დარღვეულია კომუნიკაცია არამხოლოდ პერსონაჟებს, არამედ მაყურებელსა და პერსონაჟებს შორის. სცენაზე მიზანმიმართულად იქმნება სიცარიელე. სტატიის ავტორი პარალელურად ავლენს მეოცე საუკუნეში დადაიზმის და ფუტურისმის მიმდინარეობებთან, ავანგარდისტებიც გამოიჩინოდნენ ენისადმი მტრული დამოკიდებულებით, მაგრამ მათი მიზანი იყო ახალი ენის აღმოჩენა, რომელზეც ახალი ხელოვნება უნდა ამეტყველებულიყო. აბსურდის დრამაში ენის დაკნინება კი გონების რაციონალიზმის მიჯნასთან მიყვანას ემსახურება. არჩილ წერედიანს აბსურდის დრამის ნიმუშად მოჰყავს რეზო ჭიმივილის „ცისფერი მთები“ და მისი ეკრანიზაცია. დასასრულს კი აღნიშნავს,

რომ ეს ფილმი დღესაც ინარჩუნებს აქტუალურობას და მხატვრულ ძალას.

ლიტერატურული ჟანრების პირველი ტომი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო სტატიების კრებულს წარმოადგენს, რომელშიც სრულყოფილად, ყველა სამეცნიერო მოთხოვნის შესაბამისად გამოკვლეულია ჟანრების ისტორია.

ლიტერატურული ჟანრების მეორე ტომზე მუშაობა დაწყებულია და მას მომავალ წელს იხილავს სამეცნიერო საზოგადოება.

**Levan Gelashvili**  
**(Georgia)**

## **On the Collection – Literary Genres**

### **Summary**

**Key words:** Literary Genres, classic literature, epos, great epic genres.

The scientific letter presents a review of the book *Literary Genres* (volume one), which was prepared on the basis of the Department of Literary Theory and Comparative Studies of the Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature and the Educational-Scientific Institute of Theoretical and Comparative Literary Studies of TSU and which covers works dedicated literary genres. Articles of all the authors are studied and discussed in detail in the letter.

The presented review book consists of two parts: the first part includes «epos and epic genres» and the second part covers «drama and dramatic genres». The book also includes a guide to classic literature; *Don Quixote, the first modern novel - and one of the best!* 2018 publication (author: Ana Puchao de Lesia Vicente Perez de Leon) translated from English by Irma Ratiani.

The evolution and changing characteristics of genres in culture, their restudying and rethinking of this entire heritage, its content and meaning analysis, are facing new challenges. This is the first collection that brings together works on the epos and great epic genres.

**ლიტერატურული ჟანრები**

რედაქტორები: **ირმა რატიანი, გაგა ლომიძე**

გამომცემლობა: GCLA Press, 2023

წინამდებარე წიგნი მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის განყოფილების ბაზაზე და მოიცავს ნაშრომებს ჟანრების შესახებ. ეს არის პირველი წიგნი, სადაც თავმოყრილია ნაშრომები ეპოსსა და დიდ ეპიკურ ჟანრებზე, დრამასა და დრამატულ ჟანრებზე. მეორე წიგნი მომზადების პროცესშია და მასში გაერთიანდება მცირე ეპიკური ჟანრები და ლირიკა.

განსაზღვრულია ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. მისი გამოყენება მიზანშეწონილია როგორც ფილოლოგიური, ისე, ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებთან სწავლების ყველა საფეხურზე: ბაკალავრიატში, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურაში.

**ვალტერ ბენიამინი**

**რჩეული ესეები**

მთარგმნელი: **ანა ცქიტიშვილი**

რედაქტორები: **გიორგი მაისურაძე, ლექსო დორეული, მალხაზ ხარბედია.**

გამომცემლობა: არილი, 2023

წინამდებარე ნაკრები ბენიამინის რჩეულ ესეებს მოიცავს. ბუნებრივია, სელექცია სუბიექტურია. მკვლევრები მისი შემოქმედების ეტაპებს ადრეულ, შუა და გვიანდელ პერიოდებად ყოფენ. ქართულ ენაზე სათარგმნად, ძირითადად, ადრეული და შუა პერიოდის ნააზრევი შეირჩა. ადრეული პერიოდიდან გამორჩეულია ბენიამინის „მთარგმნელის ამოცანა“ (1921), რომელიც თარგმანის თეორიისთვის უმნიშვნელოვანესი ნაშრომია და რომელიც წიგნის ბოლოს გამიზნულად მოხვდა. შუა პერიოდიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია „სიურრეალიზმი“ (1929) – აქ, როგორც ესეის ქვესათაური გვატყობინებს, ბენიამინი იმდროინდელ ევროპულ ინტელიგენციას ფირზე აღბეჭდავს და სრულიად ცოცხლად წარმოგვიდგენს; „პრუსტის სახე“ (1929), „ფოტოგრაფიის მცირე ისტორია“ (1931) და, რასაკვირველია, ან უკვე ნახსენები „ფრანც კაფკა: მისი გარდაცვალებიდან მეთექვსმეტე წლისთავზე“ (1934). იშვიათად, რომ ავტორს შეეძლოს რომელიმე დარგისა თუ მიმართულების ჩამოყალიბებისა და განვითარების შესახებ ისტორიებს ზუსტად ისე შთამბეჭდავად მოჰყვეს,

---

როგორც ის ცალკეული ავტორების პორტრეტების გამოსახვას ახერხებს. ეს ორი რამ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავდება. ბენიამინი ორივე-გან მოწოდების სიმაღლეზე დგას.

### **კოკა ბრეგაძე**

**ორი ცდა გოეთეზე: გოეთეს მსოფლმხედველობა.**

**გოეთე და ნიცშე**

გამომცემლობა: მერიდიანი, 2023

გოეთეს პიროვნებისა და მსოფლმხედველობის საკითხები ქართულ სამეცნიერო სივრცეში აუთვისებელია. რა თქმა უნდა, იყო პირველი თაობის გერმანისტების გამოკვლევები, მაგრამ ეს ხდებოდა საბჭოთა საქართველოს პერიოდში და მათ იდეოლოგიური დალი აზის. ახალ გამოცემაში გოეთეს პიროვნება, მისი მსოფლმხედველობა, მაგალითად, პლატონისტური, ნეოპლატონისტური, არისტოტელესეული, სპინოზასეული, ლაიბნიცისეული პერსპექტივებიდან არის განხილული, ასევე, თავად გოეთეს ურფენომენის სწავლების პერსპექტივიდან. რაც შეეხება გოეთეს შემოქმედების კრიტიკასა და რეცეფციას ნიცშესთან, ეს საკითხიც ნაკლებადაა შესწავლილი. ახალი გამოცემა როგორც სპეციალისტებს, ასევე, ფილოლოგიის, გერმანისტიკის, ფილოსოფიის ბაკალავრიატის, მაგისტრატურის, დოქტორანტურის საფეხურის სტუდენტებსა და დაინტერესებულ მკითხველს მნიშვნელოვან ახალ ინფორმაციას მიაწვდის. ასევე, დავამატებ, რომ ეს არის ერთგვარი მცდელობა გოეთეს პიროვნებასა და მის შემოქმედებასთან მიახლების. წიგნის სახელწოდებაც აქედან გამომდინარე შეირჩა – ნიგნი-ცდა, ნიგნი-მცდელობა.

### **ჰაიუელ დიქსი**

**ავტოფიქცია და კულტურული მეხსიერება**

**Autofiction and Cultural Memory**

**By Hywel Dix**

გამომცემლობა: Routledge, 2022

ავტოფიქცია და კულტურული მეხსიერება ახალ გზას იკვლევს ავტოფიქციის კვლევებში და აჩვენებს, თუ როგორ აქცევს პოსტკოლონიურ მწერლებს წარსული კულტურული თუ პოლიტიკური ბრძოლების მოწმედ და, შესაბამისად, ხელს უწყობს კულტურული მეხსიერების ახალ ფორმებს. ავტოფიქციის უმეტესობა განიხილავს მას, როგორც ინდივიდუალისტურ ფორმას, რომელიც უკავშირდება მისი ავტორების პიროვნულ ზრდას. ამით ის უპირატესობას ანიჭებს პერსონალური განვითარების ნა-რატივებს, სოციალური ვალდებულებების შესახებ ნარატივებთან შედარებით და ეთანხმება საკუთრებისა და ავტორობის დასავლურ კონ-

---

ცეფციებს. ამის საპირისპიროდ, ჰაიუელ დიქსი გვიჩვენებს, თუ რამდენად განსხვავებულად გამოიყენა დასავლური სამყაროს გარეთ სხვადასხვა მწერალმა ავტოფიქციის ტექნიკა, რითაც ისინი მათ მიერ მოთხრობილ ამბებს გაემიჯნენ და სოლიდარობა გამოხატეს იმპერიალიზმისა და ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის მიმართ.

ალჟირის, ეთიოპიის, კარიბის ზღვის, ამერიკის, ინდოეთისა და თურქეთის მაგალითებზე დაყრდნობით, დიქსი წარმოადგენს ავტოფიქციას, როგორც ფორმას, რომელიც აერთიანებს ავტორების ცხოვრებისეულ ისტორიებს მათი საზოგადოებების კოლექტიურ ბრძოლასთან, რომელიც ითვალისწინებდა ისტორიული უსამართლობის აღდგენას, რომელიც მარგინალიზებული და დავინწყებული იყო. კულტურული მეხსიერების ახალი ფორმების ფორმირების ხელშეწყობით, ავტოფიქცია წამოჭრის მნიშვნელოვან საკითხებს იმის შესახებ, თუ რის დამახსოვრებას ვირჩევთ და რას ვაფასებთ ანმყოფი. ეს წიგნი საგულისხმო იქნება ყველასთვის, ვინც დაინტერესებულია პოსტკოლონიური კვლევებით, მსოფლიო ლიტერატურით, ტრავმის კვლევებით, ავტობიოგრაფიით, ბიოგრაფიით ან სოციალური სამართლიანობის საკითხებით.

### **რიჩარდ შუსტერმანი**

### **ფილოსოფია და წერის ხელოვნება**

### **Philosophy and the Art of Writing**

By **Richard Shusterman**

გამომცემლობა: Routledge, 2022

ფილოსოფიასა და ლიტერატურას მჭიდროდ, რთული ურთიერთობა აქვს. ამ ორ სფეროს შორის კავშირების გასარკვევად, ეს წიგნი განიხილავს გზებს, თუ როგორ იყენებს ფილოსოფია ლიტერატურულ საშუალებებს თავისი პრაქტიკის გასაუმჯობესებლად, განსაკუთრებით, როგორც ცხოვრების წესი, რომელიც სცილდება ლიტერატურულ ფორმებსა და სიტყვებს და ფიზიკურ საქმეებად, არალინგვისტურ გამოხატულებად და სუბიექტურ განწყობებად და გრძნობებად გარდაიქმნება. წიგნი იკვლევს მოაზროვნეებს სოკრატედან და კონფუციიდან ფუკოსა და სიმონ დე ბოვუარამდე. რიჩარდ შუსტერმანს აინტერესებს საკითხი, თუ რა როლი შეიძლება შეასრულოს ლიტერატურამ ფილოსოფიის, როგორც რაღაც არსებითად განცდილის და არა მხოლოდ დაწერილის მიმართ დამოკიდებულებაში. ფილოსოფიისადმი ამ ხედვის განსავითარებლად, რომელიც ლიტერატურასაც მოიცავს, მაგრამ იმავდროულად ცდილობს გასცდეს ვერბალურს, რათა გააცნობიეროს სიცოცხლის ხორცშესხმული სისავსე და აღიქვას მისი გამოუთქმელი განზომილებები, შუსტერმანი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ავტორებს, რომლებიც არღვევენ ლიტერატურასა და ფილოსოფიას შორის არსებულ გამიჯვნას: ავგუსტინეთი და

---

მონტენით დაწყებული უორდსვორთამდე, კირკეგორამდე, თ.ს. ელიოტამდე, ჟორჟ ბატაიმდე, მორის ბლანშომდე თუ ბერტრან რასელამდე. წიგნი მთავრდება თავით ჩინურ წერის ხელოვნების შესახებ, რომელშიც გაერთიანებულია პოეზია, კალიგრაფია და ფერწერა.

„ფილოსოფია და წერის ხელოვნება“ განსაკუთრებით საგულისხმო იქნება ლიტერატურის თეორიისა და ფილოსოფიის ფაკულტეტების სტუდენტებისა და მკვლევარებისთვის.

**ჟორჟ ბატაი**

**სასარგებლოს საზღვარი**

**The Limit of the Useful**

**By Georges Bataille**

გამომცემლობა: The MIT Press, 2023

„შინაგანი გამოცდილების“ (*L'expérience intérieure*) გამოქვეყნებამდე ათწლეულის განმავლობაში მეოცე საუკუნის ფრანგმა ფილოსოფოსმა ჟორჟ ბატაიმ შექმნა ახალი შედევი, რომელიც შეიცავს მის ყველაზე ორიგინალურ და ვრცელ რეფლექსიას სხვადასხვა თემაზე. რიტუალური მსხვერპლშენიშვისა და სამხედრო დაპყრობების, სიცილის ბუნებისა და კაპიტალიზმის მექანიზმების შესახებ. „სასარგებლოს ზღვარი“ – ამ სათაურის დარქმევას აპირებდა ბატაი თავისი ნაშრომისთვის, ნათელს ფენს ფილოსოფოსის გვიანდელი პერიოდის ნაშრომებს, მაგრამ ის დაუმთავრებელი და გამოუქვეყნებელი დარჩა მის სიცოცხლეში. ეს არის პირველი ინგლისურენოვანი თარგმანი ნაშრომის, რომელსაც ქორი ოსტინ კნუდსონი და თომას ელიოტი ბატაის სტრუქტურულად ერთ-ერთი ყველაზე თანმიმდევრულ ნაშრომად მიიჩნევდნენ. ესეებისა და „დანყევლილი წილის“ სამუშაო ვერსიებთან შეჯერებისას, ასზე მეტგვერდიანი დანართის ჩათვლით, ნაშრომი გამორჩეულად ნარმოაჩენს ბატაის ნააზრევს. „სასარგებლოს ზღვარი“ მოიცავს ბატაის ცხოვრების ინტელექტუალური ძიებების ათწლეულს, როდესაც ის პირველად დაუპირისპირდა კაპიტალიზმს ცნებებითა და იდეებით ისე, როგორც მის სხვა გამოქვეყნებულ ნაშრომებში არ ჩანს. აღნიშნული წიგნი ბატაის სიურეალისტურ ლიტერატურულ ნაწარმოებებსა და შემდგომ სამეცნიერო პრეტენზიებს შორის არსებულ უფსკრულს ავსებს.

---

## ნომრის ავტორები:

ირმა რატიანი  
პროფესორი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
ir.ratiani@gmail.com

ჯენიფერ უოლესი  
პროფესორი, ფილოლოგიის დოქტორი  
კემბრიჯის უნივერსიტეტი  
დიდი ბრიტანეთი, გაერთიანებული სამეფო, პიტერჰაუსი  
jmbw1@cam.ac.uk Jennifer Wallace

ადია მენდელსონ-მაოზ  
პროფესორი დოქტორი  
ღია უნივერსიტეტი  
ინგლისი  
adiamen@openu.ac.il

დანა ფრეიბახ-ჰეიფეცი  
დოქტორი  
დამოუკიდებელი მეცნიერი და მწერალი  
ინგლისი  
danasmgm11@gmail.com

კონსტანტინე ბრეგაძე  
ასოცირებული პროფესორი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
kokabrega@yahoo.com

გია არგანაშვილი  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
giaargani@gmail.com



---

მანანა კვაჭანტირაძე  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
mkvachantiradze@yahoo.com

იორდან ლუცკანოვი  
ასოცირებული პროფესორი  
ლიტერატურის ინსტიტუტი, ბულგარეთის მეცნიერებათა აკადემია  
სოფია, ბულგარეთი  
yljuckanov@gmail.com

ეუფ ოზვერენი  
დოქტორი, დამოუკიდებელი მეცნიერი  
ანკარა, თურქეთი  
eyupozveren@gmail.com and ozveren@metu.edu.tr

ხატია ცირგაია  
ფილოლოგიის დოქტორი  
თსუ/ბოლონიის უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
tsirgaia@yahoo.fr

მარსელო პოტოკო  
დოქტორი, ასისტენტი პროფესორი  
პრიმორსკას უნივერსიტეტი  
კოპერი, სლოვენია  
marcello.potocco@guest.arnes.si

მერაბ ლალანიძე  
პროფესორი  
საქართველოს უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
merabghaghanidze@yahoo.com)

თამარ შარაბიძე  
ასოცირებული პროფესორი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
shagno12@gmail.com

---

გოჩა კუჭუხიძე  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
gochakuch@yahoo.com

დოდო ჭუმბურიძე  
პროფესორი  
საქართველოს უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
dodochumburidze@yahoo.com

როსტომ ჩხეიძე  
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი  
შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
info@mtserloba.ge

ანეტ სიმონისი  
იუსტუს ლიბიგის უნივერსიტეტი  
პროფესორი, დოქტორი  
გიესენი, გერმანია  
Annette.Simonis@germanistik.uni-giessen.de

სოოჯინ ქვონი  
დოქტორი  
ჩუნგ-ანგის უნივერსიტეტი  
კორეა  
kwonsoojin@gmail.com

ნესტან კუტივაძე  
ფილოლოგიის დოქტორი  
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ქუთაისი, საქართველო  
n.kutivadze@yahoo.com

ირინა ნოზაძე  
თსუ დოქტორანტი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
irina.nozadze@tsu.ge

---

ქეთევან ჯიშიაშვილი  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
kjishiashvili@gmail.com

ირაკლი ცხვედიანი  
პროფესორი  
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ქუთაისი, საქართველო  
irakli.tskhvediani1@atsu.edu.ge

მარინე ტურაშვილი  
თსუ დოქტორანტი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
mariturashvili@yahoo.com

გუბაზ ლეთოდანი  
თსუ დოქტორანტი, მონვეული ლექტორი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი, საქართველო  
gubazletodiani@gmail.com

ანი ჯავახიშვილი  
თსუ დოქტორანტი  
თბილისი, საქართველო  
javakhishvili.an.@gmail.com

ლევან გელაშვილი  
ფილოლოგიის დოქტორი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
levangelashvili111@gmail.com

გაგა ლომიძე  
ასოცირებული პროფესორი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი  
თბილისი, საქართველო  
gagalomidze@gmai.com

---

## Contributors:

Irma Ratiani  
Professor  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
ir.ratiani@gmail.com

Jennifer Wallace  
Professor, Director of Studies in English  
University of Cambridge  
Peterhous, UK  
jmbw1@cam.ac.uk

Adia mendelson-Maoz  
Professor  
The Open University  
England  
adiamen@openu.ac.il

Dana Freibach-Heifetz  
PhD, independent scholar and a writer  
England  
danasmgm11@gmail.com

Konstantine Bregadze  
Associate Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
kokabrega@yahoo.com

Gia Arganashvili  
PhD  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
giaargani@gmail.com

Manana Kvachantiradze  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
mkvachantiradze@yahoo.com

---

Yordan Lyutskanov  
PhD, Associate Professor  
Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences  
Sofia, Bulgaria  
yljuckanov@gmail.com

Eyüp Özveren  
PhD, Independent Scholar Camp  
Ankara, Turkey  
eyupozveren@gmail.com; ozveren@metu.edu.tr

Khatia Tsirgaia  
PhD  
Tsu/University of Bologna  
Tbilisi, Georgia  
tsirgaia@yahoo.fr

Marcello Potocco  
PhD, Assistant Professor.  
University of Primorska  
Koper, Slovenia  
marcello.potocco@guest.arnes.si

Merab Ghaghanidze  
Professor  
The University of Georgia  
Tbilisi, Georgia  
merabghaghanidze@yahoo.com

Tamar Sharabidze  
Associate Professor  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
shagno12@gmail.com

Gocha Kuchukhidze  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
gochakuch@yahoo.com

---

Dodo Chumburidze  
Professor  
The University of Georgia  
Tbilisi, Georgia  
dodochumburidze@yahoo.com

Rostom Chkheidze  
Doctor of Philological Sciences  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
info@mtserloba.ge

Annette Simonis  
Professor  
Justus Liebig University  
Giessen, Germany  
Annette.Simonis@germanistik.uni-giessen.de

Soojin Kwon  
Ph.D.  
Chung-Ang University  
Korea  
kwonsoojin@gmail.com

Nestan Kutivadze  
PhD of Philology  
Akaki Tsereteli State University  
Kutaisi, Georgia  
n.kutivadze@yahoo.com

Irina Nozadze  
PhD Student  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
irina.nozadze@tsu.ge

Ketevan Jishiashvili  
PhD of Arts  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
kjishiashvili@gmail.com

---

Irakli Tskhvediani  
Professor  
Akaki Tsereteli State University  
Kutaisi, Georgia  
irakli.tskhvediani1@atsu.edu

Marine Turashvili  
PhD Student  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
mariturashvili@yahoo.com

Gubaz Letodiani  
PhD Student, Invited lecturer  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
gubazletodiani@gmail.com

Ani Javakhishvili  
PhD Student  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
javakhishvili.an.@gmail.com

Levan Gelashvili  
PhD  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Tbilisi, Georgia  
levangelashvili111@gmail.com

Gaga Lomidze  
Associate Professor  
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature  
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
Tbilisi, Georgia  
gagalomidze@gmail.com

## სამეცნიერო ჟურნალი – სჯანი“

### სტატიების წარმოდგენის წესი და ციტირების სტილი

კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)-ს ჟურნალ „სჯანი“ იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს. ჟურნალი „სჯანი“ არის საქართველოში გამომავალი ყოველწლიური სამეცნიერო ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში.

2011 წლიდან ჟურნალი განთავსებულია ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპის ელექტრონული ბიბლიოთეკის ვებ-გვერდზე ([http:// www.ceel.com](http://www.ceel.com)). 2017 წლიდან ჟურნალი „სჯანი“ მიღებულია ERIH PLUS-ისა და EBSCO-ის საერთაშორისო ბაზებში. ჟურნალს ჰყავს საერთაშორისო სარედაქციო კოლეგია; სტატიები იბეჭდება სამ (ქართული, ინგლისური, რუსული) ენაზე; მათი დასაბეჭდად შერჩევა ხდება ანონიმური რეფერირების წესით.

1. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ელექტრონული ვერსიით (ელ-ფოსტით) და თან ახლდეს:

- ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
- ❖ ანოტაცია ქართულ და ინგლისურ ენებზე (სტატიის მოცულობის მიხედვით, მინიმუმ 800 და მაქსიმუმ 1500 სიტყვა), საკვანძო სიტყვებითურთ (3-5 სიტყვა).

2. დამონმებანი სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში. ქართული და რუსული დამონმებანი წარმოდგენილ უნდა იქნას როგორც ტრანსლიტირებული ფორმით, ისე – ორიგინალის ენაზე. ქართული დასახელებების ტრანსლიტირება უნდა განხორციელდეს **„რომანიზაციის ქართული ეროვნული სისტემის მოდელზე“** (იხ. [www.gioele.com](http://www.gioele.com) – ამ დასათაურებით).

**(იხ. ცხრილი, დანართი 2).**

3. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს **თხუთმეტი** და არანაკლებ **ხუთი** გვერდისა.

4. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:

- ა) ნაშრომის სათაური (ინერება შუაში);
- ბ) ნაშრომის ტექსტი;
- გ) დამონმებანი ორიგინალის ენაზე და ტრანსლიტირებული (იხ. დანართი 2. დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა);
- დ) ანოტაცია;
- ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
- ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
- ❖ მე-5 პუნქტის ა), გ) და დ) ქვეპუნქტების მოთხოვნები არ ეხება რუბრიკებს „მემორია“ და „ახალი წიგნები“.



- 
5. ჟურნალში მიღებულია „**ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი**“ (ლისტი), რომელიც კორექტირებულია „ტომფსონის“ კატალოგის სტანდარტის მოთხოვნის შესაბამისად:
- ა) მოტიანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი ორიგინალის ენაზე, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორნერტილი და გვერდი.  
მაგალითად: (აბაშიძე 1970: 25), (Балашова 1982: 27), (Pound 1935: 67).
- (იხ. წარმოდგენილი ნიმუში, დანართი 1).**
- ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტიანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ზომით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
6. დამონმებანი (დამონმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დაწვრილებით იხ. ცხრილი, დანართი 2**).
- ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
- ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები დაინომრება და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
7. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
8. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტებს.
9. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
10. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაზმებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

## ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

### დანართი 1

**ნიმუში:**

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (Jennet 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

### დანართი 2

**ცხრილი:**

<b>მონაცემის ტიპი</b>	<b>დამონმუშავებული ლიტერატურის ნუსხის (დამონმუშავანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form</b>
<b>წიგნი, ერთი ავტორი</b>	Abashidze, K'it'a. <i>Et' iudebi XIX-s-is Kartuli Li'terat' uris Shesakheb</i> . Tbilisi: gamomtsemloba „merani“, 1970 (აბაშიძე, კიტა. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i> . თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970).
<b>Book, one authors</b>	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
<b>ერთი თავი წიგნიდან ან ესე კრებულიდან</b>	„P'ost' modernizmi“. <i>Lit'erat' uris T'eoria. XX Sauk' unis Metodologiuri K'ontseptsiebi da Mimdinareobebi</i> . Tbilisi: lit'erat' uris inst' it' ut' is gamomtsemloba, 2005 (წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. <i>ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები</i> . თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005).
<b>Chapter in a book or an essay from a collection</b>	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.

<p><b>წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</b></p>	<p>K'ek'elidze, K'orneli da Aleksandre Baramidze. <i>Dzveli Kartuli Lit'erat'uris Ist'oria</i>. Tbilisi: gamomtsemloba „metsniereba“, 1975 (კეკელიძე, კორნელი, და ალექსანდრე ბარამიძე. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“</i>, 1975).</p> <p>Natadze, K', et al. <i>Kartul-Rusuli Lit'erat'uruli Urtiertobebis Ist'oriidan</i>. Kutaisi: „gantiadi, 1994 (ნათაძე კ ... ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994).</p>
<p><b>Book, two or more authors</b></p>	<p>Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>
<p><b>სტატია სამეცნიერო ჟურნალიდან</b></p>	<p>K'avtiasvili, Venera. „Ilia Ch'avch'avadzis da Hainrikh Haines Shemokmedebis T'ip'ologiisatvis“. <i>Lit'erat'uruli Dzebiani</i>. XXXI (2010): 163-174 (კავთიაშვილი, ვენერა. „ილია ჭავჭავაძის და ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ტიპოლოგიისათვის“. <i>ლიტერატურული ძიებანი</i>. XXXI (2010): 163-174)</p> <p>Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti“. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.</p> <p>K'ik'nadze, Valeri. „Mikheil Javakhishvili Akhali Teat'risatvis Brdzolashi“. <i>Kartuli Universit'et'i 18-24 mart'i</i>, 2010:5 (კიკნაძე, ვალერი. „მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში“. <i>ქართული უნივერსიტეტი</i>, 18-24 მარტი, 2010: 5).</p> <p>Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i>. 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i>. 9 сентября 1998: 10).</p>
<p><b>სტატია გაზეთიდან ან ჟურნალიდან</b></p>	<p><b>Article in a magazine or newspaper published monthly</b></p>
<p><b>წიგნი, ავტორის გარეშე</b></p>	<p><i>Sabibliotek'o Sakmis Organizatsia da Martva</i>. Batumi: gamomtsemloba „ach'ara“, 1989 (საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989).</p> <p><i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p><b>Book, no author given</b></p>	

<p><b>დანესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</b></p> <p><b>Institution, association, or the like, as “author”</b></p>	<p>Sakartvelos Sap'at'riarko. <i>Ts'igni Shekmnisa</i>. Tbilisi: 2006 (საქართველოს საპატრიარქო. <i>წიგნი შექმნისა</i>. თბილისი: 2006.</p> <p>American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p><b>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</b></p> <p><b>Editor or compiler as “author”</b></p>	<p>Duduchava, Marina. Ed. <i>Lit'erat'uris Teoriis Mtsire Leksik'oni</i>. Tbilisi: gamomtsemloba “nakaduli”, 1975 (დუდუჩავა, მარინა. რედაქტორი. <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975).</p> <p>Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p><b>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</b></p> <p><b>Electronic document From Internet</b></p>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a>; Internet.</p> <p>Nevsckaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedenija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
<p><b>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</b></p> <p><b>Encyclopedia, Dictionary</b></p>	<p>„Ideologia“. <i>Kartuli Sabch'ota Entsik'lop'edia</i>. Abashidze, Irakli. ed. Tbilisi: 1964 ( „იდეოლოგია“. <i>ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია</i>. აბაშიძე, ირაკლი. რედ. თბილისი: 1964).</p> <p><i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. &amp; C. Merriam, 1961.</p>
<p><b>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</b></p> <p><b>Interview (unpublished) by writer of paper</b></p>	<p>Morganisi, Nensi D. <i>Int'erviu Avt'ortan</i>. 16 ivlisi 1996. Pol Riviera, Masachuset'si, Chanatseri (მორგანიისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანანერი)</p> <p>Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i>. 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>

<p><b>კონფერენციის მასალები</b></p> <p><b>Conference Proceedings</b></p>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009.</i> Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010</p> <p>(ჩოლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოქტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010).</p>
<p><b>თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)</b></p> <p><b>Thesis or dissertation</b></p>	<p>Ts'ikarishvili, Lela. <i>Mikheil Javakhishvilis Shemokmedebis Sakhismet'q'velebiti Asp'ek'tebi.</i> PhD. Diss. TSU, 2004 (ნიქარიშვილი, ლელა. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2004).</p> <p>Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign.</i> PhD. Diss. Purdue University, 2002.</p>

\*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).

---

## **Sjani (*Thoughts*)**

### **Submission Guidelines and Citing Style**

Sjani (*Thoughts*) Submission Guidelines and Citing Style Sjani (*Thoughts*) is an annual scientific journal of literary theory and comparative literature, published in Georgia. The journal includes important works covering actual themes and problems of contemporary literary studies, which have not been published yet.

Since 2011 Sjani is a member of e Central and Eastern European Online Library and has been uploaded on the web-site [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com). Since 2017 Sjani has been included in international databases – ERIH PLUS and EBSCO. The journal has an international editorial board. Articles are published in Georgian, English and Russian languages and are evaluated according to a blind peer-review process:

1. An article should be sent by E-mail (English materials – [maillit@litinstitututi.ge](mailto:maillit@litinstitututi.ge)) and accompanied by:
  - Title page, where authors name, surname, academic degree, position and contact coordinates should be indicated.
  - Annotation in Georgian and English Language (According to the size of article. Minimum 800 words and maximum 1500 words)
  - Key words (3-5 words)
2. List of approved bibliography in the end of the article on original language. Georgian and Russian resources should be transliterated. (Please, conform to standard transliteration system);
3. The text should be minimum 5 and maximum 15 printed papers;
4. An article should be formatted (A4) in the following way:
  - A. Title of the article (in the middle)
  - B. Key Words
  - C. Main text
  - D. Bibliography on original language (Georgian and Russian resources transliterated)
  - E. Annotation
  - F. Margins: top-bottom, left-right 25mm
  - G Font size: 11, Line spacing-1The requirements (A, C and D) do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”,
5. The Citing Style “Style of the Institute of Literature” which is based of Thomson’s catalog. Requirements:
  - A) Citation is isolated from the main text by Quotation marks, (“ ”) at the end of citation, in brackets is written the index, indicating the name of the author of the citation on the original language, publication year, then colon and page number. For example: (Jennet 1998:37) see the Appendix 1.
  - B) In case of citing the stanza (not line) of the verse, the citation is isolated from the text and the font size is reduced (the text font size is –11, the citation font size is –10)

- 
- C) These requirements do not apply to the headings “Reviews” and “New Books”, where the font size is: • Main Text –10 • Notes– 9 6.
6. Bibliography list should be ordered according to the index, in alphabetical order. See the Appendix 2.
    - Wide explanations of the author of the article is numbered and placed at the end of the work.
    - Small notes are indicated with asterisk and explanation is made at the end of the page.
  7. The article will be evaluated by anonymous experts.
  8. The author is responsible for the literary style and orthography of the work.
  9. After evaluating submitted articles the board of editors will contact authors for further directions.
  10. The article is returned to the author during a certain period (maximum 3 days) for proof-reading.  
If the author breaks dead line the board of editors preserve the right to ban its publication or publish a work without informing an author.

## Sample for citation, indication and bibliography

### Appendix 1

Jennet's task is to examine Proust's artistic methods and to prove that "Metaphor and Metonymy are not incompatible antagonist. They strengthen and enhance each other, assessing the other does not mean to form some kind of metonymy list, (which will compete with metaphor) but to find out how they function in the boundaries of analogy. Therefore the role of metonymy in metaphor should be revealed" (Jenet 1998: 37). Why did Jennet chose Proust's works for analyzes? The reason for this is that in Proust's aesthetic theory, as well as in practice, metaphoric relations (based on analogy) play a vital role, important in such an extend that their meaning and role, in relation with other semantic relations is exaggerated.

Appendix 2	Bibliography Form
<b>Book, one authors</b>	Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i> . Seattle: University of Washington Press, 1962.
<b>Chapter in a book or an essay from a collection</b>	Johnston, Martin. „Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges“. <i>Cunning Exiles – Studies of Modern Prose Writers</i> . Eds. Don Anderson and Stephen Knight. Sydney: 1974.
<b>Book, two or more authors</b>	Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press, 1959.
<b>Article in a scholarly journal</b>	Campbell, Jean. „Poetic Genealogy, Mythmaking and the Origins of Urban Nobility: Giovanni Boccaccio and Ambrogio Lorenzetti “. <i>Heliotropia</i> 7, 1-2 (2010): 51-63.
<b>Article in a magazine or newspaper published monthly</b>	Morozova, Tatijana. „Skelety iz Sosednego Pod'ezda: Pochemu Ljudmila Petrushevskaja tak ne Ljubit Svoikh Geroev“. <i>Literaturnaja Gazeta</i> . 9 sentjabrja 1998: 10 (Морозова, Татьяна. „Скелеты из соседнего подъезда: Почему Людмила Петрушевская так не любит своих героев“. <i>Литературная газета</i> . 9 сентября 1998: 10).
<b>Book, no author given</b>	<i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i> . New York: McGraw-Hill, 1976.
<b>Institution, association, or the like, as "author"</b>	American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i> . Chicago: American Library Association, 1995.
<b>Editor or compiler as "author"</b>	Henderson, John. Ed. <i>The World's Religions</i> . London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.



<b>Electronic document From Internet</b>	<p>Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i>. Cambridge, MA: MIT Press, 1995. 29 September 1995. Web. 17 May 2011. <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a>; Internet.</p> <p>Nevskaja, Dar'ja. „Problema Dialogichnosti „Sozdajushego“ i „Sozdannogo“ Tekstov (Graf Amori „Final. Okonchanie Proizvedeniija “Yama” A. I. Kuprina)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011 (Невская, Дарья. „Проблема диалогичности «создающего» и «созданного» текстов (Граф Амори «Финал. Окончание произведения «Яма» А. И. Куприна)“. <i>Literature, Folklore, Arts</i>. Vol. 705. (2006): n.pag. Web. 15 May, 2011).</p>
<b>Encyclopedia, Dictionary</b>	<i>Webster's New Collegiate Dictionary</i> . Springfield: MA: G. & C. Merriam, 1961.
<b>Interview (unpublished) by writer of paper</b>	Morganis, Nancy D. <i>Interview by Author</i> . 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.
<b>Conference Proceedings</b>	<p>Choloq'ashvili, Rusudan. „Gamotsemebi K'omunist'uri Rezhimis Shesakheb Sakartveloshi“. <i>T'ot'alit'arizmi da Lit'erat'uruli Disk'ursi. Meotse Sau'kunis Gamotsdileba. Tbilisi 7-9 okt'omberi, 2009</i>. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba, 2010 (წლოყაშვილი, რუსუდან. „გადმოცემები ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის შესახებ საქართველოში“. <i>ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი. მეოცე საუკუნის გამოცდილება. თბილისი, 7-9 ოტომბერი, 2009. ირმა რატიანი. რედ. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010</i>).</p>
<b>Thesis or dissertation</b>	Bishop, Karen Lynn. <i>Documenting Institutional Identity: Strategic Writing in the IUPUI Comprehensive Campaign</i> . PhD. Diss. Purdue University, 2002.

\* Works published in the same year (separately or in co-authorship) or one and the same work (with continuations) in several volumes will be indicated in alphabetical order. For example: (Abashidze 1987a: 21) (Abashidze 1987b: 87).