

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი

პაატა ჯაფარიძე

სადეჟ კედიანთის მხატვრული პროზის მოდერნისტული ასპექტები

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph. D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი
მზია ბურჯანაძე

თბილისი
2010

შინაარსი

შესავალი	3
თავი I – სადგეჲ ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველები	
1. 1. XX საუკუნის I ნახევრის სპარსული პროზა, მისი ჩამოყალიბება, თანამედროვე პროზაული ჟანრების ფორმირება და მოდერნიზმი.	15
1. 2. სადგეჲ ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველები	36
1. 3. “ბრმა ბუსა” და მოდერნისტული ნოველების ურთიერთმიმართება	48
1. 4. სადგეჲ ჰედაიათი და ფრანც კაფკა	64
თავი II – “ბრმა ბუ”	
2. 1. “ბრმა ბუს” პრობლემატიკა და ჟანრული სპეციფიკა	73
2. 2. XX საუკუნის დასავლური მოდერნისტული “მითოლოგიზმი” და მითის ტრანსფორმაცია სადგეჲ ჰედაიათის შემოქმედებაში	120
თავი III – ჰედაიათის მოდერნისტულ პროზა და სპარსული ლიტერატურული ტრადიცია	
	137
დასკვნა	149
გამოყენებული ლიტერატურა	153

შესავალი

XX საუკუნის სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სადევ ჰედაიათის შემოქმედებას. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა თანამედროვე სპარსული პროზის ჩამოყალიბების საქმეში. მისი რომანი „ბრმა ბუ“ სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში არ ყოფილა შემთხვევითი მოვლენა. ჰედაიათი XX საუკუნის 30-იანი წლების დასაწყისიდან იმ ხელოვანთა გაერთიანების ლიდერი ხდება, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა თანამედროვე ირანული კულტურის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ეს იყო ლიტერატურული ჯგუფი „რაბე“. „რაბეს“ მუშაობამ იმთავითვე გამოააშკარავა, რომ კულტურული რეფორმებისა და დემოკრატიზაციის გარდა, მისი წევრებისათვის უმნიშვნელოვანეს საკითხს წარმოადგენდა ირანის ისტორიული წარსულისა და მისი ნაციონალური, ეთნო-კულტურული მაიდენტიფიცირებელი პოსტულატი. ირანელი მწერალისა და ირანული კულტურის მოამაგის „რაბეს“ წევრ ბოზორგ ალავის განცხადებით, „რაბეს“ პრინციპი ირანის კულტურისადმი სიყვარული, რეალურ ვითარებასთან კონფლიქტი და შეურიგებლობა იყო. ჰედაიათი შაჰისა და მისი რეჟიმის მიმართ განსაკუთრებული უარყოფითი დამოკიდებულებით გამოირჩეოდა, რაც სხვადასხვა მიზეზით იყო გამოწვეული. შაჰის რეჟიმმა დაიწყო „რაბეს“ წევრების დევნა. ჰედაიათის სულიერი მდგომარეობა კიდევ უფრო გაამძაფრა „რაბეს“ დაშლამ და მისი წევრების პოლიტიკურმა დევნამ. ეს დევნა გამოიხატა ბოზორგ ალავის დაპატიმრებასა და გაერთიანების დანარჩენი წევრების – ფარზადისა და მინოვის იძულებით ემიგრაციაში.

ჰედაიათის უპირატესობა არა მარტო ალავიმ, არამედ ჯგუფის ყველა წევრმა ერთხმად აღიარა. ჰედაიათის „ბრმა ბუს“ შექმნიდან რამდენიმე წელიწადში „რაბე“ დაიშალა, ბოზორგ ალავიმ კი პატიმრობიდან დაბრუნების შემდეგ შეაფასა „ბრმა ბუ“, განსაზღვრა მისი მნიშვნელობა თანამედროვე სპარსული (და არამარტო სპარსული) ხელოვნებისათვის: „ეფიქრობ, მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია „ბრმა ბუმ“ ისევე დაამშვენა, როგორც კაფკას „პროცესმა“ (ალავი 1380: 548).

ჰედაიათი შემდგომ ირანისა და დასავლეთის კულტურულმა საზოგადოებამაც ერთხმად აღიარა.

სადეჟ ჰედაიათმა სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე წერის მოდერნისტული მანერა აირჩია (“ცოცხლად დამარხული”, “სამი წვეთი სისხლი”). მისი ადრეული ნოველებისათვის დამახასიათებელი იყო ირაციონალიზმი, სწრაფვა მითოლოგიზმისაკენ, მხატვრული დროის ახლებური გააზრება და სხვ. მათზე დაკვირვებისას აშკარად ჩანს, რომ მწერალი ზედმიწევნით ოსტატურად იყენებს მოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს: გაუცხოების ტექნიკას, შინაგან მონოლოგს, დროისა და სივრცის სუბიექტივიზაციას, ახდენს მათს სპეციფიკურ მხატვრულ მოდელირებას. ჰედაიათის სახელს უკავშირდება ფსიქოლოგიზმისა და ფსიქოლოგიური ნოველის დამკვიდრება სპარსულ პროზაში. მართალია, სპარსულ ლიტერატურაში ფსიქოლოგიური ნოველის საბოლოო ფორმირება XX საუკუნის 60-70-იან წლებში ხორციელდება, როდესაც ირანის ლიტერატურულ ცხოვრებას შეუერთდნენ ჯემალ მირ სადეჟი, ფერეიდუნ თონქაბონი, ლოლამჰოსეინ საედი, მაგრამ სპარსული ფსიქოლოგიური ნოველის სათავეებს 30-იანი წლების ირანულ მწერალთა შემოქმედებაში ვხვდებით, განსაკუთრებით კი – სადეჟ ჰედაიათთან (ბურჯანაძე 1985: 29). ჯემალ მირ სადეჟისა და ბოზორგ ალავის თვალსაზრისით, ჰედაიათმა შემოიტანა ნოველის უანრი ირანში. იგივე შეხედულება გააჩნია დ. კომისაროვსაც: XX საუკუნის 30-იანი წლების ბოლოს სპარსული პროზის ძირითადი უანრული ფორმების (რომანი, მოთხრობა, ნოველა) ჩამოყალიბებაში კომისაროვი სადეჟ ჰედაიათის როლზე განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას (კომისაროვი 1999: 322).

დროთა განმავლობაში ლიტერატურულ კრიტიკაში იზრდებოდა ინტერესი ჰედაიათის შემოქმედების მიმართ. თუ თავდაპირველად ირანული კრიტიკა თავს არიდებდა ჰედაიათის ნაწარმოებების შეფასებას, უკანასკნელ წლებში ირანში მრავალი საყურადღებო მონოგრაფია და სამეცნიერო პუბლიკაცია გამოვიდა. მათი ავტორები ცდილობენ მართებულად შეაფასონ ჰედაიათის შემოქმედების მხატვრული ღირებულებები და ის კულტურული მემკვიდრეობა, რომელიც მწერალმა დაუტოვა ირანულ საზოგადოებას. მაგალითად, ლოლამჰოსეინ იოსეფი ფუნდამენტურ ნაშრომში “შეხვედრა მწერლებთან” მიუთითებს, რომ “ჰედაიათზე შეიძლება ითქვას იგივე, რაც მან დასავლური მოდერნისტული პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის ფრანც კაფკას შესახებ თქვა: “იშვიათია მწერლები, რომლებიც წერის ახალ მანერას ნერგავენ, შემოაქვთ ახალი

თემატიკა, რაც მთავარია, – ცხოვრების ახლებური გააზრება. ჰედაიათი ამგვარ ხელოვანთა რიგს მიეკუთვნება.” (იოსელიანი 1374: 312).

მრავალი ხოტბა, მაგრამ ასევე მრავალი წინააღმდეგობა ხედა წილად ირანელი მწერლის, საზოგადო მოღვაწისა და მოაზროვნის სადევ ჰედაიათის შემოქმედებას. ჰედაიათის იმთავითვე აღიარებას ქვეყანაში შექმნილი ვითარებაც აბრკოლებდა. იმხანად ირანში არსებული მკაცრი ცენზურის გამო ჰედაიათის “ბრმა ბუს”, რომელიც 1937 წელს ლითოგრაფიული წესით ბომბეში დაიბეჭდა, წინ უძღოდა ფრაზა: “გამოცემა და გავრცელება ირანში აკრძალულია.” თხზულების გამოცემა ჰედაიათის სამშობლოში მხოლოდ 1941 წელს გახდა შესაძლებელი.

იმის გამო, რომ ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებში წარმოდგენილი პერსონაჟები უჩვეულო ადამიანები არიან და მწერალი აქცენტს გაუცხოებით გამოწვეულ მათს ფსიქიკურ მდგომარეობაზე აკეთებს, ბევრი მის თხზულებებს შეშლილი ადამიანის ნაწერებად მიიჩნევდა. მართალია მცირე ნაწილმა, მაგრამ ხელოვნების მცოდნე და დამფასებელმა საზოგადოებამ ჰედაიათის შემოქმედებას იმთავითვე სათანადო შეფასება მისცა. სეიედ მოჰამედ ალი ჯემალ-ზადე, რომელიც, ასევე, მისი პირველი “ოპონენტიც” იყო, ჯერ კიდევ 1933 წელს ჟურნალში “ქუშეშ” წერდა: “ბოლო დროის რომანებსა და მოთხრობებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სადევ ჰედაიათის ნაწარმოებებს. ისინი იმდენად მოხდენილი, გულწრფელი და სრულყოფილია, რომ ანალოგი არ მოეპოვება. მე მოხარული ვარ, ვამცნო ჩემს თანამემამულეებს, რომ ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოჩნდა სადევ ჰედაიათი. თუ ჩვენი მკვლევრები გაეცნობიან მის შემოქმედებას, სტილს, ფორმასა და მსოფლმხედველობას, ღირსეულ შეფასებას მისცემენ მას.” (კომისაროვი 1999: 317). ირანელი მწერლის ეს დაკვირვება უადრესად ზუსტია: მართლაც, ჰედაიათის პროზა ფორმის სიახლითა და “უცხო სურნელით” გამოირჩეოდა იმუამინდელ სპარსულ ლიტერატურაში.

ჰედაიათის შემოქმედების, ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ მრავალი წიგნი-მონოგრაფია თუ სახელმძღვანელო არსებობს, სადაც სხვადასხვა თვალთახედვითაა მიმოხილული მწერლის შემოქმედება. სირუს თაჰაზი ჰედაიათის მხატვრული ქმნილებების კლასიფიკაციას ახდენს. ერთ ქვეჯგუფში აერთიანებს მწერლის რელისტურ თხზულებებს. ცალკე გამოყოფს სატირულ

–სარკაზმულ ნაწარმოებებს. იგი ვრცლად მსჯელობს ჰედაიათის ცხოვრებაზე, ყურადღებას ამახვილებს შემოქმედების ცალკეულ ასპექტებზე.

საყურადღებო გამოკვლევად უნდა ჩაითვალოს სირუს შამისას შრომა “ერთი სულის მოთხრობა”, რომელიც მთლიანად მწერლის გახმაურებულ თხზულებას “ბრმა ბუს” – “ჰედაიათის შემოქმედების მწვერვალს და სპარსული მოდერნისტული მწერლობის ხასიათის განმსაზღვრელს” (შამისა 1374: 47) ეძღვნება. მკვლევარი თავიდანვე აყალიბებს მეთოდოლოგიურ პრინციპებს თხზულების კვლევასთან მიმართებაში. იგი ნაწარმოებს, უპირატესად, ფსიქოლოგიური კუთხით განიხილავს და ამისთვის შემდეგი არგუმენტი მოჰყავს: “რადგან “ბრმა ბუ” სულიერი კრიზისის ამსახველი რომანია, ამიტომ მას ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით განვიხილავ” (შამისა 1374: 14). მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს სიურრეალიზმის ესთეტიკისათვის ფროიდისტული კონცეფციის დიდ მნიშვნელობაზე, ვინაიდან იგი “ბრმა ბუს” სიურრეალისტურ თხზულებად მიიჩნევს და მხატვრულ ტექსტს სიურრეალიზმის ესთეტიკასთან მიმართებაში განიხილავს. “ბუნებრივია, – ამბობს მკვლევარი – ამ სახის თხზულება, რომელიც არაცნობიერის ან სულის მოქმედების პროდუქტია და რომელშიაც კოლექტიური და ინდივიდუალური არაცნობიერის შემადგენელ შუქრდილებს ვხედავთ, უნდა განვიხილოთ ფსიქოლოგიური და მითოლოგიური თვალსაზრისით და მხედველობაში მივიღოთ ის არქეტიპული საწყისები, რომლებიც ნიშანდობლივია “ბრმა ბუს” პერსონაჟებისათვის” (შამისა 1374: 22). მკვლევარი მიიჩნევს, რომ მითოლოგიური ასპექტების ანალიზისას „გასათვალისწინებელია იუნგის თეორია არქეტიპების შესახებ, რომელიც, გარდა ფსიქოლოგიურისა, მითოლოგიურ საკითხსაც უკავშირდება (შამისა 1374: 24).

შამისა ცდილობს ნაწარმოების ჟანრული ჩარჩოს დადგენას, აყალიბებს კვლევის მეთოდოლოგიას და განსაზღვრავს ძირითად ორიენტირებს. იგი კვლევას წარმართავს ფსიქოლოგიური და მითოლოგიური თეორიების საფუძველზე. მისი კვლევის ერთ-ერთ ძირითად საყრდენად მოიაზრება იუნგის დებულება იმის შესახებ, რომ ხელოვანი კოლექტიური ცნებაა და მას არ განიხილავს, როგორც ინდივიდს. გარდა ამისა, მკვლევარი პარალელურად ავლავს სხვადასხვა ძველადმოსავლურ გადმოცემასთან, მოულაავის, ხაიამისა და კლასიკური სპარსული პოეზიის სხვა წარმომადგენელთა შემოქმედებასთან. იგი დიდ ყურადღებას უთმობს რომანში გამოყენებული ამა თუ იმ სიმბოლოს

გენეტიკური ძირების ძიებასა და გაშიფრვას, ამა თუ იმ სიუჟეტური მოტივის წარმომავლობის კვლევას, მაგრამ მათ განიხილავს “ბრმა ბუს” პოეტიკის სხვა ელემენტებისაგან მოწყვეტით, იზოლირებულად და მხედველობიდან რჩება ნაწარმოების სხვადასხვა პლასტისა თუ შრის ფუნქციური ურთიერთმიმართება და მჭიდრო ურთიერთკავშირი. მაგალითად, შამისა ცდილობს, “ბრმა ბუში” არსებული სახე-სიმბოლოები: კვიპაროსი, ლოტოსი, შავებში ჩაცმული ქალიშვილი, ნაკადული, მოხუცი და სხვა, რომლებიც ნაწარმოების სტრუქტურის მითოსიუჟეტის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს, სიმბოლოთა ლექსიკონზე დაყრდნობით განმარტოს და არ იძლევა ჰედაიათისეული ტრანსფორმაციის ანალიზს, რაც შამისას კვლევას სქემატურობის ელფერს აძლევს.

კვლევის შამისასეულ მანერას გარკვეულწილად უახლოვდება ბაჰრამ მეყდადის საკმაოდ ვრცელი სტატია “ბრმა ბუ – სხვაგვარი ხედვა”. მეყდადის აზრით, “ბრმა ბუ” ერთი ინტელექტუალის მარტოობის მოთხრობაა, ინტელიგენტისა, რომელმაც ხელოვნების სამყაროსა და თანამედროვე ცხოვრების წესთან შეუგუებლობის გამო სხვებთან ურთიერთობა გაწყვიტა და საკუთარი ფილოსოფიისა და ფიქრის მორევში ჩაიძირა. მკვლევარი კომენტარს აკეთებს ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკის შესახებ; იგი საუბრობს ჰედაიათის მეცნიერულ გამოკვლევაზე “ხაიამის სიმღერები”, სადაც ცდილობს, დაადგინოს ხაიამისა და ჰედაიათის ესთეტიკური კრედოს თანხვედრისა და წინააღმდეგობის ნიშნები. ხაზს უსვამს “ბრმა ბუს” იმ თავისებურებას, რომელიც მას XX საუკუნის დასავლურ სიმბოლურ-პარაბოლურ პროზასთან აახლოებს. აღნიშნავს, რომ მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც არაერთგვაროვანი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა, ღირებულად გააჩნია, ანუ, რამდენჯერაც არ უნდა წაიკითხო იგი, ყოველ ჯერზე მკითხველს ახალი აზრი უჩნდება, რაც ნაწარმოების სიმბოლური მოზაიკისა და მრავალპლანიანობიდან გამომდინარეობს.

მეყდადი “ბრმა ბუს” ამა თუ იმ სიმბოლოს თანამედროვე დასავლური პროზის ესთეტიკას უნათესავებს, მაგრამ მხედველობიდან რჩება ნაწარმოების მაღალმხატვრულობის განმაპირობებელი უფრო მთავარი არგუმენტები: მხატვრული დროის სპეციფიკური მოდიფიკაცია და მითოსური სიუჟეტი, როგორც ნაწარმოების სტრუქტურის მორგანიზებელი ფაქტორი. მეყდადი ხაზს უსვამს “შივას მითის” არსებობას მხოლოდ ზედაპირულ დონეზე და

ყურადღებას არ ამახვილებს დუმილის, როგორც მითოსური ლაიტმოტივის არსებობაზე ნაწარმოებში.

მრავალი სტატია და მონოგრაფია მიუძღვნა ჰედაიათის შემოქმედებას მოჰამედ ალი ქათუზიანმა. მათგან ჩვენს ყურადღებას იმსახურებს ვრცელი გამოკვლევა “ცხოვრება და ლეგენდა ირანელი მწერლისა”. ქათუზიანი გამოკვლევის დასაწყისში გამოყოფს ჰედაიათის როლს თანამედროვე სპარსული ლიტერატურის განვითარებაში. რამდენიმე თავი ეხება მწერლის ცხოვრების მიმოხილვას, XX საუკუნის ირანული კულტურისა და კრიტიკული რეალიზმის განხილვას; მეშვიდე და მერვე თავები საგანგებოდ ეთმობა ”ბრმა ბუს” ანალიზსა და მის წყაროებს; ქათუზიანი ეხება სხვადასხვა გამოკვლევას, გამოსატაცს საკუთარ პოზიციას მათ მიმართ და აყალიბებს კვლევის საკუთარ მიმართულებას; ახდენს ნაწარმოების სტრუქტურისა და მისი შემადგენელი ნაწილების კლასიფიკაციას; ავლებს პარალელებს, მაგალითად, “ბრმა ბუსა” და კაფკას შემოქმედებას შორის (რომანი “პროცესი”, მოთხრობა “მეტამორფოზა”); ეძებს განწყობილების იდენტურ პასაჟებს ჰედაიათისა და კაფკას მხატვრულ სამყაროში, ეხება ს. ჰედაიათის “ბრმა ბუს” ჟანრულ სპეციფიკას, დროისა და ადგილის პირობითობას მოდერნისტულ ნაწარმოებებში. განიხილავს ირანში არსებულ მდგომარეობას, მწერლის დამოკიდებულებას მისდამი და ამ დამოკიდებულების ასახვას მწერლის შემოქმედებაში. ქათუზიანის შრომა საყურადღებოა და მეთოდოლოგიურად გასათვალისწინებელი.

კ. ლოჩერი სტატიაში “სადეჟ ჰედაიათის ასი წლის იუბილესთან დაკავშირებით” მხოლოდ ზედაპირულად ეხება “ცოცხლად დამარხულსა” და “ბრმა ბუს”, რამდენადმე უთმობს ყურადღებას მწერლის ცხოვრების ამსახველ მომენტებსა და ხაზს უსვამს “ბრმა ბუს” ლიტერატურულ ღირებულებას. (ლოჩერი 2003). სტატია ყურადღებას იმსახურებს იმდენად, რამდენადაც მასში მოცემულია ჰედაიათის შემოქმედებისადმი ევროპული საზოგადოების დამოკიდებულება: “ჰედაიათის გარდაცვალებიდან ორი წლის შემდეგ ფრანგულ ენაზე გამოდის “ბრმა ბუ”. “Figaro Literature” ჰედაიათს თანამედროვეობის მნიშვნელოვან ავტორად აღიარებს” (ლოჩერი 2003: 23).

რუსი მკვლევარი დ. კომისაროვი, რომელსაც მრავალი სამეცნიერო სტატია და გამოკვლევა ეკუთვნის ჰედაიათის პროზის შესახებ, ყურადღებას ამახვილებს ჰედაიათის თხზულებების სოციალურ ასპექტზე. მკვლევარი აღიარებს, რომ “ბრმა ბუ” და “ცოცხლად დამარხული” დაწერილია დეკადენტური

ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი მანერით, მაგრამ ჰედაიათს ძირითადად მაინც რეალისტად მიიჩნევს. კომისაროვი აღნიშნავს, რომ ჰედაიათის შემოქმედებაში შეიძლება დაიკებნოს როგორც სიმბოლიზმის ელემენტები, ასევე – ნატურალისტური ჩანახატებიც, რომანტიკული აღმაფრენაც, დაცემისა და სასოწარკვეთილების განწყობაც, მაგრამ მკვლევარი ამ ყოველივეს არ მიიჩნევს მწერლის შემოქმედების განმსაზღვრელ მომენტებად.

თ. კეშელავას ორი მონოგრაფია – “ჰედაიათის მხატვრული პროზა” და “სადეჟე ჰედაიათის ცხოვრება და შემოქმედება”, კვლევის მეთოდის თვალსაზრისით, ერთმანეთის მსგავსია და მიზნად ისახავს ჰედაიათის შემოქმედების ზოგად მიმოხილვას. მათში განსაზღვრულია მწერლის შემოქმედების ეტაპები და მოცემულია მისი პროზის ჟანრობრივი კლასიფიკაცია. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ჰედაიათის შემოქმედება ირანში იმ პერიოდში არსებული უსამართლობის წინააღმდეგაა მიმართული. მას მხედველობაში აქვს “ბრმა ბუ”, ნოველების კრებულები: “ცოცხლად დამარხული”, “სამი წვეთი სისხლი”, “შუქ-ჩრდილები” და სხვ. თ. კეშელავას აზრით, იმ ფორმის ძიებამ, რომელიც საშუალებას მისცემდა მწერალს, ადამიანისა და საზოგადოების დაპირისპირება ეჩვენებინა, აესახა ამ წინააღმდეგობის ზემოქმედება პიროვნებაზე, თავისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ საზოგადოებრივი მოვლენის მიმართ, სადეჟე ჰედაიათი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ გარემომცველ სოციალურ სინამდვილესთან ურთიერთობის გამოხატვის საუკეთესო საშუალებას ადამიანისთვის ფსიქოლოგიური ანალიზი წარმოადგენს, რაც წარმატებით განახორციელა მწერალმა ფსიქოლოგიურ ნოველებში: “სიბნელის სახლი”, “ცოცხლად დამარხული”, “ნიღბები”.

თ. კეშელავა ხაზს უსვამს ჰედაიათის შემოქმედებაში საწყის ეტაპზე დეკადენტური ტენდენციების არსებობას, რასაც, ერთი მხრივ, უკავშირებს ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ კრიზისს და მძიმე სოციალურ მდგომარეობას, მეორე მხრივ, დასავლეთ ევროპის დეკადენტური ხელოვნების, კერძოდ – იმპრესიონიზმის, ზეგავლენას და “ბრმა ბუს” განსაკუთრებულ ადგილს აკუთვნებს არა მარტო ჰედაიათის შემოქმედებაში, არამედ, ზოგადად, თანამედროვე სპარსულ პროზაში. მისი თვალსაზრისით, ჰედაიათის ფსიქოლოგიურმა პროზამ შეისისხლხორცა და გაითავისა, ასევე, სუფიური პოეზიის ქარაგმულობა და სიმბოლიკა, რომელიც განსაკუთრებით “ბრმა ბუში” იგრძნობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ კომისაროვისა და კეშელავას მონოგრაფიების მთავარ მიზანს არ წარმოადგენს ჰელაიათის შემოქმედების მოდერნისტული ასპექტის ანალიზი. ეს პლანი მათი გამოკვლევების მხოლოდ მცირე ნაწილს შეადგენს. ამდენად, ბუნებრივია, რომ მათი შრომები არ მოიცავს ჩვენს საკვლევ საკითხს ფართო ჭრილში. ამავე დროს, კეშელავაცა და კომისაროვიც ჰელაიათის პროზის მხატვრულ სპეციფიკას იმდროინდელი ირანის სოციალურ მდგომარეობას უკავშირებენ. კეშელავა დასავლური დეკადანსის ზეგავლენას მხოლოდ იმპრესიონიზმის ნიშნების გამოვლინებაში ხედავს. ეს კი ჰელაიათის შემოქმედებაში მოდერნისტული ნაკადის უაღრესად ვიწრო გაგებას ნიშნავს, ვინაიდან ყურადღების მიღმა რჩება მთელი რიგი დასავლური ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური და ლიტერატურული თეორიების როლი მწერლის მხატვრული მეთოდის ჩამოყალიბებაში.

რთულია, “ბრმა ბუ” მიაკუთვნო კონკრეტულად რომელიმე მიმდინარეობას. მ. ბურჯანაძის აზრით, მასში რეალიზებულია ყველა საუკეთესო მხატვრული ხერხი, რომელიც შექმნა XX საუკუნემ, მაგრამ ღრმა ფილოსოფიური პრობლემის, რეალურისა და ირეალურის, ყოფნა-არყოფნის პრობლემის ერთდროულად დასმა თვისობრივია მოდერნიზმისათვის (ბურჯანაძე 1985: 87).

ყოველი ლიტერატურული პროცესი საბოლოოდ სწორედ ტრადიციისა და ნოვაციის გარკვეული ურთიერთმიმართების ლოგიკური შედეგია და ცალკეულ შემთხვევებში საჭიროა ამ ურთიერთმიმართების რაიმე კონკრეტული ასპექტის აქცენტირება მისი საგანგებო შესწავლის მიზნით. აქედან გამომდინარე, მიზანშეწონილად მივიჩნევთ, ჩვენს ნაშრომში ყურადღება დავეთმოთ სპარსული ლიტერატურული ტრადიციისადმი ჰელაიათის დამოკიდებულებას, მწერლის მიდგომას ამ საკითხისადმი, გამოსატულს როგორც მხატვრულ თხზულებებში, ასევე – ესსეებში.

სადეჟე ჰელაიათის შემოქმედებისა და, კერძოდ, მის ნაწარმოებებში მოდერნისტული ასპექტის გარშემო სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზი ცხადყოფს, რომ მკვლევართა უმრავლესობა სხვადასხვაგვარად საზღვრავს მისი შემოქმედების ამ მიმართულებას. მეცნიერთა დიდი ნაწილი (დ. კომისაროვი, თ. კეშელავა, ა. როზენფელდი, ჟ. ჯონსონი, კ. ქამშადი და სხვ.) ამ საკითხის განხილვისას ვიწრო ანალიზით იფარგლება – ყურადღების მიღმა რჩება “ბრმა ბუსა” და ზოგიერთი ნოველის მოდერნისტული კომპონენტი, მათ შორის –

მითოლოგიზმი. თუ ესეებიან ამ საკითხს, მხოლოდ ეპიზოდურად და არა – კომპლექსურად.

ჩვენ მიერ დასმული პრობლემატიკის თვალსაზრისით აღსანიშნავია მ. ბერდის “ბრმა ბუ”, როგორც დასავლური რომანი” (ბერდი 2003:), სადაც ავტორი ჰედაიათს XX საუკუნის სპარსული მწერლობის ყველაზე მნიშვნელოვან ფიგურად მიიჩნევს, ხაზს უსვამს “ბრმა ბუს” პოპულარობას, განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ნაწარმოების დასაწყისზე, მის მისტიკურობასა და თხრობის ექსცენტრულობაზე. მკვლევარი პარალელებს ავლებს, ასევე, აღმოსავლურ ტრადიციებთან. ბერდის გამოკვლევა ადასტურებს, რომ მოდერნისტული მწერლობის საერთო დეცენტრალიზირებული ბუნება აშკარაა ჰედაიათის შემოქმედებაშიც.

საინტერესოა მ. პრაისის გამოკვლევა “ქალის სიმბოლო სადგე ჰედაიათის “ბრმა ბუში” (პრაისი: www.iranonline.com/literature/hedaiat/BLIND-OWL/index.html), ლ. ბოულის “ხაიამის ფილოსოფიის გავლენა ჰედაიათის “ბრმა ბუზე” (ბოული 1978) და მ. ჰილმანისა და ჰ. ქათუზიანის ერთობლივი ნაშრომი “ბრმა ბუ”, როგორც თანამედროვე პროზა” (ჰილმანი... 1996), რომელშიც გაანალიზებულია “ბრმა ბუს” მოდერნისტული ასპექტები: დროის პრობლემა რომანში, მითოსური წყაროების ტრანსფორმაცია და მათი კავშირი სპარსულ ლიტერატურულ ტრადიციასთან.

კვლევის პროცესში დახმარება გაგვიწია როგორც თანამედროვე საპარსული ლიტერატურის, ასევე, დასავლური მოდერნისტული ხელოვნების შესახებ არსებულმა გამოკვლევებმა (მ. ბურჯანაძის, ი. ცხვედიანის, თ. კობახიძის, რ. ყარაღაშვილის, მ. ბერდის, ნ. ქერმანის, ჰ. ქამშადის, ა. მასეს, მ. ჰილმანის, მ. ალი ქათუზიანის, ჟ. ჯონსონის, მ. პრაისის, ე. დანიელის, ლ. ბოულის, ჟ. ლაზარის, ჟ. კორტის, რ. ფრაუერის, ი. ბაშირისა და სხვათა ნაშრომები), რამაც საშუალება მოგვცა, ახლებურად გაგვეშუქებინა რიგი საკითხებისა და წარმოგვეჩინა ჰედაიათის შემოქმედების მკვლევართათვის აქამდე შეუმჩნეველი ან ხელუხლებელი პლასტები.

ჰედაიათის მოდერნისტული პროზის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურა, ძირითადად, წარმოადგენს “ბრმა ბუსა” და მოდერნისტული ნოველების ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ განხილვას. ნაწილი მკვლევარებისა თუმცა ცდილობს, დაადგინოს მათი ურთიერთმიმართება და მხატვრულად დამაკავშირებელი სახეები, მაგრამ მათ არ განიხილავს ერთიან მხატვრულ სისტემად, როგორც ეს ჰედაიათს აქვს გააზრებული. მოდერნისტულ ნოველებსა

და “ბრმა ბუს” შორის არსებულ თანმიმდევრულ კანონზომიერ კავშირს დღემდე თანამედროვე სამეცნიერო ლიტერატურაში ყურადღება არ ექცეოდა. სათანადოდ არ არის დამუშავებული ჰედაიათის შემოქმედების მოდერნისტული ასპექტები, მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტის კავშირი მწერლის ერთიან შემოქმედებასთან.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე ისაა, რომ მასში წარმოდგენილია ჰედაიათის ნოველებისა და “ბრმა ბუს” მოდერნისტული პასაჟების ანალიზი, მათი იდეური ურთიერთმიმართება და ამ ურთიერთმიმართების მხატვრული პრინციპი. განხილულია მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების ფუნქციები. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდების გამოყენებით დასავლური “მითოსური ექსპერიმენტის” ფონზე გაანალიზებულია მითის ფუნქციები “ბრმა ბუსში”. განხილულია დასავლური და აღმოსავლური კულტურების ურთიერთობა მოდერნიზმის ნიადაგზე და ჰედაიათის მიერ განხორციელებული “თანამედროვეობის სინთეზი”. გლობალიზაციის ეპოქაში წარმოუდგენელია ლიტერატურულ პროცესთა იზოლირებული განვითარება. კულტურათა ინტერაქცია ვლინდება დასავლური და აღმოსავლური ელემენტების ურთიერთქმედებაში, რის თავისებურ სიმბიოზსაც წარმოადგენს სადგე ჰედაიათის არა მარტო მოდერნისტული პროზა, არამედ მთელი მისი მხატვრული შემოქმედება.

სადისერტაციო ნაშრომში განხილულია ჰედაიათის განსაკუთრებული ინტერესი შუა საუკუნეების სპარსულ პოეტთა (მოულავი, ხაიამი) შემოქმედების მიმართ. ვფიქრობთ, მწერლის მიერ ფილოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების დარგებისადმი განსაკუთრებული ლტოლვის გამოვლინება სამწერლო მოღვაწეობის საწყის ეტაპზევე, გარკვეულწილად, უნდა უკავშირდებოდეს მის გატაცებას სასანური კულტურით. ჰედაიათი 1936 წელს მიემგზავრება ინდოეთში ფალაური ენის შესასწავლად, რისი მეშვეობითაც უღრმავდება სასანური კულტურის საკითხებს. ამის დასტურია სადგე ჰედაიათის, როგორც მკვლევრის, შესანიშნავი სამეცნიერო ნაშრომები: *ფალაური გრაფიკა და ხმოვნები, სასანური კულტურის ისტორიული მემკვიდრეობა*. 1931 წელს გამოსცემს ფოლკლორულ კრებულს – გარკვეულწილად, სპარსული ხალხური პოეზიის ანთოლოგიას, ხოლო 1935 წელს აქვეყნებს ომარ ხაიამის რობაიებს. საგულისხმოა, რომ ჰედაიათმა ომარ ხაიამისადმი საგანგებო ინტერესი გამოიჩინა გაცილებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ ოცი-ოცდაერთი წლის

ჭაბუკმა, როდესაც (1924 წელს) გამოაქვეყნა პატარა კრებული სახელწოდებით “ბრძენი ომარ ხაიამის რობაიები”. კრებულის წინასიტყვაობიდან ჩანს, რომ ეს ნაშრომი მას უკვე 1923 წელს ჰქონია მზად. ჰედაიათის მოდერნისტულ პროზაზე ომარ ხაიამისა და მოულავის გავლენას შეეხნენ ლ. ბოული, ვ. რადუ, რ. ლესკო, დ. ებირელი, ნ. ფაქდამანი, ჰ. ქათუზიანი და აღნიშნეს, რომ ეს გავლენა ინტერტექსტუალურ დონეზე გამოიხატება ალუზიებისა და რემინისცენციების სახით (ბოული 1978: 88; რადუ 1377: 90; ლესკო 1377: 57; ებირელი 1379: 361; ფაქდამანი 1379: 475). გარდა ამისა, მ. ბოული აღნიშნავს, რომ ჰედაიათმა შემოგვთავაზა ხაიამის ფილოსოფიის სუბიექტური ინტერპრეტაცია, რაც პოეტის რობაიების თემატური კლასიფიკაციის მისეულ (ჰედაიათისეულ) პრინციპში ვლინდება. კერძოდ, ეს ეხება ყოფიერების ხაიამისეული დეფინიციებისა და გააზრების, ასევე, პესიმიზმის შემცველ რობაიებს (ბოული 1978: 90). მიუხედავად ამისა, აღნიშნული საკითხი არც ევროპელი და არც ირანელი მკვლევრების მხრიდან კომპლექსური კვლევის საგანი არ გამხდარა.

სიახლის თვალსაზრისით, ასევე, უაღრესად მნიშვნელოვანია მითოლოგიზმის როლის ანალიზი “ბრმა ბუს” სტრუქტურის ორგანიზებაში. XX საუკუნის ლიტერატურული ტენდენციების ჩვენების თვალსაზრისით მითის ტრანსფორმაციის განხილვა რომანის სტრუქტურასა და ჰედაიათის მთელ მხატვრულ შემოქმედებაში განსაკუთრებით საინტერესოა.

გამოკვლევაში პირველადაა დაძებნილი შეხების წერტილები ჰედაიათის “ბრმა ბუსა” და პერსონალიზმის ზოგიერთ ტენდენციას შორის. რომანის მთავარი გმირი – მთხრობელი მითოსური არქეტიპის მახასიათებლებთან ერთად განხილულია, როგორც პერსონა. რომანის მხატვრული მოდელი ნაშრომში ერთმანეთისგან გამიჯნულ – სუბიექტურ და ობიექტურ – სამყაროებადაა წარმოდგენილი, საბოლოო მიზანს კი მათი ურთიერთიგვივობის აღმოჩენა და ეგზისტენციალური ერთიანობის მიღწევა შეადგენს.

ჰედაიათის კრიტიკოსები აღიარებენ, რომ “ბრმა ბუ” შივას სივრცული სტრუქტურის სახით მითის სამყაროს მოდელს იმეორებს. ჩვენს ნაშრომში შივას რაობა სულიერ პლანშია გააზრებული და იმ მითოლოგიისა და მითოსიუეტიკის არსი, რომელიც შივას მითის გარდა ფიგურირებს ნაწარმოებში “დასავლური მოდერნისტული მითოლოგიზმის” სახით მოდერნისტი მწერლებისათვის დამახასიათებელი თამაშის, როგორც შემოქმედებითი ფორმის, სახეობრიობით არის ახსნილი. მთავარი გმირის სახე ნატურფილოსოფიისა და

თანამედროვე პერსონალიზმის ჭრილში პარალელურადაა წარმოდგენილი, რამდენადაც იგი, ჩვენი აზრით, საკუთარ თავში მოიცავს როგორც ძველი ინიციატივების, ასევე, თანამედროვე სულიერ მოთხოვნებზე ორიენტირებული გმირის ნიშნებს.

ზემოაღნიშნული განსაზღვრავს პრობლემის აქტუალობასაც. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლის თხზულებების ანალიზი, კლასიკური სპარსული ლიტერატურის პარალელურად და მის ჭრილში, საინტერესო სურათს იძლევა ზოგადთეორიული დასკვნებისათვის. მოდერნისტული და ტრადიციული პლასტების შერწყმით ჰედაიათის შემოქმედება საინტერესო საკვლევ მასალას წარმოადგენს, რომელშიც ნათლად აისახება დასავლური და აღმოსავლური ელემენტების ორგანული კავშირიც და წინააღმდეგობაც.

ნაშრომის მიზანია, წარმოვაჩინოთ ის ნიშნები, რომლებითაც სადღეუ ჰედაიათი XX საუკუნის დასავლურ მოდერნისტულ ლიტერატურას ენათესავება; გავითვალისწინოთ ტრადიციიდან მომდინარე მსოფლმხედველობრივი მრწამსის საფუძვლები და მისი კავშირი ჰედაიათის შემოქმედებასთან; გამოვავლინოთ გამომსახველობითი საშუალებების ფუნქციები თხზულებათა სტრუქტურის ორგანიზებაში; ვაჩვენოთ “ბრმა ბუსა” და სხვა მოდერნისტულ ნოველებს შორის თანხვედრისა და წინააღმდეგობების ნიშნები; განვსაზღვროთ უანრული სპეციფიკა და მითოლოგიზმის როლი “ბრმა ბუს” სტრუქტურის ჩამოყალიბებასა და მოწესრიგებაში.

ნაშრომში გამოყენებული კვლევის მეთოდოლოგია, ფაქტობრივად, რამდენიმე სხვადასხვა კვლევითი მიმართულების კომბინირების შედეგს წარმოადგენს. ამის აუცილებლობას თავად საკვლევი მასალის მასშტაბები, სირთულე და სპეციფიკა განაპირობებს.

ნაშრომში დასმული პრობლემების კვლევის დროს გამოყენებულია დესკრიფციული და ისტორიულ-შედარებითი მეთოდები; გათვალისწინებულია საკვლევი მასალის ირგვლივ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებული ზოგადთეორიული და მეთოდოლოგიური ნაშრომები.

თავი I – სადევ ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველები

2.1. XX საუკუნის I ნახევრის სპარსული პროზა, მისი ჩამოყალიბება, თანამედროვე პროზაული ჟანრების ფორმირება და მოდერნიზმი

სპარსული ლიტერატურისათვის საუკუნეების განმავლობაში დამახასიათებელი იყო პოეტური შედევრების სიუხვე. მის წიაღში განვითარების მწვერვალს მიაღწია ლირიკულმა და ეპიკურმა ჟანრებმა, როგორებიცაა ლაზალი, ყასიდა, მესნევი, რობაი. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ პროზა უცხო იყო სპარსული ლიტერატურისათვის. ჯერ კიდევ პრეისტამურ ირანში იქმნებოდა როგორც სასულიერო, ასევე – საერო ხასიათის თხზულებები. სასულიერო ნაწარმოებთაგან აღსანიშნავია: „ავესტის კომენტარები“ ანუ „ზენდავესტას“ სახელით ცნობილი ზოროასტრიზმის წიგნი და „წიგნი არდა ვირაფისა“, რომელიც, მეცნიერთა აზრით (დ. კობიძე, ე. ბერტელსი, ი. ბრაგინსკი და სხვ.), თავისებურ ზოროასტრულ Divina Commedia-ს წარმოადგენს. ეს თხზულება მნიშვნელოვანია ზოროასტრული ფსიქოლოგიის შესასწავლად (ბერტელსი 1928: 19).

საერო ლიტერატურის ნიმუშთაგან აღსანიშნავია „არდაშირ პაპაკის ძის საქმეთა წიგნი“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ თხზულებას სრული სახით არ მოუღწევია ჩვენამდე, „მას შეიძლება ეწოდოს პირველი სპარსული ისტორიული რომანი“ (კობიძე 1975: 34).

IX-X საუკუნეებიდან, როდესაც ჩამოყალიბდა ახალი სპარსული ენა, აღსანიშნავია „მეფეთა წიგნის“ პროზაული ვერსია, საადის „ვარდნარი“, ჯამის „გაზაფხულის ბაღი“. მეცნიერთა ნაწილი (შაჰაბ-ად-დინ აბასი, დასთლეიბი და სხვ.) დასთანებს უწოდებს არაკებს, რომლებსაც შეიცავდა კლასიკური თხზულებები. დასთან, შეიძლება, პროზაული მწერლობის ჩამოყალიბებულ ჟანრად ჩაითვალოს, რისი თქმის საშუალებასაც თვითონ სიტყვის dastān მნიშვნელობა გვაძლევს. ეს მოთრობას, მოსასმენად საინტერესო ამბავს ნიშნავს და მისი საშუალო სპარსული შესატყვისიც იგივეა. ამდენად, ირანული ლიტერატურული ტრადიცია ჯერ კიდევ ადრეულ ხანაში ქმნიდა პროზაულ თხზულებებს და მას ლიტმცოდნეობითი თვალსაზრისითაც შესაბამის სახელს არქმევდა.

კლასიკურ სპარსულ ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელდა სამეცნიერო პროზაც, დოკუმენტური ლიტერატურა, სხვადასხვა ტრაქტატის, ბიოგრაფიისა თუ მოგზაურობის აღწერის სახით. ასევე – შუასაუკუნეების ქალაქური მაცამები, როგორც ნოველისტური ჟანრის წინასახე.

პროზაული სტილით გამოირჩევა თეზქერეები. „ამ მრავალრიცხოვანმა ანთოლოგიებმა, რომლებიც მეცნიერებისა და მხატვრული ლიტერატურის მიჯნაზე დგანან, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს სპარსული მხატვრული პროზის, კერძოდ, მოთხრობის ჩამოყალიბების საქმეში“ (კეშელავა 1982: 59).

XVII-XVIII საუკუნეები სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში დაცემის ხანად ითვლება. ლიტერატურათმცოდნეები მიიჩნევენ, რომ ირანში პროზის აღორძინება XIX საუკუნიდან იწყება. საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვანი ძვრების პერიოდში სწორედ პროზა იქცა ბრძოლის იარაღად. მას წინ უძღოდა განმანათლებლობა ირანში, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ლიტერატურული პროცესების განვითარების თვალსაზრისით. ამ პერიოდშივე იქმნება განმანათლებლებლობის თანამდევი „საფარ-ნამეები“, ე. წ. „მოგზაურობათა წიგნები“. ლიტერატურის ეს ტიპი დამახასიათებელი იყო კლასიკური სპარსული ლიტერატურისთვისაც. „თუ განმანათლებლობის საწყისი ეტაპი ანგარიშს უწევდა ტრადიციას, მისი შემდგომი განვითარება ხდება დასავლეთ ევროპული და რუსული კულტურის ზეგავლენით“ (კომისაროვი 1982: 202).

XIX საუკუნის II ნახევრიდან მარადეის, თალიბოვის, მირზა ქერმანისა და სხვათა განმანათლებლურ ნაწარმოებებში მოცემულია საზოგადოებრივი ცხოვრების კრიტიკა, ეს კი, შეიძლება, რეალიზმის წინაპირობადაც ჩაითვალოს სპარსულ ლიტერატურაში.

საფარ-ნამე, უპირველესად, გამოირჩეოდა სამწერლო ენის სისადავითა და უბრალოებით. რაც მთავარია, აღნიშნული ჟანრის ამოცანა იყო, რაც შეიძლება დროულად გაეცნობიერებინა ხალხს ქვეყნის საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრების შეცვლის აუცილებლობა, რათა დაჩქარებულიყო ქვეყნის გადასვლა უფრო განვითარებულ კაპიტალისტურ წყობაზე. სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში პირველი საფარ-ნამე ეკუთვნის ცნობილ საზოგადო მოღვაწეს მირზა სალექ შირაზელს. პირველი სპარსულენოვანი გაზეთის გამოცემაც სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული. საფარ-ნამეების პარალელურად, თითქმის მთელი XIX საუკუნის განმავლობაში იქმნებოდა სოციალურ-

პოლიტიკური ტრაქტატები, ეპისტოლარული ჟანრის თხზულებები. დიალოგის ფორმის ნაწარმოებები. ამ ჟანრის ფუძემდებლები და წარმომადგენლები იყვნენ ასევე მოჰამედი, ჰაჯი მოჰამედ ალი შირვანელი, მაჯდ ოლ მოლუქი. XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედში მირზა ალა თავრიზელმა შექმნა დრამატურგიული ჟანრის პირველი ნიმუშები. ეს საქმე წარმატებით გააგრძელა მირზა ფათალი ახუნდოვმა. XIX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში თალიბოვის მიერ შექმნილმა პირველმა მოთხრობამ თავისი განვითარების პროცესში ტრილოგიის სახე მიიღო. ამ წიგნმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა მომდევნო თაობაზე.

XIX საუკუნის ბოლოს ირანში განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. ამ პერიოდში ირანში გავრცელდა მახლობელი აღმოსავლეთისათვის დამახასიათებელი პანისლამიზმი, რომელიც მიმართული იყო იმპერიალისტური სახელმწიფოების წინააღმდეგ, რადგან ისინი ირანის დაკაბალებისაკენ მისწრაფოდნენ. ამას მოჰყვა სახალხო გამოსვლები და გაფიცვები. 1906 წლის 5 აგვისტოს მოზაფარ ედ-დინ შაჰი იძულებული გახდა, ოფიციალურად გამოეცა ბრძანება კონსტიტუციის შესახებ, რასაც მოჰყვა ირანში პარლამენტის (მეჯლისის) მოწვევა. 1908 წლის ივლისში მოჰამედ-ალი შაჰმა დაითხოვა მეჯლისი. ამის გამო ხალხის რეაქცია გამოიხატა მასობრივ გამოსვლებში, დემონსტრაციებსა და სხვა სახის პროტესტში, მაგრამ ირანში კონსტიტუციური რევოლუცია, რომელიც 1911 წლის ბოლომდე გაგრძელდა, საბოლოოდ სისხლში ჩაახშო იმპერიალისტებისა და ფეოდალური საზოგადოების რეაქციულმა ძალებმა. ფეოდალთა ზედა ფენამ მეჯლისი თავის ინტერესებს მიუსადაგა და მან ნომინალური სახე მიიღო. მიუხედავად ამისა, კონსტიტუციური რევოლუცია ირანის სინამდვილეში უდავოდ პროგრესული მოვლენა იყო.

თანამედროვე სპარსული პროზის ჩამოყალიბების პროცესში კონსტიტუციური რევოლუციის დიდ ზეგავლენაზე საუბრობს თავის მონოგრაფიაში ალი თასლიმი. მისივე აზრით, პოლიტიკური კრიზისი და იმპერიალისტური ძალების ზრახვები ქმნიდა განახლების მოთხოვნას. ამასთანავე, ირანული ინტელიგენცია გაეცნო დასავლეთის კულტურულ მიღწევებს. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ირანში პირველი საერო უმაღლესი სასწავლებლის „ტექნიკის სახლის“ ანუ “დარ ულ-ფონუნის” ჩამოყალიბებას იმ თვალსაზრისით, რომ აქ განათლებამიღებულმა ახალგაზრდებმა პროგრესული იდეები შეიძინეს, ნიადაგი შეამზადეს საზოგადოებრივი

ცხოვრების განახლებისთვის. იმ მწერალთაგან, რომლებიც ერთდროულად მოღვაწეობდნენ რევოლუციურ ფრონტზეც და სამწერლო ასპარეზზეც, თასლიმი გამოყოფს მირზა ალა-ხან ქერმანის, ჰაჯ ზეინ ოლ-აბედინ მარადეის, აბდ ორ-რაჰმან თალიბოვის და ალი აქბარ დეჰხოდას. აბდ ორ-რაჰმან თალიბოვისა და დეჰხოდას შემოქმედება საწყისი ეტაპია თანამედროვე ტიპის სპარსული ნოველისა და მოთხრობის ჩამოყალიბების გზაზე.

კონსტიტუციური რევოლუციის პერიოდში გაიზარდა ირანში გამოძავალი პერიოდული გამოცემების რიცხვი: „მხოლოდ რევოლუციის პირველ ხანებში, სანამ მოხდებოდა კონტრრევოლუციური გადატრიალება, ირანში გამოდიოდა 150 გაზეთი და ჟურნალი“ (ისტორია... 1968: 212). აღსანიშნავია გაზეთები „მეჯლისი“, „სურე ესრაფილი“ (აზრაფილის საყვირი) და „ანჯომანი“ (კავშირი) განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა ალი-აქბარ დეჰხოდას რედაქციით გამოძავალი გაზეთი „სურე ესრაფილი“ და მისი სატირული გვერდი „ჩარანდ-ო-ფარანდი“ (ბევრი რამ). დეჰხოდა პამფლეტებსა და ფელეტონებს დიალოგის სტილში ქმნიდა, ხშირად იყენებდა ხალხურ გამონათქვამებს და სადა ენით საუბრობდა აქტუალურ თემებზე. მისი ფელეტონები ხშირად უკვე ჩამოყალიბებული ნოველები იყო.

ირანში განმანათლებლობამ, პრესის განვითარებამ, მხატვრულმა თარგმანებმა საფუძველი შექმნა თანამედროვე პროზაული ჟანრების ჩამოყალიბებისათვის. თუმცა, ამავე დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ საქმეში თავისი წვლილი ათასწლოვანმა ირანულმა ლიტერატურულმა ტრადიციამაც შეიტანა. თხრობითი ჟანრი იმთავითვე თვისობრივი იყო ირანელი ხალხის შემოქმედებისთვის და ამ მხრივ განსაკუთრებულია მისი დამსახურება მსოფლიოს ხალხთა წინაშე (სპარსული ხალხური დასთანები, არაბული ძეგლის “ათას ერთი ღამის” სპარსული წყარო-პროტოტიპი “ათასი ზღაპარი” და სხვ.).

სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში პირველი სოციალური რომანი იყო მორთეზა მოშფეყ ქაზემის მიერ 1921 წელს თეირანში გამოცემული “საზარელი თეირანი” (ქაზემის სხვა რომანებიდან აღსანიშნავია “დამჭკნარი ვარდი”, “სჯანი წარსულზე”). ფაქტობრივად, “საზარელი თეირანი” სენსაციური მოვლენა იყო იმდროინდელი ირანის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს იყო, პრაქტიკულად, პირველი სოციალური რომანი ირანის სინამდვილეში, მისმა ავტორმა სპარსული ლიტერატურის ამოცანა სათანადოდ შეასრულა.

ნოველისა და რომანის ჟანრების ფორმირება ირანში ერთდროულად მოხდა, რადგან ამავე წელს ჟურნალ “ქავეში“ დაიბეჭდა ჯემალ-ზადეს ნოველები.

XIX საუკუნის სპარსული მხატვრული პროზის “დიდი ფორმის” ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, სადაც პერსონაჟებად ისტორიული პირები ფიგურირებენ, ქავეში “საზარელ თეირანში” პირველმა შემოიტანა მხატვრულად განზოგადებული სახეები. სპარსულ პროზაში ამ რომანის გამოჩენით მკვიდრდება მხატვრული სახეებით მეტყველება, რაც შემდგომ XX საუკუნის სპარსული ლიტერატურის მხატვრული თხრობის თვისობრივ ნიშნად იქცევა.

“საზარელ თეირანს” 20-30-იანი წლების ირანში სხვა ავტორების რომანები მოჰყვა, მათ შორის, მოჰამედ ჰეჯაზის, საიდ ნაფისისა და აბას ხალილის.

XX საუკუნის სპარსულ ლიტერატურაში წამყვან თემად სოციალურ-პოლიტიკური სინამდვილე, ხოლო თავად ლიტერატურა ახალი სოციალური წყობის, დემოკრატიზაციისა და პიროვნების თავისუფლებისათვის ბრძოლის იარაღად იქცა. თანამედროვე პრობლემათა აქტუალიზაციამ ლიტერატურა მიიყვანა ახალ შემოქმედებით მეტოდებამდე. დეჰხოდას „ჩარანდ ო ფარანდმა“ საფუძველი ჩაუყარა პოლიტიკური სატირის ჟანრს. თუ ადრე ირანელი მწერლები სატირის მახვილს, ძირითადად, ცალკეული პიროვნების წინააღმდეგ მიმართავდნენ, ამ პერიოდში სატირული ნაწარმოებები ღრმა სოციალური შინაარსით ივსება და ხალხის ინტერესს ემსახურება. დეჰხოდას პროზა “ის ხიდია, რომელიც აერთიანებს ნოველისტიკასა და პუბლიცისტიკას. ის ადრეულ პროზას, ჯემალ-ზადესა და სადეყ ჰედაიათის ნოველისტიკას შორის დამაკავშირებელი რგოლია. აღსანიშნავია ავერის მოსაზრება, რომელიც ხაზს უსვამს თვალნათლივ კავშირს „ჩარანდ ო ფარანდისა“ და ჯემალ-ზადეს შემოქმედებას შორის (ავერი 1955: 143). როგორც ვხედავთ, კონსტიტუციურმა რევოლუციამ და მისმა თანამდევმა გარდაქმნებმა მრავალი სიახლე მოუტანა თანამედროვე სპარსულ ლიტერატურას.

ირანში XX საუკუნის დასაწყისში შეიქმნა რეფორმატორული გაერთიანება, მართალია მათ კონკრეტულად ამგვარი სახელწოდება არ ჰქონდათ, მაგრამ თავიანთი საქმიანობითა და მოღვაწეობით ისინი რეფორმატორებს წარმოადგენდნენ. რეფორმატორებმა თანამედროვე სპარსული ლიტერატურის ჩამოყალიბების საკითხი არა მარტო დასვეს საკითხი, არამედ შეუდგნენ კიდევ

ლიტერატურის განახლებას. მართალია, ირანულმა სინამდვილემ აშკარად შექმნა საფუძველი ლიტერატურის და, კერძოდ, პროზის განახლებისათვის, მაგრამ ეს არ იკმარებდა რეალური შედეგისათვის. ამ საქმის სრულყოფისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა უცხოეთში ირანელი ინტელიგენციის მოღვაწეობას. ბერლინში 1916 წლიდან ჰასან თალი-ზადეს რედაქციით იბეჭდებოდა ჟურნალი „ქავე“. ჟურნალის თანამშრომლები ახლოს იცნობდნენ ევროპულ ლიტერატურასა და კულტურას. „ქავე“ იყო უნიკალური მოვლენა სპარსულ ჟურნალისტიკაში, რადგან სწორედ „ქავეს“ ფურცლებზე დადგა მწვავედ თანამედროვე მეცნიერული მეთოდით ისტორიული და ლიტერატურული კვლევის საკითხი. ამ საქმის ერთ-ერთი მოთავე იყო სეიედ მოჰამედ ალი ჯემალ-ზადე, რომელიც აქტიურად თანამშრომლობდა ჟურნალ „ქავესთან“ და რომელმაც სპარსულ ლიტერატურაში ნოველის ჟანრი დაამკვიდრა (1922 წელს გამოიცა მისი ნოველების პირველი კრებული „იყო და არა იყო რა“, რომელიც, ამავდროულად, სპარსული პროზის ისტორიაში თანამედროვე ტიპის ნოველების პირველ კრებულსაც წარმოადგენდა).

„იყო და არა იყო რას“ უპირველესი ღირსება ის გახლდათ, რომ მან ენისა და ფორმის სიახლით შექმნა ახალი მიმართულება. „მხოლოდ ჯემალ-ზადეს „იყო და არა იყო რა“ შეიძლება დავიწყოთ ახალი რეალისტური სკოლა, რომელმაც ირანის ბელეტრისტიკას სრულიად ახალი ძეგლები მისცა“ (ავერი 1955: 144). ლიტერატურული ენის კრიტერიუმების შემუშავების აუცილებლობის პრობლემატიკას ჯემალ-ზადემ საგანგებოდ მიუძღვნა წინამდებარე კრებულიდან ერთ-ერთი ნოველა “ტკბილხმოვანი სპარსული”, რომელშიც თვალნათლივად დასმული ლიტერატურული ენის ნორმების შემუშავების აუცილებლობა. ეს აუცილებლობა მწერალს განხილული აქვს ნოველაში მოქმედი გმირების ურთიერთობების ფონზე. ამ ურთიერთობისას ირკვევა, რომ ერთმანეთისათვის საკმაოდ ძნელად გასაგებია მათი მეტყველება. ეს კი გამოწვეულია იმით, რომ სხვადასხვა საზოგადოებრივი და სოციალური ფენის წარმომადგენლებს განასახიერებს თითოეული. ამიტომ ჯემალ-ზადეს შემოქმედების მნიშვნელობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ ლიტერატურული მნიშვნელობით, ის სვამს ზოგადნაციონალურ საკითხებს, რომელთა გადაჭრისათვის უპირველეს ნაბიჯებს თვითონვე დგამს.

ჯემალ-ზადემ თავისსავე კრებულს დაურთო ვრცელი წინასიტყვაობა, რომელიც ლიტერატურისა და თანამედროვეობის საკითხებზე ერთგვარ

თეორიულ განსჯას წარმოადგენს. მასში მკაფიოდაა გამოთქმული მწერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები, დასმულია ის საჭირობო საკითხები, რომელთა გადასაწყვეტად იბრძოდნენ ჯემალ-ზადე და მისი თაობა. დასმულ კითხვაზე მწერალი ამომწურავ პასუხს არ იძლევა, საკითხს კი ამგვარად სვამს: რატომ მოხდა, რომ წარსულში უმდიდრესი სპარსული ლიტერატურა დაცემამდე მივიდა?

მისი აზრით, მხატვრული სიტყვის ჭეშმარიტი ოსტატი უნდა ასახავდეს ცხოვრებისეულ სინამდვილეს, რადგან სასახლისა და მეფის კარისათვის შექმნილი ლიტერატურა ხალხს სამსახურს ვერ გაუწევს.

ჯემალ-ზადე თავისი მშობლიური ლიტერატურის ტრადიციებს უპირისპირებს დასავლური ლიტერატურის ისტორიულ განვითარებას, ხაზს უსვამს ლიტერატურის დემოკრატიზაციის აუცილებლობას და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ევროპაში მწერლობის ასეთი პოპულარობის საფუძველს წარმოადგენს მარტივი, სადა სტილი, რომელიც მთლიანად ხალხურ მეტყველებაზეა დამყარებული და ეხმაურება როგორც ცხოვრებაში, ასევე, ენაში, ცოცხალ მეტყველებაში მომხდარ ცვლილებებს.

ჯემალ-ზადეს მსოფლმხედველობაში წამყვანი ადგილი უჭირავს ლიტერატურის განმანათლებლურ როლს. მისი აზრით, ხალხის ფართო მასების განათლება იმ ქვეყნის ლიტერატურის ძირითადი ამოცანა უნდა იყოს, სადაც ხალხი საუკუნეების მანძილზე უმეცრების წყველიაში იმყოფება. მწერლის თვალთახედვით, განუსაზღვრელია რომანის როლი თანამედროვე ლიტერატურაში, რადგან რომანს და, ზოგადად, პროზაულ თხზულებას ცხოვრების მასშტაბურად ასახვის, ადამიანის სულიერი სიდრმეების ჩვენების შესაძლებლობები გააჩნია. სპარსულ ლიტერატურაში თანამედროვე ტიპის რომანის შექმნა საადის ენაზე, ბუნებრივია, შეუძლებელი იყო. ამიტომ ამ ჟანრის განვითარებას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა თვით ენის გარდაქმნა-განახლებისათვის.

თავდაპირველად ირანში ენის რეფორმა ყაემ მაყამ ფარაჰანიმ დაიწყო. მან უარყო სპარსული პროზაული ენისთვის დამახასიათებელი მრავალსიტყვაობა და ბუნდოვანი სტილი. ამ უგანათლებულესი მინისტრის მიერ შედგენილი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის დოკუმენტები და პირადი წერილები სადა, გასაგები და მოხდენილი ენითაა დაწერილი და ახალ ეტაპს წარმოადგენს სპარსული ეპისტოლარული ჟანრისა და სამწერლო ენის ისტორიაში. XX

საუკუნის დასაწყისის ირანში ენისა და პროზის განვითარება ერთმანეთისაგან განუყოფელი და შეუქცევადი პროცესი აღმოჩნდა, რომელსაც საუკუნოვანი ტრადიციაც უმაგრებდა საფუძველს, რადგან სპარსული ლიტერატურის ისტორიის განვითარების ათასწლოვან გზაზე მისი ყოველი წარმატება ენისა და ლიტერატურული სტილის მოდერნიზაციასა და განახლებაში ვლინდებოდა. ამის მაგალითია კლასიკური სპარსული ლიტერატურის პოეტური ენის რამდენიმე, ერთმანეთისგან განსხვავებული, სტილი: ხორასნული, ინდური და ერაყული, რომ არაფერი ვთქვათ ფირდოუსის “შაჰ-ნამეს” ენობრივ უნიკალობაზე.

ჯემალ-ზადემ შექმნილი თავისი შეხედულებების განხორციელება პრაქტიკულად. კრებულის „იყო და არა იყო რას“ ნოველები თავის დროზე პროგრესული მოვლენა იყო. ავტორმა მოგვცა ყაჯართა დინასტიის ბოლო ხანების დაცემული, დაკნინებული საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცხოვრების მკაცრი კრიტიკა.

კრებულში შესული ექვსი ნოველიდან ხუთი დაწერილია პირველ პირში. ყველა მათგანში თხრობა მიმდინარეობს ცენტრალური ფიგურის მიერ, რომელიც, სინამდვილეში, მწერალია. როგორც ჯემალ-ზადე აღნიშნავს, მისი ნოველების უმეტესობა საკუთარი მოგონებების საფუძველზეა აგებული.

ყველა ნოველაში ჯემალ-ზადე მიმართავს იუმორსა და სატირას, რაც ნაწარმოებებში დასმულ სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებს უფრო მეტად გამოკვეთს.

რეფორმატორთა გეზი იმთავითვე გამართლებული გამოდგა. ჯემალ-ზადეს გამოჩენა ლიტერატურულ ასპარეზზე მყარი საფუძველი აღმოჩნდა სპარსული ლიტერატურის განვითარებისათვის. ასევე მალე გაიარა მან მეორე, სრულყოფის, ეტაპი, რომელიც სადრეჟისორის ჰედაიათის გამოჩენას უკავშირდება. საყურადღებოა ჯემალ-ზადეს მოსაზრება ს. ჰედაიათის მხატვრულ შემოქმედებაზე. ჰედაიათს იგი 30-იანი წლების ეურნალში „ქუშეშ“ „გასაოცარი შესაძლებლობების მქონე მწერლად“ მოიხსენიებს. იმთავითვე გასაგები იყო, რომ ჰედაიათი ვერ იქნებოდა რეზა ხანის “იდეოლოგი”. რეზა ხანი XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან 1941 წლამდე ირანის შაჰი და ფეჰლეკების, ირანის უკანასკნელი მონარქიული გვარის ფუძემდებელი იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰედაიათის მხატვრული აზროვნება რეზა ხანის მმართველობასთან ჰარმონიაში არ მოდიოდა, მწერალი ირანის წარსული დიდების გაიდგალებას აღმაფრენით ეხმიანებოდა. მოჰამედ თალი თავაქოლის

გამოყოფს XX საუკუნის 20-30-იანი წლების სპარსული ლიტერატურის ძირითად მახასიათებელ ნიშნებს. სტატიაში ნათქვამია, რომ 1920-30-იანი წლების ირანში ნაციონალურ-კულტურული აღორძინების ძირითადი ელემენტი, ევროპული ფაშიზმის ზეგავლენით, რასობრივი და ენობრივი სიწმინდის დაცვა და ძველი დიდების განახლებისაკენ სწრაფვა იყო. მ. თავაქოლი ხაზს უსვამს ანტისემიტიზმის სპეციფიკურ ირანულ ფორმას და აღნიშნავს: „ამ ათწლეულების ლიტერატურული და პოლიტიკური სახეები განმსჭვალული იყო პრეისლამური და პრეარაბული ნოსტალგიით“ (თავაქოლი 2003). ასეთი დამოკიდებულება ნამდვილად შესამჩნევი იყო იმ პერიოდის ირანში. უფრო მეტიც, „1935 წელს კლირინგის შეთანხმებამ და ფართო ნაციისტურმა პროპაგანდამ სპარსელებისა და გერმანელების საერთო არიული წარმოშობის შესახებ“ (ივანოვი 1952: 333-334), ნაციონალური იდეოლოგიით გაჯერებულმა პოლიტიკურმა თვალთახედვამ წარმოშვა ოდესღაც ძლევამოსილი სასანური ირანის განახლების სურვილი. ნაციონალისტური განწყობა ფართოდ აისახა ჰედაიათის შემოქმედებაშიც, თუმცა, უფრო მასშტაბურად – ესეებსა და სამეცნიერო ნაშრომებში, ვიდრე მხატვრულ შემოქმედებაში. მოგზაურობის შთაბეჭდილებებზე აგებულ მხატვრულ ესეში “ისპაანი ნახევარი მსოფლიოა” მწერალი ამბობს: “ჰავაის გიტარის” მელოდიამ ჩამაფიქრა გარდასულ დროზე, როდესაც ცეცხლთაყვანისმცემლობა ბატონობდა, როდესაც მოგვები, თეთრ კაბებში გაბრწყინებულები, ცეცხლთან ისხდნენ, საგალობლებს მღეროდნენ და ღვინით სავსე თასს ხელიდან ხელში გადასცემდნენ. იმ დროს ხალხი თავისუფალი იყო, ფიზიკურად და სულიერად – უძლეველი.” (კომისაროვი 1967: 31).

როგორც თავაქოლი აღნიშნავს, “ჰედაიათის ადრეული ნაწარმოებები წარმოადგენს ნოსტალგიური რომანტიზმის ნიმუშს, რომელიც არიული სიწმინდისაკენ იყო მიმართული” (თავაქოლი 2003). გარდა ამისა, ჰედაიათის ნოველები პასუხობდნენ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობების მოთხოვნებს და, ამდენად, ერთგვარ ლიტერატურულ მოზაიკასაც ქმნიან.

ირანში განვითარებულ ლიტერატურულ პროცესებზე დაკვირვების შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ ს. ჰედაიათმა, თანამედროვე სპარსული პროზის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა და ნოვატორმა, დაამკვიდრა მოდერნიზმი სპარსულ ლიტერატურაში და მანვე მოახდინა ნოველის უანრის სრულყოფა.

ირანელი მკვლევარი სირუს თაჰბაზი აღნიშნავს, ჰედაიათის მოდერნისტული ნაწარმოებები მისი შემოქმედების საუკეთესო ნაწილს წარმოადგენს. ამ ნაწარმოებების გარემო ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, მათი პათოსი ტრაგიკულია (თაჰბაზი 1374: 47).

თუმცა აღსანიშნავია, რომ ჰედაიათი მარტო არ იყო. ბოზორგ ალაგის მიერ XX ს.-ის 30-იან წლებში გამოქვეყნებული ნოველების პირველ კრებულში “ჩემოდანი” შესული ზოგიერთი ნოველაც მოდერნიზმის კვალს ატარებს. მათზე შეიმჩნევა დოსტოევსკის, რომანტიკოსებისა და გერმანელი ექსპრესიონისტების გავლენა. ამავდროულად, მრავალი საერთო მოქმედებით ჰედაიათის შემოქმედებასთანაც.

ალაგი შემოქმედების პირველ პერიოდში არ ავლენს დაინტერესებას სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენებისადმი. მის კრებულში “ჩემოდანი” შემაჯავლი ნოველების გმირები პირად ცხოვრებაში უბედური ადამიანები არიან. თვითონ მოთხრობა “ჩემოდანი” გამორჩეულია სასიყვარულო ეპიზოდების სიმრავლით, რომლებიც, სავარაუდოდ, მწერლის სტუდენტობის პერიოდს უნდა ეხებოდეს. ნოველის პერსონაჟს, XX საუკუნის ევროპული ნოველების დარად, ავტორი ინიციალით მოიხსენიებს – ფ.

სასიყვარულო კოლიზიები ნიშანდობლივია ბოზორგ ალაგის აღნიშნული კრებულის სხვა ნოველებისათვისაც.

ალაგის აღნიშნულ კრებულში შემაჯავალ ნოველებში გატარებულია ფატალურობის იდეა, რომ ყველაფერი წინასწარ განსაზღვრულია, ცხოვრებაში რაიმეს შეცვლა შეუძლებელია, ხოლო ადამიანები ბუნებით მეტისმეტად სუსტები და უმწეონი არიან.

უნდა ითქვას, რომ ბოზორგ ალაგის თხზულებები, რომლებსაც დეკადენტური ელფერი უფრო დაკრავს, ვიდრე მოდერნისტული, დასავლური ლიტერატურის მიბაძვით შექმნილ ნაწარმოებებს წარმოადგენს და დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულება ნაკლებად გააჩნიათ. ბოზორგ ალაგიმ, როგორც მწერალმა, თავისი შემოქმედებითი პოტენციის რეალიზება მოგვიანებით შექმნილ რეალისტურ თხზულებებში მოახდინა.

აქვე შევნიშნავთ, რომ, მართალია, ჰედაიათმა და ბოზორგ ალაგიმ დაახლოებით ერთ პერიოდში დაიწვეს სამწერლო მოღვაწეობა, მაგრამ ქრონოლოგიურად ჰედაიათის მიერ გამოცემული ნოველათა პირველი კრებული რამდენიმე წლით უსწრებს ალაგის კრებულს “ჩემოდანი” და, ამდენად,

მოდერნისტული მწერლობის მესაძირკვედ სპარსულ ლიტერატურაში მაინც ს. ჰედაიათი გვევლინება.

ჰედაიათის შემოქმედება მოდერნისტული ნაწარმოებებით არ შემოფარგლულა. მისი შესაძლებლობები ერთნაირი სიძლიერით გამოვლინდა როგორც რეალისტურ, ასევე – მოდერნისტულ თხზულებებში. ჰედაიათის შემოქმედების დიდ ნაწილს რეალისტური უღერადობის ნაწარმოებები შეადგენს, რომლებშიც მწერალი მხატვრული სიტყვის ისევე სრულყოფილ ოსტატად გვევლინება, როგორც მოდერნისტულ თხზულებებში.

ჰედაიათმა არა მარტო შემდგომი პერიოდის მწერლებზე მოახდინა ზეგავლენა, არამედ – მის წინამორბედებზეც. თუმცა ჯემალ-ზადე პირდაპირ არ აღიარებს მასზე ჰედაიათის გავლენას, მაგრამ სპეციალისტთა (ჯ. დორი) დაკვირვებით, ჯემალ-ზადეს ნოველებსა და მოთხრობებში გვხვდება ფრაგმენტები, რომლებიც ჰედაიათის შემოქმედებას ენათესავენ. ნოველაში “შედევრი” მწერალს მოჰყავს მთელი რიგი ეპიზოდებისა, რომლებიც ნასესხები აქვს “ბრმა ბუდან”, მოთხრობაში “შემწვარი ბატი” მთავარი გმირი ზის და “კითხულობს ჰედაიათის უბადლო ნოველებს” (დორი 1983: 103).

ეს ორი მწერალი პრინციპულად განსხვავებული მანერის ორი ხელოვანია. მათ შექმნეს ახალი ეპოქა სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში. შეიძლება ჯემალ-ზადე განვიხილოთ, როგორც ნოველისტური ჟანრის ფუძემდებელი თანამედროვე სპარსულ პროზაში, სადგე ჰედაიათმა კი, გარდა იმისა, რომ გაითავისა და სრულყო ყველა პროზაული ჟანრი, სპარსულ პროზაში დაამკვიდრა ევროპული ლიტერატურის მიერ შემუშავებული ლიტერატურული სკოლები და მიმდინარეობები სპეციფიკური – ადმოსავლური, ირანული – მოდიფიკაციით.

ჰედაიათის შემოქმედებას არაერთგვაროვნად შეხვდა ირანული საზოგადოება. კრიტიკოსები ცდილობდნენ, მწერლის პესიმისტური განწყობა, რომელიც ყველაზე მეტად მისმა მოდერნისტულმა თხზულებებმა გამოხატა, დაეკავშირებიათ მხოლოდ და მხოლოდ მწერლის შინაგან ბუნებასთან და სხვა მხატვრული ფაქტორები, რომლებიც სიმბიოზურად ზემოქმედებდნენ მწერლის მხატვრულ აზროვნებაზე საერთოდ გამორჩათ მხედველობიდან. ჰედაიათის შემოქმედების ამგვარი გაგება ან კრიტიკოსის მოუმზადებლობით უნდა აიხსნას ან “შავი პერიოდის” რეჟიმის საგანგებო დაგალებად ჩაითვალოს, რომლის კონკრეტული შემთხვევები ცნობილია. მაგრამ ჯემალ-ზადე ერთ-ერთი

პირველთაგანი იყო, ვინც უარყო ჰედაიათის შემოქმედების ამგვარი გაგება. იგი ამბობდა, რომ ჰედაიათის შემოქმედებაში მოდერნიზმი ორგანული ხასიათის მატარებელია და არა – მანერული; რომ მისი ნოველებისა და რომანის უკიდურესი ექსპრესია და ეგზისტენციალისტური ხასიათი, ერთდროულად, მწერლის შინაგანი ნატურიდან, მსოფლმხედველობიდან, საერთო განათლებიდან და ერუდიციიდან იღებდა სათავეს.

ჰედაიათის მოდერნისტული ნაწარმოებები, გარდა ფსიქო-ფილოსოფიური მიმდინარეობებისა, ბუნებრივია, კავშირშია რეალობასთან, ირანში არსებულ საზოგადოებრივ კრიზისთან, ყოფით პრობლემებთან. ჯემალ-ზადე ჟურნალ “ნეგინის” 1968 წლის სექტემბრის ნომერში წერდა: “რამდენიმე ხნის წინ ჟურნალში “ხანდანიჰა” წავიკითხე ვრცელი სტატია სახელწოდებით, “მე ჰედაიათს და მის თხზულებებს ბრალს ვდებ”. არ ვიცი, ვინ არის მისი ავტორი, არც ვკითხულობ, მხოლოდ ერთს დავსძენ, მას არ სცოდნია, ვინ უნდა დაადანაშაულოს: ჰედაიათი, თუ გარემო, რომელმაც მიიყვანა ის თვითმკვლელობამდე” (დორი 1983: 105). ჯემალ-ზადეს თქმით, სტატიის ავტორი ჰედაიათის თხზულებებს არ აანალიზებს, არ ცდილობს, ჩასწვდეს მწერლის შინაგან ნატურას, ნაწარმოებების განხილვისას იფარგლება მხოლოდ გარეგნული ეპიზოდური ნიშნებით.

1968 წლის 10 დეკემბრის წერილში ჯემალ-ზადემ საბოლოოდ აღიარა ჰედაიათის ტალანტი და შემოქმედებითი პოტენციალი, რომელშიც ჯემალ-ზადეს ირანის ყოფითი სინამდვილის ასახვა ხიბლავდა: “ჰედაიათი იყო ნოველის ოსტატი. როდესაც ის ეხებოდა ირანის სინამდვილეს, მისი ნაწარმოებები ნამდვილ შედეგრებად იქცეოდნენ ხოლმე.” მეორე მხრივ, ჯემალ-ზადე მაინც ინარჩუნებდა ჰედაიათის მიმართ პრეტენზიულ ტონს, რომელიც მწერლის მოდერნისტულ ნოველებს უნდა უკავშირდებოდეს. როგორც ჩანს, ჰედაიათის მოდერნისტული თხზულებები მანაც ვერ გაითავისა, თუ გაითავისა და მის საბოლოო შეფაზებაზე თავი შეიკავა. ჯემალ-ზადე წერდა, “მე მრავალჯერ მიმიმართავს მისთვის, ეწერა “ირანულად”. ევროპელებიც თავიანთ სტილს ინარჩუნებენ, რომელიც მათთვის თვისობრივია”(დორი 1983: 106). შესაძლოა, ჯემალ-ზადე ცდილობდა, პირველობა შეენარჩუნებინა სპარსული ლიტერატურის არენაზე და ამიტომ გაუჭირდა ჰედაიათის სრულად აღიარება.

ჰედაიათის შემოქმედება მწერლის ესთეტიკური კრედოს პრინციპებს ემყარებოდა, რომლის ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა მოახდინა ევროპულმა

გარემომ. ის უშუალოდ გაეცნო თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებას, ლიტერატურას და მას შემდეგი კლასიფიკაცია მისცა: “ლიტერატურა ჯოისამდე და ჯოისის შემდეგ” (ფარზადი 1377: 22). ჯ. ჯოისმა იმდენად მიიქცია ჰედაიათის ყურადღება, რომ მან არათუ უმაღლესი შეფასება მისცა მის შემოქმედებას, არამედ თავის მოდერნისტულ პროზაში გამოიყენა კიდევ ჯოისის მიერ დანერგილი “მითოსური მეთოდი”. ამ მეთოდის არსი ტ. ს. ელიოტმა მეცნიერულ აღმოჩენას გაუტოლა.

თანამედროვე ირანულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებული თვალსაზრისით, ჰედაიათის ნაწარმოები “ბრმა ბუ” სპარსული მოდერნისტული მწერლობის საწყისად და მის შემდეგ ირანში შექმნილი მოდერნისტული ნაწარმოებების წყაროდ ითვლება, თუმცა, ამ თვალსაზრისით ასევე საყურადღებოა ს. ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველები, რომლებიც დაწერილია “ბრმა ბუზე” ადრე, 30-იანი წლების დასაწყისში. მაგალითად, 1930 წელს გამოვიდა ჰედაიათის ნოველების კრებული “ცოცხლად დამარხული”, რომელიც მოდერნიზმის მანიფესტია სპარსულ ლიტერატურაში.

ჰედაიათის შემოქმედება არ წარმოადგენდა ექსპერიმენტული ლიტერატურის ევროპის გარეთ ე.წ. გავრცელების გეგმას. თუმცა ჰედაიათის მოდერნისტული პროზის განხილვისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ დასავლური ხელოვნების სპეციფიკა. “ემიგრანტები, რომლებიც დასავლეთში მოღვაწეობდნენ, განიცდიდნენ დასავლური თეორიების ზეგავლენას. ამდენად, მწერლის ინდივიდუალურობის შესწავლის პრობლემა უკავშირდება დასავლეთ ევროპისა და აშშ-ს ლიტერატურული სკოლების რთული პანორამის საკითხს” (კროტენკო 2008: 370). ვინაიდან ჰედაიათის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა მისი ევროპაში მოღვაწეობის პერიოდს უკავშირდება, მისი შემოქმედების შესწავლისას, შესაძლოა, დაისახოს კვლევის ერთგვარად ახალი პარადიგმა: ირანი-დასავლეთი, ირანი-აღმოსავლეთი. ამ შემთხვევაში განხილულ უნდა იქნას “ევროპეიზაციის” კულტურული ფენომენის გავლენის საკითხი მწერლის ინდივიდუალიზმზე. ამავე დროს, ლიტერატურულ პროცესში კარგად ჩანს ნაციონალური თავისებურებებიც.

ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებში პერსონაჟთა რაოდენობა ორ-სამს არ აღემატება, ან მათი რაოდენობა მხოლოდ ერთია. ისინი აჩრდილებად დაეხეტებიან მწერლის მიერ შექმნილ მხატვრულ სივრცეში. აქვე გასათვალისწინებელია მთხრობლისა და პერსონაჟის, მთხრობლისა და ავტორის

პოზიციები. ჰ. ქათუზიანი მიიჩნევს, რომ, შეიძლება, ეს გმირები მითოსურ არქეტიპებს განასახიერებენ, ან ავტორის მოზაიკური სახეა. მოკლედ ქათუზიანის კვლევის ხაზი ორიენტირებულია ავტორისა და გმირის იდენტიფიკაციაზე.

მოდერნისტული მიმდინარეობანი და პესიმიზმი, რომელიც ნიშნულია ევროპული მოდერნიზმისთვის, ჰედაიათისათვის მისაღები აღმოჩნდა. მოდერნიზმი ერთიანი ტალღა იყო, რომელმაც დაამკვიდრა მრავალპლანიანი, ნივთიერ-ობიექტური ბორკილებისგან გათავისუფლებული მსოფლადქმა. ასე განმარტავს ი. გასეტი მოდერნიზმს, რომელიც, მისი თქმით, კანონზომიერი და გარდაუვალიც იყო. “მასში აისახა ხელოვნების ახლებური გაგება, ახალი მხატვრული გრძნობა, რომლისთვისაც ნიშნულია სრული სიმტკიცე და რაციონალურობა. ეს გრძნობა, რომელსაც ვერას გზით ვერ მივიჩნევთ ახირებად, ხელოვნების მთელი უწინდელი განვითარების გარდაუვალ და ნაყოფიერ შედეგად გვევლინება” (გასეტი 1992: 23). XX საუკუნის დასაწყისის სულიერი კრიზისი და საზოგადოებრივი გაუცხოება ხელოვნებაშიც ჰპოვებდა თავის ასახვას, რომელსაც ცხადია, არსებული გამომსახველობითი ხერხები არ შეესაბამებოდნენ, ვინაიდან სამყარო იმაზე მეტად საშინელი და შეკუმშული ხდებოდა, ვიდრე ეს მოდერნისტებს წარმოედგინათ. ამიტომ ახალმა თემატიკამ გამომსახველობითი საშუალებებიც ახალი მოითხოვა. ამდენად, მათი წარმოშობის კანონზომიერება ეჭვგარეშეა.

“მოდერნისტული ლიტერატურის” წარმომადგენლები მკვეთრად დაუპირისპირდნენ ტრადიციულ, კლასიკურ, ძველ მწერლობას. თანამედროვე დასავლურ რომანში ჩანს სუბიექტური საწყისის მომძლავრებისა და ლირიკული პოტენციალის ზრდის ტენდენცია. ის, უპირატესად, ასახავს სამყაროს მთხრობელის ცნობიერებაში და არა სამყაროს თავისთავად, ამდენად, მთელი ყურადღება პერსონაჟის ან პერსონაჟების სულიერ ცხოვრებაზეა მიპყრობილი. ასეთ რომანებს დიმიტრი ზატონსკი “ცენტრისკენულს“ უწოდებს, რომლებშიც მოქმედება იწურება, მჭიდროვდება და იკუმშება იმ გადამწყვეტი მომენტის ირგვლივ, რომელშიც გმირი იმყოფება. ავტორები მკითხველს ზოგჯერ წარმოუდგენენ გმირის თითქმის მთელს ცხოვრებას, მაგრამ მის ეპირიულ მიმდინარეობაში კი არა, არამედ იმ შინაგანი აუცილებლობის შესაბამისად, რომელსაც განსაზღვრავს კონფლიქტის ღერძისადმი ამ ცხოვრების მიმართება.

მოდერნისტული რომანი არსებითად გამოიწვევს გარეგანი რეალობისაგან, სოციალურ-ეკონომიკური და ისტორიული სინამდვილეებისაგან. მაგრამ ეს მისი ჩაკეტილობა მოჩვენებითია, ეს სარკისებური სფეროს ჩაკეტილობაა, სადაც მთელი სამყარო აირეკლება. თანამედროვე ცენტრისკენულ, “სუბიექტურ” რომანში წამყვანი ელემენტი მოქმედება და სივრცე კი არ არის, არამედ – გმირის ინდივიდუალობა, მისი შინაგანი სამყარო. ამდენად, სწორედ გმირის სულიერი სამყაროს ჩვენებით ავლენს ეპიკური სტრუქტურა თავის გახსნილობას და დაუმთავრებლობას.

არტურ შოპენჰაუერის განმარტებით, „რომანი, როგორც ხელოვნების ფორმა, მით უფრო მაღალი და კეთილშობილურია, რაც უფრო მეტად იჭრება შინაგან ცხოვრებაში და რაც უფრო ნაკლებად წარმოგვიდგენს გარეგან ცხოვრებას. ნამდვილი ოსტატობა ისაა, რომ გარეგანი ცხოვრების უაღრესად ძუნწად შერჩეული ფაქტებით რაც შეიძლება ინტენსიური ბიძგი მიეცეს შინაგანი ცხოვრების განვითარებას.” არტურ შოპენჰაუერის მსჯელობა თანამედროვე რომანთან დაკავშირებით საყურადღებოა, რამდენადაც შოპენჰაუერი საუბრობს მის დანიშნულებაზე და მხატვრულ ფუნქციებზე. მრავალი კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე რომანის ეს სუბიექტივიზმი გამოწვეულია ბურჟუაზიული ცნობიერების საერთო კრიზისითა და თანამედროვე ბურჟუაზიულ სამყაროში ადამიანის მძაფრი გაუცხოებით, მაგრამ რომანის ამგვარი ფორმირება საზოგადოების სულიერ მდგომარეობასთან კანონზომიერი და გარდაუვალი იყო.

ხელოვნებაში მოდერნიზმი, დროის უღმობელ მარწუხებში მოქცეული, საკუთარ თავთან შერკინებული ადამიანი და გაუცხოება – ყველა ერთად XX საუკუნის დამდგის ევროპაში მომხდარი მოვლენების შედეგი იყო. „ერთბაშად მოვარდნილმა, ახალ-ახალი ინფორმაციისა და მრავალმხრივი მსჯელობის შედეგად მიღებული დასკვნა-დებულებების გამოთვლებელმა ნაკადმა დაანგრია საიმედო, გარეგანი ჯებირები და წალეკვით დაემუქრა ადამიანის შინაგან სამყაროს” (მილორავა 1998: 52). ობიექტური რეალობისა და სხვადასხვა ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური თეორიების კონგლომერაციის საფუძველზე წარმოიშვა ახალი ტენდენციები. შოპენჰაუერის მისტიციზმმა და პესიმიზმმა, შტირნერის მკვეთრად გამოხატულმა ინდივიდუალიზმმა საბოლოოდ ჩაუმსხვრია ადამიანს იმედის სარკმელი და ილუზიების დამცავი ეკრანის გარეშე დააყენა ყოფიერების ტრაგიზმის პირისპირ. ახალი ეპოქის სასოწარკვეთილი შვილი ჯერ

ნიცშეს ზეგაცში შეეცადა რწმენისაგან დაცლილი არსებობის გამართლების პოვნას, მოგვიანებით კი ბერგსონის ფილოსოფიით სურდა მოეპოვებინა შვება ეჭვებით დაღლილი სულისათვის. ამას ემატებოდა შპენგლერის შეხედულება ფაუსტისეული ტექნიკის ისტორიის დასრულების შესახებ.

”მოდერნისტული ხელოვნება, – წერს ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე ა. ჰაუზერი, – ეყრდნობა არა იმდენად საგანთა შესაბამისობას, რამდენადაც – ამ შესაბამისობის ფანტაზიურობას” (ზატონსკი 1972: 94), მაგრამ ფანტაზიურობა ამ ხელოვნების მხოლოდ ერთ მხარეს წარმოადგენს.

ფსიქოლოგიური რომანი ერთ-ერთი უანრია, რომელიც თავის ობიექტს ეთხოვება. დოსტოვესკის ფსიქოლოგიური პასაჟები ლიტერატურის მონაპოვრად აღიარეს, მაგრამ ფროიდის ფსიქოანალიზმმა ახალი ეტაპი შექმნა ლიტერატურაში. ლიტერატურა მიუბრუნდა მეტეფიზიკურსა და მითიურს. მასზე ზეგავლენა მოახდინა ფრანგულმა სიმბოლიზმმაც.

მოდერნიზმი დაუკავშირდა ადამიანის პიროვნული თვითღირებულებების რომანტიკულ აბსოლუტიზაციას და სინამდვილეში წარმოადგინა პიროვნების სრული მოწყვეტა საზოგადოებისაგან, უფრო მეტიც, დაპირისპირება მასთან, როგორც სრულიად განსხვავებულ სუბსტანციასთან. ამ მხატვრული სისტემის რეალურ საფუძველს წარმოადგენს პიროვნების სოციალური გაუცხოება, რომელმაც XX საუკუნეში შეიძინა განსაკუთრებული სიმწვავე. ვოლკოვის თქმით, “მოდერნიზმის არსი ცნაურდება მხატვრულ-შემოქმედებით აქტუალიზაციასა და პიროვნების სოციალური გაუცხოების უკიდურეს აბსოლუტიზაციაში” (ვოლკოვი 1995: 226).

მოდერნისტული პროზის ანტირეალისტურ ხასიათს, მის მეტაფიზიკურ განზომილებას თავად მისივე რეალური საგანი – საზოგადოება – განსაზღვრავს, სადაც ადამიანები ერთმანეთისაგან და საკუთარი თავისაგანაც გათიშულები არიან. თუმცა ესთეტიკურ ტრანსცენდენციაში ხიბლშემოცლილი სამყაროს ასახვა ყველასათვის ერთგვაროვანი არ აღმოჩნდა.

მოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთი მხატვრული მონაპოვარია ლიტერატურის მიბრუნება მითთან, რომელიც არ ატარებდა ტრადიციულ ხასიათს, რაც მითის ტრანსფორმაციებსა და მხატვრულ მოდელირებაში გამოიხატა.

ლიტერატურა მითოლოგიას უკავშირდება ფოლკლორის საშუალებით. კერძოდ კი – ზეპირი გადმოცემებით: ზღაპრითა და საგმირო ეპოსით. პირველი

დრამატული და ლირიკული თხზულებები უშუალოდ დებულობდნენ მითის ელემენტებს ხალხური დღესასწაულების რიტუალებიდან და რელიგიური მისტიკებიდან. ამის შემდეგ მითმა ლიტერატურაში ხანგრძლივი და მავალფეროვანი გზა განვლო, მაგრამ მითოლოგიაში XX საუკუნისათვის იქცა მხატვრულ ხერხად, რომლის მიღმაც სამყაროს შეგრძნების პრინციპი დგას. ამ ხერხს პირველად მიმართეს ევროპელმა და ამერიკელმა მწერლებმა და პოეტებმა. ამავე ხერხით სარგებლობს ჰედაიათი თავისი რომანის “ბრმა ბუს” მხატვრული სტრუქტურის აგებისას. ამიტომაც მკვლევრები ჰედაიათის მხატვრული პროზის ანალიზისას პარალელებს დასავლურ ლიტერატურასთან ავლენენ. ჰედაიათის მოდერნისტული პროზის მხატვრული ღირებულებებისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალურობის დადგენისათვის აუცილებელია იმთავითვე სწორი მიდგომა, რაც ბუნებრივად წარმოშობს მეთოდოლოგიური ძიების საკითხს. დასავლური ლიტერატურული კრიტიკა მომზადებული შეხვდა კვლევის მანერის ძიებას. მან არა მარტო ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურასთან მიმართებაში დააყენა ჰედაიათის მოდერნისტული თხზულებების პარალელებისა და წყაროების ძიების საკითხი, არამედ (ბერდი, სიმიდჩიევა და სხვ.) სწორად განსაზღვრა მისი სათავეები ადრეული სპარსული ლიტერატურის წიაღშიც.

მ. ბერდი სტატიაში “გავლენა, როგორც ვალი: ჰედაიათის ევროპული გაგება”, აღნიშნავს: „ტერმინი “ლიტერატურული გაგლება” მთელი თაობებისათვის უადრესად მგრძნობიარე იყო. თუ ჩვენ ვართ წევრები იმ კულტურისა, რომელიც გაგლებას განიცდის, ეს ჩვენს კულტურას ძირს უთხრის? ან, თუ იმ კულტურის წარმომადგენლები ვართ, რომელიც გაგლებას ახდენს, მაშინ ჩვენი იდენტურობა არღვევს ბუნებრივ საზღვრებს?” (ბერდი 2003:) რა თქმა უნდა, ბრმა გაგლება და წერა მხოლოდ იმისათვის, რომ რაღაც შექმნა და ვინმეს მიბაძო, ხელოვნებას შორდება და ემსგავსება ვალს, რომელსაც, შეიძლება, ესა თუ ის ხელოვანი გრძნობდეს რაიმეს მიმართ. ჰედაიათისათვის კი მოდერნიზმი აღმოჩნდა ერთ-ერთი საშუალება, რომლითაც სპარსული ლიტერატურა იმ ათასწლოვან ტრადიციულ სიმაღლეს დაუბრუნა, რომელიც ფირდოუსის, ხაიამის, საადისა და სხვათა ეპოქაში ჰქონდა მას.

ჰედაიათის მოდერნისტული პროზა გასცდა ბერდის მიერ დასმულ კითხვებს და იმაზე მეტად უნივერსალური აღმოჩნდა, ვიდრე კრიტიკოსები თვლიდნენ. “ბრმა ბუ” მსოფლიო პროზის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, რომელიც ხშირად

აღიქმება, როგორც სპეციფიკურად ირანული იდეების გამოხატულება. ამასთანავე, როგორც ამას სხვადასხვა მკვლევარი აღნიშნავს, მასში გვხვდება დასავლურ სამყაროსთან დაკავშირებული აღუზიები: პერიფრაზები პოდან, სიახლოვე რილკესთან, ფროიდისეული სიზმრების ინტერპრეტაციასთან კავშირი. ეს იძლევა ახალი დეფინიციების შემუშავების საშუალებას. სიმიდჩიევას მართებული მოსაზრებით, სტატიაში ”თანამედროვეობა და სპარსელი კლასიკოსები: “ბრმა ბუ” – ლიტერატურული რეფორმის პირმშო”, “ბრმა ბუს” ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია ნათესაობა ევროპულ მოდერნისტულ ასახვასთან. იგი ამტკიცებს, რომ “ს. ჰედაიათი “ბრმა ბუში” უბრალოდ კი არ სესხულობს დასავლელი მწერლებისაგან მხატვრულ სახეებსა და სექსუალურ თემატიკასთან, არაცნობიერთან დაკავშირებულ მოტივებს, არამედ ის ცდილობს სპარსული ტრადიციული მოტივების რადიკალურ გარდაქმნასაც” (სიმიდჩიევა 2003). ჰედაიათი კლასიკური მემკვიდრეობის განმეორებად კონვენციურ სახეებს და თემებს ათავსებს ფსიქოლოგიურ პარადიგმებში, რომლებსაც XX საუკუნის I ნახევრიდან იზიარებენ ევროპელი მწერლები.

ს. ჰედაიათისათვის ლიტერატურული მოღვაწეობის არჩევა არ იყო შემთხვევითი. ის მართალია XX საუკუნის 20-იან წლებში ევროპაში სასწავლებლად გაემგზავრა, რომ მიეღო ტექნიკური განათლება, მაგრამ საბოლოოდ ის მხატვრული სახეების უბადლო ოსტატად გაცხადდა. სანამ ის თავის პირველ ლიტერატურულ მანიფესტს გამოსცემდა, ჯერ კიდევ სიჭაბუკეში, გამოაქვეყნა ლიტერატურული ესსეები: “ხაიამის რობაიები”, “ადამიანი და ცხოველი”, ფრანგულ ენაზე – “ჯადოქრობა ირანში”. ჰედაიათის მოდერნისტულ და არა მარტო მოდერნისტულ თხზულებებში არსებული შინაგანი გრძნობები იმთავითვე შესამჩნევი იყო მწერლის ანალიტიკურ ნაშრომებსა და მხატვრულ ესეებში, ასევე, ლიტერატურული ხასიათის მცირე მონოლოგში “სიკვდილი”, რომელიც ინდივიდუალურ ხედვასა და მწერლის პირველ ფიქრებს გადმოცემს არსებობაზე. მასში ჩანს სიკვდილისა და სიცოცხლის ზღვარზე მყოფი ადამიანის ცნობიერებაში მბრუნავი ფიქრები. 24 წლის ასაკში გამოქვეყნებულ მწერლის ამ ნოველაში სიკვდილის კულტი პირდაპირაა გაცხადებული: “სიკვდილი, ეს სიტყვა როგორი შიშისა და მღელვარების მომგვრელია. ამ სიტყვის გაგონებაზე ადამიანს მწუხარების გრძნობა ეუფლება, სახის ღიმილსა

და გულის სისარულს წარსტაცებს, მოწყენილობა და ბნელი განწობა დაეუფლება, ათასგვარი გაბნეული ფიქრი გაუბრუნებს თვალწინ.

სიკვდილის გარეშე სიცოცხლე არ არსებობს. სანამ სიცოცხლე არ არსებობდა, ვერც სიკვდილმა დაიღო დასაბამი და პირიქით, სიკვდილის გარეშე სიცოცხლე დამოუკიდებლად ვერ იარსებებს. სასაფლაო ერთადერთი ადგილია, სადაც სისხლისმსმელები და ჯალათები ძალადობისაგან თავს იკავებენ. უცოდველი არ იტანჯება, ის საუკეთესო თავშესაფარია სატანჯველისაგან და დაუსრულებელი დარდისაგან” (ჰელაიათი 1372: 35-36).

ნოველა “სიკვდილი” სამყაროსა და ყოფიერების სუბიექტური აღქმის პირველ ნიშნად ითვლება მწერლის შემოქმედებაში. იკვებება მხატვრული აზროვნების სტრატეგია და ორიგინალური ნატურა. აქ წარმოდგენილია სულიერი შრეები, რომელიც არაერთგზის აისახა მის მოდერნისტულ ნოველებში.

ქათუზიანი ჰელაიათის ნაწარმოებების ნიჰილიზმს მისი პირადი ცხოვრების შტრიხებს უფრო უკავშირებს, ვიდრე მხატვრული ქარგიდან გამომდინარე აუცილებლობას. მისი მოგზაურობა ბელგიასა და საფრანგეთში, მკვლევრის აზრით, “უკავშირდება მწერლის შეუგუებლობას დისციპლინირებულ სამუშაოსთან. ცნობების მიხედვით, ჰელაიათი უნდა ყოფილიყო მორცხვი და, ამავე დროს, ამაყი პიროვნება” (ქათუზიანი 1991:). ბუნებრივია, საზოგადოებრივი და სოციალური ყოფა ზეგავლენას ახდენდა მწერლის განწყობილებასა და მხატვრულ კრეატივზე. გასათვალისწინებელია ის იმედგაცრუებაც, რაც პოლიტიკურმა მოვლენებმა გამოიწვია. ნახევრად ფეოდალურ და მონარქიულ ირანში ბავშვობაგატარებული ჰელაიათი სიჭაბუკიდანვე მიემგზავრება ევროპაში სასწავლებლად. ირანელ ინტელიგენტს, როგორც მისი პირადი წერილებიდან ვიტყობთ, სულიერი შვება ვერც ევროპულმა გარემომ მოუტანა. მისი ევროპაში სწავლის პერიოდს უნდა ასახავდეს მწერლის მოდერნისტული ნოველა “მანეკენი ვიტრინაში”.

ადრეული ხანის მოდერნისტული ნოველები წარმოაჩენს ჰელაიათის პიროვნულ ნიშან-თვისებებთან და ხასიათთან დაკავშირებულ შტრიხებს. აშკარაა, რომ მწერალი უპირისპირდებოდა გარემომცველ სამყაროს და საზოგადოებისაგან რაღაც არაცნობიერი მოლოდინის განცდა სტანჯავდა.

მის წერილებსა და ფსიქოლოგიურ ნაწარმოებებში ხშირია სიბრაზე, გულისწყრომა და ზოგჯერ გესლიც კი. ისინი მხოლოდ ჩვეულებრივი

ქედმაღლობიდან არ იღებენ სათავეს: ერთი მხრივ, ეს დამოკიდებულება, შესაძლოა, ჰედაიათის პიროვნული სიამაყიდან და პატივმოყვარეობიდან მომდინარე კონფლიქტის შედეგად იყოს, მეორე მხრივ კი, მის ობიექტურ გაუცხოებასაც ასახავდეს.

ჰედაიათი თავის წერილებში “სულისშემხუთავი გარემოს” და “ისეთი უფსკრულის არსებობის გამო ჩიოდა, რომლის გამოც ერთმანეთის ენა აღარ ესმოდათ ადამიანებს”. ის უპირისპირდებოდა ყველა ინტელექტუალურ შეზღუდვას, მისთვის არანაირი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, ვისი სახელითა და იდეოლოგიით ხორციელდებოდა ეს. ამიტომაც ჰედაიათი იყო “ოპოზიცია ოპოზიციის შიგნით” (ქათუზიანი 1991: 181). მან ნიჭი ყველაზე მეტად საკუთარ თავთან საუბარში გამოავლინა, კერძოდ, “შინაგნი მონოლოგის დეკლარაციაში” – “ბრმა ბუ”-ში (ქათუზიანი 1991: 180). ამ მხრივ, ასევე, გამოირჩევა ნოველა “დაშაქლი”. ქათუზიანის დაკვირვებით, “ეს არის იმდენად არა თვითანალიზი, რამდენადაც გაუცნობიერებელი თვითგამჟღავნების აქტი, სადაც ავტორის ნამდვილი ცხოვრებისეული გამოცდილება კი არ ვლინდება, არამედ – გაუცნობიერებელი თვითგამჟღავნება, რომელშიც ჭეშმარიტი ლიტერატურის ღ სახით იღვრება და გამოხატულებას ჰპოვებს მწერლის “შინაგანი გრძნობები” (ქათუზიანი 1991: 183).

ინდივიდუალიზმით გამორჩეული ს. ჰედაიათის შემოქმედების მიმართ შექმნილი კრიტიკული და ანალიტიკური მოსაზრებების სიუხვე მიანიშნებს, რომ მისდამი ინტერესი კვლავაც დიდია. ჰედაიათმა შექმნა საკუთარი გაღერია, რომელშიც მხატვრულ სახეებს ქმნიდა საკუთარი გემოვნების მიხედვით. მისი ესთეტიკა მეტად მოქნილი და სრულყოფილი აღმოჩნდა. ამიტომაც კაფკას მსგავსად, ჰედაიათი “თავად იქცა ლიტერატურად”. ლიტერატურა მისთვის იყო არა მარტო მხატვრული აზროვნების გამოხატვის, არამედ კომუნიკაციის საშუალებაც და თავშესაფარიც. როგორც ჰ. ქათუზიანი აღნიშნავს, “ის ლიტერატურას თავისი უჩვეულო მგრძნობელობის შესანიშნავად და, ამავე დროს, ამ მგრძნობელობის სააშკარაოზე გამოტანისათვის იყენებდა.” (ქათუზიანი 1991: 186). ლიტერატურამ ჰედაიათი მოწვევითა გარესამყაროს და, “როგორც კეთროვანი”, საზოგადოებისაგან გააუცხოვა. ეს ფაქტი განსაკუთრებული სიმწვავეით ფსიქოლოგიური ხასიათის ნაწარმოებებში გამოჩნდა.

XX საუკუნის 30-იანი წლების დასაწყისიდან პედაიოთი ლიტერატურულ კრებულებს აქვეყნებდა. მათში შემავალი რეალისტური ნოველების ნაწილზე აშკარაა რომანტიზმის ზეგავლენა. ისინი თავიანთი ხასიათით, შინაარსითა და უანრული სპეციფიკით ჩამოყალიბებული ნოველის ტიპს ქმნიან. გარდა ამისა, ამ კრებულების ნოველები სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში ახალ ფურცელს შლიან და, ფაქტობრივად, სპარსულ ლიტერატურაში მოდერნიზმს უდებენ სათავეს.

1.2. სადეკ ჰელაიათის მოდერნისტული ნოველები

როგორც აღვნიშნეთ, ჰელაიათის შემოქმედება არ შემოიფარგლება მხოლოდ მოდერნისტული თხზულებებით. მის შემოქმედება წარმოდგენილია რეალისტური თხზულებებითაც და მათი მხატვრული ღურბულებაც საკმაოდ მაღალია. თუმცა, ჩვენ კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, მათზე არ შევჩერდებით.

რაც შეეხება ჰელაიათის შემოქმედების მოდერნისტულ ხაზს, უნდა ითქვას, რომ ამ მიმართულების თხზულებებში განსაკუთრებული სიღრმით გამოვლინდა მწერლის მხატვრული ოსტატობა და არაორდინარული აზროვნება. ცნობილი ირანელი მკვლევარი სირუშ თაჰბაზი ჰელაიათის მხატვრული ნაწარმოებების კლასიფიკაციისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მისი შემოქმედების მოდერნისტულ მიმართულებას და ამბობს: „ამ მიმართულების ნაწარმოებებში ნათლად ვლინდება ჰელაიათის პიროვნება“ (თაჰბაზი 1374: 47). ამისათვის საკმარისია ოდნავი დაკვირვებაც და მკითხველი ეცნობა უცნაურ გმირებს, თავისებური ხასიათის მქონე ადამიანებს. მაგალითად ნოველის “მანეკენი ვიტრინაში” სიუჟეტი პარიზში ვითარდება და მისი მთავარი გმირი ირანელი ჭაბუკი მეჰრდადია. ირკვევა, რომ მისთვის უსულო მანეკენი უფრო მახლობელი აღმოჩნდა, ვიდრე სულიერი – საცოლე, რომელიც ირანში იყო მის მოლოდინში. ერთადერთი სანუკვარი რამ, რაც მან ევროპიდან ირანში წამოიღო, მანეკენია, რომელიც შეიყვარა და თავისი ცხოვრების თანამგზავრად წარმოიდგინა. “ყველაზე მეტად მისი ოჯახის წევრებს მეჰრდადისაგან ის უკვირდათ, რომ მას მანეკენისათვის თავისი ოთახის შესასვლელში მიეჩინა ადგილი. ცალ ხელს წელზე მოეხვევდა, ცალს კი ჩამოუშვებდა და იღიმოდა. მის წინ მოქარგული ფარდა ჩამოუშვა. საღამოობით, როდესაც სახლში ბრუნდებოდა, გრამაფონს რთავდა, ალკოჰოლიან სასმელს სვამდა და მანეკენის სიღამაზით ტკბებოდა: მას უახლოვდებოდა და როგორც სულიერს, მთელი არსებით ეაღერებოდა.” (ჰელაიათი 1379: 249). ეს უცნაური ჩვევა შემთხვევითი გატაცება არ ყოფილა, არამედ, როგორც ნოველის შემდგომი განვითარებიდან ირკვევა, მისით არსებობდა და სულიერადაც იკვებებოდა. “მეჰრდადის გულის მოსაგებად მისმა საცოლემ გარეგნული სტილი შეიცვალა და შეეცადა, მანეკენს დამსგავსებოდა.” (ჰელაიათი 1379: 250). როდესაც მეჰრდადისთვის ნათელი გახდა, რომ მისი საცოლე ერთ საღამოსაც მანეკენს დაემსგავსა და შეხებისას შეიგრძნო, რომ ის

ცოცხალი არსება იყო, რეკოლგერით მოკლა. მწერალმა ემპირიული სამყაროსადმი ნეგატიური დამოკიდებულება გამოხატა ამით და იდელისტური აზროვნება მის შემოქმედებაში კიდევ ერთხელ დაადასტურა. მატერიალური სამყაროსადმი შეუგუებლობა ჰედაიათის მოდერნისტული თხზულებების მთავარი ნიშანთვისებაა, რითაც რეალური სამყაროსადმი გაუცხოება და ერთგვარი ზიზღი ვლინდება.

ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებში ობიექტურ რეალობას უპირისპირდება მწერლის ინდივიდუალური შემეცნება. ის სინამდვილეს ინდივიდუალური შემეცნების საფუძველზე გადმოსცემს. მძლავრობს ნერვული დაძაბულობა, მძაფრი სცენები. თენგიზ კეშელავას თვალსაზრისით, „ს. ჰედაიათის ადრეული ნოველები: „ცოცხლად დამარხული“, „კუზიანი დაუდი“, „სამი წვეთი სისხლი“, „მანეკენი ვიტრინაში“ უიმედობისა და სასოწარკვეთილების სულისკვეთებითაა დაწერილი. მათ ფრანგული იმპრესიონიზმის ზეგავლენის ბეჭედი აზის“ (კეშელავა 1990: 26). მწერლის მოდერნისტულ ნოველებში უხვადაა ინდიფერენტიზმისათვის დამახასიათებელი გამოთქმა: „ცხოვრებას მასხრად ვიგდებდი“, „რა მნიშვნელობა ჰქონდა?“, „ჩემთვის ყველაფერი სულერთი იყო“. ნოველებისათვის დამახასიათებელია პროტოკოლის სტილში თხრობა, მოკლე წინადადებები და დროის ზუსტი აღწერა; ყოველივე ამას თან ერთვის ცვალებადი სულიერი განწყობილებები:

„სუნთქვა მეკვრება, თვალებიდან ცრემლი მდის, თავბრუ მეხვევა, გული მიწუხს, დაღლილ-დაქანცული მოწყვეტით ვეცემი ლოგინზე, ინექციებისაგან მკლავი დაჩხვლექილი მაქვს... მაგიდაზე საათს ვუყურებ. ათი საათია, კვირა. ჭერს მივშტერებივარ, შუაში ნათურა კიღია. ოთახს ვათვალიერებ.“ (ჰედაიათი 1381: 29). კითხვის პროცესში მკითხველი ქვეცნობიერად ელის, რომ რაღაც შეიცვლება და ამ ტელეგრამასავით მშრალ, ლაკონურ ფრაზებს ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი თხრობა მოჰყვება, მაგრამ თხრობა ისევ მდორედ და იმავე ტონში მიმდინარეობს. მართალია, ეს გრძნობა მკითხველს ბოლომდე მიჰყვება, მაგრამ ის ნელ-ნელა ეჩვენება როგორც ამ მონოტონურ თხრობას, ასევე – პერსონაჟის ინდიფერენტულ საუბარს და გაუგებარ მოქმედებას. მწერლის მთავარი მიზანიც ესაა. მის აპათიურ განწყობას თხრობის რიტმიც აპათიური, მონოტონური შეესაბამება. ჰედაიათს აქ სწორედ ეს სტილი სჭირდება. სწორედ ამგვარი მშრალი, შეკუმშული და ნეიტრალური ფრაზებით ქმნის მკითხველის განწყობას.

აღსანიშნავია, რომ არა მარტო ზემოხსენებული ნოველები განეკუთნება ევროპული მოდური მიმდინარეობების გავლენით დაწერილ ნაწარმოებს, არამედ, „ნიღბები“, „სიბნელის სახლი“, „სგგლ“ და „ვარამინის ღამეებიც“. კემელავასეული მოსაზრება, გარკვეულწილად, მისაღებია, რადგან „დეკადენტობის ტალღა განსაკუთრებით ძლიერი სწორედ საფრანგეთში იყო. ფრანგულმა იმპრესიონიზმმა და სიმბოლიზმმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მოდერნიზმის ფორმირებაში ევროპული ქვეყნების ხელოვნებასა და ლიტერატურაში“. (შილერი 1937: 123) სწორედ იმპრესიონისტების ამოცანა – უშუალო შთაბეჭდილების ფიქსაცია ტელეგრაფულ სტილში, დაუსრულებელი ნერვული ბიძგები, აშკარად შეიმჩნევა როგორც „ცოცხლად დამარხულში“, ასევე „სამ წვეთ სისხლსა“ და „სგგლ“-ში. „ცოცხლად დამარხულში“ გმირის შინაგან განცდათა სამყარო გადმოცემულია იმპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი დიფერენცირებული, მომენტალური შეგრძნებებითა და წამიერ სულიერ განწყობილებათა გრადაციების ნიუანსური აღნუსხვით. ეს ნოველა, ისევე, როგორც დასავლური მოდერნისტული პროზა, უარს ამბობს სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ფართო პლანით ასახვაზე და მისი მხატვრული სამყარო მხოლოდ გმირების განცდებისა და განწყობილების ასახვით იფარგლება:

“წუხელ თავს ძაღას ვატანდი, არ მეძინებოდა. ფიქრები და ეპიზოდები ნაწყვეტ-ნაწყვეტ გაირბენდა ჩემს თვალწინ. ვერაფრით დავიძინე. კოშმარი იყო, არც მეღვიძა და მათ ვუყურებდი. სუსტად ვიყავი, რაღაც სიმძიმეს ვგრძნობდი, თავი მტკიოდა. ეს შემზარავი კოშმარები ჩემს თვალწინ მიდი-მოდიოდნენ, ოფლში ვცურავდი. ვხედავდი, ქაღალდების შეკვრა ჰაერში იხსნებოდა და ფურცელ-ფურცელ ზევიდან იყრებოდა. ჯარისკაცების ერთი ჯგუფი ჩაივლიდა, მათი სახე არ მოჩანდა. ბნელი და გულისმწველი ღამე საშინელი სხეულებით იყო სავსე. დავაპირებდი თუ არა, თვალი დამეხუჭა და სიკვდილს დავნებებოდი, იმწამსვე ეს საშინელი სახეები ჩნდებოდნენ: სახანძრო მანქანის საგანგაშო ნათება, წყალზე მოტივტივე მიცვალებულების თვალები თითქოს განუწყვეტლივ შემომცქეროდნენ” (ჰელდაი 1377: 82).

ჰელდაისათვის, ისევე, როგორც ევროპული მოდერნისტული ხელოვნების წარმომადგენელთათვის, დამახასიათებელია ნეგატიური დამოკიდებულება ტექნიკური და ისტორიული პროგრესისადმი – აბსოლუტური ნიჰილიზმი, რაც ნათლად ჩანს მწერლის ნოველაში “სიბნელის სახლი”:

“გაზეთი, თვითმფრინავი და რკინიგზა ამ საუკუნის უბედურებათა რიცხვს განეკუთვნება. განსაკუთრებით – ავტომობილი, რომელიც მძღოლის სულიერ განწყობილებას სამყაროს უკიდურეს წერტილამდე გადაისვრის, ყოველ კუნჭულში მეტირულ ფიქრებს, მდარე გემოვნებას და სულელურ წამხედურებას ამკვიდრებს“ (ჰედაიათი 1374: 72). ტექნიკური პროგრესისადმი ეს ნეგატიური დამოკიდებულება ნოველაში მნიშვნელოვან ფუნქციას იძენს. მწერალი ამით გამოხატავს უმოქმედობას, შესაძლებელია ეს ასკეტიზმის ჰედაიათისეული კონცეფციის ექოს ნაწილი იყოს, რომელშიც ის ეძებს თავშესაფარს, მაგრამ სხვა ნაწარმოებებზე დაკვირვებისას, სადაც მსგავსი პრობლემატიკა დგას უფრო მწვავედაცაა საკითხი დასმული, ანუ იქ გმირი არ არის დარწმუნებული ეს ასკეტიზმი იქნება თუ არა რეალურად მისთვის შვებისა და სულიერი სიმშვიდის მომგვრელი.

ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებში კლასიკური ლიტერატურის ემპირიულ სამყაროს ცვლის პერსონაჟთა ცნობიერების მხატვრულ-ფსიქოლოგიური ანალიზი. „ფსიქოლოგიური ძვრების გამოხატვა შეუძლებელია, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში მათ გამომწვევ მოვლენებს, თუ არ ვაჩვენებთ იმ მიზნებს, რომლის გამოც მწერალმა ნაწარმოებში დახატა კონკრეტულად გამოხატული სულიერი მდგომარეობა. ამიტომაც ფსიქოლოგიზმი არის არა მარტო ფორმის, არამედ – შინაარსის ატრიბუტიც.“ (ვოლკოვი 1995: 82-83).

თანამედროვე ლიტერატურაში ფსიქოლოგიური ანალიზის ერთ-ერთი ძირითადი ხერხი შინაგანი მონოლოგია, რომლის საშუალებითაც ხორციელდება გმირის თვითანალიზი, რაც ეფექტურია პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნისათვის:

„ ყველას სიკვდილისა ეშინია, მე კი – ჩემი ცხოვრების.

საშინელებაა, როცა სიკვდილი ადამიანს ხელს ჰკრავს, ორი კვირის წინ გაზეთში წაკითხულია მანუგეშებს. ერთმა ავსტრიელმა სხვადასხვა ხერხით თორმეტჯერ უშედეგოდ სცადა თავის მოკვლა: თავი ყულფში გაყო – ბაწარი გაწყდა, წყალში გადავარდა – ამოიყვანეს და სხვა. ბოლოს, სახლში მარტოდ დარჩენილმა, სამზარეულოს დანით ვენები გადაიჭრა და მეცამეტე ცდაზე, როგორც იქნა, მიაღწია მიზანს.

აი, რა მანუგეშებს!

არა, ადამიანი ეგრე ადვილად ვერ გადაწყვეტს თავის მოკვლას. თვითმკვლელობა მხოლოდ ზოგიერთის არსებაში ზის, რომელსაც უზენაესი

მართავს. მაგრამ ჩემი თავის უზენაესი მე ვარ. საკუთარი ბედ-იღბალი თავად გამოვჭედე და მას ველარ გავექცევი“ (ჰედაიათი 1377: 30).

„ბრმა ბუს“ მსგავსად, მოდერნისტულ ნოველებში ჰედაიათის ძირითად პრობლემას მე-ს ძიება და მისი შეცნობა წარმოადგენს. ჰესესეული კონცეფციის თანახმად: „ჩვენს სუბიექტურ, ემპირიულ-ინდივიდუალურ „მე“-ს როგორც კი დავაკვირდებით, მაშინვე ვნახავთ, რომ იგი ცვალებადია და ჭირვეული, ადვილად განიცდის ყოველგვარ გარეგან გავლენას. ასე რომ, იგი არ არის სიდიდე, რომელსაც შეიძლება მტკიცედ ვენდოთ.“ (ყიასაშვილი 1988: 44). ჰედაიათისათვის კი ეს ჭირვეული „მე“ წარმოადგენს თავშესაფარს და ცდილობს, მიაშუროს მას:

„მსურდა, გამოსაზამთრებელი ცხოველივით სოროში ჩავმძვრალიყავი, სიბნელეში ჩავძირულიყავი და საკუთარ მე-ში დამედო ბინა.“ (ჰედაიათი 1374: 77).

ნოველები „სამი წვეთი სისხლი“, „ცოცხლად დამარხული“, „სიბნელის სახლი“ სხვებისაგან განსხვავებული ადამიანის უცნაურ განცდებს ასახავენ. ისინი თითქოსდა შინაარსობრივად მნიშვნელობას მოკლებული ეპიზოდებისაგან შედგება, რომლებიც ხშირად ლოგიკურად არ მისდევენ ერთმანეთს. მათში აშკარად შეიმჩნევა სუბიექტური საწყისის მომძლავრებისა და ლირიკული გმირის როლის ზრდის ტენდენცია. ეს ნოველები, უპირატესად, ასახავენ გმირის (ან მოხრობელის) ცნობიერებაში გარდატეხილ სამყაროს და არა სამყაროს თავისთავად.

„სამი წვეთი სისხლის“ პერსონაჟი ფსიქიკურად დაავადებულია. შთაბეჭდილება რჩება, რომ მოქმედება საგიჟეთში ხდება. მწერალი ნიღბავს გარემოს და თხზულების ქაოტურობაც ამით იხსნება. მაგრამ ნოველაზე დაკვირვებისას ირკვევა, რომ ფსიქიკურად დაავადებული, ე.წ. შეშლილი, პერსონაჟის ფიქრები და გრძნობები ნატანჯი ჯანმრთელი ადამიანის გრძნობებს უფრო ჰგავს. პერსონაჟი საგიჟეთში გატარებულ დროს აანალიზებს და ამბობს: „საშინელი დრო გამიტარებია“, აქ ჩნდება რეალურ ცხოვრებასთან ასოციაციური პარალელი.

ჰედაიათის ნოველების „სამი წვეთი სისხლი“ და „ცოცხლად დამარხული“ მოვლენები აგებულია შეშლილის ჩანაწერებზე და მის ფსიქიკურ ხასიათზე, მაგრამ მათზე დაკვირვებისას ვრწმუნდებით, რომ შეუძლებელია, ეს გრძნობები და მისწრაფებები რეალურად შეშლილს გააჩნდეს. ჰედაიათის მიერ შექმნილი

პერსონაჟები არათუ გიჟები არ არიან, არამედ ე.წ. ჭკვიანებსაც სჯობნიან განსჯის უნარით. როდესაც ჭკვიანები კითხულობენ მწერლის ნოველების პერსონაჟების ფიქრებს, გრძნობებსა და მისწრაფებებს, ხშირად თავიანთ თავს ხედავენ. სწორედ ეს თანმხვედრი გრძნობები აფიქრებინებს მკითხველს, რომ ეს პერსონაჟები შეშლილთა რიცხვს არ განეკუთვნებიან. მეტიც, მკითხველს ეუფლება ისეთი გრძნობა, რომ ეს “შეშლილი” პერსონაჟები მათ ნაცვლად საუბრობენ, ისინიც იმ ამოცანის მსხვერპლნი არიან, რომელსაც “ჭკვიანებიც” ვერ გაექცევიან.

ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველების მახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს ერთი და იმავე სცენის, სიტუაციისა თუ ფსიქოლოგიური განწყობილების გამეორება, რაც მოდერნისტულ პროზაში ფრიად გავრცელებული ხერხია. ამით მწერალს სურს, ხაზი გაუსვას ყოფიერების აუტანლობას. ამ ნოველებში დომინირებს გარეგანი დისჰარმონია, რომელიც ნაწარმოების წინა პლანისათვისაა დამახასიათებელი. XX საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი წამყვანი ფილოსოფოსი და ესთეტი ნიკოლაი ჰარტმანი ხელოვნების ნაწარმოებს განიხილავს, როგორც ორპლანიანს, რომელიც წინა და უკანა პლანის თავისებურ ერთიანობას წარმოადგენს. წინა პლანი რეალურად შეგრძნებადია და აღქმადი, ამდენად, მასში ვლინდება რეალურად არსებული ვითარება, უკანა პლანში ცხადდება სხვა, ირეალური, სინამდვილე. აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ნაწარმოებში იკვეთება ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართება, რომელიც გამოხატულებას პოეზებს ფორმასა და შინაარსში, ასევე – პერსონაჟების მოქმედებაში, სახის მოზაიკასა თუ მის გარეგნულ მხატვრულ ერთფეროვნებაში. ხშირ შემთხვევაში, ზედაპირულად, პერსონაჟი ერთგანზომილებიანი და სწორხაზოვანი ჩანს. პერსონაჟების შესახებ მწერალი მწირ ინფორმაციას იძლევა ან საერთოდ არაფერს ამბობს მათზე. ჩვეულებრივი გაგებით, ისინი უცნაური პიროვნებები არიან, ქვეტექსტი კი სრულიად სხვა ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. მათში ზოგან ღირიზმი გამოკრთის, ზოგან კი წინადადებების ინტონაცია შეფარულ სევდას გამოხატავს. მაგალითად, “ცოცხლად დამარხულის” პერსონაჟის შეშლილობით მწერალი ნიღბავს მის რეალურ სახეს, მაგრამ, თითქოს შეუმჩნევლად და არაპირდაპირი გზით, ის თავისი არსების წარმოჩენას მაინც ახერხებს რაღაც გარეგნული ქმედებით, რომელიც ეხმარება მკითხველს, ნაწარმოების უკანა პლანს მეტი სიზუსტით ჩასწვდეს:

“ექიმებისა და მეგობრების წინაშე ჩემმა თამაშმა გაჭრა, ყველას ეგონა, ავად ვიყავი. რამდენსაც არ მეკითხებოდნენ, ვეუბნებოდი, გული მიწუსს-მეთქი, რადგან მოულოდნელი სიკვდილი გულის წუხილს მიეწერებოდა. მუცლის ტკივილი ამას ვერ გამოიწვევდა.

ეს ერთგვარი საოცრება იყო, ფიქრისას უცნაური განწყობილება მეუფლებოდა. შვიდი დღე თავს ვიტანჯავდი. თუ მეგობრების დაჟინებით ჩაის დავლევი, უკეთ ვხდებოდი. მეშინოდა, რადგან კარგად ვხდებოდი, დიდი სურვილი მქონდა, პური, ჩაისთან ერთად რომ მოიტანეს, მეჭამა, მაგრამ არ ვჭამდი. ყოველ დამე ჩემთვის ვამბობდი, უკვე ლოგინს მივეჯაჭვე, ხვალ ვეღარ შევძლებ ადგომას-მეთქი. მივდიოდი და თრიაქი თან მიმქონდა, ლოგინის გვერდით მაგიდის უჯრაში ვაწყობდი, რომ ავადმყოფობისას ამომელო და ჩამეყლაპა. საუბედუროდ, ავად არ ვხდებოდი. ერთხელ ჩემი მეგობრის წინაშე იძულებული გავეხდი, პურის ერთი ნაჭკერი მეჭამა. ვიგრძენი, კარგად გავეხდი. ჩემი ტანჯული სხეულისა და სულის შემეშინდა. დაუჯერებელია, ყველაფერს ყურადღებით ვწერ, სისულელეს არ ვამბობ, კარგად მახსოვს.” (ჰედაიათი 1377: 90).

თითქოს პერსონაჟი შეშლილია, მისი ქმედება რეალურად არაადეკვატურია, მაგრამ ამ სიგიჟის მიღმა იმალება შინაგან პროტესტი გარემომცველი სამყაროსა და ირგვლივ მყოფი ადამიანების მიმართ. პერსონაჟი არც ექიმებთან, არც მეგობრებთან გულწრფელი არ არის. ეს გაუცხოება, შესაძლებელია, გამომდინარეობდეს და არც გამომდინარეობდეს ამ ადამიანების პიროვნული თვისებებიდან, მაგრამ უფრო ფართო კონტექსტში რომ განვიხილოთ, ეს პროტესტი უკავშირდება ყველაფერს, რაც გარემოს და გარემომცველ სინამდვილეს უკავშირდება. ამიტომაც ჰედაიათი მოდერნისტულ ნოველებში, თავისი ორიგინალური სტილიდან გამომდინარე, ვერ ეტევა ერთი კონკრეტული ლიტერატურული მიმდინარეობის ჩარჩოებში და იყენებს, ვთქვათ, არა მხოლოდ სიურრეალიზმისა და ეგზისტენციალიზმისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ გამომსახველობით ხერხებს, არამედ ქმნის ორგანულ სიმბოლს – მოდიფიცირებულს საკუთარი მხატვრული აზროვნების შესაბამისად.

ჰედაიათის ზოგიერთ მოდერნისტულ ნოველაზე, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სიმბოლიზმის ზეგავლენაც შეიმჩნევა, რადგან სწორედ სიმბოლიზმისთვისაა დამახასიათებელი მიუწვდომელი, ირეალური სამყაროს შემოქმედებით იდეალად გადაქცევა. ამის გამოსახატავად სიმბოლისტები უხვად

მიმართავენ ამოუხსნელ სიმბოლოებსა და შენიღბულ სცენებს. ანდრეი ბელის თქმით, სიმბოლიზმის სახით ევროპულ, თავის თავში ჩაკეტილ, ხელოვნებაში შემოიჭრა აღმოსავლური მისტიკის მძლავრი ნაკადი. სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი სწრაფვა ზედროულისაკენ, კონკრეტულიდან – აბსტრაქტულისაკენ, ვიზუალურიდან – უხილავისაკენ აღმოსავლური ხელოვნების ნიშან-თვისებაა. ჰედაიათის ნოველა „ნიღბები“, შეიძლება ითქვას, სიმბოლიზმის ამ ნიშნებითაა აღბეჭდილი.

„ნუთუ შესაძლებელია, ადამიანებმა ერთმანეთის წინაშე სიმართლე ითქვან? ვფიქრობ, ეს ნიღბით უფრო იქნება შესაძლებელი...“

– მე უნებურად კითხვა მიჩნდება, ჭეშმარიტად გიყვარდი?

– მიყვარდი, მაგრამ...

ორივენი მანქანაში ჩასხდნენ და დიდი სისწრაფით წავიდნენ... ცოტა მოშორებით გვერდიგვერდ ორი ნიღაბი ჩანდა: ერთი – წითელი ფერის, მეორე კი – ყვითელი.“ (ჰედაიათი 1377: 231).

სიმბოლიზმისათვის ნიშნულ მოვლენას, რომელსაც ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებში ვხვდებით, გარესამყაროს დემატერიალიზაცია წარმოადგენს, რაც იმაში მჟღავნდება, რომ პოეტური სახე იძლევა საგნის თუ მოვლენის არა დაზუსტებას, არამედ – პერსონაჟის სულიერი განწყობილების გაუცხოებას:

„აბაჟურიანი სანათი აიღო და ოთახისაკენ გავემართეთ. ვიწრო, ბნელი დერეფანი გავიარეთ, რომელსაც გუმბათისებური თაღი და ოვალური ფორმა ჰქონდა. გვერდითი კარი გაიღო და სივრცეში შევედით, რომელსაც არანაირი გასასვლელი არ ჰქონდა, გარდა კარისა, კარი კი მას დერეფანთან აკავშირებდა. ის ყოველგვარი კუთხისა და გეომეტრიულ ხაზის გარეშე იყო აგებული. ოთახის ჭერი, იატაკი და მთელი ოთახი მეწამული ხავერდით მოერთო.“ (ჰედაიათი 1374: 73).

სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი შეუცნობელის პრიმატი, აბსტრაქტულობისაკენ სწრაფვა ნიშანდობლივია ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველებისათვის. ამ მეთოდს საფუძველი ჩაეყარა დასავლურ მწერლობაში. ამ გარემოებას, თუმცა ბევრად უფრო მკრთალად, ადგილი ჰქონდა რეალისტურ ხელოვნებაშიც. ამიტომაც იგი არასოდეს წარმოადგენდა რეალური მოვლენების პასიურ აღწერას; იგი ყოველთვის რამდენადმე ცვლიდა რეალური მოვლენების ცალკეულ დეტალებს არარეალური ელემენტებით, რადგან აბსტრაქტულ

ფორმას, რომელიც ცვლის რეალობას, საქმის ნამდვილი ვითარების გადმოცემის პრეტენზია აქვს (კაკაბაძე 1988: 143).

ჰედაიათის შემოქმედება მის გარემომცველ საშინელ სამყაროს ასახავს. მას ნოველებში შემოაქვს შეშლილობის აპოლოგია. შეშლილობა პოეტურობის გამოხატულებაა. მწერლისათვის სიგიჟე, შეშლილობა ფსიქიკის დაფარული, იდუმალი სიღრმეების გამოვლენის თავისებური ფორმაა. გარემომცველ სამყაროსთან კონფლიქტურ დამოკიდებულებაში მყოფი „შეშლილი“ პერსონაჟები განსაკუთრებული ინდივიდუალობით გამოირჩევიან. ისინი საკუთარ წარმოსახვით სამყაროს ქმნიან, მათთვის მხოლოდ იქაა შესაძლებელი ყოფნა-არსებობა.

„– როგორ მოგწონთ ჩემი ოთახი?

– ოთახი? მაპატიეთ, მაგრამ ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს რეზინის გუდაში ვიჯდე.

– მე სხვისი სიამოვნების თანამონაწილე არასოდეს ვყოფილვარ, ყოველთვის რაღაც უბედურებისა და სიმძიმის გრძნობა მბორკავდა.

... ერთხელაც მათში გავერიე, მსურდა სხვებისათვის მიმებადა, მათი სიამოვნება ჩემთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. ყველგან და ყოველთვის უცხოობა მიპყრობდა, სხვებთან საერთო არ მქონდა და ვერც ვპოულობდი.

მხოლოდ ამ ოთახში შემიძლია, ჩემში ვიცხოვრო და ჩემი ენერგია ამაოდ არ დაეფანტო. ეს სიბნელე და წითელი სხივი მესაჭიროება. ვერ ვიცხოვრებ ისეთ ოთახში, რომელსაც ჩემს ზურგს უკან ფანჯარა ექნება.“ (ჰედაიათი 1374: 74).

ნოველაში გმირი ქვეცნობიერად მიიღტვის ემბრიონის პირველსაწყისი მდგომარეობისაკენ. ეს ლტოლვა აშკარად არ გადმოიცემა, მაგრამ მასთან მოსაუბრეს უნებლიეთ ებადება აზრი: „მდგომარეობა, რომელსაც თქვენ ესწრაფვით, ეს ემბრიონის მდგომარეობაა დედის საშოში. ეს იმ დაკარგული სამოთხის ნოსტალგიაა, რომელიც ყოველი ადამიანის არსებაში ფსკერზე არსებობს.“ (ჰედაიათი 1374: 80).

“სიბნელის სახლში” მოვლენები კიდევ უფრო დრამატულად ვითარდება და მკითხველი უცნაური ჰედაიათისეული ფინალის მოლოდინშია: „დერეფანი ბნელი და ჩუმი იყო. მის ოთახში წყნარად შევედი. სანათი მაგიდაზე ხრჩოლაგდა. ჩემს მასპინძელს ხელები სახესთან მიეტანა და ფეხები

გულმკერდზე შეეცქუპებინა. ახლოს მივედი და შევარყიე, მაგრამ ამაოდ“ (ჰელდაიათი 1374: 81).

შეიძლება ითქვას, რომ ჰელდაიათის გმირები ყოველდღიურ ყოფას გაურბიან და თავშესაფარს ირეალურ სამყაროში ეძიებენ. “სიბნელის სახლის” ეს ფინალი იმ თავშესაფარის ამაო ძიებაა, რომელსაც დიდი მონდომებით მიჰყვებიან კვალში თავიდან ნოველის გმირები.

ჰელდაიათის მოდერნისტულ პროზაში ბუნების აღწერას ნაკლებად ვხვდებით, თუმცა, როცა ვხვდებით, გარემოს აღწერისას თხრობის ტონი არ იცვლება. გარემოს სურათები, უპირატესად, პერსონაჟის განწყობილებას ეხმაურება და ნაწარმოების მთლიან კონტექსტთან ჰარმონიაში მოდის. ამ ხერხს მწერალი, ძირითადად, ნიუანსის გასაძლიერებლად იყენებს. შთაბეჭდილება რჩება, რომ მწერალი ბუნების სურათსაც გარდატეხავს თავისი მხატვრული სცენის შესაბამის დეკორაციად, მაგრამ ის დეკორაციაზე ბევრად მეტია, სათქმელის გამოსატვისათვის განუყოფელ მხატვრულ კომპონენტად გვევლინება, ისე, რომ მას გააჩნია ძირითადი ფუნქცია მხატვრული სცენის ასაგებად და თითქოს გმირის განწყობილებისა და მოქმედების უტყვე მოქმედებას წარმოადგენს.

„სახემოღუშული, დაღლილ-დაქანცული თვალებით გასცქეროდა საათს და თავის თავს ეკითხებოდა: ხოჯასთე ამ სადამოს ვგეულებახე წავა? მე რომ ვერ შევძლებ – ეს ცხადია!

პიურქეში ამინდი იყო, მომაბეზრებლად წვიმდა. გუბეები ერთმანეთში გადახლართულ მომჭკნარ სახეებს ირეკლავდა, ხის ტოტები წვიმაში საცოდავად გამოიყურებოდა, სიჩუმეს მხოლოდ სახურავების დარებიდან ჩამონადენი წყალი და წვიმის წვეთების ჰარმონიული ხმა არღვევდა. თითქოს მიმზიდველი, მაგრამ მაინც მძიმე ამინდი გულს აღონებდა, რაც იმის სურვილს ბადებდა, ადამიანი დასახლებულ ადგილს გასცლოდა, მყუდრო კუთხეში მიყუჟულიყო და იქ მისთვის ვინმეს როიალი დაეკრა.“ (ჰელდაიათი 1377: 221).

მუსიკის ზემოქმედების ძალა ჩინებულად არის გადმოცემული “ცოცხლად დამარხულში”, რომელიც ნოველის გმირმა განიცადა კინოთეატრში მუსიკალური ფილმის მსვლელობისას: “მელოდიას თვალდახუჭული ვუსმენდი, მომეწონა. ისეთი მიმზიდველი იყო, რომ დღემდე ჩამესმის ყურში. დარბაზს აზანზარებდა. მეგონა, ის არასდროს არ უნდა მომკვდარიყო. ვერ შევძელი მერწმუნა, რომ ეს ხმა ერთ დღესაც შეწყდებოდა. მუსიკის სევდიანმა ტონმა დამადარდიანა, თუმცა ვტკბებოდი კიდევ. მუსიკალური ინსტრუმენტი სხვადასხვა ბგერას გამოსცემდა.

ვილინოს სიმებისაგან გამოცემული სეველიანი ტონი თითქოს ჩემს სისხლძარღვებზე ხემის გასმით მიიღებოდა. მაჟრულებდა და ფიქრს ვეძლეოდი.” (ჰედაიათი 1377: 122).

კ. ლოჩერის აზრით, ჰედაიათი თავისი ნაწარმოებების პირქუში შინაარსით ხელისუფლებას უპირისპირდებოდა. ლოჩერი იხსენებს იმ დროს, როდესაც ჰედაიათსა და მის თხზულებებს ახალგაზრდების თვითმკვლელობასა და ნარკოტიკების მოხმარების ცდუნებაში ადანაშაულებდნენ. ლოჩერის მიერ ობიექტურად დანახული ჰედაიათის მოდერნისტული შემოქმედება “ცოცხლად დამარხულში” ნაჩვენები თვითმკვლელობის, მარტოობის, ცხოვრებისადმი ზიზღის და ამაოების ტონს ეხმიანება. ლოჩერი ამ ნოველას მწერლის შემდგომდროინდელი ნაწარმოებების იმპულსის მიმცემ თხზულებად მიიჩნევს (ლოჩერი 2003: 23). თუმცა მას მხედველობიდან რჩება 1926 წელს დაწერილი ჰედაიათის ნოველა “სიკვდილი”, რომელიც მწერლის მიღმიერი სამყაროსადმი ინტერესის პირველ გამოხატულებად შეიძლება ჩაითვალოს.

როგორც დავინახეთ, თანამედროვე სპარსული პროზის ჩამოყალიბება XX საუკუნის დასაწყისში ხდება. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, მას არ გაუვლია განვითარების ის ეტაპები, რომლებიც, XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, დასავლურმა ლიტერატურამ. ახალგაზრდა ირანულ პროზას ერთბაშად დაატყდა თავს ევროპული ლიტერატურული მიმდინარეობების მთელი ნიაღვარი. ამიტომაცაა, რომ ს. ჰედაიათის შემოქმედებაში რელისტური თხზულებების გვერდით გვხვდება მოდერნისტული ნაკადები. სხვადასხვა მოდერნისტული მიმდინარეობის ცალკეული ელემენტები იმდენად მჭიდროდ ერწყმის ერთმანეთს, რომ მათი რადიკალურად ერთმანეთისაგან გამიჯვნა შეუძლებელია. ჰედაიათის ერთსა და იმავე ნოველაში გვხვდება როგორც იმპრესიონიზმის, სიმბოლიზმის, ასევე – სიურრეალიზმისა და ეგზისტენციალიზმის მახასიათებელი ნიშნები.

ნოველა “ცოცხლად დამარხული” ჰედაიათმა 1930 წელს შექმნა. მას წინ უსწრებდა ლირიკული ჩანახატი “სიკვდილი” (1926), რომელში დაწყებული ეგზისტენციის ონტოლოგიური შიში კიდევ უფრო მძაფრად და წარმოდგენილი “ცოცხლად დამარხულში,” “სიბნელის სახლში”.

რაც დასავლურმა ლიტერატურამ ხანგრძლივი დროის მანძილზე მეთოდურად, ერთმანეთის მიყოლებით და უფრო მწყობრად გაიარა, როგორც აღვნიშნეთ, აღმოსავლურმა ლიტერატურამ ევროპის გავლენით ერთბაშად აითვისა. მას გაცილებით რთული რეალობის წინაშე მოუხდა თავისი იდენტობის

შენარჩუნება და ამ იდენტობის წინსვლისათვის ბრძოლა. ამიტომ აღმოსავლურ ლიტერატურაში ერთმანეთის გვერდით, სრულიად მოულოდნელად და, ხშირად, ულოგიკოდ, გვხვდება სხვადასხვა ლიტერატურული სკოლისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკა, წერის მანერა, სახეები, სიმბოლოები და ფილოსოფია.

ყოველივე ზემოთქმულზე დაყრდნობით დარწმუნებით შეიძლება იმის თქმა, რომ ჰედაიათის მოდერნისტული თხზულებები არ არის უბრალო ხარკი დასავლეთის ლიტერატურის წინაშე, ეპიგონობა და მოდა. მისი მოდერნისტული ნოველები გვთავაზობს პერსონაჟების ორგინალურ სახეებს, რომლებიც კაფკას, ჯოისის, ედგარ პოს და სხვა ევროპელი თუ ამერიკელი მწერლების მიბაძვით კი არ არიან შექმნილნი, არამედ ისინი მწერლის თვალთ დანახულ გარემოში მცხოვრები ადამიანების სახეებს წარმოადგენენ. ხშირად კრიტიკოსები საუბრობენ მათი იდენტურობის შესახებ თვით ჰედაიათთან, ან მის ნოველებში მომხდარ ამა თუ იმ მოვლენას უკავშირებენ მწერლის პირად ცხოვრებაში არსებულ ამბავს. მაგრამ, არსებითად, მათი განწყობილება, გარეგნული და შინაგანი სახე უნდა განვიხილოთ არა კონკრეტული ადამიანის და თვით მწერლის მათთან იდენტიფიკაციის ფონზე (თუმცა ამის საშუალებას, გარკვეულწილად, იძლევიან კიდევც), არამედ – განზოგადებულად. ამ ნოველებში წარმოდგენილი სახეები კრებითი, კოლექტიური ადამიანის სახეს ქმნის, რომელიც შეიძლება ცხოვრობდეს პლანეტის ყოველ კუთხეში. ამდენად, ფართო კონტექსტში ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველების პრობლემატიკა სცდება კონკრეტული ნაციონალური მახასიათებლის საზღვრებს და გლობალურ, ინტერნაციონალურ-ზოგადსაკაცობრიო სახეს იძენს.

1.3. „ბრმა ბუსა“ და მოდერნისტული ნოველების ურთიერთმიმართება

„ბრმა ბუ“ როგორც ეს კრიტიკოსების მიერ მართებულადაა შეფასებული, ჰედაიათის მსოფლადქმის გამოხატულებისა და მისი შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს. თუ ნაწარმოების პერსონაჟებს განვაზოგადებთ და მხატვრულ სახეებს გავამარტივებთ, შესაძლებელია, ამით ახალი ფილოსოფიური ნააზრევიც კი მივიღოთ, რომელიც მოგვცემს საშუალებას გუწოდოთ ჰედაიათისეული კონცეფცია, ესეც ნაწარმოების ბუნებიდან გამომდ

ინარე. არსებობს სხვაგვარი თემებიც, რომლებიც მიესადაგება ჰედაიათის ნააზრევს. მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი მიზანია „ბრმა ბუს“ მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებების გამოვლენა და იმ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების დადგენა, რომლებიც არსებობს მასა და ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებს შორის.

საქმე ის არის, რომ „ბრმა ბუს“ მხატვრულ-ესთეტიკური და გენეტიკური კავშირი მხოლოდ ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებთან კი არ აქვს, არამედ – იმ ნოველებთანაც, როლებიც გარეგნული ნიშნებით რეალისტურს ემსგავსებიან, თუმცა თავიანთი არსით დეკადენტურნი არიან. ასეთებია „მანეკენი ვიტრინაში“, „ჩიხი“, „კლანჭი“. რა თქმა უნდა მათთან „ბრმა ბუს“ კავშირი შედარებით ეპიზოდურია. ამ ნოველებთან შედარებით „ბრმა ბუში“ საკითხი უფრო რთულად დგას: ის წინა პლანითაც არარეალისტურია და რომანში არსებული მხატვრული სცენების ხორცშესხაც შეუძლებელია. ის სიურრეალისტურ თხზულებათა რიგს მიეკუთვნება. მაშინ, როცა, მაგალითად, ნოველაში „მანეკენი ვიტრინაში“ მიმდინარე მოვლენები, შესაძლებელია, რეალურად წარმოვიდგინოთ და მათ გარკვეული თანმიმდევრობაც გააჩნიათ, თუმცა ცალკეული დეტალები და მოდერნისტული თხრობის ელემენტები არღვევენ ე.წ. „რეალისტურ წესრიგს“, განსცხვავდება „ბრმა ბუს“ მხატვრული ნაწილების ხასიათის პოლიგენეზისაგან.

„ბრმა ბუ“ გარდა იმისა, რომ ნოველებისაგან უანრულად განსხვავებულია, მასში გამოყვანილი სახეებიც უფრო მრავალწახნაგოვანია. ამისათვის საკმარისია ქალის მხატვრული სახის წარმოდგენაც. „ფერეშთე“ („ანგელოზი“) და „ლაქათე“ („მეძავი“) – ეს ერთმანეთისაგან დაცილებული პოლუსებია, რომელთაც ერთი და იმავე პერსონაჟის სხვადასხვა ჰიპოსტასის აღსანიშნად იყენებს მწერალი. მაგრამ კითხვა უჩნდება მაინც მკითველს, ეს ერთი ადამიანის სხვადასხვა სახეებია, თუ ჭეშმარიტად სხვადასხვა პერსონაჟი? ამ გაორებას

თვითონ პერსონაჟთა მსგავსების ამსახველი გარეგანი ფაქტორები და ამავდროულად, მათი განმასხვავებელი ნიშანთვისებები იწვევს. მ. ქათუზიანის მოსაზრებით, ეს რეალობის მიღმა მდგომი ქალი, “ფერეშთე”, ეთერული ქალია. მკვლევარი ამ საკითხზე საუბრისას პარალელს ავლებს მოდერნისტულ ნოველასთან “მანეკენი ვიტრინაში”, სადაც უსულო საგანი, მანეკენია მთავარი გმირის, მეჭრდადის ტრფობის ობიექტი. მაგრამ აქ ასე მოითხოვა მწერლის იდეის მხატვრულმა ხორცშესხმამ. ამ შემთხვევაში მწერალი უსულო საგნისადმი ახალგაზრდა მეჭრდადის ლტოლვას, როგორც გაუცხოების მეთოდს, ისე იყენებს და რეალურ სამყაროს უპირისპირდება. ამდენად ფუნქციურადაც „ბრმა ბუში“ მხატვრული სახეების დატვირთვა ნიველებთან შედარებით განსხვავებულია. იდეურ მხატვრული სიახლოვე კი უფრო მეტადაა საგრძნობი მოდერნისტულ ნოველებსა და „ბრმა ბუს“ შორის. „ბრმა ბუში“, თითქოს, ვითარდება და სრულდება ადრეულ ნოველებში გამოხატული განწყობა. ეს ნოველები რომანის ერთგვარ ექსპოზიციას წარმოადგენენ. ჰედაიათის ადრეული ნოველის „ცოცხლად დამარხულის“ გმირს ბევრი საერთო აქვს „ბრმა ბუს“ გმირთან. თუმცა, რომანის მთხრობელისგან განსხვავებით, ის ჯერ ოცნებობს, ისწრაფვის, თავისი ფიქრები სხვებს გაანდოს, გააგებინოს:

„რა კარგი იქნებოდა, ყველაფრის დაწერა შემძლებოდა, რათა ჩემი ნააზრვეი სხვებისთვის გადამეცა.“ (ჰედაიათი 1377: 44).

„ბრმა ბუს“ გმირს ამგვარი ფიქრები აღარ აწუხებს. იგი ნაწარმოების დასაწყისშივე აღიარებს, რომ ამა თუ იმ ამბავს აღწერს, მხოლოდ თავისთვის, იმისთვის, რომ საკუთარ აზრდის გაეცნოს. მისთვის არანაირი მნიშვნელობა არა აქვს, სხვები რას იტყვიან: მთავარი ისაა, რომ ეს აზრები ქვეცნობიერიდან ცნობიერში გადაიტანოს და ამით საკუთარი რწმენა გაამყაროს.

“ცოცხლად დამარხული” ამ თვალსაზრისით “ბრმა ბუს” მოსამზადებელი ეტაპია. ნოველის გმირი ადამიანებთან ურთიერთობას ნატრობს, მიელტვის თავის მსგავსებთან საუბარს. „ბრმა ბუს“ მთხრობელმა კი უკვე კარგად იცის, მას ამ „ხეპრეთა და უბირთა“ ჯოგთან არაფერი აკავშირებს, მათ შორის უფსკრული გაჩენილა. ერთადერთ თანამოსაუბრედ საკუთარი ჩრდილიდა ეგულება:

„მე შევეცდები, ის, რაც ჩემს მესხიერებაშია, რაც რეალური ურთიერთობებიდან ჩემს ცნობიერებას შემორჩა, დაეწერო, ვინძლო მოვახერხო, ამის შესახებ სრულად ვთქვა. მხოლოდ დავრწმუნდე, ან, უბრალოდ, ჩემი თავის ვირწმუნო, რადგან ჩემთვის მნიშვნელობა არ გააჩნია, სხვები დაიჯერებენ, თუ

არა. მხოლოდ იმას ვშიშობ, ხვალ მოგკვდები ისე, რომ თავის შეცნობას ვერ მოვახერხებ“ (ჰელდაიათი 2536: 9).

ამ თვალსაზრისით, შეიძლება, „სიბნელის სახლი“ მეტ სიახლოვეს ავლენდეს „ბრმა ბუსთან“. ამ ორი ნაწარმოების გმირების განწყობილება მსგავსია. ნოველის გმირში, “ბრმა ბუს” მთხრობელისა არ იყოს, ყველა მისწრაფება ჩამკვდარია, მასაც სურს, მარტო დარჩეს თავის თავთან პირისპირ, რათა ფიქრები არ გაეფანტოს:

„ყოველთვის ვამბობდი, ერთ დღესაც საზოგადოებას განვეშორები და სოფლად ან სადმე მოშორებულ ადგილას განვმარტოვდები-მეთქი... ბოლოს და ბოლოს გადავწყვიტე, ჩემი სურვილისამებრ ერთი ოთახი მომეწყო, სადაც ჩემს თავთან მარტო დავრჩებოდი და ფიქრები არ გამეფანტებოდა.“ (ჰელდაიათი 1374: 74).

“სიბნელის სახლის” გმირის განწყობა კიდევ უფრო უიმედო გამხდარა “ცოცხლად დამარხულის” გმირის სულიერ მდგომარეობასთან შედარებით. ამ კაცმა, მოიწყო რა პირობითი თავშესაფარი, უკვე გაწყვიტა საზოგადოებასთან დამაკავშირებელი ყველა ძაფი და, ემბრიონად ქცეული, პირველსაწყისის მდგომარეობას მიუბრუნდა. ეს განწყობა ძალიან ჰგავს ბრმა ბუს” მთხრობელის სურვილს, რომ თავიდან იშვას “გაციისკროვნებულ სამყაროში:”

“ჩემს მასპინძელს პიჟამო ეცვა, რომელსაც ზურგზე ყვითელი ყვავილი ჰქონდა დაქარგული, ხელები სახესთან მიეტანა, ფეხები გულმკერდზე შეეტყუპებინა. ახლოს მივედი და შევარყიე, მაგრამ ამაოდ, უკვე გაციებულყო. ოთახიდან შეშინებული გავედი და ყავახანისაკენ გავემართე, რათა ავტომობილისათვის მიმესწრო. ნუთუ მისი ქისა ფსკერზე დავიდა? ან მარტოობით შეშინდა, რომელსაც ხოტბას ასხამდა და მონიდომა, უკანასკნელ დამეს მასთან ერთი ადამიანი ყოფილიყო?

შეიძლება, ეს პიროვნება ჭეშმარიტად ბედნიერი იყო და სურდა, ეს ბედნიერება სამუდამოდ შეენარჩუნებინა და ეს ოთახი მისი იდეალის ოთახად წარმოედგინა.” (ჰელდაიათი 1374: 77).

საგულისხმოა “სიბნელის სახლის” ერთგვარად მოდუნებული, ჩაფიქრებული პერსონაჟის იდეურ-მხატვრული მიმართება “ბრმა ბუს” პერსონაჟთან. თუ “ბრმა ბუში” მთხრობელი უშუალოდ მთავარი პერსონაჟია და საკუთარ თავზე “გადამხდარს” გადმოცემს, “სიბნელის სახლში” მთხრობელი მთავარი მოქმედი გმირის ვითარებას აღწერს და მასთან დიალოგს ყვება,

რომლის დროსაც ნოველის იდეურ-მხატვრული პრინციპები მქლავნდება. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მათთვის საერთო განწყობა – პესიმიზმი, რომელიც ამ ორი თხზულებისა და ორი პერსონაჟის მაიდენტიფიცირებელი და დამახლოებელი ფაქტორი შეიძლება იყოს. მთხრობელი ნოველის ბოლოს მთავრ გმირს ემბრიონის მდგომარეობაში გარდაცვლილს პოულობს. რეალურ ქვეყანას გარიდებული, იგი საკუთარი ფანტაზიის მიერ შექმნილ იდეალურ სამყაროს შენივთებია.

“სიბნელის სახლი” წარმოადგენს გარდამავალ რგოლს ჰედაიათის მოდერნისტულ და რეალისტურ ნოველებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ გამომსახველობითი ხერხების მიხედვით რეალისტური ნოველია, განწყობილებისა და შინაგანი ბუნების ასახვით ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკასთან ავლენს სიახლოვეს. ეს არის ყველაზე მეტად დამახლოებელი ფაქტორი მისი მხატვრული არსისა “ბრმა ბუსთან”.

ჰედაიათის მოდერნისტული პროზის ქაოტურმა, ერთი შეხედვით, ადრეულმა მხატვრულმა გარემომ, გმირების პესიმისტურმა განწყობილებამ, რომელიც უცხო იყო სპარსული ლიტერატურისათვის, მკვლევართა შორის სხვადასხვა მოსაზრება წარმოშვა. ჯელალ ალ-აჰმადი აღნიშნავდა: „შეიძლება ითქვას, რომ ჰედაიათმა „სიბნელის სახლის“ დაწერით თავი მოიკლა და „ბრმა ბუს“ დასრულებით თავადაც აღესრულა.“ (ალ-აჰმადი 1380: 714). ალ-აჰმადი იმ ფაქტსაც უსვამდა ხაზს, რომ ეს მოდერნისტული თხზულებები არ წარმოადგენდა ევროპული მოდერნიზმის უბრალო მიბაძვას, არამედ ისინი მწერლის ფიქრებსა და სულში გამოტარებული ტკივილები იყო, რომელთაც თავისი ჰუმანისტური – პიროვნული და კოლექტიური – საფუძველი გააჩნდა.

ერთი შეხედვით, “ბრმა ბუსა” და ნოველების გმირები რაღაც გზის ძიებაში არიან, რომელიც, შეიძლება, მათი სულიერი შვების საწინდარი აღმოჩნდეს. მაგალითად, “ცოცხლად დამარხულის” პერსონაჟი ოცნებობს, რომ გახდეს სრულყოფილი ხელოვანი და ამისთვის მცდელობასაც არ აკლებს. “სამი წვეთი სისხლის” გმირისათვის ნუგეშის მომგვრელი იქნებოდა, თუ რაიმეს დაწერას მოახერხებდა და სხვა. შესაძლებელია, ამით გმირის საზოგადოებასთან შეგუების პარადიულ მცდელობასთანაც გეგონდეს საქმე, ვინაიდან ნოველების გმირების ეს განზრახვა, იმთავითვე აშკარაა, განუხორციელებელია. თითქოს გმირების მოქმედება სიზმრად მყოფი ადამიანისას ემსგავსება, რომელსაც სურს, რაღაც გააკეთოს, მაგრამ არ გამოსდის. ან, თუ დაწერს ან დახატავს კიდევ

ვრწმუნდებით, რომ ესეც ამაო ყოფილა და ფუჭი. რა თქმა უნდა ამას პაროდული ხასიათი გააჩნია და ამ ე. წ. ბედნიერების ძიება არ წარმოადგენს მწერლის მიზანდასახულობის მთავარ არსს. ეს რომ პაროდული ხასიათის მატარებელია, ამაზე მიუთითებს თვით “ბრმა ბუ”, სადაც გმირი უკვე ჩამოყალიბებული ხელოვანია.

„ცოცხლად დამარხულში“ გმირი თავისთვის ფიქრობს: „ვხედავდი, რომ ამ ცხოვრებისათვის არ ვიყავი გაჩენილი. ამაზე ჩემი განვლილი ცხოვრებაც მეტყველებდა. მოხატული ფარდებით მორთულ მაღაზიის ვიტრინებს კარგა ხნის განმავლობაში გარინდული შეეკეროდი. ვწუხდი, რომ მხატვარი ვერ გავხდი. ეს ერთადერთი ხელობა იყო, რომელიც მომწონდა და მიყვარდა. ჩემთვის ვფიქრობდი და ვხედავდი, მხოლოდ მხატვრობას შეეძლო ჩემთვის ცოტაოდენი ნუგეშის მოტანა“ (ჰედაიტი 1377: 40).

ნოველაში გადმოცემული ოცნება ხორცს ისხამს “ბრმა ბუში”. მიუხედავად ამისა, „ბრმა ბუში“ მხატვარი გმირისათვის მხატვრობა არ აღმოჩნდა ნუგეშისა თუ შვების მომტანი. ნაწარმოების თითქმის ყველა ფრაზა გმირის შინაგანი მარცხითა და ტკივილით არის გაჯერებული. მისი ეს ტკივილი და მარტოობის გრძნობა თხზულების წარმმართველი მთავარი ხაზია, რაც იმაშიც ვლინდება, რომ გმირმა ვერ შეძლო „ცით მოვლენილი ანგელოზის“ დახატვა:

„არ ვიცი, გათენებამდე რამდენჯერ დავხატე მისი სახე, მაგრამ არც ერთი მათგანი ჩემი სურვილისამებრ არ გამოვიდა. ვხატავდი და ვხევიდი, ამით არც ვიღლებოდი და ვერც დროის სვლას ვგრძნობდი.“ (ჰედაიათი 2536: 20).

“ცოცხლად დამარხულში“ გმირი ეძიებს, ეჭვობს, ბორგავს, ცდილობს, თავი შეაფაროს წარმოსახვებს, ილუზიებს. „ბრმა ბუში“ მუხტი ძლიერდება, კიდევ უფრო მძაფრდება სიურრეალისტური მომენტები, უფრო გამოკვეთილი და მყარი ხდება მწერლის ინდივიდუალობა და მხატვრული სტილი.

ჰედაიათის პესიმისტური, პირქუში განწყობილება არა მარტო მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში, ან კიდევ მოგვიანებით დაწერილ „ბრმა ბუში“ შეიმჩნევა, არამედ – მწერლის მიერ მეგობრებისამდის მიწერილ წერილებშიც.

ჰედაიათის პირად წერილებსა და მოდერნისტულ ნაწარმოებებში კარგად ჩანს მწერლის ხასიათის თავისებურებები. პირადი წერილებიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა მოჯთაბა მინოვისადმი, შაჰიდ ნურაისადმი, ბოზორგ ალავისადმი,

ანჯავი შირაზისადმი და იან რიპკასადმი მიწერილი წერილები, რომლებიც გულახდილობითა და პიროვნული შინაგანი განცდების გადმოცემით გამოირჩევა.

1937 წელს მინოვისადმი გაგზავნილ წერილში ჰედაიათი აღნიშნავს: “ვრწმუნდები, მთელი ჩემი ცხოვრება როგორც სულიერი, ასევე მატერიალური ღირებულებებით საჯარო ვაჭრობა ყოფილა. მიუხედავად ასაკისა, თოთო ბავშვიც ჩემზე ძლიერია. არის ადამიანების კატეგორია, რომელმაც ან მხოლოდ რამდენიმე ლექსი იცის, ან რაღაც ხერხს იყენებს ანდა ნაძირლობით ცხოვრებას სიამოვნებასა და განცხრომაში ატარებს, მე კი ყავახანის მოსამსახურედ რომ წავიდე, იქედანაც გამომავლებენ. ყველაფერი ამას და სისულელე აღმოჩნდა” (წერილები 1374: 146).

შეიძლება დავასკვნათ, რომ არა მარტო მისი გმირებისათვისაა ძნელი და აუტანელი ყოფა, არამედ საკუთარი არსებობაც, მიუხედავად მრავალმხრივი ნიჭისა და მაღალმხატვრული შემოქმედებითი უნარისა, მწერალს თავისი ცხოვრება უბედური ადამიანის ხვედრად მიაჩნდა. ამიტომაც მწერლისა და მისი გმირების გაუცხოების საერთო გენეზისის შესახებ, შეიძლება, ამ შემთხვევაში უფრო მკვეთრად დაისვას საკითხი. “სინამდვილეს თვალი ვერ გავუსწორე, თითქოს სიზმრისეულ და წარმოსახვით გარემოში ვცხოვრობ, საფლავიდან გამოქცეულის მსგავსად” (წერილები 1374: 147).

1946 წლის 8 მარტს შაჰიდ ნურაისადმი მიწერილ წერილში ჰედაიათი წერს: „გმადლობ მიწვევისათვის! მაგრამ ჩემში რაღაც ცვლილებები ხდება. ყველაფრის სურვილი დაგკარგე, აღარც მოგზაურობა მსურს, რომლისკენაც მთელი არსებით მივიღტვოდი. არ ვიცი, ეს ყოველივე რით არის გამოწვეული. ჩვენ დღეებს ერთმანეთის მიყოლებით ვმარხავთ და არ ვნანობთ, რომ მათ ჩაიარეს. შეიძლება, ეს უკეთესიც იყოს. ამ სახელმწიფოში ყველაფერი „გამორჩეულ პირებს“ ეკუთვნით, ყველაფერი: გართობის უფლება, სეირნობა და სიამოვნების მიღება. ჩვენ მხოლოდ აუტანელი პასუხისმგებლობა გვეკისრება – დააკმაყოფილდეთ ჭუჭყითა და ნაგვით. მათთვის ეს პასუხისმგებლობა მსუბუქი ავტომობილებით სეირნობა, ბანქოს თამაში და მრუშობაა.“ (წერილები 1374: 212).

საყურადღებოა ჰედაიათის იან რიპკასადმი ინდოეთიდან გამოგზავნილი წერილი, რომელიც პესიმიზმსა და უიმედობას შეიცავს: “ზოგი ლექსს წერს, ზოგი – პირფერობით შემოსილ სტატიას, ჩემთვის კი ცხადია: რასაც ვაკეთებ და რაც გამიკეთებია, ყველაფერი ამას ყოფილა.” (ჰედაიათი 1374: 199).

ამ და მწერლის სხვა მრავალი პირადი წერილიდან შეგვიძლია დავინახოთ, რომ მის დეკადენტურ განწყობილებას, გარკვეულწილად, ქვეყანაში შექმნილი სოციალურ-პოლიტიკური ფონიც ქმნიდა. მისი მოღვაწეობის პერიოდი ირანში რეზა შაჰის ე.წ. „შავ პერიოდს“ ემთხვევა.

ეჰსან თაბარი ჰედაიათის ადრინდელი თხზულებების შესახებ ჟურნალ „ნამიე მარდომში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში ამტკიცებს, რომ „ბრმა ბუ“ და „ცოცხლად დამარხული“ წარმოადგენს ბრალმდებელ აქტს ბიწიერი საზოგადოების მიმართ და დამყაყებულ შემხუთავ გარემოში მებრძოლი ადამიანის სულიერ აღმატებულებას ამტკიცებს.

ირანელმა მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ ბოზორჯ ალაეიმ 1945 წელს გამართულ შეხვედრაზე განაცხადა:

„ბრმა ბუ“ შესანიშნავი ნაწარმოებია ირანელი ხალხისა და მათი მდგომარეობის შესახებ. მასში ავტორმა ირანელი საზოგადოების უბედურება გამოხატა. მასზე უნდა ვიფიქროთ, ის უნდა გავიგოთ! მრავალი მიიჩნევს ჰედაიათს პესიმისტად, ცხოვრებით უკმაყოფილოდ. დიას, ის ხატავს აუტანელ ცხოვრებას, აშიშვლებს მის ყველა ნაკლს, მხოლოდ იმიტომ, რომ სურს, ნახოს თავისუფალი, ძლიერი და პროგრესული ირანი.“ (კომისაროვი 1967: 69).

ირანელი ლიტერატურათმცოდნე ბაჰრამ მეყდადი აღნიშნავს, რომ „ჰედაიათი არა მხოლოდ პირადი პასუხისმგებლობით გამოირჩეოდა, არამედ თავს მოვალედ გრძნობდა ისტორიის, კაცობრიობისა და სამშობლოს წინაშე. ის იყო ფაქიზი სულის მქონე სრულქმნილი, სამშობლოზე შეყვარებული პიროვნება.“ (მეყდადი 2005: 35).

ის, რომ ჰედაიათის ცხოვრებისეული და თხზულებებში გადმოცემული განწყობილება, ფაქტობრივად, იდენტურია, კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ ჰედაიათი არ იყო მოდერნიზმის ბრმა მიმდევარი. როგორც ჩანს, სამყაროს მოდერნისტული აღქმა მისთვის უფრო მისაღები აღმოჩნდა:

„მხნედ აღარა ვარ, ყველაფრის ხალისი დაკარგე, ნუგეშიც არსაით ჩანს, თავს ვერ მოვიტყუებ. ზიზღმა, უბედურებამ და დაღლილობამ დაისადგურა ჩემში.“ (ჰედაიათი 1374: 211).

ლოლამჰოსეინ იოსეფი ჰედაიათის ნოველებში გადმოცემულ დეკადენტურ განწყობილებებთან დაკავშირებით აღნიშნავს: „ხაიამი იმიტომ იზიდავდა, რომ მისი დარდი ფილოსოფიური იყო, კაფკასაც იმიტომ თანაუგრძნობდა, რომ კაფკა ”დედამიწაზე ყოფნას წყევლად მიიჩნევდა.“ (იოსეფი 1374: 323).

ჰედაიათის თხზულებების კითხვისას შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მწერალს რამდენიმე ათეული წელი თავის გმირებთან ერთად გაეტარებინოს, თითქოს ისინი იმ საზოგადოების წევრები ყოფილიყვნენ, სადაც თვითონ ცხოვრობდა. მისი ნოველების გმირები უპრეცედენტო სახისა და ხასიათის მატარებელი არიან. მათ ცნობიერებაში მიმდინარე მოვლენები არ ასახავენ სამყაროს თავისთავად; მათთვის დამახასიათებელია ერთი მოვლენისა თუ სულიერი სუბსტანციის არაერთგვაროვანი, ქაოტური აღწერა. მაგრამ ჰედაიათი ამ ყველაფერს ისე ოსტატურად ახერხებს, რომ მკითხველი მთელი არსებით გმირის ფიქრის მდინარებას მიჰყვება და მას ისე უყურებს, როგორც თვითონ ჰედაიათი: ძალაუვნებურად წვდება იმ კანონზომიერებას, რომელიც მის მხატვრულ ხერხს გააჩნია.

არის შემთხვევები, როდესაც მკვეთრად გამორჩეულ მოდერნისტულ ხერხს, იქნება ეს ფსიქოანალიზი თუ გაუცხოების ეგზისტენციური ექსპრესია, იმგვარადიყენებს მწერალი, რომ ძნელია გარჩევა ეს ხერხი გლობალური სულიერი კრიზისის დაძლევის ემსახურება, თუ ამ კრიზისის მსხვერპლი ხდება ლირიკული პერსონაჟი.

ნოველაში „სიბნელის სახლი“ გმირი დიდ უკმაყოფილებას გამოთქვამს საზოგადოებრივი წყობის მიმართ და შინაგანი მონოლოგი აშკარა პროტესტში გადადის:

„მათ საზოგადოება თავიანთი გულისწადილის, სიხარბისა და გემოვნების მიხედვით მოაწყვეს, სადაც იძულებითი მონობის კანონები აბეზივით უნდა ყლაპო. ეს მონობაა, რომელსაც მათ საქმე დაარქვეს და ყოველმა ადამიანმა ცხოვრების უფლება მათგან უნდა იმათხოვროს. ამ გარემოში ყოფნის უნარი მხოლოდ სულელს, უსირცხვილოსა და ქურდს აქვს. თუ ვინმე ქურდი, ფლიდი ან ლაქია არ იქნება, მასზე ამბობენ: „მათი ყოფნა ამქვეყნად არ ღირს.“ (ჰედაიათი 1377 : 76).

“ბრმა ბუს” მთხრობელიც იმას ჩივის, რომ ქვეყანა უნამუსოებითაა სავსე და მისი ადგილი აქ აღარაა. ამიტომ მანაც (“სიბნელის სახლის” პერსონაჟის მსგავსად) მოიკვეთა თავი საზოგადოებისაგან და საკუთარ თავში ჩაიკეტა.

ჰედაიათის, როგორც ავტორის, ინდიფერენტიზმი ჩანს პერსონაჟებისა და იმ გარემოს მიმართ, სადაც ისინი მოქმედებენ.

ჰედაიათის მკითხველმა ჰედაიათის გმირებს თავის წარმოსახვაში უნდა შეასხას ხორცი, თავად უნდა შეიქმნას წარმოდგენა მათზე. ისინი წარმოადგენენ,

ერთი მხრივ, კონკრეტულ, ხოლო მეორე მხრივ, აბსტრაქტულ, კრებით სახეებს, რაზეც მეტყველებს მათი ფუნქციები, მხატვრული სახეები და გარემო. ნაწარმოებებში არც ასაკი ჩანს და არც სახეები, ხოლო სადაც გვხვდება გარეგნული სახის აღწერა, ინფორმაციულად მწირია და, ძირითადად, ფსიქოლოგიურ დეტალებს უფრო შეიცავს, ვიდრე – ფიზიკურს.

ჰედაიათის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია ფსიქოლოგიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი შტრიხი – გმირის გარეგნული პორტრეტის აღწერით მისი შინაგანი განწყობილების გადმოცემა. გმირის გარეგნულ სახეს გვხვდებით ყველა ნაწარმოებში, მაგრამ ფსიქოლოგიურ თხზულებაში პორტრეტს იმდენად გარეგნულ-სტატიკური დანიშნულება არ გააჩნია, რამდენადაც – დინამიური. პორტრეტმა უნდა აჩვენოს გმირის შინაგანი სამყარო და მისი ინდივიდუალური ბუნება (ბურჯანაძე 1985: 108).

ჰედაიათი ნაწარმოების გაშლა-განვითარების პროცესში ოსტატურად ახერხებს გმირის შინაგანი განწყობის გადმოცემას გარეგნული სახის ცვალებადობით:

„ღამით ხანსარის გზაზე ჩვენს ავტომობილში მამაკაცი ჩაჯდა... ისე გამოიყურებოდა, თითქოს სურდა, ყოველგვარი კავშირი გაეწყვიტა გარე სამყაროსთან. თეთრი, ფერმკრთალი სახე და სწორი ცხვირი ჰქონდა. სანახევროდ დახრილი წამწამები მის დაღლილობაზე მიანიშნებდა. ღრმა ღარი ტუჩთან გაბედულობასა და სიმტკიცეს მოწმობდა. თავი თითქოს ქვისაგან გამოეკვეთათ. დროგამოშვებით ენით ტუჩებს ისველებდა და ფიქრებში ღრმავდებოდა.“ (ჰედაიათი 1374: 77).

მოქმედების განვითარების კვალდაკვალ მწერალი გმირის სულიერი მდგომარეობის ცვლილებას მისი გარეგნული შტრიხების ცვლილებით გადმოგვცემს:

„უეცრად გაჩუმდა, სახეზე უჩვეულო იერი დაჰკრავდა. ტუჩთან გამავალი ღარი უფრო ღრმად და მკაცრად გამოიყურებოდა. შუბლზე მკვეთრად გამოსახული ძარღვი დაბერვოდა და საუბრისას ცხვირის ნესტოები უფართოვდებოდა. მკრთალი ფერი წითელი შუქის ფონზე სევდიან იერს აძლევდა. თითქოს ცვილისაგან გამოექერწათ. მანქანაში რომ ვნახე, იმასთან შედარებით შეცვლილი მეჩვენა.“ (ჰედაიათი 137: 78).

„ბრმა ბუში“ ფსიქოლოგიური პორტრეტი უფრო რთულად ვლინდება, კერძოდ, სხვადასხვა სხეულში მოხეტილად ერთი სულით, რომელიც გარკვეული

პერსონაჟის სახითაა გამოხატული – ერთი მხრივ, ბიძა, ბერიკაცი და მეორე მხრივ, „ცით მოვლენილი ანგელოზი“, გარყვნილი ქალი, დედა. „ბრმა ბუს“ პერსონაჟები მითოლოგიზმის პროდუქტს წარმოადგენს და მათი მხატვრული ფუნქციები შედარებით რთული და მკაცრად განსაზღვრულია. ისინი, მართალია, ერთი და იმავე განმეორებადი სიუჟეტის მოქმედი გმირები არიან, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი აჩრდილებსაც კი უწოდებს, მაგრამ ეს არ არის მართებული შეფასება, რადგან ნაწარმოების სტრუქტურაზე დაკვირვებისას აღმოვაჩინთ მათს მხატვრულ არსებობას, რომლებიც აჩრდილებისაგან მკვეთრად განსხვავდებიან და ქმნიან ელასტიურ, მოუხელთებელ, განზოგადებულ სახეებს.

მკვლევართა ნაწილი (თ. კეშელავა, დ. კომისაროვი) ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებს იმპრესიონისტული სკოლის თხზულებებად მიიჩნევს. მწერალი ნამდვილად იყენებს იმპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელ ნიუანსირებული აღნუსხვის ხერხს, ამავდროულად არასდროს აკმაყოფილებს მას გაელვებული ფიქრების, წამიერი შთაბეჭდილებების აღწერა. ჰედაიათი მათს გამომწვევ მიზეზებსა და წყაროებს სიღრმისეულად სწვდება, ოსტატური მხატვრულობით წარმოსახავს:

„ათასგვარი ფიქრი ტრიალებს თავში. მათ ყველას ვხედავ, მაგრამ მცირე გრძნობის ან ხანმოკლე, წამიერად გაელვებული ფიქრის გადმოსაცემად მთელ ჩემს ცხოვრებას უნდა გადავაგლო თვალი. ეს კი შეუძლებელია. ეს ფიქრები, გრძნობები ჩემი ცხოვრების ხანგრძლივი პერიოდის შედეგია, რაც ნანახი, გაგონილი, წაკითხული ან ნაგრძნობ-განცდილი მქონდა.“ (ჰედაიათი 2536: 63).

„ბრმა ბუს“ ანალოგიური სურათი გვაქვს. ეს რომანი თავიდან ბოლომდე ყოფიერების სიღრმისეული წვდომის მცდელობას წარმოადგენს. მრავალი ეპიზოდი ასახავს მწერლის მსგავს განწყობას ნაწარმოებში:

„ახლა მსურს, ჩემი განვლილი ცხოვრება ყურძნის მტევანივით ხელში დავწურო და მისი წვენი, არა, ღვინო ჩემს აჩრდილს გამომშრალ ყელში ჩავაწვეთო, როგორც წყაროს წყალი. ეს მხოლოდ იმისათვის, რომ, სანამ ამ ქვეყნიდან წავალ, ის ტკივილები გადმოვცე, ამ ოთახის კუნჭულში კეთრივით რომ გამომხრეს. მხოლოდ ამ გზით შემიძლია, ჩემი ფიქრები დავწურო და დავაღაგო.“ (ჰედაიათი 2536: 68).

“ცოცხლად დამარხულისა“ და „ბრმა ბუს“ პარალელები ადასტურებს, რომ დეკადენტური განწყობილება მთავარ ხაზად გასდევს ორივე ნაწარმოებს,

ქვემოთ მოყვანილი მაგალითებიც ამ ორი ნაწარმოების საერთო განწყობილების მაჩვენებელია:

„გამიგონია, როდესაც მორიელის ირგვლივ ცეცხლს დაანთებენ, ნესტარს ჩაისობს. განა ჩემს ირგვლივ ცეცხლის ალი არ გიზგიზებს?“ (ჰელაიათი 1377: 55).

„ციხის გალაგნით გარშემორტყმულ ოთხ კედელს შუა ვარ გამომწყვდებული. ჩემი ფიქრები და ცხოვრება სანთელივით ნელ-ნელა დნება, არა, ვცდები, ჩემი ცხოვრება შეშის ღერებსა და ნახშირს შუა ჩაჭედულ იმ ნედლ კუნძს ჰგავს, რომელიც კი არ იწვის, მხოლოდ სხვის ალსა და კვამლში იგუდება.“ (ჰელაიათი 2536: 69).

„ცოცხლად დამარხულში“ გადმოცემული განწყობა, გარკვეულწილად, ხელოვნურ იერს ატარებს. იქ დახატული სცენა, ერთგვარად, თვითმიზნური ჩანს, რაც, შესაძლოა, იმით იყოს განპირობებული, რომ „ცოცხლად დამარხული“ ჰელაიათის შემოქმედების პირველ პერიოდშია დაწერილი. მწერალი აქ ხელოვნურად ემზადება სიკვდილისათვის:

„ერთი კვირა ვემზადებოდი სიკვდილისათვის. ჩემი ნაწერები გავანადგურე, ახალი საცვალი ჩავიცვი, ექიმის მოსვლისას ღამაზად რომ ვყოფილიყავი. ნათესავების სურათებს თვალი გადავაავლე. ველარც ვიცანი. ვერც ის გამეგო, მათთან რა მაკავშირებდა. თითქოს აღარც კი მსურდა, რომ ისინი მენახა. სურათებს უგრძნობლად დავცქეროდი. მივხვდი, რომ მოსიყვარულე ადამიანი არ ვყოფილვარ.“ (ჰელაიათი 1377: 60).

„ბრმა ბუში“ გმირისათვის თვითმკვლელობის მცდელობა არ ჩანს, მაგრამ დეფორმირებული გარემოს აღწერით ნათლად ჩანს გმირის სულიერი მდგომარეობის “პერსპექტივა”. “ცოცხლად დამარხულში“ თვითმკვლელობის განცდას უფრო მანერული სახე აქვს. “ბრმა ბუში” კი გმირის ღრმა განცდების ასახვა სიკვდილის მოლოდინის გამომხატველია. ნოველაში ხელოვნურად იცილებს მოვლენებს, ახლობელთა სახეებს, “ბრმა ბუში” უკვე სრულიად მარტოა:

„მას შემდეგ მთლიანად განვეშორე საზოგადოებას, სულელებს, ჭკვიანებს და თავდავიწყებისათვის ღვინოსა და თრიაქს შევაფარე თავი. მთელმა ჩემმა ცხოვრებამ ოთხ კედელს შუა ჩაიარა.“ (ჰელაიათი 2536: 11).

ღროის მხატვრული მოდელირება, სპეციფიკური ასახვა ჰელაიათის პროზის ერთ-ერთი მხატვრულ თავისებურებაა, რომელიც გამოიხატება ღროითი სივრცის აბსტრაქტირებასა და აღრევაში. ეს განპირობებულია ცნობიერების ნაკადის

ტექნიკის გამოყენებით, რამაც განსაზღვრა ამ მხატვრული პასაჟის ახლებური ინტეგრაცია მოდერნისტულ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ სივრცესთან.

ლიტერატურაში ცნობიერების ნაკადის შემოტანა, შინაგანი მონოლოგის განვითარება, პოეტურ სახეთა შორის ალგორითმი კავშირი, მითოლოგიზაციისა და ფსიქოლოგიური თეორიებისაკენ მიდრეკილება დროისადმი განსაკუთრებულმა მიდგომამ განაპირობა.

„ბრმა ბუს“ მრავალპლანიანობისა და მხატვრული სირთულის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი დროის აღქმაცაა. მასში ერთი გმირის ორი ცხოვრება – ორი დროა წარმოსახული. ამ საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებო მოსაზრება გამოთქვა სირუს შამისამ: “ბრმა ბუს” თხრობის დასრულების შემდეგ მკითხველის ცნობიერებაში ნაწარმოები კვლავ მეორდება, ანუ, როდესაც მთხრობელი ამბობს – “მე მოხუცი მეწვრილმანე გავხდი”, აქედან შესაძლებელია, ნაწარმოები თავიდან წაიკითხო და მიხვდეს, რომ მთავარი გმირი, ანუ მთხრობელი სწორედ ის მოხუცი მეწვრილმანე აღმოჩნდა, რომელიც ახალგაზრდობისას მხატვარი და მწერალი იყო.” (შამისა 1374: 111).

როგორც ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურის პერსონაჟებისათვის ზოგადად, ჰედაიათის გმირებისთვისაც ობიექტურ-ქრონოლოგიური, აბსოლუტური დრო შინაარსსა და მნიშვნელობას მოკლებულია. მათთვის დრო საკუთარი შინაგანი განწყობილებით, სულიერი განზომილებით აითვლება და ერთადერთი ჭეშმარიტი და რეალურად არსებული სუბიექტური დროა:

„საიდან უნდა დაიწყო? ფიქრები, თავში რომ მომდის, ახლანდელია, საათი და დრო არ გააჩნია. გუშინდელი შემთხვევა, შესაძლებელია, ჩემთვის უფრო ძველი და უინტერესო იყოს, ვიდრე ათასი წლის წინ მომხდარი. წარსული, მომავალი, საათი, დრო, თვე, წელი ჩემთვის სულ ერთია. ცხოვრების სხვადასხვა საფეხურები: ბავშვობა, სიბერე – ჩემთვის, გარდა ფუჭი სიტყვებისა, სხვა არაფერია.” (ჰედაიათი 2536: 38).

დროითი სივრცის კანონზომიერი მონაცვლეობისა და, იმავდროულად, თანმიმდევრობის რღვევის ტიპური ლიტერატურული გამოხატულებაა ნოველა „სამი წვეთი სისხლი“. ნოველაში ორი დროითი პლასტი არსებობს, ერთი – ახლანდელი, მეორე – მოთხრობილი. დროის ეს ორივე პლასტი გარკვეულ ურთიერთმიმართებაშია და ნაწარმოების კომპოზიციურ-სტრუქტურულ თავისებურებებს განაპირობებს. ჰ. ქათუზიანისა და მ. ჰილმანის გამოკვლევაში

განსაკუთრებით ხაზგასმულია „სამი წვეთი სისხლის“ ეს მოდერნისტული სტილი (ქათუზიანი... 1996: 75). ჰ. ქათუზიანი დიდ ადგილს უთმობს „ბრმა ბუსა“ და „სამი წვეთი სისხლის“ შედარებას, რომელიც დროითი პლასტის განსაზღვრაში გამოიხატება. „ბრმა ბუსაგან“ განსხვავებით, წარსული აქ ჩვეულებრივი ისტორიაა და არა დაბრუნება რეალურ არსებობაში“ (ქათუზიანი 1991: 63).

თვალშისაცემია “ბრმა ბუსა” და “სამ წვეთ სისხლს” შორის მსგავსება – ერთი და იმავე სცენის განმეორება, რომელიც ლაიტმოტივის ტექნიკის საფუძველს წარმოადგენს. გამეორების ეს ხერხი ჰედაიათის შემოქმედებაში თანდათან უფრო რთულდება და სხვადასხვა კონტექსტში რეპროდუცირდება. ნოველაში „სამი წვეთი სისხლი“ მთავარი პოეტური სახეა სისხლი და ნოველის მთელი ბედი ამ პოეტური სახის სხვადასხვაგვარად გააზრებასა და რეფლექსაციას ემყარება:

„ღიას, დღეს საღამოს მოვედი, სიაუშისაგან სასკოლო რვეული რომ წამეღო. გართობის მიზნით ფიჭვის ხესთან გავიარე. ის სამი წვეთი სისხლი კატის კი არა, ბუსის აღმოჩნდა. იცით, რომ ბუმ სამი ხორბლის მარცვალის შეჭამა და ყოველ ღამე წუხდა, სანამ ეს ტკივილი სამ წვეთ სისხლად არ გადმოედვარა კისრიდან?!“ (ჰედაიათი 1381: 54). ნაწარმოებში სამი წვეთი სისხლი საკრალური მნიშვნელობის მატარებელია. ის ერთ შემთხვევაში ზედამხედველის მიერ მოკლული კატის სისხლია, მეორეში კი – მთავარი გმირის მეგობარს მირზა აჰმადხანს უკავშირდება:

„ზედამხედველი ჩაუსაფრდა კატას, რომელმაც შეჭამა მისი კანარის ჩიტი და ესროლა, ხოლო დაღვრილი სამი წვეთი სისხლი ტყის ბუს სისხლად გაასაღა.“ (ჰედაიათი 1381: 52).

„ბრმა ბუში“ მხოლოდ ნაწარმოების ბოლოს შემოდის ბუს სიმბოლიკა და მნიშვნელოვან მხატვრულ დატვირთვას ღებულობს. ანუ ფუნქციური კავშირი აქ შემოსულ ბუსა და აღნიშნულ ნოველაში არსებულ ბუს შორის ნაკლებად შესაძლებელია: “ჩემი აჩრდილი უფრო ჭეშმარიტი და მკვეთრი მეჩვენა, ვიდრე ჩემი სხეული, ის უფრო ნამდვილი იყო, ვიდრე ჩემი არსება. ამ დროს ბუს დავემსგავსე. ბოლმა ყელში გაჩხერილიყო და სისხლის ნაფლეთებად ვაფურთხებდი. ჩემს აჩრდილს კი კედელზე ბუს ფორმა მიეღო.“ (ჰედაიათი 2536: 83).

თუმცა შესაძლებელია, სხვა სახის ფუნქციურ-ალეგორიული კავშირები არსებობდეს მათ შორის. მაგალითად, ჰ. ქათუზიანი მიუთითებს „სამ წვეთ სისხლში“ კატისა და რეალურად არსებული ქალის ალეგორიულ იდენტიფიკაციაზე. ის „ბრმა ბუში“ წარმოდგენილ ქალთანაც ცდილობს პარალელის გავლებას (ქათუზიანი 1991: 64).

ეს ნოველა მხატვრული სახეების ფუნქციით, ერთი შეხედვით, თითქოს ემსგავსება “ბრმა ბუს”, მაგრამ, არსებითად, მხოლოდ დროითი სივრცის მოდელირებით. “სიბნელის სახლისა” და “ცოცხლად დამარხულისაგან” განსხვავებით, მასში არ გვხვდება მკვეთრად გამოხატული შინაგანი მონოლოგი თუ ფსიქონალიზი. მათ შორის არსებითი მსგავსება ყველაზე მეტად ლაიტმოტივის ტექნიკის გამოყენებაში გამოიხატება. თუმცა აქაც ერთმნიშვნელოვანი თანხვედრა არ გვაქვს: თუ ს. ჰელდაისი “ბრმა ბუში” ლაიტმოტივისათვის კვიპაროსს, ლოტოსს, საყვავილეს იყენებს, ნოველაში “სამი წვეთი სისხლი” იყენებს ბუს, სისხლს, კანარის ჩიტს. ლაიტმოტივის ტექნიკის გამოყენების ფონზე ყველაზე მეტად მკვეთრია “ბრმა ბუსა” და ნოველაში “სამი წვეთი სისხლი” მხატვრული თამაშის ხარისხი. მწერლისათვის, მკითხველისაგან განსხვავებით, სავსებით გასაგები და განსაზღვრულია ამ თამაშის მიზანდასახულობა და არსი. თამაშისათვის განკუთვნილი ლაიტმოტივური სახეების მოზაიკური გადაადგილება იმდენად რთულია, რომ სახეების ამგვარმა სირთულემ მკვლევართა ნაწილი საგონებელში ჩააგდო. ამიტომაც მათი ნაწილი ჰელდაისის ნაწარმოებებს – “ბრმა ბუსა” და ნოველას “სამი წვეთი სისხლი” პოლიტიკური რეპრესიების პროტესტის გამოხატულებად მიიჩნევს.

ჰელდაისის მოდერნისტული ნოველებისა და “ბრმა ბუს” შედარებითი ანალიზის შედეგად ჩვენ მივიღეთ ერთმანეთთან დაკავშირებული და, იმავდროულად, განსხვავებული მხატვრული სახეები. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ყოველი ნაწარმოები თავის ინდივიდუალურ ქარგაზეა აგებული და განსხვავებულ ფორმასა და შინაარსს შეიცავს, მაგრამ მათი მხატვრული თვისებების გამო საჭიროდ ჩავთვალეთ, ჰელდაისის მოდერნისტულ პროზაზე საუბრისას, ჯერ ცალ-ცალკე წარმოგვედგინა მოდერნისტული ნოველების ანალიზი და შემდეგ – “ბრმა ბუსთან” მიმართებაშიც, რამაც საშუალება მოგვცა, უფრო მეტად განგვეზოგადებინა მხატვრული სახეები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ბრმა ბუსა“ და ჰელდაისის მოდერნისტულ ნოველებზე დაკვირვებისას გამოიკვეთა, რომ, როგორც ამ ტიპის ნოველებში,

ასევე „ბრმა ბუში“ (განსაკუთრებით, მის მეორე ნაწილში) მოვლენები ქაოტურია და მას ჰედაიათისეული კვალიფიკაცია “არაცნობიერი რომანი” შეესაბამება, რაც, შეიძლება ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი იყოს მოდერნისტული ნოველებისგან. ”ბრმა ბუსა” და მოდერნისტულ ნოველებს შორის ერთობა გამოიხატება როგორც იდეურ-თემატურ მსგავსებაში, ასევე – დროისა და სივრცის მხატვრულ მოდელირებასა და სუბიექტურ ტრანსფორმაციაში. ჰედაიათმა მაქსიმალურად გამოიყენა ყველა ის უპირატესობა, რომელიც დროითი პლასტის გამოყენების თვალსაზრისით გააჩნია ლიტერატურას ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით. სივრცითი პლასტი კი ჰედაიათმა პერსონაჟის განცდებითა და შეგრძნებების დინამიკით წარმოადგინა, რამაც განაპირობა ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველებსა და “ბრმა ბუში” სივრცის სიმბოლური და განმაზოგადებელი მნიშვნელობის ზრდა.

ჰედაიათმა დროისა და სივრცის რამდენიმე პლასტი გამოიყენა. სიუჟეტის განვითარება მესხიერების დინამიკაზეა აგებული, რაც, ნოველებთან შედარებით, კიდევ უფრო რთულადაა განხორციელებული “ბრმა ბუში”. მაგალითად, “ბრმა ბუში” სახეები იმგვარად მოედინება, რომ ურთულესია განსაზღვრო, ისინი ახლა გამოჩნდნენ, თუ წარსულის კუთვნილებას წარმოადგენენ. მისთვის დამახასიათებელია მოქმედების შემჭიდროება ან შენელება. მოგონებები და ფიქრები ერთმანეთს ენაცვლება, მაგრამ არ გვხვდება არანაირი “მომავლის პერსპექტივა,” ანუ არ არსებობს მომავალში შედწევის მცდელობა.

ჰედაიათის მაგალითზე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ მოდერნისტული რომანის დროითი განზომილების საზღვრების დადგენისას დეფინიცია, შესაძლებელია, ძალზე ზოგადი აღმოჩნდეს, ვინაიდან ყოველი შემთხვევა ქმნის ინდივიდუალურ დროით გარემოს. “ბრმა ბუს” შემთხვევაშიც გვაქვს ჰედაიათის მხატვრულ სამყაროში უადრესად სუბიექტურად მოდელირებული მხატვრული დრო, მას დროითი თამაშის თავალსაზრისით უახლოვდება ნოველა “სამი წვეთი სისხლი”.

„ბრმა ბუსა” და მოდერნისტული ნოველების: „მანეკენი ვიტრინაში”, „სიბნელის სახლი”, „ცოცხლად დამარხული” და „სამი წვეთი სისხლი” – ურთიერთმიმართებისას ირკვევა, რომ ნოველებში საქმე გვაქვს მოდერნისტული მხატვრული ხერხებისა და სტილისტიკის გარკვეულ თანმიმდევრულ დიფუზორულ გრადაციებთან, რაც კანონზომიერად დასრულებულ სახეს იძენს „ბრმა ბუში”. ამავე დროს, ჰედაიათმა პრინციპულად უარყო რეალური საგნების

გამოსატვის ობიექტური ნიშანი და შეცვალა ის მეტ-ნაკლებად თავისუფალი სახეებისა და ფორმების გამოყენებით, ანუ განყენებული ელემენტებით.

მრავალი მკვლევარი შეეცადა, სხვადასხვა აღმოსავლურ წყაროში დაეძებნა “ბრმა ბუს” მხატვრული სიმბოლოების შესატყვისი და ამის საფუძველზე აეხსნა მათი ფუნქციები ნაწარმოებში. მაგრამ, ვინაიდან “ბრმა ბუ” მოდერნისტული მითოლოგიზმის პროდუქტს წარმოადგენს, ასე მოწყვეტით და ცალ-ცალკე მისი მხატვრული სახეების ახსნა უსაფუძვლოა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მივიღებთ მის არასწორ განზოგადებასა და ახსნას ლიტმცოდნეობითი თვალსაზრისით. სწორედ ამიტომ ჩვენი ნაშრომის II და III თავები საგანგებოდ ეხება “ბრმა ბუს” მხატვრული ელემენტების გენეზისისა და ფუნქციის საკითხებს.

ჰედაიათის მოდერნისტული პროზის განხილვისას კრიტიკოსები ყურადღებას ამახვილებენ კაფკას შემოქმედებაზე, ამიტომ მომდევნო ქვეთავი საგანგებოდ მიუძღვნით ჰედაიათისა და კაფკას შემოქმედების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს. ეს გამოწვეულია სხვა ფაქტორითაც, როგორც ცნობილია ჰედაიათი დაინტერესებული იყო კაფკას შემოქმედებით. მან XX საუკუნის 40-იან წლებში სპარსულად თარგმნა კაფკას რამოდენიმე მოთხრობა და კაფკას შემოქმედებას მიუძღვნა ესეე “კაფკას ნაამბობი”.

1. 4. სადეჟე ჰელაიათი და ფრანც კაფკა

ვინაიდან ჰელაიათის შემოქმედების მკვლევრები (ჟ. ჯონსონი, ნ. ქერმანი, მ. ჰილმანი, ჰ. ქათუზიანი) მიიხნევენ, რომ ჰელაიათის შემოქმედებაზე ზეგავლენას ახდენს ფ. კაფკას შემოქმედება, ამიტომ წინამდებარე ქვეთავში განვიხილავთ მკვლევართა ცალკეულ მოსაზრებებს, ჰელაიათის ესესე “კაფკას ნაამბობი”, კაფკას შემოქმედების მკვლევართა შეხედულებებს და ამის საფუძველზე განვსაზღვრავთ ამ გავლენისა თუ თანხვედრის მიზეზებს.

ჰელაიათი კაფკას ნაწარმოებების განხილვისას მიუთითებდა, რომ კაფკას თხზულებების შესწავლისას აუცილებელია იმ გარემოსა და დროზე დაკვირვება, სადაც ის ცხოვრობდა. ასევე, ჰელაიათი კაფკას ცხოვრებიდან გამოყოფდა რამდენიმე დეტალს, რომელიც მნიშვნელოვნად მიაჩნდა: მამასთან დაპირისპირება, ებრაულ საზოგადოებასთან ქიშპი, დაუოჯახებლობა და ავადმყოფობა.

ჰელაიათი კაფკას შესახებ შენიშნავს, რომ იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე მამის ტირანიის ქვეშ იმოფებოდა და ვერასგზით დააღწია თავი ამ უღელს (კაფკა 1342: 23-242). ჰელაიათი წერს, რომ კაფკა ქალაქ პრაღაში თავის სოროზე მიჯაჭვული თავგვიით ცხოვრობდა, რაც მისთვის აუტანელი იყო (კაფკა 1342: 23). ჰელაიათი იმოწმებს კაფკას პირად წერილებს მამისადმი, რომლებშიც იგი ებრაულ საზოგადოებას აკრიტიკებს; ამავე წერილებში ნათლად ჩანს მისი ამო ლტოლვა პიროვნული თავისუფლებისაკენ. კაფკა მამას სწერს: “მე ვერ გავიგე, რატომ მსაყვედურობდი იმისათვის, რომ არ ვიყავი მიჯაჭვული ებრაულ საზოგადოებას, რომელსაც შენ ეკუთვნოდი. ეს საზოგადოება ჩემთვის არარა და მიუღებელი იყო (კაფკა 1342: 25). იმისათვის, რომ მარტო ეცხოვრა, კირგეკორის მსგავსად, განაგრძობს ჰელაიათი, კაფკა თავის საცოლეს დაშორდა და უარი თქვა მასთან ქორწინებაზე. კაფკას პიროვნულ თავისუფლებას, ჰელაიათის მოსაზრებით, მამამისის დაჟინებაც უბორკავდა, რომელიც შვილისგან საოჯახო საქმის გაგრძელებას, ანუ – ვაჭრობას მოითხოვდა. (კაფკა 1342: 26-27). კაფკას მოთხოვნაში “ბუნაგი” ცხოველი ფიქრობს: “მე ბავშვივით წინდაუხედავი ვიყავი. ასაკიც რომ მომემატა, საბავშვო თამაშებით ვერთობოდი და მხოლოდ თამაშის საფრთხეს ვგრძნობდი. როდესაც გული ჭეშმარიტ საფრთხეს მამცნობდა, ყურს არ ვუგდებდი.” შესაძლოა, საფრთხე ყოფიერების წინაშე პასუხისმგებლობაში მდგომარეობს. ცხოვრება ხანმოკლეა: რაც ჯერ კიდევ არ დაწყებულა,

დასასრულს უახლოვდება (კაფკა 1342: 26). ჰედაიათის დასკვნით, კაფკას ნაწარმოებები ცხოვრებისადმი სამაგიეროს გადახდაა იმ მწარე ხვედრის გამო, რომელიც კაფკას მისგან ერგო (კაფკა 1342: 27). ჰედაიათის მიხედვით, ადამიანები ცდილობენ, იმ ცოდვებისაგან გათავისუფლდნენ, რომლებიც ზურგზე აწევთ, მარტოობისა და უიმედობის მორევში ფართხალებენ. კაფკა გამბედავი აღმოჩნდა, მან თავისი სულიერი და ხორციელი ტანჯვის ისტორია მკაცრი და ცივი ლოგიკით გადმოსცა. ეს ამბები მკითხველში შიშსა და ძრწოლას ბადებს. მისი გმირები, გარკვეულწილად, თვითონ კაფკას გამოხატავენ. მწერალი არც ცდილობს მათ შენიღბვას, ზოგიერთ მათგანს თავისი სახელის პირველი ასოთიც კი მოიხსენიებს (კაფკა 1342: 58).

ნ. ქერმანი სტატიაში “სადეჟ ჰედაიათი კაფკას შესახებ”, რომელიც ჰედაიათის შემოქმედებას მიუძღვნა, აღნიშნავს, რომ ჰედაიათის რთულ პროზაში, ისევე, როგორც კაფკასთან, გადმოცემულია ინდიფერენტული, გაუცხოებული გმირების ფსიქიკური სამყარო. აქვე მკვლევარი პარალელს ავლებს ავტორსა და გმირს შორის და მათ იდენტიფიკაციას ახდენს ჰედაიათის მიერ იან რიპკასადმი მიწერილ წერილზე დაყრდნობით: “მთელ ჩემს ცხოვრებაში არ მოიპოვება რაიმე ღირებული და საყურადღებო. მე არც მნიშვნელოვანი პოზიცია მქონია ოდესმე. არასოდეს ვყოფილვარ მოწინავე სტუდენტი. პირიქით, ჩემი ხვედრი ყოველთვის წარუმატებლობა იყო.” (ქერმანი 1997: 20; ჰედაიათი 1374: 207).

ნ. ქერმანის აზრით, ჰედაიათი “კაფკას ნაამბობში” შეზღუდულ კაფკასეულ ადამიანს ახასიათებს, რომელშიც, შესაძლოა, ჰედაიათი თავის გმირებსაც გულისხმობდეს (ქერმანი 1997: 22). ჰედაიათი ანალიზებს კაფკას ნაწარმოებებს, მისი გმირების ფსიქიკურ მდგომარეობას და, ამავედროულად, მისი შემოქმედებიდან გამომდინარე, ეხება კაფკას პიროვნულ თვისებებს, მის ხასიათს. თუმცა ის, რომ ჰედაიათის გმირების ხასიათი უახლოვდება კაფკას გმირების ხასიათს, ერთმნიშვნელოვნად არ შეიძლება გულისხმობდეს, რომ ჰედაიათი თავისი გმირების მხატვრულ ანალიზსაც ახდენს.

კაფკასა და ჰედაიათისადმი “საზოგადოების” დამოკიდებულების ფონზე ქერმანის შეფასება ამ ორი დიდი მწერლის განწყობილებათა ერთგვაროვნებას ასახავს: “ჰედაიათი კაფკას ბედს იზიარებს, ისინი მემარცხენეების მიერ დეკადენტებად, ხოლო მემარჯვენეების მიერ საზოგადოებისათვის მავნე სუბიექტებად აღიქმებოდნენ” (ქერმანი 1997: 67). ამ მიზეზებისა და პესიმიზმის საეთო პათოსის გამო, ნ. ქერმანი კაფკასა და ჰედაიათის ნააზრევს შორის

სხვაობას ვერ ხედავს, რაც არ იძლევა ჰელაიათის შემოქმედების მართებულად გაგების საშუალებას. საქმე ის არის, რომ პესიმიზმი მეტ-ნაკლებად ყველა ადამიანში არსებობს. კაფკასა და ჰელაიათის შინაგან ბუნებასა და მხატვრულ აზროვნებაში პესიმიზმი არსებობდა, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ მათი მხატვრული სამყარო და ლიტერატურული ნაწარმოების მათეული აღქმა ერთმანეთს დაეუნათესაოთ. ამით კი მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი – კაფკასა და ჰელაიათის მხატვრული სამყაროს ურთიერთმიმართება, რომელიც ჰელაიათის მოდერნისტული თხზულებების გამოჩენისთანავე დაისვა – ახსნილად გამოვაცხადოთ. თუმცა ჰელაიათზე კაფკას გავლენის განხილვა არ შეიძლება სრულიად მოიხსნას დღის წესრიგიდან.

ნ. რაჰიმე აღნიშნავს: “ჰელაიათი კაფკას გავლენას განიცდიდა. გარდა ამისა, კაფკა ირანელ ხალხს ჰელაიათმა გააცნო და, ამდენად, მათთვის ნათელი უნდა ყოფილიყო, რომ ჰელაიათი “მეტამორფოზის” ტყვეობაში იმყოფებოდა და მის გავლენას განიცდიდა ” (რაჰიმე 1380: 508). ნ. რაჰიმე, ქერმანისაგან განსხვავებით, არ წარმოაჩენს ჰელაიათის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ პასაჟებს, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იქნებოდა მის შემოქმედებაზე კაფკას გავლენის დადასტურება. იგი მხოლოდ იმ არგუმენტით იფარგლება, რომ ჰელაიათმა პირველმა გააცნო ირანელ ხალხს კაფკა. თუ რა აინტერესებდა ჰელაიათს კაფკას შემოქმედებიდან, რა იყო მისთვის მისაღები და როგორ ხედავდა ის კაფკას შემოქმედებას, ამის შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის “კაფკას ნაამბობი”:

“ერთი შეხედვით, კაფკას გმირები უბრალო ადამიანები, კანცელარიის მოხელეები არიან და, თითქოს, მათ ყველაფერი აკმაყოფილებთ, მაგრამ მოულოდნელად შიში გვიპყრობს. ყველაფერი, რაც ჩვეული და ლოგიკური იყო, უცნაურად გადაიქცევა: იცვლება საათის ისრები, დისტანცია და ინტერვალი ჩვენს თვალთახედვას არ ემთხვევა, ატმოსფერო სულისშემხუთველია. ნუთუ იმიტომ, რომ ლოგიკასაა მოკლებული? პირიქით, ყველაფერს თავისი არგუმენტი და მტკიცებულება გააჩნია. ეს არგუმენტი შებრუნებულია და მოუხელთებელი და იმას კი არ ემსახურება, რომ ეს ადამიანები თავჩაღუნულ, თავიანთი საქმის წესიერ მუშაკებად წარმოგვიდგინოს, არამედ იმას, რომ წარმოაჩინოს მათი ამაო გარჯა” (ჰელაიათი 1372: 570).

ჰელაიათის ეს თვალსაზრისი კაფკას შემოქმედებაზე შეიძლება გავითვალისწინოთ, როგორც გარკვეული არგუმენტი ამ ორი მწერლის

მხატვრული გარემოს დაახლოებისათვის, მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ ზოგადი, მოდერნიზმის საერთო თვისებებით გამოწვეული სიახლოვე და არა რაიმე კონკრეტული გავლენის დამადასტურებელი საბუთი. ჰედაიათის მოდერნისტულ თხზულებათა გმირები, როგორც წესი, არ წარმოადგენენ არც დასაქმებულ და არც რაიმე კონკრეტული იდენტიფიკაციის მქონე ადამიანებს.

კაფკას მხატვრული გარემო რაღაც დროის განმავლობაში მაინც ტოვებს რეალობის განცდას, ჰედაიათთანაც გვაქვს ამგვარი შემთხვევები, მაგრამ მის შემოქმედებაში ზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის უფრო მეტად ძნელი შესამჩნევია და მხატვრული ქსოვილი უმეტესად ეფუძნება ამორფულობას, დროითი და სივრცითი განზომილებების აღრევას.

ჰ. ქათუზიანი კაფკას გავლენას ჰედაიათზე ორი ფაქტორით ასაბუთებს: ერთია ჰედაიათის ღრმა ინტერესი კაფკას შემოქმედებისადმი, მეორე კი “მისი ფსიქოლოგიური ნაწარმოებების ხასიათისა და გარემოს ბნელი ფერები” (ქათუზიანი 1991: 98). მკვლევარი უბრალო ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე საუბრობს და არსებით კავშირს მათ შემოქმედებებს შორის გამორიცხავს, რის დასაბუთებასაც ცდილობს იმით, რომ ჰედაიათმა კაფკას თხზულებები თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში თარგმნა. ამავე ხანებში დაწერა ლიტერატურული ესსე “კაფკას ნაამბობი.” “არ არსებობს არც ზეპირი და არც წერილობითი წყარო იმის თაობაზე, რომ ჰედაიათს ამ დრომდე სმენოდა კაფკასა და მისი ნაწარმოებების შესახებ” (ქათუზიანი 1991: 99). მკვლევარი განაგრძობს, რომ კაფკას ნაწარმოებების – “პროცესი”, “ციხესიმაგრე”, “ამერიკა”, “მეტამორფოზა” – სტრუქტურასა და შინაარსში არაფერია ისეთი, რაც გამოხატულებას პოულობს ჰედაიათის ფსიქოლოგიურ პროზაში. ანგარიშგასაწევია ის გარემოებაც, რომ კაფკას სიცოცხლეში გამოქვეყნდა მისი შემოქმედების მხოლოდ ნაწილი. დანარჩენი ევროპისთვისაც უცნობი იქნებოდა, XX საუკუნის 40-იან წლებში მაქს ბროდს რომ არ გამოეჭყვევებინა. ამ დროისათვის “ბრმა ბუ” და მოდერნისტული ნოველების უმეტესობა ჰედაიათს უკვე დაწერილი ჰქონდა (ქათუზიანი 1991: 102). ხასიათი და ატმოსფერო, რომელიც “ბრმა ბუსა” და კაფკას ნაწარმოებებს აერთიანებს, მკვლევრის თვალსაზრისით, “ადრეულ წარსულში გვაბრუნებს და მივყავართ ჰედაიათის ადრეულ ფსიქოლოგიურ ქმნილებებთან, 1926 წელს გამოქვეყნებულ ნოველასთან “სიკვდილი”. ამ დროს კი ჰედაიათს არ შეიძლებოდა, რაიმე სცოდნოდა კაფკას შესახებ” (ქათუზიანი 1991: 127).

ჰ. ქათუზიანი, ნ. რაჰიმეისა და ნ. ქერმანისაგან განსხვავებით, საერთოდ გამორიცხავს კაფკას გავლენას ჰედაიათზე. მისი მტკიცება, რომ ჰედაიათს არ შეიძლება, რაიმე სცოდნოდა კაფკას შესახებ XX საუკუნის 40-იან წლებადღებოთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნაა. ის ფაქტი, რომ კაფკას შემოქმედების ფართოდ გაცნობა საზოგადოებამ მოახერხა XX ს. 40-იანი წლების შემდგომ, არ შეიძლება ერთმნიშვნელოვნად ადასტურებდეს იმას, რომ კაფკას არ მოუხდენია გავლენა ჰედაიათზე. თუ გავითვალისწინებთ ჰედაიათის პირველ მოდერნისტულ ნოველებს, რომელის გმირები ნამდვილად გვაგონებენ კაფკას გმირებს, გასაზიარებელი იქნება მოსაზრება, რომ კაფკას შემოქმედებამ, გარკვეულწილად, უბიძგა ჰედაიათს წერის მოდერნისტული მანერისაკენ. გარდა ამისა, ჰ. ქათუზიანს მხედველობიდან რჩება ის გარემოება, რომ კაფკას კრებულები: “განჯვრება”, “განაჩენი”, “მეტამორფოზა” 1915 წლისათვის უკვე გამოქვეყნებული იყო და 20-იანი წლების ბოლოს ჰედაიათს არ უნდა გასჭირვებოდა, გასცნობოდა მათ ევროპაში. არაფერი უნდა იყოს გასაოცარი იმაში, რომ გავლენა მოეხდინა კიდევ კაფკას ახალგაზრდა ჰედაიათზე, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჯ. ჯოისთან ერთად კაფკა მიჩნეულია ახალი, ექსპერიმენტული, პროზის ფუძემდებლად.

“ბრმა ბუში” მოკლე ფრაზებით გადმოცემული მცირე ეპიზოდები ბევრისათვის საკმარისი აღმოჩნდა კაფკასთან პარალელის გასავლებად. მაგალითად, ქათუზიანი, რომელიც “ბრმა ბუს” დაწერამდე ჰედაიათის ნაცნობობას კაფკას შემოქმედებასთან საეჭვოდ მიიჩნევს, ამბობს: “ბრმა ბუში” ნათლად დგას ფილოსოფიური და მხატვრული პრობლემა, რაც კაფკას მხატვრულ პათოსს მოგვაგონებს. თუმცა “ბრმა ბუს” მხატვრული დიაპაზონი უფრო ფართოა და დაძაბულობის მომცველი.” (ქათუზიანი 1991: 217). მართლაც, “ბრმა ბუ”, კაფკას შემოქმედებისაგან განსხვავებით, არ არის მარტო ფაქტის გაცხადება, როგორცაა, მაგალითად, ჯოზეფ კ-ს დაპატიმრება “პროცესში” და მისტერ გრეგორის აღმოჩენა “მეტამორფოზაში”. ჰედაიათს შემოაქვს უფრო ფართო და ყოვლისმომცველი სიმბოლოები და ალეგორიები, ანტიმიმეტური საშუალებები, რომელთაც შეფარული მისტიკური ელფერიც დაჰკრავს.

მ. ფარზანე ჰედაიათის სიცოცხლის ბოლო წლებში, პარიზში მასთან ურთიერთობისას, შეეცადა, ჰედაიათისეული ახსნა შეეტყო ამ ორი მწერლის შემოქმედებას შორის შესაძლო ურთიერთობის შესახებ, რაც ჩანს მ. ფარზანეს მიერ შედგენილ (ფარზანე 1374) წერილების კრებულში. ფარზანეს კითხვაზე,

ბაძავდა თუ არა ის კაფკას, ჰედაიათი კონკრეტულად კითხვას არ პასუხობს: „კაფკასთან მე რა საერთო მაქვს? ბოლოს და ბოლოს, მას საარსებო საშუალება ჰქონდა, რჩეულიც ჰყავდა და მისი წიგნებიც იბეჭდებოდა კიდეც“ (ფარზენე 1374: 420). თუმცა ერთი ფაქტია: კაფკა, როგორც მოდერნისტული მხატვრული პროზის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ჰედაიათის წიმნამორბედადაც გვევლინება. რაც შეეხება კონკრეტულ გავლენას, ამაზე საუბარი რთულია. ჰედაიათი ქმნის თითქოს ერთი შეხედვით კაფკასათვის დამახასიათებელ პერსონაჟებს (განსაკუთრებით ეს ეხება ნოველებს „ცოცხლად დამარხული“, „სიბნელის სახლი“, „სამი წვეთი სისხლი“ „მანეკენი ვიტრინაში“), მაგრამ ისინი მხოლოდ საერთო მოდერნისტული ბუნებით უახლოვდებიან კაფკას გმირებს და, არსებითად, მკვეთრი ინდივიდუალიზმით გამოირჩევიან.

კაფკას შემოქმედებაში აღწერილია ბიურგერული ეპოქის მიწურულის სულიერი, კულტურული და მსოფლმხედველობრივი კრიზისი. კაფკა არ გვიჩვენებს სოციალურ და პოლიტიკურ სიტუაციებს და, უბრალოდ, აღწერს მიზანმიუღწეველი, მარტოობით გატანჯული ადამიანების სულიერ უბედურებას. მის შემოქმედებაში გადმოცემულია იზოლირების სოციალური ატომიზმი, გაუცხოების მწვავე განცდა. კაფკას ნაწარმოებთა თემაა გაუცხოება, უკონტაქტობა, ურთიერთუნდობლობა, ადამიანის ამაო მისწრაფება საზოგადოებისაკენ. იგი არსად არ აღწერს სიყვარულს. სასიყვარულო ურთიერთობა მის ნაწარმოებებში დაყვანილია სექსუალურ ურთიერთობამდე. ამ თვალსაზრისით არც ჰედაიათის მოდერნისტული პროზაა გამონაკლისი, თუ არ გავითვალისწინებთ “ბრმა ბუს” პირველ ნაწილს, სადაც “ციტომოვლენილი ანგელოზი” გმირის ღრმა სულიერი სიყვარულის ობიექტს წარმოადგენს. თუმცა ეს სიყვარული, რეალურად მისთვის მიუღწეველი, ნაწარმოების მეორე ნაწილში შიშველ სექსუალურ ვნებებამდეა დასული. თუმცა არ არის სიყვარული ჰედაიათის შემოქმედების მთავარი ხაზი, მაგრამ ამ გრძნობისადმი მისი სიმპათიები მაინც საგრძნობია.

ჰედაიათის მხატვრული სამყარო უახლოვდება კაფკას იმით, რომ ჰედაიათიც მოდერნისტულ პროზაში აღწერს სასოწარკვეთილ ადამიანს, რომელიც, ფაქტობრივად, ავტორის, მოქმედი პირის ჰალუცინაციების რეფლექსიის ნაყოფია და, ერთგვარად, სხვადასხვა ულოგიკო განცდის დეტალიზებული აღწერითაა ხორცშესხმული. ამის გამო ჰედაიათს “ირანის კაფკას” უწოდებენ. ამ ორი მწერლის ბიოგრაფიები მართლაც მნიშვნელოვნად

ემთხვევა ერთმანეთს: ქალების მიმართ დამოკიდებულება, მოხელის პროფესია, ადრეული სიკვდილი, მათი ნაწარმოებების ისტორია: დენა და შემდგომ აღიარება. მაგრამ ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, რომ ჰედაითი ახდენდა კაფკას შემოქმედების მოდიფიკაციას ან ცდილობდა, მოეხდინა კაფკას მხატვრული სამყაროს ირანიზაცია.

“ბრმა ბუში” გადმოცემული ჰალუცინაციები, აკვიატებული აზრები და მთხრობელის რადიკალური განცხადება, “თუ ახლა გადავწყვიტე, დავწერო და ჩემი ფიქრები ვინმეს გავანდო, ეს – მხოლოდ ჩემი აჩრდილისათვის. იქნებ ჩემი თავი უკეთ გავაცნო მას. არ მინდა, ამ ქვეყნიდან ისე წავიდე, რომ ჩემს თავს არ ვიცნობდე”, ერთი შეხედვით, კაფკას ესთეტიკის მხატვრულ პათოსს წააგავს. ამავე გავლენის შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ “ბრმა ბუს” პროლოგის მიხედვითაც. თუმცა რომანის მსვლელობისას ნათლად ჩანს, რომ ფანტაზიისა და მხატვრული აზროვნების განვითარების ხაზი ორიგინალურია.

კაფკას მთელი სახეები სიმბოლოთა არსია, მრავალმნიშვნელოვანი, გაურკვეველი, მოუხელთებელი სიმბოლოები. სიმბოლისტიკის მსგავსად, სიმბოლოთა გარეგნული სახე დიალექტიკურ კავშირში არ იმყოფება შინაარსთან. ფორმა და შინაარსი დაშორებულია და ამიტომაც შინაგანი მნიშვნელობა მხოლოდ “იეროგლიფია” (ზატონსკი 1972: 108). სიმბოლური საშუალებებით მეტყველებას მიმართავდნენ რეალისტიებიც, თუმცა მათს თხზულებებში სიმბოლოთა შინაგან და გარეგან სახეებს შორის ყოველთვის მოიპოვება ღია შესატყვისობა.

თომას მანი “ჯადოსნური მთის” კომენტარებში წერდა, რომ ამ წიგნში “სიმბოლურად აქტივიზირებულია” რეალობა. ის მეხმარება იდეისა და სულიერი გრძნობების დანახვაში.“ რაც შეეხება გმირებს, მკითხველი გრძნობს, რომ თითოეული მათგანი სწორედ ისაა, რაც ერთი შეხედვით ჩანს: შიკრიკები, სასულიერო პირნი, პრინციპები და სამყარონი. ისინი არ წამოადგენენ უსხეულო აჩრდილებს, მოსიარულე ალეგორიებს. ისინი მკითხელის ცნობიერებაში ცხოვრობენ, როგორც რეალური ადამიანები (მანი 1960: 166).

მანისაგან განსხვავებით და ჰედაითის მსგავსად, არც კაფკა ხსნის თავის დღიურებში ნაწარმოებთა სიმბოლოებს, არ ახდენს მათ განზოგადებას. უფრო მეტ საფიქრალსა და თავსატეხს უტოვებს მკითხველს. მაგალითად, დღიურში, 1915 წლის 24 იანვრით დათარიღებულ ჩანაწერში კაფკა „პროცესში“ მოთხრობილ წმინდანის იგავზე საუბრობს ფ.-სთან (ფელიცია ბაუერი). კაფკა

ნანობს, რომ ეცადა, ყველაფერი განემარტა, რამაც უკუშედეგი გამოიღო: (განმარტებებმა) დაარღვიეს ყოველგვარი შთაბეჭდილება: „ჩემ მიერ განცდილი სირთულეების მიზეზი საგნებით გაუგებარია სხვებისათვის. ეს იმითაა გამოწვეული, რომ ჩემი აზროვნება, უფრო სწორად, ჩემი ცნობიერება ბუნდოვანია. მე, საქმე ეხება თვითონ მე-ს, მშვიდია, უფრო ზუსტად, ამ თვითკმაყოფილებით ვტკბები. მაგრამ ზოგადსაკაცობრიო საუბარი მოითხოვს სიმწვავეს, თანდგომასა და საგანთა განვრცობილ შეთანხმებას, რომელიც ჩემში არ არის“ (ზატონსკი 1971: 11).

კაფკას სიმბოლოები განსხვავებული ხასიათისაა. როდესაც მას სურს, აჩვენოს ადამიანური მარტობა, რომელიც წარმოადგენს აბსოლუტურსა და დაუსრულებელს, ის თავის გმირს გადააქცევს მრავალფეხად. საკუთრივ სიმბოლოს შინაარსთან არა აქვს შეხება. ისინი თხრობის სულ სხვა ნაწილს წარმოადგენენ, ნაწარმოებში არსებობენ არა როგორც უცხო წარმომავლობის რეალიები, არამედ როგორც შემთხვევითი ელემენტები. მეტიც, ისინი განეკუთვნებიან აბსტრაქტულ, “ყოველისმომცველ” არსობრივ შინაარსს.

კაფკას ჩანაწერებიდან ცნობილია, რომ მას “განაჩენის” დაწერისათვის 5 საათი დასჭირდა, ხოლო მისი გაგებისა და ბოლომდე გააზრებისათვის – 5 თვე (ზატონსკი 1972: 112). როგორც ზატონსკი მართებულად აღნიშნავს, კაფკას შემოქმედება არა მარტო სუბიექტურია, არამედ – მნიშვნელოვანწილად, ინტუიტიურიც. თუმცა მკვლევარი აქვე დასძენს, რომ ეს არ არის პრუსტისა და ჯოისისათვის დამახასიათებელი ფილოსოფიური ინტუიტივიზმი და მას სპონტანურ ინტუიტივიზმს უწოდებს. საქმე იმაშია, რომ კაფკა თავისი ნაწარმოებების შინაგან სამყაროსთანაა კავშირში, ისინი მისგან მომდინარეობენ.

მკვლევრები (ზატონსკი, ჰერმან უიტერშპროტი) ერთმანეთს აღარებენ პრუსტის “დაკარგული დროის ძიებაში”, ჯოისის “ულისესა” და კაფკას. მათი დაკვირვებით, ჯოისი და პრუსტი ცდილობენ, თავიანთ ნაწარმოებებს მისცენ განსაზღვრული სტრუქტურა: თავების განლაგება, ნივთების ფორმალური განაწილება მკაცრად გააზრებულია. თუმცა ეს არსებითად რაიმეს არ ცვლის, მაგრამ საქმე გვაქვს ავტორის ცნობიერ მიდგომასთან, სადაც ყველაფერი წინასწარ არის დაგეგმილი. ასეთი რამ კი კაფკასთან არ გვხვდება.

ასევე, გონებისმიერი და განსაზღვრულია ჯოისის რომანებში – “ულისე”, “ფინეგალის ქელეხი” არსებული სიმბოლოები. ჯოისი აქ თვითონ არ იგონებს

სიმბოლოებს, არამედ მზა სახით იყენებს მათ ანტიკური მითოლოგიიდან, ირლანდიური ეპოსიდან და სხვ. ამგვარი შემთხვევა გვაქვს ჰედაიათის რომანში „ბრმა ბუ“, სადაც მწერალი, ძირითადად, იყენებს მზა სიუჟეტებს ინდური, ეგვიპტური და ძველდამოსავლური მითოლოგიიდან. აგრეთვე, კაფკასაგან განსხვავებით, მის ნოველებში ლირიკულ გმირებად ვხვდებით, ერთი შეხედვით, შეშლილ ადამიანებს, რომლებიც თითქოს ალოგიკურად მოქმედებენ, მაგრამ, ამავე დროს, ასოციაციური პრინციპით, შიგადაშიგ გადმოცემენ თავიანთი განვლილი ცხოვრების სულიერ განცდებს.

„კაფკას შემთხვევაში კავშირი შინაარსსა და ფორმას, სიმბოლოს გარსსა და მის აგებულებას შორის სუბიექტურია. ამიტომაც ეს კავშირი არსებობს, როგორც გარდაუვალი და ერთმნიშვნელოვანი. ის არ ქმნის, არ აგებს მეტაფორებს, არამედ, უბრალოდ, ხედავს ამა თუ იმ იდეას, რომელიც განსხვავებულია საგნებში, ფიგურებსა და მოქმედებებში. განსაკუთრებული გაუცხოების კრიზისის სიღრმეს გამოხატავს კაფკა ამ სიმბოლოების საშუალებით“ (ზატონსკი 1971: 114-115).

ზატონსკი ფიქრობს, რომ, ობიექტური თვალსაზრისით, კაფკას კავშირები შემთხვევითია, განცალკევებულია ფორმა და შინაარსი. განცალკევებულია ჭერეტის მომენტშიც. ყველაზე მეტად თვალშისაცემია კაფკასათვის დამახასიათებელი მდგომარეობა, როცა სუბიექტური ტრაგედიის შედეგად აღწერილია დაბნელებული სამყარო. ამიტომაც, მკვლევრის მოსაზრებით, უმართებულოა იმის ძიება, თუ რას წარმოადგენს კანონმდებლობის კარიბჭე და ვინ არის მისი მეთვალყურე და ა. შ.

ჰედაიათისა და კაფკას შემოქმედების შედარებისას მნიშვნელოვანია მათი ნოველების საერთო პათოსის გამორკვევა. მკვლევრები შეეცადნენ, რომ ნოველების ტრაგიზმი დაეკავშირებინათ მწერლების ცხოვრების პირადი შტრისებისათვის. ასეც რომ იყოს, ეს მოვლენის მხოლოდ ერთი მხარე იქნება, შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის სრული გაიგივება დაუშვებელია თავად შემოქმედების შინაარსისა და ფორმიდან გამომდინარე.

კაფკასა და ჰედაიათის შემოქმედებას შორის ძირითადი განსხვავება ისაა, რომ ს. ჰედაიათი მოდერნისტულ ნოველებში წარმოგვიდგენს პერსონაჟებს, რომელნიც, ერთი შეხედვით, ინდიფერენტულნი არიან, მაგრამ, ამავე დროს, გამოირჩევიან განსაკუთრებული მგრძობელობით და, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მკვლევარის თვალსაზრისით კოლექტიურ არქექტიპებს

განასახიერებენ, მათ მაინც გააჩნიათ სპეციფიკური ირანული ელფერი. ჰედაიათი აღმოსავლური ტრადიციიდან სესხულობს სიმბოლოებს, ალეგორიებს, გამომსახველობის ანტიმიმეტურ საშუალებებს მისტიკურის, ტრანსცენდენტურის, ლოგიკური ცნობიერებისათვის მიუწვდომლის გადმოსაცემად (განსაკუთრებით „ბრმა ბუში“). ჰედაიათის შემოქმედებას კიდევ უფრო მეტად ორიგინალურს ხდის ალუზიები ხაიამისა და მოულავის ლირიკიდან, რაც მის მოდერნისტულ პროზას გამოარჩევს, განასხვავებს კაფკას მხატვრული სამყაროსაგან. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ძირითადი განსხვავება ამ ორ მხატვრულ სამყაროს შორის ისაა, რომ ისინი სხვადასხვაგვარი ლიტერატურული ტრადიციით საზრდოობენ. ჰედაიათის მოდერნისტული პროზა უფრო მეტად მოზაიკურია და მოტივირებულია ნაციონალური პათოსით. ერთი შეხედვით, შეიძლება, ეს შეუმჩნეველიც იყოს, მაგრამ მისი გმირების, სახე-სიმბოლოებისა და მხატვრული სახის სხვა კომპონენტების ანალიზი უფლებას გვაძლევს, ვიფიქროთ მათს სპეციფიკურად ირანულ წარმომავლობაზე. თუმცა ამ საკითხში ჩადრმავეების საშუალებას თხზულებების დაძაბული თხრობის რიტმი არ იძლევა, ყველაფერი მოდერნისტული სტრუქტურის ბურუსშია გახვეული. გზის გასაკვლევად მკითხველს უნდა ჰქონდეს წარმოდგენა ირანულ გარემოზე, მისი კულტურის მხატვრულ სახეებზე, რომ მოახდინოს სწორი ინტერპრეტაცია. სწორედ ეს სუბიექტივიზმი, მოდერნისტული მოდელირება და ექსტრანაციონალური ამბიცია სიმულტანურად განსაზღვრავს ჰედაიათის მოდერნისტული პროზის ავტოქტონურობას.

თავი II – “ბრმა ბუ”

2. 1. “ბრმა ბუს” პრობლემატიკა და ჟანრული სპეციფიკა

ჰედაიათის „ბრმა ბუ“ განსაკუთრებული მოვლენაა XX საუკუნის სპარსულ ლიტერატურაში. ეს არის ფართომასშტაბიანი თხზულება, რომელიც შემოქმედებითი წარმოსახვის ძალიან ვრცელ სამყაროს ასახავს. “ბრმა ბუს” შესწავლა და მისი გაანალიზება უკავშირდება როგორც ტრადიციულ, ასევე, თანადროულ და ეპოქალურ მოვლენებს. ამიტომ იმთავითვე დაისვა მისი ფართო კონტექსტში შესწავლის საკითხი. ფართო კონტექსტი გულისხმობს “დიდი ისტორიული დროის” (ბახტინი) ფენომენს, რომელსაც ეკუთვნის თხზულება ცნობიერად თუ ინტუიტურად; მწერლის მსოფლჭვრეტის მიმართებას კონფესიურ-ნაციონალურ-სოციალურ შეხედულებებთან, ყოფიერების ზეისტორიულ საწყისებს, მითოპოეტურ უნივერსალიებს – არქეტიპებს.

“ბრმა ბუ” ექსპერიმენტული რომანის ტიპს განეკუთვნება და “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკითაა აგებული, “ყოველი მოვლენა წარმოჩენილია გმირის ავადმყოფური ფსიქიკის შესაბამისად” (დოროშევიჩი 1970: 134), რომელიც გულისხმობს ტრადიციული რომანის ფორმის მსხვერველს და მის ნაცვლად ახალი ეპიკური ფორმის დამკვიდრებას. ის ერთიანი მწყობრი თხზულებაა, ორი ამბით გაერთიანებული, ერთი – მთხრობელი და ”ციტომოვლენილი აგელოზი”, მეორე – მთხრობელი და მეძავი. ამასთან დაკავშირებით შამისა მართებულად აღნიშნავს, რომ ნაწარმოებში ადგილი აქვს განმეორებას, წინააღმდეგობას და ერთიანობას (შამისა 1374: 43). “ბრმა ბუში” ერთიანობა გარეგნულად არ ჩანს, წინააღმდეგობა კი ნაწარმოებში ერთდროულად ”ციტომოვლენილი ანგელოზისა” და მეძავის არსებობაში ვლინდება. ზოგადად, ნაწარმოებში წინააღმდეგობის ნათელ ნიმუშს მისი პირველი და მეორე ნაწილები წარმოადგენს. პირველი ნაწილი ამადლებულია, “ზეციური”, მეორეში კი მიწიერი ვნებები ჭარბობს.

“ბრმა ბუში” ანტაგონისტური, ურთიერთგამომრიცხავი და წინააღმდეგობრივი მხარეები არა მარტო მისი პირველი და მეორე ნაწილის შედარებისას გვხვდება, არამედ ეს კონტრასტი ერთი და იმავე გმირის გრადაციული სახეების გამოვლინებაშიც იჩენს თავს. მეტიც: არის შემთხვევები, როდესაც ეს ზოგადი პათოსი ნაწარმოების მოკლე სიურრელისტურ სცენებში წარმოდგება:

“ერთგვარი უმიზეზო სიმშვიდე დამეუფლა, ყველაფერს გამოვეთიშე. მხოლოდ ჩემოდნის სიმძიმეს ვგრძნობდი, რომელიც მკერდზე მაწვა. მისი გვამი, მისი სხეული, თითქოს ყოველთვის გულზე ლოდად მედო, ირგვლივ ღრუბელმა მოიცვა ყოველი. ეტლმა მეტისმეტი სისწრაფითა და, ამავედროულად, განსაკუთრებული სიმშვიდით ჩაუარა მთებს, ველებს, მდინარეებს. თვალწინ წარმოისახა უჩვეულო გარემო, რომლის მსგავსი არც სიზმარში მენახა და არც ცხადში: ციცაბო მთები..., პრიზმისა და კუბის ფორმის სამკუთხა სახლები მინის გარეშე დარჩენილი ვიწრო და ბნელი ფანჯრებით გამოირჩეოდნენ. ეს ფანჯრები სიცხიანი ავადმყოფის აგზნებულ თვალებს წააგავდა. არ ვიცი, ეს კედლები რას მალავდნენ. ერთი კი ცხადი იყო: ადამიანის ძვალსა და რბილში ატანდა ის სუსხი და გულგრილობა, რომელსაც ისინი გამოსცემდნენ. შეუძლებელი იყო, აქ ჩვეულებრივ ცოცხალ ადამიანს ეცხოვრა. ეს, ალბათ, რომელიღაც უცხო არსებისათვის თუ იქნებოდა განკუთვნილი” (ჰედაიათი 2536: 26). ავტორი შემთხვევით არ იყენებს სიტყვას “უმიზეზო”, სიმშვიდესთან მიმართებაში. თითქოს მკითხველი უნდა გამოიყვანოს იმ დაძაბული შინაგანი სტრესისაგან, რომელსაც ფსიქოლოგიურად მძიმე ეპიზოდების წაკითვისას ღებულობს, თუმცა იქვე აღწერს ადამიანის ყოფისათვის შეუსაბამო გარემოს, რომელიც გაიარა მხატვარმა – რომანის მთავარმა გმირმა და რომელიც ნაწარმოების განვითარების მაგისტრალურ ხაზს წარმოადგენს. მწერალი თამაშობს ამ დეკორაციებით, მას კარგად აქვს განსაზღვრული თავისი მიზანი. ის არ წერს გასართობ ენაზე, მისთვის მთავარია სათქმელი, ხედვა, რომელითაც უყურებს სამყაროს და ამ სათქმელის გამოხატვას ის მარტივი ხერხებით არ ცდილობს, არამედ იყენებს მრავალ მხატვრულ საშუალებას: მასალას მითებიდან, ფილმებიდან, გადმოცემებიდან. ამის საფუძველზე შეგვიძლია თქვა, რომ ჰედაიათმა შექმნა მოდერნისტული ნაწარმოების შთამბეჭდავი სახე. თავდაპირველად “ბრმა ბუ” ირანელმა კრიტიკოსებმა და პუბლიცისტებმა გააანალიზეს, მაგრამ დასავლეთის კულტურული წრებისათვის უცნობი რჩებოდა ირანული ლიტერატურის თანამედროვე შედეგრი. “ბრმა ბუ” პირველად დასავლურ ლიტერატურულ წრებს როჟე ლესკომ გააცნო 1952 წელს, თავისი ფრანგული თარგმანით, რასაც ვენსან მონტეის მონოგრაფიული ნაშრომი “სადეჟე ჰედაიათი” მოჰყვა. ევროპელმა კრიტიკოსმა თხზულებაზე სხვადასხვა თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მიმართულების ზეგავლენასთან ერთად სამართლიანად დაინახა მშობლიური ლიტერატურის

კვლიც. პირველი როჟე ლესკო იყო, რომელმაც პარალელი გაავლო “ბრმა ბუსა” და ავტორის შინაგან ბუნებას შორის. ის წერდა: “ჰედაიათის დამოუკიდებელი სულიერი ხედვა, ღრმა განცდები, უბრალოება, დამოკიდებულება ახლო მეგობრებთან, სათუთი ბუნება, რომელიც კომიკურსა და სათაგვადასავლოს მყისვე აღიქვამდა, აწონასწორებდნენ მის ზიზილს ყოფისადმი” (რუსო 1373: 573).

ანდრე რუსომ ჟურნალში “ლიტერატურული ფიგარო” “ბრმა ბუს” შესახებ ვრცელი წერილი გამოაქვეყნა, რომელშიც მოცემულია რომანის ღრმა ფილოლოგიურ-კულტუროლოგიური ანალიზი. გარდა იმისა, რომ რუსო მაღალ შეფასებას აძლევს “ბრმა ბუს,” იგი ნაწარმოების ჟანრულ სპეციფიკას და მის მნიშვნელობასაც განსაზღვრავს: “ჩემი აზრით, ამ რომანმა ჩვენი საუკუნის ლიტერატურის ისტორიას განსაკუთრებული ჟღერადობა მისცა, როგორც კაფკას რომანმა “პროცესმა”. მეტიც, “ბრმა ბუს” კაფკას მიერ შექმნილი მხატვრული სამყარო შეავსო და სრულყო.” (რუსო 1373: 573).

ანდრე რუსომ “ბრმა ბუს” განხილვისას ნაწარმოებსა და მწერლის ინდივიდუალურ ბუნებას შორისაც აღმოაჩინა საერთო. იგი წერდა: “ბრმა ბუს” ავტორისათვის არა მარტო მხატვრული აზროვნების ნაყოფია, არამედ – თავშესაფარიც” (რუსო 1373: 576). მაგრამ რომანის მხატვრული თვისება ის არის, რომ მასში ჰედაიათი მხატვრულ სახედ აქცევს ოპიუმის ზეგავლენის ქვეშ მყოფ გმირს, რომლის ცნობიერება სიფხიზლესა და უგონობას შორის „დაეხეტება”, ამავედროულად ყველაფერი მოქცეულია სუბიექტურად მოდელირებული დროისა და ადგილის ფარგლებში.

“ბრმა ბუს”, უცაბედად მოვარდნილ ტალღას გავდა. მართალია, “ბრმა ბუს” სადღეე ჰედაიათმა 1937 წელს დაასრულა, მაგრამ 40-იან წლებამდე მისი გამოცემა არ მოხერხდა. ეს პოლიტიკური მდგომარეობით იყო გამოწვეული. მისი იმთავითვე ირანში გამოცემა იმდენად შეუძლებელი იყო, რომ სადღეე ჰედაიათი ბოიბიდიდან ციურისში უგზავნის ჯემალ-ზადეს “ბრმა ბუს” რამდენიმე ლითოგრაფიულ ეგზემპლარს და სთხოვს, სანდო პიროვნებას გაატანოს ირანში, ვინაიდან ჰედაიათის მიერ მისი შეტანა ირანის ტერიტორიაზე ყოველად შეუძლებელი იყო. ამავე დროს, ჰედაიათი რომანს დასრულებისთანავე უგზავნის თავის უახლოეს მეგობარს მოჯთაბა მინოვის, რომელთანაც მწერალს მიმოწერა ჰქონდა ბოიბიდიდან. მოჯთაბა მინოვი თავადაც ფილოლოგი და მწერალი იყო, მაგრამ, როგორც ჰედაიათის მიერ მისდამი გაგზავნილი წერილიდან ჩანს, ბევრი

რამ “ბრმა ბუში” მისთვისაც გაუგებარი და უცხო აღმოჩნდა. ჰედაიათი წერს: რაც შეეხება “ბრმა ბუს”, ეს არ არის ისტორიულ თემატიკაზე აგებული რომანი, რომელიც ისტორიული ხასიათის ფანტაზიას განეკუთვნება. მისი პერსონაჟი წარმოდგენილია ინსტინქტური დესიმულაციებით ან სიმულაციებით, სიღრმისეული ფსიქიკური შრეების ფონზე და თავის ცხოვრებას გადმოსცემს. ეს რეალობას მოწყვეტილი არაცნობიერი რომანია. პერსონაჟს ესმის თავისი სიტყვები და ამ ხმის საშუალებით საკუთარი ყოფის სინამდვილესა და რეალობას სწვდება” (წერილი 1374: 192).

ეს წერილი იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ მასში ჩანს ნაწარმოების ავტორისეული ჟანრული კლასიფიკაცია. “ბრმა ბუს” მოთხრობისა და რომანის მიჯნაზე ყოფნა იმითაც აიხსნება, რომ ფუნქციონალურად ეს ორი ჟანრი ერთმანეთის მსგავსია, ვინაიდან ისტორიული პროცესის ფონზე ასახავენ ადამიანს. თხზულების ჟანრულ სპეციფიკას თავად ჟანრული სისტემების განვითარების თავისებურებაც განსაზღვრავს. რომანის ისტორიიდან გამომდინარე, მკვლევრებს სირთულე ექმნებათ “ბრმა ბუს” ჟანრული სპეციფიკის განსაზღვრისას, მაგრამ, მეორე მხრივ, მისთვის რომანის წოდება უკავშირდება თავად მოდერნისტული რომანის “აგებულებას”. ტერმინი “რომანი” XII-XIII საუკუნეებიდან იღებს სათავეს. იგი ცხოვრებისეულ მოვლენათა ფართო წრეს და პერსონაჟთა დიდ რაოდენობას მოიცავს; მასში ერთმანეთს ერწყმის მეტყველების ორგანიზაციის სხვადასხვა ტიპი: პერსონაჟთა მონოლოგები, დიალოგები, მოთხრობელის მრავალფეროვანი გადახვევები და ა.შ. ამავე დროს, რომანი, ბახტინის მოსაზრებით, ყველაზე უფრო ცვალებადი და ტრანსფორმირებადი ჟანრია. მასში ჩადებულია სხვა ჟანრების პაროდირების პრინციპიც. ამავე დროს, ის ღია ჟანრია, რომელსაც სხვა ჟანრების ელემენტების შეთვისების უნარი გააჩნია.

რომანის ირგვლივ ჩამოყალიბებული თეორიების სიუხვე მისი განვითარებისა და შესაძლებლობების მრავალფეროვნებითაა გამოწვეული. კონკრეტული თეორიით მიდგომა ამა თუ იმ რომანის დეფინიციისათვის მკვლევართ გზას დაუბნევს. მაგალითად, არსებობს შეხედულება და სამართლიანიც, რომ რომანი მრავალპლანიანია, თუმცა არსებობს ერთპლანიანი რომანები.

შეიძლება ითქვას, რომანის განვითარების გზა იმდენად მრავალმხრივი აღმოჩნდა, რომ არსებული დეფინიცია ვერ ამოწურავს მის შესაძლებლობებს.

შესაძლებელია, განვითარების გარკვეულ ეტაპზე მოცულობის, დროისა და პერსონაჟთა სიუხვის ფაქტორები ყოფილიყო მისთვის წამყვანი პრინციპი, ხოლო სხვა პირობებში სხვა ფაქტორები გამხდარიყო განმსაზღვრელი. მოდერნიზმის დამკვიდრებამ და თხრობაში “ცნობიერების ნაკადის” შემოტანამ თავდაყირა დააყენა რომანის ტრადიციული გაგება.

თემატიკით, სიუჟეტური აგებულებით განარჩევენ ფილოსოფიურ, ყოფით, ფსიქოლოგიურ და ა. შ. რომანებს. “ბრმა ბუ” კი, ფსიქოლოგიურთან ერთად, ფილოსოფიურ პლასტსაც მოიცავს და საერთო მოდერნისტული რომანის ქარგაში “ლირიკული რომანიც” შეიძლება გუწოდოთ. რომანში ლირიკული ელემენტი გულისხმობს ავტორის პირად მისწრაფებებს, განსაკუთრებით – განცდებს და ამ განცდების უკიდურესად ინდივიდუალურ გამოხატულებას. სტრუქტურის სირთულემ და სახეების სიმბოლურმა დატვირთვამ განაპირობა ამ ნაწარმოების როგორც ჟანრობრივი, ასევე, სტილური თავისებურებაც.

მკვლევართა ფიქრისა და განსჯის ობიექტად “ბრმა ბუ” იქცა თავისი მოდერნისტული ბუნების, მხატვრული სცენების მოზაიკურობის, ნიჰილიზმისა და უიმედობით აღსავსე განწყობის გამო, რომელიც რომანის დასაწყისიდანვეა თვალშისაცემი: “ცხოვრებაში არის ჭრილობები, რომლებიც, როგორც კეთრი, დამარტოხელებულ სულს ღრღნის და ანადგურებს” (ჰედაიათი 2536: 3). მკვლევართა ინტერესი ბუნებრივი იყო, ვინაიდან ახლად ჩამოყალიბებული თანამედროვე სპარსული პროზისათვის “ექსპერიმენტული ლიტერატურის შედეგრი” მოულოდნელობას წარმოადგენდა.

ს. შამისა “ბრმა ბუს” ფსიქოლოგიური რომანის სახეობას განაკუთვნებს, რომლის გმირები არქეტიპებს განასახიერებენ. მისი თვალსაზრისით, ამ სახის ნაწარმოებში სიტყვები და ფრაზები კარგავს პირდაპირ მნიშვნელობას და სუბიექტურ ხასიათს ატარებს. ნაწარმოებში გამოყენებულ სახე-სიმბოლოებს კი მწერლის შინაგან და გარეგან სამყაროსთან დამოკიდებულების პროდუქტად განიხილავს. “ასეთ რომანებში პერსონაჟები კოლექტიური არაცნობიერის არქეტიპები არიან, რომლებიც მითისა და სიმბოლოს საშუალებით ვლინდებიან. ამდენად, შესაძლებელია, მათი მრავალგვარი ინტერპრეტაციაც დაუშვათ” (შამისა 1378: 117-118).

მ. ჰილმანისა და ჰ. ქათუხიანის ერთობლივი ნაშრომი “ბრმა ბუ” – მოდერნისტული თხზულება” (ჰილმანი...1996) “ბრმა ბუს” ჟანრული კუთვნილების განსაზღვრის გარდა, ნაწარმოებში სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის

(სიმბოლიზმის, სიურრეალიზმის, ეგზისტენციალიზმის და სხვა) კვალს ეძიებს. მათი აზრით, ყველა ეს მიმდინარეობა შეიძლება მიესადაგოს ნაწარმოებში არსებული სცენების განმარტებასა და ანალიზს. “ლიტერატურული თვალსაზრისით, ეს შესატყვისობა არის “ბრმა ბუს” მოდერნისტული თავისებურებისა და მხატვრული სპეციფიკის ნაწილი. იგი მომწიფებული და სრულყოფილი სპარსული მოდერნისტული რომანია. (ჰილმანი...1996: 217).

“ბრმა ბუ” რომანის რამოდენიმე ტიპს აერთიანებს. მაგალითად, ის ფსიქოლოგიური რომანის სახეობასა წარმოადგენს, ვინაიდან ორიენტირება ხდება არა გარესამყაროზე, არამედ - ინდივიდის შინაგან სამყაროზე. ნაწარმოებისათვის ორგანულია პერსონაჟის ცნობიერებაში მიმდინარე მოძრაობის გადმოცემა. ასევე, გარეგან და შინაგან, სუბიექტურ და ობიექტურ, მოთხრობილ და სათხრობ, განცდილ და გაზომილ, რეალურ და წარმოსახულ დროებს შორის არსებობს წინააღმდეგობა. “ბრმა ბუ” ხშირად ერთიან საზრისსა და მიმართულებას მოკლებული შემთხვევითი ასოციაციების კვალდაკვალ გაფანტული “ცნობიერების ნაკადით” მიედინება. ეს ფაქტორი კი მას აახლოებს “ცნობიერების ნაკადის” რომანთან.

მოჰამედ ალი სეფანლუ, განსაზღვრავს რა ნაწარმოების ლიტერატურულ მნიშვნელობას, აცხადებს: “ბრმა ბუ” ჰედაიათის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, მან ტერმინიც კი დაამკვიდრა: “ბრმა ბუს” ლიტერატურა”. ის მოთხრობა არ არის, არც რომანია, საუბარია, შინაგანი მონოლოგია. საუბარია სულიერ სამყაროსთან, ჩაღრმავება, დაახლოება ირანულ მისტიკასთან, მცდელობა სილამაზის მარადიულობის გაგებისა.” (სეფანლუ 1376: 99).

ერთი მხრივ, თავისი რთული ფორმისა და შინაარსის გამო, გართულდა “ბრმა ბუს” გამოკვეთილად მიკუთვნება რომელიმე ჟანრისათვის, მეორე მხრივ, ეს გარემოება განპირობებულია ლიტერატურათმცოდნეობაში თავად საკითხის ბუნდოვანებით, რომელიც მოდერნიზმმა დაამკვიდრა. ბ. კროჩეს ჟანრის ყოველი სისტემური განსაზღვრა პრინციპულ შეცდომად მიაჩნია, რადგან, მისი აზრით, ყოველი ნაწარმოები არღვევს ამა თუ იმ ჟანრის ფარგლებს. ეს განსაკუთრებით მოდერნისტულ ნაწარმოებებზე ითქმის, რადგან ცნობიერების ნაკადის შემოსვლამ ლიტერატურაში ისე შეცვალა დროისა და სივრცის საზღვრები, რომ მიჯნის დადგენა ნოველასა და რომანს შორისაც კი ძნელდება.

რა ნიშნით გამოირჩევა რომანი “ბრმა ბუ”? როგორც ეს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაშია მიღებული, რომანი არ არის დადგენილი ყალიბი,

რომელიც განსაზღვრული ხასიათის მასალით უნდა აივსოს. როგორც აღვნიშნეთ, “ბრმა ბუ” ვერ თავსდება ერთი რომელიმე რომანის სახეობის ფარგლებში. თავისი ბუნებითა და ხასიათით რომანტიკული რომანიცაა, მითოსურ-ლეგენდური, ფსიქოლოგიურიცა და ფილოსოფიურიც. “ბრმა ბუს” უანრული სპეციფიკა თავად ეპოქამაც განსაზღვრა, ვინაიდან თანამედროვე რომანი ზოგჯერ იმდენად იცვლის სახეს, რომ ძნელად საცნობი ხდება. ეს ტრანსფორმაციები კი გამოწვეულია რთული სულიერი ცხოვრების, ცვალებადი სოციალური მოვლენების, საზოგადოდ, ცხოვრების მრავალფეროვნებით. ჰედაიათი მეტწილად “ბრმა ბუში” მიმართავს სახეობათა სინთეზს და მათი დიალექტიკური კავშირის შედეგად ქმნის თავისებურ ჰედაიათისეულ რომანს, როგორც ახალ მხატვრულ ღირებულებას.

ნაწარმოების მრავალპლანიანობამ და ინტერპრეტაციების შესაძლებლობის სიუხვემ მკვლევართა აზრების სხვადასხვაობა გამოიწვია. გამოჩნდნენ ისეთებიც, ვინც “ბრმა ბუში” არსებული პრობლემატიკისა და მხატვრული რეცეფციების ძიება ერთდროულად რამდენიმე წყაროში დაიწყო. მ. ჰილმანი სპარსულ კულტურაში არსებულ წინააღმდეგობრივ შტრიხებს “დამსხვრეული კოლექტიური გრძნობებიდან” წარმომდგარს უწოდებს და ამის დასტურად მოჰყავს კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურის ნიმუშები. გარკვეულწილად, მკვლევარი ამის საფუძველზე ამტკიცებს, რომ ჰედაიათის დეკადენტური განწყობილებანი მხოლოდ მოდერნიზმის ესთეტიკიდან არ იღებს სათავეს და მისი ფესვები უკავშირდება კლასიკურ სპარსულ ლიტერატურას, კერძოდ – მოულავისა და ხაიამის პოეზიას. ჰილმანის დასკვნით, “ ბრმა ბუ” რომანია, რომელშიც ჩანს ეჭვი წარსულის გამო, გაურკვეველობა აწმყოსთან მიმართებაში და მომავლის შიში. ეს ერთი ირანელის რეაქციაა თანამედროვე სამყაროზე. “ბრმა ბუმ” გამოავლინა, რომ ხაიამის ხმა, პრეისლამური და პოსტისლამური კულტურის შტრიხები, XX საუკუნის ევროპელ ინტელექტუალთა 20-30-იანი წლების ნააზრევი დრამატულადაა ხორცშესხმული ირანელი ხელოვანის ფანტაზიაში” (ჰილმანი 1990: 5). მკვლევარის აზრით, მისი მთხრობელის მარცხი ჰედაიათის მიერ საზოგადოებრივი, ინდივიდუალური და კოლექტიური დეკადანსის აღგებრიდაა გააზრებული.

ნაწარმოების II ნაწილის ქაოტური სქემის ერთ-ერთი ნაწილია მამისა და ბიძის იდენტურობისა და განსხვავებულობის საკითხი. ისინი, ერთი მხრივ, სპირიტუალურად არიან დაკავშირებულნი, რადგან ორთავე ერთდროულად

ხდებოდა ავად. ერთ-ერთი მათგანი ორმოდან ამოსული მოხუცია, “მამამისი თუ ბიძამისი”, რომელსაც უკან სდევს შემზარავი სიცილის ხმა. ეს გაორება თვისობრივია ნაწარმოებისათვის და მხოლოდ მამისა და ბიძის შემთხვევაში არ გვხვდება. რომანში ხშირ შემთხვევაშია თხრობის ლაკონური სტილი. ისევე, როგორც მოდერნისტულ ნოველებში, აქაც ამ ლაკონურობას მწერალი შენიღბვისათვის იყენებს. ანუ “თანმიმდევრული” თხრობისას შემოდის მოკლე ჩანართები, რომლებიც კონკრეტულ კონტექსტს შინაარსობრივად ნაკლებად შეესაბამება, მაგრამ მეთოდოლოგიურად წარმოადგენს მინიშნებას მომდევნო ეპიზოდზე (ასეთია ზემოაღნიშნული ხარხარი, რომელიც მხატვრის უბედურების მომასწავებელია). ქათუზიანის აზრით, „ჰედაიათი ეჭვობდა, რომ მისი საკუთარი ცხოვრებაც განიცდიდა იმ სიცივისმომგვრელი ხარხარის ზეგავლენას, რომელიც მახვილი ქარაგმაა როგორც ნაწარმოების სტრუქტურის, ასევე – მისი დედააზრის შესახებ” (ქათუზიანი 1991: 167).

შესაძლებელია, ”ბრმა ბუ” შეიცავდეს კიდევ მრავალ დეტალს, რომელიც ავტორის პირად ცხოვრებას უკავშირდება, მაგრამ მასში, უპირველეს ყოვლისა, ჭარბობს კრებითი, კოლექტიური მოტივები. ამიტომ მთხრობელის დაყვანა ავტორის პიროვნულ განცდებამდე პრინციპული შეცდომა იქნება. კუზიანი სხეული, ჭადარა თმა, შემზარავი სიცილი, სარკისეული სახეების ანარეკლი – სხვადასხვა ფუნქციის სიმბოლოებია. მამა, ბიძა, მამობილი, წვრილმანების გამყიდველი – ყველა ეს სახე მთხრობელის “სხვა” – მატერიალისტური, ეგოისტური და ეროტიკული “მე-ს” გამოხატულებებია, რომლებიც საკუთარ სრულქმნილ სულთან დაპირისპირებულნი არიან. პერსონაჟი თითქოს ემორჩილება მის “მეორე მეს” მოთხოვნებს, აპიროვნებს მას და იმიტაციას უკეთებს, მაგრამ წინააღმდეგობაც თვალშისაცემია. ერთი შეხედვით, თითქოს გარემომცველი ობიექტური სინამდვილე აბრკოლებს ადამიანის ამაღლებასა და მის პირად ბედნიერებას. ამავდროულად, ეს რეგრესი, თითქოს, ბედისწერასაც უკავშირდება და ადამიანის მარცხი მისი დაბადებიდანვე გარდაუვალია. ქათუზიანის განმარტებით, ეს არც ჰეგელისეული “გადაქცევაა”, არც – ფროიდისეული დაბრუნება ბუნებრივი ცნობიერებისა. არც ბუდისტური ნირვანა. რადგან ეს არ არის პროგრესი, არამედ რეგრესია. არც განთავისუფლებაა. ეს დაცემაა, რომლის პროცესშიც ქალისა და გველის სიმბოლური სახეები მოხერხებულად ავითარებენ შიდა სიუჟეტს.

ზოგი მკვლევარი ფიქრობს, რომ ჰედაიათის ფრაზის “მხოლოდ იმისთვის ვწერ, რომ ჩემი თავი უკეთ გავიცნო”, გაგება პირდაპირი მნიშვნელობით არ შეიძლება. გარდა ამისა, მ. ფარზანე, რომელიც ჰედაიათთან დაახლოებული პიროვნება იყო და მწერლის სიცოცხლის ბოლო წლებში თითქმის ყოველდღიური ურთიერთობა ჰქონდა მასთან, ცალსახად მიუთითებს, რომ ჰედაიათის ინდივიდუალიზმი არ შეიძლება გავიგოთ რადიკალურ იზოლაციად: “ჰედაიათი არაფრისათვის არ წერდა, ის ყოველი ადამიანის შინაგან სამყაროს ესაუბრებოდა და ეხმიანებოდა” (ფარზანე 1374: 276). ქათუზიანის კრიტიკას კი ფსიქოლოგიური სახე აქვს. იგი წერს: “თუმცა აცხადებს, რომ წერს მხოლოდ და მხოლოდ “საკუთარი აჩრდილისათვის და არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, სხვები რას იტყვიან”, მაგრამ სხვების ყურადღებას საკმაოდ ხმამაღლა ითხოვს” (ქათუზიანი 1991: 181). შესაძლებელია, მწერლის პიროვნული მისწრაფებების მხატვრულ გამოხატულებას ადგილი ჰქონდეს რომანში, მაგრამ მისი განხილვა უნდა მოხდეს რომანის სტრუქტურიდან გამომდინარე. თუ რომანში მწერლის სუბიექტური ეგო მოქმედებს, ეს სხვა საკითხია და მას სათანადო კლასიფიკაცია უნდა მიეცეს, რომელიც არ შეიძლება რომანის მთლიანი სტრუქტურის ადეკვატურ სახედ წარმოვიდგინოთ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ავტლებით მის სწორი მხატვრული ინტერპრეტაციის გზას და ვერ ჩავწვდებით მის ერთიან მხატვრულ ქსოვილს.

“ბრმა ბუში”, გარდა მოხრობლისა, პრაქტიკულად, რეალური პერსონაჟი არ ჩანს. სიზმრისეულ ციკლში და ზმანებაში განვითარებულ სიუჟეტში გვხვდება მხოლოდ აჩრდილები და ნასესხები მითო-სიუჟეტები, რომლებიც ერთადერთი საშუალებაა სიუჟეტისა და მხატვრული ქსოვილის მოწესრიგებისათვის. აბსტრაქტული ფიგურები ისედაც განზოგადებულ გარემოს კიდევ უფრო აუცხოებს და უცნაურს ხდის.

ნაწარმოების სტრუქტურა აგებულია პერსონაჟების სახეებზე. ისინი ქმნიან რომანის მოზაიკურ სახეს და წარმოადგენენ მითო-სიუჟეტებისა და მწერლის ფანტაზიაში გარდაქმნილი სახეების ნაზავს. ეს რომანის მხატვრული ღირსებაა და უნიკალურობაც აქედან გამომდინარეობს: მამა (ბიძა), წერილმანების გამყიდველი, მეფორნე, “ციომოვლენილი ანგელოზი” (ნაწარმოების პირველ ნაწილში), ნაწარმოების მეორე ნაწილში: ცოლი (დედა) და მხატვრული ფუნქციით სახეცვლილი ნაწარმოების პირველი ნაწილის პერსონაჟები.

ცნობიერების ქაოტური დინება თავად მოდერნიზმმა წარმოშვა. თავისი არსითა და ბუნებით თხრობის ამგვარი სტილი XX საუკუნისათვის გახდა დამახასიათებელი, ეპოქისათვის, რომელმაც წარმოშვა ნიცშე და შოპენჰაუერი. მათმა თეორიებმა კი იდეალების მსხვრევისა და უიმედობის პირობებში კიდევ უფრო მეტად მისცეს ხელოვანთ ბიბი ეგზისტენციური კრიზისის ექსპრესიული გამოხატვისაკენ. რთულია, თავისთავად, ჰედაიათის ფსიქო-ფიზიკური მდგომარეობის განსაზღვრა, შემდეგ კი ამ მდგომარეობის მიმართების დადგენა მის მხატვრულ შემოქმედებასთან. ზოგი მკვლევარი მწერლის პესიმიზმის ქვეტექსტების ახსნას ზოგადი ვითარებით ცდილობდა. ბოზორგ ალავი ჰედაიათის არსებაში უიმედობის შტრიხებს იმთავითვე ხედავდა, მისი თქმით, “ჰედაიათს ევროპაში წასვლიდანვე მოერია სიკვდილის ხელი” (ალავი 1377: 48). ალავი იქვე მიუთითებს მწერლის სამყაროში სიკვდილ–სიცოცხლის დაპირისპირებაზე. მასზე სიკვდილის ბატონობა გამოწვეული იყო სამშობლოში შექმნილი მდგომარეობით. ეს დაპირისპირება მის მთელ ცხოვრებასა და შემოქმედებაში შეიმჩნეოდა. საილუსტრაციოდ ალავის მოჰყავს ჰედაიათის ნოველა ”უკვდავების წყალი” და ლიტერატურული ესე “კაფკას ნაამბობი” (ალავი 1377: 50).

დასთვლების აზრითაც, ჰედაიათის შემოქმედებაში შეიმჩნეოდა ორი ურთიერთსაპირისპირო ფაქტორი, რომელთაც განსაზღვრეს მისი მსოფლალქმა, შეხედულება ცხოვრებაზე – “ერთი მხრივ, მშვენიერი, რომელიც თავისთავად აღძრავდა მასში ცხოვრების ინტერესს, მეორე მხრივ, ფიქრი სიკვდილზე” (კომისაროვი 1967: 87).

მსგავსი შეხედულება გააჩნია ჰომა ქათუზიანს, რომელიც მიუთითებს ჰედაიათთან ისეთი საწყისის არსებობას, რომელიც მას სიკვდილისკენ უბიძგებს. ამისათვის მას არგუმენტად მოაქვს ჰედაიათის თვითმკვლელობის პირველი მცდელობა. ეს შემთხვევა, მართალია, უშედეგოდ დასრულდა, მაგრამ 23 წლის შემდეგ 48 წლის მწერალმა მაინც მოიკლა თავი. იგი ბინაში გაზით გაგუდული იპოვეს. მთელი ამ წლების განმავლობაში, რომელთა ლოგიკურ დასასრულსაც, ფაქტობრივად, წარმოადგენდა “ბრმა ბუ”, ჰედაიათს სიკვდილის განცდა არ სცილდებოდა, დასძენს ქათუზიანი. რა თქმა უნდა, გამორიცხული არც ისაა, რომ ჰედაიათის პესიმიზმი ქვეყანაში შექმნილი სიტუაციითაც ყოფილიყო გამოწვეული, მაგრამ უფრო სავარაუდოა, რომ იგი ეგზისტენციურ ხასიათს ატარებდა.

მკვლევართა ნაწილი ჰედაიათის ნაწარმოებებს, მათ შორის, “ბრმა ბუს”, ნაკლებად უსადაგებს მწერლის პირად ცხოვრებას. ნაწილი კი ამ ნაწარმოების პერსონაჟთან მწერლის პიროვნების იდენტურობას უსვამს ხაზს. ახრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, მკვლევართა უმრავლესობა “ბრმა ბუს” პერსონაჟის მარცხს აღიარებს. ისე, თითქოს მწერალს ნაწარმოების სხვა გეზით წაყვანა სურდა და არ გამოუვიდა. ვფიქრობთ, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ჰედაიათმა ზუსტად იცოდა, რისი თქმა სურდა. მწერალს ყველაფერი წინასწარ აქვს გათვლილი და დაგეგმილი. ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები მწერლის ფანტაზიისა და მხატვრული აზროვნების ნაყოფია, მათში შეიძლება შევხვდეთ რეალურ შემთხვევებს, გადმოცემებსა და მონათხრობს, მაგრამ ის აურზაური, რაც “ბრმა ბუს” მხატვრული გარემოს ირგვლივ ატყდა, თავად ნაწარმოების მსგავსად, თავბრუდამხვევი და ქაოტური აღმოჩნდა. ამის მიზეზი, ალბათ, ჰედაიათის ირანელობაც იყო. მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთბაშად მოდერნიზაცია აღმოსავლეთისათვის უცხო იყო. ვინაიდან მხატვრული ნაწარმოების მოდერნიტული ხასიათი ჰედაიათის მხატვრული ნაწარმოებების გამოჩენამდე სპარსულ ლიტერატურაში არ არსებობდა, ამიტომაც მრავალმა მკვლევარმა ჰედაიათის შემოქმედება ეჭვის თვალით შეხედა და თავისივე გამოუცდებლობის გამო ვერ დაინახა ამ შემოქმედების ღირსება და მნიშვნელობა სპარსული ლიტერატურის ისტორიისათვის. მაგრამ დროთა განმავლობაში საფუძველი ჩაეყარა ჰედაიათის შემოქმედების კვლევის მართებულ მეთოდოლოგიას, რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის ევროპულ კრიტიკასა და უცხოელ მეცნიერებს.

მაგალითად შინაგანი მონოლოგის ხერხის გამოყენებით ჰედაიათის შემოქმედების პირველი ირანელი კრიტიკოსები “ბრმა ბუს” გმირს ავტორთან აიგივებდნენ და მიიჩნევდნენ შეშლილად, ვინაიდან მათთვის უცნობი იყო აღნიშნული ხერხის არსებობა ლიტერატურაში, ამ ფონზე მოდერნისტულ ნოველებს საერთოდ არ განიხილავდნენ, როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებს.

შინაგანი მონოლოგი კი ერთ-ერთი ხერხია, რომელიც მაღალმხატვრულად აქცევს რომანს და მის ფსიქოლოგიურ ხასიათს კიდევ უფრო მეტად დრამატულს ხდის. მთხრობელი ანუ მთავარი პერსონაჟი ცდილობს, თავი საკუთარ აჩრდილს გააცნოს. “განა მე ჩემი ცხოვრების ზღაპარსა და ამბავს არ გადმოვცემ? ზღაპარი აუსრულებელი ოცნებებისგან ერთადერთი თავშესაფარია.” (ჰედაიათი 2536: 47). ეს “აუსრულებელი ოცნებები” და “ჭრილობები” შენიღბული

გამაერთიანებელი ღერძია და ნაწარმოების მხატვრული ქარგის ელემენტთა განშტოებები.

ნაწილი მკვლევარებისა მათთვის რეალური სახის მინიჭებას ცდილობდა, თუმცა ალევორიებისა და სიმბოლოების არსებობას ვერ უარყოფდა, ნაწილი კი პერსონაჟებს აჩრდილებად განიხილავდა, რომლებიც ირეალურ სივრცეში გადაადგილდებოდნენ. ჰ. ქათუზიანმა შედარებით განსხვავებული ჰიპოთეზა წამოაყენა. მისი აზრით “ისინი მოგვაგონებენ თოჯინებს საბავშვო ბაღში, რომლებსაც ბავშვები სხვადასხვა როლს მიაწერენ, რათა წარმოდგენის მსვლელობა არ შეწყდეს. ყველაფერი იზოლაციაზე და აბსტრაქციაზე მიუთითებს, რადგანაც ყველაფერი გამოიყურება როგორც ნაწილი ან გაგრძელება თავად ავტორისა.” (ქათუზიანი 1991: 184)

ჰილმანი “ბრმა ბუს” პერსონაჟის მარცხს ავტორის დაცემასთან აიგივებს. ამ შემთხვევაში კი უნდა დავრწმუნდეთ, რომ მთხრობელის ბუნება და მოქმედება ან მთელი თხზულების ხასიათი ავტორის ცნობიერების ხასიათს ემთხვევა. ბახტინის თვალსაზრისით, შემოქმედებითი პროცესი რთულია და არასწორხაზოვანი. ნაწარმოები მაინც დამოუკიდებელი ორგანიზმია “იმისდა მიუხედავად, მოქმედებს თუ არა მასზე შემოქმედებითი კავშირი, იმყოფება თუ არა ხელოვანი მხატვრული თხზულების ტყვეობაში და არის თუ არა ნაწარმოები ხელოვანის სულში ნაწრთობი (ბახტინი 1990: 7), რადგანაც მხატვრული შემოქმედების პროცესში სხვა, მწერლისაგან შინაგანი და გარეგნული ნიშნებით განსხვავებული, ახალი ცხოვრება წარმოიშობა” (ბახტინი 1990: 101). ბახტინი, ასევე, ამბობს, რომ „მწერალი კულტურული ღირებულებების გარემოცვაში კი არ ქმნის, არამედ თხზულების თავისებურებები ფორმას ღებულობს ერთი რომელიმე კულტურის საფუძველზე” (ბახტინი 1990: 20).

“ბრმა ბუ” მოღერნისტული ხელოვნების შედეგია და მასში ძნელია ცალსახად დაძებნო მწერლის პიროვნების ამსახველი ფრაგმენტები. მისი უნივერსალურობაც იმაში მდგომარეობს, რომ შესაძლებელია, მკითხველმა ერთი შეხედვით მწერალსა და მის პირად ცხოვრებას დაუკავშიროს ესა თუ ის სიუჟეტი, მაგრამ ხელმეორედ წაკითხვისას თავისი შეხედულება თვითონვე უარყოს. ამიტომაც კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ ნაწარმოების განხილვა აუცილებელია იმ გეგმითა და პრინციპებით, რომლითაც ის ჰედაიათმა შექმნა. თუმცა ეს არ ნიშნავს მწერლის ხასიათისა თუ შინაგანი განწყობილების მსგავსების სავსებით უარყოფას რომანის სულთან. ადლერი ხელოვნებაში

თვითშემოქმედების პრინციპს ემხრობა და ამბობს: “ადამიანი ყოველთვის თავისი პიროვნების საფუძველზე ქმნის” (რობლინსი... 1976: 5). ბუნებრივია, “ბრმა ბუს” შემთხვევაშიც მსგავსი სურათი გვაქვს, ვინაიდან ის არ წარმოადგენს ვინმეს დაკვეთით ან მიბაძვით შექმნილ ნაწარმოებს, თუმცა, ამავდროულად, ეს არ გულისხმობს რომანის პერსონაჟისა და მწერლის პირადი განცდების სრულ გაიგივებას.

მწერლისა და ნაწარმოების ურთიერთობაზე არსებული შეხედულებებისა და ზოგადი დებულებების საფუძველზე და რომანის ხასიათიდან გამომდინარე, ჰედაიათი “ბრმა ბუში” არ ქმნის მხოლოდ პირად განცდებზე ორიენტირებულ მხატვრულ სახეებს და, მაშასადამე, არც რომელიმე პერსონაჟის ცალსახად იდენტიფიკაცია იქნება მართებული მწერალთან. მწერლის ბუნებისა და ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს ურთიერთობა დასაშვებია გარკვეული ოდენობით, მაგრამ იმის მტკიცება, რომ მწერალმა საკუთარი განცდების რეალიზება მოახდინა რომანში, მხოლოდ ნაწარმოების მართებულ გაგებას ეწინააღმდეგება.

რომანი ორი ნაწილისაგან შემდგარ სტრუქტურას წარმოადგენს. პირველ ნაწილში მთხრობელი (მთავარი პერსონაჟი) ცხოვრობს თეირანის გარეუბანში. თუ ნაწარმოების ამ ნაწილში პირობითად მაინც არის შესაძლებელი დროის განსაზღვრა – XX საუკუნის I მეოთხედი, მეორე ნაწილი ამ პირობითობასაც მოკლებულია. მასში მოქმედება მსხვრეულია, შეუძლებელია წარსული და აწმყო დროის განსაზღვრა. ერთი შეხედვით, მთავარი პერსონაჟი წარსულში მოგზაურობს. ამ პირობითობიდან გამომდინარე, მოქმედების ადგილი ძველი ირანის ქალაქი რეია. თუმცა, რამდენადაც რომანის პერსონაჟები, მთხრობელის პიპოსტასები (მოგონებებში არსებული მამა ან ბიძა, ლინგამის ტაძრის მოცეკვავე – დედა, ხანაც აწმყოში მცხოვრები ცოლი ან ძიძა, ანდა მომავლიდან შემოპარული “ცითმოვლენილი ანგელოზი”, სხვა და სხვა) სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ადგილას სახლობენ, ბუნებრივია, დროის ფიქსაცია ამ ნაწილში სრულიად შეუძლებელი ხდება.

ნაწარმოების მთელი სივრცისათვის დამახასიათებელია რეალური სამყაროს იგნორირება და ირეალური მოვლენების წარმოჩენა. რეალური და ირეალური მომენტების დაპირისპირებით ნაწარმოებში ხდება საშინელისა და მისაღებისათვის ხაზგასმა. “ბრმა ბუს” ერთ-ერთი არსებითი მოტივი ადამიანური არსებობის არამყარობის განცდაა და, შესაბამისად, ამის მხატვრული ფორმით

გადმოცემისათვის ჰედაიათი ახდენს დროისა და ადგილის აბსტრაქტიზაციას. “წარსული, მომავალი, საათი, დღე, თვე, წელი – ყველაფერი ეს ჩემთვის ერთია. ცხოვრების სხვადასხვა საფეხურები: ბავშვობა, სიბერე – ჩემთვის ფუჭი სიტყვებია. მათ მხოლოდ ჩვეულებრივი კაცუნებისათვის აქვთ ფასი” (ჰედაიათი 2536: 40). მოცემულია წარსულისა და აწმყოს დაპირისპირება. დროის დინება უარყოფით მოვლენად, ბედნიერების მომსპობ ძალადაა გააზრებული. შესაბამისად, დროც მოცემულია არა რეალურ დინებაში, არამედ – გმირის ფიქრებსა და წარმოდგენებში, ხოლო რეალური დრო, რომლის განმავლობაშიც ხორციელდება ეს სულიერი დინამიკა, საკმაოდ შეზღუდულია.

ბ. ალავის თქმით, აქ ყველაფერი მიზანმიმართულია და არა შემთხვევითი, ჰედაიათს “ბრმა ბუ” ექსპერიმენტული ლიტერატურის ნიმუშად არ შეუქმნია. მნიშვნელოვანია ალავის, ჰედაიათის უახლოესი მეგობრისა და წარმატებული პროზაიკოსის მოსაზრება “ბრმა ბუს” მხატვრული თავისებურებების თაობაზე. მისი აზრით, “ბრმა ბუს” გმირები ერთი პერსონაჟის – მოხრობლის – ჰიპოსტაზებია, რომლებსაც სხვადასხვა გარეგნული სახე გააჩნიათ. ისინი ერთმანეთში მითოსური ფსიქოლოგიით მონაცვლეობენ. ყოველი დღე ცვალებადია და არამდგრადი: “ცითმოვლენილი ანგელოზი”, ხან ლინგამის ტაძრის ინდოელი მოცეკვავე; ცოლი და მეძავი.” (ალავი 1380: 549). მაგრამ ყველაზე მეტად რომანის მეორე ნაწილში თვალშისაცემია ცოლისა და მეძავის გამომხატველი ერთი პერსონა.

ალავი საუბრობს „ბრმა ბუს“ გმირებზე და ეხება პოპულარულ პრობლემას – მწერლისა და პერსონაჟის იდენტიფიკაციას. „ბრმა ბუ“ მოდერნისტული თხზულებაა, რომელშიც ყალბადანების მომხატველი ხელოვანის ცხოვრებაა წარმოდგენილი.“ ალავის აზრით, ეს მხატვარი, შესაძლოა, ათასი წლის წინ მცხოვრები მეთუნეც იყოს, რომელიც ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშს – მომინანქრებულ საყვავილეს ამზადებდა. „ჰედაიათი მეთუნისა და ყალბადანების მომხატველ ხელოვანს ჰგავდა, რომელიც კაცუნებმა ვერ მიიღეს და ვერ აღიქვეს.“ (ალავი 1380: 549).

მარად განმეორებადისა და შეუქცევადის მაჩვენებელია ნაწარმოების სხვადასხვა სიმბოლო: ღვინის მათარა, შხამიანი გველი, რომლებიც მამას ან ინდოელ ბიძას მიაკუთვნა, საყვავილე. მათი ფუნქცია იმდენად დიდია, რომ პერსონაჟების მნიშვნელობას არ ჩამოუვარდება. მწერალს ცხოვრებისეული მარადიული ჭიდილის გამოსატვისათვის მეტად საყურადღებოდ აქვს შერჩეული

ეს „დეკორაციები“. წარსულისა და აწმყოს ეს მარადიული სხეულები კიდევ უფრო მეტს გვახსენებს წარსულიდან, ვიდრე მოგვითხრობენ აწმყოზე. ისინი არც შაჰის სასახლის მინიატურებია და არც სამუზეუმო ექსპონატები, ისინი ჰედაიათის ცნობიერების განუყოფელი და თანამდევნი ნივთებია, რომლებიც ინტერტექსტობრივი პანორამის საუკეთესო გამომსახველობითი საშუალებებია, თავიანთი არსითა და ისტორიული გენეზიზით. მწერალს მათი გამოყენება უპირატესად სჭირდება იმ მარადიული გადაუჭრელი კოლიზიის გადმოცემისათვის, რომლებიც განმეორებადი და უცვლელი რჩება კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე. ამასთანავე ადგილის პირობითობის გამოხატვისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ამ „დეკორაციების“ არსებობა.

ადგილის პირობითობა “ბრმა ბუში” ნაწარმოების II ნაწილში უფროა თვალშისაცემი. აქ წარმოდგენილი ქალაქი რეი, რომელიც ერთ დროს აქემენური და სასანური ირანის ცენტრსა და უმნიშვნელოვანეს ქალაქს წარმოადგენდა, მიტოვებულ ადგილად და აჩრდილთა ქალაქის განაპირა მხარედ გვევლინება, ხოლო მწერლის მიერ შერჩეული “პერსონაჟები” კიდევ უფრო ამუქებენ “მთხრობელის” იზოლაციას გარე სამყაროსგან. ადგილის პირობითობას ისიც მოწმობს, რომ რეისთვის არაბუნებრივია აქ დახატული გარემო. კერძოდ, დეფორმირებული, დაბრეცილი სახლები, “თითქოს სულიერს მასში არასოდეს უცხოვრია.” შესაძლებელია, გარემოს ამგვარი ექსპრესიით აღწერაში ის სინანული და გულისწყვეტაც ჩანდეს, რაც ისტორიულად არაბების შემოსევის შედეგად მიადგა ამ ქალაქს. მკვლევართა ნაწილი ჰედაიათის მიერ ძველი ირანული ტოპონიმებისა თუ სახეების გამოყენების თაობაზე არცთუ უსაფუძვლოდ მიიჩნევს, რომ ნაწარმოები განმსჭვალულია ძველი, წარმართული ირანის ნოსტალგიითაც. თუმცა, მოდერნიზმის პოეტიკიდან გამომდინარე, მხოლოდ ამაში არ არის საქმე. ადგილის პირობითობაც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პირობითობა და ალეგორია. ჰედაიათის მიერ აღწერილი მოქმედება არარეალურია, სიზმრისეულია და შიშისმომგვრელიც. ადგილის პირობითობის არსებითი მნიშვნელობის გასარკვევად უნდა გავაანალიზოთ, თუ რატომ გამოიყენა ჰედაიათმა მაინცდამაინც ირანის ეს ისტორიული ადგილი ამისათვის. ამიტომაცაა, რომ მხოლოდ ისტორიული ფაქტორი ვერ იქნება ჰედაიათის ურთულესი მხატვრული პოეტიკის ამ კომპონენტის ახსნის ერთადერთი საფუძველი. „ბრმა ბუში“ აღწერილი „მოქმედებები“ თავისი მხატვრული კომპოზიციებით გამოხატავენ რამდენიმე სახეს ანუ შინაარსობრივ სურათს.

მართებული იქნება იმის თქმა, რომ ადგილის საკითხი მასში შემდეგნაირად განესაზღვროთ: აქ საქმე ეხება არა მარტო ადგილის პირობითობას, არამედ, ამავდროულად, რომანში მის სიმბოლურ-ალეგორიულ დატვირთვასაც.

ძველი ირანისა და მისი წარსული დიდების შესახებ ნაწარმოებში შემოტანილ ასოციაციურ პარალელად მიიჩნევა მკვლევრებმა ბ. მეყდადმა და მ. სანაათიმ „ორი თვე და ოთხი დღე“, რომელიც ხშირად, სხვადასხვა კონტექსტში მეორდება რომანში: “სამი თვე, არა, ორი თვე და ოთხი დღეა, რაც უგზო-უკვლოდ გაქრა, მაგრამ რა დამავიწყებს მის ჯადოსნურ, ნაპერწკლიან თვალებს, მან ხომ წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემს ცხოვრებაში“ (ჰედაიათი 2536: 18). ბაჰრამ მეყდადი და მაჰმუდ სანაათი თვლიან, რომ ორი თვე და ოთხი დღე ორიათას ოთხასი წლის ალეგორიაა, რასაც მივყავართ აქემენელთა იმპერიის სამანებთან, როდესაც ირანი ძლევამოსილი იყო.

მ. ფარზანეს წიგნში, „ნაცნობობა სადღეე ჰედაიათთან“, მოყვანილი აქვს ჰედაიათის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ „ორი ყერანი და ერთი აბასი“ (რომელიც მთხრობელმა მეფორნეს გადაუხადა) მინიშნებაა ფრანგ ქალიშვილთან სამიჯნურო თავგადასავალზე, რომელიც ორი წელი, ე.ი. ოცდაოთხი თვე, გრძელდებოდა და რომანში ორი ყერანისა და ერთი აბასის სახით გამოვლინდა (ფარზანე 1374: 151).

ბ. მეყდადი ცდილობს, მწერლის მიერ 1928 წელს დაწერილი პიესის – “ფარვინი სასანის ასული” – გმირის, ფარვინისა და “ბრმა ბუს” შავებში ჩაცმული ქალიშვილის იდენტურობის საკითხი გაარკვიოს. მისი მტკიცებით, პიესის ძირითადი სახეები: ქალაქი რეი, ყვითელი აბა, საჩვენებელი თითი, ჭოტის კივილი, ინდოეთში მოგზაურობა, საზარელი სიცილი ასევე გვხვდება “ბრმა ბუში” (მეყდადი 2005: 26). “ციოთ მოვლენილი ანგელოზისა” და ირანის ალეგორიულ იდენტურობას მკვლევარი იმით ხსნის, რომ ირანმა არაბთა ზეწოლის შედეგად უკუსვლა დაიწყო, დაკარგა თვითმყოფადობა. ხოლო ნაწარმოების ცნობილ სცენას (შავებში ჩაცმული ცითმოვლენილი ანგელოზი კუზიან მოხუცს ლოტოსს რომ აწვდის) მეყდადი შემდეგნაირად განმარტავს: “ეს სურათი სხვა არაფერია, თუ არა ირანის სახე, რომელიც თავის ეროვნულ ფასეულობებს უცხოს სთავაზობს. ცითმოვლენილი ანგელოზი და ლოტოსი ძველი ირანის უჭკნობი და ძირეული ფასეულობების მეტაფორად უნდა ჩაითვალოს“ (მეყდადი 2005: 38).

„ბრმა ბუს“ პირველი ნაწილის დასასრულს მთხრობელი “ცითმოვლენილი ანგელოზის“ დაკრძალვის შემდეგ თავის მდგომარეობას აღწერს:

“ახალი სამყარო, რომელშიც გამომეღვიძა, ჩემთვის ნაცნობი გამოდგა. წარსულ ცხოვრებასთან შედარებით მასთან უფრო მეტი რამ მაკავშირებდა. თითქოს ჩემი ჭეშმარიტი, ნამდვილი ცხოვრების ანარეკლი ყოფილიყოს. სულ სხვა, მაგრამ ჩემთვის ნაცნობი მეჩვენებოდა, ამით ჩემს პირველსაწყის არსებობას ვუბრუნდებოდი. ვუბრუნდებოდი უძველეს, მაგრამ, ამავე დროს, ჩემთვის უახლოეს სამყაროს” (ჰედიათი 2536: 35).

მოქმედების განვითარების ადგილი და იქ არსებული სიმბოლური გარემო ბადებდა წარმოდგენას, რომ ეს ყველაფერი გამოხატავდა მწერლის ნოსტალგიას ირანის შორეული წარსული დიდებისადმი, ხოლო ნაწარმოების ობიექტური დეფორმირებული გარემო ქმნიდა მიდიური, აქემენური და სასანური ირანის უკვე ისტორიული ქარტეხილებით წაშლილი კვალის მონატრებას. მეყდადი მიუთითებს, რომ „ბრმა ბუში“ ცით მოვლენილი ანგელოზი, შესაძლებელია, ირანის სიმბოლო იყოს, თუმცა მკვლევარი მართებულად არ გამორიცხავს აღნიშნული პერსონაჟის სხვაგვარ სიმბოლურ დატვირთვასაც. „ყოველთვის კვიპაროსს ვხატავდი, რომლის ქვეშაც კუზიანი, ინდოელი იოგების მსგავსად აბაში გამოწყობილი, თავზე ჩალმამოხვეული მოხუცი ჩამუხლულიყო და გაკვირვების ნიშნად მარცხენა ხელის საჩვენებელი თითი ტუჩთან მიედო. მის წინ მაღალი, შავებში ჩაცმული გოგონა გადმოსრილიყო და ლოტოსის ყვავილს აწვდიდა. მათ შორის კი პატარა ნაკადული მიედინებოდა” (ჰედიათი 2536: 11). შავით მოსილი ქალი სწორედ ის ზეციური ასულია, რომელიც რომანის ბოლოს მეძავ ქალში განსხეულდება. მეყდადის აზრით, თუ ამ ფაქტს ისტორიული თვალსაზრისით განვიხილავთ, მთხრობელის არშემდგარი სიყვარული შავებში ჩაცმული გოგონასადმი ირანული კულტურის ჭეშმარიტ ფასეულობათა სიყვარულია უცხო (მათ შორის არაბულ) კულტურებთან მათ აღრევამდე (მეყდადი 2005: 20).

მეყდადი, ასევე, ფიქრობს, რომ “ბრმა ბუში” რეალიზებულია პირველსაწყისისადმი ლტოლვა, ანუ, ლტოლვა ანიმასადმი. “მთხრობელი ტანჯვით ჩამოაცლის საბურველს ქვეცნობიერს და, იხილავს რა საკუთარ შინაგან სამყაროს, ფაქტობრივად, მიღმურ სამყაროში შეაბიჯებს. იქ, იმ სამყაროში, შეიცნობს იგი “ცითმოვლენილ ანგელოზს” – თავისი სულის ნაწილს. ტკივილი, რომელიც კეთრივით უხრავს და უღრღნის სულს

მთხრობელს, თავისი სულის ნაწილთან – ქალურ საწყისთან მარადიული ერთობის დარღვევით გამოწვეული ტკივილია” (მეყდადი 2005: 30). მეყდადი ცდლობს, რომ ჰედაიათის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებიდან მათი ალეგორიული ბუნება გახსნას და დაახასიათოს. „ცითმოვლენილ ანგელოზს“ ხან ირანის წარსული დიდების სიმბოლოდ მიიჩნევს, ხან დაკარგული სამოთხის ალეგორიად თვლის.

მეყდადი რომანში არსებული სურათის (შაგებში ჩაცმული ქალიშვილი ლოტოსს რომ აწვდის კუზიან მოხუცს) ახსნისათვის ოთხ ვარიანტს გვთავაზობს:

1. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ბერიკაცი – მამის, „ცითმოვლენილი ანგელოზი“ – დედის, ხოლო ლოტოსის ყვავილი ქალწულობის გამოსატყულებაა, რომელიც მამას ეწირება.

2. ისტორიული თვალსაზრისით, „ცითმოვლენილი ანგელოზი“ ძველი ირანის სიმბოლოა, კუზიანი მოხუცი – დამპყრობის გამოსატყულება. ხოლო ლოტოსის ყვავილი ირანის კულტურულ ფასეულობად მიიჩნია მკვლევარს, სანამ სხვა კულტურას შეერეოდა. აქ, უეჭველია, მკვლევარი უცხო, სხვა კულტურაში არაბულ – ისლამურ კულტურას უნდა გულისხმობდეს.

3. სოციოლოგიური თვალსაზრისით, „ცითმოვლენილი ანგელოზი“ განათლებულ საზოგადოებას წარმოადგენს. ხოლო კუზიანი მოხუცი უბირთა ამსახველია, რომელსაც ლოტოსის სახით „ცითმოვლენილი ანგელოზი“ ცოდნასა და განათლებას სთავაზობს. მაგრამ ნაკადული, ანუ კულტურათა შორის გაწოლილი მანძილი არ აძლევს ამის საშუალებას.

4. თუკი ამ სურათს მითოლოგიური კუთხით შევხედავთ, ქალიშვილი, იქნებ ანიმა იყოს. ანუ მამაკაცის (მთხრობელის) არსებაში – ქალური საწყისი.

შესაძლოა, ამგვარი თვალსაზრისი მართლაც არ იყოს მოკლებული საფუძველს. ყოველ შემთხვევაში, იგი ძალიან საინტერესო და საყურადღებოა. აღსანიშნავია, რომ ჰედაიათი არც პირად წერილებსა და არც თავის პუბლიკაციებში “ბრმა ბუს” მხატვრული წყაროების შესახებ ცნობას არ იძლევა. ერთადერთი, რაც ჩვენ ნაწარმოების მხატვრული სახეებისა და სტრუქტურის შესახებ შეგვიღია ვთქვათ, ეს არის მითოლოგიები, რომლებსაც წარმოადგენენ მეყდადის მიერ აღწერილი სახეები. ამიტომ მიზანშეწონილია მათი განხილვა დასავლური მოდერნისტული მითოლოგიზმის პოეტიკის გათვალისწინებით.

ერთი კი ცხადია: ქალიშვილი, რომელიც გარდამავალი რგოლია ზმანებასა და რეალურ გრძნობად-შემეცნებით სამყაროს შორის, თავისი პირვანდელი უბიწოებით, რომელიც არაერთგზის გამხდარა მწერლის მხატვრული სამყაროს იდეალი (მაგალითად, „სიბნელის სახლი“), იზიდავს მას. მეყდადის სხვა ვერსიით, „ციტომოვლენილი ანგელოზი“ იმ ქალის ჰიპოსტასია, რომელთანაც თანაცხოვრება, შესაძლებელია, მართლაც მოინდომა მწერალმა. ამ ვერსიას მკვლევარი ჰედაიათის ინდურ ან პარიზულ მოგზაურობას უკავშირებს.

მწერლის ოსტატობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან მოახერხა რეალური ერთეული შემთხვევისათვის თუ სხვა წყაროდან მომდინარე კონკრეტული არსებისა თუ მოვლენისათვის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა მიენიჭებინა. „ბრმა ბუში“ „ციტომოვლენილი ანგელოზის“ გამოჩენასა და „გაუჩინარების“, „გარდაცვალების“ შემდეგ მთხრობლის ცხოვრება თითქმის დაიმსხვრა. მან სრულიად გარიყა თავი „სულელთა და ნეტართა ჯოგიდან“, როგორც ჰედაიათი უწოდებს გარემომცველ სამყაროს. მისივე თქმით, სახლი, რომლის ოთხ კედელში თავი გამოიმწყვდია, მხოლოდ „ძველისძველ ყალამდანებზე თუ იქნებოდა გამოსახული“. ამ უძველესი სამყაროსაკენ ალეგორიული ღტოლვა აიძულებს მკვლევრებს, მწერლის ცნობიერებასა და ნაწარმოებებში ძველი ირანისა და მისი ფასეულობების სიმბოლოები და ასოციაციები ეძებონ.

ყოველ ირანელში არსებობს ძველამოსილი ირანის მონატრებისა და ნოსტალგიის ტკივილიანი გრძნობა. ამ რეალობიდან გამომდინარე, ირანელი მკვლევრები ჰედაიათის „ბრმა ბუში“ ეძებენ ძველი ირანის ალეგორიებს, ცდილობენ, ყველა მოვლენა თუ სახე-სიმბოლო მას დაუკავშირონ, ამიტომაც ხშირად წინააღმდეგობასაც აწყდებიან. ღიასის ფანტაზია იქამდე მიდის, რომ რომანში „ციტომოვლენილი ანგელოზს“ კავკასია და შუა აზია ჩამოცილებული ირანის ალეგორიად მიიჩნევს.

რაც შეეხება რომანში ირანის უძველესი წარსულის ალეგორიულ გაგებას, ერთი მხრივ, ამის საფუძველს იძლევა უძველესი ირანული ტოპონიმებისა და სახეების არსებობა, მეორე მხრივ – წარსულის, თანაც ხაზგასმით აღნიშნული უძველესი წარსულის უპირატესობა პერსონაჟის ცხოვრებაში. ზოგი მკვლევარი უძველეს წარსულში გმირის წინა ცხოვრების ეპიზოდებს ხედავს. ამ კონტექსტში განიხილავს ძველი ინდური რელიგიებისა და ფილოსოფიის კვალსაც „ბრმა ბუზე.“ ამ კვალის ბუნებრივ წყაროდ ჰედაიათის ინტერესს ასახელებენ

აღნიშნული ფილოსოფიის მიმართ და მის ინდოეთში მოგზაურობას, რომლის დროსაც დაასრულა მწერალმა რომანზე მუშაობა. რაც შეეხება ზეგავლენას, შესაძლებელია, ზოგიერთი მკვლევარი მართლაც ზეგავლენად მიიჩნევს ინდური მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენებას, მაგრამ ეს უფრო XX საუკუნის დასავლური მოდერნისტული მითოლოგიის კონკრეტულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს, ვიდრე ინდური კულტურის ერთმნიშვნელოვან ზეგავლენას. ინდური მითოსიუჟეტების ტრანსფორმაციამ და მათმა რეალიზებამ „ბრმა ბუში“ მწერალს საშუალება მისცა, წარმოედგინა აღმოსავლური მხატვრული სცენების მოდერნისტული მოზაიკა. ამ მოზაიკაში დაუსრულებლად მეორდება ერთი და იგივე სცენა.

ჰედაიათის მიერ ამა თუ იმ სახე-სიმბოლოს, ფაქტისა თუ მოვლენის განმეორება, რომელიც, მისივე განმარტებით, ისტორიული არ უნდა იყოს, თავისებურ ხერხად გვევლინება ნაწარმოებში და ლაიტმოტივის ტექნიკას მოგვაგონებს, რომელიც საშუალებას აძლევს მწერალს, “კავშირი დაამყაროს ნატურალისტურ ფაქტებსა და უაღრესად “თვითნებურ” სიმბოლურ თუ ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას შორის” (ცხვედიანი 2006: 76). ლაიტმოტივის უნივერსალიზაცია იმაშიც მდგომარეობს, რომ მას გააჩნია ერთმანეთთან დაუკავშირებელი დეტალების შეკვრისა და კონტექსტუალურად მათი მოწესრიგების უნარი. ნატურალისტური ასახვის ტენდენცია ხშირად პერსონაჟის შინაგან სულიერ პროცესებზე მოქმედებს, რასაც რ. ყარალაშვილი “ექპერიმენტალურ ნატურალიზმს უწოდებს”. ჰედაიათმა შექმნა მხატვრული ხერხების გამოყენების არა მარტო ოსტატურად გამოყენების პრეცედენტი, aramed მას შესძინა უნივერსალური ხასიათი თავის რომანში.

რომანში მხატვრული პროცესი უცნაურ გარემოში ვითარდება. გარემო იმდენად შემხუთველია, რომ ადამიანის არსებობის ალბათობა ნულამდეა შემცირებული, “ხეივანი დაცლილია ხალხისაგან, მოციმციმე თეთრი კედლები ირეკლავენ გიგანტურ უთავო აჩრდილებს. აქ ვერც ბრბო – ბედნიერები და სულელები, ფულის წამგლეჯნი და მეძავეები – ვერ იცხოვრებდა” (ჰედაიათი 2536: 47).

მთავარი პერსონაჟი არსებობისათვის მაქსიმალურად შეზღუდულ გარემოს შორიდან აღწერს ისე, რომ არც კი უახლოვდება. ის “ბრბოს” გახრწნილებაზე ისე მოგვითხრობს, არც ერთ მათგანს პირისპირ არ ხვდება. რადგან ბრბო სხვა არაფერია, თუ არა ისინი, ვინც, მოხრობლისაგან განსხვავებით, ცხოვრების

საზრისს მოკლებულნი არიან, მაგრამ არიან “ბედნიერნი და სულელნი”, “წარმატებულნი თავიანთ საქმიანობასა და სასიყვარულო ურთიერთობებში”. გარემოს გაუცხოების პრინციპთან დაკავშირებით ქათუზიანი მიიჩნევს, რომ “აქ ხალხისა და გარემოს აბსტრაქციებამდე დაყვანას საფუძვლად უდევს არა დამკვირვებლის კულტურული გაუცხოება, არამედ თვითონ სუბიექტის დეგრადაცია და ფიზიკური შეუსაბამობა. ეს არის დეფორმაციის, სისუსტის აღწერა და ერთგვარი მორალის სწავლება ამორალურ გარემოში, რომელიც როგორც დამკვირვებელში, ასევე, დაკვირვების ობიექტში ქმნის მდუმარე კონსპირაციულობის, შენიღბვის, ხრიკისა და სიცრუის ატმოსფეროს.” (ქათუზიანი 1991: 152).

რომანის შიდა არქიტექტონიკა ორიენტირებულია გაუცხოებაზე, შეფარულად ჩანს უარყოფითი ბუნების მქონე ადამიანების პერსპექტივა. ამაოებისა და გაუცხოების ფონზე ავტორი მეოცე საუკუნის დასაწყისის თეირანის საშინელ ცხოვრებას ადარებს აყვავებულ რეის. ეს ერთგვარი ალეგორიაა, რომელიც ანტაგონიზმს ასახავს მთხრობელსა და სამყაროს შორის. ერთ პლანშია წარმოდგენილი ცხოვრება და ყოფიერება. არ არსებობს დროის ისტორიული გააზრება. არის მხოლოდ ერთდროულად – ახლა და მაშინ; გაპარტახებული ადამიანი, რომელიც თავის თავს ხან განადიდებს, ამხნევებს, ხან სასოწარკვეთას ეძლევა. ქათუზიანის აზრით, „ის ტიპტივებს დროისა და სივრცის ვაკუუმში“ (ქათუზიანი 1991: 153). მთხრობელი პერსონაჟია, რომლისთვისაც გარეგნულად გაუგებარია ყველაფერი. მან თითქოს არ იცის, რატომ ხატავს ნაწარმოების სიუჟეტურ რგოლს, რომელიც მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნახატია და შემდგომში – ნაწარმოებში ცვალებადი ტილო, რომელსაც თავისი სტრუქტურული ფუნქციით შეიძლება ვუწოდოთ სიუჟეტი სიუჟეტში (შავებში ჩაცმული “ციტმოვლენილი ანგელოზისა” და მოხუცი კაცის ეპიზოდი). მხატვრის ხელი ყოველ ჯერზე უნებურად ხატავს ერთსა და იმავე სურათს.

ჰედაიათი აღწერს უფსკრულს, რომლის ამოვსებაც შეუძლებელია – გაუცხოებას, რომლსაც დასასრული არ უჩანს. მარადიული ქალის იდეაც კი წარუმატებლობას განიცდის. ყველაფერი თავიდანვე დასაღუპადაა განწირული.

რომანის მხატვრული ქარგის სირთულემ მკვლევართა ნაწილი ისე დააბნია, რომ მრავალი მათგანი ნაწარმოების ანალიზისას, ასე ვთქვათ, უკან იხევს. ჰ. ქათუზიანი რომანზე მსჯელობისას აღიარებს იმ მხატვრულ სახეთა სიმრავლეს,

რომელსაც ჰედაიათმა მიმართა, მაგრამ მკვლევარი მათ ლოგიკურ დაწყო-
დალაგებაში მონაწილეობის მიღებაზე უარს ამბობს და ლაკონური, მისეული
დასკვნებით იფარგლება. მისი აზრით, უხვად გვხვდება პარაბოლა, მეტაფორა,
სიმბოლოები და ალეგორიები, მაგრამ ბევრი მათგანი გამიზნულადაა
მიმართული ყურადღების გადატანისკენ. ”ნაწარმოებში ჭარბობს ძახილი,
ყვირილი. ხმაურისა და შეურაცხყოფის ხმა ერწყმის საკუთარი თავის
სიბრაღულს, რომელიც ფარავს, მაგრამ მთლიანად ვერ მაღავს საკუთარი
სიმართლის შეგრძნებას. ეს იდუმალეა ისევე წინასწარგანზრახულია, როგორც
შენიღბვის მრავალფეროვანი ტაქტიკა“ (ქათუზიანი 1991: 182). მკვლევარი
დასძენს: “დროში მოგზაურობა, ხაიამის ანტროპომორფული იმპლიკაციები და ა.
შ. ვერ ახერხებენ მისი ჭრილობების სააშკარაოზე გამოტანას” (ქათუზიანი 1991:
185). ჰ. ქათუზიანს კვლევის მაგისტრალური ხაზი ჰედაიათის სუბიექტურ,
პიროვნულ მისწრაფებებამდე დაჰყავს და მწერალის მთავარ მხატვრულ
ტაქტიკურ განზომილებას გვერდს უვლის.

როგორც აღვნიშნეთ, ის ფაქტი, რომ რომანი სიმბოლურ-ალეგორიული
მეტყველების პრინციპითაა აგებული და მწერალი მასში იყენებს
მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელ რთულ მხატვრულ ხერხებს, არამც და
არამც არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ვთქვათ: ამით მწერალი აღწერს
პირადული ცხოვრებისა და მხოლოდ შინაგანი განცდების დეტალებს და ახდენს
მათს მხატვრულ განზოგადებას. ამავდროულად, არც ის იქნება მართებული,
რომ ნაწარმოებში დავინახოთ ამ თუ იმ ფსიქო-ფილოსოფიური მოძღვრების
ბრმა კვალი ან კონკრეტული ხელოვანის ზეგავლენის გამოკვეთილი გავლენა.
“რაც უფრო რთულია ნაწარმოების ინტერპრეტაცია, მით უფრო იოლია მისი
კონსტრუქცია და ამის საფუძველს მთხრობლის მიერ შექმნილი დიდი და
მაცდუნებელი ლაბირინთი ქმნის” (ქათუზიანი 1991: 187). ქათუზიანი “ბრმა ბუს”
ინტერტექსტუალური პასაჟების “რეკონსტრუქციას” ცდილობს ცნობიერებაში და
ამ ფონზე მეცნიერული დასკვნების მოლოდინში მისეული ანალიზის
მიმართულებას ინარჩუნებს, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, ეჭვსა და
ნაწარმოების მიმართ გარკვეულ უნდობლობას იწვევს. როგორც ჩანს,
ინტერტექსტუალური ანალიზი დიდ სირთულეს წარმოადგენს ჰედაიათის
მკვლევართათვის, რადგან ისინი ხედავენ წინა პლანის კომპონენტებს, მაგრამ
მათთვის ინტერტექსტუალური ფუნქციების მართებული განსაზღვრა აშკარა
სირთულეს წარმოადგენს.

ინტერტექსტუალობა არ განიხილება, როგორც ნებისმიერი ტექსტის აუცილებელი წინაპირობა, ასევე, არ დაიყვანება გავლენის წყაროების პრობლემატიკამდე. იგი წარმოადგენს ანონიმური ფორმულების საყოველთაო ველს, ტექსტთაშორისი კავშირების ურთიერთობას, რომელშიც შედის არა მარტო არაცნობიერი, ავტომატური ციტატები, არამედ – მიზანმიმართული, გააზრებული და ცნობიერი ლიტერატურულ-კულტუროლოგიური ფაქტების გამოყენებაც. შეიძლება ითქვას, რომ ჰედაიათის მხატვრული მემკვიდრეობის მკვლევარნი ორ ჯგუფად იყოფიან. ერთნი ნაწარმოებებს განიხილავენ “ვიწრო”, მეორენი კი – “ფართო” კონტექსტში, ანუ ავტორის თანადროულ სოციალურ-კულტურული ცხოვრების მოვლენებთან, “დიდი ისტორიული დროის” (ბახტინი 1990: 101) ფენომენტთან, ლიტერატურულ ტრადიციებთან კავშირში, გათვალისწინებულია მწერლის მსოფლჭვრეტის მიმართება კონფესიურ-ნაციონალურ-ფენობრივ, სოციალურ-კლასობრივ შეხედულებებთან; ყოფიერების ზეისტორიული საწყისები, მითოპოეტური უნივერსალები – არქეტიპები ამ მიდგომის განუყოფელი კომპონენტებია. თუმცა “ბრმა ბუს” შესწავლისას ქათუზიანის მიდგომა ფართო კონტექსტში განხილვის გარკვეული სახეობაა, მაგრამ იგი ნაწარმოების მხატვრული ქარგის მრავალ ბუნებრივ კომპონენტს ხელოვნურად მიიჩნევს და, ძირითადად, ნაწარმოების წინა პლანზე არსებული პალუცინაციური მოვლენების ასხნის მცდელობით იფარგლება ისე, რომ მხედველობიდან რჩება მათი სხვა ფუნქციები. ქათუზიანის განცხადებით, “მთხრობელი მის მიერ შექმნილი დიდი და მაცდუნებელი ლაბირინთის გამო აგონიაშია. მარცხს განიცდის მისი არასასიამოვნო მდგომარეობის ლოგიკური, ანალიტიკური, ფილოსოფიური თუ ფსიქოლოგიური გამოვლინება. ჰედაიათი ქმნის კონსერვირებული პლატონის, ჯელალ ედ-დინ რუმის, სპინოზას, ფროიდისა თუ სხვათა სახეებს. ნაწარმოების ფლანგებიდან მთხრობელი ცივ და უფერულ ატმოსფეროში ვულკანივით აფრქვევს თავის ემოციებს, შიშებს, ფობიებს, სიბრაზეს” (ქათუზიანი 1991: 23). ჰედაიათის შემოქმედების ამგვარი კრიტიკა ბრალდებას უფრო ჰგავს, ვიდრე ლიტერატურულ ანალიზს. მაგალითად, მთხრობლის დახასიათებისას იკვეთება მკვლევრის თვალსაზრისი, რომელიც მიმართულია ისევ და ისევ მთხრობლისა (მთავარი გმირი) და მწერლის იდენტიფიკაციისაკენ და არ ჩანს მცდელობა იმისა, რომ აღნიშნული მხატვრული სახე ნაწარმოების მრავალპლანიანი გმირისა უფრო აქტიურად განიხილოს სხვა ასპექტშიც. მით უფრო, რომ ჰედაიათი ნამდვილად ახერხებს

მკითხველის დაინტრიგებას: „ბრმა ბუს“ კვლავ წაკითხვისას შესაძლებელია, ის მხატვრული ერთობა, რომელიც მწერალმა შექმნა, საერთოდ დაიმსხვრეს. მაგრამ გარკვეული დროის შემდეგ კვლავ იწყებს აღდგენას და ჩამოყალიბებული, თუნდაც სუბიექტური, ინტერპრეტაციის სახეს ღებულობს.

ჰედაიათმა სავსებით მიზანმიმართულად და დიდი წარმატებით განახორციელა მოდერნიზმის ესთეტიკის რეალიზება თავის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი, „ბრმა ბუში.“ ეს აგონია, გაქცევა, საყრდენის დაუსრულებელი ძიება და ამ ძიების ამოება, რომელიც ნაწარმოებს მეორე ნაწილში ალოგიკურ და ქაოტურ სახეს აძლევს, გამოწვეულია მწერლის სიმბოლოებით აზროვნებით, რომელსაც მკვლევართა ნაწილი “სიმბოლიზმს” უკავშირებს. ტერმინი “სიმბოლიზმი” მათ მიერ გაგებულია კონკრეტულ ლიტერატურულ მიმდინარეობად, რომელიც თავისი ბუნებით უფრო ცენტრისკენულია. როგორც ი. ცხვედიანი მართებულად მიიჩნევს, „სიმბოლიზმი უნდა გავიგოთ, როგორც აზროვნების ლოგიკურად ოპერირების მეთოდი“ (ცხვედიანი 2006: 58). „ბრმა ბუში“ კულტივირებულია საკუთრივ სიმბოლური აზროვნება, ის ცენტრიდანული ძალა, რომელსაც მოდერნიზმთან სწრაფად “გაყვავართ” პერიფერიაში, შემდეგ კი – შემოქმედების ფარგლებს გარეთაც.

მნიშვნელოვანია იმის გარკვევა, თუ რა ხერხს მიმართავს ჰედაიათი, რომ უმნიშვნელო, ტრივიალურ დეტალებს, საგნებსა თუ მოვლენებს სიმბოლური დატვირთვა მიანიჭოს. მწერალი ემპირიული მასალის ქაოსს აწესრიგებს სიმბოლოების საშუალებით. ჰედაიათი ამისათვის ავლებს ასოციაციურ პარალელს თხრობით დეტალსა და რომელიმე ექსტრალიტერატურულ ობიექტსა თუ ფენომენს შორის. მაგალითად, რომანში ასეთ სახეებად შეიძლება მივიჩნიოთ ღვინო ან საყვავილე. „მოულოდნელად კარი გაიღო და ბიძაჩემი შემოვიდა. უფრო სწორად, თვითონ მითხრა, რომ ჩემი ბიძა იყო. უნდა გავმასპინძლებოდი. სანათი ავანთე. უკანა ბნელ ოთახში შევედი. ყოველ კუთხეს გულდასმით ვათვალიერებდი, რათა მისთვის რაიმე საკბილო მომეძებნა. თუმცა სახლში არც დასალევი და არც მოსაწევი რამ მეგულებოდა. უცაბედად თაროზე ღვინის მათარას მოვკარი თვალი, რომელიც მემკვიდრეობით მერგო. ის ჩემი დაბადების ნიშნად უნდა ჩაესხათ. ასეთი რამ თუ მქონდა შემორჩენილი, საერთოდ არ მახსოვდა“ (ჰედაიათი 2536: 12, 13). ერთი შეხედვით, ღვინო, უბრალოდ, ბიძამისის გასამასპინძლებლად სჭირდება მთხრობელს. აქ გასაოცარი არაფერია, თუმცა ღვინის განმეორება ნაწარმოების სხვადასხვა ეპიზოდშიც ხდება. ეს კი იძლევა

საფუძველს, რომ ამ სახის სიმბოლურ დატვირთვაზე დააფიქროს მკითხველი. შესაძლოა, ასოციაციურად ქრისტიანულ სიმბოლიკასაც უკავშირდებოდეს. რომელიც ზიარებისა და ადამიანის მარადიული ცხოვრების დასაწყისის წინაპირობაა. ამისათვის კი აუცილებელია მოთმინება, რომელიც მოხრობელს არ გააჩნია, ან შეიძლება გააჩნდა და დაიცალა ამ მოთმინებისაგან. ამიტომაც ამ ინტერპრეტაციასაც მივყავართა სიმბოლოთა პარადიულ ასოცირებამდე. მაგალითად მეყდადი ღვინის სიმბოლიკას ზოროასტრულ რელიგიას უკავშირებს. ეს არც უნდა იყოს გასაოცარი: „ბრმა ბუ“, როგორც მოდერნისტული ლიტერატურული ფენომენი, შეიცავს დოკუმენტურ და რეპროდუქციულ მასალას ინდური, ირანული, ქრისტიანული და თანამედროვე დასავლური კულტურიდან. ნაწარმოებში ესა თუ ის მხატვრული დეტალი რამდენიმე ქვეტექსტს მოიცავს. ამდენად, მხოლოდ ერთი ვარიანტის გადაჭრით მტკიცება, შეიძლება, მცდარი აღმოჩნდეს.

“ბრმა ბუში” თვალშისაცემია იმ კონტექსტების სიმრავლე, რომლებიც, შეიძლება, თავად მწერლის მიერაც არ იყოს გაცნობიერებული, მაგრამ, კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, უმნიშვნელოვანესია ჩვენთვის. ნაწარმოების ანალიზი კონტექსტუალური კუთხით აუცილებელია “ბრმა ბუს” აზრობრივი სიღრმეების, ავტორის კონცეფციის, თუ მისი ინტუიტიური მიგნების წვდომისათვის. ჩვენ მიერ არჩეულ კონტექსტს წარმოადგენს “ბრმა ბუს” მიმართება სპარსული ლიტერატურის ისტორიასთან, მწერლის ადრეულ მოდერნისტულ ნოველებთან, სპარსულ ლიტერატურულ ტრადიციებსა და თანამედროვე ლიტერატურულ მოვლენებთან. ამგვარი მიმართება მართებულია, რამდენადაც იგი წარმოადგენს იმანემტურ-კონტექსტუალური შესწავლის სინთეზს. რა თქმა უნდა, ს. შამისას, მ. სანაათის, კ. ქათუზიანის ფილოლოგიური დაკვირვებანი საყურადღებო და საინტერესოა ჰელაიათის “ბრმა ბუსა” და მისი მოდერნისტული პროზის კვლევისას, მაგრამ ისინი იმ მოვლენებს განიხილავენ, რომლებიც დოკუმენტურად არსებობენ. ესენია საზოგადოებრივი ცნობიერება, მითები, სიუჟეტები და მოტივები, მწერლის ბიოგრაფია და სულიერი გამოცდილება. რ. უელეკისა და ო. უერენის მტკიცებით, ამგვარი მიდგომა თანამედროვეობისათვის დრომოჭმულია. ვინაიდან ამ შემთხვევაში კრიტიკოსები ინტერესდებიან მხატვრული შემოქმედების სულიერი, მსოფლმხედველობრივი, ზოგადკულტურული წანამდგურებით, თავად ნაწარმოების ანალიზი კი ჩრდილქვეშ ექცევა. როგორც ვ. კაიზერი აღნიშნავს, თანამედროვე

ლიტმცოდნეობის შესწავლის საგანი თავად ნაწარმოებია. ე. ი. მთავარია დოკუმენტური მასალის მხატვრული ფუნქციების დადგენა და არა მათი თავისთავად არსებობა.

“ბრმა ბუ“ მოდერნისტული ნაწარმოებია და, ცხადია, მასში პირველ პირში თხრობა განსხვავდება, ვთქვათ, პოლიტიკოსის ან მეცნიერის მოგონებების პირველ პირში თხრობისაგან. რა თქმა უნდა, საძებარი და გასარკვევია, როგორია მისი ფუნქცია, რა სახისაა, რა პრინციპს ემყარება პირველ პირში თხრობა ნაწარმოებში. ეს ავტორს მეტი ექსპრესიის, ცინიზმისა და სიბრალულის გამოწვევის გადმოსაცემად სჭირდება. ხშირ შემთხვევაში, ტექსტისეული „მე“ შემოქმედის „მე-ს“ გულისხმობს უპირობოდ.

“ბრმა ბუში” კი ერთმნიშვნელოვნად საკითხი არ დაისმის:

“დედამისი დედაჩემიც იყო – რადგანაც დედ-მამა საერთოდ არ მინახავს და ჩვენ ორთავე მისმა დედამ, იმ მაღალმა ნაცრისფერთმიანმა ქალმა გაგზარდა. დედამისი მშობელ დედასავით მიყვარდა და ამიტომაც შევიერთე მისი ქალიშვილი ცოლად” (ჰელდაიათი 2536: 41).

ჰელდაიათი მშობლებმა გაზარდეს და მას ცოლი არასდროს ჰყოლია. ავტორი მის მიერ გამოგონილი პერსონაჟის პერსპექტივიდან მოგვითხრობს შეთხზული ცხოვრების ამბავს. ამ შემთხვევაში საკმე გვაქვს ფიქციონალურ ტექსტთან, სადაც ავტორი ქმნის მთხრობელს, რომელსაც, შეიძლება, სულ სხვა თვისებები ჰქონდეს. მაგრამ “ბრმა ბუში” ეს საკითხი უფრო რთულად დგას. “ბრმა ბუში” ჰელდაიათი საერთოდ არ აღწერს მთხრობელს, არანაირ პირად ინფორმაციას არ გვაწვდის მის შესახებ (ასაკი, სახელი, გარეგნობა), მხოლოდ ვიცით, რომ მხატვარია. გარემოს მსგავსად, პერსონაჟიც აბსტრაქტირებულია. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში დიდია აბსტაქციის ხარისხი, მკვლევრები ცდილობენ, მთხრობელი ავტორს დაუკავშირონ და ამ იდენტიფიკაციით გადაჭრან მთხრობლის სახის გახსნის პრობლემას.

“ბრმა ბუში” მიმდინარე მხატვრული რეფლექსებისა და მწერლის მხატვრული გამონაგონის სამართავად აუცილებელია ერთგვარი ინტუიციაც, რომელიც თავად მწერალს გააჩნია ნაწარმოების მხატვრული სახის აგებისას. მხატვრული გამონაგონი (მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკა), როგორც ავტორის ინდივიდუალური მონაპოვარი, წინა ეპოქებზე გაცილებით მკვეთრად გამოვლინდა რომანტიზმის ეპოქაში, როცა წარმოსახვასა და ფანტაზიას უდიდესი მნიშვნელობა მიენიჭა. წარმოსახვის კულტმა ბიძგი მისცა პიროვნების

განთავისუფლებას. რომანტიზმის შემდეგ მხატვრული გამონაგონის სფერო დავიწროვდა, ვინაიდან XIX საუკუნის რეალისტი მწერლები უპირატესობას ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებას ანიჭებდნენ. „ბრმა ბუში“ მწერალი გამონაგონის საშუალებით არ განაზოგადებს თავის შეხედულებას სამყაროზე იმ ოდენობით, როგორც ეს მანამ ხდებოდა. ამასთან დაკავშირებით ჰ. ქათუხიანი ზ. ფროიდის ზოგად ფსიქოლოგიურ მტკიცებას სესხულობს და მხატვრულ გამონაგონს უკავშირებს ნაწარმოების ავტორის დაუკმაყოფილებელ ლტოლვას, რომლითაც მას სურს, გამოხატოს ჩახშობილი სურვილები (ქათუხიანი 1991: 155). „ბრმა ბუში“ პერსონაჟისათვის „ზღაპარი და გამონაგონი ერთადერთი თავშესაფარია“, რომელიც მართლაც ასოცირდება აუსრულებელ სურვილებთან. ეს სახე, შესაძლოა, უკავშირდებოდეს კიდევ ფროიდისეულ „დაუკმაყოფილებელ ლტოლვას“. სახისმეტყველების „არაპლასტიკური“ საწყისები: ფსიქოლოგიის სფერო, პერსონაჟის, ლირიკული გმირის ანუ მთხრობლის მონოლოგში განსხეულებული აზრები, რომლებიც ნაწარმოების ფაბულის ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა, საშუალებას იძლევა, გამოიკვეთოს ავტორის სახე და მთხრობლის პოზიცია. მთხრობლისა და პერსონაჟის იდენტურობა. რომანში იგრძნობა, მწერლის თანაგრძნობა, ერთგვარი ქვეცნობიერი მხარდაჭერა მთხრობლის მიმართ. გასარკვევია მხოლოდ ავტორისა და პერსონაჟის მიმართების საკითხი.

თანამედროვე ლიტმცოდნეობაში, რომელიც აქტიურადაა დაინტერესებული ავტორის პრობლემით, გამოიკვეთა „ავტორის სახის“ უფრო ვიწრო ცნება. იგი ტექსტში ავტორის პირდაპირ მონაწილეობაზე მიუთითებს. XX საუკუნის პროზაში, ტრადიციული ფორმების გვერდით, აღინიშნება, ერთი მხრივ, ავტორის მიერ „თვითგანყენების“ დიდი ხარისხი, მეორე მხრივ კი, „ბრმა ბუს“ შემთხვევაში, გვხვდება ე.წ. „უპირო მონტაჟი“. ყოველ მონათხრობში ავტორი მთავარია მაშინაც, როცა იგი მთხრობელს ეფარება. თუმცა, როდესაც ბარტის აზრით, ავტორი კვდება, როცა პერსონაჟი იბადება. მთავარი ისაა, რომ მთხრობელი არის ავტორის მიერ გამოგონილი ელემენტი. ამ არჩევნისას ავტორს დიდი თავისუფლება აქვს. ჰედაიათი პირად წერილებში ოპონენტებს პასუხობდა, რომ ის არ იყო „ბრმა ბუს“ მთხრობელი, მაშინ, როდესაც, მკვლევართა მტკიცებით, „ბრმა ბუს“ მთხრობლისა და ავტორის იდენტურობა უცილოა. „ავტორის ხმა“ რომანში თუმცა ნამდვილად საგრძნობია, მაგრამ შეუძლებელია თქმა, რომ ავტორი მთხრობლის იდენტური იყოს, ვინაიდან „ავტორი“ და

„მოხრობელი“ განსხვავებული ესთეტიკური კატეგორიებია. მოხრობელს საკუთარი, ავტორის კატეგორიისაგან განსხვავებული, მხატვრული ფუნქციები გააჩნია. „ბრმა ბუში“ მოხრობელი, იმავდროულად, რომანის პროტაგონისტიცაა. შესაძლოა, იგი ავტორის ერთგვარი „ალტერ ეგოც“ იყოს, მაგრამ მაინც იგრძნობა დისტანცია მათ შორის და, შესაბამისად, მათი სრული იდენტიფიკაცია არ უნდა იყოს გამართლებული.

მაშინ, როდესაც ლირიკაში „ლირიკული მე“ და მისი მონათხრობი განუყოფელია ერთმანეთისაგან, ეპიკას სხვა სტრუქტურა აქვს. ეპიკურ მოხრობელს გააჩნია ეპიკური დისტანცია ფიქტიურ სამყაროსთან, რომელსაც ის წარმოგვიდგენს. მას შეუძლია, ეს სამყარო დისტანციურ-ირონიულად ან კომიკურად განიხილოს. შესაძლებელია, ავტორი ეპიკურ თხრობაშიც აღმოვაჩინოთ, ანუ რომელიმე გმირი წარმოადგენდეს მის პროტოტიპს. მაგრამ, როდესაც „ბრმა ბუს“ გმირი გვეუბნება, „თუ ახლა გადავწყვიტე, დავწერო, ეს მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩემი თავი ჩემსავე აჩრდილს, რომელიც კედელზე მოხრილა, კარგად გავაცნო“ (ჰელდაიათი 2536:), აქ ეს გმირი მხოლოდ პერსონაჟი, მოხრობელია და სრულიად არაა აუცილებელი, მის უკან დიდი დოზით ავტორი დავინახოთ.

საჭიროა ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ ცნებები „მოხრობელი“ და „მოთხრობილი.“ პირველ პირში შექმნილ ნაწარმოებში მოხრობელი და განმცდელი, მოთხრობილი “მე”, თითქოს, ერთი და იგივე უნდა იყოს. მაგრამ დროითი შუალედი ამბავსა და მის შესახებ თხრობას შორის განაპირობებს იმას, რომ მოხრობელი და განმცდელი (მოთხრობილი) “მე” არ არიან იდენტურნი. დამოკიდებულება, რომელსაც იხენს მოხრობელი “მე” საკუთარი თავისადმი ანუ განმცდელი “მე“-სადმი, როგორც მოქმედი პირისადმი, ხშირად კრიტიკულია. ეს თხრობა აუქტორიალურია, სადაც მოხრობელი თავად შემოდის მოქმედებაში საკუთარი კომენტარებით, შენიშვნებით, განსჯით:

“ამ ცდის შემდეგ მისი გონება მოიშალა, წარსულისა ყველაფერი დაავიწყდა, ბავშვსაც ვერ ცნობდა. ამიტომაც ფიქრობდნენ, რომ ბიძაჩემი უნდა ყოფილიყო – განა ეს ზღაპრები ჩემს ცხოვრებას არ უკავშირდება, ან ამ შემადრწუნებელმა გამოძახილმა, ამ ცდის საშინელებამ ჩემზე ზეგავლენა არ მოახდინა?” (ჰელდაიათი 2536: 43)

აუქტორიალური თხრობის სიტუაცია ხასიათდება იმითაც, რომ მოხრობლის “ყოვლისმცოდნეობა” მრავალმხრივად გამოვლენილი. იგი

თავისუფლად გადადის ერთი სათხრობი დროიდან – მეორეზე, აკეთებს კომენტარებს, აყალიბებს თავის პოზიციას, განაზოგადებს (ვოგტი 1978: 31). ჰედაიათი ყველა სუვერენულად. ის ზევიდან გადასცქერის მოყოლილი ამბის დროის მსვლელობას. მართებული იქნება, თუ ვიტყვით, რომ აუქტორიალური თხრობა – ეს ერთ-ერთი სახეობაა იმ თხრობის მანერისა, რომელიც გვხვდება „ბრმა ბუში“.

რომანი ენობრივი საშუალებით გადმოგვცემს წარმოსახვით მოვლენებს, რომლებიც მხოლოდ ნაწარმოების თხრობისას არსებობს. ასეთი ტექსტები ფასდება არა ჩვენი რეალობისა და შეცნობის კრიტერიუმებით, არამედ, მუზილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, განისაზღვრება, როგორც “სხვა მდგომარეობა” (ვოგტი 1978: 48). საქმე ეხება ლიტერატურულ ფიქციას. ვოლფგანგ კაიზერი “ეპიკურ წინარე ცოდნას” ამგვარად განსაზღვრავს: “მთხრობელი მოგვითხრობს მსმენელს იმას, რაც უკვე მოხდა. ეპიკურ თხრობაში მოთხრობილი ამბავი არ არის რეალურად მოთხრობლის მიერ განცდილი, მხოლოდ მოთხრობისას გამოგონილი სამყარო წამიერად გვეჩვენება ჩვენ, როგორც რეალურად არსებული” (ვოგტი 1978: 52). მაგრამ, “ბრმა ბუს” შემთხვევაში, არსებული თხრობა იმდენად ორიგინალურია, რომ ვოლფგანგ კაიზერის მოდელის ფარგლებსაც ცდება. მოთხრობლისა და ავტორის იდენტიფიკაციის საკითხი, რომელიც მრავალმა მკვლევარმა დააყენა, ნაწარმოების ამ თავისებურებამაც განაპირობა. თხრობა ერთ-ერთი ელემენტია ნაწარმოების მრავალ მხარეს შორის, რომელთაგან აღსანიშნავია: უანრული სპეციფიკა, წინა და უკანა პლანი, სიუჟეტი.

“ბრმა ბუში” მოთხრობელი თავიდანვე გადმოსცემს თავის განცდებს, ტკივილებს. იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ ეს ღრმა სულიერი ტკივილებია. მოთხრობელი იხსენებს წარსულს, რომელმაც მასზე განსაკუთრებული ზეგავლენა მოახდინა და აღმოჩნდება, რომ ამ ამბის იდენტურ სცენას უნებლიეთ ხატავს მისი (მხატვრის) ხელი. მწერლის ხელოვნება ამ ამბის თხრობისას მეტად მაღალი კლასისაა. ყველა და ყველაფერი მას (მოთხრობელს) უკავშირდება.

თეოდორ ადორნო ობიექტურად საზღვრავს იმ წინაპირობებს, რამაც მოახდინა რომანის “გათანამედროვეება” და ობიექტურ მიზეზებს ასახელებს რომანის განვითარების ტრანსფორმაციისათვის. მკვლევარი რომანის თხრობის ფიქციას აღნიშნავს და თანამედროვე ეპოქალურ პერიოდს ასე ახასიათებს: “რომანი განთავისუფლდა ემპირიული გამოცდილების იდენტურობისაგან, ასევე,

წარსულს ჩაბარდა მასში აღწერილი ამბების უწყვეტელობა და მოწესრიგებულობა” (ადორნო 1979: 135). ჰედაიათის „ბრმა ბუ“ უფრო შორსაც მიდის, ის ქმნის თავისებურ ორიგინალურ ტიპს, რომელმაც კიდევ უფრო მეტი სიახლე წარმოშვა. ერთ-ერთი ამ სიახლეთაგანი კი თხრობის ჰედაიათისეული მანერაა.

“ბრმა ბუში” სახეშეცვლილია შინაარსის ტრადიციული გაგებაც, თუმცა ამ შემთხვევაში საუბარია შინაარსისა და ფორმის ტრადიციული გაგების სახეცვლილებაზე და არა მის სრულ იგნორირებაზე. მკითხველი რომანის დაკვირვებით წაკითხვისას აღმოაჩენს მის მოდერნისტულ წესრიგს. რთული იმის ხელაღებით მტკიცება, უდევს თუ არა მას რაიმე ფაბულა საფუძვლად, ვინაიდან ე.წ. “უფორმო” და “უშინაარსო” ნაწარმოებების შექმნის ძირითადი იმპულსი ადამიანის, როგორც წესი – ავტორის ფსიქო-ემოციური განწყობა, სამყაროს ქაოტურობისა და დისჰარმონიულობის წარმოსახვისაკენ მისწრაფებაა. ამიტომ “ბრმა ბუს” ყველა კომპონენტი ავტორის სუბიექტური დამოკიდებულების პრიზმაში გადატყდება. ფაბულა ობიექტური შინაარსის ძირითადი საყრდენია და “ბრმა ბუში” მისი არსებობა თუ არარსებობა ერთგვარ კანონზომიერებასაც წარმოადგენს. მაგრამ ფაბულის არარსებობა არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ხელისშემშლელი ფაქტორი ნაწარმოების ძირითადი იდეის გადმოცემისათვის. მის ადგილს იკავებს მხატვრული სახე. უფრო სწორად, მთავარი აქცენტი გადატანილია მხატვრული სახის ფორმირებაზე. მხატვრული სახე კონცეპტუალური პრობლემატიკის ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც, სხვა სტრუქტურული ელემენტების მსგავსად, “ბრმა ბუში” კომბინირებულად არის წარმოდგენილი. ვინაიდან იგი უკავშირდება ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართებას, ხელოვანის როლს, ხელოვნების შინაგან კანონებს. “ბრმა ბუში” მხატვრული სახე უმთავრესი საშუალებაა მხატვრული სამყაროს შესაქმნელად, რომელსაც რეალობასთან, ცხადია, აქვს კავშირი, თუმცა, უფრო, ალეგორიული და არავითარ შემთხვევაში არ არის სინამდვილის ზუსტი ასლი. “ბრმა ბუში” “საგნის ხმისა” და „მხატვრის ხმის” ობიექტურ-სუბიექტური თანაფარდობა, ტრადიციულისგან განსხვავებით, ამ უკანასკნელის სასარგებლოდაა გადახრილი. თუმცა არის შემთხვები, როდესაც მათი ბალანსი გათანაბრებულია. მხატვრული სახის თანამედროვე თეორიული გააზრების მყარი, შინაგანად ინერტული მდგომარეობა იმიტომაცაა უცნაური, რომ თავად

მხატვრული სახის შესახებ შექმნილ თეორიაში ერთ-ერთი რთული საკითხია ზოგადისა და ინდივიდუალურის თანაფარდობა.

“ბრმა ბუში” მხატვრული სახის სირთულე იმითაცაა განპირობებული, რომ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, დეკადენტური მიმდინარეობების გაბატონებისა და მოდერნიზმის ეპოქაში, მხატვრული სახის აგების პრინციპი მრავალფეროვანი გახდა, თავად მხატვრული სახეები – ფრაგმენტული, დანაწევრებული, “მოზაიკური” („ბრმა ბუს“ მამა, ბიძა, მოხუცი მეწერილმანე). ნაწარმოების წინა პლანის მიხედვით, “ბრმა ბუს” საფუძვლად უდევს ცხოვრებისეული ეპიზოდები და მოვლენები, რომლებიც ერთმანეთს ქაოტურად ერწყმიან. მასში ვხვდებით ბავშვობის დროინდელ მოგონებებსაც. ადამიანის ცხოვრების ამ პერიოდის მიმართ ჰედაიათს მოკალებული და დელიკატური დამოკიდებულება გააჩნდა. ასევე ცხადია რაიმე მოვლენისა თუ ცნების ან ფაქტისადმი ჰედაიათის დამოკიდებულება, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებს არ უკავშირდება. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც მოვლენისა და ასოციაციის ურთიერთდამაკავშირებელ ლოგიკურ-პარადიულ საზს სიღრმისეული აზროვნებით ავლებს. მწერალი მზადაა მისი შემოქმედებითი უნარიდან გამომდინარე ჩვეულებრივ შემთხვევაშიც შექმნას იდეურ მხატვრული პარალელის ნიმუში. ეს ცნობილია მისი პირადი საუბრებიდანაც მ. ფარზანესთან. მ. ფარზანე ჰედაიათს ეკითხება:

– როგორ მოხდა, რომ თქვენ მოგწონთ ცირკი?

– იქ უპირატესად ბავშვები დადიან, ისინი ნამდვილი ადამიანები არიან:

აზროვნებენ. ცირკი სამყაროს ალეგორიული სახეა. შეკრულ კარავში მთელი მოვლენებია თავმოყრილი, რომელსაც ადამიანები მთასა და ბარში, ადამიანებთან და ცხოველებთან ჩადიან. თანაც, ცირკი ერთი სახის არ არის, მას რამდენიმე შრე გააჩნია. გარდა ამისა, მე საერთოდ მუსიკა, ფერები, კლოუნები და ტრაპეზისტები მომწონს. ცირკში ყველაფერს სული აქვს შთაბერილი. მოძრაობენ, სცენები გასაოცარი სისწრაფით იცლება. მეტი რა გითხრა? (ფარზანე 1374: 242)

ჰედაიათის პირადმა ურთიერთობამ მ. ფარზანესთან მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ჩამოყალიბებოდა მას ანალიტიკური თვალსაზრისი ჰედაიათის მხატვრულ შემოქმედებაზე. გარდა პირადი საუბრების დოკუმენტაციისა, ის საუბრობს ჰედაიათის ნოველებზეც. ფარზანეს აზრით, როგორც “ცოცხლად დამარხულსა” და “მანეკენი ვიტრინაში”, ასევე, “ბრმა ბუში” ვხედავთ, ჰედაიათს

ბავშვობის დიდი სევდა დარჩენოდა გულში და ყოველთვის, როდესაც შესაძლებლობა მიეცემოდა, როგორც ჩავლილ ოცნებას, თავს აფარებდა მას (ფარზანე 1374: 261). მართლაც „ბავშვობა“ რომანის მეორე ნაწილში ლირიკული გმირის „მოღვაწეობის“ ერთ-ერთ პერიოდს წარმოადგენს. მრავალი სასიამოვნო მოგონება თან გამოჰყოლია მას ბავშვობიდან „დღევანდელ ცხოვრებამდე“, თუმცა მისი ასაკობრივი მონაცემები, ან სხვა, რაიმე სახის ინფორმაცია მის შესახებ რომანში არ კონკრეტდება. პრაქტიკულად, არ არის არც ზღვარი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპს შორის. მეტიც: ახალგაზრდობა წამიერად გადადის სიბერეში. აქაც ჩნდება სხვადასხვა ინტერპრეტაცია: პერსონაჟი მართლაც მოხუცია, თუ ეს სიბერე მისი ცხოვრების ეპითეტია, რომელიც ამ განვლილი ცხოვრების სირთულეს უნდა მიანიშნებდეს? იქნებ, საერთოდ, ეს გმირი ადამიანის ცხოვრების ზოგად მოდელს წარმოადგენს?! ეს ორივე შემთხვევა დასაშვებია, ანუ საფიქრებელია, ჰედაიათმა ცხოვრებისეული პრეცედენტები დაუდო საფუძვლად აღნიშნულ მხატვრულ სახეებსა და მათი რთული, მოზაიკური და მრავალპლანიანი განვითარების პროცესს. რომანის დასასრული, შესაძლოა, მთხრობელის ცხოვრების დასასრულსაც წარმოადგედეს, მაგრამ მწერალი ამის შესახებ არანაირ ინფორმაციას არ იძლევა, არც რაიმეგვარი პერსპექტივა ჩანს გმირის ირგვლივ. ეგზისტენციური პრობლემატიკა განსაკუთრებულ ექსპრესიას იძენს: ბოლმა ყელში გასჩხეროდა და სისხლის ნაფლეთებად აფურთხებდა. ამ ფონზე კვლავ დგება მხატვრულ სახეთა დეფინიციების საკითხი: მეძავი თუ „ცითმოვლენილი ანგელოზი“, მეწვრილმანე ბერიკაცი თუ ბიძა?! ეს დაპირისპირებული, მაგრამ ერთი მსახიობის მიერ ნათამაშები სხვადასხვა როლები ქმნიან დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობის უპრეცედენტო მხატვრულ ველს, რომელსაც უძლებს მთხრობელი.

მთავარი გმირის, იგივე მთხრობლის ცნობიერებაში ცოცხლდება კვიპაროსის ხის ქვეშ მჯდარი წელში მოხრილი ჩალმიანი მოხუცი (შემდგომში – იგივე მესაფლავე, ყასაბი, მეფორნე, მეწვრილმანე) და შავებში ჩაცმული ულამაზესი ქალიშვილი, რომელიც, პატარა ნაკადულზე გადახრილი, მოხუცს ცისფერ ლოტოსს აწვდის. მხატვრის სახე იხსნება მწარე ფიქრებისა და განცდების ფონზე. მოქმედება თანმიმდევრულად არ ვითარდება, პირველი ნაწილი ეხება “ცით მოვლენილ ანგელოზს”, იმავე შავებში ჩაცმულ ულამაზეს

ქალიშვილს ლოტოსის ყვავილით ხელში, რომელთანაც მხატვარს სურს, მარტო დარჩეს, შეერწყას მას და შეენივოს. მაგრამ ამას ვერ აღწევს.

მეორე ნაწილში ისევ გვხვდება ქალის სახე, მაგრამ მას არაფერი აქვს საერთო პირველი ნაწილის ასულთან. ესაა მეძავი, რომელშიც ხორციელი, მიწიერი თვისებებია დომინანტური. მწერალი ცდილობს, აამაღლოს ის “ციტ მოვლენილ ანგელოზამდე”, მაგრამ არ ძალუძს. საბოლოოდ კლავს მას. ამ ნაწილში გამოხატულია მწერლის ზიზღი მიწიერი ყოფისადმი, რომელსაც კაცუნებისა და სულმდაბალთა სამყოფელს უწოდებს.

ნაწარმოების წინა პლანი ის მასალაა, რომელსაც მწერალი განზოგადების ფართო მასშტაბებს სძენს. კ. ლოჩერი “ბრმა ბუს” ლიტერატურულ კოლაჟს უწოდებს, სადაც საგნები ყოველდღიურ ძირეულ მნიშვნელობას კარგავს. ოცნება და რეალობა, წარსული და აწმყო ერთმანეთში იხლართება. ოპიუმის მომხმარებელი, მეღანქოლით შეპყრობილი მხატვარი ცხოვრებას უაზროდ და აბსურდულად ხატავს. მისი ზმანებები, რომლებიც ძველი სპარსეთის ნანგრევებსა და თანამედროვე ირანის დამთრგუნველ ყოველდღიურობაში დახეტილობს, ყოფიერების შავ უფსკრულებს უახლოვდება.

ჟ. კორტი “ბრმა ბუს” ნამდვილ შედეგს უწოდებს, ხოლო ჰედაიათს – “სიზმრის ჯადოქარს”. მკვლევარი, ამავედროულად, მსგავსებას ხედავს საკუთარ გარესამყაროსა და “ბრმა ბუს” რეალობას შორის: “ეს კომმარია და გამანადგურებელი გარემო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ და მე, როგორც მკითხველმა, ვიცი, რომ ამას ვერასდროს გავექცევი” (კორტი 1983: 67). მკვლევარი ნაწარმოების ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით ამბობს: “სწორად რომ გაიგო ნაწარმოების შინაარსი, თავად ჰედაიათი უნდა იყო. ადამიანი, რომელსაც ტანჯავდა მორალის განუკურნებელი სენი. უნდა იყო დემონებისაგან ნატანჯი კაცი. ერთი სიტყვით, ჰედაიათმა “ბრმა ბუს” დაწერის შემდეგ იცხოვრა მანამ, სანამ შეძლო. ეს მცირე მოცულობის რომანი, – განაგრძობს კორტი, – მთლიანად ავტორის მიერ ხორცშესხმული მირაჟია, რომელმაც დაიმონა მწერალი“ (კორტი 1983: 76). კორტისეული მოსაზრება “ბრმა ბუს” შესახებ ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს, თუმცა სხვა ინფორმაციას ნაწარმოების კრიტიკისა და ანალიზის თვალსაზრისით არ გვაწვდის.

როდესაც “ბრმა ბუს” ირანში პირველად გამოიცა, მკვლევრები ნაწარმოების მხატვრული სახეების გენეზისის საკითხით დაინტერესდნენ. მათ შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა სათაურის მხატვრული სპეციფიკა.

რაც შეეხება სათაურს, მართალია, მოთხრობილი ამბების შინაარსს ნაკლებად ესმიანება, მაგრამ მოდერნისტული ნაწარმოების საკრალურობა ამაში მდგომარეობს, ჰიპერსიმბოლური აზროვნება მოდერნისტული რომანის მთავარ კომპონენტად გადაიქცა. ზოგმა „ბრმა ბუ“ იმედგაცრუებული თუ თავიდანვე განწირული მთხრობლის, ზოგმაც კუზიანი მოხუცის ალეგორიად მიიჩნია. გართულდა იმის ახსნა, თუ რას უკავშირდებოდა „ბუს“ გენეზისი რომანში, რატომ მაინც და მაინც „ბრმა ბუ“?

რომანის სათაურის პირველი კომპონენტი – ბრმა – გარეგნულად მეწვრილმანე მოხუცს დაუკავშირა ზოგიერთმა მკვლევარმა. „ხოლო სიბრმავე, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მთხრობლის მოხეტიალე სულის ინტერპრეტაციად მიიჩნის“ (შამისა 1374: 143), რომელიც. საბოლოოდ წელში მოხრილი მოხუცის სხეულში დამკვიდრდა. “ამ დროს ბუს დავემსგავსე, ბოღმა ყელში გამეჩხირა და სისხლის ნაფლეთებად ვაფურთხებდი. შეიძლება, ბუც ავადმყოფობს და ჩემსავით ფიქრობს. ჩემს აჩრდილს კედელზე სწორედ ბუს ფორმა მიეღო და, წელში მოხრილი, ჩემს ნაწერს ყურადღებით კითხულობს. ყველაფერი კარგად ესმის, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია, გაიგოს. ჩემს აჩრდილს გამომცდელი თვალებით გავცქეროდი, მეშინოდა” (ჰედაიათი 2536: 82). „ბრმა ბუ“ ჰედაიათმა რომანს ხასიათიდან გამომდინარე უწოდა. სიმბოლოებით აზროვნების ხარისხი უკვე სათაურიდანვე საკმაოდ მაღალია. მკვლევართა ნაწილი სათაურის ახსნას ჰედაიათის სხვადასხვა წერილებში, მხატვრულ ნაწარმოებებსა და მ. ფარზადთან თანაავტორობით შემნილ სატირულ მინიატურებში ეძებდა, თუმცა უშედეგოდ. ჰედაიათმა რომანის დასათაურება თავად ნაწარმოების განვითარებიდან გამომდინარე მოახდინა. „ბრმა ბუ“ – ეს ალეგორიული, ლოგიკური დასახელებაა რომანისა, თავისი არსიდან გამომდინარე. ერთი მხრივ, ალეგორიულად ეს უნდა უკავშირდებოდეს დაუნახაობას, შეუმჩნეველობას, რომელიც გმირს (უფრო მეწვრილმანე მოხუცს) ასახავს. ხოლო ფართო კონტექსტში „ბრმა ბუ“ კოლექტიური ადამიანის ალეგორიაა.

ნაწარმოებში ყოველდღიური ყოფითი რეალური მოვლენების გვერდის ავლით ხდება სამყაროს გარდაქმნა და გარდასახვა. ამას ისე ახერხებს მწერალი, რომ რეალური მოვლენების მიღმა დარჩენილი სცენარი მაინც აგრძელებს მკითველის ცნობიერებაში განვითარებას. ამ დინებაში გამოიხატება

მთხრობელის ძალისხმევა, რომელიც საკუთარი მეს ძიებისკენაა მიმართული. ეს არის ადამიანის არსებაში ყოფიერების ცნებისა და საკუთარი მეს ძიება.

“ბრმა ბუს” მთავარი გმირი, მხატვარი, ამავე დროს, მთხრობელიცაა, რომლის მოსაუბრეს, მიმართვის ობიექტს მისივე აჩრდილი წარმოადგენს. მხატვარს სურს, საკუთარი თავი გააცნოს მას. ამ სეგმენტიდან იღებს სათავეს მე-ს ძიების, შეცნობისა თუ ნაწარმოებში მისი, როგორც ერთ-ერთი მოქმედი გმირის, ფორმირების ეტაპი.

“მივხვდი, რომ, სანამ შესაძლებელია, უნდა გაეჩუმდე, ჩემი ფიქრები ჩემთვის უნდა შევინახო და, თუ ახლა გადავწყვიტე დავწერო, მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩემი თავი ჩემსავე აჩრდილს გავაცნო, აჩრდილს, რომელიც კედელზე მოხრილა და, რასაც ვწერ, უკლებლივ ყლაპავს. ვნახოთ, იქნებ ერთმანეთი უკეთ შევიცნოთ” (ჰელდაიათი 2536: 148).

ჰელდაიათი “ბრმა ბუსში” გადმოსცემს მე-ს სიღრმისეულ შრეებს, მე-სი, რომლის ფსიქიკური, არაცნობიერი მოუხელთებელია, ცვალებადი და დინამიკურია. შეუძლებელია მისი გადმოცემა ლოგიკური, გასაგები ცნებებით. ამიტომაც საამისოდ მწერალი გამოხატვის სპეციფიკურ ხერხებს მიმართავს.

ნაწარმოებში ავტორი ქვეცნობიერის, ზებუნებრივის, სიზმრების, სიგიჟის, ჰალუცინაციური მდგომარეობის, ალოგიკურის გადმოცემით უარყოფს ობიექტურის შემეცნებას: “მხოლოდ ღრმა ძილს მიცემული ადამიანი თუ ნახავს ასეთ გრძელ და უკიდუგანო სიზმარს. ეს მდუმარება მარადისობის ტოლფასი იყო, რადგან მარადისობა უკვდავია” (ჰელდაიათი 2536: 17). ეს ხდება მე-ს შეცნობის ფონზე. მხატვრული ნაწარმოების იდეის მიზანდასახულობა, რომანის სიუჟეტის განვითარების დარად, მოუხელთებელია. წინააღმდეგობრივია მკითხველიც, რომელსაც სურს, ერთი მხრივ, მოდერნისტულ ქაოსს მიაკუთვნოს ეს ყოველივე, მაგრამ რაღაც ბუნდოვანი აზრი, რომელიც მას რომანის წაკითხვიდან გარკვეული დროის შემდეგ უყალიბდება, საშუალებას აძლევს ამოხსნას ეს ქვეტექსტები და მათ ლოგიკური მიმართულება მისცეს. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია, მე-ს შეცნობის პრობლემატიკას ორი მიმართულება მივცეთ. მე-ს შეცნობა კი შეგვიძლია ავხსნათ როგორც პერსონაჟის პიროვნების პერსპექტივა. თუმცა მწერალი თავისი ფიგურების განლაგებით რომანში არ გვაძლევს თავისუფლად ლავირების საშუალებას. ეს იმაში გამოიხატება, რომ აშკარად ჩნდება კითხვები: მთხრობელი ჭეშმარიტი ადამიანური ღირებულებების ძებნაში დაკარგული ადამიანია, თუ იმ მეწვრილმანე მოხუცის დარი არსება? ან კიდევ:

შესაძლებელია, ამ შემთხვევაშიც ისევ ადგილი გვქონდეს ადამიანური საწყისის ზოგადი მოდელის გამოსახულებას, რომელიც აერთიანებს კეთილსა და ბოროტს, რასაც მივყავართ, საერთოდ, სამყაროს დუალისტურ მოდელამდე, რადგანაც რომანში არა მხოლოდ მთხრობელის „მე“-ა ამგვარი სახის მატარებელი, არამედ – თვითონ ქალის არსებაც, რომელიც ნაწარმოების პირველ ნაწილში „ციტომოვლენილი ანგელოზის“, ხოლო მეორე ნაწილში „მეძავის“ სახითაა წარმოდგენილი. მწერალი პირველ ნაწილში ქალიშვილის აღწერით გადმოსცემს მარადისობას, რომლისკენაც მიიღტვის: “შეცვქეროდი და ჩავეში ამ შავ, ღამესავით უძირო თვალებში. მათ ვეძიებდი და, როცა ვიპოვე, ჩავიკარგე ჯადოსნურ წყვილადში” (ჰელაიათი 2536: 18).

ნაწარმოები მთლიანად ეფუძნება გმირის შინაგანი სამყაროს ანალიზს. ის (გმირი) მთხრობელიცაა და ანალიტიკოსიც. ეს არ არის ადამიანის რეალური არსებობა, არამედ მსჯელობაა, ხედვაა იდეისა, აზრისა, თვისებისა. მთხრობელი, ყოველგვარ მატერიალურს მოშორებული, განმარტოებით ცხოვრობს. მას ახასიათებს წარსულთან სიახლოვე და გრძნობს თავისი ყოფის ირეალურობას, სარკისეული (ჩრდილი) ანარეკლია მისთვის რეალური. “ეს იდეურ-მხატვრული გაგება გარკვეულ სიახლოვეს პოვებს სიმბოლისტთა მსოფლადქმასთან. მათი მტკიცებით, ერთადერთი ჭეშმარიტი – ეს აჩრდილთა სამყაროა, მატერიალური კი დეფორმირებული გამოსახულებაა” (ვოლკოვი 1995: 127). რეალური სამყაროს წინაშე უძლური მხატვარი გამოსავალს სიკვდილში ეძებს.

რომანის ამგვარმა პოლიფონიურობამ არსებითად მიიზიდა ევროპული კრიტიკა. განსაკუთრებით ფრანგები გამოირჩეოდნენ “ბრმა ბუსდმი” დიდი ინტერესით. ა. ბრეტონი “ბრმა ბუს” ნამდვილ შედეგად მიიხნევდა, რიბემონ დესენი ნაწარმოების ირგვლივ პოლემიკის ფონზე იმთავითვე საყურადღებო კომენტარს აკეთებდა: “ეს ნაწარმოები გასართობს არ წარმოადგენს, მასში არ არის აბსტრაქტული თემა, რომელსაც ეძებენ თანამედროვე პრობლემებისაგან გამდგარი მწერლები. ის არ შეიძლება ჩაითვალოს სიურრეალისტურად. როდესაც ჩასწვდები მას, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ შედიხარ ჭეშმარიტ სამყაროში და, რომ ტერმინი “რეალიზმი” შელახული არ იყოს, შესაძლებელია, მისთვის რეალისტური მეწოდებიანა” (დესენი 1373: 590). შესაძლებელია, დესენის ეს მოსაზრება ლიტერატურულ კრიტიკაში იმხანად დამკვიდრებული თვალსაზრისის ანარეკლი იყოს, რომლის მიხედვითაც “ბრმა ბუსში” ასახულია ირანის შემხუთველი პოლიტიკური გარემო, რომელიც, ბუნებრივია, მწერალზე

გარკვეულ ზეგავლენას ახდენდა. მაგრამ, არსებითად, ნაწარმოებს ჩვენ, როგორც პოლიტიკური და სოციალური პრობლემების ამსახველ აქტს, ვერ განვიხილავთ, საზოგადოებრივი ფაქტორები მხოლოდ გარკვეულწილად ზემომქმედ ფაქტორებად შეიძლება მოვიაზროთ. “ბრმა ბუ”, ძირითადად აგებულია ფსიქოლოგიური განწყობილებების გამოვლინებასა და ასახვაზე, ის ადამიანის ფსიქიკის ერთგვარი ზოგადი მოდელის ფიქსაციას წარმოადგენს, რომელიც მითოლოგიური სიუჟეტებისა და სხვადასხვა აღმოსავლური სახე-სიმბოლოების ტრანსფორმაციებსა და გრადაციებზეა დაფუძნებული.

პირველ ნაწილში მთხრობელი ცდილობს, ჩქარობს, სიზმრად ნანახი, საერთოდ, მის ცნობიერებაში არსებული, სასწრაფოდ გადმოსცეს და ეს მის მიერ მოთხრობილი სიუჟეტები დაუსრულებლად მეორდება. მაგალითად, ნაწარმოების პირველ ნაწილში მეორდება სახლები, “რომელიც, შესაძლებელია მხოლოდ უპველეს ყალბადანებზე ყოფილიყო გამოსახული“ (ჰელდათი 1336: 11). გარკვეულ ეპიზოდებზე თავიდანვე მიანიშნებს მთხრობელი, რომ მას ეს სცენები მანამ ჰქონდა ნანახი, სანამ რომანში ნახატის სახით, ან რომანის მხატვრულ სივრცეში სიზმრისეულ ეპიზოდად განსახიერდება: “ეს სცენა მანამ მენახა, თუ სიზმრისეული იყო, არ ვიცი. მხოლოდ ის ვიცი, რომ ჩემი ნახატების სიუჟეტი ერთი და იგივე იყო. ყველაზე საკვირველი კი ის იყო, რომ ამ ჩემს ნახატებს მუშტარი არ აკლდა” (ჰელდათი 2536: 12). შეიძლება, ეს მივიჩნიოთ განმეორების უნიკალურ მოდელად, ვინაიდან რომანში გამოვლინებამდე ესა თუ ის სახე მანამდეც არსებობდა მთხრობლის ცნობიერებაში. განმეორების ტექნიკა “ბრმა ბუში” ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ ხერხად მოიაზრება. ერთი და იმავე სიტუაციის, ფსიქოლოგიური განწყობისა თუ მოვლენის მრავალგზის განმეორებას რეალისტურ ნაწარმოებებშიც ვხვდებით. ამ შემთხვევაში მწერალი განმეორების ხერხს მოვლენის მრავალმხრივად, სხვადასხვა კუთხით წარმოსაჩენად მიმართავს. მოდერნისტულ ლიტერატურაში იგივე ხერხი სულ სხვა ფუნქციას იძენს. ზოგადად, მწერალს ამით სურს, ხაზი გაუსვას ეგზისტენციურ შეჭირვებას.

“ბრმა ბუს” შესაქმნელად ჰელდათმა, განმეორების ტექნიკის გარდა, მოდერნისტული გამომსახველობითი საშუალებებიდან მონტაჟის ტექნიკაც გამოიყენა (ჰელდარი 1377: 212; ფარზანე 1374: 306). დ. ჰელდარი სტატიაში “ჰელდათი და კინო”, ჰელდათის მიერ საფრანგეთიდან მოწერილ წერილებზე დაყრდნობით, ექსპრესიონისტული ფილმებით მწერლის დაინტერესებას ეხება,

ესენია რეჟისორ რ. ვინეს “ექიმ კალგარის კაბინეტი”, ფ. ვ. მურნაუს “ვამპირი ნოსპერატუ” და სხვ. მათი გავლენა “ბრმა ბუზე” მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებაში ვლინდება. ექსპრესიონიზმის იდეური პრინციპისათვის და, ზოგადად, მოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მონტაჟის ტექნიკა გულისხმობს “სხვადასხვა წყაროდან ამოღებული მასალის ნაწარმოებში უცვლელად შეტანას” (კაკაბაძე 1971: 119). ექსპრესიონიზმი ცხოვრებისადმი ხელოვანთა უკიდურესად სუბიექტურ დამოკიდებულებას გამოსახავდა. სწორედ რ. ვინეს ზემოხსენებული ფილმი წარმოადგენდა ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო გამოხატულებას კინოხელოვნებაში. ფილმი მოგვითხრობს სულით ავადმყოფ ექიმზე, რომელიც ცხოვრებას დეფორმირებულად უყურებს. ფილმში ქუჩების დეკორაცია მრუდეა და მიხრილ-მოხრილი სახლების განლაგება – ულამაზო. ფილმის მხატვრულ ეპიზოდებსა და “ბრმა ბუს” შორის არსებულ მსგავსებას აღნიშნავს ჰეიდარი და სანიმუშოდ რომანის ეპიზოდები მოჰყავს: “ციცაბო მთების, ტანდაბალი, დაკრუნხული და აქეთ-იქეთ ჩალაგებული საკვირველი, უცხო ხეების ფონზე ნაცრისფერი სამკუთხა სახლები მოჩანდა, ზოგს კუბის ფორმა ჰქონდა, ზოგსაც – პრიზმის. მინის გარეშე დარჩენილი ბნელი ფანჯრები ამ სახლებში ადამიანის არსებობის ყოველნაირ შესაძლებლობას გამორიცხავდა. ცოტა მოშორებით მრუდე და წვრილი ფანჯრებით მაღალი და წაკვეთილი გეომეტრიული ფორმის სახლები შემზარავად გამოიყურებოდა” (ჰედაიათი 2536: 15).

ჰეიდარისა და აზერგუნის მტკიცებით, “ბრმა ბუში” ზოგიერთი მხატვრული ეპიზოდის რეალიზება მურნაუს ფილმის “ვამპირი ნოსპერატუს” მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ხდება. ამ ფილმს უნათესავებენ შემდეგ ეპიზოდსაც “ბრმა ბუდან”: “მოხრილი მოხუცი კაცი დავინახე, რომელსაც თავზე შალი ისე მოეხვია, რომ სახე არ უჩანდა. ის ეტლზე იჯდა და ხელში მათრახი ეჭირა, უკან ერთხელაც არ მოუხედავს. შოლტის ხმა გაისმა და ცხენებიც დაიძრნენ. მათი ნესტოებიდან გამოსული ორთქლი წვიმიან ამინდში საკვამურის შთაბეჭდილებას ქმნიდა” (ჰედაიათი 2536: 17).

ექსპრესიონისტული და სიურრელისტური ფილმების გავლენაზე საუბრობს მ. ფარზანეც. მისი აზრით, ადგილისა და დროის აბსტრაქტირებაც ამ ფილმების ზეგავლენით უნდა იყოს გამოწვეული (ფარზანე 1374: 307).

ფარზანეს კონკრეტული მაგალითი მოჰყავს “ბრმა ბუდან”: “ვარსკვლავები, რომელთაც ორბიტის მოელვარე თვალებია, დედამიწას ღრუბლებიდან ისე

დაჰყურებდნენ, თითქოსდა შედეგებული შავი სისხლიდან გამოსულიყვნენ” (ჰელდაი 2536: 19). იგი ამ ეპიზოდსა და ლ. ბუნიელის ფილმს “ანდალუზიელ ძაღლს” შორის პარალელს ავლენს. ამ ფილმის პირველივე ეპიზოდი ღრუბლებით მოჭედული ცაა, რომელთა შორის მოჩანს მთვარე. შემდეგ მთავარი გმირი სამართებელს ლესავს და თვალს შუაზე სერავს, სისხლს წურავს, გამოწული სისხლი დედება და მთვარისა და ღრუბლის ფორმას იღებს” (ფარზანე 1374: 306). ფარზანე პირადად იცნობდა მწერალს და მასთან საუბრის მრავალი ეპიზოდი დოკუმენტურად აქვს ასახული წიგნში “ნაცნობობა სადგეჰ ჰელდაითან”. ამდენად, შესაძლებელია, მისი ეს ვარაუდი უშუალოდ სადგეჰ ჰელდაითისაგან მიღებულ ინფორმაციას ეყრდნობოდეს. რაც შეეხება “ბრმა ბუს”, ესა თუ ის ეპიზოდი მონტაჟის ტექნიკის საშუალებით ორგანულად ჯდება ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში, ისე, რომ ნაწარმოებში მისი არსებობა, როგორც უცხო სხეულისა, არ იგრძნობა.

ის, რომ ჰელდაი XXI საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ფილმებს იცნობდა, პარიზიდან მოწერილ წერილებშიც ჩანს. არ არის გასაოცარი, რომ ჰელდაის მოდერნიზმის ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი მონტაჟის ტექნიკა გამოეყენებინა “ბრმა ბუს” მხატვრული გარემოს ასაგებად და ამით უფრო მოზაიკური გაეხადა ნაწარმოები.

ა. რუსო თხზულებას საინტერესო ინტერპრეტაციას აძლევს. იგი “ბრმა ბუს” არსებულ უცნაურ და ტრანსფორმირებულ გარემოსა და მხატვრულ სცენებს ჰელდაის მხატვრული ფანტაზიის პროდუქტად როდი განიხილავს, არამედ მას თვითონ მწერლის არსებობისა და აზროვნების წესად მიიჩნევს.

“მას არ შეეძლო რეალურ სამყაროში ეცხოვრა, მან თავისი საცხოვრებელი სხვა სამყაროში გადაიტანა” (რუსო 1373: 573). ზოგიერთი მკვლევრის (მეყდადი, ღიასი) მიერ წამოყენებული მოსაზრების მიხედვით, ნაწარმოების სიმბოლურ ქრონომონტაჟს წარმოადგენს სიძველე და ირანის წარსული დიდება. ანდრე რუსო საკითხს ამგვარად სვამს: “განა ჰელდაის სამშობლო კაცობრიობის ერთ-ერთი უძველესი აკვანი არ იყო? მაგრამ წარსული არც აკმაყოფილებდა და არც ნუგეშის საბაბი იქნებოდა.” მთავარი პრობლემა, მკვლევრის მართებული მოსაზრებით, რეალობას უკავშირდება. გამოსავალს მწერალი მხოლოდ გაქცევაში ხედავს. მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, “კაცუნების სამყოფელიდან” გაქცევა ხსნის ერთადერთ გზად ესახებოდა. ამის დასტური უნდა იყოს მისი

თვითმკვლელობა და წინასწარ განადგურებული მხატვრული ნაწარმოებები თუ პირადი წერილები.

ა. რუსოს მოსაზრებით, ნაწარმოების პირველი ნაწილი მკვდარი სულის სიყვარულის მელოდიაა, რომელიც გაორებული პერსონაჟის მიერ წარმოითქმება. გაურკვეველია, რა არის მარადიული – სიყვარული თუ სიკვდილი. რუსოს თქმით, “ამაო აღმოჩნდა ვარსკვლავის მსგავსი ქალის თვალების ზებუნებრივი ნათება. შეიძლება, ეს მზერა სხვა სამყაროს მზედ გადაქცევის პერსპექტივას წარმოადგენდეს, თუკი პერსონაჟი იმ სამყაროში მომაკვდინებელ საიდუმლოებებთან პირისპირ ყოფნით თავს შემხუთველი გარემოს ტყვეობაში არ იგრძნობს” (რუსო 1373: 578). ეს საიდუმლონი, რომელთა გასაღებიც ნაწარმოების პირველ ნაწილში ხელიდან გვისხლტება მათი არაზუნებრივი ხასიათის გამო, პერსონაჟის შხამნარევი სულის თემას წევს წინ და მკითხველისათვის გასაგები ხდება ამბის თანმიმდევრობა.

ა. რუსო შეეხო ნაწარმოების მხატვრული სახეების ოგენეზისის საკითხსაც. ის რომანში მოდერნისტული ხელოვნების ჩარჩოებში აღმოსავლეთში გავრცელებული ადათ-ჩვევების გაანალიზებას ცდილობს. მისი ერთი შეხედვით, “ბრმა ბუ” დასავლურ “ცნობიერების ნაკადის” რომანს უკავშირდება, მაგრამ შემდგომ იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ იგი მთლიანად აღმოსავლურია. ამ მოსაზრების განსამტკიცებლად ის სხვადასხვა ფაქტორს ასახელებს. მათ შორის – იმ არგუმენტს, რომ მწერალი ირანულ ტრადიციებთან იყო დაახლოებული (რუსო 1373: 578). ეს მართლაც ასეა, ამას ჰედაიათის მრავალი გამოკვლევა და მისი კულტურული მოღვაწეობაც ადასტურებს. ის 1933 წელს აქვეყნებს ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად შედგენილ ირანული ადათ-წესებისა და თქმულებების ამსახველ კრებულს, რომელიც შეიცავს ცოცხალ მასალას ჯადოქრობაზე. ჯადოქრობის ტრადიციას ადასტურებს შივას მითიც, რომელსაც “ბრმა ბუში” ქვეწარმავლის მოჯადოების ეპიზოდი უკავშირდება.

“ბრმა ბუ” დასავლეთში ჩამოყალიბებული ლიტერატურული გამომსახველობითი ხერხებითაა აგებული, მაგრამ მასში ფუნქციონირებს აღმოსავლური სიუჟეტები და სახე-სიმბოლოები. რაც მთავარია, რომანის პირველი ნაწილი ირანში ვითარდება, უძველეს ქალაქ რეიში, რომელიც ჰედაიათის მიერ დასახელებული დროისათვის (XX საუკუნის I მეოთხედი, როგორც ქალაქი, აღარ არსებობს. გარდა ამისა, საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს ჰედაიათის დამოკიდებულება ხაიამის შემოქმედების მიმართ. მისი

მხატვრული მსოფლადქმა და ესთეტიკური კრედო გამოვლინდა “ზაიაძის სიმღერებსა” და “კაფკას ნაამბობშიც”. მწერალი ხელოვანის შეცნობისათვის ხაზს უსვამს ინტერფსიკურ და ინტერპერსონალურ ფაქტორებს და ხელოვნების ნიმუშს ხელოვანის პიროვნების ანარეკლად და გამოძახილად მიიჩნევს. ამ ფაქტორისა და “ბრმა ბუს” მხატვრული ბუნების გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, მართებული იქნება, თუ ჰედაიათის რომანს მივცემთ როგორც დასავლური, ასევე, აღმოსავლური კულტურული მიღწევების ერთგვარი კონგლომერატის დეფინიციას.

ა. რუსო კრიტიკულ წერილში კითხვას სვამს: “სიყვარულის საკვირველი ზმანება, რომლითაც იწყება რომანი, მხოლოდ მიცვალებულთან თანაცხოვრებისთვის ძალისხმევა იყო” (რუსო 1373: 580)? რა თქმა უნდა, არა, დასძენს მკვლევარი, მაგრამ, უიმედობის მთავარი საყრდენი კი “ციტომოვლენილი ანგელოზის გარდაცვალება აღმოჩნდა” (რუსო 1373: 580).

ღიასი “ბრმა ბუს” სხვადასხვა პასაჟს განიხილავს და მათ დაჯგუფება-კლასიფიკაციას გვთავაზობს. მკვლევარი გამოყოფს სამ მთავარ და საკვანძო საკითხს: მთხრობლის საქმიანობა, ნახატების ურთიერთმსგავსება და ყალბდანებზე გამოსახული სცენა. ამ უკანასკნელში მკვლევარი განსაკუთრებულ ყურადღებას მოხუცზე ამახვილებს, რომელსაც ბედის ბორბალთან და უიღბლობასთან აიგივებს. ყალბდანებზე გამოსახულ სცენაში ფიგურირებს კვიპაროსი, რომლის ახსნა-განმარტებისათვის ღიასი სპარსულ კლასიკურ პოეზიას მიმართავს და ჰაფეზის მეტაფორულ ლირიკაში ეძიებს მის საწყისს. კვიპაროსი მითური სიუჟეტის კომპონენტია და მისი ცალკე, ნაწარმოების კონტექსტის გაუთვალისწინებლად, ანალიზი აზრს კარგავს. თუმცა კვიპაროსი მარადმწვანეობასთან, განახლებასთან და მარადიულობასთან უნდა იყოს კავშირში. საფლავებზე მისი დარგვის ტრადიციაც ამას უნდა უკავშირდებოდება და შორეული აღმოსავლური ტრადიციიდან იღებს სათავეს.

მხოლოდ სტრუქტურულ-სტილურ ერთიანობაში შეგვიძლია “ბრმა ბუს” სრულფასოვანი აღქმა და ავტორის მსოფლშეგრძნების და მხატვრული ოსტატობის შეფასება. მკვლევრები ხშირად ეპიზოდურად, ერთმანეთისგან იზოლირებულად იკვლევენ ცალკეულ მხატვრულ სახეს ან დეტალს. ჰედაიათის მოდერნისტული თხზულებები და, განსაკუთრებით, “ბრმა ბუ” მრავალგზის გამხდარა ამგვარი მეთოდოლოგიის მსხვერპლი.

რომანის სიმბოლური ქარგა გვაკავშირებს ქვეტექსტთან, რასაც ემატება მითოპოეტიკა, რომელიც მწერლის მიერ ინდური თუ ეგვიპტური მითების გამოყენებაში ცნაურდება. მითოპოეტიკას ჰედაიათი თავისებურად ამუშავებს და საკუთარი, ორიგინალური სათქმელის გამოსახატავად იყენებს.

“ბრმა ბუში” თვალნათლივ შეიმჩნევა ჩრდილისა და აჩრდილის სიმბოლიკა, რომელიც, უმრავლეს შემთხვევაში, ნაწარმოებში შიშის გრძნობას ბადებს და, ერთგვარად, აფრთხობს მკითხველს. შიში რწმენის ნაცვლად და ჩრდილი ნათელის ნაცვლად ქმნის ნაწარმოების მხატვრული გარემოს ძირითად ინტერფსიქოლოგიურ სპეციფიკას. ყველაფერი მიუწვდომელი, სიზმრისეული და აბსტრაქტირებულია. თუ მოდერნისტული რომანის ავტორები გულმოდგინებით ეძებენ და სახელს არქმევენ გმირებს, აქ თვალშისაცემია პერსონაჟების განზოგადებული სახე. მაგალითად, მოხუცი მეწვრილმანე, “ციტმოვლენილი ანგელოზი”, ბიძა.

ნაწარმოები ფორმისა და შინაარსის მიხედვით ეგზისტენციალიზმისა და სიურრეალიზმის საერთო მხატვრული ტენდენციებისა და ხასიათის ორგანულ კავშირს წარმოადგენს. “ბრმა ბუ” სარტრისა და კაფკას ნაწარმოებების იმიტაციად მიაჩნია კ. ქათუზიანს. რა თქმა უნდა, ჰედაიათის ეს თხზულება ნამდვილად განიცდის მოდერნიზმის გავლენას, კერძოდ, სიურრეალიზმის, ეგზისტენციალიზმის, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკისას. რაც შეეხება სარტრის ზეგავლენას, ეს ნაკლებ სავარაუდოა ერთი მარტივი მიზეზის გამო: როდესაც ჰედაიათს ჩამოყალიბებული ჰქონდა ესთეტიკური კრედი და უკვე შექმნილი – ნოველები “ცოცხლად დამარხული”, “სამი წვეთი სისხლი” (1930-31), რომანი “ბრმა ბუ” (1937), სარტრი სამწერლო ასპარეზზე ჯერ არ ჩანდა. ე.წ. “ათეისტური ეგზისტენციალიზმის” ასახვის მხრივ საინტერესოა სარტრის ფილოსოფიური “გულზიდვა” (1938), მოთხრობების კრებული “კედელი” (1939), “ყოფიერება და არარა” (1943) და სხვ. თუმცა საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ იდეურად “ბრმა ბუს” მრავალი საერთო გააჩნია სარტრის ფილოსოფიასთან და ამიტომ, რომ მკვლევართა ნაწილი ცდილობს, დაასაბუთოს სარტრის გავლენა ჰედაიათზე. ამას ემატება, ასევე, მოგვიანებით ჰედაიათის მიერ სარტრით დაინტერესება. ჰედაიათმა 1945 წელს სპარსულად თარგმნა და ფარვიზ ნათელ ხანლარის რედაქტორობით გამომავალ ჟურნალში “სოხან” გამოაქვეყნა სარტრის მოთხრობა “კედელი”. უფრო მეტიც, არსებობს ლეგენდები ჰედაიათისა და

სარტრის პირადი მეგობრობის შესახებ. მაგრამ, ქათუზიანის მტკიცებით, ისინი არასოდეს შეხვედრიან ერთმანეთს (ქათუზიანი 1991: 142).

მიუხედავად იმისა, რომ მწერალთა უმრავლესობა არ საუბრობს თავისი მხატვრული თხზულების მხატვრული წყაროების გენიზისზე, ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს გააჩნია მხატვრული სახეებისა და სიუჟეტის წყარო. ბუნებრივი ჩანს ინტერესი „ბრმა ბუს“ მხატვრული წყაროების მიმართაც.

„ბრმა ბუს“ მხატვრული წყაროები დაიყო ნაციონალური და უცხოური ნიშნით. კ. ქათუზიანი აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა სამეცნიერო ლიტერატურაში, ძირითადად, საუბარია „ბრმა ბუს“ უცხოურ წყაროებზე და ნაციონალური ხასითის ნიშანთაგან გამოყოფილია მხოლოდ ხაიამის ლირიკა და ჰედაიათის თანამედროვე ირანის პოლიტიკური მდგომარეობა ალევორიული ინტერპრეტაციით. ჟ. ჯონსონი პუბლიკაციებში აღნიშნავს, რომ „მიუთითებენ მსგავსებისა და ცალკეული დამთხვევის შესახებ „ბრმა ბუსა“ და ზოგიერთ უცხოურ ნაწარმოებს შორის, თუმცა ეს ზოგადი მსჯელობა არასაკმარისია“ (ჯონსონი 1978: 68).

ალ-აჰმადის მიერ დასახელებული მაგალითები განიხილებოდა, ასევე, დასავლეთეუროპულ და ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში. ალ-აჰმადი მიიჩნევს, რომ ჰედაიათის თვითმკვლევლობა არ ყოფილა მოულოდნელი მეგობრებისა და მასთან დაახლოებული წრისათვის. ბოლოდროინდელ პუბლიკაციებში ნაწილი კრიტიკოსებისა სეპტიკურად უყურებს ალ-აჰმადის ამგვარ დამოკიდებულებას საკითხისადმი. თუმცა, ალბათ მის თვალსაზრისს უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ, რადგანაც ის ჰედაიათის თანამედროვეც იყო და მეგობარიც. ალ-აჰმადი დასძენს, რომ ჰედაიათის თვითმკვლევლობამ შეძრა ირანის საზოგადოება, რადგან, მისთვის მოულოდნელად, ჰედაიათი თავისივე ნოველის „სიბნელის სახლის“ პერსონაჟი აღმოჩნდა. მკვლევართა ნაწილი (ქათუზიანი, ალ-აჰმადი) ფიქრობს, რომ ჰედაიათის ლირიკული პროზა ასახავს მხოლოდ მწერალსა და მის სამყაროს, ე. ი. ჰედაიათის ხელოვნებაში განსხეულებულია მწერალი „თვითონ“. ალ-აჰმადი აღნიშნავს, რომ ჰედაიათის მხატვრული თხზულებები ავტორს წარმოადგენს მოკრძალებულად და შეფარვით და, მისივე განმარტებით, ეს არის ჰედაიათი – გულწრფელი, შეუფარავი. ალ-აჰმადი ჰედაიათის თვითმკვლევობას „ბრმა ბუს“ ერთ-ერთ წყაროდ მიიჩნევას. მსგავსი მოსაზრება გააჩნდა ფრანგ ჟ. კორტისაც. მაგრამ ერთია შემოქმედის სულიერი მდგომარეობა, ხოლო მაწარმოების მხატვრულ სახეებსა და სიუჟეტს

გარდა ამისა სხვა საფუძველიც გააჩნია. არსებითად „ბრმა ბუს“ მხატვრული წყაროები მითოსური კომპონენტებია, რომელიც ახდენს ნაწარმოების გაწონასწორებას და მას აძლევს ჩამოყალიბებულ სახეს, ამავე დროს მონტაჟის ტექნიკა გვევლინება მხატვრულ ხერხად და დეკორაციების წყაროდაც. ერთი და იმავე მხატვრული ხერხისა თუ მხატვრული სახის პოლიფუნქციურობა კი თავად მწერლის მაღალმხატვრული აზროვნების ნაყოფია. ამდენად მწერლის აზროვნება უნდა ჩაითვალოს რომანის მხატვრული სახეების მთავარ წყაროდ.

აღ-აჰმადი ჰედაიათის თხზულებების კვლევისას გასცდა პიროვნებისა და პერსონაჟის ურთიერთობის საკითხს და შეეცადა გაეანალიზებინა თხრობის სტილი და ენობრივი ფორმები. მისი განცხადებით, „ენობრივი ფორმები „ბრმა ბუში“ ზედმიწევნით დახვეწილია და ესადაგება სიურრეალისტურ ხელოვნებას“ (აღ-აჰმადი 1380: 714).

სიურრეალისტური გარემოსათვის დამახასიათებელ, ადამიანის არსებობისთვის სრულიად შეუფერებელ რეალობაში ხვდებიან „ბრმა ბუში“ პერსონაჟები. ეს კი ხდება მოულოდნელად, წანამძღვრებისა და წინაპირობების გარეშე.

„დავინახე, რომ უცაბედად უცხო ქალაქის ქუჩაში აღმოვჩნდი. ამ ქუჩაზე სახლები დეფორმირებული და უცნაური იყო. მათ ძირითადად კუბის, პრიზმის და კონუსის ფორმები, ვიწრო, ბნელი სარკმლები ჰქონდათ.“ (ჰედაიათი 2536: 34).

ამ ეპიზოდში ნაჩვენებ გარემოს აღ-აჰმადი სალვადორ დალის ნახატების უცნაურ სცენებს ადარებს და „ბრმა ბუში“ ფილოსოფიური „ეჭვის“ საკითხსაც აქცევს ყურადღებას და მიიჩნევს, რომ „საეჭვო სინამდვილისადმი“ ეს „უნდობლობა“, შეიძლება, უძველესი არიული გამოძახილი იყოს, რომელიც თავის რობაიებში უკვდავყო ომარ ხაიამმა. შეიძლება, ამიტომაც ჰყავდა ჰედაიათს გაიდვალებული ომარ ხაიამი.

აღ-აჰმადისთვის ჰედაიათი გაუცხოებული ბრმა ბუა. კაცი, რომელმაც ამ სინამდვილის ვერაფერი გაიგო, რეალურ სამყაროში ადგილი ვერ იპოვა. ამ სამყარომ და გარემოცვამ აიძულა, თავი სიკვდილისთვის შეეფარებინა:

„ვგრძნობდი, რომ ეს სამყარო ჩემთვის არ იყო შექმნილი, არამედ იმ ადამიანებისათვის, რომლებისთვისაც არ არსებობს ღირებულებანი, რომლებიც თვალთა და ყურით მშვივრები არიან“ (ჰედაიათი 2536: 47).

„ბრმა ბუს“ ჯელად აღ-აჰმადი „სიკვდილის პოემას“ უწოდებს.

XX საუკუნის დასაწყისში ევროპულ საზოგადოებაში გაბატონებული სკეპსისა და სულიერი კრიზისის, ცხოვრების ამაოებით გამოწვეული სასოწარკვეთისა და უიმედობის მსგავსი სულისკვეთების ასახვა „ბრმა ბუში“ არ წარმოადგენს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ევროპული მოდით გატაცებისა და მთელს ევროპაში ეგზომ ფეხმოკიდებული ნიჰილისტური განწყობილების შედეგს. ამის საფუძველი იმუამინდელი ირანის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებასა და მწერლის სულიერ განწყობილებაში, მის მსოფლმხედველობაშია საძიებელი.

„ბრმა ბუ“ პირველი სპარსული მოდერნისტული რომანია, რომელმაც იმდენად დიდი ზეგავლენა მოახდინა თანამედროვე სპარსული ლიტერატურის განვითარებაზე და მძლავრი ნაკადებით გაამდიდრა იგი, რომ მას მრავალი მიმდევარი თუ მიმბაძველი გამოუჩნდა. სპარსულ ლიტერატურაში ტერმინიც კი დამკვიდრდა – „ბრმა ბუს“ ლიტერატურა.

რომანი შესრულებულია სიურრელისტური ხელოვნების მანერით, თუმცა მასზე გავლენას ახდენს ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკაც. ცნობიერების ნაკადის ტექნიკასთან ერთად ჰედაიათი მიმართავს გაუცხოებისა და მონტაჟის ტექნიკასაც.

როგორც აღვნიშნეთ, „ბრმა ბუს“ შექმნა არ უკავშირდება მხოლოდ დასავლურ მოდერნიზმს. ის სახე-სიმბოლოები, რომლებიც გამოყენებული აქვს მწერალს ნაწარმოების მხატვრული სქემის ხორცშესახსმელად, აღმოსავლურია და უკავშირდება ძველირანულ სიმბოლოებს. რომანი წარმოადგენს ორგანულ სინთეზს, რომელიც კულტურათა დიალოგის გამოხატულებადაც შეიძლება ჩაითვალოს.

„ბრმა ბუ“ თავისი მოდერნისტული ფორმის მიუხედავად, რეალური სინამდვილის ასახვადაც მიიჩნია იმუამინდელი ირანის ხელისუფლებამ, ამაზე ავტორისა და რომანის მიმართ ჰედაიათის თანამედროვე ირანის ხელისუფალთა გამოკვეთილად მტრული დამოკიდებულებაც მიუთითებს. ჰედაიათის გარდაცვალების შემდეგაც კი ხელისუფლება ღიად განაგრძობდა მის დისკრედიტაციას. ამ მიზნის მისაღწევად მოჰამედ რეზა ფეჰლევიმ სავაქის მიერ სიკვდილმისჯილი, საზოგადოებისათვის პატივცემული პიროვნება ჰუშანგ ფეიმაი სასჯელისაგანაც კი გაათავისუფლა იმ პირობით, რომ ის ჰედაიათის თხზულებების „დეკადენტურ“ და „მაგნე“ თვისებებს „გამოავლენდა“ და პრესაში გაავრცელებდა.

ამ მსოფლიო მნიშვნელობის თანამედროვე რომანის სათანადო შეფასებისათვის ერთიორად იზრდება მისი ფრანგული თარგმანის მნიშვნელობა, რადგანაც ევროპულმა საზოგადოებამ ბევრად უფრო ადრე დააფასა და სწორად შეაფასა ჰედაიათის ლიტერატურული შედეგები. ლიტერატურულმა „ფიგარომ“ ის თანამედროვეობის მნიშვნელოვანი თხზულებად აღიარა. ისეთ პრესტიჟულ გამომცემლობაში, როგორც კორტის გამომცემლობა იყო, რომანი დიდი ტირაჟით იბეჭდებოდა. ჰედაიათს აღმოსავლელი კაფკა უწოდეს, ფილიპ სუპოს შეფასებით, სწორედ ჰედაიათმა იტვირთა ხელოვნებაში, დაესრულებინა კაფკას ნაამბობი.

“ბრმა ბუში” ჰედაიათი ქმნის მოდერნისტული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხების მრავალფეროვან მოზაიკას. ეგზისტენციალიზმის თავისებური, აღმოსავლური რედეფინიცია, მონტაჟის ტექნიკა და ცნობიერების ნაკადის გამოყენებით “მხარტვრული თამაში,” ტრადიციული ინტერპრეტაციისაგან განსხვავებით, ნაწარმოების სრულიად ახლებური გაგებისა და მისი მხატვრული თავისებურების განსაზღვრის საშუალებას იძლევა.

2. 2. XX საუკუნის დასავლური მოდერნისტული “მითოლოგიზმი” და მითის ტრანსფორმაცია სადგეჟ ჰედაიათის შემოქმედებაში

მკვლევართა ნაწილი ნაწარმოებში მონაცვლე სცენებში არსებული ინდური წარმოშობის სახე-სიმბოლოებს მწერლის 1936-37 წლებში ინდოეთში მოგზაურობას უკავშირებს და ცდილობს, ინდუისტური თუ სხვა ინდური რელიგიების ზეგავლენას დაუკავშიროს. ეს სახეები (მაგალითად, ლინგამის ტაძარი, ქალაქი ბენარესი, ბუგამ-დასი და სხვა) თუ მხოლოდ მწერლის ინდოეთში მოგზაურობის შედეგად გაჩენილ სიმბოლოებად განიხილებიან, ნაწარმოების მხატვრულ ერთეულთა სპეციფიკიდან გამომდინარე, კონკრეტული მითისა თუ რელიგიურ-რიტუალური კონტექსტის მნიშვნელობას დაკარგავენ და გადაიქცევიან ზოგადისა და მხატვრული მთლიანობის ამსახველ სახეებად. ამგვარი სახეების გამოყენებას სრულებითაც არ სჭირდებოდა ინდოეთში მოგზაურობა და მისი თვალთ დანახვა. ჰედაიათის უახლოესი მეგობარი ჰასან ყაემიანიც თვლიდა, რომ იმის გამო, რომ მწერალმა ინდოეთში ხელნაწერის სახით თავისი თხზულების ასი ეგზემპლარი გამოსცა, არ შეიძლება ვამტკიცოთ, თითქოს ჰედაიათის ინდოეთში მოგზაურობამ ამ რომანზე ზეგავლენა მოახდინა.

XX საუკუნის მოდერნისტულ ლიტერატურაში საქმე გვაქვს მითისაკენ ცნობიერ მიბრუნებასთან – მოდერნისტული ლიტერატურის კონკრეტულ ესთეტიკურ ფენომენტთან, მითის მხატვრულ ხერხად გამოყენებასთან. მითოსი უზოგადეს პოეტიკურ პრინციპად და, ამავე დროს, კონკრეტულ მხატვრულ ხერხად – ნაწარმოების სტრუქტურის ორგანიზების საშუალებად იქცევა. სიტყვა “მითოსის” საშუალებით აღინიშნება ერთგვარი პოტენციური სიუჟეტი, საკვანძო მითოსური სიტუაცია, ადამიანის ქცევის უზოგადესი მოდელი, რომელიც კონკრეტული რეალიზაციის გარეშე მხოლოდ სქემის, თარგის ან ყალიბის სახით არსებობს ადამიანის ფსიქიკაში.

მითისაკენ მიბრუნება ლიტერატურული პროცესი იყო, რომელსაც თავისი გამომწვევი მიზეზები ჰქონდა. ერთ-ერთ ასეთ მიზეზად მითის პრობლემისადმი XX საუკუნის დასაწყისის ჰუმანიტარული და ფილოსოფიური აზრის განახლებული ინტერესი შეიძლება ჩაითვალოს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ნიცშეს მოძღვრება, ბერგსონის ინტუიტივიზმი, იუნგისა და სხვათა კონცეფციები. ეს თეორიები მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენდნენ მოდერნიზმის მხატვრულ პრინციპებზე. მითისაკენ მიბრუნების ერთ-ერთი

მნიშვნელოვანი მიზეზი გახდა, ასევე, სულიერი კულტურის კრიზისის გაცნობიერება და მოდერნიზმის ესთეტიკის ისეთი არსებითი მომენტი, როგორცაა მისწრაფება დროით-სივრცითი ჩარჩოების გადალახვისა და იმ მარადიული საწყისების გამოვლენისაკენ, რომლებიც უცვლელი რჩება ემპირიული ყოფიერებისა და ისტორიული ცვლილებების მიუხედავად. მითი, იუნგის მიხედვით, ის ფენომენია, რომელშიც გამოხატულება ჰპოვა ადამიანის ფსიქიკის მარადიულმა არქეტიპებმა, კოლექტიური არაცნობიერის საშუალებით რომ გადაეცემა თაობიდან თაობას. თანამედროვე პროზისათვის ნიშანდობლივმა სწრაფვამ ფსიქიკის სიღრმისეული შრეების წვდომისაკენ, რომელიც უაღრესად ინდივიდუალურია და, იმავდროულად, უნივერსალურ-ზოგადკაცობრიულიც, შესაძლებელი გახდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ხიდის გაღება“ XX ს-ის ადამიანის ფსიქიკასა და პირველყოფილ მითოსურ ცნობიერებას შორის. მითოსის გამოყენების საჭიროებას განაპირობებდა სხვადასხვა სიუჟეტისა თუ მითოლოგიური მოტივის პაროდული კომბინირების ტენდენცია მოდერნისტულ ლიტერატურაში. ა. ლოსევის თქმით, მითის მოდერნისტული გამოყენების თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ “მითი უკიდურესად განაზოგადებს პოეტურ სახეებს” (ლოსევი 1969: 142).

ჰედაიათმა მიმართა მითის მოდერნისტულ ხერხს თავის შემოქმედებაში. ძნელია იმის თქმა, მითის გამოყენება XX საუკუნის პროზაში თავად მოდერნისტული ნაწარმოების სპეციფიკამ წარმოშვა, მისი რთული ესთეტიკიდან გამომდინარე, თუ ეს იყო მოდერნისტული მწერლობის ფუძემდებელთა სპონტანური თუ გამიზნული სვლა. მაგრამ ეს ნაბიჯი, რომელიც დამკვიდრდა ლიტერატურაში, მასშტაბური აღმოჩნდა. “რემითოლოგიზაციის” ფილოსოფიისა და კულტუროლოგიისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ნიცშეს მოძღვრებას, ბერგსონის ინტუიტივიზმს. სწორედ მათი გავლენა განაპირობებს სოკრატემდელი აზროვნების გაიდუგებას, დემონური საწყისის წინა პლანზე წამოწევას, აპოლონურისა და დიონისურის სინთეზის აღიარებას ანტიკურ მითოლოგიაში. მოდერნისტულ “მითოსურ ექსპერიმენტზე” გავლენა იქონია ვაგნერის მუსიკალურმა დრამამ, მისმა ლაიტმოტივის ტექნიკამ. ლაიტმოტივის ტექნიკის არსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი საშუალებას აძლევს შემოქმედს, “სიმულტანურად წარმოადგინოს თავისი პერსონაჟების მრავალშრიანი ტოტალობა (ფროიდის ტერმინებით: მათი არაცნობიერი, ქვეცნობიერი და სუპერ ეგო) ნებისმიერ მოცემულ მომენტში, თანაც, აღნუსხოს სწრაფი თუ

თანდათანობითი ცვლილებები ფსიქეში” (რაიპერტი 1997: 75-75). ი. ცხვედიანის აზრით, “მითისაკენ მიბრუნებაში” დიდი როლი ითამაშა სულიერი კულტურის კრიზისის ნაადრევმა გაცნობიერებამ, რაც მითის აპოლოგიის გაღვანისაციას იწვევდა. თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ სოციალურ ასპექტზე გავამახვილოთ ყურადღება და ფილოსოფიური და კულტუროლოგიური “რემითოლოგიზაციის” როლი “მითისაკენ მიბრუნებაში” საერთოდ გამოვრიცხოთ. ეს ორი ფაქტორი მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული და რომელიმე მათგანის უგულებელყოფა არ იქნებოდა მართებული” (ცხვედიანი, ჰ/მ. ფაკ. შრომები, 2006: 227-228).

“ბრმა ბუსათვის” ნიშანდობლივია დროით-სივრცითი ჩარჩოების გადალახვა, რომელიც გამოწვეული “მოდერნისტული მითოსური ექსპერიმენტის” გამოყენებით. თანამედროვე რომანში ობიექტურ, ისტორიულ დროს მითოლოგიური დრო ჩაენაცვლა. ჯ. ფრენკის განმარტებით, „ეს იმითაა გამოწვეული, რომ გარკვეულ პერიოდში ლოკალიზებული მოქმედება თუ მოვლენები წარმოადგენენ მარადიული პროტოტიპების განსახიერებას, ისტორიული დრო გარდაიქმნება მითის ზედროულ სამყაროდ, რაც გამოიხატება სივრცით ფორმაში” (ფრენკი 1988: 85-100). მითის გამოყენების სპეციფიკა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ის სიუჟეტისა და მითოლოგიური მოტივის პაროდირების საშუალებას აძლევს მწერალს. “სწორედ არაჰომოგენური ასოციაციების კომბინირების ტენდენციამ განაპირობა მითოსის ცნობიერი გამოყენების აუცილებლობა, ვინაიდან მითოსის საჭიროება წარმოიქმნება მაშინ, როცა მწერალი ცდილობს, მოახდინოს უკიდურესად არაერთგვაროვანი მასალის პაროდული სინთეზი ერთი მხატვრული მთელის ფარგლებში” (ცხვედიანი, ჰ/მ. ფაკ. შრომები 2006: 229).

“მითოსმა” მოდერნისტულ ლიტერატურაში თვისობრივად ახალი ესთეტიკური ფუნქციები შეიძინა უპირატესი ამ ფუნქციათაგანი მაინც “არაერთგვაროვანი ტექსტუალური ელემენტების ერთმანეთთან დაკავშირება და მათი მოწესრიგებულ სისტემად გარდაქმნა” (ცხვედიანი, ჰ/მ. ფაკ. შრომები 2006: 229).

განსხვავებული ინდივიდუალური მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკური პოზიციების მქონე არაერთი მოდერნისტი მწერლის შემოქმედების გადამკვეთი წერტილი არის მათი მიმართება მითის პოეტიკასთან, რადგან ნეომითოლოგიზმი თავისი სიმბოლიკით XX საუკუნის რომანის სტრუქტურირების საშუალებად

იქცა. დასავლურ მოდერნისტულ პროზაში (მაგალითად, ჯოისთან) ხშირად ვხვდებით მითის პაროდულ ტრავესტიას, მითის პაროდულ-მადისკრედიტებელ რეცეფციას. მითოლოგიზაციის პოეტიკას, როგორც წესი, აქვს ინტელექტუალური ექსპერიმენტატორობის ხასიათი: მოდერნისტი მწერალი „თამაშობს“ მითოლოგიური მასალით, ერთმანეთს უკავშირებს მითოლოგიურ და ლიტერატურულ რემინისცენციებს. ეს ირონიული მეტამითოლოგიაა, რომელშიც მასალის თავისუფალი რეარანჟირება ხდება.

XX საუკუნის ნეომითოლოგიზმის ერთი არსებითი ნიშანი, როგორც ცნობილია, არის მისი მჭიდრო კავშირი ნეოფსიქოლოგიზმთან, ანუ ქვეცნობიერის უნივერსალურ ფსიქოლოგიასთან. მოდერნისტების შემოქმედებაში (ჯ. ჯოისი, თ. მანი) მითოლოგიზმი ერწყმის ფსიქოლოგიური სიღრმეების ანალიზს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კონტრაპუნქტის ტექნიკას, ლაიტმოტივებს და მათს გამოიყენებას სიუჟეტის შინაგანი ორგანიზაციისათვის.

ფსიქოლოგიისა და მითოსის ურთიერთქმედება, მათი კონტრადიქტორული არსი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მითოლოგიზაციის პოეტიკის სპეციფიკას მოდერნისტულ პროზაში. მოდერნისტი პროზაიკოსის ფსიქოლოგიური ინტერესი მჭიდროდაა დაკავშირებული მითიურის, დასაბამიდან ადამიანურის, წინარეკულტურულისადმი. ეს ინტერესი განაპირობებს მითის სიმბოლური, ორაზროვანი, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთდროულად მომცველი ენის გამოყენებას მოდერნისტულ პროზაში, რომელიც მითის წინარეკულტურული სიღრმეებისაკენ მიისწრაფის, თუმცადა, იმავდროულად, გათვლილია, მაღალინტელექტუალური და, ფაქტობრივად, მითიურ ფილოსოფემათა გამიზნულ, ზუსტად გაანგარიშებულ და უადრესად რელიეფურ განსახიერებას წარმოადგენს.

მითოსის მხატვრული ინტერპრეტაცია მოდერნისტულ პროზაში წინააღმდეგობრივ, ამბივალენტურ ხასიათს ატარებს. ერთი მხრივ, მითოსის მოდერნისტული რეცეფცია გულისხმობს მის პაროდირებასა და ირონიულ ყაიდაზე გააზრებას, „არასერიოზულ თამაშს“, რაც განუზომელ თავისუფლებას ანიჭებს მწერალს სიმბოლოთა ტრადიციულ სისტემასთან მიმართებაში; მეორე მხრივ, ასეთი თამაში და პაროდულობა განუყოფელია „მეცნიერული სერიოზულობისაგან“; ასეთი პარადოქსული კავშირი წარმოადგენს აუცილებელ წანამძღვარს, რომ მითი რომანად იქცეს. მოდერნისტი მწერლისათვის მითის ირონიულ ყაიდაზე გააზრება, „მხიარული მითოლოგიური თამაში“ ხშირად

ნოველის “აფერინგანის” (გათის სახელწოდება ავესტაში, რომელიც გამოიყენა ჰედაიათმა თავისი ნოველის სათაურად – პ. ჯ.) სიუჟეტი ნასაზრდოებია ავესტური მოტივებით, რაზეც თვით სახელწოდებაც მიუთითებს. მაგრამ ეპიზოდი, სადაც ნუშ აფარინმა თავისი საყვარელი ნაზფერი დაკარგა და გადაწყვიტა, თავი მოიკლას, რათა შეერწყას მას იმიერ სამყაროში, მოგვაგონებს ძველბერძნულ მითს მომდერალ ორფეოსზე (კეშელავა 1990: 77).

მიუხედავად ტრადიციული მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენებისა, რაც, საზოგადოდ, უცხო არ არის ლიტერატურისათვის, ზემოთ განხილულ ნოველებში მოდერნისტული „მითოსური ექსპერიმენტის“ გავლენის კვალი, ფაქტობრივად, არ ჩანს. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა “ბრმა ბუ”, სადაც მითი კონკრეტულ მხატვრულ ხერხად, ნაწარმოების სტრუქტურის მოწესრიგების და სათქმელის უნივერსალიზაციის საშუალებადაა გამოყენებული.

საერთოდ, განარჩევნ მითისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების ორ ასპექტს: 1. მითური სიუჟეტის გამოყენება და ახლებური ინტერპრეტაცია ლიტერატურაში; 2. ყოველდღიური ცხოვრებისაგან განსხვავებული, მწერლისეული ფანტასტიკური რეალობის შექმნა მხატვრულ ქმნილებაში. დოროშევიჩის კლასიფიკაციით, პირველ შემთხვევაში ასახაბი მოვლენები და პერსონაჟები თითქოს კარგავენ თავიანთ ინდივიდუალობას და ისტორიულად გარდამავალ ხასიათს, ისინი იქცევიან ყოფიერების საწყისიდან მოცემული სქემის ერთ-ერთ ვარიანტად, რომელიც უძველეს მითებშია ასახული. მეორე შემთხვევაში, მწერალი თავის ნაწარმოებში აგებს წარმოსახულ სინამდვილეს არა ჭეშმარიტების მსგავსების პრინციპთა გამოყენების მიხედვით, არამედ – თავად მის მიერ დადგენილ კანონზომიერებათა შესაბამისად (დოროშევიჩი 1970: 4).

“ბრმა ბუში” მითი ფუნქციონირებს როგორც ტექსტურ, ასევე, ქვეტექსტურ დონეზე. თხზულების მითოლოგიური ასპექტის სტრატეგიკაცია შეიძლება მისი შემადგენელი ელემენტების გენეზისის თვალსაზრისითაც. სახელდობრ, გვხვდება როგორც ინდური, ასევე, ეგვიპტური მითოლოგიიდან ნასესხები სიუჟეტები.

“სამი თვე, არა, ორი თვე და ოთხი დღე გავიდა მას შემდეგ, რაც ის უკვალოდ გაქრა, მაგრამ მისი ჯადოსნური თვალები სამუდამოდ დარჩა ჩემს ცხოვრებაში. უცნაური და დაუჯერებელი ისაა, რომ ჩემს ყველა ნახატს შორის აბსოლუტური მსგავსება იყო; ყოველთვის კვიპაროსს ვხატავდი, რომლის ქვეშაც კუზიანი, ინდოელი იოგების მსგავსად აბაში გამოწყობილი, თავზე

ჩალმამოსხვეული მოხუცი ჩამუსხლეიყო და გააკვირვების ნიშნად მარცხენა ხელის საჩვენებელი თითი ტუჩთან მიედო. მის წინ მაღალი, შავებში ჩაცმული გოგონა გადახრილიყო და ლოტოსის ყვავილს აწვდიდა. მათ შორის კი პატარა ნაკადული მიედინებოდა. ეს სურათი მანამდე მენახა სადმე, თუ სიზმრისეული იყო, არ ვიცი. ერთი კი ცხადი იყო – ჩემი ხელი ამ სურათს უნებლიეთ ხატავდა და, ჩემდა გასაოცრად, მუშტარი არ აკლდა” (ჰედიათი 2536: 11).

ძველადმოსავლური მითოსიდან ნასესხები სახე-სიმბოლოები – ტუჩთან მიდებული თითი, გოგონა ლოტოსით ხელში – “ბრმა ბუს” სიუჟეტის განვითარების პროცესში, გარკვეული ტრანსფორმაციებით, გამუდმებით მეორდება და უმნიშვნელოვანეს ლაიტმოტივებად იქცევა. მოხუცი, შამისას თვალსაზრისით, “შეიძლება ლირიკული გმირის განადგურებული ცხოვრების, კოლექტიური ადამიანის სიმბოლო იყოს, რომელიც ისტორიულ პროცესში გაცრუებული იმედების ნაკრებს წარმოადგენს.” (შამისა 1374: 158).

ნაწარმოებში გოგონას, ანუ “ცით მოვლენილ ანგელოზს”, სირუს შამისა იუნგისეული არქეტიპის – ანიმას განსხვავებად მიიჩნევს, რომელიც, მკვლევრის მიხედვით, სულისა და სიცოცხლის ენერჯიაა, შავი სამოსი კი ანიმას დაფარულობას მიანიშნებს. შავი სამოსი მწუხარების სიმბოლოც არის. შამისა თავის გამოკვლევაში “ერთი სულის ამბავი”, სხვა სიმბოლოებთან ერთად, ლოტოსის სიმბოლიკასაც განმარტავს.

„ბრმა ბუსში“ მხატვრის ერთი და იმავე ნახატის სიუჟეტში, რომელიც გარკვეული ხნის შემდეგ მთხრობლის ცხოვრებაში, მისივე საცხოვრებელი სახლის მიდამოებში “რეალურადაც” ხორციელდება, ლოტოსსა და კვიპაროსს, სხვა მხატვრულ სიმბოლოებთან ერთად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. აღსანიშნავია გველისა და კვიპაროსის თანაარსებობა „ბრმა ბუს“ მეორე ნაწილში, ერთ შემთხვევაში ფიგურირებს გველის შხამი, მეორე შემთხვევაში, გველი – შივას მითის ტრანსფორმირებული სახე-სიმბოლო.

მკვლევრები მწერლის მიერ ამ სახე-სიმბოლოს გამოყენებას სხვადასხვა გარემოებით ხსნიან. მეყდადი მის გამოყენებას აღმოსავლურ ფილოსოფიას უკავშირებს, სადაც ლოტოსი ადამიანის სიმბოლოა. მკვლევარი ბუდისტური ფილოსოფიის ზეგავლენასაც უსვამს ხაზს და ლოტოსის ორმაგ ბუნებას „ბრმა ბუს“ პერსონაჟთა ორბუნებოვნებას უკავშირებს.

ლოტოსი და სარო კლასიკური სპარსული პოეზიისათვისაც არაა უცხო. სარო, უმეტესად, გმირთა ღამაში აღნაგობის აღსანიშნავად იხმარებოდა.

„მცენარეები, ვარდ-ყვავილები, ხეები, განსაკურებით სარო „ვის ო რამინში“ მეტაფორის გავრცელებული სახეა, რისი საფუძველიც ისაა, რომ იგი სპარსულ სინამდვილეში განსაკურთებული თაყვანისცემის საგანი იყო, როგორც ეროვნული მნიშვნელობის ხე. ავესტაში ის წმინდა ხედ ითვლებოდა” (იმედაშვილი 1966: 183).

მაჰმუდ სანაათი ხაზს უსვამს „ბრმა ბუში“ მითოლოგიური სიუჟეტის (შაეებში ჩაცმული “ცითმოვლენილი ანგელოზი” ლოტოსს რომ აწვდის კუზიან მოხუცს) სახეცვლილებებსა და ტრანსფორმაციებს ნაწარმოების განვითარების მანძილზე. მკვლევარი სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით ცდილობს, განსაზღვროს კვიპაროსის სიმბოლიკაც. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ “არაბები კვიპაროსს არსებობის ხეს უწოდებენ მათი რწმენით, სადაც კვიპაროსი ხარობდა, იქ აუცილებლად გველიც იქნებოდა” (სანაათი 1374: 87).

კვიპაროსი ძველ სპარსულ გადმოცემებშიც გვხვდება. იგი დაკავშირებული იყო ზორთასტრიზმთან. როდესაც ზარატუსტრამ გომთასფის სახლი გააპო და მას გამოეცხადა, თან ჰქონდა ავესტა, ცეცხლი და კვიპაროსი. ზარატუსტრამ მოუწოდა გომთასფს, რომ მიეღო ზორთასტრიზმი. ამის შემდეგ ზარატუსტრამ ცეცხლს ადგილი მიუჩინა, კვიპაროსი დარგო და, როდესაც გაიზარდა, ნახა, ჩამოცვენილ ფოთლებზე ორმოზდის მოწოდება გამოსახულიყო: “გომთასფ, მიიღე სარწმუნოება!” (კობიძე 1975: 87).

ფირდოუსი „შაჰნამე“-ში ამბობს:

„ერთი წარმტაცი კვიპაროსი ბრძენმა ზარდუშთმა
სადიდებელ და სათაყვანო ცეცხლის წინ დარგო,
იმ ტურფა და ნაზი კვიპაროსის ტანზე დასწერა,
რომ მიიღო დიდებული რჯული გომთასფმა” (კობიძე 1975: 166).

რჯულზე მოქცეულმა გომთასფმა ამ კვიპაროსზე ოქროს კოშკი ააგო, შიგ გამოსახა ჯემშიდი და ფერეიდუნი და ხალხს კვიპაროსისაკენ მოუხმო, რომ მიეღოთ რჯული ზორთასტრიზმისა. კვიპაროსი ირანის სიმბოლოსაც წარმოადგენს, იგი, ზოგადად, დასაფლავებასაც უკავშირდება. „ბრმა ბუში“ გმირი “ცითმოვლენილ ანგელოზს” კვიპაროსის ქვეშ კრძალავს. კვიპაროსი და ლოტოსი ნაწარმოებში თითქმის ყოველთვის ერთად გვხვდება. ლოტოსს, კვიპაროსის დარად, მნიშვნელოვანი მხატვრული დატვირთვა გააჩნია. “კუზიანი მოხუცის წინ შაეებში ჩაცმული ქალიშვილი გადახრილიყო და ლოტოსის ყვავილს აწვდიდა”, ასე შემოდის ლოტოსი ნაწარმოებში და იქვე გმირი

მიანიშნებს: „მივხვდი, ის ლოტოსის ყვავილი ჩვეულებრივი რომ ყოფილიყო, მისი მომხიბვლელი თითები ყვავილის ფურცელივით დაჭკნებოდა.” (ჰედაიათი 2536: 10).

ყურადღებას იპყრობს მწერლის მიერ ლოტოსის აღმატებით პლანში მოხსენიება, როდესაც ლოტოსი მატერიალურიდან სულიერისაკენ გარდასახავს და მას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ მხატვარმა “ციომოვლენილი ანგელოზი” ლოტოსის ყვავილებით დაფარულ მდელოზე დაასაფლავა. ლოტოსისა და კვიპაროსის ურთიერთმიმართება, კერძოდ ის, რომ ისინი, ხშირ შემთხვევაში, ერთად ხარობენ, სპარსული პოეზიისათვისაც არ არის უცხო. ამას ეხმიანება ნიმა იუშიჯის ლექსი „გზად გიცქერი“:

„გზად გიცქერი საღამოჟამს, მაშინ, როცა

კვიპაროსს მოეხვევა ბუჩქი ნაზი ლოტოსისა” (აიათი 1375: 170).

ამდენად, შემთხვევითი არა მკვლევართა განსაკუთრებული ძალისხმევა ამ სახე-სიმბოლოს ახსნისათვის. სირუს შამისა ნაწარმოების თითქმის ყველა დეტალის განხილვისას ლოტოსსაც ეხება და ცდილობს, დაადგინოს მისი სახეობების დანიშნულება: “ლოტოსის ყვავილი, თუ ვიგულისხმებთ წყლის ლოტოსს, სიმშვიდის, მისტიკისა და სიცოცხლის დაფარული ნიშანია. ლოტოსს ინდურ მისტიკაში შემდეგი განმარტება აქვს: იგი დამყაყებულ, დამდგარ წყალში ხარობს, თუმცა წყლის სიბინძურეს არ იღებს. მაგრამ, როგორც ირკვევა, „ბრმა ბუში” ლოტოსი ბაღისა უნდა იყოს, რომელიც სწრაფად მზარდია და ხვიარა” (შამისა 1374: 159). მიუხედავად იმისა, რომ მართლაც არსებობდა ძველადმოსავლურ თქმულებებში ლოტოსთა სხვადასხვა სახეობა, ამ შემთხვევაში კონკრეტულად ფიქრი იმაზე, თუ როგორია “ბრმა ბუშ” ლოტოსი, ამაოა. ეს კი განპირობებულია თავად ნაწარმოების ხასიათითა და უკიდურესად აბსტრაქტიზებული გარემოთი. ვინაიდან არა თუ ლოტოსის, არამედ არც ერთი გმირის დაკონრეტება არ ხდება და არავითარი ინფორმაცია არ არსებობს მათს შესახებ.

„ლოტოსი “ჯერ კიდევ სამი ათას წელზე მეტი ხნის წინათ ჩინურ წყაროებში მოიხსენიება სხვა სამკურნალო მცენარეებს შორის. მისი ყვავილი ხშირად გვხვდება ძველეგვიპტურ სამარხებში, ეგვიპტურ და ასირიულ არქიტექტურაში” (მეგრელიშვილი 1999: 10). ასევე, ის გამოსახულია ნაყმე როსტამის ცნობილ წარწერებზეც.

როგორც გამოირკვა ლოტოსსა და კვიპაროსს არქაულ კულტურაშიც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ამიტომაც ისინი მოხვდნენ უძველესი მითებისა თუ თქმულებების სიუჟეტებში. ვინაიდან ჰედაიათი იყენებს სიუჟეტის მითოლოგიზების თანამედროვე მეთოდს, ამის შედეგად ხდება მათი რეალიზება “ბრმა ბუში”, როგორც ერთიანი, მთლიანი მხატვრული რგოლის განუყოფელი ნაწილები, რომლებიც ნაწარმოების სიუჟეტს შინაგანად აწესრიგებენ და აუცილებელია მათი მთლიან კონტექსტში განხილვა, როგორც ერთიანი სიუჟეტის ნაწილი. ასევე, აღსანიშნავია მათი ლაიტმოტივური ფუნქციაც ნაწარმოებში. განსაკუთრებით ეს ლოტოსზე ითქმის.

ნაწარმოებში მოვლენები შემდეგნაირად ვითარდება: ბიძის სტუმრობის შემდეგ, რომელიც, გმირის აღწერით, მოხუცის იდენტური სახეა (აქვე ხდება მინიშნება ბიძამისისა და მამამისის მსგავსებაზე, რომელიც უფრო ღრმავდება ავტორისეული ფანტაზიით ნაწარმოების მეორე ნაწილში შივას მითის სტრუქტურის ქვეშ), ის გაემართა ღვინის მათარის ჩამოსაღებად, ბიძას რომ გამასპინძლებოდა.

აქ საყურადღებოა ღვინის სიმბოლიკაც. კერძოდ, მოხრობელი აღნიშნავს, “ეს ღვინო ჩემი დაბადების დღის აღსანიშნავად ჩაასხეს” (ჰედაიათი 2536: 13). იგივე მინიშნება ხდება ნაწარმოების მეორე ნაწილის დასაწყისისას და განვითარების პროცესში, როდესაც ბუგამ დასიმ, გმირის დედამ, გველის შხამი ჩააწვეთა ღვინის ბოთლში და უსახსოვრა ახალშობილ ბავშვს. შესაძლებელია, აქ რელიზებული იყოს სამყაროს წვდომის ქრისტიანული მოდელი, რომელშიც ღვინო კაცობრიობის ხსნის, ხოლო შხამი ადამიანის არასრულყოფილების ანუ მისი ცოდვიანობის სიმბოლოს უნდა გამოხატავდეს. მოხრობელი სარკმლიდან ხედავს შემდეგ სურათს: “ჩემი ოთახის გვერდით მდებარე კუხიანი მოხუცი კვიპაროსის ხის ქვეშ იჯდა, ხოლო ქალიშვილი, არა, ციმოვლენილი ანგელოზი, მის წინ მოხრილიყო და მარჯვენა ხელით ლოტოსს ევაივს აწვდიდა. მოხუცი კი მარცხენა ხელის საჩვენებელი თითის ფრჩხილს იკვნეტდა” (ჰედაიათი 2536: 13).

ამ შემთხვევაში საჩვენებელი თითი ტუჩთან კი არ აქვს მიტანილი, არამედ იკვნეტს და ხდება დაკონკრეტება იმისა, რომ ქალიშვილი მოხუცს მარჯვენა ხელით აწვდის ლოტოსს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში (და არა მარტო ორ შემთხვევაში, ეს ეპიზოდი სხვადასხვაგვარი ვარიაციით მთელი ნაწარმოების მანძილზე გვხვდება) ეს ეპიზოდი უახლოვდება ეგვიპტური მითოლოგიის ერთ-

ერთ სიუჟეტს. “ეგვიპტური მითოსის მიხედვით, ღმერთების პანთეონში ცხოვრობს დუმილის ღმერთიც. მისი სახელია ჰარპიკრუტი. დუმილის ღმერთი, ეგვიპტური მითოსის მიხედვით, ლოტოსის ყვავილზე ზის და ტუნთან თითი აქვს მიტანილი” (გაჩეჩილაძე 1986: 3). ეს მითოლოგიური სახე-სიმბოლო “ბრმა ბუში” მხატვრულადაა ტრანსფორმირებული.

ჰარპოკრატი – ჰორ-პა-ჰერდი, ეგვიპტურ მითოლოგიაში ჰორას ერთ-ერთი ჰიპოსტასია, რომელიც უპირატესად პირთან თითმიტანილი ბავშვის სახით გამოისახებოდა. იგი მზის ღმერთების სიმბოლო იყო.

შეიძლება ითქვას, ამ სცენით “ბრმა ბუში” რეალიზებულია სამყაროს არსის წვდომის მითოლოგიური მოდელი, სადაც დუმილი მთავარი ცნებაა: “დავრწმუნდი, რომ გაჩუმება სჯობს, სანამ შესაძლებელია, ჩემი ფიქრები ჩემთვის უნდა შევინახო და, თუ ახლა გადავწყვიტე დაწერო, მხოლოდ იმისათვის, რომ ჩემს აჩრდილს თავი გავაცნო” (ჰედაიათი 2536: 10).

დუმილი ლიტერატურაში და ფილოსოფიის განვითარების მთელ მანძილზე შეუნელებელი ინტერესისა და დაკვირვების საგნად გვევლინება. “დუმილი მოიაზრება, როგორც “მეტყველების”, უზენაეს არსებასთან ადამიანის დიალოგური მიმართულების უმაღლესი ფორმა. დუმილი შინაგანი კონტექსტისა და სულიერი ცხოვრების უღრმეს შრეებთან შემხები მდგომარეობაა” (გაჩეჩილაძე 1986: 5).

დუმილი, როგორც კაცობრიობის სულიერი ცხოვრებისა და კულტურის, ფილოსოფიის უდიდესი ფაქტი და სიმბოლო, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს “ბრმა ბუს” როგორც ტექსტურ, ასევე ქვეტექსტურ პლანში.

ნაწარმოების მეორე ნაწილი იწყება დუმილისათვის უპირატესობის მინიჭებით: “მე ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ დუმილი საუკეთესო საშუალებაა” (ჰედაიათი 2536: 36).

დუმილის მითოლოგიური კონცეფციის გააზრება იუნგის “არქეტიპისა” და “კოლექტიური არაცნობიერის” თეორიის შუქზე ჰედაიათს საშუალებას აძლევდა, დუმილთან დაკავშირებული სახე-სიმბოლოების მეშვეობით ეს კონცეფცია თავისი პერსონაჟების ფსიქიკის უღრმესი შრეების მხატვრული ანალიზის, სამყაროსადმი მათი მიმართების განმსაზღვრელ ხერხად ექცია.

ნაწარმოების I და II ნაწილები თითქოს რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ მეორე ნაწილს უამრავი პასაჟი აკავშირებს პირველ ნაწილთან. მაგალითად, მეორე ნაწილში, სადაც მთხრობელი აღწერს თავისი

საცხოვრებელი სახლის მიმდებარე გარემოს, საუბრობს მოხუც მეწვრილმანეზე, რომელიც წვრილმან ნივთებს ყიდის: “ბიძამ მითხრა, ეს კაცი ახალგაზრდობაში მეთუნე ყოფილა და მხოლოდ ეს ერთადერთი სურადა შემორჩა” (ჰედაიათი 2536: 41). მოხუცი, გარეგნული აღწერით, ნაწარმოების პირველ ნაწილში არსებული იმ მოხუცის იდენტურია, რომელსაც ახალგაზრდა ქალიშვილი ლოტოსს აწვდიდა. ეს ერთადერთი სურა კი იმ სურის ასოციაციას ქმნის, პირველ ნაწილში უძველეს ქალაქ რეისთან რომ იპოვა გმირმა. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას, რომ, თუ დასავლელი მოდერნისტების თხზულებაში მოქმედება მაინც ვითარდება რაღაც კონკრეტულ, რეალურ ადგილზე, “ბრმა ბუში” კონკრეტული მოქმედების ადგილად უძველესი სპარსული ქალაქი რეია წარმოდგენილი. აქედან გამომდინარე, ჰედაიათის თხზულებაში, გარდა იმისა, რომ ისტორიული, „ობიექტური” დრო, ფაქტობრივად, გაუქმებულია (მოქმედება სწორხაზოვნად კი არ მიედინება დროში, არამედ სიუჟეტური ხდომილებები ციკლურად განმეორებადი და შექცევადია და არ არის ლოკალიზებული კონკრეტულ-ისტორიულ დროში), არც ადგილია რეალური.

“ბრმა ბუს” მხატვრულ ქსოვილში გამოყენებულია მითოლოგიური სიმბოლოები თუ მოტივები. იმავდროულად, მთლიანად ეს ნაწარმოებიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მითოპოეტიკით გამართული მხატვრული ქმნილება.

მითოლოგიური პარალელები და სახეები ჰედაიათთან ხაზს უსვამს ერთი და იმავე გადაუჭრელი კოლიზიების დაუსრულებელ განმეორებას. საერთოდ, ამ ტიპის ლიტერატურაში ნათლად ჩანს მითოსის პრობლემის მჭიდრო კავშირი დროის პრობლემასთან, რასაც ადგილი აქვს “ბრმა ბუშიც”.

თუ პერსონაჟი პირველ ნაწილში ბუნდოვნად საუბრობს მასა და ბიძამისს (ანუ მოხუცს) შორის რაღაც შორეული მსგავსების შესახებ, მეორე ნაწილში ამბობს: “თუკი გუშინ ავადმყოფი და მოტეხილი ახალგაზრდა ვიყავი, დღეს უკვე კუზიანი, ტუჩგაპობილი, ჭადარა მოხუცი ვარ... წელში მოხრილმა აჩრდილმა სწორად რომ გაიგოს ჩემი ცხოვრების ასავალ-დასავალი, ზოგი რამ უნდა ვუამბო, რაც ბავშვობასთან და მოწიფულობის ასაკთან არის დაკავშირებული. ეს სხვადასხვა ამბებია და ისინი სინამდვილეს არ შეეფერება” (ჰედაიათი 2536: 37).

პერსონაჟი იწყებს თხრობას თავისი წარსული ცხოვრების შესახებ: “ახალშობილი ვიყავი, როცა ბიძაჩემი ბენარესში დაბრუნდა. რადგან მას და

მამაჩემს ერთნაირი გემოვნება და მიდრეკილება ჰქონდათ, ამიტომ თავდავიწყებით შეუყვარდა დედაჩემი. ბოლოს და ბოლოს შეაცდინა. ბიძა ხომ მამაჩემს საოცრად ჰგავდა და ამიტომაც ადვილად მოატყუა. როცა ყველაფერი გამოაშკარავდა, დედაჩემმა განაცხადა, ორივეს მიგატოვებთო. შესთავაზა, მოეწყოთ გველით გამოცდა. ვინც ცოცხალი გადარჩებოდა, მოცეკვავეც (ბუგამ დასი – პ. ჯ.) მას დარჩებოდა, პირობა ასეთი იყო: ჭასავით ბნელ ოთახში მამაჩემი და ბიძაჩემი რჩებოდნენ გველთან. როცა ერთ-ერთი მათგანი, რასაკვირველია, გველნაკბენი, აყვირებოდა, მის ყვირილზე ოთახში შევარდებოდა გველის შემლოცველი, გადაარჩენდა მეორეს და ბუგამ დასიც მას დარჩებოდა” (ჰედაიათი 2536: 42-43). “ბრმა ბუს” ეს ეპიზოდი წარმოადგენს შივას მითის დასავლური მითოლოგიზმის მეთოდით გამოყენების შემთხვევას რომანში. შივას მითის მიხედვით, ორი მოძალადე ძმა ინდოეთს დაეპატრონა. ხალხი დრტვინავდა, შივას შესთხოვა შეეღას. შივა უსამართლო ძმებს შეება, ვერ სძლია. მაშინ მშვენიერ ქალად იქცა, ძმები ჯადოსნური ცეკვით გააგიჟა. ორივე ცდილობდა მის დასაკუთრებას. ბოლოს მძვინვარე ლომებივით ეკვეთნენ ერთმანეთს და იბრძოდნენ, ვიდრე ორივე მკვდარი არ დაეცა. გამარჯვებული შივა ცაში დაბრუნდა. აქვე შევნიშნავთ (რადგან ქვემოთ ლაპარაკი იქნება აღნიშნულ დეტალზე) რომ, თუმცა შივას ძირითადი სიმბოლო ხორციელდება ღინგა ფალოსში, მას, ასევე, აქვს ქალური საწყისის ნიშანიც.

შივას კოსმიური ენერჯის ხორცშესხმას წარმოადგენს მისი ორგიული ცეკვა “ტანდავა”. ამ ცეკვას შივა ასრულებს, როგორც “ნატარაჯი” (ცეკვის მეფე) თავის ცოლთან, დევისთან, ერთად მის მიერ მოკლულ ასური აპასმარის გვამზე. ერთ-ერთი პურანიკული ლეგენდა მოგვითხრობს, რომ გველმა შუშამ მიატოვა ვიშნუ და მრავალი წლის მანძილზე ინანიებდა, რათა დაშვებულყო შივას ცეკვაზე. შივა ვიშნუ და ბრაჰმა კი ტრიმურტს წარმოადგენს. (შუშა ათასთავიანი გველია, რომელსაც უჭირავს სამყარო და ვიშნუს ტახტს წარმოადგენს, მასზე სძინავს ვიშნუს. სამყაროს შექმნის პერიოდებს შორის შუშა გამოყოფს შხამს, რომელიც ანადგურებს სამყაროს და გამოხატავს უსასრულობის სიმბოლოს). ცეკვით შივამ ათი ათასი მოწინააღმდეგე ასკეტი დაიმორჩილა. ამ ასკეტებმა შივას მიუგზავნეს ვეფხვი. შივამ ის გაატყავა და ტყავი ტანთ ჩაიცვა. შემდეგ მიუგზავნეს გველი და ანტილოპა. გველი შივამ კისერზე შემოიხვია, ხოლო ანტილოპა ხელში დაიჭირა. ამის შემდეგ ასკეტებმაც და ღმერთებმაც აღიარეს შივას ძალაუფლება.

ბ. მეყდადი ცდილობს, გააანალიზოს შივას მითის რეალიზაციის გზები “ბრმა ბუში” და წერს: “იქნებ “ბრმა ბუს” მეწვრილმანე ბერიკაცი შივად მივიჩნიოთ. ის ხომ განათლებულთა ტანჯვას, მათი საუკეთესო ღირებულებების მოსპობასა და ცოდნის, განათლების, ადამიანურ ფასეულობათა განადგურებას ემსახურება... შივა, იმავდროულად, ასკეტთა და განდგომილთა ღმერთიცაა” (მეყდადი 2005: 47). ვფიქრობთ, მეყდადის მიერ მართებულად არაა გაგებული შივას მითი და, ზოგადად, მითის ფუნქცია. “ბრმა ბუში” შივა რომ ერთმნიშვნელოვნად მხოლოდ ბერიკაცის გამოხატულებად მივიჩნიოთ, არსებითი შეცდომა იქნება. შივას მითის მთავარი არსი გამოიხატება მის გამარჯვებაში, რომელსაც ის ქალური საწყისის მიღების შემდეგ აღწევს.

შივას მეუღლე დევი ორმაგი ბუნებისაა. ამ დამთხვევის გამო ბ. მეყდადი “ციტომოვლენილი ანგელოზსა” და “კახპას” დევის ჰიპოსტასებად მიიჩნევს. კეთილ საწყისს ჰქვია პარვატი, ხოლო ბოროტს - დურგა, რომელიც მიუკარებელია. ბ. მეყდადი ამ გარემოებებით დურგას უკავშირებს “კახპას”: “მთხრობელი “კახპასთან” ვერ ამყარებს კავშირს, სანამ მეწვრილმანე ბერიკაცის არსებაში არ გადასახლდება” (მეყდადი 2005: 47). საყურადღებოა, რომ “ბრმა ბუში” ჰედაიათი კონკრეტულ პიროვნულ თვისებებს “ციტომოვლენილი ანგელოზისა” და “კახპას” შესახებ არ აღწერს. მისთვის მთავარია მხატვრული სახის დეტონაციური გამოხატულება იმიტომ, რომ ის ქმნის შენიღბულ, ტრანსფორმირებულ სახეებს. რთულია ბ. მეყდადის მეთოდით ზუსტად დადგენა, თუ რომელი მითოსური პერსონაჟის ასოციაციურ ან პაროდიულ სახეს წარმოადგენს ჰედაიათის ესა თუ ის პერსონაჟი. მაგრამ, რაც ყველაზე მეტად აახლოებს ჰედაიათს შივას მითთან, ორი ძმისა და ერთი ქალის ურთიერთმიმართება უნდა იყოს. ჰედაიათს უნდა აინტერესებდეს შივას მითი, როგორც ნაწარმოების ორგანიზების ზოგადი მოდელი და არა კონკრეტული გმირების ამა თუ იმ მითოპერსონაჟთან გაიგივება. ამდენად, ვფიქრობთ, თუ ამ პირობით შევუდგებით ჰედაიათის გმირების გენეზისის ძიებას, მიზანს ვერ მივადწევთ: არც ერთი მათგანი კონკრეტული მითოლოგიური გმირის ანალოგს ან ჰიპოსტასს არა წარმოადგენს. ისინი პოლიფონიურნი არიან.

მითოლოგიური სახე-სიმბოლოები და სიუჟეტური სქემები ნაწარმოების ქვეტექსტური პლანის გაფართოება-გადრმავევაში, მისი შინაარსის უნივერსალიზაციაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. დუმილის მითოლოგიური კონცეფცია (ჰორპაჰერდის უესტში გამოხატული) და შივას მითი მხატვრულ

ტრანსფორმირებას განიცდიან და ნაწარმოების ქვეტექსტური პლანის განმსაზღვრელ მოდელებად იქცევიან. ისინი, ფაქტობრივად, ნაწარმოების მთელი მხატვრული ქსოვილის ლაიტმოტივებსა და საყრდენ ღერძებს წარმოადგენენ, რომელთა ირგვლივ ლაგდება პოეტიკის ყველა ელემენტი; ისინი აზრობრივ სათავეებს ქმნიან, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელი ხდება გმირის ფსიქიკური და ნაწარმოების მთელი მხატვრული სამყაროს გახსნა. ამავე დროს, მითოლოგიური სიუჟეტების გამოყენებით სადევ ჰედაიათი ახერხებს, კონკრეტულ, რეალურ პლანში მოაქციოს მოვლენათა მეტაფიზიკური არსი, არქეტიპული საწყისი, თანაც აქცენტი სწორედ ამ უკანასკნელზე გადაიტანოს.

ეს ხერხი მოვლენებსა და პერსონაჟებს ისტორიულ ხასიათს უკარგავს და ამა თუ იმ მარადგანმეორებადი მითოსური არქეტიპისა თუ სამყაროსადმი მიმართების მოდელის ერთ-ერთ კონკრეტულ ვარიანტად აქცევს. ამით კონკრეტულ-ისტორიული დრო უქმდება და მის ადგილს იკავებს მითის ზედროული სამყარო.

“ბრმა ბუს” სტრუქტურის საფუძველს, მის საყრდენ ღერძს წარმოადგენს არა “შივასეული მითი”, არამედ ”მითოსი” – ერთგვარი “პოტენციური სიუჟეტი”, მრავალი სიუჟეტის უზოგადესი მოდელი, საკვანძო მითოსური სიტუაცია, რომლის ხორცშესასხმელად ჰედაიათი მიმართავს ორ წყაროს: “ჰორპაჰერდის” მითოსურ სიუჟეტსა და “შივას მითს”.

რომანის ზედაპირული კონსტრუქციის ასაგებად ჰედაიათი არატრადიციულ ხერხებს მიმართავს: “ბრმა ბუს” მეორე ნაწილში მოქმედება, მართალია, ერთ ქალაქში ხდება, მაგრამ დროითი პლანტები სხვადასხვაა. თუმცა ნაწარმოების პირველ ნაწილში, გარეგნულად მაინც, დაცულია სივრცისა და დროის ერთიანობის ტრადიციული, კლასიკური პრინციპი.

მჭიდრო ურთიერთკავშირი რომანის ფორმალურ ნაწილებსა და პერსონაჟთა განლაგებას შორის მხოლოდ ამ ნაწილებთან მიმართებაში არ მუდავნდება. ეს ნაწილები, თავის მხრივ, ეპიზოდებისაგან შედგება. ყოველი ეპიზოდი ფოკუსირებულია ერთ პერსონაჟზე, ან ავტორის თხრობაზე, განცდებზე, რომელიც ერთგვარ პერსონაჟს წარმოადგენს. რამდენადაც ამ ეპიზოდებს შორის არ არსებობს თხრობის გაბმული ძაფი, რომანის კონსტრუქცია ეპიზოდურია, იგი წარმოადგენს, ერთი შეხედვით, დაუკავშირებელ სიტუაციათა ჯამს. გარდა ამისა, ისინი ეპიზოდებს წარმოადგენენ იმდენად,

რამდენადაც თითოეულ მათგანს საკუთარი სტრუქტურული აგებულება და თხრობის ტექნიკა გააჩნია.

“ბრმა ბუს” ზედაპირული სტრუქტურის არცთუ სიმარტივე განაპირობებს რომანის ინტერნალური ორგანიზაციის უფრო მეტ სირთულეს, მაგრამ აქვე არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ ამგვარი დანაწევრება რომანის სტრუქტურისა დასაშვებია მხოლოდ პირობითად, კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, ვინაიდან სტრუქტურის ცნება გულისხმობს, პირველ ყოვლისა, სისტემური მთლიანობის არსებობას. მისი შემადგენელი ელემენტების თანაფარდობა იმგვარია, რომ რომელიმე მათგანის ცვლილება იწვევს დანარჩენების შეცვლასაც. ასე რომ, არ შეიძლება, “ბრმა ბუს” მრავალშრიანი სტრუქტურის კომპონენტების სრული გამოიჯვნა და იზოლირება ერთმანეთისგან, ვინაიდან ისინი ურთიერთზემოქმედებენ და გარკვეულ ურთიერთმიმართებას ამყარებენ, ქმნიან ერთ მთლიან სისტემას. მართლაც, ჰედაიათის მიერ “ბრმა ბუს” ზედაპირული კონსტრუქციის რომანის სტრუქტურის სხვა შრეებიდან იზოლირებულად განხილვისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჰედაიათი ნაწარმოების პირველ ნაწილში დროისა და სივრცის ერთიანობის კლასიკური პრინციპის მოთხოვნებს იცავს. თუკი ჰედაიათის რომანის პოეტიკის ძირითად თავისებურებებს გავითვალისწინებთ (ერთიანი სიუჟეტური ხაზის, თხრობის გაბმული ძაფის არარსებობა, თხრობის რაკურსის განუწყვეტელი მონაცვლეობა, ერთი შეხედვით ერთმანეთთან დაუკავშირებელ დეტალთა ნატურალისტური სიზუსტით გადმოცემა და სხვ.), ნათლად დავინახავთ, რომ მოქმედების დროისა და სივრცის “შეკუმშვა“ ჰედაიათთან სრულიად ახალ ფუნქციურ დატვირთვას იძენს და, ამდენად, მხოლოდ გარეგნულად უკავშირდება ინდურ მითს, რომლის სტრუქტურაც სრულიად განსხვავებულ კონსტრუქციულ პრინციპებს ეფუძნება. “ბრმა ბუს” სტრუქტურის ანალიზისას ჩვენი უმთავრესი ამოცანა მისი შემადგენელი ელემენტების ფუნქციური ურთიერთმიმართების დადგენაა, რაც, ბუნებრივია, მხოლოდ ჰედაიათის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკის, რომანის მხატვრულ ქსოვილში რეალიზებული მხატვრული ხერხების კომპლექსური სისტემის გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. აქედან ნათლად იკვეთება რომანის სტრუქტურის ანალიზთან დაკავშირებული მეორე მნიშვნელოვანი ამოცანაც: ტექსტისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების განსაზღვრა, სტრუქტურული (სისტემური) და არასისტემური ელემენტების ურთიერთგამიჯვნა, ვინაიდან სტრუქტურა, მართალია, ტექსტისაგან მეტი სისტემურობით, აბსტრაქტულობის

სიჭარბით განსხვავდება, მაგრამ უმართებულო იქნებოდა მათი იმგვარი დაპირისპირება, რომ ტექსტს რეალურობის თვისება მივაწეროთ, სტრუქტურა კი განვიხილოთ, როგორც რაღაც გონებაჭვრეტითი მოცემულობა, რომლის არსებობა გაცილებით უფრო პრობლემატურია. სტრუქტურა არსებობს ტექსტის ემპირიულ რეალობაში, ტექსტი და სტრუქტურა ურთიერთს განაპირობებს და მხოლოდ ამ ურთიერთანაფარდობის მეშვეობით იძენს რეალურობას. თვით ტექსტი სტრუქტურასთან მიმართებაში გვევლინება, როგორც გარკვეულ დონეზე მისი რეალიზაციისა და ინტერპრეტაციის გამოვლინება. ტექსტი იერარქიულია. ეს იერარქიულობაც შინაგანი ორგანიზაციის, სტრუქტურის არსებითი ნიშანია და იგი ორგანიზებულია აბსტრაქტულობის გაძლიერების ნიშნის მიხედვით.

ტექსტისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების ეს ზოგადი მოდელი ზედმიწევნით შეესაბამება “ბრმა ბუს” მხატვრულ ქსოვილს.

მითოსური მოტივების ჰედაიათისეულ მხატვრულ ადაპტაციას მრავალი საერთო აქვს ევროპულ მოდერნისტულ ლიტერატურულ მითოლოგიზმთან: ისევე, როგორც ევროპელი მოდერნისტები, ჰედაიათი მითს მიმართავს, რათა უფრო მწვავედ დააყენოს ადამიანის პიროვნების გაუცხოების, სულიერი კრიზისის პრობლემები.

თავი III – ჰედაიათის მოდერნისტული პროზა და სპარსული ლიტერატურული ტრადიცია

ჰედაიათის შემოქმედებაზე საუბრისას აუცილებელია, ყურადღება გავამახვილოთ სპარსული ლიტერატურული ტრადიციისადმი მწერლის დამოკიდებულებაზე. მით უფრო, რომ ს. ჰედაიათი იყო ერთ-ერთი პირველი ირანელი ფოლკლორისტი და ირანული ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების აქტიური მკვლევარი. ჰედაიათის “ჯადოსნურ სამყაროში” მეტად საინტერესო ცნობებია ირანულ წეს-ჩვეულებებზე, ხალხურ შემოქმედებასა და მის ღირსებებზე.

ჰედაიათი საფუძვლიანად იცნობდა თავისი ქვეყნის ხალხურ და ლიტერატურულ ტრადიციებს და მათ მიმართ ცხოველი ინტერესი გააჩნდა. მრავალ სხვა ფაქტორთან ერთად, ამაზე მისი ინდოეთში მოგზაურობა, ფალაური ენის შესწავლა და ფალაური ტექსტების მეცნიერული გამოკვლევებიც მეტყველებენ. ჰედაიათს, ასევე, ეკუთვნის ფუნდამენტური შრომები ირანულ ფილოლოგიაში. დიდი ცოდნა და განათლება აძლევდა მას საშუალებას, მხატვრულ პროზაში დაენერგა სიახლეები, ესესხებინა კლასიკური სპარსული პოეზიის სახე-სიმბოლოები და მოეხდინა მათი ახლებური მოდელირება. კლასიკური სპარსული პოეზიიდან რემინისცენციად უნდა მივიჩნიოთ “თურქმანული თვალები” “ბრმა ბუში”, უპირატესად კი – ჰაფეზის ლირიკიდან, სურა, მეთუნე – ხაიამის ლირიკიდან.

ხაიამის შემოქმედების საგანგებო კვლევამ განაპირობა ის, რომ ხაიამის ლირიკამ არსებითი ზეგავლენა მოახდინა ჰედაიათის მხატვრულ აზროვნებაზე. სრულიად ახალგაზრდა, ოცი წლის ჰედაიათმა დაწერა ვრცელი შესავალი ომარ ხაიამის რობაიებისათვის, რომელშიც დაწვრილებით განიხილავს პოეტის ლექსებს, მათ ტიპოლოგიას და აჯგუფებს პრობლემატიკის მიხედვით. ხაიამისადმი ინტერესი მწერალს სიცოცხლის ბოლომდე არ განელებია.

სადეჟე ჰედაიათი თავის ნაშრომში ყურადღებას უთმობს ხაიამის მსოფლმხედველობრივ საკითხს. ჰედაიათის თვალსაზრისით, დაუშვებელია, მხოლოდ მისტიციზმის ესთეტიკით აიხსნას ხაიამის ლირიკა და არ გავითვალისწინოთ მისი არსებითი კავშირი გარემომცველ სინამდვილესთან, მატერიალურ ცხოვრებასთან, რა თქმა უნდა ადამიანის სულიერი სამყაროს

წვდომის საკითხი ხაიამის შემოქმედების უმთავრეს ნიშნად მიაჩნია ჰედაიათს, მხოლოდ გარესამყაროსთან მეტისმეტად ახლო კავშირში მყოფი. ხაიამის შემოქმედებაში არის საკითხები, რომელებიც, იმავდროულად, ჰედაიათის შემოქმედების პრობლემატიკას ეხმიანება. მართალია, ჰედაიათმა ხაიამის ლირიკაში დაინახა რაციონალიზმისა და სენსუალიზმის აშკარა გამოხატულებანი, მაგრამ მას მხედველობიდან არ გამორჩენია სკეპტიციზმი, აგნოსტიციზმი და პესიმიზმი, რომელიც მართლაც დამახასიათებელია ირანელი კლასიკოსისათვის.

მკვლევართა ნაწილი (კ. ფაღავა) ხაიამის პოეზიაში ყურადღებას ამახვილებს გარემომცველი სამყაროს საიდუმლოებათა წიაღში ჩაწვდომისა და მოვლენათა არსის შეცნობის შეუძლებლობის მოტივის არსებობაზეც, რომელიც მხედველობიდან არც ჰედაიათს გამორჩენია. ჰედაიათი ამ მოტივის შემცველ ლირიკულ ლექსებს ასათაურებს “ქმნილების საიდუმლოებით”. ჰედაიათი ხაიამის თვალსაზრისს ამგვარად გადმოცემს: “სამყაროს საიდუმლოება ვერასგზით აიხსნება, ამიტომაც შეუძლებელია ჭეშმარიტების მიღწევა” (ჰედაიათი 1381: 34). ჰედაიათისთვის ხაიამი იმიტომ იყო ახლობელი და იმიტომ საზრდოობდა მისით, რომ საუკუნეების წინ ხაიამი იმავე განცდების ტყვეობაში იყო, როგორისაც ჰედაიათი – თანამედროვე ეპოქაში. თუმცა ხაიამის ეპოქაში არ არსებობდა შოპენჰაუერის მისტიციზმის თეორია და თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებები, მაგრამ ამ გარემოებას არ დაუბრკოლებია ჰედაიათი, რომ ხაიამისათვის შემდეგი შეფასება მიეცა: “ხაიამის პესიმიზმი შემთხვევითი არ არის. სუბიექტურის გარდა, მას ობიექტური საფუძველიც გააჩნია. მერყევი სამყარო და თვალთმაქცი ცხოვრება, განსაკუთრებით – თვითგანდიდების მანია, უსამართლობა იმ კომპონენტთაგანია, რომლებმაც გულგატეხილობა და პოეტის პესიმიზმი გამოიწვიეს” (ჰედაიათი 1381: 35). ჰედაიათი სცდება თავისი მსჯელობის ორდინალურ მიმართულებას და ხაიამის პიროვნებისა და შინაგანი სამყაროს სიღრმისეულ შეფასებას იძლევა: “პესიმიზმი, რომელმაც ხაიამი მოიცვა, საყოველთაო იყო. რაც უფრო ღრმად შეიცნობდა პოეტი ყოფიერებას, მით უფრო ეუფლებოდა სამყაროს მიუძღებლობის განცდა. ამ თვალსაზრისით ის შეიძლება შევადაროთ შოპენჰაურსა და გოეთეს” (ჰედაიათი 1381: 35).

დასკვნით ნაწილში ჰედაიათი ამბობს, რომ სულის მელანქოლიის, საიდუმლოების გაურკვეველად დარჩენისა და ბუნტის სახის მქონე მეცნიერთა

საფუძველსმოკლებული თეორიები, რომელთათვის გაუგებარია წუთისოფლის ამოება, უბიძგებს ხაიამს, რომ თქვას:

“ამოებას წუთისოფლის ცხადყოფს მეთუნე,

ჯამს გამოძერწავს მიწისათვის ღვაწლით ის თურმე” (ჰედაიათი 1381: 36).

რობაის ამ ორ მისრაში დაყენებული პრობლემატიკა კალკისებურ ასახვას ჰპოვებს ჰედაიათის მოდერნისტულ ნოველა “ცოცხლად დამარხულში”: “მისი ძლიერი და მიმზიდველი ხმა ჯერ კიდევ მძლავრად ჩამესმოდა. კინოთეატრი ზანზარებდა, მეგონა, ის არასოდეს არ უნდა მომკვდარიყო. არ შემეძლო, დამეჯერებინა, რომ ეს ხმა ერთ დღეს დადუმდებოდა” (ბაჰარლუ 1379: 73) ეს განწყობა მთლიანად გასდევს ჰედაიათის მოდერნისტულ ნაწერებს, უნდობლობაყოფიერების მიმართ, რომელიც იწვევს მასში პესიმიზს.

კ. ფაღავა ჰედაიათის ადრეულ ნაშრომს “ხაიამის სიმღერები” დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს არა მარტო უშუალოდ ხაიამის რობაიების შესწავლისათვის, არამედ სადევს ჰედაიათის შემოქმედებაზე ხაიამის ფილოსოფიის ზეგავლენის დადგენისათვის. “ხაიამის სიმღერების” როლი და მნიშვნელობა თავისი დროისათვის უთუოდ თვალსაჩინოდ შეიძლება დაისახოს, მაგრამ საყურადღებოა, რომ ეს ნაშრომი დაწერილია ჰედაიათის შემოქმედებითი ძიების პერიოდში; ეს გარემოება ჩვენ გვეხმარება, უკეთ გავერკვეთ მისი მხატვრული მეტყველებისა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პროცესში” (ფაღავა 1960: 120).

ომარ ხაიამის ლირიკისადმი ინტერესი ჰედაიათის შემოქმედებაზეც ახდენს გავლენას და ამიტომაც, გარდა კ. ფაღავასი, ჰ. ქაბუზიანი, მ. ბერდი და სხვანი “ხაიამის სიმღერებს” ჰედაიათის მსოფლალქმის გაგების საკითხში გარკვეულ წყაროდაც მიიჩნევენ.

არაერთხელ დასმულა საკითხი ჰედაიათისა და ომარ ხაიამის შემოქმედებას შორის მსგავსება-განმასხვავებელი ნიშნების თაობაზე. ამ საკითხისადმი დღემდე აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. ზოგი მიიჩნევს, რომ მათს მსოფლალქმათა შორის არსებობს თანხვედრის ნიშნები, ზოგი მხოლოდ განწყობილებათა იდენტიფიკაციას უსვამს ხაზს. ეპოქათა სხვადასხვაობის გარდა, გასათვალისწინებელია ის სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობა, რომელშიც მათ უწევდათ მოღვაწეობა. ერთი კი ცხადია, ომარ ხაიამის შესახებ ჰედაიათის სამეცნიერო ნაშრომებზე დაკვირვებისას ბევრი რამ გვხვდება ისეთი, რაც სუბიექტური ხასიათის მატარებელია. ჰედაიათი ომარ ხაიამის ლირიკაზე

ჩატარებული კვლევის შემდეგ გამოყოფს მხოლოდ 143 რობაის, რომელსაც უშუალოდ პოეტს მიაკუთვნებს.

ს. ჰედაიათი ხაიამის რობაიების კლასიფიკაციის საფუძველზე ასკვნის: “კატეგორიულად შეიძლება ვთქვათ, რომ ხაიამი ახალგაზრდობიდან სიკვდილამდე მატერიალისტი, პესიმისტი და სკეპტიკოსი იყო” (ჰედაიათი 1381: 118).

კ. ფაღავას აზრით, “შემთხვევითად ვერ მივიჩნევთ იმ ერთობას, რომელიც შეინიშნება, ერთი მხრივ, ჰედაიათის შემოქმედების პირველი პერიოდის განწყობილებასა და, მეორე მხრივ, კლასიკური სპარსული პოეზიისათვის დამახასიათებელ პესიმისტურ მოტივებს შორის” (ფაღავა 1960: 103). მკვლევარს მხედველობაში აქვს ომარ ხაიამის პოეზია.

ჰედაიათის მოდერნისტულ თხზულებებსა და ხაიამის პოეზიას შორის არსებული განწყობილების მსგავსების შესახებ კ. ფაღავას საილუსტრაციოდ მოჰყავს ნოველა “ნიღბები”: “საწუთრო წარმავალია, ორი დღის შემდეგ მიწად ვიქცევით, დრო ფუჭ ლაპარაკში რატომ უნდა დაიკარგოს? რაც რჩება – ეს მხიარულებაა. დანარჩენი ყველაფერი – ამაო” (ჰედაიათი 1377: 64).

ხაიამის ერთ-ერთი რობაი ასე ჟღერს:

“შევესვათ ბადაგი, ხვალინდელის არ გექონდეს ფიქრი,
ჟამთასვლას კიდევ საამური მოვპაროთ წუთი,
ამა სოფლითგან წასვლის მალე დადგება ჟამი,

შვიდი ათასი წლის წინ წასულთ გავხდებით დარი” (ჰედაიათი 1381: 77).

ჰედაიათი ხაიამს ფილოსოფოსს უწოდებს, რომელსაც განსაკუთრებული მგრძნობელობა ჰქონდა სიკვდილის, ბედისწერის, ძალადობის მიმართ. “ომარ ხაიამმა ამ საკითხების გასარკვევად მეცნიერებას, რელიგიასა და ფილოსოფიას მიმართა, მაგრამ – ამაოდ, ვერც ერთმა მათგანმა პასუხი ვერ გასცა, სწორედ ეს გახდა მისი სკეპტიციზმისა და სასოწარკვეთილების საფუძველი” (ჰედაიათი 1381: 37). ჰედაიათი საუბრობს, რომ ხაიამმა სარგო წამალი ვერც ღვინისაგან მიიღო და, ბოდღერის მსგავსად, მის ცნობიერებაში დასაბამი მიეცა “ხელოვნურ სამოთხეს” – “Paradis Artificiels” (ჰედაიათი 1381: 101). ჰედაიათის ამ მოსაზრებას ღვინის შესახებ ეხმიანება “ბრმა ბუს” დასაწყისი:

“ცხოვრებაში არსებობს ტკივილები, რომლებიც სულს მარტოობაში, როგორც კეთრი, ნელ-ნელა ღრღნის და ხრავს. მას ვერავის გაანდობ, რადგან,

საერთოდ, წესად აქვთ, რომ ეს დაუჯერებელი ტკივილები შემთხვევითობად, ან იშვიათ და საკვირველ მოვლენად ჩათვალონ...

კაცობრიობა უძლურია, რაიმე საშუალება მოძებნოს ამ ტკივილთა დასაამებლად. მხოლოდ ღვინითა და ნარკოტიკული ნივთიერებებით გამოწვეული ხელოვნური ძილი თუ უსაშველებს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამგვარი ნივთიერებების ზემოქმედება დროებითია და, ნაცვლად დამშვიდებისა, რამდენიმე ხნის შემდეგ ამ ტკივილებს ორმაგად აღვიძებს და აძლიერებს” (ჰედაიათი 2536: 3).

ჰედაიათისა და ომარ ხაიამის სულიერ განწყობილებათა კავშირის შესახებ საყურადღებო მოსაზრებას გამოთქვამს ფ. ვ. რადუ: “დაახლოებით ათასი წლის შემდეგ ჰედაიათმა ომარ ხაიამის ხმა გარდასახა. ხაიამის ყვავილნარმა ჰედაიათის მხატვრულ სამყაროში სილამაზე დაკარგა, სიცოცხლის მოყვარული ბუღბული “ბრმა ბუშ” შეცვალა და სურნელოვანი წითელი ვარდი – უსუნო ლოტოსმა“ (რადუ 1377: 90).

ჰედაიათი ხაიამის შემოქმედებას თავისებურად აღიქვამდა, ტრადიციული ინტერპრეტაციიდან განსხვავებით, რასაც მოყვანილი სიუჟეტური პარალელებიც ადასტურებს. შესაძლებელია, ხაიამისეული შეხედულებები ცხოვრების შესახებ ჰედაიათის რომანზე გავლენას ახდენდეს, მაგრამ ეს უფრო პარადიულ ასოციაციებს ჰგავს, ვიდრე უშუალო ზეგავლენას. კ. ქათუზიანის აზრით, სავარაუდოდ, “ბრმა ბუში” სურის სიმბოლიკა ხაიამისეული მხატვრული სამყაროდან ღებულობს სათავეს, ვინაიდან ხაიამი ადამიანისა და არსებობის სხვა გამოსატყულებებს შორის მსგავსებას უსვამს ხაზს:

“გუშინ მეთუნეს სახელოსნოს როს მივაშურე,
სავანე იყო ორი ათას სურის ის თურმე,
თუმცა ქმნილებათ მხოლოდ ერთი ტკივილი ჰქონდათ,
სად დაგვეკარგა შემოქმედი ჩვენი მეთუნე?!” (ჰედაიათი 1381: 77).

“ბრმა ბუში” საყვავილე შეიძლება ხაიამის ზეგავლენად ჩაითვალოს. ამავდროულად, მას აქვს სიმულტანური ექსტრატექსტობრივი კავშირი როგორც ხაიამის ლირიკასთან, ასევე, ირანული კულტურის არქაულ პლასტებთან. რადგანაც მას მთხრობელი უძველეს ქალაქ რეისთან მიაკვლევს.

თავი ღიასი საყვავილეზე საუბარს ხაიამის ცნობილი რობაის ციტირებით იწყებს და საყვავილეს მიიჩნევს ერთ დროს აყვავებული ქალაქის რეის

სიმბოლოდ. რაც შეეხება რობაის, ის ხაიამის დროით-სივრცითი პასაჟის, როგორც მსახვრალი მანქანის, გამომხატველია :

“ჰე, მეტურჭლენო, რომ გართულხართ ამ მიწის ზელით
დაგჩლუნგებიათ აზროვნების მახვილი მჭრელი,
ეგ მიწა, ასე გამწარებით, რომ წიხლაუთ ახლა,
ოდესღაც იყო მშვენიერი ქალწულის წელი”¹ (ლიასი 1377: 141).

საყვავილე ნაწარმოებში პირველად ჩნდება, როდესაც “ცითმოვლენილ ანგელოზს” მესაფლავე (მოხუცი მეწვრილმანე, ბიძა) მიწას აბარებს. ჰედაიათის შემთხვევაშიც ხაზი ესმევა წუთისოფლის წარმავლობას. მაგრამ რეის საყვავილე ფუნქციურად უფრო მეტადაა დატვირთული “ბრმა ბუში”.

ხაიამის მიმართვა ყოფისადმი და ერთგვარი “ბრალდება” ასახვას ჰპოვებს ჰედაიათის მხატვრული სამყაროს ლაბირინთებში. “რეალისტური” ნოველებისაგან განსხვავებით, მის მოდერნისტულ სამყაროში ეს “საყვედური” შემნიღბველი ხერხებით ჩანს. ხაიამი ამბობს:

“ო, ვის უნდა, რაში უნდა, ყოფნა ამისთანა,
ერთი მოდის, მეორისთვის ილესება დანა.
ჩვენი ბედი რომ იცოდე, არშობილო ჯერეთ,
ქვეყანაზე დაბადებას ისურვებდი განა?!² (მეყდადი 2005: 141);

სამყაროს სამღურავი, ჰედაიათის კლასიფიკაციით, ერთ-ერთი მოტივია ხაიამის ლირიკაში. ამდენად, ბუნებრივია, მრავლად დაიძებნება მძაფრი ხასიათის მქონე რობაი:

“საიდუმლოს ვის გაუმხელს ეს მუხთალი ხანა,
ყელში მრავალ ჩვენისთანას გაუყარა დანა,
ხანგრძლივ ყოფნას ვის არგუნებს, წავალთ თანდათანა,
ვინც წავიდა, ის ამქვეყნად დაბრუნდება განა?!³ (ლიასი 1377: 141).

ჰედაიათისათვის მესაფლავეა იმ წუთისოფლის სიმბოლო, რომელიც ხაიამისათვის უმოწყალოა. მესაფლავე ლირიკულ გმირს, რომელიც თავისი

¹ მხატვრული თარგმანი ვ. კოტეტიშვილისა, სპარსული ლირიკა, შეადგინა, წინასიტყვაობა, მცირე ცნობები და განმარტებები დაურთო ნ. ბართაიამ, თბილისი: არანუჯი, 2005, გვ. 98

² მხატვრული თარგმანი მ. თოდუასი, იქვე, გვ. 84

³ მხატვრული თარგმანი ვ. კოტეტიშვილისა, იქვე, გვ. 107

არსებითა და ყურადღებით სულ სხვა სამყაროშია, უყვება საყვავილეზე, რომელიც მან იპოვა: “აქაურობის გზა-კვალი ზეპირად ვიცი, არ შეგეშინდეს. მე

მესაფლავე ვარ და ამით ვცხოვრობ. გსმენია საყვავილე უძველეს ქალაქი რეიდან? აი ესეც, შენი საჩუქარი იყოს, ჩემგან სახსოვრად!” (ჰედაიათი 2536: 40).

ეს საყვავილე მას, როგორც მიცვალებულის გვამი, სიმძიმედ აწვა და სუნთქვას უკრავდა. ნაწილი მკვლევრებისა ფიქრობს, რომ ამ საყვავილის სიმძიმე დაკავშირებულია წარსულის შორეულ და სევდიან მოგონებებთან. სინამდვილეში ის, რაც გმირისათვის ძვირფასი იყო, მიუწვდომელი და მოუხელთებელი აღმოჩნდა. შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ის არც ელოდებოდა წარმატებას და ყველაფერს თავიდანვე შეგუებული იყო. ამიტომაც მისთვის უკვე მნიშვნელობა არა აქვს დანარჩენს, ეს ნაწარმოებში თამაშის ტექნიკის გამოსაყენებლად სჭირდება ჰედაიათს, რომელსაც მკვლევრები სხვადასხვა სიმბოლოდ მიიჩნევენ. სინამდვილეში ეს ტრივიალური დეტალი მას ლაიტმოტივის ტექნიკის წარმართვისათვის ესაჭიროება და თამაშში მას დიდი “უფლებები” და შესაძლებლობები ეძლევა.

ბ. მეყდადის აზრით, ჰედაიათი, ხაიამის მსგავსად, მიიღტვის წამის (დროითი განზომილება, წარმავალი დროის ყოველი გაელვება – პ. ჯ.) მოსახელთებლად. სანიმუშოდ ჰედაიათის “ხაიამის სიმღერები” მოჰყავს და აღნიშნავს, რომ “ჰედაიათი საკუთარ ფილოსოფიასა და დიდი ირანელი მეცნიერის აზროვნების წესს შორის მსგავსებას ხედავს, ჰედაიათი ისევე ფიქრობს, როგორც მისი წინამორბედი ხაიამი” (მეყდადი 2005: 7-8). მეყდადისეული პარალელი “ბრმა ბუსა” და ხაიამის ერთი რობაის შედარებას ემყარება:

“მთვარემ ქვეყნას შეუქის კალთა უხვად მოჰფინა,
ლაღობისათვის უკეთესი დრო არც ყოფილა,
ღვინო სვი, თანაც გახსოვდეს, რომ სამარის მიწამ
გულში ლამაზთა ჩახუტება არ იმყოფინა”⁴ (მეყდადი 2005: 8).

მეყდადი ამ რობაისა და “ბრმა ბუს” შედარებისას მართებულად სვამს კითხვას: “ფიქრით დამძიმებულ ისეთ ადამიანს, როგორიც ჰედაიათი იყო, განა შეეძლო, “ესიამოვნა” და “არ ენაღვლა?” (მეყდადი 2005: 8).

⁴ მხატვრული თარგმანი ვ. კოტეტიშვილისა, იქვე, გვ. 109

მეყდადის ეს პარალელი ჰედაიათისა და ხაიამის მსოფლადქმას შორის გარკვეულ წინააღმდეგობასაც იწვევს, ვინაიდან ჰედაიათი თავის შემოქმედებაში არ მიიღტვის წამის მოსახელთებლად, და თუ ის ამას ცდილობს, მხოლოდ ეპიზოდურად, მისი შემოქმედებისა და მსოფლადქმის მთავარ მიმართულებას არ წარმოადგენს. ის უმეტესად თავის თავშია ჩაკეტილი. ავტორისეული გულგრილობა და განკერძოებულობა, რასაც ჰედაიათი აიდევალბდა მის პერსონაჟებთან დამოკიდებულებაში, ირანელი მწერლისათვის ერთგვარი ამოსავალი წერტილი გახდა. ხაიამში ჰედაიათმა იპოვა “სულის სიმშვიდე”, რომელიც ცენტრალური კონცეფცია ხდება ჰედაიათის შემოქმედებაში და რომელიც უკავშირდება ხელოვნებაში შინაგანად მოცემულ ავტორისეულ მორალური ხედვის ცნებას.

ჰედაიათი ახალგაზრდობის წლებში დასავლელი მოდერნისტების დარად მიიჩნევდა, რომ რეალიზმი და ნატურალიზმი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო სამოქმედო პროგრამა ხელოვნებისათვის. აგრეთვე, გასათვალისწინებელია ცხოვრებისეული მასალისადმი თვით მწერლის დამოკიდებულება. ამიტომაც, რომ ჰედაიათი ხაიამის რობაიების მიმოხილვისას, ძირითადად, მოხიბლულია მისივე კლასიფიკაციით გამოყოფილი თემატიკით – “წუთს დავეშუროთ”. ჰედაიათი მისი მიმოხილვისას აღფრთოვანებულია რობაიების “სულის სიმშვიდით”. ჰედაიათი სამყაროსა და კაცობრიობას ხელოვნის დაინტერესების პირველად საგნად მიიჩნევს და ცდილობს, დაინახოს ის კონცენტრირებულად და მთლიანობაში. ამისათვის ჰედაიათი ეძებს განყენებულობასა და იმპერსონალურობას. ხელოვნების საფუძველში დევს ლოკალური და კონკრეტული მოვლენები, მაგრამ ჰედაიათი ცდილობს, მოვლენების არსი განჭვრიტოს მათს მიღმა. ამგვარად, “სულის სიმშვიდე”, მისი მოსაზრებით, ყოველთვის დრამატულია და ეყრდნობა მორალურ, ესთეტიკურ კატეგორიებს და შეიცავს სულიერი სრულყოფისა და იმპერსონალური წესრიგის იდეალს.

ხაიამში ჰედაიათი ხედავს ხელოვნის, რომელიც, თითქოს, ღვთიური სიმაღლეებიდან დასცქერის სამყაროს და აღიქვამს მას ერთიანობასა და განვითარებაში. ეს იდეა, რომელსაც ჰედაიათი თავის თეორიულ მოსაზრებებში გამოთქვამს ხაიამის შესახებ, “ბრმა ბუში” ინაცვლებს.

ჰედაიათს ქვეთავში “ცხოვრების დარდი” ყურადღება გადააქვს ამ ასპექტზე და, საბოლოო ჯამში, ეს შეხედულება ხდება მისი შემოქმედების ქვაკუთხედი. ხაიამის რობაიებში ის წამიერი, მომენტალური ეპიზოდები,

რომლებიც არსებობის პრობლემასა და ქვეყნის წარმავალობას უკავშირდებიან, თითქოსდა სადა მხატვრული ენით შექმნილნი, დიდი კონფლიქტის მატარებელნი არიან, რაც ჰელაიათის ყურადღებას იპყრობს. მას მიაჩნია, რომ ხაიამის გენიალურობის საფუძველი იმაში მდგომარეობს, რომ მან შეძლო, ერთი შეხედვით, ლექსის უბრალო ფორმით – რობაი, შეექმნა დიდი “დრამა”.

ჰელაიათი მიიჩნევს, რომ ხაიამის შემოქმედების საფუძველში დევს ცხოვრება, ჭეშმარიტი ცხოვრება და მისი მარადიული კანონები მთელი სიღიადითა და განყენებულობით. ხოლო ის წვრილმანი დეტალები, რომელთა საშუალებითაც ხდება ამ ურღვევი კანონების გამომჟღავნება, მხოლოდ მეორეხარისხოვან როლს ასრულებენ. ამ კონცეფციას შეესაბამება ხაიამის რობაიების თემატიკა – “რაც იქნება, იყოს” და “დროთა ბრუნვა”:

“სამწუხაროდ, რაც ქონება იყო, ხელის გულიდან გაქრა
და სიკვდილის გამო მრავალი გული სისხლად იქცა,
და არვინ არის იმ ქვეყნიდან უკან მოსული, რომ მეკითხა,
ამა ქვეყნის მოგზაურნი ვითარ არიან.” (ხაიამი 1381: 150).

ან კიდევ:

“თუ მოგვის ღვინომ მე დღეს დამათრო, მაინც ვარსებობ,
თუ ვარ ურწმუნო ზოროასტი, კერპთ მოთაყვანე, მაინც ვარსებობ,
არსებითა ყველა მათგანი, რადგან ვარსებობ,
მე როგორც ვარ, იგივე ვარ, მაინც ვარსებობ.” (ხაიამი 1381: 162).

პათოსი, რომელიც “ბრმა ბუში” გვხვდება, სცდება ომარ ხაიამის თემატიკას და წარმოადგენილია დეფორმირებული, უფრო მეტად ტრანსფორმირებული და ექსპერიმენტულ ჭრილში გარდასახული სახით.

ცხადია, ჰელაიათმა თვითონ განსაზღვრა თავისი ხელოვნების სპეციფიკა, მაგრამ ხაიამის შემოქმედებამ განამტკიცა ახალგაზრდა შემოქმედი ცხოვრების წესისა და მოღვაწეობის სფეროს არჩევანში და მიაწოდა მას პრინციპი: “ცხოვრება, ნამდვილი ცხოვრება”, როგორც შემოქმედების თემა.

ისმაილ ჯემშიდი აღნიშნავს, რომ, გარდა ჰაფეზისა და ხაიამისა, ჰელაიათი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა მოუღავის შემოქმედების მიმართ. მკვლევარი მოუღავის “მასნავის” პროლოგში გადმოცემულ სულიერ მდგომარეობასა და, ზოგადად, ჰელაიათის ცხოვრებისეულ შეხედულებებს შორის არსებულ თანხვედრის ნიშნებს უსვამს ხაზს (ჯემშიდი 1373: 562).

“მასნავის” პროლოგში მოუღავი ამბობს:

“უბედურთა და ბედნიერთა მეგობრად ვიქეც,
ჩემს მწუხარებას ვერავინ სცნობს, ვერვინ ვერ სწვდება,
ყველას სულს ვწვდები და ტკივილებს ვუამებ ყველას,
თუმც მღელვარება ჩემი სულის გლოვობს მარადის” (მოუღავე 1378: 35).

ჰედაიათის მოდერნისტულ თხზულებებზე დაკვირვებისას მსგავსი განწყობა აშკარაა. სანიმუშოდ “ცოცხლად დამარხული”, “სამი წვეთი სისხლი” და “სიბნელის სახლიც” იკმარებდა, რომ არაფერი გვეთქვა სასოწარკვეთილებით განმსჭვალულ “ბრმა ბუზე.”

“ყური დაუგდე შენ ნეის თხრობას, განშორებაზე ჩივის.

სახლს რომ მომწყვიტეს, ქალი და კაციც ამაზე გოდებს” (მოუღავე 1378: 17).

მოუღავეს ეს ე.წ. კონცეფცია ჰედაიათის მხატვრულ სამყაროში გარკვეულ ასოციაციებს ბადებს, რომლებიც ალუზიურად აისახება მის მოდერნისტულ პროზაში. ნათლად ჩანს, რომ ჰედაიათში მოუღავესთან არსებული ეს მოლოდინი, მონატრება, ნოსტალგია უფრო მკვეთრ ხასიათს იძენს და ტრაგიზმის ხარისხში აიყვანება.

დიდრა ებირელის სამეცნიერო ნაშრომი “სამყარო და ამაოება ჰედაიათის შემოქმედებაში”, რომელმაც სპეციალისტთა ყურადღება მიიქცია, კალიფორნიის უნივერსიტეტის 1965 წლის ფილოლოგიურ სემინარზე იქნა წაკითხული. მეცნიერის მართებული თქმით, ჰედაიათის შემოქმედების სიღრმეში შეიმჩნევა ორი ერთმანეთთან დაახლოებული ძალის თანაარსებობა. ეს არის ქმნისა და სიკვდილის მოტივები. მეცნიერის დაკვირვებით, ჰედაიათს საკმაოდ სევდიანი დამოკიდებულება ჰქონდა კაცობრიობის უძღურების, მარტოობისა და უბედურების მიმართ. მკვლევრის აზრით, “ის მოლოდინი და იმედი, რომელიც ყოფიერებამ მას ვერ გაუმართლა, ერთ-ერთი წყაროა მის შემოქმედებაში პესიმიზმის გაღვივებისა” (ებირელი 1379: 360). მეცნიერი ზემოაღნიშნული ორი ძალის ერთგვარ შეხვედრის სურათს წარმოგვიდგენს და აცხადებს; “ამაოების შეგრძნება და მისი ხელოვნებაში გარდასახვა უარყოფის მეთოდის წინააღმდეგ წარმოშობს მერყევ თანაფარდობას, ვინაიდან მხატვრული ქმნილება უარყოფით და ბოროტ ძალას ებრძვის.” დიდრა ებირელის მტკიცებით, ის მსოფლმხედველობრივი პესიმიზმი და უიმედობა, რომელმაც ძლიერ დარია ხელი ს. ჰედაიათს, მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, ენათესავება ჯელელ ედ-დინ მოჰამედ ბალხელის მხატვრულ სამყაროსაც.

ცხადია, მწერლის დამოკიდებულება სპარსული კულტურის ტრადიციისადმი ამა თუ იმ სიუჟეტის ტრანსფორმაციასა თუ მის ახლებურ ინტერპრეტაციამდე არ დაიყვანება. ჰედაიათის მხატვრული შთაგონებაცა და სამყაროც სუფიზმის მისტიციზმით, ზოგადად, კლასიკური სპარსული პოეზიით და მისგან ნასესხები სახე-სიმბოლოებითაა ნასაზრდოები. “ბრმა ბუში” გვხვდება შუა საუკუნეების სპარსული მისტიკის რეცეფცია. ნაწარმოებში სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმითაა გადმოცემული ინიციაციის გზა. ინიციაციის იდეალის ალეგორიული ფორმით განხორციელებას უნდა წარმოადგენდეს ლოტოსიან ქალწულთან შერწყმის მცდელობა.

სუფიური მოძღვრების მიხედვით, სუფის მიზანია, ეზიაროს ღმერთს, უზენაეს რეალობას. ამ მიზნის მისაღწევად მან უნდა გაიაროს სულისმიერი განღმრთობის ეტაპები. თითოეული ეტაპი წარმოადგენს ახალ, უფრო მაღალ საფეხურს მიზნისაკენ სავალ გზაზე. ე. ი. ინიციაციის რაც უფრო მაღალ ებატს აღწევს სუფი, ცნობიერების მით უფრო მაღალი საფეხური ეხსნება მას. ეს სწრაფვა ღვთისაკენ ანუ უზენაესი რეალობისაკენ გულისხმობს ასკეტური და ეთიკური თვითდისციპლინის განმტკიცებას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ განღმრთობის “ეტაპები” მკვეთრად უნდა განვასხვავოთ ე. წ. “მდგომარეობებისაგან”, რომლებიც ქმნიან მსგავს ფსიქოლოგიურ ჯაჭვს. არსებობს ათი ამგვარი “მდგომარეობა” – მედიტაცია, ღმერთთან სიახლოვე, სიყვარული, შიში, იმედი, დარდი, ინტიმურობა, სიმშვიდე, ჭკერება და გარკვეულობა (სინათლე). სუფის ხელეწიფება, დაეუფლოს თითოეულ ამ ეტაპთაგანს, მაგრამ “მდგომარეობის”, ანუ სპირიტუალური გრძნობებისა თუ განწყობილებების, გაკონტროლება მას არ შეუძლია, ვინაიდან: “ისინი ღვთისაგან მომდინარეობენ და ჩაისახებიან ადამიანის გულში, ადამიანს კი არ შეუძლია უკუაგდოს ისინი მათი მოსვლისას, ან შეინარჩუნოს მაშინ, როცა ისინი ტოვებენ” (ნიკოლსონი 1988: 29).

სუფუზმთან ჰედაიათის ესთეტიკის სიხლოვის საჩვენებლად შამისას მრავალი მაგალითი მოჰყავს როგორც “ბრმა ბუდან”, ასევე, მოულავის “მასნავიდან”, ყაზალებიდან და სხვა ირანულ კლასიკოსთა შედევრებიდან. უნდა ითქვას, რომ შესაძლებელია, მათ შორის დაიძებნოს მსგავსი საწყისები, მაგრამ ჰედაიათის ძალისხმევა, უპირატესად, მე-ს შეცნობისკენაა მიმართული, ხოლო სუფიების ძირითად მისწრაფებას ღმერთში განლევა წარმოადგენს (ე. წ. ფანა - الفناء). ამ მოსაზრებას ამტკიცებს ფრაზები ჰედაიათის ნოველიდან “სიბნელის

სახლი”: “მე ის კი არ მსურს, როგორც სუფიები იტყვიან, ჭეშმარიტების სხივი გაბრწყინდეს ჩემში, არამედ მსურს, რომ ჩემმა ნამდვილმა მე-მ გამოიღვიძოს” (ჰედაიათი 1374: 85).

“ბრმა ბუსა” და მოუღავეს ესთეტიკას შორის წინააღმდეგობა შესამჩნევია ქალის სახესთან დაკავშირებითაც. მოუღავემ ქალი ღვთიური სილამაზის სხივად მიიხნია:

“სატრფო კი არა, ღვთაებრივი სხივია იგი,

ქმინილი კი არა, შემოქმედი თავად არს დიდი...” (მოუღავე 1378, 123).

მართალია, ჰედაიათის მრწამსში ქალის სიმბოლიკა გარკვეულ სიმაღლეს აღწევს, მაგრამ “ცით მოვლენილი ანგელოზი” ნაწარმოების მეორე ნაწილში “მეძავად” იქცევა.

ტრადიციის მხატვრული გარდასახვა მხოლოდ მაშინ ხერხდება, თუ მწერალი მის ნოვაციად ქცევას შეძლებს. ტ. ს. ელიოტის მოსაზრებით: “ტრადიცია მხოლოდ იმაში როდი მდგომარეობს, რომ ერთი თაობა აგრძელებდეს წინა თაობის გზას ბრმა მიმართულებით და გაუბედაობით. ის უფრო ფართო ცნებაა. მას მემკვიდრეობით ვერავენ მიიღებს. და თუ ვინმეს სურს მისი მიღება, უდიდესი შრომა უნდა გასწიოს. იგი გულისხმობს, უწინარეს ყოვლისა ისტორიის შეგრძნებას. ისტორიის შეგრძნება გულისხმობს წარსულის აღქმას არა მხოლოდ წარსულად, არამედ – აწმყოდაც. ეს ისტორიის შეგრძნება ანიჭებს მწერალს ტრადიციულობას” (ელიოტი 1955: 77).

სადეჟე ჰედაიათის შემოქმედება ტრადიციისადმი სწორედ ამგვარი მიდგომის ნიმუშია, ანუ მან არა მარტო გამოიყენა და ოსტატურად გარდასახა ტრადიციული მხატვრული სახეები თავის პროზაში, არამედ თავისი შემოქმედებით მოგვევლინა სპარსული ლიტერატურის ღირსეულ გამგრძელებლად. როჟე ლესკოს აზრით, მისმა ნაწარმოებებმა შემოიტანა ახალი ხაზი, ახალი სუნთქვა სპარსულ ლიტერატურაში და კვლავ ააღორძინა მისი ძველი დიდება. “რევოლუცია, რომელიც ჰედაიათმა მოახდინა სპარსულ ლიტერატურაში, საფრანგეთში “პლუადისა” და რომანტიკოსების მიერ მომხდარი გადატრიალების ფარდია” (ლესკო 1377: 56). ჰედაიათმა კლასიკური სპარსული ლირიკა გაითავისა და მისგან თავისი მხატვრული ხედვისათვის შეარჩია ის ნაკადები და ტენდენციები, რომლებიც ორგანულ კავშირში იქნებოდა მის მოდერნისტულ მხატვრულ პროზასთან.

დასკვნა

სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობისას შემდეგი დასკვნები გამოიკვეთა:

1. თანამედროვე სპარსულ პროზაში მოდერნისტული სტილის დამკვიდრება ჰედაიათის სახელთან არის დაკავშირებული. თუმცა ამ მიმართულებით სხვა ირანელ მწერლებსაც აქვთ გადადგმული გარკვეული ნაბიჯები (XX ს.-ის 30-იან წლებში ბოზორგ ალაგის მიერ გამოქვეყნებულ ნოველების პირველ კრებულში “ჩემოდანი” შესული ზოგიერთი ნოველაც აღბეჭდილია მოდერნიზმის ნიშნით), ჰედაიათის უპირატესობა მაინც აშკარაა. შეიძლება ითქვას, რომ მისი კრებული “ცოცხლად დამარხული“ პირველი სიტყვა იყო სპარსულ ლიტერატურაში მოდერნიზმის დანერგვის თვალსაზრისით.

ჰედაიათის მოდერნისტული თხზულებები აერთიანებს სიმბოლისტური, ეგზისტენციალისტური თუ სიურრელისტური ფილოსოფიურ-ლიტერატურული მიმდინარეობების მონაპოვარს და ეხება აბსტრაქტულ და უნივერსალურ პრობლემებს.

2. ჰედაიათის დაინტერესება ძველი და კლასიკური სპარსული კულტურით არა მარტო მწერლის სამეცნიერო პუბლიკაციებში აისახა, არამედ, გარკვეული რეცეფციებით, გამოხატულება ჰპოვა მის მოდერნისტულ თხზულებებშიც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჰედაიათისეული გამოკვლევები და კლასიფიკაციები ხაიამის შემოქმედების შესახებ. თუმცა ჰედაიათის “ბრმა ბუში” ეგზისტენციური სკეპტიციზმის არსებობას კრიტიკოსთა უმრავლესობა მხოლოდ დასავლური ზეგავლენით ხსნიდა, მიგვაჩნია, რომ ხაიამის პოეზიამ არანაკლები ზემოქმედება იქონია ჰედაიათის შემოქმედებაზე. ჩვენი დასკვნით, ხაიამისეული მოტივები მისი მოდერნისტული პროზის მხატვრულ დინებაში საკმაოდ მაღალია.

3. ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველებისათვის დამახასიათებელია ირაციონალური მიმართულებების ზემოქმედება. ის სინამდვილეს ინდივიდუალური შემეცნების საფუძველზე გადმოსცემს. მძლავრობს ნერვული დაძაბულობა, მძაფრი სცენები. ს. ჰედაიათის ადრეული ნოველები: „ცოცხლად დამარხული“, „კუზიანი დაუდი“, „სამი წვეთი სისხლი“, „მანეკენი ვიტრინაში“ სწორედ ამ სულისკვეთებითაა დაწერილი.

ჰედაიათის მოდერნისტული ნოველების მახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს მოდერნისტულ პროზაში გავრცელებული ხერხი – ერთი და იმავე სცენის, სიტუაციის თუ ფსიქოლოგიური განწყობილების განმეორება. ამით მწერალი

ხაზს უსვამს ყოფიერების აუტანლობას. ნაწარმოების წინა პლანისათვის დამახასიათებელია გარეგანი დისჰარმონია.

4. ჰედაიათის შემოქმედებაში მოდერნისტული ასპექტის კვლევის თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანია “ბრმა ბუ”.

მოდერნისტული მეთოდი „ბრმა ბუში“ განხორციელდა ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში მოთოლოგიზმის შემოტანით, ასევე, ინტერტექსტუალურ დონეზე დროით-სივრცითი პლასტის რღვევით.

4.1. “ბრმა ბუს” სტრუქტურის საფუძველს, მის საყრდენ ღერძს წარმოადგენს არა კონკრეტული მითი, არამედ ”მითოსი” – ერთგვარი “პოტენციური სიუჟეტი”, მრავალი სიუჟეტის უზოგადესი მოდელი, საკვანძო მითოსური სიტუაცია, რომლის ხორცშესასხმელად ჰედაიათმა რამდენიმე წყაროს მიმართა.

4.2. რომანის ზედაპირული კონსტრუქციის ასაგებად ჰედაიათი, ერთი შეხედვით, ტრადიციულ ხერხებს არ მიმართავს: “ბრმა ბუს” პირველ ნაწილში სივრცითი პლასტი, მეტნაკლებად, შენარჩუნებულია, მაგრამ დროითი პლასტები არის სხვადასხვა.

“ბრმა ბუს” ნაწილები, თავის მხრივ, ეპიზოდებისაგან შედგება. ყოველი ეპიზოდი ფოკუსირებულია ერთ პერსონაჟზე, ან ავტორის თხრობაზე, განცდებზე, რომელიც ერთგვარ პერსონაჟს წარმოადგენს. რამდენადაც ამ ეპიზოდებს შორის არ არსებობს თხრობის გაბმული ძაფი, რომანის კონსტრუქცია ეპიზოდურია, იგი წარმოადგენს ერთი შეხედვით დაუკავშირებელ სიტუაციათა ჯამს.

“ბრმა ბუს” ზედაპირული სტრუქტურის თავისთავადი სირთულე განაპირობებს რომანის ინტერნალური ორგანიზაციის უფრო მეტად სირთულეს. ამგვარი დანაწევრება რომანის სტრუქტურისა დასაშვებია მხოლოდ პირობითად, კვლევის მიზნებიდან გამომდინარე, ვინაიდან სტრუქტურის ცნება გულისხმობს, პირველ ყოვლისა, სისტემური მთლიანობის არსებობას. “ბრმა ბუს” სტრუქტურის ანალიზისას ჩვენი უმთავრესი ამოცანა მისი შემადგენელი ელემენტების ფუნქციური ურთიერთმიმართების დადგენა იყო, რაც ბუნებრივია, მხოლოდ ჰედაიათის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკის, რომანის მხატვრულ ქსოვილში რეალიზებული მხატვრული ხერხების კომპლექსური სისტემის გათვალისწინებით იყო შესაძლებელი. აქვე გამოიკვეთა რომანის სტრუქტურის ანალიზთან დაკავშირებული მეორე მნიშვნელოვანი ამოცანაც: ტექსტისა და

სტრუქტურის ურთიერთმიმართების განსაზღვრა, სტრუქტურული (სისტემური) და არასისტემური ელემენტების ურთიერთგამიჯვნა. ტექსტი სტრუქტურასთან მიმართებაში გვევლინება, როგორც განსაზღვრულ დონეზე მისი რეალიზაცია და ინტერპრეტაცია. მაშასადამე, ტექსტი იერარქიულია. ეს იერარქიულობაც შინაგანი ორგანიზაციის, სტრუქტურულობის არსებითი ნიშანია და იგი ორგანიზებულია აბსტრაქტულობის გაძლიერების ნიშნის მიხედვით.

ტექსტისა და სტრუქტურის ურთიერთმიმართების ეს ზოგადი მოდელი ზედმიწევნით შეესაბამება “ბრმა ბუს” მხატვრულ ქსოვილს.

5. სტრუქტურის სირთულემ და სიმბოლიკამ განაპირობა “ბრმა ბუს” როგორც ჟანრობრივი, ასევე, სტილური თავისებურება.

რომანის ტიპოლოგიის მიხედვით, “ბრმა ბუს” შეიძლება მივაკუთვნოთ ფსიქოლოგიური რომანის თანამედროვე ტიპს, ვინაიდან ორიენტირება ხდება არა გარესამყაროზე, არამედ ინდივიდუუმის შინაგან სამყაროზე. ნაწარმოებისათვის თვისობრივია პერსონაჟის ცნობიერებაში მომხდარი მოძრაობის გადმოცემა. გარეგან და შინაგან, სუბიექტურ და ობიექტურ, მოთხრობილ და სათხრობ, განცდილ და გაზომილ, რეალურ და წარმოსახულ დროებს შორის არის წინააღმდეგობა. “ბრმა ბუს” ხშირად ერთიან საზრისსა და მიმართულებას მოკლებული შემთხვევითი ასოციაციების მიხედვით გაფანტული “ცნობიერების ნაკადით” მიედინება.

ჰედაიათი უარს ამბობს რომანის ფორმის კლასიკური პრინციპების გამოყენებაზე – რომანში არ გვხვდება ე. წ. სოციალური “ტიპები”, ემპირიულ დონეზე ერთმანეთთან დაკავშირებული სიუჟეტური მოვლენები, რაც ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ რომანის გარეგნული მოქმედება მხატვრულად არამოტივირებული შემთხვევითობებისაგან შედგება და ქაოტურია, მაგრამ ამ ქაოტურობის დაძლევა ემპირიულ დონეზე, ნაწილობრივ მაინც, რომანის ძირითადი პერსონაჟების “ცნობიერების ნაკადის” საშუალებით ხდება – “ცნობიერების ნაკადი” მჭიდროდ უკავშირდება რომანში გამოსახულ ემპირიულ რეალობას ურთიერთარეკლის ხერხით: გარეგნული ფაქტები ხშირად წარმოადგენს ბიძგს გარკვეული ასოციაციებისათვის, რომლებიც, იმავდროულად, შინაგან ლოგიკას ექვემდებარებიან, ხანაც კი, პირიქით, შინაგანი მონოლოგი ემპირიული ფაქტების “ნაკადის” ინტერპრეტაციას იძლევა.

რომანში თხრობის ორი პლანი – რეალური (სკრუპულოზური, ნატურალისტური ხასიათისა) და წარმოსახვითი (სუბიექტური ასოციაციები,

რეფლექსები და სხვ.), რომლებიც “კონტრაპუნქტულად” ვითარდება, ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს, რაც პერსონაჟთა ასოციაციების ირაციონალური დინების მოწესრიგებისა და ემპირიული ფაქტების ქაოსის მხატვრულ მთლიანობად შეკვრის ამოცანას ემსახურება.

ამგვარად, ირკვევა, რომ სამყაროს წვდომის რამდენიმე მოდელი ფუნქციონირებს “ბრმა ბუში”, რომლებიც ურთიერთზემოქმედებენ და ექსტრაკონვენციურ სახეს ღებულობენ ნაწარმოებში. ქრისტიანული სიმბოლიკის, სამყაროს წვდომის ღუმელის მითოლოგიური მოდელის, შივას მითის ურთიერთდაკავშირებით ჰედაიათმა შექმნა მოდერნისტული რომანის ირანული შედეგრი, რომელშიც მითოლოგიური სიუჟეტი კი არ ფუნქციონირებს, როგორც რომელიმე კონკრეტული მასალა, არამედ – მითოსი, რომანის მხატვრული სტრუქტურის მოწესრიგების უზოგადესი მოდელი.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბაქრაძე 1961: ბაქრაძე მ. ეგზისტენციალიზმი ფრანგულ ლიტერატურაში. მნათობი, 7, 1961
2. აღორნო 1979: აღორნო თ. მთხრობელის პოზიცია თანამედროვე რომანში. “საუნჯე”, 5, 1979.
3. გაჩეჩილაძე 1986: გაჩეჩილაძე გ. არასიტყვიერი კომუნიკაცია მხატვრულ ლიტერატურაში: სულიერი გამოცდილების სამყაროში. “მერანი”, თბილისი, 1986
4. გვახარია 1973: გვახარია ა. სპარსული ხალხური პროზის ისტორიიდან. თბილისი: “მეცნიერება”, 1973
5. იმედაშვილი 1966: იმედაშვილი გ. “ვისრამიანი”, წიგნში ქართული ლიტერატურის ისტორია, III. თბილისი: თსუ, 1966
6. კაკაბაძე 1988: კაკაბაძე ზ. ფილოსოფიური საუბრები. თბილისი: თსუ, 1988
7. კაკაბაძე 1971: კაკაბაძე ნ. პორტრეტები და სილუეტები. თბილისი: თსუ, 1971
8. კეშელავა 1990: კეშელავა თ. სადღეე ჰედაიათი. თბილისი: თსუ, 1990
9. კეშელავა 1982: კეშელავა თ. სპარსული მხატვრული პროზის სათავეებთან: წერილები თანამედროვე სპარსულ ლიტერატურაზე. თბილისი: “საბჭოთა საქართველო”, 1982
10. კეშელავა 1982: კეშელავა თ. პირველი ირანელი ფოლკლორისტი, წერილები თანამედროვე სპარსულ ლიტერატურაზე. თბილისი: “საბჭოთა

- საქართველო”, 1982
11. კობახიძე 1988: კობახიძე თ. ჯეიმზ ჯოისი და ტ. ს. ელიოტი: მითისა და წესრიგის ძიება, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX ს.), თბილისი: თსუ, 1988
12. კობახიძე 1991: კობახიძე თ., ტ. ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი, თბილისი: თსუ, 1991
13. კობიძე 1975: კობიძე დ. სპარსული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი: თსუ, 1975
14. კობიძე 1991: კობიძე ი. სიურრეალიზმის ზოგიერთი ასპექტი. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1. თბილისი, 1991
15. მეგრელიშვილი 1999: მეგრელიშვილი ქ. ფიტონიმები და მათი სიმბოლიკა „ვის ო რამინსა” და “ვისრამიანში”. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. თბილისი: 1999
16. მეყდადი 2005: მეყდადი ბ. “ბრმა ბუ” – სხვაგვარი ხედვა. სპარსულიდან თარგმნა მ. ბურჯანაძემ. თბილისი: “მარჯი”, 2005
17. მილორავა 1998: მილორავა ი. მხატვრული აზროვნების მოდერნიზაციის პროცესი და მოდერნისტული მოთხრობის ძირითადი ტენდენციები, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის *მაცნე*, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1-4. თბილისი: 1998
18. მორუა 1988: მორუა ა. ალბერ კამიუ. ლიტერატურული ეტიუდები, თბილისი: გამომცემლობა “საბჭოთა საქართველო”, 1988
19. ფაღავა 1960: ფაღავა კ. სადევ ჰედაიათი და კლასიკური სპარსული ლიტერატურა.

- თსუ-ს შრომები, აღმოსავლეთმცოდნეობის სერია, ტ. 91. თბილისი, 1960
- 20. ყარალაშვილი 1988:** ყარალაშვილი რ. აღსარებითი პროზის ტრადიცია და თანამედროვე “ცენტრისკენული” რომანი. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX ს.). თბილისი: თსუ, 1988
- 21. ყარალაშვილი 1984:** ყარალაშვილი რ. დროის გაუქმება ჯ. ჯოისისა და ჰ. ჰესეს თხრობაში. ჯ. ჯოისი – 100. თბილისი: თსუ, 1984
- 22. ყიასაშვილი 1988:** ყიასაშვილი ნ. “თანამედროვეობა” და “მოდერნიზმი”, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX ს.). თბილისი: თსუ, 1988
- 23. ცხვედიანი 2001:** ცხვედიანი ი., ჯეიმზ ჯოისის “ულისეს” კომპოზიციის მუსიკალური პრინციპები და მითოსი, განთიადი №5, 2001
- 24. ცხვედიანი 2005:** ცხვედიანი ი., ჯეიმზ ჯოისის “ულისეს” ზოგიერთი კომპოზიციურ-სტრუქტურული თავისებურების შესახებ, აკაკი წერეთლი სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ევროპული ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის შრომები VII (II), 2005
- 25. ცხვედიანი 2006:** ცხვედიანი ი., ულისეს მითოპოეტიკა. ქუთაისი: აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006.
- 26. ცხვედიანი 2006:** ცხვედიანი ი., მითოსი როგორც მოდერნისტული რომანის სტრუქტურის საფუძველი, აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის შრომები VIII (II), 2006

27. ჭიპაშვილი 1990: ჭიპაშვილი გ., ირანის სახელმწიფო წყობილება. თბილისი: “მეცნიერება”, 1990
28. ჰელაიათი 1985: ჰელაიათი ს., “ცეცხლთაყვანისმცემელი”, თბილისი: “საბჭოთა საქართველო”, 1985
29. ანდრეევი 1972: Андреев Л. Г. Сюрреализм, М.: Изд. «Высшая школа», 1972
30. ბერტელსი 1965: Бертельс Е. Э. Избранные труды - Суфизм и суфийская литература, М.: Изд. «Наука», 1965
31. ბერტელსი 1928: Бертельс Е. Э. Очерк истории персидской литературы. Л.: Изд. «Наука», 1928
32. ბერტელსი 1960: Бертельс Е. Э. История Персидско-Таджикской литературы М.: Изд. «Наука», 1960
33. ბერტელსი 1932: Бертельс Е. Э. Персидский исторический роман 20-го века. Труды Института востоковедения АН СССР, т. 1., Проблемы литератур Востока, Л., 1932
34. ბრაგინსკი 1972: Брагинский И. С., Из истории персидской и таджикской литератур. // Избр. работы, Изд., «Наука», М., 1972
35. ბურჯანაძე 1985: Бурджанадзе М. Ш., Тенденции развития психологической новеллы в современной персидской литературе. // Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тбилиси, 1985.
36. ვოლკოვი 1995: Волков И. Ф., Теория литературы, Изд. «Просвещение». М., 1995
37. ვისოჩინა 1982: Высочина Е. И., Образ художника в общественном сознании как научная проблема. // Художественное творчество, Изд. «Наука», Л., 1982.
38. გიუნაშვილი 1972: Гиუნაшвили Л. С., О рассказе М. Джамальзаде «Шурабад» // Сб. «Восточная

39. გიუნაშვილი 1985: ფილოლოგია», т. 2, Тбилиси, 1972
Гиунашвили Л. С., Проблемы становления и развития реализма в современной персидской прозе, Изд. «Мецниереба», Тбилиси, 1985.
40. დოროშევიჩი 1970: Дорошевич Д. Г., Миф в литературе 20-го века. // Вопросы литературы, 1970, № 2.
41. დორი 1983: Дорри Дж. Х., Мохаммед Али Джамаль-заде, Изд. «Наука», М., 1983.
42. ზატონსკი 1972: Затонский Щ., Франц Кафка и проблемы модернизма, Изд. «Высшая школа», М., 1972.
43. ივანოვი 1952: Иванов М. С., Очерк истории Ирана, Гос. изд. «Политическая литература», М., 1952.
44. ისტორია... 1968: История зарубежной литературы конца 19-го начала 20-го вв., Под ред. И. Самарина, Изд. «Наука», М., 1968.
45. ისტორია... 1970: История персидской и таджикской литературы. Под ред. Я. Рипки (пер. с чеш.), Изд. «Наука», М., 1970.
46. კეშელავა 1958: Кешелавა Т. Г., Художественная проза Садека Хедаята, Изд. «Мецниереба», Тбилиси, 1958.
47. კომისაროვი 1967: Комиссаров Д.С., Садек Хедаят, Москва, 1967.
48. კომისაროვი 1999: Комиссаров Д. С., Персидская художественная проза 19-го-20-го столетий. // История персидской литературы 19-20-го веков. РАН, ИВ, Восточная литература, М., 1999.
49. კომისაროვი 1999: Комиссаров Д. С., Поворотный этап в развитии современной персидской прозы. // История персидской литературы 19-20-го веков. РАН, ИВ, Восточная литература, М., 1999.
50. კომისაროვი 1960: Комиссаров Д. С., Очерки современной

- персидской прозы, Изд. «Наука», М., 1960.
51. კომისაროვი 1967: Комиссаров Д. С., Садек Хедаят, жизнь и творчество. Изд. «Наука», М., 1967
52. კომისაროვი 1980: Комиссаров Д. С., О современном иранском литературоведении, Изд. «Наука», М., 1980.
53. კომისაროვი 2001: Комиссаров Д. С., Садек Хедаят. Жизнь после смерти, Изд. «Наука», М., 2001.
54. კომისაროვი 1982: Комиссаров Д. С., Пути развития новой и новейшей персидской литературы, Изд. «Наука», М., 1982.
55. ქოროღლი 1958: Короглы Х. Г., Современная персидская проза, Изд. «Наука», М., 1958
56. კროტენკო 2008: Кротенко И., К вопросу теоретического определения понятия «Творческая индивидуальность писателя», Материалы Международной научной конференции посвященной М. Акмулле, Актове 2008.
57. ლევკოვსკაია 1973: Левковская Р. Г., Литература Ирана. // Литература Востока в новое время, Изд. «Наука» М., 1973.
58. ლოსევი 1969: Лосев А. Ф., Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и в настоящем. // Вопросы эстетики, М., 1969.
59. ლოტმანი 1972: Лотман Ю., Анализ поэтического текста, Изд. «Наука», Л., 1972.
60. მანი 1966: Манн Т., Собр. соч., т. 9, Москва, 1960
61. მელეტინსკი 1976: Мелетинский Е. М., Поэтика мифа, Изд. «Наука», М., 1976.
62. მოვსესიანი 1980: Мовсесян Г. О., Творчество Бозорга Алави, Изд. АН АССР. Ереван, 1980.
63. ნიკიტინა 1970: Никитина В. Б., Паевская Е. В., К вопросу о формировании литературных направлений на Востоке // «Народы Азии и Африки», 1970, №

1. სტრ. 75-87.
64. პალიევსკი 1966: პალიევსკი პ. გ., Экспериментальная литература. // Вопросы литературы, 1966, № 8. სტრ. 77-84.
65. როზენფელდი 1955: Розенфельд А. З., Садек Хедаят, Опыт характеристики творчества – «Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР», XVII, М., 1955, სტრ. 66-72.
66. როზენფელდი 1949: Розенфельд А. З., О художественной прозе в персидской литературе 20-го века. // Вестник Ленинградского госуниверситета, Л., 1949, სტრ. 115-123.
67. როზენფელდი 1957: Розенфельд А. З., Садек Хедаят, Восточный альманах, М., 1957
68. ფათემი 1975: Фатemi М., Жизнь и творчество Али Акбара Деххода, Изд. «Мецниереба», Тбилиси, 1975.
69. შილერი 1937: Шиллер Ф., История западноевропейской литературы нового времени, наука, Москва, 1937.
70. ჩაიკინი 1928: Чайкин К., Краткий очерк новейшей персидской литературы, М., 1928.
71. იაკუჩევა 1964: Якучева М. Я., Женщина в персидской прозе, Изд. «Наука», Ташкент, 1964.
72. ავერი 1995: Avery P., Developments in Modern Persian Prose, The Muslim World, # 4, 1955.
73. ბარაჰენი 2003: Baraheni R., The Blind Owl: From Manuscript to Print, Sadeq Hedayat Centenary Symposium, and Iranian Association at the University of Toronto (IAUT), 2003.
74. ბახტინი 1981: Bakhtin M., The Dialogic. Trans. C. Emerson and M. Holquist, Austin University of Texas, 1981
75. ბახტინი 1990: Bakhtin M. M., Art and Anserability: Early

- Philosophical Essays, Austin, TX, University of Texas Press, 1990.
76. ბერდი 1990: Beard M., Hedayat's Blind Owl As A western Novel, Princeton University Press, Princeton, 1990.
77. ბერდი 2003: Beard M., Influence as Debt: Hedayat's European Reading, Sadeq Hedayat Centenary Symposium, Iranian Association at the University of Toronto (IAUT), 2003
78. ბერდი 2007: Beard M., Influence as debt: The Blinde Owl in the literary marketplace, Sadeq Hedayat His work and his wondrous world, Routledge, 2007
79. ბაშირი 1974: Bashiri I. Hedayat's Ivory Tower, Manor Minneapolis, 1974
80. ბაშირი 1984: Bashiri I., the Fiction of Sadeq Hedayat, Mazda Publishers, 1984
81. ბაშირი 2000: Bashiri I., the Message of the Blind Owl, Copyright, Bashiri, 2000
82. ბოუელი 1978: Bogle L., the Khayyamic Influence in the Blind Owl, in Hedayat's "The Blind Owl" Forty Years After, Michael C. Hillman, ed. Center for Middle Eastern Studies, University of Texas, 1978,
83. შამპანი 1978: Champagne D. C., Hindu Imagery in the Blind Owl, Middle East Monographs, University of Texas at Austin, 1978
84. კორტი 1983: Corti J., Souvenirs desordones, Paris, 1983.
85. ელიოტი 1955: Eliot T. S., Tradition and the Individual Talant, Selected Prose, London, 1955
86. ფლაუერი 1977: Flower, R., L., G., Sadeg-e Hedayat, 1903-1951, Eine Literarische Analise, Berlin, H. W. Herrmann Verlag, 1977.
87. ფრენკი 1988: Frank J., Spatial Form in Modern Literature. In: Essentials of the Theory of Fiction, Durham

- and Londin, Duke University press, 1988
88. პილმანი 1989: Hillman M. C., Hedayat's The Blind Owl: an autobiographical nightmare, *Iranshenasi*, vol. 1, no. 1, 1989
89. პილმანი 1990: Hillmann M.C., *Iranian aaculture: A Persianist View*, Lahram, MD, University Press of American, 1990.
90. პილმანი... 1996: Hillman M., Katouzian H., *The Blind Owl as a Modern Fictoin*, Oxsford, 1996
91. ჯონსონი 1978: Johnson J. S., *The Blind Owl, Nerval, Kafka, Poe and Surrealists: Affinities in Michael C. Hillman (ed.) Hedayat's The Blind Owl: Forty Years After. Middle East Monographs. # 4. University of Texas at Austin, Austin, 1978.*
92. ქაშაძე 1965: Kamshad H., *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge, 1965
93. ქათუზიანი 1991: Katouzian H., *Sadeq Hedayat. The Life and Legend of Iranian Writer. I. B. Tauris & Co Ltd Publishers. London. New York. 1991.*
94. ქათუზიანი 2007: Katouzian H., *Introduction: The Wondrous World of Sadeq Hedayat, Sadeq Hedayat His work and his wondrous world*, Routledge, 2007
95. ქათუზიანი 2003: Katouzian H., *The Wondrous World of Sadeq Hedayat, Sadeq Hedayat Centenary Symposium, Iranian Assotiation at the University of Toronto (IAUT), 2003.*
96. ქერმანი 1997: Kermani N., *Der Auftrag des Dichters, Sadeg Hedayat åber Kafka und selbst, Concepts of Writing in the Middle East, Proccedings of the Berne Symposium, 1997.*
97. ნიკოლსონი 1988: Nicolson Reinold A., *The Mystics of Islam. Arkana, London, 1988.*
98. სიმიდჩიევა¹ 2003: Simidchieva M., *Modernity and the Persian*

- Classics: The Blind Owl as a Blueprint for Literary Reform, Sadeq Hedayat Centenary Symposium, Iranian Assotiation at the University of Toronto (IAUT), 2003.
99. სიმიდჩიევა² 2003: Simidchieva M., Sadeq Hedayat's *The Blind Owl* and the Wine Myths of Manuchehri, *Oriente Moderno XXII (LXXXIII)*, n.s./1-2003
100. სიმიდჩიევა 2007: Simidchieva M., Sageq hedayat and the classics: thr case of *The Blinde Owl*, *Sadeq Hedayat His work and his wondrous world*, Routledge, 2007
101. ლაზარი 1980: Lazard G., Introdaction, "Novelles Persanes", Editions Phebus, Paris, 1980.
102. ლოჩერი 2003: Lötcher K., Zum 100. Geburtstag des Schriftsteller Sadeg Hedayat, Neue Zürcher Zeitung, ressort Feuilleton, 17 February, 2003, # 39
103. პრაისი Price M., Symbolism of Women in Hedayat's Blind Owl, www.iranonline.com/literature/hedaiat/BLIND-OWL/index.html
104. რაიჰერტი 1997: Reichert K., The European Background of Joyces's writing. In: Cambridge Companion to James Joyce, Cembridge University Press, 1997
105. რობლინსი...1976: Roblins A., Beth Sibly L., Reative Art Therapy, New-York, Bummer/Mazel Publisher, 1976.
106. თავაქოლი 2003: Tavakoli M., "pertinent Contexts", Sadeq Hedayat Centenary Symposium, Iranian Assotiation at the University of Toronto (IAUT), 2003.
107. ვოგტი 1978: Vogt J., Aspecte erzählender Prosa. Westdeutscher Verla.Opladen, 1978.
108. ვებერი 1981: Weber Robert W., Der moderne Roman: Proust, Joyce, Belyj, Woolf und Faulkner, Bonn, 1981

109. ვილიამსი 1978: Williams R. A., Buddhism and Structure of the Blind Owl, Middle East Monographs, University of Texas at Austin, 1978.
110. დიდრა 1379: ابیرلی دیدرا، بانک نای پوچی و آفرینش در آثار صادق هدایت، شناخته نامه صادق هدایت، گرد آورنده شهرام بهارلوییان، فتح الله اسماعیلی، قطره، تهران، 1379.
111. ნაფისი 1380: آذر نفیسی، معضل بوف کور، یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380.
112. თავაზოლი 1374: احمد تفضلی، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، سخن، 1374.
113. ჯემშიდი 1373: اسماعیل جمشیدی، بازتاب خودکشی و ارزش بوف کور را از نظر فرانسویها، خودکشی صادق هدایت، زرین، تهران، 1373.
114. ალაგი 1380: بزرگ علوی، من مدیون هدایت هستم، یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380
115. ალაგი 1377: بزرگ علوی، انسان شریف، ارزیابی آثار و آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند، روین، تهران، 1377
116. მეყდადი 1375: بهرام مقداد، بوف کور- نگاه دگر، ادبیات معاصر، سال اول، شماره 4، تهران، 1375
117. ვალერი 1377: پاستر والری، يك نوسنده نومید، ارزیابی آثار و آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند، روین، تهران، 1377
118. დარიუში 1377: پرویز داریوش، ادای دین به صادق هدایت، ارزیابی آثار و آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند، روین، تهران، 1377.
119. ხანლარი 1374: پرویزناتل خانلری، "اولیس"، "چشمه‌های" و هدایت، نامه‌های صادق هدایت، گرد آورنده محمد بهارلو، اوجا، تهران، 1374.
120. მოდარესი 1380: تقی مدرس، از جندکانکی تا بی کانکی، نظری به زندگی خصوصی صادق هدایت و جلوه های آن در داستانهایش، یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380.

121. აღ-აჰმადი 1380: جلال آل احمد، هدایت بوف کور، یاد صادق هدایت، به
کوشش علی دهباشی، تهران، 1380.
122. სადგეი 1357: جمال میر صادقی، نکاهی کوتاه به داستان نویسی معاصر
ایران، سخن، دوره بیست و ششم، شماره 9، شهریور،
1357
123. ზარინქუბი 1350: حمید زرین کوب، زبان داستان در اثر صادق هدایت، مجله
دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال هفتم، شماره
دوم، تابستان، 1350.
124. იავარი 1380: حورا یاوری، تأملی در سفر خود شناسی راوی بوف کور،
یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380.
125. რუიგსი 1379: رائول روبیتس، بوف کور بر پرده سینما، شناخته نامه
صادق هدایت، گرد آورنده شهرام بهارلوییان، فتح الله
اسماعیلی، قطره، تهران، 1379.
126. აციცი 1374: رحیم عقیقی، اساطیر و فرهنگ ایرانی، در نوشته های
پهلوی، توس، تهران، 1374.
127. ლესკო 1377: روزه لسکو، ایران فقط سرزمین نفت نیست، ارزیابی آثار و
آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند، روین،
تهران، 1377.
128. რუსო 1373: أندره روسو، تأثیر آثار هدایت در اروپا، اسماعیل
جمشیدی، خودکشی صادق هدایت، زرین، تهران، 1373.
129. დესენი 1373: ریمون دسنی، آنجه بوف کور می بینیم، خودکشی صادق
هدایت، زرین، تهران، 1373.
130. შირაზი 1380: سید ابو القاسم انجوی شیرازی، صادق هدایت و مکتب او،
یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380.
131. შამისა 1374: سيروس شميسا، داستان يك روح، فردوس، تهران، 1374.
132. შამისა 1378: سيروس شميسا، نقد ادبی، فردوس، تهران، 1378.
133. თაჰბაზი 1374: سيروس طاهباز، در باره زند گی و هنر صادق هدایت،
زریاب، تهران، 1374.
134. აბასი 1378: شهاب الدین عباسی، داستان نامه فارسی، فکر روز، تهران،
1378.
135. ჰედიათი 1381: صادق هدایت، سه قطره خون، نقدها و نظرها متن داستان،
مقدمه و گرد آوری: جهانگیر هدایت، چشمه، تهران،

- 1381.
136. ჰედაიათი 2536: صادق هدایت، بوف کور، جابخانه محمد حسن علمی، تهران، 2536.
137. ჰედაიათი 1379: صادق هدایت، نوشته های پراکنده، ثالث، تهران، 1379.
138. ჰედაიათი 1381: صادق هدایت، رباعیات حکیم عمر خیام، خیام صادق، مجموعه آثار صادق هدایت در باره خیام، مقدمه و گرد آوری جهانگیر هدایت، چشمه، تهران، 1381.
139. ჰედაიათი 1381: صادق هدایت، ترانه های خیام، خیام صادق، مجموعه آثار صادق هدایت در باره خیام، مقدمه و گرد آوری جهانگیر هدایت، چشمه، تهران، 1381.
140. ჰედაიათი 1377: صادق هدایت، زنی که مردش را گم کرد، مجموعه داستانها، نیلوفر، تهران، 1377.
141. ჰედაიათი 1374: صادق هدایت، تاریخانه، سیروس طاهباز، در باره زند گی و هنر صادق هدایت، زریاب، تهران، 1374.
142. ჰედაიათი 1372: صادق هدایت، پیام كافكا، مجموعه ای آثار صادق هدایت به كوشش علی دهباشی تهران، 1372.
143. ჰამაიუნი 1380: صادق همایونی، مردی که با سایه‌اش حرف می‌زد، یاد صادق هدایت، به كوشش علی دهباشی، تهران، 1380.
144. აიათი 1375: عبد المحمد آیتی، نیما یوشیج، فرزانه، تهران، 1375.
145. ბაჰარღუ 1379: عشق و مرگ در اثر صادق هدایت، انتخاب و مقدمه: محمد بهارلو، قطره، تهران، 1379.
146. თასღიმი 1373: علی تسلیمی، ادبیات معاصر ایران، داستان، اختران، تهران، 1383.
147. იოსღევი 1374: غلام حسین یوسفی، دیداری با اهل قلم، جلد دوم، علمی، تهران، 1374.
148. ჰეიდარი 1377: غلام حیدری، صادق هدایت، ارزیابی آثار و آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند روین، تهران، 1377.
149. სღუბო 1377: فلیب سوپو، بوف کور در اروپا، خودکشی صادق هدایت زرین، تهران، 1373.
150. კაღკა 1342: ف. كافكا و صادق هدایت، گروه محکومین و پیام كافكا، تهران، 1342.

151. ბერდი 1380: მაიკლ ბერდ, فانوس خیال در آثار صادق هدایت، یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380.
152. კრებული... 1372: مجموعه ای از آثار صادق هدایت، گرد آوری و مقدمه: محمد بهارلو، طرح نو، تهران، 1372.
153. ღაიასი 1377: محمد تقی غیاثی، تأویل بوف کور (قصه زندگی)، نیلوفر، تهران، 1377
154. იაჰყი 1377: محمد جعفر یاحقی، تاریخ ادبیات معاصر فارسی، جامی، تهران، 1375.
155. სანაათი 1374: محمد صنعتی، صادق هدایت و هراس از مرگ، بوف کور، تاریخ فرهنگ و اسطوره کشی، مرکز، تهران، 1374.
156. სეფანღუ 1376: محمد علی سبائلو، نویسندگان پیشرو ایران، نگاه، تهران، 1376.
157. ქათუზიანი 1377: محمد علی همایون کاتوزیان، صادق هدایت، از افسانه تا واقعیت، طرح نو، تهران، 1377
158. ქათუზიანი 1381: محمد علی همایون کاتوزیان، در باره بوف کور، مرکز، تهران، 1381
159. ქარიმი 1370: سیمین کریمی، زبان و سبک در آثار هدایت، یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380
160. ენაიათი 1380: محمود عنایت، کالبد شکافی سه قطره خون، یاد صادق هدایت، به کوشش علی دهباشی، تهران، 1380
161. რაზინი 1377: م. رازین، آیا من فسانه وقصه خودم را نمی نویسم، ارزیابی آثار و آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند روین، تهران، 1377.
162. ფარზადი 1377: مسعود فرزاد، نقطه عطفی در ادبیات معاصر، ارزیابی آثار و آرای صادق هدایت، گرد آورنده مریم دانای برومند، روین، تهران، 1377.
163. ფარზანე 1379: مصطفی فرزانه، جمالزاده و هدایت، (پایه گذاران ادبیات نوین فارسی)، شناخته نامه صادق هدایت، گرد آورنده شهرام بهارلوییان، فتح الله اسماعیلی، قطره، تهران، 1379.
164. ფარზანე 1374: مصطفی فرزانه، آشنایی با صادق هدایت، آنچه صادق هدایت به من گفت، مرکز، تهران، 1374.

165. მოუღაგი 1378: მოლაოი, ჯალალ დინ მუჰამად ბინ მუჰამად, მთოი, დფტრ აოლ, ნფდ
 დაფსირ კრიმ ჰმანი,
 აფლაცა, თჳრან, 1378
166. მირ სადგეი 1379: მიმე მირ ვადეი, რმანიჳი მუავერ ფარსი, ნილوفر, თჳრან,
 1379
167. ჴერილები... 1379: ნავს რაკდამნი, მუდმე ბრ რბაციეჳი ჰკიმ ემრ ჰიამ, შნაჰტე
 ნამე ვადეი ჰდაიე, გრდ აორნდე შჳრამ ბჳარლოვიანი, ფტჰ ალჰ
 ასმაცილი, ჸჳრე, თჳრან, 1379.
168. ჴერილები... 1380: ნამჳი ასეად ჰმალზადე დრ ბარე ჰდაიე, იად ვადეი ჰდაიე, ბე
 კოშშ ელი დჳბაში, თჳრან, 1380.
169. ჴერილები... 1374: ნამჳი ვადეი ჰდაიე, გრდ აორნდე მუჰამად ბჳარლო, აოჯა,
 თჳრან, 1374.
170. რაჰიმიე 1377: ნსრინ რჳიმიე, მსჰ ჰდაიე აზ მსჰ, არზიბი ანარ აო არაი
 ვადეი ჰდაიე, გრდ აორნდე მრიმ დანი ბრომნდ რვინ,
 თჳრან, 1377
171. ბორუმანდი 1376: ნოშე ჳაი ფრამოშ შედე ვადეი ჰდაიე, გრდ აორნდე მრიმ
 დანი ბრომნდ, ნკაჳ, თჳრან, 1376.