

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

სოფიკო ძნელაძე

პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომანში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,
პროფესორი თამარ პაიჭაძე

თბილისი

2014

შინაარსი

შესავალი	3
----------------	---

თავი I. პოსტმოდერნისტული რომანის დეფინიციისათვის

1.1. რომანი, როგორც ჟანრი	10
1.2. პოსტმოდერნიზმის გენეზისისათვის (ისტორიულ-ანალიტიკური დისკურსი) ..	20
1.3. პოსტმოდერნისტული მოდელი და მხატვრულ-შემოქმედებითი რეფლექსია....	41
1.4. პოსტმოდერნისტული რომანი, როგორც ასეთი	54
1.5. პოსტმოდერნისტული რომანის ქართული ორიენტირები	106
I თავის დასკვნა	120

თავი II. პოსტმოდერნისტული ნარატივი და თანამედროვე ქართული რომანი

2.1. ზურაბ ქარუმიძე	124
2.2. ლაშა იმედაშვილი	129
2.3. ზაზა ბურჭულაძე	134
2.4. ნესტან კვინიკაძე	141
2.5. აკა მორჩილაძე	148
2.6. ქართველ 60-იანელთა სახეების პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია	191
II თავის დასკვნა	206
დასკვნები	209
გამოყენებული ლიტერატურა	215

პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომანში

შესავალი

პოსტმოდერნიზმზე, როგორც თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესზე, მრავალგზის ითქვა და დაიწერა. ქართულ შემოქმედებით სამყაროში კი მასზე XX საუკუნის ბოლოს დაიწიეს საუბარი. აშკარაა ტენდენცია, რომ ლიტერატურათმცოდნეობაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები არ არის ერთ მთლიანობაში განხილული, მასზე საუბრობენ, როგორც გამორჩეულ მოვლენაზე ლიტერატურულ სამყაროში, მაგრამ გაურკვეველად და ზედაპირულად. ის სითამამე, რასაც პოსტმოდერნიზმი ამუღავნებს, ბევრისთვის უცხო და ძნელად გასაგები აღმოჩნდა. კლასიკურ მწერლობას მიჩვეული მკითხველი დაბნეულობამ მოიცვა; თუმცა წლების გასვლასთან ერთად საკითხისადმი მიდგომაც შეიცვალა, საზოგადოება ასეთი ტიპის მწერლობისადმი უფრო „კუმანური“ გახდა. მკითხველი და მკვლევარი პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასაც გამოუჩნდა, ამიტომ მისი სრულიად ახლებურ ჭრილში განხილვა გახდა საჭირო.

ნაშრომის აქტუალობა: თანამედროვე ქართული რომანის კვლევა საინტერესოა მსოფლიოში ცნობილი პოსტმოდერნისტი მწერლების ნაწარმოებებთან კონტექსტში. ამ თვალსაზრისით სამი ყველაზე მნიშვნელოვანი კითხვაა პასუხგასაცემი: ა) რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები ჩნდება მათ შორის; ბ) თანამედროვე ქართულმა მწერლობამ გაიზიარა თუ არა მსოფლიოში მიმდინარე ეს ლიტერატურულ სიახლეები, თუ ეს უბრალოდ გამოდახილია მიმდინარე პროცესებში ასახული; გ) რითი განსხვავდება ქართული პოსტმოდერნიზმი და რა ახალი სათქმელი წარმოგვიდგინა მან.

მსოფლიო ლიტერატურულ-კულტურული პროცესები ახალი გამოწვევების წინაშე გვაყენებს, რომლებიც სრულიად განსხვავებული და ქართული მწერლობისთვის არაორგანულია, თუმცა ამ სიახლემ, იმდენად მოიცვა ჩვენი კულტურა, რომ მნიშვნელოვანია გაიმიჯნოს: რა არის ქართული მწერლობისა და კულტურისათვის თვისობრივად უცხო და რა – ნაცნობი.

პოსტმოდერნიზმი საქართველოში ტრადიციულ ნიადაგზე წარმოიშვა, თითქმის ყველაფერი მზად იყო, თითქმის ყველა ლიტერატურულმა მიღწევამ თავისი სათქმელი თქვა, ახლა იწყებოდა ეტაპი, როდესაც უკვე ნათქვამის ხელახლა გადააზრება გახდა საჭირო, სწორედ ამის მანიშნებელია ის ფაქტი,

რომ მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის სხვაობას ბევრი კრიტიკოსი გვერდს ვერ უვლის. ხაზგასასმელია ერთი მომენტი, რომ ეს პროცესი უპირისპირდება ძველს და მის ახლებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, გვითრევს თამაშში, რომელშიც ჩვენ მკითხველები ჩვენგან დამოუკიდებლად ვერთვებით. ამ სიახლეებისა და ტრადიციების ნაზავით მიღებული თანამედროვე ქართული მწერლობა საინტერესო დაკვირვების საშუალებას გვაძლევს. ეს არის გამოწვევა, რომელსაც შესაბამისი პასუხის გაცემა და გაანალიზება სჭირდება.

საკითხის ისტორია: ქართველ მკვლევართა ნაწილი ქართულ მწერლობაში პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბებას XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ვარაუდობს. ამ მიმდინარეობის საწყის მოვლენად აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს კონფლიქტი სახელდება. ამ პერიოდიდანვე გამოჩნდა კრიტიკული წერილები და ლიტერატურული ანალიზი. შეიძლება ითქვას, რომ მანამდე ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობას, ქართველი მკითხველების ძალიან ვიწრო წრე იცნობდა. 90-იანი წლებიდან იწერება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები, რომლებიც სრულიად განსხვავდებოდნენ როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით კლასიკური ქართული მხატვრული ტექსტებისაგან. ქართველი კრიტიკოსების ერთი ნაწილი პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს XX საუკუნის 70-80-იანი წლების პროზაში ხედავდა და ამ ფაქტთან მიმართებით თავის მოსაზრებებს აყალიბებდა. დღესაც, მკვლევართა ნაწილი პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებად მიიჩნევს ადრეული პერიოდის მხატვრულ ტექსტებს: კერძოდ, ლევან ბრეგაძე, ბელა წიფურია და ნუგზარ მუხაშვილი მიიჩნევენ, რომ XX საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან, პოსტმოდერნიზმი გვხვდება, გურამ დოჩანაშვილის, ნაირა გელაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და ოთარ ჩხეიძის პროზაში. მათი შეხედულებით კერძოდ, ნაირა გელაშვილის „ანაბეჭდები“, გურამ დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ შეიძლება ჩაითვალოს პოსტმოდერნისტულ ნარატივად, რასაც ცალსახად ვერ ვიტყვით ჯემალ ქარჩხაძის და ოთარ ჩხეიძის ნაწარმოებებზე.

მკვლევართა ნაწილი პოსტმოდერნიზმის ქართულ მწერლობაში დამკვიდრების ხანად 90-იან წლებს მიიჩნევს. ახალგაზრდა კრიტიკოსთა თაობა – მაია ჯალიაშვილი, ანა იმნაიშვილი, ზეინაბ კიკვიძე, ლელა მირცხულავა, კონსტანტინე ბრეგაძე თავიანთ ნაშრომებში ეხებიან რა ქართული პოსტმოდერნიზმის წარმოშობას, მიდიან ერთ დასკვნამდე, რომ საქართველოში

პოსტმოდერნიზმი შემოვიდა XX საუკუნის 90-იან წლებში და მისი წარმოშობის საბაზი ქვეყანაში არსებული იმდროინდელი პოლიტიკური და სოციალური ვითარება გახდა. მართლაც, დამოუკიდებლობის გამოცხადებამ, სამოქალაქო ომმა, ბოლოს 1993 წლის 27 სექტემბერს სოხუმის დაცემამ და აფხაზეთის დაკარგვამ გავლენა მოახდინა ლიტერატურული პროცესის განვითარებაზე და ქართული პოსტმოდერნიზმის სათავეც სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ. ე.წ. „დაკარგულმა თაობამ“ თავის პროტესტი მხატვრულ ჭრილში გადაიტანა. სასტიკმა რეალობამ თავისი თავი აგრესიული კუთხით აჩვენა, ომმა, სასოწარკვეთამ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის სახით შედეგი გამოიღო.

ამ ეტაპზე არაერთი ქართველი ლიტერატორი აანალიზებს და იკვლევს პოსტმოდერნიზმს, როგორც მოვლენას და როგორც მხატვრულ ფაქტს. დაწერილია რამდენიმე დისერტაცია და კრიტიკული წერილი, რომელიც ზოგადად მხოლოდ ქართულ პროცესებს და გარკვეულ პერიოდს მიმოიხილავს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომებს ვერ მივიჩნევთ მიზეზად ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში პოსტმოდერნიზმის დამკვიდრებისა. პოსტმოდერნიზმის ნიშნები, ჩვენი აზრით, ჩვენს მწერლობაში გაცილებით უფრო ადრე 70-80-იან წლებში გაჩნდა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გურამ დოჩანაშვილისა და ნაირა გელაშვილის შემოქმედებაში. აფხაზეთის ომმა და სამოქალაქო დაპირისპირებამ ნიადაგი შეუქმნა პოსტმოდერნიზმს იმისთვის, რომ ფართოდ განვითარებულიყო, თუმცა მანამდე ტენდენციები უკვე ცნობიერდებოდა. XX საუკუნის 90-იან წლებში პოსტმოდერნიზმი თავისი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით დამკვიდრდა ქართულ მწერლობაში.

სწორედ ეს პოლიტიკური თუ სოციალური ვითარება გახდა საბაზი იმისა, რომ კრიტიკოს ივანე ამირხანაშვილს 2003 წელს ეთქვა: „აჩრდილი დადის საქართველოში, აჩრდილი პოსტმოდერნიზმისა“ (ამირხანაშვილი 2003: 197). მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმის აჩრდილი უმბერტო ეკოს „გარდის სახელს“ შემოჰყვა საქართველოში. ამდენად, ევროპეიზაციამ თავისი გამოდახილი საქართველოში კიდევ ერთხელ ჰპოვა.

ქვეყნის შიგნით არსებულმა პოლიტიკურმა პროცესებმა ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი ნიშნები დეკონსტრუქცია, ისტორიზმის პრინციპი, ორმაგი კოდირება და სხვა უფრო თვალსწიწის გახდა და აქამდე ფარულად, თამაშით მოღწეული პოსტმოდერნისტული ნარატივი საბოლოოდ დაამკვიდრა ჩვენს რეალობაში.

კვლევის მიზანი: ნაშრომის უპირველესი მიზანია პოსტმოდერნისტული ტენდენციების ჩვენება თანამედროვე ქართულ რომანში. პოსტმოდერნიზმზე საუბრისას პირველ რიგში უნდა შევეხეთ, იმ ნიშნებს, რომელიც ახასიათებს აღნიშნულ ლიტერატურულ პროცესს. ამასთან, მნიშვნელოვანია იმ თეორიული მასალის წარმოჩენა, რომელიც პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების გააზრებასა და სწორად გაგებას შეუწყობს ხელს. მხოლოდ ამის შემდეგ შევძლებთ იმის განსაზღვრას, რა მიმართულებისაა ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები, იკვეთება თუ არა მასში პოსტმოდერნისტული ტენდენციები და რა სახისაა ის, რა ნიშნები ახასიათებს ასეთი ტიპის ნაწარმოებებს.. პირველ რიგში, სანამ ქართულ პოსტმოდერნიზმზე ვისაუბრებდეთ, უნდა გავაანალიზოთ მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში უკვე დამკვიდრებული მეთოდოლოგია, ის, თუ როგორ იკვლევენ თანამედროვე ლიტერატურულ ნაწარმოებებს უცხოელი კრიტიკოსები. საინტერესოა, რომელი მხატვრული ტექსტი მიაჩნიათ მათ პოსტმოდერნისტულად და რატომ? ნაშრომში მიმოხილულია მსოფლიოში ცნობილი ლიტერატურული ტექსტები, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ქრესტომათიულ ნიმუშებად ითვლება. დისერტაციის პირველი თავი პოსტმოდერნისტული რომანის განსაზღვრას მიეძღვნება და მხოლოდ ამის შემდეგ გავაანალიზებთ ქართულ ლიტერატურულ პროცესებს, რათა გამოიკვეთოს მათ შორის არსებული მსავსებანი და განსხვავებანი. ერთი ნაშრომით ძნელია ყველა საკითხზე ამომწურავი პასუხის გაცემა, თუმცა შევეცდებით, საფუძვლიანად წარმოვაჩინოთ პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომანში. ნაშრომის ამოცანაა ჯერ კიდევ შეუსწავლელი ლიტერატურული პროცესებისათვის გარკვეული შეფასების მიცემა, რადგან თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკა ამ თვალსაზრისით ანალიზის სიმცირეს განიცდის.

კვლევის წყაროები: კვლევა ეყრდნობა მსოფლიო პოსტმოდერნისტული ნარატივის ნიმუშებს: უილიამ ფოლკნერის, მარსელ პრუსტის, ენტონი ბერჯესის, პატრიკ ზუსკინდის, პაულო კოელიოს, კენ კინზის, ჰერმან მელვილის, უმბერტო ეკოს, მილორად პავიჩის, ხარუკი მუროკამის, ხულიო კორტასარის და სხვათა მხატვრულ ტექსტებს, ასევე ქართველი მწერლების ნაირა გელაშვილის, გურამ დოჩანაშვილის, ზურაბ ქარუმიძის, ლაშა იმედაშვილის, ლაშა ბუღაძის, ზაზა ბურჭულაძის, ნესტან კვინიკაძის, აკა მორჩილაძის ნაწარმოებებს.

კვლევის წყაროდ უნდა მივიჩნიოთ ლიტერატურულ-კრიტიკული დისკურსები, რომელთაც განაპირობეს ნაშრომის მიზანმიმართული ანალიტიკური ორიენტაცია.

ნაშრომის თეორიული ბაზა: ნაშრომში „პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომანში“, შესწავლილია პოსტმოდერნიზმის ცნობილი მკვლევრების მიშელ ფუკოს, ვოლფგანგ ველშის, როლან ბარტის, ჟან-ფრანსუა ლიოტარის, ჯერი ალენ ფაიჯერის, ჟერარ შენეტის, ჩარლზ ჯენკინსის, ჯონ ბროუინის, კლიმენტ გრინბერგის, ბარი ლუისის და სხვათა მოსაზრებები. ნაშრომის თეორიულ ნაწილში, რომელშიც რომანის ჟანრული მახასიათებლებია განხილული, გამოყენებულია მიხეილ ბახტინის, ჟერარ შენეტის, როლან ბარტის და სხვათა ნაშრომები. ისტორიული პროზის თეორიული მახასიათებლების განხილვისას ქართველი მკვლევრებიდან აღსანიშნავია ირმა რატიანის, მარიამ მირესაშვილის, გურამ კანკავას და შალვა ჩიჩუას ნაშრომები.

საკუთრივ პოსტმოდერნიზმის ქართული ანალიზის განხილვისას მნიშვნელოვანია ბელა წიფურიას, ლევან ბრეგაძის, კონსტანტინე ბრეგაძის, ზეინაბ კიკვიძის, ანა იმნაიშვილის, ლელა მირცხულავას და სხვათა ნაშრომები.

მეთოდოლოგია: ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტაციისთვის თავად ტექსტი იძლევა ყველაზე დიდ მასალას. მნიშვნელოვანია, ჟანრის თეორიის ფარგლებში ნარატიული მეთოდის საფუძველზე ტექსტის ანალიზი და სათანადო მეთოდოლოგიური მიდგომების შემუშავება. ფაქტია, გარდა მთხრობელისა, ლიტერატურული ტექსტის გაგებისთვის საჭიროა რეციპიენტი, ანუ მკითხველი, ტექსტის აღმქმელი. მკითხველი სხვადასხვანაირია. შესაბამისად განსხვავებულია ლიტერატურული ტექსტის აღქმაც; ის მკითხველის ინტელექტუალურ შესაძლებლობებსა და განათლებაზე დამოკიდებული. ასევე მნიშვნელოვანია მოდერნისტული მიდგომების განსაზღვრა.

დაკვირვებისა და ანალიზის მეთოდი, ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია პოსტმოდერნისტული ტექსტისა, რადგან დაკვირვების შედეგად ავტორის მიერ შექმნილ ბევრ დაფარულ შრეებს მიაგნებს მკვლევარი. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ყველაფერი ზედაპირზე არ დევს, მთავარი სათქმელი ხშირად სტრიქონებს მიღმა იმალება: შესაბამისად, მასზე დაკვირვება და ანალიზი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მეთოდია. იგივე შეიძლება ითქვას შედარებით ანუ კომპარატივისტულ მეთოდზე, რომლის გამოყენებაც მხატვრული ტექსტის ანალიზისას მნიშვნელოვანია. კვლევის პროცესში ასევე

გამოყენებულია მხატვრული მასალის, სიმბოლოს და ცნების დეკოდირების, მისი განზოგადების პრინციპი.

მეცნიერული სიახლე: ნაშრომი, რომელიც გარკვეულ პოზიციას ჩამოაყალიბებს მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებზე, ახლებურ ანალიზს წარმოაჩენს ცნობილი ავტორების უცნობი და ჯერაც გამოუკვლევ ტექსტების შესახებ; რომელთაც გამოკვეთილი მხატვრული ღირებულება გააჩნიათ. შესწავლილია თანამედროვე ქართველი მწერლების ნაწარმოებები, ბუნებრივია, რომ ყველა ნაწარმოების შესწავლა შეუძლებელი და ზედმეტიც იქნებოდა, ნაშრომში ძირითადად გამოყოფილია ის მხატვრული ტექსტები, რომლებიც პასუხობენ იმ მოთხოვნებს, რასაც პოსტმოდერნიზმი აყენებს მხატვრული ტექსტის წინაშე. ყველა ეს ნაწარმოები გამოირჩევა თავისი ნიშნით, რომელიც პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს, ისინი განხილული არიან როგორც ისტორიულ რაკურსში, ისე მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების ჭრილში. ცხადია, თანამედროვეობა ისტორიისგან ბევრ სათქმელს იღებს, ის ძალიან დავალებულია წარსულისგან, თუმცა მარტო წარსულის დიდებით ტკბობა არაა მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების მთავარი სათქმელი, პირიქით, ის აცოცხლებს რეალობას, ისე რომ, მკითხველი თითოეულ გვერდზე თავისი ცხოვრების აღწერასაც ხედავს, რადგან ავტორი კარგად იცნობს იმ რეალობას, რომელშიც მკითხველთან ერთად უწევს ცხოვრება. რეალობაში ყველაფერი სხვაგვარადაა, თანამედროვე ავტორი მკითხველთან ერთად იმ ყველაფრის მომსწრეა, რაც მის სამშობლოში სულ რაღაც ათი-ოცი წლის წინ მოხდა. არც ისე დიდი დროა გასული, მკითხველის მეხსიერებაში ნათლადაა წარმოდგენილი მოვლენები, რომლებიც აღწერა მწერალმა. საინტერესოა, როგორ წარმოგვიდგინა მან ფაქტები მხატვრულ ტექსტში. ამაზე ბევრი კამათობს, ყველა ავტორს თავისი ხელწერა აქვს, ყველა თავის სათქმელს სხვადასხვა ფორმით ამბობს. ზოგი ისტორიასთან აერთიანებს ახლანდებობას და ეს ნაზავი ზოგჯერ ეკლექტურსაც კი ხდის თანამედროვე პროზას, რაც არის კიდევ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი.

ისტორია და თანამედროვეობა მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებში თამამადაა შერწყმული ერთმანეთთან და კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის ლიტერატურული ტექსტის კვლევას, რადგან კავშირი წარსულთან, მისი ერთი შეხედვით უგულებელყოფა გვაძლევს საშუალებას, კარგად გავიგოთ ის, თუ რისი თქმა უნდა ავტორს. მიმდინარე ლიტერატურულმა პროცესებმა, რომელიც

პოსტმოდერნიზმის სახელს ატარებს, ატომური ბომბის აფეთქების ეფექტი მოახდინა, დაანაწევრა და დააქუცმაცა სამყარო, რომელმაც უარი თქვა ერთიან სახეზე და ყველაფერი ფრაგმენტულად მოგვაწოდა, მკითხველმა თავად უნდა შეძლოს ამ ქაოსიდან თავის დაღწევა, რადგან სხვა შემთხვევაში ლიტერატურულ ლაბირინთში მოუწვს ყოფნა, სადაც „არაიდნეს ძაფის“ პოვნა რთული იქნება.

მსოფლიო ლიტერატურულ სივრცეში, სადაც პოსტმოდერნიზმი უკვე ჩავლილი პროცესი იყო, ბევრი საინტერესო მომენტი გამოიკვეთა, რომლის დანახვაც თანამედროვე ქართველმა მწერლებმაც შეძლეს. ჩვენი მიზანია, სწორედ ამ სხვაობათა და მსგავსებათა დანახვა, თემის სიახლეც ესაა, ქართული მწერლობა დააკავშიროს მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებთან. დღეს თითქმის ყველა წერს პოსტმოდერნიზმზე, როგორც ერთ-ერთ გამორჩეულ ლიტერატურულ პროცესზე, თუმცა ამ ეტაპისთვის არ ხერხდება ამ საკითხის სრულყოფილად გააზრება და პროცესისადმი ადგილის მიჩენა ლიტერატურის ისტორიაში. თუ არ ჩავთვლით ამ თემაზე დაწერილ რამდენიმე ლიტერატურულ ნაშრომს.

ღირებულება და დანიშნულება: ნაშრომი უთუოდ დააინტერესებს თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების გაცნობის მსურველს, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიმდინარე ქართული ლიტერატურული რეალობის განხილვა არც თუ ისეთი აქტიური პროცესია, რადგან საკითხი ჯერ კიდევ შეუსწავლელია, ვფიქრობთ, მისი შესწავლის ერთ-ერთი პირობა ეს ნაშრომიც იქნება, რომელიც ბიძგს მისცემს თანამედროვე ლიტერატურით დაინტერესებულ მკვლევრებს, ახლებურად შეხედონ მოვლენებს, რადგან წარსულის კვლევა უკვე წარსულში უნდა დარჩეს, კრიტიკამ მიმდინარე პროცესებზე თავისი სიტყვა უნდა თქვას. მწერალი კი მაშინ კვდება როგორც შემოქმედი, როდესაც მას შემფასებელი, თუნდაც კრიტიკული, არ ჰყავს.

ამდენად, ნაშრომი განკუთვნილია და მიზნობრივია თანამედროვე ქართული პროზით დაინტერესებული მკვლევრებისთვის, სტუდენტებისთვის, როგორც სასწავლო მასალა, ასევე მათთვის, ვისაც აინტერესებს თანამედროვე ლიტერატურა.

I თავი

პოსტმოდერნისტული რომანის დეფინიციისათვის

1.1. რომანი, როგორც ჟანრი

ქართული რომანის ისტორია XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს, ბევრი საინტერესო რამ ითქვა და დაიწერა რომანზე, როგორც ერთ-ერთ გამორჩეულ ლიტერატურულ ჟანრზე. საქართველოში პოსტმოდერნისტული ტენდენციები პირველად რომანში გამოჩნდა. ჟანრული კატეგორიიდან კი განსაკუთრებით იკვეთება ისტორიული რომანი, რომელშიც აღნიშნულმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ უფრო მეტად იჩინა თავი, რადგან სათქმელი და საკვლევი სწორედ რომ წარუღიდან მომდინარეობს, თანამედროვე ლიტერატურა წარსულით საზრდოობს, თუმცა მხოლოდ წარსული არ არის ამ ფაქტის განმსაზღვრელი. მას განსაზღვრავს დრო. ის მიმდინარე პროცესების აქტიური შემფასებელიცაა.

ისტორიული რომანი ქართული რეალობისთვის არ არის უცხო, რადგან XX საუკუნიდან ის უკვე არსებობს და აისახება მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, შალვა დადიანის, ვასილ ბარნოვის, ოთარ ჭილაძის და სხვა მწერალთა მხატვრულ ტექსტებში. ქართულ რომანზე ბევრს წერენ, აღსანიშნავია ირმა რატიანის, მარიამ მირესაშვილის, შალვა ჩიჩუას, გურამ კანკავას და სხვათა ნააზრევი. ყველა მკვლევარი ერთხმად აღნიშნავს, რომ რომანის არსებობას ჩვენში მრავალწლიანი ისტორია აქვს. მარიამ მირესაშვილი წიგნში „ლიტერატურული პროცესების ტიპოლოგიური კვლევის პრობლემები“ – წერს: „ქართული რომანის აღზევების „მოულოდნელი ეფექტი“ გაქრება, თუ გავითვალისწინებთ ქართული რომანისტიკის მდიდარ ტრადიციებს და განვითარების საინტერესო ტენდენციებს“ (მირესაშვილი 1999: 20).

ქართულ რომანზე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბევრი ითქვა და დაიწერა, მნიშვნელოვანია გერმანელი ქართველოლოგის, შტეფი ხოტივარ-იუნგერის სამეცნიერო გამოკვლევა, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ, მიუხედავად გასაბჭოებისა, საქართველო „20-იანი წლებიდან რომანის განვითარების მაღალი დონით გამოირჩევა, ამაზე მიგვანიშნებს საერთაშორისო რანგის ისეთ ქართველ მწერალთა სახელები, როგორც იყო კონსტანტინე გამსახურდია, მიხეილ

ჯავახიშვილი და გრიგოლ რობაქიძე” (მირესაშვილი 1999: 20). საქართველოს მუდმივი ბრძოლა უწევდა დამოუკიდებლობისათვის, ქვეყანა მუდმივად თავდაცვით პოზიციაში იყო. მწერლები გარბოდნენ რეალობისგან და ისტორიაში ეძებდნენ შვებას.

მიხეილ ბახტინი აღნიშნავს: „რომანი ერთადერთი მკვიდრებადი და ჯერ კიდევ საბოლოოდ ჩამოუყალიბებელი ჟანრია” (Бахтин 1975: 147) რომანი და საერთოდ ლიტერატურა ყალიბდება იმ ვითარებიდან გამომდინარე, რომელიც შექმნილია ზოგადად სოციალურ და კულტურულ სფეროში. რომანის ჟანრი იცვლება, ადრე თუ კლასიკური რომანი იქცევადა ყურადღებას, ხოლო მის შემდეგ ისტორიული რომანები წამოვიდა წინა პლანზე, დღეს, თანამედროვე ეპოქაში ვითარება შეცვლილია, პოსტმოდერნისტულმა გარემომ რომანის ჟანრული სპეციფიკის ცვლილება გამოიწვია. დამკვიდრდა ტერმინი ანტირომანი, რომანი სრულიად სხვა ფორმითა და სათქმელით ჩამოყალიბდა. ქართულ მწერლობაში ასეთი ზაზა ბურჭულაძის შემოქმედებაა, ავტორი ცალსახად აღნიშნავს, რომ მან შექმნა ახალი ტიპის ქართული რომანი, ანუ ანტირომანი.

რომანის კლასიფიკაცია შეიძლება ასეც წარმოვიდგინოთ: ბიოგრაფიული რომანი, ფსიქოლოგიური რომანი, ისტორიული რომანი, ახალი რომანი, სწორედ ახალი რომანის კატეგორიას განეკუთვნება პოსტმოდერნისტული რომანები. მაგალითად, ფორმის თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებულია მილორად პავინის „ხაზართა ლექსიკონი” რომელიც დაყოფილია მდებარეულ და მამრულ ნაწილებად, რაც რომანის წაკითხვისას პრობლემას არ ქმნის, სრულებით არ აქვს მნიშვნელობა მის რომელ ნაწილს წაკითხავ, სათქმელი განსხვავებულია, მაგრამ პერსონაჟები მაინც მოგზაურობენ წიგნის ერთი ნაწილიდან მეორეში. მსგავსი ნარატოლოგიური ფორმატი შემოგვთავაზა აკა მორჩილაძემაც, რომალმაც 2012 წელს ერთ წიგნად გამოსცა რომანი „ტავერნა ათი სექტემბერი”, „ქალაქის მეღიები” და სანტა-ესპერანსას ციკლის პროზა. „ხაზართა ლექსიკონის” მსგავსად, სრულებით არ აქვს მნიშვნელობა, ამ ტექსტებს წიგნის რომელი ნაწილიდან წაკითხავ, სათქმელი და შინაარსი სხვადასხვაა, თუმცა აქაც შეიძლება სათქმელის გადმოცემის თვალსაზრისით რაღაც საერთოს ნახვა.

რომანის სპეციფიკაზე საუბარი, წარმოუდგენელია მიხეილ ბახტინის თეორიულ პოზიციათა გათვალისწინების გარეშე. ბახტინი: „რომანის ჟანრის დასაბამს გარდაუვლად აკავშირებს ენის ფენომენტთან. რომანი მისთვის მარად ცოცხალი ორგანიზმი, მხატვრული სტრუქტურაა, რომელიც ზედმიწევნით

სიზუსტით წარმოაჩენს საზოგადოებრივ და კულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს” (Бахтин 1986: 427) სწორედ რომ ისტორიული პროცესების ასახვაა თანამედროვე ქართული მწერლობა, დღევანდელი გადმოსახედიდან იმ ავად სახსენებელმა 90-იანმა წლებმა შექმნა ისტორია, შექმნა ეპოქა, ამ პროცესებმა ასახვა ჰპოვა თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ სივრცეზეც. ისტორია ქმნის თანამედროვეობას.

რომანის მახასიათებელია პოლიგლოსია (მრავალხმიანობა) და სიცილი, პაროდია და კარნავალიზაცია. ბახტინისთვის „რომანი მულტიჟანრულ სისტემას წარმოადგენს” (Бахтин 1986: 427). ტექსტის შექმნისას მნიშვნელოვანია ის ისტორიული დრო და სივრცე, რომელშიც მხატვრული ნაწარმოები იწერება და რომელიც ასახავს თანამედროვეობას წარსულთან კონტექსტში.

რომანის ჟანრებიდან მნიშვნელოვანია ანტიუტოპიური რომანი. ანტიუტოპიური რომანი ახალ სამყაროს პროტესტს უცხადებს, ასეთია მაგალითად ჯორჯ ორუელის „1984”, რომელიც კლასიკურ ანტიუტოპიურ რომანს წარმოადგენს. „იქმნება ზეტექსტი, ე.წ. მეტატექსტი, რომელიც ასახავს სამყაროს ანტიუტოპიურ სურათს” (სმითი 2008: 106).

ანგარიშგასაწევია ჰანს რობერტ იარუსის მოსაზრება: „ტექსტი ქმნის ილუზიას, არავინ იცის, როგორ დაკმაყოფილდება მოლოდინი, ტექსტის ცალკეული ნაწილები კითხვის პროცესში სხვადასხვაგვარად აღიქმება” (Jauss 1982: 139). ასეთი განსაზღვრება ზუსტად მიესადაგება პოსტმოდერნისტულ ტექსტს, ის ნამდვილად ქმნის იმის ილუზიას, რომ სრულიად გაუცნობიერებლად ჩვენ ვიკარგებით ლაბირინთში, რომლიდანაც გასასვლელი გზის პოვნა არც თუ ისე მარტივია, ხშირად ამ ლაბირინთში გზამკვლევი თავად ავტორიცაა, რომელიც ტექსტშივე დებს მისი გაგების გასაღებს, უფრო ხშირად კი ეს გასაღები რომანის კომენტარებში იმალება. რეციპიენტს ანუ ადამიანს, რომელიც კითხულობს და აღიქვამს ლიტერატურულ ტექსტს, დიდი პასუხისმგებლობა აქვს, მასზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული, რამდენად სწორად შეძლებს ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტირებას. ინტერპრეტაცია თანამედროვე მწერლობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია, ავტორი მკითხველს ტექსტის გააზრებისთვის სრულ თავისუფლებას აძლევს, რაც ხშირად დაბნეულობასა და გაურკვეველობას იწვევს. გაურკვეველობა ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია პოსტმოდერნიზმის, რაც უფრო ბუნდოვანი და გაურკვეველია ტექსტი, მით მეტი ინტერესი უჩნდება მკითხველს, ჩაწვდეს მის მთავარ იდეას და მიხვდეს ავტორის

ჩანაფიქრს, რომელიც შეიძლება, მანაც არა იცოდეს. ვფიქრობთ, „გმირის გაქცევა“ თანამედროვე მწერლობისთვის არ არის უცხო, ხშირად მთავარი გმირები სრულებითაც არ ფიგურირებენ არსად, ან უბრალოდ ნაწარმოებს მთავარი გმირი არც ჰყავს, უფრო დიდი ინტერესს ნეგატიური საზოგადოებისგან განზე მდგომი პარანოიით შეპყრობილი გმირებისადმი იჩენენ. სწორედ ისინი ხდებიან განმსაზღვრელი ფაქტორები ტექსტში მიმდინარე მოვლენებისა.

თანამედროვე რომანებში დროისა და სივრცის აღქმა, ანუ ქრონოტოპი თითქმის არ არსებობს, პოსტმოდერნიზმი ერთმანეთში ურევს წარსულს და თანამედროვეობას ისე, რომ გაურკვეველია, სად გადის ქრონოტოპის ხაზი, სად იწყება ერთი ამბავი და სად მეორე. ქრონოტოპი ბახტინის ტერმინია, რომელმაც ლიტერატურათმცოდნეობაში ფართო ასახვა ჰპოვა.

ადამიანები ორ დრო-სივრცულ განზომილებაში ცხოვრობენ, ისინი რეალურ სივრცეს ასახავენ და ასევე ქმნიან ირეალურ შინაგან დრო-სივრცულ გარემოს, გაქცევა რეალობისგან ხშირად ყოფილა მწერლობის ასახვის თემა, თავად მწერლობა და შემოქმედებაც ხომ რეალობისგან გაქცევას და ახალი რეალობის, ახალი მხატვრული სამყაროს შექმნას გულისხმობს. გმირები გარბიან და ეს გაქცევა დაბრუნებას გულისხმობს, ისინი რეალობისგან გაქცევას და სხვა სამყაროს შექმნას ცდილობენ, რაც ხშირად კრახით ან ფსიქიკური აშლილობით სრულდება. ასე გარბიან დოქანაშვილისა ანდა კოელიოს გმირები, თუმცა სრულიად განწმენდილები და სხვა ადამიანის სახით ბრუნდებიან უკან. რასაც ვერ ვიტყვით კიზისა და ბერჯესის გმირებზე. მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივების რღვევამ ადამიანების გაუცხოება და გარემომცველ სამყაროსთან კონფლიქტი გამოიწვია. ლიმინალობის ფაზაში მყოფი გმირი იძენს სხვა სოციალურ გარემოს და ემიჯნება რეალობას. ის შუალედშია, ორ სამყაროს შორის არსებულ გზაზე. „ცხოვრება მიჯნებისაგან შედგება-ლიმინალური ფაზის პირობებში –წერს ვიქტორ თერნერი, პიროვნება არც „აქეთ“ არის და არც „იქით“, ის იმყოფება არსებულ პოზიციებს შორის” (Turner 1995: 126).

მწერალი სხვა მხატვრულ სამყაროს სხვა რეალობას ქმნის. „ლიტერატურა თავისი არსითა და დანიშნულებით ლიმინალური ფენომენია, რომელიც ასრულებს გარდამავალი ფაზის ფუნქციას, ძალით მართულ დესტრუქციულ რეალობასა და წარმოსახვით გამომუშავებულ მიღმურ კოსმოსს შორის” (რატიანი 2010: 112).

ლიბინალობაზე საუბრისას აუცილებლად უნდა აღინიშნოს თამაშის პრინციპი. ყველა შემოქმედი გარკვეულწილად თამაშობს მკითხველის წინაშე, აჯერებს არ არსებულის არსებობაში და ცდილობს მის მიერ შექმნილი რეალობა რეციპიენტისთვისაც მისაღები გახადოს.

ლიტერატურა ის სფეროა, რომელიც ერთმანეთთან ახვედრებს რეალურსა და ირეალურ სამყაროს, აქ ორივეს პრინციპული განსაზღვრება თანაბარია. ავტორი იგონებს ირეალურ ამბავს, რეალურიდან გამომდინარე, ის თამაშობს ამ ორი მოვლენით. ავტორი ყოველისშემძლეა, მან შეძლო მკითხველის დარწმუნება, აპყლოდა თამაშში, რომელიც სამყაროს მიჯნაზე, ორი სამყაროს გზაგასაყარზე არსებობს. ეს თამაში რეციპიენტს ლიბინალურ ფაზაში ამყოფებს. მკითხველსა და ავტორს შორის, როგორც ლიტერატურათმცოდნე ირმა რატიანი გამიჯნავს, არის 3 ფაზა:

- „1) მოქმედების დინამიკა
- 2) დიალოგის პრინციპი
- 3) მონოლოგის პრინციპი” (რატიანი 2010: 182).

ეფიქრობთ, სამივე საკითხი განსაზღვრას მოითხოვს. ტექსტში მოქმედება დინამიურად უნდა ვითარდებოდეს, ავტორი თავის სათქმელს თანმიმდევრობით, ლოგიკურად უნდა გადმოგვცემდეს. თუმცა პოსტმოდერნისტი ავტორები ამ წესს საერთოდ უარყოფენ, მათთვის სრულიად უცხოა მოქმედების დინამიკა, რაც უფრო არეულია მოქმედება, მით მეტი ფასი აქვს მათთვის ლიტერატურულ ტექსტს.

რაც შეეხება დიალოგის პრინციპს, ეფიქრობთ, თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესებში დიალოგის პრინციპი ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია, რადგან ავტორი ყოველთვის საუბრობს მკითხველთან, მკითხველი მასთან ერთად ხდება ლიტერატურული ნაწარმოების შემქმნელი. მოქმედება არაა ცალმხრივი, პირიქით, თანამედროვე ტექსტები მოითხოვენ განსწავლულ მკითხველს, რადგან ძნელია პოსტმოდერნისტულ ტექსტთან მოუმზადებელი მისვლა. რეციპიენტი ავტორს უნდა აპყვეს დიალოგში, უნდა შეძლოს მისი ჩანაფიქრის და ქვეტექსტების გაგება, ქვეტექსტი კი ძალიან ბევრია. ეს ხერხი ყველაზე უფრო მეტად პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებისთვისაა დამახასიათებელი.

მონოლოგის პრინციპი ძირითადად დამახასიათებელია კლასიკური ქართული ლიტერატურული ტექსტისთვის, სადაც წარმმართველი ავტორია, მისი

სათქმელი ყველას და ყველაფერს უკანა პლანზე ანაცვლებს, მთავარია მხოლოდ ის, თუ რას ფიქრობს მწერალი. რეციპიენტს არანაირი როლი არ აქვს მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში. რასაც ვერ ვიტყვით პოსტმოდერნისტულ ტექსტებზე. პოსტმოდერნიზმი მკითხველის მხრიდან მსგავს ჩაურევლობას ტექსტის გააზრებისა და შექმნის პროცესში გამორიცხავს, რადგან პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის მნიშვნელოვანია მკითხველი და შემდეგ ავტორი.

ცნობილი პოსტმოდერნისტი მწერალი და თეორეტიკოსი უმბერტო ეკო წერს: „კითხულობდე ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ნიშნავს, მონაწილეობას იღებდე თამაშში, რომელიც საშუალებას მოგვცემს, გავიაზროთ მოვლენათა უსასრულო მრავალფეროვნება, რომელიც მოხდა, ხდება ან მოხდება რეალურ სამყაროში” (Эко 2002: 162-163).

პოსტმოდერნისტულ დისკურსს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ნარატოლოგიური ფაქტორი. ნარატოლოგია მნიშვნელოვანი მოვლენაა მსოფლიო ლიტერატურული სამყაროსთვის. ტერმინი ეკუთვნის ცვეტან ტოდოროვს, რომელიც გამოიყენეს როგორც ბარტმა და სხვა ცნობილმა ლიტერატურათმცოდნეებმა.

თხრობა პროცესია, რომელიც მოითხოვს როგორც ავტორის, ისე მკითხველის მონაწილეობას, ეს არ არის ცალმხრივი პროცესი, პირიქით, ლიტერატურული ნაწარმოები იქმნება იმიტომ, რომ მას ჰყავდეს მკითხველი, სწორედ ის განსაზღვრავს ქმნილების დადებით და უარყოფით მხარეებს. ნარაცია ისტორიის მოყოლას გულისხმობს.

უფრო უნეტო წიგნში „თხრობითი დისკურსი” გამოყოფს სამ ტიპს:

- 1) თხრობითი გამონათქვამი, ზეპირი ან წერილობითი დისკურსი, რომელიც გარკვეულ მოვლენას ან მოვლენათა რიგს გადმოგვცემს.
- 2) რეალური ან გამოგონილი მოვლენების თანმიმდევრობა, რომელიც მოცემული დისკურსის (თხრობის) ობიექტს წარმოადგენს.
- 3) თხრობის მესამე ტიპი აღნიშნავს არა მოვლენას, რომლის შესახებაც ყვებიან, არამედ იმას, რომ ვიღაცა რაღაცას ჰყვება, ანუ აღნიშნავს თავად თხრობის აქტს, როგორც ასეთი.

უენეტს თხრობის ამ სამი ტიპის აღსანიშნავად შემოაქვს სამი ცნება:

- „1) ისტორია (ანუ ამბავი) – ესაა თხრობითი აღსანიშნი ანუ შინაარსი.

2) თხრობა-აღმნიშვნელი, გამონათქვამი, დისკურსი ანუ საკუთრივ თხრობითი ტექსტი.

3) ნარაცია-ეს ცნება ძირითადი თხრობითი აქტის აღსანიშნავად გამოიყენება და უფრო ფართოდ კი, მთელი გამოგონილი და რეალური სიტყვებისთვის, რომელშიც ეს აქტი ხდება” (Женетт 1998: 68).

თხრობისას მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დროის კატეგორია, მოვლენები რა დრო –სივრცულ გარემოში ხდება და, შესაბამისად, ეს გარემო რა როლს ასრულებს ტექსტის შექმნის პროცესზე.

„დროსთან თამაში ყველაზე უფრო მეტად გამოიყენება თანამედროვე ლიტერატურაში, რადგან პოსტმოდერნისტი მწერლები სწორედ „დროსთან თამაშს” იწყებენ, ისინი არღვევენ ქრონოტოპს - დროსა და სივრცის მთლიანობას და ქმნიან გარკვეულ დროს, რომელსაც თავისი სურვილისდამიხედვით ანაწილებენ.

მაღსაზ ხარბედიას წერილში „ნარატოლოგია” დროის ფაქტორთან დაკავშირებით თვალსაჩინოების მიზნით მოყვანილი ჰყავს შემდეგი მაგალითი: „გამოიყოფა შემდეგი ტიპის დრო (გავიდა გარკვეული დრო და ამ დროის განმავლობაში ჩვენი გმირი დაქორწინდა, დესკრიპტიული პაუზა (თხრობა ჩერდება, და საგნების აღწერა იწყება) სცენა (თხრობა ადგილს უთმობს ჩვენებას) ელიფსისი თხრობა მთლიანად წყდება და მის ადგილს იკავებს ფრაზა... გავიდა რამდენიმე წელი” (ხარბედია 2008: 207).

ხშირია შემთხვევა, როდესაც ავტორი დამკვირვებლის როლში გამოდის და პერსონაჟის დახმარებით ჭკრეტს მოვლენებს, ხშირად ისმის კითხვა: ბასტინის ტერმინიდან გამომდინარე ხმაა, ანუ ვინ ლაპარაკობს? ჭირს გარკვევა, ვისი ხმა ისმის ტექსტში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიტერატურული ტექსტის განსაზღვრისას, გარდა იმისა, რომ გავარკვიოთ, მისი ქრონოტოპი, ნარაცია, თხრობის სტილი თუ სათქმელის სიზუსტე და ლოგიკურობა, მნიშვნელოვანია ასევე სივრცისა და ენის ანალიზი. რადგან პროცესები ცვალებადია, ენა ცოცხალი მოვლენაა და ის სივრცულ ცვალებადობასთან ერთად იცვლება.

ჟერარ შენეტი აღნიშნავს: „ბევრი ავტორისთვის სივრცე წარმოადგენს ცრუ რწმენას ამ სიტყვის ორმაგი გაგებით, აღსავსეს ერთდროულად მორჩილებითა და ვნებით” (შენეტი 2005: 201). მკვლევარი ასევე ერთ მთლიანობაში აღიქვამს ლიტერატურას და სივრცეს, თუმცა იქვე აღნიშნავს, რომ ეს ცოტა არ იყოს

პარადოქსია, რადგან „ლიტერატურული ნაწარმოები თითქმის უმთავრესად დროში არსებობს, რამდენადაც კითხვის აქტი, რომლის საშუალებითაც რეალიზდება დაწერილი ტექსტის ვირტუალური არსებობა, წარმოადგენს ჩვენ საკუთარ დროს” (ჟენეტი 2005: 208).

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების, ჟანრული კუთვნილების შესახებ არაერთი კონტრარგუმენტი არსებობს, მკვლევარი ირმა რატიანი წიგნში „ჟანრის თეორია” ჟანრის თეორიის 4 ძირითად ეტაპს გამოყოფს: „

- 1) ჟანრის ანტიკური თეორია.
- 2) ჟანრის რენესანსული და ნეოკლასიკური თეორია.
- 3) ჟანრის რომანტიკული და პოსტრომანტიკული თეორია.
- 4) ჟანრის თანამედროვე თეორია” (რატიანი 2009: 4).

ძნელია, პოსტმოდერნისტული რომანი რამე ჟანრს მიუსადაგო, ის ნაზავია ანტიკურობისა და თანამედროვე თეორიების. ის ერთ მთლიანობაში აღიქვამს ყველაფერს, რადგან არ ცნობს არანაირ წესებს და კანონებს და არ თავსდება ჩარჩოებში, სათქმელს იღებს როგორც ანტიკურობიდან, ისე თანამედროვეობიდან.

როგორც ალასთაირ ფოულერი წერს: „ყოველი ტექსტი, სულ მცირე, ერთ ჟანრს მაინც განეკუთვნება” (Fowler 1982: 20). ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს თანამედროვე ლიტერატურულ ტექსტში, სადაც ყველა ეპოქა და ყველა დრო ერთმანეთშია მოქცეული.

ტექსტის აღქმა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვადასხვაგვარად ხდება, „ტექსტი ქმნის ილუზიას, არავინ იცის, როგორ დაკმაყოფილდება მოლოდინი, ტექსტის ცალკეული ნაწილები კითხვის პროცესში სხვადასხვაგვარად შეიძლება იქნან აღქმულნი” (რატიანი 2009: 49), რაც შეეხება ახალ ტექსტს – „ახალი ტექსტი ახალი მოლოდინის ჰორიზონტებს ხსნის მკითხველის წინაშე ან ახდენს არსებული წესების გარდაქმნას, კორექტირებას” (რატიანი 2009: 49). მკითხველზე ძალიან ბევრი რამ არის დამოკიდებული – „მკითხველი გაიაზრებს ტექსტს მასში არსებული სოციალური კოდებისა და კონტექსტების მიღმა” (რატიანი 2009: 50).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისტორიული და პოსტმოდერნისტული რომანები იმით ჰგვანან ერთმანეთს, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ რომანში ხშირად ხდება ისტორიული ფაქტების გამოყენება, როგორც მარიამ მირესაშვილი აღნიშნავს, „ხდება თავისუფალი „თხზვა” ისტორიულ თემაზე”.

თანამედროვე მწერლები სწორედ ამ თავისუფლებით გამოირჩევიან, მათთვის არა აქვს მნიშვნელობა მაგალითად იმას, კონკრეტულად რომელ საუკუნეში არსებობდა ესა თუ ის ქალაქი ან რომელი მეფე რა პერიოდში მეფობდა, მთავარია ფაქტების აღნიშვნა, მათ სიზუსტეზე კი პასუხს არ აგებენ. მწერალი თავისი ფანტაზიით ქმნის ისტორიულ ფიგურებს. „სულაც არ არის აუცილებელი, რომ მხატვრული სიმართლე ფეხდაფეხ მისდევდეს დოკუმენტებს. ისტორიული დოკუმენტების სიმართლე გაქვავებულია, გაყინულია. რაც შეეხება მხატვრულ სიმართლეს, იგი კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტებზე უფრო ტევადია” (Ломидзе 1978: 327).

თანამედროვე ეპოქაში ყველაფერმა სიტყვა „ახლის” დამატება მოითხოვა, ასე მაგალითად: „ახალი ისტორიზმი” – ეს ტერმინი 1982 წელს დამკვიდრდა და ლიტერატურათმცოდნეობაში დიდი აღიარება მოიპოვა. ის გამოიყენა მაიკლ მაქკენლზმა.

ამ საკითხთან მიმართებაში საინტერესო გამოკვლევას გვთავაზობს მკვლევარი გაგა ლომიძე: „ახალი ისტორიზმის სიახლე იმაშია, რომ იგი აუქმებს საზღვრებს.. ლიტერატურასა და ისტორიას”, „ტექსტსა” და „კონტექსტს” შორის. იგი ამა თუ იმ ტექსტის ანალიზისას ასევე უარყოფს ავტორის თუ ნაწარმოების, როგორც ავტონომიური ერთეულის, აღიარებას” (ლომიძე 2008: 293).

ფრანგი პოსტმოდერნისტი ავტორი მიშელ ფუკო აღნიშნავს, რომ „არც ერთი ისტორიული მოვლენა არ არის ერთადერთი მიზეზით განპირობებული. მათ ეკონომიკურ, სოციალური თუ პოლიტიკურ ფაქტორთა მთელი წყება იწვევს” (ფუკო 2004: 393). ფუკო უწყვეტ კავშირს ხედავს წარსულსა და მომავალს შორის. ახალი ისტორიზმი, როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, მაღალი იერარქიის შესწავლისაკენ არის მიმართული. ასე მაგალითად: უფრო დიდია ინტერესი საეკლესიო ცხოვრებისადმი, ღმერთისადმი. ახალი ისტორიზმის მიმდევრებს „ხშირად საყვედურობენ, რომ მათ ლიტერატურა ისტორიის დამატებად აქციეს და ლიტერატურული ნაწარმოების თავისებურებანი ყურადღების მიღმა დატოვეს” (ლომიძე 2008: 303). ვფიქრობთ, საკითხი საგნებით მართებულადაა დაყენებული, ლიტერატურული ნაწარმოები მხოლოდ ისტორიულ პრიზმაში არ უნდა იქნეს განხილული, რადგან მას ღირებულება ეკარგება.

სრულიად განსხვავებულად იყო აღქმული ისტორიული ნაწარმოები XIX-XX საუკუნეებში, ამ ნაწარმოებების სპეციფიკა მოითხოვდა იმას, რომ რომანის მთავარი გმირი აუცილებლად ისტორიული ფიგურა უნდა ყოფილიყო. მკვლევარი

გურამ კანკავა ამ საკითხის შესახებ თავის მოსაზრებას გადმოგვცემს: „ისტორიზმის გრძნობა მხატვრულ ნაწარმოებში წარსულში კარგად ცნობილი პირის შეყვანით კი არ მიიღწევა, არამედ ეპოქის მხატვრული წვდომით“ (კანკავა 1969: 4).

ისტორიული რომანი წარმოგვიდგენს სურათს, სადაც ხაზგასმულია იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, კარნავალური ტიპის მორთულობა, რაც თანამედროვე სამყაროში უკვე, ცოტა არ იყოს, ხელოვნური და ალოგიკური ხდება. ცხადია, ავტორი გვეთამაშება წინა საუკუნეებში მომხდარი ამბების გადმოცემით და მათი თანამედროვეობაზე მორგებით. გურამ კანკავა საქართველოში ისტორიული რომანის ჩამოყალიბებას უკავშირებს ვასილ ბარნოვს, ხოლო შალვა ჩიჩუას აზრით – „რომანის საგნად 70-იან წლებში იქცა ისტორია. რომანმა, პირველ რიგში, უნდა გვიჩვენოს თავისი თანამედროვეობა“ (ჩიჩუა 1988: 45). შეუძლებელია, თანამედროვე მწერალი მოწყდეს რეალობას და შექმნას აბსოლუტურად განსხვავებული ტექსტი, რომელსაც არანაირი კავშირი არ ექნება იმ ეპოქასთან, რომელშიც ის შეიქმნა. „ყოველი მხატვრული ნაწარმოები, თუნდაც მხატვრული შინაარსით ძლიერ დაშორებული დღევანდელი სინამდვილისგან, იმპულსს სწორედ თანამედროვე ცხოვრებისგან იღებს“ (ჩიჩუა 1988: 46). თანამედროვე მწერლობა გმირების ძიების პროცესშია, „მწერალი გმირებს ეძებს წარსულში, რადგან თანამედროვეობამ იგი გააქრო“ (ჩიჩუა 1988: 102).

მწერლები წარსულის ნიღაბს ეფარებიან და ამით თავის სათქმელს ამბობენ რეალობაზე, ამ ხერხს ხშირად მიმართავენ XX საუკუნეში, რადგან საბჭოთა პერიოდში თავის გადარჩენა მხოლოდ სათქმელის სხვა დროსა და სივრცეში გადატანით თუ მოხერხდებოდა. რატომ წერდნენ და ახლაც წერენ ისტორიულ რომანებს? „მწერლებს ისტორიული რომანი იზიდავს 1. როგორც წარსულის რეკონსტრუქციის საშუალება. 2. როგორც მხატვრული სივრცე, რომელიც საშუალებას იძლევა, გაშალოს თხრობა ავტორის ფანტაზიის მთელი შესაძლებლობებით“ (ჩიჩუა 1988: 103).

მკვლევართა გარკვეული ნაწილს ისტორიულ რომანი თანამედროვეობის და წარსულის შეცნობაში ეხმარება. ისტორია ცოცხლობს მხოლოდ თანამედროვეობით. ისტორიულ რომანში ერთმანეთს კვეთს წარსული და აწმყო. ისტორიულ რომანში „ავტორის როლმა უკანა პლანზე გადაიწია და წინ წამოდგა ერთი გმირი, შეიძლება ზოგჯერ იგივე მთხრობელი“ (ჩიჩუა 1988: 109).

რომანის ჟანრმა დეკონსტრუქცია განიცადა, სახე იცვალა, თუმცა მის გაქრობაზე ლაპარაკი ზედმეტია. პირიქით, ახლა თანამედროვე ქართულ რეალობაში ყველაზე განვითარებული სწორედ რომანია, მას დიდი ხნის ტრადიცია აქვს და შესაბამისად მისი გაქრობა არ არის მარტივი. „რომანის ზოგიერთი მყარი ფორმები ნამდვილად აფეთქდა. როგორც ყოველი აფეთქების შემდეგ, წარმოიქმნა ერთგვარი ქაოსი, სადაც ადგილი იპოვა ყოველმა რომანისტულმა იდეამ” (ჩიჩუა 1988: 114). სწორედ ამ ქაოსის შედეგია ჩვენ მიერ არაერთგზის ნახსენები ანტირომანი.

12. პოსტმოდერნიზმის გენეზისისათვის (ისტორიულ-ანალიტიკური დისკურსი)

თანამედროვე მწერლები არჩევენ ისეთი ამბების გადმოცემას, რომელთაც ღრმა კვალი დაამჩნიეს ჩვენი ქვეყნის წარსულს. ისტორიასა და თანამედროვეობაზე საუბრისას მნიშვნელოვანია, თითოეულმა ადამიანმა – როგორც მწერალმა, ისე რიგითმა მკითხველმა, განსაზღვროს თავისი იდენტობა, როგორც ენტონი სმითი წიგნში „ნაციონალური იდენტობა” გადმოგვცემს, იდენტობა საკუთარი თავის შეცნობაა, იმის გაგება, ვინ ვარ „საკუთარი თავის შეცნობა არის როგორც სპექტაკლის მამოძრავებელი ძალა, ისე მოქმედების დიდი არსი” (რატიანი 2010: 3) საკუთარი თავის შემეცნება და რეალობაში ადგილის დამკვიდრების პროცესი იდენტობის განმსაზღვრელია.

90-იანი წლებიდან, ლიტერატურაში ფუძნდება რომანის ახალი ტიპი, რომელმაც პოსტმოდერნისტული რომანის სახელწოდება მიიღო, ის „რომანის ჟანრის ისტორიაში სრულიად ახალ ეტაპს ქმნის, რომელიც უპირისპირდება ერთ მხრივ ტრადიციულ (განმანათლებლური, რეალისტური) და მეორე მხრივ, არატრადიციულ (რომანტიკული, მოდერნისტული) რომანის ტიპს” (ბრეგაძე 2013: 58).

პოსტმოდერნისტულ რომანში სრულიად ირღვევა ფაბულისა და სიუჟეტის თემა, ვიქტორ შკლოვსკის და ვლადიმერ პროპის აზრით, „ფაბულა წარმოადგენს ქრონოლოგიურად დაწყობილ ამბავს, ხოლო სიუჟეტი მოვლენათა ლოგიკურ გადმოცემასა და აღდგენას ერთიან თხრობით ქარგაში. შესაბამისად, ფაბულა განიხილება, როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისთვის საჭირო მასალა” (რატიანი 2011: 11).

თანამედროვე რომანებში ფაბულის და სიუჟეტის სრული სახით დაცვა შეუძლებელია, სწორედ ამ პრინციპების უგულებელყოფით გამოირჩევა ჩვენი საუკუნის რომანი, სადაც რეალობა და გამონაგონი ხშირად ისე ერწყმის ერთმანეთს, ჭირს გარკვევა, სად გადის ზღვარი ამ ორ სამყაროს შორის. როგორც ირმა რატიანი აღნიშნავს, რეალური და გამონაგონი გვიანი შუასაუკუნეების ლიტერატურის კონტექსტში აქტიურდება. სერვანტესის ტექსტები სწორედ ამ მიჯნაზე რეალურისა ირეალურის სფეროში ტრიალებს.

ხშირად გამოიყენება დეფამილარიზაცია ანუ გაუცხოება, პოსტმოდერნისტული ტექსტები, გაუცხოებულები არიან იმ სამყაროსთან, რომელშიც ავტორს უწევს ცხოვრება. ფაბულა აუცილებელი მასალაა სიუჟეტის ჩამოსაყალიბებლად.

მხატვრული ტექსტს ახასიათებს „პროლოგი, ექსპოზიცია, მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, მოქმედების დაღმასვლა, კვანძის გახსნა, ეპილოგი” (რატიანი 2011: 63). პოსტმოდერნისტულ ტექსტს ახასიათებს პროლოგი ანუ შესავალი ნაწილი, სადაც მიმოხილულია ზოგადად ის, რაზეც შემდეგ უკვე ნაწარმოებში იქნება ლაპარაკი. ასევე კულმინაცია, რომელიც მკითხველის ემოციური ფონის ჩვენებით ხასიათდება, მწერალი და მკითხველი ნაწარმოებში კულმინაციის ზენიტს აღწევენ. მნიშვნელოვანია მოქმედების დაღმასვლა- „მოქმედებათა ჯაჭვი, რომელიც განმარტებითი დანიშნულებისაა და მიმართულია ტექსტის მთავარი ინტრიგის გახსნისაკენ” (რატიანი 2011: 64). მოქმედების დაღმასვლა განსაზღვრავს ხშირად ტექსტის მთავარ სათქმელს, რადგან ტექსტის გასაღები სწორედ ნაწარმოების ბოლოს ინახება.

„ფაბულა ასახავს მოვლენათა ისეთ თანმიმდევრობას, როგორც სინამდვილეში მოხდა ყველაფერი, ხოლო სიუჟეტი ისეთ თანმიმდევრობას, როგორსაც გვთავაზობს მთხრობელი” (რატიანი 2011: 73). პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის ძირითადად დამახასიათებელია სიუჟეტის გაუცხოება, რეალობა ხშირად სულ სხვა რამეს გვთავაზობს, თანამედროვე ლიტერატურული ტექსტი აცდენილია დროსთან და მოქმედებას სრულებით სხვა დროსა და სივრცეში ანვითარებს. ტექსტი არ არის თანმიმდევრული, პირიქით, ყველაფერი ალოგიკურად და მოულოდნელად ხდება.

უერარ ჟანეტი შლის საზღვრებს ტრადიციულ მხატვრულ ტექსტსა და გამონაგონს შორის. ყველა ტექსტს აქვს უნარი, მკითხველის მიერ სხვადასხვაგვარად იქნეს წარმოდგენილი, ეს უფრო მეტად თანამედროვე

მწერლობას ეხება. რადგან თავისუფლება თანამედროვეობის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ნიშნად იქცა, ისინი წერენ ყველაზე და ყველაფერზე, არანაირი თემატური შეზღუდვა არ არსებობს, ამ თავისუფლებამ კი სრული ქაოსი და განუკითხაობა გამოიწვია, ძალიან ცოტა შემოქმედმა თუ მოახერხა ამ დაულაგებელ სამყაროში საკუთარი თავის და შემოქმედებითი ადგილის პოვნა.

მხატვრულ ტექსტში მნიშვნელოვან ფუნქციას სათაური ასრულებს. ის ხშირად ტექსტის გაგების გასაღებისაა, მთავარი სათქმელი სწორედ მას უკავშირდება. „არსებობს სათაურისა და ტექსტის ურთიერთკავშირის ფორმა ექსპლიციტური და იმპლიციტური” (ჯოხაძე 2012: 4). ექსპლიციტური განსაზღვრა გულისხმობს შემდეგს: „სათაურის განმეორებადი ელემენტები მსჭვალავენ მთელ ტექსტს და თავსდებიან ნაწარმოების დასაწყისში ან ბოლოში, ანუ –მის „ძლიერ პოზიციებზე” (ჯოხაძე 2012: 5). არსებობს სათაურის კიდევ სხვაგვარი განსაზღვრება: ესაა სათაურის მეორე კავშირი ტექსტთან, რომელსაც იმპლიციტური კავშირი ეწოდება. ეს გულისხმობს კავშირს, რომელიც „წარმოიქმნება მაშინ, როცა სათაური და ტექსტი წარმოქმნიან ახალ ერთიან შეტყობინებას” (ჯოხაძე 2012: 5). ვფიქრობთ, პოსტმოდერნიზმისთვის უფრო მეტად დამახასიათებელი ეს უკანასკნელია, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხშირად სათაური იძლევა იმის საშუალებას, რომ გავიგოთ მთავარი სათქმელი, გარკვეულ ეტაპზე სათაური კოდირებულია ავტორის მიერ, რომლის გაგების შემთხვევაშიც გავიგებთ მთელ ტექსტს. სათაურს შემაერთებელი ფუნქცია აკისრია. „სათაურის დანიშნულება ტექსტის იდენტიფიკაციაა. ეს სათაურის დომინანტური ფუნქციაა” (ჯოხაძე 2012: 6).

სათაურს აქვს ინფორმაციის მოწოდების ფუნქცია, ის გარკვეულ წარმოდგენას უქმნის მკითხველს ტექსტზე და ახდენს მასზე ემოციურ ზემოქმედებას, ანუ ანიჭებს ესთეტიკურ ფუნქციას, სიამოვნებას ჰგვრის რეცეპიენტს ამგვარი სათაურის წაკითხვა. გამოიყოფა ორი მიმართულების სათაური – გარე და შიდა, გარე მიმართულების მკითხველსაკენა მიმართული, მის ემოციებზე ახდენს ზემოქმედებას. „შიდა მიმართულების, რომელიც მიემართება ტექსტს და ცხოველყოფლობას ანიჭებს ენის პრაქტიკულ საშუალებებს, მონაწილეობს ტექსტის სემანტიკურ და კომპოზიციურ ორგანიზებაში” (ჯოხაძე 2012: 6). სათაურში შეიძლება ისეთი დეტალი იყოს მოცემული, რომელიც ტექსტის კვანძის შეკერისა თუ კულმინაციის მომენტისთვის იყოს მნიშვნელოვანი.

პოსტმოდერნიზმმა ბევრი კითხვის ნიშანი გააჩინა, საწყის ეტაპზე ვერავინ ვერ შეძლო განესაზღვრა, რა იყო მისი მთავარი სათქმელი, თუმცა ყველა ერთხმად აღიარებდა, რომ საქმე ჰქონდათ რაღაც ახალთან, ამოუცნობთან და ამავე დროს ძალიან საინტერესო ლიტერატურულ მოვლენასთან, რომლის შესახებ უკვე ძალიან ბევრს საუბრობენ და ძალიან ცოტას წერენ. ამ პროცესებს თითქმის ყველა იკვლევს, მაგრამ არ არსებობს საბოლოო დასკვნა, რა არის პოსტმოდერნიზმი. რატომ ხდება ის უმცროსი თაობისთვის მისაღები, ხოლო უფროსი თაობისთვის სრულიად მიუღებელი, ამორალური, უზნეო მწერლობა. თითქმის ყველა სათქმელმა ერთად მოიყარა თავი. ამან გამოიწვია თხრობის არევა, სადაც სრულებით არ არის დაცული არანაირი სალიტერატურო ნორმა, თითქმის ყველაფერი იმაზე მიანიშნებს, რომ ეს არის თავისუფალი ლიტერატურული პროცესი, სადაც მთავარ როლს აღმქმელი, ანუ რეციპიენტი თამაშობს. მას შესწევს ძალა, დაასრულოს ტექსტი და ინტერპრეტირება მოახდინოს.

ავტორი ტექსტის გარეთ გადის, ხშირად ანომალური და განსხვავებული გმირები წარმართავენ მთავარ სათქმელს. წინა პლანზე დგას მკითხველი, შემდეგ პერსონაჟი და მხოლოდ ამის შემდეგ ავტორი.

პოსტმოდერნიზმი და პოსტმოდერნი სინონიმებია, უბრალოდ შესაძლებელია ერთი რამით განსხვავდებოდნენ, პოსტმოდერნი უკვე მდგომარეობაა, რომელშიც მოქცეულია ლიტერატურა, ხოლო პოსტმოდერნიზმი - პროცესი, რომელშიც იქმნება ლიტერატურა.

„ტერმინი პოსტმოდერნი და მისი ხმარება აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. რა თქმა უნდა, იგი უთუოდ მოდერნის ეპოქის დასასრულს გულისხმობს, ვინაიდან ახალი ტერმინების შექმნა გარდამავალ ხანს მოჰყვება ხოლმე” (ლენსენი 2001: 20).

პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის ბევრი თეორია არსებობს მათ შორის ერთ-ერთის მიხედვით: „პოსტმოდერნისტული მეცნიერება ლინგვისტური და ლიტერატურათმცოდნეობის გაგენითა და წაბადვით წარმოიშვა. მარქსიზმითა და სტრუქტურალიზმით თავგაბეზრებულმა ინტელექტუალებმა მიზნად დაისახეს შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ათასი ჯურის დეტერმინიზებისაგან გაეთავისუფლებინათ” (ჯოხაძე 2012: 1).

ტერმინი „პოსტმოდერნი” ამერიკაში წარმოიშვა. პირველად ის გვხვდება რუდოლფ პავინცთან 1917 წელს გამოცემულ წიგნში „ევროპული კულტურის

კრიზისი”. რას მოიცავს პოსტმოდერნიზმი? როგორც თავად ტერმინიდან ვიგებთ, ის გვევლინება მოდერნიზმის შემდეგ მიმდინარეობად, რომელმაც ფართოდ იჩინა თავი არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ არქიტექტურაში, ფილოსოფიაში და სხვა სფეროებში. არქიტექტურაში ეს ტერმინი პირველად 1975 წელს დაამკვიდრა ჯოზეფ პალნატმა, რომელმაც დაწერა წერილი „პოსტმოდერნისტულ სახლზე”. არქიტექტორი ოტო ვაგნერი ვენის საფოსტო შენობის დიდ დარბაზს მიიჩნევდა პოსტმოდერნიზმის პირველ ნიმუშად. რამ შეუწყო ხელი პოსტმოდერნისტული პროცესების წარმართვას? ამასთან დაკავშირებით თითქმის ყველა კრიტიკოსს თავისი ხედვა აქვს, თუმცა ასევე თითქმის ყველა თანხმდება ერთ რამეზე, რომ ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი სწორედ კრიზისული სიტუაციაა, რომელიც თითქმის ერთდროულად შეიქმნა ყველა სფეროში. ამ კრიზისის გამომწვევ მიზეზებზე ყველა თავის ახსნას იძლევა. ჟან-ფრანსუა ლიოტარი პირველ ფილოსოფიურ ნაშრომში „პოსტმოდერნის სიტუაცია” პოსტმოდერნსა და მოდერნს შორის ურთიერთობას ასე აყალიბებს: „პოსტმოდერნი განთავსდება არა მოდერნის შემდგომ, არამედ მის პირისპირ, მას უკვე შეიცავდა მოდერნი, მხოლოდ ფარულად” (ლიოტარი 1999: 4).

რა განსხვავება და რა მსგავსებაა პოსტმოდერნიზმსა და მოდერნიზმს შორის? ამ თემაზე ბევრს კამათობენ, მიუხედავად თავად ტერმინებს შორის მსგავსი სახელებისა, სადაც სიტყვა „პოსტ” თითქოს ნათლად უნდა მიანიშნებდეს, რომ ის მოდერნიზმის შემდეგ განვითარებული ლიტერატურული მოვლენაა, მაინც ისმის კითხვები, რომლებსაც კრიტიკოსები სხვადასხვაგვარად სცემენ პასუხს. ეს, ცოტა არ იყოს, საკამათო საკითხია, თუმცა ფაქტი ერთია: პოსტმოდერნს, მოდერნის სახით მომზადებული ნიადაგი დაუხვდა, სადაც სრულიად განსხვავებული თესლი ჩაიდო, შესაბამისად ნაცნობ ნიადაგზე სრულიად უცნობი პროცესები წარმოიქმნა.

პოსტმოდერნიზმი შეიქმნა მოდერნიზმის შემდეგ პერიოდში, მოდერნიზმი უკვე თავის ბოლო სიტყვას ამბობდა მსოფლიო ხელოვნებაში, მან თავისი თავი ამოწურა, ხოლო ამ კრიზისმა და სიცარიელემ წარმოშვა ის, რაზეც ყველამ ასე აქტიურად დაიწყო საუბარი.

აღნიშნულ თემაზე ილია ილინი სტატიაში: „პოსტმოდერნიზმი, როგორც XX საუკუნის დასასრული „დროის სულისკვეთების” კონცეფცია”, ეთანხმება ვოლფგანგ კელშს. ილინი გადმოგვცემს, რომ - „ცდილობენ პოსტმოდერნით ახსნან მთელი თანამედროვე სამყარო, იმის მაგივრად, რომ ამ სამყაროს

თავისებურებებიდან გამოიყვანონ პოსტმოდერნიზმი, როგორც მისი ერთ-ერთი შესაძლო ტენდენცია და შესაძლებლობა” (ილინი 2003: 26). ხოლო თავად ვოლფგანგ ველშის მოსაზრებებში, ილინის აზრით, „თანამედროვე დასავლეთის ინტელიგენციაში საკმაოდ ფართოდ გავრცელებული განწყობა ირეკლება” (ილინი 2003: 6).

საუკუნეთა მიჯნაზე ყოველთვის შეინიშნება კრიზისული პერიოდი. ახალი საუკუნე ახალი გამოწვევების წინაშე დადგა, ფასეულობათა გადაფასების პროცესი ზოგმა მტკივნეულად, ზოგმა კი ბუნებრივ მოვლენად აღიქვა. ყველა სათქმელმა ერთად მოიყარა თავი, თავისუფლებამ და ყოველგვარმა საზღვრების მოხსნამ სრული ქაოსი და გაურკვეველობა გამოიწვია. რაღაცა დამთავრდა, დაიწყო ის, რასაც სახელი ძნელად თუ მოეძებნება. ნიცშეს ფრაზამ „ღმერთის სიკვდილის” შესახებ ადამიანებს ყოვლისშემძლეობის სურვილი გაუჩინა, განიდევნა შიში, სამყაროს ცენტრში ადამიანი მოექცა.

მნიშვნელოვანია პოსტმოდერნიზმის დადებით თვისებებზე საუბარი, რამეთუ მათი აღმოჩენა და შემჩნევა არც თუ ისე ბევრ კრიტიკოსს შეუძლია. მაგალითად, იან ლენსენი აღნიშნავს: „პოსტმოდერნი სრულიად ახლებურ იერსახეს ანიჭებს როგორც ლიტერატურას და ხელოვნებას, ასევე მთელ თანამედროვე სააზროვნო სისტემას” (ლენსენი 2001: 29). ადამიანებმა სხვანაირი აზროვნება და ფიქრი ისწავლეს, ეს აისახება კიდევ ლიტერატურულ სფეროსა და საერთოდ ხელოვნებაზე.

ცნობილი ფრანგი ფილოსოფოსი მიშელ ფუკო აღნიშნავს, რომ XIX საუკუნიდან დადგა ადამიანის მეფობის ხანა. „XIX საუკუნიდან ეპიმოლოგიური ველი ქუცმაცდება, უფრო ზუსტად, სხვადასხვა მიმართულებით იხლიჩება” (ფუკო 2004: 413). ფუკო ადამიანის მნიშვნელობას ფილოსოფიურ ჭრილში მოიაზრებს და მას, წინა საუკუნეებისგან განსხვავებით, უფრო დიდ დატვირთვას ანიჭებს. მისი აზრით, ადამიანი ქმნის 3 წესს, ესაა: „ფუნქცია და ნორმა, კონფლიქტი და წესრიგი, მნიშვნელობა და სისტემა” (ფუკო 2004: 426). ეს მთლიანად ფარავს მის შემოქმედებით სივრცეს, ადამიანი ყოვლისშემძლე არსებად გვევლინება, რომელსაც უსაზღვრო შესაძლებლობები აქვს, უფრო მეტიც, მას სამყაროს შეცვლაც კი შეუძლია. თუმცა მიშელ ფუკო აქვე აღნიშნავს, რომ „გრძელი მაგრამ გარდაუვალი და აუცილებელი გზებით, ისტორია ადამიანს იმ ჭეშმარიტებამდე მიიყვანს, რომელიც საკუთარ თავთან შეაჩერებს” (ფუკო 2004: 460).

მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის ზოგი გადამწყვეტი მნიშვნელობას ანიჭებს ტერმინს პოსტმოდერნიზმი. მაგალითად კლიმენტ გრინბერგი თვლიდა, რომ „პოსტმოდერნიზმი გადამწყვეტი მნიშვნელობის მატარებელი „პოსტ“-იქცა” (გრინბერგი 1998: 102).

უან ფრანსუა ლიოტარი წინდებულზე „პოსტ“-წერს შემდეგს: „წინდებული „პოსტ“ სიტყვასთან „პოსტმოდერნიზმი“ ზოგ ავტორს ისე ესმის, თითქოს საუბარია პერიოდების უბრალო მონაცვლეობაზე, ერთგვარ დიაქრონულ თანმიმდევრობაზე, რამდენადაც თითოეული გამოცნობას ექვემდებარება, ასეთ შემთხვევაში პოსტმოდერნიზმი კონვერციას ემსგავსება, ახალი მიმდინარეობა წინამორბედს ენაცვლება” (ლიოტარი 2005: 15).

ყველა მიმდინარეობას აქვს თავისი ჩამოყალიბების დრო და სტილი, ისინი ერთმანეთისაგან ხშირად სათქმელის გადმოცემის თვალსაზრისით განსხვავდებიან. მკვლევარი კლიმენტ გრინბერგი მოდერნიზმს დასრულებულ მოვლენად არ მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ „მე კი ვფიქრობ, რომ მოდერნიზმი არ დასრულებულა, ნამდვილად არ დასრულებულა. მოდერნიზმი, რამდენადაც იგი უზენაესი ნორმების დაცვა-აღორძინებას მოიაზრებს, განაგრძობს არსებობას შეზღუდულ ფორმათა ახლებური რაციონალიზაციის პირისპირ” (გრინბერგი 1998: 103). საინტერესოა, რის მიხედვით მიიჩნევს და რისგან გამომდინარე აკეთებს ასეთ დასკვნებს მკვლევარი, რადგან არ აქვს მოყვანილი კონკრეტული მაგალითები ამის დამადასტურებლად.

კიდევ ერთი მკვლევარი, რომელიც პოსტმოდერნიზმსა და მოდერნიზმს შორის სხვაობაზე მიუთითებს, არის ჰიუ ჰოლმენი, რომელიც წერს: „1960 –იან წლებში ყოველგვარმა წესრიგმა გზა დაუთმო წესრიგის უარყოფას, ხელოვნების შეთხზულ სამყაროში უმცირეს ფრაგმენტებად დანაწევრებული სამყაროების შემოტანას, ახალ კრიტიკულ თეორიებს, რომლებიც ფენომენოლოგიის ფორმებია, მითიური შრეები ესთეტიურით ჩანაცვლდა, ტრადიციულმა რომანმა გზა დაუთმო ანტირომანს” (ჰოლმენი 2001: 70). თითქმის ყველაფერმა ფერი და ფორმა იცვალა. ის, რაც აქამდე ფასეული და მიუწვდომელი ჩანდა, ახლა ყველასათვის მისაწვდომად იქცა. ასეთმა თავისუფლებამ გაურკვეველობა გამოიწვია, რომელიც აისახა ისეთი ტრადიციული ჟანრის ცვლილებაში, როგორცაა რომანი. რომანის ნაცვლად უკვე ანტირომანი იწერება, რაც აღარაა გასაკვირი.

ბარი ლუისის წერილში „პოსტმოდერნიზმი და ლიტერატურა“ თანამედროვე რეალობის ამსახველი ერთ-ერთი ფრაგმენტია მნიშვნელოვანი, სადაც ავტორი წერს: „ყოველდღიური სინამდვილე გაცილებით უფრო აბსურდული გახდა, ვიდრე ის, რისი გამოგონებაც შეუძლია ლიტერატურას“ (ლუისი 2001: 59). რეალობაში ყველაფერი სხვაგვარადაა, სხვა სამყაროს არსებობის საჭიროება შეიქმნა, სამყაროს სადაც არ იარსებებდა ხელოვნური ბარიერები, სადაც ყველას და ყველაფერს ადამიანის გონება განაგებდა. ბარი ლუისმა პოსტმოდერნისტულად 1960-80-იან წლებში დაწერილი ნაწარმოებები მიიჩნია, 90-იან წლებს ის უკვე ახალი ტერმინით პოტს-პოსტმოდერნიზმით განსაზღვრავს, ანუ მისი შემოკლებული სახელით პოსტ-პომი, რაც ვფიქრობთ, ამ ტერმინის, ცოტა არ იყოს, ხელოვნური განსაზღვრებაა მაშინ, როდესაც ჯერ თავად პოსტმოდერნიზმიც არ არის ბოლომდე გამოკვლეული მოვლენა.

პოსტმოდერნიზმის დასასრულზე საუბრობს ასევე ალან კირბი წერილში: „პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი და შემდეგ“. წერილიდან ვიგებთ, რომ ერთ-ერთ ინგლისურ უნივერსიტეტში ასწავლიდნენ საგანს, რომელსაც ერქვა „პოსტმოდერნისტული მწერლობა“. ამ საგანზე არ იყო კარგი სტატისტიკური მაჩვენებელი, საგანმა სტუდენტთა ინტერესი არ გამოიწვია. „პოსტმოდერნიზმი თანამედროვე კულტურული კონტექსტია, რომელშიც ვცხოვრობთ და რომლის პროდუქცია თავად ვართ, თუმცა შედარებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ იგი მკვდარი და დაკრძალულია“ (კირბი 2013: 2). დასრულდა თუ არა პოსტმოდერნიზმი, ამაზე კამათი დღემდე გრძელდება. ვფიქრობთ, მსოფლიო მწერლობა კვლავ ძველ ტრადიციულ, კლასიკურ რომანის ტიპს დაუბრუნდა და ექსპერიმენტების ხანა დასრულდა, თუმცა ამას დრო გვიჩვენებს, ჯერ ძალიან ნაადრევია პოსტმოდერნიზმის სიკვდილზე საუბარი. კირბი ასევე საუბრობს მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის სხვაობაზე და აღნიშნავს, რომ „მოდერნიზმის პოსტმოდერნიზმით ჩანაცვლებას არ წარმოუშვია არანაირი რეფორმულირება კულტურული ნაწარმოებისა და მისი მიღების თვალსაზრისით“ (კირბი 2013: 3). თუმცა აქვე აღნიშნავს, რომ 1990-2000 წლებში და შემდეგაც „ახალი ტექნოლოგიების გამოჩენამ ავტორის, მკითხველის და მათ შორის ურთიერთობის წესის სრული რესტრუქტურისება მოახდინა“ (კირბი 2013: 3). ვფიქრობთ, ეს უკვე დიდი სხვაობაა პოსტმოდერნიზმისა და მოდერნიზმის გამიჯვნისათვის, რადგან თუ მოდერნიზმის დროს წამყვანი პოზიცია ეკავა ავტორს, ახლა პირიქითაა. „კულტურული ნაწარმოები, რომელიც სახეზე გვაქვს

დღეს, აფეტიშებს ტექსტის რეციპიენტს იმ დონემდე, რომ იგი ტექსტის უშუალო მონაწილე, თითქმის ავტორი ხდება” (კირბი 2013: 3). მკითხველის როლი, მართლაც განსაკუთრებულია პოსტმოდერნისტულ ტექსტში, მას ყველაზე დიდი ფუნქცია აკისრია ტექსტის სწორად გაგებასა და გაანალიზებაში. მოთამაშე თავად ადგენს თამაშის წესს, ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დამახასიათებელი თვისებაა პოსტმოდერნიზმის, თამაშის პრინციპი ტექსტს, ავტორსა და გმირს შორის. ავტორი ხშირად გარიყულ მდგომარეობაშია, ის თითქოს არც კი ქმნის ლიტერატურულ ტექსტს და უბრალოდ შექმნილ ტექსტში პერსონაჟის ფუნქცია აკისრია, ესეც, რა თქმა, უნდა მოჩვენებითია, ყველასთვის ცხადია, რომ ტექსტს ავტორი ქმნის და თამაშის უფლებასაც ის გვანიჭებს. ავტორი სათამაშო ველს თამაშის დაწყებისთანავე ტოვებს და გარედან აკვირდება მოვლენების განვითარებას, ჩარევის აუცილებლობის შემთხვევაში ამას აკეთებს კიდევ, რათა თავი შეახსენოს მკითხველსაც და გმირსაც.

აღან კირბი პოსტმოდერნიზმის დამთავრებას 11 სექტემბრის ტერაქტს უკავშირებს და აღიარებს ახალი ფსევდოპოსტმოდერნიზმის გამოჩენას, თუმცა იქვე აღნიშნავს: „ფსევდომოდერნიზმი 2001 წლის 11 სექტემბერს არ დაბადებულა – ტყუულების ნანგრევებში პოსტმოდერნიზმი დაიკრძალა” (კირბი 2013: 8).

რუსი მკვლევარი არკადი ანასტასიევიც ასევე ეჭვის თვალით უყურებს პოსტმოდერნიზმის სიცოცხლისუნარიანობას და ამბობს, რომ: „პოსტმოდერნიზმზე იმ ნამდვილ ლიტერატურაზე თუ ვისაუბრებთ, რომელსაც ინტერტექსტი უძევს საფუძვლად, ძნელი სათქმელია, რამდენად სიცოცხლისუნარიანია ეს მოვლენა” (ანასტასიევი 2003: 35) მას ამის მაგალითად მოჰყავს უმბერტო ეკოს შემოქმედება, ეკომ „ბრწყინვალედ დაიწყო „ვარდის სახელით” თუ „ფუკოს ქანქარას” მიხედვით ვიმსჯელებთ, საკმაოდ მოსაწყენი და ასე ვთქვათ, „მოდელური” გახდა” (ანასტასიევი 2003: 35).

პოსტმოდერნიზმის საინტერესო განსაზღვრება მოგვაწოდა სერგეი ტამილინმა წერილში: „კივიან ჭინკები ლიტერატურული ბინდიბუნდი: დაისი თუ აისი?”. მკვლევარი კრიტიკულად უდგება ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის არსებობას: „პოსტმოდერნისტების გენიალობა იმაშია, რომ მათ ჩაიდინეს თითქოსდა შეუძლებელი, აღმოაჩინეს მეთოდი, რომელიც ავტორს მიაღწევინებს მაქსიმალურ წარმატებას შემოქმედებითი ენერჯის მინიმალური დახარჯვით: გადააქცევს „გენიოსად”, რომელსაც თავზე დააყრიან პრემიებს, ხელახლა გამოსცემენ, მასზე დაწერენ დისერტაციებს, ყოველივე ეს მოხდება არა

სიკვდილის შემდეგ, არამედ ამჟამად, რათა ავტორმა, ვიდრე ცოცხალია, სრულიად იგემოს თავისი გენიალობის ყველა საქმე” (ტამილინი 2002: 9) ასეთი შეფასება, ვფიქრობთ, ცოტა არ იყოს, გადაჭარბებულია, რატომაც ცუდი ის, თუ შემოქმედს მის სიცოცხლეშივე აღიარებენ და მასზე დისერტაციებს დაწერენ. ეს იმ დროის მონაქროლია, რომელსაც თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ვითარება ჰქვია, ავტორი წერილის დასაწყისშივე აღნიშნავს, რომ XIX საუკუნეში გენიოსები სწრაფად იბადებიან, ადრე თუ ეს საუკუნეში ერთხელ ხდებოდა. გენიოსები შექმნა იმ დრომ, იმ გამორჩეულმა ეპოქამ, რომელშიც ჩვენ ყველანი ვცხოვრობთ, ეს კომუნიკაციის საუკუნეა, სადაც შეუმჩნეველი არავინ დარჩება. სწორედ ამიტომ მიკვირს კრიტიკოსის მხრიდან პოსტმოდერნიზმის ასეთი ნეგატიური შეფასება. საუბრობს საფრთხეებზე, რომელსაც ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა აჩენს ხელოვნებასა და კულტუროლოგიაში, ამის თეორიული და პრაქტიკული საფუძველი კი ნამდვილად არ ჩანს: „სადაც პოსტმოდერნიზმი ფეხს დაადგამს, იქ ნიადაგი კვდება, იქ აღარც ყვავილი ხარობს და აღარც ბალახი ამოვა. სწორედ ეს არის მისი მომაკვდინებელი საფრთხე” (ტამილინი 2002: 9). ასეთი გადაჭარბებული შეფასება ამ ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე, ვფიქრობთ, სულაც არ აყენებს ზიანს მას, პოსტმოდერნიზმი უკვე დაწერილისა და წაკითხულის ხელახლა გადააზრებასა და გადაწერას აკეთებს, ყველაფერი უკვე ითქვა, ახლა საჭიროა ამ ნათქვამისადმი მიდგომის შეცვლა, მისი სხვა კუთხიდან დანახვა და შეფასება.

„პოსტმოდერნისტული კულტურა კიდევ მაღალ საფეხურზე აიყვანა ტექნიკურმა მიღწევებმა” (Эмелин 1998: 3). ვფიქრობთ, ტექნიკურმა პროგრესმა მართლაც შეუწყო ხელი პოსტმოდერნიზმის როგორც ლიტერატურაში, ისე არქიტექტურასა და სხვა სფეროებში შეღწევას. პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია: „დეცენტრალიზაცია, განუსაზღვრელობა, ფარგმენტულობა, კონსტრუირება” (Эмелин 1998: 5). მკვლევარი ასევე ხაზს უსვამს იმას, რომ „პოსტმოდერნული კულტურა ხასიათდება განსაკუთრებული დამოკიდებულებით, თამაშთან, როგორც ადამიანის სპეციფიკურ შემოქმედებასთან, თავისუფალ ენობრივი თამაშთან, რომელიც ლიოტალის აზრით პოსტმოდერნიზმის განმსაზღვრელი ნიშანია” (Эмелин 1998: 10). მნიშვნელოვანია, რომ პოსტმოდერნიზმი მონოპოლიზების წინააღმდეგ გამოდის როგორც კულტურაში, ისე ტექნოლოგიებში. პოსტმოდერნიზმმა დაიპყრო ყველა სფერო, მაგრამ ის ნამდვილად არ არის ლიტერატურული პროცესების ერთპიროვნული მმართველი.

პირიქით, მის გვერდით თანაარსებობენ როგორც კლასიკური რომანი, ისე ისტორიული და ბიოგრაფიული რომანები, რომლებიც არ გამოირჩევიან ისეთი სტილური თავისებურებებით და ნიშან-თვისებებით, როგორითაც თანამედროვე პოსტმოდერნისტული რომანები.

პოსტმოდერნიზმმა რეალობის ახალი სახე შექმნა, რომელიც არ ცნობს არანაირ შეზღუდვას და, შესაბამისად, არც არავის წინაშე არ აგებს პასუხს, ეს თავისუფლება მას აძლევს სათქმელის ღიად ჩვენების და გამოხატვის შესაძლებლობებს.

პოსტმოდერნიზმის საინტერესო განსაზღვრებას ახდენს ოლია ბოგდანოვა წიგნში „პოსტმოდერნიზმი თანამედროვე რუსული რეალიზმის კონტექსტში 60-90 წლები XX საუკუნე და XXI საუკუნის დასაწყისი“ – უკვე ახალი ტენდენციები წამოვიდა, რომელსაც როგორც რუსეთში, ისე ჩვენთან საქართველოში ერთი განსაზღვრება პოსტმოდერნიზმი მოუძებნეს. მკვლევარი ასე ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს: „პოსტმოდერნიზმი – ფართო კულტურული გაგებაა, რომელმაც უკვე ორი ათწლეულია ორბიტაზე მოიცვა ფილოსოფია, ესთეტიკა, ჰუმანიტარული მეცნიერებები“ (Богданова 2004: 3). მსოფლიო ქაოსმა მოიცვა, ანტიისისტემურობა უკვე გახდა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანი. არ არსებობს ერთიანი სისტემა, რომლის მიხედვითაც მოხდება ლიტერატურული ნაწარმოების განსაზღვრა. „ირონია გახდა პოსტმოდერნიზმის განმსაზღვრელი ნიშანი“ (Богданова 2004: 4). საპირისპირო წყვილები ერთ სისტემაში მოექცნენ. ის უარს ამბობს დიდაქტიურ მოტივებზე. პოსტმოდერნიზმი არ ასწავლის არავის არაფერს, პირიქით – ხშირად მკითხველისგან ელის რჩევებს.

„სამყარო მოიაზრება, როგორც ტექსტი, როგორც დაუმთავრებელი ნიშნების თამაში“ - წერს ეპშტეინი: მნიშვნელოვანია თამაშის პრინციპი, ის ხომ განსაზღვრავს ავტორის და მკითხველის ურთიერთმიმართებას, აყალიბებს თავის წესებსა და კანონებს.

ოლია ბოგდანოვას მიერ წიგნში გამოყოფილია ნიშნები, რომლის მიხედვითაც უნდა განვსაზღვროთ პოსტმოდერნიზმი. „სიმულაკრა“, ინტერტექსტუალობა“, ციტაცია, დეკონსტრუქცია, თამაშის პრინციპი, ავტორის სიკვდილი, ეპისმოლოგიური დაეჭვება, ფრაგმენტულობა, ეკლექტიკა, პლურალიზმი, ირონია, პაროდია“ (Богданова 2004: 6-7). ტერმინებზე საუბრისას მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ჯერ არც ერთი ტერმინი არ ყოფილა ისეთი, რომელიც „ზუსტად ასახავდეს მოვლენებს, თუმცა ძნელია მოიძებნოს ისეთი

განსაზღვრება, რომელსაც იმდენი აზრთა სხვადასხვაობა ჰქონდეს, როგორც აქვს პოსტმოდერნიზმს” (Богданова 2004: 6).

ბევრი კრიტიკოსი კამათობს ამ ორი ცნების-მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის მსგავსებასა და განსხვავებაზე. ვფიქრობთ, ოლია ბოგდანოვამ ძალიან საინტერესოდ და პროფესიონალისთვის დამახასიათებელი სიზუსტით გამოიყენა ეს ორი ცნება ერთმანეთისაგან ყოველგვარი ზედმეტი განსაზღვრებებისა და კომენტარების გარეშე. პირველი ჩამოწერილი აქვს ის ნიშნები, რომელიც ახასიათებს მოდერნიზმს, ხოლო იქვეა ჩამოთვლილი მისი საპირისპირო ნიშნები, რომლითაც ხასიათდება პოსტმოდერნიზმი. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ რამდენიმე ნიშანს: „მთლიანი-თამაში, მოფიქრება-შემთხვევა, იერქრქია-ანარქია, ხმა-სიჩუმე, დამთავრებული ნაწარმოები-პროცესი, დისტანცია-სიახლოვე, შემოქმედება სინთეზი-დეკონსტრუქცია, ანტისინთეზი, საზღვრები-ინტერტექსტი, სემანტიკა-რიტორიკა, პარადიგმა-სინტაგმა, სელექცია-კომბინაცია, ფესვი-რიზომა, სიღრმე-ზედაპირი, დიდი ისტორია-პატარა ისტორია, პარანოია-შიზოფრენია, მიზეზები-კვალი, მამა ღმერთი-სულიწმინდა, მეტაფიზიკა-ირონია, განსაზღვრული-განუსაზღვრელი, ტრანსცენდენტური-იმანენტური” (Богданова 2004: 12). ვფიქრობთ, ყველა ეს ნიშანი სავსებით წარმოაჩენს განსხვავებას, ამ ორი ლიტერატურული მიმდინარეობისა, რა არის ის ნიშნები, რომლითაც განსხვავდება მოდერნიზმი პოსტმოდერნიზმისგან, რომ ყველაფერი მათ შორის სათაურიც მის საწინააღმდეგო ცნებებს მიუთითებს, ყველაფერი ის, რაც განსაზღვრავს მოდერნიზმს, მისი საწინააღმდეგოდ განსაზღვრავს პოსტმოდერნიზმს. მოდერნიზმი თუ საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის იყო განკუთვნილი, პოსტმოდერნიზმი მასკულტურაა. ის განკუთვნილია საზოგადოების ფართო მასებისთვის. სხვა საკითხია, მას იღებენ თუ არა, პოსტმოდერნიზმი არ არის მარტივად აღსაქმელი საზოგადოების ყველა ფენისთვის, მას მომზადებული მკითხველი სჭირდება.

რუსეთშიც და ჩვენთანაც პოლიტიკურმა პროცესებმა განაპირობეს პოსტმოდერნიზმის შემოსვლა, ოლია ბოგდანოვა თვლის, რომ სტალინის სიკვდილმა და საბჭოთა კავშირის დაშლამ ხელი შეუწყო რუსეთში პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბებას. რუსული პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენლები არიან გ. ერფეროვი, ა. ბიტოვი, ვ. პერუხა, ვ. ტოლსტაია, ბ. პელევნი, ვ. სოროკინი, ლ. პეტრუშევსკი, და სხვები.

ველში ასეთ განსაზღვრებას აძლევს პოსტმოდერნიზმს.

„პოსტმოდერნიზმი = ავანგარდი + მასობრივი კულტურა

ხოლო რუსული პოსტმოდერნიზმი ხასიათდება.

რუსული პოსტმოდერნიზმი = ავანგარდიზმს + ლიტერატურული სოციალური რეალიზმი” (Богданова 2004: 29).

რაც შეეხება საქართველოში პოსტმოდერნისტული რომანის შემოსვლის პერიოდს, ამ საკითხზე აზრთა სხვადასხვაობაა, თუმცა მკვლევრების უმეტესობა თანხმდება იმაზე, რომ პოსტმოდერნიზმი XX საუკუნის მიწურულს 90-იანი წლებიდან შემოვიდა, ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველო, როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფო, ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე იდგა. ამ ყველაფერს ხელი არ შეუშლია ქართველი ავტორებისთვის, შემოეთავაზებინათ სრულიად უცხო და არატრადიციული ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელიც დასავლეთისთვის უკვე გავლილი პროცესი იყო.

პოსტმოდერნიზმი სამოქალაქო ომმა, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს ომმა, საზოგადოების გახლეჩვამ და დაპირისპირებამ გამოიწვია, ამ ყველაფერმა ლიტერატურულ სამყაროზეც მოახდინა გავლენა. შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებები სწორედ ამ პრობლემებს ასახავს. ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში პოსტმოდერნიზმის ჩვენების მცდელობები XX საუკუნის ბოლოს შეინიშნება. ეს ტენდენციები გამოვლინდა 70-80-იან წლებში. ამ პერიოდში ჩნდება რაღაც სიახლე, რომელსაც განსაზღვრა ჯერ ვერ მოუძებნეს, ხოლო 90-იან წლებიდან ყველა ერთხმად აღნიშნავდა პოსტმოდერნიზმის შემოსვლას საქართველოში.

შიეძლება ითქვას, რომ სოციალურმა რეალიზმმაც იქონია გავლენა ქართულ პოსტმოდერნიზმზე. სოციალური და პოლიტიკური გარემო იწვევდა მოთხოვნას, შექმნილიყო რაღაც ახალი და განსხვავებული. რეალობისგან თავის დაღწევა მხოლოდ ალტერნატიული რეალობის შექმნით თუ მოხდებოდა. ალტერნატიული რეალობა შეიქმნა კიდევ მხატვრული ტექსტების სახით. ხელოვნება ხომ არსებული სამყაროსგან თავის დაღწევის ერთ-ერთი ყველაზე კარგი საშუალებაა. სათქმელმა ლიტერატურული ტექსტის ცენტრიდან პერიფერიაში გადაინაცვლა.

პოსტმოდერნიზმზე ჩვენშიც ითქვა და დაიწერა, კრიტიკოსი გურამ ბენაშვილი წერს: „პოსტმოდერნიზმი სვამს წერტილს და იწყებს ლიტერატურის ახალ ათვლას, პოსტმოდერნიზმი არა მხოლოდ კრიზისის დასტურია, არამედ მისი შესაძლო გადაჭრის ფორმაც” (ბენაშვილი 2001: 17). ამ ტერმინის

განსაზღვრა ხშირად გაურკვევლობას და კითხვის ნიშნებს აჩენს, ამ შემთხვევაში კი ავტორი ხვდება, რომ ახალი ლიტერატურის „ათვლა“ იწყება და ძველს წერტილი ესმევა. პოსტმოდერნიზმი ახალი აზროვნების სფეროს გაშლას უწყობს ხელს, სადაც სრული თავისუფლებაა. პოსტ- ამ წინსართს მკვლევარი ასე განსაზღვრავს: „ფაქტიურად, პოსტ. არის სიტყვათა მნიშვნელობით თამაში, რომელიც წყვეტს კავშირს ტრადიციულ ლიტერატურასთან“ (ბენაშვილი 2001: 17). თუმცა, ჩვენი აზრით, პოსტმოდერნიზმი არ წყვეტს კავშირს ტრადიციულ ლიტერატურასთან, პირიქით, ის იღებს ძალიან ბევრს წარსულისგან, მართალია, არა ფორმის თვალსაზრისით, არამედ შინაარსის მხრივ, ხშირად პოსტმოდერნისტულ ტექსტში შევხვდებით, ისეთ შინაარსობრივ დეტალებს, რაც დამახასიათებელია კლასიკური მწერლობისათვის. მიუხედავად ყველაფრისა, გურამ ბენაშვილი მაინც ეჭვის თვალთ უყურებს მომავალს და ყოველივე ეს ხელოვნურად შექმნილ პროცესად მიაჩნია, რაშიც, რა თქმა უნდა, ვერ დავეთანხმებით.

პოსტმოდერნიზმის ქართველი მკვლევარი ბელა წიფურია თავის წერილში „პოსტმოდერნიზმი“ წერს: „წარსულის შედევრი პოსტმოდერნისტულ ტექსტში შეიძლება მოწოდებული იქნეს ირონიზებული ფორმით, როგორც ბანალური, ყველასათვის ხელმისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფასეულობა. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, ამაღლებული სულიერი მისიის ნაცვლად, შედევრები განსხვავებული მისიით წარმოგვიდგებიან. მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზგასმული იქნეს რაიმე ამაღლებული იდეების რეალურობა და კომფორტულობა წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით“ (წიფურია 2008: 75). ირონია ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია პოსტმოდერნიზმის და სწორედ ამიტომ იქცა მხატვრულ რეალობაში წარსულის იდეალების ასახვა ირონიის ობიექტად. პოსტმოდერნიზმი წარსულს კი არ აიდეალებს, არამედ მის ახლებურ შეფასებას აკეთებს, ირონიზებულია სამყარო, რომელშიც ვცხოვრობთ.

კრიტიკოსთა ნაწილს მიაჩნია, რომ პოსტმოდერნიზმი მაღალი ხელოვნებაა, რომლის მიღებაც ქართულ კულტურას ჯერ არ შეუძლია. ანდრო ბუაჩიძე წერს: „პოსტმოდერნი ღრმად განათლებული, დახვეწილი გემოვნების მქონე, სხვადასხვა კულტურაში ორიენტირებული ადამიანების ძალისხმევას საჭიროებს. ყოველივე ამას კი გარკვეული მიმართულებით გაწეული ხანგრძლივი შრომა უნდა დაედოს საფუძვლად“ (ბუაჩიძე 1998: 7).

პოსტმოდერნისტული ტექსტების გარკვეულ ნაწილს მითოლოგიზმი ახასიათებს, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ მითი ერთ-ერთი წამყვანი მიმართულებაა. ის ერთ-ერთი ხერხია პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში დაუჯერებლობის, არ არსებულის წარმოსახენად „მითი არ არის მხოლოდ წარსული, მითი ჩვენი პოსტმოდერნისტული აწმყოც არის და არის ჯერაც უცნობი მომავალი” (თავდგირიძე 2011: 15). ბარტი იყენებს ტერმინს მითი, ხოლო ბოდრიარი – სიმულაკრა. პოსტმოდერნიზმი გეთავზობს გამოგონილ, შექმნილ რეალობას, სადაც ყველა სათქმელი ერთადაა თავმოყრილი. „პოსტმოდერნისტული ეპოქა ესაა ფანატიზმებისა და სიმულაციების ეპოქა” (თავდგირიძე 2011: 15).

პოსტმოდერნიზმის იდეას ნიჰილიზმის იდეასაც უწოდებენ. ყველაფერი ერთმანეთში ირევა, სამყარო ქაოტურ სახეს იძენს, ყველაფერი თამაშად იქცევა, სადაც როლებიც არეულია და მთავარი სათქმელიც. „პოლიტიკიდან დიდი ხანია გაქრა იდეები, მაგრამ პოლიტიკური მოღვაწეები კვლავ განაგრძობენ თავიანთ თამაშებს, მათ აინტერესებთ მხოლოდ კარიერული თამაშები: შეჯიბრი, წინსვლა, გამარჯვება, დამარცხება” (ელიზბარაშვილი 2012: 1). სამყარო ერთ დიდი სპექტაკლად გადაიქცა, სადაც ყველას სხვადასხვა როლის თამაში უწევს. პოლიტიკურმა პროცესებმა განსაზღვრა თითოეული ადამიანის ცხოვრება, მან მოიცვა ყველა სფერო, ხელოვნების თითქმის ყველა დარგი. „შედგად ჩვენ ვიღებთ ერთიან კულტურულ „ბულიონს”, სადაც აღარ არსებობს „დიფერენცირებული ველი” და „განმასხვავებელი საგნები” (ელიზბარაშვილი 2012: 2). საქართველოშიც ასეთი პროცესები ვითარდება. პოლიტიკურმა პროცესებმა თითოეული ჩვენგანის ცხოვრებაში გარკვეული მონაკვეთი განსაზღვრა. პოლიტიკამ თითქმის ყველა სფეროში შეაღწია. ლიტერატურა ასახვის სცენაა, ის კი ხშირად იმ რეალობას ასახავს, რომელშიც თავად შემოქმედს უწევს ცხოვრება. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ხშირია ისტორიული ნარატივის წარმოჩენა, რაც სულაც არ არის უჩვეულო, რადგან წარსული, ისტორია, ეს ის წყაროებია, რომლითაც საზრდოობს თანამედროვეობა, ხოლო პოსტმოდერნიზმი სწორედ თანამედროვეობას წარმოგვიდგენს.

ნუგზარ მუხაშვილის აზრით, პოსტმოდერნიზმი ორიათასწლიან დასავლურ კულტურას ასრულებს, „როგორც ჩანს ჩვენს თვალწინ, მისი უკანასკნელი გვერდები იფურცლება და მალე ალბათ ეს უზარმაზარი და უმნიშვნელოვანესი წიგნიც დაიხურება” (მუხაშვილი 2005: 171). ზურაბ ქარუმიძეც აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნი დამთავრდა 2001 წლის 11 სექტემბერს. ერთი რამ

ცხადია, პოსტმოდერნიზმმა თავისი ღრმა კვალი დაამჩნია ყველა სფეროს, სადაც კი შეაღწია. საინტერესოა ზურაბ ქარუმიძის აზრი აღნიშნული საკითხის შესახებ. წერილში „დიდი თამაშის დასასრული ანუ გოდო აკაკუნებს“ ის წერს: - „2001 წლის 11 სექტემბერს მანჰეტენზე, საერთაშორისო სავაჭრო ცენტრის ცათამბჟენთან ტერორისტების მიერ გატაცებული „ბოინგის“ შეჯახებით პოსტმოდერნიზმი: კულტურის მდგომარეობა, რომელიც 40 წელზე მეტ ხანს გაგრძელდა, დასრულდა. ეს თამაში, რომელიც ქმნიდა გამოგონილ ორიგინალების აბსოლუტურად იდენტურ ასლებს, დასრულდა ონტოლოგიური მუშაითობა ნამდვილსა და შეთხზულს შორის გაბმულ ბაწარზე, დასრულდა ორაზროვან და განუსაზღვრელ ნიშანთა ღია სისტემებში, როგორც ლაბირინთში ხეტიალი“ (ქარუმიძე 2001: 1).

ავტორი აღნიშნავს, რომ მოდერნისტული დასასრული აქვს თითქოს პოსტმოდერნიზმსაც, თუმცა აქვე ხაზგასმით მიუთითებს, რომ „საერთოდ არ გვაქვს საქმე რაიმენაირ დაბრუნებასთან. ეს წინსვლაა, ხოლო საით, არავინ იცის“ (ქარუმიძე 2001: 1). მართლაც, რომ არავინ იცის, საით მიექანება დღევანდელი კულტურა, რა სახელს მოუძებნიან შემდეგში მას ლიტერატურის კრიტიკოსები. ვფიქრობთ, ამაზე საუბარი ჯერ ნაადრევია, რადგან არ შეიძლება პოსტმოდერნიზმის დასრულებაზე საუბარი იმ კულტურულ ვითარებაში, რომელიც 11 წლის წინ არსებობდა მსოფლიო ლიტერატურაში. ალბათ, საგულისხმოა ისიც, თუ რატომ ასრულებს თავად პოსტმოდერნისტი ქართული მწერალი ასე ნგრევით. სიმბოლურია ისიც, რომ, როგორც ავტორმა აღნიშნა, პოსტმოდერნიზმის დასრულება მოხდა იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთის დროს, იმ დროს, „წარიკვეთა ორი ვეება, ასსართულიანი თავი პოსტმოდერნისა“ (ქარუმიძე 2001: 1). ეს ამბავი კი ქალაქთა ქალაქში, ქალაქთა ქალაქის გულში, მანჰეტენზე მოხდა.

პოსტმოდერნიზმის დასრულებაზე საუბარი, (ყოველ შემთხვევაში ქართულ რეალობაში) ვფიქრობთ, ცოტა ნაადრევია, რადგან ახლაც XXI საუკუნის 10-იან წლებშიც იწერება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები, კრიტიკოსები და მწერლებიც ხშირად ძალიან ჩქარობენ, როდესაც ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის დასასრულს წინასწარმეტყველებენ. ზურაბ ქარუმიძის, ამ დასკვნას იზიარებენ კონსტანტინე ბრეგაძე და ნუგზარ მუხაშვილი.

საქართველოში პოსტმოდერნიზმის ნიშნები ჩანს არ მარტო ლიტერატურაში არამედ არქიტექტურაშიც. ასე, მაგალითად:

პოსტმოდერნისტულია „მშვიდობის ხიდი“, მინის შენობები, რომლებიც ქართული არქიტექტურისათვის სრულებით უცხო იყო. როგორც კონსტანტინე ბრეგაძე აღნიშნავს, „დღეს ქალაქი ბათუმი აქციეს თანამედროვე ქართული კიხურ – სიმულაკრული პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ცენტრად“ (ბრეგაძე 2013: 73).

ერთ-ერთი პირველი ავტორი, რომელმაც პოსტმოდერნიზმი შემოიტანა საქართველოში, ზურაბ ქარუმიძეა, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ჩვენში პოსტმოდერნიზმი ნელ-ნელა და კრძალვით იწყებს შემოსვლას“ (ქარუმიძე 2001: 2). ავტორი სარკის სიმბოლოზე მიანიშნებს და ამბობს, რომ „სარკე გახლავთ პოსტმოდერნიზმის მთავარი იარაღი, ოღონდაც ეს სარკე გარე სამყაროზე კი არაა მიმართული, როგორც ეს სახელოვნებო რეალიზმშია მიღებული, არამედ სხვა სარკეებზეა მიმართული, სარკიდან სარკეში არეკლილი რეალობის „დასაჭერად“ (ქარუმიძე 2001: 2).

ზურაბ ქარუმიძე მსოფლიო მნიშვნელობის დიდი პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებად მიიჩნევს უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელს“, პატრიკ ზუსკინდის „პარფიუმერს“ და მილორად პავიჩის „ხაზარული სიტყვის კონას“. ძნელია, არ დაეთანხმო მწერალს ეს სამი ნაწარმოები მსოფლიო პოსტმოდერნიზმის შედეგებია. „მათი წაკითხვის შემდეგ საქართველოში პოსტმოდერნიზმის მიმდევრებიც ჩნდებიან“ (ქარუმიძე 2001: 13).

აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა საქართველოს დეკონსტრუქციამ კიდევ უფრო შეუწყო ხელი ამ პროცესების წარმართვას. „პოსტმოდერნიზმი კლასიკის ხელახალი წაკითხვისა და გადაფასების ყველაზე ინტენსიური ეტაპია ისტორიაში და ადგილობრივი პოსტმოდერნისტებიც ამან აგვიყოლია“ (ქარუმიძე 2001: 14).

ქართული ლიტერატურული პროცესების პოსტმოდერნიზაციას მიეძღვნა 1996 წელს ლიკანის კონფერენცია. კონფერენციის სახელი ზუსტად ასახავდა ამ პროცესს - „საქართველო პოსტმოდერნიზმის პირისპირ“ – საქართველო 90-იანი წლებიდან უკვე დადგა პოსტმოდერნისტული გამოწვევების პირისპირ. ჩვენში გადაფასების შეუქცევადი პროცესები მიმდინარეობდა. ევროპული პოსტმოდერნიზმისგან განსხვავებით, ქართული უფრო პოლიტიზირებულია. ამ პროცესებმა ასახვა ჰპოვა ლიტერატურაში. ქართველი კრიტიკოსების ნაწილი თვლის, რომ პოსტმოდერნიზმი მაღალი ხელოვნებაა. ბელა წიფურიას აზრით: „პოსტ-ეპოქაში, ამაღლებული სულიერი მისიის ნაცვლად, შედეგები განსხვავებული მისიით წარმოგვიდგებიან. მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით,

რომ ხაზგასმული იქნეს რაიმე ამადლებული იდეის ამოცხება ან უბრალოდ ირონიული, ფორმის ჩვენებით იქნეს ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა, წარსულის ამადლებულ იდეებთან შედარებით” (წიგურია 2008: 242).

წინა პლანზე წამოიწიეს ტექსტებმა, რომლებიც ხშირად სკანდალური სათქმელით გამოირჩევიან. იმაზე, რაზეც აქამდე დუმდნენ, დღეს მთავარ სათქმელს წარმოადგენს. „ეპატაუი ფუნქციურად გამართლებულია, როდესაც მართლისთქმის უკიდურეს ფორმად გვევლინება” (ლომიძე 2009: 97).

ქართულ პოსტმოდერნიზმს მკვლევართა დიდი ნაწილი უკვე ლიტერატურულ ფაქტად მიიჩნევს–წერს ანდრო ბუაჩიძე წერილში „ლიტერატურული რეტროსპექტივა და დღევანდლობის რაკურსი”. პოსტმოდერნიზმი საქართველოში გახდა ლიტერატურული მოვლენა. მასზე საუბრობენ და წერენ, განიხილავენ ხელოვნების სფეროს ყველა დარგში.

ამ საკითხზე საინტერესოდ მსჯელობს კრიტიკოსი ნუგზარ მუზაშვილი წერილში „ანალოგიები”, სადაც ის პოსტმოდერნიზმის ეპოქას 2000 წლის წინანდელ ელინიზმს ადარებს და ამბობს: „დიდად გასაოცარია, მაგრამ ის, რაც დღეს ხდება, ორი ათასი წლის წინ უკვე მოხდა.

ისევე როგორც ოცი საუკუნის წინ, დღესაც ადამიანებმა მოულოდნელად ცხოვრების ორიენტირი დაკარგეს. რაღაც საერთო მიზანი, რომელიც ჩვეულებრივ აზრსა და მნიშვნელობას ანიჭებს ხოლმე სიცოცხლეს, თვალსა და ხელს შუა გაქრა. ფასეულობები, რომელთა აბსოლუტური და მარადიული ხასიათი ადრე არავითარ ეჭვს არ იწვევდა და ადამიანებს აერთიანებდა, სრულიად გაუფასურდა.

ყველაფერი შეფარდებითი გახდა.

ავტორიტეტებს ყავლი გაუვიდათ.

სამყარომ ორიენტირი დაკაგა” (მუზაშვილი 2005: 169).

ცენტრდაკარგული სამყარო ისეთივე ქაოსური გახდა, როგორც მაშინ, როცა ყველაფერი იწყებოდა, მაშინ იწყებოდა, მაგრამ ახლა, ალბათ სწორედ ესაა დასასრულის დასაწყისი. რწმენა იკარგება ყველასა და ყველაფრის მიმართ, ირგვლივ უნდობლობა ისადგურებს, რაც ნიჰილიზმის წარმოშობის საფუძველია. იწყება ჰარმონიის რღვევა, „სამყარო რაღაც ძალამ ადამიანთა ცნობიერებაში შინაგანად ააფეთქა და მრავალ მცირე, ერთმანეთთან შეუთავსებელ ნაწილებად დააქუცმაცა” (მუზაშვილი 2005: 169).

ცხოვრებაში იკარგება ყოველგვარი ფასეულობები, უმთავრესი ხდება თვითგადარჩენაზე ფიქრი, ყოველგვარი აღმატებული და ზემატერიალური იცვლება და უფასურდება. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, იქმნება ბევრი საინტერესო ლიტერატურული ნაშრომი.

სამყარო ცხოვრების სხვა ეტაპზე გადადის, სხვაგვარი საზომით იზომება ყოველივე, იცვლება და იყიდება ის, რაც ხელშეუხებლად და წმინდად მიაჩნდათ წინა საუკუნეებში, მეგობრობა სიყვარული და, რაც ყველაზე მთავარია, ღვთისადმი რწმენა. ამ ეპოქაში ადამიანებმა უფლისგან დამოუკიდებლად თავის თავზე იტვირთეს საკუთრი ცხოვრების შეცვლა. ლიტერატურამ კი ყველაზე კარგად გვიჩვენა ამ ადამიანების მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივი.

კრიტიკოსთა ერთ ნაწილს მიაჩნია, რომ პოსტმოდერნიზმი ორიათასწლიან დასავლურ კულტურას ასრულებს – „როგორც ჩანს ჩვენს თვალწინ, მისი უკანასკნელი გვერდები იფურცლება და მალე ალბათ ეს უზარმაზარი და უმნიშვნელოვანესი წიგნიც დაიხურება” (მუზაშვილი 2005: 171).

ალბათ, არც ასეა საქმე, უბრალოდ, პოსტმოდერნიზმი ასახავს სამყაროში არსებულ მოვლენებს აფეთქებულ, დანაწევრებულ რეალობას, სადაც, მიუხედავად ნიჰილიზმისა, შინაგანად ყველა კარგად ხვდება და თანხმდება იმაზე, რომ „ღმერთი არსებობს, მისი გამოხატვა, ადამიანის გამომსახველობით, რეპრეზენტაციულ შესაძლებლობებში შედის” (წიფურია 2008: 227).

პოსტმოდერნიზმსა და მოდერნიზმს შორის რომ მჭიდრო ურთიერთკავშირია, ამაზე არავინ არ დავობს. მიუხედავად ამისა, პოსტმოდერნიზმი გარკვეული ნიშნებით მაინც შორდება მოდერნიზმს, მათი ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია სიმულაკრა. როგორც კრიტიკოსი ბელა წიფურია წერილში „პოსტმოდერნიზმი” აღნიშნავს ის „არც რაიმეს უშუალო განმეორებაა, ის არ არის უბრალო ასლი, არამედ ასლი ორიგინალის გარეშე ანუ სიმულაკრა” (წიფურია 2008: 225).

პოსტმოდერნისტი სამყაროს ილუზიურად აღიქვამს და აცხადებს, რომ „სინამდვილე აღარ არსებობს, არც იქ, სადაც ის აქამდე ეგულებოდათ და არც მის ძიებას აქვს აზრი” (წიფურია 2008: 230). ამიტომ წარსულში ცრდილობენ იმის აღდგენას, რაც იყო, ასეთ ვითარებაში იქმნება წარმოსახვითი რეალობა ანუ ჰიპერრეალობა. ასეთი ვირტუალური სამყარო ადამიანისაგან მხოლოდ წარმოსახვით შესვლას მოითხოვს მასში, „მაგრამ ამგვარი დაშვების სანაცვლოდ სთავაზობს ნამდვილ განცდებს” (წიფურია 2008: 231). ცნობილი

იტალიელი პოსტმოდერნისტი მწერალი უმბერტო ეკო თვლიდა, რომ თანამედროვე გასართობი პარკების ფუნქცია და პრინციპი იმგვარია, რომ ადამიანი იქ არსებულ რეალობას აღიქვამს ისე, რომ მას ერევა სინამდვილე და ილუზიური რეალობა, ის რეალობა, სადაც იმ მომენტში იმყოფება. პოსტმოდერნიზმი ასევე ხელს უწყობს მასობრივი კულტურის ჩამოყალიბებას. იქმნება ისეთი ნაწარმოებები და ფილმები, რომლებიც საზოგადოების ინტერესს პასუხობს.

ადამიანებმა ღმერთთან მისასვლელი გზები დაკარგეს და თავად იქცნენ სამყაროს გამგებლებად. პოსტმოდერნიზმის ნიშნების ძებნამ შეიძლება უფრო ადრინდელ პერიოდშიც გადაგვიყვანოს. უმბერტო ეკო თვლის, რომ შეიძლება პოსტმოდერნიზმი ანტიკურ სამყაროშიც კი მოიძებნოს, თუმცა ფაქტია, ნიშნების პოვნა სრულებით სხვა პროცესისა და ტენდენციების წარმოჩენას გულისხმობს. ეპოქალური ცვლილებები იწვევს ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას. „პოსტმოდერნიზმის ექომ ჩვენში მაშინ შემოაღწია, როცა პირველწყარო დადუმდა” (კიკვიძე 2011: 34). ჩვენთან ყველაფერი მაშინ შემოდის, როცა სხვაგან წარსულად იქცევა ხოლმე. უნდობლობა, ყველა საკითხში ეჭვის შეტანა და კითხვის ნიშანი, ეს განაპირობებს პოსტმოდერნიზმის როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის არსებობას. სამყარო ფრაგმენტულად აღიქმება, სადაც არ არსებობს ერთი მთლიანობის განცდა. „პოსტმოდერნისტული ეპოქა ქართულ სინამდვილეშიც დგებოდა! და, რაც მთავარია, ეს სივრცე მზად იყო „უცხო სტუმრის” მისაღებად” (იმნაიშვილი 2010: 9).

გარდამავალი ეპოქა თითქმის ყოველთვის დაკავშირებულია ქაოსსა და გაურკვეველობასთან. 90-იანი წლებიდან ჩვენ ლიტერატურულ სივრცეში ახალი პოლიტიკური რეალობა შეიქმნა, რომელიც ახალი სახელმწიფოს შენებისკენ იყო მიმართული. ვაკუუმი, რომელშიც საქართველო მრავალი წლის განმავლობაში იმყოფებოდა, თითქოს აღარ არსებობდა, პირიქით, თავისუფლებამ, მოიცვა ყველა და ყველაფერი, თუმცა თავისუფლების გაგება ჩვენში არასწორად მოხდა, და შესაბამისად არასწორი გზით წარიმართა ქვეყნის ბედი. წლების გასვლასთან ერთად ამღვრეული წყალი დაიწმინდა. დღეს ამ გადმოსახედიდან ყველაფერი ალბათ, ზუსტად ისე უნდა მომხდარიყო როგორც მოხდა, ყველა ქმედებას თავისი ლოგიკური დასკვნა აქვს. მწერლობის სადავეები ახალგაზრდა შემოქმედებმა აიღეს ხელში, ეს ყველაფერი თაობებს შორის ხშირად უთანხმოების მიზეზიც კი ხდებოდა.

„ქართულ სინამდვილეში პოსტმოდერნიზმს დღემდე ეჭვის თვალით უყურებენ” (იმნაიშვილი 2010: 58). ახალი გემო, ახალი სურნელი ტრიალებდა ჩვენს ქვეყანაში. “ტრადიციულ ქართულ სუფრას ნაჩვევმა ქართველმა ქათმის ფილესა და ანანასის კომპოზიციაც დააგემოვნა და სუმი და ჟასმინის ჩაიც სიამოვნებით მიირთვა” (პაიჭაძე 2006: 125).

პოსტმოდერნიზმი მასობრივ კულტურას განეკუთვნება, ის ხალხის მასებზე ზემოქმედებს. მას გულგრილი დამოკიდებულება აქვს ყოველგვარი ფასეულობებისა და ტრადიციების მიმართ. იქმნება სამყაროს მოდელი, რომელიც სრულებით არ ჰგავს წარსულს, პირიქით, მისი ანტისახეა, არ აღიარებს მას. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში ხშირად აგრესია იგრძნობა, სადაც გმირები საკუთარი თავის შემეცნებით არიან დაკავებულები. ისინი გარბიან, რათა უკან სახეცვლილები და განწმენდილები დაბრუნდნენ. XX-XXI საუკუნეების მიჯნა შეიძლება ერთი სიტყვით „ქაოსით” მოვიხსენიოთ, რადგან ყველაფერი, რაც მოსახდენი იყო ამ პერიოდში, მოხდა. ყველა სათქმელი ითქვა, ამ თითქმის გაურკვევლმა და ერთი შეხედვით მარტივმა პროცესებმა კრიზისი შექმნეს. კრიზისული პერიოდი ყველა ქვეყნისთვისაა დამახასიათებელი, მთავარია, მოიძებნოს მისგან გამოსვლის გზები.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები და მათი გმირები ერთმანეთში აქტიურად საუბრობენ და ტექსტიდან ტექსტში თავისუფლად გადადიან ისე, რომ ვერანაირი დაბრკოლება ვერ აჩერებთ. მკითხველი და ავტორი ერთმანეთთან შეთანხმებულად მოქმედებენ. მკითხველის მოლოდინი, რომ ყოველი ახალი ტექსტის კითხვისას შესაძლებელია სხვა ნაწარმოებიდან მოხდეს გმირის შემოყვანა, ხშირად მართლდება. ამ „მოლოდინის ჰორიზონტს” თავად ავტორი აჩენს, რომელიც თამაშობს მკითხველის წარმოდგენებზე.

პოსტმოდერნიზმი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამერიკასა და ევროპის ქვეყნებში უკვე დასრულებულ მოვლენად მიიჩნევა. იქ უკვე იყენებენ ახალ ტერმინს „პოსტ-პოსტი”. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იქ პოსტმოდერნიზმის შემდგომი პერიოდი, ახალი რეალობა იწყება.

წარსულისადმი მიბრუნება ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი პროცესია, თანამედროვეობა წარსულით საზრდოობს და სესხულობს სიუჟეტებსა და მთლიანად ამბებს, იმდენად ბევრ რამეს იღებს მისგან, რომ ჭირს გარკვევა, სად, რომელ დროში რა მოქმედება მოხდა.

13. პოსტმოდერნისტული მოდელი და მხატვრულ-შემოქმედებითი რეფლექსია

პოსტმოდერნისტული მხატვრული მოდელი არაორდინალურობისა და რადიკალურობის ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს. პოსტმოდერნიზმი არ ცნობს არაფერს და თავის კანონებს ამკვიდრებს. მან ყველა სათქმელს ერთად მოუყარა თავი და გარკვეულწილად მხატვრული გამოსატვის სტარატეგიაც ჩამოაყალიბა. პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი ნიშნები, ცალსახად აღიქმება როგორც სიახლე, რომელმაც ააღაპარა კა მსოფლიო ლიტერატურული სამყარო და არა მარტო... მან ხელოვნების სხვა დარგებშიც დატოვა კვალი. რა არის პოსტმოდერნიზმის მიერ შემოტანილი სიახლე, რა ნიშნები იკვეთება, რა ახალი ტერმინები შემოიტანა ამ ტიპის ლიტერატურამ? ამ კითხვებზე პასუხი გარკვეული თემისა და სტრუქტურის თანხვედრას, რომელიც მთლიანობაში წარმოაჩენს პოსტმოდერნისტული მოდელაციის არსს.

1) **დეკონსტრუქცია** - ნგრევა, შეხედულებების, ფასეულობების უგულებელყოფა, უკვე გახდა მსოფლიო ლიტერატურის აქტიური განხილვის საგანი, მან ფეხი მოიკიდა ისეთ ტრადიციულ ქვეყანაშიც კი როგორც საქართველო. ეს ტერმინი გამოიყენა ჟაკ დერიდამ. ის არღვევს სტრუქტურულად აწყობილ სივრცეს, ყველაფერი ნაწევრდება და მთლიანობა იშლება. თანამედროვე ტექსტში ძნელია ავტორისა და სხვისი ტექსტის ერთმანეთისგან გამიჯვნა.

დერიდა „დეკონსტრუქციას თვლიდა არა ლიტერატურული კრიტიკის მიმართულებად, არამედ ნებისმიერ ტექსტის ახალ წაკითხვად, როცა დასავლური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ფასეული, ნაგულისხმევი მეტაფიზიკური დებულებები სააშკარაოზე გამოდის და თავდაყირა დგება” (Деридა 1992: 53).

ადამიანის გონებას ყველაფრის წვდომა შეუძლია, ადამიანი სამყაროს ცენტრში დგება, ტექსტები კი თავისებურ ინტერპრეტაციის საფუძველს სწორედ ადამიანების მიერ იძლევა, ტექსტის გაგება და მისი ინტერპრეტირება უმნიშვნელოვანესი პროცესია, ყველა ტექსტს თავისი ინტერპრეტატორი ჰყავს, ყველას სხვადასხვაგვარად ესმის ავტორის სათქმელი. ზოგი ზუსტად მიჰყვება ტექსტს და ავტორს, ზოგი კი სცდება მას. მხატვრულ ნაწარმოებში ზოგჯერ ერთი ან მეტი ტექსტი მონაწილეობს, ჰიპერტექსტუალობა ხშირად აძნელებს

ტექსტის აღქმას. „რომანი სამყაროს სარკეა” (ბრეგაძე 2013: 64). ამ შემთხვევაში კი ეს სამყარო არ ასახავს რეალობას, ის უკუღმა კითხულობს ტექსტს და იწვევს სათქმელის რეკონსტრუქციას, სათქმელი კი ხშირად არ არის ბევრისთვის გასაგები. პოსტმოდერნისტული რომანი თავის სინამდვილეს ქმნის, რომლიც სრულებით არ დგას ახლოს რეალობასთან.

პოსტმოდერნისტულ ნარატივს არანაირი დატვირთვა არა აქვს. ავტორი თხრობის პროცესს წარმოადგენს, სადაც სხვა ქვეტექსტი არ იკითხება. აქ ყველაფერი ღია და გასხნილია, სათამაშო მოედანია, სადაც არანაირი ხელისშემშლელი ფაქტორი არ მოქმედებს, სადაც გმირი თავისუფალია თავის წარმოდგენებთან, ავტორი ტექტის ამწყობადაც გვევლინება და ტექსტის დამშლელადაც. ამ დაშლა-აწყობაში ჩართული მკითხველი თავადაც ახდენს ტექსტის დეკონსტრუქციას.

2) გაურკვეველობა – ორაზროვნება პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს სწორედ ეს ახასიათებს, პირველი განცდა, რაც აღნიშნული ტიპის ნაწარმოების წაკითხვისას მკითხველს უჩნდება, გაურკვეველობაა. გარდა ამისა, მკითხველი ორაზროვნად სვამს საკითხს, მას ერთი კონკრეტული პასუხი არ აქვს, საკითხები სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი და მხოლოდ რეცეპიენტზეა დამოკიდებული, ამ გაურკვეველობაში იპოვის თუ არა სწორ გზას.

3) ფრაგმენტულობა – მხატვრული ლიტერატურა ფრაგმენტებად და კოლაჟური სახითაა ჩვენამდე მოწოდებული, ტექსტი დაშლილია, დანაწევრებული და არ იგრძნობა ერთიანი სიუჟეტის განცდა, პირიქით, კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის უცხოა ფორმის მთლიანობა. მაგალითისთვის ასეა დაწერილი აკა მორჩილაძის „მისტერ დიქსლის მღუმარე ყუთი”.

4) დეკანონიზაცია - უარყოფილია ყველა ფორმა და ყველა კანონი, უარყოფილია როგორც რელიგიური ისე ეროვნული, მორალური და ზნეობრივი ნორმები. ასეთი ცნებები აღნიშნული მიმდინარეობისთვის არ არსებობს, პირიქით, რაც უფრო გამორჩეული რთული და წინააღმდეგობებით სავსე პერსონაჟია, მით უფრო მეტ ინტერესს სძენს ის ნაწარმოებს. ამ ხერხს იყენებს ზაზა ბურჭულაძე და მილორად პავინი, რომელთა შემოქმედებაც ამ ნორმების უარყოფას და თავისი წესებით თამაშს ასახავს.

5) ზედაპირულობა – გამოკვეთილი სახის არქონა, როდესაც პოსტმოდერნისტულ ტექსტს კითხულობს რეცეპიენტს უჩნდება განცდა, რომ ეს ყველაფერი ზედაპირული და, ცოტა არ იყოს, ქაოტურია. მკითხველმა ფეხდაფეხ უნდა

სდიოს ავტორს, რათა ხელიდან არ გაუშვას მთავარი სათქმელი, რომელიც ხშირად ზედაპირზე დევს და მისი სიმარტივის გამო მკითხველის ყურადღების მიღმა რჩება. იგივე შეიძლება ითქვას აკა მორჩილაძის „მადათოვის ციკლის პროზაზე“ და უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელზე“ სადაც თითქოს ყველაფერი ცხადია, თუმცა ამ სიცხადის მიღმა ბევრი საიდუმლო იმალება.

6) **წარმოუდგენელის წარმოდგენა** – პოსტმოდერნისტი მწერალი ყოველისშემძლეა, ის მკითხველის წარმოდგენებზე თამაშობს და აჯერებს მკითხველს იმაში, რომ შეიძლება ოდესმე ეს მართლაც ასე ყოფილიყო, წარმოდგენა, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რამაა წარმოუდგენელის შესაცნობად. ამის მაგალითად კვლავ ზაზა ბურჭულაძის და პატრიკ ზუსკინდის შემოქმედება გამოდგება.

7) **ირონია** – ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია პოსტმოდერნიზმისა. ამ ხერხით ავტორი ცდილობს მკითხველზე ზეგავლენის მოხდენას. ირგვლივ ირონიზებულია ყველაფერი. ირონიით, დამცინავი თვალით უყურებს პოსტმოდერნისტი სამყაროს. მას ამის გაკეთებაში მკითხველი ეხმარება, რადგან ავტორი კარგად იცნობს თავის მკითხველს და იცის, რა თემები გამოიწვევს მასში ინტერესს. შეიძლება ითქვას, რომ ავტორი თამაშობს და მკითხველთან ერთად დასცინის ამა თუ იმ ფაქტსა და მოვლენას. ირონია თითქმის ყველა პოსტმოდერნისტი მწერლის შემოქმედებაში შეინიშნება.

8) **ჰიბრიდიზაცია** – პოსტმოდერნისტი ავტორები ისე ამკვიდრებენ ახალ ჟანრებს და ფორმებს, რომ ძნელია გამიჯნო, თუ რა ტიპის რომანთან ან მოთხრობასთან გვაქვს საქმე. ამის მაგალითია ზაზა ბურჭულაძის, მილორად პავიჩის, უმბერტო ეკოს, პატრიკ ზიუსკინდის, ხულიო კორტასარის შემოქმედება.

9) **კარნავალიზაცია** – ეს ტერმინი ეკუთვნის მიხეილ ბახტინს. ის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მოვლენაა პოსტმოდერნიზმისთვის. მწერლები მხატვრული ლიტერატურის საშუალებით, ჩვენ წინაშე გაითამაშებენ კარნავალს. რეციპიენტი ნიღაბს ირგებს და ავტორთან ერთად ერთვება თამაშში. ლიტერატურული კარნავალიზაცია მას აძლევს საშუალებას, ჩაერთოს იმ პროცესებში, რომელსაც ავტორი ქმნის ტექსტში. ამის მაგალითია, აკა მორჩილაძის „მადათოვის ციკლის პროზა“ და „სანტა-ესპერანსა“. კარნავალი, ზურაბ ქარუმიძის აზრით, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია. რომელიც პაროდიას ახდენს მოდერნიზმისა, ანუ მის კარნავალიზებას, მის სახეცვლას. ის შუასაუკუნოვან და პოსტმოდერნისტულ კარნავალს განსახვავებს ერთმანეთისაგან. „შუასაუკუნოვანი კარნავალი სიცოცხლის განახლების

არქაული რიტუალიდან მომდინარეობდა, ხოლო პოსტმოდერნისტული კარნავალი მხოლოდღა ნიღბების თამაშია, სადაც პაროდია თვითმიზნადაა ქცეული” (ქარუმიძე 2001: 2). ანალოგიურად ხდება გმირების და ანტიგმირების თამაში, ორივე ტიპის კარნავალში დამახასიათებელია მოქმედება, თუმცა, აღორძინებას და განახლებას გამოხატავდა შუასაუკუნეების კარნავალი. ხოლო პოსტმოდერნისტული მხოლოდ ირონიას გამოხატავს. კარნავალიზაცია დამახასიათებელია აკა მორჩილაძის, ზურაბ ქარუმიძის და პატრიკ ზუსკინდის რომანებისთვის.

10) **პაროდია** – პაროდია პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპია, თავად ტერმინიც ცხადყოფს იმას, რომ ის რაღაცის მიმართ ირონიითა განწყობილი, რაღაცის დაცინვას და პაროდირებას ისახავს მიზნად და ეს რაღაც ხშირად ფასეულობებს უკავშირდება. წარსულის ირონიულად აღქმა და მისი ინტერპრეტირება, ტექსტების ხელახლა წაკითხვა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანია. ეჭვი ჩნდება ყოველგვარი ფასეულობების მიმართ. ის თითქოს უბრუნდება წარსულს და განახლებული ფორმით გადმოაქვს მომავალში ისე, რომ არ წყვეტს კავშირს წინა პერიოდთან, ის წარსულით საზრდოობს.

ზურაბ ქარუმიძის შეფასებით, აკა მორჩილაძე „ახდენს ძველი თბილისის პაროდიულ „წაკითხვას“. ის თამაშობს ძველი თბილისის ენით, პერსონაჟებით“ (ქარუმიძე 2010: 9).

11) **თამაშის პრინციპი** – თამაშის თეორია გაცილებით ადრე გაჩნდა, ვიდრე თავად ტერმინი პოსტმოდერნიზმი, როგორც ილია ილინი გადმოგვცემს წერილში „თამაშის პრინციპი“, ის 1938 წელს ჰაიზინგმა ჩამოაყალიბა კლასიკურ შრომებში „მოთამაშე ადამიანი“. თამაში დამახასიათებელია დერიდას შემოქმედებისთვისაც - „რა თქმა უნდა, დერიდას „თამაშის პრინციპით“ გატაცება XXI საუკუნეში საკმაოდ გავრცელებული კულტურული პოზიციის გამოძახილია“ (ილინი 2003: 45).

პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი ნიშანი სწორედ თამაშის პრინციპების დაცვაა, ავტორი, მკითხველს რთავს საკუთარ წარმოდგენებთან თამაშში, ქართულ მწერლობაში მკვეთრად გამოხატული მოთამაშე პროზაიკოსია აკა მორჩილაძე. ზურაბ ქარუმიძე წერს: „ლიტერატურის აყვანა წმინდა თამაშის რანგში ქართული ტრადიციისთვის უცხო ხილი იყო, ხოლო აკა მორჩილაძემ ჩვენში ამ ხილის ფრიად მომგებიანი იმპორტი განახორციელა, განსხვავებით

სხვა იმპორტიორებისგან, იმ წლებში უხარისხო საქონელი რომ შემოჰქონდათ” (ქარუმიძე 2010: 6).

მკითხველსა და ავტორს შორის მანძილი მცირდება. მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ თავად არის ტექსტის შემქმნელი. ავტორი ცოტა ხნით კულისებში ინაცვლებს. ეს თამაშის ერთ-ერთი ხერხია, რათა ავტორმა რეციპიენტს მისცეს თავისუფალი ნების გამოხატვის უფლება. მკითხველი სცენაზე მარტო რჩება, იმისთვის, რომ ჩაერთოს თამაშში, ამ შემთხვევაში გადამწყვეტია არა ავტორის სიტყვა, არამედ მკითხველის აზრი. მაია ჯალიაშვილი წერს- „პოსტმოდერნიზმმა მკითხველთან დისტანცია შეამცირა” (ჯალიაშვილი 2005: 6).

ლიტერატურული ნაწარმოების შესაქმნელად საჭიროა თავისუფალი გარემო, სადაც ყოველგვარი ზღვარი წაშლილია, ისევე როგორც არ არსებობს ზღვარი მკითხველის აღქმასა და ტექსტს შორის. „ადამიანი ჩაბმულია თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან” - აღნიშნავს ბელა წიფურია (წიფურია 2005: 23). თამაშის პრინციპი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ნიშანია. „პოსტმოდერნიზტული რომანი იმთავითვე იქმნება, როგორც ინტელექტუალური გასართობი, როგორც ინტელექტუალური თავის შექცევისთვის განკუთვნილი სათამაშო მოწყობილობა, რომლის მიღმაც რაიმე ღრმა ლოგოცენტრისტული ჩანაფიქრი არ იმალება” (ბრეგაძე 2013: 65).

„ნარატიული თამაში”, ამ ტერმინს ასე განსაზღვრავს კონსტანტინე ბრეგაძე: „პოსტმოდერნისტული რომანის-მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ნარატიული თამაშები, რაც გამოიხატება კლასიკური ტექსტების გაგრძელებებსა და გადათამაშებებში” (ბრეგაძე 2013: 69). ასეა დაწერილი აკა მორჩილაძის „წიგნი”, რომელშიც ფრიდონი ნაწარმოების მთავარი გმირი ფაქტობრივად „ეფუხისტყალსანის” ახალ ვერსიას გვთავაზობს. პაროდია ხომ ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს და სწორედ ესაა ამ ნარატიული თამაშების მიზანი, მოახდინოს კლასიკური ტექსტის პაროდირება.

ბელა წიფურია წერილში „ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე” აღნიშნავს შემდეგს: „ტექსტის ან მოვლენის თავისუფალი ინტერპრეტაცია პოსტმოდერნისტული ეპოქის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. ინტერპრეტაციის თავისუფლება, ამავე დროს მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა შედგება იმისა, რომ ამ ეპოქაში აღარ არსებობს აბსოლუტური ჭეშმარიტების, უნივერსალური იდეის ან ერთიანი სისტემის გაგება და შესაბამისად მათდამი ერთგულების აუცილებლობა” (წიფურია 2005:

23). ავტორსა და მკითხველს შორის თავისუფალი, ღია ურთიერთობები იწვევს წინა პლანზე. მკითხველიც ფეხდაფეხ მიჰყვება ავტორს. როლან ბარტის იდეის თანახმად, „ლიტერატურული ნაშრომის მიზანია, მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი, არამედ ტექსტის შემქმნელი” (წიგურია 2005: 23).

12) **ორმაგი კოდირების პრინციპი** – ეს ტერმინი ბრიტანელ არქიტექტორს ჩარლზ ჯეკინსს ეკუთვნის, მისი აზრით, „პოსტმოდერნისტული არქიტექტურა კლასიკური ტრადიციისა და მოდერნისტული ავანგარდის შერწყმას ემყარება” (ქარუმიძე 2010: 2).

ზურაბ ქარუმიძე წერილში „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნი” საზგასმით აღნიშნავს, რომ „პოსტმოდერნიზმიც სწორედ ორმაგი კოდირების ენაზე მეტყველებს – ერთდროულად კლასიკისა და ავანგარდის ენებზე” (ქარუმიძე 2010: 2). ავტორი გვიჩვენებს უფრო ფართო შრეებს და მაგალითად მოჰყავს უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელით” – სადაც ერთმანეთთან შერწყმულია დეტექტივი და მედიევისტიკა.

ორმაგ კოდირებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ადამიანების წარმოდგენებზე თამაშისას, კრიტიკოსი ლევან ბრეგაძე ორმაგ კოდირების მაგალითად ბერლინის კედელს გვიჩვენებს. „ამ კედლის ნამსხვრევები რომ სუვენირებად დაიტაცეს, სწორედ იმიტომ, რომ ისინი ორმაგად იყვნენ კოდირებულნი” (ბრეგაძე 2008: 189-190). ადამიანების წარმოდგენები იცვლება იმის მიხედვით თუ რა სიმბოლურ დატვირთვას მიანიჭებს მწერალი ამა თუ იმ მოვლენას თავის ნაწარმოებში. ორმაგი კოდირება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელია, მას არანაირი პრეტენზია არ გააჩნია ჭეშმარიტებაზე. ასე ორმაგი კოდირებითაა აღჭურვილი უმბერტო ეკოს რომანში „ვარდის სახელი” ბერძნული ხელნაწერი, რომელიც მთლიანად ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენების ერთ-ერთი მთავარი გამომწვევი მიზეზია. ვფიქრობთ, თავად ტექსტიც ორმაგი კოდირების ნიმუშია, რადგან მკითხველს აძლევს საკუთარი ინტერპრეტაციით ნაწარმოების წაკითხვის შესაძლებლობას.

13) **პერფორმანსი** - „თეატრი იქცევა ცხოვრების დეკანონიზაციის არსებულ ფორმად” (ბარდაველიძე 2006: 172). ლიტერატურული ტექსტი გარკვეულწილად ახლოსაა თეატრალურ სამყაროსთან, რადგან ავტორი რეჟისორს ჰგავს, რომელიც თავად წყვეტს, როგორი იქნება მკითხველის და მაყურებლის როლი ლიტერატურულ ტექსტში.

14) **კონსტრუქტივიზმი** – პოსტმოდერნიზმი ანგრევს, აქუცმაცებს და კონსტრუირებას უწევს რეალობას, რომელშიც ავტორი და მკითხველი არსებობენ. „ეს ლიტერატურა ნანგრევებისაგან შენდება, ნგრევა მისი პრინციპია“- აღნიშნავს ანა იმნაიშვილი (იმნაიშვილი 2010: 46).

15) **ავტორის სიკვდილი – ავტორის ნიღაბი** – თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა განიხილავს აღნიშნულ საკითხს, ტერმინი „ავტორის სიკვდილი“ ყველაზე კარგად გამოხატავს თანამედროვე ავტორის დამოკიდებულებას, ზოგადად ლიტერატურული პროცესის მიმართ, როდესაც თანამედროვე ნაწარმოებს კითხულობ, იმის განცდა ჩნდება, რომ ავტორმა ტექსტი და მკითხველი ერთმანეთის პირისპირ დატოვა და თავად თამაშიდან გავიდა. სინამდვილეში კი პირიქითაა, მან ძალიან ოსტატურად მოირგო ავტორის ნიღაბი, თან ისე, რომ რეციპიენტს ხშირად ეს ფაქტები ყურადღების მიღმა რჩება, თუმცა ხშირად „გაუჩინარებულ“ ავტორი შემოდის თხრობაში და თავს ახსენებს მკითხველს. მწერალი ნიღბის უკან იმალება, დაკვირვებულ თვალს კი მისი შემჩნევა არ გაუჭირდება. ხშირად მწერალი თავად იქცევა საკუთარი ნაწარმოების პერსონაჟად. აღსანიშნავია, რომ „ავტორი გაუცხოებულია საკუთარი ხელოვნების ქმნილების მიმართ“ (ბრეგაძე 2013: 63). რაც, ვფიქრობთ, სრულებით მართებულია. ავტორი ყველა მოვლენას, რომელიც მისი ნაწარმოების ირგვლივ ვითარდება, გარედან უყურებს. ავტორი ხდება ერთ-ერთი დამხმარე ტექსტში, ის პერსონაჟთან ერთად ასრულებს მთავარ ფუნქციას, მკითხველთან უშუალო კავშირის შედეგად ავითარებს მოვლენებს, უთანხმდება მკითხველს და ისე ცვლის ტექსტში მიმდინარე ფაქტებს. ავტორი მკითხველთან ურთიერთობს გარეშე წარმოუდგენელია. ავტორის ნიღაბს ირგებს ზაზა ბურჭულაძე, აკა მორჩილაძე, ხულიო კორტასარი და მილორად პავიჩი.

16) **ახალი ტიპის მკითხველის შექმნა** – პოსტმოდერნიზმმა წარმოშვა ახალი ტიპის მკითხველი. რეციპიენტს დაეკისრა იმაზე დიდი მოვალეობა, ვიდრე ეს მანამდე ჰქონდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მკითხველი ავტორთან ერთად გახდა ტექსტში პროცესების წარმართველი, უფრო მეტიც, ხშირად, „ღია ფინალი“ სწორედ მისი ფანტაზიით უნდა დაიხუროს. როლანდ ბარტის თანახმად: მკითხველის დაბადება ავტორის სიკვდილის ფასად ხდება.

პოსტმოდერნისტულ რომანში მნიშვნელოვანია სამი კომპონენტის – ავტორის, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთობა. ტექსტის აღქმა მკითხველის წარმოსახვაზე და განათლების დონეზეა დამოკიდებული, თუმცა ცალკე

განყენებულად რომელიმე მათგანის წარმოდგენა შეუძლებელია. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ლევან ცაგარელი გამოყოფს გარე და შიდა საკომუნიკაციო სიტუაციებს. მისი აზრით: „გარე საკომუნიკაციო სიტუაცია: – ავტორი-ტექსტი-მკითხველი, ხოლო შიდა საკომუნიკაციო სიტუაცია – მთხრობელი-ამბავი-აქტიური ადრესატი” (ცაგარელი 2010: 1-2). ამბავი კი ხშირად არ არის რეალობა. ისტორიზმის პრინციპი სრულად უარყოფილია და „ისტორია იქცევა ფიქციად” (ცაგარელი 2010: 2). მკითხველის როლი პოსტმოდერნისტული ტექსტის გააზრებისას იმაზე გაცილებით დიდია ვიდრე ოდესმე, ფაქტობრივად ის გახდა ტექსტის შემქმნელი „გადამწვევტი ინსტანცია ნაწარმოებისთვის აზრის მინიჭების პროცესში. კითხვა კი სრულიად გაუტოლეს წერას, რადგან კითხვის დროს მკითხველი ტექსტს ახალ-ახალ მნიშვნელობებს ანიჭებს და შესაბამისად, ტექსტის ყოველი განმეორებითი წაკითხვისას წარმოიქმნება ახალი ტექსტი” (ცაგარელი 2010: 3).

17) **ფიქცია – გამოძიება** - იგი მნიშვნელოვანია პოსტმოდერნიზმისთვის, ავტორთა გარკვეული ნაწილი მკითხველთან ურთიერთობას ტექსტის პირველივე გვერდებიდან იწყებს და მკითხველსაც რთავს პროცესში, კულმინაცია და კვანძის გახსნა უმთავრესია ტექსტში, ხშირად მთავარ სათქმელს ტექსტში ფარული აზრები შეიცავენ, მასთან გამოძიების გზით უნდა მივიდეთ. მკითხველი დეტექტივის როლს ირგებს და ავტორთან ერთად ლაბირინთებში მოგზაურობს, რამდენად გაიკვლევს გზას, ეს მის ნიჭსა და მონდომებაზეა დამოკიდებული. ხშირად მწერალი იწყებს: „შავი კატის ძებნას ბნელ ოთახში, სადაც ის საერთოდ არ არის, მაგრამ ლიტერატურაც ხომ ესაა”- აღნიშნავს მაია ჯალიაშვილი (ჯალიაშვილი 2005: 8).

ვერარ ჟანეტი წერს: „ლიტერატურა პლასტიკური ველია, გამრუდებული სივრცე, სადაც ნებისმიერ დროს, ყველაზე მოულოდნელი და ყველაზე პარადოქსული შეხვედრაა შესაძლებელი. ჩვენ ყველანი უცნობი ავტორის უცნობი ნაწარმოების პერსონაჟები ვართ” (ჟანეტი 2001: 51).

ვეროპულ ლიტერატურაში გამოძიების თემა ძალზე აქტიურადაა წარმოჩენილი. პოსტმოდერნიზმის არსებობის ისტორიაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა უმბერტი ეკოა, რომელმაც თავისი შემოქმედებით წარუშლელი კვალი დატოვა არა მარტო ევროპელი - იტალიელი ხალხის ცნობიერებაზე, არამედ მისმა რომანებმა მოიცვა მთელი მსოფლიო. რომანი „ვარდის სახელი” უამრავ პოსტმოდერნისტულ ნიშნებთან ერთად ეფუძნება

გამოძიების მოტივს, მთლიანად რომანი ერთი დიდი გამოძიების პროცესია, სადაც ავტორი ლაბირინთების გავლით გვიხვენებს შუასაუკუნეების სამონასტრო ცხოვრებას.

გამოძიების თემატიკას ეხებიან ქართველი პოსტმოდერნისტი მწერლები ლაშა იმედაშვილი, ლაშა ბუღაძე და აკა მორჩილაძე. ეს გამოძიება მიმდინარეობს წინა საუკუნის მკვლევლობებზე. ამ ამბების შესახებ ისტორია დუმდა, პოსტმოდერნიზმმა ყველა საიდუმლოს ფარდა ახადა.

18) **ინტერტექსტუალობა** – ერთ-ერთი განმსაზღვრელია პოსტმოდერნიზმისთვის. ტერმინი ეკუთვნის იულია კრისტევას. შემდეგ ის გამოიყენა როლანდ ბარტმა. ჟერარ ჟენეტმა წერილში „არავინ უწყის, რა არის სტრუქტურალიზმი“ წარმოგვიდგინა თავისი შეხედულებები აღნიშნულ ტერმინთან დაკავშირებით და აღნიშნა, რომ „ინტერტექსტუალობას უწოდებენ ტექსტებს შორის სრულიად განსხვავებულ ურთიერთობას, მე კი ურთიერთობების შედარებით სპეციფიკური ტიპების კვლევას შევუდექი და ახალი ტერმინით, ჰიპერტექსტუალობით განვსაზღვრე ისინი“ (ჟენეტი 2001: 52) ერთი ტექსტი ისე თავისუფლად შედის მეორე ტექსტში და ისე ორგანულად ერწყმის მას, ხშირად ჩნდება კითხვა, სად დაიწყო სხვისი ტექსტი და სად მთავრდება ავტორისეული ტექსტი. ეს ხერხი პოსტმოდერნისტულ სამყაროში ფართოდაა გავრცელებული.

ინტერტექსტუალობაც ხშირად თამაშიდან მომდინარეობს. ეკო ავტორისეულ თამაშზე წერდა: „თამაში უპირველეს ყოვლისა უნდა იყოს სიცოცხლისუნარიანი, ნაწარმოები კი ღია“ (ეკო 2002: 161). ავტორს ტექსტი ფაქტობრივად ხელიდან გაურბის, თავად ტექსტი კარნახობს, შექმნის თავისებურ პრინციპებს.

ინტერტექსტუალობა, მიხეილ ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესაა „ტექსტის დიალოგი სხვა ტექსტთან“. „პოსტმოდერნიზმი არის ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ“. როგორც ლიტერატურათმცოდნე ირმა რატიანი აღნიშნავს: პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი სწორედ ინტერტექსტუალობაა. ასე მაგალითად: XXI საუკუნის ტექსტში ავტორმა შეიძლება თავისუფლად გამოიყენოს და ჩასვას XII საუკუნის ამბავი.

მკვლევარი ზეინაბ კიკვიძე წიგნში „პოსტმოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურული დისკურსი“ ეხმიანება ამ თემას და აღნიშნავს, რომ „ავტორი უმეტესად გადის მის მიერ დართულ კომენტარებში და იქიდან დამატებით ინსტრუქციას აძლევს მკითხველს იმაზე, თუ ტექსტის რომელი ნაწილი რას

ნიშნავს, ან ესა თუ ის ტექსტი საიდან აიღო, ინტერტექსტზე საუბრისას იქმნება მეტატექსტი, ანუ ერთგვარი ტექსტი ტექსტის შესახებ, რომელიც შიფრავს მეტატექსტის გამოყენების საჭიროებას” (კიკვიძე 2011: 44).

როლან ბარტიც ხაზს უსვამდა იმას, რომ მკითხველი მომზადებული უნდა მივიდეს პოსტმოდერნისტულ ტექსტთან, მწერალი გამოყენებული ლიტერატურის სიას უნდა ურთავსეს ტექსტს, რადგან ისიც არ ენდობა მკითხველს.

პოსტმოდერნიზმი ეკლექტურია, ის ახლანდელის და წარსულის ნაზავია, მკვლევარს მოჰყავს ტერმინ - ცენტოს ცნება, „ცენტო ლათინურად ნაკუწებისაგან შეკერილ ტანსაცმელს ან საბანს ნიშნავს” (კიკვიძე 2011: 45).

მკითხველი ფაქტობრივად თანაავტორის როლშია. ახალი ტიპის მკითხველის შექმნა პოსტმოდერნიზმმა სწორედ ასეთი ტიპის ახალი მკითხველი შექმნა, რომელიც ავტორთან ერთად ჩართულია ტექსტში მიმდინარე პროცესების განვითარებაში. პოსტმოდერნიზმი გამოიჩენის დღიდან უარყოფდა ყოველგვარ სისტემებს და ნორმებს.

კრიტიკოსები ნანა გაფრინდაშვილი და მარიამ მირესაშვილი აღნიშნავენ: „რომ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხშირად პალიმფსესტის პრინციპით არის აგებული” (გაფრინდაშვილი, მირესაშვილი 2011: 267).

ეს ტერმინი ძალიან მნიშვნელოვანია, პოსტმოდერნისტი არ ცნობს „ცარიელ ფურცლებზე” წერას, „ცარიელ ფურცელს” პოსტმოდერნიზმი არ აღიარებს, „ძველი ტექსტის ფრაგმენტები ახალ ტექსტში აუცილებლად მოხვდება” (გაფრინდაშვილი, მირესაშვილი 2011: 267).

ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნიზმის განმსაზღვრელი ნიშანია. ხშირად ავტორები კლასიკურ ტექსტს იყენებენ საკუთარი სათქმელის გადმოსაცემად და ტექსტში პირდაპირ ფრაზებს კი არ სვამენ მხოლოდ, არამედ ხშირად სიუჟეტსაც და შინაარსსაც იღებენ. ასეა მაგალითად ორი ცნობილი თანამედროვე ავტორის აკა მორჩილაძის და ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები, რომელთა ერთი ნაწილი წინა საუკუნეების სათქმელს გადმოგვცემს და ოსტატურად ერწყმის თანამედროვე ეპოქას. ხშირად ხდება ერთი ტექსტიდან მეორე ტექსტში სათქმელის გადასვლა. ტექსტში სათქმელის გაგრძელება მიანიშნებს პოსტმოდერნისტული ნარატივის უწყვეტობას. ამის მაგალითია აკა მორჩილაძის „მადათოვის ციკლის პროზის” ტრილოგია და „სანტა-ესპერანსას” ციკლის პროზის ტრილოგია.

19) **სიმულაცრა** – ეს ტერმინი აქტიურად იხმარება პოსტმოდერნიზმის ნიშანთვისებებზე საუბრისას. როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, სიმულაცრა არის ასლი ორიგინალის გარეშე. ამ ტერმინს აქტიურად იკვლევს და განმარტავს ჟან ბოდრიარი თავის ნაშრომში „სიმულაცრა და სიმულაცია“, რომელიც 1981 წელს გამოსცა პარიზში. ბოდრიარი მასზე მიანიშნებს, როგორც ფსევდონივთზე. სიმულაცრა იმის ზუსტი ასლია, რისი ორიგინალიც საერთოდ არ არსებობდა.

ახლებურად გააზრებულმა მოვლენამ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში სხვაგვარი სახე მიიღო, მან სხვაგვარი ინტერპრეტირება მოახდინა ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ტექსტისა. სიმულაცრა ეს ტერმინი ფართოდ გამოიყენება, ეს არის პროცესი, როდესაც ასლი და ორიგინალი ისე შორდება ერთმანეთს, რომ პირველსაწყისი ხშირად იკარგება და იქმნება „ასლი ორიგინალის გარეშე“.

სიმულაციის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია რელობის შეცვლა, „სიმულაცია მხოლოდ სიმულირებს რეალობას, მაგრამ იგი არაფერს მაღავეს“ (თავდგირიძე 2011: 16). სიმულირების დროს მხოლოდ მასალა იცვლება, ის კი, რაც ახდენს სიმულაციას, უცვლელი რჩება.

20) **სამყარო როგორც ტექსტი** – სამყარო იქცა ერთ დიდ ტექსტად, როლანდ ბარტის აზრით: „ტექსტი ციტატებისაგანაა მოქსოვილი და ათასობით კულტურულ პირველწყაროზე მიგვითითებს“ (ბარტი 2002: 52). სამყარომ სახე იცვალა თითქმის ყველაფერი ხილული გახდა. ამ სიცხადემ, ნაცვლად იმისა, რომ კითხვებზე გაეცა პასუხი, პირიქით, უამრავი კითხვა გააჩინა. ამასთან ერთად იმატა ეჭვმა და ადამიანებისადმი უნდობლობამ. ფასეულობათა გადაფასების პროცესმა მტკივნეული სახე მიიღო. მიუხედავად ამისა, ამ დაეჭვებამ მწერლობაში საინტერესო და გამორჩეული პერსონაჟების არსებობას შეუწყო ხელი. როგორც ჯერ აღინ ფლაიჯერი წერლიში, „პოსტმოდერნიზმი, პარანოია და ჰიპერვიზუალური“ – აღნიშნავს, „ყველაფერი ფარული ზეხილვადი გახდა. თითქოს დედამიწაც მთლიანდ გამჭვირვალე გახდა უკვე. მხერა მხოლოდ ჩვენშია, ჩვენ უნდა დავაფიქსიროთ“ (ფლაიჯერი 2002: 41). ამ სამყარომ თავისივე ცხოვრების ტექსტები თავად შექმნა, სათქმელი წინა პლანზე წამოიწია და ყველა კარი თითქმის ერთდროულად გააღო.

21) **პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა** – სამყარო ქაოსია, რომელსაც არ გააჩნია ერთიანი სახე, მოუწესრიგებელი, ჩვენს წინაშე ნამსხვრევების სახით წარმომდგარი რეალობა, ბევრი ამ ქაოსში კარგავს ორიენტირების უნარს და თვითნებურად იწყებს გზის გაკვლევას, ხშირად უარესს ლაბირინთში იკარგება.

მწერალი მკითხველთან ერთად ცდილობს ლაბირინთიდან გამოსვლას. ფაქტობრივად ყველაფერმა დასასრულის სახე მიიღო. არკადი კირიჩენკო წერილში: „პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში დანაკარგის თეორია“ წერს - „მოდერნიზმა ვერ მოახერხა ლიტერატურაში თავისი ძირითადი ამოცანების გადაწყვეტა, ვერ დაამყარა ავტორსა და მკითხველს შორის თანხმობა“ (კირიჩენკო 2003: 31). ავტორსა და მკითხველს შორის ასეთი მჭიდრო კონტაქტი არასოდეს არც ერთი ლიტერატურული მიმდინარეობის დროს არ ყოფილა, როგორც ახლანა. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ფაქტობრივად ავტორი მკითხველს უთანხმებს ყველა დეტალს, რომელსაც ის იყენებს წიგნის დასასრულებლად. ბევრი მას პოსტმოდერნისტულ მგრძობელობად, თამაშის პრინციპად და ავტორის სიკვდილადაც კი მიიჩნევს. ძირითადად მიაჩნიათ, რომ პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ მოახდინა: „ავტორის, რომანის, მოთხრობის და „მაღალი ხელოვნების“ სიკვდილი“ (კირიჩენკო 2003: 31). ცნება, პოსტმოდერნისტული მგრძობელობა აქტურად გამოიყენება. ამიტომ ასეთი ტიპის ლიტერატურა გარკვეულ ეტაპზე ავტორისა და მკითხველის გრძობებზეა დამყარებული.

22) ციტატა და ციტაცია - ამ ორ ცნებას შორის განსხვავება მხოლოდ პროცესშია. ციტატა სხვისი სიტყვების შემოტანაა, ავტორი ამ ციტატებს ხან სვამს ბრჭყალებში და ხან არა, თავად პროცესს, როდესაც სხვისი აზრების შემოსვლა ხდება ტექსტში, ციტაცია ეწოდება.

23) ისტორიზმის პრინციპი – ასევე მნიშვნელოვანია, ისტორიულ პროცესებს, ავტორი ახალი ხედვით წარმოგვიდგენს, ხშირად ისტორიული ფიგურები, რომლებიც ჩვენს ცნობიერებაში ხელშეუხებელ პირებად არსებობენ, სრულიად სხვა სახით და სხვა კუთხით წარმოგვიდგებიან. თანამედროვე ავტორები ფარდას ხდიან ყოველგვარ საიდუმლოებას და ფაქტებს, რომელზეც დუმს ისტორია. ისტორიული ფაქტები თუ მოვლენები, უკვე სახეცვლილი და, ცოტა არ იყოს, ირონიზებულად წარმოგვიდგა, მითები და ლეგენდები დაინგრა, კულტებმა მსხვრევა იწყეს, აღარ არსებობს ფაქტები, რომელსაც ისტორია მაღავს, პოსტმოდერნიზმმა ისინი სიბნელიდან სინათლის შუქზე გამოიყვანა. ამის მაგალითია აკა მორჩილაძის, ლაშა ბუღაძის და ლაშა იმედაშვილის შემოქმედება. ისტორია მეცნიერებაა, რომელიც მხოლოდ ფაქტებზე დაყრდნობით არ არსებობს, ის ხშირად გამონაგონს, მითიურ სამყაროსაც გვიჩვენებს. „თანამედროვე ისტორიაში ყველაზე საინტერესო იმის კვლევაა, თუ როგორც

მოხდა ესა თუ ის მოვლენა და არა ის, რამდენად ჭეშმარიტია ისტორიული ნარატივი” (ჯოხაძე 2012: 2). ისტორიაში დრო პირობითია, ძნელია იმის მტკიცება ეს მოვლენა ზუსტად ამ დროს ამ წელს და ან საათზე მოხდა თუ არა დოკუმენტურად დადასტურებული ფაქტების გარეშე. გამოყოფილია ისტორიული ნარატივების რამოდენიმე მომენტი. „**რეტროსპექტულობა**- როცა წარსულის მოვლენები აწმყოსა და მომავლის პრიზმით განიხილება. **პრესპექტიულობა**- როცა მოვლენის ისტორიული შეფასება ისტორიკოსის მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული. **სპეციფიკურობა**- როცა ისტორიული ცოდნა გავლენას ახდენს იდენტობის ფორმირებაზე. **ფიქტიურობა**- როცა ისტორიული ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია იმ სოციალურ პირობებზე, რომელთა ფარგლებსიც ის ორიენტირის როლს თამაშობს” (ჯოხაძე 2012: 3). ვფიქრობთ, ისტორიული ნარატივის ასეთი განსაზღვრა საინტერესო სიახლეა, რომელიც ავტორმა შემოგვთავაზა.

24) **ეკლექტიზმი** - ეს ნიშანი გაბატონებულია პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, ის ყველა სათქმელს ერთად უყრის თავს, განსაზღვრავს მის ღირებულებებს, აფასებს, რამდენად კარგად იღებს მას საზოგადოება და რამდენად მოაქვს ავტორისთვის მოგება ამა თუ იმ რომანს. მართლაც ბესტსელერად შეიძლება მივიჩნიოთ უმბერტო ეკოს, მილორად პავინის, ბორის აკუნინის, აკა მორჩილაძის და სხვათა ტექსტები. ეს მასკულტურაზე გათვლილი რომანებია, პოპკულტურაა და მასობრივი აღქმისთვის შექმნილი. „პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში გვაქვს ისტორიულად აქამდე არსებული ყველა სტილისა და მიმდინარეობის თანაარსებობა, რასაც ესთეტიკური ეკლექტიზმისკენ, ანუ ესთეტიკური ნაზავისაკენ ქიმერული უსახურობისაკენ მივყავართ (მაგ. პოპ-არტი), რასაც, ბოდრიარის ანალოგიით, ესთეტიკური ბულიონი შეგვიძლია ვუწოდოთ” (ბრეგაძე 2013: 61). ეკლექტიზმის მაგალითი ბევრია. მასკულტურა ხდება განმსაზღვრელი იშლება ზღვარი.

25) **რიზომა** – პოსტმოდერნიზმზე საუბრისას მნიშვნელოვანია რიზომას ცნების გარკვევა. ეს ტერმინი გამოიყენეს ჟილ დელიოზმა და ფელიქს გვატარიმ წიგნში „რიზომა შესავალი” 1976 წელს. რიზომა (ფესვურა) არის ისეთი ტიპი, რომელსაც არ აქვს მიწისქვეშა მთავარი ღერო. ასეთია პოსტმოდერნიზმიც, რომელიც ფაქტობრივად არ უკავშირდება არაფერს. მას არა აქვს სისტემური ხასიათი, პირიქით, ამ უსისტემობით შეიძლება სრულიად სხვა გზით და მიმართულებით განვითარდეს.

საინტერესოა, რას მოიცავს თავად ტერმინი, რას ადარებენ მას. რიზომის ცნება, ცოტა არ იყოს, ბუნდოვანი და გაურკვეველი რომ არ აღმოჩნდეს, მკვლევრები მაგალითს გვთავაზობენ. „დელიოზმა და გვატარიმ 1980 წელს გამოცემულ წიგნში „ათასი თეფში“ რიზომის კულტურა შევედურ მაგიდას შეადარეს, საიდანაც მკითხველი ამოიჩვენებს და აიღებს იმას, რაც მოსწონს და აიღებს იმდენს, რამდენიც სურს. თვითონ ფესურა, ანუ რიზომა კი, მათი აზრით, ათასი თეფშია, რომელზეც „უკვე გამზადებული კერძები დევს“ (გაფრინდაშვილი, მირესაშვილი 2011: 270).

სწორედ რიზომის კატეგორია ჩანს უმბერტო ეკოს რომანში „ვარდის სახელი“. ის ლაბირინთია, რომელშიც სწორედ რიზომის წყალობით შეჰყავს ავტორს მკითხველი.

14. პოსტმოდერნისტული რომანი, როგორც ასეთი

პოსტმოდერნისტული ეპოქა გმირის დანაკლისს განიცდის. გმირები აღარ იბადებიან. პირიქით, ისინი საუკუნის გზაგასაყარზე იკარგებიან და მის ადგილს იკავებს ანტიგმირი რადგან ძნელია, განსაზღვროს ესა თუ ის პერსონაჟი გმირია თუ ანტიგმირი, შეიცვალა გმირის შეფასების კრიტერიუმებიც. ადამიანები საკუთარ შეცდომებზე თავად აგებენ პასუხს. შეცდომები კი ბევრია...

ჟილიამ ფოლკნერი - ცნობილი ამერიკელი მწერალი ნობელის პრემიის ლაურეატი. მისი ცხოვრება მჭიდროდ უკავშირდება ქვეყანას, სადაც ხალხი თავისუფლებისა და ბედის საძიებლად ჩადიოდა.

აღსანიშნავია, რომანი „ხმაური და მძვინვარება“, რომელიც, როგორც მწერალი ამბობს, ნოველად ჰქონდა ჩაფიქრებული, მაგრამ სათქმელი იმდენად ბევრი აღმოაჩნდა, რომ ვერ ჩაატარა პატარა ნოველაში და ასე შექმნა დიდი მოცულობის რომანი.

რომანის შესახებ ის წერს: „თხრობა იდიოტი ბავშვის თვალთახედვით დავიწყე, რადგან ვიგრძენი, რომ უფრო შთამბეჭდავი იქნებოდა, მომეთხრო იმის პირით, ვისაც ეცოდინებოდა, რომ რაღაც მოხდა, მაგრამ ვერ მიხვდებოდა, რატომ ვერ გადმოვეცი ამბავი. ვცადე ახლა უკვე მეორე ძმის თვალთახედვა გადმომეცა, კიდევ ვერაფერს მივაღწიე, მაშინ მესამედ მოვეყვი, ახლა უკვე მესამე ძმის თვალთახედვით დანახული. მაინც არაფერი ეშველა. ვცადე-

დამეკავშირებინა ეს ნაწილები და შუალედები ჩემი, როგორც მოხრობელის, სიტყვებით შემევესო” (გრიბანოვი 1999: 89).

მართლაც, რომანის პირველ ნაწილს გვიყვება გონნაკლული ბენჯამენი, მეორე ნაწილს მისი ძმა ქვენტინი მოგვითხრობს, მესამეს მესამე ძმა ჯეისონი და მხოლოდ ბოლო მეოთხე ნაწილია გადმოცემული ტრადიციული ავტორისეული თხრობით. „რომანი იმით არის რთული, რომ ფოლკნერმა უარი თქვა, დროსმიერი თანმიმდევრობით დაეღაგებინა ცალკეული ნაწილი. უფრო მეტიც, რომანის შიგნით ისე არის არეული აწმყოს დროის ამბები და წარსულის მოგონებები, ჭირს გარკვევა როდის ხდება ის” (გრიბანოვი 1999: 109).

არეულია თხრობის დრო, პირველი ნაწილი 1928 წლით თარიღდება, შემდგომ 1910 წელი მოდის. ამ წარმოსახვით ქაოსსა და უწესრიგობაში პოსტმოდერნიზმის პირველი ნიშნები ჩანს, ტექსტის მთლიანობაში აღქმა მკითხველის მოვალეობაა.

რომანში ნაჩვენებია კომპლექსი ოჯახის დაცემის პერიოდი, სადაც ისინი მორალურად და ზნეობრივად გადაგვარების პირას არიან მისულები, ავტორმა კრიზისული სიტუაციის ფონზე გვიჩვენა არისტოკრატთა ოჯახი. ნაწარმოებში ამ კრიზისის დაწყების პრეისტორია არ ჩანს, ფოლკნერი 15 წლის მერე წერს რომანის დამატებას, სადაც დეტალურად განგვიმარტავს ამ გვარის გენიალოგიას. ასეთ ხერხს არა ერთი პოსტმოდერნისტი მწერალი მიმართავს. ამით ისინი მკითხველს მინიშნებას აძლევენ რომანის რთულ სამყაროში შესასვლელად.

ოჯახის უფროსი წარმოგვიდგება სუსტი ნებისყოფის მქონე ადამიანად, რომელსაც ცხოვრებასთან გამკლავება არ ძალუძს. „მთელი დღე იჯდა, წინ ედგა ვისკიანი გრაფინი, იქვე ელაგა ცალკეული გაზინთლული ტომები.” თუკი მამამისი მებრძოლი იყო, ახლა მას აღარ შესწევს ძალა, ებრძოლოს ცხოვრებას, „რადგან იგი უაზრობაა” ასე, ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ნახერხით გამოტენილ ტიკინად იქცა გენერლის შვილი”.

რაც შეეხება ოჯახის დიასახლისს მისის კომპლექსს, ის მთავარი დამნაშევა როგორც საკუთარი ოჯახის ნგრევაში, ისე შვილების წინაშე, მას განსაკუთრებული სიყვარული აქვს პატარა ბიჭის ჯეისონისადმი. ეს უთანასწორო სიყვარული ბადებს არაჯანსაღ ურთიერთობას და-ძმებს შორის. ისინი კარგავენ ყოველგვარ ფასეულობებს და მორალურ პრინციპებს, ყველა

შვილი უცხოა ჩემთვის და მე მეშინია მათი” – ასეთია დედის დამოკიდებულება შვილებისადმი.

როგორც კრიტიკოსი ბორის გრიბანოვი გადმოგვცემს – „ეს ეგოიზმი სიმასინჯემდე მიდის. იმგვარი ტრაგედიაა კი, როგორცაა ვაჟიშვილი ქვეთრინის თვითმკვლელობა, ისე აღიქვამს, როგორც პირადად მისთვის მიყენებულ „შურაცხოფას“ (გრიბანოვი 1999: 109). ამგვარ ატმოსფეროში იზრდებიან შვილები. პირველი მკითხველის წინაშე ბენჯი წარსდგება. „განმაცვიფრა იმ აზრმა, ამბობდა შემდგომ ფოლკნერი, რა ბევრი რამის მოცემა შეეძლო საკუთარ თავზე გულისყურმოკრებილ უმანკოების იდეას, თუკი ერთ-ერთი შვილი სავსებით უმანკო იქნებოდა, ე.ი. იქნებოდა იდიოტი. ასე იშვა ბენჯი და მაშინ იმითაც დავინტერესდი, როგორი უნდა ყოფილიყო ამ იდიოტის დამოკიდებულება იმ სამყაროსთან, რომელშიც ცხოვრობდა, მაგრამ რომელსაც ვერასოდეს შეიცნობდა არა და ამ სამყაროში უნდა ეპოვა სისათუთე და შემწეობა“ (გრიბანოვი 1999: 110).

მწერალს აინტერესებს ასეთი ტიპის გმირის ჩვენება, მისი დამოკიდებულება გარე სამყაროსთან, მისთვის საკუთარი დაა ყველაფრის საწყისი ცხოვრებაში, მასთან გრძნობს თავს კარგად, მაგრამ ეს მხოლოდ ბავშვობაში იყო, ახლა კი – „შემომეხვია კედის მკლავები და ქათქათა პირბადე. მაგრამ ხეების სუნი აღარა აქვს კედის და მე ავტირდი“. კედის გათხოვებამ მისი სამყარო დააქცია ბენჯის ტრაგედია სულიერის გარდა ფიზიკურიცაა. ის ძმამ დაასჭურისა.

მწერალს მიაჩნდა, რომ ბენჯამენის თვალთ დანახული სამყაროს მოწოდება მარცხი იყო. როდესაც მას ჰკითხეს, რა გრძნობა გიჩნდება გმირისადმიო, უპასუხა; „ბენჯამენისადმი ერთადერთი გრძნობა მიჩნდება, სიბრაღური. ესაა შებრალება კაცობრიობისა. ბენჯამენისადმი არაფერს განვიცდი, რადგან თვით იგი არ განიცდის არაფერს, მე ერთადერთი იმას განვიცდი, თუ რამდენად დამაჯერებლად შევქმენი იგი. იგი თავის დანიშნულებას ასრულებს და მიდის“ (გრიბანოვი 1999: 108).

ამ იდიოტი ბავშვის თვალთ დანახული ამბავი ხდება საფუძველი ნაწარმოების მთავარი ამბის გადმოცემისა. თვალშისაცემია ის ნახტომი, რომელსაც მწერალი ერთი თავიდან მეორეზე გადასვლისას აკეთებს, მკვეთრად იცვლება თხრობის მანერა. იდიოტის ფიქრებს ცვლის ჰარვარდის უნივერსიტეტში განათლებამიღებული ინტელიგენტის ასოციაციურ აზროვნება.

იწყება თხრობის უფრო რთული ეტაპი. ამ თავში ჩნდება პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, კერძოდ, ალუზია, რთული აბსტრაქტული აზროვნება, რომელიც მოითხოვს მკითხველის დაძაბულ გონებრივ მუშაობას.

სიმბოლურია, რომ ქეტრინი მისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეს საათს ისრებს აძრობს. მას დროის შეჩერება სურს „თავის მოკვლაც ხომ თავისებური მოჩვენებითი ცდაა დროის სრბოლის შეჩერებისა“ (გრიბანოვი 1999: 115). სიცოცხლის ბოლო დღეს მისი ცნობიერება მთლიანად წარსულში გადავიდა. ეს რთულ ასოციაციებს წარმოშობს. სწორედ ისინი იწვევენ თვითმკვლევლობაზე ფიქრს. მწერალი ქეტრინის სახით გვიხატავს რთული სულიერი ტრაგედიის მქონე პიროვნებას, ქვეტრინი ვერ უთავსებს ერთმანეთს წარსულსა და აწმყოს, რაც ტრაგიკულ შეუსაბამობას ქმნის. სამყაროსადმი მისი ხედვა სხვაგვარია.

რომანის შესახებ არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა. კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ რომანი სოციალისტურ თემაზეა შექმნილი. ზოგი მას უწოდებს რომანს დროის შესახებ, ზოგს კი მიაჩნია რომ მწერლის მთავარი თემა სულიერი ფასეულობების დაკარგვას უკავშირდება, რაც სავსებით სწორი ხედვაა, ავტორმა ამ ოჯახის ტრაგედიის ჩვენებით ოსტატურად წარმოგვიდგინა მისი თანამედროვეობის ტრაგედია. სადაც, რომანის მსგავსად, ყოველგვარი ფასეულობები იკარგება და ყველაზე ახლობელი ადამიანებიც კი უცხოვდებიან ერთმანეთისაგან. რომანის გმირების ტრაგედია ბავშვობიდან იღებს სათავეს.

რაც შეეხება კედის, ამ პერსონაჟის ირგვლივ ტრიალებს ყველაფერი, ის არის რომანის მთავარი ღერძი. მის მიმართ დამოკიდებულებას თავად ავტორიც არ მაღავეს და ერთ-ერთ შეხვედრაზე, რომელიც ვირჯინიის უნივერსიტეტში გაიმართა, კითხვაზე – თუ რატომ არ ხდება საკუთარი ცხოვრების მთხრობელი კედი, ფოლკნერი პასუხობს: „იმიტომ, რომ კედი მეტისმეტად მშვენიერი და მგძნობიარეა, რათა მომხდარი ამბები მომეყოლებინა და ამით დამემდაბლებინა. ამიტომ ვიფიქრე, უფრო ამაღელვებელი იქნებოდა, ვისიმე თვალთ შემეხედა მისთვის“ (გრიბანოვი 1999: 129).

ამ ადამიანის გარეგნობაზე არაფერი არ არის ნათქვამი, მაგრამ ცხადია, კედი ოჯახში ერთადერთი პიროვნებაა, ვისაც სიყვარული შეუძლია. ცხოვრება მისთვის არ წარმოადგენს საშიშროებას, პირიქით ეტრფის მას და იღებს ისეთს, როგორც არის. დედის წყალობით არეულია მისი პირადი ცხოვრება, მას საკუთარ შვილს ართმევს დედა.

რაც შეეხება რომანის მესამე ნაწილს, რომელსაც ჯეისონი მოგვითხრობს, ამ ნაწილში ხდება კვანძის გახსნა. ჯეისონი რომანის მთავარ სათქმელს ამბობს, მკითხველს ის წარუდგება, როგორც საქმიანი, პრაქტიკული და მოაზროვნე პიროვნება, რომელიც კარგადაა მორგებული იმ საზოგადოებას, რომელშიც ცხოვრობს, მას დაკარგული აქვს ყოველგვარი მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივი, მისთვის მთავარი ფასეულობა მხოლოდ და მხოლოდ ფულია. მთავარი გმირები რადიკალურად განსხვავებული არიან. თუ ერთი ძმა თუ საკუთარ დასთან ერთად სამყაროსგან თავის გარიდებაზე ოცნებობს, მეორე მარტო ფულის შოვნის უნითაა შეპყრობილი. ფულია ერთადერთი საზომი ოჯახის წევრებთან ურთიერთობაშიც. მამის დაკრძალვაზე მხოლოდ იმ ფულზე ფიქრობს, ყვავილებში ტყუილად რომ გადაყარა. თავად ბედნიერია იმით, რომ სინდისის ნატამალი არა აქვს. რადგან, როგორც თვითონ ამბობს, „მას ისე უნდა ელოლოავებოდე, როგორც ჭირიან ლეკვს“. ჯეისონი უგულო, ყოველგვარ ადამიანურ გრძნობებს მოკლებული ადამიანია. „იგი დასრულებული ბოროტების განსახიერებაა ჩემს თვალში. ჩემი აზრით, ეს ყველაზე რთული სახეა, რაც კი ოდესმე შემიქმნია.“

ისევე, როგორც დანარჩენი შვილების, მის ცხოვრების დანგრევაშიც დედას მიუძღვის წვლილი, რომელიც ჯეისონს ყოველთვის იყენებდა ქმართან და შვილებთან დაპირისპირებაში.

ჯეისონი და ქვეტრინი ორი ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული პიროვნებები გვიჩვენა მწერალმა. ერთი განსახიერებს იმ სამყაროს, რომელიც მეორემ დაკარგა. საზოგადოებაში ჭეშმარიტი ჰუმანური ფასეულობები უარყოფილია. ამ ფასეულობებს მოწყვეტილი ადამიანის განსახიერებაა ჯეისონ კომპსონი, რომლის ცხოვრებაც სავესეა ხმაურითა და მძვინვარებით.

ავტორი რომანის მეოთხე ნაწილში წინა თავების ერთგვარ შეჯამებას აკეთებს. ის მისი გმირებიდან გამოყოფს მოახლე ზანგის ქალს, რომელიც კვლავ ერთგულად ემსახურება დაშლის პირას მყოფ ოჯახს. დილზი არის ერთადერთი პიროვნება, რომელიც მკითხველს რაღაც დადებითის რწმენას უბრუნებს. დილზი მოწმეა ამ ოჯახის აყვავების და დაქვეითებისაც, ხოლო მის მთავარ მოვალეობას ზნეობრივ ერთგულებაში ხედავს. ეს უბრალო ადამიანი ახერხებს ცხოვრებასთან გამკლავებას, მაშინ, როდესაც მასზე ბევრად განათლებულები იღუპებიან.

რაც შეეხება სათაურს, სიმბოლურია. ავტორი ამბობს – „სათაური უმაღლესი სიმბოლურია ხოლმე, ვიდრე ლიტერატურული, სათაურს ცოტა რამ აკავშირებს სიუჟეტთან ან ხასიათთან. სათაური იდეას წარმოაჩენს. სახელწოდება „ხმაური და მძვინვარება შექსპირის „მაკბეტიდან არის აღებული, ესაა ცხოვრება სახსე „ხმაურითა და მძვინვარებით“ (გრიბანოვი 1999: 146) კითხვაზე, რომელ რომანს თვლით საუკეთესოდ პასუხობდა: „იმას, რომელმაც ყველაზე ტრაგიკულად და ბრწყინვალედ დამამარცხა“ (გრიბანოვი 1999: 151).

მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდში, როდესაც ეს რომანი დაიწერა, 1928 წელს პოსტმოდერნიზმზე, როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე, ჯერ საუბარიც არ იყო. ამერიკაში (იქ სადაც შემდეგ ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა) დაიწერა „ხმაური და მძვინვარება“, მართალია, ეს ტექსტი არ გამოირჩევა ყველა იმ თვისებით, რომლითაც პოსტმოდერნისტული ტექსტები ხასიათდებიან, მაგრამ ფაქტია, მისი პირველი ნიშნები ჩანს. ესენია თხრობის არეული დანაწევრებული მანერა. მთავარ მოქმედ გმირად გამოყვანილია იმ ტიპის ადამიანი, რომელიც მოკლებულია ყოველგვარ მორალურ ფასეულობებს, ირონიულადაა დახატული რომანის ყველა გმირი, გარდა ბენჯამენისა, რომელსაც თანაუგრძობს ავტორი. დამატება მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რომანის სრულ გაგებაში, მკითხველი ხშირ შემთხვევაში აქედან იღებს ავტორის მთავარ სათქმელს. კვანძის გახსნა მწერლის მიერვე ხდება არა თავად ტექსტში, არამედ მის გარეთ. ასეთ ხერხს მიმართავს ბევრი პოსტმოდერნისტი მწერალი, მათ შორის აკა მორჩილაძეც, რომელმაც რომანში „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ მთავარი პერსონაჟის მკვლელობის საქმე სწორედ დამატებაში გახსნა და მკვლელის ვინაობაც იქ გაგვანდო. ალბათ, უილიამ ფოლკნერის მთავარი სათქმელი სწორედ რომ მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივის რღვევის ჩვენება იყო, მან ერთი ოჯახის ტრაგედიის დახატვით მთელი მისი თანამედროვე სამყაროს სურათი აღგვიწერა, სადაც ყველაფერი დეგრადაციისკენ მიექანება ამ სამყაროში ყოველგვარ ფასეულს ჩრდილი ადგება და ამას თავად ადამიანები აკეთებენ ზოგი გაცნობიერებულად, ზოგი ინსტიქტურად.

მარსელ პრუსტი – პოსტმოდერნიზმის ნიშნები გამოჩნდა არა მარტო ამერიკულ ლიტერატურაში, არამედ მან ასახვა ჰპოვა ფრანგულ მწერლობაში, კერძოდ, მარსელ პრუსტის შემოქმედებაში. ანატოლი ფრანსმა მასზე თქვა: „ცხოვრება ძალიან მოკლეა, პრუსტი კი ძალიან გრძელი“. პრუსტი „მარად

სნეული ახალგაზრდა კაცი იყო და ისინი, ვისაც იგი შეხვედრია, მასში მაღალი წრის წარმომადგენელს, იქნებ ინტელიგენტსაც ხედავდნენ, ოღონდ არ მოელოდნენ მისგან რაიმე დიდებული ნაწარმოების შექმნას” (მორუა 1983: 183) - წერდა ანდრე მორუა წიგნში „ლიტერატურული პორტრეტები”.

სნეულებამ დადი დაასვა მის შემოქმედებასაც, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შეძლო დაემთავრებინა მისი სიცოცხლის ყველაზე მთავარი წიგნი. „დაკარგული დროის ძიებაში” წერა იყო მისი ცხოვრების მთავარი მიზანი. თავად ამბობს კიდევ: „ფილოსოფიის და წერის გარდა, ჩემთვის ყველაფერი დროის ამო კარგვაა.” არ სურდა არც ერთი წამის დაკარგვა, რადგან იცოდა, სიკვდილი ძალიან ახლოს იყო. მწერალი იზოლირებულ სამყაროში ცხოვრობდა. ერთადერთი მიზანი ჰქონდა, შეექმნა მისი ცხოვრების წიგნი. მნიშვნელოვანია, რომ ნაწარმოების დასასრული ზუსტად ემთხვევა მისი ცხოვრების დასასრულს. სიკვდილამდე რამდენიმე თვით ადრე მწერალმა განაცხადა – „იცით, ამ ღამით დიდი რამ მოხდა, ეს მნიშვნელოვანი სიახლეა, მე დავწერე სიტყვა დასასრული, ახლა კი შემიძლია მოვკვდე” (ენუქიძე 1996: 18).

როდესაც მწერალი ბერმოტის სიკვდილს აღწერს, აკეთებს მნიშვნელოვან დამატებას, სადაც ამბობს: „ამ ნაწილს მე ჩემი სიკვდილის წინ შევაგებ”. რომანის მთავარი გმირი თავად ავტორია. ის ქმნის წიგნს, სადაც გვიჩვენებს საკუთარი ცხოვრების ისტორიას. თხრობა მთლიანად მიმართულია დაკარგულის ძიებისკენ. იკარგება ცხოვრებაში ყველაზე ფასეული რამ – დრო, რომელიც უკვე განვლილი და წარსულად ქცეულია. სიკვდილის პირას მყოფი გმირი საბოლოოდ შეიცნობს იმას, რასაც ესწრაფოდა. მხოლოდ „მოპოვებული დროის” ერთ-ერთ ეპიზოდში გერმანისტების ეზოს უსწორმასწორო ქვაფენილი ბადებს მასში უცნაურ გრძნობას, რომელიც ოდესღაც ბავშვობაში თითქოს უკვე განეცადა. მაგრამ ამჯერად მას უკვე სხვაგვარად იღებს და ხვდება „ეს ბედნიერება, ამ დროს რომ ეწვია, აწმყოსა და წარსულის შეგრძნებათა შეცნობიდან მოვიდა და მყისეულად იცნობიერებს, რომ სწორედ ესაა მისი ნაწარმოების მთავარი თემა. ნაწარმოები უკვე წარსულად ქცეული, ასე ვთქვათ, „ნაცხოვრები ცხოვრების” ახსნაა, „ნაცხოვრები ცხოვრების, რომელიც აზრსა და ფორმას წარსულიდან შემოსავს” (ენუქიძე 1996: 20) აღნიშნავს ეკატერინე ენუქიძე წიგნში „მარსელ პრუსტის ძიებაში - ცნობიერების თავგადასავალი”.

ნაწარმოების მთავარი გმირი ყველას და ყველაფრის ძიებაშია, ეძებს სამყაროს, დროს და საკუთარ ადგილს ამ სამყაროში. ანდრე მორუას აზრით,

„პრუსტის შემოქმედებას შეუცნობელის მოგონებით წარსულის გაცოცხლება უდევს საფუძვლად” (მორუა 1983: 197). მთავარი გმირი წარსულში მოგზაურობს და ხედავს იმას, რაც იქ დარჩა. ქალაქგარეთ სახლი მას ბავშვობას ახსენებს, ის, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი, მაგრამ ამავე დროს ძალზე რთული სახით წარმოგვიდგება. მას ავტორის მიერ ძნელად შესასრულებელი მისია აკისრია, ეძებოს ის, რისი პოვნაც შეუძლებელია „დაკარგული დრო” თხრობა წარსულში ხდება აქ ყველაფერი დასრულებულია; ეს ყველაფერი „ნაცხოვრები ცხოვრების” აღქმაა. რომანში ცხოვრება წინ მიიწევს, მაგრამ მხოლოდ უკან წარსულისკენ ხედვით. მწერალი წარსულს იყენებს იმისთვის, რომ მომავალი შექმნას. მისთვის არ არსებობს სრულყოფილი აწმყო, მას მუდამ წარსული სდევს თან.

სიყვარულს მწერლის შემოქმედებაში, ცოტა არ იყოს, უცნაური ასახვა აქვს. ის თვლიდა, რომ მხოლოდ სიყვარულის უარყოფით შეიძლება ხელოვნებაში ჭეშმარიტების მიღწევა და რომ ეს გრძნობა ილუზიაა და მეტი არაფერი. გმირებს მათი ფანტაზიით შექმნილი ქალები უყვარდებათ, საბოლოოდ კი იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ შეუძლებელია უცხო არსება დაისაკუთრო და შენს განუყოფელ ნაწილად აქციო, მარსელი ცრდილობს, მისი სიყვარულის ობიექტი ალბერტინა ტყვეობაში ამყოფოს და ისე დაისაკუთროს, მაგრამ საბოლოოდ ყველა ხვდება, რომ ეს აუხდენელი ოცნებაა. აქ სიყვარული იბადება რაღაცის ასოციაციის შედეგად. მწერალი „აღიარებს ბედნიერ ქორწინებას”, მაგრამ არა რეალურ ცხოვრებაში, არამედ ლიტერატურაში, სადაც ყველაფერი ავტორის ხელით იქმნება და მისი ფანტაზიის შედეგია.

მწერალი თავად სიყვარულს ეტრფის, მისთვის მიუწვდომელი ქალია მთავარი. დიდ სხვაობას ხედავს დაპყრობილ და დასაპყრობ ქალებს შორის, მისთვის პირველი ტიპის ქალები უსულო სხეულებად იქცევიან ხოლმე. „სიყვარული ისაა, ჩვენში ჯერ კიდევ მანამდე რომ ფეთქავს, სანამ თავის ობიექტს არ იპოვის.”

ალბერტინს, როგორც ქალს, მწერალი ფაქტიურად ფუნქციას აკარგვინებს და აქცევს უსულო არსებად, არარაობად, რომელსაც ათასგვარ ბრალდებას უყენებს. ამით ის თითქოს მიზეზს ეძებს, რათა სიყვარული უარყოს. ნაწარმოებში სასიყვარულო ურთიერთობები, ცოტა არ იყოს, სახეშეცვლილი და არატრადიციულია. გმირები სიყვარულს ისე იღებენ, როგორც სასიკვდილო სცენებს. „პრუსტთან კაცი ან შეყვარებულია ან ამაზრზენ ცხოვრებას ეწევა. ეს

მამაკაცების ცხოვრება ხშირად თავად პრუსტის ტვირთია, დედის ფაქტორს ხაზი უნდა გაეუსვათ იგი მუდმივად არსებობს” (ენუქიძე 1996: 71).

„პრუსტს ბავშობაში დედისადმი ჰიპერთოროპიული გრძნობა ჰქონდა” (ენუქიძე 1996: 72). ამ დამახინჯებულმა სიყვარულმა დათრგუნა მწერალი, ამიტომ ვეღარ გაიღვიძა მასში ნორმალურმა გრძნობამ, სიყვარულმა. „რაც ვერ შეძლო პრუსტმა ცხოვრებაში, ხელოვნებაში მოახერხა. მან სრულიად ახალი და უცნაური, მხატვრული სახეები შეა” (ენუქიძე 1996: 48).

ესა თუ ის მოვლენა მწერალმა წარსულის ჩვენებისთვის გამოიყენა, ასოციაციურობით, აღუზიით ის კიდევ ერთხელ იჭერს, აღბეჭდავს, მოიპოვებს დროის რომელიღაც მონაკვეთს. მისი მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ დაკარგული დროის ძიებაა და მეტი არაფერი.

წრფელი, ლალი თავისუფალი გრძნობა მწერალმა მხოლოდ დედის სიყვარულში ასახა, რის გამოც ძნელია ისაუბრო მორალურ-ზნეობრივ იმპერატივზე. მთავარი გმირი, რომლის უკანაც ავტორი იმალება, გარკვეულ წილად არღვევს ამ ფასეულობებს. მასთან რელიგიური ამადლება ხორციელდება დაცემის პარალელურად.

პრუსტის განსაკუთრებული დამოკიდებულება დედისადმი თავად ნაწარმოებშიც ნათლად ჩანს, ის არავითარ შემთხვევაში მთხრობელს ცუდს არ ათქმევინებს დედაზე. მას აღწერს, როგორც სუსტ და კეთილშობილ პიროვნებას, რომელსაც ვერ უპირისპირდება.

ირონია, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ასევე ნაჩვენებია ნაწარმოებში. ის ირონიულად მოიხსენიებს მის გმირებს და მათ შორის უპირისპირდება მათ, ვისაც აქვთ გარკვეული სექსუალური გადახრები. შეიძლება ითქვას, რომ მწერალი ამით საკუთარ თავს დასცინის, საკუთარ არასრულფასოვნებას თავის პერსონაჟებს მიაწერდა, თავის ნაკლს მათ ნაკლად გვიჩვენებდა, თან ის პერსონაჟები მას, როგორც ავტორს, არ უყვარდა.

ამ ნაწარმოებში ყველა ნივთს თავისი დატვირთვა აქვს, მაგალითად „გერმანისტების მხარეში” ასეთია ლიფტი, რომელიც არასოდეს არ ჩერდება იმ სართულზე, სადაც მთხრობელი უნუგეშოდ ელის საყვარელი ქალის სტუმრობას. „ის ხმაურით აგრძელებს გზას და ეს ხმაური ხდება თავად მტკივნეული, საიდანაც მიტოვების ხმები მოისმის” (ენუქიძე 1996: 62).

„ძიებანი” იმ ადამიანთა ნაწარმოებია, ვინც ცდილობს ცხოვრებასთან შებრძოლებას, საკუთარი თავის შემეცნებას. მაგალითად, ბატონი პიერი იმიტომ არის სულ დამუნჯებული, რომ იგი ებრძვის საკუთარ თავს. ბატონ სანოტს, რომელსაც მუდივად დასცინიან და აკრიტიკებენ, მოსწონს დაჩაგრულის როლი, მწერლის აზრით, „ცხოვრებაში ადამიანები უმნიშვნელონი არ იქნებიან იმ შემთხვევაში, თუკი მათ მიეცემათ აზრის თავისუფლედ გამოთქმის საშუალება” (ენუქიძე 1996: 68).

„მიუხედავად იმისა, ნაწარმოების ფასადი მის ასოციაციურ სტილს ემყარება, პრუსტის სტილი მხოლოდ რემინისცენციის შედეგი არ არის. მისი სტილი არის „თამაშის” სივრცე, რომელსაც ზუსტი კანონები აქვს და რომლის სიღრმეშიც დიდი შთაგონება იფარება” (ენუქიძე 1996: 78). თამაში პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანია.

ძიების დაბადება პრუსტისთვის საკუთარი დაბადება იყო. „ნაწარმოებიც მთავრდება სიტყვით „დრო”, რომელშიც გადმოცემულია მისი ცენტრალური თემა. იგი მთავრდება იმით, რითაც დაიწყო დროის იდეით” (მორუა 1983: 201).

მარსელ პრუსტი, რომელმაც მთელი თავისი სიცოცხლე ერთ ნაწარმოებს შეაღია, ჩვენს წინაშე მნიშვნელოვან და საკამათო თემებს წამოჭრის. „ავტორის ნიღაბს” მორგებული მწერალი საკუთარი პერსონაჟის ენით გველაპარაკება თავის ცხოვრებაზე.

მარსელ პრუსტის რომანის „დაკარგული დროის ძიებაში” მთავარი გასაღები. ვფიქრობთ, თავად სათაურშია აღნიშნული. სათაური მიანიშნებს ტექსტის მთავარ სათქმელზე. დრო დაკარგულია, დრო რომლის ძებნა არც თუ ისე მარტივია, რომანი ცხოვრებისეულ პრიორიტეტებს განსაზღვრავს.

ენტონი ბერჯესი – ერთ-ერთი გამორჩეული ამერიკელი მწერალია, რომლის შემოქმედებაშიც პოსტმოდერნიზმის ბევრი ნიშანია თავმოყრილი. მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია „მექანიკური ფორთოხალი”, რომელიც ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ყველა მოთხოვნას პასუხობს.

არსებობს რომანის ორი გამოცემა ამერიკული და ინგლისური. მათ შორის ის განსხვავებაა, რომ ამერიკულ ნაწილში ბოლო თავი შემოკლებულადაა შეტანილი. ენტონი ბერჯესი წერს: „მართალი გითხრათ, არ მსურდა არსებულიყო ერთი და იმავე წიგნის ორი ვერსია. ნაწარმოების შინაარსობრივი

სტრქუტურა დაირღვა. გარდა ამისა, ახალგაზრდათა შორის გავრცელებული ძალმომრეობა ამერიკულ გამოცემაში მთელი სიმძაფრით არ შეიგრძნობა. ამიტომ ნაწარმოები დაყვანილია უბრალო ალეგორიამდე, მაშინ, როდესაც ის ჩაფიქრებული იყო როგორც რომანი” (ბერჯესი 2013: 18). ამერიკულ ვერსიაში არ მოეწონათ ნაწილი, სადაც ალექსი რეალურ ცხოვრებას უბრუნდება. გადაწყვეტს შექმნას ოჯახი და იყოლიოს შვილი, შეცვალოს ცხოვრება, რომელიც უდავოდ მოითხოვს ცვლილებას და დაბრუნებას ჭეშმარიტ სამყაროში. „ეს იყო ზდასრული ადამიანის დასკვნა, რომელიც ამერიკაში არ მოეწონათ” (ბერჯესი 2013: 18).

მწერალი მუდმივად კრიტიკულია საკუთარი თავისა და ნაწარმოების მიმართ. ბერჯესმა აღიარა, რომ დიდხანს ფიქრობდა, გადაეცა თუ არა, ეს წიგნი ამერიკელი გამომცემლებისათვის. „ინგლისელი გამომცემლებიც ყოყმანობდნენ. ამიტომ, როდესაც ამერიკელმა გამომცემელმა არ მოისურვა ბოლო თავის ჩართვა წიგნში, წინააღმდეგობა ვერ გაუწიე. ვფიქრობდი, იქნებ, ასე სჯობს-მეთქი – მწერლებს (განსაკუთრებით წიგნის დასრულების შემდეგ) ეჭვი ეპარებათ ხოლმე წიგნის ფასეულობაში” (ბერჯესი 2013: 18). ასევე იყო თანხის მხრივ ინტერესი და ისიც, რომ კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი ამერიკული ვარიანტის უპირატესობაში არწმუნებდა.

„მწერალმა, სიტყვების გარდა, ისიც უნდა იცოდეს, რაზე წერს” (ქარდავა 2013: 27). მნიშვნელოვანია ის, თუ რა აღწერა ავტორმა, „ვალდართ, ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი” ხელოვნების ასეთი ნიმუშია და ეს სხვებზე კარგად ჩვენ – საბჭოთა კავშირის მოქალაქეებმა ვიცით” (ქარდავა 2013: 27).

ნაწარმოების სათაური საინტერესო და დასაფიქრებელია. ის მიანიშნებს, რომ ამქვეყნად ყველაფერი მექანიკურია, ყველაფერს თვისი არსი და საზღვარი აქვს. ეს ხშირად გაურკვეველობას იწვევს.

აღნიშნულ ნაწარმოებში მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივების სრული განადგურება და უგულებელყოფაა ნაჩვენები. მთავარი მოქმედი პირი, რომელიც წარმოგვიდგება რთული ფსიქოლოგიური ხასიათის მოზარდად, უარყოფს ყოველგვარ ზნეობრივ ნორმებს.

მწერალი ცრდილობს ისეთი სამყაროს ჩვენებას, სადაც სხვადასხვა სოციუმის წარმომადგენლები თავიანთ მისწრაფებებს სხვადასხვანაირი

ფორმით გამოხატავენ, თუმცა ამით მთავარ სათქმელს ამბობენ. სამყარო რომელშიც უწევთ ცხოვრება დასაღუპად არის განწირული.

ალექსი, რომლის ირგვლივაც ტრიალებს ავტორი, ოსტატურად ირგებს ნიღაბს კეთილშობილი, უცოდველი ადამიანისას, ბერჯესი ამ პერსონაჟის ჩვენებისას ერთგვარად მკითხველის წინაშე მართავს კარნავალს, სადაც გმირი სახეცვლილი გვევლინება სხვა საქმითა და სათქმელით.

მთავარი მოქმედი პირი რთული ფსიქოლოგიის მქონე ადამიანია, დამნაშავეა, პატარა დამნაშავე, რომელსაც მხოლოდ ეს სიტყვა არ მიესადაგება. ის უბრალოდ სისხლისმსმელი მკვლეელია, მას ბრიტვიტ მიყენებული ჭრილობიდან მომდინარე სისხლი უფრო მეტად უღვიძებს სისასტიკის წყურვილის, თუმცა დღე სრულიად სხვა სახით გვევლინება. ამ დროს რადიკალურად გარდაიქმნება, დღე მისთვის არ არის მოგონილი, რასაც თავადაც აღნიშნავს. დღე სხვანაირად იცვამს, უსმენს კლასიკურ მუსიკას მშობლებსა და გარშემომყოფებზე კარგი შთაბეჭდილების მოხდენას ცდილობს.

რომანში ავტორს, მძიმე კრიმინალური სურათი აქვს ნაჩვენები: სამყარო თითქოს ინგრევა, აზრს კარგავს ყველაფერი, ადამიანები თავიანთი მოქმედებებით ემსგავსებიან მხეცებს. დანაშაული დანაშაულს ემატება, მაგრამ პასუხისმგებელი არავინაა. ირგვლივ უსამართლობა, ტყუილი, ღალატი და დამცირება სუფევს. მწერლის მიერ კარგად არის ნაჩვენები სკოლის ასაკის ბავშვების ფსიქოლოგიური პრობლემები. ისინი გზაგასაყარზე დგანან, საიდანაც უნდა აირჩიონ ან გზა გადარჩენის და წესიერი ცხოვრების, ან არა და გზა დაღუპვისა. ალექსი და მისი მეგობრები სწორედ ამ უკანასკნელს, საშიშ გზას დაადგნენ, რომელიც ადრე თუ გვიან სიკვდილით დამთავრდება. მათ ადამიანების სიცოცხლით თამაში დაიწყეს, რაც საბოლოოდ სპობს მათ და ანდგურებს როგორც მორალურ-ზნეობრივად, ასევე ფიზიკურად. ნაწარმოებში ნაჩვენებია უკვე დამნაშავედ ჩამოყალიბებული ადამიანი, თუმცა, როგორ მივიდა გმირი ამ გზამდე ეს უცნობია, ფაქტი ერთია, ალექსის სულიერი სამყაროს ნგრევაში ოჯახი დიდ როლს თამაშობს. არ ჩანს მისი პატივისცემა ოჯახისადმი, მის ირგვლივ არსებულმა არასრულფასოვანმა გარემომ გმირი მოსწყვიტა რეალობას. ის იძულებული გახდა, თავისი სამყარო შეექმნა, სადაც, მისნაირი დამნაშავეების გარდა, არავის ადგილი არ იყო. მშობლებმა არაფერი არ იცოდნენ მის ყოველდღიურ საქმიანობაზე. ავტორი თანამედროვე

ახალგაზრდების პრობლემის მიზეზს ეძებს და გვიჩვენებს, რომ მშობლების უყურადღებობაა ყველაფრის სათავე.

მწერალი ერთ ხაზს მიყვება, გვთავაზობს უწყვეტ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობაზე აგებულ კომპოზიციებს. ალექსი რთული პიროვნებაა, მას განსაკუთრებული ცხოვრების წესი და შინაგანი სამყარო აქვს, რაც იზიდავს მკითხველს და მასზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ავტორის მიზანია დასაღუპად განწირული სამყაროს და მასში მცხოვრები გადაგვერების პირას მდგარი ადამიანების ჩვენება.

ალექსი ხელოვნების დიდი თაყვანისმცემელია, ის კლასიკური მუსიკითაა გატაცებული და ბრწყინვალედ ასხვავებს ერთმანეთისაგან არა მარტო მუსიკას, არამედ იმასაც, რაც მის მიღმაა.

მიუხედავად ამისა, საინტერესოა, რა როლს ასრულებს მათთვის ეკლესია? რა ფასეულობებს ეყრდნობიან ისინი? რამდენად ითვალისწინებენ მორალურ პრინციპებს? ამ პერსონაჟზე საუბრისას მორალური პრინციპი სრულიად უცხო თემაა, მისთვის არ არსებობს არაფერი ღირებული. ასეთი ადამიანები ანგრევენ ყოველგვარ ჩარჩოებს და ქმნიან თავიანთ კანონებს. ალექსი გამოსასწორებელ კოლონიაში იჯდა, სადაც მასზე გარკვეულ ფსიქოლოგიური თუ მორალური გავლენის მოხდენას ცრდილობდა კაპლანი: „ამქვეყნად მთლად უმცირესი ცოდვაც კი არ რჩება დაუსჯელი და წარმოიდგინე, რა ხდება იმქვეყნად” (ბერჯესი 2003: 91). ალექსი ბიბლიით დაინტერესდა და კლასიკური მუსიკის ფონზე ფურცლავდა მას. ჯვარცმა წარმოიდგინა ბახის მუსიკაზე და დაიხეპირა კიდევ ის ადგილები. „კაპლანი, როცა ამ საღვთო წიგნით დაინტერესებას შემატყობდა, ჩამკეტავდა ხოლმე სალოცავში, მუსიკის მოსმენის ნებას მაძლევდა და ვიყავი ამ განცხრომაში, დაფუძნებული ჩემთვის მარტო. კასეტას ჩავდებდი და ბიბლიას ვფურცლავდი” (ბერჯესი 2003: 91) – ამბობდა ალექსი. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ კარგი ურთიერთობა ჰქონდათ, ალექსი არ ენდობოდა მოძღვარს, რადგან ხშირად ხედავდა მას „ვისკის ბოთლთან მოსაუბრეს”, იმასაც ხვდებოდა, რომ ჩინის ამადლების მიზნით ენა მიჰქონდა უფროსთან და თან ტყუილსაც კადრულობდა. ყოველივე ამის გამო მის ქადაგებებს მოზარდ პატიმრებთან არანაირი შედეგი არ მოჰქონდა.

როგორც აღვნიშნეთ, ალექსს ბიბლიიდან ყველაზე მეტად ჯვარცმა მოწონდა. ალაბთ თავისი სისასტიკით ეს ადგილი დიდ ეფექტს ახდენდა გმირზე, რომელსაც მოწონდა „სისხლი, რომელიც ღამაზ წვეთ-წვეთდ ჩამოდიოდა ნაცემი

და თუნდაც მოკლული ადამიანის სხეულიდან, თვალები დაგხუჭე და უცებ წარმოვიდგინე, თითქოს ლურსმანს ვირჭობდი გაშლილ მტევანში” (ბერჯესი 2003: 92).

ასე თავისებურად ესმოდა მას რელიგია. ხშირად კაპლანსაც ეპარებოდა ეჭვი თავისივე ქადაგებების ჭეშმარიტებაში – „იქნებ ვინც შეგნებულად ირჩევს ბოროტების დაკლაკნილ ბილიკს, რაღაცით უფრო ახლოა ღმერთთან, ვიდრე ის, ვისაც სიკეთის სწორ გზაზე იძულებით გაუყენებენ” -ფიქრობდა ის.

მიუხედავად ამისა, ალექსი მის არასრულწლოვან მეგობრებთან ერთად უამრავ საშინელებებს ჩადის, კრიმინალურ სამყაროში მოხვედრილ ადამიანებს ცხოვრება სხვა თამაშს სთავაზობს, სარისკოს, სახფათოს, მაგრამ, რაც უფრო მეტია რისკი, მით უფრო იზიდავდათ მათ ეს თამაში. მიუხედავად ამისა, მათმა ერთობამ დიდხანს ვერ გასტანა. ალექსის ლიდერობა უნდოდა, რამაც მეგობრებს შორის უთანხმოება გამოიწვია. ის მეგობრებმა გასწირეს.

ალექსი ციხეში იგებს პიტის, ბნელოს და ჯორჯოს ამბავს. თითქოს უხარია კიდევ მათი სიკვდილი, თუმცა მას შემდეგ, რაც უღალატეს, არ შეეძლო მათთვის მეგობრები ეწოდებინა. ალექსიზე ჩატარებული ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტის შედეგად ის ცოტა ხნით ეთიშება რეალურ ცხოვრებას „ემმაკმა იცის, რამდენი ხანი ვეგდე ასე შეფუთული და რაღაც მავრთულებზე შეერთებული” -იგონებს შოკიდან გამოსვლის შემდეგ.

ყოველივე ამის შედეგად გმირის კონფლიქტი სამყაროსთან კიდევ უფრო მეტად გაძლიერდა. მიუხედავად ამისა, მას ისევე იზიდავდა მეცხრე სიმფონიის ფონზე ჰაერში ფრენა, რაც რეალურ ცხოვრებასთან მისი დაბრუნების ნიშანი იყო. ახლა უკვე „მთელს აკივლებულ სამყაროს სახეს ვუსერავდი ჩემი ბრიტვით. ის ნელი ადგილიც ჯერ წინ იყო და ბოლოს ის მშვენიერი გუნდიც ხომ იქნებოდა ფინალში” (ბერჯესი 2003: 171).

მიუხედავად ყველაფრისა, ალექსი მაინც უბრუნდება იმას, რასაც ცოტა ხნით დააღწია თავი, რეალურ ცხოვრებას, შავბნელ სისხლიან კრიმინალურ სამყაროს. მასთან მუსიკა და დანაშაული ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს.

მკვლევარი კონსტანტინე ბრეგაძე წიგნში „ქართული მოდერნიზმი” წერს: - „მექანიკური ფორთოხალი” ერთ მხრივ სუბიექტის „პოსტმოდერნისტულ სიკვდილს” გვთავაზობს, მეორე მხრივ, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში განმანათლებლური და ჰუმანისტური იდეალების საბოლოო კრახს, რაც

ვლინდება ფინალში გამოყენებული ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკის პაროდირებაში” (ბრეგაძე 2013: 395).

ავტორმა უარყოფითი გმირი გამოიყვანა ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟად. სწორედ ეს ფაქტი სძენს მას უფრო დიდ ინტერესს. გარდა ამისა, მწერალი გვიჩვენებს ურბანისტულ გარემოს, რომლის ფონზე ქალაქი და მისი სპეციფიკაა დახატული. დომინირებს ქალაქური მეტყველება.

ენტონი ბერჯესის გმირი საკუთარი თავის ძიებაშია, ამ ძიების გზაზე კი უამრავ შეცდომას უშვებს. ის სასტიკი სამყაროს მსხვერპლია.

პატრიკ ზიუსკინდი - ცნობილი გერმანელი მწერალია, რომლის შემოქმედებაში ფართოდაა წარმოჩენილი პოსტმოდერნიზმი. მისი რომანი „პარფიუმერი“ (ამბავი ერთი მკვლელისა) მნიშვნელოვანი მხატვრული თხზულებაა, რომელმაც ადგილი დაიმკვიდრა მსოფლიო შედეგთა შორის. ნაწარმოებს ყნოსვისა და სუნის ფენომენი დაედო საფუძვლად. პარფიუმერი შედეგებს ქმნის, რომელმაც დაიპყრო არა მარტო საფრანგეთი, არამედ სრულიად ევროპა. რომანში აღწერილია XVIII საუკუნის საფრანგეთი, სადაც დაიბადა მთავარი გმირი – ჟან ბატისტ გრენუი ყველა დროის ყველაზე დიდი პარფიუმერი, რომლის სახელიც მსოფლიო იმიტომ არ შემორჩა დღევანდელობას, რომ „სუნების წარმავალ სამყაროს ეკუთვნოდა“ (ბუაჩიძე 2006: 1).

ნაწარმოები მრავალმნიშვნელოვანია. ის შეიცავს როგორც წარსულს, ისე აწმყოს ამბებს, გვიჩვენებს მათ და ქმნის ერთ მთლიანობას. ავტორმა – „ყნოსვით აღქმული სამყაროს იდეა ერთ პიროვნებაში გაასაგნა. მხატვრული ტერატურული პირობითობაც დროით შემოსაზღვრა და მარკიზ დე სადის ეპოქაში შეგვიძღვა“ (ბუაჩიძე 2006: 1).

წიგნი 1985 წელს გამოვიდა და მრავალ ენაზე ითარგმნა. მან თითქმის ყველა ქვეყნის ლიტერატურულ სივრცეში შეაღწია და ავტორს დიდი პოპულარობა მოუტანა. 2001 წელს კი „სუნამო“ ფილმად გადაიღეს.

ზიუსკინდი არ იყო კმაყოფილი მისი რომანის ეკრანიზებით, რადგან „ფილმში აქცენტი ხელოვანის მიერ სიყვარულსა და სექსუალურულ ლტოვლის შეცნობაზეა გადატანილი და არა მთავარი გმირის ძალაუფლებისკენ სწრაფვაზე“ (ბურდული 2010: 11). ზიუსკინდი პროტესტის ნიშნად ფილმის პრემიერაზეც არ მისულა.

ეპოქა აუტანელი სუნით იყო გაჟღენთილი, ხალხი და ქუჩები ყველა ერთიანად ყარდა. გრენუის გამოჩენა კი, რომელსაც ადამიანის სუნი არ ქონდა,

კონტრასტული აღმოჩნდა. ირონიას ისიც, რომ პარფიუმერი ხდება კაცი, რომელსაც თავისი საკუთარი ადამიანური სუნი არ გააჩნდა.

რომანის შექმნაზე ზიუსკინდი წერს: „ასეთი რომანის შექმნა საშინელებაა, რაც, არა მგონია, კიდევ შევძლო“ (ბურდული 2010: 12).

გრენუი ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირია თუ ანტიგმირი? ძნელია, ისაუბრო მის გმირობაზე. მას უფრო ანტიგმირის ჭრილში ვხედავთ. ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა, სწორედ ისაა. ვინაა გრენუი შეგირდი თუ გენიოსი? ვფიქრობთ, ის გენიოსი შეგირდია, რომელიც მუდმივად სხვის ზურგსაა მოფარებული, რადგან საკუთარი არ გააჩნია. რატომ არის გრენუი შეგირდი? ასეთ კითხვას სვამს ანდრო ბუაჩიძე წერილში „გენიალური პარფიუმერი“ და თავადვე სცემს პასუხს: „ერთ მხრივ იმიტომ, რომ ის მუდმივად მაღავეს თავის გენიალურ ყნოსვას, აქედან გამომდინარე, საკუთარ თავს“ (ბუაჩიძე 2006: 2). გრენუის ნამდვილად აქვს დასამალი საკუთარი წარსული, ცხოვრებაში მან ზუსტად ისეთი ჯოჯოხეთი გამოიარა, რასაც შემდგომ თვითონ აყალიბებს. ის ბავშვობიდან საკუთარ ცხოვრებას და საკუთარ თავს თვითონ განაგებს.

„ზიუსკინისეული თანამედროვე აღქმა სამყაროს წარმოაჩენს, როგორც გადაშლილ წიგნს“ (ბურდული 2010: 28). სუნი კოდირებული და მრავალი დატვირთვის მატარებელია. პოსტმოდერნისტულად კოდირებული ნიშანი სწორედ სუნი ხდება, რადგან ისაა გამომწვევი მიზეზი ყველა იმ ბოროტებისა, რომელსაც გრენუი აკეთებს.

სიმბოლურია რომანის მთავარი გმირის დაბადების მომენტი. ის იბადება მაგიდის ქვეშ თევზის გამოწველისას. პარანოია და უჩვეულო ქცევები მისთვის სრულებით არაა უცხო, ყველაფერს მაგიდის ქვეშიდან და ეჭვის თვალით უყურებს. „საკუთარი სუნის არქონა გრენუის საკუთარ „მე“-ს არქონაზე მიანიშნებს“ (ბურდული 2010: 58).

ძნელია გრენუის ადამიანი უწოდო. ის უფრო მეტად მხეცს ჰგავს, გაბოროტებულ გამძვინვარებულ მხეცს. ნიცშე ამბობდა: „ადამიანი მამაცი ცხოველია, რითაც მან ყველა სხვა მხეცზე გაიმარჯვა“ (ბურდული 2010: 58).

გრენუის სახეში ავტორმა ბევრი რამის კოდირება მოახდინა. ზუსკინდი პოსტმოდერნისტული მონაცვლეობით „ავტორის ჩარევას, ახსნა-განმარტებების გარეშე ბუნებრივად უკან აბრუნებს გრენუის ბრბოში, სადაც მისი საბოლოო გაბრწყინება მოხდა“ (ბურდული 2010: 61).

გმირი არის ექსპერიმენტებითა და ცხოვრებისეული უცნაურობებით კოდირებული, მისი ცხოვრება ერთი დიდი თავგადასავალია, სადაც ბევრს არავის შესწევს ძალა, მიხვდეს მის ჩანაფიქრს. გრენუი მარტოხელა ადამიანია. ის სულიერადაც მარტოა და ფიზიკურადაც. ამ სიმარტოვეს ხანდახან მის მიერ მოკლული ქალიშვილები თუ უვსებენ.

გრენუის სძულს ყველა და ყველაფერი, ამიტომ ცდილობს, განზე იდგეს და ყველაფერს გვერდიდან შეხედოს უცხო თვალით. „მას არ აინტერესებს ქალი უღალთმიან ახალგაზრდა ქალწულთა სურვილი მხოლოდ მათი განსაკუთრებული სურნელის დასაპყრობად იზიდავს, მასალად საკუთარი შემოქმედების მწვერვალისთვის” (მირცხულავა 2011: 63).

გმირი მიზნისკენ თამაშით მიდის, თუმცა ეს თამაში ნელი და შეუმჩნეველია. ის ხშირად კარნავალის მონაწილე, რომელსაც თავადვე ქმნის. მისი ცხოვრება ერთი დიდი სპექტაკლია, სადაც რეჟისორიც თავადაა და მთავარი გმირის შემსრულებელიც.

„გრენუი ფაუსტისა და მეფისტოფელის გამთლიანებულ სახელს წარმოადგენს “ - წერს ია ბურდული. ვფიქრობთ, ეს მაინც სხვა საკითხია. გრენუის ვერ შევადარებთ ფაუსტს და მეფისტოფელს. გრენუი უბრალოდ ჰიპერბოლიზებული გმირია ავტორს ეს ეფექტის შესაქმნელად სჭირდება, პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა გრენუის ჰიპერბოლიზებულ სახეში ნამდვილად იკვეთება.

რომანს ორი სათაური აქვს. პაროდირებულია პარფიუმერის ქვემოთ ამბავი ერთი მკვლელისას მიწერა. სუნამო და მკვლელობა, ცოტა არ იყოს, ერთმანეთთან შეუთვისებელი ცნებებია, თუმცა პოსტმოდერნიზმის თავისებურებაც ხომ ესაა, წარმოუდგენელის წარმოდგენა, იმის ჩვენება, რაც ადამიანის გონებისთვის არ იქნება დასაშვები. დიდებული სუნამოს შექმნამ მსხვერპლი მოითხოვა და ეს მსხვერპლი იყო 24 წითელთმიანი უღამაზესი ქალიშვილი.

გრენუი განდევილი გენიოსია. ის ზიზღს განიცდის ადამიანებისადმი და თავად ადამიანებსაც ეზიზღებათ თავისი უსუნობის გამო.

მიზანი მიღწეულია, გრენუიმ შექმნა შედეგრი, რომელიც მრავალი სუნის ნაზავია. ეს ეკლექტურობა პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი. მან უნიკალური სუნამო შექმნა, სადაც ყველა სუნმა ერთად მოიყარა თავი.

ყოველი მსხვერპლის მოკვლით გრენუი უფრო თვითდაჯერებული ხდება. „მას უნდოდა, ამით გამოეხატა საკუთარი შინაგანი მე“ (ბურდული 2010: 96).

რწმენა და ღმერთი მისთვის, რა თქმა უნდა, არ არსებობს. ის ღმერთს „აქოთებულ საცოდავს“ უწოდებს. ღმერთსა და ადამიანებს შორის კავშირის გაწყვეტა პოსტმოდერნიზმის ერთ - ერთი ნიშანია.

ავტორმა ორი ერთმანეთთან დაპირისპირებული სემანტიკური ველი წარმოგვიდგინა: სიმყრალე, რომელიც მთელს პარიზში სუფევს და კეთილსურნელება, რომელსაც ქმნის პიროვნება, ვისაც თავისი საკუთარი სუნი არ გააჩნია. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები სწორედ ამ პარადოქსებით გამოირჩევა, წარმოუდგენელს ისე დააჯერებს მკითხველს და ისეთი კუთხიდან გვიჩვენებს, თითქოს ეს ბუნებრივი მოვლენაა.

სიმბოლურია გრენუის დაბადების ადგილი. ის „უმანკოთა სასაფლაოს“ ყველაზე მყრალ ტერიტორიაზე დაიბადა. იმ ადგილზე ბაზარი იყო, სწორედ ამ ბაზრის ერთ-ერთ დახლოებულ მოველინა ქვეყანას ის, ვინც შემდეგ გენიალურ სუნამოებს ქმნიდა. ეს მოხდა 1738 წელს 17 ივლისს ყველაზე ცხელ დღეს. უსუნო ბავშვს თავიდანვე განვითარებული ჰქონდა ყნოსვა.

მნიშვნელოვანია მისი პირველი მკვლევლობის ჩაღების მომენტი. „დააწვინა, კაბა შემოახია. ერთ დიდ ნაკადად ქცეულმა სურნელმა ლამის წაღეკა. სახე მის ტანში ჩარგო და გაბერილი ნესტოებით უყნოსავდა მუცელს“ (ზიუსკინდი 2006: 55). შემდეგ ეს სურნელება სადღაც გაქრა, ისე გაქრა, რომ გოგონა დაეკარგა, მუდმივ ძიებაში იყო. ეძებდა სუნებს და ან სუნებით შეიმეცნებდა სამყაროს.

გრენუიმ ცხოვრების ერთ-ერთ მთავარ მიზანს მიაღწია. ის შევიდა პარფიუმერიის დიად სამყაროში. პასკალს, პარფიუმერიის მეფეს, სწორედ მაშინ დაუდგა მოსწავლედ, როდესაც მას შემოქმედებითი კრიზისი ჰქონდა. უკვე ხანდასმული პარფიუმერი გრენიუს წყალობით კვლავ დაუბრუნდა თავის საქმეს. ეს კიდევ ერთხელ ცხადყოფს გრენიუს რთულ თუმცა განსხვავებულ და არაორდინალურ ხასიათს.

ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში დგება მომენტი, როდესაც შორდება რეალურ სამყაროს, ეს დრო დადგა გრენიუსთვისაც, ის წავიდა იქ, სადაც ვერაფერ და ვერაფერი ვერ მიაღწევდა, სუნს გაექცა, სუნს, რომელიც განსაზღვრავდა მთელ მის ცხოვრებას. 7 წელი დაყო მთაში- გამოქვაბულში, სადაც მისი სუნი არ იგრძნობოდა. ეს საკრალური 7 რიცხვია.

გაუცხოებული გმირი გარბის, რათა უკან დაბრუნდეს სრულებით განწმენდილი ახალი სამყაროს მისაღებად. მან შექმნა სუნამო, რომელმაც საკუთარი სუნი შეაგრძნობინა. „ქუჩაში რომ გავიდა, უცებ შიში დაეუფლა, რადგან იცოდა, რომ პირველად თავის სიცოცხლეში ადამიანის სუნი ასდიოდა” (ზიუსკინდი 2006: 201). გმირი საკუთარ თავთან გაუცხებას ყოველთვის განიცდიდა, თუმცა „ის თავისი მონური მორჩილების ნიღაბს არ იხსნიდა” (ზიუსკინდი 2006: 235).

ლაურა, 15 წლის ულამაზესი ასული გახდა კიდევ ერთი მსხვერპლი, გრენუის გენიის თუ სიბოროტის ძნელია გარჩევა. მის სისასტიკეს საზღვარი არ ჰქონდა, ცხოვრებამ მას ბევრი რამ ანახა და აგრძნობინა. მან ძალიან კარგად იცოდა, რომ განსაკუთრებული და გამორჩეული იყო.

ნაწარმოებს კარნავალური დასასრული აქვს. გრენიუს სიკვდილი კარნავალად იქცა, ყველაფერი ზუსტად ისე მოხდა, როგორც შეეფერება მკვლელსა და გენიოსს. „გრენიუს სიკვდილით დასჯისთვის ისე ემზადებოდნენ, როგორც დიდი დღესასწაულისთვის. ამ დღეს რომ არავინ იმუშავებდა, თავსითავად ცხადი იყო. ქალები საკვირაო კაბებს აუთოვებდნენ, კაცები სერთუკებს იბერტყავდნენ და ჩექმებს იპრიალებდნენ” (ზიუსკინდი 2006: 308). მაგრამ მოხდა სასწაული და ასეთ ამბავს მხოლოდ პოსტმოდერნისტი ავტორი თუ შესთავაზებს მკითხველს, ზიუსკინდმა მოლოდინის ეფექტი შექმნა და ნაცვლად იმისა, რომ გმირი ჩამოეხჩოთ, ხალხმა ის, როგორც ანგელოზი, ისე მიიღო. ხალხი ექსტაზში ჩავარდა. გრენიუს ღიმილი ყველაფრის მთქმელი იყო. მას ეზიზღებოდა ადამიანები. მოკლულის მამაც კი საკუთარი შვილივით ჩაეხუტა ერთადერთი შვილის მკვლელს. ეს მოულოდნელი დასასრული იყო, ეს იყო ის, რასაც მკითხველი ნამდვილად არ ელოდა.

ფინალიც ასეთივე იყო, პარიზში დაბრუნებული პარფიუმერი თავისივე ქმნილებამ შეიწირა, ის ხალხმა გაანადგურა, გაიტაცა, დაგლიჯა. ვფიქრობთ, ასეთი დასასრული კიდევ უფრო მატებს ამ ქმნილებას სიმძაფრეს, რომელიც ისედაც არ აკლდა. „გრენუის 30 ნაწილად გაბნევა, მინიშნებაა 30 ვერცხლად გაყიდულ უფალზე” (მირცხულავა 2011: 18).

საინტერესოა რომანზე გამოხმაურებები: 1. „გამომცემელთა საერთაშორისო სამმოს უგონოდ შეუყვარდა ეს რომანი, რომელსაც მართლაცდა წარმატების სურნელი ასდის” „Liberation” (პარიზი) 2. „მკითხველი გაოგნებულია, გასაოცარი ჩანაფიქრია!” „La Figaro” (პარიზი) 3. „აქამდე წაკითხულთაგან სრულიად

განსხვავდება. ეს ის ფენომენია, რომელიც თანამედროვე ლიტერატურაში უნიკალურ მოვლენად დარჩება.” „Svenska Dagbladet” (სტოკჰოლმი) 4. „ურულის მომგვრელი მშვენიერი დეტექტივია” „Abendzeitung” (მიუნხენი) 5. „უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელის” შემდეგ ეს პირველი ევროპელი ავტორის ტექსტია, რომელმაც ამერიკულ გამომცემლებში იმგვარი ინტერესი აღძრა, რომ ისინი საავტორო უფლებების ხელში ჩასაგდებად თავდაუზოგავად იბრძოდნენ” „Corriere della Sera” (მილანი).

ვფიქრობთ, ასეთი შეფასება მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის გამომცემლების მიერ ყველაფრის მთქმელია, ნაწარმოებმა მართლაც დიდი გამოხმაურება ჰპოვა, ის განსხვავებული, ყველასაგან გამორჩეული „ურულის მომგვრელი” ტექსტია, რომელშიც ყველაფერი ხდება ერთი მიზნისთვის, გმირმა შეიმეცნოს საკუთარი თავი, ანუ შექმნას ადამიანის სუნის სუნამო, იმ სუნისა, რომელიც მას არ აქვს, თუმცა ესეც დროებითია. გრენიუმ ძალიან კარგად იცის, რომ თავის დამკვიდრება ამ სასტიკ სამყაროში, რომელშიც უწევდა ცხოვრება, არც ისე მარტივი იყო, ამიტომ ბოროტებას ბოროტებითვე პასუხობდა, რაც საბოლოოდ მარცხით დამთავრდებოდა და ასეც მოხდა.

პაულო კოელიო – თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამორჩეული მწერალი, რომელმაც არნახული პოპულარობა მოიპოვა მთელს მსოფლიოში და თანამედროვე მსოფლიო ლიტერატურაში მისთვის განკუთვნილი ადგილი დაიკავა, პაულო კოელიო გახლავთ. მასზე ბევრს წერენ და საუბრობენ, ყოველი მისი წიგნი ფართო განხილვის საგანი ხდება ლიტერატურის მოყვარულთა თუ პროფესიონალ კრიტიკოსთა შორის.

რა არის მისი შემოქმედების მთავარი სათქმელი? რაზე წერს იგი? პაულო კოელიო ერთ-ერთი იმ მწერალთაგანია, ვინც კარგად იცნობს იმ გარემოს, რომელშიც თავად ცხოვრობს, მისი გმირები ამ სასტიკ სამყაროში საკუთარი ადგილისთვის იბრძვიან. ეს გარემო მძიმე სურათს იძლევა როგორც სოციალური ისე მორალურ-ზნეობრივი კუთხით, სადაც ინდივიდად დარჩენა ფაქტობრივად შეუძლებელია, თუმცა, როგორც „ალქიმიკოსში”, მის ერთ-ერთ გამორჩეულ ნაწარმოებში მელქისედეკს ათქმევინებს მწერალი – „თუკი ნამდვილად ესწრაფვი რაღაცას, აუცილებლად მიაღწევ, რადგან ეს სურვილი სამყაროს სულშია ჩასახული და სწორედ ეს არის შენი დანიშნულება ამქვეყნად” (კოელიო 2004: 21).

პაულო კოელიოს მთავარი სათქმელიც ესაა, გმირმა უნდა შეიმეცნოს საკუთარი თავი, „ალქიმიკოსი“ ამის ნათელი დადასტურებაა.

ასევე აღსანიშნავია, პაულო კოელიოს ერთ-ერთი გამორჩეული რომანი „ვერონიკამ სიკვდილი გადაწყვიტა“, სადაც სათაურიც მეტყველებს მის შინაარსზე. რომანში პირველივე ფურცლებიდან ცხადდება, რომ „1997 წლის თერთმეტ ნოემბერს ვერონიკამ საბოლოოდ გადაწყვიტა სიცოცხლესთან ანგარიშის გასწორება“ (კოელიო 2004: 9).

მწერალი თავის გმირს ფსიქიკური კრიზისის ფონზე გვიხატავს, ვერონიკას თავის მოკვლა აქვს გადაწყვეტილი, რადგან მისთვის ცხოვრებამ აზრი დაკარგა. 24 წლის ასაკში ის თავის სიბერეზე ფიქრობს. სიცოცხლესთან დამშვიდობება იმიტომ სურს, რომ ამქვეყნად ყოველად გამოუსადეგარ ადამიანად თვლის თავს. ისეთ ვითარებაში, როდესაც ყველა დღე ერთმანეთს ჰგავს, აღარ სურს ცხოვრება. თუმცა ის უკან დასახევ გზას იტოვებს, ძილის წამლებს ერთიანად არ სვამს – „რადგან, იცოდა გადაწყვეტილებასა და მოქმედებას შორის, დიდი სხვაობა იყო, შუა გზაზე თუ გადაიფიქრებდა, არჩევანის გაკეთების საშუალება ექნებოდა“ (კოელიო 2004: 9).

ასეთ ვითარებაში ნაწარმოების პირველივე გვერდზე გვევლინება თავად ავტორი. ვერონიკა სიკვდილამდე ჟურნალის გადათვარიელებას გადაწყვეტს, სადაც პაულო კოელიოს ახალ კომპიუტერულ თამაშზე წერდნენ. „ამ ბრაზილიელ მწერალს ვერონიკა ერთხელ შემთხვევით შეხვდა სასტუმრო „გრანდ იუნონის“ კაფეში გამართულ მკითხველის კონფერენციაზე, სადაც სულ რამდენიმე სიტყვა უთხრეს ერთმანეთს“ (კოელიო 2004: 9). ასეთ დროს ნაცნობი მწერლის შესახებ დაწერილი სტატიის წაკითხვამ, ვერონიკას აფიქრებინა, რომ ეს ადამიანი რაღაცნაირად იყო მის ბედთან დაკავშირებული.

ავტორი, რომელიც აქტიურ მონაწილეობას იღებს საკუთარი გმირის ცხოვრებაში, ვერონიკას მინიშნებას აძლევს შემდეგი სიტყვებით – „ამქვეყნად შემთხვევით არაფერი არ ხდება“. სწორედ სტატიაში წაკითხულმა ამ ფრაზამ იმოქმედა სიკვდილის მომლოდინე გმირზე. „ნეტავ, სწორედ ახლა რატომ წააწყდა. ამ ფრაზას, როცა სულ რამდენიმე წუთის სიცოცხლედა ჰქონდა დარჩენილი?“ (კოელიო 2004: 9).

სტატიაში იყო დასმული კითხვა, თუ სად მდებარეობს სლოვენია? არავინ არ იცოდა, სად მდებარეობდა ქვეყანა, რომელიც ვერონიკას სამშობლო იყო, ამ კითხვამ აიძულა ის, სიკვდილამდე დარჩენილი დრო როგორმე შეეცნო და

გადაწყვიტა, ჟურნალისთვის წერილის მიეწერა, სადაც გააცნობდა თავის სამშობლოს.

მწერალი მოულოდნელად გმირს ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გვჩვენებს, სადაც მისთვის ახალი ცხოვრება იწყება. ამ ადგილას მისვლა ყველას შეეძლო. ზოგი მას კრედიტორებისგან თავის დასაღწევად აფარებდა თავს, ზოგს კი უბრალოდ თავიდან იშორებდნენ და იქ ათავსებდნენ. „ვილექტის ადგილი იყო, საიდანაც არავის არასდროს უცდია გაქცევა” (კოელიო 2004: 20).

რომანის დასაწყისში ავტორი თხრობაში აქტიურად ერთვება. მკითხველს უხსნის იმას, თუ როდის და რა ვითარებაში გაიგო მან ვერონიკას ამბავი, რომელიც გახდა საფუძველი წიგნის დაწერისა. მან ქალიშვილის ამბავი პარიზში აღუჩერებულ რესტორანში ვახშობისას შეიტყო ვილექტს მთავარი ექიმის შვილისგან.

მნიშვნელოვანია ის, რომ თავად ავტორიც სამჯერ იწვა რიო-დე-ჟანეიროს ფსიქიატრიულ კლინიკაში – „მას დიდი სურვილი ჰქონდა „თავისუფალი ხელოვანი” გამხდარიყო” (კოელიო 2004: 25) - წერდა კოელიო საკუთარ თავზე მშობლებმა კი ის თავშესაფარში გამოკეტეს. საფიქრებელია, რომ რომანის ერთ-ერთი გმირი ედუარდი სწორედ მწერლის პროტოტიპია, ავტორი ჰგავს საკუთარ გმირს, ისიც თავისუფალი ხელოვანია, რომელიც მშობლების სურვილების მსხვერპლი შეიქმნა, მას ვერ უგებს ოჯახი. პაულო კოელიოს, როგორც თავად ამბობს, ყოველთვის უნდოდა დაეწერა მისი ცხოვრების ამ ეპიზოდზე, მაგრამ სანამ მშობლები ცოცხლები ჰყავდა, ამას ვერ ბედავდა. არ სურდა მათთვის ტკივილის მიყენება, რადგან ისედაც სინდისის ქნჯნას განიცდიდნენ ამ ფაქტის გამო. ავტორის ჩართვა მისივე ნაწარმოების თხრობაში პოსტმოდერნისტი მწერლისთვის სავსებით ბუნებრივი მოვლენაა. ამ ჩანართით ის გვიხსნის იმას, თუ რატომ დაწერა რომანი, რამ მისცა ამის საბაბი.

ავტორი, როგორც ერთი გაელვებით წამიერად გამოჩნდა ნაწარმოებში, ასევე მოულოდნელად გაქრა „ახლა კი მკითხველის ნებართვით, ვთხოვ პაულო კოელიოს და მის მეგობარ ვერონიკას, სამუდამოდ დატოვონ ეს წიგნი და თხრობა განვაგძოთ” (კოელიო 2004: 27).

საავადმყოფოში მყოფი ვერონიკა ბედნიერია სიცოცხლით, იწყებს მომავალზე ფიქრს, იმ მომავალზე, რომლისგანაც სულ ცოტა ხნის წინ გაქცევა უნდოდა. დრო გავიდოდა და ყველაფერი თავის კალაპოტს დაუბრუნდებოდა, ის

ისევ ივლიდა მეგობრებთან ერთად კინოში, ისევ ისეირნებდა ტბის პირას, ისევ მიეცემოდა სიყვარულით ტკობას, ისევ იმუშავებდა ბიბლიოთეკაში და ყველაფერი თავიდან დაიწყო. მაგრამ ვერონიკას ასეთი ცხოვრება ადრე თუ გვიან მობეზრდებოდა და ოჯახის შექმნაზე დაიწყო ფიქრს. მიუხედავად ამისა, მაინც არ იქნებოდა ბედნიერი, რადგან ცხოვრებაში რაღაც სხვას დაეძებდა, იმას, რაც ქმარს და შვილებს არ უკავშირდებოდა, მისთვის ოჯახი არ იყო მთავარი ფასეულობა, უბრალოდ თავს მოვალედ თვლიდა, მასზე ეფიქრა. მის მიერ უსიყვარულოდ შექმნილ ოჯახში იქნებოდა გაუთავებელი ჩხუბი და საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მისვლა, რომ ცხოვრება ისეთი უნდა მიეღო, როგორც იყო და ის არასოდეს იქნებოდა ისეთი, როგორც მას სურდა. ამ მონოლოგისა და საკუთარი მომავლის უფერული სურათის წარმოსახვის შემდეგ, იღებს გადაწყვეტილებას, რომ საავადმყოფოდან ცოცხალი აღარ გავიდეს. ისე რომ ვერავინ ვერ გაიგებდა, რა ხდებოდა მის სულში, მის შინაგან სამყაროში.

ვერონიკა მთელი ცხოვრება რაღაცას ელოდა, „სამსახურიდან მამის დაბრუნებას, უიმედო სასიყვარულო წერილებს, გამოცდებს, ტელეფონის ზარს, ახლა კი სიკვდილს უნდა დალოდებოდა, რომელთანაც შეხვედრა უკვე დათქმული ჰქონდა” (კოელიო 2004: 38) მას ცხოვრებაში დღემდე გიჟური არაფერი არ გაუკეთებია. „მაგრამ ისეთ ცხოვრებას, როცა ყოველი დღე ერთმანეთს ჰგავს, უბრალოდ აზრი არ ჰქონდა” (კოელიო 2004: 52).

ვერონიკა საავადმყოფოს ყოველდღიურ რიტმს შეეგუა. საუზმე, სეირნობა, წამლები, რომლებიც ყველას ურიგდებოდა. მიუხედავად ამისა, მას ყველაფერი სძულდა – „სძულდა წიგნებით სავსე ბიბლიოთეკა, ცხოვრებას რომ ასწავლიდა ადამიანებს, კოლეჯი, სადაც დამეები უთენებია ალგებრის ამოცანების ამოხსნაში” (კოელიო 2004: 75). მან პიანინოს მთელი ძალით დაარტყა ხელები, სწორედ ეს აკორდი ასახავდა გმირის სულიერ მდგომარეობას, სიძულვილი გაქრა ის სხვანაირად შეიგრძნობს გარემოს. ამ კრიზისის ფონზე ჩნდება ედუარდი – ახალგაზრდა 28 წლის კაცი, რომელმაც საკუთარ ოცნებებზე ოჯახის გამო უარი თქვა, მათი შეხვედრა მუსიკის თანხლებით მოხდა მუსიკისა, რომელიც „მორეულ სამყაროში აღწევდა და სასწაულებს ახდენდა” ვერონიკამ ედუარდის სახით ცხოვრების თანამგზავრი და დასაყრდენი იპოვა.

ედუარდი, რომელიც თავად პაოლო კოელიოა, გარკვეული პერიოდი ბრაზილიაში ცხოვრობდა, დიპლომატის შვილს არ სურდა მამის პროფესიის არჩევა, თუმცა საამისოდ ყველა თვისება ჰქონდა, ენები იცოდა, პოლიტიკაში

კარგად ერკვეოდა, მაგრამ არ შეეძლო უმთავრესი რამ, რაც ყველა დიპლომატისთვის უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი. მას ადამიანებთან ურთიერთობა უჭირდა. ედუარდი არ იყო ოჯახის ბრმად მორჩილი ადამიანი, მისი ცხოვრება აღსავსე იყო უამრავი წინააღმდეგობით, გმირი სამყაროსთან დაპირისპირებამ ფსიქიატრიული საავადმყოფოს კარებამდე მიიყვანა. მისტიკისადმი ინტერესი ბრაზილიაში ცხოვრების პერიოდში გაუჩნდა, მიზნად „სამოთხის ხილვების“ დახატვა ჰქონდა დასახული. ოჯახთან კონფლიქტი აიძულებს ადამიანს, უარი თქვას საკუთარი მიზნების განხორციელებაზე. უკან დასაბრუნებელი გზა არ არსებობს, არ უმართლებს სიყვარულშიც. მშობლებმა ბრაზილიელი ცოლი არ მოაყვანინეს. ედუარდი შიშს განიცდიდა როგორც სიყვარულისადმი, ისე მომავლისადმი. მიუხედავად ამისა, მან მოახერხა ვერონიკას არტისტულ სულში ჩაწვდომა, მასთან ურთიერთობაში განიცადა ის, რაც სხვასთან არასოდეს არ უგრძნია. „მათი ურთიერთობა ხომ სონეტებისა და მენუეტების უმწიკვლო ვნებით დაიწყო. ედუარდი მამაკაცის მისეულ იდეალს ჰგავდა. მკძნობიარე, განათლებული, რომელმაც „შეძლო, ეს გულგრილი სამყარო დაენგრია და ხელახლა ადგენინა საკუთარ გონებაში-ამჯერად უკვე ახალი შეფერილობით, ახალი მოქმედი პირებითა და საუბრებით. ამ სამყაროში იგი იქნებოდა ქალი” (კოელიო 2004: 127).

ეს ადამიანები იმ სასტიკ და გაუცხოებულ გარემოში ერთმანეთის ცხოვრების ნაწილი გახდნენ. ვერონიკას წუთითაც არ მოშორებია ედუარდი. მას შემდეგ, რაც ელექტრო შოკი მიიღო, ქალი ხშირად ფიქრობდა, რომ არ შეეძლო ჰყვარებოდა ადამიანი, რომელიც სხვა სამყაროში ცხოვრებდა, თუმცა ალბათ ვერასდროს წარმოიდგანდა, რომ თავად გახდებოდა მისი სამყაროს ნაწილი და შევიგრძნობდა ამქვეყნიურ ჭეშმარიტებას– „ვეგრძნობ, ბგერები თავისით იბადებიან ჩემი თითებიდან. შემიძლია მზის ჩასვლას ვუყურო და შევიგრძნო, რომ მის უკან ღმერთი არსებობს” (კოელიო 2004: 78). სიყვარულმა შეაგრძნობინა უზენაესის არსებობა, მან სთხოვა ედუარდს, რომ „სამოთხისეულ ხილვები” მისი დახატვით დაეწყო. ედუარდის მიზანი კლინიკიდან თავის დაღწევა იყო. სურდა, რაღაც არ უნდა დაჯდომოდა, გაერღვია ის სივრცე, რომელშიც იმყოფებოდა, იცოდა კიდევ, როგორ უნდა დაეხსა თავი, მაგრამ ამჯერად მარტო არ იყო.

ვერონიკა იპოვის იმას, რაზეც ოცნებობდა, რისი პოვნის იმედი არც კი ჰქონდა, რის გამოც თავის მოკვლა გადაწყვიტა. ამჯერად ის სხვა თვალთ უყურებს ცხოვრებას, უყვარს და ეს სიყვარული მომავალზე ფიქრის ძალას

ადღევს. საავადმყოფოდან გაქცევაც ამის ნიშნია, გარბის, რათა გადარჩეს, თუმცა სიკვდილზე ფიქრი მუდამ თან სდევს.

ციხესიმაგრესთან მყოფი ასე მიმართავს საყვარელ ადამიანს: „მადლობა იმისთვის, რომ ჩემს ცხოვრებას აზრი შესძინე. ახლა ვხვდები, ამქვეყნად მხოლოდ იმიტომ მოვედი, რომ ისე მეცხოვრა, როგორც ვიცხოვრე, მერე თავის მოკვლა მეცადა, საკუთარი გული მომესპო, შენ შეგხვედროდი, ამ ციხესიმაგრესთან ამოვსულიყავი და შენს სულში აღმებეჭდა ჩემი სახე. აი, ერთადერთი მიზეზი, რისთვისაც გაეჩნდი. ეტყობა, გაეჩნდი იმიტომ, რომ იძულებული გამეხადე იმავე გზას დაბრუნებოდი, საიდანაც გადაუხვიე. გემუდარები, ნუ მაფიქრებინებ, რომ უაზროდ მიცხოვრია” (კოელიო 2004: 193).

რომანის ბოლოს საოცრად დატვირთული ემოციური ფონია ნახევნები, ვერონიკა ელის სიკვდილს. არ იცის, რომ მთავარი ექიმის - იგორის მიერ მასზე განხორციელებულმა ექსპერიმენტმა შედეგი გამოიღო. ექიმს ეს ცდა დისერტაციისთვის სჭირდებოდა. ვერონიკა ყოველ დღეს ისე აღიქვამს, როგორც სასწაულს, ახლა, როგორც არასდროს, ისე სურს სიცოცხლე.

ექიმი მიხვდა მის მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტის წარმატებას, მხოლოდ ის აღარდებდა, სანამ ვერონიკა გაიგებდა, რომ გადარჩა, მანამდე სიკვდილის შიშით მოუწევდა ცხოვრება. ალბათ ისევე ასე სჯობდა, ასე ყოველი ახალი დღე მისთვის სასწაულის ტოლფასი გახდებოდა. ცხოვრებაში ხომ სასოწრკვეთისა და ბედნიერების წუთები ელვის სისიწრაფით ცვლიან ერთმანეთს.

კენ კიზის - ერთ-ერთ გამორჩეულ რომანია „ვიდაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა”, ეს არის რომანი სიკეთესა და ბოროტებაზე, ცივილიზრებულ და თავისუფლების მოყვარე საზოგადოების დაპირისპირებაზე, პიროვნებებსა და უბრალოდ პატარა ადამიანებზე, რომლებიც „პატარები” არიან თავიანთი მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივებით.

აღნიშნულ რომანზე ფილმი გადაიღო მილოშ ფორმანმა, ფილმა 5 ოსკარი მიიღო, ხოლო ავტორმა სასამართლოში შეიტანა სარჩელი მისი ნაწარმოების მთავარი იდეის დამახინჯების გამო. როდესაც „გუგლის ბუდის” გადაღება დააპირეს, თავდაპირველად კონტრაქტს ხელი მოვაწერე, მაგრამ კოლივუდში მოინდომეს, რომ აქცენტები შემეცვალა, თხრობის ცენტრში კი ყოფილიყო არა ბელადი, არამედ უფროსი ექთანი, სხვადასხვაგვარი უთანხმოებანიც გექონდა” (კიზი 2013: 20). უთანხმოება იყო ასევე ჰონორარის გამოც. ავტორს საკუთარ ტექსტზე გადაღებული ფილმი არ უნახავს.

წინა აღწერილი რომანის მსგავსად, მოქმედების ეპიცენტრად აქაც ფსიქიატრიული საავადმყოფო გვევლინება, სადაც მთავარი იდეური კვანძი იკვრება. ისევე როგორც „ვილეტეში“, აქაც ადამიანები ხშირად არ არიან გიჟები, ისინი თავს აფარებენ ამ ადგილს. საინტერესოაა დახატული ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მყოფი პაციენტების როგორც ფსიქიკური, ასევე ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობა. „ვილეტეს“ მსგავსად, აქაც ელექტრო შოკს იყენებენ, თუმცა ხშირად სრულიად უმიზეზოდ. თუკი წინა განხილულ რომანში საავადმყოფოს მთავარი ექიმი იგორი მართავს და მას ემორჩილება ყველა, აქ ეს მისია მისის გნუსენს აკისრია. ქალს, რომელიც უფროსი მედლა და თავშესაფარში ბოროტების მთავარი საწყისია.

ავტორი ამბობს, რომ მისის გნუსენის პროტოტიპი ცხოვრებიდან აიღო „ამას წინათ ნიუპორტის ხელოვნების ცენტრში ჭადარათმიანი მოხუცი ქალბატონი გამომეცნაურა. მეცნო მაგრამ ვერ გავიხსენე ვინ იყო. მითხრა, დონის ვარ, უფროსი ექთანო, ოდესღაც ერთად ვმუშაობდით მებლო-პარკის საავადმყოფოში. ორივენი დავიბენით, მაგრამ ძალიან გამიხარდა, რომ ეს ქალი გამომეცნაურა. ის ბოროტების განსახიერება კი არ იყო, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ბებური მკაცრი ექთანი, რომელიც მთელი ძალ-ღონით ცდილობდა წესისამებრ ემოქმედა. ბოროტებას ემსახურებოდა და სწამდა ბოროტებისა, მაგრამ, თავისთავად ბოროტი არ იყო“ (კიზი 2013: 20). მწერლის მიერ შექმნილი გმირები რეალურ ცხოვრებაშიც არსებობენ, შემოქმედი ქმნის იმას, რასაც განიცდის და აღწერს იმ ადამიანებს, რომლებიც მის ცხოვრებაში ფიგურირებდნენ.

ეს ფსიქიატრიულ საავადმყოფო აღეგორიული სახეა ამ დრაკონული ბუნაგის კანონების თანახმად აგებული საზოგადოებისა, საიდანაც თავის დაღწევა საკუთარი სიცოცხლის გადარჩენას ნიშნავს. სწორედ ასე იქცევიან ნაწარმოებების მთავარი გმირები, გარბიან, ვერონიკა ედუარდთან ერთად. ხოლო ინდიელი ბრომდენი მექსიკაში, იქ სადაც ჯერ კიდევ ნათესავების ხილვის იმედი აქვს.

„კენ კიზი აქაც არ შეცდა, როდესაც ძალადობის სიმბოლოდ ქალი გამოიყვანა. კაცის ამ როლში გამოყვანა ზედმეტად პრიმიტიული სვლა იქნებოდა და მთელ ხიბლს დაუკარგავდა ტექსტს“ (ქართველიშვილი 2013: 25).

„ვილეტეში“ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ ვინ არის ამ ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირი? ამ საკითხზე კამათი შეიძლება. შესაძლებელია, რომ

მთავარი გმირი არის არა ინდიელი ბრომდენი, არამედ მაკ-მერფი, რომელიც ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გრიგალივით შეიჭრა და სრულიად სხვა მიმართულებით წაიყვანა მისი ცხოვრება. „ეს ხალხი დაინახავს, რომ ის, რასაც მაკ-მერფი აკეთებს, თურმე შესაძლებელი ყოფილა. მათ ჩამყაყებულ ცხოვრებაში პირველად შედის ახალი სიმართლე და ერთადერთი, რისი გაკეთებაც შეუძლიათ სისტემიდან გასაქცევად, საკუთარი თავის განადგურებაა” (პალანიკი 2013: 22-23). მისის გნუსენისა და მაკ-მერფის სახით ავტორმა ორი კონტრასტული პერსონაჟი შემოგვთავაზა, გვიჩვენა კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირება. მაკ-მერფის წარმოდგენით მწერალმა დანარჩენ პერსონაჟებს ახალი სისხლი გადაუსხა, მისცა საშუალება ბოროტების წინააღმდეგ ებრძოლათ. ეს ბოროტება იყო მისის გნუსენი და უკან არსებული სამოქალაქო საზოგადოება. მაკ-მერფმა გაბედა ის, რაც ვერ შეძლო კლინიკის ვერც ერთმა პაციენტმა. ის ღიად დაუპირისპირდა მთავარ მედლას და მის მიერ დაკანონებულ ყოველგვარ წესებს და დანარჩენებსაც მოუწოდებდა, არ ეღალატათ საკუთარი მორალისათვის, თუმცა ძნელია ისაუბრო მორალზე და ზნეობაზე იმ საზოგადოებაში, სადაც ნორმალურად მოაზროვნე ადამიანი მხოლოდ ერთ-ორი თუა და მათაც გამბედაობა არ ყოფნით, გამოაჩინონ თავიანთი ჭეშმარიტი სახე. მაკ-მერფის მისვლამდე თავშესაფარში სიცილს ვერავინ ბედავდა, „ხოლო ვინც სიცილს გადაეჩვია, მას საყრდენი აქვს მოცლილი” (კიზი 1992: 71).

რომანის მთავარი გმირის შესახებ თავისი მოსაზრება აქვს დავით ქართველიშვილს, რომელიც თვლის, რომ კენ კიზიმ კლასიკური ხერხი გამოიყენა. „მთხრობელი რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟია, ერთის შეხედვით მეორეხარისხოვანი, მდუმარე გოლიათი ინდიელი თუმცა წიგნის ფინალში ირკვევა, რომ ზუსტად ის არის მთავარი გმირი, რადგან მხოლოდ მასში მოხდა გარდატეხა, მხოლოდ ის გადარჩა და დაუბრუნდა პირველსაწყისს” (ქართველიშვილი 2013: 24-25).

მაკ-მერფის პროტესტი „სტიქიურია, ემოციურია, ეს არ არის ინტელექტუალური პროტესტი, ეს არის მდუმარე პროტესტი, როდესაც დუმილი ყოვლისმთქმელია” (ქართველიშვილი 2013: 25). დუმილი მისი პროტესტი თანამედროვე სამყაროსადმი და ასევე თვითგადარჩენის საშუალება.

ავტორი რომანში გვიჩვენებს მაკ-მერფის, როგორც პერსონაჟის შემქმნელის ისტორიას. რეალურ ცხოვრებაში იყო ადამიანი ნილ კესიტი, რომელიც საპატიმროდან გაათავისუფლეს და „კესიტი ჩვენთვის – გზააბნეული

ახალგაზრდებისთვის, -იყო გმირი. გმირი, რომელსაც უნდა გავეყოლოდით” (კიზი 1992: 19) მუდმივად ჩნდება კითხვა მთავარი მოქმედი პირების მიმართ, ვის პროტოტიპად შექმნა ისინი ავტორმა, რა იყო ამ გმირების არსებობის წინაპირობა მხატვრულ ტექსტში. მწერალი ამ საკითხზე წერს: „ხშირად მეკითხებიან, არის თუ არა ნილ კესიტი რენდელ მაკ-მერფის პროტოტიპი. ეს მითის ნაწილია. მაკ-მერფი დაიბადა დიდი ხნით ადრე, სანამ ნილ კესიტს შევხვდებოდი. ის, როგორც პერსონაჟი, ჩაისახა საკვირაო სპექტაკლებში” (კიზი 2013: 19).

მაკ-მერფი ლიდერად მოეწვინა საზოგადოებას. ის 35 წლის უცოლო, თავზეხელაღებული კაცი იყო, რომელსაც ციხეში ჯდომას ფსიქიატრიულში წოლა ერჩივნა, იქ ნორმალურად მაინც კვებავდნენ. მაგრამ რა იცოდა, რომ ციხეზე უარესი ადგილი ელოდა, სადაც ბოროტება ადამიანების ჩაგვრა და სისასტიკე ზეიმობდა.

მაკ-მერფი ერთ რამეს შეძლებს, საავადმყოფოდან გააქცევს იმათ, ვისაც ამის დიდი სურვილი ჰქონდა. ყველა ადამიანის შეშინებულ სახეზე იმედი ფეთქავდა, ის გმირად მოეწვინა პაციენტთა ნაწილს. მან შეუძლებელი შეძლო—დაუპირისპირდა თავად ბელისწერას მისეს გნუსენის სახით. მედლამ ბრძოლა წააგო, მაგრამ ის იქამდე არ აპირებდა მაკ-მერფი გაშვებას სანამ მას არ დაამარცხებდა, ეს შეძლო კიდევ, და გარდაიცვალა მაშინ, როდესაც ყველაზე დიდი შანსი იყო თავისუფლების. გმირმა მთავარი მისია შეასრულა.

ინდიელი ბრომდენი თვლიდა, რომ „მაკ-მერფი ციდან ჩამოსული გოლიათია ჩვენს გადასარჩენად.” მიუხედავად იმისა, არის თუ არა ის რომანის მთავარი გმირი, ავტორმა სწორედ მისი წყალობით თქვა ნაწარმოების მთავარი სათქმელი. მთავარი კი მორალური და ზნეობრივი პრინციპების დაცვაა, რომელიც გაუცხოებულ სამყაროში თითქმის შეუძლებელია. მხოლოდ გამორჩეული ადამიანები თუ ახერხებენ, ებრძოლონ იმას, ვისთანაც, იცი, რომ აუცილებლად დამარცხდები, რაც დიდი გამბედაობასა და მორალურ სიძლიერეზე მეტყველებს. ზოგიერთის აზრით, ბრომდენი შიზოფრენიკია. ვფიქრობთ, „ესაა ფილოსოფიური სიშლეგე და არა კლინიკური დაავადება. თუ ადამიანს არ ახასიათებს ცოტაოდენი სიშლეგე, ის ვერასოდეს დაამსხვრევს კონტროლის კლიტეს, რომელიც წინ ეღობება რეალობას” (კიზი 2013: 20).

„გუგულის ბუდეზე” საუბრისას ჩაკ პალანიკი წერს: „აი, ჩათვალეთ, რომ ესაა „გუგულის ბუდის” მთავარი აზრი, არსი. მეამბოხე, მისი მიმდევარი და

განმათავისუფლებელი სიბრძნე” (პალანიკი 2013: 21). ადამიანები ამ წიგნში საკუთარ ოჯახებს და ცხოვრებას ხედავენ. „კიზის საზოგადოებრივი წესრიგი მახინჯია” (პალანიკი 2013: 22).

რაც შეეხება ინდიელ ბრომდენს, მას ავტორის პროტოტიპად თვლიან, ისიც, გმირის მსგავსად, წარმოშობით ინდიელია. 25 წლის ასაკში ისიც სარსებო სახსრების მოპოვების მიზნით მოთავსდა ფსიქიატრიულ კლინიკაში და საკუთარ თავზე გამოსცადა იქ არსებული სიტუაციის სიმძიმე, ალბათ, ამიტომ აქვს ასე დეტალურად აღწერილი საავადმყოფოში არსებული ვითარება, სადაც ყოველი დღე თავის გადარჩენისთვის ბრძოლის დღეაა ქცეული.

რომანს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არ ჰყავს, რადგან ნაწარმოებში განვითარებულ მოვლენებში ყველა ჩართულია, ეს საერთო პროტესტი გახდა.

ავტორის ნილაბი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია. კენ კინზიც ირგებს ამ ნილაბს და თავის სათქმელს ბრომდენის დახმარებით გვეუბნება. თხრობა პირველ პირში იწყება, ვეცნობით იმ გარემოს, რომელშიც ფსიქოლოგიური პრობლემის მქონე ადამიანებს უწევთ ცხოვრება. ბრომდენმა საკმაოდ ჭკიანური ტაქტიკა და ყრუ-მუნჯის როლო მოირგო, ამით ავტორმა ჩვენ წინაშე გაათამაშა კარნავალი. გმირს ესმოდა ყველაფერი, მაგრამ არ იმჩნევდა. მაკ-მერფმა შეძლო მის იდუმალ სამყაროში შეღწევა, ინდიელი მის გამოჩენას თავიდანვე ნდობით შეხვდა, რადგან მამას მიამსგავსა. ტომის ბელადს „მამაჩემს მაგონებს, რიხიანი ხმა აქვს, ისეთი სიცილი აქვს, რომ კედლებიც კი იბზარება და მე უცებ ვხვდები, რომ ამდენი წლის მანძილზე პირველად მესმის სიცილი“ (კიზი 1992: 16).

ნაწარმოებში ერთადერთი ნათელი წერტილი ბრომდენის ბავშვობისდროინდელ მოგონებებია. მაშინ, როდესაც სრულიად სხვა სამყაროში ცხოვრობდა და თავისუფლებით ტკბებოდა. მართალია, დიდი ხანი გავიდა, თუმცა ახლაც ახსოვს ჩანჩქერის ხმაური. ცივილიზაციამ აქაც მოსპო და გაანადგურა ყველაფერი. გმირი უპირისპრდება არა მხოლოდ მისის გნუსენს, არამედ კომბინატს, რომელიც „მოელს ქვეყანაზე გადაჭიმულიყო და უფროსი მედდა მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი ჩინოვნიკია ამ კომბინატისა” (კიზი 1992: 80).

მაკ-მერფის დაწყებული საქმე ბრომდენმა დაასრულა. მან შეუძლებელი შეძლო. უზარმაზარი პულტის დახმარებით გახსნა თავისუფლებისაკენ მიმავალი გზა. ბრომდენი ბრუნდება იქ, საიდანაც დაიწყო, უამრავი გაჭირვებისა და

ტკივილის შემდეგ მორალურად და ზნეობრივად ამაღლებული, რომელსაც ცხოვრებამ ბევრი ჭკუის სასწავლებელი გაკვეთილი ჩაუტარა. გმირები ბრუნდებიან და ეს დაბრუნება ცხოვრების ხელახლა დაწყების მაჩვენებელია.

პარანოია, გარე სამყაროსთან შიშის უკავშირდება, სადაც დაუცველობის განცდა ისაღვურებს. ასეთ მდგომარეობაში არიან ვერონიკაც და ბრომდენიც. მათი ამ ვითარებიდან გამოყვანა ერთ შემთხვევაში იკისრა ედუარდმა, ხოლო მეორე შემთხვევაში მაკ-მერფმა.

„პარანოია ხდება პოსტმოდერნული მგრძნობელობის ერთ-ერთი ნიშანი და ხშირად გამოიყენება სიუჟეტური სტრუქტურის ასაგებად, პოსტმოდერნისტული მწერლობა მრავალი გზით ასახავს პარანოიულ მშფოთვარებას, მათ შორისაა მოწესრიგებულობისადმი უნდობლობა, შიში, დარწმუნება, რომ საზოგადოება შეთქმულებას აწყობს ინდივიდის წინააღმდეგ” (ლუისი 2001: 247) - აღნიშნავს ბარი ლუისი.

ამგვარ სქემებზეა აგებული კენ კიზის აღნიშნული რომანი „მოდერნისტული ეპოქის შინაგანი სირთულეებით მოცულ გმირს პოსტმოდერნიზმში ენაცვლება გმირი, რომელიც ალოგიკურ, მტრულ ვითარებაში ახორციელებს საკუთარ წარმოსახვაში არგუმენტირებულ ქმედებებს” (წიფურია 2008: 248).

„კიზის რომანები არასოდეს დაკარგავს აქტუალობას, ამიტომ მხატვრულობასთან ერთად მნიშვნელოვანი მანიც თემატიკაა, ძალადობა, ძალადობა კი იყო, არის და (თუ სასწაული არ მოხდა და სამოთხედ არ იქცა პლანეტა დედამიწა) იქნება ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ადამიანის ცხოვრებაში” (ქართველიშვილი 2013: 24.)

კენ კიზის რომანი „ვიდაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა” პასუხობს ყველა იმ მოთხოვნას, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი აყენებს ლიტერატურის წინაშე, პაულო კოელიოს მსგავსად, ავტორმა მოქმედების ცენტრი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში გადაიტანა. დაგვანახა პარანოიული ტიპის ადამიანები, რომლებიც სხვების დახმარებით შეიგრძნობენ რეალურ სამყაროში დაბრუნების აუცილებლობას.

ჰერმან მელვილი - ჰერმან მელვილმა როგორც მწერალმა საკუთარი თავი ამერიკულ ლიტერატურაში „მოზი დიკით” დაიმკვიდრა. რომელსაც მეორე სახელი „თეთრი ვეშაპი” უწოდა. თავად სათაურიც მეტყველებს წიგნის შინაარსზე. რომანს მკვლევარი ბელა წიფურია პოსტმოდერნისტულს უწოდებს.

განსხვავებული წიგნია, რომელიც არც მოდერნისტულია, თუმცა „თეთრი ვეშაპი“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც სახე – სიმბოლო სიკვდილისა, რომელიც რომანის ყველა გმირს ემუქრება. ეს, ცოტა არ იყოს, უცნაური ნაწარმოები თავისი აგებულებით უფრო მეტ საერთო ნიშნებს პოულობს პოსტმოდერნიზმთან.

პირველ ყოვლისა, ეს ნიშნები გამოიხატება რომანის პირველივე გვერდზე გაკეთებული ჩანართებიდან, რომლებიც მიგვანიშნებს ვეშაპის შექმნაზე ამ სამყაროში. მაგალითად, ამონარიდი „შესაქმის“ წიგნიდან: „და შექმნა ღმერთმა ვეშაპი დიდი“.

ბიბლიიდან ამოღებული ფრაზების შემდეგ მწერალი უფრო თანამედროვეობისკენ მიდის და გვთავაზობს ამონარიდებს ეკერმანის წიგნიდან. „საუბრები გოეთესთან“. ეს უკვე ქმნის იმის განწყობას, რომ ჩვენ წინაშე პოსტმოდერნისტი შემოქმედი დგას, რომელიც ოსტატურად ირგებს ავტორის ნიღაბს და ნაწარმოებში გვევლინება ისმიალის სახელით. რომელმაც აღმოაჩინა, რომ ფული არ ჰქონდა და ხმელეთზე არაფერი ესაქმებოდა – „მაშინ გადავწყვიტე, ხომალდში ჩავმჯდარიყავი და გზას გავდგომოდი, რომ ქვეყნიერებისთვის ზღვიდან შემეხედა“ (მელვილი 1967: 25). აქვე აგრძელებს ის თავის თავზე თხრობას და გვამცნობს მის შინაგან მდგომარეობას „ეს ჩემი ნაცადი ხერხია სევდას ასე ვიქარვე და სისხლს ასე ვიწყნარებ. ყოველთვის, როცა სახე მომედრუბლება, როცა სულში ნესტიანი და წვიმიანი ნოემბერი დაიბუდებს, ხვდები, დროა, ზღვას მივაშურო და რაც შეიძლება მალე“ (მელვილი 1967: 25).

გმირი ცდილობს, გაექცეს იმ პრობლემებს, რომელიც მანჰეტენზე მის მშობლიურ ქალაქ ნიუ-იორკში ყოფნისას იჩენს თავს. როგორც ჩანს, მოგზაურობა მისთვის საკუთარ ცხოვრებისგან გაქცევის საშუალებაა, ადრე მხოლოდ სავაჭრო გემებით დადიოდა, მაგრამ ახლა მეტად სახიფათო რამ არჩია, ვეშაპსაჭერი გემი, რომელზეც თავად განგების ჩარევის გამო მოხვდა. როგორც თავად ამბობს – „ვეშაპ სამონადირეო ხომალდზე ჩემი ყოფნა უთუოდ შედიოდა განგების მიერ დიდი ხნით ადრე შემუშავებულ გრანდიოზულ პროგრამაში“ (მელვილი 1967: 30).

სწორედ განგებამ შეახვედრა ქვიქს მებარჯეს, რომელიც კანიბალს ჰგავდა და შემზარავი გამოხედვა ჰქონდა. მათი შეხვედრა ერთ-ერთი სასტუმროს ნომერში მოხდა. მასთან ერთად ვეშაპსამონადირეო გემზე უამრავი გაჭირვება გამოიარა, რისთვისაც ისმიალი მზად იყო.

რომანის ავტორი, მეზღვაურთა ცხოვრების ცოდნის გარდა, ასევე კარგად ერკვევა რელიგიაში, რასაც ნაწარმოებში იყენებს კიდევ. „მოზი დიკში“ არის უამრავი ადგილი სახარებიდან. ნათლად არის ნაჩვენები, რომ უფლის ნების გარეშე არაფერი არ ხდება. ქვიქვის სახით მწერალმა წარმართობისა და ქრისტიანობის შერწყმა გვიჩვენა. ქვიქვი და ისმაილი დამეგობრდნენ, მაგრამ ისე, რომ არც ერთმა არ უარყო თავისი რწული.

თხრობაში საინტერესო ჩანართია ქვიქვის თავგადასავალი. ის კუნძულ კოკო-ვოკოს ბელადის შვილი იყო. მას ოცნებად ჰქონდა გადაქცეული ქრისტიანულ მიწაზე მოხვედრა, საიდანაც განათლებამიღებული სამშობლოში დაბრუნდებოდა, მაგრამ უკან დაბრუნება ვერ შეძლო და უცხო სამყაროში ბოლომდე უცხოდ დარჩა.

გემ „პეკოლზე“ იწყება გმირის თავგადასავალი, გემის კაპიტანი აქაბი უცნაური და პირქუში ადამანია, რომლის მიზანია მოზი დიკის მოკვლა, რისთვისაც მზადაა, საკუთარი სიცოცხლე გაწიროს. ამ ადამიანის შესახებ ისმაილი წინასწარმეტყველ ილიასაგან იგებს.

გმირი ისე აფრებს თავს გემს, როგორც ბრომდენი საგიუეთს, მას ზედმეტი საზრუნავის თავიდან აცილება სურს.

ავტორი თხრობაში ხშირად ნიღბის გარეშე შემოდის. ეს ძირითადად მაშინ ხდება, როდესაც საქმე მის პროფესიას ეხება. „თუ რამეს ძვირფასს აღმოაჩენ ჩემი მაგიდის უჯრაში- წერს ის ამ ძვირფას ხელნაწერებში, მხოლოდ ვეშაპმონადირეთა ქება – დიდება იქნება. რადგან ჩემი იელის კოლეჯი და ჰარვარდის უნივერსიტეტიც ვეშაპმონადირეთა ხომალდი იყო“ (მელვილი 1967: 171). ვფიქრობთ, ამ ყველაფრის ფონზე გასაკვირი არაა, რომ ავტორი ასე დაწვრილებით და ოსტატურად აღწერს ვეშაპზე ნადირობის სცენებს. გარდა ამისა, ტექსტში ნაჩვენებია ვეშაპთა მეცნიერული აღწერა, მათი დაყოფა ზომის, ფორმის და სხვა თავისებურების მიხედვით, რომელსაც შეიძლება მეტატექსტი ვუწოდოთ, რაც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანია, რის გამოც მას პოსტმოდერნისტულ რომანად მიიჩნევენ.

თეთრი ვეშაპის დევნა აქაბის მთავარი მამოძრავებელი მიზანი იყო, რადგან მან დაასახიჩრა კაპიტანი. მოზი დიკი საბედისწეროდ არსებად ქცეულა არაერთი ხომალდისათვის და ადამიანისთვის. აქაბი დაუსრულებლად მისდევდა მის ბედისწერად ქცეულ ვეშაპს. იქამდე სდია, სანამ მიზანს არ მიაღწია. მტერი ისე ჰყავდა შესწავლილი, რომ მისი მოძრაობის საათებიც კი ზეპირად იცოდა. ამ

ვეშაპთან ბრძოლაში ისმაილი სასწაულებრივად გადარჩა, კუბო ამოტივტივდა და მისი დახმარებით დაცურავდა ზღვაში, სადაც უამრავი ზვიგენი იყო. „ზვიგენები, ისე რომ არაფერი დაუშავებიათ, მიცურავდნენ ჩემს ირგვლივ, თითქოს ყველა მათგანს ხახაზე ბოქლომი ჰქონდა შეკიდული“ (მელვილი 1967: 829) ბედისწერამ „რაქელის“ სახით გამოუგზავნა დამხმარე ხომალდი, რომელმაც გადაარჩინა მთავარი გმირი.

რომანის მთავარი სიმბოლური სახე მობი დიკია. დანარჩენი პერსონაჟები მის ირგვლივ ტრიალებენ. თხრობა დაძაბულ ფონზეა გაშლილი. ისმაილი თავგადასავლების მაძიებელი ადამიანია, რომელიც სახიფათო გზას დაადგა, რათა სამყაროსთვის სხვა კუთხით, სხვა ადგილიდან, სხვა თვალით შეესხა. ისევე როგორც წინა ნაწარმოებებში აღწერილი გმირები, ისიც ბრუნდება სამშობლოში, იქ, სადაც მოგზაურობის დაწყებამდე საინტერესო არაფერი ეგულებოდა.

რომანის ბოლოს ამონარიდები და შენიშვნებია, რომელიც ხსნის ყველა იმ სიტყვას, რაც შეძლება მკითხველს უცხოდ მოეჩვენოს. აქვე მთარგმნელის მიერ გაკეთებულ ბოლო სიტყვაში ვიგებთ, რომ უილიამ ფოლკნერი მელვილს ხუთ დიდ ამერიკელ რომანისტთა შორის მოიხსენიებდა.

აღნიშნული რომანი ბევრი სხვა მწერლისთვის გამხდარა შთაგონების წყარო. მაგალითად, ალბერტ კამიუმ „შავი ჭირზე“ მუშაობა ამ წიგნის გავლენით დაიწყო. ვფიქრობ, მიუხედავად იმისა, რომ წიგნში უამრავი ისეთი ეპიზოდია, რაც თითქოს ზედმეტია, „მობი დიკი“ მაიც ერთ-ერთი საინტერესო ნაწარმოებია, რომელმაც თავისი ადგილი დაიკავა როგორც სამეცნიერო, ისე მხატვრულ ლიტერატურაში.

უმბერტო ეკო – თანამედროვე პოსტმოდერნიზმზე საუბარი შეუძლებელია უმბერტო ეკოს განხილვის გარეშე. მას ერთ-ერთ პირველ პოსტმოდერნისტ მწერლად აღიარებენ, მისი რომანი „ვარდის სახელი“ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებია, რომელსაც ყველა ის თვისება ახასიათებს, რასაც აღნიშნული ლიტერატურული მიმდინარეობა მოითხოვს.

1980 წელს იტალიაში ამ რომანის გამოსვლამ უდიდესი რეზონანსი გამოიწვია, მას ყოველი ლიტერატურული ათეულის სიაში პირველი ადგილი უკავია, მაშინ როდესაც იმავე ათეულში დანტე ალეგიერის ბოლო ადგილს უთმობენ.

რომანი ქართულად 2011 წელს გამოიცა. წიგნის მე-20 გვერდზე ნახსენებია თბილისი, „ეს იყო აწ უკვე სამუდამოდ დაკარგული ქართული ტექსტის (რომელიც თბილისში იყო გამოცემული 1934 წელს ქართული თარგმანი“ (ეკო 2012: 20). როგორც მთარგმნელმა ხათუნა ცხადაძემ ახსნა გადაცემაში „წიგნები“, ეს ფაქტი შემთხვევითია, ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელია და არანაირი დოკუმენტურობა არ უკავშირდება. ეს პოსტმოდერნისტული გაუცხოების ხერხია, რომელსაც მწერლები არაერთხელ მიმართავენ. უმბერტო ეკო 1971 წელს იმყოფებოდა საქართველოში, ხოლო რომანზე მუშაობა 1970 წლიდან უკვე დაწყებული ჰქონდა. „ვარდის სახელს“ ინტელექტუალურ დეტექტივს უწოდებენ, მისი თარგმნა, როგორც ხათუნა ცხადაძე მიიჩნევს, ძალიან რთული იყო. „ყოველ ნაბიჯზე გაქვს რაღაც ხაფანგი. ეკო არ არის მხატვრული ენის მფლობელი. თარგმანები უფრო მეტადაა მხატვრული, ვიდრე ორიგინალი“ – აღნიშნავს მთარგმნელი. ავტორი თანამედროვე იტალიური ენით წერს, სამაგიეროდ ამბებია დაძველებული.

ნაწარმოები 7 დღისგან შედგება, რაც, ვფიქრობთ, ბიბლიის შესაქმის 7 დღის პარალელია. პროლოგი იწყება ბიბლიიდან სიტყვებით: „პირველად იყო სიტყვა და იყო ღმრთისა თანა, და სიტყვა იყო ღმერთი“ (ეკო 2012: 27).

თხრობას იწყებს ადსონი: „ჩემი ცოდვილი ცხოვრების დასასრულს, სამყაროსავით მხცოვანსა და თმაშევერცხლილს, მდუმარე, უცხო რამ ღვთიურობასთან შეითვისა და ანგელოზურ გონთა ჩუმ ნათელს ზიარების მომლოდინეს, მელქის ძვირფასი მონასტრის სენაკში ეს დამძიმებული მონათხრობი, გასაოცარ, შემზარავ ამბავთა, რომელთაც სიყმაწვილეში შევესწარი, გავიმეორე ყოველივე, რაც მიხილავს და მსმენია, თუმცა ვერ ვბედავ, გაგკადნიერდე და ამ მოვლენათა ახსნას ვეცადო“ (ეკო 2012: 27).

რომანში ნათლადაა ასახული XIV საუკუნეში რომში გამეფებული განუკითხაობა და ქაოსი, სადაც ქვეყნის მართვა ხელში ჰქონდა აღებული როგორც იმპერატორს, ისე რომის პაპს.

მთავარი პერსონაჟის უილიამის მისია მონასტერში მომხდარი მკვლევარობების გამოძიებაა. ის თავის დროზე ინკვიზიტორთა ჯგუფის წევრი იყო, ძალიან კარგად იცოდა დანაშაულისკენ მიმავალი გზები რომლებიც ლაბირინთივით დახლართული და უსასრულო ჩანდა.

მონასტერში როლები შეიცვალა. ცრუ მოძღვრებამ სარწმუნოების ადგილი დაიკავა. მონასტერი იქცა კერად, სადაც „ძალი კურდღელს გაურბის და შველი ღომზე ნადირობს” (ეკო 2012: 116).

მონასტრის სიმდიდრემ დიდი გაკვირვება გამოიწვია უილიამში. ის არ ელოდა, ამხელა ქონებას თუ ფლობდა მონასტერი და მისი წინამძღვარი.

ავტორი ხშირად მიმართავს მკითხველს და აცნობს დანაშაულის დეტალებს, რომელიც საბოლოოდ საქმის გახსნას უკავშირდება. მკითხველიც ავტორთან ერთად გამოძიების თანამონაწილე ხდება.

ის შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ისტორიული რომანი, ასევე შეგვიძლია შევაფასოთ კრიმინალური და სემიოლოგიური კუთხითაც. რომანი იმდენად მრავალფეროვანი და მრავალმხრივია, რომ ამის საშუალებას გვაძლევს – „აიღე ეს წიგნი და ჭამე” -წერს უმბერტო ეკო. მისი რეცენზენტი, მწერალი ენტონი ბერჯესი აღნიშნავს: „ხალხი კითხულობს არტურ ჰეილს, რომ გაიგოს, როგორ ცხოვრობს აეროპორტი, ხოლო ვინც ამ რომანს წაიკითხავს, არაფერი დარჩება გაურკვეველი, იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ ცხოვრობდა მონასტერი მე-14 საუკუნის ევროპაში”. ამ რომანმა დიდი გავლენა იქონია იტალიელ ახალგაზრდებზე. სასწავლებლებში იმატა შუა საუკუნეების შემსწავლელთა რიცხვმა. ახალგაზრდები მას „გამოგონების ოსტატს” უწოდებენ, ხოლო თავიანთ თავს მისი გავლენით შეპყრობილებს.

თავად ეკო მის ერთ-ერთ ესეში წერს: „მინდა, მკითხველი სულ ცოტა ისე მაინც გაერთოს ამ რომანის კითხვით, როგორც მე მისი წერით ვერთობოდი. თანამედროვე რომანმა სცადა გათავისუფლებულიყო სიუჟეტური დატვირთვისაგან და აქცენტი სხვა მომენტებზე გადაეტანა, მაგრამ მე ვეყრდნობი რა არისტოტელეს პოეტიკას მიმაჩნია, რომ რომანი პირველ რიგში თავისი სიუჟეტით უნდა ხიბლავდეს და იქცევდეს მკითხველს” (ეკო 2004: 13). რომანში შეინიშნება ნიშანთა სიმრავლე, რაც გვიჩვენებს ადამიანის აღქმის შეზღუდულობას. ამერიკაში მან იმდენად დიდი პოპულარობა მოიპოვა, რომ მიჩიგანის უნივერსიტეტში გამოსცეს წიგნი „ვარდის სახელის გასაღები”, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს რომანის სირთულეს.

„გათავისუფლების თეორიის” ერთ-ერთი მთავარი წარმომადგენლის ლეონარდო ბოფის აზრით: „ვარდის სახელი” არის არა მხოლოდ ისტორიული სიზუსტით ასახული ბენდიქტა მონასტრის ცხოვრება, რომელიც ერუდიციითა და დეტალების სიუხვით გამოირჩევა, არამედ ეს რომანი ძალზედ

მნიშვნელოვანია აგრეთვე 21-ე საუკუნის რეალობასთან კავშირის გამო. ესაა ბრძოლა ორ ადამიანურ გამოვლინებას შორის, რომელთაგან ერთი მიზნად ისახავს არსებულის შენარჩუნებას, კაცობრიობის განადგურების და თვითგადარჩენის ფასდაც. მეორე კი, რომელიც მიიღტვის მუდმივი სიახლისკენ, რამაც ასევე თვითგანადგურება შეიძლება გამოიწვიოს” (ეკო 2004: 13).

დეტექტიური ჟანრი ყველაზე კარგად ასახავს იმ რეალობას, რომელიც სამყაროშია გამეფებული, სწორედ ამიტომ მიმართა მას ავტორმა, რომელიც წერს— „პირველად გამიჩნდა სურვილი დამეწერა რომანი თანამედროვეობაზე მერე მივხვდი, რომ გადამეტებული ინტერესი შუა საუკუნეების კულტურის მიმართ ამის საშუალებას არ მომცემდა და დროც შევცვალე” (ეკო 2004: 13).

წიგნის სათაურზე მუშაობის პროცესს თავად უმბერტო ეკო გვიხსნის: „ჩემს წიგნს სხვა სამუშაო სათაური ჰქონდა „დანაშაულთა სააბატო“, რომელიც დავიწუნე, რადგან მკითხველს დეტექტიური სიუჟეტისთვის განაწყობდა და ტექსტიდან ააცდენდა იმათ, ვისაც მხოლოდ ინტრიგა აინტერესებთ, სათაური „ვარდის სახელით“ შემთხვევით წარმოიშვა და მომერგო, რადგან ვარდი, როგორც სიმბოლური ფიგურა, იმდენად დატვირთულია აზრით, რომ მას აზრი თითქმის აღარ აქვს. ვარდი მისტიკურია. სათაური, როგორც ჩაფიქრებულია, მკითხველის დეზორიენტაციას იწვევს. სახელწოდებამ აზრი არ უნდა მოაწესრიგოს—პირიქით, უნდა დააბნიოს მკითხველი. მრავალი ვარიანტის ცდის შემდეგ მივა სწორ ხაზთან” (ეკო 2004: 13).

უმბერტო ეკოსთვის მნიშვნელოვანია მკითხველის ფენომენი ერთ-ერთ თავში ასეთი სათაური „მკითხველის შექმნა” აქვს გამოტანილი. ავტორი მომავალ მკითხველს ვერ გათვლის. ის რეციპიენტს უტოვებს საშუალებას, იწინასწარმეტყველოს, რა შეიძლება მოხდეს შემდეგ. ეკო, სხვა პოსტმოდერნისტი მწერლების მსგავსად, ეთამაშება მკითხველს და ამ თამაშით ქმნის რთულ მხატვრულ სტრუქტურას, მკითხველმა თავად უნდა დააღწიოს თავი ლაბირინთს, სადაც ავტორმა შეიყვანა. არის მომენტები, როცა ავტორი თავად მკითხველს მიჰყავს უცნობი, დაფარული დეტალების აღმოჩენისკენ.

რომანის დაწერის მიზეზს ასე ხსნის მწერალი: „მინდოდა და იმიტომ დავწერე, ვვარაუდობ, ეს საკმარისი საფუძველია იმისთვის, რომ დაჯდე და თხრობა დაიწყო” (ეკო 2004: 13). ხოლო იმაზე, თუ რატომ გადაიტანა შუა საუკუნეებში, ასე განმარტავს: „პირველად ვაპირებდი ბერები თანამედროვე მონასტერში დამესახლებინა, მაგრამ მერე გავიფიქრე, რამდენადაც შუა

საუკუნეები ჩემთვის აზრობრივი ყოველდღიურობა იყო. ყველაზე იოლი იქნებოდა მოქმედება პირდაპირ შუა საუკუნეებში მომეთვსებინა. თანამედროვეობას მე ვიცნობ ტელევიზიიდან, ხოლო შუა საუკუნეებს რეალობაში” (ეკო 2004: 13). ისტორიზმის პრინციპი მთავარია პოსტმოდერნიზმისთვის. ავტორი შუა საუკუნეებში გვამოგზაურებს და ამ ეპოქას ჩვენ თანამედროვეობად აქცევს.

რაც შეხება იმ ფაქტს, თუ რატომ აირჩია მან დეტექტივის ფორმა, ამბის გადმოსაცემად ამას ხსნის მის ერთ-ერთ შენიშვნაში „დეტექტივის მეტაფიზიკა”, სადაც წერს: „შემთხვევითი არ არის, რომ წიგნი დეტექტივით იწყება და გულუბრყვილო მკითხველს ბოლომდე ათამაშებს, ისე, რომ მან შეიძლება ვერც შეამჩნიოს, რომ მის წინაშე ისეთი დეტექტივია, რომელშიც ცოტა რამ გამოაშკარავდება” (ეკო 2003: 13). მისი აზრით, დეტექტივი და სამეცნიერო კვლევა ვარაუდია, ავტორს მკითხველი ლაბირინთში შეჰყავს, სადაც მთავარია „არიადნას ძაფი” დაიჭირო, „რიზომა ისეა მოწყობილი სადაც თითოეულ ბილიკს აქვს შესაძლებლობა, მეორე გადაკვეთოს. არ არის ცენტრი, არ არის პერიფერია, არ არის გამოსავალი” (ეკო 2003: 13). ის უსასრულო სივრცეა, სადაც მკითხველი იკარგება. ეს წიგნი ლაბირინთების ისტორიაა, წიგნს არ შეიძლება ჰქონდეს მხოლოდ ერთი სიუჟეტი. საჭიროა წიგნს ნაბიჯი და სუნთქვა აუწყო, თორემ ადვილად გამოგეცლება ხელიდან.

სასიყვარულო სცენის დაწერისას ავტორი მიხვდა, რომ ამას ყველაფერს ადსონი, მისი გმირი განიცდიდა და არა თვითონ, რამაც წერა უფრო გაუადვილა. „როდესაც შმაგი სიყვარული მოდის, კაცი უძღურია” (ეკო 2012: 344). სასიყვარულო ურთიერთობაში სუნის ფაქტორი მნიშვნელოვანი მომენტი – „მისი ბაგე ვარდის სურნელს აფრქვევდა და ყოველივე იყო მშვენიერი” (ეკო 2012: 344). მწერალი სხვა პერსონაჟს გადასცემს სიტყვას და ამბობს, რომ ნაწარმოებში თხრობას წარმართავს მისი გმირი ადსონი და არა თვითონ. ადსონის თხრობაში ორი სხვადასხვა პირის ნარატივი იყო გაერთიანებული, ოთხმოცი წლის გმირი ჰყვება, თუ რა გადახდა თავს თვრამეტი წლის ასაკში. ვინ არის აქ მთხრობელი – კითხულობს თავად ავტორი, ოთხმოცი წლის გმირი თუ თვრამეტი წლის? „ორივე ერთდროულად! ასე გამოვიდა ასე იყო ჩაფიქრებული” (ეკო 2003: 13). ეკოს მიზანი იყო ადსონის პიროვნების ჩვენება უმეტესად მოხუცებულობის ასაკში. ორმაგი თამაშის პრინციპის ჩვენება მისთვის, როგორც პოსტმოდერნისტი ავტორისთვის, მთავარი იყო. „გავაორმაგე

რა აღსონი –წერს ის ამით გავაორმაგე კულისებისა და ფარდების რაოდენობა, რომელიც მე მიცავდა როგორც რეალურ პირს ან როგორც ავტორ-მთხრობელს პერსონაჟი მთხრობელისაგან, მე თავს უფრო დაცულად ვგრძნობდი” (ეკო 2003: 13). ნილაბი იმიტომ გახდა საჭირო, რომ ავტორზე ეჭვს ვერავინ მიიტანდა, ის მკითხველთან ერთად თამაშობდა, თუმცა ინტერტექსტუალობის ექოს მაინც ვერ დააღწია ავტორმა თავი. „წიგნები სხვა წიგნებზე საუბრობენ და ყოველი ამბავი, უკვე მოყოლილი ამბავს გვიყვება” (ეკო 2012: 701).

„წერა თითებით ფიქრია” (ეკო 2012: 715). ეკო თავისივე ტექსტის განმარტებაში ამბობს, რომ „ტექსტი მკითხველს ესაუბრება და ამ დიალოგში ავტორი არ მონაწილეობს” (ეკო 2012: 719).

აღსო ავტორისთვის მნიშვნელოვანი პერსონაჟი იყო, მისი ორპლანიანობის გამო. ის ერთს ფიქრობდა და მეორეს განიცდიდა. სიყვარულმა გაორებულ პიროვნებად აქცია, მასში მორჩილის მოვალეობებმა და ახალგაზრდა კაცის ვნებებმა დაიწვეს ჭიდილი. ადამიანის სულში ერთხელ გახსნილი კარი კი არასოდეს დაიხშობა, არაფერია უფრო ტკბილი და შემზარავი, ვიდრე სიყვარულის ღახვრით მიყენებული იარა” (ეკო 2012: 349). ავტორის მიზანი იყო, რომ ყველაფერი იმის სიტყვებით აეხსნა, ვისაც თავად არ ესმოდა არაფერი. „ეტყობა, აღსონს მე ჩემი საკუთარი ახალგაზრდული კომპლექსები გადავეცი, განსაკუთრებით ისინი, რომლებიც დაკავშირებული იყო მის სასიყვარულო ვნებებთან, საკუთარ გრძნობებთან ჭიდილი ძალიან გამიჭირდა” (ეკო 2003: 13).

რომანი მრავალფეროვანია, მასში აღწერილია თითქმის ყველაფერი, რაც ცხოვრებაში ხდება, ყველა განცდა თუ ყველა მოვლენა ერთ სათქმელში იყრის თავს. მრუშობას თავად მონასტრის ბერები ჩადიოდნენ.

ზოგადად წიგნის სიკეთე ისაა, რომ წაიკითხონ. „წიგნი ნიშნებითაა შექმნილი, რომელიც სხვა ნიშნებზე ლაპარაკობენ, ისინი კი -საგნებზე. მკითხველის გარეშე წიგნის ნიშნები უტყვია და წიგნიც მუნჯია” (ეკო 2012: 344). მკვლევლობის მიზეზი სწორედ ბერძნული ხელნაწერი გახდა. ეს ბერძნული წიგნი საკრალური მნიშვნელობის აღმოჩნდა მონასტრისათვის, რომელიც, ვფიქრობთ, ლოგიკურად წყვეტს არსებობას ისე, რომ მისგან არაფერი აღარ რჩება. ეს ხელნაწერი ორმაგი კოდირების ნიმუშია.

რომანის დასასრული საინტერესო და ამაღელვებელია. ნადგურდება ყველაფერი, იწვის ბიბლიოთეკა, ადგილი, სადაც შედწევა ასეთი რთული და წარმოუდგენელი იყო, მაგრამ ყველაზე უფრო დიდი მოულოდნელობა გახდა

თავად მკვლელის ვინაობის დადგენა, ის, არც მეტი არც ნაკლები ბრმა, ხორხე აღმოჩნდა. ავტორმა ამით მოულოდნელობის ეფექტი გვიჩვენა.

ეკოს აზრით, პოსტმოდერნიზმი „ერთგვარად სულის განწყობაა და მისი ქრონოლოგიურად შემოსაზღვრა შეუძლებელია” (ეკო 2012: 729).

სწორედ ამ განწყობით შექმნა ავტორმა ეს ტექსტი, რომელიც მთლიანდ პოსტმოდერნისტულია, მასზე არავითარი კითხვის ნიშანი არ ჩნდება. შეიძლება ითქვას, რომ „ვარდის სახელში” პოსტმოდერნიზმი „ზეიმობს”.

ეკოს თხრობაში ყველაფერი ძველი დრომოჭმული, მაგრამ ეს სიძველე არაჩვეულებრივ სიახლედ წარმოგვიდგება.

რომანში, ერთი შეხედვით, მოჩვენებითი მონასტრულ-ასკეტური ცხოვრების უკან დგას კარგად შენიღბული რეალობა, რომელიც მკაცრ ჩარჩოებშია ჩასმული, თუმცა ეს არ უშლით ხელს ბერებს უზნეო საქციელის ჩადენაში. არ არსებობს წმინდა ადამიანი. მიწიერ ცხოვრებაში მყოფი ადამიანი ვერ იქნება წმინდანი. მონასტერში მოსვლამდე ბერებს თავისი წარსული ცხოვრება აქვთ გავლილი, ტაძრამდე მისასვლელი გზა არ არის ასეთი მარტივი. ხშირად შეცდომები უბიძგებთ მათ უფლის გზისკენ წასასვლელად, ამ მონასტერში იმის გამო კი არ იყვნენ ბერები, რომ სწამდათ უფალი, არამედ თავს აფარებენ. ეს ტიპური კათოლიკური ეკლესიის სურათია.

„ვარდის სახელის” დამთავრების შემდეგ გამიჩნდა კითხვა – ეს ჩემი ცხოვრების ეპიზოდია თუ კიდევ უნდა შევქმნა რამე?” – წერს უმბერტო ეკო. თუმცა მას მერე შეიქმნა არანაკლებ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები „ფუკოს ქანქარა,” „კუნძული ერთი დღის წინათ” და სხვა.

მილორად პავიჩი – მილორად პავიჩი უმბერტო ეკოსთან ერთად მსოფლიო პოსტმოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია. მას, როგორც თავად ამბობს, 1984 წლამდე არავინ არ იცნობდა, სანამ არ შეადგინა მის შემოქმედებაში ყველაზე გამორჩეული ნაწარმოები „ხაზარული სიტყვის კონა” 100 000-სიტყვიანი რომან-ლექსიკონი.

„დროის გასვლასთან ერთად - წერს ავტორი, უფრო ნაკლებად ვგრძნობ თავს უკვე დაწერილი ჩემი წიგნების მწერლად და უფრო მეტად თავს სხვა მომავალში დასაწერ ან, უფრო სწორად, იმ წიგნების მწერლად მივიჩნევ, რომელთაც დაწერა არ უწერია” (პავიჩი 2005: 5).

საინტერესოდ საუბრობს მწერალი საკუთარ თავზე – „ყველაზე მეტად გული მაშინ გამტეხია, როცა გამიმარჯვია. გამარჯვება ვერც დროს ამართლებს საკუთარ თავს. მოკვლით არასოდეს არავინ არ მომიკლავს, მე კი ბევრჯერ მოუკლავარ სიკვდილამდე ბევრად ადრე. მე ყველაზე საძულველი ხალხის–სერბი ხალხის ცნობილი მწერალი ვარ” (პავინი 2005: 5).

მკითხველი რომანში შეამჩნევს გამეორებებს „ყოველი რამ ორჯერ მაინც უნდა ითქვას, რომ ერთხელ მაინც გაიგონონ” (პავინი 2005: 8). ალბათ, ამის გამო შექმნა მწერალმა ამ რომანის ორი სახე, ორი ცალი. მისი აზრით, ავტორმა თავის რომანს ფეხდაფეხ უნდა მისდიოს, რადგან ის ხშირად შემქმნელზე ძლიერი ხდება. ავტორმა უნდა გაუძლოს მის შეტევებს, რათა არ გახდეს თავისივე ქმნილების მსხვერპლი.

პავინს მოიხსენიებენ, როგორც ელექტრონულ მწერალს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია არასწორხაზოვანი თხრობა, ის პოსტმოდერნისტია, რომელმაც შექმნა ინტერაქტიული ლიტერატურა, მწერალი მკითხველზეა ორიენტირებული, მას აძლევს საშუალებას, ტექსტში გზა გაიკვლიოს – „რომანში შინაარსი იმის მიხედვით შეიძლება შეიცვალოს, თუ რა რუკას ირჩევს იგი” (პავინი 2005: 10). არეულია რომანის დაწყებისა და დამთავრების ადგილი. მკითხველს თავად ტექსტი აძლევს ყველა კუთხიდან შემოვლის საშუალებას. აქ ყველაფერი დასაბამიდან დასასრულისკენ მოძრაობს.

ჩემი სურვილი იყო - წერს ავტორი „ლიტერატურის ამ არარელევანსიული დარგის რელევანსიულად გადაქცევა, იმიტომ არა აქვს ჩემს რომანებს დასაწყისი და დასასრული. ისინი შექმნილია არააზრობრივი თხრობის ტექნიკით” (პავინი 2005: 15).

რა განსხვავებაა მდედრულ და მამრულ ნაწილებს შორის? -ამას წიგნშივე გვიხსნის ავტორი – „მამრული სოფელ ქვეყანას თავისი თავის გარეთ გრძნობს, სამყაროშია თვითონ. მდედრს კი თავის თავში დააქვს სამყარო. ეს სხვაობა გახდა მიზეზი მდედრული და მამრული ვარიანტებისა. ეს არის დროის დაშლის სახე თუ აზრი, რომელი დროც იყოფა კოლექტიურ მამრულ და ინდივიდუალურ მდედრულ დროდ” (პავინი 2005: 18). ამ დაყოფას მწერალმა საკმაოდ ფილოსოფიური ახსნა მოუძებნა. ერთი შეხედვით, მათ შორის განსხვავება არ შეინიშნება. თხრობა ორივე ნაწილში ერთნაირია, გვერდებიც კი ემთხვევა ერთმანეთს, თუმცა არის ეპიზოდი, სადაც ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

მაგალითად, მდედრ ნაწილში წერია – „და მან ის ქაღალდები ქსეროასლები გამომიწოდა, წინ რომ ეწყო. დასტა რომ გადმომცა, თავისი ცერა თითი წამიერ ჩემსას შეეხო და ამ შეხებისას ტანში ჟრუნტელმა დამიარა. ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ ჩვენს თითებში ერთნაირად აღმოჩნდნენ და ერთმანეთის გვერდიგვერდ დადგნენ წარსული და აწმყო, ამიტომ, იმისგან გადმოცემული ტექსტის კითხვა რომ დავიწყე, წუთიერად აზრის ძაფი დაგვარგე და ჩემს გრძნობებში ჩავიძირე” (პავინი 2005: 192).

განსხვავებული ისტორიაა მამრულ ნაწილში, სადაც მოქმედება, მდედრულის მსგავსად, ქსეროასლების გადაწოდებით იწყება: „ამ დროს ერთი ფიქრით ვიფიქრე, ჩახმახის ხორხს თუ კაუჭს თითი დავაჭირ –მეთქი -უფრო ხელსაყრელი შემთხვევა ალბათ არც მომეცემოდა. ბაღში მხოლოდ ერთი მოწმე იყო და ისიც ბავშვი, მაგრამ ყველაფერი სხვაგვარად მოხდა, გამოწვდილ ხელს მეც გაწვდილი შევაგებე. იმის მაგივრად, რომ მესროლა, ქაღალდებს ვართმევდი. ჩემი მზერა სარკინოზის ფრჩხილებიან თითებს მიეყინა, რომელთა ფრჩხილებმაც თხილის ნაჭუჭი გამახსნა და უცებ ის ხე წარმომიდგა ჰალიევი ხაზართა შესახებ დაწერილ თავის წიგნებში რომ იხსენებს” (პავინი 2005: 192).

ქსეროასლები იქცა გმირების ფიქრების აღმძვრელ საგნად, მდედრულ ცალში ეს ფიქრები ქალის ბუნების შესატყვისად წარმოგვიდგება, სადაც პირველ რიგში გრძნობებია გამოხატული, მისი სამყარო ნაზი, ფაქიზი და ამოუცნობია.

მამაკაცი კი ამ დროს ჩახმაზე ხელის გამოკვრას ცრდილობდა, სარკინოზის თითებმა მისი აზროვნება ასოციაციურად ხეზე გადაატანინა, რომელიც დამაკავშირებელია ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სამყაროსი.

ავტორის მიერ საინტერესოაა ახსნილი ის, თუ როგორ შეიქმნა რომანი, როგორია მისი შედგენილობა და როგორ უნდა ვისარგებლოთ ამ ლექსიკონით.

წიგნში დეტალურად არის ნაჩვენები ხაზარების, გადაშენებული ტომის შესახებ არსებული ინფორმაცია, ამ ხალხის საფლავები და მონეტები შემორჩა მხოლოდ და ასევე ლეგენდები ერთ-ერთი ლეგენდის თანახმად, ხაზართა ხაკანმა სიზმარი ნახა, ბრძანა: ვინც უფრო დამაჯერებლად აუხსნიდა ამ სიზმარს, მისი ხალხი მის რელიგიას მიიღებდა. ასევე ლეგენდის თანახმად, ეს ტომები შავი ზღვის ტერიტორიიდან კატალონიაში გადასახლდნენ. ხაზართა შესახებ

არსებობდა ერთი საბედისწეროდ ქცეული წიგნი, რომლის მეცხრე გვერდი ადამიანს კლავდა. მისი ორიგინალი დაკარგულია.

წიგნი საინტერესოდ არის დაყოფილი ფერების მიხედვით. მაგალითად, სიტყვები, რომლებსაც ჯვრის ფორმა აქვთ, შეიძლება წითელ წიგნში მოვქებნოთ, სადაც მოთავსებულია ქრისტიანული წყაროები ხაზართა შესახებ. მწვანე წიგნი ისლამურ წყაროებს მოიცავს, ყვითელი კი ძველ ებრაულს.

მნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ ნაწარმოებში ხაზარებთან მიმართებაში ნახსენებია საქართველოს დედაქალაქი. როგორც ქართული წყაროები გვაცნობებენ, ეს ტომი ქრისტიანები იყვნენ. ხაზართა ქვეყანაში მონათლება აბო თბილელი. როგორც ჩანს, ავტორმა ეს არ იცოდა ანდა ეს გათვლილი იყო ლექსიკონის სიუჟეტურ სტრუქტურაზე.

როგორც ავტორი გადმოგვცემს, ნაწარმოების მამრული ნაწილი შეადგინა მოკადას ალ-საფერმა, მდედრული ნაწილი კი სეფექალ ათელს ეკუთვნის. ავტორის თქმით, ისინი მიჯნურები იყვნენ. პავიჩი აჯერებს მკითხველს იმაში, თითქოს აღნიშნული ნაწარმოების არც ერთი ნაწილი მისი შექმნილი არაა, მკითხველი მიჰყვება მას ამ თამაშში, ხდება ტექსტის ტექსტში ჩასმა, მეტატექსტი, რომელიც ამ ნაწილების ავტორთა სამიჯნურო ამბავს მოგვითხრობს.

საინტერესოდ უხსნის ალ-საფერი მიჯნურს სიყვარულს: „შენ, იმ გოგოს ჰგავხარ, დილის ძილი რომ უყვარდა, ხოლო მერმე მეზობელ სოფელში რომ გათხოვდა. ერთხელ, ძალიან ადრე ამდგარმა გარეთ თრთვილი, რომ დაინახა, და დედამთილს უთხრა, ჩვენს სოფელში თრთვილი არ იცოდაო! შენ იმასავით ფიქრობ, ამქვეყნად სიყვარული არ არისო, იმიტომ რომ არც როდის გაგღვიძებია ისე ადრე, სიყვარულს პირისპირ შეხვედროდი. თუმცა ყოველ დღით დაუგვანებლივ მოდიოდა” (პავიჩი 2005: 178).

აბრამ ბრანკოვიჩი, ნაწარმოების მთავარი გმირი, ერთ-ერთი იმათგანი იყო, ვინც ხაზარებზე წიგნს წერდა, ეს პერსონაჟი საინტერესოდაა დახატული, მას ჰყავდა ოჯახი, ორი ბიჭი, რომელთაგან უფროსი მეომარი, მხედართმთავარი იყო, რომელიც ბევრი ომიდან გამოსულა გამარჯვებული, მაგრამ თურქებმა ტყვეობაში აწამეს. მწერალმა ბრანკოვიჩის ცხოვრებაში ფანტასტიკური ელემენტები შემოიტანა და გვიჩვენა გმირის მიერ თიხისაგან შექმნილი მესამე შვილი, რომელსაც სული მანვე შთაბერა.

ბრანკოვიჩებზე, რომლებიც სერბეთიდან თურქებმა გადაასახლეს, წერდნენ, „ეგენი რუმინულად ცრუობენ, ბერძნულად მდუმარებენ, ებრაულად ითვლიან, ეკლესიაში რუსულად გალობენ, ყველაზე უფრო ბრძნულ აზრს თურქულად გამოთქვამენ და მხოლოდ და მხოლოდ თუ ვინმეს მოკვლა უნდათ, იყენებენ თავიანთ მშობლიურ სერბულ ენასო”

მწერალი „ხაზართა ლექსიკონზე” აღნიშნავს: „მსგავსი ჯერ არ დამიწერიაო.” ამ წიგნში ყველაფერია, რაც შეიძლება პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში იყოს. მწერლის მთავარი სათქმელი პატარა ხალხის დაცვა და გადარჩენაა, რომლებიც საკუთარი ეროვნული და ისტორიული სახის შესანარჩუნებლად იბრძვიან დიდი სახელმწიფოების წინააღმდეგ. „ზოგს გამოსდის ეს ბრძოლა ზოგი კი, ზღვას მიერთებული პატარა მდინარესავით იკარგება.” ეს ერები, ხაზარების მსგავსად, ისტორიის კუთვნილებად ქცეულან. მათ არსებობას მხოლოდ შემორჩენილი ნიშნები თუ ადასტურებს. ამის გამო, კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი ფიქრობდა, რომ ავტორმა ხაზარების სახით საკუთარი სამშობლო სერბეთი გამოიყვანა.

მილორად პავიჩის მეორე რომანი, რომელიც ასევე პოსტმოდერნიზმის ყველა მოთხოვნას პასუხობს, არის „უკანასკნელი სიყვარული კოსტანტინოპოლში”, რომანი გამოირჩევა რთული კომბინაციით, სიუჟეტის განვითარების რთული გზით. ძნელია გაგება იმისა, სად იწყება და სად მთვრდება ის. როდესაც გგონია, რომ მთავარ სათქმელს მიაგენი, სწორედ მაშინ ხვდები, რომ სინამდვილეში ხელთ არაფერი არ გიჭირავს, ქაოსი გაურკვეველობა, ორმაგი კოდირება და კიდევ მრავალი ნიუანსი აი, რა ახასიათებს რომანს.

ნაწარმოები მთლიანად ტაროზე მკითხაობის პრინციპზეა აგებული, რომლის მთავარი გმირია ოპუიჩი, უცნაური, სხვებისგან გამორჩეული პიროვნება, რომელიც მდიდარი ოჯახიდან იყო, უყვარდა გართობა, ქალები, მშობლიურის გარდა, ფლობდა ოთხ ენას, მისი გარეგნობა ბევრისთვის გასაგიჟებელი იყო, მამა იტყოდა ხოლმე მასზე: „ის უმართავია, როგორც ქარიშხალი და გამუდმებით უფსკრულის პირას დააბიჯებს” (პავიჩი 2005: 7) ამ საიდუმლოებით მოსილი ადამიანისთვის მთავარი იყო ოცნების ასრულება— „გამუდმებით მუშაობდა, რათა რაღაც ძირეულად შეეცვალა თავის ცხოვრებაში, რათა ეოცნება ასე, რომ აწვალებდა რეალობად ექცია” (პავიჩი 2005: 9) ოცნების ასასრულებლად კი ოპუიჩი კონსტანტინოპოლში წავიდა. მისთვის მძიმე ტვირთი

იყო მუდამ გამარჯვებული მამის შვილობა, მიუხედავად ყველაფრისა, მარტოობა მუდამ თან სდევდა „მარტოსულისთვის ბედნიერებაა, როცა მის მარტოობაში კიდევ არის ვიღაც ეული” (პავინი 2005: 16).

გმირს ერისევნას სახით დიდი სიყვარული ეწვია, რის გამოც ყველაფერი დათმო, მიატოვა სამხედრო კარიერა. კონსტანტინოპოლი, სადაც ჯვარი დაიწერა საყვარელ ქალზე, მისთვის საბედისწერო ქალაქი გახდა. ოჯახი ენგრევა ერისევნას გამო, რომელიც გრძნობდა, რომ მის ცხოვრებაში სხვა ეტაპი დგებოდა, შვილზე ფიქრობდა, ოღონდ სხვა მამაკაცისგან და ეს სხვა, მისი მამამთილი იყო. სწორედ ის შეუყვარდა, ქალს მის გვერდით მთელს სხეულს ატმის სული ასდიოდა და სამყარო ბოლომდე იხსნებოდა.

ავტორი მთავარ გმირს მოქმედების ეპიცენტრიდან უკვალოდ აქრობს. რომანის ბოლოს მკითხველს უჩნდება კითხვა გმირის გაქრობასთან დაკავშირებით, რომელზეც მხოლოდ მწერლის მიერ გათამაშებული კარტები გეპასუხობენ.

მიღორად პავინის შემოქმედებაში საინტერესოა მისი ერთ-ერთი რომანი „საწერი მოწყობილობების ზანდუკი”. რომანში თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს. ეს ავტორია, რომელმაც ზანდუკი ოფიციალტისგან შეიძინა, ნაწარმოებში ჩანს, რომ მთავარმა გმირებმა, სწორედ ის აირჩიეს მათი ისტორიის მთხრობელად, მას თხრობაში ზანდუკი და მასში მოთავსებული ნივთები დაეხმარა. ოფიციალტი შუამავლად გვევლინება გმირსა და მწერალს შორის, რომელიც ავტორთან ლაპარაკისას სახეს იცვლის და ხან კაცის შესახედობას იღებს ხან ქალისას.

რომანში სიუჟეტს ავითარებს ქალის წერილი, რომელიც ზანდუკში ინახებოდა, სადაც წერია მთავარი გმირის თავგადასავალი, რაც დიდად არ განსხვავდება თანამედროვე ევროპელი ქალის ცხოვრებისაგან. ისიც ორმაგი ცხოვრებით ცხოვრობს, ჰყავს ქმარი და საყვარელი, თუმცა ის იმ ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც მუდმივად სიყვარულის ეძებენ. 26 წლის ახალგაზრდა ქალს ბედისწერა, გაზეთში გაკეთებული განცხადების წყალობით, წარსულში დაკარგულ სიყვარულს აპოვნინებს. ის მიატოვებს ქმარსაც და საყვარელსაც და ახალ ცხოვრებას დაიწყებს.

ტექსტში ჩანართებია, რომლებიც ზანდუკის აღწერას უკავშირდება. ამჯერად მთხრობელად ლილის საყვარელი მამაკაცი გვევლინება. სიუჟეტური ხაზი ისე ვითარდება, რომ ორივე პერსონაჟის თხრობა ერთმანეთს კვეთს. დრო

წარსულში გადადის, იმ პერიოდში, როდესაც ორივე მათგანი სტუდენტი იყო, უნივერსიტეტში სწავლისას იწყება პროვინციული მამაკაცის ტიმოთეს და ლილის სიყვარულის ისტორია. ისინი ერთად მეცადინეობდნენ გამოცდების ჩასაბარებლად, თუმცა გარკვეული პერიოდის შემდეგ ქალი აღმოაჩენს, რომ ისინი სხვადასხვა ფაკულტეტებზე სწავლობდნენ.

მათ შორის გრძნობა დაშორების შემდეგ გაჩნდა. ამ სიყვარულმა ჩაიყვანა ლილი ეგეოსის ზღვის სანაპიროზე სალონიკში, იქ, სადაც ტიმოთე ცხოვრობდა. ხატი, რომელიც, როგორც ჩანს, უცხო ნივთი იყო ლილისთვის, ასე ახსნა მამაკაცმა, „ეს არის ფანჯარა სხვა სამყაროში, სადაც შენი მათემატიკისგან სრულიად განსხვავებული მათემატიკა გამოიყენება” (პავიჩი 2005: 37).

ომის შემდეგ ტიმოთეს სურს, ყველაფერი დაივიწყოს, რაც სამშობლოს უკავშირდება, მშობლიური ენაც კი, ხოლო „შენი სახელი რომ არ დამევიწყებინა, მისი წყალზე დაწერა მომიწია” (პავიჩი 2005: 40).

ტექსტში ჩართულია სხვადასხვა ამბები. თხრობა ისევ აწმყოში გადადს, სადაც ავტორი სრულიად ალოგიკურ და მოულოდნელ გადაწყვეტილებას მიაღებინებს გმირს, როდესაც მას სამშობლოში დააბრუნებს თანაც ისე, რომ შვილის დაბადებამდე არც მოაცდევინებს. ეს არაპროგნოზირებადი ფინალი ხიბლავს მკითხველს და ამასთანავე აბნევს კიდევ.

ამ ზანდუკში მათი შვილის სურათი იყო, რომელსაც ქალი საყვარელ მამაკაცს უბზავნიდა. გარკვეული პერიოდის გასვლის შემდეგ ლილი ბავშვთან ერთად ჩადის ჩერნოგორიაში, ზანდუკს კი, რომელიც მომსწრეა მათი სიყვარულის ისტორიისა, წყალი გამორიყავს, თავად გემი, სადაც ტიმოთე იმყოფება, იძირება.

ლილის ცხოვრება შეიძლება ორ ნაწილად დავეოთ ერთი ტიმოთესთან დაშორებას უკავშირდება, ხოლო მეორე მასთან ხელმეორედ შეხვედრას. სანამ გმირს ჭეშმარიტი სიყვარული ეწვეოდა, მანამდე ძნელი იყო მისთვის მორალურად და ზნეობრივად ამადლებული პიროვნება გვეწოდებინა, მაგრამ, მას შემდეგ, რაც ამ გრძნობამ მის ცხოვრებაში შეაღწია, ის რადიკალურად გარდაიქმნა, და ცხოვრების მიზნად შვილი აქცია.

მიღორად პავიჩის შემოქმედება რთული და საინტერესოა. მის სამყაროში შესაღწევად მკითხველს დიდი სიძნელეების გადალახვა უწევს. მთავარია მასში შესასვლელი გასაღების პოვნა, რის შედეგადაც შეიძლება იმ რთული ამოცანების ამოხსნა, რასაც ავტორი ჩვენ წინაშე აყენებს.

ხარუკი მუროკამი - საინტერესოა ცნობილი იაპონელი მწერლის ხარუკი მუროკამის ერთ-ერთი გამორჩეული რომანი „კაფკა სანაპიროზე.“ რომანი პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ სტილზეა შესრულებული. შეიძლება ითქვას, რომ იმ მეტატექსტებთან ერთად, რომელიც თხრობაშია ჩართული, ერთი მნიშვნელოვანი აზრი იკვეთება. მოვლენები ტრიალებს 15 წლის მოზარდის კაფკა ტამურის გარშემო. ნაწარმოებში თხრობას ის წარმართავს, მწერალი გმირის ცხოვრების იმ პერიოდს გვიჩვენებს, როდესაც ადამიანის წინაშე დგება სამყაროში საკუთარი ადგილის დამკვიდრების დრო. კაფკას არ აკმაყოფილებს მის ირგვლივ არსებული ვითარება და თავშესაფარს სხვაგან ეძებს. მიდის იქ, სადაც არავინ ახლობელი და გულშემმატკივარი არ ჰყავს.

ოჯახში არასრულფასოვანი გარემო ხშირად უბიძგებთ გმირებს გაქცევისაკენ. კაფკა 4 წლის იყო, როდესაც დედამ მიატოვა და თან ქალიშვილი წაიყვანა. მამასთან ტამურს არასოდეს არაფერი არ აკლდა, დედის სიყვარულის გარდა, რომელსაც ვერანაირი ფულით ვერ იყიდოდა. უფსკრული იყო მასსა და თანაკლასელებს შორისაც გაჩენილი, „მე ჩემს გარშემო კედელი აღვმართე და იქ არავის ვუშვებდი. ვერ გაიგებდით, რა მინდოდა, მე არ ვიღიმებოდი არამცთუ ვიცინოდი, არ ვუღიმოდი არც სხვას და არც საკუთარ თავს“ (Murokami 2006: 10). ამ ასაკში, როდესაც ადამიანი ღიმილის უნარსაც კი კარგავს, ძნელი ხდება მისი გაგება, მისი სამყაროს შეცნობა, ის ყველაზე და ყველაფერზე გაბოროტებული მიდის სახლიდან საკუთარ დაბადების დღეზე ერთი მიზეზით, მოძებნოს და და დედა, მიდის იმ ადგილას, რომელიც ყველაზე მეტად იზიდავდა სიკოკუში. ამასთან გმირს მისი „მეორე მე“ ვორონას სახით ყოველთვის თან სდევს. ყველა ახალგაზრდა გოგონაში ის თავის დას ეძებს. შვებას წიგნებში პოულობს. ბიბლიოთეკა ის ადგილია, სადაც თავს ბედნიერად გრძნობს. სწორედ ამ ადგილმა განსაზღვრა კიდევ მისი ბედი. აქ შეიგრძნო თავისუფლება, თუმცა, რა იყო ის, ამას ვერ ხსნიდა.

განსაცდელი მუდამ თან სდევს გმირს, რომელსაც ოსიმას სახით მფარველი გამოუჩნდება. ის დააწყებინებს ბიბლიოთეკაში მუშაობას, სეკი-სანი, ბიბლიოთეკის დირექტორი აღმოჩნდა ადამიანი, რომელმაც კაფკას ცხოვრება მთლიანად შეცვალა. კაფკამ კი ქალს წარსული გაუცოცხლა. რომანის სათაური ეხება ადამიანს, რომელიც ერთ დროს სეკი-სანის ცხოვრების ნაწილი იყო, მაგრამ ოჯახმა მას დააშორა. „კაფკა სანაპიროზე“ სიმღერის სათაურია, ეს სიმღერა სანმა დაუწერა შეყვარებულს, რომელიც შემდგომში ჰიტად იქცა.

საინტერესო ფიგურაა სეკი-სანი. ის გარშემომყოფთათვის მუდმივად გამოცანად რჩება. მასზე ჭორი და მართალი ერთმანეთშია არეული. იმასაც ამბობდნენ, რაც შეყვარებული გარდაეცვალა, გათხოვდა და ორი შვილიც ჰყავსო, თავად ამ თემაზე არასდროს არავისთან არ საუბრობდა.

სანი ტამურის სახეში თავის შეყვარებულს ხედავს იმავე ასაკში. მწერალ ალუზიის შედეგად გვიჩვენებს ორივე გმირს 15-16 წლისას, სადაც კაფკა უკვე აღარ არის ის პიროვნება, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ. ის იღებს სანის შეყვარებულის სახეს 15 წლის ასაკში.

ეჭვი იმისა, რომ სეკი-სანი მისი დედა იყო, მუდმივად თან სდევდა გმირს. კითხვაზე— ჰყავდა თუ არა შვილები, აღელვებულმა ქალმა უპასუხა, არ შემოიძლია გითხრა არც კი, არც არა. ამ ეჭვს კიდევ უფრო აძლიერებს შემდეგი სიტყვები— „მე მივატოვე ის, ვინც ყველაზე მეტად მიყვარდა. შენ შეგიძლია მაპატიო, მე ეს არ უნდა გამეკეთებინა” (Myrokan 2006: 204).

რაც შეეხება კაფკას მამას, ის მოსამსახურე ქალმა მაშინ მოკლა, როდესაც მისი შვილი უგონოდ იპოვეს გზაზე მაისურზე სისხლის ლაქებით. პოლიცია ამ შემთხვევის შემდეგ კაფკას ადგილსამყოფელით დაინტერესდა.

კაფკა ოსიმას სახლში სრულიად განმარტოვებული ფიქრობს თავის მომავალზე, რის შემდეგაც ტოკიოში საკუთარ სახლში დაბრუნებას გადაწყვეტს. ბრუნდება იქ, საიდანაც გამოიპარა, რაც მიატოვა ისე, რომ ერთხელაც არ გახსენებია. ბრუნდება შეცვლილი ცხოვრებისგან გამოცდილება მიღებული. სიმბოლურია, რომ მაშინაც წვიმდა, როდესაც ტოკიო დატოვა და ახლაც წვიმს, როდესაც იქ მიდის. მას შემდეგ, რაც გაიღვიძა, სხვა თვალთ შეხედა ცხოვრებას, მის წინაშე ახალი სამყარო გადაიშალა.

როგორც პოსტმოდერნისტი მწერლების უმეტესობა, მუროკამიც იცავს ისტორიზმის პრინციპს და ამერიკის მიერ იაპონიის დაბომბვის ფაქტს ტექსტში ოსტატურად ათავსებს, ტექსტში ნაჩვენებია იმ სკოლის ამბავი, რომელსაც ეს ომი პირადად შეეხო და სადაც ნაწარმოების ერთ-ერთი გმირი სწავლობდა. იმ დროს, როდესაც ბომბი ჩამოვარდა, მოსწავლეები ტყეში იმყოფებოდნენ, რის შედეგადაც ნაკატას ცხოვრება სრულიად შეიცვალა ამ ფაქტმა იმოქმედა მის ფსიქიკაზე. ის ორი კვირის შემდეგ მოვიდა გონს, მაგრამ არაფერი არ ახსოვდა. ერთადერთი უცნაურობა დასჩემდა, კატასთან საუბარი შეეძლო, კატის გამო გახდა კიდევ კაცის მკვლეელი და, მიუხედავად იმისა, რომ ფსიქიურად ნორმალური პიროვნება არ იყო, მოიქცა ისე, როგორც ნორმალურ ადამიანს

შეკფერის, საკუთარი დანაშაული პოლიციაში აღიარა, მაგრამ არ დაუჯერეს, რის შემდეგაც ის ოჯახიდან მიდის ქალაქ ჰონსიუში.

იმავე ქალაქში ჩადის, სადაც კაფკა. ბიბლიოთეკაში მისვლისას ისიც იმავეს ამბობს, რომ მთელი ცხოვრება ამ ადგილს ეძებდა, სეკი სანმა ნაკატას, მისთვის უცხო ადამიანს, მისცა თავისი ჩანაწერები და დღიურები, რაც საიდუმლოს ბოლომდე შენახვას ნიშნავდა.

მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივი კაფკას თავისუფალი ცხოვრების საშუალებას ართმევს, ის ცდილობს სწორ გზაზე სიარულს. ცხოვრებისგან ჩატარებულ ყველა გაკვეთილს წარმატებით ითვისებს.

ხულიო კორტასარის - შემოქმედებაზე საუბრისას აღსანიშნავია მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი რომანი „კლასობანა“. ქართულად ეს რომანი 2010 წელს გამოიცა. წიგნის სათაური ბევრის მთქმელია. საქმე გვაქვს თამაშთან, რაც ცხადყოფს, რომ ტექსტი პოსტმოდერნისტულია. რომანის დასაწყისშივე ვიგებთ, რომ ჩვენ წინაშე მრავალი პატარ-პატარა სათქმელით დატვირთული წიგნია, რომელშიც უმთავრესად მაინც ორი სიუჟეტური ხაზი იკვეთება. ავტორი დასაწყისშივე გვაგებინებს, რომ პირველი წიგნი 56 თავამდე ჩვეულებრივად ყოველგვარი სირთულეების გარეშე იკითხება. ამის შემდეგ კი შეიძლება მკითხველმა აღარც გააგრძელოს კითხვა.

73 თავიდან არეული თხრობა იწყება, ამბები ფრაგმენტულადაა მოწოდებული, ამ ლაბირინთში მკითხველი თუ დაიკარგა ცხრილის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება მის მთავარ სათქმელთან დაბრუნება.

მწერალმა ეს წიგნი ახალგაზრდებისთვის რჩევა-დარიგებების მისაცემად შექმნა, აქვეა ამონარიდები ბიბლიიდან, რომელიც აბატ მარტინმა დაწერა, თუმცა მის მიღმა, რა თქმა უნდა, ავტორი იმალება. ეს სიუჟეტის გაუცხოების ხერხი და ავტორის ნიღაბი პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვისაა დამახასიათებელი.

„ვითომ მოულოდნელი შეხვედრა ყველაზე მოსალოდნელია ცხოვრებაში“ (კორტასარი 2010: 11) მხატვრული ტექსტიც მოულოდნელი თუ მოსალოდნელი შეხვედრების ადგილად გადაუქცევია ავტორს, სადაც ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, სადაც არაფერს არ აქვს ლოგიკური ახსნა და კავშირი ერთმანეთთან.

ტექსტი და თავად მთავარი პერსონაჟიც ორაციო ოლივირა ერთი ქალის, მაგას ირგვლივ ტრიალებენ, რომელიც ნაწარმოებში ყველა მოვლენის წარმმართველია. მაგას და ორაციოს არასტანდარტული და უჩვეულო

სიყვარული ქმნის ტექსტის მთავარ სათქმელს. მათი სიყვარული მუდმივად ერთმანეთის ძებნა და შემდეგ ერთმანეთისგან გაქცევაა. სიყვარული სხვადასხვაგვარად წარმოუდგენიათ. „ძებნა იყო ჩემი ხვედრი და ბედისწერა“ (კორტასარი 2010: 16). გმირები ერთმანეთში საკუთარ თავს ეძებენ და ეს ძებნა ხშირად მთელი ცხოვრება გრძელდება – „მაგას ცხოვრებაში ყოველი წესი და კანონი თავდაყირა იდგა“ (კორტასარი 2010: 17).

პოსტმოდერნიზმს სწორედ ასეთი უჩვეულო და თავისუფალი ბუნების პიროვნებების ჩვენება აინტერესებს. გმირები არ არიან ჩარჩოებში ჩასმული სტანდარტული ადამიანები, პირიქით, ისინი ყოველგვარ წესსა და კანონებს უარყოფენ და თავად ქმნიან საკუთარ ცხოვრებას. ისინი არ არიან ცხოვრების სათამაშოები, პირიქით – თავად ცხოვრებას იხდიან სათამაშოდ „თამაშის პირობის თანახმად, წარსულიდან მხოლოდ უმნიშვნელო, შეუმჩნეველი, უკვე მტვრად ქცეული მოვლენები უნდა ამომეზიდა“ (კორტასარი 2010: 16).

გმირები გაორებული არიან „თითქოს მე და ჩემი ცხოვრება ერთმანეთისაგან ცალ-ცალკე ვარსებობდით, ხოლო მე და ჩემი ცხოვრება – სხვების ცხოვრებისაგან განცალკევებით“ (კორტასარი 2010: 22).

ოლივეირა და მაგა სრულებით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, ავტორმა ორი დაპირისპირებული პერსონაჟი გამოიყვანა სწორედ ეს განსხვავება იყო, ასე რომ იზიდავდა მათ. გმირები თავბრუდამხვევი კლასობანას თამაშს თამაშობდნენ, რომლის დროსაც ერთმანეთის სამყაროს ხედავდნენ - „შემომიშვი შენს სამყაროში, ერთი დღით მაინც დამრთე ნება შენი თვალებით დავინახო ეს ყველაფერი“ (კორტასარი 2010: 113). – ასე მიმართვას მაგას მთავარი გმირი. ოლივეირა გაორებული, გაუცხოებული გმირია, მისთვის, როგორც არგენტინელისთვის, უცხოა პარიზი, თუმცა იზიდავს ეს ქალაქი. ისეა პარიზსა და ბუენოს-აირესს შორის გაორებული, როგორც პოლასა და მაგას შორის. პოლა ის ქალი იყო, რომელთანაც მაგასაგან გაქცევის შემდეგ ისვენებდა. ოლივეირის ცხოვრება სირბილია. ის ეძებს საკუთარ თავს და ცხოვრებას, რომელიც მისთვის კლასობანას თამაშის მსგავსი გამხდარა.

კლასობანაში „ზედა უჯრედს ჰქვია ცა, ქვედას-მიწა, ძალიან ძნელია ქვა ცამდე მიიტანო, თითქმის ყოველთვის რაღაც გეშლება, ისე ვერ გათვლი, რომ ქვა უჯრედიდან გარეთ არ გადავარდეს“ (კორტასარი 2010: 248). ცხოვრებაც კლასობანას თამაშივითაა, ზუსტად იქ უნდა მოახვედრო ქვა, სადაც სამიზნეა, თუმცა ცხოვრებაში ყველაფერი წესებსა და კანონებს არ ემორჩილება. ქვა

შეიძლება ხაზიდან გადავარდეს, ძნელია ყველაფრის წინასწარ გათვლა, მაგრამ „ერთ დღესაც აღმოჩნდება, რომ თურმე შეგიძლია მიწას მოსწყდე და შენი ქვა ცამდე მიიტანო, ცაზე ახვიდე“ (კორტასარი 2010: 248).

ოლივეირა დაბრუნდა სამშობლოში, მისთვის ცხოვრება უაზრო თამაშად იქცა რადგან დაკარგა ის, ვინც მის არსებობას აზრს სძენდა. მაგას ძებნამ გმირი არგენტინაში დააბრუნა, პარიზი კი, რომელსაც კი მეორენაირად სიყვარულის ქალაქსაც უწოდებენ, მისთვის ცხოვრების ქალის გარეშე ცარიელი გახდა.

არგენტინაში დაბრუნების შემდეგ თხრობა ფრაგმენტული და არეულია, ტექსტის მთლიანობა წყდება. „იცი, ცხოვრებაში არის იღუმალი გზები და მოულოდნელად ისეთი რამ გამოხტება, ეჭვადაც არ მოგხვდა და ყველაფერი კრიზისში აღმოჩნდება“ (კორტასარი 2010: 315).

მაგა ოლივეირას ცხოვრების ამოჩქმება იყო მას ხედავდა ყველგან გემზე, ქუჩაში, მაღაზიაში, პარიზში, ბუენოს-აირესში. გმირი „კი არ დაბრუნდა, არამედ სულ გზაში იყო, თუმცა სად მიჰყავდა ამ გზას, არავინ იცოდა“ (კორტასარი 2010: 333). საკუთარ თავთან მხოლოდ მის მეორე მესთან, მის სამყაროსთან აღიარებდა ოლივეირა იმას, რომ მაგა უყვარდა, ეს აღიარება „არც მარცხი იყო და არც წარსულში საწყლად ჩარჩენა“ (კორტასარი 2010: 334).

ოლივეირა საგიუეტში დაიწყო მუშაობა, თავიდან ცირკში მუშაობდა, შემდეგ კი ფსიქიატრიულ კლინიკაში. ამ კლინიკაშიც თამაშობდნენ კლასობანას. თავად ოლივეირაც არ იყო ჯანსაღი ფსიქიკის. პოსტმოდერნიზმის გმირები სწორედ ასეთი გაუცხოებულები და უცნაურები არიან, რომლებიც სრულებით არ ჰგვანან მათ ირგვლივ მყოფთ.

თხრობა ისევ ირევა, ირევა დრო და სივრცე, ისევ საფრანგეთი, შემდეგ ისევ არგენტინა, ისევ უაზრო ხეტიალი „დავბორიალობ ქუჩებსა და ჩემი ცხოვრების წლებში“ (კორტასარი 2010: 407).

ოლივეირას ქალები აღმერთებდნენ და შემდეგ მისგან მირობდნენ, ისიც თავად უღებდა გასასვლელ კარს, ყველაზე დიდი სისულელე კი ის არის, რომ ადამიანები ყალბი ურთიერთობების მონაწილე არიან, გმირები სწორედ ამ ურთიერთობების ფონზე ჩანან, ისინი თამაშობენ ყველგან და ყველაფერში, ჭეშმარიტი გრძნობები კი სადღაც იკარგება, სამყარო კლასობანას თამაშს დაემსგავსა, სადაც მხოლოდ ცალი ფეხით იწეებ უჯრედებზე ხტუნვას, ჭეშმარიტი სიყვარული ტანჯვად ქცეულა ოლივეირასთვის ქალაქში – „სადაც

სიყვარული გაჰკივის, ყოველ ქუჩაზე, ისმის ყოველი სახლიდან ყოველი ოთახიდან“ (კორტასარი 2010: 467). როდესაც ურთიერთობაში ერთი ადამიანი იკარგება, მეორე მაშინ გრძნობს მის მიმართ ჭეშმარიტ გრძნობას, ერთად ყოფნა თითქოს ხელს უშლის მათ ამ გრძნობის გამოვლენაში. ასე მოხდა ოლივერის და მაგას შემთხვევაშიც – „მიყვარხარ, იმიტომ, რომ ჩემი არა ხარ, იმიტომ რომ შენ სხვა მხარეს ხარ, სხვა ნაპირზე და იქიდან მისმობ, გადმოხტო, მთავაზობ, მე კი არ შემიძლია“ (კორტასარი 2010: 468). გმირებს სიყვარულიც არაამქვეყნიური და არაბუნებრივი აქვთ, ისეთი, როგორც არაა დამახასიათებელი ჯანსაღი ურთიერთობებისთვის.

კორტასარი მიმართავს მკითხველს და ამბობს, რომ „ერთადერთი პერსონაჟი, რომელიც მე მაინტერესებს, არის მკითხველი“ (კორტასარი 2010: 482).

დროის საკითხზე მსჯელობისას წიგნში ჩანს შემდეგი: „სხვადასხვა დრო შეიძლება ერთმანეთის პარალელური იყოს. ამ აზრით, ეგრეთ წოდებული შუა საუკუნეების რომელიმე დრო შეიძლება ემთხვეოდეს ეგრეთ წოდებულ თანამედროვეობის ერთ რომელიმე დროს“ (კორტასარი 2010: 526). პოსტმოდერნისტული დრო სწორედ ესაა. ერთმანეთშია შერწყმული ორი პერიოდი, ორი ეპოქა წარსული და მომავალი. წარსული და აწმყო, ისე, რომ ჭირს გამიჯვნა, სად იწყება დროის ერთი ნაწილის ათვლა და სად მეორეს. ტექსტს თან ერთვის შენიშვნები, სადაც თითოეული სიტყვა ახსნილია.

წიგნს უკანა ყდაზე ცნობილი ქართველი მწერალი ქალის ნესტან-ნენე კვინიკაძის საინტერესო კომენტარი ერთვის: „1998 წლის გაზაფხულზე, ჩემი მეგობრების ხელიდან ხელში გადადიოდა წიგნი, რომელმაც თავის დროზე გაყიდვების რეკორდი მოხსნა, კრიტიკოსების აღიარებაც მოიტანა და ესთეტიკური რევოლუცია მოახდინა თაობებზე.

ეს იყო ლიტერატურის კერპის ხულიო კორტასარის „კლასობანა“, რომლის ერთადერთ ეგზემპლარს, ძალდატანებით გუთმობდით ერთმანეთს და ნიშნის მიცემის თუ ემოციების გაზიარების მიზნით ფურცლებს შორის ხან ყვავილს, ხან ნახატს, სავიზიტო ბარათს და სიგარეტის ღერებს ვტოვებდით.

ეს გავლენების წიგნია, სიტუაციური და განწყობის შემქმნელი. ეს 60-70-იანი წლების ყველაზე ალტერნატიული ლიტერატურული თამაშია, რომელშიც ყველა ერთდროულად იყო ჩაბმული.

„კლასობანა“ თუ არ წაგიკითხავს, ვერ მიხვდები: რა ხიბლი აქვს კითხვის პროცესს, როგორც შეიძლება ფურცელზე ჟღერდეს მუსიკა, გახდეს ფაბულის

უშუალო მონაწილე. შეგიპყროს სურვილმა, იმავე კაფეში იჯდე, სადაც ისინი სხედან, გეცვას მათ მსგავსად და მთავარ მოქმედ გმირებს თანაუგრძნობდე. სახლში გექჩარებოდეს და მყუდროდ მოკალათებული კითხვას აგრძელებდე.

„კლასობანა“ თუ არ წავიკითხავს, ნიშნავს ლიტერატურის ყველაზე საინტერესო თამაშს დააკლდი. ერთდროულად მხიარულსა და სევდიანს. ჩვენ რუსულად წავიკითხეთ „კლასობანა“. თქვენ გაგიმართლათ იმიტომ, რომ ხელში გიჭირავთ „კლასობანსა“ ქართული თარგმანი.

ასეთი კომენტარი, ვფიქრობ, ბევრ წიგნს არა აქვს. ჩვენ ნამდვილად გაგვიმართლა, რადგან შეგვიძლია გავეცნოთ არგენტინის ერთ-ერთი საამაყო მწერლის შედეგს. „კლასობანა“ პოსტმოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთი გამორჩეული ნაწარმოებია, რომლის გააზრება და ერთ მთლიანობაში აღქმა სრულებითაც არ არის მარტივი. პირიქით, ოლივერის და მაგას ცხოვრება ბევრ ადამიანს ასწავლის თანაგრძნობას, სიყვარულს, ურთიერთობას. ეს ცხოვრების თამაშია, თამაში, სადაც წაგებული და მოგებული მხარე არ არსებობს, თამაში, რომლის შემდეგაც ან უახლოვდები ზეცას, ან მიწას უბრუნდები. ეს რომანი ამქვეყნიური და იმქვეყნიური ცხოვრების თამაშია, გმირებიც ამ ზღვარზე გადიან.

1.5. პოსტმოდერნისტული რომანის ქართული ორიენტირები

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ეფექტები გასული საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან თანდათანობით ქართულ მწერლობაშიც წარმოჩნდა. მან, მართალია, დაგვიანებით, მაგრამ მაინც მიიღო პოსტმოდერნიზმი. მკვლევარი ლევან ბრეგაძე წერილში „ქართული პოსტმოდერნიზმი“ წერს: „არსებობს უაღრესად საინტერესო ქართული პოსტმოდერნიზმი, არსებობს დიდი ხანია“ (ბრეგაძე 2008: 188). ამ გზის დასწყისში იკვეთება ის მხატვრული ორიენტირები და სახელები, რომელთაც ზოგჯერ იქნებ გაუცნობიერებლადაც კი სათავე დაუდეს ქართულ პოსტმოდერნისტულ ისტორიებს.

ნაირა გელაშვილი - ქართულ პოსტმოდერნიზმზე საუბარს იწყებენ ნაირა გელაშვილის შემოქმედებით, სადაც აღნიშნული ლიტერატურული მიმდინარეობა სრულყოფილად გამოვლინდა, ამის მაგალითია მისი ერთ-ერთი გამორჩეული რომანი „ანაბეჭდები“ (ჩვენება), რომელიც პოსტმოდერნიზმისთვის

დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით გამოირჩევა. ამ ნიშნებიდან აღსანიშნავია ორმაგი კოდირება, რიზომა, ალუზია, ინტერტექსტი, ფრაგმენტულობა. „იგი გარეგნულად, გრაფიკული ფორმითაც აღძრავს რიზომის ასოციაციას” (ბრეგაძე 2008: 188).

„ანაბეჭდები” მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია იმითაც, რომ ტექსტში ჩართულია დოკუმენტური მასალა, რაც უფრო მეტ ინტერესს სძენს მას. თავად ავტორი წერს: „თუ სიცოცხლე ავად არის, ზაფრა ჩადვრილი, მეც ასევე აღვწერ მას, როგორც ისტორიას, დოკუმენტურად, სადაც მხოლოდ იმდენი სიტყვა იქნება, რამდენი საგანი ან მოვლენაც: დაიბადა, გაიარა, ეტკინა, ატირდა. კაცის სიცოცხლეს მხოლოდ აღნუსხავენ და მე არაფრის შეცვლა არ შემიძლია. მეც ავდგები, შევკრებ ამ ნუსხას, ნომრებს და ვეტყვი ჩემს თავს, შენ ნუღარაფერს ნუ დაუმატებ, აი, ცხოვრება ასე მიდის და შენ არაფერი არ შეგიძლია” (გელაშვილი 2004: 141).

ეს დოკუმენტები გმირის ცხოვრებაზე მეტყველებენ, რომელიც ხშირად ერთი სიტყვით გადმოიცემა, მკითხველი მის წარმოდგენაში ერთ მთლიანობად აქცევს აღნიშნულ დოკუმენტურ მასალას და ქმნის წარმოდგენას გმირის შესახებ. ემოცია, რომელსაც თითოეული ნივთი აღძრავს მკითხველში, ორმაგი კოდირების შედეგია. ტექსტში ციტირებულია 50-მდე დოკუმენტი. მაგალითად, „უბრალო საწერ კალამი თავისთავად ვერავითარ ემოციას ვერ აღძრავს, მაგრამ, თუ შევიტყობთ, რომ ეს დიდი მწერლის ნაქონი ავტოკალამია, სრულიად ჩვეულებრივი ნივთი მაშინვე ემოციური მუხტით აღიჭურვება” (ბრეგაძე 2008: 189).

ცხოვრებაში არაფერი არ იკარგება. ადამიანი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ანაბეჭდებს ტოვებს მის მიერ განვლილ გზებზე, ასევე არ იკარგება მისი ფიქრებიც, ისინი სადღაც იქ ირეალურ სივრცეში ანაბეჭდებს ტოვებენ. „საგნებზე საკუთარი ანაბეჭდები უნდა ვაცოცხლოთ” ისინი კი მხოლოდ მაშინ იარსებებენ, თუკი ორმაგად იქნებიან კოდირებულნი და ჩვენში ემოციებს აღძრავენ. ტექსტში აღნიშნული დოკუმენტების სიუხვე ხშირად, ცოტა არ იყოს, მოსაბუზრებლად გვეჩვენება, თუმცა, როდესაც მათ მნიშვნელობას დავაკვირდებით, ნათელი ხდება, რომ უფრო დიდი სიმბოლური დატვირთვა აკისრიათ, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს.

როლან ბარტის აზრით: „ნებისმიერ თხრობაში სხვადასხვა კოდებია გადახლართული, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს, რაც ბადებს მკითხველის მოუთმენლობას” – ჩაწვდეს აზრის ნიუანსებს, რომლებიც მუდამ

უსხლტება ხელიდან” (ბარტი 2002: 90). მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ამის გამო ხდება თხრობაში ავტორის შემოყვანა.

„პოსტმოდერნისტული თხრობის ამგვარ შემთხვევაში ავტორის განმარტების გარეშე ფონს ვერ გავაღოთ. ავტორმა თვითონ უნდა გაშიფროს კოდი, უნდა აგვიხსნას, რატომ იყენებს ამა თუ იმ უცნაურ მხატვრულ ხერხს. მოკლედ აქ საჭირო ხდება ავტორის ესეისტურ-თეორიული ჩარევა თხრობაში, ანუ საჭირო ხდება მეტატექსტი ტექსტი ტექსტის შესახებ” (ბრეგაძე 2008: 190).

სწორედ ამაზე მიანიშნებს ნაირა გელაშვილის ნაწარმოებებში ის პასაჟები, სადაც ავტორსა და მკითხველს შორის პოლემიკაა გამართული. თავად მწერალი ირგებს მთავარი პერსონაჟის ნიღაბს და ისე ჩნდება თხრობაში. ავტორთან ერთად ნაწარმოების მოქმედი პირადი ხშირად მკითხველიც ხდება. ტექსტში ავტორსა და მკითხველს შორის საინტერესო პოლემიკაა გამართული. „შეჩერდით! შეჩერდით! თქვენი განზრახვა სრულიად ნათელია! თქვენ გადაწყვიტეთ თანამიმდევრულად წარმოგვიდგინოთ ერთი ცხოვრების დოკუმენტები თქვენი ნებაა. ყველაფრის უფლებას გაძლევთ მე პირადად-თქვენი ასე ვთქვათ, თანამედროვე და ყოველგვარი სიახლეთათვის მზადმყოფი მკითხველი” (გელაშვილი 2004: 146). ასევე, ავტორი მიმართავს მკითხველს, მათ შორის იმართება დიალოგი, „დიდად მადლობელი ვარ თქვენი გულწრფელობისა და გულისხმიერებისათვის. გისმენდით და მართლა შემოგნატროდით, რა გარკვეულად რა ნათლად მსჯელობთ” (გელაშვილი 2004: 146) საუბარი რეციპიენტსა და ავტორს შორის პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშანია. ხოლო, რაც შეეხება ნაწარმოებს – „შესრულების თვალსაზრისით ეს გახლავთ ერთ-ერთ უბრწყინვალეს მხატვრული ტექსტთაგანი” (ბრეგაძე 2008: 191).

საინტერესოა განცდა, რომელსაც ესა თუ ის ნივთი აღძრავს მკითხველში, ისინი აცოცხლებენ გმირს, თავისი შინაგანი და ემოციური სამყაროსთვის დამახასიათებელი ყველა ნიუანსით. რთულია შვილის კუბოსთან მდგარი მამის განცდების გადმოცემა. მამისა, რომელიც საკუთარი ტკივილის წინაშე მარტოდმარტო მყოფი იხსენებს ყველაფერს, ფიქრობს, ეს რომ არ მომხდარიყო და იწყება მთელი ჯაჭვი წინადადებებისა, სადაც მხოლოდ სიტყვა „ეს რომ არ მომხდარიყო ფიგურირებს”. ამ მოთხრობაში ფინალი ყველაფრის მთქმელია.

ნაირა გელაშვილის ნაწარმოებებში მოვლენები ელვის სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს. იმდენად სწრაფად, რომ მკითხველს უჭირს მისი

სისრულეში აღქმა, პერსონაჟი შემთხვევითობის მსხვერპლი ხდება, ის ავარიაში იღუპება. „გზის პირას თხრილი რომ არ დაეტოვებინათ ამოსავსები, წინა საღამოს გაჭრილი ორმო, გზის მუშები დილიდანვე რომ არ გაბრუნებულიყვნენ შინ” ეს „რომ” გარკვეულ წილად ირონიის გამომხეტველია, რომელიც არ არის მიმართული ერთი კონკრეტული ადამიანის მიმართ, ავტორი არ დასცინის ამით მის პერსონაჟებს, პირიქით, ესაა ირონია ამ ადამიანების ბედისწერისადმი. „საქმე გვაქვს პოსტმოდერნისტულ ირონიასთან, რომელიც არავის და არაფრის დაცინვას არ ისახავს მიზნად. ეს არის ამერიკელი კრიტიკოსის ა.უაილდის გამოთქმა, რომ გამოვიყენოთ „მაკორექტირებელი ირონია”, ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინებების მიმართ” (ბრეგაძე 2008: 194).

ეს ერთი ჩვეულებრივი ადამიანის ტრაგედიაა, რომელსაც, მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრებაში თავისი ადგილის პოვნა სურდა, მაინც „ერთ ჩვეულებრივ გეოლოგად დარჩა” – როგორც მამამ უწოდა. მის ტრაგედიას რიგით გეოლოგად დარჩენა, უსახსრობა, არარელიგიურობა, პირად ცხოვრებაში სრული ქაოსი და კიდევ უამრავი პრობლემა უწყობდა ხელს. ავტორი მას უწოდებს „იმ ჩიტებს, დედამიწას რომ ვერ ასცილდნენ და ზემოდან ჩამოვარდნაც კი არ ეღირსათ”. გიორგი გიორგობიანი სწორედ ასეთი ტიპის ადამიანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელმაც ვერ შეძლო ცხოვრებისეულ პრობლემებთან გამკლავება, ის უამრავი მიზეზის გამო შეიძლება არშემდგარ პიროვნებად ჩავთვალოთ, რომელიც ავტორის თანაგრძნობას იწვევს. ლევან ბრეგაძე მას „უსაშველოდ საშუალო ადამიანს უწოდებს”. ის ფაქტი, რომ ჩვენ მას თანაუგრძნობთ, ეს მხოლოდ ავტორის „წერის პოსტმოდერნისტულმა მანერამ განაპირობა” (ბრეგაძე 2008: 197). ამ მიმდინარეობაში მოშლილია ზღვარი მნიშვნელოვან და უმნიშვნელო ამბებსა და გმირებს შორის. უამრავი წვრილმანი ამბიდან შეიძლება ერთი მთლიანი ტექსტი გამოვიდეს, აქ ხომ ყველა ტექსტი „ინტერტექსტია” ყველა ადამიანი „ინტერადამიანი”.

ავტორმა მოშალა ყოველგვარი ზღვარი გმირსა და მკითხველს, ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის, მან ოსტატურად შეუთავსა ერთმანეთს რეალური და გამონაგონი ფაქტები. ის ჩაერია თხრობაში და მკითხველიც ჩაითრია პოსტმოდერნისტულ თამაშში. მწერალი თავად ჩასახლდა საკუთარი გმირების ცხოვრებაში, ის არა მარტო გვითხრობდა მათზე, არამედ თავადაც უხაროდა და განიცდიდა ყოველივე იმას, რაც მის პერსონაჟებს აწუხებდათ და ტკიოდათ. უხაროდა მათი სიხარულით თითქოს თვითონაც კვდებოდა მათი

სიკვდილით, სხვადასხვა დროს და ვითარებაში. „ესაა გამართლება მწერლობისა– მემბო სხვაზე, რომელიც მე ვიყავი” - წერს ნაირა გელაშვილი.

„ჩვენება“ (ანაბაჭდები) სრულყოფილი პოსტმოდერნისტული თხზულებაა. ამ მიმდინარეობის ნიშნების დანახვა შეიძლება მოთხრობაში „მივემგზავრები მადრიდს“, რომელიც 1981 წელს დაიწერა.

მოთხრობის მთავარი გმირი, სანდრო ლიჩელი, ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე მდგარი ადამიანია, მისთვის ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული სამყარო არსებობს. ის, სადაც ცხოვრობს და ის, სადაც მისი წარმოდგენებით მუდმივად მოგზაურობს, ეს მოგზაურობა ერთ მარშუტს მოიცავს თბილისი-მადრიდი. მადრიდში, თბილისისგან განსხვავებით, თავს ისე გრძნობდა, როგორც საკუთარ სახლში, თბილისი მისთვის ყოველთვის უცხო ქალაქად რჩებოდა. მწერალი თავად ვარაუდობს, „იქნებ გენეტიკა ეძახდა მას ესპანეთში, იქნებ იქიდან იყო, იქნებ სატრფო ჰყავდა იქ?“ თავად მანაც არ იცოდა, რატომ იზიდავდა ასე ძალიან ეს ადგილი, რა დარჩა იქ. მკითხველი ფიქრობს, მსჯელობს, ვარაუდობს, იქნებ სანდრო ლიჩელი წინა ცხოვრებაში მადრიდში ცხოვრობდა?

გმირი, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ადამიანია, რომელსაც ჰყავს ოჯახი, მეგობრები, საყვარელი, აქვს სამსახური, თუმცა ის ამ ყველაფრით არაა ბედნიერი. თბილისშიც მადრიდს ეძებს. „ადრე ყოველთვის მიემგზავრებოდა მადრიდში, სანამ ავტობუსი ვერიდან საბურთალოზე მივიდოდა, ასწრებდა ბევრი რამის ნახვას. ოკეანის სანაპიროზე ხედავდა ცას, სილაზე იდგა ეგონა, მას უყვარდა ოკეანე და მხოლოდ იქ შეეძლო ყვარებოდა მთელი სამყარო“ (გელაშვილი 2004: 94).

ავტორმა გმირი ცოტა ხნით მოსწვევითა რეალობას. პირველივე გვერდებიდან ვეცნობით მის შინაგან ბუნებას, მის სურვილებს, ხასიათს. ცხოვრებისგან დაღლილმა სიცრუის მეშვეობით შეძლო რეალობისგან თავის დაღწევა. ორი კვირით გაეთავისუფლა სამსახურიდან, სადაც სოფელში ეგონათ, ოჯახს სოხუმში დაემლა, მეგობრებს კისლაგოდსკში, საყვარელს ქუთაისში, მხოლოდ ქუჩაში შეხვედრილ ნაცნობს გაანდო თავისი ოცნება, რომელსაც ახდენა არ ეწერა – „მადრიდს მივემგზავრებიო. ესპანეთი, მადრიდი! ჩემი სიგიჟეა!“

სინამდვილეში ყოველივე ეს ტყუილი იყო. მწერალმა მკითხველის წინაშე პატარა სპექტაკლი დადგა, სადაც სანდრო ლიჩელის ოცნებები თამაშდებოდა, მისი ღამეული ხილვები. მის ცხოვრებაში დადგა მომენტი, როდესაც მიხვდა,

მადრიდში წასვლაზე ოცნებას განხორციელება არ ეწერა და საჭირო იყო ამ ახირებისაგან განკურნება. ამისთვის დაწვა საავადმყოფოში, რომლის მთავარი ექიმი მისი ბავშვობის მეგობარი იყო. ნევროზისგან და ოცნებისგან განკურნება კი იმ დროს მხოლოდ მარტობას შეეძლო.

ავტორის მხრიდან ირონია ჩანს იმ ეპიზოდში, როდესაც გმირზე წერს. „მარტო დარჩა ის, ვინც სოფელში, სოხუმში, კისლაგოდსკში, ქუთაისსა და მადრიდში ერთდროულად იყო გამგზავრებული” (გელაშვილი 2004: 105). ამ მრავალი მიმართულებით გამგზავრებული გმირი, როგორც ჩანს, უფრო მეტად საკუთარი თავის შეცნობისაკენ მიემგზავრებოდა. ის იმდენად ღრმად იყო შესული მის მიერვე გამოგონილ სამყაროში, რომ იქ შესაღწევად გიტარაზე დაკვრა ესპანური სიმღერები და სალაპარაკო ენა, ისწავლა. ეგონა, ყველა შორეულ და კარგ ადგილას ესპანურად ლაპარაკობენო” (გელაშვილი 2004: 101). იცვამდა ესპანურად, რადგან ამის გარეშე თავი ვერ წარმოედგინა მის საოცნებო ქვეყანაში. მხოლოდ 40 წლის ასაკში მიხვდა, რომ მადრიდში ვერასოდეს გაემგზავრებოდა.

საავადმყოფოში ყოფნისას მის ცხოვრებაში ახალი ეტაპი იწყება. გახსენება მივიწყებული წარსულისა, სადაც თანაკლასელთან და ახლა უკვე მის მკურნალ ექიმთან ერთად არაერთი ლამაზი დღე გაუტარებია, ერთ დროს ერთი და იგივე გოგო უყვარდათ, რომელსაც 30 წლის შემდეგ იხსენებდნენ, აგონდებოდნენ, როგორი სიცილი იცოდა, მხოლოდ ერთ დეტალზე ვერ შეთანხმდნენ, რომელ ყურს უკან ჰქონდა ხალი. ისინი იმდენად გაიტაცა წარსულის მოგონებებმა, „ოთახში ვინმე რომ შესულიყო, ფეხს ძროხას, ბალახს, ველს წამოსდებდა” (გელაშვილი 2004: 108) გმირისთვის, როგორც მწერალი ამბობს, „დავიწყებული წარსული და განუხორციელებელი მომავალი ცოცხლდებოდა” (გელაშვილი 2004: 109).

საავადმყოფოდან კვლავ აგრძელებდა თამაშს, ყველას აჯერებდა თავის სიცრუეში. თავად ავტორი ერთვება თხრობაში და მიმართავს მკითხველს „განაგრძეთ, მე სანდრო ლიხელივით გულუბრყვილო არა ვარ” მწერალმა თავის პერსონაჟს ბრალდებები წაუყენა. 1) ეგოისტია 2) მშობლიური არ უყვარს 3) უსარგებლო ადამიანია. მართლაც, მისი ცხოვრება სწორედ ამ სამი კომპონენტის წყალობით იქცა თამაშად ირეალურ და რეალურ სამყაროს შორის. თუმცა ტყუილი დიდხანს არ გაგრძელდა. სრულიად ჯანმრთელ ადამიანს გაუგებრობის შედეგად მთავარი ექიმის მოადგილემ ოპერაცია გაუკეთა. ეს ფაქტი ირონიის

კიდევ ერთ გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ. კაცი, რომელიც ყველას მადრიდში ეგონა, საოპერაციო მაგიდაზე იწვა. ამჯერად ის რეალურად დაბრუნდა თბილისში, სასოწარკვეთილი და თავისივე ტყუილის მსხვერპლად ქცეული. ასე მიმართავს მეგობარ ექიმს, „სად ხარ, ჩემო მეგობარო, მათ მე ამომატრეს მადრიდი“ (გელაშვილი 2004: 110). ოცნებას აყოლოლი პაციენტი მარტო დარჩა. სასაცილო იყო მისი მდგომარეობა და ისიც იღიმოდა, ღიმილი ხომ ამგვარ სიტუაციაში სიმშვიდის საუკეთესო გამოხატულებაა.

თავად ნაირა გელაშვილი პოსტმოდერნიზმის არსებობას მის შემოქმედებაში არ აღიარებს და აცხადებს: „პოსტმოდერნიზმი იგივეა, მიცვალებულს რომ მაკიაჟი გაუკეთო“, და მაინც თუ არა პოსტმოდერნიზმი, მაშინ რასთან გვაქვს საქმე ნაირა გელაშვილის ამ ნაწარმოებებში? ნაირა გელაშვილის პროზაში „უხვად არის „ღია კარი“, რომლის მიღმა საკუთარი სამყაროს დანახვა, „გაშიფრვა“ შეიძლება“ (მირცხულავა 2009: 54). ეს მომენტი კიდევ ერთხელ ცხადყოფს მწერლის განსხვავებულ ხედვაზე, რომელიც არ იყო დამახასიათებელი 70-80-იანი წლების პროზისტების.

გურამ დოჩანაშვილის– შემოქმედების ერთ რომელიმე მიმართულების ჩარჩოში მოქცევა შეუძლებელია. მის თხზულებებში გარკვეული ასპექტით ასახულია, როგორც მოდერნისტული, ასევე რეალისტური მიმდინარეობის პოზიციები, ამავე დროს მწერალი იყენებს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი მოთხრობა „ვატერ(პო)ლო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, რომლისთვისაც ავტორს ქვესათაურად მიუწერია: „ფანტასტიკური მოთხრობა“. ამ ნაწარმოებში ნათელია, რომ „კომენტატორის ნიღბის უკან თვით მოთხრობის ავტორი ანუ ავტორის ნიღაბი დგას (ანუ ორმაგ ნიღაბთან გვაქვს საქმე), რაზედაც ნათლად მიგვანიშნებს თუნდაც ავტორის მიერ მოთხრობელისთვის შერქმეული სახელი - აფრედერიკ მე“ (ბრეგაძე 2008: 198).

ირონიას ავტორი მიმართავს მაშინ როდესაც „ამა თუ იმ მანკიერების, ამა თუ იმ ფასეულობის რღვევას ხედავს ირონიზების საგანში“ (წიფურია 2005: 251). ირონიზებულია თავად მოთხრობის სათაური.

ავტორი გვეთამაშება და თავადაც მონაწილეა გმირებთან ერთად ამ თამაშის. „ავტორიც ასევე გახდა თამაშის მონაწილე, როგორც გმირი ან სიუჟეტი“ (წიფურია 2005: 255).

გურამ დოჩანაშვილს თხრობა გადააქვს გამოგონილ სამყაროში, სადაც არაბუნებრივი და უჩვეულო ხასიათის გმირები მოქმედებენ. ამ ნაწარმოებში ძირითადად ორი სიუჟეტური ხაზია მოცემული. ერთი, ბესამეს თავგადასავალია, რომელიც ამ მოთხრობის ძირითად იდეურ ჩანაფიქრს წარმოადგენს და მეორე აფრედერიკ მეს ერთგვარი ლირიკული მონოლოგი პროსპერ მერიმეს „კარმენის“ შესახებ, რომელიც ძირითად სიუჟეტურ ხაზში ნაწყვეტის სახითაა ჩართული. ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი.

სოფლელ ობოლ ბიჭს, ბესამეს, შემთხვევით შეხვდება მოხუცი მუსიკოსი, რომელიც ჩამოიყვანს მუსიკალური ტრადიციებით მდიდარ ქალაქ-ალკარასში. ბესამე არაჩვეულებრივი მუსიკალური ნიჭისა და დიდი გრძნობების მქონე ბავშვია, რომელსაც წმინდა და ამაღლებული სიყვარულით შეუყვარდება მოხუცი მუსიკოსის შვილიშვილი რამონა. ბესამე დადის კონსერვატორიაში, ეუფლება მუსიკის ჯადოსნურ სამყაროს და ესწრება პროფესიონალ მუსიკოსთა კონცერტებს. ერთხელ მას უთანხმოება მოუვიდა ისტორიის მასწავლებელთან-კარტუზო ბაბილონიასთან იმის გამო, რომ ბესამე ბეთხოვენს უფრო აფასებდა და პატივს სცემდა, ვიდრე ნაპოლეონს. ეს მასწავლებელი ბესამეს აღდგენით სამუშაოებზე გაამწესებს, აქედან იწყება მისი უცნაური ამბავი. ირკვევა, რომ აღდგენითი სამუშაოები ეს არის ვატერპოლოსთვის მზადება ისეთი ძალისმიერი მეთოდებით, რომლის ძირითადი მიზანია ადამიანის ფიზიკურად გაძლიერება და სულიერად დაცემა. ის ადამიანს დაუნდობელს ხდის, აკარგვინებს ყოველგვარ ადამიანურ ღირსებებს. ამას კარგად ახერხებს სხვადასხვა ორიგინალური მეთოდების მქონე მწვრთნელი ჟუსტინო რექსაჩე. მოთხრობილი ამბავი რეალური ცხოვრებისეული ამბის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, მაგრამ გურამ დოჩანაშვილი იმდენად მხატვრულად გადმოგვცემს თავის ჩანაფიქრს, რომ მკითხველს მასში არაერთი საყურადღებო ქვეტექსტის ამოკითხვა შეუძლია. ვარჯიშის ერთ-ერთი თავისებურება ის არის, რომ მწვრთნელი აღსაზრდელებს ჩაყრის ისეთ ვიწრო სენაკში, სადაც განძრევის საშუალება არა აქვთ და თავზე ვირთხებს დააყრის, რაც მოსწავლეებში დიდი ემოციურ სტრესს იწვევს. ასეთი წვრთნის შემდეგ ბესამე, რომელიც უცოდველობის განსახიერება იყო, რადიკალურად გარდაიქმნება. მანამდე მოცარტის მუსიკის მოსმენაზე ოცნებობდა, ხოლო ამის შემდეგ, როდესაც შინ მობრუნებულს რამონამ უთხრა: „ჩქარა, ბესამე, კონცერტზე არ დაგაგვიანდეს, უკრავენ მოცარტს“, -ბესამემ ამბობს: „ერთი მაგის რაღაც უცხო ხმა ბოროტი ხმა ჰქონდა“ ბესამემ თანდათან

დაკარგა ადამიანური სახე. მწვრთნელი ასეთი შთაგონებით ზრდიდა მათ: „დაუნდობლები უნდა იყვნეთ, ჩემო კარგებო, სხვას თუ დაინდობ, ის არ დაგინდობს და ის არ სჯობია შენ არ დაინდო. გამარჯვებული კი ისე ვერ გამოხვალ, სხვას თუ არ დაამარცხებ და სხვა რომ დაამარცხო, ამისთვის ათასნაირი ხერხი და ხრიკია საჭირო და ამეებს კი ვატერპოლოზე უკეთესად ვერაფერი შეგასწავლით „გვრიტნო“ (დოხანაშვილი 1987: 123) მისი აღზრდილები თანდათან კარგავენ ადამიანის სახეს, ბესამემ ფიზიკური ძალით ყველას აჯობა, მას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე უწევდა იმის დამტკიცება, რომ, მიუხედავად ობლობისა, ყველას სჯობდა. თავდაცვის ამ ინსტიქტმა მხეცივით დაუნდობელი გახადა. ბესამე გახდა ცნობილი წყალბურთელი. მწერალმა გვიჩვენა ეპოქა, სადაც ყოველგვარი ფასეული იკარგებოდა, ინგრეოდა მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივები ადამიანები კარგავდნენ ჭეშმარიტ სახეს. ეს იმ ეპიზოდთანაც ნათლად ჩანს, როდესაც ბესამე მის პირველ სიყვარულს რამონას ნადირივით ამოიღებს ილიაში და გასაუპატიურებლად ტყისკენ მიათრევს. აქ ჩანს ის საოცარი გარდატეხა, რომელსაც გარემო პირობები ახდენს ადამიანზე ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობამდე. მაგრამ ადამიანი, რომელიც ამ ბოროტებას დაუპირისპირდება, მოხუცი მუსიკოსია, რომელიც კვლავ ძლიერად იმოქმედებს ყოფილ მოწაფეზე და ადამიანურ სახეს დაუბრუნებს მას. სიმბოლურადაა აღწერილი მოთხრობის ფინალი, მოძღვარს ბესამე შეჰყავს ბინძურ გომურში, ჩააყენებს მუხლამდე უწმინდურებაში, ხელში ფლეიტას დააჭერინებს და აამბორებს. ეს სიმბოლური ქვეტექსტი შეიძლება ასეც აიხსნას: თავიდან ადამიანის თუნდაც უცოდველი სული გარემო ფაქტორების ზემოქმედებით შეიძლება ჭუჭყსა და სიბნელეში ჩაეფლოს. ამით ის კარგავს სიკეთის კეთების უდიდეს მადლს, მოყვასისადმი სიყვარულს და დაუნდობელ მხეცად გადაიქცევა, მაგრამ ხელოვნების წყალობით და მასთან ზიარებით შეუძლია პირვანდელი სახის დაბრუნება.

როგორც აღვნიშნეთ, მოთხრობაში ჩართულია მეორე სიუჟეტური ხაზიც. ავტორი აფრედერიკ მეს სახელით ესაუბრება მკითხველს, უფრო ხშირად კი პროსპერ მერიმეს „კარმენს“. ეს საუბრები წარმოადგენს მხატვრული პირობითობის ისეთ სახეს, სადაც იგნორირებულია დროისა და სივრცის ელემენტები. აფრედერიკ მე გვიყვება კარმენის შესახებ და ამ გზით მოთხრობაში შემოაქვს, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფანტასტიური მოვლენები“, რადგან თავიდანვე ვიგებთ, რომ ეს „ფანტასტიკური მოთხრობაა“.

ნაწარმოების დასაწყისში მოულოდნელადაა ჩართული ეს ეპიზოდი „აქ აფრედერიკ მეს ცოტათი მოშივდა და გაახსენდა, ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ფანტასტიკური მოვლენებიც საჭირო როა, ხოლო დანიშნულება ესე დააკისრა ისეთ მარტივ და ამ შემთხვევაში უწყინარ საგანს, როგორცაა სიგარეტი და მაშინვე თამბაქოს ნაწარმი „კარმენ“ (ნამდვილი კარმენიც თამბაქოს ქარხანაში მუშაობდა ერთ ხანს, სანამ მოლიპულ გზას დაადგებოდა) გახსნა, ამოიღო ორი ღერი სიგარეტი, სამკუთხა ტაფაზე დადო, კარაქით შეწვა და მიირთვა კიდეც” (დოჩანაშვილი 1987: 111). მოთხრობის ბოლოს საკრავს ორი დატვირთვა მისცა ავტორმა— თავისუფლება და სიყვარული, ის, რისკენაც ტანჯვით მიეახლებიან ხოლმე, ის, რაც საწყისია ღვთური მადლისა. მწერალი აღფრთოვანებულია კარმენის პერსონაჟით „ღიადმა ხელმა ვრცელი მოთხრობა დაწერა შენზე, მაშინ როდესაც, რამდენ უბიწო ქალთა სქესის წარმომადგენელს შეცდომით დეპეშაც კი არ ღირსებია. ის კი არა და, გადასარევი ოპერაც კი შეგვითხზეს შენზე მაშინ, როდესაც რამდენ დადებით ოჯახის შვილს აბლავლებული სიმღერაც კი არ ღირსებია. რა ნახეს მაინც შენში ასეთი, მაგრამ მიყვარხარ, მტკივიხარ, კარმენ” (დოჩანაშვილი 1987: 147) კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ასეთი დამატებითი სიუჟეტური ხაზი ყოველგვარი ლოგიკის გარეშეა ჩართული ნაწარმოებში. მათი აზრით, ამ მოთხრობის სტრუქტურაში ასეთ ხერხს აკლია ფუნქციური დანიშნულება და არ ემსახურება მოთხრობის ძირითადი პრობლემის გახსნას, მწერლისეული ჩანაფიქრის განვითარებას. ამ მხატვრული ელემენტის გამოჩენას ნაწარმოებში ხელი შეუწყო დასავლეთის ლიტერატურით ზედმეტმა გატაცებამ.

ამასთან დაკავშირებით კრიტიკოსთა შორის განსხვავებული აზრი არსებობს, მაგალითად, ლევან ბრეგაძე აღნიშნავს, რომ „ვინც გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებას დაჰკვირვებია, ის უთუოდ შეამჩნევდა მისი წერის მანერისთვის დამახსიათებელ ერთ თვისებას: მასთან ძლიერია ესეისტური ნაკადი, რომელიც ორგანულად ერწყმის მხატვრულ ქსოვილს და სპეციფიკურ, ძალზე თანამედროვე ელფერს ანიჭებს ნაწარმოებს” (ბრეგაძე 2008: 140).

კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ ესეისტური ნაკადი ამ მოთხრობაში სწორედ ჩართული ეპოზოდების სახით გამოვლინდა. ამგვარი ჩართული ეპიზოდები, ძირითად სიუჟეტურ ხაზთან ერთი შეხედვით, მეტისმეტად დაცილებულ თემებზე ჩვეულებრივი მოვლენაა პოსტმოდერნიზმისთვის. ამ მოთხრობაში მეტატექსტები, „კარმენის” თემებზე „უსისტემობას” კი არ ამკვიდრებს, არამედ, პირიქით,

მხატვრული იდეის გამოკვეთას ემსახურება. თავისუფლების მოყვარე კარმენი აქ რექსაჩეს ზედმეტად მორჩილ აღსაზღველებს უპირისპირდება.

ლევან ბრეგაძე აფრედიკ მეს მხატვრულ სახეს „ავტორის ნიღბის საქრესტომათიო ნიმუშის“ უწოდებს. უკავშირებს მას „პოსტმოდერნისტულ ორმაგ ნიღაბს“ და აღნიშნავს; „აფრედერიკ მეც სტილური ეკლექტიზმით გამორჩეული მხატვრული ტექსტის შემაკავშირებელ ფაქტორად გვევლინება და მოვლენათა განვითარების ეპიცენტრიდან გვაწვდის მეტატექსტუალურ კომენტარებს“ (ბრეგაძე 2008: 141).

ამ ლიტერატურული ხერხის გამოყენებას მკვლევარი პოსტმოდერნისტულს უწოდებს და იქვე ყურადღებას ამახვილებს ქვესათაურზე („ფანტასტიური მოთხრობა“).

„ეს პოსტმოდერნისტული თამაშია სიტყვის პოლისემიით. ფანტასტიკური უჩვეულოს, ჯერარნახულს, არაჩვეულებრივს, დიდებულსა და ბრწყინვალესაც ნიშნავს. ამგვარი ღრმად დაფარული, ხუმრობანარევი თვითშეფასებაც წმინდაწყლის პოსტმოდერნია“ (ბრეგაძე 2008: 142).

ამგვარად, ჩართული ეპიზოდი მოთხრობაში ავტორს მიზანმიმართულად აქვს გამოყენებული. ამ მხატვრული ელემენტის გამოყენებით, ის უფრო მრავალფეროვნად და ხაზგასმულად გამოხატავს თავის ძირითად სათქმელს, რომ ნამდვილი ხელოვნების შესაქმნელად საჭიროა ორი არსებითი ნიშანი; თავისუფლება და სიყვარული.

გურამ დოჩანაშვილი მთლიანად არ იზიარებს პოსტმოდერნისტული მიმართულების ყველა დებულებას, მაგრამ ერთი რამის თქმა კი თამამად შეგვიძლია, რომ ის საკმაოდ ხშირად იყენებს, ამ მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს, ესენია;

- 1) ავტორის ორმაგი ნიღაბი, რომელიც გულისხმობს მწერლის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე.
- 2) ესეისტურ-თეორიული ჩანართები.
- 3) ირონია, როდესაც ირონიზებულია არა მხოლოდ პერსონაჟის პოზიცია, არამედ გვხვდება ირონია ავტორის პოზიციიდანაც.
- 4) ინტერტექსტუალური თამაში.
- 5) თამაში სიტყვის პოლისემიით.
- 6) სტილური ეკლექტიზმი.
- 7) მეტატექსტუალური კომენტარები.

8) მეტაპერსონაჟები.

9) სინტაქსური წყობის რღვევა.

10) გრამატიკული და პუნქტუაციური წესების უარყოფა.

ყველა ზემოთ აღნიშნული მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალება გვხვდება გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში „ვატერ(პო)ლო ანუ აღდგენითი სამოშაოები“.

გურამ დოჩანაშვილის ერთ-ერთ გამორჩეულ რომან „სამოსელ პირველზე“. სადაც კარგად არის ნაჩვენები გმირის ფსიქოლოგიური, რელიგიური გარდატეხა, მწერალი ათასგვარი მხატვრული ხერხების წყალობით გვიჩვენებს გზას, რომელიც გმირმა საკუთარი თავის შეცნობამდე განვლო, გზას რომელიც სავსე იყო უამრავი სირთულეებით და რომელიც საბოლოოდ უფლისაკენ მიდიოდა. ნაწარმებში არის უამრავი პერსონაჟი, მეტატექსტების სიმრავლე.

ამ ნაწარმოებზე საუბრის დაწყებისას შეუძლებელია, პარალელი არ გავაგლოთ პაულო კოელიოს რომანთან „აქტიმიკოსი“, სადაც ანალოგიურ პრობლემას უტრიალებს მწერალი. კოელიოს მთავარი მოქმედი პირი სანტიაგო და დოჩანაშვილის რომანის მთავარი გმირი დომენიკო იმ ტიპის ადამიანები არიან, რომლებიც ცხოვრებისეული ამოცანის ამოსახსნელად ერთსა და იმავე გზას დაადგენენ, მიზნად დაისახეს მათთვის უცნობი სამყაროს ხილვა, სადაც მათი ცხოვრებისგან სრულიად განსხვავებული ამბები ხდებოდა, ამ სამყაროსკენ მიმავალი გზა უამრავი დაბრკოლებით იყო აღსავსე.

აღსანიშნავია, რომ არც ერთ გმირს ოჯახის მხრიდან არავითარი პრობლემა არ შექმნიათ, პირიქით—მშობლები შვილებს საკუთარი თავის ძიებაში დაეხმარნენ. როდესაც სანტიაგომ მღვდლობაზე უარი განაცხადა და თავისი სურვილი მამას გაანდო, მან არა თუ ხელი არ შეუშლა შვილს, არამედ გასამგზავრებელი ფულიც კი მისცა. სანტიაგომ იმ ფულით ცხვრები იყიდა და ასე დაიწყო მისი თავგადასავლებით აღსავსე ცხოვრება. „და როცა მამა გზას ულოცავდა, შვილმა მის თვალეში ამოიკითხა, რომ, სიბერის მიუხედავად, ისიც მოგზაურობის დაუძლეველ ლტოლვას გრძნობდა, მაგრამ გულში იკლავდა“ (კოელიო 2004: 12). შვილმა მამის სურვილების განხორციელება შეძლო. „ცხოვრება სწორედ იმით არის საინტერესო, შეიძლება ყველა სიზმარი ახდეს“ (კოელიო 2004: 13). -სწორედ ამ სიზმრის ასახდენად მიდის გმირი, სიზმრისა, რომელიც მოსვენებას არ აძლევდა. მან ეგვიპტის პირამიდების ხილვა გაიხადა ცხოვრების მთავარ მიზნად.

სანტიაგოს თუ სიზმარი აიძულებს უხილავი და შორეული სამყაროს შეცნობისკენ სვლას, დომენიკოს ამის სურვილს ლტოლვილი გაუჩენს, რომელიც ბედისწერამ მის სოფელში სრულიად შემთხვევით მიიყვანა.

დომენიკო ბავშვობაში ყოველთვის ერთსა და იმავე თამაშს თამაშობდა – მუდამ შინიდან გარბოდა, მაგრამ ყოველთვის უკან ბრუნდებოდა. რას იფიქრებდა, რომ ამ თამაშს რეალობად აქცევდა მამისა და „სამოსელი პირველის დახმარებით“ ლტოლვილი გაქრა, მაგრამ ჭაბუკს დაუტოვა უდიდესი სურვილი „ლამაზი ქალაქის“ ხილვისა. მამამ მისცა ამ სამოსელიდან წილი, ასე დაადგა დომენიკო 6 ათასი დრაკანითა და მოგზაურობის დაუოკებელი სურვილით აღჭურვილი საკუთარი თავის შეცნობისკენ მიმავალ გზას.

ორივე გმირს ამ უცნობი მიმართულებით მიმავალ გზაზე ისეთი ადამიანები ხვდებიან, რომლებიც სწორი მიმართულებით სიარულს ასწავლიან. სანტიაგოს მელქისედეკი მფარველობდა, ხოლო დომენიკოს მამა, რომლის არსებობას ჭერზე გაჩენილი ლაქით შეიგრძნობს.

ამ გზაზე ორივე მათგანს დიდი გაჭირვება გადახდებოდა, მოხვდებიან ბრძოლაში, საიდანაც მფარველების წყალობით თავს უვნებლად დაადწვევენ, მაგრამ ყველაზე დიდი ბრძოლა ცხოვრებასთან ელით. დომენიკო მამის მიერ მიცემულ ფულს ხარჯავს მაშინ, როდესაც სანტიაგოს თავის შესანახად მუდმივი მუშაობა უწევს. გმირებმა, გაჭირვების გარდა, სიყვარულიც გამოსცადეს. სანტიაგოს ფატიმა, არაბი ქალიშვილი შეუყვარდება, ხოლო დომენიკო ცოლად შეირთავს ლამაზ-ქალაქელ ანა-მარიას, მაგრამ მასთან ყოფნა არ დასცალდა, ქალს უბედური შემთხვევის შედეგად კლავენ. სანამ ცოლ-ქმარი იყვნენ, მაშინაც არ გრძნობდა დომენიკო თავს ბედნიერად, მას ცოლი ყოველთვის შორეული და მიუწვდომელი ეჩვენებოდა, გრძნობდა, მათ შორის ვიღაც იყო, ის, ვინც თავისუფლად ცხოვრების საშუალებას არ აძლევდა. ცოლი მუსიკასთან „დალატობდა“ მას.

დომენიკოს ავტორი მგზავრად მოიხსენიებს იგივე ითქმის სანტიაგოზეც, ისიც მგზავრია, რომელიც ბედნიერებას ეძებს და პოულობს კიდევ. მას უყვარდება ქალი, რომელიც სიყვარულის ენაზე ლაპარაკობს, რომელიც სიყვარულისთვისაა შექმნილი.

„ყველგან – უდაბნოს შუაგულში თუ დიდ ქალაქში, ერთი ადამიანი მეორეს ეძებს და ელოდება. როცა დგება მათი გზების გადაკვეთისა და თვალეში ჩახედვის წამი, წარსულიც და მომავალიც აზრსა და მნიშვნელობას

კარგავს. რჩება მხოლოდ ეს ერთი წამი და გასაოცარი რწმენა იმისა, რომ ამქვეყნად ყველაფერი ერთი და იმავე ხელით არის ნაწერი, ეს ხელი ადვიდებს სულში სიყვარულს და ტყუპისცალ სულს აპოვინებს ყოველს, ვინც შრომობს, ისვენებს ან განძს ეძებს” (კოელიო 2004: 75).

ფატიმას უდაბნოში გაიცნობს სანტიაგო, იქ სადაც ძლიერი სიყვარული იციან და სადაც შეყვარებული ქალები სამყაროს აღსასრულამდე ელოდებიან საყვარელ მამაკაცებს. „უდაბნომ საჩუქარი მომიტანა და ეს შენ ხარ” –უთხრა შეყვარებულს ქალმა.

ასევე უდაბნოში გაიცნობს სანტიაგო ალქიმიკოსს. მან ურჩია, საყვარელი ქალთან დარჩენის მაგივრად, განძის საძებრად წასულიყო, რადგან მასზე ფიქრი არასდროს მოასვენებდა. განძისაკენ მიმავალ გზაზე სანტიაგო მხოლოდ საკუთარი გულის მოსმენას ცრდილობს. ის შეიმეცნებს უფალს, რაც დაეხმარება კიდევ მიზნის მიღწევაში. დომენიკოც ასევე იპოვის თავის თავში უფალს, რაც ხდება საფუძველი „უძღები შვილის დაბრუნებისა.” მართალია, ის გლახაკი და უპოვარი ბრუნდება მშობლიურ სახლში, მაგრამ ბრუნდება სულიერად ამაღლებული და განწმენდილი. მისი დაბრუნების შემდეგ სამოსელი პირველი ცეცხლში ინთქმება, რაც ნიშნია იმისა, რომ დომენიკომ ცხოვრების უმთავრესი გამოცდა წარმატებით ჩააბარა.

რაც შეხება სანტიაგოს, ის ბელადის ტყვეობიდან თავის დაღწევის შემდეგ განძის საძიებლად მიდის, მისი გზამკვლევის როლს ალქიმიკოსი ასრულებს, ის ოქროს მისცემს, რადგან იცის, რომ ორჯერ გაძარცვეს და „ის, რაც ერთხელ მოხდა, შეიძლება აღარასოდეს განმეორდეს, მაგრამ ორჯერ მომხდარი აუცილებლად განმეორდება” (კოელიო 2004: 79).

ეგვიპტეში მარტო დარჩა გმირი პირამიდების წინაშე, არ იცოდა, სად ეძებნა განძი და სასოწარკვეთილებისაგან ატირდა. ალქიმიკოსმა უკან დასაბრუნებელი გზა დაუტოვა სანტიაგოს, თავის საქციელს კი ასე უხსნის „რომ გამეფრთხილებინე, პირამიდებს ვეღარ ნახავდი. საცოდაობა იქნებოდა ამ სილამაზის უნახავად უკან დაბრუნება” (კოელიო 2004: 126). თუმცა ეს არ იყო მხოლოდ პირამიდების გამო გავლილი გზა, ეს იყო გზა, სადაც სანტიაგომ საკუთარი თავი იპოვა და ეზიარა ყველაზე დიდ ბედნიერებას სიყვარულს. განძის პოვნის შემდეგ ფატიმასთან წასვლა გადაწყვიტა.

ნაწარმოებში ორივე გმირი სიყმაწვილის ასაკშია ნაჩვენები. იმ ასაკში, როდესაც ადამიანს ჰგონია, რომ საკუთარი ბედის შეცვლა შეუძლია, როდესაც ბედისწერას ებრძვის.

„სიყმაწვილეში ყველა ადამიანმა იცის, რა ბედიც ელის. ცხოვრების ამ პერიოდში ყველაფერი გასაგებია და ყველაფერი შესაძლებელი, ამიტომ არ ეშინიათ, ისწრაფვიან იმისკენ, რისი გაკეთებაც სურთ. მაგრამ დროთა განმავლობაში იდუმალი ძალა არწმუნებთ, რომ ოცნების ასრულება შეუძლებელია” (კოელიო 2004: 20).

თუმცა სანტიაგო ანგრევს ამ სტერეოტიპს. ის ცვლის თავის ცხოვრებას და ბედს, მიზნის მისაღწევად იბრძვის და აღწევს კიდევ, ამის ძალას აძლევს მელქისედეკის სიტყვები „ადამიანს მხოლოდ ერთდერთი მოვალეობა აკისრია, ამქვეყნად ბოლომდე მიჰყვეს ბედს, ეს არის მთავარი, დაიხსომე, როცა გწადია რაღაც, მთელი სამყარო გეხმარება სურვილის შესრულებაში” (კოელიო 2004: 22).

თავისუფლების სურვილით შეპყრობილ გმირს სურდა, ვრცელი სამყარო ეხილა, ამ გზაზე, საკუთარი თავის გარდა, არავინ არ ელობებოდა. ცხვრები, მელქისედეკის ქალიშვილი და ანდალუსის ველები ეს ყველაფერი მხოლოდ მიზნამდე მისასვლელი ბილიკები იყო. განძისკენ მიმავალი გზა მან უფლის მიერ გამოგზავნილი ნიშნებით შეიცნო. სანტიაგომ შეძლო იმის ამოკითხვა, რაც ცხოვრებამ შესთავაზა, უკან მორალურად და ზნეობრივად ამადლებული დაბრუნდა.

ავტორი „სამოსელ პირველზე” რომანის დასაწყისში წერს: „ეს წიგნი სიკეთესა და ბოროტებაზეა, მათ შეცნობაზე. სოფლელ ბიჭ დომენიკოზე, ლტოლვილი კაცის ნაამბობის შემდეგ ის მშობლიურ სახლს-კარს ტოვებს და ლამაზ-ქალაქში მიდის.

თანდათან, მრავალ ადამიანთან ურთიერთობისას, ის შეიმეცნებს, თუ რა არის მეგობრობა, სიყვარული, სიკეთე, პატიოსნება, გულწრფელობა” (დოჩანაშვილი 1990: 1).

„ვატერ(პო)ლო ანუ აღდგენითი სამუშაოები” – ამ რომანისგან სტრუქტურულად განსხვავდება. „სამოსელი პირველი”, მართალია, არ ხასიათდება წმინდა პოსტმოდერნისტული მიმართულებით, მაგრამ მასში შეიძლება გარკვეულ წილად ამ ნიშნების გაცნობიერება, რომანის რეტროსპექტული სტრუქტურული აგებულება ამის საშუალებას იძლევა.

ამდენად, გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებაში თვალნათლივ იკვეთება, პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი არაერთი ნიშანი.

I თავის დასკვნა

პოსტმოდერნიზმი ფართოდ დამკვიდრდა მსოფლიო ლიტერატურში და ხელოვნების სხვა სფეროებშიც გავრცელდა. ცხადია, პოსტმოდერნიზმზე ისე ვერ ვისაუბრებთ, თუ არ გვეცოდინება ის ნიშნები და თავისებურებები, რომლებიც აღნიშნულ ლიტერატურულ მიმდინარეობას ახასიათებს. რომანის სპეციფიკასა და შემდეგ უკვე პოსტმოდერნისტული რომანის რაობაზე საუბრისას გამოიკვეთა რამდენიმე საერთო მნიშვნელოვანი მახასიათებელი. ეს ნიშნები განსაკუთრებით აისახა რომანზე, რომელმაც სრულებით იცვალა სახე და ფორმა. ტრადიციული რომანი იქცა ანტირომანად, ის აღარ იცავს იმ სტრუქტურულ მთლიანობას, რომლითაც რომანის ჟანრი გამოირჩევა. პოსტმოდერნისტულმა რომანმა დაარღვია მთლიანობა: დაშლა, დაქუცმაცება მის სავიზიტო ბარათად იქცა, მისი ერთ მთლიანობაში აღქმა იმდენად რთულია, რომ ზოგჯერ მკითხველი, შუა გზაზეც ტოვებს ლიტერატურულ ტექსტს.

მნიშვნელოვანია იმ ნიშნების ჩამოთვლა, რომელიც პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს. ესაა დროისა და სივრცის დიფუზია და ე.წ. „ახალი განსხვავებული პერსონაჟი“. ავტორი ირგებს ნიღაბს და მთავარი გმირების დახმარებით ამბობს სათქმელს. ავტორის ნიღაბი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ნიშნად იქცა. დრომ სხვა შეფასება შეიძინა (მაგალითისთვის მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“) ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოდის სრულებით სხვა ტიპი სხვა სამყაროს ნაწილი (მაგალითად, ბენჯამინი რომანიდან „ხმაური და მძვინვარება“). რომანშიც სახეზეა ფარგმენტოზაცია და იცვლება თავად მთხრობელიც. იცვლება მთხრობის სტილი და მანერაც. პოსტმოდერნიზმის საწყისი ეტაპი მრავალ კითხვის ნიშანს აჩენს, ამ პროცესამდე მისასვლელი გზა მრავალი დაბრკოლების და წინაღობის შემცველია. ფაქტი ერთია, მსოფლიომ პოსტმოდერნიზმი მიიღო და ისეთი შედეგები შექმნა, როგორცაა უმბერტო ეკოს „გარდის სახელი“, მილორად პავიჩის „ხაზარული სიტყვის კონა“, ხულიო კორტასარის „კლასობანა“, პატრიკ ზიუსკინდს „პარფიუმერი“, ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“, კენ კიზის „ვილაცამ გუგულის ბუდეც გადაუფრინა“ და სხვა.

საქართველოში პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, საკმაოდ გვიან, 90-იან წლებში შემოვიდა. ზოგი მას უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელის“ შემოსვლას უკავშირებს, ზოგი დასავლეთში მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებს, რომელსაც ჩვენი ქვეყანა არ ჩამორჩა, ზოგი მთავარ ფაქტორად 90-იანი წლების საქართველოს სოციალურ და პოლიტიკურ პროცესებს მიიჩნევს. ასეა თუ ისე, ფაქტი ერთია, ჩვენი ქვეყანა არ ჩამორჩა მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებს და მართალია დაგვიანებით, მაგრამ მაინც შექმნა ისეთი ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომელებიც პოსტმოდერნიზმის არსებობასა და მის დამკვიდრებაზე მიანიშნებენ. პოსტმოდერნიზმი, როგორც ყოველი ახალი მოვლენა, საქართველომ მძიმედ და ეჭვით მიიღო, მაგრამ დროთა განმავლობაში ქართულმა კულტურამ პოსტმოდერნიზმის წესები და ნიშან-თვისებები გაითავისა და ქართულ ლიტერატურაში შემოვიდა ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელმაც ტრადიციას ჩვეულ ქართულ კულტურას ორიენტირები შეაცვლევინა, დასავლური კულტურის გზით წაიყვანა. სანამ უშუალოდ ქართველ პოსტმოდერნისტ მწერლებზე ვისაუბრებთ, მნიშვნელოვანია გამოვკვეთოთ ის ნიშნები, რომელებიც ხასიათდებს ქართული პოსტმოდერნიზმის სათავეებს. ეს იყო 70-80-იანი წლები, ამ დროს ლიტერატურაში პირველად გაჩნდა პოსტმოდერნიზმის ნიშნები ორი ქართველი მწერლის, ნაირა გელაშვილის და გურამ დოჩანაშვილის, შემოქმედებაში. პოსტმოდერნისტული მხატვრული დისკურსისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია: ავტორის ნიღაბი, ინტერტექსტი, ფრაგმენტულობა, დეკონსტრუქცია, ირონია, ორმაგი კოდირება, რიზომა ნაირა გელაშვილის და გურამ დოჩანაშვილის მხატვრული ტექსტისთვის ნიშანდობრივი და ბუნებრივი მახასიათებელია. შესაძლებელია, ავტორებისთვის პოსტმოდერნისტული ცნობიერება არ იყო გამოსატვის მიზანი და ფორმა, მათთვის არ იყო მკაფიო ის, თუ რა ლიტერატურულ პროცესთან ჰქონდათ საქმე, მაგრამ, ცხადია, მათ შემოქმედებაში ეს ნიშნები იკვეთება. ასეთია მაგალიათად ნაირა გელაშვილის „ანაბეჭდები“, „მივემგზავრები მადრიდს“, გურამ დოჩანაშვილის „ვატერ (პო) ლო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“ და „სამოსელი პირველი“, რომელიც დატვირთულია შინაარსობრივად რთული ქვეტექსტებით, როგორც რელიგიური, ისე სიმბოლისტური კუთხით.

შეიქმნა ტრადიციული ქართული რომანისგან სრულებით განსხვავებული, არატრადიციული ქართული, ტექსტი, რომანი განვითარების და განახლების გზას

დაადგა. ის, რაც უკვე დამთავრდა მსოფლიოში, საქართველომ, როგორც სიახლე, ისე მიიღო. ამ დროიდან ქართულ მწერლობაში ჩნდებიან ახალი სახელები: ზურაბ ქარუმიძე, ლაშა იმედაშვილი, ზაზა ბურჭულაძე ნესტან კვინიკაძე, ლაშა ბუღაძე, აკა მორჩილაძე, და სხვები. XXI საუკუნე პოსტმოდერნისტული საუკუნეა, სადაც ისეთი პროცესები ვითარდება, რომელიც ქართული რეალობისთვის უცხო და ახალი აღარ არის. თანამედროვე ქართული ლიტერატურა ბევრ სიახლეს სთავაზობს ტრადიციულ ქართულ მწერლობას და ამ მხატვრული ფორმატის ერთგვარი ალტერნატივაა, პოსტმოდერნიზმიც, ფაქტია, მან დღესდღეობით ქართული სახე მიიღო და ქართული სათქმელითაც დაიტვირთა.

II თავი პოსტმოდერნისტული ნარატივი და თანამედროვე ქართული რომანი

ქართულ მწერლობაში პოსტმოდერნიზმზე XX საუკუნის მიწურულს დაიწყო საუბარი, ამ პერიოდთან შექმნილი რომანები, სრულად პასუხობენ ყველა იმ მოთხოვნას, რასაც პოსტმოდერნიზმი აყენებს მხატვრული ტექსტის წინაშე. საქართველოში არსებულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა გარემომ ამ მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას გარკვეულწილად შეუწყო ხელი. თუკი მსოფლიო ლიტერატურული სამყარო ამ დროისთვის პოსტმოდერნიზმის დასასრულზე აქტიურად აღაპარაკდა, საქართველომ ეს მიმდინარეობა მაშინ როგორც სიახლე ისე მიიღო ქართულ პოსტმოდერნისტულ ნარატივში ნელ-ნელა გამოიკვეთა პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები: ირონია, ინტერტექსტი, რიზომა, ორმაგი კოდირება, დეკონსტრუქცია, ავტორის ნიღაბი, თამაშის პრინციპი, ეკლექტიზმი. ტრადიციულ ქართულ მწერლობას ჩვეულ საზოგადოებას, პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურულმა მიმართულებებმა ბევრი საინტერესო სიახლე შესთავაზა.

ქართველი პოსტმოდერნისტი მწერლებიდან ხაზგსმული მეთოდოლოგიური აქცენტებით გამოირჩევიან ზურაბ ქარუმიძე, ლაშა იმედაშვილი, ლაშა ბუღაძე, ნესტან კვინიკაძე, ზაზა ბურჭულაძე, აკა მორჩილაძე. თითოეულ მათგანს სათქმელის გადმოცემის განსხვავებული ფორმა აქვს, ხშირად ერთსა და იმავე მოვლენას სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტირებით გვთავაზობენ. რეალობის ასახვა, სოციალურ –პოლიტიკური მოტივები ხშირად გამხდარა თანამედროვე ავტორების მთავარი სათქმელი. განსხვავებულია მათი ისტორიული ხედვა და ფაქტების გადმოცემის ფორმები. ზოგი კლასიკური რომანის ჩარჩოებს გაცდა და საკუთარი წესები დაამკვიდრა, ზოგი ადგილსა და დროს გაექცა და რეალობისგან სრულებით განსხვავებული სამყარო წარმოგვიდგინა. ავტორები ხშირად გვაჯერებენ ამ ფაქტების რეალობაში, თუმცა, პოსტმოდერნისტულ ტექსტს არ მოეთხოვება მათემატიკური სიზუსტით წარმოგვიდგინოს მოვლენები. მხატვრული ნაწარმოები ისტორიული ფაქტების ინტერპრეტირების ველია, სადაც ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამონაგონი და რეალობა არსებობს. ეს მოქმედება იმდენად ბუნებრივი და თანმიმდევრულია, ხანდახან ჭირს გარკვევა სად გადის ზღვარი რეალურსა და გამონაგონს შორის.

ავტორი და მკითხველი თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ პროცესებში თითქმის თანაბრად არიან ჩართულები. ქართულმა პოსტმოდერნიზმმა გრძელი და საინტერესო გზა განვლო, მის შემოსვლას ხელი შეუწყო სიცარილემ რომელიც 80-90 –იან წლებამდე შეიქმნა, ამ სიცარიელის ამოვსება გახდა საჭირო. ქართულ რეალობაში პოსტმოდერნიზმმა შეძლო ახალი სათქმელით დაეტვირთა მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები. ქართველმა ავტორებმა გაითავისეს ახალი მიმდინარეობა, რომელიც არაერთი ლიტერატურული სიახლის დარად მართალია დაგვიანებით, მაგრამ მაინც შემოვიდა ქართულ შემოქმედებით სამყაროში. შემოვიდა ძალიან საინტერესო ფორმითა და სათქმელით, რომელიც ქართული საზოგადოებისთვის უცხო იყო და დრომაც ყველაფერი თავის ადგილზე დააღაგა. მსოფლიოში მიმდინარე ლიტერატურულმა პროცესებმა განაპირობა პოსტმოდერნისტული დისკურსის ჩამოყალიბება. საქართველო ამ მოვლენების მიღმა არ დარჩენილა.

2.1 ზურაბ ქარუმიძე

ქართულ რეალობაში პირველი გამოკვეთილი პოსტმოდერნისტი მწერალი ზურაბ ქარუმიძეა. სწორედ ამიტომ საჭიროდ მივიჩნით, ქართულ პოსტმოდერნიზმზე საუბარი ამ მწერლის შემოქმედების განხილვით დაგვეწყო. მან ქართულ რეალობაში ახალი სათქმელი „საჯილდაო ქვის“ მოსინჯვის გარეშე შემოიტანა და შექმნა კლასიკური ქართული რომანისგან განსხვავებული ტექსტები. ეს განსხვავებულობა მდგომარეობს ამბის გადმოცემის თავისებურებაში. ის არც ერთ შემოქმედს არ ჰგავს, იმით განსხვავდება თანამედროვე ავტორებისაგან, რომ არ აღწერს არც თბილისის ომს, არც სამაჩაბლოსა და აფხაზეთის დაკარგვას, პირიქით, ქართული რეალობისათვის უჩვეულო სათქმელს გადმოგვცემს. ნაწარმოებში მოქმედება ოპერაში ხდება, ეს უკვე ნათელი მინიშნებაა იმაზე, რომ ავტორი მკითხველის წინაშე ათამაშებს კარნავალს, დგამს სპექტაკლს, რომელშიც მთავარი როლის შემსრულებელი მკითხველია, ის უფლებამოსილია, შეცვალოს თხრობა, არიოს ან დააღაგოს სათქმელი.

„ქართული მწერლობის ტრადიციებისთვის მეტად უჩვეულო აღმოჩნდა ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები. მისი ლიტერატურული ოპუსები ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისს მოასწავლებს“ (იმნაიშვილი 2010: 108). ზურაბ

ქარუმიძემ ტრადიციულ ქართულ მწერლობას თავი აარიდა და სრულიად სხვა სათქმელი შესთავაზა მკითხველს, ქართული რეალობისთვის თამამი და უჩვეულო.

მწერალი რომანში „ღვინომუქი ზღვა“ პოსტმოდერნიზმზე და მოდერნიზმზე საუბრისას, ამ ორ ტერმინს შორის საინტერესო მინიშნებებს და განსხვავებებს აკეთებს: „მოდერნისტული ლიტერატურა უფრო უმაღლ ვულკანური წარმოშობისაა, ხოლო პოსტმოდერნისტული კი ნეოტუნურის, ანუ-პირველი ტლაქნია და მძიმე, ხოლო მეორე მსუბუქი და მდორედ დენადი” (ქარუმიძე 2012: 249). ტექსტშივე იკვეთება პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ გამორჩეული ნიშანი-პაროდია. პაროდირებულია აბო თბილელის სახე, აბოს ნაცვლად ავტორი მას ჟან-ბატისტ თბილელით მოიხსენიებს.

ავტორი თამაშობს და, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „თამაში ვერ იტანს კარნახს!” (ქარუმიძე 2012: 7) მკითხველი უნდა აჰყვეს მწერალს ამ თამაშში. ნაწარმოებში შეცვლილია როლები, ავტორმა პლატონის სახელი გამოიყენა თუმცა ამჯერად ის გოგოდ აქცია, ეს ის, არც მეტი არც ნაკლები, თეატრში დაიბადა. სიმბოლურია, რომ ავტორი თავადვე ქმნის პერსონაჟებს, რომელთაც ტექსტის აღქმაში გარკვეული მისია აკისრიათ. ცხოვრებაც თეატრივითაა, სადაც ჩვენ ყველა ჩვენს როლს ვასრულებთ. ნაწარმოებში პერსონაჟები ადამიანის სხეულს კითხულობენ. ყველაფერი ზედაპირზეა, რადგან დაფარული სივრცეები აღარ არსებობს. პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ ყველაფერი დღის სინათლეზე გამოიტანა.

რომანი „ღვინომუქი ზღვა“ ერთი დიდი თეატრალური პიესაა, სადაც არ არსებობს მთავარი როლის შემსრულებელი გმირი, აქ ყველას თავისი როლი აქვს, აქ ყველა თავის ცხოვრებას თამაშობს. ამ ტექსტში შეუძლებელიც შესაძლებელი ხდება, წარმოდგენელის წარმოდგენა იწვევს რეალობისგან გაქცევას, მხატვრული ნაწარმოების დანიშნულებაც ესაა, მკითხველი ამყოფოს ირეალურისა და რეალურის მიჯნაზე. ცნობიერება იწვევს ზემატერიალურის ძიებას, რაც ტექსტის აღქმას კიდევ უფრო ართულებს. ტექსტს არ აქვს ერთიანი სიუჟეტური ხაზი, ამბავი და სათქმელი სრულებით ცდება ავტორის წარმოსახვას. მწერალს შეუძლია თავისუფლად შემოგვთავაზოს მაღარმეს და პლატონის ქორწილი, მერე რა, თუ ამ ორ ადამიანს შორის საუკუნეებია სხვაობა და ორივე მამაკაცია, ეს არანაირ პრობლემას რა ქმნის. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში არ არსებობს დრო და ასევე სრულებით დასაშვებია ერთსქესიანთა

ქორწინებაც, აქ მოქმედება ვითარდება როგორც ანტიკურ პერიოდში, ისე შუასაუკუნეებში. არ არსებობს არანაირი ზღვარი და ბარიერი, ყველა სათქმელი ერთად იყრის თავს, ყველა პერსონაჟი ერთ ტექსტში ერთიანდება, ხოლო „ის, რაც უსარგებლოა ნილაბმა უნდა დაფაროს” (ქარუმიძე 2012: 7).

ავტორი ნილბის შესახებ საუბრობს და მიაჩნია, რომ ნილაბი იმთავითვე ბოროტების სიმბოლოა, რადგან, თუ ადამიანს რაღაცის დაფარვა და დამალვა უხდება, ის თავად ხდება ხშირად ბოროტების თანამონაწილე და ხშირად ეს ბოროტება მისი ცხოვრების განმსაზღვრელ მოვლენად იქცევა ხოლმე.

მკვლევარი ზაზა შათირიშვილი აღნიშნულ რომანზე წერს: „რატომ ვუწოდებთ ამ რომანს რადიკალურ ექსპერიმენტს? უპირველეს ყოვლისა, მისი პრინციპულად ანტინარატიული ტენდენციის გამო. ავტორი არ არის ორიენტირებული ამბის მოყოლაზე—მას აინტერესებს არა ისტორია, არამედ ის, თუ რა მოსდის ენას, როცა წერ. წერა-აი, რომანის რეალური თემა და შინაარსი” (შათირიშვილი 2012: 2).

თანამედროვე სამყაროში, რომელსაც მწერალი აღწერს, თითქოს ყველაფერს ფერი ეცვალა – „რეალობა გაუფასურდა, ილუზიები განქარდა - აღარც ერთია, აღარც მეორე” (ქარუმიძე 2012: 19). ავტორი ამ ქაოტურ ყოფნა-არყოფნის მიჯნაზე არსებულ სამყაროს წარმოგვიდგენს, სადაც რეალობა და ილუზია „ერთ ენაზე საუბრობს” და ერთ სათქმელს გადმოსცემს. ტექსტში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ეკლექტიზმით არის წარმოჩენილი ხულიო კორტასარის „კლასობანა”, ასევე ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი”. თავად ავტორიც ირონიულადაა განწყობილი ტექსტის მიმართ და წერს, რომ „ეკლექტიკა ფუჭი გემოვნების ნიშანიაო” (ქარუმიძე 2012: 20). თვით ირონია ხშირად უფრო დიდი სათქმელზე მინიშნებაა. სამყაროსადმი ირონიას მწერალი რომანში ასახავს.

რომანში მოქმედება თბილისში ვითარდება, თუმცა ავტორისთვის ამ ქალაქმა სახე იცვალა, ისეთი აღარაა, როგორც იყო. ისტორიის მანძილზე ათასნაირმა ქარტეხილმა გადაიარა საქართველოს დედაქალაქზე. „აქ ახლაც თევზები და მოლუსკები ბინადრობენ, და სიყვარულის სენით დასჯილი სულები. ზღვა არის ტფილი და ღვინომუქი” (ქარუმიძე 2012: 31). ისტორიული ნარატივი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ფორმაა. ის, რაც ოდესღაც არსებობდა, ახლა „ზღვაგადავლია”, სადაც მოგონებები „ნაპირზე გამორიყული” მოლუსკებივით ყრია.

ავტორი პირდაპირ ამონარიდებს აკეთებს სხვადასხვა ტექსტიდან. ერთ-ერთი ასეთი ტექსტია „აბო თბილელის ცხოვრება“. „ბუნებით სარკინოზი, სულნელთა მათ საცხებელთა კეთილად შემზადებელი, რომელმან დაუტევა მაჰმად და სულნელებასა ნელსაცხებელთა ქრისტეისათა სრბიოდა, იმავე აზრისა იყო ამ ქალაქზე“ (ქარუმიძე 2012: 31). აბო თბილელს ავტორი მარგინალიზებულ გმირს უწოდებს, რომელიც არც აქაურია და არც იქაური, რომელიც ზღვარზე იმყოფება.

მწერალი უცნაურ და არაბუნებრივ სახელებს არქმევს თავის გმირებს. ინტერტექსტი ავტორმა ერთ-ერთ პერსონაჟს გვარად შეურჩია „მისი ნამდვილი გვარია ინტერ-ტექსტი“ (ქარუმიძე 2012: 34). როგორც ზაზა შათირიშვილი აღნიშნავს, ნაწარმოებში „თარგმანი და თარგმანება ერთ-ერთი საინტერესო თემაა, ხოლო მაჩაბელი და მაჩაბლისეული შექსპირი-რომანის ერთ-ერთი მთავარი „გმირი“ (შათირიშვილი 2012: 2).

ტექსტში ინტერპრეტირებულია გალაკტიონის ლექსი „მერი“, ასევე პაროდირებულია ლექსი „მამული“. ავტორი თავისებური ინტერპრეტაციით გადმოგვცემს ტექსტს, რომელიც მას არ ეკუთვნის, მაგრამ მთავარ სათქმელში ისეა ჩასმული, თითქოს ავტორმა ეს ყოველგვარი ზედმეტი ფიქრისა და პასუხისმგებლობის გარეშე ჩაამატა, თუმცა ცხადზე ცხადია, ეს ყველამ, მათ შორის მკითხველმა, კარგად იცის, რომ პოსტმოდერნიზმისთვის სხვის ტესტებით სარგებლობა უცხო არ არის. სრულიად ალოგიკურია სექსი, მამული და გალობა ერთ დროს და ერთ კონტექსტში. ავტორი გამოარჩევს პოსტმოდერნისტულ ტექსტს პატრიკ ზიუსკინდის „სუნამოს“ და ამ რომანის შესახებ მოკლე შენიშვნას აკეთებს. „იმ მენელსაცხებლეს დაემსგავსა, რომელიც ყველაფრის მაცერირებით ყველაფრიდან სუნამოსა ხდის, თავად კი საკუთარი სუნი არ უწყის და არც სხვებმა უწყიან მისი სუნი და ცხოვრების ბოლოს ნაკუწებად რომ აქცევენ და შესანსლავენ“ (ქარუმიძე 2012: 60).

„რეალობა ქრებაო ჰიპერ-რეალურ გამოსახულებათა მოზღვავეების გამო“ (ქარუმიძე 2012: 61) - წერს მწერალი და თავადაა მონაწილე ამ რეალობის გაქრობისა. ის წარმოადგენს გამქრალ, ან უკეთეს შემთხვევაში, დაქუცმაცებულ, ნაწილებად ქცეულ რეალობას, რომლის ერთიანობაში აღქმა ძნელია. მწერალი ახსენებს თანამედროვე პოლიტიკურ პროცესებს, თუმცა ეს თემა ნამდვილად არ არის მისი შემოქმედების მთავარი საკითხი.

ტექსტში ჩართულია „ნაცარქექიას“ და „კონკიას“ ზღაპრები, რომელთაც განსხვავებული ინტერპრეტაცია მისცა ავტორმა. ავტორი მკითხველს მიმართავს „იმ ტექსტს, რომელშიც შენ იმყოფები, რეალური ავტორი არ ჰყავს – იგი თავისით იწერება“ (ქარუმიძე 2012: 72). ესეც თამაშის ხერხია, ცხადია, რომ არც ერთი ლიტერატურული ტექსტი ავტორის გარეშე არ იქმნება, უბრალოდ რეციპიენტი რწმუნდება მის ყოვლისშემძლეობაში, რაც რომანის გააზრებას კიდევ უფრო დიდი ინტერესს სძენს.

ტექსტში ავტორს თამამად აქვს ნაჩვენები ორი არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის მქონე ქალის ისტორია. ყველაფერ ამას ამძაფრებს ის მომენტი, რომ ისინი სრულიად შიშვლები ჩიხტიკოპებით იღებენ სურათებს. ეს ფაქტია ძალიან თამამი და ამორალური თუნდაც XXI საუკუნის მკითხველისათვის. ვფიქრობთ, ავტორის მხრიდან ასეთი სითამამე და ცინიკური დამოკიდებულება საკუთარი ქვეყნის წარსულისადმი ქართველი მკითხველისთვის გარკვეულწილად მიუღებელია. ყველაფერმა ფასი დაკარგა, ავტორი ნიჰილისტურად წარმოადგენს საკუთარი ქვეყნის ისტორიასა და ტრადიციებს. ტრადიციების გადაფასებამ სხვანაირი, უფრო თამამი და მძიმე სახე მიიღო. ცინიზმი, ფასეულობების უგულებელყოფა, საკუთარი დამოკიდებულების დაფიქსირება კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს სხვაობას თანამედროვე მწერლებსა და კლასიკურ მწერლებს შორის. ეროვნული იდენტობის ყველაზე ნიშნეულ სიმბოლოს ნიჰილიზმი ენაცვლება. მენტალური და მორალური იმპერატივი ცინიკური და ალტერნატიული დამოკიდებულების საბაზი ხდება. ეს მწერლის იარაღია მთავარი სათქმელის გადმოსაცემად, რაც ფასეულობათა გადაფასებას და ტრადიციებისადმი დამოკიდებულების შეცვლას გულისხმობს.

რომანში ბევრი სხვადასხვა თემაა შემოატანილი. ერთ-ერთი ასეთია გალაკტიონ ტაბიძის თვითმკვლელობა. მწერალი წერს გალაკტიონის ტაბიძის სიკვდილზე და ამბობს, რომ პოეტების მეფეს სიკვდილიც პოეტური ჰქონდა. თბილისი უცხო ქალაქად იქცა, გაჭირვებისა და სამოქალაქო ომის ცენტრად. „იმ პერიოდის თბილისს, საზრდოობა არ დასცადა, სიყრმიდან პირდაპირ სიბერეში გადაიკარგა“ (ქარუმიძე 2012: 85-86).

ავტორი აქაც პოსტმოდერნიზმითვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ ტერმინზე ამახვილებს ყურადღებას „დეკონსტრუქცია“, რომელსაც ასე ხსნის: „დეკონსტრუქცია დაშლა-არმოშლის ხელოვნება“ (ქარუმიძე 2012: 117). დეკონსტრუქცია მნიშვნელოვანი ხერხია, რომლის მეშვეობითაც მკითხველი

ავტორის დახმარებით ახდენს მხატვრული ტექსტის დაშლას, რომლის შემდგომაც ის ტექსტის ირგვლივ აყალიბებს თავის სათქმელს. მთავარი სათქმელი კი პატარ-პატარა ამბებადაა განლაგებული მთელ ტექსტში. მისი ერთ მთლიანობაში აღქმა მკითხველის მოვალეობაა.

მკითხველს ტექსტში ერთ-ერთი მთავარი როლი აკისრია: „სიკვდილს სიცოცხლის მიმართ ისეთივე ფუნქცია ეკისრება, რაც მკითხველს ნაწერის მიმართ” (ქარუმიძე 2012: 121).

მწერალი ქალაქის ისე ვერ აღწერს, როგორც ამას აკა მორჩილაძე აკეთებს, აკა მორჩილაძის თბილისი ზურაბ ქარუმიძის თბილისისგან სრულებით განსხვავებული და მრავალფეროვანია. ის გვიჩვენებს ერთ ეპიზოდს როდესაც ქალაქში იმართება ყვენობის დღესასწაული. ეს ყველაფერი კარნავალიზებულია, იმ დროს თბილისი ინტერკულტურული ქალაქი იყო. „ქალაქი კი არა სუფთა კოქტეილია თანაც ღვინომუქი” (ქარუმიძე 2012: 227).

ტექსტის ფინალში სპექტაკლის მთავარი გმირი კვდება. მან დადგა თავის ცხოვრების სპექტაკლი. ავტორი ტექსტს 4 წლის განმავლობაში 1996-2000 წლებში წერდა: „ძნელია მკითხველს უამბო ამბავი და მას კი დარჩეს განცდა, თითქოს არაფერი გაუგია”, კომენტარები ცნებებსა და პერსონაჟებზე, როგორც ყველა პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს, ამ ტექსტსაც ახლავს დანართისა და სქოლიოების სახით.

2.2 ლაშა იმედაშვილი

თანამედროვე ლიტერატურაში გამორჩეული ადგილი ეკუთვნის ლაშა იმედაშვილს, მისი შემოქმედება სრულიად პასუხობს ყველა იმ მოთხოვნას, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი აყენებს მხატვრული ლიტერატურის წინაშე. მისი რომანებიდან აღსანიშნავია „ბიოგრაფიები” და „სამი მკვლელობა ძველ თბილისში”.

„ბიოგრაფიები”– მცირე ნოველებისაგან შემდგარი ნარატივია („იესო ქრისტე”, „ლეონარდო და ვინჩი”, „ალფრედ ბერნჰარე ნობელი”, „მიხეილ ჯავახიშვილი, „გალაკტიონ ტაბიძე”, „დიაბოლოს”) რომელთაგან რამდენიმე განსაკუთრებით გამოირჩევა. მათ შორისაა „მიხეილ ჯავახიშვილი”. საინტერესოა, ერთი მწერლის ცხოვრებისა და ბედისწერის აღქმა მეორე მწერლის მიერ. გაზეთ „ჩვენ მწერლობაში”, სადაც პირველად გამოქვეყნდა

აღნიშნული რომანი, მას ასეთი სკანდალური სათაური ჰქონდა „მწერლობის იმიტაცია - საექვო ბიოგრაფიის კაცი“.

როგორც საყოველთაოდ აღიარებულია, პოსტმოდერნისტი მწერალი უნდობლობით არის გამსჭვალული ყველა სახის ცოდნის მიმართ, ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ტერმინოლოგიით, „ყველა იმ „მეტათხრობის“ მიმართ, რომელთა მეშვეობითაც საზოგადოება ახერხებს ორგანიზებას და დაფუძნებას. პოსტმოდერნისტები თვლიან, რომ სამყაროს რეალური წვდომა მისი ადეკვატური გააზრება მხოლოდ „ინტუიტივიზმით“ შეიძლება. თავისი ასოციაციურობით, მეტაფორულობით, გონების წამიერი განათებით. ხედვის აღქმის კუთხით ასეთი ცვლილება იწვევს ძველი „ღიადი მეტამოთხრობების დაქუცმაცებას, პატარ-პატარა ხშირად ძალზე მოულოდნელ პარადოქსული ხასიათის ამბებად, რითაც თავდაყირა დგება ყველა ტრადიციული ფასეულობა. ჩვეულ ლოგიკურ კავშირებსა და ტრადიციული ფასეულობების ნამსხვრევებში მოყოლილი პოსტმოდერნისტი ამიერიდან სამყაროს აღიქვამს, როგორც მოუწესრიგებელი ფრაგმენტების გროვას“ (მუზაშვილი 2002: 87). სამყაროს ასეთმა არატრადიციულმა ხედვამ „პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის“ სახელწოდება მიიღო.

კრიტიკოს ნუგზარ მუზაშვილის აზრით, „მწერლობის იმიტაცია; საექვო ბიოგრაფიის კაცი“ - შეიძლება ქართული პოსტმოდერნიზმის ქრესტომათიულ ნიმუშად ჩაითვალოს, იმდენად ზუსტად გამოხატავს იმ თავისებურებებს, რაც ამ მიმდინარეობას აქვს ჩვენში. აქ არის აშკარად გამოკვეთილი ეპისტემოლოგიური დაეჭვების სპეციფიკურად ქართული ვარიანტი. განხორციელებული მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრებასთან და შემოქმედებასთან დაკავშირებით“ (მუზაშვილი 2002: 91). მოთხრობაში ხაზგასმულია ციტირებები, აღუზია როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის, ისე სხვა ავტორთა შემოქმედებიდან. როგორც კრიტიკოსი აღნიშნავს – „შეუძლებელია თვალში არ მოგხვდეთ მოთხრობის ხაზგასმული ესეისტურობა – თქვენ არა მარტო იცით, როგორ შეიქმნა ეს ტექსტი, რომელსაც ახლა ინტერესით კითხულობთ, არამედ ზოგჯერ იფიქრებთ, გამოკვლევას კითხულობთ მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე“ (მუზაშვილი 2002: 93). როგორც პოსტმოდერნისტულ ტექსტთა უმრავლესობაში, აქაც თვალშისაცემია ორმაგი კოდირების სისტემა, ტექსტში განხორციელებულია სრულიად სხვადასხვა ხასიათის, ჟანრისა და შინაარსის ნაწარმოებების სინთეზი.

ასევე ირონიზებულია ქართველების მენტალიტეტისათვის დამახასიათებელი „გვარიშვილობის სნობიზმი“, ავტორი თავის სათქმელს მიხეილ ჯავახიშვილის დახმარებით გვეუბნება– „წამსვე წამოვხტი და პატარა, დამჯერე ბავშვივით ორბელიანს (გრიგოლი) უკან ავედევნე, იმ კაცს, რომელსაც ნახევარზე მეტ საქმეს მისი გვარი დაბადებამდე გააკეთებულს ახვედრებდა, მე კი დღემდე ვერ გამირკვევია ტოკლიკაშვილი ვარ, ადამაშვილი, ჯავახიშვილი თუ სამივე ერთად. ფინიასავით გავკევი იმ კაცს, რომელმაც ერთი ხეირიანი ლექსიც კი ვერ შექმნა” (იმედაშვილი 2003: 46). ასე დაახასიათა მწერალმა გრიგოლ ორბელიანი.

ნაწარმოებში პატრიოტიზმის მიმართ განსხვავებული პოზიციის დაფიქსირება ხდება. მორალური ფასეულობები ნელ-ნელა უკანა პლანზე ინაცვლებს, მწერალი საქართველოზე საუბრისას სიმართლეს ამბობს, სიმართლეს, რომლის აღიარებაც ჩვენ არ გვინდა, მაგრამ ყველაზე კარგად ვიცით: „ასე ვიყავით ჩვენც მუდამ ვბაქიბუქობდით, განუმეორებლობას ვინებდით, ქართული მწერლობა არა თუ შვილი, მეზობელიც არასდროს ყოფილა ევროპული მწერლობისა” (იმედაშვილი 2003: 48).

საინტერესოაა წარმოდგენილი ქალი პერსონაჟები. ნაჩვენებია დამოკიდებულება ქალისადმი, რომელიც ისევ შორეული ოცნების საგანი გამხდარა, ევროპა ამ კუთხითაც არ შემოსულა ჩვენს ქვეყანაში აქ ჯერ კიდევ, „მხოლოდ შორით დაგვა, გაუთავებელი წუხილი და გაუმხელელი საიდუმლო იყო. ამის გამო ვიხარებოთ საკუთარ წვენში, ვერაფრით გაგვირღვევია საზღვარი და ვერც ევროპის მაჯისცემას ავდევნებოვართ” (იმედაშვილი 2003: 52). ახალმა ეპოქამ მოითხოვა ქალისადმი დამოკიდებულების შეცვლა. თანამედროვე ადამიანი არ კმაყოფილდება დაფარული სხეულის ხილვით „ითხოვს ვნებიან კოცნას, მიჩქმალული გრძნობების დუღილს” (იმედაშვილი 2003: 53).

პოსტმოდერნისტი მწერალი ფარდას ხდის სიმართლეს და ისტორიაში დამალულ ფაქტებს აყენებს მკითხველის წინაშე. ასე მაგალითად, საინტერესოა მიხეილ ჯავახიშვილის მამის, საბას თავგადასავალი მაიკო ბარათაშვილთან და შემდეგ მიხეილის მიერ მარგოსა და ჯაყოს პროტოტიპებად საკუთარი მამისა და მაიკო ბარათაშვილის გამოყენება.

მიხეილის ჯავახიშვილის ისტორიის მთხრობელად ავტორმა გამოიყვანა ვინმე ნიკა, რომელიც მიხვდა, რომ თავის გადასარჩენად შეიძლებოდა ეწერა, ერთადერთი ეს იყო, რაც ეხერხებოდა. შეეძლო, მიეხატა სხვადასხვა

მწერლისთვის და, როგორც ნუგზარ მუზაშვილი ახასიათებს – „რაც მთავარია, იგი პოსტმოდერნისტული საუკუნის შვილია, ანუ ადამიანი, რომელიც ტრადიციული ფასეულობების ნანგრევებში ცხოვრობს” (მუზაშვილი 2002: 97). მისი აზრით, სიკვდილმისჯილთა საკანში მყოფი მიხეილ ჯავახიშვილი ასე დაწერდა თავის ბიოგრაფიას, ფსევდო მწერალი კი მას ბარიგა ტელმანის დახმარებით ისე გაასაღებდა, როგორც დიდი მწერლის ხელნაწერს. ფალსიფიცირებული ტექსტი ავტორს ათავისუფლებს პასუხისმგებლობისგან, ეს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი თხრობის მანერაა, სადაც ხორციელდება მისი მთავარი პრინციპი- ტექსტი ტექსტში, ანუ ინტერტექსტუალიზაცია.

ამ ტიპის ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელია მოულოდნელობის ეფექტი, ნიკა ციხეში ხვდება არა გაყალბებისთვის, არამედ მუხეუმიდან ხელნაწერის მოპარვისთვის. მოსამართლეებს კი, რომლებიც დიდად არ გამოირჩევიან ინტელექტის მაღალი დონით, ეჭვი არ ეპარებათ, რომ ეს აბსურდი ჯავახიშვილის შექმნილია და ნიკამ მოიპარა იმისთვის, რომ ფული ეშოვა.

ის, რაც წინა პერიოდში ბევრისთვის მიუღებელი და აღმაშფოთებელი იყო, ახლა ჩვეულებრივ ამბადაა ქცეული. ნიკა ციხეში ჰყვება გალაკტიონის, ცისფერყანწველების პოსტმოდერნისტულ ბიოგრაფიებს, მან დიდი წარმატება მოიპოვა არა მარტო პატიმრებში, არამედ ციხის ადმინისტრაციაშიც, სადაც სიამოვნებით უსმენენ და ამით იპყრობს ბევრი ადამიანის გულებს.

ნაწარმოებში თემურ ბაბლუანის ფილმების ციტირებაც ხორციელდება, კერძოდ ის მთავრდება სიტყვებით, „მალიარი ხარ ბიჭო?”. – ეკლექტიზმი დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისთვის.

აღნიშნულ მხატვრულ ტექსტში კარგად ჩანს ადამიანებზე დროისა და ეპოქის კვალი და ის, თუ როგორი ჰიპერბოლიზირებული წარმოდგენა გვაქვს საკუთარ თავზე, ახლა უკვე დროა, ყველაფერს ფარდა აეხადოს, ყველაფერს თავისი სახელი დაერქვას.

პოსტმოდერნისტული დისკურსის ნიმუშია ლაშა იმედაშვილის რომანი „სამი მკვლელია ძველ თბილისში”. რომელიც 2006 წელს გამოიცა. ნაწარმოებში დახატულია მე-19-20 საუკუნეების თბილისი. აქ ქალაქის სიბღმირს გვაზიარებს მწერალი პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონიული ხედვითა და თანამედროვე გააზრებით. ის საინტერესო თხრობის მანერით გამოირჩევა. მკითხველს ითრევს გარდასული პერიოდის თბილისის ამბებში და

მასთან ერთად მოგზაურობს, ისტორიის მივიწყებულ ლაბირინთებში. მწერალს თავისი ვერსიები აქვს ცნობილი ქართველი მთარგმნელის ივანე მაჩაბლის ბურუსით მოცულ გაუჩინარებასთან დაკავშირებით, ასევე ილია ჭავჭავაძის და ნორვეგიელი ქალბატონის პანი პრესპიშევსკაიას მკვლელობაზე.

საინტერესო და საზოგადოებისთვის უცნობია ის დოკუმენტური მასალა, რომელიც ავტორმა მოგვაწოდა ნორვეგიელი ქალბატონის პანი პრესპიშევსკაიას მკვლელობაზე. მკვლელობა იმ პერიოდის თბილისში მოხდა, „როდესაც ჩვენი სამშობლო, ჯერ კიდევ არ იყო უნარ-ჩვევების ქვეყანა და ავად თუ კარგად, ტრადიციების ერთგული გახლდათ“. ამ ნათქვამში ავტორი ირონიასაც ურევს.

ლაშა იმედაშვილმა ამ ნაწარმოებში ჩვენ წინაშე გააცოცხლა იმ პერიოდის თბილისი, როდესაც ქალაქი შენდებოდა და ევროპის ფეხის ხმას თუ არა, სუნთქვას მაინც იყო აყოლილი. სადაც უამრავი ფარული თუ ღია დანაშაული ხდებოდა. ერთ-ერთი ასეთი იყო უცხოელი სტუმრის პანი პრესპიშევსკაიას საიდუმლოებით მოცული მკვლელობა. ისტორიზმის პრინციპი, კრიმინალური საქმეები, სადაც გამოძიებას თავად ავტორი ახდენს მკითხველთან ერთად ცალსახად პოსტმოდერნისტულ ფორმატშია წარმოჩენილი. მწერლის განხილული ნაწარმოებიც ყველა იმ მოთხოვნას პასუხობს, რასაც ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა აყენებს მხატვრული ტექსტის წინაშე. აქ ვხვდებით ავტორის ნიღაბს, ინტერტექსტს, ინტერტექსტუალურ თამაშის პრინციპს.

ლაშა იმედაშვილის ნაწარმოებების გაცნობის შემდეგ, ნათელი ხდება, რომ ჩვენს წინაშე თანამედროვეთაგან ერთ-ერთი გამორჩეული მწერალი დგას. რომელიც მკითხველს უამრავ საინტერესო, მათთვის უჩვეულო მასალას აწვდის წინა საუკუნის (და არაა მარტო იმ პერიოდის) თბილისზე.

2.3 ზაზა ბურჭულაძე

ზაზა ბურჭულაძე ცნობილი ქართველი პოსტმოდერნისტი მწერალია, რომლის შემოქმედებაც კრიტიკოსთა ერთი ნაწილისათვის უამრავ კითხვის ნიშანს ბადებს, მეორე ნაწილი კი მის შემოქმედებაში რაღაც ახალსა და უჩვეულოს ხედავს, ისეთს, რაც აქამდე არც ერთ ქართველ მწერალს არ შეუქმნია. მართლაც, ქართულ ლიტერატურაში აქამდე არ არსებობდა ცნება

„ანტირომანი“. სწორედ ზაზა ბურჭულაძე გვეკვლინება ასეთი ტიპის ნაწარმოების შემქმნელად, სადაც არ არსებობს არანაირი სიუჟეტური ხაზი, შინაარსი, სადაც მთავარი გმირებიც კი არ არსებობენ. უბრალოდ ავტორს წერა მოუნდა და დაწერა ის, რასაც თავის დასაზღვევად მიაწერა „ანტირომანი“. ეს სახელწოდება ერთგვარი იარაღია იმ საზოგადოებისგან თავის დასაცავად, ვისთვისაც მხოლოდ ტრადიციულ ლიტერატურას აქვს ფასი. მწერალი წერს იმაზე, რაზეც სხვები მხოლოდ ფიქრობენ და ვერ ბედავენ თამამად გამოთქვან საკუთარი აზრი. მასზე ცნობილი რუსი მწერალი დიმიტრი სოროკინი წერს: „ზაზა ბურჭულაძე მხიარულად და ამასთანავე სევდიანად გადმოგვცემს სათქმელს“ (სოროკინი) ზაზა ბურჭულაძე წერს რომანს, „რომელიც შეიძლება წაიკითხონ საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. ის არ არის მხოლოდ სივრცისა და რეგიონის მწერალი, ის პირველ რიგში, დროის მწერალია, ისტორიული ეპოქისა, რომელსაც ერთმა თანამედროვე მოაზროვნემ სიმულაციის ეპოქა უწოდა“ (ზედანი 2010)

„მინერალურ ჯაზზე“ საუბარს კრიტიკოსი ნუგზარ მუზაშვილი წიგნში „ჩვენ და ისინი“ ცალკე თავს უთმობს, რომელსაც ასე ასათაურებს „მკითხველი ბჭობდა, მწერალი იცინოდა, ანუ ანტირომანი“. „მინერალურ ჯაზი“ ანტირომანია, ანუ ჩვენთვის სრულიად უჩვეულო რამ, რომელიც არა მარტო სხვაგვარად იწერება, არამედ სხვაგვარად იკითხება კიდევ, „მაშ ასე: თუ უკვე მოგბეზრდათ ერთი და იგივე“ ჩვენი 1500 წლოვანი მთლიანობის რომანტიკულმა სულმა თავი მოგაბეზრათ და ახლა გინდათ ცოტა რამ პილპილმოყრილსა და უჩვეულოს გაუსინჯოთ გემო „მინერალურ ჯაზი“ უნდა გადაშალოთ“ (მუზაშვილი 2002: 161).

ხოლო კრიტიკოსი თამარ პაიჭაძე აღნიშნულ რომანზე (თუ ანტირომანზე) წერს: „ზაზა ბურჭულაძის ანტირომანი „მინერალური ჯაზი“, შემოქმედებითი კლიმაქსის ნაყოფი, მკითხველის თავსატეხად, მკითხველისათვის საფიქრელად, მკითხველთან ერთად სამოქმედოდ, მკითხველისკენ მიმართული დიდი კითხვის ნიშნის ამოსაცნობად შექმნილი წიგნია. როგორც ჩანს, შემოქმედებითი კრიზისი თუ კლიმაქსი ავტორს ფანტაზიას გამოფიტავს და რადგან სიუჟეტის გაგრძელებას ვეღარ ახერხებს, მკითხველის გატყუებას და დროის მოგებას ცრდილობს „სხვადასხვა საუბრით“ (პაიჭაძე 2006: 95-96).

აღნიშნულ ნაწარმოებში ავტორი ბოლომდე ეთამაშება რეციპიენტს, რომელიც ასევე ბოლომდე მოუთმენლად ელის თხრობაში „ფაბულის

დაბრუნებას” და შეწყვეტილი თხრობის გაგრძელებას. ეს არის ტექსტი არაფრის შესახებ, რომელსაც შუა გზაზე ვერ მიატოვებ ის „ჩვენს ირგვლივ გამეფებული არაფრობის ასახვაა ლიტერატურაში. აღმოჩნდა, რომ ზოგჯერ ეს არაფრობაც საინტერესოა, ხოლო არც თუ იშვიათად, ამბის დაწევის დაძაბული მოლოდინი, რომლითაც გაუღენთილია მთელი ეს ტექსტი, მეტ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს მკითხველს, ვიდრე რომელიმე უფერული არაფრისმოქმედი სიუჟეტი” (ტყეშელაშვილი 2005: 15) ასეთ შეფასებას აძლევს ზაზა ბურჭულაძის ნაწარმოებს მირანდა ტყეშელაშვილი წერილში, „მწერლური თამაში.”

ამ ნაწარმოებში მკითხველია ყველაფრის თავი და თავი მხოლოდ მას შეუძლია თავისი ფანტაზიის წყალობით აჰყვეს მწერალს თამაშში, იმისთვის, რათა ამ ფანტაზიის შედეგად ნაწილობრივ თავად გახდეს თანაშემომქმედი. ხოლო ის მკითხველი, რომელმაც ანტირომანის კითხვა რომანის ეშხით დაიწყო და ყურადღება არ მიაქცია მის ქვესათაურს, გაწბილებილი რჩება თავგადასავლების ძიების მაგივრად მას ხელთ შერჩა, სრულიად უჩვეულო, შოკის მომგვრელი ამბავი.

ნაწარმოები იწყება გოგი გვახარიას წინასიტყვაობით, სადაც ის წერს: „ლაბირინთში და კოშმარშია მოქცეული მწერალი და ეძებს გამოსავალს. მკითხველთან შინაგანი დიალოგი მისთვის ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია. მწერალს ერთი წუთი არ ავიწყდება ადამიანი, ვისაც ამ მესიჯს უგზავნის” (ბურჭულაძე 2003: 2). ის ეთამაშება რეციპიენტს და ტექსტის თანაავტორად ხდის. „გგონია ვერ მიგიხვდი რა გაიფიქრეო” – ასე მიმართავს ზაზა ბურჭულაძე მკითხველს, რომელიც მთლიან, დაუნაწევრებელ, უკანონო ბავშვურ სამყაროში ხვდება, „მწერალმა იცის მკითხველი და ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი რამაა, როგორც წესი, ჩვენ მხოლოდ იმას ვგებულობთ, რა სტკივა ავტორს” (ბურჭულაძე 2003: 2).

ნაწარმოებში მოქმედება ცირკში იწყება, სადაც მწერალს პირველივე გვერდზე მეფოკუსზე გრაფ პიერ ორლოვი შემოჰყავს ერთი გაელვებით და მას მკითხველთან გაცნობისთანავე კლავს მაშინ, როდესაც არენაზე გამოსვლისთვის ემზადება: თავად ანტირომანიც ტრიუკებით აღსავსე, საცირკო წარმოდგენას ჰგავს, სადაც ერთმანეთის მონაცვლეობით შემოდინან პერსონაჟები და თავიანთ როლებს ასრულებენ.

თავად ზაზა ბურჭულაძეზე კრიტიკოსი ნუგზარ მუზაშვილი აღნიშნავს, რომ „ზაზა ახალგაზრდა მწერალია და იგი იღვწის სახელის მოსახვეჭად. გნებავთ სანაძღოს ჩამოვად, რომ ეს კაცი მართლაც მოიხვეჭს უკეთეს ყოველსა მოსახვეჭელზე. იგი ვირტუოზულად ქმნის იმას, რასაც მერე ანტირომანს დაარქმევს და არც თუ უსაფუძვლოდ” (მუზაშვილი 2002: 163).

ავტორი, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი თბილისური ოჯახის ცხოვრების ჩვენებას ცდილობს, მაგრამ, როდესაც გგონია, რომ ხელჩასაჭიდი ამ ნაწარმოებში სწორედ ესაა, მაშინ აქცევს მწერალი ზურგს ოჩიგავეების ოჯახს და თხრობა სხვა თემაზე გადააქვს. ხოლო ამ ამბავს მკითხველს უტოვებს გასააზრებლად. გამომძიებელი შამუგია, რომელიც მოხუცი ჯამბაზის მკვლევლობისა და ცირკიდან გაქცეული დათვის ისტორიას იძიებს, მთავარი გმირი პეტო ოჩიგავა, ნათელა მალანია პანტელეიმონის ცოლი, რომლის შესახებაც ირონიულად აღნიშნავს მწერალი, რომ ის „სამეგრელოს ყრუ სოფლიდანაა, ცივილიზაცია ამ სოფელში ჯერ არ შესულა და სისხლის აღება ნაწილობრივ ჩვეულებრივი რამაა. თოკზე გაფენილი ბიკინები ყველგანაა, მაშინ როდესაც კანალიზაცია არაა გაყვანილი” (ბურჭულაძე 2003: 20). ამ გმირების ჩვენება იმიტომ ჭირდება მწერალს რომ გვაჩვენოს ორი ერთმანეთთან დაპირისპირებული სამყარო, სადაც მორალური ფასეულობები ელვის სისწრაფით ქრება და მის ადგილს ყოველგვარი უზნეობა იკავებს. ტრადიციები უფასურდება და მასზე საუბარი მხოლოდ ირონიას იწვევს. პერსონაჟების სახელებიც ამის მაჩვენებელია. ნაწარმოებში ერთადერთ მამაკაცია და მასაც პეტია ჰქვია, რომელსაც სახელი არ უწეობს ხელს, თუმცა „დიდი ხანია ნაბლით დაჭედილი ბედაურივით ჩაიქროლა იმ დრომ, როცა გამიჯნურებულ ვაჟკაცს მაინცდამაინც გიორგი ან კონსტანტინე უნდა რქმეოდა” (ბურჭულაძე 2003: 7).

თუმცა მკითხველისათვის ყველაზე დიდი მოულოდნელობა ის გახლდათ, როდესაც მწერალმა პეტო მშვენიერ ქალბატონად გადააქეთა. „ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში თუ გინახავთ ასეთი ღვთის ნების გადასვლის მაგალითები, როცა კაცი ხდება ქალი.” –წერს ნუგზარ მუზაშვილი და აქვე ახსნის „იმიტომ, რომ აქამდე ჩვენში ძეხორციელს არ მოსვლია აზრად ანტირომანის შეთხზვა” (მუზაშვილი 2002: 165).

ის, რაც საუკუნეების მანძილზე ხელშეუხებელი და წმინდა იყო, როგორც მწერლისთვის ისე მკითხველისთვის, თავდაყირა დგება: გაქრა ღმერთი, ეროვნულობა, პატრიოტიზმი, სიყვარული, ყველაფერმა ფასი დაკარგა, მწერალს

თამამად შეუძლია საკუთარი პერსონაჟებისთვის სქესის შეცვლა, მას საკუთარ ნაწარმოებში ყველაფრის უფლება აქვს და ამ უფლებას სრულად იყენებს. მისი მხრიდან ეს გარკვეულწილად რისკზე წასვლაა, თუმცა იცის, მკითხველი დაინტერესდება მისი ანტირომანით.

ისმის კითხვა სად წავიდა პატრიოტული ლირიკა და სიყვარული? „არსად არ წასულა, ძვირფასნო. ეს ყველაფერი ახალმა დროებამ დასცა და დაღეწა, ხოლო ანტირომანმა ნამსხვრევებით ბურთაობა გამართა” (მუზაშვილი 2002: 167).

მწერალი არ გეთავაზობს მისი რომელიმე გმირის თავგადასავლის ჩვენებას, ისინი არ ხვდებიან ფათერაკებით აღსავსე სამყაროში. ის ანტირომანში თავგადასავალს უარყოფს, მას გათავისებული აქვს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი დაუნდობლობა და მკითხველის ჯადოსნურ ბადეში მოქცევა, საიდანაც თავის დაღწევა მხოლოდ რეციპიენტის ოსტატობაზეა დამოკიდებული.

ავტორი მთავარ გმირად პეტო ოჩიგავას მიიჩნევს „იმიტომ, რომ მას ჯაზი აქვს გულში ამოტვიფრული. ჯაზი – თავისუფლების მთავარი პოსტულატი.” თუმცა იქვე ამბობს, რომ „ჩემი ნება რომ იყოს, მთავარ გმირად გოგოშკას გამოვიყვანდი, სულ ცალ ფეხზე მკიდია, მოგწონთ თქვენ, მკითხველო, დღევანდელ დღეს სიმართლეს და კატის ცურცლს ერთი ფასი აქვსო” (ბურჭულაძე 2003: 56). ასე გახადა ავტორმა გოგონად გადაქცეული პეპო ნაწარმოების მთავარი გმირი, ტუნებდაბზუებულ პეპოსაც უყვარდა ჯაზი, იყო მშვენიერი მაგრამ უნიჭო. შემდეგ მკითხველს მიმართავს „მე ხელები დამიბანია, ახლა თქვენ შექმენით ეს ქალიო”. ასვე მკითხველთან შეთანხმებით ცვლის იგი პეტოს დედას ნათელას და მას წარმოგიდგენს, როგორც ღრმადმორწმუნე ადამიანს. ასე მიმართავს ავტორი მკითხველს „თქვენ ხომ არ გაქვთ, მკითხველო, რამე მოსაზრება სანამ მე მოვიფიქრებდე? თქვენი დიდი ხათრი მაქვს, მალსაზებო”. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა მთავარი გმირის რამდენიმე ვარიანტი შემოგვთავაზა, ერთი რამ ცხადია, ის არ არის არც პეპო და არც პანტელეიმონი, მით უფრო ნათელა ანდა ვენია, ეს გმირი თავად ზაზა ბურჭულაძეა – „რომელსაც მკითხველი არასოდეს ავიწყდება, სულ მას ესაუბრება სულ მას ეთამაშება, აზრსაც ეკითხება და საკუთარი ჩანაფიქრის დასრულების პატივსაც მას მიანდობს” (პაიჭაძე 2006: 96).

თხრობა, ცოტა არ იყოს, უჩვეულო თემაზე გადადის ეს არის უფალი და მასთან მისასვლელი გზების ძიება, საოცარია ის ფაქტი, რომ ავტორი, რომელიც წინა თავებში უფლისადმი მხოლოდ უნდობლობით გამოირჩეოდა, ახლა თავად

იცვლის პოზიციას და გვეკლინება, როგორც თეოლოგიაში კარგად განსწავლული პიროვნება. „დრო რომ მოვა, გვიხსნის ცისკრის ლოცვაც, უფლის კვართიც და ღვთისმშობლის წილხვდომილობაც მაგრამ ჯერ არა“ (ბურჭულაძე 2003: 78). მწერალს თავისი წიგნი ღირსეულად მიაჩნია ხოლო მისი პერსონაჟები ღვთისმომადგენლებად. მიუხედავად ამისა, ის მაინც აჰყვამ ფეხის ხმას და შემოგვთავაზა ბილწსიტყვაობით გაჯერებული ნაწარმოები. „წიგნი პოლიტიკას ჰგავს, მიზნის მისაღწევად ისიც გატყუებს. წერტილის დასმა კი მხედარდმოთავრის ნიჭია“ (ბურჭულაძე 2003: 80).

მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივები იკარგება, ნაწარმოებში, რომელზეც ავტორი ამბობს: „საამდღეო ლიტერატურა ამით იწყება, თქვენ შეესწარით ახალი ეპოქის დაბადების სისხლიან კარნავალს“. ზაზა ბურჭულაძე მკითხველთან შეთანხმებით წყვეტს თხრობას „აქ წყდება თხრობა იმიტომ, რომ მე არ ვიცი, როგორ იწერება კარგი წიგნი, მაგრამ დანამდვილებით ვიცი, როგორ არ იწერება ის“ (ბურჭულაძე: 2003: 82). ფაქტი ერთია, „მინერალური ჯაზის“ სახით ქართულ ლიტერატურას უდავოდ საინტერესო პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები შეემატა.

მწერალი ზაზა ბურჭულაძე ძალიან ჰგავს თავისი გმირებს, ისიც ექსპერიმენტების მოყვარული, არაორდინალური პიროვნებაა, რომელიც ბევრისთვის მიუღებელ ნაბიჯებს დგამს, ქმნის რომანს არაფერზე, რომელზეც შემდეგ გამუდმებით საუბრობენ. ზაზა ბურჭულაძის შემოქმედებით ინტერესდებიან არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. ავტორი და პერსონაჟი ხშირად ერთ მთლიანობაში წარმოუდგება მკითხველს.

ზაზა ბურჭულაძემ 2004 წელს შექმნა კიდევ ერთი საინტერესო და ქართული ლიტერატურისათვის უჩვეულო ნაწარმოები, რომლის სათაური აღაშფოთებს ყველა მართლმადიდებელ ქრისტიანს „სახარება ვირისა“ – ფრიად მკრეხელური სახელი შეურჩია ავტორმა აღნიშნულ რომანს. თუმცა გასულ საუკუნეში ქართულ პოეზიაში მსგავსი სათურის ნაწარმოები შექმნა რაუდენ გვეტაძემ, რომელსაც „ვირების მესია“ უწოდა. ალბათ, ასეთი სათაურის ნაწარმოების შექმნა მაშინაც და დღესაც, მიუხედავად იმისა, რომ აგერ უკვე საუკუნე გავიდა მას შემდეგ, მაინც დიდ რისკთან არის დაკავშირებული. თუმცა ეს ყველაფერი ერთი შეხედვით ჩანს ასე. როდესაც ამ მოთხრობას გაეცნობი, მიხვდები, რომ საქმე არც ისე ცუდაა, ყოველ შემთხვევაში ზაზა ბურჭულაძემ ბიბლია, კარგად რომ იცის, ეს ფაქტია. არანაკლებ საინტერესოა წიგნის მეორე

ნაწილი, რომელიც ტექსტზე დართული კომენტარებია და ამ კომენტარების ავტორი ამჯერად ცნობილი მკვლევარი ლიტერატურათმცოდნე გაგა ლომიძეა, რომელიც შეფასებასაც ტექსტის არსის გაგებაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ეს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია.

ნაწარმოები მკითხველისადმი მიმართვით იწყება— „არ ვიცი, წასაკითხი დრო ამჟამად თუ გაქვთ ან, უახლოეს მომავალში თუ არა ოდესმე მაინც გამონახავთ მას, არც ის ვიცი, ახლავე აპირებთ თუ არა ამ წიგნის შორს მოსროლას თუ ოდნავ მოგვიანებით, რასაც, გამოგიტყდებით, არაფრისდიდებით არ ვისურვებდი, რამეთუ მინდა ვიფიქრო, და ვფიქრობ კიდევცა, რომ ამ თხზულებას დღის მიწურულს სავარძელში აღსაყდრებისას ან, უპრიანია, ითქვას, ასავარძლებისას თუ არა, საჭიროების ადგილას, განმარტოებისას მაინც იახლებთ” (ბურჭულაძე 2004: 3).

ავტორსა და რეციპიენტს შორის მუდმივი პაექრობაა გამართული, ისინი ამ ნაწარმოებშიც მუდმივად ეთამაშებიან ერთმანეთს და ეს თამაში ითრევს ორივე მხარეს. ზაზა ბურჭულაძეს მუდმივად ახსოვს თავის მკითხველი, ესაუბრება მას და მოწყენის საშუალებას არ აძლევს. მწერალი, მსგავსად „მინერალური ჯაზისა”, აქაც აყენებს მთავარი გმირის პრობლემას, ბევრი ასეთ პერსონაჟად თვლის გალაკტიონ ტაბიძეს, თუმცა თავად მწერალი ამ ფაქტს უარყოფს და დაბეჯითებით ამტკიცებს იმას, რომ მთავარი აქ არ არის გალაკტიონი. „ფიქრობენ, რომ მე გალაკტიონზე წიგნსა ვწერ, გალაკტიონი საშუალება უფროა, ვიდრე მიზანი. ვწერ გალაკტიონით და არა გალაკტიონს” (ბურჭულაძე 2004: 13).

ავტორის მოლოდინი იმდენად დიდია აღნიშნულ ნაწარმოებისა და მისი მთავარი გმირის მიმართ, რომ როგორც თავად ავტორი ამბობს, რომ უთხრა „თქვენი დიდი ხათრი მაქვს ბატონებო, მაგრამ გალაკტიონზე აღარ ვწერო, შეიძლება ცოცხლად გაგატყაონ” (ბურჭულაძე 2004: 14).

ისმის კითხვა, რაზეა ეს წიგნი? პასუხის გაცემა, ცოტა არ იყოს, რთულია, იმდენად, რამდენადაც თავად ზაზა ბურჭულაძესაც უჭირს იმის ახსნა, რა არის მისი მთავარი სათქმელი, ერთი შეხედვით, ტექსტი ყველაფერზე და ამასთანავე არაფერზე არაა. ყველაფერი კი, პირველ ყოვლისა, მოიცავს უფალს, ხოლო არაფერი დანარჩენ სამყაროს. ამბის თხრობა, თუ შეიძლება ამას ამბავი ეწოდოს, იწყება სასტუმროს წინ დღისით უფლის ანგელოზის გამოცხადებით, რომელიც უბრძანებს „ვირის სახარების” შექმნას ეს ყველაფერი სანტა

სუსანაში გართობისა და დროსტარების ადგილას ხდება, სადაც „ემმაკი და ფროიდი ფეხზე უნდა დაიკიდო“. მწერალიც ყველას „ფეხზე იკიდებს“ და ბევრისთვის მიუღებელ არატრადიციულ თხზულებას გეთავაზობს.

წიგნში მოყვანილია ცნობილი მხატვრების ნამუშევრები, სადაც თითოეულ მათგანზე ვირია დახატული, გარდა ამისა მწერალი მალევიჩის „შავ კვადრატზე“ საუბრობს (რომელსაც მხატვრობაში პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშად თვლიან) აღნიშნავს, რომ მას გრძნობების გამოხატვა შეუძლია.

ავტორი თხრობის მანერაშიც არ ღალატობს პოსტმოდერნიზმს და ერთი ამბიდან მეორეზე ხტება, მასთან სიუჟეტები ცვლიან ერთმანეთს, ამ წიგნში არაფერი არ იწყება და არ მთავრდება, ავტორის ნიღაბს წარმატებით ირგებს ის, თუმცა რაღა ნიღაბს, სააშკარაოზე გამოდის, ფარდას ხსნის და თავად გვიხსნის ამა თუ იმ ამბავს. ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე მიხეილ ბახტინი ავტორის ნიღაბს კარნავალურობას უკავშირებს, სწორედ ეს კარნავალის გათამაშება ეხმარება მას სათქმელის სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირებულად გადმოცემაში, რასაც ავტორი წარმატებით ახერხებს კიდევ.

მსჯელობა ისევ გალაკტიონ ტაბიძის გარშემო ტრიალებს. გვიჩვენებს მწერალთა კავშირის სხდომას, სადაც პოეტმა გაფროთხილება მიიღო სტრიქონისთვის „მე ვხედავ სიზმრებს არათქვენებურს“. მას სანდრო შანშიაშვილმა ურჩია, საბჭოური რომ ჩაგესვა უკეთესი იქნებოდაო. გალაკტიონს შესწევს უნარი გაადრვიოს სივრცე და ავიდეს უზენაეს ნამდვილ სიზმარში“. აქედან კარგად ჩანს ზაზა ბურჭულაძის დამოკიდებულება გალაკტიონ ტაბიძისადმი, რომელსაც იმ პერიოდში უწევდა ცხოვრება, როცა „ცეკა ადამიანების სიზმრების კონტროლსაც იწყებდა.“ მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცეცხლი სამოთხეში ანათებს ჯოჯოხეთში იწვის“ (ბურჭულაძე 2004: 30).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ზაზა ბურჭულაძის პროზაზე საუბრისას პარალელს ავლებენ კაფკასთან, ჯოისთან და პრუსტთან ამის საბაზად კი „ცნობიერების ნაკადად“ წოდებულ ლიტერატურულ მოვლენას მიიჩნევენ. რასაც ვერ დავეთანხმებით, ამ ავტორთა შემოქმედება რადიკალურად სხვა განზომილებაშია მოქცეული, ხოლო ჩვენ მიერ განხილული მწერლის ნაწარმოებებში „ცნობიერების ნაკადის“ აღქმა ძნელია, მით უფრო თხზულებებში, რომელთაც სიუჟეტური დატვირთვა არ გააჩნიათ და არ

გადმოგვცემენ ამბავს, რომელშიც მთავარი მოქმედი პირების ცხოვრებაა ასახული. აქ არაა გახსნილი ამა თუ იმ გმირის შინაგანი სამყარო.

ერთი რამ ფაქტია, „მინერალური ჯაზიც“ და „სახარება ვირისაც“ ორივე ნაწარმოები დაწერა ავტორმა, რომელიც თავის ნაწერებში საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს სხვადასხვა ავტორების შემოქმედებიდან ამოღებულ ცნობებსა თუ ციტატებს, რაც მის ფართო განათლების სპექტრზე მეტყველებს. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა სწორედ ამის გამოა საინტერესო, თავად მკითხველმა უნდა შეძლოს ქაოსიდან წესრიგის შექმნა, რაც, ვფიქრობთ, სულაც არ არის ადვილი საქმე.

ზაზა ბურჭულაძემ ორივე რომანში საინტერესო მწერლური ჩანაფიქრი შემოგვთავაზა, მისი შემოქმედება სრულად ასახავს ყველა იმ ნიშან-თვისებას, რაც პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი. ის ჩვენ რეალობაში ერთადერთი ქართველი მწერალია, რომელმაც ბევრი თამამი ნაბიჯი გადადგა, ერთ-ერთი ასეთია ანტირომანის შექმნა.

2.4. ნესტან კვინიკაძე

ნესტან კვინიკაძე თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ცნობილი მწერალია. მისი შემოქმედებიდან აღსანიშნავია „ისპაჰანის ბუღბუღები“ და „იაგუარების ტექნო“. ეს ნაწარმოებები გამოირჩევიან ძალიან საინტერესო სიუჟეტური სტრუქტურით, ამ შემთხვევაში მკითხველს არ სჭირდება ზედმეტი ფიქრი იმაზე, თუ რა აქვს ჩაფიქრებული ავტორს, მიუხედავად იმისა, რომ აქ თხრობა, სხვა პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების მსგავსად, ხშირად იცვლება. ავტორი თხრობის ერთ ხაზს მიჰყვება, ნაწარმოებში ამბები და პერსონაჟები ერთმანეთს უკავშირდებიან, ისინი ერთ მთლიანობას ქმნიან.

რომანს „ისპაჰანის ბუღბუღები“, რომელიც 2003 წელს გამოიცა ერთვის გაბა ლომიძის შესავალი. ის წინასიტყვაობას ასეთი სათაურით იწყებს– „როცა გმირები ბრუნდებიან“, აქ აღწერილია იმ ადამიანების ცხოვრება, რომლებიც გარბიან იმისთვის, რათა საკუთარი თავი შეიმეცნონ, ნატაშა, ნიკა, ასტამური, „უძლები შვილები“ არიან, რომლებიც, უკეთესი ცხოვრების ძიების გამო, მიდიან, თუმცა ეს წასვლა დროებითია, სამყარო ისე არაა მოწყობილი, როგორც მათ უნდათ, ისინი იმ წინააღმდეგობასა და გაჭირვებას, რომელსაც სამშობლოდან

გამოექცნენ უცხო მიწაზე, კვლავ შეხედებიან. ეს მოგზაურობა არაა, ეს უბრალოდ გაქცევაა, გაქცევა პირველ რიგში საკუთარი თავისგან. ეს ისტორიაა ჩვენი ქვეყნის თანამედროვეობაზე, ეს არის ერთი თაობის ამბავი, მათი სატკივარი, მათი პრობლემები იმ გარემოში, სადაც გმირები ხვდებიან, არ არსებობს არავითარი მორალურ-ზნეობრივი ფასეულობები, პირიქით, ეკლესიაში დისკოთეკაა გამართული, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ამ სამყაროს და მასში მცხოვრები ადამიანების დეგრადირებას. ნატაშას დაბადების დღე ახალგაზსნილ რესტორანში უნდა აღენიშნათ, ეს ადგილი კი „მართლმადიდებლური ეკლესია იყო, სადაც ხატებზე ნეონის განათება იყო დამონტაჟებული და ძნელად დასამახსოვრებელი, ხმამაღალი მუსიკა ჟღერდა” (კვინიკაძე: 2003: 50) ამ მომენტში გამოჩნდა ნიკას წმინდა ქართული ხასიათი, მან თავი ვეღარ შეიკავა და შავკანიან დაცვის ბიჭს უხსნიდა, რომ ისინი მართლმადიდებლები იყვნენ. „მით უკეთესი, შებრძანდით გაერთეთ” -იყო პასუხი. ამ მომენტში „სამშობლოსგან ძალიან შორს მყოფებს პირველად მოუწიათ რაღაცის დამტკიცება-თანაც სრულიად მარტოებს, პირველად აღმოჩნდნენ გიგანტური სამყაროს უმცირესობაში, მათი ერთი ბეწო კულტურა ახლა უფრო დიდი იყო, ვიდრე სხვა დანარჩენი ერთად” (კვინიკაძე 2003: 51-52). იქ, ამსტერდამში ქართველები თავიანთ მიკრო სამყაროში ცხოვრობენ.

რომანის მთავარ გმირებს აერთიანებთ თბილისი და სიყვარული, იკვრება სასიყვარულო სამკუთხედი, ან შეიძლება ითქვას, რომ ოთხკუთხედიც კი: „ერთმანეთში გადახლართული ინტრიგები, ვფიქრობ რომანის გამოცანაა -წერს წინასიტყვაობაში გაგა ლომიძე. წარსულის და აწმყოს მიზანმიმართული აღრევა ერთმანეთში, გულისხმობს ჰიპერტექსტს, ანუ არათანმიმდევრულ თხრობას, მკითხველი მოთამაშეს ემსგავსება, რომელიც შეკრავს ყველაფერს კითხვის პროცესში” (კვინიკაძე 2003: 2).

ნაწარმოების მთავარ გმირებს ერთმანეთთან გადაჯაჭვული წარსული აკავშირებთ— „ისინი მუდმივად ერთმანეთს დაეძებენ და თითქოს „ერთმანეთში გადადიან”. ყოველი მათგანი ცალკე გმირიცაა და ერთი გმირიც, რადგან ისინი არიან ადამიანები, რომელთაც ერთმანეთი უყვართ.

დუბლიკაცია – ანუ გაორება პოსტმოდერნისტულ ტექსტში აქტუალურია. გმირები ორ სამყაროს შორის გაორებულნი ცხოვრობენ, სადაც არაა ჰარმონია და მთლიანობა, პირიქით, ყველაფერი გაყოფილია, გრძნობაც, ცხოვრებაც, გონებაც. „პერსონაჟის შინაგანი გაორება გარესამყაროს გაორებულ აღქმაში

ვლინდება ორი ქალაქი (თბილისი და ამსტერდამი), ორი სიყვარულის ისტორია (ასტამური და ნატაშა, ნიკა და ტატა)” - (პაიჭაძე 2006: 97). ხდება საგანთა დუბლირება, იქ ყველაფერი გაორმაგებულია, გრძნობებიც, ქალაქებიც, საგნებიც და, რაც მთავარია, ადამიანებიც. ასე მაგალითად, ასტამურს ვერ გაუგია, რომელია ის, ბავშვობაში დაღუპული ტყუპისცალი თუ თავად, მისი სამყარო გაორებული და დანაწევრებულია, „მე არ ვიცი, ვინ ვარ ფარვიზი, რომელიც მოკვდა, თუ ასტამური-რომელიც გადარჩა”, ასევე გაორებულია გმირის გრძნობები, მის ცხოვრებაში ორი ქალი არსებობს: ტატა- ბავშვობის სიყვარული და ნატაშა, ქალი, რომელიც, გარდა იმისა, რომ მისი მეუღლეა, ასტამურის მეგობარი და თანამოაზრეცაა. მასთან ერთად მიდის შორეულ და უცხო ქვეყანაში – „ოთხოთახიანი ბინა გაყიდა მან თბილისში და ახალშერთულ მეუღლესთან ერთად იმ ქალივით მიატოვა საკუთარი ქალაქი, რომელსაც არავინ ჰყვარებია შენნაირად, შენ კი სწორედ იმიტომ მიდიხარ, რომ გარანტირებული გაქვს ეს გრძნობა” (კვინიკაძე 2003: 15).

იმ ორ წერილში, რომელიც ასტამურმა დაგვიანებით მიიღო თბილისში დარჩენილი მეგობრისგან, ეწერა, რომ თბილისში „ისევ დაძაბულობაა, ჩვენით ვერ ვწყვეტთ, რასაც გადაგვაწყვეტინებენ, ეგრე იქნება”, ხალხი მოკლე დროში დაბერდა და ყველა დათრგუნულია”, „სხვა ქალაქი გაიჩითა”. საქართველოში ომია, თუმცა ეს ყველაფერი შორს მყოფ ასტამურს არ აღელვებს, თავისი ქვეყნისგან შორსაა როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად, მისთვის მთავარია ორნითოლოგიის შესწავლა, ბავშვობაში გაჩენილ კითხვებზე პასუხის გაცემა, სად და რატომ მიფრინავენ ფრინველები, პირველად ეს კითხვა საკუთარ თავს მაშინ დაუსვა, როცა ბავშვობისას სოფელში ბებიასთან ჩასულმა, ერთ დღეს აღმოაჩინა, რომ მისი „მეგობარი” რუხი ბატები, რომლებსაც სამი თვის განმავლობაში გულმოდგინედ უვლიდა, გაუფრინდნენ. ცხოვრების მიზნად გაიხადა, რადაც არ უნდა დაჯდომოდა, ეხილა „ისპაჰანის ბუღბუღების გადაფრენა”.

თხრობა ასტამურის ბავშვობით იწყება, მწერალი თამაშ-თამაშით გვაპარებს, მთავარ სათქმელს, მთავარი კი, როგორც ჩანს, იმ ადამიანის ცხოვრების ჩვენებაა, რომელსაც ერთადერთი ეჭვი ტანჯავდა, ვერ გაეგო, ვინ იყო. ამ საიდუმლოს ავტორი თხრობის ბოლოს ახდის ფარდას, მანამდე კი წინ თავგადასავლებითა და სირთულეებით აღსავსე პერიოდის გაგლაა საჭირო.

მიუხედავად იმისა, რომ ნატაშა და ასტამური „ერთმანეთს ისე უხდებოდნენ „როგორც იბერიული და კოლხური კულტურების გადაკვეთა“, მათი ცხოვრება მაინც ქიმერა იყო. მირაჟი, ილუზია, ლამაზი ზღაპარი, რომელიც ტატას გამოჩენამ ერთ წამში დაამთავრა. სიშორემ და დრომ კი თურმე ვერაფერი დააკლო ასტამურისა და ტატას ჭეშმარიტ სიყვარულს.

ნაწარმოებში თხრობა ისევ სხვა ამბავზე გადადის და ამჯერად მწერალი ჩვენ წინაშე ახალ გმირს წარმოგვიდგენს, ნაჩვენებია ტატას ცხოვრება, მისი გრძნობები მისი უიღბლო სიყვარული, ასტამურთან, რომელიც ტატას კლასელი და პირველი სიყვარული იყო. მან ქალის ცოლად მოყვანა ვერ გარისკა. ასევე მის ცხოვრებაში ნიკუშას სახით სხვა გატაცება არსებობდა, რომელიც ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟია, მან ფეხმძიმე მიატოვა ტატა, გარდა ამისა, ნატაშა და ტატა საუკეთესო მეგობრები იყვნენ, ასევე ნაჩვენებია ახალგაზრდა ქალის, სიცოცხლის უკანასკნელი წუთები. პეტერბურგი ეს ის ადგილია, სადაც ტატა მკურნალობს და სადაც ასევე ხდება მთავარი საიდუმლოს გამოაშკარავება, ეს საიდუმლო, სამივე გმირს ეხება. ნატაშა, როდესაც გაიგებს მეგობრის ამბავს, მასთან პეტერბურგში ჩადის, თუმცა არ იცის, რომ ტატა ის ქალია, რომელიც მის მეუღლეს ჯერ კიდევ უყვარს, ეს ამბავი პეტერბურგში ჩასვლამდე არც თავად ასტამურმა იცის. ტატასთან შეხვედრის შემდეგ, როდესაც ისინი ბავშვობას იხსენებდნენ და თან ტიროდნენ, მათ ვერც კი წარმოედგინათ, რომ ეს ყველაფერი რეალობაში ხდებოდა, „ასტამური ვერ ხვდება, რატომ მიატოვა ადამიანი, რომლის მსგავსად არც არავინ ჰყვარებია?“. სწორედ ამ დროს ჩვენ წინაშე ოჯახური დრამა თამაშდება, ამ ორი წყვილის იდილიას მესამე პირი ნატაშა შეესწრო, რომელიც „ხედავდა ორი ადამიანის აღერსს, ამდენი ხნის შემდეგ რომ ეპოვათ ერთმანეთი და ბედნიერებისგან გაბრუებულიყვნენ“ (კვინიკაძე 2003: 58). კვანძი იხსნება თხრობა კულმინაციას აღწევს.

თხრობა ისევ წარსულში გადადის. ამჯერად ავტორი გვიჩვენებს ასტამურისა და ნატაშას გაცნობის ამბავს, რომელიც ასტამურის მეგობრის სადიპლომო ფილმის გადაღებით დაიწყო, მთავარ როლს ის თამაშობდა, ფილმის შესახებ ნატაშას სტატია უნდა დაეწერა, თუმცა ერთმანეთის გაცნობის შემდეგ, არც ერთს შეუქმნია კინოროლი და არც მეორეს დაუწერია სტატია.

მწერალმა ნიკას სახით ასტამურისგან განსხვავებული პერსონაჟი შექმნა: ის, რაც ერთისთვის მნიშვნელოვანი და ფასეულია, მეორესთვის არავითარ

ფასეულობას არ წარმოადგენს. მხატვარი ჩიტების ხმაზე სტვენას იწყებს, თუმცა ისიც გაუცხოებულია სამყაროსგან. მისი ცხოვრებაც გაქცევაა ერთი ადგილიდან მეორესკენ, თბილისიდან ნიუ-იორკში, ნიუ-იორკიდან ამსტერდამში და ასე დაუსრულებლად. ის სწორედ მაშინ უჩინარდება საყვარელი ადამიანებისაგან, როცა შეიგრძნობს, რომ მათ შორის რაღაც სერიოზული იწყება, ამ ორივე გმირს ერთ რამ აკავშირებთ, ქალები ტატა და ნატაშა, რომლებიც მათი ცხოვრების ნაწილს წარმოადგენენ.

ასტამური ბრუნდება სამშობლოში, ის „თავის სამშობლოს, როგორც ღარიბ ნათესავს, ისე არიდებდა თვალს“, მისთვის არავითარ ფასს არ წარმოადგენს ოთოს, მისი მეგობრის სიტყვები ხოლო, ამ სიტყვების მიღმა ავტორის გულისტკივილი და სევდა ჩანს თავის სამშობლოზე: „ჩვენ აქ ვიყავით ასტამურ და მაგრა ფეხებზე გვეკიდა შენი ბუღბუღების გადაფრენა-ყველანი ვიყავით პოეტები, ძმაო, მაგრამ გაყინულ ტრამვაიში რაღაც ვერ ვიგრძენით ამის აუცილებლობა. ძაღლები, ჩვენივე ძაღლები გაფყარეთ გარეთ, იცი რატო? - ვეღარ ვაჭმევდით. შენ რას ამბობ შავი ყანჩების გადაფრენა, რომ არ გენახა მაშინ კი არა ახლა უნდა გაიქცე“ (კვინიკაძე 2003: 63).

მწერალი ნაწარმოების ბოლოს კიდევ ერთ საიდუმლოს ახსნის ფარდას, კერძოდ, მას შემდეგ რაც ტატა გარდაიცვალა ის სამოთხეში ხვდება 4 წლის ბიჭუნას, რომელიც ასტამურის ტყუპისცალი აღმოჩნდა. მან თქვა, რომ „ფავრიზმა ხელი მკრა, შემთხვევით არ უნდოდა, მე გადმოვარდი და“, აღმოჩნდა, რომ ის, ვინც მთელი სიცოცხლე ასტამურის სახელით ცხოვრობდა, სულაც არ იყო ასტამური, და მთელი ცხოვრება სხვის სახელს ატარებდა. მოულოდნელი ფინალი პოსტმოდერნიზმის მთავარი დამახასიათებელი ხერხია, ავტორი მკითხველთან ბოლომდე გულწრფელია, ის „კალმით ატეხილი ქაოსიდან“ გამოსვლაში თავად ეხმარება მკითხველს.

რომანის დასასრულს ყველაფერი თავის ადგილას დგება, წნორის გზაზე სწორედ „ისპაჰანის ბუღბუღები“ გადაფრინდნენ და ეს გადაფრენა გმირების რეალობასთან დაბრუნების ტოლფასი ხდება.

ნესტან კვინიკაძის ამ ნაწარმოებს შეიძლება ვუწოდოთ ერთ-ერთი საუკეთესო პოსტმოდერნისტული ამბავი, სადაც მკითხველს ნამდვილად არ სჭირდება გონების დაძაბვა იმისთვის, რათა თხრობა ხელიდან არ გაექცეს. მიუხედავად იმისა, რომ აქ ჩვენ ვხვდებით ყველა იმ თავისებურებას, რომელიც ამ ტიპის ნაწარმოებებს ახასიათებთ, ესენია, ალუზია, მეტატექსტი,

მეტაპერსონაჟი, ეკლექტიზმი, ისინი ფონს უქმნიან მწერალს მთავარი სათქმელის გადმოცემაში.

ნესტან კვინიკაძის ბოლო რომანია „იაგუარების ტექნო“, რომელიც 2008 წელს გამოსცა. ამბავი ერთი შეხედვით ჩვეულებრივად, ბევრისთვის ნაცნობი ისტორიის ჩვენებით იწყება, თუმცა ეს უბრალოდ ტექსტის გაუცხოების ხერხია. სიუჟეტური ხაზი ანაზღად წყდება და სათქმელი სრულიად სხვა ფლანგზე ინაცვლებს. ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი ნიმუშია თხრობაში ოთხი დისა და ოთხი ძმის ცოტა არ იყოს უჩვეულო ამბის შემოტანა. ფრაგმენტულად ჩართული ტექსტის შემდეგ კი თხრობა ნაწარმოების მთავარ გმირზე გადადის, აქაც მოკლედაა მოწოდებული ინფორმაცია მისი საქმიანობის შესახებ. მხატვრულ ტექსტში ჩართულია სტატისტიკური მონაცემები იმის თაობაზე, თუ რომელი ქვეყნიდან, რამდენი თანხა გადმოირიცხა საქართველოში. ამის შემდეგ ავტორი კვლავ წარმოაჩენს გმირის ცხოვრების გარკვეულ მონაკვეთს, რომლსაც შემდეგ კვლავ ანალიტიკური ნაწილი მოსდევს, ამჯერად განხილულია საქართველოს უახლესი ისტორიის სოციალური და პოლიტიკური ასპექტები და ნაჩვენებია მტკივნეული რეალობა: ადამიანები სამშობლოს ტოვებენ, ხაზგასმულია ვინ როგორი ვიხით ტოვებს სამშობლოს და მიემგზავრება რაც შეიძლება შორს მისგან. იდენტური თემატიკაა წინა განხილული რომანშიც. ჩართულია ისტორიული ტექსტი, კერძოდ, ერეკლე მეფის წერილი კეისრისადმი „ორი საუკუნის შემდეგ, კვლავ მიგვატოვეს. კეისრებმაც და ხელმწიფეებმაც. მოკლედ, ებაჩამ ისევ ისე დაიგვიანა!“ (კვინიკაძე 2008: 52). ქართული ტექსტების გარდა, წარმოდგენილია ინგლისურენოვანი ტექსტებიც, ტექსტი აშკარად ეკლექტიკურია, რაც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ ნიშანს წარმოადგენს.

ტექსტის გეოგრაფიული არეალი მოიცავს, როგორც საქართველოს, ისე საბერძნეთს, შვეიცარიას, საფრანგეთს და ამერიკას. მოქმედება ამ ქვეყნებში ვითარდება. მწერალი პოსტმოდერნიზმზე ამბობს, რომ „სადღაც აქ უნდა იყოს თვითმკვლელების ტყე. აქ ჰომოსექსუალებისა და ლესბოსელების სუბკულტურული სტილი და პოსტმოდერნისტული ოპტიმიზმია“ (კვინიკაძე 2008: 67). ტექსტში სრულიად ალოგიკურადაა ჩართული ამბავი, რომელიც გვატყობინებს, რომ „ჯეიმს ჯოისი ციურისშია დაკრძალული“ (კვინიკაძე 2008: 68).

მწერალი გვერდს ვერ უვლის საქართველოს უახლესი ისტორიის ჩვენებას, როდესაც ქვეყანას მასიურად ყველა ტოვებდა. ეს იყო ეგრეთ წოდებული

„პერესტროიკის” პერიოდი. გარბოდნენ და ეს გაქცევა უკან დაბრუნების იმედს არ ტოვებდა. ამერიკა კი „მარტოხელა ხალხის ქვეყანაა, აქ ოჯახის შექმნაზე არავინ ფიქრობს” (კვინიკაძე 2008: 77).

ტექსტში კარნავალის ელემენტები შემოდის, ადამიანები რეალობას ჰელოუინის დღესასწაულზე აღწევენ თავს, სადაც ისინი უჩვეულო და რეალური ცხოვრებისგან განსხვავებულ როლს ირგებენ. ჰელოუინი დღესასწაულია, ეს თამაშის ერთ-ერთი სახეობაა, სადაც გმირი მართალია ცოტა ხნით, მაგრამ რეალური ცხოვრებისგან მაინც გარბის. „ფეხადგმულ ტყეში, მართალია, ყველაფერი ხელოვნური იყო, მაგრამ კი იცხოვრებდა კაცი ამ ტყეულში” (კვინიკაძე 2008: 80-81).

მთავარი გმირი სრულიად სხვა სამყაროში მოხვდა, რომელიც რწმენითა და იმედით იყო სავსე, საქართველოში, ამერიკისგან განსხვავებით, ომი მძვინვარებდა. ტექსტში მინიშნებულია ჯინსების თაობაზე. „ვერ ჩაიცვეს იმ დროს ჯინსები!” (კვინიკაძე 2008: 111). ეს საბჭოთა კავშირში მცხოვრები ქართული საზოგადოების პრობლემა იყო. ამ საზოგადოების დიდ ნაწილს თავისუფალ ქვეყანაში ცხოვრება უნდოდა.

„იაგუარების ტექნო” რომანის სათაური ნაზავია ორი პერსონაჟის მიერ შესრულებული როლის, იაგუარის ფორმაში გადაცმული ქალი, ჰელოუინის დღესასწაულზე მოექცა დამატყვევებელი ტექნო მუსიკის გარემოცვაში, რომელსაც ახალგაზრდა მამაკაცი ქმნიდა.

რომანს პოსტმოდერნისტული დასასრული აქვს—ჩამოთვლილია გამოყენებული ლიტერატურა და ასევე კონკრეტული ადამიანებისადმი მადლიერების მინაწერები. მაგალითად „მადლობა დედაჩემს, რომ სულ ცოტათი ვგავარ, რომელიც 10 წელია არ მინახავს” (კვინიკაძე 2008: 151). ავტორი რომანს მამას უძღვნის. ის ტექსტის ბოლოს სწორედ მას უხდის მადლობას და წერს: „და მადლობა მამაჩემს, რომელიც ვერ მოესწრო ამ რომანის დასრულებას, მაგრამ ყველაზე მეტად ელოდა მის გამოცემას” (კვინიკაძე 2008: 151). გაურკვეველი დასასრული, ავტორის კომენტარები პოსტმოდერნისტული ტექსტის დამახასიათებელი ნიშნებია.

ნესტან კვინიკაძის განხილული რომანი, არაა დიდი მხატვრული მნიშვნელობის, როგორც ეს მისი პირველი რომანი, „ისპაჰანის ბუღბუღები”. მათ შორის დიდი სხვაობაა როგორც სათქმელის გადმოცემის თვალსაზრისით, ისე ფორმით. ორივე რომანის მაგალითზე, ცხადია, რომ ნესტან კვინიკაძის

შემოქმადებაში პოსტმოდერნიზმი ნათლად აისახა. აქ გამოკვეთილად ჩანს, თხრობის ფრაგმენტული მანერა, ალუზია, კარნავალიზაცია, ღია და ამასთანავე საკმაოდ „სასპენსური“ ფინალი, ორმაგი კოდირება, ეს ნიშნები ორივე რომანში იკვეთება, თუმცა, გამორჩეულად ეს „ისპაჰანის ბუღბუღებში“ აისახა.

ცხადია ის, რომ ქართულ ლიტერატურაში გამოიკვეთნენ მწერლები, რომელთაც ჯერ კიდევ მრავალი სიახლის შეთავაზება შეუძლიათ ქართველი მკითხველისათვის, რომელიც ნელ-ნელა უგებს გემოს, ამ სიახლეს და აფასებს კიდევ, თუმცა ყველაფრის და, მით უფრო, ლიტერატურის მთავარი შემფასებელი დროა.

2.5. აკა მორჩილაძე

აკა მორჩილაძე ცნობილი თანამედროვე მწერალია. ავტორის შესახებ საუბრისას ყველა თანხმდება, რომ მისი შემოქმედება გაუძღვებს დროს. აკა მორჩილაძემ მწერლობამდე დიდი და მრავალფეროვანი გზა განვლო, პროფესიით ისტორიკოსს, სპორტის მიმოხილვა უწევდა. სამოქალაქო ომმა და აფხაზეთის დაკარგვამ მის შემოქმედებაზე დიდი კვალი დატოვა. „მოგზაურობა ყარაბაღში“ პირველი ნაწარმოებია, რომლითაც ის ქართულ ლიტერატურაში შემოვიდა 1992 წელს, რომანიც სწორედ იმ პერიოდის ქართულ სინამდვილეს ასახავს. მას 1995 წელს მოჰყვა მეორე ნაწარმოები „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, სადაც თითქმის იმავე სატკივარს უტრიალებს ავტორი. ქალაქელი ბიჭების ცხოვრების ჩვენებისას მწერალი გულახდილად გვიხატავს მისი თაობის ადამიანების ნაკლოვანებებს, რომელთაც გარკვეული პერიოდის შემდეგ განწირულ თაობად მოიხსენიებენ. ამ რომანებში აისახა 90-იანი წლების თბილისი.

ამ მწერალზე დღეს ყველაზე ბევრს წერენ და საუბრობენ. აკა მორჩილაძემ სრულიად დაიპყრო ქართული სალიტერატურო სივრცე. მან მოახერხა და ყველაზე „უწიგნურ ადამიანებსაც კი წააკითხვინა მისი მოთხრობები და რომანები“ (ოჩიაური 2002: 5). მკვლევარი ლალი ავალიანი წერილში „ინტერტექსტუალიზაციისთვის“ წერს: „აკა მორჩილაძემ (ერთ ტელეინტერვიუში მოზარდებთან, რომლებთანაც ისე გრძნობდა თავს, როგორც თევზი წყალში, მწერალი მოულოდნელად „გაიხსნა“, რაც არ სჩვევია, და აღიარა, -შეშლილივით ვწერო“) ყოველთვის იცის, რაზე არ უნდა დაწეროს”

(ავალიანი 2007: 80). აკა მორჩილაძეს წერა დიდ სიამოვნებას ანიჭებს და მკითხველიც სიამოვნებას იღებს მისი ნაწერებით.

პირობითად მწერლის შემოქმედება შეიძლება დაიყოს სამ ჯგუფად. ქალაქი, ეს თემა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მის პროზაში, აკა მორჩილაძე ისტორიული რომანების ავტორი, რომელიც ქმნის „მადათოვის ციკლის პროზას“. ის გვევლინება ასევე „სანტა-ესპერანსას“ ციკლის შემქმნელად. სამივე ნაწილში მწერლის მიერ ნაჩვენებია სხვადასხვა მოქმედების არეალი, ასევე განსხვავებულია ენა. თუმცა ამ შემთხვევაში ეს არ არის ჩვენი მთავარი სათქმელი. აკა მორჩილაძე პოსტმოდერნიზმამდე გარკვეული პერიოდის შემდეგ მივიდა, ეს პროცესი მაშინ დაიწყო, როცა „მადათოვის ციკლის“ რომანები დაიწერა.

„მადათოვის ციკლის პროზა“. პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ისტორიზმის პრინციპი, რაც ჩანს „მადათოვის ციკლის პროზაში“. ავტორმა სხვა კუთხით დაგვანახა საუკუნეების წინ მომხდარი თუ გამოგონილი ამბები. კრიტიკამ არაერთგვაროვნად შეაფასა ეს ფაქტი. ისტორიკოსი კალე ბობოხიძე ჟურნალში „მეცნიერება დღეს“ ერთ-ერთ ინტერვიუში წერს შემდეგს: „ღიას, გავეცანი აკა მორჩილაძის მოთხრობას სათაურით „როგორ მოკვდა ვარსქენ პიტიახში“. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ამ მოთხრობის ავტორს, რომელსაც ისტორიკოსის დიპლომი უდევს ჯიბეში, რაიმე წარმოდგენა ჰქონდეს საქართველოს ისტორიაზე“ (მორჩილაძე: 2003) მიუხედავად ასეთი მოსაზრებისა, კონან დოილის საზოგადოება აკა მორჩილაძეს შემოქმედებას ამგვარად აფასებს: „ამბობენ, რომ კონან დოილი, რომელსაც სულელებთან საუბარი ეხერხებოდა, ახლა კავკასიაში ცხოვრობს და აკა მორჩილაძე ჰქვია“ (მორჩილაძე: 2003) საინტერესო შეფასებაა. ღიას, მწერალმა ნაწარმოებებში მოიხმო სხვადასხვა ლიტერატურული გმირი და სრულიად განსხვავებულ ვითარებაში წარმოგვიდგინა, რასაც ზოგიერთი ისტორიის დაცინვად აფასებს, ზოგი კი ოსტატობის უმაღლეს გამოვლინებად მიიჩნევს. ვფიქრობთ, რომ საინტერესოა საუკუნეების შემდეგ თანამედროვე მწერლის თვალთ დახახული წარსული. მოქმედების არეალი მოიცავს რამდენიმე მეზობელ ქვეყანას. უფრო ხშირად კი მოქმედება ინგლისის დედაქალაქში ლონდონში ხდება. აქაც საქმე გვაქვს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ სიუჟეტის გაუცხოების ხერხთან.

მდათოვის ციკლის რომანებიდან პირველად დაიბეჭდა „გადაფრენა მდათოვზე და უკან“. ამ რომანს გამოცემისთანავე არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მოჰყვა, კრიტიკოსთა ნაწილი მასში მხოლოდ უწესობას ხედავდა, ნაწილი კი აღფრთოვანებას ვერ მალავდა. აკა მორჩილაძის „ზღვარგადასული ნიჭიერების გამო“–წერს ლალი ავალიანი. ის წიგნში „ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე“ აღნიშნავს შემდეგს: „მდათოვის კითხვა დიდი მოლოდინით დავიწყე, მაგრამ ზემოთ ხსენებული ფაქტი (იგულისხმება არატრადიციული სექსუალური ურთიერთობის სცენა ხაფო მხატვრის და თბილისელი ბობოლეების ს.ძ.) საკმარისი შეიქმნა, რომ წიგნი უსიამოვნოდ, წყენით „ყველაზე პიკანტურ“ ადგილას მომქსროლა და აღქმა დამედო საკუთარ თავთან, რომ „მდათოვის“ ხელში ამდები აღარ ვიქნებოდი, მაგრამ ამო ცნობისმოყვარეობამ და „უწესო“ მთხრობელის წრედაგასულმა ნიჭიერებამ მაღევე დამარღვევინა ეს აღთქმა“ (ავალიანი 2005: 217).

კიდევ ერთი მკვლევარი, რომელიც გამოეხმაურა რომანს, გახლავთ ლანა კალანდია, წერილში „აკა მორჩილაძე გადაფრენა მდათოვზე და უკან“ (ციტაციის გააზრებისათვის). სტატიიდან ვიგებთ შემდეგს: „აკა მორჩილაძის ტექსტში ციტაცია ერთდროულად აზრობრივი, სტრუქტურული და სტილისტიკური მნიშვნელობის ელემენტად ფორმდება. ციტაციით ავტორი მიგვითითებს გარკვეულ ისტორიულ-ლიტერატურულ არეალზე. ამ გზით ხორციელდება სხვადასხვა შინაარსის ტრანსპლანტაცია მხატვრულ ტექსტში, მკითხველის მოქცევა „ნაცნობ“ სივრცობრივ განზომილებებში, იმთავითვე განაპირობებს მზადყოფნას მხატვრული კომუნიკაციისთვის. გამოცდილი მკითხველი მომზადებულია გრაფ სეგედსა და მუშნი ზარანდიასთან სასაუბროდ, რადგან მას აქვს სათანადო ცოდნა ამ პერსონაჟის შესახებ“ (კალანდია 2001: 16).

ჭაბუა ამირეჯიბის რომანი თუ ჩვენებათა სტილზეა აგებული, აკა მორჩილაძე მოგონებებს სთავაზობს მკითხველს. აქ საერთო სურათი მოგონებებით იქმნება, დათა თუთაშხიაში კი სიუჟეტი დოკუმენტურ მასალაზე დაყრდნობით იკვრება. აკა მორჩილაძემ, მისივე განმარტებით, ქართულ ლიტერატურაში გრაფ სეგედზე უკეთესი პერსონაჟი ვერ შეარჩია. ნაწარმოები იწყება კითხვით „ამოიცან ეს ცხოვრება არ გინდა?“ თითქოს მკითხველს თავად მწერალი აძლევს გასაღებს ჭეშმარიტების ამოსაცნობად, ამოიცნობს თუ არა ეს მხოლოდ მასზეა დამოკიდებული.

რომანის მთავარი გმირი ხაფო მხატვარია, თუმცა აკა მორჩილაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „არ ვიცი, ხაფოზე არ მიფიქრია, ხაფო მანდ მთავარი გმირი არ არის ჩემთვის. მანდ მე სხვა საყვარელი პირები მყავს, ყორღანოვი და ბაიარდი, მთელი ეს ამბავიც იმიტომაც მოგონილი, რომ ეგ ორი გმირი როგორმე გამოჩენილიყო” (იმნაიშვილი 2001: 7).

ხაფო მხატვრის პერსონაჟი საინტერესოდ წარმოგვიდგინა ავტორმა. მასში ორი ადამიანია გაერთიანებული— მხატვარი, რომელიც თავის საქმეს ძირითადად ზედა უბანში აკეთებს და ქვედა უბნის ხაფო, რომელიც სრულიად განსხვავებული ცხოვრებით ცხოვრობს. ის ჩაცმითაც სხვადასხვანაირად იცვამს ქვედა და ზედა უბნებში. „თუ მაღლა ქალაქში მიდიოდა სამუშაოდ, ეცვა თეთრი პერანგი, მწვანე კოსტუმი და ეხურა „რუსული შლაპა“. შეიდანზე ჩოხით, პრიალა ალისფერი ხალათით და შავი პრიალა წაღებით გადიოდა.

ხაფო დაბლა ქალაქის კაცი იყო. მაღლა ქალაქის ხაფო სხვა იყო! იქ არ იყო ბრაზიანი. იტყოდი კიდევ— „გაზეთები წაუკითხავს ანდა გაზიან წყალსა და ლუდს ერთმანეთისგან გამოარჩევსო” (მორჩილაძე 2004: 13).

შეიძლება ასოციაციურად პარალელი გავავლოთ ენტონი ბერჯესის რომანთან „მექანიკური ფორთოხალი”, სადაც რთული ხასიათის მქონე გმირი წარმოგვიდგინა მწერალმა. ალექსი რთული პიროვნებაა, მას განსაკუთრებული ცხოვრების წესი და შინაგანი სამყარო აქვს, რაც იზიდავს მკითხველს და მასზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ავტორის მიზანია დასაღუპად განწირული სამყაროს და მასში მცხოვრები გადაგვარების პირას მდგარი ადამიანების ჩვენება.

ალექსის ხასიათის ჩვენებისას რჩება შთაბეჭდილება, რომ უკვე შეიცანი ის, მისი შინაგანი ბუნება თუმცა საქმე არც ასე მარტივადაა, როგორც ყველაფერს, მასაც აქვს დაფარული მხარეები. გმირი მეორე ცხოვრებით ცხოვრობს, რომელიც მხოლოდ ვიწრო წრემ იცის და სადაც ავლენს რეალურ სახეს, ჩანს ისეთი, როგორიც არის. დღე შენიღბული ღამე ნიღბს იშორებს და რეალური სახით წარსდგება მკითხველის წინაშე. ღამე ბოროტების სიმბოლოა და ალექსიც მაშინ ირგებს ნიღბს.

ნიშანდობრივია ალექსის ჩაცმის სტილიც, ის დღისით და ღამით განსხვავებულად იცვამდა. ავტორი ამ დეტალით ოსტატურად გვიხატავს საკუთარ გმირს, უცვლის მას გარეგნობას, იმიჯს, მისწრაფებებს. ალექსი დღისით ატარებდა თეთრ ბამბის სვიტრს და მოხარშულ ჯინსს. როდესაც

დანაშაულს ჩადიოდა, ეცვა შავი მოტკეცილი შარვალი, რომელსაც ობობა ეხატა, ირონიულად არის დახატული ავტორის მხრიდან ალექსის და მისი მეგობრების ჩაცმულობა, რომლებიც ყველასაგან გამოირჩეოდნენ ამით.

ენტონი ბერჯესმა პოსტმოდერნისტული ხერხების გამოყენებით წარმოაჩინა გმირი, რომელზეც გარკვეული მორალურ-ფსიქოლოგიური გავლენის მოხდენას ამოდ ცრდილობს კაპელანი, თუმცა მისი ქადაგებები, წყლის ნაყვას უფრო ჰგავდა, ვიდრე მოზარდზე რაიმე შთაბეჭდილების მოხდენას.

მნიშვნელოვანია, რომ ხაფოც და ალექსიც ხელოვნების დიდი თაყვანისმცემლები არიან, ხაფოც მხატვარია, ალექსი კლასიკური მუსიკითაა გატაცებული, ის კარგად ასხვავებს ერთმანეთისაგან არა მარტო მუსიკას, არამედ იმას, რაც ამ მუსიკის მიღმაა. მაგრამ ეს სამყარო მათთვის დროებითი თავშესაფარია, თავიანთ სამყაროში ისინი კვლავ ქვეყნიერებაზე გაბოროტებულ ადამიანებად გვევლინებიან, რომლებიც კარგავენ ყოველგვარ ადამიანურს. ალექსი სისხლისმსმელ მკვლელად გვევლინება, ასევე მკვლელობასა და ყოველგვარ დანაშაულებრივ მოქმედებებს უკავშირდება ხაფოც ცხოვრებაც.

ზედა და ქვედა ქალაქების მკვიდრნი ერთმანეთს არ იცნობდნენ. ხაფოც არატრადიციულ ორიენტაციაზე ყველა საუბრობდა. მის მეგობრად ყრუ-მუნჯ ბიჭს თვლიდნენ, რომელიც სახლში ჰყავდა და შვილად ასაღებდა.

ანჩისხატის ეკლესიის მოძღვარი მამა ზაქარია წინ აღუდგა ხაფოც ასეთ უწესო ცხოვრებას. მაგრამ თავად გაურკვეველ ვითარებაში შეეწირა მის თვალთვალს. მწერალმა დაგვანახა იმ პერიოდში მცხოვრები ადამიანის დამოკიდებულება სარწმუნოებისადმი. მაშინ ჯერ კიდევ უამრავი ადამიანი შორს იყო ეკლესიისგან, ხაფომ ტაძარში მოქცევის წესები იცოდა. იქ რომ შედიოდა, ქუდს იხდიდა, მაგრამ მოძღვრის კითხვაზე, რა რჯულისა ხარო, პასუხობდა: „რა რჯულისა ვარ? ქალაქისა“ (მორჩილაძე 2004: 19).

აღსანიშნავია ხაფოც მიერ მამა ზაქარიასთვის წითელი ვაშლის მიცემა. ეს ცნობილი პერსონიფიცირებული სიმბოლოა, სწორედ ვაშლი გახდა მიზეზი ადამ და ევას სამოთხიდან გაძევებისა. ვაშლი ამ შემთხვევაში ბოროტი ძალის მანიშნებელია, მამა ზაქარია ხაფოც იერმა შეხარა და დაინახა გამოცხადებული ეშმაკი, „მხურვალე ღოცვით შესთხოვა ღმერთს გამარჯვება უწმინდურზე“ (მორჩილაძე 2004: 19) მწერალმა მოძღვარი დეტექტივად გადააქცია: „არც ის უნახავს ვინმეს, როგორ გადაიქცა მამა ზაქარია ხაფოც ლანდად და არც ის

რვეული უნახავს ვინმეს, სადაც დახაზული იყო ხაფოს მოძრაობის ხაზები” (მორჩილაძე 2004: 20).

მადათოვი კუნძულია, რომელიც სამივე რომანში მოქმედების ეპიცენტრად გვევლინება, სწორედ აქ პოულობენ გარდაცვლილ ხაფოს, აქ ხდება საიდუმლო შეხვედრები შეთქმულებსა და მათ კვალში ჩამდგარ გამომძიებლებს შორის, ამ კუნძულს შთანთქავს თეთრი ვეშაპი.

აღსანიშნავია ხაფო მხატვრისა და ნორვეგიელი მწერლის კნუტ ჰამსუნის შეხვედრა, ჰამსუნი მწერალს მისი ნამდვილი გვარით ჰყავს მოხსენიებული, რასაც ლალი ავალიანი შემთხვევითობად არმიიჩნევდა, ის წერდა: „აკა მორჩილაძის რომანში მოხვედრას დიდი ნორვეგიელი მის ნამდვილ გვარს პედერსენს უნდა უმაღლოდეს” (ავალიანი 2005: 131). შესაძლებელია ეს ასეც იყოს, მაგრამ თვალშისაცემია ჰამსუნის რომანში შემოყვანის პირველი ეპიზოდი, სასტუმრო „ლონდონში” დასახლებული მწერალი დადის ისე, როგორც მისი მთავარი გმირი, რომანიდან „მისტერიები”. მოგზაურობს, თვეობით სხვადასხვა ადგილებში უწევს ცხოვრება, სწორედ ჰამსუნთან მიმართებაშია წამოწეული წინა პლანზე კუნძულის თემა, ავტორი ნორვეგიელ მწერალს ათქმევინებს: „კუნძულზე ვიყავი. ჩვეულებრივი კუნძულია ძალიან პატარა იმისთვის, რომ ზედ ვენახი იყოს გაშენებული და მაინც ვენახი, ვენახი არის. რას ნიშნავს ვენახი შუა ქალაქში, თანაც კუნძულზე, სადაც ნაგავსაყრელია” (მორჩილაძე 2004: 24) უცხოელისთვის გაუგებარია, რას უნდა ნიშნავდეს ნაგავსაყრელის გვერდით გაშენებული ვენახი, ვაზი ხომ საქართველოს სიმბოლოა, უბრალოდ ხდება ფასეულობათა გადაფასება, ნაგავსაყრელის გვერდით ქვეყნის სახე იმარხება. „ყოველ დილით ჩვენს ფანჯრიდან ვხედავ კუნძულის ერთ ნაგლეჯს და სულ ვფიქრობ, რას უნდა ნიშნავდეს ეს მყრალი ადგილი ქალაქის შუაგულში, სადაც ყურძენი სრულიად განსხვავებული რამ არის? აქ ხომ იტალიელებივით ღვინით იბანენ პირს? კუნძულის ისტორია არავინ არ იცის” (მორჩილაძე 2004: 25) ავტორმა სტუმრის მიერ დასმულ შეკითხვას იოსელიანის დახმარებით პასუხი იქვე გასცა, იოსელიანმა მხოლოდ ის იცოდა, რომ მადათოვი, ვისი სახელიც ამ კუნძულს ერქვა, გენერალი იყო. ის გახლდათ კუნძულის მფლობელიც, მაგრამ მისი გარდაცვალების შემდეგ უცნობია, ვის დარჩა კუნძული.

მადათოვზე ხდება ხაფოს და ჰამსუნის შეხვედრა. მათ შორის საუბარი მხატვრის უცნაურად მოწყობილ ოთახში გრძელდება, სადაც ყველაფერს შემოქმედის ხელი ეტყობა, იქ ყოველი ნივთი მოხატულია. ხაფოს სახლის

ხატვისას მწერალი იწყებს გმირის სახეცვლას. ის ჩვენ წინაშე ათამაშებს კარნავალს: „პარფეზაც ზღაპრის გმირს ჰგავდა, ყელზე საათი შეება, თავზე მაუდის ბუმბულიანი ქუდი ეფარა, ჭრელ ქოშებში და სპარსულ ხალათში იყო გამოწყობილი. თითქოს მხატვარმა სპექტაკლი დადგა უცხოელი სტუმრის წინაშე, დაიბნა ჰამსუნი, როდესაც ნახევრად შიშველი ბიჭი დაისვა წინ მხატვარმა და ბეჭებზე ათასგვარი ორლამენტების ხატვა დაიწყო. ბატონ პედერსენს არასოდეს ენახა ამგვარი რამ. მან დაიფიქრა, რომ ეს კაცი ფუნჯით უამბობდა ჯადოსნურ, ქირმნის გზებით მოხატულ ზღაპარს” (მორჩილაძე 2004: 55). ხაფომ უცხოელი სტუმრის აღფრთოვანება შეძლო, რომელმაც მხატვრის ნიჭის შეუფერებელ ადგილად მიიჩნია თბილისი, პარიზში რომ ეცხოვრა, ხელის გულზე ატარებდნენ.

რომანში ხდება სიუჟეტის გაუცხოება. აქ ჩართულია სხვა პირის მიერ მოყოლილი ამბები, ასე მაგალითად, ხაფოს შესახებ ამბავს გადმოგვცემს ფინდლა ფირუზა, ის მომსწრე იყო თბილისის აბანოში მომხდარი ამბებისა, რვეული სადაც ეს ამბები იყო აღწერილი, დაიკარგა ხოლო თავად საეჭვო ვითარებაში გარდაიცვალა. მამა ზაქარიას მსგავსად, ისიც დაიხრჩო, ორივე მკვლელობას ერთი ხელწერა აქვს, ორივე მაშინ გარდაიცვალა, როდესაც მხატვრის პირად ცხოვრებას შეეხნენ.

თხრობაში სურათი ისევ იცვლება ამჯერად მოქმედ პირებად გვევლინებიან გამომძიებლები ბაიარდი და ყორღანოვი, რომლებსაც ხაფოს მკვლელობის საქმის გახსნა დაევალოთ, ამ საქმის დიდ მნიშვნელობაზე მწვანე საქალაქო მეტყველებდა. ხაფო გახლდათ იმ დანაშაულებრივი ჯგუფის წევრი, რომელსაც ბებუთოვი მეთაურობდა. ავტორი ირონიული ტონით ამბობს შემდეგ სიტყვებს ამ ჯგუფზე „მკვლელის ძიება იქ უადგილო იყო, რადგან ამ ადამიანებმა გულმხურვალედ დაიტირეს საკუთარი „ქმარი” (მორჩილაძე 2004: 60). ეს ადამიანები ნიღაბამოფარებულები თამაშობენ ცხოვრებაში.

რომანის ბოლოს გაჩენილ კითხვაზე, თუ ვინ არის ხაფოს მკვლელი? პასუხს მკითხველი ფინალში გაკეთებული დანართიდან იგებს. ხაფო მისმა შვილობილმა მოკლა. გარდა ამისა, დანართში ჩამოთვლილია ყველა იმ პირთა სია, ვინც რომანშია ნახსენები, ახსნილია ისტორიული თარიღები. ასევე ვიგებთ იმასაც, რომ ავტორს ამ რომანისთვის სხვა სახელი ჰქონდა მოფიქრებული „ხაფო სიყვარულის მევახშე”, მაგრამ ის გამომცემლის თხოვნით შეუცვლია.

მეორე ნაწარმოებია „გაქრები მადათოვზე“. წინა რომანისგან განსხვავებით, ის უფრო საინტერესოა, ინტერტექსტუალობა არც წინა რომანს აკლდა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მწერალი და მკითხველი ერთმანეთს სცდებიან, ძნელი მისახვედრია მწერლის ჩანაფიქრის ამოცნობა. ნაწარმოების ყოველი თავი იწყება ამონარიდებით სხვადასხვა მწერლისა თუ პოეტის შემოქმედებიდან.

ნაწარმოების მთავარი გმირები არიან უცხოეთში განათლებამიღებული ადამიანები, აქ შედარებით უფრო დიდი ადგილი ეთმობათ ქალებს მარინა ავაბეკოვას და არდანელ-იშხნელს. პარიზში ნასწავლი იოსელიანი საქართველოში მწერლობით ვერ ცხოვრობს, მის ირგვლივ საშინელი სოციალური ფონია შექმნილი. რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდში იოსელიანი გერმანელების ფურნის წინ სპეციალურად ჩერდება რათა პურეულის ცქერით თვალი გააძლოს, რომ ეს ყველაფერი შემდეგ დაესიზმროს. „ყნოსვა გაუძლიერდა ამ შიმშილისგან ისე, რომ კაი მწვეარ ძაღლად გამოდგებოდა“ (მორჩილაძე 2001: 57) ამ ნაწილის წაკითხვისას მკითხველს შეიძლება გაახსენდეს ჰამსუნის მოთხრობა „შიმშილი“, სადაც მსგავსი სიტუაციაა აღწერილი. შიმშილი დიდი ფსიქოლოგიური სტრესის გამომწვევი მოვლენაა, ჰამსუნმა შთამბეჭდავად აღწერა ეს თემა თავის მოთხრობაში. ინტერტექსტუალობა პოსტმოდერნიზმის ხერხია, რომელსაც აკა მორჩილაძე იყენებს. გმირს რთულ ვითარებაში მსხნელად დიდი ხნის მეგობარი ილიკო იმერლიშვილი მოეგვინა.

იოსელიანი ავტორს წარსულში გადაჰყავს, ის ჰყვება თავის ცხოვრებას იმერლიშვილთან გატარებულ პერიოდს, როცა ყველაფერი საერთო ჰქონდათ, მათ შორის გულიც, ორივეს ერთი ქალი უყვარდა.

აკა მორჩილაძე აჯერებს მკითხველს ილიკო იმერლიშვილის გულწრფელობაში, მას მართლა სურს მეგობრის დახმარება. მწერალმა ილიკო იმერლიშვილის და იოსელიანის სახით ორი სრულიად განსხვავებული გმირი წარმოგვიდგინა, „მე ჩემი მოუვლელი და მშიერი იერით. ის კიდევ ინგლისელის შალის საუცხოოდ შეკერილ კოსტუმში, ბაჯადლოს საათით დამშვენებული კარგა მოზრდილი ძეწკვით, ტყავის ბუდიდან თავგამოყოფილ ამერიკულ სიგარეტებით“ (მორჩილაძე 2004: 60).

საინტერესო ვერსია წარმოგვიდგინა მწერალმა მაჩაბლის გაუჩინარებაზე. ის იმერლიშვილის პირით გვეუბნება, რომ ინგლისურის კარგი მცოდნე მაჩაბელი ბოშებს არგენტინაში გაჰყვა. როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავებული ვარიანტი

შემოგვთავაზა ლაშა იმედაშვილმა მაჩაბლის გაუჩინარებაზე წიგნში „სამი მკვლელთა ძველ თბილისში“, სადაც მთავარი მოქმედი პირი კნიაზ მაჩაბელია.

ილიკო იმერლიშვილის მიზანი სამყაროს შეცვლაა. ამ მიზნით თარგმნის ქართულად იოსელიანი კრაპოტკინის აკრძალულ წიგნს „რეზ ბუნტავშიკა“.

ხდება ასალი პერსონაჟის კაპიტან საგინოვის შემოყვანა, რომელიც ნაწარმოებში მხოლოდ და მხოლოდ წარსულის ლანდად გვევლინება, ერთ დროს დიდი თანამდებობის მქონე ადამიანს აწმყოში მხოლოდ მოგონებები ქაოსი და მარტოობა შერჩა ხელთ. მისთვის დროს არანაირი დატვირთვა აღარ გააჩნდა.

აკა მორჩილადის არც თუ ისე მრავალფეროვან ქალთა სამყაროდან აღსანიშნავია კნეინა არადნელ იშხნელი, რომელიც ინტრიგების ხლართვაში გამოწვრთნილი ქალი გახლდათ. სინამდვილეში რა ერქვა ან ვინ იყო, არავინ არ იცოდა, ის ჯაშუში იყო „დედოფალი პირშავ საიდუმლოთა გახსნისა“. ბედი იმას ჰქონია, ვისაც არც კი სმენია მისი სახელი” -წერდა საგინოვი.

რომანში ასახულია კნეინა იშხნელის ბურუსით მოცული სიკვდილის ამბავი, ეჭვი საგინოვზე აიღეს მათ ერთ დროს ახლო ურთიერთობა ჰქონდათ. საინტერესო თემაა, საგინოვისა და ქალების დამოკიდებულება მიუხედავად კაპიტნის მძიმე ხასიათისა, ქალები მისი გულისთვის ანგრევდნენ ოჯახებს, მაგრამ მათვე დააკარგინეს ყველაფერი.

თხრობა გადადის რომანის მთავარ გმირზე, იოსელიანმა შეცვალა ცხოვრების სტილი, მას უყვარდა წიგნები და ქალები, მისი შეყვარებული ხვდებოდა, სხვა საქმისთვის რომ მოეკიდებინა ხელი.

არამ ნიკოლაევიჩის ბინა რევოლუციონერების თავშესაფარი ხდება. იოსელიანი წიგნს ზაალ ნაკაშიძის სახელით თარგმნიდა, სწორედ ეს წიგნი გახდა რომანში მოქმედების განვითარების მთავარი მიზეზი. იწყება ჩახლართული სიუჟეტი. კუნძული მადათოვი რომანის დასასრულსაა ნახსენები – „ვიღაცამ ფეხი შემოდგა მადათოვის რბილ მიწაზე“. ამ კუნძულზე ხდება თარგმანის გადაცემა, რომელიც ბაიარდის და ყორღანოვის ხელში ხვდება და იქვე ნადგურდება.

ბაიარდი და ყორღანოვი ჩვენთვის უკვე კარგად ნაცნობი გმირები არიან. განსხვავებით წინა რომანისგან, სადაც ისინი ერთმანეთს კარგად არც კი იცნობენ, აქ უკვე მეგობრებად გვევლინებიან. ერთი რომანიდან მეორე რომანში „მოგზაური“ პერსონაჟები პოსტმოდერნიზმისთვის ბუნებრივი მოვლენაა.

ამათ გარდა, ზემოთ განხილული რომანიდან სხვა პერსონაჟებიც გადმოდიან, რაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს. წინა რომანში ილიკო იმერლიშვილი ჯერ კიდევ ჩამოყალიბებული რევოლუციონერია, აქ კი ის უკვე აქტიურადაა ჩართული რევოლუციურ მოძრაობაში.

ნაწარმოებში ავტორი გადის რეალური სივრციდან ირეალურ სივრცეში, ერთი ადგილიდან მეორეზე, ერთი ეპიზოდის აღწერიდან მეორე ეპიზოდის აღწერაზე, საზღვრები მოშლილია. სად იწყება ამბავი და სად მთავრდება, არ ჩანს. კარგად არის დახატული იმ პერიოდის თბილისი, რომლის ფონზეც იშლება რუსეთის მზაკერული გეგმა, თუმცა რომანში გამოყვანილ გამომძიებლებს ჯერ კიდევ შერჩენიათ ღირსება.

მწერალი ბოდიშს უხდის ყველა იმ ავტორს, რომელსაც მალ-მალე ესესხებოდა. ის თავს იმით იმართლებს, რომ მისთვის წერა სახალისო საქმეა და ჭადრაკის ერთ უბრალო სალაღობო პარტიას ჰგავს. საინტერესოა, ამ რომანების ავტორი მართლა ჭადრაკს გვეთამაშება და ეს მისი გართობაა მხოლოდ? საეჭვოა, აკა მორჩილაძე არ წერს გართობისათვის, ის წერს იმიტომ, რომ უბრალოდ უნდა წეროს.

„ვეშაპი მადათოვზე“ -მადათოვის ციკლის მესამე წიგნია, მასზე თავად ავტორი აკეთებს კომენტარს და წერს: „ისევე როგორც მადათოვის წინა რომანებში, მკითხველი აქაც მრავალ ისტორიულ თუ მწერლის ფანტაზიით შექმნილ პერსონაჟს შეხვდება და წარსულის სურათსაც გაიხსენებს. ეს რომანი ორი ნაწილისგან შედგება, მეორე ნაწილში მწერალი ახალ რეალობას ქმნის, რომლის ფინალშიც მკითხველი ხვდება, რომ მადათოვის ოცწლიანი ისტორია სინამდვილეში ვირტუალური რეალობაა, 21-ე საუკუნეში შექმნილი კომპიუტერული თამაში „მეჯიქ პოლისი“ ყოფილა. წინასიტყვაობად ყოველ თავში სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან ამონარიდებია მოტანილი.

რომანი ნათლად გვიჩვენებს პოსტმოდერნისტული სამყაროს თამაშის პრინციპს, ავტორი გვეთამაშება ამ სიტყვის პირადაპირი მნიშვნელობით, მკითხველი მიჰყვება მას ირეალურ, არარსებულ სამყაროსკენ. თუ ნაწარმოების პირველ თავში რეალური პირები არიან გამოყვანილი, მეორე ნაწილში სხვა სურათი გვხვდება. გმირი სხვა სივრცეში გადადის, ავტორი გვითრევს თამაშში, როგორც მკვლევარი ბელა წიფურია განმარტავს: „თამაშის პრინციპის მეშვეობით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში გაცილებით უფრო რთული

მხატვრული სტრუქტურა იქმნება. ავტორი შეიძლება თამაშობდეს მანიპულირებდეს რეალობასა და ირეალობის შეგრძნებით და რეციპიენტს ამყოფებდეს ამ ზღვარზე” (წიფურია 2005: 27) ავტორი ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ სამყაროში არაფერი არაა სანდო, არც ტექსტი. ის ნიღაბს ირგებს, ერთ მოთამაშე მხარედ გვევლინება თავად ავტორი, მთავარი მოთამაშე კი მკითხველია.

მწერალს სახეცვლილი გმირები შემოჰყავს რომანებში. გვარი გადაუკეთებია კლდიაშვილს პერსონაჟისთვის და სამანიშვილის ნაცვლად გვევლინება, როგორც სამანი, ასევეა ყორღანოვი. ეს იმ პერიოდის რუსეთის პოლიტიკა იყო. იცვლებიან თაობები, რომლებიც კარგავენ ეროვნულობას. ხმალი ხდება თავი და თავი სიუჟეტის განვითარებისა. წინა რომანში კი ეს ფუნქცია წიგნმა იკისრა, ხმალი საქართველოს ისტორიის კუთვნილებაა, რომელიც მეფეების ხელიდან სტალინის ხელში გადადის. გამომძიებელ შერაძეს ხმლის ისტორიის გარკვევა ევალება. ის საინტერესო ფიგურაა რომანში. შერაძე რუსეთის იმპერიის სამსახურში ერთგულად დგას. მან უარი თქვა ყველაზე და ყველაფერზე. დათმო საყვარელი ქალი. კუნძულ მადათოვზე მდგარი გმირი წარსულში დააბრუნა სახელმა ალექს, ეს სახელი ბოლოს დედამ დაუბახა. ისევ ქალის ხმა იყო, ოღონდ ძველი სიყვარულის ნაცნობი ხმა. ნინას დანახვამ 25 წლის წინანდელი სიყვარული გაახსენა. „ბევრი რამ დათმო შერაძემ აღზრდის გამო, წესიერებიდან და გულიდან დათმო” (მორჩილაძე 2005: 104).

რაც შეეხება სტალინს, მისადმი ირონიას არ იშურებს მწერალი. „ამხანაგი სტალინი თუ მოიხმარს კოკაინს და ოპიუმს” -კითხულობს ავტორი, აქვე ნაჩვენებია სტალინის პოლიტიკური ცხოვრების დაწყების პირველი ნაბიჯები. მას გაქცევის დროს ბერის ტანსაცმლის ჩაცმაც მოუხდა, რაზეც უთქვამს კიდევ— „დედაჩემი ამის ჩასაცმელად მამზადებდა და ახლა რომ დამინახავდეს, მოვეწონებოდი” (მორჩილაძე 2005: 116).

ილიკო იმერლიშვილი ამ რომანშიც გამოჰყავს ავტორს. მან „თბილისში ცხოვრების წელიწადსა და რვა თვეს დაინახა ახალი ქვეყანა, საზიზღარი ქვეყანა, უბედური, დაჩოქებული ქვეყანა” (მორჩილაძე 2005: 106). ბოლშევიკები ცხოვრობდნენ წარმოდგენებით. ამ წარმოდგენებით ქმნიდნენ ქვეყანას. „ამდენი სისხლიც იმიტომ იყო, რომ ადამიანებს არ ესმოდათ, რატომ უნდა იცხოვრონ იძულებით წარმოდგენაში” (მორჩილაძე 2005: 107).

წიგნის მეორე ნაწილი უტუ მიქავას სიტყვებით იწყება: „ოხრად კი დარჩეს ისეთი სამშობლო, სადაც თავიც კი ვერ შეგიფარებია სადმე“. ამ ნაწილში განსხვავებული ისტორია იწყება, ნაჩვენებია ერთი უბრალო ვითომ მწერალი, რომელიც მხოლოდ წიგნაკებს წერდა და პრეტენზია არ ჰქონდა დიდ მწერლობაზე, მისი ხელით ავტორი ახალ რეალობას ქმნის. ისმიალი ამ ფსევდონიმით შემოდის მწერალი თხრობაში. ვირტუალურ სამყაროში მის მიერ იმართება ქვეყანა, სადაც სრული დემოკრატია იყო და ხუთი სხვადასხვა გაზეთი გამოდიოდა. ეს ქალაქი თბილისის ილუზიას ქმნის. მწერლის ცხოვრება იქცა თამაშად. ამ კუნძულზე უფრო დაცულად გრძნობდა თავს, მას საიმედო საზღვარი წყალი ეკრა. „კუნძულებს თბილისურად მივხედვ, საცალფეხო გავუდევ და იქ ხეხილი და ვაზი ჩაგყარე, რა მიყვარს კიდევ და ვაზი ეგ არის ჩემი პირველი და უკანასკნელი მცენარე“ (მორჩილაძე 2005: 214).

მიუხედავად იმისა, რომ ის არარსებული სამყარო იყო, მაინც შეესივნენ იმ პერიოდის რეალური მტრები კომუნისტები, რომლებიც თითქოს კუნძულზე გავლით იყვნენ, მაგრამ ძვირად დაუჯდა საქართველოს „გავლით შემოსული“ მტრის გაძევება, მარცხდება გმირი, მარცხდება საქართველოც წითლებთან ბრძოლაში „მონღოლებს გააგებინებ, ნაპოლეონს გააგებინებ, შავ ჭირს დაამარცხებ, ამ წითლებს ვერაფერს შეასმენ.“ ნაწარმოებში რეალური და ირეალური ელვის სისწრაფით ცვლის ერთმანეთს, ძნელია იმის მიხვედრა, თუ სად გადის ზღვარი ამ ორ სამყაროს შორის.

ვეშაპის გამოჩენისას ირთვება კატასტროფის უჯრა, მიუხედავად ამისა, კუნძულს იპყრობს თეთრი ვეშაპი. „მხოლოდ წამით ამოიმართა წყლიდან რათა კვლავ ჩაეყვინთა ასე მიცურავდა ასე მიდიოდა“ (მორჩილაძე 2005: 230). დაიბნა მტრის პირისპირ მდგარი გმირი „და სანამ ჩაყვინთავდა რჩევების უჯრას ვეცი და ვკითხე ვებრძოლო?-ქალაქი უნდა შეებრძოლოს, თქვენ ვერა იყო პასუხი“. რუსეთის იმპერიამ დაიპყრო საქართველო, ისე როგორც თეთრმა ვეშაპმა კუნძული. „მე ვერ ვუყურებდი საკუთარი ქალაქის ასე მოსპობას“ (მორჩილაძე 2005: 230). ვეშაპის სახე სიმბოლურად სიძლიერის გამომხატველია, მის მიღმა შეიძლება რუსეთიც დავინახოთ, რომელიც სწორედ ამ ძალის ხარჯზე იმონებს ყველას.

ნათელია, რომ აკა მორჩილაძის შემოქმედებაში „მადათოვის ციკლის პროზა“ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. მწერლის წიაღსვლები ღრმა და არათანმიმდევრულია. ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინით რომ განვმარტოთ,

აკა მორჩილაძე და მისი მკითხველი ლიბინალურ ფაზაში იმყოფებიან, ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე. ასევე ჩანს განტოტვილი აზროვნება – ტექსტების სიმრავლე, ალუზია, ხშირად ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ამბავი ისეა ნაწარმოებში ჩასმული, რომ მკითხველი ვერ გრძნობს მთლიანობის რღვევას, რაც მწერლის ნიჭზე მეტყველებს.

აკა მორჩილაძე ეთამაშება თავის მკითხველს, მან კი უნდა შეძლოს მწერლის ფეხდაფეხ მიყოლა, რათა შემდეგ ხელიდან არ გაგვისხლტეს ამბავი და თავად ავტორი, რომელიც გამოცანებით გვეთამაშება და გეთავაზობს „ამოიცან ეს ცხოვრება არ გინდა?

„სანტა-ესპერანსას ციკლის პროზა“. აკა მორჩილაძის შემოქმედებაზე საუბრისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი ერთ-ერთი გამორჩეული ნაწარმოები „სანტა-ესპერანსა“. ის გამორჩეულია არა მარტო შინაარსით, არამედ არაორიგინალური ფორმითაც. წიგნი, (ზოგიერთი მას ამბების კრებულსაც კი უწოდებს ს. ძ.) შეიცავს უამრავ ქვეტექსტს, სადაც ამბები ერთი რვეულიდან მეორე რვეულზე გადასვლისას ერთმანეთის მიყოლებით ცვლიან ერთმანეთს. რვეულები ოთხი ფერისაა ყავისფერს–ყურძნისმტევანი ახატია, ყვითელს-მაყვლის ბუჩქი, მწვანეს –ბურძვის ყვავილი, ცისფერს კი ხმალი, ისინი მოთავსებულია პატარა სამხედრო ჩანთაში. სამხედრო ჩანთა სიმბოლოა საქართველოში არსებული საომარი მდგომარეობის. შესაძლებელია ამ 36 რვეულიდან, რომელიც მკითხველს სურს, ის გამოიღოს და იქიდან დაიწყოს კითხვა, ტექსტი ამის საშუალებას იძლევა. პოსტმოდერნისტი მწერლისთვის ასეთი ექსპერიმენტები უცხო არა არის. მართალია, მოქმედების ადგილი გაუცხოებულია, მაგრამ, როდესაც მკითხველი ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე გაეცნობა, გაუცხოების შეგრძნება სრულიად იკარგება. მისთვის ცხადი ხდება ის, თუ რა იმალება სანტა-ესპერანსული ამბების მიღმა, ეს მწერლის მიერ ვირტუოზულად შექმნილი საქართველოა, ამ კუნძულების ყოფა საქართველოს, უფრო ზუსტად კი 90-იანი წლების თბილისს მოგვაგონებს, სადაც არეულობა, განუკითხაობა და ორხელისუფლებიანობა იყო, რომლის ქუჩებშიც ტყვიები ზუზუნებდა. ესაა ჩვენი სამშობლოს რეალური სურათი. თუმცა ავტორმა მას სანტა-ესპერანსული ამბავი უწოდა. „იქაურ ამბებს საქართველოს ამბებს თუ არ ვუწოდებთ, ქართულ ამბებად მაინც აუცილებლად უნდა მოუხმოდ“ (პაიჭაძე 2006: 98). რომანი ბანქოს თამაშის პრინციპზეა აგებული, ინტი ასე უწოდებენ ამ თამაშს. სადაც კარტს ფერი არა აქვს, მის ადგილს ვაზი, მაყვალი, ბუბვი და

ხმალი იკავებს. დეტალურად არის აღწერილი ინტის თამაშის წესები. თავად ავტორი წერს, „ყველაფერი რვეულებშია ჩემი მოსაყოლი“. ეს ნაწარმოები თავისი აგებულებით ახლოა მილორად პავინის რომანთან „უკანასკნელი სიყვარული კონსტანტინოპოლში“.

თავად სანტა-ესპერანსა გამონაგონი კუნძულია, აკა მორჩილაძე ხშირად იგონებს, როგორც პერსონაჟებს ისე ამბებს, – „ყველაფერი, რასაც იგონებ, არ შეიძლება იყოს ღამაში, მაგრამ კარგად კი უნდა გამოიგონო“ – წერს თავად ავტორი. ტექსტი შეიცავს უამრავ პატარ-პატარა ამბავს, რომელიც გარკვეულწილად უკავშირდება ერთმანეთს. სანტა-სიტი, ის ქალაქია, სადაც საუკუნეების მანძილზე ერთმანეთის გვერდიგვერდ ცხოვრობენ სხვადასხვა ეროვნების, კულტურისა და რელიგიის წარმომადგენელი ხალხი. თავად კუნძული შავ ზღვაში მდებარეობს, რომელიც ინგლისის ბატონობისგან თავისუფლდება, რა სათქმელი იმალება ამის უკან, ნათელია, კუნძული საქართველოა, ხოლო დამპყრობი ინგლისის სახეში ადვილად დაინახავთ რუსეთს. „მე მოვედი ესპერანსაზე და ვუყურებ საქართველოს“ – წერს ერთ-ერთი გმირი.

რომანში დეტალურად არის აღწერილი კუნძული, მისი დედაქალაქი სანტა-სიტი, სადაც, თბილისის მსგავსად, ერთმანეთის გვერდიგვერდ იდგნენ მართლმადიდებლური ეკლესია და მეჩეთი, თბილისი გამოირჩევა სწორედ ამ ინტერკულტურული ნიშან-თვისებებით. სანტა-ესპერანსაზე კი ღამის კლუბებში საინტერესო მხოლოდ ამ ქალაქისთვის დამახასიათებელი „სადარდოს“ სახელით ცნობილი სიმღერები სრულდებოდა, ასეთი ტიპის სიმღერების შესრულების თავისებურება ის იყო, რომ მსმენელს არ შეეძლო დაენახა მომღერალი ან მიახლოებოდა მას. კესანე დათას შეყვარებული სწორედ სადარდოს მომღერალი იყო. მამაკაცებს ეს ქალები თავიანთი ხმის გამო უყვარდებოდათ. მწერალი წარმოადგენს კარნავალს, რასაც მოდარდის სიმღერა კიდევ უფრო მეტ იდუმალებას სძენს.

ამ ფონზე მწერალი მოგვითხრობს რომანის მთავარი პერსონაჟების სალომეას და სანდრო დელა კოსტას, დათა და კესანეს სიყვარულის ამბავს, რომელთაგან არც ერთი არ სრულდება ბედნიერად. ეს აკრძალული სიყვარულია, აკრძალული გრძნობა კი ყოველთვის უფრო ძლიერი და მომაკვდინებელია. სალომეას და სანდროს სიყვარული შეუძლებელი იყო იმიტომ, რომ ისინი ორი დაპირისპირებული გვარის წარმომადგენლები გახლდნენ.

ვისრამიანები და დელა კოსტების ერთმანეთს მუდმივად ემტერებოდნენ. გარდა ამისა, ვისრამიანებს ოჯახური ტრადიცია არ აძლევდა უფლებას, ქართველის გარდა, სხვა მოეყვანა ან სხვაზე გათხოვილიყო. ამიტომ, სალომე უსიყვარულოდ გაათხოვეს ქართველ ნიკა აბაიშვილზე, რომელიც საქართველოდან გაიქცა და თავს სანტა-სიტის აფარებდა, ხოლო „ეს ის კუნძულია, სადაც რჩებიან და უკან აღარ ბრუნდებიან“. ვისრამიანები საბედოს ტრადიციულად საქართველოში ექებდნენ, ასე იყო მაშინაც, როცა სალომეს დედა, კაია ვისრამიანი უსიყვარულოდ შერთეს ცოლად ბუ ვისრამიანს, საქართველოში ვახტანგ ავალიანად ცნობილს, რომელსაც მთელი ცხოვრება აწუხებდა საქართველოზე ფიქრი, ხოლო, როდესაც მისი სამშობლო გათავისუფლდა რუსეთის ბატონობისაგან, იქ დაბრუნება გადაწყვიტა. ეს სიყვარული თავის შვილებს დათას და სალომეასაც გადასცა. თავის დროზე ისიც იძულებული გახდა, სამშობლოდან სიყვარულის გამო გაქცეულიყო. კუნძულზე იყო „ლოდინის კონცხი“, სადაც ყოველთვის მიდიოდნენ ვისრამიანები და „გასცქეროდნენ ზღვას, მოელოდნენ ნიშანს დიდი სამშობლოდან, საქართველოდან“ (მორჩილაძე 2004: 6).

რაც შეეხება სალომეას და სანდროს სიყვარულს, მწერალი ამ გრძნობის დასამტკიცებლად ჩანართის სახით გვიჩვენებს სანდროს და კოსტას სასკოლო თხზულებას „ჩემი გუშინდელი და ხვალინდელი დღე“, სადაც ის აღწერს სალომეას გარეგნობას და მისადმი სიყვარულს, რომელიც ორივეს ტანჯვად გადაექცათ. 20 წელიწადში 7-ჯერ გაიქცნენ ისინი და 7-ჯერვე დამარცხდნენ. ასევე საინტერესოა სანდრო და კოსტას უთარილო დღიურები „მე ჩემი გვარის უკანასკნელი შთამომავალი ვარ, როგორც ჩანს, ჩემ შემდეგ საგვარეულო წიგნში არაფერი აღარ ჩაიწერება, მძულდა ყველაფერი და მიყვარდა მხოლოდ სალომეა“ (მორჩილაძე 2004: 4-5). თუმცა იგი აქვე აცნობიერებს, რომ მათი სიყვარული „შეცდომას ჰგავს, თითქოს წინასწარ მოზომილ შეცდომას, ამ არეულ მოგონებებს შენთვის ვწერ სალომეა იმიტომ, რომ შენს მეტი ვერავინ გაიგებს“ (მორჩილაძე 2004: 6). შეცდომად თვლის ამ სიყვარულის გაჩენის დღეს. იმასაც, როდესაც ასტრონომიის გაკვეთილიდან გამოიპარა და მას ყურძენი მისცა. მაშინ იგრძნო, რომ შეცდომა დაუშვა. ვისრამიანებმა კი „სიყვარული აკრძალეს, ანუ ყოველი ის შეცდომა აკრძალეს, რასაც ქალის და კაცის სიყვარული მიაყენებდა მათ ოჯახს“ (მორჩილაძე 2004: 7). ეს გრძნობა იმდენად დიდი და ძლიერი იყო, რომ ცხოვრების ბოლომდე გასტანა, „ებერდები,

მაგრამ სიბერეს არაფერი არა აქვს საერთო სიყვარულთან. სიბერე შეცდომა არ არის, იგი გზისპირა ნიშნულია”, ისევ ჩართულია სანდროს წერილი, რომელიც მიწერა საყვარელ ქალს: „მე ვებრძოდი იმ ომს, მომერია, შენ წაგიყვანა, დამარტყა მტკივნეულ ადგილას, მეთაურად შენ ავირჩია. სად არის ჩვენი თავგადასავალი სალომეა? სად წავიდა ეს ამბავი? მე დაგეარე და არა მგონია, შენც სადმე გქონდეს შენახული” სანდრო მიხვდა რა, რომ არასდროს ეღირსებოდათ ერთად ყოფნა, სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ეს ურთიერთობა „რომეო და ჯულიეტას” ამბავს ჰგავს. აქაც არის ორი დაპირისპირებული გვარი, რის გამოც ქორწინება არ შედგა, აქაც წრფელი გრძნობაა, რომელიც სათავეს ბავშვობიდან იღებს.

რომანში დეტექტიური სიუჟეტია ჩართული, სადაც გაურკვეველ ვითარებაში ხდება მკვლელობა. მონასტერში კლავენ სალომეას ქმარს. ამ ადგილს მან ცოდვების მოსანანიებლად შეაფრა თავი.

რომანში ნაჩვენებია ძალაუფლების მოპოვების გამო ერთმანეთს სამკედრო-სასიცოცხლოდ გადაკიდებული დედა-შვილის დაპირისპირება, რომელშიც სალომეა იმარჯვებს. რაც შეეხება კაია ვისრამიანს ის თავის ცხოვრებას ერთადერთ საქმეს სოფელში შვილიშვილს აღზრდას უკავშირებს და არ ერევა იმ ოჯახის მართვაში, რომელსაც ერთ დროს დიდი კონსტანტინე ვისრამიანი განაგებდა, მის სახეში მწერალმა ტიპიური ქართველი მამაკაცი წარმოგვიდგინა. მოხუცს ყველაზე მეტად უყვარდა დათა ვისრამიანი, რომელმაც არ გაუმართლა იმედები, ის მოთამაშეა, რომლისთვისაც, თამაშის გარდა, არაფერი არ არსებობს. თუმცა მის ცხოვრებაშიც ერევიან, არ დაუშვა ოჯახმა კესანესა და დათას სიყვარული, საბოლოოდ დათა მეგობარ ბერ პანტელეიმონთან ერთად მამის სამშობლოში საქართველოში მიდის.

სალომეაც, ძმის მსგავსად, იმავე პრობლემის წინაშე დააყენა ოჯახმა. „გადამიარეს ვისრამიანებმა” თუმცა მან ვერ დათმო ბევრი რამ, პირველ რიგში საკუთარი პატივმოყვარეობა, რადგან ეს გრძნობა ბავშვობიდანვე ჩაუნერგა დედამ. ამ ვითარებაში ძნელია ისაუბრო გმირების მორალურ-ზნეობრივ იმპერატივებზე, იმაზე, რაც უკვე დიდი ხანია დაიკარგა. სალომეას თბილისიდან ჩასული დაქირავებული მეომრებთან ურთიერთობის შემდეგ დაენგრა მითი საქართველოზე, „მე ზღაპრებს მასწავლიდნენ. მე მეუბნებოდნენ, რომ ზღვის იქით იყო ჩემი ნამდვილი სამშობლო, სადაც ყველაფერი ყვაოდა, სადაც მეფე იყო. სინამდვილეში თქვენ ყოფილხართ. მე ქართლი სხვანაირი მეგონა,

სხვანაირად მიყვებოდნენ თუ იქ ყველა თქვენნაირია, მაშინ არ ვიცი.....“
(მორჩილაძე 2004: 6-7)

ამ კუნძულზე მითებს სათავე ალი ბეიმ და მისმა ჩიბუხმა დაუდეს, ჩიბუხი იმ ზომის იყო, რომ მისი სათავე იწყებოდა ალი-ბეის აივნიდან სრუტეზე გადადიოდა, სადაც მას ბასილა ტენიდა. ამ ჩიბუხის ნამტვრევები კუნძულზე რელიკვიად ინახებოდა. ალი-ბეი გარკვეული ნიშნებით ჰგავს ხაფო მხატვარს. მასაც ჰგავს ყველაზე ახლობელი ადამიანი ბასილას სახით. ისევე როგორც ხაფოს, მის ირგვლივაც უამრავი ჭორ-მართალი ირევა ერთმანეთში, მისი სიკვდილიც ხაფოს სიკვდილის მსგავსად ბურუსითაა მოცული.

ასევე საინტერესო პერსონაჟია ხეტია. მისი თაოსნობით კუნძულზე მოხდა არეულობა, რასაც მოჰყვა არა მარტო ფიზიკური მსხვერპლი, არამედ ტრადიციათა მსხვერვა, სულიერ ფასეულობათა დეგრადაცია და ადამიანთა გაუცხოება. ამ ადამიანმა თავისი გარეგნობით შეუძლებელია მკითხველს ილია ჭავჭავაძის გმირი ლუარსაბ თათქარიძე არ გაახსენოს, თუმცა სრულიად განსხვავებული მიზნებითა და სურვილებით.

აგათია ციხისთავი ერთადერთი რეალური მემკვიდრე იყო, რომელსაც კუნძულის მართვა მემკვიდრეობით ერგებოდა, თუკი იქ მონარქია კვლავ აღდგებოდა, მაგრამ მას კლავენ.

ინტი გაქცევას ნიშნავს და მართლაც გმირები გარბიან, ისინი გაურბიან საკუთარ თავს, ხოლო ვინც ამას ვერ ასწრებს, კვდება, ზოგი ფიზიკურად, ზოგი სულიერად. ტექსტი რთული შედგენილობისაა, მისი ენაც არქაიზებულია, მწერალი გვიჩვენებს სხვადასხვა კუთხის დიალექტს. რომანი თარგმნილია გერმანულ და ინგლისურ ენებზე. გერმანულად თარგმნა ნათია მიქელაძემ და როგორც თავად აღნიშნავს: „პირველი სირთულე სწორედ ამ მრავალფეროვან დიალექტებსა და „ჟარგონებში“ იყო რომელსაც ტექსტი უხვად შეიცავს“ (მიქელაძე 2008: 13).

აკა მორჩილაძემ უამრავი აჩრდილი მოიხმო (თავად აკაც ხომ აჩრდილია ანარეკლი გიო ახვლედიანისა) -წერს მალხაზ ხარბედია. იმ აჩრდილებმა, რომლებსაც ჯესიკა დე რაიდერი სახელში წითელი ფეხსაცმლის კაკუნით აფრთხობს, „წიგნის, უფრო სწორედ კი ჩანთის საზღვრები არ უნდა გადმოლახონ“ (ხარბედია 2005: 13).

რომანში აღწერილი ერთი შეხედვით, დანაწევრებული სამყარო კუნძულზე იკვრება. ეს არის ზღაპარი, სადაც გამოგონილთან ერთად ბევრ რეალურ ფაქტს

შეხვედებით, რომელიც ისევ და ისევ საქართველოს უახლეს წარსულს უკავშირდება. აკა მორჩილაძემ რაც არ უნდა დაგვაჯეროს, რომ ის სხვა ქვეყანაზე და მასში არსებულ პრობლემებზე გვიამბობს, ფაქტი ერთია, მწერალი მაინც მთავარ სათქმელს უტრიალებს და მთავარი კი მისთვის საქართველო და მისი წარსულია, ხოლო რომანში არსებულ გარემოს რაც არ უნდა დაარქვას, ის მაინც საქართველოა, მისი ლონდონიც თბილისია და სანტა-სიტიც. სიუჟეტის გაუცხოება, ალუზია, თხრობის არეული სტილი, თამაშის პრინციპი, პოსტმოდერნიზმის ნიშნებია, რომელსაც აკა მორჩილაძე იყენებს.

სანტა-ესპერანსას ციკლის პროზაში შეიძლება გავაერთიანოთ რომანი „მისტერ დიქსლის მდუმარე ყუთი“, რომელიც, წინა განხილული რომანის მსგავსად, საკმაოდ უცნაური ფორმისაა, გარედან დახატული სეიფის გასაღები მანიშნებელია იმაზე, რომ რომანში უამრავი ასეთი პატარ-პატარა კარია, რომლის თავის გამღებს ანუ მკითხველს ელოდება. ამ ყუთში ჩადებულია ოთხი სხვადასხვა ფერის რვეული, ოთხი სხვადასხვა ადამიანის ამბავი, რომლებიც ერთმანეთს უკავშირდებიან. გარდა ამისა, რვეულის უკან ჩვენ შევხვდებით უამრავ ნივთს, გაზეთიდან ამოღებულ სტატიებს, სავიზიტო ბარათებს, მოსაწვევებს, წერილებს, ჩანაწერებს, დღიურებს. ეს ნივთები ერთ მთლიან ამბავს ქმნის. აქ მოთხრობილია ორი მამაკაცისა და ორი ქალის ისტორია, მათი ურთიერთობის დეტალები, რაც საბოლოო ჯამში ერთ ამბავს ემსახურება— მკვლელობის გახსნას.

ნაწარმოებში პირველი შემოდის მწერალი ქალი ჯესიკა დე რაიდერი, ეს პერსონაჟი ავტორს „სანტა-ესპერანსაშიც“ ჰყავს გამოყვანილი. მისი ნამდვილი სახელი იყო ეზეკია, თუმცა ფსევდონიმი უფრო მეტ იდუმალებას სძენდა მის პიროვნებას, რომელსაც საიდუმლოებები ისედაც არ აკლდა და თან ქვეყანაზე არავინ არ ჰყავდა. თხრობაში ჯესიკას ნაწარმოებებიდან გარკვეული ეპიზოდებია ჩართული, სადაც უფრო მეტად ცხოვრებისეულ რეალური ამბებია აღწერილი.

მწერალი ქალის ცხოვრებაში სრულიად მოულოდნელად შედის ადამიანი, რომელიც ტიპური ქართველი კრიმინალია, ის მაღავს თავის წარმომავლობას. სწორედ ამ ადამიანმა დააფიქრა ცხოვრებაზე ქალი. ამირბარი მასთან მივიდა შუაღამეს—ქართულად, თუმცა ყველაფერი მაშინ დამთავრდა, როცა არც კი დაწყებულა. მამაკაცი გაქრა. ჯესიკამ ის ქარს შეადარა, რომელიც „ყოველთვის ბრუნდებოდა“. ჯესიკამ დაწერა მისი საუკეთესო რომანი „კაფე დე მარი“. ხოლო

მას შემდეგ, რაც გაიგო ამირბარის სიკვდილი, თქვა: „მან მე ჩემი საუკეთესო რომანი დამაწერინა” (მორჩილაძე 2005: 31) თავად ამ ნაწილში არაფერი არ წერია მათი სიყვარულის და მით უფრო ქორწილის შესახებ, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ხშირად მთავარი სათქმელი სწორედ რომ დაფარულ და ბევრისთვის შეუმჩნეველ ადგილას იმალება. ამ შემთხვევაშიც ასეა, რვეულის ბოლოს დევს გაზეთ „სენტ ჯონ ივინგ პოსტიდან” ამონარიდი, სათაურით „ჯვრისწერის წინ”. ამ სტატიაში ჟურნალისტები ვარაუდობენ იმაზე, თუ ვინ არის ჯესიკას იდუმალი თაყვანისმცემელი, თუმცა ამირბარის პიროვნების ამოცნობა ყველა იმ ადამიანს უჭირს, ვისაც მასთან რაიმე სახის ურთიერთობა ჰქონია. ვინ არის ადამიანი, რომელიც ასეთი სახეცვლილი გვევლინება სამშობლოდან გაქცევის შემდეგ? მწერალმა ჩვენ წინაშე რადიკალურად განსხვავებული ხასიათის გმირები წარმოგვიდგინა.

ამირბარზე საუბარი იწყება მეორე რვეულში, სადაც ნაჩვენებია მისი წარსული საქმიანობა სამშობლოში, სადაც კრიმინალურ ჯგუფთან ერთად უამრავ დანაშაულს ჩადიოდა. ეს დაჯგუფება „მხედრიონის” ანალოგი იყო. იმ პერიოდის რეალური სურათია ნაჩვენები „საქართველოში იარაღიანი კაცის არ ეშინოდათ, კომუნისტებმა დაგვადებილეს” (მორჩილაძე 2005: 1) -წერდა ამირბარი, იწყება ფასეულობათა გადაფასება, მღვდელი— იმისთვის, რათა ოჯახი არჩინოს, ანაფორას იხდის და დამნაშავეთა ჯგუფში წევრიანდება. თუმცა მანამდე ამ მოძღვრის ამირბარს რცხვენოდა, რადგან იგი საკუთარ სინდისზე მიანიშნებდა, რომელიც ქვეცნობიერად ყველა ადამიანში იყო დალექილი – მკვლელშიც კი. მაგრამ ის თავს ადამიანად არ თვლიდა. „ყველას რაღაცა სურდა, მე კიდევ არაფერი—თავიდან სამშობლო, მერე აღარაფერი” (მორჩილაძე 2005: 7) თავისუფლება მას მხოლოდ იარაღის დახმარებით მიღწეული სიმშვიდე ჰქონია. სანტა-სიტიში გაქცევა კი გამოსავალია ამ სიტუაციიდან. ამირბარი ავანტურისტია, რომელიც ერთდროულად ორ ქალთან ცრდილობს რომანის გაბმას. ის „თავის მოგონილ ამბებში ისე გადახლართულიყო, რომ თავისი ცხოვრებაც ერთ დიდ სამსახიობო წარმოდგენად ექცია” (მორჩილაძე 2005: 32) აქვე რომანის ბოლოს ნაჩვენებია მისი ბიოგრაფია, მკითხველი ხვდება ამირბარის დამნაშავედ ჩამოყალიბების მთავარ მიზეზს, მიზეზი კი არასრულფასოვანი ოჯახური გარემოა. ამირბარი, რომლის ნამდვილი სახელი და გვარიც ჩვენთვის უცნობია, პატარაობიდანვე მარტო გადის ცხოვრებასთან შესაბამისობადად. პატარა იყო, როდესაც დედა გადაუსახლეს, ხოლო მამა

დაუხვრიტეს, ის დამნაშავედ სწორედ ამ პერიოდიდან ყალიბდება, 14 წლის ბავშვს მაღაზიის გაქურდვისთვის 9 წლით ციხეში სვამენ, შემდეგ კი თავად ქვეყანაში განვითარებულმა მოვლენებმა მას კრიმინალად ჩამოაყალიბებისთვის სრული თავისუფლება მისცა. რვეულის ამ ნაწილის უკან არის ჩანართი, სადაც აღწერილია სანტა-სიტის ამბები. ასევე წერილი, რომელიც ამირბარმა მიიღო უცნობი პიროვნებისგან, სადაც ის წერს: „თქვენც ის გსურთ, რომ თქვენ გაქრეთ, ამბები თქვენს შესახებ კი დარჩეს” (მორჩილაძე 2005: 5) აქვე ჩართულია ამონაწერი გაზეთიდან, სადაც აღნიშნულია, რომ კაფე „მელისაში” მოკლულია უპირველესი ქართველი, მას ჯიბეში უპოვეს ძვირფასი სავიზიტო ბარათების მთელი შეკერა, სულ სხვადასხვა სახელზე. მკითხველთან ერთად ავტორი აკეთებს მინიშნებას და პოულობს საერთოს, ჯესიკას დე რაიდერის კავალერსა და მოკლულს შორის. ამირბარის მკვლელობას დეტექტივი დიქსლი იძიებს. ამ მკვლელობას საერთაშორისო რეზონანსი მოჰყვა. შემდეგ საუბარი კვლავ გადადის საქართველოზე. მწერალი ამჯერად შეუფარავ სინამდვილეს აღწერს ქვეყანაზე, სადაც ათ წელიწადზე მეტია, რაც სისხლისმღვრელი სამოქალაქო ომი მიმდინარეობდა. „დღეს ჩვენი ქვეყნის უახლოესი საზღვაო მეზობელი ღარიბი და ემგრაციით ცნობილი ქვეყანაა” (მორჩილაძე 2005: 46) აღწერილია საქართველოს მძიმე სოციალური ყოფა.

კუნძულის ისტორიას ელჩურ ხანამდე მივყავართ. პირველად მოსახლეობა აქ მე-12 საუკუნეში გამოჩნდა, ხოლო მთავარი აქ იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ტაძარი იყო, რომელიც დღემდე მოქმედებს და მთელს აზიაში უმდიდრესია. ამ ტაძრის არსებობა, მიმანიშნებელია სანტა-ესპერანსას ინტერკულტურულობაზე. ოფიციალური დღესასწაული 26 იანვარია. ეს ციფრი მინიშნებაა 26 მაისზე საქართველოს დამოუკიდებლობის დღეზე.

მესამე რვეულში შედის კიდევ ერთი ქართველი მწერლის ისტორია, რომელიც სანტა-სიტიში წიგნის დასაწერად ჩავიდა, ამ ქალაქში გაიცნობს ჯესიკა დე რაიდერს. თხრობაში ჩართულია აზრობრივი კავშირები გმირსა და საქართველოში მყოფ მის მეუღლეს შორის. სწორედ გიგიმ უთხრა ჯესიკას ამირბართან დაკავშირებით სიმართლე, ხოლო თავად მას ქვრივი სამარია პოლო არ აძლევდა მოსვენებას. უგზავნიდა სავიზიტო ბარათებს, რომელიც რვეულის ბოლოში ნიმუშის სახით წარმოგვიდგინა ავტორმა. წიგნში ნაჩვენებია გიგის წიგნის ბროშურა სათაურით „ნაშუადღევს კაფე ტრაგილტო ბრევეში” მომხდარი ამბავი. სადაც საუბარია იაპონიის შესახებ, ხოლო მთავარი მოქმედი პირები

გეიშები არიან. შემდეგ, როგორც პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს სჩვევია, თხრობა გადადის სხვა – თემაზე, კერძოდ, სანტა-სიტიში მცხოვრებ მეძევებზე, რომლებიც დაყოფილები არიან სხვადასხვა კატეგორიებად. კაფე „დე მარში“ ხდება თავადის (ამირბარის) მკვლელობა. მკვლელი უცნობია, თხრობა თხრობაში, ერთი და იმავე პეროსონაჟის მკვლელობის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია დეტექტიური ჟანრი პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს. ამ ჩანართების საშუალებით ავტორი მთავარ სათქმელს გვიჩვენებს, რითაც ხორციელდება ტექსტის დეკოდირება.

ამირბარის მკვლელობაში სავარაუდო ეჭვმიტანილი მეოთხე ნაწილში ჩანს, სადაც იწყება საუბარი „მარკო პოლოს“ მფლობელ სიდონია პოლოზე. სიდონიასთან საუბარს დაკითხვით იწყებს დიქსელი, რომელიც აღნიშნულ მკვლელობას იძიებს. მწერალი გვაცნობს ამ ადამიანის ცხოვრების ეპიზოდებს, მისი პირველი მეუღლე კაფე „მელისას“ მფლობელი იყო. მას შემდეგ, რაც ცოლს სხვა მამაკაცთან შეუსწრო, სიდონიას საყვარელი მოკლა. აქედან გამომდინარე, ავტორი ეჭვს გამოთქვამს, რომ ამირბარიც შეიძლება მისი მოკლული იყოს. მით უფრო, რომ ის სიდონიას სააგენტოს საუკეთესო კლიენტი იყო. სამარია პოლო გვევლინება მამაკაცების გრძნობებზე მოთამაშე ქალბატონად, მას მოწონს, როცა მისი გულისთვის ადამიანები ერთმანეთს მტრად ეკიდებიან და, უფრო მეტიც, კლავენ კიდევ. ამირბარზე თქვა, რომ „გამორჩეული მამაკაცი იყო, ორჯერ დამპატიჟა ვახშმად. მიუხედავად ამისა, კლიენტად რჩებოდა“ (მორჩილაძე 2005: 7).

ეს პერსონაჟი დუბლირებული სახით წარმოგვიდგინა მწერალმა. ქალს ჰქონდა ორი ცხოვრება, ორი სახელი და ჰყავდა ორი ქმარი. მიუხედავად ამისა, „მე უბედური ქალი ვარ მისტერ დიქსელ. ჩემი ბიზნესი ყვავის, სხვა კი არაფერი, შვილიც კი არ მომეცა“ (მორჩილაძე 2005: 9) თუმცა, როგორც ჩანს, ამირბართან მისი ურთიერთობა მხოლოდ კლიენტისა და ტურისტული სააგენტოს მფლობელის ურთიერთობით არ შემოიფარგლებოდა. რვეულის ბოლოს არის სიდონიასადმი გაგზავნილი სავიზიტო ბარათები, რომელსაც ამირბარი სხვადასხვა სახელითა და გვარით აგზავნიდა. ასე მაგალითად, ირაკლი ყაზბეგი, პროფესორი სამყაროს მკვლევარი, აქ ჩანს ავტორის ირონიული დამოკიდებულება გმირისადმი, რომელიც ხან მოხალისე ზღვაოსანთა კლუბის სპიკერია, ხან მხედარი და მონადირე ხანაც ცხენოსანთა საზოგადოების თავჯდომარე. აქვე ჩართულია სიდონიას მეორე ქმრის მარკო სამარია პოლოს

გარდაცვალების ამბავი, რომელიც მოულოდნელად გულის შეტევით დაიღუპა. აქვე დევს მის მიერ სიდონიასთვის გამოგზავნილი 6 ღია ბარათი, სადაც წერია, რომ მე ვბრუნდები, მე დავბრუნდები, სადაც თითქოს აფრთხილებს ცოლს. მანამდე მათი ურთიერთობა წერილებით დაიწყო, მიუხედავად იმისა, რომ ქალს ქმარი ჰყავდა, თუმცა ხშირად არ ღირს იმის დაწერა, რასაც ენა, თვალები და სხეული უკეთ გამოთქვამს” (მორჩილაძე 2005: 34). სამარია პოლო აქაც არ დალატობს თავის ქალურ ბუნებას და ეთამაშება მასზე შეყვარებულ მამაკაცს. წერილების შინაარსით მკითხველი მათი ურთიერთობის განვითარებას ფეხდაფეხ მიჰყვება, „ქარვის მუნდშტუკი დაგჩა და იცოდე, მხოლოდ მაშინ დაგიბრუნებ, როცა საბოლოოდ ჩემი იქნები” (მორჩილაძე 2005: 34).

რომანში აღწერილი პერსონაჟები ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ადამიანები არიან, თუმცა ისინი ერთმანეთს უკავშირდებიან და ამით ქმნიან, რომანის სრული აღქმის შესაძლებლობას. ამ ნაწარმოებს „სანტა-ესპერანსასთან” პირველ რიგში აკავშირებს მოქმედების ადგილი, აქ იმდენად დეტალურად არის აღწერილი სანტა-სიტის ადგილმდებარეობა, ისტორია, კულტურა, ეთნოგრაფია, რომ მკითხველი თუ პირველად „იდუმალ ყუთს” გაეცნობა და შემდეგ მოკიდებს ხელს „სანტა-ესპერანსას” აუცილებლად იგრძნობს თავს ნაცნობ დრო-სივრცულ გარემოში. ეს რომანი, წინა განხილული ნაწარმოების მსგავსად, გამოირჩევა არაორდინალური ფორმით, სადაც ყოველ დეტალს მთავარი სათქმელისკენ მივყავართ. პერსონაჟების ხასიათის სრული გახსნა სწორედ ამ დამატებების მეშვეობით ხდება, რაც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ საქმე გვაქვს საინტერესო პოსტმოდერნისტ ავტორთან და ასევე საინტერესო ტექსტთან, რომელიც თვალის ერთი გადავლებით არ იკითხება, ის უფრო მეტ ჩაღრმავებას მოითხოვს, მწერალი მკითხველსაც ხდის გამოძიების თანამონაწილედ. არსებობს უამრავი ვერსია თუ ეჭვი, რომელიც მკვლელის ვინაობას უკავშირდება. ეს ნაწარმოები უფრო მეტად დეტექტიური უნარისაა, რაც მეტყველებს მის პოსტმოდერნისტულ ხასიათზე.

„სანტა-ესპერანსას” ციკლის რომანია „maid in tifeis”, რომლის ყდაც უცნაურადაა გაფორმებული, მას თორმეტი კარი ახატია. გარეკანზე ახატია თორმეტი კარი, ამ კარების გაღების შემდეგ მკითხველი სრულიად განსხვავებულ ამბებსა და სამყაროში ხვდება. ავტორი თავად გვაცნობს თავისი რომანის აგებულებას. აღსანიშნავია სათაური, სადაც სიტყვა maid არასწორადაა დაწერილი, რაც მწერლის მხრიდან გარკვეულწილად სიტყვებით თამაშია.

„თორმეტი პატარა წიგნისაგან შედგენილი კრებული წამკითხველ ადამიანებს ორი გაუჩინარებული მეგობრის, ბარნოველი ლევიკოს და პლესანოველი მოგელას თავგადასავალს მოუთხრობს” (მორჩილაძე 2005: 1). რომანში არის ცარიელი ფურცლები, რომლის არსებობასაც ასე ხსნის მწერალი: „ამ ამბის ავტორს მშფოთვარე ძილი სცოდნია და მეღნით დაწერილ ამბავს წითელი ღვინო გადაასხა. ამინდი კარგი ყოფილა ოღონდ ნაწერი წახდენილი” (მორჩილაძე 2005: 2) მწერალი მკითხველს თამაშში რთავს, სადაც რეციპიენტს გამომცემლის მიერ დატოვებულ ცარიელ ადგილას შეუძლია თავისი ფანტაზიით შექმნას და ჩაწეროს ნებისმიერი ტექსტი, როგორც წინა რომანებში, აქაც ამოკრეფილია სხვადასხვა ავტორების აზრები რომლებიც ყოველ თავს ერთვის.

ამ ნაწარმოებში მთავარი მოქმედი პირი არის პლესანოველი მოგელა, ხოლო პირველივე გვერდებიდან ჩვენ წინაშე გადაიშლება კვლავ სანტა-სიტი და ამ ქალაქის ცხოვრება, სადაც მოგელა თავს აფარებს, ის თავის თავგადასავლების გამო გაიქცა თბილისიდან. დათა ვისრამიანის სახით მწერალს შემოჰყავს „სანტა ესპერანსადან” მკითხველისთვის კარგად ნაცნობი პერსონაჟი, სწორედ მან გაუკეთა კუნძულზე მიწვევა მაშინ, როდესაც თბილისში იყო. მწერალს აღწერილი აქვს თბილისელი ბიჭების ცხოვრება, რომელიც საესეა ყოველგვარი უწესობითა და უზნეობით, მათთვის უცხოა ყოველგვარი ადამიანური პრინციპები, მოგელაც და ლევიკოც საკუთარ სამყაროს ეძებენ, სადაც თავს მათთვის სასურველ გარემოში იგრძნობენ, იქ სადაც არ იარსებებს არავითარი შეზღუდვა, არავითარი აკრძალვა. მოგელა ერთი ჩვეულებრივი თბილისელი ბიჭია, რომლისთვისაც ცხოვრებაში ყველაზე დიდი სიმდიდრე მეგობრის ერთგულებაა, თუნდაც უკვე გარდაცვლილის. მისი ოცნება საყვარელ ქალთან ყოფნაა, რომელსაც „შირაზის ვარდს” ეძახდა. ეს ერთი ჩვეულებრივი სიყვარულის ისტორიაა, მრავალი წინააღმდეგობებით, რასაც ქმნის ქალის მამამთილი, ძნელია რძალს თუნდაც წლების წინ მოულოდნელად გაუჩინარებული შვილის დალატი აპატიო. „ღირსება იმის მიხედვით იცვლის იერს, თუ ვის ხელში მოხვდება” (მორჩილაძე 2005: 35) ყველა ადამიანს სხვადასხვანაირად ესმის ეს ცნება. მოგელა სრულიად მარტო იყო არავინ არ ჰყავდა არც ოჯახის წევრები და არც მეგობრები, რომლებიც იმ პერიოდში არსებული განუკითხაობის გამო დაიდუპნენ, ზოგი შემთხვევით გასროლილმა ტყვიამ მოკლა, ზოგმა თავი მოიკლა. მწერალი საინტერესოდ გვიჩვენებს გმირებს, რომლებსაც არსებულ რეალობასთან შეგუება უჭირდათ, ვერავინ ვერ

იჯერებდა იმას, რომ ლევიკოს თავის მოკვლა შეეძლო, მაშინ როდესაც ერთი შეხედვით ყველაფერი ჰქონდა, ჰყავდა ოჯახი, საყვარლები და ერთგული მეგობრები, მაგრამ მას არ ჰქონდა თავისუფლება, რომლის მოპოვებასაც ხშირად ეწირება კიდევ ადამიანი. „ბარნოველი ლევიკოც რაღაც სამყაროს ქმნიდა, მას არ აპატიეს.“ ამ დროში „ცხოვრება ისეთი იყო, რომ, რაც მეტი სახე გქონდა, მით უკეთესად იქნებოდი“ (მორჩილაძე 2005: 68) ქართველი მამაკაცის ბუნებისთვის დამახასიათებელი სურათი წარმოგვიდგინა მწერალმა იმ ეპიზოდში, როდესაც ლევიკოს გარდაცვალების შემდეგ, მოგელასთან ერთმანეთის მიყოლებით ჩამოდიან მისი ყოფილი საყვარლები. მოგელამ მათი არსებობა მეგობრის გარდაცვალების შემდეგ გაიგო, როდესაც წიგნში ამ ადამიანების კოორდინატებს მიაგნო, ვინ არ იყო ამ სიაში, ყველა ეროვნებით რუსი გახლდათ და თითოეულ მათგანს უყვარდა ლევიკო. ამ ყველაფერმა ისეთი სახე მიიღო, რომ ერთი პირობა თავად მოგელაც დაეჭვდა საკუთარ ვინაობაში – „მგონი ახლა მე თვითონ ვარ ბარნოველი ლევიკო“ (მორჩილაძე 2005: 86) მწერალმა გმირი გაორებული სახით წარმოგვიდგინა. სანტა-სიტიში, იქ, სადაც ქართველი ბანდიტების თავშესაფარია, მოგელა ეძებს ლევიკოს, თითქოს ნახა კიდევ მეთავზეთა უბანში, მაგრამ ეს მხოლოდ სიზმარია. ილუზიურია წარმოდგენები, სადაც ხშირად ესაუბრება მეგობარს. ეგონა, ცოლ-შვილი მიატოვა და უკვირს, რომ, მიუხედავად უამრავი ნაკლისა, ქართველებს ცოლ-შვილის მიტოვება არ სჩვევიათ. ის ეძებს მეგობრ ქალებს, რომლებიც სხვადსხვა ქვეყანაში არიან გაფანტულები. უკანასკნელი ალექსანდრა პალერმო იყო, რუსი მწერალი, რომელსაც ლევიკოს ხმით დაელაპარაკა, ამ მომენტში მოგელა და ლევიკო ერთ არსებად ქცეულიყვნენ.

თხრობა გადადის მოგელასა და შირაზის ვარდის თავგადასავალზე, აღსანიშნავია, რომ მწერალი ამ ნაწილში, სრულიად იცვლის თხრობის კილოს და ამბავს იმერულ დიალექტზე მოგვითხრობს. ამჯერად ნაჩვენებია მოგელას ამსტერდამში ყოფნის ეპიზოდები, სადაც გმირი სრულიად სხვა სახით გვევლინება, მან ფიქტიურად მოიყვანა ცოლად სურინამელი გოგო. „საქართველოში წყინთ სამუშაო, თორემ უცხოეთში იცოცხლე“ მოგელა დილის რვა საათზე დგებოდა და მუშაობდა. ამსტერდამში ხდება მოგელას და შირაზის ვარდის პირველი შეხვედრა, ქალი მამამთილს გაექცა თბილისიდან. ორივე თავისუფლებას ეძებდა. ამ ძებნაში ერთმანეთი იპოვეს და შეუყვარდათ იმდენად, რომ მზად იყვნენ ამ გრძნობის გამო მსხვერპლიც გაეღოთ. მწერალი

ქართველებზე ასეთ რამეს წერს, „ლამაზები ვართ ჩვენ, კაი ხალხი ვართ, ისე ფუნაში გავიდვით ფეხი, თვარა, ჩვენ ხალხი გეჯობია?“ (მორჩილაძე 2005: 245).

საუბარი კვლავ შორეულ წარსულში გადადის, თამარის დროიდან მოყოლებული სტალინამდე. ჯერ კიდევ საუკუნეების წინ ჩაიდო ქართველი მამაკაცის ბუნებაში ცოლისადმი ორგულობა „სხვა ქალი უყვარდათ: ოლონდ ცოლზე და ოჯახზე არ სთქვეს უარი და თავის ცოლს ერთგულობდნენ სახალხოდ. სხვისას კი ეპარებოდნენ მალულად“ (მორჩილაძე 2005: 283) შემდეგ მათ შემოჰყვა ათასგვარი უბედურება და ზნედაცემულობა, რაც მათმა ქალებმა შემოიტანეს. იწყება განუკითხაობა, ძალადობა საინტერესო პასაჟია ერთ ფრაზის, რომელსაც თავადი ამბობს „ბიჭო რაც მე ქალი გამიფუჭებია, იქიდან ოცდაათს მარტო მარიამი რქმევიაო“. თავად ავტორი იქვე გვიხსნის „თან მარიამო, სახელიც გასინჯეთ, რომ უფრო ქრისტიანულად მწარედ დაუფიქრდეთ. საამხანაგოდ მოსულმა რუსეთის ჯარმა მოსპო საქართველო, როგორც ქვეყანა და შეუერთა რუსეთს“ (მორჩილაძე 2005: 287).

რომანში ჩნდებიან „სანტა-ესპერანსას“ პერსონაჟები, ალი ბეი, ალფრედ დე კოსტა, დათა ვისრამიანი. ნახსენებია „ლოდინის კონცხი“, რაც სიმბოლური კავშირია სანტა-ესპერანსელების ისტორიულ სამშობლოსთან. ალი ბეის ჩიბუხზე წიგნი ზაქარია ჭიჭინაძეს დაუწერია. ერთადერთი ეგზემპლარი, რომელიც ბაბუას ჰქონდა, მოგელამ რადიოს უკან ნახა. მწერალი ერთგვარ ექსკურსს აკეთებს მის რომანზე. მართალია, ის არ მოუწოდებს ალი ბეის ჩიბუხის ისტორიით დაინტერესებულ მკითხველს თავისი წიგნის წაკითხვას, მაგრამ სთავაზობს ედმონდ მკლევერის წიგნს „ჩიბუხის ძიებაში, შავ ზღვაში დანთქმული ნაღვედრალი“. რომანში ჩანს მხოლოდ ის, რომ მოგელა ბრუნდება თბილისში უცნობია, როგორ განვითარდა მისი ცხოვრება მშობლიურ ქალაქში. მაგრამ ეს დაბრუნება ხანმოკლეა, მას იქ სიკვდილი ხვდება მასპინძლად, სიკვდილის წინ ისევ ლევიკოს მიმართავს: „ლეგუმ დაძვრიდეს“, ეს იყო მისი ბოლო სიტყვები. სავარაუდოა, რომ მოგელა „შირაზის ვარდის“ მამამთილმა მოკლა.

აკა მორჩილაძის შემოქმედება გვაცნობს პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თაბრუდამხვევ სამყაროს, რომანი შეიცავს ქვეტექსტებს, რომელთა განხილვის გარეშე შეუძლებელია ნაწარმოების ბოლომდე გაგება. ავტორი გვიჩვენებს ჩვენი ქვეყნის პრობლემებს. შეიძლება ითქვას, რომ აკა მორჩილაძის სახით ქართველ მწერლებს ერთ-ერთი გამორჩეული ავტორი ჰყავს. მისი შემოქმედება ბევრ საინტერესო და მნიშვნელოვან ამბავს გადმოგვცემს

ჩვენი ქვეყნის წარსულზე. ამ რომანებში გამონაგონი ამბავიც კი „ცხოვრებიდან გადმოწერილის ნიშნებს ატარებს“, ახლოა იმ რეალობასთან, რომელიც თითოეული ჩვენგანის ირგვლივ ხდება. ნაჩვენებია ცვლილებები, რომელიც მათ შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს, რაც ფასეულობების რღვევას იწვევს, ეს ურთიერთობები დეგრადაციის გზაზე მიმავალ ადამიანს მხოლოდ უარყოფით შედეგებს წინასწარმეტყველებს. გარდა ამისა, რომანებში გამოყენებულია პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშნები: ისტორიზმი, დეტექტიური ეპიზოდები, ალუზია, ქაოსი, ორმაგი კოდირება, მორალურულ-ზნეობრივი იმპერატივების რღვევა, ირონია, ინტერტექსტი, თამაშის პრინციპი. ყველა ის ნიშანი რაც პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს, ახასიათებს აკა მორჩილადის შემოქმედებასაც. ხოლო ინტერტექსტუალობა მისი შემოქმედების განმსაზღვრელი ნიშანია. სხვადასხვა ნაწარმოების გმირები ყოველგვარი ნებართვის გარეშე შემოდიან ჩვენს თანამედროვეობაში და ოსტატურად ირგებენ ამ საუკუნის ადამიანის ნიღაბს. მწერლის შემოქმედება არ რჩება კრიტიკოსთა ყურადღების მიღმა. მართალია, ის ხშირ შემთხვევაში აზრთა სხვადასხვაობასაც იწვევს, მაგრამ ფაქტი ერთია, ყველა თანხმდება, რომ აკა მორჩილადე ჩვენი დროის გამორჩეული შემოქმედია, რომელმაც თავის ადგილი დაიკავა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში.

აკა მორჩილადის თამაში განსაზღვრავს მთელ მის შემოქმედებას. ის მოთამაშე ავტორია. ცხოვრებას, როგორც ერთ დიდი სათამაშო სცენას, ისე უყურებს, „მთელი მისი შემოქმედება, ფსევდონიმით (აკა მორჩილადე) დაწყებული, ერთი დიდი და სასიამოვნო „გამონაგონი“ აღმოჩნდა“ (იმნაიშვილი 2010: 113) ამ გამონაგონში მთავარ მოთამაშედ ავტორმა მკითხველი გაიხადა. თამაში ორმხრივი პროცესია და ამ პროცესის მონაწილე ავტორი და მკითხველია.

აკა მორჩილადის ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი რომანი „მესაიდუმლის ქამარი“, რომელიც სანტა-ესპერანსას ციკლის გაგრძელებაა, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ფორმით იწყება სიუჟეტისა და ავტორის გაუცხოებით. ტექსტის ავტორად აკა მორჩილადის ნაცვლად გვევლინება მონიკა უსო დი მარესი, თითქოს მას არაფერი არა აქვს საერთო ავტორთან.

ნაწარმოები უჩვეულოდ ფანტასტიკური და დაუჯერებელი მოვლენით იწყება, როგორც პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს ამასაც ეტყობა უჩვეულო

ავტორის ხელი. პირველივე გვერდებზე ბევრი კითხვის ნიშანია დასმული, რომელსაც პასუხი მთელი ტექსტის განმავლობაში უნდა გაეცეს. დაუჯერებელი ფაქტია სასტუმროს ლიფტიდან უცხოპლანეტელების გამოსვლა. ავტორი მკითხველს თამაშში აყოლას სთავაზობს. მოქმედება ხდება „ლეგენდარულ და სამარადისო პრეტენზიის მქონე ადგილას, როგორცაა ჩვენი უბერებელი სასტუმრო „სიტი პიაცა“ (მორჩილაძე 2012: 8).

ინტი-თამაში, მუდმივად აქტუალურია აკა მორჩილაძის „სანტა-ესპერანსული“ რომანებისთვის. მწერლის მიერ შექმნილ არარსებულ სახელმწიფოშიც სამოქალაქო ომია. აქაც კვებიან ან კლავენ ადამიანებს, რომელთა საქმეებს კვლავ მისტერ დიქსლი იძიებს. მთავარი ნივთი, რომლის ირგვლივაც ტრიალებს თხრობა და იწყება ომი, მესაიდუმლის ქამარია. „ინსპექტორის სამდივნო დუმს, მთელმა ქვეყანამ კი იცის: მიმდინარეობს ომი მესაიდუმლის ქამრისთვის“ (მორჩილაძე 2012: 8).

ქამარი ტექსტში ორმაგი კოდირების მატარებელი ნივთია. მისი დეკოდირებით იხსნება ტექსტის მთავარი სათქმელი. მესაიდუმლის ქამარი სავსეა ძველი საგანძურით და ბევრი ქაღალდით, რომელიც წინა საუკუნეების ისტორიასა და საიდუმლოს გადმოგვცემს. ავტორი ყველაფერს ისე გვიჩვენებს, თითქოს ზღაპარს გვიყვება ამ ჯადოსნურ ნივთზე. „ყველაფერი ისეა, როგორც ზღაპარში, თეთრი რაინდები შავ ხელმწიფეებს ებრძვიან რაღაც მაგიური ნივთისთვის“ (მირცხულავა 2009: 10-11).

„სანტა-ესპერანსას“ მსგავსად, აქაც ფიგურირებს სარი ბუგი, აქაცაა იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტერი, აქაც არიან არჩილიანის და ქარიანის გვარის წარმომადგენლები. ასევე ჩანს ფარნა მედროშე.

კუნძულზე ძნელია გაარკვიო მაცხოვრებელთა რელიგიური მრწამსი, სანტა-სიტიზე ყველა ადამიანს თავისი რწმენა აქვს. ქვეყანა ოფიციალურად მაჰმადიანური რელიგიის მიმდევარია. მესაიდუმლე ერთ-ერთი გამორჩეული ადამიანია, რომელიც მეფის საიდუმლოს ფლობს და შემდეგ მას იწერს, ნაწერს კი ქამარში ინახავს, რომელსაც ტანზე შემოხვეულს ატარებს. როგორც უმეტესობა ტრადიციებისა, თანამედროვე სანტა-სიტიში ეს ტრადიციაც უკვე ქრებოდა. სანტა-სიტიზე მესაიდუმლის პროფესია ფაქტობრივად უკვე აღარ არსებობდა. თითქმის აღარავინ იყო, ვინც ამ ქამარს ატარებდა. სწორედ ამიტომ ჰქონდა ამ ნივთს სიმბოლური დატვირთვა. ნივთი რომელიც ერთ დროს კუნძულის მმართველების ყველა საიდუმლოს ინახავდა, ახლა სუვენირად იქცა,

რომელსაც მხოლოდ კუნძულის მაღაზიებში თუ ნახავდით. მესაიდუმლის ისტორია საიდან იწყება, ზუსტად არავინ არ იცის, მაგრამ „ისტორიამ არ იცის, რომელმა, მაგრამ ერთმა მესაიდუმლე ბერმა გადაწყვიტა, რომ მეფის ნაწერები შეენახა. რატომ მოიქცა ასე, ასევე უცნობია” (მორჩილაძე 2012: 40). ნაჭრისგან შეკერილი ფართო ქამარი ბევრი საიდუმლოს შემნახველი აღმოჩნდა. ლეგენდის მიხედვით, იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის ეზოში მარხია მესაიდუმლის ქამრები, რომლებშიც ბევრი საიდუმლოა თავმოყრილი. დროის გასვლასთან ერთად ქამარმაც შეიცვალა მნიშვნელობა.

ავტორი კვლავ გვეთამაშება და ამჯერად კვლავ მოგონილ ავტორს ვინმე მარ ფაიდს ასახელებს „მესაიდუმლის ქამრის” შემქმნელად. გაუცხოების ხერხი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია.

ტექსტში უცნაური და ბურუსით მოცული პერსონაჟი ფიგურირებს, რომლის სახელიც არაა ცნობილი. ის სანტა –სიტიში ჩამოდის სტამბულიდან და ბაღდადელ ქურდად მოიხსენიებენ.

სიღონია სამარია პოლო აკა მორჩილაძის სანტა ესპერანსული ციკლის რომანების ერთ-ერთი გმირია, ეს იდუმალი ქალი ამ ტექსტშიც აქტიურად ჩანს. „სანტა-ესპერანსას” მსგავსად, აქაც ტურისტული სააგენტოს მფლობელია და აქაც კონტაქტი აქვს ისეთ პიროვნებებთან, რომლის გამოც მუდმივად ხვდება დეტექტივი დიქსლის ყურადღების ცენტრში. ასე მოხდა ამჯერადაც, მას ახლო ურთიერთობა აქვს ბაღდადელ ქურდთან, რომელიც კუნძულზე მთავარი სამიზნეა.

XIV საუკუნის ღვთისმშობლის ხატიდან ძვირფასი თვლები მოიპარეს, რაც, რა თქმა უნდა, ბრალდებათ ქართველ ქურდებს. ეს არ არის უჩვეული მოვლენა, იმ პერიოდის თბილისი ხომ კრიმინალებს თავშეყრის ადგილად იყო ქცეული.

ავტორი მკითხველის წინაშე ხშირად ათამაშებს კარნავალს. ეს ქმნის ეგექტს, რომელიც დაუჯერებელის მიღებასა და გათავისებაში გვეხმარება.

კიდევ ერთი პერსონაჟი ჯესიკა დე რაიდერი ამ ტექსტშიც გვევლინება, როგორც წარმატებული მწერალი ქალი, რომელიც თავის უიღბლო სიყვარულის ამბავს გვიყვება.

ცხოვრება ტექსტსა და რეალობაშიც „სტამბოლს ჰგავს, მასავით ულამაზობით ლამაზია” (მირცხულავა 2009: 33).

ტექსტის დასასრულს თითქოს ყველაფერს თავისი ადგილი მიაკუთვნეს, თუმცა ეს ერთი შეხედვით ჩანს ასე, რეალურად კი არაფერი არაა გარკვეული.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ღია ფინალი ამ რომანისთვისაც არაა უცხო. თითქოს წერტილი დაესვას რაღაცას, მაგრამ ამბავი გრძელდება, სათქმელი ბევრი დარჩა. თითქოს იპოვეს მესაიდუმლის ქამრისა და ძვირფასი თვლების ქურდი, მაგრამ ეს ყველაფერი მოჩვენებითია. ესაა წიგნი, რომელიც მკითხველს ფანტაზიის უნარს უვითარებს. კითხვები მუდმივად თან სდევს ამ რომანს. მოქმედ პირთა სიაში, რომელიც ტექსტს ახლავს თან, მწერალი წარმოგვიდგენს ყველა იმ ადამიანს, რომლის სახელი ერთხელ მაინც უხსენებია ტექსტში. ყველა გმირზე კომენტარს აკეთებს, თუ როგორ განაგრძობენ ისინი ცხოვრებას მომავალში. მაგალითად, სიდონიას ტურისტული სააგენტო ყვავის. მკვლევარები ფილმებში ხდება თავად ტექსტში კი არაფერი ჩანს. ამ რომანში კიდევ ერთხელ ნათლად ჩანს, რომ აკა მორჩილაძე ერთადერთი თუ არა, ერთ-ერთი ქართველი მოთამაშე მწერალია, რომელიც მკითხველს საინტერესოს უხდის მხატვრული ტექსტის წაკითხვას. ის კარგი მთხრობელია ყველა ამბავს და ეს ამბავი ითრევს მკითხველს ისტორიის ლაბირინთებში.

ირაკლი ქასრაშვილი წერილში „ქართული უტოპიის ქრონიკები“ სანტა-ესპერანსაზე წერს: „ამ კუნძულებს თუკი შევაერთებთ რუკაზე და კარგად დავაკვირდებით, შებრუნებულ საქართველოს რუკას დავინახავთ“ (ქასრაშვილი 2010: 2). სანტა-ესპერანსა საქართველოა, ოღონდ გაუცხოებული საქართველო. ავტორმა მოქმედების ადგილი გადაიტანა არარსებულ კუნძულზე, რომელიც თავად მოიგონა. ამბავი ქართულია, სათქმელის ფორმა და გადმოცემის მანერა მწერლური, ის რაც არ უნდა არაქართულ ამბავს წერდეს, მისი მთავარი სათქმელი ქართულია. ტექსტი როგორი არაქართული ტერმინებითა და სახელებითაც არ უნდა იყოს სავსე, მაინც ქართულია. აკა მორჩილაძე XXI საუკუნის საქართველოს აცოცხლებს თავის ტექსტებში. იქ ქვეყნის ისტორიას ატარებს ყველგან, ამას მისმა პროფესიამაც შეუწყო ხელი. სანტა-სიტი „გამოგონილი ქვეყანაა, უკეთესი ევროპული საქართველო, რომლის სრული ბატონ-პატრონი თვითონ აკა მორჩილაძეა, ორრჯულიანი სარი-ბეგ არჩილიანის სისადავით და უბრალოებით რომ მართავს მას. მიუხედავად მცირე ხნის წინ გადატანილი სამოქალაქო ომისა, „მესაიდუმლის ქამარში“ აღწერილ სანტა-ესპერანსაზე უხვად მოიპოვება ის, რაც იშვიათად ყოფილა საქართველოში – სიმშვიდე“ (ქასრაშვილი 2010: 2-3). მწერალმა სანტა-ესპერანსას სახით შექმნა თავისი ოცნების საქართველო. „ამ სამყაროში ყველაფერი მის ავტორს ეკუთვნის. სწორედ აქაა ჭეშმარიტი საქართველო, სწორედ, ის, რომელსაც

მთელი ცხოვრება ეძებდი, ფანტაზიებში კმნილი, ზოგჯერ თითქოს ძალიან ახლო და საბოლოოდ ასე უსაშველოდ შორეული” (ქასრაშვილი 2010: 3). ეს ოცნების საქართველოა რომლის მეზობელიც არა არის რუსეთი.

ემიგრაციის პერიოდის რომანები: აკა მორჩილაძეს, როგორც თანამედროვე ქართველ მწერალს, შემოქმედებით ცხოვრებაში ბევრი საინტერესო ეტაპი აქვს. ასეთია, მისი ემიგრაციაში ყოფნის პერიოდი. რომანი „Obole’ რომელიც 2011 წელს დაიწერა ქალაქ ლონდონში. ის დღესდღეობით შეიძლება ჩაითვალოს მწერლის ერთ-ერთ ბოლო ნაწარმოებად. განსხვავება საქართველოსა და ინგლისში დაწერილ რომანებს შორის თვალშისაცემია. მწერლის სათქმელი სამშობლოში ყოფნისას სხვაა. ავტორი ქართულ გარემოს მისთვის ჩვეული პოსტმოდერნისტული ხერხით გვიჩვენებს. ის წარსულიდან იხმობს გმირებს და თანამედროვე სამყაროს გმირებად აქცევს, რასაც ვერ ვიტყვით მის ბოლოდროინდელ რომანზე.

„Obole’ 2012 წელს გამოვიდა. აკა მორჩილაძის შემოქმედებას მონატრებულმა მკითხველმა საინტერესო, უამრავი პატარ-პატარა ამბით შექმნილი რომანი იხილა, რომელშიც მწერალი თავის მონატრებასა და სიყვარულს გადმოგვცემს. ნოსტალგია თვალში საცემია. აქ ყველაფერი მოგონებაა, წარსულის მოგონება, სადაც ამბები ელვის სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს.

„სულ ხომ თავში მაქვს რაღაცა, არაფერს არ ვაგროვებდი და არც მიფიქრია ამის დაწერაზე, მაგრამ წავიდა და წაყვა. უცბად დაგწერე, როგორც გამოდის ხოლმე. ზაფხულში ეგრევე დაგწერე. მართლა არაფერი არ შემეგროვებია, ზოგი მოვიგონე, ზოგი გახსოვს ან გადააკეთებ, ანდა გადააკეთებული გახსოვს. მერე რომ მოყვები, ისედაც ხომ იგონებ და ეგ არი რა” (ხარბედია 2012: 1) ასე აღწერს რომანის შექმნის ისტორიას თავად ავტორი.

რომანის წაკითხვისას მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ მწერალს ის ერთი ამოსუნთქვით აქვს დაწერილი. ყველა სათქმელმა ერთად მოიყარა თავი და შეიკრა ერთ წიგნად, სადაც ყველაფერი თავისი ლოგიკური დასასრულისკენ მიემართება. „Obole’ კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ აკა მორჩილაძე კარგი მთხრობელია, სწორედ ამ ნარატივის ჩვენებაა ეს რომანი.

„Obole’ -ს გამოსვლას გამოეხმაურა მალხაზ ხარბედია: „რომანში თავიდან ნელი ტემპია, მიიზღაზნება ამბავი, ხოლო ავტორი შიგადაშიგ გამოსაფხიზლებლად ხან სასაცილო ამბებს ყვება, ხანაც სევდიანს. ასეთები

ყოველთვის აქვს ხოლმე გიოს, მაგრამ უცებ რაღაცა ხდება და თხრობაში ყველაფერი იცვლება. ჯერ ერთი ეს ზემოთნახსენები წვრილი სევდა იზრდება უზომოდ და ხედები, რომ ავტორმა გვარიანად შეტოპა. ადრე აკა იშვიათად იძირებოდა ხოლმე ასეთ დეტალებში, აქ კი ძალიან წვრილმანებშია ყველაფერი, ბოლომდე მიდის, ყოველ გამოცდილ ჭიქას უთვლის პერსონაჟებს, ყოველ დაღუჭილ ლუქმას, გადადგმულ ნაბიჯს” (ხარბედია 2012: 1). ძნელია, არ დაეთანხმო ავტორს ამ საკითხთან მიმართებაში. აკა მორჩილადკე მისთვის უჩვეულო დეტალებში „იძირება” და თითქოს პერსონაჟების ყოველ ამოსუნთქვას გვასმენინებს, მკითხველი მასთან ერთად იკარგება თხრობის ლაბირინთში და მოგონებების კორიანტელში ეხვევა. თითოეული ხაზი რომანისა, გაჯერებულია სამშობლოს მონატრებით, ერთი შეხედვით მისი დასაწყისი, ჩვეულებრივი, არაპოსტმოდერნისტული ტექსტის დასაწყისს ჰგავს, თუმცა აკა მორჩილადკე რომანის ბოლოს არ დალატობს მისთვის ჩვეულ სტილს და მკითხველს თამაშში იწვევს.

რომანში მოქმედება საქართველოს ერთ პატარა კუთხეში ხდება. ადგილი დაკონკრეტებული არ არის, უბრალოდ ხაზგასმულია, რომ ის ქუთაისთანაა ახლოს. საფუძველს არაა მოკლებული მალხაზ ხარბედიას მოსაზრება, რომ „ზედმეტად დაზუსტებული არ არის, მაგრამ გეოგრაფიულად ლენხუმია რომანის მოქმედების ადგილი. იმერეთსაც მიამატებდა კაცი ამ ერთი ბეწო მიწას და უფრო მეტიც, მთლიანად საქართველოზე განავრცობდა იქაურ ამბავს. ეს რომანი საქართველოზე, ძველ და ახალ ქართველებზეა. ეს სევდის, ოცნების, სხვა საქართველოს რომანია, სადაც კლიშეებზეცაა საუბარი, უცნობ განცდებზეც და ყველაზე პირადულზეც. და ეს პირადული არ არის მხოლოდ გიოსი. მე მაგალითად, ყოველ გვერდზე ვპოულობდი ჩემს სოფელს, ჭიშკარს, ბიძაჩემებს, ბაბუაჩემებს, ნაცნობ ადამიანებს, ნაცნობ გრძნობებს, სურნელებს” (ხარბედია 2012: 2).

ასეთ საქართველოს ავტორი ლონდონიდან გვიჩვენებს. 90-იან წლებში, როგორც წესი, ოჯახიდან ერთი წევრი მაინც ტოვებდა ქვეყანას, მაგალითად ამერიკაში, სანტა-ბარბარაში ცხოვრობს ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის ირაკლის ძმა ნიკა, რომელსაც ამერიკელი მეუღლე ჰყავს. ის ცდილობს არ გაწყვიტოს კონტაქტი სამშობლოსთან და ყოველ ზაფხულს მშობლიურ კუთხეს სტუმრობს.

ნაწარმოებში ჩართულია რუსული და ინგლისური სიტყვები. ტექსტში დიალოგები კუთხურ კილოზება წარმართული. ამბავი იწყება თბილისში და გრძელდება სვანეთთან ახლოს მდებარე პატარა დასახლებაში.

„ახლა თავიდან უნდა დავიწყო, რომ გაიგოთ“- (მორჩილაძე 2012: 7). ავტორი მიმართავს მკითხველს და ამზადებს თავგადასავლების მოსასმენად, თუმცა ფაქტი ერთია, ტექსტში იმდენი პერსონაჟი შემოდის, რომ აკა მორჩილაძის შემოქმედებას მიჩვეული მკითხველი, ცოტა არ იყოს, იბნევა. მწერალმა ორი წლის სათქმელს ერთად მოუყარა თავი.

აღნიშნულ საკითხზე ავტორთან საუბრისას მალხაზ ხარბელია გადმოგვცემს: „როდესაც ვუთხარი, რომანი კი არა, ჩვეულებების და ურთიერთობების მუხეუმი გამოგივიდა- მეთქი, ასე მიპასუხა:

„შეიძლება, ხო... ერთ-ერთი მიზანი ეგეც იყო. საგებს ხომ წერენ დღეს? ბევრი მაგარია და ბევრი მოსაწყენიც. ამიტომ საგა რომ არ ყოფილიყო, ვითომ რაღაც მოგონებებია.. ხომ ხვდები, ფორმები რომ არის ხოლმე, მწყინდება წერის დროს და ესეც არ მწყინდებოდა. თან იქ მერე ყველაფერს ყრი, ასე ვთქვათ, ქცევებსაც, ანეკდოტსაც, ანუ რასაც ითხოვს. სიმართლე გითხრათ, ბევრს არც ვფიქრობ, როცა ვწერ ხოლმე“ (ხარბელია 2012: 2). ძნელია, არ დაეთანხმო მწერალს, ამ რომანს ნამდვილად არ ეტყობა ბევრი ფიქრის კვალი, აქ არ იკითხება რთული ქვეტექსტები, ყველაფერი დღის სინათლეზეა გამოტანილი, თითქოს ყველა მოგონებამ ერთად მოიყარა თავი და ლონდონის წვიმიან საღამოებსა თუ დღეებში ფურცელზე გადაიტანა ავტორმა ყოველგვარი ძალდატანებისა და ზედმეტი ფიქრის გარეშე. ეს ერთი ამოსუნთქვით დაწერილი რომანია და ასევე იკითხება კიდევ.

სიმბოლურია რომანის სათაური „Obole“. ობოლე თოფია, რომლიდანაც ბოლოს როდის ისროლეს, არავის ახსოვს: „იარაღს მარტო ქეიფის დროს ისროდნენ ჰაერში, მერე განერვიულდა სამყარო“ (მორჩილაძე 2012: 42) დროის ცვლილებასთან ერთად იარაღმაც შეიცვალა დანიშნულება. ჩვენ დროში იარაღი ასოცირდება ბოროტებასთან, ნგრევასთან. ის სიკვდილის სიმბოლოა, ავტორი ნაწარმოებში ხშირად უსვამს ხაზს იმას, გაისვრის თუ არა ობოლე, ეს კითხვა რომანს ბოლომდე თან სდევს.

მწერალი იქვე გადმოგვცემს თავის გრძნობებს და განცდებს, რომელიც ობოლეს დანახვისას ეუფლებოდა. ის ბავშვობის მერე სრულიად შემთხვევით სხვენში აღმოაჩინა: „ხოო, ობოლე ჩემი ძმა და მეგობარი, ძალიან დიდხანს,

მიუწვდომელი და სასურველი ძმა. იმისთვის ხელის შეველება ჩემი ოცნება იყო” (მორჩილაძე 2012: 42).

ობოლუ პირველად ბიძამ აჩვენა „საქათმის უკან ერთ ჩრდილიან კუთხეში” (მორჩილაძე 2012: 47). პირველი ნახვისას მის მიმართ სხვა აუხსნელი განცდა გაუჩნდა, ეს არ იყო უბრალო თოფი, მას სრულიად თავისებური და იღუმალი გრძნობის გამოწვევა შეეძლო, ერთგვარად თოფისა და ლამაზი ქალისა. თოფი მას გვარის ისტორიას, მის წარსულს ახსენებს, თუმცა რა გვარია ავტორი, ამის შესახებ არ გვაქვს ინფორმაცია. ავტორი მხოლოდ იმას გვაგებინებს, რომ მისი გმირის წინაპრები აზნაურები იყვნენ და მურის ციხე მათ ეკუთვნოდათ. ძველი მამაპაპისეული სახლის აივნებიდან სწორედ ეს ციხე ჩანდა, განათებული და საამაყო, რადგან წარსულის დიდებასთან კავშირი მხოლოდ მურის ციხითა და ობოლეს არსებობით შეინიშნებოდა.

ობოლუ იმერეთის მეფეს გაუგზავნია გოტისთვის, მურის ციხისთავისთვის. არავინ იცოდა, გაისვრიდა თუ არა ეს თოფი ოდესმე. ის იმდენად ამოუცნობი და იღუმალი ნივთი იყო, რომ ავტორმა მთავარი პერსონაჟის ფუნქციაც კი დააკისრა და ასევე ნაწარმოების სათაურადაც გამოიტანა. ცხადია, რომ რომანის ერთ-ერთი მთავარი გმირი მის მრავალრიცხოვან გმირთა შორის სწორედ ობოლეა. „რატომ უწოდა ბიძაჩემმა ამ თოფს ობოლი, არავინ იცის, მაგრამ რახან თოფი სულ მახსოვდა, ჩემს გულში ობოლეს ვეძახდი. ცოტა ხუმრობით, იქ ხომ სახელებს ე-თი აბოლოვებენ და არა ა-თი. ჰოდა, რომ გამახსენდებოდა, ხოლმე, ამ სახელით მახსენდებოდა -ობოლე” (მორჩილაძე 2012: 48).

ფაქტია, 90-იან წლებში იარაღის სროლა არ იყო უცხო, თითქმის ყველა ოჯახს ჰქონდა იარაღი, თითქმის ყველა ქუჩის შესახვევში სროლის ხმა ისმოდა. ობოლემ კი ბოლოს როდის გაისროლა, არავინ იცოდა, მას ფუნქცია დაკარგული ჰქონდა, თავად ავტორი წერს: „გ კი რამხელა შეღავათია, თოფი რომ თოფი არ გეგონება” (მორჩილაძე 2012: 57).

საინტერესოა, XXI საუკუნის გადმოსახედიდან კიდევ ერთხელ შეაფასო წარსული, წარსული, სადაც დარჩა ისტორია, მოგონება და ადამიანური ურთიერთობები. ქალაქი გაცივდა, რეგიონებში ჯერ კიდევ იყო შემორჩენილი ტრადიციებისა და ერთმანეთის პატივისცემა. პერსონაჟი თავის განცდებს გადმოგვცემს, როდესაც მშობლიურ კუთხეში ჩადის: „თბილისიდან დასავლეთში რო მიდიხარ, გზის პირველ ნახევარს ფიქრობ შენს ჩვეულებრივ საფიქრალს,

რიკოთზე კი ეს ყველაფერი თავდება და იწყება ლოდინი. არ ვიცი, რისი ბრალია ეგა, მაგრამ, ღმერთო, რატომ არის, რომ, როგორც კი რიკოთს გადავალ, მიკანკალებს ფეხები, მერე ხელები, მერე მხრები და მთელი ამ დროის განმავლობაში გულიც? რატომ არის ეგრე?” (მორჩილაძე 2012: 18-19).

ადამიანები ბავშვობის მოგონებებს ვერასდროს ივიწყებენ. სწორედ ეს განცდაა, მთელი ცხოვრება რომ დაგყვება ადამიანს. სიყვარული და იმის ნოსტალია, რაც განვლილ ცხოვრებასთან გაკავშირებს, გმირისთვის სწორედ ეს იყო ის აუხსნელი განცდა იმის შეგრძნება, რომ ბრუნდება იქ, სადაც ბავშვობის ნათელი და საუკეთესო წლები აკავშირებს. საერთოდ აკა მორჩილაძის შემოქმედებას თუ გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ ნოსტალგია და სამშობლოსადმი ასეთი მძაფრი გრძნობების გამოხატვა არც ერთ მის ნაწარმოებში ისე მკაფიოდ არ ჩანს, როგორც „Obole’ –ში. ეს შეიძლება იმითაც აიხსნას, რომ მას დიდი ხანია, არ უნახავს თავისი სამშობლო. შესაძლოა ავტორმა თავისი ბავშვობის მოგონებებიც კი გადაიტანა ფურცლებზე, აღნიშნული რომანი ნოსტალგიურია. რიკოთს იქით ავტორისა და მისი გმირის გულისცემა თითქოს ერთმანეთს, მკითხველიც არ ასრულებს ამ შემთხვევაში პასიურ როლს, შეუძლებელია რომანის ეს ნაწილი წაიკითხო და თავადაც არ გაიხსენო გორის გზაზე, რიკოთზე ან სხვა გეოგრაფიულ ადგილებში განცდილი მოლოდინი, მოლოდინი წარსულთან და ბავშვობასთან შეხვედრისა. გორის გზა არ უყვარს ავტორს, ეს ალბათ, იქიდანაა გამოწვეული, რომ 2008 წელს რუსეთ-საქართველოს ომის დროს მთავარი ადგილი სწორედ ეს იყო. ამ გზაზე იდგა რუსის ჯარი.

აკა მორჩილაძე, როგორც ბევრი თანამედროვე მწერალი, გვერდს ვერ აუვლიდა 90-იანი წლების ამბებს. მართალია, რომანში არაა ნახსენები ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ეს მძიმე პერიოდი, მაგრამ ერთ-ერთი საკითხი სწორედ 90-იანი წლების მთავარი პრობლემა - ნარკოტიკები და ყაჩაღობაა. ავტორმა სათქმელი ერთ პერსონაჟში (მადონე) გააერთიანა. აქედან ხდება კვანძის გახსნა, თუმცა მანამდე ისევ მოგონება, გმირს ობოლესთან ჩაძინებულს აგონდება თბილისი, წლები, როდესაც ქალაქს ეძინა, წლები რომელსაც 90-იანი ავადსახსენებელი პერიოდი ეწოდა. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ობოლეს თოფს, რომელიც თავისი დანიშნულებით ბოროტების სიმბოლო უნდა ყოფილიყო, ნაწარმოებში კეთილშობილური დატვირთვა აქვს.

ბნელია გაარკვიო, ცხადია თუ სიზმარი, თუმცა ფაქტია, ავტორმა რომანის ბოლოს კითხვის ნიშნები დასვა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ქალი, რომლისაც მოელ ქალაქს ემინოდა, შემოდის ნაწარმოებში, როგორც დამოუკიდებელი პერსონაჟი. ის მამის გასვენებაზე ჩავიდა ქალაქში, მასზე ძებნა იყო გამოცხადებული. ეს ქალი უეცრად გმირის სტუმარი ხდება, მასთან ერთად ეწევა და ელოდება დროს, როდესაც მოაკითხავენ. ირაკლი იხსენებს: „პლანი კი ბოლოს მოვწიე 1983 წელს, ახალი წლის ღამეს, ვაკეში, ქუჩაში, არაყიშვილის კუთხეში” (მორჩილაძე 2012: 227).

მადონეს პერსონაჟის ჩვენებით ავტორმა გადმოგვცა 90-იანი წლების სათქმელი. ქალს, რომელსაც ამდენი დანაშაული ჰქონდა ჩადენილი, ვერაფრით ვერ დაივიწყებდა მკითხველი. თუ კი სხვა პერსონაჟები ელვის სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს და ასევე სწრაფად იკარგებიან ჩვენს მეხსიერებაში. მადონეზე ამას ვერავინ იტყვის. საქართველოში ბევრი აქტიური ქალი იყო, მაგრამ ისინი არ იყვნენ დამნაშავენი, უბრალოდ სამშობლოს დასაცავად იბრძოდნენ, რასაც ვერ ვიტყვით მადონეზე, რომელიც მხედრიონელ არსებას უფრო ჰგავს, ვიდრე სამშობლოს იდეალებისთვის მებრძოლ ქალს, თუმცა „ნაციხარი ქალი, ქალი აღარაა ჩვენში” (მორჩილაძე 2012: 334).

მადონეს სიტყვები: „შენ არ ხარ მსროლელი დოუმთავრებელი ხარ” (მორჩილაძე 2012: 258). მთავარი პერსონაჟის მიმართ მისი ხასიათის გახსნას ემსახურება, რომელიც ასახავს გმირის მდგომარეობას, გმირისა, რომელსაც თავადაც კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული, რომ რაღაცნაირად უცნაური, წესიერი და ასევე არც ისეთი ძლიერი ადამიანია. რომანში მისი, ვითომდა სიძლიერის გამომსახველი ეპიზოდი ერთადერთია და ისიც არარეალურ სამყაროში. ილუზია ერთ-ერთი ნიშანია პოსტმოდერნიზმის, სწორედ მისი წყალობით ავტორი აჯერებს მკითხველს, რომ ირაკლიმ, რომანის მთავარმა გმირმა, ბოლოს მაინც გამოიჩინა ვაჟკაცობა და დაუპირისპირდა ხელისუფლებას. თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ აკა მორჩილაძემ რომანის ბოლოს მაინც არ უღალატა თავის ჩვეულ სტილს და თამაშის პრინციპი დაიცვა. სწორედ ამიტომ უწოდებენ მას მოთამაშე ავტორს. თუნდაც ყველაზე უმნიშვნელო ამბის მოყოლისას ის ყოველთვის მკითხველის წარმოდგენებზე თამაშობს, თავადაც ჩართულია და მკითხველსაც რთავს მის მიერვე გამოგონილ სამყაროში. მწერალი ყოფნა-არყოფნის, რეალურისა და ირეალურის არსებობის ზღვარზეა და რეცეფიენტსაც ამ ზღვარზე ამყოფებს. „ადამიანი ჩაბმულია

თამაშში საკუთარ წარმოდგენებთან” (წიფურია 2005: 25). ამ წიგნის წაკითხვისას გინდება მთავარი კითხვა, იმ ირეალურ სამყაროში მაინც თუ გაისვრის ობოლე?

თუმცა: „სინამდვილე აღარ არსებობს არც იქ, სადაც ის აქამდე გეგულებოდათ და არც მის ძიებას აქვს აზრი” (წიფურია 2008: 230) ნაწარმოების ბოლოს აკა მორჩილაძემ არ უღალატა ჩვეულ სტილს, მოვლენათა კარნავალიზაციისა. პოსტმოდერნისტი მწერალი თუნდაც სრულიად ჩვეულებრივი ამბის თხრობისას თავისი პრინციპების ერთგულია.

აღსანიშნავია, რომ რომანში აღწერილი დრო სულ რაღაც სამი დღეა. სახლის სახურავის შესაკეთებლად ჩასული გმირი, ბევრი საინტერესო ამბის მონაწილე გახდა. ბევრი პატარ-პატარა ამბის ჩართვა ტექსტში იმისთვის გახდა საჭირო, რომ ავტორს მთავარი სათქმელი მოეტანა მკითხველამდე.

აკა მორჩილაძის ბოლოდროინდელ რომანში ნოსტალგია იგრძნობა, უცხო მიწაზე ყოფნამ მისი ბავშვობის მოგონებების ფურცელზე გადატანა მოანდომა ავტორს. „Obole’-ც ამის ამსახველი ნაწარმოებია, რომელმაც ნამდვილად აღძრა მოგონებები იმ ადგილებისა, სადაც ცხოვრების ბევრი ნათელი წუთი გაუტარებია როგორც ავტორს, ისე მის გმირს და ისე მკითხველს. რომანში გადმოცემულმა ამბავმა ბევრი დააბრუნა ბავშვობაში და თუნდაც წარმოსახვით მოატარა სოფლისა თუ ქალაქის გზები. ამ რომანის დანიშნულებაც ალბათ ეს იყო, წარსულის გახსენება, წარსულისა, რომელიც ასაზრდოებს აწმყოს და გავლენას მოახდენს მომავალზე.

რომანის ბოლოს კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ ყველაფერი ერთი ამოსუნთქვით დაიწერა და ასევე იკითხება, მაგრამ კითხვა მაინც რჩება, გაისვრის თუ არა ობოლე? ავტორი იქვე ფანტავს ეჭვებს, როდესაც ირეალურს რეალობად აქცევს და გვიჩვენებს, რომ ეს მხოლოდ ილუზიაა, რომ გმირმა, მართალია, სიზმარში, მაგრამ მაინც თავისი მისია შეასრულა. ობოლე კი სულ ცოტა ხნით მაინც გახდა საჭირო ნივთი. ავტორის ოსტატობა იმაში მდგომარეობს, რომ მკითხველს უჩნდება განცდა იმისა, ეს ამბავი რეალურად მართლა მოხდა. ეს განცდა იქამდე მიყვება მათ, სანამ თავად ავტორი არ ათქმევინებს თავის გმირს: „ეგ ამბავი კი ეგრე იყო, რომ ჩემი და მადონეს სიკვდილი არ დაჭირვებია. ღმერთმა არ ისურვა” (მორჩილაძე 2012: 259). ავტორმა არ ისურვა მკითხველის გაურკვეველობაში დატოვება და „გამთენიისას მანქანამ ჩამოიარა და ჩვენს ჭიშკართან შეჩერდა. მე და მადონე უკვე იქ ვიდექით და მან სწრაფად შეათრია თექო მანქანაში” (მორჩილაძე 2012: 259).

ამ რომანში პოსტმოდერნისტული ფორმატი ცალსახად იკვეთება. აკა მორჩილაძის ხელწერას მონატრებული მკითხველი იღებს იმას, რასაც ამდენი ხანი ელოდა. ვფიქრობთ, მოლოდინმა გაამართლა და 2011 წელს ლონდონში ქართველმა ავტორმა, ყველაზე უფრო მეტად ქართული ამბავი შექმნა, ამბავი სამშობლოს და მშობლიური კუთხის მონატრებისა. აღნიშნული რომანი აკა მორჩილაძის შემოქმედებაში ყველაზე მეტად პატრიოტული და ნოსტალგიურია. ვფიქრობთ, ასე დატალურად სწორედ ამიტომ გადმოგვცა თავისი სათქმელი, ეს ის შემთხვევაა, სადაც დეტალების ჩაღრმავება არაფერს მოგვცემს, უბრალოდ „Obole’ ერთი ამოსუნთქვით წასაკითხი რომანია, სადაც ბევრ საინტერესო ამბავს გაიგებს მკითხველი, სადაც მხატვრული და ისტორიული დრო ერთმანეთთან თანხვედრაშია.

აკა მორჩილაძეს ბრიტანეთთან და მის დედაქალაქთან განსხვავებული ურთიერთობა აკავშირებს და ეს მის რომანებშიც ნათლად ჩანს. ავტორი არა მარტო ცხოვრობს ბრიტანეთში, არამედ ლონდონს აცოცხლებს თავის ნაწარმოებებში. „ტავერნა ათი სექტემბერი” და „ქალაქის მეღიები” ერთ წიგნადაა გამოცემული, თითქოს მწერალმა ის მილორად პავიჩის „ხაზართა ლექსიკონის” ანალოგად შექმნა. ფორმის თვალსაზრისით ეს ორი ნაწარმოები ერთმანეთს ჰგავს, თუმცა ორივე ავტორი, ბუნებრივია, სხვადასხვა სათქმელს გადმოგვცემს.

წიგნი ფორმითა და შინაარსით პოსტმოდერნისტულია. ორივე მათგანი სხვადასხვა სათქმელით დატვირთა ავტორმა, ორივეგან, რა თქმა უნდა, მოქმედების ადგილი ლონდონია. წიგნის გადაშლისთანავე პირველივე გვერდიდან ნათელი ხდება, რომ ჩვენ წინაშე პოსტმოდერნისტული რომანია. მიუხედავად იმისა, რომ ყველამ ვიცით, ვინ არის რომანის ავტორი, აკა მორჩილაძე მაინც არ დალატობს საკუთარ თავს და გვეთამაშება, ის პიტერ ჯეფერსს ასახელებს „ტავერნა ათი სექტემბერი” -ის სავარაუდო ავტორად. ამ სახელი და გვარის მიღმა კი ემიგრანტი ქართველი პეტრე ჯაფარიძე იმალება.

რომანის დასაწყისშივე ჩნდება კითხვები. მწერალი გვიჩვენებს ჰოლანდ პარკში მომლოდინე პიტერ ჯეფერსს, ის არც მეტი, არც ნაკლები - მერილინ მონროს ელოდება. მოლოდინის ეფექტს ნაწარმოები დაწყებისთანავე ქმნის, ეს მოლოდინი ხშირად მართლდება, ხშირად კი კითხვები კითხვებად რჩება.

ავტორი რომანის პირველივე გვერდებზე ამართლებს მოლოდინს. მკითხველს დიდ ხანს ლოდინი არ სჭირდება იმის გასარკვევად, ეს მერილინ მონრო ჰოლივუდის ვარსკვლავია, თუ უბრალოდ მის სახეში სხვა რამ იმალება. მოულოდნელია იმის აღმოჩენა, რომ მერილინ მონრო მელიაა ყველაზე ლამაზი და გამორჩეული იმ მედიებს შორის, რომლებიც ლონდონის ამ უმშვენიერეს პარკში ბინადრობდნენ. სახელი მერილინ მონრო სიმბოლურია. მედიის გამორჩეულობა სწორედ ამაში მდგომარეობს. „მერილინი კი ყოველთვის ერთი მხრიდან მოდის, აი, იმ ბუჩქებიდან გამოყოფს ხოლმე ცხვირს, გზას მოათვალიერებს და ფრთხილად გამოირბენს. მას უნდო, მოციმციმე თვალები აქვს და გარეგნულად ფაფუკი, ვერცხლისფერია. შეგხვედრიათ მზეთუნახავი მელა ჰოლანდ პარკში? მერილინ მონრო მე დავარქვი. თუმცა არ ვიცი, ძუ გახლავთ თუ ხვალი. ჩემი აზრით, ყველა მელია ქალია, ისევე, როგორც ყველა ტერორისტი პოეტია” (მორჩილაძე 2012: 4). ავტორმა მოულოდნელობის ეფექტი შექმნა და ითამაშა მკითხველის წარმოდგენაზე. საინტერესოა, რატომ გამოიყვანა მან ნაწარმოების მთავარ მოქმედ პირად მელია. ეს ცხოველი გამორჩეულია თავისი სილამაზითა და ეშმაკობით, ალბათ, ქალთან შედარება სწორედ ამიტომ გადაწყვიტა ავტორმა.

ყველა ადამიანის ცხოვრებაში დგება მომენტი, როდესაც ბედისწერა არჩევანის წინაშე აყენებს მას, ასე მოხდა გმირის შემთხვევაშიც. ის ტოვებს სამშობლოს და ბედის საძიებლად შორეულ ინგლისში მიემგზავრება. ლტოლვილი, ეს სტატუსი მუდამ თან სდევს მის ცხოვრებას, თუმცა გამოუვალ სიტუაციაში ხშირად გამოჩნდებიან ადამიანები, რომლებიც მზად არიან, სხვას დახმარების ხელი გაუწოდონ, ასე მოხდა პიტერის შემთხვევაშიც. ჯეკი დაეხმარა სირთულეების დაძლევაში. ავტორი გმირის ცხოვრების მოკლე, მაგრამ მნიშვნელოვან ეპიზოდს გვიჩვენებს, ცოტა ირონიულად წარმოგვიდგენს თავის ქვეყანას. „შორეული ქვეყნიდან გადმოხვეწილი წესიერი ახალგაზრდა კაცი ვიყავი. ის ქვეყანა ევროპას მიაკუთვნეს ღვინის სიყვარულის გამო, თორემ ღვინო რომ გამოგეკლო, მისი ევროპელობიდან არაფერი დარჩებოდა” (მორჩილაძე 2012: 5).

პიტერი აღნიშნავდა, რომ ის ვერასოდეს გახდებოდა ბრიტანელი, რადგან: „მე ბრიტი ვერასდროს გავხდები, იდუმალება მაკლია. ალბათ, იმიტომ, რომ ისეთი

ქვეყნიდან ვარ, სადაც სასწაულისა კი სჯერათ, მაგრამ კაცის სიტყვისა— არა. ჩემთვის სიტყვებიდან არანაირი ძალა არ გამოსტყვივის, მათ უკან არანაირი საიდუმლო არ იმალება” (მორჩილაძე 2012: 12).

აღსანიშნავია, რომ პეტრეს ავტორმა სახელი და გვარიც კი შეუცვალა, მას პიტერ ჯეფერსად მოიხსენიებს. ამით თითქოს რაღაც ეტაპზე ჩამოაშორა სამშობლოს. პიტერს ჰყავდა მეგობარი ქალი ჯინა, რომელიც არ იყო ქართველი, არაფერი არ ესმოდა საქართველოს ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების, თუმცა ის ერთადერთი ადამიანი იყო, რომელიც პიტერს იხმობდა, მასთან ყოფნისას ქალს უკვალოდ უქრებოდა ისტერიკები და ნერვული შეტევები. ჯინას არანაირი ინფორმაცია არ ჰქონდა საქართველოზე, მის კულტურაზე, უფრო მეტიც მას ვერ წარმოედგინა, რომ ბედკრულ საქართველოში ლექსებს წერდნენ.

ლონდონი ის ადგილია, სადაც ადამიანს თავისი ნება-სურვილის თავისუფლად გამოხატვის საშუალება აქვს. იდუმალია, ბევრი ძეგლისა და ფიქრის შემდეგ პოულობ გზას: „ლონდონი ხომ უკიდევანო დროშაა. მელნისფერი დროშა, რომელიც შემაშფოთებლად და საზეიმოდ ლივლივებს ქარში. არის მიწისზედა ქალაქები, ის ყველაფერი ხელისგულზეა, ლონდონში კიდევ ნიჩაბი გჭირდება, უნდა თხარო და მადაროებში იარო” (მორჩილაძე 2012: 8).

ნაწარმოებში სრულიად მოულოდნელად შემოდის პიტერის ახლო მეგობარი ჯეკი, რომელიც, ცოტა არ იყოს, იდუმალებით მოცული დაბრუნდა ლონდონში და შესაბამისად პიტერის ცხოვრებაშიც. ძველი მეგობრების შეხვედრის ადგილია „ტავერნა ათი სექტემბერი”. რომანის დასახელებაც ესაა. ის ამოუცნობი და, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ლუდის ბარია, ასეთი ლონდონში ბევრია. ეს ადგილი ნაწარმოებში მოქმედების ეპიცენტრად გვევლინება, ტემზაზე მდგარმა ტავერნამ შეცვალა ქალაქის ცხოვრება. მწერალი კვლავ გვეთამაშება, ქმნის მოულოდნელობის ეფექტს, სათაურად იმ ადგილის დასახელების გამოიტანა ეს გარკვეულ წილად გასადებია „ტავერნა ათი სექტემბერი”—ს და ეს მისი მთავარი შემკვერელი კვანძია. აქ განვითარებული მოქმედების შემდეგ მიიღწევა მთავარი მიზანი. ავტორი გვეთამაშება და რეალური ტავერნის არსებობაში გვაჯერებს, მაშინ, როდესაც ეს რეალურად ტავერნა კი არა კოორპორაციული ოფისი აღმოჩნდა, სადაც ყველაფერი მოგონილია.

მელიები ლონდონში უკვე უტოპიაა, თუმცა პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის, შეუძლებელი არაფერი არ არსებობს. ტექსტში მოულოდნელად ხდება სხვა ამბის ჩართვა, ამ სხვა ამბებს კი მოგონებები იწვევენ. ასე მაგალითად, პიტერს მოაგონდა ის ამბავი, რომელიც ლონდონში მის გადმოსხვევას უკავშირდება: „ის ამბავი გამახსენდა, სამშობლოდან ჩემს გადმოსხვევას რომ არტყია კაი საბრძოლო ხმალივით” (მორჩილაძე 2012: 25).

რომანში იწყება გმირის თბილისური ცხოვრების პატარა ეპიზოდის ჩვენება. პეტრე ჯაფარიძე ქიმიკოსი იყო და ქიმიის ინსტიტუტში მუშაობდა. შევარდნადის მთავრობით უკმაყოფილომ გადაწყვიტა, საქართველოდან წასულიყო. 90-იან წლებში საქართველოდან გაქცევა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით მთავარი საზრუნავი იყო სადაღ მოაზროვნე ქართველისთვის, რომელსაც უბრალოდ უნდოდა საკუთარი შესაძლებლობები ცხოვრებაში გამოეყენებინა და არ გამხდარიყო ე.წ. დაკარგული თაობის წარმომადგენელი. ავტორმა ირეალურ სამყაროში განახორციელა გმირის გარდასახვა. პეტრე ჯაფარიძე, წესიერი ასპირანტი, იქცა მუამბოსე პიროვნებად, მან შეძლო „დაპირისპირებოდა” ქვეყნის მმართველს, რომელიც 25 წელი მართავდა ქვეყანას. გმირმა ინსტიტუტში შეხვედრაზე სახეში გააბრტყა პრეზიდენტს. მას ორი თითი მოხვდა მხოლოდ, ამის გამო ციხეში ჩასვეს, ეს ყველაფერი, რა თქმა უნდა, ირონიულადაა მიწოდებული მკითხველამდე. ავტორმა დაგვაჯერა ამ ფაქტის ჭეშმარიტებაში. წარმოსახვითი რეალობა, ანუ ჰიპერრეალობა, ვირტუალური, არარსებული სამყარო, მკითხველისგან მხოლოდ წარმოსახვას მოითხოვს, ის სწორედ ამ წარმოსახვით უნდა შევიდეს არარსებულ სამყაროში: „ამგვარ დაშვების სანაცვლოდ სთავაზობს ნამდვილ განცდებს” (წიფურია 2006: 231). ეს აკა მორჩილაძის პოსტმოდერნისტული თამაშის მანერაა, ის მკითხველს ეთამაშება და ეს მშვენივრად გამოსდის კიდევც.

მკითხველი ავტორთან ერთად ერთვება გმირის ცხოვრებაში, განიცდის და ითავისებს იმ პრობლემებს, რომელიც ნაწარმოებში წამოჭრა მწერალმა. მან თითქოს მკითხველის სათქმელი თქვა, გმირი კი ისე მოიქცა, როგორც თავად რეციპიენტს სურდა. როლან ბარტის იდეის თანახმად, „ლიტერატურული ნაშრომის მიზანია, მკითხველი აღარ გახადოს მომხმარებელი, არამედ ტექსტის შემქმნელი” (ბარტი 2002: 52).

ნაწარმოებში შეინიშნება სიმბოლური დამთხვევები. ავტორმა სიმბოლოს წყალობით გამიზნულად წარმოადგინა სამყარო, სადაც ყველაფერი შეიძლება

მოხდეს მან წინასწარ გათვალა თარიღები. ასეა, მაგალითად, ათი სექტემბერი. შეხვედრა 10 სექტემბერს „ტავერნა ათ სექტემბერში“ ამერიკის ტერაქტის წინა დღეს. ამ დღეს ამ ადგილზე ადამიანები ცდილობენ, შეცვალონ მსოფლიო. რაც შეეხება ტავერნის დასახელებას, რომელზეც ავტორმა ისტორია შექმნა, ილუზია ყოფილა მხოლოდ, რეალურად ეს ტავერნა კი არა ჯაშუშების ოფისი აღმოჩნდა, მუყაოს ქაღალდისგან გადატიხრული დეკორაციებით, რომელიც ლუდის ბარის შთაბეჭდილებას ტოვებდა.

გმირმა ამ ტავერნაში ყოფნისას პარალელი გააგლო საქართველოსთან, გაიხსენა რესტორანი „ყირამალა“ მტკვართან. ადამიანს პირველად წარსულიდან ხშირად ცუდი ახსენდება ხოლმე. ასე მოხდა მაშინ, როდესაც გმირმა სროლის ხმა გაიგო „იფეთქა-ჩავიკუზე, სამოქალაქო ომის ქუჩებში ნაწრთობი ჩვენებური გამოცდილებიდან გამომდინარე“ (მორჩილაძე 2012: 64). ეს ყველაფერი წარსულის ირონიული გააზრებაა. მწერალი ცდილობს, ამ ფრაზით პარალელი გააგლოს წარსულთან, რომელიც არც თუ ისე ბევრ ნათელ მოგონებას აღძრავს მასში. ის ცდილობს, გვერდიდან შეხედოს მოვლენებს, გადააფასოს და ახლებური მიდგომა შემოგვთავაზოს.

ასევე გამოგონილი ტომები შემოიყვანა ავტორმა თხრობაში ჯოსპარლნი, ეს ხალხი ცხოვრობს მთებში და იგონებს ვირუსებს.

როგორც ბევრ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს, „ტავერნა ათი სექტემბერი“- ამ რომანსაც აქვს კომენტარები, რომელშიც ავტორი განმარტავს ტექსტს და გვეუბნება, რომ ავტორი ამ ნაწარმოების არის პიტერ ჯეფერსონი, ანუ იგივე პეტრე ჯაფარიძე. ჯინა ვირუსის გავრცელების შემდეგ გადაიტყვევა მელიად „მელიებს სიყვარული შეძლებიათ მაგრამ რომანებს ვერ წერენ“ (მორჩილაძე 2012: 101).

აღსანიშნავია აკა მორჩილაძის მეორე რომანი „ქალაქის მელიები“. ამ ნაწარმოებში ცენტრალურ ადგილს იკავებს ფათერაკ ლუნი. რომელიც ცდილობს თავისი ცხოვრებისა და სამყაროს შეცვლას. ის 25 წლის ახალგაზრდა კაცია, ცხოვრობს ქალაქში, სადაც სულ წვიმს „ყოველ მეექვსე დღეს, ყოველ მეთორმეტე საათს წვიმს“ (მორჩილაძე 2012: 3).

ისევე პოლანს პარკი, ავტორი საქართველოს ფონზე გვიჩვენებს ამ დაცულ პარკებსა და ქუჩებს, მაშინ, როდესაც მის სამშობლოში ქუჩებში ტყვიების ზუზუნის მეტი არაფერი არ ისმოდა. ერთი წიგნის ამბავი მეორეში გადადის.

ქალაქს აფეთქების შემდეგ ცოფი შეეყარა, ეს ცოფი კი იმაში მდგომარეობდა, რომ ქალაქის ქუჩებს მეღიები მოსდებოდნენ.

რომანის მთავარი გმირი საინტერესო ადამიანია, რომელიც გამოიჩევა თავისი ცხოვრების წესით. მას ცოლი არ ჰყავს და ყველაზე უფრო გამორჩეული ურთიერთობა აქვს ერთ მეღიასთან, ვფიქრობთ, ეს ის მეღიაა, რომელიც „ტავერნა ათი სექტემბერი“-ში მერილინ მონროდია წოდებული, იქ თუ პიტერ ჯეფერსმა შეარქვა ეს სახელი, ამ რომანში ნათანმა უწოდა გულარ-თი. ხაზგასმულია გმირის ტრადიციები, მას ბედის დღისა და ღამის წიგნი არ აძლევს სატრფოსთან შეხვედრის ნებას. ნათანს ფიქრი, განსჯა, გააზრება ყველაზე მეტად უყვარდა. ავტორმა გამორჩეული გმირი წარმოგიდგინა. როგორც კი დაიბადა, ყველა მიხვდა, რომ ის წეს-ჩვეულებების საპირისპიროდ წავიდოდა და ცოლს თავისით შეარჩევდა, სიყვარულით დაქორწინდებოდა. საკუთარი ბედის გამგებელი თავად გახდებოდა, ამის საშუალება ბევრს არ ჰქონდა. ასეთ გამორჩეული ადამიანებს ქონათებს უწოდებენ, მათ ლაღი და შეუზღუდავი ცხოვრება აქვთ. რომანში ნახვენებია უცნაური ცხოვრების წესი, რელიგია, რომელიც, როგორც ჩანს, თავად ავტორის მოგონილია.

თავად ლონდონია დიდი და მდუმარე, საოცრებათა სკივრი, სადაც მეღიები ადამიანურ თვისებებს იძენენ. რომანის დასასრულს უკვე შემოდინ პიტერ ჯეფერსი და ჯინა, რომლებიც მეღიების სახით წარმოგიდგებიან.

ფათერაკ ღუნიმაც ჯვარი დაიწერა მერიენზე, რომლის თვალეშიც დაინახა გულან-თი. საინტერესოა ადგილი, სადაც ყველაფერი დაიწყო. ამ პარკში თავს იყრიდნენ მეღიები, ფათერაკ ღუნის მოვალეობა იყო მეღიების დათვლა და მათი გამოკვება. ამ ერთი შეხედვით უცნაური მისიის შემსრულებლის მიღმა ავტორმა საინტერესო გმირი წარმოგიდგინა უჩვეულო ცხოვრების წესითა და ტრადიციით. ამ რაზმის წევრობა განსაკუთრებული პატივი იყო და ფათერაკ ღუნი ყველაზე უმცროსი წევრი იყო მესამე ოცეულის. სიმბოლურია პერსონაჟის სახელი ფათერაკი, ეს ალბათ, მინიშნებაა მის ცხოვრებაზე. გმირის პროფესია ფათერაკებითაა სავსე. რომანიც ხომ მზადებაა ერთი დიდი აფეთქებისთვის, რაც ნაწარმოების ბოლოს ხდება კიდევ.

როგორც ბევრ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს, ამ რომანსაც მოჰყვება კომენტარების რვეული, რომელსაც ასე ჰქვია „ფრაზებისა და შინაარსების რვეული“. ავტორის შესახებ აქედან ვიგებთ, აკა მორჩილაძე აქაც გვეთამაშება და ამბობს, რომ: „მოთხრობა პიტერ ჯეფერსს ეკუთვნის, ჯინა მელოი მიაწერა

უბრალოდ, იმიტომ რომ მასთან ნაჩხუბარი იყო და უნდოდა ესიამოვნებინა” (მორჩილაძე 2012: 87).

აქვე ახსნას იძლევა თავად ავტორი და ამბობს, რომ „ნაწარმოებს ერთგვარი ზღაპრული იერი დასდევს, თუმცა ეს ხელისშემშლელი პირობა არ უნდა იყოს მის გადასაკითხად” (მორჩილაძე 2012: 87). ლონდონი მნიშვნელოვანი ქალაქია ავტორისთვის, „ლონდონში იმდენი ერთ ცხოვრობს, რომ ყველას თავისი წილი ლონდონი აქვს” (მორჩილაძე 2012: 88).

ისევე იმავე ტომების შესახებ წერს მწერალი და თან ზედაპირულს ახსნას იძლევა, რომ ეს ტომები ჯოსპარლანები აზიის მთებში ცხოვრობენო. საინტერესოა ეს ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია, თუ მართლაც არსებობდნენ ოდესღაც ეს ტომები? ვფიქრობ, პოსტმოდერნისტულ რომანში, სადაც ადამიანები მელიებად იქცევიან, პირიქით, სრულიად დასაშვებია არარსებული ტომების არსებობა. ხოლო „თანადი ეწოდება ქალს, რომელიც სიყვარულს ელოდება, ისინი ერთმანეთისთვის არიან შექმნილები “ (მორჩილაძე 2012: 92).

დიდი აფეთქება წიგნის მთავარი ადგილია. ორივე ნაწარმოებში ავტორი მკითხველის ყურადღებას იქცევს, იწვევს მას ირეალურ სამყაროში სამოგზაუროდ. მელიები ადამიანებად გადაიქცევიან. ეს ფანტასტიკაა, რომელიც პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი. მელიებად გადაქცეული ჯინა და პიტერი 10 წლის შემდეგ იბრუნებენ ადამიანის სახეს. ნაწარმოებში ხდება დროის გადაკვეთა, ავტორმა გაასწრო ყველას და ყველაფერს და მეფედ ჩარღვი გამოიყვანა.

ცხადია, „ტავერნა ათი სექტემბერი“ და „ქალაქის მელიები“ აკა მორჩილაძის ერთ–ერთი საინტერესო და გამორჩეული რომანებია, რომელებიც პოსტმოდერნიზმის ბევრ ნიშან–თვისებას ატარებენ, ესენია: ალუზია, თამაშის პრინციპი, ირონია, კარნავალიზაცია, ქრონოტოპის დროსა და სივრცის არევა, გმირები ტექსტიდან ტექსტში თავისუფლად მოძრაობენ, ერთი ტექსტის დასასრული მეორეში გადადის, ადამიანი პიტერ ჯეფერსი მოულოდნელად მელია პიტერ ჯეფერსად გადაიქცევა და 10 წლის შემდეგ იბრუნებს თავისი ნამდვილ სახეს. ორივე ტექსტში 10 რიცხვს დიდი დატვირთვა აქვს. ორივე ტექსტი აფეთქებისკენ და სამყაროს შეცვლისკენ ანიშნებს მკითხველს. მოვლენები ელვის სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს, გმირები ჩარჩოებში ვერ თავსდებიან, ისინი დაკანონებული წესების წინააღმდეგაც კი გამდიან, სრულიად თავისუფლად ირჩევენ ცხოვრების გზას. ორივე მოთხრობაში მოქმედების

ადგილი ინგლისის დედაქალაქია. აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირები არ არიან ინგლისელები.

ავტორმა დაგვანახა უცხო ქვეყნის წარმომადგენლების ცხოვრება ემიგრაციაში, მათი ადაპტირება ბრიტანულ გარემოსთან. ავტორს საქმე არც ერთ შემთხვევაში არ მიჰყავს ბოლომდე და მისი გმირები ვერ ხდებიან ბრიტანეთის სრულუფლებიანი მოქალაქეები. „ისეთი საბუთი მომცეს, რომელიც ძალიან ჰგავს ბრიტანულ პასპორტს. თუ არ გადაშალე, ნამდვილი გეგონება“ – (მორჩილაძე 2002: 6). პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ბოლომდე გარკვეული არაფერი არ არის. გმირი უცხო მიწაზე უცხოდვე რჩება. პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს გაუცხოებული გმირის ჩვენება, აკა მორჩილაძემ სწორედ ასეთი პერსონაჟები წარმოგვიდგინა, გვიჩვენა მათი რთული შინაგანი სამყარო, თამაშის პრინციპის დაცვით მათი ცხოვრების თანაზიარებიც გაგვხადა.

2.6. ქართველ 60-იანელთა სახეების პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია

XIX საუკუნის მიწურულს და XX საუკუნის დამდეგს, ორმა უმნიშვნელოვანესმა მოვლენამ შექრა სრულიად საქართველო, რომელთაც ქვეყნის ისტორიაში ღრმა კვალი დატოვეს. ამ ფაქტებმა ბევრი პასუხგაუცემელი კითხვა და ეჭვი გააჩინა. დღემდე, XXI საუკუნის ყოვლისმცოდნე ეპოქაში კითხვები კითხვებად რჩებიან. პირველი ისტორია ივანე მაჩაბელსა და აკაკი წერეთელს უკავშირდება. კერძოდ, 1898 წლის 26 ივნისის ღამეს. ღამეს, როდესაც უგზო-უკვლოდ გაუჩინარდა ცნობილი ქართველი მთარგმნელი ივანე მაჩაბელი. მეორე ისტორია 60-იანელთა გამორჩეული წარმომადგენლის, ილია ჭავჭავაძის მკვლელობას ეხება. ეს საბედისწერო გასროლა წიწამურთან 1907 წლის 30 აგვისტოს მოხდა, რამაც ქართველი ხალხის ცხოვრებაში დიდი გარდატეხა მოახდინა. ამ ფაქტებისა და მოვლენების შესახებ ბევრი იწერებოდა, ისტორია სხვადასხვაგვარად აფასებდა მომხდარ ამბებს. ქართველ სამოციანელთა სახეების პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია წარმოადგინეს თანამედროვე ქართველმა მწერლებმა: ზურაბ ქარუმიძემ, ლაშა იმედაშვილმა, ლაშა ბუღაძემ და აკა მორჩილაძემ. სამოციანელთა ღვაწლი, ქართველი მწერლებისთვის მნიშვნელოვან თემად იქცა.

საუკუნეების წინანდელი ისტორიები ყოველთვის არის თანამედროვე მწერლობის ინტერესის საგანი. მწერლობა ტრადიციას, ის გრძელდება, ყოველი

ახალი თაობა წინა თაობის მემკვიდრეა. იცვლება საკითხისადმი მიდგომა, გადმოცემის სტილი და ფორმა. სათქმელი ხშირად წარსულში მომხდარი ფაქტების თანამედროვე გადააზრებაა. მას სხვადასხვა ფორმით გადმოსცემენ ავტორები. ისტორიზმის პრინციპი განმსაზღვრელია თანამედროვე მწერლობისათვის, ვერც ერთი მწერალი გვერდს ვერ აუვლის წარსულს. ის დამაკავშირებელი რგოლია მომავალთან.

ეს ტენდენცია ქართულ პოსტმოდერნისტულ დისკურსშიც ცნობიერდება. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ლაშა ბუღაძის და ლაშა იმედაშვილის შემოქმედებითი ნარატივი, სადაც თანამედროვე სამყაროში იხმობენ XIX საუკუნის 60- იანი წლების გმირებს და XXI საუკუნის ისტორიაში ჩართულნი არიან, როგორც პერსონაჟები.

ივანე მაჩაბელი - XIX საუკუნის განსაკუთრებულად რეზონანსული მოვლენა, რომელმაც შეძრა მაშინდელი ქართული საზოგადოება, ივანე მაჩაბლის ბურუსით მოცული გაუჩინარება იყო. ამ დრამატული ისტორიის გარშემო ურთიერთგამომრიცხავი და სენსაციური შეხედულებათა ტალღა მაშინვე აგორდა, იცვლებოდა მიზეზები, სახელები, იწერებოდა გამხატვრულებული თუ დოკუმენტური მასალები. ფაქტი ერთია, როგორც საიდუმლოებით და მოულოდნელობით მოცული ამბავი, ამ ისტორიის ექო ათწლეულებს გამოჰყვა და თანამედროვე პოსტმოდერნისტული დისკურსისათვის ერთგვარ ინსპირაციად იქცა. თემა მნიშვნელოვანია, კოდირებული და გარკვეულწილად სენსაციურიც, იმდენად ბუნებრივია, პოსტმოდერნისტი მწერლის ინტერესსაც ერგება და ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს მას.

ავტორის როლი ტექსტში უმნიშვნელოა. ის გადმოგვცემს ამბავს, რომლის ჭეშმარიტებაში ხშირად თავადაც არ არის ბოლომდე დარწმუნებული. მწერალის პოსტმოდერნისტული ნარატივი სწორედ ამ დაეჭვების ჩვენებაა. ისტორიული რაკურსით წარმოდგენილი თემები იმ დროშიც და ახლაც - ჩვენს თანამედროვეობაშიც ბევრ კითხვას აჩენს. ისტორიის აღქმამ და მისი თანამედროვე ადამიანის თვალთ დანახვამ ბევრ შეგნებულად მივიწყებულ მოვლენას ახადა ფარდა. ის, რაზეც ისტორია საუკუნეების განმავლობაში დუმდა, XXI საუკუნეში აქტიური განხილვის თემად გადაიქცა.

2000 წელს ლაშა ბუღაძემ თამამი და, ცოტა არ იყოს, სარისკო ნაბიჯი გადადგა, როდესაც შემოგვთავაზა პიესებისა და მოთხრობების კრებული „საუკუნის მკვლელობა“. ამ სათაურის მიღმა სწორედ ივანე მაჩაბელის და 60-

იანი წლების კიდევ ერთ გამორჩეული პიროვნების აკაკი წერეთლის შესახებაა მოთხრობილი. კრებული სათაურად ამ ამბის გამოტანა მკითხველის მხრიდან დიდი ინტერესს აღძრავს. ავტორმა ტექსტში კონკრეტული მომენტი გვიჩვენა. ის ამბის გადმოცემისას ერთ სიუჟეტურ ხაზს მიჰყვება. აღწერილია აკაკი წერეთლის სასამართლო პროცესი.

ნაწარმოები იწყება წინასიტყვაობით, სადაც მწერალი გვაძახებს ჩვენთვის უჩვეულო ამბის მოსასმენად. ის თითქოს ნიადავს სინჯავს მკითხველთან მისაახლოებლად, რამდენად არის მზად უჩვეულო თავგადასავლების მოსასმენად. ავტორის მხრიდან პირობის აღების მსგავსად ეღერს შემდეგი სიტყვები: „შუა გზაზე მიტოვებულ წიგნზე საცოდავი ამქვეყნად არაფერია” (ბუღაძე 2000: 1). აქედან გამომდინარე, მხოლოდ ამ თხოვნისა თუ გაფრთხილების შემდეგ იწყება ის, რასაც ყველა ასე მოუთმენლად ელის.

ტექსტი ალუზიურ პასაჟებსა და მეტატექსტებს ეყრდნობა. ალუზია წარმოდგენილია წარმოდგენაა, როდესაც მწერალი რეციპიენტს აჯერებს ტექსტის ჭეშმარიტებაში და ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე ამყოფებს. თანამედროვე მწერლები ხშირად ეყრდნობიან დოკუმენტურ მასალას და შემდეგ მის პოსტმოდერნისტულ ინტერპრეტაციას სთავაზობენ მკითხველს. ტექსტში ინტრატექსტუალობის მეშვეობით წარმოადგენენ სხვის ნაშრომებს ან პირდაპირ დოკუმენტებს, რომლებიც დამაჯერებლობის ელფერს აძლევენ ტექსტს. ამას ნათლად ვხედავთ ლაშა ბუღაძის ნაწარმოებში „საუკუნის მკვლელობა ანუ მექალთანე გენიოსი”, სადაც თხრობა უზენაესი სასამართლოს დარბაზიდან იწყება და ქართველი მგოსანი აკაკი წერეთელი მისთვის უჩვეულო ამბულაში, ბრალდებულის სკამზეა ნაჩვენები. ეს ეპიზოდი უკვე იძლევა ინტრიგის საფუძველს. მწერალმა, არც მეტი არც ნაკლები, XIX საუკუნის 60-იანი წლების გამორჩეული პიროვნების, აკაკი წერეთლის, სასამართლოს სხდომა წარმოგვიდგინა. სასამართლო დარბაზი, ცოტა არ იყოს, ირონიზებულია. ის გაუღენთილია: „იმ აუწერელი სულით, რასაც ორი საუკუნის მიჯნა წარმოშობს ხოლმე ... ხალხიც ამ დარბაზში ასეთია: ჩიხტიკოპიანი ქალები და ჰალსტუხიანი თუ ბაფთიანი კაცები” (ბუღაძე 2000: 1). საუკუნის სიმაღლიდან იწყება ღირებულებათა გადაფასება. თანამედროვე ავტორმა XIX საუკუნის უდიდეს ქართველ მგოსანს „მექალთანე გენიოსი” უწოდა, ეს მისი მხრიდან, ცოტა არ იყოს, თამამი ნაბიჯია. აკაკი წერეთელს ყველაზე უმძიმეს ბრალდებას - მეგობრის ივანე მაჩაბლის მკვლელობას უყენებენ. სასამართლო დარბაზის

აღწერა მკითხველს ეჭვს უჩენს. „დარბაზის ცენტრში ყვავილებით გარშემორტყმული ზის მსცოვანი პოეტი-ბრალდებული აკაკი წერეთელი, რომელსაც ხელმარჯვნივ საუკუნისწინანდელი მოხრიგინე კინო-აპარატი უდგას. რეჟისორია ვასილ ამაშუკელი, რომელიც ცდილობს, სასამართლო პროცესი ფირზე აღბეჭდოს” (ბუღაძე 2000: 7).

ისტორიული პოსტმოდერნისტული ნარატივი ამ ეპიზოდის ჩვენებაში კიდევ უფრო ნათლად იკვეთება. პაროდირებულია სასამართლო დარბაზში არსებული ვითარება. ყველაფერი რეჟისორის მიერ დადგმულ სცენარს ჰგავს, სადაც მთავარი როლის შემსრულებელი აკაკი წერეთელია. ამ შემთხვევაში ძნელია, გამიჯნო რეალობა და სინამდვილე. სასამართლო დარბაზი გადასაღები მოედანი უფროა, ვიდრე ადგილი, სადაც იმ პერიოდში ყველაზე იდუმალი საქმე - ივანე მაჩაბლის მკვლელობა უნდა გაიხსნას. პაროდირებულია გამოძიების დაწყების საფუძველიც. საქმე აღიძრა აბანოში გაგებულ ამბის გამო. სასამართლო დარბაზში აკაკის მომხრეები და მოწინააღმდეგეები ჭორ-მართალს ურევენ ერთმანეთში. მკითხველის წინაშეა მოვლენათა ცალსახა კარნავალიზაცია, სადაც ძნელია სიმართლის დადგენა იმ უამრავი ნიღბის მიღმა, რომელიც მოქმედ გმირებს აქვთ მორგებული.

დაეჭვება პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნიშანია. თუმცა, ეჭვი ჩნდება აკაკი წერეთლისადმი, ფაქტია ამ საქმეში დამნაშავის მოძებნა ბნელ ოთახში კატის ძებნის ტოლფასი აღმოჩნდა.

მაჩაბლის ისტორიას ეხმაურება კიდევ ერთი თანამედროვე მწერალი აკა მორჩილაძე რომანში „გაქრები მადათოვზე” იგი წერს, რომ „ინგლისურის კარგი მცოდნე მაჩაბელი ბოშებს არგენტინაში გაჰყვა”. ზოგს ის ეტლში მჯდომი უნახავს ზემელის მახლობლად, ზოგს კიდევ მეტეხის ხიდზე აჩქარებული ნაბიჯით მიმავალი. ეს ამბავი დაბრუნების იმედს ტოვებდა. ასეა თუ ისე, ფაქტი ერთია, ივანე მაჩაბლის ცხოვრების დასასრულმა თითქმის ორი საუკუნის შემდეგაც პასუხგაუცემელი კითხვები დატოვა.

ძალიან დიდი სიფრთხილეა საჭირო, როდესაც ამ თემას თუნდაც თანამედროვე ავტორი ეხება. ძნელია, ისაუბრო მწერლის პირად განცდებზე, ამაზე ხშირად მისი წერილები და ლიტერატურული ნაწარმოებები მეტყველებს. საინტერესოა ანანტასია მაჩაბლის და აკაკი წერეთლის პირადი მიმოწერა და ელისაბედ თარხნიშვილისადმი მიწერილი 5 წერილი, რომელიც „აკრძალულ ფონდში ინახებოდა” (კიკვიძე 2012: 80).

ერთ–ერთ წერილში აკაკი წერეთელი პირველად უმხელს ანასტასია მახაბელს თავის გრძნობებს: „ოცი წლის განმავლობაში მე შენ მიყვარდი ამ ქვეყნიურის მიმდევრობით, ისეთი აღტაცებით და აღფრთოვანებით, როგორც შესაძლოა მხოლოდ რჩეულთათვის! გეტრფოდი სრულის ჩემის არსებით! დიდხანს ვიმარხავდი საიდუმლოდ იმ გრძნობებს ჩემს გულში, მაგრამ „არა რა არს საიდუმლო, რომელი არა გაცხადდეს“ (კიკვიძე 2012: 80). ტასო იყო პოეტის მუზა, მიუწვდომელი, შორეული და საოცნებო. „შენ იყავ ჩემი ზეჩამაგონებელი, ჩემი აღმგზნები პოეზიაც და სიცოცხლაც“ (კიკვიძე 2011: 80).

მნიშვნელოვანია ტასო მახაბლის წერილი, რომელშიც აკაკი წერეთელთან მის ურთიერთობაზე საუბრობს და აღნიშნავს, რომ როდესაც აკაკი გაიცნო, ბავშვი იყო. მგოსანი მასზე 29 წლით უფროსი იყო. ცხოვრებამ ისინი სხვადასხვა გზებით ატარა, ორივემ ბედი სხვას დაუკავშირა. ანასტასია სიყვარულით გათხოვდა ივანე მახაბელზე, მალე დაწვრილშივილდა, მაგრამ მისი ოჯახური ბედნიერება დიდხანს არ გაგრძელებულა. „ჩემი ქვრივობის პირველ წლებში ისე უბედურად ვთვლიდი თავს, თვით აკაკი, ისეთი ზნის კაცი რომ ყოფილიყო, ზოგს რომ წარმოუდგენია, ვერაფერს მაკადრებდაო. მერე კი როგორ ვაკადრო ტყუილი ან ჩემს თავს, ან აკაკის, როცა არაფერი ყოფილაო“ (კიკვიძე 2011: 81).

„ტასო აკაკის პოეტური ხატი იყო. მისი მუზა, შთაგონება, მაგრამ ყოველივე ეს იყო წმინდა, შეუბღალავი“ – აღნიშნავს მკვლევარი მურად მთვარელიძე წიგნში „მათი ბედნიერი და უბედური დღეები“. წიგნი ბაგრატიონ-დავითაშვილების ცხოვრების ისტორიას მოგვითხრობს იმ ოჯახის ისტორიას, რომლის წევრიც იყო ანასტასია მახაბელი.

ანასტასია მახაბელი კითხვაზე - გრძნობდა თუ არა აკაკის სიყვარულს, პასუხობს: „ეს სიყვარული სულ სხვანაირი იყო, თუ გინდათ მხატვრული სიყვარული, რაც თვითონ მის შემოქმედებას ანაყოფიერებდა“ (მთვარელიძე 2000: 41).

მახაბლის გაუჩინარება აკაკი წერეთელს იმიტომ დაუკავშირეს, რომ ერთ-ერთი ადამიანი, ვინც მთარგმნელის ოჯახს გაუჩინარების ღამეს სტუმრობდა ის იყო. ამ ფაქტმა ბევრი კითხვა გააჩინა, შესაბამისად არსებობდა ბევრი ვერსია და ეჭვი პოეტის გარშემო.

აკაკი წერეთლის ბიოგრაფიიდან ეს ეპიზოდი მკითხველის უსაზღვრო ინტერესს იწვევს. ღაშა ბულაძე ამ ისტორიის უცნობ დეტალებს განიხილავს. ეს

თემა დღესაც ძალიან აქტუალურია, მასზე უბრალოდ ნაკლებს საუბრობენ. წინა საუკუნეების ახლებურმა გააზრებამ და ისტორიული მოვლენების წინ წამოწევამ, მკითხველს ინტერესი კვლავ გაუღვიძა. ისტორიულ პროცესებს ავტორი ახალი ხედვით წარმოგვიდგენს. ხშირად ისტორიული ფიგურები, რომლებიც ჩვენს ცნობიერებაში ხელშეუხებელ პირებად არსებობენ, სრულიად სხვა სახით და სხვა კუთხით წარმოგვიდგებიან. თანამედროვე ავტორები ფარდას ხდიან ყოველგვარ საიდუმლოებას და ფაქტებს, რომელზეც ისტორია დუმს. აღარ არსებობს დაფარული თემები. პოსტმოდერნიზმმა ის დღის სინათლეზე გამოიტანა. სასამართლო დარბაზში გათამაშებული კარნავალით კიდევ უფრო მძაფრდება მკითხველის გრძნობები და ემოციები, მიზანი მიღწეულია. ამ ამბების გადმოცემამ მხატვრულ ლიტერატურაში უდიდესი განცდები და ემოციები გამოიწვია, მწერლის მოლოდინმა გაამართლა.

კიდევ ერთი თანამედროვე მწერალი, რომელიც ივანე მაჩაბლის თემას შეეხო, ლაშა იმედაშვილია. მან 2006 წელს გამოსცა წიგნი „სამი მკვლელია ძველ თბილისში“. ივანე მაჩაბლის ცხოვრება და ბურუსით მოცული გარდაცვალება მისი რომანის პერსონაჟთათვისაც გამოცანად იქცა. აქაც პოსტმოდერნისტი მწერალი ცდილობს თვალეში ჩახედოს სიმართლეს და ისტორიის საჩოთირო ფაქტები წარმოაჩინოს მკითხველის წინაშე. რომანში დახატულია XIX-XX საუკუნის თბილისი. ამ ქალაქის ხიბლს გვაზიარებს მწერალი პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ირონიული ხედვითა და მოვლენების თანამედროვე გააზრებით. ავტორი თხრობის საინტერესო მანერით გამოირჩევა. მკითხველს უნებურად ითრევს გასული პერიოდის თბილისის ამბებში, მასთან ერთად, მოგზაურობს, მივიწყებულ ისტორიაში. მწერალი თავის დამოკიდებულებას გვიჩვენებს მთარგმნელის ცხოვრების დასასრულზე.

ლაშა იმედაშვილი ნამდვილსა და გამონაგონს ისე უთავსებს ერთმანეთს, რთულია განსაზღვრო, რომელი ამბავია რეალური და რომელი მწერლის ფანტაზიით შექმნილი. „ამ მოთხრობაში მხატვრული დამაჯერებლობის ხარისხი მაღალია“- წერს ლევან ბრეგვაძე რომანის წინასიტყვაობაში.

ნაწარმოებში დოკუმენტური და გამონაგონი ამბების შერწყმას სითამამის და გაბედულების ელფერი დაჰკრავს, თუმცა სხვანაირად არც შეიძლებოდა. XXI საუკუნის მწერალი სწორედ ამ სითამამით გამოირჩევა. მისთვის არ არსებობს დაფარული და აკრძალული თემები. პირიქით, ყველაფერი დღის სინათლეზეა

გამოტანილი. ფაქტები, რომელზე საუბარსაც ერიდებოდნენ, თითქოს ღია და ნათელი გახდა.

ნაწარმოების პირველ თავში ავტორი ერთ-ერთი პერსონაჟის, ვანო ჩალაძის პირით გადმოგვცემს მთავარ სათქმელს. ვანო ჩალაძე მწერალია, რომელსაც მწვავე ნერვული შეტევის გამო, ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოუწია დაწოლა. ის მუდამ სიკვდილზე ფიქრობდა: „სიკვდილი ჩვენი საუკეთესო მეგობარია, იგი დაბადებიდან თან დაგვტრიალებს, როგორც მზრუნველი მშობელი” (იმედაშვილი 2006: 10). ის გამორჩეული პერსონაჟია. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების მთავარი გმირები, გამორჩეულობის, საზოგადოებასთან კოლფლიქტის გამო ხშირად ხდებიან ფსიქიატრიული კლინიკის პაციენტები. ისინი ირგებენ ისეთ როლს, რაც მათ ფსიქოლოგიურ პროტრეტს კიდევ უფრო გამოკვეთს. რთული ფსიქოლოგიური ხასიათის გმირები თავს არიდებენ რეალურ ცხოვრებას. ასე იქცევიან პაოლო კოელიოს გმირები, ვერონიკა და ედუარდი. ასევე კენ კინზის გმირები რომანში „ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა”. იგივე ითქმის ნაირა გელაშვილის რომანის „მივემგზავრები მადრიდს” მთავარ გმირ სანდრო ლიჩელზე.

მწერალი პოსტმოდერნისტული ხერხების წყალობით ჩვენ წინაშე გაათამაშებს კარნავალს. ის დამკვირვებლის, „გარეშე პირის” ნიღაბს ირგებს და მოვლენების განვითარებას გვერდიდან აკვირდება, თითქოს პასუხისმგებლობას იხსნის ნაწარმოებში შემდეგ განვითარებულ ამბებზე. მისი გმირი XIX საუკუნის 60-იან წლებში მოგზაურობს და ირგებს იმ საუკუნის გმირის ივანე მაჩაბლის ნიღაბს. ეს ექსპერიმენტი იმაში მდგომარეობდა, რომ გმირს სამოცდაცამეტი საათი უნდა ეცხოვრა ამ ადამიანის ცხოვრებით, რომელმაც „ბევრის შემძლემ გაცილებით ნაკლები მემკვიდრეობა დაუტოვა საზოგადოებას” (იმედაშვილი 2006: 17). გმირს სახელის შეცვლა არ მოუწია. შემდეგ აღწერილია ივანე მაჩაბლის ცხოვრების ლაშა იმედაშვილისეული ვერსია.

იმ დროს თბილისი „მიგდებული ბავშვივით უპატრონო და ბინძური იყო”, რომელიც მუდმივად რაღაცის მოლოდინშია. საინტერესო ეპიზოდებია მოყვანილი მწერლის ცხოვრებიდან. როგორც ცნობილია, ივანე მაჩაბელმა და ილია ჭავჭავაძემ პეტერბურგში შექსპირის „მეფე ლირი” თარგმნეს, მათ თარგმანი სამ თვეში დაასრულეს.

გარდა შემოქმედებითი ცხოვრებისა, აქტიური განხილვის საგანი იყო ივანე მაჩაბლის პირადი ცხოვრებაც. თანამედროვე ლიტერატურაც მწერლის

ბიოგრაფიის სწორედ ამ მხარით ინტერესდება. ავტორიც ყოველგვარი შეზღუდვის და დაფარვის გარეშე წარმოადგენს მწერლის პირადი განცდებს და ცხოვრებისეული თავგადასავლებს. ლაშა იმედაშვილი გადმოგვცემს, რომ მაჩაბელს და ქართველ მსახიობ მაკო საფაროვას ერთმანეთი უყვარდათ, „რომეო და ჯულიეტას“ თარგმნა მის გამო დაუწყია მწერალს, მაგრამ ამ სიყვარულს არ ჰქონდა ბედნიერი დასასრული. მაჩაბელმა გაზეთ „დროების“ ფურცლებიდან გაიგო მაკო საფაროვასა და ვასო აბაშიძის დაქორწინების ამბავი. „არ არსებობს პირადი ცხოვრება, მწერლის პირადი ცხოვრება ისეთივე ზღაპარია, როგორც ახალ წელს საჩუქრებით დატვირთული თოვლის პაპა“ (იმედაშვილი 2006: 58).

თავიდან თხრობა ლოგიკურიად, ერთიან მაგისტრალურ ხაზს მიჰყვება იქამდე, სანამ საქმე ყველაზე იდუმალ ამბავს, მაჩაბლის გაუჩინარებას არ შეეხება. ეს ამბავი ორი საუკუნის შემდეგაც ყველაზე ბევრ კითხვას აჩენს, რა მოხდა 1898 წლის 26 ივნისის ღამეს? ტექსტში ათასგვარი ჭორ-მართალი ერთეობა. ამ საკითხზე საუბრისას ყველა იბნევა, ყველას თავისი ვერსია აქვს.

ერთ-ერთი ასეთი ვერსიით ლაშა იმედაშვილმა თავის გმირს სიცოცხლე სულით ავადმყოფთა თავშესაფარში დაასრულებინა. ავტორის მტკიცებით, ეს ამბავი მთარგმნელის ცოლმა ანასტასია ბაგრატიონმაც იცოდა, მაგრამ ოჯახის ღირსების დაცვის მიზნით არ ახმაურებდა. პერსონაჟი რეალურ ყოფას ტოვებს და უგზო-უკვლოდ უჩინარდება. რა არის ამის მიზეზი? აღნიშნულ საკითხზე საინტერესო მოსაზრება აქვს აკაკი წერეთელს, რომელიც წერს: „თვალსა და ხელს შუა დაგვეკარგა! ვფიქრობთ და ვერ წარმოგვიდგენია მიზეზი და ერთმანეთს ვეკითხებით: რამ იძულა ეს კაცი? კითხვა უპასუხოდ რჩება და ეს კი ვიცით მხოლოდ, რომ, რასაც არ უნდა აეძულებინა, თავდაპირველი მიზეზი იძულებისა და ფესვი უბედურებისა მისი საზოგადო მოღვაწეობა იყო! იმას ემსხვერპლა“ (მთვარელიძე 2000: 37) მაჩაბელი ტოვებს რეალურ ყოფას და ამაში დამნაშავე პირველ რიგში საზოგადოებაა, რომელმაც გმირს გაქცევისკენ უბიძგა.

ვერც მწერალი ზურაბ ქარუმიძე უწლის გვერდს XIX საუკუნის ყველაზე იდუმალ ამბავს. რომანში „ღვიმოუქი ზღვა“, რომელიც ივანე მაჩაბლის ბურუსით მოცულ გაუჩინარებას ეხება. „ხოლო თუ თარგმნი, მაშინ იმასაც გაიგებ, თუ სად დაიკარგა ცნობილი ბანკირი და აგრონომი-მოცალეობის უამს შექსპირს რომ თარგმნიდა. და იმასაც გაიგებ, რომ ეს გაუჩინარება მისი მთარგმნელობითი შედეგური იყო!“ (ქარუმიძე 2012: 61). ავტორმა ივანე მაჩაბლის გაუჩინარების ამბის თავისებური ვერსია წარმოგვიდგინა.

„ერთხელაც რიურაუზე, შაშვის გალობა ჩაესმა. ლოგინიდან წამოხტა და ღამის პერანგის ამარა გავარდა გარეთ. დაღამებამდე ქალაქის გარეუბნებში ეხეტებოდა. მერე კი იქ, სადაც ქალაქის სანაგვე იყო, უდაბურსა და მყრალსა ადგილას, მშიერი ძაღლების ხროვა შემოესია, დაგლიჯეს და შეჭამეს” (ქარუმიძე 2012: 287). ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედებით ვერსიაში მანახელი ძაღლების მსხვერპლი გახდა.

ივანე მანახლის ისტორიას ეხება აკა მორჩილაძე წიგნში „ქართული რვეულები” XIX საუკუნის სურათები, თავში „შექსპირის ხალხი” მწერალი აღწერს ამ საუკუნის უდიდესი ქართველი მთარგმნელის ივანე მანახლის ცხოვრების და გაუჩინარების ეპიზოდს, რომელსაც ისტორიული დამაჯერებლობა უდავოდ აქვს.

მწერალი წერს: „თვითონ მანახლის ცხოვრებაც შექსპირის ტრაგედიების გმირების ცხოვრებას ჰგავს” (მორჩილაძე 2013: 89). ეს უკვე ცხადად მიანიშნებს გმირის ცხოვრებისეულ ტრაგედიაზე. მისი ცხოვრება იყო „ძალიან რთული, შრომით, წვალებით, ნერვებით სავსე ცხოვრება” (მორჩილაძე 2013: 89). მას საინტერესო და მრავალფეროვანი ისტორია ჰქონდა, 42 წლის ასაკში ბევრი რამის ნახვა მოასწრო, გაჭირვებიდან დაწყებული თავისი წილი ცოტა ბედნიერების მიღებით დამთავრებული. ის ყველა საქმეს თავს ბრწყინვალედ ართმევდა. „ჰქონდა ასეთი თვისება, შეექმლო დილით აელო რაღაც დარგის წიგნი და საღამოს კი ამ დარგის სპეციალისტი დამდგარიყო” (მორჩილაძე 2013: 91).

მისი თავგადასავალი უამრავი ეპიზოდისგან შედგებოდა, „ჩვენ კი მანახლის ცხოვრებას და თავგადასავალს შეიძლება დავარქვათ ოცწლიანი სამკუთხედი. სამკუთხედის ერთი კუთხე არის ივანე მანახელი, მეორე ილია ჭავჭავაძე და მესამე- აკაკი წერეთელი” (მორჩილაძე 2013: 90). ავტორი მათ ურთიერთობას ძალიან საინტერესოდ აფასებს: „ეს არის ძალიან უცნაური, თავისებური და საინტერესო ურთიერთობის ისტორია, რომელიც ერთ შემთხვევაში დაიწყო დიდი მეგობრობით და დამთავრდა დიდი მტრობით, მეორე შემთხვევაში კი დაიწყო დიდი მეგობრობით და დამთავრდა დიდი საიდუმლოთი” (მორჩილაძე 2013: 90). აკაკი წერეთელი აფასებდა ივანე მანახელს „მაგრამ მათ მეგობრობას ახლდა უზარმაზარი ჭორების შლეიფი, რომელიც მოსდევდა აკაკი წერეთლისა და ივანე მანახლის ცოლის, ტასო ბაგრატიონ-დავითაშვილის ურთიერთი ურთიერთობას” (მორჩილაძე 2013: 95).

აკა მორჩილაძე მიიჩნევს, რომ აკაკი წერეთლის და ტასო მაჩაბლის ურთიერთობა მამაშვილურ ხასიათს ატარებდა. ძნელია შეეკამთო ავტორს, მან ხომ საქართველს ისტორიის ეს პერიოდი ძალიან კარგად იცის. ჭორები, რომ აკაკის შემოაკვდა ან განზრახ მოკლა მაჩაბელი, ყოველთვის იქნება.

მაჩაბელი გაუჩინარების ღამეს გოროდავოს უნახავს სახლიდან გამოსული. მწერალი ერთმნიშვნელოვნად უსვამს ხაზს იმ პოზიციას, რომ აკაკი წერეთელი უდანაშაულოა. „მაჩაბლის გაქრობაც უბედურებაა. მაჩაბლის ცხოვრებაც უბედურება გამოვიდა, მაგრამ მის სიფიცხეს, მის წვალეობას და ათას სხვა რამეს გადაფარავს ალბათ, მისი „შექსპირი“ (მორჩილაძე 2013: 102).

დედას კი სჯეროდა, რომ მისი შვილი უცხოეთში წავიდა, ასევე იყო ვერსია, რომ ბოშებს გაჰყვა, მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ჭორია, რომლის მიღმაც დღესაც ამოუხსნელი საიდუმლო იმალება. ფაქტი ერთია, როგორც მწერალი გადმოგვცემს: „ის იყო საოცარი ხასიათის და რთული ადამიანი, ძალიან რთული ადამიანი, რომელიც ასევე რთულად წავიდა“ (მორჩილაძე 2013: 102).

ისტორიის აღქმამ და მისი თანამედროვე ადამიანი თვალთ დანახვამ ბევრ შეგნებულად მივიწყებულ მოვლენას ახადა ფარდა. რაზეც ისტორია ღუმს, XXI საუკუნეში აქტიური განხილვის თემად გადაიქცევა ხოლმე. ლაშა იმედაშვილმა და აკა მორჩილაძემ ეს ამბავი თავისი ჩვეული სიფრთხილით და ზომიერებით წარმოგვიდგინეს. რასაც ნამდვილად ვერ ვიტყვით ლაშა ბუღაძესა და ზურაბ ქარუმიძეზე.

ლაშა ბუღაძის, ლაშა იმედაშვილის, აკა მორჩილაძის და ზურაბ ქარუმიძის ნაწარმოებების გაცნობის შემდეგ ნათელი ხდება, რომ ჩვენ წინაშე გამორჩეული პოსტმოდერნისტი მწერლები დგანან, რომლებიც მკითხველს უამრავ საინტერესო, მათთვის უცნობ მასალას აწვდიან XIX საუკუნის 60-იანი წლების გამორჩეულ მოვლენებზე, იმ პერიოდის თბილისზე.

ილია ჭავჭავაძე – ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ყველაზე ტრაგიკული ამბავი, რომელმაც შეძრა სრულიად საქართველო ილია ჭავჭავაძის მკვლელობა იყო. ამ ისტორიას პირველი დღიდან მოყვება მოუშუშებელი ტკივილის და კითხვის განცდა რატომ? „წიწამურთან რომ მოჰკლეს ილია, მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი“. გალაკტიონის ამ სიტყვების კვალბაზე მართლაც სწორია ისტორიის, ეპოქის ათვლა 1907 წლის სწორედ იმ ავადსახსენებელი 30 აგვისტოს დღიდან დავიწყოთ. ისიც ბუნებრივია, რომ მხატვრული ლიტერატურისთვისაც

თავად მკვლევლობის ფაქტიც და ილიას ფაქტორიც-ყოველთვის იყო შემოქმედებითი საკითხიც და გამოწვევაც. დრომ ეს ფაქტი თავისებურად შეაფასა. ქვეყნის ისტორიაში საკვანძო ამბებს, საუკუნეების შემდგომაც თავისებური ინტერპრეტირება მოჰყვება ხოლმე. მიუხედავად იმისა, რომ ილიას მკვლევლობაზე ძალიან ბევრი ითქვა და დაიწერა, თანამედროვე მწერლები საკითხის თავისებურ გააზრებას ახდენენ. მწერლობა ხომ ინტერპრეტირების ასპარეზია, ავტორს შეუძლია თავისებური ორიგინალური იდეებით მკითხველი რეალურსა და ირეალურს შორის „ათამაშოს“. მკითხველის წარმოსახვებზე თამაში სწორედ თანამედროვე მწერლობის ერთ-ერთი მახასიათებელია.

ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობასთან დაკავშირებით ლაშა ბულაძე თავისებურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს პიესების და მოთხრობების კრებულში „საუკუნის მკვლევლობა“, რომლის ერთ-ერთ მოთხრობას ასეთი სათაური აქვს- „ქართული ზღაპარი“. ირონიაა, ისაუბრო ზღაპარზე მაშინ, როდესაც რეალობა არ გაძლევს მოვლენის ზედაპირულად გააზრების საშუალებას.

ამბავი ზღაპარივით იწყება. თუმცა მასში ბევრი დოკუმენტური მასალაა წარმოდგენილი, იმ ავადსახსენებელ დღეებზე, როდესაც ყველა რადაციის მოლოდინში იყო. „ევროპის აღმოსავლეთით, თითქმის აზიაში, ძველისძველ სახელგანთქმულ ქალაქ თბილისში, არც ისე პატარა სახლის მყუდრო ოთახში, თავადი ილია გრიგოლის ძე ჭავჭავაძე, საწერ მაგიდას უჯდა და ქალაქგარეთ გასვლაზე ფიქრობდა, - კერძოდ, ყველასათვის კარგად ცნობილ საგურამოში“ (ბულაძე 2000: 33). დოკუმენტურ წყაროებზე დაყრდნობით აღწერა ლაშა ბულაძემ ილიას ცხოვრების ბოლო პერიოდი. ავტორი იცნობს გურამ შარაძის წიგნს „ილია ჭავჭავაძე 1937-1907“, სადაც იმავე ამბავზე მკვლევარი დოკუმენტურად დადასტურებულ ცნობებს რთავს თავის წიგნში.

ილიას სახლში ყველა მეგობარს ერთად მოეყარა თავი, თითქოს წინასწარ გრძნობდნენ მის აღსასრულს და ყველა ერთიანად ემშვიდობებოდა. მნიშვნელოვანია მარიამ ორბელიანის მოგონება. ის საგურამოში წასვლის წინა დღეს ესტუმრა მეგობარს. „სასტუმრო ოთახში ოლია თადეოზის ასული დახვდა, ზეზე იდგა აკანკალებული, აჩქარებული ქალადღს შლიდა (ეს მისი ჩვეულებრივი გასართობი იყო). როცა შევედი, გამომხედა და განაგრძო თავისი საქმე, თან თვალცრემლიანმა მითხრა: რომ იცოდეთ, რა ცუდი ქალადღი ამოდის! საშინელ ამბებს მიწინასწარმეტყველებს. ვეხვეწები ილიას, გადადოს წასვლა,

რადგან ვიცი, უბედურება მოხდება – მაგრამ ის ყურსაც არ მიგდებს” (შარაძე 1990: 315).

სიმბოლური და ცოტა არ იყოს დაუჯერებელია ის ფაქტი, რომ ნაწარმოებში მწერალმა გვიჩვენა ილიასთან მისი გარდაცვალების წინა დღეს მისული თედო ლაბაურის დედა, რომელსაც „ნახევრად შიშველი ბავშვი ეჭირა და ოდნავ ოთარაანთ ქვრივისებული იერი დაჰკრავდა” (ბუღაძე 2000: 37). ქალმა ილიას სთხოვა, არ წასულიყო და ამით ისიც გადარჩებოდა და მისი შვილიც. მწერალი თითქოს წინ უსწრებს მოვლენებს. თამაშდება ილიას დაკრძალვის კარნავალი, ლისტმა მისი ფოტო შემოიტანა. მწერალს წინასწარ წარმოუდგინეს მომავალი იმ შემთხვევაში, თუ საგურამოში წასვლაზე უარს არ იტყვოდა. მაგრამ ყველაფერი გვიანი იყო, მას გადაწყვეტილი ჰქონდა წასვლა და ამას ვერავინ და ვერაფერი შეაცვლევინებდა. ავტორმა მხოლოდ მხატვრულ ტექსტში შეძლო დროის არევა, მან გაასწრო დროს და ყველაფერი წინასწარ გვიჩვენა.

მანამდე არტურ ლაისტის მოგონებაა მნიშვნელოვანი. ბედისწერასთან თამაში ხშირად ასეთი მძიმე შედეგით მთავრდება. მწერალი წინასწარ გრძნობდა სიკვდილის მოახლოებას, თითქოს მზადაც კი იყო მასთან შესახვედრად. ლაისტის მოგონებებიდან ვიგებთ შემდეგს: „როდესაც საგურამოში მივდიოდი 21 აგვისტოს, არ ვფიქრობდი, რომ ეს იქნებოდა უკანასკნელი მისვლა მოხუცებულ ძვირფას მეგობართან” (შარაძე 1990: 314). იმ ექვსი დღის განმავლობაში, რაც ლაისტი ილიასთან იყო, მის სახეზე ღიმილი არ უნახავს.

ხშირად დგება მომენტი, როდესაც გრძნობ საკუთარი სიცოცხლის დასასრულს. არის რაღაც სიმბოლური მინიშნება ამქვეყნიურ სამყაროში, რაც გვაგრძნობინებს ცხოვრების ფინალს.

არტურ ლაისტის მოგონებებიდან ვიგებთ: „წვიმდა. იმ ადგილას კი, სადაც 3 დღის შემდეგ საშინელი მკვლელობა მოხდა, ორივე მხარეს თხელი ტყე არის. იქ რომ გამოვიარეთ, ჟრუანტელმა დამიარა ტანში, მაგრამ ფიქრადაც არ მომსვლია რაიმე უბედურება. ილია გვახლდა და ვერ წარმოვიდგენდი, რომ ვინმე ხელს შეახებდა მოხუცს-პოეტს, ქართველი ხალხის სიამაყეს” (შარაძე 1990: 314).

რომანში მოქმედება მიჰყვება გურამ შარაძის წიგნს „ილია ჭავჭავაძე 1837-1907” და უცვლელად გვაწვდის მას. ამდენად მწერალი ამ შემთხვევაში დოკუმენტურ მასალებზე დაყრდნობით ზუსტად გადმოგვცემს მოვლენებს და მიზანმიმართულად არც არღვევს ისტორიულ დოკუმენტაციას.

ნაწარმოებში ცენტრალური ადგილია წყარო, სადაც მწერალი საგურამოში წასვლისას მუდმივად ჩერდებოდა. ილია ჭავჭავაძემ არც 30 აგვისტოს უღალატა ჩვეულ ტრადიციას. მისი მეუღლის გადმოცემით, მწერალი: „ორმოც წუთზე მეტ ხანს გარინდებული გადი-გამოდოდა სახელატანჯული. ეტლში კარგა ხნის მერე ამოვიდა და ბიჭს უბრძანა გარეკო” (შარაძე 1990: 317).

და საბედისწერო გასროლაც გაისმა, ამ წუთს მკითხველიც დაძაბული ელის, ამ გასროლამ ძალიან ბევრი რამ შეცვალა ქვეყნის ცხოვრებაში, მან დაასრულა ეპოქა და დატოვა ბევრი პასუხგაუცემელი კითხვა, მათგან ერთ-ერთია, რატომ?

განგმირეს პოეტი, დაუნდობლად, უმოწყალოდ. „ილია ჭავჭავაძის შუბლი ბერდანის ტყვიითაა ჩამონგრეული, ის შუბლი, რომლის ნაფიქრალსაც არა ერთისა და ორი თაობისათვის ახალი ფიქრები აღუძვრია.. ასევე გულიც” (ბუღაძე 2000: 40).

ესეც არ აკმარეს, ილია ჭავჭავაძე გაძარცვეს, წაიღეს ყველაფერი, საბუთების ჩანთა, ტანსაცმელი. მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ გაირკვა, რომ მოხუც პოეტს გული დაავადებული ჰქონდა. ლაშა ბუღაძე კვლავ დოკუმენტურ მასალას რთავს თხრობაში, თუმცა აქვე გადადის ალუზიური თხრობის მისთვის ჩვეულ მანერაზე და ილია ჭავჭავაძეს თავისი გასვენების მომსწრეს გახდის. ერთ-ერთ სამგლოვარო გვირგვინზე აკაკის ლექსი იყო მიწერილი, „ილიას მოკვლის გამო”. „ნუ მიწამლავთ მოხუცს გრძნობას და ნუ ამბობთ, რაც არ მჯერა! ნუთუ მართლა დღეს გადაწყდა საქართველოს ბედის წერა? ილია ჭავჭავაძეც მადლობას იხდიდა და გვირგვინებს კუთხეში ალაგებდა” (ბუღაძე 2000: 42). ასეთი ფაქტი მხოლოდ პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვისაა დამახასიათებელი, მწერალმა მთავარი პერსონაჟი თავის დაკრძალვას დაასწრო. ლაშა ბუღაძე ამას ისე ოსტატურად აკეთებს, რომ მკითხველს ხანდახან ეჭვი უჩნდება, ის ირეალური და რეალური სამყაროს ზღვარზე გადის.

იმ დღეს თითქმის ყველაფერი იმაზე მიუთითებდა, რომ პოეტის სიკვდილი გარდაუვალი იყო. ეს ყველაფერი წინასწარმეტყველურ სიზმარს ჰგავდა, მკითხველი დაძაბული ელოდება მოვლენების განვითარებას, არის ფაქტები, რომლის არმოხდენის შემთხვევაში ისტორია სხვაგვარად წარიმართებოდა, ილია ჭავჭავაძის მკვლელობა ამის ნათელი მაგალითია. მკითხველი, რომელმაც ძალიან კარგად იცის რეალურად მომხდარი ფაქტი, დარწმუნებულია, რომ

ავტორი თავს ვერ აარიდებს ისტორიულ რეალობას, ამიტომ ელოდება ტყვიის გასროლას. მაგრამ ხდება პირიქით, ნაწარმოებს ზღაპრის მსგავსად, ბედნიერი დასასრული აქვს. ტყვია, რომელმაც 1907 წელს საქართველოში „დიდი ეპოქის დასასრული“ გამოიწვია მხატვრულ ნარატივში არ გავარდა. „ჩვენი ქვეყნის ბედიც იმ დღის შემდეგ სულ სხვაგვარად წარმართულა“. ნაწარმოების სათაური მიანიშნებს, რომ ეს ყველაფერი ტყუილია, ზღაპარია, რომელიც ვერასოდეს ვერ გახდება რეალობა. ეს ნარატივის ფიქსაციაა, როგორც ამას უწოდებენ თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მკვლევარები.

როგორც აღინიშნა, ისტორიზმის პრინციპი, კრიმინალური საქმეები, სადაც გამოძიებას თავად ავტორი აწარმოებს მკითხველთან ერთად, პოსტმოდერნისტული ტექსტისთვის ფრიად ნიშნეულია. აღნიშნული რომანიც პოსტმოდერნისტული თხრობის ყველა მოთხოვნას პასუხობს. სახეზეა: ავტორის ნილაბი, ინტერტექსტი, ინტერტექსტუალური თამაში და სხვა.

ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობის პოსტმოდერნისტულ გააზრებას წარმოადგენს ლაშა იმედაშვილი. მწერალი ფრიად ფრთხილად და სათუთად ეპყრობა წარსულს. მისი რომანი „სამი მკვლევლობა ძველ თბილისში“ ამ ამბის გადმოცემაა. ძველ თბილისში მომხდარი სამი მკვლევობიდან ერთ-ერთი საქართველოს, ზოგადად ქართველობის სახე-სიმბოლო ილია ჭავჭავაძეა.

ლაშა იმედაშვილი საუკუნის მკვლევლობის ამბავს გადმოგვცემს. ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობა პოსტმოდერნისტული ტექსტის ინტერესის სფერო გახდა. როდესაც ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობაზე ვსაუბრობთ, ვფიქრობ, მკვლელის ან შემეკვეთის ძიებას აზრი არ აქვს, აქ დამნაშავე მთელი ერი. იმ პერიოდში საქართველოში ქართველების უმეტესობა ბერბიჭაშვილად თვლიდა თავს, ამ გვარის ტარება გარკვეულწილად წყევლასავით იქცა. აკაკი წერეთელის ცნობილი სიტყები „ფურთხის ღირსი ხარ შენ საქართველო“—ერთგვარი საბაზისო პოზიციაა მწერლისთვის.

ილია ჭავჭავაძის პიროვნების ირგვლივ ყოველთვის ტრიალებდა ჭორ-მართალი რომელიც ამგვარად ყალიბდება: ზოგი სასტიკ მებატონედ მიიჩნევა, ზოგი კი აღმერთებდა. ყველაფერი კი ისევ საქართველოს გამო კეთდებოდა. ერთ-ერთი მიზეზი, ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობისა, რუსეთის სათათბიროსგან ქართული ეკლესიის ავტონომიის მოთხოვნას უკავშირდება, ყოველივე ამის შემდეგ სრულ დამოუკიდებლობამდე ძალიან ცოტა რჩებოდა.

ლაშა იმედაშვილი თავისუფალი ყოველგვარი ცენზურისაგან. ის გულახდილად ამხელს საქართველოს ისტორიის საჩოთირო ფაქტებს და საზოგადოების მანკიერ თვისებებს. „კავკასიური ველურობა და აზიური სიზარმაცე რომ არ უშლიდეს ხელს, თქვენი ქვეყანა მსოფლიო რუკაზე საპატიო ადგილს დაიკავებდა” (იმედაშვილი 2006: 60).

ავტორი საინტერესო დოკუმენტურ მასალას გვაწვდის ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობის დეტალებზე. როგორც ცნობილია, აღნიშნულ მკვლევლობაზე ბევრი ეჭვიმტანილი იქნა დაკავებული „ასე თუ გაგრძელდა, შესაძლოა ამ სიაში მთელი საქართველო აღმოჩნდესო” – ამბობს ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟი იაშვილი, რომელიც ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობის საქმეს იძიებს.

ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობაზე ლაშა იმედაშვილი შედარებით მოკლედ საუბრობს, აღწერს მიზეზებს, რის გამოც მოკლეს მსცოვანი მწერალი. ისტორიული და მხატვრული სინამდვილე ამ შემთხვევაშიც ისევე, როგორც ლაშა ბუღაძესთან, თანხვედრაშია ერთმანეთთან.

ვფიქრობთ, ორივე თემა დღესაც ძალიან აქტუალური და თითოეული ქართველისათვის ინტერესის აღმძვრელია. ეს პრობლემატიკა ქვეყნის ნაციონალური იდენტობის განმსაზღვრელია, რომელსაც თანამედროვე ავტორებმა, თავისებური გადაჭრა და ასახვა მოუძებნეს.

აღუზიის მეშვეობით მტკივნეულ თემებზე საუბარი პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობის ერთ-ერთი მთავარი ხერხია. ორივე ავტორმა ჩვენამდე ამ საკითხების მოტანა ნამდვილად შეძლო. დრომ ახლებური თვალთ დაგვანახა ბევრისთვის უცნობი ფაქტები მხატვრულ ნაწარმოებში, რამაც მკითხველს პოსტმოდერნისტული მგრძობელობა გაუჩინა, ამიტომ ასეთი ტიპის ლიტერატურა გარკვეულ ეტაპზე ავტორისა და მკითხველის გრძობებზეა დამყარებული. ვფიქრობთ, ორივე ავტორმა საინტერესოდ გაიაზრა მოვლენები, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში მოხდა და რომელზეც აზრთა სხვადასხვაობა მუდმივად არსებობს. თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხერხების წყალობით მათ აღნიშნულ თემებზე ბევრი საინტერესო მოსაზრება ჩამოაყალიბეს, რაც XXI საუკუნის მკითხველისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია.

ლაშა ბუღაძის, ლაშა იმედაშვილის და აკა მორჩილაძის, ზურაბ ქარუმიძის ნაწარმოებების გაცნობის შემდეგ, ნათელი ხდება, რომ ჩვენ წინაშე გამორჩეული პოსტმოდერნისტი მწერლები დგანან, რომლებიც მკითხველს უამრავ

საინტერესო, მათთვის უცნობ მასალას აწვდიან XIX საუკუნის 60-იანი წლების გამორჩეულ მოვლენებსა და იმ პერიოდის თბილისზე.

II თავის დასკვნა

ქართული პოსტმოდერნისტული დისკურსის განხილვამ ცალსახად წარმოაჩინა, რომ ის თავისებურებებით და ინდივიდუალური ხელწერით ხასიათდება, რაც უპირველესად სათქმელის გადმოცემის სპეციფიკაში აისახება. გადმოცემის ფორმა ერთნაირია, თუმცა თემა ქართული. პოსტმოდერნიზმი ქართულ რეალობას კარგად მოერგო. პოსტმოდერნისტული შეიძლება ვუწოდოთ თავად იმ პერიოდსაც, რომელშიც ეს ლიტერატურა ჩამოყალიბდა. ეს იყო ქაოსისა და ანარქიის ხანა, ხანა, როდესაც საკუთარი ქვეყანა და მასთან ერთად ცხოვრება ადამიანებს ხელიდან ეცლებოდათ. ყოველივე ეს ქმნიდა ახალი ლიტერატურის არსებობის აუცილებლობას. 90-იანელთა პერიოდმა დიდი კვალი დატოვა ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში და ეს ნათლად აისახა ქართულ მწერლობაზე. ძნელია თანამდროვე ავტორმა კალამი აიღოს ხელში და არ შეეხოს ჩვენი ქვეყნის ამ მძიმე პერიოდს.

ყველა ქართველი მწერალი, რომელიც განვიხილეთ, საკუთარ შემოქმედებაში მეტ-ნაკლებად ასახავს საქართველოს უახლეს ისტორიას. აკა მორჩილაძე, ზურაბ ქარუმიძე, ზაზა ბურჭულაძე, ლაშა იმედაშვილი და სხვა დანარჩენი ავტორები თავად იყვნენ მომსწრენი 90-იანი წლების საქართველოს მძიმე რეალობისა. ეს ტკივილები და ფიქრები კი მათ მხატვრულ ტექსტებში აისახა. პოსტმოდერნიზმი სწორედ ქაოსისა და გაურკვევლობის ასახვის ხელოვნებაა, ის არ აღიქვამს როგორც აღინიშნა მხატვრულ ტექსტს ერთ მთლიანობაში, პირიქით, რაც უფრო მეტი გაურკვევლობა და ბუნდოვანებაა ტექსტში, მით მეტად მისაღებია ის ამ ტიპის ლიტერატურისთვის.

ქართული პოსტმოდერნიზმი არაა კოპირება ევროპული პოსტმოდერნიზმისა, პირიქით, ის უფრო ფაქიზად, უფრო დიდი ინტერესითა და პასუხისმგებლობით ეკიდება ტექსტს და იმ ამბავს, რომელსაც გადმოგვცემს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისტორიზმის პრინციპი, რაც პოსტმოდერნიზმის ნიშნებიდან ყველაზე კარგად შეითვისა ქართულმა რეალობამ. ისტორიული ფაქტების და

მოვლენების ახლებურმა მოსაზრებამ მასობრივი ხასიათი მიიღო, არ არსებობს მწერალი, რომელიც ამბავს წინა საუკუნეების ისტორიიდან არ იღებდეს და მხატვრულ ტექსტში არ რთავდეს. ისტორიის ლაბირინთებში მოგზაურობა, ყველაზე გამოკვეთილად აკა მორჩილადის შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი. მას თავისუფლად შეუძლია მკითხველი თამაშში აიყოლიოს. აქ ერთგვარაა გაუცხოების თეორია გამართლებული-ამ პრობლემების ამსახველი მხატვრული ტექსტისთვის, ავტორი ამით თითქოს თავს იცავს მკითხველისა და საზოგადოების აგრესიისგან. უკვე დაწერილი ისტორიის ხელახლა გააზრება ბევრისთვის მიუღებელია, კონსერვატული და დრამატულ თხრობას ჩვეული საზოგადოება ძნელად ეგუება სიახლეებს, რომელსაც მწერლები სთავაზობენ. ასეა ჩვენშიც არის თემები, მაგალითად მაჩაბლის მკვლელობა თუ გაუჩინარება, ძველი თბილისური ისტორიები, რომლებზეც ჩუმად საუბრობს ყველა, მაგრამ მისი ხმამაღლა თქმა შეშფოთებას და დაეჭვებას იწვევს. ტრადიციული საზოგადოება ასევე მტკივნეულად უდგება რელიგიის, ოჯახის სიწმინდის თემას, თუმცა ის, რითაც ქართველი ერი ამაცობდა, უკვე კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. ილახება ავტორიტეტები, იწყება ფასეულობათა გადაფასების მტკივნეული პროცესი. თაობებს შორის მუდმივად არსებული „ხიდნატეხილობის“ პრობლემა ღრმავდება. ახალი და ძველი თაობები ვერ პოულობენ საერთო ენას. ძველი თაობა, რომელიც სრულიად სხვა ფასეულობებსა და ღირებულებებსა ალზრდილი, ახალი თაობის მიერ შემოთავაზებულ სხვა გარემოში აღმოჩნდა. იმ გარემოში, სადაც ძნელი გახდა საერთო ენის გამონახვა. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა ყოველგვარ წესებსა და კანონებს უარყოფს, მისთვის არ არის ღირებული გაკვალულ გზაზე სიარული, პირიქით, ახალ გზებს ეძებს, რომლითაც თავად გახდება გზის გამკვლევი შემდგომი პერიოდის ლიტერატურული მიმდინარეობისათვის.

ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის ნიშნებიდან განსაკუთრებით გამოკვეთილია ისტორიზმის პრინციპი, თამაშის პრინციპი, კარნავალიზაცია, ალუზია, ინტერტექსტუალობა.

შეიძლება ითქვას, რომ საქართველო არც ამ შემთხვევაში ჩამორჩა, მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებს და შეიძლება გარკვეული პერიოდის დაგვიანებით, მაგრამ მაინც გამოეხმაურა იმ სიახლეებს, რაც ლიტერატურულ სამყაროში მოხდა.

პოსტმოდერნიზმმა ქართულ მწერლობაში უდავოდ მნიშვნელოვანი და საინტერესო კვალი დატოვა. ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ ქართულ პოსტმოდერნიზმზე, რომელშიც თანაბრადაა აღწერილი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება და მისი ვნებანი: ომი და მშვიდობა, სიკეთე და ბოროტება, ჭორი და მართალი. დრო თავის ადგილს ლიტერატურულ სივრცეში მიუჩენს მწერალთა გარკვეულ ნაწილს, რომელთა შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტული ტენდენციები წარმმართველი იქნება.

ქართულ მწერლობაში პოსტმოდერნისტული დისკურსის არსებობა შეიძლება მივიჩნიოთ, მსოფლიოში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების ანალოგად. პოსტმოდერნიზმმადე ქართული მწერლობა თავისთავად, ლოგიკურად მივიდა და შეავსო თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის ეს თავისუფალი ნიშაც. ეს მოვლენა კი განსაკუთრებულად ქართულ პროზაში აისახა.

დასკვნები

შეუძლებელი იქნებოდა არ გვესაუბრა ქართულ პოსტმოდერნიზმზე მაშინ, როდესაც თანამედროვე მსოფლიო მწერლობა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ეპიცენტრში უკვე დიდი ხანია, რაც დგას.

უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია თავად პოსტმოდერნიზმის არსზე გაგვემახვილებინა ყურადღება. რა თავისებურებებით ხასიათდება ის და რით განსხვავდება მოდერნიზმისგან, რა არის ის სიახლე, რომელიც პოსტმოდერნიზმმა შემოგვთავაზა.

XX საუკუნე ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ მოიცვა, რომელსაც სახელად მოდერნიზმის შემდგომი პერიოდი ანუ „პოსტმოდერნიზმი“ უწოდეს. პოსტმოდერნიზმისთვის სამყარო უკვე აღარ არის ერთი მთლიანობა, ყველაფერმა სახე დაკარგა, ფერი იცვლა და ყველა საკითხს კითხვის ნიშანი დაესვა. სამყაროს ასეთმა აღქმამ ადამიანის ცხოვრებაშიც დიდი კვალი დატოვა, პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები უფრო რთულად აღსაქმელი და გასაგები გახდა რიგითი მკითხველისათვის. იმ ტიპის მკითხველისთვის, რომელიც მიჩვეული იყო რეალური ისტორიების წაკითხვას, რომელიც არ ექებდა სტრიქონებს შორის ჩამალულ აზრებს. პოსტმოდერნიზმმა ქოტური სახე მისცა ყველაფერს, მკითხველი და ავტორი ერთ სივრცეში მოაქცია, თითქოს ორივეს ერთი როლის შესრულება მოუხდათ, რეციპიენტის როლი თანამედროვე მწერლობაში გაცილებით დიდია, ვიდრე წინა საუკუნეებში. ავტორი წერს მკითხველისთვის და ცდილობს მასთან ერთად გაერკვეს რთულ სიტუაციებში, ღია ფინალი პოსტმოდერნისტული ტიპის ნაწარმოებში აქტუალურია. თამაში ავტორსა და რეციპიენტს შორის აქტიურ ფაზაში შედის.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი საკითხია ასევე ისტორიზმი, თანამედროვე ავტორები თავისუფლად არგებენ XXI საუკუნის ამბავს წინა პერიოდის სათქმელს, ისტორია მათი მასაზრდოებელი წყაროა (ასეა დაწერილი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენლის უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“). ინტერტექსტულობა, ალუზია, მეტატექსტი, რიზომა, ორმაგი კოდირება. ეს ტერმინები პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების განხილვისას მუდმივად აქტუალურია.

თემის კვლევისას მნიშვნელოვანი იქნებოდა თანამედროვე ქართველი მწერლების განხილვამდე, წარმოგვედგინა პოსტმოდერნიზმის ნიშნები,

ფოლკნერის რომანში „ხმაური და მძვინვარება“, მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, ჰერმან მელვილის „მოზი დიკი“, სადაც პოსტმოდერნისტული ნიშნები გამოიკვეთა, ხოლო რაც შეეხება მილორად პავიჩის „ხაზარული სიტყვის კონა“, „უკანასკნელი სიყვარული კონსტანტინოპოლში“, „საწერი მოწყობილობების ზანდუკი“, უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“, ხულიო კორტასარის „კლასობანა“, პატრიკ ზიუსკინდის „სუნამო“, ენტონი ბერჯესის „მექანიკურ ფორთოხალი“, კენ კინზის „ვიდაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“, ხარუკი მუროკამის „კაფკა სანაპიროზე“, პაულო კოელიოს „აღქიმიკოსი“, „გერონიკამ სიკვდილი გადაწყვიტა“ – ეს ტიპური პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებია.

პოსტმოდერნიზმმა ყველა ქვეყნის ლიტერატურაში აქტიურად შეაღწია და თანამედროვე მსოფლიო მწერლობა გვერდს ვერ უვლის ამ პროცესს. რაც შეეხება საქართველოს, პოსტმოდერნიზმი ჩვენთან მართლაც დაგვიანებით, მაგრამ მაინც შემოვიდა. მან ფეხი მოიკიდა ქართულ რეალობაში XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან, თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ მისი ნიშნები მანამდე არსებობდა ნაირა გელაშვილის და გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებაში. ნაირა გელაშვილის „ანაბეჭდები“ „მივემგზავრები მადრიდს“ მხატვრული ფორმატით სრულიად განსხვავებული ნაწარმოებებია: ასევე შეიძლება ითქვას გურამ დოჩანაშვილის რომანზე „სამოსელი პირველი“ და „ვატერ(პო)ლო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, ავტორი განსხვავებულ სათქმელს განსხვავებული ფორმით გადმოგვცემს. მათ შემოქმედებაში შეინიშნება ინტერტექსტი, ალუზია, თამაშის პრინციპი, ჰიპერრეალიზმი.

90-იანი წლებიდან ქართულ რეალობაში სრულიად სხვა სახის ლიტერატურა შემოდის, რომელიც ყველა წესსა და კანონზე უარს ამბობს და საკუთარ გამორჩეულ, ცოტა არ იყოს, უცნაურ სტილს ამკვიდრებს. ძნელია, შეეგუო რეალობას, მაშინ, როდესაც სრულიად უცხო და ამოუცნობი მოვლენის წინაშე დგახარ. 90-იანი წლების საქართველო მუდმივად იდგა განსაცდელის წინაშე. 9 აპრილმა, სამოქალაქო ომმა, აფხაზეთისა და სამაჩაბლოს დაკარგვამ ჩვენს ისტორიას სახე შეუცვალა. ადამიანები თითქოს ყველაფერს შეეგუენ, ყველა ტკივილმა და სათქმელმა ერთად მოიყარა თავი და შედეგმაც არ დააყოვნა. ქართველმა მწერლებმა თავიანთი პროტესტი შემოქმედებაში წარმოაჩინეს, დაიწერა წიგნები, რომლებიც სრულიად თავისებურად ასახავს ყველა იმ პროცესს, რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდებოდა. აკა მორჩილაძემ, ზურაბ

ქარუმიძემ, ლაშა იმედაშვილმა, ლაშა ბუღაძემ, ზაზა ბურჭულაძემ განაახლეს ქართული მწერლობა, მათ შემოქმედებაში პოსტმოდერნისტულმა მიმდინარეობამ აქტიურად იჩინა თავი.

პირველად ზურაბ ქარუმიძემ შექმნა „ღვინომუქი ზღვა“, რომელიც თვისობრივად ახალ სათქმელს გადმოსცემს, სრულებით არ ჰგავს კლასიკურ ქართულ მწერლობას, შემდეგ აკა მორჩილაძემ შექმნა 90-იანი წლების თბილისის ამსახველი რომანები: „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“, „ქაღალდის ტყვია“, „მოგზაურობა ყარაბაღში“, პირობითად მწერლის შემოქმედება შეიძლება დაიყოს სამ ჯგუფად. ქალაქი, ეს თემა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მის პროზაში, აკა მორჩილაძე ისტორიული რომანების ავტორი, რომელიც ქმნის „მადათოვის ციკლის პროზას“. ის გვევლინება ასევე „სანტა-ესპერანსას“ ციკლის შემქმნელადაც. ისტორიზმის პრონციპს აქტიურად მიმართავენ ლაშა ბუღაძე და ლაშა იმედაშვილი. რაც შეეხება ზაზა ბურჭულაძეს, ის ერთ-ერთი პირველი ქართველი ავტორია, რომელმაც ქართულ მწერლობაში დაამკვიდრა ცნება „ანტირომანი“. პოსტმოდერნისტული მწერლობა ანტირომანის შექმნითაც გამოირჩევა, სადაც ძნელია მოიძიო სათქმელი, რომელიც ერთ ამბავს, ერთ სიუჟეტურ ხაზს მიჰყვება, პირიქით, აქ ყველაფერი არეულია, ყველაფერს გაურკვეველობის ეფექტი ახლავს, ანტირომანმა უარყო ნარატოლოგია, პირიქით, ყველაფერს თვითონ ავტორი კი არა, თითქოს მკითხველი ყვება.

შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმმა ჩვენს ლიტერატურულ სამყაროში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა. მნიშვნელოვანია, იმ თავისებურებათა ხაზგასმაც, რაც ქართულ პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს. იმ პერიოდიდან მოყოლებული, რაც ქართულ ლიტერატურაში რომანტიზმი და შემდეგ უკვე სიმბოლიზმი შემოვიდა, ის განმასხვავებელი ნიშნებიც გამოჩნდა, რითაც ქართული რომანტიზმი და სიმბოლიზმი გამოირჩეოდნენ ფრანგული და რუსული მიმდინარეობებისაგან. ყველა შეთანხმდა ერთ რამეზე, რომ თავისებურებათა ბაზა ორივე შემთხვევაში ნაციონალური იდეა და მხატვრული ტრადიციისადმი ანგარიშგება იყო. გასაკვირია, მაგრამ ერთი შეხედვით „ძალიან ევროპელი „ცისფერყანწელებიც“, რომლებიც უარყოფდნენ ყველაფერ იმას, რაც ლიტერატურაში მათ გამოჩენამდე იყო, ვერ გაეკცნენ ამ საყრდენს. (რომ არაფერი ვთქვათ რომანტიკოსებზე) ასევეა პოსტმოდერნიზმში, ქართული პოსტმოდერნიზმი სხვა ანალოგთაგან იმით გამოირჩევა, რომ აქაც ქართველი მწერალი, გვერდს ვერ უვლის ნაციონალურ საკითხს მით უფრო მაშინ, როცა

ის 90-იანი წლებში დიდი სამოქალაქო დაპირისპირებები, ომები გადაიტანა, უამრავი პოლიტიკური და ეკონომიკური ქარტესილების ხანაში.

ამ პერიოდის ლიტერატურა აქტიურად ეხება იმ დროისთვის ყველა მნიშვნელოვან საკითხს. ნათლად ჩანს, რომ იწყება ღირებულებათა გადაფასება. თანამედროვე ავტორები რადიკალურად განსხვავებული თვალთ უყურებენ ყოველივე იმას, რაც ჩვენამდე ხელშეუხებელი იყო. იცვლება მორალურ-ზნეობრივი პრინციპები. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა ამ პროცესის თვალსაჩინო მაგალითია. ფაქტია, რომ ქართულ პოსტმოდერნიზმზე საუბრისას ჩვენს თანამედროვე მწერლობაში გამოიკვეთნენ ავტორები, რომელთა შემოქმედებაც ყველა იმ ნიშან-თვისებით ხასიათდება, რაც გამოარჩევს პოსტმოდერნისტ მწერალს კლასიკური მწერლისაგან. მათ მხატვრულ ტექსტებში სამყარო ერთ დიდ თეატრად იქცა, სადაც ადამიანები საკუთარ ცხოვრებას თამაშობენ და აქტიურად არიან ჩართულები ამ სახიფათო თამაშებში. აქედან გამომდინარე ხშირად, შეუძლებელია მათი რეალური სახის ხილვა. მკითხველი ერთვება რა ამ ადამიანების თავგადასავალებსა და ისტორიებში, ისიც იწყებს თამაშს, ამის თავისუფლებას და ნებას მას ავტორი აძლევს, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში არ არსებობს არავითარი შეზღუდვა, პირიქით, რეციპიენტს შეუძლია ამ ამბიდან გამომდინარე შექმნას თავისი სრულიად დამოუკიდებელი ნაწარმოები. რომანის ბოლოს დატოვებული ღია ფინალი სწორედ ამას ითვალისწინებს. დღეს ყველა განიხილავს ამ მიმდინარეობას, როგორც რაღაც უჩვეულოს, ქართულ ლიტერატურული რეალობისთვის არატრადიციულსა და სრულიად ახალ მოვლენას. თანამედროვე მწერალს აღარ აინტერესებს მარადიული ფასეულობები, აქამდე დაკეტილი ყველა საიდუმლო კარი ფართოდ იღება და მკითხველი მისთვის უცხო სამყაროში შედის, სადაც არ არსებობს მიუწვდომელი და ხელუხლებელი ღირებულებანი, რომელთაც ჩვენამდე სიფრთხილით ეკიდებოდნენ, ირონიის საგნად იქცა, თუმცა ხშირ შემთხვევაში ეს ირონია მწარე სიმართლის თქმას ისახავს მიზნად. ლიტერატურა შლის ზღვარს შეუძლებელსა და შესაძლებელს შორის. ადამიანი სამყაროს ცენტრში დგას. ის თავისუფალია სტერეოტიპული შეხედულებებისგან, არქაული ვალდებულებებისგან.

პოსტმოდერნისტული რომანი-დღესდღეობით ფაქტია არა მხოლოდ მხატვრული არამედ კომპარატივისტული მნიშვნელობითაც. ამდენად გასათვალისწინებელია რომანის ფორმირების პროცესი, თუ როგორ მივიდა

ანტირომანის შექმნამდე ტრადიციული ქართული რომანი XX საუკუნის ბოლოს და საკითხის ისტორია, პოსტმოდერნიზმის შექმნის წინაპირობები და მკვლევართა მოსაზრებები ამ ლიტერატურული პროცესების გარშემო.

ქართველი ანალოგის შესწავლამ კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ჩვენში პოსტმოდერნიზმი არსებობს. ის, როგორც ყველა სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობა საქართველოში, ქართულ ფესვებს მოერგო, პროცესის მაპროვოცირებელი გახდა ქვეყნის არასტაბილური სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობა. ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა ზუსტად იმ დროს და იმ პერიოდში შემოვიდა ჩვენს რეალობაში, როდესაც თავად საქართველოც პოსტმოდერნისტულ ვითარებაში იმყოფებოდა.

ქართულ პოსტმოდერნისტულ პროზაში გამოიყოფა შემდეგი ნიშნები: 1. ინტერტექსტუალობა, 2. თამაშის პრინციპი, 3. ისტორიზმის პრინციპი, 4. ალუზია, 5. ირონია, 6. წარმოდგენის წარმოდგენა, 7. ორმაგი კოდირება.

ამასთან ერთად გამოიკვეთა საერთო ნიშნები რომლებმაც ქართული ანალოგი მსოფლიო პოსტმოდერნისტულ პროცესთან გააერთიანა და ის გარკვეულ მხატვრულ სქემად ჩამოაყალიბა. ეს უწინარესად პერსონაჟების მსგავსებასა და მათი პრობლემების გადაჭრის გზებში გამოიხატება. გაქცეული გმირები უბრუნდებიან საწყის მდგომარეობას, ოღონდ მათ შინაგან სამყაროში მომხდარი კათარზისის შემდეგ. დანაწევრებულ სამყაროში ხდება ადამიანის ცნობიერების დანაწევრებაც, რაც იწვევს მორალურ-ზნეობრივი იმპერატივების რღვევს. ახლანდელ ლიტერატურას არ აინტერესებს მარტივი გმირები. პიროვნება რაც უფრო რთულია და მრავალმხრივია, მით უფრო მეტ ინტერესს იწვევს მკითხველში. განხილული რომანები ამას კიდევ ერთხელ ცხადყოფს.

ამ ფაქტორთა გათვალისწინებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოსტმოდერნისტული დისკურსში ყალიბდება გარკვეული საერთო ტენდენციები და ნიშნები, რაც განსაზღვრავს ქართული პოსტმოდერნისტული მწერლობის ძირითად პოსტულატებს.

პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს თავისი მიდგომა სჭირდება და, ერთი მწერალის თქმისა არ იყოს, „მათ ტახტზე წამოგორებული ვერ წაიკითხავ“. ამ ნაწარმოებებთა სიუჟეტი შეიძლება სხვადასხვა ახალი ნაწარმოების საწყის ინსპირაციადაც იქცეს, იმდენად დიდ ინფორმაციას იტევს თითოეული მათგანი. ასე რომ, პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში კვლევის გაგრძელება ყოველთვის დროულია, რადგან ის ცოცხალ ლიტერატურულ პროცესს წარმოადგენს და

კრიტიკოსს მუდმივად ახალ-ახალ საკვლევ მასალას სთავაზობს. ხოლო რომ არა ეს თემა, შეუძლებელი გახდებოდა ზიარება, პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მართლაც ძალზედ საინტერესო და უცნობ სამყაროსთან, რომელიც მკითხველისთვის კიდევ ბევრ საიდუმლოს ახდის ფარდას. პოსტმოდერნიზმი საინტერესო ლიტერატურული პროცესია რომელიც კვალს დატოვებს როგორც ქართულ, ისე მსოფლიო ლიტერატურულ სამყაროში.

პოსტმოდერნიზმი ჩვენს მწერლობაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, ის ცოცხალი პროცესია და გარკვეული პერიოდის გასვლის შემდეგ, მისი შესწავლის აუცილებლობა კვლავ დადგება, რადგან დღესაც აქტიურად იწერება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები, რომელთა გააზრებაც მომავლის საქმეა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- 1) ავალიანი ლ. „ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე“, თბილისი, „თეთრი გიორგი“, 2005
- 2) ავალიანი ლ. „ინტერტექსტუალიზაციისთვის“, „კრიტიკა“, თბილისი, 2007 №2
- 3) ამირხანაშვილი ივ. „ტკივილის დიალექტიკა“ წერილები თბილისი, „საარი“ 2003
- 4) ანასტასიევი ა. „პოსტმოდერნიზმი: მითები და სინამდვილე“, „კრიტიკურიუმი“, თბილისი, 2003
- 5) ბარდაველიძე ნ. „პოსტმოდერნისტული დისკურსი RP –ზე და რეკლამაზე“ „სჯანი“, თბილისი, 2006 №7
- 6) ბარტი რ. „ავტორის სიკვდილი“, „სჯანი“, თბილისი, 2002 № 3 (თარგმნა მაღხაზ ხარბელიამ)
- 7) ბახტინი მ. „კარნავალიზებული ლიტერატურა“, თბილისი, ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008
- 8) ბენაშვილი გ. „საბედისწერო უნივერსალურ მოტაციის პროცესს შეუპყრია საქართველო“, „კრიტიკურიუმი“, თბილისი, 2001
- 9) ბერჯესი ე. „მექანიკური ფორთოხალი“, თბილისი, „ლოგოს პრესი“, 2003
- 10) ბერჯესი ე. „მექანიკური ფორთოხალის“ შესახებ ფრაგმენტები ინტერვიუდან (1973), „არილი“, თბილისი, 2013 №1
- 11) ბრეგაძე კ. „პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა“- „სჯანი“, თბილისი, 2013 №14
- 12) ბრეგაძე კ. „ქართული მოდერნიზმი“ (გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე) თბილისი, „მერიდიანი“ 2013
- 13) ბრეგაძე ლ. „პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“, „სჯანი“, თბილისი, 2002 №3
- 14) ბრეგაძე ლ. „მოთხრობები ლიტერატურაზე“, თბილისი ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008
- 15) ბუაჩიძე ა. „ლიტერატურული რეტროსპექტივა და დღევანდელი რაკურსი“, „საქართველოს რესპუბლიკა“, თბილისი, 1998 №146-147
- 16) ბუაჩიძე ა. „გენიალური პარფიუმერი“ „ცხელი შოკოლადი“, თბილისი, 2006
- 17) ბურდული ი. „პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ

- ზიუსკინდის ნარატივში” თბილისი, მერიდიანი, 2010
- 18) ბურჭულაძე ზ. „მინერალური ჯაზი”, თბილისი, „ლოგოს პრესი”, 2003
 - 19) ბურჭულაძე ზ. „სახარება ვირისა”, თბილისი, „ლოგოს პრესი”, 2004
 - 20) ბულაძე ლ. „საუკუნის მკვლევლობა”, მოთხრობებისა და პიესების კრებული, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2000
 - 21) გაფრინდაშვილი ნ. და მირესაშვილი მ. „ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი” თბილისი, „მერიდიანი” 2011
 - 22) გელაშვილი ნ. „ანაბეჭდები” (ჩვენება), „სერსო” მოთხრობების კრებული, თბილისი, „კავკასიური სახლი”, 2004
 - 23) გელაშვილი ნ. „მივემგზავრები მადრიდს”, „სერსო” მოთხრობების კრებული თბილისი, „კავკასიური სახლი” 2004
 - 24) გრიბანოვი ბ. „გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება”, თბილისი, „ნაკადული”, 1999
 - 25) გრინბერგი კ. „პოსტმოდერნიზმის ცნება” „ცისკარი” თბილისი, 1998 (თარგმნა მაია გოგალაძემ)
 - 26) დოჩანაშვილი გ. „ვატერ(პო)ლო ანუ აღდგენითი სამუშაოები”, „მოთხრობები”, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო”, 1987
 - 27) დოჩანაშვილი გ. „სამოსელი პირველი”, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო”, 1990
 - 28) ეკო უ. „შენიშვნები ვარდის სახელის არშიაზე”, „კალმასობა”, თბილისი, 2004 №1
 - 29) ეკო უ. „შენიშვნები ვარდის სახელის არშიაზე”, „კალმასობა”, თბილისი, 2004 №2
 - 30) ეკო უ. „შენიშვნები ვარდის სახელის არშიაზე”, „კალმასობა”, თბილისი, 2004 №3
 - 31) ეკო უ. „შენიშვნები ვარდის სახელის არშიაზე”, „კალმასობა”, თბილისი, 2004 №6
 - 32) ეკო უ. „შენიშვნები ვარდის სახელის არშიაზე”, „კალმასობა”, თბილისი, 2003 №8
 - 33) ეკო უ. „შენიშვნები ვარდის სახელის არშიაზე”, „კალმასობა”, თბილისი, 2003 №9
 - 34) ეკო უ. „ვარდის სახელით” თბილისი, „დიოგენე” 2012
 - 35) ენუქიძე ე. „მარსელ პრუსტის ძიებაში-ცნობიერების თავგადასავალი”,

- თბილისი, „აღმაშენებელი“, 1996
- 36) ველში ვ. „პოსტმოდერნი“ – ერთი საკამათო ცნების გენალოგია და მნიშვნელობა” - „აფრა“ კავკასიური სახლი, თბილისი, 1998 № 4 აპრილი-მაისი (თარგმნა თამარ გოგოლაძემ)
 - 37) ზუსკინდი პ. „სუნამო“ ამბავი ერთი მკვლელისა თბილისი, „დიოგენე“ 2006
 - 38) თავდგირიძე ხ. „ტრიქსტერი და სიმულაკრა“, „სჯანი“, თბილისი, 2011 №12
 - 39) ილინი ი. „თამაშის პრინციპი“, „კრიტერიუმი“, თბილისი, 2003
 - 40) ილინი ი. „პოსტმოდერნიზმი როგორც XX საუკუნის დასასრულის „დროის სულისკვეთების“ კონცეფცია - „კრიტერიუმი“, თბილისი, 2003 №9 (თარგმნა ალა ნემსაძემ)
 - 41) იმედაშვილი ლ. „ბიოგრაფიები“ თბილისი, „ლომისი“, 2003
 - 42) იმედაშვილი ლ. „სამი მკვლელობა ძველ თბილისში“ თბილისი, „უნივერსალი“, 2006
 - 43) იმნაიშვილი ა. „XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის ტენდენციები პოსტსაბჭოთა თაობა“ ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია. თსუ, 2010
 - 44) კალანდია ლ. „აკა მორჩილძე გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (ციტაციის გააზრებისთვის) „ლიტერატურა და სხვა“, თბილისი, №1 2001
 - 45) კანკავა გ. „ისტორიული რომანი და მის ქართული ტრადიციები“ თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1969
 - 46) კვინიკაძე ნ. „ისპაჰანის ბუღბუღლები“, თბილისი, „ლოგოს პრესი“, 2003
 - 47) კვინიკაძე ნ. „იაგუარების ტექნო“, თბილისი ნესტან კვინიკაძის გამომცემლობა, 2008
 - 48) კიზი კ. „ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“, თბილისი, „ივერია პოლიგრაფ სერვისი“, 1992
 - 49) კიზი კ. „გუგულის ბუდეზე სხვა გადაფრინდა“ ფრაგმენტები ინტერვიუდან (1994) „არილი“, თბილისი, 2013 №1
 - 50) კიკვიძე ხ. „პოსტმოდერნიზმი და ქართულ ლიტერატურული დისკუსი“ ქუთაისი აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2011
 - 51) კირიჩენკო ა. „პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში დანაკარგის იდეოლოგია“ „კრიტერიუმი“, თბილისი, 2003 №9 (თარგმნა ანა იმნაიშვილმა)

- 52) კოელიო პ. „ალქიმისი“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004
- 53) კოელიო პ. „ვერონიკამ სიკვდილი გადაწყვიტა“, თბილისი ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004
- 54) კორტასარი ხ. „კლასობანა“ თბილისი „არტე“ 2010
- 55) ლენსენი ი. პოსტმოდერნი „კრიტიკრიუმი“, თბილისი, 2001 № 2
- 56) ლიოტარი ჟ. „შენიშვნები პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელობაზე“ „კრიტიკრიუმი“, თბილისი, 2005 №1
- 57) ლიოტარი ჟ. „პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი“, კრებული, (ვოლფგანგ ველში, ჩარლზ ჯენკსი, კლიმენტ გრინბერგი, ჯონ ბრუნი, რუთ ლორანდი დონალდ კასპითი) თბილისი, „მერანი“, 1999
- 58) ლომიძე გ. „ახალი ისტორიზმი“ ლიტერატურის თეორია, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008
- 59) ლომიძე გ. რეაქციები პოსტმოდერნისტული პროზის შესახებ „სჯანი“, თბილისი, 2009
- 60) ლუისი ბ. „პოსტმოდერნიზმი და ლიტერატურა“, „კრიტიკრიუმი“, თბილისი, 2001 № 7
- 61) მელვილი ჰ. „მოზი დიკი“ (თეთრი ვეშაპი) თბილისი, „ნაკადული“, 1967
- 62) მთვარელიძე მ. „მათი ბედნიერი და უბედური დღეები“ თბილისი, გამომცემლობა „ცის ნამი“ 2000
- 63) მირესაშვილი მ. „ლიტერატურული პროცესების ტიპოლოგიური კვლევის მეთოდები“ თბილისი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 1999
- 64) მირესაშვილი მ. „ისტორიული რომანი ქანრული თავისებურება“ (XXსაუკუნის II ნახევრი) თბილისი, „ინოვაცია“, 2005
- 65) მირცხულავა ლ. „პოსტმოდერნიზმი ეპოქათა ზღვარზე XXსაუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის პროზის თავსებურებანი“ თბილისი, სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2011
- 66) მირცხულავა ლ. „პოსტმოდერნისტული ტენდენციები მე- 20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პროზაში“ ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია სოუ. 2009
- 67) მიქელაძე ნ. „უნდა დაფიქრდე დახურო და ისევ გადაშლა მოგინდეს“,

- 24 საათი, თბილისი, 2008
- 68) მორუა ა. „ლიტერატურული პორტრეტები“, თბილისი, „განათლება“, 1983
- 69) მორჩილაძე ა. „წიგნი“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2003
- 70) მორჩილაძე ა. „გაქრები მადათოვზე“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2001
- 71) მორჩილაძე ა. „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004
- 72) მორჩილაძე ა. „ვეშაპი მადათოვზე“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2005
- 73) მორჩილაძე ა. „სანტა ესპერანსა“, თბილისი ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2004
- 74) მორჩილაძე ა. „მისტერ დიქსლის მღუმარე ყუთი“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2005
- 75) მორჩილაძე ა. „maid in tiffis“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2005
- 76) მორჩილაძე ა. „ტავერნა ათი სექტემბერი“ თბილისი, პალიტრა L გამომცემლობა, 2012
- 77) მორჩილაძე ა. „ქალაქის მეღიები“, თბილისი, პალიტრა L გამომცემლობა, 2012
- 78) მორჩილაძე ა. „Obole“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012
- 79) მორჩილაძე ა. „მესაიდუმლის ქამარი“, თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012
- 80) მორჩილაძე ა. „ქართულ რვეულები“ (XIX საუკუნის სურათები) თბილისი, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2013
- 81) მუზაშვილი ნ. „ანალოგიები“, „სჯანი“, თბილისი, 2005 №6,
- 82) მუზაშვილი ნ. „ჩვენ და ისინი“, თბილისი, „მერიდიანი“ 2002
- 83) ონიაური ლ. „იმიტომ რომ გაქცევას მთავარი“, „რეზონანსი“, თბილისი, 2002, 15 იანვარი, 5
- 84) პავინი მ. „ხაზართა ლექსიკონი“, თბილისი, პირველი ელექტრონული გამომცემლობა, 2005
- 85) პავინი მ. „უკანასკნელი სიყვარული კონსტანტინოპოლში“, თბილისი, პირველი ელექტრონული გამომცემლობა, 2005

- 86) პავიჩი მ. „საწერ მოწყობილოსათა ზანდუკი“, თბილისი, პირველი ელექტრონული გამომცემლობა, 2005 წელი
- 87) პაიჭაძე თ. „კალეიდოსკოპური-ადქმა თუ რეალობა?“, „ლიტერატურული ძიებანი“, თბილისი, 2006 № 27
- 88) პალანიკი ჩ. „მონები და მათი მხსნელები, რა მასწავლა ვირაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“, „არილი“, თბილისი, 2013 №1
- 89) შენგუტი შ. აღარავინ უწყის, რა არის სტრუქტურალიზმი” „კრიტიკური“ 2001 №3 (თარგმნა მიხო ხარაბაძემ)
- 90) შენგუტი შ. „სივრცე და ენა“, „კრიტიკა“, თბილისი, 2005 №1 (თარგმნა ირმა ჩხეიძემ)
- 91) შენგუტი შ. „ლიტერატურა და სივრცე“, „კრიტიკა“, თბილისი, 2005 №1 (თარგმნა შუჟუნა ქვლივიძემ)
- 92) რატიანი ი. „ტექსტი და ქრონოტოპი “ თბილისი, თბილისი უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010
- 93) რატიანი ი. „ფაბულა და სიუჟეტი“ თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა 2011
- 94) რატიანი ი „უანრის თეორია“ თბილისი ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009
- 95) სმითი ე. „ნაციონალური იდენტობა“ თბილისი, ლოგოსპრესი 2008 (თარგმნა ლელა პატარიძემ)
- 96) ტამილინი ს. კვიან ჭინკები (ლიტერატურული ბინდიბუნდი დაისი თუ აისი? „ლიტერატურნაია გაზეტა“, თბილისი, 2002
- 97) ტყეშელაშვილი მ. „ინტი მწერლური თამაშია“, „კალმასობა“, თბილისი, №1, 2005 წელი, 18.
- 98) ფაიჯერი ა. „პოსტმოდერნიზმი, პარანოია და ჰიპერვიზუალური“ „კრიტიკური“ 2002 №7 (თარგმნა ირაკლი კენჭოშვილმა)
- 99) ფუკო მ. „სიტყვები და საგნები“ თბილისი, დიოგენე, 2004
- 100) ქარდავა დ. „ხილი, რომელიც არ ღკება“, „არილი“, თბილისი, № 1 2013
- 101) ქართველიშვილი დ. „ვინ ცხოვრობს გუგულის ბუდეში?“, „არილი“, თბილისი, 2013 № 1
- 102) ქარუმიძე ზ. „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“ „არილი“, თბილისი, ივლისი 2010
- 103) ქარუმიძე ზ. „დვინომუქი ზღვა“ რომანი, თბილისი, პალიტრა

გამოცემლობა 2012

- 104) ქასრაშვილი ი. „ქართული უტოპიური ქრონიკები“, „არილი“, თბილისი, 2012 24 მაისი.
- 105) შარაძე გ. „ილია ჭავჭავაძე 1837-1907“ თბილისი, „ხელოვნება“, 1990
- 106) ჩიჩუა შ. „რომანის თანამედროვეობა“, თბილისი, „მერანი“ 1988
- 107) წიფურია ბ. „პოსტმოდერნიზმი“, ლიტერატურის თეორია, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008
- 108) წიფურია ბ. „ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე“, „სჯანი“, თბილისი, 2005 №6,
- 109) ხარბედია მ. „ნარატოლოგია“, ლიტერატურის თეორია თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008
- 110) ხარბედია მ. „კუნძულების მითიკა“, „კალმასობა“, თბილისი, 2005 №12-13
- 111) ჯალიაშვილი მ. „იდეები ყოველდღიურობის კონტექსტში“ „ლიტერატურა და სხვა“, თბილისი, აგვისტო 2005
- 112) პოლმენი ს. „პოსტმოდერნი“, „კრიტიკერიუმი“, თბილისი, 2001 № 3
- 113) Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва 1975
- 114) Бахтин М. Эпос и роман Литературно-критическая статья Художественная литература, 1986
- 115) Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века- начало XXI века) Санкт-Петербург 2004
- 116) Дерида Ж. Письмо японскому другу: „ Вопросы философий“, 1992 №4
- 117) Женетт Ж. Повествовательный дискурс Фигуры. Том 2 Москва, 1998
- 118) Ломидзе Г. Глубокие корни. Литературная газета, 1978 №10
- 119) Мурокам Х. „Кafka на пляже“, Эксмо, Москва, 2006
- 120) Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах Москва 2002
- 121) Fowler A. Kinds of Literature An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982
- 122) Jauss H. Toward and Aethetic Reception Trans by Timothy Ranti Minneapolis University of Minnesota press, 1982
- 123) Turner V. – The Ritual process structure and Anti-Structure New-York 1995

ინტერნეტ რესურსები:

- 124) ელიზბარაშვილი ე. „ჟან ბოდრიარდ კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის დრო“ <http://www.semioticsjurnali.wordpress.com> 26 იანვარი 2012
- 125) ზედანია გ. ADIBAS ჟურნალი „ტაბულა“ <http://www.tabula.ge/ge/story/52532-adibas> № 8 2010
- 126) კირბი ა. „პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი და შემდეგ“ <http://a-library.info/?p=104> 2013
- 127) ქარუმიძე ზ. დიდი თამაშის დასასრული, ანუ გოდო აკაკუნებს. <http://arilimag.ge> 25 ივნისი 2001
- 128) შათირიშვილი ზ. ზურაბ ქარუმიძის ღვინომუქი ზღვა და აკა მორჩილაძის ტვ(თბ)ილისური დიალოგია <http://lib.ge/book.php?author=476&book=8417>
- 129) ცაგარელი ლ. „მეტაფიქცია- როგორც სემიოტიკური ფენომენი“ <http://www.semioticsjurnali.wordpress.com> 25 აგვისტო 2010
- 130) ხარბედია მ. „აკა მორჩილაძის Obole' “ რადიო თავისუფლება <http://radiotavisupleba.ge> 2012
- 131) ჯოსხაძე გ. „სათაურის სემიოტიკა ქართულ ისტორიულ ნარატივში“ <http://www.semioticsjurnali.wordpress.com> 21 აპრილი 2012
- 132) Эмелин. В. Постиндустриальное общество и культура постмодерна. <http://emeline.narod.ru/postindustrial.htm> Москва. Февраль 1998