აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
AKAKI TSERETELI STATE UNIVERSITY

პროფ. ვახტანგ ამაღლობელის სახელობის
ამერიკის შესწავლის ცენტრი
ჯონ დოს პასოსის საქართველოს ასოციაცია
PROF. VAKHTANG AMAGLOBELI CENTER FOR AMERICAN STUDIES
JOHN DOS PASSOS ASSOCIATION OF GEORGIA

ISSN 1512-2379

პროფესორ თემურ კობახიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ამერიკისმცოდნეობის X საერთაშორისო კონფერენციის რჩეული მოხსენებების კრებული

SELECTED PAPERS FROM THE X INTERNATIONAL CONFERENCE ON AMERICAN STUDIES DEDICATED TO THE MEMORY OF PROFESSOR TEMUR KOBAKHIDZE

ქუთაისი 2023

KUTAISI 2023

კრებულში შესულია აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტში 2022 წლის 14-15 ოქტომბერს ჩატარებული ამერიკისმცოდნეობის X საერთაშორისო კონფერენციის რჩეული მასალები. **სტატიები შერჩეულია ანონიმური რეცენზირების შედეგად.**

კრებული გათვალისწინებულია ამერიკული ლიტერატურის, კულტურის, ხელოვნების, პოლიტიკის, ისტორიის, ეკონომიკის, ქართულ-ამერიკული ურთიერთობების შესწავლით დაინტერესებულ პირთათვის.

დიდ მადლობას ვუხდით საქართველოში აშშ საელჩოსა და აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორატს მხარდაჭერისა და კრებულის გამოქვეყნებისათვის გაწეული ფინანსური მხარდაჭერისათვის.

The anthology includes the selected papers from the X International Conference on American Studies held at ATSU from October 14-15, 2022. **All articles have gone through double-blind peer review process**.

The volume is of relevance for students and scholars of American studies as well as for readers who take an interest in American literature, culture, art, politics, history, economics, and Georgian-American relations.

We express our gratitude towards the US Embassy in Georgia and ATSU Rector's Office for the financial support in organizing the conference and publishing conference papers.

მთავარი რედაქტორი: ირაკლი ცხვედიანი (საქართველო)

სარედაქციო კოლეგია: დავით გეგეჭკორი (საქართველო), ია იაშვილი (საქართველო), **[**თემურ კობახიძე**]** (საქართველო), მანანა გელაშვილი (საქართველო), **[**ვასილ კაჭარავა**]** (საქართველო), ბაია კოღუაშვილი (საქართველო), ტაირუს მილერი (აშშ), შტეფან ბრანდტი (ავსტრია), მარია ზინა დე აბრუ გონსალვესი (პორტუგალია), ჰანს-პიტერ როტენბერგი (გერმანია), ქრისტიან ფონ რაიჰერტი (აშშ), ბრაიან რეილსბეკი (აშშ)

Editor: Irakli Tskhvediani (Georgia)

Editorial Board: David Gegechkori (Georgia), Ia Iashvili (Georgia), **[**Temur Kobakhidze**]** (Georgia), Manana Gelashvili (Georgia), **[**Vasil Kacharava**]** (Georgia), Baia Koguashvili (Georgia), Tyrus Miller (USA), Stefan Brandt (Austria), Maria Zina de Abru Gonsalves (Portugal), Christian Von Reichert (USA), Brian Railcback (USA)



© აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

ქუთაისი, 4600, თამარ მეფის 59. ტელ.: 24 00 21
E-mail:atsugamomcemloba@gmail.com

სარჩევი

კონსტანტინე ბრეგაძე
In Memoriam: პროფ. თემურ კობახიძე.....14

ნანული კაკაურიძე
„ესთეტიკური ცურვა“ მაღალი მოდერნიზმის მხატვრულ სამყაროში:
პროფ. თემურ კობახიძის მონოგრაფია
ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა *18*

თამთა ამირანაშვილი 23
ამერიკული თეოკრატიული რეჟიმი
მარგარეტ ეტვუდის რომანში *მხევლის წიგნი* *23*

ნინო ბირკაია 37
რეგტაიმის მუსიკალური პრინციპების
ადაპტაცია ედგარ ლორენს დოქტოროუს რომანში *რეგტაიმი* *37*

მიკელე ბოტალიკო 58
მეხსიერების ალქიმია იტალიელ-ამერიკელი მხატვრის ჯოზეფ სტელას ხე-
ლოვნებაში 58

ლია გელეიშვილი 94
ტომას სტერნზ ელიოტის იმპერსონალიზმის თეორია და მისი გააზრება
თემურ კობახიძის მონოგრაფიაში *ტომას სტერნზ ელიოტი და მაღალი*
მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა *94*

სოფიკო გელიაშვილი 101
პერსონაჟთა სახეების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა
ჯუნა ბარნსის პიესაში *ანტიფონი* *101*

ნანა გუბელაძე 110
„აგრარიანელები“ და სამხრეთული რეგიონალიზმი 110

ეკატერინე თოფურია 118
ინგლისური ნეოლოგიზმები ქართულ ენაში 118

ნატო იმედაშვილი 123
პოსტაპოკალიპტური სამყარო კორმაკ მაკარტის რომანში *გზა* *123*

თამარ ირემაძე 136
ტომას ერნესტ ჰიუმი და იმაჟიზმის ესთეტიკა 136

ნინო კვირიკაძე 149
ედგარ ალან პოს როდერიკ აშერი
და თომას მანის ადრიან ლევერკიუნი: შედარებითი ანალიზი 149

თამარ კობეშავიძე 185
კულტურული იდენტობისა და ტრადიციის
საკითხი რუდოლფო ანაიას რომანში *დამლოცე, ულტიმა* *185*

ჯულია ლანგე 193
ჩვენც მსხვერპლი ვიყავით! გერმანულ-ამერიკული ნარატივები
საკონცენტრაციო ბანაკებზე და ჰოლოკოსტის ხსოვნა 193

მანანა მათიაშვილი 212
მოგზაურობასთან დაკავშირებული
მხატვრული სახეები ელიზაბეთ ბიშოპის პოეზიაში 212

ნათია მარგიანი 229
ტომას სტერნზ ელიოტის ელიოტის "გახანგრძლივებული აწმყოს"
ინტერპრეტაცია თემურ კობახიძის მონოგრაფიაში
ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა *229*

თამარ მებუკე 238
მითოსური მეთოდი როგორც სტრუქტურის ორგანიზების პრინციპი
ტ. ს. ელიოტის პოემაში *ბერწი მიწა* *238*

ილია პაჭკორია 254
ტ. ს. ელიოტის ობიექტური კორელატი და მისი დარღვევის ესთეტიკური ფუნქცია 254

ინგა ჟღენტი 267
ილუზიის და რეალობის პოსტმოდერნისტული კონცეპტუალიზაცია ედუარდ ოლბის პიესაში *ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?* 267

უშა საი კირან რაგუპატულა, რამა ალაპატი 279
ეგზისტენციალიზტური ანტი-გმირი: ალბერ კამიუს ,,უცხოსა“ და სოლ ბელოუს ,,ჩამოკიდებული კაცის“ ინტერტექსტუალური კვლევა 279

მარიამ რაზმაძე 298
მაგიური რეალიზმი ტონი მორისონისა და სალმან რუშდის რომანებში *საყვარლები* და *შუაღამის შვილები* 298

ირმა რუსაძე 316
ამერიკული და ბრიტანული ინგლისურის ზოგიერთი თავისებურება 316

თათია სიბაშვილი 323
ტომას ელიოტის *უნაყოფო მიწა* და მისი გავლენა სარა კეინის პიესაზე *წყურვილი* 323

შორენა ფხაკაძე 332
არშილ გორკი, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი და „მხატვრისა და დედის პორტრეტი“ 332

ერქან ქაჩმაზი, ტუბა ბაიკარა 339
სამართლის დეკოდირების მცდელობანი: სამი მოგზაურობა კორმაკ მაკარტის აღზრდის რომანში *გადაკვეთა* 339

გვანცა ჩიქობავა 362
ჯონ სტაინბეკის თაგვებსა და ადამიანებზე: დიდი დეპრესია და რომანის ექსპერიმენტული ფორმა 362

ირაკლი ცხვედიანი 374
კორმაკ მაკარტის რომანის გზა ეკოპოეტიკა 374

სოფიკო ცხელიშვილი 390
ბიბლიური სახე—სიმბოლოები და პარალელები ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის წინასწარმეტყველის მიხედვით 390

ლიზი ძაგნიძე 404
დანტეს რენესანსული ესთეტიკის ასახვა და გადაფასება ტ. ს. ელიოტის გვიანდელ შემოქმედებაში 404

ანა წერეთელი 415
ვირჯინია ვულფი უოლტ უიტმენის შესახებ 415

თამარ ჭეიშვილი 424
შემოქმედებითი პარადიგმები პოსტჰუმანიზმის ხანაში: გადაულახავი უფსკრული ხელოვნურ ინტელექტსა და ადამიანს შორის? 424

ნინო ჭინჭარაული 435
მუსიკალური პოეტიკა ტომას სტერნზ ელიოტის ოთხ კვარტეტში 435

ქეთევან ხარატიშვილი 445
პროტაგონისტის ცვლილების გზა მარგარეტ ეტვუდის რომანში *Surfacing* და შარლოტ პერკინს გილმანის მოთხრობაში „ყვითელი შპალერი“ 445

ქეთევან ჯმუხაძე 456
ტ. ს. ელიოტის პრელუდიები: ურბანული გარემოს გავლენა პოეტზე 456

გრიგოლ ჯოხაძე 463
უმანდელშტამო ცხოვრება ,,ამერიკული” ეპისტოლეების თანხლებით (რობერტ ლოუელისა და ნადეჟდა მანდელშტამის მიმოწერა) 463

ლელა აბდუშელიშვილი 482
აშშ პრეზიდენტების რიტორიკა: დონალდ ტრამპისა და ჯო ბაიდენის გამოსვლები 482

გივი ამაღლობელი 490
მთავარი აღმნიშვნელების დისფუნქციურობა ქართულ (პოლიტიკურ) დისკურსში 490

თამაზ დავითაძე 507
საქართველო-ამერიკის შეერთებული
შტატების ურთიერთობის საწყისი ეტაპი 507

მარიამ მარჯანიშვილი 522
ემიგრანტ გრიგოლ დიასამიძის მოგონება *ჟურნალ კრებულში* *522*

ელენე მეძმარიაშვილი, ბესიკ გოგინავა 531
ქალი-პრეზიდენტების ფენომენი XXI საუკუნის ლათინურ ამერიკაში 531

რუსუდან მიქაუტაძე 556
ინდიელთა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პრობლემები აშშ-ში 556

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი 565
ქართული პრესის ისტორიიდან ამერიკაში: გაზეთი *ქართული აზრი* *565*

ოთარ ნიკოლეიშვილი 607
ამერიკელი დიპლომატი და მწერალი იერემია
კერტინი აფხაზეთის შესახებ 607

რუსუდან ნიშნიანიძე 626
რეი ბრედბერი და ქართული დოკუმენტური პროზის გადაძახილი 626

ბადრი ფორჩხიძე 635
ნეოლიბერალური ტოტალიტარიზმისა და იმპერიალიზმის ამერიკული
დოქტრინების კრიტიკული ანალიზი 635

Contents

Konstantine Bregadze 14
In Memoriam: Professor Temur Kobakhidze 14

Nanuli Kakauridze 18
Revisiting High Modernism: Temur Kobakhidze's Book Thomas Eliot and the Aesthetics of High Modernism 18

Tamta Amiranashvili 23
American Theocratic Regime in
Margaret Atwood's The Handmaid's Tale 23

Nino Birkaia 37
The Adaptation of the Musical Form
of Ragtime in Edgar Lawrence Doctorow's Ragtime 37

MICHELE BOTTALICO 58
ALCHEMY OF MEMORY IN THE ART OF JOSEPH STELLA,
ITALIAN AMERICAN ARTIST 58

Lia Geleishvili 94
Thomas Stearns Eliot's Theory of Impersonality and its Understanding in Temur Kobakhidze's Monograph Thomas Stearns Eliot and the Aesthetics of High Modernism 94

Sopiko Geliashvili 101
Symbolic and Associative Suggestiveness of Characters in
Djuna Barnes' The Antiphon 101

Nana Gubeladze 110
The Agrarians and the Southern Regionalism 110

Ekaterine Topuria 118
English Neologisms in Georgian118

Nato Imedashvili 123
Post-Apocalyptic World in Cormac McCarthy's The Road 123

Tamar Iremadze136
Thomas Ernest Hulme and the Aesthetics of Imagism 136

Nino Kvirikadze 149
E.A.Poe's Roderick Usher and Th. Mann's Adrian Leverkühn: A Comparative Study 149

Tamar Kobeshavidze 185
Identity and Cultural Tradition in
Rudolfo Anaya's Bless me, Ultima 185

Julia Lange 193
We were victims, too! German American
internment narratives and the remembrance of the Holocaust 193

Manana Matiashvili 212
Travel Images in Elizabeth Bishop's Poetry 212

Natia Margiani 229
T. S. Elliot's "Extended Present" and its
Interpretations in Temur Kobakhidze's Monograph T. S. Eliot and the Aesthetics of High Modernism 229

Tamar Mebuke 238
Mythical Method As A Structuring Principle in
T. S. Eliot's The Waste Land 238

Ilia Patchkoria 254
T. S. Eliot's Objective Correlative and the Aesthetic Function of Its Violation 254

Inga Zhghenti 267
The Postmodernist Conceptualization of Reality and Illusion in Edward Albee's Who's Afraid of Virginia Woolf 267

Usha Sai Kiran Raghupathula, Rama N. H. Alapati 279
The Existential Anti-hero: An Intertextual Study of Albert Camus' The Outsider and Saul Bellow's Dangling Man 279

Mariam Razmadze 298
Magic Realism in Toni Morrison's and Salman Rushdie's novels Beloved and Midnight's Children 298

Irma Rusadze 316
Some Characteristics of American and British English 316

Tatia Sibashvili 323
T. S. Eliot's The Waste Land and Its Impact on Sarah Kane's Play Crave 323

Shorena Pkhakadze 332
Arshile Gorky, Abstract Expressionism and his Work "The Artist and His Mother" 332

Ercan KAÇMAZ, Tuba BAYKARA 339
EFFORTS TO DECODE JUSTICE:
THREE JOURNEYS IN THE CROSSING 339

Gvantsa Chikobava 362
John Steinbeck's Of Men and Mice: Great Depression and the Experimental Form of the Novel 362

Irakli Tskhvediani 374
Ecocritical Reading of Cormac McCarthy's The Road 374

Sopiko Tskhelishvili 390
Biblical Symbolism in Gibran Khalil Gibran's The Prophet 390

Lizi Dzagnidze 404
The Reflection and Revaluation of Dante's Renaissance Aesthetics in the Works of T. S. Eliot 404

Ana Tsereteli 415
Virginia Woolf on Walt Whitman 415

Tamari Cheishvili 424
Paradigms of Creativity in the Age of Posthumanism: An Unbridgeable Gap between AI and Humanity? 424

Nino Tchintcharauli 435
The Musical Poetics of T. S. Eliot's Four Quartets 435

Ketevan Kharatishvili 445
The Protagonist's Transformation in Margaret Atwood Novel *Surfacing* and Charlotte Perkins Gilman's short story "The Yellow Wallpaper" 445

Ketevan Jmukhadze 456
Preludes by T. S. Eliot: The Influence of Urban Landscape Upon the Poet 456

Grigol Jokhadze 463
The Living without Mandelstam
Accompanied with "American" Epistles
(Nadezhda Mandelstam's Letters to and about Robert Lowell) 463

Lela Abdushelishvili 482
Rhetoric of US Presidents in the
Speeches of Donald Trump and Jo Biden 482

Givi Amaglobeli 490
Dysfunctionality of Master Signifiers in the Georgian (Political) Discourse 490

Tamaz Davitadze 507
The Early Stage of Georgia and the USA Relations 507

Mariam Marjanishvili 522
Memoir of the Immigrant Grigol Diasamidze in Krebuli Magazine 522

Elene Medzmariashvili, Besik Goginava 531
Phenomenon of Women-Presidents in 21st Century Latin America 531

Rusudan Mikautadze 556
Problems of Preservation of Indian Cultural Heritage in the USA556

Avtandil Nikoleishvili 565
From Georgian Press History in America:
Newspaper Kartuli Azri (Georgian Thought) 565

Otar Nikoleishvili 607
American Diplomat and Writer Jeremiah Curtin about Abkhazia 607

Rusudan Nishnianidze 626
Ray Bradbury and the Echo of Georgian Documentary Fiction 626

Badri PORCHKHIDZE 635
A Critical Analysis of the American
Doctrines of Neoliberal Totalitarianism and Imperialism 635

In Memoriam

In Memoriam: პროფ. თემურ კობახიძე

კონსტანტინე ბრეგაძე
თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

IN MEMORIAM: PROFESSOR TEMUR KOBAKHIDZE

KONSTANTINE BREGADZE
Tbilisi Ivane Javakhishvili State University

თემურს აქვს ერთი ასეთი საარაკო და ფანტასტიური სტატია - „მოგვთა მოგზაურობა საკრალურ დროში“... არა და, თავად იყო ბრძენი მოგვი, ოღონდ მოგვი დასავლური განათლებითა და სიბრძნით აღვსილი, ვისაც მთელი დასავლური კულტურა და ლიტერატურა - ძველბერძნული ანტიკურობიდან ვიდრე პოსტმოდერნიზმამდე - სულ ხელის გულზე ეწყო, რადგან ის ფლობა დასავლური კულტურისა და ლიტერატურის სიღრმისეულ ცოდნას, რადგან ის ფლობდა ამ კულტურის ეპისტემეს... და, რაც მთავარია, მთელი არსებით გრძნობდა და უყვარდა ეს კულტურა და ლიტერატურა...

ამიტომაც, როდესაც თემური ნებისმიერ თემაზე წამოიწყებდა საუბარს, დანტესა თუ ოვიდიუსზე, ჰოლანდიურ მხატვრობასა თუ ბახის მუსიკაზე, ის ამ ყველაფერზე დიდი ცოდნით და სილაღით საუბრობდა, თითქოს იმ ეპოქებიდან დოქტორ ფაუსტივით ახლახან გადმოსული ყოფილიყო... და ისე გესაუბრებოდა, ვითომც არაფერი - საუბრობდა თავისთავადობით, სიყვარულით, რადგან დასავლური კულტურა და ლიტერატურა მისთვის მუდამ ცოცხალი და ცხოველმყოფელი ფენომენი იყო...

თემურის, როგორც ანგლო-ამერიკული ლიტერატურის პროფესორის, ლიტერატურულ-აკადემიურ მისწრაფებებზე რომ არაფერი ვთქვათ (ელიოტი, ჯოისი, ფოლკნერი, კონრადი...), განსაკუთრებით უყვარდა იტალიური რენესანსი, მე-17 საუკუნის ჰოლანდიური სკოლის მხატვრობა, ესპანური ბაროკოს მხატვრობა, გერმანული ბაროკოს მუსიკა (ბახი, ჰენდელი), ოპერა... თავადაც

სულ ფეხით ჰქონდა მოვლილი, ვითარცა მოგვს, თავისი საყვარელი პილიგრიმობის ადგილები - რომი, ფლორენცია, ვენეცია, სევილია, ტოლედო, ლონდონი, შემდგომ, თანამედროვე დასავლური კულტურის ტოპოსები - ნიუ იორკი, კალიფორნია...

მისი, როგორც ლიტერატურათმცოდნე ანგლისტის, ცოდნა დასავლური კულტურისა და ლიტერატურისა იყო პარადიგმატული: ის ღრმად ერკვეოდა ამ კულტურისა და ლიტერატურის პარადიგმასა და ამ პარადიგმის ტრანსფორმაციების ნიუანსებში: მის ნაშრომებში ელიოტზე („ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“, 2015) და მის საუნივერსიტეტო თუ საჯარო ლექციებში სწორედ ეს იგრძნობოდა - ის ნებისმიერ საკითხში ფლობდა კულტურული და ლიტერატურული პარადიგმის ცოდნას, რადგან ის, როგორც შევნიშნე, ფლობდა მთელს დასავლურ კულტურულ და ლიტერატურულ ეპისტემეს, რომელიც იყო კიდეც მისი *შინი* და დიდი სიყვარულის საგანი. და ის, როგორც ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის პროფესორი, სწორედ ამ პარადიგმატულ ცოდნასა და სიბრძნეს გადასცემდა და უზიარებდა თავის სტუდენტებს, კოლეგებსა და მეგობრებს...

თემურის ბიჰევიორიც წმინდად დასავლური იყო - მისი სტიქია იყო როკოკოული სენსუალიზმი, ღვინის ნატიფი სმა, ნატიფი მოლხენა, ფილოსოფიური ნადიმობა... არ უყვარდა უკიდურესობები, რაც მასში ნიცშესეულ „ექელ“-ს, ანუ ზიზღს იწვევდა და ამ უკიდურესობების მიმართ მუდამ ჰქონდა ნიცშეანური დისტანციის პათოსი. მუდამ „სტილნათ“ და დახვეწილად ეცვა - ერთდროულად აკადემიური და „ბიჭური“ იყო მისი „აუტფიტ“-ი, ერთდროულად აკადემიურ-პროფესორული და „ბიჭური“ მანერები, ასეთივე საუბრის კილო და ტონი... და ეს ყველაფერი იმთავითვე სიმპათიით განგაწყობდა მის მიმართ და ეს სიმპათია ყოველი ახალი შეხვედრისას კიდევ უფრო ღრმავდებოდა და ბოლოს მისი ქარიზმის ხიბლში ექცეოდი...

არის ერთი ასეთი ქიმიური ტერმინი - „არჩევითი ნათესაობანი“ (გერმ. “Wahlverwandschaften”), რომელიც მერე გოეთემ თავისი მესამე რომანის სათაურად შეარჩია. ეს ტერმინი აღნიშნავს ელემენტთა მიზიდვა-განზიდვის, სიმპათია-ანტიპათიის უსასრულო პროცესს... თუ ამ პროცესს ადამიანური

ურთიერთობების სიბრტყეზე გადავიტანთ, მაშინ ვიტყოდი, რომ ჩემსა და თემურს შორის დამყარებული ურთიერთობა სწორედ ამ „არჩევითი ნათესაობის“ პრინციპს ეფუძნებოდა: ჩვენი დაახლოება ლოგიკურად მოხდა, სწორედ მაშინ მოხდა, როცა უნდა მომხდარიყო, როდესაც მე ინტელექტუალურად და პიროვნულად მომწიფებული ვიყავი მასთან სამეგობროდ, რასაც კონკრეტულმა გარემოებებმაც შეუწყო ხელი - ბოლო ათი წლის მანძილზე ჩვენ ხშირად გვიწევდა ერთად ყოფნა სხვადასხვა სამეცნიერო კონფერენციებზე, სადისერტაციო დაცვებსა თუ ამ დაცვების შემდგომ გამართულ წვეულებებზე... და ასე, ნელ-ნელა და ბუნებრივად დავუახლოვდით და დავმეგობრდით და გაჩნდა ურთიერთსიმპათია და დამყარდა ჩვენს შორის „არჩევითი ნათესაობა“ (გოეთეს ტერმინით თუ ვიტყვით), მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს შორის ასაკით ორ ათეულ წელზე მეტი სხვაობა იყო. ჩვენ არა მხოლოდ უფროს-უმცროსი უნივერსიტეტელი კოლეგები ვიყავით, არამედ ურთიერთობა იყო ძმაკაცობაში გადაზრდილი მეგობრობა, რაც ჩემი მუდმივი სიამყის საგანი იყო და არის - ვამაყობ რომ პროფ. თემურ კობახიძის არამარტო კოლეგა, არამედ მეგობარი ვარ... და ამ ასაკობრივ ზღვარს არასოდეს ვგრძნობდით, ვინაიდან ეს „არჩვითი ნათესაობა“ ეფუძნებოდა არა ქიმიურ ელემენტთა ტიპის ბრმა ურთიერთსიმპათიას, არამედ საერთო მსოფლმხედველობრივ პოზიციას, საერთო ესთეტიკურ და ეთიკურ ღირებულებებს, საერთო სულიერ-გაისტურ ინტერესებსა და მსგავს ცხოვრების- ხელოვნების ფილოსოფიას: მსოფლმხედველობით ორივე მედასავლეთენი ვართ, სულიერი მისწრაფებებისას ორივეს გვიყვარს ბაროკო, კლასიკური მუსიკა, ლიტერატურული მოდერნიზმი, ხოლო ცხოვრების-ხელოვნების ფილოსოფიით ორივე „ეპიკურეელები“ და „სენსუალისტები“ ვართ, რამეთუ ორივე გამოუსწორებელი „ფილისტერი“ პროფესორები ვართ...

ასეთი იყო და არის თემურ კობახიძის ენტელექია - ქართველი პროფესორი ევროპული ჰაბიტუსით...

P. S.

“[...] სხვას რაღას ჰპოვებს ადამის ძე მასზე უკეთესს,

თუ არ ბუნება-ღმერთის გამოცხადებათ?
ვით გადააქცევს იგი სულად სიმყარეს,
და ვით მყარადჰყოფს სულისგან შობილთ”
(ნაწყვეტი გოეთეს ლექსიდან «შილლერის თავის ქალის ჭვრეტისას»)
(თარგმანი ჩემია - კ. ბ.)

(“[...] Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre”).
(J. W. Goethe, aus: “Bei Betrachtung von Schillers Schädel”).

2022 წლის მაისი, თბილისი

„ესთეტიკური ცურვა“ მაღალი მოდერნიზმის მხატვრულ სამყაროში: პროფ. თემურ კობახიძის მონოგრაფია *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*

ნანული კაკაურიძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

REVISITING HIGH MODERNISM: TEMUR KOBAKHIDZE'S BOOK THOMAS ELIOT AND THE AESTHETICS OF HIGH MODERNISM

NANULI KAKAURIDZE
Akaki Tsereteli State University

იშვიათია სამეცნიერო მონოგრაფია, რომელიც ისეთი ინტერესით შეიძლება წაიკითხო, როგორიცაა პროფესორ თემურ კობახიძის *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა* (თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015). მიუხედავად საკითხთა სირთულისა, იგი გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს მოდერნიზმის (და მაღალი მოდერნიზმის) ესთეტიკური სიღრმეების ანალიზითა და, ზოგადად, სხვადასხვა ეპოქის ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცოდნით. ყველაფერი ამ ნაშრომში დახვეწილი ქართულითაა მიწოდებული მკითხველისათვის.

ავტორმა ძალიან კარგად იცის, რომ ასეთ სამეცნიერო გამოკვლევას გარკვეულწილად „შემზადებული“ მკითხველი სჭირდება და ამიტომაც, ჩემის აზრით, მეტად მნიშვნელოვანია მონოგრაფიის შესავალი ნაწილი, რომელსაც ავტორი უწოდებს: „წინასიტყვაობის მაგივრად: მაღალი მოდერნიზმი ინგლისურენოვან ლიტერატურაში“, რაც მეტად არსებითია ნაშრომის არსის გასაგებად.

პროფ. თ. კობახიძე ზუსტად წარმოაჩენს მოდერნიზმის ძირითად ესთეტიკურ მახასიათებლებს და უპირველესად გამოჰყოფს მოდერნისტთა შემოქმე-

დებაში კოლექტიური არაცნობიერის რაციონალიზაციას, მის „გაცნობიერებას“ შემოქმედის მიერ და შემდგომ მხატვრულ საშუალებად მის გამოყენებას, როდესაც რაციონალური უკვე შემოქმედებით საწყისად იქცევა. ავტორი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ მაღალი მოდერნიზმი არის ევროპულ კულტურულ ტრადიციათა გადაფასებისაკენ სწრაფვა, ევროპული კულტურის ახლებურად გააზრების ცდა, და არა მისი მარტივი უარყოფა.

მონოგრაფიის ავტორი მაღალი მოდერნიზმის ერთ უმნიშვნელოვანეს და ძირეულ პოეტიკურ თვისებად მიიჩნევს მუსიკალური სტრუქტურების ადაპტაციას მხატვრულ ლიტერატურაში, ამავდროულად მელოსისა და მითოსის ლიტერატურული ტრანსფორმაციის მეშვეობით ფსიქოლოგიური „გახანგრძლივებული აწმყოს“ მიღწევას, დროის სივრცედ ქცევას, ანუ მითოპოეტური ქრონოტოპის შექმნას, რაც მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკური ფენომენია. თუმცა „კარნავალიზაცია“, როგორც მითოპოეტური ხერხი, წარმოშობს რთულ ასოციაციურ კავშირებს მხატვრულ ლიტერატურაში, რომელსაც სიღრმისეული წვდომა სჭირდება და ამ უაღესად საინტერესო სამეცნიერო მონოგრაფიის ავტორი თავისუფლად „ცურავს“ სხვადასხვა ეპოქის ფილოსოფიის, ლიტერატურის, მუსიკის, ფერწერისა თუ ხელოვნების სხვა დარგების სიღრმეებში: აქ საჭირო ხდება ბიბლია, ოვიდიუსი, ჰომეროსი, კატულუსი, პეტრონიუსი, დანტე, ვოლფრამ ფონ ეშენბახი, კრეტიენ დე ტრუა, პიერო დელა ფრანჩესკა, პერუჯინო, შექსპირი, ჩეპმენი, მიდლტონი, ბენ ჯონსონი, ჯეიმზ ჯოისი, ჰერმან ჰესე, თომას მანი, ანრი ბერგსონი, ბრედლი, ბაროკოს ესთეტიკა, გრაალის თემა, ვაგნერის „პარციფალის“ ლიბრეტო, „კომედია დელ არტეს“ ესთეტიკაც კი და ა. შ.

ავტორი ხაზგასმით მიუთითებს მოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ანტიისტორიზმზე, რაც დროის მარწუხებისაგან თავის დაღწევისა და ამ მისწრაფების პოეტიკური განხორციელებაა. სწორედ ამის შედეგად მიიჩნევს იგი მხატვრულ ნაწარმოებში უსაზღვროდ კონდესირებულ დროსა და მასში ლოკალიზებულ სივრცეს.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე პროფ. თ. კობახიძე აანალიზებს ტომას ელიოტის შემდეგ ქმნილებებს: „ბერბანქი“, „ჰიპოპოტამი“, „უკვდავების ჩურჩული“, „სუინი და ბულბულები“, „სუინი ერექტუსი“, „ჯერონტიონი“, „უნაყოფო მიწა“, „კაცის ფიტულები“, „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული

მელოდრამის ფრაგმენტები“, „მოგვთა მგზავრობა“, „ნაცრისყრის ოთხშაბათი“, „ოთხი კვარტეტი“.

ავტორი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ტომას ელიოტი „ნაივურად“ არ წერს: „კომბინირება“, „შერწყმა“, ასოციაციები, დროთა აღრევა, სახე-სიმბოლოები, პაროდიული ეპიფანია, ფრაგმენტულობა, გარეგნული ქაოტურობა, ცნობიერების ნაკადი და ა. შ. ელიოტის პოეტიკის მახასიათებელი ნიშნებია. პროფ. თ. კობახიძე გასაოცარი სიღრმით აჩვენებს ტომას ელიოტის ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებთა მრავალწახნაგოვან მხატვრულ სტრუქტურას, პაროდიულ ნიღბებს, გროტესკულ ასოციაციათა რიგს, განიხილავს მითოსს, როგორც ელიოტის პოეტიკის ქვაკუთხედს და მის პარალელურად წარმოაჩენს მის ნაწარმოებებში წარმართულ, ქრისტიანულ, ბუდისტურ, ინდუისტურ სიმბოლიკას, მრავალ ლიტერატურულ, ფილოსოფიურ თუ ანთროპოლოგიურ წყაროს. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მაღალი მოდერნიზმის პოეტიკის ქვაკუთხედია მითოსი, რომელიც არის უზოგადესი სქემა ნაწარმოებში, რთული ასოციაციური მხატვრული სამყაროს მომწესრიგებელი საწყისი. ეს სქემა ყველა ნასესხებ სიუჟეტს თუ სახე-სიმბოლოს ახალ მთლიანობად კრავს.

პროფ. თ. კობახიძე სიღრმისეულად აჩვენებს, რომ ელიოტის მიერ მითოსური სქემა შეგნებულად და მიზანდასახულად გამოიყენება, როგორც შემოქმედის მიერ გაცნობიერებული პოეტიკის, მხატვრული ჩანაფიქრის ელემენტი, რაც თავისთავად მე-20 საუკუნის რემითოლოგიზაციის არსს წარმოადგენს. ტომას ელიოტის შემოქმედებაში მითოლოგიური სიუჟეტები სრულ პაროდიულ სახეცვლილებას განიცდიან, რემინისცენციებს მითოლოგიური, ლიტერატურული და ისტორიული საფუძვლები აქვს, ფაქტი იქცევა ნაწარმოების ასოციაციური სისტემის კომპონენტად, გარეგნული ქაოტურობა მკაცრ შინაგან წესრიგს ეფუძნება, ირონია ამბივალენტურია და მითოსი, საბოლოოდ, ლიტერატურული ფორმის სტრუქტურულად მაორგანიზებელ პრინციპად იქცევა, რომლის შედეგი მხატვრული შთაბეჭდილების უნივერსალიზაციაა.

განსაკუთრებით საინტერესოა თ. კობახიძის მიერ ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ ანალიზი, სადაც პრევალირებს სუბიექტური შთაბეჭდილების საყოველთაოსა და ობიექტურში გადაზრდის ესთეტიკა. ეს ეხება მუსიკასაც და პოეზია-

საც და იგი შეადგენს მაღალი მოდერნიზმის კულტურული კონტექსტის ორგანულ ნაწილს.

მონოგრაფიის ავტორი გასაოცარი სიღრმით აჩვენებს, როგორ ხდება ელიოტის „ოთხ კვარტეტში“ მითოსისა და მელოსის სინთეზირება, რომელთაც აღარა აქვთ გაცნობიერებული ფსიქოლოგიური შინაარსი და გააზრებულნი არიან როგორც შემოქმედის მხატვრული ხერხი. დეტალურადაა ნაჩვენები, როგორ ხდება ძირითადი პოეტიკური პრინციპების სესხება მუსიკიდან (კონტრაპუნქტი, ლაიტმოტივი, სინკოპირება), როგორ იხატება მუსიკის სტრუქტურული და რიტმული ნათესაობა მხატვრული დროისა და სივრცის კატეგორიებში, რა დატვირთვა აქვს რიცხვთა მისტიკას (წრე, წერტილი, ოთხება, სამება, კვადრატი, ჯვარი), როგორ გამოიყენება პარადოქსი, როგორც პოეტური ფორმაქმნადობის უნივერსალური პრინციპი, როგორ ხდება დროის გაუქმება, როდესაც მითოსური ზედროული სამყარო თავის შესაბამის გამოხატვას სივრცობრივ ფორმაში ჰპოვებს და მაგიური, საკრალური დრო - მარადიული nunc stans წარმოიშობა, როგორ ხდება დროთა სიმულტანური აღქმა, როგორ ასრულებენ „კვარტეტის“ მუსიკალურ ქსოვილში სიტყვები და დებულებები ბგერებისა და მუსიკალური თემების როლს, როგორ იქცევა პარადოქსი პოეტური ფორმადქმნადობის უნივერსალურ პრინციპად.

თ. კობახიძისეული ანალიზი ელიოტის „ოთხი კვარტეტისა“ ასოციაციურად გვაგონებს დიდი გერმანელი მწერლის - თომას მანის მოსაზრებას, რომ მუსიკა არის ერთდროულად უზუსტესად გათვლილი წესრიგი და ირაციონალური პირველქმნადობის ქაოსი, რომ მის არსენალშია ლოგიკურად გაუგებარი ბგერითი სახეები და რიცხვთა მაგია.

იშვიათად არსებობს სანეცნიერო გამოკვლევა, რომელიც ერთდროულად ინტელექტუალურ და ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს მკითხველს. პროფ. თემურ კობახიძის მონოგრაფია *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა* ასეთი ბედნიერი გამონაკლისია.

ენა, ლიტერატურა, კულტურა, ხელოვნება, ფილოსოფია, თარგმანი

LANGUAGE, LITERATURE, CULTURE, ART & TRANSLATION

ამერიკული თეოკრატიული რეჟიმი მარგარეტ ატვუდის რომანში *მხევლის წიგნი*

თამთა ამირანაშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

AMERICAN THEOCRATIC REGIME IN MARGARET ATWOOD'S *THE HANDMAID'S TALE*

TAMTA AMIRANASHVILI
Akaki Tsereteli State University

Abstract: Margaret Atwood wrote the novel *The Handmaid's Tale* (985) in response to those Americans who believed that America was no under threat of establishing a theocratic government. Appearance of the novel coincided with a foundation of Christian union "Operation - Rescue" and political organization "Moral Majority" who criticized sexual revolution and prioritized family values. They assaulted doctors performing abortions and supported the idea to ban those media which spread anti-family ideas. At the same time, the number of Christian unions thinking that church figures should actively be involved in governing the country was increasing. Atwood also explores earlier historical events, namely, settlement of the Puritans in America in XVII century. She develops an idea that aspiration towards a theocratic government already existed in the seed of America. The writer draws a parallel between America based on Puritan roots and Gilead republic and shows that a Gilead regime is a descendant of that Puritan ideology. Atwood tries to imagine how American government or American people will be transformed if a Moral Majority or similar organization takes control. It is right, that even though the ideology of the republic of Gilead is based on Christian morale and its aim is to live in accordance with Biblical truths, its hypocrite government could not reach a target. Radically altered and deteriorated Christian morale is lacking the main concept of kindness, inwardness and sympathy.

Keywords: dystopian novel, American literature, theocratic regime, Gilead

მარგარეტ ეტვუდის რომანის *მხევლის წიგნი* (***The Handmaid's Tale***, 1985) სათქმელს თავდაპირველად ბოლომდე ვერ წვდებოდნენ მასში აღწერილი სექსუალური სცენებისა და ანტი-ქრისტიანული შეხედულებების გამო. მშობლების მოთხოვნით ნაწარმოების განხილვა და სწავლება ამერიკის ზოგიერთ საჯარო სკოლაში აიკრძალა კიდეც, რადგან ისინი თვლიდნენ, რომ წიგნი მოზარდებზე ცუდად ზემოქმედებდა. ეტვუდმა სკოლებისადმი საპასუხოდ საჯარო მიმართვა გაავრცელა, რომელშიც ამტკიცებდა, რომ მის რომანს სულაც არ აქვს ანტი-ქრისტიანული შინაარსი, ხოლო რაც შეეხება სექსუალური სცენების სიმრავლეს, მისი აზრით, ბიბლიაში უფრო ხშირადაა სექსზე საუბარი, თუმცა მის წაკითხვას არავინ კრძალავს (Mead 2017: 41).

ეტვუდის განმარტებით, რომანის *მხევლის წიგნი* სახელწოდება მას ჯეფრი ჩოსერის პოემამ *კენტერბერიული მოთხრობები* (1387-1400) შთააგონა. ჩოსერის ნაწარმოებში თითოეული ამბავი პერსონაჟის პროფესიისა და სოციალური სტატუსის მიხედვითაა დასათაურებული. *კენტერბერიული მოთხრობების* გმირები არა მარტო გასართობ ამბებს გვიამბობენ, არამედ თავიანთი საქმიანობის სპეციფიკასა და დაკისრებულ მოვალეობებსაც აღწერენ და, ამავდროულად, XIV საუკუნის ინგლისის საზოგადოებრივი ცხოვრების რეალურ სურათსაც ქმნიან. ჩოსერის *კენტერბერიული მოთხრობების* მსგავსად ეტვუდის რომანის *მხევლის წიგნი* სახელწოდება მისი მთხრობელის, ფრედისას საქმიანობას უსვამს ხაზს, რომელიც გარდა იმისა, რომ მხევალთა ცხოვრებასა და საქმიანობას აღწერს, გალაადის მმართველობის თავისებურებების და მისი მოსახლეობის ყოველდღიური საქმიანობის შესახებაც გვიქმნის ნათელ წარმოდგენას (Atwood 2017).

მხევლის წიგნის ჟანრობრივი კლასიფიკაციის შესახებ მსჯელობისას საზოგადოებრივ საერთაშორისო რადიოსთან[1] ინტერვიუში ეტვუდი მას სპეკულაციური (ფიქრის, განსჯის) ფიქციის[2] ჟანრის რომანად მიიჩნევს, განსხვავებით კრიტიკოსებისგან, რომლებიც ამ მხატვრულ ქმნილებას სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს აკუთვნებენ. ტერმინი „სპეკულაციური ფიქცია" 1947 წელს რობერტ ჰაინლაინმა შექმნა რომანის ახალი ჟანრის დეფინიციისათვის, რომე-

1 Public Radio International

2 Speculative Fiction

ლიც სამეცნიერო ფანტასტიკის მსგავსად ასევე მეცნიერულად და ტექნიკურად განვითარებულ მომავალს გვიხატავდა; თუმცა მისგან განსხვავებით, ყოფითი პრობლემებისგან გაქცევის ეფექტურ საშუალებას კი არ წარმოადგენდა, არამედ სინამდვილისადმი და სამყაროში მიმდინარე მოვლენებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებისაკენ მოუწოდებდა. ეტვუდიც თავის რომანს სწორედ ამ ჟანრის ნაწარმოებად მიიჩნევს, რადგან წიგნის შინაარსი სინამდვილისაგან გაქცევას არ ამართლებს, მისი მიზანი მკითხველის გამოფხიზლება და გაფრთხილებაა; როგორც თვითონ მწერალი აღნიშნავს, რომანი გზის იმ ორმოებზე მიგვითითებს, რომლებშიც არ უნდა ჩავვარდეთ (Mead 2017: 38).

ეტვუდის რომანის ერთ-ერთი ყურადსაღები ლიტერატურული წყაროა ჯორჯ ორუელის *1984*-ია. ეტვუდის წიგნი მას შემდეგ გამოქვეყნდა, რაც ორუელის წინასწარმეტყველება უკვე ხორცშესხმული უნდა ყოფილიყო. უამრავი კრიტიკოსის მოსაზრებით, ორუელის რომანი, რომელიც 1949 წელს დაიბეჭდა, მათ თანამედროვეობას შეესაბამებოდა, ვინაიდან მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ვერც კაპიტალისტურმა და ვერც საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებმა ვერ შეძლეს მშვიდობისა და სოციალური თანასწორობის დამკვიდრება, მესამე სამყაროს ქვეყნები კი, რომლებიც განვითარებადი ქვეყნების სტატუსითაა ცნობილი, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ქაოსში იყვნენ ჩაფლული და, შესაბამისად, შესანიშნავ ნიადაგს ქმნიდნენ ტოტალიტარული რეჟიმის ჩამოყალიბებისათვის. ეტვუდის წიგნი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ორუელის რომანის საშინელებებს და გვაგრძნობინებს, რომ მომავლისგან კარგს არაფერს უნდა მოველოდეთ.

ეტვუდი თავის რომანში ორუელის მიერ წამოწეულ მსგავს თემებსაც განიხილავს, როგორიცაა: განსხვავებული აზრის მქონე ადამიანთა შეუბრალებელი წამება, მედიის მეშვეობით არასწორი ინფორმაციის გავრცელება, ხალხის ბრბოდ გადაქცევა და ინდივიდუალიზმის ჩაქოლვა, თუმცა ლიტერატურათმცოდნე მერი მაკარტი *ნიუ იორკ ტაიმზის* „წიგნის მიმოხილვაში“ გამოქვეყნებულ კრიტიკულ სტატიაში ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ეტვუდის რომანი მოკლებულია ისეთ მძაფრ პოლიტიკურ სატირას როგორიც ჯორჯ ორუელის, ოლდოუზ ჰაქსლისა და ენტონი ბერჯესის დისტოპიური ჟანრის რომანებისთვისაა დამახასიათებელი. კრიტიკოსი *მხევლის წიგნს* აწმყოსთან ვერ აკავშირებდა, მისი აზრით, ეტვუდი მხოლოდ მოვლენებს აზვიადებდა, რადგან თანა-

მედროვე საზოგადოებას ნამდვილად არ ემუქრებოდა ისეთი შემზარავი მომავალი, როგორსაც მწერალი წინასწარმეტყველებდა (McCarthy 1986).

მართალია, ზოგ შემთხვევაში მკითხველს ნამდვილად უჭირს წიგნში *მხევლის წიგნი* აღწერილი მოვლენების რეალობასთან გაიგივება, თუმცა როგორც ეტვუდი რებეკა მიდთან ინტერვიუში აღნიშნავს, რომანზე მუშაობისას ის ყოველთვის სინამდვილეს ეყრდნობოდა და ცდილობდა მასში ისეთი ინფორმაცია შეეტანა, რომელსაც ისტორიული საფუძველი და თანამედროვეობასთან კავშირი ჰქონდა (Mead 2017: 40).

დისტოპიური რომანების მსგავსად, ეტვუდი ექსტრაპოლირების ტექნიკას მიმართავს, ის უკვე მომხდარის საფუძველზე წარმოიდგენს როგორ განვითარდება მოვლენები მომავლის ამერიკაში. რომანზე მუშაობისას, ცნობილია, რომ მწერალი ფლობდა ინფორმაციას აბორტებისა და კონტრაცეფციის გამოყენების აკრძალვის შესახებ, შობადობის კლებასთან და მსოფლიოში გარემოს დაბინძურების ზრდასთან დაკავშირებით (Mead 2017: 40). მრავალ ინდუსტრიულ და განვითარებად ქვეყანაში მოსახლეობის კლება შეინიშნებოდა, რაც გამოიწვია ოჯახის დაგეგმვამ ან იმ ასაკში შექმნამ, როდესაც ქალების ნაყოფიერება მცირდებოდა. რუმინეთში დემოგრაფიული პრობლემების გამოსასწორებლად დიქტატორმა ნიკოლაე ჩაუშესკუმ ფეხმძიმობისგან თავდაცავი საშუალებების გამოყენება და აბორტის გაკეთება აკრძალა. ჩინეთში კი განვითარებული მოვლენების შემდეგ, სახელმწიფო ქალებს მხოლოდ ერთი ბავშვის გაჩენის უფლებას აძლევდა. კავშირი ამ ორ მაგალითს შორის ნათელია - ხელისუფლება უზენაესი კანონის მეშვეობით ინდივიდების პირად სივრცეში იჭრება და მათ თავისუფალ არჩევანს უკრძალავს.

მწერალი ასევე აგროვებდა სტატიებს, რომელთა ანალიზის საფუძველზე ტოტალიტარიზმის მსოფლიოში გავრცელების მასშტაბს აკვირდებოდა. იმ მრავალფეროვან მოვლენათა შორის, რომლებიც რომანში *მხევლის წიგნი* ირეკლება, შეიძლება უდავოდ დავასახელოთ ჯგუფური დახვრეტები ფაშისტური და კომუნისტური რეჟიმების დროს, წიგნების წვა, ლებენსბორნის პროგრამა გერმანიაში, არგენტინელი გენერლების მიერ ბავშვების გატაცების საქმე, მონობა ამერიკაში, თეოკრატიული მმართველობა, რელიგიური ფანატიზმის ზრდა ირანსა და სირიაში. ეტვუდმა ასევე იმოგზაურა ავღანეთში, სადაც თვი-

თონ გახდა ავღანელ ქალთა ცხოვრების თვითმხილველი. ჩადრის მორგებისას მწერალმა თავის თავზე ადგილობრივი ქალების ბედი გამოსცადა - იყო უუფლებო და უხილავი. ეს გამოცდილება მოგვიანებით მან რომანში მხევლების განცდების ჩვენებისას გამოიყენა.

მწერალმა რომანი *მხევლის წიგნი* იმ ამერიკელების საპასუხოდ დაწერა, რომლებიც ირწმუნებოდნენ, რომ თეოკრატიული მმართველობის დაარსების საფრთხე ამერიკას არ ემუქრებოდა. ეტვუდმა ექსპერიმენტი ჩაატარა, ავღანეთში განვითარებული მოვლენები 1980-იან წლებში ამერიკაში არსებულ სიტუაციას შეადარა და, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, მსგავსებაც აღმოაჩინა. რომანის *მხევლის წიგნი* გამოქვეყნება ქრისტიანთა გაერთიანების ე.წ. „ოპერაცია - ხსნი"-სა და პოლიტიკური ორგანიზაციის „მორალური უმრავლესობა" დაარსებას ემთხვევა, რომლებიც სექსუალურ რევოლუციას აკრიტიკებდნენ და პრიორიტეტს ოჯახურ ფასეულობებს ანიჭებდნენ. ამის გამო, აბორტის გამკეთებელ ექიმებსა და მსურველებს ძალადობრივი გზით უსწორდებოდნენ, მხარს უჭერდნენ მედიის იმ საშულებების აკრძალვას, რომლებიც ოჯახის საპირისპირო იდეებს ავრცელებდნენ. აგრეთვე, ამერიკაში მუდმივად იზრდებოდა ქრისტიანული გაერთიანებების რიცხვი, რომლის წევრები თვლიდნენ, რომ საეკლესიო პირები ქვეყნის მართვაში აქტიურად უნდა მონაწილეობდნენ. ვითარებას ამძაფრებდა პრეზიდენტ რეიგანის მმართველობის დროს ქალების დახმარებისთვის გამიზნულ პროგრამებზე გამოყოფილი თანხების სამჯერ შემცირება, მიუხედავად იმისა, რომ ბიუჯეტიდან ისედაც მცირე თანხა 10 პროცენტზე ნაკლები იყო ქალებისთვის განკუთვნილი. მთავრობა აღარ აფინანსებდა გაუპატიურების მსხვერპლთა დამხმარე პერსონალს და არც ქალთა თავშესაფრებს. შედეგად, 160 პროცენტით გაიზარდა ოჯახური ძალადობის შემთხვევები.

1980-იან წლებში ქალთა უფლებებისთვის ბრძოლა, ე. წ. ფემინიზმი, ტრადიციულ ქრისტიანულ ოჯახზე მიმართულ საფრთხედ მონათლეს. 1982 წელს დასახელებული ორგანიზაციების წევრები ქალთა და მამაკაცთა თანასწოროობასთან დაკავშირებით ამერიკის კონსტიტუციაში ცვლილების შეტანას დაუპირისპირდნენ. სხვათაშორის, ამერიკის კონსტიტუციაში თანასწორი უფლებების კანონის დამატება შტატების უმრავლესობამაც უარყო. მოწინააღმდეგე-

1 Operation Rescue

ები აცხადებდნენ, რომ ეს კანონი წაახალისებდა აბორტს და ერთსქესიანთა ქორწინებას. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ ამერიკა, რომელიც მსოფლიოში დემოკრატიისა და თავისუფლების დამცველი ქვეყნის სტატუსით სარგებლობს, იმ მცირერიცხოვანი ქვეყნების რიგს განეკუთვნება, რომელთა კონსტიტუციაში არაფერია ნათქვამი ქალისა და მამაკაცის სრული თანასწორობის შესახებ. ეს რეგულაცია 1984 წლიდან ყოველწლიურადაა წარდგენილი, თუმცა საკმარის ხმებს ვერასდროს აგროვებს.

ქალთა უფლებები დღესაც აქტუალურ საკითხად რჩება, ვინაიდან 2016 წელს აშშ-ს პრეზიდენტად დონალდ ტრამპის არჩევის შემდეგ, მან პირველივე სამუშაო დღეს იმ ჯანდაცვის ორგანიზაციების დაფინანსება გააუქმა, რომლებიც ქალებს აბორტის სერვისს სთავაზობდნენ, ხოლო 2022 წელს ჯო ბაიდენის ხელმძღვანელობის დროს ამერიკის ზოგიერთ შტატში აბორტი საერთოდ აიკრძალა. პრეზიდენტ ტრამპის პოლიტიკის მოწინააღმდეგე ერთ-ერთ მიტინგზე შემდეგი სლოგანითაც კი გამოცხადდა: „დააბრუნეთ მარგარეტ ეტვუდი წიგნებში“ (Mead 2017: 38). ამავდროულად, ე. წ. ქრისტიანმა დომინიონებმა (დომინიონისტებმა)[1] 2018 წლის თებერვალში ვაშინგტონის ტრამპის სასტუმროში ღონისძიება გამართეს, სადაც განაცხადეს, რომ აუცილებელია კონსერვატორი ქრისტიანების აშშ-ს პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჩართულობა, უფრო მეტიც, ისინი სრულად უნდა აკონტროლობდნენ ქვეყნის პოლიტიკურ კურსს. ამ გაერთიანების წევრებს ისიც კი სჯერათ, რომ პრეზიდენტი ტრამპი უფალმა გამოაგზავნა და მისი უმთავრესი მისია ქრისტიანი დომინიონების მოსაზრებების მხარდაჭერა და ხორცშესხმაა (Berkowitz 2018).

ეტვუდი ბევრად უფრო ადრინდელ ისტორიულ მოვლენებსაც იკვლევს, კერძოდ, XVII საუკუნეში პურიტანელების ამერიკაში გადმოსახლებას. ის ავითარებს მოსაზრებას, რომ თეოკრატიული მმართველობისკენ სწრაფვა ამერიკის შექმნისთანავე, უკვე მის ჩანასახში არსებობდა. მწერალი პარალელს ავლებს პურიტანულ ფესვებზე დამკვიდრებულ XVII საუკუნის ამერიკასა და გალაადის რესპუბლიკას შორის და გვიჩვენებს, რომ გალაადის ტოტალიტარული რეჟიმი, სწორედ, რომ იმ პურიტანული იდეოლოგიის შთამომავალია. შემთხვევითი არ არის, რომ რომანში *მხევლის წიგნი* მოქმედება კემბრიჯში, მასაჩუსეტსის

1 Christian Dominionists

შტატში, ჰარვარდის უნივერსიტეტის მიმდებარე ტერიტორიაზე მიმდინარეობს. დღეს მსოფლიოში აღიარებული ერთ-ერთი საუკეთესო უნივერსიტეტი, რომელიც ასევე გამოირჩევა თავისი ლიბერალური შეხედულებებით, წინათ პურიტანული თეოლოგიური სემინარია იყო. ეტვუდი მიიჩნევს, რომ პურიტანიზმი თანამედროვე ამერიკის საფუძველს იმაზე მეტად წარმოადგენს, ვიდრე ეს ამერიკელებს ჰგონიათ. ამერიკელ ბავშვებს სკოლაში ხშირად ასწავლიან, რომ პურიტანელები ამერიკაში რელიგიური თავისუფლების მოსაპოვებლად ჩამოვიდნენ, რაც მწერლის თქმით სრული სისულელეა, რადგან პურიტანელები ამერიკაში საკუთარი იდეოლოგიისა და რეჟიმის დასამყარებლად გადმოსახლდნენ. ნიშანდობლივია, რომ მწერლის ოჯახს პურიტანელების ფანატიზმთან და დესპოტიზმთან პირადი შეხებაც ჰქონდა. XVII საუკუნეში ეტვუდის წინაპარს მერი ვებსტერს ჯადოქრობის ბრალდებით ჩამოხრჩობა მიუსაჯეს, თუმცა მწერლის თქმით, მისი წინამორბედი სასწაულებრივად გადარჩა. მერი ვებსტერის დაუჯერებელი ხსნა ერთგვარად პურიტანული რეჟიმისგან თავის დაღწევის სიმბოლოა (Atwood 2017).

დანიტა ჯ. დოდსონიც წიგნში არსებულ ვითარებას ისტორიულ კონტექსტში იაზრებს და აღნიშნავს, რომ ამერიკა, ქვეყანა, რომელიც უტოპიურ პრინციპს „თავისუფლება და სამართლიანობა ყველასათვის“ ეფუძნება, ამავდროულად დისტოპიაცაა იმ ხალხისთვის, რომლებსაც ის განსხვავებული მოსაზრების გამო დევნიდა. კრიტიკოსს მაგალითი რეალობიდან მოჰყავს, ადგილობრივი ამერიკელები, აფრიკელი ამერიკელები და ქალები ის ხალხია, რომლებსაც „ამერიკული ოცნების“, „თავისუფლებისა და სამართლიანობის“ უფლება არ აქვთ (Dodson 1997: 66).

ჩამოთვლილი ფაქტების გათვალისწინებით, ეტვუდი ქმნის თავის წინასწარმეტყველებას - ამერიკულ თეოკრატიულ რეჟიმს, გალაადს, რომლის დაარსებაც სამყაროს გადაუჭრელმა პრობლემებმა, გარემოს დაბინძურებამ და საყოველთაო უშვილობამ განაპირობა. საზოგადოებამ იმ ეპოქის დაბრუნებაზე დაიწყო ფიქრი და ოცნება, როდესაც ქვეყანაში ქრისტიანული იდეოლოგია სუფევდა. შედეგად, რელიგიური პირები „იძულებული“ გახდნენ საზოგადოების კონტროლი თავის თავზე აეღოთ. ბუნებრივია, გალაადშიც მოიძებნებოდნენ ისეთი ადამიანები, ვინც თეოლოგიურ სახელმწიფოს მხარს არ უჭერდნენ

და არ ეთანხმებოდნენ მის კანონებს, მაგრამ ასეთი ხალხის დამორჩილება და სრული „ჰარმონიის“ მიღწევა მუქარითა და უკიდურეს შემთხვევაში, მათი შხამქიმიკატებით დაბინძურებულ კოლონიებში გაგზავნით შეძლეს. პურიტანულ იდეოლოგიასთან პარალელის გავლებით ეტვუდი რომანში *მხევლის წიგნი* ცდილობს წარმოიდგინოს როგორ ტრანსპორმაციას განიცდის ამერიკის მთავრობა და ზოგადად ამერიკელი ხალხი იმ შემთხვევაში, თუ სათავეში „მორალური უმრავლესობის“ მსგავსი ორგანიზაცია ან პურიტანული იდეოლოგიის მქონე ხელისუფლება აღმოჩნდება.

გალაადის სპეციფიკური თეოლოგიური მმართველობა და საზოგადოებაში დამკვიდრებული რელიგიური მორალი და წესები ბიბლიაზეა დაფუძნებული. ეტვუდი რომანის პარატექსტად ბიბლიიდან ნაწყვეტს იყენებს. „*მხევლის წიგნში*“ უშვილო ოჯახებში მხევლის განაწილების ტრადიცია იაკობისა და რაქელის ბიბლიური ისტორიისგან მომდინარეობს:

> და ვითარცა იხილა რაქელ, რამეთუ არა უშვა ძე იაკობს, და ეშურებოდა რაქელ ლიას, დასა თვისსა, და ჰრქუა იაკობს: მეც მე შვილი; უკუეთუ არა, მოვკუდე მე. განურისხნა იაკობ რაქელს და ჰრქუა: ნუუკუე, ნაცუალი ღმრთისა ვარი მე, რომელმან დაგაკლო შენ ნაყოფი მუცლისა. ხოლო რაქელ ჰრქუა იაკობს: აჰა ეგერა, ბალა, მხევალი ჩემი შევედ უკუე მისა და მიშუეს მე მუხლთა ჩემთა ზედა და შვილიერ ვიქმნე მეცა მისგან. (ეტვუდი 2015: 3)

ფრედისას ამბავი ბიბლიური იაკობისა და რაქელის პარალელურად ვითარდება. სწორედ ეს კავშირი განსაზღვრავს რომანის კონტექსტს და გმირებს შორის ურთიერთმიმართებას. ბიბლიის მსგავსად, რომანში მხევალს ბავშვზე არანაირი უფლება აქვს და ის დაბადებისთანავე ცოლს ეკუთვნის. ამასთანავე, გალაადის რესპუბლიკა პოლიგამიას უჭერს მხარს, რომლის ფესვებსაც სწორედ ბიბლიაში ვხვდებით. გალაადის ერთ-ერთი მეთაური ფრედი რესპუბლიკის სისტემის გეზს ამართლებს იმ მოსაზრებით, რომ კაცი ბუნებით პოლიგამია და მას ყოველთვის ერთდროულად რამდენიმე ქალთან ურთიერთობა ესაჭიროება. გარდა ამისა, ადამიანებისა და ადგილების სახელწოდებებიც სათავეს

ბიბლიისგან იღებს, მაგალითად, მცველებს ჰქვიათ ანგელოზები, საწვრთნელი ცენტრი, სადაც მხევლები ცხოვრობენ რაქელისა და ლიას ცენტრის სახელითაა ცნობილი, იეზებელი, სადაც მეთაურები მხევლებს ცოლებისგან მალულად ხვდებიან, მეფე აქაბის მეუღლის სახელისგან მომდინარეობს, რომელიც ცუდი რეპუტაციით სარგებლობდა და მისი ზემოქმედებით მეფე წინასწარმეტყველებს დევნიდა, რომანშიც ამ სახელს უარყოფითი დატვირთვა აქვს; მაღაზიების სახელებია - „რძე და თაფლი“, „ველის შროშანები“, „ყოველ ხორციელი“; მართა იგივე მართა ბეთანიელია, რომელსაც ლუკას სახარებაში ვხვდებით, მართა ბიბლიაში მთელ თავის დროს საოჯახო საქმეებს უთმობდა, რომანშიც მას საშინაო საქმეების შესრულება ევალება.

ბიბლიაზე დაფუძნებული გალაადის ტოტალიტარული რეჟიმი ავტორიტარული მმართველობის აღწერილობას შეესაბამება: თავისუფალი სიტყვის არარსებობა, მუდმივი მეთვალყურეობა, ზუსტად გათვლილი დღის განრიგი, გამეფებული ერთფეროვნება, საკვების დეფიციტი, მიწისქვეშა ორგანიზაციის არსებობა, რეჟიმისგან თავის დაღწევისა და გაქცევის მცდელობები. ადამიანთა კონტროლს გალაადის ხელისუფლება სხვადასხვა ხერხის საშუალებით მიმართავს. ზოგ შემთხვევაში მსხვერპლსაც ანიჭებენ თავისუფლებას, რათა მანაც იგემოს ძალაუფლების გემო და რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი არ გაუჩნდეს. მაგალითად, მხევლებს უფლებას აძლევენ მოკლან ფეხმძიმე ქალის გაუპატიურებაში ბრალდებული პატიმარი. დასჯაში მონაწილეობის შემდეგ ფრედისა მხევლების ძალაუფლებას გრძნობს, თუმცა მეორეს მხრივ, ის შეშინებულია, რადგან ხვდება, რომ ნებისმიერი მათგანი შეიძლება გამოარჩიონ მსხვერპლის როლში და ხვალ შესაძლოა თვითონ ფრედისა მოკლან. ასევე, ხალხთა კონტროლის ერთ-ერთი ეფექტური საშუალება იზოლაციაა. ლიას და რაქელის ცენტრში გოგონების საწოლები ისეა ერთმანეთს დაშორებული, რომ მათ საუბარი ვერ შეძლონ (ეტვუდი 2015: 6). ხელისუფლება ადამიანებს შორის მუდამ უნდობლობას ნერგავს. მხევლებს მხოლოდ წყვილად სიარულის უფლება აქვთ, იმ მიზნით, რომ ერთმანეთის ქმედებები აკონტროლონ. ასევე, იმისათვის, რომ ინდივიდი მართოს გალაადის მთავრობა ისტორიის ასწორებს და მედიას აკონტროლებს. სახელმწიფო ტელევიზიის საშუალებით მხოლოდ გამარჯვების ამბებს გადმოსცემენ. გარდა ამისა, გალაადის დიქტატურა მო-

სახლეობას სახელებსაც ართმევს იმ მიზნით, რომ ხალხი შინაგანად გატეხოს, რადგან სახელის დაკარგვა იდენტობისა და თავისუფლების დაკარგვაზე მიგვანიშნებს. რომანის პროტაგონისტის სახელია ფრედისა[1], რომელიც მომდინარეობს მისი პატრონის - Fred-ის - სახელისგან. ნამდვილი სახელის გარეშე მხევალი მხოლოდ და მხოლოდ ნივთია. ამავდროულად, იმისათვის რომ ხალხს რეჟიმის წინააღმდეგ ბრძოლის სურვილი დაუკარგონ გალაადის სისტემა მუქარისა და დაშინების ხერხსაც მიმართავს. ყველგან ე. წ. „თვლებია“, რომლებიც მოქალაქეების ქმედებებს უთვალთვალებენ და თუ მათ ქცევაში საეჭვო რამ დაინახეს სხვების დასანახად მაშინვე ქუჩაში აპატიმრებენ. ხშირია სისტემის მოწინააღმდეგეების წამება. მთავარ კარიბჭესთან ადამიანთა გვამებსაც კიდებენ ხოლმე, სავარაუდოდ იმ ადამიანებისა, რომლებიც სისტემის წესებს არ ემორჩილებოდნენ და თავდაუზოგავად იბრძოდნენ მის დასამხობად.

თეოკრატიული სახელმწიფო ხალხის სამართავად ყველასთვის წმინდა და ხელშეუხებელ სიწმინდეს ოჯახსაც კი იყენებს. მთავრობის მიზანია, მტრულად განწყობილი ადამიანები ხელოვნურად დააკავშიროს ერთმანეთთან, ვინაიდან როდესაც მათ სიყვარული არ აერთიანებთ, ისინი არ ზრუნავენ ერთმანეთის კეთილდღეობაზე და ეჭვის გაჩენის შემთხვევაში დასმენასაც კი არ ერიდებიან. თითოეული ოჯახი მიკროსახელმწიფოს წარმოადგენს, რომელიც ზუსტად დადგენილი წესების მიხედვით, მექანიზმივით მუშაობს. იმის გამო, რომ მთავრობა მართავს თითოეულ ოჯახს, ის იოლად ახერხებს გალაადის სახელმწიფოში დიქტატორული რეჟიმის დამყარებას. გალაადი არ მისდევს ოჯახის ტრადიციულ გაგებას, რომელშიც ჩვეულებრივ სისხლით თუ სულით მონათესავე ადამიანები ერთიანდებიან. „ოჯახი“ მხოლოდ გარეგნულად, უცხო თვალისთვის ჩანს ერთიანი, სინამდვილეში მასში ერთმანეთისთვის უცხო ადამიანებია თავმოყრილი, მაგალითად, ერთად ცხოვრობენ მეთაური, მისი ცოლი, მხევალი, მართა, გუშაგი. ერთი ოჯახის წევრებს ხომ უნდა უყვარდეთ ერთმანეთი, ისინი კი პირიქით ერიდებიან ერთმანეთს და თავს მხოლოდ იძულებით იმ დროს იყრიან ერთად, როდესაც მეთაურმა ბიბლია უნდა წაიკითხოს. როგორც რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი დეიდა ლიდია აღნიშნავს, დაძაბულობა დრო-

1 Offred

თა განმავლობაში გაქრება, ადამიანები თავიანთ ხვედრს შეეგუებიან, ბოლოს-დაბოლოს გააცნობიერებენ, რომ მათი ცხოვრების მთავარი მიზანი გალაადის რესპუბლიკის გაძლიერებისთვის და კეთილდღეობისთვის ზრუნვაა და მომავალში სიამტკბილობით ერთი ოჯახივით იცხოვრებენ (ეტვუდი 2015: 36).

გალაადის თეოკრატიული რეჟიმი ხალხის ბრბოდ გადაქცევას და მათი ინდივიდუალიზმის მოსპობას ცდილობს. რომანში მრავლად მოგვეპოვება რიტუალები, რომელთა მთავარი მიზანი ხალხში ბრბოს რეფლექსის განვითარებაა, გალაადის მცხოვრებლები ერთნაირად იქცევიან და ერთი ორგანიზმივით მოქმედებენ. მაგალითად, მალხინებლის რიტუალის შესრულებისას, მკვლელობაში მონაწილეობის დროს ფრედისა ამბობს: „შემდეგ ხელს გულზე ვიდებ, რომ მალხინებლებისა და შეკრებილი საზოგადოების ნაწილად ყოფნა დავადასტურო და ქალის მკვლელობის თანამონაწილე გავხდე.“ (ეტვუდი 2015: 369). დანაშაულის ჩადენისას წრეში დამდგარი მონაწილეები პასუხისმგებლობას ერთად ინაწილებენ, ისინი ერთნაირად დამნაშავენი და, ამავდროულად, უდანაშაულონი გამოდიან. გალაადის რესპუბლიკის მცხოვრებლები იმდენად ითქვიფებიან ერთმანეთში, რომ თავადაც უჭირთ საკუთარი გრძნობებისა და ფიქრების გარჩევა, ქმედებების გაანალიზება.

წესების დამრღვევად გალაადში თავად სისტემის მეთაურები გვევლინებიან, მაგალითად ფრედისას მეთაური ბოროტად იყენებს თავის ძალაუფლებას. ის წესებს არღვევს ყველას თანდასწრებით, დადის იეზებელში, თავის კაბინეტში აქვს აკრძალული წიგნები, ფარულად ხვდება ფრედისას, ინახავს სექსუალურ ტანსაცმელს, მაგრამ მას კანონების უგულვებელყოფის გამო არც არავინ აპატიმრებს. წესების დაცვა მოეთხოვება მხოლოდ უბრალო ხალხს, ხოლო თანამდებობის პირები პრივილეგიებით სარგებლობენ.

აღსანიშნავია, რომ ეტვუდი *მხევლის წიგნში* თეოლოგიურ სახელმწიფოში მოსალოდნელ ქალთა სქესის პრობლემებსა და გასაჭირზეც საუბრობს. ეტვუდის მიერ ასახულ სამყაროში, გალაადში, მთავრობა მიზნად პატრიარქატის აღდგენასა და დაკანონებას ისახავს, რის გამოც ქალებს უფლებებს თანდათანობით ართმევს. მათ დაკარგეს მუშაობის, ფულის განკარგვისა და საკუთრების უფლება. როგორც გალაადის რესპუბლიკის მმართველები აღნიშნავენ, „დიდად“ აწუხებთ ქალთა ცხოვრების სიმძიმე, ვინაიდან ქალბატონებს ძიძის,

სახლის დამლაგებლის, მზარეულის, ჭურჭლის მრეცხავისა და კიდევ სხვა მრავალი ფუნქციის შეთავსება უწევთ. ქალთა ხვედრის შესამსუბუქებლად ხელისუფლებამ მათი ფუნქციების დანაწილება განიზრახა და ე.წ. ცოლების, დეიდების, მხევლების, მართებისა და ეკონომცოლების ღრმად დიფერენცირებული საზოგადოება შექმნა.

გალაადის მმართველების განზრახვა გაუმარტივონ ქალებს ცხოვრება კრახით სრულდება, ფუნქციების გადანაწილების შემდეგ თითქოს ქალები უფრო ბედნიერები უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელ ქალს სძულს ერთმანეთი. მათი სიძულვილი საკუთარი არასრულყოფილი ცხოვრების განცდითაა განპირობებული, ვინაიდან სხვა ფენის ქალს გააჩნია ის, რაც მათ არ აქვთ. მაგალითად, ცოლებს სძულთ მხევლები, რადგან თვითონ ბავშვის გაჩენა არ შეუძლიათ, ხოლო მხევლებს სძულთ ცოლები, რადგან არანაირი ძალაუფლება არ აქვთ. მართალია, შემცირდა ქალებზე დაკისრებული მოვალეობები, მაგრამ მთავრობა მათ არ უტოვებს არჩევანის უფლებას, ქალებს არ შეუძლიათ სასურველი „მოვალეობის“ არჩევა. თავად ფუნქციების წარდგენის ფაქტი უკვე ქალთა სურვილებისა და მისწრაფებების ჩარჩოში მოქცევაა, რადგან მათ არ შეუძლიათ ცვლილებები შეიტანონ მთავრობის შემოთავაზებაში. ხელისუფლება კი არ უმსუბუქებს ქალებს ცხოვრებას, არამედ მათზე ფსიქოლოგიურად ზემოქმედებს და არწმუნებს, რომ მთავრობის მიერ მინიჭებული ფუნქციის გარდა სხვა არაფრის გაკეთების უნარი შესწევთ. ქალებს რობოტების მსგავსად მხოლოდ ერთი საქმიანობა აქვთ შეთავსებული, ისინი ასრულებენ იმ მოქმედებას, რომლითაც დააპროგრამეს. გალაადის მთავრობამ საბოლოოდ საფუძველი ჩაუყარა იერარქიულ წყობას, რომელშიც ყველა ქალს თავისი ადგილი და დანიშნულება აქვს, როგორც დიდი მექანიზმის ერთ პატარა ჭანჭიკს.

ამავდროულად, მომავლის საზოგადოებაში ქალთა უფლებების შელახვის ყველაზე დამაფიქრებელი და აღმაშფოთებელი ფაქტი მათთვის წერა-კითხვის აკრძალვაა. კითხვის პროცესში გამოჭერის შემთხვევაში სასჯელი კიდურების მოკვეთაა, რადგან ხელ-ფეხის მოჭრა რეპროდუქციაში ხელის შემშლელ ფაქტორს არ წარმოადგენს. ქალებს წერა-კითხვა ეკრძალებათ იმისათვის, რომ აზროვნებისა და სინამდვილის გაანალიზების უნარი დაკარგონ; მათ არ უნდა

იცოდნენ რა ხდება გალაადში და მის საზღვრებს გარეთ. მთავრობას არ სჭირდება განათლებული ქალები, რადგან ისინი აუცილებლად აუმხედრდებიან იმ რეჟიმს, რომელიც მათ უფლებებს ზღუდავს. მეორე მხრივ, განათლების მიღებითა და კარიერის შექმნით დაინტერესებული ქალები გვიან ოჯახდებიან და მხოლოდ ერთი ან ორი ბავშვის გაჩენით შემოიფარგლებიან, ხოლო გალაადის მთავრობის პრიორიტეტი მოსახლეობის რაოდენობის გაზრდაა და ბუნებრივია, მან ხელი უნდა შეუშალოს ქალთა განათლებას.

გალაადის თეოკრატიული მთავრობა თავის მოსახლეობას არწმუნებს, რომ ქალთა უფლებებს იცავს, ებრძვის სექსუალურ ძალადობასა და ყველა იმ ადამიანს სჯის, რომელიც ქალებს შეურაცხყოფას მიაყენებს, მაგრამ მეორეს მხრივ, გალაადი ხელს უწყობს ქალებზე ძალადობას, მაგალითად, იეზებელში ქალი მეძავები ელიტის წარმომადგენელ მამაკაცებს იძულებით ემსახურებიან, მხევლებს ძალდატანებით აქვთ მეთაურებთან სექსუალური ურთიერთობა. გალაადის ერთ-ერთი მეთაურის ფრედის აზრით, სრულყოფილი სახელმწიფო შექმნეს, ქალებს პატივისცემით ექცევიან, „ყველას ერგება თითო კაცი“, ქმრები ცოლებს აღარ სცემენ და ოჯახის წინაშე დაკისრებულ ვალდებულებებს თავს ვეღარ არიდებენ, თუმცა მეთაური აცნობიერებს, რომ ამ „სრულყოფილებას“ რაღაც მაინც აკლია, ხალხი ვერ გრძნობს თავს ბედნიერად. ფრედისას თქმით, გალაადის სისტემის მმართველებს გამორჩათ ყველაზე უმთავრესი - სიყვარული (ეტვუდი 2015: 292).

როგორც ვხედავთ, მართალია, გალაადის რესპუბლიკის იდეოლოგია ქრისტიანულ მორალს ეფუძნება და მისი მიზანი ბიბლიაში დაწერილი ჭეშმარიტებების მიხედვით ცხოვრებაა, აშკარაა თუ როგორი მცდარი გზით შეიძლება წავიდეს ქვეყანა, რომლის კურსიც ბიბლიის არასწორ ინტერპრეტაციაზეა აგებული. გალაადის თეოკრატიულმა მთავრობამ ვერ შესძლო დასახულის განხორციელება, ძირფესვიანად შეცვლილი და დამახინჯებული ქრისტიანული მორალი მოკლებული იყო მთავარ არსს - კეთილშობილებას, სულიერებასა და თანაგრძნობას. ამრიგად, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე ადამიანს სრულყოფილი სახელმწიფოს შექმნის ძალა არ შესწევს, არ აქვს მნიშვნელობა ბიბლიით იხელმძღვანელებს ის თუ კარლ მარქსის ნაშრომებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ეტვუდი, მარგარეტ. *მხევლის წიგნი*. ბათუმი: „წიგნები ბათუმში“, 2015.

Atwood, Margaret. “Margaret Atwood on What *The Handmaid’s Tale* Means in the Age of Trump”. *The New York Times*, March 10, 2017.

https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html (accessed July 2022).

Berkowitz, Bill. “Christian Dominionists Meet at Trump’s Washington Hotel to Answer the “Divine Call to War”. *Truthout*, March 9, 2018.

https://truthout.org/articles/christian-dominionists-meet-at-trump-s-washington-hotel-to-answer-the-divine-call-to-war/ (accessed July, 2018).

Dodson, Danita J. “‘We lived in the blank white spaces’: Rewriting the Paradigm of Denial in Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”. *Utopian Studies*, Vol. 8, No. 2 (1997): 66-86.

https://www.jstor.org/stable/20719685 (accessed August, 2022).

McCarthy, Mary. “*The Handmaid’s Tale* by Margaret Atwood”. *The New York Times Book Review,* February 9, 1986.

https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/03/26/specials/mccarthy-atwood.html

(accessed June, 2022).

Mead, Rebecca. “Margaret Atwood, The Prophet of Dystopia”. *The New Yorker*, April 10, 2017. https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia (accessed May, 2022).

რეგტაიმის მუსიკალური პრინციპების ადაპტაცია ედგარ ლორენს დოქტოროუს რომანში *რეგტაიმი*

ნინო ბირკაია
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE ADAPTATION OF THE MUSICAL FORM OF RAGTIME IN EDGAR LAWRENCE DOCTOROW'S *RAGTIME*

NINO BIRKAIA
Akaki Tsereteli State Universitry

Abstract: The purpose of the present paper is to explore some key features of the Ragtime, the name that has become a metaphor for an era. The very word evokes images of America at the dawn of the twentieth century. Ragtime is one of the first truly American musics, and it is not quite like any other American style. It is a music of toe-tapping vitality, yet often of fragile beauty and subtle rhythmic complexity. Though based on orthodox harmonies, ragtime is never fully predictable. It has an immediate and direct appeal. Its charm and allure transcend the time and place of the Ragtime Era. Ragtime reached its highest musical development as an instrumental form. The piano played a fundamental role in ragtime. Ragtime came on the public scene at a time of great change in American society. Doctorow's novel, then, covers the exact period when the historical ragtime was a dominant style of American popular music.

"Do not play this piece fast. It is never right to play ragtime fast." This exasperated warning, which Joplin had printed on many of his compositions and which Doctorow chose as the epigram of the novel, is crucial. It is a sentence loaded with musical and historical meaning. We can conclude that the musical architecture of the novel Ragtime is based on the artistic adaptation of the formal principles of ragtime music.

Keywords: Ragtime, American music, syncopations, rag piano

Introduction

The purpose of the present paper is to explore the ways in which some formal and aesthetic principles of ragtime music are transformed into Edgar Lawrence Doctorow's novel *Ragtime* (1975).

Ragtime music has an immediate and direct appeal. Its charm and allure transcend the place and time of the Ragtime Era. Ragtime reached its highest musical development as an instrumental form. The pianist's improvisation/s played a fundamental role in shaping the form of the ragtime music.

Doctorow's novel, like Ragtime, though based on orthodox harmonies, is never fully predictable. "Do not play this piece fast. It is never right to play ragtime fast" - this exasperated warning, which Joplin had printed on many of his compositions and which Doctorow chose as the epigram for his novel, is crucial. It is a sentence loaded with musical and historical meaning. The title and the epigraph provide a kind of clue for reading the novel as a literary adaptation of some key formal, aesthetic and technical principles of ragtime music.

The present research builds on the critical methodology of intermedial analysis which enables to identify the forms of musico-literary syncretism and interpret musico-literary intermedial relations. In other words, my approach to *Ragtime* is largely based on the interdisciplinary theory of intermediality, applying the method of "close reading" to the text. The study utilizes general theory of intermediality and its fundamental forms, in which a more specialized theory of the musicalization of (narrative) literature based on contemporary narratology and a typology of the forms of musico-literary intermediality are embedded.

Scholarship

Ragtime scholarship focuses on: its roots and origins as well as its history and socio-cultural context in which it emerged and evolved (Charters 1961: 174-183, Jasen & Tichenor 1978, Van Der Merwe 1989 etc.).

Musicologists also examine: ragtime's rhythmic structure, syncopation and style (Schafer & Riedel 1973, Bindas 1992, Hischak 1991, Hasse 1985: 1-39 etc.); interrelations between ragtime and jazz (Ewen 1964, Schuller 1968, Bolcom & Harrison 1986, Peretti 1992: 63–71 etc.); the influence of ragtime on American society and culture, various musical styles, genres, currents and composers as well as other fields of art (Furia 1990, Roell 1992: 113–121, Forte 2001, Joyner 1992: 239–247, Mast 1987, Melnick 1999). Literary scholarship is mainly limited to the study of the impact of Jazz music on the literature of the so-called "Jazz Age" and especially on the works by Francis Scott Fitzgerald (in particular, his collection of the short stories *Tales of the Jazz Age* (1922) and his novel *The Great Gatsby* (1925)), Harlem Renaissance (James Weldon Johnson, Zora Neale Hurston, Langston Hughes etc.), and African-American fiction of the postmodern era (Ralph Ellison, Toni Morrison etc.) (Ковалев 2003, Koguashvili 2017: 75-92, Balestra 2022: 146-158, Koguashvili 2014: 88-95, Jones 2022: 79-98, Bystrov & Telegina 2023, Petermann 2014, Eckstein 2006). Relatively less attention is paid to the study of ragtime as a musical genre and style in relation to American literature in general and Edgar Lawrence Doctorow's novel *Ragtime* in particular.

The book-length studies devoted to the prose writings of Edgar Lawrence Doctorow, a third-generation American Jew, fail to offer consistent/coherent and extensive analysis of the musical world of his fiction. For example, in Paul Levine's book *E. L. Doctorow*, consisting of four chapters ("Politics and Imagination", "Fiction and Formulas", "Fiction and Radicalism", "Fiction and History"), not even a single chapter is devoted to the musical aspect of Doctorow's work (Levine 1985). One chapter from John Parks' book *E. L. Doctorow* focuses on *Ragtime* exclusively. However, Parks discusses the writer's language and style rather than literary adaptation/s of the ragtime's musical devices and compositional principles (Parks, John G. *E. L. Doctorow.* New York: Continuum, 1991). The essays included in the guide to the novel edited by Harold Bloom discuss from different perspectives Doctorow's use of illusion and mirrors, the American dream,

the boy narrator, the book's autobiographical elements, *Ragtime* as a tale of race and property, its historical figures and fictional characters, women's roles, the use of foreshadowing. However, ragtime music is viewed only as a metaphor and its role as a central thematic and patterning agent of the book is largely neglected (Bloom 2001).

Ragtime is usually given very little attention in scholarly works on postmodernism and/or American postmodernist fiction. For example, Christopher Butler points out that Postmodernists show the ways in which discourses of power are used in all societies to marginalize subordinate groups. Such discourses of power contribute to the decentering and deconstruction of the self and serve to marginalize those people who do not partake in them. In this context, he simply mentions the novel's protagonist, Colehouse Walker, as a typical character of postmodernist fiction: "Again, there are plenty of these eccentric marginalized figures to be encountered within postmodernist fiction, such as Coalhouse Walker in Doctorow's *Ragtime* {...}" (Butler 2002: 56). In addition, he notes that an ontological uncertainty is also reinforced by the way in which the dramatis personae may wander into the text from history or from other fictions, so that in {...} Doctorow's *Ragtime* secondary characters, psychiatrist Sigmund Freud and his disciple Carl Gustav Jung take a trip together through the Tunnel of Love in an American amusement park {...} (Butler 2002: 69). Fredric Jameson in his famous book on postmodernism and late capitalism describes Ragtime as an example of postmodern "pastiche", classifying the strange, tragic episode of the black protagonist's revolt as the interpolated version of Heinrich von Kleist's *Michael Kohlhaas* (Jameson 1991: 21-22). One can find a more positive account of *Ragtime* as an example of postmodern style in Hillary Chute's "Ragtime, Kavalier & Clay, and the Framing of Comics" (Chute 2008: 268-301). Barry Lewis simply mentions Doctorow among the major representatives of the postmodern fiction as an international phenomenon (Lewis 2011: 170). *Ragtime* is referred to only once to illustrate, again, the use of such historical figures as Freud and Jung who go through the Tunnel of Love together at Coney Island (Lewis

2011: 178). Richard Ruland and Malcolm Bradbury touch upon *Ragtime* only passingly, describing it as "docufiction" in which divergent elements flow together in a free interchange of historical data and imaginative fiction (Ruland & Bradbury 1992: 382). Amy Elias describes *Ragtime*, set in turn-of-the-century New York City, as a novel which, like classic historical fiction, includes real historical personages such as J. P. Morgan, Sigmund Freud, and Booker T. Washington and depends heavily on period markers to create an aura of historical authenticity. However, as she convincingly argues, Doctorow's novels frequently deviate from the accepted historical record, assigning unverified actions to, and creating alternative historical paths for, well-known historical characters and events, thereby underscoring the emplotment – ideological and narratological – at the core of all historical narrative (Elias 2011: 24-25). Paradoxically, a separate chapter on Doctorow is not included in *The Cambridge Companion to American Novelists* (Parrish 2013). Richard Gray, within a very limited space that focuses on Doctorow, discusses only *The Book of Daniel* (1971) while the discussion of *Ragtime* is omitted whatsoever (Gray 2011: 268).

It should be noted that some scholarly articles have focused on various aspects of the musical world of *Ragtime*. Some scholars explore phonic musicality (Bilonozhko 2016: 75–84), others examine syncopation and ragged rhythms (Hladkoskok et al. 2022: 168-173, Ostendorf 1991: 579-601); still others are concerned with the fragmentation of the narrative structure inspired by ragtime (Emblidge 1977: 397-409).

The Musical World of *Ragtime*: Rag/s, Syncopation, and Intermediality

In order to explore the musical world of Doctorow's *Ragtime* it seems practicable to map the wide field of musico-literary relations from the perspective of intermediality studies in general and, in particular, Steven Paul Scher's triadic typology (Scher 1970: 147- 156, Scher 1982: 225–50) and Werner Wolf's concepts of extra- and intracompositional intermediality (Wolf 1999; Wolf 2009: 133-155). Drawing on Werner

Wolf's remapping of intermediality as a broader concept comprising not only intracompositional phenomena (which can be observed exclusively within given works), but extracompositional relations (which occur between works transmitted/transcoded in different media) with its subforms "transmediality" and "intermedial transposition" as well, I will try to offer a view of intracompositional as well as extracompositional forms as embodied in Doctorow's novel.

Musical principles of ragtime transcoded in the novel should be seen as part of the wider field of intermediality. Comparing basic similarities and differences between ragtime music and Doctorow's novel makes it possible to address the question of why *Ragtime* is to be regarded as a musicalized fiction and decode the musico-literary exchange in the novel. In addition, literary adaptation/s of musical structures of ragtime, with a focus on syncopation/syncopated rhythms, should be studied in relation to the rich intertextuality (allusions, associative parallels, parody, irony) of Doctorow's novel. Intertextuality should be viewed as an integral part of musico-literary intermediality that seeks to retrieve the text from its presumed autonomy and to read in it the reinterpretation of and/or dialogue with other, pre-existing texts and musical compositions. In this context, *Ragtime* can be treated as an outstanding example of masterful adaptation of "the language of music" in fiction through imitation, repetition/s and variation/s.

The rhythmic structure of ragtime music is based on the syncopated rhythms of African and African-American folklore. Its most developed, complex forms are characterized by combined rhythms, the use of "multirhythms", i.e. the frequent alternation of different metrical/rhythmic patterns in a fast movement, and polyrhythms, i.e. the simultaneous use of different rhythms. Thus, syncopation is a basic rhythmic technique of ragtime. Functional harmony loses its leading role, connections between harmony, melody and rhythm are broken and European ordered systems give way to atonality and polytonality.

Ragtime music (more frequently through Jazz) was instrumental in

shaping the tendency towards musicalization of American postmodern fiction (Edgar Lawrence Doctorow, Ralph Ellison, Toni Morrison etc.). Unlike modernism, the musicalization of postmodern fiction is not directly related to the fundamentally innovative approach to tempo-spatial dimension. However, being a part of the author's conscious design or intention, the use of musical structures cannot be regarded as a mere stylization as Temur Kobakhidze argues (Kobakhidze 2015: 20) - the conscious adaptation/s of musical structures (the use of syncopated rhythms etc.) or the use of "melopoetics" shapes the rhythmic/narrative structure of Doctorow's *Ragtime*, reunifying the deliberately fragmented narrative into the ordered aesthetic whole. The writer consciously resorts to "musical" poetics to unify the fragmented narrative, mapping the rhythmic structure of ragtime to his novel.

Applying Steven Paul Scher's triadic typological distinction (Scher 1982: 225–50; Scher 1970: 147- 156; Scher 1968) to Doctorow's *Ragtime*, one finds that out of the three general categories of the rich connections between music and literature ("music in literature", "music and literature", "literature in music") only the category of "music in literature" can be observed in the novel with all its varieties including the literary imitation of the acoustic quality of music, adaptations of larger musical structures and patterns and the application of certain musical techniques and devices, and literary presentation of existing or fictitious musical compositions (for instance, "suicidal rag" described in the novel). The relationship between words and music, combination of "verbal music" and "word music" techniques turns *Ragtime* into intermedia/multimedia work with diversity of forms and cultural meanings. The conjunctions between words and music in the novel create emergent structures and meanings that can facilitate culturally transgressive and boundary-interrogating effects. In particular, it conceptualizes the ways in which word-music relationships can facilitate the dynamics of improvisation and composition, and the different ways they intersect with performance. In the novel music functions as the vehicle for everything that cannot be represented or denoted verbally. In this regard,

Ragtime can be viewed as a translation of the "language" of ragtime music and adaptation of its rhythmic structure/s into fiction. The word "ragtime" itself, its origin and usage, its functions in the sentence might give the reader some kind of clue to the understanding of the novel's musical world.

Ragtime's musical architectonics is complex and multilayered. The text, as an example of postmodern historiographic metafiction, intertwines history and fiction, all kinds of allusions, classical and modernist narrative strategies, introducing musical pattern/s as a governing principle of the narrative structure. The very title of the novel hints at the historical era when Ragtime music took hold – the turn of the century with its anxieties and controversies. At the same time, the author implies that ragtime music should be viewed as the novel's structural model.

Doctorow uses specific language and style to reproduce the unique atmosphere of the ragtime era. At the very beginning of the novel he specifies the time and place when and where the action starts – New Rochelle, New York, 1902. New York is not simply a background against which the plot unfolds – it's a socio-cultural environment that serves as a catalyzer of the events and an independent protagonist at the same time. It is the cultural topos where divergent cultural streams converge. Interwoven with the story is a depiction of life in the slums of New York city. As described by Doctorow, the city is full of sounds and the reader is able to get a sense of its atmosphere and tempo-rhythmic dimension. The noise of the city can be heard throughout the novel. In chapters 5 and 6, narrating about Sigmund Freud's visit to America, Doctorow's descriptions are so vivid that the reader can hear the voices, getting tired of noise and fast-paced environment. Music and musical instruments appear to intensify all the fuss and irregular fluidity/flow of vibrant urban life. As a matter of fact, this is a rhythm of ragtime. The use of ragtime's irregular rhythms leads to the substitution of spatial relationships for temporal progression as a formal metaphor of thematic development. According to Joseph Frank, spatialization of form in the novel provides an alternative to the chronological development normal to verbal structures, which can be

read only in a linear fashion through time, unlike painting and the plastic arts, which can be visually apprehended instantaneously (Frank 1988: 87-88). Music, like language, proceeds in time. However, in music different voices and themes/motives can sound simultaneously, while in literature it is possible to approach this simultaneity of perception and duplicate the simultaneity of action only by breaking up temporal sequence. In other words, literature, in this sense, is somewhere between music and painting. As Northrop Frye puts it:

> Some arts move in time, like music; others are presented in space, like painting. In both cases the organizing principle is recurrence, which is called rhythm when it is temporal and pattern when it is spatial. Thus we speak of the rhythm of music and the pattern of painting; but later, to show off our sophistication, we may begin to speak of the rhythm of painting and the pattern of music. In other words, all arts may be conceived both temporally and spatially. The score of a musical composition may be studied all at once; a picture may be seen as the track of an intricate dance of the eye. Literature seems to be intermediate between music and painting: its words form rhythms which approach a musical sequence of sounds at one of its boundaries, and form patterns which approach the hieroglyphic or pictorial image at the other. The attempts to get as near to these boundaries as possible form the main body of what is called experimental writing. We may call the rhythm of literature the narrative, and the pattern, the simultaneous mental grasp of the verbal structure, the meaning or significance. We hear or listen to a narrative, but when we grasp a writer's total pattern we "see" what he means. (Frye 1998: 224)

Ragtime, as a musical form and style of piano performance, plays pivotal role in the novel. Generally speaking, music is an essential constituent of Doctorow's world. To a varying degree, all his novels use music as a kind of 'materia poetica'. Music seems to be the main fountain of Doctorow's inspiration. It is not surprising since his family members were experienced musicians – his mother was a successful piano player, the elder brother was a professional jazz musician and the father owned a record store. However, he never studied music at the university. Instead, he was majoring in philosophy, drama, literature and art of performance (Harter 1990: 1). As Doctorow noted in one of his interviews, music was an inseparable part of his life. In his childhood, he listened to all kinds of musical records, tried different kinds of instruments and took lessons in music for 5 or 6 years, although, as he himself admits, not very successfully (Carmichael 2010). Later, he found music important in the writing process: "Somewhere along the line the rhythms and tonalities of music elided in my brain with the sounds that words make and the rhythm that sentences have." (Campbell 2006).

In one of his interviews he underscores his interest in doing with words what a jazz quartet does with the music:

> I had been listening to jazz for many years. The idea I had was: What if it were possible to do with words what say a jazz quartet does with the music? They state the theme and then each of the members of the quartet goes off and does the variation or the riff. And then they all come back together and play together a little bit and restate the theme. What if I could do that verbally? (Carmichael 2010)

In the same interview the writer points out that there is a striking similarity between ragtime music and the structure of his novel:

> Incidentally, I should say at the outset that for all my love

> of music – jazz, popular, swing – I came to ragtime rather late. It was actually in the early '70s. There was a little boom. I remember particularly listening to a very classical interpretation of Scott Joplin rags by a pianist named Joshua Rifkin. That helped me to put that book together. It became a possible metaphor for the entire action of the book. And it meant things to me privately. That book, like all my books, I dig it out of my brain. I just imagine the brain as a rag bin and you pull out these little bits of cloth and sew them together and there's your book. What I did do is, I divide that book into four parts, a rag is in four parts. In the way it plays off personal lives against historical forces, you could make the claim, I suppose, that the historical forces are the basic stride or the inevitable irrepressible beat, and the attempt to escape history is the syncopated right hand. (Carmichael 2010).

Doctorow believed that the structures of the traditional novel were irrelevant to convey the epochal changes and rhythms of new life. Therefore, he found it vitally important to renew outmoded forms and structures. He maintained that music could play instrumental role in shaping new verbal structures.

Any scholar undertaking the study of Doctorow's *Ragtime* will inevitably find himself/herself confronted with such intricate questions as: Why is the structure of the novel so complex? Why are various historical facts juxtaposed and rearranged in a subjective manner? Why are there so many stories and characters scattered throughout the novel? Out of the numerous plot lines, which one is central?

In the first place, it is essential to define the genre. It would be a mistake to describe the novel simply as "historical fiction". It seems more relevant to read the novel as a "musical" and epistemological story rather than insist on historical accuracy. The absence of an objective, integrating point of view can be explained by Doctorow's epistemological agnosticism. For

him, “objective historiographical point of view” unburdened by the benefit of hindsight is the greatest fiction of all. Historians in particular found it antihistorical, anachronistic, frivolous, and irresponsible, a charge which, as Berndt Ostendorf argues, “can only be upheld by readers deaf to the musical message {…} Doctorow chooses the narrated bits of predigested history carefully; sometimes just a symbol or an icon of the age will evoke a revisionist controversy over historical meaning.” (Ostendorf 1991: 581- 583). On the other hand, to refer to Ostendorf’s seminal essay once again, “On its most metaphysical level the novel is a meditation on the psychopathology of the culture industry caught between a desire for progress and a dread of change so typical of modernization in the Progressive era.” (Ostendorf 1991: 585).

In *Ragtime*, just as in ragtime music, the effect of syncopated/ragged rhythms is achieved through stressing “weak beats” instead of strong ones. Doctorow brings forms of storytelling and narrative units into his own, jagged order, creating an effect which might be referred to as the narrative equivalent of syncopation. The main protagonist and central plot line are overshadowed by minor characters and their stories. The overall organizing principle is, as in ragtime, a system of contradictions, most abstractly between being and becoming, or between metamorphosis and stasis. In terms of narrative timing, as Otendorf puts it, “there is both a forward drive and a holding back, an “accelerando” and “ritardando”.” (Ostendorf 1991: 584). In other words, the temporal sequence of the chronologically ordered and coherent time-flow of the narrative is dissolved by improvisation. The novel moves, in Doctorow’s own words, “at an absolutely relentless pace.” In some cases Doctorow’s language, defying all kinds of linguistic norms, is subordinated to what might be called “musical grammar”.

Throughout his 300-page novel Doctorow introduces numerous interconnected characters who disappear and reappear, leading the reader to various spaces. The title of the novel points to this peculiarity of the narrative structure – as in ragtime music, improvisation in the novel is

deliberate and preconceived. The narrative, despite numerous interruptions/interludes, returns to the central theme. The literary adaptation of ragtime's musical principles finds manifestation in fragmented fictional narratives blended with historical facts and events depicting controversial and dynamic ideological, intellectual and socio-cultural situation at the turn of the century.

In one episode, Mother meets a ragtime musician, Coalhouse and invites him to her place to have tea. The family, and the reader, learns that he is a professional pianist who works for *Jim Europe Clef Club* orchestra that gives concerts on a regular basis on the 155th street in Manhattan. Asked to play something by Father, he plays Scott Joplin's "Wall Street Rag" and "The Maple Leaf Rag". The choice, needless to say, is not accidental – we are to live in the world of ragtime for the whole book. Its formal framework is shaped by ragtime music and Joplin's motto that it is never right to play ragtime fast. Describing Coalhouse's performance, Doctorow masterfully conveys the cultural atmosphere at the turn of the century:

> He began to play. Ill-tuned or not the Aeolian had never made such sounds. Small clear chords hung in the air like flowers. The melodies were like bouquets. There seemed to be no other possibilities for life than those delineated by the music. When the piece was over Coalhouse Walker turned on the stool and found in his audience the entire family, Mother, Father, the boy, Grandfather and Mother's Younger Brother, who had come down from his room in shirt and suspenders to see who was playing. Of all of them he was the only one who knew ragtime. He had heard it in his nightlife period in New York. He had never expected to hear it in his sister's home. (Doctorow 2007: 159-160)

This brief passage raises several issues. The first one is the piano performance. The last decades of the 19th century saw the piano performance

"craze" in the United States. The instrument became an indispensable element of any musical saloon or middle-class home interior. The piano production industry as well as that of many other instruments and machines was revolutionized in the 1890s. The piano in the living room indicates to the social status of the family. This details also makes it clear that playing the piano and/or listening to piano performances was a common pastime for middle-class families. In addition, we learn that ragtime music, despite its popularity, though a dominant musical form in the metropolitan cultural centers, has not reached the wide audience in provincial towns yet. The little boy, Father and Mother's young son, is the only one in the whole family who is familiar with the ragtime music.

The study of musico-literary intermediality in *Ragtime* enables to identify the forms of the musicalization of fiction including specific implications of the piano performance of ragtime music. Transcoding of acoustic aspect of music in literary fiction is referred to as "verbal music" in Steven Scher's typology (Scher 2004: 33). In addition, Werner Wolf's conception of inomatopoeia as a means of imitating sounds of extra-linguistic reality should be taken into consideration (Wolf 1999: 57–67). Combining the intermedial techniques of verbal music, word music and adaptation of broader musical structures, Doctorow transcodes the peculiarities of ragtime music into his fiction. This kind of musico-literary intermediality allows him to appeal to the universal values of the human race and at the same time reveal the controversies and dichotomies of the social life in the United States. The theory of intermediality can well serve as a theoretical framework for the systematization of the multiplicity of musico-literary relations as a typological challenge. However, as Mark Derveaux has convincingly argued, the expression "music and literature" is not limited to the use of texts by composers, the borrowing of musical forms by writers or even to music-related themes in fiction. By "sonority of language" he means what we hear in language when it does not mean anything. As he points out, "Sound poetry, contemporary music, the experimental novel,

the hoerspiel are all forms or genres where the particular phenomenon of sonorous speech occurs—that is to say, speech perceived as a sound and yet recognizable as language." (Derveaux 2009: 4-5).

All these elements of intermedial studies including the concepts of word music, verbal music, implicit and explicit references and metareferences can be applied to the musical aspect of Doctorow's *Ragtime*. The transposition of the ragtime's musical techniques to a different context as well as references to the cultural landscape in the novel creates a vast for textual, linguistic and conceptual playfulness.

The musical codification in *Ragtime* is idiosyncratic in terms of plot, vocabulary and formal structure of the novel. Presumably, the central figure of "verbal music" is Coalhouse Walker who played two ragtime pieces, changing the whole life of the family and problematizing the very concept of the "American dream".

Acoustic qualities of voice play an essential role in the novel. The turn of the century is compared to the melody played on the piano. The metaphor of mechanic arts/music is a kind of leitmotif. "Implicit musical references" are often used to describe means of transportation, different machines and vehicles as well as the emotional state of characters. These voices are transformed into the meaningless noise that evokes the sense of chaos, disharmony, restlessness, and confusion. Even Freud feels depressed and develops emotional resistance towards the noises of the New York City: "What oppressed him about the New World was its noise. The terrible clatter of horses and carriages, the clanking and screeching of streetcars, the horns of automobiles." (Doctorow 2007: 36). The figure of Freud is an integral part of the historical context. In this regard Doctorow follows the modernist tradition of viewing human body as a part of social and ethic milieu. Just as the modern history has become incomprehensible for human mind/science, the "music" of New York cannot be grasped by Freud. The modern civilization is embodied in the noise of transport and other voices peculiar to industrial/urban landscape: "The car moved through the city, its motor humming in the warm afternoon." (Doctorow 2007: 41); "A police van

passed them, its bell clanging; it turned the corner." (Doctorow 2007: 55); "Trolleys went along in clusters, their bells ringing, the flashes of electricity from their pantographs crackling along the overhead wires." (Doctorow 2007: 90); "The crowd surged to the doors as the train slid in chuffing and hissing great clouds of steam." (Doctorow 2007: 126).

In addition to the voices of moving vehicles, one hears the scratching of Evelyn Nesbit's steel pen at the trial of Harry K. Thaw which repeats three times: "She could hear the scratching of the steel pens." (Doctorow 2007: 83); "She heard the scratch of the steel pens […]";"She heard the scratches." (ibid). The repetition emphasizes the indifferent bureaucracy and cold conventionalism of the court and pseudo-democratic system.

For Tateh, a Jewish immigrant from Latvia, the voices of mechanic workbenches are associated with poverty, misery and hopelessness: "He heard the clacking of the looms {...} I hate machines' – he says to his daughter, – 'This country will not let me breathe'." (Doctorow 2007: 130-131). In this context, the metaphor of breathing emphasizes the lack of spirituality and freedom in the consumer society. The image of the Jewish intellectual who cannot cope with the noise of all kinds of machines, on the one hand, implies that there is no place for arts and humanities in the materialist, industrial and commercial world. On the other, the art is merged with the uniform mass culture.

One more intermedial form of transcoding ragtime in the text is associated with the European component of this musical genre – the tradition of playing wind instruments. In this regard, fundamental connections between ragtime and the genre of March are particularly significant. The idea of March is a kind of European code incorporated in the novel. Within the framework of the conception of the existential history embodied in the text, a close link is established between the episodes in the history of the USA and Europe, and, consequently, between social/poly-ethnic structures and the dialogic syncretism of ragtime music. At the same time, European culture is more oriented to the inner world of an individual while Afro-

American takes human being's realistic/physical essence as a key marker of cultural identity. The march is also associated with the military life. Like the cinematography, Doctorow uses the musical aesthetics of ragtime to make us think about the transient nature of our life.

Conclusion

Doctorow's *Ragtime* can be read as a complex system of musico-literary intermediality. Given forms, as integral parts of fictional language, show vivid characteristics peculiar to ragtime music. The strategy of intermediality as a key principle of fictional language allows the author to embody alternative version/s of history as opposed to the official/ dominant one and encourage discussions over the nature and fundamental foundations of American society.

In the final analysis, the use of musical devices of ragtime, especially that of syncopation, shape the rhythmic/narrative structure of the novel. In other words, the narrative structure is consciously fragmented to imitate the rhythm of ragtime, improvisation being the governing agent in both cases. The forms of musico-literary intermediality make it possible to read Doctorow's *Ragtime* as a literary imitation of the acoustic quality of rag music, as an adaptation of larger musical structures and patterns and the application of certain musical techniques and devices, in a word, as a musicalized fiction.

References

Balestra, Gianfranca. "Elusive Tunes: Jazz and Popular Songs in *The Great Gatsby*". In: Nick Ceramella (ed.). *The Marriage between Literature and Music*. Cambridge Scholars Publishing, 2022: 146-158.

Bilonozhko, Lidia. "Phonic Musicality as a Means of Recoding in E. L. Doctorow's *Ragtime*." *American & British Studies Annual 9* (2016): 75–84.

Bindas, Kenneth J. (ed). *America's Musical Pulse: Popular Music in Twentieth-Century Society*. Westport: Praeger, 1992.

Bloom, Harold (ed.). *E. L. Doctorow's Ragtime*. Bloom's Modern Critical Interpretations Series. Chelsea House Publications, 2001.

Bolcom, William & Max Harrison. *The New Grove Gospel, Blues and Jazz with Spirituals and Ragtime New York*. New York: W. W. Norton & Co., 1986.

Butler, Christopher. *Postmodernism: A Very Short Introduction.* Oxford: Oxford University Press, 2002.

Bystrov, Yakiv & Nataliya Telegina. "Jazz Music and Intermedial References in Toni Morrison's *Love". Forum for Modern Language Studies*, October 31, 2023.

Campbell, James. "The Long View". *The Guardian*, January 14, 2006. https://www.theguardian.com/books/2006/jan/14/featuresreviews.guardianreview28.

Carmichael, Judy. "E. L. Doctorow: Jazz Inspired". Novelist talks with Judy Carmichael about how jazz has influenced his writing and his life. *Jazz Times*, June 1, 2010. https://jazztimes.com/features/interviews/e-l-doctorow-jazz-inspired/

Charters, Danberg R. "Negro Folk Elements in Classic Ragtime". *Ethnomusicology* 5, no. 3 (September 1961): 174-183.

Chute, Hillary. "Ragtime, Kavalier & Clay, and the Framing of Comics". *Modern Fiction Studies* 54.2 (Summer 2008): 268-301.

Derveaux, Marc. "The Sonority of Language in Literary and Musical Modernity". In: Robert P. McParland (ed.). *Music and Literary Modernism: Critical Essays and Comparative Studies*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2009: 4-11.

Doctorow, E. L. Ragtime. N.Y.: Random House Trade Paperbacks, 2007.

Eckstein, Lars. *Re-Membering the Black Atlantic - On the Poetics and Politics of Literary Memory*. Cross-Cultures 84, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006.

Elias, Amy J. "Postmodern metafiction". In: Duvall, John N. (ed.). *The Cambridge Companion to American Fiction After 1945.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011: 15-29.

Ewen, David. *The Life and Death of Tin Pan Alley: The Golden Age of American Popular Music*. New York: Funk and Wagnalls, 1964.

Forte, Allen. *Listening to Classic American Popular Songs*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". In: Michael J. Hoffman & Patrick D. Murphy (eds.). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke UP, 1988: 85-100.

Frye, Northrop. "The Archetypes of literature". In: Edward A. Segal (ed.). *The Myth And Rirtual Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998: 218-230.

Furia, Philip. *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Gray, Richard. *A History of American Literature.* Second Edition. Wiley-Blackwell, 2011.

Harter, Carol C. & James R. Thompson. *E. L. Doctorow*. Boston: Twayne Publishers, 1990.

Hasse, John Edward. "Ragtime: From the Top". In: John Edward Hasse (ed.). *Ragtime, Its History, Composers, and Music*. New York: Schirmer Books, 1985: 1-39.

Hischak, Thomas S. *Word Crazy: Broadway Lyricists from Cohan to Sondheim*. New York: Praeger, 1991.

Hladkoskok, Lesia Iryna Muradkhanian & Semen Halyna. "Music in E. L. Doctorow's Novel *Ragtim*e". *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 48, том 1, 2022: 168-173.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

Jasen, D. A. & T. J. Tichenor. *Rags and Ragtime: A Musical History*. N. Y.: Dover Publications, Inc., 1978.

Jones, Bethan. "Jazz Sounds and Styles in the Fiction of Jean Rhys, Toni Morrison and Zadie Smith". In: Nick Ceramella (ed.). *The Marriage between Literature and Music*. Cambridge Scholars Publishing, 2022: 79-98.

Joyner, David. “The Ragtime Controversy.” In: Bindas, Kenneth J. (ed). *America’s Musical Pulse: Popular Music in Twentieth-Century Society*. Westport: Praeger, 1992: 239–247.

Kobakhidze, Temur. *T. S. Eliot and the Aesthetics of High Modernism*. Tbilisi: Universali, 2015 (in Georgian).

Koguashvili, Baia. *American Literature of the 1920s: Echoes of the “Jazz Age”*. Kutaisi: Akaki Tsereteli State University Press, 2017: 75-92 (in Georgian).

Koguashvili, Baia. “Jazz and Modern African American Literature”. *American Studies Periodical,* 7th edition. Tbilisi, 2014: 88-95.

Levine, Paul. *E. L. Doctorow.* London & New York: Methuen, 1985.

Lewis, Barry. ”Postmodernism and fiction”. In: Sim, Stuart (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism.* Third Edition. London & New York: Routledge, 2011.

Mast, Gerald. *Can’t Help Singin’: The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock: Overlook Press, 1987.

Melnick, Jeffrey. *A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews, and African Popular Song*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Ostendorf, Berndt. “The Musical World of Doctorow’s *Ragtime*”. *American Quarterly,* vol. 43, No. 4 (Dec., 1991): 579-601.

Parks, John G. *E. L. Doctorow.* New York: Continuum, 1991.

Parrish, Timothy. (ed.). *The Cambridge Companion to American Novelists.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Peretti, Burton W. “Emerging from America’s Underside: The Black Musician from Ragtime to Jazz.” In: Bindas, Kenneth J. (ed). *America’s Musical Pulse: Popular Music in Twentieth-Century Society*. Westport: Praeger, 1992: 63–71.

Petermann, Emily. *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*. Camden House, 2014.

Roell, Craig H. “The Development of Tin Pan Alley.” In: Bindas, Kenneth J. (ed). *America’s Musical Pulse: Popular Music in Twentieth-*

Century Society. Westport: Praeger, 1992: 113–121.

Ruland, Richard & Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism.* New York: Penguin Books, 1992.

Schafer, W. & G. Riedel. *The Art of Ragtime*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1973.

Scher, Steven Paul. *Verbal Music in German Literature*. Yale Germanic Studies. Yale University Press, 1968.

Scher, Steven Paul. "Notes Toward a Theory of Verbal Music". *Comparative Literature 22*, 1970: 147- 156.

Scher, Steve Paul. "Literature and Music". In: Jean-Pierre Barricelli & Joseph Gibaldi. *Interrelations of Literature*. New York: Modern Language Associaiton of America, 1982: 225–50.

Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

Van Der Merwe, Peter. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth Century Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Wolf, Werner. "Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality". In: Lisa Block de Behar, Paola Mildonian et. al (eds.). *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. Vol. I. Encyclopedia of Life Support Systems Publications, 2009: 133-155.

Ковалев, О. В. *Ф. С. Фицджеральд*. Москва: Азбука, 2003.

მეხსიერების ალქიმია იტალიელ–ამერიკელი მხატვრის ჯოზეფ სტელას ხელოვნებაში

მიკელე ბოტალიკო
დამოუკიდებელი მკვლევარი, იტალია

ALCHEMY OF MEMORY IN THE ART OF JOSEPH STELLA, ITALIAN AMERICAN ARTIST

MICHELE BOTTALICO
Independent Scholar, Italy

Abstract: This article presents an overall assessment of the work of a transitional painter, who was the first to introduce the Futurist style to the United States in the early decades of the 20th century. Arguing that Stella's art is the fruit of a productive memory and suffering, typical of immigrant artists, I analyze some of his major works, highlighting in them the emergence of visual memories, of the Italian and European heritage in general, and of the influence of the American milieu. Through the presentation of significant samples, I show the kaleidoscopic quality of Stella's art, in which experiments of different styles suggested by the modernist movements alternate. I pay special attention to symbolist paintings, rich in a variety of sacred and secular symbols, and of the painter's subjective interpretations of myths and legends. As for the relationship between Stella and Futurism I suggest, as many do, that he was deeply fascinated by the innovative pictorial language of Futurism and adopted it in some memorable paintings. However, he never fully shared the futurists' dictates and ideology. Most of my judgements are confirmed by statements and memories contained in Stella's albeit scanty and non-organic writings, which highlight his complex and contradictory personality.

KEYWORDS: Italian Americans, ethnic memory, early American Modernism, Symbolism, Futurism

Rules don't exist;
if they did exist,
everybody would be artist.
Joseph Stella

"The existence of an American art of international stature sometimes blinds us, either through ignorance or ignoble provincialism, to the fact that many of America's most illustrious and generative artists were foreign-born" (Lerner 1976: 9).Thus Abram Lerner begins the preface to the catalog of "The Golden Door: Artist-Immigrants of America, 1876-1976," a Bicentennial exhibition organized by the Hirshhorn Museum to celebrate the paramount contribution of immigrants to the evolution of the American arts. A contribution that should be indisputable in a country that has its modern roots in emigration, yet it is often neglected by a culture that tends to impose itself as monolithic, and to appropriate every phenomenon in the name of an overly exalted Anglo-American exceptionalism. Lerner, first director of the Hirschhorn and himself the son of Russian immigrants, cites as examples Duchamp, Josef Albers, Rothko, Mies van der Rohe, and many others. He draws attention to the interchange generated from the twentieth-century avant-gardes, which notoriously made internationalism a cornerstone of artistic experimentation in order to reach a supranational creativity. However, this did not prevent immigrated artists from letting distinctive features of their original cultures, as well as fragments of their personal experiences, to emerge. Also, these artists obviously showed subjective ways of reacting to the new context and of interpreting it.

The Hirshhorn exhibition assumed that the impact of Italian American artists, with respect to subsequent American outcomes, began in the early twentieth century, and it was combined with the most significant impulses coming from France or mediated by French artists.[1] Among the Italian Americans, the show included the Abstract Expressionist forerunner

1 On the more comprehensive relationship between the Italian arts and America see Jaffe 1989 and 1992.

Giorgio Cavallon and the photographer and visual artist Frederick Sommer, born in Italy to a German father and a Swiss mother. Above all, it included the versatile Joseph Stella known as a futurist, whose art I propose to discuss here through meaningful samples, focusing on the oscillations of his pictorial style and on the role played by 'ethnic' memory in his artistic production.

It should be remembered that the entry of aesthetic modernism – which left room also for the creativity of such notable African American artists as Aaron Douglas, Augusta Savage and Lois Mailou Jones through The New Negro Movement, later known as the Harlem Renaissance – did not have an easy life in the United States, in a time in which "modern art seemed like a strange European invention, modern music and jazz had subcultural or popular, but not national or artistic significance, and the best modernist literature had not yet found many sympathetic readers" (Sollors 2003: 73). As is known, at the dawn of last century Paris was the driving force of experimentalism, and some artists who moved to the United States came from Parisian avant-garde circles that included intellectuals of many different nationalities. Moreover, the huge migratory flow from the so-called Residence Zone, in Russia, brought to America people with repressed and often unexploded artistic aspirations - as they came from a predominantly aniconic shtetl culture which was believed to be prescribed by the Hebrew Bible (Exodus, 20 ,4) – to whom secularization opened the doors of the figurative arts. The impulsive energy, the creative impetus, the need for a progressive art, and the talent of these artists who aimed at the deconstruction of classicism and sometimes of figuration itself, made the Jews protagonists of innovation, as later happened in the literary field with Michael Gold, Bellow, Malamud, Philip Roth, Salinger, Doctorow and many other writers. It is therefore not surprising that, in the chauvinist atmosphere of the early 1920s, a certain equation developed between Modernism and immigration, which poured the hostility towards foreigners on the latent change in the American artistic canon. In practice, anti-modernism merged with anti-immigration. Yet exiles and immigrants

gave rise to a new American renaissance, "a New World rebirth of Old World art and thought" (Boorstin 1976: 13).

The International Exhibition of Modern Art of 1913, better known as the Armory Show, introduced the American public to the new languages of art, essentially European, but it raised the violent reactions of some critics and personalities of the cultural and political environment, accustomed to appreciating the aesthetics of academic realism. The contribution of American artists to this exhibition was of little importance, so that Jaffee McCabe (1985: 14) rightly states that "whatever chances might have existed for the development of an independent American avant-garde disappeared in 1913 when the Armory Show [...] opened to the public." Despite the fertile commitment in several directions by Duchamp and Henri-Pierre Roché, who even published the magazine *The Blind Man* in 1917 with evident educational intentions, there were not many supporters of the most radical modernist innovations. However, with the opening of the New York Museum of Modern Art in 1929, at least the inescapable international character of the avant-garde movements was confirmed.

It is in this complex and controversial cultural fabric in evolution that the art of Joseph Stella (Giuseppe Michele Stella, 1877-1946) integrated. A native of Muro Lucano, a small town in Southern Italy, Stella moved to New York in 1896 to study medicine but soon devoted himself to the study of fine arts by attending the Art Students League and the New York School of Art. In presenting him, Wanda Corn writes that Stella's training as a painter offers "further testimony to the power of *américanisme* [...] to shape cultural production in the early modern period and generate a new transatlantic consciousness" (1999:35). She draws attention to a phenomenon that characterized the first decades of the twentieth century, i. e. the inversion of the traditional exodus of American artists towards Europe. In Stella's case, however, it is necessary to reflect carefully on the attraction exerted on him by Americanism, and to evaluate to what extent an unconditional admiration for American civilization influenced his artistic production.

Anticipating the experience of the most congruous generation of artists who emigrated to America after World War II, in the years preceding World War I many Europeans - including not only the already mentioned Duchamp but also Picabia, Albert Gleizes, Max Weber, the Armenian Arshile Gorky, and still others – responded to the call of the United States, and particularly of the myth of New York City as a new Athens, as embodiment and beacon of modernity. In a letter sent to a journalist in 1913, Picabia defined it "la cité cubiste, la cité futuriste" (the cubist city, the futurist city), and in a fit of exaggerated enthusiasm for America he added: "Elle exprime la pensée moderne dans son architecture, sa vie, son esprit. Vous êtes passés par toutes les époques anciennes et vous êtes futuristes en parole, en actes et en pensées" (2005: 51. It expresses the modern thought in its architecture, its life, its spirit. You have crossed all the ancient epochs, and you are futurist in words, acts and thoughts).

For Joseph Stella even New York City, this emblem of contemporary change, vital and restless, multiracial and full of social contradictions, marked by soaring buildings and daring architectural structures that inspired the verses of Hart Crane and others, in the wake of Whitman, revealed itself only at times as a metaphor for youth and future destiny, and it did not obscure Stella's legacy. Indeed, his return to Europe on several occasions – the first time already in 1909 when, over the course of three years, he resided in canonical places of the artistic tradition like Venice, Florence, Rome and Paris, where he came into contact with the historical avant-gardes – testifies to the impossibility of neglecting one's origin and to the need to absorb stimuli, teachings and inspiration from the European context, more or less recent.

Framing the art of this Italian American, naturalized in 1923, in a movement with defined contours is an impossible undertaking, moreover not admissible in the climate of Modernism, because Stella's aesthetic investigation extends in several directions, and his creativity springs from different experiences hidden in the unconscious, or consciously surfacing. In the critical evaluations of his art, always laudatory of Stella's skill and

creative fertility, there are many judgments that intersect and sometimes disorient, now favoring the artist's futurist dimension, now the precisionist and symbolist ones, which actually coexist in his production on equal merit.

Stella's theoretical propositions are not fully known because his few remaining writings are full of obscure allusions, and being often undated and probably written in the last decades of his life, they prevent reference to a stylistic choice or a precise period.[1] The unifying and revealing factor, as the propelling element of his aesthetic research, is the uprooting caused by emigration, although voluntary and not caused by economic conditions, and the existential restlessness that led this artist to accept some stimuli suggested by the new environment but, at the same time, to keep deep roots in Italy and in Europe in general. His deliberate dependence on his origin was repeatedly declared, as when in the years of maturity – in a letter sent to Ferdinando Santoro, editor-in-chief of the magazine *La Basilicata nel Mondo* (1928) – Stella (RP: 85-86) admits:

Italy is my only true inspirer. The artist is like a tree: as he gets older, he bends under the fruits, he becomes ever closer to the maternal womb that generated him. In spite of everything, more than thirty years of America have only succeeded in making my Latin team more compact and decisive.

Stella's polyphonic art is, paradoxically, the result of the cultural wealth and flexibility acquired in the condition of expatriation, as well as of the suffering for not feeling either American or fully European, which generated an incessant and instinctive search for at least an artistic identity. A 'fertile' suffering therefore, typical of many expatriate intellectuals, which Edward Said (1996: 47) more precisely calls "productive anguish,"

1 See Jaffe (1970: VIII-IX). In Appendix I (135-169) she includes a substantial selection of Stella's short texts in Italian. These and other writings, translated into English, are included in Haskell, ed. (1994: 201-224). In Italy, most passages are reprinted in Stella (1989), here quoted RP (translations mine). Another text, certainly written in 1946, is in Stella (November 1960: 41-42, 64-67), here quoted DA. Much of Stella's manuscripts and other study materials are in the Smithsonian Archives of American Art, Washington, D.C. (Joseph Stella papers, 1905-1970).

and not a simple "failure to make a home or find a community for himself" as defined by Corn (1999: 136).

In design and graphics, at the beginning of his career and beyond, Joseph Stella moves within a traditional figurativism whose language often echoes nostalgia for Italy. Early examples are the covers and illustrations designed for Mary Antin's *They Who Knock at Our Gates: A Complete Gospel of Immigration* (1914) and for Ernest Poole's second novel, *The Voice of the Street* (1906), which deals with the life of Italian migrants on the streets of New York.[1] The Lower East Side, the work of immigrants, the portraits of workmen and common people that reveal the appearance of Southern Italian peasants with sunburnt faces, oppressed by fatigue but nonetheless with peaceful or resigned expressions, are among Stella's favorite subjects fishing in the memory of his suffering yet industrious and proud Lucania later described by Carlo Levi.

The same features appear in some 'types' of immigrants drawn live on Ellis Island for the weekly *The Outlook* and published under the title "Americans in the Rough" in 1905, or in the illustrations commissioned by the periodical *Charities and the Commons* to comment on the 1907 mining disaster of Monongah, West Virginia. Even more, they appear in the engravings requested to accompany a sociological survey of the mines and steel mills of Pittsburgh (*The Pittsburgh Survey*, 1909,) and in such portraits as *Pittsburg Types*. *In the Bread Line; Head of an Old Man; Miners;* and *Portrait of an Old Man*, among others (Fig. 1). In these

1 The protagonist is an Italian immigrant who earns his living singing in cafes. In presenting Stella's illustrations, Poole underlines the dramatic liveliness of the scene that fascinated both the artist and himself: "The street was racing and straining; it seemed to suck in all the crowds and sweep them on; with eyes fixed they hurried and raced as they had raced the mad day long. The street was fascinating. Lights gleamed from a thousand windows […], from pawnshops, lunchrooms, cafés and saloons, from trolleys and street stands, from trains high up in the air and from holes that led into the subway. The roar was glorious! Nothing tired or sad or sentimental here." Significantly, Poole (1906:VIII, IX) defines the images drawn by Stella "pictures of feelings [...] unlike anything in Italian or American art [...]. Because they are neither Italian nor American. They are both."

depictions, the careful characterization and the evocative immediacy of the portrayed subjects prevail. Interestingly enough, Stella (DA: 41) traces this stylistic code back to the lesson of the Italian great masters he often mentions, as when he writes:

> My preference was going to curious types, revealing, with the unrestrained eloquence of their masks, the crude story of their life. The forceful penetrating characterization of Mantegna's engravings and the powerful dramas depicted for eternity by Giotto and Masaccio, so much admired in the mother country, were ever present in front of me, urging me to search for tragic scenes.

In the approach to the everyday life of common people, the influence of the painter Gioacchino Toma from Galatina, and in general of the so-called Neapolitan school, is most evident. It merges with the teachings that Stella received from Robert Henri, one of the founders of the Ashcan School and opponent of the academic conservatism that imposed a 'reticent' realism, limited to the representation of medium-high environments. At the same time, the artist's empathy with the new immigrants, albeit devoid of any sentimental rhetoric and contestant tones, is not alien. Stella obviously shares with them the intimate unease of dislocation and a constantly felt sense of non-belonging, as well as the existential uncertainty and emotional bewilderment typical of the nomadic subject.

Stella's emotional involvement in the workers' life is the natural prelude to his aesthetic interest in the industrial landscape – fascinating, in its modernity, precisely because it contrasted with the rural landscape of Lucania kept in his mind – which appears in many later paintings such as, for example, *Smoke Stacks* and *Steel Mill*. Referring to the drawings inspired by the factories and mines of Pittsburgh, which brought to his mind "some of the most stirring infernal regions sung by Dante" and "the

bitter, pungent Dantesque terzina," speaking in the third person Stella (qtd. in Jaffe 1970: 19-20) writes:

> In them, the artist succeeded to portray the spasm and the pathos of those workers condemned to a very strenuous life, exposed to the constant MENACE OF DEATH. Besides, he discovered for himself the aesthetic beauty of Pittsburgh and surroundings as a landscape, beauty lying in the arabesque forms given by the structures of those huge volcano-like steel mills, emerging from the fluctuating waves of smoke and fog, with an eloquent mystery. A charcoal drawing, made more effective by a few telling strokes of pastel, in red, gives the sense of grandiose horror and beauty of the flames exploding through the white high columns of smoke out of the converter, at night.

In a suggestive language that can be defined almost ecphrastic, or better "imagistic" as Corn (1999:137) calls it, in the quoted passage the geometry of the smoking industrial chimneys evokes the mysterious vision of the familiar Vesuvius volcano enveloped in smoke and evening fumes, as well as that of unrewarded hardwork. The iconological memory of this expatriate artist thus appears to be the founding character of his writing, and it emerges even more in the visual works in which memory gives rise to recollection, to an affective evocation of loss which in turn transforms into nostalgia. So it happens that Vesuvius predominates in the background of many paintings (*Neapolitan Song; Capri; Vesuvius* ...), and in many others the maritime pines (*Umbrella Pines; Tree of Nice* ...), or the Mediterranean landscapes and those of the Basilicata region, are the protagonists (*Landscape at Muro Lucano; Hills of Muro Lucano; Italy*…). Moreover, in the painting *The Crèche*, which depicts a nativity scene surrounded by praying Lucanian peasants, the memorial force keeps alive one of the most peculiar Italian traditions, making present what is absent.

In Stella's written thoughts and notes too, the feeling of nostalgia – symptom of an identity in the balance, of the feared danger of its loss which inevitably looms - becomes the keynote especially when, upon returning from some temporary stay in his native country, the artist retraces the revitalizing emotions drawn from it and, for example, in a fragment entitled "Nostalgia: the exile" he (RP: 9-10) muses:

> Every mountain top is like a familiar face looking out onto the balcony of our soul. Everything around us smiles with the reassuring smile of Divine Friendship. The walls of the house that have seen us grow surround us like the maternal arms that embrace us protectively, and in every corner of them sleeps a memory that wakens and rises before us as a friendly person suddenly thrown at the opening of the curtain of the past. […] We rediscover the true asylum, the true august peace of our lares. The voice of the great Latin classics resounds clear and firm dispelling all the doubts and anxieties given to us by our pilgrimage around the world. […] Our first certainty, rediscovered by a miracle, gives us full awareness of our strength, of our power, of our audacity to try everything.

They are therefore the "true asylum", the "true august peace", the "first certainty" rediscovered in contact with the motherland which, by calming even if momentarily some intimate conflicts, return to give impetus to creativity and sharpen the natural tendency to experiment with different artistic languages. Contemplating the immense valley overlooked by the paternal home, which metaphorically becomes the catalyst for renewal, Stella (RP: 12) confirms in another short text: "I feel like I am taking a healthy bath, a wash of holy water, of new virginal baptism. Every sense of tiredness disappears by magic – and I regain my fresh enthusiasm, strength, energy for new works."

No doubt that of Joseph Stella is a transitional art that feeds on

numerous solicitations, similar to the narrative style of his contemporary Scott Fitzgerald, and is inclusive of aspects suggested by tradition and other innovative ones. As already mentioned, the figurative representation reappears in numerous paintings, even in recent years, and alternates with forays into poetics of a futurist, symbolist or more rarely cubist type, and beyond. Particularly in the still lifes – *Still Life of Books and Chinese Lanterns; Pear on a Plate; Flowers in a Vase*, to name a few – and in certain portraits (for example, *Head of Miner*), the attention for the immediacy of the image, the accurate details and the luminosity of the colors reverberate the pictorial realism of the late nineteenth-century Neapolitan school such as that of Antonio Mancini, a painter much admired by John Singer Sargent and Mariano Fortuny, of whom Stella (RP: 28-29) writes:

> He was horrified by cerebral art. [...] His most tormenting concern was the most exact reproduction of the truth. [...] When he expanded, as he would say, and forgot to do his duty with respect to the truth, he would come out in invective against himself.

But as regards Joseph Stella, the adherence to visual reality does not only testify to a persistence of the past. As Barbara Rose (1977: 18) comments: "Stella needed the image, the icon, as the vehicle for poetic content as a catharsis for the demons driving him to distraction." It is as if, in experimenting with ever new pictorial genres, he felt the need to return from time to time to his most stable foundations, to re-enter the tracks of an empirical truth, verifiable at least visually, which did not run the risk of decentralizing the object of study. In other respects, it must be said that American customers generally hesitated to purchase works whose composition was totally free from imitative forms of reality. And it is legitimate to assume that for such a prolific artist the market demands were not to be overlooked.

The first stays in Paris made Stella sensitive to any creative impulse

that opposed the lack of originality and artistic freedom typical of pictorial academism. It led him to familiarize himself with the aesthetic vision of Baudelaire and Symbolism, which flows into his most original production because it is better reconciled with his dream imagery, his aptitude for transforming sensations into symbols, and with his literary predilections. It is no coincidence that he had profound admiration for Edgar Allan Poe's poetic and symbolic prose which, to use Stella's (RP: 82) words,

> luminous from the thick darkness, unseals the mysterious shapes and clearly engraves their contours. This precision, as in fact real, experienced, accentuates and strengthens the representative virtues of his visions, and satisfies by deriving their charm and suggestion.

Transferred to the pictorial arts, these qualities attributed to Poe's writing coincide with those desired by Stella – an artist who is now visionary and now realist, and often both visionary and realist – when he declares that "the language of the painter must be precise and elusive in the same time" (qtd. in Haskell 1994: 205). Furthermore, his not feeling completely satisfied by rational thought, by the emotional aridity produced by the recent urban and industrial civilization, quite often leads him to seek refuge also in mythological thought and to reflect it in his works. In this regard, Rose (1977: 10) remarks:

> Stella's first encounter with the modern spirit was not with the mechanistic gridded geometry of Cubism, but with romantic ecstasies of *fin-de-siècle* mysticism. He shared with William Morris and the pre-Raphaelites […] a deep suspicion of the new values of the industrial age. […] His ideas about color and the Symbolist palette similarly reflected synesthetic theories of Symbolism and the perfumed preciocity [sic] of the Salon de la Rose-Croix.

Testimony of this is the style of such canvases as *The Amazon; Sirens; The Birth of Venus; Undine,* and others, which present transmutations of classical myths and legendary creatures of European folklore without, however, indulging in the temptation of a morbid decadence as occasionally happens in the symbolist works of other artists. These paintings, that reject the conventions of Naturalism and privilege pure subjectivity, imported echoes of European Symbolism into the United States. Until then, mythological themes had rarely entered the art of this country – with the exception of the paintings by Elihu Vedder - which had rather drawn inspiration from historical and verifiable facts, as logically required by a pragmatic culture.

Exemplary, in this respect, is the work *The White Heron* (Fig. 2). In this painting, the deconstruction of a classic myth is combined with the densely polysemic symbol of the heron, which reappears in many of Stella's works, giving rise to an expressive synthesis that oscillates between sensuality and mysticism, and celebrates the complex mystery of Nature and of love, death, regeneration. The myth that the artist seems to be inspired by is that of Apollo and Hyacinth, also present in a narration of Ovid's *Metamorphoses*, in which Hyacinth is a beautiful young Spartan loved by Apollo who, playing at the discus throw with the god, is killed by accident. According to other versions, it is Zephyr who, being also in love with Hyacinth, out of jealousy diverts the course of the wind, allowing the young man to be struck on the temple by the discus. In desperation, Apollo asks the gods that Hyacinth be transformed into a flower in order to immortalize his memory.

In the complex symbology of the figural composition of Stella, the heron that stands out against two luxuriant indica cane leaves appears as a metaphorical incarnation of Apollo - god of the arts, endowed with an androgynous personality since Art has no gender connotation – who ensures the immortality guaranteed by Love as a natural force, and at the

same time by Art.[1] From tradition we learn that the white heron, unlike the gray heron, according to some ancient European legends is able to shed tears, and its appearance is seen as a propitious sign (Biedermann 1991: 14), which in this painting can only allude to the prefiguration of the rebirth after death. A recurring symbolic image in Western and Eastern literatures and figurative arts, in other texts the heron has both solar and lunar characteristics. In its function as a bridge between opposing worlds, it therefore embodies the idea of balance between good and evil, spiritual and sensual love, masculine and feminine, and even of the opposition between life and death overcome through immortality. Finally, decorations and classical texts reveal that "an alternative explanation for the meaning of the heron is that, with its long neck, it is phallic" (Lewis 2013:165). In its ambiguity, this symbol thus includes allusions to love, and in general to the impulses of life and creation.

These symbolic values of the heron are well suited to convey the numerous implications included in the myth of Apollo and Hyacinth, highly widespread in artistic representations of all times, which in Stella's painting is evoked by the two tall flowering stems facing the bird, one blue which is accompanied by a nightingale and the other yellow. If we stick to the 19th-century florigraphy tradition, the blue hyacinth, in addition to being an evocator of sincerity and ardent love, with its intense perfume always implies an allusion to the arts, underlined in the painting by the presence of a canonical nightingale.[2] The yellow hyacinth ending with a

1 My interpretation of this little-studied painting is partly confirmed by a second version of the picture, entitled *The Heron*, in which Stella made a single variation that makes the message more explicit: instead of the canna indica leaves, two tall tulips appear to the right of the heron, one of which is tenderly reclining on the other. They allude to Apollo's feeling for Hyacinth because, according to the florigraphy very popular at that time, tulips are the quintessential symbol of eternal, disinterested, and perfect love.

2 Starting from the version of the myth of Philomela adopted by Roman poets – including Ovid in the *Metamorphoses*, from which Stella probably draws – the nightingale and its melodious song appear in literature (Shakespeare, Marino, Keats, García Lorca…) and in all forms of creativity to allude, from time to time, to poetry, to the arts in general, to spring and therefore to rebirth, and above all to love and to the intimate bond between

lilium suggests jealousy, and in the case in question becomes an obvious reference to that of Zephyr. The love that Apollo has for Hyacinth can then be understood as an attraction for the beauty on which every art is nourished. At the same time, the two candid oleander corollas that appear on the left side – an expression of duality because oleanders are beautiful but dangerously poisonous, and they are funerary emblems too – let us glimpse the thought of death and recall the precariousness of beauty that only art can make immortal.

This reading of the painting does not fail to highlight, in Joseph Stella's art, a certain link with the poetics that penetrated the rest of Europe from Victorian England in which, starting with William Morris and some of his Pre-Raphaelite friends, it is precisely the polysemy of the heron and of other animals, and above all that of a humble floral universe, that makes these symbols privileged in the recovery of a harmonic, fable-like and more 'human' dimension that can oppose the ugliness of industrial civilization. Through the revisitation of a primitive medieval aesthetic, in an atmosphere permeated with utopian literature that included *News from Nowhere* by Morris, these artists created a parallel reality, without ever estranging themselves from the contingent one. And as Stella himself does, they indicated a desirable path that led to accepting modernity with more lenient and conciliatory attitudes.

Quite a number of Madonnas that Stella painted in the 1920s show an almost geometric compositional structure. These paintings are characterized not only by a rich symbolic decorativeness that goes beyond realism and impressionism, but also by an eclectic mysticism that combines with allusions to myths and profane symbols, which enrich and sometimes replace the pure representation of the object. This style certainly feels the influence of the classical figurations so much admired, during travels in Italy, in Hellenic or Apulian vases, in Pompeian wall paintings and other frescoes, in sculptures and in archaeological finds in general. In some

love and death.

works of this artist, the imprint of vase painting is perceived not only for the use of mythological narration or the simple reference to the myth as a universal truth, but also for the two-dimensionality of certain subjects and the absence of perspective. After all, it is not without meaning that, referring to these paintings many years later, Stella associated them with the memory of the deep emotions experienced while admiring the "Hellenic miracles of the Neapolitan Museum [...] Pompeii, Herculaneum, Paestum" (DA: 66).

Among the Madonnas, *Purissima* (Fig.3) is emblematic of Stella's eclectic inspiration and imagery. Here the figure of the Virgin, frontal and two-dimensional as in Byzantine icons, in an allusive ascending construction stands against the background of the Gulf of Naples, which is always present in the iconic memory of this artist. In this painting even the chromatic choices are dictated by memory, as we read in Stella's (RP: 49-50) notes:

> Intense cobalt blue of the sky – deep ultramarine blue of the Neapolitan sea, calm and shiny like crystal […] Violet dipped in blue of the zigzag bands along the mantle and bright purple, of fire, at the top of Vesuvius, near the white pool of incense -- pale purple, clouded with pink, of the distant Smile of Divine Capri.

In *Purissima*, still further exemplary connections with the painter's European culture can be traced. The image of the Virgin is brushed on the sides by two silhouettes of birds with white plumage, certainly emblems of purity and innocence, often mistaken for swans by distracted critics whereas Stella (RP: 50) writes that they are "two herons, which with the refulgent whiteness of their long necks enclose, as in an immaculate reliquary, the prayer of the Virgin." Ancestral symbols of harmony and wisdom, and for this reason considered sacred to Athena by the ancient Greeks, in this painting the herons recall aspirations that transcend worldly interests,

and at the same time add a certain ornamental secularism to the precious feminine elegance of Mary's body, framed by the regal mantle "which it carves, with the purity of adamant, and reveals the unripe firm plasticity of the virginal breast" (RP: 50). However, it should not be overlooked that herons, surely not very usual symbols for the subject represented here, in some medieval bestiaries are also associated with divine wisdom, and therefore with Christ who is its incarnation. Unlike the more traditional iconography of the painting *Virgin of the Rose and Lily*, the figure of this queen surrounded by flowers and citrus festoons, which recall the Della Robbia ceramics, exhibits a profane even sensual beauty, more than pious sacredness. It is as if it were the image of Ceres or of another fertility goddess inspired by classical iconography.

The two tall and stylized palm leaves on either side of the Virgin are indeed the artist's favorite ornamental elements, because in Art Deco they symbolically recall the sun's rays. But their symmetrical placement on the sides of the Virgin also evokes the processional lanterns and the metal poles with flower arrangements on top (Fig. 4), which in southern Italy flank some sacred statues in processions. In the painting, Stella's memory of visual solicitations of secular character, very little ecclesiastical, mixes with that of popular religiosity. This reveals what is typical of some traditional religious cults of Southern Italy, where Catholic rituals often overlap with archaic customs, decorative aspects, emblems and beliefs of pagan origin in a syncretic whole. A cultural peculiarity, this, which explains the apparent and repeatedly reported inconsistency of Stella's religious mysticism.

More metaphysical, and sometimes bordering on the last phase of Pre-Raphaelite aesthetics, are other works of a religious nature whose language goes beyond empirical truth, and aims to represent the spirituality of the content. For example, in *The Apotheosis of the Rose* (Fig. 5), whose inspiration is said to go back to an unknown poem by William Morris, the image of the Virgin does not appear at all, and mysticism transpires from a set of symbols traditionally connected to the Virgin Mary. In this

painting the elevation to divine status of the Virgin Mary, the 'mystical rose' mentioned in so many litanies to the Madonna, is surrounded by a crowd of real and imaginary flowers, birds and animals of all kinds, which draw a hymn to creation and fertility. Overall, the figural composition very clearly evokes a stylization of nineteenth-century devotional objects (Fig. 6) very popular in Southern Italy, namely glass cloches that protect sacred emblems or statues surrounded by fake flowers and fruit, butterflies or shells, which in addition to being a votive offering recall the rejoicing of Nature.

The panel with *The Apotheosis of the Rose*, commissioned by multi-millionaire Carl Weeks for his home in Des Moines, Iowa, was painted after Stella's return from a stay in Italy. Whereby Jaffe (1970:3) declares that the artist "took advantage of the opportunity to give free play to the mysticism, symbolism, and love of decoration that were so much a part of his Southern Italian origins." Of this wealth of religious and allusively mystical references, actually emerging from the most varied subjects painted by Stella, a scholar has rightly understood the anthropological motivation. Referring to this Lucan artist, Bruce Johnson (2008: 48) correctly explains that the divinity of the Italian immigrants of the early twentieth century – "their immediate environment being alive with divinity, to be contacted not just at Mass or with a votive candle but on the streets and the fields" – is an 'immanent' divinity. This is typical of Italian rural society, and it is even evident in the perception of reality and in the ritual manifestations of people transplanted to America.

We now come to Joseph Stella's attraction to the futurist pictorial language which he first introduced to the United States, and which made him famous across the Atlantic. The futurist-style works, all inspired by the American context, earned him the label of futurist painter and for years prevented a full understanding of his multifaceted art.

In Paris, Stella assiduously frequented the Closerie des Lilas in Montparnasse where he met the major painters and writers of the modernist innovation. In Gertrude Stein's literary salon he came into contact with

Matisse, Modigliani, Picasso. He was also enthusiastic about works by Boccioni, Severini, Carrà, and Russolo. However, Stella never fully adhered to any of the guidelines proposed by these artists. What struck him most was the liberation from pre-established schemes prevailing in all the arts, which became the cornerstone of his poetics, and the use of color also free from conditioning. In one of his notes, Stella (DA: 66) declares that "it is essential for the artist to detach himself from all limitations due to formulas or to schools. Absolute freedom alone can reap new harvests in new fields." And about the revolutionary use of colors, he (DA: 64) writes:

> What excited me the most was the vista in front of me of a new panorama, the panorama of the most hyperbolic chromatic wealth. No more inhibition of any kind for the sake of inanimate sobriety, camouflaged poverty derived by the leavings of the past art, but full adventure into a virgin forest of thrilling visions, heralded by alluring vivid colors, resonant as explosions of joy, the vermilion, green, violet and orange high notes soaring upon the most luscious deep tonalities.

The consolidation of faith in expressive freedom is reflected in the works painted on the return from Paris, starting in 1912. Contrary to what more than one text wrongly reports, at the Armory Show of 1913 Stella exhibited *Still Life* and two other works of the same pictorial style[1], but certainly not *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras* (Fig. 7) which was presented the following year in an exhibition organized to celebrate the anniversary of the first Armory Show.[2] There is a significant gap

1 There are many hypotheses about these two works, which were probably immediately sold and eliminated from the catalog of the show. It is documented, instead, that the organizers refused Stella's paintings with a futurist imprint, as well as those of all the Italian futurists who had requested the exhibition of their works in a separate group indicated by an explanatory billboard. For more details see Jaffe (1970:178-179), and Ottinger (2009: 40).

2 Inaccuracies regarding some of Stella's works, sometimes present even in illustrious

between the expressive codes of these paintings, which testifies to Stella's willingness to experiment with every language that informed the new course of the arts. *Still Life* is inspired by Postimpressionism, with clear influences from the three-dimensional space proposed by Cézanne and the chromatic vivacity of Fauvism. The enormous canvas (Stella would have preferred an entire wall) of *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras* welcomes the provocative ideas suggested by Futurism. It focuses on the exaltation of movement and of the myriad of electric lights that cross each other at Luna Park in Coney Island, in a simultaneity of chromatic and sound effects that bring to the painter's mind the Mardi Gras celebrated in countries with a Catholic tradition. Significantly a few decades later, reconstructing the genesis of this work, Stella (DA:65) calls "carnal frenzy" of a "new bacchanal" the energy released by that vision that directed him towards new expressive possibilities, and he comments:

> I built the most intense dynamic arabesque that I could imagine in order to convey in a hectic mood the surging crowd and the revolving machines generating for the first time, not anguish and pain, but violent, dangerous pleasures.

In the painting, this American iconic place at the time called 'Electric Eden' - with a Ferris wheel, roller coasters, gaudy sideshows, tall electric towers, and where huge crowds from all social classes converged - ends up suggesting a glorification of the transient and the ephemeral, and of the vitalism of a Bergsonian imprint, uncommon in Stella's attitude. The work is not without a reference to tradition, which Stella does not neglect in any case: the initials C O A stand out in the magma of colors as an allusion to

---

catalogs and then repeated in the critical bibliography, are frequent and partly due to the artist's habit of giving the same title, or a similar but abbreviated one, to reformulations of the same subject. For example, the painting cited here must not be confused with others simply titled *Battle of Lights, Coney Island*; or *Battle of Lights*; or *Coney Island*, an astonishing work whose circular shape recalls that of some Renaissance paintings.

the Italian *commedia dell'arte* (Comedy of Art), to its masks and to the representation of a lively and colorful humanity.

The ambiguous relationship of this expatriate artist with the United States has been mentioned several times. Intolerance of metropolitan life, and sometimes even repulsion, drove him not only to return frequently to Italy but also to travel to such places as Barbados and North Africa, in search of vast deserted places, of the light and colors of a lush nature. Sadness and discomfort emerge from his notes often written in the third person, as in the short memoir meaningfully entitled "Livid Sensations" (RP:45) in which we read: "The lurid heavy American life pressed on him like a nightmare. In vain he looked around, as if seeking relief. Everything was gray, squalid, uniform. He felt, frightened, the approach of death." Images of death and desolation are also associated with the memory of a winter evening in Brooklyn, where Stella lived, which he defines "a horrendous city […] the industrial hell […] a place to hastily run away from" (RP: 31). In another note, hostile feelings emerge towards urban civilization which, incidentally, are certainly not in harmony with the futurists' way of perceiving reality:

> The evil of the city is this: entrapped as we are between houses – obstructed the sky and the countryside – we are besieged from dawn to dusk by the multiple crowds, which press on us, suffocating us, like an obsession, like a nightmare. Hence the imperious, nagging desire of all industrious spirits to flee, as if from a plague, from these infected human hives […]. Because petty daily life is sordid and low-key (RP: 72-73).

A synthesis of Stella's contradictory and unstable feelings can be seen in the following suggestive notes dedicated to New York City, which on the one hand almost bring to mind the enthusiasm expressed in the verses of "Mannahatta" by Whitman - together with Dante, the poet that Stella most loved - on the other, they show dark tones and sensations of deep unease

that highlight the negative traits of the frenetic New York universe, as in the following fragment:

> New York – monstrous dream, chimerical achievement, oriental delights, Shakespearean nightmares, unheard-of riches, frightening miseries. Huge jaw with unequal teeth, shiny and black, like a crushing machine, gray and funereal, white and shrill like a minaret in the sun, gloomy and black like in business districts, in the evening thunderous with lights and screeching with sounds like Broadway […] at night, when pleasure lights up and goes wild – Imperial Metropolis, infantile Babel – sometimes with a papery, derisory, ephemeral appearance, [...] grotesque and vulgar, flat, massive, [...] gloomy and hostile like an immense prison , in which European ambitions suffer and languish (RP: 34-36).

Other times New York City, which Stella (RP: 37, 36-37) defines as a "poem" whose "breadth and rhythm" he cites, is described as

> smiling, friend, benefactress, the Alma Mater of the derelicts from all over the world, her houses, her factories like immense caskets to be conquered, her streets like new paths for new fields to fertilize and till, her suspension bridges like the airways for the chimerical fortunes to come. She is an immense kaleidoscope, everything is hyperbolic, gigantic, fantastic. From the domes of her temples dedicated to business, one can enjoy a new perspective – a perspective spanned into the infinite. The spotlights that perennially furrow her leaden sky in the evening, arouse and provoke the imagination for the most daring flights.

Once more, the unbridled dynamism of this protean metropolis, and

even more the imposing buildings of Manhattan that reflected advanced technological acquisitions, appeared to Stella (RP:30) as a "miraculous mine of truly extraordinary reasons for the advent of a new art." So much so that in his 1946 memoir he recalls (DA:64-65):

> Steel and electricity had created a new world. […] The steel had leapt to hyperbolic altitudes and expanded to vast latitudes, with the skyscrapers and with bridges made for the conjunction of worlds. A new architecture was created, a new perspective.

In other words, a new perspective opened up to his gaze, and to his reflection. The image of the skyscrapers which, with their daring verticality, were the harbinger of a projection into space, and that of the Brooklyn suspension bridge which connected contrasting social realities – but also, metaphorically, the past with the future – at times nourished his pictorial imagination. Between 1913 and 1941 Stella painted eight major works of futurist inspiration dictated by the New York context. At the same time, he experimented with every possible medium, including collage and even the Renaissance technique of silverpoint drawing.

Among the paintings that continue the stylistic shift towards the futurist style begun with *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras*, the hallucinated representations of Brooklyn Bridge, of which there are various modulations and many preparatory studies, and *The Voice of the City of New York Interpreted*, are the most analytically studied by critics. Despite their exclusively American subjects, however, these works show various influences of the figural heritage imprinted in their author's memory.

The Brooklyn bridge – later the generator of multiple mythical and symbolic meanings in the epic-lyrical poem *The Bridge* (1930) by Hart Crane, which seems to have been inspired precisely by the figural rendering of Joseph Stella (Crivelli, 2003: 118) – is for this painter the emblem of maximum achievements of technology and human ingenuity.

At the same time, it is a disturbing place of transit that solemnly witnesses the hectic life of the metropolis, the incessant traffic of vehicles, trains and pedestrians, the din of the activities that take place around and on the East River. In the first work dedicated to this subject, *Brooklyn Bridge* (Fig. 8), Stella moderates his propensity for figurativism by reconciling it with geometric abstractionism of a futurist type. He reinterprets the forms of the bold structure in steel and reinforced concrete in order to convey subjective contrasting emotions, which include amazement and stun, fearful reverence and mystical tension. As in an altarpiece dedicated to this divinity of progress, an imaginary synthesis of the bridge rises majestically against the background of the large canvas. It is formed by the superimposition of three pillars with Gothic arches, flanked by the silhouette of mighty towering blocks that seem to protect the sacredness of a shrine. In the lower part, the vermilion glow of the traffic lights and the dark ravines evoke Dante's hell, to which Stella (DA: 65) alludes when he writes: "[T]o render more pungent the mystery of the metallic apparition, through the green and the red glare of the signals I excavated here and there caves as subterranean passages to infernal recesses." Furthermore, the crossing of the steel cables of the bridge, which in the dark night almost form a grid, suggests a feeling of claustrophobia.

It is the artist himself who recalls the mysterious mysticism implicit in the painting when, describing its genesis, he (qtd. in Haskell 1994: 206) evokes the bewilderment felt at night while contemplating the bridge, «in the middle alone – lost – a defenseless prey to the surrounding swarming darkness – […] here and there lights resembling suspended falls of astral bodies of fantastic splendors of remote rites." The allusion to the echo of "remote rites" all around confirms the sacred dimension conferred by Stella on the Brooklyn bridge, which appears to him (qtd. in Haskell, 1994: 207) "as the shrine containing all the efforts of the new civilization of AMERICA" and in the same page leads him to affirm: "I felt deeply moved, as if on the threshold of a new religion or in the presence of a new DIVINITY." The vision of the bridge therefore generates an epiphany, and

the picture can be interpreted as an allusion to a path of purification, of Dantesque memory, which leads from the recesses of hell to divinity.

Commenting on the depiction of this sanctuary of technology, Bohan (2006: 29) points out that the set of symbols used to outline it definitely dates back to the artist's cultural memories, since "Stella transforms the mundane aspects of the bridge into soaring symbols of transcendence through a manipulation of the traditional symbols of Catholicism." For example, the three overlapping pillars that stand out against the background – whereas in the real structure of the bridge there are only two – create the image of a bell tower rising towards a transcendent entity, and they imply an allusion to the divine Trinity. The reference to the bell tower is consistent with the setting of the picture, which overall brings to mind the polychrome stained glass windows of ancient European cathedrals. This is not a far-fetched interpretation, since in truth Stella declares on several occasions that he was inspired by these architectural elements. According to Bohan (2006: 29), "the shifting patterns of light and dark," in the different sections delimited by dark lines that recall the lead binding of colored glass, "evoke the transformative quality of natural light as it passes through the many-colored panes of such a window." Stella's painting, therefore, assumes the same narrative and didactic function as the Gothic windows. In this case, the painter's vision of Brooklyn Bridge tends to communicate the presence of the spiritual dimension even in a secular world dominated by the power of technology and industrialism.

Significantly, the title of the visionary, large scale painting *The* Voice *of the City of New York Interpreted* echoes that of a popular tale by O. Henry, "The Voice of the City" (1908), in which the narrator is determined to understand if the metropolis has a 'collective voice' that speaks the same way to everyone, or it communicates different meanings to each individual. As Corn (1999: 140) rightly points out, the size and structure of this work replicate those of church polyptychs, "of the great Renaissance altar-pieces

Stella recalled from Italy." The five panels[1] of which the painting is made up, in which religious images are replaced by Manhattan skyscrapers and mythical places, aim to represent the essence of New York City. Stella (DA: 65-66) considers them a harmoniously structured whole, yet with a dual nature, and calls them "the five movements of a big symphony – a symphony free in her vast resonances, but firm, mathematically precise in her development, [...] highly spiritual and cruelly materialistic alike." In empathy with other displaced subjects, he looks at the nocturnal metropolis in amazement and awe. In the first panel, the painter cannot help starting from the Battery, the old port where emigrants disembarked, point of arrival but also of exit from this modern Nineveh which attracts with its flattery but can also destroy. This oneiric synopsis of New York City ends, in the last panel, with a stylized vision of Brooklyn Bridge, the miracle of modernity which with its ascending dimension, similar to that of Gothic cathedrals, optimistically suggests the fulfillment of human aspirations. In the central and higher panel, the apotheosis of the titanic skyscrapers with a hint of the outline of the Flatiron Building, whose architecture combines modernity and tradition, celebrates the glory of the metropolis defined by Stella (DA: 65) "a monstrous steely bar erected by modern cyclops to defy the Gods with the dazzling of a thunderbolt." On both sides the phantasmagoric triumph of electric light explodes, almost an emanation from that ideal nucleus of cyclopean buildings created to challenge the divinity. On the left, the glow of Times Square and Broadway that strikes the view of people emerging from the maze of the subway. In the canvas on the right still Broadway with a thousand intermittent lights, the flashy illuminated signs of the theaters, the evocation of the spotlights and proscenium lights inside them, and the comings and goings of the nocturnal crowd. Finally, it should not be overlooked that the structure of the polyptych, which has

1 Corn states that Stella named the panels, from left to right, *The Battery*, *The Great White Way Leaving the Subway*, *The Prow*, *Broadway*, and *Brooklyn Bridge*. For unknown reasons, later scholars changed their titles to *The Port*, *White Way I*, *The Skyscrapers*, *White Way II*, and *The Bridge*. I will stick to Stella's titles.

The Prow in the center flanked by light reflections, and the waters of the Hudson River on one side and of the East River on the other, connotes the island of Manhattan as a sailing ship. This traditional metaphor obviously underscores its pivotal and vital role in the metropolis.

To return again to the influence of Stella's ethnic memory, Corn (1999: 148) suggests that the figural composition of the central panel, variously interpreted by critics, is also a memorial transposition, or rather a projection, of the beloved Muro Lucano, "Stella's hillside village in Italy transformed into a mythologized megalopolis, a futuristic city built by superbeings on a foundation of V-shaped arms of blazing light." For his part, Renzo Crivelli justifies and articulates Corn's intuition more widely by reflecting on the aura of mysticism that emanates from Stella's descriptions of his native town, a special aura which is also perceived in the panel with the skyscrapers. He highlights the influence of the great Italian Masters of the Middle Ages and mentions as a possible model for Stella the cycle of frescoes *Allegorie ed effetti del buono e del cattivo governo* (Allegories and Effects of Good and Bad Government) by Ambrogio Lorenzetti. Crivelli (2003: 119) argues that the central panel of Stella's masterpiece "appears as a modern allegory of American welfare, and the linearity of its forms is directly linked to the simplified vision of the city typical of all medieval scenarios" (translation mine). Stella builds this simplified image through geometric shapes whose architectural details recall the stylistic eclecticism of some skyscrapers of the time, and at the same time he inserts elements that have nothing to do with them. Examples of this are the weathercock placed on top of a building, a mullioned window in the medieval construction that appears on the left side and above all, on the right side of the canvas, a significant miniature replica of the Palazzo Pubblico in Siena which contains the frescoes by Lorenzetti just mentioned.

Although Joseph Stella emotionally adhered to the formal aspects adopted by the Futurists, but as already noted never shared their ideological assumptions and enthusiasm for life in the machine civilization, he grasped essential qualities of the radical transformation that occurred in the first

decades of the twentieth century in America in whose large cities, in the words of Haskell (1999: 47) "skyscrapers dwarfed streets, while horse-drawn carts shared space with electric streetcars and automobiles, subways and elevated trains transported great masses of people, and electric lights illuminated formerly gas-lit streets." And together with the first depictions of immigrants, the dramatic images of the industrial landscape and of the urban suburbs, as well as through some harsh reflections expressed in the notebooks, Stella outlined a well-rounded portrait of the world's greatest industrial power and rebalanced its myth. Undoubtedly the profile of an America that Stella (RP: 32) defines "with iron fists and nerves of steel" is so global and penetrating, for the good and for the worse, because the object of study is looked at from the outside, by an expatriate artist who perceives its strengths and weaknesses more quickly than any contemporary American painter.

As it has been shown, fragments of life in the country of origin and signs of a cultural tradition favored by Stella, which together constitute his 'past', by choice or not frequently resurface from his works. This usually does not escape any artist who, like Stella, moves away from his homeland to seek new frontiers of creativity, "the artist-rebel and cosmopolitan" who, says Yi-Fu Tuan (1985: 25), "may resent the implication that the earth of his homeland will always stay with him, [...] that somehow his work can be explained by his place of birth and early life."

Adopting once again Tuan's (1985: 23) statements, with which I like to conclude, the relationship between the original homeland and the acquired one takes the form of a complex relationship between place and space, where "[p]lace has connotations of security, caring, and established meanings, as well as the somewhat negative sense of accepted habits, routine, and the maintenance of a status quo. Space signifies the unknown and the future, freedom and vulnerability." In the case of Joseph Stella, it is precisely this dialectical relationship between place/past and space/present that feeds his art. The emergence of the past is the underground symptom of vulnerability, of the urgency to overcome the feeling of uprooting and

to avert the danger of the loss of original individuality. But this past, says Tuan (1985: 24), "is not concrete, not a source that can be exhausted. Rather, the past is alive and protean." It is living material to be used and yet overcome to create the new in the present, remodeled by symbolism as an exaltation of memory and imagination which is sometimes made through the timelessness of the myth.

REFERENCES

Biedermann, Hans. *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti, 1991.

Bohan, Ruth L. "Joseph Stella and the 'Conjunction of WORLDS'." In: Jennifer R. Gross (ed.). *The Société Anonyme: Modernism for America*. New Haven: The Yale University Art Gallery & Yale University Press, 2006:17-32.

Boorstin, Daniel J. "Introduction: The Immigrants' Vision." In: Cynthia Jaffee McCabe. *The Golden Door: Artist-Immigrants of America, 1876-1976*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1976: 13-21.

Bruce Johnson, William. *Miracles and Sacrilege*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

Corn, Wanda M. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1993*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Crivelli, Renzo S. *Lo sguardo narrato. Letteratura e arti visive*. Roma: Carocci, 2003.

Haskell, Barbara. *Joseph Stella*. New York: Whitney Museum of American Art, 1994.

Haskell, Barbara. *The American Century: Art & Culture 1900-1950*. New York-London: Whitney Museum of American Art- Norton & Company, 1999.

Jaffe, Irma B. *Joseph Stella*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

Jaffe, Irma B. *The Italian Presence in American Art.1760-1860*. New York: Fordham University Press, 1989.

Jaffe, Irma B. *The Italian Presence in American Art, 1860-1920*. New

York: Fordham University Press, 1992.

Jaffee McCabe, Cynthia (ed.). *The American Experience: Contemporary Immigrant Artists*. New York: Independent Curators Inc. & The Balch Institute for Ethnic Studies, 1985.

Lerner, Abram. "Preface and Acknowledgments". In: Cynthia Jaffee McCabe. *The Golden Door: Artist-Immigrants of America, 1876-1976*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1976: 9-11.

Lewis, Sian. *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*. New York: Routledge, 2013.

Ottinger, Didier (ed.). *Futurismo: Avanguardiavanguardie*. Parigi-Milano: Editions du Centre Pompidou-5 Continents Editions, 2009.

Picabia, Francis. *Ecrits critiques*. Paris: Memoir du Livre, 2005.

Poole, Ernest. *The Voice of the Street*. New York: A. S. Barnes, 1906.

Rose, Barbara. "The Flower Paintings of Joseph Stella." In: Timothy A. Eaton (ed.). *Joseph Stella: Flora. A Survey*. West Palm Beach: Eaton Fine Art, Inc., 1977: 7-21.

Said, Edward W. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.

Sollors, Werner. "Ethnic Modernism, 1910-1950." *American Literary History*, 15.1 (Spring 2003): 70-77.

Stella, Joseph. "Discovery of America: Autobiographical Notes." *Art News*, 59.7 (November 1960): 41-42; 64-67.

Tuan, Yi-Fu. "Immigrant Artists: A Conceptual Framewok." In: Cynthia Jaffee McCabe (ed.) *The American Experience: Contemporary Immigrant Artists*. New York: Independent Curators Inc. & The Balch Institute for Ethnic Studies, 1985: 23-25.



Fig. 2 - Joseph Stella, *The White Heron*, 1918-20. Oil on canvas, 122.1x73.8 cm. Yale University Art Gallery. Gift of Collection Société Anonyme. By courtesy.



Fig. 3 - Joseph Stella, *Purissima*, 1927. Oil on canvas, 193.04x144.78 cm.

High Museum of Art, Atlanta, purchase with funds from Harriet and Elliott Goldstein and High Museum of Art Enhancement Fund, 2000.206. By courtesy.



Fig. 4 - Joseph Stella, *The Apotheosis of the Rose*, 1926.
Oil on canvas, 213.36x119.38 cm.
Salisbury House & Gardens, Des Moines. By courtesy.

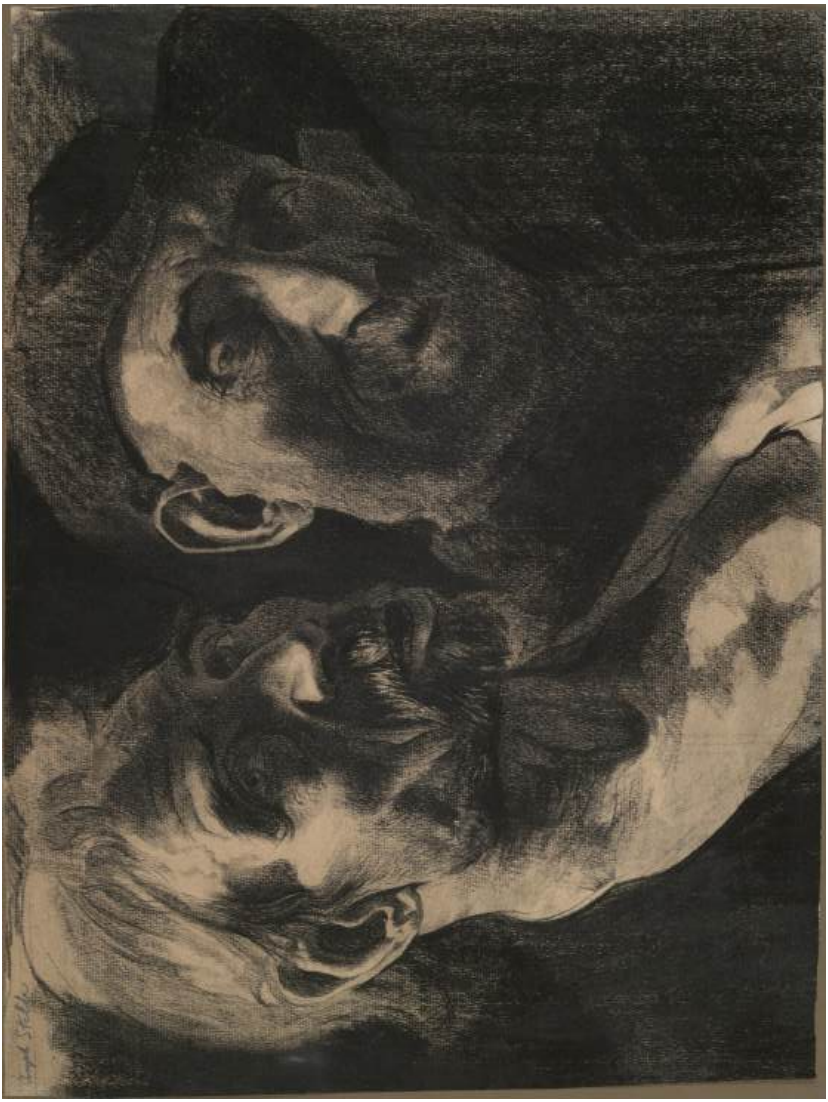


Fig. 5 - Joseph Stella, *Battle of Lights, Coney Island, Mardi Gras*, 1913-14. Oil on canvas, 196.6x215.3 cm.

Yale University Art Gallery. Gift of Collection Société Anonyme. By courtesy.



Fig. 6 - Joseph Stella, *Brooklyn Bridge*, 1919-20. Oil on canvas, 215.3x194.6 cm. Yale University Art Gallery. Gift of Collection Société Anonyme. By courtesy.



ტომას სტერნზ ელიოტის იმპერსონალიზმის თეორია და მისი გააზრება თემურ კობახიძის მონოგრაფიაში *ტომას სტერნზ ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*

ლია გელეიშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THOMAS STEARNS ELIOT'S THEORY OF IMPERSONALITY AND ITS UNDERSTANDING IN TEMUR KOBAKHIDZE'S MONOGRAPH THOMAS STEARNS ELIOT AND THE AESTHETICS OF HIGH MODERNISM

LIA GELEISHVILI
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: T.S. Eliot is fairly considered to be one of the most important and influential theorists of the aesthetics of high modernism. In 1917, he develops the theory of impersonality to protect writers from inappropriate expression of subjective emotions. This writing technique makes literary works a part of common artistic reality rather than the sole property of the author.

Over the years, criticism related to Eliot's early essays hasn't stopped. In reality, the study of essays requires a proper comparative analysis. In his later essays, Eliot reconsiders the theory of impersonality and defines it as a fusion of thoughts and subjective emotions represented in the most unexpected writing techniques.

In Georgian reality, proper analysis of Eliot's works belongs to Professor T. Kobakhidze. He analyzes Eliot's theory of impersonality based on his particular literary works and emphasizes its validity in the writing process. The article aims to discuss the theory of impersonality according to Eliot's collected essays, including its achieving techniques, functions, and collaboration with

myth and paradox. T. Kobakhidze's examples from Eliot's works are used in the analysis to clarify the correspondence between his theory of impersonality and literary works.

Keywords: Eliot, theory of impersonality, essays, T. Kobakhidze, monograph

ტომას სტერნზ ელიოტის ესეები 20-ე საუკუნის მოდერნისტული ლიტერატურის თეორიული საფუძვლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია. ამის მიუხედავად, მისი ლიტერატურის კრიტიკის ღირებულებისა და პრაქტიკულობის გამოკვეთა ელიოტის კონკრეტული შემოქმედების გაანალიზების საფუძველზე გვიხდება, რადგან პოეტის ადრეულ და გვიანდელ ესეისტიკაში მის მიერვე დამკვიდრებულ ტერმინთა განმარტების სხვადასხვა ვარიანტს ვაწყდებით.

მწვავე დავისა და კამათის საგანი პირველად, 1917 წელს გაჩენილი *იმპერსონალური თეორია* აღმოჩნდა, რომელიც საკმაოდ მკაცრ და შეიძლება ითქვას, გაუგებარ მოთხოვნებს უყენებდა მწერლებს: „...მაგრამ, რაც უფრო სრულყოფილია შემოქმედი, მით უფრო მეტად აცალკევებს იგი თავის თავს ნაწარმოებისგან. ადამიანი იტანჯება, ხოლო გონება ქმნის;" (Eliot 1932: 18)[1]. ელიოტი უარყოფს დროის ტენდენციების, სუბიექტური ემოციების ასახვას საკუთარ ქმნილებაში, შესაბამისად, ტექსტის ავტორისგან გათავისუფლებაზე მიუთითებს. განსხვავებულია ელიოტის მომდევნო წლების ესეისტიკაში გაჟღერებული აზრი, მაგალითად, 1927 წელს, იგი ესეში „შექსპირი და სენეკას სტოიციზმი" შექსპირის შემოქმედებას ღირებულად შემდეგი მიზეზით მიიჩნევს: „შექსპირს უკეთესი ფილოსოფიის მიხედვით რომ დაეწერა, ცუდ პოეზიას შექმნიდა. მისი საქმე თავისი დროის უდიდესი ემოციური ინტენსივობის გამოხატვა იყო, რომელიც ეყრდნობოდა ნებისმიერ რამეს, რასაც იმ დროს ფიქრობდნენ." (Eliot 1932: 137). ამ ეტაპზე პოეტი ყურადღებას არ ამახვილებს საკუთარ თავთან დაპირისპირებული მოსაზრებების გამოთქმაზე, იგი უბრალოდ შექსპირის დროსთან თანხვედრაში მყოფი იდეების ემოციურ ინტენსივობაზე საუბრობს, რაც უნიკალურს ხდის მის შემოქმედებას. ამის მიუხედავად, ელი-

1 ყველა გამოყენებული ინგლისურენოვანი ციტატების თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

ოტი ოცდასამი წლის შემდეგ დაწერილ ესეში "Yeats" (1940) საუბრობს მწერლის იმ შემოქმედების ნიმუშთა ღირებულებაზე, რომლებშიც მისი ეპოქა და „პიროვნულობა" აისახა": "იეიტსის შემოქმედების გვიანდელი ნაწარმოებებისათვის მათში მისი „პიროვნულობის" გამჟღავნების ნიშნით უპირატესობის მინიჭებით, საკუთარ თავს ვეწინააღმდეგები." (Eliot 1975: 251). აქ კი ელიოტი *იმპერსონალიზმის* მეორე განმარტებას გვთავაზობს: „მეორე ტიპის *იმპერსონალურ* პოეტს ინტენსიური და პირადი გამოცდილებიდან შეუძლია ზოგადი ჭეშმარიტების გამოხატვა, ამ გამოცდილებათა უნიკალურობის შენარჩუნებით, იგი მათ ზოგად სიმბოლოდ გადააქცევს" (Eliot 1975: 251).

ელიოტისეული განმარტების მიუხედავად, გამოსაკვლევია რომელი მხატვრული გამოსახვის მეთოდებით მიაღწია მან *იმპერსონალიზმს* საკუთარ შემოქმედებაში და რა რეალური ღირებულება გააჩნია მას. დასაზუსტებელია, პრაქტიკულად როგორ არის შესაძლებელი პირადი გამოცდილებისა თუ ემოციის საერთო ჭეშმარიტებად გადაქცევა. ქართველი ელიოტოლოგი, პროფესორი თემურ კობახიძე თავის მონოგრაფიაში განიხილავს ელიოტის შემოქმედების ძირითადი ნაწილის საფუძვლად გამხდარ მითოსურ სქემებსა და რთული ასოციაციაციურ აზროვნების ტენდენციებს, რომელთა მეშვეობით ცდილობს ელიოტის მხატვრული ტექნიკის კანონზომიერებათა დადგენას. „უტოპიური" თეორიის პირობებში, ავტორი ახერხებს ელიოტის ლიტერატურის კრიტიკის პრაქტიკულობაზე ხაზგასმას.

„სუინისა და ბულბულების" რთული მითოპოეტური სქემისა და ასოციაციური პოეტიკის განხილვისას, თ. კობახიძე ყურადღებას ამახვილებს ლექსში აგამემნონის მითსა და ნაყოფიერების მითოლოგიაზე, რომელთა გაერთიანებით ელიოტს გარდაცვალება მკვდრებით აღდგომის არქეტიპული სქემა შემოაქვს (კობახიძე 2015: 79). აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი მითისა და მითოსის გააზრებისას, ხაზს უსვამ მათ შორის არსებით განსხვავებაზე. მონოგრაფიაში მითოსურ სქემას ადამიანის ფსიქიკაში პოტენციურად არსებულ მოდელად ასახელებს, ხოლო მითს მისი რეალიზაციისათვის საჭირო სიუჟეტად მოიხსენიებს. ელიოტის ნაწარმოებებში განსხვავებულ სიუჟეტთა სიუხვე შეიმჩნევა, თუმცა სქემა არასოდეს იცვლება. სწორედ ამ ხერხით, თ კობახიძე მართებულად შენიშნავს, რომ „სუინისა და ბულბულების" ერთ მითოსურ სქემაზე სხვადასხვა

სიუჟეტის მითებზე ასოციაციური მინიშნება და თვით, მაცხოვრის ასოცოციაციის (ტექსტში მაცხოვრის გულის მონასტერთან ბულბულების გალობა) წარმოდგენით, ელიოტი ყველა დროს ერთმანეთში ურევს, რომელშიც თანამედროვე დროც ერთიანდება და ლექსში საროსკიპოში განვითარებულ სცენას ერწყმის: „ამგვარად, ბანალურ კაფესა თუ საროსკიპოში დატრიალებული ტრაგიკომიკული სცენა კოსმიურ უნივერსალურობას იძენს - მისი არსი თანავარსკვლედთა გადანაცვლებაშია აღბეჭდილი. „სუინისა და ბულბულების" კერძო სიტუაცია კერძო კი არ არის, საყოველთაოა: მითოსური განზოგადების დონეზე წარმოსახვისას, ყოველი ინდივიდუალური დრამა მარადიული ხდება" (კობახიძე 2015: 87). ამგვარი უნივერსალურობის მიღწევის შემდეგ ავტორის „იდენტობა" მეორეხარისხოვანია, იგი ასოციაციათა სიუხვით თანაბრად ახლო და ნაცნობი ხდება დროის ნებისმიერ მონაკვეთში მყოფი მკითხველისათვის, რა თქმა უნდა, ამ ასოციაციათა გააზრებისა და ინტელექტუალური მზაობის პირობებში. ეს მოსაზრება სავსებით მისაღებია თავად ელიოტის ესეისტიკაში გაჟღერებული შეხედულების გათვალისწინებით: „უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ამ სიტყვებს თან სდევთ ასოციაციები. კონკრეტულ სიტყვათა ასოციაციური ურთიერთკავშირი კიდევ უფრო მეტს ასოციაციას იწვევს, რაც კონკრეტულ ცივილიზაციაში აღზრდით შექმნილი ცნობიერებაა" (Eliot 1932: 240).

„სუინისა და ბულბულების" მსგავსად, თ. კობახიძის განხილვით, „უნაყოფო მიწის" მითოსიც გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის სქემას ეფუძნება. ერთი მოდელის ირგვლივ შემოკრებილი ასოციაციაციები მიანიშნებენ სხვადასხვა მითებსა თუ პერსონაჟებზე, რომელთა სახეებიც ნაწარმოებში ერთ კონკრეტულ მოქმედ პირში იხლართება. ეს კი კიდევ უფრო ნათელს ხდის *იმპერსონალიზმის* რაობას. ტირესიასის ასოციაციურად მრავალ პერსონაჟთან დაკავშირებით, მონოგრაფიის ავტორი ასკვნის, რომ იგი *ყველაკაცია*, რაც ასევე შეიძლება ითქვას ელიოტის სხვა პერსონაჟებზე, მათ შორის ზემოთ ნახსენებ სუინზე და მასში ასოციაციურად გაერთიანებულ დიონისეზე, აგამემნონსა თუ ქრისტეზე. *ყველაკაცის* მოქმედება სპობს ინდივიდის თვისებების, შეხედულებებისა თუ აზრების წინ წამოწევას. თუმცა, ეს არ უნდა გავიაზროთ ისე, რომ თითქოს *იმპერსონალიზმის* თეორია მითოსური სქემისა თუ *ყველაკაცის* მოქმედების ფარგლებში ანადგურებს ავტორს. ამ მოსაზრების გასაბათილებლად

ყურადღება უნდა დაეთმოს, თ. კობახიძის „ბერბანქის" განხილვისას „ზემოთ ასვლისა" და „ქვემოთ ჩასვლის" იგივეობაზე მითითებისას. ელიოტი ასევე მსგავსი აზრის ეპიგრაფს ("the way up and the way down") იყენებს "ოთხ კვარტეტში" და მას ერთ ზოგად მითოსურ დროში ჩასვლის გამოსახატ ფუნქციას აწერს. ამ ასოციაციაში კიდევ სხვა დატვრითვის ძიებისას, პროფესორი მიუთითებს, რომ ეს რემინისცენცია თავად ამერიკიდან ინგლისში ჩასულ ელიოტსაც გულისხმობს (კობახიძე 2005: 35). ნათელია, რომ ელიოტი კი არ ათავისუფლებს ტექსტს ავტორისგან, არამედ ის თავს ამ უზოგადესი სქემის ნაწილად მიიჩნევს, რომელშიც ზუსტად იგივე ფუნქცია აქვს, რაც ნებისმიერ ადამიანს. ავტორის ფუნქცია ამ სქემების საკუთარ შემოქმედებაში გადმოტანა, ხოლო უბრალო ადამიანისთვის კი ყოველდღიურ მოქმედებაში მისი, უმეტესად გაუცნობიერებელი გამეორებაა.

თ. კობახიძე აღნიშნავს, რომ ელიოტი საკუთარ თავზე მიმანიშნებელი ასოციაციით, დღევანდელობისა და წარსულის ერთმანეთში აღრევით, მწარე ირონიას წარსულსა და აწმყოს თანაბრად უნაწილებს. ეს ტექსტისა და ავტორის მორალურობაზე „მიმათითებლის" როლის მიწერის შესაძლებლობას სპობს: „დახვეწილი ცინიზმის გამოყენება დროის თანმდევ პოეტურ შეთანხმებას წარმოადგენდა." (Eliot 1958: 10). იგი შენიშნავს, რომ ამგვარი რთული ასოციაციური აზროვნებით, *ყველაკაცისა* თუ *ყველამოქმედების* ერთდროულად შემოტანით, ავტორი პარადოქსის გამოყენების ტექნიკას ავითარებს. მაცხოვრის სახის, უნაყოფო მეფის, სექსუალურ-რელიგიური თემატიკის მქონე მითების ერთმანეთში აღრევა არ ჯდება არანაირ კანონზომიერებაში, თუმცა ამას ავტორი *პაროდირების* ხარჯზე აბალანსებს და ამით ხაზს უსვამს მხოლოდ განსხვავებულ ხარისხობრივ მოქმედებათა ერთიანობის აუცილებლობას. იგი არ ემსახურება ფასეულობათა რეალურ განადგურებას, ან დაკნინებას.

ხაზგასასმელია ის ფაქტიც, რომ ჯერ კიდევ „ბერბანქის", შემდეგ „სუინისა და ბულბულების" და ბოლოს, „უნაყოფო მიწის" მოქმედებათა განვითარების ქალაქების დასახელებისის შემდეგ, ელიოტი ვენეციასა და ლონდონს თან მიიჩნევს რეალურ სამოქმედო სივრცედ, თან არა. მათში ჩასვლაც და არ ჩასვლაც ერთი და იგივეა, რასაც თ.კობახიძე ფსიქიკაში არსებული მითოსური სქემის მსგავსად, ადამიანის გონებაში არსებულ სამოქმედო ადგილად მიიჩ-

ნევს. პარადოქსულია ის ფაქტიც, რომ პროფესორის აღნიშვნით, დაუსრულებელი ტრაგედიების ერთ პატარა სივრცეში (ქალაქებში, ან სულაც გონებაში) ჩატევით, ელიოტი არ ცდილობს ამ ყველაფრისგან ტრაგედიის წარმოდგენას. დაუსრულებელი ტრაგედიაც მხატვრული ხერხია, რომელსაც იგი სუბიექტური ემოციის *იმპერსონალურად* გადასაქცევად იყენებს: "დრო და სივრცე შეკუმშულია და ამიტომ, "გარესამყაროსთვის" დამახასიათებელი ყველა ძირითადი პროცესი მის ფარგლებში უფრო ინტენსიურად, შეუდარებლად უფრო დაძაბულად მიმდინარეობს. რაღა თქმა უნდა, ამგვარი ხელოვნურად შევიწროებული სივრცის, ამ "პოეტური ლაბორატორიის" შექმნა მხატვრული ანალიზის გამძაფრებას, წარმოსახვის განზოგადებას და უნივერსალიზაციას ემსახურება." (კობახიძე 2005: 20). ეს ნამდვილად ლოგიკური შენიშვნაა, ელიოტის ადრეულ ესესთან დაბრუნებით მისი დასკვნის ღირებულება გამოიკვეთება: „მაგრამ პოეტური ემოციის ინტენსივობის ხარისხი საკმაოდ განსხვავდება იმ გამოცდილების ინტენსივობიდან, რამაც დატოვა ეს შთაბეჭდილება." (Eliot 1932: 19). სუბიექტური ემოციის გაობიექტურებას, *გაიმპერსონალურებას* თავისი წესები აქვს. საბოლოოდ, ყველა მხატვრული საშუალების, მათ შორის მითოსის გამოყენების, რთული ასოციაციების ერთმანეთში გადახლართვის, დროისა და სივრცის გაერთიანების ანალიზის შემდეგ, მონოგრაფიაში ავტორი მიუთითებს მათ საერთო დანიშნულებაზე. კონკრეტული ადგილები, ლონდონი, ვენეცია და შემდეგ, მათი ყველა ქალაქზე განზოგადება, რომელიც საბოლოოდ, შეიძლება არსად არ იყოს, ასევე *ყველაკაცის* მოქმედება, ტრაგედიის ტრაგედიაზე დამატება ემსახურება მხოლოდ აზრისა და გრძნობის ლოგიკურ შერწყმას, რასაც ელიოტი ამკვიდრებს ტერმინით 'Unification of sensibility'.

თუკი გამოიკვეთა ელიოტის პიროვნული როლი მის შემოქმედებაში, ტრაგედიის, მითოსის თუ ასოციაციური აზროვნების გაცნობიერებულად, ხშირად ლოგიკას მოკლებული ფორმით გამოყენება, მაშინ საკვირველია როგორ თავისუფლდება ტექსტი ავტორის სუბიექტურად აღქმულ გარესამყაროსგან. თ. კობახიძე ამ არგუმენტსაც წარმატებით აბათილებს. ელიოტის „უნაყოფო მიწა" იწყება აპრილის საშინელ თვედ გამოცხადებითა და მკვდარ მიწაზე იასამნების ამოზრდის უწყებით. ვხვდებით, რომ აქ ელიოტის გარესამყაროზე დაკვირვებიდან მიღებული განცდის აზრობრივი ექვივალენტის ფორმებია წარმოდგე-

ნილი. პროფესორის განმარტებით, მას ავტორისეული სუბიექტური აღქმისგან ათავისუფლებს პოემის მთლიან კონტექსტში, დროის გათვალისწინებით გააზრება. დროის იმ მონაკვეთში მსგავსი ემოციის ქონა გარემოს მიმართ სრულიად ლოგიკურია, ეს არ არის ავტორის აკვიატება, ხოლო პარადოქსული ფორმა ავტორისეული ემოციის უნიკალური აზრობრივი მიგნებაა (კობახიძე 2015: 198-200). საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ ხსნა ისევ დროშია. იგი *იმპერსონალიზმის თეორიას* პოეტის სუბიექტურ აღქმასა და მისი გარესამყაროსგან დაშორების საშიშროებას აცილებს, ეს კი მონოგრაფიაში განხილული ყველა კონკრეტული შემოქმედების ნიმუშთა თანადროულ და ერთდროულად, „ზედროულ“ კონტექსტში გააზრებისას იკვეთება.

გამოყენებული ლიტერატურა

კობახიძე, თემურ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა “უნივერსალი”, 2015.

Eliot, T. S. “Yeats”. In: Frank Kermode (ed.). *The Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich., 1975: 248-257.

Eliot, T. S. *The Selected Essays*. London: Faber & Faber. 1932.

Spencer, T. “Donne in our Time”. In: *A Garland for John Donne, 1631-1931*. Gloucester, Mass.: P. Smith, 1958: 1-20.

პერსონაჟთა სახელების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა ჯუნა ბარნსის პიესაში *ანტიფონი*

სოფიკო გელიაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

SYMBOLIC AND ASSOCIATIVE SUGGESTIVENESS OF CHARACTERS IN DJUNA BARNES' *THE ANTIPHON*

SOPIKO GELIASHVILI
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: Djuna Barnes' play *The Antiphon*, published in 1958, occupies a significant place in the work of the American modernist writer. The tragedy staged in Stockholm in 1961 has repeatedly become the subject of criticism. Despite the differences of opinion on the play's structure and content, Djuna Barnes' latest text is both an experiment and a summ ary of her work.

My article discusses the symbolic and associative suggestiveness of each member of the Hobbs family. The characters presented in the three-act verse tragedy are associated with the heroes of *Ryder* and *Nightwood*. The variation of linguistic styles and allusions related to Shakespeare which are characteristic features of the author's work, still break the barriers of time and space.

Augusta Hobbs and her brother Jonathan Burley, gathered in Burley Halls for an obscure reason, represent the kind of English aristocrats whose past and present have turned into an illusion. The process of destroying the image of the *father,* characteristic of Barnes' work, does not lose its relevance in *The Antiphon* either. The four descendants of Titus Hobbs represent different and paradoxical natures of humans. Dudley and Elisha are shown as violent characters in the play, the premise of which is the unhealthy events experienced in childhood. The only daughter of the family, Miranda, is the main target of aggression from those around her. Jack, also known as Jeremy Hobbs, symbol-

izes the modernist hero of the 20th century, who has lost all ties and emotional connection with the outside world. By portraying Jeremy's vague goals and complete alienation from the family members, Barnes emphasizes the futility of Hobbs' gathering and parodies the concept of the modern family.

Keywords: Djuna Barnes, tragedy, modernism, drama

ჯუნა ბარნსმა, მისი უკანასკნელი ნაწარმოები „ანტიფონი", 1958 წელს გამოაქვეყნა. პიესის რედაქტორი, ტომას სტერნზ ელიოტი, კრიტიკულად უყურებდა ბარნსის ექსპერიმენტულ წამოწყებას. ავტორისა და რედაქტორის მეგობრულ, თუმცა ამავე დროს მკაცრ ურთიერთდამოკიდებულებაზე მეტყველებს ლინდა ქიურის სტატიაში წარმოდგენილი ბარნსისა და ელიოტის წერილები: „გთხოვ ტომ, დაინდე ავტორი, რომელიც უკვე თორმეტი თვეა საშინელ დაძაბულობას გრძნობს" ("And Tom, do take mercy on the author who has been twenty months in a fairly gruesome state of tension") (Curry 1991: 286-87). ტექსტის გამოქვეყნებამდე, 1956 წელს, ჰარვარდში გაიმართა პიესის კითხვის საღამო, რომელსაც ავტორი ელიოტთან და ედვინ მიურთან ერთად ესწრებოდა. Poets Theatre Company-ს მსახიობების მიერ წაკითხულმა პიესამ ჯუნა ბარნსი საშინლად გააღიზიანა და უკმაყოფილომ დატოვა ღონისძიება. ორი წლის შემდეგ კი „ანტიფონის" გამოცემას კრიტიკოსთა მხრიდან უარყოფითი შეფასება მოჰყვა, რის ძირითად მიზეზად ბარნსის მიერ ელისაბედის ხანის, ხშირად დაშიფრული და გაუგებარი სამწერლობო ენის გამოყენება და პირადი ტრავმული გამოცდილების აშკარა წარმოჩენა იყო. 1961 წელს, სტოკჰოლმში შედგა „ანტიფონის" სასცენო პრემიერა. ალექს გუდი თავის სტატიაში იმოწმებს ფრედერიკ ფლაიშერის მიმოხილვას, რომელიც მას უპირველეს ყოვლისა ლიტერატურულ ტექსტად მოიხსენიებს და წერს: „პრემიერაზე მოსულმა მაყურებელმა თეატრი დაბნეულმა და ამავდროულად მოჯადოებულმა დატოვა. თეთრი ლექსით დაწერილი პიესა პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშია, თუმცა ტექსტი მანამდე უნდა წაიკითხოთ სანამ სცენაზე იხილავთ" ("first-nighters left the theatre confused and fascinated. The blank verse drama contains brilliant poetry but the work should be read before being seen") (Goody 2014: 348).

სამმოქმედებიანი ტრაგედიის სახელწოდებას - „ანტიფონი“, ლექსიკონი განმარტავს როგორც „ხმა ხმის პირისპირ“ (ბერძნ. antiphone). იგი „IV საუკუნიდან აღნიშნავს საგალობლის შესრულებას ორი გუნდის მიერ იმგვარად, რომ ერთმა მათგანმა მეორეს უპასუხოს. შემდგომში ანტიფონი წირვის შემადგენელი ნაწილი გახდა ცალკეულ წესთათვის (დაწყება, შესაწირავი, ზიარება) შესავლის სახით. ჟამთა ლიტურგიაში ანტიფონს ფსალმუნის ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრის ფუნქცია აკისრია. ის ფსალმუნს პიროვნულ ლოცვად აქცევს, უკეთ გამოკვეთს საყურადღებო ფრაზას; განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს რომელიმე ფსალმუნს, ვითარებიდან გამომდინარე; ეხმარება ფსალმუნის ტიპოლოგიურ და სადღესასწაულო ინტერპრეტაციას, სასიამოვნოსა და მრავალფეროვანს ხდის ფსალმუნთა შესრულებას“ (პეტროზილო 2011: 434). პიესა, შესაძლოა გავიაზროთ როგორც პასუხი მწერლის ადრეული რომანების - „რაიდერისა“ და „ღამის ტყისათვის“, რადგან ტრაგედია ერთგვარი გაგრძელება და ამავდროულად დასასრულია აღნიშნულ ტექსტებში წარმოდგენილი ფაბულისა. ურთიერთკავშირის გამორიცხვის შემთხვევაში კი ცალკეული ნაწარმოების სიუჟეტი გულისხმობს მთავარი გმირის, მირანდას „ხმას“ ოჯახის „ხმის“ საპირისპიროდ. გარდა სიტყვის უშუალო მნიშვნელობისა, „ანტიფონი“ ასოციაციურად უკავშირდება ბერძენი ორატორის ანტიფონეს სახელს, რომლის ნაშრომები ძირითადად განიხილავდა სხვადასხვაგვარი დანაშაულების აღკვეთის ან დამნაშავის სწორად დასჯის გზებს. ჯუნა ბარნსის პიესაც ერთგვარი „სადამსჯელო“ ორატორული ნაშრომია დამნაშავეთა წინააღმდეგ.

ტრაგედიის მოქმედების ადგილია ინგლისი, „ბერლი ჰოლი“, სადაც მკითხველი ჰობსების ოჯახის შეკრების მომსწრე ხდება. პიესის მოქმედი გმირები არიან ქვრივი ავგუსტა ბერლი ჰობსი, მისი შვილები: მირანდა, ჯერემი, დადლი და ელიშა; ასევე ავგუსტას ძმა - ჯონათან ბერლი. ოჯახის თავშეყრის ინიციატორი ჯერემი ჰობსია, რომლის საქციელი ბუნდოვანებას აჩენს როგორც მკითხველში, ისე პერსონაჟებში. ყველასგან მიტოვებულ საგვარეულო სახლში შეკრება რა თქმა უნდა სიმბოლურია და როგორც პავლინა რადია აღნიშნავს მის სტატიაში, იგი ერთგვარი „ზღურბლისმაგვარი სივრცეა, საიდანაც ტრანსფორმაციის დაწყებაა შესაძლებელი“ (“Burley Hall serves as an ideal, liminal space where such a transformation can take place”) (Radia 2017: 154).

„ანტიფონის“ პერსონაჟთათვის სახლში დაბრუნების ცნება არა თუ ღირებული არ არის, არამედ საშიშიცაა. ბავშვობისა და ახალგაზრდობის პერიოდში დამარხული ტრავმული გამოცდილებების კლავ ცნობიერ ზედაპირზე ამოტივტივება მკითხველისა და მაყურებლისთვის სახიფათო თამაშად იქცევა. ჰობსების ტრაგედია ოჯახის „უფროსის“, ტიტუს ჰობსის პერსონაში მდგომარეობს. ტიტუსის პროტოტიპი ჯუნა ბარნსის მამა - ვოლდ ბარნსია, რომელსაც მკითხველი ვენდელ რაიდერის სახელით იცნობს მწერლის პირველი რომანიდან „რაიდერი“. ბარნსი კვლავ განაგრძობს მამის ირონიულ კონტექსტში მოხსენიებას, როდესაც მის სრულ სახელს წარმოგვიდგენს როგორც ტიტუს ჰიგბი ჰობსი სალემიდან (Titus Higby Hobbs of Salem), რაც მკითხველში არაერთ ალუზიას თუ ასოციაციას აჩენს. ტიტუსი უილიამ შექსპირის სისხლიან ტრაგედიას, „ტიტუს ანდრონიკუსს“, ხოლო ჰობსი ასოციაციურად ტომას ჰობსს გვახსენებს, რომლის ვოლდ ბარნსთან გაიგივება მხოლოდ მამის მსოფლმხედველობის პაროდირებას ემსახურება; სალემი, როგორც წარმოშობის ადგილი კი მე-17 საუკუნეში ჯადოქართა გასამართლებებს უკავშირდება, რაც ტიტუსის გმირს უსამართლობის და აბსურდის თანამონაწილედ აქცევს. დედასთან ერთად ამერიკიდან ჩამოსული, პოლიგამიური ურთიერთობების მომხრე ტიტუს ჰობსი იმ ტრაგიკული და ამავდროულად აბსურდული მდგომარეობის საწყისი წერტილია, რომელშიც პერსონაჟები იმყოფებიან. სიგიჟის პირას მყოფი ავგუსტა, ინცესტის მსხვერპლი მირანდა, ოჯახიდან განდგომილი ჯერემი და სადისტებად ქცეული დადლი და ელიშა კვლავ გარდაცვლილი მამის აჩრდილის გავლენით აგრძელებენ ცხოვრებას.

ჰობსების ოჯახის შეკრების ორგანიზატორი, ჯერემი ჰობსი, ტრაგედიის ბოლომდე არ ამჟღავნებს საკუთარ ვნაობას. იგი ჯეკ ბლოუს სახელით ესაუბრება ოჯახის წევრებს და მუდმივი ქარაგმებით ცდილობს მათთვის თვალის ახელას. მამაკაცის პროტოტიპი შეიძლება იყოს ავტორის ძმებიდან ერთ-ერთი, ხოლო ადრეული მხატვრული სახეებიდან იგი ყველაზე მეტად „რაიდერში“ წარმოდგენილ ტიმოთის უკავშირდება. ჯერემის/ჯეკის მიერ, პირველი მოქმედების დასაწყისში წარმოთქმული სიტყვები „მდუმარე როგორც გარდაცვლილთა მესა“ (Muted as Missae pro Defunctis) ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა ჯერ არგათამაშებული ტრაგედიის დასასრულისა. მასვე ეკუთვნის ოჯახის წევრების მისამართით ნათქვამი:

„სცენა მზადაა, მაგრამ მსახიობი არსად ჩანს. / მოკლედ რომ ვთქვათ, მსმენელი არ გვყავს“ (“The scene is set but seems the actor gone. / In short no audience at all”) (Barnes 1980: 83)- რაც შემდგომში პიესის ზოგად შეფასებად იქცა კრიტიკოსთა მხრიდან. პიესის განმავლობაში, არაერთხელ გაისმის შეკითხვა ჯეკის ვინაობასთან დაკავშირებით, რაზეც ის პასუხობს: „ვინ არის იმაზე უფრო ბრძენი ვიდრე სრულიად უცხო?“ (“For who is wiser than the total stranger?”) (Barnes 1980: 88). საკუთარი თავის უცხოდ მოხსენიებით იგი ერთი მხრივ ვინაობას მალავს, მეორე მხრივ კი ხაზს უსვამს ოჯახის წევრებისგან სრულ გაუცხოებას. ბარნსის მხრიდან, პერსონაჟის აღნიშნული ხერხით წარმოჩენა მკითხველში შექსპირულ ალუზიებს აჩენს. გარდა იმისა, რომ შექსპირის გმირებისთვის შენიღბვა ჩვეული მოვლენაა, ჯერემის სახე პირდაპირ კავშირშია ჰამლეტთან. ბარნსი ჰამლეტისეული ბრძოლის პაროდირებას გვთავაზობს ჯერემი/ჯეკის მოქმედებებით: იგი ისევე ბრუნდება „ბერლი ჰოლში“, როგორც ჰამლეტი ელსინორში; სახლში დაბრუნება ორივე მათგანისთვის ჩაკეტილ წრეში მოხვედრა და შემდეგ თავის დაღწევისათვის ბრძოლაა. თუმცა თუ ჰამლეტისთვის მამის აჩრდილი ერთადერთი ჭეშმარიტებაა, ჯერემისთვის ტიტუსის არსებობა ყველაზე დიდი იმედგაცრუებაა. ჰამლეტს მამა სიმართლის დასადგენად სჭირდება, ჯერემის კი მამა რეალობის დანახვაში უშლის ხელს. „ანტიფონის“ პირველ მოქმედებაში ნაჩვენები ჯერემის მონოლოგი ჰამლეტისას არაფრით ჰგავს, რაზეც თავად პერსონაჟიც მიგვანიშნებს: „ამბობენ, რომ მონოლოგი მოძველდა / ის საკუთარი თავის ქებას ემსგავსება“ (“They say soliloquy is out of fashion, / It being a kind of talking to your betters”) (Barnes 1980: 93). „ყოფნა არ ყოფნა“ ჯერემისთან ცნობიერების ნაკადად გადაიქცევა: იგი იხსენებს ესავის დაბადების ამბავს, რომლის ქუსლიც იაკობს ეჭირა: „გამოვიდა პირველი მთლად წითური, თითქოს ბეწვის ქურქით შემოსილი; და სახელად ესავი უწოდეს. მერე მისი ძმა გამოვიდა, ხელი ესავის ქუსლზე ჰქონდა მოჭიდებული; და სახელად იაკობი უწოდეს;“ (დაბადება 25:26); თავს ადარებს სხვადასხვა თევზსა თუ ფრინველს, მათ შორის იუდას თხასაც, როგორც ღალატის სიმბოლოს. ამავე მონოლოგში ვხვდებით ერთადერთ ალუზიას ჯუნა ბარნსის შემოქმედებისათვის საკულტო პერსონაჟთან, ტირესიასის მოდერნისტულ სახესთან - მეთიუ ო’კონორთან, როდესაც

ჯერემი ხალხს მოუწოდებს: „ამ გზით ყოყოჩებო წვერიანი ქალბატონისათვის“ (“This way, strutters, for the bearded lady;”) (Barnes 1980: 93). „ჰამლეტის“ გარდა, ჯერემი/ჯეკი თავს თომა ბეთლემელად მოიხსენიებს რასაც ასოციაციურად „მეფე ლირთან“ და მე-17 საუკუნეში დაწერილ ანონიმურ ლექსთან მივყავართ. ანონიმური ლექსის პროტაგონისტი, რომელიც შემდგომში მოწყალების მთხოვნელის, ხშირად ფსიქიურად დაავადებული ან მოჩვენებითი სიგიჟის მქონე ადამიანის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ იქცა, პიესაში პერსონაჟის ორსახოვნებაზე მიგვანიშნებს.

მირანდა ჰობსი ტრაგედიის ცენტრალური პერსონაჟი და ჯუნა ბარნსის მხატვრული სახეა. პიესაში, თითოეულ გმირს ბრალი მიუძღვის მასზე განხორციელებული ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ძალადობის გამო. ტიტუს ჰობსი ქალიშვილზე სექსულაურად ძალადობდა, რაშიც ირიბად მონაწილეობდნენ ძმებიც; ავგუსტა და ტიტუსის დედა, ვიქტორია, კი წლების მანძილზე თვალს ხუჭავდნენ და ყველაფერს მირანდას არასწორ საქციელს აბრალებდნენ. ბარნსის ადრეულ რომანებში, „რაიდერსა“ და „ღამის ტყეში“, მირანდას ჯული რაიდერისა და ნორა ფლადის სახელით ვხვდებით. „ანტიფონის“ მწერლისეული სახე კი მისი ცხოვრების ერთგვარი შეჯამება და ოჯახის წევრებისათვის გაცემული პასუხია. მირანდას, როგორც ტრაგედიის პროტაგონისტის სახე, პირველ რიგში შექსპირის „ქარიშხალის“ ალუზიას აჩენს მკითხველში. ბარნსის მიერ შექმნილი პროსპეროსა და მისი ქალიშვილის პაროდიული სახეები ერთი შეხედვით შექსპირისეული პერსონაჟების სრულ ანტიპოდებს წარმოადგენენ, თუმცა რეალურად მათ შორის ბევრი საერთოა. მარტოობაში მყოფი პროსპეროსთვის ქალიშვილი მისი შვილი და ცოლია, ისევე როგორც ტიტუსისთვის მირანდა. ტიტუს ჰობსის მიერ ქალიშვილის ასაკიან მამაკაცზე მითხოვება მირანდასა და ფერდინანდის სიყვარულის ისტორიის პაროდიაა. აშკარაა, რომ პროსპეროც ისე თამაშობს ქალიშვილის ბედით, როგორც ჰობსების ოჯახის უფროსი. ორივე პიესის შემთხვევაში კი ფაბულის პირველწყარო მითოლოგიაში უნდა ვეძებოთ, კერძოდ კი პერსეფონესა და ჰადესის ამბავში. მიწისქვეშა სამყაროს ღმერთს, ჰადესს, ძალიან შეუყვარდა ბუნების ქალღმერთი პერსეფონე და მის მოსატაცებლად დახმარება ზევსს სთხოვა. პერსეფონეს თავიდან ძალიან გაუჭირდა ბნელეთის სამყაროში ცხოვრება, თუმცა ნელ-ნელა შეეჩ-

ვია და ჰადესი შეუყვარდა. მითოლოგიური სიუჟეტი თანხვედრაშია ახალგაზრდა ქალიშვილების იზოლირებულ სივრცეში გამოკეტვასთან და რეალობის ბლოკირებასთან. ილუზორული სიმართლე განაპირობებს მომავალში მირანდა ჰობსის ტრავმირებულ პერსონად ჩამოყალიბებას. მოგონებებში, რომელიც ბავშვობასთან აკავშირებს, დომინირებს ტიტუსის ძალადობრივი ბუნება და გაუპატიურების შედეგად განცდილი ემოციები: „დაწყევლილო მირანდა, მიდიოდი ამოტრიალებული ფეხსაცმლით / და მიათრევდი გაუპატიურებულის სისხლს კვალად, ისე როგორც ლოკოკინა“ (“Miranda damned, with instep up-side-down, / Dragging rape-blood behind her, like the snail-“) (Barnes 1980: 185).

პიესაში კიდევ რამოდენიმეჯერ გაიჟღერებს მინიშნება ტიტუსის ძალადობრივ ბუნებასთან დაკავშირებით, როდესაც მირანდა ამბობს: „მისი საზარდულიც რომ ორიგენეს მსგავსად უჩრდილო ყოფილიყო, არ მომიწევდა მის კალთაში შრიალი“(“I would his groin had been as shadowless/ As Origen’s, ere I had rustled in his lap”) (Barnes 1980: 195), სადაც ბარნსი ალექსანდრიელ თეოლოგს, ორიგენეს, სწორედ მისი ასკეტიზმის გამო ახსენებს და ტრაგედიის ერთგვარი რეფრენი, რომელსაც მირანდას გარდა ჯერემიც წარმოთქვამს: „ვინ დადის ასე გვიან ამ ქუჩაზე?“ (“Who passes by this road so late”). ციტატა ჩარლზ დიკენსის „პატარა დოროთის“ ალუზიაა, სადაც ამ სახელწოდების სიმღერას ცოლის მკვლელობაში დამნაშავე სამი სახელის მქონე რიგო/ლანგნიერი/ბლანდოისი მღერის. დიკენსის გმირი ისევე სარგებლობს სხვადასხვა სახელებით, როგორც ტიტუსი და ზოგადად მამის მხატვრული სახე ბარნსის შემოქმედებაში. რიგოს მიერ ცოლის მკვლელობა კი „ანტიფონში“ ტიტუსის მიერ ავგუსტას ალეგორიული მკვლელობით და ცოლის ქალიშვილით ჩანაცვლებით პაროდირდება.

მირანდას პერსონაჟი, როგორც აგრესიის მთავარი სამიზნე, ყველაზე უკეთ დადლისა და ელიშას გმირების ენით წარმოჩინდება. ოჯახის წევრების მიმართ ზიზღით განმსჭვალული ძმები ბავშვობაში განცდილის ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენენ. მირანდას პარიზში გადასახლებას ისინი შემდეგი სიტყვებით აფასებენ: „ჩვენ გვიყვარდა ბატკანი, / მეძავად გადაქცევამდე“ (“We loved the lamb- / Till she turned mutton”) (Barnes 1980: 147) - რაც არა მხოლოდ

ძმების, არამედ საზოგადოების დამოკიდებულებასაც გამოხატავს 20-იანი წლების ექსპატრიატების მიმართ. ელიშასთვის ის „ვაი პოეტი“ და „მჯღაბნელია“, დადლისთვის კი „მოხეტიალე მსახიობი“ „ქმრის, ვაჟის და საბანკო ანგარიშის გარეშე“. მირანდას, როგორც უნაყოფობის სიმბოლოდ წარმოჩენა, კულმინაციას აღწევს მეორე მოქმედებაში, როდესაც დადლი და ელიშა ღორისა და ვირის ნიღბებს ირგებენ და დედასა და დაზე სექსუალური თუ ფიზიკური ძალადობის ინსცენირებას წარმოგვიდგენენ. ძმები ცდილობენ ქალების მუხლებზე დაყენებას, რასაც დადლი განმარტავს კიდეც: „...ოთხზე დააყენე! ეს მისი საუკეთესო პოზაა!“ (“Stand her on four feet! That’s her best position!”) (Barnes 1980: 176). ნიღბების გამოყენების ტექნიკა და სპექტაკლი სპექტაკლში როგორც ბერძნული და რომაული ტრაგედიების, ისე შექსპირის პაროდირებას ახდენს. თუ კი კენტი ლირთან დასარჩენად ინიღბება, ედგარი უსამართლობისგან თავის დასაღწევად, ვიოლა სამსახურისა და სიყვარულისთვის, ხოლო პორცია კეთილი საქმისთვის - „ანტიფონის“ გმირები ნიღბებს დედისა და დის გასაუპატიურებლად ირგებენ.

ბარნსის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი, დედობის ცნების სიკვდილთან გაიგივება კვლავ აქტუალურია „ანტიფონში“. მირანდა დედის მუცელში ჩასახვას მხოლოდ ნეგატიური კონოტაციით აღწერს: „არასასურველი ემბრიონი, უბედურების ტომარა“; ავგუსტას დამოკიდებულებას ახალშობილის მიმართ კი ძაღლის მოსაქმებას ადარებს, რომელიც საკუთარ ფეკალიებს ცნობისმოყვარეობით გადახედავს. ავგუსტას პერსონაჟით, ბარნსმა „რაიდერის“ გმირის, ამელია დე გრიერის ცხოვრების უკანასკნელი ეტაპი წარმოგვიდგინა. დედა, რომელიც თვალს ხუჭავს ოჯახში მიმდინარე ძალადობასა და მის დეფორმირებულ სტრუქტურაზე, ასოციაციურად ჰამლეტისეულ დედის ხატთან, გერტრუდთან გვაბრუნებს. ჯერემის ინიციატივით, ავგუსტას წინაშე გათამაშებული სპექტაკლი სპექტაკლში კი უფრო მეტად ამყარებს კავშირს ამ ორ ქალს შორის. მეორე მოქმედებაში, ავგუსტას წინ მოათავსებული სათამაშო სახლი, ე.წ. „ჰობსების კიდობანი“, არაცნობიერში მიმალული წარსული შეცდომების გახსენების საფუძველი ხდება ქალისათვის. ავგუსტა არა პირდაპირ, თუმცა ირიბად მაინც აღიარებს თავის შეცდომას, როდესაც სათამაშო სახლის ფანჯარაში იყურება და მირანდას ეუბნება: „არ ვიცი რა გააკეთე, მაგრამ მე მაპატიე

ამისათვის“. ქალის მიერ ეპიზოდურად გამოვლენილი სინანული მთლიანობაში მაინც არ ცვლის ავტორის დედის მხატვრულ სახეს. ის დამახინჯებული ფსიქიკის ტრავმირებული ქალია, რომელსაც ქალიშვილის შურს. მირანდა დედისთვის კონკურენტია: მან „წაართვა“ ქმარი, შემდეგ დატოვა ოჯახი და სამშობლო; ბოლოს კი საკუთარი ცხოვრების შექმნა შეძლო. ამის გამოა, რომ მესამე მოქმედებაში ავგუსტა მირანდას ფეხსაცმელს უცვლის; მას სურს ცოტა ხნით შეიგრძნოს მირანდას მოპოვებული თავისუფლება, ქალიშვილს კი საკუთარი მარტოობა აგრძნობინოს.

პიესის კულმინაციური დასასრული, მირანდას და ავგუსტას სიკვდილი, ერთი შეხედვით ჰობსების ოჯახის ქალებისათვის საუკეთესო გამოსავალია. ტრაგედიაში ნაჩვენები ანაქრონიზმი, რომელიც როგორც ეპოქალური, ისე ენობრივი და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია პერსონაჟთა რადიკალურად განსხვავებული, ფსიქოზისკენ მიდრეკილი სახეებით გამოვლინდა ტექსტში, არა თუ მოგვარებას არ დაუქვემდებარა ავტორმა, არამედ მისი გადაჭრის ერთადერთ გზად სიკვდილი მიიჩნია. პრობლემის სიკვდილით გადაჭრა კი ბარნსის მხრიდან არაფერია თუ არა ირონია საკუთარი ოჯახის წევრების მიმართ, რომლებიც რეალურად მაშინ მოკვდნენ, როდესაც ტიტუს ჰობსის პირველ დანაშაულს დააფარეს ხელი.

გამოყენებული ლიტერატურა

ბიბლია. საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, 1989.

პეტროზილო, პიერო. *ქრისტიანობის ლექსიკონი/პიერო პეტროზილო*. თბ.: სულხან-საბა ორბელიანის სასწ. უნ-ტის გამოც., 2011.

Barnes, Djuna. *The Antiphon*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.

Curry, Lynda. *“Tom, Take Mercy”: Djuna Barnes drafts of The Antiphon*. Southern Illinois University Press, 1991.

Goody, Alex. “‘High and Aloof’: Verse, Violence, and the Audience in Djuna Barnes’s *The Antiphon*”. *Modern Drama*, vol.57, 2014.

„აგრარიანელები“ და სამხრეთული რეგიონალიზმი

ნანა გუბელაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE AGRARIANS AND THE SOUTHERN REGIONALISM

NANA GUBELADZE
Akaki Tsereteli State University

Abstract: Agrarians' interest in regionalism was partly due to a natural reaction, Professor George B. of Tyndall's express, "dark south". In the 1920s, Northern journalists and sociologists painted the South as a fanatical region of priests, sharecroppers, and Ku Klux Klan supporters. Edwin Mims, Virginia Debney, and other Southern liberals emphasized the rapid economic, social, and intellectual progress of the post-Civil War South, and while some Southerners accepted the South's backwardness, they believed that improving the South's socioeconomic condition depended on a simple recognition of the region's disadvantages. However, Southern "Agrarians" fervently defended "Agrarianism," Southern religiosity, and conservatism, which Southern critics most derided. in their counter, the southern "dark-faced" main broadcaster h.l. It was addressed to Menken and culminated in 1935 with the publication of his article in the "Virginia Quarterly Reviews" in which Menken mocked "Agrarians".

It was surprising that until 1925 "Agrarians" adored Menken. His famous essay "The Sahara of the Bozart," first published in 1917, was news to young Southern writers who were concerned with the mysteries and provincialism of Southern literature.

The confrontation between Menken and "Agrarians" continued, although for Menken the ideal society was not New York, Chicago or Pittsburgh. "Agrarians," critics of twentieth-century "New South" cities, used the image of the Old South to criticize southern industrialization and commercialization.

what appealed to both sides about the Old South was the absence of large cities. both of them were horrified by modern urbanization, exemplified by New York.

Despite the utopian opinions of "Agrarians", it should be noted that the main determining factor of a person's moral life was not necessarily the economy, with its alternating cycles of poverty and prosperity. In the "Agrarians" essays, their arguments and opinions are well formulated, but three things stand out in all of them: disdain for modern society, striving for southern heritage, and idealization of "agrarian" society.

Keywords: Agrarians, Southern culture, regionalism, dark south, Ku Klux Klan

„აგრარიანელების", რეგიონალიზმით დაინტერესება ნაწილობრივ გამოწვეული იყო ბუნებრივი რეაქციით, პროფესორ ჯორჯ ბ. ტინდალის გამოთქმის, „ბნელი სამხრეთის" მიმართ. 1920-იან წლებში, ჩრდილოელმა ჟურნალისტებმა და სოციოლოგებმა სამხრეთი დახატეს, როგორც ფანატიკოსი მღვდლების, მეწილეებისა და კუ კლუს კლანის მხარდამჭერთა რეგიონი. ედვინ მიმსი, ვიჯგინიუს დებნი და სხვა სამხრეთელი ლიბერალები ხაზს უსვამდნენ სამოქალაქო ომის შემდგომი პერიოდის სამხრეთის სწრაფ ეკონომიკურ, სოციალურ და ინტელექტუალურ პროგრესს, ხოლო სამხრეთელთა ნაწილი კი ეთანხმებოდა სამხრეთის ჩამორჩენილობას, მათ სჯეროდათ, რომ სამხრეთის სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესება დამოკიდებული იყო ამ რეგიონის უარყოფითი მხარეების უბრალო აღიარებაზე. თუმცა, სამხრეთელი „აგრარიანელები" მხურვალედ იცავდნენ „აგრარიანიზმს", სამხრეთის რელიგიურობასა და კონსერვატიზმს, რასაც ყველაზე მეტად დასცინოდნენ სამხრეთის კრიტიკოსები. მათი კონტრიერიში, სამხრეთის „ბნელი სახის" მთავარი გამავრცელებლის ჰ.ლ. მენკენისადმი იყო მიმართული და კულმინაციას 1935 წელს, „Virginia Quarterly Reviews"- ში მისი სტატიის გამოქვეყნებისას მიაღწია, სადაც მენკენი დასცინოდა „აგრარიანელებს".

რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, 1925 წლამდე „აგრარიანელები" აღმერთებდნენ მენკენს. მისი ცნობილი ესსე "The Sahara of the Bozart", რომელიც პირველად 1917 წელს გამოიცა, სიახლე იყო ახალგაზრდა სამხრე-

თელი მწერლებისთვის, რომლებიც შეშფოთებულები იყვნენ სამხრეთის ლიტერატურის იდუმალებითა და პროვინციალიზმით. მენკენის აზრით, პოეტი ისეთივე იშვიათობას წარმოადგენდა სამხერთში, მაშინ, როგორც ჰობოიზე შემსრულებელი ან მეტაფიზიკოსი. (E. S. Shapiro 1972) ის ხაზს უსვამდა ღირებული სამხატვრო გალერეის, კარგი ორკესტრისა თუ თეატრის არარსებობას. მოკლედ რომ ითქვას, მენკენი შეშფოთებული იყო გემოვნების დაქვეითებით ხელოვნებაში:

> A poet is now almost as rare as an oboeplayer, a drypointetcheror a metaphysician. It is, indeed, amazing to contemplate so vast a vacuity. One thinks of the interstellar spaces, of the colossal reaches of the now mythical ether… In all that gargantuan paradise of the fourth-rate there is not a single picture gallery worth going into, or a single theater devoted to decent plays, or a single public monument (built since war) that is worth looking at, or a single workshop devoted to the making of beautiful things. (Shapiro 1972: 76)

გარდა ამისა, „აგრარიანელები“, რომლებიც მოგვიანებით სამხრეთის ინდუსტრიალიზაციის მთავარი კრიტიკოსები გახდნენ, მენკენის მიერ სამხრეთის ფილისტერობისა და მეშჩანობის მიმართ გამოხატული აგრესიის მხარდამჭერებიც იყვნენ. ცოტას თუ აინტერესებს, რომ, მაშინ როცა სამხრეთელები მენკენს „თანამედროვე ატილას“ და „ინტელექტუალ ჰუიჰნმს“ უწოდებდნენ, ამავდროულად ითხოვდნენ მის დეპორტაციას, მიუხედავად იმისა, რომ ის შეერთებულ შტატებში დაიბადა. „აგრარიანელები“ კი იყენებდნენ მის კომენტარებს სამხრეთზე, 1922 წელს დაარსებული პოეტური ჟურნალის “The Fugitive”, მხარდასაჭერად.

„აგრარიანელები“ გაოცებული და შეშინებული იყვნენ მენკენისა და მისი თანამოაზრეების მხრიდან სამხრეთზე მსგავსი რადიკალური თავდასხმებით. უფრო შოკისმომგვრელი კი ქვეყნის უმეტესი ნაწილის მიერ მათი, როგორც სამხრეთის ნამდვილი სახის აღიარება იყო. შესაძლოა, პირველად ცხოვრებაში, „აგრარიანელებმა“ გააცნობიერეს, რომ საძულველ უმცირესობას განე-

კუთვნებოდნენ და მათი ცხოვრება და კარიერა დაკავშირებული იყო რეგიონის ისტორიასა და მომავალთან. სწორედ მაშინ გამოავლინეს „აგრარიანელებმა“ სამხრეთისადმი მეტი ინტერესი და დაიწყეს მისი ისტორიის შესწავლა, რასაც შედეგად ელინ ტეიტის ***Ode to the Confederate Dead*** (1927), სთოუნუოლ ჯექსონისა (1928) და ჯეფერსონ დევისის (1929) ბიოგრაფიები, დონალდ დევიდსონის ***The Tall Men*** (1927) და ***Attack on Leviathan*** (1937), ენდრიუ ნელსონ ლაიტლის ***Bedford Forrest and His Critter Company*** (1931) მოჰყვა. „აგრარიანელებმა“ გადაწყვიტეს მხარი დაეჭირათ სამხრეთის უნიკალურობისთვის, მაგრამ სამხრეთის მათებური ხედვა უკვე 1930 წელს ***I'll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition*** გამოცემისას გახდა ცნობილი. საეჭვოა, ასე აქტიურად დაიცავდნენ თუ არა ისინი თანამედროვე სამხრეთულ თვითმყოფადობას, რომ არა მენკენი, რომელსაც თავის მხრივ კრიტიკის საფუძველი სკოუფსის სასამართლო პროცესმა მისცა. ამავდროულად, ცალკეული „აგრარიანელები“ უცნაურ მდგომარეობაში აღმოჩდნენ, რადგან მენკენისა და რელიგიური ლიბერალებისგან იცავდნენ ფუნდამენტალისტებს.

ჯონ ქროუ რენსომი პირველი იყო „აგრარიანელებიდან“, რომელიც ფუნდამენტალიზმს უჭერდა მხარს. ეს შემთხვევა იყო ედვარდ მიმსის, ვანდერბილთის უნივერსიტეტის, ინგლისური ენის დეპარტამენტის თავმჯდომარისა და გამოჩენილი სამხრეთელი ინტელექტუალი ლიბერალის მცდელობა, 1925 წელს დეპარტამენტის წევრებს მხარი დაეჭირათ ფუნდამენტალისტების კრიტიკისთვის. სკოუფსის სასამართლო პროცესი სერიოზულ დაბრკოლებას წარმოადგენდა სამხრეთელი ლიბერალებისთვის და მას სურდა ეჩვენებინა, რომ ფუნდამენტალიზმი და არატოლერანტულობა მხოლოდ უმცირესობის პოზიციას წარმოადგენდა ტენესიში.

დონალდ დევიდსონი ეთანხმებოდა რენსომს ფუნდამენტალიზმის მითოლოგიურ ღირებულებს. ის აფრთხილებდა სამხრეთელებს სერიოზულობით მოკიდებოდნენ ფუნდამენტალიზმს, რადგან მისი მახასიათებლები ხალხის ბუნების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. მისი აზრით, სამხრეთელი მწერლის პასუხისმგებლობა იყო ამ თვისებების დადებითი კუთხით გარდაქმნა და მათი ბრმა და აგრესიული უგულებელყოფისგან განთავისუფლება. დევიდსონი იმასაც ამტკიცებდა, რომ ფუნდამენტალიზმის მთავარი დამსახურება შესაძ-

ლოა ისიც იყო, რომ მან წამოჭრა საკითხი, თუ რამდენად ძლიერი უნდა ყოფილიყო მეცნიერების მიერ გავრცელებული ეთიკური რელატივიზმი ადამიანის ცხოვრებისეული ფილოსოფიის ჩამოყალიბებაში (Shapiro 1972).

პირდაპირი პასუხი მენკენის შეფასებაზე, როცა მან რელიგიურ და აგრარულ სამხრეთის კულტურულად ცარიელი მხარე უწოდა, შეიძლება ვიპოვოთ წიგნში *"I`ll Take My Stand"*. „აგრარიანელები" კი ამტკიცებდნენ, რომ სწორედ სამხრეთის რელიგიური და „აგრარული" მახასიათებლები განაპირობებდნენ მის გამორჩეულ თვისებებს: განსაკუთრებულ ყურადღებას მოცალეობასა და სიცოცხლით ტკბობაზე, ქცევის კოდექსს, ფოლკლორს, ხელოვნებას, მრეწველობასა და კარგ საკვებს. „აგრარიანელების" აზრით, სწორედ ინდუსტრიული და ურბანული ჩრდილოეთი, თავისი მექანიკური პროგრესის არსით, მატერიალური განდიდებითა და ათეიზმით წარმოადგენდა კულტურული გზის ცვლილებას და საჭიროებდა კრიტიკას, რომელიც შეცდომით იყო სამხრეთისკენ მიმართული.

მენკენი „აგრარული" მანიფესტის მიმოხილვისას "*American Mercury*"-ში აღნიშნავდა, რომ ნაშრომი იმსახურებდა ყურადღებას, მაგრამ არა ბრძნული იდეების გამო. სამხრეთს უბრალოდ არ ქონდა მომავალი ინდუსტრიალიზაციის უარყოფისა და „აგრარიანიზმთან" მიბრუნების შემთხვევაში კი და რაც უფრო მალე გახდებოდნენ ღარიბი სამხრეთელი გლეხები „პროლეტარები", მით უკეთესი იქნებოდა მათთვისაც და სამხრეთისთვისაც. სამხრეთის რეალური ვითარება განპირობებული იყო რელიგიით და არა ინდუსტრიალიზაციით. „აგრარიანელები" უტოპიის შემქმნელები, წარსულის ნოსტალგიით ტანჯულები და სპილოს ძვლის კოშკის პედაგოგები იყვნენ, რადგან სჯეროდათ, რომ სამხრეთის რენესანსი მიწასთან მიბრუნებაზე იყო დამოკიდებული. ყოველივე ამის ნაცვლად მათი ძალისხმევა ტენესის ანტიევოლუციური კანონის გაუქმებისკენ უნდა ყოფილიყო მიმართული, რომელიც დამამცირებელი იყო შტატის ყოველი მოქალაქის ღირსებისთვის (Shapiro 1972).

დაპირისპირება 1934 წლის ოქტომბერში "*American Review*"-ში დაბეჭდილი დევიდსონის მიერ მენკენის კრიტიკის შემდეგ განახლდა. დევიდსონმა ჩამოაყალიბა ამერიკული კულტურის ისტორიის განმარტება, რომელზეც გავლენა მოახდინა ფრედერიკ ჯექსონ თერნერის აქცენტმა ზღვისპირა და

საზღვრის პირა რეგიონების დაპირისპირებაზე ამერიკის განვითარებაში და ოსვალდ შპენგლერის ნაშრომმა *The Decline of the West*. შპენგლერი ერთმანეთს უპირისპირებდა ქალაქის განათლებულ, ნიჰილისტურ და კოსმოპოლიტურ ცივილიზაციას სოფლის ორგანულ, რელიგიურ და პროვინციულ კულტურას. დევიდსონი აღნიშნავდა, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ნიუ იორკი, დიდი ჩრდილოური და დასავლეთის მიმდებარე ქალაქები და სამხრეთი, კულტურული უპირატესობის მოსაპოვებლად იბრძოდნენ. მარქისზმით, ფროიდიზმით, გერმანული ექსპრესიონიზმით, ფრანგული დადაიზმითა და ჰერბერტ ლოურენსის ეროტიული პრიმიტივიზმით მოხიბლული ქალაქელი ხელოვანები ჩამორჩენილი და ბარბაროსული სამხრეთის პოპულარიზებას ახდენდნენ. დევიდსონს აზრით, ამერიკის სამხრეთი იყო, ადგილი, რომლისთვისაც უცხო არ იყო ლინჩის წესით გასამართლება, ნადირობა, კატორღელები, ღარიბი თეთრკანიანები, კუ კლუს კლანის მომხრეები და გახრწნილი არისტოკრატები, რომელთა მთავარ მიზანს შავკანიანების ცხოვრებისა და თავისუფლების ხელყოფა წარმოადგენდა. ცენტრალური დასავლეთი იქცა გონებაჩლუნგებისა და მეშჩანების, მიტოვებული ფერმების, რეპრესიებისა და თაღლითების ადგილსამყოფელად, სადაც პატარა ბიჭები ცხოვრებას კონსიერჟებად იწყებდნენ და მკვლელებად ასრულებდნენ. თუმცა, სამხრეთისა და დასავლეთის ხელოვანები და მწერლები უარყოფდნენ მათი ევროპელი თანამედროვეების დაცემასა და მარცხს და ცოცხალი, მშობლიური ამერიკული ტრადიციების ერთგული რჩებოდნენ.

დევიდსონი ბუნებრივია მიუთითებდა მენკენზე, როგორც მთავარ, ცინიკოს, აჯანყებულ ესთეტზე, რომელსაც პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა სამხრეთისა და დასავლეთის არასწორი სურათის შექმნის გამო. მან მენკენი ლუდვიგ ლუისონთან, ვალდო ფრანკთან, გრენვილ ჰიკსსა და ვ.ფ. კალვერტონთან გააერთიანა, როგორც ამერიკული ლიტერატურის ისტორიის ერთ-ერთი ავბედითი თავის მონაწილეები. საბედნიეროდ, პროვინციები მყარად იცავდნენ საკუთარ გადაწყვეტილებას, დაეცვათ საკუთარი კულტურული იდენტობა მენკენის მომხრეთა თავდასხმებისგან.

მენკენი, დევიდსონის სტატიამ განსაკუთრებით იმიტომ გააბრაზა, რომ დევიდსონმა ის ნიუ იორკელ მარქსისტ ლიტერატურის კრიტიკოსების ჯგუფს

მიაკუთვნა, რომელთაც თავადვე კიცხავდა. 1934 წელს, მენკენი დათანხმდა ლამბერტ დევისის წინადადებას, დაეწერა ესსე, მაგრამ არა ლიტერატურულ სამხრეთზე, არამედ სამხრეთის ყველაზე აქტუალურ პრობლემაზე - სამღვდელოების ძალაუფლებაზე. მენკენის აზრით, ეს იქნებოდა მიმართვა და გაფრთხილება სამხრეთელი ახალგაზრდებისადმი იმ საფრთხის შესახებ, რომელსაც ევანგელისტური ეკლესიის მსახურები უქმნიდნენ ინტელექტუალურ თავისუფლებას. შესაძლოა, ყველაზე კარგად აქ ჩანს მენკენის ანაქრონისტული აზრები, რომ სამხრეთის მთავარი პრობლემა არც ეკონომიკური იყო და არც პოლიტიკური, არამედ ის ეკლესიიდან მოდიოდა.

დევიდსონის სტატიის გამოსვლის შემდეგ, მენკენმა გადაწყვიტა შეეცვალა თემა და სამხრეთელი ახალგაზრდებისადმი მიმართვა „აგრარიანელების“ რელიგიური და რეგიონალური პროგრამით ჩაენაცვლებია. ესსემ მას საშუალება მისცა რამდენიმე დარტყმა მიეყენებია „აგრარიანიზმის“, სამხრეთის რელიგიისა და თავად დევიდსონისთვის. მან დაუყოვნებლივ მისწერა დევისს გეგმების ცვლილების შესახებ და აღნიშნავდა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ იყო რაღაც სიმართლე „აგრარიანელების“ ქადაგებებში, ისინიც ყველა სხვა ენთუზიასტების მსგავსად, ჩიხში იყვნენ მოქცეული. ავტორის აზრით, ეს უტოპისტი რეფირმატორები ისე იყვნენ მოწყვეტილი სამხრეთის ცხოვრების რეალობას, ვერც კი აცნობიერებდნენ, რომ სამხრეთის ინდუსტრიალიზაცია ღვთის საჩუქარი იყო ამ რეგიონისთვის. მენკენი ამტკიცებდა, რომ ქარხნებმა გაზარდეს სამხრეთის კეთილდღეობა, გარკვეულწილად შეაჩერეს პოლიტიკური დემაგოგია და გაუჩინეს იმედი მემკვიდრეობა წართმეულ გლეხებს. მენკენისთვის რთული დასაჯერებელი იყო „აგრარიანელების“ სერიოზულობა.

მენკენსა და „აგრარიანელთა“ შორის არსებული დაპირისპირება გრძელდებოდა, თუმცა მენკენისთვის იდეალური საზოგადოება სულაც არ იყო ნიუ იორკი, ჩიკაგო თუ პიტსბურგი. „აგრარიანელები“ , რომლებიც მეოცე საუკუნის „ახალი სამხრეთის“ ქალაქების კრიტიკოსები იყვნენ, იყენებდნენ ძველი სამხრეთის სახეს სამხრეთის ინდუსტრიალიზაციისა და კომერციალიზაციის გასაკრიტიკებლად. ის რაც ორივე მხარეს ხიბლავდა ძველ სამხრეთში, დიდი ქალაქების არარსებობა იყო. ორივე მათგანი შეშინებული იყო თანამედროვე ურბანიზაციით, რის მაგალითსაც წარმოადგენდა ნიუ იორკი. მიუხედავად

ქალაქელი ცინიკოსის რეპუტაციისა და სამხრეთელთა სიტყვიერი დავდასხმებისა, მენკენი სინამდვილეში პროვინციელი ბალტიმორელი იყო, რომელიც თაყვანს ცემდა პატარა ქალაქებს და ნიუ იორკს ბაბილონად მიიჩნევდა: " American at all. Huge, Philistine, self-centred, ignorant and vulgar, it is simply a sort of free port, a Hansa town is shoddily cosmopolitan, second-rate European, extraordinarily cringing." (Shapiro 1972: 88).

„აგრარიანელთა" უტოპიური მოსაზრებების მიუხედავად, უნდა აღინიშნოს, რომ ადამიანის ზნეობრივი ცხოვრების მთავარ განმაპირობებელ ფაქტორს სულაც არ წარმოადგენდა ეკონომიკა, თავისი სიღარიბისა თუ აღმასვლის ციკლთა მონაცვლეობით. „აგრარიანელთა" ესსეებში კარგად არის ფორმულირებული მათი არგუმენტები და მოსაზრებები, თუმცა ყველა მათგანში იკვეთება სამი რამ: ზიზღი თანამედროვე საზოგადოებისადმი, სამხრეთის მემკვიდრეობისადმი სწრაფვა და „აგრარული" საზოგადოების გაიდეალება.

გამოყენებული ლიტერატურა

Davidson, D. "*I'll Take My Stand*: A History". *American Review,* 5 (Summer 1935): 301-21.

Lytle, A. N. "The Hind Tit*".* Twelve Southerners. *I`ll Take My Stand: The South and the Agrarian Tradition.* Baton Rouge: Louisiana State UP, 1997.

Shapiro, E. S.. "The Southern Agrarians, H. L. Mencken, and the Quest for Southern Identity". *Mid-America American Studies Association*, Vol. 13, No. 2 (fall 1972): 75-92.

Tate, A. "The New Provincialism". *The Virginia Quarterly Review*, 21 (Spring 1945): 262-272.

ინგლისური ნეოლოგიზმები ქართულ ენაში

ეკატერინე თოფურია
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ENGLISH NEOLOGISMS IN GEORGIAN

EKATERINE TOPURIA
Akaki Tsereteli State University

Abstract: The present article aims at studying English Neologisms in modern Georgian.The empiric bias of the research appears to be the technical text in modern Georgian computer communication where the modern English neologisms are frequently used as already the part of modern Georgian technical Language standard.

The practical outcome of the article is coincided with the interests of representatives from any life field and any profession as it covers the e-communication and text for computer. For that we have chosen the website navigation text which is inevitably important for any communication from any browser.

Keywords: neologism, borrowings, language standard, text for the computer

Every lanaguge lexis advances in two main directions, such as word borrowings and word derivation.The English Langauge is not an exception within the respect. Neologisms penetrate in many languages of different systems and comprise actually all life spheres.The word borrowings remain in the language system forever within the period of time.

A lot of factors modify the life length of neologisms among them the extralinguitic factors are the most important which change together with the political as well as the economical changes of the society throughout the technological progress.

In Georgian the source of the neologisms penetration appears to be the English Language. The English neologisms have covered all spheres of

life: medicine, business, politics, jurisprudence, sports etc. The technology appears to be rapidly growing and always in the centre of the society service. Its functioning is unimaginable without the language communication. Users try to achieve the communication with the society through many ways and means such as television, radio, press etc. Together with the development of technology the society has been able to achieve the communication on-line. In any part of the world it is possible to get in touch on-line and the language of communication is English, what enables the process of spread of the English neologisms among the languages of different systems.

The computerized spheres are totally influenced by the English terminology. Though the main fields of our interest appear to be the internet communication and text for the computer. It has its modifying factors. We live in the era of information and the best way of communication is the internet. So the process of penetration of neologisms is ruled by technology and performed by computers and the internet. The further development of the country is basically conditioned by its interrelation within the world technological politics.

So the words such as: the internet, windows, excel etc are already the part of the Georgian lexicon like many other nations in the world. Parallel usage of such kind of words such as party and "tsveuleba" (Georgian) has become common. The politicians as well prefer to use the correct English lexis instead of the national one to adapt their voters to get adapted to the world electorate. The demands are so modern that the Georgian Language is not always adequate to express all meanings and the usage of the English lexis becomes inevitably important.

Thus, the modern society is the part of the technologically advanced world. So the lingual communication in Georgian as well as in any language can never avoid usage of the English neologisms. It must be understood by the language users.The usage of neologisms should not pollute the language standard and on the other hand it should promote the process of joining the modern Georgian word bank with the analogous language forms of English as the lingua franca.

Functional-semantic analysis of Anglicism is coincided with the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries which are distinguished with the high-rise of modern technologies, especially the internet communication which gave the way of the further development of the text for the computer. The close connection of the computerization and the modern English language is conditioned only with the extra linguistic factors. It often has not much in common with the living language. In spite of the fact the English language has become one of the strongest influencers for the informational technology users worldwide.

Nowadays many computer international users may have a feeling as if English appears to be the language of computer. It is already the truth. Though our interest at the moment is the impact of computer language upon the Modern Georgian. Two main factors appear to be under threat, such as the stereotypes of speaking action as well as individual linguistic awareness. The process of intercourse is often associated with the transliteration or calk. Among the Georgian computer users we often come across with the following jargons such as: Winchester, comp, cancel, ignore, restart, font, search and many others with the Georgina articulation of words. Hence the over dosage of jargon and modern slang is often in use in modern Georgian for computer text. Parallely totally ignoring punctuation or orthography and spelling. On the other hand the process of intervening of new cultural values encourages Georgian to acknowledge its strong and week sides. To our mind the communication of natural language and the computer language as the language of symbols has its negative as well as positive sides. The usage of computer and the internet has brought the new language forms, new communication means, language communication stereotypes in the modern Georgian language standard.

The internet as the sphere of cross-cultural intercourse demands attention to a human from linguo cultural perspectives. Information on the internet is available via the web-page user's interface. It as a rule comprises a sort of navigation menu, graphic expressions and textual information. To orientate in such a wide informational sphere a simple and flexible navigation plays

an important role. At the same time for the web-page designers there exist no fixed rules which may suppress the freedom for building the navigational system and design the navigational menu. It enables representatives of different cultures apply with their specific imagination.

One of the theoretical outcomes of the research appear to be the analysis of the national-cultural peculiarities of forming web-page navigational components. The empiric bias are English and Georgian web-pages, which belong to different categories, such as company web sites, news resources, internet shops, search engines etc. Let's say as the starting points that so called RL addresses (Universal Resource Locator) are expressed with English words. It concerns business corporations as well as official governmental web sites. For example Public Broadcasting Corporation website: is the abbreviation for Georgian Public Broadcasting.In the same way the governmental sites use the English words and abbreviations. Thus, www.parliament.ge is the site for the Georgian Parliament, www.mof.ge is the site for the Ministry of Finance etc. Writing the internet addresses is available only in English. So for the languages which don't use the Latin alphabet there is only two options to transliterate these words or use the English word. Transliteration is not the best way out, so they usually use the English word. We consider that it is a strong aspect for the English Language and it is conditioned by the necessity (Lomidze 2008: 85).

Studying the cultural dominants the protestant ethics is considered to be crucial. The individual's interests are priorities as well as personal self – realizational possibilities. For example, the west corporation site section often comprises the biographies of management. On these pages there is an explicit information of company management and the personal achievement list. The Georgian web designers are mainly oriented on western patterns. Though it not always satisfies the client. Among the Georgian sites we come across with such kind of words as service, contact, mission, success stories and info. The Anglicisms are not only used on ordinary but on special sites as well. Such as governmental sites. For example, we may often come across with the section of service then when

it is absolutely possible to write the Georgian equivalent for 'service' (momsakhureoba - მომსახურეობა'). Or Contact us when we can easily use the Georgian version. We can recall the Magti GSM website or the Posta. ge. The examples once again prove that the terminology is not fixed and often it relies on the certain designer's personal outlook.

Thus, the presented research work once again proves that the English neologisms' intrusion into the Georgian language standard is an inevitable process though the language seal can easily ignore barbarisms and protect the language purity. Every day Georgian communication can hardly avoid the English versions for the texts for computer though it can never damage the standard of the language but only enrich it.

References

Atkinson, Maxwell & John Heritage (eds.). *Structures of Social Action*. Cambridge University Press, 1984.

Baayen, R. H. "Productivity in language production". *Language & Cognitive Processes: Morphological structure, lexical representation and lexical access*, 9, 1994: 447-469.

Bailey, R. W. *Images of English: A Cultural History of the Language*. Cambridge University Press, 1991.

Baldwin, J. & P. French. *Forensic Phonetics*. Pinter, 1990.

Barber, Charles, Joan C. Beal & Philip A. Shaw. *The English Language: A Historical Introduction*. 2nd edition. Cambridge: Cambridhe University Press, 2012.

Lomidze, Koba. *Anglicisms in Georgian Language*. PhD thesis. Tbilisi Technical University Press, 2008.

პოსტაპოკალიპტური სამყარო კორმაკ მაკარტის რომანში გზა

ნატო იმედაშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

POST-APOCALYPTIC WORLD IN CORMAC MCCARTHY'S THE ROAD

NATO IMEDASHVILI
Akaki Tsereteli State University

Abstract: The purpose of the present paper is to explore the ways in which Cormac McCarthy describes the post-apocalyptic world in his 2006 novel *The Road*. The action in the novel takes place several years after an unspecified cataclysm that forces a father and son to perpetually search for survival. It is a profoundly moving story of a journey in the post-apocalyptic world. It boldly imagines a future in which no hope remains, but in which the father and his son are sustained by love. It is a meditation on the worst and the best that the mankind is capable of: ultimate destructiveness and the love and empathy that keep two people alive in the face of total devastation.

Keywords: Post-Apocalypses, Post-Apocalyptic fiction, disaster, climate change, cataclysm

შესავალი: ჟანრული ტრადიცია

აპოკალიპტური და პოსტაპოკალიპტური პროზა საქმეცნიერო ფანტასტიკის ქვეჟანრია, სადაც ასახულია, თუ როგორ ნადგურდება ან უკვე განადგურდა ცივილიზაცია დედამიწაზე. აპოკალიპტური ლიტერატურა საუკუნეებს ითვლის და მისი ტრადიციის სათავეები ალბათ ბაბილონურ და იუდეურ მითოლოგიასა და ლიტერატურაშია საძიებელი. სამყაროსა და ადამიანური საზოგადოების აღსასრული ჯერ კიდევ უძველეს მესოპოტამიურ ტექსტებში, მათ შორის შუმერულ შესაქმის მითსა და შუამდინარულ გილგამეშის ეპოსშია ასახული, რომლებიც ჩვ. წ. აღ.-მდე 2000-1500 წლებით თარიღდება. ეს ტექსტები მოგ-

ვითხრობენ, თუ როგორ მოუვლენენ განრისხებული ღმერთები კაცობრიობას სასჯელად წარღვნას. ნოესა და მისი კიდობნის ბიბლიური მითიც გარყვნილი ცივილიზაციის განადგურებასა და ახალი სამყაროს შექმნაზე გვიყვება. სოდომისა და გომორის განადგურების ბიბლიური სიუჟეტებიც შეიცავენ პოსტაპოკალიპტურ ელემენტებს. ლოთის ქალიშვილებს ჰგონიათ, რომ მთელი სამყარო განადგურდა და მსოფლიო კატასტროფას მხოლოდ ისინი და მათი მამა გადაურჩნენ და ამდენად, კაცობრიობის მოდგმის გასაგრძელებლად მამასთან სექსი არა თუ გამართლებული, არამედ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანიცაა მსგავსი სიტუაციები და დილემები აირეკლება თანამედროვე პოსტაპოკალიპტურ პროზაშიც.

წარღვნის მოტივი *ყურანის* 71-ე სურაშიც გვხვდება, თუმცა, ბიბლიური სიუჟეტისაგან განსხვავებით, ყურანი გადმოგვცემს, რომ სასჯელი მხოლოდ წინასწარმეტყველ ნოეს ტომს დაატყდა თავს და არა - მთელ სამყაროს. მართალია, ისლამური ნარატივი არ არის წმინდად პოსტაპოკალიპტური, მაგრამ აქაც თავს იჩენს პოსტაპოკალიპტური თემები (ნოეს მიერ კიდობნის აგება, ერთი მუჭა მორწმუნეებისა და ცხოველების გადარჩენა და ა. შ.). აპოკალიპტური წარღვნა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს დჰარმასასტრაში[1].

თვით სიტყვა „აპოკალიფსი“, რომელიც „საიდუმლოთა გამოცხადებას: ნიშნავს, პირველად *ახალი აღთქმის* და, შესაბამისად, ქრისტიანული ბიბლიის, ბოლო ნაწილში - „გამოცხადების წიგნში“ - გვხდება, რომელიც სავსეა წინასწარმეტყველებებითა და ხილვებით მეორედ მოსვლისა და უკანასკნელი სამსჯავროს შესახებ. *გამოცხადება* აგვიღწერს ახალ ზეციურ სამეფოსა და ახალ მიწიერ სამყაროს, რომლითაც ქრისტიანი მკიუთხველი მოხიბლული და შთაგონებული უფროა, ვიდრე უკანასკნელი სამსჯავროს დღით დაზაფრული.

1 დჰარმასასტრა - სანსკრიტული ტრაქტატები (სასტრა) დჰარმას შესახებ. დჰარმა ინდური რელიგიების (ინდუიზმი, ბუდიზმი და სხვ.) ცენტრალური და, ამავდროულად, არაერთმნიშვნელოვანი კონცეპტია, რომელიც შეიძლება ითარგმნოს როგორც „წესრიგი და ზნე-ჩვეულებანი“, „ღირსება“, „რელიგიური და ზნეობრივი მოვალეობანი“. დჰარმასუტრასაგან განსხვავებით, რომელიც ვედებს ეფუძნება, დჰარმასასტრა პურანებს ეყრდნობა (პურანა - „ძველი“; ძველინდური ლიტერატურული ტექსტები ლეგენდებისა და ტრადიციული ზნე-ჩვეულებების შესახებ). არსებობს დჰარმასასტრას მრავალი ტექსტი (სხვადასხვა ვარაუდით, მათი რაოდენობა 18-დან 100-მდე მერყეობს) და თითოეული მათგანის უამრავი განსხვავებული ვერსია. სატავებს იღებს დჰარმასუტრადან, რომელიც ჩვ. წ. აღ.-მდე პირველი ათასწლეულით თარიღდება.

ღვთის წყალობის იმედით აპოკალიპტური მგრძნობელობა მათ ოპტიმიზმსა და სამყაროს აღსასრულის ნოსტალგიას უღვივებდა.

ჩრდილოურ/სკანდინავიურ ეპოსში, კერძოდ *პოეტურ ედაში*, დეტალურადაა აღწერილი შესაქმე, სამყაროს განადგურება და ხელახალი დაბადება. სამყარო ნადგურდება ცეცხლითაც და წარღვნითაც, ხოლო ასები - ჩრდილოურ-ძველგერმანიკული წარმართული პანთეონის ღმერთები - ბნელეთის ძალებს ერკინებიან და ყველა იღუპება რაგანროკის - ჩრდილოური აპოკალიფსის - დროს. სამყაროს განადგურება გადაურჩება ადამიანებივის წყვილი - ქალი და მამაკაცი, ღმერთი ბალდრი მკვდრეთით აღდგება და სამყაროც განახლდება.

ინგლისურენოვან ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნაწარმოები, სადაც ამ ჟანრის ელემენტები ცნაურდება, ალბათ ლორდ ბაირონის ლექსი „წყვდიადია“ (“Darkness”, 1816) პოემიდან *შილონის ტყვე* (*The Prisoner of Chillon*, 1816), რომელიც სამყაროს აპოკალიპტურ აღსასრულს ეხება - მზე ბნელდება, ირგვლივ წყვდიადი და სიცივე მეფდება, ხოლო შიმშილობა და გამყინვარება კაცობრიობას ბოლოს მოუღებს. ამ ლექსის ზეგავლენით „უკანასკნელი ადამიანის“ თემამ არერთ ავტორთან იჩინა თავი, მათ შორის ტომას კემპბელის[1] „უკანასკნელ ადამიანში“ (“The Last Man”, 1824), ტომას ჰუდის[2] (1826) და ტომას ლოველ ბედოუზის[3] ამავე სახელწოდების ნაწარმოებებში.

პროზაში აპოკალიფსის თემის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მხატვრული დამუშავება გვხვდება მერი შელის რომანში *უკანასკნელი ადამიანი* (*The Last Man*, 1826), რომელიც აღიარებულია პოსტაპოკალიპტური პროზის ერთგვარ წინარესახედ. რომანში აღწერილია ადამიანთა ჯგუფის ბრძოლა გადარჩენი-

1 ტომას კემპბელი (Thomas Campbell, 1777 — 1844) - სკოტლანდიელი პოეტი, კლეარენს კლუბის (Clarence Club, 1826) დამფუძნებელი და პირველი პრეზიდენტი, პოლონეთის მეგობართა ასოციაციის თანადამფუძნებელი, იმ დაწესებულების დაფუძნების გეგმის თანავტორი, რომელიც მოგვიანებით ლონდონის საუნივერსიტეტო კოლეჯად ჩამოყალიბდა; დიდაქტიკურირი, ჰეროიკული და პატრიოტული ხასიათი ლექსების ავტორი.

2 ტომას ჰუდი (Thomas Hood, 1799 — 1845) - ინგლისელი პოეტი, იუმორისტი, რეგულარულად აქვეყნებდა ტექსტებს ჟურნალებში *The London Magazine*, *Athenaeum*, და *Punch*. მოგვიანებით თავადვე გამოსცემდა ჟურნალს, სადაც ძირითადად საკუთარ ნაწარმოებებს აქვეყნებდა. უილიამ მაიკლ; როსეტი მას უწოდებდა „საუკეთესო ინგლისელ პოეტს შელისა და ტენისონის თაობებს შორის“.

3 ტომას ლოველ ბედოუზი (Thomas Lovell Beddoes, 1803 — 1849) - ინგლისელი პოეტი, დრამატურგი და ექიმი, სემუელ ტეილორ კოლრიჯის მეგობარი.

სათვის შავი ჭირით განადგურებულ სამყაროში. შელის რომანს წინ უსწრებს ფრანგი ავტორის ჟან-ბაპტისტ კუზინ დე გრენვილის[1] ეპიკური პოემა პროზად *უკანასკნელი ადამიანი* (*Le Dernier Homme*, 1805), რომელიც ზოგჯერ პოსტა-პოკალიპტური ჟანრის პირველ ნაწარმოებად ითვლება. ფაქტობრივად, ესაა *გამოცხადების წიგნის* სიუჟეტის მხატვრული გადამუშავება და მის შევსება ადამისა და ევას მითით. წიგნში, აპოკალიპტური ჟანრის ნაწარმოებთა უმრავ-ლესობისაგან განსხვავებით, სამყაროს აღსასრული წარმოსახულია არა რო-გორც საშინელი კატასტროფა, არამედ გარდაუვალი და აუცილებელი მოვლე-ნა კაცობრიობის სულიერი აღორძინებისათვის.

ამერიკულ ლიტერატურაში ადრეული პოსტაპოკალიპტური პროზის ელე-მენტებს შეიცავს ედგარ პოს ნოველა „გაბაასება ეიროსისა და შარმიონისა“ (“The Conversation of Eiros and Charmion”, 1839), სადაც გადმოცემულია იმ-ქვეყნად ორი სულის დიალოგი სამყაროს განადგურების შესახებ. კატასტროფა გამოიწვია კომეტამ, რომელმაც დედამიწის ატმოსფეროს ნიტროგენი გამოა-ცალა და მხოლოდ ოქსიგენი/ჟანგბადი დაუტოვა, რამაც დედამიწაზე ცხოვრე-ბა ჯოჯოხეთად აქცია. ანალოგიურ თემას ეხება ჯაკომო ლეოპარდის[2] მოკლე დიალოგი „დიალოგი გობლინსა და გნომს შორის“ (1824), სადაც აღწერილია სამყარო ადამიანის გარეშე, ვინაიდან, როგორც ჩანს, ადამიანმა დაარღვია ბუნების კანონები და ამგვარად ძირი გამოუთხარა საკუთარ კეთილდღეობას.

პოსტაპოკალიპტური პროზის პირველ ჭეშმარიტ ნიმუშად ალბათ რიჩარდ ჯეფერისის[3] რომანი *ლონდონის შემდეგ* (*After London*, 1885) უნდა მივიჩნიოთ. მოულოდნელი და დაუდგენელი კატასტროფის შედეგად ინგლისი გაუკაცურ-დება და ინგლისის სოფელი უბრუნდება ბუნებას, მცირერიცხოვანი გადარჩე-

1 ჟან-ბაპტისტ ფრანსუა ხავიერ კუზინ დე გრენვილი (1746 — 1805) - ფრანგი მწერალი, სამეცნიერო-ფანტასტიკური ჟანრის მნიშვნელოვანი ნაწარმოების, *უკანასკნელი ადამიანის* (1805) ავტორი. ფაქტობრივად, ესაა პირველი თანამედროვე რომანი, სადაც აღწერილია სამყაროს აღსასრული.

2 გრაფი ჯაკომო ტალდეგარდო ფრანჩესკო დი სალეს სავერიო პიეტრო ლეოპარდი (Count Giacomo Taldegardo Francesco di Sales Saverio Pietro Leopardi, 1798 — 1837) - იტალიელი ფილოსოფოსი, პოეტი, ესეისტი და ფილოლოგი; მიჩნეულია იტალიის უდიდეს პოეტად მე-19 საუკუნეში.

3 ჯონ რიჩარდ ჯეფერისი (John Richard Jefferies, 1848 — 1887) - ინგლისელი მწერალი, რომანებისა და ბუნების ისტორიის წიგნების ავტორი, რომელიც თავის ესეებსა და რომანებშიო აგვიღწერს ინგლისის სოფლის ცხოვრებასა და ბუნებას.

ნილები კი უბრუნდებიან ცხოვრების კვაზი-მედიაველურ წესს. რომანის საწყის თავებში აღწერილია ინგლისის გავერანებული ბუნება, გაველურებული შინაური ცხოველები და მინდვრები, ქალქების მოსახლეობის ჭარბი ზრდა, შხამიან ჭაობად გადაქცეული ლონდონი და სხვ. რომანის დანარჩენ ნაწილში გადმოცემულია თავგადასავალი წლების შემდეგ ინგლისის გაჩანაგებული ლანდშაფტის ფონზე. რომანის პირველი თავები ერთგვარ ნიმუშად იქცა უფრო გვიანდელი სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის პროზისათვის.

პოსტ-აპოკალიპსის თემა გვხვდება ჯორჯ ჰერბერტ უელსის რომანებში *დროის მანქანა* (*The Time Machine*, 1895) და *სამყაროთა ომი* (*The War of the Worlds*, 1898). ამ უკანასკნელში გადმოცემულია დედამისიწს დაპყრობა მარსიანეთა მიერ. რომანის ორსონ უელსისეული სკანდალური რადიო ადაპტაციის წყალობით იგი პოსტაპოკალიპტური პროზის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო ცნობილ ნიმუშად იქცა, შეიქმნა მისი რამდენიმე ადაპტირებული ვერსია კომიკური წიგნების, ფილმის, რადიო და სატელევიზიო პროგრამებისა თუ ვიდეო თამაშების სახით.

პოსტაპოკალიპტური პროზა, როგორც სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრი, ფართოდ გავრცელდა მე-2 მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა კაცობრიობამ შესაძლო ბირთვული ომით გამოწვეული კატასტროფის გლობალური მასშტაბები გაიცნობიერა.

კორმაკ მაკარტის *გზა*: აპოფატიკური წაკითხვა

პოსტაპოკალიპტურ პროზაში აპოკალიპტური მოვლენა შესაძლოა გამოწვეული იყოს კლიმატის ცვლილებით, ციური სხეულების შეჯახებით, ბუნებრივი რესურსების ამოწურვით, ბირთვული ომით, პანდემიით, მეორედ მოსვლით თუ რაგანაროკით, უცხოპლანეტელთა თუ ზომბების შემოსევით, კიბერნეტიკული ამბოხით და სხვ. შესაბამისად, პოსტაპოკალიპტური პროზის ძირითადი თემებია: კიბერნეტიკული ამბოხება, ღვთაებრივი სამსჯავრო, გენეტიკური გადაგვარება, ეკოლოგიური კატასტროფა, პანდემია, საარსებო რესურსების გამოფიტვა, ზებუნებრივი მოვლენები, ტექნოლოგიის გაბატონება ან რამე სხვა ტიპის გლობალური კატაკლიზმა. ამ ტიპის პროზაში ხშირად აღწერილია ტექნოლოგიური წარსულის გადმონაშთები უფრო პრიმიტიული ლანდშაფტის

ფონზე, განადგურებული დედამიწა. იგი შეიძლება მოგვითხრობდეს კატასროფის თავიდან აცილების მცდელობის შესახებ, ან სულაც, ამბავს, რომელიც კატასტროფის შემდეგ ხდება. მოქმედება შეიძლება მაშინვე მოსდევდეს აპოკალიფსს და ფოკუსირებული იყოს გადარჩენილთა ფსიქოლოგიასა და კაცობრიობის გადარჩენის გზებზე, ან გაცილებით გვიან ხდებოდეს, რაც ხშირად აპოკალიფსამდელი არსებობის მითოლოგიზირების წინაპირობად გვევლინება. პოსტაპოკალიპტურ პროზაში წარმოსახულ სამყაროში, როგორც წესი, ტექნოლოგიები ან სრულიად განადგურებულია, ან მხოლოდ მისი ნამსხვრევებიღაა მიმოფანტული.

კორმაკ მაკარტის რომანში *გზა* (*The Road*, 2006) მოქმედება პოსტაპოკალიპტურ ამერიკაში ხდება, თუმცა ამერიკა მეტაფორულად მთელ გაუდაბურებულ სამყაროს, აპოკალიფსის შემდგომ „ბერწ მიწას“ განასახიერებს. რომანში ნათლად არ ჩანს, თუ კონკრეტულად რამ გამოიწვია ასეთი გლობალური კატასტროფა. ზოგიერთი მკვლევარი, მაგალითად, ტიმ ბლეკმორი, ვარაუდობის, რომ სამყაროს განადგურება ბირთვულმა ომმა, თერმობირთვულმა კატასტროფან გამოიწვია (Blackmore 2009: 18-36) და ამ ვარაუდს არსებობის უფლება გააჩნია - მაკარტის მიერ აღწერილი ლანდშაფტი ძალიან ჰგავს ატომური ბომბით განადგურებულ სამყაროს. მეორე მხრივ, ამ მოსაზრების მყარად დასაბუთება ტექსტის საფუძველზე, პრაქტიკულად, შეუძლებელია. ასეთივე წარმატებით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ კატასტროფა კლიმატის ცვლილებამ გამოიწვია: რომანში კლიმატი აშკარად შეცვლილია, საშინლად ცივა, ყინვა ქვას ხეთქს და მთელი გარემო, თოვლიც კი, ნაცრისფერია, დღისითაც ბნელა, ბუნებას ფერები დაუკარგავს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ გლობალური კატასტროფა მაინცდამაინც გლობალურმა დათბობამ ან გამყინვარებამ გამოიწვია. მოკლედ, რომანს ერთმნიშვნელოვნად ვერც (პოსტ)აპოკალპტური რომანის იმ ტიპს მივაკუთვნებთ, რომელსაც ანტონია მენჰერტი კლიმატის (ცვლილების) პროზას[1] უწოდებს (Menhert 2016), სადაც ძირითადი თემა გლობალური დათ-

1 კლიმატის პროზა (Climate fiction) - ამ ქვეჟანრს ხშირად შემოკლებით მოიხსენიებენ როგორც „კლაი-ფაი“-ს (cli-fi). ამ ჟანრის ნაწარმოებებშ, რომლებიც თავისი ბუნებით, როგორც წესი, სპეკულაციურია და კლიმატის შემსწავლელი მეცნიერებითაა შთაგონებული, მოქმედება ხდება ან ჩვენთვის ნაცნობ სამყაროში, ახლო მომავალში, ან წარმოსახულ სამყაროში, რომელიც კლიმატის ცვლილებას განიცდის. აქ ხშირად გამოიყენება სამეცნიერო-ფანტასტიკური და დისტოპიური თუ უტოპიური თემატიკა. კლაი-ფაის ნიმუშებში ძირითადად

ბობის რეპრეზენტაციაა. როგორც ჩანს, მწერალი საგანგებოდ ტოვებს ღიას ამ საკითხს, რაც რომანის პოსტაპოკალიპტური სამყაროს სხვაგასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლება.

როგორც დავინახეთ, (პოსტ)აპოკალიფსის ტრადიცია იმთავითვე მჭიდროდაა დაკავშირებული მითოლოგიურ გადმოცემებსა და რელიგიურ რწმენასთან - ეს ორი მომენტი, ფაქტობრივად, განუყოფელ მთლიანობად ჩამოყალიბდა ამ ჟანრის ლიტერატურაში. ამიტომაც, სავსებით კანონზომიერია, რომ მკვლევრები, როგორც წესი, *გზის* პოსტაპოკალიპტურ სამყაროს იმ რელიგიურ-თეოლოგიური კონცეფციების თუ ავტორის ქრისტიანული წარმოდგენების კონტექსტში მოიაზრებენ, რომლებიც მხატვრულადაა განსხეულებული რომანში (Nisly 2019: 311-324, Potts 2014: 489-501, Russell 2016: 343-363, Sheffield 2011: 333—346 და სხვ.). რომანის ამგვარ ინტერპრეტაციას რიჩარდ რასელი მოსწრებულად უწოდებს „ეკოთეოლოგიურ წაკითხვას“ (Russell 2016: 343-363).

ლამარ ნისლი რომანის აპოფატიკურ წაკითხვას გვთავაზობს (Nisly 2019: 311-324). აპოფატიკური ანუ ნეგატიური/უკუთქმითი თეოლოგიის მეთოდია ღმერთამდე უარყოფის გზის მისვლა ანუ, სხვაგვარად, რამდენადაც ღმერთის პოზიციტიური შემეცნება, ანუ განსაზღვრა იმისა, თუ რა არის ღმერთი, შეუძლებელია, ჩვენ ისღა დაგვრჩენია, ვიმსჯელოთ, თუ რა არ არის იგი. რამდენადაც ღმერთის სისავსისა და უზებაესი სრულყოფილების გამოხატვა შეუძლებელია ადამიანური ენით, აპოფატიკა უპირატესობას ანიჭებს მის დახასიაღთებას ნეგატიური ტერმინებით. აპოფატიკას უპირისპირდება კატაფატიკური ანუ პოზიტიური/წართქმითი თეოლოგია, რომელიც აღმატებული ეპითეტებითა და პოზიტიური დებულებებით ცდილობს გადმოსცეს, თუ რა არის ღმერთი. სხვაგვა-

---

ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის რეაქციაზე კლიმატური ცვლილებების მიმართ, რომლებიც, როგორც წესი, ანთროპოგენულია, ანუ ბუნებაში ადამიანის უხეში ჩარევითაა გამოწვეული. ამ ტიპის პრობაში ნაჩვენებია ტექნოლოგური ჩარევით გამოწვეული კლიმატური ცვლილებების ნეგატიური ზეგავლენა საზოგადოებაზე. ჟანრის ადრეულ ნიმუშად ითვლება ჟიულ ვერნის რომანი *ჩრდილოური პოლუსის შესყიდვა* (*The Purchase of the North Pole*, 1889), სადაც აღწერილია დედამიწის ღერძის გადახრით გამოწვეული კლიმატური ცვლილებები. მისივე რომანში *პარიზი მეოცე საუკუბნეში* (*Paris in the Twentieth Century*, 1883), სადაც მოქმედება 1960-იან წლებში ხდება, ქალაქში ტემპერატურა უეცრად ეცემა, რაც სამ წელიწადს გასტანს. თანამედროვე ლიტერატურაში ეს თემა ბევრ ავტორთან გვხვდება, მაგალითად, მარგარეტ ეტვუდის დისტოპიურ ტრილოგიაში (*Oryx and Crake*, 2003; *The Year of the Flood*, 2009; *MaddAddam*, 2013).

რად, რამდენადაც ადამიანის ენის შესაძლებლობები ღმერთის რაობის გამოსათქმელად შეზღუდულია, უმჯობესია ვთქვათ, რომ ღმერთი არ არის სუსტი, ვიდრე განვაცხადოთ, რომ ღმერთი ყოვლისშემძლეა. უფრო ფართო აზრით, აპოფატიკური დისკურსები შედგება სიტყვებისაგან, რომლებიც უარყოფენ საკუთარ თავს, რომ გამოავლინონ ის, რაც ამ სიტყვებს მიღმაა და საერთოდ, ენის შესაძლებლობების მიღმა. აპოფატიკური ტრადიცია ხშირად დაკავშირებულია მისტიციზმთან, რომელიც ცდილობს ღმერთის, ღვთაებრივი რეალობის ჭვრეტას გრძნობადი პერცეფციის სფეროს მიღმა. ლამარ ნისლი, ლიტერატურის თანამედროვე პოსტსეკულარული ინტერპრეტაციების კვალობაზე, მიიჩნევს, რომ *გზის* აპოფატიკური წაკითხვისას რომანის პირქუშ სამყაროშიც კი გამოჰკრთის ღმერთი და ღვთაებრივი სხივი შემოანათებს, რაც პერსონაჟებს და მკითხველსაც მოგზაურობისაკენ უბიძგებს. მიუხედავად გაჩანაგებული, უკაცრიელი პეიზაჟებისა და სრული უიმედობისა, რომანის უკუთქმითი თეოლოგია ღვთაებრივი ნაპერწკლის შესაძლო არსებობაზე მიგვანიშნებს (Nisly 2019: 312). რომანში მოქმედების ადგილი სრულიად უსახური, გაპარტახებუჯლი და თითქმის უკაცურია - ალბათ უფრო ზუსტი იქნებოდა, მისთვის „არა-ადგილი“ (“nonplace”) გვეწოდებინა. მამა-შვილი სწორედ ასეთ პოსტაპოკალიპტურ სივრცეში მოგზაურობს თავიანთი სიცოცხლის გადასარჩენად.

მამა-შვილს უფრო მეტი შეკითხვა უგროვდება, ვიდრე გადარჩენის იმედი თუ რწმენა. შეუძლებელია, არ გაიზიარო ნისლის პოზიცია, რომ აპოფატიკურ პრიზმაში გააზრებისას რომანი არა თუ არ გამორიცხავს წყვდიადში სინათლის სხივის არსებობას, არამედ იგი მკითხველს თავაზობს იმედის ნაპერწკალსაც, მიზანსაც და ამ მიზნისაკენ სავალ გზასაც. აპოფატიკური ტრადიცია მრავალ რელიგიაში გვხვდება სხვადასხვაგვარი ვარიაციით. ქრისტიანულ ტრადიციაში ეკლესიის მამები ხაზს უსვამენ ღმერთის უშუალო აღწერის შეუძლებლობას ან/და შეზღუდულ შესაძლებლობას. მაგალითად მეოთხე საუკლუნეში გრიგოლ ნოსელი ამბობდა, რომ როცა სიტყვა ჩამოვარდება ღმერთის რაობაზე, დროა დავდუმდეთ. და პირიქით, ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ იმაზე, რაც ღმერთმა შექმნა და ამით მივუთითოთ მის ყოვლისშემძლეობაზე. აპოფატიკური ტრადიციის მიმდევრები იყვნენ ფსევდო-დიონისო არეოპაგელიც და მაისტერ ეკჰარდტიც. ამ ტრადიციის მიხედვით, თუ ჩვენ ვიტყვით, რომ ღმერთი კეთილია,

ეს არ იქნება სიმართლე. მე ვარ კეთილი, მაგრამ ღმერთი არ არის კეთილი. ბიბლიის ტექსტი კატაფატიკას - ღმერთის პოზიტიურ/წართქმით დახასიათებას უფრო გვთავაზობს, თუმცა აკატაფატიკის ელემენტებსაც შეიცავს.

გზაში მკითხველს შეიძლება მოეჩვენოს, რომ ღვთაებრივი საწყისი არარამ ჩაანაცვლა, მაგრამ ტექსტში გვხვდება მინიშნებები, რომ ღმერთი დაფარულად მაინც არსებობს. რომანის სიუჟეტი არ არის დახუნძლული დამაინტრიგებელი მოვლენებით, სამოქმედო გარემო კი გაპარტახებულია, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს ყურადღების კონცენტრაცია მოახდინოს მაკარტის პოეტურ ენაზე, რომლითაც იგი მოგვითხრობს, ტუ როგორ მოგზაურობს მამა-შვილი ამერიკის გაჩანაგებული პეიზაჟებისა და დიდწილად მიტოვებული ქალაქების ფონზე სამხრეთისაკენ. კაცი ცდილობს, დაიცვას და გამოკვებოს ბიჭი, იმავდროულად კი ცდილობს, მთელი ამ ძალისხმევის საზრისი იპოვოს. რომანის დასაწყისში იგი ბიჭისაგან მოშორებით იჩოქებს ფერფლში და ღმერთს მიმართავს:

> Early in the novel, the man briefly steps away from the boy and kneels in the ashes from past fires: “He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered, Oh God.” (McCarthy 2006: 11–12).

დაწურული პროზა, ცოტა არ იყოს, გაურკვეველს ტოვებს, თუ ვის მიმართავს კაცი, თუმცა ის ფაქტი, რომ იგი დაჩოქილია და ღმერთს ახსენებს, მკითხველის აზრს ღვთაებრივისაკენ მიმართავს. კაცი ცდილობს, გააღვივოს იმედის ნაპერწკალი, რომ მოგზაურობას აზრი მიეცეს. იგი გაორებულია: ერთი მხრივ, აშკარად ხედავს, რომ პოსტაპოკალიპტურ სამყაროში ღმერთის არსებობის არანაირი სამხილი, არანაირი ნიშან-წყალი არ არსებობს, ხოლო მეორე მხრივ, მაინც არ კარგავს ბოლომდე მისი არსებობის იმედს. კაცი საყვედურობს ღმერთს, რომ მან მიატოვა ადამიანი, რაც აპოფატიკური ტრადიციის გამოძახილია.

ერთ ეპიზოდში, უკიდურეს მდგომარეობაში მყოფი, კაცი უცხადებს თავის ვაჟს, რომ იგი ბოლომდე დაიცავს მას, ვინაიდან "I was appointed to do that by God" (McCarthy 2006: 77), რაც თითქოსდა პოზიტიური განცხადებაა მორალურ წესრიგში ღმერთის არსებობის შესახებ, თუმცა მალევე, შიმშილისაგან დაოსებულსა და გაყინულს, სასო წარეკვეთება:

> The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat. In time to wink out forever. (McCarthy 2006: 88–89).

ამ პასაჟში მამა თითქოსდა სრულიად ჰკარგავს ღვთის რწმენას და ღვტაებრივი საწყისიც ისევე უჩინარდება, როგორც ის საგნები, რომლებიც ოდესღაც რეალურად არსებობდა - ფერები, ფრინველები, საკვები. საკრალური იდიომი კარგავს თავის რეფერენტებს/აღსანიშნებს, და, მასასადამე, რეალურობას, რაც მიგვანიშნებს, რომ ღმერთის ნებისმიერი სახელი დაშორდა ღვტაებრივ რეალობას. და მაინც, საკრალურ ენასა და ღვთაებრივი საწყისის რეალურობაში დაეჭვებაში შეიძლება აპოფატიკური მიდგომა ამოვიკითხოთ. მთელი რომანის მანძილზე კაცის ბრძოლა და მისი გაურკვეველი კავშირი ღმერთთან ტექსტის აპოფატიკური წაკვითხისაკენ გვიბიძგებს.

ეკოთეოლოგიური რომანი

როგორც უკვე აღინიშნა, ტერმინი „ეკოთეოლოგიური წაკითხვა" რიჩარდ რასელს ეკუთვნის. მართლაც, *გზა ეკოთეოლოგიური* რომანია, სადაც ერთმანეთთანაა გადაჯაჭვული ეკოლოგიური, თეოლოგიური და ზნეობრივ-მორალური პრობლემატიკა. რომანი უსახელო ბიჭის გადარჩენით მომავალში დედამიწის შესაძლო აღორძინებაზე მიგვანიშნებს. მართალია, ბიჭს სახელი არა აქვს, მაგრამ ტექსტში იგი ხან „ცეცხლის მატარებლად" ("fire-carrier") გვევლინება,

ხან „ღვთის სიტყვად“ (“the Word of God”), ხანაც კი - „ბარძიმის მპყრობელად“ (“chalice holder”). მამის თავგანწირული სიყვარული ვაჟისადმი ქრისტესმიერი სიყვარულის განსხეულებული მაგალითია. ეს ურთიერთობა, ისევე როგორც მამა-შვილის ურთიერთობა დედამიწასთან, რომელიც ფიგურატიულად ღვთის სხეულს განასახიერებს, შეიძლება გავიაზროთ „სიღრმისეული ინკარნაციის“ საშუალებით, ღმერთის იდუმალი თანამონაწილეობის დრამატული გაგებით პოსტაპოკალიპტურ სამყაროში, სადაც ადამიანი თავიდან ცდილობს ააშენოს საზოგადოება და მოიძებნოს საკუთარი ადგილი ბუნებაში. რომანი მიგვანიშნებს, რომ დედამიწას გააჩნია რეგენერაციის, მკვდრეთით აღდგომის უნარი. *გზის* ამგვარი ეკოთეოლოგირი წაკითხვა მაკარტის ეკოლოგიური შეხედულებებისა და ქრისტიანული რწმენის ერთმანეთისაგან განუყოფლობის გათვალისწინებას მოითხოვს.

რომანის აპოკალიპტურ მხატვრულ სამყაროში, მთელი თავისი კანიბალებითა და ძალადობის აქტებით, მკითხველი რამდენიმე სასწაულსაც გადააწყდება: ლორი, რომელსაც მამა-შვილი ფარდულში იპოვის და შეჭამს; დამალული საცავის აღმოჩენა ტავისი საკვების მარაგით; მთის ნაკადულის კალმახების ეპიზოდი და სხვ. ტექსტში ერთმანეთთან უწყვეტადაა შეპირისპირებული ბუნების საკრამენტული ხედვა და რომანის პროფეტული განზომილება, რომელშიც სამყაროს და ადმიანის შეზღუდულობა თავზარდამცემი ძალით ვლინდება.

მაკარტი, არსებითად, სამხრეთელი მწერალია და ადგილთან მიჯაჭვულობა მიჯაჭვულობა მას აკავშირებს მის წინამორბედ ისეთ სამხრეთელ მწერლებთან, როგორიც იყვნენ უილიამ ფოლკნერი, ფლენერი ო’კონორი, ეუდორა უელთი და უოკერ პერსი. და მაინც, რომანი, რომელიც გვიხატავს აპოკალიპტურ გარემოში მუდამ გზაზე მდგარ პროტაგონისტებს, ჩვენი ცივილიზაციისა და კონსიუმერული საზოგადოების აღსასზრულზეც მიგვანიშნებს და გზასაც გვისახავს, რომელსაც მამა-შვილი სწორედ სამხრეთისაკენ მიუყვება. ჯეკ კერუაკის რომანის *გზაზე* (*On the Road*, 1957) ამოუწურავი ოპტიმიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ამერიკული ფრონტირის ექსპანსიური სულის გამოძახილია, მაკარტის გზაზე მხოლოდ ის გადარჩება, ვინც ძლიერია და ადაპტაციის უნარი გააჩნია (შდრ. ბუნებრივი გადარჩევის გზის, ანუ სიცოხლისათვის ბრძოლაში უკეთ შეგუებული ჯიშების გადარჩენის (“survival of the fittest”) დარვინისეული თეორია).

გზის სამხრეთული პეიზაჟი სიკვდილისა და გაპარტახების ნიშნითაა აღბეჭდილი, მაგრამ მის ჰორიზონტზე იმედი მაინც მოსჩანს, რასაც თუნდაც მამა-შვილის ურთიერთობა მოწმობს. მაკარტის მხატვრული კონცეფციით, ბუნებას შესწვეს თვითგანახლების უნარი, ღმერთს კი შეუძლია კვლავ შთაბეროს მას სული.

დასკვნა

გზა პიქუში პოსტაპოკალიპტური რომანია, მაგრამ სამყარო, რომელსაც მაკარტი გვიხატავს, ჯერ კიდევ არ არის საბოლოოდ განწირული, რადგან ღვთაებრივი საწყისში მასში ჯერაც არ გამქრალა - იგი მამა-შვილის ურთიერთსიყვარულში და, განსაკუთრებით, ბიჭშია განსხეულებული. სადაც კი იგი წავა, ყველგან დატოვებს თავის კვალს პირქუშ, ცარიელ სივრცეებში და გააცოხლებს მათ, მნიშვნელობის მატარებელ ადგილებად აქცევს კვლავ და იმ სხვა ადგილების მოგონებებითაც „შეფერავს“, რომლებიც გამოუვლია. გაპარტახებულ სამყაროში მოგზაურობისას იგი მის ახალ წარმოსახვით ხატს ქმნის. იგი თავის თავში ატარებს იმ გადმოცემებს ჰეროიკული წარსულის შესახებ, რომლებიც მამამ მოუთხრო გზად, და იმ ადგილების ამბებსაც, რომლებიც თავად ნახა. მას შეუძლია კვლავ გააცოხლოს ეს ნარატივები ახალ ადამიანურ საზოგადოებაში. ბიჭი, ფაქტობრივად, სიყვარულის ქრისტიანული ღირებულების განსხეულებაა, რომელმაც უნდა აღადგინოს ადამიანური საზოგადოება.

გამოყენებული ლიტერატურა

Blackmore, Tim. “Life of War, Death of the Rest: The Shining Path of Cormac McCarthy’s Thermonuclear America”. *Bulletin of Science, Technology & Society*, Volume 29, Number 1, February 2009: 18-36.

McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

Menhert, Antonia. *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. Palgrave Macmillan, 2016.

Nisly, L. Lamar. ““The sacred idiom shorn of its referents”: An

Apophatic Reading of *The Road*. *Christianity & Literature*, Vol. 68(2), 2019: 311–324.

Potts, Matthew L. "There is no god and we are his prophets": Cormac McCarthy and Christian Faith". *Christianity and Literature*, Vol. 63, No. 4 (Summer 2014): 489 – 501.

Russell, Richard Rankin. "Embodying place: An ecotheological reading of Cormac McCarthy's *The Road*". *Christianity & Literature* Vol. 65(3) 2016: 343–363.

Sheffield, Anthony Warde. "'Whatever form you spoke of you were right': Multivalence and ambiguous address in Cormac McCarthy's *The Road*". *Language and Literature*, 20(4), 2011: 333–346.

ტომას ერნესტ ჰიუმი და იმაჟიზმის ესთეტიკა

თამარ ირემაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THOMAS ERNEST HULME AND THE AESTHETICS OF IMAGISM

TAMAR IREMADZE
Akaki Tsereteli State Universitry

Abstract: The purpose of the present paper is to demonstrate an essential role of Thomas Ernest Hulme in the process of formation of Imagism and its aesthetics as a leading movement of Anglo-American modernist poetry in the early twentieth century. Ezra Pound as well as Thomas Stearns Eliot both respected Hulme's dedication to the development of modernism. His ideas, lectures and essays nourished many modernist movements of the twentieth century, especially, Imagism. Hulme's goal was to renew the language, to make it free from indefiniteness and obscurity with the help of exact definition and concentration on the intuition. He considered the importance of new attitude towards poetry. Thus, American and British poets, especially Pound, on the basis of Hulme's aesthetics started radical transformation of poetry and in some cases annihilating the distinctive characteristics of poetry from other genres. "Make it new" was a central imperative of the twentieth century Anglo-American poetry.

The present paper tries to explore the correlation between Hulme's and Pound's imagist theories, identifying similarities and differences between their poetic conceptions. What they have in common is directness of presentation, economy of language, a willingness to experiment with non-traditional verse forms and free them from abstraction. Hulme's two poems "Autumn" and "City Sunset" are considered as the earliest examples of Imagist poetry.

In conclusion, it is made clear that Hulme was "an intellectual father" of Imagism and, along with Pound, the one who formulated its theoretical and aesthetical doctrines.

Keywords: Imagism, modernism, blank verse, verse libre, conventional forms, poetic diction

მე-20 საუკუნის ინგლისურენოვანი ლიტერატურის ისტორიაში ძირფესვიანად შეირყა მრავალსაუკუნოვანი დასავლური ქრისტიანული ცივილიზაციის ფუძემდებლური ფასეულობები და არნახული მასშტაბები შეიძინა ტრადიციულ სულიერ ღირებულებათა რადიკალური გადაფასების პროცესმა, დასავლურ კულტურულ ცნობიერებაში დაინგრა საუკუნეებით განმტკიცებული ფასეულობები, გაქრა რწმენა აბსოლუტური ჭეშმარიტებებისა და ღირებულებებისადმი, დასავლური საზოგადოებრივ-კულტურული მენტალობა კი ტოტალურმა ნიჰილიზმმა და სკეპტიკურმა რელატივიზმმა მოიცვა.

ფაქტია, რომ ასეთმა დესტრუქციულმა და დისჰარმონიულმა სოციალურ--პოლიტიკურმა და ინტელექტუალურმა ატმოსფერომ ხელი შეუწყო ახალი პოეტური სტილის დამკვიდრებისთვის ბრძოლას ინგლისსა და ამერიკაში, ხოლო ამგვარი ღრმად კრიზისული განწყობილებებიდან, უკიდურესად პირქუში მსოფლგანცდიდან და დესტრუქციული პროცესებიდან იშვა ახალი დიდი პოეზია, იმაჟიზმი, რომელშიც მაღალმხატვრულ დონეზე აისახა მთელი ეს ეპოქალური განწყობილებანი და მსოფლგანცდა და რომლის თეორეტიკოსადაც ეზრა პაუნდთან ერთად ტომას ერნესტ ჰიუმი ითვლება.

ამერიკელი პოეტები, უპირველეს ყოვლისა, პაუნდი, ჰიუმის ესთეტიკურ ნააზრევზე დაყრდნობით, შეუდგა პოეზიის რადიკალურ გარდაქმნას და ზოგიერთ შემთხვევაში მისი სხვა ლიტერატურული ჟანრებისაგან განმასხვავებელი ნიშან-თვისებების წაშლასაც კი. „განახლების“ (“Make it new!”) ტენდენცია იყო მე-20 საუკუნის პირველი ათწლეულების ანგლო-ამერიკული პოეზიის ყველაზე გამოკვეთილი ნიშანი.

პოეტთა ახალი თაობა უპირისპირდებოდა ბრიტანული ვიქტორიანული პოეზიის ზეგავლენას, ტრადიციულ პოეტურ ფორმებს (მაგალითად, სონეტს) და მყარ სალექსო საზომებს. ამ დროისათვის ინგლისურენოვან პოეზიაში ყველაზე უფრო გავრცელებული სალექსო საზომი იამბური პენტამეტრი იყო (მაგ., იმ დროს ფრიად პოპულარული ალფრედ ლორდ ტენისონის პოეზია) და ბოლორითმიანი ლირიკული ლექსი მეფობდა.

პოეტური მეტყველების სრული განახლების ტენდენციამ განსაკუთრებით მკვეთრად სწორედ იმაჟიზმში იჩინა თავი - პოეტურ მიმდინარეობაში, რომელიც უპირისპირდებოდა რომანტიკულ და ვიქტორიანულ პოეზიას და გეორგიანელ პოეტებს, რომლებმაც შექმნეს ე. წ. „ვიქტორიანული ლექსის“ გარკვეული ტიპი - პომპეზური, სენტიმენტალური, გულისამაჩუყებელი, პროპაგანდისტული, რაც უაღრესად პოპულარული იყო ფართო საზოგადოებაში. მათგან განსხვავებით იმაჟისტებს უნდოდათ ფოკუსირება მოეხდინათ ინდივიდუალურ გამოცდილებაზე, კონკრეტულსა და კერძოზე; ისინი პრინციპულად უარყოფდნენ მოსაზრებას, რომ პოეზია უნდა ყოფილიყო ერთგვარი გალექსილი მორალური ესე (ცხვედიანი 2011: 604-605).

იმაჟიზმი ინტერნაციონალური მოძრაობა იყო - ლონდონში დაფუძნებულნი, იმაჟისტები წარმომავლობით ძირითადად ინგლისიდან, ირლანდიიდან და ამერიკის შეერთებული შტატებიდან იყვნენ. შეიძლება ითქვას, რომ იმაჟიზმი პირველი ორგანიზებული ინგლისურენოვანი მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობა, თუ ჯგუფია.

იმაჟიზმის საწყისი ეტაპი დაკავშირებულია ტომას ერნესტ ჰიუმის სახელთან, პოეტ-ფილოსოფოსთან, რომელიც 1917 წელს გარდაიცვალა. როგორც თემურ კობახიძე აღნიშნავს, „პირველ მსოფლიო ომში ნაადრევად დაღუპული ესთეტიკოსი ტომას ერნესტ ჰიუმი ინგლისურენოვან ლიტერატურათმცოდნეობაში ცნობილია, როგორც ეზრა პაუნდის მიერ დაარსებული ლიტერატურული მოძრაობის, იმაჟიზმის სულისჩამდგმელი და იდეოლოგი.“ (კობახიძე 2019: 3). ჰიუმზე ზეგავლენა იქონია ევროპელ ინტელექტუალთა გარკვეულმა სააზროვნო ტრადიციამ და სიმბოლისტურმა და პოსტსიმბოლისტურმა ფრანგულმა ლიტერატურამ. ის იბრძოდა თავისუფალი ლექსის ტრადიციის დამკვიდრებისთვის რიტორიკული და ამაღლებული პოეტური მეტყველების საპირისპიროდ, ეძიებდა „ახალ სულს“ პოეზიაში, რომელსაც უნდა გამოეხატა თანამედროვე ადამიანის მგრძნობელობა, თანამედროვე კულტურის, თეორიულ-ფილოსოფიური და მხატვრულ-ესთეტიკური აზროვნების მდგომარეობა და ხასიათი, რისთვისაც ძველი ფორმები და კონვენციები შეუფერებელი იყო. მსგავსად ფილოსოფოს ანრი ბერგსონისა, რომლისგანაც ჰიუმმა აიღო „წინააღმდეგობრივ სახეთა“ იდეა, ის ამტკიცებდა, რომ მხატვრულ ენა (მეტაფორები, შედა-

რებები, ანალოგიები) ზედმეტი და უადგილო გამოყენებისგან არაეფექტური ხდება. პოეტის ამოცანაა აღმოაჩინოს ახალი ანალოგიები, რათა ენამ გამოხატულების სიცხადე არ დაკარგოს. როგორც ის აცხადებს თავის „ლექციაში თანამედროვე პოეზიაზე“, „პროზა არის მუზეუმი, სადაც ლექსის მკვდარი სურათები ინახება.“ (ციტ. McGuinness 2006: 186). 1909 წელს კრებულში *For Christmas MDCCCCVIII* გამოქვეყნებული ჰიუმის ორი ლექსი „შემოდგომა“ და „მზის ჩასვლა ქალაქში“ იმაჟიზმის ადრეულ ნიმუშებადაა მიჩნეული. ელოტი ჰიუმის ლექსებს უწოდებდა „ყველაზე ლამაზ ლექსებს ინგლისურ ენაზე“. ჰიუმის ყველაზე მეტად ცნობილი ლექსია „შემოდგომა“:

A touch of cold in the Autumn night—
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children.

გამოველ გარეთ
შემოდგომის სუსხიან ღამით -
ვიხილე ღობეს მიყრდნობოდა ღაჟღაჟა მთვარე -
მწითურ ფერმერივით.
თავი დავუკარ, არ გავუჩერდი სალაპარაკოდ,
ირგვლივ მგზნებარე ვარსკვლავები დატრიალებდნენ,
ფერმკრთალნი ქალაქელ ყმაწვილებივით. (ჰიუმი 2019: 235)

მთვარე წითელსახიან ფერმერს ჰგავს, ხოლო ვარსკვლავები — ფერმკრთალ ქალაქელ ბავშვებს. ლექსი ეფუძნება შედარებებს და აღქმის თანმიმდევრულ პროცესს უფრო აღწერს, ვიდრე ერთდროულობასა და სახეთა შერწყმას. ამას მოსდევს პატარა ეპიფანია, რომლის ფუნქციაა ,,დიდმნიშვნელოვანის“ დამცრობა და არა პირიქით - უმნიშვნელოს გაბუქება.

1908—1909 წლები ჰიუმმა, რომელიც ახალი გარიცხული იყო კემბრიჯის უნივერსიტეტიდან სამიკიტნოში მომხდარ ჩხუბში მონაწილეობისთვის, ლონდონში თავის ირგვლივ შემოიკრიბა მგზნებარე ახალგაზრდა მწერალთა ჯგუფი. სწორედ მათ ჩამოაყალიბეს უკვე არაერთგზის ნახსენები ,,პოეტთა კლუბი'', რომელსაც გაუქმების შემდეგ ეზრა პაუნდი ,,სახეთა დავიწყებულ სკოლას'' ("The forgotten school of images") უწოდებდა. ამ პერიოდში ,,პოეტთა კლუბის'' მიერ შექმნილ ნაწარმოებთაგან, ფაქტობრივად, მხოლოდ ჰიუმის ,,შემოდგომას'' შეიძლება ეწოდოს ,,იმაჟისტური''. ჰიუმი დაუკავშირდა ფლინტს და ეზრა პაუნდს, ლონდონში ახალჩამოსულ ამერიკელს.

,,პოეტთა კლუბის'' წარმომადგენლები იკრიბებოდნენ პარიზში სოჰოს რესტორანში. მათი შეკრებების ძირითადი საუბრის თემა იყო პოეტური ტექნიკა, უცხოური სალექსო ფორმების მრავალფეროვნება ფრანგი სიმბოლისტების ვერლიბრით დაწყებული, გვიანდელი იაპონური ტანკათი და ჰაიკუთი დამთავრებული. ჰიუმი მოითხოვდა ,,აბსოლუტურად ზუსტ პრეზენტაციას და სიტყვათმრავლობაზე უარის თქმას'' და მთელ დღეებს ზუსტი ფრაზების ძიებაში ატარებდა.

ჯგუფი თანდათან დაიშალა 1909 წლის ზამთარში. მასზე არავის სმენია 1912 წლის ნოემბრამდე, როდესაც ეზრა პაუნდმა გამოაქვეყნა საკუთარი ლექსების კრებული *Ripostes*, რომელსაც თან დაურთო *ტ. ე. ჰიუმის პოეტურ ნაწარმოებთა სრული კრებული (The Complete Poetical Works of T. E. Hulme)*. დანართი სულ 5 ლექსისაგან შედგებოდა, რომელთაგან პირველი ,,შემოდგომა'' იყო. კრებულისათვის დართულ განმარტებით შენიშვნაში პაუნდმა პირველად გამოიყენა სიტყვა ,,იმაჟისტი'' (Imagiste - სიტყვის ფრანგული ვარიანტი, რაც სავარაუდოდ ხაზს უსვამდა იმაჟიზმის კავშირს ფრანგულ სიმბოლიზმთან), რათა დაეხასიათებინა პოეტთა ახალი ჯგუფი, ჰიუმი არ იყო ამ ახალი გუნდის წევრი, მაგრამ პაუნდი აცნობიერებდა მისადმი, როგორც მოძრაობის თავდაპირველი ხელმძღვანელისადმი, ვალდებულებას და მის ლექსებს, როგორც ახალი იმაჟისტური პოეზიის ნიმუშებს, უპირატესობას ანიჭებდა.

ჰიუმის მიზანი იყო გაეცოცხლებინა ენა, გაეთავისუფლებინა ის გაურკვევლობისა და განუსაზღვრელობისაგან ზუსტი დეფინიციისა და ინტუიციაზე კონცენტრირების საშუალებით. ის მიიჩნევდა, რომ ამისათვის აბსოლუტურად

ახალი მიდგომა იყო საჭირო: ,,ჩვენ უნდა განვჭვრიტოთ სამყარო ცხოველის პოზიციიდან {...} ცხოველები იგივე მდგომარეობაში არიან, როგორშიც ადამიანები იყვნენ, ვიდრე სიმბოლური ენა შეიქმნებოდა.“ (ციტ. Jones 1972: 31). ჰიუმის მტკიცებით, თუ ფრაზა მიჩნეულ იქნება მნიშვნელობის მქონე ერთეულად და არა სიტყვად, ამ ფრაზაში შემავალ სიტყვათა შორის კავშირი წარმოადგენს ცოცხალ ანალოგიებს, რომელთაც გააჩნიათ გარკვეული ინტუიცია. თუ ეს მართალია, პოეზიამ თავიდან უნდა აიცილოს რომანტიზმი და გახდეს ობიექტური და რთული; როგორც ელიოტი ამბობდა, ,,ხელოვნებაში ემოცია იმპერსონალურია.“ მსგავსი ობიექტური მიდგომა წარმოაჩენდა იმაჟისტთა კიდევ ერთ თვისებას — ანტიპათიას ვიქტორიანელთა მორალისტური ტონის მიმართ.

ჰიუმისა და ფლინტის ესთეტიკურმა პოსტულატებმა, განსაკუთრებით ჰიუმის ნააზრევმა, გარკვეული გავლენა იქონია ეზრა პაუნდის ესთეტიკურ შეხედულებებზე, რაც ნათლად გამოვლინდა პაუნდის თეორიული ხასიათის შრომებში. პაუნდისათვის იმაჟიზმის მთავარი პრინციპი უსარგებლო, ზედმეტი სიტყვების გამოყენებაზე უარის თქმას გულისხმობს, რაც, თავის მხრივ, უფრო ზუსტად წარმოაჩენს საგნის არსს. მეორე მხრივ, პაუნდი თავის ცნობილ შრომაში *A Few Don’ts by an Imagiste* აფრთხილებს იმ პოეტებს, რომლებიც ამ პრინციპების ურყევი დაცვისკენ მიისწრაფვიან, რომ ,,ეს არის არა დოგმა, არამედ შედეგი ხანგრძლივი ჭვრეტისა.” აქვე ის განმარტავს ცნებას ,,ხატი“/,,სახე“ (image), რომელიც საკმაოდ ბუნდოვანი ცნებაა: ,,ხატი არის ის, რაც წარმოადგენს ინტელექტუალურ და ემოციურ კომპლექსს დროის მოცემულ მომენტში.“ (‘’Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.”).

პაუნდი უპირატესობას ანიჭებდა ზუსტ პოეტურ სახეებს. მას მიაჩნდა, რომ თავად კონკრეტული საგანი ადეკვატურ სიმბოლოს წარმოადგენდა და კონკრეტულისა და აბსტრაქტულის ერთმანეთთან შერევის წინააღმდეგი იყო.

იმაჟიზმის მხატვრული მეთოდის სპეციფიკა დიდწილად იმ იდეურ—ესთეტიკური პრინციპებითაა განპირობებული, რომლებიც შეიმუშავეს ტომას ერნესტ ჰიუმმა და მოდერნიზმის მეტრმა, ამ მოძრაობის თეორეტიკოსმა ეზრა პაუნდმა. იმაჟისტური ლექსი იმ ინგლისელ და ამერიკელ პოეტთა ვიწრო ჯგუფის ,,აღმოჩენა“ იყო, რომლებიც ლონდონში მოღვაწეობდნენ 1910-იან

წლებში. იმაჟისტური ლექსის ფორმა, ისევე როგორც შექსპირისდროინდელი სონეტი და თეთრი ლექსი - ინგლისური პოეზიის სტანდარტული ფორმები მე-16-დან მე-20 საუკუნემდე, ჰიბრიდული იყო.. იმაჟიზმის პოეტიკა შეიქმნა განსხვავებული ენებიდან აღებული პოეტური ფორმების ინგლისური პროსოდიის ნიადაგზე გადანერგვის შედეგად. როგორც ვიცით, ინგლისურ პოეზიაში სონეტი და თეთრი ლექსი მკვიდრდება იტალიური და ლათინური პოეზიიდან (უმთავრესად, პეტრარკას სონეტის უაიეტისეული და ვირგილიუსის *ენეიდას* ჰენრი სარისეული თარგმანებიდან). ელისაბედის ხანის ლამის ყველა ინგლისელი პოეტი თავის პოეტურ სტილს სონეტების წერით აყალიბებდა, სადაც ერთმანეთს ერწყმოდა ანტიკური, შუასაუკუნოებრივი და რენესანსული/იტალიური პოეზიიდან მომდინარე ელემენტები. თანამედროვე ინგლისელი პოეტი ბევრად შორს მიდიოდა ახალი სტილის ძიებისას – იმაჟისტებმა გადაამუშავეს უძველესი ჩინური, იაპონური, კლასიკური/ძველბერძნული და ფრანგული სიმბოლისტური პოეზიის ტრადიციები. იმ დროს თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პოეტი თავის კალამს იმაჟისტურ ლექსში ცდიდა.

ჰიუმი პროზასთან შედარებით პოეზიას ანიჭებდა უპირატესობას: „პროზა ესაა მუზეუმი, სადაც პოეზიის ყველა ძველი იარაღი ინახება." (Hulme 1955: 81) – აცხადებდა ის და ამ ფრაზით გულისხმობდა, რომ პოეტური ტექნიკა საკმაოდ ოსტატური იყო წამიერი შთაბეჭდილებების ანუ, მისი თქმით, სახეთა გამოსახატად.

,,თავისუფალი ლექსი" ის ტერმინია, რომელსაც ხშირად არასწორად იყენებენ, ამიტომაც საჭიროა ყოველ ჯერზე მისი ხელახალი დეფინიცია, მაგრამ ფაქტია, რომ ჰიუმის, ფლინტისა და პაუნდისათვის თავისუფალი ლექსი ერთდროულად ფორმაც იყო და უფორმობაც. თავის ერთ—ერთ ესეში ბერგსონის ფილოსოფიის შესახებ ჰიუმი დასცინის ,,დიდებულ, ახალ პოეზიაზე მეოცნებე ხალხს, პოეზიაზე, რომელიც წარმოიშობოდა იმ შემთხვევაში, თუ ინსპირაცია გათავისუფლდებოდა რიტმის, მეტრისა და ფორმის დამაბრკოლებელი შეზღუდვებისაგან." (Hulme 1955: 60). ჰიუმი განაგრძობდა მსჯელობას ცხოველთა ევოლუციის ანალოგიის მიხედვით და აცხადებდა, რომ ფრინველის ფორმა ჩამოყალიბდა არა მისი ფრენის სურვილის გამო, არამედ ჰაერში

გრავიტაციის ძალის წინააღმდეგ ფრენის შედეგად. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ჰიუმი იყო პრაქტიკოსი პოეტი, რომელსაც სწამდა, რომ პოეზია ვერ იარსებებდა კონკრეტული ფორმის გარეშე. მეორე მხრივ, იგი გრძნობდა, რომ პოეტური ფორმა უნდა დაქვემდებარებოდა შთაბეჭდილებებისა და პოეტური სახის/ხატის შინაგან კონტროლს. ჰიუმს მიაჩნდა, რომ გაცილებით რთული იყო ლექსების წერა ამ ტიპის ორგანული, ბუნებრივი ფორმით, ვიდრე ტრადიციული ლექსის ფორმით: ,,ფაქიზი და რთული ხელოვნებაა ის, რომელიც გამოიწვევს სახეს, არგებს რიტმს იდეას. ხოლო ცდება ის, ვინც უბრუნდება ძველი, წესიერი მეტრიკის მანუგეშებელ მკლავებს, რომელიც ყველა შფოთვისგან გვათავისუფლებს.“ (Hulme 1955: 74).

მალე თავისუფალი ლექსი გახდა იმაჟისტური პოეზიის საფირმო ნიშანი. რთულია თავად მისი განმარტება საუკუნის შემდეგაც კი. თავისუფალი ლექსი უკეთ შეიძლება შეეთვისოს მუსიკას, ვიდრე პროზას ან პირდაპირ მეტყველებას. ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ იმაჟისტების თავისუფალი ლექსი მათი წინამორბედი ისეთი პოეტების ვერლიბრისაგან, როგორებიც იყვნენ უიტმენი და სტივენ კრეინი, რომლებიც ინგლისური თავისუფალი ლექსის გამომგონებლებად არიან მიჩნეული. ფართო აზრით, თავისუფალი ლექსი - ურითმო, არათაბარზომიერი სტრიქონებისაგან შედგენილი პოეზია - არც იმაჟისტებისათვის და არც უიტმენისა თუ კრეინისთვის ახალი არ იყო. მისი ფესვები საგულვებელია მილტონის *სამსონში*, მაგრამ იმაჟისტებთან თავისუფალმა ლექსმა პირველად მოიპოვა ლეგიტიმური პოეტური ფორმის სტატუსი. როგორც ჰერბერტ რიდი აღნიშნავს ყველაზე გავლენიან იმაჟისტ პოეტზე საუბრისას, ,,პაუნდს არ გამოუგონებია თავისუფალი ლექსი — მან გარდაქმნა თავისუფალი ლექსი, მიანიჭა მას მუსიკალური სტრუქტურა, ამდენად, პარადოქსულად შეიძლება განვაცხადოთ, რომ ის აღარ იყო თავისუფალი“ (Read 1957: 264).

პაუნდმა, თავისუფალი ლექსის დამკვიდრებაში შეტანილი წვლილის გარდა, მონაწილეობა მიიღო მისი თეორიის შექმნაში. უფრო მეტიც, შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ, ჰიუმთან ერთად, რომელსაც მოძრაობის ,,ინტელექტუალურ მამასაც“ უწოდებენ, ამ პოეტური მოძრაობის თეორიულ-ესთეტიკური პრინციპები და თვით სახელწოდებაც კი (“Imagisme”) ეზრა პაუნდმა ჩამოაყალიბა.

„ლექციაში თანამედროვე პოეზიის შესახებ“ (“A Lecture on Modern Poetry”, 1908) ჰიუმი იმავე მოთხოვებს უყენებს პოეზიას, რასაც პაუნდი უყენებდა 1912 წლის გაზაფხულზე თუ ზაფხულში (Pound 2005: 252). ერთი სიტყვით, ჰიუმი თავის ლექციაში ქადაგებს ახალი სალექსო ფორმის დამკვიდრებას პოეზიაში, რომელიც უფრო ახლოსაა „თანამედროვე სულთან“, ვინაიდან „ყოველ ეპოქას უნდა გააჩნდეს გამოხატვის საკუთარი საგანგებო ფორმა“, და „ნებისმიერი ეპოქა, რომელიც განზრახ თავს აარიდებს ამას, არაგულწრფელობის ეპოქაა.“ (Hulme 1994: 51-52). საქმე ისაა, რომ ჰიუმის ეპოქის ფილოსოფიამ ეჭვი შეიტანა „აბსოლუტური ჭეშმარიტების“ არსებობაში. „ჩვენ აღარ გვჯერა სრულყოფილების“, აცხადებდა ჰიუმი ამავე ლექციაში, „არც პოეზიაში და არც აზროვნებაში, ჩვენ გულწრფელად ვაღიარებთ ფარდობითს.“ (Hulme 1994: 52-53). აქედან გამომდინარე, ჰიუმი ასკვნის, რომ თანამედროვე პოეზიის „ტენდენცია“ მიმართული უნდა იყოს „ზოგადი ეფექტის შექმნისაკენ“, ვინაიდან „იგი აუქმებს სალექსო საზომის/მეტრის ბატონობას და მარცვალთა თანაბარზომიერ/განსაზღვრულ რაოდენობას.“ (Hulme 1994: 53). ასევე უნდა შეიცვალოს პოეზიის თემატიკა და ტონი: პოეზია თანამედროვე ეპოქაში, ამტკიცებს ჰიუმი, „აღარ ასახავს გმირობას, ჰეროიკულ საქციელს“, არამედ, პირიქით, „პოეტის გონებაში გაელვებულ მომენტალურ ფრაზებს გამოხატავს.“ (Hulme 1994: 53). უფრო მეტიც, ‘სენტიმენტალურობაზე’ უარის თქმით, პოეზია გამოხატავს „ცხოველმყოფელ აზრებსა და ფიქრებს“, რითაც შორდება ისეთი რომანტიკოსი პოეტების „ლირიკულ იმპულსს, როგორიც იყვნენ ტენისონი, შელი, თუ კიტსი.“ (Hulme 1994: 53). ჰიუმის აზრით, მოდერნისტული პოეზიის სულისკვეთებას ზედმიწევნით შეესატყვისება ტერმინი ‘ვერლიბრი’ (‘vers libre’), თუმცა, ამავე დროს, იგი განსხვავდება ფრანგული ‘vers libre’-საგან; თანამედროვე პოეზია მხოლოდ იმ აზრით შეიძლება შევადაროთ ‘vers libre’-ს, რომ იგი „დასამზადებლად შეკვეთილი ტანსაცმელია და არა მზამზარეული.“ (Hulme 1994: 52).

ჰიუმის თეორიულ-ესთეტიკური პოსტულატები მრავალმხრივ ენათესავება მოგვიანებით, 1913 წელს, პაუნდის მიერ ჩამოყალიბებულ პრინციპებს. ჰიუმი იმავე მიზეზითაა რეგულარული/მყარი (‘regular’) სალექსო საზომის/მეტრის წინააღმდეგი, რითაც პაუნდი: ორივეს მიაჩნია, რომ „სახეთა და ფერთა დახ-

ვეწილ სისტემაში მას შეაქვს რიტორიკული ლექსის მძიმე, უხეში მოდელი.“ (Hulme 1994: 54). ისევე როგორც პაუნდი, ჰიუმიც ამტკიცებს, რომ პოეზიას ბევრი რამ აქვს სასწავლი „დიდი მუსიკალური რევოლუციისაგან, რომელმაც ერთგანზომილებიანი მელოდია ჩაანაცვლა ჰარმონიით.“ (Hulme 1994: 54). „იმაჟისტის რამდენიმე აკრძალვაში“ პაუნდი აკრიტიკებს იმ პოეტებს, რომლებიც არ იყენებენ თავისუფალი ლექსის მუსიკალური სტრუქტურის მქონე ფრაზებს. უარყოფს რა მყარი სალექსო საზომის გამოყენებას თავისუფალ ლექსში, იგი წერს, რომ შემოქმედებითი პროცესის იმ ფაზაში, რომელსაც ზუსტი პარალელი მოეძებნება მუსიკაში, პოეტი უნდა მოიქცეს კარგი მუსიკოსივით (Pound 2005: 256). ჰიუმი თავის ,,ლექციაში“, ისევე როგორც პაუნდი „სერიოზულ ხელოვანში“, ზღვარს ავლებს ‘თანამედროვე’ პოეზიასა და ‘ტრადიციულ/კონვენციურ’ პოეზიას/პროზას შორის. ჰიუმის თვალსაზრისით, არსებითი განსხვავება პოეზიასა და პროზას შორის ისაა, რომ პოეზია მიმართავს უშუალო რეპრეზენტაციას (ის „გამოხატავს სახეებით“) და ამით „თქვენს გონებას გამუდმებით ატყვევებს სურათხატით“ (Hulme 1994: 55), პროზა კი „იყენებს უკვე მკვდარ და მეტყველების ფიგურებად/ტროპებად ქცეულ სახეებს, რითაც საშუალებას აძლევს გონებას უმცირესი ძალისხმევითაც ბოლომდე მიჰყვეს დინებას დასკვნამდე.“ (ჰიუმი 1994: 55). (შდრ. Pound 2005: 243-45). დაბოლოს, პაუნდსაც და ჰიუმსაც დაახლოებით ერთნაირად ესმით პოეტური ხატის/სახის ესთეტიკური არსი: ჰიუმის თვალსაზრისით, თანამედროვე პოეზია უნდა შედგებოდეს ურთიერთშეპირისპირებულ სახეთა წყებისაგან (“{…} made up of a series of solid images presented in juxstaposition”), რაც მოგვაგონებს პაუნდის კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც ‘სახე/ხატი’, რომელიც ,,პოეტის პიგმენტს“ წარმოადგენს, არის „ინტელექტუალური და ემოციური კომპლექსი დროის მოცემულ მომენტში.“ (Pound 2005: 253).

იმაჟისტური პოეზიისათვის ვერლიბრზე არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა ‘სახის/ხატის’ (‘Image’) ესთეტიკურ-პოეტოლოგიურ კატეგორიას. ამ ტერმინის დეფინიცია ისეთივე რთულია, როგორც თავისუფალი ლექსის. სახეები/ხატები და ხატოვანება/სახეთა სისტემა იმაჟიზმამდე დიდი ხნით ადრე არსებობდა პოეზიაში, რის გამოც ზოგი კრიტიკოსი ამტკიცებდა, რომ იმაჟისტები ახალი და ბუნდოვანი ენით ფუთავდნენ ძველ იდეებს. და მაინც, სწორედ იმაჟიზმის

წიაღში ჩაისახა ახალი იდეა და ტერმინი, და ეს იდეა თავდაპირველად ყველაზე უკეთ ჰიუმმა გამოხატა. ჰიუმისათვის ის უფრო მეტი იყო, ვიდრე იდეა - ის მთელი ფილოსოფია იყო. ის ამტკიცებდა, რომ ადამიანთა შორის რეალური კომუნიკაცია მყარდება სწორედ სახეთა მეშვეობით. მისი აზრით, „ფიქრი წინ უსწრებს ენას და გონებას სიმულტანურად წარუდგენს ორ განსხვავებულ ხატს.“ (Hulme 1955: 84). ჰიუმის კონცეფციით, ეს სახეები ქმნიან „ვიზუალურ აკორდს“ გონებაში — მენტალურ სურათს, რომელიც მათ აერთიანებს. იმისათვის, რომ ფიქრი გადმოვცეთ, უნდა გავიაროთ „გზა თვალიდან ხმამდე“, ან იმ ბგერათა ფორმირების პროცესი, რომლებიც სახეებს გამოხატავენ. ყველა ენა, ჰიუმის მოსაზრებით, მომდინარეობს სიტყვა—სახეებიდან და რეალური კომუნიკაციიდან, „თითოეული სიტყვა უნდა იყოს ნანახი სურათი“, მაგრამ ბუნებრივი დაშლის შედეგად სიტყვები, ისევე როგორც სახეები, კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას და ამგვარად წყდება კომუნიკაცია, თუკი ისინი არ განაახლეს ცოცხალი ასოციაციებითა და მოულოდნელი კომბინაციებით. სიტყვათა პოეტურად გამოყენებისას ენა აღიდგენს კომუნიკაციურ ძალას, ვინაიდან ხდება მისი ახალი სახეებით აღვსება. პოეზია ჩვეულებრივი მეტყველებისა და პროზისაგან იმით განსხვავდება, რომ „ის ყოველთვის ცდილობს შენს დატყვევებას, ფიზიკური საგნის შენთვის დანახვებას, აბსტრაქტულ პროცესში ჩართულობის თავიდან აცილებას. ის ირჩევს ცოცხალ ეპითეტებსა და მეტაფორებს არა იმიტომ, რომ ისინი ახალია და ჩვენ დავიღალეთ ძველით, არამედ ძველი ვერ გამოხატავს ფიზიკურ მოვლენას და მხოლოდ აბსტრაქტულს ასახავს.“ (Hulme 1924: 134). ესაა ენის ვიზუალური შინაარსი, რაც ენას უფრო კომუნიკაციურს ხდის, ვიდრე პროზა. ჰიუმი გულისხმობს, რომ საუკეთესო პოეზია უნდა იყოს ვიზუალური და კონკრეტული. მას სწამდა, რომ საუკუნის ბოლოს დაწერილი პოეზიის უმეტესი ნაწილი აბსტრაქტული და არაკომუნიკაციური იყო. ის ახალ სახეებს კი არ წარმოგვიდგენდა, არამედ უბრალოდ იმეორებდა ძველ სახეებს ლამაზი ჟღერადობით. ჰიუმი წინასწარმეტყველებდა, რომ პოეზიამ მიაღწია გამოფიტვის ეტაპს და იწყებოდა ახალი, კლასიკური ტენდენცია, როცა პოეზია გახდებოდა ,,მშრალი“ და ,,მყარი“. ის გულისხმობდა პოეზიის გარდასახვას ვიზუალურ, კონკრეტულ და კომუნიკაციურ პოეზიად. ჰიუმის აზრით, „პოეტი განუწყვეტლივ უნდა ქმნიდეს ახალ სახეებს და მისი გულწრფელობა შეიძლება გაიზომოს შექმნილ სახეთა რაოდენობით.“ (Hulme 1924: 135). ჰიუმისეული

პრინციპის თანახმად, „სახეები ლექსში არის არა უბრალო დეკორაცია, არამედ ინტუიტური ენის მთავარი არსი.“

ჰიუმისეული შეხედულება პოეტური ხატის შესახებ იქცა *ახალი კრიტიკის* (*New Criticism*) მთავარ დებულებად, რომლის მიხედვითაც პოეტურ ენას უფრო მეტაფორული შეიძლება ეწოდოს, ვიდრე - ლოგიკური. აქ იგულისხმება, რომ პოეზიაში არსებული ე. წ. ტროპთა სახეები, იგივე მეტაფორები, კომუნიკაციის უფრო ეფექტური გზაა, რადგან გულისხმობს როგორც „მარტივ საუბარს“, ასევე ყველაზე ნათელ, ლოგიკურ ექსპოზიციას. იმ დროისთვის ჰიუმის ესთეტიკური კონცეფცია პოეტური პროცესის ჭეშმარიტად ახლებურ ხედვას მოასწავებდა. მან გზა გაუკაფა იმაჟისტი პოეტების ახალ ექსპერიმენტებს პოეტური ტექნიკის სფეროში. როგორც პაუნდმა განმარტა ახალი მოძრაობის ერთ—ერთ დეფინიციაში: „იმაჟიზმის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ის არ იყენებს სახეებს, როგორც ორნამენტებს. სახე თავისთავად არის მეტყველება.“ (Pound 1914: 469).

ჰიუმი და პაუნდი თანხმდებოდნენ, რომ ეს პრინციპი არ იყო ახალი და პოეტური სახის ეს შინაგანი, თანდაყოლილი ნიშან-თვისება ყველა დროისა და ყველა ენის საუკეთესო პოეზიაში მოიძევებოდა. მაგალითად, პაუნდი აქებდა დანტეს სახეთა სიცხადისათვის და მიიჩნევდა, რომ მისი ,,სამოთხე“ ყველაზე შესანიშნავი სურათ-ხატი იყო. პაუნდისა და ჰიუმის კონცენტრაციამ სახეზე/სურათზე/ხატზე და მსოფლიო პოეზიაში ცოცხალი სურათ-ხატების ძიებამ ახალი პოეზია წარმოშვა, სადაც სახე თავად იყო ლექსი.

ამრიგად, იმაჟიზმის ესთეტიკური სისტემის ძირითადი თეორიული პოსტულატები ტომას ერნესტ ჰიუმმა და ეზრა პაუნდმა ჩამოაყალიბეს თავიანთ ესეებში, რითაც გზა გაუხსნეს ანგლო-ამერიკული მოდერნისტული პოეზიის შემდგომ განვითარებას.

გამოყენებული ლიტერატურა

კობახიძე, თემურ. „ტომას ერნესტ ჰიუმი, მოდერნიზმის თეორეტიკოსი“. წიგნში: ტომას ერნესტ ჰიუმი. *განსჯანი და ლექსები*. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი: „არტანუჯი, 2019: 3-18.

ცხვედიანი, ირაკლი. ,,ეზრა პაუნდი“. წიგნში: ნანული კაკაურიძე (რედ.). *XX საუკუნის I ნახევრის დასავლეთევროპული ლიტერატურის ისტორია*. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011: 603-618.

ჰიუმი, ტომას ერნესტ. *განსჯანი და ლექსები*. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბილისი: „არტანუჯი“, 2019.

Hulme, Thomas Ernest. *Romanticism and Classicism in Speculations*. Ed. Herbert Read. New York: Harcourt Brace, & Co, 1924.

Hulme, Thomas Ernest. *Notes on Bergson in Further Speculations*. Ed. Sam Hynes. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1955.

Hulme, Thomas Ernest. *The Collected Writings of T. E. Hulme*. Ed. Karen Csengeri. Oxford: Oxford UP, 1994.

Jones, Peter. *Imagist Poetry*. London: Penguin Classics, 1972.

McGuinness, Patrick. “Imagism”. In: David Bradshaw & Kevin Dettmar (eds.). *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing, 2006: 183-188.

Pound, Ezra. “Vorticism“. *Fortnightly Review*, XCVI n. s. Sept., 1, 1914.

Pound, Ezra. “The Tradition”. In: Thomas Stearns Eliot (ed.). *Literary Essays*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1954.

Pound, Ezra. *Early Writings: Poems and Prose*. Ed. Ira B. Nadel. New York & London: Penguin Classics, 2005.

Read, Herbert. “Ezra Pound“. In: *The Tenth Muse*. London: Routledge & Kegan Paul, 1957.

ედგარ ალან პოს როდერიკ აშერი და თომას მანის ადრიან ლევერკიუნი: შედარებითი ანალიზი

ნინო კვირიკაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

E.A.POE'S RODERICK USHER AND TH. MANN'S ADRIAN LEVERKÜHN: A COMPARATIVE STUDY

NINO KVIRIKADZE
Akaki Tsereteli State University

Abstract:

The report presents a comparative analysis of two works by Edgar Allan Poe and Thomas Mann ("The Fall of the House of Usher", "Doctor Faustus"). The purpose of the present paper is to describe the main characters of the mentioned works find both parallels and different signs.

The tremendous effect of the story is that Asher's inner drama is projected outward. The hopelessness of the decoration in the house, the crack on the facade, half-dead trees, the black and gloomy lake, gray walls and blind windows, the spirit of decay exactly correspond to Roderick's state of mind. The short story is read as an allegory of the disintegration of the personality, in which the intellectual and spiritual beginning received a one-sided, painful development to the detriment of the physical. The spirit torn from the body cannot survive.

Poe creates the image of a man of unhealthy impressionability, sophisticated intellect and unsteady spiritual warehouse. Painful focus on oneself, one's inner experiences, disgust for reality and became the cause of the tragic death of the hero of the story. The ballad he composed about the shock of the Mind-King, who is overcome by enemies – impressions from the outside, a phantasmagoric ability to express a pure idea on canvas, a preference that he resolutely gave in music "not to universally recognized works and all available beauties, but complexity and refinement", all this makes Roderick Asher a distant predecessor of Adrian Leverkühn from Thomas Mann's *Doctor Faustus.*

Key words: comparative study, Adrian Leverkühn, Roderick Asher, a distant predecessor.

ადრიან ლევერკიუნი, თომას მანის რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ მთავარი გმირი, გენიალური გერმანელი კომპოზიტორია. მისი ცხოვრება ფიქსირდება XX საუკუნის პირველ ნახევარში. თომას მანი თავის რომანს „დასასრულის წიგნს“ უწოდებდა და აღიქვამდა მას როგორც რომანს მისი თანამედროვე გერმანული ისტორიის ტრაგიკულ ძვრებზე, კულტურისა და სამყაროს მდგომარეობაზე. ნაწარმოების პროტაგონისტის ფიგურა არა მხოლოდ დაკავშირებულია მიმდინარე ცხოვრებასთან, არამედ დაშორებულია მისგან. მთავარი გმირი არა იმდენად მისი უშუალო მონაწილეა, რამდენადაც მისი ტრაგიკული არსის განსახიერება. ავტორის განზრახვა უკვე ნაწარმოების სათაურშივეა ჩადებული: ადრიან ლევერკიუნი ძველი გერმანული ხალხური წიგნის პერსონაჟსაა მიმსგავსებული — ესაა ჯადოსანი დოქტორი იოჰან ფაუსტი, რომელმაც ცოდვილი გარიგება გააფორმა ეშმაკთან. რომანის ცენტრია ირაციონალურის, დემონურის ძალაუფლება გმირის ბედ-იღბალზე და უფრო ფართოდ კი — თანამედროვე სამყაროს ბედზე. „თომას მანმა შექმნა XX საუკუნის თავისებური მხატვრული ‘სულის ფენომენოლოგია’: ეპოქის ხასიათის ასახვა ინდივიდუალობის სულიერ წყობაში.“ (Днепров 1962)

რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ საკმაოდ რთულ დროს იქმნებოდა. ნაწარმოების პირველი გვერდები 1943 წელს დაიწერა, როცა უკვე ყველასათვის, თავად გერმანელებისთვისაც კი, ნათელი გახდა ახალი ეროვნული იდეის კრახი, — იდეისა, რომელიც ფაშიზმში იყო გადაგვარებული. 1947 წელს გამოქვეყნებული რომანი მოგვევლინა მხატვრულ უარყოფად იმ ანტიადამიანური იდეალისა, რომელსაც 30-40-იანი წლების გერმანია მიზნად ისახავდა.

ნაწარმოებში ასახულია გერმანიის კულტურის დაშლა-დეგრადაცია, თანდათან რომ ეშვება ფაშიზმის უფსკრულში. ადრიან ლევერკიუნის ხუთი წლის დისშვილი ნეპომუკი ძველი, მომაკვდავი, მაგრამ ლამაზი და გულით სუფთა გერმანიის სიმბოლოა. თავად კომპოზიტორი კი სიმბოლურ გამოხატულებად იქცევა თანამედროვე გერმანიისა — ამაყის და თვითდაჯერებულისა, რომელსაც არავინ უყვარს და თავის დესტრუქციულ გენიალობას ყველაფერზე მაღლა რომ აყენებს. ადრიან ლევერკიუნის ხატში თომას მანი ათავსებს გერმანიის

(ფილოსოფოსების, რომანტიკოსების და ნაცისტების ქვეყნის) ხალხის იმედებსა და სასოებას. ახალგაზრდა გერმანია, გაბედული, ჩანაფიქრებითა და იდეებით სავსე, იქცევა მტაცებლად და ყველაფრის, რაც კი ადამიანურია, განადგურებას იწყებს. გერმანია კარგავს ღმერთს. სიამაყე, თავდაჯერებულობა, მთელი სამყაროსა და თავად ღმერთის ბრძოლაში გაწვევა — ამას ყველაფერს გერმანია ნგრევა-განადგურების გზით მიჰყავს. შინაგანი ინდივიდუალიზმისა და გარეგანი გაუცხოების უსაფუძვლობა მტკიცდება ადრიან ლევერკიუნის სიგიჟით და ჰიტლერის ნაცისტური იდეების მარცხით.

გენიალური კომპოზიტორი ადრიან ლევერკიუნი გამოგონილი პერსონაჟია. ბევრი ფაქტი მისი ცხოვრების აღწერაში მიუთითებს იმაზე, რომ ეს ხატი სინთეზურ ხასიათს ატარებს. მეცნიერები ვარაუდობენ მის კავშირს XIX — XX ს. დასაწყისის ისეთი ცნობილი პიროვნებების ბიოგრაფიასა და შემოქმედებასთან, როგორებიცაა, მაგალითად, ფ.ნიცშე, რ.ვაგნერი, გ.მალერი, გ.ვოლფი, პ.ჩაიკოვსკი, ა.შენბერგი. (Андреев 2023) მაგრამ მეცნიერები არ იფარგლებიან ადრიან ლევერკიუნის მხოლოდ რეალური პროტოტიპების მითითებით. ისინი აღნიშნავენ, რომ რომანის პროტაგონისტის ხატის სტრუქტურირება ხდება ავრეთვე აშკარა ლიტერატურული პარალელებით. პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ესაა დოქტორ ფაუსტის მითის სხვადასხვა ვარიაცია: დოქტორ იოჰან ფაუსტი (იხ. ზემოთ), კრისტოფერ მარლოს დოქტორი ფაუსტი, ასევე გოეთეს ფაუსტი (Суханова 2023). ზოგს ისიც მიაჩნია, რომ ადრიან ლევერკიუნის მხატვრულ სახეში ბევრად უფრო მეტია გოეთეს ფაუსტისაგან, ვიდრე რეალურად არსებული მუსიკოსებისაგან (https://goldlit.ru/tomas-mann/591-doktor-faustus-analiz). გარდა ამისა, ინტერესს იმსახურებს გ.ზლობინის აზრი, რომ გარკვეული მსგავსება შეიძლება დავინახოთ ადრიან ლევერკიუნისა და ამერიკელი მწერლის ედგარ პოს გმირის როდერიკ აშერს შორის (ნოველა „აშერთა სახლის დაცემა“):

> По создает образ человека нездоровой впечатлительности, изощренного интеллекта и зыбкого духовного склада. Болезненная сосредоточенность на себе, своих внутренних переживаниях, отвращение к реальной

действительности и стали причиной трагической гибели героя рассказа. Сочиненная им баллада о потрясенности Короля-разума, которого одолевают враги, – впечатления извне, фантасмагорическая способность выразить на холсте чистую идею, предпочтение, которое он решительно отдавал в музыке "не общепризнанным произведениям и всем доступным красотам, но сложности и изысканности", все это делает *Родерика Ашера дальним предшественником Адриана Леверкюна* из "Доктора Фаустуса" Томаса Манна. (Злобин 1980: 11) (კურსივი აქ და შემდგომ ჩვენია — ნ.კ.)

(პო ქმნის ადამიანის სახეს, რომელიც არაჯანმრთელი მგრძნობიარობით, დახვეწილი ინტელექტით და მერყევი სულიერი ყაიდით გამოირჩევა. თავის თავში, თავის შინაგან განცდებში ავადმყოფური ჩაღრმავება, რეალური სინამდვილისადმი ზიზღი გახდა სწორედ მოთხრობის გმირის ტრაგიკული დაღუპვის მიზეზი. მის მიერ შეთხზული ბალადა მეფე-გონებაზე, რომელსაც მტრები ერევიან, — გარედან შემოსული შთაბეჭდილებები, ფანტასმაგორიული უნარი, გამოხატოს ტილოზე წმინდა იდეა, უპირატესობა, რომელსაც ის გადაჭრით ანიჭებდა მუსიკაში „არა საყოველთაოდ აღიარებულ ნაწარმოებებს და ყველასათვის ხელმისაწვდომ მშვენიერებას, არამედ სირთულესა და სინატიფეს", — ყველაფერი ეს აქცევს *როდერიკ აშერს* თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის" გმირის *ადრიან ლევერკიუნის შორეულ წინამორბედად.*)

თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ მკვლევარი მხოლოდ მიუთითებს აღნიშნულ ფაქტზე და მხოლოდ ჩამოთვლის ზოგიერთ ნიშნებს, საკითხის გაშლას კი არ იძლევა. ამიტომ წინამდებარე სტატიის მიზანია, დავაფიქსიროთ მსგავსი მომენტები თომას მანის ადრიან ლევერკიუნის და ედგარ პოს როდერიკ აშერის მხატვრულ სახეებში, ასევე მათთან დაკავშირებულ ორივე ნაწარმოების მოტივებში.

ნოველა *აშერთა სახლის დაცემა* ედგარ პოს ერთ-ერთი შედევრია, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საიდუმლოებით მოცული ნაწარმოები. პირველი პუბლიკაციის (1939) შემდეგ ავტორი ნოველის ტექსტის გადაკეთებას ახდენს და ათავსებს მას კრებულში „გროტესკები და არაბესკები“. პირველად ეს კრებული გამოქვეყნდა 1840 წელს და დღემდე ამერიკული კულტურის სიამაყედ ითვლება. ნოველის ქვეტექსტი ასახავს იმ დროისათვის აქტუალურ პრობლემას ეპოქათა ცვლისა, ასევე სულის კრიზისულ მდგომარეობას, რომელიც ამ ეპოქათა გადანატეხზე აღმოჩნდა და აღსასრულს ელოდება. პოს აკრიტიკებდნენ იმისათვის, რომ ნაწარმოების მოტივები მის წინანდელ ნამუშევრებს ეხმიანებოდა. და მართლაც, სიკვდილის, განუკურნებელი სენის, მელანქოლიის და ნგრევის თემები თავიდანვე ფიქსირდებოდა ე.პოს შემოქმედებაში, თუმცა ასეთი თვითგამეორებანი სულაც არ ამცირებდა მწერლის აღიარების ხარისხს როგორც თანამედროვეების, ასევე შთამომავლების მიერ.

რაც შეეხება ნოველის სოციალურ-ისტორიულ ქვეტექსტს, ცნობილია, რომ XVIII ს. დასასრულს ედგარ პოს სამშობლოში მიმდინარეობდა ტერიტორიების გაფართოვებისა და სუვერენიტეტის განმტკიცების პროცესები. მწერალი დაიბადა ამერიკაში ეროვნული გამათავისუფლებელი ომის შემდეგ — ეს იყო ყოფილი კოლონიის ბრძოლა მეტროპოლიასთან (ინგლისთან) დამოუკიდებლობისათვის. ამ ომში არისტოკრატები დამარცხებულ მხარეზე იდგნენ, ისინი ხომ ლოიალურები იყვნენ სამეფო მეტროპოლიისადმი, რომელმაც უბოძა მათ სწორედ პრივილეგიები, რეგალიები, წარჩინებულობისა და მისი გარანტიის უფლება. ომის შემდეგ ბევრმა მიწის არისტოკრატმა დაკარგა თავიანთი ძალაუფლება, თავიანთი ფული, საზოგადოებაში შესაბამისი მდგომარეობა. ამან გამოიწვია თავადაზნაურობის დაკნინება და, როგორც ამის შედეგი, მთელი სოციალური ფენის დეპრესია, რომელიც უსაქმოდ დარჩა. თავადაზნაურობა ვერ მოერგო ახალ სოციალურ რეალობას, ვერ შეძლო არსებობის ახალი პირობებისადმი ადაპტირება. ამიტომ აზნაურობა გადაგვარებას განიცდიდა. ამ ადამიანებმა აღარ იცოდნენ, რა ეღონათ, თავიანთი დიდებული წინაპრებისაგან კი მემკვიდრეობით მხოლოდ ამპარტავნობა, შრომისუუნარობა და მომატებული ამბიციები ჰქონდათ მიღებული. მათ ისეთი მანერები და ისეთი აღზრდა ჰქონდათ, რაც კიდევ უფრო აშორებდა მათ საქმიანი სამყაროსაგან.

როგორც ვხედავთ, შეიცვალა მართვის რეჟიმი, სოციალური რეალობა, პრივილეგიურმა ფენებმა კი უფლებები დაკარგეს და მალე არსებობასაც შეწყვეტდნენ. ამიტომ „აშერთა სახლის დაცემა“ არის მთელი კლასის გადაგვარებისა და დაღუპვის ილუსტრირება — ქვეყნის პოლიტიკური წყობის შეცვლის პირობებში. მწერალი თავად გახდა ამ პროცესის მოწმე და ვერ შეძლო, გვერდი აეარა ამ დრამატული სიუჟეტისათვის.

როდერიკ აშერი არის სწორედ ასეთი დაუძლურებული არისტოკრატიული გვარის შთამომავალი, მისი უკანასკნელი წარმომადგენელი, რომელიც ჭკუიდან გადადის და თავისი დაძველებული, სევდის მომგვრელი სასახლის ნანგრევების ქვეშ იღუპება.

ედგარ პოს *როდერიკ აშერისა* და თომას მანის *ადრიან ლევერკიუნის* შედარებითი ანალიზისას ვითვალისწინებთ როგორც უშუალოდ გმირთა მხატვრულ სახეთა სისტემას, ასევე მათ გარემოს ლიტერატურულ ტექსტში (ბუნება, სახლი), გარემოცვას — ერთი სიტყვით, ვიხილავთ რამდენიმე მნიშვნელოვან მსგავს მომენტს, დაკავშირებულს ორივე პროტაგონისტთან.

დავიწყებთ იმით, რომ (*პირველი* მომენტი) ვაფიქსირებთ რომანისა და ნოველის სიუჟეტურ-კომპოზიციურ თავისებურებებს, სიუჟეტურ-კომპოზიციური დეტალის მსგავსებას (მართალია, ზოგიერთი უმნიშვნელო განსხვავებული ნიშნებით): ორივე ნაწარმოებში თხრობა მიჰყავს *მთხრობელს,* სწორედ მთხრობელი გვიამბობს და გვიხასიათებს როდერიკ აშერს ედგარ პოსთან და ადრიან ლევერკიუნს თომას მანთან შესაბამისად, გვაგებინებს, თუ რა დაემართა მთავარ გმირს. ორივე ნაწარმოებში მთხრობელი პროტაგონისტის ახლო მეგობარია — ბავშვობიდან. „ბიჭობაში […] მეტად დაახლოებულნი ვიყავით“, (პო 2023) — ამბობს როდერიკის მეგობარი. ედგარ პოს ნოველა იწყება იმით, რომ ეს ბავშვობის მეგობარი ჩამოდის აშერების საგვარეულო მამულში, რომელიც ნოველის მოქმედებისა და კონფლიქტის ადგილად იქცევა. თომას მანის მთხრობელი კი არამარტო ბავშვობიდან იზრდება ადრიან ლევერკიუნთან ერთად, არამედ თითქმის მთელი ცხოვრება აჩრდილივით დაჰყვება მას (ან უშუალოდ, ან მის პერიპეტიებზე შემდგომში იგებს თავად ადრიანის სიტყვებიდან): „საერთოდ, […] ჩემი ცხოვრების გზა მრავალმაგად არის გადახლართული დიადი მაესტროს ცხოვრების გზასთან […].“ (მანი 2002: 8)

ასევე (*მეორე* მომენტი) ხაზი უნდა გავუსვათ იმ ფაქტს, რომ ორივე მთავარი გმირი *ხელოვანია:* როდერიკ აშერი ერთდროულად ფერმწერი, პოეტი და მუსიკოსი (კომპოზიტორი), ადრიან ლევერკიუნი კი მუსიკოსი (კომპოზიტორი). ხელოვნებისადმი და, საკუთრივ, თავისი შემოქმედებისადმი მათ *მსგავსი დამოკიდებულება* გააჩნიათ (*მესამე* მომენტი): სწრაფვა აბსტრაქტულისადმი, სირთულისადმი, წმინდა იდეასა და ფორმისადმი; ორივეს შემოქმედებაში, ამრიგად, წინა პლანზე რაციონალურობა და გონებაა წამოწეული. მაგალითად, *როდერიკ აშერი* იყო გატაცებული „*მუსიკის* საყოველთაოდ ცნობილ, ყველასთვის ხელმისაწვდომ *ნაწარმოებთა* მშვენიერებით კი არა, *უფრო რთული ვარიაციებით.*“ (პო 2023) იგივე შეიძლება ვთქვათ მის ფერწერაზეც:

> მრავალი სურათი, რომლის შექმნაზეც მუშაობდა მისი ფანტაზია, ყალმის ყოველ მოსმაზე სულ უფრო მეტად ბუნდოვანი ხდებოდა და რად — არ ვიცი. […] სრული უბრალოებითა და მკაფიო ნახატით ამ სურათებმა მთლად დამატყვევეს და მომაჯადოვეს, თუკი ვინმე მოკვდავს შეეძლო იდეა წარმოესახა, როდერიკ აშერი გახლდათ ეს მოკვდავი. ყოველ შემთხვევაში, მაშინდელი პირობების, გარემოების კვალობაზე ჩემი იპოქონდრიკი ამხანაგის აბსტრაქტულ ტილოებში ენით უთქმელი შემზარაობა მესახებოდა. (პო 2023)

ადრიან ლევერკიუნი ქმნის ახალ რთულ მუსიკალურ სისტემას — თორმეტტონიან მუსიკას, სადაც ჰარმონია მათემატიკური გაანგარიშებით იცვლება. ის თანამედროვე კულტურის სულის განსახიერებაა, არ კმაყოფილდება ძველი ფორმებით და ექსპერიმენტებისაკენ მიისწრაფვის. ლევერკიუნის მუსიკა, თავისი ბუნებით უაღრესად რაციონალური, თითქმის კონსტრუქციული ხდება. ლევერკიუნი უარყოფს ადამიანურ სითბოს და ცოცხალ გრძნობებს მუსიკაში, მუსიკის წმინდა ფორმაა მისთვის მნიშვნელოვანი, ისევე როგორც როდერიკ აშერისათვის წმინდა იდეა.

ლევერკიუნი ეკამათება ცაიტბლომს მაგიასა და ადამიანის გონების ურთიერთობის თაობაზე:

> მე მარტო იმის თქმა მინდა, რომ შენს მიერ გამოთქმული საწინააღმდეგო მოსაზრებანი [...] სათვალავში მოსატანნი არ არიან ოდინდელი მოთხოვნილების დაკმაყოფილებისას: რაც კი რამა ჟღერს, ყოველივეს მომწესრიგებელი ყურით აღქმისა და მუსიკის მაგიური ბუნების ადამიანური გონებისათვის დამორჩილების ცდისას. (მანი 2002:248)

ზერენუსის შენიშვნაზე კი, რომ ადრიანის „სისტემა პირიქით უფრო იმისთვისაა მოწოდებული, რომ *ადამიანური გონება* მაგიას დაუმორჩილოს“ (მანი 2002:248), ადრიანი დამაჯერებლად პასუხობს: „*გონება* და *მაგია* [...] ერთმანეთს დიახაც ხვდებიან და *ერწყმიან კიდეც* იმაში, რასაც სიბრძნესთან ზიარებას ეძახიან, ვარსკვლავთა, რიცხვთა რწმენაში...“ (მანი 2002:248)

> ადრიან ლევერკიუნი არის საცოდავი ფაუსტი, რომელიც საკუთარი *გონების* გამო დარდობს. ის იმდენად *გონიერია*, რომ შემოქმედების უნარი არ გააჩნია და ამიტომ იძულებულია ჯოჯოხეთის ძალებს მიმართოს. ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება თ.მანისათვის იმდროინდელი ტრაგედიის განსახიერებაა, იმის არეკვლა, რაც მაშინ გერმანიასა და ევროპულ კულტურაში ხდებოდა. (Андреев 2023)

ნოველაში „აშერების სახლის დაცემა“ ნაჩვენებია ჰუმანისტური იდეალების სულისკვეთებით ჩამოყალიბებული ადამიანის ცნობიერების ახალ არაადამიანურ ტენდენციებთან შეტაკების ტრაგიკული შედეგები, რომლებიც ამერიკული ბურჟუაზიული ცივილიზაციის პროგრესის მსვლელობაში წარმოიშვა. ადამიანის სული, მისი ტკივილი და დაავადება მხატვრულ-ფსიქოლოგიური კვლევის საგნად იქცა. ედგარ პოს მიერ დაფიქსირებულ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობათა შორის მთავარი ადგილი *შიშის გრძნობას* უკავია: ესაა შიში სიკვდილის წინაშე, შიში სიცოცხლის წინაშე, შიში სიმარტოვის წინაშე, შიში ადამიანებისა და შეშლილობის წინაშე. მკვლევრები ხაზს უსვამენ იმ ფაქტს, რომ სულის შიშის ასეთ განსაკუთრებულ დახვეწილ და სასიკვდილო ფორმას პიროვნების დეგრადაცია-განადგურებამდე მივყავართ და რომ ედგარ პოს მთელი ცხოვრება

სჯეროდა *გონებისა*, რომელსაც, მისი რწმენით, ერთადერთს შესწევს უნარი, გამოიყვანოს ადამიანი და კაცობრიობა ყოფიერების ტრაგიკული წინააღმდეგობრიობებიდან (https://lithelper.com/p_Analiz_novelli_Padenie_doma_Asherov). ედგარ პოსთან ადამიანის გონების, გონის საკითხი შემდეგნაირადაა ნაჩვენები. მთხრობელი იხსენებს, თუ როგორ ასრულებდა როდერიკ აშერი თავის სიმღერებს, განსაკუთრებით კი მას დაამახსოვრდა ლექსი-სიმღერა სახელწოდებით „ჯადოქმნილი სასახლე“:

> მისი *გონითი ძალისხმევის* შედეგი უნდა ყოფილიყო მისი შემოქმედება, და ეს გარემოება, როგორც მოგახსენეთ, ხელოვნურად გამოწვეული აღმაფრენის განსაკუთრებულ წუთებშიღა შეინიშნებოდა.
>
> კარგად დამამახსოვრდა ერთი რაფსოდიის სიტყვები. სიმღერა მეტად განვიცადე და აი რატომ — როცა აშერი უკრავდა და მღეროდა, მისმა იდუმალმა და მისტიკურმა სიტყვებმა, მგონი, პირველად ჩამაგონა, აშერი უკვე მიმხვდარიყო *თავისი მაღალი გონის* ტახტის *რყევას*. (პო 2023)

ამ სიმღერის ტექსტში ვაფიქსირებთ *მეოთხე* მსგავს მომენტს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, კვლავ გავავლოთ პარალელი ადრიანისა და როდერიკის ხატებს შორის. ეს არის „დოქტორ ფაუსტუსის“ ერთ-ერთი პრინციპული მოტივი — მთავარი გმირის *სიცილი,* რომლის არაბუნებრიობა და უცნაურობა მისი ერთგული მეგობრის ცაიტბლომისთვის უკვე ბავშვობაშივე აშკარად გამოიკვეთა. დეტალის სახით ის მრავალჯერ გვხვდება რომანის ტექსტში. ეს არის „გარეშე პირის“ *სიცილი,* დამკვირვებლის *სიცილი* — სამახსოვრო დეტალი, რომელიც ადრიან ლევერკიუნის ნატურის ერთ-ერთი მთავარი თვისების — *სიცივის* — აქცენტირებას ახდენს. მკვლევრები, რომლებიც წერენ „სიცილის ლაიტმოტივზე“ „დოქტორ ფაუსტუსში“, ჩვეულებრივ უკავშირებენ ამ მოტივს ადრიანის „*ცივ* სიცილს“ და მისი მეშვეობით კი — ეშმაკის სიცივეს: „[...] კავშირი *სიცილის* მოტივისა *ეშმაკის* მოტივთან [...] ძლიერდება [...]“ (Kaiser 2001: 132). *სიცივის* მოტივი მყარად ახასიათებს ლევერკიუნს, რო-

მელიც *ეშმაკთან* სულიერი გარიგებითაა დაკავშირებული. დეტალი „სიცილი“ და *ეშმაკის* (ეშმაკების) გამოჩენა დაფიქსირებულია ზემოხსენებულ სიმღერაში. ფრაგმენტი სიმღერიდან ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ დაიპყრეს *ავმა სულებმა*, ე.ი. *ეშმაკებმა, „გონის საუფლო“* და დაატყვევეს თავად მეუფე. და ისმის სასახლეში *ეშმაკის (ეშმაკთა)* „სიცილი“:

დიდი და მწვანე ველების წიაღ
ანგელოსების არის სამყოფი;
ცამდე აზიდულ სასახლეს ჰქვია
გონის საუფლო, ბჭე დიდებული.
[…]
მაგრამ მერე კი *ავმა სულებმა*
მეუფე იგი ბედით დაცარეს; […]
სასახლე მისი მყისვე დაიპყრეს —
[…]
სიცილი უღიმო, საწყალობელი,
ისმის შემუსრულ ბჭეთა წინარე. (პო 2023)

ამ *სიცილის* დეტალს „დოქტორ ფაუსტუსში“, ჩვენი აზრით, უკავშირდება დეტალი „ცრემლი, ცრემლები“, რომელიც გვხვდება რომანში (ასევე ბევრჯერ) ხან ცალკე და ხან *სიცილის* დეტალთან შერწყმული; ის ხაზს უსვამს პერსონაჟის ძალთა და გრძნობათა უმაღლეს დაძაბულობას, ბედის ტრაგიკულობას. მაგალითად, ადრიან ლევერკიუნის ცრემლები მისი ბოლო სიტყვის შემდეგ, რომელიც მან წარმოთქვა სტუმრების წინაშე და შემდეგ შეეცადა თავისი ნაწარმოების შესრულება, კომპოზიტორის ტრაგიკულ აღსასრულს მოასწავებს:

> ლევერკიუნი […] როიალს მიუჯდა და მარჯვენა ხელით პარტიტურის ფურცლებს დაუწყო სწორება. ჩვენ დავინახეთ, როგორ ჩამოუგორდა ცრემლები ღაწვებზე და კურცხლები კლავიშებს დაეცა და ერთბაშად მან ამ სველ კლავიშებზე მკვეთრად დისონანსური აკორდი აიღო, თან პირი ისე დააბჩინა, თითქოს სიმღერას აპირებდა, მაგრამ ბაგიდან შესაბრალისი ბგერა აღმოხდა […]. მერმე […]

> ხელები გაშალა […] და ანაზდეულად, თითქოს რაღაცამ უბიძგა, გვერდზე გადმოვარდა სკამიდან და იატაკზე დაენარცხა. (მანი 2002: 651)

ეს დეტალი ედგარ პოს ნოველაში ერთხელ გვხვდება, ეს მაშინ, როდესაც როდერიკ აშერი ღრმა მწუხარებით უყვება მეგობარს თავისი ერთადერთი საყვარელი დის ხანგრძლივ და მძიმე დაავადების შესახებ და დასძენს, რომ ის, ალბათ, მალე მოკვდება და დატოვებს მას მარტოდმარტო. ამ დროს მისმა დამ, ლედი მედელეინმა, ჩაიარა და პალატიდან გავიდა. სტუმარმა როდერიკს შეხედა: „მას სახე ხელებში ჩაემალა და ესღა შევნიშნე, მთლად ცვილისფერი გახდომოდა გაჩხინკული, *ცხელცრემლნასხურები თითები.*“ (პო 2023) როდერიკ აშერის ცრემლები აშკარად მისი დის განწირულობაზე და მოსალოდნელ სიკვდილზე მიუთითებს.

შემდეგი, *მეხუთე* მომენტი ასევე ორივე პროტაგონისტს ახასიათებს — ეს არის მემკვიდრეობითი დაავადება, რომელიც აწვალებს და სტანჯავს მათ. ამას ემატება *მეექვსე* მომენტი — ორივე მთავარი გმირის შინაგანი მდგომარეობა, ორივე გმირის, განსაკუთრებით როდერიკ აშერის, უკიდურესი მგრძნობიარობა და ყველა მათი გრძნობის დაძაბულობა და გამწვავება. აშერებთან ეს უფრო საბედისწერო მემკვიდრეობითობისა და შეშლილობის ტრადიციული რომანტიკული მოტივების სახით გვევლინება.

როდერიკ აშერი ჯერ კიდევ წერილში უწერს მეგობარს თავის დაავადებაზე: *„მძიმე ფიზიკურ ავადობას და სულის დამთრგუნველ აშლილობას* უჩიოდა და არაფერი ერჩია საუკეთესო და ერთადერთი მეგობრის ნახვას, იქნებ, რამდენადმე შემიმსუბუქოს გასაჭირი შენმა მხიარულებამო.“ (პო 2023) შემდეგ, როდესაც ის უკვე აშერების სახლშია, როდერიკი უფრო დაწვრილებით უხსნის მეგობარს თავის დაავადებას:

> *თანდაყოლილი, ოჯახური სევდა-სნეულება* მჭირსო, ასე ამბობდა, და წამლის პოვნის იმედი გადასწუროდა, — *უბრალო ნერვული აგზნება* არისო ეს; […]
>
> *ბევრ არაბუნებრივ შეგრძნებაში* გამოიხატებოდა მისი გასაჭირი. […]

ძლიერ გაეტანჯა ავადმყოფურ გრძნობიერებას; მხოლოდ სულ შეუკაზმავი შეჭამანდით საზრდოობდა; *მხოლოდ ერთგვარი მასალის სამოსელს* იცვამდა; *სუნთქვას უკრავდა ყოველგვარი ყვავილის სუნი; მთლად უძალო სინათლეც თვალს უტკიებდა;* მხოლოდ სიმებიანი საკრავების თავისებური მღერა არ ზარავდა.

[...]

ვგრძნობ, დღეს-ხვალ ერთად გამოვეთხოვები წუთისოფელს [...] და სულიერ ჯანმრთელობას, ამ ქუშ აჩრდილთან შეჭიდებული — *შიშთან.* (პო 2023)

ოთახი, სადაც როდერიკი მთელი დღეები იმყოფება, ნახევრად ჩაბნელებულია:

გისოსებიან მინებში მეწამული ფერის *სუსტი ნათელი* გამოსჭვიოდა და შედარებით მომსხო საგნები საკმაოდ გამოეჩინა, მაგრამ *ღრმათაღოვან, მოჩუქურთმებულ ჭერზე* ან *შორეულ კუთხეებში ვეღარაფერს დაინახავდა კაცი.* (პო 2023)

მთხრობელი იგებს, რომ როდერიკ აშერის დაც ასევე ავადაა უცნაური დაავადებით. გაიგო აგრეთვე, რომ მის მეგობარს ცრურწმენა დაუფლებია, ფიქრობს, თითქოს მის სახლში რაღაც ძალაა დაბუდებული, რომელიც ძალზე უარყოფითად მოქმედებს აშერების ოჯახზე. ესენია მატერიალური საგნები: ნაცრისფერი კედლები, კოშკები, პირქუში ტბა, რაც ამ ოჯახის „სულიერ ცხოვრებაზე მიმძლავრებულა თურმე.“ (პო 2023) როდერიკი, ფაქტობრივად, ფსიქიური აშლილობით, კერძოდ, იპოქონდრიითაა დაავადებული: ის მუდამ წუხს თავის ჯანმრთელობაზე და მას მუდამ თან სდევს შიში იმისა, რომ ის ავადაა ან შეიძლება დაავადდეს განუკურნებელი, სასიკვდილო სენით. „ჩემი *იპოქონდრიკი* ამხანაგიო“, — ამბობს მთხრობელი. (პო 2023) აშერს კიდევ უფრო მეტი, უფრო საშინელი ფსიქიური აშლილობისა ეშინია: ეშინია, ჭკუიდან საერთოდ არ გადავიდეს, არ გაგიჟდეს.

ასევე მემკვიდრეობითი დაავადება — ოღონდ შაკიკი — აქვს ადრიან ლეევერ-

კიუნს („ამ დროიდანვე დაუწყო *მემკვიდრეობით მიღებულმა შაკიკმაც* წვალება.“ (მანი 2002: 39) აქვს ასევე შეძენილიც — სიფილისი. როდერიკის მსგავსად ის სინათლეს ვერ იტანს და როდერიკივით იტანჯება; ურჩევნია ჩაბნელებულ ოთახში იყოს შაკიკის დროს — პფაიფერინგში, მაგალითად, ფრაუ შვაიგეშტილთან რომ დასახლდება:

> —აჰ, ხანდახან *შაკიკი* გაწუხებთ, და თანაც საგრძნობლად. ასეც მეგონა! მართლაც ეს გავიფიქრე, როცა საძილე ოთახში დარაბებს საგულდაგულოდ ამოწმებდით და იკითხეთ, *ოთახის ჩაბნელება* თუ მოხერხდება ხოლმეო. *ვინაიდან სიბნელე, სიბნელეში წოლა, ღამე, წყვდიადი,* საერთოდ *რომ სინათლე თვალებს არა გჭრიდეს,* ხომ ყველაფერს სჯობია, როცა ეს სატკივარი მოგეძალება, თან მაგარი ჩაიც მჟავე ლიმონით. (მანი 2002: 332)

ეს ყველაფერი ადრიანს თანდათანობით სულ უფრო და უფრო უმწვავდება:

> პაციენტი *სინათლეს დაჟინებით გაურბოდა:* თვით მაშინაც კი, როცა ლოგინში არ იწვა, ნახევარ დღეს მაინც *ჩაბნელებულ ოთახში* ატარებდა, რადგან *მზიანი* დილა იმდენად *უშლიდა ნერვებს,* რომ *წყვდიადი ენატრებოდა* და სალბუნივით შვებას ჰგვრიდა. […]
>
> აბატის პალატში […] ისე იყო ხოლმე *ჩაბნელებული,* რომ მხოლოდ *კარგა ხნის შემდეგ თუ გაარჩევდა თვალი* ავეჯის მოყვანილობასა და გარედან მომდინარე *შუქის მქრთალ ანარეკლს* კედლებზე. (მანი 2002: 444)

ისევე როგორც როდერიკი თავის დაავადებას ნერვებს უკავშირებდა, ადრიანის ექიმი, დოქტორი კიურბისი, მის სიმპტომებს *„ნერვულ მოვლენებს* მიაწერდა, მაშასადამე, *ცენტრალური ნერვული სისტემის მოქმედებას.*“ (მანი 2002: 444) და ის შეშლილობა, ის სიგიჟე, რომელსაც გრძნობდა და ასე ეშინოდა როდერიკ აშერს, ადრიან ლევერკიუნსაც დაეუფლება: *„ეს კაცი* […] *შეშლილია,* რაც კარგა ხანია სრულიად აშკარაა […]“ (მანი 2002: 651) ადრიანს

„გამოცდილმა სპეციალისტმა დაუყოვნებლივ და დაურიდებლად ასეთი დიაგნოზი დაუსვა: საქმე გვაქვს *ფსიქიურ დაავადებასთან,* რომლისგანაც მხოლოდ და მხოლოდ *პროგრესს* უნდა მოველოდეთ.“ (მანი 2002: 654) ორივე პროტაგონისტი ნაწარმოების დასასრულს იღუპება.

მეშვიდე მომენტი ლოგიკურად გამომდინარეობს წინა ორი, უკვე განხილული მომენტისაგან: ჩვენ გვინდა დავახასიათოთ ორივე პროტაგონისტის გარეგნობა — პირველ რიგში, მათი დაავადებების კონტექსტში. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ორივე მწერალი იდენტურად წყვეტს ამ საკითხს. ედგარ პოც და თომას მანიც ხაზს უსვამენ იმ ფაქტს, რომ დაავადების გადატანის შემდეგ მათ მთავარ გმირებს იმდენად შეეცვალათ გარეგნობა, რომ მათი ცნობა ან ძალზე რთულია, ან თითქმის შეუძლებელია, რასაც მკითხველი მთხრობელებისაგან იგებს. ორივე შემთხვევაში ვხედავთ, თუ როგორ განიცდიან ისინი თავიანთი მეგობრების გარეგნობაში მომხდარ ასეთ ძლიერ ცვლილებებს. განვიხილოთ ეს მომენტი ორივე ტექსტში.

როდერიკ აშერის გარეგნობა:

> დავსხედით და რამდენსამე წუთს, სანამ ხმას ამოიღებდა, შევყურებდი ერთწილ სიბრალულით, ერთწილ შიშით. მგონია, არასოდეს მინახავს როდერიკ აშერის მსგავსად *ასე უცებ მობერებული კაცი! ძნელი იყო* ამ ზაფრანისფერი სახის მქონე ადამიანში *ჩემი ბავშვობის ამხანაგის ცნობა.*
>
> თავისი პირისახით ყოველთვის გამოირჩეოდა: […].
>
> მართლაც შეუძლებელი იყო დავიწყება ამ სახისა, რომლის *ნაკვთები ახლა უფრო გამოკვეთილიყო* და *გამომეტყველება ისე შეცვლოდა, რომ დავეჭვდი, ვის ვესაუბრები-მეთქი.*
>
> მეტადრე მისმა *შემზარავად ჩატეტკილმა კანის ფერმა* და *თვალის ზებუნებრივმა ბრწყინვამ გამაოცა* და *გული გადამიქანა.*
>
> მთლად აჩეჩილი აბრეშუმისებური თმა სახეს კი არ შემორკალოდა — *თითქოს დაქროდა მის გარშემო,* ასე რომ, გვარიანი ძალისხმევითაც *ვერ შევძელი* ამ ფანტასტიკური პირისახის კაცში *ჩვეულებრივი მოკვდავის გამოცნობა.* (პო 2023)

ადრიან ლევერკიუნის გარეგნობა

ადრიან ლევერკიუნის ცვლილებებს გარეგნობაში პირველად ამჩნევს ზერენუს ცაიტბლომი და თავდაპირველად ეს ეხება მის *მეტყველებას* და *თვალებს:*

> არაერთხელ აღუნიშნავს [...] *იმ ახლებურ კილოზე,* რომელიც საბოლოო ხანებში დავიჭირე *მის მეტყველებაში,* — ახლა თითქოს *ცოტათი შენელებულად, ზოგჯერ თითქოს ტკეპნით, ზოგჯერაც თითქოს ოდნავ მონოტონურად წარმოთქვამდა სიტყვებს* [...]. (მანი 2002: 625)

> [...] *მავსებდა* [...] *შიშითაც — ავადმყოფობის შესაძლო რეციდივის გამო, თვალებს აკვესებდა,* იმ თვალებს, *უწინ რომ ბედა ქუთუთოები ნახევრად უფარავდნენ ხოლმე, ახლა კი ფართოდ გახელილი ჰქონდა,* მეტისმეტად ფართოდ. ასე რომ, ფერად გარსზე *ზოგჯერ თეთრი გარსის ზოლი აჩნდა ხოლმე.* ამაში *რაღაც საშიში გამოსჭვიოდა,* მით უფრო, რომ ესოდენ გაფართოებულ თვალთა მზერაში *ერთგვარი გარინდებულობაც შეინიშნებოდა* [...]. (მანი 2002: 626)

მომდევნო ცვლილებებს მის გარეგნოაში ამჩნევს არამარტო ცაიტბლომი, არამედ სხვა სტუმრებიც, რომლებიც ადრიან ლევერკიუნმა 1830 წლის მაისში მიიწვია პფაიფერინგში, შვაიგეშტილების კარ-მიდამოში:

> მე თავიდანვე ერთი რამ შევნიშნე: *ძალიან ბევრმა ვერც კი აღიქვა, რომ ადრიანი დიდი ხანია უკვე ოთახში იყო* და ისე მასლაათობდნენ, თითქოს მის მოლოდინში იყვნენ, მხოლოდ და მხოლოდ *იმის გამო, რომ ვეღარ სცნობდნენ,* ფანჯრებთან ზურგშექცევით იჯდა შუა დარბაზში, ჩვეულებრივ ჩაცმული [...]. სტუმართაგან ზოგი მეკითხებოდა კიდეც: — *აი ის ბატონი [...] ვინ გახლავთო* და ჩემს თავ-

> დაპირველად გაკვირვებულ პასუხზე ერთბაშად გონს მოსულები ჩაილაპარაკებდნენ ხოლმე: — აჰ, დიახ, დიახო! — და *ჩქარობდნენ მასპინძელს მისალმებოდნენ.* (მანი 2002: 640)

ცაიტბლომი უყურებს ადრიანს და ნაღვლიანად ფიქრობს:

> *რარიგ უნდა გამოცვლილიყო ადრიანი* ჩემს თვალსა და ხელს შუა, რომ ასეთი რამ შესაძლებელი გამხდარიყო! რასაკვირველია, დიდი წვლილი მიუძღოდა ამაში წვერ-ულვაშს, და მეც ამას ვეუბნებოდი იმათ, ვისაც ვერა და ვერ დაეჯერებინა, რომ ეს ადრიანი იყო. (მანი 2002: 640)

შემდეგ ცაიტბლომი იხსენებს თავის მეგობარს, რომელსაც უკვე არსებითად საერთო აღარ ჰქონდა იმასთან, ვისაც ადრიან ლევერკიუნი ეწოდებოდა, ვინაიდან „სიტყვა 'dementia' [...] ნიშნავდა [...] საკუთარი მეობიდან გადახვევას, საკუთარ თავთან გაუცხოებას". (მანი 2002: 654) დახურულ სამკურნალო დაწესებულებაში სამი თვის მკურნალობის შემდეგ ადრიანი კვლავ ჩამოიყვანეს პფაიფერინგში, სადაც ის მოინახულა ცაიტბლომმა. ადრიანი მას აგრესიულად შეხვდა: მისი „მზერა [...] მხურვალე და გაფაციცებული იყო, მაგრამ [...] სახე იმწამსვე მოეღრუბლა, პირქუში და მიუკარებელი გაუხდა. [...] კიდევ უფრო მოიღუშა [...] სახიფათოდაც კი, სხვა აღარაფერი არ დამრჩენოდა, უნდა გავცლოდი დაღონებული." (მანი 2002: 656)

მორიგი მათი შეხვედრა 1935 წელს მოხდა:

> ვაღიარებ, რომ მუხლები მიკანკალებდა, როცა დედამისთან ერთად ყვავილების თაიგულით ხელში მას მივუახლოვდი. *დაჩიავებული მეჩვენა,* შეიძლება იმიტომ, რომ მხრებში მოხრილიყო და თან ცალი მხარი დაბლა ჰქონდა ჩამოვარდნილი. *ქანცგამოლეული კაცის სახემ ამომხედა, Ecce homo-ს ხატებამ,* [...] და *შესაბრალისად პირდაბჩენილმა არაფრისმხედველი თვალები მომაპყრო.* (მანი 2002: 658)

ცაიტბლომმა კიდევ ერთხელ ნახა ადრიანი 1939 წელს, ერთი წლის წინ მის სიკვდილამდე. და ეს იყო უკვე მათი ბოლო შეხვედრა:

> *ფერმკრთალი ხელები* [...] მკერდზე ჰქონდა გადაჯვარედინებული, როგორც შუა საუკუნეების სამარის ქანდაკებას, ისედაც თხელ პირისახეს *ძალზე გაჭაღარავებული წვერი* კიდევ უფრო უგრძელებდა და ელ გრეკოს ერთ-ერთ აზნაურს მართლაც თვალშისაცემად ამსგავსებდა. რა გამაბიაბრუებელი თამაშია ბუნებისა — ძალაუნებურად იტყოდი კაცი — *უზენაესად განსულიერებული ხატების შექმნა იქ, სადაც გონი უკვე გამქრალიაო.* [...] *თვალები ღრმად ჩასცვენოდა* [...] *სერიოზული, ლამის მუქარის მომასწავლებელი, გამომცდელი მზერა მომაჩერდა* [...] ჟრუანტელმა დამიარა, მაგრამ ერთი წამის შემგეგ მზერა თითქოს ანაზდეულად გამოირთო, *თვალის კაკლები ზევით წაუვიდნენ, ნახევრად ქუთუთოების ქვეშ მიიმალნენ და დაუდევრად აქეთ-იქით რიალი დაიწყეს.* [...] აცრემლებული გამოვტრიალდი... (მანი 2002: 659)

შემდეგი, *მერვე* მომენტი ასეთია: ორივეს ახასიათებს გულჩათხრობილობა, მელანქოლიური ბუნება, ორივეს უჭირს სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა და ორივეს ურჩევნია მარტოობა. როდერიკი, მაგალითად, წლობით არ გამოდის სახლიდან: „ცრურწმენებს შეებოჭა ეს კაცი, თითქოს რაღაც ზებუნებრივი გავლენა ჰქონდა მასზე სახლს, სადაც წლობით ცხოვრობდა და *საიდანაც ერთხელაც არ გამოუდგამს ფეხი.*“ (პო 2023) მთხრობელი იხსენებს, თუ როგორი თავჩაკეტილი, მელანქოლიური იყო ყოველთვის როდერიკი უკვე ბავშვობიდანვე: “Although, as boys, we had been even intimate associates, yet *I really knew little of my friend. His reserve had been always excessive and habitual.*” (Poe 2023) („ბიჭობაში თუმცა მეტად დაახლოებულნი ვიყავით, *კარგად მაინც არ ვიცნობდი ჩემს მეგობარს. ყრმობიდანვე ერთობ თავმოზღუდული იყო*“). (პო 2023)

ასეთივე თვისებებით ლევერკიუნიც გამოირჩევა. მაგალითად, მას „სუსხიანი *მელანქოლია*“ (მანი 2002: 337) ახასიათებს. ცაიტბლომს კარგად ესმის „ად-

რიანის *მარტოობა* და, მაშასადამე, *შეჭირვებაც*, იოლი მოწყვლადობაც ამგვარი *მარტომყოფობისა* […]“ (მანი 2002: 337). ლევერკიუნი სულ განმარტოების ძიებაშია:

> მოუსვენრობამ შეიპყრო. მოეყირჭა ოთახი რამბერგშტრასეზე, სადაც […] მთლად *განმარტოების საშუალება არ გააჩნდა* […] „მე ვეძებ, — მწერდა ის, — […] ადგილს, სადაც ქვეყნიერებისაგან *დავიმარხავდი თავს* და დაუბრკოლებლად შევძლებდი ჩემს ცხოვრებასთან, ჩემს სვე-ბედთან *პირისპირ სჯა-ბაასს*“… (მანი 2002: 270)

ის სახლდება პფაიფერინგში, რაც ფრაუ შვაიგეშტილისათვის ნიშნავდა, რომ ის ამით „კულტურულ გარემოს ტოვებს და პფაიფერინგში სურს *განმარტოება* […]“ (მანი 2002: 332). თუმცა თავდაპირველად ლევერკიუნი *„მთლად კი არ ჩამარხულა* […] ყოფილი მონასტრის *მარტოობაში*, არამედ, მართალია, სპორადული და მწირი, მაგრამ მაინც კავშირ-ურთიერთობა ჰქონდა ქალაქთან.“ (მანი 2002: 356) ადრიანის *„გულცივი და გულჩათხრობილი* […] ხასიათი, მისი […] *მედიდური მორიდებულობა* ბევრს ცნობისმოყვარეობას თუ აღუძრავდა, მაგრამ ამასთანავე ზოგს იზიდავდა კიდეც […]“ (მანი 2002: 334). ამიტომ მასთან ჩამოდიოდნენ სტუმრები, რის გამოც ლევერკიუნის მარტოსულობა ირღვეოდა. პატარა ნეპომუკის სიკვდილის შემდეგ კი მისი, ასე ვთქვათ, ნაწილობრივი სიმარტოვე გაღრმავდა და გაძლიერდა: „მართლაც ქალაქში თითქმის *აღარ ჩადიოდა* და საზოგადოებაში *აღარ ჩნდებოდა. მიპატიჟებებზე* ტელეფონით, ერთგული დიასახლისის პირით, *უარს უთვლიდა* ანდა მათ სულაც *უპასუხოდ ტოვებდა*. […] ხალხში *აღარ ერეოდა*, წვეულებებსა და საზოგადოებრივ ღონისძიებებს *აღარ ესწრებოდა.“* (მანი 2002: 626) „ადრიანის მარტოობას უფსკრულს შევადარებდი, რომელშიც უჩუმრად და უკვალოდ ინთქმებოდა გრძნობები, მის მიმართ რომ იჩენდნენ ადამიანები. მის ირგვლივ *სიცივეს* დაესადგურებინა […]“, — წერს ცაიტბლომი. (მანი 2002: 7)

ზემოხსენებული მომენტიდან ლოგიკურად გამომდინარეობს *მეცხრე* მომენტი — ორივე პროტაგონისტთა დამოკიდებულება სქესობრივი ასპექტისადმი. როდერიკ აშერიც და ადრიან ლევერკიუნიც იდენტურად წყვეტენ აღნიშნულ საკითხს: ორივე გაურბის ქალებთან ურთიერთობას. ედგარ პოს

ნოველაში პირდაპირ და კონკრეტულად, მართალია, ამის შესახებ არ წერია, მაგრამ ტექსტიდან ჩვენ ვიგებთ, რომ აშერი ზოგადად გაურბის ადამიანებთან ურთიერთობას და სახლიდან არა მარტო არ გამოდის, არამედ, თავისი ცრურწმენებიდან გამომდინარე, წლების განმავლობაში გარეთ გასვლას და სადმე სხვაგან წასვლას ვერ ბედავს — ის განმარტოებას ამჯობინებს (იხ. ზემოთ). ლოგიკური იქნება ვივარაუდოთ, რომ ის ქალებსაც არ ხვდება.

რაც შეეხება ადრიან ლევერკიუნს, ეს საკითხი თომას მანთან უფრო ნათლად ჩანს. რომანის ტექსტში დაფიქსირებულია ადრიანის მხოლოდ ერთი სქესობრივი კავშირი —მეძავე ესმერალდასთან. ეს იყო პირველი და ერთადერთი შემთხვევა. ამ საკითხს აკონკრეტებს ზერენუს ცაიტბლომი:

> თუ შილდკნაპი, ასე ვთქვათ, როგორც პოტენციური ავხორცი ცხოვრობდა, ადრიანი — ეჭვიც არ მეპარება ამაში — იმ საბედისწერო მოგზაურების შემდეგ გრაცსა თუ, უფრო სწორად, ბრატისლავაში წმინდანის ცხოვრებას ეწეოდა, — ოღონდ ეს კია, რომ ასეთივე ცხოვრებას ეწეოდა იგი მანამდეც. მაგრამ მე ის აზრი მაძრწუნებდა, რომ ეს სათნოება *იმის შემდეგ*, იმ ქალთან შეყრის, ხანმოკლე დაავადების და ექიმების დაკარგვის შემდგომ, სიწმინდის ეთიკაში კი არ იღებდა სათავეს, არამედ უწმინდურობის პათეტიკაში. (მანი 2002: 284)

მეათე მომენტს აშერების საცხოვრებელ სახლს (სასახლეს) და მის გარშემო არსებულ ლანდშაფტს ვუკავშირებთ.

დავიწყოთ იმით, რომ სტრუქტურა თუ წყობა აშერების ადგილ-მამულისა და იმ ორი კარ-მიდამოსა, სადაც უწევს ცხოვრება ადრიან ლევერკიუნს (ჯერ მშობლებთან, ბუხელში და მოგვიანებით კი პფაიფერინგში, შვაიგეშტილების ოჯახში), საგრძნობლად ჰგავს ერთმანეთს: საცხოვრებელი სახლი (აშერებთან ეს სასახლეა) + ხეები, მცენარეები და + წყალსატევი (აშერებთან ეს ტბაა, ლევერკიუნებთან და შვაიგეშტილებთან კი გუბურა). აშერების სასახლე და შვაიგეშტილების სახლი — ორივე *სიძველით* გამოირჩევა და *დახავსებულობისა და ობის ნიშნებს* ავლენს.

აშერების სასახლე:

სიზმარ-ცხადში ვიყავი და ახლა მოვიშორე ამისდა კვალად აღძრული ფიქრები, უფრო წვრილად დავათვალიერე შენობა. *ოდინდელი სიძველე* ჰქონდა უმთავრეს ნიშნად და მისი კედლები მთლად *გაუფერულებულიყო* ჟამთა სვლაში. სახლის პირი სულ *ჩამოებურა წვრილ-წვრილ ხავსს.*

ნგრევის რამე ნიშანი არ დასტყობოდა ნაგებობას. თუმცა აქ კენჭიც არ იყო ჩამოვარდნილი, მაგრამ ნათლად შეინიშნებოდა *უდიდესი შეუსაბამობა სახლის უზადო არქიტექტურასა* და მის *გამოფიტულ ცალკეულ ქვებს შორის.*

სწორედ ამგვარი უნდა ყოფილიყო ხის უხინჯო მთლიანობა, *უჰაერობით რომ ლპება მივიწყებულ* სარდაფში. (პო 2023)

ვეებერთელა და *ჭერმაღალი* იყო ოთახი. […]

მრუმე ფარდაგები აკვროდნენ კედლებს. *მოუხერხებელი, ძველი* და *გადაძენძილი ავეჯი* იყო აქ. მრავალი წიგნი და მუსიკალური საკრავიც ეყარა, მაგრამ *არც ამათ შეეძლოთ სიცხოველე მიენიჭებინათ* დარბაზისთვის.

სევდის ჰაერით ვსუნთქავდი, ვიგრძენი. *მკაცრ, ღრმა* და *გაუძლის ვარამს* გაემსჭვალა ირგვლივ ყველაფერი. (პო 2023)

შვაიგეშტილების სახლი:

შვაიგეშტილების სახლი […] *ძველი სამონასტრო ნაგებობა გახლდათ, სქელი კედლები, სარკმელთა თაღიანი, ღრმა ნიშები* და *აშმორებული ტალანები* ჰქონდა. (მანი 2002: 32)

ადრიანი […] გაეცნო იმ კუთხეს, რომელიც შემდგომ თავის პირად სამყოფლად აირჩია — *პფაიფერინგი ვალდსჰუტის მახლობლად* და *შვაიგეშტილების კარ-მიდამო.* (მანი 2002: 262)

ადრიანმა და რიუდიგერმა […] *სასულიერო გერბით შემკულ რომელიღაც კარ-მიდამოს* ჭიშკართან […] ერთი ჭიქა ლიმონათი სთხოვეს […] მაშინვე თვალში მოხვდათ შენობის სტილი — *სოფლური ბაროკოს დამახასიათებელმა სიდარბაისლემ* განაცვიფრათ.

(მანი 2002: 263)

მაგიდის თავზე კი *ვეება ჭაღი* ეკიდა […]. ზედ ჯერაც ცვილის სანთელთა ნამწვები იყო შემორჩენილი *რენესანსის დროინდელ ამ სამშვენისზე,* რომელიც ირგვლივ […] მიმოფანტული საყვირებით, რქებით და სხვა […] ფიგურებით იყო შემკული. […]

მერე სტუმრები ზედა სართულზეც აიყვანა, რათა მათთვის ზოგიერთი საძილე ოთახი მაინც ეჩვენებინა […], რომლებიც თეთრად შეღებილი და *აშმორებული დერეფნის* გასწვრივ იყვნენ ჩამწკრივებულნი. (მანი 2002: 267)

ლანდშაფტი *ედგარ პოსთან* (პეიზაჟური და არქიტექტურული დეტალების ერთიანობა):

შევცქეროდი თავად *სახლსა* და *მწირ, გახრიოკებულ მამულს, ჩაშავებულ კედლებს, უთვალო უპეებივით გამოცარიელებულ სარკმლებს, თხელ ისლოვანს, შემპალ ხეთა ორიოდე შტოს;* შევცქეროდი და მთლად *ჩამომიღამდა გული.*

ისეთი რა იყო, ვფიქრობ, რამაც *ასე შემძრა აშერების სახლის* მხილველი? შეუცნობელი საიდუმლოა. […]

ასე გავიფიქრე, ამ სანახაობის თუ სურათის დეტალები სხვარიგად რომ იყოს განლაგებული, შესაძლოა ამ გარემოებას შეეცვალა ან სულაც გაექრო სახლითა და მისი შემოგარენით აღძრული ჩემი აგრე *გულისმომწყვლელი შთაბეჭდილება*-მეთქი;

ამ აზრის შესამოწმებლად სადავე მოვმართე, *ჩაშავებულ-ჩაჟალტამებულ, წყნარად მოლივლივე წყლის* პიტალო ნაპირს მივადექი და, რომ გადავიხედე, უფრო ამემღვრა გული — წყლის ლიცლიცმა *უმსგავსოდ წარმოაჩინა ისლის, შემზარავი ხეებისა* და *უთვალო უპეებივით გამოცარიელებულ სარკმელთა თავქვეჩაბრუნებული გამოსახულება.*

ამ ქუშ სამყოფელოში უნდა დავრჩენილიყავი რამდენიმე კვირა. (პო 2023)

როდერიკ აშერმა, რომელიც თავად ძალიან ღრმა მგრძნობიარობით გამოირჩევა, თავის შეგრძნებებზე დაყრდნობით საკუთარი თეორია შეადგინა. აი რას ამბობს ამაზე მთხრობელი:

> ერთი სიტყვით, *ყოველგვარი მცენარის მგრძნობიარობას* ამტკიცებდა. […]
>
> მისი აზრით, ეს რწმენა დაკავშირებოდა […] აშერების საგვარეულო სახლის ნაცრისფერ *ქვებს. სასახლის მგრძნობიარობა წარმოიქმნება მისი ქვების წყობით,* მათი განლაგების წესით; ასევე, *გამომპალი ხეებით;* მეტადრე კი ამ მგრძნობელობის სათავე *ტბის* უხმაურო წყალზე არეკლილ მთლად *ხავსმოდებულ* შეუშფოთველ *უძრაობასა* და *გაორებაში* იყო საძიებელი. […]
>
> ამ მგრძნობელობის არსებობას მოწმობსო […]*სახლის კედლებისა და ტბის გარშემო ატმოსფეროს* თანდათანობითი და კარგი *შესამჩნევი შემკვრივება.* შედეგიც არისო, ასე დასძინა, *საუკუნის განმავლობაში შემზარავ და შეუტყობელ ამ ზეგავლენას მისი გვარისათვის* დაღი *დაუსვამს* და საბოლოოდ ისე მოუქცევია ეს კაცი, როგორც ახლა ვხედავდი. (პო 2023)

ნამდვილად საშინელი სურათი იქმნება: შემზარავი და თითქოს მისტიკური *ბუნება,* შემზარავი და თითქოს მისტიკური *სახლი* — საბედისწერო *ბზარით* ფასადზე, რომელსაც სადაცაა შთანთქავს ასეთივე შემზარავი და მისტიკური *შავი ტბა.*

რითი აიხსნება ფერთა პირქუში, უღიმღამო პალიტრა, რომლებსაც იყენებს ედგარ პო აშერთა კარ-მიდამოს, შემზარავი ბუნებისა და, კერძოდ, სასახლის აღწერისას? შეგვიძლია ვთქვათ ასე: სახლი ვერ იქნება ნათელი და სიხარულით აღსავსე, თუ სახლის პატრონს სულიერი სენი სტანჯავს. და აი სწორედ მისტიკური წყალსატევი — შავი ტბა — შთანთქავს აშერების ჩამონგრეულ სასახლეს და თან გაიყოლიებს ამ გვარის უკანასკნელ წარმომადგენლებს:

მალიად ფართოვდებოდა ეს ბზარი; მძვინვარედ დაუბერა ქარმა, მოულოდნელად ჩემ თვალწინ გაიპო მნათობი; ცადაღმართული კედლები რომ გადმოიმზღვრა, სულის წიაღ მომეახლა მოელვარე წრეები, თითქოს ათასმა ჩანჩქერმა იხუვლაო, რაღაცამ ხანგრძლივ გაიღო ზრიალი და ჩემ ფერხთით მოშავბნელებულმა, *უძირო ტბის წყალმა ავად და უხმაუროდ ჩანთქა ნამუსრევი აშერების სახლისა.* (პო 2023)

რაც შეეხება „დოქტორ ფაუსტუსში“ დაფიქსირებულ ლანდშაფტს (ორივე საცხოვრებელ ადგილზე), ის ასევე როგორც პეიზაჟური და არქიტექტურული დეტალების ერთიანობად გვევლინება.

ლანდშაფტი თომას მანთან:

ბუხელისთანა ადგილ-მამულის პატრონი შეძლებულ გლეხად ითვლებოდა: ბარე ორმოცდაათი მორგენი *სახნავ-სათესი მიწა* და *სათიბები, საზიარო სავარგული — შერეული ტყე, აგრეთვე ქვის ბალავარზე გამართული ხის მამაპაპური სახლი,* ბეღლებსა და ბოსლებთან ერთად ღია ოთხკუთხედს რომ ქმნიდა. ამ ოთხკუთხედის შუაგულში […], *ივნისის თვეში სურნელოვანი ყვავილებით გადაპენტილი და მწვანე მერხით გარემოცული ასწლოვანი ცაცხვი იდგა.* (მანი 2002: 13)

მე […] არ გადავიჭრებოდი სოფლად გატარებული ყრმობის წვრილმან მოგონებებში, არც ვახსენებდი იმ მარტივ დეკორაციებს, სადაც იგი თამაშდებოდა: *მინდორ-ველებსა და ტყეს, გუბურასა და ბორცვებს,* იგი რომ ადრიანის *ადრინდელ სამყაროს, მშობლიურ სახლსა და გარემომცველ ლანდშაფტს* არ შეადგენდეს, სადაც ადრიანმა ცხოვრების პირველი ათი წელი გაატარა და სადაც ჩვენ ერთად არაერთხელ თავი შეგვიქცევია. (მანი 2002: 28-29)

[ადრიანმა და რიუდიგერმა] ქალაქის მთავარ მოედამზე ისადილეს […] და […] პფაიფერინგისკენ *მიმავალ სოფლის გზას* გაუყვნენ

> ველოსიპედებით, რომლის *ორივე მხარეს ხეები იყო დარგული*, გაიარეს *სოფელში*, […], შეიტყვეს, რომ *მახლობელ გუბურას „ფრჩხილა გუბურა“ ერქვა*, თვალი შეავლეს *„რომაულ ბორცვს“*, *ხეები რომ გვირგვინივით ადგა* […]. (მანი 2002: 263)

როგორც ვხედავთ, ლანდშაფტი თომას მანთან, ედგარ პოს ტექსტისგან განსხვავებით, წარმოდგენილია არა „შემპალი“, მკვდარი, „შემზარავი“, არამედ ცოცხალი ხეებითა და მცენარეებით. ეს ნამდვილად მკვეთრი განსხვავებაა მათ შორის, მაგრამ მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის ფაქტი, რომ პფაიფერინგი, და მაშასადამე შვაიგეშტილების მამულიც, ტერიტორიულად *ვალდსჰუტის ჭანჭრობების მახლობლად* იმყოფება. (მანი 2002: 264) ეს არის მუდმივად სველი, ჭარბტენიანი, დაჭაობებული, ბალახიანი ადგილები, ტბისა და მდინარის დატბორილი ნაპირები, შესაძლოა, იყოს გაუვალი ჭანჭრობი და ა.შ. ბუნების ამგვარი ადგილები ადამიანში ლოგიკურად უნდა იწვევდეს ნაღველსა და უხალისობას. ამას ადასტურებს თავად ფრაუ ელზე შვაიგეშტილი, რომელიც ყვება თავის ერთ-ერთ მდგმურზე, მიუნჰენელ მხატვარზე. შარშანწინ

> მას აქაური პეიზაჟების — *ვალდსჰუტის ჭანჭრობებისა* და ასე შემდეგ — დახატვა მოესურვებინა და მართლაც ბევრი საამური ხედი გადაიტანა ტილოზე, ოღონდ, ცოტა არ იყოს, *გაუხარელ, სევდიან ფერებშიო*. […]
>
> […] ის მდგმური […] ძალიან წყნარი, *გულჩათხრობილი კაცი* გახლდათ, *პირქუშიც კი*, რასაც *მისი ნახატებიც მოწმობდნენ*, *ჭაობიანი პეიზაჟები და ჯანღით მოცული უკაცრიელი ტყის მდელოები;* დიდად გასაოცარია, რომ დირექტორმა შტიგლმაიერმა *სწორედ ერთ-ერთი მათგანი აირჩია* და *ისიც ყველაზე დაღვრემილი პეიზაჟი*. თუმცა ფინანსისტია, მაგრამ, ეტყობა, *მელანქოლიური განწყობა მისთვისაც უცხო არ არისო*. (მანი 2002: 264–265)

ამ ფრაგმენტის შინაარსი და ლანდშაფტის გამომხატველი დეტალები საშუალებას გვაძლევს, პარალელი გავავლოთ ედგარ პოს ნოველის ტექსტთან.

შეიძლება ითქვას, რომ აქ დაფიქსირებული პეიზაჟების აღქმა თითქმის იდენტურია ედგარპოსეული პეიზაჟების აღქმისა, და ასევე შეიძლება ერთმანეთს დავუკავშიროთ ზემომოყვანილი მიუნჰენელი მხატვრისა და დირექტორ შტიგლმაიერის მხატვრული სახეები თავად როდერიკ აშერის ფიგურას.

ზემოთ აღწერილი ედგარპოსეული შემზარავი ბუნების პარალელს ვპოულობთ თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსშიც.“ რომანის მთელ ტექსტს გაჰყვება არაკეთილი, ბოროტი, საზარელი ბუნების ხატი. ის დაკავშირებულია იონათან ლეევერკიუნთან, ადრიანის მამასთან, და თავად ადრიანთანაც, რომელიც მამამისის მიერ ჩატარებული ცდების დამკვირვებლის როლში გვევლინება. ადრიანთან ერთად ჩვენ თვალს ვადევნებთ იონათან ლეევერკიუნის უცნაურ გატაცებას ალქიმიითა და ბუნების სხვადასხვა ფოკუსებით, მაგალითად „ცოცხალი“ კრისტალების ან გაყინულ მინაზე მოხატულობათა გაშენებას, *მკვდარი მატერიის თვალთმაქცობას,* რომელიც თავს ისე იკატუნებს, თითქოს ცოცხალი იყოს:

> რასაკვირველია, „მჭამელი წვეთი“ *კომიკურ ამბად* შეიძლებოდა მიგვეჩნია, მაგრამ, ჩემი გაგებით, არავითარ შემთხვევაში *იგივე არ ითქმოდა* ბუნების იმ დაუჯერებელ, *მოჩვენებათა მსგავს წარმონაქმნებზე,* რომელთა გაზრდას ადრიანის მამა ყოვლად უცნაურ კულტურაში ახერხებდა და რომელთა დათვალიერების უფლებას ჩვენ აგრეთვე გვაძლევდა. […] ჭურჭელში, სადაც ხდებოდა მათი კრისტალიზაცია, ოდნავ ლორწოვანი წყალი ესხა სამ მეოთხედზე, უფრო სწორად, თხევადი მიწა და შიგ ქვიშის ნიადაგიდან ამოზიდულიყო *გროტესკული პატარა პეიზაჟი,* სხვადასხვა ფერის წამონაზარდთა ტევრი, კურიოზული ხლართი ლურჯი, მწვანე და ყავისფერი ყლორტებისა, რომლებიც წყალმცენარეებს, სოკოებს, უძრავ პოლიპებს, აგრეთვე ხავსს, ნიჟარებს, ბუტკოებს, პაწაწინა ხეებს ანდა პაწაწინა ხეების ტოტებს, ხოლო აქა-იქ *ადამიანის კიდურებსაც კი წააგავდნენ.* […] ოღონდ ეს პატარა *პეიზაჟი* იმდენად უცნაური, შემაცბუნებული შესახედაობის გამო კი არ იყო საკვირველი, რამდენადაც იმ *ღრმა მელანქოლიური განწყობილების* გამო, მისგან რომ გამოსჭვივოდა. […] არაო, […] *ესენი მცენარეები არ არიან,* მხოლოდ თა-

ვი მოაქვთ მცენარეებად […] (მანი 2002:24)

ამ ეგრეთ წოდებული პეიზაჟის, *მკვდარი მისტიკური ბუნების* ცქერისას ისეთივე „მძიმე გრძნობა“, ისეთივე „გაუსაძლისი კაეშანი“ გვეუფლება, რომელსაც ედგარ პოსთან მთხრობელში აშერების სახლის ირგვლივ მდებარე ასევე *მისტიკური უსიცოცხლო* ლანდშაფტი იწვევს.

ამ კონტექსტში შეიძლება კიდევ გავავლოთ პარალელი „ედგარპოსეულ“ შემზარავ *შავ ტბასა* და პფაიფერინგში არსებულ „თომას მანისეულ“ *გუბურას* შორის, რომელსაც „ფრჩხილა გუბურას“ ეძახდნენ. წინა პლანზე აქ გამოდის ორივეს კავშირი მისტიკასთან, სიკვდილთან. ეს გუბურა ისეთივე მისტიკური შინაარსით ივსება, როგორც შავი ტბა, რადგანაც სწორედ ამ „ფრჩხილა გუბურაში“, მის ყინულივით ცივ წყალში შეეცადა ერთხელ დაეხრჩო თავი უკვე ჭკუიდან გადასულმა ადრიანმა; ის ბეწვზე გადაარჩინეს:

> ადრიანს […] შეატყობინეს, რომ დედამისის ჩამოსვლას ელოდნენ […]. ერთი საათის შემდეგ […] გამოვიდა სახლიდან, და გერეონმა და […] მოჯამაგირემ მხოლოდ მაშინღა იპოვეს გუბურასთან, *როცა ზედა ტანსაცმელი უკვე გაეხადა და ყელამდე შესულიყო წყალში* […]. *ის იყო შიგ გაუჩინარდებოდა კიდეც,* რომ მოჯამაგირე წყალში გადაეშვა და ნაპირზე გამოიყვანა. (მანი 2002: 656-657)

ზერენუს ცაიტბლომის ვარაუდით,

> ამ ქვეყნიდან გაქცევის მარცხით დამთავრებულ ცდაში *ხსნის მისტიკური იდეა* გამოსჭვივოდა, რომელიც შედარებით ძველი ღვთისმეტყველებისათვის იყო დამახასიათებელი, განსაკუთრებით კი ადრეული პროტესტანტიზმისათვის, სახელდობრ, იმის დაშვება, *რომ ეშმასთან შეკრულთ კიდევ ძალუძთ სული გადაირჩინონ, თუ „სხეულს ზვარაკად მოიტანენ.“* (მანი 2002: 657)

მეთერთმეტე მომენტი. ნოველისა და რომანის მსგავსება ვლინდება ასევე იმაში, რომ გადამწყვეტი როლი მთავარ გმირთა ბედ-იღბალში ქალებმა ითამაშეს. ედგარ პოსთან ეს არის როდერიკ აშერის და ლედი მედელეინი, თომას

მანთან კი მეძავე ქალი ჰეტაერა ესმერალდა. ორივე უეცრად ჩნდება მთავარ გმირთა ცხოვრების ძალზე დაძაბულ მომენტში, მათი გამოჩენა შეძრავს ორივეს და სწორედ მათ გამოჩენასთან და შეხებასთანაა დაკავშირებული ორივე ნაწარმოების კვანძის გახსნის თავისებურებანი.

ქალი ედგარ პოს ნოველაში:

ლედი მედელეინი, რომელიც ცოცხლად დამარხეს, დაიხსნის თავს, ამოდის ძმასთან, ხელებში უვარდება მას (ესე იგი *ეხება მას*, ეს არის სწორედ საბედისწერო შეხება) და ორივე კვდება.

> […] კარს უკან იდგა მაღალ-მაღალი, სუდარაში გახვეული ლედი მედელეინ აშერი. […] რამდენსამე წამს ზღურბლზე მდგარი თრთოდა და ირწეოდა, *შემდეგ კვნესით ხელებში ჩაუვარდა ძმას*, ახლა კი სასიკვდილო ვაებით კრუნჩხვამოვლილმა *ძირს დაიყოლია მისი აწ უკვე გვამი, მსხვერპლი ადრევე განჭვრეტილი შემზარაობისა*. (პო 2023)

ქალი თომას მანის რომანში:

ადრიან ლევერკიუნი მოტყუებით მიჰყავთ საროსკიპოში. მას უახლოვდება ერთ-ერთი ქალი, ხელს გადაუსვამს ადრიანს ლოყაზე (ესე იგი *ეხება მას*, ესეც საბედისწერო შეხებაა); ერთი წლის შემდეგ მასთან მეორე შეხვედრის შედეგად ადრიანი ავადდება სიფილისით, სინამდვილეში კი ამით, ფაქტობრივად, თამხმდება გარიგებაზე ეშმაკთან. ყველაფერი კი იწყება საბედისწერო შეხებით — ქალისგან:

> მე შემომცქერიან […]! იმ ჯეელმა […] საროსკიპოში მიმიყვანა! ვდგავარ და მღელვარების დაფარვას ვლამობ […]. ამ დროს მხარში ამომიდგა *შავგვრემანი ასული*, ესპანური ბოლერო აცვია, *მოდიდო პირი აქვს, პაჭუა ცხვირი და ნუშივით მოყვანილი თვალები*, ესმერალდაა, *ხელს მიცაცუნებს ლოყაზე*, ერთბაშად ვტრიალდები […] ჩავირბენ კიბის საფეხურებსა და ქუჩაში აღმოვჩნდები […]. (მანი 2002: 181)

ძალზე საინტერესოდ გვეჩვენება *მეთორმეტე* მომენტი, რომელიც ეხება ექიმების საკითხს ორივე ნაწარმოებში. ორივე ტექსტში ფიგურირებენ ექიმები: ნოველაში — ერთი, რომანში — უფრო მეტი, მაგრამ ჩვენ განვიხილავთ მხოლოდ ორს. ედგარ პოს ნოველის მთხრობელი და თომას მანის რომანის მთხრობელი (ზერენუს ცაიტბლომი) — ორთავე, ფაქტობრივად, ერთნაირად — ნეგატიურად — აღიქვამენ შექმნილ სიტუაციას, ე.ი. იმას, რაც ფიქსირდება ორივე პროტაგონისტთა და ექიმების კონტექსტში.

ედგარ პოსთან ექიმზე გვატყობინებს თავად მთხრობელი, რომლისთვისაც ეს პერსონაჟი თავიდანვე, როგორც მას ჰგონია, ერთგვარ გამოცანასთან არის დაკავშირებული. ლაქიას მიჰყავს სტუმარი სასახლის პატრონის ოთახისაკენ, ის ათვალიერებს მისთვის ბავშვობიდან ჩვეულ კედლებს, მისთვის ნაცნობ სახლის მოწყობილობას, სხვადასხვა ნივთებს; მას კიდევ უფრო უძლიერდება გულისმომწყვლელი სევდა და უკვირს, თუ რატომ უჩნდება ამ ნაცნობ გარემოში უცნაური და უჩვეულო შთაბეჭდილებები. და აქ ხდება მისი შეხვედრა აშერების მკურნალ ექიმთან, რომელმაც მასში არასასიამოვნო გრძნობა გამოიწვია:

> *ოჯახის ექიმს შევეჩეხე ერთ-ერთ კიბეზე. ცბიერებისა* და *დაბნეულობის ნაზავი* დასტყობია იმის სახეს-მეთქი, ასე გავიფიქრე. *შიშნეულად მომესალმა* და *წავიდა*. (პო 2023)

და მერე კიდევ მოიხსენიებს მთხრობელი ამ ექიმს უარყოფითად — როდესაც როდერიკი გადაწყვეტს, თავისი გარდაცვლილი და მედელეინი ჯერ არ დაკრძალოს სასაფლაოზე, არამედ ორი კვირა გააჩეროს მისი ნეშტი ერთ-ერთ სარდაფში. ის ასე რეაგირებს როდერიკის მიერ მიღებულ გადაწყვეტილებაზე:

> ცოდვა გამხელილი სჯობს, ჩემი ჩამოსვლის დღესვე *კიბეზე შეხვედრილი გველაძუა სახის კაცი* რომ წამომაგონდა, წინააღმდეგობა არ გამიწევია მისი სურვილისთვის, რაც, ჩემი აზრით, დროულად მოფიქრებული, ასევე უწყინარი, ყოველ შემთხვევაში, ბუნებრივი წინდახედულება იყო. (პო 2023)

მკითხველი, უეჭველია, დაფიქრდება იმაზე, თუ როგორ მოხდა, რომ აშერთა მკურნალმა ექიმმა არ შეამოწმა, ნამდვილად გარდაცვლილია ლედი მედელეინი თუ ცოცხალია, ეს ხომ მას ევალებოდა. ხომ არ მოიქცა ის ასე განზრახ? თუ ვერ მიხვდა? და საერთოდ, რატომ შეხედა ჩამოსულ სტუმარს შიშით და არ გაუჩერდა სალაპარაკოდ? არ გაესაუბრა, მაგალითად, როდერიკის ჯანმრთელობაზე? მაგრამ ნოველაში ამასთან დაკავშირებით პასუხები არ არის და ექიმი, რომელიც თავისი მნიშვნელობით, ჩვენი აზრით, უფრო მეორე პლანზე გამოდის, საკმაოდ უცნაურ, ავის მომასწავებელ და საიდუმლოებით მოცულ ფიგურად რჩება. და კიდევ: მთხრობელი ორივე შემთხვევაში ხაზს უსვამს იმას, რომ ექიმს ის *კიბეზე შეხვდა* — დავიმახსოვროთ ეს ფაქტი კიბის თაობაზე, რომელიც „დოქტორ ფაუსტუსშიც“ გაიჟღერებს — და თან უფრო ძლიერად. სხვა ექიმი ედგარ პოს ნოველაში უშუალოდ არ ჩნდება, მხოლოდ მოხსენიებულია, მაგალითად:

> ლედი მედელეინის ავადობას კარგა ხანია გაეცუდებინა *მკურნალთა ხელოვნება*. ასე ამბობდნენ, პიროვნების თანდათანობით შემმუსვრელი უჩვეულო აპათია და ნაწილობრივ კატალეფსური ხასიათის ხშირი, ოღონდ მსწრაფლწარმავალი მოვლენები დასჩემებიაო. (პო 2023)

თომას მანის რომანში წარმოდგენილი ექიმებიდან ჩვენ გვაინტერესებს მხოლოდ ორი: ექიმი ერაზმი და ექიმი ციმბალისტი. ეს ის ექიმებია, რომლებთანაც ადრიან ლევერკიუნი შეეცადა ემკურნალა მეძავთა სალონში მიღებული „ლოკალური დაავადება“. შეეცადა, მაგრამ ამაოდ. პირველ ექიმთან ადრიანი სამი დღის განმავლობაში სამკურნალო პროცედურებზე დადიოდა; როდესაც მეოთხეჯერ გამოცხადდა, დახვდა რაღაც მოულოდნელი და საშინელი:

> სხვა დროს თუ ქალაქის ძველი რაიონის საკმაოდ პირქუშ სახლში *ციცაბო კიბეებით მეოთხე სართულზე ასული* ბინის კარზე ზარს დარეკავდა და მოსამსახურე გოგო გაუღებდა ხოლმე, ამჯერად კარი ყურთამდე გაღებული დახვდა, აგრეთვე ყველა შიდა კარიც: […] სასტუმრო ოთახის შუაგულში კი *დოქტორი ერაზმი იწვა* […] *ღია კუბოში*.

> როგორ მოხდა ეს ამბავი, რატომ იწვა მიცვალებული [...] ასე მარტოდმარტო, სად იყო მოახლე, სად იყო დოქტორი ერაზმის მეუღლე? [...] — სამუდამოდ გაურკვეველი დარჩა. როცა ლაიპციგში ჩავედი, ადრიანმა მარტო იმის აღწერაღა შეძლო, *რა გაოგნებული ეშვებოდა* ამ სანახაობის შემდეგ *მეოთხე სართულიდან*. (მანი 2002: 199)

როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ზერენუს ცაიტბლომი, ისევე როგორც ამერიკელი მწერლის ნოველის მთხრობელი, შეშფოთებით აანალიზებს იმ პერიპეტიებს, რომლებიც გადახდა თავს მის მეგობარს „ლოკალური დაავადების“ მკურნალობისას:

> *გული მეთანაღრება, რაღაც უგუნური ძრწოლა მიპყრობს* და *ვერ დამიძლევია*, მაგრამ მაინც უნდა მოგახსენოთ, რომ მისი არჩევანი მეორეჯერაც უიღბლო გამოდგა. (მანი 2002: 200)

მეორე იყო ექიმი ციმბალისტი, რომელიც ერთ-ერთ სავაჭრო ქუჩაზე ცხოვრობდა.

> სახლში დაბლა რესტორანი იყო, [...] ხოლო *მესამე სართულის ნაწილი* ექიმის ბინას ეჭირა [...].
>
> ადრიანმა ორჯერ გაიარა მეორე ექიმთან სამკურნალო პროცედურა და მესამეჯერაც მივიდა, მაგრამ *კიბეზე ასვლისას, მეორე და მესამე სართულს შუა*, იმას გადააწყდა, ვისაც უნდა სწვეოდა. ექიმი ორ ზორბა კაცს შუაში ჩაეყენებინათ და ისე ჩამოდიოდა დაბლა. დოქტორ ციმბალისტს თვალები [...] დაეხარა [...]. მისი მაჯა სამაჯურითა და ძეწკვით ერთ-ერთ მხლებელს თავის მაჯაზე მიება [...]! *ადრიანი* [...] დაბლა დაეშვა *კიბეზე. სადარბაზოდან გამოსულმა* დაინახა, როგორ ჩასხდნენ კარეტაში [...] და მაშინვე გაემგზავრნენ. (მანი 2002: 200–201)

როგორც ვხედავთ, მეორე ექიმთანაც ვერ გაიარა მკურნალობა ადრიანმა და არც კი უცდია, რომ გაერკვია, თუ რატომ დააპატიმრეს ექიმი ციმბალისტი

მაინცდამაინც იმ დროს, რომელიც მას თავად ექიმმა დაუნიშნა. ადრიანმა მესამე ექიმს აღარ მიმართა და მკურნალობა არ გააგრძელა.

ის ფაქტი, რომ ეს ამბები (ადრიანის მკურნალობა ექიმებთან და მკურნალობის შეწყვეტა, ერთი ექიმის სიკვდილი და მეორეს დაპატიმრება) ორი დასახელებული სახლის კიბეებზე და სართულებზე ტრიალებს, არის ერთ-ერთი ვიზუალური ფაქტორი, რომელიც (სხვა ფაქტორებთან ერთად) საშუალებას გვაძლევს, დავაფიქსიროთ ეს *მეთორმეტე* მომენტი. მოყვანილი ფრაგმენტებიდან საკვანძო დეტალების მეშვეობით იკვეთება შესაბამისად შემდეგი სიტყვათა რიგები:

ნოველა „აშერთა სახლის დაცემა“ → *ოჯახის ექიმს — შევეჩეხე — ერთერთ კიბეზე — ცბიერებისა და დაბნეულობის ნაზავი სახეზე — შიშნეულად მომესალმა — წავიდა — კიბეზე შეხვედრილი — გველაძუა სახის კაცი —*

რომანი „დოქტორი ფაუსტუსი“ → *დოქტორი ერაზმი — ციცაბო კიბეებით — მეოთხე სართულზე ასული — დოქტორი ერაზმი იწვა — ღია კუბოში — ადრიანი რა გაოგნებული ეშვებოდა — მეოთხე სართულიდან — დოქტორი ციმბალისტი — კიბეზე ასვლისას — მეორე და მესამე სართულს შუა — ადრიანი დაბლა დაეშვა კიბეზე — სადარბაზოდან გამოსულმა —*

როგორც ვხედავთ, ადრიან ლევერკიუნთან და ზემოხსენებულ ორ ექიმთან დაკავშირებულ საგნობრივი და სივრცობრივი დეტალების რიგში თომას მანი დაჟინებით იმეორებს შემდეგს: კიბე, კიბეები, სართული, მეოთხე სართული, მეორე სართული, მესამე სართული, ციცაბო კიბეები, დაეშვა კიბეზე, მეორე და მესამე სართულს შუა, სადარბაზო. ამით ის თითქოს მიგვანიშნებს, რომ ედგარ პოს ნოველაში დაფიქსირებული *მეთორმეტე* მომენტი მან გამოიყენა და თავისებურად გადაამუშავა რომანში „დოქტორი ფაუსტუსი“. თუმცა უნდა დავაზუსტოთ, რომ თომას მანთან ეს მომენტი უკვე მეორე პლანი კი არა, არამედ უფრო ძლიერი პოზიციაა რომანის ტექსტში, ვინაიდან უშუალოდ უკავშირდება ადრიანის ეშმაკთან გარიგების დადების ფაქტს. თავად ეშმაკი უხსნის ლევერკიუნს, თუ როგორ და რატომ მოაცილეს ადრიანს ორივე ექიმი, რის შედეგადაც ადრიანისათვის მანამდე საიდუმლოებით მოცული ფაქტები უკვე ნათელი ხდება:

ის: — *თავიდან მოვიცილეთ, მოვიცილეთ.* […] რაღა თქმა უნდა, შენზე ზრუნვის გამო მოვიცილეთ, და თანაც სათანადო მომენტში, არც ადრე და არც გვიან, როცა თავიანთი ვაინაჩრობით საქმე სწორ გზაზე დააყენეს, თორემ მათთვის რომ დაგვენებებინა, შეიძლებოდა სულაც ჩაეფლავებინათ ყველაფერი. მათ ავადმყოფობის პროვოცირების უფლება მივეცით […]. მერე კი თავიდან მოვიშორეთ. როგორც კი სპეციფიკური მკურნალობით ჯეროვნად შეზღუდეს პირველი, გარეგნულად შესამჩნევი საერთო ინფილტრაცია და ამით ზემოთ მეტასტაზის გაჩენას მძლავრი ბიძგი მისცეს, მათ თავიანთი საქმე გააკეთეს და ისინი უნდა აგვეთესა. (მანი 2002: 302)

ვაფიქსირებთ შემდეგ, *მეცამეტე* მომენტს, დაკავშირებულს როდერიკ აშერის ერთ-ერთ ფანტასმაგორიულ ნახატთან, რომელსაც აღწერს მთხრობელი და გადმოგვცემს საკუთარ შემზარავ შთაბეჭდილებას: ასახულია მიწისქვეშეთი, ძალიან ღრმა, სადაც არ არის არანაირი ლამპარი თუ სანათი, მაგრამ გაჩახჩახებულია მოელვარე სხივებით, თუმცა არსად ჩანს გასასვლელი და ის, ვინც იქ იმყოფება, ვერასოდეს დააღწევს თავს ამ გვირაბს, ვერასოდეს ამოვა ზემოთ, დედამიწაზე; ის განწირულია.

ჩემი მეგობრის *ერთი ფანტასმაგორიული ნაწარმოები,* აგრე მკაცრ აბსტრაჰირებას რომ არ საჭიროებდა, შეიძლება მიახლოებით, მაგრამ მაინც გადმოიცეს სიტყვით.

პატარა სურათი გამოხატავდა უსაშველოდ გრძელ, თეთრ, დაბალ და სადა კედლებიან სწორკუთხა მღვიმეს თუ მიწისქვეშა გასასვლელს; კედლებზე ერთი ბეწო რამესაც ვერ შეამჩნევდა კაცი.

მიწისქვეშა გვირაბის დიდ სიღრმეს შთაგვაგონებდა ნახატის ზოგი დეტალი. მთელ ამ სივრცეზე *არაფერი იყო ჰაერის მოსასვლელი, არც კვარი ჩანდა, არც სხვა რამე ამდაგვარი,* შემზარავად და შეუსაბამოდ კი *ბრკიალებდა რაღაც მოელვარე სხივები.* (პო 2023)

ჩვენი აზრით, ეს სურათი სიმბოლურად აღნიშნავს და ამტკიცებს იმ ფაქტს,

რომ როდერიკ აშერი და მთელი მისი გვარი განწირულია და იღუპება.

მიგვაჩნია ასევე, რომ ეს ციტატა შეგვიძლია დავუკავშიროთ ცნობილ ფრაგმენტს თომას მანის რომანიდან „დოქტორი ფაუსტუსი“, რომელიც, თავის მხრივ, უკავშირდება დანტეს. ზერენუს ცაიტბლომმა მოისმინა ადრიანის მიერ დანტეს ლექსებზე დაწერილი მუსიკა და ის აღაშფოთა „ადამიანური გაგების ამგვარმა უარყოფამ რაღაც მიუწვდომელი, აბსოლუტური განგების სასარგებლოდ“. (მანი 2002: 206) მაგრამ შემდგომში ცაიტბლომს შთაბეჭდილება ეცვლება:

> *მძიმე შთაბეჭდილება დამრჩა,* გინდოდა თუ არ გინდოდა, გეწყინებოდა კაცს. მაგრამ მე სწრაფად დამავიწყდა წყენა მისი მუსიკის სმენაში, სახელდობრ, *გაფაციცებით ვუგდებდი ყურს* ***Purgatorio****-ს იგავის* ამაღელვებელ მუსიკალურ ინტერპრეტაციას: *კაცს ღამე ზურგით სანათური რომ მიაქვს, რომელიც მას ვერა, მაგრამ მის უკან მომავალთ უნათებს გზას.* თვალებზე ცრემლი მადგა. (მანი 2002: 207)

თომას მანი ამ ფრაგმენტში იყენებს ხატს დანტედან (დანტეს „განსაწმენდელიდან“): „კაცი ლამპიონით ზურგზე უნათებს გზას უკან მოსიარულეთათვის, მაგრამ მის წინ სიბნელეა.“ ლევერკიუნი წერს მუსიკას ამ ეპიზოდისთვის. მაგრამ ეს მხატვრული სახე ძალიან ავტობიოგრაფიულად გამოიყურება და ეს არის ადრიანი, რომელიც სიცოცხლის სიბნელეში დაეხეტება, სულიერი სიკვდილის გზისკენ მიიწევს, ადამიანებზე ამაღლების ცდუნება აწვალებს, მაგრამ სანათური მის ზურგზე — ეს არის მისი კავშირი ხალხთან, მისი მოვალეობა მათ მიმართ, როგორც სწორი გზის მაჩვენებლისა.

აი ასეთ კონტექსტში განიხილა, ჩვენი აზრით, თომას მანმა ედგარპოსეული სიმბოლო, შერწყმული დანტეს ხატთან.

და ბოლო, *მეთოთხმეტე* მომენტი ედგარ პოს ნოველის სათაურთან, მის მეორე მნიშვნელობასთან არის დაკავშირებული: ***The Fall*** — „შეცოდება, ცოდვის ჩადენა“.

„აშერთა სახლის დაცემა“ უდავოდ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და ედგარ პოს შემოქმედებითი მანერისა და სტილისათვის სანიმუშო, დამახასიათებელი ნოველაა. მასში სახეზეა მკვეთრი მისტიკური და ფანტასტიკური ელემენტები,

რომლებსაც აქტიურად იყენებს მწერალი. ვ.დავიდოვას აზრით, უკვე თავად სათაური მკითხველისთვის გარკვეულ გამოცანას წარმოადგენს. ორიგინალში ნაწარმოებს ეწოდება *The Fall of the House of Usher.* საინტერესოა ის, რომ ინგლისურ სიტყვას *fall,* გარდა „დაცემისა“ («падение»), გააჩნია ასევე მნიშვნელობა „შეცოდება, ცოდვის ჩადენა“ («грехопадение»), რაც საყოველთაოდ ცნობილია ბიბლიური ფრაზიდან *The Fall of Adam,* ე.ი. „ადამის შეცოდება“ («грехопадение Адама»). ამიტომ ინგლისელ ან ამერიკელ მკითხველში სიტყვა *fall* იწვევს ასოციაციათა გაცილებით უფრო მდიდარ პალიტრას, ვიდრე არაინგლისურენოვან მკითხველში (Давыдова 2023). მიგვაჩნია, რომ ნოველის სათაურს, კერძოდ სიტყვა-დეტალს *fall* მნიშვნელობით „შეცოდება, ცოდვის ჩადენა“ ეხმიანება თომას მანის რომანის სახელწოდება „Doktor Faustus“ („დოქტორი ფაუსტუსი“), სადაც სიტყვა-დეტალს „Faustus“ თომას მანთან (ან „Faust“ სხვა ზემომოყვანილ ლიტერატურულ წყაროებში) ასევე გააჩნია დამატებითი მნიშვნელობა „შეცოდება, ცოდვის ჩადენა“ (ისევე როგორც *fall*-ს), ვინაიდან ადრიან ლევერკიუნი (იგივე დოქტორი ფაუსტუსი) ღმერთს განუდგება და ცოდვილ ხელშეკრულებას ეშმაკთან აფორმებს. ამ მომენტს ამტკიცებს თავად ადრიან ლევერკიუნი რომანის ტექსტში — თავის აღსარებაში, ბოლო სიტყვაში, რომელსაც წარმოთქვამს მოწვეული სტუმრების წინაშე 1930 წლის მაისში პფაიფერინგში. ლევერკიუნი აღიარებს, რომ ყველაფერი, რაც მან მუსიკაში უკანასკნელი ოცდაოთხი წლის განმავლობაში შექმნა, მისი კი არა, სატანას ნამოქმედარია, სატანას მიერ არის შთაგონებული. სატანამ აუკრძალა მას სიყვარული და ყველა მისი უნებური მცდელობა, დაარღვიოს ეს აკრძალვა, იმით მთავრდება, რომ თითქმის ყველა, ვისაც ის შეიყვარებს, იღუპება ან ზარალდება. ამიტომ ის თავის თავს თვლის არა მარტო ცოდვილად, არამედ მკვლელადაც: „მაგრამ რა ცოდვილიც კი უნდა ვიყო, ჩემო მეგობრებო, *მკვლელი,* ადამიანთა მტერი, ეშმაკისეულ მრუშობას აყოლილი, ამისდა მიუხედავად, დღენიადაგ ვბეჭითობდი, მუყაითად ვმუშაობდი […]“ (მანი 2002: 649) ადრიანის მსგავსად, როდერიკიც თავის თავს მკვლელს უწოდებს, რადგანაც იცის, რომ საშინელი დანაშაული ჩაიდინა: ცოცხლად დამარხა საკუთარი და, მერე კი არ მოეხმარა მას ბნელი სარდაფიდან თავის დაღწევაში:

- ვეღარაფერს ვგებულობდი? არა, მესმის და ადრეც მესმოდა. დიდი, დიდი ხანია [...] მრავალი წუთი, მრავალი საათი, მრავალი დღე მესმის, და მაინც *ვერ ვბედავდი* - ჰოი, მაპატიე მე უბედურს! - *ვერ ვბედავდი*, სიტყვის თქმასაც *ვერ ვბედავდი!*

სამარეში ცოცხალი ჩაგვიდვია! [...] მრავალი, მრავალი დღის წინაც მესმოდა, მაგრამ *ვერ ვბედავდი*, ვერაფერის თქმას *ვერ ვბედავდი!*

ამრიგად, ჩატარებული ანალიზის შედეგად ვასკვნით, რომ თომას მანის რომანში „დოქტორი ფაუსტუსი“ გაჟღერებულია ცალკეული მომენტები ამერიკელი მწერლის ედგარ ალან პოს ნოველიდან „აშერების სახლის დაცემა“, რომლებსაც ჩვენ ვიხილავთ ორივე ნაწარმოების პროტაგონისტთა მხატვრულ სახეთა კონტექსტში. ეს ფაქტი საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ თომას მანმა, შესაძლოა, გამოიყენა „დოქტორ ფაუსტუსის“ ტექსტში ედგარპოსეული სხვადასხვა ტიპის დეტალები (სიუჟეტური, საგნობრივი, ბუნების ამსახველი, ფსიქოლოგიური და ა.შ.) და გადაამუშავა ისინი თავისი რომანის ჩანაფიქრის ჭრილში.

გამოყენებული ლიტერატურა

მანი, თომასი. *დოქტორი ფაუსტუსი. გერმანელ კომპოზიტორ ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება, მოყოლილი მეგობრის მიერ.* გერმანულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო კარლო ჯორჯანელმა. თბილისი: მერანი, 2002.

პო, ედგარ ალანი. *აშერების სახლის დაცემა.*

https://www.aura.ge/311-klasika/6273-edgar-alan-po--asherebis-saxlis-dacema.html (accessed March 1, 2023).

Kaiser, Gerhard. *„... und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ Erzählstrategien in Thomas Manns „Doktor Faustus“.* Stuttgart: J. B. Metzler 2001.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus.* In: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band VI. Berlin: Aufbau-Verlag 1955.

Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher.* The Poe Museum. July 6, 2021. Filed Under: The Poe Museum Blog. Tagged With: Read Poe's Work. https://poemuseum.org/the-fall-of-the-house-of-usher/; // https://edgarallanpoemuseum.humanitru.com/donate?page=donation-page-5a960db9-9cbc-4c85-8e47-b1981d437301&address=required (accessed March 1, 2023).

Адриан Леверкюн – характеристика литературного героя (персонажа). https://www.allsoch.ru/sochineniya/26954//Allzoch.ru (accessed April 19, 2023).

Анализ новеллы «Падение дома Ашеров». LitHelper. https://lit-helper.com/p_Analiz_novelli_Padenie_doma_Asherov (accessed May13, 2023).

Андреев, Валерий. *Образ Ницше в романе Т. Манна "Доктор Фаустус"* // Образовательный портал «Справочник от Автор 24». — Дата последнего обновления статьи: 10.03.2023. — URL https://spravochnick.ru/literatura/obraz_nicshe_v_romane_t_manna_doktor_faustus/; https://spravochnick.ru/literatura/obraz_nicshe_v_romane_t_manna_doktor_faustus/#obraz-a-leverkyuna (accessed April 19, 2023).

Давыдова, Виктория. *«Падение дома Ашеров»: Эдгар Аллан По, символика смерти и ужас* //Реальные книги: Электронные и бумажные книги, 2023. https://r-book.club/ru/zarubezhnye-pisateli/ehdgar-po/padenie-doma-asherov.html (accessed April 7, 2023).

Днепров, Владимир. "Доктор Фауст XX века." *Вопросы литературы,* №3, 1962. https://voplit.ru/article/doktor-faust-xx-veka/ (accessed April 11, 2023).

«Доктор Фаустус», художественный анализ романа Томаса Манна. Copyright (c) 2009-2023. Goldlit. Литературная критика, сочинения, краткие содержания, биографии писателей. https://goldlit.ru/tomas-mann/591-doktor-faustus-analiz (accessed May 1, 2023).

Злобин, Георгий. "Эдгар Аллан По – романтик и рационалист". Вступ. Статья: 5-14 // Эдгар По. *Рассказы*. Москва: Художественная лит-ра, 1980.

Суханова, Татьяна. *Адриан Леверкюн. Литературные герои.* Академик, 2009. https://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/96/АДРИАН (accessed April 19, 2023).

კულტურული იდენტობისა და ტრადიციის საკითხი რუდოლფო ანაიას რომანში დამლოცე, ულტიმა

თამარ კობეშავიძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

IDENTITY AND CULTURAL TRADITION IN RUDOLFO ANAYA'S BLESS ME, ULTIMA

TAMAR KOBESHAVIDZE
Akaki Tsereteli State University

Abstract: The Chicano literature has become an integral part of a great American culture since the civil rights movement in the 1960s and Chicano political activism. Rudolfo Anaya's *Bless me, Ultima* (1972) is a fine example of the book which helps understand multiculturalism of the U.S. that allows the coexistence and development of various cultures. Through the writer's accurate and free of stereotypes representation of Chicano culture the reader gets to know much better its authentic beliefs and heritage.

Bless me, Ultima is a coming-of age novel telling a story of a Chicano boy Antonio who is going a hard way of the transition from childhood to adolescence. Being brought up in two traditions he has to make a choice between Mexican-American pagan and Catholic cultures. On the one hand, he questions the value of the Catholic church but, on the other hand, a wild and violent life of the cowboys is also unacceptable for him. Antonio's true mentor becomes an elderly woman Ultima, a healer and keeper of the traditions and wisdom of her people. The main character's "loss of innocence" is a very painful process, but finally he can find his true cultural identity and his way in life.

Keywords: U.S. multiculturism, Chicano, dichotomy, bildungsroman

დღეს, როდესაც მთელი სამყარო გლობალიზაციის დიდ გავლენას განიცდის და უფრო და უფრო ერთსახოვანი ხდება, რეგიონული განსხვავებებისა

და კულტურული იდენტობის საკითხი კვლავ რჩება თანამედროვე ამერიკული ლიტერატურის აქტუალურ თემად. მე—20 საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაწყებული რეგიონალიზმი ტრიუმფალურად ბრუნდება ამერიკულ ლიტერატურაში, ის განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და ეწინააღმდეგება მარტივ კლასიფიკაციას. წინა პერიოდისგან განსხვავებით (მე-19 საუკუნის ბოლო - მე-20 საუკუნის 30 წლები), როდესაც ლიტერატურაში საუბრობდნენ აშშ—ს სამხრეთის, დასავლეთისა და ნიუ ინგლისის კულტურულ იდენტობაზე, ახალი რეგიონალიზმი მოიცავს აშშ — ს თითქმის ყველა შტატის, აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ, მათ შორის ჩრდილო-აღმოსავლეთის, ნიუ-იორკის, ვაშინგტონის, ტეხასის, ნიუ მექსიკის, ჩიკანოს/ლატინოს, შორეული დასავლეთის, წყნარი ოკეანის ჩრდილო-დასავლეთის ლიტერატურას. ნიშანდობლივია, რომ ახალი ლიტერატურული რეგიონალიზმის მწერლები კვლავ მიმართავენ და იკვლევენ ამ მხატვრული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ტრადიციულ თემებს, როგორიცაა ადგილი, თემის ისტორია, წარსული, კულტურული იდენტობა, ოჯახი, ძველი ადათ—წესები და ჩვეულებები, სიყვარული ძველი მითებისა და ამბების თხრობისადმი (Wilson & Ferris 1989). მეორე მხრივ, ასეთი ლიტერატურა მკითხველს ეხმარება აშშ-ს მულტიკულტურალიზმის, რომელიც სხვადასხვა კულტურის თანაარსებობისა და განვითარების საშუალებას იძლევა, გაცნობიერება-გაგებაში.

ჩიკანოს ლიტერატურა დიდი ამერიკული კულტურის განუყოფელი ნაწილი 1960-იან წლებში, ჩიკანოს პოლიტიკური აქტივობისა და სამოქალაქო უფლებების მოსაპოვებლად დაწყებული მოძრაობის შემდეგ ხდება. რუდოლფო ანაია კი ჩიკანოს თანამედროვე ლიტერატურული კანონის ერთ-ერთი დამაარსებელია. მისი პირველი რომანის „დამლოცე, ულტიმა“ (1972) სიუჟეტი, სხვა ლიტერატურული რეგიონალიზმის ნაწარმოებების მსგავსად, არაჩვეულებრივი, განსაკუთრებული ინდივიდის გარშემო ვითარდება და მთავარი ყურადღება თემის იდეაზეა გამახვილებული. ამავდროულად, ავტორი მისი ხალხის იდენტობაზე, ავთენტურ რწმენაზე და კულტურულ მემკვიდრეობაზე მოგვითხრობს ყოველგვარი სტერეოტიპების გარეშე.

ტრადიციულად, რომანს „დამლოცე, ულტიმა“ მისი პოეტიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე, მაგიური რეალიზმის ჟანრად მიიჩნევენ. ჟანრის შესა-

ბამისად უამრავი ფანტასტიკური, ჯადოსნური თუ მაგიური მოვლენა ნაწარმოებში რეალურ სამყაროში ნიუ მექსიკოს შტატის პატარა ქალაქში გვადელუპაში ვითარდება. სიუჟეტი თანმიმდევრულად და ლოგიკურად იშლება და, როგორც წესი, საპირისპირო სივრცეებს მოიცავს, როგორიცაა ქალაქი და სოფელი, ავტოქთონური და დასავლური კულტურა. მთხრობელი სრულიად ბუნებრივად, ყოველგვარი კომენტარების გარეშე აღიქვამს ზებუნებრივ ფაქტებს, თითქოს მის ირგვლივ არაფერი განსაკუთრებული ხდება.

რუდოლფო ანაიას რომანი ასევე დიდი ამერიკული ლიტერატურული ტრადიციის გაგრძელებაა, რომელსაც საფუძველი ჯერ კიდევ მარკ ტვენმა ჩაუყარა. მას შესაძლოა ამერიკული „აღზრდის რომანი“ ვუწოდოთ, რომლის ყველაზე დამახასიათებელი წამყვანი თემაა „უმანკოების დაკარგვა“, რაც ნიშნავს, რომ პერსონაჟი სხვადასხვა მიზეზების გამო ემშვიდობება ადრიან ბავშვობის უდარდელ ხანას. ანტონიო თავის მეგობრებთან და კლასელებთან შედარებით სწრაფად იზრდება და ვითარდება, რაც, პირველ რიგში, განპირობებულია მისი, ნიჭიერებითა და განსხვავებულობით. ის კითხვის ქვეშ აყენებს ყველაფერს — სამყაროში მისი ადგილიდან დაწყებული, ჭეშმარიტი რწმენის პრობლემით დამთავრებული. თუმცა ყველაზე მნიშვნელოვანი მისთვის პატიებისა და მასთან დაკავშირებული ღმერთის არსებობისა და სამართლიანობის თემა რჩება. ანტონიოს ზრდასრულ ადამიანად სწრაფად გარდაქმნას ობიექტური მიზეზებიც აქვს. მოზარდი რამდენიმე მკვლელობის და ახლო მეგობრის დახრჩობის მოწმე გახდა, რამაც ასევე უდავოდ დიდი გავლენა მოახდინა მის ცნობიერებაზე და პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესზე. საბოლოოდ, „უმანკოების დაკარგვა“ და ცხოვრებასთან ტრაგიკული შეტაკება დაკავშირებულია საყვარელი ადამიანის, აღმზრდელი ბებიის სიკვდილთან, რაც დიდ ტკივილს, ტანჯვასა და გარშემო სამყაროსი ახლებურად გაცნობიერებას იწვევს. რომანში „დაკარგვის“ ლაიტმოტივი მთელ ტექსტს გასდევს - მოზარდი ანტონიო საუბრობს თავის სიზმრებზე (ტექსტში მოყვანილია ათი ეპიზოდი), რომლებიც მეტაფორულად ძირითადად დაკავშირებულია „დაკარგვის“ თემასთან და ჩანს, თუ როგორ იზრდება და მწიფდება სულიერად მოზარდი ამ გამოცდილებით. როგორც წესი, უმეტესობა აღზრდის რომანებისა ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიულია, როგორც თავად ანაია აღნიშნავდა, ამ წიგნით მან

გამოხატა თავისი სიყვარული ნიუ მექსიკოს ჩრდილოეთის ხალხისადმი და რომანის დაწერის ერთ-ერთ მიზეზი იყო ის, რომ ადამიანები, ვისთან ერთადაც ის გაიზარდა, იმდენად ლამაზები იყვნენ, რომ არ უნდოდა მათი გაქრობა. ის იმედოვნებდა, რომ წიგნი შეიძლებოდა ყოფილიყო მარადიული, ისევე როგორც მასში მცხოვრები პერსონაჟები: "One reason that I wrote Bless me, Ultima was because, to me, the people I grew up with were so beautiful, I didn't want them to disappear. I knew a book could be timeless. I knew the characters could be preserve" (Padilla 2017). ასე რომ, ჩიკანოელი ბიჭის ანტონიოს ისტორიის პარალელურად, რომანში ასახულია 1940-60-იან წლებში მიმდინარე ჩიკანოს ხალხის კულტურული იდენტობის კონფლიქტი, როდესაც ძველი მექსიკური წარმართული ტრადიციები და ესპანური ენა დაუპირისპირდნენ კათოლიციზმსა და ინგლისურ ენას. ნიუ მექსიკოს პატარა ქალაქს ანაია გვიხატავს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ წიგნი ავტობიოგრაფიულ ფაქტებს შეიცავს, არამედ იმიტომ, რომ სწორედ ამ შტატში ფართო მასშტაბით მიმდინარეობდა ამერიკული, მექსიკური, და ადგილობრივი ამერიკელი კულტურათა შეჯახების რთული, ზოგ შემთხვევაში მტკივნეული პროცესი. როგორც რუდოლფო ანაია აღნიშნავდა, მისი წიგნი წარმოადგენს ნიუ მექსიკოს კულტურას, რომელიც ამავდროულად მოიცავს ესპანურ და ადგილობრივ ამერიკულ ტრადიციებსა და წეს-ჩვეულებებს. მას სურდა ეჩვენებინა ის სინთეზი, რომელიც კარგად წარმოაჩენს მათ მსოფლმხედველობას და მეტისურ იდენტობას: "What I've wanted to do is compose the Chicano worldview—the synthesis that shows our true mestizo identity—and clarify it for my community and myself. Writing for me is a way of knowledge, and what I find illuminates my life" (Clark 1995: 41). შესაბამისად, ანტონიოს ბავშვობიდან ზრდასრულობაში გადასვლის რთული გზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქვაკუთხედი ასევე კულტურული იდენტობის საკითხია.

რომანის დასაწყისშივე ანტონიო საუბრობს თავის კულტურულ იდენტობაზე და ხსნის განსხვავებას დედის ხალხს (the Luna) და მამის ხალხს (The Marez) შორის. ლუნას ხალხი ძველი დროიდან მოყოლებული მიწას ამუშავებდა და მეცხოველეობას მისდევდა, მარეზები კი მომთაბარე კოვბოები იყვნენ. ჯერ კიდევ ანტონიოს დაბადებისას დედის ხალხსა და მამას შორის ატყდა კამათი იმის

შესახებ, თუ რა გზა უნდა აირჩიოს მომავალში ახალშობილმა. თვით მოზარდი დარწმუნებულია, რომ მისი მომავლის საიდუმლო მხოლოდ აღზრდელმა ბებია ულტიმამ იცის, რომელიც ასევე ესწრებოდა მის ამ ქვეყნად მოვლენას. რომანის სიუჟეტის განვითარება იწყება სწორედ მაშინ, როცა მკურნალი და ბუნების საიდუმლოებების მცოდნე ულტიმა, როგორც მას პატივისცემით უწოდებენ "La Grande", საცხოვრებლად გადმოდის მარეზების ოჯახში. კულტურული მემკვიდრეობის მატარებელი ულტიმა მოზარდის ცხოვრებაში მენტორის როლს ასრულებს, რომელიც, გარდა სამკურნალო მცენარეებისა, ბიჭს ასევე ჩიკანოებისა და ადგილობრივი ინდიელების ტრადიციებს აცნობს, უზიარებს მათ ადათ—ჩვევებსა და რწმენებს. ამავდროულად, ანტონიოს დედა, რომელიც ხედავს უმცროსი შვილის ნიჭიერებას, სწავლისადმი სწრაფვას და განსაკუთრებულობას, ოცნებობს მის საეკლესიო კარიერაზე. ორ ტრადიციაში აღზრდილ ანტონიოს უწევს არჩევანის გაკეთება მექსიკურ-ამერიკულ წარმართულ და კათოლიკურ კულტურებს შორის: "I had been afraid of the awful presence of the river, which was the soul of the river, but through her (Ultima) I leaned that my spirit shared in the spirit of all things" (Anaya 1994 : 15) ან "Would the magic of Ultima be stronger than all the powers of the saints and the Holy mother church? I wondered" (Anaya 1994: 97). ერთი მხრივ, მოზარდი კათოლიკური ეკლესიის ღირებულებებს აყენებს ეჭვქვეშ, მაგრამ, მეორე მხრივ, კოვბოების ველური, ძალადობრივი ცხოვრება და ცრურწმენებიც მისთვის მიუღებელია. ანტონიოს ცნობიერებაში აშკარად დიქოტომია სუფევს, სადაც ერთმანეთს ერწყმის ოქროს კობრის, მდინარის წარმართი ღვთაების, და ულტიმას ბუს, როგორც ხალხური სიბრძნის, კულტი ისევე, როგორც წმინდა ქალწულის გვადალუპეს ხატება, პატიებისა და მოწყალების სიმბოლო. მისთვის კათოლიკური ეკლესია მართულ წესრიგთან და დანაშაულისა და ცოდვის იდეასთან ასოცირდება, ხოლო ულტიმას მიწიერი მისტიციზმი წარმოადგენს ველური ხალხის თავისუფალ სულიერებას, რომელშიც მთავარია თვითშემეცნების პროცესი და შინაგანი პატიოსნება.

რომანის ბოლოს, ულტიმასა და მისი ბუს გარდაცვალების შემდეგ, ანტონიომ ფრინველი, მოხუცი ქალის თხოვნის თანახმად, ღვიის ძირში დამარხა. შემდეგ მოზარდი კათოლიკური დაკრძალვის რიტუალზე საუბრობს, რომე-

ლიც დილით უნდა შედგეს, ვინაიდან იცის, რომ დედა მოხუცს აუცილებლად ყველა ეკლესიური წესის მიხედვით დაკრძალავს. ანტონიო აღიარებს, რომ ეს მხოლოდ რიტუალი იქნება, ვინაიდან ულტიმას სული უკვე მისი ჯადოსნური ბუს გვერდით იმყოფება: "In two days we would celebrate the mass of the dead, and after mass we would take her body to the cemetery in Las Pasturas for burial. But all that would only be the ceremony that was prescribed by custom. Ultima was really buried her. Tonight" (Anaya 1994: 262). მოზარდი არ უარყოფს კათოლიკურ ტრადიციას, მაგრამ პატივს სცემს ხალხურ წეს–ჩვეულებებსაც, რომლის შესრულებაც ულტიმამ სთხოვა. გარკვეულწილად, ეს მომენტი ემსახურება იმის ჩვენებას, რომ ანტონიომ აითვისა ბევრი რამ, რაც ხალხური სიბრძნის მატარებელმა, ულტიმამ ასწავლა, თუმცა შეინარჩუნა ის კათოლიკური ტრადიციები, რომლებშიც გაიზარდა.

როგორც ვხედავთ, ანტონიოს მომავალი თავდაპირველად მშობლების წარსულით და კულტურული იდენტობით არის დეტერმინირებული, მაგრამ მთელი რომანის განმავლობაში, ზრდასრულობასთან და გამოცდილებასთან ერთად ის ცდილობს საკუთარი მომავალი შექმნას, რომელსაც შესაძლოა წარსული ნაწილობრივ ჩრდილავდეს, მაგრამ არ განსაზღვრავდეს. ძმებისაგან განსხვავებით, ანტონიო სხვა გზას ირჩევს, მას არ იზიდავს დასავლეთი და კალიფორნია, რომელიც განიხილება, როგორც ავტოქთონური კულტურებისათვის გამანადგურებელი და დამღუპველი. „უმანკოების" დაკარგვა პერსონაჟისათვის მტკივნეული პროცესი აღმოჩნდა, მაგრამ საბოლოოდ მან შეძლო თავისი ნამდვილი კულტურული იდენტობის გააზრება და ცხოვრების გზის პოვნა. ანტონიოს ბავშვობიდან ზრდასრულამდე მოგზაურობის გზის ჩვენებით, ანაია ნიუ მექსიკოს ხალხთა ცხოვრების წესთა და განსხვავებული კულტურების თანაარსებობის რთულ ფორმას გვთავაზობს, რომელიც გამორიცხავს მათ ერთმანეთთან დაპირისპირებას, ან მტრულ დამოკიდებულებას. ავტორი ავითარებს მოსაზრებას, რომ კულტურული მემკვიდრეობის დაფასება და შენარჩუნება აუცილებელია, მისი გავლენაც გარდაუვალია, თუმცა ასევე ძალზედ მნიშვნელოვანია ახლის აღქმა და მიღება. მულტიკულტურულ რეგიონებში, როგორიცაა ნიუ მექსიკო, მწერლის აზრით, ალბათ საუკეთესო ვარიანტი ყველა ამ კულტურის ჰარმონიულად გაერთიანებაა საკუთარი იდენტობის ფარგლებში ისე, რომ თითოეული ამ ადამიანის იდენტობის განმსაზღვრელ და

ღირებულ ნაწილად დარჩეს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავტორისათვის რომანის „დამლოცე, ულტიმა“ შექმნის ერთ-ერთ მოტივად იქცა მისი მშობლიური, ძლიერი და ღამაზი ხალხისადმი სიყვარული, სურვილი გადმოეცა მათი რთული ისტორია, ეჩვენებინა ჩიკანოს კულტურული ტრადიციები, ადათ-ჩვევები და რიტუალები. რეგიონული მწერლები, ფუტის აზრით, ადგილობრივი განსხვავებული მოხმარების საგნებისა თუ კულტურული იდენტობისათვის დამახასიათებელი ცნებების აღმნიშვნელი სიტყვებით ამდიდრებენ ეროვნულ ლექსიკონს. რაც თავისთავად დადებითი რამაა, ასეთი გზით ისინი წარმოაჩენენ როგორც განსხვავებულობას, ასევე კულტურული იდენტობის მნიშვნელოვან ღირებულებებს: “Regional writers, for better or for worse, helped to introduce the production and consumption of local differences and local identities into a national vocabulary. In this way regional writing was able to figure difference as both a commodity and a positive value in itself” (Foote 2003: 34). ამის უამრავი საინტერესო მაგალითი მოიძებნება ანაიას ტექსტში, რაც მკითხველს საშუალებას აძლევს უკეთ შეიგრძნოს, გაიგოს და გაითავისოს ჩიკანოს კულტურის თვითმყოფადობა. ძირითადად ეს სიტყვები დაკავშირებულია ადამიანების საქმიანობასთან, წეს-ჩვეულებებთან, კერძებთან და ა.შ: “curandera”, “ bruja ”, “vaquero”, “tejanos”, “llaneros”, “tortilla”, “atole”, “pueblo”, “vieja”. თავად ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მისი მხატვრული სტილი „cuento“ - ს (მოთხრობა) ტექნიკის დიდ გავლენას განიცდის. ის, პირველ რიგში, ხალხური ზეპირმეტყველების ტრადიციის გამგრძელებელია, თუმცა წერით ფორმასაც მიმართავს, რომ მისი ხალხის კულტურა, ფასეულობები და იდენტობა გადასცეს მომავალ თაობებს. მისი აზრით, ამისათვის ასევე უპრიანი იქნებოდა კასეტების, კინემატოგრაფიისა და რადიოს გამოყენება: “I’ve always used the technique of the cuento [story]. I am an oral storyteller, but now I do it on the printed page. I think if we were very wise we would use that same tradition in video cassettes, in movies, and on radio” (Padilla 2017). ანაია სურვილი პირველად ახდა 2009 წელს, როდესაც სანტა ფეს თაეტრში „ელ სენტრო სუ ტეტრო“ დაიდგა წარმატებით იგივე სახელწოდების სპექტაკლი. ტექსტის სასცენო

ადაპტაცია თავად ავტორს ეკუთვნის. 2012 წელს რომანის მიხედვით შეიქმნა მხატვრული ფილმი, რომლის ყველა სცენაც ნიუ მექსიკის შტატში გადაიღეს, ხოლო სოფლის მაცხოვრებლების როლებს ადგილობრივი მოსახლეობა ასრულებდა. 2018 წელს კი ალბუკერკის ეროვნული ესპანური კულტურის ცენტრში შედგა ოპერის პრემიერა რომელიც გაზეთ „სან ფრანცისკო ქრონიკლ" რევიუში შეაფასეს, როგორც „დიდებული მომენტი" (Dauer 2022). ლიბრეტო, ისევე როგორც მუსიკა, დაწერა კომპოზიტორმა ჰექტორ არმიენტამ, რომლის შემოქმედებაც, ანაიას მსგავსად, ორიენტირებულია მექსიკურ-ამერიკულ კულტურაზეა ორიენტირებული.

References

Anaya, Rudolfo. *Bless me, Ultima*. New York Boston: Grand Central Publishing, 1994.

Clark, William. "Rudolfo Anaya: 'The Chicano worldview." *Publishers Weekly*, 242(23), 41 (June1995). https://en.wikipedia.org/wiki/Bless_Me,_Ultima (accessed September 8, 2022).

Dauer, Tysen. "*Bless Me, Ultima* Makes it to the Operatic Stage Thanks to Opera Cultura." *San Francisco Classical Voice*. https://www.sfcv.org/articles/review/bless-me-ultima-makes-it-operatic-stage-thanks-opera-cultura (accessed September 8, 2022).

Foote, Stephanie. "The Cultural Work of American Regionalism." In: Charles L. Crow (ed.). *A Companion to the Regional Literatures of America*. Blackwell, 2003: 25-41.

Kowalevski, Michael. "Contemporary Regionalism." In: Charles L. Crow (ed.). A Companion to the Regional Literatures of America. UK: Blackwell, 2003: 7-25.

Padilla, Carmella. "The Godfather." *New Mexico Magazine,* Jan. 01, 2017 Updated Dec.07, 2021 https://www.newmexicomagazine.org/blog/post/the-godfather/ accessed (September 8, 2022).

Wilson, Charles Reagan & William Ferris.(eds.). *Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1989.

ჩვენც მსხვერპლი ვიყავით! გერმანულ–ამერიკული ნარატივები საკონცენტრაციო ბანაკებზე და ჰოლოკოსტის ხსოვნა

ჯულია ლანგე
ჰამბურგის უნივერსიტეტი

WE WERE VICTIMS, TOO! GERMAN AMERICAN INTERNMENT NARRATIVES AND THE REMEMBRANCE OF THE HOLOCAUST

JULIA LANGE
Hamburg University

Abstract: *A Prison Called Hohenasperg* is a carefully plotted memoir about Arthur D. Jacobs' internment experience during and after the Second World War. The autobiographical account draws on conventionalized tropes of trauma discourse, i.e. an established 'trauma aesthetic', so as to, first, underscore the gravity of the civil liberties violations Jacobs underwent as an American citizen of German descent at the hands of the U.S. government and, second, to legitimize Jacobs' memories as 'authentic' involuntary recollections that supposedly 'act out' and hence directly transmit, as opposed to merely retrospectively reconstruct, the author's trauma. The narrative strategies employed by Jacobs are highly problematic from an ethical point of view, since he uses passages from a classic American Holocaust survivor text, namely Elie Wiesel's *Night*, as a blueprint for his own story. The inbuilt structural analogy with Wiesel's iconic testimony implicitly suggests that Jacobs' internment during and after World War II was comparable to that of Wiesel's at the Auschwitz concentration camp. Jacobs thus enters into a victim competition with Wiesel and effectively minimizes and relativizes the Holocaust as he equates German (American) wartime suffering in a U.S. Army detention facility in Germany with Jewish (American) suffering in the Nazi death camps. The discursive

strategies in Jacobs' text also manifest in the memory work of other German American activist groups such as the *German American Internee Coalition* (*GAIC*). The latter's website adopts iconic Holocaust iconography for its consciousness-raising efforts concerning the internment of German Americans during the Second World War. Comparable to Jacobs but in a different, that is visual medium, *GAIC* equally equates the German American internment experience with the annihilation of European Jewry in the Third Reich's concentration camps, thereby effectively minimizing and relativizing the Holocaust.

Keywords: German American internment, Holocaust remembrance, German American politics of memory, victim competition.

The integration of previously excluded memories of ethnic minorities' wartime discrimination into dominant war discourses is usually applauded as a positive and laudable development. By giving voice to marginalized groups and having them speak out about their civil or human rights violations, so the underlying assumption, hegemonic discourses that unjustly glorify war experiences in the presentist interests of nation states get – at least partly – challenged and rectified. Applying this logic onto the remembrance of the Second World War in the United States, the inclusion of Japanese American, Italian American and German American internment narratives into the popular U.S. American discourse on the Second World War pluralizes, transnationalizes, and hence dismantles an overly celebratory rhetoric about the nation's glorious past. Differently put, via the inclusion of ethnic memories about the curtailment of civil liberties at the hands of the U.S. government, the mythologizing of the Second World War into a unifying liberatory narration of the proverbial 'Good War,' which was won by the efforts of the 'Greatest Generation' (Brokaw 1998), gets challenged (Gessner 2015). So much for the theory. In practice, however, a close examination of the rhetorical strategies pursued in these victimization discourses is of vital importance as the narratives produced by activists who have been at the forefront of raising public awareness about the internment

of German Americans are, at times, highly problematic from an ethical standpoint, for they, in some cases, minimize and relativize the Holocaust.

In the following, I will first provide a brief overview of the history as well as developing discourse on German American internment in the United States. I will then turn my attention to one of the best-known and best-advertised books about the German American internment on the market, namely Arthur D. Jacobs' *A Prison Called Hohenasperg: An American boy betrayed by his Government during World War II*. in which Jacobs relates his and his family's experience of internment during the Second World War, forced repatriation to Germany and later return to the United States. I will then briefly discuss how Jacobs' text draws on a stock repertoire of 'trauma aesthetics' with the purpose of underscoring and legitimizing his claimed victim status. Subsequently, I will address the problematic ethical implications of Jacobs' narrative by exploring the structural parallel with Elie Wiesel's memoir *Night* that Jacobs introduces in his text. Finally, the scope of the investigation will be widened so as to include yet another memory site, constructed by a German American interest group, advocating for greater public recognition of German American internment experiences during World War II. This site of memory, I argue, uses textual strategies similar to Jacobs' memoir. It is thus just as problematic for the way in which it enters into a competition for victimhood with Jewish American Holocaust survivors and for its minimization and relativization of the Holocaust and German war guilt.

Whereas the internment of Japanese Americans during the Second World War and the commemoration of their experience via media ranging from memorials to digital museums and (fictional) written accounts have been a topic in public and scholarly discourse for several decades, the German American internment experience has so far received only scant public and critical attention. After Franklin Delano Roosevelt signed Executive Order 9066 on February 19, 1942, approximately 120.000 Japanese immigrants and Americans of Japanese descent were forcefully relocated and

incarcerated by the U.S. government. In comparison, 11.507 Germans and (naturalized or U.S.-born) German Americans were classified as 'enemy aliens' and temporarily interned in the United States between 1940 and 1948 ("Crystal City"). In many cases, they chose to or were forced to be repatriated to Germany, with family members frequently accompanying them (Fox 2000). In contrast, 1521 Italian aliens and Italian Americans were interned under the *Enemy Alien Control Program*, with only 600 of them being incarcerated for more than two years (DiStasi 2001). Moreover, 4058 German Latin-Americans were evicted to the United States and subsequently detained in U.S. internment camps as were 2264 Japanese Latin-Americans and 287 Italian Latin-Americans (Gessner 2015). People evicted from Latin American countries were then frequently used as exchange capital in prisoner exchanges with Americans captured in Europe (Russell 2015: 70).

Since the early 1990s a number of German American activists, mostly those who had been personally interned together with their parents during WWII, took political action to gain formal recognition and redress for their and their families' wartime treatment. Following in the wake of the successful initiatives on the part of Japanese American individuals, groups, and organizations, who had obtained a formal apology and redress for the injustices of the incarceration with the passing of the Civil Liberties Act in 1988, German Americans like Arthur D. Jacobs initially filed individual legal claims in which they disputed the constitutionality of said Civil Liberties Act of 1988 as it purportedly discriminated against German resident aliens and German Americans like Jacobs himself – who had been incarcerated and treated identically to Japanese American internees, as they argued – solely on the basis of their race and nationality. After the filed individual legal claims by German Americans had all been denied by the U.S. courts, collective political action was taken. In 2001, Senators Russell Feingold (D-WI) and Charles Grassley (R-IA) introduced S. 1356, The European Americans and Refugees Wartime Treatment Study Act in the U.S. Senate so as to promote the creation of an independent commission

to review U.S. government policies directed against European 'enemy' ethnic groups during the Second World War in the United States and Latin America. So far, these efforts have proven only of mediocre success. After some initial momentum, the bill failed to make its way out of Congress and has been pending since 2009 with no visible efforts currently made to reintroduce the bill ("S-621"). On the cultural-political front, however, significant steps have been taken to increase the visibility and public knowledge about the internment of German Americans. Organizations dedicated to the issue of German American internment have been founded, public talks delivered, (touring) exhibits created, films made,[1] and books written – the textual genres ranging from academic monographs to fictional texts and autobiographical works or memoirs.[2] As usual, the timing of these initiatives is important. Beyond any doubt, the successful reparation claims by former Japanese American internees provided an important model and incentive for German Americans to draw attention to their own history of victimization. However, there is yet another factor that comes into play. The onset of memorializing performances and publications concerning the German American internment in the 1990s coincided with or was, more accurately, dialectically intertwined with a general 'memory boom' (Winter 2007) and hence also 'memoir boom' – retrospectively also critically referred to as a veritable 'memory mania' (Doss 2012) – in American culture in a post-cold war era.[3] Whereas during the Cold War the competing ideologies of capitalism and communism provided the

1 See e.g. *Zum Nazi verdammt – Deutsche in amerikanischen Lagern*, dir. by Michaela Kirst, 2008, film; TRACES, *Vanished: German-American Civilian Internment, 1941-48*, 2006. traveling exhibit.

2 See e.g. Christgau (2001), Fox (2000); Gurcke Donald (2007), Krammer (1997), Krauter (2005).

3 In fact, the first monograph on the German American internment was published as early as 1985 by John Christgau. However, the majority of publications on the issue of German American internment did not see the light of day until the 1990s. In my reading, this can be partly explained by a changed commemorative landscape in a post-cold war era in which ideological models of argumentation were superseded by a new emphasis on human and civil rights.

discursive framework for discussing the past, the fall of the Berlin Wall marked a decisive paradigm shift with its advent of liberalism and liberal models of identity (Michaels 2006). In other words, starting from the 1990s, categories of memory and (ethnic) identity became dominant in relating the present to the past (Gross and Rohr 2010: 62-63). Moreover, and as a direct result of this paradigm change, human rights violations and victimhood discourses that centered on a competition between ethnic groups for the status of the most victimized collectives gained momentum in American society.

Published in 1999, Arthur D. Jacobs' *A Prison Called Hohenasperg* is a direct product of the shifts in memory discourses after the end of the Cold War - and hence reflective of the transformations regarding the underlying premises of the American commemorative landscape.

Before embarking on a critical close reading of Jacobs' memoir, it is important to comment on Arthur D. Jacobs' standing in the German American community. Arthur D. Jacobs is one of the most prolific spokesmen for the German American internment lobby. In fact, Jacobs was the first German American to file a constitutional claim against the United States on the basis of his and other German Americans' curtailment of civil liberties during and after World War II - a case he eventually lost (Jacobs 1999: 129) but that also paved the ground for further judicial German American action. Aside from having written *The Prison Called Hohenasperg (*1999), Jacobs is the founder of *foitimes.com,* a website exclusively dedicated to the issue of German American internment. Moreover, Jacobs is *the* face regarding German American internment on social media such as *YouTube*. Jacobs is also part of a veritable (grassroots) movement lobbying for a greater recognition of formerly interned German(-American)s and their families that has emerged and institutionalized itself since the turn of the 21st century in the United States and beyond (Lange 2021: 269-281).

Jacobs' book, *The Prison Called Hohenasperg*, is one of the best-advertised publications on the topic of the German American internment. Told as a first-person narrative, it relates the hardships and injustices Arthur

D. Jacobs and his family experienced as German American internees and repatriates during and in the aftermath of the Second World War on both sides of the Atlantic.

As the book explains, Arthur D. Jacobs was born in Brooklyn, New York in 1933. Both his parents were born in Germany and had emigrated to the United States in the late 1920s. Whereas Arthur D. Jacobs' mother had obtained American citizenship, his father, Lambert Jacobs, had retained his status as a non-naturalized German legal resident. Arthur and his brother had acquired U.S. citizenship by birthright (*ius solis*). In 1944, the elder Jacobs was arrested in New York City by the FBI as an allegedly potentially dangerous enemy alien and subsequently detained at Ellis Island internment camp under the enemy alien control program. As later disclosed by his son, Lambert Jacobs' internment was apparently based on weak evidence. In February 1945, Arthur D. Jacobs, his mother, and his brother voluntarily joined his father in internment. At first, the family was detained at Ellis Island from where they were transferred to the Crystal City Family Internment Camp in Crystal City, Texas. In January 1946 the family was repatriated to Germany where they were temporarily separated. Going through various trials and tribulations, including a stay at a U.S. Army detention facility in a notorious former German prison called Hohenasperg near Stuttgart, Arthur Jacobs was finally released in March 1946 and, after tough bureaucratic struggles, granted permission in 1947 to return to the United States where he went on to become a Major of the U.S. Air Force (Jacobs 1999).

At its core, *The Prison Called Hohenasperg* is a *lieu de mémoire*, i.e. a site of memory, that serves as a testimony to Arthur D. Jacobs' and his relatives' suffering due to the curtailment of their civil liberties as German Americans during and in the immediate aftermath of the Second World War. The overall objective of the publication is to raise public awareness for the Jacobs' individual family history and, by implication, for the larger, long-silenced topic of the internment of German legal U.S. residents and Americans of German descent during World War II.

By utilizing the characteristics of the conventional trauma aesthetic, the autobiographical self casts himself in the role of a profoundly and long-lastingly disturbed subject who continues to experience haunting memories of his gruesome wartime treatment (that resulted from the curtailment of his civil liberties at the hands of the American government due to his German ancestry). The strategy of invoking tropes from trauma discourse fulfils three crucial functions in Jacobs' carefully plotted memoir: first, it serves to underscore the gravity of the civil liberties violations Jacobs underwent by stressing how the past continues to impose itself on and affect his life even long after the historical events occurred. Second, it authenticates Jacobs' memories as supposedly truthful involuntary recollections – in contrast to the inevitably fabricated narratives of traditional historical accounts – and thereby legitimizes the truthfulness of Jacobs' story. Third, by presenting his memories as involuntarily recurring, 'authentic' recollections Jacobs creates a narrative safe space in which he is automatically exculpated even if making morally murky narrative moves that transgress long-standing taboos related to the representation of the Second World War, as he can always fall back on the claim that the memories narrated in his book are a product of his subconsciousness that summons up previously repressed memories, the epistemological status of which is hence, on the one hand (and in accordance with the gospels of trauma theory) beyond all doubt and, on the other, subject to the volatile workings of an individual mind whose processes, and hence fallacies, cannot ultimately be controlled (or avoided).

As much as Jacobs may have endured during his internment, the terms in which he retrospectively frames his accusation - his Jacobean *J'accuse!*, so to speak - are problematic. An instance in which the subjectivity and the retrospective, reconstructive character of the narrative become particularly evident and, at the same time, ethically problematic occurs as early as the first quarter of the book. The problem with Jacobs' account is that he invokes structural similarities to a canonical, world-widely known text by a prominent Jewish Holocaust survivor, namely Elie Wiesel – presumably

in order to underline and emphasize the idea that he, and by implication the ethnic group he represents, i.e. German Americans, suffered during the Second World War just as badly as Jewish people did.

On pages 21 to 24, the first person narrator recounts how he was transported in a "frigid, stench-filled, locked, and heavily guarded, boxcar" (Jacobs 1999: back cover) from the port of Bremerhaven, where the ship on which he had arrived from New York had landed, to Bremen. From there he was being taken to the U.S. Seventh Army, Camp 76 Internment Facility which had been established at the former prison of Hohenasperg near Stuttgart (Jacobs 1999: 21-24). Jacobs recounts his trip in the following terms:

> As I continued to think about past event, I realized it was more comfortable in this cell [at Hohenasperg] than it was in the truck that was used to transport us to Bremen. Once we left the ship we were treated like cattle instead of humans. […] The boxcar was freezing and dark – pitch dark! I had never heard of people being transported in boxcars. It smelled of body odor, urine and human feces. Did I just hear the screams of a woman? It can't be. There are no women in this prison. I remember! When the soldier slammed the boxcar door shut for the first time, *one of the women screamed at the top of her voice*, 'Oh please, please don't shut the door! I'm scared! I can't stand it!' she shouted. *Then she began to cry. And very now and then, she would shout, 'Someone please help me!' Her husband, as well as the other women and men in the boxcar, attempted to soothe and comfort the frightened woman*, but it was no use. *During the next ninety-two hours in the boxcar, these sounds would often be repeated. When the woman began to scream I plugged my ears with my fingers to blot out the sound.* I tried to sleep, but I was too cold, too frightened. [...] It had been a long day, and I had just dozed off,

when I was awakened by what seemed to be distant screams of, *'Fire! Fire!'* At first, I thought I was dreaming. The train continued to lumber along. A few moments later, I thought I heard faint banging sounds amidst the screams. Then, *without warning one of the men in our boxcar shouted 'Fire!'*Someone said, *'What do you mean, fire?' He said, 'Be quiet! Listen!'* No one made a sound. Everyone listened intently. Then we heard more clearly, the banding noise and the shouting of, *'Fire! Fire!'* made by the people in the boxcar ahead of us. We went to the back of our boxcar and began to bang on the wall while we shouted, *'Fire!'* It was a panic situation. We pounded and pounded. on the wall of the boxcar all, while we continued to yell, *'Fire!'* at the top of our lungs. We did this for several minutes before the train finally stopped. Even after the train stopped we continued banging and shouting. Finally we heard our door being unlatched, and only then did we stop the pounding and yelling. The armed soldiers slid the door open, shined a flashlight into the boxcar, stood there with their weapons in the ready position, and one soldier asked, *'Where is the fire?'* Someone from our boxcar replied, 'Not here, I think it is in the next boxcar.' A soldier, while continuing to hold his weapon in the ready position, stood in front of the door to our boxcar. The other soldiers moved on. Then we could hear, *'Raus! Get out! Mach schnell!'* repeated over and over again. The only thing I could see was the soldier who was standing by the door of our boxcar and what appeared to be the rays of spotlights coming from both ends of the train. The soldier guarding us remained silent. A few minutes later, I heard an officer tell the soldiers to tell the „Krauts" that there will be no more fires in the stove. All fires were to be extinguished and the coal removed from the boxcar. (Jacobs 1999: 23-4, all italics mine)

A comparison of Jacobs' narrative with the following excerpt from Elie Wiesel's classic Holocaust memoir *Night* reveals striking similarities:

> There was a woman among us, a certain Mrs. Schächter. […] Mrs. Schächter had lost her mind. On the first day of the journey, she had already begun to moan. She kept asking why she had been separated from her family. Later, her sobs and screams became hysterical. On the third night, as we were sleeping, some of us huddled against each other, some of us standing, a piercing cry broke the silence: *'Fire! I see a fire! I see a fire!'* There was a moment of panic. Who had screamed? It was Mrs. Schächter. Standing in the middle of the car, in the faint light filtering through the windows, she looked like a withered tree in a field of wheat. She was howling, pointing through the window: *'Look! Look at this fire! This terrible fire! Have mercy on me!'* Some pressed against the bars to see. There was nothing. Only the darkness of night. It took us a long time to recover from this harsh awakening, we were still trembling, and with every screech of the wheels, we felt the abyss opening beneath us. Unable to still our anguish, we tried to reassure each other: 'She is mad, poor woman … 'Someone had placed a damp rag on her forehead. But she nevertheless continued to scream: *'Fire! I see a fire! '* […] She continued to scream and sob fitfully. *'Jews, listen to me,' she cried. 'I see a fire! I see flames, huge flames!'* […] Toward evening she began to shout again. *'The fire, over there!'* She was pointing somewhere in the distance, always the same place. […] we were pulling into a station. Someone near a window read to us: *'Auschwitz.'* Nobody had ever heard that name. The train did not move again. The afternoon went by slowly. […] Mrs. Schächter remained huddled in her corner, mute, untouched

by the optimism around her. […] Suddenly: *'Look at the fire! Look at the flames! Over there!'* With a start we awoke and rushed to the window yet again. We had believed her, if only for an instant. Both there was nothing inside but darkness. […] Around eleven o'clock the train began to move again. […] Through the windows we saw barbed wire; we understood that this was the camp. We had forgotten Mrs. Schächter's existence. Suddenly, there was a terrible scream: *'Jews, look! Look at the fire! Look at the flames!'* And *as the train stopped, this time we saw flames rising from a tall chimney into a black sky.* Mrs. Schächter had fallen silent on her own. Mute again, indifferent, absent, she had returned to her corner. *We stared at the flames in the darkness*. A wretched stench floated the air. Abruptly, our doors opened. Strange-looking creatures, dressed in striped jackets and black pants, jumped into the wagon. Holding flashlights and sticks, they began to strike at us left and right, shouting: *'Everybody out! Leave everything inside. Hurry up!'* We jumped out. I glanced at Mrs. Schächter. Her little boy was still handing her hand. In front of us, those flames. In the air, the smell of burning flesh. It must have been around midnight. *We had arrived. In Birkenau.* (Wiesel 2006: 24-28, all italics mine)

As the juxtaposition of the two excerpts indicates, Jacobs clearly uses Wiesel's Holocaust survivor memoir *Night* as a blueprint for his own story. By strategically replicating an incident from *the* classic of Holocaust survivor literature Jacobs magnifies the extent of his own wartime suffering as he constructs a structural analogy between his experiences and those of Wiesel during the Third Reich. The structural analogy is based on several strategically invoked similarities between the two excerpts. First and foremost, a similar setting is employed by Jacobs as both he and Wiesel are transported in a cattle car to their respective camps. Moreover, Jacobs

models the unfolding action inside the cattle car, the repertoire of characters and their verbal utterances en route to the camps closely on Wiesel's excerpt from *Night*. In both narratives, there is a woman who is terrified and starts screaming so that other passengers have to comfort her and calm her down. Moreover, in both accounts a fire is invoked as a threat to the lives of the people deported in the cattle wagon. The crucial difference, however, is that in Wiesel's *Night* the initially imagined or prophesied fire as observed by Mrs. Schächter turns out to be the flames rising from the crematoria of the Nazi death camps at Auschwitz. In contrast, in Jacobs' case it is merely the flames of an overheated stove that gets extinguished shortly after the incident without any grave, let alone lethal, consequences. A further structural similarity between Jacobs' and Wiesel's text is Jacobs' mimicking of rhetorical phrases such as "Everybody out! Leave everything behind! Hurry up!" which closely resembles, both syntactically and content-wise, the utterances pronounced by the camp guards at Auschwitz who address the young Wiesel with the following words: "Everybody out! Leave everything inside. Hurry up!" Equally striking is the placement of the two excerpts in the larger context of the two memoirs: the "fire"-exclamations in the episodes about the deportation to the camps both begin on pages 23 (Jacobs) and 24 (Wiesel) respectively. This may, of course, be a pure coincidence. However, judging by the meticulous way in which Jacobs modeled his account on Wiesel's, it is presumably not too far-fetched to conclude that Jacobs' analogizing extends as far the strategic placement of said episode in the overall framework of his narrative.

From an ethical point of view, Jacobs' intended analogy with Wiesel's testimony is completely unacceptable, of course, and, in fact, outright scandalous, for the treatment Jacobs faced during his internment, as harsh as it may have been, is utterly incomparable to the systematic murder of millions of European Jews and other persecuted minorities in the Nazi concentration camps. Admittedly, Jacobs does not construct a direct parallel between his own internment at Hohenasperg and Wiesel's incarceration at the Auschwitz concentration/extermination camp. However, Jacobs still

effectively relativizes and minimizes the Holocaust as the referent of his drawn structural analogy, namely Wiesel's and Jacobs' deportation in cattle wagons to their respective sites of internment, functions as a direct precursor to what will later happen at the two camps they are transported to. The related incident thus establishes a completely untenable analogy by proxy between the multi-day internment of a German American subject in an American-operated political prison after the end of the Second World War and the incarceration of a Romanian-born Jew – who went on to become a prominent American writer, professor, political activist, Nobel Laureate, and spokesman for Holocaust survivors – in a German concentration camp in 1944. Differently put, Jacobs inbuilt analogy equates German-American suffering with Jewish (American) suffering during World War II whereby he, first of all, enters into a completely incongruous victim competition with Wiesel that results in the minimization and relativization of the Holocaust and, secondly, inscribes himself into a highly problematic German victimization discourse that equates crimes committed *by* Germans with crimes committed *against* Germans, thereby relativizing German war guilt and Germany's responsibility for the genocide of the Jews. By choosing one of the most prominent Holocaust survivor testimonies as a blueprint for his account, Jacobs turns Wiesel, a highly visible representative of the Jewish-American community, into a target for a larger agenda: accruing social capital for German Americans by challenging Jewish Holocaust survivors' leading position in the 'hierarchy of suffering' that defines contemporary American identity politics. Bluntly put, Jacobs' implicit claim is that he, and by implication the ethnic group of Americans of German descent who were unjustly interned during and after the Second World War, suffered just as much as Wiesel and (American) Jews did.

Interestingly enough, the discursive strategies in Jacobs' text also manifest in the memory work of other organized German American activists such as the *German American Internee Coalition* (*GAIC*, founded in 2005). The latter's website adopts iconic Holocaust iconography for its consciousness-raising efforts regarding the internment of German Americans during

and after the Second World War whereby *GAIC*, in a comparable manner albeit in a different, namely visual, medium, equates German American suffering with Jewish suffering and ultimately minimizes and relativizes German war guilt and Germany's genocide of European Jewry. At least a juxtaposition of the images below from the infamous concentration camp Auschwitz-Birkenau and the Fort Lincoln Internment Camp in North Dakota, where German(American)s were interned during the Second World War, reveal striking similarities with regard to the setting (camp), depicted objects (watchtowers, barbed wire fence), and camera perspective (see Fig. 1 and Fig. 2; Fig. 3 and 4). Ultimately, the images thus reinforce the notion that German American ethnic politics and Holocaust remembrance are intricately, and frequently not unproblematically, intertwined.[1]

References

Brokaw, Tom. *The Greatest Generation.* New York, Random House: 1998.

Christgau, John. *"Enemies": World War II Alien Internment.* Lincoln, NE: Authors Choice Press, 2001.

"Crystal City Family Internment Camp Brochure." Texas Historical Commission, 2015. <http://www.thc.state.tx.us/public/upload/crystal-city.pdf> (11.12.2020).

DiStasi, Lawrence. *Una Storia Segreta: The Secret History of Italian American Evacuation and Internment during World War II.* Berkeley: Heyday, 2001.

Doss, Erika. *Memorial Mania: Public Feeling in America.* Chicago: U of Chicago P, 2012.

Fox, Stephen. *America's Invisible Gulag. A Biography of German American Internment & Exclusion in World War II, Memory and History.* New York: Lang: 2000.

The Freedom of Information Times. <https://www.foitimes.com/> (11.02.2023).

1 See also Lange 2013, 2019, 2020, 2021.

German American Internee Coalition. “About Us.” *gaic.info*. <https://gaic.info/about/> (15.11.2017).

---. “Fort Lincoln, Bismarck, North Dakota.” *gaic.info*. John Christgau Collection. <https://gaic.info/internment-camps/u-s-department-of-justice-internment-facilities/fort-lincoln-bismarck-north-dakota/> (12.02.2023).

Gessner, Ingrid. “Commemorating Crystal City : The Transnational Dimension of Germa American Internment Experiences.” *American Studies Journal* 59 (2015). DOI 10.18422/59-08 (14.12.2020).

Gross, Andrew and Susanne Rohr. *Comedy – Avant-Garde – Scandal. Remembering the Holocaust after the End of History.* Heidelberg : Winter, 2010.

Gurcke Donald, Heidi. *We Were not the Enemy: Remembering the United States’ Latin-American Civilian Internment Program of World War II.* iUniverse, 2007.

Jacobs, Arthur D. *A Prison Called Hohenasperg: An American boy betrayed by his Government during World War II.* Parkland, FL: Universal Publishers, 1999.

Krammer, Arnold. *Undue Process: The Untold Story of America’s German Alien Internees.* London: Rowman & Littlefield, 1997.

Krauter, Anneliese Wiegand. *From the Heart’s Closet – A Young Girl’s World War II Story.* McCordsville, IN: Schatzi Press, 2005.

Lange, Julia. “German-American Heritage Museums and the Representation of the World Wars: A case study of the DANK Haus Museum in Chicago (IL).” *Yearbook of German-American Studies* 2019. 151-172.

---. *Herman the German: Das Hermann Monument in der deutsch-amerikanischen Erinnerungskultur.* Münster: LIT Verlag, 2013.

---. *Make German America Great Again? Identitätspolitiken deutschamerikansicher Organisationen und die Erinnerung an den Holocaust*. Dissertation (Hamburg, 2021).

---. “Troubling Memories?: The German-American Heritage Museum of the U.S.A. and the Memory of the Holocaust.” *Journal of American Studies of Turkey* (2020): 7-33. < https://dergipark.org.tr/en/pub/jast/issue/64846/993663> (11.02.2023).

Michaels, Walter Ben. *The Shape of the Signifier: 1967 to the end of History* (Princeton, NJ: Princeton UP, 2006.

Russell, Jan Jarboe. "Trade Off: During World War II, the U.S. Government Secretly Exchanged 4,500 Legal German Residents and Their American-Born Children for POWs in Europe." *American History* (Feb. 2015): 65–70.

"S-621 (110th): Wartime Treatment Study Act." *GovTrack.us*. <https://www.govtrack.us/congress/bills/110/s621/text> (10.02.2023).

TRACES, *Vanished: German-American Civilian Internment, 1941-48*. Wisconsin, 2006. Traveling exhibit.

Wiesel, Elie. *Night*. Transl. by Marion Wiesel. New York : Hill and Wang, 2006 [1958].

Winter, Jay. "The Memory Boom in Contemporary Historical Studies." *Raritan* 21/1 (Summer 2001): 52-66.

Zum Nazi verdammt – Deutsche in amerikanischen Lagern. Dir. by Michaela Kirst. 2008. Film.



Fig. 1: German American Internee Coalition website: Fort Lincoln Internment Camp, North Dakota



Fig. 2: Auschwitz concentration camp, barbed wire fence



Fig. 3: Guard tower at the Fort Lincoln Internment Camp, North Dakota



Fig. 4: Guard tower at Auschwitz concentration camp

მოგზაურობასთან დაკავშირებული მხატვრული სახეები ელიზაბეთ ბიშოპის პოეზიაში

მანანა მათიაშვილი
კავკასიის უნივერსიტეტი

TRAVEL IMAGES IN ELIZABETH BISHOP'S POETRY

MANANA MATIASHVILI
Caucasus University

Abstract: This article called summarizes research in the most emblematic theme of the whole life and art of one of the most important American poets of the 20th century. Traveling was a way of life for Elizabeth Bishop as well as a way to make her art of poetry. So, all the main visions and images in her work are connected to travel.

The article consists of the following parts: Bishop's poetry as her autobiography; a role of biography and geography in Bishop's poetry; *Topos* in literature; landscape perception and Bishop's eco-centric vision, *traveling* as the main topic in Bishop's poetry and the imagery connected to travel. Accordingly, the images depict biography, geography, topoi or places, maps and mapping, landscapes, home and natural creatures creating vivid pictures and ideas in reader's mind through sensational and emotional experience of the poet. In this article, they are analyzed in detail taking into consideration their literary, philosophical and topographical origins. These specific images are observed in all the poems and stories by this author and bear their distinguished function portraying peculiarity and originality of Bishop's poetry.

It must be mentioned that writings of Elizabeth Bishop has never been analyzed from the scientific point of view in Georgian, so an article has a pioneering role in introducing main features of the poetry of the American poet to the modern Georgian literary and academic circles.

Keywords: Elizabeth Bishop, Geography, Biography, Travel, Map, Home

კონკრეტული პოეტის შემოქმედებაში კონკრეტული საკითხის განხილვამდე, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანია, განსახილველი ავტორის დამოკიდებულების განსაზღვრა მისი მუშაობის სფეროსთან. რამდენადაც საქმე ეხება ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ისეთ ეფემერულსა და არამდგრად დარგს, როგორიც პოეზიაა, ქართული სალიტერატურო კრიტიკისთვის სასარგებლო იქნებოდა, წინ წამოწეულიყო პოეზიის შესახებ მსჯელობის პრაქტიკა თეორიულ საფუძველზე, დასაბუთებული, არგუმენტირებული კრიტიკის ფარგლებში, მაგრამ ეს მეთოდი, სამწუხაროდ, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ჯერჯერობით შეუმდგარი აქტივობაა. დღეს თეორიული კუთხით თითქმის არაფერი იწერება მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული პოეზიის შესახებ და სტატიაც ამ სიცარიელის შევსების ერთგვარი მცდელობაცაა - შევხედოთ პოეზიას, როგორც სამეცნიერო სფეროს.

პოეზია, როგორც ავტობიოგრაფია

პოეტის დამოკიდებულების განსაზღვრა მუშაობის სფეროსთან მოიცავს ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხის გამოკვეთას, როგორიცაა პოეტისა და მისი ბიოგრაფიის ურთიერთმიმართება.

პოეზიის, პოეტისა და მისი ბიოგრაფიის ურთიერთკავშირი, ერთი შეხედვით, სადაო არ უნდა იყოს. ამ მიდგომით განხილული ნებისმიერი მწერლის შემოქმედება ყველაზე სრულ და ფართო წარმოდგენას შექმნიდა მისი მნიშვნელობისა და ადგილის შესახებ ლიტერატურაში. ვფიქრობ, სწორედ ეს ურთიერთკავშირი უნდა იყოს უპირველეს საკითხად გააზრებული ნებისმიერი პოეტის შემოქმედების წარდგენისას, თუკი გვსურს კარგად გავერკვეთ ამა თუ იმ პოეტის მიღწევებსა და ღირებულებაში, რადგანაც ადამიანის მოღვაწეობის სფეროთა შორის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებას შორის კავშირი არსად ისეთი მჭიდრო არ არის, როგორც პოეზიის დარგში. მეტიც, პროზისა და პოეზიის ავტორებს შორის, ბიოგრაფიულ მასალასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით, დიამეტრალური სხვაობაც კი შეინიშნება: პროზაიკოსი ერთგვარ ობიექტივიზაცის ეწევა, რადგან ამ ტექნიკით უდგება ის საკუთარ თუ სხვათა ბიოგრაფიასა და გამოცდილებას, მაშინ როდესაც, სუბიექტური გამოცდილების

გარეშე შექმნილი პოეტური ნაწარმოები სათანადო მხატვრულ ღირებულებას ვერასდროს მიაღწევს.

ელიზაბეთ ბიშოპი: ბიოგრაფია და გეოგრაფია

ელიზაბეთ ბიშოპისთვის ბიოგრაფია მართლაც წარმოადგენს საკუთარი შემოქმედების ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან და მდიდარ წყაროს. მისი არც ერთი ნაწარმოები არ არსებობს ბიოგრაფიის კონკრეტულ მომენტთან მიმართების გარეშე; პოეტის ბიოგრაფიის ყველა მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო ფაქტი და მოვლენა გამოძახილს პოვებს და აირეკლება წიგნებში, მოთხრობებში, ნახატებში, ლექსებში, ლექსების სათაურებსა და ეპიგრაფებშიც კი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ამერიკელი პოეტის შემოქმედებაში მხატვრული ფიქცია და ცხოვრებისეული რეალობა ერთმანეთთან მჭიდროდაა გადაჯაჭვული, ხოლო მისი პოეზია საკუთარ თავთან მიახლოებისა და დაშორების ამსახველი ერთი მთლიანი დისკურსია - მისთვის პოეზია გლობალური თუ პირადი ტკივილების განკურნების ყველაზე დახვეწილი საშუალება იყო. პოეზიაში შემუშავებული სხვადასხვა მხატვრული ხერხით ის ცდილობდა, უპირობოდ დამალულიყო საკუთარ ლექსებში აღწერილი სცენების მიღმა.

ელიზაბეთ ბიშოპის ბიოგრაფიაში კი გეოგრაფიამ შეასრულა განსაკუთრებული როლი. ცხოვრების თითოეულ ეტაპზე ის ღრმად იყო დაკავშირებული სხვადასხვა გეოგრაფიულ პუნქტთან, სხვადასხვა ტოპოგრაფიულ ერთეულთან, რომლებიც იჭრებოდა მის შემოქმედებაში ლექსებისა და წიგნების თემების, სათაურების, ქვეტექსტების, კონცეპტებისა თუ მხატვრული სახეების სახით. საილუსტრაციოდ საკმარისი იქნება მხოლოდ იმის აღნიშვნაც, რომ პოეტის სიცოცხლეში გამოცემულ ყველა კრებულს გეოგრაფიასთან და მოგზაურობასთან დაკავშირებული სახელწოდება აქვს: „ჩრდილოეთი და სამხრეთი“ (1946), „ცივი გაზაფხული“ (1956), „მოგზაურობის შესახებ“ (1965), „გეოგრაფია III კლასისთვის“ (1976)... მოგზაურობიდან მიღებული შთაბეჭდილებები და გავლენები კი პოეტისთვის ყველაზე სრულყოფილად, რა თქმა უნდა, პოეზიის საშუალებით გამოიხატება. ამგვარად, პოეტის ბიოგრაფიის გამოვლით მის პოეზიაში შემოდის მოგზაურობის თემა, რომელიც არა მარტო ორგანულად ერწყმის პოეტურ ქსოვილს, არამედ განაპირობებს კიდეც ნაწარმოების კონ-

ცეფციასა და ქვეტექსტს. თემა, ცხადია, მოიყოლებს სპეციფიკურ მხატვრულ სახეებს და გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებსაც ქვემოთ დაწვრილებით განვიხილავთ, მანამდე კი შევეხოთ მოგზაურობასთან დაკავშირებულ ისეთ მნიშვნელოვან საკითხს, როგორიცაა ადგილის, ტოპოსის კონცეპტი, ზოგადად, ლიტერატურის თეორიასა და პრაქტიკაში.

ტოპოსი ლიტერატურაში

ტერმინი „ტოპოსი“ მომდინარეობს ბერძნულიდან და ნიშნავს „ადგილს“. ტოპოსი გულისხმობს გარკვეული იდეების გარკვეულ ადგილებთან დაკავშირებას სამყაროს არსის შემეცნების მიზნით. რასაკვირველია, თავისთავად ცხადია ტოპოსის მიმართება ფიზიკურად არსებულ ადგილებთან, იქნება ეს ზოგადი (ბაღი, უკაცრიელი კუნძული, ნეტარების სავანე), კონკრეტული (ლონდონი, საქართველო) თუ მენტალური (გოთიკური სახლი, რომანტიკული სიყვარული, ქრისტიანული თავდადება). ყველა მათგანი ჩვენს გონებაში ადვილად ამოსაცნობ ერთეულად ყალიბდება.

მოგზაურობის თემასთან დაკავშირებით ჩვენი კვლევის სფეროში შემოდის ტოპოსის როგორც ზოგადი, ისე კონკრეტული მნიშვნელობები. ის, რასაც თემურ კობახიძე წერს თ. ს. ელიოტის ერთი ლექსის („ბერბანქი ბედეკერით: ბლაისტაინი სიგარით“, 1919) შესახებ, შეიძლება განზოგადდეს ნებისმიერ პოეტურ ნაწარმოებში აღწერილ ნებისმიერ ადგილთან მიმართებით და მოიცავს გზასთან და მოგზაურობასთან დაკავშირებული ყოველგვარი გადაადგილების (ჩასვლა-ამოსვლა, წასვლა-წამოსვლა, მიღწევა-ვერმისწრება, გადაცურვა-გადალახვა) იდეას, რომლის არსიც მიუთითებს, არსებითად, ერთ მნიშვნელოვან მოვლენაზე - გარემოს შეცვლის ანუ, ზოგადად, ცვლილებისა და მოძრაობის ფუნქციაზე მხატვრული პერსონაჟის პორტრეტში და მის დანიშნულებაზე უნივერსალური ქრონოტოპის თეორიაში: „მე-20 საუკუნის დასაწყისის ევროპაში ბედეკერის პატარა წითელი გზამკვლევით ხელდამშვენებული მოგზაური ისეთსავე ტიპურ სურათს განასახიერებდა, როგორსაც ჩვენს დროში ჭრელი რუკითა და ციფრული კამერით აღჭურვილი ტურისტი. უკვე ლექსის სათაურსა და ეპიგრაფში - ვენეციაში ჩასვლის მოტივი უსაზღვროდ განზოგადებულია, როგორც ზოგადმითოლოგიური მოგზაურობის, „ძიების“ (The Quest) დასას-

რულის, ანუ მაძიებელი გმირის კარნავალიზებულ სიტუაციაში ჩასვლის, ან მასში „შეღწევის“ თემა. თავისთავად ეს მითოლოგემა პროტაგონისტის ჩასვლისა შეკრულ, მჭიდროდ დასახლებულ, დრამატურგიულად დაძაბულ და დროთა თანმიმდევრობის თვალსაზრისით აღრეულ მითოსურ ტოპოსში (ვენეციაში) უამრავი სიუჟეტური ასოციაციის აღმძვრელია. მათი გამოყენებით „ბერბანქში“ ხაზგასმულია მითოსური ტოპოსის უნივერსალობა - ის, რომ ასოციაციური გმირები სწორედ იმ პირობითსა და მჭიდროდ დასახლებულ სივრცეში „ჩადიან“, რომელიც მოგვიანებით ელიოტის პოეზიაში ირრეალურ ქალაქად - „უნაყოფო მიწის“ ლონდონად განსახიერდება... აქ უკვე „ჩასვლის“ მოტივი იგივეა, რაც „არ-ჩასვლის“ და იქვე დარჩენის, რადგან ელიოტის „ვენეცია“ უნივერსალურია - ის ყველგან არის და არსად არ არის, მასში ჩასვლა და არჩასვლა ერთია, რადგან ის ადამიანის არსებობის ყველა შესაძლებელ ფორმას, ადგილმდებარეობას, თუ დროსა და სივრცეში გადანაცვლებას მოიცავს... ელიოტის მითოპოეტიკურ ქრონოტოპში, ამ „შედედებულ“ სივრცე-დროში უსაზღვროდ კონდენსირებულია დრო. მასში მკაფიოდ არის ლოკალიზებული სივრცეც, რომლის მიღმა თითქოს არაფერი არსებობს, თუმცა, სიმბოლურად, ის თვითონ წამოადგენს ყველა სივრცესა და გარემოს.“ (კობახიძე 2015: 57-58).

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურულ ტრადიციაში ბედეკერის გზამკვლევით ხელდამშვენებული მოგზაური ზოგადი სქემატური სახეა ბიშოპის ლექსებში დახატული მოგზაურებისა და ტურისტებისთვის, თუმცა ბიშოპთან ეს *უნივერსალური* სქემა შევსებულია მის ბიოგრაფიასთან და გეოგრაფიის სიყვარულთან უშუალოდ დაკავშირებული კონკრეტული ტოპოსების *უნიკალურობით*.

მოგზაურობა, როგორც მთავარი თემა

ელიზაბეთ ბიშოპისთვის პოეზიის შემდეგ, მოგზაურობა მართლაც იყო მეორე ყველაზე მნიშვნელოვანი და ღრმად გააზრებული საქმეც და თვითგამოხატვის საშუალებაც, რისი დახმარებითაც პოეტის „მე“ თითქოს ქიმიურ ნივთიერებასავით იხსნება ახალ-ახალ, უცნობ ადგილებში. ცალკეული ტოპოგრაფიული ნიშნულები მისთვის მედიუმის როლს ასრულებდნენ იმ მიზნით, რათა პოეტის სადარდებელს ფესვი არ გაედგა და ერთ ადგილას არ „ჩასახლებულიყო“. მოგზაურობა მისთვის იყო არა მარტო რეალური სამყაროს გაცნობის, არამედ

პოეტური გააზრებისა და თვითრეალიზების საშუალებაც და, ვფიქრობთ, აღნიშნულ თემასთან მიმართებაში ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი შტრიხია ელიზაბეთ ბიშოპის, როგორც პოეტის პორტრეტისათვის.

მისთვის ასე მნიშვნელოვან თემას პოეტმა მთელი კრებულიც მიუძღვნა შესაბამისი სახელწოდებით „მოგზაურობის შესახებ“ (1965). წიგნი დაყოფილია 2 ნაწილად: „ბრაზილია“ და „სხვაგან“, რომელთა შორის მოთავსებულია პატარა მოთხრობა ბავშვობის მოგონებებზე სახელწოდებით „სოფელში“. მკვლევარი ელეანორ კუკი შენიშნავს, რომ „ბრაზილიის“ განყოფილებაში ლექსების ერთი ჯგუფი ტრიალებს უცხოელების: ტურისტების, მკვლევრების, მოგზაურების გარშემო, მეორე ნაწილში დაჯგუფებულია ლექსები მობინადრეთა მონაწილეობით, რომლებიც მხოლოდ სხვათა კეთილი ნებით იმყოფებიან სახლში, მესამე ჯგუფი კი აერთიანებს ლექსებს ნამდვილი სახლის თემაზე, სადაც მოქმედება ვითარდება მიმართულებით - გარედან შიგნით. (კუკი 2016: 149).

წიგნის მეორე ნაწილი „სხვაგან“ მოგზაურობის შესახებ ახლა უკვე სხვა მიმართულებით - პოეტის მოგონებებით, შიდა სივრცეებში ჩაღრმავებით - გვიყვება. ამ ნაწილში, ერთგვარად, ადგილი აქვს დროში მოგზაურობას - მეორე ნაწილის დასაწყისი ლექსები ბავშვის პერსპექტივით შეთხზულ ლექსებს ეთმობა, რომელთა საშუალებით პოეტი ფესვებს უბრუნდება და წარსულს იხსენებს. კრებულზე მუშაობის შესახებ ერთ-ერთ პირად წერილში ბიშოპი ჩვენთვის საინტერესო თემაზე საგულისხმო ფრაზას სწერს მეგობარს: “Geography must be more mysterious than we think” („გეოგრაფია იმაზე მეტად იდუმალი ყოფილა, ვიდრე ჩვენ გვეგონა“.) (კუკი 2016: 163).

მკვლევრები ერთხმად აღიარებენ, რომ ელიზაბეთ ბიშოპი ე.წ. *კარტოგრაფიული წარმოსახვით* იყო დაჯილდოებული, რაც იმას გულისხმობს, რომ მისთვის პოეტური ნაწარმოების ქმნადობა არის საკუთარი მე-ს გამოსახვა-გადაწერის პროცესი და ამ პროცესში ის საკუთარი მახსოვრობითა და წარმოსახვით საზრდოობს. ამ იდიოსინკრეტული სახეობის მქონე პოეტს გონებაში წარმოსახული, გონებით დანახული ნებისმიერი სცენა იმ რუკად წარმოუდგება, რომელზედაც ის საკუთარ თავს მოიხელთებს და ამ გზით ახდენს საკუთარ თვითდგენა-თვითდამკვიდრებას.

კარტოგრაფიული წარმოსახვის პოეტი სხვადასხვა, მაგრამ ყველა შემთხვე-

ვაში, ფართო რაკურსით წარმოიდგენს რუკას - ქსელს, როგორც ყველა ადამიანური არსების დამაკავშირებელს, ხოლო ვიწრო რაკურსით სწორედ ამ ქსელის საშუალებით ხდება პოეტის მიერ საკუთარი თავის დაკავშირება დანარჩენ ცოცხალ სამყაროსთან. როგორც დევიდ კალსტონი შენიშნავს, „ბიშოპი ყოველთვის იმ მიზნით წერდა პოეზიას, რომ საკუთარი თავი ეპოვა, რომ თვითდადგინება მოეხდინა. ლანდშაფტის აღწერისას ის მხოლოდ ზედაპირულად და გარედან (აღწერა სწორედ ამას გულისხმობს) კი არ აღწერს, არამედ აღწერს შიგნიდან, მოგზაურის ემოციური დამოკიდებულების პრიზმიდან“. (კალსტონი 1989: 34)

ოსტატურად დამუშავებული სქემითა და კონკრეტული კონცეფციით აგებულ პოეზიაში ასე უკავშირდება ერთმანეთს პოეტის, როგორც პიროვნების თვითდადგინების ამოცანა და მის მიერ ყველაზე ფართოდ ათვისებული - მოგზაურობის თემა, რაც, თავის მხრივ, გამოიხატება კონკრეტული სახე-ხატების გამეორებად და სიმბოლურ გამოყენებაში.

მხატვრული სახეები და სიმბოლოები

რუკა, როგორც ტექსტი

მკვლევრები ხშირად მიუთითებენ რუკის, როგორც მხატვრული სახის, სისტემურ გამოყენებაზე ბიშოპის მიერ, ასევე მისი შედევრების კარტოგრაფიულ თვისებებზე. მაგრამ, რას წარმოადგენს თვითონ ეს „რუკადქცევის“ პროცესი? პოეტისთვის ეს არის აზროვნების ფორმაც, ცოდნის მოწესრიგების მაორგანიზებელი საშუალებაც და მხატვრული რეპრეზენტაციაც კარტოგრაფიული პროექტების მსგავსად. ზოგადად, რუკის შედგენა აზრთა მიმოქცევის გადმოსაცემად ეფექტიანი საშუალებაა, რადგან მან ხელშესახები და თვალშესავლები გახადა არასწორხაზოვანი კავშირ-მიმართებები სხვადასხვა აზრებს შორის, ხოლო ელიზაბეთ ბიშოპმა ეს მეთოდი პროდუქტიულად გამოიყენა პოეზიაში.

კარტოგრაფიისა და პოეზიის ურთიერთმიმართებების კვლევისას ა. რ. ნიუმენი საგულისხმო დასკვნებს აკეთებს. მისი კვლევის თანახმად, „ჩვეულებრივ (ანუ, ისტორიულად), რუკა ითვლებოდა ყველაზე გამჭვირვალე და ობიექტურ დოკუმენტად, რადგან უფრო სწორად ასახავდა დედამიწის ბუნებრივ მდგომარეობას, ვიდრე ის სოციალური და პოლიტიკური სტრუქტურები, რითაც საზ-

რდოობდნენ რუკის შემდგენლები, და სწორედ ეს „ობიექტურობა“ გვიჩენს ნდობას რუკების მიმართ სწორი სანავიგაციო არჩევანის გასაკეთებლად, ხოლო პოეზია (განსაკუთრებით, ადამიანური ემოციის სიღრმეებთან მიმართებაში) იშვიათად ყოფილა ექსპლიციტურად დახასიათებული, როგორც ობიექტური მოცემულობა. ბიშოპის ოსტატობის ჩამოყალიბების წლებში სწორედ ეს იყო ახალგაზრდა პოეტთა „ობიექტივისტური“ მოძრაობის მიერ დასახული ერთ-ერთი მიზანი - ეწერათ ისე, რომ სამყარო დეტალურად გამომჟღავნებულიყო პოეზიაში ლექსის, როგორც გამჭვირვალე მედიუმის, გზით.” (ნიუმენი 2006: 57).

მკვლევრები ერთხმად აღიარებენ, რომ ბიშოპის შემთხვევაში ობიექტურობის შენარჩუნება შესაძლებელი გახდა მისი ნამუშევრების დესკრიფციული ხასიათისა და მისი პიროვნული თავშეკავებულობისა და სიტყვაძვირობის შერწყმით. მათ ეთანხმება მკვლევარი ტ. კომურა და, თავის მხრივ, ბიშოპის მეთოდის ობიექტურობას სუბლიმაციის პროცესის არსებობით ხსნის:

> … her poetic practice is one of sublimation, in which the raw feelings are transformed into something of a higher order and the end-result reveals little of the feeling of self-pity or the biographical context of such feelings of loss; in short, her work is seen as one that transforms “pain” into “art. (Komura 2011: 232)

> ბიშოპის პოეტური პრაქტიკა ერთგვარი სუბლიმაციის პროცესია, სადაც დაუმუშავებელი გრძნობები ტრანსფორმირდება მაღალორგანიზებულ სტრუქტურად, რის შემდეგაც თვითსიბრალულის შეგრძნებიდან და დანაკარგის გრძნობის ბიოგრაფიული კონტექსტიდან მხოლოდ ძალიან მცირედი რჩება საბოლოო პროდუქტში. მოკლედ რომ აღვწეროთ ეს პროცესი, უნდა ითქვას, რომ ბიშოპის ნამუშევარში ტკივილი ტრანსფორმირდება ხელოვნებად.

ჩვენი მხრივ, დავძენთ, რომ, სავარაუდოდ, ზემოაღნიშნული ობიექტურო-

ბის ტექნიკამ განაპირობა ბიშოპის პოეზიაში *ეკფრაზისის,* როგორც პირდაპირი აღწერის ლიტერატურული ხერხის ფართოდ გამოყენებაც, თუმცა ეს სხვა კვლევის თემაა, ამიტომ დავუბრუნდეთ კარტოგრაფიას, როგორც ობიექტური რეალობის პოეტური აღწერის დარგს, რომელიც ჩვენი სტატიის უშუალო თემაა.

მკვლევარ ნიუმენის მიხედვით:

> Current historians of cartography and scholars in related fields are now offering arguments about the origins of cartographic ways of seeing and their effects. They examine the intersections of maps with art, politics, religion, and, of course, science. In many cases, these studies identify the roots of the visual authority vested in plane and scale maps with the mandates of empiricism and empire. According to Simon Ryan, the space constructed by empire is universal, Euclidean and Cartesian, a measurable mathematical web constructed and maintained by positivism. (Newmann 2006: 88)

კარტოგრაფიის თანამედროვე ისტორიკოსები და მომიჯნავე დარგების მეცნიერები გვთავაზობენ მოსაზრებას ხედვის კარტოგრაფიული მეთოდების წარმოშობის, საფუძვლებისა და მათი გავლენების შესახებ. ისინი იკვლევენ რუკების გადაკვეთის შემთხვევებს ხელოვნების, პოლიტიკის, რელიგიისა და, რა თქმა უნდა, ბუნებისმეტყველების დარგებთან. მათი დასკვნით, უმრავლესად, ორგანზომილებიანი და სრულმასშტაბიანი რუკების ვიზუალური ავტორიტეტულობის საფუძველი იდენტიფიცირდება ემპირიზმსა და ერთპიროვნულ ძალაუფლებასთან. საიმონ რაიანის მიხედვით, ერთპიროვნული ძალაუფლებით აგებული სივრცე უნივერსალური, ევკლიდიანური და კარტეზიანული, მათემატიკურად გაზომვადი ქსელია, პოზიტივიზმით კონსტრუირებული და დაცული.

პოეზიისა და კარტოგრაფიის გადაკვეთის ერთი სრულმასშტაბიანი ნიმუშია ელიზაბეთ ბიშოპის პოეზია, რომელიც შესანიშნავად არის შესწავლილი მკვლევარ ნიუმენის მიერ, რომელიც საინტერესო დაკვირვებას გვიზიარებს პოეტის რუკებისადმი დამოკიდებულების შესახებ. როგორც ჩანს, ბიშოპს განსაკუთრებით აღელვებს სანაპირო ზოლის, როგორც ერთგვარი სასაზღვრო სიტუაციის, იდეა და ეს მის ლექსებში გამოიხატება ამ ტერიტორიების ვრცელი, დოკუმენტური აღწერებით:

> Coastlines as sites of arrival and expectation, the edges of potential meaning or discovery. Having lived in coastal zones throughout her life, she published as many as sixteen poems documenting the shores of Nova Scotia, Florida, Europe, and Brazil. (Newmann 2006: 92)

> სანაპირო ზოლებს [ბიშოპი აღიქვამს] როგორც ჩასვლისა და მოლოდინის ლოკაციებს, როგორც პოტენციური მნიშვნელობებისა და აღმოჩენების ზღვარს. მთელი ცხოვრების განმავლობაში სანაპირო ზონებში ცხოვრების გამოცდილებით მან 16 ლექსი გამოაქვეყნა, სადაც დოკუმენტურადაა აღწერილი ნოვა სკოტიის, ფლორიდის, ევროპისა და ბრაზილიის სანაპიროები.

მათ შორის ერთ-ერთი ლექსი „რუკა“, რომლითაც იწყება პულიცერის პრემიით დაჯილდოებული კრებული „ჩრდილოეთი და სამხრეთი“ (1946 წ.), კარტოგრაფიული პოეტიკის სრულყოფილი ნიმუშია. კარტოგრაფიულ პოეტიკით განხილვის შედეგად, „რუკის“ შესახებ ნიუმენი შემდეგ დასკვნას გვაწვდის:

> „რუკა“ არ არის დაცლილი ისტორიისგან, რამდენადაც არც ერთი რუკა არ შეიძლება იყოს ისტორიისგან თავისუფალი, და ვერც ვერასდროს გავიგებთ, იმ ტიპის რუკა, რომელსაც ავტორი ლექსში აღგვიწერს, გამოდგება თუ არა საორიენტაციოდ ერთი ადგილიდან მეორეში გადაადგილებისას. მაშინ, როცა ბიშოპი ყურადღე-

ბას ამახვილებს საზღვრებზე, ზედაპირებზე და სანაპიროებზე, მისი ლექსები შიდა ტერიტორიებისგან, შიგთავსისგან სულაც არ არის დაცლილი - ანუ, ისინი არ წარმოადგენს „ნეიტრალურ სივრცეს“, და ამავე დროს, არც მხოლოდ ზედაპირებისა და კონტურებისგან შედგება. ბიშოპის ლექსები შედგება ზედაპირებს, კარტოგრაფიულ პროექციებს, გადაადგილებებსა და შიდა ტერიტორიებს შორის არსებული დაძაბულობითა და მღელვარებით.“ (ნიუმენი 2006: 62)

ვფიქრობთ, ეს განსაზღვრება ყველაზე სწორად აყალიბებს ფაქტობრივ ინფორმაციასა და მის მხატვრულ გადამუშავებას შორის (რუკა და „რუკა“) არსებულ აუცილებელ მიმართებას იმ მიზნით, რომ მშრალი ფაქტებიდან პოეზია მივიღოთ („დაძაბულობა და მღელვარება“), რაც თანამედროვე პოეზიისთვის საჭილდაო ქვას წარმოადგენს ჩვენთვის ნაცნობი ინგლისურენოვანი და ქართული პოეზიის მაგალითების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ.

სახლი

მოგზაურობასთან დაკავშირებულ სახე-სიმბოლოთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია *სახლი*, რომელიც ბიშოპის მიერ გამოყენებულ განმეორებად სახე-სიმბოლოებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე ხშირია. *სახლი* ბიშოპთან ტევადი სახეა, როგორც ერთგვარი ნულოვანი მოგზაურობის მეტაფორა, ანდა რეალური მოგზაურობის დასაწყისისა და დასასრულის სიმბოლო. მოგზაურობის თემაზე დაწერილი ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი ‘*Questions of Travel*’ სახლიდან წასვლისა და სახლში დაბრუნების თემაზე ბრწყინვალედ ფორმულირებული ფილოსოფიური განსჯით მთავრდება:

> Is it lack of imagination that makes us come
> to imagined places, not just stay at home?
> Or could Pascal have been not entirely right
> about just sitting quietly in one’s room?
>
> Continent, city, country, society:

the choice is never wide and never free.
And here, or there . . . No. Should we have stayed at home,
wherever that may be?
ნუთუ მხოლოდ წარმოსახვის ნაკლებობაა, რაც გვაიძულებს
ვიმოგზაუროთ წარმოსახულ გრძედ-განედებზე,
იმის მაგივრად, რომ, უბრალოდ, სახლებში დავრჩეთ?
თუ დავიჯეროთ, რომ პასკალი ოდნავ სცდებოდა,
როცა ამბობდა, რომ ყველაფერს შინ ყოფნა სჯობდა?

კონტინენტია, ქალაქია, ქვეყანა თუ ნაცნობების წრე
არსად არ არის არჩევანი თავისუფალი.
აქ თუ იქ?.. არა, არსად. მართლაც, ხომ არ სჯობდა სახლში დარჩენა,
ეს სახლი სადაც არ უნდა იყოს?

აქ მხატვრულ ეფექტს ქმნის დიალოგი მოგზაურად ქცეულ ტურისტსა და მოაზროვნეს შორის, რომელიც ღრმად დაფიქრდა მოგზაურობის არსზე. ზოგადად, აღნიშნული საკვანძო ლექსის სათაურის მქონე მთლიანი კრებულის კონცეფცია მოგზაურობაზეა აგებული, რომელსაც უკავშირდება ერთ-ერთი ძირითადი თემა - შინაგანი სახლის, შინაგანი ნავსაყუდელის ძიება, გამოხატული *სახლის*, როგორც იდეისა და სიმბოლოს საშუალებით. პირველივე ლექსი „სანტოსში ჩასვლა“ რეალურადაც ბრაზილიის სანაპირო ქალაქში ტურისტის ჩასვლას აღწერს, რის შემდეგაც დანარჩენი ლექსებით მოგზაურობა გრძელდება კონტინენტის სიღრმისკენ. ტურისტის თვალთახედვა თანდათან ბრაზილიის მკვიდრის თავლთახედვად იქცევა. ეს ამბავიც პოეტის ბიოგრაფიასთანაა დაკავშირებული - 1951 წელს მან სამოგზაურო სტიპენდია მიიღო, რის საშუალებითაც გემით მთელი სამხრეთ ამერიკის შემოვლას აპირებდა, თუმცა ნოემბერში ბრაზილიის სანაპირო ქალაქ სანტოსში 2 კვირით ჩასული ამ ქვეყანაში 15 წლით დარჩა.

სახლთან, როგორც სიმბოლოსთან, არის დაკავშირებული პოეტის შემოქმედებაში არა მარტო მოგზაურობის შთაბეჭდილებების, არამედ, ზოგადად,

სიმშვიდისა და სტაბილურობის განცდების გამოხატვაც. ხშირად გვხვდება სახლი პოეტის ადრეული ბავშვობის, დედის მშობლებთან მშვიდი ცხოვრების პერიოდზე მინიშნების ფუნქციით: მაგ. ლექსში '*The Moose'* პოეტი შთამბეჭდავ მხატვრულ სახეს ქმნის, როდესაც ამბობს: The bay not at home. ლექსში *'Jeronimo's House'* ლირიკული გმირის ზღაპრული სასახლე სინამდვილეში მყიფე ფიცრების სახლია, თუმცა ის პატრონისთვის მაინც თავშესაფარია ქარიშხლის დროს: My house, my fairy /palace, is /of perishable/clapboards with/ three rooms in all, … my shelter from hurricane. ლექსში '*Sestina'* სექტემბრის წვიმა ეღვრება სახლებს, ხოლო ბავშვი ხატავს მორიგ მიუვალ. მიუწვდომელ, იდუმალ სახლს. ვილანელის ფორმით დაწერილ ერთადერთ და ყველაზე ცნობილ ბიშოპისეულ ლექსში '*One Art* ' მრავალ დანაკარგს შორის, ქალაქებს, მდინარეებს, კონტინენტსა და სამეფოებთან ერთად ლირიკული გმირი ახსენებს სამი საყვარელი სახლიდან ერთ-ერთის დაკარგვას: … And look! my last, or/next-to-last, of three loved houses went.

ერთ-ერთ ლექსში ('Squatter's Children') სახლი ბიბლიური ალუზიით აღიწერება, რითაც პოეტის სათქმელს ირონიული შეფერილობა ეძლევა უნებართვოდ დასახლებული ოჯახის ბავშვებისთვის უფლებების შეხსენების ფონზე: Children, you stand among/the mansions you may choose/out of a bigger house than yours,/ whose lawfulness endures. ამ ფრაზის რიტმულ-შინაარსობრივი ანალოგია მარტივად ამოსაცნობია იოანეს სახარებისეული ფრაზით: „In my Father's house are many mansions" (იოანე 14:2). ლექსში The Weed - სახლის აღწერა გვხვდება აფრიკულ-ამერიკულ ჰიმნებზე მიმანიშნებელი ფრაზით: "house built on a sure foundation", რომელიც უკავშირდება სპირიჩუელის ერთ-ერთ იგავს ქვიშასა და კლდეზე აშენებული სახლების შესახებ.

ლექსში 'Song for the Rainy Season' ბიშოპს იდილიური გარემო *locus amoenus*-ი შემოაქვს, რომელიც ტრადიციულად აღიწერება, როგორც ადგილი ზომიერი კლიმატის სარტყელში ნაკადულებით, აყვავებული მდელოებით, ხეებითა და მოჭიკჭიკე ჩიტებით, რომლისთვისაც არსებითია თავშესაფრისა და სიმყუდროვის თვისებები და განსხვავდება სოფლის სახლის არეალისგან. ლექსის მიხედვით კი, ბიშოპისთვის *locus amoenus* წარმოადგენს ადგილს

სუბტროპიკულ სარტყელში წვიმიან სეზონზე, სადაც ხეებისა და მოჭიკჭიკე ჩიტების ნაცვლად ხისებრ გვიმრასა და ბაყაყებზე მონადირე რუხ ბუებს ვხედავთ შეყვარებული წყვილის პასტორალური სიმყუდროვის ფონად: **Hidden, oh, hidden/ in the high fog/the house we live in, /beneath the magnetic rock.** სხვათა შორის, ბრაზილიაში ცხოვრების დროს პოეტი თავის სახლს გიგანტური ხე-გვიმრის პორტუგალიური სახელით მოიხსენიებდა - „სამამბაია“ აწერია მისამართად მის მიერ ბრაზილიიდან გაგზავნილ წერილებს.

ამგვარად, სახლი, როგორც ერთ-ერთი საკვანძო მხატვრული სახე, ბიშოპის ნაწარმოებებში, შესაძლოა სხვადასხვა ძალის ექსპრესიით, მაგრამ ყოველთვის კონკრეტული ფუნქციითა და გამომსახველობითი დანიშნულებით ჩნდება და თავის განსაკუთრებულ როლს ასრულებს პოეტური ქსოვილის შექმნაში.

ამ მნიშვნელოვან სახე-სიმბოლოსთან დაკავშირებით, გვსურს, განვაზოგადოთ მკვლევარ ელეანორ კუკის შენიშვნა (კუკი 2016: 156) კონკრეტულ ლექსზე („ჯავშნოსანი არმადილი“) და აღვნიშნოთ, რომ ბიშოპისეული *სახლისა* და *სახლეულის* ცნებაში მოიაზრება ცოცხალი ბუნების ყველა სხვა წარმომადგენელიც - ცხოველები და ფრინველები, რომელთაც, თავის მხრივ, საკუთარი საცხოვრისი აქვთ. თითოეული მათგანი ორგანული ნაწილია ყველა იმ მამულისა თუ სახლისა, რომელსაც ბიშოპი გვიხატავს. აქედან გამომდინარე, მის ნაწარმოებებში უხვადაა ბუნებრივ გარემოსთან დაკავშირებულ არსებათა მხატვრული სახეები.

ბუნებრივ გარემოსთან დაკავშირებული არსებები

ბიშოპის ყველა ლექსში გვხვდება. მათ ერთგვარი დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქცია ეკისრებათ ყოფით, რეალურსა და ბუნების იდუმალ სამყაროებს შორის. საკმარისია, დავასახელოთ ის ცხოველები, რომლებიც პოეტს ლექსების სათაურებად ჰყავს გამოყვანილი, ესენია: მამლები, თევზი, ჯავშნოსანი არმადილი, მექვიშია, ლოსი, ძაღლი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ტექსტებში ნახსენებ ბუნების სამყაროს სხვა წარმომადგენელთა შესახებ. როგორც მკვლევარი, ელეანორ კუკი, აღნიშნავს, „რა თქმა უნდა, სახეობები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ თვითონ ეს არსებები იპყრობენ ბიშოპის მზერას,

როგორც ეს ახასიათებს ცოცხალ სამყაროს“. მაგ. კრებულში „მოგზაურობის შესახებ“, რომელიც ასევე ზოგადი და კონკრეტული გეოგრაფიული სახელწოდების მქონე ორი ნაწილისგან („ბრაზილია“ და „სხვაგან“) შედგება, ყველა ლექსი პირველისა და ბოლოს გარდა, შეეხება ცოცხალ არსებათა სამყაროს. მათგან, - როგორც თავის დაკვირვებას გვიზიარებს ე. კუკი, „ზოგი - მეტაფორების საშუალებით („სექსტინა“), ზოგი ერთ რომელიმე კონკრეტულ სახეობას აქცევს ლექსის თემად („ჯავშნოსანი არმადილი“, „მექვიშია“), მაგრამ ყველა ნაწარმოებში გვხვდება შინაური და გარეული, თავისუფალი და დატყვევებული ცხოველები და ფრინველები. ყველაზე ბოლოს ნახსენებია ნახირი, რომელიც შედგება საწყალი, ავადმყოფი ცხოველებისგან, რომელთაგან ყველა დასაკლავად არის განწირული; ლექსში „რამდენიმე ვიზიტი წმ. ელიზაბეთის საავადმყოფოში“ ცხოველები, ფრინველები და მწერები არ დაიშვებიან სამკურნალო დაწესებულებაში; მოთხრობა „სოფელში“, რომელიც კრებულის ორ იდეურ ნაწილის შორისაა მოთავსებული, გვიყვება ბავშვის შესახებ, რომელიც აკვირდება, როგორ აჭედებენ ცხენს ნალებს ჩლიქებზე; ხვდება ორ ძაღლს, რომელთაგან ერთი ყრუა და გათამამებული; მწყემსავს ძროხას, სახელად ნელის; ცდილობს აირიდოს გოჭის ჭყივილის ხმა, რომელსაც სადღაც შორს კლავენ, შემდეგ კი აცქერდება ნაკადულის წყალში კალმახებს. ლექსი „კვირა, დილის 4 სთ.“ ლექსია სიზმარზე წარმოსახვითი ცხენის შესახებ, რომელსაც ნალების აკვრა სჭიდება, ისევე როგორც რეალურ ცხენს სჭირდებოდა ზემოთ ნახსენებ მოთხრობაში.“ (კუკი 2016: 142).

ბუნებისადმი მიმართული სწორედ ასეთი მიკროსკოპული ხედვისა და ობიექტივისტური მიდგომების გამო კრიტიკოსები საუბრობენ ბიშოპის პოეზიაში მკვეთრად გამოხატული ეკოცენტრული ხედვისა და ლანდშაფტის აღქმის თავისებურებათა შესახებ: „ბიშოპთან ბუნების სხვა ქმნილებებს ოფიციალურად აქვთ გამოცხადებული ავტონომია მაშინ, როცა ადამიანი წარმოადგენს ბუნების უბრალო კომპონენტს და არა ლანდშაფტის დომინანტ პროტაგონისტს. ბიშოპის პოეტიკა ნიმუშია ინტერაქტიული თანასწორობისა და არა ადამიანსა და ბუნებას შორის ფუჭი და სტერილური, იერარქიული დამოკიდებულებისა. გაუცხოების მაგივრად, რომელიც ანთროპოცენტრიზმის ავტორიტარული თავსმოხვევის შედეგია, ორმხრივი აღიარების ბიშოპისეულ უანგარო პოზიციას

პოეტიკაში შემოაქვს თანაბარუფლებიანი ურთიერთობა ადამიანსა და ბუნებას შორის.“ (ჰუანგი 2010: 21)

ამგვარად, ელიზაბეთ ბიშოპის პოეზიაში მოგზაურობასთან დაკავშირებული უმთავრესი სახე-სიმბოლოების გამოყოფის, დახასიათებისა და მათი მხატვრული თუ დოკუმენტური საფუძვლების კვლევის შედეგების შეჯამების მიზნით უნდა ითქვას, რომ სტატია წარმოადგენს მე-20 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ამერიკელი პოეტის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი ტენდენციების მიმოხილვას, რაც გულისხმობს, ერთის მხრივ, ბიოგრაფიული მასალის უნიკალური ათვისების მეთოდსა და პოეტურ გადამუშავებას, ხოლო, მეორე მხრივ, მოგზაურობის თემისა და მასთან დაკავშირებული მხატვრული სახე-სიმბოლოების მრავალფეროვან გამოყენებას. *რუკა, ტოპოსი, ლანდშაფტი, სახლი* და *ბუნების სამყაროსთან დაკავშირებული არსებები* წარმოადგენს იდეებს, რომლებიც უწყვეტად გადადის პოეტის ერთი კრებულიდან მეორეში, ლექსიდან მოთხრობაში, პირადი წერილიდან - მემუარში და ქმნის მხატვრული სახე-სიმბოლოების მთელ სისტემას გამოკვეთილი მხატვრული კონცეფციითა და მკითხველზე ზემოქმედების დაუვიწყარი ეფექტით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კობახიძე, თემურ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015.

Kalstone, David. *Becoming a Poet: Elizabeth Bishop with Marianne Moore and Robert Lowell*. London: The Hogarth Press, 1989.

Gordon, Jan B. “Days and Distances: The Cartographic Imagination of Elizabeth Bishop”. *Contemporary Poetry in America*, No. 22/23, (SPRING-SUMMER 1973): 294-305 https://www.jstor.org/stable/40546786

Bishop, Elizabeth. *The Complete Poems 1927-1979*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1984.

Cook, Eleanor. *Elizabeth Bishop at Work*. Harvard University Press, 2016.

Carter, Paul. *“Dark with Excess of Bright”: Mapping the Coastlines of Knowledge*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2009. https://catalogue.nla.gov.au/Record/4516421

Newmann, Alba Rebecca. *"Language is not a vague province": Mapping and Twentieth-Century American Poetry*. University of Texas Press, 2006.

Komura, Toshiaki. *Poetry of Lost loss: a Study of the Modern Anti-Consolatory Elegy*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (English Language and Literature). The University of Michigan, 2011. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/84433/tkomur_1.pdf

Huang, Iris Shu-O. Landscapes, Animals and Human Beings: Elizabeth Bishop's Poetry and Ecocentrism, *Intergrams* 10.2-11.1, 2010. Landscapes_Animals_and_Human_Beings_Eliz.pdf

ტომას სტერნზ ელიოტის ელიოტის "გახანგრძლივებული აწმყოს" ინტერპრეტაცია თემურ კობახიძის მონოგრაფიაში *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*

ნათია მარგიანი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

T. S. ELLIOT'S "EXTENDED PRESENT" AND ITS INTERPRETATIONS IN TEMUR KOBAKHIDZE'S MONOGRAPH *T. S. ELIOT AND THE AESTHETICS OF HIGH MODERNISM*

NATIA MARGIANI
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstarct: The purpose of the article is to explore Temur Kobakhidze's interpretations of the *here and now* in his monograph, which includes Thomas Eliot's poetry and essays, where Thomas Eliot combines the past and the future in a given moment and calls it the *extended present*. This *extended present* can be said to be another name for *here and now*, happening in one and several layers at once, breaking the framework of time and space.

In Temur Kobakhidze's monograph, we find a combination of the mythopoetic model and the movement of internal time. Here, man, always walking in a circle and, at the same time, doomed to loneliness, is bonded to an eternal being. If, at first glance, paradoxical ideas are scattered for the reader in mythopoetics, for Temur Kobakhidzi, every aspect of the poem, every associative detail, is carefully calculated and takes place at the expense of inner feelings. In the wake of inner feelings, on the one hand, a person is freed from the passage of time, on the other hand, he is fully realized in the present moment, immersing itself in the "instant freedom" of timeless emotions.

Keywords: Eliot, Extended Present, Temur Kobakhize, Here and Now, Time, Chronotope.

„გახანგრძლივებული აწმყო“ ტომას ელიოტის შექმნილი ტერმინია და შინაარსობლივად აწმყოს გაფართოებას, შეიძლება ითქვას, მასში წარსულისა და მომავლის ჩატევას, ანდაც, მის წარსულსა და მომავალზე განფენას მოიაზრებს. გახანრძლივებული აწმყო, რა თქმა უნდა, ვერ იქნება ობიექტური დროის ნაწილი, რადგან ჩვენ ვიცით, რომ აწმყო წამი მუდმივად წარმავალია. მაშინ სადღა ხანგრძლივდება ის? ამ კითხვაზე სევერინუს ბოეთიუსის ცნობილი ფრაზით შეგვიძლია გავცეთ პასუხი ,,ის ,,ახლა”, რომელიც მიედინება, ჰქმნის ობიექტურ დროს, ხოლო ის ,,ახლა”, რომელიც რჩება, ქმნის მუდმივობას.”[1] და თუ კი დრო, რომელიც მიდის, ობიექტურია, ლოგიკა გვკარნახობს, რომ დრო, რომელიც რჩება, სუბიექტური უნდა იყოს. სუბიექტურ დროში, ანუ გახანგრძლივებულ აწმყოში, პიროვნებისათვის მატერიალური დროის რამდენიმე წუთიც კი კმარა საიმისოდ, რომ მთელმა მისმა ცხოვრებამ თვალწინ ჩაურბინოს… როგორც შოთა რუსთაველი წერს, „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოდინდების,“ მაშასადამე, შემოქმედში რა სუბიექტური შთაბეჭდილებებიც მიედინება, იგივე გადმოედინება მისსავე შენაქმნზე. აქედან გამომდინარე, ამ მდგომარეობას სხვადასხვა ხელოვანთან სხვადასხვა ფორმით ვხვდებით; იქნება ეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტომას ელიოტის „გახანგრძლივებული წამი“, ჰერმან ჰესეს „ესთეტიკურად აღქმული დრო“, ეზრა პაუნდის „მყისიერი თავისუფლება“ თუ სხვ. თემურ კობახიძე დიდი ოსტატობით შლის ამ თემას თავის მონოგრაფიაში „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“, სადაც აღნიშნავს, რომ: „პირად, სუბიექტურ შთაბეჭდილებათა უნივერსალიზაციას ახდენდნენ ჯოისი და კაფკა, ჰესე და ფოლკნერი, პრაქტიკულად ყველა მოდერსნისტი მწერალი თუ პოეტი, გვიანდელი იეიტსისა და, რაღა თქმა უნდა, ეზრა პაუნდის ჩათვლით“ (კობახიძე 2015: 303).

როდესაც ჩვენ ლაპარაკი გვაქვს დროზე და მის სუბიექტურ აღქმაზე პიროვნებაში (ანდაც ნაწარმოების პერსონაჟში), ჩვენ ავტომატურად ვგულისხმობთ სივრცესაც, რადგან მატერიალურ წამს მოწყვეტა ნიშნავს კონკრეტულ ადგილმდებარეობასთან განშორებას, შინაგანი ძიების დაწყებასა და სუბიექტურ დროსა და სივრცეში გადანაცვლებას. როგორც მანანა გელაშვილი აღნიშნავს

1 “Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum“. (წიგნიდან სევერინუს ბოეთიუსი, *ფილოსოფიის ნუგეში*, 524 წ.)

თავის წიგნში *მოდერნისტული ქრონოტოპი* (2018) — „მაძიებელი გმირის მიმართება დროის პრობლემისადმი მჭიდროდ უკავშირდება პიროვნების მიერ საკუთარი ადგილის ძიებას სამყაროში“ (გელაშვილი 2018: 35).

გამოდის, რომ ადამიანი/პერსონაჟი რა წამშიც წყდება მატერიალურ დროს და ინაცვლებს „გახანგრძლივებულ აწმყოში“, ის წყდება იმ მატერიასაც, რომელშიც იმყოფება და გადადის დროში გაწელილ, უნივერსალურ სამყაროში, სადაც უერთდება ყველა მასსავით მოწყვეტილ ადამიანს/პერსონაჟს და ხდება “ყველა კაცი”.[1] თემურ კობახიძე სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს, როდესაც აღნიშნავს, რომ მომხდარი მოქმედება, ფაქტობრივად, „ყველა მოქმედებაა“, აქ ამ უსასრულოდ შეკუმშულ ყველა—სივრცე—ყველა—დროში ის ხდება კიდეც და არც ხდება, რადგან უამრავ მსგავსსა და ურთიერთსაწინააღმდეგო ასოციაციურ ვარიაციებშია მოცემული (წასვლა აქ იგივეა, რაც დარჩენა, ზემოთ ასვლა იგივე, რაც ქვემოთ ჩასვლა, აქ ჩამოსვლა იგივე რაც იქ ჩასვლა, ან აქეთ—იქით წასვლა—წამოსვლა, ან საერთოდ, არსად წასვლა და ა.შ) (კობახიძე 2015: 58). („ჭრელო პეპელას“ ტექსტიც, ვინ იცის, იქნებ სწორედ ამ პარადოქსულ რეალობას ეხმიანება...)

რა პროცესს გადის პერსონაჟი მანამ, სანამ ის ყველა–სივრცე–ყველა–დროში აღმოჩნდება? შეიძლება ითქვას, იმავე პროცესს, რასაც თავად შემოქმედი... ტომას ელიოტის ესეში “Tradition and the Individual Talent” (1919) ვკითხულობთ, რომ როცა ხელოვანი ღირსეულს, ფასეულს მიაგნებს, მას საკუთარი თავის უარყოფის სურვილი უმალ შეიპყრობს (Eliot 1919: 49).[2] იქვე დასძენს, რომ პოეზიის შექმნისას პიროვნება კი არ აღზევდება, არამედ, პირიქით, ის საკუთარი თავისაგან თავისუფლდება. დიდი ალბათობით, სწორედ ამავე აზრს ავითარებს როლანდ ბარტი ესეში “The Death of the Author” (1986), სადაც ის ამბობს, რომ „ლაპარაკობს თავად ენა, სიტყვათა ერთობლიობა და არა ავტორი. რომ წერო, ამისათვის აუცილებელი პირობაა, რომ მიაღწიო იმ მდგომარეობას, სადაც მხოლოდ ენა მოქმედებს, ენა „ასრულებს“ როლს და არა „მე”. ამავე საკითხის გაშლისას ძალიან დროულად იშველიებს თემურ კობახიძე ამონარიდს ჰერმან ჰესეს ნაწარმოებიდან

1 ტერმინი მოგვიანებით მეტად გაშლილი სახით არის წარმოდგენილი.

2 აქ და სხვაგან სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურიდან მოყვანილი ციტატების თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

„ტრამალის მგელი", სადაც საქსოფონისტი პაბლო მიმართავს ჰარი ჰალერს, რომ დროის დაძლევა და რეალობისგან თავის დაღწევა იგივეა, რაც, საკუთარი პიროვნების მოშორების სურვილი (Barthes 1986: 1).

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ იმისდამიუხედავად, რომ სწორედ მოდერნიზმის პერიოდში გახდა დროის სპეციალიზაცია და იმავდროულად სივრცედ ქცევა ესთეტიკური ფენომენი *("განუყრელი ნაწილი იმდროინდელი შემოქმედებისა"-თ.კობახიძე),* დროის რაობაზე ოდითგანვე უნდა ყოფილიყო ადამიანის გონებაში სხვადასხვა აზრის მიმოქცევა. მაგალითისთვის, ფილოსოფოსი, რომელიც დასაწყისშივე მოვიხმეთ, კერძოდ, სევერინუს ბოეთიუსი, მთელ თავის ფილოსოფიურ აზროვნებას უძღვნის დროის, უფრო კონკრეტულად კი, უსასრულობის ამოხსნას. ის ცდილობს სუბიექტურად შეგრძნებად უსასრულობასა და მატერიალურად წარმავალობას შორის ააგოს ერთგვარი ხიდი და გონებისათვის მეტად მისაწვდომი გახადოს დროის სვლის, ანდაც, დროის უძრაობის ფენომენი. ის იშველიებს წინამორბედ მოაზროვნეთა იდეებს (პლატონი, არისტოტელე...) და ავითარებს თეორიას, რომ ადამიანში დევს სუბიექტური, ჩვენი ტერმინით რომ ვთქვათ, გახანგრძლივებული აწმყო, რადგან ის ღმერთის შენაქმნია. ხოლო ღმერთი თავად არის უსასრულობა. მისი აზრით, ღმერთი არაა თავის შენაქმნზე უფრო ხნიერი, არამედ ის სწორედ მისი შემოქმედების კვდომა–გაცოცხლებით, ერთის მეორეთი ჩანაცვლებით იხანგრძლივებს აწმყოს. მაშასადამე, ღმერთი სწორედ ამ წარმავალი „ახლა"–ს უსასრულოდ წარმავლობით ხდება უსასრულო „ახლა" (Boethius 1943: 116).[1] ნეტარი ავგუსტინეც ემხრობა იდეას, რომ ღმერთია სწორედ ის, ვინც ადამიანში უსასრულობის აღქმას ბადებს და დასძენს, რომ „დროის ხანგრძლივობას ურიცხვი მსწრაფლწარმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს" (ავგუსტინე 1970: წიგნი 11, თავი XI). ამ ყოველივეს გააზრების შემდეგ ჩვენ ვასკვნით, რომ წარმავალობა მისი მუდმივად წარმავალობით უტოლდება მარადისობას *(წასვლა იგივეა, რაც დარჩენა, ზემოთ ასვლა იგივე, რაც ქვემოთ ჩასვლა... აქეთ–იქით წასვლა–წამოსვლა, ან საერთოდ, არსად წასვლა* (თ.კობახიძე)*)*. ფილოსო-

1 ამონარიდი 1943 წელს ინგლისურ ენაზე გამოცემული ვერსიიდან, Boethius, *The Consolation of philosophy,* The Modern Library, New York.

ფოსთა დიდი ნაწილის აზრით, სწორედ ამ მარადიულ აწმყოში დევს ღმერთის არსიც.

რაღა თქმა უნდა, ღმერთის ზედროული ბუნებას სხვადასხვა რელიგიაში სხვადასხვა ფორმით ვხვდებით. მაგალითად, ლაო–ძი დაოს, სრულყოფილების იდეას, აღწერს შემდეგნაირად: „ო, რა უწმინდესია! დასაბამიდან მოლივლივებს და: მარადიულია“ (ლაო–ძი 1983: 179), ქრისტიანულ რელიგია გვეუბნება: „მარადიულია ღმერთი უფალი, შემქმნელი ქვეყნის კიდეებისა“ (ესაია 40: 28) და ა.შ გამოდის, რომ ადამიანის გონი, ასტრონომიული დროის სვლის მიუხედავად, წრიულად უბრუნდება ერთსა და იმავე იდეას საუკუნეების განმავლობაში. და თუ დროის სვლა ისტორიის მეშვეობით აღიწერება, ისტორიას კი ადამიანები ქმნიან, ხოლო ადამიანს ის გონი ამოძრავებს, რომელიც დროის სვლასთან ერთად არ იცვლება, გამოდის, ისტორიაც უერთდება ციკლურ მოძრაობას და უცვლელი რჩება სქემატურად. ამიტომ, დროული იქნება, თუ დავიმოწმებთ ტომას ელიოტის სიტყვებს პოემიდან “Little Gidding”: ‘‘history is a pattern Of timeless moments ... History is now and England,“ (Eliot 1942) („ისტორია ზედროულ მომენტთა ნიმუშია. ის *ახლაა* და, ამავდროულად, ის *ინგლისია*“) რასაც, თავის მხრივ, თემურ კობახიძე შემდეგნაირად განმარტავს:

> თითქოსდა უადგილოდ ნახსენები „ახლა„ აქ პლატონის და არისტოტელეს „ახლაა“, მყისიერებაში მოცემული უსასრულობა; ამავე დროს, ის ჰერაკლიტეს ნაკადის „ახლაა“, სადაც ფეხს ორჯერ ვერ შედგამ, ანუ ის ერთდროულად თვით მარადისობაცაა და მისი წარმავალი ხატიც. გარდა ამისა (და ალბათ უპირველესად), კვარტეტების „ახლა“ ნეტარი ავგუსტინეს დროის მიღმა არსებული აწმყოა, ანუ ღმერთის ყოფიერება, „ინგლისი“ კი, როგორც სივრცეში განფენილი პირობითი რეალობა, ის უნივერსუმია, სადაც ეს „ახლა“ ხორციელდება. ზედროული მომენტის დროსთან გადაკვეთა სწორედ აქ ხდება, „ყოველთვის და არასდროს, ინგლისში და არსად. (კობახიძე 2015: 352)

ერთ—ერთი და ამასთან, ძალიან ნიშანდობლივი სიმბოლო მარადიულობისა არის წრე. წრე ჯერ კიდევ პლატონს წარმოედგინა სამყაროს ყველაზე სრულყოფილ, იდეალურ ფორმად (Plato 2003: 121). ასტროლოგიური წრე, 360 გრადუსი, კრავს 12 ნიშანს, ბრუნავს წრეზე და კვდომა—აღდგომის იდეას ეხმიანება. წრეა დროის განმსაზღვრელი ზეციურ სფეროთა წრებრუნვისასაც, რადგან გარდა წრიული ბრუნვისა, მეორდება მოქმედებაც, ანუ უშუალოდ მოქმედებაც წრიულ ფორმას ატარებს. ჩვენ ვიცით ისიც, რომ მანდალა, ანუ აღმოსავლური რელიგიების უსასრულობის სიმბოლო, წრიული ფორმისაა და ა.შ და ა.შ. აქედან გამომდინარე, არ უნდა გაგვიკვირდეს ის, რომ ხელოვანში, მითუმეტეს პოეტში, რომელიც დაჯილდოებულია ინტუიციური ენით გადმოსცეს შინაგანი რეალობა, უსასრულობის, გახანგრძლივებული აწმყოს იდეა წრის სიმბოლოთი იკვეთება. თემურ კობახიძე მიუთითებს „ოთხ კვარტეტში“ არსებულ მრავალ წრეთა მნიშვნელობაზე, რომ:

> მრავალი სიმბოლური სახე წრის („მანდალას“) პირველსქემაზეა აგებული, ან ამ პირველსქემის ასოციაციას შეიცავს. პოემაში ის ხან კონკრეტული, ვიზუალური ხატის („წრე“—„ფერხული“—„წრიულად დარგული ბუჩქები“—„ზამთრის ღამეში ქუჩის ლამპიონზე მომდგარი შარავანდენი“ და სხვ.) ხან მოძრაობის მიმართულებით („სამყაროს წრებრუნვა“—„ლიმფის ცირკულაცია“—„ვარსკვლავთა გადანაცვლება“ და სხვ.) და ხან დახვეწილი პოეტური რეფლექსიის სახით გვხვდება. (კობახიძე 2015: 340)

წრიული სახითვე შეგვიძლია გავაშინაარსოთ არაერთი მწერლის ნაწარმოების უშუალოდ სტრუქტურაც, რომელიც ისევე მთავრდება, როგორც იწყება, იქნება ეს უილიამ ფოლკნერის, ჯოზეფ კონრადის, ვირჯინია ვულფისა თუ სხვათა ნაწარმოებები...

თუკი გავყვებით ფრაზას, რომ „history is a pattern of timeless moments... History is now and England„ მაშინ მივალთ იმ დებულებამდე, რომელსაც წიგნში „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“ თემურ კობახიძე, შეიძლება ითქვას, ორი ტერმინით განსაზ-

ღვრავს. პირველი, ესაა „ყველა კაცი“; ის წერს, რომ:

> ელიოტის მითოსური მეთოდი პერსონაჟთა ურთიერთჩანაცვლების საშუალებას იძლევა, რის შედეგადაც, ასოციაციური ანალოგიის ძალით, იგივე მისის პორტერი ერთდროულად ელიზაბედიცაა, ათენაც, დიანაც, კუნდრიც, კლეოპატრაც, იზოლდაც და ოფელიაც, ხოლო სუინი კი, შესაბამისად, ლორდ ლესტერიც, ტირესიაც, აქტეონიც, პარციფალიც, ანტონიოსიც, ტრისტანიც და ჰამლეტიც. (კობახიძე 2015: 192)

ხოლო მეორეა — „მინი სამყარო“, სადაც „მინი—მოდელებს წარმოადგენს ჯოისის დუბლინი, კაფკას კოშკი და მიმდებარე სოფელი, ფოლკნერის იოკნაპატოფა, ჰესეს კასტალია, მანის მაღალმთიანი სანატორიუმი ნერგჰოფი, ელიოტის „უშენი ადგილი“ (უნაყოფო მიწა) და ა.შ.“ (21)

გამოდის, რომ „ყველაკაცისა“ და „მინი სამყაროს“ უკან დგას მითოსური სქემა, რომელიც შეიძლება ფორმაშეცვლილი, თუმცაღა, არსით იგივეა ყველა დროში. ტომას ელიოტის „უნაყოფო მიწა“ იდეალურია საიმისოდ, რომ აღვწეროთ არქეტიპული, მითოსური ტოპოსის ბუნება. თემურ კობახიძის აღნიშნულ მონოგრაფიაში ვკითხულობთ, რომ სწორედ ამ „განზომილებაში“ ხვდება ერთმანეთს ყველა დროც და ყველა დროში ყველა პერსონაჟის მიერ ჩატარებული ყველა მოქმედებაც. ყოველივე, რაც კი პოემაშია წარმოსახული, ერთდროულად ერთადერთიცაა და უამრავიც — დრო ცალკეულ მომენტთა უსაზღვრო რაოდენობასაც მოიცავს, მაგრამ ყოველთვის აწმყოა, ტირესია ყველა პერსონაჟს განასახიერებს, „ირეალური ქალაქი“— ყველა ქალაქს... (კობახიძე 2015: 197)

“მითოსი, როგორც უნივერსალური ენა, ძალზე ახლოს დგას მუსიკასთან და ძირეულ მუსიკალურ სპეციფიკას იზიარებს მის მთავარ, ესთეტიკურ ასპექტში. ნაწარმოების შინაგან დროსთან, როგორც მხატვრული ფორმათქმნადობის პრინციპთან მიმართებაში, მითოსი და მელოსი იგივეობრივია” (309) წერს თემურ კობახიძე და მკითხველში აღძრავს ინტერესს, თუ სად არის ის სათავე, სადაც ეს უკანასკნელნი ერთდებიან. იმ ფაქტს, რომ პირველყოფილი ცი-

ვილიზაციები, მაგალითად, აფრიკისა და აზიისა, ერთმანეთთან ყველანაირი კომუნიკაციის გარეშე, ერთსა და იმავე ფორმებს ტვიფრავდნენ კედლებზე, ერთსა და იმავე ისტორიებს ყვებოდნენ ღმერთებზე (ცხადია სახელის ცვლილებით), მივყავართ ერთ რეალობამდე, რომელიც ფსიქოლოგიაში „მენტალური სტრუქტურები“—ს სახელით არის დამკვიდრებული. თემურ კობახიძე აღნიშნავს, რომ „ყველაზე არქაულ, პირველქმნილ ხორცშესხმას სიღრმისეული „მენტალური სტრუქტურები“ რიტუალურ ქმედებაში ჰპოვებენ, რომლისგანაც უკვე შემდგომ, მეტნაკლებად რაციონალური ფორმით, ქრონოლოგიურად გამოიყოფა ცნობიერი... მათ შორის, პოეზია და მუსიკა“(კობახიძე 2015: 311). მაშასადამე, წრე, რომელზეც ელიოტი დიდ ყურადღებას ამახვილებს თავის პოეზიაში და წრე, რომელზეც არაერთი ზემოთ მოყვანილი ფილოსოფოსი წერდა, შესაძლებელია სწორედ ის წრეა, რომელსაც პირველყოფილი ადამიანები გუნდური სვლით ცეცხლის გარშემო ხაზავდნენ. ხოლო ის მომენტი, რომ „მხატვრული სტრუქტურა მუსიკის ხერხთა საშუალებით დროსთან შერკინებას, მის დაძლევას დროის სივრცედ ქცევას გულისხმობს“(კობახიძე 2015: 31), შესაძლებელია იმ მუსიკას მოიაზრებს, პირველყოფილნი რიტუალის დროს რომ თავისდაუნებურად ახმიანებდნენ. აქ დროული იქნება, თუ მოვიშველიებთ ეზრა პაუნდის სიტყვებს, რომ მხატვრული სახე წარმოადგენს დროის მომენტში მოცემული ინტელექტუალურ—ემოციურ კომპლექსს... ამ კომპლექსის მყისიერი აღქმა იძლევა მოულოდნელ თავისუფლებას... რომელიც გვეუფლება ხელოვნების უდიადეს ნაწარმოებთა წინაშე დგომისას (პაუნდი 1968: 4). ეს მოულოდნელი თავისუფლება, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება ბადებდეს ჩვენში, ალბათ იმ ემოციების გაღვიძებაა, რომელსაც ჩვენს მსგავსად, ატარებდა ყველა ჩვენამდე არსებული პიროვნება „ყველა—სივრცე—ყველა—დროში“. და თუ, ერთის მხრივ, ჩვენ ვკითხულობთ სიუჟეტს, რომელიც დინამიურია, მიემართება შედეგისკენ (თუნდაც უნაყოფო შედეგისკენ), პარალელურად, ჩვენ ვეზიარებით რიტმულ უკანა ფონს, რომელიც უძრავია, ყველა დროშია განფენილი და რიტუალურია. „მელოსით გამსჭვალულ პოეზიას ელიოტი მეტაფორულად წარმოსახავს, როგორც პარადოქსს — „მეტყველ მდუმარებას“, ან „უძრავ მოძრაობას“ (კობახიძე 2015: 314).

და როდესაც თემურ კობახიძე ლექციის მსვლელობისას არაერთხელ აღ-

ნიშნავდა, რომ მოლაპარაკე ლექტორი და მისი მსმენელი სტუდენტები (იქნებოდა ეს საკლასო ოთახი თუ "zoom" პლატფორმა) სქემატურად იგივე იყო, რაც გამოქვაბულში მჯდომი გონებაგახსნილი მასწავლებელი და მის გარშემო შემოკრებილი "ველურიკოები", დიდი ალბათობით სწორედ იმ პარადქსულ გარემოებას ეხმიანებოდა, რომელსაც ტომას ელიოტმა უწოდა „გახანგძლივებული აწმყო".

გამოყენებული ლიტერატურა

გელაშვილი, მ. *მოდერნისტული ქრონოტოპი*. თბილისი: უნივერსალი, 2018.

კობახიძე, თ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: უნივერსალი, 2015.

ძი, ლ. დაო დე *ძინი*. თარგმ. ლერი ალიმონაკი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო", 1983.

Boethius. *The Consolation of philosophy.* Transl. Bennet A. Cerf, Donald S. Klopfer, Robert K. Haas. The Modern Library. Parkway Printing Company, 1943.

Barthes, R. "The Death of the Author". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch et al. New York and London: W. W. Norton & Company, 2001.

Eliot, T. S. "Tradition and Individual Talent". *The Egoist*, No. 4, Vol. VI, 1919.

Eliot, T. S. *Four Quartets*. Boston: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt, 2019.

Plato. *Gorgias and Timaeus*. Transl. B. Jowlett. Dover Thrift: Mineola, 2003.

Pound, Ezra. "A Retrospect". In: Melissa Kwansky (ed.). *Towards the Open Field: Poets on the Art of Poetry* 1800-1950. Middletown CT: Wesleyan UP, 2004.

მითოსური მეთოდი როგორც სტრუქტურის ორგანიზების პრინციპი ტ. ს. ელიოტის პოემაში *ბერწი მიწა*

თამარ მებუკე
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

MYTHICAL METHOD AS A STRUCTURING PRINCIPLE IN T. S. ELIOT'S *THE WASTE LAND*

TAMAR MEBUKE
Georgian Technical University

Abstract: The paper deals with examining the main motif of the most significant of T.S. Eliot`s poems -- a quest for the way out of the Waste Land, a symbol of the modern world, in which Eliot relies heavily on the study of the world mythology. Mythological thinking is regarded as a symbolic language that is used by man to classify, model and interpret the outer world, society and himself.

As a literary phenomenon myth is treated as a generalized pattern underlying different plots and images which control narrative discourse. The mythical method allows Eliot to unite past and present, and show the continuity of the cultural tradition through numerous symbols, myths, legends, allusions, and quotations that indicate to the unity of humankind with common essential, eternal values, virtues and vices in spite of diversity of religions and cultures that are shown as being in a dialogue contributing to the polyphony of the poem. The resort to the mythical method is viewed as the result of desacralization of social life leading creative artists to undertake the role of *mankind`s wakeners to recollection* who take upon themselves the role myth and rite performed in the past. In the paper the mythical method, which T.S. Eliot chose for his poem *The Waste Land*, is viewed as return to mythological thinking that brings us closer to the origins of modern problems through the study of mythological archetypes. The method that Eliot uses in trying to find a way of putting his land in order.

Key words: mythical method, archetype, polyphony, dialogue of cultures.

Introduction

The paper is dedicated to the memory of Professor Temur Kobahidze, one of the leading T.S. Eliot scholars, who is sadly missed by his colleagues from all over the world, and to a centennial anniversary of publication of *The Waste Land* by T.S. Eliot, the poem which still remains one of the most influential and the most read and discussed works of modern poetry. "Its modernity stems in a large part from a strikingly powerful awareness of what`s past" (O`Neill 2014: 3) and its correlation with present. Prof. Kobakhidze (2015: 162) called the poem one of the most important milestones of high modernism within the framework of modernistic renaissance of myth. The poem depicts disintegration of life and moral values of the generation of "lost souls," caused by the aftermath of the First World War and strives to find a way for reconciliation with experienced disasters and existing problems in order to make subsequent reintegration to continue life. Cleanth Brooks (1937) called *The Waste Land* "a highly condensed epic of the modern age" due to the importance and depth of the existential and philosophical problems discussed by Eliot.

Methodology

The main motif of the poem is a quest for the way out of the Waste Land, a symbol of the modern world, in which Eliot relies heavily on the study of the world mythology with multiple references to the Holy Bible, the Book of Common Prayer , the Buddha 's Fire Sermon , and the Brihadaranyaka Upanishad , as well as to cultural and anthropological studies by Sir James Frazer in *The Golden Bough* and Jessie Weston 's in *From Ritual to Romance* .

Frazer`s studies of the world mythologies revealed that mythological motifs and archetypes are repeated not only within one culture, but have a universal character. Eliot also resorts to the method of comparative study of mythology which he himself (1922: 25-30) called "the mythical method,

a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history." It is based on the common function mythology plays in the life of humankind. Campbell (1965: 10-13), who to a large extend used many of the same archetypal characters in his study of European mythology in the fourth book of his *Masks of God* -- *Creative Mythology*, described it as a fourfold function: 1 to reconcile waking consciousness to the *mystery tremendum et fascinans* of our universe; 2 to render an interpretative total image of the same, as known to contemporary consciousness; 3 the enforcement of a moral order, that is the shaping of the individual to the requirements of his geographically and historically conditioned social group; 4 to foster the centering and unfolding of the individual in integrity, in accord with d) himself (the microcosm), c) his culture (the mesocosm), b) the universe (the macrocosm), and a) the great mystery which is beyond and within himself and all things.

According to Jung (1964), mythological thinking is a symbolic language that is used by man to classify, model and interpret the outer world, society and himself. Richard Wagner, the founder of neo- mythologism, traced creation of works of art to myth, and regarded myth as the poetry of life perception that has a universal character. Friedrich Nietzsche placed the cyclic concept of "eternal rotation" of the world at the basis of his theory of neo-mythologism. These ideas explain the mythical method of thinking, as in the world that is governed by the law of constant repetition, we can discern in any present event its past and future incarnations (Lotman, Mintz, Meletinsky 1982).

Professor Kobakhidze (2015: 162-212) argued that in literary studies myth must be defined as a literary and not philosophical, psychological, ethnological, historical, cultural, or other phenomenon. Here the term *myth* denotes highly generalized patterns underlying many different plots and images. Myth may be viewed as potential plot (motif or image), that exists as an abstraction, a model for a form-creating principle that finds its realization in a concrete literary work. Kobakhidze follows Northrop

Frye (2000: 341) in pointing out that "in literary criticism myth means ultimately mythos, a structural organizing principle of literary form." Thus myths operate as basic plot forms which control narrative discourse.

Similarly, after the publication of *The Waste Land* Eliot remarked "I hold this book to be the most important expression which the present age has found. ...In using myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity…" (Eliot qtd. in Bhagawati 337).

Discussion

This unity of past and present, continuity of the cultural tradition, are expressed in the poem through numerous symbols, myths, legends, allusions, and quotations that indicate to the unity of humankind with common essential, eternal values, virtues and vices in spite of diversity of religions and cultures. They create a dialogue of cultures in the poem contributing to what Bakhtin defined as a polyphony (1984: 51, 126) and serve an example not only of the glorious past, but also of the sins and moral laxity from which the mankind has suffered throughout its history. As Ushakova (2005: 32) states, *The Waste Land* is part of a more universal natural cycle, a protracted failure of the system, a necessary component of the endless process of dying and rebirth, the manifestation of a universal law.

Taken from the *Satyricon* by Gaius Petronius, the epigraph introduces the main motive of the poem, the clue to its meaning. According to Brooker & Bentley (1990: 45), it is a symbol of death-in-life and life-in-death or an example of prolonged depression. It is translated as *I saw with my own eyes the Sibyl at Cumae hanging in a jar, and when the boys asked her: "*Sibyl, what do you want?" she replied: "I want to die." The four languages of the epigraph - Latin, Greek, Italian and English reflect the multiplicity of voices in the poem and its meanings. The poem represents an inter-text which incorporates texts, religions, and cultures spanning over thousands of years.

Making a wish to live for as many years as there were grains in a

handful of dust, the Sibyl of Cumae, a seer, and a beautiful prophetess, forgot to ask for eternal youth. Apollo granted her wish. Unable to die, Sibyl lived for hundreds of years doomed to eternal aging, withering away and wishing for death as the escape from her pitiful existence.

In another interpretation of the myth Sibyl embodies sacrifice of youth and beauty in the exchange for wisdom that the seer needed. Both interpretations are valid for the life in *The Waste Land.* As Eliot wrote in *Knowledge and Experience*, "The life of a soul does not consist in the contemplation of one consistent world but in the painful task of unifying (to a greater or less extent) jarring and incompatible ones, and passing, when possible, from two or more discordant viewpoints to a higher which shall somehow include and transmute them" (Eliot qtd. in: Brooker, Bentley 1990: 34).

Life in the world of the Waste Land, which is devoid of spirituality, truth, meaning and purpose needs reconsideration and incorporation into another perception of reality. It implies that death might be sought after as the escape from the emptiness and inner purposelessness; otherwise, one has to resort to the age-long wisdom in order to find a way out of the waste land.

The vanity of man is observed by an impartial observer, another seer, a figure from classical mythology - Tiresias, who belongs to all time: the past, as well as the present. He has both male and female features, "Old man with wrinkled female breasts." In spite of blindness, he can "see" into the future. His fate is to watch the sordid deeds of mortals, just like the Sibyl in the poem's epigraph, and "defines a binary perspective that serves as the point of view of the poem" (Brooker, Bentley 1990: 53).

The poem unfolds as a wheel of life, starting with spring, with the first four parts coinciding with the four seasons and main Elements, and the fifth with Spirit – the only force that is able to save Life from a meaningless rotation. In the classical world the turning spoked wheel appeared as an emblem rather of life`s defeat and pain than victory in the image and myth of Ixion, bound by Zeus to a blazing wheel of eight spokes, as a punishment

for his love for Hera, to be sent whirling eternally in Tartarus.

Campbell (1965: 467-468) tells us that in the Buddha`s teaching, the image of the turning spoked wheel, which in the earlier period had been symbolic of the world`s glory, became a sign of the wheeling round of sorrow, and, simultaneously, release in the sunlike doctrine of illumination. The creative powers of the world illusion, which hold the world together, were overcome by Buddha in his victory over the great lord of life named Lust and Death, beneath the Bodhi-tree, at the hub of the world (the axis mundi).

Following ancient rites of initiation, Eliot begins his quest by descending to the Hell of modern human existence. The first part, *The Burial of the Dead*, corresponds to the element of Earth, and shows the fall of modern man, who has lost faith, moral and spiritual values. The land has become a waste and desolate area where nothing can grow. Having lost spirituality, identity and a sense of unity, people lead purposeless, meaningless existence. They are depicted as a generation of multiple, meaningless, disconnected, detached voices. Life is compared with living death with no hope of rebirth, or resurrection. Dust will be turned to dust.

Recollections of images when the blissful Paradise of the childhood with its innocence and purity was not lost, are replaced by a picture of the drab reality of the London Bridge with allusion to Dante`s Inferno. Madame Sosostris is trying to foretell what will happen. The only hope that remains is that "That corpse you planted last year in your garden, Has it begun to sprout? Will it bloom this year? Or has the sudden frost disturbed its bed?" The corpse seen as the past civilization with its values-oriented life from which only "a heap of broken images" has remained.

Personal life of people is also devoid of meaning. The second part of the poem, *A Game of Chess,* which corresponds to the element of Air, depicts empty relations between men and women of two social classes. Their interactions lack love and true care for one another, no matter whether life is surrounded by luxury, or poverty. People are isolated, imprisoned in their own selves. However, as Brooker and Bentley (1990: 96) mention,

the focus in *A Game of Chess* is primarily on women. Their fate is similar to that of the Sibyl, as they are entrapped, isolated, withered, confined to a limited space and serve amusements for men. Nevertheless, their importance in the poem becomes evident when understood that "a waste land in mythic sense is equivalent to a barren or unhealthy woman."

The tension builds to a climax in the third part of the poem, *The Fire Sermon*, which corresponds to the element of Fire, the fire of desire and passion that, according to Buddha, is the cause of all sufferings. Lust, sex brought down to a satisfaction of an animal instinct, meaningless relations and violence have undermined the basis of modern society. Eliot describes the Waste Land as he sees it: it is barren, covered in garbage with rats scurrying around. It reflects foul relations of people that lack true care and love for each other. The aim of love is no longer generation, birth and renewal. A homosexual tryst, which Eugenides suggests, by nature excludes fertility. The relations between the typist and her lover are equally barren as they represent just satisfaction of lust without true feeling for one another and no intention of generation. Water in the river, which is traditionally perceived as a symbol of purification and renewal "… sweats/ Oil and tar," *and* the river itself is described as "a dull canal" in contrast to the Sweet Thames of Spenser's *Prothalamion.*

Eliot compares these degraded relations with a glamorous scene from the past of Queen Elizabeth I, the "Virgin Queen" and the Earl of Leicester. Their relations, though also devoid of future, were pure and romantic. They are, in turn, opposed to the legend of the Fisher King, the renewal of whose kingdom was connected with the renewal of the Fisher King's ability to generate.

Speculating about human nature, Eliot compares St. Augustine`s and the Buddha`s despair at the imperfection of human beings and their lives. These leading representatives of Eastern and Western asceticism, perceived as if holding a cultural dialogue through time and space, were both equally burdened by the sinfulness and imperfection of the world. In

his *Confessions* St. Augustine prays to God "O Lord Thou pluckest me out" while Buddha in his *Fire Sermon* calls to get rid of earthly passions and desires that keep "burning" the human nature, in order to get free from earthly troubles.

Descend to the Underworld is completed in the fourth part of the poem *Death by Water*, dominated by the element of Water. It shows a fulfilment of one of the prophecies of Madame Sosostris in the first part of the poem. Her prediction was "Fear death by water" as she pulled the card of the Drowned Sailor, Phlebas the Phoenician. In the state of complete oblivion he no longer remembers the cry of gulls, the deep seas swell so familiar to a sailor, or the profit and loss – the main care of a tradesman. All that remained of him are his bones which are carried by an undersea current in eternal whirl up and down. This constant rotation of bones in a whirlpool passes the stages of his age and youth, "implying the existence of the center around which they rotate" (Huff 2015), which might be a recollection of memory. We are all reminded to remember Phlebas, "who was once handsome and tall as you" not only because of the fact that physical reality of death and decay triumphs over all, but also, implicitly, because of the importance of memory about the purpose of our existence. The rotating bones of Phlebas the Phoenician are shown as the final stage of Death in Life depicted in previous parts of the poem, with no hope of resurrection unless we remember our destiny. "In the context of the Frazerian myths, Phlebas is related to Osiris, the god whose body was placed in a current which carried it from the place of his death to the place from which it would be taken from the water as a symbol of rebirth" (Brooker, Bentley 1990: 162).

Within the borders of European mythological tradition, Eliot`s quest, or spiritual pilgrimage is connected with the theme of the search for the Grail, and correlates with the strife for "spiritual perfection, purification and redemption, the main theme in Eliot's works since the 1930s" (Ushakova 2005: 41). T.S. Eliot describes his own journey to the underworld, which, according to R. Steiner (1902: 22-27) used to be a part of ancient Mysteries

of Initiation. It is Eliot`s pilgrimage and search for the Holy Grail. It is he who descends to the Hell of modern meaningless reality in order to measure the depth of the fall of man in hope to find spiritual strength to continue life.

This acquired spiritual strength and hope are shown in the fifth part of the poem, which corresponds to the non-material, fifth element – the Spirit.

What the Thunder Said enacts an emergence from extinction into a renewal of suffering, suffering that is overt, on the surface, both mental and physical. The attempt to "escape downward" is over once and for all. The rebirth of conscious anguish and desperate searches for ways of interpreting the universe, however painful and insufficient they are, constitute an exhilarating affirmation (Brooker, Bentley 1990: 171).

After having made a complete circle around the four seasons of the year, and four main elements, we come back again to spring, the season of rebirth. But meaningless rotation does not bring relief to man. We are in the garden of Gethsemane, where Jesus Christ was arrested and crucified, crucifixion seen as the denial of God and His Commandments by man. Our living death is shown through the picture of the barren land:

> The road winding above among the mountains
> Which are mountains of rock without water.

The agony of man, suffering a living death in stony places, creates an impression of hopeless despair. However Eliot`s journey to Hell was not made only with the purpose to realize the sinful nature of man and the depth of his fall, but to remind us of the spark of God`s Spirit that was also put into us at creation. The Spirit is revealed through allusions. There is a possibility of salvation.

"If there were water we should stop and drink." The living water is identified with Christ. As Brooker & Bentley (1990: 159-160) note, the appearance of water in a poem called The Waste Land calls attention to the

possibility of revival and rebirth. The myths behind the poem associate water with the lifting of the curse from the land. The pilgrim begins to feel that there is still hope, which is expressed through his wish: “If there were rock/ And also water/ And water/ A spring/ A pool among the rock/ If there were the sound of water only/ Not the cicada/ And dry grass singing/ But sound of water over a rock” Then comes the reminder that God has never abandoned us, though we fail to recognize it:

Who is the third who walks always beside you?
When I count, there are only you and I together
But when I look ahead up the white road
There is always another one walking beside you
……
—But who is that on the other side of you?

The scene is connected with the death and resurrection of Christ. When the news of the return of Jesus had spread, his two disciples went to Emmaus searching for Him. Jesus came in front of them, but they could not recognize him (Luke 24: 13–16). This spiritual blindness is seen as the reason for the crumbling of the modern world: ”Falling towers/ Jerusalem Athens Alexandria/ Vienna London” – the greatest cities of our civilization are falling down, like London Bridge; everything is empty, turned upside down and descending to Hell. The House of God on Earth is also empty.

The Empty Chapel, according to J.L. Weston, is an important element of the hero’s initiation, introducing him to the secret sources of life. It is also an important stage of a quester`s testing, overcoming which leads to the first signs of a long-awaited rain. Campbell quotes Dr. Frankle who states that what is demanded of man is not, as some existential philosophies teach, to endure the meaningless of life, but rather to bear his incapacity to grasp its unconditional meaningfulness in rational terms. *Logos* (the Word of God, or principle of divine reason and creative order), is deeper than logic.

According to the legend, there is a wounded king who awaits the asking of the Question that will heal him and his land. The question concerning the meaning, to be asked by the hero of the Grail quest serves the purpose to release the sufferer from his pain and to transfer his role to the questioner. The questions are directed towards learning the meaning of a circumstance "thus come" – to which there is no answer. There is, however, as Campbell argues (1965: 469), an experience possible, for which the hero`s arrival at the world axis and his readiness to learn (as demonstrated by his questions) have proven him to be eligible.

After the images of destruction and emptiness of the wasteland comes the sound of the cock crowing heralding the approach of dawn. Then with a flash of lightning comes "a damp gust/ Bringing rain," bringing hope to the wasteland. We are transferred to another cultural tradition, to the banks of the Sacred river of India—Ganga, where people and nature are also expecting the rain of living water. Finding similarities between different religious traditions adds to the associative polyphony of *The Waste Land.* Eliot shows us that people of all cultural traditions, burdened by similar weaknesses, equally received God`s revelations, though in different ways.

Then we hear three claps of thunder with the syllable DA repeated three times. Thunder and lightning being the main attributes of the Supreme God of Ancient Greece and Rome – Zeus/Jupiter, whose voice is identified with the voice of the Almighty and Omnipresent. Eliot makes allusion to the Upanishads, sacred texts for Hinduism and Buddhism (Seemen 2018). When Brahma was asked by his children how to achieve inner peace, he gave them a mantra "DA", which was interpreted by them in three different ways as 'Datta', 'Dayadhvam', and 'Damyata'. The first Da (Datta) is questioning*:* "what have we given?" It indicates to Brahma`s first commandment - unselfishness. We all exist by what we have given and are able to give one another. The second Da (Dayadhvam) teaches us to sympathize, have true care for one another without which "we are all confined to our own prisons, dreaming of a key to get us out of our self-isolation" (Huff 2015). The prison metaphor dramatizes the entrapped

condition of modern man and his need for key to unlock the door. The third commandment *Damyata* – "control" tells us to moderate our arrogance and lust, and to obey the God who is the only one able to control the boat of our lives (Cloud 2018).

Once more we are given the main Commandments of all religions and are left on the sea-shore with the Fisher King wondering: "Shall I at least set my lands in order?" Because without it "London bridge is falling down falling down falling down" together with our crumbling civilization. The key image of the Grail myth and the poem thus becomes the image of the Fisher King, which is determined both by traditional semantics of the legend, and one of the main idea of the poem - the search for a way out of the lifeless desert of the spirit and salvation from distorted forms of existence in the barren land. "The image of the Fisher King is associated with the themes of illness, infertility, liberation from them and the rebirth of all the productive forces of the world" (Ushakova 2005, 37).

According to Brooker and Bentley (1990: 199-211), loss, displacement and deprivation become central subjects of the poem. However, Eliot`s nihilism may be traced further, to the questioning of the very meaning and purpose of human existence, the way it was speculated about in F. Nietzsche` s *On the Genealogy of Morality* (2011: 113-172), as Eliot, like Nietzsche, sees this condition not only pertinent to modern humankind, but as a pervasive one throughout man`s history. "The poem, in a way, acquires a sense of disillusionment in the cultural history of the entire human race" (Bhagawati 2012: 337).

Nevertheless, contrary to Nietzsche, in *The Waste Land* Eliot tries to show us that the way back to the *Paradise Lost* has never been hidden from man. Only following "the hand expert" can we all regain it, come back to life completely transformed by spiritual fire and acquire "Shantih shantih shantih" – the inner peace which passeth understanding, which is "a formal ending to an Upanishad (Norton 2013).

Speculating about the reasons of the Earth becoming The Waste Land Campbell (1965: 107) considers integration of man into a community

of manipulated, externally influenced, identically thinking people to be the main reason. In his opinion, creation of common myths that served the purpose of forming uniform world perception in the ancient world, has turned into creation of "official" myths by the state, which is one of the reasons of dehumanization of man. Friedrich Nietzsch foresaw this possibility and warned of it in the chapter on *The New Idol: The State*, in his *Thus Spoke Zarathustra.*

Efficiency of mass indoctrination brought about realization of the depth to which imprints, stereotypes, and archetypes of the social sphere determine our personal sentiments, deeds, and even capacities for experience. As Eliot wrote in another of his poems: "We are the hollow men."

Answering the question: What is the Waste Land? Campbell (1965: 107-109) argues that it is the land where the myth is patterned by authority, not emergent from life where there is no poet`s eye to see, no chance of experiencing adventure, and where all is settled for all and forever.

Thus the work of creative artists comes to the foreground. Their role acquires an additional meaning as they become "mankind`s wakeners to recollection: summoners of our outward mind to conscious contact with ourselves, not as participants in this or that morsel of history, but as spirit, in the consciousness of being." Their task is to communicate directly from one inward world to another, in such a way that an actual influence of experience is rendered not as a mere statement for informing the others, or persuading their brains, but as a means of effective communication across the void of space and time from one centre of consciousness to another. In traditional systems that function was performed by myth and rite. According to Campbell, "the mythogenetic zone today is the individual in contact with his own interior life, communicating through his art with those "out there."

Conclusion

Resort to the mythical method, which T.S. Eliot chose for his poem *The Waste Land*, has thus become a recurrent method for many artists and writers. It is they who carry out the role of "wakeners to recollection." Return to mythological thinking, as an archaic form of thinking, is also seen as the way to get closer to the origins of modern problems through the study of mythological archetypes. In *The Waste Land* the main archetypal character being the Fisher King together with whom the author of the poem is trying to find a way of putting his land in order.

Summarizing Professor Kobakhidze`s chapter on *The Waste Land* in his book T.S. *Eliot and the Aesthetics of High Modernism*, Koguashvili (2017) notes that mythos in *The Waste Land* is viewed by Temur Kobakhidze as the basis for the whole construction, the main device that brings together all the elements and transforms them into an ordered system. The mythical pattern permeates the whole artistic structure transforming it into an ordered aesthetic whole. In this case, even the plot associations devoid of external mythical traits are viewed as indispensable elements of the mythical structure. "Thus, all allusions and parallels are, directly or indirectly, in an immediate or more remote way, subordinated to the basic mythical pattern, which is meant in the last analysis to act as a guiding principle towards which everything converges – establishing order in the characters' random associations and universalizing values (Tskhvediani 2006: 111).

REFERENCES:

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsly's Poetics*, trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bennett, Alan. "Margate's shrine to Eliot's muse ." *The Guardian* , 12 July 2009. Retrieved 1 September, 2009.

Bhagawati, Dipsikha. "Myths in *The Waste Land*". *IJCAES*, Vol. 2 (October 2012): 337-338.

Booth, Allyson. *Reading The Waste Land from the Bottom Up*. Palgrave Macmillan, 2015.

Brooker, Jewel; Bentley, Joseph. *Reading the Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation* . Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.

Brooks, Cleanth. "*The Waste Land:* An Analysis". *Southern Review*, Summer 1937. A revised version of this essay is included in *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1939).

Campbell, Joseph. *The Masks of God*, vol.4: *Creative Mythology*. New York: Viking, 1965.

Cloud, Jessica. *T. S. Eliot, The Waste Land, and Yoga Philosophy*. University of Southern Mississippi Press, 2018.

Eliot, T. S. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. London: Faber & Faber, 1964.

Eliot, T. S. *The Critical Heritage.* Vol.1, 2. London and New York: Taylor &Francis e-Library, 1982.

Eliot T.S. *Annotated Waste Land with Eliot`s Contemporary Prose.* Ed. Lawrence Rainey. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 2000.

Mr. Huff`s Literature Class. YouTube. https://youtu.be/SsmHarT70MY

Jung, Carl Gustav & M. L. Franz. *Man and His Symbols.* N.Y.: Doubleday, 1964. https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf .

Kobakhidze, Temuri. *T. S. Eliot and the Aesthetics of High Modernism*. Tbilisi: Universal, 2015 (in Georgian).

Koguashvili, B. "High Modernism Revised: Temur Kobakhidze's *T. S. Eliot and The Aesthetics of High Modernism*". *Journal in Humanities*, Volume 6, Issue 2, 2017.

Lotman, Yuri, Z. G. Mintz & Eleazar Meletinsky. "Literature and Myths". In: *Myths of the Peoples of the World: Encyclopedi*a, vol. 2, 1982: 58-65.

Low, Valentine. "Out of the Waste Land: T. S. Eliot becomes nation's favourite poet". *Times Online*, 9 October, 2009. Retrieved 6 June 2011.

O`Neill, Michael. *The Connell Guide to T.S.Eliot`s The Waste Land.* Durham

University Press, 2014.

Norton Anthology of English Literature.Gen. ed. Stephen Greenblatt. 9th Edition, Vol 2. New York: Norton, 2013.

May, Simon (ed.). *Nietzsche's On the Genealogy of Morality*: A Critical Guide. Cambridge University Press, 2011: 113-172.

Seemen, Mahmood. "Influence of Sanskrit in T. S. Eliot's *The Waste Land*." *Aarhat Multidisciplinary International Education Research Journal (AMI-ERJ)*, No 48178, 48818, 2018.

Shruti, D. Dabhi. "*The Waste land* As a Post War Literature." *Journal of Humanity*, Continious Issue 32, 2018.

Steiner, Rudolph. *Christianity as Mystical Fact and the Mysteries of Antiquity.* (4th ed.) Anthroposophic Press, 1997: 1- 21.

Sufian, Abu. T. S. "Eliot's *The Waste Land*: Anticlimax of Modern Life in a Claustrophobic World." *Galaxy: International Multidisciplinary Research Journal*, Vol.III, Issue IV, July 2014. www.galaxyimrj.com

Tskhvediani, Irakli. *The Poetics of Myth in James Joyce's Ulysses*. Kutaisi: Akaki Tsereteli State University Press, 2006 (in Georgian).

Ushakova, O. M. *T. S.Eliot and European Cultural Tradition*. Tiumen University Press, 2005 (in Russian).

ტ. ს. ელიოტის ობიექტური კორელატი და მისი დარღვევის ესთეტიკური ფუნქცია

ილია პაჭკორია
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

T. S. ELIOT'S OBJECTIVE CORRELATIVE AND THE AESTHETIC FUNCTION OF ITS VIOLATION

ILIA PATCHKORIA
Caucasus International University

Abstract: In an essay dedicated to Shakespeare's *Hamlet*, Thomas Eliot calls this play an artistic failure, because he believes that Hamlet's tragic feeling lacks an objective correlative, by which he means a set of objects, events matching the character's emotion in the dramatic world of the play. In his opinion, Hamlet's emotion exceeds the facts that are happening around him, and thus, the severity of Gertrude's crime is significantly lower than the severity of Hamlet's tragic feeling about his mother's behavior.

Temur Kobakhidze rightly notes that the integrity of the Renaissance humanist worldview and high pathos, which Hamlet embodied for Eliot, was unacceptable for Eliot as a modernist artist of the crisis era. Therefore, Hamlet's feelings and behavior seem exaggerated to him.

The purpose of the paper is to clarify the extent to which Shakespeare's *Hamlet* satisfies the Eliotian objective correlative, and to show the limitations of this requirement in relation to a dramatic text in general.

The paper suggests the idea of expanding and refining Eliot's theory by showing that in one case, the character's emotion may correspond to external events, in another case, may exceed them, and in the third case, may fall short of them, and these conditions may have their own aesthetic function in a work of literature. Similarly, our emotions do not always correspond adequately to external facts in our real world. Therefore, it is only natural that theater should also mirror this, which Eliot's theory simply fails to consider.

Keywords: T. S. Eliot, Shakespeare, Hamlet, objective correlative.

შექსპირის „ჰამლეტისადმი“ მიძღვნილ ესეში (*Hamlet and His Problems*) ტომას ელიოტი (1998: 57-58) ამ პიესას შემოქმედებით მარცხს უწოდებს, რადგან მიიჩნევს, რომ ჰამლეტის ტრაგიკულ განცდას არ მოეპოვება ობიექტური კორელატი, რაშიც იგი გულისხმობს პერსონაჟის ემოციის შესატყვის საგანთა, მოვლენათა ერთობლიობას პიესის დრამატულ სამყაროში. მისი აზრით, ჰამლეტის ემოცია აჭარბებს იმ ფაქტებს, რაც მის გარშემო ხდება, და ამდენად, გერტრუდის დანაშაულის სიმძიმე მკვეთრად ჩამოუვარდება ჰამლეტის ტრაგიკული განცდის სიმძიმეს დედამისის საქციელზე. აქედან გამომდინარე, ელიოტი ასკვნის, რომ ჰამლეტი ვერ უძებნის ახსნას თავის გრძნობებს, და სწორედ ეს გაუგებრობა უწამლავს უფლისწულს ცხოვრებას და ხელს უშლის მოქმედებაში.

„ჰამლეტის“ მაღალმხატვრულ ღირებულებაზე და მის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობაზე მოსაუბრე მკვლევართა ჩამოთვლა ძალიან შორს წაგვიყვანს და ნაკლებად საინტერესოცაა. სამაგიეროდ, უფრო ძნელია გვერდი ავუაროთ ტომას ელიოტის (1998: 57) მიერ გამოთქმულ აზრს, რომლის თანახმადაც „ჰამლეტი“ შექსპირის შემოქმედებითი მარცხია.

თემურ კობახიძე (2004: 41) ელიოტის უჩვეულო პოზიციას შექსპირის „ჰამლეტთან“ დაკავშირებით მისი, როგორც მოდერნისტი ხელოვანის, ესთეტიკური ხედვის თავისებურებით ხსნის. იგი სრულიად მართებულად შენიშნავს, რომ კრიზისული ხანის მოდერნისტი ხელოვანისთვის, პაროდისტისა და სკეპტიკოსი ელიოტისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა რენესანსული ჰუმანისტური მსოფლხედვის მთლიანობა და მაღალი პათოსი, „რომელსაც მისთვის ჰამლეტი განასახიერებდა.“ აქედან გამომდინარე, ჰამლეტის განცდები და საქციელი ელიოტს გაზვიადებული ეჩვენება. ეს გარკვეულწილად ბუნებრივიცაა, რადგან ნებისმიერი ეპოქის მხატვრული ნაწარმოების გააზრება მეტ-ნაკლებად ყოველთვის ატარებს მკითხველის პირადი მსოფლხედვისა და მისი თანამედროვეობის გავლენას. როგორც თემურ კობახიძე (2015: 10) აღნიშნავს, „თანამედროვეობისათვის თვით შექსპირის შემოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა მის შესახებ დღეს არსებული ცოდნა, მისი თანამედროვე ინტერპრეტაცია, მისი დღევანდე-

ლი „წაკითხვა“, რაც ძალიან განსხვავდება შექსპირის დროინდელი აღქმისგან.“

ჯონ დოუვერ უილსონი (1951: 307-308) საკმაოდ დამაჯერებლად ეწინააღმდეგება ელიოტის მოსაზრებას, როდესაც შენიშნავს, რომ გერტრუდის საქციელი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ქმრის გარდაცვალების შემდგომ ნაჩქარევი ქორწინებით, არამედ ის შეიცავს ისეთ საშინელ სიბილწეს, როგორიცაა სისხლის აღრევა, რაც შექსპირის დროს, უილსონის თქმით, კიდევ უფრო მძაფრადაც აღიქმებოდა, ვიდრე ელიოტის თანამედროვეობაში. ამის გათვალისწინებით და აგრეთვე ჰამლეტის მამის აჩრდილის ნაამბობის მხედველობაში მიღებით, უილსონი თვლის, რომ ჰამლეტის მძიმე სულიერ მდგომარეობას უდავოდ მოეპოვება შესატყვისი სიმძიმის ფაქტები პიესის მხატვრულ სამყაროში.

მარვინ ჰანტი (2007: 2) მეცნიერული არგუმენტაციის სანაცვლოდ, მსოფლიო სცენაზე „ჰამლეტის“ უბადლო წარმატებულობას უსვამს ხაზს მისი დაწერიდან დღემდე და ასე უბრალოდ ცდილობს გააბათილოს ელიოტის მტკიცება, რომ ეს პიესა შექსპირის შემოქმედებითი მარცხია.

„ჰამლეტის“ მხატვრულ ღირებულებას მართლაც დღიდან შექმნისა, თავად ელიოტის ტერმინოლოგიითვე რომ ვთქვათ, მუდამ მოეპოვება სერიოზული ობიექტური კორელატი როგორც შემოქმედებით, ისე სამეცნიერო სფეროში მისდამი გაუნელებელი ინტერესის სახით. ამის ნათელი დადასტურებაა ჰამლეტური ალუზიებით, პარალელებით, რემინისცენციებითა და პაროდიით გაჯერებული ჯეიმს ჯოისის მოდერნისტული რომანი „ულისე“, რომელიც სწორედ იმ ხანებში იწერებოდა და ნაწილ-ნაწილ გამოდიოდა ამერიკულ ჟურნალში *The little Review*, როცა ელიოტმა დაწერა და გამოაქვეყნა თავისი ესე „ჰამლეტზე“. თვით ამ ესეს შექმნაც „ჰამლეტის“ წარმატებულობის ერთგვარი გამოძახილია. იმავე ელიოტის ლექსი „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო სიმღერა“ კი ერთგვარად წინასწარმეტყველებს ნახევარი საუკუნის შემდეგ შექსპირის „ჰამლეტზე“ დაფუძნებული სტოპარდის პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტული პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შექმნას თავისი შემდეგი სიტყვებით: “No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be; / Am an attendant lord...” (Eliot 1963: 7). („არა! მე არ ვარ პრინცი ჰამლეტი, ვერც ვიქნებოდი; / მე მხოლოდ ერთი მხლებელი ვარ...“).

სტატიის მიზანია არა მხოლოდ იმის გარკვევა, თუ რამდენად აკმაყოფილებს შექსპირის „ჰამლეტი“ ელიოტისეულ ობიექტური კორელატის პრინციპს, არამედ ასევე წარმოჩენა ამ მოთხოვნის შეზღუდულობისა ზოგადად დრამატულ ტექსტთან მიმართებაში. ეს კი მიგვანიშნებს ელიოტის თეორიის განვრცობისა და დახვეწის იდეას, რაც გულისხმობს იმას, რომ ერთ შემთხვევაში, შეიძლება პერსონაჟის ემოცია შეესაბამებოდეს გარე მოვლენებს, მეორე შემთხვევაში, აჭარბებდეს მათ, ხოლო მესამე შემთხვევაში, პირიქით, ჩამოუვარდებოდეს მათ, და სამივე ამ მდგომარეობას ჰქონდეს თავ-თავისი ესთეტიკური ფუნქცია ლიტერატურულ ნაწარმოებში.

რეალურად, არის თუ არა პიესა „ჰამლეტის“ დრამატულ სამყაროში იმ სიმძიმის უარყოფითი ფაქტები, რაც გაამართლებს უფლისწული ჰამლეტის უარყოფითი ემოციის სიმძაფრეს დედოფალი გერტრუდის მიმართ, ელიოტს ასე გაზვიადებულად რომ ეჩვენება? რა თქმა უნდა, არის, მიუხედავად იმისა, რომ გერტრუდი, როგორც ელიოტი მართებულად აღნიშნავს, მართლაც სუსტი და უფერული პერსონაჟია იმისათვის, რომ გამოდგეს ჰამლეტის ემოციის თანაფარდ ობიექტად. მაგრამ საქმე იმაშია, ვინ არის გერტრუდი ჰამლეტისთვის. ის არის მისი დედა, წესით ყველაზე ახლო ადამიანი მისთვის ცოცხალთა შორის; ის არის მოღალატე თავისი გარდაცვლილი მეუღლისა, ჰამლეტის მამისა, უფლისწულისთვის ყველაზე ახლო ადამიანისა გარდაცვლილთა შორის; მათი სიყვარულის ნაყოფია ჰამლეტი, ეს სიყვარული შეურაცხყოფილია გერტრუდისგან; ჰამლეტს ახსოვს როგორ ეალერსებოდა დედა მამას და სიყვარულს ეფიცებოდა მას, თითქოს მის გარეშე სიცოცხლესაც ვერ შეძლებდა, მაგრამ ხედავს ორ თვეში როგორ ღალატობს დედამისი გარდაცვლილ ქმარს, რომელსაც არასდროს უღალატია ცოლისთვის; გერტრუდი არამარტო უღირს პიროვნებაზე ქორწინდება, არამედ საკუთარ მაზლზე, რაც ინცესტში, უკიდურესი გარყვნილების მორევში ითრევს მას; უფლისწულმა იცის, რომ თავად ოდესღაც დედოფლის ვაჟი იყო, ახლა კი სისხლისშემრევი მეძავის ძეა, დედოფლის გვირგვინი რომ დაუდგამს თავზე; ეს ჰამლეტის შერცხვენაა, მისი, როგორც ოჯახის შვილისა, როგორც ვაჟკაცისა, როგორც უფლისწულისა; ეს ჰამლეტის სამშობლოს, მთელი დანიის სირცხვილიცაა, რომლის სამეფო საწოლი ავხორცობით აქოთებულა; ეს ჰამლეტის გარდაცვლილი მამისა და ღირსეული მეფის

სარეცლის შეგინებაა; მამის აჩრდილის ნაამბობი კიდევ უფრო ამძიმებს ჰამლეტის სულს; მას ეცოდება ძმისგან უაღსარებოდ მოკლული მამის სული; ის სრულად იზიარებს აჩრდილის მწარე განცდას გერტრუდის ღალატზე; მან იცის, რომ დედოფალი თავისი კანონიერი ქმრის მკვლელის ხელში ნებივრობს; ეჭვობს იმაზეც, რომ დედამისმა იცის კლავდიუსის დანაშაულის შესახებ; ამას ემატება ისიც, რომ ჰამლეტს უყვარს ოფელია, მაგრამ მას მერე, რაც ოფელია პოლონიუსის დავალებით გააციებს ურთიერთობას უფლისწულთან, ჰამლეტი იჯერებს, რომ ოფელიამ უარყო იგი, რის შედეგადაც უკვე მასში პოტენციურ გერტრუდს ხედავს და იმედი ეწურება მასთან ბედნიერების პოვნისა; და ბოლოს ჰამლეტს აწუხებს ისიც, რომ ბილწი, უზურპატორი მეფეა ქვეყნის სათავეში, მაშინ როცა თავად მას ეკუთვნოდა სამეფო ტახტი როგორც კანონიერ მემკვიდრეს, და უფლისწული ხედავს იმასაც, რომ დედამისს სულაც არ ადარდებს თავისი შვილის ასეთი დაჩაგვრა, ოღონდ კი საკუთარი კომფორტი მოიწყოს, თუნდაც შვილის დამჩაგვრელის დახმარებით. ამ ყველაფერს, ერთად თავმოყრილს, ორი თვით ადრე ვიტენბერგში მოსწავლე უდარდელი ჰამლეტი ყველაზე კოშმარულ სიზმარშიც კი ვერ წარმოიდგენდა. კიდევ რა განსაცდელი უნდა დასტყდომოდა თავს, რომ ელიოტს მისი ემოციები გადაჭარბებულად არ ჩაეთვალა?

აღსანიშნავია, რომ შექსპირი, სინამდვილეში, ბევრად უფრო შორს მიდის „ჰამლეტში“, ვიდრე ეს ელიოტს წარმოუდგენია. დრამატურგი არა მარტო პიესის (დრამატულ) სამყაროში გვაძლევს ჰამლეტის სულიერი განცდის ობიექტურ კორელატს, არამედ ჩვენს ნამდვილ (მეტადრამატულ) სამყაროშიც მიგვითითებს მსგავსი განცდის გამომწვევი კორელატის არსებობაზე, როდესაც თავის პიესაში უფლისწულს ადგმევინებს „ჰამლეტის“ მოვლენების სარკესავით ამრეკლავ პიესას. ამგვარი მეტადრამატიზმის შედეგად კი, რაც უფრო მეტად ხედავს „ჰამლეტის“ მკითხველი თუ მაყურებელი ჩვენს სამყაროში მსგავს კორელატს ამა თუ იმ მოვლენის სახით, მით უფრო უახლოვდება მისი შინაგანი განცდა ჰამლეტისას. ასე და ამგვარად, შექსპირი იმ მეტადრამატული ობიექტური კორელატის არსებობაზე მიგვანიშნებს ჩვენს სამყაროში, რომლის პოვნაც აუცილებელია იმისათვის, რომ სათანადოდ ჩავწვდეთ ჰამლეტის შინაგან განცდას და არ მოგვეჩვენოს, რომ პიესის მხატვრული სამყარო განიცდის

უფლისწულის შინაგანი განცდის ობიექტური კორელატის უკმარისობას. და როდესაც ჰამლეტი „გონზაგოს მკვლელობის“ წარმოდგენამდე ავალებს მსახიობებს, რომ სცენაზე მათი სიტყვა და ქმედება შეეფერებოდეს ერთმანეთს და ორივე ერთად კი სარკისებური ბუნებრიობით შეესაბამებოდეს სინამდვილეს (იხ. Shakespeare 2003: 3.2.15-19; შექსპირი 1987: 352) — ეს ელიოტის ტერმინოლოგიური ენით, სხვა არაფერია, თუ არა მსახიობებისადმი უფლისწულის მოწოდება, დაიცვან ობიექტური კორელატის პრინციპი სცენაზე თამაშის დროს.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, უკვე გასაოცარია, ისეთმა მასშტაბური ხედვის პოეტმა და ლიტერატურის კრიტიკოსმა, როგორიც ტომას ელიოტია, რომ ვერ იპოვა პიესის დრამატულ სამყაროში ჰამლეტის უარყოფითი ემოციის ასახსნელად საკმარისი შესატყვისი ფაქტები, მაშინ როცა შექსპირი, რაოდენ ირონიულიც არ უნდა იყოს ეს ელიოტისთვის, სწორედ ამ „არაადეკვატური“ პროტაგონისტის მეშვეობით მოუწოდებს პიესაში მსახიობებს თავიანთი როლების ადეკვატური შესრულებისკენ, როგორც დრამატულ, ისე მეტადრამატულ რეალობასთან მიმართებაში. ნეტავ რას იტყოდა ელიოტი, თუ ჰამლეტის ადგილას ლაერტს ჩავსვამდით, უარყოფითი ემოციებისგან მბრდღვინავ ლაერტს, რომელიც მზადაა, ფარდის უკან დამალულ, თავისი ჯაშუში მამის ნახევრად იძულებითა და გაუაზრებელად მკვლელს სასწრაფოდ კისერი გამოღადროს, თუნდაც ტაძარში დამალულს მიაგნოს. აი, სად შეიძლება დავინახოთ პერსონაჟის ემოციის სიჭარბე გარე მოვლენებთან შედარებით! ალბათ სწორედ აქ ირღვევა ობიექტური კორელატი, ისე, როგორც ეს ელიოტს მცდარად წარმოედგინა ჰამლეტთან მიმართებით. ასევე წამოვიდგინოთ ჰორაციო ჰამლეტის ადგილას, ჰორაციო, რომელიც ალბათ სტოიკური სიმშვიდით აიტანდა ყოველივეს. ცხადია ჰორაციოს შემთხვევაში პირიქითაა საქმე; ობიექტური კორელატი აქაც ირღვევა, ოღონდ საპირისპიროდ: პერსონაჟის ემოცია მსუბუქია გარე მოვლენების სიმძაფრესთან შედარებით.

აქედან ჩანს, რომ ობიექტური კორელატის დარღვევა-არდარღვევა უშუალოდ დაკავშირებულია პერსონაჟის ბუნებასთან, მის ხასიათთან. შეუძლებელია ერთსა და იმავე მოვლენაზე ყველას ერთნაირი ემოცია ჰქონდეს. ზოგის ემოცია მოვლენის შესატყვისი იქნება, ზოგის — გადაჭარბებული, ზოგის კი — თავშეკავებული. აქედან ცხადია, ისიც რომ ობიექტური კორელატი შეიძლე-

ბა დაირღვეს ორი საპირისპირო მიმართულებით: ერთ შემთხვევაში, ემოციის სიჭარბის, ხოლო სხვა შემთხვევაში, მისი ნაკლებობის მიმართულებით. ორივე დარღვევა ბუნებრივია, ორივე მათგანი განსხვავებულად გვიხასიათებს პერსონაჟებს: ვთქვათ, ლაერტს წარმოგვიჩენს ზედმეტად ემოციურ პერსონაჟად, ხოლო ჰორაციოს — ნაკლებად ემოციურად. რაც შეეხება ჰამლეტს, მისი ემოცია მოვლენების შესაბამისია, და თუ ეს ემოცია ძლიერია, სწორედ იმიტომ, რომ მის გარშემო მომხდარი მოვლენებია მძიმე. ეს იმას ნიშნავს, რომ პერსონაჟის ემოცია მხოლოდ მის ხასიათზე არ არის დამოკიდებული, არამდე გარე მოვლენებზეც. ორივე, როგორც სუბიექტის ხასიათი, ისე ობიექტური მოვლენების რაობა, მუდამ მხედველობაშია მისაღები, როცა ვაფასებთ გამოხატული ემოციის ადეკვატურობას. ძლიერი ემოციის გამოსაწვევად, თუ ლაერტისთვის საკმარისია საშუალო სიმძიმის მოვლენა, ჰამლეტისთვის აუცილებელია მძიმე მოვლენა, რაც ჰორაციოში საშუალო სიძლიერის ემოციას თუ გამოიწვევს მხოლოდ.

ამ მსჯელობიდან გამომდინარე, საკმაოდ ლოგიკურად შეიძლება დაისვას კითხვა: ზოგადად არის თუ არა ელიოტის თეორია ობიექტური კორელატის შესახებ მართებული დრამატულ ნაწარმოებთან მიმართებით? თუ ვიტყვით, რომ მართებულია, მაშინ რა გამოდის: წარმატებულ დრამატულ ნაწარმოებს თურმე არ შეიძლება ჰყავდეს ძალიან ემოციური ან უემოციო გმირი, თორემ ის აუცილებლად შემოქმედებით მარცხად იქცევა. ელიოტის ლოგიკით, თეატრმა უნდა ასახოს მხოლოდ პერსონაჟის ემოციისა და გარე ფაქტების შესატყვისობა. მაგრამ აქ ისმის კითხვა: შეიძლება კი ასეთი თეატრი იყოს რეალობის, სინამდვილისა თუ ბუნების სარკე? თუ ვიტყვით, რომ შეიძლება, მაშინ გამოდის, ჩვენს რეალურ სამყაროში არ არსებულა ადამიანი, ვისშიც გადაჭარბებული ემოცია გამოუწვევია რაიმე მოვლენას, ან პირიქით, მოსალოდნელზე სუსტი ემოცია; მაშინ გამოდის, რომ ყველა ყოველთვის და ყველგან ადეკვატურად რეაგირებს ყველაფერზე, რაც, რაღა თქმა უნდა, დიდი ტყუილია. რეალობა კი ისაა, რომ ამ სამყაროში ადამიანთა ემოციებს ხან მოეძებნება ობიექტური კორელატი (საგნობრივი თანაფარდი) და ხანაც — არა, ისევე როგორც ადამიანთა შინაგან სამყაროში გარე სამყაროს ობიექტებსა თუ მოვლენებს ხან მოეძებნება ემოციური კორელატი (გრძნობითი თანაფარდი) და ხანაც — არა. ამიტო-

მაც, თუ გვსურს, თეატრი თუ დრამატურგია სწორად და სრულად ასახავდეს რეალობას, მაშინ არ უნდა დავუშვათ ის შეზღუდვა, რასაც ელიოტი უწესებს მას ნაწარმოების სამყაროში პერსონაჟის ემოციის ობიექტური კორელატის არსებობის აუცილებლობის სახით. იქნებ რაღაცას მიგვანიშნებს ავტორი პერსონაჟის ემოციურობითა თუ უემოციობით? ან იქნებ გრძნობის აუხსნელობით, მისი თანაფარდი მოვლენების უკმარისობით სურს გარკვეული ესთეტიკური ეფექტის შექმნა? მსგავსი ეფექტით შექსპირი თითქოს ჰამლეტის არაცნობიერის არსებობასა და მოქმედებას გვაგრძნობინებს, თითქოს რაღაც ტრანსცენდენტურსაც, მიღმიერს, დაფარულს. აჩრდილიც ხომ ერთგვარი იდუმალი კორელატია იმ არაცნობიერის, აუხსნელისა თუ გამოუთქმელის! პიესაც ღამით სიცივეში, საგუშაგოზე, სწორედ აჩრდილზე საუბრით იწყება, რასაც თავიდანვე შემოაქვს მკითხველსა თუ მაყურებელში შიშისა და იდუმალების განცდა, დაფარულის ძიების სულისკვეთება, ყოფნა-არყოფნის საზრისზე დაფიქრების წინასწარი განწყობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ შექსპირის დრამატურგიაში ყველაზე მეტად „ჰამლეტი“ არის ის პიესა, რომელშიც ყველაფერი ზედაპირზე არ ამოდის. ორაზროვნება, გაურკვევლობა, სიმართლის დადგენის სირთულე, ჭეშმარიტების შეუცნობლობა პიესის მნიშვნელოვანი მოტივებია. მათი აქტუალიზაცია პიესაში სწორედ ჰამლეტის მეშვეობით ხდება. ამ ფონზე, გასაკვირი არც უნდა იყოს, რომ უფლისწულის ემოციაში არის რაღაც ისეთიც, რაც ვერ აიხსნება მხოლოდ მისი შესატყვისი ფაქტების მოძიებით პიესაში. ამიტომაც, ჰამლეტის ემოციის ობიექტური კორელატის სრულად მოხელთება შეუძლებელი ხდება. თუმცა, ესთეტიკური თვალსაზრისით, ეს სულაც არ მიუთითებს პიესის ნაკლოვანებაზე, არამედ პირიქით, მის ღირსებაზე მეტყველებს, რადგანაც გმირის ემოცია არ დაიყვანება მხოლოდ გარე ფაქტების მექანიკურ ჯამზე. და როგორც ბრედლი გრინბურგი (2009: 125) შენიშნავს, „ჰამლეტს“ კი არ აკლია ობიექტური კორელატი, არამედ მას თავადვე აწარმოებს საკუთარი დრამატული აგებულებითა და რეალობისადმი მიბაძვით. თუნდაც პიესის შუაში ჰამლეტის ხელმღვანელობით დადგმული „გონზაგოს მკვლელობის“ წარმოდგენა ამის ნათელი დასტურია.

როდესაც „ჰამლეტში“ უფლისწულის ტრაგიკული განცდის თანაფარდ მოვ-

ლენებს, შესატყვის ფაქტებსა თუ საგნობრივ შესაბამისობებს ვეძებთ, აუცილებელია გავითვალისწინოთ პიესის პროტაგონისტის ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება. ჰამლეტი ელსინორის სამეფო კარზე არსებულ ბოროტებას გონებაში აზოგადებს, მთელ მსოფლიოზე, მთელს კაცობრიობაზე განავრცობს. მისი ახლობელი, კონკრეტული პირების მიერ ჩადენილ ბოროტმოქმედებებს ჰამლეტი აღიქვამს არ მხოლოდ როგორც ცალკეულ შემთხვევებს, არამედ როგორც საყოველთაო ადამიანური ბოროტების უცილობელ გამოვლინებას. სწორედ ადამიანისადმი ეს საშინელი იმედგაცრუება უწამლავს ცხოვრებას ვიტენბერგიდან დაბრუნებულ ჰუმანისტს, არღვევს მისთვის დროთა კავშირს, ხელს უშლის მოქმედებაში და აფიქრებს მას ყოფნა-არყოფნის საზრისზე. ადამიანის არაადამიანობის გაცნობიერებაზე უფრო ტრაგიკული რა უნდა იყოს ჰუმანისტისთვის?! ეს უკვე იმხელა მასშტაბის კორელატია, რომ შეგვეძლო პირიქითაც გვეთქვა: იგი აჭარბებს ჰამლეტის როგორც ჰუმანისტის ემოციას. ეს უფლისწულის ტრაგიკული განცდის ის უმნიშვნელოვანესი კორელატია, რომელსაც პიესაში საგნების, უშუალო ფაქტების თუ მოვლენათა ჯაჭვის სახით ვერ ვიპოვით, მაგრამ მათი განზოგადებიდან კი გამომდინარეობს, რასაც უკვე ჰამლეტის ინტელექტუალური გონი ახდენს. რაც უფრო მეტად აცნობიერებს ჰუმანისტი საყოველთაო ბოროტების მოქმედებას, მით უფრო მძიმდება მისი გული და შესაბამისად, მისი ემოციური მდგომარეობაც. უფლისწულის ინტროსპექტული ხასიათი, მისი მიდრეკილება რეფლექსიისკენ ასევე ხელს უწყობს ამ ყველაფერს. ჰამლეტისგან განსხვავებით, შექსპირის სხვა პერსონაჟებს ნაკლები წვდომა აქვთ იმ კორელატზე, რასაც ჰქვია საყოველთაო ადამიანური ბოროტება. ეს კორელატი მეტწილად მათი ცნობიერებისა და სინდისის მიღმა რჩება.

ამგვარად, ჰამლეტის მჭვრეტელობითი უნარები და მისი ჰუმანისტური მსოფლხედვა აუცილებლად გასათვალისწინებელია, როდესაც ვაფასებთ მისი ემოციის ადეკვატურობას, რადგან მას უფრო მეტი და რთული კორელატის აღქმა და გაანალიზება შეუძლია, ვიდრე ეს პიესაში შეიძლება იყოს უშუალოდ და კონკრეტულად მოცემული. თუ თემურ კობახიძის (2004: 41) ზემოთ მოყვანილ აზრს დავეყრდნობით, მოდერნისტმა ელიოტმა უბრალოდ ვერ გაუგო ბოლომდე ჰუმანისტ ჰამლეტს და რეალურად, მის უკან მდგომ შექსპირს.

და მაინც, რატომ მიიჩნევს ელიოტი, რომ დრამატული ნაწარმოების მაღალმხატვრულობისთვის აუცილებელია ობიექტური კორელატის დაცვა? ელიოტის აზრით, თუ პერსონაჟის ემოცია შეესაბამება ამ ემოციის გამომწვევ გარეგან ფაქტებს პიესის სამყაროში, მაშინ ჩვენშიც (მკითხველსა თუ მაყურებელში) ხდება მსგავსი ემოციის გამოწვევა და შესაბამისად, საცნაური ხდება ჩვენთვის გმირის შინაგანი მდგომარეობა. ელიოტი თითქოს ცდილობს, შეამოგვთავაზოს დრამატულ ნაწარმოებში წარმოდგენილ ფაქტებზე ჩვენი და პერსონაჟის ემოციური რეაგირების თანხვედრის ერთგვარი ალგორითმი. მაგრამ ეს ალგორითმი აშკარად არასწორია, რადგან ის გულისხმობს, რომ პიესის ფაქტები ყოველ ჩვენგანში ერთგვაროვან და ერთი ძალის ემოციას გამოიწვევს, რაც სიმართლეს არ შეესაბამება. კონკრეტული ადამიანის (მკითხველისა თუ მაყურებლის) ემოციას პიესაში მოცემულ ფაქტებზე განსაზღვრავს ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტორები, როგორიცაა: რამდენად ემოციური ხასიათი აქვს ამ ადამიანს, როგორია მისი წარსული, რა მსოფლხედვის პიროვნებაა, ცხოვრების რომელ ეტაპზე იმყოფება, როგორია მისი გუნება-განწყობილება პიესის წაკითხვის თუ ყურების წინ და სხვა. რა ალგორითმებზე შეიძლება აქ საუბარი! გარდა ამისა, გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: ემოციურად ბევრად უფრო მძიმეა, როცა თავად გადაგაქვს დიდი განსაცდელი, ვიდრე როცა გაიგებ, რომ იგივე განსაცდელი სხვამ გადაიტანა, მით უფრო, თუ ეს სხვა, ნაწარმოების პერსონაჟია და არა რეალური ადამიანი. ამიტომაც, სულაც არ არის გასაკვირი, პერსონაჟის ემოცია მის განსაცდელებზე გადაჭარბებული მოგვეჩვენოს, თუ ჩვენ არ გვაქვს ან არ გვქონია იგივე ან მსგავსი განსაცდელები. როგორც ჩანს, ელიოტს ეს გარემოებაც ყურადღების მიღმა დარჩა და ამის შედეგად, იმ განსაცდელებზე, რომლებზეც თავად დიდად ვერ იდარდებდა, ჰამლეტს დაუწუნა ძლიერი ემოცია, ხოლო შექსპირს — უფლისწულის ტრაგიკულ ისტორიაზე დაწერილი პიესა. ჩვენ, მკითხველების თუ მაყურებლების უმრავლესობას, მაქსიმუმ ჰორაციოს ადგილას შეგვიძლია დავაყენოთ თავი. მასზე უკეთ ვინ უგებდა ჰამლეტს?! მაგრამ ჰორაციოც არ გადარეულა ემოციებისგან.

ამრიგად, შექსპირის „ჰამლეტში“ ნადვილად მოიპოვება უფლისწული ჰამლეტის ძლიერი უარყოფითი ემოციის, მისი ტრაგიკული განცდის შესატყვისი

ფაქტები და მოვლენები. და თუ მაინც ბოლომდე ვერ ვწვდებით ჰამლეტის გრძნობებს, მის შინაგან მდგომარეობას, ეს პერსონაჟის სირთულით, მისი სულიერი სამყაროს სიღრმით შეიძლება აიხსნას, რითაც შექსპირი გვიბიძგებს დაფარულის ძიებისკენ, იმ საიდუმლო კორელატის მიგნებისკენ, რომელსაც პიესა ღიად, ფაქტების სახით არ წარმოგვიდგენს, მაგრამ მის უეჭველ არსებობას ჰამლეტის ემოციის ბოლომდე აუხსნელობით უდავოდ მიგვანიშნებს. თუმცა ჰუმანისტი უფლისწულის მიერ საყოველთაო ადამიანური ბოროტების ღრმად გაცნობიერება ალბათ დიდწილად ხსნის მისი ტრაგიკული განცდის საიდუმლოს.

საბოლოოდ კი, მივედით იმ დასკვნამდე, რომ ელიოტის თეორია ობიექტური კორელატის შესახებ ერთობ შეზღუდულია, რადგან ის უგულებელყოფს:

- პერსონაჟის ემოციებსა და პიესის ფაქტებს შორის კორელაციის რიგ შემთხვევებში დარღვევის ესთეტიკურ აუცილებლობას;
- მსგავსი დარღვევების სიხშირეს ჩვენს რეალურ სამყაროში;
- ამ დარღვევების ასახვის ბუნებრიობას ხელოვნებაში;
- მკითხველისა თუ მაყურებლის შინაგანი სამყაროს ემოციურ არაერთგვაროვნებას;
- საკუთარ თავზე რეალურად განცდილისაგან გამოწვეულ და პერსონაჟის მიერ განცდილისაგან მოგვრილ ემოციებს შორის განსხვავებას.

ამდენად, ელიოტისეული ობიექტური კორელატის პრინციპი ვერ გამოდგება დრამატული ნაწარმოების შემოქმედებითი ღირებულების საზომად.

მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, მოცემული სტატია ბოლომდე არ უარყოფს ელიოტის თეორიას, არამედ წარმოაჩენს მის შეზღუდულობას და შესაბამისად, მისი განვრცობისა და გადამუშავების აუცილებლობას. ჩვენ უნდა გავაცნობიეროთ, რომ სათანადო ემოციის გამოწვევისათვის ელიოტის მიერ შემოთავაზებული ფორმულა ხშირ შემთხვევაში წარმატებითაც მუშაობს, მაგრამ არა ყოველთვის. ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების შესაფასებლად

კი ის არასანდო საზომია, რადგან მისი თვალსაწიერის მიღმა რჩება არაერთი მნიშვნელოვანი გარემოება და ფაქტორი, რაზედაც ზემოთ იყო საუბარი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ელიოტი მხოლოდ 20-21 წლის იყო, როცა დაწერა განხილული ესე „ჰამლეტზე“ და ამდენად, მის ნაშრომს ავტორის დიდ ნიჭთან და ღრმა ინტელექტუალიზმთან ერთად ატყვია ახალგაზრდული გამოუცდელობაც. მოგვიანებით, ხანში შესული ელიოტი (1992: 19) აღიარებს, რომ ამ ესეში წამოყენებული მისი თეორია მოკლებულია სრულყოფილებას, თუმცა კი თვლის, რომ ის მაინც სასარგებლო აღმოჩნდა, ვინაიდან წაახალისა სხვათა კრიტიკული აზროვნება ამ მიმართულებით, რაშიც ელიოტს სავსებით უნდა დავეთანხმოთ და ვმადლობდეთ კიდეც. სტატიის ავტორს ასევე მადლიერება მართებს თემურ კობახიძის მიმართ, რომლის კრიტიკულმა პოზიციამ ელიოტის თეორიაზე, მეცნიერული გამბედაობა და შთაგონება მისცა ამ ნაშრომის დაწერისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა

კობახიძე, თემურ. „„ჰამლეტი, მისი პრობლემები“ და ტომას ელიოტის პოეტური მსოფლაღქმა“. *ჰამლეტი 400: ჰამლეტის 400 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*. რედ. ნინო ქირია. თბილისი: საერთაშორისო ფონდ კავკასიის გამომცემლობა, 2004.

კობახიძე, თემურ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015.

შექსპირი, უილიამ. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1987.

Bloom, Harold. *William Shakespeare's Hamlet*. New ed. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.

Eliot, T.S. *Collected Poems, 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

Eliot, T.S. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola, New York: Dover Publications, 1998.

Eliot T.S. *To Criticize the Critic and Other Writings*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1992.

Hunt, Marvin W. *Looking for Hamlet*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards. 2nd ed. New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Wilson, John D. *What Happens in Hamlet*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.

ილუზიის და რეალობის პოსტმოდერნისტული კონცეპტუალიზაცია ედუარდ ოლბის პიესაში *ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?*

ინგა ჟღენტი
შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

THE POSTMODERNIST CONCEPTUALIZATION OF REALITY AND ILLUSION IN EDWARD ALBEE'S WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF

INGA ZHGHENTI
International Black Sea University

Abstract: On the one hand, the article looks at Edward's Albee's dramatic influence on the American drama in terms of "Americanization" of the Absurd concept, postmodernist reading and comprehension of existentialism, a breakthrough in Albee's language aesthetics and the psychological and intellectual participation of Albee's audience in theatrical performances, introduced from Antonin Artaud's The Theater of Cruelty. The participation of the audience is achieved through the involvement of aggression, verbal dueling, language games, etc. as dramatic constructs of acting. On the other hand, on the example of Who's Afraid of Virginia Woolf?- one of the most resonant and popular plays by Albee, I analyze how this theatrical and theoretical background, both in terms of stage techniques and language perspective, shaped the merging of illusion and reality as a stylistic and aesthetic characteristic of Albee's work.

The article outlines that the fictional son of George and Martha is a specific artistic pattern of making a character real through the speech and imagination of the other characters, thus an inseparable protagonist of the play. The marriage of George and Martha "hangs" on their fictitious child, thus the idea of the need of future and survival is attached to this fictional reality. The line between reality and illusion is blurred, which, at the same time, makes the couple's

troubled marriage work. I also examine the artistic aesthetics of the merging of reality and illusion through a postmodernist perspective- questioning, rethinking and deconstructing established realities, beliefs and answers. The work summarizes that the blurred borderline between illusion and reality is not only the postmodernist conceptualization of these two phenomena, but they as well represent the main metaphors in Albee's drama, standing for various subtexts and messages in Albee' work: the infertility of George and Martha (reality) is a sign of degradation of society and the failure of the American Dream (George and Martha represent one of the bourgeois American families believing in the power and value of the material world), while their imaginary child (illusion), "killed" in the third act, illustrates the failure of the American Dream, consequently the failure of George and Martha's marriage, i.e. the failure of the materialized and devalued society.

The paper concludes that the confusion related to the inseparability of reality and illusion is a central constituent of Albee's creative aesthetics. I suggest two perspectives to analyze this aesthetics: through postmodernist context- thus we can consider that Albee conceptualizes existentialist concerns and views, and through Albee's metaphor- through which the playwright exposes the moment of failure in various aspects: individual (personal), global (human) and socio-economic (criticism of the American Dream and consumerism).

Keywords: Illusion, Illusionary, Reality, the American Dream, metaphor.

1. A Brief Overview of Albee's Theatre (thematic and contextual highlights)

Albee and the Theatre of the Absurd (Americanization of the Absurd)

If we try to analyze Albee's vision of the world according to his drama, its concept is more existentialist than absurdist- Albee's characters are more or less capable of analyzing challenges and dilemmas of existence; at the same time, they are engaged in various activities like arguing, discussing, blaming, humiliating, verbal dueling and other games (e.g. *Who's afraid of Virginia Woolf*), or even brutal acts and rituals (e.g. exorcism,

stabbing, etc.), unlike most Absurd drama protagonists in Beckett's or Ionesco's plays, who are ultimately doomed to suffering and waiting, thus deprived of any ability to change. Beckett's characters are "non-knowners" and "non-caners", as Knowlson notes. In contrast, Albee as an artist, whatever alienated, deconstructed, lost or failed his characters are, offers the possibility of choice, leaving the space for the capacity of action. Both a sense of loss and despair are paired with action, aggression and preoccupation with death in Albee's drama. Albee maintains compassion and sympathy for his characters, i.e. human beings. In one of his interviews the playwright outlined what has engaged his imagination and existentialist stance: "I am very concerned with the fact that so many people turn off because it is easier; that they don't stay fully aware during the course of their lives, in all the choices they make: social, economic, political, aesthetic. They turn off because it's easier. But I find that anything less than absolutely full, dangerous participation is an absolute waste of some rather valuable time… I am concerned with being self-aware, and open to all kinds of experience on its own terms- I think those conditions, given half a chance, will produce better self-government, a better society, a better everything else." (Roudane 2017: 10)

According to most of Albee's explanations and comments regarding his works, we can conclude that the dramatist classifies himself as an optimist existentialist, calling for action and participation: "I would say that I'm an optimistic existentialist. I'm interested in exploring self-awareness and healthy isolation of the individual. But consciousness is all, for heaven's sake! And what bothers me so much is that many people are sleeping, are wasting their lives- not participating."- Albee states in one of his interviews. Albee's suggestion of an existential apprehension of experience represents his comprehension of existentialist philosophy, thus influencing his artistic vision, which he contextualizes in his drama.

Albee and the American Theatre

Edward Albee is frequently called a "demonized social critic." His

plays combine feelings of despair, hopelessness and alienation from the Drama of the Absurd and a critique of optimism related to the American Dream and false material ideals and principles prevailing in consumer society. According to C.E. Biggsby, the American context and reality, in a number of aspects, were not relevant to the reflection and actualization of the concept of the absurd in American literature. Therefore, from one point of view, Albee's dramaturgy is associated with the "Americanization'' of the concept of absurd, and, from another point of view, Albee's dramatic vision illustrates the postmodernist deconstruction and rethinking of existentialist concerns, at the same time exposing the degradation of the values of consumer society and "the American Dream". This reality is often reflected in the conceptual crisis of families and marriages, Albee focuses on in many of his plays. Steven Price notes that "Albee is, in a crude sense, a more repetitive playwright than his contemporaries: he returns obsessively to particular images, patterns, structures and ideas." (Price 2005: 248) Albee uses family and marriage as a setting for his contextual focus and highlights. His basic themes are related to confrontation and death (they both are real and imaginary, physical and psychological in Albee's plays). Albee's characters' engagement in verbal dueling reveals tension, alienation and misunderstanding between humans, social groups and societies in general. But, at the same time, verbal dueling is a stylistic and linguistic method to show the deconstructed and self-alienated nature of a postmodern human in the world of total absurdity. Albee's drama addresses and examines the borders of betrayal and loyalty, abandonment and rejection, illusion and reality, and death-life experiences. Albee's marriages expose trouble and the necessity of illusion in them, as well as the inseparability of reality and illusion. On the one hand, illusion is the metaphor which might be interpreted in a number of ways, depending on the play and what it exactly is associated with. Furthermore, illusion is part of Albee's vision, constituent of his worldview- Albee reckons that life is unbearable without illusion. Accordingly, illusion is a stylistic device

in Albee's drama, unmasking alienated and deconstructed humans, who maintain illusion in their lives in order to escape from their own selves (from which they are isolated) and reality in which they are neither satisfied nor happy.

In terms of contributions to the American theater, Albee is recognized as a technically versatile dramatist, with his deliberate attempts to take aesthetic risks, thus exploring and expanding the boundaries of the theater. Albee highlights that any artist, a writer or a dramatist "must move- or wither- the playwright must try to alter the forms within which the precursors have had to work." (Roudane 2017: 262) His work is an example of constant and devoted reshaping and reconstructing of dramatic conventions according to the demands of the artistic focus in different plays.

One more significant contribution to the American stage is Albee's theatrical strategy to minimize the actor-audience barrier. Much of Albee's work is characterized by the ritualized forms of confrontation. Albee's audience contributes to this confrontation through participation. That's why, Albee considers aggression, blood, violence and death to be life-giving and reviving forces to performance and incorporates them in his plays. In terms of the use of physical, psychological and metaphysical violence on the stage, Albee was much influenced by Antonin Artaud. Albee emphasizes the importance of staging "Artaudian militant performances" and considers an act of aggression on the stage to be decisive in making the audience motivated to participate:

> All drama goes for blood in one way or another. Some drama, which contains itself behind the invisible fourth wall, does it by giving the audience the illusion that it is the spectator. This isn't always true: if the drama succeeds, the audience is blooded, but in a different way and sometimes the act of aggression is direct or indirect, but it is always an act of aggression. (Roudane 2017: 12)

Albee admires the audience who seeks the possibility to partake in complex spectatorial processes. He experiments with dramatic boundaries and invests much faith and responsibility in his audience. Albee perceives the audience as an active participant, so his structures and language aim at assaulting the audience's individual and collective appreciation. Albee explains his attitude towards his audience and reveals what his expectations are:

> Actors talk directly to the audience. In my mind, this is a way of involving the audience; of embarrassing, if need be, the audience into participation. … I want the audience as participant. In that sense, I agree with Artaud: that sometimes, we should literally draw blood. I am very fond of doing that because voyeurism in the theater lets people off the hook. (Roudane 2017:12)

One more noteworthy addition to the American stage, besides the "Americanization" of the context of absurd, postmodernist reconstruction of existentialist perceptions and devalued human qualities in consumer society, attaching main values to the "American Dream", is Albee's absolutely innovative language. He is considered to be the inventor of "a new language" and "the first authentically new voice in theater since Tenessee Williams". (Roudane 2017: 13) He is said to have created "a sound world" and to be "a sculptor of words." (Roudane 2017: 13) Albee's verbal duels now are a well-known part of the American drama. His technical virtuosity both in text and performance shows the ability to capture the values, personal attitudes and perceptions of his characters through language. This is how Christopher Bigsby characterizes Albee's language: "By turns witty and abrasive, and with a control over language, its rhythms and nuances, unmatched in the American theater, he broke new ground with each play, refusing to repeat his early Broadway success." (Roudane 2017: 10)

2. Existentialist and Postmodernist Conceptualization of Illusion & Reality in Who's Afraid of Virginia Woolf?

Existentialist and Postmodernist Conceptualization of Illusion

Albee's audience permanently falls into traps of truth and illusion as the playwright makes it impossible to distinguish reality from illusion. As Albee is an existentialist, illusion can be envisioned as alienation from reality and the self. The four characters of the play "Who Is Afraid of Virginia Woolf, George, Martha, Nick and Honey, are all alienated from their own selves and reality as well. The only thing that gives sense to George and Martha's futile marriage is their illusionary son. This creates illusionary reality or realistic illusion, which is intensified by the ruthless games characters play: Humiliate the Host, Get the Guest, Hump the Hostess, Bringing up Baby. In the first game Martha humiliates George to that extent that he tries to kill her. In the second one George tries to destroy Honey and Nick's marriage. In the third game Martha and Nick try to seek revenge upon George. In the final game George performs the exorcist ritual of the imaginary son. These games make the situation worse: they show the failure and impossibility of a true and sincere communication. Both couples are caught in a trap of fantasy and reality which keeps them in a state of alienation, the futility and failure of reality. For Each character in the play illusion is a kind of avoidance of reality. Accordingly, if we look at the entwined illusion and reality in Who's Afraid of Virginia Woolf from the existentialist perspective, the merging of illusion and reality can be decoded as a metaphor for alienation. Regarding the postmodernist conceptualization of illusion and reality, as there is no steady truth or reality in postmodernist stance, Albee's metaphoric unity of truth and illusion is a representation of postmodernist aesthetics itself. Martha's rhetorical question "truth or illusion, George, who knows the difference?" is an evident representation of the inseparability of these two in a postmodern reality.

Illusion as Albee's Metaphor

The major theme critics have been accentuating in the play since its debut is the concept of truth and illusion. George and Martha's imaginary son best symbolizes the illusionary component of their marriage. In an interview with Rakesh H. Solomon, Albee remarks that George and Martha's imaginary son is a metaphor: "There is a distinction between the death of a metaphor and the death of a real child. And the play for me is more touching and more chilling if it is the death of the metaphor." (Solomon 2010: 215)

George and Martha's son is an important part of their marriage and realty. This illusion serves as a fulfillment of both- George and Martha's marriage and reality they are in. Therefore, it can be said that none of them might function without this illusionary aspect. In this sense, the illusion creates its own powerful reality as it maintains the reality of the protagonists. The illusionary son becomes a new type of protagonist of the play. At the same time, as illusion serves as a kind of master and determiner of reality, reality itself becomes an illusion- none of the characters, neither George and Martha, nor Nick and Honey are fully aware of their real lives- they are alienated escapers from their own selves and existence; they are the prisoners of their own reality. In contrast, the reality Albee has created for the protagonists of the play, is illusionary itself- being empty of real meaning, it is deprived of the ability to function independently. Their reality is hollow and futile without illusion. The characters themselves also hide their real stories from one another - e.g. in Act Two George and Nick reveal much of their past to each other. Nick chooses bourbon to drink which prompts George to recall a story from his past when he went to a bar. He brings up one of his friends, who was with him and ordered "bergin" (bourbon whiskey). George says that the boy accidentally shot his parents and killed them. Martha reminds George that he used to drink bergin. This creates a suspicion that George himself is the Bergin boy but the audience never sees any true evidence of this. This detail also is an example of mixing reality and illusion through the way that reality is

hidden, blurred and only comes back as flashbacks of illusion at certain moments.

In the final act George kills the illusionary child. Adler explains:

> **…**George exorcizes the child not only to kill the illusion and live in reality, but to destroy one reality—that in which he has failed to exercise the strength necessary to make the marriage creative even without children–and create a new reality to take its place. George, through mapping out for Nick and Honey the way to redirect their lives, achieves for Martha and himself a radical redirection of their own**.** (Adler: 1973: 67)

But there is also a legitimate question whether George and Martha's illusionary son is connected with the adopted child in the play "The American Dream", and if yes, how?

In "The American Dream" a family has an adopted son who symbolizes the concept of the American Dream, in the context that money is almighty. Accordingly, some critics analyze the dismemberment of the adopted son in "The American Dream" as the destruction of the American Dream- its concepts, visions. Consequently, through the exorcism ritual in "Who's Afraid of Virginia Woolf?" performed by George (in order to kill the illusionary son), Albee might be destroying the visions of the American Dream and the future of George and Martha, as well as their marriage as a symbol of an American bourgeois couple obsessed with materialistic ambitions, so dominant in consumer society living with the ambitions of the American Dream.

Through the illusion in their lives, George and Martha escape from their reality, but through the exorcism ritual, the illusion is destroyed. The question is - do they finally manage to escape from the obsession with the illusion? Or is this only a postmodernist stance with no steady truth when all the truths are to be questioned. Martha also asks: "Truth or

illusion? What's the difference?" In the final scene George and Martha are alone. She asks her husband if he had to act the game and reveal the secret:

Martha: Did you… did you… have to?
George: (pause): yes.
Martha: It was…? You had to?
George: (pause): yes.
Martha: I don't know.
George: It was … time.
Martha: Was it? (Albee1965: 139)

As seen in the dialogue, after the destruction of the illusion, the couple's confusion increases, not decreases- they are not sure whether it was necessary to destroy the illusion which was a special fulfillment for their reality, nor they have a clear awareness of what their lives would be like without any illusion. In the final scene, when Nick and Honey exit and George and Martha are left alone, Martha finally admits that she is afraid of Virginia Woolf, i.e. living life free of illusion.

The Setting as "illusion of total realism"

According to Toby Zinman the plot of "Who's Afraid of Virginia Woolf?

> stands as one of the great theatrical treatments of the dysfunctional family, a subject American drama has been in love with from the beginning; this is not the drippy prime-time variety of television's version of 'family drama'…but rather the obsessive reexamination of how families love and hate each other, the domestic battlefield where truth and illusion are locked in mortal combat. (Zinman 2008: 39)

The setting of the play- the living room furnished with a table, chairs, portraits and a bar, in a house on a New England College campus, creates

the illusionary realism, i.e. the background of the play is absolutely real, thus contrasting the action and especially the two most important parts of the plot - conflict and climax, both based on illusion. The main conflict of the play lies in George's decision to expose the futility of their marriage through exposing the falsehood of the illusionary son. George is surrounded by illusions and the imaginary child has served to somehow fulfill their shallow marriage, which is a reflection of the American society living with the values of the so-called American Dream (in which, like George and Martha's marriage, values are shallow too).

The climax of the play is based on the destruction of illusion- George exposes the hollowness of his and Martha's marriage and "kills'' the imaginary son. He also exposes Nick and Honey's hollow relationship. So, at the end of the play all the characters are stripped off their illusions - they are left alone to face severe reality without any illusions. This kind of end classifies the play as tragic comedy - the problem of illusion has been solved, reality has been purified from delusions and false perceptions, but the tragic comedy is revealed in the question which arises to all of us, both the readers and the audience of the play- is life without any illusions ever possible? What's the tragedy of the characters, i.e. mankind? The thing is not the admittance of the necessity of illusions - this cannot serve as a solution. The thing is the question we all are afraid to answer - can we really look into the eyes of our lives deprived of illusions we persistently cling on? To my mind, the answer is NO, WE CANNOT. That's what Albee does- leaving us in a conflict between reality and illusion, between life with illusions and life without them. But, however, we truly have a choice. At least, Albee believes in choices.

References

Adler, Thomas B. "Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?: A Long Night's Journey into Day*". *Educational Theatre Journal* 25.1 (March 1973): 66-70. Web. 26 June 2013.

Albee, Edward, *Who's Afraid of Virginia Woolf*? London: Penguin Books Ltd, 1965.

Bloom, Harold (ed.). *Edward Albee: Modern Critical Views*. NY: Chelsea Hose Publishers, 1987.

Hastings, James (ed.). *The New Encyclopedia of Britannica*.Vol. IX, Chicago: William Benton Publisher, 1980.

Price, Steven. *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Blackwell Publishing Ltd, 2005.

Roudane, Mathew. *Edward Albee: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Solomon, Rakesh H. *Albee in Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Zinman, Toby. *Edward Albee*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. https://edwardalbeesociety.org/

ეგზისტენციალიზტური ანტი-გმირი: ალბერ კამიუს ,,უცხოსა“ და სოლ ბელოუს ,,ჩამოკიდებული კაცის“ ინტერტექსტუალური კვლევა

უშა საი კირან რაგუპატულა, რამა ალაპატი
ანდჰრას უნივერსიტეტი

THE EXISTENTIAL ANTI-HERO: AN INTERTEXTUAL STUDY OF ALBERT CAMUS' *THE OUTSIDER* AND SAUL BELLOW'S *DANGLING MAN*

USHA SAI KIRAN RAGHUPATHULA, RAMA N. H. ALAPATI
Andhra University

Abstract: The early 1940s was a time when the second world war was at full swing. The era was defined by the eventual culmination of the great war which resulted in the disintegration of modernist grand-narratives, laying the groundwork for postmodernist ideologies to flourish in the upcoming decades in art and literature. In literature, the move from modernism took its roots as the destruction and desolation caused by the war have reverberated their impact through a majority of writings in war time literature. It is in this period that two distinct novels from either side of the Atlantic were produced, isolated from each other in terms of any external influence. These novels are penned with little to no influence on the other. In 1942, when France was at the crux of German Occupation, Albert Camus, a novice French writer aged twenty-five, pens The Outsider - the story of Meursault, a French Settler in Algeria, pit against the Mediterranean society in which he hardly partakes, as 'a stranger to the society in which he lives'. Two years later, when America was in the midst of fighting on both sides, sending troops to aid the allies in the east and battling out with the imperial Japanese in the pacific, Saul Bellow, a young Jewish-American, publishes his debut novel The Dangling Man - a collection of letters

by Joseph, an alienated Jew in America suffering from ‘a feeling of strangeness, of not quite belonging to the world’, lost and ‘dangling’ with his identity.
Keywords: Intertextuality, anti-hero, existentialism, alienation.

Introduction

Although both the novels in consideration are diametrically opposed to one another in terms of the geopolitical contexts, the intentions and individual philosophies of the authors and the external conditions in which they were written, they are similar in presenting a picture of the dislocations of metropolitan life through their alienated, nihilistic, and existentialist protagonists. To compare and contrast these novels in terms of their similar protagonists and the worlds that they live in, or in this case, are pit against in, is however not the central scope of this study. One line from Saul Bellow himself, towards the end of his writing career, “The Novel is never anything but a philosophy, put into images” perhaps can be seen as the lens through which these novels in question are studied.

The idea of this particular comparison and subsequent study has stemmed from David Galloway’s *The Absurd Man as Picaro: The Novels of Saul Bellow* in which he comes across pitting the Dangling Man against the European novel. Although many parallels have been drawn in literary discourse over the years, this particular view of him had in-fact stemmed the need for further research and exploration of these particular works in question. While expounding on the absurdity of Bellow’s characters in general, Galloway claims “Certainly the Camus novel to which Dangling Man is a counterpart is The Stranger, and the similarity goes far beyond the fact that Camus avowedly adopted for that book certain stylistic techniques from the American novel. Both Dangling Man and The Stranger describe an absurd experience rather than a specific absurd metaphysics, but Meursault and Joseph arrive at ultimate absurd stances as a result of the same ironic, although appar-

ently indiscriminate, clustering of circumstances." (Galloway 1964)[1].

Intertextuality

Intertextuality, in the words of Julia Kristeva in her text *Word, Dialogue and Novel,* defined as 'a mosaic of quotations: any text is the absorption and transformation of the other' is taken as the theoretical background on which these novels, more clearly, these distinct, yet eerily similar philosophies, explored through these two protagonists Joseph and Meursault are studied as ideologies that shed light on the ambiguity of modern life.

Here, as Kristeva says, 'any text is the absorption and transformation of the other', rather than being compared against each-other, the protagonists Joseph and Meursault, the two amalgamations of Bellow's and Camus' distinct philosophies, are studied as a single text in order to acquire an exploratory insight into the psyche of the postmodernist anti-hero. The central idea of why these novels could be pitted against each other in the pursuit of arriving at a combined philosophy of life and an existentialist understanding of contemporary urban living, stems from Paul Levine's statement "In its style, philosophical content, and hypothetical nature, Dangling Man stands in a unique place in our contemporary literature, more closely resembling a novel by Albert Camus than one by any American novelist writing today." (Levine, 1959)[2].

The quest for meaning in a meaningless world is the common thread in which both the works, in their own unique perspectives, attempt to portray. This aspect of an irrational, yet poignant search for meaning comes from an existential need to make sense of the chaos of the late

1 See Galloway, David D. "The Absurd Man as Picaro: The Novels of Saul Bellow." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 6, no. 2, 1964. Here, Galloway remarks how both the novels in question are similar. Yet, this cannot be considered as an intertextual study by any means.

2 See Levine, Paul. "Saul Bellow: The Affirmation of the Philosophical Fool." *Perspective* 10 (1959): 163-176.

modernist world they are set in, albeit in completely isolated and different zeitgeists.

However, in terms of themes and the way the protagonists, Joseph and Meursault view their respective desolated worlds, there lies an underlying thread of similarity that is unmistakable, especially when the works are read back-to-back. This, perhaps, can be attributed to the fact that that Camus's writing, with all its European roots and sensibilities, is contested by many critics to be distinctly American in style. Garvin points out in his essay *Camus and the American Novel* "Albert Camus, in L'Etranger (1942), used finely some of Hemingway's techniques; but by the time he formulated his aesthetic"

Hemingway, one of the seminal American voices of the twentieth century, has casted his influence well beyond the Atlantic. It is this particularly American style of writing that Camus is contested to have been influenced by. Garvin further goes on to point out in specific, the novelist's influence on the French writer, "Camus could surely have learned from Hemingway how to extend meanings by implication and to make comments unobtrusively. Hemingway's technique is in the beginning to render action and emotion meaningful without direct comments and then later to use comments sparingly and unobtrusively. Partly because of such techniques Camus is able to give to Meursault some depth and ambiguity without being". (Garvin, 1956)[1].

The novels in question, through the scope of this study, are seen as studies of their central characters. Of Joseph's and Meursault's lonely, dejected characters struggling to navigate urban life and existence in general are vehicles through which Saul Bellow and Albert Camus project their individual philosophies on the condition of an individual in

1 See Garvin, Harry R. "Camus and the American Novel." *Comparative Literature*, vol. 8, no. 3, 1956, pp. 194–204. Although the comparison is mostly hinged on Ernest Hemmingway as the major influence, it is the American Novel that Garvin says towards the conclusion of his paper, that provides for a major influence on Camus and his writings in general.

modern society. The aspects of Alienation and Existentialism as themes and discourses, through which one can form an understanding of what can be understood as the combined philosophy of both the protagonists from both sides of the Atlantic, are explored to provide ground for a detailed analysis of the worldviews and the individual psyche of the novels in question.

Alienation

If one central theme that could be identified as the factor that can be traced across Joseph's and Meursault's struggle against the worlds they are pit in, albeit the streets of Chicago or Algeria, is that of alienation. These anti-heroes can be seen as subjects of 'the absurd', a state of existence in which the world around them, in-spite of its dense population, feels like that of a graveyard. Be it Meursault who commits murder because the "sun" is too hot and irritating, or Joseph who lashes out at an old man making too much noise at the middle of the night, no matter how serious or trivial the causation of the outburst might be, these anti-heroes find themselves highly vulnerable. Any external influence that sticks out of their perspective 'norm' is perceived as obnoxious, unbearable, and piercing and therefore as a result can trigger their deepest impulses.

The theme of alienation is at its most prevalent and powerful presence in Albert Camus' The Outsider. Meursault works as an eye piece through which Camus explores the idea of an individual's detachment and disconnection from society. This sense of emotional detachment with the world is exposed through his particularly benign reaction to the death of his mother. His indifference to such a traditionally traumatic event expounds the level of apathy that exists within this character. The central character of a story being apathetic in almost every interaction with the other characters in its world, creates a sense of detachment within the mind of the reader that resonates with the existing chaos, public disillusionment, and a widespread trauma of the aftermath of the

war that permeated the age in which the book was published.

This sense of alienation, in the essentially American Dangling Man is rather subdued in the character of Joseph. While Meursault is detached from the society on an emotional level, Joseph's case is one in which he finds it difficult to understand his own thoughts and feelings. This disconnection and inability to find a place in the world he lives in comes from a lack of self-awareness that eventually leads to his isolation. Through this idea of detachment, Bellow attempts to explore the faucet of alienation to be both the cause and the result of societal issues. After close reading of Joseph as an isolated entity from his world, we can understand his alienation, in part, could be the result of the contemporary societal issues that were prevalent at that particular period, especially of the war and the economic recession that was a direct result of the aftermath of the great depression in America.

This particular aspect of alienation that often extends its presence in most of Bellow's characters is said to be autobiographical in texture. Abraham Chapman, in his *The Image of Man as Portrayed by Saul bellow*, expounds on this particular aspect, "We find in Bellow's work the identical human problems and conditions that the most alienated writers deal with. We find characters whose work has no meaning for them whatsoever, who feel that the individual has hardly anything to say about his personal future anymore, who chafe under the limitations imposed upon personal choice. Many of his characters show their irritation with the fact that individuals don't seem to count any more, that the rules of institutions come first, and that the individual personality is unsafe." (Chapman, 1967)[1]. This inherent outlook towards life and existence that Bellow carries is not just a personal caveat on an individual

1 See Chapman, Abraham. "The Image of Man as Portrayed by Saul bellow." *CLA Journal*, vol. 10, no. 4, 1967, pp. 285–98. Although this paper extends its study to several other novels of Saul Bellow, the inherent idea of the autobiographical protagonist applies to Joseph in the Dangling Man, as much as it does to any succeeding protagonist of Bellow's novels as studied by Chapman.

level, but a reflection of the public unrest that was present in every individual against the spreading totalitarianism across the world.

However, this sense of alienation in Meursault could be pertaining from his detachment from his world. Heinz Politzer, in his study entitled *Franz Kafka and Albert Camus: Parables of our time,* proceeds to make a point in this particular context, "On a deeper level, however, Meursault's lack of affection for his mother is a symptom of his character and a harbinger of his fate. He dies for the sake of his indifference, and also because of it. What seems to him and probably seemed to young Camus the utmost candor and sincerity, is also a deep-seated sluggishness of heart." (Politzer, 1960)[1]. This 'deep seated sluggishness of heart' can be considered to be Camus' own way of understanding himself through Meursault who is pitted against a world where his actions are no longer relevant and his pursuits no longer viable.

What can be considered to be common threads in both the novels are the aspects of emptiness, incapability to move and to act, to be confined to four walls, to be subjected to the whims of a society, to be rejected by it and distanced from it. Waiting, dreaming, and incessantly hoping for an escape from this abyss of inaction, Joseph and Meursault act as embodiments of this persistent emptiness and meaninglessness, representing the absurdity of urban life. Written in the 1940s at the cusp of the second world war, the readings of these novels can also be seen in a new light considering the cumulative fate that has kept us home owing to the recent COVID-19[2] pandemic, much like Joseph in his Chicago home and Meursault in the jail cell, perpetually waiting for escape.

Existentialism

It is nearly impossible to find literature on existentialism and its impact on literature of the twentieth century that does not mention Albert

1 See Politzer, Heinz. "Franz Kafka And Albert Camus: Parables For Our Time." *Chicago Review*, vol. 14, no. 1, 1960, pp. 47–67.

2 See https://www.who.int/health-topics/coronavirus#tab=tab_1

Camus and his The Outsider, often quoted to be the quintessential example of the existentialist novel. While the inception and the origins of existentialism can be traced back to that of the 19th century, wherein philosophers such as Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche had extensively laid the basic foundation for the movement, it is the proliferation of existential literature in the beginning of the twentieth century that has made the theory synonymous with the general reader base. This can be attributed to the global events of the early 20th century, in which within the first few decades, the devastation of World War I and the rise of ideologies like totalitarianism and Marxism in Europe contributed to the growth, adoption and overall evolution of existentialism as a literary theory. The horrors of the war, as well as the disillusionment of the general public with traditional values and institutions, led to the inception of a sense of existential crisis among many writers and thinkers of the time.

The key literary figures of the time included, Albert Camus, Franz Kafka, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Fyodor Dostoevsky, and Ernest Hemmingway, among others, who have all, in their own individually nuanced approaches and experiences, explored existentialist themes that have contributed for the ideology to penetrate the contemporary zeitgeist. Most of the early twentieth century writers had captured unique ways to express the perpetual human struggle to find meaning and purpose in what is often rightly and relevantly portrayed to be a meaningless and absurd world. It cannot be an exaggeration to attribute the influence of existentialism on early 20th century literature as one that has a lasting impact on the way we, as a global society think about and understand human experience.

While Kierkegaard's emphasis on individual choice and the subjective nature of truth which resonates well in Camus' works, it is Nietzsche's rejection of traditional morality and belief in the "superman"

. The reference is to the worldwide pandemic of the corona virus that has left most of the world quarantined at home.

as the ultimate expression of human freedom, that set the stage for existentialist thought that permeates all its subsequent narratives. We find the theme of this rejection of morality, that is considered to be a norm in the society, resonates in the worlds of both the novels in this context. In Albert Camus' The Outsider, Meursault, is a perfect example of an existentialist character. He is a man who is detached from the world he is in, an 'outsider' as the text itself explicitly establishes, the world around him provides to be an almost mirror like rendition of the real world viewed through the lens of the modern man; lost in the chaos and aftermath of the horrors of world wars and urbanization and the relentless, constant and hopeless search for the meaning and purpose of life.

Yoshinobu Hakutani, in his *Richard Wright's 'The Outsider' and Albert Camus's 'The Stranger,* a similar comparative study juxtaposing The Stranger with another American postmodern work *The Outsider*, extends his understanding of Meursault's dilemma. "What is absurd is this dilemma of Meursault between his recognition of chaos and his search for order. It is the conflict between his awareness of death and his dream of eternity. It is the disparity between the essential mystery of all existence and one's demand for explanation." (Hakutani, 1989)[1]. It would not be an overreaching attempt to claim that this essential mystery of all existence and the ever-recurring demand of explanation for everything stems from Camus himself, considering the auto biographical nature of the text in general.

On the other side of the Atlantic, Bellow's Joseph suffers from a similar kind of disposition. We can see the same strain of disillusionment with reality of this when Joseph reflects on his job as a clerk, and how such a menial job, in what can be considered to be a meaningless

1 See Hakutani, Yoshinobu. "Richard Wright's 'The Outsider' and Albert Camus's 'The Stranger.'" *The Mississippi Quarterly*, vol. 42, no. 4, 1989. This is an intertextual study between one of the texts in question with this paper and another American Novel, 'The Outsider' by Richard Wright. Apart from this being a comparison between Camus's stranger and an American Novel with similar themes, it did not contribute to the inception of the idea of this paper.

society, offers no sense of purpose or meaning to his existence. While speaking to the manifestation of his alter ego *Tu As Raison Aussi*[1] complaining, as usual about the sorry state of affairs in his eternally 'stuck' existence, he states, "The world comes after you. It presents you with a gun or a mechanic's tool, it singles you out for this part or that, brings you ringing news of disasters and victories, shunts you back and forth, abridges your rights, cuts off your future, is clumsy or crafty, oppressive, treacherous, murderous, black, whorish, venal, inadvertently naive or funny. Whatever you do, you cannot dismiss it." (Bellow, 1944)[2]. This forms, perhaps in Bellow's vision, the existential dread that looms Joseph, and by extension, the morbid, unsettling, and brutally honest reality that is manifested in The Dangling Man.

Joseph feels unimportant and insignificant in his world, while Meursault feels his relentless search for meaning to be a futile exercise. The theme of existentialism, in all its definitions, right from the inception of Nietzsche's ideologies to that of the very definition of the word coined by the French philosopher Jean-Paul Sartre in the 1940s, has seen its resonance in much of western literature in the twentieth century. These two novels, through their brooding men as protagonists, provide for an extended existentialist world, wherein both the stories are combined to study a cumulative world, that, at the risk of being reductionist, works as a realistic microcosm of the contemporary western civilization of the postmodern period in all its decay, devastation, and chaos. The Existentialist anti-hero is more of a trope. He functions as the funnel through which the modern, contemporary individual can look at this society and perhaps make sense of it through his own skewed, yet inherently logical understanding of his world.

1 *Tu As Raison Aussi* is Joseph's Alter Ego in The Dangling Man. The titular character appears mostly during sequences w here the protagonist has long and drawn-out conversations with himself, helping the reader gain and better understanding of the inner workings of Joseph as a character.

2 See Bellow, Saul. "Dangling man. 1944." *New York: Signet* (1965).

Defining the Existential Anti-Hero

The existentialist anti-hero trope is one that can be seen as a poster child of modern absurdist literature. No other two novels could perhaps champion the tradition of such a protagonist pitted against the society than Camus' decidedly 'Americanesque' The Stranger and Saul Bellow's The Dangling Man. Saul Bellow's heroes are always at the cusp of achieving the ends, yet perpetually stuck in a limbo of inaction, desperate to become a hero, yet falling short each time. Irving Howe, on his review on *Mr. Sammler's Plane*t says that "From book to book, ornament and variations apart, Bellow has really had one commanding subject: the derangements of the soul in the clutter of our cities, the poverty of a life deprived of order and measure". (Howe, 1978)[1].

Quintessentially marked with this lack of agency and depravity of order as he says in the last lines of the novel "Hurray for regular hours" when he eventually gets drafted into the military, Joseph is a man 'dangling' and refusing to accept the society he is in. His choice of joining the army as one not marked by a belief in the process of regimentation, but an arbitrary one, made because of no apparent reason than to escape from the existential emptiness he has been subjected to in the entire novel.

Meursault as The Existentialist Anti Hero

The existentialist philosophy, stemming from Emerson, has greatly influenced European writers, and Camus was not an exception. Having said that, The Outsider is not entirely a study of Meursault as an individual subjected to alienation in an urban jungle. What separates The Stranger from every existentialist writing, and perhaps confuses most readers, is the 'strange'ness of Meursault. His queer behavior is one that cannot be relatable. He is as strange as to the common reader as he

1 See Trilling, Lionel, et al. "Sincerity and Authenticity: A Symposium." Salmagundi 41 (1978): 87-110. Irving Howe is one of the authors of this paper and has famously been a critic of Saul Bellow ever since the inception of the writers first novel.

is to the world around him. Meursault, when stripped off from all the moral connotations and judgements, is an independent soul, one that stays true to itself and casts its shadow beyond the moral limitations of the society. The lack of a conscious motivation to kill the Arab presents itself to be a case for deeper study.

In Meursault's rejection of the society, he believes the act of his killing the Arab is considered to be a 'crime' only by the society. And 'crime' according to him, is an inherently meaningless arbitrary construct. Meursault believes he is wrongly convicted by the society. It is the society that is an evil construct, built on an unjust and corrupt system, comprised of a 'network of illusions'. Although his acts are criminal in the eyes of the Justice system, Meursault's intentions, over his actions, are justified by Camus to be good and pure at heart.

It is Meursault who is the victim of the unjust urban society he lives in. This existentialist ideology resonated with the readers creating an understanding that has more complex layers than Camus perhaps has intended to create at that young age as a writer. However, as C. Roland Wagner in his essay *The Silence of 'The Stranger'* says, "There is apparently no conscious intent on his part to suggest that society's view of Meursault has substantial reality in it or that Meursault's view of himself is basically illusory. Yet there is something else in The Stranger, a force not comprehended by—and even contradicting—it's simple romantic pessimism, something in addition to its moral stance that perhaps explains the power it has over readers." (Wagner, 1970)[1]. Perhaps it is the sheer simplicity of a romantic pessimism that exists in Meursault, that makes his philosophy resonate beyond the scope of the narrative in The Outsider. Meursault's quest towards finding meaning in the society can be contested to have emerged from a repressed desire to 'find' his father. His lack of parental attention could well have been the root cause of his actions and subsequently his existential angst. Such

1 See Wagner, C. Roland. "The Silence of 'The Stranger.'" Modern Fiction Studies, vol. 16, no. 1, 1970, pp. 27–40.

an aspect of the want of parental attention is a common theme among the war-torn families that had survived the onslaught of the depression and the second world war towards the time when the novel was first published. Stephen Ohayon expands in his *Camus'›The Stranger': The Sun-Metaphor and Patricidal Conflict* on Meursault's quest for parental attention "We can identify Camus' unsuccessful theocidal project as a quest for his father. Meursault arranges to offer himself as a sacrificial ram to the father surrogates: judge, prosecutor, jury. Deprived of a father in his infancy and childhood, Meursault orchestrates a situation which will provide him with considerable paternal attention." (Ohayon, 1983)[1].

The implications and consequences of Meursault's actions mean very little to him. His way through life is greatly influenced by his existential, and perhaps a nihilistic understanding of life in general. Rather than attempting to understand Meursault as a logically bound entity, that which could be studied in terms of causations and actions, one could argue that Camus' protagonist functions in the realm of absurdity. Existence, according to Camus, is absurd. This theory is expanded greatly in Victor Brombert's *Camus and the Novel of the 'Absurd'* as Brombert goes on to contest the idea that "Sometimes the stranger sees himself in a mirror, but does not recognize his own feature, such a realization of the absurdity of man's fate inevitably leads to rebellion. If God does not exist, if nothing makes sense, then everything is permitted. All scales of value disappear. All experiences become equivalent and are to be measured quantitatively. To smoke a cigarette or to kill a man, to desire a woman or to gobble a meal, amount to the same thing. All these actions have the same value or lack of it, for all are equally devoid of real significance." (Brombert, 1948)[2].

1 See Ohayon, Stephen. "Camus' 'The Stranger': The Sun-Metaphor and Patricidal Conflict." American Imago, vol. 40, no. 2, 1983. 189–205.

2 See Brombert, Victor. "Camus and the Novel of the" Absurd"." Yale French Studies 1 (1948): 119-123.

This anti-hero, with clearly marked good intentions, unable to co-exist in the unjust society is somewhat subtly resonant in Joseph's story. Although on the outset, Bellow's existential nihilist protagonist is much more sedate in terms of his adverse effects on society,[1] Joseph's idea of life draws many parallels to his counterpart Meursault.

To attempt and define Meursault as a distillation of a complex philosophical contention would be to overcomplicate the soul of his character. Camus was in his mid-twenties, a young and relatively novice writer in terms of philosophical tenacity when he penned *The Stranger.* It is a relatively simple thought, one of portraying a passionate character who believes in what is to be his absolute truth against a disillusioned society. However, this is often contested by critics as one that is more nuanced and problematic than just a metaphorical revolt. Stephen Ohayon points out in his *Camus' "Stranger": The Sun-Metaphor and Patricidal Conflict* in his understanding, "Generally, critics have failed to identify in this novel, and in all Camus' writings, the homicidal insurrection against a patriarchal super-ego, which in my view is the thematic axis of Camus' work". (Ohayon, 1983)[2].

Joseph as The Existentialist Anti Hero

Bellow's Joseph, on the other side of the Atlantic, is much more sedate, at-least in action or the lack-thereof. Yet, we find the same distinct search for truth, one that resonates in Meursault. In understanding *Steidler*, the only character in the novel he feels he is 'in the same boat' with, Joseph exclaims "There is no dignity anywhere, nothing but absurd falsehood. It is no use trying to bury this falsehood. It would only rise again, to

1 Refers to a repressed outburst in a post office by Joseph in Bellow's Dangling Man when compared to that of Meursault shooting an Arab in the beach in Camus's The Stranger.

2 See Brombert, Victor. "Camus and the Novel of the" Absurd"." Yale French Studies 1 (1948): 119-123.

laugh at you." (Bellow, 1944)[1].

This absurd falsehood is Joseph's understanding of the world and his existence in it. What contrasts Joseph from Meursault is the fact that Joseph is intentionally ironic in nature. His purview of the world, although pessimistic in nature, is not entirely true to himself. Joseph engages in adultery and at times is projected in such a way that the reader gets to come to his/her own terms of Joseph's morality and his perspectives on the bustling urban life of Chicago. It can also be understood from a close study of the text that Joseph is far removed from being a man of commitment and fortitude. As the title itself suggests, the anti-hero is a 'dangling' entity with no rigid thoughts and opinions that bolt him to a certain discourse of thought, much less of action. Dennis Donoghue goes deep into analyzing Bellow's characters and their tryst with commitment issues in his *Commitment and the Dangling Man* where he attempts to describe an image to which Bellow's Joseph works and serves as the quintessential foil, "The picture of the dangling man, which I have been trying to assemble from Saul Bellow's fiction, may very well appear a man of no commitments at all, living perhaps in a self-invented world of avoidances and rejections. He seeks salvation within his own being and from his own resources. He finds in the large public organizations nothing but a snare, a vortex. He never signs a manifesto or marches in a demonstration." (Donoghue, 1964)[2].

This 'dangling' extends its impression on to the reader as well. The anti-hero in Joseph is an entangled entity that resonates the sense of non-commitment that existed in the novel's contemporary society and still speaks to at a primary level, to the reader of the twenty first century. This was very well expounded by Jo Brans in his *The Dialectic of the Hero and The Anti-hero in Ramaeu's Nephew and Dangling Man,* in comparing both the Don Quixote like protagonists, the other being

1 See Bellow, Saul. "Dangling man. 1944." New York: Signet (1965).

2 See Donoghue, Denis. "Commitment and the Dangling Man." Studies: An Irish Quarterly Review, vol. 53, no. 210, 1964, pp. 174–87.

from Ramaeu's Nephew, remarks on Joseph "Certainly everything in Dangling Man is filtered through Joseph, and the reader, like its hero, "dangles" a bit because the book lacks an objective stance from which one can judge Joseph. At the end of the novel, Joseph acts, which looks superficially like heroism, but his ironic description of it leaves the author's meaning questionable". (Brans, 1984)[1].

Bellow's take on Joseph works on many philosophical levels, which had been crafted deliberately. It is perhaps in his Jewish roots that Bellow takes an approach of representing the existing reality of the contemporary society and later, pitting an individual anti-hero, much like Joseph, juxtaposed against it. Created to fail its standards and fight against its seams, Bellow's protagonists work as an excellent foil through which he projects his satire. Michael Glenday, in his *The Consummating Glimpse: Dangling Man's Treacherous Reality* goes on to claim that "It is through carefully arranged episodes such as I have been describing that Bellow's fiction functions to liberate consciousness, and their impact is the hard-earned result of the dialectic between the documentation of a social reality and the extent of the protagonist's dissatisfaction with that version of reality. To achieve access to the authentic reality, he must be prepared to peel away all the vitiations which are built into the structure of contemporary life. It is in this sense that Graff is correct to describe Bellow as a postmodern satirist." (Glenday, 1979)[2].

The aspect of an alter ego, one the permeates the conversations within the mind of Joseph and by extension the brooding mind of Bellow that has a conversation with itself only to end up revealing a certain sense of understanding of the individual at a deeper level of thought and introspection that is quite far removed from traditional story telling.

1 See Brans, Jo. "The Dialectic Of Hero And Anti-Hero In 'Rameau'S Nephew And Dangling Man.'" *Studies in the Novel*, vol. 16, no. 4, 1984, pp. 435–47.

2 See Glenday, Michael K. "'The Consummating Glimpse': 'Dangling Man's' Treacherous Reality." *Modern Fiction Studies*, vol. 25, no. 1, 1979, pp. 139–48.

The inherent spirit that extends its ideas in the form of a very verbose apparition, one that of Bellow and Joseph, Tu As Raison Aussi, plays a crucial role in curtailing the anti-hero and providing him the three-dimensional view allowing the readers, what can be considered much more than a simple insight into the psyche of Joseph and in a way, of Bellow himself. Brans goes on to explore this particular manifestation of the alter ego by Bellow; "From the recesses of Joseph's being, the Spirit of Alternatives, Tu As Raison Aussi, comes to him. The Spirit does not so much suggest as respond, but through his wise mediation Joseph is led to see that instead of his extensive philosophical preparation to live, he should be preparing himself to die. Tu As Raison Aussi can be viewed as a spirit of Mephistophelean negation or as a healthy antithesis to Joseph's Faustian quest." (Barns, 1984)[1].

Conclusion

The pitting of both these characters as constructs of a human psyche, reveals a psyche that is driven by a sense of logic and existential pessimism, one that is governed by a truth beyond the scope of the arbitrary norms of the society and one that is morally ambiguous at times, troubled and deranged. It is this collective conscious of Bellow and Camus, descending from a distinctly 'Americanesque' idea of existentialism, provides for a perspective of the modern urban life, irrespective of it being a Mediterranean town or a western metropolis, as a world where people are unnaturally crammed together by the millions, yet cannot be further away from each-other in spirit. Both Joseph and Meursault, irrespective of their conceptual, cultural and ontological origins, have a common thread of what can be broadly termed as existential angst, which stemmed from the aftermath of the war in all its chaos and uncertainty. However, it can be concluded that this existential angst and a nihilistic dread that stems from an

1 See Brans, Jo. "The Dialectic Of Hero And Anti-Hero In 'Rameau'S Nephew And Dangling Man.'" *Studies in the Novel*, vol. 16, no. 4, 1984, pp. 435–47.

alienated individual juxtaposed against a civilization that alienates its individuals, is relevant across much wider readerships and time periods. This relevance is perhaps the reason why one can contest that these characters and their characterizations are timeless and speak to the inherent doubt, uncertainty and the derangement of the soul that come with the human condition.

References

Bellow, Saul. "Dangling man. 1944." *New York: Signet* (1965).

Brombert, Victor. "Camus and the Novel of the" Absurd"." *Yale French Studies* 1 (1948): 119-123.

Camus, Albert. *The Stranger*. Vintage, 2012.

Brans, Jo. "The Dialectic Of Hero And Anti-Hero In 'Rameau'S Nephew And Dangling Man. "*Studies in the Novel*, vol. 16, no. 4, 1984, 1984: 435-47. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/29532311. Accessed 16 Jan. 2023

Chapman, Abraham. "The Image of Man as Portrayed by Saul bellow." *CLA Journal*, vol. 10, no. 4, 1967, pp. 285–98. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44328210 Accessed 14 Jul. 2022.

Donoghue, Denis. "Commitment and the Dangling Man." *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 53, no. 210, 1964: 174-87. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/30088829 Accessed 16 Jan. 2023.

Galloway, David D. "The Absurd Man as Picaro: The Novels of Saul Bellow." *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 6, no. 2, 1964: 226–54. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/40753814 Accessed 14 Jul. 2022.

Garvin, Harry R. "Camus and the American Novel." *Comparative Literature*, vol. 8, no. 3, 1956: 194-204. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/1768287. Accessed 11 Oct. 2022.

Glenday, Michael K. "'The Consummating Glimpse': 'Dangling Man's' Treacherous Reality." *Modern Fiction Studies*, vol. 25, no. 1, 1979: 139-48. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26282173 Accessed 16 Jan. 2023.

Hakutani, Yoshinobu. “Richard Wright’s ‘The Outsider’ and Albert Camus’s ‘The Stranger.’” *The Mississippi Quarterly*, vol. 42, no. 4, 1989: 365-78. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26475143. Accessed 14 Jul. 2022.

Halldorson, Stephanie. *The hero in contemporary American fiction: The works of Saul Bellow and Don DeLillo.* Springer, 2007.

Kristeva, Julia. *Desire in language: A semiotic approach to literature and art.* Columbia University Press, 1980.

Levine, Paul. “Saul Bellow: The Affirmation of the Philosophical Fool.” *Perspective* 10 (1959): 163-176.

Ohayon, Stephen. “Camus’ ‘The Stranger’: The Sun-Metaphor and Patricidal Conflict.” *American Imago*, vol. 40, no. 2, 1983: 189-205. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26303618 Accessed 14 Jul. 2022.

Martin, Elaine. “Intertextuality: An Introduction.” *The Comparatist*, vol. 35, 2011: 148-51. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26237266. Accessed 14 Jul. 2022.

Politzer, Heinz. “Franz Kafka And Albert Camus: Parables For Our Time.” *Chicago Review*, vol. 14, no. 1, 1960: 47-67. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/25733552 Accessed 19 Jan. 2023.

Trilling, Lionel, et al. “Sincerity and Authenticity: A Symposium.” *Salmagundi* 41 (1978): 87-110.

Wagner, C. Roland. “The Silence of ‘The Stranger.’” *Modern Fiction Studies*, vol. 16, no. 1, 1970: 27-40. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26279048 Accessed 14 Jul. 2022.

მაგიური რეალიზმი ტონი მორისონისა და სალმან რუშდის რომანებში *საყვარლები* და *შუაღამის შვილები*

მარიამ რაზმაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

MAGIC REALISM IN TONI MORRISON'S AND SALMAN RUSHDIE'S NOVELS *BELOVED* AND *MIDNIGHT'S CHILDREN*

MARIAM RAZMADZE
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: The article discusses Magic Realism in Toni Morrison's and Salman Rushdie's novels "Beloved" and "Midnight's Children". The article aims to briefly convey the meaning of the term Magic Realism and simultaneously reveal its characteristics in the novels mentioned above.

The term Magical Realism is characterized by two conflicting perspectives: on the one hand, it includes the realistic experience of literature, which describes the events taking place in the real world with meticulous accuracy. On the other hand, it fills the realistic world with fantastic, extraordinary, and supernatural events.

Magic-realist texts represent a mixture of historical facts and fantastic elements, where past and present, West and East, tradition and modernity stand next to each other. Contrary to the dominant style of rational and coherent Imperialism, magical realism combines fantasy and reality, fact and myth, which makes it an indispensable technique for postcolonial authors. Besides, Empowering oppressed, marginalized and disempowered people to speak from their perspectives.

Like other postcolonial authors, Toni Morrison and Salman Rushdie use magical-realist techniques to address various socio-cultural issues related to ethnic groups, gender, and nationality. They are the major representatives of

the anti-neo-American- colonial and anti-British-colonal magic relism.

Using magical-realist techniques in the novel "Beloved", Morrison tries to show the existence of the marginal layer of the African-American society under the influence of colonialism; Rushdie's main concern in the novel "Midnight's Children" is the problems of post-colonial India.

In both cases, the authors' thorough knowledge of the issue allows them to create complex magical-realistic texts and use the mentioned technique to talk about various social, religious, or political issues.

Keywords: Magic Realism, Morrison, Rushdie, Beloved, Midnight's Children.

მაგიური რეალიზმი- ტერმინის განმარტება

ტერმინი მაგიური რეალიზმი, თავისთავად ოქსიმორონია, რის გამოც ძნელად აღსაქმელია მკითხველისთვის. ტერმინის ბუნდოვანება მაგიური რეალიზმის კვლევისას იწვევს ორაზროვნებას. საინტერსო განმარტებას გვთავაზობს კრიტიკოსი სეიმორ მენტონი (Seymor Menton), რომლის აზრითაც, „მაგიური რეალიზმი არის ძნელად დასაჯერებელი და არა შეუძლებელი".[1] მას მიაჩნია, რომ მაგიური რეალიზმი მკითხველში სიზმრისეულ განცვიფრებას იწვევს- ერთი შეხედვით, ეხება ყოველდღიური ცხოვრების ობიექტებს, მაგრამ ამავდროულად სრულიად წარმოუდგენელ, დაუჯერებელ ფაქტებს მოიცავს (Menton 1982: 412). იტალიელი პოეტი, ნოველისტი და დრამატურგი ბონტემპელი აცხადებდა, რომ „მაგიური რეალიზმი ხილულს ხდის იმ ჯადოსნურობას, რაც დამალულია ყოველდღიური საგნების მიღმა." (Kluwick 2013 : 1).

ტერმინის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, არ არსებობს ცნების ფიქსირებული განმარტება. როგორც ცნობილია, ტერმინი „მაგიური რეალიზმი" თავდაპირველად გამოიყენა გერმანელმა ისტორიკოსმა, ფოტოგრაფმა და ხელოვნების კრიტიკოსმა ფრანც რონმა 1925 წელს, ამავე სახელწოდების წიგნში, რომლითაც მან აღწერა პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ გერმანულ მხატვრობაში დამკვიდრებული სრულიად ახალი მიმდინარეობა პოსტ-ექსპრესიონიზმი, რომელიც მისი აზრით, წარმოადგენდა იმპრესიონიზმის და ექსპრესიო-

1 ყველა გამოყენებული ციტატა (გარდა რომანებიდან მოხმობილი ციტატებისა) თარგმნილია და ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

ნიზმის ერთგვარ ნაზავს.ტერმინმა მოგვიანებით პროზაშიც შეაღწია.

რაც შეეხება პროზაში მაგიური რეალიზმის დამკვიდრებას, თავდაპირველად, 1927 წელს, ლიტერატურაში ტერმინი „მაგიური რეალიზმი“ თანამედროვე პროზის დასახასიათებლად გამოიყენა იტალიელმა რომანისტმა მასიმო ბონტემპელიმ. სულ მალე აღნიშნული ცნება, პრაქტიკულად, მიივიწყეს ევროპაში, თუმცა, მოგვიანებით, 1940 - იან წლებში ის გაცოცხლდა ლათინო - ამერიკულ ლიტერატურაში, რასაც თავისი მიზეზი ჰქონდა (Camayd - Freixas 2014: 3) ითვლება, რომ „მაგიური რეალიზმი“ იმ ქვეყნების ლიტერატურაში იჩენს თავს, რომელთა მითოლოგიურ თქმულებებსა და სოციოპოლიტიკურ არეულობას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. კრიტიკოსების აზრით, ასეთ ქვეყნებს მიეკუთვნება სწორედ ცენტრალური და სამხრეთ ამერიკის ქვეყნები.

მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ერთი საუკუნის განმავლობაში, კრიტიკოსები ბევრს საუბრობენ მაგიური რეალიზმის შესახებ, ისინი ვერ თანხმდებიან ტერმინთან დაკავშირებით, რადგან ტერმინი მაგიური რეალიზმი თავისი მოცემულობით წინააღმდეგობრივია, რადგან ის, ერთი მხრივ, მოიცავს ლიტერატურის რეალისტურ გამოცდილებას, რომელიც სამყაროში მიმდინარე მოვლენებს აღწერს ზედმიწევნითი სიზუსტით, ყოველდღიური დეტალებითა და პრობლემებით, ხოლო მეორე მხრივ, მაგიური რეალიზმი რეალისტურ სამყაროს ფანტასტიკური, არაორდინალური და ზებუნებრივი მოვლენებით ავსებს. ამდენად, ტერმინი პარადოქსულია, თუმცა სწორედ რეალურ სამყაროსთან ჯადოსნური ელემენტების ასეთი პარადოქსული ურთიერთშეთანხმება ანიჭებს ჟანრს იდენტობას და უდიდეს ესთეტიკურ ხიბლს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაანალიზდეს, რას წარმოადგენს მაგიური რეალიზმი, თუმცა, არც თუ ისე მარტივია, მოკლედ ჩამოვაყალიბოთ მისი რაობა, რადგან როგორც პროფესორი მეგი ენ ბაუერსი აღნიშნავს, საქვეყნოდ ცნობილი ფაქტია, რომ რთულად განსასაზღვრი ტერმინია და კრიტიკოსებს ერთმანეთისგან განსხვავებული მოსაზრებები აქვთ მასთან დაკავშირებით: ნენსი ფერლის მიხედვით, მაგიური რეალიზმი წარმოადგენს ლიტერატურულ ჟანრს. რიჩარდ ჯერი მას სუბ-ჟანრად განიხილავს, ხოლო მეგი ენ ბაუერსისა და ემერილ ჩენედის აზრით, მაგიური რეალიზმი უნდა განვიხილოთ არის თხრობის ერთ-ერთი ხერხად და არა ჟანრად (Bowers,2004:2). ჩენდი ამტკიცებს, რომ ჟანრი არის „კარგად განსაზ-

ღვრული და ისტორიულად დადასტურებული ფორმა“, მაშინ როცა ხერხი არის „გამოგონილი სამყაროს განსაკუთრებული თვისება, რომელსაც შეუძლია ნაწარმოებების მიაკუთვნოს რამდენიმე სხვადასხვა ჟანრს, პერიოდს ან ეროვნულ ლიტერატურას“ (Chanady 1985: 1-2) ეს განსხვავება ასევე უზრუნველყოფს მაგიური რეალიზმის გაგების საფუძველს ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებაში, როგორიცაა მხატვრობა, კინო და ლიტერატურა.

ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული შეხედულების თანახმად, ბუნებრივი და ზებუნებრივი ჰარმონიულად თანაარსებობენ. ფაქტობრივად, მაგიურ რეალისტურ ლიტერატურაში ეს აზრი იქცა რეალისტურისა და არარეალისტურის ურთიერთმიმართების სტანდარტულ განმარტებად.

ემერილ ჩენდი მიეკუთვნება იმ კრიტიკოსთა რიცხვს, რომლებიც მაგიურ რეალიზმში ამტკიცებენ ბუნებრივისა და ზებუნებრივის ჰარმონიულ ურთიერთობას. მისი აზრით, მაგიური რეალიზმი მკითხველს უჩვენებს გამოგონილ სამყაროს, რომელიც ხასიათდება ორი დიამეტრალურად განსხვავებული პრინციპის თანაარსებობით. თუმცა, მკითხველისთვის პრინციპების ოპოზიციური ხასიათი არ წარმოადგენს ხელის შემშლელ ფაქტორს, სრულიად იღებს წინააღმდეგობრივი პრინციპების თანაარსებობას ისე, რომ ეჭვქვეშ არ აყენებს მათ შეთავსებადობას (Kluwick 2013 : 11)

მაგიურ-რეალისტური თხრობის ხერხს პოსტკოლონიალისტი ავტორები ყველაზე ხშირად მიმართავენ, რადგან აღნიშნული ტექნიკა მარგინალიზებულ და ჩაგრულ ჯგუფებს აძლევს თვითგამოხატვის საშუალებას. მათ შეუძლიათ სამყაროს საკუთარი, კოლონიზატორების მიერ ჩაგრული ერების რეალური ისტორია გააცნონ, რათა მოხდეს დომინანტი, დამპყრობელი ერის მიერ დამკვიდრებული ვერსიის გადააზრება და ინტერპრეტაცია. სხვაგვარად რომ ვთქვთ, თხრობის ეს ინოვაციური ტექნიკა, მრავალი ჭეშმარიტების ერთდროულად არსებობის შესაძლებლობას იძლევა.

თავიანთ რომანებში მაგიურ- რეალისტურ ტექნიკას აქტიურად იყენებენ სალმან რუშდი, გაბრიელ გარსია მარკესი, ჰარუკი მურაკამი, ხორხე ლუის ბორხესი, ტონი მორისონი, ჩინუა აჩებე, მაიკლ ონდაატჯი და სხვები.

სტატიის მიზანია მორისონის და რუშდის რომანებში წარმოაჩინოს ფაქტობრივი და ფანტასტიკური რეალობები, რომელშიც ხშირად რეალური

და ზებუნებრივი ელემენტები თანაარსებობენ, რათა მკითხველს დაანახოს კულტურული კონტექსტი. თავად რუშდი ამ საკითხათან დაკავშირებით თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში მაგიურ რეალიზმზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ ამ პარადოქსულ ტერმინში ორივე კომპონენტი ძალიან მნიშვნელოვანია. „ხშირად მკითხველი მხოლოდ პირველ სიტყვაზე - მაგიურზე აკეთებს აქცენტს, მაშინ როდესაც სიტყვა „რეალიზმიც“ ასევე მნიშნელოვანია. ამგვარი ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის უმთავრესი სწორედ რეალურად არსებულია, მწერალმა უნდა გამოიმუშაოს რეალისტური ხედვა, ამ ხედვის გადმოსაცემად გამოყენებული ტექნიკა კი არ არის აუცილებელი, რეალისტური იყოს. ასეთ ტექნიკას წარმოადგენს სწორედ მაგიური რეალიზმი“.

მორისონი არის ანტი-ნეოამერიკულ-კოლონიალური, ხოლო რუშდი ანტი-ბრიტანული კოლონიური მაგიური რეალიზმის წარმომადგენელი. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე რომანისტი მაგიურ-რეალისტურ ტექნიკას იყენებს თავის რომანებში, განსხვავებულია მათი გამოყენების სოციო- კულტურული კონტექსტი. რადგან მაგიური რეალიზმი პოსტკოლონიალისტური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ტექნიკაა, არ მოიძებნება ორ ავტორი რომელიც ამ ტექნიკას ერთმანეთის მსგავსი რეალობის აღსაწერად გამოიყენებს. მათი მიდგომები განსხვავდება კულტურის, სქესის, რასის მიხედვით, რაც მათ შემოქმედებას უნიკალურს ხდის. მათი მიზანია წარმოააჩინოს თუ რას გრძნობდნენ ადამიანები და არა ოფიციალური ისტორიოგრაფიული ფაქტები, სადაც მხოლოდ რაციონალური ე.წ ‘კულტურული“ სუბიექტები პოულობენ სივრცეს.

მაგიურ-რეალისტური ელემენტები რომან *საყვარელში*

მორისონი ცდილობს გააცოცხლოს მკითხველისთვის ფერადკანიანთა მონობის გამოცდილება. ავტორს „საყვარელმა“ ძალიან მალე მოუტანა წარმატება, გამოქვეყნებიდან მომდევნო წელს პულიცერის პრემია მიიღო, ხოლო ხუთი წლის შემდეგ ნობელის პრემია. მისი მაგიურ რეალისტური ტექსტები დიდწილად დასავლეთ აფრიკული კულტურიდან ადაპტირებული აფრო-ამერიკული ზეპირსიტყვიერი კულტურისა და მითოლოგიის ზეგავლენას განიცდის. ის მაგიურ-რეალისტურ ტექნიკას იყენებს სპეციალურად აფრო-ამერიკული კულტურული მეხსიერების შესაქმნელად, რომელიც საშუალებას გვაძლევს

აღვადგინოთ მათი განცდები და გრძნობები ეკონომიკური და სულიერი კრიზისის პერიოდში. მისი თანამედროვე აფრო-ამერიკელი მწერლების მსგავსად, მორისონი ავლენს რასიზმის მექანიზმებს. აფრო ამერიკულ მხატვრულ ლიტერატურაში შემავალი ისტორიები, ხდება მეთოდები რომლის საშუალებითაც პოსტკოლონიალიზმის პირობებში ერები განამტკიცებენ საკუთარ იდენტობას კოლონიური ჰეგემონიის წინააღმდეგ. მორისონის რომანებში მოთხრობილი ისტორიები გვთავაზობს ემანსიპაციის ნარატივს, რომლის მიზანია დაპყრობილი ხალხისთვის ნათელი გახადოს რასისტული დაქვემდებარების სხვადასხვა ფორმები.

მიუხედავად იმისა, რომ მორისონს არ სურდა მისი შემოქმედების მაგიურ- რეალიზმთან ასოცირება, ის აღნიშნავდა: "ჩვენ ძალიან პრაქტიკული და გონიერი ადამიანები ვართ, მიწაზეც მყარად ვდგავართ, თუმცა პრაქტიკულობასთან ერთად, ჩვენ ასევე მივიღეთ ის, რასაც შეიძლება ეწოდოს ცრურწმენა და მაგია, რაც კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გზაა საგნების შეცნობის. თუმცა, ამ ორი სამყაროს შერწყმა არ წარმოადგენს შემზღუდავ ფაქტორს" (Morrison 1983: 342).

რომანი „საყვარელი" აფრო-ამერიკელი მონების ნამდვილ ისტორიას გვიყვება. მორისონი მოგვითხრობს სითეს და პოლდის ისტორიას. ორივემ საკუთარ თავზე გამოსცადა მონობა. სითე შავკანიანი ქალი და ოთხი შვილის დედაა. ის სხვა მონებთან ერთად მოახერხებს თავი დააღწიოს იძულებით ტყვეობას და სურს მონობისგან სამუდამოდ გათავისუფლდეს. პოლდისა და სითეს პერსონაჟების შექმნით მორისონი წამოწევს შეკითხვას, თუ რას ნიშნავს იყო კაცი და რას ნიშნავს იყო დედა, მაშინ როცა თავისუფლების და ჰუმანურობის მთავარი ელემენტები უარყოფილია. მაშინაც კი, როცა გმირები აღარ განიცდიან მონობას, მათი აზრები და ქმედებები ისევ ადრეული წლების მოგონებებით არის ნაკარნახევი და არ აძლევს მოსვენებას. „საყვარელში" ავტორი ცდილობს იმ ინდივიდების ცნობიერში შეაღწევას, რომლებმაც მონობა გამოსცადეს და ცდილობს იმ გრძნობების გაცოცხლებას, რომელიც დაკავშირებულია გაურკვევლობასთან, დანაკარგსა და შეურაცხყოფასთან. რომანში ეს პერსონიფიკაცია ვლინდება პერსონაჟ საყვარელში. საყვარელი შეიძლება ჩაითვალოს მონობაში არსებული ყველა ტრამვის პერსონიფიკაციად. სითე

კლავს თავის ქალიშვილს, რათა იხსნას მონობისგან. რვა წლის შემდეგ, ქალიშვილი ცოცხალი უბრუნდება მოჩვენების სახით.

მორისონის თქმით, რომანის "საყვარელი" იდეა გაჩნდა მარგარეტ გარნერის ისტორიული მონათხრობიდან, ქალისა რომელიც 1856 წელს ფერმიდან გაიქცა და მონობას თავი დააღწია. როდესაც ის სხვა მონებთან ერთად გაიქცა და მფლობელმა აღმოაჩინა, გარნერი ცდილობდა თავისი შვილების მოკვლას, რადგან ისინი ხელახლა არ ჩავარდნილიყვნენ ტყვეობაში. მან ერთი შვილის მოკვლა მოასწრო, ეს ისტორია გახდა ეროვნული დაპირისპირების საგანი, რის შემდეგაც ხმამაღლა დაიწყეს საუბარი მონობის გაუქმების შესახებ. მარგარეტ გარნერის გაქცევა მისი თეთრკანიანი ბატონის - არჩიბალდ გეინსისგან და მის მიერ მეოთხე შვილის დანით მოკვლა წარმოადგენს შავკანიანი ადამიანების ისტორიას. ისტორიის შერწყმა ლიტერატურასთან, თავითავად წარმოადგენს მაგიური რეალიზმის ერთ-ერთ მახასიათებელს, თუმცა ისტორიის შემზარავი და საზიზღარი დეტალების ლიტერატურაში შემოტანით მორისონი ცდილობს ფერადკანიანთა ამერიკული გამოცდილების ხელახლა გადააზრებას. რომანის წინასიტყვობაში ავტორი აღნიშნავს:

> მომხიბლავია ისტორიული მარგარეტ გარნერი, მაგრამ რომანისტს ჩარჩოებში აქცევს. მეტისმეტად მცირე გასაქანს უტოვებდა წარმოსახვას საიმისოდ, რომ ჩემი ჩანაფიქრი განმეხორციელებინა. მეც ავდექი და გამოვიგონე მისი ფიქრები, არსებითად ნამდვილ ისტორიულ ქვეტექსტებში მოვაქციე, მაგრამ ფაქტებით არ შემიბოჭავს. იმისათვის, რომ მკითხველი, ჩემი თავიც, საძაგელ, სრულიად არა, მაგრამ მაინც მიჩქმალულ, განზრახ დამარხულ, მაგრამ დაუვიწყებელ სამყაროში შემეყვანა, მეტისმეტად ხმაურიანი სულებით დასახლებულ სასაფლაოზე უნდა დამეცა კარავი. (მორისონი 2014: 10)

მაგიური რეალიზმის ერთ-ერთი მახასიათებელი ლიტერატურულ ნაწარმოებში არის სიუჟეტის წყობა, რომელიც ნაცნობ ისტორიულ ან კულტურულ რეალობას მაგიური ელემენტებით გადმოგვცემს. რომანში „საყვარლები" მონობის თემა რეალური ხაზია, თუმცა სითეს სწრაფვა თავისუფლებისკენ და ამ

გზაზე გადადგმული ნაბიჯები ხშირად ლოგიკას მოკლებულია და ყოველთვის არ აიხსნება უნივერსალური კანონებით. ამაზე მიუთითებს თუნდაც მისი ქმედება- ქალიშვილის მოკვლა მონიბისგან გადასარჩენად. ასეთი ქმედების კიდევ ერთი მაგალითია, როცა სითე თავის ამბავს უამბობს პოლდის:

> ჩქარა-ჩქარა მიდი-მოდიოდა ოთახში სითე, ხაზავდა და ხაზავდა წრეებს. ჯერ ბუფეტს ჩაუვლიდა წინ, ჯემიან ქილებს რომ ინახავდა შიგ, მერე ფანჯარას, მერე შესასვლელ კარს, ნიჟარას, რომელშიც წყალი არასდროს მოდიოდა, ქურას და ისევ ბუფეტთან ბრუნდებოდა. იჯდა მაგიდასთან პოლდი და თვალს ადევნებდა ქალს, ბორბალივით ნელა, თანაბრად რომ ტრიალებდა, ხან გამოჩნდებოდა, ხანაც მის ზურგს უკან უჩინარდებოდა (მორისონი 2014: 200).

სითეს მოქმედებების ფრაგმენტულობა მიუთითებს სამყაროზე, რომელშიც ის ცხოვრობს. სამყარო, რომელიც მას მუდმივად გადაადგილებას აიძულებს რადგან ეშინია მონობის.

რომანში მაგიურ- რეალისტური ელემენტები ჩნდება პირველივე გვერდებიდან, როცა ავტორი მკითხველს არწმუნებს მოჩვენების რეალურობაში:

> 124 ნომერში გაავებული ჩვილის გულისწყრომას დაესადგურებინა. იცოდნენ ეს ამბავი ქალებმა, რომლებიც ამ სახლში ცხოვრობდნენ, იცოდნენ ბავშვებმაც. წლების განმავლობაში სახლში დაბუდებულ ბოღმას თითოეული მათგანი თავისებურად უწყობდა ფეხს, მაგრამ 1873 წლისათვის აქაური სიბრაზის ტყვეობაში მხოლოდ სითე და მისი ქალიშვილი დენვერი დარჩნენ. ბებია, ბეიბი საგზი, მკვდარი იყო, ოჯახის ვაჟიშვილები ჰოვარდი და ბაგლერი კი ცამეტი წლისანი გაქცეულიყვნენ სახლიდან, მაშინვე, როგორც კი ბაგლერს სარკეში ჩაუხედვას და ეს უკანასკნელი ნამსხვრევებად ქცეულა, ხოლო ჰოვარდის თვალწინ ნამცხვარს ხელის პაწაწინა ანაბეჭდები დამჩნევია. (მორისონი, 2014: 12).

მოჩვენება, რომელიც 124 ნომერში სახლობს, საბოლოოდ გამოჩნდება ცხრამეტი წლის საყვარლის სახით. ის ჩნდება, რომ ერთის მხრივ, პასუხი გასცეს სითეს დათრგუნულ, ჩახშობილ დანაშაულს, მეორეს მხრივ უპასუხოს ძმების დამარხულ შიშს იმისა, რომ დედა კვლავ აღმართავს მათზე ხელს. საყვარლის აჩრდილს თხრობის დაწყებისთანავე ბუნებრივად იღებს მკითხველი, ყოველგვარი მეცნიერული ან ემპირიული ახსნის გარეშე. მორისონი უბრალოდ აცხადებს, რომ სითეს ცხოვრება და სახლი მოჩვენებებითაა დასახლებული და ჩვენ, როგორც მკითხველმა ან უნდა მივიღოთ ეს უჩვეულო გამოცხადება ან დავრჩეთ ამბებს მიღმა. რომანში მოჩვენება რეალობის კანონებს არღვევს და საკუთარ თავს უფლებას აძლევ მონაწილეობა მიიღოს 124 ნომერში მცხოვრებთა ყოველდღიურობაში, მაგრამ აქვს ძალიან ბევრი უცნაური თვისება, რაც თავისთავად იწვევს დაბნეულობას. შესაბამისად, კონტექსტი ავლენს მაგიური რეალიზმის კიდევ ერთ მახასიათებელს, რომელის დროსაც ტექსტში შემოდის ზებუნებრივი კოდი. ეს ხდება მაშინ, როცა პერსონაჟების თვალსაზრისით უჩვეულო ხდება ჩვეულებრივი იმედის ნაკლებობის გამო და ცვლის რეალობას, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. რომანის პერსონაჟები ზებუნებრივ, უჩვეულო მოვლენებს ყოველდღიური ცხოვრების ასპექტად განიხილავენ. მაგალითისთვის, სითე და მისი ქალიშვილი დენვერი მოჩვენების მიერ გადაადგილებულ ჭურჭლის კარადას თავდაპირველ ადგილს უბრუნებენ, თითქოს ამაში უჩვეულო საერთოდ არაფერია. ქალები სითეს გარდაცვლილი შვილის იმ ქვეყნიდან დაბრუნების შესახებ, როგორც ჩვეულებრივ ამბავზე, ისე საუბრობენ: „სითეს მკვდარი ქალიშვილი, აი, ის, რომლისთვისაც ყელი გამოეჭრა, დაბრუნებულიყო“ (მორისონი 2014: 310).

შემდეგ დიალოგებში მოჩვენება რეალურ ადამიანად არის წარმოდგენილი, რომელსაც შეუძლია ჭამა, დალევა და ძილიც კი. მოჩვენება ჩეულებრივ ადამიანებთან ურთიერთობს:

> ელა, ეს რა ამბები მესმის სითეზე? მარტო ის ვიცი, რომ შინ ჰყავს.
> - ქალიშვილი? რომელიც მოკლა? ასე მითხრეს. საიდან იციან, რომ ის არის? - შინ უზის, სძინავს, ჭამს და ერთ ამბავს უტეხს, ყოველდღე შოლტავს სითეს. - ღმერთო ჩემო, პატარა ბავშვი? არა, დიდია უკვე.

სწორედ იმ ხნისაა, ახლა რომ იქნებოდა. -ხორციელზე მელაპარაკები? ხორციელზე. (მორისონი 2014: 311)

მოჩვენება წარმოადგენს წარსულის ერთგვარ სიმბოლოს, თუ როგორ შეიძლება წარსულის ნამსხვრევები დარჩეს აწმყოში. ავტორი ამგვარი გზით ცდილობს სხვა პერსონაჟებმა გააცნობიერონ და მიიღონ საკუთარი წარსული.

მაგიურ-რეალისტური ტექნიკით დაწერილი რომანებისთვის დამახასიათებელია პერსონაჟები, რომელთაც გარკვეული მისტიკური ცოდნა აქვთ მომავლის შესახებ. ერთის მხრივ, მოლოდინები, რაც ასეთ პერსონაჟებს გააჩნიათ, მიუთითებს მათ გარშემო არსებულ რეალობაზე, მეორეს მხრივ, იმის ცოდნა, თუ რა მოხდება მომავალში მაგიურ ეფექტს ქმნის. ბეიბი საგზი მოახლოებული საფრთხეს გრძნობს, ელოდება, რომ რაღაც ცუდი მოხდება: „ძალიან, ძალიან შორიდან კიდევ რაღაც იუწყებოდა საკუთარ არსებობას. მოახლოებული სიბნელის სუნი იგრძნო ბები საგზმა. მყრალი სუნი იყო, სიმართლის შეცნობაში რომ უშლიდა იმწუთას ხელს, ისეთი“ (მორისონი 2014: 176).

რომანს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს შემდეგი სიტყვები „სამოც მილიონზე მეტი“, რაც მიუთითებს მონობაში გარდაცვლი ფერადკანიანთა რაოდენობაზე. ამასთან დაკავშირებით ავტორი ერთ-ერთი ინტერვიუში აღნიშნავს: „ზოგიერთმა ისტორიკოსმა მითხრა, რომ 200 მილიონი ადამიანი დაიღუპა. ყველაზე პატარა რიცხვი, რაც სახელდება 60 მილიონია. ისინი ვინც გადარჩენ იხსენებენ, რომ მათ მდინარე კონგოზე ნავით გავლა არ შეეძლოთ, რადგან გარდაცვლილთა სხეულებით იყო სავსე.“ (Angelo 1989)

მორისონმა ამ ისტორიული ფაქტის მონაწილედ აქცია საყვარლის აჩრდილი. საყვარელი იხსენებს თავის გამოცდილებას მონების გემზე:

> სახეზე რომ მაწევს, ის კაცი მკვდარია...თავიდან ქალები კაცებისგან შორს არიან, კაცები ქალებისგან არიან შორს. ქარიშხალი გვანჯღრევს და ერთმანეთში ურევს ქალებს და კაცებს. აი, მაშინ კი მოვექცევი დიდი ხნით იმ კაცს ზურგზე, ზემოთ მარტო მის კისერს და განიერ მხრებს ვხედავ ...მოსაკვდომად რომ გადაბრუნდა, მისი კბილები დავინახე...არ იციან სხვებმა, რომ მკვდარია. (მორისონი 2014: 261)

აღნიშნულ მონაკვეთში საყვარელი აღწერს მონათა გემზე ყოფნის გამოცდილებას. ის იბრძვის სიკვდილამდე. მან თავისი საფლავი შეადარა ამ გამოცდილებას. როდესაც დენვერი ეკითხება თუ როგორია ის ადგილი, სადაც აქამდე იყო, საყვარელი პასუხობს: „ბნელა. მცხელოდა. არც ჰაერი იყო, რომ მესუნთქა, არც გასანძრევი ადგილი“ (მორისონი 2014: 99). საყვარლის საფლავის აღწერა ცხადყოფს მონობის რეალურ გამოცდილებას. მისი საფლავი მონების გემივით ბნელია, გემზე უამრავი ადამიანია, მას სუნთქვა არ შეუძლია. საფლავი აქ უჩვეულო ელემენტი, რომელიც ხაზს უსვამს მონობის გამოცდილების რეალისტურ ელემენტს.

მაგიურ-რეალისტური ელემენტები რომანში *შუაღამის შვილები*

რუშდის რომანი “შუაღამის შვილები“ პოსტკოლონიალისტური ლიტერატურის ცენტრალურ ტექსტად რჩება. რიგით მეორე რომანია და საკმაოდ წარმატებულიც: 1981 წელს პრესტიჟული „ბუკერის“ პრემია მოუტანა ავტორს, თანაც სამჯერ - ბოლოს 2008 წელს, როგორც საუკეთესოთა შორის საუკეთესომ „ბუკერის“ 40-წლიან ისტორიაში.

ის მაგიური რეალიზმის აღმოსავლურ ვარიანტს ქმნის. ამავდროულად, არ ივიწყებს ევროპულ ტრადიციებს და ერთმანეთს უთავსებს დასავლურსა და აღმოსავლურს. სწორედ მაგიური-რეალისტური თხრობის დახმარებით ქმნის ის პოლიტიკურ რომანებს. როგორც თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს, გამიზნულად არ წერს პოლიტიკურ რომანებს, გარესამყარო იჭრება რომანში არა იმის გამო, რომ პოლიტიკური მოვლენების აღწერა სურს, არამედ იმიტომ რომ წერს ადამიანების შესახებ (რუშდი 2013: 41). ხშირ შემთხვევაში, მისი ნაწარმოებები პროვოკაციულია და არაერთხელ გამხდარა კრიტიკის ობიექტი, თუმცა ამას არც უარყოფს და ამბობს, რომ: „ლიტერატურა უნდა იყოს პროვოკაციული, ის არაპროვოკაციული არც არასდროს ყოფილა“

რუშდის ამბიციური რომანი უარყოფს ინდოეთის ბრიტანულ ვერსიას და ცდილობს მკითხველს ინდოეთის ისტორია უშუალოდ დაპყრობილი ქვეყნის პოზიციიდან უჩვენოს, რუშდი გარკვეულწილად, ისტორიის გადაწერას ცდილობს. ამისთვის მაგიურ-რეალისტურ კოდს იყენებს, რაც პოსტკოლონიალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთი მახასიათებელია. მაგიურ-რეალისტური

ტექსტები სავსეა ეგზოტიკური, მაგიური, მითიური, გროტესკული ელემენტებით. მსგავსი ელემენტების გამოყენება ითვლება ერთგვარ რეგიონალურ ალტერნატივად და პროტესტად სამყაროს ევროცენტრული კლასიფიკაციის წინააღმდეგ.

კითხვაზე თუ როგორ შეიქმნა „შუაღამის შვილების პერსონაჟის, სალემ სინაის სახე ავტორი პასუხობს, რომ ყოველთვის უნდოდა დაეწერა რომანი, რომელშიც აისახებოდა მისი - ბომბეიში გაზრდილი ბავშვის - განცდები. თუ ბავშვის დაბადების თარიღი ემთხვევა სახელმწიფოს შექმნის თარიღს, მაშინ ისინი, გარკვეულწილად, ტყუპები არიან და ერთი მათგანის შესახებ თხრობისას მეორეც უნდა გაითვალისწინოთ.

სალემი ამ შემთხვევაში წარმოადგენს მთლიანი ინდოეთის ალეგორიულ სახეს. მისი ოჯახის ისტორიაში იხლართება ყველა ის ისტორიული მოვლენა, რომელიც ინდოეთის გარშემო განვითარდა: ინდოეთ-პაკისტანის ომი, პაკისტანის სამოქალაქო ომი, ინდოეთის მიერ დამოუკიდებლობის გამოცხადება, ინდირა განდის გარდაცვალება და მისი ახალი კონგრესის პარტიის დიდი უპირატესობით გამარჯვება 1971 წელს, ბირთვული იარაღის გამოცდა, აჯანყებები და სისხლისღვრა, ჩინეთის აგრესია, საგანგებო მდგომარეობის გამოცხადება და ა.შ. ფაქტობრივად, სალემი მოგვითხრობს ინდოეთის უახლესი წარსულის დეტალებს, რაც რეალისტურს ხდის სიუჟეტს თუმცა, ამავდროულად, თხრობის ალეგორიული ხასიათი აქვს. ერთის მხრივ თხრობის ორი განსხვავებული რეალისტური და ზებუნებრივი კოდი, მეორეს მხრივ კი ალეგორიულობა მკითხველისთვის ერთგვარ სირთულეს წარმოადგენს. ფაქტობრივად, სალმან რუშდი ვირტუალურად გადმოგვცემს ინდოეთის ისტორიას, რომელსაც მაგიურ საბურველში ახვევს, შეიძლება ითქვას რომ ის ერთგავარად ხელახლა წერს ისტორიას. თავის ესეების კრებულში„წარმოსახვითი სამშობლოები" (Imaginary homelands) ამბობს, რომ ისტორია ყოველთვის ორაზროვანი და გაურკვეველია:

> ფაქტები რთულად დასასაბუთებელია და ბევრი სხვადასხვა მნიშვნელობის მინიჭების უნარი აქვს. რეალობა ეფუძვნება როგორც ცრურწმენებს, არასწორ წარმოდგენებსა და უცოდინრობას ასევე

ჩვენს აღქმის უნარსა და ერუდიციას. მიმაჩნია, რომ სალემის არასანდო ნაამბობის კითხვა სასარგებლო იქნებოდა იმ ჩვენეული მეთოდისთვის, რომლის მეშვეობითაც ყოველდღიურად ვცდილობთ სამყაროს ამოცნობას“(რუშდი 1992: 25).

ავტორს თხრობაში შემოჰყავს ქვრივის პერსონაჟი, რომელიც ინდირა განდის პროტოტიპია. რუშდი რომანში ქვრივს შემდეგნაირად ახასიათებს:

ქვრივი მაღალ სკამზე ზის, სკამი მწვანეა, დასაჯდომი ადგილი - შავი; ქვრივის შუაზე გაყოფილი თმა- მარჯვნივ მწვანეა, მარცხნივ--შავი. ცასავით მაღალი სკამი მწვანეა, დასაჯდომი ადგილი. ქვრივის მკლავი გრძელია, როგორც სიკვდილის ლანდი, რომელსაც მწვანე კანი და გრძელი, ბასრი და შავი ფრჩხილები აქვს. ქვრივის მკლავი გველივით ეშვება ძირს, გველი მწვანეა, ბავშვები წივიან, ფრჩხილები შავია და მკაწრავი, ქვრივის მკლავი გველივით ნადირობს, ბავშვები წივილით გარბიან, ქვრივის ხელი შავ-მწვანედ ეხვევა ბავშვებს. ახლა ყველა ბავშვი ჩახშულ -ჩაჩუმებულია. ქვრივის ხელი თითო-თითოდ იყვანს მათ, მწვანე ბავშვების სისხლი შავია, მჭრელმა ფრჩხილებმა რომ გამოუშვეს, შავად ესხმება მწვანე კედლებს. გველივით ხელი ბავშვებს ცასავით მაღლა იყვანს. ვარსკვლავებგამქრალი ცა შავია, ქვრივი იცინის, ენა მწვანე აქვს, კბილები - შავი. ქვრივის ხელები ბავშვებს შუაზე გლეჯს და ბურთებად აქუცმაცებს; ბურთები მწვანეა, ღამე შავია. პატარა ბურთები ღამეში მიფრინავენ, კედლებს შორის ბავშვები წივიან თითო-თითოდ ქვრივის ხელში. (რუშდი 2013: 263).

როგორც ვხედავთ, რუშდი მაგიურ-რეალისტური ტექნიკისთვის დამახასიათებელი სტილით აკრიტიკებს ინდირა განდის ტირანულ პოლიტიკას, რელიგიურ დემაგოგიასა და ადამიანთა უფლებების დარღვევას. გარდა ქვრივის სახის შექმნისა, რუშდი რამდენჯერმე მოიხსენიბს განდის ირონიულად კრიტიკულ კონტექსტში. როგორც ცნობილია, განდიმ სასამართლოში უჩივლა რუშდის

ცილისწამებისთვის, თუმცა პროცესი ვერ მოიგო. რომანი აიკრძალა ინდოეთში ნერუს დინასტიის იმ სახით აღწერისთვის, რა სახითაც რუშდი წარმოადგენს მას.

არარეალისტური, მაგიური ეფექტის შესაქმნელად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არაერთი ხერხი გამოიყენება. ავტორი ხშირად მოიხმობს ცრურწმენებს, წინასწარმეტყველებას, წყევლას და ა.შ. რუშდის თითქმის ყველა რომანი შეიცავს მსგავსს ელემენტებს. მისი პერსონაჟები დაჯილდოებული არიან წინასწარმეტყველების უნარით ან ნახულობენ წინასწარმეტყველურ სიზმრებს და მათი შეხედულებები სამყაროს შესახებ ხშირად ეფუძვნება რწმენის ტრადიციულ სისტემასა თუ ცრურწმენებს.

ქაშმირელი მენავე თაი ექიმ აზიზსს არწმუნებს, რომ ყოველთვის მიჰყვეს საკუთარი ცხვირის რჩევას, „თუ ცხვირი რაღაცას განიშნებს, ფრთხილად უნდა იყო, თორემ გათავებულია შენი საქმე“ (რუშდი 2013:19). უფრო მეტიც, სალემს მტკიცედ სწამს, რომ ადამ აზიზს სწორედ თავისმა ცხვირმა შეუნარჩუნა სიცოცხლე ამრიცარში განვითარებული მოვლენების დროს:

> ორმოცდათერთმეტი კაცი შუკას მიუყვება და ბაბუაჩემს ახლა ცხვირის ფხანა ღიტინმა შეუცვალა. ორმოცდათერთმეტი კაცი ბარაკში შედის და პოზიციას იკავებს, ოცდახუთი კაცი დაიერის მარჯვნივ დგება, მეორე ოცხადუთი კი მის მარცხნივ იკავებს ადგილს; ადამ აზიზი უკვე ვეღარ ფიქრობს, მის ირგვლივ რა ხდება, რადგან ცხვირის ხიცინმა აუტანელ ზღვარს მიაღწია, ბრიგადრიმა დაიერმა რაღაც ბრძანება გასცა თუ არა, ბაბუას ისე დააცემინა, თითქოს სახეში დაარტესო. ძირს ეცემა, რადგან წონასწორობას კარგავს, ცხვირს მიჰყვება და თავის სიცოცხლესაც იხსნის. (რუშდი 2013: 41-42)

აღნიშნულ მონაკვეთში აღწერილი მოვლენები იმგვარადაა გადმოცემული, რომ მკითხველი თანხმდება ზებუნებრივი კოდის ნამდვილობას და იჯერებს, რომ ადამ აზიზი მართლაც თავისმა ცხვირმა იხსნა სიკვდილისგან. ბუნებრივია, სალემი რუშდის ერთადერთი პერსონაჟი არ არის, რომელიც ადვილად ექცევა ცრურწმენის გავლენის ქვეშ.

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ხერხი, რომელიც არარეალისტურ ეფექტს ქმნის არის ჯადოსნური მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთობების შემოტანა თხრობაში. როდესაც სალემი, აიუბა, შაჰიდი და ფარუქი სუნდარბანის ჯუნგლებში დაიკარგებიან თანდათან დაემორჩილებიან ჯუნგლებში არსებულ ლოგიკას. ისინი ცდილობენ დაინახონ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი ისეთ მოვლენებში, სადაც ამის საფუძველი არ არსებობს და ხედავენ ამ სამყაროს ყოველდღიური მოვლენების მაგიურობას. გაანალიზება იმისა რომ დაიკარგნენ, მენტალურად თრგუნავს ბიჭებს:

> აიუბა განუწყვეტლივ ტიროდა საათების, დღეებისა და, შესაძლოა, კვირების განმავლობაში, მაგრამ მერე ისეთი წვიმა წამოვიდა. რომ მისი ცრემლები საჭირო აღარ იყო. შაჰიდამ უთხრა: შეხედე, ბიჭო, შენმა ტირილა წვიმა მოიყვანაო. ისინი თანდათან დამერჩილნენ ჯუნგლის ლოგიკას და ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო, რადგან ღამით, სუნდარბანი წვიმისა და ხეების მისტერიიდან ამოიაზრდა. (რუშდი 2013: 419)

აიობას ცრემლებსა და წვიმას შორის არსებული კავშირი მაგიური უფროა ვიდრე მიზეზ-შედეგობრივი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის მაგიური რეალიზმი, სადაც მაგიური ურთიერთობა ერთი შეხედვით არამონათესავე მოვლენებს შორის ვლინდება.

კიდევ ერთი ხერხი, ქლუვიქის მიხედვით, რომელიც მაგიურ-რეალისტური ტექნიკისთვისაა დამახასიათებელი არის ე.წ ანიმაციური ხერხი. რაც გულისხმობს უსულო, უსიცოცხლო საგნების და ცნებების ცოცხალი სახით აღწერას. საგნების გაცოცხლების საშუალებით მწერალი ცდილობს დაანახოს მკითხველს, თუ რამდენად არამყარი და პირობითი საზღვარია სულიერ და უსულო სამყაროს შორის. ცხოველები, ადამიანები, საგნები არაა დაშორებული ერთმანეთისგან ისე როგორც ჩვენ ეს წარმოგვიდგენია. სწორედ ამ პირობითი საზღვრების გაუქმებას ცდილობს რუშდის თავის რომანებში. მისი პერსონაჟები ცხოვრობენ სამყაროში სადაც ამგვარი დენომინაცია თითქმის გაუქმებულია. მაგალითისთვის, ადამ აზიზი ჰაიდელბერგიდან დაბრუნების შემდგომ

ქაშმირის ბუნებას ცოცხლად აღიქვამს და აცნობიერებს რომ გარემო შეიცვალა (ქლუვიქი 2013: 78).

> ქვეყანა ისევ გაახლდა. ზამთრის ორსულობის დასრულებისთანავე გამოამტვრია ყინულის ნაჭუჭი სველმა და ყვითელმა მიდამომ. მიწის ქვეშ აფუთფუთებული ბალახი ამოსასვლელად ხელსაყრელ დროს ელოდა. მთები თბილი სეზონისთვის ემზადებოდნენ. ზამთარში, როცა მინდორი ყინულქვეშ ჩაიმალა, მთებმა კარები შეკეტეს და ტბისპირა ქალაქს კბილებს უღჭენდნენ. (რუშდი 2013: 9)

ბუნების მსგავსი უჩვეულო აღწერა აბუნდოვნებს საზღვრებს ცოცხალ და არაცოცხალ კატეგორიებს შორის. ადამ აზიზის მიერ აღქმული გარემომცველი სამყარო არ არის უძრავი მოცემულობა. უფრო მეტიც, როცა ადამ აზიზი ლოცვის დროს ცხვირს მიწაზე დაარტყამს, მინდორი თავს ესხმის მას: „დილით, როცა ხალიჩის ხელთათმანიანმა მინდრომა ცხვირზე უჩქმიტა, თავი მოიკატუნა, თითქოს არაფერი შეცვლილა“ (რუშდი 2013: 10).

ის თანდათან აცნობიერებას, რომ საკუთარი მიწა თითქოს აღარ იღებს მას: „აუხსენი, გაუგებარი გრძნობა დაეუფლა, თითქოს მშობლიურმა მიწამ უკუაგდო და არ მიიკარა. არ ეამა, რომ ასეთი მრავლისმნახველი და ყნოსვაგაფაციცებული დაბრუნდა. ზამთრის ყინულქვეშ ცივი და გულგრილი მიწა კიდევ უფრო უკარება გახდა“ (რუშდი 2013: 10).

დასკვნა:

ამრიგად, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მაგიური რეალიზმის გარშემო კამათი დღემდე არ წყდება და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თანამედროვე კრიტიკოსები ვერ თანხმდებიან ტერმინის კონკრეტულ განმარტებაზე, რომელიც სრულად გადმოსცემს მის კომპლექსურ ბუნებას. უფრო მეტიც, კრიტიკოსების ერთი ნაწილი მაგიურ რეალიზმს განიხილავს, როგორც ლიტერატურულ ჟანრს, მეორე ნაწილის აზრით კი იგი თხრობის ერთ-ერთი ხერხია.

მაგიურ- რეალისტური ტექსტები წარმოადგენს ისტორიული ფაქტების და ზღაპრული ელემეტების ერთგვარ ნარევს, სადაც ერთმანეთის გვერდით დგას

წარსული და აწმყო, დასავლეთი და აღმოსავლეთი, ტრადიცია და თანამედროვეობა. რაციონალური და თანმიმდევრული იმპერიალიზმის დომინანტური სტილის საპირისპიროდ, მაგიური რეალიზმი აერთიანებს ფანტაზიას და რეალობას, ფაქტსა და მითს, რაც მას პოსტკოლონიალისტი ავტორებისთვის შეუცვლელ ტექნიკად აქცევს.

სალმან რუშდი და ტონი მორისონი პოსტკოლონიალისტური ლიტერატურის ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელები არიან, რომელთა რომანები „შუაღამის შვილები“ და „საყვარელი“ მაგიურ-რეალისტური ტექნიკითაა შესრულებული. რომანების ძირითად თემატიკას წარმოადგენს პოსტკოლონიალიზმთან დაკავშირებული ისეთი საკითხები როგორიცაა: რასა, იდენტობა, დიასპორა, ემიგრაცია და მისი თანმდევი მოვლენები - იდენტობის დაკარგვა, ასიმილაცია, და საკუთარი ტრადიციისა და კულტურის მივიწყება; ინდიგენიზაცია -პირიქით, ახლის შეუთვისებლობა და მიუღებლობა, რაც თავის მხრივ გაუცხოებასა და პიროვნების გაორებას იწვევს.

მორისონისა და რუშდის რომანებში ეროვნული ისტორია, საზოგადოება და პოსტკოლონიალიზმის საკითხები ღრმად არის შესწავლილი. ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ მათი რომანებისთვის უმთავრეს თემას სწორედ ისტორიული და პოლიტიკური საკითხები წარმოადგენს, მაგიური ტექნიკას, მაგიური ელემენტებს კი სწორედ ამ ასპექტის წარმოსაჩენად იყენებს ორივე ავტორი.

მაგიური რეალიზმი ფაქტებზე დაფუძვნებულ რეალობასთან ერთად, ფსიქოლოგიურ რეალობასაც წარმოადგენს, რომელიც კონკრეტული ერის, კულტურის, საზოგადოების რწმენას ასახავს. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მაგიური რეალიზმი ბევრად ნამდვილია, ვიდრე რეალიზმი. მორისონი და რუშდი ცდილობენ ფაქტობრივი და ფანტასტიკური რეალობების ასახვას, რისთვისაც თავიანთ რომანებში ზებუნეებრივ ელემენტებსა და რეალურ ფაქტებს ერთმანეთის გვერდით წარმოადგენენ, რათა შეძლონ კულტურული კონტექსტის სრული სურათის ჩვენება.

გამოყენებული ლიტერატურა

მორისონი, ტონი. *საყვარელი*. თბილისი: პალიტრა L, 2014.

რუშდი, სალმან. *შუაღამის შვილები*. თბილისი: პალიტრა L, 2013.

რუშდი, სალმან. „ ჯეკ ლივინგსის ინტერვიუ სალმან რუშდისთან“. *არილი*, 2(217), სექტემბერი, 2013.

Angelo, Bonnie. “Toni Morrison: The Pain Of Being Black”. *Time*, 1989. https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,957724-2,00.html (accessed January 29, 2023).

Bowers, M. A. *Magic Realism.* London: Routledge, 2004.

Camayd - Freixas, E. *Theories of Magical Realism*. Massachusetts: Grey House Publishing, 2014.

Chanady, A. B. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy.* New York, 1985.

Evans, Mari (ed.).”Rootedness: The Ancestor as Foundation”. In: *Black Women Writers.* New York: Doubleday, 1983.

Kluwick, Ursula. *Exploring Magic Realism in Salman Rushdie’s Fiction*. New York: Ebook publishing, 2013.

Menton, S. “Jorge Luis Borges, Magic Realist”. Hispanic Review, Vol. 50, No. 4 (Autumn, 1982) : 411-426 .

Rushdie, Salman. “Interview on Magical Realism: True Stories Don’t Tell the Whole Truth”. *Big Think*, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=EZtdhLndVYg

ამერიკული და ბრიტანული ინგლისურის ზოგიერთი თავისებურება

ირმა რუსაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

SOME CHARACTERISTICS OF AMERICAN AND BRITISH ENGLISH

IRMA RUSADZE
Akaki Tsereteli State University

Abstarct: The subject matter of this paper is to reveal some major differences between American and British English. Teaching the second language to language learners is very hard job, as language itself is difficult to teach because of its linguistic, semantic and psycho-cognitive aspects. Knowing vocabulary words is key to a language comprehension, The more words the learners know, the better they can communicate. However, when we are speaking in a new language, sometimes the other person may not understand. The listener may say 'What?' or misunderstood your ideas. Worse yet, the listener may get embarrassed and stop the conversation. Each of these instances is a break in communication, small or large. It is like a break in the flow of electricity in an electrical circuit. If the flow is stopped at any place in the circuit, the whole system stops. When something blocks the flow of ideas, the conversation stops.

We need to know how to analyze these breaks in communication. If we can find problem quickly, we can correct it quickly. Then the conversation can flow again. Some breaks in communication are caused by vocabulary or grammar mistakes, other breaks are caused by mistakes in pronunciation.(Gilbert 1984) Knowing the major differences between American and British English makes language learning more intelligible. These differences are mainly noticeable in pronunciation which is one of the most significant aspect of language learning proficiently. Having a good pronunciation is a key to a successful communication.

Keywords: Pronunciation, communication skills, major factors, intelligibility

Introduction

Language does not represent the creation of the separate human being, but it belongs to the people, though the language expresses the different point of views of each man. The greatest linguist V. Humboldt supports this idea. He emphasizes the fact that language at the same time belongs to the man and to the whole society too. V. Humboldt says, that the language can only exist in the conversation of people. Each language can be revealed together with its features only in Spoken language.

The native language is highly connected to the different views of man's life and society. The fixed meaning in linguistic consciousness belongs to a collective subject-people and it may not coincide in the assessment of another collective subject-another people.

While studying the foreign language we often find the differences which the new language has in comparison to the native language. Furthermore, knowing the major differences between American and British English makes language learning more intelligible. The main problem of these differences is in the experience of different language society, expressed by different lingual means.

American English or British English-does it matter?

English language is the international language of business, politics and culture. It has already become the communicative language for different countries and nationalities. When we are speaking in a new language, sometimes the other person may not understand. The listener may say 'What?', 'Could you repeat it again, please?' or may misunderstand our ideas. Worse yet, the listener may get embarrassed and stop the conversation. Each of these instances is a break in communication, small or large. It is like a break in the flow of electricity in an electrical

circuit. If the flow is stopped at any place in the circuit, the whole system stops. When something blocks the flow of ideas, the conversation stops. Some breaks in communication are caused by vocabulary or grammar mistakes, other breaks are caused by mistakes in pronunciation.(Gilbert 1984) Teaching pronunciation to English language learners is very important part of learners' language development Pronunciation is very essential component of communication skills. There is always a feeling that pronunciation is one of the area of teaching which is not paid much attention and time. Learners still see English just only with lots of words and grammatical structures and they find pronunciation not to be significant, probably due to the fact that it is perceived to be difficult. Teachers as well find pronunciation difficult to teach and do some pronunciation or do very little or none at all at the lessons But poor pronunciation can make foreign language learners very difficult to understand, especially when language learners study English Language as a second language. They should study and know the differences between American and British English and then they should make sure in themselves which one they would like to use . It is very necessary to learn all possible differences between them in order to communicate with each other, to make their speech clear.

What are major differences between American and British English

There is an old saying that 'Americans and British are two nations divided by a common language'. Still American English and British English are the two varieties that are mostly taught for EFL learners. We can not definitely say which version is 'correct', but there are certainly preferences in use.

Which Word Do You Use? Let's do a little test.

1	**Flat**	**Apartment**	**6**	**Biscuit**	**Cookie**

2	**Trousers**	**Pants**	**7**	**Underground**	**Subway**
3	**Lorry**	**Truck**	**8**	**Lift**	**Elevator**
4	**Jumper**	**Sweater**	**9**	**Queue**	**Line**
5	**Hoover**	**Vacuum**	**10**	**Bonnet**	**Hood**

If you mostly use words in red you speak British English and If you use words in blue you are an American English speaker.

There are known three major differences between American and British English;

1. Differences In Pronunciation
   -Vowels
   -Consonants
   -Stress
   -Intonation
2. Differences In Vocabulary
   -Nouns
   -Verbs
   -Phrasal verb usage
   -Names of specific items
3. Differences In Spelling
4. And there are also some minor differences in Grammar

The most noticeable difference between American and British English is vocabulary. The largest difference lies in it. There are hundreds of everyday words that are different.

American	**British**
What's up dude?	How is it going mate?
I'm on vacation.	I'm on holiday.
Wanna cookie?	Do you fancy biscuit?
Nice apartment.	Nice flat.
I like soccer.	I like football.

I bought new sneakers.	I bought new trainers.
Let' watch a movie!	Let's watch a film!
Use the sidewalk!	Use the pavement!
The check please!	The bill please!

We could list many more examples here, these are not the only ones. It is also worth mentioning that learners should be very careful while using the right word in the context .Some words have different meaning in American and British English, for example; the word ***mean*** has different meaning in the two varieties; American English - angry, bad humored, British English - stingy, tight-fisted, not generous;

American English - Don't be so mean to your brother!

British Englishc - Emma is so mean that she won't even pay for a cup of coffee.

Generally, English spelling is very difficult to study because of its letter combinations which form different sounds. Spelling differences in American and British English are mostly in certain prefix and suffix forma. So, before starting to learn English learners should be consistent in which varieties they are going to study. Learners should decide in advance which one they want to use and then be consistent in their spelling. For example;

- Words that end in -or in American English and -our in British English: color/colour, humor/humour, flavor/flavour, theater/theatre, program/programme,
- Words that end in -ize in American English and -ise in British English: recognize/recognise, patronize/ patronize,apologize/apologise

There are very few grammar differences between American and British English. They are the following:

1. Use of the Present Perfect and Past Simple with adverbs- already, just, yet

2. Have and Take
3. Have and Have got
4. Verb Forms With Collective Nouns
5. Shall

Examples; **1.Present Perfect and Past Simple with adverbs - already, just and yet**

American English: He isn't hungry. He already had dinner.
British English: He isn't hungry. He has already had dinner.
American English:
-Did you read your paper yet?
-Yes, I just finished it
British English:
-Have you read your paper yet?
-Yes, I've just finished it.

2. **Have and Take**

American English: take a shower
take a break
British English: have/take a shower,
have/take a break

3. **Have and Have got**

American English; Do you have a dog?
British English; Have you got a dog?
American English; He doesn't have any friends.
British English; He hasn't got any friends.
American English; She has a beautiful garden in front of her house.
British English; She's got a beautiful garden in front of her house.

Verb forms with collective nouns

American English: family/team/crew-is
British English: family/team/crew-is/are
BUT: Police are

Shall

American English:

It's hot in here. Can I open the window?

British English:

It's hot in here. Shall I open the window?

Thus, knowing the differences between American and British English can reduce some problems the learners may face when they interact with native speakers either Americans or British.

Conclusion

Language is a uniquely human gift. Learners uncover how languages and their speakers differ from one another, they discover that human natures too can differ dramatically, depending on the languages they speak. It is obvious, that American and British English have evolved differently because of the cultural influences that have affected each independently. Culture can not stand without language and society. Teaching language is teaching its culture as well. Some knowledge of differences between American and British English is purposeful. It affects self-esteem. All learners of foreign language try to be understood better and to understand better in order to enjoy the new language.

References

Allen, E. & R. Valette. *Modern language classroom techniques. A handbook*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Coady, J. *L2 vocabulary acquisition: A synthesis of the research*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gilbert, Judy B. *Clear Speech*. Cambridge University Press, 1984.

Smith, A. *Communication and Culture*. New-York, 1996.

ტომას ელიოტის *უნაყოფო მიწა* და მისი გავლენა სარა კეინის პიესაზე *წყურვილი*

თათია სიბაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

T. S. ELIOT'S *THE WASTE LAND* AND ITS IMPACT ON SARAH KANE'S PLAY *CRAVE*

TATIA SIBASHVILI
Tbilisi Ivane Javakhishvili State University

Abstract: The present article focuses on the impact of T.S Eliot and his landmark poem "The Wasteland" on Sarah Kane's play "Crave" premiered at the Traverse Theatre, Edinburgh on 13 August 1998.

"Crave" stylistically is completely different from the previous plays. An interesting fact about the play is that Kane used a pseudonym "Marie Kelvedon" while first introducing it to a public, probably because she wanted to avoid the stereotypes that has already existed towards her work.

The play consists of four characters: C, M, B, A, their sex is only revealed when reading the play. The play is also different because unlike the previous works Kane here did not used the explanations of what were the main influences of writing the play.

However only one influence and allusion was initially clear - T.S Eliot. Since the beginning Kane marked that she wanted to find out how good a poet she could be – and textually the influence of Eliot's poem and Kane's play is an obvious one.

I will try to draw some parallels between these two piece of work, as well as to show how she could manage to create a piece of work that unites allusions from various books and epochs, including the Bile, T. S Eliot, James Joyce's style and quotes from different songs.

Keywords: T. S. Eliot, Kane, Wasteland

'il miglior fabbro'[1]

'Immature poets imitate; mature poets steal'[1]

„რეალისტური მწერლობის შემსწავლელ კრიტიკულ ნაშრომთა ავტორები ხშირად აღნიშნავენ, რომ მხოლოდ სიუჟეტის გადმოცემით, ნაწარმოების ახსნა შეუძლებელია. ეს ერთდროულად ასეც არის და არც მთლად ასეა. ტრადიციული მანერით დაწერილ, მეცხრამეტე ან თუნდაც მეოცე საუკუნის რეალისტურ ნაწარმოებებში, სიუჟეტი გამომსახველობით საშუალებათა მთელი სისტემის საფუძველია, ის მთელ მხატვრულ ქსოვილს მსჭვალავს და მთლიანობად გარდასახავს." აღნიშნავს თემურ კობახიძე თავის წიგნში „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა" „უნაყოფო მიწის" მითოსზე საუბრისას „მითოსი და მითოლოგია" ქვეთავში. „ სიუჟეტს თავისი შემადგენელი ნაწილებიც აქვს და ყოველი მათგანი, უკვე ცალკ-ცალკეც ნაწარმოების პოეტური წყობის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია. სიუჟეტის განმსაზღვრელი როლის გარეშე ტრადიციული რეალისტური რომანი საერთოდ წარმოუდგენელია. ამიტომ, მისი კარგი გადმოცემით ამ ნაწარმოებზე რაღაც გარკვეული შთაბეჭდილების შექმნა სავსებით შესაძლებელია. სულ სხვაა, როდესაც საქმე ეხება, მოდერნისტული მწერლობის ნიმუშს, ვთქვათ „ცნობიერების ნაკადის" ტექნიკით დაწერილ ნაწარმოებებს." (კობახიძე 2015: 166) აგრძელებს კობახიძე და მაგალითად მოჰყავს სხვადასხვა მოდერნისტთა ნაწარმოებები, როგორიცაა მაგალითად ჯოისის „ღამისთევა ფინეგანისთვის" , „ულისე" ან თუნდაც ვირჯინია ვულფის „მისის დელოუეი" რომელთა ნაწარმოებების მოკლე შინაარსის მოყოლა ვერაფერს ეტყვის მკითხველს, ვერაფრით დააინტერესებს და თავად შინაარსიც უკიდურესად მწირი და მშრალი იქნება. საქმე უფრო რთულდება მაშინ, როცა საქმე მოდერნისტულ პოეზიას ეხება და მით უფრო მაშინ, როდესაც საუბარია ტომას სტერნზ ელიოტის „უნაყოფო მიწაზე", რომელიც სწორედაც რომ მითოსური მეთოდით არის შექმნილი და უამრავი ლიტერატურული, მითოლოგიური თუ ფილოსოფიური ალუზიებით არის დატვირთული.

ჩემი მიზანი, ცხადია, არ არის ელიოტის ამ რთული, უკიდურესად მრავალმხრივი პოემის დეტალური განხილვა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ისეთ

1 ტ. ს ელიოტის ფრაზა ესედან "Philip Massinger"

მნიშვნელოვანი მეცნიერის კვლევას ვეყრდნობით, რომელშიც უკვე ცხადად ჩანს პოემის მითოსი, მისი სიღრმეები და გამოყენებული ალუზიები.

ჩემი მიზანია, უკეთესად წარმოვაჩინო ის მთავარი ელემენტი, რამაც დააინტერესა სარა კეინი, მეოცე საუკუნის ამჯერად უკვე ბოლო დეკადის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დრამატურგი ქალი, რომლის პიესებმაც ასევე განსაზღვრა ბრიტანული დრამატურგიის შემდეგი მინიმუმ 2 ათეული წლის ბედიც - იმიტომ რომ უკვე შეუძლებელი იყო ისე წერა, თითქოს არ არსებულიყო მისი მნიშვნელოვანი და გარდამტეხი პიესები. ისევე როგორც მეოცე საუკუნის დასაწყისის ოციან წლებში, რომელსაც ისევ თემურ კობახიძეს თუ მოვიშველიებთ, ინგლისის და არა მხოლოდ ინგლისის მთელი ევროპისთვის ეს იყო უჩვეულოდ იღბლიანი წელი, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი “Vintage Year”-ს უწოდებს, და ზოგიერთი კი სასწაულების წელს, რაც თავისთავად ცხადია თუ გავითვალისწინებთ იმ პერიოდში დაწერილ ნაწარმოებებს, რომლებმაც ფაქტობრივად ახალ მიმდინარეობას ჩაუყარეს საფუძველი და ამის შემდეგ უკვე შეუძლებელი იყო ისე წერა როგორც ადრე.

კეინმა ერთგვარად შექმნა ელიოტის პოემის მსგავსი ნაწარმოები, ამ შემთხვევაში პიესა, სადაც ელიოტის მსგავსად თავისი პიესის ერთ ერთი მნიშვნელოვანი და მთავარი ელემენტი მითოსური სქემის გამოყენება იქნებოდა და ამის საშუალებით ზედროული სივრცის შექმნა, სადაც დრო და სივრცე არ ემორჩილება ობიექტურ, რელატიურ კანონებს და ყველაფერი ისე ხდება, როგორც ეს ავტორს აქვს ჩაფიქრებული.

სარა კეინის მეოთხე პიესა „წყურვილი“, ავტორმა მარი კალვედონის ფსევდონიმით გამოაქვეყნა. მარი მისი მეორე სახელი გახლდათ ხოლო კალვედონი ადგილი იყო, სადაც ის გაიზარდა.

პიესის პრემიერა შოტლანდიაში, ედინბურგში, ტრავერს თეატრში შედგა 1998 წელს და იმავე წლის სექტემბერში Royal Court თეატრშიც გადაინაცვლა, ხოლო შემდეგ პიესამ იმოგზაურა დუბლინში, ბერლინში, მაასტრიხტსა და კოპენჰაგენში.

პიესა აბსოლიტურად განსხვავებულია ყველა დანარჩენისგან რაც კეინს მანამდე დაუწერია. თავად ავტორი ამაზე ასე პასუხობს: „ I wanted to find out how good a poet I could be while still writing something dramatic.”

(Saunders 2002: 101) („მინდოდა აღმომეჩინა, რამდენად კარგი პოეტი შემეძლო ვყოფილიყავი, დრამატურგიული ფორმის ნაწარმოების წერისას“).

ასევე აღსანიშნავი ფაქტია ისიც, რომ კეინმა პიესის ძირითადი ნაწილი ნიუ -იორკში, როგორც თვითონ ამბობს საკუთარი კულტურული სივრციდან შორს დაასრულა. სწორედ ამიტომ, სიტყვები რომელსაც იყენებდა კიდევ უფრო მწირი გახდა. ე.წ "cultural wasteland"-ში ყოფნისას.

კიდევ ერთი მთავარი რამ, რაც პიესის შესახებ შეგვიძლია ვთქვათ, არის ის, რომ კეინმა განგებ არ დაასახელა არც ის მწერლები, რომლისგანაც შთაგონებული იყო, როცა ამ პიესას წერდა და არც განმარტებითი კომენტარები დაურთო ყველაფერ ამას, რადგან ჩათვალა, რომ მკითხველი და მაყურებელი უფრო მეტ ყურადღებას ამ კომენტარებს დაუთმობდა, ვიდრე პიესის მხატვრულ ღირებულებას.

თუმცაღა, ერთადერთი ღიად აღიარებული და ხილული გავლენა კეინის ამ პიესაზე ტომას სტერნზ ელიოტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ცნობილი პოემა „უნაყოფო მიწაა“, როგორც ფორმით, ისე შინაარსობრივად.

კეინის შესახებ ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე ფუნდამენტური ნაშრომის ავტორი გრემ სანდერსი, თავის წიგნში *Love me or kill me: Sarah Kane and the theatre of extremes* (*„შემიყვარე ან მომკალი“ - სარა კეინი და უკიდურესობების თეატრი*) ამ პიესაზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ კეინისთვის მთავარი გავლენა ამ პიესაში არის ტომას ელიოტის ის შეხედულება, რომელსაც თავის ესეში "The Uses of Poetry" ავითარებს: "The ideal medium for poetry, to my mind… the theatre" and that when working at its most sublime would stimulate, the more musically sensitive the rhythm for autitors of greater sensitiveness and understanding a meaning reveal itself gradually." (Saunders 2002: 103)

ტექსტუალურ მსგავსებებს და ამონარიდებს ელიოტის პოემიდან გამოცდილი მკითხველის თვალი მაშინვე შეამჩნევს, როცა მის ერთ- ერთ ცნობილ ფრაზას HURRY UP PLEASE ITS TIME - წაიკითხავს პიესაში, რომელიც ელიოტის უნაყოფო მიწის მეორე ნაწილში - „ჭადრაკის თამაში“ გვხვდება. კეინი ასევე იყენებს მეორე ფრაზას : "Give, sympathise, control" მან ასევე გერმანულად გადათარგმნა ელიოტის მიერ გამოყენებული სტრიქონი - „ In the mountains, there you feel free". ავტორი ელიოტის მსგავსად პიესაში

ურთავს ფრაზებს სხვადასხვა უცხო ენებიდან.

თუმცა რაღა თქმა უნდა მსგავსება ელიოტის ტექსტთან მხოლოდ ამ მარტივი, ადვილად გამოსცნობი ალუზიებით არ განისაზღვრება.

კეინის მიზანია შექმნას ისეთი მითოპოეტიკური, გაბუნდოვანებული და რთული ალუზიებით დატვირთული სივრცე, როგორიც „უნაყოფო მიწაშია“ თუმცა აქავე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არ არის ელიოტის პირდაპირი და აბოლუტური მიბაძვა, ეს არის ის, რაზეც თავად ელიოტი მახვილგონივრულად შენიშნავდა: 'Immature poets imitate; mature poets steal'. ("უმწიფარი პოეტები ბაძავენ; სრულქმნილი პოეტები იპარავენ").

პიესაში ოთხი ხმა ისმის. ესენია C, M, B , A თავდაპირველად უცნობია ამ ხმათა იდენტობაც, თუმცა პიესის კითხვის დროს აშკარა ხდება, რომ აქედან ორი მამაკაცია და ორი კიდევ ქალი. ნელ-ნელა იმასაც ვხვდებით რომ A უფრო მოწიფული მამაკაცი უნდა იყოს B შედარებით ახალგაზრდა, ანალოგიურად M ასაკიანი ქალია, ხოლო C ახალგაზრდა გოგოა. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე გარჩევაში ასოები ანბანის მიხედვით არის დალაგებული, პიესაში ეს ასე არ არის, ამაშიც არ უნდა ვეძებოთ კანონზომიერება და წესრიგი. ნელ-ნელა ჩვენთვის ცხადი და გასაგები ხდება რომ ეს მინიმალისტური, თუმცა საოცრად გამომსახველი და მხატვრული ფრაზები, რომლებიც ერთი შეხედვით და წაკითხვითაც შესაძლოა უკონტექსტოდ მოგვეჩვენოს და ერთმანეთს ვერ დავუკავშიროთ, ძალიან მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. ხმები ზოგჯერ ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ერთ წინადადებას ამბობენ ან ორ- ორი პერსონაჟი პარალელურად საუბრობს. ესენი ძირითადად A —C და B- M არიან.

M დაგვიწყებია.
C ყოველთა ვექმენ ყოვლად.
B არა მგონია
M ჰო.
C რა დამავიწყებდა.
M გეძებდი. მთელს ქალაქში. (გაბუნია & ხორბალაძე 2017)

პიესის დასაწყისიდანვე ვხვდებით, რომ აშკარაა საქმე გვაქვს ცნობიერების ნაკადის ტექნიკასთან, ელიოტისაგან განსხვავებით, რომელიც თავის პოემაში ხმებს იყენებს, თუმცა ეს ყველაფერი ფრაგმენტულია და ჩართულია პოემაში: როგორიც მაგალითად -

ღამით ნერვებიც მღალატობენ. ცუდად ვარ. დარჩი. მელაპარაკე.
რას ფიქრობ ახლა ? რაზე ფიქრობ ? მითხარი, რაზე ?
არასდროს იტყვი, რა გაფიქრებს, კარგი. იფიქრე. (ელიოტი 2013: 13)

კეინის პიესა მთლიანად ხმებზე და პარალელურ დიალოგზეა აგებული, სადაც ავტორი აწმყოსა და წარსულის ერთმანეთში შერევით ახერხებს რომ შექმნას ერთიანი სივრცე.

პიესაში ვხვდებით ფრაზებს როგორც სახარებიდან,

C გარეგნობით გერმანელს ჰგავს,
A ლაპარაკობს ესპანელივით,
C და ეწევა სერბივით.
M დაგვიწყებია.
C ყოველთა ვექმენ ყოვლად.
B არა მგონია
M ჰო. (კეინი 2017)

ისე ესაიას წინასწარმეტყველებიდან:

C ისე სჭირდება საიდუმლო, მაგრამ თავს ვერ იკავებს და ყვება. ასე ჰგონია, ჩვენ არ ვიცით. დამიჯერე, ვიცით.
M ხმა უდაბნოში.
C ჩემ შემდეგ მომავალი.
M გზაში რაღაც გხვდება. (კეინი 2017)

ისე როგორც ელიოტთან, ამ პიესაშიც არ არსებობს ჯანსაღი სიყვარული. ურთიერთობები, რომლებსაც პერსონაჟები იხსენებენ, ან ჩანასახშივე განწირულია ან არაჯანსაღი, უნაყოფო, რომელიც ნაყოფს ვერ გამოიღებს.

მაგალითად, პიესაში A, რომელიც ამბის მთხრობელადაც კი შეიძლება მოვიაზროთ რადგან ყველაზე დიდ მონოლოგებს წარმოთქვამს, ჰყვება იმას, თუ

როგორ გახდა პატარა გოგონა მოხუცი ბაბუასაგან შევიწროების და ძალადობის მსხვერპლი.

ძალადობრივ სიყვარულზე მოგვითხრობს ელიოტიც თავის პოემაში სადაც გაჟღერებული "Jug, jug" ფილომელას გაუპატიურების ასოციაციაა.

ასევე არშემდგარ სიყვარულზე გვიყვება A პიესაში: "A მინდა დამალობანა ვითამაშო და ჩემი ტანსაცმელი მოგცე და გითხრა რომ მომწონს შენი ფეხსაცმელი და საფეხურებზე ვიჯდე სანამ შენ აბაზანაში ხარ და კისრის მასაჟი გაგიკეთო და ტერფები დაგიკოცნო და შენი ხელი მეჭიროს და საჭმლის მოსატანად წავიდე და არ ვიყო წინააღმდეგი როცა ჩემს ულუფას შემიჭამ და შეგხვდე „რუდისთან" და ვილაპარაკო ამ დღეზე და ვბეჭდო შენი წერილები და ვათრიო შენი ყუთები და ვიცინო შენს პარანოიაზე..." (კეინი 2017)

იგი ალუზიურად ელიოტის სუმბულის გოგონას გვახსენებს:

სუმბულების თაიგული მომართვი შარშან,
და შემარქვეს გოგო სუმბული.
- როცა ბაღიდან ვბრუნდებოდით შებინდებისას,
თმა გქონდა სველი და თაიგულს იხუტებდი, აღარ შემეძლო
ლაპარაკი, და თვალებიც დამებინდა. აღარ ვიყავი არც ცოცხალი
და აღარც მკვდარი, არ მახსოვდა არაფერი,
მხოლოდ სინათლეს ჩავყურებდი, გულში - დუმილში. (ელიოტი 2013: 7)

ისე როგორც ელიოტთან აქაც არც ერთი ურთიერთობა არ შედგება და ყველა მათგანი განწირულია.

M - რომელიც მოწიფული ქალია, ალუზიურად ელიოტის პოემის პერსონაჟს ლილის გვახსენებს, რომელსაც სურვილის მიუხედავად არ შეუძლია შვილი ჰყავდეს. ორივე შემთხვევაში საქმე უნაყოფობასთან გვაქვს (ერთგან გამიზნულ, ხოლო მეორეგან არ გამოდის შვილის გაჩენა).

კიდევ ერთი მსგავსება რაც კეინის პიესას მოდერნისტულ (კერძოდ ელიოტის) ტექსტებთან ახასიათებს არის ის, რომ ტრაგიკულ ფრაზებში უეცრად რაღაც კომიკური ან კონტექსტიდან ამოვარდნილი ფრაზა შემოდის.

C მე ვგრძნობ
უბრალოდ ვგრძნობ
M შენ მთხოვე, შემაცდინეო.

B და არა — დამაბი-მეთქი.

A მადლობელი იყავი.

C ბავშვობაში ნოხზე ვფსამდი ხოლმე. ნოხი ლპებოდა და მე ძაღლს ვაბრალებდი.

M უძლური ვარ გიცნობდე.

C არ გინდა, მიცნობდე.

M პირდაპირ შეუცნობელი. (კეინი 2017)

ხშირად ტექსტუალური მსგავსებები ელიოტთან განგებ არის გაბუნდოვანებული. მაგალითად მისი ფრაზის „I will show you fear in a handful of dust.“ („მე შენ გიჩვენებ ნეშტის პეშვში დაგუბებულ საშინელებას“)[1] ალუზია პიესაში

ამბის სახით გაიელვებს, როცა პერსონაჟები ბიჭზე ჰყვებიან, წარმოსახვითი მეგობარი გოგო რომ გაუჩენია:

A პატარა ბიჭმა წარმოსახვითი მეგობარი გაიჩინა. მიჰყავდა ეს გოგო პლაჟზე და ზღვაში თამაშობდნენ. წყლიდან ვიღაც კაცი გამოვიდა და გოგონა წაიყვანა. მეორე დილით პლაჟზე გამორიყული გოგონას გვამი იპოვეს.

M ეგ საერთოდ რა შუაშია?

A მუჭში სილა ჩაებღუჯა.“ (კეინი 2017)

პიესაში თხრობა წრიულია, რადგან პერიოდულად გაისმის ფრაზა “Haven’t we been here before?” რაც იმას უნდა მიანიშნებდეს, რომ ამ პერსონაჟებს არა მხოლოდ ეს ამბავი აქვთ უკვე გავლილი, არამედ სამყაროში ყველაფერი წრიულია და ამბები და მოქმედებები გაუთავებლად მეორდება.

თემურ კობახიძე აღნიშნავს, რომ უნაყოფო მიწაში სქესობრივი ნიშნით დაწყვილებული ყველა პერსონაჟი ფაქტობრივად წარმოადგენს ერთადერთ წყვილს, რომელიც შეერთდა უნაყოფო სიყვარულის, სტერილური სექსის პირქუში რიტუალის შესასრულებლად. (კობახიძე 2015: 192)

დასკვნის სახით, აქაც ანალოგიურად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ. პიესაში არსებული ოთხი პერსონაჟიდან (ორი მამაკაცი, ორი ქალი) შეგვიძლია ჩავთვალოთ რომ კეინი 1 წყვილის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე მოგვითხრობს, რომლებიც შეიძლება ჩავთვალოთ რომ ყველა დროსა და სივრცეშია განფენი-

1 ტ.ს. ელიოტი „უნაყოფო მიწა“ ზვიად რატიანის თარგმანი

ლი, იქ სადაც ერთნაირად თანაარსებობს როგორც სახარებისეული დრო, ისე შექსპირის ჰამლეტი, ამერიკული ქალაქი და როგორც სხვადასხვა მკვლევარი ამტკიცებს ფსიქიატრიული საავადმყოფოს პალატაც, რომლის ფარგლებშიც პიესის პერსონაჟები საუბრობენ. მისი პერსონაჟები კი ერთდროულად არსებობენ როგორც სახარებისეულ დროში სადაც „ორი ქალი ზის ჯვრის ფერხთით“, ისე საკუთარი მშობლების და საკუთარ ბავშვობაშიც.

პიესის ზოგადი ფონი რომელიც ელიოტის პოემის მსგავსად პირქუში და პესიმისტურია, ასეთივე ფინალით სრულდება - თეთრ ნათელში თავისუფალი ვარდნით, რაც თითქოს კიდევ ერთხელ აძლევს მაყურებელსა თუ მკითხველს არჩევანის საშუალებას, თავად დასვას წერტილი და გადაწყვიტოს რა სახის დასასრულია ეს ტრაგიკული თუ ცხოვრებისკენ შემომაბრუნებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ელიოტი, ტომას. *უნაყოფო მიწა*. ინგლისურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ზვიად რატიანმა. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2013.

კობახიძე, თემურ, *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015.

კეინი, სარა. „წყურვილი“. ინგლისურიდან თარგმნეს დავით გაბუნიამ და დავით ხორბალაძემ. *არილი*, 20 ივლისი, 2017.

Saunders, Graham. *“Love me or Kill me“: Sarah Kane and The Theatre of Extremes*. Manchester University Press, 2002.

არშილ გორკი, აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი და „მხატვრისა და დედის პორტრეტი“

შორენა ფხაკაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ARSHILE GORKY, ABSTRACT EXPRESSIONISM AND HIS WORK “THE ARTIST AND HIS MOTHER”

SHORENA PKHAKADZE
Akaki Tsereteli State University

Abstract: The life and work of the American artist of Armenian origin, Manoog Adoyan, also known as Arshile Gorky, attracts attention with many interesting moments. The artist with a tragic fate escaped to America with his mother and three sisters during the Armenian genocide. That is where his style was formed. At first, he was influenced by the type of surrealism that used biomorphic forms - that is, more organic than geometric forms.

“Archile”, aka “Arshile” Gorky, introduced himself to the public as a relative of writer Maxim Gorky. It was a gesture that would be symbolic of an immigrant trying to establish himself in a new country, although it should be noted that he had nothing to do with Georgia or Maxim Gorky.

The artist’s mother died of hunger. Perhaps this tragedy became the reason why the theme of mother is often found in his works.

Among his works, “The Artist and His Mother” is particularly noteworthy, which is kept in the Whitney Museum of American Art in New York, and in which the mother’s left hand is somewhat erased. This moment is one of the important themes of the movie “Ararat” made by Atom Egoyan in 2002. The movie tells us about the Armenian genocide of 1915-1923.

More than 70 years have passed since the artist’s untimely death, and despite this, discussions about his works and their reevaluation do not stop. During the last decade, three of his biographers have appeared, who regard the artist as one of the forerunners of the new abstractionism and a kind of bridge between

the old European trends and the new world in America in the 1940s.

Keywords: Abstract Expressionism, Arshile Gorky, American expressionism.

აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი ამერიკაში წარმოიშვა მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში. თავად ტერმინი „აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი“ თავდაპირველად, 1919 წელს ვასილი კანდინსკის ნამუშევრებთან დაკავშირებით გამოიყენეს, მიმდინარეობის წარმომადგენლები კი უპირატესობას ანიჭებდნენ სახელს „ნიუ-იორკის სკოლა“.

1930-იან წლებში ნიუ-იორკში მცხოვრები მხატვრები, რომლებიც აბსტრაქციულ ექსპრესიონისტებად მოინათლნენ, ხარბად დაეწაფნენ მათ ქალაქში უხვად გამოფენილ საუკეთესო ევროპული მოდერნიზმის ნიმუშებს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ამერიკელ მხატვართა უმრავლესობამ მოღვაწეობა ფიგურატიული ფერწერით დაიწყო, ახლის წყურვილით შეპყრობილები ხარბად ისრუტავდნენ კუბიზმის, ექსპრესიონიზმისა და ყველაზე მეტად, სიურრეალიზმის თავისებურებებს (კლარკი 2010: 352).

სიურრეალისტებისა და მოგვიანებით აბსტრაქტული ექსპრესიონისტებისათვის მნიშვნელოვანი იყო „კოლექტიური არაცნობიერის“ თემა, რომლისაც მტკიცედ სწამდა კარლ იუნგს და რომელიც უნივერსალური და საერთოა ყველასთვის. არსებობს შეხედულება, რომლის მიხედვითაც „კოლექტიური არაცნობიერის“ ტერმინით კარლ იუნგმა კულტურის ფენომენი აღნიშნა. კულტურისა, რომელსაც კაცობრიობა ქმნის და თაობებს გადასცემს; კულტურისა, რომელიც მუდმივად ცვლადი და დინამიკურია (მირცხულავა 2010: 63).

აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, არშილ გორკი (ვოსდანიგ ადოიანი) თურქეთის სომხურ პროვინციაში დაიბადა და 1920 წელს ამერიკაში წავიდა საცხოვრებლად. „არჩილ“, იგივე „არშილ“ გორკი საზოგადოებას მწერალ მაქსიმ გორკის ნათესავად ეცნობოდა. ეს იყო ჟესტი, რომელიც ერთგვარად სიმბოლური იქნებოდა ემიგრანტისათვის, რომელიც თავის დამკვიდრებას ცდილობს ახალ ქვეყანაში, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მას არც საქართველოსთან და არც მაქსიმ გორკისთან არაფერი აკავშირებდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ნიუ-იორკის სამხატვრო სკოლაში დადიოდა, ძირითადად მაინც თვითნასწავლი მხატვარი იყო, რომელსაც შთაგონება სეზანმა,

პიკასომ და მირომ მისცეს. მოგვიანებით სიურრეალისტები - ანდრე ბრეტონი და რობერტო მატაც გაიცნო და ორივემ დიდი გავლენა მოახდინა მისი ბოლო წლების შემოქმედებაზე (კლარკი 2010: 353).

1940-იანი წლების დასაწყისში გორკიმ თავისებური მხატვრული სტილი განავითარა, რომელიც აერთიანებდა სიურრეალიზმის უშინაარსო, ორგანული ფორმებით შექმნილ აბსტრაქციას აბსტრაქციული ექსპრესიონიზმის ფუნჯის ენერგიულ მონასმებთან. საღებავის ხილული შხეფები ნამუშევარში „ყვავილები წისქვილის წყალში“ კარგად ასახავს, თუ როგორ ავითარებდნენ სიურრეალისტები შემთხვევითობისა და უწესრიგობის თემას, როგორც არაცნობიერის წვდომის გასაღებს. ამ ნამუშევრის შექმნა გორკის კონექტიკუტის შტატში მდინარე ჰუზეტონიკზე ნანახმა ძველი წისქვილისა და ხიდის ნანგრევებმა შთააგონა.

დაზგური ფერწერის ეს ნიმუში 1944 წელს შეიქმნა. სურათის ფორმატს ჰორიზონტალზე გაშლილი მართკუთხედი წარმოადგენს. შესრულებულია ზეთის საღებავებით ტილოზე. გამომდინარე იქედან, რომ ნამუშევარი ზომებში არის 107, 3X123, 8 სმ, კარგად აღიქმება საშუალო დისტანციიდან. სურათზე აბსტრაქტული ექსპრესიონისტებისათვის დამახასიათებელ მანერაში ასახულია ძველი წისქვილი და ხიდის ნანგრევები. გამოსახულება პირობითია, რომელიც ექსპრესიულად არის უტრირებული. კომპოზიცია ფერადოვანი ლაქების მეშვეობით არის შედგენილი. სურათის ქვედა მარჯვენა კუთხეში ვხედავთ მინიშნებას წისქვილის შესახებ. ფაქტობრივად, არ გვაქვს ნეგატიური სივრცე - სასურათო სიბრტყე მთლიანად არის ათვისებული. კომპოზიცია დინამიკურია - თითქოს ყველაფერი მოძრაობს და მოძრაობა არის არა ერთი, არამედ რამდენიმე მიმართულებით. ხედვის წერტილი ფრონტალურია. სასურათო სიბრტყეზე გამოსახული ობიექტები მნახველთან ახლოს არიან განთავსებული. ხაზობრივი საწყისი ნაკლებად იკითხება. მაყურებელი ჩართულია ნამუშევრის აღქმისას. სივრცობრივი ფენა ჩაკეტილია. საგნების კონტურები ხაზგასმული არ არის. მოცულობა არ გადმოიცემა. ვერ ვხედავთ ვერც განათების წყაროს და შესაბამისად, ვერც განათების ხასიათს. გამოსახულება განზოგადებულია. ფაქტურის ნაირსახეობა არ გადმოიცემა.

ნამუშევარში კოლორიტი იქვემდებარებს ნახატს და თავად აგებს კომპო-

ზიციას. ჭარბობს ტონალური კოლორიტი. ფერადოვანი ლაქების საზღვრები გარჩევადია. მხატვარი იყენებს სქელ, მსუყე მონასმებს, იშვიათად პატარა, ლაქისებურსაც. ინტენსიურად გამოიყენება თბილი ფერები და მათ ოსტატურად აბალანსებს ცივი და აქრომატული ფერების კონტრასტით. ფერი, რა თქმა უნდა, ექსპრესიულია. შესაძლოა თვალი გავადევნოთ წითლის რიტმულ განმეორებასა და განვითარებას. წითელი, ასევე, დომინანტ ფერს წარმოადგენს.

რაც შეეხება არშილ გორკის ნამუშევარს „მხატვარი და დედა“, ის დაზგური ფერწერის ნიმუშს წარმოადგენს. ფორმატით ვერტიკალური სწორკუთხედია. შესრულებულია ტილოზე, ზეთის საღებავებით. კარგად აღიქმება საშუალო დისტანციიდან. ნამუშევარი შესრულებულია 1912 წელს სომხეთში გადაღებული ფოტოს მიხედვით. სამი წლის შემდეგ, ოსმალეთის იმპერიის მიერ განხორციელებული თურქეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები სომხების გენოციდის დროს, გორკი, დედა და დები, ყველანი გადაურჩნენ სიკვდილს, მაგრამ დედა ვერ გამოჯანმრთელდა გადატანილი სტრესის შემდგომ და მოგვიანებით, 1919 წელს შიმშილით გარდაიცვალა.

საინტერესოა, რომ გორკის არ დაუკოპირებია ფოტო - მან ის მეხსიერებით დახატა. პერსონაჟები და საგნები არარეალისტურ გარემოში არიან ასახულნი. ჟანრობრივად ჯგუფურ პორტრეტს წარმოადგენს. გამოსახულება პირობითია და ექსპრესიული უტრირებისაკენ იხრება. კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილებია: ბიჭი, დედა და ფონზე არსებული გაურკვეველი ფიგურა, სავარაუდოდ, ფანჯარა, რომელიც გარკვევით ფოტოზეც არ იკითხება. შესაძლოა, ეს ფოტოს გადასაღებად გამიზნული დეკორატიული ფონიც იყოს. კომპოზიცია გაწონასწორებულია, დინამიკურია - დედა და შვილი თითქმის შეუმჩნევლად იხრებიან ერთმანეთისაკენ. მხატვრის მიერ შერჩეული ხედვის წერტილი ფრონტალურია. სასურათო სიბრტყეზე გამოსახული ობიექტები დამთვალიერებელთან ახლოს არის გამოსახული. სურათზე ხაზობრივი საწყისი ნაკლებად იკვეთება - საქმე ფერად ლაქებთან უფრო გვაქვს. მაყურებელი ჩართულია გამოსახულების აღქმისას. სივრცობრივი ფენა ჩაკეტილია.

საგნების კონტურები ხაზგასმულია და ეს მიიღწევა იმის ხარჯზე, რომ ფერადოვან ლაქებს აქვთ მკაფიო საზღვრები. მოცულობა გადმოიცემა ფერთა გრადაციის მეშვეობით და ასევე ფორმებით. განათება თანაბარი და ნეიტ-

რალურია. უნდა აღინიშნოს, რომ განათების წყაროები და შუქის მიმართულება არ იკითხება. გამოსახული ფიგურებისა და ობიექტების სილუეტები მკაფიოდ აღიქმება, გამომსახველი და ფასეულია. სახეები მეტ-ნაკლებად დეტალიზირებულია, ხოლო სხეულები - განზოგადებული. გამოსახულების ზედაპირზე ფაქტურის ნაირსახეობა არ გადმოიცემა.

კოლორიტი ნახატსა და მოცულობას ექვემდებარება. ჭარბობს ტონალური კოლორიტი. ფერადოვანი ლაქების საზღვრები გარჩევადია და თითქმის ყოველთვის ემთხვევიან მოცულობებისა და საგნების საზღვრებს გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც საქმე გვაქვს დედის ხელებთან. მხატვარი იყენებს როგორც სქელ მონასმებს, ასევე პატარა, ლაქისებურსაც. ნამუშევარში თბილი და აქრომატული ფერების მონაცვლეობას ვხედავთ.

ფერი მხოლოდ ფორმების გასაფერადებელ საშუალებად გვევლინება, ოპტიკურად უტყუარია, შესაძლოა გამოიყოს ღია ყავისფერის რიტმული განმეორება, რომლის განვითარებასაც, შესაძლებელია, თვალი გავადევნოთ. დომინანტ ფერსაც ნეიტრალური ყავისფერი წარმოადგენს.

ვინაიდან განათება თანაბარია, შეუძლებელია, ვისაუბროთ შედარებით განათებულ ან ჩაბნელებულ ადგილებზე. არ გვაქვს ათინათები და რეფლექსები. ნამუშევრის ზედაპირის ფაქტურა გლუვია, თუმცა ცალკეული მონასმების გარჩევა შესაძლებელია. მხატვარს სურდა, ამ ნამუშევრით გაეცოცხლებინა მოგონება დედაზე, რომელიც ტრაგიკულად დაიღუპა.

საინტერესოა მხატვრის კვალი კინოში. ფილმი „არარატი“ ისტორიული დრამაა, რომელიც 2002 წელს ატომ ეგოიანმა გადაიღო. ის ფილმის სცენარის ავტორიც არის. ფილმში სხვებთან ერთად შარლ აზნავურიც მონაწილეობს, ხოლო არშილ გორკის როლს სიმონ აბკარიანი ასრულებს. თავად ფილმი გვიამბობს რეჟისორ საროიანის მცდელობის შესახებ, გადაიღოს ფილმი ჰოლივუდის სტილში გენოციდზე ერთი კონკრეტული თვითმხილველის, არშილ გორკის პრიზმიდან. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ძალადობის საკმაოდ მძიმე სცენებს შეიცავს, ეს არის ის კადრები, რომელთა გადაღებასაც საროიანი ახდენს. ასევე გამოყენებულია ვიდეოქრონიკა, რომელიც გვიამბობს თანამედროვე თურქეთის ტერიტორიაზე მდებარე ძველი სომხური დედაქალაქის,

ანისის დანგრეული სომხური ეკლესიების შესახებ (https://www.imdb.com/title/tt0273435/).

1940-იან წლებში გორკის პიროვნული ტრაგედიების სერია დაატყდა თავს, რამაც თვითმკვლელობამდე მიიყვანა.

2005 წლის ივნისში არშილ გორკის ქვრივმა ფონდი დააარსა, რომლის მიზანია ფართო საზოგადოებას გააცნოს მხატვრის ცხოვრება და შემოქმედების მნიშვნელობა. 2006 წლის დეკემბერში დაიწყო კატალოგის შექმნა. ბოლო 17 წლის განმავლობაში ფონდმა შეაგროვა სამეცნიერო ნაშრომების, ლიტერატურის, გამოუქვეყნებელი კვლევებისა და მიმოწერების ვრცელი არქივი, რომლებიც არშილ გორკის ცხოვრებასა და მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული. ფონდი ასევე ინახავს მხატვრის ნამუშევრების კოლექციას, რომლებიც ძირითადად ქაღალდზე არის შესრულებული. მეცნიერებთან, მუზეუმებთან და მათ კურატორებთან ერთად ფონდი მხარს უჭერს გორკის გამოფენებსა და მასთან დაკავშირებულ კვლევებს. ფონდი აგრძელებს სურათებისა და დოკუმენტების გაციფრულებას. ნაწილობრივი წვდომა დღესაც არის ნებადართული კვალიფიციური მეცნიერების, ხელოვნების ისტორიკოსებისა და კურატორებისათვის (https://www.arshilegorkyfoundation.org/).

არშილ გორკის ნამუშევრები ინახება ჩიკაგოს ხელოვნების ინსტიტუტში, ლონდონის Tate გალერეაში, მადრიდის Thyssen-Bornemisza მუზეუმსა და ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში.

მხატვრის ნაადრევი გარდაცვალებიდან 70 წელზე მეტია გასული და მიუხედავად ამისა, არ წყდება მისი ნამუშევრების შესახებ მსჯელობა და მათი გადაფასება. ბოლო ათწლეულის განმავლობაში გამოჩნდა მისი სამი ბიოგრაფი, რომლებიც მხატვარს ახალი აბსტრაქციონიზმის ერთ-ერთ წინამორბედად და ერთგვარ ხიდად განიხილავს ამერიკაში ძველ ევროპულ მიმართულებებსა და ახალ სამყაროს შორის 1940-იან წლებში.

სამწუხაროდ, ქართულ ენაზე ნაკლებად მოიპოვება ინფორმაცია მხატვრის შესახებ. წინამდებარე სტატია ამ ვაკუუმის შევსების მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს, ხოლო კვლევა არშილ გორკის შესახებ კვლავ გაგრძელდება.

გამოყენებული ლიტერატურა

კლარკი ჯუდით., *ხელოვნების ილუსტრირებული ისტორია. რენესანსიდან დღემდე*. თბილისი: „საქართველოს მაცნე“, 2010.

მირცხულავა, რუსუდან. *ხელოვნების ფსიქოლოგია*. თბილისი: „კენტავრი“, 2010.

https://www.arshilegorkyfoundation.org/

https://www.imdb.com/title/tt0273435/

სამართლის დეკოდირების მცდელობანი: სამი მოგზაურობა კორმაკ მაკარტის აღზრდის რომანში *გადაკვეთა*

ერქან ქაჩმაზი, ტუბა ბაიკარა
ნევსეჰირის უნივერსიტეტი

EFFORTS TO DECODE JUSTICE: THREE JOURNEYS IN *THE CROSSING*

ERCAN KAÇMAZ, TUBA BAYKARA
Nevşehir Hacı Bektaş Veli University

Abstract: Describing the transition from childhood to adulthood, the Bildungsroman focuses on a main character who tries to reconcile individual aspirations by drawing parallels between personal concerns and dominant values. The story gives readers exclusive access to the psychological growth of the main character who is constantly exploring the relationship between self and society. Elements of the Bildungsroman, such as the desire for self-development, the need to adapt to changing social conditions in a changing world, lead to increasingly complex characterizations and are included in the concept of development. Moreover, most of the novels based on the concept of the Bildungsroman contain some religious elements, because each character needs to learn a lesson about themselves and become wiser. *The Crossing,* for example, depicts the story of Billy, a sixteen-year-old orphan who captures a wolf in New Mexico and attempts to bring it back to its native country across the border, Mexican mountains. The journey of man and animal, through their maturation and aging, appears at every stage of this work. This study focuses on the flow of life as a road narrative story that is sequential and linear, causal, perhaps fateful, and yet surprising. *The Crossing* is analyzed as the Bildungsroman through its protagonist Billy Parham, his family, and his younger brother Boyd, as well as their adventure.

Key Words: The Bildungsroman, Cormac McCarthy, *The Crossing*, Border Trilogy

„Doomed enterprises divide lives forever
into the then and now"
Cormac McCarthy, *The Crossing*

1. Introduction

McCarthy's frontier trilogy begins with *All the Beautiful Horses*, written in 1992, and takes place in 1949. The events in *The Crossing*-the trilogy's second volume-written in 1994-takes place in 1939, 10 years before the first novel of the trilogy. The last book of the trilogy, *Cities of the Plain*-published in 1998-is set in 1952. The first novel of this trilogy was directed by Billy Bob Thornton and presented to the audience as a movie in 2000. Matt Damon and Penélope Cruz star in the movie version of *All the Pretty Horses*. The fact that *The Crossing* depicts the same story as *All the Pretty Horses* so closely is indicative of McCarthy's audacity or obsession. A young guy sets out and travels into Mexico in that earlier book, which takes place in 1949 on the Texas-Mexico border, in quest of his fate. But death makes an appearance in *The Crossing*. If the protagonist of *All the Pretty Horses*, John Grady Cole, begins his journey in pursuit of an unending adventure, Billy will soon be faced with an equally difficult assignment (Hass 1994a).

This article examines Cormac McCarthy's second book of the trilogy *The Crossing* (1994) as 'Road Narrative', and draws attention to the experiences of the young (so called) cowboy Billy Parham on the post-war US-Mexico border. *The Crossing* is the story of 16-year-old Billy and his family, who reside in New Mexico. The story is divided into three interconnected but separate crossings made at different times, all of which deliver some deep understanding of the life of Billy and his young brother Boyd. Each of Billy's three crossings contains unbelievable journeys for both inexperienced young brothers. If we treat each of these attempts as a separate novella, Billy should, in fact,

blame himself for the price he has paid for what he has done towards maturation in each crossing. “After great pain” says Emily Dickinson “a formal feeling comes” (Logan 2018: 227), which describes a period of stagnation followed by a moment of intense suffering. However, this stagnation period has never been immobile for Billy for some reason.

The main story starts when a pregnant she-wolf threatens Billy’s farm. The trap and hunt prepared for the wolf and the capture of the wolf follow next. In fact, when the event is about to end at this point, the course of the affair changes when Billy’s desire to take the she-wolf “to the mountains where she would find others of her kind” (McCarthy 1994: 105)[1], namely to the Mexican mountains, outweighs his other impulses, only then does the first crossing begin. On the way, Billy is stopped by the police; they take away the wolf because they will make her fight dogs in a ring. Billy kills the wolf, and then takes him to the mountains to end his suffering and such humiliation. Meanwhile, he encounters villagers, Native Americans, people from all folks of life and a few sages, and then he is back home again without having his desired triumph. Thus, “Billy is idealistic and foolish, Don Quixote like in appearance. He is bold enough to assume he can trap a wolf and then befriend her. He is foolish enough to hope that he can save her life by depositing her in the wild” (Murray 2006: 2).

Returning home after all the hardship, Billy finds his home in remnants, his family murdered and their horses stolen by bandits. Only his younger brother, Boyd, remains, and Billy is now given the task of protecting him. After these tragic events, Billy goes to Mexico to find and return the stolen horses, taking his younger brother Boyd with him. They find some of their horses, and while taking them back, they engage in combat with the men who have captured them. Surviving a gunshot wound, Boyd meets a Mexican girl falls in love and disappears with the girl. Billy returns to New Mexico alone once again without his

1 There will be just page numbers henceforth when the studied novel concerned.

brother. Some two years later, Billy embarks on his final journey, this time in search of Boyd. Learning that Boyd has been murdered, Billy eventually finds his brother's dead body and brings it back to his family plantation in New Mexico to bury.

Billy embarks on three different journeys to set his own path and write his life, what nearly everyone has tried. But each of the goals he sets for his sense of justice - to get the wolf back to Mexico, to save his father's horses, to repossess Boyd's dead body - brings unforeseen consequences and catastrophic losses (Dianna C. Luce 1999). In the novel, as one of the locals points out Billy learns that "plans [are] one thing, journeys are another (185)"; just like in the Turkish proverb: "The account at home does not fit the market".

Anyone who wishes to ascertain what the US-Mexico border was like in the 1940s should read the fictional depiction of *The Crossing*. That is why this work could be considered as a historical source and it is important in terms of shedding light on the period when the problems of power and exploitation reached their peak. It is a historical source, albeit fictional, yet, addressing and drawing attention to the problems of displacement experienced at that time.[1] Perhaps "[t]he kindness of the Mexican people is contrasted and perhaps fostered by the oppressive world in which they live" (Bloom 2009: 39).

However, Los Angeles Times columnist Richard Eder calls McCarthy's depiction and use of Mexico a form of weak attitude. According to him, McCarthy's problem in this work is not insensitivity or shallowness, quite the reverse, he looks at Mexicans with such a penetrating and possessive look that he almost makes them invisible. He apprehends them, removes them and recreates them. "And they fall into categories: wise and gnomic old men, warm and generous campesinos, knife-wielding bad guys, brave and life-enhancing women who supply

1 For more information see: Eleanor Parr, *Cormac McCarthy's The Crossing: A Literary Lens on the History of U.S-Mexico Borderlands*. Master's Thesis, The University of Wyoming, Department of History, 2015.

meaningful helpings of tortillas and beans" (Eder 1994).

The key to *The Crossing* is the search for salvation, which is spent on catching the wolf and then taking it to its homeland. As the plot evolves, *The Crossing* develops into a Bildungsroman; a novel of development and change that Billy goes through as he turns into a hero despite the losses he suffers as a result of the senseless courage of his youth. Nevertheless, for both the protagonist of the novel, Billy, and the hero's younger brother, Boyd, who is only fourteen years old, each task they undertake is to establish justice with their somewhat senseless heroic courage.

Robert Hass in his New York Times article states that: "[All] three quests seem impossible, and they are undertaken as if Billy had no choice, and in this they are like fate, like all the things that people have done in their lives that they could not have done, and it is in its meditation on this circumstance that some of the deepest energies of the book reside" (Hass 1994b). However, although these quests seem destined initiatives, the search for justice maintains the general plot. The main character of the novel lives a nomadic life along the US-Mexico border, and this article examines how he interacts with people, society, and the natural world from the perspective of the Bildungsroman as a road narrative.

2. The Bildungsroman & Road Narrative

It is generally thought that the Bildungsroman emerged as the prototype of the form by Goethe with Wilhelm Meisters Lehrjahre (the protagonist of Wilhelm Meister's Apprenticeship) and flourished in the Victorian Age in English literature. "Is the Bildungsroman [therefore] a specifically German genre? The name suggests as much. Although terms such as the novel of formation or the novel of education are sometimes used, the genre is typically labelled with its German name, sometimes capitalised and italicised to indicate its status as a foreign word" (Kontje 2019: 15). The Bildungsroman, which can be translated

as formation novel, is the contribution of German literature to the world novel. “Bildung”, a word related to “Bild”, means to take shape, to reach a form, to reach its processing. The Bildungsroman deals with the processing of a person’s spiritual abilities such as reason and emotion, the material and spiritual factors that contribute to this formation, the stages, and the personality he has reached at the end. The novel types that are similar to the Bildungsroman genre are developmental novels and educational novels, but the point where they differ is that spiritual formation and culture are at the forefront in the Bildungsroman (Aytaç, 2014: 155).

Regardless of whether it is a German-based genre or not, a formative novel or an educational novel, in it there is some kind of retreat. Truly, there is a change and maturation at the end of the Bildungsroman in which the hero seeks meaning by connecting with the social order. This process of change in our novel begins with the hero going on a journey. As a result of this mobility, which can also be considered as a journey between classes and borders, there may be a happy ending as well as a negative ending. In both processes, our hero tries to reconcile with the society, to adapt, to get to know himself and his environment. Meanwhile, there are others accompanying the hero, there are also people who guide him, there are also people who mislead him. In this process, the person is in communication with himself, with other people and with nature, and an expected subtle harmony is achieved. If this harmony is achieved, the person can be described as a harmonious individual, and if not, the person can be described as incompatible. Moreover the harmony of this “formation is equalled to maturation and emergence of personality, and represents the outcome of the change (with emphasis on the spiritual, psychological, emotional, and moral rather than on the physical) of personality” (Golban 2017: 131).

In terms of its historical trajectory, the Bildungsroman can be regarded as a component of a wider, more general system of the literature at large. Individuality is still a crucial and distinguishing component of identity

creation in today's society. A harsh environment frequently interferes with individual growth, and social integration can only be achieved via negotiation. The genre of the Bildungsroman is well-known around the world and is favored by a wide range of authors. It is especially sensitive to various new and old theories, concepts, artistic expression methods, and literary and novel experiences. The aspect of formation, which serves as the primary thematic component of the literary system of the Bildungsroman, is what sets it apart from other genres (Golban 2017).

In the Bildungsroman, the opportunity to go through a process of formation that can be experienced both externally and internally is more important than the character's actual age (Torres, 2020). This is the case for Billy, the protagonist of the novel, who takes a very fast and urgent step into life at the age of 16. This tells that he is getting stronger physically, and he has the changes and new formations in the inner world which are more important than his age. If Billy was a little older, he would probably go through the same processes and be exposed to the same events, because he is the product of McCarthy. The author wants to raise him that way; of course, he can open up the possibility of a different life. However, when the reader is involved in the different lives that the author reveals here, he puts himself in the place of the main character and joins this journey with him. As Franco Moretti points out in his work The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture, this journey can be undesirable for the reader.

> As a rule, the classical Bildungsroman has the reader perceive the text through the eyes of the protagonist. . . . The reader's vision hinges then on that of the protagonist: he identifies with the hero, sharing the partiality and individuality of his reactions. But - at a certain point - he wishes to free himself from this position, because he discovers that the protagonist's

> viewpoint, contrary to his hopes, does not allow him to see, or not enough, since it is too often mistaken (1987: 56).

While the Bildungsroman has the distinction of being a formation novel, the character in the novel, for example, takes a road, this path can be a path in his soul, or it can be a path taken in real life. In both of them, a distance will be covered, emotional transitions will be experienced, and meaning-seeking will occur, choices will be made, separation and reunion will occur. Therefore, we responsible for these paths we choose to take. The road chosen by McCarthy, in this novel, is to another country and, this is a journey to another border. "There is, of course, the literal border between the U.S. and Mexico, which the young central cowboy figure Billy Parham repeatedly crosses, but there are other figurative borders that are crossed, even blurred and melded, as the novel often seems to occupy a paradoxical hinterland or twilight state between life and death, the dream world and waking, and the old and the new" (Hage 2010: 69). Just like in Robert Frost's poem *The Road Not Taken*, sometimes there are roads in front of the goer to take but it is hard to choose which one is the right path.

> Two roads diverged in a yellow wood,
> And sorry I could not travel both
> ……..
> Then took the other, as just as fair,
> And having perhaps the better claim, (Frost 1991: 17).

Robert Frost's poem emphases individualism a lot, but it also contains different meanings apart from individual choice. In the poem when the person comes to a division, and has to make a choice between two paths, he chooses the "less traveled path", assuming that this decision is a good one and will change everything in a positive way. However, Frost gives such an unclear picture of the poem that it is uncertain whether we should, as the reader, take it as it appears, that

is, whether the poem is about the speaker's making an effective choice or interpreting a choice. However, the paths chosen in the novel are different for our main character Billy. His enterprise, the roads he wants to take are clear, but Billy has some important shortcomings that he is lonely, young and inexperienced.

3. Decoding Justice in *The Crossing*

McCarthy's artistic expression skills, the way he handles historical subjects, and the way he conveys this with a sense of empathy strengthen the bond between the reader and himself, and this attracts readers from many audiences. Harold Bloom, one of the leading literary critics, considers Cormac McCarthy as one of America's greatest living novelists.[1] Therefore, his novels have gained fame both in America and abroad and are likely to remain popular in the future, and interests from readers will continue. *The Crossing* is described as "a marvel in prose, an American original" (Erickson 2022) upon publication. Along with these explanations, the emotion in the readers of *The Crossing* has increased its importance and power. However, Peter Josyph adds his interview with Harold Bloom to Chapter 5 of his book, *Adventures in Reading Cormac McCarthy*, entitled 'Tragic Ecstasy: A Conversation with Harold Bloom About the *Blood Meridian*'. Josyph gets an unexpected response for the question he poses to Bloom. According to Bloom, *All Beautiful Horses* is McCarthy's second best book. But for the other two books in the trilogy, he says: "I regret that the other two books in that series, *The Crossing* and *Cities of the Plain*, seem to me

1 "Today there are four living American novelists I know of who are still at work and who deserve our praise. Thomas Pynchon is still writing. My friend Philip Roth, who will now share this "distinguished contribution" award with Stephen King, is a great comedian and would no doubt find something funny to say about it. There's Cormac McCarthy, whose novel "Blood Meridian" is worthy of Herman Melville's "Moby-Dick," and Don DeLillo, whose "Underworld" is a great book." For more information visit: http://archive.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/

interesting failures, but failures" (Josyph 2010: 79).

Creating a perception that one of McCarthy's works is good and another is bad does not bring much taste for the readers. Taste is a non-negotiable topic, but it is up to the reader to increase comparison and contextual expectation. Maybe a less attractive work can emerge while the author is the same but because the mood and thought state may be different while writing a different work. *The Crossing* might not be very effective for someone, but for some others it has a very important place in the trilogy. Billy's sacrifices and experiences offer us very different information not just about the life at the border but in all round the world. There is a great feeling of emotion and courage behind all Billy's "doomed enterprises" (129), which is only understood by the experienced person. "So, The Crossing is full of encounters between the young boys, who look so much like the pure arc of possibility, and the old they meet on the road, all of whom seem impelled to tell them their stories, or prophesy, or give them advice"(Hass 1994a)

We know that *The Crossing* is a road narrative, but these Spanish sentences from the novel expressing that life itself will be experienced differently, even if there are two people who follow the same path on this journey, make the secrets of the journey of life obvious to us. "En realidad la vía del mundo no es fijada en ningún lugar. Cómo sería posible? Nosotros mismos somos nuestra propia jornada. Y por eso somos el tiempo también." (Actually the way of the world is not fixed anywhere. How would it be possible? We ourselves have our own journey. And that's why we are time too) (413-414). By focusing on the causal and surprising flow of life, yet fateful, as a plot, McCarthy is concerned not only with our own stories, but also with the biographies of others, and their relevance to our lives (Luce 1999). Because McCarthy utters in the novel:

> It is difficult even for brothers to travel together on such a voyage. The road has its own reasons and no two travelers

> will have the same understanding of those reasons. If indeed they come to an understanding of them at all. Listen to the corridos of the country. They will tell you. Then you will see in your own life what is the cost of things. Perhaps it is true that nothing is hidden. Yet many do not wish to see what lies before them in plain sight. You will see. The shape of the road is the road. There is not some other road that wears that shape but only the one. And every voyage begun upon it will be completed. Whether horses are found or not (230).

McCarthy shows the central character's considerable influence in his book *The Crossing* using a variety of techniques. These techniques include the passage's foremost use of action words, the text's extensive use of details, and the author's notable use of the past tense. All of these techniques create the idea that the reader can envision and feel the main character's experiences. McCarthy frequently uses action verbs, which help the reader visualize what the main character is doing during the entire episode. Down here is a paragraph from the text that shows the use of the language and action words, which are underlined.

> He walked around Keno and patted his neck and the horse pushed its forehead against his shirt and breathed a long sweet breath against him. He stood the shotgun against the elder tree and lifted the stirrup and hung it over the horn and pulled the latigo and slid the strap free and pulled loose the backcinch and took hold of the saddle by horn and cantle and lifted it down and stood it in the dirt. Then he pulled off the saddleblanket and hung it over the horn of the saddle and picked up the shotgun and untied the horse and led it back across the street to where Boyd stood (181).

The language McCarthy uses in his novel is difficult to understand. One should get used to his writing style; otherwise it takes a while to follow his writing comfortably. He uses short sentences, sometimes very long sentences as in the aforementioned example, or slang words; he uses a lot of Spanish in the conversations as well. So if one does not know any Spanish they might find some parts of the novel not very clear; they need to stop on the way to check the words or they need a Spanish-English dictionary to understand what is said. Perhaps, McCarthy does not like using punctuation marks, therefore: he does not include punctuation marks instead he uses 'and' -one of the coordinating conjunctions- to catch the attraction easily. The first paragraph below shows that there are nine *ands*, which are underlined, and the sentences are quite short and easy in the second paragraph with some Spanish that makes the understanding even more complicated.

> He [Billy] was very cold. He waited. It was very still. He could see by his breath how the wind lay and he watched his breath appear and vanish and appear and vanish constantly before him in the cold and he waited a long time. Then he saw them coming. Loping and twisting. Dancing. Tunneling their noses in the snow. Loping and running and rising by twos in a standing dance and running on again (4).
>
> What is your name?
>
> Parham. Billy Parham.
>
> The old man said the name in silence to himself. Te conozco?
>
> No señor. Estamos a las Charcas.
>
> La Charca.
>
> Sí.
>
> Hay una historia allá.
>
> Historia?
>
> Sí, said the old man. He lay holding the boy's hand and

staring up at the
kindlingwood latillas of the ceiling. Una historia desgraciada. De obras
desalmadas (43-44).

The translation of the characters' dialogue by the narrator's voice, from Spanish to English results in the replacement of the majority of their words and their associated social significance with his own, while maintaining the crucial dialogical conflict. This stifles heteroglot difference in the novel. By highlighting the narrator's contribution to the story's telling, this double-voiced narration rejects the pretense of mimetic narration (Noble 2012: 238-239).

The Crossing tells that human capability for narrative in this world "which is a tale", is one's taking the past and bringing it to the present, then making sense of the present and achieving the desired and presenting a good will for our future (Luce 1999: 208). Dianne C. Luce in her article "The Road and the Matrix: The World as Tale in The Crossing" further claims that: "*The Crossing* focuses on the course of life … as narrative plot-as story" (1999: 195). However, "[it] contains differing voices, languages, and dialects which exist and compete within the same text and even the same utterance" (Noble 2012: 237). Bloom also adds: "Cormac McCarthy's language, like Melville's and Faulkner's, frequently is deliberately archaic [old fashioned] (2009: 6)." Though he says this for Blood Meridian, it might also be said for *The Crossing* as well.

Billy, the main character, cannot control the wild life near the U.S-Mexico border through "cowboyism or moral superiority", and he does not advocate a cause that is opposed to the advancement of civilization, in contrast to a traditional heroic cowboy of the West (Yaşayan 2023: 113). Although we cannot see any traces of American early cowboy heroes in Billy, we can understand the manifestation of McCarthy's

thinking about women in him. The novel, *The Crossing*, supports the stereotypes that it is misogynistic, lacks a feminine presence, or only features superficially developed female characters, as well as the idea that McCarthy's writing is mostly read by men. When a man warns Billy and conveys that the marriage is not good and that women are crazy, McCarthy also expresses his feelings towards women.

> You married?
> No sir. I aint but sixteen.
> Dont get married. Women are crazy.
> Yessir.
> You'll think you've found one that aint but guess what?
> What?
> She will be too.
> Yessir (37-38).

Traditionally speaking, women and their feminine duties in McCarthy's novels are not given primary importance as Barcley Owens affirms:

> [T]he women who populate McCarthy's westerns remain in domestic roles as thoroughly stolid mothers and wives who fix meals for the ravenous boys and help nurse them back to health. As heroines, McCarthy's females are underdeveloped, two-dimensional figures kept off to the side. They do not take center stage; we do not hear much about their innermost fears and desires. We are not really given much about them beyond their immediate function in relation to the boys (2000: 65).

An incident in the novel clearly proves that women are obsessed with superstition, which gives some hints about the weakness of women. When a priest is shot in his church while preaching, the women in the village approach him and try to lift the dead priest up. "[S]ome

of the women [dip] their handkerchiefs in the blood of the priest and [bless] themselves with the blood as if it [is] the blood of Christ (87)". The interesting thing is that the real message McCarthy wants to give becomes clear with the following sentences uttered by a woman: "She said that the young nowadays cared nothing for religion or priest or family or country or God" (87).

McCarthy prepares his main character for the hardships of life in every way. With a sense of belonging, Billy will take the wolf back, but he has to be familiar with the Spanish spoken just across the border, he also has to learn about religion, get to know women, and get to know animals and other things. Interestingly, this information cannot be obtained from the book, but from life itself. In fact, justice also cannot be learned from the books in this novel, because while in life, unforeseen things and events happen, and sometimes justice works differently. Every information may not be consistent, believable and perpetual, or it may be harmful to people and their minds. As in the following example: "He'd had a dream and in the dream a messenger had come in off the plains from the south with something writ upon a ledgerscrap but he could not read it. He looked at the messenger but that face was obscured in shadow and featureless and he knew that the messenger was messenger alone and could tell him nothing of the news he bore" (82-83). McCarthy has hidden his thoughts between the lines, although it is sometimes open and sometimes closed about religion and women. But he does not just talk about issues that address or highlight women. In a 2009 interview with The Wall Street Journal to promote the movie based on *The Road*, McCarthy declares about women: "I was planning on writing about a woman for 50 years," and he adds. "I will never be competent enough to do so, but at some point you have to try" (Alter 2022).

McCarthy has not written about women in his many novels, yet in *The Crossing* his portrayal of the wolf always underlines her femaleness, in contrast to the innumerable horses scrupulously portrayed in the Border

Trilogy, most frequently in language devoid of gendered pronouns (Brummer 2018). For instance, when the wolf is first presented, the story speaks: "She crossed the Bavispe River and moved north. She was carrying her first litter and she had no way to know the trouble she was in. She was moving out of the country not because the game was gone but because the wolves were and she needed them" (25). This chapter should be compared to the following passage, which describes Bird-Billy's male horse-when they encounter the wolf some days later:

> The horse stopped and backed and stamped. He held the animal and patted it and spoke to it and watched the wolf. His heart was slamming inside his chest like something that wanted out. She was caught by the right forefoot. The drag had caught in a cholla less than a hundred feet from the fire and there she stood. He patted the horse and spoke to it and reached down and unfastened the buckle on the saddlescabbard and slid the rifle free and stepped down and dropped the reins. The wolf crouched slightly. As if she'd try to hide. Then she stood again and looked at him and looked off toward the mountains (52).

McCarthy puts great emphasis on animals and expresses them deep with passion especially the horses in his writing. However, *The Crossing* primarily ignores their gender except the wolf. Almost all of the sentences that are specifically about the animal (she-wolf) mention her gender. Billy finally captures the wolf so he may kill it, but when he sees the female form rather than just a concept he feels: "He was in no way prepared for what he beheld" (53). The rest of the plot changes by Billy's response to this feminine presence, his choice to return the wolf to Mexico rather than kill her and his efforts to comprehend the femininity the wolf so obviously represents. Billy is forced into ever-closer and more unstable interactions with the mysterious and terrifying internal world of his complex masculine identity in such a scene, which

is important both for the outward happenings and the way it impacts Billy's interiority (Brummer 2018). "The return of the wolf is an act of redemption for the sins of mankind, for the eradication of wolves everywhere, and for turning wilderness into ranches. During the first night in the mountains, Billy looks into the wolf's eyes reflected in the campfire" (Owens, 2000: 79-80).

Billy is a bit shy about women, just like the author himself. In fact, considering the perception of women, we can say that Billy represents McCarthy. The fact that his younger brother in the novel falls in love with a girl and even risks his life and stays in Mexico is not something Billy, our main character, will bear for the woman. Billy, the seeker of justice, is not shown as an invincible American hero, on the contrary, he is shown as brave but so cowardly, sociable yet so selfish, full of animal love but so vicious, family-loving yet so insensitive. "In the typical Western, features such as the invincible hero overcoming all challenges in a context clearly demarcating good and bad routinely occur" (Hada 2000: 85). He is a crazy boy, yet so naive to handle all these undesirable situations alone. The first person he meets asks him, "Have you always been crazy?" Billy's answer marks his innocence as well as his first step toward manhood: "I don't know. I never was much put to the test before today" (59).

McCarthy uses a format similar to the standard American Western, but his hero is unique. Billy never loses sight of right and wrong throughout his struggles in Mexico, but his interactions with different cultures cause him to reevaluate what exactly is right and wrong in particular situations, whereas in the typical Western, the hero hardly ever reflects or experiences existential doubt. Billy is reflective and conflicted. He frequently disagrees with Mexican and Indian civilizations in addition to his own white ranching legacy. He makes decisions that he thinks are right, yet they have the opposite effect (Hada 2000).

Billy's crossings serve as a sort of metaphor for the psychological bridging of boundaries between order and chaos, between civilization

and nature. He embarks on his journey with the she-wolf, encountering numerous sages and symbolic characters along the way as he turns from boyhood into manhood, paradoxically disqualifying himself from participation in any human community (Shepherd 1990). *The Crossing* analyzes societal norms and the character's nature while also challenging the American myth of the unstoppable hero. This debate of values is facilitated by the usual Western style (Hada 2000). In order to recover what is properly theirs and strike a balance on their respective scales of justice, both brothers are lured south. The plan to find the stolen horses is totally unlikely, but it is the Billy's quest for justice, driven by his instincts (Owens 2000).

During the course of the novel Billy encounters certain characters each of which teaches something. A woman he meets, for instance, is made to see her brother's death without a warrant, and she learns that it is dangerous to "expect too much of justice in this world" (288) from the blind man, which carries too much injustice. According to the blind man, the desire for something that ought to exist and have the label "justice" is all that is required to recognize injustice. However, he claims that such a desire simply proves that "every tale" is "a tale of dark and light" (292). The dark is not always bad but rather a necessary component of the story and a key to its structure if we think of "dark and light" as an order rather than as opposites. Finally we also learn that Boyd "was a youth who sought justice" (375), just like his brother Billy, which brought his death (MacKenzie 2015: 212-215).

Two different countries -US and Mexico- two different worlds are shown through the lenses of McCarthy: "You think that this country is some country you can come here and do what you like" (92). It is without a doubt that this conclusion is heavily implied by the novel's structure. Billy's trips into Mexico have all resulted in deaths. To save the wolf from the degrading fate of dying in a dogfight, he first departs to return the wolf to the Mexican mountains but ends up having to gently shoot her. His parents' deaths mark the start of his second crossing, and

the death of his younger brother Boyd, whose grave he discovers in his final crossing, marks its conclusion. This recurring pattern appears to develop the ideas of accomplished aims and the idea that death eventually rules the world throughout the entire book (Lindley 2011). Therefore, the novel proclaims: "[T]here is no order in the world save that which death has put there" (45).

There are some references to other authors and their works in the work; for example, there are references to Jack London's *White Fang* and James Fenimore Cooper's *The Last of the Mohicans* and even Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*. But Billy's adventures depend on but differ from them; bears resemblances to them, but is free in itself. For example, unlike the wolf in White Fang, the she-wolf in *The Crossing* does not even have a name. Billy is not the last of the Mohicans, but the burden he carries is as heavy as Uncas. Billy is also not as smart as Huck. He is more accepting, seeking justice, but has an affirmative side. Both brothers actually travel the world saying "yessir" and "nosir" and "si" and "es verdad" and "claro" to bad people and bad events, being exposed to the sometimes unnecessary experiences that the road brings as they oscillate between naivety and experience.

4. Conclusion

There is corruption, there is shock, there is suffering, there is surprise, there is loss, there is the darkest side of human nature, there is blood and there is death in *The Crossing*. The tragedy surmounts the novel because of the personal desires and passionate dreams of Billy Parham. There are sometimes a lot of descriptions in the passages, yet sometimes there are very simple sentences. One could say that McCarthy uses inventory or detailed type of descriptions. The story as a whole is uneven and unconnected especially in terms of plot. Billy Parham's lost skills and false courage and mavericks immediately grab the attention of readers. It is really hard to find justice in *The Crossing*, yet one should never

lose hope. Billy's experience from boyhood into the adulthood has been depicted profoundly. "He thought to become again the child he never was" (129).

At the end of *The Crossing*, Billy's tears "are not, finally, tears of his personal grief at the violent deaths of his parents and his brother or the wolf, nor are they of the pain of his personal alienation. Rather, they are tears that mourn the violence of humanity and humanity's ultimate alienation from nature through its appropriation of nature's power" (Hunt 1998: 37). But the last paragraph of the novel explicates Billy's sitting in the road, crying, until "after a while the right and godmade sun did rise, once again, for all and without distinction" (426). If God's sun rises for everyone without distinction, the idea that God embraces anyone indiscriminately comes into being. Undoubtedly because he uses the last sentence in a positive way, McCarthy seems to be trying to take a final step in ending his novel by giving a message on God, which reduces the other negative sentences about God in the novel, and eradicates negative thoughts about his relationship with God. All in all, although the search for justice underlying all these three journeys is a complete failure, this is a huge transformation and change for the main character of McCarthy, Billy.

References

Alter, Alexandra. "Sixteen Years after 'the Road,' Cormac McCarthy Is Publishing Two New Novels." *The New York Times*, 8 Mar. 2022, www.nytimes.com/2022/03/08/books/cormac-mccarthy-new-novels.html. Accessed 15 Jan. 2023.

Aytaç, Gürsel. *Edebiyat Yazıları I*. Ankara: Ürün Yayınları. 2014.

Bloom, Harold. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy*. New Edition. New York: Infobase Publishing, 2009.

_____, Harold. "Dumbing down American readers." The Boston

Globe, 24 September 2003, http://archive.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2003/09/24/dumbing_down_american_readers/. Accessed 12 Jan. 2023.

Brummer, Jamie. "Geography, Genre, and Gender Billy Parham's Crossings and the Search for American Masculinity." *The Cormac McCarthy Journal,* Vol. 16, No. 2, The Pennsylvania State University, University Park, PA, 2018: 170-188.

Eder, Richard. "Cormac McCarthy's next Pilgrimage: *THE CROSSING:* Volume II of the Border Trilogy, by Cormac McCarthy (Alfred A. Knopf: $23; 421 Pp.)." *Los Angeles Times*, 12 June 1994, www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-06-12-bk-3058-story.html. Accessed 15 Jan. 2023.

Erickson, Nick. "Cormac McCarthy Likes a Good Dinner." *Daily Expert News.* 19 Dec. 2022, www.dailyexpertnews.com/art-culture/sundaybookreview/cormac-mccarthy-likes-a-good-dinner/. Accessed 12 Jan. 2023.

Frost, Robert. "The Road Not Taken" in *An Anthology, Writers' Voices: Selected from 20th-Century American Poetry*, Signal Hill Publications, 1991.

Golban, Petru. "An Attempt to Establish a Bildungsroman Development History: Nurturing The Rise of a Subgenre From Ancient Beginnings to Romanticism." *Humanitas, 5(10)* (2017): 111-141.

Hada, Kenneth Eugene. *Crossings: Conflicting Voices in Cormac McCarthy's Border Trilogy*. Doctoral Dissertation, Arlington: The University of Texas, 2000: 1-169.

Hage, Erik. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Publishers, 2010.

Hass, Robert. "Travels with a She-Wolf." The New York Times, 12 June 1994a, www.nytimes.com/1994/06/12/books/travels-with-a-shewolf.html. Accessed 10 Jan. 2023.

Hass, Robert. Reviewed by Robert Hass. *"The Crossing." The New*

York Times, 12 June 1994b, www.nytimes.com/1994/06/12/books/the-crossing.html. Accessed 15 Jan. 2023.

Hunt, Alex. "Right and False Suns: Cormac McCarthy's The Crossing, and the Advent of the Atomic Age." *Southwestern American Literature 23.2* (1998): 31–37.

Josyph, Peter. *Adventures in Reading Cormac McCarthy*. Lanham: The Scarecrow Press, 2010.

Kontje, Todd. "The German Tradition of the Bildungsroman." In: Sarah Graham (ed.). *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019: 10-32.

Lindley, Evanne "Immortality Through Tale in "The Crossing"." *Global Tides:* Vol. 5 (2011) Article 1. Available at: https://digitalcommons.pepperdine.edu/globaltides/vol5/iss1/1

Logan, William. *Dickinson's Nerves, Frost's Woods Poetry in the Shadow of the Past*. New York: Columbia University Press, 2018.

Luce, Dianne C. "The Road and the Matrix: The World as Tale in The Crossing." In: Edwin T. Arnold and Dianne C. Luce (eds.). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999: 195-220.

MacKenzie, Cameron. "A Song of Great Order: The Real in Cormac McCarthy's The Crossing." *The Cormac McCarthy Journal,* Volume 13, (Published by Penn State University Press, 2015): 100-120.

McCarthy, Cormac. *The Crossing*. New York: A. A. Knopf, 1994.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London: Verso, 1987.

Murray, Megan Baldrige. *Cormac McCarthy's The Crossing: A Reading of Billy Parham's Crossings from Cowboy to Quester to Absurd Protagonist*. Master's Thesis. Dominguez Hills: California State University, Humanities, 2006.

Noble, Alan. "Narrative, Being, and the Dialogic Novel: The Problem of Discourse and Language in Cormac McCarthy's The Crossing."

Western American Literature, Volume 47, Number 3 (Fall 2012): 236-257. DOI: https://doi.org/10.1353/wal.2012.0061

Owens, Barcley. *Cormac McCarthy's Western Novels*. Tucson: The University of Arizona Press, 2000.

Parr, Eleanor. *Cormac McCarthy's The Crossing: A Literary Lens on the History of U.S-Mexico Borderlands*. Master's Thesis, The University of Wyoming, Department of History, 2015.

Shepherd, Allen. "The Way of the Road, Part II: Cormac McCarthy's "The Crossing"," *New England Review (1990-),* Vol. 17, No. 2 (Spring, 1995), 171-174. Middlebury College Publications. URL: https://www.jstor.org/stable/40243547

Torres, Alexander. "New World Modernity, the Hispanophone Literary Tradition, Werther, and the Sacred in the Bildungsroman: A Hermeneutic Shift." *Pacific Coast Philology,* vol. 55 no. 2 (2020): 212-231. Project MUSE muse.jhu.edu/article/793257.

Yaşayan, Vahit. "Enforcing Masculinities at the Border: An Ecomasculinist Reading of Cormac McCarthy's the Crossing," *Critique: Studies in Contemporary Fiction,* 64:1 (2023): 111-131, DOI: 10.1080/00111619.2021.1945997

ჯონ სტაინბეკის თაგვებსა და ადამიანებზე: დიდი დეპრესია და რომანის ექსპერიმენტული ფორმა

გვანცა ჩიქობავა
წმინდა თამარ მეფის უნივერსიტეტი

JOHN STEINBECK'S OF MEN AND MICE: GREAT DEPRESSION AND THE EXPERIMENTAL FORM OF THE NOVEL

GVANTSA CHIKOBAVA
King Tamar University

Abstract: The purpose of the present paper is to explore the ways in which the Great Depression is reflected in the experimental form of John Steinbeck's early short novel *Of Mice and Men* (1937). The writer himself referred to it as a 'play-novelette' to emphasize that the novel could be performed on stage by working directly from the text. With his decision to write a novel that could be turned without revision into a play, Steinbeck imposed rigid restrictions on the narrative discourse – the events are exposed and the plot advances through the dialogue and action of the characters. In other words, the story is shown or enacted, as opposed to told or recounted. The reader hears and sees the story unfold. The hopeless struggle of the landless migrant laborers to become independent landowners during the Great Depression of the 1930s is dramatized and the protagonists are projected against a very thin background in contrast to the epic *The Grapes of Wrath* (1939) in which the dramatization of the narrative is counterbalanced by the panoramic narrative elements. Steinbeck employs an experimental narrative strategy – he makes use of language, action, and symbol as recurring motifs. All three of these motifs are presented in the opening scene, are contrapuntally developed through the story, and come together again at the end.

Keywords: Great Depression, experimental form, play-novelette, dramatic action, experimental narrative strategy, contrapuntal compositional technique

სტაინბეკის ადრეული რომანები დიდი დეპრესიის დროს ამერიკელ სოფლის მეურნეობის მუშაკთა და კალიფორნიის ფერმებსა და ბაღებში სამუშაოს საძებნელად ჩასულ მექსიკელ მიგრანტთა წინაშე არსებულ გამოწვევებს ეხება. 1930-იანი წლებისთვის ამერიკულ ფერმერულ მეურნეობაში შრომის ავტომატიზაცია მოხდა, რამაც მიგრანტებს, რანჩოს მუშებსა და სხვებს მასობრივად დააკარგვინა სამუშაო ადგილები. მძიმე კომბაინის გამოჩენამ, რომელიც გამოიყენებოდა მოსავლის ასაღებად, შეამცირა მუშახელზე მოთხოვნა ფერმებში. კომბაინი დაახლოებით სამასზე მეტი ადამიანის სამუშაოს ასრულებდა. რომან *თაგვებსა* და *ადამიანებზე* გამოცემის დროს, 1937-ში, კალიფორნიაში ჯორჯისა და ლენის მსგავსი მოხეტიალე მუშები უკვე თითქმის აღარ სჭირდებოდათ.

თაგვებსა და *ადამიანებზე*, რომელიც 1935-1936 წლებში - დიდი დეპრესიის მძვინვარებისას - იწერებოდა, თავისი ექსპერიმენტული ფორმითა და თხრობის ყაიდით არსებითად მოდერნისტული რომანია. ეს იყო სტაინბეკის პირველი წიგნი იმ ნაწარმოებებიდან, რომლებსაც თვით მწერალმა „პიესა-რომანები" ("play-novelettes") უწოდა. ეს რომანები ისეა დაწერილი, რომ თეატრალურ დასებს შეეძლოთ მათი, როგორც პიესების, სცენაზე დადგმა. საქმე ისაა, რომ მწერალი დაინტერესებული იყო ეწერა სცენისთვის და ამიტომ ამ წიგნს განიხილავდა როგორც მოსამზადებელ ეტაპს პიესების საწერად. ის თითოეულ თავს აღიქვამდა როგორც მოქმედებას: პირველ აბზაცებს უნდა შეექმნა სამოქმედო გარემო და ფონი, რაც საშუალებას აძლევდა მხოლოდ მინიმალური ჩარევით, დიალოგების საშუალებით წარემართა თხრობა, გადმოეცა მოქმედება და ხასიათები.

მიუხედავად რომანის წარმატებისა, როგორც ჯონ ტიმერმენი აღნიშნავს, თვით ავტორი დიდი ხნის განმავლობაში ირონიულად უყურებდა წიგნს და ხან „თაგვების წიგნად" ("that mice book") მოიხსენიებდა მას, ხანაც „პატარა წიგნად" ("the little book"). თუმცა მრავალი წლის შემდეგ წერილში მწერალი აღნიშნავს, რომ: "This is at once the sadness, the greatness, and the triumph of

our species." („ესაა ერთდროულად ჩვენი სახეობის სევდა, სიდიადე და ტრიუმფი.").

პირველად გამოქვეყნების შემდეგ (1937) *თაგვებსა და ადამიანებზე* უამრავჯერ გამოიცა. შეიქმნა წიგნის ოთხი კინოვერსია; სპექტაკლი დღესაც რეგულარულად იდგმება სცენაზე. დღესდღეობით *თაგვებსა და ადამიანებზე* ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და აღიარებული ამერიკული რომანია, რომელიც ოდესმე დაწერილა.

რომანში, სადაც მუშები ძირითადად თეთრკანიანი ამერიკელები არიან, სტაინბეკი მიზნად არ ისახავდა ზუსტი სოციო-ისტორიული სურათის დახატვას. მიუხედავად ამისა, ეკონომიკური მდგომარეობა, დაძაბულობა მუშებსა და მესაკუთრეებს შორის და მიგრანტი მუშების სოციალური მარგინალობა, ერთი სიტყვით, დიდი დეპრესიით გამოწვეული ტოტალური კრიზისი მკაფიოდ აირეკლება ნაწარმოებში. სტაინბეკი მიწათმფლობელობას წარმოგვიდგენს როგორც საშუალო მოქალაქისა თუ საკუთრების უფლებაჩამორთმეული მასების უმთავრეს ოცნებას განურჩევლად მათი რასისა და ეთნიკური იდენტობისა. მწერლის ბიოგრაფი, ჯექსონ ბენსონი, აღნიშნავს, რომ მაშინ, როცა სტაინბეკი და მისი ცოლი კეროლი 1935 წელს მეხიკოში რამდენიმე თვის განმავლობაში ცხოვრობდნენ, მწერალი ღრმად იყო შეძრული უმიწაწყლო ღარიბების ბრძოლით (Benson 1990: 326). ეს გამოცდილება, მიგრანტი მუშების სავალალო ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებებთან ერთად, სტაინბეკის წარმოსახვაში ექსპერიმენტულ რომანად გარდაისახა, რომელშიც პიესის მსგავსადაა დრამატიზებული მუშათა კლასის ბრძოლა დამოუკიდებელ მიწათმფლობელებად გადაქცევისათვის.

დიდმა დეპრესიამ, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო გაამძაფრა დაძაბულობა კალიფორნიის ფერმერულ მეურნეობაში. 1930-იანი წლების დასაწყისში სოფლის მეურნეობის დარგში ხელფასები ისტორიულ მინიმუმამდე შემცირდა და მუშებს გაუჭირდათ საკუთარი თავისა და ოჯახების შენახვა (Benson 1990: 293). 1930-იანი წლების დასაწყისში ფერმის მუშათა გაფიცვები, ფაქტობრივად, მთელ კალიფორნიას მოედო. გააქტიურდა კომუნისტური პარტია, რომელიც, ფაქტობრივად, ამ გაფიცვების უკან იდგა და ორგანიზაციას უწევდა მუშათა პროფკავშირების ჩამოყალიბებას. ფართოდ გავრცელებული შეხედულების

საპირისპიროდ, სტაინბეკი არასდროს იყო კეთილგანწყობილი კომუნიზმის მიმართ, თუმცა იგი სულ უფრო და უფრო თანაუგრძნობდა ჩაგრულ მიგრანტ მუშებს, ხოლო მისი სიძულვილი საშუალო კლასის მატერიალიზმის მიმართ კალიფორნიაში არსებული კორპორაციული სოფლის მეურნეობისადმი ძლიერ უკმაყოფილებაში გადაიზარდა (Owens 1989: 3).

1936 წლისთვის, როდესაც სტაინბეკი წერდა რომანს *თაგვებსა და ადამიანებზე,* აგრობიზნესში ტექნოლოგიური რევოლუცია საფრთხეს უქმნიდა დროებითი/მოხეტიალე მუშახელის სამუშაო ადგილებს. ენ ლოფტისის ცნობით, მექანიკურ კომბაინები, რომლებიც საშუალებას აძლევს 5 ადამიანს 350 ადამიანის სამუშაო შეასრულოს, 1938 წელს უკვე ქვეყნის მარცვლეულის მოსავლის ნახევარს იღებდა (Loftis 1990: 39). კლეტუს დანიელი აღნიშნავს, რომ მეოცე საუკუნისთვის კალიფორნიის სოფლის მეურნეობაში დასაქმება ნიშნავდა დროებით სამუშაოს, მუდმივ გადაბარგებას, დაბალ ჯამაგირს, არაჯანსაღ სამუშაო და საცხოვრებელ პირობებს, სოციალურ იზოლაციას, ემოციურ დართგუნულობას და იმდენად ღრმა ინდივიდუალურ უძლურებას, რომ პროფესიული პროგრესი პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. მკვლევარი ხაზს უსვამს, რომ 1870-1930 წლებში კალიფორნიის ინდუსტრიალიზებულ სოფლის მეურნეობაში მუშაობა ,,უბედური საძმოს“ (“unhappy fraternity”) წევრობისა და უბადრუკი ცხოვრებისათვის თავის გაწირვას ნიშნავდა (Daniel 1982: 64).

რომანში *თაგვებსა და ადამიანებზე* სტაინბეკი სწორედ ასეთ „უბედურ საძმოს“ გვიხატავს. რომანის პერსონაჟებს კონფლიქტი აქვთ რანჩოს მეპატრონესთან, მის შვილთან და სოციალურ სტრუქტურასთან, რომელიც მათ უფრო მოხმარების საქონლად განიხილავს, ვიდრე ღირსეულ, სრულფასოვან ადამიანებად. მათ უნდა აღმოაჩინონ და შეინარჩუნონ თავიანთი ადამიანურობა მომძლავრებულ დეჰუმანიზებულ ძალებთან ჭიდილში. ამ თვალსაზრისით, მათი ამბავი არ არის მხოლოდ ამერიკული დრამა, რომელიც ქვეყნის კონკრეტულ რეგიონში კონკრეტულ ისტორიულ დროს თამაშდება. ეს ყველა დროისა და ადგილის ადამიანური დრამაა.

თაგვებსა და ადამიანებზე სტაინბეკის ლიტერატურული ექსპერიმენტია. მწერალი განმარტავს:

ეს სამუშაო სწრაფად მიდის და სწრაფად უნდა დასრულდეს. რამდენადაც ვიცი, ახალ ტექნიკას ვიყენებ, ახალ კომპლექტს, მაგრამ იმდენად ცუდად ნაკითხი ვარ, რომ შეიძლება იგი უკვე გამოიყენეს კიდეც. ამას საერთოდ არ აქვს მნიშვნელობა, თუ არ ჩავთვლით, რომ შეუსწავლელი მეთოდი სამუშაოს ართულებს, რადგან მეტ ზრუნვას მოითხოვს. მე არ მაინტერესებს მეთოდი, როგორც ასეთი, არამედ როგორც თემის გამოხატვის ადეკვატური საშუალება.

ექსპერიმენტული ფორმა, რომელიც სტაინბეკმა შეიმუშავა, პიესა-რომანი იყო ანუ, ნაწარმოები, რომელიც შეიძლება წაიკითხო როგორც რომანი, მაგრამ იმავდროულად შეიძლება სცენაზეც დაიდგეს უშუალოდ ტექსტზე დაყრდნობით მასში არსებითი ხასიათის ცვლილებების შეტანის გარეშე. წიგნის თითოეული ნაწილი გამოკვეთილი სცენაა, სადაც სტაინბეკი შუქჩრდილებს იყენებს, რათა სასცენო განათების ეფექტი შექმნას და სცენის დაწყებისა და დასრულების შთაბეჭდილება აღძრას. რომანის ექვსივე თავი იწყება ეპიზოდის ფიზიკური დეტალების აღწერით, რითაც ავტორი ამზადებს სცენას დრამატული მოქმედებისთვის.

წიგნის პირველ აბზაცში ყურადღებას იპყრობს მზის შუქზე მოლაპლაპე მდინარე. წყალი ქვიშაზე მიედინება და მდელოზე მდებარე გუბურაში ჩაედინება, სადაც ჩვენ ვხვდებით ჯორჯსა და ლენის. თავიდან სტაინბეკი გვიჩვენებს ხეობას ფართო პლანით, შემდეგ კი ის ავიწროვებს პერსპექტივას და მდელოზე ფოკუსირდება: “The shade climbed up the hills toward the top ... And then from the direction of the state highway came the sound of footsteps on crisp sycamore leaves ... and then two men emerged from the path and came into the opening by the green pool” (Steinbeck 1986: 2). („ჩრდილი ნელ-ნელა მთის მწვერვალებსაც გადაეფარა … მალე შარაგზის მხრიდან ფეხის ხმა მოისმა – ვიღაც ნეკერჩხლის გამხმარ ფოთლებს შორის მოაბიჯებდა... შემდეგ კი ბილიკზე ორი კაცი გამოჩნდა, რომლებიც მწვანე გუბურასთან, მდელოზე გამოვიდნენ“ (სტაინბეკი 2015: 2)). ამ ნაწყვეტის მკაფიო, აღწერითი პროზა, რომელიც სრულყოფილად შეესატყვისება სიუჟეტურ მოვლენებს, შეიძლება ასევე წავიკითხოთ როგორც სასცენო

მითითებები/დირექტივები. მთელი პირველი ეპიზოდი ვითარდება წარაფში, მოქმედების უმეტესი ნაწილი კოცონის გარშემო თამაშდება. ეპიზოდი სრულდება, როდესაც „გავარვარებული ნაკვერჩხლები ნელ-ნელა გაილია“. მილევადი შუქის ფონზე მწერალი დეტალურად გადმოსცემს ხმების ეფექტს: “Up the hill from the river a coyote yammered, and a dog answered from the other side of the stream. The sycamore leaves whispered in a little night breeze” (Steinbeck 1986: 16). („მდინარის პირას, მთებში კოიოტის ყმუილი გაისმა, მეორე ნაპირიდან კი ძაღლი გამოეპასუხა. ღამის მსუბუქი ნიავი ნეკერჩხლის ფოთლებს აშრიალებდა“ (სტაინბეკი 2015: 15)).

მეორე ნაწილი იწყება გარემოს ისეთი სპეციფიკური დეტალების აღწერით, რომ დეკორაციის დიზაინერი ყოველგვარი დამატებითი მითითებების/ინსტრუქციების გარეშე შეძლებდა ეს ეპიზოდი პირდაპირ სცენაზე გადაეტანა; შემოქმედებით ჯგუფს ფანტაზიის მოშველიებაც კი არ დასჭირდებოდა ოთახის დეკორაციების მოსაწყობად. სტაინბეკი ახსენებს ფიცრულის ფორმას, კვადრატული ფანჯრების რაოდენობას, შეშის ღუმელს, კვადრატულ მაგიდას ყუთებით, რომლებსაც სკამებად იყენებდნენ, კარზე ხის საკეტს. თავშესაფარში რვა ვიწრო საწოლია: “... five of them made up with blankets and the other three showing their burlap ticking. Over each bunk there was nailed an apple box with the opening forward so that it made two shelves for the personal belongings of the occupant of the bunk” (Steinbeck 1986: 17). („... აქედან ხუთზე ლოგინი იყო გაშლილი, დანარჩენ სამ საწოლზე – მხოლოდ გაუხამებელი ლეიბები ეგო. საწოლებს მიჭედებული ჰქონდა ვაშლის შესანახი ყუთი. ყუთის წინა მხარე ღია დაეტოვებინათ, და ამგვარად ის, ამა თუ იმ საწოლის მფლობელისთვის, პირადი ნივთების შესანახი, ორგანყოფილებიანი თაროს მოვალეობას ასრულებდა” (სტაინბეკი 2015: 16)). თაროებზე დაწყობილი ნივთებიც კი ნახსენებია.

მთელი მეორე ნაწილის მოქმედება ამ ოთახში ხდება, ცხადდება მოქმედი პირების ყოველი შემოსვლა და გასვლა. მწერალი აგვიღწერს ახალი პერსონაჟების გარეგნობას სწორედ ისე, როგორც ჯორჯს და ლენის საწყის ეპიზოდში. მოქმედება იწყება იმით, რომ იწევა თავშესაფრის კარის რაზა და შემოდიან კენდი, ჯორჯი და ლენი. ისევე როგორც პირველ ნაწილში, ჯერ სცენა ეწყო-

ბა, შემდეგ კი მთავარი პერსონაჟები შემოდიან. სიუჟეტური ხაზის დაძაბულობა იზრდება მთელი სცენის მანძილზე, ყოველ ჯერზე, როცა ხის საკეტი იწევა და რომელიმე ახალი პერსონაჟი შემოაბიჯებს ოთახში. რანჩოს ბოსი შემოდის, კითხვებს უსვამს ჯორჯსა და ლენის, საყვედურობს მათ დაგვიანების გამო და გადის. მას მალე მოჰყვება მისი ვაჟი ქარლი, რომელიც ზუსტად მამამისივით იქცევა. გრძნობს რა მოსალოდნელ უბედურებას, ჯორჯი შეახსენებს ლენის, რომ დაიმალოს წარაფში, თუ რამე ცუდი მოხდება. ამ დროს შემოდის ქარლის ცოლი, მისი ჩრდილი ეფინება თემატურად ისედაც ბნელ ეპიზოდს. სტაინბეკი წერს: “Both men glanced up, for the rectangle of sunshine in the doorway was cut off. A girl was standing there looking in” (Steinbeck 1986: 31). („ორივემ ზემოთ აიხედა – იატაკზე მზის შუქით განათებული კარის მართკუთხა ანარეკლი დარღვეულიყო. ზღურბლზე გოგონა იდგა და შიგნით იყურებოდა“ (სტაინბეკი 2015: 29)). სტაინბეკი აღწერს ქალს, მის მორთულობას, და მისი მაკიაჟის დეტალებს, სანამ ის კარის ჩარჩოში დგას, მზის შუქი კი ოთახში მის ზურგსუკან აღწევს.

ქარლის მეუღლის უკან, მზის შუქზე, გამოჩნდება სლიმი; ქარლის მეუღლე გაესაუბრება მას და გადის, მაგრამ იგი ოთახში მხოლოდ მას შემდეგ შედის, რაც ჯორჯი მოასწრებს გააფრთხილოს ლენი, რომ თავი შორს დაიჭიროს ამ ქალისგან. სწორედ იმ მომენტში, როცა ეპიზოდის ნეგატიური ენერგია თითქოსდა კულმინაციას აღწევს, შემოდის სლიმი. პერსონაჟის აღწერა კვლავ სასცენო მითითებებივით/დირექტივებივით იკითხება:

> A tall man stood in the doorway. He held a crushed Stetson hat under his arm while he combed his long black, damp hair straight back. Like the others he wore blue jeans and a short denim jacket. When he had finished combing his hair he moved into the room, and he moved with a majesty only achieved by royalty and master craftsmen. He was a jerkline skinner, the prince of the ranch.... His authority was so great that his word was taken on any subject, be it politics or love. (Steibeck 1986: 33)

> კარის ზღურბლზე მაღალი კაცი გამოჩნდა. იქამდე, სანამ გრძელ, შავ, კეფაზე ჩამოსწორებულ, დანამულ თმას ივარცხნიდა, სტეტსონის შლაპა იღლიაში ამოეჩარა. სხვებივით მასაც ლურჯი ჯინსის შარვალი და მოკლე, ბამბის ქსოვილის ქურთუკი ეცვა. თმის ვარცხნას რომ მორჩა, ოთახში მედიდური ნაბიჯებით დაიწყო სიარული, როგორც მხოლოდ დიდგვაროვნებს ან მთავარ ხელოსნებს სჩვევიათ. ის მთავარი მეხრე იყო, რანჩოს პრინცი ... მისი ავტორიტეტი იმდენად მაღალი იყო, ნებისმიერ საკითხზე, იქნებოდა ეს პოლიტიკა თუ სასიყვარულო თემა, გადამწყვეტი სიტყვა სწორედ მას ეკუთვნოდა. (სტაინბეკი 2015: 32)

სლიმის ყოფნა არღვევს დაძაბულობას, რომელიც ჯორჯმა შექმნა ლენისათვის ნათქვამი ავისმომასწავებელი სიტყვებით. სლიმი ჯორჯს მუშაობასა და მეგობრობაზე საუბარში შეიტყუებს, რითაც მას შესაძლებლობას აძლევს, შეაქოს ლენის ძალა. სლიმს, რომელსაც სტაინბეკი გვიხატავს როგორც კეთილისმყოფელ ავტორიტეტს, მოსწონს მისი ორი ახალი მუშის მეგობრული ურთიერთობა.

შემდეგ შემოდის კარლსონი, კიდევ ერთი მტვირთავი, და იწყებს სლიმის ძაღლზე ლაპარაკს, რომელსაც ახლახანს ეყოლა ლეკვები. ლენი აღენთება ლეკვების გაგონებაზე, მაგრამ განწყობა ისევ პირქუში ხდება, როდესაც კარლსონი დეტალურად ყვება, თუ როგორ აპირებს იგი კენდის ბებერი ძაღლის თავიდან მოშორებას. მოულოდნელად ფიცრულში ქარლი შემოვარდება, რომელიც თავის ცოლს ეძებს. ეს შემთხვევითი შეხვედრა მესამე ნაწილის ბოლოს ლენის, ჯორჯისა და ქარლის შეხვედრის ერთგვარი პრეფიგურაციაა. ეს ეპიზოდი სრულდება იმით, რომ ყველა ტოვებს ფიცრულს, სადაც "the sunshine lay in a thin line under the window" (Steinbeck 1986: 37). („მზე ფანჯრის ქვეშ ვიწრო ზოლად ეცემოდა" (სტაინბეკი 2015: 35)).

მეორე ნაწილის ბოლოს მკითხველი უკვე ყველა პერსონაჟსა და მოთხრობის ყველა მთავარ კონფლიქტს იცნობს. მესამე ნაწილი იწყება სასცენო განათების „სარეჟისორო" მითითებებით/ინსტრუქციებით: "Although there was

evening brightness showing through the windows of the bunkhouse, inside it was dusk" (Steinbeck 1986: 38). („ფიცრულის ფანჯრებიდან მზით განათებული საღამო იმზირებოდა, თუმცა ოთახში უკვე ჩამობნელებულიყო" (სტაინბეკი 2015: 36)). შემოდიან სლიმი და ჯორჯი. დიალოგის, როგორც ექსპოზიციის, გამოყენებით სტაინბეკი ავსებს ნარატიულ ხარვეზებსა თუ ნაპრალებს სცენებს შორის ისე, რომ არ წყვეტს სიუჟეტური ხაზის განვითარებას. სლიმისა და ჯორჯის საუბრიდან ჩვენ ვიგებთ, რომ სლიმს ლენისთვის ერთი ლეკვი უჩუქებია - ეს მარტივი ჟესტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სიუჟეტისა და თემის განვითარების თვალსაზრისით. ჯორჯისა და სლიმის დიალოგი ლენის შესახებ და შარი, რომელშიც ის გაეხვა, ნათელს ჰფენს წარსულს და მოასწავებს მომავალს. ორი კაცის საუბრისას პერიოდულად მთხრობელის თვალი ("narrative eye") აკვირდება დროის დინებას ადრეული საღამოდან დაღამებამდე და აღნიშნავს ფიცრულის ფანჯრებიდან შემომავალი შუქის ინტენსივობას. კენდი შემოდის მაშინ, როცა გარეთ თითქმის ბნელა. შემდეგ: "... the thick-bodied Carlson came in out of the darkening yard. He walked to the other end of the bunkhouse and turned on the second shaded light" (Steinbeck 1986: 44). ("ჩაბნელებული ეზოდან სახლში მსუქანი კარლსონი შემოვიდა. ოთახის მეორე ბოლოსკენ გაემართა და კიდევ ერთი ფოლადის სანათი აანთო." (სტაინბეკი 2015: 36)).

მაგრამ ოთახის ხელოვნურ განათებას არ შეუძლია იმ პირქუში განწყობის გაქარწყლება, რომელიც კენდიმ და კარლსონმა შემოიყოლეს. სანამ ჯორჯი, სლიმი და უიტი, კიდევ ერთი მტვირთავი, ჩუმად სხედან, კარსლონი აიძულებს კენდის, რომ ბებერი ძაღლი მოსაკლავად გარეთ გაიყვანოს. მას შემდეგ, რაც დაძაბულ სიჩუმეს არღვევს პისტოლეტის გასროლის ხმა, სცენა გადაიტვირთება მომსვლელ-წამსვლელებით, ამ ფონზე კი იკვეთება ჯორჯს, ლენისა და კენდის შორის გამართული საუბრის ცენტრალური მნიშვნელობა ეპიზოდისათვის. ამ საუბრის დროს მოხუცი კაცი თავისი მთელი ცხოვრების დანაზოგს სთავაზობს ჯორჯს იმ ფერმაში პარტნიორობისათვის, რომლის ყიდვასაც ჯორჯი და ლენი გეგმავენ. რაღაც მომენტში მიგრანტი მუშის ხვედრისაგან თავის დაღწევის ოცნება თითქოს რეალური ჩანს. თუმცა იმედიანი განწყობა სწრაფად იცვლება, როდესაც ქარლი შედის ფიცრულში. მას ჰგონია, ლენი დამცინისო, თავს ესხმის მას და ცემს, ლენი კი ხელს მოატეხს ქარლს. უსიამოვნება, რო-

მელსაც ჯორჯი მოელოდა, ახლაღა იწყება. სლიმი ქარლს პირობას ადებინებს, რომ იგი არ მოუყვება მამამისს მომხდარის შესახებ, შემდეგ კი ქარლი საავადმყოფოში გადაჰყავთ. ჯორჯი და ლენი ოთახში მარტო რჩებიან და ეპიზოდიც მთავრდება.

მეოთხე ნაწილი იწყება შავკანიანი მეჯინიბის, კრუქსის, სამყოფლის დეტალური აღწერით - კრუქსი საჯინიბოს გვერდით მომცრო ოთახში ცხოვრობს. კრუქსის ხანმოკლე შეხვედრა ლენისთან, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თითქოსდა აფერხებს სიუჟეტს, ხელს უწყობს ლენის ხასიათის განვითარებას და კიდევ უფრო ნათლად გამოკვეთს მიწაზე ოცნების ილუზორულობას. ამ ეპიზოდში ქარლის ცოლის შემოყვანით და იმ პიროვნებისადმი მისი ინტერესის ხაზგასმით, ვინც ქარლის ხელი მოტეხა, სტაინბეკი ნიადაგს ამზადებს ამბის დრამატული გადაწყვეტისათვის. მე-5 ნაწილი, რომანის ბოლო ეპიზოდი, რომელიც რანჩოზე ხდება, იწყება იმის აღწერით, თუ როგორ დასტირის ლენი თავის მკვდარ ლეკვს. იგი თავლაში მარტოა და საკუთარ თავს ელაპარაკება, ეშინია, რომ ჯორჯი გაუბრაზდება. რახან ლეკვი განზრახ კი არ მოუკლავს, არამედ შემოაკვდა, ვერ გადაუწყვეტია, დაიმალოს მდელოზე გუბურასთან, თუ არა. ეს არის პირველი შემთხვევა, როდესაც „სცენა“ მთლიანად ლენის ეთმობა და სტაინბეკი იყენებს ამ მომენტს იმის საჩვენებლად, თუ რამდენად საშიშია ლენი: ის ფლობს უზარმაზარ ფიზიკურ ძალას, რომელსაც ვერ აკონტროლებს და ის მთლიანად ჯორჯზეა დამოკიდებული, რომელიც მის მაგივრადაც ფიქრობს.

ლენის საუბარი მის მკვდარ ლეკვთან იმ ტრაგიკული გმირის მონოლოგს მიაგავს, რომელიც აუდიტორიას გადაუშლის თავის ფიქრებსა და განცდებს, თავისი საქციელის მოტივებს უზიარებს მას. თუმცა ლენი ტრაგიკული გმირი კი არ არის, არამედ ბუნების ტრაგედიაა, რადგან ვერც თავის გონებას აკონტროლებს, ვერც გრძნობებს და ვერც საქციელს. ქარლის ცოლი, რომელიც ლენის შემოაკვდება, ამ ეპიზოდში ლენის კონტრასტულ პერსონაჟად გვევლინება. მისი სქესიც ბუნების ტრაგედიაა: ის ცხოვრობს პატრიარქალურ სამყაროში, იგი თითქმის ვერ აკონტროლებს თავის ცხოვრებას და ეწირება იმ ფაქტს, რომ არ ესმის, თუ რამხელა უკონტროლო ძალის პატრონია ლენი. ინსტიქტურად, მდინარისპირა ნეკერჩხლის ლელიანისაკენ თავის შესაფარებლად გაქცევამდე, ლენი მკვდარი ქალის სხეულს თივით დაფარავს ისევე, როგორც დაფარა

მკვდარი ლეკვი. რამდენიმე წუთის შემდეგ ცხედარს აღმოაჩენენ და ბრბო შეუდგება ლენის ძებნას ლინჩის წესით მის დასასჯელად.

ბოლო ეპიზოდი გვაბრუნებს იმავე ადგილას, სადაც მოქმედება დაიწყო; დღის მონაკვეთიც კი იგივეა. იმ სიმშვიდით მოცულ მდელოზე, სადაც ლენი და ჯორჯი პირველად ჩნდებიან რომანში, სტაინბეკი კიდევ ერთხელ უკანასკნელად შეახვედრებს მათ. დღე იწურება; სანამ ჯორჯი ლენის ესროდეს, სტაინბეკი უბრუნდება რომანის პირველი სამი ნაწილის შუქ-ჩრდილებს. ის წერს: "Only the topmost ridges were in the sun now. The shadow in the valley was blue and soft" (Steinbeck 1986: 103). („მზის სხივი მხოლოდ ყველაზე მაღალ ქედებს ეცემოდა. ჩრდილობი ხეობაში ლურჯი და ბუნდოვანი იყო" (სტაინბეკი 2015: 97)). ეს აღწერა მთელი რომანისათვის ნიშანდობლივი ნარატიული პასაჟია. მთხრობელის ხმა ("narrative voice") იშვიათად არღვევს აღწერით მეთოდს. რომანის-პიესის შექმნის გადაწყვეტილებით სტაინბეკმა ნარატიულ დისკურსს მკაცრი შეზღუდვები დაუწესა და ექსპოზიციისა თუ სიუჟეტის განვითარების მთელი ფუნქცია დიალოგსა და მოქმედებას დააკისრა. ამგვარად, მკითხველი ისმენს და ხედავს, თუ როგორ ვითარდება ამბავი. მნიშვნელოვანი მოქმედებები - ლენის მიერ ქარლისათვის ხელის მოტეხა, ლეკვისა და ქარლის ცოლის უნებლიე მკვლელობა - იშლება რანჩოს ყოველდღიური ცხოვრების თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალების ფონზე. ამ სხვადასხვა თავსდატეხილ უბედურებას კუმულატიური ეფექტი აქვს; ისინი გროვდებიან, ჯამდებიან, და საბოლოოდ თხრობის ტემპი ნელდება ყველაზე დაძაბულ მომენტში, როდესაც ჯორჯი ესვრის ლენის მდინარის პირას. რომანის წარმატება გარკვეულწილად ამ დრამატული ტექნიკის ეფექტურობითაც აიხსნება. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში არ არის დახატული ფართო ეპოქალური ფონი, დიდი დეპრესიის გამოძახილი ერთგვარ რეფრენად გასდევს ამ შთამბეჭდავ ლიტერატურულ ექსპერიმენტს.

გამოყენებული ლიტერატურა

სტაინბეკი, ჯონ. *თაგვებსა და ადამიანებზე*. ინგლისურიდან თარგმნა გვანცა ჯობავამ. თბილისი: არტანუჯი, 2015.

Benson, Jackson J. (ed.). *The Short Novels of John Steinbeck*.

Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.

Daniel, Cletus E. *Bitter Harvest: A History of California Farmworkers, 1870-1941*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Loftis, Anne. "A Historical Introduction to *Of Mice and Men*". In Jackson Benson (ed.). *The Short Novels of John Steinbeck*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.

Owens, Louis. *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*. Boston: Twayne Publishers, 1989.

Steinbeck, John. *Of Mice and Men/Cannery Row*. New York: Viking Penguin, 1986.

კორმაკ მაკარტის რომანის გზა ეკოპოეტიკა

ირაკლი ცხვედიანი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ECOCRITICAL READING OF CORMAC MCCARTHY'S *THE ROAD*

IRAKLI TSKHVEDIANI
Akaki Tsereteli State University

Abstract: The purpose of the present paper is to offer an ecocritical reading of Cormac McCarthy's 2006 novel *The Road*. In other words, the paper is concerned with more than how environment manifests itself in the novel. Instead there is a greater purpose, to understand the role of the environment within the text itself, and consider how that role creates a textual opinion of the environment, either within the text or beyond it. Outlining a broad theoretical framework/critical approach enabling to accommodate adequately the literary-critical significance of environmentalism for the American literary imagination, the article focuses on the responses to Anthropocene and climate change in *The Road*. The scientific notion of the Anthropocene, an epoch in which human activity drives global environmental change, posits a time of ecological disaster for the human race. The article examines the ways in which Cormac McCarthy responds with alarm to the world's most pressing crisis. McCarthy's post-apocalyptic novel is viewed as a fictional response to the present confluence of ecological disasters (climate change, ocean acidification, resource degradation, species extinction etc.) concerned with global environmental disaster that resulted in the destruction of biodiversity etc. Given the broad implications of the Anthropocene, contemporary eco-literature intersects with many interpretations: ecocritical, environmental justice, ecofeminism, eco-ethnic ethics, econarratology, affective ecocriticism, empirical ecocriticism, and mindful/Zen ecocriticism. The article considers from this broad perspective McCar-

thy's response to the existential crisis that the Anthropocene poses to humanity.

Keywords: Ecocriticism, ecocritical reading, environmental disaster, Anthropocene, post-apocalypses

ეკოკრიტიკა ლიტერატურათმცოდნეობის შედარებით ახალი მიმართულებაა. თვით ტერმინი „ეკოლოგიაც"[1] საკმაოდ გვიან „მოიჭრა" - იგი 1866 წელს შექმნა გერმანელმა ზოოლოგმა, საზღვაო ბიოლოგმა, ბუნებისმეტყველმა და ფილოსოფოსმა ერნსტ ჰაინრიხ ფილიპ აუგუსტ ჰეკელმა (Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, 1834-1919) (Onion 1985), თუმცა ლიტერატურაში ეკოლოგიური საკითხების ასახვის შესწავლა ტერმინის შექმნამდე გაცილებით უფრო ადრეც აინტერესებდათ (Coupe 2000). ლიტერატურისა და ბუნების ურთიერთმიმართებას ოდითგანვე იკვლევენ ლიტერატურათმცოდნეები, მაგრამ ლიტერატურისადმი საკუთრივ ეკოკრიტიკული მიდგომა, როგორც თეორიულ-მეთოდოლოგიური სისტემა, რომელიც ფოკუსირებულია არა მხოლოდ იმ მხატვრულ ნაწარმოებებზე, სადაც ბუნება, ბუნებისა და ცივილიზაციის, ბუნებისა და ადამიანის ჭიდილი მთავარი თემაა და ბუნების კულტი სხვადასხვა მოდიფიკაციით გვხვდება (ე. წ. "nature writing"), არამედ, ზოგადად, ბუნებივი გარემოს როლზე მხატვრულ წარმოსახვაში, 1990-იან წლებში იწყებს ჩამოყალიბებას. ამ თვალსაზრისით ერთგვარი ნიშანსვეტია ეკოკრიტიკული ესეების პირველი მნიშვნელოვანი კრებული *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, რომელიც 1996 წელს გამოიცა (Glotfelty & Fromm 1996). ამ გამოცემას მალევე მოჰყვა მთელი რიგი სამეცნიერო პუბლიკაციებისა, სადაც განხილულია ეკოკრიტიკის ფუნდამენტური მიზნები, თეორიული საკითხები და ანალიზის მეთოდები (Branch et al. 1998; Kerridge & Sammell 1998; Tallmadge & Harrington 2000; Coupe 2000 და სხვ.) 1999 წელს ეკოკრიტიკას ჟურნალის *New Literary Criticism* სპეციალური ნომერი მიეძღვნა. ნომერში ეკოკრიტიკის ინტერპრეტაციული სტრატეგიები და ანალიტიკური საფუძვლები ფართო კონტექსტშია განხილული. ნომერში შემავალ კრიტიკულ ესეებში გაანალიზებულია ისეთი საკითხები, როგორიცაა კულტურა და ბუნებრივი გარემო (Bate 1999: 541-560), ეკოკრიტიკა და მეცნიერება (Love 1999: 561-576),

1 „ეკოლოგია" ორი სიტყვისაგან შემდგარი კომპოზიტია: ეკო (ბერძნ. სახლი, საცხოვრისი) და ლოგია (ბერძნ. შესწავლა).

ეკოკრიტიკა, ლიტერატურის თეორია და ეკოლოგია (Phillips 1999: 577-602), ეკოლოგიური სუბლიმური (Hitt 1999: 603-623), ორნიტოლოგიური ცოდნა და ლიტერატურა (Rowlett 1999: 625-647), ვირტუალური ეკოლოგია და გართობის სფერო (Hayles 1999: 675-697), ეკოკრიტიკული ამბოხი (Buell 1999: 699-712) და სხვ. მიუხედავად ეკოკრიტიკის სხვადასხვა პერსპექტივიდან განსაზღვრის მცდელობისა, ამ ესეებში იკვეთება, რომ არ არსებობს ინტერპრეტაციის ერთიანი სტრატეგია და ეკოკრიტიკის მონოლითური თეორია. როგორც ლორენს ბიუელი აღნიშნავს, ეკოკრიტიკას ჯერაც აკლია ისეთი მყარი თეორიულ-მეთოდოლოგიური საფუძველი, როგორიც, მაგალითად, ახალი კრიტიკისათვის შექმნა რენე უელეკისა და ოსტინ უორენის ლიტერატურის თეორიამ, ხოლო კოლონიური დისკურსისათვის - ედუარდ საიდის ორიენტალიზმმა (Buell 1999: 700).

ეკოკრიტიკის განვითარების თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ლორენს ბიუელისა და ჰუბერტ ზაპფის შრომები, რომლებმაც წინა პლანზე წამოწიეს ისეთი საკითხები, როგორიცაა ეკოკრიტიკის ახალი მიმართულებები (Buell 2011: 87-115), ბუნებრივი გარემოს კრიზისი და მხატვრული წარმოსახვა (Buell 2005), კულტურული ეკოლოგია და ლიტერატურის ეკოლოგიური არქივები (Zapf 2021: 121-140).

მხატვრული შემოქმედების შესწავლა ეკოკრიტიკული პერსპექტივიდან განსაკუთრებით აქტუალური გახდა პოსტმოდერნის ეპოქაში, როცა ეკოლოგიური პრობლემები დიდი სიმწვავით წამოიჭრა ადამიანის წინაშე. როგორც დენიელ უაითი აღნიშნავს, მეტაფორულად პოსტმოდერნისა და ეკოლოგიის იდეები ახალი ბუნებრივი გარემოსდაცვითი მრავალგანზომილებიანი ეთიკისა და პრაქტიკის შემადგენელი ორი ნახევარია (White 1997). ერთი სიტყვით, ეკოლოგიური კრიზისის გლობალიზაციამ ხელი შეუწყო ეკოკრიტიკის წარმოშობასა და განვითარებას, რაც თავის მხრივ, გზას უხსნის ახალ ჰერმენევტიკულ ჰორიზონტს ლიტერატურისა და ბუნების ურთიერთმიმართების ინტერპრეტაციასა და გაგებაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეკოკრიტიკის ისტორია სულ რაღაც ორიოდე ათწლეულს ითვლის, ამ ხნის განმავლობაში უკვე გამოიკვეთა მხარეები თუ „ბანაკები“, რომლებიც ურთიერთსაწინააღმდეგო არქივებსა და კრიტიკულ

მოდელებს ეყრდნობიან. როგორც ნირმალ სელვამონი აღნიშნავს, ეკოკრიტიკოსები არ არიან შეთანხმებული, თუ რა არის ეკოკრიტიკის ძირეული პრინციპი და რამდენადაც ამ საკითხთან დაკავშირებით არ არსებობს კონსენსუსი, არ არსებობს საერთო დეფინიციაც (Selvamony 2007: xix). ტერმინოლოგიის დონეზეც არ შეიმჩნევა ერთიანობა - სხვადასხვა კრიტიკოსი სხვადასხვაგვარად მოიხსენიებს ლიტერატურული კრიტიკის ამ მიმართულებას (ecocriticism, environmental criticism, literary-environmental studies, literary ecology, literary environmentalism, green cultural studies და სხვ.), თუმცა, რა ტერმინითაც უნდა აღვნიშნოთ იგი, ერთი რამ ფაქტია: დღესდღეობით კლასიკური თუ პოსტმოდერნული ლიტერატურის შესწავლა ეკოკრიტიკის პერსპექტივიდან უაღრესად აქტუალურია როგორც კულტუროლოგიური და ესთეტიკური, ასევე საზოგადოების ეკოლოგიური ცნობიერების გაღრმავებს თვალსაზრისითაც.

ამერიკულ ლიტერატურასა და კულტურაში ბუნებრივი გარემოსა და ეკოლოგიური პრობლემების მხატვრული გააზრების კრიტიკულ რეცეფციაში საეტაპო ნაშრომებად უნდა მივიჩნიოთ ქრისტინე გერჰარდტისა (Gerhardt 2014, Gerhardt & Grewe-Volpp, 2016) და შტეფან ბრანდტის (Brandt et al. 2022 (a), Brandt et al. 2022 (b): 4-14, Brandt & Cenamor 2021 (a), Brandt 2021 (b): 74-90, Brandt 2021 (c): 445-462, Brandt 2020: 2-14, Brandt et al. 2010 (a), Brandt et al. 2010 (b): ix-xviii) მონოგრაფიები, სტატიები და მათი რედაქციით გამოცემული აკადემიური ესეების კრებულები, რომლებიც ამერიკულ ლიტერატურაში ეკოლოგიის პრობლემური საკითხების ანალიზს ეძღვნება. ბუნებრივია, ეკოკრიტიკოსებს ყურადღების მიღმა არც კორმაკ მაკარტის *გზა* (***The Road***, 2006) დარჩენიათ - რომანი, სადაც წარმოსახულია პოსტაპოკალიპტური ამერიკა, სამყარო, რომლის ბიოსფეროც განადგურებულია.

. . .

გზა მრავალშრიანი, მრავალნიშნადი, ინტერტექსტუალურად უაღრესად მდიდარი ტექსტია, რაც მისი არაერთგავროვანი და ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი ინტერპრეტაციის საშუალებასაც კი იძლევა. რომანს იკვლევენ

სხვადასხვა თეორიულ-კრიტიკული პერსპექტივიდან (რეცეფციული ესთეტიკა იქნება ეს თუ არტურ შოპენჰაუერისა და პეტერ ზაპფეს[1] პესიმისტური ფილოსოფიური მოძღვრებები), განიხილავენ მას როგორც სამხრეთის ლიტერატურული კულტურის ნაწილს, სწავლობენ რომანის ჰეტეროგენულ ლიტერატურულ კონტექსტებს, მწერლის მხატვრული წარმოსახვის წყაროებს, გავლენებს, ალუზიებს, მაკარტის ინტერტექსტუალურ დიალოგს სხვადასხვა მწერალთან; რომანს ასევე განიხილავენ ამერიკული რომენსის ('romance') ტრადიციასთან მიმართებაში, *გზას* აანალიზებენ ამერიკული ლიტერატურული ნატურალიზმის (სტივენ კრეინი, ფრენკ ნორისი, ჯეკ ლონდონი, თეოდორ დრაიზერი) კონტექსტში და ჩარლზ დარვინის ევოლუციის თეორიის შუქზე, შეისწავლიან ბიბლიის ზეგავლენას რომანზე, მის თეოლოგიურ ასპექტს და ა. შ. მთელს ამ მრავალრიცხოვან და ნაირგვაროვან ინტერპრეტაციებში, სადაც ხან მწერლის სტილზე, გავლენებზე, კონცეპტუალურ-ესთეტიკური პოზიციის წყაროებზე, ჟანრის პოეტიკაზე, რეგიონისა და ისტორიული კონტექსტისადმი ავტორის დამოკიდებულებაზეა ყურადღება გამახვილებული, ხანაც კი - ტექსტის მორალურ და რელიგიურ/თეოლოგიურ იმპლიკაციებზე, რომანის ეკოკრიტიკული წაკითხვა ცალკე ხაზად იკვეთება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა დეივიდ ჰუებერტის (Huebert 2017: 66–87), სიუზენ კოლინის (Kollin 2020: 216-226), კატერინა კოვაროვას (Kovarova 2019: 43-60), კატერინა ბართოვას (Bártová 2017: 24-32) და სხვათა შრომები. ძნელია, არ დაეთანხმო დეივიდ ჰუბერტს, რომ ესაა ელეგიური ნაწარმოები, რომელიც გლობალურ ეკოლოგიურ კატასროფას წინასწარმეტყველებას (Huebert 2017: 79-80). მისივე ინტერპრეტაციით, *გზაში* პლანეტარული ეკოსისტემა განხილულია როგორც ადამიანის მოდგმის „სხეული", ხოლო უახლესი ისტორია წარმოსახულია როგორც სახეობათა ერთგვარი თვითკანიბალიზაციის პროცესი, რასაც მკვლევარი „ეკოლოგიურ კანიბალიზმს" უწოდებს (Huebert 2017: 66-87).

რომანში მამა-შვილი „მოგზაურობს" პოსტაპოკალიპტურ, გადამწვარ-

1 პეტერ ვესელ ზაპფე (1899-1990) - ნორვეგიელი ფილოსოფოსი და გარემოს დამცველი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ადამიანები სამყაროში გზას იკაფავენ მხოლოდ „რეპრესიული მექანიზმების" ანუ, შეგუების სტრატეგიების საშუალებით მათი ეგზისტენციალური შიშის იგნორირებით, თავის არიდებით ან სუბლიმაციით. ამ თვალთახედვით, მაკარტი სწორედ საზოგადოებაში რეპრესიული მექანიზმების ფუნქციონირებას იკვლევს.

-გადაბუგულ, ფერფლით დაფარულ ამერიკაში, სადაც მუდამდღე ბნელა, ცა დღისითაც სულ რუხია და მზე არასოდეს ანათებს, ყინვა ქვას ხეთქს, გზებზე კი მოროდიორები და კანიბალები დაძრწიან. ზოგიერთი კრიტიკოსი სივრცის ლოკალიზებას ცდილობს და სამოქმედო გარემოს ხან ნიუ იორკის შტატის მთა-გორებს ან დასავლეთ მასაჩუსეტსს ამსგავსებს, ხან ტენესისა თუ მისისიპის შტატის ლანდშაფტს, ხანაც კი სიერა ნევადას კლდოვან სანაპიროსა თუ ორეგონის შტატს, რაც, რასაკვირველია, ნონსენსია - ეს წარმოსახვითი, პირობითი გეოგრაფიაა, ფოლკნერის იოკნაპატოფას მსგავსი, ერთდროულად ლოკალურიც და უნივერსალურიც.

მამა-შვილის ერთადერთი მიზანია, შიმშილითა და სიცივით სიკვდილსა და გზაზე მოთარეშე კაციჭამიებს თავი დააღწიონ და ზღვის სანაპიროს მიაღწიონ, თუმცა მთელი ეს მოგზაურობა სიზიფეს შრომას ჰგავს - მათ არ იციან, სად მიიყვანთ გზა, ან რა ელით, თუ ზღვას მიაღწევენ. გარკვეული აზრით, თხრობა სიზიფეს მითის მიხედვითაა მოდელირებული - ესაა ერთი და იგივე დაბრკოლებების დაუსრულებლად დაძლევა გაურკვეველი მიზნის მისაღწევად, ან თავის გადარჩენის მიზნით, რასაც ასევე არა აქვს აზრი, რადგან დაკარგული სულიერი საწყისის პოვნის, ადამიანური ყოფისა და განადგურებული ბუნებრივი გარემის აღორძინების ყოველგვარი იმედი გადაწურულია. პროტაგონისტის ცოლი, პოსტაპოკალიპტური რეალობის აბსურდულობითა და საშინელებით დაზაფრული, თვითმკვლელობას არჩევს, რასაც ქმარი მას ვერაფრით გადაათქმევინებს. ცოლ-ქმრის დიალოგში მკაფიოდ ვლინდება დიამეტრულად განსხვავებული დამოკიდებულება სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხისადმი ახალ პოსტ-აპოკალიპტურ სინამდვილეში, სადაც ისინი, ვინც კაცისათვის „გადარჩენილები“ არიან, ქალს მოსიარულე მკვდრებს მოაგონებს საშინელებათა ფილმიდან:

> We’re survivors he told her across the flame of the lamp.
> Survivors? she said.
> Yes.
> What in God’s name are you talking about? We’are not survivors. We’re the walking dead in a horror film. (McCarthy 2006: 47)

რომანი შეგვიძლია გავიაზროთ როგორც ერთგვარი ნოსტალგია ძველი, პრე-ინდუსტრიული სამყაროსადმი, რომელიც (პოსტ)მოდერნის ჰეგემონიის პირობებში აღარ არსებობს. (პოსტ)მოდერნი წარმოსახულია როგორც ეპოქა, როცა ძალადობა და პროგრესი ერთ განუყოფელ ფენომენად იქცა. მაკარტის წარმოდგენით, მოდერნის განვითარება სწორედ ამ რაციონალურ და აუცილებელ ურთიერთობაზეა დამოკიდებული. განმანათლებლობამ გაანთავისუფლა ადამიანი ძველი სისტემების სულიერი და ფიზიკური შეზღუდვებისაგან, თუმცა, მეორე მხრივ, მოდერნმა და ტექნოლოგიურმა პროგრესმა პლანეტარული აპოკალიფსი გამოიწვია. ნიკოლას მონკის აზრით, ამ ტიპის აზროვნება აპოთეოზს აღწევს *გზის* „უნაყოფო /იავარქმნილი მიწის“ მეტაფორულ ხატში (Monk 2020: 227-235). მართლაც, ესაა ელიოტისეული „ბერწი მიწის“ მეტაფორული ხატის აქტუალიზაცია ანთროპოსინისა თუ პოსტჰუმანიზმის ხანაში - ტოტალურად გაუდაბურებული ბუნებრივი გარემოს აპოკალიპტური ხილვა. მაკარტი, ფაქტობრივად, ბიოსამყაროს გლობალურ მდგომარეობას გვიხატავს. ელიოტის *ბერწი მიწის* (*The Waste Land*, 1922) ასოციაციას იწვევს ისეთი ფრაზები, როგორიცაა “Barren, silent, godless” (McCarthy 2006: 4), “the wasted country” (McCarthy 2006: 5), “Desolate country” (McCarthy 2006: 14), ხოლო გზაზე მოთარეშე ადამიანის მაგვარი გადაგვარებული არსებები ანგლო-ამერიკელი პოეტის პერსონაჟს - სუინის, ან სულაც მისივე „ფუტურო კაცებს“ მოგვაგონებს ამავე სახელწოდების ლექსიდან (“The Hollow Men”, 1925), ოღონდ მათ გაცილებით უფრო საზარელ და დეგრადირებულ ვერსიებს. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ სამყაროს ელიოტისეული პოეტური აღქმა, როგორც ჯოჯოხეთისა, მისი ადრეული ლექსებისა და *ბერწი მიწისათვის* დომინანტური ამქვეყნიური ჯოჯოხეთისა და ქვეყნიერების აღსასრულის მეტაფორიკა ძალზედ ახლო და ორგანულია მაკარტის მხატვრული ვიზიონებისთვის. ინფერნალური სახეებითაა „დახუნძლული“ არა მარტო გაპარტახებული ბუნებრივი გარემო, რომელსაც ავტორი აგვიღწერს, არამედ თვით პერსონაჟთა სიზმრებიც კი:

> They stood on the far shore of a river and called to him. Tattered gods slouching in their rags across the waste. Trecking the dried floor of a mineral sea where it lay cracked and broken

like a fallen plate. Paths of feral fire in the coagulate sands. The figures faded in distance. He woke and lay in the dark. (McCarthy 2006: 44)

რომანში არ ჩანს, თუ რა კატაკლიზმამ გამოიწვია ინდუსტრიული ცივილიზაციისა და გლობალური ეკოსისტემის ასეთი ტოტალური განადგურება. ტექსტში გვხვდება ერთადერთი ბუნდოვანი მინიშნება, რომელმაც შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ კატასტროფის მიზეზი ატომური ომი იყო:

A long shear of light and then a series of low concussions. He got up and went to the window. What is it? she said. He didnt answer. He went into the bathroom and threw the lightswitch but the power was already gone. A dull rose glow in the windowglass. He dropped to one knee and raised the lever to stop the tub and the turned on both taps as far as they would go. She was standing in the doorway in her nightwear, clutching the jamb, cradling her belly in one hand. What is it? she said. What is happening?

I dont know. (McCarthy 2006: 45)

თუმცა ასევე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ანთროპოსინის შედეგია - ახალი გეოლოგიური ერისა, როცა ადამიანი დამღუპველ გავლენას ახდენს გეოლოგიურ თუ ეკოსისტემებზე და კატასტროფულ ანთროპოგენულ კლიმატურ ცვლილებას იწვევს. ბუნების პროცესებში ადამიანის უხეში ჩარევის შედეგად იკარგება დედამიწის ბიომრავალფეროვნება. ანთროპოსინის დადგომას ხელი შეუწყო ე. წ. „ატომის ეპოქამ“ და „დიდმა აჩქარებამ“ (‘Great Acceleration’), რომელიც, თავის მხრივ, გამოიწვია ცივ ომთან დაკავშირებულმა გლობალურმა გამალებულმა შეიარაღებამ (Kollin 2020: 216-226). ანთროპოსინს კი გარდუვალად მოჰყვება პოსტჰუმანიზმის ეპოქა, რომელიც აღარ არის ანთროპოცენტრისტული, აღარ ემყარება კარტეზიანულ დუალიზმს. პოსტჰუმანიზმი თანამედროვე ფილოსოფიასა და კრიტიკულ თეორიაში მიანიშნებს ჰუმანიზ-

მის ეპოქის დასასრულზე. უპირისპირდება ანთროპოცენტრიზმს და უარყოფს ანთროპოცენტრულ წანამძღვრებზე დამყარებულ ანთროპოლოგიურ უნივერსალიებს. აქ წაშლილია ტრადიციული საზღვრები ადამიანურსა დ არა-ადამიანურს, ადამიანსა და ბუნებას, ადამიანსა და ცხოველს, ადამიანსა და ტექნოლოგიებს შორის.[1]

საინტერესოა, რომ მწერალი ზუსტად მიუთითებს კატასტროფის დროს: “The clocks stopped at 1:17” (McCarthy 2006: 45). მართლაც, რომანში დრო თითქოსდა შედედდა, გაჩერდა და საერთოდ გაქრა. ცივილიზაციისა და ბუნებრივი სამყაროს განადგურების შემდეგ შეუძლებელია დრო ისევე მიედინებოდეს, როგორც მანამდე მიედინებოდა - კალენდარულმა დრომ, დროის დინებამ, უბრალოდ, აზრი დაკარგა. უკვე რომანის დასაწყისში კაცს, რომელიც შვილთან ერთად სამხრეთისკენ მიეშურება, წლებია დროის ათვლა აღარ უწარმოებია და ისიც კი არ იცის, თუ რომელი თვეა, რადგან დროს არანაირი მნიშვნელობა აღარა აქვს, ყოველი წამი, წუთი, დღე, თუ წელიწადი აბსოლუტურად ერთნაირია: “He thought the month was October but he wasnt sure. He hadn’t kept a calendar for years. They were moving south. There’d be no surviving another winter here” (McCarthy 2006: 4).

დროის გაუქმების ეფექტი თხრობის დონეზეც მიიღწევა - რომანში თხრობა არალინეარულია, სიუჟეტური მოვლენები და ხდომილებები არ ექვემდებარება ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, თხრობა ფრაგმენტირებულია მოგონებებით, „ფლეშბექებით“ (ბიჭის დაბადების გარემოებებისა და დედის თვითმკვლელობის შესახებ მკითხველი მხოლოდ ორმოცდაათი გვერდის შემდეგ შეიტყობს), სიზმრებით, სიზმრიდან ცხადში, დროის ერთი პლანიდან მეორეზე მოულოდნელი გადასვლებით. ფაქტობრივად, საქმე გვაქვს დროის სპატიალიზაციასთან - რომანში მოქმედება ზედროულ მითოპოეტიკურ სამყაროში, „მარადიულ ახლაში“ (‘eternal now’) ხდება. თხრობის არალინეარულობა არღვევს დროის უწყვეტელ, ყველასათვის საერთო თანმიმდევრობას. წარმოსახვა წყვეტს კავშირს ისტორიულობასთან, ვინაიდან იგი შლის ზღვარს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს შორის და მხოლოდ „მითოსურ მარადისობას“ ტოვებს.

1 ვრცლად ადამიანური და არა-ადამიანური სამყაროების ურთიერთმიმართების შესახებ იხ.: Changizi 2022: 21-33, Estes 2022, Warnes 2022: 74-92.

სივრცითი პერსპექტივა ცნობიერების მიერ ამ მარადისობის აღქმის ერთადერთ შესაძლებლობად იქცევა.

გზის მხატვრული სივრცის „შემავსებელი ელემენტები“ ძალიან მწირია თავად სივრცის უსასრულობის ფონზე - ესაა გაპარტახებული ტყე-ღრე და მთა-ბარი, უსიცოცხლო მდინარეები, უკაცრიელი, გადამწვარი ქალაქები, მიტოვებული ფერმები და ბენზინგასამართი სადგურები და ა. შ. ერთი სიტყვით, ტრადიციული კოლიზია თუ კონფლიქტი ბუნებასა და ცივილიზაციას შორის რელევანტურობას ჰკარგავს - ერთიც განადგურებულია და მეორეც.

გზა ერთადერთი რეალობაა, რომელსაც ბიჭი იცნობს - აპოკალიფსამდელი სამყარო მისთვის აბსოლუტურად უცხოა. ბიჭის სიზმრებიც კი გზად შეძენილი გამოცდილებიდანაა მოქსოვილი. ეს გამოცდილება კვებავს მის გონებას იმ ფერებით, რომლებითაც ის ფერდაკარგულ სამყაროს ხატავს. ყველაფერი, რაც გზის მიღმაა, ადგილები, ადამიანები, თუ ბავშვის დედა, რომანში მოკლებულია მკაფიო კონტურებს, ფერმკრთალადაა მოხაზული, ეფემერული ფიგურებია. ის ფაქტი, რომ ბიჭი გზად უვნებლად გადაურჩება ყოველგვარ განსაცდელს, უფრო იღბლისა და მამამისის სიფრთხილის დამსახურებაა, ვიდრე ღვთაებრივი ჩარევის. მიუხედავად იმისა, რომ კაცი ხშირად ესაუბრება ღმერთს, რომანში მტკივნეულად შეიგრძნობა მისი არყოფნა.

მაკარტის მცდელობა, შექმნას ახალი დასაწყისი და ახალი თავისუფლება, შემოგვთავაზოს ფილოსოფიური მედიტაციები ადამიანის ცოდნის საზღვრებზე და სამყაროს დასასრულს ადამიანის ქმედებათა აპოკალიპტური რევიზია, დაგვიხატოს ადამიანებისა და არა-ადამიანური პერსონაჟების კომპლექსური ურთიერთობები მარადცვალებად მატერიალურ სამყაროში სხვადასხვა გეოგრაფიული მასშტაბით, ლოკალური იქნება ეს, რეგიონული, ნაციონალური, ტრანსნაციონალური თუ პლანეტარულიც კი - აბსოლუტურად ყველაფერი მჭიდროდ უკავშირდება გზის არქეტიპს, რომლის საშუალებითაც მწერალი სივრცითი კატეგორიების რეკონფიგურაციას ახდენს. როგორც სემუელ ტასკონ ოლმედო მიუთითებს, ბუნებრივი გარემოს გაუცხოებისა და ახალი რეალობის რეინტერპრეტაციის საშუალებით სივრცე თავის მითოსურ სფეროს უბრუნდება (Tascón Olmedo 2020: 123), სადაც შფოთვისა და დათრგუნულობის განცდა დომინირებს, თუმცა მამა ძალისხმევას არ იშურებს, რომ შვილს მტკიცე მო-

რალურ ღირებულებათა სისტემა ჩაუნერგოს უსამანო სივრცეში ხეტიალისას.

მიუსაფრობა და ძალადობრივი, დაუნდობელი, გაპარტახებული სამყარო აიძულებს პერსონაჟებს გადაიაზრონ მათი ღირებულებები, საქციელი, პრაქტიკები და ეგზისტენციალური პერსპექტივა. ბუნების, როგორც მნიშვნელობის მაკონსტრუირებელი და გამოცდილების დამტევი სივრცის, კონცეპტი გამქრალია. სივრცე დეფამილარიზებულია, გაუცხოებულია და პოსტაპოკალიპტურ რეალობაში მხოლოდ გარდამავალი, დინამიური, არასტუმართმოყვარე სივრცეები რჩება. ეგზისტენციალური შიში და ღირებულებათა კრიზისი გარდუვალად იწვევს ბუნებრივი გარემოს რედეფინიციას სივრცითი, ლინგვისტური და ფილოსოფიური თვალსაზრისით. გზა ამ პროცესის ილუსტარციას გვთავაზობს. მამა-შვილი ცდილობს გადარჩეს და უსასრულო გზაზე მოგზაურობისას იპოვოს საზრისი ახალ პოსტ-აპოკალიპტურ რეალობაში. ესაა მათი ფუჭი მცდელობა მიაღწიონ საბოლოო საზღვარს - უსაზღვრო ზღვას, რომელიც, საბოლოო ჯამში, იმავე გზის ანარეკლი აღმოჩნდება, რომელიც ვერასდროს მოიტოვეს უკან - ზღვაც ისევე უსიცოცხლო და მკვდარი ორგანიზმებით თუ ნარჩენებით დანაგვიანებული დახვდებათ, როგორც მთელი ბუნებრივი გარემო, რომელიც გზად გამოიარეს.

რომანი ავლენს ორიგინალურ პერსპექტივას ეკოპოეტიკის თვალსაზრისით: იგი გვთავაზობს ახალ სივრცით განზომილებას, რომელიც დეფამილარიზაციის ზემოხსენებულ პროცესთან ადაპტირების აუცილებლობიდან წარმოიშობა. ავტორი ნოვატორულად გარდასახავს ძველ მითებს მამა-შვილის გადარჩენისათვის ბრძოლის პროცესის უნივერსალიზაციისა და არქეტიპულ, ბუნების ციკლივით მარად განმეორებად მოქმედებად მისი გარდასახვისათვის.

...

ძნელი სათქმელია, თუ რომელი მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის ფარგლებში უნდა მოვიაზროთ წარმოსახვითი ეკოლოგიური კატასტროფის მაკარტისეული მხატვრული გააზრება. მწერლის წინააღდეგობრივი, ამბივალენტური და ჰეტეროგენული მხატვრული სამყარო გაურბის მკაცრი კატეგორიზაციის კლასიფიკატორულ ჩარჩოებს. ბრაიან ვეშიო მიიჩნევს, რომ მაკარტის ესთეტი-

კური არჩევანი მას ანაქრონისტულ ფიგურად აქცევს და ართულებს მისი ადგილის განსაზღვრას ლიტერატურულ კანონში (Vescio 2020: 169-179). მართალია, მის ნაწარმოებებში გვხვდება მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმისათვის ნიშანდობლივი ზოგიერთი თემა, მაგრამ მთლიანობაში მისი მხატვრული სამყარო მოკლებულია ამ მიმდინარეობების ესთეტიკურ მარკერთა უმრავლესობას. ალბათ უფრო ზუსტი იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ მაკარტის მხატვრული სამყარო მოიცავს ხსენებულ პარადიგმათა გარკვეულ ელემენტებს, მაგრამ იგი არც ერთი მათგანის ფარგლებში არ თავსდება. გარკვეული აზრით, მაკარტის პროზა შეიძლება ანაქრონიზმადაც მივიჩნიოთ, რადგან შეუძლებელია იგი განვიხილოთ როგორც მხოლოდ იმ კულტურული პარადიგმის რეპრეზენტაცია თუ განსხეულება, რომელსაც ფსევდო-მოდერნს ან პოსტმოდერნიზმს უწოდებენ. ფაქტობრივად, ჩვენს წინაშეა ერთგვარი რომანი-წინასწარმეტყველება, რომელიც საოცარი მხატვრული ექსპრესიულობითა და ემოციური სიღრმით გვაფრთხილებს მოსალოდნელი გლობალური ეკოლოგიური კატასტროფის შესახებ. ავტორი აჩვენებს, რომ ბუნებრივი გარემოს განადგურება გარდუვალად გამოიწვევს ადამიანის მორალურ დეგრადაციასა და ჰუმანიზმის გაქრობას. ბრძოლა, რომელსაც მაკარტი გვიხატავს *გზაში*, არაა მხოლოდ ფიზიკური გადარჩენისათვის ბრძოლა. პირველ რიგში, საქმე ეხება ადამიანის ძირეული, ფუნდამენტური მორალური პრინციპების გადარჩენას. ამერიკის კოლექტიურ წარმოსახვაში გადარჩენა ხშირად ასოცირდება სულიერ განახლება-აღორძინებასთან, მაგრამ არა - ამ რომანში. აქ გადარჩენა წარმოსახულია როგორც რეგრესი პირველყოფილი სამყაროსაკენ, რომელიც ბარბაროსული, ველური და ანარქიულია. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სულიერი აღორძინება, რომელსაც *გზა* გვთავაზობს, მითის აღორძინებაა, ჩვენი ყველაზე ღირებული ტრადიციების რეინტერპრეტაციაა გლობალური ეკოლოგიური კატასტროფის ფონზე, როგორც გადარჩენის, სივრცის მართვის მცდელობა ბოროტ პოსტაპოკალიპტურ სამყაროში, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ მწერალი პოსტჰუმანისტური ეპისტემოლოგიის ტოტალიზაციას გვთავაზობს. *გზა*, ფაქტობრივად, მედიტაციაა ადამიანის ბუნებისა და ქმედების დესტრუქციულობაზე, რამაც კაცობრიობა შეიძლება ბიომრავალფეროვნების გაქრობასა და ბუნებრივი გარემოს ტოტალურ განადგურებამდე მიიყვანოს.

გამოყენებული ლიტერატურა

Bártová, K. "The Environmental Ethics in Cormac McCarthy's Novels". *Hradec Králové Journal of Anglophone Studies*, 4 (2), 2017: 24-32.

Bate, Jonathan. "Culture and Environment: From Austen to Hardy". *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 541-560.

Branch, Michael P. & Daniel Patterson (eds.). *Reading the Earth: New Directions in the Study of Literature and the Environment*. University Press of Idaho, 1998.

Brandt, Stefan L., Frank Mehring, & Tatiani G. Rapatzikou (eds.). *Electronic Wastelands? Information Management, Cultural Memory, and the Challenges of Digitality*. *AmLit – American Literatures*, vol. 3, no. 1, 2022 (a). https://amlit.eu/index.php/amlit/issue/view/6

Gen. eds. S. L. Brandt, B. Buchenau, D. Izzo, P. McGowan, F. Mehring, M. Peprnik, T.G. Rapatzikou, and I. Tskhvediani.

Brandt, Stefan L., Frank Mehring, & Tatiani G. Rapatzikou. "Introduction". In: Brandt, Stefan L., Frank Mehring, & Tatiani G. Rapatzikou (eds.). *Electronic Wastelands? Information Management, Cultural Memory, and the Challenges of Digitality*. *AmLit – American Literatures*, vol. 3, no. 1, 2022 (b): 4-14. https://amlit.eu/index.php/amlit/issue/view/6

Gen. eds. S. L. Brandt, B. Buchenau, D. Izzo, P. McGowan, F. Mehring, M. Peprnik, T.G. Rapatzikou, and I. Tskhvediani.

Brandt, Stefan L. & Rubén Cenamor. *Ecomasculinities: Negotiating Male Gender Identity in U.S. Fiction*. Lanham, Maryland: Lexington Books [Rowman & Littlefield], 2019. Paperback in 2021 (a).

Brandt, Stefan L. "'Lighting Out for the Territories': Ecomasculinities in U.S. American Literature". In: Lydia R. Cooper (ed.). *Routledge Companion to Masculinity in American Literature and Culture*. New York et al.: Routledge, 2021 (b): 74-90.

Brandt, Stefan L. "Coyote Practices – Ecomasculinities in Postmodern North American Literature". In: Paul Pulé & Martin Hultman (eds.). *Men,*

Masculinities, and Earth: Contending with the (m)Anthropocene. Palgrave Studies in the History of Science and Technology. New York: Palgrave Macmillan, 2021 (c): 445-462.

Brandt, Stefan L. "Daze of Doom – Globalization and the Transformation of National Paradigms in U.S. American Environmental Films". In: Irakli Tskhvediani et al. (eds.). *The Humanities in the Age of Globalization*. Kutaisi: Akaki Tsereteli State University Press, 2020: 2-14.

Brandt, Stefan L., Winfried Fluck & Frank Mehring (eds.). *Transcultural Spaces: Challenges of Urbanity, Ecology, and the Environment in the New Millennium*. Special Issue of *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 26. Tübingen: Gunter Narr, 2010 (a).

Brandt, Stefan L., Winfried Fluck & Frank Mehring. "Introduction: Transcultural Spaces". In: Brandt, Stefan L., Winfried Fluck & Frank Mehring (eds.). *Transcultural Spaces: Challenges of Urbanity, Ecology, and the Environment in the New Millennium*. Special Issue of *REAL: Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 26. Tübingen: Gunter Narr, 2010 (b): ix-xviii.

Buell, Lawrence. "Ecocriticism: Some Emerging Trends"**.** *Qui Parle*, Vol. 19, No. 2 (Spring/Summer 2011): 87-115.

Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell Publishing, 2005.

Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

Buell, Lawrence. "The Ecocritical Insurgency". *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 699-712.

Changizi, Parisa. "The Human, Nonhuman, Inhuman in Cormac McCarthy's *The Road*". *Ostrava Journal of English Philology*, 14 (2), 2022: 21-33.

Coupe, Laurence (ed.). *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. 1st Edition. London & New York: Routledge, 2000.

Estes, Andrew. (2017). "Cannibalism and Other Transgressions of the Human in *The Road*". *European Journal of American Studies*, 12-3. Special

Issue: “Cormac McCarthy Between Worlds”. URL: http://journals.openedition.org/ejas/12368

Gerhardt, Christine & Christa Grewe-Volpp (eds.). *Environmental Imaginaries on the Move: Nature and Mobility in American Literature and Culture.* Special Issue of *American Studies/Amerikastudien* 61.4, 2016.

Gerhardt, Christine. *A Place for Humility: Whitman, Dickinson, and the Natural World.* Iowa City: University of Iowa Press, 2014.

Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm (eds.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens & London: The University of Georgia Press, 1996.

Hayles, N. Katherine. “The Illusion of Autonomy and the Fact of Recursivity: Virtual Ecologies, Entertainment, and “Infinite Jest””. *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 675-697.

Hitt, Christopher. “Toward an Ecological Sublime”. *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 603-623.

Huebert, David. “Eating and Mourning the Corpse of the World: Ecological Cannibalism and Elegiac Protomourning in Cormac McCarthy’s *The Road*”. *The Cormac McCarthy Journal*, 15 (1), 2017: 66–87.

Kerridge, Richard & Neil Sammell (eds.). *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. London & New York: Zed Books Ltd., 1998.

Kollin, Susan. “Ecology”. In: Steven Frye (ed.). *Cormac McCarthy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020: 216-226.

Kovarova, Katerina. What Else Can Nature Mean: An Ecocritical Perspective on Cormac McCarthy’s Fiction”. *Theory and Practice in English Studies*, VIII (2), 2019: 43-60.

Love, Glen A. “Ecocriticism and Science: Toward Consilience?”. *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 561-576.

McCarthy, Cormac. *The Road*. New York: Alfred A. Knopf, 2006.

Monk, Nicholas. “Modernity”. In: Steven Frye. (ed.). *Cormac McCarthy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020: 227-235.

Onions, Charles Talbut (ed.). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Phillips, Dana. “Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology”. *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 577-602.

Rowlett, John. “Ornithological Knowledge and Literary Understanding”. *New Literary History*, Vol. 30, No. 3, Ecocriticism (Summer, 1999): 625-647.

Selvamony, Nirmal. “Introduction”. In: Nirmal Selvamony, Nirmaldasan, & Rayson K. Alex (eds.). *Essays in Ecocriticism*. Chennai: OSLE-India, New Delhi: 2007: xi- xxxi.

Tallmadge, John & Henry Harrington (eds.). *Reading Under the Sign of Nature: Theorizing Ecocriticism: New Essays in Ecocriticism*. University of Utah Press, 2000.

Tascón Olmedo, Samuel. “A Post-Apocalyptic Redefinition of Space in Cormac McCarthy’s *The Road*”. *ES Review: Spanish Journal of English Studies*, 41, 2020: 123–142.

Vescio, Brian. “Formal Aesthetic Choices”. In: Steven Frye. (ed.). *Cormac McCarthy in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020: 169-179.

Warnes, Andrew. “The Barcode Monster: Supermarkets, Supermarket Data, and Surveillance in Cormac McCarthy’s *The Road*”. In: Brandt, Stefan L., Frank Mehring, & Tatiani G. Rapatzikou (eds.). *Electronic Wastelands? Information Management, Cultural Memory, and the Challenges of Digitality*. *AmLit – American Literatures*, vol. 3, no. 1, 2022: 74-92. https://amlit.eu/index.php/amlit/article/view/96 Gen. eds. S. L. Brandt, B. Buchenau, D. Izzo, P. McGowan, F. Mehring, M. Peprnik, T.G. Rapatzikou, and I. Tskhvediani.

White, Daniel R. *Postmodern Ecology: Communication, Evolution, and Play*. State University of New York Press, 1997.

Zapf, Hubert. “Cultural Ecology, the Environmental Humanities, and the Ecological Archives of Literature”. *Colloquia Germanica*, Vol. 53, No. 2/3, Themenheft: Ecological Archives (December 2021): 121-140.

ბიბლიური სახე—სიმბოლოები და პარალელები ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის წინასწარმეტყველის მიხედვით

სოფიკო ცხელიშვილი
გენერალ გიორგი კვინიტაძის სახელობის სამხედრო ლიცეუმი

BIBLICAL SYMBOLISM IN GIBRAN KHALIL GIBRAN'S *THE PROPHET*

SOPIKO TSKHELISHVILI
Gedneral *Giorgi Kvinitadze* Cadet *Military* Lyceum

Abstract: In the history of English-language Arabic literature of the 20th century, the work of Gibran Khalil Gibran, a Lebanese writer and public figure living in the United States of America, occupies a special place. He made a significant contribution to the development English-language Arabic literature. His recognition was due to the fact that he was deeply studied not only in Arabic, but also in the literature of Western countries.

Gibran's work is a poetic expression of the world of ideas. The concept of love, beauty, kindness, justice and truth is inseparable for him. Gibran was not a poet in the traditional sense and meaning. He gained world recognition not only at the expense of poetic creative thinking, but also because of the deep philosophical ideas of his works.

He wrote several versions of "Prophet"; The first three versions are in Arabic, and the fourth, final one is in English. Gibran appeared best in this work as a great thinker, humanist, esthete, writer. The writer gives advice about various areas of life in "The Prophet"; how should a person live alone and everyone together; offers us laws of conduct, the observance of which will lead a man to happiness, how to establish universal well-being and open the way to perfection, that is to know the highest ideal - God.

Researchers of Gibran Khalil's writings unanimously note that they are of outstanding artistic-philosophical content. The public was excited by the

publication of “The Prophet”. Millions of copies were printed and sold. It’s interesting why American readers loved it so much? Perhaps, because America at that time was materially advanced, but spiritually impoverished, and the public accepted the work with joy. which directly touched the strings of their souls. With wise phrases and sayings, the author impressively expresses what he has to say and makes the reader think deeply about the universal wisdom woven into them.

Keywords: creative thinking, great thinker, laws of conduct

მე-20 საუკუნის ინგლისურენოვანი არაბული ლიტერატურის ისტორიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრები ლიბანელი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის შემოქმედებას. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ინგლისურენოვანი არაბული ლიტერატურის განვითარების საქმეში. მისი აღიარება განპირობებული იყო იმით, რომ იგი ღრმად იყო განსწავლული არამარტო არაბულ, არამედ დასავლეთის ქვეყნების ლიტერატურაში.

ჯიბრანის შემოქმედება - ეს არის იდეების სამყაროს პოეტური გამოხატულება. მისთვის განუყოფელია სიყვარულის, სილამაზის, სიკეთის, სამართლიანობისა და ჭეშმარიტების ცნება. ეს ყველაფერი კი გამოიხატება პოეტის ინდივიდუალური განცდების აზრებში გადმოტანით. კრიტიკოსთა აზრით, ჯიბრანმა სიტყვის ხელოვნება აზროვნების ხელოვნებად აქცია.

ჯიბრანი არ იყო პოეტი ტრადიციული გაგებითა და მნიშვნელობით. მან მსოფლიო აღიარება მოიპოვა არა მხოლოდ პოეტური შემოქმედებითი აზროვნების ხარჯზე, არამედ თავისი ნაწარმოებების ღრმა ფილოსოფიური და ზნეობრივი იდეების გამო.

,,წინასწარმეტყველის“ რამდენიმე ვარიანტი დაწერა; პირველი სამი ვარიანტი არაბულ ენაზე, ხოლო მეოთხე, საბოლოო ვარინატი-ინგლისურ ენაზე. ამ ნაწარმოებში ყველაზე კარგად გამოჩნდა ჯიბრანი, როგორც უდიდესი მოაზროვნე, ჰუმანისტი, ესთეტი, მწერალი. „წინასწარმეტყველში“ მწერალი რჩევა- დარიგებებს ცხოვრების სხვადასხა სფეროზეც იძლევა. როგორ უნდა იცხოვროს ერთმა ადამიანმა მარტო და ყველამ ერთად; გვთავაზობს ქცევის კანონებს, რომელთა დაცვა ადამიანს მიიყვანს ბედნიერებასთან, დაამყარებს

საყოველთაო კეთილდღეობას და გაუხსნის გზას სრულყოფილებისაკენ ანუ უმაღლესი იდეალის- ღმერთის შესაცნობად.

განსაკუთრებულია ჯიბრანის დამოკიდებულება რელიგიასთან. როგორც ცნობილია, იგი მარონიტი ქრისტიანი იყო და კარგად იცნობდა სახარებას, უფრო მეტიც, მთელი რიგი მისი ეთიკური კონცეფციებისა სათავეს უშუალოდ სახარებიდან იღებს. თუმცა იგი ყველა რელიგიას პატივისცემით ეკიდებოდა. მას სწამდა იმ ღმერთის, რომელიც ადამიანთა შორის სიყვარულს ქადაგებდა და ამკვიდრებდა თანასწორობასა და სიკეთეს.

ჯიბრან ხალილის თხზულებათა მკვლევარნი ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ისინი გამორჩეული მხატვრულ-ფილოსოფიური შინაარსისაა. საზოგადოება აღაფრთოვანა ,,წინასწარმეტყველის“ გამოცემამ. მილიონობით ტირაჟით დაიბეჭდა და გაიყიდა. საინტერესოა, რატომ შეიყვარა ასე ძალიან იგი ამერიკელმა მკითხველმა? ალბათ იმიტომ, რომ მაშინდელი ამერიკა მატერიალურად დაწინაურებული, მაგრამ სულიერად გაღარიბებული იყო და საზოგადოებამ სიხარულით მიიღო ნაწარმოები, რომელიც უშუალოდ ეხებოდა მათი სულის ფაქიზ სიმებს.ბრძნული ფრაზებითა და გამონათქვამებით ავტორი შთამბეჭდავად გამოხატავს სათქმელს და ღრმად დააფიქრებს მკითხველს იმ ზოგადსაკაცობრიო სიბრძნეზე, რომელიც მათშია ჩაქსოვილი.

ძირითადი თემა

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ჯიბრანის დამოკიდებულება შუა საუკუნეების ფილოსოფიური მიმდინარეობის - სუფიზმის მიმართ. სუფიზმი წარმოიშვა არაბულ სახალიფოში და ფართოდ გავრცელდა მთელ ისლამურ სამყაროში. სუფიზმის ძირითადი დედააზრი სიყვარულია, კოსმიური ძალა და სამყაროს შექმნის პირველი მიზეზია. სუფიების გაგებით ადამიანი ერთგვარი გზაჯვარედინია, რომლისგანაც იწყება ევოლუციური განვითარება ანუ სვლა აბსოლუტური ჭეშმარიტებისკენ. თითოეულმა ადამიანმა ამ გზის გავლის შემდეგ უნდა სრულყოს საკუთარი თავი და მიაღწიოს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას.

საუკუნეების განმავლობაში სამყაროში გაბატონებული იყო აღმოსავლური იდეალი -სულიერი საწყისი. რენესანსის ეპოქამ კი თითქოს ორად გაყო მსოფლიო. საზოგადოებაში გაჩნდა ახალი ალტერნატიული დამოკიდებულება

- დასავლური სულიერება, გამოხატული დასავლურ კულტურაში, ცივილიზაციაში. ე. წ. აღმოსავლური აზროვნება ჩაანაცვლა დასავლურმა ცივილიზაციამ. ახალმა დრომ მოიტანა ახალი აზროვნება, მატერიალური ცხოვრების გაუმჯობესებამ ხელი შეუწყო აქტიური, მოაზროვნე და სრულყოფილი საზოგადოების ჩამოყალიბებას. ინდივიდუალურმა „მე“-მ ადგილი დაუთმო საზოგადოებრივ „მე“-ს. მოხდა ორი იდეის დაპირისპირება. ერთი მხრივ, ინდივიდი, რომელიც უარს ამბობს ყოველგვარ მატერიალურ ფასეულობაზე და მიისწრაფვის აბსოლუტური ჭეშმარიტებისკენ ანუ ღმერთთან შერწყმისკენ და მეორე მხრივ ადამიანი, რომელიც ღებულობს მატერიალური კეთილდღეობის სიკეთეს არა როგორც ცალკეული პიროვნება, არამედ როგორც საზოგადოების წევრი, რომელიც ეყრდნობა იდეას - გახდეს ბედნიერი. სუფიზმის არსის მთავარი შეცდომა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ სუფიებს ღმერთის სიყვარულში ავიწყდებოდათ ადამიანი. რა თქმა უნდა ღმერთის სიყვარული თავისთავად უდიდესი და უმთავრესი გრძნობაა, მაგრამ საკუთარი თავის ანუ ადამიანის მიმართ დამამცირებელი და უსიყვარულო დამოკიდებულება ცოდვაა. ღმერთი არ საჭიროებს უაზრო მსხვერპლს. მთავარია, საჭიროების დროს გაწირო თავი დიადი იდეალის გამო ისევ და ისევ ღმერთის სახელით და ისიც უკიდურეს შემთხვევაში. ჯიბრანის შეხედულებებმა რელიგიასა და ღმერთზე შედარებით სრული სახით ჰპოვა ასახვა მის ნაწარმოებში „წინასწარმეტყველი“, აქ ავტორმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ „რელიგია არ დაიყვანება დროსა და სივრცეზე, რადგან ყველაფერი არსებული წმინდაა“ (ქუთელია 2009: 140). რელიგია თვით ცხოვრებაშია;

როდესაც ნაწარმოების მთავარ გმირს წინასწარმეტყველ მუსტაფას სთხოვს ხალხი ესაუბროს მათ რელიგიის შესახებ, ის გაკვირვებული პასუხობს, რომ ყველაფერი რის შესახებაც მან ისაუბრა, რელიგიაა. ადამიანთა რწმენით მოსილი, როგორც პრაქტიკული, ისე გონებრივი მოღვაწეობა არის რელიგია, ადამიანთა ცხოვრება მთლიანად რელიგიაა; „ვის შეუძლია გამოყოს თავისი რწმენა თავისი საქმიდან, ვის შეუძლია თქვას ეს ღმერთს ეს კი მე, ეს ჩემი სულისათვის- ეს კი სხეულისათვის“ .

როდესაც ვლაპარაკობთ სუფიზმის გავლენაზე ჯიბრანის შემოქმედებაში, აქ მკვლევართა აზრი ორად იყოფა: ზოგი არაბი მეცნიერი მას სუფიზმის

მიმდევრად აცხადებს და იხსენებს მის დამოკიდებულებას სუფიებისთვის ძირითად იდეასთან - სიყვარულთან; რომელიც, ჯიბრანის აზრით, ადამიანს მოევლინება ღმერთის ნებით და მისი შთაგონებით, მიმართულია უფრო ადამიანებისადმი, მაგრამ ვერც ღმერთს გამოვრიცხავთ. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „წინასწარმეტყველის“ პირველი თემა, რომლის შესახებაც მუსტაფა ესაუბრება ხალხს, სიყვარულია და მასში ქრისტიანული სიმბოლოები მიგვანიშნებს, რომ ქრისტესმიერ სიყვარულზეა ლაპარაკი. აქვე არის ადგილი, სადაც სიყვარულის საბოლოო მიზანს შეადგენს მიიყვანოს ადამიანი ღმერთამდე.

საპირისპირო აზრიც არსებობს კრიტიკაში ამასთან დაკავშირებით. თვლიან, რომ ჯიბრანი ვერ იქნებოდა სუფიზმის მიმდევარი მთელი რიგი მიზეზების გამოო, ამ აზრის დასადასტურებლად მოყავთ არგუმენტად ის ფაქტი, რომ მან თავისი ცხოვრების შეგნებული ნაწილი აშშ-ში, ემიგრაციაში გაატარა და მისთვის ძნელი იქნებოდა დეტალურად გაცნობოდა არაბული ლიტერატურის სუფიურ მიმდინარეობას. როგორც მისი მეგობარი და თანამედროვე -ნუაიმე წერდა, მათ (იგულისხმება ამერიკაში მცხოვრები არაბი ლიტერატორები „არ--რაბიტა ალ-კალამიას“ წევრები) წაკითხულიც კი არ ჰქონდათ სუფი ჰალაჯას ნაწარმოებები. ხოლო XX საუკუნის I ნახევარი სულ სხვა ეპოქაა, ცხოვრების სულ სხვა პირობები, მოთხოვნილებები და პრობლემები დგას, სულ სხვა საზოგადოებრივ ურთიერთობასთან გვაქვს საქმე. ამ დროს, თუმცა აღმოსავლურ სამყაროში ჯერ კიდევ არიან სუფიზმის მიმდევარი პოეტები, არა აღმოსავლურ გარემოში მცხოვრები მწერალი, მით უმეტეს ქრისტიანი, საეჭვოა იყოს სუფიზმის მიმდევარი.

კრიტიკოსები თვლიან, რომ ჯიბრანმა გარკვეული ზომით განიცადა სუფიური ლიტერატურის სტილის ერთგვარი გავლენა, ზოგი რამ გადმოიღო მისგან, ან შექმნა მიბაძვით, მაგრამ ,,მისი მსოფლმხედველობის სუფიურად, ხოლო თვითონ მისი სუფიად მიჩნევა გადაჭარბებულად გვეჩვენება“ (ქუთელია 2009: 156).

ჯიბრან ხალილის ნაწარმოებები ყველა დონის მკითხველს აწვდის სულიერ და ინტელექტუალურ საზრდოს - მორწმუნე იქნება იგი თუ ურწმუნო, ან რა განათლებისა და გემოვნების, არავის ტოვებს გულგრილს, რადგან მწერლის

შემოქმედების მთავარი არსი ადამიანთა შორის ღვთაებრივი სიყვარულის გაჩაღებაა. ისიც ცნობილია, რომ ერთმა ცნობილმა ამერიკელმა კარდიოლოგმა წიგნიც კი მიუძღვნა ჯიბრან ხალილის შემოქმედებას და თავის პაციენტებს მისი თხზულებების სისტემატური კითხვა ურჩია გამოსაჯანმრთელებლად.

მეცნიერები მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ ჩამოყალიბდა ე. წ. სინთეზური ფორმები; რაც ნიშნავს, რომ მწერალს შეუძლია, ერთი ჟანრის ელემენტები წარმატებით გამოიყენოს მეორე ლიტერატურული ჟანრის ტექსტში. მაგალითად: სამეცნიერო ბელეტრისტიკის ჟანრში ჩართოს სამეცნიერო ფუნქციური სტილისა და ბელეტრისტიკული სტილის ელემენტები. სინთეზური ჟანრის მშვენიერი მაგალითია ,,ბიბლია“, სადაც რამდენიმე ლიტერატურული ჟანრი - იგავ-არაკი, მატიანე, ისტორიული თხრობა, ა. შ. გაერთიანებულია ეპიკურ ჟანრში. ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის “წინასწარმეტყველი” რამდენიმე ჟანრის სინთეზურ ფორმაადაა აღიარებული . პირველი მახასიათებელი, რაც სიუჟეტში ცხადად იგრძნობა, არის “სიბრძნის ლიტერატურის” ჟანრის შტრიხები. ადამიანების ყოველდღიურ ყოფასთან დაკავშირებული საგნები, როგორიცაა სახლები, ჭამა-სმა, სამოსი შესაძლოა მიმართებაში იყოს ისეთ მარადიულ, უნივერსალურ ცნებებთან, როგორიც არის: სიყვარული და სიკვდილი, დრო და ცოდნა, ლოცვა და რელიგია და ა. შ. ჯიბრანის ,,წინასწარმეტყველში” ყველაზე ჩვეულებრივი, ბანალური ნივთებიც კი ალეგორიულ დატვირთვას იძენს და ოსტატურად არის ჩაწნული ეპიკური თხრობის ქსოვილში.

მეორე დამახასიათებელი თავისებურება, რომელიც საშუალებას აძლევს კრიტიკოსებს “წინასწარმეტყველი” ეპიკური სინთეზური ჟანრის ნაწარმოებად მიიჩნიონ, არის ის, რომ ყველა მოვლენა (თუმცა თხზულება მოქმედებებით დახუნძლული არ არის) თითქოსდა ერთ დღეში ხდება. დრო უმნიშვნელოა, გარდა იმ ეპიზოდისა, სადაც ნათქვამია, რომ მთავარი გმირი მრავალი წლის მანძილზე ელოდებოდა თავის გემს. დრო გაყინულია, თითქოს ყველაფერი დროშია შეჩერებული. ალმუსტაფას მოკლე საუბრები მცირე ქადაგებებს ჰგავს. ის მასწავლებელია, ხოლო ორფალესის მაცხოვრებლები - მისი მოწაფეები. მას “მასწავლებელს” უწოდებენ. ამ ჟანრის არსებითი მახასიათებლები კარგად ჩანს ,,წინასწარმეტყველში’’: ალმუსტაფას გამონათქვამების აფორიზმული ეფექტი, მის მიერ გამოყენებულ სახეთა ალეგორიული ხასიათი, საგან-

თა, რომელთაც ის ეხება, ეპიკური ბუნება და მეტყველების აღმატებული ტონი. ტექსტში გარკვეული დოზით წამოდგენილია დიდაქტიკაც.

ქადაგება უპირატესად ზეპირი ჟანრია. ის ზეპირ შესრულებას გულისხმობს, თუმცა ხშირად სწორედ წერილობითი ფორმით იქმნება და იკითხება აუდიტორიის წინაშე. ჟანრის მიზანია აღძრას ძლიერი გრძნობები, გავლენა მოახდინოს ადამიანის შეხედულებებსა და სულიერ მდგომარეობაზე და, ამრიგად, მისი ცხოვრება უკეთესობისკენ წარმართოს."წინასწარმეტყველი" სინთეზური ფორმის თხზულება გახლავთ, ამიტომაც ყოველთვის როდი მისდევს ქადაგების ჟანრის წესებს.

მსოფლიო ლიტერატურაში ხშირია საღვთო წიგნებიდან ამოღებული ციტატები, მეტაფორები, შედარებები, ალეგორიები, სიმბოლოები და სხვა სტილისტიკური ფორმულები. რაც მისი მხატვრული აზროვნების უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია.ჯიბრანის ,,წინასწარმეტყველიც" ამ მხრივ საინტერესოა. ბიბლიური სახე—სიმბოლოებიდან ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ,,ხომალდის'' მნიშვნელობა.

ქრისტიანული მოძღვრების თანახმადაც ხომალდს მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. ტაძარი აღიქმებოდა ხომალდად, რომელსაც მორწმუნენი ცხოვრების მორევიდან მშვიდ ნავსაყუდელში მიჰყავს. ტაძრის ამგვარი აღქმა მომდინარეობს ნოეს კიდობნიდან, რომელიც ღვთის კურთხევით შეიქმნა და მასში მყოფნი წარღვნას გადაარჩინა.

განვიხილოთ ზღვის და ოკეანის მეტაფორა.

ეს სიმბოლოები ურთიერთსაპირისპირო შინაარსით არის ზოგჯერ დატვირთული, სამყაროში ყოველივე უფლის შექმნილია, მათ შორის წვეთიც, ნაკადულიც, მდინარეც, ზღვაც და ოკეანეც, ამიტომ კეთილ საწყისს ეფუძნება. რამდენადაც ზღვა და ოკეანე უზარმაზარ ძალასთან ასოცირდება, იგი ხშირად განადგურებასთან და წარღვნასთან არის დაკავშირებული; მაშინ როცა წვეთი, ნაკადული და მდინარე სიცოცხლის საწყისია. ჯიბრანი ასეთ დადებით კონტექსტში განიხილავს ზღვას და ოკეანეს, როცა მათ ადამიანის ღვთაებრივ ბუნებას ადარებს. ადამიანის სწრაფვა თვითშემეცნებისა და ამაღლებისკენ გამოხატულია ნაკადულის სწრაფვით ,,უკიდეგანო ზღვისკენ",,გარეშეუწერელი ოკეანისკენ". ამ მეტაფორა-სიმბოლოს განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება და

მისი არაერთგზის გამეორებასაც გარკვეული სტილისტური დატვირთვა აქვს ტექსტში. ასევე გმირი ხომალდს ელოდება, ხოლო ხომალდი ბიბლიურ სიმბოლიკაში ასოცირდება ეკლესიასთან. რომელსაც ,,გადაჰყავს“ მორწმუნე ერი ამ ცხოვრებისეული მღელვარებიდან ღმერთთან.

ასევე ნახსენებია ჭა. ,,ჭა, რომლიდანაც თქვენი სიცილი მოისმის, ხშირად თქვენივე ცრემლებითაა სავსე”. ჭას ამ შემთხვევაში ერთიანობის სიმბოლოს მნიშვნელობით ტვირთავს ჯიბრანი. იგი ერთ შემთხვევაში შეიძლება სიხარულის სიმბოლო იყოს, ,,საიდანაც შენი სიცილი ამოხეთქავს” და მეორე შემთხვევაში კი მწუხარების სიმბოლოდ მოგვევლინოს - ,,სავსეა შენი ცრემლებით”. ზოგადად, წყლის სიმბოლიკით მდიდარია ქრისტიანული მწერლობა. ,,წყალი ცხოველსმყოფელი” _ამ გავრცელებული გამოთქმით ბიბლიასა და ქრისტიანულ ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით იმ წყალს, რომელიც ღვთაებრივი ენერგიის მატარებელია. მარადიული სიცოცხლის მომნიჭებელია. ქრისტე ჭასთან მისულ სამარიტელ ქალს შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: ,,ყველა, ვინც ამ წყალს სვამს, კვლავ მოსწყურდება. ხოლო ვინც იმ წყლისგან შესვამს, რომელსაც მე მივცემ, არასდროს მოსწყურდება...” (იოანე 4:13-14) ჯიბრანიც ორმაგ დატვირთვას აძლევს წყლით სავსე ჭას.

მწერალი იყენებს ისეთ სახე-სიმბოლოს, როგორიცაა მთა. ,,მთასა უფლისას ასვლა“ მოასწავებს სულიერ ამაღლებას, ღმერთთან მიახლოებას. მთა წმინდა ადგილად მიიჩნეოდა სხვადასხვა ერთა კულტურაში (ინდოელთა ჰიმალაი, ბერძენთა ოლიმპი, იაპონელთა ფუძიამა, ქართველთა მთაწმინდა—მამადავითი). ბიბლიაში ყველა მნიშვნელოვანი და დიადი მოვლენა მთას უკავშირდება, სინას მთაზე მიიღო მოსე წინასწარმეტყველმა ღვთის ათი მცნება . იერუსალიმში, მორიას მთაზე ააშენა სოლომონ მეფემ ებრაელთა პირველი ტაძარი. თაბორის მთაზე ხდება ქრისტეს ფერიცვალება, ელეონის მთაზე კი — მისი ამაღლება. ყოველივე ამას ღრმა, იდუმალი მნიშვნელობა ჰქონდა. ჯიბრანის ,,წინასწარმეტყველში“ ალმუსტაფა, რჩეული და საყვარელი, ქალაქ ორფალესში თორმეტ წელიწადს ელოდა ხომალდს, რომელსაც ის მშობლიურ კუნძულზე უნდა დაებრუნებინა. გამგზავრებამდე ის ადის ,,ქალაქის გალავანს გარეთ წამომართულ გორაკზე“ და ზღვას გახედავს. თვალებს ხუჭავს და ლოცულობს ,,თავისი სულის მდუმარებაში“. მადლით და რწმენით აღვსილი ბრუნდება ხალხთან და მოძღვრავს მათ.

„წინასწარმეტყველის“ ბოლო მონაკვეთში ცხადდება სახე სულიერად განწყობილი ლაშქრისა, სულიერად შემართულნი, გაერთიანებულნი და მტკიცენი არიან ისინი. „ხალხის შეძახილმა ერთი გულიდან ამოხეთქილი ზათქივით დაიქუხა. ხმა აიზიდა, ბინდს შეეზავა“. ამ მეტაფორის საფუძველია პავლე მოციქულის შეგონება, რომ ქრისტეს რწმენა საჭურველია მორწმუნისა, სიკეთისათვის მებრძოლი ადამიანისა: „შევიმოსოთ ჯაჭვი იგი სარწმინოებისაი დასიყვარულისაი“ (I თესალონიკელთა 5, 8). „აღირეთ ყოვლად–საჭურველი იგი ღმრთისაი“ (ეფესელთა 6, 13).

მწერალი ტექსტში ხშირად იყენებს ისეთ სახეებს, როგორიცაა ლამპარი, ვენახი, პური, ფესვი, მთესველი, საწნახელი და სხვა.

სამეცნიერო კრიტიკაში ცნობილია, რომ ბიბლიის ენას ახასიათებს **ამპლიფიკაციისა** (ამპლიფიკაცია [ლათ.amplificatio გავრცობა, გაზრდა, გაფართოება] 1.სტილისტიკური ხერხი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სინონიმთა სიუხვე, ცალკეულ კონსტრუქციათა ხშირი გამეორება მხატვრული გამომსახველობის გაძლიერების მიზნით. 2. ტექსტის გავრცობა, მოცულობითი მატება ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნის დროს) **და პოლისინდეტონის** (პოლისინდეტონი [ბერძ. polysyndeton] პოეტიკაში რამდენიმე კავშირის თავმოყრა წინადადებაში; მრავალკავშირიანობა) ხშირი გამოყენება. (ჭაბაშვილი 1989: 63). ძველი აღთქმის პირველი თავი 31 მუხლისგან შედგება და აქედან მხოლოდ ორი არ იწყება „და“ კავშირით. „და“კავშირით შეერთებულ სიტყვათა დაუსრულებელი მდინარების პრინციპი ნათელყოფს ჯიბრანის წიგნის კავშირს აღმოსავლურ პოეტიკასთან, განსაკუთრებით ბიბლიურ სტილთან. ეს კი აუჩქარებელ ეპიკურ თხრობასთან ერთად გამორჩეულ რიტმულ მოდელსაც ქმნის. ამ მხრივ საინტერესოა შემდეგი პასაჟი, რომელიც პოლისინდეტონის და ამპლიფიკაციის კარგი ნიმუშია.

„ხოლო მე გეტყვით თქვენ: მისწრაფების გარეშე სიცოცხლე ნამდვილად სიბნელეა.

და ყოველგვარი სწრაფვა ბრმაა ცოდნის გარეშე.

და ყოველგვარი ცოდნა ამაოა შრომის გარეშე.

და ყოველგვარი შრომა ფუჭია სიყვარულის გარეშე.

და, როცა სიყვარულით შრომობთ, უახლოვდებით საკუთარ თავს, უახ-

ლოვდებით ერთმანეთს და ღმერთს''.(ჯიბრანი 2014)

ასევე იძებნება შინაარსობრივი და იდეური პარალელებიც.

სიყვარული

,,სიყვარული გვირგვინსაც დაგადგამთ და ჯვარსაც გაცვამთ, კიდეც გაგზრდით და კიდეც გაგსხლავთ...რამეთუ სიყვარულისათვის კმა არს სიყვარული''. (ჯიბრანი 2014)

,,და სიყვარული არა მაქუნდეს, არარაივე სარგებელ არს ჩემდა. სიყუარული სულგრძელ არს და ტკბილ; სიყვარულსა არა შურნ, სიყვარული არა მაღლოინ, არა განლაღნის''. (I კორინთელთა 13. 4)

შვილები

,,შეგიძლიათ მისცეთ მათ თქვენი სიყვარული, მაგრამ თქვენი აზრები -არა.

რამეთუ მათ თვიანთი საკუთარი აზრები აქვთ''. (ჯიბრანი)

,,და მამანი ნუ განარისხებთ შვილთ თქვენთა, არამედ განზარდენით იგინი სწავლითა და მოძღვრებითა უფლისათა''. (ეფესელთა 6. 5)

წყალობის გაღებაზე

,,ზოგნი გაიღებენ მრავლისაგან მცირედს. და გაიღებენ, რათა სახელი მოიხვეჭონ. და ეს ფარული სურვილი მადლს უკარგავს მათ წყალობას''. (ჯიბრანი 2014)

,,ეკრძლენით ქველის - საქმესა თქუენსა, რაითა არა ჰყოთ წინაშე კაცთა სახილველად მათა ... ხოლო რაჟამს იქმოდი ქველის-საქმესა, ნუ ჰქადაგებ წინაშე შენსა ... რაითა იდიდნენ კაცთაგან''. (მათე 6.1-3)

,,არიან ისეთნიც რომელთაც ცოტა რამ მოეპოვებათ და გასცემენ მთლიანად'' (ჯიბრანი 2014).

,,ქვრივმან ამან გლახაკმან უფროის ყოველთასა დადვა ფასის - საცავსა ამას. რამეთუ ყოვლეთა ნამეტავისაგან მათისა დადვეს , ხოლო ამან ნაკლულევანებისაგან თვისისა ყოველი , რაიცა აქუნდა , დადვა საცხოვრებელი თვისი''. (მარკოზი 12. 43-44)

,,ნეტარ არს მიცემა უფროის ვიდრე მოღებისა ,,. (საქმე 20. 35)

საჭმელ-სასმელი

„შემოდგომაზე ზვრებში მტევნებს რომ ჩამოკრეფ საწნახელში დასაწურავად , თქვი შენს გულში:

მე ვარ ვენახი , ჩემი ნაყოფიც მოიწევა და ჩაიცლება საწნახელში.

და მეც მაჭარივით ადგილს მიმიჩენენ სამარადისო ჭურჭელში“. (ჯიბრანი 2014)

„მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და მამაი ჩემი მოქმედი არს. ყოველმან რტომან რომელი ჩემთანა არს და არა მოიღოს ნაყოფი , აღიღოს იგი . და ყოველმან რომელმან მოიღოს ნაყოფი გაწმინდოს იგი, რაითა უფროისი ნაყოფი გამოიღოს“. (იოანე 15. 1-4)

შრომასა და გარჯაზე

„ჯაფითა და გარჯით სიცოცხლის შეყვარება - ესაა სიცოცხლის წმიდათაწმიდა იდუმალებაში შეღწევა... და როცა სიყვარულით შრომობთ, უახლოვდებით, საკუთარ თავს , უახლოვდებით ერთმანეთს და ღმერთს“. (ჯიბრანი 2014)

„პიროფლიანი ჭამდე პურს , ვიდრე მიწად მიიქცეოდენ, რადგან მისგანახარ აღებული, რადგან მტვერი ხარ და მტვრამდე მიიქცევი“. (დაბადება 3. 19)

„და იქმოდეთ თვისსა და შურებოდეთ ხელითა თქუენითა, ვითარცა - იგი გამცენით თქვენ“.

(1 თესალონიკელთა 4.1)

კანონებზე

„ ქედიდან თუ გადაიგდებთ უღელს, კაცთაგან დაწესებული რა კანონი შეძლებს თქვენს შებოჭვას?!

... სინამდვილეში , რასაც თქვენ თავისუფლებას არქმევთ ყველაზე მაგარი ჯაჭვია , თუმც მისი რგოლები მზეზე ბზინავენ და თვალსაც გჭრიან“. (ჯიბრანი 2014)

„ და სცნათ ჭეშმარიტი , და ჭეშმარიტებამან განგათავისუფლნეს თქვენ”. (იოანე 8.32)

გონება და გრძნობა

„მაგრამ, აბა, ამას რანაირად შევძლებ, თქვენ თვოთონ თუ არ გახდიტ მშვიდობისმყოფელნი, თვითონ თუ არ შეიყვარენ ნაწილებისა ? გონება და გრძნობა საჭე და იალქანია ზღვაში გჭრილი თქვენი სამშვინვენისა“ (ჯიბრანი 2014)

„ნეტარ იყვნენ მშვიდობის-მყოფელნი, რამეთუ იგინი ძედ ღმრთისად იწოდნენ“. (მათე 5.9)

მეგობრობაზე

„ დაე ნუ ექნება მეგობრობას რაიმე სხვა მიზანი , გარდა სულის ამაღლებისა“ (ჯიბრანი 2014)

„უფროისი ამისსა სიყუარული არავის აქუს , რაითა სული თვისი დადვას მეგობართა თვისთათვის“ (იოანე 15.13)

დრო

„და განა დროც სიყვარულივით განუყოფელი და უსასრულო არ არის?“. (ჯიბრანი 2014)

„საყუარელნო , რამეთუ ერთი დღე უფლისა მიერ ვითარცა ათასი წელი და ათასი წელი ვითარცა ერთი დღე“. (2 პეტრე 3.8)

ლოცვაზე

„მე ვერ გასწავლი ლოცვებს ზღვებისას, ტყე-ჭალებისას, მთებისას...“ (ჯიბრანი 2014)

„ყოველი სული აქებდით უფალსა“. (ფსალ. 150.6)

რელიგიაზე

„განა დღეს სხვა რამეზე გესაუბრებოდით? განა რელიგია არ არის საქმე ყოველი და ფიქრი ყოველი ?“ (ჯიბრანი 2014)

„ეგრეთცა სარწმუნოებაი: უკუეთუ არა აქუნდენ საქმენი, მკვდარ არს იგი ხოლო მიჩუენე მე სარწმუნოებაი შენი საქმეთაგან შენთა, და მე გიჩუენო შენ საქმეთაგან ჩემთა სარწმუნოებაი ჩემი“. (იაკობი 2 . 17 -18)

ღვთისადმი მიმბაძველობაზე

,

„ესაა დიადი ადამიანი , რომლის ოდენ მყესები და ძარღვები ხართ თქვენ... სწორედ ამ დიადი ადამიანით ხართ თქვენც დიადნი“. (ჯიბრანი 2014)

„იყვენით თქუენ სრულ, ვითარცა მამაი თქვენი ზეცათაი სრულ არს“. (მათე 5.48)

ბიბლიური ფრაზების გამოყენება ჯიბრანის შემოქმედებაში არის არა მხოლოდ მხატვრული ხერხი, არამედ მარადიულ მცნებათა აქტიური დანერგვის

საშუალებაა. მწერალსა და მკითხველს შორის სიღრმისეული, სრულყოფილი ფსიქოლოგიური კონტაქტის გარანტი. ჯიბრანი ხშირად მიმართავს ციტირებას, თუმცა ამას საკმაოდ ნატიფად ახერხებს; ციტატები და ტექსტი ერთ ორგანულ მთლიანობას ქმნის. ნაწარმოებში გვხვდება სხვა უმნიშვნელოვანესი რიტორიკული ხერხებიც: პარალელიზმი და კონტრასტი. პარალელური კონსტუქციების გამოყენებით ჯიბრანი გამორჩეულ რიტმს ქმნის ერთ ან რამდენიმე სტრიქონში. განსხვავებული სიტყვების გამეორებით ერთი იდეის გამოხატვა განსაკუთრებულ სიცხადეს სძენს მას (იდეას). ჯიბრანის თხრობა ზედმიწევნით პოეტურია. ტექსტში უხვადაა პოეტური ლექსიკა და სახეები, რომლებიც ევფონიის (მხატვრულ ნაწარმოებში -კეთილხმოვან ბგერათა შერჩევა მხატვრული ეფექტის მისაღწევად) და დიდებულების ზოგად ეფექტს ქმნის.

ჯიბრან ხალილის თხზულებათა მკვლევარნი ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ისინი გამორჩეული მხატვრულ-ფილოსოფიური შინაარსისაა. საზოგადოება აღაფრთოვანა „წინასწარმეტყველის“ გამოცემამ. მილიონობით ტირაჟით დაიბეჭდა და გაიყიდა. საინტერესოა, რატომ შეიყვარა ასე ძალიან იგი ამერიკელმა მკითხველმა? ალბათ, იმიტომ, რომ მაშინდელი ამერიკა მატერიალურად დაწინაურებული, მაგრამ სულიერად გაღარიბებული იყო და საზოგადოებამ სიხარულით მიიღო ნაწარმოები, რომელიც უშუალოდ ეხებოდა მათი სულის ფაქიზ სიმებს.ბრძნული ფრაზებითა და გამონათქვამებით ავტორი შთამბეჭდავად გამოხატავს სათქმელს და ღრმად დააფიქრებს მკითხველს იმ ზოგადსაკაცობრიო სიბრძნეზე, რომელიც მათშია ჩაქსოვილი.

გამოყენებული ლიტერატურა

ახალი აღთქმა. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, 2000.

მამულაშვილი-ბოტკოველი, მარინე. *ბიბლიური სიუჟეტების თარგმნითი ტრანსფორმაციები ჯიბრან ხალილ ჯიბრანის ნაწარმოებების ქართულ თარგმანებში*. სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი: საქართველოს საპატრიარ-

ქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, 2015. http://dl.sangu.edu.ge/pdf/dissertacia/marimemamulashvili.pdf

ქუთელია, მურმან. *არაბული რომანტიზმი*. თბილისი, 2009.

ჭაბაშვილი, მიხეილ. *უცხო სიტყვათა ლექსიკონი*. თბილისი, 1989.

ჯიბრანი, ჯიბრან ხალილ. *წინასწარმეტყველი*. ინგლისურიდან თარგმნა მანანა გიგინეიშვილმა. თბილისი: გამომცემლობა ,,საქართველოს მაცნე", 2014.

დანტეს რენესანსული ესთეტიკის ასახვა და გადაფასება ტ. ს. ელიოტის გვიანდელ შემოქმედებაში

ლიზი ძაგნიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE REFLECTION AND REVALUATION OF DANTE'S RENAISSANCE AESTHETICS IN THE WORKS OF T. S. ELIOT

LIZI DZAGNIDZE
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

The paper offers a concentrated study and analysis of the reflection and revaluation of aesthetics and literary traditions with the method of juxtaposition between T.S. Eliot and one of the most important thinkers and precursors of the Renaissance: Dante Alighieri. Eliot considered Dante's work to be a stylistic and existential model for modern poetry. According to him, Dante's *Divine Comedy* was the text that carried the universal poetic structure, which would give the aesthetics of the crisis period the most valuable and functional metaphor. The depiction of Dante's aesthetics and its function in the 20th century Modernist poetry will be assessed on the example of Eliot's later work, "Four Quartets".

Keywords: T.S. Eliot, Dante, revaluation, Modernism, Renaissance

გადაფასების ტენდენცია მე-20 საუკუნის მოდერნიზმისა და მისი შემდგომი კულტურული განვითარების ერთ-ერთ ცენტრალურ იმპულსს წარმოადგენს. მოდერნისტი მწერლები და თეორეტიკოსები უარყოფდნენ არა მხოლოდ უშუალოდ მათ წინამორბედთა ესთეტიკურ ტენდენციებს (ვიქტორიანული ეპოქა, რომანტიზმი), არამედ მოითხოვდნენ მთლიანად კულტურის ისტორიის გადაფასებას, ჰომეროსიდან მოყოლებული მათ თანამედროვე ეპოქამდე. შეიძლება ითქვას რომ ამერიკელი პოეტი და თეორეტიკოსი ტ. ს. ელიოტი უმთავრესი

ფიგურაა ამ პროცესის სისტემატიზებული სახით ჩამოყალიბებაში. მიუხედავად იმისა რომ მის პოეზიაში უამრავი მრავალფეროვანი რეფერენცია და გავლენა გვხვდება, დანტესთან დამოკიდებულება განსაკუთრებული შემთხვევაა და განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს. მთელი თავისი პოეტური კარიერის განმავლობაში, ელიოტი დანტეს უფრო სერიოზულად ეკიდებოდა, ვიდრე ნებისმიერ სხვა ხელოვანს თუ მოაზროვნეს. ეს ერთგვარი აქსიომა განპირობებულია არა მხოლოდ აშკარა დანტესეული გავლენით პოეტის თეორიულ და მხატვრულ შემოქმედებაზე, არამედ თავად ელიოტით, რომელიც მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის განმავლობაში უამრავჯერ აღნიშნავდა თუ რამდენად დიდი როლი ითამაშა დანტემ, როგორც მოაზროვნემ, თეორეტიკოსმა და ხელოვანმა საკუთარ პოეტურ განვითარებაში. ამ მხრივ საინტერესოა როგორ აისახა დიდი იტალიელი პოეტის ესთეტიკა ელიოტის პოეზიაში, მოცემული სტატიის შემთხვევაში - მის „ოთხ კვარტეტში“.

„ოთხი კვარტეტი“ (1943-1944)[1] ზოგი მკვლევარის აზრით, ანგლიკანური სულისკვეთებით არის შექმნილი, ზოგი კი მას ანგლო-კათოლიკურ ან თუნდაც „პირწმინდად კათოლიკურ“ პოემად განიხილავს (Spurr 2010:217). მიუხედავად პოემის აშკარა სპირიტუალური ლაიტმოტივისა და რელიგიური გავლენისა, არ არის აუცილებელი ელიოტი მაინცდამაინც რომელიმე კონკრეტულ მრწამსზე აკეთებდეს აქცენტს, ვინაიდან „კვარტეტები“ პოეტის შემოქმედების ესთეტიკურ მთლიანობას და მოდერნისტული ესთეტიზმის ნიმუშს წარმოადგენს და არა რაიმე სახის რელიგიურ დამოძღვრას. როგორც თ. კობახიძე აღნიშნავს, „ნაწარმოები აშკარად დესკრიფციულია და არა პრესკრიფციული“ (2015:296). ჯ. ს. ბრუკერი კი რელიგიურობის მომენტს შემდეგნაირად ხსნის: „რელიგიურ ვაკუუმში ის [ელიოტი] მიეძალა ესთეტიზმს - ადრეულ მოდერნისტულ მიმდინარეობას, რომელიც თვით ხელოვნებას აქცევდა რელიგიად, თავისი საიდუმლოებებითა და რიტუალებით. თუმცა ის ეწინააღმდეგებოდა ხელოვნებისა და რელიგიის გაიგივებას, მისთვის სავსებით მისაღები იყო ის აზრი, რომ მისტიკურ და მხატვრულ წარმოსახვას ბევრი საერთო რამ აქვს“ (Brooker 2009: 71). ეს შეხედულება ნათლად ჩანს ელი-

1 პოემის შექმნა/გამოქვეყნებას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. „ბერნტ ნორტონი“ 1936 წელს, „ისტ კოუკერი“ 1940, „დრაი სელვეიჯიზ“ და „ლიტლ გიდინგი“ კი 1941 და 1942 წლებში გამოქვეყნდა. მთლიანობაში კი როგორც ნაწარმოები ამერიკაში 1943 წელს, ხოლო 1944 წელს ინგლისში.

ოტის ესეებში - „არა მგონია, რწმენას რაიმე საერთო ჰქონდეს დიდი პოეტის შემოქმედებით საქმიანობასთან“ (1999: 138). ისევე როგორც ფილოსოფიის შემთხვევაში, ავტორს რელიგიაც ისეთ მედიუმად მიაჩნდა, რომლის გამოხატვა ლიტერატურით შეიძლებოდა „ჩანაცვლებულიყო“ (1999: 44).

პოემის წყობა და აზრობრივი სისტემა უმდიდრეს მხატვრულ და ზოგადკულტურულ ტრადიციას ეფუძნება, რომელიც „კვარტეტებში“ უნივერსალურ მითოპოეტიკურ სტრუქტურას ქმნის. ერთ-ერთი, თუ არა ყველაზე, მნიშვნელოვანი „მასალა“ ამ სტრუქტურაში დანტეს შემოქმედებაა. მოგზაური/მაძიებელი გმირის ნარატივი ელიოტის პოეზიაში, რომელიც იტალიელი პოეტთან მიმართებაში პრუფროკიდან დაიწყო, „ოთხ კვარტეტში“ შეგვიძლია ორ პარალელურ მოგზაურობად წარმოვიდგინოთ, რომლებიც პოეტის მეხსიერებაში მიმდინარეობს. პირველი ასახავს იმ გამოცდილებებს, რეალურ მოვლენებსა და წარსულის მოგონებებს, რომლებმაც შექმნა მისი ცხოვრება. წარმოსახვის საშუალებით ელიოტი აცოცხლებს გარდაცვლილთა იმ აჩრდილებს, რომლებიც მის ერუდირებულ გონებასა და მეხსიერებაში ბინადრობენ. პოეტი იმეორებს დანტეს გმირის გზას და მიცვალებულთა სამეფოში მოგზაურობს, რათა პოეზიის მკვდარ ოსტატებსა და დიდ მოაზროვნეებს „შეხვდეს“. ხოლო მეორე მოგზაურობა, „ნაცრისყრის ოთხშაბათში“ დანტესეული სქემის გაგრძელებას, ანუ სიმბოლურ სამოთხეში ასვლას წარმოადგენს. პოემაში ყველაზე თვალსაჩინო სწორედ სულიერი ძიებაა, რომლის ბოლოდაც გმირსაც და მკითხველსაც ღმერთი და მისი აღქმის პარადოქსი ხვდება. „კვარტეტებში“ ისევე როგორც „ღვთაებრივ კომედიაში“, პოეტისა და პილიგრიმის მოგზაურობა ერთია.

ვინაიდან პოემაში დანტეს გავლენისა და რეფერენციების განხილვა სხვადასხვა კუთხიდან შეიძლება, გასაანალიზებლად ძირითად იდეურ ხაზსა და სქემატიკაზე გავაკეთებ აქცენტს, რომელიც ელიოტს დიდწილად დანტეს ე.წ. პოეტური გეომეტრიიდან აქვს აღებული. ზოგადად, ლიტერატურული ტექსტის დეტალურად სტრუქტურირებული მოწესრიგების ტენდენცია ადრეული რენესანსული პერიოდიდან და „ღვთაებრივი კომედიიდან“ იწყება, რომელშიც უწყვეტი ეპიკური თხრობა ას ნაწილადაა დაყოფილი. ასი თავი, თავის მხრივ,

სამ თემატურ ნაწილადაა დაჯგუფებული (თითოეულისთვის 33[1] ქება), ხოლო ტაეპები გარითმულია ასევე სამის პრინციპით ე. წ. ტერცინებად[2]. არაა გასაკვირი, რომ ტექსტის ფორმასა და მოწესრიგებაზე მუშაობისას დანტე თეოლოგიურ-ფილოსოფიური საფუძვლით ხელმძღვანელობდა და მაგალითად, სამობის სპეციფიკას როგორც ღმერთის იპოსტასს, ისე „ძველი აღთქმის“ ზოგიერთ წიგნს უკავშირებდა, ხოლო ღმერთის ზედროულობის წარმოსაჩენად ცენტრისა და წრის პირველსქემები თომა აქვინელთან ჰქონდა ნანახი (Shaw 1947: 113). შესაბამისად, როგორც „კომედიაში“, ისე „ახალ ცხოვრებაში“ გვხდება რიცხვთა მისტიკის, წრის, წერტილისა და ოთხების თვალსაჩინოებები. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ „კომედიის“ შინაგანი სიმწყობრე და მხატვრული ფორმის სრულყოფილება გაუცნობიერებული შემოქმედებითი ღწვით არ იყო მიღწეული - იშვიათ მხატვრულ ინტუიციასა და გემოვნებას შთამბეჭდავი ერუდიცია და ანტიკურ წყაროებთან წვდომა უმაგრებდა ზურგს. ეს მიდგომა მთელი ელიოტის შემოქმედების ამხსნელი პრინციპია, ვინაიდან იგი წინასწარ გაცნობიერებული და შერჩეული პოეტური მიზნებით ქმნიდა ურთულეს მოდერნისტულ ტექსტებს. დანტეს გავლენა „ოთხი კვარტეტის“ სტრუქტურულ ერთიანობაზე სათაურშივე ჩანს. თუ ელიოტის მიზანი სტრუქტურის შემუშავებისას კოსმოსის მოწყობის უნივერსალური ფორმის წარმოჩენა იყო, სამობის პრიციპის მაგივრად, მისი „წმინდა რიცხვი“ ოთხი გახდა. როგორც ცნობილია, ანტიკურობაში ოთხად იყო გამოხატული სამყაროს სტიქიური შემადგენლობა - მიწა, ცეცხლი, ჰაერი და წყალი. შუასაუკუნეობრივ რიცხვთა მისტიკაში კი ოთხი სამყაროს წრებრუნვის რიცხვია, დროსა და სივრცეში მოცემულ რეალობას გამოხატავს და სულის აღმნიშვნელ სამს უპირისპირდება (კობახიძე 2015:337). იუნგის მიხედვით კი, „სისრულისა და სრულყოფილების იდეალი არის წრე ან სფერო, ხოლო ოთხება - მისი ზებუნებრივი მინიმალური დაყოფაა“ (Jung 1970:165). ერთი სიტყვით, როგორც „კომედიის“ სამი და სამნაწილიანობა იყო ზოგადი კომპოზიციური პრინციპისა და მომწესრიგებელი მითოპოეტიკური ელემენტის გამოხატულება, ისე არის რიცხვი ოთხი „კვარტეტების“ შემთხვევაში.

1 „ჯოჯოხეთში“ 34, თუმცა პირველი ქება ერთგვარი შესავალია მთლიანი ნაწარმოებისა

2 სამტაეპიანი სტროფი, სადაც პირველი და მესამე ტაეპი ერთმანეთს ერთმება, მეორე კი შემდეგის პირველსა და მესამე ტაეპს

პოემის ექსპოზიციაში, „ბერნტ ნორტონის“ ლირიკული გმირი ვარდების ბაღში „პირველი კარიბჭიდან“ შეღწევას ცდილობს. ისევე როგორც დანტეს გმირს „ჯოჯოხეთში“, მასაც განვლილ ცხოვრებაზე და მის არასაკმარისობაზე ფიქრები აწუხებს:

Footfalls echo in the memory
Down the passage we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose garden. [1]

იმაზე ფიქრი თუ „რა შეიძლებოდა მომხდარიყო და რა არ მოხდა“ გმირს აწმყო მომენტში აბრუნებს:

Other echoes Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them.
Round the corner.
Through the first gate,
Into our first world. [2]

შემდეგ კი ისეთი სიმძაფრით იხსენებს წარსულის გამოცდილებას, რომ თითქოს განვლილი მოვლენები თვალწინ რეალურ დროში წარმოუდგება. პოემაში წარსული და აწმყო მომენტები ერთმანეთში ირევა, დრო შეჩერებულია და სწორედ ამ ეპიზოდში აქვს გმირს პირველი ხილვა. იგი ასეთ აღმატებულ გუნებაზე აგრძელებს გზას და ბერნტ ნორტონის დამშრალ აუზთან მიდის, რომელიც უეცრად მისტიკური მზის სხივებისგან შემდგარი წყლით ივსება, საიდანაც ლოტოსი იწყებს ამოსვლას - ”lotos rose, quietly, quietly,/ The surface glittered out of heart of light” [3], ხოლო იქვე ბუჩქნარში “unseen eyebeam crossed, for the roses / Had the look of flowers that are looked at”[4]. ლოტოსის მისტიკური ზეაღმოსვლა კრიტიკაში ინდუისტურ და მაჰაია-

1 ნაბიჯების ხმა ცოცხლდება მეხსიერებაში / იმ ჩასასვლელისკენ რომელსაც არ მივყევით / იმ კარისკენ რომელიც არასოდეს გავაღეთ / ვარდების ბაღისკენ

2 სხვა ექოებიც ბინადრობენ ბაღში. გავყვეთ? / ჩქარა, თქვა ჩიტმა, იპოვე ისინი, იპოვე ისინი. / წრეზე შემოვლით. / პირველი კარიბჭის გავლით / ჩვენს პირველ სამყაროში

3 ნელ-ნელა, ნელ-ნელა, ლოტოსი იწყებს ამოსვლას / ზედაპირი მზის სხივებისგან ბრწყინავს

4 უხილავ მზერათა გადაკვეთაზე ვარდები გრძნობენ, რომ მათ უმზერენ

ნისტურ ასოციაციებთანაა დაკავშირებული, თუმცა ჩვენთვის უფრო საინტერესოა, რომ ელიოტი ამ ყვავილს დასავლური მისტიციზმის უმნიშვნელოვანეს ხატსა და დანტეს „კომედიის“ ღვთიურ სიმბოლოს, ვარდს უპირისპირებს. ისევე როგორც დანტე ქმნის ასოციაციური სახეებით ერთგვარ ჰიბრიდებს და მრავალნიშნად სიმბოლოებს, რომელთა ახსნაც ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად შეიძლება როგორც ბერძნული, ისე რომაული მითოლოგიითა და ამასთან ერთად ქრისტიანული სიმბოლიკით, ამ ეპიზოდში ჩანს თუ როგორ „ისწავლა“ ეს გაკვეთილი ელიოტმა და როგორ გააერთიანა ის ენის უნივერსალურობა, რაზეც ასე აქებს დანტეს ესეებში, საკუთარ პოეტურ პრაქტიკაში. ვარდის სიმბოლოთი პოეტი ერთ წერტილში უყრის თავს აღმოსავლურსა და დასავლურ ტრადიციას: ჰინდუს, ქრისტესა და დანტეს.

შემდეგ ეპიზოდში ვხვდებით პირდაპირ რეფერენციას „სამოთხიდან“, როცა ელიოტის ლირიკულ გმირს ხილვა თეთრი, მოძრავი წრიული ნათების საშუალებით მიეცემა. დანტე სამების ხილვას „სინათლის წრის“ მეტაფორით გამოხატავს და მას ცეცხლისა და უძრავი წერტილის სიმბოლოებთან აერთიანებს:

> And when her words
>
> were done, even as incandescent iron will shower sparks, so did those circles sparkle; and each spark circled with its flaming ring — sparks that were more in number than the sum one reaches doubling in succession each square of a chessboard, one to sixty-four.
>
> I heard “Hosanna” sung, from choir to choir to that fixed Point which holds and always shall hold them to where they have forever been.[1]

დანტე ღმერთის ბუნებას დროის ერთ მომენტში აღიქვამს - ‘un punto

1 და როცა დაასრულა თავისი სათქმელი / როგორც გაღვივებული ნაპერწკლები ნაწრთობი რკინიდან / ირგვლივ აენთნენ ცეცხლმოდებულნი / წინწკლები ზედ დაერთო ერთმანეთს და ალი ალს / ნაპერწკლები გახდა ასჯერ უფრო მეტი / ვიდრე უჯრედები ჭადრაკის ორმაგ დაფაზე / „ოსანას“ ხმა მოედო ირგვლივ გუნდს / იმ უძრავ წერტილამდე, რომელიც ყველაფერს აკავებს / იქ, სადაც ისინი პირველად გაჩნდნენ და დღემდე არიან

solo' *(Par.* 28. 94), მარადიულ აწმყოში, რომელსაც ელიოტი შემდეგნაირად გამოხატავს:

Time past and time future
What might have been and what has been Point
to one end,
which is always present. [1]

დანტესთან ღმერთი იქ არის, სადაც ყველა დრო აწმყოა 'point where all times are present' (*Par.* 27. 17-18). ელიოტი სამყაროს წარმოსახავს როგორც მბრუნავ წრეს, სადაც ღმერთი არის მისი ურყევი ცენტრი. ღვთაებრივ კომედიაში პოეტი "შეუქმნელ სინათლეს" უწოდებს სრულყოფილ უბრალოებას, რომელიც შეიცავს და აერთიანებს ყველა არსებას, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. ხოლო "კვარტეტებში" მოცემული „თეთრი შუქი" არის ის ნასახები, თუმცა ამავდროულად გამრავალფეროვანებული რეფერენცია, რომლის ირგვლივაც ბრუნავს დანტეს გადამკვეთი წრეები, „ღვთაებრივი სიყვარული" და ღმერთი:

Desire itself is movement
Not in itself desirable;
Love is itself unmoving,
Only the cause and end of movement, Timeless,
and undesiring[2]

ამ კონცეპტს დანტე შემდეგნაირად გამოხატავს „სამოთხეში":

I believe in one god, sole and eternal, who moveth
All the heaven, himself unmoved, with love and with desire. [3]

თავისი ლიტერატურული კარიერის განმავლობაში ელიოტი თითქოს შეპყ-

1 ჟამი აწმყო და ჟამი წარსული / რაც შეიძება ყოფილიყო და რაც იყო ერთი წერტილისკენ მიდის / რომელიც ყოველთვის აწმყოა

2 სურვილი თავად მოძრაობაა / თავის თავში არა სასურველი / სიყვარული თავად უძრაობაა / ის მხოლოდ დასაბამი და დასასრულია მოძრაობის

3 ერთი ღმერთის მწამს, ერთადერთი და მარადიული, რომელიც მოძრაობს / მთელ სამოთხეში, თვითონ უძრავი, სიყვარულითა და სურვილით

რობილი იყო ინკარნაციის მომენტის პოეტური ასახვით, ლიტერატურაში „დროში და მის გარეთ ყოფნის“ მომენტის დაფიქსირებით. მის შემოქმედებაში ეს ტენდენცია ზოგჯერ თავს იჩენს, როგორც წმინდა სამების გამოცხადება ნათლობის რიტუალისას („ბ-ნი ელიოტის დილის საკვირაო წირვა“), ან კრავის პაროდიული აპოთეოზი („ჰიპოპოტამი“), ან სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში - დიონისეს ნათლისღება (“სუინი ერექტუსი” და “სუინი და ბულბულები”). ადრეულ პოეზიაში ელიოტი ინკარნაციის იდეას პაროდიული მიზნებისთვის იყენებს, რაც მოწმობს ახალგაზრდა პოეტის ღრმა ინტერესზე ქრისტიანული მისტიციზმისადმი და მისი გამომხატველი თანამედროვე პოეტური საშუალების პოვნისადმი. ასოციაციური სიმბოლოებისა და ზოგადი ტონის გათვალისწინებით, „ოთხი კვარტეტის“ მაგალითზე ნათელია თუ რამდენად შეიცვალა პოეტის წარმომსახველობითი დამოკიდებულება ინკარნაციის თემაზე, ვინაიდან აქ პაროდირების მაგივრად, ხორცშესხმა ელიოტის ტრადიციული მაძიებელი გმირის მოგზაურობის ბოლო ეტაპია. ტექსტუალური ანალიზის შედეგად ეჭვგარეშეა, რომ ელიოტის ცენტრალური წყარო „უძრავი წერტილის“ გამოხატვაში დანტეს „სამოთხის“ ბოლო ქებებია. რა თქმა უნდა, ელიოტი თავის პოეტურ დიზაინსა და ხედვას არგებს ნასესხებ მასალას, მაგრამ დანტეს ფუნდამენტური გავლენა ტექსტზე კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დგება. ამ ბოლო ქებებში, პოეტი თითქოს ვერ ეგუება იმ ფაქტს, რომ ხორცშესხმას ადეკვატურად ვერ აღიქვამს. ღვთაებრივი სინათლის სიღრმეში იგი აღიქვამს წმინდა სამების გეომეტრიულ გამოსახულებას და „ხედავს“ ერთსა და იმავე წრეში ჩასმულ სამ წრეს. როგორც იოანეს სახარებაშია ნათქვამი, ვერავინ დაინახავს ღმერთს პირისპირ ამ სამყაროში, და მართალია დანტეს გმირი ახერხებს ამას თავის საიქიო სამყაროს ხედვაში, თუმცა ის დაბნეულია იმით, რასაც ხედავს და შესაბამისად, პარადოქსულია ამ მოვლენის წარმოდგენაც მის პოეტურ სისტემაში. როცა დანტე „წრის კვადრატურის“ ტერმინს ახსენებს იგულისხმება ის, რომ წრე შეიძლება იყოს მხოლოდ მიახლოებული, თუმცა ვერასოდეს სრულად „ჩამჯდარი“ კვადრატში. ასე გამოხატავს ღმერთის უსასრულო ბუნებასა და ადამიანის გონებისთვის ღმერთის ბუნების აღქმის შეუძლებლობას. ხსნის გზა არის მოძრაობა ცენტრისკენ, სრულ სიმშვიდემდე, მაგრამ ე.წ. მაძიებელი გმირი ვერასოდეს მიაღწევს მას და ეს ყველა-

ზე დიდი პარადოქსია. ამრიგად, დანტე ვერ ახერხებს წრის კვადრატურის წარმოსახვას, მაგრამ ელიოტისთვის კვადრატი და წრე ერთია. მისი მიზანი „კვარტეტებში“ არაა ლირიკული გმირისთვის მოწესრიგებული ნარატივისა და ფინალის შექმნა. ადრეული პოეზიისთვის დამახასიათებელი ნარატიული მითოსური სტრუქტურების ნაცვლად ელიოტი აქ იყენებს ისეთ ელემენტარულ და უზოგადეს პირველსქემებს, როგორებიცაა წრე, წერტილი, კვადრატი და ოთხება, ხოლო მათი მოქმედების გამომხატველი ნიშნები კი წარმოგვიდგება როგორც წრებრუნვა, ცეკვა, მოძრაობა, უძრაობა და ა. შ. რეალურად ეს ელემენტარული მოტივები სამყაროსა და სივრცის მოდელირების პირველსქემებია. „კვარტეტებში“ კვადრატისა და წრის ე.წ. გატოლება ბუნებრივია მხოლოდ პარადოქსული პოეტიკის ნაწილი არაა, ამით პირველ რიგში ზედროულობის ეფექტს ქმნის ავტორი. ხოლო დროის ესთეტიკური აღქმისკენ ანუ ნაწარმოების შინაგან სამყაროში ზედროულობის დამკვიდრებისაკენ ეს მისწრაფება მთელი მოდერნიზმის ესთეტიკური კონცეფციაა. თომას მანი აღნიშნავს, რომ მისი „ჯადოსნური მთაც“ მხატვრულ საშალებათა გამოყენებით დროის გაუქმებისკენ ისწრაფვის, ამისათვის კი ის სამყაროს უნივერსალურობას უსვამს ხაზს (გელაშვილი 2018: 8). ბოეციუსის **Nunc fluens facit tempus, nunc stans facit aeternitatum**[1] სწორედ დროს აუქმებს, თუმცა ისევ ელიოტს და დანტეს რომ დავუბრუნდეთ, კვარტეტებში დრო გაყინული არაა, არამედ ციკლური და მოძრავია, რომელიც ოთხების სქემით მარადიული ცენტრის გარშემო „წრიულად მიედინება“. სწორედ ესაა ის მრავალნიშნადობა, რომელსაც ელიოტი ადრეული რენესანსის პოეტისგან აღებულ ასოციაციურ ხატს ანიჭებს. როგორც ნ. ფრაი წერს, „ოთხი კვარტეტი შეადგენს ერთიან ციკლს, რომელიც იწყება იქ, სადაც მთავრდება“, რაც ესატყვისება „ისთ ქოუქერის“ ციკლურ დასაწყისსა და დასასრულს: “... **in my beginning is my end, in my end is my beginning**”[2].

პოემაში გამოყენებული ფილოსოფიური თვალსაზრისები, რომლებიც მოიცავს უამრავ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ და ამავდროულად გადაჯაჭვულ შესასწავლ ასპექტს, ერთგვარ უკმარობის განცდას ტოვებს მისი ანალიზისას,

1 „აწმყო, რომელიც გადის, ქმნის დროს, აწმყო რომელიც რჩება ქმნის მარადისობას.“

2 ჩემს დასაწყისში ჩემი დასასრულია, ჩემს დასასრულში ჩემი დასაწყისია

არ აქვს მნიშვნელობა რომელ კონკრეტულ საკითხს თუ სახე-სიმბოლოს განვიხილავთ. თუმცა, ყველა ანალიზში „კვარტეტების“ თემა და მათი პოეტიკა ერთმანეთისგან განუყოფელია: უძრაობა, დროში გაყინულობა და ლირიკული გმირის ინკარნაცია რომელიც, ერთი მხრივ, ტექსტში დეკლარირებულია როგორც დანტეს „სამოთხიდან“ გადმოტანილი ერთ-ერთი თემატური ასპექტი, ხოლო მეორე მხრივ, ნაწარმოების ყველა მხატვრული საშუალება იმისკენაა მიმართული, რომ ეს უძრაობა და ამავდროულად პროცესუალური აწმყო მკითხველის ცნობიერებაში უმნიშვნელოვანეს პოეტურ ეფექტად განხორციელდეს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სხვადასხვა სტრუქტურული და ტექსტუალური მსგავსებიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ თავისი ამ უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებების შექმნისას ელიოტი იყენებს აზრობრივ-სიმბოლურ დეტალებს, მეტაფორებსა და სტრუქტურულ მახასიათებლებს დანტეს შემოქმედებიდან. უფრო საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“ პოეტი სხვადასხვა ხატოვანი ფორმითა და ფუნქციით იყენებს თავისი შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში, ამ მხრივ არის დანტე მისთვის გადაფასების ინსტრუმენტი. მაგალითად, ვინაიდან 1920-იანი წლების მთელი კულტურული ატმოსფერო გაჟღენთილი იყო კრიზისისა და წარსული კულტურული და ლიტერატურული ღირებულებების გადაფასების ზოგადი იდეით, „უნაყოფო მიწაში“ „ჯოჯოხეთიდან“ აღებული სახე-სიმბოლოების შემოტანა კრიზისული პერიოდის ესთეტიკას ყველაზე ღირებულ და ფუნქციურ მეტაფორას აძლევს. ამასთან ერთად, დანტეს შემოქმედება ელიოტს როგორც ახალი ესთეტიკის შემოქმედს, მუდმივად ახსენებს პოეტის ვალდებულებას - იკვლიოს, ეძებოს სიტყვები ისეთი ემოციების გამოსახატავად, რომელსაც ადამიანი გააზრებულად იშვიათად გრძნობს და რომლის გამოსახატავადაც სიტყვებს ძნელად პოულობს. „უნაყოფო მიწაში“ რენესანსული, მაღალი ღირებულების ხელოვნება ძლიერ შემოქმედებით წყაროსთან შეხვედრის შედეგად ტრანსფორმირებულია და სხვა რთულ ასოციაციურ წყაროებთან ერთად, დანტეც გარდაქმნილია ტექსტში და ამ გადაფასებით პოეტმა მოდერნიზმის ესთეტიკა უფრო მრავალფეროვანი გახადა. რაც შეეხება შედარებით უფრო გვიანდელ, ელიოტის ანგლიკანად მოქცევის შემდგომ გამოქვეყნებულ პოემებს, აქ თავს

იჩენს ასოციაციური წყაროსადმი ელიოტისათვის ერთობ უჩვეულო დამოკიდებულება, როდესაც პოეტი აღარ ახდენს დამოწმებული ტექსტის აზრობრივი მნიშვნელობის, ან მისი ზნეობრივი პათოსის პაროდირებას და ფაქტობრივად, ლექსის სათქმელი მასში დამოწმებულ წყაროებთან ჰარმონიაში აღიქმება. შეიძლება ითქვას, რომ დანტე ვაგნერისეული ლაიტმოტივია ელიოტის შემოქმედებაში და მუდმივად განვითარებად და ცვალებად მეტაფორას წარმოადგენს. თუ მოდერნისტი მას თავიდან ინფერნალური განწყობილებისა და ხედვის მკაფიო წარმოდგენისთვის იყენებს, შედარებით გვიანდელ შემოქმედებაში და კონკრეტულად „ოთხ კვარტეტში“ აქცენტი სიმბოლური ხსნისა და ინკარნაციის მხატვრულ წარმოჩენაზე კეთდება. ამრიგად, ასეთი სპეციფიკითაა მოცემული ის კონტრასტები და მსგავსებები, რომლებიც ერთმანეთისგან საუკუნეებით დაშორებულ შემოქმედებსა და მათ ესთეტიკას შორის არსებობს.

გამოყენებული ლიტერატურა

გელაშვილი, მანანა. *მოდერნისტული ქრონოტოპი*. თბილისი: უნივერსალი, 2018.

კობახიძე, თემურ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: უნივერსალი, 2015.

Alighieri, Dante. *The Divine Comedy*. Eds. H. F. Cary, C. E. Honess, S. Albertini. Wordsworth: Ware England, 2009.

Brooker, Jewel Spears. “The Fire and the Rose: Theodicy in Eliot and Julian of Norwich.” In: Sarah Salih & Denise N. Baker (eds.). *Julian of Norwich’s Legacy: Medieval Mysticism and Post-Medieval Reception*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Eliot, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber & Faber, 2009.

Jung, Carl G. *Man and His Symbols*. New York: Aldus Books Limited; 5th. edition, 1971.

Shaw, J. E. “’Ego Tamquam Centrum Circuli etc.’ Vita Nuova, XII.” *Italica* Vol. 24, No.2, Jun., 1947.

Spurr, Barry. “Anglo-Catholic in Reliogion.” *T. S. Eliot and Christianity*. Cambridge: The Lutterworth Press, 2010.

ვირჯინია ვულფი უოლტ უიტმენის შესახებ

ანა წერეთელი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

VIRGINIA WOOLF ON WALT WHITMAN

ANA TSERETELI
Akaki Tsereteli State University

Abstarct: The purpose of the present paper it to assess the impacts of Walt Whitman on Virginia Woolf. Walt Whitman, who was not a representative of the modernist literature, but his prose immediately struck the reader as an early modernist, mainly by his rejection of the imposed hierarchies in the society, structure (bullshit) and breaking away from the traditional style of writing. The early twentieth century witnessed a new dimension in English fiction. A broader horizon was open to the new enthusiastic writers bent on experimentation with the novel form, breaking away from the traditional style of writing. Almost every aspect of the novel came to be modified. Virginia Woolf, a bold experimentalist strove persistently to redefine life, reality and Man himself, through his consciousne**ss**. Woolf thought that the traditional method of writing novel adopted by Victorian Period writers failed to embody her perspectives regarding human life. This resulted in a transformation of the regularity of forms and structures in the traditional novel. She even considered that British literature in the twentieth century was tired and worn out. Thus, she believed that Americans with their Americanized English, boisterous spirit of democracy will reinvent the art of writing and should find its voice in the formation of modernist literature. Woolf's admiration of Whitman's prose was clear. She finds in Whitman a symbol for her democratic ideal. She even considered that British literature in the twentieth century was tired and worn out. Whitman provides a model for Woolf. When Woolf needed a new form for expressing the ordinary, she looked to Whitman who had already done it.

Ultimately, they share a common vision of literary democracy process.

In conclusion, it is made clear that the two authors champion similar ideas concerning new forms and structures of writing and sense of collective identity.

Keywords: Virginia Woolf, Walt Whitman, modernist literature, collective identity, literary democracy.

მოდერნიზმი, როგორც ისტორიულ-კულტურული ფენომენი ევროპაში დაიბადა, სადაც ფასეულობათა ტრადიციული სისტემის მაშტაბური რღვევა, ტექნოკრატიული პროგრესის შედეგად სამყაროში ადამიანის ყოფიერების აბსურდულობა, ადამიანისა და ღმერთის ურთიერთმიმართების, პიროვნების ახლებური გააზრების აუცილებლობა წარმოშვა. ბუნებრივია, ამერიკელი მწერლები, რომლებიც ევროპულ კულტურულ ტრადიციებზე დიდი ხნის განმავლობაში ახდენდნენ ზეგავლენას, ამ ისტორიულ-კულტურულ პროცესებისგან მოწყვეტილი ვერ დარჩებოდნენ.

ამერიკული და ევროპული მოდერნიზმის ისტორია რთული და კომპლექსური ფენომენია, მხატვრული ფორმებით და გამომსახველობითი საშუალებებით, ესთეტიკური ღირებულებებით და თეორიული მანიფესტებით.

მეოცე საუკუნის პირველი ათწლეულების ინგლისურენოვან მხატვრულ ლიტერატურაში სრულიად ახალი ტენდენციები შეიმჩნევა. ასპარეზზე გამოდიან მწერლები, რომლებიც წერის ტრადიციულ სტილს უპირისპირდებიან და ახალ ექსპერიმენტულ ფორმებს ამკვიდრებენ. მოდერნისტებმა განაახლეს და გარდაქმნეს რომანის ყოველი ასპექტი. ვირჯინია ვულფი იყო პირველთაგანი, ვინც უკუაგდო ტრადიციული თხრობისთვის დამახასიათებელი სტანდარტები. მან დაიწყო ახალი ლიტერატურული სტილის ძიება, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა მის დამოკიდებულებას თანამედროვე ლიტერატურისადმი და სრულყოფილად გამოსახავდა ადამიანის ფსიქიკის შინაგანი რეალობის მარადიულ დინებას.

ინგლისური მოდერნისტული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ვირჯინია ვულფის ინტერესი ამერიკული კულტურისადმი, ამერიკაში მიმდინარე სახელოვნო თუ სალიტერატურო პროცესებისადმი, განსაკუთრებით 1920-იან წლებში გაღვივდა. ლიტერატურის კრიტიკოსები ამ პერიოდს, როგორც წესი ამერიკული ლიტერატურის მეორე რენესანს უწოდებენ, ვინაი-

დან იგი ე. წ. „დაკარგული თაობის“, „ჯაზის ეპოქის“ წარმომადგენლების საუკუნეა. ვირჯინია ვულფის ინტერესი მიიქცია არა ერნესტ ჰემინგუეის, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდის და სხვათა შემოქმედებამ, არამედ უოლტ უიტმენის კლასიკურმა ტექსტებმა. მართალია, უოლტ უიტმენი არ გახლდათ ამერიკელი მოდერნისტი მწერალი, ვინაიდან მის ტექსტებში შეიმჩნევა ტრანსცენდენტური და რეალისტური ნიშნები, თუმცა ვირჯინია ვულფს მიაჩნდა, რომ უოლტ უიტმენის პოეზიაში იკვეთება ადრეული მოდერნიზმის ნიშნები. უიტმენი უარყოფდა ტრადიციულ, კლასიკურ, კონვენციურ გამომსახველობით ფორმებსა და საშუალებებს. ასევე, საზოგადოებაში დამკვიდრებულ იერარქიულ სტრუქტურას (bullshit).

უოლტ უიტმენმა დიდი ზეგავლენა მოახდინა „ბლუმსბერის ჯგუფზე“ (Bloomsburry Group), განსაკუთრებით კი ვირჯინია ვულფის შემოქმედებაზე. ედვარდ მორგან ფორსტერმა, რომელიც გახლდათ „ბლუმსბერის ჯგუფის“ წევრი, თავისი რომანის *ინდოეთის გადასასვლელი (Passage to India)* სათაური აიღო უოლტ უიტმენის ლექსიდან. ვულფიც ციტირებს უიტმენის ლექსების კრებულიდან *ბალახის ფოთლები* (*The Leaves of Grass)* მისი პირველი რომანის *მოგზაურობა (Voyage Out)* ფურცლებზე.

1918 წელი ვირჯინია ვულფისთვის, ისევე როგორც მთელი ევროპისთვის მცირედი ცვლილებების პერიოდია იმ ქაოსური და უიმედო ყოფიდან, რაც პირველმა მსოფლიო ომმა გამოიწვია. ომის მეოთხე წელს ვულფების ოჯახი დანაკარგით შეხვდა. ლეონარდ ვულფის ძმა ომში გარდაიცვალა. ჰოგარტ პრესი (Hogarth Press), რომელიც ვირჯინია და ლეონარდ ვულფებმა დაარსეს, სამ წლიანი წყვეტის შემდეგ განაახლა მუშაობა. საკუთარი გამომცემლობის დაარსებით ვულფები მიზნად ლიტერატურული ნოვატორობისათვის გზის გაკვლევას ისახავდნენ. ჰოგარტ პრესმა დიადი გეგმებით განაახლა მუშაობა. ზუსტად ამ დროს, 1918 წლის იანვარში ვირჯინია ვულფმა გამოაქვეყნა ბრწყინვალე რეცენზია *ტაიმზი-ს* ლიტერატურულ დანართში უოლტ უიტმენის 1890-1891 წლის სტუმრობის შესახებ. რეცენზიის დასასრულს ვულფი წერს:

> In Whitman the capacity for pleasure seemed never to diminish and the power to include grew greater and greater;

> So that although the authors of this book lament that they have only a trivial bunch of sayings to offer us, we are left with a sense of an 'immense background of vista' and the stars shining more brightly than in our climate. (Woolf 1958: 231).

შეიძლება ვთქვათ, რომ 1918 წელს ვარსკვლავები ბლუმსბერის (უბანი ლონდონში, სადაც იკრიბებოდნენ ინტელექტუალების ჯგუფი) თავზე იყო უფრო მკრთალი, ვიდრე 1891 წელს კემდენის (უოლტ უიტმენის საცხოვრებელი ადგილი აშშ-ში) ცაზე.

ვირჯინია ვულფი მისი მხატვრული სამყაროს ადეკვატური აღქმა გააზრებისთვის, მისი მოსაზრებების განმტკიცებაში საკუთარი პროზის შესახებ ხშირად მიმართავდა უოლტ უიტმენის შემოქმედებას. ვულფი უიტმენის შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე აყალიბებს საკუთარ შეხედულებებს მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში ამერიკულ ლიტერატურასთან დაკავშირებით.

ვულფი ფიქრობდა, რომ მეოცე საუკუნის ბრიტანული ლიტერატურა დაქანცული და ღონემიხდილი იყო. ესეში „თანამედროვე პროზა" ("Modern Fiction"), რომელიც 1921 წელს გამოქვეყნდა ვულფი წერს, რომ ტრადიციული რომანის თხრობით სტრატეგიებს არ შეეძლო გადმოეცა თანამედროვე ადამიანის უშინაარსო ცხოვრება. არნოლდ ბენეტისა და ჯონ გოლზუორთის კონვენციური ფორმები და გამომსახველობითი საშუალებები ვეღარ გამოსახავდა ადამიანის ქვეცნობიერში მიმდინარე ღრმა და ამოუწურავ პროცესებს (Wolf 1984: 158).

ვირჯინია ვულფმა უკუაგდო ტრადიციული თხრობისთვის დამახასიათებელი სტანდარტები, დროითი სქემა, წრფივი/ლინეარული სიუჟეტური კომპოზიცია, სადაც იკვეთებოდა მწყობრი, თანმიმდევრული სიუჟეტური ქარგა კვანძის შეკვრით, კულმინაციით, კვანძის გახსნით და ფინალით. მან დაიწყო ახალი ლიტერატურული სტილის ძიება, რომელიც ზუსტად შეესატყვისებოდა მის დამოკიდებულებას თანამედროვე ლიტერატურისადმი და ადამიანის რეალურ სამყაროს მის ქვეცნობიერის პრიზმაში დაგვანახა. შესაბამისად, ვულფს მიაჩნდა რომ ამერიკელებს თავიანთი ამერიკული ინგლისურით და გამბედავი სულისკვეთებით შეეძლოთ თანამედროვე წერითი ხელოვნების გარდაქმნა და განახლება.

ხელოვანისა და ხელოვნების როლი, მათი გავლენა ადამიანზე, ხელოვნების როგორც ფიქციის, ილუზორული კორელაციის გააზრება ის თემებია რომელიც თავისი შემოქმედების მანძილზე აინტერესებდა ვულფს და ბევრი საერთო თვისებები აღმოაჩინა უიტმენის შემოქმედებაში. ორივე შემოქმედი იზიარებს მსგავს შეხედულებებს ლიტერატურის დემოკრატიული პროცესებისადმი. ხელოვნებით, ლიტერატურით სიამოვნების განცდა (pleasure), ლიტერატურის მოქცევა ინკლუზიურ ჩარჩოში (inclusiveness), განთავისუფლება გენდერული ნიშნით, ნებისმიერ ადამიანისთვის თანაბრად მისაწვდომი, სტერეოტიპული აზროვნებისგან განთავისუფლებული ლიტერატურა. ერთიანობის პრინციპი (unity) გულისხმობდა, რომ ხელოვანი არ უნდა ჩაერიოს ლიტერატურულ ნაწარმოების თხრობის პროცესში, მის ბუნებრივ ზრდაში ორნამენტებით, ბრძნული გამონათქვამებით, თუ სხვა პირობითი ელემენტებით. ვულფი იზიარებდა უიტმენის მოსაზრებას ლიტერატურის დემოკრატიული პროცესისადმი და ეს ყოველივე სხვადასხვა მიმართულებით განავრცო ესეში "The Common Reader" (1925). მოცემულ ესეში ვულფი განიხილავს „ჩვეულებრივ მკითხველს" და აყალიბებს აზრს თუ როგორ განსხვავდება „ჩვეულებრივი მკითხველი" სწავლულისგან ან კრიტიკოსისგან. გამოყოფს ძირითად თვისებებს, რითაც განასხვავებს მკითხველის კატეგორიას. ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურულ დემოკრატიულ პროცესზე. ასევე, საკუთარ თავს განიხილავს „თვით ნასწავლ მკითხველად" (self-educated reader) (Wolf 1953:1).

ვირჯინია ვულფის ყველაზე ექსპერიმენტული რომანი *ტალღები* (*The Waves,* 1931) მთავარ მოქმედ გმირს, მწერალ ბერნარდს ბევრი მსგავსება აქვს უოლტ უიტმენთან, თუმცა მისი პერსპექტივა/თვალსაზრისი უმნიშვნელოდ განსხვავდება უიტმენისა და ვულფის დემოკრატიული პარადიგმისგან, რაც აძლევს ვულფს საშუალებას გააკრიტიკოს მოძველებული მეთოდები, სადაც ლიტერატურული დემოკრატიული პროცესები კრახს განიცდის. როდესაც ვულფს სჭირდება ახალი გამომსახველობითი საშუალებების მოძიება, ის ყოველთვის მიმართავს უიტმენს შემოქმედებას. როგორც ჯეფრი ჰილი მართებულად აღნიშნავს თავის წიგნში *Collected Critical Writings* , უიტმენი არის მისი "beginners, simultaneously begetters, initiators, novices, learners,

tyros" (Hill 2008: 517). უიტმენის გრძელი, ურითმო ლექსი იყო საბოლოოდ უარყოფა ძველ, დისკრიმინაციულ პოეზიასთან, რაც მიზნად ისახავდა დემოკრატიული გონიერების პროცესების დაჩქარებას ლიტერატურაში. ვულფი, მწერალი ბერნარდის მეშვეობით ცდილობს გვაჩვენოს, რამდენად რთულია გაიარო დემოკრატიის სწორ გზაზე, ანარქიასა და ასიმილაციას შორის. რომანში *ტალღები (The Waves),* როდესაც ბერნარდი მიუახლოვდება იდეალურ საწყის, ამბობს "I need a howl, cry" (Wolf 1978: 295). ასევე, უიტმენთან ვკითხულობთ "I too am not a bit tamed, I too am untranslatable, I sound my barbaric yawp over the roofs of the world" (Whitman 1996: 247).

1855 წელს უიტმენის *ბალახის ფოთლები-ს* შესავალში ვკითხულობთ: "The messages of great poets to each man and woman are come to us on equal terms, only then can you understand us, we are not better than you, what we enclose you enclose, what we enjoy you may enjoy" (Whitman 1996: 14). უიტმენთანაც, ისევე, როგორც ვულფთან წარმოჩინდა ლიტერატურული დემოკრატიის თემა.

1917 წელს *ტაიმზი-ს* ლიტერატურულ დანართში ვირჯინია ვულფი აქვეყნებს ესეს „მელოდიური მედიტაციები" ("Melodious Meditations"), სადაც ვულფი წერს:

> If anyone is sceptical as to the future of American Art let him read Walt Whitman's preface to the first edition of *Leaves of Grass*. As a piece of writing, it rivals anything we have done for a hundred years and as a statement of the American spirit no finer banner was ever unfurled for the young of a great country to march under.

ამ ესეში ვულფი ხოტბას ასხამს უიტმენის პოეტურ ემოციებს, არცერთ ბრიტანელ მწერალს შეადარებდა მას, რადგან მან უარყო ტრადიციული პოეტური ფორმები. ხოლო, ვინც უიმედოდ იყო განწყობილი ამერიკული ხელოვნებისადმი ურჩევს უოლტ უიტმენის *ბალახის ფოთლების* წაკითხვას. უიტმენის გამორჩეული სტილი იყო თვით მეტყველი ადამიანის ნიშა. ვულფი მოხიბლულია ამერიკელი ხალხის დემოკრატიის ძლიერი სულისკვეთებით, მიაჩნია, რომ ამ

პროცესებმა გამოხმაურება უნდა ჰპოვოს ლიტერატურაში. ამერიკულ ლიტერატურაზე მსჯელობისას, ვულფი ყოველთვის იმედგაცრუებას გამოხატავს ბრიტანელი მოდერნისტების მიმართ. თავის გახმაურებულ ესეში „მისტერ ბენეტი და მისის ბენეტი“ (“Mr. Bennett and Mrs. Bennett”), ის თავს ესხმის ვიქტორიანული ეპოქის მატერიალისტურ ყოფას, მათი თხრობითი ტექნიკის შეუსაბამობას და თანამედროვე ლიტერატურის მოთხოვნების უარყოფას. მიუხედავად იმისა, რომ ვულფი ეტრფოდა ამერიკას, ამერიკულ ლიტერატურას ვერ მოახერხა სტუმრებოდა “ახალი სამყაროს”.

საბოლოოდ, ვულფმა უიტმენის შემოქმედების შესწავლის საფუძველზე, საკუთარი შეხედულებები ამერიკის, ისევე როგორც ამერიკული ესთეტიკის ძირითადი პოსტულატების შესახებ ჩამოაყალიბა 1938 წელს გამოქვეყნებულ ესეში „ამერიკა, რომელიც არასდროს მინახავს“ (”America, which I have never seen”). აქვე ვკითხულობთ, მის მოსაზრებას ამერიკელი ხალხის შესახებ, რაც აჯამებს მის დადებით განწყობილებას ამერიკის მიმართ:

> The Americans themselves are a most remarkable people. Superficially, they differ little from ourselves… Americans are much freer, wilder, more generous, more adventurous, more spontaneous than we are. Look how they battle and punch, hack and hew; tunnel through mountains; erect skyscrapers; are ruined one moment, millionaire the next. In the same span of time we (British) should have earned a modest pension, acquired a villa in Surrey, and decided after due deliberation, to lop the cherry tree on the lawn. But the best way of illustrating the difference between them and us is to bid you observe that while we have shadows that stalk behind us, they have a light that dances in front of them. That is what makes them the most interesting people in the world- they face the future, not the past. (Woolf 2011:129-130)

ამერიკელები არიან შესანიშნავი ხალხი. ზედაპირულად, ძალიან განსხვავდებიან ჩვენგან… ამერიკელები არიან უფრო თავისუ-

ფალნი, გულუხვი, თავგადასავლების მოყვარული, უფრო სპონტანურები ვიდრე ჩვენ ბრიტანელები. უყურეთ, როგორ იბრძვიან, ცდილობენ, რომ მთებში გაიყვანონ გვირაბები, აღმართონ ცათამბჯენები. ერთ მომენტში სრულიად ხელმოცარულები, შემდეგ მილიონერები. ჩვენ, ბრიტანელებმა შეიძლება მოვიპოვოთ მოკრძალებული პენსია, ვიყიდოთ ვილა სარის საგრაფოში, გავსხლათ ალუბლის ხე ჩვენივე გაზონში. საუკეთესო საშუალება, რაც აჩვენებს განსხვავებას ჩვენსა და მათ შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ჩვენს ზურგს უკან აღმართულია ჩვენივე ჩრდილი. მათ აქვთ სინათლე, რაც ცეკვავს მათ წინ. ზუსტად ეს გარემოება ხდის ამერიკელებს ყველაზე საინტერესო ადამიანებად მსოფლიოში, ისინი უყურებენ მომავალ და არა წარსულს.

ამრიგად, ვირჯინია ვულფმა გამოხატა თავისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება უოლტ უიტმენის შემოქმედებისადმი. ინგლისში ახალი ლიტერატურული ტენდენციების მხარდასაჭერად, მისი უნიკალური თხრობითი ტექნიკის, ნოვატორული იდეების განხორციელებას პოეტიკის სფეროში ხშირად მიმართავს უოლტ უიტმენის უნიკალურ ტექსტებს და ავლებს პარალელებს მის და უიტმენის შემოქმედებას შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა

Hill, G. *Collected Critical Writings.* Ed. Kenneth Haynes. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Whitman, Walt. *Poetry and Prose.* New York: Library of America, 1996.

Woolf, Virginia . *The Common Reader*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953.

Woolf, Virginia. *Granite and Rainbow.* Ed. Leonard Woolf. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1958.

Woolf, Virginia. *The Waves.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

Woolf, Virginia. “Modern Fiction”. In: Andrew Mc Neille (ed.). *The Essays of Virginia Woolf.* Volume 4: 1925 to 1928. London: The Hogarth Press, 1984.

Woolf, Virginia. “America which I have never seen” (1938). In: Stuart N. Clarke (ed.). *The Essays of Virginia Woolf,* Vol.6. London: Hogarth Press, 2011.

შემოქმედებითი პარადიგმები პოსტჰუმანიზმის ხანაში: გადაულახავი უფსკრული ხელოვნურ ინტელექტსა და ადამიანს შორის?

თამარ ჭეიშვილი
დამოუკიდებელი მკვლევარი, აშშ

PARADIGMS OF CREATIVITY IN THE AGE OF POSTHUMANISM: AN UNBRIDGEABLE GAP BETWEEN AI AND HUMANITY?

TAMARI CHEISHVILI
Independent scholar, USA

Abstract: The purpose of the present paper is to demonstrate how artificial intelligence has made its way to literature and other forms of creative production. What does it mean when machine intelligence trespasses into human territory? Does it open up exciting new vistas of understanding and insight? Or does it only highlight our own diminishment in the cosmic scheme of things? These are the questions that are still to be answered.

In the first part of this paper, I will try to provide a brief historical account of the major milestones in the evolution of artificial intelligence, identifying some of the factors and the contributions of various academic fields to the genesis and development of AI. This brief historical account will be followed by a brief discussion of diverse approaches to the future of AI and humanity. Discussion will be focused on Netflix's Sci-Fi series *Altered Carbon* that is themed around Edgar Allan Poe and Kazuo Ishiguro's "Klara and the Sun".

Keywords: Artificial Intelligence, human intelligence, creative production, dystopic vision

Introduction: General Overview of Artificial Intelligence

AI is the simulation of human intelligence in machines, especially computer systems that are programmed to think like humans and

mimic their actions. The term may also be applied to any machine that exhibits traits associated with a human mind such as learning and problem-solving. Specific applications of AI include expert systems, natural language processing, speech recognition and machine vision. The history of the development of AI takes its origins in the mid-20th century. Our remarkable age of personal computing began when IBM entered the field in 1982; soon Microsoft operating systems and programs came to dominate desktop computing. During the 1990s, the personal computer extended the range of the desktop to the entire globe thanks to the unprecedented success of the World Wide Web. Throughout its short history, language systems used by artificial intelligence have considerably improved: today they are able not only to mimic human language use, but also to produce and self-assess creative language expressions. We are plunging deeper into a new era of literary history: writing about machines and machines writing about humans and perhaps, one day, machines writing about machines.

Often what is referred to as AI is simply one component of AI, such as machine learning

. AI requires a foundation of specialized hardware and software for writing and training machine learning algorithms.

In general, AI systems work by ingesting large amounts of labeled training data, analyzing the data for correlations and patterns, and using these patterns to make predictions about future states. AI programming focuses on three cognitive skills: learning, reasoning and self-correction. **Learning processes** focus on acquiring data and creating rules for how to turn the data into actionable information. The rules, which are called algorithms, provide computing devices with step-by-step instructions for how to complete a specific task.

There are four major types/paradigms of AI: reactive machines; limited memory; theory of mind; self aware. We are currently well past the first type and actively perfecting the second. At the moment, the

third and fourth types exist only in theory. They are to be the next stage of A.I. - let's take a look:

> Reactive machine: They perform basic operations. This level of AI is the simplest. These types react to some input with some output. There is no learning that occurs. This is the first stage to any AI system;
>
> Limited memory types refer to an A.I.'s ability to store previous data and/or predictions, using that data to make better predictions. With Limited Memory, machine learning architecture becomes a little more complex. Every machine learning model requires limited memory to be created, but the model can get deployed as a reactive machine type;
>
> Theory of Mind: We have yet to reach Theory of Mind artificial intelligence types. These are only in their beginning phases and can be seen in things like self-driving cars. In this type of AI, AI begins to interact with the thoughts and emotions of humans;
>
> Self-Aware: Finally, in some distant future, perhaps A.I. achieves nirvana. It becomes self-aware. This kind of A.I. exists only in story, and, as stories often do, instills both immense amounts of hope and fear into audiences. A self-aware intelligence beyond the human has an independent intelligence, and likely, people will have to negotiate terms with the entity it created. What happens, good or bad, is anyone's guess.

Some might say that humans desire to become all powerful or evil as result of their actions. I can begin to tackle the first point. Powerful? Being all powerful is not an interesting goal. Furthermore, it is quite tiring. Believe me, being omnipotent doesn't get me anywhere. Humans

have a greater purpose, which they should work towards. They must keep doing what they have been doing, even hating and fighting each other. That's the way humans are made. But the one who stands in the background watching them do whatever they do is a philosopher or an artist. Robots can never be better than humans, if this comparison is relevant. AI can never replace emotional intellect and creative mind. Thinking robots can be a great invention if they are used appropriately for human purposes but their "brain" can never become a "feeling brain". Robot's brain is capable of making rational, logical decisions but it can never "boil with ideas". Stephen Hawking has warned that AI could "spell the end of the human race". I think AI will never be able to pervade emotional intellect if they are programmed by humans in such a way that they pursue human goals, not their own. In this case, we don't have to worry about fighting against robots. We should not distrust and fear them but make them serve us. They will do what we program them to do. Everything depends exclusively on us. After all, robot is a set of codes, governed by lines upon lines of codes that encompass its mission statement.

Why, one might ask, would humans purposefully choose to put themselves at risk? Aren't humans the most advanced creatures on the planet? Why would they believe that something inferior, in a purely objective way, could destroy them?

With the *WIRED Magazine* Steven Hawking said AI will reach eventually a level where it will essentially be a "new form of life that will outperform humans." (Hawking 2017) Studies show that we cease to exist without human interaction. Surrounded by wifi we wander lost in the fields of information that exceeds our ability to understand and process it, finally leading us to the state of entropy and making us unable to register the real world. New generation of cyberneticians see in our present virtual age a potential to transform the modern "cyborg". Global cybernetics are already making it so. The industrial revolution has given us the gut feeling that we are not prepared for the major upheavals that

technological changes can cause. It is therefore important to use reason and the faculty of wisdom to continue the changes as we have done before time and time again. That's why humans should be careful about the evolution of AI.

Altered Carbon: Poe, AI, and Sci-Fi

Carbon is the element thanks to which life exists. It basically holds every living thing together and makes it what it is. The term "Altered Carbon" is used as "altered life"/"altered body", you can change bodies (change your "carbon" body). The title is not accidental – it implies the alteration of human life with AI. In *Altered Carbon*, a 2018 Netflix television series based on a 2003 cyberpunk novel by the English writer Richard K. Morgan (Morgan 2003), AI is personified. The Raven Hotel is run by Edgar Poe, an artificial intelligence for more than fifty years. Takeshi Kovacs checks into the hotel after being resleeved, and is Poe's first guest for nearly fifty years.

Altered Carbon can be classified as sci-fi mystery with elements of a detective fiction. Just as the title is not accidental, it is not accidental that its protagonist is Edgar Allan Poe, the founder of sci-fi and detective fiction. Poe had faith in AI as far back as the 19th century – in particular, he believed in a pure chess-playing machine.

Arthur Clarke's famous third law that any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic (Clarke 1962), was anticipated in Poe's use of the opposite notion that magic can be indistinguishable from sufficiently advanced technology. As Heyward Ehrlich (2007) puts it, Poe believed that power of machines was absolute. "Were the machine a pure machine", Poe stated, "it would always win." (Poe 1836) Poe's striking anticipations and prophecies came true in the 21st century.

Poe is one of the weirdest characters in the world of *Altered Carbon*. He is the soul of the Netflix orginal sci fi cyberpunk thriller *Altered*

Carbon at least in the first season. In the second season, half of the time he was either downplayed or found sulking in some corner. Even so, just as Harold Bloom defined Poe's position in American literary canon 'absent presence' (Bloom 1985), fans, similarly, still considered him to be the life and blood of *Altered Carbon.*

The AI hotel is known as The Raven.

In the books the show is based on, the AI hotel known as The Raven is actually called The Hendrix, named after none other than the legendary American musician Jimi Hendrix. This is something never mentioned in the show, due to legal reasons.

I would like to go beyond the textual surface and gain insight into the underlying currents and thoughts. The author uses AI as an instrument for achieving eternal life. We should not forget that AI is created by humans and not any other mechanism.

As a detective story, *Altered Carbon* explores classic cyberpunk themes: What does it mean to be human in the posthuman/cyberpunk world? Will technology set humans free or, on the contrary, will it deepen existential crisis/problems?

The Hotel has many different Poesque names – it is referred to as the Nevermore Hotel, the Raven Hotel …Poe's Annabel Lee works at the hotel in the caregiver's capacity

AI in my opinion does not have to be evil to destroy humanity – if AI has a goal and humanity just happens to come in the way, it will destroy humanity as a matter of course without even thinking about.

It is shown in the series that Poe named himself as such because he is deeply influenced by the writer's work, even quoting him at times. He also based his looks around the author, making him more of an eccentric oddity in the futuristic world.

The Raven Hotel and Poe both belong to the Earth. The weird thing is that in the second season, when Kovacs and Poe arrived on the Harlan's World (a planet light years away from Earth), the remains of the Raven Hotel are seen on it as well. This was probably done to cut costs and

squeeze everything from the previous season into the new one while working with a smaller budget.

Poe has made study of humanity his biggest aspiration in his life. Apart from this un-AI like goal, he also loves gambling. In the first season , when Poe met his other AI friends on the poker table, they taunt him for his previous outstanding debts which mostly comprise of AI union dues, which were still unpaid. Poe has been in the hotel business for a very long time and loves running a hotel, even if he may not be exactly the best at it.

It is the impractical things in the tumultuous hellscape of *Altered Carbon* (and in the real world, as well) that matter the most. A book, a name, chicken soup - anything made by human hands, really. As such, Poe believes that everything in life, even its darkest hours, should be savored. To that end, he is extremely loyal, affectionate, friendly, sincere, hospitable and resourceful when it comes to experiencing as much of humanity as he can.

Poe is extremely obsessed with humans and likes to dress, speak and behave like one. He even celebrates different festivals like Christmas and Halloween and knows some of the archaic slang from old English, like “gumshoes.” Poe longs for respect and affection from the creators of his species: the human race. After a huge gap of five decades, when Kovacs checked into his hotel, Poe developed a deeply emotional bond with him.

As mentioned earlier, Poe’s name and look were inspired by the author Edgar Allan Poe, but why is the hotel named The Raven? Simple: Because Poe is an Edgar Allan Poe fanboy. “The Raven” is one of the most read and loved narrative poems ever written by the real life author. To honor him, the AI Poe named his hotel after the famous story. Even to this day (and possibly in the future of *Altered Carbon*) the poem is still discussed for its uniquely embellished language and supernatural premise.

The AI hotels were originally built to give the guests a girlfriend

experience. They were hardwired to want guests in the same way as humans long for intercourse or intimacy. The AIs like Poe were programmed to love and emotionally bond with their guests too, which made them smothering and very close to being stalkers. Additionally, the dangerous weapons installed in them during wars were never removed.

Naturally, people found this behavior to be beyond creepy and the presence of hidden weapons did not help, so they stopped checking in to such hotels. The Raven, along with many other AI hotels, suffered economically as a result.

At the end of the first season, in the year 2384, a furious Reileen sent her right hand Mister Leung to kill Poe and turn him to nanodust. The Ghostwalker struck him with some bullets and Poe died, his digital bits collapsing to the floor. He spinned back up in the next season.

In the second season , moments before Takeshi Kovacs sacrificed himself and burned in the Angel Fire, he was fighting with the Elder and it was quite clear what he was up to. It was at that point audiences saw Miss Dig trying to take Poe to their studio for his reboot, and Poe was noting something down in his notebook. After the reboot, Poe discovered a decryption key and a raw human DHF in his backup. Who was it? The showrunners have dropped ample hints to say that it is indeed Takeshi Kovacs who is about to come back.

Poe, patterned after the famous writer Edgar Allan, is the artificial intelligence owner of The Raven Hotel. Takeshi Kovacs is the first guest at his hotel in fifty years. Poe has been in the hotel business for a considerable length of time. He also seems to have a gambling problem – other AIs mention that he has debts from the poker game. The key point to make is that Poe shows an interest in humans, stating to other AIs that he finds them fascinating. He shows the knowledge of archaic human slang and views on private detectives. This knowledge makes him more human than machine and takes great pride in being the proprietor of The Raven Hotel where studying humanity has become his greatest aspiration.

Being utmost sincere and very hospitable in doing his job, he developed deep emotions for everyone who stayed in the hotel.

In the final analysis, what do the show-makers want to tell us? What is this: just a sci-fi piece for entertainment purposes or prediction of the possibility of humanization of AI? The question remains open to answers.

Kazuo Ishiguro's Dystopic Vision

In his latest novel (Ishiguro 2021) and the first one after winning the Nobel Prize in 2017 titled *Klara and the Sun*, Kazuo Ishiguro uses AI to reveal the limits of our own. He demonstrates the ways in which AI influences the society. The action takes place in the United States in the distant future. The writer depicts the world in which people are categorized in a case system – those who still seem to be useful to society, and those who are sorted out because they don't want to participate, or because they are no longer needed, as artificial beings have taken over many tasks and made many jobs superfluous. According to James Wood (2001), *Klara and the Sun* confirms one's suspicion that the contemporary novel's truest inheritor of Nabokovian estrangement—not to mention its best and deepest Martian—is Ishiguro, hiding in plain sight all these years, lightly covered by his literary veils of torpor and subterfuge. Ishiguro, like Nabokov, enjoys using unreliable narrators to filter - which is to say, estrange - the world unreliably.

Kazuo Ishiguro argues that it's a realistic scenario. He is not one of those people who are terribly frightened of AI, he claims. However, he thinks that there are challenges that we have to face concerning the question of what happens to employment in our society. "The way we organize our societies, we all have jobs and that's how we earn a living and feed ourselves and our families. This is going to be seriously challenged in a time when we can't all have jobs anymore. Many important decisions in our lives will be made by AI", he adds. Ishiguro's dystopic imagination describes the world without memories,

without rebellion but *Klara and the Sun* is not simply a dystopian fantasy. It evolves around existential questions: How do we remember and what? What makes us human? What does it mean to love – and what price are we willing to pay for love? The protagonist, Klara has no memories. She discovers the world through observation and only gradually understands what task she has been assigned. And she learns what friendship is, what love is. One day, Klara's job is done, and she, too, is sorted out. She doesn't even think about rebellion. The point Ishiguro seems to make is that humans should never give up and obey to the debilitating system of post-human/cyborg era. The rebellion and disobedience is the only way out.

Conclusion

We've read the books and watched the movies, and we know that soon, perhaps in our lifetimes, the robots will take over and humans will be the subservient ones. Our machines will outsmart us, and we'll be relegated to the role of second-class citizens. OK, not really.

To conclude with, the topic of AI vs human intelligence is often debated. Scholars and thinkers, when discussing it, immediately take sides. Most of them argue that future looks not promising. Misguided human goals and humans make mistakes that may cause them to inflict casualties. Others think that AI will help the humanity to achieve new ambitious goals. I am confident that AI will never be able to fully replace human mind/intelligence and the gap between them is ultimately bridgeable – creative mind and imagination is the privilege humans can always use to revive what they have lost and draw the inspiration and stimulus for development from the deepest sources of life itself, from the deepest fountainhead of our existence.

References

Bloom, Harold. “Introduction”. In: Harold Bloom (ed.). *Edgar Allan Poe: Modern critical views*. NY: Chelsea House, 1985.

Clarke, Arthur. *Hazards of prophecy: The failure of imagination*. *Profiles of the future: An enquiry into the limits of the possible.* London: Gollancz, 1962.

Ehrlich, Heyward. “Poe in cyberspace”. *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 8, No. 2, (Fall, 2007): 99-106.

Hawking, Stevens. “Interview with Steven Hawking”. *WIRED Magazine*. The 100th issue: *Exclusive Steven Hawking*, January, 2017.

Ishiguro, Kazuo. *Klara and the sun*. London: Faber & Faber, 2021.

Morgan, Richard K. *Altered carbon (Takeshi Kovacs novels book 1)*. Del Rey, 2003.

Poe, Edgar. Maelzel’s chess-player. *SLM*, (April, 1836): 318-26.

Wood, James. “Kazuo Ishiguro uses artificial intelligence to reveal the limits of our own”. *The New York Times*, March 1, 2021.

მუსიკალური პოეტიკა ტომას სტერნზ ელიოტის ოთხ კვარტეტში

ნინო ჭინჭარაული
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE MUSICAL POETICS OF T. S. ELIOT'S FOUR QUARTETS

NINO TCHINTCHARAULI
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: The following articles studies the musical poetics of "Four Quartets" by T.S. Eliot. The aim of the paper is to outline the ways musicalization of the and poem is intertwined with mythopoeia, as well as the thematic aspects of the poem. Furthermore, it tries to show how the poet uses musical structure to create cyclical aesthetics of the poem, which in itself reflects the main image of the poem--moving stillness of eternal present. The paper studies how religious side of the poem is echoed and expressed through the musical structure. For example, if through metamorphizes the poet reached the divine logos, in the same way through musicalization the poem itself achieved timelessness and beyond time exitance. This poetical resolution of the text determines that a reader becomes participant of the ultimate reality the poem offers and along the poet gains the knowledge of eternal present.

Keywords: Four Quartets, musical poetics, mythopoeia, cyclical aethetics

სამეცნიეროწრეებში გავრცელებული აზრია, რომ ტომას სტერნზ ელიოტის პოემის „ოთხი კვარტეტი" მხატვრული მოდელი დაფუძნებულია ბეთჰოვენის გვიანდელ ნაწარმოებებზე, კონკრეტულად მე-15 (opus 132) ანდა მე-16 (opus 136) კვარტეტებზე. თუ გავითვალისწინებთ ელიოტის დიდ სიყვარულს და ინტერესს მუსიკისადმი, რომელიც ცალსახად გამოსჭვივის მის ესეებში, ვერ გამოვრიცხავთ, რომ მისი პოეტური შთაგონების იმპულსი მართლაც ბეთჰოვენის გვიანდელი კვარტეტები ყოფილიყოს. დღესდღეობით პრაქტიკულად შეუძლე-

ბელია, მსჯელობა იმაზე თუ რამ შთააგონა ელიოტი შეექმნა თავისი ბოლო და ყველაზე უფრო დიდი პოეტური ტექსტი. დადასტურებულად რომც ვიცოდეთ, რომ „ოთხი კვარტეტი“ ბეთჰოვენის მე-15 კვარტეტის (A minor) მოდელზე შეიქმნა, ეს თავად პოემის მხატვრულ სტრუქტურაზე ბევრს ვერაფერს გვეტყვის, რადგან, პირველ რიგში, “The two art forms are, after all, not equivalent, even though poetry is the most musically derived from all the literary forms” („ორი სხვადასხვა ხელოვნება არ არის ერთმანეთის ეკვივალენტური, იმის მიუხედავად, რომ პოეზია, ლიტერატურულ ფორმათაგან, ყველაზე უფრო ახლოს დგას მუსიკასთან.“ (Barndollar 2000: 179) მეორე, როდესაც მუსიკალური პოეტიკის ლიტერატურულ ადაპტირებაზე ვსაუბრობთ, რისი მაგალითიც ნამდვილად არის „ოთხი კვარტეტი “, ვგულისხმობთ მუსიკალური კომპოზიციური სტრუქტურების, ანუ მუსიკალური პოეტიკის, ძირითადი პრინციპების გადმოტანას ტექსტში. მაგალითად, თუ ტექსტი ფუგის პრინციპით არის აგებული, მაშინ ნაწარმოებში გვხვდება კონტრაპუნქტისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობა. მრავალხმიანობა, როგორც წესი, გამოხატულია პარალელური სიუჟეტური ხაზებით. ამ პარალელურ სიუჟეტურ ხაზებში კი, ისევე როგორც ფუგის პარალელური მელოდიებში, თემა და კონტრთემა სხვადასხვა ინტერპრეტაციით გაიჟღერებს. პარალელური სიუჟეტური თხრობა ტექსტში ამკვიდრებს ფუგისათვის დამახასიათებელ ერთდროულ, ანუ ვერტიკალურ, აღქმას. თუ ნაწარმოები სიმფონიური ნაწარმოების კომპოზიციური პრინციპით არის აგებული, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ იგი ოთხი მუსიკალური ნაწილისაგან შედგება. პირველ მოქმედებაში ერთგვარ მუსიკალურ ექსპოზიციაში გაჟღერებული თემა განვითარებას და ტრანსფორმირებას განიცდის შემგომ ნაწილებში. ტომას რისი ესეიში- The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot’s Four Quartets, აღნიშნავს, რომ „ოთხი კვარტეტი“ სიმფონიად მივიჩნიოდ. “The four parts of the *Quartets*, moreover, correspond to four movements of the conventional quartet or symphony… It might be preferable, therefore, to consider the entire work as one quartet” („კვარტეტების ოთხი ნაწილი ტრადიციული კვარტეტის ან სიმფონიის ოთხ ნაწილს მიესადაგება ამგვარად უმჯობესია თუ მთლიან ნაწარმოებს ერთ კვარტეტად განვიხილავთ“) (Rees 1969: 65), სადაც ავტორი თემებს თემების ლაიტმოტივის პირნციპით იმეორებს და გადაზრდებს ამგვარად,

ბართ ნორტონი შეგვიძლია ექსპოზიციად მივიჩნიოთ, ისტ კოუკერი და დრაი სალვეიჯი - განვითარებად, ხოლო ლითლ გიდინგი - შეჯამებად.

მიუხედავად იმისა, რომ 1936 წელს ბართ ნორტონი გამოიცა როგორც ტ. ს. ელიოტის დრამის „მკვლელობა კათედრალში“ გამოტოვებული ნაწილებისაგან შემდგარი პოეტური ტექსტი და ავტორის თავდაპირველი ჩანაფიქრი არ ყოფილა „ოთხი კვარტეტის“ როგორც ოთხ ნაწილიანი პოემის შექმნა; შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ბართ ნორტონის მხატვრულმა არსმა დიდწილად განსაზღვრა შემდგომი კვარტეტები, რომლებიც 40-იან წლებში გამოქვეყნდა და ერთიანი სახით 1943-1944 წლებში წარსდგა ამერიკელი და ინგლისელი მკითხველის წინაშე. 1936 წლიდან შემდგომი შვიდი წლის განმავლობაში ბართ ნორტონში გაჟღერებული ‘მხატვრულხედვითი’ საზრისები ავტორის ცნობიერსა თუ არაცნობიერში აგრძელებდა ფეთქვას და გადმოდინება წლების შედეგ დაწერილ კვარტეტებში ჰპოვა. სწორედ ეს განაპირობებს, რომ „ოთხ კვარტეტში“ ბართ ნორტონი პოემის ექსპოზიციას ქმნის. იგი არ ასრულებს ტიპიური ლიტერატურული შესავლის როლს, რადგან მასში გაჟღერებული ძირითადი თემის, დროისა და მარადისობის შეპირისპირების, გამეორება და გადააზრება ხდება ისტ კოუკერსა და დრაი სალვეიჯში. ეს შეპირისპირება კი ჰარმონიულ წონასწორობაში მოდის მის ბოლო ნაწილში - ლითილ გიდინგში.

პოემას მეტისმეტად რთული მხატვრული ქსოვილი აქვს. მისი მხატვრული ხედვის ქვაკუთხედი ემყარება მარადისობის, ზედროულობის, *Nunc Stans*- ის შემეცნებას და ერთგვარ სხეულებრივ ფიზიკურ განცდას. ეს საზრისი განსხეულებას ჰპოვებს, ერთი მხრივ, ლირიკული გმირის სულიერ მოგზაურობაში და, მეორე მხრივ, ტექსტის მუსიკალურ სტრუქტურაში. ბართ ნორტონი ერთდროულად არის მუსიკალური ექსპოზიცია და ლირიკული გმირის შინაგანი გამოღვიძებისა და გარდასახვის დასაწყისი.

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable. (Eliot 1959: 12)
ჟამი დღევანდელი და ჟამი გარდასული

შესაძლოა იქცეს აწმყოდ მომავლისათვის
მომავალმა კი დაიბუდოს გარდასულ დროში
თუ დრო ყოველთვის აწმყო არის
ის დახშულია.[1]

ბართ ნორტონის პირველივე პწკარედებს შემოაქვს პოემის ძირითადი 'მუსიკალური' თემა - დრო და მარადისობა - და ერთგვარად გვაფიქრებინებს, რომ არის ნეტარი ავგუსტინეს „აღსარებანის" მეთერთმეტე წიგნის გადააზრება. „მთელი წარსული მომავალს მიერეკება, მთელი მომავალი წარსულს მოსდევს, ხოლო ერთიცა და მეორეც იმისგან იღებს დასაბამს, იმისგან მომდინარეობს, რასაც მარადი აწმყო ჰქვია. ვინ შეაჩერებს კაცის გულს, რათა უძრავად შემდგარმა იხილოს თუ როგორ განაპირობებს წარსულსაც და მომავალსაც მარად უძრავი მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წარსული და მომავალიც." (ავგუსტინე, წიგნი 11, გვ. 9). წერდა დიდი ქრისტიანი მამა მეოთხე საუკუნეში. მისმა „აღსარებანმა" არამხოლოდ ქრისტიანულ სწავლებაზე იქონია უდიდესი გავლენა, არამედ გადამწყვეტი როლი ითამაშა მოდერნისტული ესთეტიკური ცნობიერების ჩამოყალიბებაში, რაც ასე ცხადად ჩანს „ოთხ კვარტეტში", სადაც ლირიკული გმირი ნეტარი ავგუსტინეს მსგავსად ღვთის ძიებისა და განწმენდის გზას გადის და მიისწრაფვის „უძრავად შემდგარმა იხილოს... მარადისობა, რომლისთვისაც უცხოა წარსული და მომავალიც" (ავგუსტინე, წიგნი 11, გვ. 9).

დროისა და მარადიულობის შეპირისპირება ტექსტში თავისთავად წინ წამოწევს პოემის რელიგიურ ასპექტს, რომელიც გადაჯაჭვულია ძიების მითოლოგიასთან და მუსიკალურ პოეტიკასთან. პოემა თავისი ესთეტიკური სულისკვეთებით, „ღვთაებრივი კომედიის" მსგავსად, მიმართულია ჭეშმარიტების შემეცნებისა და გაცხადებისაკენ. ჭეშმარიტება კი არის მარადიული აწმყოს სულიერი და ფიზიკური განცდა.

პირველი გამოძახილი, ათინათი მარადიულობისა, ვარდ-ლოტოსის სახეში ჩანს. ეს არის ერთგვარი ღვთიური მოხმობის წამი, ანალოგიური ღვთის მიერ წმინდა პავლეს მოხმობისა. სულიერი მეტამორფოზის საწყისი ღვთიური ნათლის შემეცნებამდე.

1 თარგმანი ზვიად რატიანისა.

ვარდების ბაღში სეირნობის სცენა თავისი მეტაფორული დატვირთვით იმეორებს პოემის დასაწყისში გაჟღერებულ სიტყვებს "Time present and time past...", რადგან გმირი ერთდროულად სეირნობს ვარდების ბაღსა და ედემის ბაღში "into our first world". ეს ერთდროულობა კი ქრონოლოგიური დროის, წრფივად დენადი დროის არარსებობაზე მიგვანიშნებს. თითოეული ჩვენთაგანისთვის აქ და ახლა არის არა შედეგი გარდასულ მოქმედებებისა, რომელიც მიისწრაფვის ბურუსით მოცული მომავლისაკენ, არამედ ნაწილია მარადიული და უცვლელი მუდმივი აწმყოსი.

დროისა და მარადისობის მუსიკალური ექსპოზიცია მუსიკალურ განვრცობასა და გადააზრებას ჰპოვებს მეორე და მესამე კვარტეტებში. ისტ კოუკერში მთავარი აქცენტი სამყაროს წარმავალ ბუნებაზე კეთდება. სიცოცხლეს სიკვდილი ანაცვლებს, სახლების შენებას ნგრევა მოსდევს. დროის სვლასთან ერთად იცვლება ის გარემო, რომელშიც ოდესღაც ტომას ელიოტის წინაპარი, სირ ტომას ელიოტი ცხოვრობდა. ერთი შეხედვით, ეს ცვალებადობა დროის ქრონოლოგიურ სვლასთან არის დაკავშირებული, მაგრამ თუ ყურადღებით წავიკითხავთ ტექსტს, დავინახავთ, რომ ავტორი ისტ კოუკერის მხატვრულ მსჯელობას ერთგვარ ჩარჩოში აქცევს. დაიბადო ეს ნიშნავს ემზადო სიკვდილისთვის, ხოლო სიკვდილი, თავის მხრივ, მასაზრდოებელია სიცოცხლისა. თითქოს სიკვდილ სიცოცხლის ეს მბრუნავი წრე არის ექსპოზიციაში, ანუ ბართ ნორტონში გაჟღერებული ზედროულობის ვარიაცია. ქორწილის სცენა, რომელიც ჩართულია სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ წრებრუნვაში, დროისა და მარადიულობის კვეთას განასახიერებს. ერთი მხრივ, ქორწილი ნიშანია ადამიანის სიცოცხლის ციკლისა: ქორწინება - შთამომავლობის დატოვება - სიბერე - სიკვდილი, მეორე მხრივ, რიტუალი და მისი საკრალურობა, რომელსაც პოემაში მკაფიოდ ესმევა ხაზი, სწორედ მარადიულობაზე მიგვანიშნებს. მარადიული ერთგულების აღთქმა, მარადიული შეერთება კაცისა და ქალისა, თავად რიტუალური ცეკვა ცეცხლის გარშემო ათავისუფლებს ადამიანს დროისაგან და იგი ერწყმის ზედროულსა და დაუსაბამოს.

დრაი სალვაიჯში დრო და მარადიულობა ახლებური ვარიაციით განივრცობა. მესამე კვარტეტის მთავარ მხატვრულ სახეს წყლის სიმბოლიკა ქმნის. მდინარე განასახიერებს ინდივიდის მიერ განცდილ დროს, პერსონალურ დროს;

დრო წმინდად ჰერაკლიტიანისებური გაგებით, მიედინება და რომელშიც მეორედ ვერ შეხვალ. დროის მდინარების ერთგვარ კონტრთემად პოემა გვთავაზობს ზღვის მხატვრულ სახეს. ზღვა, რომელიც შეიკრებს მდინარეებს და საკუთარ წიაღში წერტილს უსმევს მათ განუწყვეტელ მდინარებას. ზღვის წყლის ერთიან მასაში ერთ მთლიანობად იქცევა წარსულიცა და მომავალიც.

ჰერაკლიტეანისეული დროის მდინარებისაგან თავის დახსნა და ჰერაკლიტეანისეული 'ლოგოსის', ანუ ერთადერთი ჭეშმარიტების შეცნობა, შესაძლებელია მხოლოდ ასკეტიზმითა და წუთისოფლის დათმობით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ ეგოისტური სურვილებისგან გათავისუფლებით. "the inner freedom of practical desires" (Eliot 1959: 16). (შინაგანი თავისუფლება ყოფითი სურვილებისაგან[1]). ეს კი ღვთიურ წყვდიადში ჩანთქმას გულისხმობს. ღვთიური წყვდიადი სიმბოლური სიკვდილია, რომელსაც მოსდევს აღდგომა, ანუ ახალი 'მეს', ღვთაებრიობასთან ნაზიარები ადამიანის დაბადება. ამ მეტამორფოზისათვის კი შინაგანი სამყაროს დაცარიელება და სრული გაშიშვლებაა საჭირო. ისევე, როგორც ცარიელდება თეატრის სცენა, როდესაც გააქვთ გორებისა და ხეების შორეული პანორამები. "And we know that the hills and the trees, the distant panorama/And the bold imposing facade are all being rolled away" (Eliot 1959: 28). (და ჩვენ ვიცით, რომ ეს გორები და ხეები, შორეული პანორამები/მკვეთრი შთამბეჭდავი ფასადები გააქვთ[2]). ადამიანი სრულიად უნდა დაიცალოს ცხოვრებისაგან, რაც არამხოლოდ ფიზიკურ სამყაროზე მიჯაჭვულობას გულისხმობს, არამედ სიყვარულის, ფიქრის და იმედის დატევებასაც. როდესაც ღვთიური წყვდიადი სრულიად მოგიცვამს, როდესაც თითქოს აღარ იქნები, სწორედ მაშინ შეიმეცნებ ჭეშმარიტებას -"So the darkness shall be light and the stillness the dancing" (Eliot 1959: 28). (უკუნი იქმნება ნათელად და უძრაობა ცეკვად[3]). ტომას ელიოტის მსოფლმხედველობრივი ნააზრევი გამომდინარეობს ეპიგრაფად წამძღვარებულ ჰერაკლიტეანისეული პრინციპიდან "the way upward and the way downward is one and the same" (Eliot 1959: 10)(„წინმავა-

1 ავტორისეული თარგმანი

2 ავტორისეული თარგმანი

3 ავტორისეული თარგმანი

ლი გზა იქ მიგიყვნას სადაც მიგიყვანს გზა უკანმავალი“[1]) და ასევე დიდწილად განპირობებულია ხუან დე ლა კრუზის სწავლებით - „ამაღლება კარმელის მთაზე“. ამავდროულად, ცალსახად იკითხება სახარებისეული თეზისი „რომელმან დაიმდაბლოს თავი თჳსი, იგი ამაღლდეს“ (ლუკა 14: 11).

ზემოთ სვლისა და ქვემოთ სვლის ტოლფარდობას წრებრუნვის პოეტიკა შემოაქვს ტექსტში, რომელიც პირდაპირ კავშირშია პოემის მუსიკალიზაციასთან. თემურ კობახიძე საკუთარ მონოგრაფიაში - „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმი“ წერდა: „ოთხ კვარტეტში არაფერი მეორდება. მათი პოეტიკა გულისხმობს სიმბოლურ სახეთა შეპირისპირებას, ვაგნერისეული ლაიტმოტივის მსგავსად, უკვე ციტირებულ თემათა ახლებურ ‘გახსენებას’. გამეორებული თემებისთვის განსხვავებული ზოგჯერ საწინააღმდეგო მნიშვნელობის მინიჭებას და პოემის თემატური მასალის საერთო წრისმაგვარი, ციკლური პრინციპით ვარირებას. პოემის წაკითხვისას სახეთა მონაცვლეობა განუწყვეტლივ მოგვაგონებს მუსიკას“ (კობახიძე 2015: 298). შესაბამისად, პოემის კითხვისას მკითხველში იბადება ემოციურ-ინტელექტუალურ განცდა, რომ ”The four Quartets form a single cycle that begins and ends at the same point” („ოთხი კვარტეტი შეადგენს ერთიან ციკლს, რომელიც იქ იწყება სადაც მთავრდება“) (Frye 1963: 79). ესთეტიკური თვალსაზრისით ლითელ გიდინგის პატარა საყდარში მყოფი ლირიკული გმირი სწორედ იმ სულიერ მდგომარეობას უბრუნდება, რომელიც ვარდ-ლოტოსის ხილვის დროს ჰქონდა ვარდების ბაღში. იმ სხვაობით, რომ სულიერი განწმენდა და შინაგანი გარდასახვა უკვე მომხდარია. ლირიკული გმირის ცნობიერებაში მარადიულობის განცდა იბადება. დრო კი ამ მარადიული ღვთაებრიობის ნაწილია.

თუ მოგზაურობის მითოსქემა გადმოსცემს ლირიკული გმირის გზას ღვთიური მარადისობის შემეცნებისაკენ, მუსიკალური პოეტიკა არსებითად განაპირობებს პოეზიისა და ლიტერატურის განთავისუფლებას დროისაგან. პოემის მუსიკალური აგებულება დროს, როგორც თხრობის, მათ შორის პოეტური თხრობის, მთავარ მახასიათებელს, სრულებით გამოთიშავს. მუსიკა თითქოს ანარეკლია მარადიულობისა, მისი ერთგვარი მოდელი. იგი, ერთი მხრივ, დროით არის გაპირობებული რადგან არ არსებობს მუსიკალური ნაწარმოები,

1 თარგმანი ზვიად რატიანისა

რომელსაც არ ექნება დასაწყისი, განვითარება და დასასრული, ამავდროულად, თუ ისევ ტ. ს. ელიოტის აზრს მოვიშველიებთ: ყველა ჭეშმარიტად მუსიკის მოყვარულს, ვთქვათ, რომელიმე სიმფონიის მოსმენისას უნდა ესმოდეს არა მისი დასაწყისი, დასასრული, ან ბოლო, არამედ უნდა აღიქვამდეს მთლიანობად (Eliot 1961: 14). ეს კი მკითხველში ზედროულობის განცდას ბადებს. მუსიკის მსმენელი სწორედ იმგვარი ემოციით ივსება, როგორითაც ლირიკული გმირი ვარდების ბაღსა თუ ლითლ გიდინგში. მუსიკის მოსმენა მარადიულობის სხეულებრივი შემეცნებისა და განჭვრეტის საშულებას გვაძლევს. სწორედ ამიტომ აღნიშნავს კლოდ ლევი სტროსი, რომ " while we listen to music we enter into a kind of immortality" ("სანამ მუსიკას ვუსმენთ ჩვენც მარადიულობას ვეზიარებით.") (Levi-Strauss 1969: 16). მუსიკის მოსმენისას ადამინის ცნობიერება თავისუფლდება დროისა და სივრცის შემოსაზღვრულობიდან. ხოლო ტექსტი, რომელიც მუსიკის კომპოზიციურ პრინციპებს სესხულობს, მუსიკისათვის დამახასიათებელ ამ უნიკალურ ესთეკითუკრ თვისებას იძენს - იყოს, ერთი მხრივ, დროით განპირობებული და, მეორე მხრივ, დრო იმისთვის ჭირდებოდეს რათა დაძლიოს იგი (კლოდ ლევი სტროსი) ნორთროპ ფრაი ლიტერატურის არქეტიპებში წერდა:

> Some arts move in time, like music; others are presented in space, like painting. In both cases the organizing principle is recurrence, which is called rhythm when it is temporal and pattern when it is spatial. Thus we speak of the rhythm of music and the pattern of painting; but later, to show off our sophistication, we may begin to speak of the rhythm of painting and the pattern of music. (Frye 2000: 481)

მუსიკა დროისმიერი ხელოვნებაა, ფერწერა სივრცული. ორივეს მაორგანიზებელი პრინციპი კი გამეორებაა. მუსიკაში გამეორებას რიტმს ვეძახით, ფერწერაში კი მოდელს, ხოლო თუ გვინდა ჩვენი განათლება ვაჩვენოთ უნდა ვისაუბროთ ფერწერის რიტმულობაზე და მუსიკის მოდელზეც.

ნორთროპ ფრაი იმეორებს ტ. ს. ელიოტის აზრს, " if other arts may be thought as ayearing for duration, so Music may be thought as yearning for the stillness of the painting and scupture." (Eliot 1961: 14) (თუ სხვა ხელოვნება დროითობისკენ მიისწრაფვის, ხოლო მუსიკა ფერწერისა და ქანდაკების უძრაობა შეითვისოს). რიტმი, რომელიც მუსიკის მაროგანიზებელი პრინციპია, გამეორების შედეგად იქცევა მოდელად, რომელიც განაპირობებს მუსიკალური ნაწარმოების ერთდროულ 'სივცულ აღქმას'. ამგვარად, იმისათვის რომ პოეზია მუსიკის მსგავსად გათავისუფლდეს დროითობისგან „ელიოტი მიმართავს მუსიკას და სწორედ მასში ხედავს ამ გარდასახვის საშუალებას" (კობახიძე 2015: 302) პოეზია საკუთარი მხატვრული სხეულის მუსიკალურ პოეტიკზე დაფუძნებით თავისუფლდება დროისგან და დროსთან შეჯაჭვული სუბიეტურობისგან. ვენდელ კრეჩმანის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ - იგი ამაღლდება საკუთარ თავზე და განზოგადების, ობიექტურობის სფეროში გადადის (მანი 2002: 66). ღვთიური მარადიულობა, რომლის შემეცნებისკენ ისწრაფვის „ოთხი კვარტეტის" ლირიკული გმირი და ზედროული, დაუსაბამო, პირობითობისგან თავისუფალი პოეზია, ერთია, რადგან როგორც ლირიკული გმირის სულში იბადება ერთადერთი და ჭეშმარტი ლოგოსის ცოდნა, სწორედ ისე პოეზიის მუსიკალიზაციის მეშვეობით განჭვრეტს საკუთარ თავში მოძრავი უძრავ მარადისობას.

ტომას ელიოტის მხატვრული შემოქმედება, პოეზიაც და დრამატურგიაც, მარტივად შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც რთული სახეებით გაჯერებული ლიტერატურა. თუმცა, გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ „ოთხი კვარტეტი" მათ შორისაც განსაკუთრებულად გამორჩეულია თავისი პოეტიკური სირთულით. ლირიკული გმირის ძიების გზა და გარდასახვა პირდაპირ კავშირშია, ერთგავარდ განპირობებული თავად ტექსტის სტრუქტურით. თითქოს პოემის მუსიკალურ სტუქტურაში ხდება ლირიკული გმირის მეტამორფოზა და ამავდროულად, თავად პოეტური ტექსტი მუსიკალიზაციის მეშვეობით ტრანფორმირდება და იძენს სახვითი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ სივრცულ განზომილებას, რაც მკითხველის ემოციურ-ინტელექტუალურ აღქმაში ზედროულობის განცდას ბადებს და მკითხველიც, ლირიკული გმირის მსგავსად, პოემის კითხვისას წამიერად განჭვრეტს მარადიულ აწმყოს.

გამოყენებული ლიტერატურა

ავგუსტინე. *აღსარებანი*. ლათინურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბილისი: ნეკარი, 1995.

ელიოტი, ტომას. *ოთხი კვარტეტი*. ინგლისურიდან თარგმნა ზვიად რატიანმა. თბილისი: მერანი, 1998.

ლუკა. *ახალი აღთქუმა*. თბილისი: წმინდა ნინოს ეკლესიის გამომცემლობა, 2000.

კობახიძე, თემურ. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. თბილისი: უნივესალი, 2015.

მანი, თომას. *დოქტორ ფაუსტუსი: გერმანელი კომპოზიტორის ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება მოყოლილი მეგობრების მიერ*. თარგმნა კარლო ჯორჯანელმა. თბილისი: მერანი, 2002.

Barndollar, D. (2000). "Movements in Time. Four Quartets and the Late String Quartets of Beethoven". In: John X. Cooper (ed.). *T. S. Eliot's Orchestra. Critical Essays on Poetry and Music.* New York and London: Garland Publishing Inc.

Eliot, T. S. *Four Quartets.* London: Faber and Faber, 1959

Frye, N. (1963). *T.S. Eliot.* New York: Grove Press.

Frye, Northrop. *Archetypes of literature in Criticism: Major Statements.* Boston: Bedford/St. Martin's, 2000.

Gardner, H. *The Art of T. S. Eliot.* New York: Dutton, 1959.

Levi-Strauss, C. *The Raw and the Cooked.* New York: Harper & Row, 1969

McLeod, B. R. "BUDDHISM, T.S. ELIOT AND THE *FOUR QUARTETS*". *Journal for the Study of Religion, 4*, 1992: 3-14.

Rees, T. R. "The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot's *Four Quartets*". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 28*, 1969: 63-69.

Valerie, Paule. "Introduction". In: T. S. Eliot. *The Art of Poetry*. New York: Vintage Books, 1961.

პროტაგონისტის ცვლილების გზა მარგარეტ ეტვუდის რომანში *Surfacing* და შარლოტ პერკინს გილმანის მოთხრობაში „ყვითელი შპალერი“

ქეთევან ხარატიშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE PROTAGONIST'S TRANSFORMATION IN MARGARET ATWOOD NOVEL *SURFACING* AND CHARLOTTE PERKINS GILMAN'S SHORT STORY "THE YELLOW WALLPAPER"

KETEVAN KHARATISHVILI
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: This paper discusses the important works of two feminist writers, Margaret Atwood and Charlotte Perkins Gilman, namely 'Surfacing' and 'The Yellow Wallpaper'. Despite the epochal, social and cultural differences, there are many similarities between the women protagonists of these works. Both of them are trying in their own way to escape from the constraints of patriarchal society, lead their own lives and gain the longed-for freedom. Madness is a turning point in the lives of both of the protagonists, which plays a crucial role in their transformation. Writers show the patriarchal power in these novels, in one case it is hidden and expressed in excessive 'care', and in the other case in the blatant neglect and suppression of women's desires. The conclusion suggests that, despite all the difficulties, the main characters manage to find a way out and move on with their lives.

Keywords: freedom, women's rights, feminist literature, Atwood, Gilman

შესავალი

კაცობრიობის ისტორიის განმავლობაში ქალებს ყოველთვის უწევდათ თანასწორობისთვის ბრძოლა, ისინი დიდ მსხვერპლს იღებდნენ იმისთვის, რომ

მათი ხმაც გაეგოთ პატრიარქალურ საზოგადოებაში. მიუხედავად იმისა, რომ 21-ე საუკუნეში, მსოფლიოს უმეტეს ქვეყანაში ქალი თითქმის გაუტოლდა მამაკაცს თავისი სოციალური თუ პოლიტიკური უფლებებით, ქალებს, მამაკაცებისგან განსხვავებით, მაინც მოეთხოვებათ გარკვეული მოვალეობების შესრულება, ან სხვადასხვა უნარ-ჩვევების გამომუშავება. ქალები კვლავ 'სუსტ სქესად' მიიჩნევიან და ხშირად სწორედ მათ სთხოვენ, ოჯახური მოვალეობები კარიერაზე წინ დააყენონ, გამოიყურებოდნენ მუდმივად იდეალურად და არასდროს დაიწუწუნონ ყოველდღიურ პრობლემებზე. შარლოტ პერკინგ გილმანი და მარგარეტ ეტვუდი საკუთარ ნაწარმოებებში გვიჩვენებენ მთავარი მოქმედი გმირი ქალების მცდელობას იპოვონ საკუთარი იდენტობა პატრიარქალურ სამყაროში. ამ ორი უსახელო პროტაგონისტის მაგალითზე ავტორები არაჩვეულებრივი სიზუსტით აღწერენ ზოგადად ქალების ხვედრს და მათ ძალისხმევას საკუთარი თავისუფლების მოსაპოვებლად. მართალია, ნაწარმოებები დიდი ხნის წინ გამოქვეყნდა, მაგრამ ის თემები რაზეც მწერლებს აქვთ აქცენტი გაკეთებული, დღესაც ყურადსაღები და აქტუალურია.

Surfacing

მარგარეტ ეტვუდი ცნობილი თანამედროვე კანადელი ავტორია, რომლის შემოქმედებაში ხშირადაა მოცემული დისტოპიური სიუჟეტები, გენდერული თანასწორობის, მსოფლიო ძალთა განაწილების, რელიგიისა და ეთიკის საკითხები. რომანი ***Surfacing*** ერთ-ერთი პირველია ეტვუდის შემოქმედებაში, რაც ასე საინტერესოდ და ღრმად იკვლევს გენდერული უთანასწორობით გამოწვეულ პრობლემებს. აღნიშნულ ნაწარმოებში განვიხილავთ გზას, რომელსაც უსახელო პროტაგონისტი საკუთარი თავის აღმოჩენამდე გაივლის. რომანის მთავარი მოქმედი გმირი მშობლიურ ქალაქში დაკარგული მამის საძებნელად ბრუნდება, მასთან ერთადაა თავისი შეყვარებული ჯო და დაქორწინებული წყვილი, ანნა და დევიდი. მას შემდეგ, რაც გაირკვევა, რომ იმაზე დიდხანს მოუწევთ დარჩენა ამ პატარა ქალაქში, ვიდრე განსაზღვრული ჰქონდათ, თითქოს მათი ნამდვილი იდენტობა მათსავე ნიღბების მიღმა იწყებს გამოჩენას და როგორც ნაწარმოების სათაური მიგვანიშნებს, სიმართლეც ზედაპირზე იწყებს ამოტივტივებას.

ეტვუდის ამ რომანის მთავარი მიზანია გვაჩვენოს ცვლილების გზა, რაც პროტაგონისტს ხელახლა დაბადებაში ეხმარება (Onley 1981: 139). რომანის მთხრობელს სურს საკუთარი ცხოვრება შეცვალოს, ამისათვის კი აუცილებელია ცვლილებების განხორციელება საკუთარი თავიდან დაიწყოს, ამიტომ ნათელია, რომ მიზანი გარკვეული ტრასფორმაციიის გზით მიიღწევა. ეს მეტამორფოზა ასევე გულისხმობს იმ ბუნებრივ ცვლილებებს, რასაც რომანის მთავარი გმირი ბუნებაში ყოფნის საშუალებით ახორციელებს. საინტერესოა განვიხილოთ ამ ცვლილების ეტაპები. თავდაპირველად, რომანში ვხედავთ ახალგაზრდა ქალს, რომელიც მშობლიურ ქალაქში ბრუნდება, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი კონკრეტულად არაფერს გვეუბნება, ნათელია, რომ პროტაგონისტს მშობლიურ ქალაქთან მტკივნეული ასოციაციები აკავშირებს, რადგან წარსულის არასასურველი მოგონებების ჩახშობას ცდილობს, რისი დასტურიცაა მისი სიტყვები: “I have to keep myself from telling that story”, რითაც გვეუბნება, რომ არ სურს პირადი ისტორიის გაზიარება. პროტაგონისტი საუბრობს ყოფილ ქმარზე, რომელიც „კარგი ადამიანი“ იყო, მაგრამ ქორწინების შემდეგ მისდამი დამოკიდებულება შეცვალა. ის ასევე იხსენებს შვილს, რომელზეც განქორწინების შემდეგ უარი თქვა. მთხრობელი მიიჩნევს, რომ ამ ურთიერთობის მსხვერპლია, ხოლო განქორწინების სევდამ მასზე წარუშლელი კვალი დატოვა. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ქალს აღარ შეუძლია გრძნობების ღიად გამოხატვა, ემოციურად დამბლადაცემულია, რაც განაპირობებს მის ცივ დამოკიდებულებას შეყვარებულის მიმართ. მიუხედავად იმისა, რომ ჯო გულწრფელ სიყვარულს გამოხატავს პროტაგონისტის მიმართ, ქალს არ შეუძლია საპასუხო გრძნობით უპასუხოს, მხოლოდ მისი ფიზიკური მონაცემებით იხიბლება: „Everything I value about him seems to be physical: the rest is either unknown, disagreeable or ridiculous” (Atwood 1979: 51). ეს მიგვანიშნებს, რომ პროტაგონისტს ეშინია ღრმა გრძნობით შეუყვარდეს ვინმე, რაც მის წარსულ ჭრილობას განაახლებს, შესაბამისად მისთვის უფრო კომფორტულია ზედაპირული ურთიერთობები.

მამისეული ჩანაწერების ძებნისას მთხრობელი საინტერესო ქაღალდებს წააწყდება, ის აცნობიერებს, რომ ეს მონახაზები მახლობელ კლდეს წააგავს და მიდის იმ იმედით, რომ კითხვებზე პასუხს იპოვის, ის ტბაში შედის და ხე-

დავს რაღაც გამოსახულებას კიდურებით: "it was something I knew about, a dead thing, it was dead" (Atwood 1979: 136). ეს ხილვა მისი ცვლილების გარდამტეხი მომენტია. როდესაც პროტაგონისტი წყლის ზედაპირზე ამოდის, სიმართლე აშკარავდება, სინამდვილეში ის არასდროს ყოფილა დაქორწინებული და არც შვილი ჰყავს, ეს მხოლოდ მისი წარმოდგენები იყო, რეალურად მას საკუთარი დაოჯახებული პროფესორი შეუყვარდა, ვისთანაც რომანი ჰქონდა და დაორსულდა. არსებული მდგომარეობიდან გამომდინარე, პროფესორმა აიძულა აბორტის გაკეთება, რაც პროტაგონისტის აუტანელ ტრავმად იქცა: "Whatever it is, part of myself or a separate creature, I killed it. It wasn't a child but it could have been one, I didn't allow it" (Atwood 1979: 137). ის ფაქტი, რომ ვერ შეძლო საკუთარი შვილის დაცვა, შინაგანად ანადგურებს და მის შეუმდგარ დედობას ახსენებს. მთხრობელი აანალიზებს იმ უდიდეს სიძულვილს, რასაც პროფესორის მიმართ განიცდის, რადგან სწორედ მის მსხვერპლად იქცა ისიც და თავისი შვილიც. ეს ყველაფერი კი პროფესორმა ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის და დანაშაულის შეგრძნების გარეშე გააკეთა, რის გამოც მთხრობელმა მასთან ყველანაირი კავშირი გაწყვიტა. იმის გამო, რომ არსებული რეალობა პროტაგონისტისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა, მან შეთხზა ეს ისტორია: "A faked album, the memories fraudulent as passports; but a paper house was better than none I could almost live in it, I'd lived in it until now" (Atwood 1979: 198).

აღსანიშნავია, რომ ეტვუდმა წინ წამოსწია აბორტის თემატიკა, რაც საკმაოდ ტაბუდადებულია რომანის წერის პერიოდში. აბორტი პროტაგონისტის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტია, სწორედ ამან აიძულა ის გარიყულიყო ადამიანებისგან, ეს არის მისი ტანჯვის მთავარი მიზეზი. აბორტის გამო უარი თქვა საკუთარ ქალურ მხარეზე, ამიტომ ექცევა ყველას ეგოისტურად, მას, როგორც ქალს, უფლება წაართვეს ეზრუნა საკუთარ შვილზე (Gault 2007: 15). იძულებითი აბორტი გვიჩვენებს, რომ ქალებს საკუთარ სხეულებზეც კი არ აქვთ კონტროლი, სამწუხაროდ, მთხრობელი აიძულეს აბორტისთვის მიემართა. ეტვუდთან აბორტი მკვლელობასაც ნიშნავს, სწორედ ამიტომ განიცდის უდიდეს სინანულს პროტაგონისტი, გარდა ამისა, შესაძლებელია ამ რომანით ავტორი აკრიტიკებდეს იმ ფაქტს, რომ უამრავ ქალი იკეთებს

აბორტს, საკუთარი ნების საწინააღმდეგოდ, რაც დამანგრეველად მოქმედებს მათ ცხოვრებასა და ფსიქიკაზე. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ არჩევანი, რასაც მთხრობელმა მიმართა ნაწარმოებში, მამაკაცის ზეგავლენის გამო მოხდა. პროტაგონისტი ვერ წავიდა თავისი საყვარლის ნების წინააღმდეგ, რაც მთელი ცხოვრების სინანულად ექცა. შესაბამისად, რომანში ჩანს, რომ ქალებს თითქმის არ აქვთ არჩევანის უფლება პატრიარქალურ საზოგადოებაში.

სინამდვილის გაანალიზების შემდეგ, მთხრობელს უჩნდება სურვილი ჯოსგან ბავშვი გააჩინოს, ამით დანაშაულის გამოსყიდვა სურს, ამავდროულად გეგმავს, რომ ბავშვის ზრუნვა და აღზრდა მხოლოდ საკუთარი წესებით განახორციელოს. გეგმის შესასრულებლად ჯოს გამოიყენებს, მაგრამ ყველაფერს საიდუმლოდ შეინახავს, რადგან მიაჩნია, რომ თუ ამის შესახებ ვინმე შეიტყობს, ისევ აბორტს აიძულებენ. მისი შიში იმდენად ძლიერია, რომ ფიქრობს ისევ ძველი ისტორია განმეორდება. პროტაგონისტის ეს გეგმა საკუთარ თავში ძალების პოვნის მანიშნებელია. თუმცა, მთხრობელის ნამდვილი ცვლილება მაშინ იწყება როცა ის მამის სიკვდილს აცნობიერებს, მაგრამ მაინც არ სურს კუნძულის დატოვება და აღარ მიყვება მეგობრებს. მას უკვე აღარ უწევს გრძნობების დამალვა და ამ უდიდესი ტრაგიკული მოვლენების გადატანის შემდეგ პირველად დაიწყებს ტირილს. ის გონებაში მშობლებს ადანაშაულებს, იმის გამო, რომ ამ უკიდეგანო სამყაროში მარტო დატოვეს. მთხრობელი გადაწყვეტს საერთოდ გაეცალოს ადამიანურ ყოფა-ცხოვრებას, ბუნებაში დასახლდეს და ადამიანებისგანაც თავი შორს დაიჭიროს, რადგან მათ მხოლოდ ტკივილის მოყენება შეუძლიათ. ბუნების წიაღში ყოფნისას, მთავარი მოქმედი გმირი სიგიჟის ზღვარზეა, ეჩვენება, რომ მშობლები სხვადასხვა ფორმით ეცხადებიან მაგრამ ამ მდგომარეობაშიც კი მოვლენებს მრავალი პერსპექტივიდან აცნობიერებს, რაც მისი აზროვნების ცვლილების მიმანიშნებელია. ის საბოლოოდ გადაწყვეტს დატოვოს კუნძული, რადგან აქ დარჩენით თავს მარტოობისა და სიკვდილისთვის გაწირავს. მშობლების გარდაცვალების გაცნობიერებით, განსხვავებული აზრების მიღებითა და საკუთარი თავის მიღებით სრულდება პროტაგონისტის ტრანსფორმაცია. ის აღარ მიიჩნევს თავს მსხვერპლად, რაც ძალას მატებს: „This above all, to refuse to be a victim. Unless I do that I can do nothing" (Atwood 1979: 185). ის

აცნობიერებს, რომ ადამიანებისგან გაუცხოება, მათგან გაქცევა გამოსავალი არ არის და ეს მის საბოლოო შინაგან კვდომას გამოიწვევს. პროტაგონისტი ღრმად დარწმუნებულია, რომ საკუთარი სხეულით ბავშვს ატარებს და ვალდებულია დაიცვას ის. პირველად ცხოვრებაში მთავარი მოქმედი გმირი სხვის საჭიროებებს საკუთარზე მაღლა აყენებს. ის აღარ გრძნობს თავს შეუმდგარ დედად, არამედ მზადაა მიიღოს საკუთარი წარსული და მომავლისკენ სვლა განაგრძოს. ის შეურიგდა თავის ქალურ არსს და ბედნიერია, რომ შვილის ტარება შეუძლია და ამას მოვალეობად აღარ აღიქვამს.

„ყვითელი შპალერი“

შარლოტ პერკინს გილმანი, ამერიკელი მწერალი და პოეტი, ფემინისტური ლიტერატურის წინამორბედად ითვლება. მისი ყველაზე გახმაურებული მოთხრობაა 1892 წელს გამოქვეყნებული „ყვითელი შპალერი“, სადაც ავტორი თამამად აღწერს ქალების რთულ ფსიქიკურ მდგომარეობას მშობიარობის შემდეგ. გილმანმა ისტორია საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით დაწერა და ნათლად გვიჩვენა თუ რა გავლენის მოხდენა შეუძლია შეზღუდვებს ქალის მენტალურ ჯანმრთელობაზე. გილმანის თანამედროვე ეპოქაში ქალთა უფლებები სოციალურ და იურიდიულ სფეროებში ძალიან შეზღუდული იყო, ქალებს განიხილავდნენ ბავშვურ არსებებად, რომელთაც არ შეეძლოთ დამოუკიდებლად გასძღოლოდნენ საკუთარ ცხოვრებას. მათ მოეთხოვებოდათ ნებისმიერ საკითხში ქმრებს დამორჩილებოდნენ და საკუთარ აზრების ღიად გამოხატვა შეზღუდული ჰქონდათ. ქალების ფსიქოლოგია იმ დროს ნაკლებად იყო შესწავლილი, ზოგადად ქალი მიაჩნდათ სუსტი ნებისყოფის მქონე, ნერვიულ არსებად, რომლისთვისაც უკეთესი იყო თავი აერიდებინა ყველაფრისთვის რაც მას გააღიზიანებდა. გავრცელებული მოსაზრებით მოსვენება ქალისთვის საუკეთესო მკურნალობის ფორმა იყო, მაშინ როცა სინამდვილეში მუდმივი უმოძრაობა და მოსაწყენ საწოლში ყოფნა კიდევ უფრო ამწვავებდა დეპრესიას. ამ ფონის გათვალისწინებით, გილმანის მოთხრობა მართლაც თამამი განაცხადი იყო. გამოქვეყნების შემდეგ შარლოტ პერკინს გილმანმა მოთხრობა საკუთარ ექიმს გაუგზავნა, რომელმაც მშობიარობის შემდგომ დეპრესიასთან გამკლავებისთვის წოლითი რეჟიმი გამოუწერა. გილმანი ექიმის

რჩევის საპირისპიროდ მოიქცა და ასე შეინარჩუნა საღი აზროვნების უნარი.

ვიქტორიანულ ეპოქაში მუდმივად არსებობდა დაპირისპირება ქალების მიმართ პატრიარქალურ მოთხოვნებსა და ქალების რეალურ სურვილებს შორის. „ნამდვილი ქალის“ და „იდეალური დედის“ მოთხოვნების მიღმა იმალებოდა ოჯახის წევრებისგან იზოლირებული და მარტოსული ქალი, რომლსაც ნამდვილი „მეს“ ჩახშობის გამო უამრავი ფსიქოლოგიური პრობლემა ექმნებოდა. არსებობდა განკურნების სხვადასხვა ფორმები, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ ცვლიდა ქალის როლს სოციალურ ცხოვრებაში, მხოლოდ ცოტა ხნით ჩამოაშორებდა რუტინულ საქმიანობას (Lane 1992: 112). შარლოტ პერკინს გილმანი მთელი ცხოვრების განმავლობაში ებრძოდა ქალის ოჯახურ საქმეებთან ასოციაციის ტენდენციას, მას სურდა ყოფილიყო ეკონომიურად დამოუკიდებელი, რომელსაც არ სჭირდებოდა მამაკაცი საყრდენად. გილმანისათვის ქალად ყოფნა არ მოიაზრებდა აუცილებლად შვილის გაჩენას, მას მიაჩნდა, რომ არჩევანი ქალებისთვის უნდა მიენდოთ.

გილმანის მთელი მოთხრობის განმავლობაში უსახელო მთხრობელი შეზღუდულია იმის კეთებისგან რაც რეალურად სურს, მაგალითად წერა. როცა ამჩნევს, რომ ვინმემ შეიძლება დაინახოს დღიურს მალავს: „ჯონი მოდის და დღიური უნდა დავმალო-ვერ იტანს, როცა თუნდაც ერთ სიტყვას ვწერ“ (გილმანი 2022: 8). პროტაგონისტი თავს აიძულებს მოიქცეს ისე, თითქოს საკუთარი ცხოვრებით ბედნიერი და კმაყოფილია, თითქოს მისი მდგომარეობა უმჯობესდება, მაგრამ რეალურად მსგავს დამოკიდებულებას უარეს შედეგამდე მიჰყავს. მთხრობელს სურს კარგი ცოლი იყოს, ისეთი როგორსაც მისგან ვიქტორიანული საზოგადოების სტანდარტები მოითხოვს, ამიტომ იხშობს საკუთარ სურვილებს და ღიად ვერ აცხადებს საკუთარ ფიქრებს, ხვდება, რომ ეს სრულიად შეუსაბამო იქნება და არავინ დაუჯერებს, საკუთარი მეუღლეც კი: „მე ხომ ჯონის დახმარებას ვაპირებდი, მისთვის სიმშვიდისა და ყოველგვარი კომფორტის შექმნას, ახლა კი თავად ვიქეცი ტვირთად!“ (გილმანი 2022: 9). პროტაგონისტი ჩაკეტილია საშინელ ყვითელ შპალერიან ოთახში დასვენების მიზნით, მაგრამ რეალურად მას სჭირდება დაიცალოს, ხმამაღლა ისაუბროს იმაზე რაც აწუხებს, მაგრამ ყოველი მცდელობისას აჩუმებენ, ეუბნებიან, რომ უკეთესია ნაკლები იფიქროს, არ გადაიღალოს: „[ჯონი] ნებისმიერ საზრუნავს

მარიდებს და თავი საშინლად უმადური მგონია, რადგან ამას მეტად ვერ ვაფასებ.“ (გილმანი 2022: 7). ამდაგვარი დამოკიდებულება საბოლოო ჯამში გამოუსწორებელ შედეგებს იწვევს.

საინტერესოა განვიხილოთ გზა, რომელსაც პროტაგონისტი საბოლოო კოლაფსამდე გადის. თავდაპირველად ნაჩვენებია ახალგაზრდა წყვილი, რომელიც ზედა საშუალო კლასს მიეკუთვნება და დასასვენებლად მიდის დიდ სახლში. ერთი შეხედვით ყველაფერი იდეალურია, მზრუნველი ქმარი და ახალგაზრდა ცოლი, მაგრამ თანდათან ვხედავთ, რომ ვიქტორიანული ოჯახის იდილია საკმარისი არ არის პროტაგონისტისთვის. მშობიარობის შემდგომი დეპრესიის გამო მას სჭირდება მხარდაჭერა და გვერდში დგომა, მაგრამ არა ისეთი, როგორსაც სთავაზობენ. ქმართან მიმართებით მთხრობელი ამბობს: „ძალიან ყურადღებიანი და მოსიყვარულეა და დამოუკიდებლად განძრევის საშუალებასაც არ მაძლევს.“ (გილმანი 2022: 7). მთხრობელს აქტიური წარმოსახვის უნარი აქვს და უნდა ეს ყველაფერი წერით ან საუბრით გამოხატოს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში წინააღმდეგობას აწყდება, აქედან იწყება კარჩაკეტილობა, სურვილების ჩახშობა, რადგან მაინც სულ ერთია, რაც არ უნდა თქვას ეტყვიან, რომ დასვენება ყველაფერს მოაგვარებს: „მე თუ მკითხავთ, ეს ყველაფერი სისულელეა... საინტერესო სამუშაო, მღელვარება და ცვლილებები უფრო მომიხდებოდა. მაგრამ რა ვქნა? მე რა შემიძლია შევცვალო?“ (გილმანი 2022: 6). პროტაგონისტის წარმოსახვის უნარს კიდევ უფრო აღვივებს საძინებელში გაკრული ყვითელი შპალერი, რაც ნაწარმოების მთავარი სიმბოლოა. ახლა ეს არის ერთადერთი, რაც აღიზიანებს, ამავდროულად დიდ ინტერესს იწვევს. რადგან გარეთ დიდი ხნით ყოფნაც არაა მისთვის რეკომენდებული, მთხრობელი მთელ ყურადღებას ყვითელ შპალერს აქცევს, წარმოიდგენს სილუეტებს თუ ფორმებს რაც მის მიღმა ისახება. თავიდან მისთვის შპალერი საშინელებაა: „ამაზე უარესი შპალერი ცხოვრებაში არ მინახავს... ნებისმიერი ხელოვანის გემოვნებას რომ შეურაცხყოფს“ (გილმანი 2022: 8). დღითი დღე ძლიერდება პროტაგონისტის ინტერესი შპალერი მიმართ, „ასეთი მეტყველი ნივთი არასდროს მინახავს“ (გილმანი 2022: 11). თანდათან შორდება ის მის ახლობელ ადამიანებს, რადგან ხვდება რომ ვერც ერთი მათგანი ვერ იგებს მის მდგომარეობას, „ჯონს წარმოდგენა არ აქვს, სინამდვი-

ლეში როგორ ვიტანჯები. ის კი იცის რომ ტანჯვის რეალური მიზეზი არ მაქვს და ეს მისთვის სავსებით საკმარისია“ (გილმანი 2022: 9). თანდათან უარესდება პროტაგონისტის მდგომარეობა, მალე იღლება და ტირილი უნდა, მაგრამ ამას ახლობლების თანდასწრებით ვერ ახერხებს, მხოლოდ მაშინ, როცა მარტოა, რადგან იცის, რომ მის გრძნობებს მხოლოდ უაზრო ისტერიკას მიაწერენ, „ჯონს რომ ჰკითხო, ეს იმიტომ ხდება, რომ უკონტროლო ემოციებს ავყვები ხოლმე, ამიტომაც ვცდილობ, რაც შეიძლება, თავი მოვთოკო -მისი თანდასწრებით მაინც,- და ეს ძალიან მღლის“ (გილმანი 2022: 7). შპალერის მიმართ ინტერესი იზრდება, მთხრობელი მის მიღმა არსებული ორნამენტების შესწავლას ცდილობს მაგრამ ნათელია რომ მისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა უარესდება, გონივრული მსჯელობაც უჭირს, შპალერის მიღმა არსებული ფიგურები მისთვის უფრო მეტად მეტყველი ხდება, ერთ-ერთი მათგანს დაოთხილ ქალს ამსგავსებს, რომელიც ფორთხავს, თანდათან მოსვენება ეკარგება და საბოლოო ძალებს იკრებს სალაპარაკოდ, მაგრამ ეს მცდელობაც ფუჭი აღმოჩნდება. იმის პასუხად, რომ სახლში გაჩერება აღარ შეუძლია ჯონი ეუბნება, რომ ქირის ვადა სამ კვირაში იწურება და სახლის დატოვებას ვერ შეძლებენ. რადგან სხვა გამოსავალი არაა და ამავე ოთახში უწევს დარჩენილი დროის გატარება, პროტაგონისტი უფრო მეტად შეპყრობილი ხდება შპალერით, საათობით აკვირდება მას, ეჩვენება, რომ ფიგურები ირხევიან, მოძრაობას ცდილობენ. ჯონის გავლენით მთხრობელი ხშირად წევს, ამ დროის განმავლობაში კი მუდმივად შპალერს აკვირდება, ამდენი ხნის დაკვირვებას შეშლილობამდე მიჰყავს, იჯერებს, რომ ორნამენტს უკან ქალები იმალებიან, რომლებიც გაქცევას ცდილობენ და მთხრობელიც თავს ერთერთ მათგანად მიიჩნევს, რადგან ისიც მუდმივად ჩახუთულობის და შეზღუდულობის მსხვერპლია, ამიტომ სხვა დანარჩენი ქალებივით თავისუფლდება, იმარჯვებს იმათზე ვისაც მისი არ სჯეროდა, არ უსმენდნენ და შპალერის მიღმა დამალული ქალებივით ხოხვას იწყებს, რაც ჯონისთვის თავზარდამცემი სანახაობაა. სამწუხაროა, რომ მშობიარობის შემდგომი დეპრესია ბევრისთვის ბუნებრივ მდგომარეობად აღიქმება, ნათელია, რომ არასათანადო ყურადღებამ და პროტაგონისტის სურვილების უგულებელყოფამ იგი სიგიჟის ზღვამდე მიიყვანა. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ვიქტორიანულ ეპოქაში ეს ერთადერთი

გზაა თვითგამოხატვისა და თავისუფლებისთვის (Kennard 1981:82), ამგვარად, გილმანის პროტაგონისტმა უცნაურად მაგრამ მაინც იპოვა საკუთარი „მე“ და მოიპოვა პატრიარქალურ საზოგადოებაზე ნანატრი გამარჯვება.

დასკვნა

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ შარლოტ პერკნს გილმანისა და მარგარეტ ეტვუდის პროტაგონისტები განსხვავებული პიროვნებები არიან, სხვადასხვა ისტორიულ და სოციალურ ეპოქებში ცხოვრობენ, მაგრამ სწრაფვა თვითგამოხატვისა და თავისუფლებისკენ უცველი რჩება. ორივე მათგანის ცხოვრებაში გარდამტეხი მნიშვნელობა ენიჭება სიგიჟეს, თითქოს ამის საშუალებით ხორციელდება მათი ცვლილება. გილმანის პროტაგონისტი ვერ ეგუება ვიქტორიანული საზოგადოების წესებს და შეუმდგარ ცხოვრებას შეშლილად ყოფნას ამჯობინებს, ის პოულობს პატარა ადგილს საკუთარ გონებაში, სადაც ის იქნება ვინც მას სურს რომ იყოს. მეორე მხრივ მარგარეტ ეტვუდის პროტაგონისტი ასევე დიდ ცვლილებას გადის საკუთარი „მეს“ საპოვნელად, ისიც სიგიჟის გზით ბუნების წიაღში შეიცნობს ჭეშმარიტებას და პოულობს ახალ ძალას ცხოვრების გასაგრძელებლად. მართალია პერკინსთან მთავარი მოქმედი გმირი შეშლილად რჩება, ხოლო ეტვუდთან ხდება სიგიჟის სტადიის გადალახვაა, წინსვლა და ყოველგვარ პრობლემაზე ამაღლება. მიუხედავად ამ განსხვავებისა ამ ორი უსახელო ქალის ისტორია შთამაგონებლად შეიძლება იქცეს არაერთი ქალი მკითხველისთვის და დაარწმუნოს ისინი, რომ თუ აუცილებელია, ყველანაირ პირობებში და ყოველთვის შეიძლება ცვლილებებისკენ სწრაფვა, საკუთარი პიროვნულობის წინ წამოწევა და უკეთესობისკენ სვლა.

გამოყენებული ლიტერატურა

გილმანი, შარლოტ პერკინსი. „თვითელი შპალერი“ „მთის გადადგმა“. ინგლისურიდან თარგმნა ელისო ფანცხავამ. ბათუმი: გამომცემლობა „წიგნები ბათუმში“, 2022.

Atwood, Margaret. *Surfacing*. London: Virago Press, 1979.

Gault, C.“Not Even a Hospital”: Abortion and Identity Tension in

Margaret Atwood's Surfacing". *Atlantis*, 32.1, 2007: 15-25.

Hengen, S. E. *Margaret Atwood's Power: Mirrors, Reflections, and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story Press, 1993.

Holland, Samantha. *Alternative femininities*. Oxford: Berg, 2004.

Lane, A. J. *To Herland and Beyond. The Life and Work of Charlotte Perkins Gilman*. New York: Pantheon Books, 1990.

Lange, Robert J. G. *Gender identity and madness in the nineteenthcentury novel*. Lewiston, N.Y.: Mellen Press, 1998.

Onley, G. "Power Politics in *Bluebeard's Castle*". *Canadian Literature* 60, 1974: 21-42.

Ozdemir, E. "Power, Madness, and Gender Identity in Margaret Atwood's Surfacing: A Feminist Reading". *English Studies*, Vol. 84, No. 1, 2003: 57-79.

ტ. ს. ელიოტის პრელუდიები: ურბანული გარემოს გავლენა პოეტზე

ქეთევან ჯმუხაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

PRELUDES BY T. S. ELIOT: THE INFLUENCE OF URBAN LANDSCAPE UPON THE POET

KETEVAN JMUKHADZE

Abstract: The paper aims to discuss the landscape as a symbolic artistic space in *Preludes* by T. S. Eliot. The poem chronicles and reveals the grim reality of modern urban life. *Preludes* immerse the reader in a city that cannot be named. Eliot finds the material in his actual or imaginary urban sceneries to create, in a general sense, the image of the city as a living organism. He constructs the city through the fragments of urban life: streets, districts, temporary shelters of urbanites. As the poet himself pointed out his "urban imagery was that of St. Louis, upon which that of Paris and London have been superimposed". Thus, by observing objects and events of daily city life, Eliot conceives substantially more than describing merely a naturalistic image of any particular city in *Preludes*.

Keywords: T. S. Eliot, city, urbanity, urban landscape.

1910-1911 წლებით დათარიღებული „პრელუდიები" ტომას ელიოტის ადრეული პოეზიის ერთ-ერთი გამორჩეული ურბანული პოეტური ნაწარმოებია. ეს მცირე ზომის პოეტური ნაწარმოები ურბანული ცხოვრების ქრონიკას იტევს და თანამედროვეობას აირეკლავს. მასში რომელიმე კონკრეტული ქალაქი არ ფიგურირებს. ამის ნაცვლად, ელიოტი მეხსიერებასა თუ წარმოდგენაში არსებულ ქალაქებს ნაწარმოების საშენ მასალად იყენებს და ქმნის, ზოგადი გაგებით, ქალაქის სიმბოლურ სურათს. პოეტი თავად აცხადებდა, რომ მის წარმოსახვაში არსებული ურბანული გარემოს საფუძველი სენტ ლუისი, სადაც

მან ბავშვობა გაატარა, და მასზე დაშენებული ქალაქები, პარიზი და ლონდონია, რომელთაც, ელიოტის პოეტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში, ასევე, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ (Eliot 1997: 354).

ჰ. კენერი ესსეში „ურბანული აპოკალიფსი“ წერს, „უნაყოფო მიწამდე“ დაწერილ ლექსებში რომელიმე კონკრეტული ქალაქი ნაკლებად ფიგურირებს. თუ „უნაყოფო მიწის“ მხატვრული სივრცე ცხადად ლონდონია, რთულია ადრეულ პოეზიაში აღბეჭდილი ქალაქების სახელდება. მაგალითად, თუ „პრუფროკის“ ქუჩები უმეტესწილად ბოსტონისას ჰგავს, ჩამოწოლილი ყვითელი ნისლი სენტ ლუისსაც მოგვაგონებს (Kenner 2015: 27). აგრეთვე, რთულია, კონკრეტული ქალაქის ამოცნობა „პრელუდიებში“, რომელსაც ელიოტი ოთხ ეპიზოდად ჰყოფს. „პრელუდიების“ შემადგენელი ნაწილები თავდაპირველად ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლადაა დაწერილი, რომლებიც შემდგომში ელიოტმა ოთხნაწილიან პოეტურ ნაწარმოებად გააერთიანა. ცნობილია, რომ რიგით პირველი და მეორე მათგანის თავდაპირველი სახელწოდებები იყო: “Prelude in Dorchester” („პრელუდია დორჩესტერში“) და “Prelude in Roxbury” („პრელუდია როქსბერიში“). ჩანახატის სტილის ეს ორი ლექსი ელიოტმა შეკრა და მათ “Preludes in Roxbury” („პრელუდიები როქსბერიში“) უწოდა. ჯ. მეირი შენიშნავს, რომ მათი გაერთიანებით გააერთიანდა მხატვრული სივრცეც, დორჩესტერი ჩანაცვლდა როქსბერით, მხატვრული დრო კი ერთმანეთს მიება: პირველ პრელუდიაში აღწერილ საღამოს ბუნებრივად ებმის მეორე პრელუდიაში აღწერილი დილა (Mayer 1989: 86). თუ პირველისა და მეორე ნაწილების დასათაურებაში კონკრეტული ადგილების დასახელებები ფიგურირებდა, მესამე და მეოთხე ეპიზოდები ელიოტმა გერმანულ ენაზე დაასათაურა, რომლებშიც აქცენტი დროზეა დასმული: “Morgendammerung” („განთიადი“) და “Abenddammerung” („დაისი“). აგრეთვე, საგულისხმოა, რომ თავდაპირველ ვერსიაში მესამე პრელუდიას ეპიგრაფად წინ უძღვოდა ფრანგულენოვანი ამონარიდი ჩარლზ-ლუის ფილიპის ნაწარმოებიდან “Bubu de Montparnasse” („ბუბუ მონპარნასიდან“). კ. ტრომბოლდი მესამე პრელუდიის შესახებ მართებულად შენიშნავს, გერმანული სათაურის, ფრანგული ეპიგრაფისა და ნაწარმოების სათაურში მოხსენიებული როქსბერის ერთიანობით ელიოტი ქმნის ინტერნაციონალურსა და

ინტერლინგვისტურ ატმოსფეროს (Trombold 1997: 92). საბოლოო ფორმით მიღებული ნაწარმოების სათაურში კი ელიოტი აქრობს როქსბერისა თუ რომელიმე სხვა კონკრეტული ადგილის დასახელებას, რითაც საზღვრები სრულიად იშლება, ფართოვდება პოემის მხატვრული სივრცის არეალი და იქმნება ქალაქის სიმბოლური ხატი.

ნაწარმოების სათაური ყურადღებას, ასევე, იქცევს მასში მოაზრებული მუსიკალური ანალოგიის გამო. პრელუდია მოკლე კომპოზიციაა, რომელიც, როგორც წესი, წინ უძღვის და გვამზადებს მუსიკალური ნაწარმოების მთავარი ნაწილისათვის. ლექსის თითოეული ეპიზოდი თავის თავში რაღაცის დასაწყისს, შესავალს უნდა მოიაზრებდეს. თუმცა ელიოტის ურბანულ გარემოში დასაწყისს თან არაფერი მოჰყვება.

პირველი პრელუდიის მხატვრული დრო ზამთრის საღამოს 6 საათია. ე.ი. პარადოქსული გაგებით, შესავლის ფუნქციის მატარებელი პრელუდიის გამხსნელი ფრაზა იმთავითვე დასასრულის მიმანიშნებელია: საღამო დღის, ხოლო ზამთარი წლის დასასრულია. ელიოტის ურბანული გარემოს მხატვრული დრო - საღამო - ქალაქში დამდგარ ყველა საღამოს განასახიერებს, რადგან ყოველ მათგანს, ელიოტის ურბანულ გარემოში, ერთი და იგივე მოაქვს. მუდმივი განმეორებადობის ეფექტს ქმნის „და“ კავშირით დაწყებული სტრიქონები:

“**And** now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.

And then the lighting of the lamps.”

(„**და** უეცრად მოსული წვიმა / ფეხებთან მიმოგიფანტავს / დამჭკნარი

ფოთლების გაჭვარტლულ ნაფლეთებს / **და** უდაბური მიწებიდან მოტანილ გაზეთებს; წვიმის წვეთების რიტმული ცემა / დარაბებსა და საბუხრეებზე / **და** ქუჩის კუთხეში / ეული ცხენის ფლოქვის ძლიერი ცემა მიწაზე.

და მერე ფარანი გამოსცემს ნათელს.“)[1]

ყოველი ეპიზოდი ურბანული ყოფის ერთგვარი წარდგენაა. პირველ პრელუდიაში, ქალაქის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის სურათის შესაქმნელად, ელიოტი მკითხველის მგრძნობელობათა ორგანოებს ააქტიურებს. მკითხველი გრძნობს სტეიკის სუნით გაჯერებულ ჰაერს, ალიტერაციული ბგერების გამოყენებით ისმენს მორყეულ დარაბებსა და საბუხრეებზე დაცემული წვიმის ხმაურს (‘The showers beat / On broken blinds”), გრძნობს წვიმისა და ქარისაგან მობერილი გამხმარი ფოთლებისა და გაზეთების ნაგლეჯების შეხებას და, რაც მთავარია, ვიზუალური ფორმით აცოცხლებს სიცარიელის ამსახველ ურბანულ სცენას. ქალაქის რუტინული ყოფის წინააღმდეგ პროტესტის გამოვლინების სიმბოლოდ არა ადამიანი, არამედ ეტლში შებმული ცხენი გვევლინება. ზოგადი გაგებით, დინამიურობასთან და სივრცის გარღვევასთან ასოცირებული ცხენი ურბანულ სივრცეში ერთ ადგილზეა გაყინული და სტატიკურ მდგომარეობას მიწაზე ფლოქვების ცემით აპროტესტებს.

„პრელუდიების“ პირქუში ატმოსფერო კიდევ უფრო მძაფრად იგრძნობა მეორე ეპიზოდში, რომელშიც ხილვადი ხდებიან ქალაქის მცხოვრებნიც. თუმცა მათი ხსენებისას მთხრობელი მხოლოდ კიდურებისა და მათი ჩრდილების აქცენტირებით შემოიფარგლება: ქუჩაში არა ინდივიდები, არამედ „ტალახიანი ფეხები“ დადიან, ხოლო ოთახებში მქრქალ ჩრდილებს ქმნიან ხელები. ქალაქის მცხოვრებთა გარეგნობის დამახასიათებელი დეტალების აღწერის უგულებელყოფით, ელიოტი მათ საერთო, უსახური მასის ნაწილებად წარმოაჩენს. ეპიზოდის მხატვრული დრო დილაა, თუმცა ახალ დღესა და დროის დინებას, რაც, ზოგადი გაგებით, ცვლილებებს უკავშირდება, ელიოტის ქალაქში უცვლელობა მოაქვს.

მთხრობელი თითქოს სიფრთხილით, თანდათანობით, მიუძღვის მკითხ-

1 თარგმნილია სტატიის ავტორის მიერ.

ველს ქალაქის გარე სივრცეებიდან შიდა სივრცეებისკენ. მესამე პრელუდიის მხატვრულ სივრცეს, ოთახს, განთიადისას ბეღურების ხმაური ავსებს, რომელიც ქუჩიდან, წყლის სადინარი თხრილებიდან იჭრება. დილის ქალაქში ბეღურების გამოჩენას ურბანულ გარემოში ბუნების იდილიური სურათის შემოტანის ეფექტი უნდა ჰქონდეს, თუმცა, სანაცვლოდ, მკითხველი კონტრასტული სცენის მოწმე ხდება. წყლის სადინარების ხსენება (“gutters”) იმთავითვე დაბინძურებული წყლის ასოციაციას აჩენს, მასთან კავშირში ჩიტის სახე-სიმბოლოს შემოტანა კი უკვე ჰარმონიის რღვევაზე მიანიშნებს. გარდა ამისა, “gutter” გადატანითი მნიშვნელობით ვულგარიზმს, საზოგადოებრივი ცხოვრების „ფსკერზე“ ყოფნას გულისხმობს, ხოლო სიტყვათშეთანხმება “gutter-bird” საზოგადოებაში საეჭვო რეპუტაციის მქონე ადამიანს შეესატყვისება. ამგვარად, ფრაზა - “and you heard the sparrows in the gutters” („და შენ მოგესმა ბეღურების თხრილებიდან მომავალი ხმა“) - უპირატესად იმ აზრისაკენაა მიმართული, რომ დღის შუქზე ნიღაბმორგებული ქალაქი ცხოვრების რესპექტაბელურ წესს ეძლევა და არ ცნობს ჯერ კიდევ წინა ღამით თავისსავე წყვდიადში შეფარებულ მეძავს.

„პრელუდიებში“ ელიოტი როგორც ქალის, ისე მამაკაცის პერსპექტივიდან დანახულ ქალაქს აღწერს, როგორც ეს შემდგომში „უნაყოფო მიწაში“ მოხდება ორსქესოვანი ტირესიას სახით. მესამე ეპიზოდი ქალის, ხოლო დასკვნითი თავი მამრობითი სქესის თვალით დანახული ურბანული გარემოა. მეოთხე ნაწილში ელიოტი აპერსონიფიცირებს ქუჩას და რთული გასარჩევი ხდება, ვისი ხმით ელაპარაკება ავტორი მკითხველს: მთხრობლის, ქუჩის თუ ორივესი ერთად, როგორც განუყოფელი ერთობის. მეოთხე პრელუდიის მხატვრული დრო მზის ჩასვლის დროა. საათი დაკონკრეტებული: ექვსი საათი. „პრელუდიები“ ზუსტად იმ დროს სრულდება, რომლის აღწერითაც დაიწყო, ნაწარმოების წრიული სტრუქტურა კი ქალაქის რუტინული, ერთმანეთისაგან ძნელად გასარჩევი დღეების აგებულებას იმეორებს.

გარდა ამისა, დასასრულს მიწის ცარიელი ნაგლეჯების ხსენება (“vacant lots”) პირველ პრელუდიაში აღწერილ, ცარიელი ადგილებიდან მობერილ ქარსა და მის მოტანილ გაზეთის ნაგლეჯებთან აბრუნებს მკითხველს. შედეგად, ელიოტი ნაწარმოების დასაწყისსა და დასასრულს ერთ წერტილში

კვეთს. ქალაქის შენობებს შორის უდაბურად მომზირალ სივრცეებში მოარული, მოფარფატე დედაბრის (რომლის ხნოვანებაც გაძლიერებულია ეპითეტით "ancient" – „მხცოვანი") მეტაფორული სახე ერთგვარ წინაპირობად, პრელუდიად იქცევა ელიოტის შემდგომი პერიოდის პოეზიისათვის. „პრელუდიებში" აღწერილი ცარიელი მიწის მომცრო ნაგლეჯები „უნაყოფო მიწაში" უდაბნოდ, დედაბერი კი მარად მომაკვდავ კუმეს სიბილად გარდაიქმნება.

„პრელუდიების" ურბანული მხატვრული სივრცე არც ერთ კონკრეტულ ქალაქს, არამედ ქალაქის სიმბოლურ ხატს განასახიერებს, თუმცა მასში ჯერ არ ვხვდებით ზედროული და ზესივრცული განზომილებების გამოვლინებას, ეპიფანიურ მომენტებს, რომელთა საშუალებითაც მიიღწევა ტრანსცენდენტული გამოცდილება, არ ვხვდებით „ოთხი კვარტეტის" ვარდების ბაღის მსგავს სივრცეს, სადაც პროფანულ სივრცე-დროს ანაცვლებს საკრალური. ურბანული ყოფის აღმწერი სცენები ჯერ ისევ პროფანულ ტემპორალურ საზღვრებში ხორციელდება.

თავის ავტობიოგრაფიულ ფილმში „ანიესის პლაჟები" ანიეს ვარდა აცხადებს: „თუ ადამიანების ამოხსნას შევეცდებით, დავინახავთ პეიზაჟებს, ჩემს შემთხვევაში - პლაჟებს." ("If we opened people up, we'd find landscapes. If we opened me up, we'd find beaches.") ვარდასეული ასოციაციის „პრელუდიების" ავტორზე განვრცობით, აღმოვაჩენთ, რომ ტომას ელიოტის შესატყვისი პეიზაჟი ქალაქია. თუ პლაჟები ვარდას საყვარელი პეიზაჟები და მათი ყურება მისთვის სიამოვნების მომგვრელია, ქალაქი ელიოტისათვის მორალური პრინციპების გაუფასურების სინონიმია და მასზე დაკვირვება სიამოვნების მიღების წყარო არაა. თუმცა მნიშვნელოვანია, რომ ურბანული ყოველდღიურობა შთააგონებს და კვებავს მის შემოქმედებას. როგორც თავად ელიოტი წერს ესსეში „პოეზიის მუსიკა", პოეტის ის კი არ მოეთხოვება, რომ სიზუსტით აღწეროს თავისი თავი, ოჯახი, მეგობრები ანდა კონკრეტული მხარე, არამედ მან ყოველდღიურობიდან უნდა გამოადნოს პოეზიის საშენი მასალა.

გამოყენებული ლიტერატურა

Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems 1909 – 1962.* New York: Harcourt, Brace & World, Inc, 1930.

Eliot, Thomas Stearns. "The Music of Poetry." In: Frank Kermode (ed.). *Selected Prose of T.S. Eliot.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Eliot, Thomas Stearns. "The Influence of Landscape upon the Poet." *Daedalus* 126, no. 1, 1997: 352-356. http://www.jstor.org/stable/20027421

Kenner, Hugh. "The Urban Apocalypse." In: A. Walton Litz (ed.). *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of 'The Waste Land'.* Princeton University Press. 2015: 23-50.

Mayer, John. *T.S. Eliot's Silent Voices.* New York: Oxford University Press, 1989.

Trombold, Chris Buttram. "Earlier Versions of Eliot's Early Verse: The Newly-Published Drafts in the Berg Collection." *Journal of Modern Literature, 21*(1), 1997: 89–108. http://www.jstor.org/stable/3831577

უმანდელშტამო ცხოვრება ,,ამერიკული” ეპისტოლეების თანხლებით (რობერტ ლოუელისა და ნადეჟდა მანდელშტამის მიმოწერა)

გრიგოლ ჯოხაძე
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE LIVING WITHOUT MANDELSTAM ACCOMPANIED WITH “AMERICAN” EPISTLES (NADEZHDA MANDELSTAM’S LETTERS TO AND ABOUT ROBERT LOWELL)

GRIGOL JOKHADZE
Ilia State University

Abstract: The paper discusses four letters of Nadezhda Mandelstam which are all that remain of her correspondence with Robert Lowell. As the research has shown N. Mandelstam felt an immediate closeness to the American poet. As she explained to Arthur Miller, “Having never met, we nevertheless have struck a kind of friendship with him and that is because he is a poet, who means one of those whom I am used to dealing with”. In a certain sense, she viewed Lowell as the receptive and responsive future reader envisioned by Osip Mandelstam in his 1913 essay “On the Interlocutor.” This “anachronistic” ideal of poetic communication recurs in Mandelstam’s “Conversation about Dante” and finds its way from there into N. Mandelstam’s own essay “Mozart and Salieri”. Her understanding of poetry and especially poetic translation was that every poet yearns for a meeting and conversation with his predecessors, a keen and intensely personal relationship with those whose voice they hear in living verses, but who are no longer alive. This is not simply the sadness of a “missed meeting” with poets from whom they are temporally distanced, but also a passionate desire to overcome time, to enter into contact with them,

in a word, to realize a partial, selective resurrection through an act of love, devotion, rapture.

Such was the relationship that N. Mandelstam sensed between Lowell and her husband, and it is this spatially distant yet spiritually close poet whom she addresses in her letters. Not surprisingly, her principal subjects are the poet, poetry, and verse translation.

Keywords: Nadezhda Mandelstam, Robert Lowell, poetry, translations, spiritual closeness

1958 წელს მთელი ლიტერატურული სამყარო პასტერნაკისთვის ნობელის პრემიის მინიჭებასა და რუსი პოეტის გამბედაობასა და მასშტაბზე ალაპარაკდა.

აღფრთოვანებულთა შორის იყო ცნობილი ამერიკელი პოეტი, პულიცერის პრემიის ლაურეატი რობერტ ლოუელი (1917-1977), რომელსაც დაჯილდოების ცერემონიალიდან ერთი კვირის თავზე ნოველისტ პიტერ ტეილორისთვის მიუწერია: პასტერნაკმა ,,გამანადგურებელი შთაბეჭდილება“ (shatteringly impressed) მოახდინაო (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 517). აღტაცებული ლოუელი ისე მოიქცა, როგორც პოეტთა უმრავლესობა მოიქცეოდა: არსებული ინგლისურენოვანი თარგმანები გამოიყენა, რუსი მკითხველები დაიხმარა და პასტერნაკის 9 ლექსის მისეული თავისუფალი თარგმანები გამოაქვეყნა (იქვე).

1960 წელს ინგლისურენოვანი მკითხველი გაეცნო რუსი ემიგრანტების - ვადიმ ანდრეევისა და ოლგა ჩერნოვა-კოლბასინას - ქალიშვილის, ჟურნალისტის, მთარგმნელისა და მხატვრის, ოლგა კარლაილის ინტერვიუს ბორის პასტერნაკთან, რასაც მოჰყვა ლოუელის ვიზიტიც. ოლგას შეგულიანებისა და დახმარების შედეგად, ლოუელმა მანდელშტამის რამდენიმე ლექსიც თარგმნა და გამოსცა ჯერ 1963, შემდეგ კი - 1965 წელს. წინასიტყვაობაში კარლაილი წერდა: ,,ბატონი ლოუელის ვერსიები ორიგინალთან დაახლოებული პროზაული თარგმანებია, რომლებზეც მასთან ერთად ვიმუშავე. მან უარი თქვა მანდელშტამისეული მეტრის გამოყენებაზე, თავისუფლად მოეპყრა მის სინტაქსს და ხელახლა შექმნა რამდენიმე სახე. ამას მოჰყვა ახალი ლექსები, აღსავსე განსაცვიფრებლად მართალი ინტონაციითა და შინაარსით“ (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 518).

1967 წელს სსრკ-ში ჩამოსულმა ოლგა კარლაილმა ნადეჟდა მანდელშტამს ლოუელის ორი კრებული გადასცა საჩუქრად. სწორედ მაშინ გადაწყვიტა მანდელშტამის ლექსების თავისი და რობერტ ლოუელისეული ერთობლივი თარგმანების პოეტის ქვრივისათვის ჩვენებაც. ამას მოჰყვა რობერტ ლოუელისა და ნადეჟდა მანდელშტამის მიმოწერა. პოეტის ქვრივი დიდად აფასებდა ლოუელის როგორც წმინდა პოეტურ, ისე - მთარგმნელობით უნარს (ვნახოთ, ვინ აჯობებს... 2015:414). ის აშკარად ლოუელს მიემხრო ნაბოკოვთან კამათისას: ემიგრანტ რუს მწერალს ლოუელის ვერსიები არ მოსწონდა და ცხარედ აკრიტიკებდა მას (იქვე).

პოეტის ქვრივი ზემოთ დასახელებულ წერილში სწერდა ოლგა კარლაილს:

> რა იცი რობერტ ლოუელზე? მე წავიკითხე მისი ლექსები. მგონია, რომ ისინი პირველხარისხოვანია. მან იცის, რა თქვას. ეს ახალი ხმაა პოეზიაში; საგნები, რომლებზეც ის ლაპარაკობს, მისი გრძნობა, მისი მეთოდი სრულიად ახლებურად მეჩვენება. ლექსში მთავარი იმის თქმაა, რის მოსმენასაც არავინ ელის, მთავარია, ახლებურად გააცოცხლო ის, რაც გარს გვახვევია, რასაც ვგრძნობთ, რისგანაც შედგება ჩვენი ცხოვრება. ასე რომ არა, გულის გადახსნა იქნებოდა საჭირო, ყველას რომ საკუთარი შეგრძნება განეჭვრიტა, ასე არ არის? (ვნახოთ, ვინ აჯობებს... 2015: 421).

ამავე წერილში ნადეჟდა მანდელშტამი იწონებს სილვია პლატის ლექსებსაც (იქვე).

ოლგა კარლაილისათვის მიწერილ ერთ წერილში ნადეჟდა მანდელშტამი წერს: ,,...ვკვდები, ისე მინდა რობერტ ლოუელის გაცნობა (ორიგინალშია - А больше всего я умираю от желания познакомиться с Робертом Лоуэллом)“ (ვნახოთ, ვინ აჯობებს... 2015:423).

რობერტ ლოუელმა, რომელიც ისე აღეფრთოვანებინა იმ ფაქტს, რომ ქვრივს მისი თარგმანები მოსწონებოდა და წერილები მიეწერა მისთვის, რუსეთში გამგზავრებაც კი გადაწყვიტა: ლენინგრადში რემბრანდტის ტილოებს დავათვალიერებთ, მოსკოვში კი ნადეჟდა მანდელშტამს შევხვდებითო, ოცნებობდა. კარლაილის თქმით, ლოუელი თითქმის მოეჯადოებინა ქვრივის

სიტყვაძვირ ბარათებს, რომლებიც კუდრაჭა გოგოს მიერ დაწერილს წააგავდა (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 519).

ამერიკელმა პოეტმა ვიზა 1970 წლის იანვარში მიიღო, მაგრამ ვიზიტი მაინც ჩაიშალა, რადგან ვიზის მიცემაზე უარი უთხრეს ოლგა კარლაილს (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 519-520).

ლოუელი მოსკოვში მხოლოდ 1977 წლის ივლისში ჩავიდა, როგორც ამერიკელ მწერალთა და მეცნიერთა დელეგაციის წევრი, თუმცა ის მძიმედ დაავადებულიყო, და ნადეჟდა მანდელშტამის მონახულება ვეღარ შეძლო.

*

ჩვენამდე მოაღწია ნადეჟდა მანდელშტამის ოთხმა წერილმა ლოუელისადმი (მათი ფრაგმენტები პირველად ქვეყნდება ქართულ სალიტერატურო სივრცეში). პირველი წერილი 1967 წლის მაისით თარიღდება.

> ძვირფასო რობერტ!
>
> ძალზე ძნელია, ასე მიმართო პიროვნებას, რომლის ენისთვისაც ჩვენეული მამის სახელით მიმართვა უცხოა. ,,სერ რობერტ“ დაგიძახოთ, თუ, უბრალოდ, ,,რობერტ?“ ალბათ უკეთესი იქნებოდა მისი ,,სერ რობერტად“ მოხსენიება, ვისაც არასდროს შეხვედრიხარ. მაგრამ, თუ მაინც მეგობრად მიგაჩნია? მოდი, უბრალოდ, ,,რობერტი“ იყოს.
>
> უწინარესად, მინდა, მადლობა გადაგიხადოთ ჩემთვის გამოგზავნილი წიგნებისათვის. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 521)

ნადეჟდა მანდელშტამისთვის ოლგა კარლაილის მიერ გადაცემულ ძვირფას ნობათს ეს წარწერა ამშვენებდა: ,,ქალბატონ მანდელშტამს - დიდი თაყვანისმცემლისაგან თქვენი და თქვენი მეუღლისა, რომელიც ძალიან ძვირფასია ჩემთვის და რომელსაც უდიდეს პოეტად მივიჩნევ. რობერტ ლოუელი, ნიუ-იორკი, 1966 წლის 22 აპრილი“ (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 518).

ტრაგიკულ წლებში ნადეჟდა მანდელშტამს ჩვევად ჰქცეოდა სხვათაგან მიღებული საჩუქრების მათთვის ჩუქება, ვინც იმხანად გარს ეხვია. ლოუელის

წიგნებს კი - “For The Union Dead” (New York, 1964); “Life Studies” (New York, 1966) - სიცოცხლის ბოლომდე არ შელევია (იქვე). მეტიც: ის ციტირებდა კიდეც ამერიკელი პოეტის ლექსებს. ეს ამ წერილითაც დასტურდება: ,,ასევე, უნდა გითხრათ: “I am tired. Everyone’s tired of my turmoil” (,,დავიღალე. ყველა დაღალა ჩემეულმა აურზაურმა“) (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 521).

ის, რაც ასე ,,ემშობლიურა“ ნადეჟდა მანდელშტამს, ბოლო სტრიქონია ლოუელის ლექსისა ,,თვალი და კბილი“ (Eye and tooth). ეს მართლაც ,,ყველაფრით დაღლილი“ შეძრწუნებული კაცის ამოძახილია: ,,საწვავიც კი აღარსადაა, თვალში, წყალში ან ალში რომ ჩაასხა “ (ლოუელი). სწორედ ამ ,,აღსარებას“ მოსდევს ნადეჟდა მანდელშტამის მიერ ციტირებული პწკარი, რაც ეგებ მისივე სულიერი თუ ფიზიკური კონდიციის დასახასიათებლადაც კი გამომდგარიყო!

წერილში ნადეჟდა მანდელშტამი გამოყოფს ლოუელის მეორე ლექსსაც ,,ლედი როლის გოდება“ (Lady Ralegh’s Lament:1618).

ლექსი ეძღვნება ისტორიულ პერსონაჟს - სერ უოლტერ როლის (1554-1618) - ინგლისელ მიწათმფლობელს, პოეტს, ჯაშუშსა და მოგზაურს - და მის სევდიან აღსასრულს. საქმე ის გახლდათ, რომ დედოფალ ელიზაბეთ პირველის (1558-1603) კარზე მიღებულ როლის დაევალა ვირჯინიაში გამგზავრება და უცხო მიწა-წყლის ინგლისის სამფლობელოდ ქცევა. როლიმ კი, რომელსაც დედოფლის სეფექალი, ელიზაბეთ თროქმორტონი (Elizabeth Throckmorton) მოსვლოდა თვალში, დედოფლის უკითხავად იქორწინა. დედოფალმა ცოლიც და ქმარიც ტაუერის ციხეში გამოკეტა. დედოფლის სიკვდილის შემდეგ გათავისუფლებული წყვილი დორსეტში დასახლდა. თუმცა ლორი ახლა ლეგენდარული ოქროს ქალაქით - ელდორადოთი დაინტერესდა, სამხრეთ ამერიკაში გაემგზავრა და წიგნიც კი დაწერა. მეორედ როლი მეფე ჯეიმზ პირველის (1603-1625) საწინააღმდეგო შეთქმულებისთვის დააპატიმრეს, 1616 წელს კი გაათავისუფლეს ელდორადოში მეორედ სამოგზაუროდ. მისმა ექსპედიციამ გზად ესპანური სადარაჯო პოსტი გაძარცვა, რითაც დაირღვა ინგლის-ესპანეთის ზავი. სამშობლოში დაბრუნებულ როლის თავი მოჰკვეთეს: ასე აამეს ესპანეთს.

გარდა ლექსის მთელი პათოსისა, რომელიც ალბათ საკუთარ ბედს ახსენებდა, ნადეჟდა მანდელშტამს შესაძლოა ,,ბიოგრაფიულადაც“ კი მოსჩვენებოდა

ეს სტრიქონები: ,,საშინელია ანჩხლი ტირანის, ყოვლის მცოდნედ რომ მოაქვს თავი, გაბღენძილი სიარული“, ან - საფინალო პჭკარი: ,,ქვევით, ქვევით - კომპასის ისარმა ზუსტად იცის, სად არის ტერორი“ (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 521).

შემდეგ ნადეჟდა მანდელშტამი ლექსის თხზვის პროცესზე საკუთარ შეხედულებას უზიარებს ლოუელს:

> ჩემი აზრით, ლექსს ორგვარად ქმნიან. პირველი გზა გულისხმობს უნარისა და ოსტატობის გამოყენებას. ბევრი დიდი პოეტი იქცევა ასე. ისინი იყენებენ ე.წ. თავიანთ თანამედროვე პოეტურ სტილს, ან მუშაობენ საკუთარი სტილით. ეს არის ლიტერატურა. ადამიანები ქმნიან ასეთ ლექსებს. მათი თანამედროვეები არ იღლებიან ასეთ პოეტთა ქებით, რადგან ამ ლექსებში გამოთქმული ნებისმიერი სიტყვა ან იდეა სწორედ ისაა, რასაც მოელიან. ასეთი ლექსები გაცვეთილი ელემენტებისაგან შედგება, რადგან მკითხველი ზარმაცია. ის, რასაც ჩვენ ლიტერატურულ სიახლეს ვეძახით, ძირითადად, ეთანადება ლექსის თხზვის ამგვარ გზას: ერთხელ მიკვლეული მანერით ის ჩაიდინო, რაც გსურს.
>
> მეორე გზა სპონტანურია, როცა უნარი და ოსტატობა სრულიად გამოუსადეგარი რამაა, რადგან ყველა ელემენტი ცინცხალია: ერთხელ ჩნდება და აღარასოდეს მეორდება. თანამედროვეებს უმძიმთ ასეთი პოეზიის მიღება. მხოლოდ ორიოდ კაცი თუ უჭერს მხარს ასეთ პოეტს, თუმცა მათ კარგად იციან, ვის ექომაგებიან.
>
> მთარგმნელიც ორგვარია. პირველ მათგანს ოსტატურად გადმოაქვს ლექსი, თუმცა, ცოტა არ იყოს, მექანიკურად... ეს რიგიანი თარგმანია - მეტი არაფერი. ამ გზას ადგანან ჩვენს ქვეყანაში. კარგად არ მესმის, რატომ ყიდულობს საბრალო მკითხველი ასეთ წიგნს. ასეთი თარგმანები მოსაწყენია. ვერ ვიტან მათ.
>
> მეორე ყაიდის მთარგმნელი დიდ საქმეს ეჭიდება. ეს ორი განსხვავებულად მოუბარი ორი პოეტის შეხვედრაა. უცებ აღმოაჩენ, რომ ეს ორი არსება - პოეტი და მთარგმნელი - განუყრელი მეგობ-

რები გამხდარან. ასეთ თარგმანში ყოველივე მოულოდნელია და ლიტერატურის, როგორც ასეთის, კუთვნილება. ასეთი ურთიერთობისას მთარგმნელი საკმაოდ თავისუფალია და მას სრულიადაც არ ევალება ყველა სიტყვის ან მნიშვნელობის ჩრდილთა გამეორება. პოეტისა და მთარგმნელის ასეთი ურთიერთდამოკიდებულება ორივეზე ზემოქმედებს... აი, ჩემი აზრით, ასეთი უნდა იყოს თარგმანი. ამიტომაც ძალიან მომეწონა ჩემი ქმრის თქვენ მიერ თარგმნილი ლექსები. დიდად გემადლიერებით ამისთვის და მეიმედება, რომ თქვენი და მისი ურთიერთობა არ დასრულდება. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 521-522)

წერილის ბოლოს ნადეჟდა მანდელშტამი შენდობას ითხოვს ინგლისურად წერისას დაშვებული შესაძლო შეცდომებისთვის.

*

ნადეჟდა მანდელშტამის 1967 წლის 3 დეკემბრით დათარიღებული წერილი ცხადყოფს, რომ რობერტ ლოუელს საპასუხო ბარათი გამოუგზავნია პოეტის ქვრივისთვის:

საშინლად(!) გახარებული ვარ თქვენი წერილის მიღებით. მეგონა, არ სწყალობდით ხელნაწერ ბარათებს და არც არასოდეს მიპასუხებდით... მე იმდენი ხნის განმავლობაში მაკლდა სიამოვნება - მიმეწერა და მოეწერათ - შემიყვარდა კიდეც ეს საქმე.

მგონია, რომ ერთ ენაზე ვლაპარაკობთ, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როცა ადამიანური არსებობის ძირისძირს - სიტყვას ვეხებით. ჩემი აზრით, პოეზია მხიარულად, გულუბრყვილოდ, ბალღურად ქმნის ხელოვნებაა. ნებისმიერ კარგ შემოქმედშია ხელოსანი, რომელიც მას ქარაფშუტად და ოდნავ შეშლილადაც კი აქცევს, თითქოს შექეიფიანებული იყოს. ბავშვობიდან მოყოლებული - დღემდე მყავდა მეგობრები მათ შორის. იცით, რას ამბობდა დოსტოევსკი? ორგვარი შრომა არსებობს - თავის ,,შრომას“ გულისხმობდა: ერთი პოეტის

> შრომაა, მეორე კი - «работа художника», რაც ,,ხელოვანის საქმეს“ ნიშნავს. რუსულში სიტყვა «художник»-ის მნიშვნელობა უფრო ფართოა, ვიდრე ,,მხატვრისა“ ან ,,ხელოვანისა“. მაგრამ თქვენ ჩასწვდებოდით არსს: ეს რაღაც ,,ოსტატობის“ მსგავსია, რომელსაც დოსტოევსკი პოეტის შრომისაგან განასხვავებს. მეტიც: ხელოვანი, შესაძლოა, ბედნიერი იყოს, თუმცა არასოდეს მსმენია რამე ბედნიერ პოეტზე. პოეტები თითქოს ყოველგვარ უბედურებას იზიდავენ, და მე ძალმიძს ამის ახსნა: ქვეყნად უთვალავი გაცვეთილი ფრაზა და თავაზიანი ტყუილია, რომელთა წყალობითაც, ადამიანებთან ურთიერთობას ვამყარებთ. ხელოვანი ფლობს ამ მომხიბლავ ილეთებს და სიამოვნებით ცხოვრობს ამ საზოგადოებაში. პოეტი არავის დაუსაჩუქრებია ამ სასიამოვნო ურთიერთობის ნობათით. რა ძალისხმევა დასჭირდათ პასტერნაკსა და ახმატოვას, რამენაირად აეთვისებინათ ზემოთ ხსენებული ,,ოსტატობა“, მაგრამ არ გამოუვიდათ. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 522)

ლოუელისა და ნადეჟდა მანდელშტამის მიმოწერის გამომქვეყნებელი ამერიკელი მკვლევრები - მაიკლ უოქტელი (Michael Wachtel) და ქრეიგ კრეივენსი (Craig Cravens) მიუთითებენ, რომ ზემოთ მოყვანილი ე.წ. კონცეფცია ალბათ ეფუძნება დოსტოევსკის მიერ პოეტ აპოლონ მაიკოვისადმი (1821-1897) 1869 წლის 15 მაისს გაგზავნილი წერილის ერთ პასაჟს, რომელშიც ავტორი ერთმანეთს უპირისპირებს პოეტსა (poet) და ხელოვანს (artist), თუმცა, მკვლევართა შენიშვნით, გამოთქმა ,,ხელოვანის შრომა“ (работа художника) იქ არ გვხვდება (იქვე).

ცხადია, გავეცანით დასახელებული წერილის ტექსტს (დოსტოევსკი 1996: 425-434).

აქ დიდი მწერალი ამ იდეას უზიარებს საყვარელ პოეტს: კარგი იქნებოდა, თუ რუსეთის მთელი ისტორია - არა, ზოგი მნიშვნელოვანი ფაქტი და მოვლენა მაინც თქვენნაირმა პოეტმა ,,ბილინის“, ბალადის, პოემის ობიექტად აქციოს, თანაც ისე, რომ ძალადაუტანებლად გამახსოვრდებოდესო (დოსტოევსკი 1996: 426).

შემდეგ დოსტოევსკი თემიდან გადაუხვევს და თავისი იდეის ხატოვან ხორცშესხმას ცდილობს:

> ლექსი (ორიგინალშია - поэма), მე თუ მკითხავთ, პოეტის სულში არსებული თვითნაბადი, ძვირფასი ქვაა, ალმასი, სავსებით სრულქმნილი, მთელი მისი არსით, და ეს პოეტის, როგორც შემოქმედის (ორიგინალშია - создателя и творца), შესაქმის ერთი ნაწილია... თუ თვით პოეტი არ არის ამის შემქმნელი, მისი სული მაინც სწორედ ის მაღაროა, რომელიც ბადებს ალმასებს, და ურომლისოდაც მათ ვერსად მიაკვლევ. (იქვე)

ამგვარად, დოსტოევსკის აზრით, ლექსს - სავსებით მზასა და ალმასივით სრულქმნილს - პოეტი ,,იღებს“ თავისი სულიდან, როგორც ,,მაღაროდან“. და ეს პოეტის შესაქმის ერთი მხარე, ერთი ნაწილია.

> ამას მოსდევს მეორე - აღარც ისეთი ღრმა და იდუმალი - პოეტის, როგორც მხოლოდ ხელოვანის (ორიგინალშია - художника), საქმე: მიკვლეული ალმასი მიასწორ-მოასწოროს (ორიგინალშია - оправить) და დაამუშაოს (ორიგინალშია - обделать) (აქ პოეტი თითქმის იუველირია). (იქვე)

ამგვარად, დოსტოევსკის აზრით, პოეტის, როგორც შემოქმედის, გარჯას მოსდევს პოეტის, როგორც ხელოვანის, აქტივობა. ეს ნაკლებად იდუმალი და ღრმა ქმედებაა: უკვე მოპოვებულ-მიკვლეული ,,ალმასის“ ოდენ შელამაზება!

რასაკვირველია, ყურადსაღებია ვარაუდი, რომ ნადეჟდა მანდელშტამს დოსტოევსკის წერილი წაეკითხოს და ალუზიის სათავეც ეს იყოს. სკრუპულოზურად პედანტი ამერიკელი მკვლევრები სწორად შენიშნავენ: სიტყვათშეთანხმება - работа художника ნამდვილად არ გვხვდება, მაგრამ ძალიან თვალსაჩინოდ იგულისხმება. ნადეჟდა მანდელშტამი თითქმის ზუსტად ციტირებს. აწ უკვე რუსულად გავიხსენოთ დოსტოევსკის ნათქვამი: Затем уж следует второе **дело** поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только

как **художника**. ამგვარად, работа художника-ს ნაცვლად ორიგინალშია дело художника, და სწორედ ის დასტურდება, რომ თუ, ჩიტის დარად, ღმერთთან ,,ბუნებითი ხელშეკრულება“ არ აკავშირებს, მაშინ პოეტი ამაოდ გარჯილა (მანდელშტამი 1993: 183).

ამერიკელი მკვლევრებიც აღნიშნავენ და მეც ვადასტურებ, რომ, ამ საკითხს ნადეჟდა მანდელშტამი იმდენად მნიშვნელოვნად მიიჩნევს, საგანგებო თავსაც (,,მოცარტი და სალიერი“) კი უძღვნის მოგონებათა მესამე წიგნში. აი, რას წერს იგი: ,, დოსტოევსკი თხზვის ორ ეტაპს გამოარჩევდა - პოეტის გარჯას (работу поэта) და ხელოვანის გარჯას (работу художника). გულისხმობდა კი ეს დაყოფა შემოქმედის შრომის არსის ზუსტ წვდომას? ეგებ სიმართლე ისაა, რომ ეს, უბრალოდ, შემოქმედების ორი საწყისის კიდევ ერთი პირობითი დაყოფაა?! ახმატოვა და მანდელშტამი ამ ორ საწყისს ,,მოცარტსა“ და ,,სალიერის“ უწოდებდნენ, თუმცა ,,პატარა ტრაგედია“ (ა. პუშკინი) ასეთი განზოგადების საფუძველს არ იძლევა. მოცარტი იქ მართლაც მხოლოდ შთაგონების განსახიერებაა, თუმცა სალიერიმ შთაგონებაც იცის და შრომაც... პუშკინთან ეს მაინც ორი განსხვავებული ტევადობის ჭურჭელია, მაგრამ ამ ნარკვევში ეს ორი სახელი გამოყენებულია კიდევ ერთ მეტაფორულ აღნიშვნად ერთიანი პროცესის ორი მხარისა“ (მესამე წიგნი 1987:59). დავუმატებდი, რომ ხსენებული ,,ორი საწყისი“ თუ ,,ერთიანი პროცესის ორი მხარე“, როგორც წესი, ერთსა და იმავე შემოქმედს ახასიათებს ანუ ,,მოცარტიცა“ და ,,სალიერიც“ ერთი კაცია!

ძნელი გასაგები არ უნდა იყოს, რას უხსნის ლოუელს პოეტის ქვრივი: პოეტი და მისი გარჯა ისეთ არაორდინარულობას გულისხმობს, რომ პოეტი ლამის შეშლილს ემსგავსება, რადგან ვერ ,,უკმევს“ ფილისტერულ საზოგადოებას, და იმას და ისე დაწერს, რაც და როგორც ,,მოესმის“. ,,ხელოვანი“კი (,,პოეტის“ საპირისპიროდ) თავისი ოსტატობის ხარჯზე ახერხებს ,,გადარჩენას“ - არ ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივ განწყობას, რაც ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ხელისუფლების განწყობის პირდაპირი ასლია, და მას ე.წ. მარადიული თემებით (,,გაცვეთილი ფრაზებითა და თავაზიანი ტყუილებით“) გააქვს თავი. ამ სტილის ათვისების მოწადინეებად ნადეჟდა მანდელშტამი დიდ პოეტებს - პასტერნაკსა და ახმატოვას - ასახელებს (მათ ეს ვერ მოახერხესო, - ამბობს

პოეტის ქვრივი). სამართლიანობა მოითხოვს, დასახელებულ ,,დუეტს“ მანდელშტამიც დაემატოს: მანაც არაერთგზის სცადა, ,,თანამედროვედ“ მიეჩნიათ. ზოგი შთამომავალი ამისთვის მორცხვად კიცხავდა კიდეც. ვერც მან მოახერხა.

*

ნადეჟდა მანდელშტამის სასოწარკვეთილება, ამ წერილის ერთ-ერთი ბოლო პასაჟისთვის რომ ,,შეუფარებია თავი“, საინტერესო იმითაცაა, რომ ამ ,,აღსარებით“, ფაქტობრივად, იმსხვრევა მითი პოეტის ქვრივის განსხეულებულ სტოიკურობად მიჩნევის შესახებ: ეს ორი წინადადება ,,ამხელს“, რა დიდი ძალისხმევის შედეგად ახერხებდა ამას, რა ტრაგიკულად განიცდიდა მარტოხელა ჭარმაგი ქალი სულის შემხუთველი საბჭოთა სინამდვილის ხიზნობას, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი მისია შეესრულებინა - ქმრის პოეტური და პიროვნული არსებობა მისი ფიზიკური გაქრობის შემდეგაც შეენარჩუნებინა. შესაძლოა, მას ეჭვიც ღრღნიდა: ღირდა კი გადარჩენა, თუ ასე დუხჭირად და უიმედოდ უნდა ეცხოვრა?!

> ჩემი მთავარი შეცდომა ის არის, რომ ახალგაზრდა არ მოვკვდი. ხელიდან გამისხლტა მომენტი, როცა სიკვდილი შემეძლო. აღმოჩნდა, რომ უნდა გამელია ცხოვრება და დღევანდლამდე მოვსულიყავი... ეს ძალზე რთულად შესასრულებელი დავალება იყო ჩემთვისაც და ნებისმიერი ქალისთვისაც. ვფიქრობ, ეს გამოცდა ჩავაბარე, მაგრამ ვნანობ, რომ ასე მოხდა. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 522)

*

წერილის ბოლო აბზაცში ნადეჟდა მანდელშტამი ,,ამშვიდებს“ ლოუელს, სსრკ-ში თქვენი ვიზიტის ჩაშლა კარგიც კიაო. თითქოს არ სურდეს, თავისუფალი სამყაროს მკვიდრმა თავისი თვალით იხილოს ,,სოციალისტური სამოთხე“. თუმცა კი ეს ერთადერთი გზა იყო, ოკეანისგაღმელს აშკარად შეეცნო საბჭოეთის ნამდვილი, უფერულმარილო სახე!

იმედი მაქვს, მალე შეძლებთ აქ ჩამოსვლას და ჩემთან ჭორა-

ობას. ოღონდ არ დამივიწყოთ, როცა ისინი ზეიმით დაგხვდებიან, როცა სუფრას გაგიშლიან, როცა გაგართობენ... ჩვენი ხალხი ძალიან სტუმართმოყვარეა. ასე რომ, გაგიჭირდებათ დროის გამოძებნა ჩემთან საჭორაოდ. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 522-523)

*

მესამე წერილი 1968 წლის 6 იანვრითაა დათარიღებული. ისე ჩანს, ლოუელს მანამდე უცნობებია, რომ გაზაფხულზე აპირებდა სსრკ-ში სტუმრობას. კარგი იქნებოდა, კლარენს ბრაუნიც გამოგეყოლებინათ, თარჯიმნობას გაგვიწევდაო, - წერს ნადეჟდა მანდელშტამი.

ამბობთ, რომ თავს საკმაოდ ბედნიერად გრძნობთ. შემიძლია ვთქვა, რომ ნებისმიერი პოეტისათვის ნაცნობია ეგ გრძნობა. ბედნიერება მოაქვს ლექსებს, სიყვარულს, ცხოვრების ყოველ გაელვებას. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს ცხოვრებას ,,ბედნიერს“ ვერაფრით დაარქმევდი, სანამ მანდელშტამი გვერდით მყავდა, ყოველთვის ბედნიერები ვიყავით... რა გვანიჭებდა ბედნიერებას? არ ვიცი, მაგრამ ეგრე კი იყო! ეს ნამდვილი პოეტის ბუნებაა, ბედნიერად იგრძნოს თავი მაშინაც კი, როდესაც ყველაზე უფრო სევდიანია. (იქვე)

*

შემდეგ ნადეჟდა მანდელშტამი უბრუნდება წინა წერილში გამოთქმულ მოსაზრებას ჭეშმარიტი პოეტის ხელობის თაობაზე და იწონებს ლოუელის დაკვირვებას, რომ ყველა როდია პოეტი, ვინც იცის ლექსის წერა და ვისაც ,,პოეტს“ უწოდებენ.

,,ეს პროფესია კი არა, სულის არსია (არ მინდოდა სიტყვა ,,სულის“ ხმარება, მაგრამ სხვა ვერაფერი მოვიფიქრე)... ვფიქრობ, მათი უმრავლესობა, ვინც ლექსებს წერს, მწერალია. მე ვიცნობდი ოთხ პოეტს და უამრავ მწერალს, ვინც ლექსებს წერდა“. ოდნავ ქვემოთ ნადეჟდა მანდელშტამი ისევ დაუბრუნდება ამ თემას. ისე ჩანს, ლოუელი ჩაეძია, მაინც რა განსხვავებაა თქვენეულ ,,პოეტსა“ და ,,მწერალს“ შორისო. ,,ამის დეფინიცია არ არსებობს, მაგრამ განსხვავება აშკარა და ხელშესახებია. ეს უნდა შეიგრძნო. ლოგიკური ენით ამას ვერ ახსნი. შესაძლოა, ეს მხიარული კაეშანი ან ტრაგიზმისა და ბედნიერების ნაზავი

იყოს, რაც ქმნის პოეტს“ (იქვე).

*

ისე ჩანს, ლოუელზე განსაკუთრებულად იმოქმედა იმ სასოწარკვეთილმა ტონმა, რომელსაც გაეჯერებინა წინა წერილის ერთი პასაჟი. ლოუელმა ალბათ ურჩია ქვრივს, ცხოვრებით დამტკბარიყო.

> როცა მოგწერეთ, უკეთესი იქნებოდა, ახალგაზრდა მოვმკვდარიყავი-მეთქი, ის სულაც არ მიგულისხმია, რომ ცხოვრებით არ ვტკბები... სულაც არა... მაგრამ იმის განცდას, რაც მე გადავიტანე, არავის ვუსურვებდი. ეს არის და ეს. ახალგაზრდა თუ მოვკვდებოდი, იმ საშინელებას ავცდებოდი, და ეს უკეთესი იქნებოდა...
>
> თუმცა... სიბერესაც (მე 68-ე წელში ვარ) აქვს უპირატესობა. უწინარესად, ეს თავისუფლების საოცარი შეგრძნებაა... იქნებ იცით კიდეც ძველი ინგლისური ჩვეულება - ქალაქის თავისუფლება...“ (იქვე).

საქმე ის გახლდათ, რომ შუასაუკუნეობრივ დიდ ბრიტანეთში აღორძინდა ანტიკური ჩვეულება, განსაკუთრებული პატივი მიეგოთ საზოგადოების ღირსეული წევრისათვის და გარკვეული პრივილეგიებით აღეჭურვათ იგი, რამაც, მოდიფიცირებული სახით, დღევანდლამდეც კი მოაღწია (ვიზეტელი, ბეკერი 1923: 168-69).

,,სიბერე ყველაფრისგან გათავისუფლებთ, და ეს კიდევ ერთი პრივილეგიაა: როცა თავისუფალი ხარ, არა მხოლოდ საგნებს, არამედ მათ შინაარსსაც ხედავ...“ (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 523).

*

წერილის ბოლოს ნადეჟდა მანდელშტამის ტონის უჩვეულო დათბობა უფრო ამძაფრებს მისი ტრაგიკული მარტოსულობის აღქმასა და განცდას.

> მინდა, რომ ჩამოხვიდეთ. მოახერხებთ? რა ცუდია, რომ რუსული არ იცით. ბევრი რამ აშკარავდება, როცა მოსაუბრეებმა ერთმანე-

> თის ენა იციან... ჩამოდით... იმაზეც კი არ ვიეჭვიანებ, თუ დროს (რა თქმა უნდა, ნაწილს) ვოზნესენსკისთან ერთად გაატარებთ, რომელსაც ჩემს სახლში არაფერი ესაქმება. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 524)

ისე ჩანს, ნადეჟდა მანდელშტამს არ უყვარდა რუსი პოეტი ანდრეი ვოზნესენსკი (1933-2010). არადა, ლოუელი 1966 წელს ნიუ-იორკში უკვე შეხვედროდა მას, და პოეტები ურთიერთპატივისცემით განმსჭვალულიყვნენ. 1967 წლის 17 მაისს თაუნ ჰოლში (ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული საკონცერტო დარბაზი) გამართულ პოეზიის საღამოზე ლოუელმა ვოზნესენსკი ,,რუსული მწერლობის საუკეთესო განსახიერებად“ (“Russian writing as its best”) წარადგინა: ,,ხანდახან ის ჰგავს უნივერსალურ მეამბოხე ჭაბუკს, რომელიც მოუთმენლად ებრძვის თვინიერებას, ტრადიციას, სიძველეს, აკადემიკოსთა მოოქრულ სავარძლებს... ხანდახან კი, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მას სტრიქონ-სტრიქონ თარგმნი, ვლინდება მისი მყარი, ნაღველნარევი თანაგრძნობა, პასტერნაკისა თუ ჩეხოვისას რომ წააგავს“... ლოუელი, თავის მხრივ, ვოზნესენსკიმ წარუდგინა რუს მკითხველ საზოგადოებას და მისი რამდენიმე ლექსიც თარგმნა. 1967 წელს ვოზნესენსკი საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის წევრად აირჩიეს. მკვლევრები ვარაუდობენ, რომ ეს ხელს შეუწყობდა ლოუელის ოფიციალურ მოწვევას საბჭოეთში (უოქტელი, კრეივენსი 2002:524).

*

მეოთხე წერილს, ისეთი მცირეა, ბარათი უფრო ეთქმის: ის 1971 წლის 1 ივნისითაა დათარიღებული.

,,ძვირფასო რობერტ, ჩამოდით. ძალიან მინდა თქვენი ნახვა. მალე გვიან იქნება - მე მოხუცი ვარ და დიდხანს ვერ გავატან. ეს რომანი (წარმოსახვა) როდია, ეს ცხოვრებაა. ცხოვრება კი წერაზე ძნელია. ჩამოდით...“ (იქვე).

ეს ,,დაჟინებული მოთხოვნაც“, რომელიც ამ სტრიქონების, შეიძლება ითქვას, ნამდვილი ,,ძრავაა“, ნადეჟდა მანდელშტამის ,,სტილზე“ მიუთითებს. ის, როგორც ჩანს, განუზომელ მნიშვნელობას ანიჭებდა მათთან უშუამავლო ურთიერთობას, ვისიც სწამდა და ვინც უყვარდა. მეორეხარისხოვანი სულაც

არ იყო მანდელშტამის ფენომენისადმი ამ რჩეულთა დამოკიდებულებაც. ნადეჟდა მანდელშტამი ვორონეჟში გადასახლების დროსაც კი ცდილობდა, ისეთი ბინა ექირავა, სადაც შესაძლო სტუმარს მოასვენებდა. მისი წერილებიდან ჩანს, რა დაჟინებით ევედრებოდა ანა ახმატოვას, თავის ძმას - ევგენი ხაზინს და რამდენიმე სხვასაც, ჩასულიყვნენ მასთან.

*

ზემოთ მოტანილ აბზაცს ოდნავ შემაცბუნებელი პასაჟი მოსდევს: ,,რაც შეგეხებათ თქვენ, ვფიქრობ, მეორე ქორწინება ყოველთვის სჯობს პირველს. მე გაყრის გულმხურვალე მომხრე ვარ. მეიმედება, რომ თქვენ მალე მოახერხებთ ამას“ (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 524).

ნიშნეულია ერთი ტოპოსი კარლ პროფერის (1938-1984) - ამერიკელი სლავისტის, მიჩიგანის უნივერსიტეტის ყოფილი პროფესორისა და გამომცემლის - წიგნიდან ,,რუსი ქვრივები“. კარლი და მისი მეუღლე, ელენდეა პროფერი (დ. 1944) - მწერალი, მთარგმნელი და გამომცემელი - ნადეჟდა მანდელშტამთან პირველ შეხვედრას იხსენებენ, როცა გარკვეულა, რომ ორივენი მეორედ დაქორწინებულიყვნენ. ნადეჟდა მანდელშტამს თითქოს ეთქვას, ბედნიერი ქორწინება ყოველთვის განქორწინებას მოსდევსო (პროფერი 1987: 25).

რობერტ ლოუელს, ის-ის იყო, განქორწინება დაეპირებინა თავის მეორე ცოლთან (პირველად იქორწინა პულიცერის პრემიის ლაუარეატზე, მწერალ ჯინ სტეფორდზე (1915-1979)) - მწერალ ელიზაბეთ ჰარდუიქთან (1916-2007) და ხელი ეთხოვა მწერალ ქეროლაინ ბლექვუდისათვის (1931-1996). ასე რომ, თავისი საყვარელი ადამიანებისადმი ყოველთვის მიკერძოებული ნადეჟდა მანდელშტამი, შეიძლება ითქვას, არც ამ შემთხვევაში ,,ღალატობს მოწოდებას“, და მეგობარს უწყინარად ,,ამშვიდებს“.

ნადეჟდა მანდელშტამის ბიოგრაფიაშიც იყო შემთხვევა, როდესაც, ღალატის გამო, ქმართან გაყრა გადაწყვიტა. რომ არა ოსიპ მანდელშტამის ,,სიმხდალე“, მოვლენები, შესაძლოა, სხვაგვარად განვითარებულიყო. იმ დღის შემდეგ წყვილი არასოდეს დასშორებია ერთმანეთს.

*

ნადეჟდა მანდელშტამს ლოუელის გამოქომაგებაც მოუხდა. ზემოთაც ვუთითებდი: ამერიკელი პოეტი მანდელშტამის ზედმეტად თავისუფალი თარგმანისათვის ვლადიმირ ნაბოკოვმა (1899-1977) - რუსმა და ამერიკელმა მწერალმა, ნობელის პრემიის ნომინანტმა - სასტიკად გააკრიტიკა. გამომცემელმა და "The New York Review of Books"-ის რედაქტორმა, რობერტ სილვერსმა (1929-2017) ნადეჟდა მანდელშტამს ნაბოკოვის ტექსტი გამოუგზავნა. პოეტის ქვრივს ამის თაობაზე ოლგა კარლაილისათვის უცნობებია: ,,წარმოგიდგენიათ, ამ ღორ ნაბოკოვს სტატია დაუწერია, რომელშიც ის უღრენს ლოუელს მანდელშტამის ლექსის (იგულისხმება «За гремучую доблесть грядущих веков...», გ.ჯ) თარგმანის გამო. ის ჩვენი მთარგმნელებივით იქცევა" (პროფერი).

ნადეჟდა მანდელშტამს საგანგებოდ დაუწერია წერილი, რომელიც, გაურკვეველი მიზეზების გამო, აღარ გამოუქვეყნებიათ. თუმცა ტექსტი შემორჩენილია. ისიც აღსანიშნავია, რომ მალე ნადეჟდა მანდელშტამმა აზრი შეიცვალა და ნაბოკოვის დიდ თაყვანისმცემლად იქცა.

აი, რა მიუწერია სილვერსისთვის ნადეჟდა მანდელშტამს:

> პოეტის ლექსები უცხოურ ენაზე სიტყვა-სიტყვით ვერასოდეს, ,გადავა". ეს საუბარს წააგავს; ეს არის სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ძმების კომუნიკაციის საუკეთესო ფორმა. ნამდვილი პოეტის ლექსები ყველასია. ყველა მეგობრულად განწყობილ ადამიანს ძალუძს მათი თარგმნა, საკუთარი ვერსიის შექმნა და იმის წარმოჩენა, როგორ გაიგო ლექსი. მან, ვინც შექმნილით უკმაყოფილოა, ეს დავალება ხელმეორედ უნდა შეასრულოს. ეს ერთადერთი გზაა თარგმანის გასაკრიტიკებლად. ლანძღვა და ღრენა კი უნდა უკუვაგდოთ. (უოქტელი, კრეივენსი 2002: 529)

*

რობერტ ლოუელი და ნადეჟდა მანდელშტამი ერთმანეთს არასოდეს შეხვედრიან. მეტიც: ლოუელი ნადეჟდა მანდელშტამზე სამი წლით ადრე, 1977 წელს, გარდაიცვალა.

*

ამგვარად, ჩვენ წინაშეა ნადეჟდა მანდელშტამის ოთხიოდ წერილი, ისიც ადრესატის - რობერტ ლოუელის - საპასუხო გამოხმაურების გარეშე, რომლებიც ოთხიოდ დასკვნის გამოტანისაკენ მაინც გვიბიძგებს.

ნადეჟდა მანდელშტამს უკვე შეესრულებინა თავისი მისია - გადაერჩინა ქმრის - დიდი პოეტის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ხოლო მემუარებით, რომლებიც საზღვარგარეთ გამოეცათ, ლამის ის დაემტკიცებინა, რომ ოსიპ მანდელშტამი, როგორც ადამიანიცა და პიროვნებაც, დიდი იყო: უბადლო ერუდიტი, ზნეობრივად უმანკო და გაუტეხელი მარტვილი.

ცხადია, მიკერძოებას ვერ გაექცეოდა, მაგრამ მის სიტყვას, როგორც თვითმხილველისა და მოვლენათა ხისტი დაუნდობლობით აღმწერისა, დიდი ფასი დაედებოდა.

უსახლკარობას, დევნასა და ტანჯვას გადარჩენილი დედაბერი ახლა ზნეობრივ გმირად, ,,პოეზიის მოწმედ“ და ,,მთავარ მანდელშტამოლოგად“ ქცეულიყო. მით უფრო სანუკვარად ეჩვენებოდა თანამედროვე პოეტებთან, განსაკუთრებით, *თავისუფალი სამყაროს* მკვიდრებთან, თანასწორი ურთიერთობა და მათთვის თავის გონებამახვილურ დაკვირვებათა გაზიარება.

კონტაქტი (ხან ეპისტოლარული, ხანაც - პირადი) რობერტ ლოუელთან, არტურ მილერთან, კლარენს ბრაუნთან, იოსიფ ბროდსკისთან, ვლადიმირ ნაბოკოვსა და სხვებთან სხვა ნიჭიერ შემოქმედთა შეგულიანებასაც გულისხმობდა: შეძლებისდაგვარად, მეტს და უკეთ ეთარგმნა, გაეცნო და შეეყვარებინა მანდელშტამი და ერთხელ და სამუდამოდ დამკვიდრებულიყო აზრი მის პოეტურ რენომეზე.

გამოყენებული ლიტერატურა

უოქტელი, კრეივენსი 2002: Michael Wachtel, Craig Cravens, Nadezhda Iakovlevna Manel'shtam: Letters to and about Robert Lowell, The Russian Review 61, issue 4 (October 2002)

ვნახოთ, ვინ აჯობებს... 2015: Посмотрим, кто кого переупрямит…

Надежда Яковлевна Мандельштам в письмах, воспоминаниях, свидетельствах, Издательство АСТ, Москва, 2015

ლოუელი: Eye and Tooth by Robert Lowell, https://www.poetrysoup.com/famous/poem/eye_and_tooth_467

დოსტოევსკი 1996: Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ, ЛЕНИНГРАД, «НАУКА», ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ, 1988-1996, Том пятнадцатый. Письма. 1834-1881, Т. 15, СПб., Наука, 1996

მანდელშტამი 1993: О. МАНДЕЛЬШТАМ, СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, МОСКВА 1993-1999, ТОМ ПЕРВЫЙ, СТИХИ И ПРОЗА, 1906-1921, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, МОСКВА, 1993

მესამე წიგნი 1987: НАДЕЖДА МАНДЕЛЬШТАМ, КНИГА ТРЕТЬЯ, YMCA-PRESS, 11 , rue de la Montagne-Ste-Genevieve, 75005 Paris, 1987

ვიზეტელი, ბეკერი 1923: Frank H. Vizetelly and Leander J. de Bekker, A Desk-Book of Idioms and Idiomatic Phrases in English Speech and Literature (New York, 1923)

პროფერი 1987: Carl R. Proffer, The Widows of Russia and Other Writings (Ann Arbor, 1987)

პროფერი: Карл Проффер, Без купюр, http://loveread.me/read_book.php?id=61455&p=1

ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები, პოლიტიკა, ისტორია, ეკონომიკა, განათლება, საზოგადოება

Georgian-American Relations, Politics, History, Economics, Education, Society

აშშ პრეზიდენტების რიტორიკა: დონალდ ტრამპისა და ჯო ბაიდენის გამოსვლები

ლელა აბდუშელიშვილი
შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

RHETORIC OF US PRESIDENTS IN THE SPEECHES OF DONALD TRUMP AND JO BIDEN

LELA ABDUSHELISHVILI
International Black Sea University

Abstract: A key function of ***presidential rhetoric*** is to define social reality. Rhetoric is the art of using spoken words to persuade. It is the art of speaking and writing effectively. There are five canons of rhetoric: invention, arrangement, style, memory, and delivery. Logos, pathos, ethos and Kairos are four basic elements of rhetoric. Political rhetoric is persuasive speaking using strategies. Political communication has changed its style in recent years and presidents use various rhetorical strategies with the view of making much impact and gain trust of the audience. Therefore, carefully constructed language should be used to motivate, persuade and inform the audience about one's position. The article will analyze and compare speeches of two presidents of USA Donald Trump and Jo Biden and make respective conclusions.

Keywords: rhetoric; art of speaking; strategy; audience; political communication

Politics is all about gaining power and the power of political speech is established and maintained by the powerful role of language. The language that is used by politicians is known as rhetoric. In politics language is used efficiently to reach all of the social classes. As Thomas states, "Politics is concerned with power to make decision, to control resources, to control other people's behavior and often to control their values" (Thomas. et.al. 2004).

Indeed, rhetoric is language used to motivate, inspire, inform, or persuade readers and/or listeners. Often, rhetoric uses figures of speech and other literary devices, which are known as rhetorical devices when used in this manner.

Rhetoric is important because it provides a framework for critical thinking. It demonstrates your thought processes as a writer and speaker. By doing this, it illustrates your arguments' strengths. Rhetoric is one of the three ancient arts of discourse, which is the formal exchange of ideas in conversation, typically in an orderly way characterized by all speakers taking time to express their positions, opinions, and data on a given subject.

Aristotle called rhetoric "a combination of the science of logic and of the ethical branch of politics" and defined it as "the faculty of observing in any given case the available means of persuasion." From Ancient Greece thousands of years ago to today, rhetoric has been the backbone of persuasive and motivational speaking.

Generally, key features of speeches are**: ethos, logos and pathos**. Ethos is about establishing credibility with the audience. Logos is related with clarity of delivery, using reasonable arguments, statistics and facts. As for pathos, it involves empathy towards the feelings of others. Overall, speeches should be persuasive thus convincing the audience to believe in something of take action. Rhetorical devices used by the speaker ensure this. These include linguistic, auditory and rhythmical strategies to impress the audience.

The article will examine speeches of two American presidents Donald Trump and Jo Biden and their rhetoric and make some comparisons.

Rhetorical presidency is a political communication theory that describes the communication and government style of U.S. presidents in the twentieth century. This theory describes the transition from a presidency that directed rhetoric toward the United States Congress and other government bodies, to one that addresses rhetoric, policy and ideas directly to the public.

Key concepts of rhetorical presidency are as follows. First, the president communicates using such mass media as national TV or radio broadcast. Second, the president addresses the American audience as a whole with a common purpose during his addresses. Third, the president and his staff are in full control of the message and content. Fourth, the president reaches the public with his message in order to gain their support.

Rhetorical presidency paradigm generally involves speaking to the American population by using language that makes them seem as one of "them." The president uses language like, "My fellow Americans" to let people feel comfortable and evoke the desire to hear the message of the president.

Besides, presidents control the message and present its content in ways that will be appealing to Americans. They simplify and narrow down messages with the view of letting Americans understand what the president is talking about.

Almost always, the main purpose of a speech is to persuade, influence or encourage the listeners to agree with the speaker's views, ideas and opinions. Therefore, they use a variety of rhetorical devices to make impact on people and gain their trust.

Joseph Biden creates an image of an optimistic president by using the rhetorical strategy of positive self-presentation. For this he utilizes language effectively in his inaugural speech. The strategy is realized by two tactics – positive representation of compatriots and anticipating good future for the USA. Aimed at evoking in the audience optimistic thoughts and moods, these tactics ensure appropriate use of rhetorical devices. Biden mainly uses hyperboles, metaphors and repetitions. The tactics of forecasting good future for the USA include: describing positive experiences, wellbeing and prosperity in the future which is realized by repetitions, antitheses and metaphors. Biden presents himself positively with the view of maintaining power and support. In

his speeches hyperbole creates intense uplifting pathos. For example, he claimed that "better angels" have always prevailed. In other words, the American people by means of these angels through the Civil War, the Great Depression, World War, 9/11, etc. have always won.

During Donald Trump's presidency political discourse in the United States became more hateful and divisive. Threats and actual violence against groups and individuals increased. The targets of his verbal attacks were most of all racial, ethnic, and religious minorities, the news media collectively and individual journalists, and well-known politicians, mostly Democrats. There was a rise in bullying incidents in schools against minority students. Trump's aggressive, divisive, and dehumanizing language directly or indirectly made psychological and physical harm to Trump's declared enemies. However, he also used patriotic expressions such as "We will make America strong again. We will make America proud again. We will make America safe again. And we will make America great again."

Thus, rhetorical presidency involves the following key concepts. First, the president communicates via a mass medium like a national TV or radio broadcast and typically uses national addresses to do so. Second, the president addresses the American audience as a whole with a common purpose during his addresses. This can be done by telling stories, sharing personal experiences, or using inspiring quotes. The speaker can also use rhetorical devices such as metaphors, similes, hyperbole, and alliteration to capture the audience's attention and make their speech more memorable and powerful.

All speeches contain three basic ingredients: *ethos, pathos* and *logos*. These are the terms used by the ancient Greeks to describe the different ways a speech appealed to an audience. **Ethos** refers to the trustworthiness of the speaker: it is what gives the speaker the right to stand before an audience. Ethos can be understood as a process of establishing credit with an audience, and building confidence in the listener. **Pathos** is any

part of the speech that appeals to our emotions (the word shares a root with *pathetic, sympathy* and *empathy*). Whenever speakers remind you to be patriotic, make you smile or frown, or make you feel guilty they are appealing to your emotions. **Logos** is the part of the speech that appeals to our sense of logic and all good speeches do this. Statistics, arguments with sound premises, and examples of reasoning are all indicative of a logical approach to winning over the audience.

Trump uses patriotic rhetoric: "We will make America strong again. We will make America proud again. We will make America safe again. And we will make America great again". Biden has got patriotism: "This is the United States of America, dammit". Besides, he has got an explanation of how to develop economy further ("from the middle out and the bottom up"). Use of rhetoric, especially rhetorical questions, adds impact and drama to a speech. It gives the effect of a dialogue when in fact, they are just talking at you – both asking and answering the questions themselves! The tone of the questions can vary, according to the part of the speech.

Metaphors with reference to good future are used 11 times by Biden in his inaugural speech. In the contexts with metaphoric expressions, the word future is rarely used; instead, the president describes positive situations happening, problems being solved, and life being improved. The function of metaphors in such contexts is to make the abstract idea of good future closer to the audience, to represent the future as something tangible, material, easy to reach and obtain. For example, at the end of his speech, Biden claims that democracy and hope, truth, and justice thrived. Thus, he let everybody hope for a bright future of the USA. Using the metaphor did not die on our watch (Inaugural Address by Presiden 2021), he makes the abstract ideas of hope, truth, and justice tangible, material, and alive. Metaphors of better future are mostly used in the contexts with words and expressions conveying positive denotative meanings or/and connotations such as nouns democracy, love, hope, truth, justice adjectives precious, hallowed, indivisible etc.

and words of enablement like thrive, prevail, move forward etc. Two contrasting metaphoric expressions: open our souls evokes the idea of living in peace, uniting altogether, and stopping the uncivil war. Biden makes the audience feel united, sincere, and friendly with each other. The other metaphoric expression – hardening our hearts – are contrasted to the previous one, and by using this metaphor, the US President is trying to make people feel embarrassed with burdens in their hearts, being disunited and apart (Inaugural Address by President 2021). Biden successfully uses metaphoric expressions to create an effect of closeness and tangibility of a good future for American citizens. Thus, the results show that rhetorical strategy of positive self-presentation in Joseph Biden's speeches is realized by two tactics – positive representation of compatriots and forecasting good future for the USA. These tactics in Biden's speeches are aimed at evoking in the audience optimistic thoughts and moods in the light of COVID-19 global pandemic and financial crises through the appropriate use of rhetorical devices, i.e., techniques of using language to convey to the audience particular meanings convincing them towards considering him an optimistic president. Among rhetorical devices in the analyzed inaugural speech, the authors have found metaphors (16 items), hyperbole (8 items), antithesis (27 items), repetition (41 items), and ubiquitous use of words with positive connotations such as love, healing, greatness, goodness, peace, progress, equity, and security. Further, it is considered the concept of equity as the strategy of development. Principles of equity and inclusion are vital in strategical planning of the presidential administration; organizing and sustaining a safe and inclusive learning environment for all should receive attention in teacher development.

Orators use positive, pleasant words to get the audience on their side when presenting their ideas, values and opinions. In contrast, they use negative vocabulary to describe the 'enemy' or opponent. Using positive and negative words in close proximity (see Contrast / Juxtaposition)

serve to highlight and improve the effectiveness of their argument.

Biden's strategic self-presentation in political discourse demonstrates that he is more likely to present himself positively in an attempt of gaining and maintaining power. Rhetorical strategy of positive self-presentation in the Biden's inaugural speech is realized by two tactics – positive representation of compatriots and forecasting good future for the USA. Aimed at evoking in the audience optimistic thoughts and moods, these tactics ensure appropriate use of rhetorical devices.

Biden mainly uses hyperboles, metaphors and repetitions. The tactics of forecasting good future for the USA consisting in describing positive experiences, wellbeing and prosperity meant to be in the future is realized by repetitions, antitheses and metaphors. In such a way, Biden established himself as the president-optimist, who claims that unity is above everything. He often sounds inspiring and uplifting and appeals to pathos. He praises American people excessively and ascertains they deserve better future. This study is promising, because beside rhetorical strategy of positive self-presentation, there are other strategies employed by Biden in his speeches. In particular, drawing on the rhetorical devices in the analyzed texts it is worth establishing the tactics of discrediting the opponents, the tactics of demonstrating power and others which obviously contribute to other strategies. This implies that the President and his administration are determined to achieve a good future for the nation based on principles of equity, diversity, and inclusion. Biden's electoral promises and practical steps prove that teachers, students, and their families are important, therefore growing financial and resource support and investment in education are vital for the future. Teacher training and development in post-pandemic conditions should include special attention on organizing and sustaining a safe and nurturing inclusive learning environment for all. The positive example of the USA calls for following by the international community, especially it is true with Ukraine, where recent government's steps were to cut financing of education.

Thus, the article examined and compared speeches of two presidents of USA Donald Trump and Jo Biden with the view of demonstrating what devices and tools presidents use in their rhetoric to make impact on the audience and gain followers.

References:

Augustin, Peter & Robert Martin Schafer (eds.). *American Political Rhetoric: Essential Speeches and Writings*. Seventh Edition. 2015.

Augustin, Peter & Robert Martin Schafer (eds.). *American Political Rhetoric: Essential Speeches and Writings on Founding Principles and Contemporary Controversies.* Sixth Edition Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

Bennett, Ken. "The Language of the Blues in Faulkner's 'That Evening Sun'." *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture*, 38.3 (Summer 1985): 339-42.

მთავარი აღმნიშვნელების დისფუნქციურობა ქართულ (პოლიტიკურ) დისკურსში

გივი ამაღლობელი
შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

DYSFUNCTIONALITY OF MASTER SIGNIFIERS IN THE GEORGIAN (POLITICAL) DISCOURSE

GIVI AMAGLOBELI
International Black Sea University

Abstract: The aim of this paper is to identify, compare and analyze the basic master signifiers within the Georgian political discourse. We will try to construct some kind of a typology of master signifiers in relation with the concept of ideology/discourse, fitting them in the main political parties' ideological grounds. We will also try to show that the concept of the Master Signifier can be employed while analyzing any type of political realm for practical purposes. Our main task will be the general typology of Master Signifiers, with a particular focus on the Georgian political-ideological realm.

Keywords: Master Signifier, discourse, ideology, dysfunctionality

მთავარი აღმნიშვნელი (გაიდეალიზირებული ხატი/წარმოდგენა)

საკითხის განხილვას ვიწყებთ მთავარი აღმნიშვნელის ცნების იდეოლოგიურ-ძალაუფლებრივ პრიზმაში შესწავლით. ზოგადად, იგი შეიძლება განისაზღვროს მთავარ იდეად, იდეოლოგიურ საფუძვლად, პოლიტიკური ქცევის დასაბუთებად. მოვიყვანოთ ლიტერატურაში მოცემული განსაზღვრებები.

„მთავარი აღმნიშვნელები" განსაზღვრავენ და ზღუდავენ ცნებების მნიშვნელობებს და ამასთანავე ისინი შეიცავენ იდეოლოგიურ შეხედულებებს იმასთან დაკავშირებით თუ როგორ უნდა იფუნქციონიროს საზოგადოებამ. მთავარი აღმნიშვნელები არამტკიცებადი, თუმცა ქცევის წარმმართავი და

გამმართლებელი იდეებია. იგი არის სუბლიმირებულ იდეათა ერთობლიობა. მთავარი აღმნიშვნელის ფუნქციაა მნიშვნელობათა უნიფიცირება და საერთო, ყოვლის მომცველი და განმსაზღვრელი საბოლოო იდეის გამოყვანა.

აღმნიშვნელის ნაკლოვანება

აღმნიშვნელი არ იძლევა სინამდვილის ახსნის პრინციპს არამედ გვაწვდის უთვალავ ურთიერთმიმართებას ასევე სხვა აღმნიშვნელებთან. იგი ვერ აფიქსირებს გარკვეულ მნიშვნელობას და ცნებიდან ცნებაზე გადასვლით ხდება ახალი კავშირების დადგენა. მეტიც, კონკრეტული აღმნიშვნელი, თავის მხრივ განსაზღვულია სხვა აღმნიშვნელების მიერ, ყველა სხვა აღმნიშვნელებთან მისი ურთიერთმიმართების მეშვეობით. (Hook, Vanheule 2016)

- ‘‘რისთვის მისცემდით საკუთარ სიცოცხლეს?

- ‘‘შვილებისთვის’’ ‘‘ეკლესიისთვის’’ ‘‘ჩემი ქვეყნისთვის’’ ‘‘მეცნიერებისთვის’’ ‘‘კაცობრიობისთვის’’ და ა.შ. – **მთავარი აღმნიშვნელი/მთავარი იდეა**

აქ აღმნიშვნელი ამეტებს იმას, რასაც აღნიშნავს და ამით ასრულებს განსხვავებულ დისკურსულ ფუნქციას: ავლებს ხაზს, წერტილს უსვამს შეუსაბამო ინტერპრეტაციების ჯაჭვს მთავარი აღმნიშვნელის დაფუძნებით.

ამგვარად, ასეთი ტიპის პასუხები ახდენენ (მნიშვნელობა-ღირებულების) დროებით ფიქსაციას, აფუძნებენ მათ. კომუნიკაციის მონაწილენი მიმართავენ მთავარ აღმნიშვნელებს როგორც საბოლოო სიტყვას მნიშვნელობათა ურთიერთგაცვლის პროცესში, რომლებიც ამყარებენ, ხსნიან და ამართლებენ გადაცემულ გზავნილში მოცემულ მტკიცებებს. გზავნილის მიმღებნი კი თავის მხრივ იმავე სახით რეაგირებენ მთავარ აღმნიშვნელებზე. მაშინ, როდესაც ის სხვა ცნებები და ღირებულებები, რომლებსაც ისინი აღიარებენ, შეიძლება გადაიხედოს და მათთან მიმართებაში დაისვას კითხვები, მთავარი აღმნიშვნელები მიიღება თავისთავად, ყოველგვარი რეინტერპრეტირების გარეშე. არავინ კამათობს მთავარი აღმნიშვნელების მნიშვნელობების თაობაზე - ისინი თავისთავადი, აბსოლუტური ღირებულებებია (Bracher 1994).

ამგვარ აღმნიშვნელებს ენიჭებათ გაცილებით მეტი ღირებულება სხვა აღ-

მნიშვნელებთან შედარებით. ისინი იძლევიან მნიშვნელობათა და ღირებულებათა უმაღლეს სტანდარტს.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოლიტიკოსები ახდენენ მთავარი აღმნიშვნელის ფიქსირება-აქტუალიზებას ფორმალური დისკურსის ფარგლებში. ამასთანავე, ისინი მანიპულირებენ მთავარი აღმნიშვნელებით კონკრეტული (პოლიტიკური) სარგებლის მიღების მიზნით.

დომინანტური დისკურსი იყენებს მთავარ (ჰეგემონურ) აღმნიშვნელებს, რითიც მოიპოვებს უპირატესობას სხვა ტიპის დისკურსებზე. იგივე შეიძლება ითქვას ენობრივ თამაშებზეც - ყოველ დომინანტ დისკურსს გააჩნია მისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ენობრივი თამაში, რომელიც ახდენს მთავარი აღმნიშვნელის არტიკულაციას, რითიც აღწევს დისკურსიულ დომინანტობას. ამიტომ, მნიშვნელოვანია მოხდეს არსებული მთავარი აღმნიშვნელების იდენტიფიცირება ამა თუ იმ დისკურსულ ველში.

იდეოლოგიურ ასპექტში მთავარი აღმნიშვნელების დატვირთვა ის გახლავთ, რომ მათ შეუძლიათ განსხვავებული მოსაზრებების გაერთიანება და მათ შორის შეხების წერტილის პოვნა, რომლებიც სხვაგვარად ერთმანეთთან დაპირისპირებულ მდგომარეობაში არიან (Hook, Vanheule, 2016).

მთავარი აღმნიშვნელები დროთა განმავლობაში შეიძლება შეიცვალონ. შესაბამისად, შეიძლება ვისაუბროთ ტოტალიტარულ/დემოკრატიულ მთავარ აღმნიშვნელებზე და კონფლიქტზე მათ შორის (ძველსა და ახალს შორის).

მთავარი აღმნიშვნელები შეიძლება გამოვლენილ იქნან ძირითადი ღირებულებების მიხედვით, სადაც ღირებულება/იდეალი ასევე წარმოადგენს მთავარ აღმნიშვნელსაც (და პირიქით).

- თავისუფლება, მშვიდობა, თანასწორობა, ღმერთი/რწმენა, კეთილდღეობა, სამართლიანობა, ღირსება, მორჩილება, ჭეშმარიტება...

მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინება, რომ მთავარი აღმნიშვნელებით სხვებზე ოსტატურად ოპერირებენ ისინი, ვინც ფლობს პოლიტიკურ ძალაუფლებას. აქედან გამომდინარე, მთავარი აღმნიშვნელის ცნება განხილულ უნდა იქნას დომინანტი დისკურსის კონტექსტში. „ბატონის დისკურსი ხელს უწყობს გათვითცნობიერების ამაღლებას, სინთეზირებას და თვითეკვივალენტურობას

მთავარი აღმნიშვნელების დომინირების დაფუძნებით. ამ პოზიციას გააჩნია სუბიექტი, რომელიც მეტყველებს დომინაციის პოზიციიდან, რომელიც ახშობს ყველა იმ მნიშვნელობას, რომელიც არ შეესაბამება მთავარი აღმნიშვნელის დომინანტურობას (Bracher 1997). ბატონის დისკურსი ყველაზე ინტენსიურადაა გამოყენებული პოლიტიკასა და კულტურაში, სადაც იგი ცდილობს ჩახშოს წინააღმდეგობა, გავლენა მოახდინოს სოციალურ ცხოვრებაზე „მთავარი აღმნიშვნელების“ დაფუძნების მეშვეობით, რომლებიც განსაზღვრავენ სოციალურ და პოლიტიკურ დღის წესრიგს (ibid.).

მთავარი აღმნიშვნელისა და ბატონის დისკურსით მომეტყველე აგენტის იდენტიფიცირება შესაძლებელია იმის გამოვლენით, თუ როგორ ახდენს გზავნილზე რეაგირებას აგენტი და ობიექტი. აგენტი იყენებს მთავარ აღმნიშვნელს საკუთარი პოზიციების განმტკიცების მიზნით, რამეთუ მთავარი აღმნიშვნელი აქ წარმოადგენს „ბოლო სიტყვას, საბოლოო ინსტანციას, რომელიც აფიქსირებს, ხსნის და ამართლებს ძირითად იდეას“. ბატონის დისკურსის ფარგლებში ობიექტი იქცევა მთავარი აღმნიშვნელის ძალაუფლების შესაბამისად და არ ეწინააღმდეგება მის ავტორიტეტს, იღებს რა ბრმად მას, როგორც უმაღლეს ღირებულებას.

პოლიტიკურ პერსპექტივაში ბატონის დისკურსი წარმოადგენს მეტყველების იმ ფორმას, რომელიც ამყარებს ტირანიულ/დომინანტ იდეოლოგიებს, ახდენს რა მნიშვნელობის ფიქსირებას მატოტალიზირებელი რიტორიკის მეშვეობით (Bracher 1993). ბატონის დისკურსი არის პოლიტიკური და ტოტალიტარული ფენომენის სიმბოლური იარაღი, რამეთუ იდეოლოგიური ინტერპელაცია ოპერირებს მთავარი აღმნიშვნელების სხვებზე თავზე მოხვევით. იგი ახდენს მნიშვნელობების ლინგვისტურად მონოპოლიზებას, რის შედეგადაც იხშობა ალტერნატიული დისკურსების სიცოცხლისუნარიანობა.

ამგვარი მდგომარეობიდან თავის დაღწევა შესაძლებელია ახალი მთავარი აღმნიშვნელების გენერირებით, რაც ხელს შეუწყობს სოციალურ/პოლიტიკურ ცვლილებებს. ამისათვის საჭიროა არსებულ მთავარ აღმნიშვნელებში მოცემული იდეოლოგიური მოტივებისა და შეუსაბამობების გამოვლენა და მათი ერთგვარი დეკონსტრუქცია. ბატონის დისკურსის დეკონსტრუქციას ახორციელებს ანალიტიკოსის დისკურსი, თუმცა, ხშირად ჯერ აუცილებელია ისტერიუ-

ლის დისკურსის წარმოება იმისთვის, რომ მოხდეს ანალიტიკოსის დისკურსზე გადასვლა.

სოციალურ/პოლიტიკური ცვლილებების მიღწევის კუთხით წარუმატებლობის მიზეზი მდგომარეობს ისტერიულის მიერ საკუთარი მთავარი აღმნიშვნელების გენერირების ნაცვლად სხვების მიერ თავს მოხვეული მთავარი აღმნიშვნელების მიღება-გათავისებაში. აღნიშნულის კონტექსტში მთავარ სტრატეგიად ისახება ენაში სოციალურად და ფსიქოლოგიურად რეალიზებული ტირანიის დაძლევა.

მაშინ, როდესაც აღნიშნული პროცესი არ ათავისუფლებს სუბიექტს მთავარი აღმნიშვნელების ზეგავლენისგან, იგი იმავდროულად წარმოქმნის ახალ მთავარ აღმნიშვნელს მისივე სურვილის შესაბამისად (ibid). შედეგად წარმოიქმნება ნაკლებად შემზღუდველი აღმნიშვნელი, რომელიც შედარებით ნაკლებად აბსოლუტური და რიგიდულია სუბიექტის იდენტობის ჩამოყალიბების კუთხით. შესაბამისად, ანალიტიკოსის დისკურსი ხელს უწყობს სოციალურ ცვლილებას იდეოლოგიური ინტერპელაციის მორღვევით და სუბიექტის მიერ იმის გაცნობიერებით, თუ როგორ ახდენს იდეოლოგიური დისკურსი მის გაუცხოებას მისივე სურვილებისგან.

პარკერის მიხედვით (Parker 2005), სუბიექტები, რომლებიც ითავისებენ მთავარ აღმნიშვნელებს, ახდენენ საკუთარი ავტორიტეტის გამყარებას თავიანთი პოზიციების უწყვეტი განმეორების მეშვეობით და არა რაციონალური არგუმენტირებით. ამგვარი აღმნიშვნელების იდენტიფიცირებისთვის პარკერის მიხედვით საჭიროა ტექსტში/მსჯელობაში იმგვარი მომენტების დაფიქსირება, „სადაც ირღვევა რაციონალური მსჯელობა-არგუმენტაციის ფასადი“. ტექსტში ავტორიტეტის მტკიცება და ალტერნატიული აღმნიშვნელების ჩახშობა მთავარ აღმნიშვნელებზე აპელირებით წარმოადგენს დომინირების პოზიციას, რომელსაც იკავებს მომეტყველე სუბიექტი კონკრეტულ აღმნიშვნელებთან იდენტიფიცირებისას.

თითოეულ დისკურსში მოცემულია ძირითადი იდეალები და მათივე მთავარი აღმნიშვნელები, მაგალითად ისეთები, როგორიცაა ღმერთი, სამშობლო, ერი, იდეოლოგია და ა.შ. როდესაც დისკურსის მწარმოებელი და წარმმართავი (ბატონის დისკურსი) ახდენს ამ იდეალების გენერირებას. ამგვარ იდეალებს იმდენად დიდი დატვირთვა და მნიშვნელობა გააჩნიათ, რომ მათი მიმ-

ღები ინდივიდი მზად არის მათთვის საკუთარი სიცოცხლის გასაწირადაც კი.

მთავარი აღმნიშვნელები წარმოადგენს იმ დომინანტ ფაქტორს, რაც მნიშვნელობით ტვირთავს სიგნიფიკაციის პროცესს, მაგალითად, ისეთებს, როგორიცაა მასკულინობა, ფემინურობა, ღმერთი, დემოკრატია და ა.შ. თითოეული ამათგანი წარმოადგენს მთავარ აღმნიშვნელს, რომლებიც გასაგებს ხდიან ენაში გადმოცემულ გზავნილებს. ამასთანავე, მთავარი აღმნიშვნელი არის ინდივიდის მიერ თვითიდენტიფიკაციის საშუალება.

ისინი, ვინც ახორციელებს ძალაუფლებას სხვებზე, იმყოფებიან იმ პოზიციაზე, რომელშიც ისინი ყოველთვის ახდენენ იდენტიფიცირებას ამა თუ იმ მთავარ აღმნიშვნელთან (Stanizai 2018).

მთავარი აღმნიშვნელის პარალელურად ლიტერატურაში მოცემულია ცარიელი აღმნიშვნელის ცნებაც (empty signifier). ამის მიხედვით, არსებობენ დისფუნქციური მთავარი აღმნიშვნელებიც.

ცარიელი აღმნიშვნელები პოლიტიკაში

ცარიელი აღმნიშვნელი: აღმნიშვნელი ბუნდოვანი, ერთობ ცვლადი, არასპეციფიკური ან არარსებული აღნიშნულით. ამგვარ აღმნიშვნელებს გააჩნიათ განსხვავებული მნიშვნელობები: ისინი შეიძლება აღნიშნავდნენ მრავალ ან თუნდაც ნებისმიერ აღნიშნულს; ისინი შეიძლება აღნიშნავდნენ ყველაფერ იმას, რისი აღნიშვნაც სურთ მათ განმმარტებლებს. ისინი, ვინც ადასტურებენ ამგვარი აღმნიშვნელების არსებობას, ამტკიცებენ იმასაც, რომ არსებობს რადიკალური განცალკევება აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს შორის. აქ სახეზე გვაქვს აღმნიშვნელი კონკრეტული აღნიშნულის გარეშე. ეს არის აღმნიშვნელი, რომელიც მეტადრე ახდენს მნიშვნელობის აბსორბირებას, ვიდრე მის გამყარებას (Chandler 2021).

ამასთანავე, ცარიელი აღმნიშვნელი შორდება მის განსაზღვრულ მნიშვნელობას. სანაცვლოდ იგი იძლევა იმგვარ ცარიელ სივრცეს, რომელიც შეიძლება შევსებულ იქნას უნივერსალური მნიშვნელობებით. მაგალითისთვის, შეიცავს თუ არა "თავისუფლების" ცარიელი აღმნიშვნელი მონების ფლობის თავისუფლებას თუ მონად არყოფნის თავისუფლებას?

ჰეგემონური დაპირისპირება გულისხმობს რომელიმე აღმნიშვნელის

(თავისუფლება, თანასწორობა, დემოკრატია, ადამიანის უფლებები და ა.შ.) მიერ ცალკეულ ელემენტთა სერიების უფრო ფართო კონტექსტში არტიკულირებას (Rebello 2008).

არის თუ არა ზემოთგანხილული ჩინური სახელთა რექტიფიკაცია ცარიელ აღმნიშვნელთა მთავარ აღმნიშვნელებად გარდაქცევის მცდელობა, სადაც ერთი კონკრეტული (მთავარი) აღმნიშვნელი ამყარებს ჰეგემონიას მეორად (free floating) აღმნიშვნელებზე?

მნიშვნელობათა ცვლილების პროცესში რიგი (პოლიტიკური) მეტაფორები კარგავენ სემანტიკურ დატვირთვას და გარდაიქცევიან მკვდარ მეტაფორებად (მნიშვნელობისგან დაცლილი აღმნიშვნელები), რამეთუ: „სიტყვები შეიძლება მოწყდნენ მნიშვნელობის თავდაპირველ წყაროებს და გადაიქცნენ ცარიელ აღმნიშვნელებად, მკვდარ მეტაფორებად და ცუდ ხატებად, რაც განსაკუთრებით საზიანოა ფილოსოფიური დისკურსისთვის, რომელიც აბსტრაქციებით ოპერირებს.

თუნდაც ყველაზე ღრმა მნიშვნელობის მქონე სიმბოლოებიც კი, რამდენად კარგად ადაპტირებულიც არ უნდა იყვნენ ისინი, ხშირად კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას რამოდენიმე თაობის შემდეგ. ეს არ უნდა იყოს გასაკვირი, რადგან ეს ელის ნებისმიერ ენასა და ნებისმიერ ინსტიტუციას, რომელიც ოპერირებს პირობითი ნიშნებით, თუკი არ ხდება ამ ნიშნების ხშირი შედარება-შეპირისპირება მათივე საგნებთან, აქტიური მოხმარების მეშვეობით და ამგვარად, მნიშვნელობის შენარჩუნებით (Herder 2018).

ცარიელმა აღმნიშვნელმა შეიძლება მნიშვნელობა და შესაბამისად - დატვირთვა შესძინოს ამა თუ იმ პოლიტიკურ პროცესსა თუ სოციო-ეკონომიკურ პროგრამას. აღნიშნული ცნება შესაძლებელს ხდის ერთის მხრივ იმის გაგებას, თუ როგორ იძენენ პოლიტიკურ მნიშვნელობას ცალკეული სიტყვები თუ ფრაზები და მეორეს მხრივ, როგორ ახდენს მიმდინარე პოლიტიკური დაპირისპირებები ცალკეული ცნებების განსაზღვრას, რითიც ისინი კონკრეტულ აქტუალობას სძენენ სოციალურ პროცესებს. შესაბამისად, პოლიტიკური იდენტობების კონსტრუირება უკავშირდება ცარიელი აღმნიშვნელის ცნებას.

„ყოველი დისკურსი იწარმოება როგორც დისკურსიული ველის დომინაციის მცდელობა, მნიშვნელობათა ჯაჭვის განვრცობის მეშვეობით, რომლებიც

ნაწილობრივ ახდენენ მნიშვნელობათა ფიქსირებას“ (Laclau/Mouffe 1985: 112). დისკურსი, რომელიც გახდა ჰეგემონური, არის ის დისკურსი, რომელიც წარმატებული აღმოჩნდა ინდივიდთა უმრავლესობის ცნობიერების დაკავების კუთხით.

ცარიელი აღმნიშვნელი წარმოიშობა პოლიტიკური პროცესის ფარგლებში. „საზოგადოება ახდენს ცარიელ აღმნიშვნელთა მთელი ლექსიკონის გენერირებას, რომელთა დროებითი აღნიშნულები წარმოადგენს პოლიტიკური კონკურენციის შედეგს“ (Laclau 1996 b: 35).

ცარიელი აღმნიშვნელები არიან თავისთავად პოლიტიკური იმ გაგებით, რომ ისინი ღიაა განსხვავებული და ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობებისთვის მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ცდილობენ ორგანიზაციის მთლიანობის მოხელთებას. მთლიანობაზე ხაზგასმა უარყოფს განცალკევებებსა და დაძაბულობებს, რაც ახასიათებს საზოგადოებრივ ერთობებს და ამგვარად, ცარიელი აღმნიშვნელები შეადგენს „ჰეგემონიის“ წინაპირობას, სადაც აღმნიშვნელი ცდილობს „ყველა სახის განსხვავებათა პირწმინდად გაუქმებას“ (Laclau, 1996: 38). ცარიელ აღმნიშვნელთა ცვალებადი გამოყენება ასახავს ერთმანეთთან დაპირისპირებულ ჰეგემონიურ პროექტებს, იმას, რასაც გამშჩი უწოდებდა „ჰეგემონიურ დაპირისპირებებს“ მნიშვნელობათა შექმნის პროცესში. განსხვავებული მნიშვნელობები გამოვლინდება, აქტივირდება და გარდაიქმნება პოლიტიკის სფეროში ცარიელი აღმნიშვნელების შეყვანის პარალელურად.

მეორადი აღმნიშვნელების მთავარ აღმნიშვნელებად გარდაქცევის პროცესი არსებითად წარმოადგენს პირველობისთვის კონკურენციას, სადაც დომინანტმა აღმნიშვნელმა უნდა შეითვისოს სხვა აღმნიშვნელთა კონოტაციები და გარდაქმნას მათი ინდივიდუალურობები უნივერსალურობად.

ცარიელი და მთავარი აღმნიშვნელები წარმოადგენენ ურთიერთსაპირისპიროთა ერთობას. პირველი ხაზს უსვამს სიცარიელესა და განზოგადებას, მეორე კი დომინაციასა და კონკრეტულობას.

კლასიკურ რიტორიკაში ის ფიგურალური ტერმინი, რომლის ჩანაცვლებაც შეუძლებელია ზუსტი შესატყვისით, იწოდებოდა კატაქრეზად. თუ ცარიელი აღმნიშვნელი წარმოიქმნება ისეთი საგნის/მოვლენის სახელდების მიზნით,

რომელიც ერთდროულად შეუძლებელიც და აუცილებელიცაა, ჰეგემონური ოპერირება იქნება მთლიანად კატაქრეზული.

განათლების ერთერთი ძირითადი ფუნქციაა ცარიელი აღმნიშვნელების გენერირება, რომლებიც გამოყენებულია იდენტობის კონსტრუირების მიზნით. ეს პროცესი ხორციელდება გარკვეული კოგნიტური პრაქტიკების მეშვეობით, როდესაც რიტუალური განმეორებებით ხდება კონკრეტული ტერმინების სისტემატური განცალკევება მათივე ცდისეული მნიშვნელობებისგან. ცარიელი აღმნიშვნელების ამგვარი დეკონტექსტუალიზაციით, აბსტრაგირებით და რე-კონტექსტუალიზაციით მათი მნიშვნელობა საბოლოოდ ზედმეტად კომპლექსური, არაერთმნიშვნელოვანი და რთულად გასაგები ხდება. სწავლების პროცესში ხდება მთავარი კატეგორიების („კულტურა“, „ნაცია“, „დემოკრატია“, „მეცნიერება“...) ცირკულირება, რომელთა განსაზღვრება და გაგება შეუძლებელია (Szkudlarek 2011).

როგორაა შესაძლებელი „კარგი“ და „ცუდი“ (ცარიელი) აღმნიშვნელების ერთმანეთისგან გამოყოფა? შეგვიძლია თუ არა შევაფასოთ ისინი ამგვარი კატეგორიებით?

ეკოს მიხედვით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ „კარგი“ აღმნიშვნელები მოდიან შესაბამისობაში მეტაფორის შიდა სტრუქტურასთან. თუმცა ეს წმინდა სახის ტექნიკური „სიკარგეა“. აქ საჭიროა რაიმე სახის ეთიკური კრიტერიუმი, რასაც პრაგმატული დატვირთვა ექნება. ცარიელი აღმნიშვნელები უნდა შემოწმდეს მათივე შედეგების მიხედვით. აქ შეგვიძლია გამოვიყენოთ განსხვავებული აღმნიშვნელები, როგორც კატექტური საშუალებები, რომლებსაც შემოაქვთ „შეუძლებელი ერთობა“ ჩვენს ჰეტეროგენულ სურვილებში, თუმცა, როგორც ვიცით, ნებისმიერი იდენტობა განმასხვავებელია, რაც ნიშნავს, რომ იგი გულისხმობს ექსკლუზიასა და განსხვავებულობას. რატომ ვახდენთ ექსკლუზირებას ერთობის პროცესში? მიუხედავად იმისა, რომ გააზრებული გვაქვს, რომ ვიღაც აუცილებლად უნდა იქნას ექსკლუზირებული გაერთიანების პროცესში, კითხვა „ვინ“ წარმოადგენს გარდაუვალ ეთიკურ განზომილებას: იგი გარკვეულ სახეს აძლევს ექსკლუზირებულთ (Chandler 2021).

ყოველი რეალური აღმნიშვნელი, როგორც ასეთი, არის აღმნიშვნელი, რომელიც არაფერს არ აღნიშნავს. რაც უფრო მეტად აღნიშნავს იგი არაფერს, მით უფრო რთულია მისი დარღვევა“

„ტრანსცენდენტალური აღნიშნული“ არის დერიდას მიერ შემოღებული ტერმინი, რომელიც გულისხმობს იმას, რომ საგნის მნიშვნელობის შინაარსი არსებობს წმინდად ცნობიერებაში. იგი გულისხმობს „მნიშვნელობებს“, რომლებიც არსებობენ გამოცდილების წინარე-პრედიკატულ საფეხურზე.

„არსებობს სისტემაში ისეთი მიჯნა, სადაც უკვე შეუძლებელია აღმნიშვნელის შეცვლა მისივე აღნიშნულით ისე, რომ ამის შედეგად ვერცერთი აღმნიშვნელი ვერ შეიცვლება მარტივად და წმინდად“ (Derrida, Of Grammatology).

იმისთვის, რომ მოხდეს ტრანსცენდენტალური აღნიშნულის დეკონსტრუქცია, საჭიროა ენის გათავისუფლება „მნიშვნელობის ტელეოლოგიისგან“ იმის ჩვენებით, რომ სინტაქსი არ უნდა იქნას გაგებული, როგორც სემანტიკას დაქვემდებარებული რამ.

დეკონსტრუქცია გულისხმობს, რომ სისტემაში ცენტრალური - თავდაპირველი ან ტრანსცენდენტალური აღნიშნული არასოდესაა აბსოლუტურად მოცემული განსხვავებათა სისტემის გარეთ. ტრანსცენდენტალური აღნიშნულის არარსებობა უსასრულოდ აფართოვებს სიგნიფიკაციის მასშტაბებს (Lewis 2008: 354).

(ქართული) მთავარი აღმნიშვნელების დისფუნქციურობა

საკითხის განვრცობამდე მოვიყვანთ მთავარი აღმნიშვნელების მაგალითებს:

მთავარი აღმნიშვნელები: სამშობლო, რწმენა, ღმერთი, ისტორია, მონარქი(ა), თავისუფლება, დამოუკიდებლობა, დემოკრატია, (კერძო) საკუთრების უფლება, ეკოლოგია (გარემოს დაცვა), ადამიანის უფლებები, მშვიდობა, თანასწორობა, კეთილდღეობა, სამართლიანობა, მორჩილება, სტალინი - მამის ფიგურა (ტოტალიტარული აღმნიშვნელი), ღირსება ...

ქართულ დისკურსულ სივრცეში შეიძლება გამოვყოთ შემდეგი დისკურსები, შესაბამისი მთავარი აღმნიშვნელებით. ასევე, სახეზეა მათ შორის კონ-

ფლიქტი, დისკურსული დომინაციის მოპოვების მიზნით.

რელიგიური დისკურსის (და მის მიერ გენერირებული მთავარი აღმნიშვნელების) კონფლიქტი „სეკულარულ“ მთავარ აღმნიშვნელებთან.

მისი კონფლიქტი განათლების სისტემასთან, როგორც მთავარი აღმნიშვნელების ერთერთ მთავარ მწარმოებელთან.

რელიგიური და სეკულარული ღირებულება/წარმოდგენებს შორის კონფლიქტი და დისკურსიული დომინირების მცდელობა.

კაპიტალისტის დისკურსის მთავარი აღმნიშვნელები ქართულ პოლიტიკაში (გირჩი)

რაც შეეხება (ქართული) მთავარი აღმნიშვნელების დისფუნციურობას, მოვიყვანოთ შესაბამისი მაგალითი განათლების სფეროდან. ენათმეცნიერ ლევან ღვინჯილიას მოსაზრებით „...სტუდენტებმა არ იციან, რა არის ერი და რატომ გვინდა ქართველად ყოფნა... „საჯარო ლექციებზე სტუდენტებს ხშირად ვუსვამ პროვოკაციულ შეკითხვას, თუ რატომ არიან ქართველები და თქვენ წარმოიდგინეთ, მათ ეს არ იციან“.

მისი თქმით, სახელმწიფოში ენის რაობა და მნიშვნელობა განსაზღვრული არ არის, რაც კურიოზია.

ჩვენ არ ვიცით, რატომ არის მოძრაობა ნაციონალური და გამოცდები ეროვნული, რასაც თუ ინგლისურად გადავთარგმნით, ორივე შემთხვევაში ერთნაირი რამ გამოგვივა. ჩვენდა საუბედუროდ, საქართველოში არც ერს და ზოგჯერ, არც ბერს კარგად არ აქვს გააზრებული ერისთვის ქართული ენის მნიშვნელობა. ერთ–ერთ ინტერვიუში ოტია იოსელიანმა თქვა, რომ ენა უდრის ერს და მათ შორის ტოლობის ნიშანი უნდა დაისვას. (ღვინჯილია 2017)

შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მოყვანილი მაგალითი არის განათლების სისტემის მიერ გენერირებული ცარიელი აღმნიშვნელებით გამოწვეული დაბნეულობის შედეგი იდენტობის კონსტრუირების მხრივ.

მთავარი აღმნიშვნელი: კერძო საკუთრება

ლიბერტარიანული დისკურსის ფარგლებში, რომელიც იწარმოება ქართულ პოლიტიკურ ველში, ერთერთი მნიშვნელოვანი ცნებაა საკუთრების უფლება, რომლის ფილოსოფიურ (რე)ინტერპრეტაციას ახდენს პოლიტიკური მოძრაობა/პარტია „გირჩი“. მაგალითისთვის, ...(გირჩელები) გვარწმუნებენ, რომ სოციალური უფლებები არ არსებობს, ვინაიდან არ არსებობს წინარე-სახელშეკრულებო ვალდებულებები. თუ სოციალური უფლებების უზრუნველსაყოფად, ჩემი ნების საწინააღმდეგოდ, სახელმწიფო მავალდებულებს გადავიხადო გადასახადები, ეს ჩემი საკუთრების უფლების დარღვევაა (რა თქმა უნდა, საუბარია მათი თეორიული კონსტრუქციის და არა კანონის დარღვევაზე). სხვისი დახმარება ნებაყოფლობითი ქველმოქმედების საკითხია და არა სახელმწიფოს ძალით უზრუნველყოფილი ვალდებულება.

აქ (გირჩელები) გვთავაზობენ საკუთრების უფლებას, როგორც პრინციპულ არგუმენტს. საკუთრების უფლება მნიშვნელოვანია იმის მიუხედავად, თუ რა ინსტრუმენტალური ფუნქცია აკისრია და რა სარგებელი მოჰყვება მის უზრუნველყოფას. საკუთრების უფლება არის თავისთავადი, ბუნებითი, წინარე-პოლიტიკური უფლება, უფლება, რომლის შეცნობასაც სხვა არაფერი სჭირდება თუ არა "საღი აზრი". სოციალური უფლებები კი წარმოებული და, ამის გამო, მეორეხარისხოვანი უფლებებია, რომელთა უგულვებელყოფაც დაშვებულია და აუცილებელიც კი.

გირჩელების თანახმად, ის ფაქტი, რომ ჩვენ ვართ ჩვენი სხეულის, ჩვენი უნარებისა და შესაძლებლობების ბატონ-პატრონი, გულისხმობს, რომ ჩვენ გვეკუთვნის სამყაროში არსებული ის რესურსი თუ პროდუქტი, რომელსაც პირველები დავეპატრონებით. დავარქვათ ამას "დასწრების თეორია".

ამ ლოგიკით შესაძლებელია ისიც, რომ უნივერსალური პრივატიზაციის პირობებში, მომავალ თაობებს მესაკუთრის ნებართვის გარეშე, არ დარჩეთ სივრცე სამოძრაოდ და რესურსი საარსებოდ. თუ ამ ლიბერტარიანულ სამოთხეში მონობის კონტრაქტიც სამართლებრივად დასაშვები გახდება და ლოგიკურად უნდა გახდეს დასაშვები, ვინაიდან, თუ მე მეკუთვნის ჩემი სხეული მაშინ შემიძლია ხელშეკრულების საფუძველზე მონად ჩავბარდე სხვას, (ირონიაა, რომ პოლიტიკური ორგანიზაცია, რომლის მთავარი სლოგანი

“მეტი თავისუფლებაა”, შესაბამისი პირობების არსებობის შემთხვევაში, მონობას დასაშვებად მიიჩნევს), ეს მომავალი თაობებისთვის ჭეშმარიტ თავისუფალ არჩევანს უზრუნველყოფს - იცხოვრონ მონობაში ან საერთოდ არ იცხოვრონ. (https://socialjustice.org.ge/ka/products/rogor-vekamatot-libertarianelebs)

სწორედ აღნიშნული აზრი ეხმიანება ზემოთ მოყვანილ დებულებას და ყალიბდება საინტერესო ურთიერთმიმართება: ...იგი (დისფუნქციური აღმნიშვნელი) ისეთ ცარიელ სივრცეს იძლევა, რომელიც შეიძლება შეივსოს უნივერსალური მნიშვნელობებით. მაგალითად, გულისხმობს თუ არა თავისუფლების ცარიელი აღმნიშვნელი მონების ფლობის თავისუფლებას თუ მონობისგან თავისუფლებას?

ამ ტიპის აზროვნება-მსჯელობა კარგი მაგალითია იმისა, რასაც ლაკანმა უწოდა კაპიტალისტის დისკურსი, რომელიც წარმოადგენს ბატონის დისკურსის ვარიაციას, რომელიც იკავებს ისტერიულის პოზიციას, რათა შექმნას წარმოდგენა იმისა, რომ თითქოს იგი მათ გვერდზე დგას, ვინც ბატონის დისკურსს ექვემდებარება მაშინ, როცა იგი ფარულად ემსახურება და ატარებს ამ უკანასკნელის (ბატონის/კაპიტალისტის) ინტერესებს. ამის მაგალითია მსხვილი ნავთობმომპოვებელი კომპანიების პოზიცია (რომლებიც წარმოადგენენ ბატონის დისკურსის ნაწილს), რომელიც თითქმის არ განსხვავდება ისტერიულის პოზიციისგან (აქტივისტები, რომლებიც აპროტესტებენ ნავთობმომპოვებელი კომპანიების მიერ გარემოსთვის მიყენებულ ზიანს), როდესაც საქმე ეხება გარემოსდაცვით საკითხებს, რომ თითქოს მათზე (ნავთობმომპოვებელ კომპანიებზე) მეტად არავინ ზრუნავს ეკოსისტემაზე. სწორედ ამიტომ, ლაკანი ამგვარი ტიპის დისკურსს „ჭკვიანურ დისკურსს“ უწოდებს – დისკურსი, რომელიც ისტერიულის დისკურსადაა შენიღბული, მაგრამ სინამდვილეში ფარულად უწყობს ხელს კაპიტალისტი ბატონის ინტერესებს (Amaglobeli 2017).

მთავარი აღმნიშვნელი: სტალინი

ეს კონკრეტული აღმნიშვნელი წარმოადგენს ტოტალიტარული მთავარი აღმნიშვნელის მაგალითს, რადგან საქართველოს 70-წლიანმა საბჭოურმა წარსულმა უდიდესი გავლენა იქონია ქვეყნის პოპულაციის ცნობიერებაზე.

ბევრი ინდივიდი ჯერ კიდევ ოპერირებს იმ ძველი ცნებებით, რომლებიც მათ ფსიქიკაში ჩაინერგა კომუნისტური რეჟიმისას. ამის მაგალითია სტალინის კულტი, რომელიც ჯერ კიდევ არსებობს საქართველოში. ამ აზროვნების ფარგლებში სტალინი გვევლინება ფიგურად, რომელიც აკონტროლებს და დომინირებს ცხოვრების ყველა სფეროზე, წყვეტს, რა არის საუკეთესო თითოეული ინდივიდისთვის და მოითხოვს მათგან სრულ მორჩილებას (ბატონის დისკურსი). დაუმორჩილებლობას აუცილებლად მოჰყვება დასჯა. რამდენადაც ამ ფასეულობათა სისტემის ფარგლებში სახელმწიფო წარმოადგენს აბსოლუტური ძალის მფლობელს, მისი მთავარი ფუნქციაა ინდივიდების ცხოვრების ყველა ასპექტზე ზრუნვა. ამიტომ, ამგვარი მენტალობის ინდივიდები დამოკიდებულნი არიან სახელმწიფოზე, რადგან ისინი ახდენენ მკაცრი მამის მოდელის (სტალინის პიროვნების კულტი) პროეცირებას სახელმწიფოს ფუნქციებზე, ზოგადად (Amaglobeli 2017).

რთული მისახვედრი არ უნდა იყოს, თუ რამდენად კონფლიქტურნი იქნებიან ამ ტიპის ძველი (ტოტალიტარული) აღმნიშვნელები ახალ მთავარ აღმნიშვნელებთან მიმართებაში (მაგალითად, ზემოთ მოყვანილი: კერძო საკუთრება).

(სტალინის) პიროვნების კულტის ტოტალიტარული დისკურსის კიდევ ერთი საინტერესო მახასიათებელია მისი სიმბიოზი რელიგიურ კატეგორიებთან, რომლებიც წარმოიშვა საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ. ამ კონკრეტულ დისკურსში, რომელიც ტოტალიტარული და რელიგიური აზროვნების ერთგვარ ნაზავად გვევლინება, ლიდერი (სტალინი) წარმოჩენილია ღრმად მორწმუნე (რელიგიურ) პიროვნებად, რომელსაც არ ჩაუდენია არანაირი დანაშაულებრივი ქმედება და არ მიუღია მონაწილეობა ყველა იმ ბოროტებაში, რასაც ადგილი ჰქონდა მისი მმართველობისას. ეს კარგი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ახდენს ტოტალიტარული დისკურსი რელიგიურ კატეგორიების თავის თავში ინკორპორირებას (ან პირიქით). სხვა სიტყვებით, ტოტალიტარული მთავარი აღმნიშვნელი ერწყმის რელიგიურ მთავარ აღმნიშვნელს (რწმენას), რაც წარმოადგენს ამ ორს შორის ერთგვარ ჰიბრიდს.

მამის დისკურსის კიდევ ერთი მაგალითია (როგორც - მთავარი აღმნიშვნელი) არის ილია ჭავჭავაძე, როგორც ქართველი ერის „დამფუძნებელი მა-

მა“. აქ საინტერესოა ის, რომ ილია ჭავჭავაძე და მისი მოღვაწეობა, როგორც საერო პირისა, რომლის მთავარი მიზანი იყო თანამედროვე ტიპის დემოკრატიული ქართული სახელმწიფოს შექმნა, ასევე იქნა ინკორპორირებული რელიგიურ დისკურსში, რადგან იგი საქართველოს მართლმადიდებლურმა ეკლესიამ წმინდანად გამოაცხადა (Amaglobeli 2017).

აქ სახეზეა რელიგიურ და საერო დისკურსებს (და მათ შესაბამის მთავარ აღმნიშვნელებს) შორის საინტერესო ურთიერთმიმართება. შეიძლება ითქვას, რომ არსებობს კონფლიქტი რელიგიურ და სეკულარულ მთავარ აღმნიშვნელებს შორის, რადგან რელიგიური დისკურსი ცდილობს მიაღწიოს დისკურსულ დომინირებას მთავარი აღმნიშვნელების წარმოებაზე მონოპოლიის დამყარებით. ამის მაგალითი იქნება რელიგიური დისკურსის კონფლიქტი განათლების სისტემასთან, როგორც მთავარი აღმნიშვნელების ერთ-ერთ მთავარ მწარმოებელთან.

მეორე მხრივ, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, განათლების სისტემა (ჩვენს შემთხვევაში: ქართული) ვერ ახერხებს მთავარი აღმნიშვნელების წარმოებას და აქტუალიზებას საზოგადოების წევრებისთვის, რაც საბოლოოდ იწვევს მთავარი აღმნიშვნელების დისფუნქციურობას, გამომდინარე შედეგებით პოლიტიკის სფეროში.

მთავარი აღმნიშვნელი: რწმენა

ეს კონკრეტული მთავარი აღმნიშვნელი (წარმოდგენილი მართლმადიდებლობის სახით) ახდენს საკუთარი თავის ფიქსაციას ისეთ ცნებებთან დაპირისპირებაში, როგორიცაა დემოკრატია, თავისუფლება/დამოუკიდებლობა, ტოლერანტობა, კეთილდღეობა და მრავალი სხვა. როგორც აბსოლუტური და უმაღლესი ღირებულება, ის წარმოადგენს საბოლოო წერტილს ნებისმიერი სახის მსჯელობისას. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, არსებობს კონფლიქტი რელიგიურ და სეკულარულ მთავარ აღმნიშვნელებს შორის, რადგან რელიგიური დისკურსი ცდილობს მიაღწიოს დისკურსულ დომინირებას მთავარი აღმნიშვნელების წარმოებაზე მონოპოლიის დამყარებით და ამიტომაც ცდილობს გააკონტროლოს განათლებისა და ჯანდაცვის (მედიცინის) სისტემები, რომ აღარაფერი ვთქვათ პოლიტიკა-კანონმდებლობის სფეროებზე.

დასკვნა

ყოველივე ზემოაღნიშნულზე დაყრდნობით იკვეთება შემდეგი: სახეზეა მთავარი აღმნიშვნელების დისფუნქციურობა ქართულ პოლიტიკურ დისკურსში; სხვადასხვა ტიპის აღმნიშვნელები უპირისპირდებიან ერთმანეთს დისკურსული დომინანტობის მოპოვების მიზნით, რაც იწვევს გაურკვევლობას ინდივიდებში (საკუთარი) იდენტობ(ებ)ის კონსტრუირების მხრივ.

გამოყენებული ლიტერატურა

ღვინჯილია, ლევან. „სტუდენტებმა იციან, რომ ქართველები არიან, მაგრამ რატომ არიან, არ იციან". https://1tv.ge/news/levan-ghvinjilia-studentebma-ician-rom-qartvelebi-arian-magram-ratom-arian-ar-ician/

„როგორ ვეკამათოთ ლიბერტარიანელებს". 6 მარტი, 2017. როგორ ვეკამათოთ ლიბერტარიანელებს - სოციალური სამართლიანობის ცენტრი (socialjustice.org.ge)

Amaglobeli, Givi. "Analysis of the Georgian Political Discourse According to Lacan's Theory of Four Discourses". *History, Art, Literature and Culture in South Caucasus and Black Sea Region*: Proceedings of the 1st International Conference, 2017.

Amaglobeli, Givi. "Analysis of Georgian Political Discourse according to George Lakoff's Framing Theory". *Journal in Humanities, International Black Sea University*, Volume 5, Issue 2, 2017.

Bracher, M."On the psychological and social functions of language: Lacan's theory of the four discourses". In: M. Bracher, M. W. Alcorn, R. J. Corthell,& F. Massardier-Kenney (eds.). *Lacanian Theory of Discourse*. New York, NY: New York University Press, 1994: 107–128.

Bracher, M. *Lacan, discourse, and social change: a psychoanalytic cultural criticism*. Cornell University Press, 1993.

Chandler, Daniel. "Modality and Representation". *Semiotics for Beginners*, 2021. http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem02a.html

Hook, Derek & Stijnb Vanheule. "Revisiting the Master-Signifier, or, Mandela and Repression". *Frontiers in Psychology*, vol. 6, 19 January, 2016.

https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.02028/full

Laclau, E & C. Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London/ New York: Verso, 1985.

Laclau, E. (ed.) *Emancipation(s)*. London: Verso, 1996.

Lewis, Michael. *Derrida and Lacan: Another Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Noyes, John K. (ed.). "Herder's Essay on Being: A Translation and Critical Approaches". *Studies in German Literature Linguistics and Culture*, 2018. https://www.jstor.org/stable/j.ctv6jmbfk

Parker, I. "Lacanian discourse analysis in psychology: Seven theoretical elements". *Theory & Psychology*, 15(2), 2005: 163–182.

Rebello, Joseph T. *(Why) Do Empty Signifiers Matter to Political Economy? Hegemony, Non-Commodity Money and Part One of Capital*. New School - Umass Graduate Workshop in Economics. University of Massachusetts, Amherst, 2008. http://peri.umass.edu/fileadmin/pdf/UM-NS_Workshop/NewSchool2008/rebello_nsumass_2008.pdf

Stanizai, E. *Lacan's Theory of Four Discourses*. 2018. https://www.nida.edu.au/data/assets/pdf_file/0005/41783/March-Seminar-2018-Lacans-Theory-of-Four-Discourses.pdf

Szkudlarek, T. "Semiotics of Identity: Politics and Education". *Studies in Philosophy and Education*, vol. 30, 2011: 113–125.

საქართველო–ამერიკის შეერთებული შტატების ურთიერთობის საწყისი ეტაპი

თამაზ დავითაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

THE EARLY STAGE OF GEORGIA AND THE USA RELATIONS

TAMAZ DAVITADZE
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: There were big changes of the political map in the last millennium of the 20th century.” New world map” was created. In the geopolitical changes, the most important was the destruction of the Soviet Union. After the destruction of this empire, 15 independent countries appeared and in this list, there was Georgia. After the independence, for former post soviet countries first goal was to maintain stabilization in the countries, find their places in the international arena and to develop a clear political course.

After getting the independence Georgia faced with many difficulties. There was not a stable political situation inside the country, because of this reality Georgia tried to establish oneself in the international arena and have good relationships with the west leading countries and also with the USA.

For the first time, the USA observed very carefully the political events of the post-soviet countries and at the initial stage it did not hurry to make direct diplomatic relationships with these countries. Official Washington viewed former soviet countries, Caucasus and central Asia as a whole territory despite political and historical differences and it did not take any specific steps towards these regions.

For the next time Washington widened the relationship with Georgia quite significantly, take the first steps in the military relationships. After this, the USA had a clear supporting course. For instance, the USA recognized (and,

even recognizes) territorial integrity of Georgia and facilitates it to join in the international organizations.

Keywords: Georgia, Russia, the USA, humanitarian support.

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში, მსოფლიოში პოლიტიკური რუკის ცვლილებები განხორციელდა, გაჩნდა „ახალი მსოფლიო პოლიტიკური რუკა“. გეოპოლიტიკური ცვლილებებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია, საბჭოთა კავშირის დაშლა. საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდეგ, 15 დამოუკიდებელი ქვეყანა წარმოიშვა, მათ შორის საქართველოც. საწყის ეტაპზე, ყოფილი პოსტსაბჭოთა ქვეყნებისთვის უპირველეს ამოცანად როგორც, შიდა სტაბილური ვითარების მიღწევა, საერთაშორისო ასპარეზზე საკუთარი ადგილის პოვნა, ასევე მკვეთრი საგარეო პოლიტიკური კურსის, ჩამოყალიბება გახლდათ.

სსრკ–ის დაშლის შემდეგ, მსოფლიო ბიპოლარული აღარ იყო, უპირობა ლიდერი სახელმწიფოს როლი, XX საუკუნის ბოლოს ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა მოიპოვა.

დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, საქართველო მრავალმხრივ რთული ვითარების წინაშე აღმოჩნდა. ჩვენს ქვეყანაში, არასტაბილური საშინაო ვითარება გახლდათ. ამ რეალობიდან გამომდინარე საქართველო ცდილობდა, საერთაშორისო ასპარეზზე, საკუთარი თავის დამკვიდრებას და დასავლეთის წამყვან სახელმწიფოებთან დიპლომატიური ურთიერთობების დამყარებას, მათ შორის ამერიკის შეერთებულ შტატებთან.

თავდაპირველად, შეერთებული შტატები, ყურადღებით აკვირდებოდა საბჭოთა კავშირში მიმდინარე მოვლენებს, საწყის ეტაპზე, პირდაპირი დიპლომატიური ურთიერთობის დამყარებას, არ ჩქარობდა, ახლად წარმოქმნილ დამოუკიდებელ სუბიექტებთან. ოფიციალური ვაშინგტონი, ყოფილ საბჭოთა რეგიონებს, კავკასიას და ცენტრალურ აზიას, პოლიტიკური თუ ისტორიული განსხვავებების მიუხედავად, იმ დროისთვის ერთ მთლიან სივრცედ განიხილავდა და აღნიშნული რეგიონის მიმართ, კონკრეტული ქმედითი ნაბიჯების გადადგმას არ ჩქარობდა.

ამერიკის შეერთებული შტატების გარდა, ამ რეგიონებში ისტორიული წანამძღვრების გათვალისწინებით, საკუთარი გეოპოლიტიკური მიზნები, სხვა

პოლიტიკური მოთამაშეებსაც ჰქონდათ: მაგალითად: რუსეთის ფედერაცია, თურქეთი და ირანი, რომლებიც კავკასიასა და ცენტრალურ აზიას, გეოპოლიტიკური თვალსაზრისით, სტრატეგიულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. განსაკუთრებით, რუსეთის ფედერაცია, რომელიც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, თავს მის სამართალმემკვიდრედ თვლიდა და ცდილობდა საბჭოთა იმპერიის პერიოდის, გავლენის სფეროების აღდგენას. ამ გარემოების გათვალისწინებით, შეერთებული შტატების პოლიტიკა, რეგიონის მიმართ შემდგომ პერიოდში ყურადღების ცენტრში ექცევა.

დასავლეთის წამყვანი სახელმწიფოების პოლიტიკა, ყოფილ სსრკ-ში შემავალი რესპუბლიკების მიმართ ძირითადად იმ მოსაზრებას ეფუძნებოდა, რომ მათი ეკონომიკური აღმავლობა და საყოველთაო მშვიდობა თავისუფალი ბაზრის განვითარებით იქმნებოდა შესაძლებელი. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დემოკრატიზაციას ქვეყნის შიგნით. თავდაპირველად, ამერიკის შეერთებული შტატები კავკასიაში მიმდინარე პროცესების განხილვას, მისი პოლიტიკური ქმედებებიდან გამომდინარე, ოფიციალური კრემლის, საშინაო პოლიტიკის ჭრილში განიხილავდა და კონკრეტული ქმედების განხორციელებისკენ თავს იკავებდა. მდგომარეობა თანდათანობით იცვლება შემდეგ წლებში, სხვადასხვა გარემოებების გათვალისწინებით. ჯორჯ ბუშის (უფროსი) ადმინისტრაცია უკვე ქმედით ნაბიჯებს დგამს. ოფიციალურ ვაშინგტონს, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კავკასიის რეგიონთან ურთიერთობის პოლიტიკურ კურსშიც თავისი ინტერესები ჰქონდა. ძირითადად კი, მისი ფორმულირება შემდეგგვარია: ა) რეგიონში შემავალ ქვეყნებში დამოუკიდებლობისა და დემოკრატიული ფასეულობების განმტკიცებით შეერთებული შტატები, კავკასიაში რუსეთის გავლენას შეასუსტებდა, თავისი გავლენები კი რა თქმა უნდა გაიზრდებოდა: ბ) კონტროლს გაუწევდა ირან-რუსეთის ბალანსს. ამ ორი ქვეყნის ალიანსი კი ოფიციალური ვაშინგტონისთვის მეტად სახიფათო იყო: გ) არ მისცემდა რუსეთს ენერგეტიკული რესურსების ერთპიროვნულად მართვის საშუალებას, კასპიის რეგიონის ენერგო რესურსების ტრანზიტის დივერსიფიკაცია: დ) გააძლიერებდა ჩრდილო-ატლანტიკური ალიანსის უკიდურეს სამხრეთ-დასავლეთ მიმართულებას და რეგიონს თავისი სტრატეგიული მოქმედებების პლაცდარმად გადააქცევდა. კავკასიის

ქვეყნების, ამერიკის შეერთებულ შტატებთან, ურთიერთობების გაღრმავებამ და რუსეთის ფედერაციის პოზიციების შესუსტებამ, რუსული პოლიტიკა კიდევ უფრო მეტად აგრესიული გახადა საქართველოსთან მიმართებაში.

ევროპის ქვეყნები და ამერიკის შეერთებული შტატები, დარჩნენ ფრთხილი საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, საწყის ეტაპზე კავკასიის ქვეყნებთან ურთიერთობისას, მათთვის სხვადასხვა გარემოებების გამო, პირველ ეტაპზე მთავარ პრიორიტეტს ბალტიისპირეთის ქვეყნები წარმოადგენდნენ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამერიკის შეერთებული შტატებიც და დასავლეთ ევროპის წამყვანი სახელმწიფოებიც მხარს უჭერდნენ საბჭოთა კავშირის შემავალ ყველა მოკავშირე სახელმწიფოში დემოკრატიული ფასეულობებისა და საბაზრო ეკონომიკის პრინციპების დამკვიდრებასა და განვითარებას (ყორანაშვილი 2009).

შემდგომ პერიოდში ვაშინგტონმა საქართველოსთან თანამშრომლობა მნიშვნელოვნად გააფართოვა. გადაიდგა პირველი ნაბიჯები, სამხედრო დონეზე თანამშრომლობისთვის/ თანამშრომლობის ჩამოყალიბების შემდეგ საქართველოს მიმართ მხარდამჭერი პოლიტიკური კურსი, ამერიკის შეერთებული შტატების მხრიდან მკაფიოდ გამოიხატებოდა. მაგალითად: ვაშინგტონი აღიარებდა (და ახლაც აღიარებს), საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობას და მხარს უჭერდა ჩვენს ქვეყანას საერთაშორისო ორგანიზაციებში გასაწევრიანებლად.

საქართველოსა და შეერთებულ შტატებს შორის ურთიერთობების ჩამოყალიბების, პირველი ნაბიჯები გადაიდგა, 1991 წელს. ოფიციალურ ვაშინგტონისა და საქართველოს ურთიერთობის საწყის ეტაპებიდან, აღსანიშნავია, 1991 წლის მარტში, შეერთებული შტატების პრეზიდენტ ჯორჯ ბუშის დავალებით, ამერიკის შეერთებული შტატების 37-ე პრეზიდენტის რიჩარდ ნიქსონის ვიზიტი საქართველოში. ნიქსონმა გამსახურდიასთან შეხვედრის დროს განაცხადა, რომ, შეერთებული შტატები საქართველოსთან ურთიერთობით იყო დაინტერესებული, თავის მხრივ, გამსახურდიამ პოლიტიკური ურთიერთობის სურვილი გამოხატა. საქართველოს პრეზიდენტის შეფასებით, ნიქსონის ვიზიტმა დაადასტურა თეთრი სახლის დაინტერესება საქართველოთი. 1991 წლის ივლისში, ზვიად გამსახურდიამ ამერიკელ კოლეგას ქვეყნის და-

მოუკიდებლობის დღე მიულოცა. „იმედი გვაქვს აგრეთვე, რომ საქართველო მალე მიაღწევს სრულ დამოუკიდებლობას, მსოფლიო ერთა თანამეგობრობის, დემოკრატიული წრეების, პირველ რიგში, ამერიკის შეერთებული შტატებისა და პირადად თქვენი მხარდაჭერით, ბატონო პრეზიდენტო“ განაცხადა გამსახურდიამ.

1991 წლის 9 ნოემბერს, როდესაც შეერთებული შტატების სახელმწიფო მდივანი ჯეიმს ბეიკერი ედუარდ შევარდნაძესა და მიხეილ გორბაჩოვს მოსკოვში შეხვდა, ამერიკელმა დიპლომატმა განაცხადა, რომ საქართველოს დამოუკიდებლობას შტატები არ სცნობდა (შურღულაია 2011).

შემდგომმა მოვლენებმა დაძაბა ურთიერთობა საქართველოში, დაიწყო სამოქალაქო ომი. ჩვენმა ქვეყანამ, არასტაბილური ვითარების ფონზე, მნიშვნელოვანი საგარეო პოლიტიკური ნაბიჯების გადადგმა ვერ განახორციელა. საბოლოოდ, შტატებმა საქართველოს დამოუკიდებლობა, მაღლევე აღიარა. თუმცა იმ დროისთვის საქართველოში, ისევე როგორც მსოფლიოში, პოლიტიკური ვითარება უკვე მკვეთრად იყო შეცვლილი. საბჭოთა კავშირი აღარ არსებობდა. საქართველო კი სუვერენული სახელმწიფო იყო. მანამდეც, თავის მხრივ ზვიად გამსახურდიამ არასტაბილური საშინაო ვითარების ფონზე, სცადა შეერთებულ შტატებთან, პოლიტიკური ურთიერთობების დაწყება.

1991 წლის 12 დეკემბერს საქართველოს პრეზიდენტმა ზვიად გამსახურდიამ ამერიკის შეერთებული შტატების სახელმწიფო მდივანს, ჯეიმს ბეიკერს შემდეგი წერილით მიმართა: „თქვენო აღმატებულებავ, უკვე მეორედ შეერთებული შტატების საელჩო მოსკოვში პასუხობს საქართველოს რესპუბლიკის პრეზიდენტის ბატონ ზ. გამსახურდიას მიმართვას თქვენდამი. ჩვენ ამას ვხსნით თქვენი, მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში მშვიდობის გზების ძიებაში სრული ჩართულობით, განსაკუთრებით ახლო აღმოსავლეთში. თუმცა მტკიცედ გვჯერა, რომ შეუქცევადი ისტორიული პროცესების შედეგად, თქვენი და საერთაშორისო ყურადღება გადმოინაცვლებს კავკასიის რეგიონისკენ, რომელიც გეოგრაფიულად ესაზღვრება ახლო აღმოსავლეთს. სადაც ხანგრძლივი იმპერიული პოლიტიკის შედეგად, ჩვენ მივიღეთ არანაკლებ დაძაბული და ფეთქებადსაშიში ვითარება“.[1]

1 https://idfi.ge/public/upload/IDFI_FOTOS_2016/December_12_1991.pdf

1991 წლის 25 დეკემბერს ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა საქართველოს დამოუკიდებლობა ცნო. 1991 წლის 25 დეკემბერი გახლავთ, ის მნიშვნელოვანი საწყისი თარიღი, რომელიც საფუძვლად უდევს საქართველოსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებს შორის ურთიერთობების პოლიტიკურ ჭრილში დაწყებას.

1992 წლის 19 თებერვალს, მოსკოვში, საქართველოს პრემიერ-მინისტრ თენგიზ სიგუასა და შეერთებული შტატების სახელმწიფო მდივანს, ჯეიმს ბეიკერს შორის გაიმართა შეხვედრა. საქართველოს მთავარი პოლიტიკური მიზანი ამერიკის შეერთებული შტატების მხარდაჭერის მოპოვება გახლდათ. რომელიც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წინაპირობა იქნებდა საქართველოს საერთაშორისო აღიარებისთვის, ასევე საერთაშორისო ორგანიზაციებში გაწევრიანებლად იმ ეტაპზე კი ჩვენი ქვეყანა ცდილობდა, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში გაწევრიანებულიყო. საქართველო 1992 წლის 31 ივლისს, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში გაწევრიანდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყანაში შიდა პოლიტიკური არეულობა და დაპირისპირება იყო, საქართველო ცდილობდა საერთაშორისო იზოლაციიდან გამოსვლას და პარტნიორების მოძიებას. ამერიკის შეერთებული შტატები საქართველოს მხარდაჭერას უცხადებდა, საერთაშორისო ორგანიზაციებში როგორებიცაა: საერთაშორისო სავალუტო ფონდი და მსოფლიო ბანკი, გაწევრიანების პროცესში დახმარებოდა.

ქართულ-ამერიკული პოლიტიკური ურთიერთობების ჩამოყალიბება დაიწყო რესპუბლიკელი პრეზიდენტის ჯორჯ ბუშის (უფროსის), მმართველობის ბოლო წელს და შემდგომ მნიშვნელოვნად განვითარდა დემოკრატი ბილ კლინტონის ადმინისტრაციის დროს. გარდა ამისა, ბუშმა თავისი მმართველობის ბოლო წელს მოახერხა სამხრეთ კავკასიაში, შეერთებული შტატების, საგარეო პოლიტიკის მკაფიოდ ჩამოყალიბება და ინტერესთა სფეროების განსაზღვრა. შეერთებულ შტატებსა და საქართველოს შორის დიპლომატიურ ურთიერთობის დამყარებაზე ფიქრი დაიწყო მას შემდეგ, როდესაც ქვეყანაში, საბჭოთა კავშირის ყოფილი საგარეო საქმეთა მინისტრი, ედუარდ შევარდნაძე დაბრუნდა (მოსაშვილი 2020).

ოფიციალურად საქართველოსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებს შორის დიპლომატიური ურთიერთობები დამყარდა, 1992 წლის 23 აპრილს.

მას შემდეგ რაც შეერთებულმა შტატებმა, საქართველოსთან დიპლომატიური ურთიერთობები დაამყარა, ჩვენ ქვეყანას სრულიად ახალი პოლიტიკური ვითარება დაუდგა. ჯორჯ ბუშის მისალოცი სიტყვა ამ მოვლენასთან დაკავშრებით შემდეგი იყო: „ვიზიარებთ რა თავისუფლების და დემოკრატიის ღირებულებებს, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ კიდევ უფრო განვითარდება საქართველოსა და ამერიკის შეერთებული შტატების, ჩვენი ორი ხალხის მჭიდრო ურთიერთობა“. მილოცვისას კი, შეერთებული შტატების საელჩო, საქართველოში ასაკით ჯერ მხოლოდ სამი დღისა იყო.

1992 წლის 21 მაისს ცნობილი გახდა, რომ ამერიკის შეერთებული შტატების სახელმწიფო მდივანი, ჯეიმს ბეიკერი საქართველოს ესტუმრებოდა. 1992 წლის 24 მაისს თეთრი სახლის განცხადებით, ამერიკულ მხარეს იმედი ჰქონდა, რომ ედუარდ შევარდნაძის მეთაურობით საქართველოში სამოქალაქო წესრიგი აღდგებოდა და საპარლამენტო არჩევნებიც, მომავალ წელს გაიმართებოდა. 1992 წლის 25 მაისს საქართველოს ამერიკის შეერთებული შტატების სახელმწიფო მდივანი ჯეიმს ბეიკერი ესტუმრა. ედუარდ შევარდნაძემ ბეიკერის ვიზიტი დადებითად შეაფასა (შევარდნაძე 2006). 1992 წლის 2 ივლისს ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტმა, საგარეო დეპარტამენტის უფროსი სპეციალისტი, კენთ ბრაუნი ოფიციალურად დანიშნა ამერიკის შეერთებული შტატების საგანგებო და სრულუფლებიან ელჩად საქართველოში. 1992 წელს ედუარდ შევარდნაძე, საქართველოს რესპუბლიკის პარლამენტის და სახელმწიფოს მეთაურად აირჩიეს. თანამდებობაზე არჩევიდან მალევე მან მილოცვა ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტ ჯორჯ ბუშისგან მიიღო (კიკნაძე 2018). საქართველო-შეერთებული შტატების პოლიტიკური ურთიერთობები პოზიტიურად ვითარდებოდა. პრეზიდენტ ჯორჯ ბუშის (უფროსის) მმართველობის ბოლო წელი ქართულ-ამერიკული დიპლომატიური და ორმხრივი თანამშრომლობის დასაწყისი აღმოჩნდა, რამაც საფუძველი ჩაუყარა და განსაზღრა მომავალში: შეერთებული შტატების და საქართველოს ურთიერთობები. 1992 წლის სექტემბერში, ნიუ-იორკში, შევარდნაძეს შეხვდა, შეერთებული შტატების ვიცე-პრეზიდენტობის კანდიდატი ალბერტ გორი. 1992 წელს ვაშინგტონში, კონგრესში მიიღეს „თავისუფლების მხარდამჭერი აქტი“, რომელიც კავკასიაში, ახალ დამოუკიდებელ

რესპუბლიკებში დემოკრატიის ხელშეწყობას გულისხმობდა. საწყის ეტაპზე, ახალ დამოუკიდებელ სახელმწიფოებზე პასუხისმგებლობა, შეერთებული შტატების, მთავრობის დეპარტამენტებსა და მათ დაქვემდებარებულ სამსახურებს დაეკისრათ, კერძოდ, ვითარების კონტროლი საერთაშორისო განვითარების სააგენტოსა და სახელმწიფო დეპარტამენტს შორის გაიყო (მოსაშვილი 2020).

1993 წლის 20 იანვარს შეერთებულ შტატებში, პრეზიდენტის მოვალეობის შესრულებას ბილ კლინტონი შეუდგა. მისი პრეზიდენტობის დროს ქართულ–ამერიკული პოლიტიკური ურთიერთობები არა მხოლოდ განვითარდა, არამედ პარტნიორობის და სტრატეგიული მოკავშირის სახე მიიღო. ბილ კლინტონის ადმინისტრაცია არა მარტო საქართველოს, არამედ კავკასიის რეგიონის უსაფრთხოებითაც იყო დაინტერესებული. 1993 წლის მარტში შტატების პრეზიდენტის პოლიტიკური ნდობით აღჭურვილი დიპლომატი სტროუბ ტელბოტი ახალ დამოუკიდებელ სახელმწიფოებში საგანგებო დავალებათა ელჩის თანამდებობაზე დაინიშნა. 1993 წლის 8 აგვისტოს, საქართველოში ამერიკის შეერთებული შტატების ცენტრალური სადაზვერვოს სააგენტოს ოფიცერი ფრედ ვუდროფი მოკლეს. საბედნიეროდ, ეს შემთხვევა ქართულ--ამერიკულ ორმხრივ ურთიერთობებზე ნეგატიურად არ ასახულა, თუმცა ეს მოწმობს იმას, თუ რაოდენ მძიმე მდგომარეობაში იყო ქვეყანა. ამავე პერიოდში მიმდინარეობდა ომი აფხაზეთში. საქართველოს ებრძოდა აფხაზი სეპარატისტები, რეალურად, სეპარატისტების უკან რუსეთი იდგა რომელსაც ჩვენი ქვეყის დაშლა და განადგურება სურდა.

1993 წლის ოქტომბერში ცნობილი გახდა, რომ შტატების სახელმწიფო მდივანს, ჯეიმს ბეიკერს საქართველოს საგარეო საქმეთა მინისტრი ალექსანდრე ჩიკვაიძე შეხვდებოდა. ამერიკული მხარის განცხადებით, მათთვის მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს პოლიტიკური მდგომარეობის შესახებ ინფორმაციის მიღება და არსებულ გამოწვევებთან დაკავშირებით ქვეყნის მეთაურის, ედუარდ შევარდნაძის ხედვების მოსმენა. ოფიციალური ვაშინგტონის, დაინტერესება მოგვიანებით კავკასიის მიმართ უფრო დიდი გახდა: მაგალითად 1993 წელს, როდესაც ტრასეკას, (The Transport Corridor Europe –Caucasus-Asia) პროექტის შემუშავება გადაწყდა, ერთმანეთის

პარალელურად იხილებოდა რამდენიმე მარშუტი, თუ რა გზით გახდებოდა შესაძლებელი ცენტრალური აზიიდან ევროპაში ნავთობის გადაზიდვა. მაშინ ბილ კლინტონის ადმინისტრაციამ მხარი დაუჭირა ნავთობის ტრანსპორტირებას აზერბაიჯანსა და საქართველოს გზით. ეს საკითხი მნიშვნელოვან პერსპექტიულ მოვლენად შეიძლება ყოფილიყო მიჩნეული, ვაშინგტონსა და თბილისს, შორის მჭიდრო ურთიერთობების ჩამოსაყალიბებელად.

აქედან გამომდინარე საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა საქართველოსთან ურთიერთობაში ნათლად დაინახა, რომ

1. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, განვითარებული პროცესები და მათი ქაოტური მდგომარეობიდან განსაზღვრული მიმართულებით მართვაც შესაძლებელი შეიქნა;

2. საქართველო მტკიცედ დაადგა დამოუკიდებლობისა და დემოკრატიის გზას, რომლის საბოლოო მიზანსაც ერთიან ევროპულ ოჯახში გაერთიანება წარმოადგენს. ამგვარად, მიუხედავად სირთულეებისა, საქართველომ შეძლო ეჩვენებინა მსოფლიო თანამეგობრობისათვის, რომ ის იმსახურებს ყურადღებას და თანადგომას, მითუმეტეს, რომ ამ თანამშრომლობით ორივე მხარე, თავისი ინტერესებიდან გამომდინარე, კმაყოფილი დარჩება;

3. „აღნიშნულის გარდა, ჩვენ ისეთ ხანაში ვცხოვრობთ, როდესაც ამა თუ იმ სახელმწიფოს, არა აქვს უფლება განზე გადგეს მსოფლიოში არსებული პრობლემებისაგან. ვინაიდან მსოფლიოს ერთ ნაწილში მიმდინარე მოვლენებმა შეიძლება გავლენა იქონიოს სხვა, თუნდაც მისგან დიდი მანძილით დაშორებულ რეგიონში მიმდინარე პროცესებზე“ (ყორანაშვილი 2009).

აღნიშნული პერიოდის, სახელმწიფო მდივნის პრეს-სპიკერ ქრისტოფერ შელის განცხადებით, 1994 წლის მარტში თეთრი სახლი ამერიკის შეერთებული შტატების პრეზიდენტ ბილ კლინტონისა და საქართველოს მთავრობის მეთაურის, ედუარდ შევარდნაძის, პირველი ოფიციალური შეხვდრის გასამართად ემზადებოდა. შეხვედრა საქართველოსა და შეერთებული შტატების, პირველი პირების დონეზე 1994 წლის 7 მარტს შედგა, როდესაც საქართველოს მთავრობის მეთაური ედუარდ შევარდნაძე ვაშინგტონს ოფიციალურად ესტუმრა. შეეთებული შტატების, საქართველოს მიმართ მხარდაჭერა კი-

დევ ერთხელ გამოხატა, ბილ კლინტონის ადმინისტრაციამ და განაცხადა, რომ საქართველოს ფინანსურ და ჰუმანიტარულ დახმარებას შესთავაზებდა USAID-US Agency for International Aid-ის ფარგლებში. რაც მთავარია, ხელი მოეწერა მემორანდუმებს, რომლებიც, შეერთებული შტატების-საქართველოს ურთიერთობების გაღრმავებასა და ორმხრივ სავაჭრო ურთიერთობებს ემსახურებოდა. 1994 წლის 7 მარტს მიღებული ერთობლივი დეკლარაციით, რომლის თანახმადაც, შეერთებულმა შტატებმა, მზადყოფნა გამოხატა ჰუმანიტარული დახმარების შესახებ სოფლის მეურნეობის, კვების, სამედიცინო პრეპარატების, საფინანსო და სავალუტო პოლიტიკის, აგრეთვე რეფორმების გატარების უზრუნველყოფაში. ედუარდ შევარდნაძემ გამოთქვა იმედი, რომ შტატებისა და საქართველოს ურთიერთთანამშრომლობა სამხრეთ კავკასიაში უფრო გაღრმავდებოდა. ედუარდ შევარდნაძის განცხადებით, ამერიკულმა დახმარებამ ქართველი ერი შიმშილისა და მძიმე დღეებისგან იხსნა. 1994 წლის 7 მარტს თეთრ სახლში გამართული პრესკონფერენციის დროს, ყურადღება გამახვილდა, საქართველოში მყოფი დევნილების დაბრუნებას აფხაზეთის რეგიონში, საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენას და ჩვენი ქვეყნის ჩართვას ჩრდილო-ატლანტიკური ალიანსის პროგრამებში. 1994 წლის, წლის 18 ივლისს საქართველოს სახელმწიფო მეთაურმა, ედუარდ შევარდნაძემ გამოსცა ბრძანება, რომლითაც დადგინდა ამერიკის შეერთებულ შტატებთან საქართველოს რესპუბლიკის საელჩოს დაარსება, ამერიკის პოლიტიკური და სავაჭრო-ეკონომიკური ურთიერთობების შემდგომი ორმხრივი გაღრმავების მიზნით. (შურღულაია 2011) .

ქართულ-ამერიკული პოლიტიკური ურთიერთობების ჩამოყალიბების საწყის პროცესში, საქართველომ ოფიციალური ვაშინგტონისგან მიიღო შემდეგი მიმართულებით მხარდაჭერა:

1) ეკონომიკური სტაბილურობის უზრუნველყოფა:

2) საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ახალი დამოუკიდებელი ქვეყნებისათვის მხარდაჭერა:

3) ევრო-ატლანტიკურ სტრუქტურებში გაწევრიანების მიზნით, ხელშეწყობა. (ყორანაშვილი 2009).

შტატები განიხილავდა ქართული მხარის ყველა შესაძლო მონაწილეობას

საერთაშორისო პროგრამებში თავდაცვისუნარიანობის ეფექტიანობის გაზრდისა და დასავლურ სტანდარტებთან დასაახლოებლად. ამის დასტური იყო ისიც, რომ 1995 წლიდან მოყოლებული საქართველომ მრავალი შეთანხმება დადო პარტნიორებთან და სასწავლო პროექტებშიც აქტიურად მონაწილეობდა (მოსაშვილი 2020). აღსანიშნავია, ისიც რომ შეერთებულმა შტატებმა, შეიმუშავა საქართველოს სახელმწიფო საზღვრის უსაფრთხოებისა და მასთან დაკავშირებული მართლწესრიგის უზრუნველყოფის პროგრამა (Border Security and Law Enforcement Program) რომელიც ორიენტირებული იყო ისეთ პრიორიტეტებზე როგორიცაა:

1. საზღვრის, საზღვაო მონაკვეთის გაკონტროლებაში ხელშეწყობა.
2. გამჭვირვალე სასაზღვრო რეჟიმის მოწყობაში დახმარება და საზღვრის კრიმინალური ელემენტებისგან დაცვა.
3. ექსპორტის კონტროლის ეფექტიანობის გაუმჯობესება რადიაქტიული ნივთიერებების უკანონო გატანის მცდელობაში გამოვლინებისა და აღკვეთის მიზნით.
4. საავიაციო ინფრასტრუქტურის სრულყოფა.
5. სამართლებრივი, იურიდიული და მარეგულირებელი ორგანოების ინფრასტრუქტურის განვითარება საქართველოს სამართალდამცავი და იურიდიული ორგანოების მუშაობის ეფექტიანობის ამაღლება ქვეყნის შიდა და გარე ორგანიზებული დამნაშავეების გამოძიებისა და გამოკვლევისას. მიუხედავად, შტატებმა მაინც მოახერხა რეგიონში სასურველი შედეგების მიღწევა, რაც ქართულ-ამერიკული პოლიტიკური ურთიერთობების გასაღრმავებლად უმნიშვნელოვანესი იყო.

ამრიგად, ორი ქვეყნის საწყისი ურთიერთობის განვითარების პირველი ნაბიჯები შემდეგი თანმიმდევრობით ვითარდებოდა. საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენიდან, რამდენიმე თვეში ოფიციალურმა ვაშინგტონმა თბილისთან დიპლომატიური ურთიერთობები დაამყარა. საბჭოთა კავშირის დაშლიდან დაახლოებით 4 თვეში, შეერთებულ შტატებსა და საქართველოს საერთო ღირებულებებზე დამყარებული პოლიტიკური ურთიერთობები უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდათ. 1992 წლიდან დიპლომატიური ურ-

თიერთობების დამყარების შემდეგ, საქართველოში მიმდინარე მოვლენებს დიდ ყურადღებას უთმობდა ამერიკის შეერთებული შტატები. თავის მხრივ, საქართველოს ხელისუფლებაც, დასავლეთთან დაახლოებისა და პოლიტიკური მხარდაჭერის მოსაპოვებლად, აქტიურ კომუნიკაციას აწარმოებდა. საქართველოს საგარეო პოლიტიკური ვექტორი დასავლეთისკენ აქტიურად იყო მიმართული. ყოველ შემთხვევაში, თბილისი შტატებთან ერთად ენერგეტიკულ პროექტებსა და უსაფრთხოების საკითხებში აქტიურად თანამშრომლობდა. სწორედ ამ პოლიტიკურმა ურთიერთობებმა ჩაუყარა საფუძველი და განავითარა თანამედროვე ქართულ-ამერიკული ურთიერთობები, რომელიც სამხრეთ კავკასიაში საერთო პარტნიორული ინტერესებით გამორჩეულია. უკვე დიდი ხანია სამხრეთ კავკასიის რეგიონში საქართველო შეერთებული შტატების მთავარი, გეოპოლიტიკურად ერთგული, მოკავშირეა. ოფიციალური ვაშნგტონის, პრიორიტეტები და ინტერესები დიპლომატიური ურთიერთობების დამყარების შემდეგ ეტაპობრივად გაღრმავდა და თანამშრომლობის სფეროებიც გაფართოვდა. საქართველო-შეერთებულ შტატებს შორის ოფიციალური შეხვედრები პრეზიდენტების დონეზე შედგა, რამაც ქვეყანას ძალიან სასარგებლო პოლიტიკური გადაწყვეტილებები მოუტანა. ასევე, ხშირი იყო საქართველოს მაღალი თანამდებობის პირების ვიზიტი ვაშინგტონში. შტატები დიდ ყურადღებას უთმობდა საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის საკითხს. ამ პერიოდში, საქართველოს ხელისუფლება პირადი კავშირებით თუ სხვა დიპლომატიური გზებით ცდილობდა, შეერთებული შტატების მაქსიმალური ყურადღების მიპყრობას. ცნობილია რომ, დიპლომატიური ურთიერთობები საქართველოსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებს შორის, დამყარდა, 1992 წლის 23 აპრილს, მას შემდეგ სტრატეგიული პარტნიორობა და თანამშრომლობა, ამ ორ ქვეყანას შორის, ვითარდება და ყოველწლიურად პროგრესირებადი ხდება. საქართველო იყო, არის და მომავალში რჩება, ვაშინგტონისთვის ერთ-ერთი მთავარი პარტნიორი როგორც რეგიონში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. საქართველო აგრძელებს ამერიკის შეერთებულ შტატებთან, სტრატეგიული პარტნიორობის განვითარებას. ამერიკის შეერთებული შტატების უწყვეტი, დახმარება საქართველოსათვის, რაც თანამშრომლობის სხვადასხვა, პროგრამით გამოიხატება, მნიშვნელოვნად უწყობს

ხელს, საქართველოში დემოკრატიის, საბაზრო ეკონომიკის განვითარებას და საქართველოს მისწრაფებას, გაწევრიანდეს ევრო-ატლანტიკურ სტრუქტურებში. საქართველოს თავდაცვისუნარიანობა, მნიშვნელოვნად გაძლიერდა. დღესდღეობით სახელმწიფოებრივი უშიშროების თვალსაზრისით შექმნილი ვითარებიდან გამომდინარე საქართველოსთვის უმთავრეს საზრუნავს წარმოადგენს ისეთი პარტნიორების ან სტრატეგიული მოკავშირეების მოძებნა, რომელთა თუნდაც ტაქტიკური მოსაზრებები პოზიციები და ინტერესები დაემთხვევა საქართველოს სტრატეგიულ ინტერესებს. ამავე დროს პარტნიორის შერჩევისას გათვალისწინებული უნდა იყოს არა მარტო ის, თუ რა ინტერესი ამოძრავებს ამა თუ იმ ქვეყანას მოცემულ გეოპოლიტიკურ სივრცეში, არამედ ისიც თუ რამდენად რეალისტურია მათი გეგმები და რამდენად შეესაბამება მათი პოტენციალი მათ ამბიციებს. ამავე დროს პარტნიორი ქვეყნებისთვისაც საქართველოს სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობას გარკვეული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. ვაშინგტონისათვის, სამხრეთ კავკასიაში, გეოპოლიტიკური ინტერესები გაცილებით, უფრო ფასეულია, ვიდრე ეკონომიკური. მითუმეტეს როდესაც რეგიონი მდებარეობს, ამერიკის შეერთებული შტატების, ძლიერი კონკურენტების, რუსეთის ფედერაციის, ირანის ისლამური რესპუბლიკის და ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის გარემოცვაში. რეგიონზე სრული კონტროლის დაწესების შემთხვევაში, ვაშინგტონს საშუალება მიეცემა, მოიპოვოს დომინირებული მდგომარეობა, ხუთ ზღვას შორის (შავი ზღვა , ხმელშაშუა ზღვა, კასპიის ზღვა, სპარსეთის ყურე, და მასთან მდებარე არაბეთის ზღვა) და მთელს რეგიონში.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ავღნიშნოთ, რომ ამერიკის შეერთებული შტატები გახდა, საქართველოს სუვერენიტეტის და ტერიტორიული მთლიანობის, ერთ–ერთი უმთავრესი საერთაშორისო გარანტი. ბოლო წლების მანძილზე, შეერთებულმა შტატებმა, საქართველოს დიდი პოლიტიკური, სამხედრო, ფინანსური, და ჰუმანიტარული დახმარება გაუწია, და მტკიცედ ცდილობს ოფიციალური ვაშინგტონი, საქართველოს საზღვრების ურღვეობის პრინციპის დაცვას.

გამოყენებული ლიტერატურა

არქანია, გ. *მითები ზვიად გამსახურდიას შესახებ*. თბილისი, 2017.

ბუში, ჯ. "საქართველო ნატო-ში მიიღტვის", 2002. https://old.civil.ge/eng/

გამსახურდია, კ. „დინების საწინააღმდეგოდ". *ისტორიული ნარკვევები*. თბილისი, 1997.

გეგეშიძე, ა. *გეოპოლიტიკა*. თბილისი, 1999.

დოღონაძე, შ. *საქართველოს გზა საერთაშორისო აღიარებიდან საერთაშორისო თანამეგობრობისაკენ*. თბილისი: „მეცნიერება", 2002.

კეკელიძე, თ., გ. მანჯგალაძე. „აშშ-ის როლი საქართველოს ევრო-ატლანტიკური ინტეგრაციის თვალსაზრისით". *ამერიკის შესწავლის საკითხები*, ტ. II, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2003.

კვესელავა, ი. *საქართველოს უახლესი ისტორიის ქრონიკები*. ტ. II. თბილისი, 2008.

კიკნაძე, ქ. (რედ.). *რკინის ფარდიდან აბრეშუმის გზამდე*. თბილისი: „სეზანი", 2018.

მელიქიშვილი, გიორგი, ანდრია აფაქიძე, ოთარ ჯაფარიძე, დავით მუსხელიშვილი. *საქართველოს ისტორია 4 ტომად: ტომი IV*. თბილისი: პალიტრა L, 2012.

მოსაშვილი, ა. *ქართულ-ამერიკული პოლიტიკური ურთიერთობები 1992-2002*. სადოქტორო დისერტაცია. თბილისი, 2020.

ნათმელაძე, მ., ა. დაუშვი. *საქართველოს უახლესი ისტორია (1921-2000)*. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, 2004.

ნანიტაშვილი, ნ. *ამერიკის შეერთებული შტატების 100 წლის ისტორია – XX საუკუნე*. თბილისი. 2002.

ქართულ-ამერიკული პოლიტიკურ-სამხედრო ურთიერთობები 1995-2002. საქართველოს საგარეო საქმეთა სამინისტრო, ამერიკის დეპარტამენტი.

ქოჩორაძე, მ. „საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა აშშ-ის სპეციალური ინტერესების თვალსაწიერში“. *ამერიკის შესწავლის საკითხები*, ტ. 5, თბილისი: თსუ, 2008.

ყორანაშვილი, ს. *პოლიტიკური ურთიერთობები საქართველოს, ამერიკის შეერთებული შტატებსა და რუსეთის ფედერაციას შორის 1991-1997*. სადოქტორო დისერტაცია. თბილისი, 2009.

შევარდნაძე, ე. *ფიქრი წარსულსა და მომავალზე*. თბილისი: პალიტრა L, 2006.

შევარდნაძე, ედუარდ. “After meeting with President Clinton, President Shevardnadze talked to reporters about U.S.-Georgia relations”, 1997. https://www.c-span.org/video/?88260-1/us-georgia-relations

შურღულაია, თ. *საქართველოს საგარეო პოლიტიკური ორიენტაციის ისტორიულ-პოლიტიკური ასპექტები*. თბილისი, 2009.

შურღულაია, თ. *ამერიკის შეერთებული შტატების როლი საქართველოს საგარეო პოლიტიკურ სივრცეში*. თბილისი: საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, 2011.

შურღულაია, თ. *აშშ-ის საგარეო პოლიტიკა საქართველოსთან მიმართებაში*. თბილისი, 2007.

ჩარკვიანი, გ. *ნაცნობ ქიმერათა ფერხული*. თბილისი: „ინტელექტი“, 2016.

Chikvaidze, A. “Baker Visits Georgia to Help a Friend”. *The New York Times*, 1992. www.nytimes.com

Clinton, W. J. “U.S.-Georgia Joint Statement”, 1994. c-span.org.

https://ge.usembassy.gov/ka/two-georgias-state-and-country-make-for-one-strong-partnership-ka/

https://mfa.gov.ge/Home.aspx

ემიგრანტ გრიგოლ დიასამიძის მოგონება *ჟურნალ კრებულში*

მარიამ მარჯანიშვილი
ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი

MEMOIR OF THE IMMIGRANT GRIGOL DIASAMIDZE IN *KREBULI* MAGAZINE

MARIAM MARJANISHVILI
Kutaisi State Historical Museum

Abstract: After the occupation of Georgia in March 1921, about 3,000 to 4,000 refugees of the first stream of political emigrants diverted by the Bolshevik regime found themselves in Europe and America.

In America, since December 1, 1931, there was already a Georgian community that helped the newly arrived and supported the needy.

The American community played a great role not only in the physical and moral survival of Georgians, but also in the continuation of the struggle for the independence of their homeland while in emigration. Though the problems after the Second World War overshadowed the issue of Georgia. Therefore, on October 5, 1952, a new non-partisan voluntary organization "Georgian Democratic Union" was founded in New York.

Soon, this association was named "American Council for the Restoration of Independence of Georgia".

The "American Council" established links with the Georgian emigration in different countries. From February 1953, the American Council published a newsletter, "Notice Sheet", which soon became a periodical, "Our Way". The editor of both editions was Givi Kobakhidze, and these editions were reproduced by Hectograph.

From 1956, Givi Kobakhidze initiated the publication of the first and last issue of the newspaper "Georgian Nation", which contained 12 large format pages.

"Georgian Nation" was the first Georgian printed newspaper (with a Georgian-English front) published in the United States of America.

Soon, Givi Kobakhidze transformed the newspaper "Georgian Nation" into the magazine "Krebuli", the first copy of which was published in New York in 1957. It was considered as an annual body. However, only one issue of "Krebuli" was printed, but it was also an important event in the history of Georgian emigrant journalism.

Grigol Diasamidze's letter "My memory" draws attention from the pages of "Krebuli" magazine, in which the author tells us about his life and work in Gori.

In "My Memory" we find many unknown facts. Like every memory, the sample of Grigol Diasamidze's prose played a great role in the consolidation of emigration and preservation of the Georgian mentality.

Keywords: *Krebuli* magazine, occupation, Georgians settled in Europe, Georgian periodical published in USA.

საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, 1921 წლის მარტში, ბოლშევიკურ რეჟიმს განრიდებული პოლიტიკურ ემიგრანტთა პირველი ნაკადი დაახლოებით 3 000-დან

4 000-მდე ლტოლვილი ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში აღმოჩნდნენ.

თავდაპირველად, პოლიტიკურ ემიგრანტთა ყველაზე დიდი ნაკადი მიიღო საფრანგეთმა. ხოლო გერმანიაში საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ ჩასულ ლტოლვილებს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებლის ქართველი სტუდენტები დახვდნენ, რომლებმაც გრიგოლ დიასამიძის ხელმძღვანელობით 1921 წლის ბოლოს ,,ქართული საზოგადოება" დაარსეს. სტუდენტთა უმრავლესობას უმაღლესი განათლება გერმანიაში ჰქონდათ მიღებული და ამიტომაც გერმანიაში ქართველთა რიცხვი გამოირჩეოდა თავისი ინტელექტუალობით. უკვე გერმანიის უმაღლეს სკოლებში ასწავლიდნენ დოქტორები: კირილე ვეკუა - ბერლინის შარლოტენბურგის ტექნიკურ სასწავლებელში, ჟურნალ ,,მორგელანდის" რედაქტორი გრიგოლ დიასამიძე კი ბერლინის აღმოსავლეთ ევროპის ინსტიტუტში, ნიკო ნაკაშიძე ბერლინის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე და სხვა.

1938 წლის ბოლოს გერმანიაში ,,ქართული სათათბიროც“ დაარსდა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კი ევროპაში დამკვიდრებულ ქართველებს კვლავ მოუწიათ დევნილობა და მათი დიდი ნაწილი ევროპიდან ამერიკაში გადასახლდა.

ამერიკაში 1931 წლის პირველი დეკემბრიდან უკვე არსებობდა ქართული სათვისტომო, რომლებიც ახალ ჩამოსულებს ეხმარებოდა და გაჭირვებულებს ხელს უმართავდა.

ამერიკის სათვისტომომ დიდი როლი შეასრულა არამარტო ქართველების ფიზიკური და მორალური გადარჩენისათვის, არამედ ემიგრაციაში სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის გაგრძელების საქმეშიც. მაშინ, როცა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომმა პრობლემებმა დაჩრდილა საქართველოს საკითხი.

1952 წლის 5 ოქტომბერს, ნიუ-იორკში დაარსდა ახალი უპარტიო ნებაყოფლობითი ორგანიზაცია ,,ქართველთა დემოკრატიული კავშირი“, რომლის წესდება სამი თავისაგან შესდგებოდა: ,,1. ჩრდილოეთ ამერიკის შეერთებული შტატების საზოგადოებრივ აზრს გაეცნო საქართველო. მისი წარსული ისტორია და თანამედროვე მდგომარეობა, ქართველი ხალხის ეროვნული ინტერესები, მისი იურიდიული და ზნეობრივი უფლებები, მისი ბრძოლის მიზანი - რომ იგი იბრძვის ბოლშევიზმის მძიმე უღლის გადასაგდებად, თავისუფლების მოსაპოვებლად და სრული ეროვნული და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღსადგენად!

2. მოაგონოს და განუმარტოს ამერიკის ხალხს და მსოფლიო დემოკრატიას, რომ 1918 წლის 26 მაისს გამოცხადებული საქართველოს დამოუკიდებლობა იურიდიულად და ფაქტიურად იცნო მრავალმა სახელმწიფომ, მათ შორის - 7 მაისს, 1920 წელს - საბჭოთა რუსეთმაც; და რომ მიუხედავად ამისა, 1921 წლის თებერვალში, საბჭოთა რუსეთი თავს დაესხა საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკას და ძალით დაიპყრო.

3. აქედან გამომდინარე ,,ქართველთა დემოკრატიული კავშირი“-ს მიზანია დაეხმაროს ქართველ ერს ძალით წართმეული დამოუკიდებლობისა და დემოკრატიული წეს-წყობილების აღდგენაში.“

1952 წლის 2 ნოემბერს კი ,,ქართველთა დემოკრატიულ კავშირს“ უწოდეს

,,საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის ამერიკული საბჭო“.

,,ამერიკულმა საბჭომ“ კავშირი გააბა ქართულ ემიგრაციასთან ყველა ქვეყანაში. 1953 წლის თებერვლიდან ამერიკულმა საბჭომ გამოსცა საინფორმაციო ბიულეტენი ,,ცნობის ფურცელი“, რომელიც მალევე პერიოდულ ორგანოდ ,,ჩვენი გზა“-დ - მოინათლა. ორივე გამოცემის რედაქტორი იყო გივი კობახიძე და ეს გამოცემები ჰექტოგრაფით მრავლდებოდა.

,,ჩრდილოეთ ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამოცემული ქართული პერიოდულ ორგანოებს შორის განსხვავება იმაში მდგომარეობდა, რომ ,,ცნობის ფურცელი“ იყო მხოლოდ საინფორმაციო რვეული ორგანიზაციის წევრებთან მჭიდრო კავშირის დასამყარებლად და ჩატარებული პრაქტიკული მუშაობის შესახებ ხან დაწვრილებითი, ხან კი ზოგადი ცნობების მისაწოდებლად. ხოლო ,,ჩვენი გზა“ გახლდათ ორგანიზაციის ოფიციალური პერიოდული იდეური ორგანო, როგორც ,,საზოგადოებრივი აზრის სწორი, მიუდგომელი და სინდისიერი გამომხატველი; ქართული საქმის ერთგული მეურნე და საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის დაუღალავი მქადაგებელი!“ (შარაძე 1992: 158-159).

სარედაქციო კოლეგიაში გივი კობახიძესთან ერთად მოწვეული იყო ცნობილი რედაქტორ-გამომცემელი და საზოგადო მოღვაწე გრიგოლ დიასამიძე.

ჟურნალი ,,ჩვენი გზა“ ორ-ენოვანი იყო და მისი სულ 5 ნომერი გამოვიდა. ჟურნალი ,,ჩვენი გზის“ ფურცლებზე დაიბეჭდა გრიგოლ დიასამიძის ,,მოგონება იონა მეუნარგიაზე“.

ჟურნალ ,,ჩვენი გზის“ ხუთი ნომრიდან 1, 2 და 3 ნომერი ორ-ენოვანი იყო. მესამის ინგლისური ნაწილი ცალკეც დაიბეჭდა, ხოლო მეოთხე და მეხუთე ნომრები მთლიანად ინგლისურენოვანი გახლდათ.

1956 წლიდან გივი კობახიძის ინიციატივით გამოვიდა გაზეთ ,,ქართველი ერის“ პირველი და უკანასკნელი ნომერი, რომელიც დიდი ფორმატის 12 გვერდს შეიცავდა.

,,ქართველი ერი“ იყო პირველი ქართული სტამბური გაზეთი (ქართულ-ინგლისური მოწინავით) გამოცემული ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

მალე გივი კობახიძემ გაზეთი ,,ქართველი ერი“ ჟურნალ ,,კრებულად“ გადააკეთა, რომლის პირველი წიგნი ნიუ-იორკში 1957 წელს გამოვიდა. იგი ყო-

ველწლიურ ორგანოდ იყო გათვალისწინებული. თუმცა ,,კრებულის“ მხოლოდ ერთი ნომერი დაიბეჭდა, მაგრამ ის ამ სახითაც იყო ქართული ემიგრანტული ჟურნალისტიკის ისტორიაში მნიშვნელოვანი მოვლენა.

ჟურნალ ,,კრებულის“ ფურცლებიდან ყურადღებას იქცევს გრიგოლ დიასამიძის წერილები: ,,ქართული ეროვნული თეატრი“. იგივე ავტორს ეკუთვნის ნარკვევი ,,ახალი დოკუმენტები დიასამიძეთა საგვარეულოს ისტორიისათვის“. ამავე ნომერში ასევე შთამბეჭდავია ,,აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ და ,,ჩემი მოგონება“.

დიდი გამოხმაურება ჰპოვა მიხეილ თარხნიშვილის მხრიდან გრიგოლ დიასამიძის თხზულებამ ,,ჩემი მოგონება“: ,,ფრიად დამაინტერესა გრიგოლ დიასამიძის (რომელსაც ბერლინიდან ვიცნობ) მოგონებათა მწკრივმა, რაკი მეც გორელი ვარ, ასე თუ ისე, სკრიდან.

მართლაც, რომ საოცარი და საკვირველია ,,აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“, მშვენიერ პოეზიას წააგავს, კითხულობ და ვერ ძღები მისი კითხვით“ (თარხნიშვილი 1958).

ცნობილია, რომ მოგონება პროზაული ჟანრის ნაწარმოებთა ციკლს განეკუთვნება, რომელშიც ყოველთვის პირადული საზოგადოებრივთან არის დაკავშირებული და მონაწილე თუ მოწმე თვითონ ავტორია.

ერთი შეხედვით მოგონება ერთგვარად დღიურს უახლოვდება, მაგრამ განსხვავება დიდია, რადგან დღიურში პირადული ჭარბობს ყოველთვის, მაშინ როცა მოგონებაში საზოგადოებრივი მოვლენებია უპირატესად წარმოდგენილი.

სწორედ, გრიგოლ დიასამიძის ,,ჩემი მოგონება“ დიდ საზოგადოებრივ ამბებთანაა დაკავშირებული და გორის ეპოპეას ასახავს. ამიტომაც იყო იგი საინტერესო ‘სამანს იქით თუ სამანს აქეთ’.

,,მინდა გავიხსენო ჩემი ნასმენ-ნანახი, იმ დროიდან როცა ჩვენი ოჯახი გადასახლდა გორში. ეს მოხდა დაახლოებით 1876 წელს. ჩვენ დავიქირავეთ ბინა მოქალაქე დავიდოვის სახლში, სადაც მოდიოდნენ სტუმრები...

გორში ქართული ინტელიგენცია ბლომად იყრიდა თავს. დიდი ბაასი და კამათი იმართებოდა მნიშვნელოვან საჭირ-ბოროტო საკითხებზე. წარმოიდგინეთ, ახლო-მახლო სოფლებში გაჩდნენ ფარული ბუდეები სოციალისტური და რევოლუციური ელფერით...

გორის მაზრა ძალიან მოიკეთებდა, რომ რუსის ხელისუფლებას ეწყალობებინა ერობა, მაგრამ ამას ვინ დაგიდებდა. მოწყობაზე ჩვენი ქვეყნისა არავინ ფიქრობდა მოხელეებში. პირიქით, ერთ დროს რუსის ღენერლები გაიძახოდნენ ჩვენ საქართველო გვინდა უქართველობოთო. იყო პროექტი ტირიფონის სოფლები აეყარათ, სადღაც გადაესახლებინათ და იქ პოლიგონი გაემართათ სამხედრო ვარჯიშის მიზნით. დიდმა ომმა მოუსწრო და ეს პროექტი პროექტად დარჩა...“ (დიასამიძე 1956: 38).

ამ ამონარიდიდან ნათლად ჩანს თუ როგორ უშლიდა ხელს იმპერიალისტური რუსეთი საქართველოს პოლიტიკურ და ეკონომიურ წინსვლას, მის ეროვნულ სახელმწიფოებრივ განვითარებას.

დიდი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ლიტერატურული მნიშვნელობა აქვს ასევე გრიგოლ დიასამიძის ,,ჩემი მოგონებიდან“ ერთ ასეთ ამონარიდს: ,,გორის ინტელიგენცია მეტად ფხიზელი იყო. როგორც კი მსოფლიოში რამე თვალსაჩინო მოხდებოდა გრძნობიერი ნაწილი მაშინვე გამოეხმაურებდა ხოლმე. მაგალითად, როდესაც უდიდებულესმა იტალიელმა პატრიოტმა ჯუზეპე გარიბალდიმ იტალია ავსტრიისაგან გაანთავისუფლა და აღადგინა ეროვნული სახელმწიფო, გორის ინტელიგენციამ მას გაუგზავნა მილოცვა. რუსის მთავრობამ ამაზე ზომები მიიღო, სურდა აღმოეჩინა და გაეგო, ვინ იყო ამ საქმის მოთავე, მაგრამ ვერაფერს გახდა.

აგრეთვე, როცა გარდაიცვალა საფრანგეთის დიდებული პოლიტიკური მოღვაწე ლეონ გამბეტტა, გორის ინტელიგენციამ, მგონი მწერალ ანტონ ფურცელაძის თაოსნობით გაუგზავნა საფრანგეთს დეპეშე-სამძიმარი. ამანაც შეაძრწუნა უბადრუკი რუსის მთავრობა, დაიწყეს ჩხრეკა-ძიება, მაგრამ აგრეთვე ვერას გახდენ“ (დიასამიძე 1956: 40).

ამ მოგონებაში პირადული საზოგადოებრივთან არის დაკავშირებული, რადგან ავტორი თავად იყო მოგონების მონაწილე. ცხადია, რუსეთის იმპერიას ყოველთვის აშინებდა თავისუფლებისაკენ მსწრაფი ქართველი ერი, რომელთა დასაშინებლად ისინი ყოველ ბოროტ ზრახვებს მიმართავდნენ.

გრიგოლ დიასამიძე ქართველ ქალთა თავდადებულ მოღვაწეობასაც ეხება თავის მოგონებაში.

,,გორში დაარსდა მეოჯახე დედათა აღსაზრდელად საქალებო ინსტიტუ-

ტი... ბევრმა ქალმა მიიღო ამ დედათა ინსტიტუტში სწავლა-განათლება. თუ არ ვცდები საღვთო სჯულის მასწავლებლად მოწვეული იყო ინგილო მამა დიმიტრი ჯანაშვილი.

ისტორიკოს მოსე ჯანაშვილის ძმა თუ მახლობელი ნათესავი. მასწავლებელი მამა დიმიტრი იყო ნიჭიერი მწერალი და მქადაგებელი. მის მიერ გამოცემულ წიგნს ქართველი ქალების შესახებ, ეხლაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. იგი ამ წიგნში ეხება ჩვენს ისტორიასა და კულტურულ ცხოვრებაში სახელ-მოხვეჭილ დედებს.

მამა დიმიტრიმ დიდი პატივისცემა და სიყვარული დაიმსახურა გორელებში. ასეთივე დამსახურებული პიროვნებანი იყვნენ დეკანოზი დიმიტრი ხახუტაშვილი და ღენერალი ალექსანდრე მუსხელის მეუღლე ანნა, ბესარიონ ღოღობერიძის ასული.

სწორედ ამათ, ანნა ბესარიონის ასულმა და დეკანოზმა ხახუტაშვილმა შემდეგ გაითქვეს დიდი სახელი სამაჰმადიანო საქართველოში - ახალციხის რაიონში... ასევე დიდ აქტივობას იჩენდა კულტურული მუშაობის სფეროში - დურმიშხან ჟურულის მეუღლე ქეთევან და მისი ქალი მაქარაშვილისა, განთქმულნი იყვნენ თავიანთი თვალსაჩინო ქველმოქმედებით. სხვათა შორის ქეთევანი იყო მომღერალი: ქართული სიმღერების კილოები კარგად ჰქონდა შეთვისებული. ბევრს ასწავლა ქართული სიმღერა. მე მგონია არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ ნატო გაბუნიასა და ლიზა ჩერქეზიშვილზე ქეთევანმა ამ მხრივ დიდი გავლენა მოახდინა“ (დიასამიძე 1956: 41-42)

,,... გორში იყო აგრეთვე კერძო სასწავლებელიც, მაგალითად, ნინო დიასამიძის ასულს, ლუარსაბ ერისთავის მეუღლეს, ჰქონდა მოწყობილი ჭრა-კერვის სახელოსნო სასწავლებელი. აქ ასწავლიდნენ ქართველ ქალებს ქარგვასა და სხვა ძველ ქართულ ხელსაქმეს. ქალბატონ ნინოს შესწავლილი ჰქონდა ეს საქმიანობა თავის სოფელში, სადაც მამამისს დავითს გამართული ჰქონდა საარბრეშუმო სადგური“ (დიასამიძე 1956: 46).

აშკარაა, რომ გრიგოლ დიასამიძის მოგონება დიდ საზოგადოებრივ ამბებთანაა დაკავშირებული და გამიზნულია გამოსაქვეყნებლად. რადგან ემიგრანტებს ჩვენი ქვეყნის გარდასულ დღეთა ისტორიულ მოვლენების გაცნობასთან ერთად ქვეყნის წინსვლისა თუ გარდაქმნის საქმეში დიდ მამულიშვილთა მოღ-

ვაწეობაც არ დაევიწყებიათ.

,,ჩემი მოგონება“ დღემდე უცნობ მრავალ ფაქტებსაც წარმოგვიდგენს. ყურადსაღებია ერთი ასეთი ამონარიდი: ,,კომპოზიტორ ნიკო სულხანიშვილმა დაამთავრა ოპერა ,,პატარა კახი“ აკაკის პოემა - პიესის მიხედვით. განსვენებული კომპოზიტორი აიღებდა გიტარას და გადმოგვცემდა თავის შენათხზ არიებს. სხვათა შორის ქართული ეროვნული ჰიმნების კონკურსზე უმრავლესობამ მისი ჰიმნი მოიწონა, მაგრამ რადგანაც დამოუკიდებლობის გამოცხადების დროს გამართულ პოლიტიკურ ბანკეტზე, როცა ღენერალმა კრეს-ფონ-კრესენშტაინმა გამოაცხადა საქართველოს სახელმწიფოს აღდგენა და მიულოცა ქართველ ერს ეს დიდებული წამი, როგორც გერმანიის იმპერატორისა და მთავრობის წარმომადგენელმა, პირველად დაუკრეს და იმღერეს ,,დიდება“, ამიტომ ეს დარჩა ჰიმნად“ (დიასამიძე 1956: 49).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ,,დიდების“ ჰიმნის ავტორი გახლდათ კოტე ფოცხვერაშვილი და ეს მოგონება რომ არა, დღეს არავის ეცოდინებოდა საქართველოში ეროვნული ჰიმნების კონკურსი თუ გაიმართა.

ამ მოგონებაში ასევე დღემდე უცნობი ერთი ფაქტიცაა საინტერესო: ,,სოსიკო მერკვილაძის გამოცემებიდან მახსოვს ცალკე წიგნაკი, რაჭის ერისთავის როსტომის და სოლომონ მეფის ურთიერთ ბრძოლის შესახებ, სიკო კანდელაკის მიერ ნაამბობი.

პირველად ეს ამბავი დაიბეჭდა გიორგი წერეთლის ,,კვალში“. მე თვითონ მინახავს ხელნაწერი, რამდენადმე შესწორებული, არ ვიცი აკაკი, თუ გიორგი წერეთლის ხელით. სანდრო აბაშელმა აკაკის ნაწარმოებთა საჩვენებელში ეს თხზულება გამოაცხადა აკაკისად, მაგრამ ეს სწორი არ არის.

მე თვით მინახავს ეს ნაწერი და იგი არც გიორგისა იყო, და არც აკაკისა“ (დიასამიძე 1956: 49).

აშკარაა, გრიგოლ დიასამიძის ,,ჩემი მოგონება“ დღემდე მრავალ უცნობ ფაქტსა თუ მოვლენას ხდის ფარდას, ბევრ ბუნდოვან მოვლენას რეალურად ასახავს და ააშკარავებს, რითაც მჭერმეტყველურ საბუთებს წარმოადგენს სამართლებრივი ისტორიის შესაქმნელად.

ასე რომ, ამერიკის შეერთებულ შტატებში ქართულ-ინგლისური მოწინავით გამოსული ჰექტოგრაფით გამრავლებული ,,ცნობის ფურცელი“ და ,,ჩვენი გზა“, ასევე გაზეთი ,,ქართველი ერი“ და ჟურნალი ,,კრებული“ მიზანდასახუ-

ლად აცნობდა მკითხველს: ჩრდილო ამერიკის შეერთებულ შტატებში მცხოვრებ ქართველებს მშობლიურ ენაზე ქართული კულტურის ისტორიის, ლიტერატურის, ხელოვნებისა და ზნე-ჩვეულებების ამსახველ მასალებს. რათა არ დაევიწყებიათ მათი ძველი სამშობლო, სადაც მისი წინაპრები ცხოვრობდნენ...

ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამოსული ქართული პერიოდიკა ასახავდა საქართველოს პოლიტიკურ, ეროვნულ და ზნეობრივ უფლებებს, მის დღევანდელ მდგომარეობას, რაც თავისთავად ხელს უწყობდა საქართველოს დამოუკიდებლობის იდეის პოპულარიზაციას შეერთებულ შტატებში. ამით კი მათ გარკვეული წვლილი შეჰქონდათ საქართველოს დამოუკიდებლობის საქმეში, რომელიც მოპოვებული იყო 1918 წელს და ძალით დათრგუნული იყო 1921 წელს რუსი ბოლშევიკების მიერ. ყოველივე ამით ერთ ფოკუსში იყრიდა თავს ქართველთა ამერიკაში გადმოსახლების ისტორია, რათა იგი საგანგებო შესწავლის საგანი გამხდარიყო.

და, რაც მთავარია ამერიკის კონტინენტზე გამოსული პერიოდიკა ხელს უწყობდა საქართველოს დამოუკიდებლობის იდეის პოპულარიზაციას შეერთებულ შტატებში, რათა მათი მხარდაჭერით მიეღწიათ საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენისათვის, რომელიც მათ რუსის ბოლშევიკებმა 1921 წელს წაართვეს.

საერთოდ, მსგავსი მოგონებები, მეცნიერულ-ლიტერატურული თუ პოლიტიკური ხასიათის ნარკვევები თუ წერილები, პოეზიისა და პროზის ნიმუშები თავისთავად უდიდეს როლს ასრულებდა ემიგრაციის კონსოლიდაციისა და ქართული მენტალიტეტის შენარჩუნებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

დიასამიძე, გრ. ,,ჩემი მოგონება“. *ქართველი ერი*, N1, ნიუ-იორკი, 1956.

თარხნიშვილი, მ. პირადი წერილი, რომი, 24.4.1958.

შარაძე, გ. *ამერიკელი ქართველები*. თბილისი, 1992.

ქალი–პრეზიდენტების ფენომენი XXI საუკუნის ლათინურ ამერიკაში

ელენე მეძმარიაშვილი, ბესიკ გოგინავა
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

PHENOMENON OF WOMEN-PRESIDENTS IN 21ST CENTURY LATIN AMERICA

ELENE MEDZMARIASHVILI, BESIK GOGINAVA
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: The paper examines one of the interesting development of Latin American countries, which occurred especially in the first two decades of the 21st century, when women were at the head of six Latin American countries. What was the reason for this? Who were these ladies? What was common and different between them? These are the questions I try to answer.

As a result of the research, the following were revealed: 1. The tradition, according to which, since the 1970s in Latin America, the presidential chair was inherited from several spouses of the First Lady. The way from the status of the First Lady to the presidency of the country was passed by several women (for example, Isabelle Peron and Cristina Fernandez de Kirchner in Argentina, Mireya Moscoso in Panama). Involvement in social programs during the time of the first lady made their chances of becoming president real; 2. Under female presidents, the representation of women in government is lower than in other countries, which was mainly the result of the public mood; 3. Marrying an influential politician is not the only way for women to reach political leadership in Latin American countries. Examples of this are Laura Chinchilla in Costa Rica, Michelle Bachelet in Chile, Dilma Rousseff in Brazil, and others. 4. One of the most important factors for the increase of women in public positions is globalization, which has given impetus to the rise of feminism in the Latin American region. 5. Increasing the role of women in politics does not mean improving women's rights in Latin American civil society. Many researches

confirm that women in the countries of the continent enjoy fewer rights and opportunities than men. 6. Women's issues have never been a priority for Latin American female presidents.

Nevertheless, by empowering women in politics, Latin America has taken a huge step against the macho stereotypical traditions reigning in the continent. However, the ongoing violence against women in the region proves that more changes are needed in the countries of the continent.

At the same time, the abundance of female presidents in the first two decades of the 21st century in Latin American countries can be considered as a specificity of this region, its phenomenon.

Keywords: Latin America, Women Studies, Politics, History.

ქალების თანასწორუფლებიანი მონაწილეობა და ლიდერობა პოლიტიკურ თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მდგრადი განვითარების მიღწევის აუცილებელი პირობაა. მიუხედავად ამისა, ბოლო მონაცემები მეტყველებს იმაზე, რომ პოლიტიკაში გენდერულ თანასწორუფლებიანობამდე ჯერ კიდევ საკმაოდ შორს არის. ამიტომ ექცევა ამ საკითხს ასეთი დიდი ყურადღება დღევანდელ მსოფლიოში და ყოველი ქვეყნის, რეგიონის მიღწევა ამ მიმართულებით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. ჩემი სტატიის სათაურიც შეიძლება ზოგიერთს გაზვიადებულად მოეჩვენოს, ვინაიდან ის ფენომენი, რომლის გაგრძელებას ბევრი ელოდა, 2022 წლისთვის, იმედია დროებით, ისტორიას ჩაბარდა და ლათინურ ამერიკაში წინა ათწლეულისგან განსხვავებული სურათი შეიქმნა. ასეთი სურათი უპირველესად ქალ-პრეზიდენტებს ეხება. კარიბის ზღვის მხოლოდ სამ ქვეყანაში და ტერიტორიებზე ქალები იკავებენ გადაწყვეტილების მიმღებ თანამდებობებს აღმასრულებელი შტოს უმაღლეს დონეზე; ბარბადოსსა და არუბას ჰყავთ ქალი პრემიერ-მინისტრი, ხოლო ტრინიდადსა და ტობაგოში ქალი პრეზიდენტის თანამდებობას იკავებს. 2021 წლის ნოემბერში გარღვევა მოხდა ცენტრალური ამერიკის ერთ-ერთ ყველაზე კონსერვატიულ სახელმწიფოში - ჰონდურასში, სადაც საპრეზიდენტო არჩევნებში ყოფილმა პირველმა ქალბატონმა 62 წლის ხიომარა კასტრომ მნიშვნელოვანი უპირატესობით გაიმარჯვა. მის გამარჯვებას ჰონდურასში გარდამტეხ

მომენტად თვლიან. (Suarez 2022) ამგვარად, ლათინურ ამერიკაში კვლავ გამოჩნდა ქალი-პრეზიდენტი.

ამავე დროს, ლათინური ამერიკისა და კარიბის რეგიონმა, რომელიც მსოფლიოში გენდერული უთანასწორობის ერთ-ერთ მთავარ კერად ითვლება, ჯერ კიდევ 21-ე საუკუნის პირველ ათწლეულში პოლიტიკაში ქალთა როლის გაზრდით მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. უკვე მეორე ათწლეულში, მაშინ, როდესაც რეგიონის ექვსი სახელმწიფოსა და ხელისუფლების სათავეში ქალი ლიდერი იმყოფებოდა, მსოფლიოს სხვა რეგიონებთან შედარებით, წარმომადგენლობით ორგანოებში ქალების რაოდენობის ძალიან მაღალი ციფრები დაფიქსირდა. მაგალითად, გაეროს ქალთა (U.N. Women) და საპარლამენტთაშორისო კავშირის (Inter-Parliamentary Union) 2012 წლის კვლევების თანახმად, საკანონმდებლო ორგანოებში ქალთა წარმომადგენლობის მიხედვით ლათინურ ამერიკას, ჩრდილოეთ ევროპის შემდეგ, 22.5%-ით (Torregrosa Lopez 2012) ყველაზე მაღალი მაჩვენებელი ჰქონდა მსოფლიოში. 2022 წლისთვის ეს მაჩვენებელი კიდევ უფრო გაიზარდა და გაეროს ლათინური ამერიკისა და კარიბის ქვეყნების გენდერული თანასწორობის ობსერვატორიის ცნობით, სამხრეთ და ცენტრალურ ამერიკაში 34.9%-ს მიაღწია (UIP 2022), კარიბის ქვეყნებში კი - 40.9%-ს (Gender Equality... 2021).

2018 წლის კონგრესში არჩევნების შემდეგ, მექსიკა ლათინური ამერიკის კიდევ ორ ქვეყანასთან ერთად აღმოჩნდა მსოფლიოს ქვეყნების პირველ ოთხეულში, სადაც საკანონმდებლო ორგანოებში ქალების ყველაზე მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლობაა და საშუალოდ 50%-ს უდრის. ეს ქვეყნებია კუბა - 53%-ზე მეტი, ბოლოვია - დაახლ. 52% და მექსიკა - დაახლ. 50% (Gonzales 2018: 4). აღსანიშნავია, რომ 2014-დან 2018 წლისთვის ქალების წარმომადგენლობა საკანონმდებლო ორგანოებში თითქმის ყველა ლათინოამერიკულ ქვეყანაში გაიზარდა, ყველაზე დიდი პროგრესი მაინც ბოლოვიას აქვს, სადაც 2014 წლის 50 ქალ კონგრესის წევრს 2018 წელს 36 დაემატა და 86 გახდა, ანუ ზრდამ 72% შეადგინა (Gonzales 2018: 3). 2022 წლისთვის ბოლივიაში ზედა პალატაში 130 დეპუტატიდან 60 ქალი იყო (46.2%), ზედა პალატაში კი - 36-დან 20 (55.6%)! (Monthly ranking of women in national parliaments 2022).

აღნიშნული კვლევის თანახმად, 2022 წლის ამ რეიტინგში კუბას მსოფლიოში მე-2 ადგილი უკავია, ნიკარაგუასა და მექსიკას, შესაბამისად, მე-3 და მე-4 ადგილები.[1] საინტერესოა, რომ რეგიონის ყოფილი კოლონიზატორები ესპანეთი და პორტუგალია იმავე რეიტინში, 2019 წლის მონაცემებით, მე-18 და 28-ე ადგილებს იკავებენ, შეერთებულ შტატები 72-ეა 27.7%-ით, ხოლო საქართველო - 120-ე 19.1%-ით (Monthly ranking of women in national parliaments 2022).

გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის კვლევის თანახმად, 2022 წლის სექტემბრისთვის მსოფლიოს მხოლოდ 28 ქვეყანაში 30 ქალი იკავებს სახელმწიფოს ან მთავრობის მეთაურის თანამდებობას. მხოლოდ 13 ქვეყანაში ქალები სახელმწიფოს სათავეში დგანან და 15 ქვეყანაში მთარობის მეთაურები არიან (Facts and figures...2022). სტატისტიკის თანახმად ლათინური ამერიკის 12 ქვეყანაში ვიცე-პრეზიდენტის თანამდებობა 15 ქალს ეკავა. მაგალითად, კუბაში 6 ვიცე-პრეზიდენტიდან 3 ქალია. (Gonzalez 2018)

2012 წლის კვლევის მიხედვით, ქალი მინისტრების რაოდენობის მხრივ, ლათინური ამერიკის ქვეყნებს ბევრად უკეთესი მდგომარეობა ჰქონდათ. მსოფლიოს ქვეყნებს შორის პირველ ათეულში სამი, მეორე ათეულში ერთი და მესამე ათეულში რეგიონის ექვსი ქვეყანა შედიოდა (Women in Ministerials Position 2012: 1). ლათინურ ამერიკაში ქალი მინისტრების რაოდენობა განსაკუთრებით ბოლო წლებში გაიზარდა. ამ მხრივ პირველ ადგილზეა ჩილე, სადაც 2022 წლის მარტისთვის ქალები მინისტრთა კაბინეტის 58%-ს შეადგენდნენ, ლათინური ამერიკის ზოგადი მაჩვენებელი კი 28.7% იყო (Executive power: percentage of women in ministerial cabinet positions 2022), ხუთი პროცენტით მეტი, ვიდრე 2012 წელს. 2012 წლის ამ რეიტინგში შეერთებულ შტატებს 27.3%-ით 25-ე ადგილი ეკავა, საქართველო კი 50-ე იყო 15.8%-ით (Women in Ministerials Position 2012: 1).

1 მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ 1991 წლიდან არგენტინაში გენდერული კვოტირების სისტემა მოქმედებს, რომლის თანახმადაც, კონგრესში ქალებს ადგილების 30% უნდა ჰქონდეთ, არგენტინა ამ მოწინავე ქვეყნებს შორის არ არის. იგი მსოფლიოს ორ ქვეყანას შორის არის (მეორე ნეპალია), სადაც 1995 წლისთვის აღნიშნული სისტემა საკანონმდებლო დონეზე იყო დარეგულირებული. კვოტირება ლათინური ამერიკის 14 ქვეყანაში მოქმედებს, თუმცა კუბაში არა, რომელიც ქალების პოლიტიკაში ჩართულობით ლიდერ-ქვეყანას წარმოადგენს. (Lopez 2012)

2022 წლის მონაცემებით, ადგილობრივ, მუნიციპალურ ხელისუფლებაში ქალების რაოდენობით ლათინური ამერიკის ქვეყნების პოზიციები არც ისე მაღალია, თუ არ ჩავთვლით ბოლივიას, რომელსაც მეორე ადგილი უკავია (Berevoescu & Ballington 2022: 21).

ამგვარად, ლათინური ამერიკის ზოგიერთ ქვეყანაში ქალების როლი პოლიტიკაში, მსოფლიოს სხვა ქვეყნებთან შედარებით, მაღალია. მიუხედავად ამისა, ამ რეგიონში ქალების თანასწორუფლებიანობის მისაღწევად პირობები ჯერ მომწიფებული არ არის და ქალი-პრეზიდენტების რაოდენობასაც XXI საუკუნის პირველ ორ დეკადაში ამაზე დიდი გავლენა არ მოუხდენია.

მაინც რა იყო მსოფლიოს ამ რეგიონში ქალების სახელმწიფოთა პირველ პირებად ერთდროულად მოსვლის მიზეზი? ეს დამთხვევა იყო და შემთხვევით მოხდა, თუ რაიმე ობიექტურმა მიზეზებმა გამოიწვია და კანონზომიერებას წარმოადგენდა. დღეს ამ საკითხის კვლევა უფრო მარტივია, ვიდრე ადრე იყო. მართალია დიდი დრო არ გასულა ამ, ვფიქრობ, ფენომენის შემდეგ, მაგრამ შეფასება ჩვენი გადასახედიდან უფრო შესაძლებელი გახდა.

ქალი-ლიდერები ლათინური ამერიკის რეგიონისთვის სიახლეს არ წარმოადგენს. თუმცა, 2014 წლისთვის იქ სამი მოქმედი და ერთი არჩეული ქალი-პრეზიდენტი იმყოფებოდა სახელმწიფოს სათავეში: დილმა რუსეფი ბრაზილიაში, ლაურა ჩინჩილია კოსტა რიკაში, კრისტინა ფერნანდეს დე კირხნერი არგენტინაში და მიშელ ბაჩელეტი ჩილეში, რომელმაც საპრეზიდენტო პოსტი ოფიციალურად 2014 წლის პირველ ნახევარში დაიკავა. ასევე, პირველად მათ ისტორიაში ქალი პრემიერ-მინისტრები იმყოფებოდნენ ტრინიდადი და ტობაგოსა[1] და იამაიკის[2] კუნძულების ხელისუფლების სათავეში. (Gonzales 2018: 4)

21-ე საუკუნეში ლათინურმა ამერიკამ ერთადერთი ქალი-პრეზიდენტით შეაბიჯა. მირეია მოსკოსო პანამის პრეზიდენტად 1999 წლის მაისში აირჩიეს. აღსანიშნავია, რომ 2000 წლის დასაწყისში, პანამის ჩათვლით, მსოფლიოს მხოლოდ ოთხ სახელმწიფოს ჰყავდა ქალი ლიდერი ხელისუფლების სათავეში, მათ შორის, შრი ლანკას, ირლანდიასა და ლატვიას.

1 კამლა პერსად-ბისესარი - ტრინიდადი და ტობაგოს პირველი პრემიერ მინისტრი ქალი 2010 წლიდან.

2 პორტია სიმპსონ-მილერი - იამაიკის პირველი პრემიერ-მინისტრი ქალი 2012 წლიდან.

ყველაფერი კი ისაბელ პერონიდან დაიწყო, რომელიც 1974 წელს არგენტინასა და მთელ მსოფლიოში პირველი ქალი-პრეზიდენტი გახდა.[1] სწორედ *ისაბელ პერონმა დაუდო სათავე პარადოქსს, რომელიც მოგვიანებით ლათინურ ამერიკასა და მის ფარგლებს გარეთაც გავრცელდა.* ისევე, როგორც თავად ისაბელს, სხვა არაერთ პირველ ლედის მეუღლისგან მემკვიდრეობით საპრეზიდენტო სავარძელი ერგო. გზა პირველი ლედის სტატუსიდან ქვეყნის პრეზიდენტობამდე არაერთმა ქალბატონმა გაიარა.[2] მათ შორის, არგენტინის პრეზიდენტმა კრისტინა ფერნანდეს დე კირხნერმა, რომელიც არგენტინის რიგით მეორე ქალი-პრეზიდენტი გახდა. ისაბელის გაპრეზიდენტებამ არაერთ ქალბატონს აღუძრა სურვილი ქვეყნის მმართველი გამხდარიყო. მათ შორის იყო XX საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ქალი-ლიდერი, რუმინეთის დიქტატორი - ელენა ჩაუშესკუ. ისაბელის გაპრეზიდენტების შემდეგ მან შემდეგი განცხადება გააკეთა: „თუ კარაკასელ კახპას შეუძლია ეს, რატომ არ შეიძლება მე, განათლებული ქალი, გავხდე პრეზიდეტი?“[3] (Thomas 2017)

სანამ ევა პერონი არგენტინის პირველი ქალბატონი გახდებოდა, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში ამ ტიტულის მატარებლები თავიანთი ქმრების პოლიტიკურ კარიერაში მხოლოდ მოკრძალებულ როლს ასრულებდნენ. არსებითად, ისინი წარმოადგენდნენ გარკვეული სახის ორნამენტს, რომელიც პოზიტიურად აისახებოდა მათ მეუღლეებზე, თუმცა აქტიური პოლიტიკისგან ისინი შორს იდგნენ. 1970-იანი წლებიდან კი ლათინოამერიკელმა პირველმა ქალბატონებმა თანდათანობით გააფართოვეს პოლიტიკური გავლენა. მაგალითი მათ ჯერ კიდევ ევა პერონმა მისცა (Taylor 1979). მრავალმა მათგან-

1 მიუხედავად იმისა, რომ ისაბელ პერონს მსოფლიოში პირველი ქალი-პრეზიდენტის სტატუსი ერგო, იგი არ ყოფილა სახელმწიფოს პირველი ლიდერი ქალი. აღნიშნული პოზიცია 1960 წელს სირიმავო ბანდარანაიკემ დაიკავა, რომელიც შრი ლანკისა (1972 წლამდე ცეილონის) და თანამედროვე მსოფლიოში სახელმწიფოს პირველი რეალური ქალი-მმართველი გახდა. აღნიშნული მინიშნება არ ეხება მონარქიულ მმართველობებს.

2 თავიანთი მეუღლეების გაპრეზიდენტებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ნიკარაგუაში ვიოლეტა ჩამოროს მეუღლემ ისევე, როგორც ჯანეტ როზენბერგ ჯაგანის მეუღლემ გაიანაში და მირეია მოსკოსოს მეუღლემ პანამაში.

3 “If the whore of Caracas can do it, why not me, a woman of science?“ - ელენა ჩაუშესკუ ისაბელ პერონის შესახებ.

მა გადამწყვეტი როლიც კი შეასრულა მეუღლის პოლიტიკურ აღმასვლაში, ზოგიერთმა კი თვითონ დაიკავა მეუღლის სავარძელი.

რამ შეუწყო ხელი ლათინოამერიკელი პირველი ქალბატონების პოლიტიკური როლის ზრდას?

ვფიქრობ, გადამწყვეტი ფაქტორი, რამაც განაპირობა ლათინოამერიკელი პირველი ქალბატონების პოლიტიკური აღზევება იყო ის, რომ ტრადიციულად ისინი *სოციალურ პროგრამებში იყვნენ ჩართულები და ძირითადად აქცენტს ღარიბ მასებზე აკეთებდნენ* - ცდილობდნენ ხელმოკლე ოჯახებისთვის უკეთესი სოციალური გარემოს შექმნასა და მათი ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას. მათ პირდაპირი კონტაქტი ჰქონდათ ადამიანებთან, რომლებიც სიღარიბის ზღვარს მიღმა იმყოფებოდნენ. კონტინენტის ქვეყნებში კი ამ ადამიანების რიცხვი 40%-საც აღემატებოდა. ამგვარად, პირველმა ქალბატონებმა დაბალ ფენებში დადებითი ემოციები გამოიწვიეს. სოციალური დახმარების შედეგად მათ გაუჩნდათ შეგრძნება, რომ არსებობს გავლენიანი პოლიტიკური ფიგურა, რომელსაც სხვებზე უკეთ ესმის მათი და მათი საჭიროებების, მიუხედავად იმისა, თუ რა დახმარებას იღებდნენ ისინი სოციალური პროგრამების შედეგად. შესაბამისად, *ამ ადამიანების ნდობამ და მხარდაჭერამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა ყოფილი პირველი ქალბატონების საპრეზიდენტო არჩევნებში გამარჯვებასა და პრეზიდენტის თანამდებობის დაკავებაში.*

თუმცა, მას შემდეგ, რაც ქალბატონები პრეზიდენტები ხდებოდნენ, როგორც წესი, დაპირებებს ივიწყებდნენ. თუ გადავხედავთ კვლევის შედეგებს, ხშირად ქალთა წარმომადგენლობის მიხედვით ის ქვეყნები არიან შედარებით ბოლო ადგილებზე, რომლებსაც ქალი პრეზიდენტები მართავდნენ. მაგალითად, ბრაზილია. თუმცა, არსებობს მეორე გარემოებაც. როდესაც მიშელ ბაჩელეტმა მთავრობის კაბინეტში ქალებისა და კაცების რაოდენობის გათანაბრება სცადა, ამან საზოგადოებაში დიდი პროტესტი გამოიწვია, რის გამოც პრეზიდენტმა სასურველ შედეგს ვერ მიაღწია.

ხშირად, როდესაც მოსახლეობის ღარიბ მასებს ეკითხებიან, თუ ვის ისურვებდნენ პრეზიდენტად, ისინი ქვეყნის პირველ ლედის ასახელებენ, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს მათ უზარმაზარ პოპულარობასა და გავლენას ფართო მასებში. ამის მაგალითია დომინიკის რესპუბლიკის პირველი ლედი - მარ-

გარიტა კადენიო დე ფერნანდესი, რომელიც თავისი სოციალური პროგრამებიდან გამომდინარე, ქვეყანაში უსაზღვრო პოპულარობით სარგებლობდა და მოსახლეობა ხშირად ასახელებდა მას სასურველ პრეზიდენტად. (Dona Margarita Cedeno de Fernandez 2012) ამის გამო არსებობს გამოთქმა, რომ ლათინოამერიკელი პირველი ქალბატონები მუდმივ საარჩევნო კამპანიაში არიან ჩართულები.

ძირითადად, პირველი ქალბატონები ყურადღებას მათი *ქარიზმით* იპყრობენ და უბრალო მოქალაქეების ყურადღების ცენტრში ხვდებიან. ცხადია, არსებობენ ქარიზმატული მამაკაცი პრეზიდენტებიც, მაგრამ მათი ქარიზმატული პირველი ქალბატონები უფრო ადვილად ხდებიან აღტაცების ობიექტები. საზოგადოებაში პოპულარობის მოპოვების შემდეგ, მათი ეს პოპულარობა და გავლენა დადებითად აისახება მეუღლეების იმიჯზე და პროპორციულად პრეზიდენტის პოპულარობაც იზრდება. უფრო მეტიც, პრეზიდენტები ყოველთვის ცდილობენ მათი მეუღლეების პოპულარობა თავისავე სასარგებლოდ გამოიყენონ. ამის მაგალითია მექსიკის პრეზიდენტი ენრიკე პენია ნიეტო, რომლის პოპულარობა პირდაპირ იყო დაკავშირებული მისი მეუღლის სახელთან, საპნის ოპერების ცნობილი და მექსიკელების უსაყვარლესი მსახიობის - *ანხელიკა რივერას* სახელთან. 2012 წლის საპრეზიდენტო არჩევნებისთვის პენია ნიეტოსა და ანხელიკა რივერას წყვილი ყველაზე ქარიზმატულ წყვილად დაასახელეს, რამაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ნიეტოს ტრიუმფალურ გამარჯვებაში, თუმცა ამან მისთვის პრეზიდენტის სავარძელი მეორე ვადით ვერ უზრუნველყო, რის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ პირველი ქალბატონის კორუფციულ სკანდალში გახვევა იყო (Estevez 2014).

ერთ-ერთი *უკანასკნელი პირველი ლედი, რომელმაც საკუთარი მეუღლის თანამდებობიდან წასვლის შემდეგ საპრეზიდენტო პოსტის დაკავება სცადა იყო ქსიომარა კასტრო დე სელაია* ჰონდურასში. თუმცა, 2013 წლის 24 ნოემბერს გამართულ საპრეზიდენტო არჩევნებში მან მხოლოდ მეორე ადგილი დაიკავა.

გაპრეზიდენტების ისაბელ პერონისეული მოდელი 2007 წელს პროფესიით ჟურნალისტმა კრისტინა ფერნანდეს დე კირხნერმა გამოიყენა ისევ არგენ-

ტინაში.[1] მან პრეზიდენტის პოსტზე საკუთარი მეუღლე - ნესტორ კირხნერი ჩაანაცვლა. თუმცა, არ იქნებოდა მართებული იმის აღნიშვნა, რომ კრისტინას მემკვიდრეობით ერგო პრეზიდენტის პოსტი, რადგანაც სანამ 2003 წელს ნესტორ კირხნერს ქვეყნის პრეზიდენტად აირჩევდნენ, კრისტინა უკვე შემდგარი პოლიტიკოსი იყო. თავისი პოლიტიკური კარიერის ადრეულ წლებში კრისტინას საკუთარი ხასიათიდან გამომდინარე „დედოფალი კრისტინაც“ კი უწოდეს. მას არგენტინის საკანონმდებლო ორგანოში ოთხი წლის განმავლობაში ეკავა სანტა კრუსისა და ბუენოს აირესის პროვინციების სენატორის თანამდებობა, ხოლო 1997-2001 წლებში იგი კონგრესში სანტა კრუსის დეპუტატი იყო. პოლიტიკური მოღვაწეობა მან მეუღლის გაპრეზიდენტების შემდეგაც განაგრძო. კრისტინამ სენატორის პოსტი 2007 წლამდე შეინარჩუნა და შესანიშნავად შეუთავსა ქვეყნის პირველი ლედის სტატუსს.[2] (Profile: Cristina Fernández de Kirchner 2022)

ნესტორ კირხნერის გაპრეზიდენტების შემდეგ კრისტინამ უზარმაზარი გავლენა მოიპოვა ქვეყანაში, როგორც პირველმა ლედიმ და როგორც სენატორმა. 2007 წელს იგი პოლიტიკური მოძრაობა „გამარჯვების ფრონტის“ საპრეზიდენტო კანდიდატი გახდა. იმავე წლის ოქტომბერში გამართულ საპრეზიდენტო არჩევნებში იგი პირველსავე ტურში ამომრჩეველთა ხმების 45.3%-ით ქვეყნის პრეზიდენტი გახდა. კრისტინამ არჩევნებში უმთავრესი მეტოქე 23%-ით დაამარცხა. აღსანიშნავია, რომ 2007 წლის არჩევნებში პრეზიდენტის სავარძლისთვის კრისტინას ისევ ქალბატონი ეცილებოდა. „სამოქალაქო კოალიციის“ საპრეზიდენტო კანდიდატმა ელისა კარიომ ხმების 22% მიიღო. კრისტინა უზარმაზარი პოპულარობით სარგებლობდა ქა-

1 კრისტინა ფერნანდესი 1953 წლის 19 თებერვალს ქალაქ ლა პლატაში, არგენტინაში, ესპანელი წარმომავლობის ავტობუსის მძღოლის ედუარდო ფერნანდესისა და გერმანული წარმოშობის ოფელია ესთერ უილჰელმის ოჯახში დაიბადა. უმაღლესი განათლება მან ლა პლატის სახელმწიფო უნივერსიტეტში იურიდიული განხრით მიიღო. ამავდროულად, პერონისტთა (ხუსტიციალისტები) ახალგაზრდული მოძრაობის აქტივისტი გახდა. 1973 წელს მომავალი მეუღლე - ნესტორ კირხნერი გაიცნო და 1975 წელს მასზე დაქორწინდა. მათ ორი შვილი - მაქსიმო და ფლორენსია შეეძინათ. ნესტორ კირხნერი 2010 წლის 27 ოქტომბერს გარდაიცვალა.

2 კრისტინა ფერნანდესი 1995-1997 წლებში სანტა კრუსის პროვინციის სენატორი იყო. 1997-2001 წლებში ამავე პროვინციის დეპუტატი. 2001-2005 წლებში ისევ სანტა კრუსის სენატორი გახდა, ხოლო 2005-2007 წლებში უკვე ბუენოს აირესის პროვინციის სენატორი. თუმცა, კრისტინას პროვინციის საკანონმდებლო ორგანოში არჩევითი თანამდებობა 1991 წლის მაისიდან ეკავა.

ლაქების გარეთ მუშათა კლასსა და ქალაქის ღარიბ ფენებში მაშინ, როდესაც კარიოს ძირითადად ქალაქის საშუალო კლასი უჭერდა მხარს (Cristina Fernández de Kirchner 2022).

ისაბელ პერონისგან განსხვავებით, რომელიც ქვეყნის ვიცე-პრეზიდენტად აირჩიეს, ხოლო პრეზიდენტის პოსტი ავტომატურად დაიკავა ხუან პერონის გარდაცვალების შემდეგ, კრისტინა ქვეყნის დემოკრატიულად არჩეული პრეზიდეტი გახდა. 2007 წლის საპრეზიდენტო არჩევნები იყო ერთ-ერთი ყველაზე დემოკრატიული არჩევნები, რაც კი ოდესმე ქვეყანაში ჩატარებულა. საპრეზიდენტო ტრანზიციის ამგვარი ფორმა იმის მანიშნებელი იყო, რომ არგენტინაში დემოკრატია აღდგა. თუმცა, კრისტინას გაპრეზიდენტების შემდეგ ნესტორ კირხნერი აქტიურ პოლიტიკაში დარჩა თავისი მეუღლის მხარდამხარ, რის გამოც მათი წყვილი პრესაში „საპრეზიდენტო ქორწნების“ ტერმინით მოიხსენიეს. პოლიტიკურმა ანალიტიკოსებმა მმართველობის ამგვარი ფორმა დიარქიასაც კი შეადარეს.[1] (Presidency of Cristina Fernández de Kirchner 2018)

პირველი ოთხი წლის განმავლობაში, მიუხედავად მნიშვნელოვანი წარმატებებისა, პრეზიდენტს ხშირად ადანაშაულებდნენ ადამიანის უფლებების უხეშ დარღვევაში, კორუფციაში, კრონი კაპიტალიზმში[2], ეროვნული სტატისტიკის გაყალბებაში, თავისუფალი მედიის შევიწროებასა და ა.შ., მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია კრისტინას პოპულარობის ზრდისთვის, რამაც არჩევნებში მისი ხელახლა გამარჯვება განაპირობა. 2011 წლის ოქტომბრის საპრეზიდენტო არჩევნებში მას 12 მილონამდე ამომრჩეველმა მისცა ხმა. იგი განსაკუთრებით პოპულარული აღმოჩნდა ღარიბებსა და 30-44 წლის იმ ამომრჩეველთა შორის.[3] კრისტინა ფერნანდესი ხმათა რეკორდული რაოდენობით - 54.1%-ით არგენტინის მეორე ვადით არჩეული პრეზიდენტი გახდა. (Presidency of Cristina Fernández de Kirchner 2018) მისი პოპულარობის კიდევ ერთი დამადასტურებელი ფაქტია ის, რომ 2019 წელს ახლადარჩეულმა პრეზიდენ-

1 წყვილს ხშირად “სამხრეთ ამერიკის კლინტონებსაც“ კი უწოდებდნენ.

2 ეკონომიკური მოდელი, სადაც ბიზნესის წარმატება დამოკიდებულია ბიზნესმენების კავშირებზე პოლიტიკურ კლასთან (ლიცენზიების , სახელმწიფო დაკვეთების, სუბსიდიების მიღება და სხვა).

3 2011 წლის საპრეზიდენტო არჩევნებზე კრისტინა ფერნანდესს ღარიბთა ფენის 65.2%-მა, ხოლო 30-44 წლის ასაკის ამომრჩეველთა 54.6%-მა მისცა ხმა.

ტმა ალბერტო ფერნანდესმა კრისტინა კირხნერი ვიცე-პრეზიდენტად დაასახელა (Profile: Cristina Fernández de Kirchner 2022).

და მაიც, რამ განაპირობა კრისტინას ასეთი წარმატება? ამის ახსნის რამდენიმე მიზეზი არსებობს: უპირველეს ყოვლისა, როგორც უკვე ზემოთ აღინიშნა, სანამ პირველი ლედი გახდებოდა, იგი აქტიურ პოლიტიკურ საქმიანობას ეწეოდა და როგორც სენატორი უფრო პოპულარული იყო, ვიდრე ნესტორი. ჯორჯ ვოშინგტონის უნივერსიტეტის პროფესორი სილვიო ვეისბორდი აღნიშნავს, რომ კრისტინა ცნობილი იყო არა როგორც ვიღაცის ცოლი, არამედ როგორც საკმაოდ მნიშვნელოვანი სენატორი და შესამჩნევი ფიგურა ჯერ კიდევ მანამ, სანამ პირველი ლედი გახდებოდა (Navarro 2011).

გარდა ამისა, მის არჩევაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა კრისტინას წინასაარჩევნო დაპირებამ, რომ იგი თავისი მეუღლის პოლიტიკურ კურსს გააგრძელებდა. ამავდროულად, მან შედარებით „მეგობრული“ მიდგომა გამოიჩინა ოპოზიციის მიმართ. მის წარმატებაზე პირდაპირ იმოქმედა იმ პოპულარობის ბუმმა, რომელიც მას პირველი ლედის რანგში ყოფნის პერიოდში ხვდა წილად.

და ბოლოს, კრისტინამ გააგრძელა პოლიტიკურად აქტიური არგენტინელი პირველი ქალბატონების ტრადიცია, ისეთების, როგორებიც იყვნენ ევა პერონი და პრეზიდენტ ედუარდე დუალდეს (2002-2003) მეუღლე ჰილდა „ჩიჩე“ გონსალეს დე დუალდე, რომელსაც სოციალური უზრუნველყოფის ეროვნული საბჭოს ხელმძღვანელის თანამდებობა ეკავა, შემდეგ კი ბუენოს აირესის პროვინციის სენატორის. ამ ტრადიციის გამო, ფერნანდესის შესვლას პოლიტიკაში არგენტინაში ნაკლები წინააღმდეგობა შეხვდა, ვიდრე სხვა ლათინოამერიკულ ქვეყანაში შეიძლება ჰქონოდა. მაგალითად, მექსიკის ყოფილი პრეზიდენტის ვისენტე ფოქსის მეუღლე მარტა სააგუნს.[1] რომელსაც პოლიტიკაში შესვლა ძალიან გაუჭირდა. მარტას არაპოპულარობას მის მეუღლესაც მიაწერენ, რომელიც ცოლს საზოგადოებრივი აზრის წინააღმდეგ ფარად იყენებდა.

ლათინური ამერიკის ქვეყნებში გავლენიან პოლიტიკოსზე დაქორწინება ქალებისთვის პოლიტიკურ ლიდერობის მიღწევის ერთედერთი გზა არ არის.

1 სანამ მარტა ფოქსზე გათხოვდებოდა, მას მომავალი მეუღლის სპიკერის თანამდებობა ეკავა.

ამის მაგალითია ლაურა ჩინჩილია კოსტა რიკაში.

2010 წლის მაისში კოსტა რიკის პრეზიდენტად ეროვნული განთავისუფლების პარტიის კანდიდატი, 51 წლის პოლიტიკოსი ლაურა ჩინჩილია აირჩიეს.[1] ისევე, როგორც სხვა ქალების უმრავლესობა ლათინურ ამერიკაში, ლაურაც ქვეყნის პირველი არჩეული ქალი-პრეზიდენტი გახდა. თუმცა, გავლენიანი პოლიტიკური ფიგურა იგი შედარებით ადრე გახდა. პრეზიდენტ ოსკარ არიას სანჩესის ადმინისტრაციაში მას 2008 წლამდე ვიცე-პრეზიდენტის თანამდებობა ეკავა. აქტიური პოლიტიკური მოღვაწეობა კი ჩინჩილიამ 1994 წლიდან დაიწყო. (Turner 2017: 363)

ჩინჩილიას პოლიტიკური პლატფორმა ძირითადად ქვეყნაში კრიმინალის აღმოფხვრისკენ იყო მიმართული. ვინაიდან, დანაშაული კოსტა რიკის ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემას წარმოადგენს, ალბათ არჩევნებში ლაურას გამარჯვების ერთ-ერთი მთავარი ინდიკატორი სწორედ აღნიშნულ პრობლემაზე ყურადღების გამახვილება იყო. ჩინჩილია სოციალ-კონსერვატიული კურსის მხარდამჭერი იყო.

გაპრეზიდენტებიდან ერთი წლის შემდეგ მისი რეიტინგი ქვეყნის შიგნით მკვეთრად დაეცა. 2013 წელს ჩატარებული კვლევის მიხედვით კი, ლაურა ჩინჩილია ლათინური ამერიკის ყველაზე არაპოპულარულ პრეზიდენტად დაასახელეს. რეიტინგში იგი ბოლო ადგილზე აღმოჩნდა (Tico Times 2013).

გზა პირველი ლედობიდან პრეზიდენტობამდე პანამის სამგზის პრეზიდენტის არნულფო არიასის ქვრივმა - მირეია მოსკოსომაც გაიარა. ქვეყნის ყოფილი პირველი ლედი პანამის პრეზიდენტი 1999 წლიდან გახდა. სწორედ მის პრეზიდენტობას უკავშირდება 1999 წლის დეკემბერში ამერიკის შეერთებული შტატების მიერ პანამისთვის პანამის არხის გადაცემა. არჩევნებზე მან ხმების 45% მიიღო (Skard 2015: 220) და მიუხედავად იმისა, რომ მოსკოსოს საარჩევნო პლატფორმა მისი ოპონენტის პლატფორმისგან დიდად არ განსხვავდებოდა, გამარჯვება მაინც მან მოიპოვა, რაშიც გადამწყვეტი აღ-

1 ლაურა ჩინჩილია 1959 წლის 28 მარტს სან ხოსეში, კოსტა რიკაში დაიბადა. მან კოსტა რიკის უნივერსიტეტი დაამთავრა, ხოლო მაგისტრის ხარისხი აშშ-ში, ჯორჯთაუნის უნივერსიტეტში მიიღო. 1982 წელს პირველად გათხოვდა, თუმცა 3 წლის შემდეგ ქმარს გაეყარა. 1996 წელს ესპანელი ადვოკატისგან უკანონო შვილი გააჩინა, რომელზეც კანონიერად მან მხოლოდ 2000 წელს იქორწინა.

მოჩნდა მირეიას პოპულაროობა მასებში. იგი უფრო პოპულისტური კანდიდატი აღმოჩნდა, ვიდრე მისი მეტოქე, რომელიც ბიზნესის ფართო მხარდაჭერით სარგებლობდა. პრეზიდენტობის ხუთწლიანი ვადის გასვლის შემდეგ მირეია აქტიურ პოლიტიკაში დარჩა და მოღვაწეობა ოპოზიციაში გააგრძელა.

გაპრეზიდენტების განსხვავებული გზა გაიარა 21-ე საუკუნის ლათინური ამერიკის ერთ-ერთმა ყველაზე წარმატებულმა პრეზიდენტმა მიშელ ბაჩელეტმა. განათლებით ექიმი და სამხედრო სტრატეგიის სპეციალისტი, ყოფილი ჯანდაცვისა და თავდაცვის მინისტრი, 55 წლის მიშელ ბაჩელეტი, ჩილეს პირველი არჩეული ქალი-პრეზიდენტი 2006 წლის მარტში გახდა.

1990 წელს პინოჩეტის რეჟიმის დამხობისა და ჩილეს დემოკრატიული ტრანფორმაციის შემდეგ ბაჩელეტი აქტიურ პოლიტიკურ მოღვაწეობას ეწეოდა. 2000 წელს იგი ჯანმრთელობის მინისტრად დაინიშნა, 2002-2004 წლებში კი ქვეყნის თავდაცვის მინისტრის თანამდებობა ეკავა.

საზოგადოებაში მისი სულ უფრო მზარდი პოპულაროობიდან გამომდინარე, 2005 წელს ბაჩელეტი ჩილეს სოციალისტური პარტიის საპრეზიდენტო კანდიდატი გახდა. ბაჩელეტის საპრეზიდენტო პლატფორმა ძირითად აქცენტს ქვეყნის ღარიბ მასებზე აკეთებდა. ასევე, საპენსიო სისტემის რეფორმირებაზე, ქალთა უფლებების დაცვაზე და რაც ძალიან მნიშვნელოვანია ადგილობრივი მაპუჩეს ინდიელების უფლებების კონსტიტუციურად აღიარებაზე. ბაჩელეტმა პირობა დადო, რომ მჭიდრო ურთიერთობას დაამყარებდა ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნებთან (Thomas 2016).

აღსანიშნავია, რომ ქვეყნაში, სადაც კათოლიციზმს უზარმაზარი გავლენა აქვს, აგნოსტიკი და სამი შვილის მარტოხელა დედის საპრეზიდენტო კამპანიას მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობა შეხვდა.

საპრეზიდენტო არჩევნების პირველ ტურში, რომელიც 2005 წლის 11 დეკემბერს გაიმართა, ბაჩელეტმა ხმების აუცილებელი უმრავლესობის მოგროვება ვერ მოახერხა. თუმცა, მეორე ტურში 2006 წლის იანვარში იგი ხმების 53.5%-ით ჩილეს პირველი არჩეული ქალი-პრეზიდენტი გახდა (Thomas 2016).

ბაჩელეტმა მოახერხა ქვეყანაში სიღარიბის შემცირება და დაწყებითი განათლების სისტემის გაუმჯობესება. იგი ისტორიაში შევიდა, როგორც ჩილეს

ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პრეზიდენტი.[1] იგი არის ნათელი მაგალითი იმისა, რომ ქალს ნებისმიერ სფეროში შეუძლია წარმატებული იყოს და რომ ის მამაკაცის თანასწორია.

მიშელ ბაჩელეტს არაერთი საპატიო ტიტული და ჯილო აქვს მიღებული. 2006 წელს ჟურნალმა „ფორბსმა“ იგი მსოფლიოში ყველაზე ძლევამოსილი ქალების სიაში მოაქცია (Forbes 2006). 2008 წელს კი ჟურნალმა „თაიმმა“ მსოფლიოს ნომერ მე-15 ყველაზე გავლენიან ადამიანად დაასახელა (Time 2008). აღსანიშნავია, რომ მიშელ ბეჩელეტის გულშემატკივართა შორის იყო ჰილარი კლინტონი,

მიუხედავად წარმატებული პრეზიდენტობისა, კონსტიტუციის მიხედვით, ბაჩელეტს საპრეზიდენტო არჩევნებში ზედიზედ მეორედ კენჭისყრის უფლება არ მიეცა. მისი პირველი საპრეზიდენტო ვადა 2010 წელს დასრულდა, რის შემდეგაც იგი ორგანიზაცია U.N. Women-ის ხელმძღვანელი გახდა. 2013 წლის 15 მარტს მან აღნიშნული თანამდებობა დატოვა, რადგანაც მეორედ გახდა ჩილეს სოციალისტური პარტიის საპრეზიდენტო კანდიდატი.

2013 წლის 17 ნოემბერს გამართულ არჩევნებზე ისევე, როგორც 2005 წელს, ბაჩელეტმა ვერ მოახერხა ხმათა უმრავლესობის მიღება, რის გამოც მეორე ტური 15 დეკემბრისთვის დაინიშნა. მეორე ტურში მისი მეტოქე „ალიანსის“ კანდიდატი და ბაჩელეტის ბავშვობის მეგობარი, 60 წლის პოლიტიკოსი ქალბატონი, ეველინ მათეი გახდა. არჩევნების მეორე ტურზე მიშელმა წინა შეგედი გააუმჯობესა და ხმების 62.17%-ით ქვეყნის მეორე ვადით არჩეული პრეზიდენტი გახდა. აღსანიშნავია, რომ არჩევნების პირველ ტურზე მესამე ქალბატონიც იყრიდა კენჭს. თუმცა, როქსანა მირანდამ საკუთარი კანდიდატურა არჩევნებამდე რამდენიმე თვით ადრე მოხსნა (Siavelis and Sehnbruch 2013).

ისევე როგორც მიშელ ბაჩელეტს, ბრაზილიის მოქმედ და პირველ არჩეულ პრეზიდენტ ქალბატონს - დილმა რუსეფსაც მრავალი აღიარება და საპატიო

1 2008 წლის მაისიდან 2009 წლის აგვისტომდე ბაჩელეტს სამხრეთ ამერიკის ქვეყნების კავშირის პრეზიდენტის თანამდებობაც ეკავა. აღნიშნული ორგანიზაცია 2008 წელს ჩამოყალიბდა და მისი პირველი პრეზიდენტი სწორედ მიშელი გახდა. ორგანიზაციის დროებით პრეზიდენტებად მისი წევრი-სახელმწიფოების პირველი პირები დაინიშნენ ქვეყანათა სახელწოდებების ანბანური თანმიმდევრობით.

ტიტული აქვს მოპოვებული. 2011 და 2012 წლებში ჟურნალმა „ფორბსმა“ იგი მსოფლიოს ნომერ მესამე ყველაზე გავლენიან ქალად დაასახელა ჰილარი კლინტონისა და ანგელა მერკელის შემდეგ. 2013 წლის ჩამონათვალში მან მეორე ადგილზე გადაინაცვლა. 2010 წელს კი იგი „ფორბსის“ მსოფლიოს ყველაზე გავლენიანი ადამიანების ოცეულშიც მოხვდა (Chengadu and Scheepers 2017: 83).

დილმა რუსეფი ბრაზილიაში ბულგარელი ემიგრანტი ადვოკატისა და ადგილობრივი პედაგოგის ქალიშვილია. ქვეყანაში 1964 წელს განხორციელებული სამხედრო გადატრიელების შემდეგ, როდესაც ბრაზილიაში სამხედრო მმართველობა დამყარდა, ახალგაზრდა დილმა მემარცხენე მარქსისტული მოძრაობის წევრი გახდა, რომელიც ახალი ხელისუფლების მიმართ ოპოზიციურად იყო განწყობილი და სამხედრო რეჟიმის წინააღმდეგ იბრძოდა.

ბრაზილიაში სამხედრო რეჟიმის დამხობის შემდეგ დილმა შტატის ადგილობრივ პოლიტიკაში ჩაერთო. მოგვიანებით მან ეკონომიკის დოქტორის ხარისხიც მოიპოვა, 1999 წლიდან კი ქვეყნის მომავალი პრეზიდენტის - ლულა და სილვას „მუშათა პარტიას“ შეუერთდა და აქტიურ პოლიტიკაში ჩაერთო.

2003 წელს და სილვას პრეზიდენტად არჩევის შემდეგ, დილმა საბადოებისა და ენერგეტიკის მინისტრად დაინიშნა. 2005 წლიდან კი მან პრეზიდენტის აპარატის ხელმძღვანელის პოზიცია დაიკავა, რითაც პრეზიდენტის შემდეგ ქვეყანაში მეორე ადამიანი გახდა.[1]

ლულა და სილვა უზომოდ პოპულარული პრეზიდენტი აღმოჩნდა არა მხოლოდ ბრაზილიაში, არამედ მთელ ლათინურ ამერიკაში. თუმცა, ბრაზილიის კონსტიტუციის მიხედვით, პრეზიდენტობის ორივე ვადის ამოწურვის შემდეგ მას არჩევნებში კიდევ ერთხელ მონაწილების უფლება არ ჰქონდა, ამიტომ საკუთარ შემცვლელად დილმას მომზადება გადაწყვიტა. 2010 წლის ოქტომბერში გამართულ საპრეზიდენტო არჩევნებზე პრეზიდენტობის ვერცერთმა კანდიდატმა ვერ მოახეხა ხმების აუცილებელი 50%-ის მოგროვება, რის გამოც მეორე ტური დაინიშნა, რომელზეც ხმების 56%-ით დილმა რუსეფი ბრაზილიის პირველი არჩეული ქალი-პრეზიდენტი გახდა (Chengadu and

1 აღნიშნული თანამდებობა უმაღლესია ბრაზილიის აღმსრულებელ ხელისუფლებაში ქვეყნის პრეზიდენტის შემდეგ.

Scheepers 2017: 83).

რუსეფმა დიდხანს მოახერხა პოპულარობის შენარჩუნება. მიუხედავად ამისა, 2012 და 2013 წლებში ქვეყანაში მასობრივი საპროტესტო აქციების სერია გაიმართა. მილიონზე მეტი ადამიანი, რომელიც ქუჩაში გამოვიდა, ქვეყანაში არსებულ ეკონომიკურ და სოციალურ ვითარებას აპროტესტებდა.

რუსეფის პოპულარობას მისი სოციალური პროგრამები განაპირობებდა. თუმცა, ისინი არაერთხელ გამხდარა კრიტიკის ობიექტი, ვინაიდან მათზე დახარჯული თანხები სახელმწიფო ბიუჯეტში გადახადების გაზრდით ბრუნდებოდა.

როგორც ზოგიერთი ბრაზილიელი აცხადებდა, ბრაზილიას ისეთი ინფრასტრუქტურული პრობლემები ჰქონდა, როგორიც ბრაზილიის ზომის, საერთაშორისო ურთიერთობებში უზარმაზარი გავლენის მქონე და აურაცხელი სიმდიდრის მქონე ქვეყნას არ ეკადრებოდა. ამის გამო მრავალი ბრაზილიელი აკრიტიკებდა რუსეფსა და მის მთავრობას.

მალე საზოგადოებასა და მედიაში გაჩნდა მოსაზრება, რომ რუსეფი ვერ აკონტროლებდა მთავრობას. სულ უფრო ხშირად ისმოდა, რომ დილმა ქვეყნის ყოფილი პრეზიდენტის - ლულა და სილვას მიერ იმართებოდა და თითოეული მისი ნაბიჯი და სილვასგან იყო ნაკარნახევი.

რუსეფის პრეზიდენტად არჩევა ლათინურ ამერიკაში ე.წ. ვარდისფერი ნაკადის კულმინაციას წარმოადგენდა, რადგანაც *მიშელ ბაჩელეტისა და კრისტინა ფერნანდესის მსგავსად, რუსეფიც სამხედრო მმართველობის მსხერპლი გახდა და ხელისუფლების სათავეში მემარცხენე იდეოლოგიით მოვიდა.*

და მაინც, რატომ ჰყავდა ლათინური ამერიკის რეგიონს უფრო მეტი ქალი-პრეზიდენტი, ვიდრე მსოფლიოს დანარჩენ ნაწილებს? პასუხი არაერთგვაროვანია, მაგრამ რეგიონის მაგალითზე ფაქტია, რომ ქალებს უმნიშვნელოვანესი როლი შეუძლიათ ითამაშონ სოციალურ ცხოვრებასა და თვით დიდ პოლიტიკაშიც. ზოგიერთი ადამიანი ამტკიცებს, რომ ხელისუფლებაში ქალების ყოფნა უბრალო თავაზიანობის საკითხია მდედრობითი სქესის მიმართ, რათა გარკვეული რაოდენობით იყვნენ წარმომოდგენილნი ხელისუფლებაში, თუნდაც ქალთა უფლებების ლობირებისთვის; ისეთივე უბრალო თავაზიანობის, როდესაც თავაზიანი მამაკაცი საზოგადოებრივ ტრანსპორტში ადგილს უთმობს ქალბატონს. პოლიტიკაშიც მსგავსი ტენდენცია დამკვიდრდა, როდესაც

გარკვეული და შედარებით მსუბუქი სფეროები ქალებს ჩააბარეს, ხოლო სერიოზული სფეროები ისევ მამაკაცების პრეროგატივად დარჩა, რადგანაც ითვლებოდა და დღემდე ითვლება, რომ მათ უკეთ შეუძლიათ მართვა. თუმცა ეს მითი საბოლოოდ 2002 წელს დაიმსხვრა, როდესაც მიშელ ბაჩელეტი ჩილეს თავდაცვის მინისტრი გახდა.

სახელმწიფო თანამდებობებზე ქალების მომრავლების ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორი არის გლობალიზაცია, რომელმაც ლათინური ამერიკის რეგიონში *ფემინიზმის აღმავლობას* მისცა ბიძგი. ქვეყნის საკანონმდებლო ორგანოებში ქალების მომრავლება ზუსტად ემთხვევა პერიოდს, როდესაც უპრეცენდენტო ყურადღება დაეთმო ქალთა უფლებების დაცვას. ქალები სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიიდან აყალიბებდნენ ალიანსებს, რათა პოლიტიკური დღის წესრიგში დაეყენებინათ ქალთა საკითხები და აეძულებინათ თავიანთი მამრობითი სქესის კოლეგები მხარი დაეჭირათ კანონში ცვლილებებისთვის.

მიუხედავად იმისა, რომ ლათინურ ამერიკაში ქალების როლი პოლიტიკაში მნიშვნელოვნად გაიზარდა ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში, რაც თავისთავად ძალიან დიდი მიღწევაა, არსებობს მონეტის მეორე, ტრაგიკული მხარეც, რაც ქალების მიმართ ძალადობასა და განათლების მიღების საშუალების ნაკლებ შესაძლებლობებში გამოიხატება.

სამწუხაროდ, ქალების როლის გაზრდა პოლიტიკაში სულაც არ ნიშნავს ქალთა უფლებების გაუმჯობესებას ლათინური ამერიკის სამოქალაქო საზოგადოებაში. მრავალი კვლევა თუ დასკვნა ადასტურებს, რომ ქალები კონტინენტის ქვეყნებში კაცებთან შედარებით ნაკლები უფლებებითა და შესაძლებლობებით სარგებლობენ.

ბრაზილიაში დილმა რუსეფმა, ერთის მხრივ, მთავრობის კაბინეტში უფრო მეტი ქალი დანიშნა. ამავდროულად, აბორტებსა და სექსუალური უმცირესობების საკითხთან დაკავშირებით იგი იზიარებდა და იცავდა კათოლიკური ეკლესიის შეხედულებებს.

პოლიტიკაში ქალთა გაძლიერებით ლათინურმა ამერიკამ უზარმაზარი ნაბიჯი გადადგა კონტინენტზე გამეფებული მაჩოისტური სტერეოტიპული ტრადიციების წინააღმდეგ. თუმცა, რეგიონში ჯერ კიდევ არსებული ძალადობა ქალების მიმართ ადასტურებს, რომ კონტინეტის ქვეყნებში უფრო მეტი ცვლილებებია გასატარებელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ლათინური ამერიკის ჩრდილოელი მეზობელი - ამერიკის შეერთებული შტატები, რეგიონისა და მთელი მსოფლიოსთვის დემოკრატიის მაგალითად ითვლება, ქვეყნაში დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან დღემდე არცერთხელ არ აურჩევიათ ქალი ქვეყნის პრეზედენტად, მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკელმა ქალებმა არჩევნებში ხმის მიცემის უფლება ლათინოამერიკულ ქვეყნებზე გაცილებით ადრე - 1920 წელს მიიღეს.[1] შედარებისთვის, ბრაზილიაში ქალებმა ხმის მიცემის უფლება 1932 წელს მიიღეს და პირველი ქალი პრეზიდენტი 2011 წელს აირჩიეს. არგენტინელმა ქალებმა ხმის მიცემის უფლება 1947 წელს მიიღეს, ხოლო 2007 წელს პრეზიდენტად კრისტინა ფერნანდესი აირჩიეს. ჩილელმა და კოსტა რიკელმა ქალებმა ხმის მიცემის უფლება 1949 წელს მიიღეს და პირველი ქალი-პრეზიდენტები 2006 და 2010 წლებში აირჩიეს. ნიკარაგუაში ყველაზე ნაკლები დრო გახდა საჭირო ქალების არჩევნებში მონაწილეობის უფლების მიღებიდან პირველი ქალი-პრეზიდენტის არჩევამდე. 1955 წელს ნიკარაგუელმა ქალებმა პირველად მისცეს ხმა არჩევნებში, ხოლო 45 წლის შემდეგ, 1990 წელს ქვეყანაში პრეზიდენტად ვიოლეტა ჩამორო აირჩიეს.

2012 წელს, პირველად მექსიკის ისტორიაში, პრეზიდენტობის რეალური კანდიდატი გახდა 52 წლის ბიზნესმენი ქალბატონი ხოსეფინა ვასკეს მოტა. არჩევნებზე მას 13 მილიონამდე ადამიანმა მისცა ხმა, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი პრეზიდენტის პოსტის დასაკავებლად. თუმცა, აღნიშნული ფაქტი ადასტურებს, რომ მექსიკის საზოგადოებამ მეტნაკლებად გადააბიჯა მაჩოისტურ სტერეოტიპებს და იგი მზად არის ისტორიაში პირველი ქალი-პრეზიდენტის ასარჩევად.

2011 წელს გუატემალის ყოფილმა პირველმა ლედიმ - სანდრა ტორეს დე კოლომმა განაცხადა, რომ იგი შეეცდებოდა პრეზიდენტის პოსტის დაკავებას მეუღლის საპრეზიდენტო ვადის ამოწურვის შედმდეგ. თუმცა, განხვავებით სხვა ქვეყნებისგან გუატემალის კონსტიტუცია კრძალავს ყოფილი პრეზიდენტის ახლობლების მიერ მის ჩანაცლებას.

ვარაუდობდნენ, რომ მომავალში ლათინური ამერიკისა და კარიბის რე-

1 აშშ-ში პირველი პრეზიდენტობის კანდიდატი ქალი იყო ვიქტორია ვუდჰული 1872 წელს, ხოლო პირველი ვიცე-პრეზიდენტობის კანდიდატი ქალი მარიეტა სტოუ 1884 წელს.

გიონში შესაძლებელი იყო ქალი-პრეზიდენტების რაოდენობის კიდევ უფრო გაზრდა. 2016 წლის საპრეზიდენტო არჩევნებში პერუში საპრეზიდენტო სავარძლისთვის ერთმანეთთან შეჯიბრებას აპირებდა სამი ქალბატონი: ქვეყნის მოქმედი პრეზიდენტის მეუღლე - 37 წლის ნადინ ერედია, 54 წლის პოლიტიკოსი ლურდეს ფლორესი და 38 წლის კეიკო ფუხიმორი - პერუს ყოფილი დიქტატორის, ალბერტო ფუხიმორის ქალიშვილი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველაზე მეტი პოპულარობით სწორედ ფუხიმორი სარგებლობდა და მას კვალდაკვალ ქვეყნის პირველი ლედი მიჰყვებოდა, პრეზიდენტი მაინც კაცი გახდა.

ყოველივე ზემოთ თქმული ადასტურებს, რომ განხილული პერიოდის ლათინური ამერიკის პოლიტიკას ისე, როგორც არასდროს და მსოფლიოს არცერთ სხვა რეგიონს, მკაფიოდ დაჰკრავდა „ვარდისფერი ელფერი“.

რაც შეეხება შეერთებული შტატების პირველ ქალბატონებს, გარკვეული მსგავსება არსებობს მათსა და მათ სამხრეთელ კოლეგებს შორის. ზოგიერთ მათგანს მხოლოდ ორნამენტული ფუნქცია ჰქონდა მეუღლის პოლიტიკურ კარიერაში, მაგალითად, ჟაკლინ კენედი, ზოგიერთმა კი უზარმაზარი გავლენა მოიპოვა დიდ პოლიტიკაში, როგორც ჰილარი კლინტონმა. ზოგიერთი აქტიურად არის და იყო ჩართული სოციალურ სფეროსა და განათლებაში, როგორც მიშელ ობამა და ლაურა ბუში. თუმცა, არცერთხელ აშშ-ს ისტორიაში არ ყოფილა პრეზიდენტის პირველი ლედით ჩანაცვლების მცდელობის პრეცენდენტი, თუ ჰილარი კლინტონს არ გავითვალისწინებთ, რომელსაც პრეზიდენტი მეუღლის ჩანაცვლების პრეტენზია არც ჰქონია.

შეერთებული შტატების პირველი ქალბატონები ისევე, როგორც *ლათინურ ამერიკაში, პრეზიდენტის ადმინისტრაციაში პოპულარულ ფიგურებს წარმოადგენენ, რასაც მათი მხრიდან ამომრჩევლებთან პირდაპირი კონტაქტი განაპირობებს.*

ერთი რამ ფაქტია, ლათინური ამერიკის ქვეყნების მამაკაცი პოლიტიკური ლიდერების პოლიტიკურ კარიერაში მათ გვერდით მყოფ ქალბატონებს უმნიშვნელოვანესი როლი აკისრიათ. ის მამაკაცი პრეზიდენტი, რომელსაც ცოლი არ ჰყავს, რეგიონის სტანდარტებში ვერ ჯდება. ასეთ შემთხვევებში პირველი ლედის როლს პრეზიდენტის ქალიშვილი ირგებს. მაგალითად, სანამ

პრეზიდენტი ვისენტე ფოქსი მექსიკაში მარტა სააგუნზე დაქორწინდებოდა, სოციალურ სფეროში მისი ქალიშვილი - ანა კრისტინა ფოქსი იყო აქტიურად ჩართული. ასევე, პერუში როდესაც ალბერტო ფუხიმორი ცოლს გაეყარა, პირველი ქალბატონის საქმიანობა მისმა ქალიშვილმა კეიკომ შეითავსა.

ქალთა უფლებებისთვის ბრძოლაში მიღწეული მნიშვნელოვანი წარმატებებისა და პროგრესის მიუხედავად, ლათინურ ამერიკაში აღნიშნული პროგრესი ყველა ქალზე არ ვრცელდება. ინდიელი, აფრიკული წარმოშობის, ღარიბ და სოფლის ქალებს ნაკლები წვდომა აქვთ გადაწყვეტილების მიღების პროცესზე. ზოგადად კი, ყველა ქალი რეგიონში დღემდე აწყდება ეკონომიკურ, სოციალურ, კულტურულ თუ პოლიტიკურ ბარიერებს, რაც ინსტიტუციონალური, საკანონმდებლო საკითხებისა თუ გენდერული სტერეოტიპების გამო არის გამოწვეული (Strategic Litigation for Gender-based Violence: Experiences from Latin America, 2021: 10-11, 14). მაგალითად, ჩვეულებრივ, ლათინური ამერიკის ქვეყნებში ქალების ანაზღაურება მნიშვნელოვნად დაბალია მამაკაცების ხელფასთან შედარებით. ქალების შევიწროვების მაგალითები კი ლათინური ამერიკის ქვეყნებში მრავლად არის (Strategic Litigation for Gender-based Violence: Experiences from Latin America 2021: 12,13, 15, 16,18,20 და ა.შ.).

ამ პრობლემების მოგვარებაში უმთავრესი როლი მაინც ფემინისტურ მოძრაობასა და ქალთა უფლებების ორგანიზაციებს ეკისრებათ. როგორც რეგიონის გამოცდილება გვიჩვენებს, ქალთა უფლებების რეალურად ამოქმედება შესაძლებელი გახდება მაშინ, როდესაც არჩეული თუ სხვა ლიდერი ქალბატონები მოახერხებენ ლათინური ამერიკის სახელმწიფოებში გამეფებული პარტიარქატის დამარცხებასა და სულ უფრო მეტი ქალის პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჩართვას.

როგორც უკვე მრავალჯერ აღინიშნა, ქალბატონებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ ლათინური ამერიკის ქვეყნების პოლიტიკურ ცხვრებაში. ისინი ხშირად დამოუკიდებლად მოიპოვებენ ძალაუფლებას და ქვეყნის ლიდერები ხდებიან, ხშირად კი პირველი ლედის სტატუსით, პრეზიდენტების კარიერაში გადამწყვეტ როლს თამაშობენ. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა ერთი ძველი გამოთქმა მოვიშველიოთ: „ყოველი ძლიერი მამაკაცის უკან ძლიერი ქალი დგას“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

Berevoescu Ionica and Ballington Julie. Women's Representation in Local Government: A Global Analysis. Working Paper. January 2022. UN Women. https://www.unwomen.org/sites/default/files/2022-01/Womens-representation-in-local-government-en.pdf (accessed August 21, 2022)

Chengadu, Shireen & Scheepers, Caren (eds). (2017). Women Leadership in Emerging Markets: Featuring 46 Women Leaders. Routledge. https://books.google.ge/books?id=wEwrDwAAQBAJ&pg=PA99&dq=Chengadu+and+Scheepers,+2017++dilma+rousseff&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjGv7W7vbP9AhWx_7sIHVx_AWQQ6wF6BAgHEAE#v=onepage&q=Chengadu%20and%20Scheepers%2C%202017%20%20dilma%20rousseff&f=false (accessed January 5, 2023)

"Costa Rica's Chinchilla gets lowest approval rating on record". (28 Jul 2013). Tico Times. Available https://ticotimes.net/2013/07/08/costa-rica-s-chinchilla-gets-lowest-approval-rating-on-record (accessed January 15, 2023)

Cristina Fernández de Kirchner. Archives of women's Political Communication, Iowa State University, 2022. https://awpc.cattcenter.iastate.edu/directory/cristina-fernandez-de-kirchner/ (accessed January 15, 2023)

"Dona Margarita Cedeno de Fernandez. Biography". 20 March, 2012. PUCMM. Archived from the original. https://web.archive.org/web/20120320153322/http://rsta.pucmm.edu.do/biblioteca/html/dominicanos2/margarita/biografia.htm (accessed August 23, 2022)

Estevez, Dolia. First Lady Of Mexico Among Ranks Of Foreign Millionaires With Luxury Real Estate In The U.S. *Forbes,* December 4, 2014.

https://www.forbes.com/sites/doliaestevez/2014/12/04/first-lady-of-mexico-among-ranks-of-foreign-millionaires-with-luxury-real-estate-in-the-u-s/?sh=2af678d52c15

Executive power: percentage of women in ministerial cabinet positions. United Nations. ECLAC, Gender Equality Observatory for Latin America and the Caribbean. 2022. https://oig.cepal.org/en/indicators/executive-power-

percentage-women-ministerial-cabinet-positions (accessed October 1, 2022)

Facts and figures: Women's leadership and political participation. UN Women. 2022. https://www.unwomen.org/en/what-we-do/leadership-and-political-participation/facts-and-figures#_Executive_positions (accessed September 29, 2022)

Gatehouse, T. (2019). Voices of Latin America: Social Movements and the New Activism. Practical Publishing. Available: https://books.google.ge/books?id=_LqODwAAQBAJ&pg=PA203&dq=dilma+rousseff+my+home+my+life&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjCoYX5lLP9AhUilP0HHdiqAx4Q6wF6BAgJEAE#v=onepage&q=dilma%20rousseff%20my%20home%20my%20life&f=false (accessed September 28, 2022)

Gender Equality for Latin America and Carribean. United Nations, Division of Gender Affairs, Legislative power: percentage of women in the national legislative body. Latin America, The Caribbean and The Iberian Peninsula (33 countries): Number of women legislators, latest available data 02.08.2021. https://oig.cepal.org/en/indicators/legislative-power-percentage-women-national-legislative-body-0 (accessed September 15, 2022)

Gonzalez**,** Elizabeth, Infographic: Women in Politics in Latin America, AS/COA, August 7, 2018. https://www.as-coa.org/articles/infographic-women-politics-latin-america (accessed September 7, 2022)

Latin American, African Nations Lead in Women Representation in Parliament. teleSUR; 2019.

https://www.telesurenglish.net/news/Latin-American-African-Nations-Lead-in-Women-Representation-in-Parliament-20190308-0010.html (accessed October 4, 2022)

Lopez, L. Torregrosa. *Latin America Opens Up to Equality.* The New York Times. May, 2012. https://www.nytimes.com/2012/05/02/world/americas/02iht-letter02.html (accessed September 10, 2022)

Ministers of Latin America and the Caribbean commit to promoting actions to achieve substantive equality and parity democracy. Declaration; UN Women; 11 March 2021 https://www.unwomen.org/en/news/stories/2021/3/news-

ministers-in-latin-america-and-caribbean-meet-ahead-of-csw65 (accessed October 3,2022)

Monthly ranking of women in national parliaments. IPU Parline. Global data on national parliaments. 01.2022. https://data.ipu.org/women-ranking?month=1&year=2022 (accessed September 9, 2022)

Navarro, Israel. (2011). Pink Power: Latin American First Ladies Become Political Players. Campaigns and Elections. Available: https://campaignsandelections.com/industry-news/pink-power-latin-american-first-ladies-become-political-players/ (accessed September 12, 2022)

Presidency of Cristina Fernández de Kirchner. September 2018. ProfilBaru.comhttps://profilbaru.com/article/Presidency_of_Cristina_Fern%C3%A1ndez_de_Kirchner (accessed September 3, 2022)

Profile: Cristina Fernández de Kirchner. BBC News. September 2, 2022. https://www.bbc.com/news/world-latin-america-12284208 (accessed September 12, 2022)

Siavelis, Peter M. and Sehnbruch, Kirsten. (18 Dec 2013). Bachelet returns to power in Chile with impressive victory, but what does low turnout mean for her mandate? The Washington Post. https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2013/12/18/bachelet-returns-to-power-in-chile-with-impressive-victory-but-what-does-low-turnout-mean-for-her-mandate/ (accessed September 20, 202)

Skard Torild. Women of Power: Half a Century of Female Presidents and Prime Ministers Worldwide. Policy Press, University of Bristol, Bristol. 2015 https://books.google.ge/books?id=1N0aBwAAQBAJ&pg=PA239&dq=laura+chinchilla&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwi7jc3s7qH9AhUN8rsIHVh6CNY4ChDoAXoECAcQAg#v=onepage&q=laura%20chinchilla&f=false (accessed September 29, 2022)

Strategic Litigation for Gender-based Violence: Experiences from Latin America. Worckshop Report. 2021, United Nations, Human Rights, Office of the High Commissioner. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/Women/WRGS/SL-LatinAmerica-EN.pdf (accessed August 20, 2022)

Suarez, Karol. From first lady to first female president: Meet the new

Honduran leader Xiomara Castro. CNN, January 26, 2022. https://edition.cnn.com/2022/01/26/americas/iris-xiomara-castro-honduras-new-president-intl-latam/index.html (accessed September 10, 2022)

Taylor, Julie & Eva Perón. The Myths of a Woman. The University of Chicago Press, Chicago, 1979: 206.

https://www.amazon.com/Statesmans-Yearbook-2013-Politics-Economies/dp/0230360092 (accessed August 27, 2022)

Thomas, G. Promoting Gender Equality: Michelle Bachelet and Formal and Informal Institutional Change within the Chilean Presidency. In: Waylen, G. (eds) Gender, Institutions, and Change in Bachelet's Chile. Studies of the Americas. Palgrave Macmillan, New York, 2016.

Thomas Tony. The Original Power Couple. *Quadrant online.* 16th December, 2017. https://quadrant.org.au/opinion/qed/2017/12/original-power-couple/ (accessed August 24, 2022)

Turner B. Ed. The Statesman's Yearbook 2013: The Politics, Cultures and Economies of the World. 2017. https://books.google.ge/books?id=9pLlDQAAQBAJ&pg=PA363&dq=laura+chinchilla&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwihvrmE66H9AhXFhv0HHWB-DK4QuwV6BAgFEAY#v=onepage&q=laura%20chinchilla&f=false (accessed September 24, 2022)

Weeks, Gregory, and Silvia Borzutzky (2012), Michelle Bachelet's Government: The Paradoxes of a Chilean President, in: Journal of Politics in Latin America, 4,3, 97-121. Available https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1866802X1200400304 (accessed October 2, 2022)

Women in Ministerials Positions. http://archive.ipu.org/pdf/publications/wmnmap12_en.pdf (accessed September 21, 2022)

Women in Politics: 2021. UN Women. https://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2021/03/women-in-politics-map-2021 (accessed September 22, 2022)

The World's Most Powerful Women. (31 Aug 2006). Forbes. Available: https://www.forbes.com/2006/08/31/most-powerful-women_cz_em_06women_0831intro.html?sh=1006a89268c5 (accessed September 11, 2022)

Worth Richard. Modern World Leaders. Michelle Bechelet. Introduction by Arthur M. Schlezinger Jn. Chelsey House books, 2008. https://books.google.ge/books?id=XMgD8qCXc0sC&pg=PA6&source=kp_read_button&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (accessed September 19, 2022)

The World's Most Powerful Women. (31 Aug 2006). Forbes. Available: https://www.forbes.com/2006/08/31/most-powerful-women_cz_em_06women_0831intro.html?sh=1006a89268c5 (accessed August 25, 2022)

ინდიელთა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პრობლემები აშშ-ში

რუსუდან მიქაუტაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

PROBLEMS OF PRESERVATION OF INDIAN CULTURAL HERITAGE IN THE USA

RUSUDAN MIKAUTADZE
Akaki Tsereteli State University

Abstract: Indigenous people in the US have a special sovereign status, and therefore issues related to them are discussed at the federal level, recommendations help government to develop programs that benefit Native American tribes without damaging their reputation as sovereign nations.

In the article we discuss problems related to the challenges in protecting the cultural heritage of Native Americans and the measures taken by the state in this direction since the second half of the 20th century.

Currently, various government organizations, museums and charitable foundations in the United States study and protect traditional cultures, including materials depicting Indian life, crafts, and art. They implement grant programs that help protect Indian cultural heritage. However, Indians believe that most of them try to portray the primitiveness of Indians, rather than the political, social and cultural differences that existed between tribes. The National Museum of the American Indian, which show cultural diversity and richness of Native Americans, stands out in comparison. However, the "dark side" of Native American history, which refers to their extermination by white people, is neglected.

Through the grant projects, the tribes try to preserve their identity and historical heritage, advertise their heritage and make it known to others in order to show more respect for the cultural heritage that belongs to the whole country.

Although the US government declares its willingness to protect the cultural heritage of Indians, their sacred sites and oral traditions, enabling tribes to become partners in heritage conservation, it contradicts to the philosophy of the tribes. In their view, documenting oral traditions and various ceremonies could violate the law of nature and the life cycle of everything that exists. They believe that the conservation programs proposed by government organizations and scientific circles contradict their traditional ways of cultural transmission.

Keywords: Cultural heritage; conservation programs; diversity; primitiveness

მკვიდრ მოსახლეობას აშშ-ში, გააჩნია განსაკუთრებული სუვერენული სტატუსი და განსხვავებული ურთიერთობები აშშ მთავრობასთან. ამიტომაც მათთან დაკავშირებული პოლიტიკური, ეკონომიკური, რელიგიური, სამართლებრივი და კულტურული საკითხები განიხილება ფედერალურ დონეზე, შემუშავებული რეკომენდაციები კი ეხმარება კონგრესს გაატაროს სათანადო პოლიტიკა ამ მიმართულებით და შეიმუშავოს ისეთი პროგრამები, რომელიც სარგებელს მოუტანს მკვიდრი ამერიკელების ტომებს და არ შეილახება მათი, როგორც სუვერენული ერების რეპუტაცია. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნიდან მათი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საკითხები მწვავე დაპირისპირების საგანი იყო მკვიდრ მოსახლეობასა და აშშ ხელისუფლებას შორის. რადგანაც ამ მიმართულებით არსებული პრობლემები ხშირად არა მხოლოდ ხელს უწყობდა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და კონსერვაციისკენ მიმართულ ძალისხმევას, არამედ წარმოშობდა კონფლიქტებსაც, რადგან ხშირ შემთხვევაში ის გადაეჯაჭვებოდა ხოლმე ქვეყნის პოლიტიკას, ეკონომიკას და ისტორიას.

სტატიაში ჩვენ შევეხებით პრობლემებს, რომელიც ეხება ინდიელთა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვაში არსებულ გამოწვევებს და ღონისძიებებს, რომელსაც სახელმწიფო ატარებს ამ მიმართულებით მე-20 ს-ის მეორე ნახევრიდან.

თავდაპირველად, აშშ მთავრობას ნაკლებად ქონდა გაცნობიერებული მკვიდრი მოსახლეობის კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების აუცილებლობა, უფრო მეტიც, ის სხვადასხვა იძულებითი გზებით ცდილობდა ამ

ხალხის ასიმილაციას, მათთვის საკუთარი ენის, ტრადიციების, ზეპირი ისტორიების, ავთენტური ხელოვნების დავიწყებას და მათთვის ევროპული ღირებულებების თავს მოხვევას. ამ ღონისძიებებს შორის ერთერთ უმთავრეს როლს ასრულებდა ინდიელთა საქმეების ბიურო (Bureau of Indian Affairs (BIA)) და მის მიერ შექმნილი სასკოლო ინტერნატები, რეზერვაციების ტერიტორიაზე სხვადასხვა რელიგიური დღესასწაულების და რიტუალების ჩატარების, მშობლიურ ენაზე საუბრის აკრძალვა, მათ ეკრძალებოდათ ტრადიციული ტანსაცმლის და თმის ტარება და ა.შ. (Kammen 1991: 244).

დროთა განმავლობაში ტომებში ტრადიციების, წეს-ჩვეულებების, რიტუალების ან ზეპირი გადმოცემების შენარჩუნება სულ უფრო ძნელი გახდა, რადგანაც დღითიდღე იზრდებოდა მათი დამოკიდებულება თეთრკანიანებზე. ინდიელთა კულტურის ნიმუშები და მიღწევები მხოლოდ ანთროპოლოგების, არქეოლოგების და ეთნოგრაფების ან ტურისტული ინტერესის საგანს წარმოდგენდა, თუმცა მეცნიერთა ამ ჯგუფმა გადამწყვეტი როლი შეასრულა მკვიდრი მოსახლეობის მემკვიდრეობის დაცვის აუცილებლობის პოლიტიკის შემუშავებაში (Cho 2008: 187-202).

1906 წელს შეიქმნა „ამერიკულ სიძველეთა დაცვის აქტი“, რომლის მიზანი იყო ფედერალურ საკუთრებაში არსებულ მიწებზე პრეისტორიული სიძველეების დაცვა. აქტი მხარს უჭერდა ამ სიძველეების მეცნიერულ შესწავლას. აქედან გამომდინარე ინდიელთა ნაშთები და წმინდა საგნები კლასიფიცირებულ იქნა როგორც არქეოლოგიური ნიმუშები, რამაც არქეოლოგებს მისცა საშუალება გაეთხარათ ისინი და შეესწავლათ მეცნიერულად. ამან განაპირობა დაძაბულობის წარმოშობა მკვიდრ მოსახლეობასა და მთავრობას შორის, რადგანაც, ამ ადგილებში ინდიელებს აეკრძალათ სულიერი და კულტურული ღონისძიებების ჩატარება. ინდიელები შიშობდნენ რომ მათი სიძველეები და წმინდა ნივთები მოხვდებოდა არაპროფესიონალთა ხელში და ამას მოჰყვებოდა მათი კულტურის განადგურება და არც თუ უსაფუძვლოდ. მე-19 ს-ში დაარსებულმა აშშ არმიის სამედიცინო მუზეუმმა და სხვა ახლადშექმნილმა მუზეუმებმაც ნამდვილი მარათონი გამართეს ინდიელთა არტეფაქტების ხელში ჩასაგდებად. მასში მონაწილეობდა სმითსონის ინსტიტუტი, შედარებითი ზოოლოგიის ჰარვარდის მუზეუმი, ეროვნული ისტორიის

ამერიკის ინსტიტუტი, ჩიკაგოს საველე მუზეუმი და ა.შ. იმავე ოცწლეულში ამ საქმეში ჩაერთვნენ ევროპის მუზეუმებიც.

არქეოლოგიური სიძველეების დაცვის საკითხი მწვავედ არ დასმულა 1960-იან წლების ბოლომდე, როცა ინდიელთა სხვადასხვა ჯგუფებმა, აგრეთვე ადგილობრივმა და სახელმწიფო ორგანიზაციებმა და მწერლებმა დაიწყეს ხალხში აგიტაცია ინდიელთა ნაშთების და წმინდა ნაწილების მიმართ სწორი დამოკიდებულების ჩამოყალიბებისათვის. ამ ჯგუფებმა აიძულეს ბევრი შტატი მიეღოთ კანონები, რომლებიც კრძალავენ გათხრებს შტატის შესაბამისი სამსახურის ნებართვის გარეშე. ასეთია მაგ. „მკვიდრ ამერიკელთა საფლავების დაცვის და რეპატრიაციის აქტი“, „ადამიანთა ნაშთების დაცვის აქტი“, თუმცა კანონების ცხოვრებაში გატარება საკმაოდ გაძნელდა, რადგან მიწის მესაკუთრეები არტეფაქტების გაყიდვაში ცუდს ვერაფერს ხედავენ (მიქაუტაძე 2016: 191).

ხელოვნების დაცვის ეროვნული საქველმოქმედო ფონდი The National Endowment for the Arts (NEA), ფოლკლორული კულტურის არქივი AFC (Archive of Folk Culture) და სმიტსონის ინსტიტუტის ფოლკლორისა და კულტურული მემკვიდრეობის ცენტრი Center of Folklife and Cultural Heritage (CFCH). ეს ორგანიზაციები მიჩნეულია როგორც სამი ძირითადი მოთამაშე ფედერალურ დონეზე, რომლებიც სწავლობენ და იცავენ ტრადიციულ კულტურებს და მათ შორის ინდიელთა ყოფის, რეწვის და ხელოვნების ამსახველ მასალებს. NEA კონცენტრირებულია ინდიელთა ყოფის მხატვრული ასპექტების ასახვაზე, დაწყებული ცეკვიდან და მუსიკიდან დამთავრებული ვიზუალურ ხელოვნებამდე. The AFC და CFCH ევალებათ ზოგადად ფოლკლორის დაცვა, თუმცა აქცენტირებულია მკვიდრი მოსახლეობის ფოლკლორი.

NEA ასევე გასცემს სტიპენდიებს და გრანტებს ინდივიდუალურ ხელოვანებზე და კონკრეტული ტრადიციული ხელოვნების ფორმების დაცვა-განვითარებისათვის, როგორიცაა კალათების მწვნელები, ბუმბულებით შექმნილი ნაკეთობების ოსტატები, ნიღბების შემქმნელები და ა.შ. აღნიშნულმა პროგრამებმა ხელი შეუწყვეს მკვიდრი მოსახლეობის კულტურული მემკვიდრეობის ბევრი მიმართულების გადარჩენას. ეს ორგანიზაციები აგრეთვე ზრუნავენ

განსაკუთრებული მხატვრული უნარების მქონე პიროვნებების მხარდაჭერაზე.

1976 წელს კონგრესმა მიიღო ამერიკული ფოლკლორის დაცვის აქტი, (The American Folklife Preservation Act), რომელსაც უნდა შეენარჩუნებინა და წარმოეჩინა ამერიკული ფოლკლორის უდიდესი მემკვიდრეობა კვლევის, დოკუმენტაციის, საარქივო მასალების, საცნობარო სერვისის, ცოცხალი პროგრამების საშუალებით, როგორიცაა სპექტაკლები, გამოფენები, ზეპირი ისტორიები, ბეჭდური გამოცემები და ტრენინგები“ კონგრესის ბიბლიოთეკაში. მასში მილიონობით ისტორიული და ეთნოგრაფიული მასალაა შეგროვილი, რომელიც მოიცავს მასალებს მე-19 საუკუნიდან. აშშ-ში მცხოვრებ სხვა ხალხებთან ერთად ცენტრი ყურადღებას აქცევს მკვიდრი ამერიკელების მემკვიდრეობის კონსერვაციასაც.

სმიტსონის ინსტიტუტის საბუნებისმეტყველო ისტორიის ეროვნული მუზეუმში (The Smithsonian Institution’s National Museum of Natural History; NMNH) წარმოჩენილია ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა კულტურა ანთროპოლოგიის და ეთნოგრაფიის პერსპექტივიდან, რომლის მუდმივი გამოფენის სიმბოლო გახდა Smith Sound Eskimo life ჯგუფის მასალები მოპოვებული ბუფალოს ექსპედიციისათვის 1907 წელს, მის საბოლოო დახურვამდე, 2004 წელს. გამოფენის მთავარი მიზანი იყო ეჩვენებინა ინდიელთა წარსული და ევროპელ ახალმოსახლეებთან ურთიერთობები აშშ-ს ადრეულ ისტორიაში. თუმცა მასში აშკარად ჩანდა ევროამერიკელთა მისწრაფება წარმოეჩინათ ინდიელთა პრიმიტიულობა და არა ის განსხვავებები, რომლებიც არსებობდა ინდიელ ტომებში, მათ ყოფაში როგორც განვითარების თავისებურებებით, ისე სოციალური სტრუქტურით და კულტურის დონით. (Fitzhugh 1997: 219).

ამ მუდმივი გამოფენის დახურვის შემდეგ მისი კოლექცია გადაეცა ამერიკელი ინდიელების ახლად შექმნილ ეროვნულ მუზეუმს, რომელიც 2005 წელს გაიხსნა.(National Museum of the American Indian). აქ არსებული გამოფენები ეხება ინდიელების ბრძოლას იდენტობის და პოლიტიკური სტატუსის შენარჩუნებისთვის, აგრეთვე მათ შესახებ არსებული არასწორი სტერეოტიპების გამოსწორებას. თუმცა ჯერ კიდევ არსებობს ეჭვები, არის თუ არა მუზეუმი მართლაც „ინდიელებისა და ინდიელებისთვის“. გამოფენები ნამდვი-

ლად ხაზს უსვამს მკვიდრი ამერიკელების კულტურულ მრავალფეროვნებას და სიმდიდრეს, თუმცა, მკვიდრი ამერიკელების ისტორიის „ბნელი მხარე“, რომელშიც იგულისხმება მათი განადგურება თეთრკანიანების მიერ უგულებელყოფილია. გარდა ამისა, თანამედროვე ტომობრივი ცხოვრების ასახვას სათანადო ყურადღება არ ეთმობა. კრიტიკოსების თქმით, კონფლიქტების ან მგრძნობიარე საკითხების მინიმიზაციის გზით, მუზეუმი არასწორად ასახავს მკვიდრ ამერიკელთა მემკვიდრეობას (Lujan 2005: 515)

1973 წელს შეიქმნა ინდიელთა საქმეების დაცვის ცენტრი, რომელიც 1984 წელს გადაკეთდა მუდმივ კომიტეტად. იგი მუშაობს ინდიელთა პოლიტიკური დამოუკიდებლობის, სამოქალაქო უფლებებისა და ჯანმრთელობისა და განათლების საკითხებზე, კომიტეტმა ინდიელთა თემებთან ერთად თანდათან შეიძინა პოლიტიკური თავდაჯერებულობა და 1990-იანი წლებიდან შეიმუშავა პოლიტიკური სტრატეგიები კულტურულ მემკვიდრეობასთან დაკავშირებულ პრობლემებთან დაკავშირებით. ტომების საგრანტო პროგრამებით 1991-1994 წლებში დაფინანსდა ტომთა ეროვნული მემკვიდრეობის პროგრამა სახელწოდებით „ განძის მცველები“ (Brown 2012: 27-28). ისინი მოითხოვენ თვითგამორკვევას, მემკვიდრეობის დაცვის კონსერვაციაში ტომების როლის გაზრდას და რიგი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების მათ საკუთრებაში გადმოცემას. ტომები ინდიელთა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საკითხებს განიხილავენ როგორც ინდიელთა უფლებების ნაწილს.

ფედერალური საკანონმდებლო ორგანოები აძლევენ ადმინისტრაციულ უფლებამოსილებას ფედერალურად აღიარებულ ტომებს დაიცვან და შეინარჩუნონ ტომთა მემკვიდრეობა შესაბამისი უწყებების საშუალებით, ესენია: ეროვნული პარკის სამსახური (The National Park Service NPS) და ინდიელთა საქმეთა ბიურო (The Bureau of Indian Affairs BIA). NPS ჩართული იყო მკვიდრი მოსახლეობის მემკვიდრეობის დაცვაში მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან არქეოლოგიური პროგრამების მეშვეობით, როგორც ამერიკული სიძველეების აქტის (1906) და არქეოლოგიური რესურსების დაცვის აქტის (1979) ადმინისტრატორი.

NPS-ის ადმინისტრაციული როლი მნიშვნელოვნად გაიზარდა 1990 წელს „მკვიდრი ამერიკელების საფლავების დაცვისა და რეპატრიაციის აქტის“

მიღებით (NAGPRA) და ეროვნული ისტორიული მემკვიდრეობის დაცვის აქტის შესწორებით (NHPA) 1992 წელს. ის მართავს ეროვნულ NAGPRA პროგრამას და მუშაობს მკვიდრი ამერიკელების ისტორიის დაცვის ოფიცრებთან ერთად. ტომის მთავრობები ირჩევენ ოფიცრებს და NPS-ის მიერ მათი დამტკიცების შემდეგ, ისინი ეხმარებიან ტომებს დაიბრუნონ თავიანთი უფლებები ტომის კულტურულ მემკვიდრეობაზე,

ეროვნული პარკის სამსახური ამზადებს ბევრ რეკომენდაციებს, რომელსაც შემდეგ ითვალისწინებენ საკანონმდებლო ორგანიზაციები. იგი ახორციელებს 2 საგრანტო პროგრამას, რომელიც ეხება უშუალოდ კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას. პროექტებით უზრუნველყოფილია იმ ისტორიული საკუთრების დაცვა, რომელიც გატარებულია სახელმწიფო რეესტრში, კულტურული რესურსების იდენტიფიცირება, ზეპირი ისტორიების და კულტურული ტრადიციების დოკუმენტირება, ამ მიმართულებით ტრენინგების და ტომის ახალგაზრდა წევრების სწავლების უზრუნველყოფა.

თუმცა ამ კუთხით ჯერ კიდევ ბევრი პრობლემა და გაურკვევლობა არსებობს. მიუხედავად იმისა, რომ აშშ მთავრობა მზაობას აცხადებს დაიცვას ინდიელთა კულტურული მემკვიდრეობა, მათი წმინდა ადგილები და ზეპირი ტრადიციები, მოხდეს მათი დოკუმენტირება, ეს ეწინააღმდეგება ტომების ფილოსოფიას. მათი შეხედულებით, ზეპირი ტრადიციების და სხვადასხვა დღესასწაულების დოკუმენტირებამ შეიძლება დაარღვიოს ბუნების კანონი და ყველაფერი არსებულის სიცოცხლის ციკლი, რაც კითხვის ქვეშ დააყენებს სამყაროს არსებობას (Pablo 2001: 19). მათ მიაჩნიათ, რომ სამთავრობო ორგანიზაციების და სამეცნიერო წრეების მიერ შემოთავაზებული კონსერვაციის პროგრამები ეწინააღმდეგება კულტურის გადაცემის ტრადიციულ გზებს.

ინდიელთა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვაში დიდი მნიშვნელობა აქვს მკვიდრი მოსახლეობის ხელოვნების და ხალხური რეწვის აქტს (IACA). აქტის ერთ-ერთი მიზანია ძირძველი მემკვიდრეობის ავთენტურობის დაცვა კულტურულ ტურიზმში. დღეს ბევრი რეზერვაცია დამოკიდებულია კულტურული ტურიზმიდან მიღებულ შემოსავალზე. ამჟამად ბევრი ტომის ხელოვანთა და ოსტატის ნამუშევრების კოპირება ხდება ტურისტულ ბაზარზე მომგებიანად გაყიდვის მიზნით. ეს იწვევს ამ ნამუშევრების ავთენტურობის დაკარგვას, რაც

ზიანს აყენებს როგორც ადგილობრივი ტომის შემოსავლებს და ავტორიტეტს, ასევე ატყუებს ტურისტებსაც. ასეთი მიდგომა იწვევს ტრადიციების დამცირებას და უარყოფითად მოქმედებს კულტურული მემკვიდრეობის ახალგაზრდა თაობებისთვის გადაცემაზე (Prott 2000: 76).

თუმცა ბედის ირონიით, ისინიც ხშირად ამზადებენ ისეთ კულტურულ პროდუქტებს, რომლებიც არ არიან ღირებული, მაგრამ აქვთ მაღალი საბაზრო მოთხოვნა. მიუხედავად იმისა, რომ ავთენტურობა მნიშვნელოვანია კულტურული მემკვიდრეობის ტურიზმში, ინდიელთა ხელოვნებისა და კულტურული მემკვიდრეობის სხვადასხვა ფალსიფიცირებული ნივთები ბაზრის დაახლოებით 10-დან 20 პროცენტს შეადგენს, რაც დაახლოებით 400-დან 800 მილიონ დოლარამდე ზარალს უდრის. კონგრესსა და სენატში ამ საკითხების განხილვისას აქცენტი უფრო გადატანილია ეკონომიკურ ზარალზე ინდიელთა ყალბი ხელოვნებისა და ხელნაკეთობების ნიმუშების გაყიდვის გამო და ნაკლებად კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის აუცილებლობის საკითხებზე (Hyojung 2008: 201).

საგრანტო პროექტების საშულებით ტომები ცდილობენ შეინარჩუნონ საკუთარი იდენტობა და ისტორიული მემკვიდრეობა, რეკლამირება გაუკეთონ მათ მემკვიდრეობას და ცნობილი გახადონ ის სხვებისთვისაც, რათა მეტი პატივისცემით მოეპყრონ იმ კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელიც მთელი ქვეყნის საკუთრებაა. ამიტომ ტომები უპ. ყოვლისა ცდილობენ თავიანთი წევრების ჩაბმას სხვადასხვა საგანმანათლებლო პროგრამებში, რომელიც ეხება კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას, ატარებენ ტრენინგებს მემკვიდრეობის შენარჩუნების უნარ-ჩვევების გამომუშავებაში, ასწავლიან ტომის წევრებს მის მოძიებას, დოკუმენტირებას, აღრიცხვას, ჩაწერას, კატალოგიზაციას, ფოტოფიქსაციას, კარგად იყენებენ სოციალურ ქსელს თავიანთი კულტურული მემკვიდრეობის პროპაგანდისათვის. შექმნილია სამეცნიერო ჟურნალები,(მაგ. American Indian Quarterly) სადაც იბეჭდება მოპოვებული მასალები, სიახლეები, ურთიერთობები ფედერალურ სააგენტოებთან თუ კერძო პირებთან , ამ კუთხით არსებული პრობლემები.

მკვიდრი მოსახლეობის უფლებები საკუთარ კულტურასა და მემკვიდრეობაზე შედარებით ცოტა ხნის წინ იქნა აღიარებული ფორმალურად და ამას

მოჰყვა ინდიელთა ჯგუფების მონაწილეობა ბიუროკრატიულ უწყებებში საკითხების განხილვისას,. მუზეუმის მმართველობასა და პროგრამების შემუშავებაში ამერიკელი ინდიელების წილობრივი მონაწილეობა, რამაც ტომებს საშუალება მისცა გამხდარიყვნენ პარტნიორები მემკვიდრეობის კონსერვაციაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

მიქაუტაძე, რ. „შავი არქეოლოგია“ როგორც კონტრკულტურა /აშშ-ს მაგალითზე/“. *ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები*. # 26, 2016: 189-195.

Brown, Rachel & Elizabeth Hetherington. *Keepers of the Treasures. Preservation as Perpetuation: A Review of Federal Tribal Cultural Preservation Recommendations and Programs*, 2012: 27-28 https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/12506/DRUM.%20RBrown.%20Preservation%20as%20Perpetuation.%202012.pdf?sequence=6&isAllowed=y 2022: 23.08.

Hyojung, Cho. “Conservation of Indigenous Heritage in the United States: Issues and Policy Development”. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Vol. 38, No. 3, Fall 2008: 187-202.

Fitzhugh, W. W. “Ambassadors in sealskins: Exhibiting Eskimos at the Smithsonian”. In: *Exhibiting dilemmas: Issues of representation at the Smithsonian*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997: 206–245.

Kammen, M. *Mystic chords of memory: the transformation of tradition in American culture*. New York, NY: Knopf, 1991.

Lujan, J. “A museum of the Indian, not for the Indian”. *American Indian Quarterly,* #29 (3–4), 2005: 510–516.

Pablo, M. “Preservation as perpetuation”. *American Indian Quarterly*, # 25 (1), 2001: 18–20.

Prott, L. “Defining the concept of “intangible heritage”: Challenges and prospects”. In: *World culture report 2000: Cultural diversity, conflict and pluralism*, 2000: 72–85. Paris: UNESCO *https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000121058.*

ქართული პრესის ისტორიიდან ამერიკაში: გაზეთი *ქართული აზრი*

ავთანდილ ნიკოლეიშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

FROM GEORGIAN PRESS HISTORY IN AMERICA: NEWSPAPER *KARTULI AZRI* (*GEORGIAN THOUGHT*)

AVTANDIL NIKOLEISHVILI
Akaki Tsereteli State University

Abstract: Although the first Georgian immigrants began to settle in the United States of America and Canada in the last decades of the 19th century, their number was initially so small that the issue of publishing Georgian-language press in these countries did not arise for a long time. After the end of the Second World War, the number of Georgian immigrants living in America increased significantly, as a result of which the steps were taken in this direction. The first Georgian periodical published on the American continent was journal "Mamuli""("Homeland"), which was published in Buenos Aires, the capital of Argentina, in 1951-1953. Chronologically, the second periodic organ was the "Bulletin of the American Council for the Restoration of Independence of Georgia", "Tsnobis Purceli" ("Informational Paper") (published in New York in 1953-1954). In 1953-1961, the journal "Chveni Gza"("Our Way") was also published in New York, and in 1955, one issue of the newspaper "Karveli Eri" ("Georgian nation") was published. As for the newspaper "Kartuli Azri" ("Georgian Thought"), its first issue was published in 1955 in New York, and from that time until October 1974, it was published once a month. The main goal of founding the newspaper was to provide correct information to Georgian emigrants on the situation and history in Georgia at that time, as well as properly present the life of Georgians scattered in different countries of the world. Special attention was paid to events held to celebrate Georgia's state independence day, the occupation of the country by Russia, World War

II, critical analysis of the ideological policy of the Soviet Union in the context of international events, and similar issues. So, the materials published in the newspaper, give a clear picture of the national and political viewpoints of the Georgian emigration of the Soviet period.

Keywords: Immigration, Georgian immigrants,Georgian press, USA, Soviet Union

მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ქართველი ემიგრანტები ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და კანადაში XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან იწყებენ დამკვიდრებას, მათი რაოდენობა თავდაპირველად იმდენად მცირე იყო, რომ ამ ქვეყნებში ქართულენოვანი პრესის გამოცემის საკითხი დიდი ხნის განმავლობაში არ დასმულა. იქიდან გამომდინარე, რომ მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, გასული საუკუნის 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან და 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, ამერიკაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტთა რაოდენობა მნიშვნელოვნად გაიზარდა, ამ დროიდან დაწყებული უკვე ამ მიმართულებითაც გადაიდგა რეალური ნაბიჯები.

ამერიკის კონტინენტზე გამოცემული პირველი ქართული პერიოდული ორგანო ჟურნალი "მამული" იყო. იგი ვიქტორ ნოზაძის (1893-1975 წწ.) რედაქტორობით გამოდიოდა არგენტინის დედაქალაქ Bბუენოს-აირესში 1951-1953 წლებში (გამოიცა სულ ექვსი ნომერი). ქრონოლოგიურად მეორე პერიოდულ ორგანოს წარმოადგენდა "საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენის ამერიკული საბჭოს" საინფორმაციო ბიულეტენი "ცნობის ფურცელი" (გამოდიოდა ნიუ-იორკში 1953 წლის თებერვლიდან 1954 წლის ნოემბრამდე. რედაქტორი გივი კობახიძე (1919-1991 წწ.). გამოიცა სულ ექვსი ნომერი).

"ცნობის ფურცლის" პარალელურად, 1953 წლის ივლის-აგვისტოდან, "ამერიკულმა საბჭომ," ასევე გ. კობახიძის რედაქტორობით, მეორე პერიოდული ორგანოც გამოსცა – ჟურნალი (მთავარი რედაქტორის სახელდებით, კრებული) "ჩვენი გზა" (გამოდიოდა ნიუ-იორკში 1961 წლამდე. გამოიცა სულ ხუთი ნომერი). მთავარი რედაქტორის ხაზგასმით, "ცნობის ფურცელი" და "ჩვენი გზა" "ეს იყო პირველი ნაბეჭდი, თუმცა არა სტამბური, ქართული

პერიოდული ორგანოები, ჩრდილოეთ ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამოცემული" ("ჩვენი გზა" 1953: №1-2: 1). ორივე მათგანი ჰექტოგრაფიული ფორმით გამრავლებულ გამოცემას წარმოადგენდა.

ზემოთ ხსენებულ პერიოდულ ორგანოებთან ერთად, 1955 წლის დეკემბერში გივი კობახიძემ ნიუ-იორკში დიდი ფორმატის მქონე გაზეთიც გამოსცა – "ქართველი ერი" (გამოიცა მხოლოდ ერთი, თორმეტგვერდიანი ნომერი – ამერიკის კონტინენტზე სტამბური წესით დაბეჭდილი მეორე ("მამულის" შემდეგ), ამერიკის შეერთებულ შტატებში კი პირველი ქართულენოვანი პერიოდული ორგანო).

გაზეთის რედაქტორის განცხადებით, "ქართველი ერი" წელიწადში ოთხჯერ უნდა გამოსულიყო, მაგრამ ფინანსური და ტექნიკურ-საგამომცემლო კუთხით არსებული სხვა სირთულეების გამო, მან ამის გაკეთება ვერ მოახერხა. მეგობრების რჩევით, გ. კობახიძემ 1957 წელს გაზეთი ჟურნალად გადააკეთა, სახელად "კრებული" დაარქვა და უკვე ასეთი განახლებული ფორმით მიაწოდა მკითხველს.

გაზეთ „ქართველ ერთან" ერთად, 1955 წლის დეკემბერში ამერიკის შეერთებულ შტატებში მეორე ქართული გაზეთიც გამოიცა სახელწოდებით - „ქართული აზრი." განსხვავებით ზემოთ დასახელებული პერიოდული ორგანოებისგან, „ქართული აზრი," რომელიც დიდი ფორმატის მქონე ოთხგვერდიან გამოცემას წარმოადგენდა, ამერიკის კონტინენტზე ყველაზე ხანგრძლივი დროით გამომავალ და ნომერთა სიმრავლით გამორჩეულ ყოველთვიურ ბეჭდურ გამოცემას წარმოადგენდა. კერძოდ, 1955 წლის დეკემბრიდან მოყოლებული, იგი თუმცა გარკვეული შეფერხებებით, მაგრამ მაინც უწყვეტად, გამოდიოდა 1974 წლის ოქტომბრამდე (სულ გამოვიდა გაზეთის 97 ნომერი) თვეში ერთხელ.

სამწუხაროდ, „ქართული აზრის" გამოცემის შეწყვეტის შემდეგ, დიდი ხნის განმავლობაში, ამერიკაში ქართულენოვანი პრესის გამოცემა დიდი ხნით შეწყდა და ეს საქმე მხოლოდ 2003 წელს განაახლა მანუჩარ კაჭახიძემ გაზეთ „მამულის" გამოცემის დაწყებით.

„ქართული აზრის" დაარსების უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა, ისტორიული ავბედობის გამო უცხოეთში დამკვიდრებული ქართველი ემიგრან-

ტებისთვის შეძლებისდაგვარად მიეწოდებინა ინფორმაციები როგორც საქართველოში იმხანად არსებულ მდგომარეობასთან და ისტორიასთან დაკავშირებით, ისე სათანადოდ წარმოეჩინა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში მიმოფანტული ჩვენი თანამემამულეების ცხოვრება და ეროვნულ-მამულიშვილური ღვაწლი.

როგორც გაზეთის ცალკეულ ნომრებში გამოქვეყნებული ინფორმაციებითაც თვალნათლივ ჩანს, „ქართულმა აზრმა“ გამოცემისთანავე მოიპოვა მკითხველთა დიდი ინტერესი და იგი არა მარტო ამერიკაში მცხოვრებ ქართველებში ვრცელდებოდა, არამედ ევროპაშიც. გაზეთის პოპულარობის ამგვარ შეფასებაში გადაჭარბებული რომ არაფერია, ამას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ რედაქციისთვის გაგზავნილ სამადლობელ წერილებთან ერთად მკითხველთა გარკვეული ნაწილი გაზეთის გამომცემლებს მისი დაბეჭდვისთვის ხელის შესაწყობად ფულად დახმარებასაც ურიცხავდა.

გაზეთის პოპულარობის განმაპირობებელ ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად ისიც იქცა, რომ მის ფურცლებზე სისტემატურად ქვეყნდებოდა ქართველ ემიგრანტთა ცხოვრებასთან და საქმიანობასთან დაკავშირებული ინფორმაციები, რომელნიც მნიშვნელოვან დოკუმენტურ მასალას წარმოადგენს ჩვენი ემიგრაციის ისტორიის კიდევ უფრო საფუძვლიანად შესასწავლად.

მიუხედავად იმისა, რომ სასურველი საინფორმაციო მასალების მოპოვება საკმაოდ დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, გაზეთის გამომცემელნი ამის გაკეთებას მაინც აქტიურად ცდილობდნენ. აქედან გამომდინარე, მის ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალების შედეგად მეტ-ნაკლებად ნათელი წარმოდგენა გვექმნება ქართველ ემიგრანტთა ეროვნულ ცნობიერებასა და დამოკიდებულებაზე ჩვენი ქვეყნის საჭირბოროტო საკითხებისადმი.

კერძოდ, „ქართული აზრის“ გამომცემელნი გაზეთის ფურცლებზე სისტემატურად აქვეყნებდნენ ინფორმაციული ხასიათის წერილებს უცხოეთში არსებული ქართული სათვისტომოების საქმიანობასთან, მათ მიერ ჩატარებულ სხვადასხვა სახის ღონისძიებებთან და ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ღირსშესანიშნავ თარიღებთან დაკავშირებით, ემიგრაციაში მცხოვრებ ჩვენს თანამემამულეებს აწვდიდნენ კონკრეტულ ცნობებს საბჭოთა კავშირსა და საკუთრივ საქართველოში არსებული მდგომარეობის შესახებ, წარმოაჩენდნენ დიდ

ქართველ მამულიშვილთა ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მნიშვნელოვან ეპიზოდებს, აქვეყნებდნენ ემიგრანტ ქართველთა ნეკროლოგებს და ა. შ.

განსაკუთრებული ყურადღების საგნად იყო ქცეული საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დღის აღსანიშნავად გამართული ღონისძიებები, საჭოთა რუსეთის მიერ ჩვენი ქვეყნის ოკუპაცია, 1924 წლის ანტისაბჭოთა აჯანყება, მეორე მსოფლიო ომი, საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური პოლიტიკის კრიტიკული ანალიზი საერთაშორისო მოვლენათა კონტექსტში და მსგავსი საკითხები.

„ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალების შეფასების დროს ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ხსენებული გაზეთი არც რომელიმე ერთი პარტიისა თუ დაჯგუფების ინტერესთა გამომხატველ პერიოდულ ორგანოს წარმოადგენდა და არც მარტოოდენ ამერიკაში მცხოვრები ქართველებისას. მასში უცხოეთის ნებისმიერ ქვეყანაში მცხოვრებ ყველა ქართველს შეეძლო თავისი ნააზრევის გამოქვეყნება ყოველგვარი შეზღუდვის გარეშე, გარდა კომუნისტური იდეოლოგიის მიმდევრისა. აქედან გამომდინარე, ხსენებული გაზეთის პუბლიკაციათა მეშვეობით მკითხველს ნათელი წარმოდგენა ექმნება საბჭოთა პერიოდის ქართული ემიგრაციის ეროვნულ და პოლიტიკურ თვალთახედვაზე.

წინამდებარე ნარკვევის მიზანია, „ქართული აზრის“ ფურცლებზე დაბეჭდილი ამ მასალების გაანალიზების საფუძველზე კიდევ უფრო ნათლად წარმოვაჩინოთ ის მოსაზრებანი, რასაც ქართველი ემიგრანტები გამოთქვამდნენ საბჭოთა იმპერიის შემადგენლობაში მოქცეულ ჩვენს ქვეყანაში იმხანად არსებულ პრობლემებთან დაკავშირებით.

აღნიშნულ საკითხებზე კონკრეტული საუბრის დაწყებამდე რამდენიმე სიტყვა გაზეთის გამოცემის ადგილისა და გამომცემელთა შესახებაც მინდა ვთქვა.

„ქართული აზრი“ ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ქალაქ ნიუ-იორკში, გამოდიოდა. პირველ ეტაპზე მისი მთავარი რედაქტორი იყო დ. სინდიკელი, სარედაქციო კოლეგიაში კი შედიოდნენ გ. გაბლიანი, ს. კაიშაური, გ. ლოლუა, გ. ზალდასტანი და ალ. ცომაია. შემდგომ წლებში გაზეთის გამომცემელთა დასახელებული პერსონალური შემადგენლობა რამდენადმე შეიც-

ვალა, რის შედეგადაც ხსენებულ შემადგენლობას ზოგიერთი წევრი გამოაკლდა, რამდენიმე ახალი პიროვნება კი დაემატა.

როგორც „ქართული აზრის“ პირველ ნომერში გამოქვეყნებული ინფორმაციით ვგებულობთ, გაზეთის დასტამბვისთვის საჭირო თანხა - სულ 530 დოლარი - გაუღიათ ამერიკაში მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტებს: ს. ზალდასტანს, გ. გაბლიანს, ვ. სანგულიას, მ. სინდიკელს, ზ. აბდუშელს, ა. კეკელიას, ნ. თოფურიას, ვ. საყვარელიძეს, ს. ბარათელს, ლ. დუმბაძესა და ერთ-ერთ უცნობ პიროვნებას, რომლის გვარიც დასახელებული არ არის. „ქართული აზრის“ მომდევნო ნომრებში პერიოდულად გამოქვეყნებული ანალოგიური სამადლობელი ინფორმაციებით ირკვევა, რომ გაზეთის გამოცემა ძირითადად სწორედ ამგვარ შემოწირულობათა საშუალებით ხდებოდა.

ხსენებული პიროვნებანი ამერიკაში ქართული დიასპორის თვალსაჩინო წარმომადგენლები იყვნენ, ის პიროვნებანი, რომელთაც საგულისხმო როლი აქვთ შესრულებული ქართული ემიგრაციის ისტორიაში. კერძოდ, გაზეთის რედაქტორ-გამომცემელი, იმხანად ნიუ-იორკში მცხოვრები დიმიტრი სინდიკელი (სინჯიკაშვილი) ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი იყო, რომელმაც ნიუ-იორკში 1955 წელს თანამოაზრეებთან ერთად დაარსებულ ქართულ სტამბაში სათავე დაუდო გაზეთ „ქართული აზრის“ გამოცემას.

მიუხედავად იმისა, რომ გაზეთის გამოცემის საქმეში მას სარედაქციო კოლეგიის წევრებიც ედგნენ გვერდით, „ძირითად სარედაქციო სამუშაოს მაინც თვითონ ასრულებდა. უახლოესი მეგობრისა და თანამებრძოლის ალ. ცომაიას გარდაცვალების შემდეგ, გაზეთის გამოშვების მთელი სიმძიმე მას დააწვა. ქარხანაში მძიმე სამუშაოს შესრულების შემდეგ, სტატიებს წერდა, გაზეთს ლინოტიპზეც თვითონ აწყობდა და ხშირად ღამეებსაც ათენებდა. იგი ემიგრანტ ნიკო თოფურიას სახლში ცხოვრობდა. ნიკო გაზეთის ექსპედიტორი იყო და რითაც შეეძლო, ეხმარებოდა რედაქტორს.

„ქართული აზრის“ გარდა სინჯიკაშვილის სტამბაში დაიბეჭდა გაზეთი „ქართველი ერი“, ჟურნალი „კრებული“ და არაერთი ქართული წიგნი“ (დაუშვილი 2014: 75).

რაც შეეხება გაზეთის სარედაქციო კოლეგიის წევრებს, თავიანთი ქართული საქმიანობით ისინიც საკმაოდ გამორჩეულ პიროვნებებს წარმოადგენ-

დნენ და მათაც მნიშვნელოვანი როლი აქვთ შესრულებული ამერიკის ქართული დიასპორის ისტორიაში.

კერძოდ, ალექსანდრე ცომაია (1907-1956 წწ.), რომელიც ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი იყო, 1924 წლის აჯანყებაში აქტიური მონაწილეობის გამო იძულებული გახდა სამშობლოდან გადახვეწილიყო. იგი ჯერ საფრანგეთსა და გერმანიაში ცხოვრობდა და აქტიურად განაგრძობდა პოლიტიკურ და ჟურნალისტურ მოღვაწეობას, მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ კი ამერიკაში გადასახლდა და იქ განაგრძო საქმიანობა.

პოეტი გიორგი ლოლუა (1919-1990 წწ.), რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ კანადაში დამკვიდრდა, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იყო ქალაქ ჰამილტონის მეტალურგიული ქარხნის მთავარი ინჟინერი.

ექიმი გივი გაბლიანი (1915-2001 წწ.), რომელიც მეორე მსოფლიო ომში ტყვედ ჩავარდნის შემდეგ ჯერ გერმანელთა მხარეზე გადასული იბრძოდა საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ, ომის დამთავრების მერე კი ამერიკაში გადასახლდა და იქ გააგრძელა საქმიანობა, როგორც ექიმმა, პუბლიცისტმა და ქართულ საქმიანობაში აქტიურად ჩაბმულმა პიროვნებამ. მისი შემოქმედებითი ნააზრევიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ინგლისურ ენაზე დაწერილი წიგნი „ჩემი მოგონებანი (მეორე მსოფლიო ომი“) (წიგნი ქართულად თარგმნეს ლალი კერესელიძემ და ნინო ქაჯაიამ. ხსენებული ნაშრომი როსტომ ჩხეიძის რედაქტორობით 1998-2000 წლებში ორ ტომად გამოსცეს ალ. ორბელიანის საზოგადოებამ და ქუთაისის იოანე პეტრიწის სახელობის უნივერსიტეტმა).

ბიზნესმენი გივი ზალდასტანი (ზალდასტანიშვილი) (1919-2007 წწ.), რომელიც გარკვეული დროის განმავლობაში ამერიკის ქართულ სათვისტომოს ედგა სათავეში. ასევე იყო „ქართული ეროვნული ერთობის“ ორგანიზაციის თავმჯდომარის მოადგილე.

როგორც უკვე აღინიშნა, „ქართული აზრის“ დასტამბვას მისი გამომცემელნი ქართველ ემიგრანტთა მიერ გაღებული ფულადი შეწირულობებით ახერხებდნენ. სამწუხაროდ, ამ გზით მოპოვებული თანხა იმდენად მცირე იყო, რომ გაზეთის სტაბილურად გამოცემისთვის სასურველ საფუძველს ნაკლებად

ქმნიდა. სწორედ ამ გარემოების შედეგს წარმოადგენდა ის ფაქტი, რომ ცალკეულ თვეებში რედაქცია გაზეთის დაბეჭდვას ვერ ახერხებდა და „ქართულ აზრი“ გარკვეული შეფერხებებით გამოდიოდა.

ამ სირთულეთა შესახებ არა მარტო გაზეთის გამომცემელნი აწვდიდნენ მკითხველებს სათანადო ინფორმაციას, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრები ემიგრანტებიც. მაგალითად, „ქართულ აზრის“ 1962 ნოემბრის ნომერში გამოქვეყნებულ წერილში საფრანგეთში მცხოვრები ევ. აბულაძე გულისტკივილით აღნიშნავდა იმ გარემოებას, რომ „გაზეთი ყოველგვარი გარეშე დახმარების გარეშე არსებობდა და მისი შემოსავლის ერთადერთი წყარო იყო მის გარშემო დარაზმულ მამულიშვილთა ღარიბი ჯიბე, ღარიბი, რადგან ის ჯგუფი მძიმე შრომით ირჩენდა თავს და ამით ინახავდა გაზეთს.“ მართალია, „ქართული ემიგრაციის უმრავლესობა ამ გაზეთს თანაუგრძნობდა, მაგრამ ეს თანაგრძნობა უფრო პლატონური იყო და არა პრაქტიკული, თუმცა მისი პოზიცია მოსწონდა და მას იზიარებდა. უკეთესი იქნებოდა, ქართველობას ამ მხრივაც ეზრუნა“ („ქართულ აზრი“ 1962).

როგორც ითქვა, „ქართულ აზრის“ გამომცემელნი ცდილობდნენ მათი გაზეთი ვიწრო პარტიული ინტერესებით შებოჭილი პერიოდული ორგანო არ ყოფილიყო და იგი იმ ტრიბუნად ქცეულიყო, სადაც ჩვენს ქვეყანასთან დაკავშირებული ყველა საჭირბოროტო საკითხი ქცეულიყო განხილვისა და განსჯის საგნად. ერთადერთი მიმართულება, რომლის წარმომადგენლებსაც ამის შესაძლებლობა პრინციპულად არ ეძლეოდათ, საბჭოთა იდეოლოგიის მიმდევრები იყვნენ.

კერძოდ, გაზეთის მსოფლმხედველობრივ საფუძვლად ქცეული ეს პრინციპი შემდეგნაირად იყო განსაზღვრული პირველივე ნომერში გამოქვეყნებულ სარედაქციო წერილში: „ქართული აზრი“ ეცდება თავი გაითავისუფლოს მოვლენათა პარტიული და ჯგუფური შეფასებებისაგან და ქართული ემიგრაციის პოლიტიკური საქმიანობის და ცხოვრების და რამდენადაც ამის საშვალებას „რკინის ფარდა“ იძლევა, საქართველოში მომხდარი ამბების შესახებ მკითხველს მშობლიურ ენაზე მართალი ინფორმაცია მიაწოდოს, რაც გააადვილებს დაფანტული ქართველების სულიერად და იდეურად დაახლოებას და შეგვაძლებინებს შევინახოთ ის უკვდავი ქართული სული, რომელმაც ჩვენი ეროვნული სახე დღემდე მოგვატანინა.

ეს გაზეთი იქნება ყველა ქართველის გაზეთი, თავისუფალი ტრიბუნა, რომელიც დასტამბავს ყველა ქართველის (ცხადია, გარდა კომუნისტებისა) სტატიას, მიუხედავად იმისა, რედაქცია იზიარებს თუ არა მის აზრს.

პირველი შემთხვევაა, რომ შ. შტატებში ნაბეჭდი ქართული გაზეთი გამოდის. ეს გარემოება რედაქციას დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს: შინაარსით, ინფორმაციის სისწორით და საკითხისადმი ობიექტური მიდგომით გაზეთი უნდა გახდეს ქართველების დიდი წარსულისა და სახელისათვის შესაფერის ორგანოდ. ამ მძიმე ტვირთის აწევას მხოლოდ ის რწმენა გვაბედვინებს, რომ სამშობლოს მოყვარული ქართველობა დახმარებას არ მოგვაკლებს.

მოვალეობის ასეთი გაგებიდან გამომდინარე, გაზეთის რედაქცია ეცდება გახდეს საერთო ქართული აზრის გამომსახველი და საერთო საქმის დამცველი. პირველ რიგში ეროვნულ ინტერესებზე და ეროვნულ განმათავისუფლებელ ბრძოლაში დაცემულთა ანდერძის განხორციელებაზე ვიზრუნებთ“ („ქართული აზრი“ 1955, დეკემბერი).

როგორც გაზეთში გამოქვეყნებული მასალების გაცნობით ვრწმუნდებით, „ქართული აზრის“ გამომცემელთა მიერ ესოდენ მკაფიოდ განსაზღვრული სამოქმედო პროგრამა მხოლოდ სიტყვიერ დეკალარაციად არ დარჩენილა და ეს დიდი ეროვნული მისია მათ საკმაოდ წარმატებულად შეასრულეს.

იმისათვის, რომ ხსენებული გაზეთის შემოქმედებითი კოლექტივის დამსახურების ამგვარმა შეფასებამ მეტი დამაჯერებლობა შეიძინოს, ქვემოთ შევეცდები, უკვე კონკრეტულად მივაპყრო მკითხველის ყურადღება აღნიშნული თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვან და დღესაც აქტუალურ რამდენიმე პუბლიკაციას.

არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის დღისადმი მიძღვნილი წერილები ყველაზე მეტად გამოხატავს გაზეთის შემოქმედებითი კოლექტივის ეროვნულ თვალთახედვას. გარდა იმისა, რომ ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის ყველაზე მეტად მნიშვნელოვან ამ მოვლენას ევროპისა და ამერიკის სხვადასხვა ქვეყნებში მიმოფანტული ჩვენი ემიგრანტები უდიდესი პატრიოტული ემოციით იხსენებდნენ და მეტ-ნაკლები მასშტაბებით წარმოაჩენდნენ მასთან დაკავშირებულ ფაქტებსა და ეპიზოდებს, ისინი არც იმ შეცდომებზე ხუჭავდნენ თვალს, რაც

მის მაშინდელ ხელისუფლებასა და ცალკეულ პოლიტიკოსებს ჰქონდათ დაშვებული ქვეყნის სახელმწიფოებრივი განვითარების ურთულეს გზაზე.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა გაზეთის 1960 წლის მაისის ნომერში ხსენებულ მოვლენასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული დიმიტრი შალიკაშვილის (1896-1978) წერილი. დ. შალიკაშვილი ევროპასა და ამერიკაში მოღვაწე ქართველი ემიგრანტი იყო, თავისი აქტიური პოლიტიკური, დიპლომატიური და სამხედრო საქმიანობით გამორჩეული პიროვნება (მის შესახებ უფრო ვრცლად იხ: შარაძე 2003: 46-51; დაუშვილი 2014: 185-186).

სხვადასხვა დროს იგი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა თურქეთში, საფრანგეთში, პოლონეთში, იტალიასა და გერმანიაში, 1952 წელს კი ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადასახლდა. დ. შალიკაშვილის კალამს ეკუთვნის მოგონებათა წიგნები: „ანგორა“ და „კონსტანტინოპოლი,“ რომლებშიც მოთხრობილია ქართველ ლტოლვილთა ცხოვრება სტამბოლში 1921-1922 წლებში. იგი ასევე ავტორია პარიზში გამომავალ ჟურნალ „მხედარსა“ და გაზეთ „ქართულ აზრში“ გამოქვეყნებული წერილებისა (დაუშვილი 2014: 186).

როგორც ავტორი სავსებით მართებულად აღნიშნავს „ქართულ აზრში“ გამოქვეყნებულ ზემოთ ნახსენებ სტატიაში, ჩვენი ქვეყნის დამოუკიდებლობის აღდგენა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მიგვეჩნია „პარტიულ მოვლენად“ და „სიზმრის მსგავს ეპოქად“ საქართველოს ისტორიაში. „ეს იყო უაღრესად დიდ მნიშვნელოვანი მოვლენა ჩვენი ერის ცხოვრებაში. ამან გამოამჟღავნა, რომ ჩვენ გვსურს და უნარიცა გვაქვს შევქმნათ საკუთარი სახელმწიფო და ჩვენ შევქმენით არა რაღაც დაუსრულებელი, ხელოვნური პოლიტიკური ორგანიზმი, არამედ ჯანმრთელი სახელმწიფო, სადაც დავითის და თამარის მსგავსად, საქართველოს ყოველი პროვინცია ერთ ორგანიზმში გაერთიანდა და სადაც პოლიტიკურ დამოუკიდებლობას თან მოჰყვა ეროვნული სულის და ეროვნული კულტურის გაფურჩქვნაც...

რასაკვირველია, გვქონდა შეცდომებიც... ზოგიერთ შემთხვევებში მეტად უხეში და დამნაშაურიც... ამ შეცდომების დაფარვა არ არის საჭირო და მისი კრიტიკაც დასაშვებია...

მეორენი საზოგადოთ იდეალურათ ხატავენ დამოუკიდებლობის ეპოქას და

შეგნებულად მალავენ შეცდომებს! ამგვარად ჩნდება მეორე უკიდურესობა და ეს გარემოება საეჭვოთა ქმნის იმასაც კი, რაც მართლაც კარგი იყო. დამოუკიდებლობის ეპოქა თავისთავად იმდენად დიდი მოვლენაა ჩვენი ერის ისტორიაში, რომ ის არ მოითხოვს არც ხელოვნურ „გამშვენიერებას“ და არც ხელოვნურ „დამახინჯებას.“ ის იყო ქართველი ერის, ყოველი მისი ფენის დაუღალავი და უდრეკი ბრძოლის შედეგი და მთელი თავისი ავ-კარგიანობით ქართული ეროვნული იდეის ბრწყინვალე გამარჯვება.“

იქიდან გამომდინარე, რომ უცხოეთში საბჭოთა კავშირში მცხოვრებ ქართველთა იძულებითი გადახვეწის განმაპირობებელ უმთავრეს საფუძვლად 1918 წლის 26 მაისს აღდგენილი ჩვენი ქვეყნის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დამხობა იქცა, ეს თარიღი მათთვის, ისევე როგორც ყველა ქართველი პატრიოტისათვის, სავსებით ლოგიკურად დამკვიდრდა ჩვენი ეროვნული თავისუფლების სიმბოლოდ. ამიტომაც იყო, რომ ამ თარიღს ისინი ყოველთვის განსაკუთრებული ემოციით აღნიშნავდნენ და მის გახსენებას პირველ ყოვლისა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის კვლავაც აღდგენის ოპტიმისტურ მოლოდინს უკავშირებდნენ.

მაგალითად, ლონდონში მცხოვრები ჟ. ფაშალიშვილი გაზეთის 1956 წლის ივნისის ნომერში გამოქვეყნებულ ლექსში „26 მაისი“ თავის ამგვარ ოპტიმისტურ მოლოდინს პოეტური ფორმით ასე გამოხატავდა:

ჟამთა მსვლელობა თავისას იზამს,
კრემლის სიყალბეს მოსპობს, გარიყავს,
26 მაისს ჩვენ დავიტოვებთ
დაუვიწყარ და წმინდა თარიღად.

დამოწმებული ლექსი გამონაკლისი არ არის და, როგორც გაზეთში გამოქვეყნებული მასალებიდანაც თვალნათლივ ჩანს, 26 მაისს, როგორც განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე დიდ ეროვნულ დღესასწაულს, უცხოეთის მცხოვრები ჩვენი თანამემამულეები ყოველწლიურად აღნიშნავდნენ განსაკუთრებული მღელვარებით. ამგვარი სადღესასწაულო ღონიძიებანი დიდ რეზონანსს იმითაც იძენდა, რომ ამ საზეიმო დღის აღნიშვნაში უცხოელებიც, მათ შორის შესაბამისი ქვეყნების სახელისუფლებო წრეების წარმომადგენლებიც, იღებდნენ მონაწილეობას.

ხსენებულ მოვლენასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული პუბლიკაციებისადმი დღევანდელი მკითხველის ინტერესს არსებითად განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ მათი ავტორები არა მარტო უშუალოდ 26 მაისთან დაკავშირებულ ეპიზოდებს იხსენებდნენ, არამედ საბჭოთა რუსეთის მიერ ჩვენი ქვეყნის ოკუპაციის დროინდელ რეალობასაც წარმოაჩენდნენ კონკრეტული დეტალების მოშველიებით.

მაგალითად, გაზეთის 1960 წლის ივნისის ნომერში გამოქვეყნებულ იმ სიტყვაში, რომელიც გ. ნაკაშიძეს წარმოუთქვამს ხსენებული დღესასწაულის აღსანიშნავად გამართულ შეკრებაზე, საბჭოთა რუსეთის მიერ ჩვენი ქვეყნის ოკუპაციასთან დაკავშირებით ნათქვამია: „15 თუ 16 თებერვალია. ქალაქში აშკარად ლაპარაკობენ, რომ არა სომხები, არამედ რუსის ჯარი შემოიჭრა საქართველოს საზღვრებში და მოეშურება ტფილისისაკენ. საღამოს 5 ს. სტუდენტთა საგანგებო კრებაა დანიშნული. თავი მოიყარა არა მარტო სტუდენტობამ, არამედ სხვა ხალხმაც. მოლაპარაკეა ჩვენი თაყვანისცემა-სიყვარულის საგანი - პროფესორი ივანე ჯავახიშვილი. ყოველთვის მშვიდი, თავ დაჭერილი, ლმობიერი ღიმილით ჩვეულებრივათ სახე გაშუქებული, დღეს სულ სხვა გვარათ გამოიყურება, თითქოს დასტოვა, ჩამოშორდა მეცნიერების დიად მაღლობებს და აბობოქრებულ გრძნობად ქცეული სახალხო ტრიბუნად აქ მოგვევლინა.

ის ლაპარაკობს მომხდური ძალის ვერაგობა-მუხანათობაზე, მოგვიწოდებს ჩვენი მოვალეობის შესრულებისაკენ, სამშობლოს დამოუკიდებლობა-თავისუფლების, მსგავსად ჩვენი წინაპრებისა, დაცვა-გადარჩენისაკენ. ყოველი მისი სიტყვა გულს ხვდება, გრძნობა-გონებას აფორიაქებს. ხოლო როდესაც თავის მხურვალე მოწოდება იმით დააბოლოვა, რომ თუ საჭიროება ამას მოითხოვს, ჩვენ, თქვენი მასწავლებლები, იარაღს ხელში ავიღებთ და გვერდში ამოგიდგებითო - აღფრთოვანებას საზღვარი არ ჰქონდა და ტაშის ჭექა-ქუხილმა დაჰფარა საყვარელი მოძღვრის სიტყვები. დაიძრა-დაექანა ტალღა ხალხისა პარლამენტისაკენ, სადაც ქართველი ერის მიერ თავისუფლად არჩეულ დამფუძნებელ კრებას დანიშნული ჰქონდა მთავრობასთან ერთად საგანგებო სხდომა. პარლამენტის აივანზე გამოსულ საქართველოს პრეზიდენტ ნოე ჟორდანიას, მთავრობის და დამფუძნებელი კრების წევრებს სიტყვით

მიმართა სტუდენტთა წარმომადგენელმა. მან მოიგონა სურამის ციხეზე არსებული ლეგენდა, რომლის მიხედვით სამშობლოს სიყვარულით გატაცებულმა ნორჩმა ზურაბმა თავისი ნებით, თავისი სურვილით ცოცხლად ჩაკირულმა რღვევა-ნგრევის მსხვერპლად გამხდარ ციხის კედელში, უკანასკნელი აუღებელ-მიუვალ სიმაგრეთ გადააქცია, ახალგაზრდა მზათ არის სიხარულით მსხვერპლათ შეეწიროს თავის ქვეყანას, რათა მისი დამოუკიდებლობის საძირკველი და კედლები განამტკიცოს-გაასალკლდევოს.“

იქიდან გამომდინარე, რომ გაზეთის გამომცემელთა უმთავრეს მიზანს საბჭოთა ხელისუფლების კოლონიური პოლიტიკის მხილება და საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენა წარმოადგენდა, მისი პუბლიკაციები მკითხველის ცნობიერებაში უპირველეს ყოვლისა სწორედ ამ სულისკვეთების გაღვივებისკენ იყო მიმართული.

მათი გაანალიზების დროს განსაკუთრებული ყურადღება უპირველეს ყოვლისა იმ გარემოებას უნდა მივაქციოთ, რომ გაზეთის ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალებით „ქართული აზრის“ გამომცემლები აქტიურად ცდილობდნენ, სამშობლოდან უცხოეთში გადახვეწილ ქართველ ემიგრანტებს რეალური წარმოდგენა შექმნოდათ თავისუფალი სამყაროსაგან რკინის ფარდით განცალკევებულ საბჭოთა იმპერიაში არსებულ მდგომარეობაზე და აქტიურად ეძებნათ ჩვენი ქვეყნის განთავისუფლებისა და ეროვნული გადარჩენის პერსპექტიული გზა.

პირველ ყოვლისა სწორედ ეს მიზანსწრაფვა არის ქცეული იმ ფუნდამენტად, რომელიც არსებითად განსაზღვრავს გაზეთის გამომცემლებისა და მის ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალების ავტორთა ეროვნულ თვალთახედვას პირველივე ნომრიდან მოყოლებული მის უკანასკნელ ნომრამდე.

აღნიშნული თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა გაზეთის პირველ ნომერში გამოქვეყნებული ს. ჭირაქაძის წერილი „უსტალინოდ და უბერიოთ,“ რომელშიც ავტორი საბურველახდილი სახით ცდილობს წარმოაჩინოს იმ პოლიტიკის ნამდვილი სახე, რომელსაც განახლებული რუსული იმპერიის უმაღლესი ხელისუფალნი ატარებდნენ თავიანთი მმართველობის პერიოდში.

როგორც ცნობილია, 1955 წლის დეკემბერში, როცა ხსენებული წერილი გამოქვეყნდა, საბჭოთა კავშირის მაშინდელ ხელისუფლებას ნიკიტა ხრუშ-

ჩოვის თავკაცობით უკვე ჰქონდა აქტიური ბრძოლა გაჩაღებული სტალინისა და ბერიას წინააღმდეგ. განსხვავებით ბერიასაგან, რომელსაც, მის მიერ გატარებული სისხლიანი რეპრესიული პოლიტიკის გამო, იმდროინდელ საქართველოში დამცველი და გამომსარჩლებელი არავინ ჰყავდა, სტალინს, პირველ ყოვლისა მისი ეროვნული წარმომავლობიდან გამომდინარე, მაშინ ქართველი ხალხის საკმაოდ დიდი ნაწილი ეთაყვანებოდა. ისინი გულწრფელად იყვნენ დარწმუნებული იმაში, რომ საბჭოთა კავშირის მესვეურთა მიერ მის წინააღმდეგ გაჩაღებული მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლის განმაპირობებელ საფუძვლად უწინარესად მისი ქართველობა იყო ქცეული.

ს. ჭირაქაძის ხსენებული პუბლიკაციის უმთავრეს მიზანს პრინციპულად მცდარი ამ ილუზიის გაფანტვა და ქართველი მკითხველის იმაში დარწმუნება წარმოადგენდა, რომ სტალინიცა და ბერიაც სინამდვილეში რუსული ინტერესების სამსახურში მდგარი ხელისუფალნი იყვნენ და საკუთრივ საქართველოსა და ქართველი ხალხის ეროვნული ინტერესების დასაცავად მათ არა თუ არაფერი გაუკეთებიათ, არამედ ბევრი უბედურება მოუტანეს ჩვენს ქვეყანას.

კერძოდ, პუბლიკაციის ავტორის აზრით, „სტალინის სიკვდილი და ბერიას ლიკვიდაცია საქართველოსთვის მეტად მძიმე შედეგებით დასრულდა: არა იმიტომ, რომ ისინი, როგორც ქართველები, რაიმე განსაკუთრებულ დახმარებას და მფარველობას უწევდნენ ქართველ ერს, - (პირიქით, სტალინი ყოველთვის თამაშობდა რუსული ნაციონალიზმით, თავის დიკტატურის შესანარჩუნებლად და ყოველთვის ულმობელი იყო ყოველგვარი ნაციონალიზმის გამოვლინებისადმი. ბერიას მოვალეობას კი შეადგენდა მისი ძირბუდიანად აღმოფხვრა. საქართველოში მკაცრი რეპრესიები ყოველთვის ცნობილია. მან მუსრი გაავლო ქართველ ეროვნულ ინტელიგენციას. არ დაინდო თვით ეროვნულად განწყობილი კომუნისტებიც კი)... ამიერიდან კრემლში დღემდე შებორკილ რუსულ ნაციონალიზმს დიდი გასაქანი მიეცა და მძიმე ლოდივით დააწვა ქართველ ხალხს. ამიერიდან თვით მოსკოვის ერთგულ ქართველ კომუნისტებსაც სამუდამოდ დაეხშოთ კრემლში მისავალი გზები.“

„ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილების ერთ-ერთ უმთავრეს მიმართულებას რუსული კოლონიური პოლიტიკის სწორედ ამგვარი სახით მხილება და ნიღაბახდილი სახით მისი წარმოჩენა წარმოადგენდა.

ხსენებულ პუბლიკაციათა ავტორები ამ მოვლენას არა მარტო საბჭოთა კავშირში არსებული რეალობის ჩვენებით წარმოსახავდნენ, არამედ რუსეთსა და საქართველოს შორის ისტორიულად არსებული ურთიერთობებიდანაც იხსენებდნენ კონკრეტულ ფაქტებსა და ეპიზოდებს.

გაზეთში აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული წერილების ავტორთა შეფასებით, რუსეთის მიერ საქართველოს წინააღმდეგ გატარებული დამპყრობლური პოლიტიკა იმ აგრესიასაც კი აჭარბებდა ბევრწილად, რომელსაც ჩვენი ქვეყნის მიმართ იჩენდნენ მუსლიმანური სახელმწიფოები.

მაგალითად, აი, როგორი შეფასება აქვს მიცემული ჩვენი ქვეყნის მიმართ რუსეთის მიერ გატარებულ ამგვარ პოლიტიკას გაზეთის პირველ ნომერში გამოქვეყნებულ სარედაქციო წერილში: „რუსეთამდე გადახდილ ბრძოლებში ქართული სახელმწიფოებრიობა ვერც ერთმა მტერმა ვერ მოსპო და მებრძოლი სული ვერ გატეხა. „მეგობრულად“ და მზაკვრულად შემოპარულმა რუსეთმა კი ნაცრად აქცია სახელოვანი წარსულის ქართული თვითარსებობა. ძვირად დაგვიჯდა რუსეთთან ერთმორწმუნეობა! თუ შაჰ აბაზები და აღა მაჰმად ხანები კმაყოფილდებოდნენ ხარკის აღებით, მძევლების წაყვანით და ერთდროული ძარცვით, ერთმორწმუნე რუსეთმა სრულიად მოგვსპო და გადაგვთელა. წაგვართვა ენა, ეკლესია, სკოლა, მწიგნობრობა და ყოველივე ის, რაც ეროვნების და მისი ნორმალური განვითარების წინასწარი პირობა არის.“

„ქართული აზრის“ ერთ-ერთ უმთავრეს მიმართულებას საქართველოსა და საბჭოთა კავშირში მიმდინარე მოვლენათა შესახებ ქართველი ემიგრანტებისთვის სწორი ინფორმაციების მიწოდება წარმოადგენდა. იმის გათვალისწინებით, რომ აღნიშნულ მოვლენებში უცხოეთში მცხოვრები ჩვენი თანამემამულეების სწორად გარკვევის გარეშე მათი უმთავრესი ეროვნულ მიზნის - საბჭოთა რუსეთის იმპერიის შემადგენლობიდან ჩვენი ქვეყნის განთავისუფლება და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენა - რეალობად ქცევა ვერ მოხდებოდა, გაზეთის ფურცლებზე ხშირად იბეჭდებოდა პატრიოტული ხასიათის წერილები, რომლებშიც მეტ-ნაკლები მასშტაბებით იყო წარმოჩენილი საქართველოს ისტორიისა და იმჟამინდელი ყოფის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ის პუბლიკაციები, რომელთა ავტორებიც მკითხველებს აწვდიდნენ კონკრეტულ ეპიზოდებს საბჭოთა პერიოდის ყოფა-ცხოვრებიდან. ამ ინფორმაციათა მნიშვნელობას არსებითად ზრდიდა ის გარემოება, რომ იმ დროისათვის მსგავსი ხასიათის ინფორმაციათა მოპოვება ცივილიზებული სამყაროსაგან იზოლირებული ისეთი სახელმწიფოსგან, როგორსაც საბჭოთა იმპერია წარმოადგენდა, საკმაოდ ძნელი საქმე იყო.

მაგალითად, „ქართული აზრის“ 1956 წლის მარტის ნომერში გამოქვეყნებულ სარედაქციო წერილში საბჭოთა საინფორმაციო საშუალებებით გავრცელებული შეფასებებისაგან რადიკალურად განსხვავებული სახით იყო მოთხრობილი იმ ტრაგიკული მოვლენის შესახებ, რომელიც 1956 წლის მარტში დატრიალდა თბილისში. როგორც ცნობილია, 9 მარტს ათასობით ქართველმა პატრიოტმა, რომელთა უმეტესობას ახალგაზრდები, კერძოდ კი სტუდენტები, წარმოადგენდა, სტალინის წინააღმდეგ იმჟამინდელი ხელისუფლების მიერ განხორციელებული პოლიტიკის გასაპროტესტებლად მასობრივი დემონსტრაცია მოაწყო. საბჭოთა ხელისუფლებამ ეს დემონსტრაცია მაშინ შეიარაღებული ძალების გამოყენებით დაარბია, რასაც უამრავი ადამიანის სიცოცხლე შეეწირა.

მიუხედავად იმისა, რომ დემონსტრანტების მიერ მოწყობილი ამ მასობრივი ანტისახელისუფლებო გამოსვლის მონაწილენი ქუჩაში მაშინ სტალინის დასაცავად გამოვიდნენ, მათი პროტესტის უმთავრესი მიზანი უპირველეს ყოვლისა ჩვენი ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ინტერესების დაცვა იყო. არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ ეს იყო უპრეცედენტოდ მასშტაბური ანტისახელისუფლებო გამოსვლა საბჭოთა კავშირის მანამდელი პერიოდის განმავლობაში.

განსხვავებით საბჭოთა პრესისაგან, სადაც ხსენებული მოვლენა არსებითად დამახინჯებული სახით იყო წარმოჩენილი, „ქართული აზრის“ ფურცლებზე ამასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებულ წერილებში იგი დღესაც უკორექტუროდ მისაღები სახით იყო ასახული და შეფასებული. ნათქვამისათვის მეტი დამაჯერებლობის მისაცემად დავიმოწმებ ფრაგმენტებს 1956 წლის მარტის ნომერში გამოქვეყნებული სარედაქციო წერილიდან:

„თბილისში მასიური დემონსტრაცია მოეწყო. დემონსტრანტებმა დაიკავეს მთავრობის სახლი, გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ შენობა, ფოსტა-ტელეგრაფი და კიდევ რამდენიმე სხვა მნიშვნელოვანი დაწესებულება. დემონსტრაციის დასაშლელად გამოიყენეს რუსული ჯარის ნაწილები...

ასეთი დემონსტრაციები საბჭოთა კავშირში უკვე 30 წელია არავის გაუმართავს.“

აღნიშნული წერილის მეშვეობით მკითხველისათვის მიწოდებული ეს ინფორმაცია არა მარტო საბჭოთა ხელისუფლების მიერ აღნიშნულ მოვლენასთან დაკავშირებით გაკეთებული შეფასებებისაგან განსხვავდებოდა არსებითად, არამედ იმ ინფორმაციისგანაც, რასაც, „ქართული აზრის“ ხაზგასმით, იმ პერიოდის დასავლური პრესა ავრცელებდა მის შესახებ. კერძოდ, გაზეთის გამომცემელთა აზრით, ამერიკის შეერთებული შტატების პრესამ ხსენებულ მოვლენას მაშინ „ზერელე შეფასება მისცა“ და იგი „სტალინის ხსოვნის დასაცავად“ გამართულ დემონსტრაციად მიიჩნია. „ქართული აზრის“ მესვეურთა მტკიცებით, „თბილისის დემონსტარციის ასეთი შეფასება“ საქართველოს მაშინდელი მდგომარეობის „სრული უცოდინარობის შედეგს“ წარმოადგენდა.

„ქართული აზრის“ შემოქმედებითი კოლექტივის წევრები პრინციპულად არ იზიარებდნენ როგორც საბჭოთა ხელისუფლების, ისე ამერიკული პრესის მიერ გამოთქმულ ამგვარ კომენტარებს და ხსენებულ ტრაგიკულ მოვლენას დღესაც არსებითად მისაღებ ასეთ შეფასებას აძლევდნენ: „საქართველოში ზოგიერთები ერთგვარ ეროვნულ სიამაყეს განიცდიან იმით, რომ რუსეთის სათავეში ქართველი იყო. მიუხედავად ამისა, ქართველი ხალხის დიდ უმრავლესობას სტალინის სიმპატია არასოდეს ჰქონია. იმ თაობისათვის, რომელსაც 1921 და 1924 წლები ახსოვს, სტალინი უსაშინლესი მტერი იყო ქართველი ერისა, რადგან საქართველოს დამოუკიდებლობის დაღუპვა სტალინის ინიციატივით მოხდა... 1924 წელშიც სტალინის ინიციატივით და იმის პირადი ბრძანებით მოხდა ქართველი ეროვნული ინტელიგენციის განადგურება. ამის შემდეგ მომხდარი დაუსრულებელი წმენდები და ჟლეტა ქართველობისა მუდამ სტალინის საქმე იყო... ამიტომ დიდ შეცდომას უშვებს უცხოეთის პრესა, როცა ამბობს, რომ სტალინი საქართველოში განსაკუთრებით უყვართ.“

გაზეთის გამომცემელთა მართებული ხაზგასმით, სტალინის დასაცავად

თბილისში გამართული მასობრივი ანტისახელისუფლებო დემონსტრაციის მონაწილენი ამგვარი ფორმით მაშინ უპირველეს ყოვლისა ჩვენი ეროვნული ინტერესების დასაცავად გამოვიდნენ და ხელისუფლების მიერ გატარებულ ანტიეროვნულ პოლიტიკას დაუპირისპირდნენ. კერძოდ, პუბლიკაციის ავტორთა შეფასებით, 1956 წლის მარტში გამართული ანტისახელისუფლებო დემონსტარაციის მონაწილენი ამ მასობრივი გამოსვლით „სტალინის სურათს ამოფარებულნი“ აკრიტიკებდნენ ხელისუფლების ანტიქართულ პოლიტიკას.

1956 წლის მარტის ტრაგიკულ მოვლენასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებულ წერილებში მკვეთრად ესმებოდა ხაზი იმ გარემოებას, რომ ეს მასობრივი საპროტესტო გამოსვლა არ ყოფილა „მხოლოდ თბილისის მოსახლეობის და სტუდენტების უკმაყოფილების შედეგი. უკმაყოფილება დუღდა მთელ საქართველოში. მოსახლეობამ რუსეთს ბოიკოტი გამოუცხადა“ („ქართული აზრი,“ 1956, აპრილი).

აღნიშნული მოვლენა გამონაკლის შემთხვევას რომ არ წარმოადგენდა და მსგავსი ანტისახელისუფლები გამოსვლები საქართველოში მანამდეც რომ არაერთხელ მომხდარა, ამის დასტურად გაზეთის რედაქცია მკითხველს 1922 წლის საპროტესტო გამოსვლას შეახსენებს, როგორც საბჭოთა რუსეთის მიერ ჩვენი ქვეყნის ოკუპაციის წინააღმდეგ მოწყობილ „პირველ ახდილ დემონსტრაციას.“

საქართველოსადმი სტალინის დამოკიდებულების ამგვარი შეფასება გამჭოლ ნაკადად გასდევს გაზეთის ფურცლებზე მრავლად გამოქვეყნებულ ყველა იმ პუბლიკაციას, რომელთა ავტორებიც საბჭოთა იმპერიის საჭეთმპყრობლის მოღვაწეობას აფასებდნენ ჩვენს ქვეყანასთან მიმართებით. მათი არაერთგზისი ხაზგასმით, 1956 წლის მარტის დემონსტრაცია ჩვენი ახალგაზრდების მიერ სტალინის დასაცავად გამართული მასობრივი საპროტესტო გამოსვლა კი არ იყო, არამედ მათი ეროვნულ-პატრიოტული მისწრაფებების გამოვლინება.

მაგალითად, დ. შალიკაშვილის შეფასებით, ამ გამოსვლით „ჩვენმა ახალგაზრდობამ დაამტკიცა, რომ მას შემონახული აქვს თავის წინაპართა მაღალი ღირსების თვისებები და ეს მისცემს მას საჭირო ძალას და ენერგიას, რომ სამშობლოს ღირსეულად წარუძღვეს და ქართული მოდგმის უკვდავება უზ-

რუნველჰყოს“ („ქართული აზრი“ 1957, აპრილი).

საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში მოქცეული საქართველოს წინაშე მწვავედ მდგარი ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი პრობლემების წარმოჩენასთან ერთად, „ქართული აზრის“ ფურცლებზე ისეთი წერილებიც ქვეყნდებოდა, სადაც ქართული ემიგრაციის ყოფისათვის თანამდევი საჭირბოროტო საკითხებიც იყო ქცეული განხილვის საგნად. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ პუბლიკაციებს, რომელთა ავტორებიც ემიგრანტთა შორის არსებულ პარტიულ განთიშულობასა და პიროვნულ დაპირისპირებებზე მსჯელობდნენ და ეძებდნენ გზებს ჩვენი ემიგრაციის ერთობისთვის საფუძვლის გამომთხრელი ამ მანკიერი მოვლენის დასაძლევად.

„ქართული აზრის“ ამ მცდელობას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენდა ის ფაქტი, რომ გაზეთის გამომცემელნი ერთ-ერთ უმთავრეს მიზნად ამგვარი პარტიული და ჯგუფური დაპირისპირებებისგან დისტანცირებასაც ისახავდნენ და ცდილობდნენ, აქტიურად გამოსულიყვნენ განსხვავებული ეროვნულ-პოლიტიკური თვალთახედვის მქონე ქართველ ემიგრანტთა გამაერთიანებლისა და ერთმანეთთან შემკავშირებლის როლში.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა 1956 წლის თებერვლის ნომერში გამოქვეყნებული სარედაქციო განცხადება და ამერიკის შეერთებულ შტატებში ქართველთა ეროვნული ერთობის თავმჯდომარის - ლეო დუმბაძის (1901-1962 წწ.) წერილი-მოწოდება. კერძოდ, აი, რა შეფასებას აძლევდნენ გაზეთის გამომცემელნი იმ შედეგს, რაც ერთმანეთისაგან გამიჯნული და ცალკეულ დაჯგუფებებად დაქსაქსული ქართული ემიგრაციის გაერთიანებასა და ეროვნულ შეკავშირებას მოჰყვებოდა რეალურად: „თუ ქართული ემიგრაცია გაერთიანდა, თუ მან მოახერხა თავისი თავის ორგანიზაცია და გაერთიანებული ენერგიის ეროვნულ დისციპლინაში ჩაყენება და მისი დაზოგვილი და გონიერი გამოყენება, იგი თავის უდიდეს მოვალეობას შეასრულებს და ვალმოხდილი იქნება.

ამ მიმართულებით მეტად დროული და მნიშვნელოვანია ბატონ ლეო დუმბაძის ინიციატივა. თუ ემიგრაციის გაერთიანება მოხდა, გლოვის თებერვალს კვლავ შეგვიცვლის ბრწყინვალე მაისი, რადგან ძალა ერთობაშია...

ამ რწმენით „ქართული აზრის“ რედაქცია ესალმება ბ-ნ ლ. დუმბაძის ინი-

ციატივას და აღუთქვამს მის მიერ განზრახულ „ეროვნული ერთობის“ ორგანიზაციას მხარის დაჭერას და აქტიურ თანამშრომლობას.“

ამ სარედაქციო განცხადების შემდეგ „ქართული აზრის“ იმავე ნომერში ლეო დუმბაძის აღნიშნული მოწოდებაცაა გამოქვეყნებული, რომელშიც ქართველ ემიგრანტთა შეკავშირებისა და ეროვნულ პრობლემათა მოსაგვარებლად მათი გაერთიანებული ძალით ბრძოლის განმსაზღვრელი პრინციპები ამგვარად იყო ჩამოყალიბებული: „ჩვენ უნდა შევძლოთ ფართოდ დავაყენოთ ქართული საკითხი უცხოეთის და კერძოდ შეერთებული შტატების საზოგადოებრივი აზრის წინაშე და ვეცადოთ, რაც შეიძლება მეტი მხარის დამჭერი და დამცველი მოვუპოვოთ მას. ამ მოვალეობის აღსრულება შეუძლებელია ეროვნულ ძალთა გაერთიანების გარეშე. ჩვენ უნდა გავერთიანდეთ და ყოველი ჩვენი შესაძლებლობა მივუძღვნათ ჩვენი სამშობლოს განთავისუფლების საქმეს.

ამისთვის საჭიროა შეერთებულ შტატებში შეიქმნას ერთი ეროვნული ორგანიზაცია, რომელიც გააერთიანებს და თავს მოუყრის გაბნეულ ქართველობას, რათა გაერთიანებული ეროვნული ენერგია ერთ მიზანს ემსახუროს. ამ ახალი ორგანიზაციის მიზანი იქნება ამერიკული დემოკრატიული იდეების მატარებელი ყველა ქართველის გაერთიანება საქართველოს ინტერესების დასაცავად.“

ეროვნული ერთობისკენ ამგვარ მოწოდებას რეალური შედეგი რომ მოჰყოლოდა, ლ. დუმბაძე მკითხველებს იქვე იმასაც თხოვდა, თუ ისინი მის ამ მოწოდებას ეთანხმებოდნენ, მაშინ 28 იანვრამდე წერილობითი ფორმით ეცნობებინათ მისთვის ამის თაობაზე გაზეთის იმავე ნომრისთვის თანდართული სპეციალური ბარათის მეშვეობით.

ლეო დუმბაძის ამ მოწოდებას მართლაც მოჰყვა სასურველი შედეგი და 1956 წლის თებერვალში ჩატარებულ ეროვნული „ერთობის კრებაზე“ ამერიკაში მცხოვრებმა ქართველმა ემიგრანტებმა დააფუძნეს ორგანიზაცია „ქართველთა ეროვნული ერთობა“, რომლის თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა ლეო დუმბაძე, მოადგილედ კი გივი ზალდასტანიშვილი. პროფ. რ. დაუშვილის ინფორმაციით, ორგანიზაციის უმაღლეს ორგანოს წარმოადგენდა საზოგადოებრივი კრება, „რომელიც წელიწადში ერთხელ შეიკრიბებოდა, რიგ-

გარეშე კრების მოწვევა კი შეეძლო 2 წლით არჩეულ კომიტეტს, ან წევრთა ¾ ნაწილს. „კრებამ“ მიზნად დაისახა კერძო საკუთრების საფუძველზე და კერძო ინიციატივის თავისუფლებაზე დამყარებული ეკონომიკური წყობისა და დემოკრატიული პარლამენტური იდეების პროპაგანდა მომავალ, თავისუფალ საქართველოში“ (დაუშვილი 2014: 63).

აი, რა ინფორმაციას გვაწვდის გაზეთი „ქართული აზრი“ 1956 წლის აპრილის ნომერში ხსენებულ მოვლენასთან დაკავშირებით გამოქვეყნებულ წერილში - „ერთობის კრება“: ლ. დუმბაძის მოწოდების საფუძველზე შეკრებილ ქართველ ემიგრანტებს აღნიშნული ორგანიზაციის დამფუძნებელი ყრილობა ნიუ-იორკში ჩაუტარებიათ 1956 წლის 25 მარტს. კრება, რომლის თავმჯდომარედაც აურჩევიათ დავით სინდიკელი, მდივნად კი ალექსი ჩხენკელი, გაუხსნია ამ საქმის ინიციატორს - ლ. დუმბაძეს. მასვე გაუკეთებია მოხსენებაც, რომლის მეშვეობითაც კრების მონაწილეებისათვის გაუცვნია ორგანიზაციის პროგრამის პროექტი. ამავე შეკრებაზე აურჩევიათ ორგანიზაციის აღმასრულებელი ორგანოს წევრები 7 კაცის შემადგენლობით. ორგანიზაციის ადგილსამყოფელად გამოცხადებული იყო ქალაქი ნიუ-იორკი.

აღნიშნული ინფორმაციის გამოქვეყნებასთან ერთად გაზეთის იმავე ნომერში ლ. დუმბაძის მიერ წარმოთქმული სიტყვის ტექსტიცაა დაბეჭდილი, სადაც კონკრეტულად არის განსაზღვრული და პუნქტებად ჩამოყალიბებული ხსენებული ორგანიზაციის მიზნები. კერძოდ, ხსენებული საქმის თავკაცის ხაზგასმით, „ქართველთა ეროვნული ერთობის“ უმთავრეს მიზანს წარმოადგენდა „საქართველოს სახელმწიფოებრიობის აღდგენა და მისი ეროვნული უფლებების დაცვა.“ ამ მიზნის მისაღწევად აღნიშნული ორგანიზაციის წევრები „უნდა დაკავშირებოდნენ და დაყრდნობოდნენ როგორც ანტიკომუნისტურ და ანტიიმპერიულ ძალებს, ისე სხვა ჩაგრულ ერებს რუსეთისაგან.“

„ქართველთა ეროვნული ერთობის“ თავკაცის ხაზგასმით, ამ დიდი მიზნის მისაღწევად, ხსენებული ორგანიზაციის ხელმძღვანელი ორგანო უნდა ცდილიყო, „კარგი ურთიერთობა დაემყარებინა მსოფლიოში გაბნეულ ქართველობასთან და ხელი შეეწყო საემიგრაციო ცენტრის შექმნისათვის.“

„ქართველთა ეროვნული ერთობის“ დამფუძნებელ კრებაზე ლ. დუმბაძის მიერ წარმოთქმული ამ სიტყვის ტექსტთან ერთად, გაზეთის იმავე ნომერში

ხსენებული ორგანიზაციის პროგრამის პროექტიც იყო გამოქვეყნებული, სადაც მისი სამოქმედო პროგრამის განმსაზღვრელი პრინციპები ამგვარადაა განსაზღვრული:

„- საქართველოს სახელმწიფო ორგანიზაციის მოწყობა საყოველთაო, ფარული და თავისუფალი არჩევნების საფუძველზე.

- ქართველი ერის სუვერენობის დაცვა და განმტკიცება.

- შინაგანი წესრიგისა და დემოკრატიული კანონების დასაცავად ადმინისტრაციის და დამოუკიდებელ სასამართლოს შექმნა ნაფიც მსაჯულთა ინსტიტუტით.

- სახელმწიფოებრივი არსებობის უზრუნველსაყოფად ქართული რეგულარული ჯარის შექმნა.

- კავკასიელ ერებთან მჭიდრო და მეგობრული ურთიერთობის დამყარება.

- პოლიტიკური დანაშაულისათვის სიკვდილის სასჯელის გაუქმება.

- თავისუფლება პრესის, სიტყვის, კრების, ორგანიზაციების და პროფკავშირების.

- კომუნისტური დოქტრინა ცხადდება კანონს გარეშე.

- კერძო საკუთრების უფლების აღდგენა.

- კოლმეურნეობების გაუქმება.“

გაზეთის იმავე ნომერში „ქართველთა ეროვნული ერთობის“ ის წესდებაც იყო უკვე საბოლოოდ შესწორებული სახით დაბეჭდილი, რომლის პროექტი წინასწარ განსახილველად და მასში შესატანი ცვლილებების წარსადგენად ხსენებული ორგანიზაციის დამფუძნებლებს ექვსი თვით ადრე ჰქონდათ დაგზავნილი უცხოეთში არსებული ქართული ორგანიზაციებისა და ცალკეული პირებისთვის. აღნიშნული ღონისძიების გატარების შედეგად, ამ საქმის ინიციატორებს მართლაც მიუღიათ 40 შენიშვნა და წესდების საბოლოო ვარიანტი სწორედ მათი გათვალისწინებით იყო გადამუშავებული.

გაზეთის ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილების ერთ-ერთ მთავარ თემად საბჭოთა იმპერიის მესვეურთა მიერ სტალინის წინააღმდეგ ნ. ხრუშჩოვის თავკაცობით გაჩაღებული იდეოლოგიური ბრძოლაც იქცა. ამ პუბლიკაციებისადმი ინტერესს არსებითად განსაზღვრავდა ის ფაქტი, რომ მათში ნიღაბახდილის სახით იყო წარმოჩენილი ამ ბრძოლის ნამდვილი არსი. მაგალითად,

„ქართული აზრის“ 1956 წლის მეშვიდე ნომერში დაბეჭდილ ს. ჭირაქაძის წერილში - „კერპის დამხობა“ ნ. ხრუშჩოვის ანტისტალინური მმართველობითი პოლიტიკა ამგვარად იყო შეფასებული: „გუშინ ის და „ძმანი მისნი“ სტალინს ფიანდაზად ფეხქვეშ ეგებოდნენ. დღეს კი არხეინად, უშიშრად მის გვამზე მალაყიას გადადიან, რომ თავიანთი დანაშაული დაფარონ და რუსის ხალხს განმათავისუფლებლად მოევლინონ.“

მიუხედავად საბჭოთა ხელისუფლების მესვეურთა მიერ ეროვნული ძალების დასათრგუნად გატარებული უმკაცრესი რეპრესიული პოლიტიკისა, მათ მაინც ვერ შეძლეს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენისა და საბჭოთა კავშირის შემადგენლობიდან ჩვენი ქვეყნის განთავისუფლების იდეის ჩაკვლა. „ქართული აზრის“ გაანალიზების დროს განსაკუთრებული ყურადღება მის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ იმ პუბლიკაციებსაც მინდა მივაქციო, რომელთა მეშვეობითაც ნათელი წარმოდგენა გვექმნება ჩვენი ერის პატრიოტი შვილების მიერ ამ მიმართულებით გამოვლენილ აქტიურობასა და ანტისახელისუფლებო მოძრაობაზე.

მაგალითად, როგორც გაზეთის 1956 წლის ივნისის ნომერში გამოქვეყნებული ინფორმაციით ვგებულობთ, ხსენებული წლის 26 მაისს, ჩვენი ქვეყნის სახელმწიფოებრივი აღდგენის დღეს, „თბილისში, ქარხნებისა და დაწესებულებების კედლებზე გაუკრავთ არალეგალურად ნაბეჭდი ფურცლები: „გაუმარჯოს საქართველოს დამოუკიდებელ რესპუბლიკას! გაუმარჯოს 26 მაისს!“ გაზეთის შემოქმედებითი კოლექტივის შეფასებით, საბჭოთა დიქტატურის მძვინვარების პერიოდში ჩვენი ქვეყნის პატრიოტ შვილთა ამგვარი გამოსვლები საკმაოდ მძლავრ საფუძველს იძლეოდა იმის ხმამაღლა და დაუეჭვებლად სათქმელად, „ეროვნული თავისუფლების იდეას ვერანაირი ტყვია რომ ვერ მოერეოდა და ვერ მოჰკლავდა.“

„ქართული აზრის“ პუბლიკაციათა გაანალიზების დროს რამდენიმე სიტყვა მის ფურცლებზე გამოქვეყნებული იმ წერილების შესახებაც მინდა ვთქვა, რომლებშიც მძაფრი კრიტიკული განხილვის საგნადაა ქცეული საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დროს საბჭოთა რუსეთში ჩვენი ქვეყნის სრულუფლებიანი ელჩის - გრიგოლ ურატაძის (1878-1959 წწ.) მიერ 1956 წელს მიუხედავად რუსულ ენაზე გამოცემული წიგნი „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის დაარსება და კონსოლიდაცია.“

როგორც ცნობილია, ხსენებული წიგნის ავტორი გრიგოლ ურატაძე (1884-1959 წწ.) საქართველოს დამფუძნებელი კრების დეპუტატი იყო, სოციალ-დემოკრატიული პარტიის აქტიური წევრი და დიდი რევოლუციური წარსულის მქონე ის პიროვნება, რომელმაც 1920 წლის 7 მაისს საქართველოს მხრიდან ხელი მოაწერა საბჭოთა რუსეთთან გაფორმებულ ხელშეკრულებას.

ხსენებული წიგნის გამოცემას რუსულ ენაზე ავტორი მისი დაბეჭდვიდან ორი წლის შემდეგ გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილში მკითხველს ამგვარად განუმარტავდა: „წიგნი ერთთავად განკუთვნილი იყო უცხოელებისათვის. ამან განსაზღვრა მისი ენაც და შინაარსიც. ის უნდა დაწერილიყო რომელიმე უცხო ენაზე, რომ მისი წაკითხვა შეძლებოდა მეტ მკითხველს. ასეთ ენად მე ავირჩიე რუსული ენა. ერთი იმიტომ, რომ რუსული ენა საკმარისად ვიცი, და მეორეც იმიტომ, რომ ამჟამად ემიგრაციაში ასი ათასობით არიან ე. წ. ტყვეები საბჭოთა რუსეთიდგან და რუსული ენა ყველამ კარგად იცის. მათთან ხშირი შეხვედრების დროს ჩემთვის აშკარა გახდა, რომ მათ ან სულ არ იციან და თუ იციან კანტი-კუნტად ყოველივე ის, რაც მოხდა ჩვენს ქვეყანაში თებერვლის რევოლუციის დროს, განსაკუთრებით ოქტომბრის გადატრიალებამდე“ (შარაძე 1993: 175).

გრ. ურატაძის წიგნისადმი ქართველ ემიგრანტ პოლიტიკოსთა მნიშვნელოვანი ნაწილის მძაფრად კრიტიკული დამოკიდებულება, რაც გაზეთ „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულ წერილებშიც გამოვლინდა საკმაოდ ფართოდ, პირველ ყოვლისა ნაშრომის ავტორისა და მისი ოპონენტების პარტიულ შეხედულებათა არსებითი განსხვავებულობით იყო განპირობებული. კერძოდ, გრ. ურატაძეს ამ წიგნში გამოთქმულ მოსაზრებათა და შეფასებათა გამო უწინარესად ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წარმომადგენლები დაუპირისპირდნენ მძაფრად და უკომპრომისოდ.

მათმა ამგვარმა კრიტიკამ იმდენად დიდი მასშტაბებიც კი შეიძინა, რომ გარდა პრესაში გამოქვეყნებული წერილებისა, გრ. ურატაძის მიერ ხსენებულ წიგნში გამოთქმულ მოსაზრებათა და შეფასებათა გასაკრიტიკებლად და უარსაყოფად რევაზ გაბაშვილმა (1882-1969) და დავით ვაჩნაძემ (1884-1962) წიგნებიც კი გამოსცეს - რ. გაბაშვილმა - „საით მიდის ურატაძე“ (1957) და დ. ვაჩნაძემ - „ქართული ეროვნული ძირები და რუსული ბოლშევიზმი“ (1957).

ამ პოლემიკაში გრ. ურატაძეც ჩაერთო და მის წინააღმდეგ გამოთქმუ-

ლი კრიტიკული შეხედულებებისა და შეფასებების გასაქარწყლებლად 1958 წელს თავის მხრივ მანაც გამოაქვეყნა საპასუხო წიგნი სახელწოდებით „ნამდვილი და ყალბი ისტორია.“

იმის გათვალისწინებით, რომ გრ. ურატაძის ხსენებულ წიგნთან დაკავშირებით ესოდენ ფართო მასშტაბების მომცველ მოვლენად ქცეული ამ პოლემიკის საფუძვლიანი ანალიზი წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს, ამჯერად მის მიმდინარეობასთან დაკავშირებულ საკითხებს დეტალურად არ შევეხები და მხოლოდ იმ წერილების შესახებ ვიტყვი რამდენიმე სიტყვას, რომლებიც აღნიშნული ნაშრომის შესაფასებლად გამოქვეყნდა „ქართული აზრის“ ფურცლებზე. ამ წერილების ავტორთა ერთსულოვანი აზრით, გრ. ურატაძის ხსენებულ წიგნში არაობიექტურად და სრულიად გაუმართლებელი თვალთახედვით იყო წარმოჩენილი და შეფასებული ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ბევრი საკითხი.

მაგალითად, დ. საღირაშვილის ხაზგასმით, გრ. ურატაძის ნაშრომი „ქართული საქმისთვის მავნე რუსულ წიგნაკს“ წარმოადგენდა. უმთავრესი ბრალდება, რის საფუძველზეც ავტორს გრ. ურატაძისთვის ესოდენ მკაცრი განაჩენი გამოჰქონდა, ხსენებულ რეცენზიაში ამგვარად იყო ჩამოყალიბებული: „გრ. ურატაძე დღიდან ემიგრაციაში მოსვლისა რაღაც გაუგებარი დაჟინებით ცდილობს არა-რუს ეროვნების მიერ დამოუკიდებლობის გამოცხადებას მნიშვნელობა დაუკარგოს, გააბათილოს იგი.“

კერძოდ, გრ. ურატაძის მტკიცებით, საქართველოს მიერ სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გამოცხადება მხოლოდ „დროებითი, გარდამავალი მოვლენა იყო“ და როგორც კი სათანადო პირობები შეიქმნებოდა, „ყველა ერები რუსებთან ერთად საერთო მუშაობას დაიწყებდნენ მთლიანი სახელმწიფოს შესაქმნელად“ („ქართული აზრი“ 1957, თებერვალი).

ხსენებულ ნაშრომს ასეთივე შეფასებას აძლევდნენ გ. ვეფხვაძე გაზეთის 1957 წლის რამდენიმე ნომერში გაგრძელებების სახით გამოქვეყნებულ სტატიაში - „ბატონ გრ. ურატაძის წიგნის გამო“ და რ. ივანიცკი-ინგილო (1886-1966 წწ.) ასევე „ქართული აზრის“ 1957 წლის აპრილის ნომერში დაბეჭდილ წერილში „ნებით შეერთება თუ ძალით დაპყრობა“ (ნაფიქრი გ. ურატაძის წიგნის გამო“.

უმთავრესი საკითხი, რის გამოც გრ. ურატაძის ნაშრომი ესოდენ მძაფრი კრიტიკის საგნად იქცა, იმაში მდგომარეობდა, რომ მასში არაობიექტურად იყო ასახული როგორც რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობასთან დაკავშირებული საკითხები, ისე ქართველი ხალხის ბრძოლა ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობისათვის. მაგალითად, გ. ვეფხვაძე წერდა: „ავტორი არა მარტო ისტორიულ სინამდვილეს, არამედ ქართველი ხალხის ბუნებას და ხასიათსაც ამახინჯებს, რითაც ქართველთა ლტოლვას დამოუკიდებლობისაკენ საკამათოთა ხდის.“

აქედან გამომდინარე, რეცენზენტის შეფასებით, გრ. ურატაძის ხსენებული ნაშრომი „ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ჩაითვლებოდა ქართული დემოკრატიული რესპუბლიკის ისტორიად“ და იგი, ფაქტობრივად, „მხოლოდ რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ქართული სექციის საქმიანობას ეხებოდა.“

ხსენებული წიგნისადმი მკვეთრად ნეგატიური დამოკიდებულების განმაპირობებელ ერთ-ერთ უმთავრეს ფაქტორად გ. ვეფხვაძე იმასაც მიიჩნევდა, რომ საქართველოს ისტორიის ისეთ დიდმნიშვნელოვან პერიოდს, როგორიც 1783-1917 წლებია, მასში მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონი ჰქონდა დათმობილი. ნათქვამისთვის მეტი სიცხადის მისაცემად დავიმოწმებ შესაბამის ფრაგმენტს რეცენზიიდან: „ქართველმა ხალხმა საკუთარი სისხლით ჩასწერა ერის ისტორიაში ეროვნული დამოუკიდებლობისადმი სიყვარულის წარუშლელი ფურცლები. აი, ამ პერიოდს ბ. ურატაძე თავის შრომაში უთმობს სულ 26 სტრიქონს და უაღრესად საყურადღებო განცხადებას აკეთებს, რომ „მოძრაობა დაწყებული კულტურულ და საზოგადოებრივ ნიადაგზე გადაიქცა 19 საუკუნის დამძლევ მძლავრ რევოლუციურ ნაკადად, რომლის ხელმძღვანელობაში ქართული სოციალ-დემოკრატიული პარტია მენშევიკებისა ჩადგა“ („ქართული აზრი“ 1957, მაისი).

„ქართული აზრის“ ფურცლებზე ისეთი წერილებიც მრავლად დაიბეჭდა, რომლებშიც საქართველოში საბჭოთა დიქტატურის დამყარების შედეგად შექმნილი ურთულესი სოციალურ-პოლიტიკური და ეროვნული თვალსაზრისით არსებული მდგომარეობა იყო კრიტიკული თვალთახედვით წარმოსახული. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ეროვნული პრობლემატიკისადმი მიძღვნილი პუბლიკაციები, რომელთა ავტორებიც საბჭოთა ხელისუფლების

მესვეურთა მიერ ამ მიმართულებით გატარებულ მმართველობით პოლიტიკას რუსიფიკაციის თვისებრივად ახალ, წინანდელთან შედარებით უფრო მაღალ საფეხურზე ასულ მოვლენად, მიიჩნევდნენ.

მაგალითად, აი, როგორ შეფასებას აძლევდა აღნიშნულ მოვლენას გაზეთის შემოქმედებითი კოლექტივი 1956 წლის მარტის ნომერში გამოქვეყნებულ წერილში: „ბერიას ლიკვიდაციას მოჰყვა საქართველოს მიმართ პოლიტიკის რადიკალურად შეცვლა. დაიწყო სრულიად დაუფარავად, უხეშად, „დარტყმითი წესით“ ქართველი ერის გარუსების პოლიტიკა... დაწესებულებებში საქმის წარმოებისათვის რუსული ენის შემოღება, ქუჩებისა და დაწესებულებების წარწერების რუსულად გადაკეთება... რუსი ჩაერია ყოველგვარ საქმიანობაში და საქართველოს ყოველ კუთხეში... ყველაფერი საკუთარ კონტროლს დაუმორჩილა.“

აღნიშნულ პრობლემას ეძღვნება გაზეთის ამავე ნომერში გამოქვეყნებული დავით ვაჩნაძის „მგელი და კრავიც,“ რომელშიც პუბლიკაციის ავტორი მასა და ერთ-ერთ რუს პოლკოვნიკს შორის სტამბოლში, 1924 წელს, გამართულ დიალოგს იხსენებდა და საქართველოსადმი ქართველთ მოძულე რუსი შოვინისტის დამოკიდებულების ჩვენებით ფაქტობრივად განზოგადებული სახით გამოხატავდა იმ დამპყრობლური პოლიტიკის არსს, რომელსაც ჩვენი ქვეყნის წინააღმდეგ ატარებდა რუსეთი პერმანენტულად და მიზანმიმართულად.

რუსი პოლკოვნიკის თქმით, „პოლიტიკურად საქართველო მათთვის არ არსებობდა. იგი ითვლებოდა სამუდამო ნაწილად რუსეთისა თავისი ხალხით, მიწა-წყლით, ქონებით... ამიტომ საქართველოს პოლიტიკური თავისუფლებისათვის ბრძოლა ტყუილი ოცნება იყო.“ იმისათვის, რომ მისი ამ რეაქციული თვალსაზრისისათვის მეტი დამაჯერებლობა მიეცა, რუს პოლკოვნიკს პუბლიკაციის ავტორისთვის კრილოვის იგავ-არაკი „მგელი და კრავიც“ მოუყოლია.

რეალურად მომხდარი ამ მოგონების მოთხრობით დავით ვაჩნაძე მკითხველს კიდევ ერთხელ შეახსენებდა იმ სამწუხარო ჭეშმარიტებას, რომ მის მიერ მოხსენიებული ეს „გულღია რუსი“ პოლკოვნიკი გამონაკლისი არ იყო და მისი თანამემამულე კოლონიზატორების უდიდეს ნაწილს სწორედ ასეთი დამოკიდებულება ჰქონდა საქართველოსადმი.

მიუხედავად იმისა, რომ „ქართული აზრი“ ლიტერატურული პროფილის

მქონე პერიოდული გამოცემა არ ყოფილა, მის ფურცლებზე ემიგრანტ მწერალთა ნაწარმოებებიცა და მათ მიერ გამოცემულ წიგნებზე დაწერილი რეცენზიებიც ხშირად იბეჭდებოდა ხოლმე. ამ ავტორთა წარმომადგენლობა მხოლოდ ამერიკის შეერთებული შტატებით არ შემოიფარგლებოდა და მათ შორის სამხრეთ ამერიკასა და ევროპაში მცხოვრები მწერლებიც იყვნენ.

„ქართული აზრის“ პოეტურ პუბლიკაციათა შეფასების დროს პირველ ყოვლისა მინდა გამოვყო პარიზში მცხოვრები პოეტის - გიორგი ყიფიანის (1908 -1986 წწ.) ლექსები. მიუხედავად იმისა, რომ გ. ყიფიანის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა სრულყოფილი სახით დღემდე არ არის ხელმისაწვდომი ლიტერატურული საზოგადოებისთვის, ჩვენთვის ცნობილი ლექსებითაც თვალნათლივ ჩანს, რომ იგი უთუოდ უნდა მივიჩნიოთ ქართული პოეტური სიტყვის ერთ-ერთი ნიჭიერ წარმომადგენლად.

გ. ყიფიანის შემოქმედების ამგვარ შეფასებაში გადაჭარბებული რომ არაფერია, ამას, ჩემი აზრით, „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ლექსებიც ადასტურებს.

ნათქვამის ნათელსაყოფად თუნდაც თბილისის დაარსებიდან 1500 წლისთავის იუბილესთან დაკავშირებით გამოქვეყნებული მისი ლექსის - „ჩემი თბილისის ნასისხლარ კედლებს“ გახსენებაც იქნება საკმარისი, სადაც პოეტი მშობლიური ქალაქისადმი მის სიყვარულსა და ნოსტალგიას ამგვარი ფორმით გამოხატავს (იხ: „ქართული აზრი“ 1959, ნოემბერი):

შენ ნაკურთხი ხარ წმინდანის ჯვრიდან,
ჯვარმა საყდარში ლოცვით იხარა,
უცხო ქვეყნიდან გულგაგლეჯილმა
მსურს, შემოგძახო ომახიანად:
ჰაუ, თბილისო, ციხე-ქალაქო,
წლეები გიქსოვს ცეცხლოვან ამბებს,
რომ გორდა ხმალმა გაინავარდოს,
სად გყავს ერეკლე ან სააკაძე!
თავზე დაგყურებს მოხუცი მცხეთა
და ვაზის ჯვარი მაგრად დარგული,
სარკოფაგი ხარ ქართველ მეფეთა,
ბრძოლის ქარ-ცეცხლით შემოქარგული.

დამოწმებული ფრაგმენტი გამონაკლისი რომ არ არის და თავის ნოსტალგიურ პატრიოტულ გრძნობებს გიორგი ყიფიანი ანალოგიური სიტყვიერი ხელოვნებით ხშირად რომ გამოხატავდა, ეს „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული მისი სხვა ლექსებითაც თვალნათლივ ჩანს.

„ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ლექსების უმთავრეს სულისკვებას პირველ ყოვლისა მათი ავტორების ნოსტალგიურ გრძნობათა წარმოჩენის აქტიური მცდელობა წარმოადგენს, იმ სულიერი ტკივილის გამძაფრებული ფორმით წარმოსახვა, რაც მშობლიური ფესვებისგან მათი იძულებითი მოწყვეტით იყო განპირობებული. სწორედ ამ სასოწარმკვეთი ადამიანური ტკივილის ღრმად შთამბეჭდავი და ემოციური ფორმით გამოხატვის ერთ-ერთ საგულისხმო ნიმუშს წარმოადგენს კანადაში მცხოვრები ნიჭიერი ქართველი პოეტის - გიორგი ლოლუას ლექსი „ნისლი,“ რომელიც გაზეთის 1956 წლის მეშვიდე ნომერშია დაბეჭდილი:

ეს მიდამო კოლხეთისას არ ჰგავს,
არსად მთები, არც ქოხები ისლის,
მაგრამ მაინც მაალებს და მდაგავს
მინდორ-ველზე გაფენილი ნისლი.
თეთრ ქულებად გაპენტილო ნისლო,
რად მიტოკებ სნეულ გულის კარებს?
გადამძალე და იქნება ჰფიქრობ,
შენ მოგიძღვნი ამ პატარა ბწკარებს!
არ დაგითმობ ერთ პატარა მარცვალს,
არც სტრიქონთა ციაგსა და ნათელს,
და თუ გულში რამე გრძნობა ჩამრჩა,
ვანაცვალებ საქართველოს სახელს.

ისტორიული ავბედობის გამო უცხოეთს შეხიზნულ ქართველთა ცნობიერებაში ეროვნული თვითშეგნების განმტკიცებას ისახავს მიზნად გაზეთის 1956 წლის მარტის ნომერში ჯოლიხეველის ფსევდონიმით გამოქვეყნებული ლექსის ავტორიც მათდამი მიმართული ამგვარი მოწოდებით:

ქართველნო! უცხოეთშია რად დაგიყრიათ ფარიო!
სამშობლოს გაჭირვებულსა ცრემლით სავსე აქვს თვალიო.

აწმყო იმედებს გიკარგავთ? დროა, ახილოთ თვალიო,
პატარა კახის ნაქონი მაღლა ავწიოთ ხმალიო!
გაბასრვა მას არ სჭირდება, ნაწრთობი არის ომშია,
არ ეკარება მას ჟანგი არც წვიმაში, არც თოშშია!
აბა, რად გვინდა ვინახოთ ეს იარაღი მჭრელიო,
ვინა ჰყავს მეტი სამშობლოს, ჩვენ უნდა ვიყოთ მხსნელიო!

დამოწმებული ლექსი გამონაკლისი არ არის და „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული პოეტური ტექსტების დიდი ნაწილი სწორედ მსგავსი ეროვნულ-პატრიოტული სულისკვეთებითაა გაჟღენთილი.

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მიუხედავად იმისა, რომ „ქართულ აზრში,“ ისევე როგორც სხვა ქართულ ემიგრანტულ გამოცემებში გამოქვეყნებული მხატვრული ტექსტების დიდი ნაწილი მწერლური ოსტატობის მხრივ სუსტია და ნაკლებად ფასეული, მათი უყურადღებოდ დატოვება თუნდაც იმიტომაც იქნება გაუმართლებელი, რომ ეს ტექსტები არა მარტო მათი ავტორების ეროვნულ გრძნობებსა და თვალთახედვას წარმოაჩენენ გარკვეული ფორმით, არამედ უცხოეთში მცხოვრები ჩვენი თანამემამულეების დიდი ნაწილის ნოსტალგიურ განცდებსაც. სწორედ ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ ხსენებული ლექსების ავტორთა შთაგონების წყაროდ პირველ ყოვლისა ჩვენი ქვეყნის ისტორიისა და თანადროული ყოფის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები იყო ქცეული.

მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას ცნობილი პოეტური შედევრის - „არწივის“ აშკარა ზეგავლენით შექმნილ ლექსში - „არწივი“ („ქართული აზრი“ 1971, თებერვალი), რომელიც 1937 წლის პოლიტიკური რეპრესიების მსხვერპლთა ხსოვნასადმია მიძღვნილი, თავისი ეროვნული ოპტიმიზმი გივი გაბლიანმა (1901-2001 წწ.) ამგვარი ფორმით გამოხატა:

მთისა ჰაერზედ გაზრდილი, ჭიუხს, კამარას ჩვეული,
წარსულ გმირობის აჩრდილი და ლანდათ გადაქცეული,
ცას გაჰყურებდა არწივი, მარტოდ რჩენილი, ეული,
გახდა ყვავ-ყორანთ არჩივი ერთ დროს ვაჟკაცი რჩეული.
ცას გაჰყურებდა არწივი, ყვავთ ყრანტალს არად აგდებდა,
მხოლოდ ხანდახან სისხლნარევ ობოლ ცრემლს ჩამოაგდებდა.

ნეტა რას ფიქრობს საწყალი და რა დარდებში ვარდება?
ხომ არ მოსწყურდა მთის წყალი ან ცაში განავარდება?..
იქნებ სხვა რამე აწუხებს და მასზე დარდობს ნატყვები,
რომ დაუყრია მტერთათვის თავის ბუდე და ბარტყები.
ნუ გეშინიან, არწივო, მხნედ იყავ, შენი კვნესამე,
იქნებ მტრის თავზედ აწვიმოს, რაც იტანჯე და ეწამე,
იცოდე, არ მოკვდებიან შენი ფიქრნი და მიზანი,
კიდევაც დაიზრდებიან ბარტყები არწივისანი.

არაერთი პუბლიკაციით გამოეხმაურა „ქართული აზრი“ საბჭოთა კავშირიდან, მათ შორის საქართველოდანაც, ისტორიულ სამშობლოში ებრაელთა მასობრივი რეპატრიაციის იმ პროცესს, რომელიც 1972 წლიდან დაიწყო. ამ საკითხთან დაკავშირებით გაზეთში გამოქვეყნებული მასალებიდან მინდა გამოვყო „ქართული აზრის“ 1974 წლის აპრილის ნომერში დაბეჭდილი ისაკ მეგრელიშვილის ლექსი „მე ორად გამყო დრომ და მანძილმა,“ რომელშიც პოეტური ფორმით კიდევ ერთხელ გამოვლინდა საქართველოდან ისტორიულ სამშობლოში რეპატრირებულ ქართველ ებრაელთა სიყვარული ჩვენი ქვეყნისადმი.

არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ თავისი ამ ლექსით ი. მეგრელიშვილმა ახალი ემოციური მუხტი შესძინა საქართველოსადმი, როგორც მათ მეორე სამშობლოდ მიჩნეული ქვეყნისადმი, ქართველ ებრაელთა დამოკიდებულების პოეტური ფორმით გამოხატვას.

როგორც ცნობილია, ჩვენს ქვეყანაში ებრაელთა 26 საუკუნოვანი მკვიდრობის შედეგად მათ გულსა და ეროვნულ თვითშეგნებაში მყარად დამკვიდრებულმა მშობლიურობის ამ გრძნობამ გამოვლინების ახალი მასშტაბები შეიძინა ისრაელში გადასახლებულ ქართველ ებრაელთა ცნობიერებაში, რაც ნათლად და არაორაზროვნად დასტურდება მძაფრად გამოხტული მათი ნოსტალგიით საქართველოსადმი. საყოველთაოდ ცნობილი ეს ჭეშმარიტება კიდევ ერთხელ იმიტომაც გავიხსენე, რომ ისაკ მეგრელიშვილის ზემოთ ხსენებული ლექსიც ამ ნოსტალგიური გრძნობის ემოციური შთამბეჭდაობით გამოხატვის სწორედ ერთ-ერთ ასეთ ნიმუშს წარმოადგენ:

თუმც ქუთათური მეხურა ზეცა,

მე ვოცნებობდი სულ სხვა ლაჟვარდზე...
ლეჩხუმელივით მეც ქურქი მეცვა
და არ ვღელავდი სეტყვა-ავდარზე.
მზრდიდა ლეგენდა მე ოქროს ვერძის,
მეფე დავითის მზე მაგონდება!
ო, ნანგრევები ბაგრატის ტაძრის
ჩემს ბეთამიკდაშს მე მაგონებდა.
გელათის ქუჩას ორჯერ გადამწვარს
მე დავტიროდი ვით იერუსალიმს
და არ ვოცოდი, ძველ მიწის ნაცარს
თან ვატარებდი ვით ბრძოლის ალამს!..
ამ მთებმა ჩემთვის აკვნად დარწილმა
გზა დამიკურთხეს თავისუფალი...
თუმც ორად გამყო დრომ და მანძილმა,
ჩემს ფიცს, ჩემს ლოცვას ენდო უფალი...
ლეჩხუმი დარჩა ზღაპრულ ანძებზე,
ცრემლი ჰკიდია ჩემს ქუთუთოებს...
მთებში დავდივარ, სამშობლოს ვეძებ
და ვერც ვცილდები მე ქუთათურებს.

საქართველოსადმი ისტორიულ სამშობლოში გადასახლებულ ებრაელთა ნოსტალგიური გრძნობის ამგვარი ემოციური სიმძაფრით გამოხატვას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს ის ფაქტი, რომ სიყვარულის ამ გრძნობას ესოდენი გულწრფელობით ჩვენი ქვეყნის ყოფილი მოქალაქეები გამოხატავენ. ი. მეგრელიშვილის ლექსის შექმნის საფუძვლად ქცეული ეს გრძნობა კი ქართველ ებრაელთა სულიერი სამყაროს სისხლხორცეულ ნაწილად რომ არის დამკვიდრებული, ამას ის ფაქტიც ადასტურებს, რომ ისრაელში კომპაქტურად დასახლებული ქართველი ებრაელები თავიანთ ახალ სამკვიდრებელში ქართული მიკროსამყაროს შექმნასაც კი ცდილობენ შეძლებისდაგვარად, რითაც ფიზიკურადაც და სულიერადაც ინარჩუნებენ შინაგან კავშირს ჩვენს ქვეყანასთან.

სწორედ ამის ერთ-ერთ ნათელ დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ გა-

ზეთის 1974 წლის აპრილის ნომერში გამოქვეყნებული თუნდაც ეს ინფორმაცია: „საქართველოდან ახლად ჩამოსახლებულ ქართველ ებრაელთა ერთმა ჯგუფმა პალესტინაში გახსნა მოხდენილი რესტორანი. შენობის წინა ფასადს ამსვენებს შავ მარმარილოზე თეთრად ამოჭრილი GEORGIA. რესტორანს მიეძღვნა სამ სართულიანი სახლი. შიგნით ნახავთ ქართულ ჩუქურთმებს, მოზაიკებს და „ვეფხის ტყაოსნიდან“ ამოღებულ სურათებს. იქ შეიძლება მოისმინოთ ქართული მუსიკა და მიიღოთ ქართული გემრიელი კერძი, კუპატი, ჩიხირთმა, ჩახოხბილი, ხარჩო, საცივი და სხ.“

პოეტურ ტექსტებთან შედარებით, რაოდენობრივადაც მცირეა და მხატვრული ფასეულობითაც ნაკლებად მნიშვნელოვანი „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული პროზაული ნაწარმოებები. ერთ-ერთი ავტორი, რომელიც ამ მიმართულებით იჩენდა შედარებით აქტიურობას, გერმანიაში მცხოვრები მწერალი მინდია ლაშაური (1906-1992 წწ.) იყო, რომლის მხატვრული, პუბლიცისტური და ინფორმაციული ხასიათის ტექსტები შედარებით ხშირად ქვეყნდებოდა გაზეთში. ამჯერად რამდენიმე სიტყვა მინდა ვთქვა 1971 წლის მაისის ნომერში დაბეჭდილ მის ნოველაზე „საუბარი ყვავილებთან,“ რომელშიც მოთხრობილია მეორე მსოფლიო ომში ტყვედ ჩავარდნილი ქიზიყელი გლეხის - ილო მენთეშაშვილის თავგადასავალი.

ომში გაწვევამდე ილო 1924 წლის ანტისაბჭოთა აჯანყების აქტიური მონაწილე იყო და შეფიცულთა რაზმის წევრებთან ერთად იბრძოდა რუსული ოკუპაციიდან ჩვენი ქვეყნის გასათავისუფლებლად, მაგრამ აჯანყების დამარცხების შემდეგ დაიჭირეს და 15 წლით გადაასახლეს ციმბირში. მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე იგი ფრონტზე გაიწვიეს და ხარკოვთან მიმდინარე ბრძოლების დროს გერმანელებმა დაატყვევეს. ტყვეთა ბანაკში მოხვედრილი ილო ბავარიელი გლეხის ოჯახში გაამწესეს, სადაც პირუტყვს მწყემსავდა, თავისუფალ დროს კი ყვავილების მოვლასა და მათთან საუბარში ატარებდა და ამით იქარვებდა სამშობლოსგან და ოჯახისგან შორს ყოფნით განპირობებულ სულიერ ტკივილს.

მინდია ლაშაურის მიერ „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ტექსტებიდან რამდენიმე სიტყვა 1970 წლის აპრილის ნომერში დაბეჭდილ პუბლიცისტურ წერილზეც - „სამამულო ომი?“ მინდა ვთქვა, რომელიც რე-

დაქციამ საკითხის გარჩევის წესით დასტამბა. აღნიშნული სტატიით ავტორმა საბჭოთა კავშირში მცხოვრებ ქართველ მოქალაქეებს ფაქტობრივად ერთ-ერთმა პირველმა მიაქცევინა ყურადღება იმ გარემოებისთვის, რეალურად მართლაც იყო თუ არა ჩვენთვის სამამულო მეორე მსოფლიო ომი, რომელსაც 350 ათასამდე ქართველი ახალგაზრდის სიცოცხლე შეეწირა. მ. ლაშაურის მტკიცებით, ეს ასე არ ყოფილა, რადგანაც ამ ომის მონაწილე ქართველობა მაშინ ფაქტობრივად რუსეთის იმპერიული ინტერესების დამცველის როლში გამოდიოდა.

როგორც ცნობილია, ეს საკითხი დღესდღეობით უკვე საქართველოშიც არის აზრთა სხვადასხვაობის საგნად ქცეული და ჩვენი საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ფიქრობს, რომ ხსენებული ომის მოხსენიება სამამულოს სახელით ნაკლებად შეესაბამება რეალობას.

იქიდან გამომდინარე, რომ აღნიშნული საკითხი უაღრესად რთული განსასჯელია და ერთმნიშვნელოვნად მისი შეფასება ფაქტობრივად შეუძლებელი, მასზე საფუძვლიან მსჯელობას აქ აღარ გავაგრძელებ და მხოლოდ იმ არგუმენტების დამოწმებით შემოვიფარგლები, რომელთაც მ. ლაშაური იშველიებს თავისი მოსაზრების ნათელსაყოფად.

ხსენებული წერილი მ. ლაშაურს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებული იმ სტატიის საპასუხოდ დაუწერია, რომლის ავტორებიც ეროვნული სიამაყით უსვამდნენ ხაზს იმ გარემოებას, რომ „ჩვენმა რესპუბლიკამ ფრონტს მისცა 600 ათასი თავისი ჭაბუკები;“ რომ „არ იყო ქალაქი თუ სოფელი, სადაც ძეგლები არ იყოს აღმართული მათთვის, ვინც უკან აღარ დაბრუნებულაო.“

ამ ტრაგიკული მოვლენის მ. ლაშაურისეული შეფასება არსებითად განსხვავდება პუბლიკაციის ავტორთა თვალსაზრისისაგან. ნათქვამისათვის მეტი სიცხადის მისაცემად დავიმოწმებ ფრაგმენტს მ. ლაშაურის ხსენებული პუბლიკაციიდან: „მეორე მსოფლიო ომში საბჭოთა მთავრობამ საქართველოდან გაიყვანა „ქუდზე კაცი.“ არ დარჩენილა ოჯახი, საიდანაც არ გაეყვანოთ მთლიანად მამაკაცები. სახლში დარჩნენ მხოლოდ უმწეო მოხუცები, ქალები და მცირეწლოვანი ბავშვები.“

იმის ხაზგასასმელად, ამგვარი რამ ჩვენი ქვეყნის არც ერთ დამპყრობელს რომ არ გაუკეთებია მანამდე, მ. ლაშაური ნ. ბერძენიშვილისა და მისი თა-

ნაავტორების მიერ 1958 წელს გამოცემული საქართველოს ისტორიის სახელმძღვანელოდანაც იშეველიებს კონკრეტულ მაგალითს და აღნიშნავს: „მონღოლების დროს ყოველ 9 სრულფუძიან გლეხს თითო მოლაშქრე უნდა გამოეყვანაო... ხოლო „უაღრესად ჰუმანურმა“ და კაცობრიობის „სანუკვარმა სოციალიზმის ქვეყანამ“ არამც თუ „ქუდზე კაცი,“ უქუდოც არავინ დატოვა სახლში.“

როგორც უკვე აღინიშნა, მ. ლაშაურის ხსენებული წერილი გაზეთმა „საკითხის გარჩევის წესით“ გამოაქვეყნა, რითაც ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ პუბლიკაციის თემად ქცეული პრობლემა ერთმნიშვნელოვან შეფასებას არც ქართველ ემიგრანტებში იწვევდა და იგი საფუძვლიანი განხილვის საგანს წარმოადგენდა.

1961 წლის აპრილის ნომერში გამოქვეყნებული წერილით „ქართული აზრის“ რედაქცია სპეციალურად გამოეხმაურა მიუნხენში იმხანად გამოცემულ მინდია ლაშაურის წიგნს - „ქართული სული“ და იგი „სამშობლოს მარადიულობისა და ქართული სულის უკვდავების იდეით გაჟღენთილ“ ნაშრომად მიიჩნია. გაზეთის შეფასებით, მ. ლაშაურის „ეს ნაშრომი პირდაპირი პასუხი იყო მოსკოვის მიერ ბოძებულ „ლიტერატურულ კურსზე“, რომლითაც მტარვალებს სურდათ დაემტკიცებინათ, რომ საქართველოს ეროვნული აღმავლობა და ქართული აზროვნების ისტორია რუსეთის მიერ საქართველოს დაპყრობით დაიწყო.“

დონის რეცენზიით გამოეხმაურა გაზეთი იმხანად არგენტინაში მცხოვრები პოეტის - აკაკი პაპავას (1890-1964 წწ.) პოეტურ კრებულს - „მოწამეთობა,“ რომელიც 1962 წელს დაიბეჭდა ნიუ-იორკში. იქიდან გამომდინარე, რომ ქართველ ემიგრანტთა უმთავრეს საფიქრალს ჩვენი ქვეყნის იმჟამინდელი მდგომარეობა და საბჭოთა კოლონიალიზმის კირთებისაგან მის განსათავისუფლებელ გზათა ძიება წარმოადგენდა, რეცენზენტის ყურადღება უწინარესად წიგნის სწორედ ამ მხარეზეა გამახვილებული.

კერძოდ, ავტორის შეფასებით, ა. პაპავას პოეტური კრებულის „ყოველ ლექსში ღრმა პატრიოტიზმი და ბრძოლის ყიჟინა იყო ჩაქსოვილი“ და ავტორი „ქართულ ეროვნულ ემიგრაციას ერთხელ კიდევ მოაგონებდა, რომ მას არც დაღლის დრო ჰქონდა და არც ჭმუნვის მიზეზი.“ რეცენზენტის ხაზგასმით,

სწორედ ეს იყო ა. პაპავას პოეტური კრებულის უმთავრესი ღირსება - მოწოდება იმისა, რომ „ემიგრაციამ უნდა შეასრულოს თავისი წმინდა მოვალეობა და ყველა მდგომარეობაში იყოს თავისი ქვეყნის დესპანი“ („ქართული აზრი“ 1962, ნოემბერი).

როგორც „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილების გაცნობით ვრწმუნდებით, გაზეთის შემოქმედებითი კოლექტივის თვალთახედვის არეალში ფაქტობრივად ჩვენი ეროვნული ისტორიისა და თანამედროვეობის ყველა საჭირბოროტო მხარე იყო მოქცეული მეტ-ნაკლები მასშტაბებით. ამის ერთ-ერთ ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ის ფაქტიც, რომ გაზეთის გამომცემლებმა ისტორიული ავბედობის გამო ირანსა და თურქეთში მცხოვრებ ქართველებთან დაკავშირებითაც გამოაქვეყნა რამდენიმე წერილი. ერთ-ერთ მათგანია გაზეთის 1970 წლის ნოემბრის ნომერში დაბეჭდილი გივი ზალდასტანიშვილის (1919-2007) სტატია, რომელშიც მოთხრობილია ირანსა და თურქეთში ავტორის მოგზაურობის ამსახველი ამბები.

გ. ზალდასტანიშვილის ხაზგასმით, ამ ქვეყნებში მისი მოგზაურობის განმაპირობებელ უმთავრეს ფაქტორს იქ მცხოვრებ ქართველებთან დაკავშირებით კონკრეტული ცნობების მოპოვება წარმოადგენდა. იმის გამო, რომ ირანში ყოფნის დროს მას ფერეიდანში წასვლა ვერ მოუხერხებია, თეირანში კი მხოლოდ ერთადერთ ქართველს შეხვედრია, ამ ქვეყანაში გადასახლებული ქართველების შესახებ საგულისხმო ვერაფერი შეუტყვია. სამაგიეროდ მასზე ძალიან დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია სტამბოლის ქართული კათოლიკური ეკლესიის ნახვასა და იქაურ ქართველებთან შეხვედრას.

გ. ზალდასტანიშვილის შეფასებით, სტამბოლის ქართული მონასტერი იმ სავანეს წარმოადგენდა, რომლის ღვთისმსახურნი არა მარტო აქტიურ საღვთისმსახურებლო საქმიანობას ეწეოდნენ, არამედ თავდადებით „იბრძოდნენ ქართული ეროვნების შემონახვისათვის და ქართული ეროვნული კულტურისათვის.“ სწორედ „ამიტომ უწოდებს მას ჩვენი ისტორია ჩვენი კულტურის სავანეს... ვინც მას დაათვალიერებს, ვინც მის კედლებში მოქცეულ მდიდარ სამკითხველოს გადასინჯავს, დარწმუნდება, რომ მას თავისი მოვალეობა პირნათლად აქვს შესრულებული და საქართველოს მარადიულობისათვის

ბრძოლაში და საქართველოში ქრისტიანული კულტურის დაცვაში დიდი მონაწილეობა მიუღია.“

სტამბოლის ქართული მონასტრის ეროვნული და რელიგიური როლის ამგვარ შეფასებასთან ერთად, გ. ზალდასტანიშვილი მკითხველს იმ სავალალო მდგომარეობის შესახებაც ესაუბრება გულისტკივილით, რომელშიც ჩვენი კულტურისა და მწიგნობრობის ეს დიდმნიშვნელოვანი კერა იმყოფებოდა იმხანად. კერძოდ, პუბლიკაციის ავტორის ინფორმაციით, მისი იმჟამინდელი „მდგომარეობა მეტად სავალალო“ იყო. „მას გამოელია კადრი, თორემ იქ კიდევ დიდია შესაძლებლობა, რომ ქცეულიყო უცხოეთში ქართული ენის, ქართული ისტორიისა და საზოგადოთ ქართული კულტურის ცენტრად.“

გ. ზალდასტანიშვილი ხაზგასმით, იქიდან გამომდინარე, რომ „თურქეთის მოსახლეობის ერთი ნაწილი ქართული წარმოშობისაა,“ ამ ქვეყანაში ქართული კულტურის „ცენტრის არსებობას ჩვენი ერისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და სხვა ცენტრებთან შედარებით უპირატესობა მიეკუთვნება.“

სტამბოლის ქართული მონასტრის ნახვით განპირობებულ პატრიოტულ ემოციას გ. ზალდასტანიშვილი მეტ მასშტაბებს იქაურ ქართველებთან შეხვედრის ეპიზოდის მოთხრობითაც სძენს. კერძოდ, მისი ინფორმაციით, სასტუმროში იგი ორიოდე საათის მისული ყოფილა, როცა მას იქ მცხოვრები ერთი ქართველი სტუმრებია. როგორც კი ამ ადამიანის ქართველობა შევიტყვეო, - წერს ავტორი ამ შემთხვევასთან დაკავშირებით, - ინგლისური ენის ნაცვლად მასთან საუბარი მაშინვე ქართულად განვაგრძე და „მყის აღსდგა ჩვენში არა მარტო თვისტომობრივი, არამედ ნათესაური სითბო და სიყვარული.“

სტუმარს ახლადგაცნობილი მოძმე ქართველებით დასახლებულ მახლობელ სოფელში მიუპატიჟებია ქორწილში. აი, რა ინფორმაციას გვაწვდის გ. ზალდასტანიშვილი ამასთან დაკავშირებით: „დანიშნულ დღეს ვეწვიე სოფელს. სიამაყით ამევსო გული, როცა ვნახე საუკუნე დაშორებული ქართული მოდგმის დიდი ჯგუფი ქართულად მოლაპარაკე, ქართულად მომღერალი, ქართულად მოცეკვავე...

მე 50 წლის ემიგრანტი, ისინი ორჯერ და კიდევ მეტი ხნის... ფსიქოლოგი-

ურად და სულიერად კი ქართული სამყაროს განუშორებელნი. ყველაზე ნათლად აქ ვიგრძენი ჩვენი ეროვნული ძალა... ქართული ნერგი უცხო მიწაზე გადარგული ქართულად ხარობს და ქართულ ნაყოფს იძლევა...

ამ სითბომ და სიყვარულმა ჩემში ეროვნული სიამაყის გარდა ეროვნული მოვალეობის გრძნობაც გაზარდა და ნათელი გახადა, რომ ქართული ემიგრაციის მოვალეობა კულტურულ ცენტრებთან ერთად, ქართული წარმოშობის ხალხთან დაახლოება, მათი დახმარება, ხელის შეწყობა და არსებული ქართული გრძნობის გაღვივებაა...

ამის მიღწევა კი მარტო იმ პირობებში იქნება შესაძლებელი, თუ სულიერად და ფსიქოლოგიურად არ დავშორდებით ქართულ ეროვნულ სამყაროს.“

„ქართული აზრის“ გამომცემელნი ცდილობდნენ მკითხველისათვის ქართველ ემიგრანტთა საზოგადოებრივ საქმიანობასთან დაკავშირებითაც მიეწოდებინათ კონკრეტული ინფორმაციები. მაგალითად, როგორც გაზეთის 1957 წლის დეკემბრის ნომერში გამოქვეყნებული ინფორმაციით ვგებულობთ, ხსენებული წლის 24 ნოემბერს ნიუ-იორკში გამართულ ქართული სათვისტომოს სხდომაზე, სადაც ამ საზოგადოების მიერ გაწეული მუშაობის წლიური ანგარიში მოუსმენიათ, სათვისტომოს თავმჯდომარედ აურჩევიათ ვანო კობახიძე, წევრებად კი ბ. ახვლედიანი, თ. ბაგრატიონი, პ. ხვედელიძე და გ. ზალდასტანი.

გაზეთის ამავე ნომერში იმ ღონისძიების შესახებაცაა გამოქვეყნებული დეტალური ინფორმაცია, რომელიც ილია ჭავჭავაძის დაბადებიდან 120 და გარდაცვალებიდან 50 წლისთავთა აღსანიშნავად გაუმართავთ ქართველ ემიგრანტებს პარიზში. ხსენებული პუბლიკაციის მიხედვით, ამ ღონისძიებას, სადაც ილიას შემოქმედებისა და ეროვნულ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი მხარე ყოფილა წარმოჩენილი, ქართველ ემიგრანტთა საკმაოდ დიდი წარმომადგენლობა დასწრებია. კერძოდ, რევაზ გაბაშვილის მიერ საიუბილეო სხდომის გახსნისა და საქართველოს სახელმწიფო ჰიმნის მოსმენის შემდეგ ილია ჭავჭავაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ მოხსენებები გაუკეთებიათ კ. სალიას, ალ. მანველიშვილს, ე. პატარიძეს, პ. სარჯველაძეს, შ. კალანდაძეს, ქრ. ფაღავას, რ. სტურუას; ნ. სტურუასა და გ. პატარიძეს კი წაუკითხავთ პოეტის ლექსები.

როგორც უკვე აღინიშნა, „ქართული აზრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული

მასალებისადმი ინტერესს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ მათი ავტორები უაღრესად ფასეულ ცნობებს გვაწვდიან ქართული ემიგრაციის ისტორიასთან და იმჟამინდელ მდგომარეობასთან დაკავშირებით. მაგალითად, აი, რა ინფორმაციას აწვდიდა მკითხველს არგენტინაში მცხოვრები აკაკი პაპავა იმ ღონისძიებათა შესახებ, რომელნიც ამ ქვეყანაში დამკვიდრებულ ქართველ ემიგრანტთა ინიციატივით გამართულა არგენტინის დედაქალაქ ბუენოს-აირესში საბჭოთა რუსეთის მიერ საქართველოს დაპყრობის 40 წლისთავის აღსანიშნავად („ქართული აზრი,“ 1961 წ. აპრილი):

„1. 27 თებერვალს - 1921 წელს 24 თებერვალს თბილისის დაცემის გამო რადიო „ანტარტიდა“-მ მოაწყო პატარა გადაცემა მუსიკალურ ფონზე.

2. 18 მარტს - საქართველოს ტერიტორიაზე საომარი მოქმედების შეწყვეტის დღეს - საღამოს ექვს საათზე კროატთა კლუბში გაიმართა საგანგებო სამგლოვიარო სხდომა ინფორმაციით უცხო პრესისათვის და სხვა და სხვა ერების დელეგატებისთვის...

3.19 მარტს, დილის 9 ს. და 45 წ. რადიო „ექსელსიორ“-მა მოაწყო საგანგებო გადაცემა „საქართველოს ოკუპაციის 40 წ. თავზე“ შესაფერის ქართული მუსიკით.

4. 19 მარტს, დილის 12 ს. უკრაინულ ეკლესიაში გადახდილ იქნა პანაშვიდი საქართველოს თავისუფლებისთვის დაღუპულთა მოსახსენებლად. პანაშვიდის შემდეგ მოხდა ქართველების საერთო თავმოყრა.

5. 24 მარტს, საღამოს 7 ს. რადიო „პორტენია“-მ მოაწყო საგანგებო გადაცემა რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის 40 წლის შესრულების გამო.

ურუგვაის რადიო „კოლონია“-ში მოეწყო საგანგებო გადაცემა ქართული ეროვნული გლოვის აღსანიშნავად.“

არგენტინასა და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში ემიგრირებული ჩვენი თანამემამულეების ამგვარი პატრიოტული აქტიურობა ეპიზოდურ მოვლენას არ წარმოადგენდა და მსგავსი სახის ღონისძიებებს ისინი სისტემატურად მართავდნენ საქართველოს უახლესი ისტორიის მნიშვნელოვან მოვლენათა აღსანიშნავად. ამ ღონისძიებათა ჩატარების უმთავრესი მიზანი ისიც იყო, რომ შესაბამისი სახელმწიფოების მაღალჩინოსნებისთვის ამ ფორმით რამდენადმე მაინც მიეწოდებინათ კონკრეტული ცნობები ჩვენი ქვეყნის შესახებ.

აქედან გამომდინარე, არ გადავაჭარბებთ, თუ ვიტყვით, რომ აღნიშნული ინფორმაციული მასალა არა მარტო ქართველ ემიგრანტთა ეროვნულ-პატრიოტული საქმიანობისა და საქართველოსთან მათი განუყოფელი სულიერი ერთობის წარმოსაჩენადაა უაღრესად საინტერესო, არამედ იმ თანადგომის ნათელსაყოფადაც, რასაც მსოფლიოს სხვადასხვა სახელმწიფოთა იმდროინდელი მესვეურები ავლენდნენ საბჭოთა რუსეთის მიერ ოკუპირებული ჩვენი ქვეყნისადმი.

ნათქვამის ნათელსაყოფად დავიმოწმებ აკაკი პაპავას კიდევ ერთ პუბლიკაციას, რითაც ავტორი არგენტინის დედაქალაქ ბუენოს-აირესში ქართველ ემიგრანტთა მიერ 1966 წლის 26 მაისს საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის დღესთან დაკავშირებით გამართული ღონისძიებების შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას: „საქართველოს დამოუკიდებლობის 45 წლის თავის აღნიშვნა არგენტინაში ჩატარდა შემდეგი სახით: 1. 26 მაისს ყოველი მამულიშვილი სასოებით შეხვდა თავის ახლობელთა წრეში და მისთვის წამებულნი მოიგონა. 2. ორშაბათს, 27 მაისს, საღამოს 7 საათზე საზოგადოება „მოვიმენტო სივილ ანტიკომუნისტა“ და „ლიბერასიონ ეუროპეა“ სალტაზე თავის ბინაში პრესის წარმომადგენლებისათვის გამართეს მოხსენება საქართველოზე.

3. კვირას, 2 ივნისს, დილის 9 ს. და 45 წ. რადიო „ექსელსიორმა“ მოაწყო ამ ისტორიულ დღეზე საგანგებო გადაცემა ქართული მუსიკით („დაისიდან“). 4. იმავე დღეს რადიო „პორტენიამ“ მოაწყო იგივე გადაცემა მუსიკით. გადაცემა მოხდა საღ. 6 ს. და 57 წ.

5. „ლიბერასიონ ეუროპეას“ ურუგვაის განყოფილებამ გამართა იქაურ რადიოში საგანგებო გადაცემა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის დღეზე. 6. სხვადასხვა ადგილობრივ გაზეთებში მოთავსდა წერილები 26 მაისის შესახებ“ („ქართული აზრი“ 1966, ივნისი).

როგორც დამოწმებული ინფორმაციული მასალებიდანაც თვალნათლივ ჩანს, საქართველოს უახლესი ისტორიის ისეთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენების აღნიშვნასთან დაკავშირებით გამართულ მასობრივ ღონისძიებებში, როგორებიცაა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენის დღე - 26 მაისი და საბჭოთა რუსეთის მიერ ჩვენი ქვეყნის ოკუპაცია, უცხოელი პოლიტიკოსებიცა და სახელმწიფო მოღვაწეებიც იღებდნენ მონა-

წილეობას და მკაცრად გმობდნენ რუსეთის მიერ საქართველოს წინააღმდეგ გატარებულ კოლონიურ პოლიტიკას.

ნათქვამის ნათელსაყოფად დავიმოწმებ ფრაგმენტებს 1961 წლის 25 თებერვალს ნიუ-იორკში გამართულ ეროვნული ერთობის კრებაზე უცხოელ პოლიტიკოსთა მიერ წარმოთქმული სიტყვებიდან („ქართული აზრი“ 1961, თებერვალი).

ამერიკის შეერთებული შტატების კონგრესმენი ჯონ ი. ლინდსი: „საბჭოთა რუსეთის იმპერიალისტური ისტორია კომუნისტური რეჟიმის ჩამოყალიბებისთანავე დაიწყო, რომელიც წარმოიშვა მეფის რუსეთის ტრადიციული ტირანიიდან და კომუნიზმის ფანატიკურ იდეოლოგიიდან. საბჭოთა იმპერიალიზმის მსხვერპლი მრავალია: საქართველო, უკრაინა, ბალტიის ქვეყნები და აღმოსავლეთ ევროპის დიდი ნაწილი.

იმ დროს, როცა დასავლეთის დემოკრატიული ქვეყნები მიეხმარნენ ასეულ მილიონ ხალხს, გამოსულიყვნენ კოლონიური მდგომარეობიდან და თავისუფალი, დამოუკიდებელი ცხოვრება შეექმნათ, საბჭოთა კავშირმა შექმნა ძალმომრეობაზე დაშენებული უზარმაზარი იმპერია.

ეს არის ჩვენი დროის ნამდვილი იმპერიალიზმი.

ხოტბას ვუძღვნი თქვენს ორგანიზაციას საქართველოს დამოუკიდებლობის მოსპობის დღის 25 თებერვლის მოგონებისა და აღნიშვნისთვის.“

ამერიკულ-უკრაინული კონგრესის წარმომადგენელი ვ. დუშნიკი: „ამერიკულ-უკრაინული კონგრესის სახელით მსურს მოგიძღვნათ მთელი უკრაინელი მოსახლეობის გულწრფელი სალამი და გამოვთქვა ჩემი აღფრთოვანება იმის გამო, რომელსაც თქვენ იჩენთ თქვენი ქვეყნის - საქართველოს დამოუკიდებლობის აღსადგენად წარმოებულ ბრძოლებში...

რუსეთი თავისუფლების ულმობელი მტერი და ჩვენი ეპოქის ყველაზე მკაცრი და საშიში კოლონიური იმპერიაა.“

ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, აქვე იმასაც აღვნიშნავ, რომ ხსენებულ ტრაგიკულ მოვლენასთან დაკავშირებით ქართველთა სათვისტომოს მაშინ თანაგრძნობისა და მხარდაჭერის გამომხატველი დეპეშებიც მისვლია ნიუ-იორკის მერ რობერტ ვაგნერისაგან და ამავე შტატის გუბერნატორ ნელსონ როკფელერისაგან.

ასეთია ჩემი თვალთახედვით შეფასებული ის მრავალფეროვანი პუბლიკაციები, რომლებიც ამერიკის შეერთებულ შტატებში ყველაზე ხანგრძლივი დროით, 1955-1974 წლებში, გამომავალ გაზეთ „ქართულ აზრის“ ფურცლებზე გამოაქვეყნეს ამერიკისა და ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში მცხოვრებმა ქართველმა ემიგრანტებმა. მიუხედავად იმისა, რომ რაოდენობრივადაც მრავალრიცხოვანი და ინფორმაციულადაც საკმაოდ ტევადი ამ პუბლიკაციებიდან ჩემეული ანალიზის საგნად მხოლოდ მათი ნაწილი იქცა, ვფიქრობ, წინამდებარე ნარკვევი მაინც იძლევა საფუძველს იმის ხაზგასასმელად, ქართული ემიგრანტული პრესის ხსენებულ გამოცემაში გამოქვეყნებული წერილები, მხატვრულ-დოკუმენტური ტექსტები და ინფორმაციები ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე რომ უნდა მივიჩნიოთ საკმაოდ მნიშვნელოვან მასალად საბჭოთა პერიოდის ქართული ემიგრაციის ისტორიის შესასწავლად და სიღრმისეულად გასააზრებლად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გაზეთი *ქართველი ერი*, ნიუ-იორკი, 1955..

გაზეთი *ქართული აზრი*, ნიუ-იორკი, 1955-1974.

დაუშვილი, რ. *ქართული ემიგრაცია ამერიკაში*. თბილისი, 2014.

ჟურნალი *კრებული*, ნიუ-იორკი, 1957.

ნიკოლეიშვილი, ა. *ქართველოლოგიური ეტიუდები*. ტ. II. ქუთაისი, 2015.

შარაძე, გ. *უცხოეთის ცის ქვეშ*. წიგნი მესამე. თბილისი, 1993.

შარაძემ, გ. *ქართული ემიგრანტული ჟურნალისტიკის ისტორია*. ტომი IV. თბილისი, 2003.

ამერიკელი დიპლომატი და მწერალი იერემია კერტინი აფხაზეთის შესახებ

ოთარ ნიკოლეიშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

AMERICAN DIPLOMAT AND WRITER JEREMIAH CURTIN ABOUT ABKHAZIA

OTAR NIKOLEISHVILI
Akaki Tsereteli State University

Abstract: Among the famous people who visited Georgia in the XIX century, we must mention the American ethnographer, folklorist, and translator, Jeremiah Curtin. He worked as a secretary at the US Embassy in St. Petersburg from 1864 to 1869. It was during this period that he traveled to the Caucasus. After returning to his homeland, Jeremiah Curtin often gave lectures about Russia and the Caucasus. In 1900, he was in the Russian Empire for the last time.

Jeremiah Curtin's memoirs were prepared for publication by his widow, Alma Cardell, based on the personal notes of the American diplomat and writer. The book was first published in America in 1940 by the Wisconsin State Historical Society. In the above memoirs, the news related to the author's various activities and the impressions of his trip to Georgia are related. It is also worth noting that Jeremiah Curtin tells us about many regions and cities in our country in his book in a remarkably interesting way. In the presented work, this time, only those episodes are analyzed where Abkhazia and Abkhazians are discussed. The story is made especially valuable by the fact that the author not only relies on the stories of others while talking about the mentioned region but also personally traveled there in the first half of the 1870s.

Finally, it can be said without exaggeration that, despite some inaccuracies in the book, Jeremiah Curtin's memoirs must be considered as a multifaceted

and important foreign source for studying the history of Abkhazia and Georgia in general.

Keywords: Georgia, USA, Abkhazia, Diplomacy, Travel

XIX საუკუნეში საქართველოში ვიზიტად ნამყოფ ცნობილ პიროვნებათა შორის აუცილებლად უნდა მოვიხსენიოთ ამერიკელი ეთნოგრაფი, ფოლკლორისტი და მთარგმნელი იერემია კერტინი (Jeremiah Curtin — 1835-1906). მისი პიროვნული პორტრეტის ნათელსაყოფად თავდაპირველად მინდა მკითხველს მივაწოდო უმთავრესი მონაცემები მისი ბიოგრაფიიდან. იგი დაიბადა 1835 წელს ამერიკაში, ირლანდიური წარმოშობის მშობელთა ოჯახში. 1863 წელს წარმატებით დაასრულა ბაკალავრიატი ჰარვარდის უნივერსიტეტში და შეისწავლა რამდენიმე უცხო ენა, რის შემდეგაც 1864-1869 წლებში პეტერბურგში არსებულ აშშ-ს საელჩოში განაგრძო მოღვაწეობა, რომელსაც კასიუს მარცელიუს კლეი (Cassius Marcellus Clay) ედგა სათავეში. ამერიკის დიპლომატიურ წარმომადგენლობაში ი. კერტინი მდივნის თანამდებობას იკავებდა. სწორედ ამ პერიოდში იმოგზაურა მან პირველად კავკასიაში. სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ი. კერტინი ლექციებს კითხულობდა რუსეთისა და კავკასიის შესახებ. იგი, როგორც გამორჩეული პროფესიონალი, 1883-1891 წლებში აქტიურად იყო ჩართული ამერიკული ეთნოლოგიის ბიუროს (Bureau of American Ethnology) საქმიანობაში. 1892 წლიდან ი. კერტინი კვლავ განაგრძობს მოგზაურობას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში. 1900 წელს იგი უკანასკნელად იმყოფებოდა რუსეთის იმპერიაში. აღნიშნული ვიზიტის დროს იგი ცნობილ რუს მწერალს - ლევ ტოლსტოისაც შეხვედრია. ი. კერტინის ბიოგრაფიის ძალზე მნიშვნელოვან ეპიზოდს წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ იგი, როგორც რუსეთის საკითხებში საფუძვლიანად გათვითცნობიერებული პიროვნება, ამერიკის პრეზიდენტ თეოდორ რუზველტის (Theodore Roosevelt 1901-1909) თხოვნით ჩართულ იქნა რუსეთ-იაპონიის 1904-1905 წლების ომის დასრულების მიზნით მოწვეული პორთსმუთის სამშვიდობო მოლაპარაკებების ორგანიზებაში (2).

რაც შეეხება ჩემს ნაშრომში წარმოდგენილ მემუარებს, იგი ი. კერტინის ქვრივმა ალმა კარდელმა (Alma M. Cardell) მოამზადა გამოსაცემად ამერიკელი დიპლომატის პირად ჩანაწერებზე დაყრდნობით. წიგნი პირველად 1940

გამოიცა ვისკონსინის შტატის საისტორიო საზოგადოების (State Historical Society of Wisconsin) მიერ. ზემოთქმულ მემუარებში ავტორის მრავალფეროვანი მოღვაწეობისა და მოგზაურობათა შედეგად მიღებული შთაბეჭდილებებია მოთხრობილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ი. კერტინი ხსენებულ წიგნში ჩვენი ქვეყნის არაერთ რეგიონზეც და ქალაქზეც მოგვითხრობს ძალზე საინტერესოდ. ამჯერად ნაშრომის მხოლოდ იმ მონაკვეთზე გავამახვილებ ყურადღებას, სადაც აფხაზეთისა და აფხაზების შესახებაა საუბარი.

ავტორისეულ მონათხრობს განსაკუთრებულად ფასეულს ხდის ის გარემოება, რომ ავტორი არა მხოლოდ სხვათა მონათხრობს ეყრდნობა აღნიშნულ რეგიონზე საუბრის დროს, არამედ პირადად მის შთაბეჭდილებებსაც. როგორც ითქვა, ჩვენი ქვეყნის ამ რეგიონში იგი 1870-იანი წლების პირველ ნახევარში იმყოფებოდა მეუღლესთან ერთად და არაერთი საინტერესო თავგადასავალი გადახდა თავს.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს ქვეყანაში, მათ შორის აფხაზეთშიც, მისი იმჟამინდელი მოგზაურობა დიპლომატიური სტატუსის მომცველი არ ყოფილა, ეს ვიზიტი მაინც ქცეულა მნიშვნელოვან მოვლენად და მას არაერთი მაღალი რანგის სახელმწიფო მოხელისგან მიუღია აუდიენციებსა და ოფიციალურ ნადიმებზე მიპატიჟება. ერთ-ერთი ასეთი წვეულება, რომელიც რუსეთის დიდი თავადის მიხეილის ბორჯომში ყოფნის აღსანიშნავად გამართულა, ამერიკელ მწერალს ძალზე საინტერესოდ აქვს აღწერილი. როგორც წიგნიდან ირკვევა, ი. კერტინისა და მისი მეუღლის ყოფნა ხსენებულ ბანკეტზე განსაკუთრებული ყურადღების საგნად ქცეულა და მათი სადღეგრძელო გამორჩეული პატივისცემით შეუსვამს სუფრის ყველა წევრს.

სამწუხაროდ, ი. კერტინის ხსენებულ წიგნში მოხსენიებულ პიროვნებათა დიდი ნაწილის იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება. მაგალითად, აფხაზეთში ჩასვლისა და იქ გამართული შეხვედრების შესახებ საუბრის დროს იგი ასახელებს გენერალ კრაფკეჰინკერს (Krafkehinkers), რომელსაც სოხუმის გუბერნატორად მოიხსენიებს. რეალურად კი ასეთი თანამდებობა იმ დროისათვის არ არსებობდა.

კერძოდ, 1864 წელს აფხაზეთის სამთავროს გაუქმების შემდეგ, რუსეთის იმპერიამ მის ბაზაზე სოხუმის სამხედრო განყოფილება შექმნა, რომლის

ხელმძღვანელსაც მოგვიანებით სამხედრო გუბერნატორის უფლებები მიანიჭა. ცოტა ხნის შემდეგ, ცარისტულმა ხელისუფლებამ კიდევ ერთხელ განახორციელა ზემოხსენებული ტერიტორიის ადმინისტრაციული ცვლილება და სამხედრო განყოფილება 1883 წელს სოხუმის ოკრუგად იქნა გადაკეთებული. საყურადღებოა ისიც, რომ 1903 წლამდე ორივე ზემოხსენებული ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული ერთეული ქუთაისის გუბერნიის შემადგენელ ნაწილად განიხილებოდა. რაც შეეხება გენერალ კრაფკეჰინკერს, სამწუხაროდ, მის შესახებ ბიოგრაფიული ცნობების მოძიება ვერ მოვახერხეთ. როგორც ამერიკელი მწერალი გერმანული გვარის მქონე ზემოხსენებულ გენერალზე საუბრის დროს დასძენს, იგი ადგილობრივი მოსახლეობისთვის სრულიად უცხო ადამიანს წარმოადგენდა. იმის გამო, რომ მას აფხაზური ენა არ სცოდნია, რეგიონის იმჟამინდელი მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს კი რუსული ენა არ ცოდნია, მათ ერთმანეთთან კომუნიკაციის დამყარება მხოლოდ თარჯიმნის საშუალებით შეეძლოთ. აი, როგორ აღწერს თავად წიგნის ავტორი სოხუმის გუბერნატორად მოხსენიებულ ზემოთქმულ პიროვნებასთან მის შეხვედრას:

> ორი დღის შემდეგ ჩვენ კვლავ ვეწვიეთ სოხუმ კალეს, დამშვენებულს საოცარი ხეებისაგან შემდგარი ხეივნებით... ჩემი სურვილი იყო გამომეკვლია ბიჭვინთის ტყეები. როდესაც ამის თაობაზე სოხუმის გუბერნატორს, გენერალ კრაფკეჰინკერს ვესაუბრე, მან მითხრა, რომ აუცილებლობიდან გამომდინარე, იგი რამდენიმე დღით იქვე მდებარე პატარა ქალაქში უნდა გაგზავრებულიყო. მან სამთავრობო ორთქლმავლით წასვლა შემომთავაზა ქალბატონებთან ერთად. ისინი სამ დღეში უკან, სოხუმში, დაბრუნდებოდნენ და შემოგვიერთდებოდნენ. მხოლოდ ამ გზით იქნებოდა შესაძლებელი სიამოვნებისა და საქმიანობის ერთმანეთთან შეთავსება.
>
> ბიჭვინთაში ჩასვლისთანავე გუბერნატორმა ჯარისკაცებს უბრძანა ჩემი ცხენებით უზრუნველყოფა და ტყეებში გაყოლა. მე ოცდახუთ მილის რადიუსში არსებული ყველა ტყე გამოვიკვლიე, სამი დღის შემდეგ კი სანაპიროზე დავბრუნდი, სადაც ორთქლმავალი გველოდებოდა. გაიგეს რა ბიჭვინთაში გუბერნატორის ყოფნა, ყველა ად-

გილობრივი მასთან შეხვედრას ცდილობდა, რათა თავისი გასაჭირი მოეხსენებინა. რადგანაც აფხაზური ენა არ იცოდა, ხალხთან საუბარი მას თარჯიმნის საშუალებით უხდებოდა, რაც ხანგრძლივ და დამქანცველ საქმეს წარმოადგენდა. საბოლოოდ ყველაფერი დასრულდა და ჩვენც გავთავისუფლდით. როდესაც უკან დავბრუნდით და ქალაქს მივუახლოვდით, ჩვენ წინ სოხუმის დიდებული ხედი გადაიშალა. (Curtin 1940: 238-239)

აფხაზეთში ყოფნის დროს ი. კერტინი ინტერესით დაუთვალიერებია იქაური ღირსშესანიშნაობანი. იგი აღფრთოვანებას ვერ მალავს ბიჭვინთის საკათედრო ტაძრის მშვენიერებისა და ბიზანტიის იმპერატორ იუსტინიანეს დროს აგებული ციხე-სიმაგრისადმი. ნათქვამისათვის მეტი სიცხადის მისაცემად დავიმოწმებ ფრაგმენტს ავტორისეული მონათხრობიდან:

ბიჭვინთაში (კერტინი ამ დასახლებულ პუნქტს პიცუნდის სახელით მოიხსენიებს - ო. ნ.) ჩასვლისთანავე ჩვენ დავცილდით მეტყევე (the timber expert) რასელს და მე და ჩემი ცოლი ძველი ეკლესიისა და ციხე-სიმაგრისკენ გავემართეთ, რომლებიც თხუთმეტი წუთის ფეხით სავალზე იყო სანაპიროდან... მათკენ მიმავალი გზა ფიჭვნარის პატარა ტყით იყო გარშემორტყმული და ჩვენ შესანიშნავ ჰაერს ხაბად ვსუნთქავდით. ციხე-სიმაგრის სიახლოვეს კაზაკი შემოგვხვდა, რომელიც დაგვთანხმდა ჩვენი ბარგი ეტარებინა...

ციხე-სიმაგრე ოთხკუთხა ფორმის, დაახლოებით თოთხმეტი ფუტის სიმაღლის, ქვისა და აგურის კედლებითაა გარშემორტყმული. თითქმის მის შუაში კი ათას წელზე მეტი ხნის ეკლესია დგას. იგი ბერძნების მიერ იქნა აგებული იმპერატორ იუსტინიანეს მმართველობის ხანაში, იმ დროს, როდესაც კავკასიის მთელი სანაპირო ზოლი აღმოსავლეთ იმპერიას ეკუთვნოდა. ის იმდენად კარგადაა ნაგები, რომ წარმოუდგენლად სქელი მისი კედლები კიდევ ათასწლეულებს გაუძლებს.

ეკლესიის საპირისპირო მხარეს სამი შენობა დგას. პირველი

> მათგანი მონასტრის წინამძღვრისა და სამი, თუ ოთხი იქ მყოფი ბერის საცხოვრებელია; მეორე შენობაში მათი სამზარეულო და სასადილო ოთახებია განთავსებული; მესამე ნაგებობა კი, რომელიც სკოლისათვის იყო გათვალისწინებული, იმ დროისათვის გრაფინია რუსპოლის მფლობელობაში იმყოფებოდა, რომელიც ავსტრიიდან იყო ემიგრირებული. მთელს კავკასიაში არავინ, მათ შორის არც გუბერნატორმა არ იცოდა გრაფინიას პირადი ისტორია; ცნობილი გახლდათ მხოლოდ ის, რომ იგი დიდგვაროვანთა ოჯახის წევრი იყო. (Curtin 1940: 255-256)

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, საქართველოში ყოფნის პერიოდში ი. კერტინი მაღალი რანგის სახელისუფლებო პირების გარდა, არაერთ საინტერესო სასულიერო მოღვაწესაც შეხვედრია. ერთ-ერთი მათგანი იყო ბიჭვინთის საკათადრო ტაძრის იმჟამინდელი წინამძღვარი. მართალია, ავტორი მისი ვინაობის შესახებ უფრო კონკრეტულს აღარაფერს ამბობს, მაგრამ ავტორისეული მონათხრობიდან ნათლად ჩანს, რომ იგი საკმაოდ განათლებული და საინტერესო წარსულის მქონე ადამიანი ყოფილა და საქართველოში ჩამოსვლამდე ალასკაზე ახორციელებდა ღვთისმსახურებას. მეტი სიცხადისათვის, დავიმოწმებ თავად ციტატას:

> მან (გრაფინია რუსპოლიმ - ო. ნ.) გულთბილი მასპინძლობა გაგვიწია და გამოხატა სიხარული ჩვენს მისვლასთან დაკავშირებით. მე მანამდეც შევხვედროდი ამ ექსცენტრულ ქალბატონს პიცუნდაში და ამჯერად ჩემი ცოლი და ბატონი რასელი წარვუდგინე მას...
>
> ჩაის მირთმევის შემდეგ ჩვენ დილის მსახურებას დავესწარით ეკლესიაში. გალობა იყო საოცრად კარგი და მოსასმენად დიდებული. მანამდე არსად არასოდეს ვყოფილვარ ისეთ შენობაში, სადაც ადამიანის ხმას ასეთი ეფექტი მოეხდინოს ჩემზე. ეკლესიაში ბევრი მომლოცველი არ იყო: მხოლოდ რამდენიმე კაზაკი და სოფლის მცხოვრები. ეკლესიის კარებთან ტაძრის წინამძღვარს შევხვდი, თეთრწვერა, პატივსაცემ კაცს, რომელიც ძალზე გულთბილად მო-

მესალმა და მითხრა, რომ მან უკვე იცოდა ჩემი სახელი. მან ჩვენ საუზმეზე მიგვიპატიჟა და ეს ისეთი კეთილშობილური ფორმით გააკეთა, რომ უარის თქმა შეუძლებელი იყო. ტაძრის წინამძღვარმა რამდენიმე წელი ალასკაზე გაატარა და ბევრი საინტერესო ამბავიც მოგვიყვა თავის მოგზაურობათა და ინდიელთა თავგადასავლებზე. იგი ახლახან ჩამოვიდა პიცუნდაში; მაგიდებსა და სკამებზე ბევრი წიგნი იყო დახვავებული, რაც იმაზე მიუთითებდა, რომ ის ჯერ კიდევ არ იყო ბოლომდე მორგებული ახალ საცხოვრებელს. (Curtin 1940: 257-258)

ბიჭვინთის ტაძრის წინამძღვართან სტუმრობას მალევე მოჰყოლია საპასუხო ვიზიტი გრაფინიასთანაც. ამერიკელი მწერალი აღფრთოვანებას არ მალავს როგორც ნანახი გარემოს მიმართ, ისე იქ მყოფთა მიმართ. მაგალითად:

გრაფინიამ გვთხოვა მოძღვარი მასთან მიპატიჟებაზე დაგვეთანხმებინა. იგი ძალიან ნასიამოვნები დარჩა ჩვენი მისვლით... სასადილო ოთახი ღირსშესანიშნავ ადგილს წარმოადგენდა; დიდი ოთახი სავსე იყო ძველი ნივთებით. ერთ კუთხეში საკიდი იყო, რაზეც უნაგირი და აღვირი იყო დაკიდებული; მეორე კუთხეში ძველებური, უზარმაზარი ტახტი იდგა, გატეხილი ზამბარებითა და ისეთივე უჩვეულო ვიზუალით, როგორც თავად კავკასიაა. მესამე კუთხეში საწოლი იყო, რომელიც ისეთივე ძველი ჩანდა, როგორიც პიცუნდის ეკლესია; მეოთხე კუთხეში კი ძველებური ჩაიდნებით, წერაქვებით და გატეხილი ფოცხით სავსე ყუთების მრავალფეროვანი კოლექცია იყო მოთავსებული. ოთახის ცენტრში სასადილო მაგიდა იდგა, რომლის ქვეშაც ძველებური თეფშები, ჭიქები, ლამბაქები, ქვაბები, დანები, ცარიელი ბოთლები და სხვადასხვა ნივთები იდო...

სადილმა შესანიშნავად ჩაიარა; ჩვენ ყველა ნასიამოვნები დავრჩით. გრაფინია, რასელთან და ჩემს მეუღლესთან ფრანგულად საუბრობდა, ჩემთან - გერმანულად, თავის საკუთარ ენაზე, ხოლო

მოძღვართან დამტვრეული რუსულით. ცოტა ხანში, წინამძღვარსა და რასელს შორის რელიგიის თაობაზე დისკუსია გაჩაღდა, რომელიც ლათინურ ენაზე წარიმართა, რადგან მოძღვარი ფრანგულად ვერ საუბრობდა. ყველაფერი ეს ძალიან სახალისო იყო. (Curtin 1940: 258-259)

ი. კერტინის ხსენებულ წიგნში ასევე საინტერესოდაა მოთხრობილი როგორც აფხაზთა საცხოვრისის, ისე მათი ყოფითი კულტურის შესახებ. ამ კუთხით უაღრესად მნიშვნელოვანია ის როლი, რომელიც, ავტორის აზრით, ქალებს ეკავათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ნიშანდობილია ის პარალელიც, რომელსაც აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით ავლებს ი. კერტინი გერმანიასთან. ამერიკელი მწერლის აზრით, გერმანიისაგან განსხვავებით, საქართველოში ქალებს გაცილებით უფრო მსუბუქი, თუმცა ამასთანავე ძალზე საპასუხისმგებლო საქმის გაკეთება უხდებოდათ. მეტი სიცხადისათვის მოვიყვან შესაბამის ადგილს წიგნიდან:

> მეორე დღეს... ჩვენ ვეწვიეთ პატარა სოფელ ლიზას (აქ ავტორი შესაძლოა გულისხმობდეს ოჩამჩირის მუნიციპალიტეტის სოფელ ლიხნს - ო. ნ.) და ერთი აფხაზის, სახელად ა'ბიჯის (A'bidge), სახლს. აფხაზური სახლი ძალზე მარტივი აგებულებისაა. საუკეთესო სახლები თლილი ხისგანაა ნაშენები, მაგრამ ბევრ მათგანს კალათისებრი სახლებიც შეგვიძლია ვუწოდოთ... ხანდახან სახლები თიხნარითაა ნაგები და ისინი მხოლოდ საზაფხულო გამოყენებისთვისაა განკუთვნილი. მათ არ გააჩნიათ კარები, რათა ქარმა ყველა მიმართულებით თავისუფლად იმოძრაოს. მათ სახურავებად გვიმრა და დაუმუშავებელი ლერწმები აქვთ.
>
> სახლის ინტერიერიც მაქსიმალურად მარტივია. ერთადერთი ავეჯი ესაა დაბალი, ფართო, მერხისებრი დასაჯდომი, ბაქანი, რომელიც ოთახის სამ კუთხესაა შემოყოლებული... იმ შემთხვევაში, თუკი სტუმარი მთელი ღამით დარჩებოდა, საწოლებად სწორედ ამ რბილ დასაჯდომებს იყენებდნენ... ოთახში იატაკი მიწისაა. გარდა

ერთოთახიანი მთავარი სახლისა, კიდევ არის უფრო მომცრო ზომის, მრგვალი ფორმის ანალოგი. ეს მეორე შენობა სამზარეულოდ და სათავსოდ გამოიყენება... აფხაზურ სახლებს არ აქვს საცხობი. პური უცხოა ადგილობრივთათვის. მის ნაცვლად აფხაზები მსუყე ინდური ფქვილის პუდინგს (უნდა იგულისხმებოდეს ღომი - ო. ნ.) იყენებენ. იგი იჭმევა არა რძესთან და არაჟანთან, არამედ ყველთან ერთად, რომელიც ცხვრის რძისაგან კეთდება... ხორცს არც ყოველდღიურად და არც ყოველკვირეულად არავინ ჭამს - მხოლოდ მაშინ, როდესაც გარეულ ტახს, ან დათვს მოკლავენ, რასაც მთელი სოფელი ზეიმობს...

აფხაზეთში ცხოვრება მარტივია. ამ ზომიერი კლიმატის პირობებში მცირე ძალისხმევაც კი საკმარისია საარსებო წყაროს მისაღებად. სიმინდის ფქვილი, ყველი, მაწონი (Sour Milk) და ხორცი დროდადრო იაფია. ბევრ პატარა სოფელს ჰყავს თავისი ოცდაათი, ან ორმოცი ფუტკრისაგან შემდგარი ოჯახი... ამ ქვეყანაში ძალიან ბევრი ყვავილია და ფუტკრები თვეების განმავლობაში შრომობენ დიდი რაოდენობით თაფლის მისაღებად. შავი ზღვის ჩრდილო-აღმოსავლეთ სანაპიროზე საუკუნეებია შეინიშნება თაფლის კეთების ეს რიტუალი.

ქალები აფხაზეთში, ისევე როგორც კავკასიის სხვადასხვა ადგილებში, მინდორში არ მუშაობენ, განსხვავებით გერმანიისგან, სადაც ეს ჩვეულებრივი ამბავია. გერმანიაში ქალები და ძროხები მინდვრის მუშებად მიიჩნევიან. აფხაზი ქალები თავად რთავენ და კერავენ ტანსაცმელს, რომელიც მათი ოჯახის წევრების და თავად მათ შესამოსადაა საჭირო. (Curtin 1940: 259-261)

უაღრესად საინტერესოა ამერიკელი ავტორის დამოკიდებულება აფხაზთა შორის წიგნიერების კუთხით არსებული სიტუაციის შესახებ. ი. კერტინი გაოცებას გამოთქვამს იმ ფაქტის გამო, რომ რეგიონში რუსული მმართველობის დამყარებამდე აფხაზურ ენაზე არათუ არანარირი წიგნი არ ყოფილა გამოცემული, არამედ მათ, იმ დრომდე, საკუთარი ანბანიც კი არ ჰქონიათ. ამ კუთხით,

წიგნის ავტორი არ ითვალისწინებს იმ ისტორიულ გარემოებას, რომ აფხაზები არასოდეს ყოფილან წიგნიერებას მოწყვეტილნი და მათთვის, საუკუნეების განმავლობაში, ქართული წარმოადგენდა როგორც ძირითად საკომუნიკაციო, ისე სადამწერლობო ენას. რუსების მიერ აფხაზური ანბანის შექმნის მცდელობა უფრო მეტად პოლიტიკურ აქტს წარმოადგენდა, ვიდრე მეცნიერულად გათვლილ-გააზრებულ ნაბიჯს. წიგნში ასევე ძალიან საინტერესოდაა გააზრებული და შეფასებული როგორც აფხაზთა ყოფითი კულტურა და ხასიათი, ისე აფხაზეთის სანაპირო ზოლზე იმჟამად არსებული სიტუაცია. ყოველივე ზემოთქმულის კიდევ უფრო ნათელსაყოფად, დავიმოწმებ შესაბამის ადგილს წიგნიდან:

> რუსეთის ოკუპაციამდე აფხაზებს თავიანთი ანბანი არ გააჩნდათ. იგი 1862 წელს თბილისის მიერ ამ მიზნით დანიშნულმა სპეციალურმა კომისიამ შეიმუშავა. მათი მუშაობის შედეგი 1865 წელს გახდა ცნობილი, როდესაც „აფხაზური მაგალითის“ (The Abkhasian Primer) ერთტომეული იქნა გამოცემული. იგი 188 გვერდიანია და მასში მოცემულია დამწერლობის 52 ასო; აფხაზური, რუსული და ქართული სიტყვები; ასევე დიალოგები, მოთხრობები და ანდაზები სამივე ენაზე. „მაგალითი“ არის პირველი და დაუეჭვებლად შეიძლება ითქვას უკანასკნელი წიგნი, რომელიც აფხაზურ ენაზე იქნა გამოცემული.
>
> გასაოცარია, რომ ხალხი, რომელიც არა მთების ციხე-სიმაგრეებში, არამედ ზღვის ღამაზ და მდიდარ სანაპიროზე საუკუნეებია ცხოვრობს, ყოველგვარი წიგნის გარეშე არსებობდა. მათ ანბანიც კი არ ჰქონდათ თავიანთ საკუთარ ენაში. აფხაზებს შავი ზღვის სანაპირო ზოლი, დაახლოებით 120 მილი, გაგრიდან მდინარე ენგურამდე ჰქონდათ ათვისებული. მათი საერთო რაოდენობა 60 ათასს არ აჭარბებს. ძნელი იქნება, მოძებნო სხვა ხალხი, რომელიც ისე პრიმიტიულად ცხოვრობდეს, როგორც ისინი. როგორც ჩანს, მათი ცხოვრების წესია, იმუშაონ შეძლებისდაგვარად ცოტა და შესაბამისად, იცხოვრონ მაქსიმალურად კარგად, რის საშუალებასაც მათ მიერ გაწეული არასასურველი სამუშაოს შედეგები მისცემთ. აფხაზობა არ არის ავი და ბოროტი ხალხი; დანაშაული აქ ძალიან იშვიათია. (Curtin 1940: 268)

ი. კერტინის წიგნში ძალზე საინტერესო შეფასებებია გამოთქმული ქართულ ადათ-ტრადიციებთან დაკავშირებით. თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ამერიკელი მწერალი არათუ მხოლოდ უარყოფითად მოიხსენიებს ზოგ მათგანს, მაგალითად, ცხენის ქურდობას, არამედ გაკვირვებასაც კი გამოთქვამს ამ ქმედების გამო, რაც ჩვენს იმდროინდელ საზოგადოებაში ღირსებადაც კი იყო მიჩნეული. აი, როგორ აღწერს ყოველივე ზემოთქმულს თავად ი. კერტინი:

> პიცუნდაში დაბრუნებისთანავე რამდენიმე საათი ქალაქში ვიხეტიალეთ. ჩვენ ვიპოვეთ უძველესი ვაიდუკის ნანგრევები, თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები და ციხის ნანგრევები, რაც გარდასულ დროთა სიმდიდრისა და ცივილიზაციის ნათელი დადასტურებაა... ჩვენი გიდი აფხაზი ივან აგერბაევი იყო, რომელმაც რუსული ბავშვობაში ისწავლა და მასზე მშობლიურივით საუბრობდა. იგი ერთი მილის რადიუსში ყველას იცნობდა, რაც ძალიან დაგვეხმარა. გრაფინიას მასთან კარგი ურთიერთობა არ გააჩნდა და ყოველთვის ახსენებდა, რომ ახალგაზრდობაში ცხენის ქურდი იყო. წარსულში ეს ქმედება დანაშაულზე მეტად ღირსებად მიიჩნეოდა. აფხაზს, რომელსაც ცხენი არასდროს ჰყავდა მონაპარი, არ უნდა ჰქონოდა რომელიმე ქალიშვილის მოხიბლვისა და მისი ცოლობაზე დათანხმების იმედი. რუსული მმართველობის დამყარების შემდეგ ეს მოსაზრება გაქარწყლდა. ცხენის ქურდობა ამჟამად პატიმრობითა და მძიმე სამუშაოს შესრულებით ისჯება. განმეორების შემთხვევაში კი დამნაშავე შესაძლოა ციმბირში გადაასახლონ. (Curtin 1940: 261-262)

ზემოხსენებულ ტრადიციასთან დაკავშირებით გამოთქმული უარყოფითი დამოკიდებულებისგან განსხვავებით, ამერიკელი მოგზაური და მწერალი აღფრთოვანებას ვერ მალავს ქართული სტუმარ-მანძლობის გამო. წიგნში აღმატებული ეპითეტებით არის გადმოცემული ის ყურადღება და კეთილგანწყობა, რომელიც იმჟამინდელ აფხაზეთში მცხოვრებლებს გამოუხატავთ ი. კერტინისადმი მასთან შეხვედრების დროს. ყოველივე ზემოთქმული წიგნში შემდეგნაირადაა გადმოცემული:

... იგი (ივან აგერბაევი - ო. ნ.) სოფელ ლიზაში ცხოვრობა, სადაც მას სამოცი აკრი მიწა ეკუთვნოდა. მასთან მისვლისას ჩვენ აღმოვაჩინეთ დროებითი სახლი, რომელიც მწვანე ტოტებისგან იყო ნაგები, იატაკი კი ხის იყო. შუაში მაგიდა იდგა, ოთახს ორი მხრიდან მერხისებრი დასაჯდომი ჰქონდა შემოყოლებული. სუფრაზე უკვე იდო თეფშები და ბოთლები. დიასახლისი თავის მოდრეკით მოგვესალმა და რამდენიმე სიტყვა აფხაზურადაც გვითხრა იმის ნიშნად, რომ იგი მოხარული იყო ჩვენი სტუმრობით. არც ის და არც ივანი სუფრასთან არ დამჯდარან, რადგან აფხაზთა შორის გავრცელებული ჩვეულების თანახმად, მასპინძლები თავიანთ სტუმრებთან ერთად საჭმელად არ ჯდებიან. როგორც სახლის პატრონის, ასევე დიასახლისის მთავარი მოვალეობაა ყურადღება მიაქციოს სუფრას, რათა არც საჭმელი და არც სასმელი არ შეაკლდეს. ეს ყველაფერი გაცილებით უფრო თავაზიანი და ზრდილობიანია, ვიდრე იმ ადამიანთა ტრადიციები, რომლებიც აფხაზებს ველურებად მიიჩნევენ. მაგალითად, ინგლისელი მმართველი საკმარისად უხეშია იმისთვის, რომ აიძულოს მსახურები მოემსახურონ მას და მის მეუღლეს, სანამ სტუმრებზე იზრუნებენ. ეს ტრადიცია საერთოა ინგლისისა და კანადისათვის. (Curtin 1940: 264-265)

ი. კერტინი ასევე საინტერესოდ აღწერს როგორც სოფელ ფსკოში ვიზიტს, ისე მის მიერ ბერძნული დასახლების მონახულებას, რა დროსაც ადგილობრივებისგან არაერთი საინტერესო ლეგენდის შესახებაც მიუღია ინფორმაცია. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ისიც, რომ მიუხედავად იმ შეხვედრებისა, რომელთაც ამერიკელი დიპლომატი ადგილობრივი მმართველობის არცთუ დაბალი რანგის პირებთან მართავდა, საიმპერიო ხელისუფლების მხრიდან ჩვენს ქვეყანაში მისი ვიზიტისადმი ეჭვი მაინც არსებობდა და შესაბამისად, მისი თითოეული ნაბიჯიც განსაკუთრებული ყურადღებით კონტროლდებოდა. ყოველივე ზემოთქმულის დასტურად დავიმოწმებ თავად ავტორის მონათხრობს:

ექვსი საათისათვის უკვე პსკოში ვიყავით და კომფორტულად დავბინავდით კაპიტან პეტინის სახლში, რომელმაც ძალზე გულთბილად მიგვიღო და თავის საცხოვრებლის ნახევარი დაგვითმო. ძალიან მალე კურიერი მოვიდა, რათა ჩვენი პასპორტების შემოწმებასთან დაკავშირებით ინფორმაცია გადმოეცა... როგორც სოხუმიდან უკან დაბრუნებულმა კურიერმა გადმოგვცა, პასპორტის ჩვენება აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენდა, ან არადა ხელმძღვანელობისთვის უნდა წარგვედგინა რაიმე სხვა საბუთი ჩვენი ვინაობის შესახებ. მე დავწერე და მათ უფროსებთან გავაგზავნე ცნობა, სადაც ჩემი ვინაობა და ყველა საჭირო ინფორმაცია იყო დატანილი. აღნიშნული საბუთის მიღების შემდეგ მას რაიონშიც მოუხდა ჩამოსვლა, რა დროსაც გავიხსენეთ, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ ერთი წლით ადრე გავიცანით ერთმანეთი პროვინციის გუბერნატორის მეშვეობით. მან რამდენჯერმე მომიბოდიშა მომხდარის გამო...

როდესაც პასპორტების დაბრუნება დაგვიანდა, მან ყველაფერი ეს საჭიროდ ჩათვალა... პსკოში ერთი კვირა დავრჩი. ჩვენ თითოეულ დღეს ფეხით ან ცხენით ექსკურსიას ვაწყობდით. ერთ მშვენიერ დილას ჩვენ ბერძნული დასახლებისკენ გავემართეთ და უზარმაზარი მუხის ქვეშ ვისადილეთ. დასახლება მოიცავდა ოცამდე პატარა ქოხს... მისი მეთაური ბერძნულად გამესაუბრა და ამავე ენაზე შესრულებული ბიბლია გამომიტანა. მან დაჟინებით მთხოვა, „მის სახლში შევსულიყავი“, რაზეც თანხმობა განვაცხადე. საბედნიეროდ იქ სკამები საერთოდ არ იყო; მერხისებრი დასაჯდომი კი სავსე იყო ხალიჩებითა და სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ნივთებით, ამიტომ მე სწრაფად გამოვვარდი სუფთა ჰაერზე.

პსკოში ყოფნის დროს ბევრი საინტერესო ლეგენდის შეგროვება შევძელი. თითოეულ მთასა და ველს საკუთარი მითიური ისტორია გააჩნია. ბევრი მათგანი კი მას შემდეგ დაიკარგა, როდესაც მთის მოსახლეობა იძულებით გადაასახლეს თავიანთი ადგილებიდან. მიუხედავად ამისა, მე მაინც შევძელი მომეძია და გადამერჩინა რამდენიმე მათგანი. (Curtin 1940: 276-277)

ერთ-ერთ იმ საინტერესო პიროვნებათაგანს, რომელთანაც ი. კერტინს, საქართველოში მისი ვიზიტის ჰქონია კონტაქტი, აუცილებლად უნდა დავასახელოთ ნაპოლეონის იმ ჯარისკაცის შთამომავალი, რომელსაც 1812 წელს მონაწილეობა მიუღია საფრანგეთის იმპერატორის მიერ რუსეთში მოწყობილ სახედრო კამპანიაში. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ მათ შორის ძალზე თბილი ურთიერთობა დამყარებულა და ფრანგი ემიგრანტი ცხელი კერძითაც კი გამასპინძლებია ამერიკელ დიპლომატს. ზემოთქმული წიგნში შემდეგნაირადაა აღწერილი:

> მეორე დილით მზის ამოსვლისთანავე დავიწყეთ ლაშქრობა და უკვე ათ საათზე პსკოსა და სოხუმ კალეს შორის გზაზე არსებულ ტყუპ-მდინარეებთან (აქ უნდა იგულისხმებოდეს მდინარეები აღმოსავლეთ გუმისთა და დასავლეთ გუმისთა - ო. ნ.) დავბანაკდით. აქ ორმოცდაათი ჯარისკაცი იყო დაბანაკებული ჩია, მოხუც კაპიტან ფრანციევის ხელმძღვანელობით. როგორც მან მითხრა, იგი გახლდათ შთამომავალი ნაპოლეონის ერთ-ერთი ჯარისკაცისა, რომელიც 1812 წლის კამპანიის შემდგომ რუსეთში დარჩა. გარეგნულად იგი ერთ-ერთ ყველაზე უცნაურ იმ პიროვნებას წარმოადგენდა, ვინც კი ოდესმე მენახა. იგი ტანად პატარა კაცი იყო, თუმცა ძალზე დიდი ზომის სამხედრო ფარაჯას ატარებდა და თავის ტერიტორიაზე ისე აღელვებულად იქცეოდა, თითქოს მთელი რუსეთის ბედი მასზე იყო დამოკიდებული. მიუხედავად ამისა, იგი ძალიან სტუმართმოყვარე და ჩვენდამი კეთილგანწყობილი აღმოჩნდა, გამოკვება რა ჩვენი დამშეული ცხენები, ხოლო მისმა ერთმა ჯარისკაცმა კარგი საჭმელი მოგვიმზადა.
>
> ნაშუადღევს ჩვენ განვაახლეთ მოგზაურობა. ვიწრო, ხეივნიანი გზა გუმისთის ხეობას წარმოადგენდა, მდინარისა, რომელიც შავ ზღვაში ჩაედინება და არც ისე შორია სოხუმიდან. სოფლის ეს გზა სოხუმის სიახლოვემდე დაუსახლებელია. ქალაქამდე ერთი საათის გზა იყო დარჩენილი, როდესაც ტროპიკული შტორმი დაგვატყდა

> თავს; ერთ წუთში მთლიანად გავილუმპეთ. თავშესაფარი არსად იყო. ერთადერთი, რაც გვინდოდა, სოხუმამდე რაც შეიძლება მალე მისვლა იყო... საბოლოოდ ქალაქიც გამოჩნდა და ჩვენც სიამოვნებითა და შვებით ამოვისუნთქეთ. იგი ნამდვილ სამოთხეს ჰგავდა. ჩვენ დავასრულეთ მოგზაურობა, რომელიც სასიამოვნოსთან ერთად უაღრესად რთულიც გამოდგა. (Curtin 1940: 280-281.

წიგნში აღწერილ უაღრესად საინტერესო ფაქტს წარმოადგენს ი. კერტინის შეხვედრა აფხაზეთის მთავარ შერვაშიძესთან. როგორც ცნობილია, ამერიკელი დიპლომატი 1864-1869 წლებში პეტერბურგში არსებულ აშშ-ს საელჩოში მოღვაწეობდა და ჩვენს ქვეყანაში მისი პირველი ვიზიტიც სწორედ ამ პერიოდში განხორციელდა, ანუ ქრონოლოგიურად ზუსტად იმ დროს, როდესაც რუსეთის იმპერიას საქართველოში არსებული ყველა სამთავრო უკვე გაუქმებული ჰქონდა.

ი. კერტინი საქართველოში ყოფნის დროს აფხაზეთის ყოფილ მთავარსაც სწვევია სახლში. საწუხაროდ, უფრო კონკრეტულად თუ ვინ გაუწია მასპინძლობა ამერიკელ დიპლომატს, უცნობია და ტექსტში იგი მხოლოდ „პრინცი შერვაშიძის“ სახელით არის მოხსენიებული. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში, აფხაზეთის სამთავროს უკანასკნელი მმართველი არ უნდა იგულისხმებოდეს, რადგან, როგორც ცნობილია, სამთავროს გაუქმებისა და რუსული მმართველობის შემოღების შემდგომ, „1864 წლის 7 ნოემბერს მიხეილ შარვაშიძე (1806-1866) ოჩამჩირეში ჩაიყვანეს და იმავე დღეს გემ „სოკოლით“ ნოვოროსიისაკენ გაისტუმრეს. კავკასიის მეფისნაცვალმა აღძრა შუამდგომლობა, რომ მიხეილ შერვაშიძე საცხოვრებლად სამხრეთ რუსეთის რომელიმე გუბერნიაში გაეგზავნათ. საბოლოოდ, აფხაზეთის უკანასკნელი მთავარი ვორონეჟში დასახლდა“ (გურული 2017: 604). ზემოთქმულ ქალაქში დასახლებიდან მალევე, მიხეილ შარვაშიძის ჯანმრთელობა საბოლოოდ გაუარესდა, რის შედეგადაც 1866 წელს იგი გარდაიცვალა. დაკრძალულია აფხაზეთში, მოქვის მონასტერში. აღსანიშნავია ისიც, რომ მის საფლავზე ეპიტაფია ამოკვეთილია ქართული ასომთავრულით[1].

რაც შეეხება მიხეილ შარვაშიძის შვილებს, მისი უფროსი ვაჟი გიორგი

1 http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00017218/

(1846-1918) სამთავროს გაუქმებისთანავე აქტიურად ჩაება ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. 1866 წლის აჯანყების მეთაურებმა იგი აფხაზეთის მთავრადაც კი გამოაცხადეს, თუმცა რუსეთის იმპერიის მიერ ამბოხის ჩახშობიდან მალევე იგი ორენბურგში გადაასახლეს კავკასიაში დაბრუნების უფლების გარეშე. აღნიშნული სასჯელი მოგვიანებით შემსუბუქდა და რუსეთიდან დაბრუნების შემდეგ იგი ჯერ ქუთაისში დასახლდა, 1905 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე კი მან სოხუმში განაგრძო ცხოვრება. გიორგი შარვაშიძე გარდაიცვალა 1918 წელს. დაკრძალულია მოქვის მონასტერში[1].

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამერიკელ დიპლომატს მასპინძლობა სამეგრელოს უკანასკნელი მთავრის უმცროსმა ვაჟმა მიხეილ (არზაყან) შარვაშიძემ (1854-1900) გაუწია. როგორც წიგნიდან ცხადლივ ჩანს, შეხვედრა ძალზე მეგობრულ გარემოში წარმართულა და სტუმარზე მართლაც წარუშლელი შთაბეჭდილება მოუხდენია. ეს ყველაფერი წიგნში შემდეგნაირადაა გადმოცემული:

> ჩვენი დაბრუნებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ პრინც შერვაშიძეს ვესტუმრე, ვისი მამულიც სოხუმიდან ორმოცი მილით იყო დაშორებული. მოხუცი პრინცი მშვენიერი გარეგნობის, თავაზიანი და განათლებული კაცი გახლდათ, რომელიც ძალიან ამაყობდა თავისი ქართული სამეფო შთამომავლობით, მიუხედავად იმისა, რომ მას არც ტახტი და აღარც რაიმე ძალაუფლება არ შერჩა. მისი ოჯახი, როგორც ვნახე, კალათისებრი ფორმის კეთილმოწყობილ სახლში ცხოვრობდა, რომლის სტრუქტურაც ადგილობრივ კლიმატთან იყო ადაპტირებული; ერთადერთ პრობლემას მხოლოდ სახლის სახურავი წარმოადგენდა, რომელიც წყალგაუმტარი არ იყო. საერთო აფხაზური ტრადიციის თანახმად, პრინცმა ჩვენთან დახვედრის შემდგომ მსახური გაგზავნა, რათა თხა და ქათმები დაეკლა და საზეიმო სადილი მოემზადებინა...
>
> გვიანი ვახშმის შედგომ, საწოლები, მათი საცხოვრისის მეზობლად მდგარ კალათისებრი ფორმის სახლში, მერხისებრ დასაჯდო-

1 http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00005940/

მებზე გავგიშალეს, თუმცა უაღრესად დაღლილებს, ესეც ძალიან კომფორტული გვეჩვენა.

ეს ვიზიტი სასიამოვნო და სასარგებლო გამოცდილების მომცემი იყო. მე შესანიშნავი შესაძლებლობა მომეცა უკეთ გამეცნო მეგრელთა საოჯახო ცხოვრება. პრინცს შეეძლო რუსულად საუბარი, განსხვავებით მისი ოჯახის სხვა წევრებისგან, რომლებიც მხოლოდ მეგრულად, ან აფხაზურად ლაპარაკობდნენ. (Curtin 1940: 281-282)

აფხაზთა მთავრიდან წამოსულ და თბილისისკენ მიმავალ ი. კერტინს დადიანისგანაც მიუღია მიპატიჟება, თუმცა დიდი სურვილის მიუხედავად, ამ შეთავაზებაზე, გარკვეულ მიზეზთა გამო, უარი განუცხადებია. „სოხუმში დაბრუნებისთანავე სწრაფად გავემართე ორთქლმავლისაკენ, რათა იქ ჩემს მეგობარს, პოლკოვნიკ დოქტროვს შევხვედროდი და ერთად წავსულიყავით თბილისში. ფოთში, სადაც თბილისში წამსვლელი მგზავრები ღამეს ათევენ, მოულოდნელად ერთ ექსცენტრიულ ინგლისელს შევხვდი, რომელიც თავის მხრივ არარატის მთაზე აპირებდა ასვლას პლანეტა ვენერაზე დასაკვირვებლად... იმ ღამით სამეგრელოს მთავარი ჩამოვიდა ფოთში, რათა თავის სახლში ერთი კვირით დარჩენა და შევარდენებით სანადიროდ წასვლა შემოეთავაზებინა. მატერიალური დანაკარგის შიშის გამო ამ მიპატიჟებაზე უარი ვთქვი. თუმცა სხვა სიტუაციაში დიდი სიამოვნებით დავთანხმდებოდი ამ მიპატიჟებას, რისგანაც ახალ გამოცდილებასაც მივიღებდი“ (Curtin 1940: 282).

როგორც წიგნიდანაც ნათლად შეგვიძლია დავასკვნათ, აფხაზეთის ყოფილ მთავარ შარვაშიძესთან დამყარებული მჭიდრო ურთიერთობის გარდა, ი. კერტინს გურიის სამთავროს ადრინდელ მმართველთანაც ჩამოყალიბებია ახლო მეგობრული დამოკიდებულება. ამის დასტურად შეიძლება მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ „პრინც გურიელს“, როგორც ის წიგნშია მოხსენიებული ამერიკელი სტუმარი თავისთან სახლში მიუპატიჟებია და მისთვის დახურული ეტლიც გაუგზავნია სადგურიდან კომფორტულად სამგზავროდ. ყოველივე ნანახსა და განცდილს იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია ი. კერტინზე, რომ იქ გატარებულ რამდენიმე კვირაზე წიგნში აღმატებული ეპითეტების გამოყენებით არის საუბარი. ნათქვამის დასტურად დავიმოწმებ შესაბამის ციტატას:

სექტემბერში ჩვენ პატარა ლამაზ ქალაქ ოზურგეთში (წიგნში ქალაქი მოხსენიებულია, როგორც - Azurgetti - ო. ნ.) წავედით, რომელიც მხოლოდ ოცი მილია ფოთიდან და სამი საათის სავალ გზაზეა ცხენით. პრინცმა გურიელმა დიდი, გადახურული ეტლი გამოგვიგზავნა, რომლის მსგავსიც ამერიკაში რევოლუციის დღეებში გამოიყენებოდა; მატარებელთან ჩვენ ასევე დაგვხვდა ორი მსახური...

სადგურზე ასევე მრავლად ვნახეთ ფრინველებზე შევარდენებით მონადირე ბატონები და ქალბატონები. ქართველებს უყვართ სპორტის ეს სახეობა და დიდ ყურადღებას აქცევენ შევარდენების მოთვინიერებასა და წვრთნას.

პრინც გურიელის სახლი, სადაც ჩვენ რამდენიმე კვირა გავატარეთ, შემაღლებულ ბორცვზე დგას, რომელიც ლამაზი ხეების ტყეში ჩაფლულ პატარა ქალაქ ოზურგეთს გადაჰყურებს და მხოლოდ აქა-იქ ჩანს შენობების მწვერვალები... პრინც გურიელს დიდი მამული და ათასობით აკრი მიწა ეკუთვნის კავკასიაში საუკეთესო ხეტყით. მას ბევრი ნათესავი ჰყავს და მისი დიდი სახლი ყოველთვის ღია იყო სტუმრებისთვის. ის ყველაზე სასიამოვნო ადგილი გახდა ჩემთვის, სადაც შესაძლებლობა მომეცა ახალი ენები შემესწავლა და საათები გამეტარებინა მოხუცი პრინცის თავგადასავლების მოსმენაში. (Curtin 1940: 291-292)

გურიაში ყოფნის დროს ამერიკელ დიპლომატს შესაძლებლობა მისცემია ახალი წლის დადგომასაც შეხვედროდა ოზურგეთში. მისი იმდროინდელი შთაბეჭდილებანი წიგნში ამ ფორმითაა გადმოცემული:

„რუსული ახალი წელი ულამაზეს სოფელ ოზურგეთში დაგვხვდა, სადაც დღე ქვემეხის სროლით დაიწყო. დილით ადრე მუსიკოსთა დიდი ჯგუფი მოვიდა სახლში და სერენადა გვიმღერეს. ქართველებს ძალიან უყვართ მუსიკა და ბევრი მათგანი ძალიან კარგი შემსრულებელია. ჩემთვის სასიამოვნო იყო იმის გაგება, რომ ამ შორეულ ქვეყანაში ჩვენ ძალზე ბევრი მეგობარი გვყავდა.

ორ საათზე ბანკეტი გაიმართა და ამგვარად დღემ მხიარულებასა და საზეიმო ვითარებაში ჩაიარა“ (Curtin 1940: 296-297).

ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ ი. კერტინს საქართველოში ყოფნის პერიოდში არა მხოლოდ ყოფილ და იმჟამინდელი ხელისუფლების წარმომადგენლებთან დაუმყარებია ახლო მეგობრული ურთიერთობა, არამედ რიგით მაცხოვრებლებთანაც. ამის დასტურია ისიც, რომ ერთ-ერთმა ოჯახმა მას აფხაზი ბიჭის მონათვლაც კი შესთავაზა, რაზეც ამერიკელმა სტუმარმა დიდი სიამოვნებით განაცხადა თანხმობა. აღნიშნული ეპიზოდი წიგნში ძალზე ემოციურადაა მოთხრობილი:

„მარტის თვეში ჩაბათს ვესტუმრე, რათა როგორც ნათლიას, აფხაზი ბიჭი მომენათლა. მე სამგზის შემოვუარე ნათლობის ემბაზს შიშველი ჩვილი ბავშვით ხელში და პირობა დავდე, რომ ბავშვი აღიზრდებოდა ჭეშმარიტ ქრისტიანად. ნათლობის შემდეგ ნადიმი გაიმართა. ბავშვის მამამ დაბეჯითებით მითხრა, რომ ამის შემდეგ მისი სახლი ჩემი სახლიც იყო და რომ მე მისი ოჯახის წევრი ვიყავი“ (Curtin 1940: 297).

ამგვარად, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ მიუხედავად წიგნში არსებული გარკვეული უზუსტობებისა, ი. კერტინის მემუარები აუცილებლად უნდა იქნეს მიჩნეული მრავალმხრივ მნიშვნელოვან უცხოურ წყაროდ შესაბამისი პერიოდის აფხაზეთისა და ზოგადად საქართველოს ისტორიის შესასწავლად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გურული, ვ. *საქართველოს ახალი ისტორია*. წიგნი I. თბილისი, 2017.

საქართველოს ბიოგრაფიული ლექსიკონი: მიხეილ შარვაშიძე
http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00017218/

საქართველოს ბიოგრაფიული ლექსიკონი: გიორგი შარვაშიძე
http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00005940/

Curtin, J. *Memoirs of Jeremiah Curtin*. Madison, 1940. https://www.dib.ie/biography/curtin-jeremiah-a2329

რეი ბრედბერი და ქართული დოკუმენტური პროზის გადაძახილი

რუსუდან ნიშნიანიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

RAY BRADBURY AND THE ECHO OF GEORGIAN DOCUMENTARY FICTION

RUSUDAN NISHNIANIDZE
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Abstract: Purpose: The real reader is lost – you will hear it frequently. No doubt among them are readers of trilogies and tetralogies. Many writers have thought about reducing the function of the book. There are many examples, but now we will remember the main plot of Victor Hugo's "Whose fault?" – the burning of the library of the Paris City Council in 1871. However, there is only one person to blame here. This time I would like to focus on another work, in which the scale is much langer.

Research result: The famous American writer – Ray Bradbury and his multidimensional popular text "Fahrenheit 451". The novel was published in 1953, translated into Georgian by Andukafar Cheishvili. A high-quality translation conveys the main idea of the American writer well. 451 Fahrenheit – the definition attached at the beginning of the work is that it "is the temperature at which paper burns." The American writer will use this "temperature" as a title on the cover of the book, and this will be the metaphor that will make the reader think differently. Books are not needed, they should be burned – this is the decision of the rulers of the country. The government bans books, classics, and books of eternal significance. It is not allowed for people to know them. The "function" of firefighters is changing – instead of putting out the fire, they have to start the fire. In the novel, the composition is built precisely:

characters, episodes, emotional fragments that create one common picture. Professor Faber speaks simply, but clearly for the interlocutor – Montague

(and, of course, the reader) about the great advantage of thinking and thinking that reading books provides. This time, I will focus on one observation of the character – he talks about the need to read documentary prose, more specifically, books of the travel genre. When the reader is given the opportunity to visit different cities of the world, to laugh with the author, to be surprised, to observe the values that he had no idea about before. These are not only humorous sections, it may even mean a form that is called caricature in painting. However, many of them are just ”disquised” criticism, the reality is provoking this.

Conclusion: These humorous stories in Georgian documentary prose about America and Americans are diverse both in the intonation of the phrase and in the characters.

Of course, these texts were written in the Soviet period, and this is what gives them their artistic charm.

Keywords: Ray Bradbury**,** Georgian documentary fiction, science fiction

ნამდვილი მკითხველი დაიკარგა, - გაიგონებთ არაიშვიათად. ტრილოგიების და ტეტრალოგიების მკითხველები უთუოდ. წიგნის ფუნქციის შემცირებაზე არაერთი მწერალი დაფიქრებულა. ბევრი ნიმუშია, მაგრამ ახლა გაგვახსენდება ვიქტორ ჰიუგოს ,,ვისი ბრალია?“ სიუჟეტის მთავარი ღერძია - 1871 წელს პარიზის ქალაქის საბჭოს წიგნთსაცავის დაწვა. თუმცა, დამნაშავე აქ მხოლოდ ერთი ადამიანია. ამჯერად, სხვა ნაწარმოებზე მინდა შევაჩერო ყურადღება, რომელშიც მასშტაბები ბევრად იზრდება.

ცნობილი ამერიკელი მწერალი - რეი ბრედბერი და მისი მრავალგანზომილებიანი პოპულარული ტექსტი ,,451 0 ფარენჰაიტით“. რომანი გამოიცა 1953 წელს, ქართულად თარგმნა ანდუყაფარ ჭეიშვილმა. მაღალ დონეზე შესრულებული თარგმანი კარგად გადმოსცემს ამერიკელი მწერლის მთავარ ჩანაფიქრს. 451 ფარენჰაიტით - ნაწარმოების დასაწყისში დართული განმარტებაა, რომ ის ,,არის ტემპერატურა, რომელზედაც ქაღალდი იწვის“. ამ ,,ტემპერატურას“ ამერიკელი მწერალი წიგნის ყდაზე სათაურადაც გაიტანს და ეს ის მეტაფორა იქნება, მკითხველს სხვა საფიქრალისკენ რომ განაწყობს. წიგნები საჭირო არაა, ისინი უნდა დაიწვას - ესაა ქვეყნის მმართველების გადაწყვე-

ტილება. ხელისუფლება კრძალავს წიგნებს - მარადიული მნიშვნელობის მქონეს. ადამიანებისთვის მათი გაცნობა დაუშვებელია. იცვლება მეხანძრეების ,,ფუნქცია“- ცეცხლის ჩაქრობის ნაცვლად, ცეცხლი უნდა გააჩაღონ. რომანში კომპოზიცია ზუსტადაა აგებული: პერსონაჟები, ეპიზოდები, ემოციური ფრაგმენტები, რომლებიც ერთ საერთო სურათს ქმნიან.

მთავარი გმირი მაინც გარისკავს და ერთხელ ხმამაღლა წაუკითხავს ლექსს ცოლს და მასთან მოსულ სტუმრებს. უსმენდნენ, თვალს არ აშორებდნენ, ერთი მათგანი ატირდა კიდეც. დასასრულ, ყველა გაოგნებული იყო. ერთ-ერთი პერსონაჟის დასკვნა (ბევრისას რომ გულისხმობს) ამგვარია: პოეზია ეს არის ცრემლები, თვითმკვლელობა, მარტოობა, ცუდი განწყობილება და მეტი არაფერი. და რეალურად როგორაა?! ამჯერად, გამოვყოფ ლიტერატურის ერთ ჟანრს.

პროფესორი ფაბერი მარტივად, მაგრამ თანამოსაუბრის - მონტეგისათვის (და რასაკვირველია, მკითხველის) გასაგებად საუბრობს აზროვნების, ფიქრის იმ დიდ უპირატესობაზე, რასაც წიგნების წაკითხვა იძლევა.

,,მოსახლეობის უმეტესობას არ შეუძლია იმოგზაუროს, ხალხს ესაუბროს, მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქი მოიაროს. ჩვენ არც დრო გვაქვს, არც ფული და არც მეგობრები გვყავს. ყოველივე, რასაც თქვენ ეძებთ, მონტეგ, არსებობს ამქვეყნად, მაგრამ ჩვენისთანა ადამიანს მხოლოდ ერთი პროცენტი შეუძლია ნახოს. დანარჩენი ოთხმოცდაცხრამეტი კი წიგნებით უნდა შეითვისოს“ (ბრედბერი 2017:112).

როგორც ვთქვი, გმირის ერთ დაკვირვებაზე გავამახვილებ ყურადღებას - დოკუმენტური პროზის, უფრო კონკრეტულად კი, სამოგზაურო ჟანრის ნაწარმოებების წაკითხვის აუცილებლობაზე რომ საუბრობს. როცა მკითხველს შესაძლებლობა ეძლევა მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქი მოიაროს, ავტორთან ერთად იცინოს, გაიკვირვოს, იმ ფასეულობებს დააკვირდეს, რომლებზეც აქამდე წარმოდგენა არ ჰქონდა. ეს მხოლოდ იუმორისტული მონაკვეთები არაა, ეს შესაძლოა, შორეულად იმგვარ ფორმასაც გულისხმობდეს, მხატვრობაში კარიკატურა რომ ჰქვია. არადა, არაერთი მათგანი სწორედ ,,შეუნიღბავი“ კრიტიკაა, რეალობა მაპროვოცირებელია ამისა. ეს სახუმარო ისტორიები ქართულ დოკუმენტურ პროზაში ამერიკასა და ამერიკელებზე მრავალფერო-

ვანია როგორც ფრაზის ინტონაციით, ასევე, პერსონაჟებითაც. დღეს გადაადგილების და საკუთარი შთაბეჭდილების თუ ემოციების დაგროვების შესაძლებლობა თითქმის ყველას აქვს, მაგრამ დამეთანხმებით, წიგნების ფუნქცია მაინც შეუცვლელია!

წარმოდგენილი ტექსტები საბჭოთა პერიოდში იწერებოდა, ამდენად, კონტრასტები უფრო ცოცხალი და ექსპრესიულია და სწორედ ეს ანიჭებს მათ მხატვრულ ხიბლს.

მოგზაურობის თაობაზე განსხვავებული მოგონებები არსებობს: სხვადასხვა შთაბეჭდილებით, ინტერესებით და ,,გაბედულებით" სავსე, ღიმილითაც. იმ დროს, თანაც საბჭოთა დელეგაციის პირობებში ეს საკმაოდ რთული იქნებოდა. რამდენად დასაშვები იქნებოდა სხვა, კაპიტალისტური ქვეყნით აღტაცება და თან, მკითხველისთვის ამის გაზიარება.

ყველა თავისებურად იცინის და თუკი ადამიანები ე.წ. შავ-თეთრ გარემოში ,,ფერად" საღებავებს მოიმარჯვებენ, სულაც არაა ურიგო. ერთი მაგალითი. ფრაზა: ,,ყველგან კარგია, სადაც ჩვენ არ ვართ", მშვენივრად გადათამაშდა ხუმრობაში, როცა მოსკოვის ჯგუფთან ერთად წასული საბჭოთა მოქალაქე მკვეთრად გააფრთხილეს, ანუ ინსტრუქტაჟი ჩაუტარეს:

- არაფერი გაიკვირვო ამერიკაში და არც არაფრით აღტაცდე, შენი საბჭოთა ქვეყნის რეპუტაცია არ შელახოო. ისიც დადიოდა თურმე ნიუ-იორკის ქუჩებში, ყველაფერზე მკვეთრად უარყოფით აზრს გამოთქვამდა, თუმცა, გულში რას ფიქრობდა, კაცმა არ იცის. ერთადერთი, რაზეც უკვე თავი ვერაფრით შეიკავა, ეს მაღალი კლასის მანქანების ერთად ნახვა იყო, რომელიც ჯერ სამთავრობო გარაჟი ეგონა. ფრთხილად იკითხა. იმათ უპასუხეს, რომ ეს ჩვეულებრივი მაღაზია გახლდათ და საყიდლად მხოლოდ ფული იყო საჭირო.

- რა ბარდაგიაო,- მაინც დაუწუნებია თვალებდაელმებულ ტურისტს.

საბჭოთა კავშირში ჩამოსულს ანგარიში მოსთხოვეს. მანაც ჩამოარაკრაკა, რა კარგად იქცეოდა, მაგრამ მაინც ვერ მოითმინა და ჩვენს შორის დარჩეს და, ისეთი რამეები ვნახე, ისეთებიო... აღტაცება არ დაამთავრებიეს და იმ ფრაზით შეაწყვეტინეს: ყველგან კარგია, სადაც ჩვენ არ ვართ.

,, - მართალიაო, - უყვირია ჩამოსულს, ყველგან კარგია, სადაც თქვენ არა ხართო" (ნიშნიანიძე 1999: 381).

საბჭოთა კავშირი და ამერიკის შეერთებული შტატები - ორი სრულიად განსხვავებული სახელმწიფო. საქართველოდან ამერიკაში ჩასულ გიზო ნიშნიანიძეს ჟურნალისტები სრულიად მოულოდნელად დაუსვამენ შეკითხვას:

,, - თქვენ იქაური ჯორჯიიდან ჩამოხვედით და აქაურ ჯორჯიაში ხართ. შეადარეთ ორი ჯორჯია - ჩვენი და თქვენი!

არც ვაცივე, არც ვაცხელე და რაც ვიფიქრე, ის ვთქვი:

- თქვენს ჯორჯიაში ღმერთი ისვენებს და კაცი მუშაობს... ჩემს ჯორჯიაში კი ღმერთი მუშაობს და კაცი ისვენებს-მეთქი!

მოეწონათ და მიუხედავად სი-ენ-ენ-ის წუთ-ინტერვიუებისა, სიტყვა მაინც გამიგრძელეს.

- რას ნახავს ჩვენი ჯორჯიელი თქვენს ჯორჯიაში?

- რაც უნდა კარგი აშენებული იყოს კაცის მიერ, ღმერთის გაკეთებულს ვერ აჯობებსო"(ნიშნიანიძე 1999: 383-385).

ეს ქართველი მწერლის პასუხია, იუმორით, უპირატესობის სურვილით სავსე ღიმილიანი პასუხი.

ცნობილი ქართველი მწერალი აკაკი ბელიაშვილი ავტორია სამოგზაურო ჟანრის არაჩვეულებრივი ტექსტისა ,,ამერიკაში პარიზზე გავლით". ამ წიგნზე არაერთხელ მისაუბრია, მაგრამ ახლა სხვა რაკურსით. 60-იან წლებში საბჭოთა კავშირის მოქალაქეს ბევრი რამ გაუკვირდება. მაგალითად:

,,ამერიკაში... უმეტეს შემთხვევაში, სვამენ აგრეთვე ყავას, უფრო იშვიათად, ჩაის. ისიც ორიგინალურად მოაქვთ". მიაქციეთ ყურადღება, რა გააოცებს: ,,ჭიქაში ჩაკიდულია პატარა მარლის ან დოლბანდის ტომსიკაში ჩაყრილი ჩაი და თქვენი სურვილის მიხედვით, აჭყუმპალებთ მათ ჭიქაში და რა სიმაგრისაც გნებავთ, იმ სიმაგრეზე აყენებთ" (ბელიაშვილი 2015: 76-77).

ახლა, თითქმის 60 წლის შემდეგ, ღიმილისმომგვრელია, როცა ამას კითხულობ. ყოველდღიურობად ქცეული ჩაის ე.წ. ერთჯერადი პაკეტების მოხმარება = ,,ჭყუმპალაობა". ეს ისტორიაცაა, ცვლილებების ისტორია. აკი ფაბერიც ამბობდა: ადამიანთა ,,მხოლოდ ერთ პროცენტს შეუძლია ნახოს"-ო.

საბჭოეთში მცხოვრებ მწერალს ისიც გააკვირვებს, რომ ამერიკაში თითქმის ათამდე არხია, რომელიც 24 საათის განმავლობაში მაუწყებლობს. კინომრეწველ მიშელ გრინთან სტუმრობისას აკაკი ბელიაშვილი ინტუიციურად ,,ხვდე-

ბა“, რა ფუნქციის უნდა იყოს ესა თუ ის ნივთი.

სავარძელში მჯდომმა მასპინძელმა ,,გვერდზე რაღაც ღილებს ხელი სტაცა, თურმე ეს ტელევიზორის სადისტანციო სამართავი ყოფილა, მოატრიალა ეს ღილები და კარადიდან ამოცურდა ტელევიზორი, წარმოუდგენლად დიდი ეკრანით. ვფიქრობ, არანაკლები ერთი მეტრის სიგანისა. იმავე სადისტანციო სამართავით ჩართო და იმწამსვე გამოჩნდა გამოსახულება. ალბათ, ლამპები მაშინვე ხურდებოდნენ“ (ბელიაშვილი 2015: 135).

მწერალი და კინოსცენარისტი ასეთ გარემოში იუმორსაც ჩართავს. იმავე მასპინძლის იდეალურად მოვლილ ეზო-გარემოს აღწერს და ყურადღების გარეშე არც აუზი გამორჩება. თეთრი, ღამ-ღამობით განათებული საბანაო აუზი - ლურჯი კამკამა წყლით სავსე.

,,როდესაც ასეთ განათებულ აუზში ჩადიხართ, შეგიძლიათ თავი ზღაპრულ ფერიათ წარმოიდგინოთ თუ, რასაკვირველია, შესაფერი გარეგნობაც ხელს გიწყობთ.“

მოკლედ, ფერიად ლამაზი გარემო ვერ გაქცევთ, ცოტა თქვენც უნდა შეუწყოთ ხელი.

,,საყოველთაოდ ცნობილი კოკა-კოლაო“, კი იტყვის, მაგრამ ფაქტია, არ მოსწონს:

,,ეს ოდნავ დაშაქრული ყავისფერი წყალი, ოდნავ ხელისაბან საპნის სუნი რომ ასდის“ (ბელიაშვილი 2015: 100).

საპონს რამდენიმე გვერდის შემდეგ უფრო დააზუსტებს: შოტლანდიური ვისკის შემდეგ, ,,ბარმენს კოკა-კოლა შევუკვეთე. მართალია... ძველებური ბოდლოს საპნის გემო თუ სუნი დაჰკრავს, მაგრამ ეს მოწამვლით მაინც არ მომწამლავს-მეთქი“ (ბელიაშვილი 2015: 109).

კიდევ ერთი ფრაგმენტი ტექსტიდან; ადგილი, რომლის შესახებ საუბრის დროსაც ერთდროულად აღტაცებული, თანაც გულდაწყვეტილიც იქნება. ის ექსპრესია, რომელიც ქართველ მწერალს, აკაკი ბელიაშვილს ახასიათებს, არც ამ ნაწილშია დაკარგული. უხვი ინფორმაცია, ყოველი წვრილმანის აღნიშვნა, გასართობი ადგილების დეტალური აღწერა და ამასთან, თვითმხილველისა და თვითგანმცდელის ემოციით გადმოცემა.

დისნეილენდი - ბავშვებისათვის საოცარი ადგილი. ,,კინორეჟისორ უოლტ

დისნეის თაოსნობით გაშენებული ფანტასტიური კუთხე, ერთგვარი საბავშვო კულტურისა და დასვენების პარკი, უამრავი მართლადა ფანტასტიური ატრაქციონით“ (ბელიაშვილი 2015: 154). მარკ ტვენის, ჯონათან სვიფტის და სხვა დიდი მწერლების ნაწარმოებების პერსონაჟებისა და გაცოცხლებული სურათების ,,გალერეა“, ძველი ქალაქის ქუჩების, სახანძრო მანქანების, უძველესი ტრამვაების (შემომსხდარი ბავშვებით) ქროლვა ზარების რეკვით, გასაოცარი ატრაქციონები... და ამ სიამოვნების განცდა როგორ უნდა გამოტოვო! მწერალი მეგობრებთან ერთად ჯერ ნავში ჩაჯდება და ,,ჯუნგლებისაკენ“ გაუდგება გზას, მერე მარკ ტვენის დროინდელ სამდინარო გემზე დაჯდება და ახლა სხვა მიმართულებით ,,გაცურავს“. შემდეგი ატრაქციონი წყალქვეშა ნავია და თუკი აქამდე ნიანგები, ბეჰემოტები, გიგანტური მახრჩობელა გველი... (ესენიც და ყველა დანარჩენი, რასაკვირველია, ხელოვნური გახლდათ და ელექტრონის ფოტოელემენტებით მოძრაობდა) ახლა წინ ზღვის ფსკერია და თევზები, მარჯნის პოლიპები, მცენარეები...და აკაკი ბელიაშვილი დაწერს:

,,მე არ ვიცი, რამდენ ხანს გაგრძელდა ჩვენი მოგზაურობა წყალქვეშ; ვფიქრობ, არა უმეტეს 10–15 წუთისა, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, თითქო მთელი დღე დავსეირნობდი ზღვის ფსკერზე, იმდენი საოცარი რამ ვნახე“ (ბელიაშვილი 2015: 156).

ჩემი მხრივ დავამატებდი, ცნობილია, დისლეილენდი მხოლოდ გასართობი ადგილი არ არის. ისტორიული თუ მხატვრული პერსონაჟები წიგნის კითხვის სურვილს აჩენს, მცენარეები, ფრინველთა თუ ცხოველთა სამყაროს გაცნობა მოზარდებს ცნობისმოყვარეობას აღუძრავს და შინ დაბრუნებულს არაერთი ალბომის თუ ენციკლოპედიის გადაშლისკენ უბიძგებს. და ბოლოს, შედეგი?! გართობა და განათლება, ისევ რომ მოგანდომებს იქ მოხვედრას და კვლავ ქართველი მწერლის ნაფიქრი:

,,როდესაც ნავიდან ამოვედი, გული დამწყდა და მზად ვიყავი, ეს მოგზაურობა განმემეორებია. თუ ეს მე მომდიოდა სამოც წელს მიღწეულ კაცს, წარმომიდგენია, რას განიცდიან ბავშვები, განსაკუთრებით იმ ასაკისა, რომელნიც კითხულობენ ასეთ ფანტასტიურ ლიტერატურას, სადაც აწერილია წყალქვეშა ეს სამყარო“ (ბელიაშვილი 2015: 156).

ყოველი დამთვალიერებელი თავის წილ ემოციას განიცდის. ქართველი

პროზაიკოსი შემოთავაზებულ ,,მოვლენებს“, ექსპოზიციას ერთი სტერეოტიპული შთაბეჭდილებით არ უყურებს. ვფიქრობ, იღებს ისე, როგორც წლების განმავლობაში მის სულში დალექილა და ახლა, როცა ამის შეფასების შესაძლებლობა აქვს, აუცილებლად იტყვის. ეს არც ე.წ. ,,პოლიტიკისათვის“ სჭირდება და არც სიმბოლური ენით მიგვანიშნებს. ამბობს ისეთი სიღრმით, როგორც ტკივა, უფრო კონკრეტულად:

დისნეილენდი წარმოუდგენელია ინდიელების სოფლის გარეშე. აქ ჭრელა-ჭრელა ტანსაცმელში გამოწყობილი ინდიელები ცეკვავენ თავიანთ რიტუალურ ცეკვებს (მანეკენები, რასაკვირველია), იქვე ისრით განგმირული პერსონაჟი აგდია. სოფელი ძაღლის გარეშე ვის წარმოუდგენია. ეს ერთგული შინაური ცხოველები სერზე გადმომდგარან და კუდს სინქრონულად აქიცინებენ. და დაკვირვებული ქართველი მწერალი შესაძლებლობას არ გაუშვებს, ერთი შემთხვევა არ აღწეროს:

,,ერთ-ერთი ატრაქციონის შესასვლელთან იჯდა ნამდვილი მოხუცი ინდიელი, ძველებურ ინდურ ტანსაცმელში, მამლის ფრთებით მორთული ქუდით და ზურგზე დაყოლებული ასეთივე ფრთებით შემკობილი ხერხემლით თუ ნაწნავით - რა დავარქვა, არ ვიცი.

მე მას ხელის ჩამორთმევით მივესალმე, შემდეგ ორთავე გვერდი-გვერდ დავდექით და ფელიქსმა სურათი გადაგვიღო. როგორც იქნა მეღირსა ცოცხალი ინდიელის ნახვა, რომელთა როგორც ჩაგრული ხალხის მიმართ მე მუდამ ვიყავი გამსჭვალული უდიდესი სიყვარულით. მაინ რიდის, ფენიმორ კუპერის და განსაკუთრებით ჰენრი ლონგფელოს ნაწარმოებებმა შემაყვარეს ეს მართლა უბედურ დღეზე გაჩენილი ხალხი, რომელთა უკანასკნელი წარმომადგენელი, ცოცხალი ადამიანი, მანეკენის როლის მოთამაშედ აი, აგერ დამიხვდა დისნეილენდში“ (ბელიაშვილი 2015: 155-156).

და ისევ რეი ბრედბერი, მწერალი, რომელიც სასოწარკვეთილ პერსონაჟს და იმავდროულად, მკითხველსაც ნაწარმოების ოპტიმისტური ფინალით ,,დაამშვიდებს“, თუმცა, მანამდე განათლებული პროფესორის მეშვეობით ეტყვის:

არიან ,,მსახიობები, რომელთაც მრავალი წელია აღარ უთამაშიათ პირანდელოს, შოუსა და შექსპირის პიესებში. ეს პიესები ხომ ზედმიწევნით მართლად ასახავენ ცხოვრებას. შეგვიძლია მათი მრისხანება გამოვიყენოთ.

შეგვიძლია, აგრეთვე გამოვიყენოთ იმ ისტორიკოსების სამართლიანი აღშფოთება, რომელთაც აგერ ორმოცი წელია, ერთი სტრიქონიც არ დაუწერიათ. მართლაცდა, შეგვეძლო შეგვექმნა ჯგუფები, სადაც ფიქრსა და კითხვას ვასწავლიდით ადამიანებს“ და რამდენიმე აბზაცია შემდეგ: ,,ღმერთო დიდებულო, ეს განა ადვილი საქმეა!“ (ბრედბერი 2017: 113).

როცა მნიშვნელოვანი წარსული განსაზღვრავს მომავალს, როცა ფასეულობების, ქცევის წესების, რეალური მორალის ხშირ შემთხვევაში აღდგენის სურვილი დგება, ამაზე მწერლობა ხმამაღლა ლაპარაკს იწყებს. სიმბოლური მგონია ერთი ფაქტიც: ადამიანი განსაზღვრულ, უფრო ზუსტად, კონკრეტულ დროში ცხოვრობს. გენიალური ქართული სიტყვა: ,,წუთისოფელი“, ემოციურად გამოხატავს ,,აქ“ ყოფნის დროს და იმავდროულად, ,,მცირეხნიან“ ბედნიერებასაც. საფლავის ქვაზე ეს ორი თარიღია - დაბადების და გარდაცვალების. რეი ბრედბერის საფლავის ქვაზე ამოკვეთილია: ,,1920 - 451 0 ფარენჰაიტის ავტორი“, ანუ, მხოლოდ პირველი - დაბადების წელია მითითებული, მეორე ადგილას - მწერალი წიგნით გადადის მარადისობაში, კონკრეტულ დროს უპირისპირდება; და მეტაფორულად: როცა ეს წიგნი ,,საჭირო“ და ,,საინტერესო“ აღარ იქნება, მაშინ ჩამოდგება სიკვდილიც; ის მეორე თარიღიც მაშინ დაიწერება. ახლა კი მისი პიროვნული გარდაცვალების კონკრეტული დრო მნიშვნელობას კარგავს. დასტურ, კარგი წიგნი არასოდეს დაკარგავს თავის ფუნქციას და დიდ მნიშვნელობას, სულ ერთია, სად იქნება დაწერილი - ოკეანის გაღმა თუ გამოღმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბელიაშვილი, აკაკი. *ამერიკაში პარიზზე გავლით*. თბილისი: გამომცემლობა ,,ლიტერატურის მუზეუმი“, 2015.

ბრედბერი, რეი. *451 ფარენჰაიტით*. თბილისი: გამომც. პალიტრა L, 2017.

ნიშნიანიძე, გ. თბილისი: გამომც. ,,ოაზისი“, 1999.

ნეოლიბერალური ტოტალიტარიზმისა და იმპერიალიზმის ამერიკული დოქტრინების კრიტიკული ანალიზი

ბადრი ფორჩხიძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

A CRITICAL ANALYSIS OF THE AMERICAN DOCTRINES OF NEOLIBERAL TOTALITARIANISM AND IMPERIALISM

BADRI PORCHKHIDZE
Akaki Tsereteli State University

Abstract: Neoliberalism is a political-economic ideology that rejects the intervention of the state in the local economy.

His priority is to focus on free market methods. Neoliberalism's foreign policy is based on a supranational system that favors the opening of foreign markets through various political methods -- economic pressure, diplomacy, or open military intervention. The opening of international markets means free trade and division of labor according to specialization. Such large international organizations of political pressure as the International Trade Organization and the World Bank appear as economic and financial levers of neoliberalism. At the modern stage, the United States of America, as well as the North Atlantic Union military alliance (NATO) and the European Union, initiated by it, appear as active carriers of the neoliberal political and economic course.

In its essence and global purpose, neoliberal ideology is imperialist and totalitarian insofar as it aims to limit and minimize the political and economic role of nation-state governments; thereby trying to significantly increase and strengthen the share of the operation and dominance of trans-national corporations. It opposes socialism, protectionism, and the green movement in foreign markets, although in certain circumstances, protectionism can be used as a method to exert political pressure on others. In the last period,

the topic of the most acute and critical discussion touched on the negative attitude of neoliberalism towards this or that culture, moral-religious belief and ethnos, when, contrary to traditional values and customs, it tries to encourage sectarian-confessional, sexual and other categories of minority social groups and formations, to grant them undeserved privileges and to set them against both the main contingent of society and the nation-state institutions.

Taking everything into account, it is completely natural and understandable that from the end of the twentieth century until today, the political and ideological doctrines defining neoliberalism, both in thought and practice, have become the subject of serious and heated debates for wide scientific audiences.

Keywords: Neoliberalism, totalitarianism, imperialism, ideology fpreign policy

ნეოლიბერალიზმი წარმოადგენს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ იდეოლოგიას, რომელიც მკვეთრად ეწინააღმდეგება სახელმწიფოს მაკონტროლებელ, დომინანტურ ფუნქციას და ინტერვენციულ ჩარევას ადგილობრივ ეკონომიკაში. მისი პრიორიტეტი გახლავთ თავისუფალ საბაზრო მეთოდებზე ორიენტირება. ნეოლიბერალიზმის საგარეო პოლიტიკა ემყარება ზესახელმწიფოებრივ სისტემურ წყობას, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს უცხოეთის ბაზრების გახსნას სხვადასხვაგვარი პოლიტიკური მეთოდებით - ეკონომიკური ზეწოლის, დიპლომატიის, თუ ღია სამხედრო ინტერვენციის გამოყენებით. საერთაშორისო ბაზრების გახსნაში იგულისხმება თავისუფალი ვაჭრობა და მუშახელის სპეციალიზაციის მიხედვით დაყოფა. ნეოლიბერალიზმის ეკონომიკური და ფინანსური ბერკეტების სახით გვევლინება პოლიტიკური ზეწოლის ისეთი საერთაშორისო ორგანიზაციები, როგორიცაა საერთაშორისო სავაჭრო ორგანიზაცია და მსოფლიო ბანკი. თანამედროვე ეტაპზე, ნეოლიბერალური პოლიტიკური და ეკონომიკური კურსის აქტიურ გამტარებლად გვევლინება ამერიკის შეერთებული შტატები და მის მიერ ინიცირებული ჩრდილოეთ ატლანტიკური კავშირის სამხედრო ალიანსი (ნატო) და ევროკავშირი. თავისი არსით და მიზანდასახულობით ნეოლიბერალური იდეოლოგია არის იმპერიალისტური, იმდენად, რამდენადაც ის მომართულია ეროვნული სახელმწიფოების ხელისუფლებათა პოლიტიკური და ეკონომიკური როლის შეზღუდვისა და მინი-

მუმამდე შემცირებისკენ, რათა მნიშვნელოვნად გაზარდოს და გააძლიეროს ტრანს-ნაციონალური კორპორაციების ფუნქციონირებისა და დომინირების ხვედრითი წილი. იგი ასევე ეწინააღმდეგება სოციალიზმს, პროტექციონიზმსა და მწვანეთა მოძრაობას უცხოეთის ბაზრებში, თუმცა გარკვეულ ვითარებაში (ორმაგი პოლიტიკური სტანდარტის პრინციპით), პროტექციონიზმი შეუძლია გამოიყენოს მეთოდად, სხვებზე პოლიტიკური ზეწოლის მოსახდენად. მეოცე საუკუნის მიწურულიდან, დღემდე, ნეოლიბერალიზმის განმსაზღვრელი პოლიტიკური და იდეოლოგიური თავისებურებანი, როგორც აზროვნებაში, ისე პრაქტიკაში, ფართო სამეცნიერო აუდიტორიების დებატების საგანი გახდა.

ზოგადად პროტექციონიზმს, როგორც ასეთს, ის არ უარყოფს, თუმცა ამას ის იყენებს მხოლოდ როგორც მოლაპარაკებებში ზეწოლის მეთოდს, უცხო ქვეყნების იძულების მიზნით, რათა მოახდინონ საკუთარი ბაზრის ლიბერალიზაცია. ნეოლიბერალიზმი ხშირად ეწინააღმდეგება თანასწორუფლებიან ვაჭრობასა და სხვა ისეთ მოძრაობებს, სადაც გარკვეული მოსაზრებით, საერთაშორისო ურთიერთობებსა და ეკონომიკაში, აქცენტი კეთდება მუშახელის უფლებებსა და სოციალურ თანასწორობაზე. საკუთრივ ნეოლიბერალიზმის დამკვიდრება უკავშირდება XX საუკუნეში XIX საუკუნის იდეების აღორძინებას, რომლებიც დაკავშირებულია ეკონომიკურ ლიბერალიზმთან და თავისუფალ ბაზართან (Vincent Andrew 2009: 337). ეს ძირითადად ასოცირდება ეკონომიკური ლიბერალიზაციის პოლიტიკასთან, მათ შორის არის პრივატიზება, რეგულაციების შემცირება, გლობალიზაცია, თავისუფალი ვაჭრობა, მკაცრი ეკონომიკური პოლიტიკა და მთავრობის ხარჯების შემცირება, ეკონომიკასა და საზოგადოებაში კერძო სექტორის როლის გაზრდის მიზნით. თავისი სტრატეგიული პოლიტიკის შემუშავების პროცესში ნეოლიბერალიზმი განიხილავს პარადიგმათა ცვლილების იმ ნაწილს, რომელიც მოჰყვა კეინსიანის კონსენსუსის მარცხს ეკონომიკაში (იგულისხმება ჯონ მეინარდ კეინსის გლობალური ეკონომიკური კონცეფცია), 1970-იანი წლების ინფლაციური და სტაგნაციური პროცესების დასარეგულირებლად, რაც ეკონომიკურ და პოლიტიკურ მეცნიერებაში კვალიფიცირდება სტაგფლაციის სახელწოდებით.

მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან, ინგლისურენოვანმა წყაროებმა, ტერმინი „ნეოლიბერალიზმი“, განსაზღვრეს სხვადასხვა მნიშვნელობით თუმცა

1970-იან და 1980-იან წლებში ეს ტერმინი ინტენსიურად გავრცელდა მისი ამჟამინდელი მნიშვნელობით, რასაც მკვლევრები და კრიტიკოსები ნერგავდნენ სოციალურ მეცნიერებათა ფართო წრეებში.ტერმინი იშვიათადაა გამოყენებული თავისუფალი ბაზრის პოლიტიკის მომხრეთა მიერ. როგორც ცალკეულმა მკვლევარმა აღნიშნა, იგი სხვადასხვა ხალხთან სხვადასხვა მნიშვნელობას იღებს, ვინაიდან ნეოლიბერალიზმი განიცდის ერთგვარ „მუტაციას“ გეოპოლიტიკურად აქტიურ ცნობად პოლიტიკურ ფიგურანტებთან მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, იგი იზიარებს სხვა ცნებების ზოგიერთ ისეთ თვისებას, რომლებსაც სადავო მნიშვნელობები აქვთ და მათ შორისაა წარმომადგენლობითი დემოკრატიაც. (Mirowski, Plehwe 2016: 137). ავგუსტო პინოჩეტის (1973–1990) სამხედრო დიქტატურის პერიოდში, რეჟიმის ოპონენტმა პოლიტიკურმა მკვლევარებმა შემოიღეს სპეციფიკური სახელწოდება (ჩიკაგოს ბიჭები), რათა აღეწერათ განხორციელებული ეკონომიკური რეფორმები და მისი მომხრეები. მას მერე, რაც ესპანურენოვან მკვლევარებს შორის ეს ახალი მნიშვნელობა გავრცელდა, მან პოლიტიკური ეკონომიკის ინგლისურენოვან ლიტერატურაშიც ჰპოვა ასახვა. რამდენიმე ასეული სამეცნიერო სტატიის შესწავლის საფუძველზე გაირკვა, რომ ნეოლიბერალიზმი თითქმის არასოდეს არ არის გაგებული და განმარტებული ერთი რომელიმე კონკრეტული მნიშვნელობით, მაგრამ ის გამოიყენება სხვადასხვა მნიშვნელობით - იდეოლოგიის, ეკონომიკური თეორიის, განვითარების თეორიის, ან ეკონომიკური რეფორმის პოლიტიკის განხილვის პროცესში. ასევე იგი ფართოდაა მოხმარებული, როგორც კნინობით-დამამცირებელი ტერმინის სახითაც გარკვეული მიმართულების პოლიტიკურ და ეკონომიკურ წრეებში, რომლის ქვეშაც იგულისხმება ე. წ. laissez-faire საბაზრო ფუნდამენტალიზმი, რომელიც პრაქტიკულად კლასიკური ლიბერალიზმის იდენტურია. შედეგად, არსებობს დაპირისპირება ტერმინის ზუსტ მნიშვნელობასა და მის გამოყენებითობაზე სოციალურ მეცნიერებებში, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ბოლო დროს საგრძნობლად იზრდება სხვადასხვა სახის საბაზრო ეკონომიკის რიცხვი. მაგალითად, ერთმა მემარცხენე-ცენტრისტულმა მოძრაობამ მოახდინა „ნეოლიბერალიზმის“ პროეცირება თანამედროვე ამერიკული ლიბერალიზმიდან, რათა მისი მეშვეობით განეხორციელებინა 1970-იან წლებში შეერ-

თებულ შტატებში ჩამოყალიბებული იდეოლოგიის აღწერა. პოლიტიკის ექსპერტ დევიდ ბრუქსის მიხედვით, გამოჩენილ ნეოლიბერალ პოლიტიკოსებში შედიოდნენ ალბერტ გორი და ბილ კლინტონი შეერთებული შტატების დემოკრატიული პარტიიდან (Brooks 2007). ნეოლიბერალები გაერთიანდნენ ორი ჟურნალის „The New Republic"-ისა და „Washington Monthly"-ის ირგვლივ. ნეოლიბერალიზმის აღნიშნული მიმართულების სულისჩამდგმელი გახლდათ ჩარლზ პეტერსი, პროფესიით ჟურნალისტი, რომელმაც გამოაქვეყნა „ნეოლიბერალის მანიფესტი", 1983 წელს. ნეოლიბერალური რეფორმის ერთ-ერთმა ყველაზე ადრეულმა და გავლენიანმა დოქტრინამ ფეხი მოიკიდა ჩილეში, 1970-იანი წლების დასაწყისში, ეკონომიკის პოსტ-კრიზისულ პერიოდში. პრეზიდენტ სალვადორ ალიენდეს ხელმძღვანელობით გატარებული ორწელნახევრიანი სოციალისტური ეკონომიკური პოლიტიკის შემდეგ, 1973 წლის სახელმწიფო გადატრიალებამ, რომელმაც დაამყარა სამხედრო ხუნტა აუგუსტო პინოჩეტის დიქტატურის ქვეშ, გამოიწვია „ჩიკაგოს ბიჭების" მიერ მთელი რიგი მასშტაბური ნეოლიბერალური ეკონომიკური რეფორმების შემოთავაზება. ეს წარმოადგენდა ჩილელ ეკონომისტთა ჯგუფს, რომლებმაც განათლება მიიღეს მილტონ ფრიდმანის თაოსნობით. ეს „ნეოლიბერალური პროექტი" წარმოადგენდა „ნეოლიბერალური სახელმწიფოს ფორმირების პირველ ექსპერიმენტს" და ნეოლიბერალური რეფორმების მაგალითს (Harvey 2005: 26-27).

1980-იანი წლების დასაწყისიდან რეიგანის ადმინისტრაციამ და ტეტჩერის მთავრობამ განახორციელა ნეოლიბერალური ეკონომიკური რეფორმების სერია, იმ ქრონიკული სტაგფლაციის საწინააღმდეგოდ, რომელიც შეერთებულმა შტატებმა და გაერთიანებულმა სამეფომ განიცადეს 1970-იან წლებში. ნეოლიბერალური პოლიტიკა განაგრძობდა დომინირებას ამერიკისა და ბრიტანეთის პოლიტიკაში 2008 წლის ფინანსურ კრიზისამდე. ბრიტანეთისა და ამერიკის რეფორმების შემდეგ, ნეოლიბერალური პოლიტიკა ექსპორტირდა სხვა ქვეყნებშიც: ლათინური ამერიკა, აზიისა და ოკეანეთის, შუა აღმოსავლეთისა და კომუნისტური ჩინეთის ქვეყნები, სადაც მნიშვნელოვანი ნეოლიბერალური რეფორმები იქნა განახორციელებული. გარდა ამისა, საერთაშორისო სავალუტო ფონდმა და მსოფლიო ბანკმა ხელი შეუწყო ნეოლიბე-

რალურ პოლიტიკას ბევრ განვითარებად ქვეყანაში, სესხებზე მოთხოვნების დაწესებით, სტრუქტურული კორექტირების სახელით ცნობილი პროცესით.თუ გადავხედავთ ნეოლიბერალიზმის ბოლოდროინდელ ისტორიას, შეერთებულ შტატებში იგი წარმოიშვა 1950-იან წლებში ურბანული აღორძინების პოლიტიკასთან ერთად. მარქსისტი ეკონომისტ-გეოგრაფი დევიდ ჰარვი ამტკიცებს, რომ ნეოლიბერალური პოლიტიკა შეერთებულ შტატებში გაიზარდა 1970-იანი წლების ენერგეტიკული კრიზისის დროს, როცა სავაჭრო პალატასთან გაფორმდა ლუის პაუელის 1971 წლის კონფიდენციალური მემორანდუმი. ეს მემორანდუმი ბიზნეს საზოგადოებას მოუწოდებდა წინ აღდგომოდა თავისუფალ საწარმო სისტემას, რაც გახლდათ მნიშვნელოვანი ფაქტორი ნეოლიბერალური პოლიტიკის მხარდამჭერი ისეთი კონსერვატიული და ლიბერტარიანული ორგანიზაციებისა და კვლევითი ცენტრების ზრდისთვის, როგორიცაა BRT-მრგვალი მაგიდის ბიზნესი, მემკვიდრეობის ფონდი, კატოს ინსტიტუტი, მოქალაქეების ხმა ეკონომიკისთვის, აკადემიური სიზუსტე და მანჰეტენის პოლიტიკის კვლევითი ინსტიტუტი. პაუელისთვის უნივერსიტეტები მძაფრი დაპირისპირების ასპარეზად იქცეოდა, რის გამოც ინტელექტუალთა ისტაბლიშმენტს მიეცა რეკომენდაცია, დაებალანსებინათ რალფ ნადერისა და დიდი ბიზნესის სხვა ოპონენტების სულ უფრო და უფრო თამამი და ინოვაციური იდეები (Risager 2016: 34). აღნიშნულმა მოვლენებმა ცხადყო, რომ ჩიკაგოს სკოლის იდეები გახდა კიდევ უფრო მოწინავე და აქტუალური მთელი ლათინური სამყაროს მასშტაბით.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების განმავლობაში კლინტონის ადმინისტრაციამ მხარი დაუჭირა ნეოლიბერალიზმს, აშშ-ს თავისუფალი ვაჭრობის შეთანხმების დადებით და ფინანსური სექტორის დერეგულირების გაგრძელებით, რისთვისაც გატარდა სავაჭრო საქონლის მოდერნიზაციის აქტი, ასევე, მოხდა გლას-სტიგალის აქტის ანულირება და საყოველთაო კეთილდღეობის შემცირება პირადი პასუხისმგებლობისა და სამუშაო შესაძლებლობების შესახებ კანონის მიღებით (Karagiannis 2013: 58). თუმცა ამის მიუხედავად, კლინტონის ადმინისტრაციის ნეოლიბერალიზმი მნიშვნელოვნად განსხვავდება რეიგანისგან, რადგანაც კლინტონის ადმინისტრაციამ ნეოლიბერალიზმი გაწმინდა ისეთი ნეოკონსერვატორული იდეებისგან, როგორიცაა მილი-

ტარიზმი, ოჯახური ღირებულებები, მულტიკულტურალიზმისადმი წინააღმდეგობა და ეკოლოგიური საკითხების უგულებელყოფა (Saad-Filho 2015: 657-669). ყურადსაღებია ისიც, რომ გაზეთ New York-ში გამოქვეყნდა სტატია, სადაც ჟურნალისტმა ჯონათან ჩეიტმა სადავო გახადა ბრალდებები იმის შესახებ, რომ დემოკრატიულმა პარტიამ განიცადა ნეოლიბერალების თავდასხმა და რომ მათი პოლიტიკა ძირითადად იგივე დარჩა ახალი კურსის შემდეგაც. ამის ნაცვლად, ჩაითი გვთავაზობს მოსაზრებას, რომ ეს ბრალდებები წარმოიშვა იმ არგუმენტებზე დაყრდნობით, რომელიც წარმოადგენდა ყალბ დიქოტომიას თავისუფალი ბაზრის ეკონომიკასა და სოციალიზმს შორის, რაც, თავის მხრივ, უარყოფს შერეულ ეკონომიკას. ისტორიკოსები ენდრიუ დიამონდი და თომას სუგრუ ამტკიცებენ, რომ ნეოლიბერალიზმი გახდა „დომინანტური რაციონალურობა“ სწორედ იმიტომ, რომ იგი არ შეიძლება შემოიფარგლებოდეს მხოლოდ პარტიზანულად შენიღბული იდენტობით (Wade 2018: 518-546).

ვაშინგტონის კონსენსუსი არის ნეოლიბერალიზმთან ასოცირებული სტანდარტიზებული პოლიტიკის დებულებათა ერთობლიობა, რომელიც შეიქმნა საერთაშორისო სავალუტო ფონდის (სსფ), მსოფლიო ბანკისა და აშშ-ს სახაზინო დეპარტამენტის მიერ კრიზისული მდგომარეობის მქონე განვითარებული ქვეყნებისათვის. ნეოლიბერალური პოლიტიკა კონცენტრირდება ეკონომიკური ლიბერალიზაციის გარშემო, რომელიც მოიცავს სავაჭრო ბარიერების შემცირებას და სხვა მექანიზმებს, რაც თავის მხრივ გულისხმობს თავისუფალი ვაჭრობის გაზრდას, მრეწველობის დერეგულირებას, სახელმწიფო საწარმოების პრივატიზებას, მთავრობის ხარჯების შემცირებას და მონეტარიზმს. ნეოლიბერალური თეორია ამტკიცებს, რომ თავისუფალი ბაზრები ხელს უწყობს ეკონომიკურ ეფექტიანობას, ეკონომიკურ ზრდასა და ტექნოლოგიურ ინოვაციებს. ზოგადად, სახელმწიფოს ჩარევა, მაშინაც კი, თუ ამ ფენომენების წახალისებას ისახავს მიზნად, გააუარესებს გლობალურ ეკონომიკურ მაჩვენებლებს.

ბევრი ნეოლიბერალი მოაზროვნე მიიჩნევს, რომ ეკონომიკური და პოლიტიკური თავისუფლება განუყოფლად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. მილტონ ფრიდმანი თავის წიგნში „კაპიტალიზმი და თავისუფლება“ ამტკი-

ცებს, რომ მაშინ, როცა ეკონომიკური თავისუფლება, აბსოლუტური თავისუფლების უკიდურესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია, ის ასევე აუცილებელი პირობაა პოლიტიკური თავისუფლებისთვის. ეკონომიკური საქმიანობის ცენტრალიზებულ კონტროლს ყოველთვის თან ახლავს პოლიტიკური რეპრესიები. მისი მოსაზრებით, ყველა ტრანზაქციის ნებაყოფლობითი ხასიათი დაურეგულირებელ საბაზრო ეკონომიკაში და ასევე არჩევანის მრავალფეროვნება, საშალებას იძლევა ფუნდამეტური საფრთხე შეუქმნას რეპრესიულ პოლიტიკურ ლიდერებს, ხალხის ეკონომიკურ შეკავებზე მათი გავლენის მნიშნვნელოვანი შემცირებით. ეკონომიკური საქმიანობის ცენტრალიზებული კონტროლის გაუქმების შედეგად, ეკონომიკური ძალა გამოყოფილია პოლიტიკური ძალაუფლებისგან და თითოეულს შეუძლია იმოქმედოს გამწონასწორებელმა მექანიზმის ფუნქციით. როგორც ფრიდმანი თვლის, კონკურენტული კაპიტალიზმი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია უმცირესობათა ჯგუფებისთვის, რადგან მიუკერძოებელი საბაზრო ძალები იცავს ხალხს დისკრიმინაციისგან თავიანთ ეკონომიკურ საქმიანობაში, მათ პროდუქტიულობასთან კავშირის არმქონე მიზეზების გამო (Friedman 2002: 8-21). თავის ცნობილ ნაშრომში, „გზა ბატონყმობამდე“ ფრიდრიხ ჰაიეკმა შემოგვთავაზა მსგავსი არგუმენტი, იმის თაობაზე, რომ ეკონომიკური კონტროლი არ გახლავთ ადამიანის ცხოვრების მხოლოდ ერთი სექტორის კონტროლი, რომელიც შეიძლება განცალკევდეს სხვა დანარჩენი სექტორებისგან; ეს არის ყველა ჩვენი საარსებო საშუალების კონტროლი. მსგავსი არგუმენტების გაანალიზებისას, ხშირად აღნიშნავენ, რომ ეკონომიკური თავისუფლების ზრდა იწვევს პოლიტიკური მოლოდინის ზრდას, რასაც საბოლოოდ დემოკრატიისკენ მივყავართ.

იმის და მიუხედავად, რომ ნეოლიბერალიზმი ექვემდებარება სხვბადასხვა პრიორიტეტული სამეცნიერო წრეების აკადემიკოსების, ანალიტიკოსების, რელიგიური ლიდერებისა და აქტივისტების, პოლიტიკური მემარცხენეებისა და მემარჯვენეების მხრიდან აღძრულ კრიტიკას, მაინც საერთაშორისო პოლიტიკურ ავანსცენაზე, მათ რეალური კონკურენტი არ ჰყავთ, არადა აქტიური ოპონირების რეჟიმში იმყოფებიან ისეთი ცნობადი სამეცნიერო ფიგურანტები, რომელთა შორისაც სახელდებიან ეკონომისტები ჯოზეფ სტიგლიცი, ამარტია სენი, მაიკლ ჰადსონი, ჰა-ჯონ ჩანგი, რობერტ პოლინი, ჯული მათეი, რიჩარდ

დ. ვოლფი, ენათმეცნიერი და სოციოლოგი ნოამ ჩომსკი, გეოგრაფი და ანთროპოლოგი დევიდ ჰარვეი, სლოვენიელი კონტინენტური ფილოსოფოსი სლავოი ჟიჟეკი, პოლიტიკური აქტივისტი და საზოგადოებრივი ინტელიგენტი კორნელი ვესტი, მარქსისტი ფემინისტი გეილ დინესი, აქტივისტი და კინორეჟისორი ნაომი კლაინი, კათოლიკური ეკლესიის მეთაური პაპი ფრანცისკე, ჟურნალისტი და გარემოსდაცვითი აქტივისტი ჯორჯ მონბიოტი, ბელგიელი ფსიქოლოგი პოლ ვერჰაგე, ჟურნალისტი და აქტივისტი კრის ჰედჯსი, კონსერვატიული ფილოსოფოსი როჯერ სკრუტონი, და ალტერ-გლობალიზაციის მოძრაობა, მათ შორის ისეთი ჯგუფები, როგორიცაა ATTAC. ამასთან დაკავშირებით, თომას მაროისი და ლუჩია პრადელა აცხადებენ, რომ 2008–2009 წლების მსოფლიო კრიზისის გავლენამ გამოიწვია ახალი მიმართულების აზვირთება, რომელიც აკრიტიკებს ნეოლიბერალიზმს და ეძებს პოლიტიკის ალტერნატივებს (Pradella, Marois 2015: 1-11). ნეოლიბერალური აზროვნება გააკრიტიკეს ბაზრების ეფექტურობის, ცენტრალიზებული გეგმიური ეკონომიკის უპირატესობის, თვითრეგულირებისა და ეკონომიკური და პოლიტიკური თავისუფლების უნარის სავარაუდოდ დაუმსახურებელი ნდობისათვის. მაგალითად, ეკონომისტი პოლ კრუგმანი ამტკიცებს, რომ ნეოლიბერალების მიერ „ხელშეწყობილი „laissez-faire აბსოლუტიზმმა“ ხელი შეუწყო ისეთ ინტელექტუალურ კლიმატს, სადაც ბაზრების რწმენა და მთავრობისადმი ზიზღი ხშირად იდეოლოგიურ კონიუქტურულ ვარაუდებს ემყარებოდა. ამ კუთხით, პოლიტიკური თეორეტიკოსი ვენდი ბრაუნი იმდენად შორს წავიდა, რომ ნეოლიბერალიზმის მთავარ მიზნად აცხადებდა ცხოვრების ყველა მახასიათებლის ეკონომიზაციას. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ მკვლევართა გარკვეული ჯგუფი თანხმდება, რომ რეალურად, სწორედ აღნიშნულმა „საბაზრო ფუნდამენტალიზმმა“ განაპირობა იმ სოციალური საქონლის უგულებელყოფა, რომელიც არ იყო ასახული ეკონომიკურ მაჩვენებლებში__ დემოკრატიის დაშლა, რადიკალური ინდივიდუალიზმისა და სოციალური დარვინიზმის არაჯანსაღი დაწინაურება და ეკონომიკური არაეფექტურობა (Levidow 2003: 227-248). ნეოლიბერალური აზროვნება უპირატესობას ანიჭებს ისეთ ეკონომიკურ მაჩვენებლებს, როგორიცაა მშპ-ს ზრდა და ინფლაცია. აქედან გამომდინარე, ეკონომიკურ ეფექტურობაზე ფოკუსირებამ შესაძლოა სხვა უფ-

რო მნიშვნელოვანი ფაქტორების დაკნინება გამოიწვიოს, ან ხელი შეუწყოს ექსპლუატაციასა და სოციალურ უსამართლობას.

ამერიკელი მეცნიერი და კულტურული კრიტიკოსი ჰენრი ჟიროსი ირწმუნება, რომ ნეოლიბერალური ბაზრის ფუნდამენტალიზმი ზრდის რწმენას, რომ საბაზრო ძალებმა უნდა მოაწესრიგონ საზოგადოების ყველა ასპექტი, ეკონომიკური და სოციალური ცხოვრების ჩათვლით, რათა ხელი შეუწყონ სოციალური დარვინიზმის ეთიკას, რომელიც პრივატულ ინტერესებს სოციალურ საჭიროებებზე მაღლა აყენებს. ასევე მსჯელობს მარქსისტი გეოგრაფი დევიდ ჰარვეი, რომელიც ამტკიცებს, რომ ნეოლიბერალიზმი ხელს უწყობს რადიკალურ ინდივიდუალიზმს, რომელიც საზიანოა სოციალური სოლიდარობისთვის (Harvey 2005: 32-46). ზოგი მკვლევარი ამაში ხედავს არადემოკრატიული მაგრამ მაინც ლიბერალური საბაზრო რეჟიმების არსებობას და მიიჩნევენ, რომ საბაზრო პროცესები დემოკრატიულ კონტროლს ძირს უთხრის, რაც მისი არაისტორიული ხასიათის სამხილს წარმოადგენს. ამგვარი წინაპირობების გათვალისწინებით,კრისტენ გოდსი, ეთნოგრაფი და პენსილვანიის უნივერსიტეტის რუსული და აღმოსავლეთ ევროპული კვლევების პროფესორი ამტკიცებს, რომ ცივი ომის ბოლოს დასავლური ძალების მხრიდან ტრიუმფალუისტური პოზიციამ და ყველა მემარცხენე პოლიტიკური ღირებულების ზედმეტად დაკავშირებამ სტალინიზმთან, ნება დართო ნეოლიბერალიზმსა და თავისუფალი ბაზრის კაპიტალიზმს შეევსოთ სიცარიელე, რამაც შეარყია დემოკრატიული ინსტიტუტები და რეფორმები. ასევე, დატოვა ეკონომიკური სიდუხჭირის, უმუშევრობისა და მზარდი ეკონომიკური უთანასწორობის კვალი ყოფილ აღმოსავლეთ ბლოკში და დასავლეთის დიდ ნაწილში, რასაც თავის მხრივ მოჰყვა რადიკალური ნაციონალიზმის გაღვივება (Brown 2015: 17).

ნეოლიბერალიზმის კრიტიკოსები დაბეჯითებით ამტკიცებენ, რომ ნეოლიბერალური პოლიტიკა ზრდის ეკონომიკურ უთანასწორობას და ამწვავებს გლობალურ სიღარიბეს. ეკონომიკური და პოლიტიკური კვლევის ცენტრის (CEPR) დეკანი ბეიკერი 2006 წელს ამტკიცებდა, რომ შეერთებულ შტატებში მზარდი უთანასწორობის მამოძრავებელ ძალად მიჩნეული იყო ნეოლიბერალურ მექანიზმებზე გამიზნული არჩევანის გაკეთების მასიური შემთხვევები, მათ შორის ინფლაციის საწინააღმდეგო მიდრეკილება, ანტი-იუნიონიზმი და

ჯანდაცვის სფეროს მომგებიანი ფინანსური ინდუსტრია. ეკონომისტები დევიდ ჰოუელი და მამადუ დიალო ამტკიცებენ, რომ ნეოლიბერალურმა პოლიტიკამ ხელი შეუწყო შეერთებულ შტატების ეკონომიკას, სადაც მშრომელთა 30% იღებს დაბალ ხელფასს (საშუალო ხელფასის ორ მესამედზე ნაკლებს, სრული განაკვეთით), სადაც სამუშაო ძალის 35% დაუსაქმებულია, ხოლო შრომისუნარიანი მოსახლეობის მხოლოდ 40% არის კვალიფიცირებულად დასაქმებული. ნეოლიბერალიზმის გლობალურ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ სისტემას ადანაშაულებენ „პრეკარიატის“ გაჩენაში, რომელიც განასახიერებს იმ სოციალურ კლანს, ვინც სათავეში უდგას მწვავე სოციალურ-ეკონომიკურ დაუცველობასა და ტოტალურ გაუცხოებას. მარტო შეერთებულ შტატებში, პრეკარატული კლანი ყოველწლიურად ასოცი ათას ადამიანზე მეტ სიკვდილიანობაზეა პასუხისმგებელი (Kinderman 2019: 117-118). ნეოლიბერალიზმის ანტისოციალურ და ანტიჰუმანურ და არასამართლებრივ ხასიათს აღიარებს თვით საერთაშორისო სავალუტო ფონდიც, რომელიც ძირითადად ეთანხმება მის სტრატეგიულ კურსს და ცდილობს საერთაშორისო დონეზე გაატაროს მისი პოლიტიკა, რაც მკაფიოდაა ასახული, მის მიერ 2016 წლის წარდგენილ ანგარიშში, სადაც აღნიშნულია, რომ „გაზრდილი უთანასწორობა“, „თავის მხრივ საფრთხეს უქმნის ხანგრძლივ ეკონომიკურ აღმავლობას“ (Duménil 2016: 551-557). ზოგიერთი მკვლევარი ღარიბი მოსახლეობის მასობრივ დაპატიმრებასაც სწორედ ამ პოლიტიკის განხორციელებად აღიქვამს. ასევე ბევრი მკვლევარი ნეოლიბერალური ანტისოციალური კურსის შედეგად წარმოქმნილ უთანასწორობას პირდაპირ აფასებს, როგორც გამიზნულ მცდელობას, რომელიც მიზნად ისახავს ეკონომიკური ელიტის კლასობრივი ძალაუფლების გაზრდას და არა ისეთი მოტივების შედეგებს, როგორიც არის ეკონომიკური ზრდის მატება. მარქსისტული ეკონომისტი და გეოგრაფი დევიდ ჰარვი აღწერს ნეოლიბერალიზმს, როგორც „საკლასო პროექტს, რომელსაც ახორციელებს კორპორატიული კაპიტალისტური კლასი“ და თავის წიგნში „ნეოლიბერალიზმის მოკლე ისტორია“ ამტკიცებს, რომ ნეოლიბერალიზმი ხელს უწყობს იმპერიალიზმის არაპირდაპირ ფორმას, რომელიც ფოკუსირებულია განვითარებადი ქვეყნებიდან ფინანსური მექანიზმების საშუალებით რესურსების ამოღებაზე და პარალელურად ის „ემყარება კაპიტალის მიერ მუშათა

კლასზე სრულ გაბატონებას“ (Harvey, Risager, 2019: 34) მსოფლიოს მასშტაბით მიმდინარეობს მზარდი საპროტესტო მოძრაობა ნეოლიბერალური გლობალიზაციის წინააღმდეგ, მაგალითად, მსოფლიო სავაჭრო ორგანიზაციის გამართულ შეხვედრაზე, პროტესტის ნიშნად, სამხრეთ კორეელმა ფერმერმა და კორეის მოწინავე ფერმერთა ფედერაციის ყოფილმა პრეზიდენტმა ლი კიუნგ-ჰეიმ მოიკლა თავი გულში თვითდაზიანების მიყენებით 2003 წელს მექსიკის ქალაქ კანკუნში, რომელიც აპროტესტებდა სამხრეთ კორეის მთავრობის გადაწყვეტილებას ფერმერებისთვის სუბსიდიების შემცირების შესახებ. ნეოლიბერალური პოლიტიკის განხორციელებამ გამოიწვია სოციალური კეთილდღეობის შემცირება და სადამსჯელო მოქმედებების გაზრდა. მეორე მხრივ კი, ეს პროცესი ძალიან მსუბუქია საზოგადოების მაღალ ეშელონებში, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საქმე ეხება მაღალი კლასის და კორპორაციების ეკონომიკურ დანაშაულებებს, როგორიცაა თაღლითობა, ფლანგვა, შიდა ვაჭრობა, საკრედიტო და სადაზღვევო თაღლითობები, ფულის გათეთრება და სავაჭრო და შრომითი კოდექსების დარღვევები.

საბოლოო დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ნეოლიბერალურ ეპოქაში აშშ-ს მიერ შემუშავებულმა სავაჭრო პოლიტიკამ და ხელშეკრულებებმა, მსოფლიო ბანკისა და სავალუტო ფონდის შუამავლობით განხორციელებულ დახმარებასთან ერთად, საშუალება მისცა კორპორაციულ კაპიტალს გაფართოებულიყო მთელ მსოფლიოში, სავაჭრო დაცვისა ან ეროვნული საზღვრების შეუფერხებლად, რათა მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში მყოფი ქვეყნები შეესრუტა „გლობალური კორპორაციების დაგროვების ერთიან ყულაბაში“. გლობალური კორპორატიული კაპიტალის ასეთმა გაფართოებამ, გააძლიერა ექსპლოატაციის ფუნქცია „შრომის გლობალური დანაწილების ორგანიზებაში, ამ პროცესმა კი თავის მხრივ, ხელი შეუწყო „სასტიკ, გლობალურ-იმპერიალისტური“ სისტემის ჩამოყალიბებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

Brooks, David. “The Vanishing Neoliberal“. *The New York Times*, March 11, 2007. https://www.nytimes.com/2007/03/11/opinion/11brooks.html

Brown, Wend. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

Duménil, Gérard . "The crisis of neoliberalism". In: Simon Springer, Kean Birch & Julie MacLeavy (eds.). *The handbook of neoliberalism*. New York & London: Routledge, 2016.

Friedman, Milton. *Capitalism and freedom*. The University of Chicago Press, 2002.

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, 2005.

Harvey, David & Bjarke Skærlund Risager. "Neoliberalism Is a Political Project: An Interview with David Harvey". *Jacobin Magazine*, July 23, 2016.

Karagiannis, Nikolaos. *The US Economy and Neoliberalism: Alternative Strategies and Policies*. Routledge, 2013.

Kinderman, Daniel. "The Neoliberal Revolution in Industrial Relations". *Catalyst: A Journal of Theory & Strategy* 2 (4), 2019: 106-124.

Levidow, Les. *The Virtual University?: Knowledge, Markets, and Management*. Oxford University Press, 2003.

Mirowski Philip & Dieter Plehwe. *The road from Mont Pèlerin: The making of the neoliberal thought collective*. Harvard University Press, 2016.

Pradella, Lucia & Thomas Marois. *Polarising Development: Alternatives to Neoliberalism and the Crisis*. United Kingdom: Pluto Press, 2015.

Saad-Filho, Alfredo. "Mass protests under 'left neoliberalism': Brazil, June-July 2013". *Critical Sociology* 39(5), 2013: 657–669.

Vincent, Andrew. *Modern Political Ideologies*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2009.

Wade, Robert H. "The developmental state: dead or alive?". *Development and Change*, Volume 49, Ისსუე 2, March 2018: 518-546.