

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

გიორგი თოდაძე

ჟურნალისტ თეიმურაზ მამალაძის სადღიურე ჩანაწერები „ტანგო
ესპანეთი“ - ნარატივის ანალიზი

სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის, ჟურნალისტიკისა
და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულება „მედიის კვლევები“

სამაგისტრო ნაშრომი შესრულებულია მედიის კვლევების მაგისტრის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხათუნა მაისაშვილი, მასობრივი კომუნიკაციის დოქტორი,
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და
პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი

თბილისი 2023

აბსტრაქტი/ანოტაცია

საკვალიფიკაციო ნაშრომი წარმოადგენს ცნობილი ქართველი ჟურნალისტის თეიმურაზ სტეპანოვ-მამალაძის დღიურის „ტანგო ესპანეთის“ (1982) ნარატივის ანალიზს, რომლის მიზანიც არის ნარატივის, ტექსტის ფუნქციური და სტრუქტურული განზომილებების შესწავლა და დადგენა ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე.

ნაშრომის თეორიულ ნაწილში გაანალიზებულია ის აკადემიური წყაროები, რომლებიც შეისწავლიან დოკუმენტური და შუალედური პროზის ჟანრების სპეციფიკას – მათ ნაირსახეობებს, კატეგორიზაციის საფუძვლებსა და კრიტერიუმებს, მათ შორის მსგავსებებსა და განსხვავებებს. ამ ანალიზის შედეგად ხდება გასაანალიზებელი ტექსტის იდენტიფიკაცია.

„ტანგო ესპანეთის“ შინაარსი შესწავლილია სტრუქტურალისტური და დისკურსული მიდგომის ფარგლებში თვისებრივი კონტენტ-ანალიზის ოპერაციული ტექნიკით, რომლის შინაარსობრივი კატეგორიებიც მოდელირებულია ე.წ. „კიბერნეტიკული მოდელით“.

Abstract

Textual Analysis of Diary Notes by Teimuraz Mamaladze "Tango Spain".

Todadze. G.T

The qualification work presents narrative analysis of the diary of the famous Georgian journalist Teimuraz Stepanov-Mamaladze "Tango of Spain" (1982), the purpose of which is to study and determine the functional and structural aspects of the narrative, the text, taking into account the specifics of the genre.

The theoretical part of the work analyzes those academic sources that study the specifics of the genres of documentary and so-called intermediate prose – their varieties, grounds and criteria for

categorization, similarities and differences between them. As a result of this analysis, the identity of the analyzed text is determined.

The content of "Tango of Spain" is studied within the framework of a structuralist and discursive approach using the operational technique of qualitative content analysis, the categories of content of which are modeled as „a cybernetic model."

სარჩევი

შესავალი	5
1. ლიტერატურის მიმოხილვა.....	8
1.1 ტექსტი - როგორც სტრუქტურულად და ფუნქციურად ახალი ფენომენი. სემიოტიკური და სტრუქტურალისტური ხედვა.	8
1.2. დოკუმენტური პროზა - ხსოვნისა და მეხსიერების ტექსტები: მემუარები, დღიურები, ჩანაწერები, ბიოგრაფიები	16
1.3. როლან ბარტი დღიურის შესახებ, ანუ როლან ბარტი როლან ბარტის შესახებ	20
1.4. დღიურის ავტორის შესახებ.....	23
2. კვლევის დიზაინი და მეთოდოლოგია.....	27
3. განხილვა	30
3. 1. სათაური, ქვესათაური, ანოტაცია და სხვა ტიპის ჰედლაინები - სტრუქტურა როგორც ნაერთი შინაარსი.....	30
3.2. აწმყო და წარსული - როგორ „ირთვება“ წარსული აწმყოში, ხოლო მოგონება -ტელევიზორის ეკრანში.....	35
3.3. როგორ დაიწყო წარმოსახვითი ესპანეთი ნამდვილ ესპანეთამდე	38
3.4. ქართული ფეხბურთი - თბილისური გუნდის სიყვარული და მოლოდინი, როგორ ნახავდა ზემო ეზოში გაზრდილ ბიჭს „კამპ ნოუზე“	39
3.5. მთავარი სიმბოლო - ბურთი.....	42
3.6. გმირის ხმა - მწვრთნელები	44
3.7. ჟურნალისტების ჩემპიონატი/ჟურნალისტების ენა.....	48
3.8. თვალსაჩინოება - რეპორტაჟი გაზეთისთვის.....	50
დასკვნა	53
გამოყენებული ლიტერატურა.....	54

შესავალი

თანამედროვე მედიაში ერთ-ერთ ტრენდულ მიმართულებას წარმოადგენს „სტორი თელინგი“ (storytelling - ამბის თხრობა), რომელიც თავისი არსით, ფუნქციითა და სტრუქტურით უახლოვდება თავის „წინაპრებს“ – სადღიურე ჩანაწერებს ან დოკუმენტური პროზის ისეთ ჟანრებს, როგორებიც არის: ბიოგრაფიული პროზა, ისტორიული პროზა, მემუარები და სხვა მსგავსი ტექსტები. ზოგიერთი თანამედროვე მკვლევარი [მაგ.: სქუაიარი, ენდრიუ და ტამბუკუ (Squire, Andrew and Tamboukou (2013))] ამ ჟანრებისა თუ ქვეჟანრების შესწავლას ერთი მეთოდოლოგიური ქოლგის ქვეშ აერთიანებს - ნარატივის ანალიზში. მათი აზრით, ნარატივის ანალიზი – ეს არის ის ყოვლისმომცველი მეთოდოლოგია, რომელსაც გააჩნია მრავალი პოტენციური მიდგომა და მიმართულება მკვლევრის აკადემიური დისციპლინიდან გამომდინარე, ასევე გამომდინარე ონტოლოგიური და ეპისტემოლოგიური ორიენტაციიდან, თეორიული და კონცეპტუალური ჩარჩოსა და კვლევის ოპერაციული ტექნიკებიდან გამომდინარე. ნარატივის ანალიზის სიფართოვეს ადასტურებენ ფინა და გეორგაკოპულო (2012, გვ.15), როცა წერენ, რომ „ნარატივის კვლევა არის „მრავლობითი და ხშირად ერთმანეთთან მოქიშპე პერსპექტივებით დანადმული ველი“. უფრო ადრე კი რისმანს (2008) სჯეროდა, რომ ნარატივის ანალიზისთვის არ არსებობს „ყველაზე უფრო შესაბამისი მეთოდი“, რომელიც მოიცავდა გეგმებისა და პროცედურების წინასწარ დაგეგმილ კრებულს.

თუმცა, ეს შეფასებები და მტკიცებები ყველაზე უფრო მეტად მიესადაგება თანამედროვე ფრაგმენტირებულ სტორითელინგს და ნაკლებად - დღიურს ან სადღიურე ჩანაწერებს, რომელთა შესწავლის მეთოდოლოგია დიდი ხნის განმავლობაში რჩებოდა მკვლევრების ყურადღების არეალში.

ჩემი ნაშრომი შეეხება ქართველი ჟურნალისტის, თეიმურაზ სტეპანოვ-მამალაძის სადღიურო ჩანაწერებს „ტანგო ესპანეთი“ – 1982 წელს გამართული ფეხბურთში მსოფლიო ჩემპიონატის სუბიექტურ რეფლექსიებს.

მიმაჩნია, რომ ნაშრომის ატულურობას განსაზღვრავს თავად ტექსტის მნიშვნელობა როგორც სპორტულ ჟურნალისტიკასა და მემუარულ დოკუმენტურ პროზაში, ისე მისი ანალიზის მეთოდოლოგია, რომელსაც „კიბერნეტიკულ მეთოდს“ ვუწოდებთ (აბრაამ მოლის ტერმინი, 1973).

ეს არის ერთდროულად მოვლენასა და ავტორის გამოცდილებაზე ორიენტირებული თხრობა, რომელთა ხარისხიანი და ჰარმონიული გაერთიანება ერთ შინაარსობრივ ქარგაში საკმაოდ რთულია.

ნაშრომის პირველ თავში მიმოხილულია: ტექსტის გაგება სტრუქტურალისტურ პრიზმაში, დოკუმენტური პროზა, როგორც ხსოვნისა და მეხსიერების საცავი, განსხვავება დღიურებს, მემუარებს, ისტორიულ პროზასა და ბიოგრაფიულ პროზას შორის, ცნობილი ესეისტის როლან ბარტის და ცნობილი მწერლის ფრანც კაფკას დამოკიდებულება დღიურის მიმართ. ლიტერატურის მიმოხილვა შეიცავს ყველა იმ კლასიფიკატორს, რომელიც მეთოდოლოგიას დაედება საფუძვლად.

ნაშრომის მეორე თავში განხილულია კვლევის დიზაინი. კვლევის მსოფლმხედველობა, ანუ კვლევის ფილოსოფია კონსტრუქტივისტულია: კვლევის მიმართულება ნიშანდობლივებიდან განზოგადებამდე მიდის (ინდუქციურია); ასევე ნიშნავს იმასაც, რომ მკვლევრის მიზანი არის ტექსტში დაშიფრული მნიშვნელობების დეკოდირება - ასოციაციური ჯაჭვების მეშვობით, კონტექსტის, ქვეტექსტისა და ტექსტის სინთეზით და მათი ახალ მნიშვნელობამდე მიყვანა.

კვლევითი სტრატეგია (სტრატეგიის მაკკენზისეული და არა კოენისეული მნიშვნელობით) - ქეის-სტადია, ანუ ერთი კონკრეტული ნიმუშის ანალიზი, - მისთვის ყველაზე უფრო მეტად რელევანტური მეთოდოლოგიის გამოყენებით. ვინაიდან კვლევა თავისი ბუნებით თვისებრივია და საკვლევი ობიექტი არის ერთი ავტორის მიერ კონკრეტულ ჟანრში შექმნილი ტექსტი, ყველაზე რელევანტურ საკვლევ ტექნიკად თვისებრივი კონტენტანალიზის ნაირსახეობა - ჩარჩო ანალიზი მივიჩნევთ.

ანალიზის ერთეული არის სიტყვა/სიტყვათშეთანხმება/წინადადება/წინადადების ჯგუფი, რომელიც ასახავს და გადმოსცემს ავტორისეული „მე“-ის ბმას კონტექსტთან, სუბიექტურ გამოცდილებას რეალურად დაკვირვებად ხდომილებაში. რაც შეეხება შინაარსობრივ კატეგორიებს, რომლებიც ამ შემთხვევაში „ჩარჩოს“ ეკვივალენტად განიხილება, ისინი წარმოადგენენ ლიტერატურის მიმოხილვაში მითითებულ კლასიფიკატორებს, რომლებიც სხვადასხვა ავტორის მიერ ამ ჟანრისთვის დამახასიათებლად არის წარმოჩენილი.

1. ლიტერატურის მიმოხილვა.

1.1 ტექსტი - როგორც სტრუქტურულად და ფუნქციურად ახალი ფენომენი. სემიოტიკური და სტრუქტურალისტური ხედვა.

როგორც საყოველთაოდ არის აღიარებული, მეოცე საუკუნის შუა პერიოდში სემიოლოგიურმა/სემიოტიკურმა და სტრუქტურალისტურმა სკოლამ ტექსტი სტატიკური, პასიური მდგომარეობიდან გამოიყვანა და დინამიკურ, შინაგანად მრავალშრიან ფენომენად აქცია.

უფრო ზუსტნი რომ ვიყოთ, მიზანშეწონილი იქნება, გავიხსენოთ ფრანგი ტექსტმცოდნის, ცვეტან ტოდოროვის, მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ის, რასაც დღეს ლიტერატურას ვუწოდებთ, მრავალ ათეულ საუკუნეს ითვლის, ხოლო ტერმინი „ლიტერატურა“ მე-19 საუკუნეში გაჩენილი ტერმინია; ტერმინი ტექსტი კი კიდევ უფრო ახალგაზრდაა, მთელი საუკუნით ახალგაზრდა,- ხოლო ის, რასაც დღეს ტექსტებს ვუწოდებთ, ბევრად უსწრებდნენ წინ ლიტერატურული ნაწარმოებების გაჩენას (ტოდოროვი, 1990:2).

თითქმის შეუძლებელია ზუსტი თარიღის მითითება, როდის შემოვიდა ტერმინი „ტექსტი“ აკადემიურ ან პუბლიცისტურ მიმოქცევაში - არა დღეს მქონე მნიშვნელობით, არამედ ზოგადად, თუნდაც ლიტერატურული კრიტიკის პარადიგმაში. ჩვენთვის ხელმისაწვდომ კრიტიკულ წყროებში (ქართულ, რუსულ ენებზე) უმრავლეს შემთხვევებში კრიტიკის ობიექტად მოხსენიებულია „ნაწარმოები“, „თხზულება“, ან ლიტერატურის რომელიმე კონკრეტული ჟანრი (რომანი, მოთხრობა, ლექსი, პიესა...); კრიტიკის კუთხე კი წარმოგიდგება როგორც ესთეტიკურად, სოციალურად, მხატვრულად განსჯადი, - ისეთი, როგორსაც კრიტიკოსი მიიჩნევდა მნიშვნელოვნად იმ ეპოქისთვის ან საკუთარი მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე. იმავე ტოდოროვისთვის ტექსტი „ლიტერატურის“ მატარებელია, მისი გამტარია (1990:3), ტექსტი მკითხველისთვის არის, რადგან სწორედ აღქმის წაკითხვის პროცესში იბადება მნიშვნელობები.

ენათმეცნიერები თუ კულტუროლოგები მთელი მსოფლიოს მასშტაბით წერენ იმის შესახებ, რომ სწორედ სტრუქტურალისტების „შემოჭრის“ შემდეგ ტექსტმცოდნეობა

იმდენი მიმართულებით წავიდა, იმდენნაირი განშტოება შეიძინა, რომ მოსალოდნელი იყო, რომ ისინი ერთმანეთთან წინააღმდეგობაშიც კი მოვიდოდნენ. თუმცა დღევანდელი მეცნიერების ნაშრომები, როგორი პერსპექტივიდანაც უნდა უყურებდნენ ისინი ტექსტს, წინააღმდეგობაზე მეტად განგრძობით უკონფლიქტო გამოცდილებას უფრო ადასტურებს (ცვეტან ტოდოროვი, ტატიანა სუმინოვა, ლუი ალტიუსერი, იოსიფ ძიალოშინსკი). ამ ხედვებს ერთი სათავე და საფუძველი აქვს: ყველაფერი, - მათ შორის ჩვენი გარემომცველი რეალობაც კი, - ტექსტია, ინფორმაციაა, რომელიც ჩვენგან დამოუკიდებლად იქმნება და არსებობს და რომელიც კულტურულ განზომილებაში ხან ტექსტად გვევლინება, ხან კონტექსტად, ხან ჰიპერტექსტად, ხანაც - ინტერტექსტად.

სტრუქტურალიზმი პოსტსტრუქტურალიზმის (იგივე ნეოსტრუქტურალიზმის) სახელით კიდევ უფრო ღრმად ჩავიდა ტექსტმცოდნეობის განვითარებაში. თითქმის ყველამ იცის იმ მეცნიერებისა და მოაზროვნეების გვარები და სახელები, რომლებმაც ტექსტი ფილოსოფიის ცენტრალურ ცნებად აქციეს - როლან ბარტი (მისი გვიანდელი, ანუ 60-იანი წლების შემდგომი, ნაშრომები), ჟან ბოდრიარი, ჟილ დელიოზი, ფელიქს გვატარი, ჟაკ დერიდა, იულია კრისტევა, ჟაკ ლაკანი, ჟან-ფრანსუა ლიოტარი, მიშელ ფუკო და უმბერტო ეკო. მათთვის, - ისევე, როგორც მოგვიანებით ცვეტან ტოდოროვისთვის ან იოსიფ ძიალოშინსკისთვის, - საკვანძო ტერმინად ტექსტმცოდნეობაში იქცა „ინტერტექსტუალობის“ ცნება - ტექსტი, როგორც რამ ტექსტთაშორისი, რომელიც აკადემიურ მიმოქცევაში იულია კრისტევამ 1967 წელს შემოიტანა ბახტინის ნააზრევის გავლენით. ეს იყო კრისტევას იდიოლექტური, ექსპერიმენტული ტერმინი, რომლის კანონიზაციაც ტექსტის შესახებ თეორიაში ოდნავ მოგვიანებით როლან ბარტმა მოახდინა.

ასე შეიქმნა ახალი ტექსტის შესახებ წარმოდგენის ინტერდისციპლინური და მულტიპერსპექტიული სინთეზი - ენათმეცნიერების, ფილოსოფიის, სემიოტიკის, ფსიქოანალიზის, ისტორიის ნაერთი.

თუკი მეცხრამეტე საუკუნის დამლევსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში ე.წ. კრიტიკის სამეცნიერო ინტერესი მხატვრულ (უფრო კონკრეტულად - ლიტერატურულ) ტექსტზე და მხატვრულ სიტყვაზე იყო ორიენტირებული და ძირითად საკვლევ ობიექტს

გამხატვრულეული, განზოგადებული, სიმბოლური სახეები წარმოადგენდა, დღეს მეცნიერები შეისწავლიან დოკუმენტური ტექსტების მთელ სპექტრს, კინოსცენარებს, ხელნაწერების გრაფიზმს, ტექსტის მაგვარ სტრუქტურებს, რომლებსაც იოსიფ მილოშინსკიმ „ტექსტოიდები“ (2019) უწოდა. ტექსტოიდების კატეგორიას განეკუთვნება სოციალურ ქსელებში შექმნილი კომენტარები, რეპლიკები, მოკლე თრემ-ვიდეოები, უკონტექსტო წინადადებები, რომელთა ფუნქციური დატვირთვა შეიძლება ცხადი იყოს, მაგრამ სტრუქტურულად და კომპოზიციურად ისინი ნაკლები ტექსტები არიან.

ის ფილოსოფიური კატეგორია, რადაც სტრუქტურალისტებმა ტექსტი აქციეს, ბევრად უფრო რთული კონსტრუქციაა, ვიდრე დისკურსი და/ან საკუთრივ ნაწარმოები, ხოლო კულტურის ქარგა მრავალი დისკურსისგან შედგება, რომლებიც ერთმანეთთან არიან გადაჯაჭვულნი, ჩაქსოვილი.

კულტუროლოგიური, სემიოტიკური და ინფორმაციოლოგიური (ეს ტერმინი გვხვდება სუმინოვასთან (2018)) თვალთახედვით, ტექსტი აღიქმება როგორც მეტყველებითი, ნიშნობითი, ანუ ინფორმაციულ-სემიოტიკური ფენომენი, რომელსაც იმავდროულად ისტორიული და სოციალური კონტექსტი გააჩნია, - სწორედ ეს კონტექსტები „არიან პასუხისმგებლები“ იმაზე, როგორ არის ორგანიზებული ეს ნიშნობითი სისტემა. კონტექსტის მნიშვნელობა, შესაძლოა, თანაბრად ეხებოდეს როგორც მხატვრულ, ისე დოკუმენტურ ტექსტებს, თუმცა მეცნიერების ნაწილი ისტორიულ კონტექსტს და სოციალურ კონტექსტს უფრო მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ დოკუმენტური ტექსტებისთვის, რადგან მათში უფრო მეტად ხედავენ სოციალურად მნიშვნელოვან ინფორმაციას. ეს ინფორმაცია სხვადასხვა მკვლევრის ნაშრომში სხვადასხვაგვარად არის სახელდებული: მაგალითად, შეტყობინებები გარემომცველი რეალობიდან, ობიექტები იმავე რეალობიდან, პერსონები იმავე რეალობიდან, რომლებიც ტექსტში ნიშნობითი ხასიათი აქვთ და ამიტომაც აღიქმებიან ისინი კოდებად, სიმბოლოებად, ცოდნად, მნიშვნელობად. სწორედ ამის გამო უწოდებს ჰოლიდეი (2002) - სოციალური სემიოტიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ტექსტს „კაცობრიობის გამოცდილებას“. ჰოლიდეისთვის ტექსტი სოციოსფეროს, ანუ

სოციალური სივრცის მეტაფორაა, რომელიც დისკურსის პრინციპით არის ორგანიზებული.

ფრანგი სტრუქტურალისტები და პოსტსტრუქტურალისტები, აგრძელებდნენ რა ბარტიანულ ხაზს (ბარტი, S/Z) ორიენტირებულნი იყვნენ ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნის პროცესზე და მისი ცალკეული სტრუქტურების გაგებაზე.

იმისთვის, რომ ვნახოთ, როგორი გაგრძელება მიიღო ტექსტის/ნარატივის/დისკურსის კვლევამ უპირველესად მისი სათავის, ეს ბარტის ნაშრომში S/Z (1970) გადმოცემული მიგნებები უნდა გავიხსენოთ. ბარტის ნარატივის კოდების შესახებ აკადემიური კომპილაციები ქართულენოვან აკადემიურ წყაროებშიც გვხვდება, მედიისა და კომუნიკაციის კვლევებისადმი მიძღვნილ სახელმძღვანელოებში (მაგალითად, „მედიისა და კომუნიკაციის კვლევის მეთოდები“ ხათუნა მასისაშვილისა და მათა ტორაძის ავტორობით, 2019, თსუ გამომცემლობა). კონცეპტუალურად, როგორც წერს მასისაშვილი (2019): „ეს იყო გადანაცვლება სოსიურისეული სემიოლოგიიდან „ტექსტის“ თეორიაზე – ტექსტი კი ბარტმა განსაზღვრა როგორც აღნიშნულისა და სიმბოლოების ურთიერთქმედების არე. S/Z იყო ბარტის მიერ ბალზაკის ნოველის *Sarrasine*, წაკითხვა. „სარაცინზე“ დაყრდნობით, ბარტმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთგვარი ქსელი, რომელიც ხუთი კოდის მუდმივი ურთიერთმიმართებით იქმნება: ეს კოდებია აქციონარული (მოქმედებითი), სემური, ჰერმენევტიკული, რეფერენციული და სიმბოლური. ამ კოდების არსი შემდგომში მდგომარეობს:

- 1) აქციონარული, ანუ პროაირეტიკული კოდი, – ეს არის ფაბულა, მოქმედებების თანმიმდევრობა, მოქმედი გმირების მოტივაცია სამოქმედოდ.
- 2) სემა, ანუ სემური კოდი – ის ნიშნები, რომლებიც ამ კოდში ერთიანდებიან გადმოგვცემენ გმირების, პერსონაჟების ნამდვილ სახეს, ატმოსფეროს, რომელშიც ვითარდება მოქმედება.

3) ჰერმენევტიკული – ეს არის ტექსტის მთავარი შეკითხვა, თავსატეხი, გამოცანა, რომელსაც პასუხი უნდა გასცეს ნარატივის საერთო განვითარებამ. სწორედ ჰერმენევტიკული კოდი „წარმართავს“ სიუჟეტს.

4) რეფერენციული კოდი – მას ბარტმა მეცნიერების, ცოდნის ხმა უწოდა. ამ კოდში გაერთიანებული ყველა ის ნიშანი, რომლებიც გამოხატავენ უკვე არსებულ ცოდნას და ტექსტში შემოდიან შედარებების ან ასოციაციების სახით. ეს არის მეცნიერების, რელიგიის, გამოცდილების ავტორიტეტი ტექსტში.

5) სიმბოლური კოდი – ეს არის ასოციაციების დაუსრულებელი ველი, რომლებსაც ტექსტის ესა თუ ის რიტორიკული ელემენტები ქმნიან“ (მაისაშვილი, ტორაძე, 2019:46-47).

როგორც ვხედავთ, ბარტისეულ სტრუქტურაში მითითებულია კოდები, რომლებშიც არა მხოლოდ ნაწარმოებში მიმდინარე მოქმედებებია სტრუქტურის სახით გადმოცემული, არამედ - კოდები, რომლებიც ფართო კონტექსტურ ველს უკავშირდებიან (მაგალითად, იგივე სიმბოლური კოდი და ასოციაციების ველი, რაც, შესაძლებელია, ტექსტის ნებისმიერ პასაჟში შეიძლება შეგვხვდეს).

ჩვენს შემთხვევაში, როცა ვაანალიზებთ ჰიბრიდული ჟანრის დოკუმენტურ პროზას, მნიშვნელოვანია, არ დავჯერდეთ კონტექსტის ისე გაგებას, როგორც ეს ყოფილი/ან ყველაზე გავრცელებული მნიშვნელობით გვესმის. აქ საჭიროა კონტექსტის განმარტება - კონტექსტისა, რომელიც შესაძლებელია, სტრუქტურულადაც და ფუნქციურადაც ტექსტის განუყოფელი ნაწილი გახდეს.

როგორც მიუთითებს დ. ფერერი (1999), კონტექსტი არის „ნაწარმოებზე მუშაობის თითოეული შუალედური სტადია, რომელიც მდებარეობს წყაროს (ავტორს) და საბოლოო ტექსტს შორის (ეს შეიძლება იყოს ცალკეული ჩანაწერები, გადაწერილი შენიშვნები, ნოტაბენები, ე.წ. „შავი ნაწერები“). გარდა ამისა, ფერერი წერს კონტექსტის მეხსიერების შესახებაც - იმ მოდელის შესახებ, რომელიც ემსახურება ავტორის ბიოგრაფიასთან ნაწარმოების გენეზისის ურთიერთქმედების უკეთ გაგებას; არა მარტო ბიოგრაფიის, არამედ ნებისმიერი სოციალური ველის, რომელშიც ავტორი იმყოფებოდა (აქ ფერერი იყენებს ბურდიუს მიერ შემოტანილ ტერმინს „სოციალური ველი“) (ფერერი, 1999:235)).

ზოგიერთი მკვლევარი ნაწარმოების მინდვრებზე დაწერილ ჩანაწერებს დღიურსაც კი უწოდებს - რადგან მემუარისტის ისტორია იცნობს ხელნაწერებს: მაგალითად, პეტრარკასი, სტენდალის, - რომელთა მინდვრებზე დატანილი ნოტაბენები დათარიღებულია და კომენტარების შემცველი; ასევე იცნობს სხვა მწერლების ან ჟურნალისტების ჩანაწერებს, რომლებიც წარმოადგენენ განსჯას ან თავისებურ გეგმას მომავალი ნარკვევის შესახებ; ან შეიცავენ შთაბეჭდილებებს ნანახის შესახებ, ერთგვარ დიალოგს საკუთარ თავთან - რამდენად ღირს ან როგორ შეიძლება ამა თუ პასაჟის გადმოტანა საბოლოო ტექსტში. ლეფევერი (Lefevre, 1926, p. 107 – 108) ციტირებს პოლ ვალერის სიტყვებს, რომ ამ დროს იქნება შთაბეჭდილება, რომ მწერალი თითქოს ცდილობს დაიჭიროს ის მომენტი, როცა ნაწარმოები „უცხოვდება, ავტორისგან გადის, ავტორისგან, რომელიც ერთი მიმართულებით მოძრაობს, ნაწარმოები კი თავისთავად ხდება სხვადასხვა მდგომარეობების, გარემოებების, განწყობების, მოულოდნელი შემთხვევების ურთიერთქმედების შედეგი: სხვადასხვა თვალსაზრისის უცარი დამთხვევის, რომლებიც თავდაპირველად ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არსებობდნენ“. ლ. ვიგოტსკისთვის (1986) არსებობს ორი ტიპის კონტექსტი: პირველი ტიპის კონტექსტი ბევრად ადრე ყალიბდება, ვიდრე თავად ნაწარმოები, ვიდრე საერთოდ რაღაც ჩანაფიქრის მომავალ ნაწარმოებად აღქმა, თუმცა მის გარეშე ნაწარმოები საერთოდ არ იარსებებდა; მეორე ტიპის კონტექსტი კი არის საზრისის შექმნა საკუთრივ ნაწარმოების სტრუქტურაში: „სიტყვა საზრისის იძენს წინადადების კონტექსტში, წინადადება - სტრიქონის კონტექსტში; აზრის გააზრება მხოლოდ მთელ წიგნის/მთელი ნაწარმოების თავთან ბმაშია შესაძლებელი [...] უფრო ფართო პერსპექტივაში კი ესა თუ ის ნაწარმოები ავტორის შემოქმედების კონტექსტში ხდება საცნაური, ავტორი კი - ლიტერატურის კონტექსტში“ [Выготский, 1986: 215].

1.2. ნარატივი და განსჯა, ანუ ნარატივი და დისკურსი.

ზემოთქმულიდან რომ ამოვიდეთ, შეიძლება ნაწარმოები აღვიქვათ როგორც ნარატივი, ხოლო კონტექსტი (იმ მნიშვნელობით, რა მნიშვნელობითაც ჩვენ გამოვიყენეთ, ლეფევერსა და ვიგოტსკიზე დაყრდნობით - ფიქსირებული, ნიშნებით გამოხატული

შინაარსი) - როგორც დისკურსი. ამ შემთხვევაში დისკურსი, რომელიც ნარატივისგან განსხვავდება, არის განსჯა, აღწერა, რაც ასოციაციურად უკავშირდება ნარატივს. რას წარმოადგენს ნარატივი ლინგვისტიკაში? ენათმეცნიერებაში ნარატივის კლასიკურ განმარტებად მიიჩნევა ლაბოვის (1997) მიერ ფორმულირებული დეფინიცია: „ნარატივი არის „განვლილი/წარსული გამოცდილების რეპრეზენტაციის ერთ-ერთი ხერხი, საშუალება მოწესრიგებული წინადადებების თანმიმდევრობის მეშვეობით, რომლებიც გადმოსცემენ მოვლენების დროით თანმიმდევრობას... ნარატივი ფუნქციონირებს როგორც ისეთი ერთეული მეტყველებითი აქტების ეკვივალენტი, როგორებიც არის: პასუხი, თხოვნა, პრეტენზია და ა.შ.“ (Labov, 1997:62). ლაბოვი ჩამოთვლის ნარატივისთვის დამახასიათებელ აუცილებელ ნიშან-თვისებებს:

- (1) იმგვარი დაქვემდებარებული წინადადებების არსებობა ტექსტში, რომლებიც შეესაბამებიან მოვლენების დროში ორგანიზაციას/დაწყობას;
- (2) მონათხრობის მიმართებას წარსულ დროსთან;
- (3) საორიენტაციო სტრუქტურული კომპონენტების არსებობა ტექსტში (მაგალითად, ადგილის აღწერა, მოქმედების დროის აღწერა, პერსონაჟების აღწერა თუ დახასიათება), გართულება ან კონფლიქტი, შეფასება (ავტორის დმოკიდებულება მომხდარის მიმართ), კონფლიქტის გადაჭრა და ე.წ. „დასასრულის“ კოდები - თხრობის დამთავრება და მისი შედეგების გადმოტანა „აქ და ახლა“-სთან.

ცვეტან ტოდოროვი (1990:31), ლაბოვის განმარტებაზე დაყრდნობით, ამბობს, რომ ნარატივს ორი პრინციპი აქვს: (1) საკუთრივ მოვლენის აღდგენა - წარსულისა აწმყოში და (2) შეფასება-განსჯა, რაც უფრო მეტად დისკურსს შეესაბამება.

ნარატივის მრავალმხრივმა შესწავლამ ტექსტმცოდნეთა აკადემიური თანამეგობრობა ამგვარ დასკვნამდე მიიყვანა: ნარატოლოგიას როგორც დისციპლინას, ორი მნიშვნელობა აქვს - (1) ვიწრო, რომლის თანახმადაც ნარატივის შესახებ თეორია ეს არის ლიტერატურათმცოდნეობის ველის თეორია სტრუქტურალისტური მიმართულებით და (2) ფართო, რომლის ფარგლებშიც ეს არის ოპერაციული თეორია, რომელიც საკუთრივ

ნარატივის განვითარებას შეიაწავლოს. ამ ორ მნიშვნელობას შორის განსხვავება შესწავლის საგანშია. სწორედ ამ მეორე მიმართულებამ ჩამოაყალიბა თხრობის ისეთი განუყოფელი, თუმცა ხანდახან მკითხველისთვის შეუმჩნეველი მახასიათებლები, როგორებიც არის შემდეგი:

- ნარატივი - ეს არის ძირითადი საშუალება, რომელიც ადამიანის მოქმედებებს საზრისს ერთმანეთთან დაუკავშირებელი და დამოუკიდებელი ელემენტების გაერთიანებით ანიჭებს და ერთ ტექსტში აერთიანებს;
- ნარატივი ადამიანის დროში არსებობის მოდუსს ასახავს - იგი აწყობს ადამიანის მოქმედებებსა და განცდებს, მოქმედებებზე რეფლექსიას ერთიან თნმომდევრობაში და ამით სწორედ დროით ხატს ან სიუჟეტს ქმნის.
- ნარატივს შეუძლია, ნებისმიერი ტექსტი დაიყვანოს ისეთ სტრუქტურულ ერთეულებამდე, რომლებიც გვევლინებიან როგორც „მოქმედების სფერო“, ან ფუნქციები ან როგორც კომუნიკაციის პროცესის ელემენტები (სუბიექტი/ობიექტი; გამგზავნი/მიმღები, დამხმარე/ანტაგონისტი).
- ნარატივი ექვემდებარება ე.წ. „გრამატიკულ ანალიზს“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნებისმიერი და თითოეული ისტორია შეიძლება წაკითხულ იქნას, როგორც როგორც რთული, განვრცობითი წინადადება, რომლებიც სხვადასხვაგვარ კონბინაციებში აწყობს პერსონაჟებს, საგნებს (არსებითი სახელები), მათ ატრიბუტებს (ზედსართავის სახელები) და მოქმედებებს (ზმნები).

ჩვენი ანალიზის საგნის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, თეორიულ წყაროებში ყურადღება მივაქციეთ ნარატივს ფსიქოლოგიაშიც. მიუხედავად იმისა, რომ ნარატივი ფსიქოლოგიაში ხშირად ფსიქოთერაპიის პროცესის ერთ-ერთი ინსტრუმენტია და მისი ამგვარი გაგება აცდენილია ჩვენს საკვლევ საკითხს, გადაკვეთის წერტილების მონახვა და შემდეგ მათი მისადაგება ტექსტთან მაინც სასარგებლოდ მივიჩნიეთ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნარატივი ფსიქოლოგიაში განიხილება როგორც პირადი გამოცდილების ორგანიზების/დაწყობის/სტრუქტურირების საშუალება, რომელიც ასახავს მთხრობლის ემოციურ მდგომარეობას და ასტიმულირებს მსმენელის/მკითხველი (ფართო გაგებით -

მიმღების) საპასუხო რეაქციას. ჩვენს შემთხვევაში დღიური თუ სადღიურე ჩანაწერები სწორედ რომ ფსიქოლოგიურ ნარატივსაც შეესაბამება, ვინაიდან ავტორი საკუთარ გამოცდილებას გადმოგვცემს - და გადმოგვცემს იმგვარად, რომ იგი საკუთარ ნააზრევს, განცდილს, ავტოკომუნიკაციის რეჟიმში გატარებულს, გვანდობს ტექსტშივე ჩაქსოვილი ორჭოფობისა და დაეჭვების განცდით: არის კი მკითხველისთვის ღირებული მისი ეს ეჭვები... ეს არის ერთგვარი ფსიქოთერაპია, ავტოფსიქოთერაპია, როცა ავტორს ტექსტში შემოაქვს არა მხოლოდ ის, რაც ტექსტის შექმნამდე იყო მასში, არამედ მათი ინტერპრეტაციაც.

1.2. დოკუმენტური პროზა - ხსოვნისა და მეხსიერების ტექსტები: მემუარები, დღიურები, ჩანაწერები, ბიოგრაფიები

დოკუმენტური ტექსტი, დოკუმენტური პროზა მკვლევრების მხრიდან არანაკლებ ყურადღებას იმსახურებს, ვიდრე მხატვრული ტექსტი. დღეს, როცა ე.წ. სთორი-თელინგი, ანუ მონათხრობი, მეინსტრიმულ პოპულარულ ჟანრად პარადიგმად ყალიბდება, შესაბამის თეორიულ წყაროებში სულ უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა დოკუმენტური ტექსტის სპეციფიკის შესწავლას, ხდება ახალ-ახალი ქვეჟანრების გამოყოფა დოკუმენტურ პროზაში. ერთ-ერთი ინდიკატორი ტექსტის მხატვრულ-გამომსახველობითი დონეა, რომელიც დოკუმენტური ტექსტის წერის ხერხებს განსაზღვრავს. ავტორისეული აღწერა შეიძლება გაგრძელდეს ციტატით სხვა დოკუმენტური წყაროდან ან, პირიქით, სხვა დოკუმენტიდან ამორიდებული ციტატა, შეიძლება, წინ უძღვოდეს ავტორისეულ განმარტებას, ინტერპრეტაციას, დაზუსტებას და ერთგვარ ჩარჩოდ ევლინება მკითხველს მთლიანი ტექსტის აღსაქმელად.

ლ. გინზბურგი და ბ.ეიხენბაუმი, - მეცხრამეტე საუკუნის დამლევისა და მეოცე საუკუნის დამდეგის ლიტერატურის ანალიზისას - გამოჰყოფდნენ ე.წ. „შუალედური“ პროზის (დედანიში - «промежуточный» проза) გააქტიურების პერიოდებს, რაც, ერთის მხრივ, მხატვრული პროზის კრიზისებით (ავტორისეული ფორმულირებით - „კანონიკური მხატვრული ლიტერატურის დონის დაქვეითებით“) აიხსნებოდა, ხოლო მეორეს მხრივ, რაღაც ახალ პროცესებს უდებდა სათავეს - „შუალედური, ნახევრად

ბელეტრისტული ჟანრები, რომლებიც თავისუფალნი არიან ფაბულური სქემებისგან და არ აქვთ პრეტენზია სტილის მხატვრულობაზე, ლიტერატურის უფრო ცოცხალ მოვლენებად წარმოგვიდგებიან“ (Эйхенбаум Б., 1928: 81; Гинзбург Л., 1987).

ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, წერილები, ჩანაწერები, დღიურები და მემუარები სწორედ ამ „შუალედურ“ ჟანრებს განეკუთვნებიან, ზოგიერთი მკვლევარი მხოლოდ ნაწილობრივ იზიარებს ამ მოსაზრებას და შუალედურ ჟანრად მხოლოდ მემუარების ერთ ქვესახეობას, კერძოდ - „ბელეტრისტულ მემუარებს“, ასახელებს.

ვიდრე კონკრეტულად ბელეტრისტულ, ზოგი ვერსიით - ბელეტრიზებულ, დოკუმენტურ პროზას შევხებით, თავდაპირველად შევეცადოთ, ჩამოვაყალიბოთ ექოლგადეფინიციები.

მემუარისტიკის ზოგადი განსაზღვრება საკამათო არ არის. სპეციალიზებულ განმარტებით ლექსიკონებში, კერძოდ კი - ს. ოჟეგოვის „რუსული ენის ლექსიკონში“ (1986), ლ. ლევიცკის რედაქტორობით გამოცემულ „ლიტერატურულ ენციკლოპედიურ ლექსიკონში“ (1987), ფრანგული ენის განმარტებით ლექსიკონში შემდეგი დეფინიციები გვხვდება: „მემუარები - ეს არის ჩანაწერები გარდასული მოვლენების შესახებ, რომლებშიც ან ვმონაწილეობდით, ან ვაკვირდებოდით“; „მემუარები - ადამიანების მიერ გაკეთებული ჩანაწერები იმ მოვლენების შესახებ, რომელთაა თანამედროვეებიც ეს ადამიანები იყვნენ“; „მემუარები - ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც საავტორო ჩანაწერების ფორმით მოგვითხრობს განვლილი მოვლენების შესახებ, რომლის მოწმეც იგი თავად იყო“. აქ საინტერესო ისიც არის, რომ სალექსიკონო განმარტებები ემთხვევა მემუარების შესახებ ე.წ. ყოფით წარმოდგენებს. დოკუმენტური პროზის ამ ჟანრის ძირითადი, ფუძემდებლური პრინციპები ყალიბდებოდა მისი ლიტერატურის წიაღში არსებობისა და დარჩენის კვალდაკვალ, - ისტორიული გარემოებების მიუხედავად, ლიტერატურის განვითარების გარემოებების მიუხედავად, მემუარები განაგრძობდნენ პროზის არეში დარჩენას თითქმის უცვლელი პარამეტრებითა და თვისებებით. გარე სამყაროს არეკვლა, სუბიექტურობა, დოკუმენტურობა, რეტროსპექტიულობა დაა მემორიალურობა - სწორედ ეს ნიშან-თვისებები იქცნენ ამ ჟანრის სიცოცხლისმყოფლობის წინაპირობებად.

ქანრის სიცოცხლისუნარიანობა, ჩემი აზრით, უპირველესად ვლინდება იმაში, რომ იგი არ რჩება სტატიკურ მდგომარეობაში, კლასიცისტური პრინციპების მსგავსად; პირიქით - ვითარდება, ან სხვა, გადამკვეთ ქანრებთან ანალოგიას ამჟღავნებს. რეტროსპექტულობის თვალსაზრისით, მემუარები ისტორიულ პროზას ჰგავს - რადგან მათ ასახვის ერთი ობიექტი, რაიმე ისტორიული მოვლენა, აერთიანებს, თუმცა ისტორიულ პროზაში თითქმის არ ჩანს ავტორი; ისტორიული პროზა რამდენიმე წყროს გადაკვეთაზე შექმნილი ტექსტია, რომლის მიზანიც არის გარდასული ამბის მეტ-ნაკლები სიზუსტით აღდგენა, წყაროებს მათ შორის მსგავსებების, დამთხვევებისა და ერთმანეთისგან აცდენის შედარების მეშვეობით. მემუარები ისტორიას პირველი პირისგან გადმოგვცემს. ავტორი თავისი ნაწარმოების მთხრობელიც არის, გმირიც, მოწმეც, მონაწილაც. იგი სხვა პერსონაჟებთან ურთიერთობს, მოქმედებს, აფასებს და ყოველ ჯერზე დროისა და სივრცის ერთიანობას ადასტურებს. ისტორიულ პროზაში ავტორს არანაირი მიმართება არ აქვს პერსონაჟების ქრონოტიპთან, ავტორი ისტორიულ პროზაში, როგორც ლიდია გინზბურგი ამბობს, „მატერიალიზებული არ არის“. კიდევ ერთი განსხვავება ისტორიულ პროზასა და მემუარებს შორის ის არის, რომ ისტორიული პროზა მიზნად ისახავს რაიმე ხდომილებაში ე.წ. ობიექტური გარემოებების (მისგან დამოუკიდებლის) ქრონოლოგიისა და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის დადგენას. მემუარებში კი ავტორისთვის მთავარია, რაიმე ხდომილება თავის საკუთარ ბიოგრაფიას მიუსადაგოს - დიდ ხდომილებაში თავისი ცხოვრების ნაწილი დაინახოს, ან პირიქით - საკუთარი ცხოვრება იყოს მისთვის მთავარი ნარატივი, ხოლო რაიმე ისტორიული მოვლენა ამ დიდი ნარატივის ნაწილად წარმოაჩინოს. სუბიექტურობის დონე, ხარისხი და ინტენსივობა ისტორიული პროზისა და მემუარისტიკის ერთ-ერთ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებად მიიჩნევა. რაც შეეხება ავტობიოგრაფიულობას, მემუარები, მათი შემქნელის განზრახვიდან გამომდინარე, მეტ-ნაკლებად შეიძლება იყოს ავტობიოგრაფიული.

მემორიალურ, ანუ ხსოვნაზე, მეხსიერებაზე მიმართულ, ქანრებს შორის მემუარების გვერდით სახელდებიან დღიურები, ჩანაწერები, ქრონიკის ტიპის შენიშვნები. დღიური ერთ დღეზე მიბმული მემუარებია, ერთი დღის ამბავი და ერთი დღის ემოცია, რომლებიც

შეიძლება მომავალ თხრობაში გადაფასებულიც კი იქნას ავტორის მიერ. ანუ დღიურში უარყოფის ფილტრი უფრო აქტიურად მუშაობს, ვიდრე მემუარებში. მემუარებში ასახული ამბავი ან გასჯა არ არის ერთი დღის შედეგი, ისინი თანდათანობით ილექება ავტორის ცნობიერებაში - მომხდარიდან - დაწერამდე, ვიდრე ეს მომხდარი ისეთ მოგონებად არ იქცევა, რომლის შესახებაც სხვებსაც გინდა მოუთხრო. მემუარები ამ შემთხვევაში დასკვნის ფუნქციას ასრულებს.

დღიურები და მემუარები სტრუქტურულადაც და სტილურადაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. მემუარების სტრუქტურა სიუჟეტურია, კომპოზიციური, ხოლო დღიურისა - ესეისტური.

დღიურის ჩანაწერი არ ამოირჩევა განსაკუთრებული ხდომილების ან განსაკუთრებული ემოციის გამო, იგი შეიძლება მიმდინარე დღის ასახვა იყოს. დღიურში არ არის საჭირო რაიმეს ამორჩევა მეხსიერებიდან, რაც, შესაძლოა, თავის დროზე შეუმჩნეველი და უმნიშვნელო ყოფილიყო, ხოლო შემდეგ, მოვლენების განვითარების კვალდაკვალ შეეძინა განსაკუთრებული ემოციური ან ფაქტოლოგიური დატვირთვა. ეს უკვე მემუარების ნიშან-თვისებაა.

დღიური ფრაგმენტია, დროის წილადია, მემუარები კი - ერთიანი და მთლიანი.

ავტორისეული თხრობა მემუარებში არაერთგვაროვანია, მრავალდონიანი - მასში მკაფიოდ ჩანს სამი პლასტი: საკუთრივ თხრობა, ბელეტრიზაცია და ინტერტექსტი. საკუთრივ თხრობა ნარატივია, რომლის ნიშან-თვისებების ზემოთ უკვე აღვწერეთ, „ბელეტრიზაციას“ უწოდებენ ისეთი ნიშან-თვისების გამოვლენას, როცა ავტორი ხდომილებას და მთლიანად დოკუმენტურ ამბავს მხატვრული ხერხებით გადმოსცემს. რაც შეეხება ინტერტექსტუალურობას, იგი თავს იჩენს ან ციტატების მოხმობაში, ან სხვა ადამიანების ფრაზების ჩართვაში, რომლებიც მემუარების განუყოფელი სტრუქტურული და ფუნქციური ნაწილია, სრულუფლებიანი ნაწილი, რომელთა გარეშეც ტექსტი მთლიანობას დაკარგავდა. ავტორისეული სტილები სხვადასხვაგვარად ხასიათდება. იგივე ლიდია გინზბურგი, „შუალედური ჟანრების“ საუცხოო ნიმუშის „ბლოკადის კაცის ჩანაწერების“ ავტორი, ამგვარ კლასიფიკაციას გვთავაზობს: ასოციაციურ-მეტაფორული,

რომელიც რეპორტაჟის სტილს წააგავს, სადღიურო ჩანაწერების ერთობლიობით შექმნილი, ქრონიკული და ბელეტრიზებული. ბელეტრიზებული მემუარები პიესური დრამატურგისა, თითქმის მთლიანად რეალურ ან შინაგან დიალოგზე აგებული, როგორც კვაზი-მხატვრული ნაწარმოები.

1.3. როლან ბარტი დღიურის შესახებ, ანუ როლან ბარტი როლან ბარტის შესახებ

ამ ქვეთავში გთავაზობთ როლან ბარტის ვრცელ ციტატას დღიურის შესახებ - არა ყველანაირი დღიურისა, არამედ იმ დღიურის, რომელიც გამოსაქვეყნებლად შეიძლება იყოს განკუთვნილი; დღიურისა, რომელიც საჯარო უნდა გახდეს. რით არის ეს ციტატა მნიშვნელოვანი?

- (1) მნიშვნელოვანია ბარტისეული განსჯით იმის შესახებ, თუ აუტოკომუნიკაციის რამდენ ფაზს გადის ავტორი დღიურის წერისას და კითხვისას: წერისას - სიამოვნება აღსაწერი მასალის მოპოვების სიადვილისა თუ სიმარტივის გამო; გადაკითხვისას - იმედგაცრუება იმ „გულწრფელობის“ გამო, რომელიც თავადვე ავტორს ეჩვენება „პოზად“; და მეორე გადაკითხვისას, როცა ავტორი საკმაოდ დროით დაშორდება თავის ტექსტს - აქ ბარტი ისევ სიტყვა „სიამოვნებას“ ახსენებს, ოღონდ სიამოვნებას, რომელსაც შეუძლია, კიდევ ერთხელ განაცდევინოს ავტორს ის, რაც არასდროს განმეორდება;
- (2) მნიშვნელოვანია დღიურის წერის მოტივების კლასიფიკაციით, რომელშიც ბარტი გამოჰყოფს ოთხს: (1) პოეტურს; (2) ისტორიულს; (3) უტოპიურს და (4) სასიყვარულოს. თითოეულ ამ მოტივს ბარტი ინტერპრეტირებს, რადგან თვითონვე გრძნობს, რომ მხოლოდ დასახელებებს არასწორი ინტერპრეტაციისკენ შეუძლია, წაიყვანოს მითხველის წარმოსახვა;
- (3) მნიშვნელოვანია სინტექტიკური რეფლექსიითაც - როლან ბარტი დღიურისთვის დამახასიათებლად ე.წ. ნომინალურ, უზმნო წინადადებებს ასახელებს;
- (4) მნიშვნელოვანია საკუთრივ დღიურის წერის ფსიქოლოგიური დატვირთვის გამოც - ბარტი ასახელებს დღიური მწერალ პროზაიკოსთა შორის კაფკას, რომელიც დღიურს ფაქტობრივად ფსიქოთრაპიისთვის იყენებდა.

„არასდროს მიწერია დღიური - უფრო სწორად, არასდროს ვიცოდი, უნდა მეწერა თუ არა იგი. ხანდახან ვიწყებ და მალევე ვანებებ თავს - თუმცა მოგვიანებით თავიდან ვიწყებ. დროდადრო მინდება მისი წერა - სიმსუბუქით, არცთუ სერიოზულად, თანმიმდევრული მრწამსის გარეშე. საბოლოოდ, ამ „დაავადებას“ დიაგნოზიც შეიძლება დავუსვათ: გადაუწყვეტელი, მუდმივად თანამდევი შეეჭვება იმის ღირებულებაში, რასაც დღიურში ვწერთ.

ეს ვერაგი ეჭვი - იგი შედარებით გვიან მოდის. პირველ მომენტში, როცა ჩემს ჩანაწერებს ვაკეთებ (ყოველდღიურად), ერთგვარ სიამოვნებასა და კმაყოფილებას განვიცდი: ეს ხომ ასე ადვილია, ასე მარტივი. არ არის საჭირო, ტანჯვით გამოიგონო სათქმელი - მასალა მუდმივად ხელთ გაქვს; ეს ზედაპირზე ამოსულ მადნის საბადოს ჰგავს - მხოლოდ უნდა დაიხარო; ამ მადანს გადამუშავება არ სჭირდება - იგი გაუსუფთავებელიც კი ძალიან ფასობს. მეორე ეტაპზე, რომელიც მალე მოსდევს პირველს (მაგალითად, როცა წინა დღით დაწერილს ვკითხულობ), შთაბეჭდილება ფუჭდება: იგი არამდგრადია, როგორც, მაგალითად, წინა დღის საჭმელი, რომელიც მეორე დღეს მჟავდება, ლპება, მადას არ აღძრავს, - მე ვამჩნევ საკუთარი „გულწრფელობის“ მთელ ხელოვნურობას, საკუთარი „იმპროვიზაციის“ მხატვრულ სამუალოობას; უფრო უარესსაც კი - ზიზღითა და გაღიზიანებით აღმოვაჩენ ხოლმე ამ ყველაფერში „პოზას“, რომელიც სულაც არ მსურდა; სადღიურო სიტუაციაში - სწორედ იმიტომ, რომ მასში „მუშაობა“ (საკუთარი თავის შრომით გარდასახვა) არ გჭირდება - „მე“ პოზიორი ხდება; აქ საქმე სრულიად არ ეხება განზრახვას, არამედ შედეგს, და სწორედ ამაშია ლიტერატურის მთელი სირთულე. გადაკითხვისას ძალიან მალე მზეზრდება უზმნო წინადადებები (უძილო ღამე, ზედიზედ მესამე და ა.შ.) ან ზედაპირულად უსუბიექტო (ს.-ს.-ის მოედანზე ორი გოგონა ვნახე) — და ამაოდ ვიწყებ წესიერი სრული ფორმის აღდგენას („მე ვნახე, შევხვდი...“, „უძილო ღამე მქონდა“), მაგრამ ყურში, როგორც აკვიატებული მოტივი ჯიუტად რჩება ყველანაირი დღიურის საბაზო კონსტრუქცია - უზმნობა, ზმნის რედუქცია, დაკნინება ან უგულებელყოფა. მესამე ეტაპზე, როცა დღიურს რამდენიმე თვის ან წლის შემდეგ ვკითხულობ, ისევ ვეჭვობ, ვყოყმანობ, მაგრამ სიამოვნებას და კმაყოფილებასაც

ვგრძნობ, რადგან მასში აღწერილ ამბებს ვიხსენებ, უფრო მეტიც - ვგრძნობ ამ ამბებისგან მონაბერ შეგრძნებებს (შუქის, ატმოსფეროსი, იმდროინდელი საკუთარი თავისას)... აქ უკვე ლიტერატურა აღარ მალეღვებს (თუმცა შეიძლება, ფორმულირებებსა და ფრაზებს ვაქცევდე ყურადღებას) - არის მხოლოდ ნარცისისტული (მსუბუქად ნარცისისტული - გაზვიადებად არ ღირს) მიჯაჭვულობა იმასთან, რაც თავს გადამხდა, რაც შემემთხვა (და ამ დროს მოგონება მის შესახებ გაორებულია - გახსენება ხომ იმას ნიშნავს, რომ აღადგინო, კონსტატირება გააკეთო და შემდეგ კვლავ დაკარგო ის, რასაც ვერასდროს ველარ დაიბრუნებ). მაგრამ მაინც - განა ეს საბოლოო კეთილმსურველობა, რომელსაც უარყოფის ფაზის შემდეგ მიაღწიე, ამართლებს დღიურის (სისტემატურად) წერას? განა ღირს, რომ ამით დაკავდე?

... ყველაფერი ზემოთქმული არ არის ნარკვევი დღიურის როგორც ჟანრის თეორიის შესახებ (ამაზე მთელი წიგნებია დაწერილი), არამედ უბრალოდ ჩემი პირადი განსჯანია პრაქტიკული გადაწყვეტილების მიღების მცდელობისას: ვწერო თუ არა დღიური გამოქვეყნებისთვის? შემიძლია თუ არა ჩემი დღიური „ნაწარმოებად“ ვაქციო? შესაბამისად, აქ დღიურის მხოლოდ იმ ფუნქციებზე ვილაპარაკებ, რომლებიც აზრად მომივა. მაგალითად, კაფკა იმიტომ წერდა დღიურს, რომ „შფოთი განერიდებინა საკუთარი თავისგან“, ან, თუკი სხვაგვარი ფორმულირებით გსურთ - „ხსნა ეპოვა“. ჩემთვის ასეთი მოტივი არაბუნებრივი იქნებოდა - ყოველ შემთხვევაში, არა მუდმივი. ასევე [...] ის ტრადიციული მიზნები, რომლებსაც დღიურს მიაწერენ; ჩემი აზრით, ისინი უკვე აღარ არის არსებითი. გავრცელებული იყო მოსაზრება, რომ ისინი [მიზნები] უკავშირდებოდნენ „გულწრფელობის“ დადებით რეპუტაციას და მის კეთილსაიმედო მოქმედებას (საკუთარი თავის „ამოთქმა“, გაშუქება, შეფასება); მაგრამ ფსიქოანალიზის, თვითმოტყუების სარტრისეული კრიტიკისა და იდეოლოგიების მარქსისტული კრიტიკის შემდეგ ყველანაირი აღსარება ამაო გახდა - ეს მხოლოდ წარმოსახვითობის მეორე საფეხურია. ამიტომ დღიურის როგორც ნაწარმოების გამართლება მხოლოდ ლიტერატურული შეიძლება იყოს, პირდაპირი და ნოსტალგიური მნიშვნელობითაც კი. მე აქ ოთხ მოტივს ვხედავ. პირველი მათგანი - ისეთი ტექსტის შექმნაა, რომლებიც შეფერილია

ინდივიდუალური წერით, განსაზღვრული ტიპის „სტილით“ (როგორც იტყოდნენ უწინ), ავტორისეული იდიოლექტით (როგორც უახლეს დროში იტყვიან); ვუწოდოთ ამ მოტივს პოეტური. მეორე - ყოველდღე ტექსტში მტვრისებრ უნდა გაფანტო შენი ეპოქის კვალი, დიადი მცირეს, მნიშვნელოვანი შეტყობინებები - ზნე-ჩვეულებების წვრილმანებს შეურიო; მე ხომ ასე ცოცხალ სიამოვნებას მანიჭებს ტოლსტოის დღიურში იმის წაკითხვა, როგორ ცხოვრებდა მე-19 საუკუნის რუსი მემამულე! დავარქვათ ამ მოტივს ისტორიული. მესამე - აქციო ავტორი სურვილის, ვნების ობიექტად - თუ ესა თუ ის მწერალი ჩემთვის საინტერესოა, მე მომინდება უფრო ახლოს გავიგო მისი ყოველდღიური ყოფის ნებისმიერი წვრილმანი, მისი გემოვნება, განწყობა, ეჭვები; შესაძლებელია, მისი პიროვნება მის შემოქმედებას ვარჩიო, დავივიწყო მისი წიგნები და ხარბად დავეწაფო მის დღიურს. იქნებ მე თვითონაც შევძლო, იგივე სიამოვნება მივგვარო სხვებს - სიამოვნება, რომლებიც სხვებისგან მივიღე, თვითონ მოვხიბლო ჩემი მკითხველი და მწერლური პირადით შევუცვალო ან პირიქით; უფრო სერიოზულად რომ ვთქვათ, ვამტკიცო, რომ „მე საკუთარ ნაწერზე უკეთესი ვარ“ (წიგნებში ნაწერზე): ამ შემთხვევაში სადღიურე წერა განსაზღვრულ დამატებით ძალად იქცევა (როგორც ნიცშე იტყოდა: Plus von Macht), რომელიც მოწოდებულია, შეავსოს (დააკომპენსიროს) წერის სუსტი მხარეები ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით; დავარქვათ ამ მოტივს - უტოპიური, რადგანაც წარმოსახვას ბოლო არ აქვს. მეოთხე მოტივი - ეს არის სწრაფვა, აქციო დღიური ფრაზების სამჭედლოდ, ლამაზი კი არა, ზუსტი ფრაზების... ვუწოდოთ ამ მოტივს სასიყვარულო (კერპთაყვანისმცემლურიც კი - ფრაზისადმი თაყვანისცემის“ .

ამავე ესეიში როლან ბარტი ამბობს, რომ სრულიად შესაძლებელი იქნება, რომ დღიურის წერის დროს იქიდან, რაც უწინ ლიტერატურისთვის უვარგისად გვეჩვენებოდა, აღმოცენდეს ფორმა, რომელიც თავის თავში მოიცავს ინდივიდუალურ კვალს, ცთუნებას, ენის ფეტიშიზმს.

1.4. დღიურის ავტორის შესახებ

ცნობები (ბიოგრაფიული თუ შემოქმედებითი) თეიმურაზ მამალაძის (სტეპანოვის) შესახებ ონლაინ საძიებო სისტემებში რამდენიმე მიმართულების საკვანძო სიტყვების

მიხედვით იძებნება. თქვენ შეგხვდებით ძალიან მწირი ვიკიპედიური ბიოგრაფია გვარ-სახელის მითითების შედეგად, ხოლო თუ მის გვარს კიდევ ერთ სიტყვას „შევარდნაძეს“ დაუმატებთ, საძიებო სისტემა შემოგთავაზებთ როგორც თავად მამალაძე-სტეპანოვის მემუარებს შევარდნაძის საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა მინისტრობის პერიოდის შესახებ „და მსოფლიო ჩვენს თვალწინ იცვლებოდა“¹, ასევე პოლიტიკისა და საერთაშორისო ურთიერთობების მკვლევრების სტატიებს ან საერთაშორისო ჟურნალისტების რეპორტაჟებსა და ნარკვევებს შევარდნაძის გუნდის შესახებ.

ვიკიპედია (რუსულენოვანი):

„თეიმურაზ გიორგის ძე მამალაძე (სტეპანოვი) (1934, თბილისი - 1999, მოსკოვი) - საბჭოთა ჟურნალისტი, ედუარდ შევარდნაძის თანაშემწე. [...] დაიბადა თბილისში. 1958 წელს დაამთავრა მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის იურიდიული ფაკულტეტი. მუშაობდა ჟურნალისტად საქართველოში. 1978 წლიდან იყო საინფორმაციო სააგენტო „საქინფორმის“ დირექტორი. სწორედ ამ დროს გაიცნო მან ედუარდ შევარდნაძე, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი. [...] საკდესისა და „კომსომოლსკაია პრავდას“ სპეციალური კორესპონდენტის მანდატით აშუქებდა 1982 წლის მსოფლიო ჩემპიონატს ფეხბურთში. [...] 1985 წელს, როცა შევარდნაძე საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა მინისტრი გახდა, მან მამალაძე თავის თანაშემწედ მიიწვია. თანაშემწის სტატუსით მამალაძე მონაწილეობდა უმაღლესი დონის დიპლომატიურ მოლაპარაკებებში პერესტროიკის პერიოდში. [...] 1992-1994 წლებში, როცა შევარდნაძე დამოუკიდებელი საქართველოს ხელისუფლებას ჩაუდგა სათავეში, მამალაძე აგრძელებდა მუშაობას მის თანაშემწედ. 1994 წელს დაუბრუნდა ჟურნალისტურ და სამწერლო საქმიანობას, - მან ეს საქმე მოსკოვში გააგრძელა, სადაც რამდენიმე გამოცემასთან თანამშრომლობდა. [...] გარდაიცვალა 1999 წელს, მოსკოვში. ანდერძის მიხედვით, დაკრძალულია თბილისში“ - იხ.

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B4>

[%D0%B7%D0%B5, %D0%A2%D0%B5%D0%B9%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.](#)

თეიმურაზ მამალაძეს იხსენებს საერთაშორისო ურთიერთობების სპეციალისტი ოლგა პავლენკო სტატიაში „PERELOM: A.A. GROMYKO В ПЕРВЫЙ ГОД ПЕРЕСТРОЙКИ“ (ჟურნალი „Современная Европа“, 2019, №5, გვ. 143–153): „საგარეო საქმეთა მინისტრად დანიშვნის შემდეგ ე. შევარდნაძემ თავისი თანაშემწის თანაამდებობაზე საქართველოდან ჟურნალისტი მოიწვია - თეიმურაზ სტეპანოვ-მამალაძე. „თემოსა“ (ასე მოიხსენიებდნენ მეგობრები სტეპანოვ-მამალაძეს) და „შევის“ (ე. შევარდნაძე) ერთმანეთთან აახლოებდათ საერთო სამშობლოს, საქართველოს, მიმართ გამმაფრებული მიკუთვნებულობის გრძნობა და ძალიან მკაფიო განცდა საბჭოთა სისტემის „ძირგამომპლობისა“. 1985 წლის 3 სექტემბერს თეიმურაზმა ფეხი დადგა, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, პლანეტაზე სახლად „საგარეო საქმეთა სამინისტრო“, სადაც თავდაპირველად ყველა უცხოპლანეტელად ერქვენებოდა, - იმ უცხოპლანეტელებად, რომლებიც ინფორმაციის ნაკადებს აფრქვევდნენ - „გონებისთვის ცხარე, შეკმაზულ, ხანდახან ცუდი სუნის მქონე საკვებს. გონება მერეოდა“ (სტეპანოვ-მამალაძე, 2013: 10).

80-იანი წლების ბოლოს-90-იანების დასაწყისში პროგრამამ „ვზგლიადი“ (ვლად ლისტევის ხელმძღვანელობით) მოამზადა დოკუმენტური ფილმი „გუნდი“ შვარდნაძის ვიზიტების შესახებ აფრიკაში. გადაცემის სიუჟეტი კომპოზიციურად სწორედ იმ ადამიანების წარმოჩენაზე იყო ორიენტირებული, რომლებიც არასდროს ჩანდნენ პოლიტიკურ ავანსცენაზე, მაგრამ მათი წვლილი განუზომლად დიდი იყო შვარდნაძის თითოეულ გადაწყვეტილებაში თუ ყოველდღიურ საქმიანობა-ცხოვრებაში. ამ ფილმში თეიმურაზ მამალაძეც იყო ნაჩვენები ე.წ. „მსხვილი პლანით“ –

<https://www.net-film.ru/film-73628/>. მამალაძის ჩანაწერები და მოგონებები შვარდნაძესთან მუშაობის პერიოდის შესახებ თარგმნილია ინგლისურად და იგი ჯორჯ ვაშინგტონის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკისა და ეროვნული უსაფრთხოების ელექტრონულ არქივებშია დაცული – <https://nsarchive.gwu.edu/document/16121-document-10-01-teimuraz-stepanov-mamaladze-notes>. როგორც რეფერენციების ჩამონათვალშია მითითებული, ეს

ჩანაწერი ეკუთვნის ჰუვერის ინსტიტუტის არქივს და მას სტეპანოვ-მამალაძის კოლექცია
ჰქვია; მამალაძის სტენოგრაფიული ჩანაწერები და კომენტარები ინგლისურად სვეტლანა
სავრანსკაიამ თარგმნა [Source: Hoover Institution Archives, Stepanov-Mamaladze Collection.
Translated by Svetlana Savranskaya].

2. კვლევის დიზაინი და მეთოდოლოგია

კვლევის მსოფლმხედველობა კონსტრუქტივისტულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ კვლევის მიმართულება ნიშანდობლივებიდან განზოგადებამდე მიდის (აღმავალია); ასევე ნიშნავს იმასაც, რომ მკვლევრის მიზანი არის ტექსტში კოდირებული მნიშვნელობების დეკოდირება - ასოციაციური ჯაჭვების მეშვობით, კონტექსტის, ქვეტექსტისა და ტექსტის სინთეზით და მათი ახალ მნიშვნელობამდე მიყვანა.

კვლევითი სტრატეგია (სტრატეგიის მაკვენზისეული და არა კოენისეული მნიშვნელობით) - ქეის-სტადია, ანუ ერთი კონკრეტული ნიმუშის ანალიზი, - მისთვის ყველაზე უფრო მეტად რელევანტური მეთოდოლოგიის გამოყენებით. ვინაიდან კვლევა თავისი ბუნებით თვისებრივია და საკვლევი ობიექტი არის ერთი ავტორის მიერ კონკრეტულ ჟანრში შექმნილი ტექსტი, ყველაზე რელევანტურ მეთოდად თვისებრივი კონტენტანალიზის ნაირსახეობა - ჩარჩო ანალიზი მივიჩნიეთ.

ანალიზის ერთეული არის სიტყვა ან სიტყვათშეთანხმება, ან წინადადება, ან წინადადების ჯგუფი, რომელიც ასახავს და გადმოსცემს ავტორისეული „მე“-ის ბმას კონტექსტთან, სუბიექტურ გამოცდილებას რეალურად დაკვირვებად ხდომილებაში. რაც შეეხება შინაარსობრივ კატეგორიებს, რომლებიც ამ შემთხვევაში „ჩარჩოს“ ეკვივალენტად განიხილება, ისინი წარმოადგენენ ლიტერატურის მიმოხილვაში მითითებულ კლასიფიკატორებს, რომლებიც სხვადასხვა ავტორის მიერ ამ ჟანრისთვის დამახასიათებლად არის წარმოჩენილი.

საკუთრივ ტექსტის გაცნობამ, მისმა დეტალურმა შესწავლამ, ფუნქციური და სტრუქტურული ერთეულების გამოკვეთამ მიგვიყვანა ვარაუდამდე, რომ ტექსტი ე.წ. „კიბერნეტიკული მეთოდით“ იქნებოდა სტრუქტურირებული.

რა არის კიბერნეტიკული მეთოდი? ფრანგი სოციოლოგი აბრაამ მოლი თავის წიგნს „კულტურის სოციოდინამიკა“ მიიჩნევს კიბერნეტიკული მეთოდით დაწერილად, ეპიგრაფიც კი მოჰყავს მის დასტურად - პაბლო პიკასოს გამონათქვამი: „ჯერ ვპოულობ,

შემდეგ კი ვებ“ [1973:29]. თითქოს პარადიგმული შეუთავსებლობაა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებსა და კიბერნეტიკულ მიდგომას შორის, მაგრამ აუცილებელია დათქმა იმისა, რომ აქ „კიბერნეტიკა“ არ გულისხმობს არც სასწავლო და არც მეცნიერულ პარადიგმას, არამედ გულისხმობს „ანალოგიების მეთოდის“ გამოყენებას ჰუმანიტარულ ან სოციალურ მეცნიერებებში, გულისხმობს აზროვნების წესს, აზროვნების ლოგიკას, ზუსტად ისევე - როგორც ლიდია გინზბურგის ენას უწოდებენ „კიბერნეტიკულს“ იმავე მიზეზით.

რა განსაკუთრებული მახასიათებლები აქვს კიბერნეტიკულ მეთოდს? კიბერნეტიკოსი, რომელსაც მოლი მოიხსენიებს როგორც მოდელის შემქმნელს, იწყებს იმით, რომ პოულობს რაღაც განსაზღვრულ ხატს, ნიშანს და შემდეგ იწყებს კვლევას, რამდენად შეიძლება ამ მოდელის ვალიდურობის დასაბუთება, რა მხრივ შეიძლება იგი რეალობის ანარეკლად იქნას მიჩნეული - იმ რეალობისა, იგივე ცნობიერება აღიქვამს, რომელმაც ეს ანალოგი შექმნა. ამ მიზნით მკვლევარი აყალიბებს ანალოგიდან გამომდინარე დასკვნებს და ამოწმებს, შეესაბამებიან თუ არა ისინი ნაწილობრივ მაინც რეალურ ფაქტებს თუ მისი ანალოგი მხოლოდ პოეტური მეტაფორაა და არა ფუნდამენტური ანალოგია.

აბრამ მოლს თავისი კიბერნეტიკული მოდელის აღწერისას მიუთითებს, რომ როდესაც მკვლევარი დარწმუნდება, რომ მის მიერ შექმნილი მოდელი ანალოგად ვარგისია, იგი იწყებს იმ მოვლენებისა და ფაქტების გახსენებას, რომლებიც მან მხედველობაში არ მიიღო. იხსენებს იმიტომ, რომ დარწმუნდეს, გააჩნიათ თუ არა მათ ის „წონა“, რომელიც აიძულებდა მკვლევარს, თვის მოდელში შესწორებები შეეტანა და ანალოგი გაესრულფასოვნებინა.

ამ ვარაუდამდე ტექსტისა და კონტექსტის პროპორციამ, წარსულისა და აწმყოს შეპირისპირებამ, ნანახის იდეალთან შედარების ხშირმა მცდელობამ მიგვიყვანა. ავტორისეული იდეალი კარგად ჩანს ტექსტში - იდეალი ის ფეხბურთია, რომლის გამოც მას სპორტის ეს სახეობა უყვარს. იდეალი შეგვიძლია ანალოგის ეკვივალენტად წარმოვსახოთ.

საკვლევი ლოგიკის მიხედვით, ყველა ამ ელემენტის ერთ ეკრანზე დატანა სწორედ კონტენტანალიზის მეთოდით არის შესაძლებელი. კონტენტანალიზი მოახდენს ამ

ელემენტების განთავებას განსაზღვრული წესითა და რიგით, და მოაქცევს მათ ერთ კანონზომიერ სისტემაში.

ანალიზის პირველ ეტაპზე მოხდა დღიურის თავებისა და ქვეთავების სისტემატიზება, რათა კომპრესიული შინაარსის დონეზე გამოკვეთილიყო აშკარა, მეტ-ნაკლებად მუდმივი და ერთგვაროვანი დისკურსული ელემენტების გამოყოფა. კერძოდ, მყარი სინტაქტიკური და პრაგმატიკული სტრუქტურები.

ანალიზის მეორე ეტაპზე უკვე საკუთრივ დღიურის შინაარსი დავეყეთ შემდეგი ჩარჩოების მიხედვით [ჩარჩოები ბიპოლარული პარადიგმის პრინციპით არის კლასიფიცირებული]:

- (1) ის, რაც ხდება დეიქტიკურ ცენტრში, მსოფლიო ჩემპიონატის ადგილზე, - ის, რამაც ავტორი ამ ადგილამდე მიიყვანა (მოტივაცია თუ ვნება).
- (2) მოქმედების ცენტრი - მოგონებების ცენტრები; აწმყო - წარსული.
- (3) ადამიანები როგორც სადღიურე ნარატივის პერსონაჟები (სახეები აწმყოდან და წარსულიდან) - ჩემპიონატის პერსონაჟები და ჩემპიონატის მიღმა და მოცემული ადგილის მიღმა პერსონაჟები.

3. განხილვა

3. 1. სათაური, ქვესათაური, ანოტაცია და სხვა ტიპის ჰედლაინები - სტრუქტურა როგორც ნაერთი შინაარსი

წიგნის საცნობარო ინფორმაცია, რომელიც საბიბლიოთეკო კატალოგებში შევა, ასე გამოიყურება: „თეიმურაზ მამალაძე. ტანგო ესპანეთი. მე-12 მსოფლიო ჩემპიონატი ფეხბურთში ციფრებსა და ფაქტებში, სადღიურო ჩანაწერებში, ფოტოგრაფიებში. საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა - 1983. მხატვრული გაფორმება - ვახტანგ რურუასი“.

წიგნისთვის დაწერილ ანოტაციაში, რომელიც გამომცემლისთვის განკუთვნილ ადგილზე არის დაბეჭდილი, ვკითხულობთ: „ტანგო ესპანეთი - ეს არის მონათხრობი ფეხბურთში მე-12 მსოფლიო ჩემპიონატის შესახებ. საკდესისა და „კომსომოლსკაია პრავდას“ სპეციალური კორესპონდენტის, ჟურნალისტ თეიმურაზ მამალაძის სადღიურო ჩანაწერები, შენიშვნები, წიგნში გამოქვეყნებული ფოტოგრაფიები, სხვადასხვა საცნობარო მასალა, მუნდიალ-82-ის საფეხბურთო სტატისტიკა ჩემპიონატის ატმოსფეროსა და სურათს გადმოგვცემენ“. ჟანრული თვალსაზრისით, ეს არის ტიპური ანოტაცია, რომლის მიზანიც არის წიგნის წარდგენა და კომპრესიული, დაწნეხილი შინაარსი, იმავდროულად - ეს არის წიგნში გამოყენებული მასალების კლასიფიკაცია ან ჩამონათვალი.

„ტანგო ესპანეთი“ 1982 წლის ივნისიდან ოქტომბრამდე იწერებოდა.

თუმცა წიგნს კიდევ ერთი წინასიტყვაობა აქვს, რომელიც სათაურის არჩევანს ხსნის. ხსნის კონოტაციური მნიშვნელობების მთელი თანრიგებით: მეტაფორით, მეტონომიით, სიმბოლოებით.

„მსოფლიოს მე-12 ჩემპიონატზე გატანილი 146-ვე გოლი ბურთით „ტანგო ესპანეთი 2200“ იქნა გატანილი, რომელიც ფიფამ ტურნირის ოფიციალურ ბურთად აარჩია და დაამტკიცა... როგორც გვამცნობდა „ადიდასის“ მიერ დამზადებული რეკლამა, უმაღლესი ხარისხის ტყავისგან ხელით შეკერილი და კომპიუტერით ყველა პარამეტრისა და ღირსების მიხედვით შემოწმებული, „ტანგო ესპანეთი 2200“ კარგად ასრულებდა მასზე

დაკისრებულ მისიას. [...] ტანგო - ნელი ცეკვაა. ბურთი „ტანგო“ კი ესპანეთში ისეთ ცეკვებში ტრიალებდა, რომელთა სიჩქარეც ბევრად აღემატებოდა ტანგოს ორთვლიან ტრადიციულ რიტმს. მისი მოძრაობა, დინამიკა, რიტმი დამოკიდებული იყო მონაწილე გუნდების თამაშის ხასიათზე, და რაც უფრო თვითმყოფადი, მოულოდნელი და მიმზიდველი იყო თამაში, მით უფრო ლამაზი და ორიგინალური იყო „ტანგო ესპანეთის“ გზა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩემპიონტის საუკეთესო გუნდების წყალობით, ბურთს „ტანგო“ იმპროვიზაციის ისეთი ნიჭი ებოძა, რომელმაც მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ტრადიციული წარმოდგენები ფეხბურთზე. მთელი შემდეგი მონათხრობი ბურთის ირგვლივ იტრიალებს. ამის გათვლისწინებით, ასევე - „ტანგო ესპანეთის“ დამსახურების წინაშე პატივისცემის გამო, ავტორმა თავის სადღიურე ჩანაწერებს მისი სახელი დაარქვა“.

წიგნს კიდევ ერთი ტიპის ჰედლაინი აქვს - ციტატები შმუცტიტულზე. ერთი ციტატა ჩემპიონთა მწვრთნელს ენცო ბეარზოტს ეკუთვნის, მეორე კი - საბჭოთა კავშირის ნაკრებში მოთამაშე ქართველ ფეხბურთელს, ალექსანდრე ჩივაძეს. ციტატები ჟურნალისტური ტექსტის პრინციპით არის გაფორმებული.

„ჩვენს ათასობით კრიტიკულ სიტყვასა და შენიშვნაში გავიარეთ, რადგან ჩვენი სიმართლისა და იდეების გვჯეროდა, და გამარჯვებას მივალწიეთ“. ენცო ბეარზოტი, სიტყვა, წარმოთქმული პრეს-კონფერენციაზე 1982 წლის 11 ივლისს.

„პლანეტას ღირსეული ჩემპიონები ჰყავს. შეიძლება, ისინი ისე ლამაზად არ თამაშობდნენ, როგორც ბრაზილიელები, მაგრამ ისინი თამაშობდნენ ისეთი თავგანწირვით, როგორც არავინ. მათ ყველაზე ძლიერი გუნდები დაამარცხეს და ამით დაამტკიცეს, რომ ისინი სხვებზე ძლიერები არიან“. ალექსანდრე ჩივაძე, პასუხი საქართველოს ტელევიზიის შეკითხვაზე.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ზოგადად, დღიური ქრონოლოგიური, ანუ დროითი კონტინუუმის მიხედვით გაკეთებული ჩანაწერებით იქმნება. თეიმურაზ მამალაძის წიგნში, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეულ ჩანაწერს თავისი თარიღი აქვს, თხრობა სხვა დროითი პრინციპით არის აგებული, და თითოეულ ჩანაწერს თავისი სათაური აქვს, რაც

არა იმდენად დღიურისთვის, რამდენადაც პუბლიცისტური ჩანაწერებისთვის არის დამახასიათებელი.

დღიურის თავების სრული ჩამონათვალი:

- 1982 წლის 11 ივლისი. ფინალის შემდეგ. ტრიუმფატორის პრესკონფერენცია. სენიორ ბეარზოტი ბედნიერების შესახებ ლაპარაკობს. ჰემინგუეის ნაკარნახევი. მწერალი ფეხბურთზე. რატომ გაიმარჯვეს იტალიელებმა?
- 13 ივნისი. დაწყებამდე ერთი საათით ადრე. მოგონებები აწმყოს შესახებ. თბილისური კოპაკაბანა. ვოვა კალინინის მითი. რატომ გავემგზავრეთ ესპანეთში. გულშემატკივრის აღსარება.
- 13 ივნისი. დასაწყისი. რვეული „ესპანური რვეული“. ვანდენბერგს პირველი გოლი გააქვს. ეპიგრაფი ჩემპიონატისადმი. ფილოლი არ ეთანხმება. შემოქმედებითი დისკუსია საკუთარ თავთან.
- 14 ივნისი. იმედით ტელევიზორთან. სრულიად საკავშირო უძილობის დასაწყისი. მატჩის კარდიოგრამა. კასტილიო ცეცხლს საკუთარ თავზე იღებს. დამარცხებას იმედი მოაქვს.
- 25 ივნისი. მივფრინავთ ესპანეთში. ფრთოსანი ქალაქი. აერობუსი და გლობუსი. ვფურცლავ „ესპანურ ზაფხულს“. გოლები და (გ)აცდენები (რუსულად სიტყვების თამაშით და ალიტერაციით არის ეს პასაჟი გადმოცემული - Голы и прогулы); ომი და მშვიდობა. განსჯანი ხელობის შესახებ. ჟურნალისტების ჩემპიონატი.
- 25 ივნისი. ჩამოვფრინდით. უკაცრიელი ააეროპორტი „ბარახასი“. მარტოხელა ჩემოდანი. ვგულშემატკივრობთ ესპანელებთან ერთად. სკანდალი ხიხონში. მატადორები და პიროტექნიკოსები. ატლანტი ბურთით მხრებზე.
- 26 ივნისი. „ფოკუსნიკები“ და ჯადოქრები. კარიდად-კატია. გამყინვარების პერიოდის გახსენება. „ნოუ კამპი და სარია“. პირველი შეხვედრა რამბლასთან. აპარტამენტო N 421.
- 27 ივნისი. ყველაფერი თავიდან იწყება. ინფორმაციის ნაკადი. გაცვლა მოუტყუებლად. მსაჯებს განსჯიან. ფეხბურთი დიამანტის მოედანზე.

- 29 ივნისი. პირველი რეპორტაჟი. „მწამს ფეხბურთისა“ - ამბობს მღვდელმსახური. „ცისფერი გუნდის“ ცისფერი მიხაკები. რამბლასის სიახლეები. ჯენტილე „კლავს“ მარადონას. იტალია ამარცხებს არგენტინას.
- 30 ივნისი. სარდანა - ხალხური ცეკვა. ვიზიტი „ბარსელონაში“. რამდენი ღირს მარადონა? გულშემატკივარს ნაკრები ზრდის. ბელგიელებთან მატჩის წინ.
- 1 ივლისი. ოპტიმიზმის ინექცია. რა გვაქვს დოსიემი? გავიხსენოთ წარსული და დავივიწყოთ. რინატ დასევის რთული ცხოვრება. მონტანიეში საავდრო ღრუბლები არ ყოფილა. ანგარიში მახვილი კუთხეების გარეშე. პრეს-კონფერენცია.
- ივლისი. მენოტი შეცდომებს აღიარებს. ცოტა რამ დიდსულოვნების შესახებ. პასარელას მარტოობა. ავტორს სიტყვები არ ჰყოფნის. ოპტიმისტი ტელე სანტანა. კარნავალი - ზუსტად ისეთი, როგორც რიოში. სანტამარიას განდევნა.
- ივლისი. თამაში ბურთის გარეშე. ჩაძირვა/ჩაღრმავება ბარსელონაში. დასაწყისი - ჭიათურა. ორი იბერი. მუზეუმი და ქალაქი. უიკენდი პლაჟზე.
- ივლისი. მატჩის საბჭოთა კავშირი - პოლონეთი შემდეგ.
- ივლისი. იტალიური სასწაული. ფინალი „სარიაზე“. ღირებულებების რთული გადააზრება? ფეხბურთს იდეა სჭირდება. ბრაზილიელებმა წააგეს იმიტომ, რომ... აპლოდისმენტები დამარცხებულს.
- ივლისი. გამგზავრება საბადელში. ევროპა თუ ამერიკა? „კეთილი ვარსკვლავები“ და სასტიკი ვარსკვლავთმრიცხველები. ყველაფერი - გასაყიდად! რეკლამა - ფეხბურთის ძრავი?
- 7-8 ივლისი. სიტყვა მწვრთნელის შესახებ. ნახევარფინალების წინ. ნახევარფინალები. სიუჟეტი პატარა რომანისთვის.
- 10 ივლისი. მშვიდობით, ბარსელონა! მთელი ესპანეთის გავლით. იგავი კანფეტის ათასი ქალაქის შესახებ. გაუმარჯოს დონ ბალონს!
- 12 ივლისი. შინისაკენ. ვიხსენებ ფინალს. ფორცა, იტალია! ენცო ბეარზოტის ვენდეტა. გმადლობთ, მამილო ძოფ! გაკვეთილები ხვალისთვის.
- დასკვნის ნაცვლად. პრესა და ფეხბურთი. ღია თამაშის წყურვილი.

ზემოთ მოყვანილ ჰედლაინებში მკაფიოდ ჩანს სტრუქტურული ერთგვაროვნება და მყარი/მუდმივი ელემენტები ადვილად გამოიყოფა:

- (1) თარიღი (როგორც ეს დამახასიათებელია დღიურისთვის);
- (2) მოგზაურის თვალთ დანახული;
- (3) პროფესიონალი რეპორტიორის თვალთ დანახული;
- (4) როგორ მუშაობს მედია;
- (5) და ერთი დღის სიმბოლო (საგანი/ადამიანი/შთაბეჭდილება).

ანუ: ეს ჩამონათვალი, დღიურების მთელი შინაარსის წაუკითხავადაც კი, ქმნის წარმოდგენას ტექსტური კოდების, მათი განზომილებების დიაპაზონის შესახებ. ცალკეული ლექსემები თვითონ გვითითებენ, რომ ისინი არ და ვერ იქნებოდნენ განკუთვნილნი ყოველდღიური რეპორტაჟებისთვის, რომლებსაც ავტორი გაზეთ „კომსომოლსკაია პრავდასთვის“ ამზადებდა. ეს უფრო მეტად კონტექსტია - ფეხბურთის სოციალური და კულტურული განზომილებანი, ფეხბურთის ფენომენი - როგორც ვნება, როგორც ცხოვრებისეული მოდელი, საფეხბურთო პერსონები, პრესა და ფეხბურთი კულისებიდან, ქართველთა და ესპანელთა ჰიპოთეტური ანთროპოლოგიური ნათესაობა, სუბიექტური შთაბეჭდილებები, რომლებიც ჯერ აუტოკომუნიკაციის რეჟიმშია გატარებული და მხოლოდ შემდეგ გადმოცემული ქალაქში. ცალკეული ლექსემები კი სათაურებში თითქოს მოკლებულია რედუნდანტულ „ჭარბ“ მნიშვნელობას, ისინი ერთგვარი ენიგმური/ჰერმენევტიკული/თავსატეხისმაგვარი კოდებია, რომელთა მნიშვნელობას მხოლოდ სრული ტექსტი გახსნის (კანფეტის ათასი ქალაქი, ჭიათურაში დაწყებული ესპანეთის სიყვარული, ჰემინგუის ნაკარნახევი და სხვ.). მათ შორის არის წმინდა რეფერენციული ნიშნებისგან შემდგარი კოდები, წინარე ცოდნის მატარებელი და გადმომცემი - მაგალითად, „კოპაკაბანა“, არა მხოლოდ ტოპონიმი, არა მხოლოდ ადგილი რიოში, არამედ ის ადგილი, სადაც ფეხი აიდგეს ბრაზილიის ნაკრების ვარსკვლავებმა, ღარიბმა ბიჭებმა, რომლებიც ნებისმიერი მომრგვალებული საგნით თამაშობდნენ კოპაკაბანაზე - ყოველგვარი მწვრთნელის მეთვალყურეობის გარეშე, ყოველგვარი საწვრთნელი მეთოდოლოგიის გარეშე, და მაინც ყველას სჯობდნენ. და როცა ჩნდება

სიტყვათშეთანხმება „თბილისური კოპაკაბანა“, მკითხველი დაახლოებით ხვდება, რომ აქ სწორედ ის ადგილები იქნება გახსენებული ავტორის მიერ, სადაც ქართული ფეხბურთის ვარსკვლავები თუ არავარსკვლავები იბადებოდნენ.

შეჯამებისთვის: თითოეული ჰედლაინი/სათაურების რიგი აგებულია პრინციპზე: (1) რა მოხდა იმ დღეს ესპანეთის საფეხბურთო მოედნებზე; (2) რა მიღმიერი კონტექსტი მოიტანა მეხსიერების საცავიდან მომხდარმა და (3) განსჯა, რეფლექსია იმაზე, რასაც მომხდარისა და მოგონებების სინთეზი აღძრავს.

3.2. აწმყო და წარსული - როგორ „ირთვება“ წარსული აწმყოში, ხოლო მოგონება - ტელევიზორის ეკრანში

როდესაც თეიმურაზ მამალაძე წერს იმის შესახებ, როგორ შეცვალა ტელევიზიის გაჩენამ ტექსტი ბეჭდური მედიისთვის, თუ რა მიმართულებით წაიყვანა მაუწყებლობასთან შეჯიბრებამ საგაზეთო რეპორტაჟი, - შუა განსჯისას დღიურში ჩნდება ბრჭყალებში ჩასმული ციტატა: „როცა წერ გაზეთისთვის, მაშინ, რომელიმე მოვლენის გადმოცემისას, ასე თუ ისე მაინც ახერხებ შენი გრძნობების ჩვენებას; აქ საჭირობოროტოების ელემენტი გეხმარება, რომელიც ანგარიშს ნებისმიერი, დღეს მომხდარი მოვლენის შესახებ, ემოციურობას ანიჭებს“. ციტატის დამთავრების შემდეგ ავტორი წერს: „ეს ერნესტ ჰემინგუეია, მაღლობა მას - სხვათა შორის, ჭეშმარიტება შემახსენა. თამბაქოს ფაბრიკა სევილიაში, კარმენი, სევილიელი დალაქი, არაგონული ხოტა, ფლამენკო, საპატეადა, კორიდა, აღმოხდების მზე, პამპლონა, სენ-ფერმინი, შევხვდებით სასტუმრო მონტოიაში - უდიდესი იყო ცდუნება, ამ რიგში მწერალი ჰემინგუეიც ჩამესვა, სპორტსმენი, მოკრივე, მეთევზე, ფეხბურთელი, ესპანეთის მცოდნე, მაგრამ ვძლიე ცდუნებას. უდიდესი იყო ცდუნება, მეციტირებინა იგი ჩემს ანგარიშებში, რეპორტაჟებში, მაგრამ ასე არ მოვქცეულვარ. საჭირობოროტოებამ არ დამანება. სხვა მწერლებზე რეფერენციები მქონდა, - იმავე საჭიროების გამო“.

ამ ციტატაში - მთელი კარგად ჩნდება განსხვავება სადღიურე ტექსტსა და მედიურ მასალას შორის. ეს ასოციაციები, კულტურული კოდების მთლი წყება, რომელიც ესპანეთს უკავშირდება, ერთბაშად შადრევანივით ფეთქავს, რაღაცით ცნობიერების ნაკადს წააგავს,

რაც საგაზეთო რეპორტაჟისთვის ნამდვილად უადგილო იქნებოდა, სატელევიზიო რეპორტაჟში კი - უბრალოდ წარმოუდგენელი.

მამალაძის დღიურში კიდევ ერთი მწერალი ჩნდება - ასევე კლასიკოსი, ოლონდ ცოცხალი; ესპანურენოვანი, მაგრამ არა ესპანელი. მარიო ვარგას ლიოსა. არა სადმე პატივსაცემი სტუმრებისთვის განკუთვნილ ადგილას, არამედ - პრესის ლოჯაში.

„მარიო ვარგას ლიოსა - სახელი სააკრედიტაციო ბარათზე. და დამუნჯების სპაზმი ყელს მიშემებს. ზის პრესის ლოჯაში მწერალი, რომელსაც დაუსრულებლად კითხულობ, რომელსაც ეთაყვანები, მაგრამ არ შეგიძლია ჰკითხო, თუ რას აკეთებს იგი აქ.

ჩემს ნაცვლად მრავალენოვანმა ოლეგმა ჰკითხა:

- რას აკეთებს აქ პერუელი მწერალი ფეხბურთში მსოფლიო ჩემპიონატზე? ბრაზილიისა და არგენტინის გუნდები უკვე გადიოდნენ მოედანზე, მაგრამ ლიოსამ მაინც გვიპასუხა:
- ლიტერატურის შემდეგ ფეხბურთი ჩემთვის ყველაფერია. მე აქ ვმუშაობ როგორც რეპორტიორი, თუმცა ფეხბურთს ისე ვუყურებ, როგორც მწერალი... ნუთუ არასდროს დაფიქრებულხართ იმაზე, რატომ იზიდავს და ნუსხავს ასე ძლიერ დიდ ხელოვნებს საჯაროდ დემონსტრირებული რისკისა და თავგანწირვის ადამიანების შრომა, რა არის ასეთი მიმზიდველი მხალხმრავალი წარმოდგენების ცეცხლსა და სიკაშკაშეში?“

თუ დღიურის წერის მოტივების ბარტისეულ სისტემას გავიხსენებთ, ამ მონაკვეთში კარგად ჩანს ე.წ. „სასიყვარულო“ მოტივი - ზუსტი სიტყვის მოძებნის ვნება, ზუსტი სიტყვისადმი ტრფიალი და სიყვარული, რასაც ავტორი, თეიმურაზ მამალაძე, „საჭირბოროტებას“ ან „საჭიროებას“ უწოდებს. იგივე მოტივი ჩნდება, როცა ვარგას ლიოსას დანახვისას ჟურნალისტი ყველა საჭირო სიტყვას კარგავს, თუმცა თავის მდგომარეობას ზუსტი სიტყვებით გადმოსცემს: „დამუნჯების სპაზმი“ ყელს მიშემებს.

პოეტური და ისტორიული მოტივები ერთდროულად იჩენს თავს „თბილისური კოპაკაბანას“ გახსენებისას. მიუხედავად იმისა, რომ ბარტი მიიჩნევს, რომ აღსარებამ, როგორც მოტივმა, მეოცე საუკუნეში აქტუალურობა დაკარგა და დღიურის ტექსტიდან განიწოვა, მამალაძის ქვესათაურში ზუსტად ეს სიტყვა ჩნდება „აღსარება“ -

სიტყვათშეთანხმება „გულშემატკივრის აღსარება“ თითქოს დისტანციას ქმნის ავტორსა და გულშემატკივარს შორის, კითხვისას მკითხველისთვის მაინც ცხადია, რომ აქ ავტორი და გულშემატკივარი ერთია, იგივეობრივი სტრუქტურაა, უბრალოდ მამალაძე თავის საგულშემატკივრო გამოცდილებაში ეძებს ისეთ მომენტებს რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში გამოუთქმელად ილექებოდა მასში.

თეიმურაზ მამალაძის დღიური თბილისური ჩანაწერით იწყება - ესპანეთში გამგზავრებამდე, ტელევიზორის წინ გაკეთებული ჩანაწერებით. არა იმ დღის, არამედ, ალბათ, 35- ან 40 წლის წინანდელით. და ეს ჩანაწერი ჩემპიონატის დაწყებამდე ერთი საათით ადრეა გაკეთებული: „13 ივნისი. დაწყებამდე ერთი საათით ადრე. მოგონებები აწმყოს შესხებ. თბილისური კოპაკაბანა. ვოვა კალინინის მითი. რატომ გავემგზავრეთ ესპანეთში. გულშემატკივრის აღსარება“.

...“ტელევიზორი ფანჯრის რაფაზე დგას. ფანჯარა ქედისკენ იყურება. ქედზე ახლომდებარე სოფლების სინათლე კიაფობს, მათ თავზე კი - ვარსკვლავები.

ბავშვობაში ერთი ეზო იყო, რომელსაც ზემო ეზოს ვეძახდით. „ზემო“ რელიეფის ხუშტურის გამო იყო - ქედზე სახლები და ეზოები ვერტიკალურად იყვნენ შემოწყობილნი. ეზო სულ ზევით მდებარეობდა, და ამაში იყო ბედნიერება.

თუ სხვებს თვალუწვდენელი ქვიშის პლაჟები აქვთ, ჩვენ ციცქნა ზემო ეზოები გვქონდა - იმდენად პატარები, რომ იქ ბურთის თამაში ათასობით ფინტით თუ შეიძლებოდა - მთიელი ქალაქელების გიჟმაჟი ცეკვით. ამ ეზოებში კიდიდან კიდემდე თავისუფლად ვერ გაირბენდი - გზას ქვის ბარიერი გილობავდა, ქვემოდან კი - ქვედა უბნების კრამიტი და თუნუქი, ასე რომ - გაუფრთხილდი ბურთს, დაიჭირე იგი და გამოთვალე შენი დარტყმის ძალა მოედნის სიმაღლესთან მიმართებაში, რომელსაც მთელი ქალაქი შესცქერის. მთელი ქალაქი უყურებს, როგორ თამაშობ და ამ ყურადღების ღირსი უნდა გახდე... ჩვენი ზემო ეზოები - ჩვენი კოპაკაბანა - თამაშის იმპროვიზატორების, თავგდაკლული დრიბლიორების აკვანი... [...] ვრთავ ტელევიზორს, და ეკრანზე ბარსელონა ჩნდება. ვრთავ ბარსელონას, არისტიდ მაიოლოს ქუჩას, სტადიონ „ნოუ კამპს“ ჩემს ცხოვრებაში: წარსულშიც და აწმყოშიც. ვრთავ ზემო ეზოს და ბარსელონას - ისინი

სულაც არ ეწინააღმდეგებინ ერთმანეთს, პირიქით, პირდაპირ კავშირში არიან ერთმანეთთან. ვხედავ, ვგრძნობ, ვიცი - ნამდვილად არსებობს პირდაპირი კავშირი „ნოუ კამპის“ სტადიონსა და ჩემი ბავშვობის ზემო ეზოებს შორის“ [გვ.10].

ეს მისი ფეხბურთისადმი ვნების დასაწყისია, ამიტომ ასე ადვილად ერთვება მისი ბავშვობა და თბილისის ზემო ეზოები ეკრანზე მიმავალ ჩემპიონატში, თბილისი - ბარსელონაში. ძველი, ერთხელ განცდილი ბედნიერება - ახალში. ამავე თავში შემოდის მისი ბავშვობის პერსონაჟი, ნაადრევად დაბრძენებული და ყმაწვილურ ასაკში ოჯახის მარჩენლად ქცეული ბიჭი, ვოვა კალინინი, რომელიც ავტორს საიდუმლოს უმხელს - თუ კანფეტის ათას ქაღალდს შეაგროვებს - სანაცვლოდ „კამერაბალოჩკას“, ანუ ბურთს, მიიღებს. ვინაიდან ტექსტის მთავარ სიმბოლურ კოდს, „ბურთს“ ცალკე განვიხილავთ, ვოვა კალინინის მითსაც უფრო დიდ ადგილს სწორედ ბურთისადმი მიძღვნილ ქვეთავში დავუთმობთ.

3.3. როგორ დაიწყო წარმოსახვითი ესპანეთი ნამდვილ ესპანეთამდე

„ჩემი ბარსელონა ჭიათურაში დაიწყო. [...] ნუ გელიმებათ, სერიოზულად ვამბობ. ჩემი ბარსელონა პატარა ქართულ ქალაქში დაიწყო, დედაჩემის ლექსებით, რომლებიც ადგილობრივ გაზეთში „ჭიათურის მაღაროელი“ გამოქვეყნდა. ლექსი ეძღვნებოდა ესპანელ ბავშვებს, რომლებიც ბარსელონაიდან საბჭოთა კავშირში ჩამოიყვანეს - ალბათ, მათი გემი ამავე პორტიდან გამოვიდა, სადაც ახლა კოლუმბის „სანტა მარია“ დგას.... ლექსები დიდი ვერაფერი იყო, მაგრამ ისინი ანაზღადად დამეწივნენ [ამდენი წლის შემდეგ] - როგორც დედაჩემის აუხდენელი ოცნება, როგორც მისი სევდა და შფოთი ბავშვების, თუნდაც სხვისი შვილების, და საკუთარი ოჯახის გამო... ოცდაათიანი წლები იდგა. ფოტო წიგნში „ზღვის თავზე ვარსკვლავებია“ - რესპუბლიკელთა რაზმების მეზობლები ბარსელონის „მონუმენტალის“ არენაზე - მაიძულებდა შეკრული მუჭი თავსზემით ამეწია. რესპუბლიკელების ტრადიციული მისალმება... [116].

... დღიურში ამის შემდეგ ავტორი ხმამაღლა ფიქრობს, მოუყვებს თუ არა ამის შესახებ კარიდადს, თარჯიმან გოგონას, რომელიც იმ დღეს გაბრაზებული ჩანდა - შაბათს მუშაობა და ბარო გოტიკოზე ექსკურსიამდლოლობა დაავალეს... და უცებ კარიდადის ნათქვამი

სიტყვა „იბერები“ ახალი განსჯის საგანი ხდება - ესპანელებისა და ქართველების, იბერების (შესაძლოა, ოდესღაც ერთი, თუმცაა შემდეგ ორად გაყოფილი) ნათესაობის შესახებ.

„მოიცადეთ, კარიდად, ნუ ჩქარობთ, დამაცადეთ კარგად შევათვალთ ეს მედალიონი - წმინდა გიორგის გამოსახულებით, რომელიც დრაკონს ლახვრით გმირავს; წმინდა გიორგის - კატალონიის მფარველისა და კავკასიური იბერიის მფარველის... მოიცადეთ, არაფერს ვამტკიცებ, არ ვამბობ, რომ რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი და აქამდე სხვების თვალისგან დაფარული ვიპოვე... უბრალოდ დამაცადეთ, შევჩერდე და ასწლულებში მიმოვიხედო, რომლებიც თვალთ უჩინარი ხიდით აერთებენ ამ ქვეყანას ჩემს მიწასთან (გვ.117)“.

ბარტისეული მადნის მეტაფორა აქ უფრო რთულ ასოციაციებს აღძრავს. ეს მოგონებები არ არის ზედაპირზე მდებარე რკინის მადანი, რომლის აღებასაც მხოლოდ დახრა სჭირდება. აქ არც დაუმუშავებელი მადნის მეტაფორა მართებული. პოეტური მოტივაციით მართული ავტორი, ზუსტი სიტყვისა და ზუსტი ემოციის ძიებისას ღმად ჩადის - არა მხოლოდ ბიოგრაფიულ ან ისტორიულ ხდომილებებში, არამედ ემოციებში, ასოციაციებში. მეცნიერულ თუ ფსევდომეცნიერულ ჰიპოთეზებში. დღიურის ტექსტის სუბიექტურობა ფაქტობრივად დუწერელ კანონს ქმნის: რაც დღიურში იწერება - ყველაფერი მართალია, აქ დაწერილი კრიტიკას არ ექვემდებარება.

3.4. ქართული ფეხბურთი - თბილისური გუნდის სიყვარული და მოლოდინი, როგორ ნახავდა ზემო ეზოში გაზრდილ ბიჭს „კამპ ნოუზე“

ეს წიგნი სპორტსა და ეროვნულ იდენტობაზეა, სპორტი, რომელიც ქმნის, ამყარებს, ინახავს ეროვნულ იდენტობას. ფეხბურთს ერგო ასეთი მისია - გაეხარებინა ან დაემწუხრებინა ერი, რომელიც ამ თამაშს თავისი ყოფის „განუყოფელ ნაწილად“ აღიქვამდა, როგორც ავტორი წერს, „დაედასტურებინა მარადიული სიდიდეების არსებობა“.

„მე თბილისში ვცხოვრობ და თბილისურ გუნდს ვგულშემატკივრობ. უცნაური დაა არაბუნებრივი იქნებოდა, მას რომ არ ვქომაგობდე. ამ ქომაგობაში მასში ვთამაშობ და ჩემს

თამაშს ჩემი ქალაქის ყველაზე დაახელოვნებულ მოთამაშეებს ვანდობ. ეს ნორმალური და ლოგიკურია თუნდაც იმიტომ, რომ ბევრი მათგანი თბილისის ზემო ეზოებში გაიზარდა და ფეხბურთის თამაშიც აქ დაიწყო“ [გვ.10]

[...] „სამოციან წლებში მესხის თამაში მომწონდა - ის ჩემს მაშინდელ განწყობებს შეესაბამებოდა. მისი ყველაფრის დამმარცხებელი და გამანადგურებელი საფლანგო თავბრუსხვევა ჰკვებავდა ჩემს იმედებს, რომ შეიძლებოდა ერთბაშად გადამეჭრა ჩემი ყველა პრობლემა. საკმარისი იყო მხოლოდ ერთი მოძრაობა. საკმარისი იყო გცოდნოდა - როგორი მოძრობაა... [გვ.14]

[...] „დღეს დავით ყიფიანის თამაში მიზიდავს. ის ჰკვიანურია, სულიერებით სავსე, ფაქიზი.

სხვათა შორის, ესპანეთში გამგზავრება მის გამოც გადაწყვიტე. მინდოდა, დავსწრებოდი სამართლიანობის ტრიუმფს: როგორ ავიდოდა იმავე ვერის უბანში, ისეთივე ზემო ეზოებში გაზრდილი ადამიანი მსოფლიო დიდების მწვერვალზე. ტრიუმფი არ შედგა. თუმცა ესპანეთში მივლინების გაუქმება უკვე აღარ შემიძლია...“ [გვ.14].

ამ ჩანაწერში ძალიან ნიშანდობლივია გაიგივების კიდევ ერთი პლასტი - მესხის ფინტის აპლიკაცია, მისადაგება ავტორის ცხოვრებისეულ სირთულეებზე. ერთი ზუსტი მოძრაობით გადაჭრილი ტავსატები, როგორც სასწაული, ან როგორც გაკვეთილი, რომ ყველაფერის მოგვარება შეიძლება, თუკი იცი, საით იმოძრაო. სულ რამდენიმე წამში მოაგვარებ პრობლემას.

„ოდესღაც ძალიან მაღიზიანებდა ჩემიანების (რუსულ დედანში - земляк) საყოველთაო მომართულობა ფეხბურთზე - საათობით ლაპარაკი თამაშზე, მის გმირებსა თუ გერებზე, მსაჯების თათხვა, ფეხბურთთან დაკავშირებული (околофутбольные) ისტორიების გარჩევა.

ვალღარებ - ვცდებოდი. ყველაფერი გაცილებით რთულია. გუნდისგან, როგორც ყოფიერების ნაწილისგან, ელიან ეროვნული ხასიათის რაღაც მუდმივი, გაუქმებას და გაუფასურებას დაუქვემდებარებელი სიდიდეების არსებობის დამტკიცებას. და როცა ეს ხდება - ზეიმიც იწყება.

ვზეიმობდით, როცა „ლივერპულს“ მოვუგეთ - ყველას სახეზე ერთი გამარჯვების სხივი კიაფობდა. ყველამ მწარედ განვიცადეთ, როცა „ჰამბურგთან“ დავმარცხდით. რატომ იყო ეს მარცხი მწარე? იმიტომ, რომ უცებ დავინახეთ: ნაფერები იდეალი, განუმეორებელი ნიმუში არც იდეალი ყოფილა და არც არაფრის ნიმუში. დიუსელდორფის „რაინშტადიონზე“ უნდა მოგვეგო ევროპის თასების მფლობელთა თასი, რომ ყველაფერი თავის ადგილას დაბრუნებულიყო.“

ჩემპიონატის დღიურში, რომელიც უკვე ესპანეთში იწერებოდა, თეიმურაზ მამალაძის ყურადღების ცენტრში ქართველი ფეხბურთელები იყვნენ. „კომსომოლსკაია პრავდასთვის“ დაწერილ რეპორტაჟებსა თუ ანგარიშებში ჟურნალისტი ვერც იმხელა ადგილს დაუთმობდა მაინცადამაინც ქართველ ფეხბურთელებს და ვერც იმ ემოციას გადმოსცემდა, თუნდაც მათი მოხსენიების შემთხვევაში, როგორც ამას თავის დღიურში გააკეთებდა; ისე ვერ უსაყვედურებდა საბჭოთა კავშირისა და ბრაზილიას შორის მატჩის მსაჯს, კასტილიოს, რამაზ შენგელიას მიმართ უსამართლობას - შენგელიას წინააღმდეგ ხელით თამაშს ბრაზილიელების საჯარიმოში პენალტი არ მოჰყოლია, შენგელია არ ყოფილა თამაშგარეში, როცა გოლი გაჰქონდა... ვერ დაწერდა, რას ნიშნავდა მისთვის ტელეტაიპით მოსული ინფორმაცია რამაზ შენგელიას მიერ შოტლანდიელებისთვის გატანილი გოლის შესახებ - გატანიდან ოცდაათი წამის შემდეგ 80-იანი წლების მედის სატელეგრაფო მედიას უკვე შეეძლო ასეთი ოპერატიულობა.

... მოედნის კიდეზე ვიტალი დარასელია დარბოდა, ხურდებოდა. გაგვიხარდა. ამბობდნენ, რომ ვიტალის მცირე ტრავმა აწუხებდა. ესე იგი - მოირჩინა და ითამაშებს. დათო ქლიბაძემ რაღაც გადასძახა, და ვიტალიმაც გრძელი, მხიარული ტირადით უპასუხა. ჩვენს გვჭირდებოდა ოპტიმიზმის ინექცია - არანაკლებ, ვიდრე მათ მოედანზე...

[...] ჩვენს დოსიეში ფრანგული ჟურნალის „მონდიალის“ ნომერი ინახება - ჟურნალისტების საერთაშორისო გამოკითხვის შედეგებით იმ ფეხბურთელების შესახებ, რომლებმაც განსაკუთრებით გაიბრწყინეს მსოფლიო ჩემპიონატის წინ. და ამ სიაში დავით ყიფიანის სახელი ვიპოვე - იგი მეხუთე იყო, - მარადონას, ზიკოს, პლატინისა და ჰანსი მიულერის შემდეგ და უსწრებდა ბონიეკს, ანტონიონის, სოკრატესსა და ზამორას“ [გვ. 101]

„ფრანს ფუტბოლის“ 1981 წლის გამოკითხვაში ოთხი საბჭოთა ფეხბურთელი აღმოჩნდა საუკეთესოებს შორის - ბლოხინი, შენგელია, ჩივაძე და ყიფიანი... [გვ.101] ოლეგი სამუშაო საქმეებთან მაბრუნებს. მიყვება მონტანიაში ნანახის შესახებ. „მივდივარ და რას ვხედავ: მწვანე მოლზე ევგენი ლეონოვი ზის და ვინი-პუჰის ხმით უყვება ანეკდოტებს ჩივაძეს...

- როგორ გამოიყურება?

- ლეონოვი? როგორც ყოველთვის...

- ჩივაძეზე გეკითხები... შენგელიაზე... [და იქვე ამატებს - ბლოხინზე, ოგანესიანზე, ბალტაჩაზე - გ. თ.]“...[გვ.122].

ის ქომაგობა, რომელიც იმდენივე წლისა იყო, რამდენისაც ავტორი - აქაც ვლინდება. ქართველი ფეხბურთელების განსაკუთრებული მხარდაჭერა საბჭოთა ნაკრების შემადგენლობაში და რეალურად მოთამაშე ფეხბურთელების გვერდით იმ ფეხბურთელის „აჩრდილის“ შემოსვლა თბრობაში, რომლის ესპანური ტრიუმფის ნახვასაც ასე ნატრობდა ჟურნალისტი.

3.5. მთავარი სიმბოლო - ბურთი

ბარტის ნარატივის კოდებში ერთ-ერთი კოდი, რომელიც ჩვენ ლიტერატურის მიმოხილვაში მივუთითეთ, არის სიმბოლოს კოდი. წიგნის შინაარსის შესწავლისას - თითოეულ თავის ცალკეული ლექსემური ბირთვის გამოყოფით - თავისთავად, რაოდენობრივადაც კი, გამოიკვეთა მთავარი სიმბოლო - ბურთი. ბურთი თბრობაში ჩნდება ორივე მნიშვნელობის ორივე თანრიგში: დენოტაციურშიც და კონოტაციურშიც; უფრო მეტიც - ბურთი წარმოგვიდგება კონოტაციის თითქმის ყველა ქვეთანრიგში: მეტაფორაც არის, მეტონიმაც, სიმბოლოც და მითის კომპონენტიც კი. დღიურის თავების სათაურებში გვხვდება შემდეგი სიტყვათშეთანხმებები: „ვოვა კალინინის მითი“, „ათასი კანფეტის ქაღალდის მითი“ , და თითოეული ეს მითი სწორედ ბურთს უკავშირდება, - ეს მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი თბილისელი ბავშვების მითი-იდილიებია. მაგალითად: „ერთხელ, ორმოცდასამში, ზემო ეზოში ჩემმა მეგობარმა და ცენტრალურმა მცველმა ვოვა კალინინმა საოცარი, სულისშემძვრელი ამბავი მითხრა. ჩანდა, რომ ამბავმა

თვითონ ვოვაც შესძრა, და ეს მისი ნათქვამის სინამდვილის ყველაზე დიდი დასტური იყო.

- ერთმა კაცმა მითხრა, - დაიწყო კალინინმა და მისი ცხელი სუნთქვა ჩემს სახეს მოედო, - ერთმა კაცმა მითხრა, შეაგროვე კანფეტის ათასი ქაღალდი, მიიტანე მაღაზიაში და მიიღე „კამერააბალოჩკა“...

აი, ასეთი სიტყვა არსებობდა ჩვენს მაშინდელ ჟარგონში. უცნაური, რადაცნაირად მახინჯი სიტყვა, რომელიც ფეხბურთის ბურთს აღნიშნავდა. რეზინის კამერა და ტყავის საბურავი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არსებობდნენ და იშვიათად ერთდებოდნენ ამ მრგვალ, შემადგენელ ნაწილებად დაუყოფელ საგანძურში - კამერააბალოჩკაში. და როცა შეერთდებოდნენ, მაშინ ჩაღებოდა თამაშის კოცონი, და თითოეული ჩვენგანი მისი მცხუნვარე ალის ნაწილაკად ენთო...

კოცონი სამარადისოდ ენთო, უსასრულო იყო, როგორც თავად ეს სიტყვა - იგი გაწელილად და ერთად წარმოითქმებოდა, დეფისის გარეშე, და გვიხაროდა, რომ იგი არ იყო ისეთი სწრაფმავალი, როგორც რუსული мяч ან ქართული „ბურთი“ - მისგან ტუჩებზე დიდხანს რჩებოდა ბედნიერების გემო“ (გვ.12).

ეს პასაჟი ნიშნის შექმნის პროცესსაც კი შეიცავს. ეს ჯადოსნური სიმბოლო „ბურთი“, რომელიც უცნაური სახელდებით, „კამერააბალოჩკათი“, მოიხსენიება თბილისელი ბავშვების „ინტერნაციონალში“ - თითქოს ალქიმიის შედეგია. მიკროსემების, რეზინისა და ტყავის, სინთეზით, თითქოს შემთხვევითი ნაზავით, ნამდვილი ჯადოსნობა ხდება, კოცონი ინთება. აქ ბურთი ჯილდოა, თითქმის დაუჯერებელი ჯილდო.

შემდეგა ციტატაში ბურთის მნიშვნელობა სხვა ასპექტით წარმოგვიდგება - მეტაფორული მნიშვნელობით. ბურთი პლანეტასავით არის: მრგვალი, ბევრისდამტევი (ავტორის მთელ ბავშვობას, იმ ბიჭების წრეს, რომლებიც ზემო ეზოებში აჩაღებდნენ თბილისურ „კოპაკაზანას“) და მიზიდულობის დიდი ძალით. მაგალითად: „ჩემი თხრობა ბურთის ირგვლივ ბრუნვას იწყებს. იგი მისი მიზიდულობის ძალას ემორჩილება. ბურთის მიზიდულობა გადაულახავია. სწორედ იგი ითრევს ჩემს მონათხრობში თბილისის ზემო ეზოებს, ვოვა კალინინს თავისი მითით, ჩემი საყვარელი გუნდის თამაშს და მსოფლიო

ჩემპიონატს ესპანეთში, ჩემს სურვილს, გავემგზავრო იქ და გაუგებრობამდე მისულ მცდელობებს, ავხსნა ეს სურვილი“ [გვ.13].

ქვემოთ მოყვანილ ციტატაში ბურთი ადამიანის ნეიროფსიქოლოგიური შესაძლებლობების გამოცდის ინსტრუმენტად არის წარმოჩენილი:

„დესმონდ მორისმა დაითვალა, რომ ფეხბურთელები წუთში 26-ჯერ ეხებიან ბურთს, სხვა სიტყვებით - ყოველ ორ წამში ერთხელ. ეს საკმარისია იმისათვის, რომ ადამიანის ტვინი აგზნების მდგომარეობაში მოვიდეს... ეს მაჩვენებელი რომ უფრო მაღალი იყოს, მომხდარი მაყურებელს სათვალავს აურევდა და აღქმის უნარს დაუკარგავდა“.

ეს „მეცნიერების ხმა“ ძალიან მნიშვნელოვანი ალეგორიაა: სტიმული, რომელსაც დაკვირვებადი და შესწავლადი რეაქცია მოსდევს. შესწავლად კი იმიტომ ღირს, ავტორის აზრით, რომ ბურთს არა მხოლოდ მოკვდავები, არამედ ღმერთებიც თამაშობდნენ: „არა მხოლოდ ჩვენ, მოკვდავები, არამედ ღმერთები და ღვთაებებიც თამაშობდნენ ბურთს. თამაშობდნენ ანტიკური გმირები, წვერით შემოსილი ფინიკიელები და ანდებში მცხოვრები ფეხმსუბუქი ინდიელები, თამაშობდნენ მიწათმოქმედები და მეომრები სივრცეში დაცალკევებული იბერიებიდან. საუკუნიდან საუკუნეში, ერთი ეროვნების ხალიხისგან მეორესკენ მიგორავდა, მიხტუნავდა, ბრუნავდა და მიფრინავდა ბურთი - მრგვალი, როგორც დედამიწა, რომელიც თავისი ფორმითაც კი მიგვნიშნებდა, რომ მთელი კაცობრიობის გაერთიანება შეეძლო... ასე იქცა ფეხბურთი საერთო საკაცობრიო ეპოსად, ხოლო ბურთი - მის მთავარ მოქმედ გმირად.

აი, ამის გამო წავედი ესპანეთში.“

3.6. გმირის ხმა - მწვრთნელები

სადღიურო ჩანაწერებს, რომლებსაც პერსონაჟები ჰყავთ და, აქედან გამომდინარე, ახასიათებთ ამ პერსონაჟების ქმედებების, გარეგნობის, მეტყველების აქტების აღწერა, გინზბურგისა და ეიხენბაუმის კლასიფიკაციით, „ბელეტრიზებული“ დღიურები ეწოდებათ. ბარტის ნარატივის კოდების მიხედვით კი, პერსონაჟებისა და მათთან დაკავშირებული ატმოსფეროს აღწერა იმ ნიშან-ლექსემებით ხდება, რომლებიც ერთ კოდში - „გმირის ხმაში“ ერთიანდებიან.

თეიმურაზ მამალაძის დღიური ამგვარ ბელეტრიზებულ დღიურად შეიძლება მივიჩნიოთ. აქ მნიშვნელოვან გარემოებად მესახება ის პასაჟი ჟურნალისტის დღიურში, რომელშიც იგი იწყებს „ხმამამღალ“ ფიქრს იმის შესახებ, თუ ვინ არის ჩემპიონატის სახე. ვინ არიან მთავარი მოქმედი პირები, ვისი ხმით უნდა ილაპარაკოს 1982 წლის მსოფლიო ჩემპიონატმა: - „ვეძებ ჩემპიონატის მთავარ სახეს, მის განსხვავებას ერთ კონკრეტულ სახელში, რომლის დანახვისას ჩემი მკითხველი, ცნობარებსა და გაზეთების ანაკინძებში ჩაუხედავად, შეიცნობს 1982 წლის ზაფხულს და გაიხსენებს მაშინ განცდილს. [...]ვეძებ, ნაწერებსა და ფოტოებში ვიქექები და, ცნობიერების საწინააღმდეგოდ, რომელიც როსისა და ზიკოს, ფალკაოსა და რუმენიგეს, მოფისა და კონტის სახელებს მკარნახობს, მეხსიერების ეკრანზე სხვა სახე ჩნდება. მწვრთნელის სახე [რუსულენოვან დედანში სიტყვა „მწვრთნელი“ დიდი ასოთი იწყება - Тренер - ხ.მ.]. ამ სიტყვას დიდი ასოთი ვწერ, ისევე, როგორც ვწერ სიტყვა „ადამიანს“ [Человек]. ჩემპიონატმა ამის უფლება მომცა - სწორედ მან აამალა ადამიანი და გაკიცხა არაადამიანურობა, ეს მან - ტელევიზიისა თუ ჩემი პრეს-ბარათის წყალობით - იმდენად გაამსხვილა მწვრთნელის სახე და ფიგურა, რომ მათი პროფესიული მოვალეობებისა და ფუნქციების ჯავშნის მიღმა ადამიანის დანახვა შევძელი, პიროვნების, სრულიად არაჩვეულებრივი პიროვნების“ (გვ. 138).

სიტყვათშეთანხმება „მეხსიერების ეკრანი“ ამ კონტექსტში უფრო მეტია, ვიდრე მოხდენილი მეტაფორა ან, ბარტის ფორმულირებით რომ ვთქვათ, დღიურში ჩასაწერი „ზუსტი სიტყვა“.

ეს კოგნიტიური ფენომენი უფროა - ცნობიერების შერჩევითობის უნარის ხაზგასმა, რომელსაც - განზრახულად თუ განუზრახველად, - შეუძლია, თვითონ შექმნას იერარქია - მთავრისა და მეორეხარისხოვნის, მნიშვნელოვნისა თუ არცთუ მნიშვნელოვნის. ამ ეკრანის მოზაიკაზე შეიძლება ბევრი რამ შემთხვევით მოხვდეს (რასაც დღიურის ავტორი ფაქტობრივად ადასტურებს ციტატით, რომ ბევრ სახეს, ბევრ ჩანაწერსა თუ ფოტოს შორის ეძებს იმ ერთს, მთავარს).

და როცა ამ სახეს ან სახეებს პოულობს, იგი მთელ გალერეას სთავაზობს მკითხველს, საგამოფენო დარბაზს განსაკუთრებული ექსპონატებით.

„ბეარზოტი გამოჩნდა - ტრიუმფატორი, სახის შეუვალი გამომეტყველება, სახის, რომელიც მედალზე ამოსატვიფრად მომწიფდა. ყოველთვის მნიშვნელოვანი სახე, მეტყველი, მაგრამ ეს მხოლოდ ახლა დავინახეთ. ჩემპიონატი უნდა მოეგო, რომ ეს შეგვემჩნია. იტალიური პრესა მიჩუმდა და გამარჯვებულის წყალობას ჩაბარდა. და უცებ მან ფართოდ გაიღიმა, გულმოწყალე დიქტატორმა“ [გვ.6].

„კეთილი? განა ეს ნაკლია? შეიძლება, მე იმიტომ ვარ კეთილი, რომ არ მინდა, ვინმეს ვაწყენინო...“. ეს მიშელ იდალგოა, საფრანგეთის ნაკრების მწვრთნელი.

მისი დასავლეთგერმანელი ოპონენტი იუპ დერვალი: „სიხისტე, სიხისტე და კიდევ ერთხელ - სიხისტე. მაგრამ ეს არ ნიშნავს თავისა და საკუთარი ღირსების გრძნობის დაკარგვას...“.

ტელე სანტანა, ბრაზილიის ნაკრების მწვრთნელი: „მე მინდა, რომ ჩემი თითოეული მოთამაშე ჩემი თანამოაზრე და მეგობარი იყოს. მე მინდა, რომ თვითონ შევძლო, ვიქცე ჩემი თითოეული მოთამაშის მეგობარი და თანამოაზრე“.[...] „იცით, რას ნიშნავს ბრაზილიაში ნაკრების მწვრთნელობა? - ეკითხებოდა ტელე სანტანა ფრანგ ჟურნალისტს ჟერომ ბიუროს და თვითონვე პასუხობდა - იმას, რომ შუალამისას, შეიძლება, რომელიმე მორიგმა გულშემტკივარმა დაგირეკოს და გუნდის თავისი ვარიანტი შემოგთავაზოს“ (გვ.165).

„ადამიანები ძალიან მალე ივიწყებენ წარსულს, მაგრამ ყოველთვის ახსოვთ მასში დაშვებული შეცდომები. ალბათ, მე ხშირად ვცდებოდი, მაგრამ უფრო ხშირად იღბალი გვაქცევდა ხოლმე ზურგს“ - მენოტი.

„მენოტი... რომელიდაც ენამწარე ჟურნალისტმა თქვა, რომ ის ოპერის თეატრის დირექტორს ჰგავს. უფრო სწორი იქნებოდა, ეთქვა, რომ ის არ ჰგავს ფეხბურთის გუნდის მწვრთნელს - არც სიმკვირცხლე, არც განვლილი სპორტული ვნებების კვალი არ ჩანს მოვლილ დაღარულ სახეზე“ (გვ.87).

„რა მოხდა, ბატონებო? რა დაგემართათ? განა ასეთმა უმნიშვნელო რამემ, როგორც არის ჩვენ მიერ მსოფლიო ჩემპიონატის მოგება, - ასე ძლიერ აგაღელვათ? თუ მეხსიერება არ მდალატობს, უწინ სულ სხვა რამ გაღელვებდათ...“. ეს ბეარზოტია.

„ვიპოვე! აი ისიც, მთავარი სახე, ჩემპიონატის კონკრეტული განსახიერება: ენცო ბეარზოტი, იტალიის ნაკრების 55 წლის მწვრთნელი, რომელსაც თავს ზემოთ აზიდულ ხელებში ოქროს მომცრო ქანდაკება ეკავა. სახით ტრიბუნებისკენ, სადაც მისი 35 ათასი მისი თანამემამულე იჯდა. ბედნიერი ბავშვის სახე - ღრმად ჩამსხდარ თვალებსა და ასკეტის მკვეთრად მოხაზულ ყვრიმალეებსაც არ შეეძლო მთელ სახეზე გადაფენილი ბავშვური სიხარულის დაჩრდილვა. გვერდით კი, მეორე პლანზე, სხვა სახე იყო: კეთილად, მწყალობლად მომღიმარი დინო მოფის, რომელიც შვილის სიყვარულით შესცქეროდა თავის მასწავლებელსა და მეგობარს“.

ეს ციტატები სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა კონტექსტში, სხვადასხვა ფორმატში ითქვა: პრესკონფერენციებზე, ბრიფინგებზე, ჟურნალისტებთან პირისპირ ინტერვიუებში. დღიურის ავტორისთვის მხოლოდ მათი ციტატები არ არის მნიშვნელობის მატარებელი. მისთვის ყველა დეტალი - სახის ნაკვეთებიც, სახეზე გადარბენილი ემოციაც კი მის ვერბალურ ტექსტში ისე ფიქსირდება როგორც ფოტოშეტყობინება.

დღიურის ავტორისთვის დასაფიქრებელია, რატომ ვერ აღმოჩნდნენ ამ „გმირების“ გალერეაში საბჭოთა ნაკრების მწვრთნელები - საუკეთესონი მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით - კონსტანტინ ბესკოვი, ნოდარ ახალკაცი და ვალერი ლობანოვსკი? ან რატომ გადაწყა, სამ ესოდენ განსხვავებული ხელწერის მწვრთნელს ერთი გუნდისთვის ეხელმძღვანელა? თეიმურაზ მამალაძე წერს: „ვიქტორ პონედელნიკმა გამოთქვა მოსაზრება ფსიქოლოგიური შეუთავსებლობის შესახებ ჩვენი ფეხბურთის ისეთი დიდი და მნიშვნელოვანი პიროვნებების შესახებ, როგორებიც არიან სამწვრთნელო ტრიუმვირატში გაერთინებული კონსტანტინ ბესკოვი, ვალერი ლობანოვსკი და ნოდარ ახალკაცი. მადლობელი ვარ [ამისთვის]. მაგრამ, შეკითხვა მაინც მიჩნდება: ნუთუ ეს შეუთავსებლობა იმ მომენტშიც არ იყო ცხადი, როცა გადაწყვეტილება იქნა მიღებული? განა რომელიმე თქვენგანს ეს საკამათოდ არ მოეჩვენა? მაშ, რატომ ერთხელ არ გვიკითხავს არცერთ ჟურნალისტს ამის შესახებ ან პრესაში, ან ტელევიზიით?“

3.7. ჟურნალისტების ჩემპიონატი/ჟურნალისტების ენა

თეიმურაზ მამალაძის მონათხრობში კარგად ჩანს 80-იანი წლების საბჭოთა ჟურნალისტის ხედვა იმ პროფესიულ გარემოზე, რომელიც მას დასავლეთში დახვდა და თანაც ექსტრემალურ გარემოში, მსოფლიო ჩემპიონატის გიჟურ რიტმში. სკასავით მოგუგუნე პრესცენტრი, სხვადასხვა ენებზე აწყობილი საბეჭდი მანქანები, ტელეტაიპი, ტელეტექსტი - ერთადერთი საშუალება ინფორმაციის სწრაფად გადასაცემად: „ჟურნალისტებს ჩვენი ჩემპიონატი გვაქვს: კონკურენცია აქამდე არნახულ ტემპებს გვახვევს თავს. შეაყოვნებ ინფორმაციას - და მისი მომხმარებლები სხვა წყაროში მოძებნიან მას“... კონკურენციაში შერეული პროფესიული სოლიდარობა - თეიმურაზ მამალაძე ემოციებს ვერ მალავს, როცა აღწერს ესპანელი პოლიციელების შეცდომის შესახებ, როდესაც მათ ჟურნალისტის ვინაობა საექვოდ მოეჩვენათ და იგი ცოტა ხნით ზურგსუკან ხელეზამოტრიალებული გააჩერეს... და როგორ დაუდგნენ პოლიციელებს წინ რეპორტიორები ყველა ქვეყნიდან კამერებითა და მიკროფონებით, ხმამაღალი შემახილებით, ქუჩის მოჩუბარი ბიჭებივით აყალყულები, ვიდრე კოლეგა არ დაიხსნეს.

მეორე ნიშანდობლივი მომენტი უკავშირდება სპორტის რეპორტიორების და კომენტატორების ენის, მეტყველების კლიშეებს, მოძველებულ ყალიბებს, მნიშვნელობებისგან დაცლილ სიტყვებს, რომელიც სემანტიკური ხმაურის მიჯნამდე იყო მისული:

„ერთხელ ფენომენალური ბიჭი გავიცანი. მისი ფენომენალურობა იმაში მდგომარეობდა, რომ ამ 15 წლის მოზარდის მეტყველება მთლიანად ფეხბურთისა და ჰოკეის ტელერეპორტაჟებისთვის დამახასიათებელი სიტყვებისა და ფრაზებისგან შედგებოდა. არ იყო საჭირო სმენის დამაბზვა, რათა მის სულელურ ენისგასატეხში მთელ საბჭოთა კავშირში ცნობილი ტელეკომენტატორის ინტონაციები ამოგეცნოთ“.. სიტყვიერი კლიშეები ისე გამჯდარიყო ყმაწვილის ენაში, რომ მათ გარეშე სიტყვის თქმაც კი არ შეეძლო... ბიჭი გადატვირთულიყო ტელერეპორტაჟებით. იმდენად ბევრი მოესმინა, რომ

მეტყველების ზედაპირული შტამპები უკვე ცნობიერების სტერეოტიპებად ქცეოდა... გამონათქვამი „დიდი ოსტატი“, განურჩევლად გამოყენებული მრავალრიცხოვანი ცივი ხელოსნების მიმართ, მის წარმოდგენაში ისე ჩაიბეჭდა, როგორც ჩვენი ფეხბურთის გასხვივოსნებული რეალობა“. [გვ.38].

3.8. თვალსაჩინოება - რეპორტაჟი გაზეთისთვის

ვარსკვლავები და ქვები

მარადონა თავდახრილი მაბიჯებდა გასასვლელში. მას გზას უთმობდნენ. იმ ადამიანების რიგი გაიარა, რომლებიც მას თანაუგრძობდნენ, ნატანჯად იღიმებოდნენ - და გასახდელში გაუჩინარდა. და იმავე წუთში ტელემონიტორების ეკრანზე ლუის სეზარ მენოტი გამოჩნდა. მნიშვნელოვანი, კეთილგანწყობილი, ყველაზე ნაკლებად რომ ჰგავდა დამარცხებული გუნდის მწვრთნელს. იგი მარადონას შესახებ სასტიკ სიტყვებს ამბობდა:

- მასზე ბევრს წერენ გაზეთები, თუმცა იგი არ თამაშობს ისე, როგორც მისგან მოელიან... რამდენიმე წუთით ადრე კი იტალიის ნაკრების მწვრთნელმა ენცო ბეარზოტმა აღნიშნა მარადონას ძალზედ დასანანი პასიურობა მატჩში „სკუადრა აძურას“ წინააღმდეგ. ეს სიტყვებიც სასტიკი იყო - მეტად სასტიკიც კი, რადგან მათში ღირებულებებისა და შეხედულებების მთელი სისტემა მოჩანდა. თამაშის კონცეფცია, თუკი მას ეგრეთ წოდებული საფეხბურთო პრაგმატიზმის ქვეშ მოვაქცევთ, საკუთრივ თამაშს ანადგურებს.

„ფეხბურთი ბალეტი არ არის!“ - როგორც წესი, ამ ფრაზას ხისტი სათამაშო გადაწყვეტილებების მომხრეები ამბობენ ხოლმე და არ ფიქრობენ იმაზე, რომ ფეხბურთი, თუკი მას ბალეტისთვის დამახასიათებელი აღმაფრენა და არტისტიზმი მოაკლდება, სწორედ იმას დაკარგავს, რის გამოც არსებობს: საზეიმო სანახაობრიობას.

„რაციონალურმა ფეხბურთმა გაიმარჯვა!“ - თქვა ვიდაცამ ჩვენს გვერდით, პრესის ლოჯაში იტალია-არგენტინას შორის მატჩის დასრულების შემდეგ. რამდენ შეუსაბამობას იტევს ეს სიტყვები! თუ ratio-ში ვგულისხმობთ იმას, როგორ სასტიკად უმკლავდებოდა მარადონას იტალიელი ჯენტლემე, ერთი მეორეს მიყოლებით რომ ჩეხდა და სხეპდა მის სირბილს, თუკი ამ მშვენიერი სიტყვით გავაკეთილშობილებთ იტალიელების მხრიდან ბერტონიზე, არდილესზე, კემპესზე მეურვეობას, რომელიც სცილდებოდა ცივილიზებულ ადამიანთა შორის ურთიერთობაში დასაშვებ ზღვარს და რომელიც „ნადირობა“ იყო თავისი არსით, მაშინ უნდა ვადიაროთ, რომ სიტყვას „რაციონალური“ სრულიად დაუკარგავს თავისი თავდაპირველი მნიშვნელობა. და მიუხედავად იმისა, რომ საყოველთაოდ გავრცელებული მოსაზრებით, იტალიელთა ნაკრებმა აქ თავისი საუკეთესო მატჩი ითამაშა, ამ თამაშმა

წინააღმდეგობრივი და რთული გრძნობა დამიტოვა. ამ გრძნობაში არ ჭარბობს სიხარული, არ არის აღმაფრენა და იგი სავსეა სევდით. იმიტომ რომ, რამდენადაც ცხადად ჩანს, თუ რა შეიძინა და მოიპოვა იტალიამ, იდენადვე ცხადია დანაკარგი მთელი ფეხბურთისთვის.

„სისხლიანი თამაში“ - მეტაფორაა. თუმცა მასში დაშიფრული ჭეშმარიტება ჩვენზე თვალთ ვნახეთ. ვხედავდით, როგორ უმახინჯებდა ტკივილი სახეს მოთამაშეებს და როგორი უმწეონი ხდებოდნენ არგენტინელი ვირტუოზები ღია ძალადობის პირისპირ. ვხედავდით იტალიელების ცელის მოქნევასავით შეუბრალებელ ჩავარდნებს ფეხებში, რომლებიც პრაქტიკულად ყველა ეპიზოდში უმძიმესი ტრავმის გამომწვევი შეიძლება გამხდარიყო. ეს იყო თამაში, რომლის ცქერაც შეუძლებელი იყო, რომლისთვისაც ზურგის შექცევა მოგინდებოდა.

ჩვენ ვხედავდით, როგორ დატოვა პრესის ლოჟა სახელგანთქმულმა პელემ. თითქმის გარბოდა. განა ვინმეს გაურბოდა - ასეთი თამაშისგან უნდოდა გაქცევა, მასზე მოგონებებისგანაც კი. გახსოვთ, რა დამართეს მას 1966 წელს ინგლისის მინდვრებზე მსოფლიო ჩემპიონატზე, როცა მისი შეჩერების ერთადერთი გზა ძალადობა და დაშინება იყო? გახსოვთ კრუიფის წამება 1974 წლის მსოფლიო ჩემპიონატზე? ახლა დიეგო მარადონას ჯერია. პელეს პროტესტი მის პასუხში დავინახე, როცა მან „კომსომოლსკაია პრავდას“ კორესპონდენტის, ოლეგ ნიკიფოროვის შეკითხვაზე, რისი თქმა შეეძლო პელეს იტალიის ნაკრების შესახებ, პელემ მკვეთრად, ისე, რომ ნაბიჯი არ შეუნელებია, უპასუხა:

- მე მათი მოწინააღმდეგე უფრო მომეწონა.

ჩვენ სულაც არ გვინდა, დავამცროთ „სკუადრა აძურას“ მიღწევის მნიშვნელობა. მშვენიერი იყო კონტის, როსის, ანტონიონის შეპყრობილობა, ბრწყინვალე იყო მათი კაპიტანი და მეკარე ძოფი. და თავად არგენტინელებიც ჩუქნიდნენ მოწინააღმდეგეებს კარგ შანსებს პერსპექტიული სვლებისთვის. ძალიან გააშიშვლა თავისი ზონა მარჯვენა მცველმა ოლგინმა, სადაც სულ უფრო ძლიერად და ღრმად შედიოდა იტალიური ბურღი, სულ უფრო ინერტული ხდებოდა მარიო კემპესი ყოველი მოცელვისა და მინდორზე დავარდნის შემდეგ. და მაინც იტალიელების გამარჯვების ფასი ბევრად უფრო მაღალი იქნებოდა, რომ არა ბინძური თამაშის აფეთქებები.

მახსენდება ესპანელი პოეტის ლეონე ფილიპეს ლექსი: ჯერ ქვები დაითვალე, ვარსკვლავებს მერეც დაითვლი...

მიმდინარე ჩემპიონატმა ძალიან ბევრი პრობლემა წამოჭრა. მათ შორის ყველაზე აქტუალური ის არის, რომ ჩვენ ფეხბურთის მოედნები ქვებისგან უნდა გავასუფთაოთ, რათა ვარსკვლავებმა მთელი სინათლით ციალი შეძლონ...”

დასკვნა

1. ანალიზის შედეგად დადასტურდა, რომ კიბერნეტიკული მეთოდის გამოყენება იყო ყველაზე რელევანტური საფუძველი ჩარჩო კონტენტანალიზისთვის. თეიმურაზ სტეპანოვ-მამალაძეს ჯერ კიდევ ჩემპიონატზე გამგზავრებამდე ცნობიერებაში ჰქონდა შექმნილი იმ ყველაფრის ანალოგი, რის შესახებ თხრობაც მოუწევდა. მას უკვე ჰქონდა ესპანეთის ხატი, სამართლიანი ფეხბურთის ხატი, იმ ენის ანალოგი, რომლითაც სპორტული ჟურნალისტები მსმენელს თუ მაყურებელს მატჩების შესახებ უამბობენ რეპორტაჟების დროს. მისი დღიურის ტექსტი არის რეალობის შედარება, მორგება ამ ანალოგზე. სტეპანოვ-მამალაძე არ ჰყვება მხოლოდ იმის შესახებ, რაც რეალობაში ემთხვევა მის ანალოგს, არამედ იმ ნაშთზეც, რომელიც ამ გაყოფის შედეგად რჩება და განცალკევებული განსჯის საბაზად იქცევა.
2. ნარატივის კოდებიდან ყველაზე უფრო ხშირად ენიგმა, ანუ ჰერმენევტიკული კოდი, გვხვდება. ეს არის ქართული ფეხბურთის ფენომენი - ფეხბურთი, როგორც სოციალური ქცევის მოდელი, ფეხბურთი - როგორც იდენტობის განმსაზღვრელი ფენომენი, ფეხბურთელები - რომელიც სულ დიდი მნათობების ორბიტაზე უნდა ყოფილიყვნენ, და რაღაც აუხსნელი თუ ახსნადი მიზეზების გამო იჩაგრებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა

Barthes, R. (1974). *S/Z*. Blackwell.

Georgakopoulou, A. (2016). Small stories research: A narrative paradigm for the analysis of social media. In *The SAGE Handbook of Social Media Research Methods* (pp. 266-281). London, UK: SAGE Publications.

De Fina, A., & Georgakopoulou, A. (2012). *Analyzing narrative : Discourse and sociolinguistic perspectives*. Cambridge University Press.

Labov, W. (2013). *The Language of Life and Death: the transformation of experience in oral narrative*. Cambridge: U. of Cambridge Press

Moles A. A. (1967). *Sociodynamique de la culture*. Mouton Paris, La Haye

Riessman, C. K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. Sage Publications.

Robards, B., & Lincoln, S. n. (2017). Uncovering longitudinal life narratives: Scrolling back on facebook. *Qualitative Research*, 17(6), 715-730. <https://doi.org/10.1177/1468794117700707>

Squire, C., Andrews, M., & Tamboukou, M. (2013). What is narrative research? In M. Andrews, C. Squire, & M. Tamboukou (Eds.), *Doing narrative research* (pp. 1-26). Sage Publications. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.4135/9781526402271>

Todorov, Tz. (1999). *Genres in Discourse*. Cambridge University Press.

ტორაძე, მ., მაისაშვილი, ხ. (2019). მედიისა და კომუნიკაციის კვლევის მეთოდები. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

Бахтин, М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Издательство “Искусство”. Москва.

Белая, Г., Симонов, К. (2009). Гносео-онтологическая интерпретация дихотомии "нарратив/текст". *“Известия Самарского научного центра Российской академии наук”*, т. 11, 4 (5).

Гинзбург, Л. (1979). *О литературном герое*. Издательство "Советский писатель". Ленинград

Гинзбург, Л. (1987). *Литература в поисках реальности*. Издательство "Советский писатель". Ленинград

Латынина, А. Личный жанр (о мемуарной литературе) , *Литературная газета*, 1985, 20 февраля, с.4.

Литература, документ, факт. *Иностранная литература*, 1966, №8, с.178–207

Лотман, Ю. Биография – живое лицо. *Новый мир*. 1985, №2, с. 228–236.

Павленко, О. Перелом: А. А. Громыко в первый год Перестройки, *Современная Европа*, 2019, №5, с. 143–153

Ролан Барт о Ролане Барте (1975) <https://admarginem.ru/product/rolan-bart-o-rolane-barte/>

Симонова Т.Г. (2001). Мемуарная проза в контексте литературного процесса 90-х гг. Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы междунар.науч.конф.: В 2 ч., Ч.1., Гродно, с.317–325.

Симонова, Т. (2001). Мемуары-хроника: специфика жанра, роль в литературном контексте. Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: Матэрыялы V міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю, Минск, с.79–84.

Эйхенбаум, Б. (1986). О прозе и о поэзии. Сборник статей. Издательство "Художественная литература", Ленинград

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

TODADZE GIORGI

Textual Analysis of Diary Notes by Teimuraz Mamaladze "Tango Spain"

Faculty of Social and Political Sciences, Department of Journalism and Mass
Communication "Media Studies"

A master's thesis is submitted for the academic degree of Master of Media Studies

Scientific supervisor Khatuna Maisashvili
Doctor of Mass Communication, Associate Professor of the Faculty of Social and Political Sciences
of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

TBILISI2023