

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ქართული ლიტერატურა

ანა იმნაიშვილი

XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის ტენდენციები
(პოსტსაბჭოთა თაობა)

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის
დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
ასოცირებული პროფესორი თამარ პაუჭაძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
მანანა კვაჭანტირაძე



თბილისის
უნივერსიტეტის
გამომცემლობა

2010

სარჩევანი

შესავალი	3
თავი I	
ლიტერატურა და 90-იანი წლების სოციოკულტურული სივრცე	15
თავი II	
პოსტმოდერნიზმის თეორიული გააზრებისათვის	32
II.1. პოსტმოდერნიზმის ზოგადი დახასიათება	33
II.2. პოსტმოდერნიზმის შეფასება ქართულ კრიტიკაში	57
თავი III	
სოციოკულტურული პრობლემატიკა და ომის თემა 90-იანელთა შემოქმედებაში	66
III.1. აგრესია და თაობათა შორის დაპირისპირება	68
III.2. თანამედროვე ქართული ომიანობა	80
III.3. თბილისელობა და თბილისური ხიდნატეხილობა	85
III.4. ნარკომანიის პრობლემა ქართულ მწერლობაში	89
III.5. ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია	97
თავი IV	
პოსტმოდერნისტული ტენდენციები	107
დასკვნა	138
გამოყენებული ლიტერატურა	144

შესავალი

ლიტერატურისთვის ყოველგვარი პერიოდიზაცია პირობითია, მაგრამ ქრონოლოგიური დაყოფა ამარტივებს თვით საგანსა და მოვლენაზე საუბარს. რიგ მიზეზთა და მოვლენათა გამო, ალბათ, გასაგებია ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესი XX საუკუნის 90-იანი წლების მიმართ. თავისთავად ყოველთვის მნიშვნელოვანი და საყურადღებო იყო საუკუნეთა გასაყარზე მომხდარი ძვრები. მაგრამ ამ შემთხვევაში XX და XXI საუკუნეთა მიჯნა აღმოჩნდა განსაკუთრებული, რადგანაც იწყებოდა ე.წ. “გლობალიზაციის” ეპოქა, რომელიც კაცობრიობას მსოფლიოს ერთიანობას, ხოლო საქართველოს – ამ ერთიანობაში ჩართვას პპირდებოდა. ამ ჩართვის სანაცვლოდ “გლობალიზმის” იდეოლოგია ეროვნულისგან განსხვავებული მსოფლმხედველობისა და ცნობიერების ჩამოყალიბებას მოითხოვდა, ამიტომ პირველი განმსაზღვრელი ნიშანი ამ იდეოლოგიის რღვევა და დაშლა აღმოჩნდა, რღვევა ე.წ. “კულტურული ჰერმეტიზმისა”, ტრადიციისა, იდეალიზმისა, რომანტიზმისა, პიროვნებისა. დგებოდა მასკულტურის, კლიშეების, პაროდის, ნიღბებისა და თამაშის ხანა. მაგრამ რამდენად აღმოჩნდა მისაღები ეს ყველაფერი ქართული სინამდვილისთვის?

არც ზოგადად და არც ქართული სინამდვილისთვის არასოდეს ყოფილა უცხო თაობათა შორის იდეური დაპირისპირებები. ოღონდ ეს დაპირისპირებები ძირითადად ორ, პირობითად, ძველ და ახალ თაობას შორის მიმდინარეობდა. XX საუკუნის 90-იან წლებში წინააღმდეგობა გაჩნდა ერთბაშად სამ თაობას შორის. ამ სამი თაობის მარტივი მოდელი ასეთი იქნება: ძველი, რომელთათვისაც საბჭოთა კავშირისა და სოციალისტური იდეოლოგიის დაშლა წარმოუდგენელი იყო; საშუალო თაობა, რომელიც მენტალურად და მორალურად ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა საბჭოთა იდეოლოგიას, მაგრამ 90-იანი წლების რეალობასაც უნდობლად უცქერდა და ახალი, რომელიც “ახლის” უნით შეპყრობილი, შეგნებით თუ შეუგნებლად მიისწრაფოდა “ტრადიციების რღვევისა” და დასავლური ცნობიერებისკენ.

მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია შემოქმედებითი თაობების რამდენიმე განსაკუთრებით ცნობილ სახელს იცნობს. პირველი ომის შემდგომ ლიტერატურულ თაობას – ჰემინგუეის, ფიცჯერალდის, ეულფს, ფოლკნერს კრიტიკოსმა გერტრუდ სტაინმა “დაკარგული თაობა” უწოდა. ეს სახელი დროთა განმავლობაში ფრთიან გამოთქმად იქცა და ბევრ ქვეყანაში ბევრმა თაობამ

მოიხსენიებს (ან მოარგებს). ამ თაობამ მართლაც დიდი ლიტერატურა შექმნა და მსოფლიო მწერლობაში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა. მაგრამ ყველაზე გამორჩეულნი XX საუკუნეში, ალბათ, “ბიტნიკები” იყვნენ. 1958 წელს, ნიუ-იორკში გამოცემულ ანთოლოგიაში თავმოყრილი იყო ამერიკელი “ბიტნიკებისა” (ჯეკ კერუაკი, ალენ გინსბერგი, ლორენს ფერლინგეტი, უილიამ ბეროუზი, გრეგორი კორსო) და ინგლისელი “გაჯავრებული ახალგაზრდების” (ოსბორნი, უეინი, ემისი) ლიტერატურული ნაწარმოებები. ამ ანთოლოგიამ ერთგვარად ათწლიანი ლიტერატურული “ამბოხის” შედეგები შეაჯამა.

“ჭეშმარიტ მწერლობას ინდივიდები ქმნიან და არა თაობები” (რევაზ თვარაძე). ჩვენში მწერლები ყოველთვის გაუბიძრავს საუბარს “თაობებზე”, ხშირად ამ სიტყვის ხმარება, მითუფრო, თაობისთვის სახელის შერქმევა ლიტერატურასთან მიმართებაში, აშინებთ კიდევ, რადგანაც ასაკობრივი და სხვა ზედაპირული ნიშნებით თაობათა დიფერენციაცია საბჭოურ-სოციალისტური იდეოლოგიურ-ლიტერატურული კლიშორების საყოველთაო და გავრცელებული მეთოდი იყო. 90-იანელებისთვის “დაკარგული თაობის” სახელი ბევრწილად არა რეალური თვითშეფასების, არამედ არაფრისმთქმელი, გამაღიზიანებელი და ირონიული ღიმილის მომგვრელიც აღმოჩნდა. პოეტი გაგა ნახუცრიშვილი წერს: “დაკარგული თაობა” მხოლოდ ლამაზი ლიტერატურული ტერმინია, სხვა არაფერი, არადა რა ლამაზად მოერგო ჩვენი არტისტული ერი ამ ტერმინს. არ წყდება “დაკარგულ თაობათა” რიგი. ქართველს ურჩევნია დაიკარგოს და სინამდვილეს “თვალეში არ შეხედოს” (ნახუცრიშვილი, 2001; 3).

ქართველ 90-იანელებში ზემოხსენებული, მსოფლიოსათვის კარგად ცნობილი და გამორჩეული ორივე თაობის მახასიათებელი ნიშნები მოიძებნება: “ბიტნიკების” მსგავსად მათაც განსაკუთრებული ხვედრი ერგოთ – ფასეულობათა და ფორმაციათა ცვლა უშუალოდ შეეხოთ, ხოლო “დაკარგული თაობის” მსგავსად ომები გადაიტანეს, ოღონდ საკუთარ ქვეყანაში.

ჟურნალ “არილში” (იათაშვილი, 2000: 5) გამოქვეყნებულ ინტერვიუში მწერალი შოთა იათაშვილი აცხადებს: “ყოველთვის ცდილობდნენ ახალი თაობისთვის, მით უმეტეს, თუ ის განსაკუთრებული თვისებებით გამოირჩეოდა, რაიმე სახელი შეერქმიათ. ასე გაჩნდა “გაბრაზებული თაობა”, “გატეხილი (გაბზარული, დამსხვრეული) თაობა” (“ბიტნიკები”) და ა. შ. ნათლიაობის ყოველგვარი პრეტენზიის გარეშე, ამ ახალ (ჩემს) თაობას “გაცვეთილ თაობას” ვუწოდებ. და იცით რატომ? გაბრაზებული შეიძლება დაამშვიდო, გატეხილი (გაბზარული, დამსხვრეული) შეიძლება შეაწებო, დაკარგული იპოვო, მაგრამ

გაცვეთილს ვედარაფერს უშველი. გაცვეთილი ისეთი რამაა, რაც შეიძლება კიდევ ძალიან დიდხანს ვარგისი იყოს, მაგრამ ძველი თვისებები, სიმტკიცე, სიხასხასე აღარასოდეს დაუბრუნდება. ეს გაცვეთილობა კი გამოიწვია ფსიქოლოგიური, მორალური, ფიზიკური ხასიათის იმ დაძაბულობებმა, რომელიც წლების განმავლობაში გრძელდებოდა და რომელსაც საბჭოურ სკოლაში გაზრდილი ბავშვები არასაბჭოურ ადამიანებად უნდა ჩამოეყალიბებინა. ბევრმა ეს მაინც ვერ შეძლო და კვაზისაბჭოურ ადამიანად დარჩა, ხოლო ვინც შეძლო, ეს ძლიერი “ცვეთის” ხარჯზე მოახერხა”.

90-იან წლებში ქართულ მწერლობაში მოვიდა ახალი თაობა, რომელსაც ერთნაირად შეგიძლია უწოდო “დაკარგულიც”, “ომისშემდგომიც” და “პოსტსაბჭოთაც”. თუმცა, ზემოხსენებული უხერხულობის გამო მათ დღემდე მხოლოდ დროსთან დამაკავშირებელი ტერმინით – 90-იანელებით მოიხსენიებენ და სწორედ ამ თაობის მწერლობაა ჩვენი სადოქტორო ნაშრომის თემა. XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში, ღაშა თაბუკაშვილის შეფასებით, მოვიდა ახალი თაობა: “ერთი შეხედვით ულოგიკოდ, მაგრამ დროულად, რამაც განაპირობა ლიტერატურული პროცესის უწყვეტობა” (ლ. თაბუკაშვილი, 2001: 5).

შევეცდებით აღნიშნული ასპექტით წარმოვაჩინოთ სადოქტორო თემა, რადგან სწორედ 90-იანელთა შემოქმედებამ აირეკლა ამ პერიოდში მომხდარი მსოფლმხედველობრივი ცვლილებები და შემოიტანა პროცესის უწყვეტობის განმაპირობებელი შემოქმედებითი მუხტი.

სიახლის, განვითარებისა და ცვლილებებისაკენ ღტოლვა ნებისმიერ დროს ჭეშმარიტი ხელოვნებისა და შემოქმედებითი ბუნების უცვლელი ნიშანია. სიახლეების დამკვიდრება, რაღაც განსხვავებულის შეთავაზება ისტორიისათვის, ხშირ შემთხვევაში, ძველის დაგმობა-დანგრევის ხარჯზე ხდება ხოლმე, რაც თავის მხრივ, მტკივნეულია. ცვლილებებისგან გამოწვეული ტკივილი დროებას მოაქვს, რაც ხშირ შემთხვევაში, ამა თუ იმ თაობის (ახალი თაობის) განმსაზღვრელ ნიშან-თვისებად აღიქმება. არადა, ეს ცვალებადობანი, ქაოტურობა, ანომიურობა ახალი ეპოქის დასაწყისის მაუწყებელი და შემოთავაზებაა.

უკვე აღინიშნა, რომ გლობალიზაცია მსოფლიოს გაერთიანებას, ერთ დიდ სოფლად გადაქცევას ისახავდა მიზნად და, რასაკვირველია, ესა თუ ის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ-ეკონომიკური მოვლენა ადრე თუ გვიან ყველა ქვეყნას მოედებოდა. სხვა თუ არაფერი, მარტო ის ერთი პრობლემა ან რევოლუცია გააერთიანებდა დედამიწას. “ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული

რევოლუციის გამარჯვებისთანავე კაცობრიობა დიღემის წინაშე აღმოჩნდა. მას უნდა გაეკეთებინა არჩევანი კულტურასა და ცივილიზაციას შორის და მან უყოყმანოდ ცივილიზაციას დაადო ხელი, თუმც, შესაძლოა, ისიც კულტურა ეგონა. სინამდვილეში კი კულტურასა და ცივილიზაციას შორის უფსკრულია. კულტურა სულიერია, ცივილიზაცია – ხორციელი. კულტურა, ბერდიაევის თქმისა არ იყოს, კულტიდან მოდის, მისი არსება რელიგიურია. ცივილიზაცია მიწიერია და ბიწიერი. მის განვითარებას სარგებლიანობა წარმართავს. კულტურა მარადიულია. მას დრო ვერაფერს აკლებს – პირიქით, იგი რაც უფრო ძველია, უფრო ფასეულია. კულტურა წარსულის რეალიზებაა აწმყოში სამომავლოდ. ცივილიზაცია წარსულის უარყოფაა. იგი გუშინდელ მიღწევას დაუნანებლად მოისვრის სანაგვე ყუთში გატეხილი სათამაშოსავით. მისი მიზანი პროგრესია. კულტურამ კი პროგრესი არ იცის. ორმოცდაოთხი საუკუნის წინ შექმნილი “გილგამეშის” ეპოსიც ისევე ფასეულია, როგორც დღეს დაწერილი დიდებული ნაწარმოებები. კულტურა წარსულის მემკვიდრეობით იკვებება, ცივილიზაცია კი წარსულის ნანაგრევებზე ჰყვავის. ცივილიზაცია ნევორიშებისათვის კულტურაა. ამიტომაც არის, რომ ისინი ცივილიზაციის ახალ-ახალი მიღწევებისთვის ფულს არ იშურებენ, ვინაიდან მას მათთვის კომფორტი მოაქვს. კულტურა კი რა? არც იჭმევა, არც ისმევა და არც სხვა რამეში გამოიყენება”. (კოტეტიშვილი, 2001).

და მაინც, ეპოქალური ძვრებისა და ძველიდან ახალზე გადასვლის საქმეში დიდ როლს კულტურა თამაშობს. “კულტურას შეუძლია ისტორიული პერიოდის განვითარებაში შეასრულოს გარკვეული როლი” (ბელა წიფურია). რადგანაც, როგორც რ. უილიამსი განმარტავს, კულტურა თანამედროვე კრიტიკაში დამკვიდრდა, როგორც სინთეზური გაგება, რაც გულისხმობს “დამოუკიდებელ და აბსტრაქტულ არსებით სახელს, რომელიც აღწერს ინტელექტუალური, სულიერი ან ესთეტიკური განვითარების ზოგად პროცესს” (უილიამსი, 2005: 15).

XX საუკუნის ბოლო ათწლეული ქართული სინამდვილისთვის მეტად სტრესული აღმოჩნდა, არამარტო გადატანილი ომებისა და სისხლიანი მსხვერპლის გამო, არამედ სწორედ იმ კულტურული დინებებით, რომელსაც განუწყვეტლივ შემოჰქონდა სიახლეები ჩვენს სივრცეში და რომლის შეცნობა-გაცნობას, შეთვისება-გათავისებას თავისებური შიშიც ახლდა. გარდა ამისა, დადგა მიღება-მიუღებლობის საკითხიც – რამდენად მისაღები გახდებოდა ქართული ცნობიერებისთვის კულტურული “შემოდინებები”, რომლებიც უხვად

გაჩნდა რკინის ფარდის გადაწევის შემდეგ. ცხადია, იმ ტოტალური კულტურის დევალვაცია, რომელსაც საბჭოთა კავშირი ქმნიდა, გულისხმობდა არამარტო გაბატონებული პოლიტიკურ-ეკონომიკური რეჟიმის დაშლას და ახლის შექმნას, არამედ ახალი იდეოლოგიის, ახალი საზოგადოებრივი ცნობიერების ჩამოყალიბებას და ახალ კულტურულ-სააზროვნო სისტემაში გადართვას. ჩვენ წინაშე თანდათან ყალიბდებოდა ახალი კულტურული რეალობა.

მანანა კვაჭანტირაძე თავის წერილში “სიმღერაში (გა)დარჩენილები” წერს: “90-იანი წლების პირველი ნახევრის კულტურული ცხოვრება საქართველოში შეიძლება დახასიათდეს, როგორც ფრაგმენტული, დაქსაქსული და ქაოტური. შუა პერიოდიდან პოეზიაში და საერთოდ ლიტერატურაში თავს იჩენს ანომიური (კრიზისული) მოვლენების დაძლევის ნიშნები. საზოგადოებრივი ცნობიერება მტკივნეულად რეაგირებს კულტურულ ღირებულებათა ჩანაცვლების ფაქტებზე: არცთუ იშვიათად, მათ აღიქვამს როგორც უცხოს, მიუღებელს, როგორც ფარულ იდეოლოგიურ დივერსიას, თუმცა იმავდროულად ცდილობს კულტურის მორღვეული ნაწილების განახლებას და ჩანაცვლებას – ითვისებს და გარდაქმნის მისთვის უფრო მისაღებ ნაკადებს, იხსენებს დავიწყებულ ძველს და სისტემის მოწესრიგებისათვის იღვწის” (კვაჭანტირაძე, 2005: 49). XX საუკუნის ბოლო ათწლეული ძალზედ რთული აღმოჩნდა ქართული სოციუმისთვის, მძიმე პოლიტიკურ-ეკონომიკური ვითარების გამო კულტურა დაიწვინდა. პოლიტიკური ქარტეხილებისა და ეკონომიკური კრიზისისა თუ ქაოსის მიუხედავად, გაჩნდა აუცილებლობა, ქართულ კულტურულ სივრცეში მომზადებულიყო ნიადაგი სიახლისათვის, მოძებნილიყო კალაპოტი უცხოური შემოდინებებისათვის. ეს კალაპოტი თავის მხრივ უნდა ყოფილიყო მფილტრავი – არ წაღვეკილიყო ტრადიციული სახე, ამავედროულად შეეცნო-შეეთვისებინა ახალი-უცნობი.

ბელა წიფურია თავის წერილში “კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში” (წიფურია, 2005: 28), გამოყოფს რამდენიმე ტიპის კულტურულ სივრცეს, რომლებიც იდენტურია საუკუნის ისტორიულ-ინტელექტუალური სივრცისა. მეცნიერის ვარაუდით, XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოური პოსტმოდერნული კულტურა ფეხს იმაგრებს XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან გამოკვეთილი ალტერნატიული კულტურის საფუძველზე, რომელიც, თავის მხრივ, ქართული მოდერნიზმის სივრცეს უკავშირდება.

პოეტი და თეორეტიკოსი დავით ჩიხლაძე თავის წერილში “დემითოლოგიზაციის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში” (ჩიხლაძე, 2005: 5), ალტერნატიული კულტურის განმარტებას იძლევა: “ალტერნატიული

ლიტერატურა აღნიშნავს ე. წ. ოფიციალურის მიღმა დარჩენილ ლიტერატურას, სადაც თავმოყრილი შეიძლება იყოს როგორც საშუალო ნოვაცია, ასევე პალპის ლიტერატურა. ალტერნატიული ლიტერატურის რეალობაში გამოცდილი და გამოუცდელი მწერალი ერთ რანგში, ერთ კონტექსტში ექცევა. ამ მახასიათებლებით ალტერნატიული ლიტერატურა ლიბერალიზმის, ხელოვნებისთვის უცხო პოლიტიკური აგენტის (ისევე როგორც ყოველთვის მდარე ხარისხის იყო პოლიტიკურ წესებზე შექმნილი ხელოვნება) მატარებელი ხდება. ასეთი პირობები თავისთავად წარმოქმნის ნიჰილიზმს, შევირდისა და ოსტატის სასიცოცხლო, უკიდურესად აუცილებელი ინსტიტუტის მოშლას, მწერალთა დაწერილი თუ დაუწერელი ღირებულებების დევალვაციას, ბოლოს კი ისევე ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებაში მასობრივად წარმოქმნის პალპის, მდარე გემოვნების ლიტერატურას ან პოლიტიკურად აგრესიულ (აღარაფერს ვამბობთ უბრალო ანგაჟირებაზე) ზედაპირულ შტუდირებებს.” საქართველოში ასეთი ლიტერატურის მედროშეებად დავით ჩიხლაძე ჟურნალ (აღრე კი, გაზეთ) “ალტერნატივას” და “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობას” მიიჩნევს. ალტერნატიული ლიტერატურის დეფინიცია და ქართულ სივრცეში მისი დროითი თუ კულტურულ-ცნობიერებითი მიჯნების დადგენა სადავო საკითხია და მასზე საბოლოო აზრის გამოთქმას ამჯერად ჩვენი მხრიდან, ნაჩქარევად ვთვლით, თუმცა დავით ჩიხლაძის მოსაზრებას, ვფიქრობთ, არსებობის მეტი საფუძველი აქვს. მის ჩამონათვალს ჩემი მხრიდან მივუმატებდი დათო ტურაშვილის 1998 წელს გამოცემულ ბროშურას, სახელწოდებით “ალტერნატივა”. დათო ტურაშვილის “ალტერნატივას” ვერ დაარქმევ ნოველების ან, ზოგადად, პროზაულ კრებულს, რადგანაც იგი სკენებისა და პალპის ლიტერატურის ნიმუშს წარმოადგენს. ზუსტად იმას, რასაც დავით ჩიხლაძის განმარტებით, ალტერნატიული მწერლობა გვთავაზობს.

ბელა წიფურიას მსგავსად, არაერთი ქართველი ლიტერატორი და კრიტიკოსი აღნიშნავს, რომ XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში, როცა ნაციონალური ნარატივის კულტურა შეუზღუდავი გახდა და ფართოდ გაეხსნა გზა, დაეცა ქმნილებათა ხარისხიც.

ლიტერატურულ ქმნილებათა ხარისხიც და შესაბამისად, სულიერი კრიზისიც XX საუკუნის ბოლოს გამოიწვია იმ პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა ძვრებმა, რაც ასწლეულის დასასრულს მოჰყვა საქართველოში. ეროვნულ პრობლემებს გლობალური პრობლემებიც დაერთო და კრიზისიც უმაღლეს აისახა ქვეყნის სულიერ თუ ფიზიკურ ყოფაში. თავის მხრივ, კრიზისი საუკუნეთა

მიჯნაზე ყოველთვის იჩენს ხოლმე თავს. არც XX და XXI საუკუნეთა გზაგასაყარი ყოფილა გამონაკლისი. ასეთი კატაკლიზმების დროს, ქვეყნის სულიერი თავშესაფარი ყოველთვის იყო მწერლობა, ლიტერატურა. მწერლის დანიშნულებასა და მოძღვრის ფუნქციაზე ქართულ მწერლობაში არაერთხელ თქმულა. ეს ფუნქცია, საუკუნეთა განმავლობაში, სხვა არა იყო რა, თუ არა ქვეყნის ტკივილის გათავისება, პოეტური სიტყვით, მწერლის იარაღით (კალმით) უსამართლობაზე გალაშქრება. მაგრამ XX საუკუნის 90-იანი წლების მწერლობა ამგვარ ფუნქციას აღარ კისრულობდა. სხვა დროება დამდგარიყო, კულტურას აღარ ძალუძდა ისტორიული პერიოდის განვითარებაში განმსაზღვრელი როლის თამაში. ლალი ავალიანი შენიშნავს: “XXI საუკუნის დამდეგს, ისევე როგორც გასული საუკუნის დასაწყისში, ჩვენს ეროვნულ თვითმყოფადობას, ენას და კულტურას კვლავ საფრთხე ემუქრება, თუმცა სულ სხვა ვითარებაა და თავსატეხიც სხვაგვარი გვაქვს” (ავალიანი, 2005: 9). სწორედ ამ სხვაგვარი ვითარებისა და სხვაგვარი თავსატეხის გამო მწერლობამაც განიცადა სულის ფერისცვალება. მოვიდა ნიჰილიზმისა და თამაშის ეპოქა, რომელიც პარადიითა და დაშლა-ნგრევით გაერთო და ნაკლებად თუ აღელვებდა სულიერების გადარჩენა... პოსტმოდერნისტული ეპოქა ქართულ სივრცეშიც დგებოდა! და, რაც მათვარია, ეს სივრცე მზად იყო “უცხო სტუმრის” მისაღებად. ზურაბ ქარუმიძის მიხედვით, ჩვენი ქვეყანა უკვე იყო ორმაგი კოდირებით “დაკოდირი”, სადაც ერთდროულად კარგიც ხდებოდა და ცუდიც, პროგრესულიც და რეტროგრადულიც, სასაცილოცა და სატირალიც. მთავარი პრინციპით – ორმაგი კოდირებით მომზადებულ ნიადაგზე, პოსტმოდერნიზმს ფეხის მოკიდება არ გაუჭირდებოდა. კულტურამ კი არ განსაზღვრა ინტელექტუალური, სულიერი ან ესთეტიკური განვითარების ზოგადი პროცესი, არამედ იდეოლოგი და კულტურული პროცესის წარმმართველი სულ სხვა მატერიკი გახდა, რასაც ამ შემთხვევაში, პირობითად შეგვიძლია, პოსტმოდერნისტული გონი ვუწოდოთ.

ეპოქამ, რომლის უპირველესი ნიშანიც დესტრუქციულობა გახლავთ, მწერლობასაც დაატყო თავისი კვალი. ამიტომ თანამედროვე მწერლობა გასცდა “სათქმელის ესთეტიკას” და გარეგნულ ეფექტებზე აგებულ შემოქმედებად იქცა, რასაც, თავის მხრივ, ორი მხარე აღმოაჩინდა – კარგი და ცუდი. ცუდია ის, რომ სათქმელი აღარ არსებობს და თუ არსებობს, ისიც – დესტრუქციული. კარგი ის აღმოჩნდა, რომ 90-იანელთა პროზა საბჭოური კულტურის “დიქტატიდან” გავიდა და ყურადღება ადამიანის ყოველდღიურ სოციალურ და სულიერ პრობლემებს, მანამდე “პერიფერიად” შერაცხულ ღირებულებებს მიაპყრო. გარდა ამისა,

ფარისევლური დამოკიდებულება მოვლენებისადმი საგრძნობლად შესუსტდა და ამანაც ხელი შეუწყო თანამედროვე მწერლობის კლიშეებისგან განთავისუფლებას.

თანამედროვე მწერლობის ანუ ახალი თაობის შემოქმედების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს, რაც ბუნებრივია. ბევრი დადებით შეფასებას აძლევს “ექსტრემალურ ათწლეულში” [ტერმინი ეკუთვნის ზაალ სამადაშვილს] შექმნილ ლიტერატურას, ზოგიც ახალგაზრდების შემოქმედებას მარგინალიზმის გამო გმობს. თუმცა, ცნობილია, რომ მარგინალურ კულტურას ყველა დროში ჰქონდა თავისი ადგილი, რადგანაც კულტურის განვითარებაში იგი აუცილებელი ინექციის როლს თამაშობს.

ცნობილია, რომ პოსტმოდერნიზმის საყვარელი გვარია ეპოსი: რომანი, მოთხრობა... და ამიტომაც XX საუკუნის 90-იანი წლების II ნახევრიდან წამყვანი პოზიცია პროზამ დაიჭირა. პროზა აღმოჩნდა საუკეთესო ასპარეზი იმ ტენდენციების ასახავად და პროტესტების გამოსახატავად, რაც საბჭოთა პერიოდის ქართულ რეალობაში დაგროვდა. ქართველი მწერალი ოთარ ჩხეიძე თავის წერილში “ეპიკური ჟანრის დასაცავად”, წერს: “[ახლა] ეპოსის დროა, ეპიკური სტილის, ეპიკური წელგამართულობის დროა, ჭირი მოგვჭამა სოცრეალიზმმა, დამდგარა ჟამი შენებისა, თავისუფალი შემოქმედებისა, ნიჭის გაფურჩქვნისა”. ოთარ ჩხეიძეს სჯერა ახალგაზრდებისა, ახალი თაობისა, მათი სიახლეებისა და ძიებებისა: “ახალგაზრდული პროზა რო მოქცეულა წინააღმდეგობაში, დღეს ეს არის სალაპარაკო. მე ეს არ მაშინებს, წინააღმდეგობააო, დუდილიაო, ძიებებიაო, მიმბაძველობააო თუ რაც თუ რა არის, ასედაც უნდა იყოს, ასედაც არის და ასედაც იქნება; [...] დასაფიქრებელი მხოლოდ ის არის, ამ ძიებებსა თუ გავლენებში არ გაგვიტაცოს ბრჭყვიალებაა ზედაპირულმა და არ დაგვეკარგოს უმთავრესი, ძირისძირეული, ძარღვიძარღვეული, არსობრივი, შემოქმედება რისთვისაც არსებობს, ურომლისოდაც არც არაფერია. არაფერი. ხელოვნება ჰო მხოლოდ გართობა არ არის – ლიტერატურაც ხელოვნებაა რაღა თქმა უნდა – გართობაც არის და იმაზე მეტიცა – აი ისაა რო უნდა დაგვეკარგოს. პასუხისმგებლობაც საგრძნობია მწერლობისაი, უახლესი მწერლობისაი. ძველ თაობას აღარა ვგულისხმობ. გაჰლია იმანა თავისი სარბიელი, გაჰლია. და თუ კიდევ მოთოხარიკობს ვინმეი, სასწაულს მაინც არ უნდა ელოდე იმისგანა და არც უახლესნი არ უნდა გაეჭკვებდეს, თუნდაც აპოლოდონენ უცხოურ თემებსა, გახლართულიყვნენ თუნდაც უცხოურ გავლენებში, გახლართულიყვნენ,

გამოეხსნებიან – თუ არა და ეგეც არაფერი, ყველა მაინც არ გაიხლართება, ძირისძირეული მაინც დარჩება” (ჩხეიძე, 2003: 3).

საერთოდ ახალი სისხლი ახალ სიცოცხლეს ბადებს, ყოველივე ახალი სიახლეს გვპირდება და ამიტომაცაა, მას ერთდროულად ეჭვის თვალითაც და იმედითაც რომ ელიან და უცქერიან. ჯონ აბდაიკსაც სჯერა ახალგაზრდების და უწონებს კიდევ მათ სილალეს, სიმსუბუქეს, მკვახე ტონსაც და ზოგჯერ ზღვარგადასულ სითამამესაც, “თქვენთვის იარლიყი ჯერ არავის მოუწებებია, შეგიძლიათ შორიდან გულგრილად ათვალიეროთ მთელი ლიტერატურული სცენა. უამრავი მასალა გაქვთ: ოჯახი, მეგობრები, თქვენი თაობა – ეს ცოცხალი შთაბეჭდილებებია, რომელიც მკითხველამდე დაუყოვნებლივ მიტანას ითხოვს. ვერანაირი ნასწავლი უნარ-ჩვევები იმ განცდას ვერ შეცვლის, როცა ძალიან ბევრი რამის თქმა გინდა, როცა ახალ სიტყვას ამბობ. საბოლოო ჯამში კი, ახალგაზრდაა თუ ხანდაზმული მწერალი სამყაროს წიგნს უგზავნის და არა საკუთარ თავს” (აბდაიკი, 2009: 8). მთავარი ამ სიახლიდან მართლაც ისაა, რომ ძირისძირეული სათქმელი წიგნად უნდა დარჩეს და დარჩება მომავალს, ქვეყანას, ისტორიას...

XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში, უფროსი თაობის მწერლების გვერდით გამოჩნდნენ სრულიად ახალი სახეები და სახელები, რომლებიც დროთა განმავლობაში უკეთესად გამოიკვეთენ. საერთოდ, მწერლობას ერთეულები არ ქმნიან, მას მთელი თაობა ქმნის: აღიარებულნიც და მეორეხარისხოვანნიც.

სადოქტორო თემა ოდენ ერთი ათწლეულის ლიტერატურული პროცესების მიმოხილვას ითვალისწინებს და ამიტომაც, აუცილებლობიდან გამომდინარე, მასში ყველა იმ მწერალმა უნდა მოიყაროს თავი, ვის შემოქმედებაშიაც უახლესი ტენდენციები გამოიკვეთა.

ვფიქრობთ, საჭიროა, ორიოდე სიტყვით შევეხოთ ოთარ ჩხეიძის მიერ ნახსენებ ტერმინს - “ახალგაზრდული პროზა”. ცნობილია, რომ ეს ტერმინი სოციალისტური ლიტერატურული კრიტიკის მიერაა დამკვიდრებული და მოძველებულთან ერთად, ერთგვარი იდეოლოგიური კონიუნქტურის დადსაც ატარებს. რატომ არაა ახალგაზრდული პროზა ილია ჭავჭავაძის ან დავით კლდიაშვილის პროზა? შეგვეძლო, აღნიშნული ცნებისთვის ახლებურად შეგვეხედა და ტერმინით “ახალგაზრდული პროზა”, ჩვენც განგვესაზღვრა თაობა, ახალგაზრდა თაობა, რომელიც სწორედ იმ პერიოდში იდგამდა ფეხს და შემოდოდა “თხუთმეტსაუკუნოვან მთლიანობაში”, მაგრამ ისინი დამკვიდრდნენ

“პოსტსაბჭოთა თაობის” სახელწოდებით. დათო ბარბაქაძე, ირინე ბაქანიძე, ზაზა ბურჭულაძე, ლაშა ბუღაძე, რეზო თაბუკაშვილი, ზაზა თვარაძე, შოთა იათაშვილი, ირაკლი კაკაბაძე, ზურა მესხი, აკა მორჩილაძე, დათო ტურაშვილი, ზურაბ ქარუმიძე, არჩილ ქიქოძე, ეკა ლაღანიძე, ბესო ხვედელიძე, ირაკლი ჯავახაძე – აი, იმ ავტორთა არასრული სია, რომლებმაც შექმნეს XX საუკუნის 90-იანი წლების ახალი პროზა და განსაზღვრეს კიდევ ამ პროზის ძირითადი ტენდენციებიც საკუთარი სათქმელის ფონზე.

ახლა კი იმის შესახებ, თუ რა უმთავრესი ტენდენციები გამოიკვეთა 90-იანელთა პროზაში. თვალშისაცემია, სამყაროს გამძაფრებული, უკიდურესი აღქმის ტენდენცია. “ჩვენს თვალწინ ფორმირდება პოსტსაბჭოური ქართული მწერლობა, ხდება მტკივნეული დაშორება და განცალკევება ძველთან, ყალიბდება ახალი ტიპის თავისუფალი მწერალი, მიმდინარეობს გადაფასების შეუქცევადი პროცესი” – წერს კრიტიკოსი ეკა ცხადაძე (ცხადაძე, 2005: 11). ამ პერიოდის პროზისთვისაც საინტერესო აღმოჩნდა ის მარადიული თემები, რომელსაც წარმოადგენს პიროვნება და ეპოქა, პიროვნება და საზოგადოება, პიროვნება და ფორმაციათა ცვლა, პიროვნება და კატაკლიზმები. ცხადია, თანამედროვე ავტორიც ვერ აუვლიდა გვერდს იმ სიტუაციას, რომელშიც აღმოჩნდა ჩვენი საზოგადოება XX საუკუნის 90-იან წლებში და ამდენად იქცა ინტერესის საგნად გარემო და ადამიანი ამ გარემოში.

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის ქართულ მწერლობაში ორი ძირითადი ტენდენცია გამოიკვეთა: I – სოციოკულტურული პრობლემატიკის გამწვავება და II – პოსტმოდერნისტული ტენდენციები. შესაბამისად, საინტერესო გახდა *რა* და *როგორ* წერს მწერალი ანუ, *რა* და *როგორ* კეთდება თანამედროვე ლიტერატურაში. “რა” არის თემა, ხოლო “როგორ” არის სტილი და მანერა, რასაც ავტორები მწერლურ ხელობას უწოდებენ. ხელობა კი, როგორც კვლევამ გვიჩვენა, მხოლოდ პოსტმოდერნისტული არ გახლავთ 90-იანელთა თაობაში. ამ პერიოდში ღიად აღაპარაკდნენ ქართველ და უცხოელ მწერალთა გავლენაზე.

70-80-იან წლებში დაწყებული ტრადიცია 90-იან წლებშიც გადმოვიდა: დათო ტურაშვილის, ირაკლი ჯავახაძის, რეზო თაბუკაშვილის, ზურაბ სამადაშვილის, ბექა ქურხულის და კიდევ მრავალთა თხრობაში ნათლად იხატა არეკლილი ჰემინგუეის მწერლური მანერა. საგანგებოდ უნდა აღვნიშნოთ გურამ რჩეულიშვილის გავლენაც 90-იანი წლების პროზაიკოსთა შემოქმედებაზე.

90-იანელთა ტექსტებში გურამ რჩეულიშვილის პიროვნებისადმი და სტილისადმი თაყვანისცემაც შეიმჩნევა, მაგალითად, დათო ტურაშვილის

მოთხრობებში აშკარაა საყვარელი მწერლის გავლენა – ვაჟკაცობის იდეალი და მთის სიყვარული... ალპინიზმისა და მთის სიყვარული რეზო თაბუკაშვილის მოთხრობებშიც შესამჩნევია, რამაც ცალკე ტენდენცია გამოკვეთა და რის ფონზეც შეიქმნა თანამედროვე დოკუმენტური პროზის ნიმუშები.

თუმცა... “ძმა ჰემინგუეიმ შემიყვანა მწარე შეცდომაში, ალბათ ტყუილებით ავსებდა ფურცლებს”, - ამბობს ზურაბ სამადაშვილის პერსონაჟი აბესალომი, რომელიც ავტორის პროტოტიპად უნდა მივიჩნიოთ. ეს უკვე იდეალში დაეჭვებას ნიშნავს და ავტორიტეტის სიკვდილსაც, რაც პოსტმოდერნული განწყობის ნიშანია. პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ხომ ავტორიტეტი (იდეალი) მკვდარია.

ფასეულობების რღვევას, რასაკვირველია, იდეალების გაქრობაც მოჰყვა და XX საუკუნის 90-იანი წლების შუა ხანებში “ხანმა უნდობარმა” ქართულ პროზაშიც მთლიანად შეცვალა არა მხოლოდ ასახვის ობიექტი, არამედ წერის მანერაც. აღარ იგონებენ არც გმირებს და ხანდახან აღარც სიუჟეტებს. გმირებიც და სიუჟეტებიც ბლომად დაგროვილიყო ლიტერატურაში. საკმარისი იყო უკვე არსებული სიტუაციებისა თუ პერსონაჟების შეცვლა ირონიისა და პაროდის გამოყენებით, რომ ხელთ გვქონდა მთლად ახალთახალი, ცინცხალი მწერლობის ნიმუში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მწერლობამ “გადამწერლობა” დაიწყო და ქართულ კულტურულ სინამდვილეში, თანამედროვე ლიტერატურული იდეებით შესრულებული პოსტმოდერნისტული მხატვრული პროზაც გაჩნდა.

აკა მორჩილაძე ქართული ცნობიერებისთვის ჯერ კიდევ უცნობ სტილზე მიგვითითებს: ”უნდა მოიგონო კარგად და მაშინ გავს ნამდვილს... ეს ხელოვნების (თუ ხელობის, ა.ი.) ცოდნაა. პერსონაჟი კი სადღაც უნდა დაინახო ან წაიკითხო და “ამოგლიჯო”; ეს გავლენა არ არის. ეს არის ამბები, რომლებიც სხვა მწერლებმა დაწერეს... ეგეთი დროა ეხლა... “დათა თუთაშხია” ზეპირად ვიცი მეც და ყველამაც, მაგრამ ვიყენებ იმიტომ, რომ ამბავს უხდება. რატომ უნდა იყოს ვინმე (ან რამე. ა.ი.) ახალი, არ ჯობია იყოს ძველი ახლებურად? მაგრამ არის ხოლმე ვინმე ახალიც. ეს უწყვეტ კავშირს უნდა ქმნიდეს!” (მორჩილაძე, 2001: 6). კარგად უნდა მოიგონო ამბავი, რომ სინამდვილეს დაემსგავსოს – ეს მწერლობისთვის ახალი არ არის. სიახლეა – სინამდვილისა და გამონაგონის კარგად შერევა.

სინამდვილესა და გამონაგონს შორის ზღვარის მოშლა, ახალი მითების შექმნა და ამ “შექმნაში” უახლესი მწერლური მანერის დანერგვა აკა მორჩილაძესთან ერთად სხვა ქართველმა ავტორებმაც მოსინჯეს. აქვე ისიც

უნდა აღინიშნოს, რომ “გავლენას” დღესდღეობით სულ სხვა გაგებაა აქვს, ვიდრე ადრე ჰქონდა. საყვარელი ავტორის სტილით წერა დღეს პლაგიატობად აღარ ითვლება (შესაძლოა, ეს ძიებებიცაა – ახალგაზრდული ძიებები და საკუთარი სტილის პოვნის სურვილი), “გავლენის” გაგება თანამედროვე ლიტერატურულ სივრცეში პოსტმოდერნისტულ “გადაწერას” უკავშირდება, რაც არამცდარამც არ ნიშნავს სხვისი ტექსტის სიტყვასიტყვით გადმოწერას, აქ იგულისხმება პაროდირება (ენობრივ-სტილისტური, ჟანრობრივი, თემატიკური...), ან რაიმე სხვა ტიპის ლიტერატურული რეფლექსია.

ჩვენი ინტერესის სფეროს, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული პროზის ის ტენდენციები და მიმართულებები წარმოადგენს, რითაც ახალგაზრდა თაობამ კარგი ლიტერატურით განებივრებული ქართველი მკითხველის ყურადღების მიპყრობა შესძლო. ამ თაობას ხომ ისეთ პერიოდში მოუხდა მოსვლა, რომ სავესტით შესაძლებელი იყო, შეუმჩნეველნიც დარჩენილიყვნენ.

თავი I

ლიტერატურა და 90-იანი წლების სოციოკულტურული სივრცე

80-იანი წლების II ნახევრიდან ქართული მწერლობის განვითარებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი მოძრაობის თანდათანობითმა ლეგალიზაციამ.

1988 წლიდან საქართველოში უმნიშვნელოვანესი მოვლენები ხდება: 1988 წლის 24-29 ნოემბრის შიმშილობა, 1989 წლის 9 აპრილის ცნობილი მოვლენები, 1990 წლის 26 მაისი, 1991 წლის 31 მარტის რეფერენდუმი საბჭოთა იმპერიიდან საქართველოს გამოყოფის მოთხოვნით, 1991 წლის 9 აპრილს საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გამოცხადება.

სამწუხაროდ, საბჭოთა პერიოდში ნაოცნებარი თავისუფალი და განახლებული საქართველოს მდგომარეობა პოსტსაბჭოთა გარემოში სტრესული და ტრამეული აღმოჩნდა. პირველი სტრესი 1991 წლის 7 იანვარი იყო, როცა საბჭოთა კავშირის (პირველმა და უკანასკნელმა) პრეზიდენტმა მიხეილ გორბაჩოვმა საქართველოს პრეზიდენტის, ზვიად გამსახურდიას აქტი ოსეთის ავტონომიის გაუქმებასთან დაკავშირებით უგულვებელყო და ცხინვალში ოს და ქართველ მოსახლეობას შორის ფიზიკური ანგარიშსწორება დაიწყო.

მიხეილ გორბაჩოვის ამ “საშობაო საჩუქრიდან” ერთ წელიწადში – 1992 წლის 22 დეკემბერს, თბილისში სამოქალაქო ომი დაიწყო, რაც 1993 წლის 6 იანვარს კანონიერი მთავრობის გადაგდებით დასრულდა. 1993 წლის 27 სექტემბერი კი, საქართველოს ისტორიისთვის კიდევ ერთი ტრაგიკული თარიღი აღმოჩნდა – ამ დღეს სოხუმი დაეცა და ქართული საზოგადოებისათვის კიდევ ერთი დაკარგული ტერიტორია, საკუთარ სამშობლოში ლტოლვილად ქცეული სამასი ათასზე მეტი ქართველი და ომებში დაღუპულ-დაკარგულ მებრძოლთა რიცხვი მოუშუშებელ იარად იქცა. შესაბამისად, აფხაზეთის ომი ერთ-ერთ ძირითად თემადაა ქცეული დღემდე ქართულ მწერლობაში.

1990 წლიდან საქართველოში პრაქტიკულად არსებობა შეწყვიტა სოციალისტურმა პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა ფორმაციამ. თავისუფლების მოპოვებამ მოითხოვა თავისუფალი სტრუქტურების შექმნა. მაგრამ ეს არის

პერიოდი, როცა ყველა და ყველაფერი პოლიტიკით იყო დაკავებული და ეკონომიური, სოციალური და კულტურული გარდაქმნებისთვის დრო, სახსრები და რაც მთავარია, სურვილი – ნაკლებად რჩებოდა. მართალია, მავანი თავისუფალი სტრუქტურების შექმნა-აწყობაზე ფიქრობდა, მაგრამ ფიქრი ოცნებად გადაიქცა. ნაოცნებარი თავისუფლებით ნაგები ახალი სახელმწიფოს შენების იდეას განხორციელება რა ეწერა, რადგანაც პოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველო დესტრუქციის საუკეთესო თვალსაჩინოებად იქცა მთელი ყოფილი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით.

მწერლობის განმსაზღვრელი და ძირითადი ფუნქცია, რომელიც მას აკისრია საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა პარამეტრის ჩამოყალიბებაში, პოსტსაბჭოთა პერიოდშიც ინერციით გადმოვიდა. თუმცა, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ეს ინერცია არ არის, ეს მწერლობის შინაგანი ფუნქციაა, რომლის გარეშეც მწერლობა ისპობა, სახეს კარგავს. მაგრამ ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსული ახალი თაობა, მწერლობის ამ მაღალი მიზნის შესრულებაზე მეტად საუკუნის უკანასკნელი ათწლეულის დასაწყისში გაწყვილები კულტურული პროცესის აღდგენას უფრო ჩქარობდა, ვიდრე სახელისუფლო პოლიტიკაში საქმიან ჩარევას ანდა საზოგადოებისა თუ ერის წინამძღოლობას.

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში საქართველოში ქაოსი და ანარქია სუფევდა. ომიანობა, სხვადასხვა პოლიტიკური თუ ეკონომიკური პლატფორმების მქონე სამხედრო დაჯგუფებების თარეში, ზარბაზნების ქუხილი და უმისამართო ტყვიების ზუზუნი – ეს ყველაფერი შლიდა და ანადგურებდა კულტურას. 90-იანი წლების მწერლობას ღაშა თაბუკაშვილმა და ზაალ სამადაშვილმა “ქვემეხების პერიოდის ლიტერატურა” უწოდეს.

90-იანი წლების დასაწყისში პოლიტიკურ ცვლილებებს თანდათან კულტურული ცვლილებებიც მოჰყვა. კულტურული რეორიენტაციის ხანაში შესაძლებელი გახდა ტრადიციული სტრუქტურებისგან დამოუკიდებლად (მაგ: მწერალთა კავშირი, სხვადასხვა ოფიციალური გამომცემლობები თუ გამომცემები) ლიტერატურულ სივრცეში გამოჩენილიყო ახალი ჟურნალები ან გაზეთები, შექმნილიყო სხვა მწერლური დაჯგუფებები და ასოციაციები. 90-იანი წლები სწორედაც რომ გამოირჩევა ამგვარი გამომცემებისა და ასოციაციების სიმრავლით. მაგრამ ვინ ქმნიდა ლიტერატურულ პოლიტიკას და როგორი იყო იგი? რამდენად ახერხებდა ლიტერატურული პროცესი თავის დაცვას პოლიტიკური და იდეოლოგიური გავლენებისაგან?

90-იან წლებში უამრავი ლიტერატურული გაზეთი თუ ჟურნალი გამოდიოდა, მაგრამ ერთი-ორი ბედნიერი გამონაკლისის გარდა, მათი არსებობა უშედეგო აღმოჩნდა. ლიტერატურული პერიოდიკის სიუხვემაც, განსაკუთრებით ათწლეულის პირველ ნახევარში, ვერ შეძლო მეტ-ნაკლებად სრული და მკაფიო, ქართული რეალობისთვის ადექვატური კულტურული პოლიტიკის ჩამოყალიბება. ეს ვერ მოახერხეს ვერც იმათ, ვისაც სწორება დასავლურ კულტურაზე ჰქონდა. ვგულისხმობ ჟურნალ “პოლილოგისა” და აღმანახ “ახალი დროების” მესვეურთ.

90-იანი წლების დასაწყისში ქართული ხელოვნებისათვის კულტურული ორიენტირი, ცხადია, დასავლური კულტურა გახდა, მაგრამ ამ პერიოდში თანადროულ საზღვარგარეთულ ლიტერატურასთან კავშირი უფრო გართულებული აღმოჩნდა ამჯერად არა იდეოლოგიური, არამედ სოციალურ-ეკონომიკური მიზეზით. ფინანსური სიდუხჭირის, ინფორმაციის ნაკლებობის, საზღვარგარეთულ ლიტერატურულ სივრცესთან გაწყვეტილი კავშირის, დასავლეთთან ჩამოუყალიბებელი კულტურული ურთიერთობის გამო საქართველო, მართალია არცთუ ხანგრძლივი დროით, მაგრამ ვაკუუმში აღმოჩნდა.

* * *

ლიტერატურული გემოვნებისა და კულტურული ორიენტაციის დიფერენცირება 1990 წლიდან თბილისში შესამჩნევი ხდება, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება ლიტერატურული პერიოდიკის სიუხვეში. თუ აქამდე მხოლოდ “ლიტერატურულ საქართველოს” დებულობდა საზოგადოება, ახლა უკვე შესაძლებელი გახდა სხავასხვა დამოუკიდებელი გამოცემის გაცნობა. 1990 წელს დაარსდა თავისუფალ შემოქმედთა საძმოს “იახსარის” დამოუკიდებელი ლიტერატურული გაზეთი “შემოქმედი”, დოდო რეხვიაშვილის რედაქტორობით და ბადრი გუგუშვილის ორგანიზატორობით. 1990-1991 წლებში ასოციაცია “იბერის” ეგიდით გამოდიოდა გაზეთი “ლიტერატურა და სხვა”. ასოციაციის მიზანი იყო შემოქმედებითი ახალგაზრდობის პოტენციალის გამოყენება და თანამედროვე მწერლობის პოპულარიზაცია, როგორც საქართველოში, ასევე საზღვარგარეთაც; ქართული კულტურის აღორძინება და ა. შ.

მოგვიანებით, ამ გაზეთის შესახებ ლიტერატორი დავით ზურაბიშვილი აღმანახ “ახალ დროებაში” წერს, რომ ეს იყო: “ერთადერთი გაზეთი, რომელიც ქართული ლიტერატურული ისტაბლიშმენტის გარეთ იდგა. სამწუხაროდ, თავის

დროზე უდავოდ იმედისმომცემმა გაზეთმა პოლიტიკური კონიუნქტურის შეცვლისთანავე ფაქტიური თვითლიკვიდაცია მოახდინა – კიდევ ერთი ნიმუში იმისა, რომ ლიტერატურის პოლიტიზირებას ვნების გარდა არაფერი მოაქვს” (ზურაბიშვილი, 1994: 6).

1990 წლის 9 მაისს საქართველოს ეროვნულ დემოკრატიულ პარტიასთან შეიქმნა მწერალთა ასოციაცია. მისი თაოსნობით დაარსდა ასოციაციის ორგანო გაზეთი “ჩვენი მესიტყვე”, რომელიც მხოლოდ ორი ნომრით შემოიფარგლა. 1991-1995 წლებში გამოდიოდა თავისუფალი ლიტერატურული გაზეთი “მესამე გზა”; 1991-1998 წლებში – ლიტერატორთა რესპუბლიკური ცენტრის გაზეთი “რუბიკონი”; 1991-1996 წლებში არსებობდნენ ისეთი გაზეთებიც, მაგალითად, “სიტყვა”, “ცისარტყელა”, “პოეზიის დღე”, “პარადოქსი” – რომლებმაც მხოლოდ თითო-ორი ნომრით გააცნეს თავი მკითხველ საზოგადოებას და სერიოზული კვალი არ დაუტოვებიათ ამ პერიოდის ლიტერატურულ და კულტურულ ცხოვრებაში. მაგალითად, გაზეთი “+ – ლიტერატურა”, რომელიც, რედაქტორის განცხადებით, წარმოადგენდა “გაზეთს თანამედროვე ესთეტიკურ თამაშებში დაკვალიანებული მკითხველისთვის”. ეს გამოცემა უპირატესობას ანიჭებდა მხოლოდ ლიტერატურას და არაფერს ლიტერატურის გარდა, მაგრამ იგი უფინანსობის გამო დაიხურა.

მთელი ამ წლების განმავლობაში არსებობა არ შეუწყვეტიათ “ლიტერატურულ საქართველოს”, “რუბიკონს”, “სიტყვა ქართულს” და “სალიტერატურო გაზეთს”, რომლებმაც, ერთეული შემთხვევების გარდა ვერანაირი სიახლე ვერ დაატყვეს ლიტერატურულ პროცესს.

90-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ლიტერატურულ სივრცეში გაჩნდა ისეთი ლიტერატურული ორგანოები, რომლებიც დიდხანს აგრძელებდნენ არსებობას: “არილი” – დაარსდა 1994 წელს; “კალმასობა” – 1997 წელს; “ალტერნატივა” – 1998 წელს. თუ ისინი თანამედროვე სინამდვილეში ინარჩუნებდნენ მკითხველს, ეს წლების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილებისა და ჩამოყალიბებული ლიტერატურული გემოვნების წყალობაა, რაც, თავის მხრივ, პროფესიონალიზმსა და ცოდნას უკავშირდება. (ეს გამოცემებიც დაიხურა, უკვე ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკური ცხოვრების სხვა რელსებზე გადასვლის გამო, “ვარდების რევოლუციიდან” ცოტა ხანში ლიტერატურულ სივრცეში მოხდა დროებითი პაუზა, მაგრამ ეს უკვე სულ სხვა ათწლეულია და სხვა მიმოხილვის საგანი).

90-იანი წლების II ნახევრიდან ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის სივრცეში გაჩნდა რეგიონალური გამოცემები: “ათინათი” – კახეთის სალიტერატურო გაზეთი; “პოეზიის დღე” – ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლადო ასათიანის სახელობის ახალგაზრდა მწერალთა წრის ერთდროული ლიტერატურული გაზეთი; “ლიტერატურული ქვემო ქართლი” – ქვემო ქართლის მწერალთა ასოციაცია “რუსთაველის” გაზეთი (რუსთავი); “ლიტერატურული ცხინვალი” – ცხინვალის რეგიონის მწერალთა ყოველთვიური გაზეთი (გორი); “ლომისი” – საქართველოს მწერალთა კავშირის მცხეთა-თიანეთის რეგიონული ორგანიზაციის ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი გაზეთი...

ამ პერიოდში გამოდიოდა ლიტერატურული ჟურნალებიც - საზოგადოებისთვის კარგად ცნობილნიც (“ცისკარი”, “მნათობი”, “საუნჯე”) და ახლად დაარსებულნიც. 1994 წლიდან გამოიცა ლაშა თაბუკაშვილის ჟურნალი “XX საუკუნე” და დამოუკიდებელი სალიტერატურო ჟურნალი “პოლილოგი”, დათო ბარბაქაძის რედაქტორობით. ეს ორი ჟურნალი განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია, რადგანაც პირველმა იზრუნა ლიტერატურული პროცესის უწყვეტობაზე: ხელი შეუწყო ახალი თაობის წარმოჩენას, მივიწყებულ ავტორთა პოპულარიზაციას და დახშული კულტურული სივრცის შევსებას თანამედროვე უცხოელი ლიტერატორების ცალკეულ ნაწარმოებთა გამოქვეყნებით შეეცადა. ჟურნალ “XX საუკუნის” სარედაქციო წერილში ვკითხულობთ: “საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ფორმაციათა ცვლამ, სამამულო და სამოქალაქო ომებმა მძიმე დარტყმა მიაყენა თანამედროვე ქართულ მწერლობას. ჩრდილში მოექცა ლიტერატურა... სალიტერატურო ჟურნალი “XX საუკუნე” მაშინ შეიქმნა, როცა კრიზისმა აპოგეას მიაღწია. ეს მოვლენა აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი – მკითხველს, თუნდაც რამდენიმე ასეულს, უნდა დაენახა და ეგრძნო, რომ რაღაც კეთდება ლიტერატურული პროცესის გამოსაცოცხლებლად, რომ უკიდურესი გაჭირვების მიუხედავად, მწერლები, სახელგანთქმულებიცა და ნაკლებად ცნობილნიც, მის გვერდით არიან.

ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტი თავის ჭეშმარიტ ცხოვრებას იწყებს მხოლოდ შესაბამის კონტექსტში, რომელსაც ლიტერატურული პროცესი ჰქვია. ამ პროცესს ქმნის ყოველდღიური ურთიერთობა – მწერლობას, კრიტიკას, გამომცემლობასა და მკითხველს შორის. სწორედ ამ უწყვეტი პროცესის არარსებობაა მთავარი პრობლემა თანამედროვე ქართული ლიტერატურისათვის. ამ ვითარების გამო ძალიან ბევრი ღირებული ნაწარმოები განწირულია

ყურადღებობისა და სრული იგნორირებისათვის. გარდა ამისა, ნებისმიერ ქვეყანაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესი ვერ იქნება სრულყოფილი, თუ იგი იზოლირებულია მსოფლიო ლიტერატურაში არსებული უახლესი დინებებისგან. ქართველი მკითხველი და მწერალი ამ მხრივაც რთულ ვითარებაში იმყოფება. ქართულ სააზროვნო სივრცეში თანამედროვე ესთეტიკური იდეების შემოტანა, უახლესი ლიტერატურული მიმდინარეობების შესახებ მაქსიმალურად სრული ინფორმაციის მოწოდება გადაუდებელი ამოცანაა” [ჟურნ. “XX საუკუნე” №6-7, 1997].

ჟურნალ “პოლილოგის” მიზანი სალიტერატურო ცხოვრების ახალი მიმართულებების წარმოჩენა და პოპულარიზაცია იყო, სადაც პარალელურად ყურადღება ექცეოდა ფილოსოფიურ ესეისტიკას, ხელოვნების ფილოსოფიას, კულტურის კრიტიკასა და სოციოლოგიას. ჟურნალი ცდილობდა აეთვისებინა და ახლიდან “წაეკითხა” საუკუნის დასაწყისის ქართული ავანგარდი. ახალი გამოცემის მიზანდასახულობის შესახებ ვკითხულობთ: “პოლილოგის” მიზანს წარმოადგენს, წინააღმდეგობებით სავსე ჩვენი სალიტერატურო ცხოვრება აღიწეროს. გამორჩეული ყურადღება დაეთმობა ფილოსოფიურ ესეისტიკას, ხელოვნების ფილოსოფიას, (როგორც ორიგინალურს, ისე - თარგმნილს), კულტურის კრიტიკას და სოციოლოგიას. ჟურნალის სალიტერატურო პოლიტიკისათვის გადამწყვეტია ნეგატიური დამოკიდებულება, როგორც კულტურის იდეოლოგიზაციისადმი, ისე - იდეოლოგიზებული თუ პოლიტიკური ინსტიტუტებით ინსპირირებული (და არა, სწორედ სარტრის გაგებით, ანგაჟირებული) ხელოვნებისადმი. ნებისმიერი იდეოლოგია ხომ მრავალფეროვნების ჩახშობისაკენ და გაერთმნიშვნელოვნებისკენაა მიმართული” [ჟურნ. “პოლილოგი” №1, 1994]. ჟურნალი მართლაც რომ ავტონომიას წარმოადგენდა საკუთარი მიზნებით, შინაარსითა და აქციებით.

ეს ფრიად მრავალმნიშვნელოვანი ჟურნალი, პირველისგან განსხვავებით, ერთ წელიწადში დაიხურა და მხოლოდ ოთხი ნომრის გამოცემა მოასწრო. 1994 წელს თბილისის წიგნის ბაზარზე გაჩნდა კიდევ ერთი ახალი აღმანახი “ახალი დროება”, რომლის მთავარი რედაქტორიც გახლდათ ლიტერატორი დავით ზურაბიშვილი; რედკოლეგიის წევრები კი: ფსიქოლოგი გაგა ნიჟარაძე, ფილოსოფოსი კახა კაციტაძე, მთარგმნელი ზაზა ჭილაძე, ლიტერატორი ზურაბ ქარუმიძე, მთარგმნელები გია ჭუმბურიძე, თემურ კობახიძე, ავთო ჯოხაძე.

რედკოლეგიის “დებულებაში” ვკითხულობთ: “... და ვინაიდან ჩვენი საზოგადოება რა ხანია რიგიანი ლიტერატურული ჟურნალის, გაზეთისა თუ ალმანახის მწვავე დეფიციტს განიცდის.

და ვინაიდან დღეისათვის შეიმჩნევა აშკარად გამოკვეთილი გულგრილობა მხატვრული ლიტერატურის მიმართ, ხოლო ყოველგვარ პათეტიკურ ღაღადისს “ეროვნული მწერლობისა” და “დიდი ლიტერატურის” მნიშვნელობაზე აღარ უგდებს ყურს,

და ვინაიდან ლიტერატურული პროცესი ჩვენში ფაქტობრივად ჩამკვდარია, ხოლო ვისაც მისი გამოცოცხლების პრეტენზია აქვს, ან ანარქო-სინდიკალისტურ ტაშ-ფანდურს ვერ გასცილება ან ტრადიციულ სუფრულ კაზმულსიტყვაობაშია გადავარდნილი,

და კიდევ მიზეზთა გამო სხვათა და სხვათა, რომელთა ჩამოთვლა ახლა მეტისმეტად შორს წავგიყვანდა, საჭიროდ ჩავთვალეთ სრულიად დამოუკიდებელი ლიტერატურული ალმანახის “ახალი დროების” დაარსება. ხოლო მისი გამოცემის ფაქტით გვსურს დავამტკიცოთ: ამისთანა საქართველოშიც შესაძლებელია ისეთი ლიტერატურული ალმანახის შექმნა, რომლის დონე ნეტარსენებული “ინოსტრანაია ლიტერატურა“-ს საუკეთესო ნიმუშებს მაინც გაუტოლდება. ხოლო ასეთი ალმანახი არათუ საბაზრო ეკონომიკის პირობებში, თვით ჰიპერინფლაციის დროსაც კი არ იქნება წამგებიანი...” [ჟურნ. “ახალი დროება” №1, 1994].

“ახალი დროების” II ნომერი 2002 წელს გამოიცა, სადაც წინასიტყვაობაში დავით ზურაბიშვილი წერს: “საკმაოდ ხანგრძლივი ჯახირისა და ნერვიულობის შემდეგ (იდეის ზონდირება მიმდინარეობდა გამსახურდიას მმართველობის დროს, შემოქმედებითი მუშაობა დაიწყო სამხედრო საბჭოს მოსვლისას და დამთავრდა აფხაზეთის ომის პერიოდში, ხოლო დასტამბვა-დისტრიბუციას კიდევ წელიწადნახევარი დააჭირვეს) როგორც იქნა, ალმანახი “ახალი დროება” დახლებზე გამოჩნდა. პირველ ხანებში ძალიან ამაყები ვიყავით და ვფიქრობდით, ამ პუბლიკაციის გამო მალე ნამდვილი ლიტერატურული ომი ატყდებოდა, მაგრამ ამო იყო ჩვენი იმედები: დრო მიდიოდა და თუ თითო-ორილა საქებარ სიტყვას არ ჩავთვლით, ისიც მხოლოდ პირადი ნაცნობობის დონეზე (ამგვარ ქებას კიდევ რა ფასი აქვს, მოგეხსენებათ...), ფაქტობრივად არანაირი გამოხმაურება არ ყოფილა. არსაიდან ხმა, არსით ძახილი...

მართალი ვითხრათ, ასეთ ფიასკოს არ მოველოდით. ყოველ შემთხვევაში, პირადად ჩემთვის ძალიან დიდი სიურპრიზი იყო, რომ თურმე შეიძლება

დაბეჭდო კრებული, სადაც იქნება კარგი და ძალიან კარგი თარგმანები, საინტერესო ორიგინალური ნაწარმოებები, აქტუალური პუბლიცისტიკა და ასეთი კრებული მკითხველისა და ლიტერატურული კრიტიკის ყურადღების მიღმა დარჩეს.

... ჩვენ ისდა დაგერჩენოდა თავი დაგვემშვიდებინა: აქაოდა ჩვენი საქმე გავაკეთეთ, მაღალხარისხოვანი აღმანახი “დავდეთ” და მხოლოდ უკუღმართი დროება – ომი, არეულობა და საყოველთაო გაჭირვებაა დამნაშავე, ყურადღება რომ ვერ მივიპყართო. მოკლედ, იძულებული გავხდით, რეალობისთვის თვალი გაგვესწორებინა...” [ქურნ. “ახალი დროება” №2, 2002].

ზურაბ ქარუმიძე შენიშნავს და სამართლიანადაც: “ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის “გადმოქართულების” პირველი კოლექტიური ცდა დაკავშირებულია აღმანახ “ახალ დროებასთან”, რომელიც 1991 წელს წამოიწიეს თარგმანის კოლექტიდან გამოსულმა ლიტერატორებმა” (ქარუმიძე, 2009: 9). კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, რომ არა სოციალური სიდუხჭირე, აღმანახის მიერ სწორი ორიენტაციისა და გეზის მიხედვით, საქართველო კიდევ უფრო ადრე ჩაერთვებოდა მსოფლიო თანამედროვე კულტურულ პროცესში, ვიდრე სხვა პოსტსაბჭოთა თუ აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნები.

გამოცემების მესვეურთა თვითშეფასებიდან როგორც ჩანს, სამივე ჟურნალი მნიშვნელოვან ლიტერატურულ დონეზე აცხადებს პრეტენზიას, მაგრამ რატომ მოხდა ისე, რომ “პოლილოგმა” და “ახალმა დროებამ” მხოლოდ ერთი წელი იარსებეს, ხოლო “XX საუკუნე” 2000 წლამდე აგრძელებდა გამოსვლას. აღსანიშნავია, რომ 2002 წლიდან იგი ინგლისურენოვანი გახდა და 2005 წლიდან ისევ განაგრძო გამოცემა, “ახალი საუკუნის” სახელწოდებით. ჩვენი ვარაუდი ასეთია: “პოლილოგსა” და “ახალი დროებას” სწორება უფრო მეტად დასავლურ კულტურაზე ჰქონდათ. პირველი თუ პოსტმოდერნიზმის პირდაპირი შემოტანისა და დამკვიდრების ცდებს ატარებდა; მეორე – პოსტმოდერნიზმის თანმიმდევრული შესწავლის გზებს გვთავაზობდა. არც “XX საუკუნე” ჩამორჩენია, თანადროულ მსოფლიო კულტურულ პროცესებს, მაგრამ ჟურნალის პირველი მახასიათებელი ნიშანი და კულტუროლოგიური პრიორიტეტი ქართული მწერლური ტრადიციების უწყვეტობა იყო. ის მხატვრული ტექსტები, რომელსაც “XX საუკუნე” აქვეყნებდა, სოციალურად აქტიური მწერლობა იყო, რაც აბსოლუტურად განსხვავდება პოსტმოდერნისტული მწერლობისაგან, რომელიც სრულიად დაცლილია სოციალური ფუნქციისაგან.

მკაფიოდ გამოიკვეთა, რომ “XX საუკუნეს” გეზი ეროვნული მწერლობის წარმოჩენა-განახლება-აღორძინებისაკენ ჰქონდა აღებული. ის შედეგი, რომ ჟურნალმა, “პოლილოგისა” და “ახალი დროებისგან” განსხვავებით, დიდხანს (დღემდე) იარსება, მან ქართველი მკითხველის მხარდაჭერით მიიღო. ქართველი მკითხველისათვის “XX საუკუნის” ლიტერატურული პოლიტიკა უფრო მისაღები აღმოჩნდა, ვიდრე “პოლილოგისა” და “ახალი დროებისა”. ერთიგაა: ქართული საზოგადოების ცნობიერება 1994 წელს (ახლად წაგებულ-გადატანილი ომებისა და სხვადასხვანაირი ტრამეებით დამძიმებული) ჯერ კიდევ არ იყო მზად იმ სიახლეების მისაღებად, რასაც “პოლილოგი” და “ახალი დროება” სთავაზობდა.

90-იანი წლების “ქართული ლიტერატურული სამიზდატის” (ტერმინი ეკუთვნის დათო ჩიხლაძეს) მიმოხილვაში ვკითხულობთ, პოეტისა და თეორეტიკოსის დავით ჩიხლაძის მოსაზრებას, რომელიც, ჩვენი აზრით, არ არის დაზღვეული ტენდენციურობისაგან: “ლიტერატურული სამიზდატის პირველი ჟურნალი იყო “იახსარი”, რომელიც 1989 წელს გამოვიდა და მის შექმნაში მონაწილეობა მიიღეს პოეტებმა გელა კიკოლაშვილმა, ომარ თურმანაულმა, ლია ბედოშვილმა, დათო ბარბაქაძემ, ანდრო ბუაჩიძემ და სხვ.” (ჩიხლაძე, 2005: 8).

ფაქტობრივი მასალისა და განვითარებული მოვლენების მთელი შემდგომი ისტორიაც და ტრადიციაც, “დათო ბარბაქაძის ჟურნალმა” შექმნა, რომელიც ჯერ მხოლოდ ზეპირი ფორმით არსებობდა, მოგვიანებით კი ვიდუ-ჟურნალის (არქივის) ფორმა მიიღო. დათო ჩიხლაძე განაგრძობს, რომ: “დათო ბარბაქაძის ჟურნალმა” შეძლო, წლების განმავლობაში ყოფილიყო მრავალი ახალი ტენდენციისა თუ ახალგაზრდა მწერლის ხელშემწყობი და წარმომხენი. სამიზდატის კულტურაში სხვა მსგავსი მნიშვნელობის მოვლენა არც ყოფილა. ამ ჟურნალის შეხვედრები უნივერსიტეტის პირველ კორპუსში ეწყობოდა და ნამდვილად დიდ აუდიტორიას იზიდავდა, როგორც მწერლების, ასევე მკითხველების. სწორედ იქ წამოიჭრა და განხილვის საგნად იქცა საკითხები, რომლებიც დღესაც კი არ არის ფართე დისკუსიის სახით მოცემული ალტერნატიული თუ ნახევრად-ალტერნატიული პრესის ფურცლებზე – ფორმალიზმის დიალექტიკის ასპექტები, კარნავალური ინოვაციები” (ჩიხლაძე, 2005: 9). *კარნავალურ ინოვაციებს* რაც შეეხება, ის ჩვენში პრაქტიკულად ხორციელდებოდა – პოლიტიკურ თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ხოლო კულტურული კარნავალური ინოვაციების წიაღსვლები 90-იანი წლების მიწურულიდან, თითქმის 2000 წლიდან იწყება, როცა საესტრადო შოუები და “ლიტერატურული საქმიანობის” ქუჩური თავყრილობები მომრავლდა თბილისში;

მაშინ, როდესაც ლიტერატურულმა სადამოებმა ტრადიციული და “ლეგალური” სახე მიიღო (“ლიტერატურული სარდაფი”, კაფე “პარნასი”, “ლიტერატურული კაფე”, “წიგნის სახლი”).

* * *

სოციალისტური პოლიტიკურ-ეკონომიკური წყობისა და იდეოლოგიის რღვევას მოჰყვა ყველა იმ ორგანიზაციისა და სტრუქტურის თანდათანობითი დაშლა, რომლებიც კომუნისტურმა რეჟიმმა ააღორძინა. ასეთი ბედი ეწია საქართველოს მწერლათა კავშირსაც (მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავისუფალი საქართველოს პერიოდში დაარსდა – მწერალთა გაერთიანებისა და სახელწიფოს მხრიდან მათზე სოციალური ზრუნვის განხორციელების მიზნით). 90-იან წლებში მან თანდათან დაკარგა ავტორიტეტი. ათწლეულის მეორე ნახევრიდან დაიწყო დაპირისპირებები, რასაც, გარკვეულწილად მასმედიაშიც შეუწყო ხელი. ქართველ მწერალთა გარკვეულმა ნაწილმა იწყო დამოუკიდებელი ლიტერატურული დაჯგუფებებისა და ასოციაციების ჩამოყალიბება, რასაც მოჰყვა საქართველოს მწერალთა კავშირის დაშლის პირველი ეტაპი. ეს ყველაფერი, ერთი მხრივ მწერლობის განახლების აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი, მეორეს მხრივ კი, ამ პროცესს ზოგადად ეროვნული მწერლობის იდეის დევალვაციის იდეოლოგიური “შეკვეთის” კვალი აჩნდა.

90-იანი წლების დასაწყისში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა საერთაშორისო ორგანიზაციის პენ-კლუბის, ქართული პენ-ცენტრის ჩამოყალიბება, რასაც იოსებ ბროდსკიც გამოეხმაურა ერთ-ერთ რუსულ გაზეთში. პენ-ცენტრი XX საუკუნის 20-იან წლებში ჩამოყალიბდა ინგლისში. ქართული პენ-ცენტრი ძალზედ რთულ პირობებში შეიქმნა – 1991 წელს.

“პენ-კლუბი არის დემოკრატიული ქვეყნის ერთი აუცილებელი და ღონიერი ატრიბუტი, რომლის შექმნის სათავეებთან იდგნენ ჯონ გოლზუორთი, პოლ ვალერი, ჰემინგუეი, არტურ მილერი და სხვები.

პენ-ცენტრის საქმიანობა გულისხმობს კულტურულ მოღვაწეობას, მწერალთა მოქალაქეობრივ და პროფესიულ უფლებათა დაცვას. ამდენად, პენ-კლუბის წევრობა მოვალეობა უფროა, ვიდრე პატივი.” [გაზ. “ლიტერატურული საქართველო” 1998წ. 30.01-6.02]. .

ქართული პენ-ცენტრის პირველი საპატიო პრეზიდენტი იყო ჭაბუა ამირეჯიბი. 1997 წლამდე პრეზიდენტი გახლდათ ჯანსუღ ჩარკვიანი, ხოლო მის

შემდეგ – დათო მადრაძე. სწორედ ამ უკანასკნელის პრეზიდენტობისა და ზაალ სამადაშვილის, გიგი სულაკაურისა და ნუგზარ შატაიძის ვიცე-პრეზიდენტობისას გამოდიოდა ჯერ ლიტერატურული გაზეთი, ხოლო შემდგომში ლიტერატურული ჟურნალი “ქომაგი”, რომელმაც 2002 წლამდე იარსება.

2000 წლის 30 მარტს პენ-კლუბის ჯილდო – ოქროს მედლები გადაეცათ ქართველ მწერლებს: ჯაბა იოსელიანს, ვახუშტი კოტეტიშვილს, ვაჟა გიგაშვილს, ლაშა თაბუკაშვილს, აკა მორჩილაძეს, რეჟისორ გოგა ხაინდრაგას.

1994 წლიდან მოქმედებს “კავკასიური სახლი”, რომლის დამარსებელიც ნაირა გელაშვილი გახლავთ. “კავკასიურ სახლში” იმართებოდა “ალტერნატიული აზრის სემინარი”, სემინარის მუშაობაში მონაწილეობას იღებდნენ პოეტები, მწერლები, მხატვრები, ფილოსოფოსები, კინომცოდნენი, პოლიტოლოგები და ა. შ. “მე ვცხოვრობ მაშინ, საუკუნე როცა იღევა” – რაინერ მარია რილკეს ლექსის ეს სტრიქონები (ციკლიდან “ჟამნი”) წარმოადგენს დევიზს “ალტერნატიული აზრის სემინარისა” – “საქართველო და მე საუკუნეთა მიჯნაზე მსოფლიო კონტექსტში”. სემინარის აფიშა კი ასე მიმართავს საზოგადოებას: “პოეტებო, მწერლებო, კრიტიკოსებო, მხატვრებო, მეცნიერებო – ადამიანებო! თქვით! რა მოხდა? რა ხდება? რა შეიძლება მომხდარიყო? რა შეიძლება მოხდეს (შიგნით) და გარეთ, ანუ: დრო! დრო აღნიშნეთ! ოღონდ ილაპარაკეთ ზუსტი და ახალი სიტყვებით! ე. ი. საჭიროა იყოთ თანამედროვე (და არა მედროვე)!..”

“კავკასიური სახლი” ხშირად აძლევდა შესაძლებლობას სხვადასხვა შემოქმედებით ჯგუფებს, წარმოედგინათ თავიანთი მხატვრული პროგრამა. აქ 1997 წლიდან გამოდიოდა სალიტერატურო-რელიგიურ-ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი ჟურნალი “აფრა”, 1998 წლიდან კი – ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი გაზეთი “ალტერნატივა”. მათი მიზანი გახლდათ, მოეხდინათ თანამედროვე შემოქმედებითი პროცესების სტიმულირება და დახმარებოდნენ ახლის შემოსვლას და დამკვიდრებას. “ალტერნატივას” და “აფრას” ერთი და იგივე კონცეფცია ჰქონდათ: მოეხდინათ “თანამედროვე შემოქმედებითი პროცესების, თარგამანის და კრიტიკული აზრის სტიმულირება, დაეხმაროს “ახალს”, რომელსაც ასეთ დიდ წინააღმდეგობას უწევს ჩვენში ის, რაც მოძველებული და გაქვავებულია, რაც გუშინწინდელ დღეს ეკუთვნის და ხელს უშლის მომავლის მოსვლას”[გაზ. “ალტერნატივა” №1, 1998წ.].

1996 წელს, მწერალთა კავშირის თავჯდომარის პოსტის დაკავებამდე, თამაზ წიგწივაძემ დააარსა მწერალთა გაერთიანება “ოტარიდი”, რომლის

წევრებიც იყვნენ: ჭაბუა ამირეჯიბი, ბაჩანა ბრეგვაძე, გურამ გეგეშიძე, გივი გეგეჭკორი, გურამ დოჩანაშვილი, ანა კალანდაძე, ემზარ კვიციანი, მურმან ლებანიძე, შოთა ნიშნიანიძე, ლია სტურუა, არჩილ სულაკაური, დალი ფანჯიკიძე, თამაზ ჩხენკელი, ნუგზარ შატაძე, ოთარ ჩხეიძე, დავით წერეთლიანი, ტარიელ ჭანტურია, ვახტანგ ჭელიძე, თამაზ ჭილაძე, ოთარ ჭილაძე, ბესიკ ხარანაული, ვახტანგ ჯავახაძე. ეს გახლდათ პირველი გაერთიანება ხარისხის ნიშნით.

გაერთიანება “ოტარიდის” ამოცანა იყო მისი წევრების საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესება, წიგნების გამოსაცემად საჭირო სახსრების გამონახვა, საკუთარი პოლიგრაფიული ბაზის გამართვა და მწერლობის ინტერესების განუხრელი დაცვა! [გაზ. “ლიტერატურული საქართველო” №25, 1996წ.].

1997 წელს ჟურნალ “XX საუკუნესთან” ჩამოყალიბდა ამავე სახელწოდების მწერალთა კლუბი, რომლის წევრებიც იყვნენ: ვაჟა გიგაშვილი, ლაშა თაბუკაშვილი, რეზო თაბუკაშვილი, ქეთი ნიჟარაძე, მამუკა სალუქვაძე, ზურაბ სამადაშვილი, ზაალ სამადაშვილი, ირაკლი სამსონაძე, დათო ტურაშვილი, ირაკლი ჯავახაძე, კოტე ჯანდიერი. “XX საუკუნელთა” მიზანი იყო წმინდა ლიტერატურული პოლიტიკის გატარება და ახალი თაობის წარმოჩინება. “კლუბის არცერთი წევრი, არცერთი ჩვენგანი არ გამოირჩევა განსაკუთრებული კორპორაციული სულისკვეთებით, მაგრამ ამავე დროს თითოეული ჩვენგანი ფიქრობს, რომ ჟურნალის ირგვლივ გაერთიანება ერთადერთი საშუალებაა იმისთვის, რათა ჩვენს მიერ ღირებულად და მნიშვნელოვნად მიჩნეულ ნაწარმოებებს მათთვის შესაფერისი ადგილი დაეუმკვიდროთ” [ჟურნ. “XX საუკუნე” №6-7, 1997წ.].

1997 წელს ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ასოციაცია “არილი”, მისი უმთავრესი მიზანი გათიშულ თაობათა დაახლოება და ლიტერატურული პროცესის ხელშეწყობა იყო – “ჩვენი გაერთიანება საშუალო და ახალი თაობის ლიტერატორებს უყრის თავს, ანუ მათ, ვინც ოთხმოციან და ოთხმოდრდაათიან წლებში შემოვიდა ლიტერატურაში, ან სულაც ახლა იწყებს ლიტერატურულ მოღვაწეობას. ჩვენი თავმოყრა სავსებით ბუნებრივად მოხდა და მიზეზი კი, უპირველეს ყოვლისა, შეიძლება ის იყოს, რომ უფროს და მომდევნო თაობებს შორის შესუსტებულმა კონტაქტმა თავის დროზე ლიტერატურულ პროცესს მიმზიდველობა დაუკარგა და ცხოველმყოფელობა წაართვა. [...] ოთხმოციანი წლების ბოლოდან ახალი თაობის ლიტერატორების ინიციატივით დაიწყო დამოუკიდებელი სალიტერატურო ჟურნალ-გაზეთების გამოცემა.

“იახსარი”, “ლიტერატურა და სხვა”, “გულანი”, “მესამე გზა”, “რუბიკონი”, “პოლილოგი”, “+ – ლიტერატურა”... ეს გამოცემები დროის სხვადასხვა მონაკვეთში ჩნდებოდა და რაღაც ეტაპზე ახერხებდა ერთმანეთთან ახლომყოფი ლიტერატურის შეკავშირებას, მათი შემოქმედების კონცენტრირებულად წარმოჩენის მნიშვნელოვან საქმეს. სამწუხაროდ, ფინანსური დაბრკოლებების გამო, ამ ჟურნალ-გაზეთებს დიდხანს არ უარსებია. ამ მხრივ ბედნიერი გამონაკლისი აღმოჩნდა გაზეთი “არილი” (აგრეთვე, აღმანახი “XX საუკუნე”), რომელმაც შეძლო თავის ირგვლივ ავტორთა ჯგუფის შემოკრება. ჩვენ ვფიქრობთ, ლიტერატურული გაერთიანების ჩემოყალიბება საშუალებას მოგვცემს, ვაწარმოთ საგამომცემლო საქმიანობა, ცოცხალი კონტაქტი დავამყაროთ მკითხველთა აუდიტორიასთან და, რაც მთავარია, მოვშალოთ ნიჭიერ დამწერებ ავტორებსა და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საშუალო თაობას, უფროს თაობას შორის არსებული ბარიერი – სწორედ ამ მიზნით გავერთიანდით და სწორედ ამ მიმართულებით ვაპირებთ მოძრაობას – ახალ და ახალ თვითმყოფადი ხელწერის მქონე ავტორებთან ურთიერთობისათვის, ვინაიდან მათთან აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, სულიერი თანაზიარობა თუ ჯანსაღი პოლემიკა ყოველ ჩვენგანს შემოქმედებით იმპულსებს მისცემს.

მწერალთა გაერთიანება “არილის” მიზანია არა იმ [ქართული] ტრადიციის სფეროში ბრუნვა, არამედ მისი გაგრძელება, როგორც ფორმისმიერი ძიების, ისე შინაარსისეული მრავალწახნაგოვნების თვალსაზრისით...” [გაზ. “არილი” №39, 1997].

ასოციაცია “არილის” წევრები იყვნენ: შადიმან შამანაძე, მალხაზ ხარბელია, ანდრო ბუაჩიძე, ბესო ხვედელიძე, შალვა ბაკურაძე, ზვიად რატიანი, თამაზ ვასაძე, ზურაბ კიკნაძე, ზაზა თვარაძე, ირაკლი სამსონაძე...

დღევანდელი გადასახედიდან დავით ჩიხლაძე “ოფიციალური” და “ალტერნატიული” ლიტერატურის თანაფარდობას იმდროინდელ ლიტერატურულ პროცესში განსხვავებულად, უფრო ზომიერად და ვფიქრობთ, ობიექტურადაც იაზრებს, როცა აღნიშნავს, რომ “არილი” უფრო მეტად მიახლოებულია ოფიციალურ ღირებულებებთან, ვიდრე სხვა გამოცემები, მაგალითად, “ალტერნატივა”.

90-იან წლებში აგრეთვე ყალიბდებოდა და არსდებოდა პოეტური ორდენები თუ ასოციაციები, მაგალითად, როგორიც იყო “ქრონოფაგები” და მისთანანი. ჩვენ ჩავთვალეთ, რომ საგანგებოდ (და გამონაკლისის სახითაც) ყურადღება შევაჩეროთ “რეაქტიული კლუბის” არსებობაზე. “რეაქტიული კლუბი”

დაარსდა 1990 წელს ირაკლი ჩარკვიანის სახელში, ამ უკანასკნელისა და კოტე ყუბანიეშილის თაოსნობით. “რეაქტიულ კლუბში”, როგორც ამავე სახელწოდების კრებულის მეორე გამოცემა იუწყება, გაერთიანებული იყო ჩვიდმეტი ავტორი, მაგრამ ავტორები ფსევდონიმებით არიან წარმოდგენილი: ელდარ ნაკრავი, ვარლამ წასული, შოთა გაგარინი, იასონ ბერია, ალისა ვაიმეშილი, მოსე სვანი, პოლკარპე გვერდული, გივი თბილელი, პეტრე-1, ირაკლი-2, ნიკოლოზ-3 და ა.შ. (სავარაუდოდ, აქ ჩამოთვლილი ფსევდონიმები, მხოლოდ ორ პიროვნებას ეკუთვნის – ირაკლი ჩარკვიანსა და კოტე ყუბანიეშილს).

“რეაქტიული კლუბის” მიზანი იყო თანამედროვე ლიტერატურით დაინტერესებული ადამიანების შეკრება და ამას ახერხებდნენ კიდევც. შეხვედრისა და შეკრების ადგილი, 1990 წლიდან მოყოლებული გარკვეული დროის განმავლობაში – თბილისის ომის დაწყებამდე – უცვლელი იყო: საჯარო ბიბლიოთეკასთან! “რეაქტიული პროექტები”, ბიბლიოთეკის წინ გამოტანილ მაგიდაზე დგებოდნენ და შეკრებილთ საკუთარ ლექსებს უკითხავდნენ. იმდროინდელი პუბლიკისთვის კოტე ყუბანიეშილის პოეზიისთვის დამახასიათებელი სტილი უცხო იყო, და, მიუხედავად იმისა, რომ “რეაქტიული პოეზიის” ფრაზები ყურს ჭრიდა, მაინც იგრძნობოდა მასში ენერჯია. ალბათ, ამ მუხტის გამოც და კონიუნქტურისგან განთავისუფლების ჟინის გამოც, ლექსები ზეპირად ვრცელდებოდა. დაარსებიდან ცამეტი წლის შემდეგ, “რეაქტიული კლუბის” არსებობა და მისია ირაკლი ჩარკვიანმა ასე შეაფასა: “რეაქტიულმა ბილიკმა საკმაოდ ბევრი ადამიანი გადაიყვანა 21-ე საუკუნეში. “რეაქტიული კლუბი” ერთჯერადი შპრიცი იყო, რომელმაც თავისი მისია შეასრულა და დღეს მშვიდობიანად განისვენებს ისტორიის სანაგვეში” [“რეაქტიული კლუბი” 2, თბილისი, 1993წ; გაზ. “24 საათი”, 2003წ. 9მაისი.]. კიდევ ერთი შენიშვნა – “რეაქტიული კლუბიდან” იწყება ლიტერატურული სამოვების ჩამოყალიბებაც, რაც დღემდე შეუქცევადი პროცესია. (არ შემიძლია, არ აღვნიშნო პოსტსაბჭოური ქართული ორმაგი კოდირების კიდევ ერთი ლანდშაფტი – სამოვები არამხოლოდ ლიტერატურული იქმნებოდა 1990-იან წლებში, არამედ ბიჭების დაჯგუფებებიც, რომლებიც თბილისის უბნების სახელწოდებებს ატარებდნენ (ვერელები, კულინარიელები, იოსებიძელები...) და კრიმინალურ საფრთხეებს ქმნიდნენ. ეს უკანასკნელნი თუ სისხლით და ძაღადობით ანგრევდნენ ქვეყანას, ლიტერატურული სამოვები თავიანთი პერფორმანსებითა

და ლიტერატურული ლაზღანდარობით შეუდგნენ ქართული კლასიკური მწერლობის კანონების რღვევას).

90-იანი წლების ლიტერატურული პერიოდიკის შესახებ მომზადებულმა ამ მცირე ექსკურსმა ცხადყო, რომ იმ მძიმე პერიოდშიც იყო მოთხოვნილება, დაარსებულიყო და შექმნილიყო რაიმე ტიპის ლიტერატურული საინფორმაციო წყარო, რომელიც ასე თუ ისე შეავსებდა ქართულ კულტურულ ფენას. გამრავალფეროვნების გარდა, 90-იანი წლების “ისტაბლიშმენტმა” ხელი შეუწყო მომდევნო ათწლეულის ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის შექმნა-ჩამოყალიბებას. როგორც აღინიშნა, 90-იანი წლებში დაარსებულმა ჟურნალ-გაზეთებმა შემდგომ ათწლეულშიც განაგრძეს არსებობა და ქართული ლიტერატურული პერიოდიკის არეალის განვითარება-გაფართოებასაც ხელი შეუწყვეს – ჟურნალი “არილი”, ჟურნალი “ალტერნატივა”, ჟურნალი “ქომაგი”, ჟურნალი “კვირის პალიტრა”, გაზეთი “წიგნები”, გაზეთი “პარნასი” ... მოგვიანებით შეიქმნა ვირტუალური სივრცეც ანუ გაჩნდა ქართული ლიტერატურული ელექტრონული საიტები: “ლიბ. გე”, “ლიტერატურა. გე” (მათ დააწესეს ლიტერატურული პრემიებიც)... აქ ჩამოთვლილ ყველა ორგანოს თავისი დიდი წვლილი აქვს შეტანილი უახლესი ქართული სალიტერატურო პერიოდის განვითარებაში, იგულისხმება ის, რომ ცალკეულ გამოცემას საკუთარი პოლიტიკა ჰქონდათ და ერთმა თუ ახალი თაობის წარმოჩენას შეუწყო ხელი, მეორე – უცხოური ლიტერატურის თარგმანით ამდიდრებდა სპექტრს, მესამე – რეცენზიის კულტურის ჩამოყალიბება და კრიტიკის განვითარება დაისახა მიზნად.... ამ ყველაფრის ფესვი 90-იან წლებში იღებს სათავეს, ხოლო შედეგის გაანალიზებისათვის სხვაგვარი დისკუსია არის საჭირო.

* * *

ამ პერიოდში გაჩნდა მოთხოვნილება, რომ დაარსებულიყო ახალი, დამოუკიდებელი ლიტერატურული პრემიები.

ქართველ მწერალთა და ლიტერატურისმცოდნეთა დამოუკიდებელმა კავშირმა 1993 წელს დააწესა ვაჟა-ფშაველას სახელობის ლიტერატურული პრემია, რომლის პირველი ლაურეატები არიან: შოთა ნიშნიანიძე, გიორგი გიგაური, მერაბ ელიოზიშვილი, გურამ გოგიაშვილი, ლევან ბრეგაძე. ჟიურის თავჯდომარე გახლდათ ალექსანდრე ლლონტი, ხოლო თავჯდომარის მოადგილე – დავით გოგოჭური. დამოუკიდებელი კავშირის სამდივნომ ასევე დააარსა

ტერენტი გრანელის სახელობის ლიტერატურული პრემია საუკეთესო პოეტური ნაწარმოებისთვის.

ამავე პერიოდში აკაკი წერეთლის სახელობის საქართველოს საბავშვო ფონდმა დააწესა აკაკი წერეთლისა და იაკობ გოგებაშვილის სახელობის პრემიები, რომელიც გადაეცემოდათ არა მხოლოდ მწერლებს, არამედ კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს მოღვაწეებსაც.

თბილისის მერიის ახალგაზრდობის საქმეთა სამმართველომ და წიგნის მოყვარულთა კავშირმა “ბესოსეღერმა” 1998 წელს დაარსა ლიტერატურული პრემია “ბესოსეღერი”, რომელმაც მხოლოდ ორი წელი იარსება. “ბესოსეღერის” მიზანი გახლდათ ახალგაზრდა მწერლების გამოვლენა, წახალისება, მხარდაჭერა. “ბესოსეღერის” პირველი ლაურეატები იყვნენ: მისო მოსულიშვილი, ირინა ბაქანიძე, ეკა ლაღანიძე, ალექო შუღლაძე და თენგიზ თოფურიძე. მეორე წელს ორგანიზატორებმა გადაწყვიტეს, რომ ახალგაზრდა პროზაიკოსებთან ერთად საუკეთესო ლექსების ავტორებიც დაეჯილდოვებინათ და “ბესოსეღერის” 1999 წლის ლაურეატები გახდნენ პოეტები: ზვიად რატიანი, დათო ბარბაქაძე და ია სულაბერიძე. პროზის ნომინაციაში დაჯილდოვდნენ: მაია გოგოლაძე, ნანა ჩიტორელიძე და ფიქრია ყუშიტაშვილი. წამახალისებელი პრემიები ერგოთ კობა ცხაკაიას და თენგიზ თოფურიძეს.

90-იან წლებში დაარსებული ლიტერატურული პრემიები ძირითადად ერთჯერადად გაიცემოდა, ანუ დაარსებიდან ერთ წელიწადში არსებობას წყვეტდნენ. იყო გამონაკლისიც – მწერალთა კავშირის ყოველწლიური პრემია, რომელიც სისტემატურად გაიცემოდა.

ამ პრემიების დაარსების უპირველესი მიზანი იყო სახელმძღვანელო მწერალთა დაფასება და ახალგაზრდა ავტორთა წახალისება, მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამგვარი სულიკეთებანი ხშირ შემთხვევაში დროებითი და ხანმოკლე იყო, ისევ და ისევ ფინანსების ნაკლებობის გამო.

2000 წლიდან კი, დაარსდა ისეთი ლიტერატურული პრემიები და ჯილდოები, რომელთაც ნამდვილად განსაზღვრეს ახალბედა ქართველ მწერალთა ბედი, გამოიყვანეს რა სამწერლო ასპარეზზე. გამომცემლობა “დიოგენეს” მიერ წამოწყებულმა, ქართული სივრცისთვის აქამდე უჩვეულო ფორმის პროექტმა “პენმართონმა” გამოავლინა და პოპულარიზაცია გაუწია რამდენიმე ახალ მწერალს. ასევე, მასტიმულირებელი გახდა “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობის” პროექტი “15 საუკეთესო მოთხრობა”, რომელიც მთელი წლის მანძილზე, სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებულ

მოთხოვნებს აჯამებს და 15 საუკეთესოს წიგნად გამოსცემს, ხოლო თხუთმეტიდან კიდევ უფრო სამ საუკეთესოს ფულადი პრემიით აჯილდოვებს.

2003 წლიდან კი, სათავე დაედო ლიტერატურულ პრემია “საბას”, რომელიც მართლა პომპეზური და გრნადიოზული აღმოჩნდა ჩვენი სინამდვილისთვის.

* * *

რა გახდა ქართული ლიტერატურისთვის კულტურული ორიენტირი XX საუკუნის 90-იან წლებში? პასუხი ერთადერთი და მარტივია – სიახლის მოთხოვნილება და დასავლური კულტურა. ჩვენ მივადექით იმ საკითხს, რომელსაც კულტურის თეორიის მიხედვით “მიმდინარეობა” ეწოდება.

სანამ აღნიშნული მიმდინარეობის დახასიათებაზე გადავიდოდეთ, მიზანშეწონილად ჩავთვალებთ, ორი მოსაზრების გახმოვანება. ისინი იმითაა განსაკუთრებით ანგარიშგასაწევი, რომ თვით 90-იანელთა თაობის წარმომადგენელთ ეკუთვნით. შოთა იათაშვილისა და დათო ჩიხლაძის აზრით, ქართული ლიტერატურის განახლება 90-იანი წლების I ნახევარში, ძირითადად, პოეზიის საშუალებით ხდებოდა, ხოლო II ნახევარში წამყვანი პოზიცია პროზამ დაიკავა. ამის მიზეზს შოთა იათაშვილი ასე ხსნის: თუკი რევოლუციური “პოეტური პერიოდის” განმსაზღვრელი ნიშანი მოდერნულობა იყო, ქართული ლიტერატურის განვითარების თვალსაზრისით ყველაზე საინტერესო პროცესები ამჟამად პროზაში მიმდინარეობს და ამას უკვე პოსტმოდერნულობა განსაზღვრავს. და მართლაც, როგორც ხშირად შენიშნავენ, პოსტმოდერნიზმის “საყვარელი” ჟანრი რომანია, იგი ყველაზე კარგად პროზაში ვლინდება.

“დასავლური კაკილები”, “დასავლური მოდერნი”, “რეტრო-რეალიზმი”... რევაზ თვარაძემ, ოთარ ჩხეიძემ და აკა მორჩილაძემ ამ ტერმინებით მოიხსენიეს ის კულტურული მეთოდი და მიმდინარეობა, მეტიც, მთელი სოციოკულტურული და პოლიტიკური პარადიგმა, რომელსაც მსოფლიო ლიტერატურული აზრი XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან პოსტმოდერნიზმს უწოდებს.

თავი II პოსტმოდერნიზმის მეთოდოლოგიური გააზრებისათვის

*“ვადიარებ, რომ ვერასოდეს
მესმოდა,
თუ რას ნიშნავს პოსტმოდერნიზმი”
რაიმონდ ფედერმანი*

*“პოსტმოდერნიზმი ძალზედ სერიოზული
ფილოსოფიური კონცეფციაა”
ვალერი საფრუკი*

” -Что это такое – постмодернизм?

-Это когда ты делаешь куклу куклы.

И сам при этом кукла.”

ვ. პელეინი

პოსტმოდერნიზმისთვის ყველაფერი
თანასწორი და თანასწორუფლებიანია
საზოგადო დახასიოება

პოსტმოდერნიზმი ის ცნებაა, რომლის გარეშეც შეუძლებელია ბოლო 25-30 წლის მსოფლიო კულტურულ, სახელოვნებო თუ ინტელექტუალურ სფეროებზე საუბარი. ამ ფენომენმა დასავლეთში დაიპყრო ცხოვრების ყველა სფერო, იქცა მთელ ენად ისტორიაში [ჟურნალი "ცისკარი" №4, 1998: 60] პოსტმოდერნი, უპირველეს ყოვლისა, გვევლინება, როგორც გარკვეული მენტალიტეტის დამახასიათებელი ნიშანი [სამეცნიერო კრებული "სჯანი" №1, 2000: 198], იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მაღალგანვითარებულ საზოგადოებათა ცოდნის თავისებური დონე (კირიჩენკო, 2003: 31). პოსტმოდერნიზმი ფართო კულტურული მიმართულებაა, რომლის თვალსაწიერშიც ხვდებიან ფილოსოფია, ესთეტიკა, ჰუმანიტარული მეცნიერებები, იგი მრავალმნიშვნელოვანი და დინამიკურად ცვალებადი კომპლექსია. თუმცადა, არსებობს მოსაზრება (ძირითადად რუსულ კულტუროლოგიაში, კერძოდ კი, ვ. კურიცინის აზრი), რომ

პოსტმოდერნიზმი არც მიმდინარეობაა, არც სკოლა და არც ესთეტიკა, საუკეთესო შემთხვევაში, ეს არის ინტენცია. და საერთოდ ჭირს ისეთი რამის მოძებნა, რასაც ერთმნიშვნელოვნად და ცალსახად შეიძლება მოერგოს თუ დაუკავშირდეს სიტყვა “პოსტმოდერნიზმი”.

კულტუროლოგიურ ენციკლოპედიებში კი მას ასე ახასიათებენ: “პოსტმოდერნიზმი არის ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც მოვიდა მოდერნიზმის შემდეგ და მისგან განსხვავდება არა მხოლოდ ორიგინალობით, არამედ სხვადასხვაგვარი ელემენტებით – ციტაციით, კულტურის ჩაძირვით, სირთულეების თავიდან აცილებით, ქაოსით, თანამედროვე სამყაროს დეცენტრაციით; ესაა XX საუკუნის “ლიტერატურული სული”, მეცნიერულ-ტექნოლოგიური რევოლუციისა და ინფორმაციულობის აფეთქების ხანა”.

აღნიშვნის ღირსია ერთი რამ, ქართველი მკვლევარი თამარ ბერეკაშვილი პოსტმოდერნიზმსა და პოსტმოდერნს ერთმანეთისგან განასხვავებს და ამტკიცებს, რომ “პოსტმოდერნიზმი ეს სხვადასხვა სფეროსთვის დამახასიათებელი სრულიად განსაზღვრული სტილია, რომელსაც ზოგჯერ გვიანდელ მოდერნს მიაკუთვნებენ, ხოლო როდესაც საუბარია პოსტმოდერნზე, იგულისხნება არა რაღაც ვიწრო სტილისტური მიმდინარეობა, არამედ ისტორიული ვითარება, სიტუაცია, რომელშიც ყველა აღმოვჩნდით, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორია ჩვენი იდეები, შეხედულებები, გეოგრაფიული მდებარეობა, გემოვნება, ასაკი თუ სქესი. ამდენად, თუ პოსტმოდერნიზმი მიეკუთვნება უპირატესად კულტურას, პოსტმოდერნი – ისტორიას, პოსტმოდერნიზმი სუბიექტურია, ხოლო პოსტმოდერნი ობიექტურად ჩამოყალიბებული ვითარება” (ბერეკაშვილი, 2008: 168). ყურადსაღები მოსაზრებაა, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის ცნობილ მიმომხილველთა თუ თეორეტიკოსთა ნააზრევში მსგავსი განსაზღვრება ასე მკვეთრად დეფინიცირებული არაა, უბრალოდ, ზოგი ხმარობს სუფიქსს – “იზმს”, ზოგიც – არა.

II.1. პოსტმოდერნიზმის ზოგადი დახასიათება

საყოველთაო აზრის მიხედვით, პოსტმოდერნიზმი ნიშნავს იმას, რაც მოდერნის შემდეგაა. თუმცა, ამ აზრს ეწინააღმდეგება პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ჟან-ფრანსუა ლიოტარი, როცა შენიშვნებს აკეთებს წინდებული “პოსტ”-ის მნიშვნელობაზე: წინდებული “პოსტ” ზოგ ავტორს ისე ესმის, თითქოს საუბარია პერიოდების უბრალო მონაცვლეობაზე. პოსტმოდერნი ნიშნავს არა უკვე გაკეთებულის გამეორებას,

არამედ ერთგვარ ანაპროცესს, რომელიც პირველდავიწყებულს გარდაქმნის (ლიოტარი, 2005: 15). რუსი მეცნიერი ილია ილინი საკითხს ასე სვამს: არსებობს კი საერთოდ პოსტმოდერნიზმი? (ეს საკითხი დასავლურ კულტუროლოგიურ კვლევებშიც დასმულა). “ხომ არ არის ეს მორიგი ფიქცია, ხელოვნური თეორიული მსჯელობის შედეგი, რომელიც უფრო ხელოვნების ზოგიერთი დასავლელი თეორეტიკოსის წარმოსახვაში არსებობს, ვიდრე თანამედროვე მხატვრული პროცესის სინამდვილეში?” [ილინი, 2003: 24]. რუსი თეორეტიკოსი იმასაც აცხადებს, რომ პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმისგან არის დავალებული, თუნდაც თავისი სახელწოდებით. მაკოლმ ბრედებერიც აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის წიაღში იშვა. და საერთოდ, საკითხი თუ რით განსხვავდება პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმისგან, ან რა მსგავსებაა მათ შორის და ა. შ. – თეორეტიკოსთა ცალკე საგანგებო განხილვის თემაა, მაგალითად, ჩარლზ ჯენკსმა მოახდინა იმის კლასიფიკაცია, თუ რა განასხვავებს პოსტმოდერნიზმს მოდერნიზმისგან და რა საერთო აქვთ მათ.

ჟან-ფრანსუა ლიოტარი წერს: “პოსტმოდერნი განთავსდება არა მოდერნის შემდეგ, არამედ მის პირისპირ, მას უკვე შეიცავდა მოდერნი, მხოლოდ ფარულად”. ლოცი განმარტავს: “განა მოდერნის კრიტიკას არ წარმოადგენს პოსტმოდერნი, ეს უკანასკნელი კი განა არ არის მოდერნის გაგრძელება, ახალი, თუმცა არა სავსებით განსხვავებული საშუალებებით?” ველშის დახასიათებით: “პოსტმოდერნი [...] შეიცავს მოდერნს, განსაზღვრავს მისთვის საპატიო, მაგრამ არა გამორჩეულ ადგილს” (ველში, 1999: 32). ფილოსოფოსთა მოსაზრებანი გასათვალისწინებელია, მაგრამ ამ გადასახედიდან ჩანს და დროთა განმავლობაში უფრო გამოიკვეთა, რომ მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მიმდინარეობებია.

პოსტმოდერნიზმის მრავლნაირი განმარტება არსებობს, მაგრამ, როგორც წესი, არცერთი არაა დამაკმაყოფილებელი და სწორედ ამის ნიადაგზე ყალიბდება მისი ენიგმატური სახე.

თეორეტიკოსები არამხოლოდ პოსტმოდერნიზმის განმარტების თაობაზე მსჯელობენ და დაობენ, არამედ მისი წარმოშობის დროსა და ადგილზეც. განსაკუთრებული უთანხმოებაა მისი წარმოშობის თარიღთან დაკავშირებით: დღემდე არ არსებობს ზუსტი დრო, თუ როდის გაჩნდა პოსტმოდერნიზმი საზოგადოებრივ-კულტურულ ცნობიერებაში.

უფრო გავრცელებული შეხედულებით, თავდაპირველად პოსტმოდერნიზმი შეერთებულ შტატებში XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოჩნდა; ევროპაში კი -

60-70-იან წლებში. “არნოდ ტონბის თანახმად, რომელიც ირიბად ემსახურებოდა ტერმინის გავრცელებას, “პოსტმოდერნი” უკვე 1875 წელს დაიწყო” (ველში, 1999: 4). რუსი მეცნიერი ა. ანასტასიევიც იმას მიუთითებს, რომ “ტერმინი “პოსტმოდერნიზმი” შემოიღო ინგლისელმა ისტორიკოსმა არნოდ ტონბიმ, დასავლეთის ირაციონალური აზროვნების, გამეფებული ქაოსის, ხანგრძლივი უიმედობის და მიმდინარე პროცესების გამოსახატავად (რაც, მისი აზრით, XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე დაიწყო)” (ანასტასიევი, 2003: 34). ისევე ველშს რომ მიუზღებდეთ, საერთოდ “ამ გამოთქმის წარმოშობის თარიღად უნდა მივიჩნიოთ 1917 წელი, როდესაც გამოჩნდა რუდოლფ პანვიცის წიგნი “ევროპული კულტურის კრიზისი”, სადაც შედგა ზედსართავი “პოსტმოდერნის” დებიუტი” (ველში, 1999: 6). ს. ჰიუ ჰოლმენი ამბობს, რომ “ჯერ კიდევ 1914 წელს თეოლოგებმა დაიწყეს საუბარი “პოსტმოდერნის” შესახებ” (ჰოლმენი, 2001: 70). შეიძლება 1914 წელს რამდენჯერმე ახსენეს თეოლოგებმა ტერმინი, მაგრამ მისი ფართოდ და ღიად გამოყენება 70-იან წლებში მოხდა ამერიკელი თეოლოგის პ. კოკის ნაშრომებში, რომელიც ლათინოამერიკაში რელიგიის პრობლემებს შეეხებოდა. პოსტმოდერნიზმი თარიღდება II მსოფლიო ომის დასასრულით; ის მხოლოდ 80-იანი წლების დასაწყისში იქცა დასავლური კულტურის ზოგადესთეტიკურ ფენომენად და თეორიული რეფლექსიის საგნად, როგორც ფილოსოფიისა, ესთეტიკისა და ლიტერატურული კრიტიკის საგანგებო მოვლენა [“სჯანი” №1, 2000: 198]. კულტუროლოგიისა და პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედიებში ვკითხულობთ, რომ პოსტმოდერნიზმი პირველად გამოყენებულ იქნა 1917 წელს რაიმონდ პანვიცის ზემოთ ნახსენებ წიგნში. შემდეგ ფ. დე ონისმა გამოიყენა (1934წ.) XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული პოეზიის განსახილველად. როგორც უკვე ითქვა, ტონბის ნაშრომებში, რომელიც დაწერილია 1939-1947 წლებში, ტერმინი განსაზღვრულია, როგორც თანამედროვე ეპოქის აღმნიშვნელი (პირველი მსოფლიო ომის პერიოდიდან მოყოლებული).

არაერთი მეცნიერი მიიჩნევს ამ ტერმინის ნათლიად არნოდ ტონბის, თუმცადა მის პოპულარიზაციაში ჩარღზ ჯენკსს მიუძღვის წვლილი, როცა 1977 წელს მისი წიგნი “პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის ენა” გამოიცა. საერთოდ, თეორეტიკოსთა გავრცელებული აზრის თანახმად, პოსტმოდერნიზმი არქიტექტურიდან გავრცელდა ხელოვნებისა და კულტურული მოღვაწეობის დანარჩენ სფეროებში. თუმცა, იმავე ჯენკსის მიერაა აღნიშნული, რომ ტერმინი უკვე 60-70-იანი წლების ამერიკულ ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოიყენებოდა

ლიტერატურული ექსპერიმენტების აღსანიშნად, ულტრამოდერნიზტული ლიტერატურული ექსპერიმენტების მნიშვნელობით. ტერმინი პოსტმოდერნიზმი ნიშნავდა ექსტრემის, ნეოავანგარდის ნიჰილიზმის ნარჩენს და ტრადიციებთან ნაწილობრივ დაბრუნებას. როგორც ილინმა აღნიშნა, “იჰაბ ჰასანისათვის იგი ჯოისის “ფინეგანის ქელეხით” (1939წ.) იწყება. ფაქტობრივად ამავე პერიოდისათვის უჭერს მხარს კ. ბატლერი. სხვა მკვლევარები მის წარმოშობას დაახლოებით 1950-იანი წლების შუახანებს უკავშირებენ, ხოლო მის გადაქცევას ხელოვნების გაბატონებულ ტენდენციად 60-იანი წლების შუახანებიდან ვარაუდობენ” (ილინი, 2003: 27). ვოლფგანგ ველშიც იმას აღნიშნავს, რომ “თავდაპირველად, როგორც ლიტერატურული ცნება, იგი თანმიმდევრულად გავრცელდა სხვა სფეროებზე, უპირველესად, არქიტექტურაზე, ისევე, როგორც ფერწერაზე, შემდეგ კი იგი სოციოლოგიამ აიტაცა, ფილოსოფიაში კონიუნქტურას მიაღწია და დღეს, როგორც ჩანს, არ არსებობს სფერო, რომელშიც ამ ვირუსს არ შეეღწიოს” (ველში, 1999: 4).

ღესლი ფიდლერმა თავის სტატიაში “გადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები” – აღნიშნა, რომ პოსტმოდერნიზმზე, როგორც ლიტერატურულ მოვლენაზე, 60-იანი წლების მიწურულს აღაპარაკდნენ და შემდეგ იგი არქიტექტურასაც მიუსადაგეს, ხოლო 70-80-იან წლებში დაიწვეს მისი გამოყენება XX საუკუნის ბოლო მესამედის საერთო სულიერი ვითარების აღსანიშნად. ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, თუ სად გამოქვეყნდა 1969 წელს ღესლი ფიდლერის სტატია: არც მეტი არც ნაკლები, ჟურნალ “ფლეიბოიში”! რაც, ალბათ, კიდევ ერთხელ მიუთითებს პოსტმოდერნიზმის ბუნებასა და ხასიათზე.

პოსტმოდერნის გენიალოგიის შესახებ დანამდვილებით რაიმეს თქმა ძნელია, მაგრამ დასკვნის გაკეთება სავსებით შესაძლებელია - ტერმინის ნაადრევი გამოჩენის სამი შემთხვევა დაფიქსირდა: 1) 1917 წელი, როდესაც გამოიცა რუდოლფ ჰანვიცის წიგნი “ევროპული კულტურის კრიზისი”. აქ ტერმინი ზედსართავის ფუნქციას ატარებს; 2) 1934 წელს, სულ სხვაგვარად გაიჟღერა ამ სიტყვამ, “ესპანელი ლიტერატურათმცოდნესთვის ფედერიკო დე ონისისათვის “პოსტმოდერნი” არის არა იმის ნიშანი, რომ კულტურამ თავის მორიგ მწვერვალს მიაღწია, არამედ იმისა, რომ წარსულს ჩაბარდა ხანმოკლე პერიოდი ლიტერატურის სფეროში, უფრო ზუსტად კი – ესპანურ და ლათინურამერიკულ სიტყვიერებაში” (ველში, 1999: 7). ლიტერატურათმცოდნე პოსტმოდერნიზმს მოდერნიზმზე რეაქციის მნიშვნელობას ანიჭებს; 3) მესამედ ეს

სიტყვა ანგლო-საქსურ სამყაროში, კულტურასა და ფილოსოფიაში გამოჩნდა და კვლავ სრულად განსხვავებული მნიშვნელობით. პირველად იგი დაფიქსირდა 1947 წელს, არნოლდ ტონბის ნაშრომში “ისტორიის წვდომა”. აქ პოსტმოდერნი აღნიშნავს დასავლეთევროპული კულტურის ამჟამინდელ ფაზას. ტონბიმ ტერმინს კულტუროლოგიური მნიშვნელობა მიანიჭა. ნახსენებ წიგნში პოსტმოდერნიზმი გვეკვლინება, როგორც დასავლური კულტურისა და რელიგიის ბატონობის დასასრული.

პოსტმოდერნიზმის ათვლის წერტილი 1875 წელია, მახასიათებელი კი “ეროვნული სახელმწიფოს კატეგორიებით აზროვნებაზე დაშენებული პოლიტიკიდან იმ პოლიტიკაზე გადასვლა, რომელიც ითვალისწინებს საერთაშორისო ურთიერთობათა გლობალურ ხასიათს” (ველში, 1999: 7).

ტერმინი ქრონოლოგიურად მერყევია, ასევე ძალზედ განსხვავებულია მისი მასშტაბები და შეფასებებიც: ზოგან პოსტმოდერნი კულტურის განვითარების ახალი მწვერვალია, ზოგან – ხანმოკლე ინტერმედია, ზოგან – არსობრივი მოვლენა. ასევე სავსებით განსხვავებულია ერთმანეთისგან სფეროებიც, სადაც კი ეს ტერმინი ჩნდება: პოსტმოდერნიზმი ხან ზოგადი კულტურის სფეროა, ხან – მხოლოდ ლიტერატურის, ხანაც – პოლიტიკის. ანდა ოდენ ფილოსოფიის ან სოციოლოგიის...

თანამედროვე მკვლევარები პოსტმოდერნიზმის წარმოშობას უკავშირებენ ბურჟუაზიული ცნობიერების კრიზისსა და საერთო სოციოკულტურული სიტუაციის შეცვლას, როდესაც მასმედიის ზეგავლენით დაიწყო მასობრივი ცნობიერების ჩამოყალიბება. სწორედ ამ ფაქტორით აიხსნება პოსტმოდერნიზმის ეპატაჟური და გროტესკული ბუნება. პოსტმოდერნიზმი ირონიულად ეკიდება მასობრივი ესთეტიკური ცნობიერების სტერეოტიპებს და მიმართავს მათ პაროდირებას.

პოსტმოდერნული ცნობიერების კრიზისული ხასიათის ფესვები უნდა ვეძიოთ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე, საბუნებისმეტყველო-მეცნიერული წარმოდგენების რღვევის ეპოქაში, როდესაც შეირყა პოზიტივისტური მეცნიერული ცოდნისა და ბურჟუაზიული კულტურული ტრადიციის ავტორიტეტი.

საკამათოა თავად შინაარსი გამოთქმისა “პოსტმოდერნი”. ერთნი მას განიხილავენ, როგორც ახალი ტექნოლოგიების ეპოქას, კოსმოსური ომების იდეოლოგიას; ხოლო მეორენი, პირიქით, პოსტმოდერნით ტექნოლოგიათა მოზღვავენებას ემშვიდობებიან.

“თვით პოსტმოდერნის თეორია დასავლეთში დრამატული დაძაბულობის განსაკუთრებულმა ხარისხმა წარმოშვა. პოსტმოდერნის თეორია, როგორც კულტურული მოვლენა, არსებითად, “პოსტმოდერნის” ცნების დაზუსტების პრაქტიკამ გამოიმუშავა” (ბაქანიძე, 1998: 104-107).

პოსტმოდერნის საერთო მახასიათებელია ერთიანობის დაშლის დიაგნოზი და მრავლობითობის წახალისება. მისი ინტერესი ორიენტირებულია საზღვრებსა და კონფლიქტურ ზონებზე. პოსტმოდერნში ყველაფერი ერთიანის დაშლით მიიღწევა, ქაოსი მათთან “კრეაციული ლოკუსია”. ჰასანი წერს: “პოსტმოდერნიზმი არსობრივად, ფორმის ნგრევა და კულტურული ანაქრონიზმია” (ჯენკსი, 1999: 72).

პოსტმოდერნი თანამედროვე ხელოვნებაში ამკვიდრებს მომხმარებლურ გემოვნებას, მასკულტურის ნაირგვარ ფორმებს, აჩვენებს რა თავს მის საპირისპიროდ, მაღალი ხელოვნების ჟარგონს და სოციალური თანასწორობის იდეას ამოფარებული.

პოსტმოდერნული პროგნოზი აქტიურობასა და ოპტიმიზმზე მეტყველებს, ეიფორიამდე მიდის, ჭრელია – ფორმის რღვევა, პაროდირება, გროტესკი, უსასრულო თამაში, სერიოზულობის განდევნა, პერიფერია, როგორც უფლების მდგომარეობა.

ტერმინი “პოსტმოდერნი” ხელოვნების სფეროდან მომდინარეობს და არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, მის წარმოშობას მხატვრობას მიაწერენ (მოსაზრება პირველად გამოითქვა ინგლისში 1870 წელს), ლიტერატურას (რის გამოც ამერიკის შერთებული შტატებში 1959 წლიდან მოყოლებული დღემდე არ წყდება კამათი), თუ არქიტექტურას (სადაც 1975 წელს გამოჩნდა). ისე კი, როგორც მხატვრული გამოვლინება, 1914 წელს აშშ-ში ვლინდება, თავიდან ვიზუალურ ხელოვნებაში – არქიტექტურაში, ქანდაკებაში, მხატვრობაში; მოგვიანებით – დიზაინში, ვიდეოკლიპებში; აღსანიშნავია ისიც, რომ მიზანდასახულად ვრცელდებოდა ლიტერატურაში და მუსიკაში. 70-იან წლებში კი ტერმინი ფილოსოფიაში გამოიყენა ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა. აღსანიშნავია, რომ პოსტმოდერნიზმის ფუნდამენტირება ფილოსოფიაში, ფრანგულმა პოსტფროიდიზმმა და დეკონსტრუქტივიზმმა შეაფერხა.

პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში დეკლარირდება “ახალი ფილოსოფია”, რომელიც უარყოფს ობიექტურობას და ისეთი ცნებების მნიშვნელობას, როგორიცაა “სამართლიანობა” და “სიმართლე”. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები პოზიტიურად იღებენ და იზიარებენ ფასეულობათა

ორიენტირების მნიშვნელობის დაკარგვას: “მუდმივი ფასეულობები” და იდეაფიქსები ხელს უშლიან შემოქმედებით პროცესს და შემოქმედების რეალიზაციას. პოსტმოდერნისტების ჭეშმარიტი იდეალებია ქაოსი (დელეზის მიერ წოდებული “ქაოსიზმი”), უწესრიგობა, მცირე შესაძლებლობების უნარი. მსოფლიოში გაბატონდა შემოქმედებითი მდგომარეობის ორი საწყისი: შიზოიდური და პარანოიდური. პოსტმოდერნისტული ხასიათიც სწორედ შიზოიდურია (ს. ჟურავლიოვი); ხელოვნების ნაწარმოები, რომ შექმნა, საჭიროა, იყო გადარეული, შეშლილი. დელეზის და გვატარის აზრით, შემოქმედი არის შემდგარი შიზოფრენიკი. სწორედ ამის მიხედვით ამტკიცებენ და იზიარებენ პოსტმოდერნისტები, ბარტისა და ფუკოს მიერ შემუშავებულ “ავტორის სიკვდილის” იდეას. ცნობილია, რომ შიზონალიზიც პოსტმოდერნიზმის ფილოსოფიაში განიხილება და “შიზონალიზის მამები” ჟილ დელეზი და ფსიქონალიტიკოსი ფელიქს გვატარი ამტკიცებენ, რომ შიზოფრენია, როგორც სიგიჟის უმაღლესი ფორმა გვევლინება პირადულობისათვის და საზოგადოების მამოძრავებელი ძალისთვის მთავარ განმანათავისუფლებელ საწყისად. შიზოიდური მრწამსი, საკუთარი ბუნებიდან გამომდინარე, თავადვე ანგრევს მეტატექსტს. პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიის მიხედვით, ნებისმიერი რეჟიმი საჭიროებს დეკონსტრუქციას – პირველ რიგში კი, ბაზისური იდეოლოგიური გაგებები და ცნებები, რომელზედაც დგას და რომლითაც საზრდოობს მთელი კულტურა, და ამის დეკონსტრუქცია უნდა მოხდეს ინვერსიული გზით გათავისუფლებული აზროვნების მეშვეობით.

პოსტმოდერნიზმმა ხელოვნებაში უფრო გაიღაღა და თითოეულ დარგში დამკვიდრდა თავისი თითქმის ყველა მახასიათებლით; მაგალითად, კინომატოგრაფიაში თამაშით, შავი იუმორით და სპეცეფექტებიანი აბსურდული თრილერებით დაიმკვიდრა ადგილი. კინომატოგრაფიაში პოსტმოდერნისტთა ნაწილი ფლობს თამაშის ისეთ წესებს, რომლითაც შესაძლებელია საკუთარი და სხვისი შემოქმედების კოხტად შეზავება. კინომატოგრაფიაში ამ მხრივ აღსანიშნავია ვუდი ალენი, რომელსაც ძალუძს, ურბანისტული ხელოვნების სტილისტიკით შექმნას ნიუ-იორკის კალეიდოსკოპური ხატი და ნიუ-იორკელების კოლექტიური პორტრეტი. რამდენიმე განმაპირობებელი ნიშნით პოსტმოდერნისტ რეჟისორად შეიძლება მივიჩნიოთ დევიდ ლინჩიც, რომელიც მისტიკური აბსურდის ყოფიერების გამოვლინებისათვის იყენებს სურიალისტურ პროპორციებს და არგებს კინომატოგრაფიის კლიშეებს. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ცნობილი მიმდევარი გახლავთ ქუნთინ ტარანტინო, თავისი შავი

იუმორითა და დიდძალი მსხვერპლის – სისხლის “სიყვარულის” გამო. ქართულ სინამდვილეში ასე მკვეთრად გამოხატული არ არის, მაგრამ შეიძლება ცალკეული რეჟისორის ვიდეოკლიპებში მივაკვლიოთ პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს. კოტე ჯანდიერი შენიშნავს პოსტმოდერნისტული ეპოქის ხელოვნების საერთო ნიშნების შესახებ შენიშნავს: “პოსტმოდერნიზმი კინემატოგრაფიაშიც და ლიტერატურაშიც რამდენიმე საერთო ნიშნით გამოირჩევა. პოსტმოდერნულ ნაწარმოებთა უმრავლესობაში თვალშისაცემია უკვე არსებული და კარგად ცნობილი ტექსტების თავისუფალი ციტირებისა და ირონიული ინტერპრეტაციის მაღალი ხვედრითი წილი” (ჯანდიერი, 2000: 5).

ამერიკულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმი უკავშირდება “შავი იუმორის სკოლის” წარმომადგენელთ, ესენი არიან: ჯონ ბარტი, თომას პინჩონი, ჯეიმს პატრიკ დანლივი და დონალდ ბარტელმი. პოსტმოდერნისტი მწერალებიდან ყველაზე თვალსაჩინონი არიან: უმბერტო ეკო, მილორად პავიჩი, ტომ სტოპარდი და ა.შ. რუსეთში – ბორის აკუნინი, იოსებ ბროდსკი, ბენედიქტ ეროფეევი, დიმიტრი პრიგოვი, გრიგოლ ოსტერი, ვიქტორ პელევინი, საშა სოკოლოვი, ვლადიმერ საროკინი, ტატიანა ტოლსტაია.

მასობრივი ცნობიერება პოსტმოდერნიზმს არქიტექტურაში გაეცნო. ხშირ შემთხვევაში, არქიტექტურისა და ლიტერატურის პოსტმოდერნიზმი სახასიათო მსგავსებას ავლენენ. არქიტექტურაშიც, ისევე როგორც ლიტერატურაში, პოსტმოდერნი მოდერნს დაუპირისპირდა ანუ ელიტარულს – პუბლიკა. პოსტმოდერნიზმი ამბივალენტურია და ჰეტეროგენული, მან ინტელექტუალებსა და ელიტარებს შორის კი არ დაიდო ბინა, არამედ “დაიწყო ადგილობრივ თავისებურებათა, ტრადიციათა, ქუჩის ტრადიციული სლენგის ათვისება. აქედან გამომდინარეობს ორმაგი კოდირება”(ველში, 1999: 14). “ორმაგი კოდირება” გულისხმობს ორი კილოს შეერთებას, მაგალითად: ტრადიციული და მოდერნული; თანამედროვე, ელიტარული და პოპულარული; ინტერნაციონალური და რეგიონალური. ჩარლზ ჯენკსი “ორმაგ კოდირებას” განმარტავს, როგორც “ორ (ან მეტ) “ტექსტუალურ სამყაროს”, ე.ი. ესთეტიკური სისტემებისათვის დამახასიათებელი სემიოტიკური კოდირების ხერხების ურთიერთშეჯერებას. ამ პლანში განხილვისას პოსტმოდერნიზმი გვევლინება, როგორც მოდერნიზმის პრაქტიკის განვითარება და, იმავდროულად, როგორც მისი გადალახვა, რადგან ის “ირონიულად გადალახავს” თავისი წინამორბედი ხელოვნების სტილისტიკას” [“სჯანი” №1, 2000: 198].

მხატვრობაში არსებობს მკვეთრად გამოხატული პოსტმოდერნიზმი, მხოლოდ “ტრანსავანგარდის” სახელით ცნობილი. გოტფრიდ ბემი ამბობდა, რომ შეგვიძლია მშვიდად გავიდეთ ფონს სიტყვა “პოსტმოდერნიზმის” გარეშე, რადგანაც ის ახალი, რაც მის ფარგლებში იქმნება, არ სცილდება მოდერნის შესაძლებლობებს.

სოციოლოგიური ანალიზისას ტერმინოლოგები უპირატესობას ანიჭებენ პოსტინდუსტრიალური საზოგადოების ცნებას, მაგრამ, ასეა თუ ისე, საბოლოო უპირატესობა მაინც “პოსტმოდერნულ საზოგადოებას” მიენიჭა. ნიშანდობლივია ამ ცნებებს მიღმა არსებული შინაარსების შედარება: პოსტინდუსტრიალური საზოგადოება ინფორმაციული საზოგადოებაა და მისთვის პრიორიტეტულია სამეცნიერო და არა სამრეწველო სიმძლავრეები. პოსტმოდერნული კულტურა კი თვითრეალიზაციასა და ტკობას ამკვიდრებს.

პოსტმოდერნისტული ენა ძალზედ პლურალისტურია, იმდენად, რომ ქართველი პოსტმოდერნისტი პოეტისა და თეორეტიკოსის დავით ჩიხლაძის აზრით, ფაშისტურიც კია. თუ ისევ ქართველ ავტორს დავესესხებით, პოსტმოდერნიზმის ენა ჩინებულად მოერგო პოლიტიკურ-ეკონომიკურ კონიუნქტურას, მათ შორის, ქართულ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ კონიუნქტურასაც.

პოსტმოდერნიზმის პრაქტიკულად ყველა წარმომადგენელი და თეორეტიკოსი (ბარტი, ბატაი, ბლანშო, ბოდრიარი, დელეზი, დერიდა, ჯეიმსონი, გვატარი, კრისტევა, ლიოტარი, ფუკო, ჰასანი, ფოკემა, ბატლერი, ლოჯი. . .) აღნიშნავს, რომ მათ კონცეფციებზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ნაშრომმა “პოსტმოდერნისტული ხვედრი”. ფილოსოფოსი ამტკიცებს, რომ პოსტმოდერნი ნიშნავს, მეტანარაციის მიმართ გაჩენილ უნდობლობას. “მეტანარაციას”, “მეტათხრობას” ის უწოდებს ყველა იმ “განმმარტებელ სისტემას”, რომლებიც ბურჟუაზიული საზოგადოების მარგანიზებლებად და საშუალებებად გვევლინებიან. ესენია: რელიგია, ისტორია, მეცნიერება, ფსიქოლოგია და ხელოვნება (ანუ ნებისმიერი “ცოდნა”). დიდი ნარაციის დასასრული შესაძლებელს ხდის ენობრივ თამაშებს და ამ ენობრივი თამაშების მრავალფეროვნებას ლიოტარი გადაჭრით უჭერს მხარს.

“პოსტმოდერნული მეცნიერება მოხაზავს თავისი საკუთარი განვითარების, როგორც წყვეტილი, კატასტროფული, მოუწესრიგებელი, პარადოქსული განვითარების თეორიას. იგი ცვლის სიტყვა “ცოდნის” მნიშვნელობას, იუწყება, რომ ასეთი ცვლილება შესაძლებელია განხორციელდეს. იგი ბადებს არა ცნობილს, არამედ – უცნობს” (ველში, 1999: 27).

პოსტმოდერნმა ლიტერატურაში, როგორც შემთხვევითმა და არაერთგვაროვანმა გამოთქმამ, ნამდვილი ცნების მყარი კონტურები შეიძინა.

ცნება პოსტმოდერნი შეიცავს ეპოქის დიაგნოზს, რომელიც მოდერნის მოელვარე სიმაღლეებიდან ავბედითი უფსკრულისაკენ დაქანდა. ამ აზრს საწყისი ირვინგ ჰაუმ დაუდო 1959 წელს. მან განაცხადა, რომ თანამედროვე ლიტერატურა, დიდებული მოდერნული ლიტერატურისგან განსხვავებით, დუნეა, გამოფიტული, და დაცლილია ნოვატორული პოტენციისა და შემძრავი ზემოქმედების ძალისგან.

გავრცელებული აზრის თანახმად, რომელიც საწყის ეტაპზე ფიგურირებდა და იზიარებდნენ კიდევც, პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის გაგრძელებაა, მაგრამ დროთა განმავლობაში დამტკიცდა, რომ ეს ორი მიმდინარეობა თუ მხატვრული სტილი ძალზედ განსხვავდება ერთმანეთისგან, თავის დროზე იჰაბ ჰასანმა ერთი ვრცელი გამნარტებითი ხასიათის სტატია გამოაქვეყნა, სადაც ერთმანეთისგან გამმიჯვნელი ოცდაათი მახასიათებელი გამოყო, რომლის მიხედვითაც პოსტმოდერნიზმი და მოდერნიზმი აბსოლუტურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. იჰაბ ჰასანის კლასიფიკაციის მიხედვით განსხვავებები მდგომარეობს შემდეგში:

მოდერნიზმი	პოსტმოდერნიზმი
დახურული, დახშული ფორმა	გახსნილი ანტიფორმა
მიზანი	თამაში
ჩანაფიქრი	შემთხვევითობა
იერარქია	ანარქია
ოსტატობა/ლოგოსი	ამოწურული/სიჩუმე
ხელოვნების საგანი/დასრულებული შემოქმედება	პროცესი/პერფომანსი
დისტანცია	მონაწილეობა
შემოქმედება/ტოტალურობა/სინთეზი	დეკონსტრუქცია/ანტისინთეზი
დასწრება/ყოფნა	დაუსწრებლობა/არყოფნა
კონცენტრირება	გაფანტულობა
ჟანრი/საზღვრები	ტექსტი/ინტერტექსტი

სემანტიკა	რიტორიკა
პარადიგმა	სინტაგმა
მეტაფორა	მეტონომია
სელექცია	კომბინაცია
ფესვები/სიღრმე	რიზომა/ზედაპირულობა
ინტერპრეტაცია/ახსნა-განმარტება	მცდარი ახსნა-განმარტება
აღსანიშნი	აღნიშნული
საკითხავი/წასაკითხი	წერილი
თხრობა/დიდი ისტორია	ანტითხრობა/მცირე ისტორია
ძირითადი კოდი	იდიოლექტი
სიმპტომი	სურვილი
ტიპი	მუტანტი
ფალოცენტრიზმი	პოლიმორფულობა/ანდროგენეზი
პარანოია	შიზოფრენია
წყაროები/მიზეზები	სხვაობა/შედგენი
მამა ღმერთი	სულიწმინდა
მეტაფიზიკა	ირონია
ტრასცენდენტური	იმანენტური
გარკვეულობა	გაურკვეველობა.

ლესლი ფიდლერის ცნობილ წერილში – “გადალახეთ საზღვრები, ამოავსეთ თხრილები” – ნათქვამია, რომ მოდერნი 1955 წელს დასრულდა და ისტორიას ჩაბარდა. თუ კლასიკური მოდერნის ლიტერატურა მხატვრული ქსოვილის სინატიფით გამოირჩეოდა და ამასთანავე, ელიტარულიც იყო, ახალმა ლიტერატურამ დატოვა ეს ყალბი მარგალიტებით მორთული სპილოს ძვლის სასახლე. ახალ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში პოსტმოდერნი, სპობს მანძილს ხელოვნებასა და პუბლიკას შორის; ყოველ შემთხვევაში, პროფესიონალსა და დილეტანტს შორის.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა აღარ არის მხოლოდ ელიტარული და ინტელექტუალური, იგი ერთდროულად მოიცავს განსხვავებულ მოტივებს და განწყობილებებს – სენტიმენტალურიცაა, რომანტიკულიც და პოპულარულიც.

ლესლი ფიდლერის თანახმად, “ნაპრალის ამოვსება საზღვრების გადალახვასაც ნიშნავდა, სასწაულებრივსა და ჩვეულს, რეალურსა და მითიურს, ბურჟუაზიულ პატარა სამყაროსა და მეფეთა სამფლობელოს შორის” (ველში,

1999:10). ამასთანავე, ლიტერატორი ამტკიცებს, რომ სასწაულისა და ფანტაზიის განდევნა და დანგრევა შეუძლებელია, და მან მაინც უნდა მოიპოვოს თავისი ადგილი მანქანების სამყაროში, თუნდაც შეცვლილი ან ტრანსფორმირებული სახით. პოსტმოდერნულ ლიტერატურაში ხორციელდება კავშირი რეალურსა და ფიქციას, ელიტარულ და მასობრივ გემოვნებას შორის. რაც შეეხება ავტორს, იმავე ფილერის თანახმად, იგი “ორმაგი აგენტია”, ტექნოლოგიურ ვითარებაშიც და მითიურ სივრცეშიც ერთნაირად განცხრომაში იმყოფება. ლესლი ფილერი თავის სტატიაში გამოდიოდა “ელიტარულ” და “მასობრივ” ხელოვნებათა შორის საზღვრების მოშლის მოწოდებით, მაგრამ ეს მოწოდება არამცდარად არ ნიშნავდა იმას, რომ მთელი ლიტერატურა გამხდარიყო მდარე, ბულვარული და მასობრივი. აქვე აღსანიშნავია ერთი რამ, ხშირად პოსტმოდერნისტულ და მასკულტურას აიგივებენ, რის გამოც აზრთა სხვადასხვაობაა. ქართველი მკვლევარი თამარ ბერეკაშვილი წერს, რომ პოსტმოდერნიზმისგან “მასობრივი კულტურის მიმდებლობა ნებისმიერი სხვა კულტურის გვერდით სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ პოსტმოდერნიზმი თავადაა მასობრივი კულტურა. მასობრივი კულტურა სრულიად სხვა მოვლენაა და წარმოადგენს სწორედ მოდერნიზმის პროდუქტს, მის ქმნილებას. ის ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია თავისი ამოცანებით, გამოხატვის ფორმებით.” (ბერეკაშვილი, 2008: 170.) მოსაზრება საკამათოა, მასობრივი კულტურა მოდერნიზმის ეპოქაში შეიძლება იბადებოდა, მაგრამ პოსტმოდერნისტულში უფრო ნახა მომხმარებელი. როგორც ამბობენ მასობრივი კულტურა ძირითადად ვითარდება მდიდარ ინდუსტრიულ ქვეყნებში, ეს გასაგებიცაა, რადგან მასობრივი კულტურა მოითხოვს მრეწველობას და კომერციას, და მას სჭირდება მომხმარებელი, რომელიც მზად არის მის მისაღებად – მოცლილი, სოციალურად ნაკლებად შეზღუდული. მკვლევარი გვაძლევს მასობრივი კულტურის მაგალითებს: “ვივალდის მუსიკის თანხლებით ყინულზე შესრულებული ცეკვა მასობრივ კულტურას მიეკუთვნება, ალბათ, ისევე, როგორც მიქელანჯელოს ნახატში გახვეული ნამცხვარი” (ბერეკაშვილი, 2008: 173). ეს მასკულტურაა, მაგრამ პოსტმოდერნიზმსაც, რომ ახასიათებს ზუსტად ასეთივე გულგრილობა და გულგრილი დამოკიდებულება ღირებულისადმი, ფასეულობებისადმი, ანდა შერწყმა ახლისა და ძველის, ძველის მორგება თანამედროვეზე?! მიხეილ ეპშტეინი მასკულტურას ტელეფონების წიგნს ამსგავსებს, სადაც ყველაფერია სიუჟეტის გარდა. მაგალითად, ზურაბ ქარუმიძის ნებისმიერ ტექსტში ლაკონური სიუჟეტის მოძიება გაჭირდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს არ არის მასაზე გათვლილი

წიგნები, ისინი წარმოადგენენ პოსტმოდერნისტულ სრულ და თვალსაჩინო ნაწარმოებებს (“ოპერა”, “ღვინომუქი ზღვა”, “თხა და გიგო”). ისევ თამარ ბერეკაშვილს, რომ დაეუბრუნდეთ: “პოსტმოდერნიზმი არც მასობრივი ხელოვნებაა და არც ელიტარული, ის უბრალოდ ხელოვნებაა” (ბერეკაშვილი, 2008: 170). საკამათოა, პოსტმოდერნიზმი ოდენ ხელოვნება არ არის, იგი მთელი ეპოქაა, ან ეპოქის ენა. ენა, რომელიც წარსულისთვის მიუღებელი და უხეში იყო, აწმყოსთვის – ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალებაა, ხოლო მომავლისგან იგნორირებული... თუმცა, მომავალი გვიჩვენებს...

კოტე ჯანდიერი საზღვრების მოშლის შესახებ შენიშნავს: “XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული, ძალას იკრებდა საპირისპირო პროცესი. ბორხესისა და ნაბოკოვის ბესოსეფერად ქცეულმა ნაწარმოებებმა ცხადყო, რომ “ნამდვილი” ხელოვნებაც შეიძლება იყოს მასობრივი და მას-კულტურის პროდუქტიც შეიძლება აკმაყოფილებდეს ყველაზე დახვეწილ გემოვნებას. ეს უკვე საზღვრების გაუქმების, სადემარკაციო ხაზების მოშლის მომასწავებელი იყო და ახალი ცნობიერების, ახალი ეპოქის დადგომას ნიშნავდა. პოსტმოდერნულმა ეპოქამ ახალი გზა გამოაჩინა. დღეს სულ უფრო და უფრო მეტი ადამიანი, მათ შორის ე. წ. “მაღალი” ხელოვნების მოყვარულიც, რწმუნდება მასკულტურისადმი ცხვირაწეული სნობური დამოკიდებულების უპერსპექტივობაში. ამის ნათელი მაგალითია ტარანტინოს ტრანსლიტერატურული კინომატოგრაფიის საყოველთაო აღიარება” (ჯანდიერი, 2000: 5).

უკრაინელი მეცნიერის ა. კირიჩენკოს აზრით, პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის მსგავსად “გადარჩენასა” და ხსნას გეპირდებოდა, მაგრამ ამ “ხსნასა” თუ “გათავისუფლებას” საზოგადოებას ერთობ აგრესიული ხერხებით სთავაზობდა (და კვლავ სთავაზობს), პოსტმოდერნისტი რაიმონდ ფედერმანიც აღიარებს, რომ “პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა სიკვდილზე ატარებს ექსპერიმენტებს”. და საერთოდ, “თანამედროვე მხატვრული ნაწარმოებების უმრავლესობა, რომლებსაც ექსპერიმენტულობა ახასიათებთ, პოსტმოდერნულია” (ჰოლმენი, 2001: 70). ამიტომ, როცა ამტკიცებენ, რომ პოსტმოდერნიზმის ერთი ძირითადი თვისება მეტატექსტიაო, მცდარია. მისი ძირითადი დებულებებია: ავტორის, რომანის, მოთხრობის და “მაღალი ხელოვნების” სიკვდილი.

პოსტმოდერნიზმი თავიდანვე ეჭვის თვალით უყურებდა მეტატექსტს და ტექსტში ავტორისეულ თამაშს, უმბერტო ეკო წერდა, რომ თამაში, უპირველეს

ყოვლისა, უნდა იყოს სიცოცხლისუნარიანი, ნაწარმოები კი ღია. თუ მეტატექსტისა და ავტორისეული თამაშების საკითხი ასე თუ ისე ცხადია, სიმბოლიზმის საკითხი რთულად დგას, რადგანაც პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში სიმბოლოს ნიშანი ჩაენაცვლა, რამაც გაამარტივა ტექსტის აზრობრივი არსი და ხელთ შეგვრჩა ხელოვნური პირობითი ნიშნები.

პოსტმოდერნიზმმა განაცხადა, რომ არ არსებობს სინამდვილე, ავტორი, პიროვნება, დრო, სიუჟეტი, სიმბოლო და შესაბამისად, პოსტმოდერნისტი მწერლებიც გათავისუფლდნენ სიუჟეტის, გმირის, ავტორისეული პოზიციის საჭიროებისაგან.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ბუნება მიისწრაფის გმირისა და საერთოდ პერსონაჟის, როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე სოციალური ხასითის რღვევისკენ. ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე და მწერალი ქრისტინა ბრუქროუზი “ტრადიციული ხასიათის” კრახის ხუთ მიზეზს გამოყოფს: 1) “შინაგანი მონოლოგის” კრიზისი და პერსონაჟის ფიქრების კითხვის სხვაგვარი ხერხები; 2) ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და მასთან ერთად რომანის ჟანრის დაცემა; 3) “ხელოვნური ფოლკლორის” წინ წამოწევა, როგორც მასმედიის მოქმედების რეზულტატი; 4) “კლიპური აზროვნება” – “პოპულარული ჟანრების” მთელი თავისი პრიმიტიული ესთეტიკით წარმოჩენა; 5) მთელი XX საუკუნის საშინელებისა და სიგიჟის გადმოცემის უუნარობა.

საზოგადო აზრის მიხედვით, პოსტმოდერნიზმი არ შობს გმირებს – ისინი არიან ჰედონისტები, საკუთარ თავზე შეყვარებული ეგოისტები, მოთამაშე ჰომოსექსუალისტები, რომელნიც ისე ქრებიან არაფერს ტოვებენ, არც მომავალს, არც რამე ღირსახსოვარს.

ხოლო, რაც შეეხება მკითხველს, ამ ლიტერატურაში იგი უშუალო თანამონაწილეა და როდესაც ბარტის თანახმად, მკითხველის დაბადება ავტორის სიკვდილის ფასად ხდება. თუმცა, ბარტს ზოგჯერ ამ საკითხში ედავებიან და კვლავაც ღრმად სჯერათ (მაგალითად, რუს კრიტიკოსს ა. ანასტასიევს), რომ “ავტორი კვლავაც განაგებს იმ კოსმოსს (თუმცა გაცილებით უფრო შეფარულად, ვიდრე კლასიკურ მწერლობაში), რომლისგანაც ლიტერატურა შედგება” (კირიჩენკო, 2003: 33).

“არსებითად პოსტმოდერნული მწერლობა დანაკარგის ლიტერატურად, სიკვდილის ლიტერატურად იქცა” (ანასტასიევი, 2003: 35). ეს ლიტერატურა ნანგრევებისგან შენდება. ნგრევა, მისი პრინციპია (მ. კვაჭანტირაძე).

პოსტმოდერნული აზრი ტერორისტული აზრია – ესეც მეტად გავრცელებული დებულებაა – მასში ბატონობს დეკონსტრუქციის პათოსი, რაც თავისი არსით ლიტერატურის ტრადიციული თემატიკისა და ფორმების ნგრევას ნიშნავს.

პოსტმოდერნისტ მწერალთა შემოქმედებას ახასიათებს რაღაც საერთოდ დროის არეგ-დარევა, დროის შეგრძნების მოშლა, სტილიზაციის ფართოდ გამოყენება, თავისუფალი აზრობრივი ასოციაციები, პარანოია, მოჯადოებული წრეები, ლოგიკური პრინციპების გაუქმება (ლუისი, 2002: 60).

“დაბოლოს, პოსტმოდერნის კულტურა, მიუხედავად ყველაფრისა, ცალკეული ავტორების დამკვიდრების, კულტურაში მათი ჩართვის ტრადიციულ კულტურად გაფორმდა, მან ტრადიციის გაძლიერებას შეუწყო ხელი. რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ იმპერსონალიზმზე, ავტორის სიკვდილზე და ავტორად მკითხველის გადაქცევაზე, სიმართლე ეს არის: ესთეტიკური, მხატვრული თუ სოციოლოგიური აზროვნების ოქროს ფონდი შეივსო დელიოზის, ფუკოს, ბოისის, ეკოს და უამრავი სხვა ერთადერთი და განუმეორებელი ავტორის კონკრეტული ტექსტებით. ერთი სიტყვით, მათ ჰქონდათ სათქმელი. თუნდაც ის, რომ ბრწყინვალედ აღწერეს, რატომ ვერ იტყოდნენ ვერაფერს ახალს” (თავდიშვილი, 2005: 17).

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა, რომელიც სცილდება კლასიკური ლოგოსის ჩარჩოებს, არის პრინციპულად ანტიისტიტემური, ადოგმატური, უცხო კონცეპტუალურ მსჯელობათა სიმკვეთრისა და ჩაკეტილობისათვის. მისი სიმბოლოებია *ლაბირინთი*, *რიზომა* (კულტუროლოგია, 2003: 63).

თანამედროვე ლიტერატურულ კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმი ეფუძნება პოსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქტივიზმის თეორიას და პრაქტიკას, ამ აზრს ამტკიცებენ ჰასანი, ფოკემა, ბატლერი, ლოჯი, ილინი. ძირითადი ცნებები, რომლებითაც პოსტმოდერნიზმის მომხრეები ოპერირებენ და რაც ძირითადად ახასიათებს ამ მიმართულებას, შემდეგია: სამყარო როგორც ქაოსი, პოსტმოდერნული მგრძნობელობა, სამყარო როგორც ტექსტი, ცნობიერება როგორც ტექსტი, ინტერტექსტუალობა, ავტორიტეტის კრიზისი, ეპისტემოლოგიური დაეჭვება, ავტორის ნიღაბი, ორმაგი კოდი, თხრობის პაროდიული მოღუსი ანუ პასტიში, თხრობის წინააღმდეგობრიობა, დისკრეტულობა, ფრაგმენტულობა (ნონსელექციის პრინციპი), “კომუნიკაციის ჩავარდნა” (კომუნიკაციის გაძნელება), მეტათხრობა.

პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი პრინციპია *ორმაგი კოდირება*, რომელიც ორ განსხვავებულ, ერთმანეთთან შეუსაბამო კოდს ითავსებს თავის თავში. ეს ტერმინი ჩარლზ ჯენკსს ეკუთვნის, რომელიც ამტკიცებდა, რომ პოსტმოდერნისტული არქიტექტურა კლასიკური ტრადიციისა და მოდერნისტული ავანგარდის შერწყმას ემყარებაო. პოსტმოდერნიზმი ორმაგი კოდირების ენაზე მეტყველებს – ერთდროულად კლასიკისა და ავანგარდის ენებზე. “ორმაგი კოდირება შესაძლოა უფრო ფართოდაც გავიაზროთ და საერთოდ ნებისმიერი განსხვავებული ენობრივი კოდების შერწყმის სახით წარმოვიდგინოთ. მაგალითად, დეტექტივის შერწყმა მედიევისტიკასთან – შუასაუკუნეების შემსწავლელ მეცნიერებასთან; ამგვარი შერწყმის შედეგია უმბერტო ეკოს “სახელი ვარდის” და ა.შ. საერთოდ, ყოველივე ეკლექტური, განსხვავებულთა აღრევაზე დამყარებული ხელოვნება, თავისი არსით, ორმაგი, სამმაგი, ოთხმაგი და ა.შ. “კოდირების” ნიმუში გახლავთ” (ქარუმიძე, 2009: 5).

პოსტმოდერნისტული ოსხულებების უმთავრესი ნიშნებია: *ინტერტექსტუალობა* (ტერმინის ავტორია იულია კრისტევა), რაც უხვად ციტირების, ალუზიის, რემინისცენციის, მიბაძვის, პაროდის სახით ვლინდება (ბრეგაძე, 2000: 18). როლან ბარტი ამბობს, რომ “ყოველი ტექსტი არის შუა ტექსტი რომელიმე სხვა ტექსტთან მიმართებით”; უმბერტო ეკო კი ამგვარივე მოსაზრებას შემდეგნაირად აყალიბებს: ყოველი წიგნი მოგვითხრობს მხოლოდ სხვა წიგნების შესახებ. ამას პოსტმოდერნიზმში ინტერტექსტუალობას უწოდებენ (თავდიშვილი, 2005: 18). “იულია კრისტევას თეორიის მიხედვით, ტექსტი წარმოადგენს ციტატების მოზაიკას, თითოეული ტექსტი სხვა ტექსტების შთანთქმისა და ტრანსფორმაციის საფუძველზე იქმნება. ი. კრისტევას კონცეფციაში სრულად უგულებელყოფილია ავტორის ინტენცია, კომუნიკანტებს შორის დიალოგს ენაცვლება დიალოგი ტექსტებს შორის და ინტერტექსტუალობა გვევლინება ყველა ტექსტისთვის დამახასიათებელ თვისებად” (ცაგარელი, 2008: 260). ლიტერატურულ პოსტმოდერნს ხშირად უწოდებენ “ციტირებულ ლიტერატურას”. ჟაკ რივეს რომანი-ციტატა “ქალბატონი ა-დან” (1979წ.) შედგება 408 ავტორისაგან ნასესხები 750 ნაწყვეტისაგან. ციტატებით თამაში ქმნის ე.წ. ინტერტექსტუალობას. რ. ბარტის აზრით, ის არ შეიძლება დავიყვანოთ გავლენებისა და წყაროების მოძიების პრობლემამდე. იგი წარმოადგენს ანონიმური ფორმულების საერთო ველს, სადაც ბრჭყალების გარეშე მოყვანილი ნაწყვეტების ნამდვილ წარმომავლობას ძნელად თუ მიხვდები. სხვანაირად, რომ ვთქვათ, ავტორს ჰგონია, ამ ყველაფერს თვითონ

ქმნის, მაგრამ ამ დროს თავად კულტურა მოქმედებს და იარაღად ავტორს იყენებს. ეს იდეა არ ახალია: რომის იმპერიის დაცემის ხანაში ლიტერატურულ მოდაში ფოლკლორიდან შემოვიდა ე.წ. ცენტონები... კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ, რომ პოსტმოდერნიზმის თეორიაში მსგავსი ლიტერატურა, რ. ბარტის მიხედვით, “ავტორის სიკვდილის” ტერმინით დამკვიდრდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ნებისმიერ მკითხველს შეუძლია გაუტოლდეს ავტორს, სრული უფლება აქვს თავისებურად დაასრულოს ნაწარმოები, აი, მაგალითად, რასაც მილორად პავინი გეთავაზობს თავის “ხაზარულ ლექსიკონში”, შეგვიძლია ქართული მაგალითებიც მოვიყვანოთ – აკა მორჩილაძის “სანტა ესპერანსა”, სადაც ავტორი ამბებს “გვაძლევს” და სიუჟეტს საკუთარი სურვილისამებრ “განვკარგავთ”, “ვაფინალებთ”.

პოსტმოდერნიზმისთვის ასევე დამახასიათებელია *ესეისტურობა*, რაც ნაწარმოებში თვით ამ ნაწარმოების შექმნის პროცესზე რეფლექსიაში იჩენს თავს. რაც, თავის მხრივ, არის თხრობა თხრობის ან მონათხრობის შესახებ ანუ *მეტატექსტი*. ლევან ბრეგაძე, მეტატექსტის შესახებ ძალზე საინტერესო მოსაზრებას გეთავაზობს: მეტატექსტი "დროების დამახასიათებელ ნიშნად იქცა. ეს მოვლენა რამდენადმე ტრადიციული სიტყვაკაზმული მწერლობის კრიზისის მომასაწავებელიც უნდა იყოს – შესაძლოა, დიდი გარდატეხის მაუწყებელი კრიზისისა". ფრანგმა ფილოსოფოსმა ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა და ამერიკელმა ლიტერატურათმცოდნემ ფედერიკ ჯეიმსონმა შეიმუშავეს “ნარატივისა” და “მეტატექსტის” თეორია. ლიოტარი მეტატექსტს აღიქვამს, როგორც “ახსნაგანმარტებით სისტემებს”, მისივე აზრით, პოსტმოდერნიზმი დაკავებულია “არასტაბილურობის ძიებით”, პოსტმოდერნიზმის დამოკიდებულება მეტათხრობისადმი სხვაგვარია, ისინი მას მიმართავენ, როგორც პაროდის ფორმის წესებს, რათა დაამტკიცონ მისივე უძლურება და უმნიშვნელობა. მაგალითად, რ. ბრაუტიემანი თავის “კალმახის ჭერაში” (1970წ.) აკეთებს ჰემინგუეის მითის პაროდირებას, რომელიც ადამიანს უმწიკვლო ბუნებაში აბრუნებს; ხოლო თ. მაკგეინის “№92-ის ჩრდილი” ღირსებისა და ვაჟკაცობის პაროდიაა (ქურავლიოვი, 2001:2).

საერთოდ, პოსტმოდერნიზმს ტექსტი აქვს გაფეტიშებული, ყველაფერი ტექსტია. ყველაზე ცნობილი და გავლენიანი ფილოსოფოსის ჟაკ დერიდას აზრით, “მსოფლიო ერთი დიდი ტექსტია”, “ტექსტი რეალობის ერთადერთი შესაძლებელი მეთოდია”, რასაც იზიარებს პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსთა ნაწილი, ხოლო მიშელ ფუკო *ტექსტის* მაგივრად *ისტორიას* “იყენებს”, და

მისთვის ისტორია კაცობრიობის უგუნურების ყველაზე მასშტაბური გამოაშკარავება და ტოტალური შეუცნობლობის უსასრულობაა.

ლიტერატურის მიერ მინიჭებულ სიამოვნებაზე ჯერ კიდევ არისტოტელე წერდა თავის “პოეტიკაში”, ხოლო პოსტმოდერნიზმის მიხედვით “ტექსტისგან მიღებული სიამოვნება”, ანდა სხვაგვარად რომ ვთქვათ, “*ტექსტის ეროტიკული მხარე*”; რ. ბარტის კონცეფციით, ცხოვრებისეულ და ამქვეყნიურ ვნებებს უტოლდება, რაც, თავის მხრივ, არღვევს მეტატექსტს. მეტატექსტი კი, პრეტენზიას აცხადებს, შეცვალოს რეალური სინამდვილე. აი, მაგალითად, აკა მორჩილაძის ტექსტების კითხვისას მიღებული სიამოვნება სხვადასხვა დონისა და ხარისხისაა – დეტექტივიდან დაწყებული, დამთავრებული საწყისი ტექსტისა და პერსონაჟების ამოცნობით, ამავედროულად თამაშიცაა, რაც, თავის მხრივ, სიამოვნებაა. ბორის აკუნინი თავისი ტექსტების შესახებ ამბობდა – ისინი თხუთმეტი ფენისგან შედგებიან, მაგრამ სიღრმე მაინც იგრძნობაო. სიღრმე კი, ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ტექსტის ეროტიკულ ტანს – სიამოვნებას.

პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურისმცოდნეობაში რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი ცნებაა, ესენია: რიზომა, ავტორის ნილაბი, სიმულაკრი. *რიზომა*, ფრანგულად ფესვებს ნიშნავს, მცენარის იმ ნაწილს, რომელიც ნიადაგშია. იგი გამოირჩევა უსისტემობით, არაპროპორციულობით. ამ ტერმინს პოსტმოდერნიზმის თეორიაში ტერმინ “სტრუქტურის” ნაცვლად იყენებენ; რიზომა არის ის, რასაც არ აქვს არც დასასრული, არც დასაწყისი, არც თავი და არც ბოლო, სულ შუალედი და შუაგულია; (ამ ტერმინის საინტერესო განსაზღვრება მოგვცა მანანა კვაჭანტირაძემ, იგი რიზომას უწოდებს “*პოსტმოდერნულ მეტასტაზს*”); ტერმინი *ავტორის ნილაბი* შემოთავაზებულია ტერმინი შემოთავაზებულია ამერიკელი კრიტიკოსის კ. მამგრენის მიერ, რომელშიც იგულისხმება ავტორის რეფლექსია ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვითონ ტექსტშივე (ბრეგაძე, 2001: 144-150). უნდა აღინიშნოს *სიმულაკრაც*, რომელიც არის სინამდვილის უქონლობის გვარი, დამაჯერებელი ასლი, რომლის უკანაც არ დგას არანარი რეალობა. ხასიათის კრიზისმა, ფანტასტიკისადმი მისწრაფებამ პოსტმოდერნიზმის თეორიაში აღმოაცენა სიმულაკრა – “ასლის ასლი”, მაგრამ პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში სახე იცვალა, ერთის მხრივ, თუ ასლი ორიგინალის ნაკრებს ფლობს, სიმულაკრა საერთოდ სცილდება პირველწყაროს. ჟილ დელეზი სიმულაკრას განიხილავს, როგორც ნიშანს, რომელიც უარყოფს ორიგინალსაც და ასლსაც. საერთოდ, პოსტმოდერნიზმი სიმულაციის ხელოვნებაა, იგი არც არასოდეს აწარმობდა

არსებულ “ორიგინალთა” აბსოლუტურად “იდენტურ” ასლებს, ე.წ. სიმულაკრუმებს ქმნის, სიმულაკრუმი – ესაა ისეთი “აღმნიშვნელი”, რომლის უკანაც არ დგას “აღსანიშნი” ან უბრალოდ, არ არსებობს. მაგალითად, ლიტერატურა სიმულაციური თარგმანის სახეს იძენს, ანუ – ვითომც არსებული ტექსტების ინტერპრეტაციასა და გადმოწერას ისახავს მიზნად” (ქარუმიძე, 2009: 5). სიმულაციით თამაშს მივყავართ კიდევ ერთ ნიშნამდე – *ჰიპერრეალიზმამდე*, რაც გულისხმობს რეალურზე უფრო “რეალურის” შექმნას – ეს უფრო სახვით ხელოვნებაში ფიქსირდება. პოსტმოდერნიზმის მთავარი სამოქმედო იარაღი სარკეა, ოღონდ ეს სარკე, როგორც ზურაბ ქარუმიძე შენიშნავს, სხვა სარკეებზეა მიმართული, სარკედან სარკეში არეკლილი რეალობის “დასაჭერად”.

პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში “გადაწერა” სხვისი ტექსტების სიტყვასიტყვით გადაღებას არ ნიშნავს. აქ იგულისხმება პაროდირება (ენობრივ-სტილისტურის, ჟანრობრივის, თემატიკურის...) და არანეირება, ანუ სხვა ავტორთა ცნობილი ლიტერატურული პერსონაჟების, მათი მეტყველების, გამოთქმების, დამახასიათებელი ფრაზების საკუთარ თხზულებაში გადმონერგვა. *გადაწერის* სინონიმად *ციტაცია*საც იყენებენ.

არსებობს კიდევ ერთი ასეთი ცნება – *მოლოდინის ჰორიზონტი*, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტების ასოციაციურობას გვიხსნის. ჰანს რობერტ იაუსის მიხედვით, “ახალი ტექსტი მკითხველში აღვიძებს ადრე აღქმული ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებული მოლოდინის და თამაშის წესთა ჰორიზონტს, რომელიც მერე (ახალი ტექსტის აღქმის პროცესში) კორექციას, განახლებას განიცდის” (თავდიშვილი, 2005: 21).

პოსტმოდერნისტული აზროვნების ფუნდამენტური ცნებებია “*ეპისტემოლოგიური დაეჭვება*” და “*პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა*”, რომლებშიც სამყაროს აღქმისა და მასზე რეაგირების ორი მიმართებაა ჩამოყალიბებული. პირველი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა საფუძველზე სამყაროს აგებული სურათის სისწორეში დაეჭვებას ნიშნავს.

მეორე, არანაკლებ საკვანძო ცნება, ილია ილინის განმარტებით, იმ შეხედულებას ნიშნავს, რომ სამყარო მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებსა და ფასეულობათა ორიენტირებს მოკლებული ქაოსია, რომელიც ჩვენი ცნობიერების წინაშე მოუწესრიგებელი ნამსხვრევების სახით წარმოსდგება (ილინი, 2003: 28).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია *პოსტმოდერნისტული ირონია*, რომელიც არავის და არაფრის დაცინვას არ ისახავს მიზნად, რითაც რომანტიკულ ირონიას წააგავს. ამერიკელი კრიტიკოსის ა. უაილდის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ, ეს

"მაკორექტირებელი ირონია" ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ (ბრეგაძე, 2001: 150).

დაბოლოს, *თამაში*, რის გარეშეც პოსტმოდერნი კარგავს თავის ხიბლს და რაც პოსტმოდერნის უმთავრესი და საამაყო თვისებაა. თამაში, როგორც თანამედროვე კულტუროლოგიის გაგების ერთ-ერთი ძირითადი წყარო, ფართო სამეცნიერო წრეებში მნიშვნელოვან ხარისხად იქცა ჰაიზინგას კლასიკური ნამუშევრის "ომო უდენს"-ის წყალობით (1938წ.). თანამედროვეობაში თამაშის პრობლემების მიმართ ინტერესი განპირობებულია იმით, რომ გამოავლინოს XX საუკუნის ჰუმანიტარული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი მისწრაფებები, "ღრმა რეფლექსური ფუძე ადამიანური არსებობისა, რეალურობის დაძლევის ადამიანური შესაძლებლობები. ამასთანავე, თამაში მოიაზრება, როგორც ადამიანური თავისუფლების არსებობის ფორმა (სარტრი)" [პოსტმოდერნიზმის ენციკლოპედია, 2001: 293]. თამაშის პირველი ძირითადი ნიშანია თავისუფლება. ყოველი თამაში, უპირველეს ყოვლისა, თავისუფალი მოქმედებაა. თამაშის მეშვეობით ადამიანი, უნდა თუ არა, გონს შეიცნობს (ჰაიზინგა, 2004: 16, 19, 21).

საერთოდ კი, "ჰაიზინგა ამტკიცებს, რომ კულტურაში მონაწილეობს და არსებით როლს ასრულებს თამაშის ელემენტი; მეტიც, თამაშის ეს ელემენტი სწორედ კულტურის მაცოცხლებელი სული. მის გარეშე კულტურა ვერ იარსებებს, ხოლო თამაშის სულის დაკნინება კულტურის დაკნინებასაც ნიშნავს" (ნოდია, 2004: 7).

ხშირად, თამაშს და ინტერპრეტაციას აიგივებენ. იოჰან ჰაიზინგას აზრით, თამაში მთლიანობაა და იგი უსხლტება ყოველგვარ ინტერპრეტაციას. ევროპელი ფილოსოფოსების მოსაზრებების საფუძველზე, ბელა წიფურია ამტკიცებს, რომ "... ინტერპრეტაცია, ისევე, როგორც თავად შემოქმედებითი პროცესი, აღარ ემორჩილება ერთ ძირეულ ამოცანას, ერთ ძირითად მიზანს ან იდეას და, ამდენად, წარმოადგენს თამაშს..." (წიფურია, 2005: 23-35). ის, რომ ერთს არ ემორჩილება, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს თამაშს. თამაში წესებს ემორჩილება. ინტერპრეტაცია ამით არ გავს თამაშს. აქ აღმნიშვნელი თამაშობს აღსანიშნთან.

პოსტმოდერნულ ეპოქაში ადამიანი ჩაბმულია თამაშში. იგი თამაშობს საკუთარ წარმოდგენებთან, მატერიალურ საგან-მოვლენებთან, დრო-სივრცესთან და ენასთან, ვინაიდან, ენაა უმთავრესი და უმაღლესი იარაღი, რითაც ადამიანი ითვისებს სამყაროს. ენობრივ თამაშში იგულისხმება ნიშანთა კოდების გადათამაშება და ურთიერთშერევა. ლიოტარის თანახმად, პოსტმოდერნისტულ

ეპოქაში ადამიანის ნებისმიერი მოღვაწეობა (იქნება ეს შემოქმედებითი თუ სხვა) ენობრივი თამაშია. საერთოდ, პოსტმოდერნიზმის სივრცე-ველი სათამაშო მოედანია, სადაც ნებადართულია ყველაფრით და ყველაფერზე თამაში. ხოლო თამაშისთვის თავად ირჩევს საზღვრებს.

ბელა წიფურია განაგრძობს: “თამაშის პრინციპის მეშვეობით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში გაცილებით უფრო რთული მხატვრული სტრუქტურები იქმნება, ვიდრე მოდერნისტულში. ტექსტის შიდა სტრუქტურებით თამაშის, ტექსტისადმი ავტორისა და მკითხველის უფლებათა გათანაბრების, თავისუფალი ინტერპრეტაციის პირობებში პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ხდება მხატვრული არჩევანისადმი სრულიად თავისუფალი, ნონსელექციონისტური, ლიბერალური სივრცე, სადაც არ არსებობს სწორი და მცდარი, სასურველი და არასასურველი პოზიციები, სადაც ტექსტისადმი პოზიცია სამყაროსადმი პოზიციის გამოხატულებაა” (წიფურია, 2005: 33). პოსტმოდერნიზმისგან განსხვავებით, კლასიკურ ფილოსოფიაში ადამიანს დანარჩენი სამყაროსგან სწორედ არჩევანი განასხვავებს. ეთიკური არჩევანი სამყაროში სწორედ მხოლოდ ადამიანს შეაქვს – იქ ეთიკა არ არის.

პოსტმოდერნულ შემოქმედებას ხშირად ზედაპირულს უწოდებენ, მაგრამ როგორც ქართველი პოსტმოდერნისტი ავტორი დათო ბარბაქაძე აცხადებს, *ზედაპირულობა* მრავალმნიშვნელოვანი ცნებაა და აზროვნებისათვის, ცნობიერებისათვის ახლობელია არა სიღრმე, არამედ – ზედაპირი. თუმცა, ადამიანისათვის კიდევ უფრო დამახასიათებელია სიღრმისაკენ, საიდუმლოსაკენ, დაფარულისაკენ სწრაფვა. პოსტმოდერნის თეორეტიკოსთა აზრით, თანამედროვე ხელოვნება, რომელიც სიღრმეს აღარ აღწერს, ქუცმაცდება და იწყებს თამაშს. “ზედაპირი ვერ იტანს სიცარიელეს და ეს საკმარისია საიმისოდ, რომ *პოსტმოდერნული ზედაპირულობა* გაგებული არ იქნას, როგორც გაზერელებული მესხიერების მეტაფორა და კულტურული მემკვიდრეობისგან გაქცევის სურვილი; პირიქით, ეს არის ზედაპირზე პრობლემების ამოტანისა და არაზედაპირულად მათი პრობლემატიზების მცდელობა დასავლეთის ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში” (ბარბაქაძე, 2003: 12).

დაბოლოს, ეს მოვლენა, ანუ პოსტმოდერნიზმი, ტრადიციული მწერლობის კრიზისის მომასწავებელი უნდა იყოს – შესაძლოა დიდი გარდატეხის მაუწყებელი კრიზისისა. შეიძლება ითქვას, რომ მთელი თანამედროვე ხელოვნება – ევროპული ხელოვნება – მუხის მოლოდინშია, მაგრამ დროს უქმად არ კარგავს – ძველს იმეორებს, ნაცნობი თემების არანეორებას ან პაროდირებას

ახდენს, მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს ცოდნას, თამაშ-თამაშ იმაღლებს ოსტატობას – ეტყობა დიდი ფერისცვალებისთვის ემზადება.

ერთი კია, ჭარბი ინფორმაციითა და კომუნიკაციური ტექნოლოგიებით საესე ეპოქაში პოსტმოდერნიზმი პლურალიზმითა და ეკლექტიზმითაა დაღდასმული. მან ერთ ჩარჩოში მოაქცია სხვადასხვა ეპოქის, რეგიონის და სუბკულტურის ნაწარმოებთა სტილი, მეთოდები და ხერხები.

მხატვრები იყენებენ კლასიკის ალეგორიულ ენას, ბაროკოს, ძველი კულტურების სიმბოლიკას, რომლებსაც აქამდე ასე ფართოდ არ იყენებდნენ. პოსტმოდერნისტების ნაწარმოებები წარმოადგენენ სათამაშო სივრცეს, სადაც თავისუფლად მოძრაობენ [კვაზი]სიმბოლოები, მაგრამ პოსტმოდერნიზმი ამას აკეთებს ხუმრობის, გროტესკის, პაროდის გზით, მხატვრული ციტირების, კოლაჟის, გამეორების ხერხის ფართო გამოყენებით. სხვადასხვა მხატვრული სისტემების თავისუფალი გზით გაერთიანების იდეით შეპყრობილი პოსტმოდერნიზმი, მათ რაღაცნაირად ერთ დონეზე აყენებს და ასე ქმნის ერთიან მსოფლიო კულტურულ სივრცეს.

რამდენად შეიძლება ითქვას დღესდღეობით, რომ პოსტმოდერნი დასრულდა? როგორც ლევან ბრეგაძე თვლის, სანამ ეპოქა ახალ ფორმებს მოიძებნის, მანამდე პოსტმოდერნული ინერცია გაგრძელდება.

მაღკოლმ ბრედბერი და რიჩარდ როულანდი აცხადებენ, რომ 90-იან წლებში პოსტმოდერნი იქცა სტილისტურ ხერხად, რომელიც 1960-80-იან წლებში გავრცელდა. მართალია, 90-იან წლებში დაწერილ ნაწარმოებებსაც პოსტმოდერნისტულად მოიხსენიებენ, მაგრამ "სინამდვილეში ჩვენ წინაშეა "პოსტ-პოსტმოდერნიზმი", ანუ როგორც შემოკლებით ამბობენ – პოსტ-პომი". თავის მხრივ, ეს პოსტ-პომი პოსტმოდერნიზმის დაცემის დასასრული უნდა იყოს, რაზეც ჯერ კიდევ 1987 წელს წერდა დე ვილლო სლოანი თავის ესსეში "ამერიკული პოსტმოდერნიზმის დაცემა". სწორედ 80-იანი წლების დასასრულსა და 90-იანი წლების დასაწყისში პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული დინება ფინიშს უახლოვდება... ოღონდ ამერიკაში.

ბერლინელი ფილოსოფოსის ვილჰელმ შმიდის მსგავსად, ქართველი პოსტმოდერნისტი ავტორი ზურაბ ქარუმიძეც გვარწმუნებს, რომ "2001 წლის 11 სექტემბერს, მანჰეტენზე, საერთაშორისო სავაჭრო ცენტრის ცათამბჯენზე ტერორისტების მიერ გატაცებული "ბოინგის" შეჯახებით დასრულდა პოსტმოდერნიზმი: კულტურის მდგომარეობა, რომელიც 40 წელიწადზე მეტ ხანს

გაგრძელდა. დასრულდა ეს თამაში, რომელიც ქმნიდა გამოგონილი ორიგინალების აბსოლუტურად იდენტურ ასლებს. . . დასრულდა ორაზროვან და განუსაზღვრელ ნიშანთა ღია სისტემებში, როგორც ლაბირინთებში, ხეტიალი". ვილჰელმ შმიდი აცხადებს: "ეს ეპოქა (ეპოქა, რომელიც 11 სექტემბრის შემდეგ დადგება) ვეღარ იქნება "პოსტმოდერნი", ეს იქნება მისი შემდგომი ხანა. განა ამის შემდეგ (ტრაგედია იგულისხმება) კიდევ შეიძლება ვირტუალური მოვლენებით, თამაშითა და გართობით თავის შექცევა? ჯოჯოხეთური აფეთქების წყალობით რეალობამ ყოველგვარ ვირტუალობას, ყოველგვარ გართობას "გადაუჯოკრა". ეს გახლავთ პოსტმოდერნის დასარული!" (თავდიშვილი, 2005: 17). თუმცადა, მოვლენებმა და 2001 წლის 11 სექტემბრის შემდგომ განვითარებულმა მსოფლიო პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა ვითარებამ, რომელიც 2008 წლის მსოფლიო კრიზისით "დაგვირგვინდა", სულ სხვა სურათი გვიჩვენა და მაინც მიგვაჩნია, რომ პოსტმოდერნიზმის დასასრულზე ან რაიმე ტიპის სიახლეზე საუბარი ჯერ კიდევ ნაადრევია.

რუსი ფილოსოფოსი მიხეილ ეპშტეინი გვთავაზობს პოსტმოდერნიზმის დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღებს: პოსტმოდერნიზმი დაიბადა იმ წელს, როცა დაშალეს მოდერნისტული საშინელი შენობა ლე კორბუზე და აშენდა პოსტმოდერნისტული ნაგებობები, და მისი გარდაცვალების თარიღია 2001 წლის 11 სექტემბერი. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პოსტმოდერნისტული ეპოქა, ჩარლზ ჯენკსის მიხედვით იწყება 1972 წლის 5 ივნისს, ზუსტად 15 საათსა და 32 წუთზე, როცა სანტა ლუისში აფეთქდა არქიტექტორ მინორი იამასაკის შენობა და მთავრდება ნიუ-იორკის ტყუპების აფეთქებით. რუსი ფილოსოფოსისვე მოსაზრებით, 11 სექტემბრის შემდეგ მოხდა დასავლური კულტურის მკვეთრი დუალიზაცია... აღსანიშნავია ეპშტეინის კიდევ ერთი განცხადება: თუ ამერიკელებს 11 სექტემბერი ჰქონდათ, ჩვენი ბესლანის 1-ლი სექტემბერი გექონდათ, თუ დასავლეთში პოსტმოდერნიზმი დასრულდა, რუსეთში ჯერ გაფურჩქვნის სტადიაშია და ამის, უფრო სწორად, რიზომის განსახიერებად ვლადიმერ პუტინს ასახელებს [მიხეილ ეპშტეინი და ვალერი საფჩუკი, 2006წ.]. რა ხდება ამ მხრივ ჩვენში?! ე. წ. პოლიტიკური *პოსტმოდერნისტული კარნავალიზაციის* ეტაპი საქართველოშიც გაფურჩქვნის ხანაშია, რომელიც შეიძლება (ზურაბ ქარუმიძის აზრით), 90-იან წლებში იღებს სათავეს, მაგრამ ძალაში 2000-2003 წლებიდან შედის.

ცხადია, ცალკეული მოსაზრებების გამო შეიძლება ითქვას, რომ პოლიტიკური პოსტმოდერნისტული თამაშები დამთავრდა, მაგრამ დამთავრდა

თუ არა იგი მხატვრულ მწერლობაში? ბოლო დროინდელი (2004-2005წ.წ.) მსოფლიო წიგნის ბაზარს, უფრო სწორად, ბესოსეფერების სიას რომ გადავხედოთ, ძირითადად ის რომანები ლიდერობენ, რომლებიც სერიულ მკვლევლობებს აღწერენ, მძაფრსიუჟეტია და დეტექტიური ჟანრისაა; ფაბულა აქციის სახეს ატარებს – ანტიგლობალისტთა და ტერორიზმის წინააღმდეგ. 2004 წლის ზაფხულს ამერიკაში უპრეცედენტო შემთხვევა მოხდა: – მილიონიანი ტირაჟით გამოიცა და გაიყიდა ლევ ტოლსტოის "ანა კარენინა". მავანი ამას რომანტიზმისაკენ მიბრუნებად ახსნიდა, მაგრამ პირადად ჩვენ ამ ფაქტს ისევ პოსტმოდერნიზმით ავხსნით, რადგანაც ამ უკანასკნელისათვის დამახასიათებელია ძველისადმი ინტერესი და მისთვის ყველაფერი ძვირფასი ისევ ძვირფასია – ძველისადმი ინტერესი ახალ სამოსელში და არა თავდაპირველი სახით. შესაძლოა ეს იყოს პირდაპირი ციტაციის ფორმა XIX საუკუნიდან თანამედროვეობაში – ყველაზე ვრცელი და შემანჯღრეველი ციტირება ჩვენს მეხსიერებადაქვეითებულ კულტურაში? ეს ფაქტი თუ რამეზე მეტყველებს, ისევ და ისევ იმაზე, რომ კაცობრიობა ჭეშმარიტი კულტურისა და ლიტერატურის გახსენებითაა შეპყრობილი. მას ნოსტალგია მოეძალა.

რუსეთშიც შენეგდა აკუნინისა და პელევინისადმი ინტერესი. სამაგიეროდ, მოხდა რეპრესირებულ ავტორთა (ვასილი აკსიონოვის, ანატოლი რიბაკოვის) პოპულარიზაცია და რეპრეზენტაცია. ესეც პოსტმოდერნიზმით უნდა ავხსნათ – ცნობისმოყვარეობა და წარსულისადმი ცხოველი ინტერესი.

საქართველოში ამ მხრივ სხვა სიტუაციაა: მეტატექსტუალობას (ზაზა ბურჭულაძე), თამაშს (აკა მორჩილაძე), პაროდირებას (ლაშა ბუღაძე), ექსპერიმენტს (ბესო ხვედელიძე, მაკა მიქელაძე – მათი ერთობლივი რომანი "იხვის ტოლმა") ისევ მიმართავენ ავტორები. გამოვყოფდი სამ ავტორს, რომელთა შემოქმედებაშიც მაინც შეინიშნება პოსტმოდერნიზმის მახასიათებლები, მაგრამ აშკარად იგრძნობა რაღაც ახალი, რასაც ჯერ სახელი არ აქვს. ესენი არიან ნესტან კვინიკაძე (რომანი "ისპაჰანის ბუღბუღები"), რეზო თაბუკაშვილი (მოთხრობების კრებული "არასაფრენი დღეები") და დავით ქართველიშვილი (რომანი "იყო საღამო, იყო დღია"). თუმცა, ის სიახლე იმდენად მწირია, ნებისმიერი ტექსტი მაინც პოსტმოდერნისტული ტენდენციისაა. აღსანიშნავია კიდევ ერთი რამ, რაც პოსტმოდერნიზმით უნდა ავხსნათ და რისი ერთ-ერთი მახასიათებელია ე.წ. "ქალური წერილობა". 2000 წლიდან თვალშისაცემი გახდა ქართველ მწერალ ქალთა სიმრავლე, რომელმაც მასობრივი სახე მიიღო – მარიანა ნანობაშვილი, თეონა დოღენჯაშვილი, მაკა

მიქელაძე, თამრი ფხაკაძე, ირმა ტაველიძე, ირმა მაღაციძე, მარინა ელბაქიძე... ეს გახლავთ იმ მწერალთა არასრული სია, რომელთაგანაც მკითხველმა მიიღო ფრიად საინტერესო და თამამი ტექსტები.

თუმცა, კიდევ ვიმეორებ, შეიძლება ახალი არქეტიპები იკვეთებოდეს ქართულ, თუ ზოგადად, მსოფლიო, ლიტერატურაში და ეს ბუნებრივიცაა, მაგრამ სანამ ახალ რელსებზე გადავალთ, საქართველოშიც იქნება პოსტმოდერნისტული ინერცია.

II.2. პოსტმოდერნიზმი ქართულ ლიტმცოდნეობით დისკურსში

პოსტმოდერნიზმი განმაზოგადებელი ცნებაა, რომელმაც გასული საუკუნის დასასრულს მოიცვა მთელი ინტელექტუალური სამყარო და გამონაკლისი არც საქართველო ყოფილა. თანამედროვე სალიტერატურო კრიტიკაში პოსტმოდერნიზმის სრული სახის წარმოჩენისათვის სხვადასხვა მახასიათებლებსა და თვისებებს მიმოიხილავენ, რაც წარმოდგენილია ჩვენს ნაშრომში. მაგრამ საყოველთაოდ ამ განზოგადებულ ტენდენციას ფრიად საინტერესო მოკლე ფორმულაც აქვს: “ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ”, ანდა “პოსტმოდერნიზმი არის კლასიკური ტექსტის ხელახალი წაკითხვა დეკონსტრუქციის გზით” და ა.შ. რამ განაპირობა, რამ გამოიწვია “ხელახალი და დეკონსტრუქციული კითხვა” ანდა “კვლავწარმოება”, შექმნილიყო არა ახალი-ცინცხალი, არამედ ნეოლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ?! ლიტერატურათმცოდნე ლევან ბრეგაძე შენიშნავს, და ალბათ, სამართლიანადაც, რომ ეს უნდა გამოწვეულიყო მხატვრული ნაწარმოებების სიუხვით – “კაცობრიობას აურაცხელი ბრწყინვალე მხატვრული ტექსტი დაუგროვდა. ათი სიცოცხლე არ გეყოფა მარტო იმისთვის, საუკეთესოთა შორის საუკეთესო ტექსტებს, რომ გაეცნო, თუნდაც მხოლოდ რომელიმე ჟანრისას. ამას ყოველწურად ემატება ასეულობით პირველხარისხოვანი ლექსი, მოთხრობა, რომანი და ა.შ. დღევანდელი გადასახედიდან, ამჟამინდელი გამოცდილების გამოისობით, სულ სხვაგვარად იკითხება ძველი ტექსტები. ესეც შემოქმედებაა და სადღეისო სათქმელი ამ ფორმითაც ითქმის. რა თქმა უნდა, ვისაც სამას სამოცდამეთერთმეტე “ფაუსტის” შექმნის აუტანელი სურვილი კლავს, - ვინ დაუშლის, შეთხზას! რა იცი, იქნებ მკითხველიც გამოუჩნდეს!” (იათაშვილი/ბრეგაძე, 2005). რამდენი მკითხველიცაა, იმდენი განცდა, ემოცია და აზრია “ფაუსტის”, “მერანისა” თუ სხვა შედევრის მიმართ. შესაბამისად, განურჩევლად ყველა მწერალს აქვს უფლება შეთხზას საკუთარი “ფაუსტი”,

“მერანი”, “ჰამლეტი”, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მწერლობა “დაიტვირთოს” ასლებით ან ასლის ასლებით. გარდა ამისა, იმაზე საუბარს, რომ თანამედროვე ეპოქაში სათქმელი ამოიწურა და სადღეისო სათქმელი ძველის, ან კარგად დავიწყებულის, კვალავწარმოების ანდა ახლებურად წაკითხვის ფორმით გადმოიცემა, მივყავართ დეპერსონალიზებული ხასიათის მწერლობამდე. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმი არსებული ფორმების ხელახალ გამოყენებაზეა ორიენტირებული, თანამედროვე ეპოქა თავისი ახალი პრობლემატიკით არის დატვირთული და ახალი; პრობლემატიკით, რომელიც იწვევს სევდას, მწუხარებას, სულიერ ტრამვებს, ადამიანურ ტრაგედიებს და უფრო მეტი დოზითაც, ვიდრე სხვა ეპოქების ცალკეული ისტორიული კონტექსტები.

ქართულ სინამდვილეში პოსტმოდერნიზმს დღემდე ეჭვის თვალით უყურებენ. დღემდე დაობენ, არსებობს თუ არა ეს ფენომენი ჩვენში და თუ არსებობს, რა სახით. გამოცდილების სახით დამკვიდრდა თუ უბრალოდ, ქართველმა ავტორებმა ვალი მოიხადეს მსოფლიო კულტურული ესთეტიკისადმი, წერდნენ რა ამ მანერით. თუ უბრალოდ, გემო გაუსინჯეს, მწერალმაც და მკითხველმაც; “ტრადიციულ ქართულ სუფრას ნაჩვევმა ქართველმა ქათმის ფილესა და ანანის კომპოზიციაც დააგემოვნა და სუში და უასმინის ჩაიც სიამოვნებით მიირთვა” (პაიჭაძე, 2006: 125). საერთოდ, ნებისმიერი წარმოშობის სტილი თუ მიმდინარეობა, იმდენადაა საინტერესო ჩვენთვის, რამდენადაც ეხება ან არ ეხება ქართულ კულტურას. ჩვენ მაინც გვგონია, რომ პოსტმოდერნს საქართველოში მომზადებული ნიადაგი დახვდა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართულმა ცნობიერებამ გვიან – 90-იანი წლების შუა ხანებში შეიტყო ამ მიმდინარეობის შესახებ.

რამდენად მიიღო ქართულმა კულტურულმა სივრცემ პოსტმოდერნი? ამის თაობაზე პოლემიკა იქნა გამართული ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. კრიტიკოსები ლევან ბრეგაძე, ბელა წიფურია, ნუგზარ მუხაშვილი ამ კუთხით მიმოიხილავენ არა მხოლოდ XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის მწერლობას, არამედ უფრო ადრინდელი პერიოდის ავტორთა შემოქმედებასაც, ანუ ლიტერატორები ამტკიცებენ, რომ პოსტმოდერნიზმი გვხდება ოთარ ჩხეიძის, გურამ დოჩანაშვილის, ნაირა გელაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და რევაზ ინანიშვილის (“ჯარგვალე”) პროზაშიც. ლიტერატორთა დასკვნები და დებულებები ზუსტადაა გააზრებული. ზემოთხამოთვლილ ავტორთა ნაწარმოებებში მათ შენიშნეს პოსტმოდერნიზმის ხასიათის ძირითადი თვისებები:

ინტერტექსტუალობა, ესეისტურობა, ინტერპრეტაცია. კიდევ ერთხელ შევნიშნავთ, ამჟამინდელი (პოსტმოდერნისტული) გამოცდილებით, ძველი ტექსტებიც ზუსტად ისევე შეგვიძლია წავიკითხოთ და გავიგოთ, როგორც თანამედროვე – პოსტმოდერნისტული.

ქართველი პოეტი და თეორეტიკოსი დათო ბარბაქაძე თვლის, რომ მიუხედავად პოსტმოდერნის თეორეტიკოსთა სისტემური პრეზენტირებისა, ჩვენს ნიადაგზე, მან მაინც ვერ გამოიღო სასურველი ნაყოფი. ცნება – პოსტმოდერნიზმი პირველად პოეტმა დავით ჩიხლაძემ ახსენა ქართულ სახელოვნებო ჟურნალისტიკაში. დავით ჩიხლაძესთან ერთად, პოსტმოდერნის ქართველ მკვლევარებად დათო ბარბაქაძე მოიხსენიებს მხატვრებს – კარლო კაჭარავასა და გია ბულაძეს. პირველი თუ პოსტრუქტურალიზმით ინტერესდებოდა, მეორე თავის მინი-გამოკვლევებში ინტენსიურად მიმოიხილავდა პოსტმოდერნის სხვადასხვა საკითხებს. დათო ბარბაქაძის პრინციპული მოსაზრებით, “ჩვენს კულტურულ სივრცეში შექმნილი და პოსტმოდერნზე ორიენტირებული ნებისმიერი ტექსტი, რომელიც ჩვენივე სივრცეში სამუშაოდ არის გამოიზნული, თავიდანვე განწირულია ასეთ ტექსტად ვერყოფნისა და ვერშედგომისათვის, ვინაიდან ჩვენი დედა-კონტექსტი ამის საშუალებას ვერ იძლევა” (ბაქრაიძე, 1998: 104-107). თუმცა, დათო ბარბაქაძემ უკვე “აღიარა”, რომ ქართული პოსტმოდერნიზმი უტყუარი რეალობააო, მაგრამ ეს “აღიარება” 1998 წლის მერე მოხდა, როცა 10-12-მა წელმა გაიარა და საქართველოში ყველანაირი ცვლილება ღია და თვალსაჩინო გახდა.

მთავარი ის კი არაა, ვინ იყო პირველი, ვინც ქართულ კულტურულ სივრცეში პოსტმოდერნიზმი ახსენა ან ამ მიმდინარეობის “გადმოქართულებას” მიჰყო ხელი, არამედ მთავარი ისაა, ვინც ქართული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის “შექმნა” დაიწყო – ეს წამოწყება და თანაც წარმატებულიც ზურაბ ქარუმიძეს და აკა მორჩილაძეს ეკუთვნით.

1996 წელს ლიკანში, ზეინაბ სარაძის თაოსნობით გაიმართა ოთხდღიანი კონფერენცია – "საქართველო პოსტმოდერნის პირისპირ". ფაქტობრივად ამ კონფერენციით მოხდა ქართველ ინტელექტუალთა ფართო ნაწილის გათვითცნობიერება პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში. (თუმცა, მანამდეც, ორი წლით ადრე ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ჩატარდა სემინარი პოსტმოდერნიზმის შესახებ, სადაც მოხსენებით გამოვიდნენ ქართველი თეორეტიკოსები და ლიტერატორები – ა.ი.). ლიკანის კონფერენციის შესახებ ზურაბ ქარუმიძე იხსენებს: “იმ კონფერენციაში ძველი და ახალი თაობის

მწერლებიც მონაწილეობდნენ, კრიტიკოსებიც, მთარგმნელებიც და მომავალი გამომცემლებიც. კრიტიკის არქონის გარდა საუბარი შეეხო სხვა თანშობილ ლიტერატურულ პრობლემებს, რომელთაგან ერთ-ერთი იყო პაროდიული ლიტერატურის სიმწირე ქართულ კლასიკურ ტრადიციაში. ხოლო ქართული კარნავალური ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები ცხონებულმა ბატონმა ვახუშტი კოტეტიშვილმა გადმოგვიღაგა, რაღა თქმა უნდა, სუფრასთან, სამუშაო სხდომების შემდეგ რომ იშლებოდა, და, რაღა თქმა უნდა, ეს იყო ხალხური პოეზია: სკაბრეზისა და პაროდიის მარგალიტები. მოკლედ, მაგარი დრო გატარეთ, რომელიც სპეციალურ გამოცემაში აისახა, სათაურით “ტეტრამერონი” (ქარუმიძე, 2009).

დავით ბარბაქაძის აზრით, თუ “ქართული დედა-კონტექსტი” არ გვაძლევს საშუალებას, ვიყოთ პოსტმოდერნზე ორიენტირებულნი, მწერალი ნაირა გელაშვილი ამბობს, რომ “ქართული პოსტმოდერნი, ესაა პომადა მკვდრის ტუნებზე! ეს მიმდინარეობა სულ სხვა პოლიტიკურ და სახელმწიფოებრივ სივრცეში წარმოიშვა. ეს მოხდა აშენებულ და გამარჯვებულ სახელმწიფოში და იყო მთელი რიგი კულტურული ეტაპების ბუნებრივი შედეგი. როცა სახელმწიფო აშენებულია, სამოქალაქო საზოგადოება ჩამოყალიბებულია, ადამიანი დაცულია, მწერალს იმ ფუფუნების უფლება აქვს, რაღაც ღირებულებებზე უარი თქვას და ნორმალური ფსიქიკის მკითხველისთვის ასეთი უარყოფა კარგ გავლენასაც ახდენს. ჩვენს შემთხვევაში კი, როცა არაფერი ეს არ არსებობს, როცა საზოგადოების ცნობიერება კრიმინალურია, ანარქია მეფობს და ყველანი დაუცველები ვართ, მსგავსი ხელოვნება ისევე მოქმედებს, როგორც პომადა მკვდრის ტუნებზე. ხელოვნებაში, რომლის ერთადერთი მიზანიც ფორმალური სიახლე და ვირტუოზობაა, გამოსჭვივის ნიჰილიზმი, რაც სულიერად ისედაც დაცლილ საზოგადოებას მეტი ნიჰილიზმისა და ცინიზმისკენ უბიძგებს” (გელაშვილი, 2003: 16). პოსტმოდერნიზმი შეიძლება მართლაც სხვაგვარად გამოიყურება და მოქმედებს აშენებულ თუ გამარჯვებულ სახელმწიფოში, ვიდრე ისეთ ქვეყანაში, სადაც პოლიტიკურ-ეკონომიკური და სოციალური ქაოსი მძვინვარებს. ნიჰილიზმი და ცინიზმიც პოსტმოდერნიზმის თვისებებია და უფრო მეტი სიმძაფრით იგრძნობა ქაოტურ ვითარებაში, ვიდრე მშვიდ და დალაგებულ სიტუაციაში. ესეც პოსტმოდერნიზმის ორბუნებოვნებაზე მეტყველებს, მაგრამ ვარაუდებს რომ თავი ვანებოთ, საყოველთაოდ ცნობილია, პოსტმოდერნიზმი ნანგრევებზე აღმოცენდა და თუ მას რაიმე სასიამოვნო და სასარგებლო გააჩნია,

მხოლოდ და მხოლოდ დიდი კრიზისის დაძლევისა და სულიერი კათარზისის შემდეგ აქვს შეთვისებული.

რამ მისცა ბიძგი პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბებას ევროპაში? მაშინიზაცია და ინდუსტრიალიზაცია, კაცობრიობის დეჰუმანიზაცია, ომები, ატომური კატასტროფები, ტერორისტული აქტები – ეს ის მიზეზებია, რამაც XX საუკუნის ბოლოს ღირებულებათა რადიკალური მსხვერველი და მწერლობის კრიზისი გამოიწვია. რასაკვირველია, ამ რანგის გლობალური ტრაგედიები საქართველოში არ მომხდარა, მაგრამ ჩვენი მენტალობის რღვევა და ნიჰილიზმი გამოიწვია ჯერ ეროვნული მოძრაობის ფინალმა და შემდეგ აფხაზეთის ომმა. არანაკლებ ტრაგიკულად იქნა აღქმული ცხინვალის პრობლემები და სამოქალაქო ომი, მაგრამ აფხაზეთის ომის შედეგი განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოირჩა. მან ქართულ ცნობიერებაში ყველანაირი ილუზიების მსხვერველი, შედეგად კი – დეჰუმანიზაცია და ნიჰილიზმი გამოიწვია. ასე რომ, ჩვენ ჩვენივე გადატანილი ტრაგედიებით (რასაც თან დაერთო გლობალური კრიზისი) თავისთავად აღმოვჩნდით პოსტმოდერნული საზოგადოების წევრები და ამ მგრძობელობის მატარებელნი.

საკვებით ვიზიარებთ ნუგზარ მუზაშვილის მოსაზრებას “ქართული სიტუაციის” შესახებ: "საქართველო "პოსტმოდერნულ საუკუნეში" შეიყვანა არა ინდივიდუალიზმის ან რაციონალიზმის კრიზისმა, ასეთი რამ ჩვენში არ არსებულა, არამედ თავისუფლების ათმა წელიწადმა. ელვის სისწრაფით განვითარებულმა მოვლენებმა და ყოველისმომცველობამ თავისთავად დაბადა უნდობლობა იმ მეტამოთხრობების მიმართ, რომელთა მეშვეობითაც ჩვენი საზოგადოება უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე ახორციელებდა თავის დაფუძნებას და გარემომცველ სამყაროზე საკუთარ შეხედულებათა ლეგიტიმიზებას. შესაბამისად, თუკი დასავლური პოსტმოდერნიზმის საფუძველი შეიძლება განიმარტოს, როგორც დიდი იმედგაცრუება რაციონალიზმით, რადგან ასეთი მსოფლხედვა უძლური აღმოჩნდა სამყაროს ადექვატურ წვდომაში, ქართული პოსტმოდერნიზმის საფუძველი საკუთარი ვინაობისა თუ რაობის გაურკვეველობას დაუკავშირდა. დღევანდელი კრიზისის ფონზე უნებლიედ საერთო-საყოველთაო ეჭვის ქვეშ დადგა ყველა ის "ცოდნა", რაც საკუთარი თავის შესახებ გაგვაჩნდა. გამოიკვეთა ჩვენი მეტამოთხრობების აპოლოგეტური, პათეტიკური, არარეალური "შინაარსი" (მუზაშვილი, 2001: 3). ასევე გამოიკვეთა იმ პათეტიკის სიყალბე, რომლითაც ქართული ცნობიერება საზრდოობდა და იმედგაცრუებამ შვა ნიჰილიზმიც, ეჭვი და ირონიაც.

საქართველოში პოსტმოდერნიზმი მხატვრობიდან და მწერლობიდან განვითარდა. თუმცა, როგორც ზურაბ ქარუმიძე აღნიშნავს, პოსტსაბჭოთა საქართველოში ნიშნები უკვე კარგად გამოკვეთილი იყო: მ. თუმანიშვილის და რ. სტურუას სპექტაკლებში; გ. დანელიას, ე. შენგელაიას, რ. ესაძის, ოთარ იოსელიანის, ირაკლი კვირიკაძის ფილმებში. ისევ ლევან ბრეგაძის აზრს თუ გავიზიარებთ: ავთო ვარაზის, სერგო ფარაჯანოვის, გივი მარგველაშვილის, მუხრან მაჭავარიანის შემოქმედებაში აშკარად გამოიკვეთებოდა პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშნები. კრიტიკოსი ანა კალანდაძეს, მუხრან მაჭავარიანს, ოთარ ჩხეიძეს, ლია სტურუას, ბესიკ ხარანაულს, ნაირა გელაშვილს, მაკა ჯოხაძეს პოსტმოდერნისტებად ასახელებს და აქვე აღნიშნავს, რომ დასავლური კულტურის ეს ფენომენი გარკვეული ნიშნებით უკვე აღინიშნებოდა II მსოფლიო ომის შემდგომი თაობის შემოქმედებაში. თანაც, ქართულ კულტურულ სივრცეში ეს უფრო ადრე მოხდა, ვიდრე რუსულ და ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების მწერლობაში. გარდა ამისა, მეცნიერი ამტკიცებს: "რომ კრიტიკული რეალიზმის გარდა არც ერთი სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობა ისე ბუნებრივად არ ჩაწერილა ქართულ სალიტერატურო სივრცეში, როგორც პოსტმოდერნი" (ბრეგაძე, 2005: 56). ლიტერატორი ნუგზარ მუზაშვილიც ამტკიცებს, რომ "პოსტმოდერნისტული მსოფლგანცდა, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ჩვენს ქვეყანაშიც ეპოქალურ მოვლენად იქცა. ჩვენი საზოგადოების მოზრდილ ნაწილს აშკარად აღმოაჩნდა მენტალური მზაობა პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის არა მარტო მისაღებად, არამედ დასაფასებლადაც" (მუზაშვილი, 2001: 3).

უპირველესად ის უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს მოსაზრებები მწერლობის სხვადასხვა პერიოდს ეხება და თუკი ნუგზარ მუზაშვილის მოსაზრებას შეიძლება დავეთანხმოთ, ლევან ბრეგაძის განცხადება აშკარად მოკლებულია დამაჯერებლობას.

რის საფუძველზე აკეთებენ ქართველი ლიტერატორები ამ დასკვნას? პოსტმოდერნიზმი, ერთი მხრივ, თავისი შემოქმედებითი თავისუფლებით, იდეებით, თამაშისკენ მიდრეკილებით, პაროდირებით ხალისით მიიღო ქართველმა მკითხველმა 90-იანი წლებიდან, გარკვეულწილად, სიახლის მოთხოვნილების, "გადაღლილობის", პოლიტიკური სიტუაციის ბუნდოვანების და იმ მიზეზთა გამო, რომლებსაც ნუგზარ მუზაშვილი ზემოთ ასახელებს. მაგრამ იგივე მსოფლგანცდა შეუძლებელი იყო 60-70-იანი წლების ქართული ლიტერატურისთვის, რომელიც სრულ და უკომპრომისო მზაობას აცხადებდა

შეხედულებათა ტრადიციული სისტემის აღსადგენად, მორალურ-ზნეობრივ ღირებულებათა გადასარჩენად და ეროვნული ნარატივის გასაძლიერებლად. ეს იყო მისი პირველთაგანი ამოცანა. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი გამარჯვებული ქვეყნის პათეტიკით გამოირჩეოდა და არა “პოსტმოდერნული მგრძობელობით”. სიახლეების ძიებასაც და დეკოროიზაციასაც არ უკავშირებდა იმ განწყობილებებს, რომლებსაც მომდევნო ათწლეულში დასავლურმა ფილოსოფიამ “ეპისტემოლოგიური დაეჭვება” თუ “პოსტმოდერნული ირონია” უწოდა. ვერ ვხედავთ აუცილებლობას, ნაჩქარევი და არაარგუმენტირებული დასკვნებით არაადეკვატური სახელები შევარქვათ მოვლენებს და ამით მცდარი წარმოდგენა შევქმნათ რეალურად და ობიექტურად მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესზე.

როდის დაიწყო ქართული პოსტმოდერნიზმი და რა განსხვავებაა ან რა მსგავსებაა ქართულ და დასავლურ პოსტმოდერნიზმს შორის? საერთოდ, ქართული რომანტიზმი, სიმბოლიზმი, მოდერნიზმი თუ პოსტმოდერნიზმი ძალზე თავისებური მოვლენებია და ხშირად შეიძლება სცილდებოდეს კიდევ პირველწყაროს და მათ შორის მხოლოდ გარეგნული მსგავსება რჩებოდეს. ქართულ სივრცეში ყოველი დასავლური მხატვრული სტილი ქართულ შტრიხებს იძენს და ქართული ხასიათით იტვირთება.

ყოველი მხატვრულ-ესთეტიკური მიმდინარეობა თავისი ეპოქის ყოფიერების პროდუქტია. გლობალიზაციამ მსოფლიო გააერთიანა, ერთ დიდ სოფლად აქცია და შესაბამისად, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ მაინც ერთიანი გახდა ყოფა-ცხოვრების სტილიც, ამ “გაერთიანებაში” საქართველოც თავისთავად ჩაერთო... რომ არა 1989 წლიდან ჩვენში განვითარებული პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალური მოვლენები, არც ქართულ პოსტმოდერნიზმზე ვისაუბრებდით. გივი აღხაზიშვილი შენიშნავს, რომ ქართულ და ევროპულ პოსტმოდერნიზმს საერთო არაფერი აქვთ, “იგი (ქართული პოსტმოდერნიზმი) მთლიანად მიჯაჭვულია იმ პოლიტიკურ მოვლენებზე, რომელმაც თავის ასახვა პოვა როგორც ლიტერატურაში, ასევე ღრმა კვალი დააჩნია ჩვენს ფსიქიკას” (აღხაზიშვილი, 2003: 14). პოლიტიკური სიტაუციებით დამპიძებულმა ქართულმა საზოგადოებამ იწყო კულტურისაგან განხიზვვლაც... ლიტერატორი ნუგზარ მუხაშვილი განმარტავს, რომ ჩვენში პოსტმოდერნიზმის ეპოქის დადგომა გამოიწვია ქართული კულტურის მეკეთრად გამოხატულმა ნარცისულმა ხასიათმა. ლიტერატორი ამ დასკვნას საფუძვლიანი მსჯელობის შედეგად აკეთებს, კერძოდ, იგი აკონკრეტებს ფაქტს, როდესაც ადამიანებმა ქართული

კულტურისგან განხიზვლა იწყეს – “ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში სწორედ კულტურა იყო ჩვენი მამაც, დედაც, ცოლიც, შვილიც და მასწავლებელიც. ადამიანების უმრავლესობამ უცებ დაინახა, რომ ის, რასაც ჩვენი კულტურა (განსაკუთრებით XX საუკუნეში) შთაგვაგონებდა საკუთარ თავზე, ჩვენს ისტორიაზე, საერთოდ, გარესამყაროზე, უღვთოდ იყო ჰიპერბოლიზებული. რეალობა გაცილებით პროზაული და სასტიკი აღმოჩნდა. აი, ჩვენი პოსტმოდერნის საფუძველი; ანუ დასავლეთში თუ პოსტმოდერნის ეპოქის დადგომა ლოგოცენტრიზმის ტოტალურმა ბატონობამ გამოიწვია, ჩვენში ამის მიზეზი გახდა ჩვენი კულტურის მკვეთრად გამოსატული ნარცისული ხასიათი.” (მუხაშვილი, 2003: 13). ნუგზარ მუხაშვილის ამ მოსაზრების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ქართულ ლიტერატურაში მოსულმა ახალმა თაობამ – 90-იანელებმა იწყეს ნარცისული დისკურსის დეკონსტრუქცია, მაგრამ სულ სხვა რამ კი გამოვიდა, კერძოდ, ეროვნული ნარატივის დეკონსტრუირება. მწერალი ეკა ლაღანიძე ერთ-ერთ ინტერვიუში წერს: “ჩემი თაობის მწერლები თამამდ წერენ. არ დარჩენილა არც ერთი კლასიკური ხელოვნების კანონი, რომელიც არ დაერღვიოთ; და არც ერთი ტრადიციული ფორმა, რომელიც არ დაემსხვრიოთ. საინტერესო ავტორები გვყავს. ისინი არ ერიდებიან აზრობრივ ექსპერიმენტებს. მე ეს მომწონს”(ლაღანიძე: 2007). ამ თაობის სითამამე იმაში გამოიხატება, რომ არ ერიდებიან ხმამაღლა საუბარს საკუთარი განცდების შესახებ, კანონებისა და ტრადიციული ფორმების მსხვრევაშიც სწორედ გულწრფელობა ეხმარებოდათ... ამჟამინდელი გადასახედიდან უკვე თამამად შეიძლება 90-იანელთა თაობის მთლიანი შემოქმედების და ქართულ მწერლობაში მათი შემოქმედებით გამოწვეული ცვლილებების მკვეთრად შეფასება, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, მხოლოდ ერთი ათწლეულის შეჯერებით უნდა შემოვიფარგლოთ.

ქართული პოსტმოდერნიზმი, ევროპაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების შორეული და სუსტი ექო შეიძლება იყოს, მაგრამ მან, ისევე როგორც სხვა სკოლებმაც, თავისი სიახლე მოიტანა ჩვენს სინამდვილეში და, ერთის მხრივ, დადებითიც, ჩვენ თვალწინ შეიქმნა ახალი ლიტერატურა, რომელიც გათავისუფლდა დეკლარაციული-სახოტო კაკოფონიისგან. მართალია, ზედაპირზე იწყო ტივტივი თანამედროვე მწერლობამ, მაგრამ ზედაპირი ხომ სიღრმეს ფარავს დამ მას აღმოჩენა სჭირდება. ქართველ ლიტერატორთა მტკიცება იმის შესახებ, რომ ქართულ და დასავლურ პოსტმოდერნიზმს შორის მსგავსება მხოლოდ და მხოლოდ სიღრმის უარყოფითა და ზედაპირულობის

გაფეტიშებით შემოიფარგლება, საფუძველს მოკლებული არ ჩანს, მაგრამ ჩვენს თანამედროვე მწერლობაში ყველა ის ნიშანი დაფიქსირდა, რაც პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს.

ქართულ სინამდვილეს პოსტმოდერნიზმი შეეხო და ჩვენმა ლიტერატურამ იგი მიიღო, ამის ნათელი მაგალითი ოდენ 90-იანელთა შემოქმედება კი არ გახლავთ, არამედ ჭაბუა ამირეჯიბის “გორა მბორგალი”, გურამ დოჩანაშვილის “ლოდი ნასაყდრალი”, ოთარ ჭილაძის “გოდორი”, ოთარ ჩხეიძის “თეთრი დათვი”, ბესიკ ხარანაულის “ეპიგრაფები დავიწყებული სიზმრებისათვის”...

ქართული პოსტმოდერნისტული ეპოქა მაშინ დაიწყო, როცა პირველწყარო დადუმდა, იგი ჩვენი კულტურული განვითარების ლოგიკური შედეგი კი არ არის, არამედ მკრთალი გავლენის შორეული ექოა. თუმცა, არც ის შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ ქართველი ავტორები საგანგებოდ ცდილობდნენ ამ გავლენის ქვეშ მოქცეულიყვნენ. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა პოსტსაბჭოთა საქართველოში იშვა და 1990 წლიდან თანდათან გაიდგა ფესვი ჩვენს ცნობიერებაში, ამაზე თავად “პოსტმოდერნისტულმა მგრძნობელობამ” იზრუნა, როცა თავის ზეგავლენის ქვეშ მოაქცია მთელი მსოფლიო.

თავი III

სოციოკულტურული პრობლემატიკა და ომის თემატიკა 90-იანელთა შემოქმედებაში

XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში ერთდროულად სამმა თაობამ მოიყარა თავი: ძველმა, საშუალომ და ახალმა. ეპოქის ქარტეხილებისა თუ ეპოქალური ძვრების ასახვა ოდენ ისტორიის საქმე არ გახლავთ. ხსნისა და გადარჩენის იდეებს ისტორიის დოკუმენტალურ აღწერილობაში ვერ ამოიკითხავთ. ეს ფუნქცია ყოველთვის მწერლობას ეკისრებოდა. “ექსტრემალურ ათწლეულში” კი ყველა მიუყენდა, არა შიშისა და სიმხდალის გამო, არამედ მანამდე არგანცდილისა და არგადატანის, გამოუცდელობის გამო. უფროსი თაობა დაიბნა, საშუალო – დაეჭვდა, ხოლო სიახლეებისა და ძიებების მოყვარული ახალი თაობა გამბედაობით გამოირჩა (ახალგაზრდა თაობა ყოველთვის გამბედაობით გამოირჩევა და ალბათ, ესაა კიდევ მათი უპირატესობის საწინდარი). ახალგაზრდა მწერლები ესწრაფვოდნენ ყველაფრისთვის სახელის დარქმევას შეულამაზებლად, შიშვლად, შეუნიღბავად... ამ სიშიშვლეს ხშირად სოციალური და მორალური მხილების ფარული და ირონიით შეფუთული პათოსი ახლდა.

დღეს კი, როცა დაგროვდა ნათქვამიც და დაწერილიც, ჩვენს ხელთ არსებული მასალის (ლიტერატურული ნაწარმოებების) მიხედვით უკვე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, თუ რა აღმოჩნდა საინტერესო ახალგაზრდა ავტორისთვის ამ პერიოდში, რაზე გამახვილდა ყურადღება, რა ძირითადი პრობლემები გამოიკვეთა.

XX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში არსებული სოციოკულტურული მოვლენები პრობლემებად დაიყო და სხვადასხვანაირად აისახა ახალი თაობის ავტორთა პროზაში. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ზოგადად სოციოკულტურული პრობლემების აქცენტირება, ამ პერიოდის თამანდროვე ქართული პროზის ერთ მთლიან და არსებით ტენდენციად შეიძლება ჩაითვალოს.

ზოგად ხაზებში ეს პრობლემები ასე გამოიყურება: აგრესია და დაპირისპირება თაობათა შორის; სამოქალაქო და აფხაზეთის ომების თემა, ამ ომების მიერ გამოწვეული ტკივილისა და ტრაგედიის ასახვა; თბილისელობა და სოციალური და მორალური ხილჩატეხილობა ერთი თაობის ადამიანებს შორის; ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია – ქალური, მამაკაცური ღირსებების

შელახვა; ნარკომანიის პრობლემა და მასზე ღიად საუბარი; ზედიზედ სამ ომში დამარცხებული თაობის მიერ საკუთარი თავისა და სახელის ძიება...

ყველაფერი დრომ მოიტანა, “ხანმა უნდობარმა”... ასე დანატრებულ დამოუკიდებლობას მიღწეული საქართველო კიდევ ერთ დიდ უფსკრულში აღმოჩნდა... “ანტიკომუნისტური რევოლუციის ხანა ასე თუ ისე დასრულდა. დიდი ხნის ნანატრი ეროვნული თავისუფლების კონტურებიც თითქოს გამოჩნდა, მაგრამ ჩვენი საშველი მაინც არ არის. ახალ-ახალი პრობლემები სოკოებივით მრავლდებიან და ჩვენი საზოგადოება, თუკი ეს სახელი შეიძლება ეწოდოს ლუკმა პურის საშოვარზე ქუჩაში მოღასლასე ხალხს, გაოგნებული და დაბნეული შესცქერის თავისივე ქონების ახალ გადანაწილებას, რომელიც ჯუნგლის კანონების კოდექსით უსწრაფესი ტემპით ხორციელდება.” (კოტეტიშვილი, 2001). ჯერ სამაჩაბლო ჩამოაჭრეს ისედაც ხელისგულისოდენა ქვეყანას, მერე – აფხაზეთი. ქვეყანაში სამგლოვიარო პროცესი დაიწყო, რასაც შიმშილი და გაჭირვება მოჰყვა, ამ ყველაფერმა კი ადამიანი არსებად გადააქცია, ცრემლთან ერთად სისხლიც გაუშრო, სულიერება ამოაცალა, გამოფიტა – “მარადიული ფასეულობები დაემხო. სულიერების ტაძარი დაცარიელდა. ხატ-სალოცავებისკენ მიმავალ ბილიკებს შამბმა გადაუარა. არაფერს აღარ აქვს ფასი, თუკი ნავთისა და გაზის სუნი არ უდის, ან ოქროსავით თუ არა, სპილენძად ან თითბრად მაინც არა ბრჭყვიალებს. მოხდა სპეციალობების სრული ან ნაწილობრივი დევალვაცია. ინჟინერი გაკალატოზდა, გახარატდა ან გახეინკლდა, პროფესორი პარკეტს აგებს, დოცენტი – კაფელს, ხოლო აკადემიკოსს კი ხანდაზმული ასაკის გამო ესეც არ შეუძლია და ამიტომ ბაზარში გამოუტანია ის წიგნები, რომლებიც ახალ ცხოვრებაში უკვე ნამდვილად აღარ სჭირდება და რამდენიმე თეთრად ჰყიდის იმიტომ, რომ შავად აქვს საქმე. ყველაზე შავ დღეში კი ჰუმანიტარები არიან. მათ არც ხელოსნობა უსწავლიათ არასოდეს და არც ვაჭრობა. მათი ფილოლოგობა თუ ისტორიკოსობა, არქეოლოგობა თუ ფილოსოფოსობა ისეთი აბსურდია, რომ თვით აბსურდის თეატრშიც კი არ მოიძებნება ადგილი”. (კოტეტიშვილი, 2001). როგორც მრავალგზის აღინიშნა საუკუნეთა გზაგასაყარი კატაკლიზმებით სავსეა, ყველაფერი აირევ-დაირევა ხოლმე. ქაოსი საკუთარი ადგილის მოძიების საშუალებას კი არა, რაიმეზე სახელის მინიჭების უნარსაც გართმევს და მაშინ, თუ არა ამ გადასახედიდან უკვე თვალნათლივ ჩანს XX საუკუნის II ნახევარი რა პერიოდებისგან შედგება და სახელწოდებებიც თავისთავად ჩნდება.

ზურაბ ქარუმიძე საბჭოთა საქართველოს, როგორც საბჭოთა კავშირის დამოუკიდებელი სეგმენტის წარმოშობის თარიღად 1956 წლის 9 მარტს ასახელებს, ხოლო ამ “საბჭოთა საქართველოს “დეკონსტრუქცია” იწყება 1989 წლის 9 აპრილს და სრულდება სამოქალაქო ომით, საიდანაც პოსტსაბჭოთა საქართველო იშვა”. (ქარუმიძე, 2009: 7). პოსტსაბჭოთა საქართველოსთან ერთად ახალი ეპოქაც იშვა – პოსტმოდერნისტული.

დამოუკიდებელ სახელმწიფო ერთეულში კი არა, არამედ პოსტსაბჭოთა საქართველოში განვითარებული თუ წარმოშობილი პრობლემების სრულად აღწერის ველად 90-იანელი ავტორების შემოქმედება იქცა.

III.1. აგრესია და თაობათა შორის დაპირისპირება

XX საუკუნის ბოლოს ძველიდან ახალზე გადასვლის პროცესი მეტად მტკივნეულად წარიმართა: თავი იჩინა დაბნეულობამ, სიახლის გრძნობის მოჩვენებებამ, ძველის ინერციამ, ფეხქვეშ მიწაგამოცლილი საზოგადოება უმწეოდ ეძებდა თვითგადარჩენის გზას... დროთა ცვალებადობამ და მისგან გამოწვეულმა აღრეულობამ შეცვალა ადამიანიც, მისი შინაგანი სამყაროც. საზოგადოების ნაწილი შეგუების პასიურ გზას დაადგა, მეორემ კი ბრძოლა და წინააღმდეგობა არჩია. თუკი მანამდე ადამიანები ჩქმალავდნენ, მაღლავდნენ, არ ახმაურებდნენ მათთვის შეურაცხყოფელსა და მიუღებელს, ახლა, თითქოს ერთბაშად, ყველაფერს აეხადა ფარდა, ყველას ჩამოეგლიჯა ნიღაბი, ცხოვრება უფრო საცნაური და ხელშესახები გახდა.

ადამიანებმა იწყეს თვითგადარჩენის გზების ძიება, ოღონდ უპირველესად ფიზიკური თვითგადარჩენისა და არა სულიერებისა... იმიტომ კი არა, რომ სულიერება აღარავის სჭირდებოდა, სული აღარ იყო.

ტოტალური ათეიზმის ეპოქიდან ძლივს გადარჩენილი ღმერთიც თითქოს არსად ჩანდა: თითქოს მართლა მომკვდარიყო.

“ღმერთო, ღმერთო, შენ რომელიც ჩემში არა ხარ და არ ვიცი სად ხარ და ხარ თუ არა საერთოდ სადმე, მითხარი რად ხდება ასე? მითხარი, რატომ არა ხარ ჩემში, მე მინდა იყო აქ, ჩემს გულში, ჩემს ტვინში, ჩემს სისხლძარღვებში, ჩემს თირკმელებში, იყო, როგორც ციხესიმაგრე და მეც ვიყო,

“გამოქვეყნდა” და ღმერთის არსებობა-არარსებობაზე ეჭვიანობიდან (მოდერნიზმიდან) ღმერთის სიძულვილამდე (პოსტმოდერნიზმამდე) ერთი ნაბიჯიღა დარჩენილიყო გადასადგმელი, რომელიც არა იდეოლოგიურ-ფილოსოფიურმა ნაკადმა მოიტანა, არამედ გლობალიზაციამ და მსოფლიო სოციო-პოლიტიკურმა დინებამ.

“სპაზმების” მთავარი პერსონაჟი ისეთი ნატურალიზმით აღწერს ნაგვის პარკს, რომელიც თავზე რამდენჯერმე დაასკდა, რომ მკითხველიც ძალაუნებურად გრძნობს ამხალეული პოლიეთილენიდან ამოსულ სიმყრალეს. მოულოდნელი ელდიდან გონს მოსული ბიჭიც იწყებს ღმერთის გმობას. თავისდაუნებურად ჩნდება ასოციაციური პარალელები პატრიკ ზიუსკინდის “პარფიუმერთან” – “ღმერთი, უბრალოდ, ყარდა! ღმერთი ერთი პაწია, საბრალო მყრალა იყო...” და ამავდროულად – დასკვნაც. დასკვნა იმის შესახებ, რომ მოდერნისტულ ეპოქაში ღმერთის მიმართ გამოთქმული მოსაზრება ოდნავ მაინც შიშნარევი თუ იყო, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ნიჰილისტური და ცინიკური განწყობით ლაპარაკობენ უზენაესზე.

თუმცა, ერთია, ჩვენში ღმერთის არსებობის სჯერათ, სჯერათ იმის, რომ მარადიული თუ ეროვნული ღირებულებები და ფასეულობები აუცილებელია და აუცილებლად გადასარჩენი, მაგრამ ამისთვის რესურსი ეწურებათ (განსაკუთრებით, ახალ თაობას; ძველ თაობას კი – ახალი თაობის სახით) და აგრესია ამის გამოც ათმაგდება, ძალზედ შესამჩნევი ხდება.

თექვსმეტი წლის ბიჭს ღმერთი სძულს იმიტომ, რომ არსებობს და ადამიანის ტკივილს არ იმჩნევს. სამაგიეროდ, ამ აღიარების მერე მოდის სხვა რწმენა, რომელიც თხოვნას აბედინებს. ბიჭმა თქვა, რომ “შესამე გზით” წავიდოდა, რომ ყველაზე რთული გზით ივლიდა, რომელიც ვეებერთელა მონაპოვარია კაცობისკენ მიმავალ გზაზე. მით უფრო, ამ აღთქმასაც და ამ არჩევანსაც თავისი ასაკისთვის შეუფერებლად სასოწარკვეთლი, აგრესიული და დაბოღმილი ბიჭი აკეთებს. ღმერთისადმი ამ დაპირებამ, რომელიც შენდობას უფრო ჰგავდა, თითქოს შეცვალა დამოკიდებულება პერსონაჟის მიმართ... გარდა ამისა, გამოიკვეთა ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ: ის თაობა (უმცროსი თაობა), თურმე, კაცთმოძულე არ ყოფილა, ყველაფრის მიუხედავად, მათში სიყვარულთან ერთად რწმენაც ღვივის, ანუ, მათ მომავალი აქვთ. “სპაზმებში”, ისევე როგორც შოთა იათაშვილისა და ირინე ბაქანიძის მოთხრობებში პერსონაჟების აგრესია უფროსი თაობისადმი მიმართული, მაგრამ ამას მაინც ვერ ვუწოდებთ დაპირისპირებას, რადგან უმცროსებს არ სჭირდებათ საკუთარი

უპირატესობის დამტკიცება, საკუთარ უპირეტესობაში დარწმუნებულნი არიან. მათ ებრალებათ იდეალებდამსხვრეული მშობელთა თაობა და ხანდახან გაუცნობიერებლადაც, ეს სიბრაღული ძლივს შესამჩნევ ზიზღში გადაეზრდებათ ხოლმე.

“თორმეტი წლის ვიყავი, თავი მქონდა გადაყოფილი ფანჯრიდან, გადაყოფილი ვიყავი და უცებ კეფაზე დამასკდა (ნაგვის პარკი. ა.ი.) დედანემი ღმერთს მადლობას ეუბნებოდა, რომ “ფუძე” არ დამიზიანდა” (მესხი, 2001: 4-5). მწერალი ნაირა გელაშვილი, მოთხრობაში სიტყვა “ფუძის” ხსენებას სიმბოლურად მიიჩნევს და ხსნის, რომ ახალი თაობა ფუძეშია გაბზარული და დაზიანებული. დაზიანებული და გაბზარული, მაგრამ არა გადატეხილი. “მოთხრობაში ლაპარაკია დაკარგულ და დაღუპულ თაობაზე, - წერს ნაირა გელაშვილი – მაგრამ თავიანთი მშობლებისგან განსხვავებით ამ ბავშვების “ბრმა იარაღად” გამოყენება შეუძლებელია” (გელაშვილი, 1999: 1). მწერლისა და ლიტერატორის [იხ. კომენტარები - 1] მიერ გამოთქმული მოსაზრება საკმაოდ ახლოს დგას ჭეშმარიტებასთან, როცა ახალმა დროებამ ყოველდღიური ყოფის დონეზე დაიყვანა ის ფასეულობები და იდეალები, ასე ძალუმაღ რომ სწამდათ მამათა თაობას, გაუფასურდა და უვარგისად იქცა ცხოვრების ის წესები, რომლის დაცვით იცხოვრეს, თვალსა და ხელს შუა ფიქციად ექცათ ის, რაც ასე ამაყად სწამდათ, სწორედ მაშინ გამოიკვეთა მათი სისუსტე და ალბათ, უსუსურობაც: ”დედანემი იყო ქართულის მასწავლებელი, აზრზე მოდი, და იყო ამაყი, როგორც ყველა ქართველი, რომელიც თავისი სიამაყითაც ამაყობს. ახლა პორნო ჟურნალ-გაზეთებს ყიდის დეზერტირის ბაზრობაზე და რცხვენია და იტანჯება, რადგან “იდეას” თუ “სინდისს” ღალატობს. თავიდან წიგნებს აყიდვინებდნენ მაღაზიაში, იმ წიგნებს, რომლებსაც უჭედავდა თავში ბავშვებს მთელი თხუთმეტი წელი, მაგრამ არცერთი მისი საყვარელი მწერალი და ქართველი ერის სიამაყე არ იყიდებოდა” (მესხი, 2001: 8). ქართველი ერის სიამაყე არ იყიდებოდა – ცალკე ეს ფრაზა იმედის მომცემი და პათეტიკურია, სულიერება არ იყიდება და შესაბამისად, გადაშენების საშიშროებაც არ არის, მაგრამ მოთხრობის კონტექსტი იმედის გაღვივების უფლებას არ იძლევა. ეს არის პოსტმოდერნისტული ირონიისა და იდეალის, ავტორიტეტის მსხვრევის კლასიკური ნიმუში. “იდეას” და “სინდისს” უნივერსიტეტის დოცენტიც ღალატობდა იმით, რომ პრეზერვატივებს ყიდდა:”ესეც “სულიერ ტანჯვაშია”, დედანემივით, რადგან “იდეალს” ღალატობს. იტანჯება, “შელახული ღირსების” გრძნობა აწუხებს” (მესხი, 2001: 14). უფროსი თაობის ასეთ სულიერ გაკოტრებას

16 წლის მოზარდი ცინიკური აღტკინებით ეხმიანება: ”ქართველო ქალო! დედაე ქართლისაგ! ნუ იტანჯები! თამამად მიაწოდე შენს მშობელ ხალხს ის, რაც მას სწყურია! და იყავი ამაყი! ამის საფუძველი ახლა უფრო გაქვს, ვიდრე ადრე გქონდა, იმ შენს სკოლაში, რადგან ახლა არ იტყუები და არც სისულელეებს აფრქვევ და მართლა იტანჯები და ემსახურები მშობელი ხალხის გამოყვანას სექსუალური პალეოლითიდან...” (მესხი, 2001: 9); “ქართველო კაცო! მამაე ქართლისა! ნუ იგვემები. აღივსე თავმდაბლობით და ახალი ღირსებით: ადრე შენ ნორჩ სულელებს თავში უტენიდი რაღაც იდეეს, “კლასთა ბრძოლას”, “ნეპს” და “გოელროს” და იყავი ამაყი სრულიად უსაფუძვლოდ, ახლა კი არის უკვე გაერო, დემოკრატია, კაპიტალი და ქრისტიანობა და შენ ემსახურები ცივილიზაციას, ჰიგიენას და ადამიანობას, და გიხაროდეს!” (მესხი, 2001: 15). ამ მოწოდებებით 16 წლის ბიჭი მშობლებს ათავისუფლებს ცრუპატრიოტიზმისგან, მაგრამ თავის მხრივ ფილოლოგი დედაც და ისტორიკოსი მეზობელი კი არ თავისუფლდებიან, პირიქით სულიერ ტანჯვას განიცდიან, რცხვენიათ და ქვეცნობიერად ამპარტავნობენ კიდევ.

16 წლის ბიჭის ეს ცინიზმი ჩვენი სულიერი კრიზისისთვის ნიშანდობლივი და დამახასიათებელია. ამის შესახებ კრიტიკოსი ნუგზარ მუხაშვილი შენიშნავს: “მასში (მოთხრობაშიც და პერსონაჟშიც, ზოგადად უმცროს თაობაში. ა. ი.) არის “მამების” “ბრიყვეული ანუ ქართული მედიდურობის” სრული ფიასკოთი გამოწვეული ნიშნის მოგება, ახალი დროების სასტიკი დარტყმებით ერთიანად დამსკდარ-დახეთქილი ძველი ფასეულობების ნარჩენების ბოლომდე განადგურების უინი. მაგრამ არ არის და არც შეიძლება იყოს სიხარული, არც ბოროტი და არც სხვაგვარი” (მუხაშვილი, 2002, 3). ავტორიტეტის სიკვდილი და იდეალის მსხვრევა ეპოქის ნიშანია, რომელიც ამ ეპოქის ადამიანის “სულიერ მდგომარეობად” იქცა, მაგრამ ეს მდგომარეობა ადამიანს არამც და არამც არ უქმნის სულიერ კომფორტს და ამიტომაცაა, რომ არ შეიძლება არსებობდეს სიხარულის, თუნდაც ბოროტი სიხარულის განცდა.

მართლაც, ეს არ არის ბოროტი დაცინვა, ან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკუთარი უპირატესობის დამტკიცება, არამედ სადღაც, სიბრაღულიც კია საკუთარი მშობლების მიმართ, როგორც მაგალითად, ზურაბ სამადაშვილის რომანის “ხმაურიანი დღეების” მთავარი პერსონაჟის შემთხვევაში: იგი ბიჭად მოიხსენიება რომანში, ან “გივის ბიჭად”, რასაც, თითქოს არასრულფასოვნების კომპლექსი უნდა გაეჩინა მასში. თუ გარკვეულ წრეებში გივი ავტორიტეტია, საკუთარი შვილისთვის იგი ასეთს არ წარმოადგენს. ბიჭისთვის ავტორიტეტი და

მისაბადი მასზე უმცროსი ისაკა და ადრეულ ასაკში დაღუპული საკუთარი უმცროსი ძმაა, რაშიც, ბოლოსდაბოლოს, გამოუტყდება კიდევ საკუთარ თავს. რაც შეეხება მამასთან მუდმივ კონფლიქტს, იგი იმდროინდელი გარემოს შედეგია [იხ. კომენტარები - 2], რასაც ბიჭი თავის სახელის დაარქმევს ყველაფერს. იგი თავიდან საკუთარი უპირატესობის დამტკიცებით იწყებს და მხოლოდ იმ დროიდან შეეცვლება მამისადმი დამოკიდებულება, თავის მიერვე აღიარებულ ავტორიტეტს თავადვე რომ გაანადგურებს. ამას კვალდაკვალ მიჰყვება იმდროინდელი ფასეულობების რღვევის ნიადაგზე გაჩენილი სხვა "ავტორიტეტების" – კანონიერი ქურდებისა და ნარკომანების – მიმართ დამოკიდებულების შეცვლა. მანამდე კი, რატომღაც, სულ დარწმუნებული იყო, რომ უფროსი თაობა თავს აწონებდა. მამისაგან მუდმივი თვალყურის დევნება და ჭკუის სწავლება აგრესიულს ხდიდა. “თანამედროვე თათქარიძეები არიან, ოღონდ გამხდრები და შვილიანები” (სამადაშვილი, 1999: 136) – ეს სარკაზმი და ბოროტი ცინიზმი არაა. ეს აგრესიაა. იმ უნდობლობისგან გამოწვეული აგრესია, მის მიმართ მშობლები რომ იჩენენ.

საინტერესოა აკა მორჩილადის “ვალიაშვილის ქუჩის ძაღლების” პერსონაჟი მორფინისტი ვატო (აქ უნდა ვიგულისხმოთ ზოგადად ახალი თაობის ნაწილი), რომელიც აგრესიულობით კი არ გამოირჩევა, არამედ თავისი განვლილი ცხოვრების თვითშეფასებით – აწ უკვე ღმობიერებითა და ნოსტალგიით (ვატოს ნოსტალგია აქვს ძველი დროის მიმართაც. აქ უკვე ავტორი თამაშობს “მაკორექტირებელი ირონიით”, როცა პერსონაჟს ათქმევინებს: ადრე მარფინისტებს გვეძახდნენ, ახლა ნარკომანები, ქეშები და კაიფარიკები არიანო).

ვატოს ნარკომანობამ საგვარეულო ფასეულობა შეიწირა, უკვე დაავადებულ და ადრეულ ასაკში დაბერებული ყოფილი “მარფინისტი” სინანულშია ჩავარდნილი, ტრადიციას რომ უღალატა. ვატოს სახით თანამედროვე ქართულ პროზაში თითქმის ერთადერთი პერსონაჟი გვყავს, რომელსაც ტრადიციის, წინაპრებისა და ძველი ფასეულობების აღქმის და დაფასების უნარი, რომ აქვს შენარჩუნებული. ძველი თაობის მიმართ ნიჰილისტური და ირონიული განწყობილება კი არ აქვს, არამედ მას სინანულითა და რაღაცნაირი სიყვარულით იხსენებს. ვატო ახალი თაობის თითქმის ერთადერთი წარმომადგენელია, რომელიც ძველი თაობის უპირატესობას აღიარებს (ოღონდ არა მამების თაობას) – “ადრე მაგარი ბაბუები იყვნენ, ახლა რომ ბაბუები არიან, იმათ სჯობიან. ესენი ძალიან ერთნაირები

არიან. გიჟებიან ბავშვებზე და მორჩა” (მორჩილაძე, 2000: 103). ვატოს მთავარი სადარდებელია ის, რომ აი იმ მაგარი ბაბუის დანატოვარი ნივთი (პაველ ბურეს ორხუფიანი ოქროს საათი) და ანდერძი (“ეს საათი ბაბუაჩემმა მაჩუქა გიმნაზიას, რომ ვამთავრებდი და შენ შენს შვილიშვილს აჩუქეო, ყველას ერთმანეთი გვემახსოვრება ას წელიწადს და ამას არაფერი ჯობიაო” (მორჩილაძე, 2000: 104) ვერ შეასრულა, “კაი ბიჭის” სახელის, იმიჯის გადარჩენას შესწირა... ოღონდ ეს “გადარჩენილი” იმიჯი აღარავის სჭირდება, არც თავად და მითუმეტეს, არც სხვას, შეიძლება არც მათ შთამომავლობას (თუ საერთოდ ეყოლებათ – ეს კიდევ სხვა განსჯის საკითხია). ვატოს შურს ქუენტონ ტარანტინოს ფილმის – “მაკულატურის” – ერთ-ერთი გმირის, რომელმაც “უკანალით” გადაარჩინა საგვარეულო საათი. ვატომ (სავარაუდოა, ზოგადად ქართულმა მენტალიტეტმაც) “კაი ბიჭური გაგების” გამო შეიძლება პირდაპირ არ აღიაროს ტარანტინოს ფილმის გმირის უპირატესობა, მაგრამ იმას გრძნობს, რომ იგი პირნათელია წარსულისა და მომავლის წინაშეც. ამერიკული ფილმის პერსონაჟის იმიჯი შთამომავლობისთვის საამაყოც კი იქნება: მან მომავალს ტრადიცია შეუნარჩუნა – მთავარია, შეუნარჩუნა და არ ის თუ როგორ შეუნარჩუნა.

“ეს საათი ბაბუაჩემმა მაჩუქა გიმნაზიას, რომ ვამთავრებდი და შენ შენს შვილიშვილს აჩუქეო, ყველას ერთმანეთი გვემახსოვრება ას წელიწადს და ამას არაფერი ჯობიაო” (მორჩილაძე, 2000: 104) – ეს არ არის მხოლოდ ანდერძი ერთი ოქროს საათის შესახებ, ამ დანატოვარში ერთადერთი ძვირფასეულობა ხსოვნა და თაობიდან თაობას გადაცემული ურთიერთპატივისცემა და სიყვარულია, რომელსაც დრო ვერაფერს დააკლებს, საათები და წუთები ვერ წაშლიან. ეს კვალი ვატომ წაშალა; სიყვარულით და ხსოვნით ნაჭედი ჯაჭვი მან გაწყვიტა; ახალმა თაობამ ძველების ნალოლიაგები ტრადიცია დაარღვია. ამ შემთხვევაში ტრადიციის რღვევა აგრესიის და დაპირისპირების გამო არ მომხდარა, ამჯერად ეს ეგოიზმი გახლდათ.

ისევ ზურაბ სამადაშვილის “ხმაურიან დღეებს” დავუბრუნდეთ – რომანში განვითარებული სიუჟეტის კვალდაკვალ ბიჭის თვითშეფასებაც იცვლება: “რატომ უნდა ითმინოს ჩემი კაპრიზები, რახან მამაა იმიტომ? ბოლობოლო, დანაშაულია მამობა? ვალდებულია იმუშაოს, ჩამაცვას, მაჭამოს და ჩემი სისულელეებიც მოითმინოს? სადაური წესია, ვინ დააწესა? ფეხებზე რო დამიკიდოს, რა ნამუსით მოვთხოვ პასუხს? მე რო ვიყო მაგის ადგილას, ამდენს მოვუთმენდი?” (სამადაშვილი, 1999: 196). ეს მამის შებრალება არ არის, უფრო

სინდისის ქენჯნას ჰგავს და თითქოს მამას ვაღდეულებებისგან ათავისუფლებს. რაც, შეიძლება, მამის მბრძანებლობისაგან საკუთარი თავის გათავისუფლების სურვილსაც ნიშნავდეს. მაგრამ ეს გათავისუფლება ახალ თაობას თითქოს არ ეჩქარება... ბიჭისგან მამის სამართალდამცავ ორგანოდან დახსნის ფაქტი (რასაც ბიჭი არ გაუყოფლოჩინებია) უკვე სხვა რამეს ამხელს – შვილები კი არა, მამები უდგანან ჯიბრში შვილებს, რატომ? ვერ ეგუებიან იმას, რომ შეიძლება შვილმა მისგან დამოუკიდებლად მიიღოს გადაწყვეტილება. და ჩნდება კიდევ ერთი კითხვა: რატომ შიძლებოდა მამები შვილებს ჩადგომოდნენ ჯიბრში? იმიტომ ხომ არა, რომ შვილები მამებზე უფრო “ცხოვრებაგამოვლილნი”, გამოცდილნი და გამობრძმედილნი აღმოჩნდნენ თანამედროვე დროის მოტანილი ქარტეხილების გამო.

“დაგვეჩაგრენ შვილები, ომი და ჯანდაბა არ აკლიათ, ცოდო არ არიან?” (სამადაშვილი, 1999: 221), შვილების თაობას ეს თანაგრძნობა და ეს მფარველობა არ სჭირდება. სწორედ ომ და ჯანდაბებგამოვლილ თაობას არ სჭირდება იმ თაობისგან მფარველობა, ზრუნვა და მეთვალყურეობა, რომელმაც შვილებისგან განსხვავებით ასე თუ ისე, ფუფუნებაში იცხოვრა. ალღოს აღების უნარი კი, ახალი დროების მიერ მოტანილი ცხოვრებისეული გამოცდილებებისგან გამომდინარე, უმცროს თაობას უფრო აღმოაჩნდა.

ზურა სამადაშვილის ბიჭი თუ თრგუნავს აგრესიას, თავისი საქციელით საკუთარ მესა და პიროვნებას ამკვიდრებს და მამასათანაც ჯერ შემრიგებლურ, შემდეგ კი მეგობრულ ურთიერთობას ამყარებს, აკა მორჩილადის გიუშკი (“მოგზაურობა ყარაბაღში”) საკუთარი უსუსურობისაგან დეპრესიაში ვარდება, უმოქმედო ხდება. იგი მამასთან უშედავათო ბრძოლაში მარცხდება და თითქოს ეგუება კიდევ ამ მარცხს [იხ. კომენტარები - 3]. დამარცხების ბოლოს იგი უკიდურეს პროტესტს – დუმილს მიმართავს. პროტესტი რეალურ ქმედებაში რომ გადაზარდოს, გიოს ერთი რამ აკლია – პასუხისმგებლობის გრძნობა. ნონა კუპრეიშვილი წერს: “თავისუფლება შეუძლებელია პიროვნული პასუხისმგებლობის გარეშე, პიროვნულ დაპირისპირებას კი თაობათა დაპირისპირების “ქართული ვარიანტი” ეწინააღმდეგება, სადაც მამა აუცილებლად სძლევს შვილს. აკა მორჩილადე თავის მხრივ გვიხსნის:”ამ ბიჭმა (ანუ გიომ) არაფერი იცოდა, მაგრამ ცხოვრებაში ერთი ამბავი გადახდა და ეს ისტორია წააგო სწორედ რომ თავის მამასთან. ეს გმირი თითქოს მიხვედრილია, რომ თავისუფალი კაცი უნდა იყოს, მაგრამ არ იცის, ეს საქმე როგორ ხერხდება...” [...] თაობათა ურთიერთობებს ჩვენთვის საინტერესო კუთხით

განიხილავს ზურაბ კიკნაძეც – განაგრძობს ნონა კუპრეიშვილი. ზურაბ კიკნაძის აზრით, ანდაზა ერთს გვეუბნება (“ის ურჩევნია მამულსა...”), ჩვენ კი სხვას ვფიქრობთ: მამები უმჯობესნი არიან შვილებზე. ამ მოსაზრების ქვეტექსტი მარტივია: “წარსული სჯობს მომავალს”. მაგრამ წუხილის მიზეზი იმდენად ეს კი არ არის, რამდენადაც ის, “ხომ არ ვაფარებთ მამის წიაღს ჩვენს სიგლახეს და უსუსურობას, მთელს პასუხისმგებლობას სინამდვილის წინაშე, რომელიც თავის დღევანდელ ენაზე კენესის და გვიწვევს?” ზურაბ კიკნაძის მიერ დასმული ეს უმწვავესი კითხვა მისივე ოდინდელ დასკვნას ეფუძნება: სანამ ჩვენ ვცხოვრობთ არა საზოგადოებაში, არამედ ჩაკეტილ და თვითკმარ თემობაში, სანამ საკუთარი სისუსტის (გნებავთ, დაცემის) მიზეზებს არა სხვაში, არამედ უპირველესად საკუთარ თავში არ მოვიძიებთ, ამ და სხვა პრობლემებს გადაწყვეტა არ უწერია” (კუპრეიშვილი, 2005: 13).

საკუთარ თავში სისუსტის მიზეზების მოძიება კი არა, თენგიზა მიქატაძის პროტოტიპებს საკუთარი თავი სუსტებად არც მიაჩნიათ. გიუშკიმ, და ზოგადად ახალმა თაობამ – უარყო ვიდაცის მიერ (ან რაღაცის მიერ, ვთქვათ, რეჟიმის ან უძველესი და გაქვითკირებული ადათ-ჩვეულებების მიერ) დადგენილი წესებით ცხოვრება, თენგიზა ამ წესებს ებლაუჭება და შვილსაც აიძულებს ისე იცხოვროს, როგორც მან. იგივეს წერს აკა მორჩილაძე თავის რომანის 2004 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში: “მამებამა ძალიან შემოღობეს და რაღაც წესებიც მოიგონეს. ეს წესები მათთვის ალბათ კარგი იყო, მაგრამ უმცროსებს აღარ გამოადგათ და ნამუსიან თუ უნამუსო, თოფიან თუ უთოფო ბრძოლებში მათი სამყარო სულ მთლად დაპატარავდა.” (მორჩილაძე 2004: 7). მამებს არ ეთმობათ საკუთარი “შემოღობილები” და შვილების შეძახილი – ახლა სხვა დროა! – არ ესმით, არც უნდათ გაიგონ, რა დროა ახლა და არც შვილებს აძლევენ უფლებას დამოუკიდებლად იცხოვრონ – გავლენიანობის დაკარგვა არ სურთ.

ისევ ნონა კუპრეიშვილის დასკვნას მივუბრუნდებით: “მართალია, გიოს გამუდმებული კრიტიკის საგანია “მამაც და მისი კასტის ხალხიც” (ჩალიჩები, პუტჩისტები და ა.შ.), მაგრამ კრიტიკიდან თვითშეფასებამდე მანძილი გადაულახავი რჩება. თემის წესები, კასტური იერარქიულობა, “ვაკიზმი” და მისი ატრიბუტიკა გიოს საკუთარ თავსაც კი ისე აშორებენ, რომ “შეხვედრა” მხოლოდ ყარაბაღის “ტყვეობითა” და იქიდან თავგამოხსნით ხდება შესაძლებელი. თბილისში დაბრუნებული გიუშკა მიქატაძის სიზმარ-ხილვებში მის საკუთარ მამად, თენგიზა მიქატაძედ გარდასახვის შესახებ გვაფიქრებინებს,

რომ “ყარაბაღში” თაობათა დაპირისპირების საკითხი გადაუწყვეტელი რჩება, მამა-შვილის მორიგების შესაძლებლობა კი ოცნების სფეროს განეკუთვნება.” (კუპრეიშვილი, 2005: 13). “საკითხის გადაწყვეტა” მდგომარეობს იმაში, ამ დაპირისპირებიდან თუ რომელი თაობა იქნება უპირატესი, უმცროსი თუ უფროსი?! ამ შემთხვევაში თენგიზა მიქატაძის თაობას აქვს უპირატესობა, ძალაუფლებას მიხვეულებს, ნემსის ყუნწში ძვრებიან მის შესანარჩუნებლად და ამ გზაზე საკუთარი შვილის სულიერ მდგომარეობასაც არ ინდობენ. გიუშკის თაობას კი მხოლოდ პროტესტი დარჩენია, რადგანაც ბრძოლის წესები არ იციან.

აკა მორჩილაძის “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებშიც” შეფარვით გაკრთა ახალი თაობის დაძაბუნებაზე, ძველების გულადობაზე... ვირთხის მოკვლის ეპიზოდი ნათელი სურათია ახალი თაობის უნიათობისა და ძველი თაობის გამოცდილებისა. ერთი სულთმობრძავი ბებერი ვირთხის მოკვლაზე ოთხი ახალგაზრდა თითქმის მთელი ნახევარი საათი ბჭობდა – შებრძოლების სტრატეგიებს განიხილავდა და მეორე ნახევარი საათი მოქმედების საბოლოო შესრულებას ცდილობდა. ძია ნოდარმა, კახას მამამ ერთი ხელის მოსმით დაამთავრა საქმე და ბიჭებმაც კიდევ ერთხელ დაინახეს “ძლიერი, ხმელი და ძარღვიანი ხელის” (მორჩილაძე, 2000: 134) უპირატესობა, რომელშიც ჯერ კიდევ შეიმჩნევა ძალა და ძალაუფლება.

წარსული ძალის და ძალაუფლების შიში თუ მოკრძალება “რკინის ფარდის” ჩამოშლის შემდეგ გაუფასურებით აღარ შემოიფარგლა, ლუსტრაციის კანონზე ღიად საუბრებმა ზიზღის გრძნობაც დაბადა ახალ თაობაში – “უიმე რა საზიზღარი კაცია... შენ თუ კომისარი იყავი, შენ დაგიხვრეტია დედაჩემის ძმა, ვალუშა წულუკიძე... გერმანელების მხარეს გადავიდა დედაჩემის ძმა ვალუშა წულუკიძე და დაიჭირეს მერე ამათ... თქვენ... ეს ვინ ყოფილა მხვრეტელი... რა საზიზღარია, ბოროტი” (მორჩილაძე, 2001: 70). “ტოტო მუკამბას ბიჭების” ერთი პერსონაჟი – თემო, თუ სიძულვილით არის განმსჭვალული ძველი თაობის, ზოგადად “ბებრებისა” და “პენსიონერების” მიმართ, მეორე პერსონაჟი – თამრიკოს სხვა განწყობა აქვს, თავის თაობას უნიათობაში სდებს ბრალს, ძველს კი ცხოვრებისეულ შნოს უწონებს: “შენ არაფერი არ ყოფილხარ. არაფერს არ ქონია მნიშვნელობა. მნიშვნელობა ქონია მამაშენს. სანამ მოკვდებოდა, კარგად ვიყავით, მოკვდა და ჩვენც დავიხოცეთ” (მორჩილაძე, 2001: 65). მნიშვნელობა არ აქვს ცხოვრების თანამედროვე რელსებზე გადასვლას, ამღვრეულ წყალში თევზის ჭერას, ძველმა თაობამ აულო აღლო, ახლები კი,

ცივილიზაციის მიერ შემოგდებულ ახალ-ახალ თამაშებში (ამ შემთხვევაში, ტოტალიტარობისა და “რულეტკების” თამაშში) ჩაებნენ.

თავის მხრივ იმ “პენსიონერთა” თაობასაც მოჰყვებათ საკუთარი დადი – “ლაგერები, ძია სტალინთან” (1999: 134), “ომში ვიყავი მე კომისარი... მე უკვე გადავიხადე! ორმოცდასამში, სისხლით!” 1937 წლიდან, ანდა უფრო ადრიდან – 1924 წლიდან და მეორე სამამულო ომით დამთავრებულმა ტრაგედიებმა არანაკლებად იმოქმედა ქართული სულისკვეთების დასაჩაგრად და ღირებულებების დევალვაციისათვის.

დათო ტურაშვილი წერდა: “როცა თაობები კამათობენ, შვილები ყოველთვის და ყველგან მართლები არიან!” და იგი ამას აქსიომას უწოდებს. თაობათა ურთიერთშუღლი არის კიდევ აქსიომა, რასაც გადაჭრა არ უწერია. შესაძლოა, სწორედ ამ აქსიომატურობის გამო არის ეს თემა ყველა დროისა თუ ყველა მწერლის დაძაბული ყურადღების საგანი.

“მოგზაურობა ყარაბაღის” წინასიტყვაობაში აკა მორჩილაძე წერს: “ჩემი მოკლე ჭკუით, სადაც ქრისტიანობაა, იქ თაობები და მამათა და შვილთა ბრძოლები არ არის” (მორჩილაძე 2004: 6). ქრისტიანები XX საუკუნის ბოლოსაც ვიყავით და მანამდეც, მაგრამ 90-იანი წლების მიერ მოტანილმა სიტუაციებმა აგრესია შემოგვთავაზა და არა ქრისტიანული მრწამსის გაძლიერების გზები. აგრესია სიცარიელისგან, უვიცობისგან და ამპარტავნობისგან მოდის. კრისიზისგან გამოწვეული სიცარიელე, ახალი დროების მიერ შემოთავაზებული ახალი ცხოვრების უახლესი წესების არცოდნა და წინა საუკუნიდან გადმოყოლილი ძველი დიდების ნაშთებისგან გამოწვეული ამპარტავნება – აი, ის ყველაფერი, რამაც ბოღმის სახით იღულა და უდიდეს აგრესიად გადმოენთხა ახალ თაობას (და არა მარტო ახალ თაობას). ახალი საუკუნის დასაწყისამდე “ხანმა უნდობარმა” მათ დიდი აგრესიული ველი მოუმზადა და ამ ველზე დაბნეულ ახალგაზრდებს ეგონათ, რომ არჩევანის უფლებაც წართმეული ჰქონდათ. არადა, არჩევანის გაკეთება ყოველთვის შეიძლება, უბრალოდ ისინი ვერ ბედავდნენ თავიანთთვის სასიკეთოდ გადაეწყვიტათ არჩევანი, ვერ ბედავდნენ და ამიტომაც ბრაზობდნენ სხვებზე (“მამებზე”), ამიტომაც იყვნენ აგრესიულნი.

“აგრესია კი ურდულებმა და კლიტეებმა, ბოქლომებმა და საკეტებმა, მაღალმა გალაუნებმა და აჭედელმა კარ-ფანჯრებმა, ზანდუკებმა და სკივრებმა, ასევე, ბნელმა დერეფნებმა და სარდაფებმა იცის” (მორჩილაძე 2004: 8). ამიტომაც იწყეს “ჩაკეტილი სივრცეების” გარღვევა და “შემოღობილი

გალაენების” დაშლა-ნგრევა. მაგრამ ეს მოახერხეს რამდენიმე სისხლისმღვრელი ომის შედეგად, რამაც, თავის მხრივ, შეიძლება ოდნავ დააცხრო აგრესია, მაგრამ შემდეგ უდიდეს ტრამეად, ტრაგედიად ექცათ და უმძიმეს ცოდვად დააწვა ახალ თაობას.

კომენტარები:

1. აღსანიშნავია, რომ ზურა მესხი ფსევდონიმია, მოთხრობა “სპაზმები” პირველად 1998 წელს დაიბეჭდა ვაზეთ “ალტერნატივაში”. მეორედ ზურა მესხი 2004 წელს გამოჩნდა, ამჯერად რომანით, რომელიც სამღვდელოების და საპატრიარქოს ყურადღების ცენტრშიც მოექცა. ზურა მესხის სახელსა და გვარს ამოფარებული პიროვნება დღესაც უცნობია საზოგადოებისთვის. ფსევდონიმის გარშემო ატეხილ აუიოტაჟში, პირველი, ფილოსოფოსი ბადრი შარვაძე აღმოჩნდა, რომელმაც ღიად, თამამად და საჯაროდ განაცხადა, რომ “სპაზმების” ავტორი ქალბატონი ნაირა გელაშვილია.

თუმცაღა, “სპაზმებსა” და შოთა იათაშვილის “ავადმყოფ ქალაქს” შორის იმდენი და ისეთი მსგავსებებია, მკითხველს სხვა ეჭვი გაუჩნდება. “სპაზმები” ერთგვარი ინტერპრეტაცია და კორექტურაა “ავადმყოფი ქალაქისა”, როგორც პრობლემებისა და არა როგორც ნაწარმოებისა” (ხათუნა ხაბულიანი, ვაზეთი “ალტერნატივა”, 1999წ. №3). “ავადმყოფი ქალაქი” “სპაზმებამდე” 6 წლით ადრე დაიწერა. 1999წლის “ალტერნატივის” მესამე ნომერში ვკითხულობთ ვინმე ამან შუშბაცარის ანალიზს ზურა მესხისა და შოთა იათაშვილის აწ უკვე ნახსენები მოთხრობების შესახებ: “სპაზმების” გენეალოგიის გამოყვანა “ავადმყოფი ქალაქიდან” ადვილია მათში არსებული ერთი და იგივე სახეებიდან და სიტყვებიდანაც კი. მაგალითად, ორივეგან ავტორთა დამოკიდებულება დედის სახისადმი მკვეთრად ნეგატიური და დაუნდობელია, გარემოს (ქალაქის) სინამდვილე შემზარავი და დამთრგუნველია, ორივეგან გაიელვებს “მღვდელმთავარი”, “პრეზერვატივების გამყიდველი”, ყვავილებთან ზეაწეული დამოკიდებულება, ინტიმური სიახლოვის გაუფერულება და გადაგვარება, ღმერთისადმი მიმართება, მოქმედი პირების ფუნქციათა მოშლა და ა.შ.” ამან შუშბაცარის ამოცნობა კი ადვილია, ფსევდონიმი ბადრი შარვაძისა უნდა იყოს; ზურა მესხიცა და ამან შუშბაცარიც ერთგვარი მისტიფიკაციაა ავტორის, რაც პოსტმოდერნისტული ეპოქის თამაშებრივ ხასიათზე ხასგასმით მოვლენებად უნდა აღვიქვათ.

შოთა იათაშვილმა სხვა დროს, კერძო საუბარში გამომხილა, რომ “სპაზმების” ავტორი ნაირა გელაშვილია. ამან შუშბაცარის მსგავსად, დავით ბარბაქაძეც ამტკიცებს, რომ “სპაზმების” ავტორად ნაირა გელაშვილს მივიჩნევ, ამაში დამარწმუნა ავტორის სხვა ტექსტებში და “სპაზმებში” მოქმედი რიტორიკული ფიგურების, გრამატიკული

კონსტრუქციებისა თუ კომპოზიციის აგების ტექნიკების შედარებამ” (ბარბაქაძე, 2000: 115).

“სპაზმების” ავტორმა შექმნა ახალი მითის “რეპროდუქცია” და ამას დღემდე წარმეტებით ახერხებს. ავანტურა ზურა მესხის პიროვნებასთან დაკავშირებით დღემდე გრძელდება.

2. 90-იანი წლების, მთელი ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური პანორამა, როგორც “ხმაურიან დღეებში”, ასევე “სპაზმებში” და “ავადმყოფ ქალაქში”, შეკუმშული სახით, მაგრამ მაინც ზედმიწევნით არის ასახული. “ხმაურიანი დღეები” იმ ხმაურისა და სულისშემძვრელი ამბების სიმბოლო-სათაურია, რაც თბილისში ხდებოდა. “ავადმყოფი ქალაქი” 90-იანი წლების თბილისის ახალი სახელია. ამ მოთხრობაში ავტორმა ყველაფერი მძაფრად და შიშვლად დახატა. ტექსტის ზოგიერთი ეპიზოდი საშინელებათა ფილმის ეფექტებითაა გადმოცემული, რაც უფრო მეტად ამძიმებს და აფორიაქებს მკითხველის წარმოსახვას.

3. იმის გათვალისწინებით, რომ აკა მორჩილაძე რომანის დასასრული არაერთმნიშვნელოვან ფინალს გეთავაზობს (მთლიანად მკითხველის ფანტაზიაზეა მინდობილი), ავტორის დამოკიდებულების მკაფიო გადაწყვეტა, პოზიციის ღიად დემონსტრირება არ ხდება. მკითხველი ვერ ხვდება, “დანებდა” თუ არა გიუშვი მამას? ეს ნაწარმოებიც და ზოგადად, აკა მორჩილაძის ტექსტთა უმრავლესობის ფინალი “ორმაგი კოდირების” პრინციპით ხდება. ავტორი მკითხველს მიანდობს “საბოლოო გადაწყვეტილების”, “განაჩენის” მიღების უფლების.

III.2 თანამედროვე ქართული ომიანობა

“...წერო ომზე... მოკლედ, რაც იცი იმაზე” – რეზო თაბუკაშვილის ეს ფრაზა 90-იანელთა აშკარა პრეროგატივაა. ომი მართლაც კარგად იცის ამ თაობამ.

90-იანი წლების ნარატივების თემა თითქმის ერთნაირია. 1989 წლის 9 აპრილის ექო თითქმის ყოველი ტექსტიდან ისმის. “პერესტროიკამდელმა” “წითელმა მთამ” (კომუნიზმმა) დაშლა რომ დაიწყო, ქართველობა ეროვნულ ერთიანობად იქცა, სურდათ სამშობლოს გათავისუფლება იმპერიის მარწუხებიდან, მაგრამ ბრძოლის ფორმები სრულიად არაადექვატური აღმოჩნდა. თუმცა, ეროვნული აღტკინება და სულისკვეთება ჯერ რუსული ნიხბებით ჩაჩეხეს და 1992 წლის დეკემბრის ბოლოს “ერთიანობაც” გატყდა და დაქუცმაცდა.

თბილისის ომი თანამედროვეთათვის მოულოდნელი და, ამავე დროს, მეტად საინტერესო მოვლენა აღმოჩნდა. ტანკებით ორად გაყოფილი ეროვნული

თვითშეგნების გასაანალიზებლად რუსთაველის პროსპექტი მალე ძმათამკველელი ბრძოლის ველად იქცა. ეს იყო ომი, რომელსაც მაყურებელი ჰყავდა. პურის რიგში ჩამდგარ კაცს, სანამ თავისი ჯერი მოუწევდა, მანამდე შეედლო თავისუფლების მოედანზე გასულიყო და მისთვის ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი მოვლენებისთვის თვალი ედევნებინა. ეს მანამდე გრძელდებოდა, სანამ უბრალო მაყურებელთა რიგებში, საბრძოლო მოედნიდან უმისამართოდ გამოსროლილი ტყვიებით რამდენიმე კაცი არ დასახინრდა და დაიღუპა.

“რუსთაველის პროსპექტის ომი” თანამედროვე პროზაში ფრაგმენტულად არის ასახული (ირინე ბაქანიძის, ეკა ლაღანიძის, აკა მორჩილაძის, შოთა იათაშვილის, ზაზა თვარაძის... მოთხრობებში), ზოგან პირდაპირ, ზოგან – ალეგორიული სახით. მაგალითად, ზურაბ სამადაშვილის რომანი “სველი აგური” ზუსტად ასახავს იმ ამბებს, რომლებიც 1990 წლიდან მოყოლებული ჩვენს ქვეყანაში დატრიალდა. ტექსტის სათაურიც “სველი აგური” – იმ მძიმე დღეების, უხეში და თავშისაცემი მოვონებების სიმბოლო უნდა იყოს, ხოლო რომანში აღწერილი ძაღლების ორთაბრძოლა – სამოქალაქო ომის ალეგორია.

თბილისის ომი დასრულების მერეც “იარაღის უღარუნით მოსეირნე, გაზვიადებული ყმაწვილები დიდხანს დაექებდნენ მტერს თბილისის ქუჩებში. მერე ადგნენ და ერთმანეთს დაერივნენ. ვის ვისი უინი ჰქონდა, სულ ერთიანად იყარა. დანადგლიანებული დიქტორი ვერ აუდიოდა უბედური შემთხვევებით დაღუპული ახალგაზრდების სიების კითხვას.” (ლაღანიძე, 1998: 27). დრო იდგა ისეთი, რომ უმიზეზოდ და უმიზნოდ გასროლილი ტყვიებით (რომლებიც, ადრე თუ ბედურებით დაფრინავდნენ რუსთაველზე, მერე საერთოდ ყველგან დაფრინევდნენ მერცხლებით [დეციტაცია აკა მორჩილაძის “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებიდან”]) დაღუპულ ადამინთა რიცხვი დღითიდღე იზრდებოდა.

საკუთრ ქალაქში ომობანამ ვერავის მოუტანა გმირის ტიტული. თუმცა, ტიტულებისთვის ნაკლებად იღწვოდენ, მაგრამ ამ თაობის მისია ჯერ ამოწურული არ იყო, წინ აფხაზეთი ელოდათ.

ამჯერადაც ორად გაიყო ქართველობა. იყვნენ ისეთები, რომლებსაც მართლა სწამდათ, რომ საკუთარი სისხლის გაღებით სამშობლოს ერთიანობას დაიცავდა და შეინარჩუნებდა, და იყვნენ ისეთებიც, აკა მორჩილაძის “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების” პერსონაჟით, კაკუჩასავით რომ ფიქრობდნენ: ”მე არა ვარ იქ, იმ პირველ დამახილზე. იმიტომ, რომ ვერ მეძახიან კარგად. თვითონ სამშობლო არ მეძახის. უბრალოდ, ვიღაცები გვეძახიან ხოლმე. მერე ამ ვიღაცებს ან ჩასვამენ ან მოკლავენ, და თურმე ტყუილად იხოხე ტალახში

ნახევარი მაგაზინით” (მორჩილაძე, 2000: 48). არავის გაემტყუნებოდა, არც მათ, ვინც აფხაზეთის ომი ბინძური პოლიტიკის ასპარეზად და სხვის ომად მონათლა.

ფაქტი ერთია, სამოქალაქო ომი თუ ცალკეული დეტალებით და ფრაგმენტებით აისახა პოსტსაბჭოთა თაობის პროზაში, აფხაზეთის ომი შიშველი ფაქტებით აისახა მთელი 90-იანი წლების მწერლობაში. ორივე დიდი ტკივილი იყო, მაგრამ ერთს თუ შეფარვით ახსენებენ, მეორეზე გახსნილად ლაპარაკობენ, რატომ? პირველ შემთხვევაში სირცხვილის გრძნობა ეძალებათ, თუმცა, წაგებული ომიდან დაბრუნებულებს უფრო უნდა ეძალებოდეთ სირცხვილი. მაგრამ ამ ომიდან ცოცხლად გადარჩენილებს სულ სხვა შეგრძნება სტანჯავდათ: განცდა იმისა, რომ ეს ომი წააგებინეს. აქედან გამომდინარე, ბრაზი უფრო ერეოდათ, ვიდრე სირცხვილი.

“არ შეიძლება წასვლა... არ შეიძლება წასვლა!” (რ. თაბუკაშვილი, 1999: 117) – იმეორებს ბარუაზე მდგარი გეგა, არადა, ნაბრძანები აქვს დატოვოს იქაურობა იმ უკანასკნელი ტრანსპორტით, რომელსაც მემომრებიცა და იქ დარჩენილებიც ახალი ცხოვრების დასაწყებად სამშვიდობოს უნდა გამოიყვანა. ტოვებდნენ ყველაფერს, წინაპართა საფლავებს, გამოუგლოვებელ ცხედრებს, საკუთარ ბავშვობას... თუ გეგამ (“ავტობიოგრაფია პროფილში”) დარჩენა ვერ გადაწყვიტა, ლადომ (“არგაქცევა”) უკან დაბრუნების უპერსპექტივობას (“ისევ პატარა სოფელი, ანთხლეული ასფალტი, ისევ უაზრო ჯდომა გზის პირას, სახლის წინ, ხის გრძელ სკამზე... ისევ დილა, ვენახში მუშაობა... სიბერე... მერე სიკვდილი ლოგინში... ლალიც უკვე გათხოვდა...” 1999: 34) ბოლომდე ბრძოლა არჩია და იმ უკანასკნელ გემს, რომელიც დაცემულ სოხუმს მიადგა გადარჩენილი მეომრებისა და მაცხოვრებელთა წამოსაყვანად, უკან აღარ გამოჰყვა.

თუმცა, როგორც ჩანს, მომავლისათვის პასუხის გაცემისა ერიდებათ. მიხა გეგეშიძე თავის “დაკარგული ქვეყნის მეომრებში” წერს: ”აფხაზეთი ჩვენი თაობის ბედისწერა ყოფილა. ამას წინათ ჩემმა გურამიკომ მკითხა: ”მამიკო, შენ მართლა ომში იყავიო?” “კი, მაგრამ შენ საიდან იცი-მეთქი”, ბებიამ მითხრაო. “მერე, რა ქენი, მოიგე თუ წააგეო?” ამ კითხვამ ისე დამაბნია, რომ ხმა ვერ ამოვიღე და რაღაც უაზროდ წავიღუდლუდე. [...]რომ გაიზრდებიან, რა პასუხი უნდა გავცეთ ჩვენს შვილებს, მათ უნდა დავეუბნოთ ჩვენი საომარი, ჩვენი გასაკეთებელი საქმე? ჩვენ ვალში ვართ არა მარტო სამშობლოს და მომავალი თაობის წინაშე, არამედ იმათი სულების წინაშეც, ვინც შეეწირა საქართველოს თავისუფლებისათვის ბრძოლას. [...] არ ვიცი, იყვნენ თუ არა ჩვენი ბიჭები

ნამდვილი ჯენტლმენები, მაგრამ პოლიტიკოსთა მიერ წასაგებად განწირულ ომში ქართველი მეომრის სახელი არ შეურცხვენიათ და ღირსეულად იბრძოლეს გაყიდული სამშობლოს დასაცავად...!” [გაზეთი “ახალი 7 დღე”, 2002, №2: 9].

იმ ქვეყანაში, სადაც აფხაზეთის ხსოვნა ხელისუფლებამ ორსიტყვიან, დროისაგან გახუნებული იდეოლოგიის ღოზუნგებამდე დაიყვანა, ლიტერატურას უნდა ეკისრა იდეოლოგიის ფუნქცია. 90-იანი წლების მწერლებმა ასახეს აფხაზეთის ომის სინამდვილე. მაგრამ ქართულ ლიტერატურას აფხაზეთზე ჯერ კიდევ არ უთქვამს თავისი სათქმელი. თუმცა, დღემდე აქტიურად იწერება ამ პრობლემის გარშემო ჩვენს მწერლობაში. 90-ინ წლებში, ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც აფხაზეთის ომის თემატიკაზე წერდა, რეზო თაბუკაშვილი გახლდათ: “ნისლი”, “არგაქცევა”, “სოხუმის დაცემა”, “ავტობიოგრაფია პროფილში” – ნამდვილი და საკუთარი თვალთ ნანახი ფაქტები ამ მოთხრობების ავტორმა მხატვრული პროზის ხერხებით გადმოსცა.

“ბარჯაზე ასვლის წინ, სოხუმის დაცემის დღეს, ირა ზღვასთან ჩავიდა, მუხლამდე შევიდა წყალში და დაიხარა: - შე უსინდისო, ის ბოხები უნდა მიიღო და აბანაო... მთელი ბავშვობა შენთან გავატარე და ახლა ასე აუღელვებლად ტოკავ და მემშვიდობები, - შემდეგ სახე ჩაყო წყალში და მარილიან ქვებს აკოცა – მე დავბრუნდები.” (თაბუკაშვილი, 1999: 128). ეს ეპიზოდიც იმაზე მეტყველებს, რომ ომის წაგება ვერ დაიჯერეს, თუ სამშობლოს ნაწილი დროებით დათმეს, საკუთარი ბავშვობის წართმევას ვერასოდეს შეეგუებიან. “მე დავბრუნდები” სწორედ იმას ნიშნავდა, რომ ვერასოდეს შეეგუებიან ვერც საკუთარის წართმევას და ვერც უმადურობას, ომის გარედან მაყურებლებისაგან.

რეზო თაბუკაშვილის მოთხრობებში თუ მებრძოლი კაცის განცდებია გადმოცემული, ღია ტოკლიკიშვილის “მკვდარი ქალაქის ჩანაწერებში” [ჟურნალი “XX საუკუნე”, №11] ყველასგან (თანამემამულეებისგანაც) მიტოვებული, ცარიელი სოხუმის უმწეო დიასახლისად ქცეული და სვეგამწარებული ქალის ბრძოლაა აღწერილი.

საერთოდ, ომი ამ თაობისთვის, გარდა მოულოდნელად თავსდატეხილი უბედურებისა, საკუთარი თავის ძიების ან საკუთარი თავისგან გაქცევის საშუალებაც იყო. ზურაბ სამადაშვილის “ხმაურიანი დღეების” მთავარი გმირი ამბობს: ”წავალ აფხაზეთში, მოვცილდები ამ გაუგებრობას, აღარ უნდა ამას ბევრი ფიქრი” (სამადაშვილი, 1999: 173). 16-17 წლის ბიჭებს პატრიოტული აღტკინებების გარდა, აფხაზეთისკენ გული მიუწევდათ, გარშემო შექმნილი მორალური სიცარიელისა და უფროსების (მამების) მომბაბეზრებელი დიდაქტიკის

გამო. საკუთარი თავის ნამდვილ კაცურ საქმეში გამოცდის ჟინიც არ თამაშობდა უკანასკნელ როლს.

ზოგისთვის ომი თვითაღმოჩენის, თვითშეცნობის საშუალება იყო. ერთ-ერთ ინტერვიუში რეზო თაბუკაშვილი ამბობს: ”ომმა ადამიანი გამაცნო. ადამიანებს ყოველდღიურ ყოფაშიც სულ ხელახლა იცნობ. ახალ-ახალ თვისებებს აღმოაჩენ მათში. ომი კი განსაკუთრებით აშიშვლებს ადამიანის ყველა თვისებას”.

ომმა და გაუთავებელმა ბრძოლებმა ამ თაობას სხვაგვარი გამოცდილება შესძინა. საბრძოლო ველებზე ნანახმა და განცდილმა თითქოს ფსიქოლოგიური გადატრიალება მოახდინა მათში. ვაჟკაცური და საგმირო საქმეებით აქამდე მხოლოდ ძველი წიგნების ფურცლებიდან თუ იხიბებოდნენ, ახლა უკვე თვითონ შეეძლოთ აღმოჩენილიყვნენ იმ ადგილას და რეალურად აღექვათ მებრძოლ ვაჟკაცთა განცდები. ეს ომი კიდევ ერთი კუთხით იყო ძალზე უსამართლო, მის მონაწილეებს არც მისაბამ გმირებად ქცევა ეწერათ და არც მომავალი თაობის მოგონებებში დარჩენა. იმთავითვე იქცა უიმედო საქმედ, იმ არასწორი და ზოგჯერ უსამართლო შეფასებების გამო, რაც აფხაზეთის ომსა და იქ მებრძოლ ადამიანებზე ითქვა.

აფხაზეთში ნაომარ და დაღუპულ ადამიანთა ხსოვნას ისევ ქართული მწერლობა თუ მიაგებს პატივს და, როგორც უკვე აღინიშნა, აფხაზეთის ომი დღემდე რჩება ერთ-ერთ ძირითად თემად ჩვენი მწერლობისთვის. 90-იანი წლებში თუ თითო-ოროლა ტექსტი მიექვანა აფხაზეთის ომს, 21-ე საუკუნის 10-იანი წლების მწერლობა უკვე დაინტერესებული და დატვირთულია აღნიშნული თემით. დრომ თავისი ქნა, როცა ყველაფერი მიყუჩდა და ემოციებიც დაცხრა, უფრო თამამად შეძლო მწერლობამ აფხაზეთისგან გამოწვეულ ტრაგიზმზე საუბარი. თითქმის ყველა თაობის შემოქმედებაში აღინუსხა ომი, რომელიც არამხოლოდ დაკარგულ ტერიტორიას ნიშნავდა, არამედ საკუთარი თავის რწმენისა და მომავლის იმედის დაკარგვის შიშსაც; მიუხედავად იმისა, რომ აფხაზეთის ომის შესახებ გაკეთებული ყოველი ანალიზი და შეფასება ინდივიდუალურია, ვფიქრობთ, ამ ტრაგედიამ თაობები გააერთიანა.

III.3. თბილისელობა და თბილისური ხიდნატეხილობა

XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული ქალაქური ცხოვრების აღწერა და ქალაქელი ბიჭის კულტად ქცევა ჩვენს ლიტერატურაში უცხო არაა. გურამ რჩეულიშვილი, ვაჟა გიგაშვილი, არჩილ სულაკაური, გურამ გეგეშიძე, ჯემალ თოფურიძე, ლაშა თაბუკაშვილი, ზაალ სამადაშვილი “რჩეულა ბიჭებზე”, ქალაქელ კაცზე და ქალაქურ ამბებს ჰყვებიან. ეს ტენდენცია, რასაკვირველია, 90-იანი წლების ლიტერატურაშიც გაგრძელდა და არა მხოლოდ გაგრძელდა, არამედ უფრო მეტად გაიშალა და საკუთარი სახელიც მოიპოვა – ქალაქური პროზა.

90-იანი წლების ქართული ლიტერატურა ეძებდა სივრცეს, “რომლის მეშვეობითაც პოლიტიკური და სოციალური ნგრევის შედეგად გაჩენილი ქაოსის განცდა რაიმენაირ მხატვრულ მნიშვნელობასა და სიმწყობრეს შეიძენდა. ასეთ ქრონოტიპად იქცა ქალაქი – ქართველი მწერლებისთვის მანმადე ნაკლებად ათვისებული ტერიტორია. [...] ქალაქი ახალ ქართულ პროზაში ორ ჰიპოსტაზად წარმოდგა – ძველი თბილისი და პოსტსაბჭოთა თბილისი. ორივე ქალაქის საუკეთესო (აღმწერლად კი აკა მორჩილაძემ ივარგა” (ქარუმიძე, 2009: 9). ციტატის ავტორს ძველ თბილისში ნაგულისხმევი აქვს აკა მორჩილაძის “მადათოვური” ციკლი, ხოლო პოსტსაბჭოთა თბილისში – მწერლის ის ტექსტები, სადაც “ვაკური” და “ვაკის ამბებია” მონათხრობი. თუმცადა, პოსტსაბჭოთა თბილისი სხვა ახალგაზრდა მოკალმეებისთვისაც აღმოჩნდა საჭირო ქრონოტიპი – სივრცე-დრო.

თითქმის ყოველი 90-იანელი ავტორის შემოქმედებაში ასახულია თბილისური ცხოვრება, ქალაქელთა ყოფა, მათი ხასიათი, პროტესტი, ამბიციები და რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, 90-იანი წლების თბილისში გაჩენილი “ჩატეხილი ხიდის” პრობლემაც.

სანამ აღნიშნულ პრობლემაზე დავიწყებდეთ მსჯელობას, იმაზეც უნდა ვთქვათ თუ როგორი იყო პოსტსაბჭოთა თბილისი და ის სივრცე, რომელშიც მოგვიწია ცხოვრება. ჩაბნელებული და გაყინული ქალაქი მოსაღამოვებისთანავე ხანდახან მართლაც უკაცრიელ ადგილს ემსგავსებოდა. აქა-იქ კოცონით განათებული კორპუსებსშორისი ეზოები, რომელიც მეზობლებისა და ახალგაზრდების გაერთიანების სიმბოლოდ იქცა. ვინც კოცონთან ვერ თბებოდა გამობნელებულ ბინებში თბილად გამოხვეულნი, სანთლის მოლიცლიცე შუქზე

ათასგვარი ოცნებებით ირთობდა თავს. თუმცა, ასეთი თბილისიც საყვარელი იყო იმათთვის ვინც საქართველოს გარეთ აღმოჩნდა იმ პერიოდში (90-იანი წლებიდან, “საზღვრები გახსნის” შემდეგ დაიწყო ქართველთა მიგრაცია საზღვარგარეთ, რაც დღემდე შეუქცევადი პროცესია) და ათასფერად გადაბრდლიალებულ ევროპის ქალაქებში ჩვენებურები “თბილისობანას” თამაშობდნენ. ეს იყო ნოსტალგიური თამაში – შეიკრიბებიან, “შუქს გამორთავენ, სიგარეტებს მოუკიდებენ, სანთლებს აალიცლიცებდნენ და სავარძლებში მიიკუჭებიან საბან-გობანში გამოხვეულები” (მორჩილაძე, 2001: 26). თუმცა, უცხოეთში გადასახლებულ ქართველ მოქალაქეთა სხვაგვარი დამოკიდებულებებიც ჩნდება თანამედროვე პროზაში, ნიუ-იორკში გამგზავრებული ნატა (დ. ვაჩნაძის “ნატა ანუ ახალი ჟიული” – ტექსტი იბეჭდებოდა გაზეთ “ალტერნატივაში” გაგრძელებებით, 1998-99 წლებში), თბილისს ყუმ ქალაქად მოიხსენიებს, სადაც დრო გაჩერებულია და მაცხოვრებლებიც ვერ უწყობენ ფეხს პროცესების განვითარების მსწრაფლ მდინარებას. ხოლო თბილისში დარჩენილი ლეოსთვისაც ფერი დაუკარგავს დედაქალაქის სიყვარულს, გულგრილი დამოკიდებულება საკუთარი ქალაქის მიმართ 90-იანი წლების საერთო ფონის შედეგია – “თბილისი კარგი ქალაქია. თბილისი ცუდი ქალაქია. თბილისი არანაირი ქალაქი არ არის. ის მხოლოდ და მხოლოდ ტოპოსია ადამიანების მაღალი კონცენტრაციით.” (ვაჩნაძე, 2003: 53).

ტკბილ მოგონებად ქცეული მშვიდობიანი თბილისისა და თბილისელობის ნოსტალგიას მწერლობისთვის მანამდე ნაკლებად აქცენტირებულ პრობლემად მიყვავართ, ანუ XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ მწერლობაში სოფლებსა და ქალაქებს შორის “ხიდნატეხილობის პრობლემა” ჩნდება. სოცრეალიზმისთვის საყვარელი სოციალური და კლასობრივი დაპირისპირების თემა სოციოკულტურული დაპირისპირების თემით იცვლება, ამჯერად ქალაქელებსა და არაქალაქელებს შორის ტყდება ხიდი. “მაშინ თბილისი ესე არ იყო ქაჯებით გადაჭრელებული, იშვიათად გამოძვრებოდა ვინმე გორსალა და ისიც სულ თვალებში გიყურებდა, ვინიცობაა რამე არ შემეშალოსო, ქალაქსა და ქალაქელებს პატივს სცემდნენ” (სამადაშვილი, 2000: 56). ზურაბ სამადაშვილის მოთხრობის პერსონაჟის მსგავსად, არაერთი ახალგაზრდა ავტორის ტექსტში გვხვდება მსგავსი “გულისტკივილი”: “ქალაქი რა გამოცვლილია, შეჭამეს ამ ძაღლებმა და სოფლებებმა...” (თაბუკაშვილი, 1999: 110); “საერთოდ ისე დადიან ამ შუა რუსთაველზე, გეგონება ტყვიავის ბირჟაზე დაგულაობენ და ეგრეც არი,

მთელი სოფელი აქ არი, ცალკე აფხაზეთის ამბავი და ისა...” (მორჩილაძე: 2000: 58)...

დედაქალაქის იერსახის დაკარგვა და ის რომანტიკული იდუმელება, რაც ქალაქის ძირეულ მკვიდრთათვის თბილისურობას ახლავს, თანდათან გააქრო დეცენტრაციამ და საზღვრების მოშლამ. ომმა, უმუშევრობამ, შიმშილმა, მძიმე სოციალურმა პირობებმა ხალხს სახლ-კარი დაატოვებინა და ფულის საშოვნელად ქალაქისკენ უბიძგა. ამას დაემატა საკუთარ სამშობლოში ლტოლვილებად ქცეულ ადამიანთა მრავალრიცხოვანი ლაშქარი, რომელიც ასევე დედაქალაქს მოაწყდა.

ქალაქში ჩამოსულთა რიცხვმა, რომ იმატა ხიდჩატეხილობის საგნად ესეც იქცა. გაჩნდა ტერმინოლოგიები, რომელიც იარლიყით ფრიალებდნენ – სოფელი და თბილისელი. თბილისელი და არა, ქალაქელი. ქალაქია ქუთაისიც, ბათუმიც, სოხუმიც, მაგრამ ამ ქალაქთა მოქალაქენიც სოფელის “ეგიდით” ერთიანდებოდნენ. ჩოხატაურელი ავთოიას (ჯავახაძე, 1999, 15) მსგავსად, ვერცერთმა სხვა პროვინციელმა ვერ მოიკიდა ფეხი ქალაქურ პროზაში, არც ტიპაჟად გამოუყენებიათ ავტორებს, ისინი მხოლოდ საერთო ფონის, სწორედ ხიდჩატეხილობისა და შეუღლის საშუალებად მოიაზრებინან. საერთოდ, თანამედროვეობამ თავისი კლიშეები მოიტანა, მარშალ მაკლუჰანის ცნობილი გამოთქმის – “მსოფლიო – გლობალური სოფელია” – მერე დედამიწა **გასოფლელდა**, ქალაქის საპირისპირო სახე მიიღო, “თუკი ეს უკანასკნელი თავისთავად გულისხმობს ურბანიზაციის, კულტურულ თუ ყოფით წინსვლას, სოფელი მასთან შედარებით არის უფრო ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი, სიახლეებისადმი უცხო და ჩაკეტილი სივრცე” (ნემსაძე, 2008: 126). ჩაკეტილობისგან გათავისუფლება და ღია სივრცეში “ფარფატი” სულის მოთხოვნილებაა, თუმცა, ფიზიკური გამძლეობაც საჭიროა, მაგრამ საკითხი სხვაგვარად დგას, ქალაქური პროზაში გარიყულია “სოფელი” – იქნებ ჯიბრი უშლის ხელს, სილაღე აკლია...

90-იანელთა პროზაში ასევე შესამჩნევია თბილისურობა. თბილისი, როგორც განსაკუთრებული ტიპოსი და არა ზოგადად ქალაქი – ასეთია, თბილისური. ის ნიუანსი, რომელიც 90-იანელთა პროზას შეაქვს ქალაქური თემის ტრადიციულობაში. თბილისურობა გამოიხატება შინაურობის განსაკუთრებული ხარისხის განცდაში. ესაა უჩვეულოდ მოშინაურებული, გარედან შიგნით შემოტანილი სივრცე, შენიანებით დასახლებული, საერთო ცხოვრებითა და თავგადასავლებით. ქუჩა თითქოს სახლის ნაწილია; ამასვე

ადასტურებს ირაკლი ჯავახიძის ერთ-ერთი პერსონაჟიც, როცა ამბობს - წვიმა გადაიღებს და მერე ავალ შინო. ქუჩის სიყვარული ყველასია ისევე, როგორც ქუჩური იდეოლოგია (ჯავახიძე, 1997: 81). თბილისელი ბიჭები თითქოს ერთმანეთს ეჯიბრებიან ქუჩის სიყვარულში.

ხიდი არამარტო ქალაქელებსა და სოფლელებს შორისაა ჩატეხილი, არამედ თავად თბილისელებს შორის - გაღმელებსა (“გაღმაპირელებსა”) და გამოღმელებს (“გამოღმაპირელებს”), გარეუბნელებსა და ელიტარულ უბნელებს შორის. ტერმინი “ხიდჩატეხილობა” აკა მორჩილაძემ “გააცოცხლა” თავის ერთ-ერთ ადრეულ მოთხრობაში “მოგონებები ჩემი მეგობარ კაი ბიჭის შესახებ” (1998წ.). ისევე დავსძენთ, რომ აკა მორჩილაძის მწერლური მანერა “წარსულიდან გადმოწერა” პერსონაჟებისა, ამბებისა და პრობლემატიკისა და შემდეგ თანამედროვეობაზე “მორგება”, რაც თავის მხრივ, პოსტმოდერნისტულ სტილსა და ლიტერატურას უკავშირდება.

“კაი ბიჭობა უკვე სხვანაირად ესმით და გარშემო ყველაფერი იცვლება ანუ ცუდისკენ მიექანება” – წუხს აკა მორჩილაძის მოთხრობის – “მოგონებები ჩემი მეგობარი კაი ბიჭის შესახებ” – მთავარი პერსონაჟი, რომელსაც საკუთარი სახელი არ უბოძა ავტორმა, სამაგიეროდ, იმ ეპითეტით თუ “ხედწოდებით” მოიხსენია ვაჟასეულ და ხალხურ “კაი ყმას” რომ უკავშირდება ასოციაციურად. “კაი ბიჭი” “კაი ყმის” თანამედროვე სახეა, ოდნავ ირონიზებული, მაგრამ ღირებულებათა მატარებელი და დამცველი.

გაღმელებისა და გამოღმელების ცალკე დახასიათებით ავტორი კულტურული ტიპოსის ერთ საინტერესო სურათს ქმნის და თბილისელი “კაი ბიჭის” ფსიქოტიპს ხატავს. გაღმაუბნელები პატიოსან ადამიანებთან ურთიერთობას დაეძებენ, სიცილიურ მაფიას შეტრფიან და მათთვის ერთ-ერთი ძირითადი სიწმინდე თავანია. “თმა ძველებურად შეუჭრია, სულ უბრალო, შავი ტანსაცმელი აცვია და მეგობრობაც ძალიან მოულოდნელად ესმის. არც რევოლვერი აქვს ისეთი პრიალა და ძვირიანი, როგორც გამოღმელ მაგარ ბიჭებს და მანქანაც საერთოდ არ ჰყავს. თვალები კი მტკიცე და უტეხი: ზადნის არ მივცემო”. გაღმაუბნელი ჩვეულებრივი კაი ბიჭები საზოგადოებისთვის უცნობნი არიან. მტკვარგამოღმა კი ელიტარული კაი ბიჭები ცხოვრობენ, თან კაი ბიჭები არიან და თან საზოგადოების ცნობილი წარმომადგენელი, გამოღმა უბნის ბომონდთან გაშინაურებულნი. მათ სხვანაირად მეთოფეებს ეტყვიან და მათთვის “ეს ძველებური კაი ბიჭობის იდეები სულაც არა არის საფრთხილო. იმათ თავიანთი კაი ბიჭობა აქვთ.” მოკლედ, გაღმელებს საკუთარი სამართალი აქვთ,

გამოდმელებს – საკუთარი. აი, ასეთ რამეს კი, “დიდი მწერლები და კლასიკოსები, ხიდჩატეხილობის ამბავს ეტყვიან” (მორჩილაძე, 2003: 34). “კაი ბიჭობა” ორივეს ერთნაირად ესმის – ძირითადად მაინც, სოციალურად კი განსხვავდებიან.

მაგრამ ეს “ხიდჩატეხილობანი” მთლად “ჭეშმარიტი” არ იქნებოდა თუ სასიყვარულო ამბებიც სადმე არ გამოერეოდა. რატომ მოიხიბლა ელიტარული ქალბატონი გაღმელი კაი ბიჭით? (ინტერტექსტუალური გადაძახილი ილია ჭავჭავაძის “ოთარაანთ ქვრივის” თემასთან, ანუ: რატომ ვერ იგრძნო კესომ გიორგის განცდის სიღრმე?) – სვამს კითხვას აკა მორჩილაძე და თავადვე პასუხობს: “აღბათ იშვიათობით. ეტყობა მაჩო დაინახეს ჩემს მეგობარ კაი ბიჭში. საერთოდ კი დავასკვნენ, რომ მაჩოები აქეთ უბანში ჭირს”. არჩილ ქიქოძის მოთხრობის მიხედვით კი (ქიქოძე, 2002: 37), გაღმელი გოგოსთვის გამოდმელ ბიჭთან სასიყვარულო თუ ინტიმური კავშირის გაბმა მხოლოდ და მხოლოდ შურისძიების იარაღია და მეტი არაფერი...

ამ მოთხრობების მიხედვით, თბილისური ხიდჩატეხილობის მიზეზი საკუთარი თავმოყვარეობა და უპირატესობის დამტკიცება შექნილა, რაც, თავის მხრივ, 90-იანი წლების საზოგადოების ფსიქოსოციალური პრობლემატიკას უკავშირდება. ილია ჭავჭავაძე თუ ერთი მთლიანის დარღვევას, ადამიანის განახევრებას მისტიროდა ამ საბედისწერო ხიდის ჩატეხვით, თანამედროვე ავტორები უბრალოდ აღნიშნავენ, რომ ამ პრობლემას თავის ტრაგედია აქვს; გაღმელის ან გამოდმელის სიკვდილი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში გარდაუვალია.

რაც შეეხება პრობლემის გადაჭრის გზებსა და დასმულ კითხვებზე პასუხს, მკითხველი არც უნდა ელოდოს. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში პასუხის ძიება ანაქრონიზმია. აქ არაფერია მყარი და პროგნოზირებადი – არც პრობლემა და მით უფრო, არც მისი გადაჭრის გზები.

III.4. ნარკომანიის პრობლემა ქართულ მწერლობაში

პირველი ნარკომანი ქართული პროზის ასპარეზზე 1980 წელს გამოჩნდა – ნოდარ დუმბაძის მურტალო. იმდროინდელი ცენზურის გამო ასეთი პერსონაჟის

შექმნა მეტად თამამი ნაბიჯი იქნებოდა, ნოდარ დუმბაძეს “ხერხი” რომ არ ეხმარა – მურტალო ნაწარმოების უარყოფითი გმირია.

ნარკომანი, როგორც მთავარი პერსონაჟი, 80-იანი წლების მიწურულს ანა მხეიძის ნაწარმოებში – “არჩევანი მე” – გაჩნდა. ქართული სინამდვილისთვის ესეც სითამამე აღმოჩნდა. საზოგადოება მაშინვე გამოეხმაურა ანა მხეიძის ტექსტს და პოპულარული გახდა. ამ შემთხვევაში ნარკომანი პერსონაჟების გამოჩენით, ქართულ პროზაში წამოიჭრა უკვე პრობლემა.

ნარკომანობაზე ღიად საუბარი ქართულმა მწერლობამ 80-იან წლებში დაიწყო. ამ პრობლემის წინ წამოწევას როგორ უშლიდნენ ხელს, აღწერილი აქვს ირაკლი კაკაბაძეს თავის რომანში “Alego ანუ ერთი წლის ქრონიკა”, რომელიც 1990 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ “ცისკარში” - “რა საჭიროა გარეწრებზე წერა, როცა გვერდზე ამდენი კაი ხალხი გყავს. დაწერე კომკავშირზე, კარგ ახალგაზრდებზე. რატომ აირჩიე ეს ოხერი ნარკომანია...” (კაკაბაძე, 2002: 114). ბუნებრივია, საკუთარი თაობის ყველაზე დიდი ტრაგედია მტკივნეულად აღიქმება და დაძლევის სურვილიც მძაფრდება, თავის მხრივ პროტესტს ან გალაშქრებას იწვევს, ამაში კი, ვინმე უნდა იყოს პირველი.

ახალი თაობის მწერალთაგან ირაკლი კაკაბაძე ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც ნარკომანიის პრობლემა ასე ღიად დასვა ქართულ თანამედროვე პროზაში: ”საჭიროა ვინმემ გაბედოს სიმართლის თქმა! აი, მაგალითად, ნარკომანია... ჟურნალში თუ გაზეთში წელიწადში ერთხელ რაღაც სისულელეს დაწერენ და ამით ამთავრებენ. თანაც უაზროდ დიდაქტიკურად, დამრიგებლურად, გვაწოდებენ რაღაც იდიოტობას. საჭიროა, თვითონ ნარკომანის თვალთ შეხედონ ამ საქმეს და მერე შეიძლება რაიმეს გამოსწორება. იმას არავინ ამბობს, რომ ჩვენს თაობაში ყოველი მეორე ნარკომანია” (კაკაბაძე, 2002: 25).

შეკითხვა, თუ რატომ ხდებიან ნარკომანები, უკვე ბანალური და მოსაბეზრებელი გახდა, მაგრამ უფრო მოსაბეზრებელია ამ კითხვის პასუხები: ”ზოგმა პრობლემების გამო დაიწყო, ზოგმა ინტერესის და “კაი ბიჭობის”, პოზისა და მოდის გამო, ზოგმაც შემოქმედებაში ხელს მიწყოფსო, დეპრესიიდან გამოვეყვარო და ა.შ. მაგრამ ნარკომანები წამლის “მიჩვევამდე ბევრად ადრე ხდებიან. როცა ცხოვრებას, როგორც გაუგებრობას და სისულელეს, ისე შეხედავენ. როცა მომავლის იმედი გაუქრებათ, როცა მშობლების პატივისცემას დაკარგავენ” (კაკაბაძე, 2002: 86). ამ შემთხვევაში, იდენტობის პრობლემას ვაწყდებით, რაც საზოგადოების გარკვეული ნაწილისთვის სულიერ ტრამვად

შეიძლება იქცეს ან პიროვნების დეგრადაცია გამოიწვიოს - თავისთავად ტრაგედიაა.

აჩო მოთხოვნებს წერდა და სურვილი ჰქონდა თავისი თაობის პრობლემებზე ეწერა. სწორედ ამ მიზეზით, ანუ საკუთარი სურვილით აღმოჩნდა ნარკომანთა წრეში. ანდროს ეგონა, რომ აჩო ნარკოტიკს არ შეეჩვეოდა მისი უჩვეულოდ მძაფრი სიცოცხლისუნარიანობის გამო. მაგრამ სწორედ აჩოსნაირი სიცოცხლისუნარიანები უფრო ადვილად ხდებიან “წამალზე” დამოკიდებულნი... აჩოს ნარკომანიასთან ბრძოლის დაწყება პრიმიტიული სტრატეგიით უნდოდა – ყველა გადამყიდველისა და ყველა იმ მინდვრის განადგურებით, სადაც კაუნაფი იზრდებოდა და ვინც ამ “წამალს” ყიდდა. მაგრამ ნარკომანიის ამ ფორმებით დამარცხება ყოველად შეუძლებელია, “იმიტომ რომ, ეს სოციალური პრობლემა არ არის. ნარკომანიას ვერ მოსპობ, სანამ თავდავიწყების მოთხოვნილება არსებობს.” (კაკაბაძე, 2002: 26). ამ მოსაზრების მიხედვით, ნარკომანიის პრობლემის გადაჭრა არასოდეს მოხერხდება, ვინაიდან თავდავიწყების მოთხოვნილებები ხორციელი ცხოვრების უპირველესი ნიშანია. ხორციელის დათრგუნვა კი, რჩეულთა ხვედრია. ასეთ შემთხვევაში, გზა ხსნისა ყველგან არ არის. რომანის მეორე პერსონაჟი ანდრო ფიქრობს, რომ ნარკომანიასთან ბრძოლა უაზრობაა: ”დარწმუნებული ვიყავი, რომ ნარკომანიას ვერავინ მოერეოდა. ყველა ლაპარაკობდა ამაზე, როგორც რაღაც შემაშფოთებელ მოვლენაზე და საქმე ამით მთავრდებოდა. ყოველთვის ისეთი შთაბეჭდილება მრჩებოდა, რომ საზოგადოება რაღაცით ხელსაც უწყობდა” (კაკაბაძე, 2002: 98). ამგვარ დასკვნას იდეოლოგიური ბრძოლის ველისკენ მიყვავართ, რომლის დასასრულიც იმედისმომცემი ვერაა.

რომანის ფინალი ტრადიციულისგან განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი. მთავარი გმირი კლავს ნარკოტიკების გამსაღებელს, რითაც შურს იძიებს მეგობრის დაღუპვისათვის. რომანის ასეთი გადაწყვეტა ჰუმანიზმის ტრადიციული ცნების სერიოზულ გადააზრებაზე მეტყველებს. ეს უკვე არაა რბილი და ლმობიერი, არამედ – “აგრესიული ჰუმანიზმი”. ამ მდგომარეობამდე გმირი საზოგადოების უსამართლობას, განუკითხაობას და უპასუხისმგებლობას მიჰყავს.

ირაკლი კაკაბაძის რომანი ერთგვარი “მხატვრული გალაშქრებაა” ნარკომანიის წინააღმდეგ. წინასიტყვაობაში ავტორი აღნიშნავს, რომ ნარკომანია მთელი საზოგადოების პრობლემაა, ყველა დაავადებულია ამ დაავადებით და

არა ერთი კონკრეტული ადამიანი. “მაგრამ ერთი რამეც ცხადია – არ არსებობს უკურნებელი დაავადება!”

დათო ტურაშვილმა შენიშნა ერთხელ, ნარკომანები როგორც გმირები (იგულისხმება პირდაპირი გაგებით და არა, როგორც ნაწარმოების მთავარი გმირი) პირველად აკა მორჩილაძემ დაამკვიდრა ქართულ პროზაში. ამ მოსაზრებას ვერ დავეთანხმებით, იმიტომ რომ არც გიუშვი (“მოგზაურობა ყარაბაღში”) და არც ვატო (“ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები”) გმირებად ვერ ჩაითვლებიან. პირველს საკუთარი კეთილდღეობისათვის ბრძოლაში ძალა არ ეყო, მეორეს კი, 34 წლის ასაკში სიცოცხლე ჰქონდა დამთავრებული, ცოცხალ გვამად ქცეულიყო. თუ მაინცდამაინც ნარკომანების, როგორც გმირების წარმოჩენაა საჭირო, ასეთებად შეიძლება ჩაითვალოს ლაშა თაბუკაშვილის ბაჩა (“მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი”), რომელმაც საკუთარი ხელით გაანადგურა ნარკოტიკების დიდი რაოდენობა და არჩილ ქიქოძის მირიანა. მოთხრობაში “მურტალი ქართველები” ავტორმა საკითხი საკმაოდ რადიკალურად და ოდნავ ირონიულად დასვა: შეიძლება თუ არა ნარკომანი საჭირო აღმოჩნდეს საზოგადოებისთვის? “ტარიელა არხილოს შარაგზაზე მიაბიჯებდა და გულზე სკდებოდა”, ქალაქიდან არხილოში “დასამალად” ამოსული მირიანაღა რომ დარჩენოდა უკანასკნელ იმედად და მასთან სათხოვნელად მიდიოდა (აქაც სავარაუდოა “ხიდჩატეხილობის” პრობლემა – ქალაქელი სოფელს როგორ უნდა დაეხმაროს?!). არადა, ოჯახის მარჩენალი ძროხა უკვდებოდა და არავინ იყო სოფელში “ნემსების და ვენების” მცოდნე, მირიანას გარდა. მირიანამ ტარიელას თხოვნა რომ მოისმინა, სიცილით კინაღამ დაიხრჩო – “ერთი ხელობა მაინც უნდა იცოდე კაცმა, რო სოფელს გამოადგეო”, და “ვენაშიც შევიდა”. ძროხაც გამოაჯანმრთელა და პირქუში ტარიელასათვის ნარკომანი მირიანა “გმირად” იქცა. აქ ალბათ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ საქმე ირონიასთან გვაქვს – ჰეროიკა ირონიზირებულია, რაც უკვე ეპოქის თანმდევი ესთეტიკის ერთ-ერთი მახასიათებელია.

უდაოა, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში ამ პრობლემას დიდი ადგილი უკავია, მაგრამ აღსანიშნავია ისიც, ცალკეულ ავტორთა შემოქმედებაში ნარკოტიკს რა ადგილი უჭირავს ან რისთვის იყენებენ ძირითად ამ “პრეპარატს” – შეგრძნებების, განცდილის თუ განსაცდელის უფრო მეტად გასამძაფრებლად ან მარტივად აღქმადობისთვის. ბევრს არ ჩამოვთვლით, აღარც “ბიტნიკებზე” შევრჩერდებით, ვახსენებთ მხოლოდ ისევ თანამედროვე ფრანგ ფრედერიკ ბეგბედერის, რომელსაც მთელი ციკლი აქვს “კაიფში დაწერილი ნოველებისა”,

სადაც ჩამოთვლილი აქვს მთელი ნუსხა “ლიტერატურული ნარკოტიკებისა” – “ყველა სახის ნარკოტიკმა დაიმკვიდრა ადგილი ლიტერატურაში: კოკტოსა და ქუინსის ოპიუმმა, ანრი მიშოსა და ივ სალგის ჰერონმა, კასტანედას პეიოტლმა, ტიმოთი ლირისა და ტომ ვულფის LSD-მ, ბოდლერის ჰაშიშმა, ბრედ ისტონ ელისისა და ჯეი მაკინერნის კოკაინმა, ჩარლზ ბუკოვსკის ბურბონმა. ახლა ექსტაზის ჯერია...” (ბეგბედერი, 2006: 32), და თავად გვევლინება ამ “ექსტაზური ლიტერატურის” წარმომშობად.

დამახასიათებელია, 90-იანი წლების ქართულ პროზაში მწერლები ნარკომანიას, უფრო კი, ნარკოტიკულ ნივთიერებებს: კოკაინს, კანაფის ფოთოლს, ექსტაზს, იყენებენ როგორც სიმბოლოს ან ხერხს სიუჟეტის გასამძაფრებლად.

დათო ტურაშვილის მოთხრობაში “საით წავიდნენ შუმერები” ფსევდო ეზო-ქალაქის ისტორიაა მოთხრობილი. ამ ეზო-ქალაქში სხვადასხვა სოციალური მდგომარეობისა და ეროვნების ადამიანები ცხოვრობენ, რომლებიც ერთმანეთს კიცხავენ, ერთმანეთის შურთ, ჭორაობენ და ერთი სიტყვით, სიკეთე, სიყვარული და თბილი სიტყვა იშვიათობაა, მაგრამ უკმაყოფილოც არავინ რჩება, რადგან მაინც კარგად გრძნობენ თავს. ეს იქამდე გაგრძელდა, სანამ ერთ დღესაც არ შეამჩნიეს, რომ “ეზო-ქალაქის ცენტრში აქლემი იდგა და არ იფურთხებოდა. აქლემმა შუაგულ ეზოში უსირცხვილოდ მოისაქმა. გზაარეული აქლემის განაგალში კოკაინი აღმოჩნდა... და დაიწყო...” (ტურაშვილი, 1994: 64).

ეზო-ქალაქში ყველამ გაუსინჯა გემო ამ მეტად ხმოვანი სახელის მქონე და თეთრ ნივთიერებას: ზოგმა საკუთარი სურვილით, სხვას კი, ვისაც არ უნდოდა კოკაინის “მადლს ზიარებოდა”, ეშმაკური ხერხებით შეაპარეს და სულ ცოტა ხანში არ დარჩა ადამიანი, დაგემოვნებული რომ არ ქონოდა სანუკვარი ფხვნილი. ყველა კოკაინის ინტენსიური მომხმარებელი შეიქნა და “ქალაქში საოცრება მოხდა: ადამიანებმა იგრძნეს, რომ მთელი მათი ცხოვრება დღემდე იყო მოგონილი და ხელოვნური, სავსე სიძულვილითა და საშინელი ურთიერთობებით და რაც მთავარია მათ, ყველას ერთად და ცალ-ცალკე, ძალიან ძალიან მოუნდათ ყოფილიყვნენ ბოლომდე, საოცრად გულწრფელნი და ეზო-ქალაქში, მართლაც საოცრება მოხდა: თორმეტი წლის ასაკიდან გაწამებულ რობერტინოს ხმაც და სმენაც ერთდროულად დაუბრუნდა; დაუნდობელმა პედაგოგმა მიმოზამ საბოლოოდ გადაწყვიტა, რომ მასწავლებლობა (თავისთავად) ამბიციან და პენსიაში გავიდა; ენვერ-პოლიციელმა უფროსის სახელზე განცხადება დაწერა და მშობლიურ სოფელში დაბრუნების მიზნით, თოხი

შეიძინა; მეომარმა მანსუომმა, საზეიმოდ დაწვა სამხედრო ფორმა და გერმანელი ტყვეები გერმანული ნაგაზის ლეკვში გაცვალა; სალვატორე, მაფიის გრანდიოზული ბოსი, კირილე კალმახიძესთან ერთად ბერად აღიკვეცა გელათის მონასტერში; ზანგმა გაბრიელმა კი კალათში ბურთის ჩაგდება ისწავლა და, რაც მთავარია, პუტანკა როზა ოჯახის შექმნაზე დაითანხმა. როგორი დაუჯერებელიც არ ინდა იყოს, როზა ქალწული აღმოჩნდა და გაბრიელის დედამ, ქალბატონმა მაყვალამ, სისხლიანი ზეწარი, აივანზე გამოფინა.” (ტურაშვილი 1994: 73).

აშკარაა, რომ ავტორს ესაჭიროებოდა ისეთი რამის გამოგონება, რაც თავისი მოთხრობის პერსონაჟებს ცოტა ხნით მაინც აგრძნობინებდა, რა არის სიკეთე, სიყვარული და ურთიერთპატივისცემა. ეს ფუნქცია კი დააკისრა კოკაინს, რომელიც “იწვევს სასიამოვნო გრძნობებს და ხანგრძლივ ეიფორიას” (სოლომხესი, 1999: 137). თავი რომ დავანებოთ კოკაინის წარმომავლობის გროტესკულ ამბავს, განკურნების ამბავიც გროტესკულია: ეიფორია დასრულდა მაშინვე, როგორც კი აქლემმა ეზო-ქალაქის მკვიდრთა კოკაინით მომარაგება შეწყვიტა. ავტორმა კოკაინით “უმკურნალა” ხალხის ბოროტებას, მაგრამ ეს განკურნება ხანგრძლივი არ აღმოჩნდა, წამლის გათავებას მოჰყვა ერთმანეთის უნდობლობა და დაუნდობლობაც, ბოროტების აღმოფხვრას ისევ ბოროტება დაუპირისპირდა, ანალური გზით ბოძებული და მოპოვებული სიამტკბილობა-წამალი, მისი ნათელი (თეთრი) ფერის მიუხედავად, არ აღმოჩნდა მთლად სინათლის მომტანი. ანუ კოკაინი ბოროტების სიმბოლოდ დარჩა ამ მოთხრობაში.

ბესო ხვედელიძემ თამამად ახსნა კოკაინის მიღების წესი მოთხრობაში “ერთი დაკონკილი ამბავი”.

“ვარლამას სახლის უკან მარადმწვანე ბუჩქი უდგას, საიდუმლოდ, რომელსაც ყოველ შაბათს სეკატორით ჰკრეჭს ფოთოლს, ტაფაზე ჰყრის მუჭით და ზედ ქერტლს აფერთხს. ხმაურით ხმება და იფხვნება ფოთოლი; მერე თავისდაუნებურად ერევა მოყრილ ქერტლს და ზუსტად იმ ფქვილად იქცევა, რომელიც არც იჭმევა და არც დნება: მხოლოდ და შიგ ცხვირში ისრუტება, ისიც ნეკის სიგრძე ფიფქოვან ხაზად” (ხვედელიძე, 2002: 77). კოკას ფოთლებიდან კოკაინის მიღების თაობაზე სპეციალური ლიტერატურა არ გვიძებნია, მაგრამ ზემოთმოყვანილი წესი ავტორის მიერ შეთხზული და პაროდირებული, რომ არის და ამას მკითხველიც ადვილად ხვდება.

ვარლამასთან თავისი ყოფილი შეყვარებულის ახლანდელი ქმარი ბიო სტუმრობს ხოლმე, რომელსაც იგი ქათქათა “ქფილით” უმასპინძლდება და მაკას წარსულზე საუბრობენ. მხოლოდ კოკაინის ზემოქმედების ქვეშ ხვდებიან, ვის ჩააბარა მაკამ ქალწულობა, რაც, თურმე, ორივესთვის დიდი ხნის ინტერესის სფერო ყოფილა. მოთხრობაში, კოკაინი ლოგიკური აზროვნების საშუალებად გამოიყენა ავტორმა, თუმცა, ამ “საშუალების” პაროდირებული ხასიათი მის პაროდიულ შედეგშიც ჩანს..

აკა მორჩილაძის რომანის “შენი თავგადასავალის” [ეს რომანი იმიტომ შევიდა სადოქტორო თემაში, რომ 1998-99 წლებში იგი გაგრძელებებით იბეჭდებოდა ლიტერატურულ გაზეთ “ქომაგში” სათაურით “გენერალი როდიონოვი და პორტობელოელი შავი სემი”] მთავარი გმირი პეტრე ჯაფარიძე (ინგლისურად პიტ ჯეფერსი, მეტსახელად ჯორჯია ჯეფერსი) ერთი ჩვეულებრივი თბილისელი ბიჭია, რომელიც თბილისის სამოქალაქო ომის შემდეგ, მამის მოსკოველი მეგობრის წყალობით, ლონდონს გაემგზავრება კონფლიქტოლოგიის შესასწავლად. აღმოჩნდა, რომ ამ ერთი შეხედვით უბრალო და თავისუფალ კაცს კომპლექსები სტანჯავს. ის, თუ რა კომპლექსებზეა საუბარი, ნარკოტიკული აბის მიღების შემდეგ, ალუზიურ-ეიფორიულ ყოფაში იშიფრება: ბიჭს ეჩვენება, რომ მას გენერალი როდიონოვი სდევნის და შუა ლონდონში რუსული ტანკები და საბჭოური მილიციის “წნეხი” ელანდება. ეს კი, თავის მხრივ, არც მეტი არც ნაკლები, მთელი თაობის კომპლექსია, რომლის აღტკინებული სულიკვეთება 1989 წლის 9 აპრილს რუსეთმა ჩაწიხლა სიგუტკინის ბრძანებითა და იგორ როდიონოვის მეთაურობით. რომანის სათაური აკაკი წერეთლის “ჩემი თავგადასავალის” ალუზიას იწვევს და ამაში მოულოდნელი არაფერია. პოსტმოდერნული თამაშებისთვის უცხო არაა არც ალუზიები და ასოციაციები, არც რემინისცენციები ახალ და ძველ თხზულებებს შორის, პერსონაჟებს, დროსა და სივრცეს შორის.

პეტრე ჯაფარიძეს ჰალუცინაციები ეწყება “ექსტაზის” მიღების შემდეგ, რომელიც ლონდონში მყოფმა აფხაზმა იაზონამ უწყალობა. წიგნის კომენტარებში ავტორი წერს: ”სინამდვილეში, ეს ექსტაზი არ არის, ეს LSD-ს აბია” (მორჩილაძე, 2003: 7). ჰალუცინაციების გამოწვევა მხოლოდ ელესდეს შეუძლია და არა ექსტაზს – თითქოს, ფაქტობრივი შეცდომის გამო ბოდიშს იხდისო, კომენტარების წიგნის შესავალში აკა მორჩილაძე ასე განმარტავს თავის “ლიტერატურულ ხერხს”: ”მე ვიფიქრე, რომ ეს ფათერაკები ნარკოტიკებით გაბანგული კაცის ტვინში უნდა მომხდარიყო და არა ნამდვილ

ქვეყანაში” (მორჩილაძე, 2003: 7). მკითხველი ვარაუდობს, რომ ჰალუცინატორი ავტორის მიერ საგანგებოდაა მოგონილი, რათა გაეშიფრა 90-იანელთა თაობის კომპლექსი (სხვათა შორის, აფხაზური ფაქტორის გათვალისწინებით). საბოლოოდ აღმოჩნდა, რომ ორმაგ კოდირებას რეალობამდე, ნამდვილ ამბამდე მიყვავართ, მაგრამ ესეც თამაშია: მკითხველი ვერ უნდა გაერკვეს, სად მთავრდება რეალობა და სად იწყება გამონაგონი, სადაა კომპლექსი და სად – ჰალუცინაცია. “მთელი ეს ისტორია ჩემს მეგობარს გადახდა თავს. ლონდონში ვილაცამ ელესდეს აბი უწყალობა და ამან კიდევ, ყლაპ, და გადაუშვა გულ-მუცელში, მერე კი “ბურგერკინგის” რესტორანში შევიდა, რათა ესადილა. იქ მყოფი ორი ფოსტალიონი საბჭოთა ოფიცრებად მოეჩვენა და წარმოიდგინა, რომ თბილისშია და არა ლონდონში და წარმოიდგინა, რომ ცხრა აპრილია და ახლა ეს რუსი ოფიცრები ხალხის ხოცვას დაიწყებენ. ის თავქუდმოგლეჯილი გამოიქცა “ბურგერკინგიდან” და მთელ დღეს უსუსურად ცდილობდა მეგობრების გაფრთხილებას და რუსთა კლანჭებიდან თბილისის (ლონდონის) გამოსსნას. ამ ვითომდა თავშესაქცევმა, ისე კი ჩვენი სამარადუამოდ გაუბედურებული გონების ამბავმა მეტად დამაფიქრა და სულ თავში მქონდა” – მწერლის ამ გულახდილობით (გულახდილობის თამაშით), უფრო რეალური გახდა ჩვენს მიერ გაკეთებული დასკვნა 90-იანელთა თაობის სულიერი მდგომარეობის შესახებ, რომელსაც “9 აპრილის სინდრომი” შეიძლება ვუწოდოთ. ეს კი უკვე ავტორის მიერ გამონაგონი და ნაფიქრი არ არის, არამედ სიცხადე და სინამდვილეა. მათთვის (იგულისხმება თაობა [ნიშანდობლივია, თავად ავტორების მიერ საკუთარი თაობისთვის შერქმეული სახელები: “9 აპრილის თაობა” (დავით ქართველიშვილი), “კიბეების თაობა” (ეკა ლაღანიძე)]) პირველი სერიოზული ტრამვა 1989 წლის 9 აპრილი იყო, რამაც, როგორც ჩანს, უკვალოდ არ ჩაიარა.

ნარკომანია ერთ-ერთი ძირითადი თემაა 90-იანი წლების ქართულ პროზაში და ეს არც არის გასაკვირი, რადგანაც პრობლემა რეალურია. ნარკომანიის პრობლემა მოიცავს არა მხოლოდ სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, კულტურულ, მატერიალურ, არამედ უპირველეს ყოვლისა სულიერ სფეროს, საზოგადოების ზნეობრივ მდგომარეობას, მის ცხოვრებისეულ ფილოსოფიას, შეგრძნებებს. ავტორთა გარკვეულმა ნაწილმა თავის მხატვრულ ნაწარმოებებში ნარკომანიის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტი აღწერა, ზოგიერთი მათგანი თავისი სათქმელის გამოსაკვეთად ნარკომანიას იყენებს, როგორც მოწყვეტილობის, გადაგვარების, გათიშულობის, ასოციალურობის სიმბოლოს.

III.5. ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია

XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზაში ზუსტად აისახა ადამიანის პიროვნული “მე”-ს თანდათანობითი რღვევა და ადამიანური ღირებულებების დევალვაცია.

როცა ჩვენს სინამდვილეში სიტუაციები და დამოკიდებულებები გაშიშვლდა, ადამიანებმა ნიღბების ჩამოსხნა იწყეს და ის რეალური და ნამდვილი სახეები, რაც მათ გამოაჩინეს, უფრო შემზარავი აღმოჩნდა, ვიდრე თვით ნიღბების სიყალბე და ფარისევლობა.

ღალი ავალიანი წერს: ”პოსტკომუნისტურ სივრცეში, კერძოდ, საქართველოში უძრაობა და სტაგნაცია შეცვალა თავაწყვეტილი ცხენისა თუ წლობით დაბმული და ახლად აშვებული ძაღლის სინდრომმა: ამის საგადალო მაგალითები მრავლად გვაქვს. მაგრამ თითქმის ყველაფერი იყო ისე, როგორც ხდება ხოლმე მსგავსი კატაკლიზმების დროს მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში – სიმინდისა თუ ბანანის რესპუბლიკებშიც და ცივილიზებულ ქვეყნებშიც: წმინდა მისტერია და გაუგონარი ცინიზმი, ძალადობა და სისატიკე; მსხვერპლშეწირვის, ერთარსებად ქცევის ექსტაზიც და დაუნდობელი, ძმათამკვლელი ომები, გმირობაც და ღალატიც...” (ავალიანი, 2005: 107).

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, ფაქტები, რაც ქართულ მხატვრულ პროზაში აისახა, საშინელებათა ფილმს დაემსგავსა. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ადამიანური დამოკიდებულებებისა და ფასეულობების დაშლა-დაქუცმაცება დაიწყო.

თანამედროვე მწერლები თავიანთ პერსონაჟებს იმ ყოფითი რეალობის ჭრილში ხატავენ, რომელშიც აღმოჩნდა ქართული საზოგადოება. შუქნამქრალი მასივები, ჩაბნელებული ქუჩები და პროსპექტები, უცხოური ნაწარმით გადაჭედული ჯიხურები, რომელთა ტევაც არ იყო ცენტრალურ გამზირებზე, ტყვიების ზუზუნი გაუკაცრიელებულ ქალაქში, განუკითხაობა, არსებობისათვის ბრძოლა, აუტანელი სიღარიბე და სიღუბნე – ეს ყველაფერი მართლა მოულოდნელი იყო ქართველებისთვის. სწორედ ამ უჩვეულო ატმოსფეროში იწყო თანდათანობითი დაშლა ადამიანურმა ღირებულებებმა, რაც მერე მთლიანად გაქრა.

ირინა ბაქანიძის (“ნათელი, ნათელი ჩემო...”; “ისევ სარჩობელაზედ”), შოთა იათაშვილის (“ავადმყოფი ქალაქი”), ზურა მესხის (“სპაზმები”), აკა

მორჩილადის (“მოგზაურობა ყარაბაღში”, “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები”), ზაზა თვარაძის (“დამშრალი მდინარე”, “ბინები”) და სხვათა ნაწარმოებებში აღწერილი ცალკეული დეტალები იმდროინდელი სოციალური სიდუხჭირის ერთ დიდ პანორამას ქმნიან.

როცა გარშემო ასეთი გაუსაძლისი მდგომარეობაა, როცა ელემენტარული მატერიალური ყოფისთვის, მინიმალური საარსებო წყაროსთვის ბრძოლა ადამიანებს უწევთ, იქ სულიერი ფასეულობებისა და ღირებულებების მაღალ ზნეობრივი მატერიების არამცთუ დაცვა, არამედ მათზე ფიქრიც ჭირს, თითქმის შეუძლებელი ხდება ადამიანური სახის შენარჩუნება – ქალი კარგავს ქალურობას და მამაკაცი – ვაჟკაცობას. კუჭის ამოსაძღომად ყიდიან ყველაფერს, ტვინსაც – კი (შოთა იათაშვილი “ტვინი”). “ყოფითი აქსესუარების ასე თამამად, ასე ჭარბად შეტანა პროზაში, სამოქმედო სიტუაციის ასეთი დამიწება ქართული პროზისთვის უჩვეულოც კია” (ბუაჩიძე, 1996: 5-6). მაგრამ ეს მდგომარეობა ხომ უკვე ჩვენი ყოველდღიურობა იყო, რეალური ცხოვრება და შესაბამისად, ვერც ქართული პროზა აუვლიდა გვერდს. უბრალოდ, ახალგაზრდებმა არ ინდომეს ამის შელამაზებული სახით შემოტანა მწერლობაში, გაბედეს და ზუსტად აღწერეს ყველაფერი. ახალგაზრდა ავტორების გამბედაობაზე ლალი ავალიანიც მიუთითებს: ”25 წლის აკა მორჩილაძეს ეყო ნიჭიერებაც და გამბედაობაც, თბილისის ავადსახსენებელი “მოვლენები” ახალგაზრდისთვის მოულოდნელ შორსმჭვრეტელობით აესახა და, იმავდროულად, ტრაგიკომიკურის ბეწვის ხიდზეც გაეგლო” (ავალიანი, 2005: 108), ლიტერატორი გულისხმობს აკა მორჩილაძის მიერ ასახულ ქართულ სიტუაციებს რომანში “მოგზაურობა ყარაბაღში”.

ადამიანები, რომლებიც მსგავს გარემოში მოექცნენ, თვითონვე გახდნენ შემზარავი ყოფითობის განუყრელი ატრიბუტები. მაგალითად, შოთა იათაშვილისა და ირინე ბაქანიძის პერსონაჟები წარმოადგენენ ადამიანთა ახალ ერთობას, შემზარავ სოციალურ დანაღეკს, უთვისტომობის, ღოთი დედაკაცების, მეძავეების, ნარკომანების, წვრილმანი ვაჭრუკანების ნაირფეროვან კლანს. ეს ადამიანები ერთმანეთისთვის მატერიალური მოხვეჭის და ხორციელი ვნებების დაკმაყოფილების საშუალებები არიან. იმდროინდელი თბილისის მაცხოვრებლები არ განსხვავდებოდნენ ფაუნის წარმომადგენლებისაგან – ზოგი დახურულ სივრცეში გამომწვევადეული მწერია, ზოგი მაიმუნი და ზოგსაც შემზარავი მუტანტის შესახედაობა აქვს, როგორც ზაზა თვარაძისა და შოთა იათაშვილის პერსონაჟებს.

ყველაზე დამთრგუნველი ქართულ პროზაში, ქართველი ქალის “გაშიშვლება” აღმოჩნდა; ქართველი დედის, ქალის, ქალწულის – ის, რაც სიწმინდის და სინაზის სიმბოლო იყო “გაშიშვლდა”. სტერეოტიპების რღვევაც სწორედ ამ ქალურობის მოშლით დაიწყო თამანდროვე მწერლობაში. თანამედროვე ქალი პერსონაჟები (შოთა იათაშვილის, ეკა ლაღანიძის, ირინე ბაქანიძის, ირაკლი ჯავახიძის, აკა მორჩილაძის მოთხრობების გმირები) სიყვარულსა და ფაქიზ გრძნობებზე აღარაფერს ჰყვებიან, არც დედაშვილობის უხენაესი გრძნობა უწეწავთ სულს. ახალი პროზის პერსონაჟ ქალთა დასახასიათებლად მხოლოდ ერთი სიტყვა მოიძებნა – კახპა. ამ დამთრგუნველი “წოდების” გარდა, ქალის მაგივრად მდედრი იხსენიება.

“შენ საქართველოს დედოფლობა დაგშვენდებოდა!” – ასეთ გამოთქმებს, ქათინაურებს ნაკლებად თუ ამოიკითხავთ თანამედროვე ქართულ მწერლობაში, და თუ მაინც სადმე გადააწყდით, ჩათვალეთ, რომ ის ტექსტი მთლიანად პაროდია და პოსტმოდერნიზმის სათამაშო ველია.

ქართული ლიტერატურის ქალი-პერსონაჟების ტრადიციული სახე აბსოლუტურად მორღვეულია. ადრე თუ მას მორალური და სულიერი აღმზრდელის მოვალეობა ეკისრებოდა და დედა-ბოდის, დედა-ღერძის სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა, დღეს მანკიერ საბურველშია გამოხვეული და მხოლოდ “მოხმარების საგნის” დანიშნულება აქვს. სათაყვანებელი ქალისა და დედა-იდეალის სახე “ბარბის” გარეგნულმა სახემ და ფიზიკურმა მონაცემებმა შეცვალა. როგორია იდეალური ქალი დღევანდელი გაგებით? – “ოდნავ გამოზრდილი ყვრიმალები, სწორი ცხვირი, დაბერილი, ხორციანი ტუჩები, კუპრივით შავი თმა, თეთრი კანი და მოელვარე, მწვანე თვალები...” გარდა ამისა (და აუცილებლად), ჩამოქნილი ფეხები და მკვრივი ძუძუები. ამისთანა ქალს ჰყავს “მუქი ლურჯი, ლაპლაპა, დიდი “შერსედესი” და ძვირფასი, მანქანასავით ლაპლაპა ქურქი აცვია” (ჯავახიძე, 2002: 7). რასაკვირველია, ეს ქალი მაღალანაზღაურებად, უცხოურ ფირმაში მუშაობს და ქმარსაც გაცილებულია, საფულეში (ყოველდღიურად) იმდენი ფოლიც აქვს, რომ საყვარელი (სასურველი) მამაკაცი რესტორანში დაპატიოს. თან ამას ისე გააკეთებს, რომ კაცის თავმოყვარეობაც ძალიან არ შელახოს. “ნუთუ სრულიად სულ ერთია მისთვის, მყავს თუ არა ცოლი?!” რასაკვირველია, სულ ერთია. უფრო მეტიც, გულუბრყვილობაც კი იქნება მისი მხრიდან ასეთი შეკითხვის დასმა. იგი მამაკაცისგან მხოლოდ ერთს ითხოვს – არ მიატოვოს; და ამ “არ მიატოვოს” სანაცვლოდ ყოველგვარ კომფორტს სთავაზობს სასურველ მამაკაცს.

არის მეორე კატეგორიაც – “გოგო, რომელიც შენ გგავს” (თაბუკაშვილი, 1999: 60), არავის ეკუთვნის, აბსოლუტურად თავისუფალია, ზუსტად იცის, კაცი როგორია და რა უნდა. ისიც, როგორც კაცი “ერთჯერადი სიამოვნებებით” კმაყოფილდება და ალბათ, ამიტომაც ეშლება კაცს ნერვები - უპირატესობას ვეღარ გრძნობს. ამ ორი მაგალითის მიხედვით შეიძლება ქართულ ემანსიპაციაზე და გენდერულ თანასწორუფლებიანობაზე ვიმსჯელოთ, მაგრამ ეს ყველაფერი პოსტმოდერნისტულ ერთ-ერთ ტენდენციაზე მეტყველებს, კერძოდ, ფალოლოგოცენტრიზმის თეორიის დეკონსტრუქციაზე, ანუ ძალაუფლებისა და მთლიანობის მოშლა, მამა-პაპისეული ტრადიციებით ნაკვებ-ნასაზრდოვებ და დღემდე მოსულ ქართულ საზოგადოებასაც დაეუმიქრა. ზურაბ ქარუმიძე შენიშნავს: “ტრადიციულად ქართული საზოგადოება (საბჭოურ-ქართულიც) პატერნალისტური და პატრიარქალური იყო – მამა, მამაკაცი და მამაკაცური საწყისი სოციალურ და კულტურულ ღირებულებათა სისტემის ღერძად მოიაზრებოდა, რასაც კულტუროლოგიაში ფალო-ლოგო-ცენტრიზმი ეწოდება. მაგრამ, 1991-93 წლების სამოქალაქო ომამდე და ომის დროსაც, ქართულ კოლექტიურ ცნობიერებაში მატრიარქალურმა პლასტებმა ამოხეთქა – “მატრიარქალურმა”. (ქარუმიძე, 2009: 8). ეს რაც შეეხება ზოგად ტენდენციას და კონკრეტულად კი, ზემოთნახსენები მოთხრობების პერსონაჟები, მართალია, მამაკაც ავტორთა მიერ “წარმოიშვნენ”, მაგრამ ჩვენი სინამდვილიდან არიან, ანუ მხოლოდ ლიტერატურული პროზის პირმშონი არ გახლავან და მათზე, როგორც რეალურ პიროვნებებზე თამამად შეიძლება მსჯელობა. ირაკლი ჯავახიძისა და რეზო თაბუკაშვილის ქალ-პერსონაჟებს მამაკაცის გაბატონებული ხატი, ტრადიციული ვაჟკაცური ხასიათი და კულტად ქცეული კაცური საწყისი არამცუ დავიწყებული, უარყოფილი, უგულველყოფილი ან აღუქმელი კი არ აქვთ, არამედ საერთოდ არაფერი უწყიან ამის შესახებ. მათ თავისი საქმე აქვთ, საქმოსნებიც არიან და საკუთარი თავისუფლებით ტკებებიან, რომელსაც თავადვე ქმნიან.

სულ სხვა რამაა “თბილისელი ქალების” თემა. ირაკლი ჯავახიძის “შავი სიის კავალრებისა” და აკა მორჩილაძის “შობა ღამის აღქაჯების” ქალი-ტიპაჟები ერთი სტილისტიკის არიან, განსხვავება მხოლოდ ასაკშია, თორემ ქვეცნობიერი (რასაც ქალაქურად “სტერეობას” ეტყვიან) აბსოლუტურად იდენტურია. აკა მორჩილაძის დახასიათება ეპოქის გადმოძახილს ჰგავს – “გოგოები: პატარა საყვარელი ღამაზტუჩება გოგოები რეპროდუქციებით. თვითონ რეპროდუქციები. შავით მოსილნი, მუხლისთავეებით მოლაპარაკე

გოგები” (მორჩილაძე, 2001-1999: 32). ასე რომ, პოსტმოდერნიზმმა მხოლოდ კულტურაში კი არ შემოგვთავაზა “რეპროდუქციები”, არამედ ადამიანების სახითაც.

თანამედროვეობამ, ცივილიზაციამ, გლობალიზაციამ, სულიერმა კრიზისმა ქართველი ქალის *გაატიტვლა*, კი არ გააშიშვლა, რომელიც, ერთის მხრივ, ინტიმურ-ეროტიკულ სილამაზეს გულისხმობს, არამედ გაატიტვლა, რაც აღვირახსნილ სირცხვილს მოასწავებს.

XX საუკუნის ბოლოს ქართულმა მწერლობამ ისევ შემოგვთავაზა ამბები ადამიანურ სევდაზე, “პატარა ადამიანების” გაჭირვებაზე. 90-იანი წლების ლიტერატურაში, როგორც საუკუნის დასაწყისის მწერლობაში, კვლავაც წარმოდგენილია “დაპატარავებული ადამიანების” სურათები. მაგრამ ყველაზე მკვეთრად დგას ახალგაზრდების სულიერი თუ ფიზიკური მდგომარეობის საკითხი. მათი ნიჰილიზმი და ცინიზმი მას შემდეგ დაიბადა, რაც გაათვითცნობიერეს, რომ უფროსი თაობის წარმოდგენები ცხოვრების შესახებ ყალბი და ფარისევლური ყოფილა. ახალმა თაობამ უარი თქვა ასეთ წარმოდგენებზე და ფარისევლურ ცხოვრებაზე. ისინი მხოლოდ ერთ ფრაზას წარმოთქვამენ: არაფერი მინდა!

ახალგაზრდა გოგოს, რომელსაც განუკურნებელი სენი სჭირს და მალე უნდა მოკვდეს, უდარდულობა გამოსახვია სახეზე (დალანიძე, 1999: 41), იმიტომ, რომ კარგად იცის, ამ ცხოვრებაში არაფერია და არც არაფერი რჩება. მას არაფერი უნდა. “არაფერი არ მინდა! არაფრისკენ მივიღებ” – ამბობს ზურა სამადაშვილის რომანის “ხმაურიანი დღეების” მთავარი პერსონაჟი (სამადაშვილი, 1999: 166). “მე ის ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი, არაფერი არ ვიცი ქვეყანაზე. მე ის ვიცი, რომ იმითი ვცხოვრობ, რასაც არაფერი ჰქვია” – ეს კი გიუშკის სიტყვებია აკა მორჩილაძის რომანიდან “მოგზაურობა ყარაბაღში” (მორჩილაძე, 199: 4). ასევე არაფრის ხასიათზე არ არის ირაკლი ჯავახიძის მთავარი პერსონაჟიც მოთხრობაში “თავიდან ბოლომდე მოგონილი ამბავი”. ახალი თაობა დაღლილია არაფრობისაგან... უნებურად მახსენდება ხალხური ლექსის სტროფი: “არაფერიც არ მინდოდა,/ არაფრისთვის ვიყავ მზადა,/ არაფერი არ გამოვა/ მაინც ისევ უნდა ვცადა.” აქედან გამომდინარე, საკითხის სხვაგვარად დასმაც შეიძლება – 90-იანელთა პროზის ახალგაზრდა პერსონაჟები არიან ისეთ განწყობაზე, რომ აღარაფერი უნდათ და აღარაფერი გამოუვათ, თუ ახალგაზრდა ავტორებს აქვთ რაღაც სათქმელი, არაფერი გამოსდით და მაინც უნდა სცადონ?

დაშორება ხალხური ლექსის, როგორც მარადიული ზოგადქართული მცდელობის – სულისკვეთებისგან აშკარაა. მაგრამ სად ხედავს ახალი თაობა გამოსავალს?

ზურაბ სამადაშვილის რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟი იმასაც ამბობს, რომ არაფრობისკენ ლტოლვა, არაფრის კეთება ფუფუნებაა. მაგრამ, ისიც ხომ აღინიშნა, რომ ახალგაზრდები ამ “არაფრობისგან” დაიღალნენ. ასეთი დაღლა კი უკვე დაღლა კი არაა, არამედ შეიძლება ითქვას, სულის მზაობა: ისევ და ისევ სცადონ, “მინდა”-სთვის კი არა, “ზე-მინდა”-სთვის.

და სანამ ამ “ზე-მინდა”-სთვის ემზადებიან ქართული საზოგადოების ახალგაზრდა წევრები, მანამდე პასუხისმგებლობასაც, ყველაფრის მიმართ, იხსნიან და ივიწყებენ. ახალგაზრდულ პროზაში ახალგაზრდების უპასუხისმგებლობა ძირითადად, საკუთარი ოჯახების მიმართ გამოვლინდა.

იმ ავბედით პერიოდში არაერთი ქართული ოჯახი დაინგრა ისევ და ისევ მძიმე სოციალური პირობების გამო და იმის გამოც, რომ ადამიანები ერთმანეთის მიმართ გაუცხოვდნენ. დანგრეული ოჯახებისაგან გამოწვეული, ჯერაც გაუთვითცნობიერებელი ნაკლოვანებები კარგად წარმოაჩინეს ბავშვებმა ეკა ლაღანიძის (“მე – ნეკა თითი”), ირინე ბაქანიძის (“ოდეს ღმერთები ნადიმობდნენ”), რეზო თაბუკაშვილის (“ავტობიოგრაფია პროფილში”) მოთხრობებში. ბავშვური ასაკის გამო მათთვის ჯერ-ჯერობით გაურკვეველია, რას ნიშნავს მშობელთა ცალ-ცალკე ყოფნა, მაგრამ სწორედ იმ ბავშვურ გულუბრყვილობაში იბადება ტკივილი, რასაც ჯერ არ მოუცავს მათი გული და გონება. თუმცა, იმავე ბავშვური გონებით და გუჟანით გრძნობენ, რომ ერთ მუშტად შეკრული ოჯახი მათთვის ფუფუნებისა და ოცნების საგანი იქნება. იყო დრო, როცა პატარა გოგო ერთ დიდ ოჯახში ცხოვრობდა, ბებია-ბაბუასთან და დედ-მამასთან ერთად. ის თავის თავს ნეკა თითს, ხოლო თავის ოჯახს – საკუთარ ხელის გულს და ხუთ თითს ადარებდა. ახლა კი, როცა მამა გერმანიაში ჰყავს, დედა გაუთხოვდა და ბაბუაც საყვარელთან ერთად გაემგზავრა უვადო მივლინებაში, მარტოდ დარჩენილ ბებიასთან ერთად იძინებს და ძილის წინ თითებს მუჭავს: “ჩვენ ერთმანეთს ვეხუტებით: მე (ნეკა) დედიკოს (არათითი), დედიკო მამიკოს (შუათითი), მამიკო ბებიკოს (საჩვენებელი), ბებიკო ბაბუას (ცერა). ვართ ასე თბილად. ვიძინებთ ყველანი ერთად მუჭში. აღარ გვეშინია აღარც მარტოობის” (ლაღანიძე, 1998: 49).

თუ “ნეკა თითი” იმედოვნებს, რომ მარტო არ იქნება, მოწიფულ ასაკში მყოფი ადამიანები უკვე გრძნობენ მარტოობის საშიშროებას. “ყველაზე მძიმე

წუთებია გადასატანი – მარტოობის წუთები. აი, რას უფროსი ყველაზე უფრო!” (ჯავახაძე, 2002: 35). საინტერესოა, რითი შევლიან ქართველ ავტორთა პერსონაჟები მარტოობასა და საკუთარ სულს? ალკოჰოლით. ალკოჰოლი, როგორც გამოსავალი და “სულის გადამრჩენი”, შეინიშნება ირაკლი ჯავახაძის, რეზო თაბუკაშვილის, აკა მორჩილაძის, ზაზა თვარაძის, ირინე ბაქანიძის მოთხრობებში.

“ალკოჰოლით გადარჩენა” საკუთარი თავისგან გაქცევას უფრო ჰგავს, ვიდრე თავდაცვასა და შევლას, ისინი ვერ ამყარებენ პიროვნულ იდენტობას გარემოსთან.

ოთარ ჩხეიძე თანამედროვე პროზის პერსონაჟებზე წერს: ”გარბიან ახალგაზრდები. დაბნეულან ოღონდ რო ისე, აღარც ის იციან თუ საიდან გარბიან, რატომ გარბიან არც ის გაეგებათ, რას რო ესწრაფვიან, არც ის რო არ ესმათ. ანთუ რა ესმათ, არც რო არაფერს არ ესწრაფვიან. აჩქარებულან, ავარდნილან და თუ დაეცემიან, ანთუ დაცემულან – ეს არის და ესა. დაცემულან და ფანთხალებენ, ცოცხალთა თუ მოძრავთ ამითილა მიმგვანებიან. ფანთხალი გახლავს, გაქცევა რო ჰგონიათ...” (ჩხეიძე, 2003: 1). ან თუ არ ფანთხალებენ, როგორც ოთარ ჩხეიძე შენიშნავს, “მოსეტიალე სულეებს” [ტერმინი ეკუთვნის ზ. თვარაძეს] დამსგავსებიან.

სულიერი ღირებულებებისა და ფასეულობების დევალვაციამ გამოიწვია ახალი თაობის დაცემა და დეგრადაცია – სიყვარულის, მეგობრობის, ქალისა და ვაჟის ურთიერთობების გაუფასურება, ფუძის მოშლა და უსამართლობა.

პოსტსაბჭოთა თაობის პროზაში თვალსაჩინოა “იდენტიფიკაციის კრიზისი”. ეს ტერმინი და ზოგადად, ტერმინი “იდენტობა” ეკუთვნის ამერიკელ ფსიქოლოგს ერიკ ერიქსონს. მხატვრულ ლიტერატურაში იდენტობის პრობლემა მნიშვნელოვანი გახდა XX საუკუნეში. მანამდე ლიტერატურაში არ იყო დასმული გაუცხოების პრობლემის საკითხი, დღესდღეობით კი, ეს პრობლემა მეტად აქტუალურია არა მარტო სოციალურად, არამედ საკუთარ ოჯახთან და საკუთარ თავთანაც კი (ნემსაძე, 2004: 59).

“მაღე შევამჩნიე, რომ სიტყვებს – “მე”, “ჩემი”, “ჩემთვის” და, საერთოდ, პირველ პირში დასმულ სიტყვებს ვერსად ვპოულობდი. მან, ცოტა არ იყოს გამაღიზიანა. ლევანმა უსიტყვოდ გამომიწოდა სიტყვა “მე” – ეს იყო სისხლისფერი, ხორციანი, მთრთოლვარე არსება. ფრთხილად გამოვართვი, მაგრამ უეცრად თითებს შორის გამისხლტა და ჰაერში გაერია. ლევანმა სწრაფად მომაწოდა მეორე “მე”, ეს უკვე სხვა “მე” იყო – მუქი იისფერი და

ღრმად მჭვირვალე შრეებიანი. მაგრამ რატომღაც ისიც თითებს შორის გამისხლტა” (თვარაძე, 2007: 64, 66). ახალგაზრდები ვერ ახერხებენ საკუთარი იდენტობის დადგენას. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ირჩევენ საკუთარ სივრცეებს (ჩაკეტილ თუ ღია სივრცეებს – ქუჩას, საკუთარ ბინებს და ოთახებს, ეკლესიას...) და ამ სივრცეებთან ამყარებენ იდენტობას, მაინც გაუცხოებულნი რჩებიან და ალბათ, ამიტომაც აქვთ გაქცევის ან დამალვის სურვილი, ანდა ოცნებობენ არდაბადებაზე - “ისეთი გრძნობა მაქვს, თითქოს ეს სადარბაზო იყო საშვილოსნოს ყელი, ხოლო მე - ემბრიონი, რომელიც კი არ იბადება, არამედ პირიქით, უკან ბრუნდება და უფრო და უფრო ღრმავდება საკუთარი მშობლის წიაღში, რათა იქ სავსებით გაითქვიფოს მშობელ ორგანიზმში და აღარსოდეს დაიბადოს. თუმცა იმასაც აშკარად ვგრძნობდი, რომ ამ აგურისა და ცემენტის ორგანიზმში გათქვეფის მაინცდამაინც დიდი შანსი არ მქონდა” (თვარაძე, 2007: 129). როცა ინდივიდი ვერ ახერხებს საკუთარი იდენტობის დადგენას, მაშინ ხდება “იდენტობის კრიზისი”, რასაც იწვევს სწრაფი ცვლილებები სოციოკულტურულ სივრცეში. ქართულ სოციოკულტურულ სივრცეში კი, მოვლენების სწრაფი, უეცარი და მოულოდნელი ცვლილებები XX საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულიდან დაიწყო, რაც აისახა კიდევ ჩვენი საზოგადოების ცხოვრებაზე.

მკვლევარი ადა ნემსაძე თანამედროვე ქართულ მწერლობაში გამოყოფს იდენტობის კრიზისის ოთხ საფეხურს: “XX საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისის ქართულ რეალობაში გამოიკვეთა სოციალური და ფსიქოსოციალური იდენტობის კრიზისის რამდენიმე სახე; 1) კრიზისი თაობებს შორის (მამები და შვილები); 2) კრიზისი თაობის შიგნით; 3) კრიზისი ერთი ოჯახის სხვადასხვა თაობას შორის (დედ-მამა და შვილები); 4) კრიზისი ერთი თაობის შიგნით (და და ძმა, ცოლი და ქმარი)”, (ნემსაძე 2007: 145).

საბოლოო ჯამში ეს კრიზისები ადამიანური ღირებულებების დევალვაციასაც მოიაზრებს. ყველაზე დამთრგუნველი მაინც ადამიანური ფუნქციის დაკარგვაა, რაც სოციალურმა კრიზისმა მოიტანა.

თუ ადამიანში ყოველგვარი ფასეულობის განცდა მოიშალა, დაინგრა, მაშინ რაღა გადარჩა? ფრანგი მწერლის მიშელ უელბეკის მიხედვით, ეს არის სექსუალური ინსტინქტი – როცა ყველაფერი სექსამდე დაიყვანება, ყველაზე ძნელად დასაკმაყოფილებელ ინსტინქტამდე. სწორედ ამას და ტრადიციული ოჯახური ცხოვრებისა თუ ამ ოჯახებში დაცული იერარქიების ნგრევის ზუსტი გადმოცემაა უელბეკის რომანი “ელემენტარული ნაწილაკები”, რომელიც

ავტორმა ადამინს მიუძღვნა. ოღონდ საკითხავია, რომელ ადამინს ეძღვნება რომანი, ადამიუნურობისგან გამოცლილ არსებას თუ ადამიანს, რომელიც იქმნა ხატად მისად?!

ცალსახა ჭეშმარიტებაა, ჩვენს ეპოქაში კრიზისებმა აპოგეას მიაღწია, ხოლო რა წარმოიშობა ამ კრიზისების შედეგად, ჯერ უცნობია.

ლევან ბრეგაძე თავის წერილში “პოსტსაბჭოური კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი” წერს: ”პოსტსაბჭოური ქართული პროზა თემატურად მრავალფეროვანი არ არის: 1991-92 წლების სამოქალაქო ომით, სეპარატისტთა წინააღმდეგ წარმოებული ბრძოლებით, კანონიერი თუ უკანონო სამხედრო ფორმირებების ძარცვა-გლეჯით გაჩანაგებული ქვეყანა, დაბეჩაგებული ხალხი, დაცემული ზნეობა, პროსტიტუცია, ნარკომანია, უპერსპექტივობა, ცხოვრების სახსრის საზღვარგარეთ ძიება.” (ბრეგაძე, 2005: 28-48). 90-იანი წლების პროზა შეიძლება მართლა არ არის ზოგადსაკაცობრიო თემატიკით მდიდარი, მაგრამ დანამდვილებით შეიძლება იმის თქმა, რომ პოსტსაბჭოთა თაობის მწერლები დიდი პასუხისმგებლობითა და სერიოზულობით ეკიდებიან ჩვენი საზოგადოებისთვის საჭირობოროტო, მტკივნეულ თემატიკასა და თანამედროვე სოციოკულტურული პრობლემებს. კრიტიკოსის მიერ ჩამოთვლილი თემატიკა სიჭრელით ვერ გამოირჩევა, 90-იანელთა პროზაში ფერთა გამა საერთოდ არ არსებობს, ტონალობა შავი ფერთა და ნაცრისფრით შემოიფარგლება. აღნიშნული შემოქმედების აგვარგიანობასა და ღირებულებების კვლევა მაინც დროის ფაქტორს ითვალისწინებს და ამდენად, საფუძვლიანი შეფასების გაკეთება, შესაძლოა, ჭირდეს. ერთი კი ნამდვილად უნდა ვაღიაროთ, რომ 90-იანელებს არცერთი პრობლემისთვის და თემისთვის გვერდი არ აუვლიათ.

საჭიროდ მივიჩნევთ, აქვე აღვნიშნოთ ჩვენი მოსაზრება, თანამედროვე ავტორთა სამწერლო ენის შესახებ. როგორც ცნობილია, 90-იანელთა პროზის სამწერლო ენა სლენგია, პერსონაჟთა მეტყველება მეტად სკაბრეზულია. თავის დროზე აკა მორჩილაძე ამასთან დაკავშირებით წერდა, რომ იმ ამბებს, რაც მოთხრობილია “ყარაბაღში” და “ფალიაშვილში”, სლენგი უხდება. სლენგს ყოველდღიურ სალაპარაკო ენასთან შედარებით მეტი მეტაფორულობა, ირონია, კონკრეტულობა და ფანტასმაგორიულობა ახასიათებს.

ერთი თავისებურება ამ კონკრეტულ ფაქტსაც ახლავს, შეგვეძლოს სლენგის ნაცვლად ჟარგონი გვეხსენებინა; ორივე სიტყვა ერთიდაიგივე იდეისა თუ შინაარსის მატარებელია, ერთიდაიმავეს მოიაზრებენ, აქ მხოლოდ დროის ფაქტორი მოქმედებს. ფრანგული ამერიკულმა (სლენგი ინგლისური სიტყვაა, მაგრამ, როგორც მოვლენა აშშ-ში განვითარდა) ჩაანაცვლა, ანუ კლასიკარომატიზმი ზანგურმა-პლებეურმა შეცვალა; ჩვენებური ფორმულირების მიხედვით – რუსული ჟარგონი ამერიკანიზმებმა დაჩრდილეს. ჟარგონი ყველა ეპოქაში იყო, რომელიც მკვიდრდებოდა, ფეხს მყარად იკიდებდა, მაგრამ დარჩენილა წარსულში, ხოლო აწმყოში ლექსიკონებიც კი საჭირო ყოფილა ამათუიმ სიტყვის მნიშვნელობის უკეთ გასაგებად, ხელოვნურ წარმონაქმნებს თავად ენა ვერ ითვისებს სამარადქამოდ. ენობრივ მუტანტებს თავისთავად უგულველებყოფს სალიტერატურო და გრამატიკული ნორმები. ჟარგონისა თუ სლენგის მოზღვავება თანამედროვე ქართულ პროზაში, შესაძლოა ენის გარდაუვალი კათარზისის მომასაწავებელი იყოს, მისი განვითარებისთვის რაიმეგვარი წინაპირობა.

სხვათა აზრით, სლენგი სალიტერატურო ენიდან წარმოშობილი “გაუკუღმართებული” ენაა ან გარკვეული ფენის საზოგადოებისგან წარმომდგარია; ანუ სლენგს და ენას ერთმანეთისგან მიჯნავენ – სლენგი “დამოუკიდებელი” ენაა და არა ცალკეული გამონათქვამები თუ იდიომები.

სლენგის წარმოშობასა და ენის დახასიათების საკუთარ და თავისებურ მოსაზრებას გვაწვდის რეჟისორი გიო მგელაძე – “სლენგის დედა ენაა, მამა – დროში და სივრცეში უცნობი მოგზაური. ენა მდიდარია – სლენგი ღარიბია, ენა კონსერვატიულია – სლენგი რევოლუციური. ენა გაცნობიერებულია. სლენგი სიტყვა-გამოთქმებია, ზოგი – უენერგიო, ზოგი ენერგიული” (მგელაძე, 2000: 1).

90-იანელთა პროზის ენა თამაშობს. მანანა კვაჭანტირაძე (2005: 69) შენიშნავს, რომ თანამედროვე ტექსტებში ცენტრი დაფიქსირებული არ არის, ენა და ცნობიერება გათავისუფლებულია ცენტრის დიქტატისაგან და თავისუფლად მოქმედებს, ანუ თამაშობს. ბერძენი ფილოსოფოსი ამბობს: “იცინის, ე.ი. მისი სული ისვენებს”. თანამედროვე ტექსტების ენა თამაშობს, ე.ი. მისი სუბსტანცია ისვენებს. ეს კი იმას არ ნიშნავს, რომ თანამედროვე მწერლობა ლიტერატურის მთლიან ხაზს წყვეტს. თავის მხრივ, კი ლიტერატურა ყოველთვის ერთგული რჩება იდეისა, ისტორიის, კულტურის, ზნეობრივი ღირებულებებისა.

თავი IV

პოსტმოდერნისტული ტენდენციები

მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის შესახებ ქართულმა კულტურულმა ცნობიერებამ გვიან შეიტყო, მაინც გვეგონია, მას საქართველოში მომზადებული ნიადაგი დახვდა. “პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის უნივერსალური მეთოდი თუ რეაქციაა, რითაც საერთოდ კულტურამ შეიძლება უპასუხოს როგორც ევროპულ, ისე ჩვენი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ კრიზისებს.” (მუზაშვილი, 2001: 3). XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში კი, საქართველოში კრიზისებმა აპოგეას მიაღწია.

საქართველოში პირველ პოსტმოდერნისტულად სახელდებიან: დავით ჩიხლაძე, დავით ბარბაქაძე, ზურაბ ქარუმიძე, კარლო კაჭარავა... თუმცა, ქართველი კრიტიკოსები: ლევან ბრეგაძე, ბელა წიფურია, ნუგზარ მუზაშვილი ამ კუთხით მიმოიხილავენ არათუ მხოლოდ XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის მწერლობას, არამედ უფრო ადრინდელი თაობის ავტორთა შემოქმედებასაც, ანუ ლიტერატორები ამტკიცებენ, რომ პოსტმოდერნიზმი გვხვდება ოთარ ჩხეიძის, გურამ დოხანაშვილის, ნაირა გელაშვილის, გივი მარგველაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და რევაზ ინანიშვილის პროზაში. ზოგიერთ ამ ავტორთა 90-იან წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში მართლაც შეიმჩნევა პოსტმოდერნისტული აქცენტები, მაგრამ ლევან ბრეგაძე ვარაუდობს, რომ ეს ტენდენციები, ყოფილ საბჭოთა კავშირის ქვეყნებში ყველაზე ადრე ქართულ მწერლობაში, XX საუკუნის 60-იანელთა თაობის შემოქმედებაში დაფიქსირდა. ამ მოსაზრებაზე დასტურის მიცემა, ღრმა და საფუძვლიანი კვლევის გარეშე საძნელო საქმეა, რადგან ერთია, როცა ლიტერატურაში ჩნდება რაიმე მიმართულების ნიშნები – ზედაპირული, გაუაზრებელი, კონცეპტუალური საფუძვლის გარეშე და სხვაა, როცა ეს ნიშნები ტენდენციის სახეს იძენს და მიმართულებად ყალიბდება. ვფიქრობთ, მოსაზრების საფუძვლიანობა ეჭვქვეშ დგება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ პაროდია, ციტირება, ინტერტექსტუალობა ყოველთვის იყო დამახასიათებელი ლიტერატურისთვის, როგორც შემოქმედებითი პროცესისთვის. თუმცა, ლევან ბრეგაძესვე ეკუთვნის შემდეგი შენიშვნა: ”დასავლურ ლიტმცოდნეობაში იგი (პოსტმოდერნიზმი, ა.ი.) სამოციანი წლებიდან იწყებს დამკვიდრებას, ჩვენში კი – ოთხმოციანი წლების ბოლოდან, “პერესტროიკის” პერიოდში.” (“კრიტიკა”, 2005წ. №1, 29). ეს მოსაზრება კი უკვე

საფუძვლიანია, 1989 წლის 9 აპრილიდან ფესხ იდგამს პოსტსაბჭოთა საქართველო, რომელიც პოსტმოდერნისტული ნაკვთებით დაიბადა.

ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობა ბუნებრივია. რაც შეეხება, 90-იანი წლების ლიტერატურას აქ უკვე აშკარაა და ცხადია პოსტმოდერნისტული ტენდენციები. ხოლო ამ ტენდენციების შემომტან-დამამკვიდრებლად ახლგაზრდები, 90-იანელები გვევლინებიან.

ქართული პოსტმოდერნისტული მხატვრულ-შემოქმედებითი ტენდენციების გამოხატვის თვალსაზრისით საინტერესოა: ზურაბ ქარუმიძის, დათო ბარბაქაძის, შოთა იათაშვილის, აკა მორჩილაძის, ბესო ხვედელიძის, ლაშა ბუღაძის, ზაზა ბურჭულაძის, ზაზა თვარაძის პროზა. როგორც აღინიშნა, პოსტმოდერნისტული ტენდენციები, არა მარტო ახალი, არამედ წინა თაობის წარმომადგენელთა 90-იან წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში (გურამ დოჩანაშვილის, ლაშა იმედაშვილის, ოთარ ჩხეიძის, ოთარ ჭილაძის და სხვათა შემოქმედებაში) აისახა, მაგრამ ვინაიდან ჩვენი სადოქტორო ნაშრომი პოსტსაბჭოთა თაობის პროზის მიმოხილვას გულისხმობს, ამდენად უფროსი თაობის პოსტმოდერნისტულ ექსპერიმენტებზე აღარ შევჩერდებით.

ქართული მწერლობის ტრადიციებისთვის მეტად უჩვეულო აღმოჩნდა ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები. მისი ლიტერატურული ოპუსები ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისს მოასწავებს.

ზურაბ ქარუმიძე გახლავთ ქართული პოსტმოდერნიზმის მედროშე, რომელიც პოსტმოდერნიზმის მთავარი ნიშნით “ორმაგი კოდირებით” მოვიდა ჩვენს ლიტერატურულ სივრცეში. იგი არის პროზაიკოსიც და თეორეტიკოსიც, მან ორივე გზით განახორციელა ახალი მიმდინარეობის შემოტანა ჩვენში.

ზურაბ ქარუმიძის ლიტერატურული დებიუტი 1991 წელს შედგა, როცა გაზეთში “ლიტერატურა და სხვა” მისი ორი ნაწარმოები გამოქვეყნდა: “Blow-up” და “ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას, 1991”. 1998 წელს გამოიცა ავტორის ლიტერატურული კრებული “OPERA”, სადაც ზემოთხსენებულ ოპუსებთან ერთად, 90-იან წლებში დაწერილი ტექსტებიც შევიდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ზურაბ ქარუმიძის ნაწარმოებების შემთხვევაში განსაკუთრებით ჭირს მოთხრობის ან ნოველის ხსენება, რადგანაც თავიანთი სტრუქტურით ისინი აშკარად სცდებიან ტრადიციული ეპოსის ჟანრებს. ხოლო კრებულში მხოლოდ “Blow-up”-ს აწერია ნოველა. სხვებთან შედარებით, ის შეიძლება მართლა ნოველაა, მაგრამ უფრო თეორიულ ტრაქტატს წააგავს ნოველის, მოთხრობის,

რომანის დაწერის შესახებ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ავტორის რეფლექსია ტექსტის დაწერის შესახებ, თვითონ ტექსტშივე, რაც, თავის მხრივ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანია ანუ ინტერტექსტუალობა. ნოველის მთავარი გმირი, მწერალი კა (რომელიც ავტორის პროტოტიპია და საკუთარი გვარის წინა ინიციალებიდან გამომდინარე შეთხზულ მეტსახელს - ქ[კ]ა - მოგვაგონებს ან უნებლიედ გვახსენებს ფრანც კაფკას “პროცესის” პერსონაჟს) აყალიბებს თეორიას თუ როგორ და რის შესახებ უნდა წეროს შემოქმედმა კაცმა ისეთ პერიოდში, როცა ყველაფერს ცვლილება ეტყობა და მკითხველში იღვიძებს მოგონებები 1990 წლების თბილისზე. კას მიერ ჩამოყალიბებული თეორიები ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის შესახებ, აშკარად ჰგავს პოსტმოდერნისტული მწერლობის თეორიულ-მეტაკრიტიკულ ექსპერიმენტებს: თხზულების დაწერის “მეთოდი, რომელსაც კა უნდა დაყრდნობოდა, ითვალისწინებდა ახალი რიტორიკის წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებულ წმინდა არითმეტიკულ ოპერაციებსა და ფუნდამენტურ აქსიომებს” (ქარუმიძე, 1998: 52). კა ფიქრობდა, რომ უნდა მოემარჯვებინა ნიღაბი, როგორც უზუსტესი ხელსაწყო. ტექსტი მდიდარია პოსტმოდერნისტული აქსესუარებით. დავით ზურაბიშვილი აღმანახ “ახალ დროებაში” ამ ნოველასთან დაკავშირებით წერს: “მიუხედავად მისი არატრადიციულობისა, იგი მაინც მოთხრობაა – მოთხრობა ლიტერატურაზე, ლიტერატურულ შემოქმედებაზე. სიუჟეტი როგორც ასეთი, არ არსებობს, სტილური გადასვლები შინაგანი მონოლოგიდან ცნობიერების ნაკადზე ბუნებრივია და ცოცხალი, ამიტომაც აღუზიარემინისცენციათა სიმრავლე არ ტოვებს სიმძიმის შთაბეჭდილებას. ტექსტის განვითარება დინამიურია და არა თავის თავში ჩაკეტილი.” (ზურაბიშვილი, 1994: 58) ნოველა “Blow-up” მართლაც ყველაზე შთაბეჭდავია ზურაბ ქარუმიძის კრებულში. ტრადიციულ ლიტერატურულ კრიტიკად არც ზურაბ ქარუმიძის კრებულზე, გაზეთ “ალტერნატივაში” დაბეჭდილი გამოხმაურება შეიძლება ჩაითვალოს, იგი პიროვნულ დაპირისპირებას უფრო წააგავს. რეცენზენტი “Blow-up“-ზე წერს, რომ “ნოველა საკუთარი (ზურაბ ქარუმიძის, ა.ი.) შემოქმედების სიმწელების გაცნობიერების და დაძლევის გზების ძიების გაცვეთილ თემაზეა ძალზე შეგირდულად დაწერილი”. (ახაშ ვეროში, 1999: 6, ახაშ ვეროში (ანუ ებრაულად – ძლიერი ადამიანი) ფილოსოფოს ბადრი შარვაძის ფსევდონიმი გახლავთ). არადა, ამ დღევანდელი გადასახედიდან ძალზედ კარგად ჩანს, რომ ეს ნოველა (და საერთოდ, ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება) პოსტმოდერნისტული

ტენდენციების პირველი “აფეთქებები” ქართულ მწერლობაში. ნოველა “Blow-up” 1990 წელსაა დაწერილი.

“ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას. 1991”, იოსებ ბროდსკისადმი მიძღვნილ ამ ტექსტს ფრჩხილებში მითითებული აქვს – *Elegia barocca*, რაც იტალიურად, “იჩხიბი ფორმის ელეგიას” ნიშნავს. ეს ელეგია 1996 წელს დაიბეჭდა ერთ-ერთ ამერიკულ ლიტერატურულ ჟურნალში, რომელსაც ამერიკელ ლიტერატორთა ყურადღება მიუპყრია; “პოსტმოდერნიზმის მამად” შერაცხული თეორეტიკოსის იჰაბ ჰასანის მოწონებაც დაუმსახურებია. ასოციაციურად და სიღრმისეული აღუზიებით დატვირთული ეს ტექსტი არ მისდევს ქართული მწერლობის არანაირ ტრადიციას, იგი აბსოლუტურად ახალია ჩვენი ლიტერატურისთვის. მისი “იჩხილობა” მართლაც ბაროკოულ, დახლართულ-დახუჭუჭებულ, ორნამენტულ სტილს ჰგავს. თავად ავტორიც არ მაღავეს ბაროკოული სტილისადმი თაყვანისცემას: “ბაროკოული ნაწერია, ბარუხ სპინოზას მადლმა. დიდი იჩხიბი რამეა ეს ბაროკო, ნაკეც-ნაკეც, ხვეულ-ხვეულ დახლართული. მერე და რა, რომ მიყვარს ეს ხანა, და ის ხალხიც მიყვარს, ჩვენი დროის, ვინც ბაროკოს შიბოლეთს გემო გაუგო, თავისაზე მოთარგმნა და ათამაშა (ელიოტი გინდა, ოდენი, თუ ბროდსკი). ბაროკოს ამბავს “ციცინათელას” ხმაზე ვერ იტყვი, ალაგ-ალაგ აზრი თუ არ დაკეცე, თუ არ ჩაახვიე, ბუნდოვანების ზღვრამდე თუ არ განავრცე და იმის იქითაც თუ არ ჩასდიე, რაღა ბაროკო გამოვა.” [1999: 7, ახაშ ვეროშის რეცენზიაზე პასუხი ლუსიენ ჟენეროსაგან. ეს კი, თავად ზურაბ ქარუმიძის ფსევდონიმი გახლავთ]. ამგვარი განაცხადი კი, დასტურია რემინისცენიებისა და ლიტერატურის კვლავწარმოებისა.

“ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას. 1991” ერთი მთლიანი მონოლოგია, უფრო სწორად, საუბარი საკუთარ თავთან. ტექსტი პროზაც არის, პოეზიაც, აღუზიებით განზრახ დაშიფრულობა აძნელებს ნაწარმოების გაგებასაც და აღქმასაც. ახაშ ვეროში წერს, რომ “ბატონ ზურაბის ტექსტებში მთავარზე უმთავარესი სწორედ ეს აღუზიებია. გამოდის, რომ ჩვენთვის (მკითხველისთვის – ა.ი.) შემოსადებული ტექსტები კი არა, ტექსტები-მინიშნებებია, აღუზიური ტექსტებია, თვით ავტორი მიმნიშნებელი, ანუ აღუზიონისტი. სამართლიანი იქნებოდა შემდეგი კითხვის დასმა: კი მაგრამ, ამდენი რა აქვს მისანიშნი ჩვენს ავტორს, და მინიშნებების გარდა თუ აქვს რაიმე სათქმელი? [არ აქვს და] გვტოვებს ის მინიშნებების ამარა, თუმცა დროდადრო შეგვიბრალებს და მითითებებით წაგვეხმარება, როგორ მოგწონთ ასეთი თამაში? რას იზამ, პოსტმოდერნი მოსულა ტუფლისში” (1999: 6). პირველ ორ შეკითხვაზე,

მკითხველმა თავად უნდა გასცეს პასუხი. ხოლო კითხვაზე – რატომ აუკრძალა ავტორმა საკუთარ თავს პირდაპირი საუბარი? პასუხი მარტივია: ასეთია თამაშის წესი. აღუზია-მინიშნებებით გამოცანობანა თავისთავად თამაშია, მაგრამ ზურაბ ქარუმიძე თავის ტექსტებში არ გვთავაზობს ისეთ თამაშის წესებს, როგორც, სხვა ქართველი ავტორები, მაგალითად, აკა მორჩილაძე. ცხადია, ეს იმას სულაც არ ნიშნავს, რომ ზურაბ ქარუმიძე ვერ ფლობს პოსტმოდერნისტული თამაშის თეორიას, უბრალოდ, მისი თამაშის წესები განსხვავებულია – უფრო მეტ განსწავლულობასა და “იჩხიბობას” მოითხოვს.

ზურაბ ქარუმიძის ყველაზე მეტად გახმაურებული ნაწარმოებია “გიჟი მექუდე”. რა არის ეს? – ვერ მაღავეს გააკვირვებას ლიტერატორი დავით ზურაბიშვილი და მასთან ერთად სხვებიც. “გიჟი მექუდე” – ეს ჟანრობრივი გაურკვეველობა არც რომანია, არც პიესა, არც მოთხრობა ან ვრცელი მოთხრობა, არც პროზად დაწერილი ლექსი და არც ლირიკული პროზა. თქვენ წარმოიდგინეთ იგი არც ესეისტური ნაშრომია და არც ფილოსოფიური ტრაქტატი. თხზულებას, რომელიც მთლიანად ლუის კეროლის ცნობილი პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადს წარმოადგენს, სათაურის ქვეშ, ფრჩხილებში მითითებული აქვს, რომ ესაა მცირე მესსა და თანაც დეტექტიური ჟანრისაა. გიჟი მექუდე მოაზროვნე, შეპყრობილი ბრალეულია, მას დრო მოუკლავს ერთ-ერთი კონცერტის დროს, რომელიც, მისივე აღიარებით, მამრობითი სქესისა ყოფილა. სასჯელმაც არ დააყოვნა: ამიერიდან გიჟი მექუდის ცხოვრებაში მუდამ ექვსი საათია, შესაბამისად, მას მუდამ ჩაის სმა უწევს; იგი ჩაისათვის გაწყობილ სუფრასთან ზის და წირვას ადასრულებს. თვითონ ავტორი ნაწარმოების შესახებ წერს: გიჟი მექუდე ”შეპყრობილია ძირითადი ცნებებით, რომლებიც მას გაქრობის საფრთხის წინაშე აყენებენ, როგორც უკიდურესნი. ესენი ხუთნი არიან: უფალო, დიდება, მრწამსი, წმიდაო, ტარიგი უფლისა. ხოლო სახელი ამ ხუთისა არის სახელი ვარდის, ანუ სიტყვა, რომლის მადლითაც ჭეშმარიტად გამოითქმის იმისი ბუნება, რაც თავისით აღმოცენდება. ამიტომაც არის, რომ წინამდებარე საგალობო ციკლი დეტექტივივით იკითხება” [“გიჟი მექუდე”, ავტორის შესავალი სიტყვა]. ეს მცირე მესსა, იგივე საგალობო ციკლი, ცნობილი იტალიური რომანის “ვარდის სახელით” გავლენას განიცდის. პოსტმოდერნისტ უმბერტო ეკოს რომანი ღრმად ინტელექტუალურ ნაწარმოებად იქნა აღქმული, ამიტომაც ქართველი ზურაბ ქარუმიძე გავლენას ვერ ასცდებოდა. მაგრამ იტალიელის ნაწარმოები პოპულარულია მკითხველთა ფართო მასებში, ხოლო “გიჟი მექუდე” – ტექსტი, რომელიც გადატვირთულია

ფილოსოფიურ-მუსიკალური რემინისცენცია-ალუზიებით ყველა ტიპის მკითხველისთვის არ არის განკუთვნილი. გვსურს დავით ზურაბიშვილის რეცენზიის ერთ-ერთ ეპიზოდზე გავამახვილოთ ყურადღება: ”რა “ძნელად საკითხავიც” არ უნდა იყოს ქარუმიძის ოპუსები, როგორი გადატვირთულიც არ უნდა გვეჩვენოს ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ალუზიებით, მათი ნიჭიერება მაინც თვალსაჩინოა. ამისთვის სულაც არაა აუცილებელი, ზუსტად გაიგო, “რისი თქმა უნდა ავტორს”, მთავარია ესთეტიკური აღქმის უნარი მკითხველის მხრიდან. თუმცა, ზურაბ ქარუმიძის ერთ-ერთი ძირითადი ნაკლი სწორედ მკითხველის გაუთვალისწინებლობაა, როცა ავტორი თითქოს საკუთარ თავს ესაუბრება მხოლოდ მისთვის გასაგებ ენაზე” (ზურაბიშვილი, 1994: 24). აზრთა წინააღმდეგობა იგრძნობა ლიტერატორის მოსაზრებაში: თუკი ავტორს არ აღელვებს, გაიგებენ თუ არა მის ნაწერებს, თუკი იგი უგულვებელყოფს მკითხველს, გამოდის, რომ იგი უკომუნიკაციო ტექსტებს ქმნის. თუმცა ზურაბ ქარუმიძის ტექსტებს ვერ დავარქმევთ უკომუნიკაციო ტექსტებს (კომუნიკაციის ნაკლებ შესაძლებლობას ქმნის, ჟანრის დასახელების მიუხედავად, დათო ბარბაქაძე – რომანი “აქილევსის მეორე ქუსლი”), რადგანაც მისი კრებული “OPERA” ჩვეულებრივად იკითხება, თუმცა კარგად მომზადებულ მკითხველს თხოულობს.

დავით ზურაბიშვილი, ზურაბ ქარუმიძის “გიჟი მექუდის” რეცენზიაში აღნიშნავს, რომ ეს ტექსტი ლიტერატურული გურმანებისთვისაა განკუთვნილი. ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ “გიჟი მექუდე”, მთლიანად ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება, არა იმდენად ლიტერატურული, რამდენადაც პოსტმოდერნისტული ტექსტების მოყვარულთათვისაა განკუთვნილი. რეცენზენტი ამტკიცებს, რომ ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება მოდერნისტულია და არა პოსტმოდერნისტული. ეს არის “არა ტრადიციის პაროდირება, არამედ ტრადიციის დესტრუქცია მისი პაროდირების გზით” (ზურაბიშვილი 1994: 33). დესტრუქცია პაროდირების გზით, სწორედაც რომ პოსტმოდერნისტულია და არა მოდერნისტული... თავად ზურაბ ქარუმიძე ამბობს, რომ “პოსტმოდერნისტული ხელოვნების უმთავრესი პრინციპი - პაროდირება - დესტრუქციის სახესხვაობაა” (ქარუმიძე, 2009: 5), ხოლო - დესტრუქციულობა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი. გარდა ამისა, რეცენზენტმა ისიც შენიშნა, რომ ტექსტების კითხვისას თვალშისაცემია ავტორის ერუდიცია - “მართლაც ვინ აღარ “ტრიალებს” ტექსტში: ჯოისი, ჰაიდეგერი, იუნგი, ფროიდი, ჰესე, პლატონი, ნიცშე, შონბერგი, ვებერი, ბროდსკი, ელიოტი, მანდელშტამი, ნიკოლაუს კუზანელი, ალფრედ ჰიკოკი და მუხრან

მაჭავარიანი...” (ზურაბიშვილი: 1994: 28). [ვფიქრობთ, მუხრან მაჭავარიანი იმიტომ მოხვდა ამ ტექსტში, რომ ეროვნული ტრადიციის დესტრუქციის ნოვატორად წარმოადგინონ და ეს ორი მომენტი – დესტრუქცია (ეროვნულ-იდეოლოგიური და კულტურული; ანუ დესტრუქცია პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში წაიკითხონ, როგორც ეროვნული პრობლემატიკა და პოეზია) და პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა – ხელოვნებად შეაჯერონ]. ცნობილი სახელების, ჟანრების, დროთა კოქტეილი პოსტმოდერნიზმის საყვარელი ხერხია, ასევე ცნობილი ტექსტებისა და პერსონაჟების ინტერპრეტაცია-პაროდირებაც და ცნობილი სახელებით კოკეტობაც... ასე რომ, ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება პოსტმოდერნისტული პროზაა.

პოსტმოდერნისტული ილეთებით ანუ წარსულის, ცნობილი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების პაროდირება-ინტერპრეტაციებითაა შესრულებული აკა მორჩილადის პროზა. იგიც აღუზიების “მომხმარებელი” მწერალია. ანდა, როგორც მასზე ითქვა: “აკა მორჩილადე ფანტაზმების მწერალია” (ზედანი, 2004: 3-4).

თუ ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები ძნელად საკითხავ ტრაქტატებს ჰგავს, ყველასთვის არაა განკუთვნილი და ავტორსაც უგულვებელყოფილი ჰყავს მკითხველი (ეს, როგორც აღინიშნა, სხვათა შეფასებაა და არა პირადი), აკა მორჩილადის შემოქმედება წმინდა მხატვრული პროზაა, ტრადიციული ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით – ნოველა, მოთხრობა, რომანი; დეტექტიური, სათავეგადასავლო თუ უბრალოდ, “სანთლის შუქზე წასაკითხი” ნაწარმოებები.

მწერლობა აზრიანი თამაშიაო, უთქვამთ. სწორედ, ასეთი აზრიანი თამაში შესთავაზა თავის დროზე გიო ახვლედიანმა ქართველ მკითხველს; მთელი მისი შემოქმედება, ფსევდონიმით (აკა მორჩილადე) დაწყებული, ერთი დიდი და სასიამოვნო “გამონაგონი” აღმოჩნდა – ახალი ლიტერატურა XX საუკუნის 90-იანი წლებისთვის. ზურაბ ქარუმიძის მსგავსად, აკა მორჩილადეც პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი პრინციპის “ორმაგი კოდირების” საუკეთესო მაგალითად იქცა – თავად მწერლის პიროვნება, მასში გაერთიანებულია ავტორი, მთხზველი, მოკალმე აკა მორჩილადე და ისტორიკოსი, ლექტორი, სპორტის მიმომხილველი-ჟურნალისტი გიო ახვლედიანი.

თამაში, თავისთავად, კარგია, მაგრამ შეთავაზებული წესების დაძლევა მოთამაშეს უნდა შეეძლოს. მწერლობა მხოლოდ “მოუ” (ანდა ეკვილიბრისტიკა) არ არის, მას მკითხველის გარკვეული მზაობაც ესაჭიროება. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისთვის ქართველი მკითხველი მზად არ იყო, ის კი

არა, თავად ავტორიც ნაკლებად ინტერესდებოდა ამ მიმდინარეობის კონცეპტუალური საფუძვლებით. მაშინ, როდესაც რომანმა “გადაფრენა მდათოვზე და უკან” – მზის შუქი იხილა და კრიტიკოსები უახლესი ლიტერატურული ტენდენციების შესახებ ალაპარაკდნენ, აკა მორჩილაძემ ჩვეული იუმორით ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა, რომ ჩემი რომანი რეტორეალიზმის ნიმუშიაო (მორჩილაძე, 2001: 11), ანუ ავტორმა ამ განცხადებით თავად პოსტმოდერნიზმის პაროდირება მოახდინა. უფრო ზუსტად, ეს იყო პოსტმოდერნისტული ირონია თვით პოსტმოდერნიზმზე.

ფაქტი ერთია, ქართველმა მკითხველმა აკა მორჩილაძის პოსტმოდერნისტული (ისევე, როგორც მისი ქალაქური პროზა – “მოგზაურობა ყარაბაღში”, “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები”) პროზა კარგად მიიღო. ავტორმა ეს მოახერხა იუმორითა და ტექსტში ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის თანაარსებობით; მკითხველი უშუალო მონაწილეა და არა უარყოფილი.

ღალი ავალიანი ასე ახასიათებს აკა მორჩილაძის პროზას: “აკა მორჩილაძე ღრუბელივით ისრუტავს ყოველივეს, რაც ოდესმე დაუნახავს, წაუკითხავს, დაულანდავს, - ცხოვებაშიც და ეკრანზეც; ყველაფერ ამას ჩაუძახებს თავის “ქვაბში”, აურ-დაურევს, ან გადახარშავს, ან არა, ცოტას იუმორით შეკმაზავს, გემოვნებისამებრ. და შემდეგ, მკითხველს პირდაპირ თავზე გადმოამხობს. მაგრამ საოცარი ის გახლავთ, რომ ყოველივე ეს საკმაოდ მიმზიდველია, ხოლო ლიტერატურულ-მხატვრულ-კინემატოგრაფიული “შარადების” ამოცნობის მოყვარულთათვის, - პირდაპირ სულზე მისწრებაა” (ავალიანი, 2005: 139). ღალი ავალიანის მსგავსად, სხვა ლიტერატორებიც თავს იკავებდნენ ახალგაზრდა მწერლის შემოქმედების რაიმე, განსაზღვრულ ჩარჩოებში მოქცევისაგან, კონკრეტული სახელის დარქმევისაგან, უფრო კი პოსტმოდერნიზმის ქართულ ლიტერატურაში შემოსვალა-დამკვიდრების აღიარებისაგან.

აკა მორჩილაძის “გამონაგონები”, მისტიფიკაციები, ალუზიები, ფანტასმაგორიები ერთი მთლიანი და “ბრჭყვიალა” სამყაროა, რომლის უშუალო თანამონაწილეა (შეიძლება ითქვას, თანაავტორიც) მკითხველიც.

“ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია” (გამოცემულია 1999წელს) აკა მორჩილაძის 90-იანი წლების დასაწყისში დაწერილ ნოველათა კრებულია, რომელშიც შესულია ცხრა პატარა ამბავი. ნოველებს რაც აერთიანებთ, არის ის, რომ ამბები, ძირითადად, ერთ ქალაქში –

ავტორის მიერ გამოგონილ (ან “მოპარულ”) ველისციხეში ვითარდება და სწორედ ეს ველისციხეა დაწყვეტილი ქალაქი.

წიგნს შესავალის მაგიერ ავტორის მიერვე წამძღვარებული “საგანგებო განმარტება” დაერთვის (ამ “ხერხს” დღემდე წარმატებით იყენებს ანუ საკუთარ ტექსტებზე განმარტებებს ურთავს ხოლმე), სადაც აკა მორჩილაძე 90-იანი წლების სოციალური ვითარების უამთააღმწერელადაც გვევლინება და ახალი (უახლესი, თანამედროვე) ლიტერატურის დასაწყისის მაუწყებლადაც – ანუ, იმას გვთავაზობს, რასაც ქართულ კულტურულ სივრცეში ჯერ კიდევ არ ერქვა სახელი - პოსტმოდერნიზმი (თუნდაც, პოსტლიტერატურა). სხვისი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების, მთლიანად ტექსტის “გამოყენებას”, გადაკეთებას, ამიერიდან აღარ ერქვა პლაგიატობა; ეს იყო ციტაცია, რიმეიკი, რემიქსი, რემინისცენცია, “გადაწერა”, არანჟირება, გადათამაშება, ინტერტექსტუალობა ანუ ყველაფერი ის, რაც ლიტერატურის ახალმა ვერსიამ მოიტანა.

“იყო ომი, სიბნელე, კვლა, ჭამა-სმა და შინდისფერი დროშები და შინდისფერი პიჯაკები. მოგეხსენებათ, რა დროც იყო: ის უნდა გაგხარებოდა შენი დამნახავი კაცი ჰაერში რომ ისროდა და არა შენს ჯიგარში. კარგი არაფერი იყო იმ დროში და მე რატომ უნდა დამეწერა კარგი რაღაცეები? ან საიდან უნდა მომეტანა სიკეთე, დუქნიდან? უსახელო და სახელიან მოღალატეთა დრო იყო. მაგრამ მაშინ ხომ სამოქალაქო ომი იყო? მთავარი ის გახლავთ, რომ უღირსი ყოფილიყავი” (მორჩილაძე, 1999: 7). “საგანგებო განმარტება” “ავტორის ნიღბის” საუკეთესო მაგალითია: თავად ავტორი გვიყვება ნოველების დაწერის ისტორიას და მკითხველს იმას ატყობინებს, თუ რამ გადააწყვეტინა იმ დროში ამბების შეთხზვა. ეს არის ავტორის რეფლექსია ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე. მთავარი ამ “საგანგებო განმარტებაში” სწორედ ავტორის გულწრფელობის ნიღაბია, გულახდილი აღიარება დიდი და გამოჩენილი მწერლებისაგან სიუჟეტების “მოპარვა-სესხებაზე”. “მოსაწონი არ უნდა იყოს, კაცი რომ საყოველთაოდ ცნობილ სიუჟეტებს ისესხებს და შეეცდება იმათგან გამოადნოს რაღაც დამცინავი და არცთუ კეთილშობილური ფიქრები. [...] ოსტატობას მე იმათ (დიდ და გამოჩენილ მწერლებს, ა.ი.) ვერ მოვპარავდი და სიუჟეტები მაინც მომეპარა. [...] სიმართლე ვთქვა, უფრო განწყობილებებს, ინტონაციებს, ნაცნობ, გაცვეთილ თუ გაუცვეთავ ფრაზებს [ვიპარავდი] და ხელახლა ვწერდი. რაღაც პაროდიული ქურდობაც კი გამოდიოდა, რადგან მე თუ მკითხავთ, დღევანდელ ვითარებაში სიუჟეტის მოპარვა სერიოზულ საქმედ ვერ ჩაითვლება, რადგან კარგა ხანია ყველაფერი მოპარულია. მოპარვა რომ

გადავწყვიტე, ასე პირწმინდა ძარცვა სირცხვილია-მეთქი. ამიტომ გადავწყვიტე, ყველაფერი მომეპარა პათოსის და განწყობის გარდა (მგონი, ესენი ერთი და იგივეა). მოკლედ, ასე გამოვიდა, რომ რაც კი რამ ცუდი გავიფიქრე, ყველაფერი იმ ძველ, დიდებულ სიუჟეტებში შევიტანე და რაც მთავარია, ესე ყოველი დაცინვით მოვიმოქმედე. საერთოდ, სიცილი, გამორჩევით კი მწარე, დიდად უწყობს ხელს ადამიანის გადარჩენას (ხანდახან დაღუპვასაც – ა. ი.). აი, ასე გამახსენდა გრიგოლ რობაქიძის “ენგადი” და მოთხრობას დავარქვი “მინგადი”. გამახსენდა არჩიბაღდ მეკეში და მოვიგონე არბენტროდ მაკტავიში. გამახსენდა ბორხესის “მკვდრების დიალოგი” და რაღაც ამას მიმსგავსებული გამოვიყვანე. გამახსენდა გ. რჩეულიშვილის “უსახელო უფლისციხელი” და “უსასრულო ველისციხელი” დავწერე, სადაც უსახელო მოღალატეს დავადუპინე ალყაში მოქცეულნი. [...] ყოველივე ამათ ღირსება გამოვაცალე და ხსენებული უღირსი ამბებიც გამოვამზეურე...” (მორჩილაძე, 1999: 6-7). რატომ უღირსი ამბები? უღირსობა ეპოქის ცვალებადობამ მოიტანა, ფასეულობებისა და ღირსების დაკნინება-დაშლით აღტკინებულმა სულისკვეთებამ, საიდანაც იშვა დაცინვისა და ირონიის ესთეტიკა – პოსტმოდერნისტული პაროდირება, რაც, თავის მხრივ, არის კლასიკური მწერლობის, სტერეოტიპების, მითოლოგიური სახეების ხელახალი წაკითხვა-ინტერპრეტაცია მათთან პაროდული თამაშის, მათი დაშლის, მორღვევის მეშვეობით.

პოსტმოდერნისტული თვითირონია და პაროდია შეიმჩნევა რომანში “გადაფრენა მადათოვზე და უკან” (1998წ.). “ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორიის” მსგავსად, ამ რომანსაც აქვს ავტორისეული თანდართული კომენტარები (დანართი), რაც ავტორის ნიღბის პაროდირებას წარმოადგენს. აკა მორჩილაძის პირველი პოსტმოდერნისტული რომანი მეტატექსტია, რომელიც ძველს იმეორებს, ნაცნობი თემების არანაყოფიერებასა და პაროდირებას ახდენს, მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს და თავს უყრის ცოდნას, თამაშით ართობს და ახალისებს მკითხველს. რომანი თავისი ფორმითაც და შინაარსითაც დუალიზმს ავლენს, იგი ერთდროულად არის: ნოვატორულიც და ტრადიციულიც, კომიკურიც და ტრაგიკულიც, ძველიც და ახალიც, ღრმაც და ზედაპირულიც – მოკლედ, მეტყველებს ორმაგ კოდირებაზე. აი, ამ თვისებების გამო ჩაითვადა, XX საუკუნის მიწურულს, “გადაფრენა მადათოვზე და უკან” ბოლო დროის ყველაზე უცნაურ ქართულ მხატვრულ ნაწარმოებად, და სწორედ “მადათოვის” (არაოფიციალურად ამ რომანს პირველ მადათოვსაც უწოდებენ) შემდეგ

გაძლიერდა განსაკუთრებულად აკა მორჩილადის პროზისადმი ინტერესი. მანამდე კი, ქართული ლიტერატურული კრიტიკა ჯიუტად ღუძღდა და ამ ღუძღილის მიზეზი, შესაძლოა, სიახლისადმი ტრადიციული ფრთხილი დამოკიდებულებაც იყო. თუმცა, ახალგაზრდა ავტორის მწერლური ნიჭიერება შეუნიშნავი არავის დარჩენია, რამაც მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი ავტორისა და მისი შემოქმედების შემდგომ პოპულარიზაციას.

ღალი ავალიანი თვლის, რომ “მადათოვის” პოპულარობა მისმა სკაბრეზულობამ განაპირობა – “მადათოვი” თავის პოპულარობას, მნიშვნელოვანწილად, უფრო სკაბრეზულობას უნდა უმადლოდეს, ვიდრე რთულად აღსაქმელ და ძნელად მისახვედრ პაროდიასა თუ ირონიას, ლიტერატურულ რემინისცენციებსა თუ აღუზიებს, უცნაურ ნიღბებსა და მისტიფიკაციებს, რომლებითაც დაყურსულია თხზულება”. (ავალიანი, 2005: 128). სკაბრეზად ანუ თხზულების უხამსობად, რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ხაფო-მხატვარი უნდა მივიჩნიოთ; უფრო სწორად, ქართული ლიტერატურისთვის აქამდე უცნაურ, უცნობ და მიუღებელ თემებზე ყურადღების გამახვილება, რაც მღებავი ხაფოს ცხოვრების წესზე, მის არატრადიციულ ორიენტაციაზე – საერთოდ მამათმავლობაზე საუბარში გამოიხატა. სოდომ-გომორის ცოდვის ჩამდენ ადამიანთა სექსუალური რიტუალებისა და თბილისის აბანოების ორგების ამსახველი ცალკეული სურათები, მართლაც რომ შოკის მომგვრელი იქნებოდა “ტრადიციული” ქართული საზოგადოებისთვის. მაგრამ ეს სითამამე და უხამსობა, იმ სიახლეებთან ერთად, რაც “მადათოვს” ახასიათებს, ძალზედ საინტერესო და მისაღები აღმოჩნდა ტრადიციული ცნობიერებისათვის. ვფიქრობთ, აქ უკანასკნელი როლი არც კარგი ლიტერატურის ქართულ ტრადიციას უთამაშია, მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული მოდერნიზმის პერიოდისთვისაც არ ყოფილა უცხო “მიუღებელი” და არატრადიციული თემები თუ აღწერები (მაგ: “ელენე დარიანის დღიურები”, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის და მ. ჯავახიშვილის ეროტიკული პასაჟები და ა.შ.).

XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის მხატვრული პროზის სტილისა და პუბლიცისტიკა-ესეისტიკის თავისებურებათა ნაზავია “გადაფრენა მადათოვზე და უკან”, იმავე პერიოდში საკმაოდ გავრცელებული სოციოლექტით – ჟარგონით დაწერილი, რომელსაც საუკეთესოდ ფლობს ავტორი. გასული საუკუნეების სტილთა, მანერათა და სალაპარაკო ენის გარდა, რომანში პერსონაჟების პროტოტიპებიც ნაცნობია. ბაიარდი და ყორღანოვი,

ერთდროულად არტურ კონან დოილის პერსონაჟებსაც მოგვაგონებენ და საქართველოს ისტორიულ პირებსაც. მსგავსი რემინისცენცია-გამოცანებით სავსეა რომანი, რითაც ავტორი მკითხველს თამაშში ითრევს.

აკა მორჩილაძე თავის რომანებში – არა მხოლოდ, “მადათოვში” არამედ “მოგზაურობა ყარაბაღში” და “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების” შემთხვევაშიც – ორმაგ ფინალს გვთავაზობს, თითქოს ჩვენი (მკითხველის) გემოვნება-ფანტაზიის ამარა ტოვებს წიგნის დასასრულს. ამით კიდევ ერთხელ დასტურდება აკა მორჩილაძის დამოკიდებულება მკითხველისადმი – იგი მას თანაავტორობას სთავაზობს.

რევაზ სირაძე აცხადებს, რომ “თუკი ასეთი კარგი ლიტერატურა დამკვიდრდა, როგორც აკა მორჩილაძის პროზაა, ეს, ალბათ, მოიტანს შესაფერის ლიტერატურისმცოდნეობასაც, რომელიც ახლებურად გაიაზრებს დღევანდელ მწერლობასაც და ძველსაც. მწერლობა ხომ თავისთავადაც ამკვიდრებს კრიტიკის რაობას.” (სირაძე, 1999: 6). აკა მორჩილაძე თავისი ტექსტებით კრიტიკოსსაც მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს. თავისი ირონიით ავტორი წარსულს კი არ დასცინის, არამედ მას კიდევ ერთხელ იგონებს და საკუთარ ინტერპრეტაციებს აძლევს, რაც ხშირად მკითხველის თვისება უფროა, ვიდრე მწერლისა. ამით თავად ავტორიც ძველი ტექსტების გემოვნებიან და გულითად მკითხველად მოსჩანს.

მკითხველის ინტერპრეტაციას “ბაძავს” აკა მორჩილაძის ცალკეული მოთხრობები: “ფრიდონიანი” – “წიგნი” და “ამბავი ვეფხვისა და მოყმისა”; “კაპულა ორშაურაშვილის მემუარები”; “აპოკრიფები” – “ჰოლმსის საშაქრე” და “მოგზაურობა კახეთში 1855წ.”. ეს მოთხრობები წარმოადგენს მთელი ქართული ლიტერატურის – ძველი (XII-XVIII საუკუნეების) და ახალი (XIX საუკუნის) პერიოდების რემიქსულ ვარიანტს. აკა მორჩილაძეს უძირო ჯადოსნური ზარდახმასავით უღვეს საქართველოს ისტორია და ლიტერატურა და იქიდან ირჩევს საკუთარი შემოქმედებისათვის ფრაგმენტებს, სიუჟეტებს, პერსონაჟებს, ხასიათის ნიუანსებს. ზემოთ ჩამოთვლილ მოთხრობებში ვის და რას აღარ ამოიცნობს მკითხველი. “ფრიდონიანი” “ვეფხისტყაოსნის” – ფრაგმენტაციით – პოსტმოდერნისტული მხატვრული ხერხით შესრულებული ტექსტია; “კაპულა ორშაურაშვილის მემუარები”, ვარსკენ პიტიახშიდან მოყოლებული, უამრავი ცნობილი პიროვნების თუ პერსონაჟის პაროდითა დახუნძლული. “ჰოლმსის საშაქრე” და “მოგზაურობა კახეთში 1855წ.”, დღევანდელობასაც ეხმიანება კერძოდ: ილიკოს (ილია ჭავჭავაძეს) და პოლიგლოტ მწყემსს (ალექსამდრე

ყაზბეგს) ევროპული ორიენტაცია აერთიანებთ, ხოლო მათ მიმართ დაპირისპირებული რუსეთუმე მამები საქართველოში მყოფ შერლოკ ჰოლმსს ტყვედ აიყვანენ (“ჰოლმსის საშაქრე”). მოთხრობაში “მოგზაურობა კახეთში 1855წ.” თანამედროვე ქართველების გამოფხიზლება ლუარსაბ თათქარიძის მეშვეობით ხდება, რომელიც შვილისა და საყვარელი ცოლის ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ ომში წასასვლელად ემზადება. აქ წარმოდგენილი მოთხრობებისათვის ნიშანდობლივია ერთი საერთო თვისება. როგორც გაგა ლომიძე შენიშნავს თავის რეცენზიაში, ესაა “ე.წ. “ბრიკოლაჟის” ტექნიკა, ანუ წინამორბედი კულტურის არტეფაქტების ნამსხვრევთა ხელახალი ორგანიზება სრულიად ახალი ფორმის ფარგლებში. მაგ., “კაპულა ორშაურაშვილის მემუარებში” ერთმანეთის გვერდით, ერთსა და იმავე დროსა და სივრცეში ვხვდებით სტალინსა და დოზია მეწისქვილეს (“ოთარაანთ ქვრივის” სოსია მეწისქვილეს) თუ ვარსკენს და თამარ მეფეს... “ძველი ამბების” ხელახლა გადმოცემას თუ “კვლავწარმოებას”, ალბათ, გარკვეული საერთო აქვს იმ მოვლენის შედეგთან, რასაც “ფრანკფურტის სკოლის” წარმომადგენლები ხელოვნების მასობრივი ტირაჟირების ხანას უწოდებდნენ” (ლომიძე, 2004: 10).

სწორედ რომ, ძველი ამბების “კვლავწარმოებაა” “გადაფრენა მადათოვზე და უკან”. აკა მორჩილაძემ ამგვარი “კვლავწარმოებითა” და “გახსენებებით”, კერძოდ კი, მადათოვის კუნძულით, მითი კი არ გააცოცხლა, არამედ ახალი რეალობა, ახალი მითი შექმნა.

ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში, ახალი მითის შექმნა XX საუკუნის 60-იან წლებს უკავშირდება (გურამ დოჩანაშვილი, გურამ გეგეშიძე...), ხოლო აკა მორჩილაძის შემთხვევაში, უპირიანი იქნება არგუენიშნა, რომ მან ახალი მითის რეპრეზენტაცია მოახერხა. რეპრეზენტაციაც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი თვისებაა და თანამედროვე ქართულმა მწერლობამაც კოხტად “გაომიყენა”. აკა მორჩილაძემ მოღვაწეობის შემდგომ პერიოდში “მადათოვის” ტრილოგია “აწარმოა”, თუ პირველ წიგნში (“გადაფრენა მადათოვზე და უკან”, 1998წ.) ავტორმა სიუჟეტი მკვლელობით გაამძაფრა, მეორე წიგნში (“გაქრები მადათოვზე”, 2001წ.) დეტექტიური სიტუაციის შესაქმნელად მთავრი როლი წიგნებს დააკისრა (მათ შორის, “კამა სუტრას”); თავის მხრივ კი, ეს წიგნები მითიურ სახე-სიმბოლოებს ქმნიან. ტრილოგიის ბოლო წიგნი – ჩეკისტური რომანი (“ვეშაპი მადათოვზე”, 2004წ.) ორ ნაწილად შემდგარი ტექსტია: ავტორს, XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან უახლეს რეალობაში გადაყვავართ – მოგონილიდან გამონაგონში, ისტორიული წარსულიდან ვირტუალურ სამყაროში.

“რა არ არის მოგონილი? ჩვენ შეგვიძლია, მოვიგონოთ დაუსრულებლად ამბები, შევქმნათ ცხოვრება, თუ შეგვიძლია ამ ამბების სინამდვილედ ქცევის ძალების მოხმობა...” (მორჩილაძე, 2004: 130) – იმეორებს მწერალი და დროდადრო ახალ-ახალ მითებს გვთავაზობს: “ვენერას სიზმარი”, სანტა ესპერანსას ციკლი – “სანტა ესპერანსა”, “Made in Tiflis”, “მესაიდუმლის ქამარი” – რომელიც “ორმაგი კოდირებით” დაშიფრული ახალი რეალობაა. აკა მორჩილაძის შემოქმედებითი სამყაროს კრეაცია და ახალი მითის რეპრეზენტაცია ქართული მწერლობისთვის მეტალიტერატურული უფროა ვიდრე, მარგინალური.

რადგანაც პოსტმოდერნიზმისთვის ლიტერატურა უპირველეს ყოვლისა თამაშია, თავის მხრივ, თამაში კი, სამყაროს შემეცნების, განმარტებისა და თარგმანების საშუალებაა, სწორედ ამ მეთოდით მოახდინა აკა მორჩილაძემ ძველი თბილისის პაროდიული “წაკითხვა”, “იგი თამაშობს ძველი თბილისის ენით, პერსონაჟებით; თანაც, ეს თამაში ინტერტექსტუალურია – ანუ სხვა ავტორების პაროდიებით, სხვისი ტექსტების (გრიშაშვილის, ამირეჯიბის, ჰამსუნის, ჭავჭავაძის და ა. შ.) დეკონსტრუქციით ხორციელდება. მის რომანებში ძველი თბილისი თვითმიზანი კი არ არის, არამედ ამ ინტერტექსტუალური, წმინდა ლიტერატურული ავანტიურის განხორციელების საშუალება და ალაგია.” (ქარუმიძე, 2009: 10).

აღსანიშნავია, აკა მორჩილაძის კიდევ ერთი მოთხრობა, “ცეცხლისმფრქვეველი” (1998წ.), რომლითაც ავტორმა “თოფიან კაცებზე” - ფირალებზე მითის გაცოცხლება შესძლო. “ცეცხლისმფრქვეველი, ანუ მონათხრობი 1923 წლის შესახებ. პირშავი კომისრის საშა ობოლაძისა და ჩაუქი გოგია ღლონტის ჭიდილის გახსენება – დავიწყებული, ან შეუმჩნეველი წიგნებიდან, ძველი დროის გაზეთებიდან და ქაღალდებიდან ამოკრეფილი, დალაგებული და ერთ დაუვიწყარ ამბად მოთხრობილი აკა მორჩილაძის მიერ” – ეს არის მოთხრობის სრული სათაური, რომელიც მოკლე ისტორიაცაა ტექსტის შინაარსსა და წარმოშობაზე. ასევე, სათაურშივეა გამჟღავნებული ისტორიული ტექსტის არსი და მნიშვნელობა. გურულ ფირალთა ლეგენდად ქცეული ამბები, მითი და რეალობა ერთმანეთთან პროფესიული გემოვნებითა და ზომიერებითაა შეხამებული.

მოკლედ, აკა მორჩილაძემ “ძველი ამბების” ახლებურად “წაკითხვით” და “კვლავწარმოებით” შექმნა ახალი ლიტერატურული მითები, უახლესი ქართული ლიტერატურის “მოთამაშე” სახე.

ჩვენი ტრადიციული მწერლობისთვის თამაში უცხო ხილი იყო, მაგრამ აკა მორჩილაძემ “ამ ხილის ფრიად მომგებიანი იმპორტი შემოგვთავაზა”.

“კელავწარმოებისა” და “ახლებურად წაკითხვისთვის” ლაშა ბულაძე ბიბლიურ თემებს იყენებს, მაგრამ მისი პირვანდელი მოთხრობები, რომლებიც შესულია კრებულში “ყუთი”, დამწყები მწერლის ექსპერიმენტებს წააგავს და არის კიდევაც ასე.

სავსებით ვეთანხმებით, 1998 წლის კრებულში შესულ მოთხრობათა შესახებ, გია ბენიძის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას: “[მოთხრობები] ბიბლიური მოტივებიდან იღებს სათავეს, რაზედაც ამ ნაწარმოებთა სათაურებიც მიგვანიშნებს: “რუთი”, “ნეკნები”, “ყუთი” (კილობნის მნიშვნელობით), “უძღები” და სხვა. ზოგჯერ ბიბლიური სიუჟეტის მოდერნიზებულ ვარიანტს გვთავაზობს ავტორი (მაგ. “ყუთი”), ზოგჯერ კი სიუჟეტური ანალოგია სავსებით გამქრალია, მაგრამ ბიბლიური სახელების მქონე პერსონაჟები მოქმედებენ თავისებურ ფსევდობიბლიურ ველში (“რუთი”, “ნეკნები”, “ერთი დღის მსახური”)” (მარსიანი, 2002: 88). ჩვენი მხრივ დაუვმატებთ, რომ ლაშა ბულაძის დებიუტი, ვფიქრობთ, წარუმატებელი ექსპერიმენტი იყო, თავისი ზედმეტად ხელოვნური ენობრივი თუ აზრობრივი სტრუქტურის გამო. ამასვე ვერ ვიტყვით, ლაშა ბულაძის 1999 წელში შექმნილ მოთხრობებზე, კერძოდ, “ქართულ ზღაპარზე”, რომელიც არა მარტო ერთი კაცის, არამედ ყველა ჭეშმარიტი ქართველის სურვილს და ოცნებას წარმოადგენს. ამ, მოთხრობის მიხედვით, ილია ჭავჭავაძის მკვლელობა არ მოხდება. ეს მოთხრობაც (ზოგადად, ლაშა ბულაძის სხვა ტექსტებიც) წარმოადგენს “ძველი ამბების”, წარსულის თავიდან და “ახლებურად წაკითხვას”.

ლაშა ბულაძემ ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში შექმნა ისტორიოგრაფიული მეტაპროზა. ეს ჟანრი დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა და ამ ტერმინის ავტორი კანადელი კრიტიკოსი ლინდა ჰატჩელი გახლავთ – “მწერლები ახდენენ ბუნდოვანი თუ სადავო ისტორიული ეპიზოდების, “ისტორიის თეთრი ლაქების” თავისებურ რეკონსტრუქციას, შესაბამისი ისტორიული პერსონაჟების და კონტექსტის პაროდირებითა და კარნავალიზაციით” (ქარუმიძე, 2009: 9). ლაშა ბულაძის “ქართული ზღაპარი”, რომელიც ილია ჭავჭავაძის არშემდგარ მკვლელობაზეა და “საუკუნის მკვლელობა”, რომელიც აკაკი წერეთლის სასამართლო პროცესზეა – ივანე მაჩაბლის საეჭვო გაუჩინარების გამო, ქართული ისტორიოგრაფიული მეტაპროზის ნიმუშებია. ისტორიოგრაფიულ მეტაპროზას,

ლაშა ბუღაძე საკუთარი მოღვაწეობის შემდეგ ეტაპზეც გვთავაზობს, რასაც დიდი სკანდალიც მოჰყვა – “პირველი რუსი”, თავად ავტორი კი, მოგვიანებით განმარტვას, რომ ეს ტექსტები პატრიოტული პათოსითაა განმსჭვალული, ხოლო “პირველი რუსი” თავისი ერთადერთი პატრიოტული მოთხრობაა (*“ცხელი შოკოლადი” 2010, №56*).

აღუზიურობა ლაშა ბუღაძის პროზასაც ახასითებს, მაგრამ მის ერთხელვე ჩამოყალიბებულ სტილს, რომლის ზეგავლენის ქვეშაც დღემდე იმყოფება, პაროდია წარმოადგენს. სამწუხაროდ, როგორც დავით ზურაბიშვილი ამბობს, “ჩვენში პაროდის ცნება, როგორც წესი, დაცინვის, მასხრად აგდების, ანუ “გაღადავების” მნიშვნელობით აღიქმება” (ზურაბიშვილი, 1994: 4). *პოსტმოდერნისტული პაროდია* და ირონია არავის დაცინვას არ ისახავს მიზნად; ეს გახლავთ, “მაკორექტირებელი ირონია” ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ. პოსტმოდერნისტულ პაროდიასთან დაკავშირებით, უნებლიეთ გაგახსენდება თომას მანის ნათქვამი, “შინაარსისაგან გამოთავისუფლებული ფორმებით თამაში”. თუმცადა, პოსტმოდერნისტული პაროდის ნამდვილი არსი, როგორც უკვე აღინიშნა, კლასიკის წაკითხვა-ინტერპრეტაციაა.

მთლად პაროდias ვერ დავარქმევთ ბესო ხვედელიძის პროზას, მას უფრო გაშარქებაში აქვს ხელი გაწაფული – “ერთი დაკონკილი ამბავი”, ცნობილი ზღაპრის “კონკიას” შარქს წარმოადგენს; ხოლო “CURRICULUM VITAE” (1999წ.) ქართველი ძალოვანებისა თუ ხელისუფლების გაშარქებაა, ოღონდ ამას მწერალი აკეთებს ქრისტეს ისრაელში შემოსვლის ეპიზოდის პაროდირებით. ქრისტესთან ამ ტიპის აღუზიები მკრეხელობად უნდა ჩაითვალოს – “თბილი წყლების ქალაქში გელა თეთრ ვირზე უკუღმა ამხედრებული შემოვიდა. მარჯვენა ხელში ფესვებიანად მოთხრილი კანაფის მწვანე რტო ეჭირა და ერთგულ ცხოველს დროგამოშვებით გავაზე უტყლაშუნებდა. ქალაქის შემოსასვლელში გელა შავნიღბოსნებს არ შეუჩერებიათ – ვირს შუბლზე PRESS ჰქონდა ამოხოტრილი” (ხვედელიძე, 2000: 51). მოთხრობა “წმინდა ქართული ვირუსი” მუსიკისმცოდნეობის ტერმინოლოგიით უნდა დახასიათდეს; ტექსტი წარმოადგენს ძველი აღთქმის რემიქსს, ხოლო მისი რიტმი, რეივის რიტმს მოგაგონებთ – ანუ შეუსვენებლად, ერთი ამოსუნთქვით იკითხება. აღუზიებითა და ფანტასმაგორიებითაა საესე “მისისიპი მისურით”. ამ ტექსტის ჟანრი ძნელად გასარკვევია; პროზის სტრუქტურისთვის მეტად პოეტურია (არც ლირიკულ პროზას წარმოადგენს) და პირიქით, ლექსის ტრადიციული სტრუქტურისთვის

(თუნდაც ვერლიბრისთვის) ზედმეტად პროზაულია. ბესო ხვედელიძის ეს მოთხრობა მწერლურ ექსპერიმენტს წარმოადგენს, შეიძლება ითქვას, *ნაიუვეური პროზის* ნიმუშია, რაც ნიშნავს, არაპროფესიონალი ავტორის თხზულებას, რომელშიც გულწრფელად, შეულამაზებლად და სტილისტურად დაუხვეწავი ფორმით გადმოცემულია მკითხველთა ფართო წრისათვის საინტერესო ფაქტები და შეხედულებანი სამყაროსა თუ ცხოვრებაზე. ასევე ექსპერიმენტულია, პოეტური და პოეზიის ტიპილ საფარში გახვეული მოთხრობა “მინდვრის ყვავილები”. აქ, ავტორმა სცადა კინემატოგრაფისტის დამახასიათებელი მანერით გაემართა პროზაული ტექსტი. დიალოგებსა და თხრობას შორის “ჩამონტაჟებული” ეპიზოდები (სურათები), მხატვრული ფილმისა და კლიპისათვის დამახასიათებელ და მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხებს და ფიგურებს მოგვაგონებენ, ამ “ფიგურათა” “თარგმანებაა” თხრობის ენაზე: “მის თვალეში ზანგი მოთხილამურე აცემინებს”, “გოგოს თვალეში ორსული ქალები შოკოლადს ჭამენ”...

ბესო ხვედელიძე ექსპერიმენტატორად არ დარჩენილა მოღვაწეობის შემდგომ პერიოდში, მაგრამ მის მწერლურ მანერაში რაიმეგვარი გარდამტეხი ცვლილება არ შეიმჩნევა; ავტორის ინოვაციური მხარე, ჟანრის ნაირგვარობაში გამოიხატება, ანუ ავტორი თავდ იგონებს ჟანრულ ტიპებს, ასე მაგალითად, “ლბილი სევდის დედა” – *კინოპოემა* (2004წ.), მაკა მიქელაძესთან ერთად დაწერილი “იხვის ტოლმა” – *ექსპერიმენტული რომანი* (2005წ.).

დემორალიზებული სამყაროს ფრაგმენტულად ასახვა ბესო ხვედელიძის პროზის ძირეული ძარღვია, რასაც იუმორის საფარველქვეშ ახერხებს, მაგრამ ეს იუმორიც ხანდახან ნაღვლიანი და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ღვარძლიანიც არის, ისევ და ისევ დემორალიზებული ეპოქიდან გამომდინარე.

პოსტმოდერნისტული პროზის ხერხებითაა გამართული შოთა იათაშვილის მოთხრობებიც. აქაც ვხვდებით ექსპერიმენტებს, მაგალითად, 1991 წელს დაწერილი “მეტამორფოზა” (იათაშვილი, 2005: 54), ერთი შეხედვით, ეგზისტენციალური ხასიათის მოთხრობაა, ფრანც კაფკას “მეტამორფოზას” უშუალო გავლენით შექმნილი, მაგრამ რეალურად სიტყვათა თამაშზე აგებული ცარიელი ტექსტია – სიტყვების და მნიშვნელობების ევფონიური გადათამაშების ექსპერიმენტი. “გულდასმითწამკითხველნი ტექსტის” (1995წ.) დამაინტრიგებელი ხასიათის ტექსტია. რამდენიმე ფურცლიანი, საკმაოდ მოზრდილი ტექსტი პუნქტუაციის გარეშეა დაწერილი, რაც ფუტურიზმთან (Post) დაახლოებად შეიძლება მიგვეჩნია, რომ არა ტექსტის ამოკითხვის უცნაური პროცედურა,

რომელიც დიფერენციალური განტოლების ამოხსნას გვაგონებს და ავტორის მხრიდან აშკარა (და არც თუ ორიგინალურ!) გამოწვევად აღიქმება. ამ ტექსტის შესახებ დავით ბარბაქაძე წერს: “მოთხრობა, რომელშიც გაუქმებული იყო პუნქტუაციის ნიშნები და რომელიც წარმოადგენდა სპონტანურ, უკეთ, სტიქიურ თხრობას, სინამდვილეში კი – ჩემი მიკრორომანის “მუტაციის” პროფანიზებულ, ზედაპირული ნიშნებით, “ჩამოქვეითებულ” ვერსიას” (ბარბაქაძე, 2000: 112). მოთხრობის გაანალიზებისას თვალშისაცემია, ტექსტის აზრობრივ შინაარსსა და ფორმალურ გადაწყვეტას შორის არსებული შეუსაბამობა და ამასთანავე, ავტორის ეშმაკური მცდელობა – ფორმის უჩვეულობით დაინტრიგებულ მკითხველს ნაწარმოებში ეძია და ეპოვნა ის სიღრმე, რომელიც რეალურად არ არსებობს.

მოთხრობები “გედი და სიმღერა” (1998წ.) და “ყვავილთა ყვავილი და ინჟინერი” (1998წ.), ადამ და ევაზე ოდესღაც მოყოლილი ამბების გაგრძელებას ჰგავს. უფრო სწორად, ამ ყველაფერს მოდერნიზებულ-პაროდირებული სახე აქვს, დღევანდელობისთვის დამახასიათებელი აგრესიულობით გადმოცემული. ამ მოთხრობათა მიხედვით, ქალსა და მამაკაცს შორის აგრესიულობა გამოწვეულია სამოთხის დაკარგვისა და ცოდვიან დედამიწაზე დასახლების გამო.

“ყვავილთა ყვავილი და ინჟინერი” სხვადასხვანაირი და საინტერესო ნიშნებით, კვაზი-სიმბოლოებით არის დატვირთული: ყვავილთა ყვავილი ანუ ვარდი, ქალია. (სილამაზის გარდა, სიმბოლოს ლოგიკურობას განსაზღვრავს ის ფაქტიც, რომ ვარდის მრავალნაირი სიმბოლოური გაგება, სწორედ ქალსა და ქალურობას უკავშირდება), ხოლო ინჟინერი კაცია (აქ უკვე მარტივ ლოგიკას უნდა ვენდოთ). შენების, ქმედების, შექმნის ნიჭით დაჯილდოებული ინჟინერი რეზო კაცის უპირატესობაზე მსჯელობს: ”ტყუილად გგონიათ, რომ თქვენი ათასი ფურცელი ჩემს ათას ბლოკს სჯობია. თქვენ მხოლოდ და მხოლოდ მატლის სახლი ბრძანდებით, მე კი ადამიანების სახლს ვაგებ” (იათაშვილი 2005: 42). ფლოს ფლორუმი ანუ ყვავილთა ყვავილი რამდენჯერმე შეეცადა ინჟინერის ცდუნებას. ვარდი-ნანამ ინჟინერ რეზოს ვაშლი შესთავაზა, ამ უკანასკნელმა კი შემოთავაზებულზე უარი თქვა. “ვაშლი არ მიყვარს” – განაცხადა რეზომ, ვაშლი უკვე (XXI საუკუნეში) ცნობადი და ცნობილი ნაყოფია და ამიტომაც, არ უყვარს ვაშლი (ცოდვა) რეზოს (ადამ-იანს). მაგრამ მეთერთმეტე სართულზე შეთავაზებულმა ვაშლმა მერვე სართულზე გამოიღო ნაყოფი. მართალია, ის მხოლოდ ნანამ იგემა, მაგრამ კოცნაზე რეზომაც კოცნით უპასუხა. მიუხედავად იმისა, რომ ხორციელმა ვნებამ გაიმარჯვა, მოთხრობის ფინალის მიხედვით, ნანა

ფიზიკურად უსწორდება რეზოს – კლავს. ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ქალმა ვერ შესძლო კაცის სულიერად ცდუნება. ეს მოთხრობები თავისებური ინტერპრეტაციაა ბიბლიური სიუჟეტებისა.

მიუხედავად იმისა, რომ ვახსენეთ ეგზისტენციალიზმი, შოთა იათაშვილის 90-იანი წლების პროზაული ტექსტები ქართული პოსტმოდერნიზმის ნიმუშებია.

XX საუკუნის 90-იანელთა შემოქმედებითი სრული პალიტრის წარმოსაჩენად უნდა ვახსენოთ დიანა ვაჩნაძის “ნატა ანუ ახალი ქიული”, მწერალი სულ ორჯერ გამოჩნდა ქართულ სამწერლო ასპარეზზე, ჯერ – ლექსების კრებულთ, შემდეგ კი, აღნიშნული ნაწარმოებით. დიანა ვაჩნაძეც იმ ერთ-ერთდაგანია, ვინც ფსევდონიმით თავის დამკვიდრება ისურვა, სინამდვილეში კი, ქალის სახელით შოთა იათაშვილმა შემოგვთავაზა საკუთარი ლიტერატურული ოპუსები. მიუხედავად იმისა, რომ შოთა იათაშვილის შემოქმედებისთვის უცხო არ არის ეპატაჟური ხასიათის ნიუანსები, მან მაინც ფსევდონიმით გამოაქვეყნა ის ტექსტი, რომელიც მკითხველი საზოგადოებისთვის ერთობ ყურისმომჭრელი აღმოჩნდა. მთლიანად ეს ტექსტი (მოცემულ მომენტში, მტლიან ტექსტში იგულისხმება დიანა ვაჩნაძეც და ნაწარმოებიც) დაშიფრულია პოსტმოდერნისტული კოდით – ავტორმა, შ. იათაშვილმა რომანის დამწერად მაინცდამაინც ქალი არჩია. ვთვლით, რომ მწერლის მხრიდან ამ განზრახვას რაიმე საგანგებო მიდგომა არ ექნებოდა, მაგრამ პოსტმოდერნიზტულ ესთეტიკაში ერთ-ერთი საანალიზო თემაა ფალოლოგოცენტრიზმი, რომელიც დერიდასეული და ლაკანის პოსტულატების გადააზრების შედეგად მიიღო “ფემინისტურმა კრიტიკამ”. ფალოლოგოცენტრიზმის თეორიის დეკონსტრუქცია შემჩნევა ე. წ. “ქალურ წერილობაში” (ე.ი. ლიტერატურაში) – ავტორს შეუძლია თავისი ქალური საწყისის რეპრეზენტაცია ან პირიქით, უარყოს ქალური ინიციატივები თხრობაში; შეინიშნება კიდევ ერთი ტენდენცია – მამაკაცის ინფანტილიზმი ან მისი დანიშნულებისა და არსებობის აუცილებლობის, ფუნქციის შემცირება. თუ ამ მიმართულებით განვიხილავთ მოცემულ ნაწარმოებს, მამაკაცის ინფანტილიზმსაც შევამჩნევთ პერსონაჟ ლეოში და ქალის გააქტიურებულ ინიციატივებსაც – ნატაში. ტექსტში შეინიშნება “ფემინისტური კრიტიკისთვის” დამახასიათებელ თეზისებსაც, რომელიც “მამაკაცური მენტალიტეტის” სტერეოტიპების გაკრიტიკებაში მდგომარეობს; ნატა აკრიტიკებს ლეოს და უწუნებს ტრადიციულ მიდგომას კულტურისადმი, ლიტერატურისადმი, ზოგადად ცხოვრებისადმი, საერთო ჯამში, ნატას ლეოს ინფანტილიზმი აღიზიანებს.

დიანა ვაჩნაძის “ნატა ანუ ახალი ჟიულის” შესახებ პერიოდულად ქვეყნდებოდა კრიტიკული წერილების გაზეთ “ალტერნატივაში”, რომელიც რომანთან ერთად უკლებლივ ყველა ერთ წიგნად გამოიცა 2003 წელს და შეკრულ ქეტსტად იქცა, ამ “პროექტის” ავტორად კი ნამდვილად შოთა იათაშვილი გვევლინება. იგი “სრულიად აუცილებელე წინათქმაში” მოგვითხრობს ტექსტის შექმნის ისტორიას: “დიანა ვაჩნაძის ეს ნაწარმოები 1998-99 წლებში გაგრძელებით ქვეყნდებოდა გაზეთ “ალტერნატივაში”. ნაწარმოები იწერებოდა გამოქვეყნების პერიოდში. წვეტები გამოწვეული იყო არა რედაქციის მიზეზით, არამედ იმით, რომ ავტორი ზოგჯერ აგვიანებდა გაგრძელების მოტანას. ტექსტის ბეჭდვის პერიოდში მის შესახებ იმავე “ალტერნატივაში” გამოქვეყნდა ხუთი რეცენზია. ყველაზე საინტერესო ის იყო, რომ კრიტიკულმა წერილებმა თანდათან იწყეს ტექსტთან ინტეგრირება. აშკარა გახდა, რომ ისინი გარკვეულ ზეგავლენას ახდენდნენ ავტორზე და რომანის ამ რეცენზიებისაგან დამოუკიდებლად განხილვა და გააზრება უკვე აღარ შეიძლებოდა. ინტეგრაციის ეს პროცესი კი დასარულდა სრულიად პოსტმოდერნული აქტით: ერთ-ერთი რეცენზენტი, კერძოდ, ხათუნა ხაბულიანი, რომანის ერთ-ერთ პერსონაჟად იქცა, მის მიერ რეცენზიაში გამოთქმული ერთ-ერთი მოსაზრება კი – ნაწარმოების კვანძის გახსნის მტავარ საშუალებად. რომანის მთავარ საშუალებად. რომანის მთავარი გმირები – ნატა და ლეო – თავიანთ მიმოწერაში ასევე იყენებენ კრიტიკოს ლევან ბრეგაძის კონცეფციას მათ შესახებ. ყოველივე აქედან გამომდინარე, ავტორი თვლის, რომ ეს რეცენზიები რომანის შემადგენელი ნაწილია” (ვაჩნაძე: 2003, 5-6; იათაშვილი: 2002). დიანა ვაჩნაძის ტექსტით პოსტმოდერნისტული აქტი შედგა და არა პოსტმოდერნისტული რომანი.

“ნატა ანუ ახალი ჟიულის” მიმართებით კრიტიკოსები მართლაც, განსხვავებულად მსჯელობენ, მაგრამ თითქოს ერთ რამეში თანხმდებიან, რომ ეს ტექსტი გახლავთ ეპატაჟის ხელოვნების დაუფლება ან უკვე ფლობა, ანდა, დასავლეთიდან მონაბერი თავისუფლებით ტკბობა თუ აჟიტირება. მხატვრულ ტექსტში გენიტალიებსა და სექსუალურ ვენებებზე ღიად საუბარი “აღმოჩენა” აღარ არის, “ნატა ანუ ახალი ჟიული” საყურადღებოა, როგორც პოსტმოდერნისტული ტენდენცია და არა, როგორც “რომანი-მოვლენა” (ასე მხოლოდ შოთა იათაშვილი აღიქვამს, დიანა ვაჩნაძის ნაწარმოებს). ჟან-ჟაკ რუსოს “ჟიული ანუ ახალი ელოიზას” პაროდირების ფორმულირება მეტად მარტივია – პოსტმოდერნისტულმა ეპოქამ შეცვალა რომანტიზმის ხანა:

რომანტიკული წარმოსახვა ჩაანაცვლა სექსუალურმა წარმოსახვამ, ეროტიკა – პორნოგრაფიამ, გული – გენიტალიებმა.

“კულტურულ-ლიტერატურული დანალექებისა” და “ლიტერატურული ძეგლის ნამსხვრევების” გარეშე პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა ვერ შედგება. ლიტერატურულ ძეგლებს დიანა ვაჩნაძე ლიტერატურულ ქლიავებად მოიხსენიებს და ახასიათებს მათ, როგორც ხილს – “გადამწიფებული ან კუხე, ჭიანჭამი ან სლიპინა, ხორციანი და გემრიელი” (ვაჩნაძე, 2003: 15); ხოლო მწერლის განსაზღვრება ასეთია – “ლიტერატურული ქლიავის არყის სახდელი აპარატი ვარ” (ვაჩნაძე, 2003: 17). ამ ლიტერატურული ქლიავის არყის მომზადების წესი მარტივია: “ათას ერთ ღამეს” დავეტაკები, აქეთ “მეჯღანუაშვილს”, იქით ვისოცკის აგაენწლი, აქეთ ბესიკის გაგაენწლი, სადღაცას ნაბოკოვის ლოლიტას მიგამგვანებ და სადღაცას დაგაპალინდრომებ! “ტეხნარი” ვარ და მაგ “ტეხნარობით” ვცდილობ, ვისაც კი მოვახერხებ, თავბრუ დავახვიო და სულიერ გიგანტად მოვაჩვენო თავი. ასეც გავაგრძელებ, უეჭველი, კუბოს ფიცრამდე, რადგან ელემენტარულად, ცხოვრებასთან კავშირს მხოლოდ მაშინ ვგრძნობ, როცა ამ ჩემს სირისტიან სტიქიაში ვარ. მე გულწრფელი ვარ, წარმოუდგენლად გულწრფელი, როცა მსგავსი ეგზალტირებული ჩმახვებით ვნეტარებ და ვსაზრდობ.” (ვაჩნაძე, 2003: 17). “ტეხნარი” (ე.ი. პოსტმოდერნისტი მწერალი) კლასიკური ლიტერატურით საზრდობს და შემდეგ მოქმედებს, მაგრამ ჭეშმარიტი მწერლობის შესაქმნელად საკმარისი ვერ არის. ვინძლოთ, ამგავრი “ტეხნარობით”, ნამდვილი ლიტერატურის ნაცვლად, “ნამდვილი ლოთბაზარული “ლიტერატურშინა” (ვაჩნაძე, 2003: 16) შეგვრჩეს ხელთ. აკა მორჩილადის შემოქმედებას, კრიტიკოსმა ლალი ავალიანმა აჯაფსანდალი უწოდა, რომელიც მკითხველის დასაკმაყოფილებლად სრულიად საკმარისია, საეჭვოა, დიანა ვაჩნაძის ლიტერატურულიარყით თრობა ვინმემ ისურვოს. ნაირა გელაშვილი შენიშნავს: “აქ უფრო იმ ლიტერატურულ ჩიხს ვხედავ, როცა თანამედროვეობა და სიახლე მიიღწევა ურცხვობის, ხშირად უხამსობის, ექსპიზიციონიზმის ხარჯზე” (ვაჩნაძე, 2003: 87, გელაშვილი, 1998). “ნატა ანუ ახლი ქიული” ნამდვილად ჩიხი აღმოჩნდა დიანა ვაჩნაძისთვის, რადგანაც ავტორს აღარაფერი გამოუქვეყნებია. ვეთანხმებით გია ბენიძეს, როცა იგი შენიშნავს, რომ ტექსტის პერსონაჟი ქალ-ვაჟი ლიტერატორები არიან და სწორედ ამ კუთხით შეიძლება განიხილებოდეს და საინტერესო იყოს “ნატა ანუ ახალი ქიული” – “აქ ყველაფერი თამაშია, ტრიუკია.” (ვაჩნაძე, 2003: 91, ბენიძე, 1999). კრიტიკოსები აღნიშნავენ იმ კომპლექსებსა და პროტესტებს, რამაც

კომპლექსური ხასიათი შეიძინა და რაზეც ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური განსჯანი მასიური გახდა. ამ ტექსტის მიმართებით ისაუბრეს პრობლემაზეც, რომელიც საკუთარ სქესს, ალტერ ეგოს უკავშირდება, თავისთავად ესეც ვერ ჩაითვლება ლიტერატურაში აღმოჩენად. საკუთარ ლიბიდოზე საუბარი – ნატას დაუოკებელი ვნება და ლტოლვა სექსისადმი – ფროიდისა და იუნგის თეორიების ინტერპრეტაცია-რიმეიკად ვერ გამოდგება, თუმცა, შესაძლოა ავტორის ჩანაფიქრიც სწორედ ეს ყოფილიყო.

დიანა ვანნადის “ნატა ანუ ახალი ჟიული” ეპისტოლარული ჯანრის პოსტმოდერნისტული ვერსიაა და ნამდვილად ჩვენი გარემომცველი სინამდვილის პროდუქტია ტექსტის სიუჟეტი; ნატაც ახალი, თანამედროვე ჟიულია, თავისი მოთხოვნილებებით, ცხოვრების წესით.

ზაზა თვარაძის აღუზიებსაც და ასოციაციურ სტილს მკითხველი შეცდომაში შეჰყავს. მისი შემოქმედება ეგზისტენციალიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებითაა აღჭურვილი (რუსი ფილოსოფოსი ვალერი საფიუკი ამბობდა, ეგზისტენციური პრობლემატიკის სიუჟეტები და მოტივები რაღაცით ახლოს არიან პოსტმოდერნიზმთან. საერთოდ, ეგზისტენციალიზმში იკვეთებოდა ხოლმე “დაცემის” ნიშნები. (საფიუკი, 2006). ამას გაფიქრებინებს “მინის უკან” (1990წ.[თვარაძე, 1999: 26]) და “ბუზი ფანჯრის მინაზე” (1993წ.), სადაც ფრანც კაფკას გავლენის გარდა, ალექსანდრე ბლუაკსაგანაც საგრძნობია; “მინის უკან” მომწვედელ მწერთან ავტორმა გააიგივა ჩვენი საზოგადოების ყოფა და უმწეობა, რომელშიც აღმოჩნდით XX საუკუნის ბოლოს. ხოლო ფსევდო-ქალაქის “ლიცეონენბურგის” (1997წ.) წარმოსახვითი სიტუაციები 90-იანი წლების მდგომარეობის პირდაპირი ასახვაა. ზაზა თვარაძის პროზისთვის დამახასიათებელი კვაზი-სიმბოლიზმი, ეგზისტენციალიზმის ნიშნებსაც ატარებს და მოდერნიზმისაც, ეს ყველაფერი კი საბოლოოდ, სხვადასხვა მიმართულებათა მიქსად ანუ, “პოსტმოდერნიზმის” ჩარჩოებში უნდა განვიხილოთ.

ძალზედ საყურადღებოა ზაზა თვარაძის რომანი “სიტყვები”, რომელიც 1994 წელს ჟურნალ “ცისკარში” დაიბეჭდა და ცალკე წიგნად კი, გვიან, 2008 წელს გამოიცა, ავტორის გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე. რომანი “სიტყვები” თამამად შეიძლება ჩაითვალოს პირველ მერცხლად ქართულ პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ლიტერატურაში, თუ მანამდე ზურაბ ქარუმიძის ტექსტებში ამოვიკითხეთ ამ მიმდინარეობის თეორიულ-პრაქტიკული გააზრება, ზაზა თვარაძემ აკა მორჩილაძეზე ადრე გვაზიარა ისეთ სათამაშო მოედანს,

სადაც სიტყვების ზუსტი ლავირებით შეგიძლია “მთელი ქართული (და არაქართულიც) ლიტერატურის ცოცხლად წარმოსახვა” (თვარაძე, 2007: 74) - ინტერტექსტუალიზაციის ის სივრცე, სადაც ავტორი სიტყვებით თამაშობს, შეიძლება “ციტირებულ ლიტერატურად” იქნას მიჩნეული, რამდენიმე გვერდზე სხვათა ციტატების უხვად გახსენებისა თუ მოყვანის გამო. რომანში არის ტექსტშივე ახალი ტექსტის შექმნის პროცესი, რაც ასევე სიტყვათა თამაშით ხდება. რომანისეული სიტყვების ზარდახშა, ქართული ენისა (იოანე ზოსიმეს “დამარხულ არს ენაი ქართული“-ს) და აფორიზმის - “გველსა ხვრელით ამოიყვანს, ენა ტკბილად მოუბარი” - თავისებური ინტერპრეტაციაა.

პოსტმოდერნიზმი კომუნიკაციის სივრცეა და აქ თამაშობენ ნიშნები, რომლებიც სანამ სიმულაკრას იერს შეიძენენ, ინფორმაციით იტვირთებიან. ზაზა თვარაძის რომანიც კომუნიკატორული ნიშნების სივრცე-ველია, სადაც სიტყვები (კომუნიკატორები) არამხოლოდ ვერბალური მნიშვნებისანი არიან, არამედ ვიზუალურ მხარესაც იძენენ და ხანდახან დამოუკიდებელ პერსონაჟებათაც გარდაიქმნებიან ხოლმე.

ქართული პოსტმოდერნისტული ტექსტების ანალიზისას თავისდაუნებურად კეთდება პარალელები უცხოურ მხატვრულ ლიტერატურასთან. ზაზა თვარაძის “სიტყვები” უნებლიეთ სერბი მწერლის მილორად პავიჩის “საწერი მოწყობილობების ზანდუკის” ასოციაციას იწვევს – თუ ზაზა თვარაძის რომანის სიტყვების ყუთის მეშვეობით პერსონაჟებს ძალუძთ სხვადასხვა შინაარსისა და ფორმის ამბების თხზვა, მილორად პავიჩის ზანდუკი ინახავს ერთ დიდ სასიყვარულო თავგადასავალს, რომლის მონაწილეც ავტორთან ერთად მკითხველიც ხდება. საერთოდ, პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ამგვარი პარალელები და ასოციაციები ბუნებრივია, მაგრამ არსებობს პირდაპირი გავლენები, რაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არ გვაქვს, თუმცა, ქართულ პოსტმოდერნისტულ მწერლობაში რამდენჯერმე დაფიქსირდა, მაგალითად, აკა მორჩილაძე განიცდის თავის საყვარელი ავტორების ზეგავლენას (რასაც თავადაც აღნიშნავს და ბევრი მწერლაიც არ უარყოფს ამგვარ ზეგავლენებს), მაგრა ძალზედ შესამჩნევი გახლდათ ბორის აკუნინის გავლენა “მადათოვურ” ციკლზე.

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ფსევდონიმით კიდევ ერთი ავტორი გამოჩნდა 90-იან წლებში – გრეგორ ზამზა ზაზა ბურჭულაძის ყველაზე ცნობილი ფსევდონიმია. მან 1999 წელს, ზაზა სუმოდის ფსევდონიმით გამოსცა მოთხრობების კრებული. (ჩვენც შეგვიძლია პაროდირებას მივმართოთ და

ვთქვით, რომ ეს ავტორი სამმაგი კოდირების ნიმუშად მოგვევლინა ქართულ მწერლობაში).

ქართული პოსტმოდერნისტული მწერლობა არც რომან-მეტატექსტის გარეშე დარჩენილა ზაზა ბურჭულაძის “ორი კანფეტი ანუ ზვიადის გასცახურდას” წყალობით. ამბის თხრობას ხანდახან ენაცვლება თხრობა ამბის თხრობის შესახებ. ესეისტური ნაკადი მთლიანი აბზაცებითა თუ თითო-ორი წინადადებით შემოდის ტექსტში: “თვითონვე წუნობდა საკუთარ შემოქმედებას. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავდა იმას, სხვასაც დაეწუნებინა იგი...” (ზამზა, 1998: 11) და ა.შ. რომანის პირველივე გვერდიდან – რაც თვალშისაცემია მაქსიმალური დეტალიზაცია, ყველაფერი აღიწერება: ნივთები, პერსონაჟები, მოქმედებები, მოქმედების ადგილები, რაც, თავის მხრივ, საინტერესო მხატვრულ სახეებს ქმნის. პეიზაჟების და პორტრეტების ხატვით გატაცება პოსტმოდერნიზმისთვის ახლობელი ხერხი არ არის, თუმცა არც უცხოა. ზაზა ბურჭულაძე მხატვრული მხარეების ხატვით ერთობა კიდევ, და ამ დეტალიზაციით ცდილობს მკითხველი თავის სამყაროს “დაახლოვოს”.

ზაზა ბურჭულაძის მოთხრობაში “მესამე კანფეტი” (1999წ.), ფსევდოსოფელია აღწერილი, რაც საქართველოს უახლესი თუ წარსული ისტორიის ფრაგმენტებითაა გაჯერებული. მოთხრობის ეპიგრაფია ვ.ი. ლენინის ციტატა “ფორმა არსებითია, არსი ფორმირებითია”, რაც ავტორის თვითირონიასთან ერთად, პოსტმოდერნიზმის მიმართ ირონიულ დამოკიდებულებას ავლენს. შემდეგი ტექსტი “უკანფეტო” “ფიფქია და შვიდი ჯუჯას” კიტჩს წარმოადგენს, ხოლო მოთხრობაში განვითარებული მოქმედებებით ტექსტი ემსგავსება ლუის კეროლის სიუჟეტებს. მომდევნო მოთხრობა “კონფეტი” უკვე მოლოდინის პორიზონტის გაფართოებას იწვევს. მესამეჯერ თუ მეოთხეჯერ სათაურშივე ნახსენები კანფეტი მკითხველში აღადგენს ადრე აღქმული ავტორისავე ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებული მოლოდინის და თამაშის წესთა პორიზონტს.

“დეკორატიული მწერლობის მოჭარბება თვალშისაცემია” (სუმოძე, 1999: 87), ეს ფრაზა ავტორის პროტოტიპს ეკუთვნის მოთხრობაში “კონფეტი”. ამ შემთხვევაშიც თვითირონიასთან გვაქვს საქმე. თანამედროვე ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი თვისებებით: კიტჩით, აღუზიებით, რემინისცენციან-ინტერპრეტაციებით, სკაბრეზის აქცენტირებით, მოკლედ, ხელოვნური დეკორაციებით, პოსტმოდერნისტული აქსესუარებით, ზაზა ბურჭულაძე ახალი ტიპის ნარატივებს ქმნის. ზურაბ ქარუმიძე სამართლიანად შენიშნავს, როცა

ზაზა ბურჭულაძის ადრეულ შემოქმედებას მოდერნისტულ “ანტი-პროზას” ამსგავსებს, ხოლო საკუთრივ პოსტმოდერნისტულ ყაიდაზე მწერალი მოგვიანებით გადავიდა უკვე ნამდვილი სახელით და გვართ, ფსევდონიმების გარეშე. მწერლის ეპატაჟური ბუნება (რითაც ცნობილია ზაზა ბურჭულაძე), შემოქმედებითი გზის გვიანდელ ეტაპზე გამოიკვეთა. მოგვიანებით შემოგვთავაზა მან “შემოქმედებითი კლიმაქსის ნაყოფი, მკითხველის თავსატეხად, მკითხველისათვის საფიქრელად, მკითხველთან ერთად სამოქმედოდ, მკითხველისკენ მიმართული დიდი კითხვის ნიშნის ამოსაცნობად შექმნილი წიგნები” (პაიჭაძე, 2006: 125). “სიმფონები”, “წერილი დედას”, “სახარება ვირისა”, “მინერალური ჯაზი” – ამ წიგნების შინაარსიდან გამომდინარე, ავტორს კრიტიკის ქარცეცხლის გარდა დიდი რისხვაც დაატყდა თავს, ქართული საზოგადოებისგან. ვფიქრობთ, ზაზა ბურჭულაძე თანამედროვე სივრცეში, აბსურდის თეორიის ნარატოლოგად უფრო მოსჩანს, ვიდრე აღვირახსნილობის, ეპატაჟისა და სკანდალების მოტრფიალე მწერლად. თუმცა, ეს უკვე აქ განსჯის საკითხი არაა, რადგანაც, როგორც აღინიშნა, ჩვენ ვაანალიზებთ მხოლოდ ერთი ათწლეულის შემოქმედების პალიტრას.

XX საუკუნის 90-იან წლებში, სკაბრეზისა და ეპატაჟის გაუგონარ მაგალითად იქცა დათო ბარბაქაძის “ტრფობა წამებულთა” (1993წ.), რაც ბოლომდე დარჩა მიუღებელი ქართველი მწერლობისთვისაც და მკითხველისთვისაც. ლევ ტოლსტოი ამბობდა, ადამიანმა ის კი არ უნდა იცოდეს რა დაწეროს, არამედ, რა არ უნდა დაწეროს. ლალი ავალიანი, ტოლსტოის ამ ნათქვამს იმეორებს და ამბობს: “ეს ბრძნული შეგონება, რომ გაეთვალისწინებინა ერთ ნიჭიერ და განათლებულ ავტორს საერთოდ არ უნდა დაეწერა “ტრფობა წამებულთა”. ეს უკანასკნელი თხზულება ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოსცემს ყველაზე ბნელ მხარეს – ნიჰილიზმს, ცინიზმსა და მკრეხელობას – ქართველთათვის საკრალური რელიგიური და ჰაგიოგრაფიული ტექსტების, ვთქვათ პირდაპირ, ამაზრზენი პაროდირებით”. (ლ. ავალიანი, 2007, გვ.80). ეს ტექსტი თავის დროზე დიდი პოლემიკის საგნად იქცა, რომელშიც ჩართული იყო მწერალთა კავშირის და გაზეთ “ლიტერატურული საქართველოს” სახელით თამაზ წიგწივაძე, “კავკასიური სახლი” (ნაირა გელაშვილი, შოთა იათაშვილი) და თავად ავტორი – გაზეთ “ახალი 7 დღის” ფურცლებიდან.

ძველი ქართული მწერლობის ამგვარად პაროდირება და “გადაწერა“-დეციტაცია ვერც სიახლის აუცილებლობაში გვარწმუნებს და ვერც ტექსტის მხატვრულ ღირსებებში. “ტრფობა წამებულთა” ქართული ჰაგიოგრაფიული

სტილისტიკის სკაბრეზულ-პაროდული დესტრუქცია იყო, რამაც მხოლოდ გაღიზიანება და აღშფოთება გამოიწვია.

“ტრფობა წამებულთა” პირველად პრეზენტირდა “დათო ბარბაქაძის ჟურნალის” (ზეპირი ვიდეოჟურნალის) მე-6 ნომერში (1993 წლის 27 ნოემბერს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სხდომათა დარბაზში). თავად ავტორი ტექსტს ესხედ მოიხსენიებს, ამავედროულად, წარმატებულ ექსპერიმენტადაც და თან ურთავს გამოყენებული ლიტერატურის ვრცელ სიას, რაც პაროდირებულ თამაშს მოგვაგონებს. თამაშის წესი ასეთია, ავტორის მიერ მითითებულ ლიტერატურას თუ გაეცნობა მკითხველი, მაშინ “ტრფობა წამებულთას” ხელოვნების ესთეტიკურ აღქმასაც მოახერხებს. თუმცა, თავად ავტორი საკუთარ ტექსტზე და თანდართულ გამოყენებული ლიტერატურის ჩამონათვალზე ამბობს: “პლაგიატორი არ გახლავართ და პატიოსნად მივუთითე ჩემს მიერ ტექსტზე მუშაობისას გამოყენებული ენობრივი მასალა. ნაწარმოებში მივმართავ ქართული სამწერლო მეტყველების სხადასხვა ისტორიულ მონაკვეთს, აქ ადგილი აქვს სხვადასხვა კულტურული ეპოქისა და სამეტყველო პარადიგმის ზომიერ ეკლეკტიკას; განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გამოყენებული ტექსტების შინაარსთა კომბინირებით “ტრფობა წამებულთას” სიუჟეტურ “გამართვას” და საკონტექსტო მრავალმნიშვნელოვნების მხატვრულ მოტივირებას. ასევე, ვსარგებლობდი ესთეტიკური აღქმის იმ თეორიებით, რომლებიც გერმანელ მეცნიერს მაქს ბენზეს და ფრანგ მეცნიერს აბრაამ მოლს ეკუთვნით. ეს ლიტერატურაც მივუთითე. მივუთითე ზურაბ ჭუმბურიძის წიგნიც “რა გქვია შენ?”, საიდანაც ამოვკრიბე საქართველოში გავრცელებული სახელები...” (ბარბაქაძე, 2000: 90). სხვათა ხელით საკუთარი ცნობიერებისა და ტრადიციების დაშლა-ნგრევას გვაგონებს, ავტორის მიერ ფრანგი და გერმანელი მეცნიერების გვარ-სახელებით თავმოწონება, რომელთა მეშვეობითაც “მოუხერხებია” ავტორს ქართული ჰავიოგრაფიის, მთელი ქართული სულიერების დედა-ბოძის მორყევა - “თავიდან წაკითხვა” თუ “ესთეტიკური მხარის აღქმა”.

დავით ბარბაქაძის რომანი “აქილევსის მეორე ქუსლი” თერთმეტი ნოველისგან შედგება: “წასაკითხი შინაარსი”, “ირიბი თარგი”, “წასვლა”, “მოსანიშნი სამუშაოები”, “განაზრებანი იონასი: სამი დღე და სამი ღამე თევზის სტომაქში რომ იმყოფებოდა”, “სულ სხვა შემთხვევის ისტორია”, “მოსაცდელი”, “მოცემული რომანის შესახებ”, “სადალაქოში”, “ცუდი რეპორტაჟი”, “მოცეკვავე”. თავად რომანში ვხვდებით ტექსტშივე ტექსტის შექმნის რეფლექსიას, მთელი VIII თავი – მოცემული რომანის შესახებ: ზოგიერთი არაარსებითი ასპექტის

ხაზგასმა – ავტორის მიერ განმარტებით ახსნას წარმოადგენს. როცა ავტორი აღნიშნულ ნოველებს წერდა, სულაც არ ფიქრობდა, რომ წერის პროცესი რომანის შექმნის სურვილით გაგრძელდებოდა, ანუ ძლიერ სურვილს შეუძლია ფორმის ბედის გადაწყვეტა. ხოლო რომანის მთავარ პერსონაჟებს წარმოადგენენ ის განწყობილებები, რომელებიც ერთმანეთს სიტყვების მეშვეობით შეხვდნენ და შეიკრიბნენ წინადადებებად, ხოლო რეალური ადამიანები მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან. ტექსტის ენას რაც შეეხება, “დამოუკიდებელი ენაა”, რომელის ცოდნაც “კონკრეტული ესთეტიკურ-იდეოლოგიური გამოცდილებით დახუნძლულ კონკრეტულ” სუბიექტ-მკითხველს მოეთხოვება: “ჩემი რომანი ჩემი ენაა, რომელიც თავის ენაზე მეტყველებს. ხოლო რაკი ამ ენის ჩუმი სურვილია – საკუთარი მდინარება მოიაზროს მხატვრული ენების ამოუწურავი ტრადიციის წარსულსა და მომავალში, სახეზეა მითითებულ ტრადიციასთან მიმართების ჩემიერი გამოცდილება, ერთდროულად ერთ-ერთი და ერთადერთი, რომელიც თვითმანიფესტაციის აქტით უკვე თანხმობას აცხადებს, რომ დაექვემდებაროს წაკითხვის ნებისმიერ შესაძლებლობას, კარი გაუღოს ნებისმიერ გამოცდილებას, ნებისმიერ ინტერპრეტაციას” (ბარბაქაძე, 2000: 157-158). “აქილევსის მეორე ქუსლის” VIII თავი სათამაშო (მაგრამ არა გასართობი, არამედ “ტვინჭყელედვორდია”) ნაწილია, სადაც “მთავარი სათქმელი-არსი” მკითხველმა უნდა ეძებოს გვერდებისა და აბზაცების ნუმერაციის მიხედვით (ასეთი “სათამაშო”, ოღონდ გასართობი, აკა მორჩილადემ შემოგვთავაზა “ფრიდონიანის” სახით). ავტორი ავანტურასაც გვათავაზობს: “ჩემი რომანი თავადვეა პერსონაჟი, რომლის განვითარება, თავიდან თავამდე მიმდინარეობს მკითხველის ჯანმრთელობასა თუ ავადმყოფობაში, რომანი კი თვალს ადევნებს თავის ამ “განვითარებას” პირველიდან ბოლო, შემაჯამებელ თავამდე (**რომელია პირველი და რომელია ბოლო, შემაჯამებელი თავი?**)” (ბარბაქაძე, 2000: 158).

“აქილევსის მეორე ქუსლი”, ავტორის განმარტებების მიუხედავად უკომუნიკაციო მეტატექსტია. სადაც ინტერტექსტუალობის მაგალითებსაც შევხვდებით და შიზონალიზისთვის დამახასიათებელ ელემენტებსაც. რომანი ორმაგი კოდირების ნიმუშიცაა, დაწყებული ავტორისეული მიძღვნით (მთლიანი ტექსტი შიზოფრენიით დაავადებულ ადამიანებს ეძღვნებათ, ხოლო ცალკეულ ნოველებს “საკუთარი პატრონები” ჰყავთ. ასე მაგალითად, “ირიბი თავი” – ჭოლა ლომთათიძეს, “სულ სხვა შემთხვევის ისტორია” – ბადრი გუგუშვილს, “ცუდი რეპორტაჟი” – კახა მეტრეველს და მის მეგობრებს) და მითო-რელიგიური თუ რეალური (ყოფითი) ცხოვრებისეული ცალკეული სურათების კოლაჟით.

აუცილებლობა მოითხოვს, აქილევის **მეორე** ქუსლი განვმარტოთ, რაც პოსტმოდერნისტული კვაზი-სიმბოლოს სახეა. აქილევის მეორე ქუსლი, ისტორიული ქუსლისგან განსხვავებით უფრო დაცული ასოა ნაწრთობ სხეულში და რადგანაც იგი დაცლილია ადამიანურობისგან, ადამიანური განცდებისგან და სევდისგან, ამიტომაც გადარჩა და ამიტომაც დავით ბარბაქაძემ აირჩია საკუთარი ტექსტების სიმბოლოდ და მთელი ნაწარმოების გარსის “დამცველად”. თუ იმ “ისტორიული” ქუსლით შედიოდა აქილევის ტანში (ტექსტში – დერიდას მიხედვით, ყველაფერი ტექსტია) ისტორია, დრო, სოციალობების ღია ენციკლოპედია; დავით ბარბაქაძის განზრახვა იყო ისტორიის, დრო-სივრცის, სივრცე-ენის, ღია ენციკლოპედიების დაცვა **მეორე** ქუსლით.

დავით ბარბაქაძის “აქილევის მეორე ქუსლი”, პოსტმოდერნიზმის “კლასიკური გაგებით” ანტირომანია, ხოლო ავტორის განმარტება ამის შესახებ ირონიულია და არა მხოლოდ ღიმილისმომგვრელი: “ეს არც ანტირომანია, არც – არარომანი. ესაა რომანი მხოლოდ იმიტომ, რომ ავტორმა ასე გადაწყვიტა. ღიმილისმომგვრელი მოტივაციაა? მხოლოდ იმიტომ, რომ არაა სასაცილო. მე რომ ურიცხვი თანამედროვე რომანი დამერაზმა ჩემი ტკბილი სურვილის და მონღოლების გასამართლებლად, აი, ეს კი მართლა სასაცილო იქნებოდა, ხომ მეთანხმებით?” (ბარბაქაძე, 2000: 160). ჭირს დათანხმება! თუ მაინცდამაინც, ავტორს შეიძლება დავეთანხმოთ იმაში, რომ “აქილევის მეორე ქუსლი” მხატვრული ჩანაფიქრი იყო.

თუ ზაზა ბურჭულაძე გვიან ჩამოყალიბდა პოსტმოდერნისტ ავტორად, დავით ბარბაქაძის მწერლური ექსპერიმენტები წმინდა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა იყო, თავისი მარგინალური მხარეების გათვალისწინებით – ლექსების და ესეების კრებული “შეჯამების უარყოფა” ავტორმა უძღვნა “თბილის-ქალაქის იმ საზოგადოებრივი ტუალეტების თანამშრომლებს, სადაც რეალიზდებოდა ჩემი ლექსებისა და ესეების წიგნი “შეჯამების უარყოფა”. ამ ადამიანების გაცნობა, წიგნის სარეალიზაციო დროში მათთან საქმიანი, ინტელექტუალური და, უბრალოდ, ადამიანური ურთიერთობა, მათ მიერ გამოჩენილი გულისხმიერება ნათელ მოგონებად გაჰყვება ჩემს ცხოვრებას. მათთან ერთად, კრებული ეძღვნება მსოფლიოში არსებული ყველა საზოგადოებრივი ტუალეტის ყველა თანამშრომელს...” (ბარბაქაძე, 2000: 4).

წმინდა პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებთა ავტორებს (ზურაბ ქარუმიძე, ზაზა ბურჭულაძე, დავით ბარბაქაძე) აერთიანებთ “სიუჟეტის საკითხი”. პოსტმოდერნიზმი უარყოფს სიუჟეტის არსებობას. ზურაბ ქარუმიძე თავის

ნოველა “BLOW-UP”-ში ამბობს: “სიუჟეტმა თავისი თავი კარგა ხანია ამოწურა. მას აღარც არქიტექტონიკური ფუნქცია გააჩნია და აღარც სხვა რამ რეალისტურ-მიმეტური დატვირთვა. ახლანდელი ავტორები სიუჟეტს თუ მიმართავენ – ისევ და ისევ სიუჟეტურობის პაროდირების მიზნით; მხატვრულ ქსოვილს კი ხელოვნების სხვა დარგებიდან ნასესხები ფორმების მეშვეობით ამრთელებენ” (ქარუმიძე, 1998: 14). საეჭვოა, აკა მორჩილაძე სიუჟეტურობას პაროდირების მიზნით მიმართავდეს, მაგრამ თავისი მრავალფეროვანი ფრაგმენტაციული ენით სასიამოვნოდ საკითხავ სიუჟეტებს ქმნის.

ვფიქრობთ, უდაოდ უნდა აღინიშნოს ის, რომ 1996 წელს ქართულ საბავშვო ლიტერატურაშიც გამოჩნდა პოსტმოდერნისტული ზღაპარი – “ქართულ პროზაში ერთი კარგა პოსტმოდერნისტულად გაწყობილი რომანი დათო ზურაბიშვილსაც ეკუთვნის – “მოგზაურობა სიზმარეთში” – ჯადოსნური ზღაპრის, თანამედროვე დასავლეთში ესოდენ პოპულარული “ფენტეზისა” და პოლიტიკური სატირის ინტერტექსტუალური ნაზავი” (ქარუმიძე, 2009: 10).

დათო ზურაბიშვილის “მოგზაურობა სიზმარეთში ანუ გიორგისა და ანასტასიას არაჩვეულებრივი თავგადასავალი” 1996 წელს დაჯილდოვდა გამომცემლობა “დიოგენეს” საბავშვო ნაწარმოებების კონკურსის პირველი პრემიით. “მოგზაურობა სიზმარეთში” საბავშვო ლიტერატურას განეკუთვნება, ზღაპრის ჟანრისთვის დამახასიათებელი პასაჟებით გაწყობილი სათავგადასავლო ტექსტია. თუმცა, ზურაბ ქარუმიძეს იმაში ნამდვილად ვეთანხმები, რომ პოსტმოდერნისტულად კარგად გაწყობილი და სახალისო საკითხავი წიგნია, ოღონდ, დიდებისთვის. პოსტმოდერნისტული პაროდებით, რემინისცენციებით, ინტერტექსტებით - ცალკეულ პერსონაჟთა სახელები: გრინლანდია, დრაკონიერი, ალთა ბალთაზარი, გაბრიელ გარსია ვარგას ხორხე მიგუელ ადოლფო დასილვა ნეპომუჩინო გალიარდი დე ნასიმენტო უმცროსი... უცხოური თუ ქართული მითების, ლეგენდების, ზღაპრების რიმეიკებით, “კვლავწარმოებებით”: “საკნის კედელზე მკლავის სიმსხო ჯაჭვებით ახოვანი, ქერათმიანი ვაჟკაცი იყო მიბმული. იქვე, მახლობლად, რკინის მუზარადი, უზარმაზარი ფარ-ხმალი და გრძელტარიანი შუბი უწესრიგოდ მიეყარათ კუთხეში” (ზურაბიშვილი, 2003: 99)... შეგონებებითა და ქვეყნის გადარჩენისათვის მოვლენილი ჭაბუკის თავდასხმის იდეით დატვირთული ტექსტი, რომელიც ქართულ თანამედროვე პოლიტიკური თამაშებისა და პოლიტიკური ცხოვრების გაშარჟებაცაა, მხოლოდ მოზარდთათვის და ზრდასრული მკითხველისთვისაა მისახვედრიც და, როგორც უკვე აღინიშნა, სახალისოც.

მოკლედ, ამ მხრივაც (პოსტმოდერნისტული ზღაპრით) არ ჩამორჩა ქართული ლიტერატურული სინამდვილე, თანამედროვე დასავლურ პროცესებს.

1990 წლიდან ქართულ მწერლობაში ახალი ტიპის ლიტერატურა იქმნებოდა. ამ ტიპის ნიშნები ადრეულ წლებშიც შეიძლება დაფიქსირებულიყო (მაგ: ირონია, გროტესკი, ციტირება, ინტერტექსტუალობა, ალუზიები, რემინისცენციები და ა.შ.), მაგრამ ამ ყველაფერს მწერლობაც და კრიტიკაც ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიებად აფორმებდა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის აუცილებელ და რიგით მოვლენად აღიქვამდა. მანამდე ამ ყველაფერს სახელი არ ერქვა, რადგან მათ არც სისტემური სახე ჰქონდათ და არც განსაკუთრებული მხატვრულ-აზრობრივი ფუნქცია. ესეც რომ არ იყოს, “თხუთმეტსაუკუნოვან მთლიანობაში”, ლიტერატურის მასობრივი ტირაჟირების ხანის დადგომა ძნელი გასათვალისწინებელი იყო. თანამედროვე ეპოქის გამოძახილმა ჩვენი ურყევი ტრადიციულობაც “დაჩაგრა”.

თავის დროზე დაისვა კითხვა: ჩვენში პოსტმოდერნიზმი დამკვიდრდა თუ უბრალოდ, ქართველმა მწერლებმა ვალი მოიხადეს მსოფლიო კულტურული ესთეტიკისადმი, წერდნენ რა ამ მანერით. ქართველ მწერალთა გარკვეულმა ნაწილმა, შეიძლება, მართლა მოვალეობის მოხდის მიზნით მიმართა პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებს, მაგრამ მისი ხელოვნურობა იმდენად თვალშისაცემია (რაც აღვნიშნეთ კიდევ), რომ მკითხველი აშკარად გრძნობს ნაპრაღს, ჭეშმარიტ მწერლობასა და პაღპს შორის.

პოსტმოდერნიზმი არც ევროპული გავლენით განზრახ “გადმონერგილი” ლიტერატურული მიმდინარეობაა და არც, ქართულ ნიადაგზე ბუნებრივად, ლოგიკურად აღმოცენებული სკოლა, ამ ესთეტიკის შემოდინება გლობალიზაციამ და საზღვრების მოშლამ განაპირობა, ქართული საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომი გახდა ყველანაირი ტიპისა და ფორმის ლიტერატურა, მრავალფეროვანი წასაკითხი მასალა, რამაც თავისთავად ზეგავლენა იქონია ჩვენ მწერლობაზე და თავად მწერლებზეც.

პოსტმოდერნიზმი ჩვენში, ალბათ, მაინც ცალკეული ტენდენციების სახით გამოვლინდა, ვიდრე – კონკრეტული ლიტერატურული სკოლის სახით.

საბედნიეროდ, გამოჩნდნენ (დამკვიდრდნენ კიდევ) ის ავტორები, რომლებმაც ქართული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა შემოგვთავაზეს, ყოველგვარი “სესხის” გარეშე. კარგი უკვე გამოჩნდა (დამკვიდრდა, შეისისხლხორცა ტრადიციულმა “თხუთმეტსაუკუნოვანმა მთლიანობამ”), რამაც შესაფერისი ლიტერატურისმცოდნეობაც თან შემოიყოლა, რომლის განხილვებაც ათვისებაც იწყო ქართულმა მოაზროვნე გონმა, რისი მეშვეობითაც შესაძლებელია მთლიანად გადავიაზროთ (კვლავ წავიკითხოთ) ჩვენი მემკვიდრეობა – წარსული, აწმყო... თამამად განვჭვრიტოთ მომავალიც.

დასკვნა

90-იანი წლებიდან, პოლიტიკური და სოციალური სიტუაციიდან გამომდინარე, აშკარად გამოიკვეთა პროზის განსაკუთრებული როლი საერთო ლიტერატურულ პროცესში. პროზაში უფრო სრულად ხერხდება მოვლენის არსის გადმოცემა რეფლექსიის გზით და არა გრძნობად-იმპულსური სახით. ასე იყო XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე, ასეა XX-XXI საუკუნეთა გზაგასაყარზეც.

XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში, ქართული ლიტერატურის განახლება, ძირითადად, პოეზიის გზით ხდებოდა, მაგრამ 1993-94 წლებიდან ეს ფუნქცია მთლიანად პროზამ იტვირთა საკუთარ თავზე. ამას გარდა, ეს არ იყო მხოლოდ ეპოქათა ცვალებადობის ნიადაგზე გამოწვეული ტენდენცია. უბრალოდ, ეპოსი იმ ესთეტიკისა და კულტურული ფენომენის საყვარელი ჟანრი გახლავთ, რომელმაც ჩვენში 80-იანი წლების ბოლოდან იწყო ფეხის მოკიდება და 1990 წლის მეორე ნახევარში ჩვენს ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმის სახელით გახდა ცნობილი. პოსტმოდერნის ინტერესის საგანი არის ნარატიული, თხრობითი სტრუქტურა. გარდა იმ ინტერესებისა, რაც საკუთრივ პოსტმოდერნიზმს ამოძრავებდა, ქართულ ისტორიულ ცხოვრებაში განვითარებული მოვლენების ასახავად ლირიკა და ლექსის სტრუქტურა საკმარისი ვერ იქნებოდა.

იმ კულტურული უძრაობისა და პოლიტიკურ-სოციალური ქაოსისათვის, რაც 1989 წლიდან პერმანენტულად ვითარდებოდა ჩვენს ქვეყანაში, ლიტერატურული პროცესის უწყვეტობა აშკარაა. ამ უწყვეტობაზე ზრუნავდნენ კიდევ. მაგალითებად უკვე ლიტერატურული პერიოდიკის ისტორიად ქცეული აღმანახების დასახელება შეიძლება: “XX საუკუნე”, “ახალი დროება”, “პოლილოგი”.

სამოქალაქო ომებისა და სოციალურ-ეკონომიკური ნგრევების ფონზე საზოგადოებისთვის შეუმჩნეველი დარჩა ქართულ ლიტერატურაში მოსული ახალი თაობა. შესაბამისად, ამ თაობის მიმართ ნაკლები ინტერესი გამოიჩინა სალიტერატურო კრიტიკამაც, ისევ და ისევ ცნობილი მოვლენების გამო. ამ დროისთვის ახალგაზრდებთან ერთად, ქართულ სამწერლო ასპარეზზე მოღვაწეობდნენ: ჭაბუა ამირეჯიბი (სწორედ 90-იანი წლების შუა პერიოდში, 1995 წელს მიიღო მკითხველმა სახელმოსხვეჭილი და საყვარელი მწერლისგან რიგით მეორე რომანი “გორა მბორგალი”), ოთარ ჩხეიძე (“არტისტული გადატრიალება”, “თეთრი დათვი”), ოთარ ჭილაძე (“აველუმი”), გურამ დოჩანაშვილი (“ლოდი,

ნასაყრდალი”, რომელიც 1994 წლიდან მოყოლებული შვიდი წელი იწერებოდა და პერიოდულად ქვეყნდებოდა ჟურნალ “XX საუკუნეში”).

იმ აღიარებულ მწერალთა გვერდით მოღვაწეობა, რომლებიც 90-იან წლებში აქტიურად მოღვაწეობდნენ, ახალი თაობის ავტორებისთვის ცოტა საძნელო საქმე გახლდათ, მათი აშკარად განსხვავებული ოსტატობის ხარისხის გამო. მათ დამკვიდრება-დაფასებასაც გარკვეული დრო დასჭირდა. ახალი თაობა გაემიჯნა კლასიკოსებად ქცეულ იმ მწერლებსაც, რომლებიც ჯერ ისევ აქტიურად მოღვაწეობდნენ 90-იან წლებში. მათ თავიანთი კულტურული სივრცე შექმნეს, ძველი თაობის ბევრი წარმომადგენლის შემოქმედება ეჭვქვეშ არ დაუყენებიათ. თავის მხრივ, ძველი თაობაც ინტერესით ადევნებდა თვალს ახლების სამწერლო ნაბიჯებს, თუმცა ხმამაღალი შეფასება არ გამოთქმულა. რაც შეეხება მკითხველ საზოგადოებას, იგი კომპეტენტურ შემფასებელს ელოდა და კულისებში საუბარს ჯერდებოდა. შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ 90-იანელებს საკუთარი ფუნქცია ჰქონდათ, საკუთარი სათქმელით მოვიდნენ მწერლობაში. მათ თხუთმეტსაუკუნოვანი ლიტერატურული ტრადიცია დახვდათ, ამიტომ მოვალენი იყვნენ არც დროს ჩამორჩენოდნენ და კულტურისა და ტრადიციის წყვეტაც აეცილებინათ თავიდან. ამ მოვალეობის გაცნობიერებასთან ერთად, მათ ერთი გარემოებისთვის უნდა გაეწიათ ანგარიში: დროისა და მოვლენათა სპეციფიკის გამო. ძველი პათეტიკა და პათოსი, მათ შორის ყველაზე გულწრფელი და ახლობელიც კი, უკვე აღარ იყო სამწერლო ეპოქის სახასიათო ნიშანი.

ოცი საუკუნე იწურებოდა კაცობრიობის ისტორიაში, მესამე ათასწლეულის მოლოდინში დედამიწამ თითქოს უფრო სწრაფად იწყო ბრუნვა, ხოლო ჩვენმა პლანეტამ – გაერთიანება. გლობალიზაციის ხანა დამდგარიყო, მსოფლიო ერთ სუპერმეგაპოლისს ემსგავსებოდა. ყველაფერ ამასთან ერთად არ დაახანა კრიზისმაც პოლიტიკაში, ეკონომიკაში, კულტურაში. არც საქართველო აღმოჩნდა გამონაკლისი.

შეიძლება შორიდან ყველაფერს ერთფეროვნების და ზედაპირულობის ელფერი დაჰკრავდეს, მაგრამ არის შიდა დინებები, რომელიც ასაზრდოებს პოსტსაბჭოთა თაობის პროზის ტენდენციების მრავალფეროვნებას და სიღრმეს. 90-იან წლებში მოსულმა თაობამ მაინც შესძლო სიახლეების შემოტანა ქართულ მწერლობაში და ეს სიახლეები, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, ნებისთ თუ უნებლიეთ, თანამედროვე კულტურულ პარალელებსა და უახლეს ესთეტიკას დაუკავშირდა.

ამ პერიოდის ლიტერატურული პროცესის მიმოხილვის შედეგად გამოიკვეთა სამი ძირითადი ტენდენცია: 1) ლიტერატურული პროცესის მთლიანობის რღვევა, მისი აშკარა დიფერენციაცია; 2) ლიტერატურული ჟანრების, ფორმების მრავალფეროვნება; 3) დაპირისპირების გამწვავება ცენტრსა და პერიფერიას შორის.

XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის პროზის ზოგად ტენდენციად შეიძლება ჩაითვალოს ამ პერიოდის აქტუალური სოციოკულტურული პრობლემატიკა და ომის თემატიკა. ხოლო კონკრეტულ და აქცენტირებულ მხატვრულ ტენდენციად უნდა მივიჩნიოთ პოსტმოდერნიზმი. ზურაბ ქარუმიძის, დათო ბარბაქაძის, აკა მორჩილაძის, ზაზა ბურჭულაძის, შოთა იათაშვილის, ლაშა ბუღაძის, ზაზა თვარაძის პროზაში აშკარაა უახლესი სტილის გამოვლინება. პოსტმოდერნიზმის გავლენა ამ ავტორთა ნაწარმოებებში უმეტეს წილად ფორმალურ-გამომსახველობით დონეზე გამოიხატა. ქართველ 90-იანელთა პროზაში ამ სოციოკულტურული ფენომენის თითქმის ყველა ფორმალური ატრიბუტია დაფიქსირებული: ინტერტექსუალობა, ესეისტურობა, ავტორის ნიღაბი, “გადაწერა”, არანჟირება, პაროდია, თამაში, ინტერპრეტაცია და ა.შ.

როგორც ცნობილია, ქართულ მწერლობაში პოსტმოდერნისტული ტენდენციების დამკვიდრება დაიწყო XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან და დღემდე ქართველი ლიტერატურათმცოდნეების დამოკიდებულება მისდამი არაერთგვაროვანია. ჩვენი თემის აქტუალობას განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ პოსტმოდერნიზმი დღემდე აქტიური განხილვის საგანია ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში; მასთან დაკავშირებით ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულებებს გამოთქვამენ. ამდენად, ჩვენი მიზანია აღნიშნულ პრობლემაში გარკვევა და XX საუკუნის 90-იანელთა პროზაზე დაყრდნობით გავაანალიზოთ პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ქართულ თანამედროვე მწერლობაში.

90-იანელთა ქართულ პროზაში, პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობის ტექსტური ნიმუშები, მათი ასოციაციური სივრცის რადიკალური ფარდობითობით შექმნა ზურაბ ქარუმიძემ, ხოლო პოსტმოდერნისტული ფორმა – ციტაცია, ინტერტექსტუალობა, სკაბრეზი, თამაში და ა.შ. – დამახასიათებელია აკა მორჩილაძის პროზისთვის.

პოსტსაბჭოთა თაობის პროზის სამწერლო ენა ჟარგონია, პერსონაჟთა მეტყველება მეტად სკაბრეზულია. თავის დროზე აკა მორჩილაძე ამასთან

დაკავშირებით წერდა, რომ იმ ამბებს, რაც მოთხრობილია “ყარაბაღში” და “ფალიაშილში”, სლენგი უხდება. სლენგს ყოველდღიურ სალაპარაკო ენასთან შედარებით მეტი მეტაფორულობა, ირონია, კონკრეტულობა და ფანტასმაგორიულობა ახასიათებს.

როგორც წესი, ყურადღება ეპყრობა მარტოოდენ მწვერვალებს და მისი მეშვეობით განისაზღვრება ლიტერატურის ზოგადი რაობა, ხოლო ყოველივე დანარჩენისადმი ინფანტილური განწყობაა. თუმცა, ლიტერატურის ისტორიისათვის, იმისთვის, რომ მწერლობის საერთო პანორამა, ლიტერატურის ევოლუციის ამომწურავი, მაქსიმალურად ობიექტური სურათი შევქმნათ სუბიექტური მოსაზრებები უკანა პლანზე გადადის და მხერა უნდა გაუსწორდეს ყოველგვარ ფაქტს, რამდენადაც უღიმღამოდაც არ გვეჩვენებოდეს – ამგვარად, ხალხოსნების შემოქმედება, კრიტიკული რეალიზმი თუ სოციალიტური რეალიზმი თავისი პროლეტარული მწერლობითურთ ჩვენი მშობლიური ლიტერატურის ისტორიის რეალობაა და ვერსად დაიმალება.

XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის შექმნისას ერთი ურთულესი პერიოდი იქნება ამ საუკუნის ბოლო ათწლეული, 90-იანი წლების მწერლობა. რამეთუ სწორედ დროის ამ მონაკვეთში გამოისახა ის ლიტერატურული ტენდენცია ანუ პოსტმოდერნიზმი, რომელიც მრავალთათვის დღემდე მიუღებელი რჩება, როგორც ესთეტიკურად, ისე მსოფლმხედველობრივად. თუმცა, ამ ტენდენციამ საკუთარი ზეგავლენის მეშვეობით წარმართა XX საუკუნის II ნახევრის მსოფლიო ისტორია და ამდენად არის იგი ანგარიშგასაწვეი მოვლენა. ამ მოვლენის ეპიცენტრში ჩვენი 90-იანელები, პოსტსაბჭოთა თაობის ავტორები მოხვდნენ.

მიუხედავად გარკვეული უნდობლობისა საზოგადოების მხრიდან, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში ქართულ მწერლობაში მოსულმა ახალმა თაობამ მაინც შესძლო თავის დამკვიდრება. ამ ეჭვსა და უნდობლობას ბადებდა ტრადიციული პრობლემების ახლებური ხედვა, ან სულაც იგნორირება, ზედაპირულობა, ოფიციალური მორალურ-ეთიკური კლიშეებისადმი დაუმორჩილებლობა, ტრადიციათა რღვევის ეპატაჟური სურვილი და ნიჰილიზმის ხაზგასმული მანიფესტაცია, საზოგადოებრივ მანკიერებებზე ღია, პირდაპირი საუბარი, მარგინალური ადამიანებითა და ტაბუდადებული სოციალური პრობლემებით დაინტერესება. მკითხველმა საზოგადოებამ სწორი არჩევანი გააკეთა: მან სიახლეს დაუჭირა მხარი. 90-იან წლებში მოსულმა თაობამ, თუმცა, გარკვეული წინააღმდეგობების ფასად, მაგრამ მაინც შეძლო ლიტერატურული

პროცესის ავანგარდული ნაწილის რეპუტაციის მოპოვება, რაც, თავის მხრივ, მათი თუნდაც მოკრძალებული სამწერლობო ღვაწლის აღიარებას ნიშნავდა.

ამ თაობას შემოქმედებითი გამოცდილება უშუალოდ დაუკავშირდა სამყაროს ხედვის პოსტსაბჭოთა, თავისუფალ მოდელს, დამოუკიდებელ, თუმცა დაუსრულებელ პოლიტიკურ თამაშებში ჩათრეულ სამშობლოს, ომებისა და ქაოსის, დაულაგებელი სოციალური და კულტურული სივრცის აღქმებს. საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ თავისებურებათა გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ იგი მეტნაკლები წარმატებით, მაგრამ აქტიურად მონაწილეობს საერთო პროცესებში.

“ჩვენი სულიერ-ინტელექტუალური ეკლექტიზმი და მხატვრულ-იდეოლოგიურ დისკურსთა სრული ქაოსი, ანუ ქართულ პოსტმოდერნიზმად წოდებული შემოქმედებითი მოძრაობა, ახლა იწყებს პროვოკაციულ თვითდამკვიდრებას – ჯერ, რა თქმა უნდა, წარსულის ღირებულებათა დისკრედიტაციითა და მისთვის ჯერ ბუნდოვანი ესთეტიკის “ქადაგებით”... რა შედეგებით გაამდიდრებენ ისინი ქართულ ლიტერატურულ სივრცეს, ამას ალბათ მომავალი გვიჩვენებს” (ბენაშვილი, 2003: 10). ეს მომავალი უკვე აწმყოდ იქცა, ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში ცვლილებები ჩვენს თვალწინ მოხდა, ხოლო, შედეგებს, რაც შეეხებათ, მრავალგზის აღინიშნა, რომ ამგვარი სულისკვეთებას და გაგებას თანამედროვეობა არ სცნობს. აი, პოსტმოდერნისტული შედეგები და ქართული პოსტმოდერნიზმი კი ნამდვილად მივიღეთ პოსტსაბჭოთა თაობის მწერლების შემოქმედებით.

ჯონ აპდაიკი ამბობდა: “დროთა განმავლობაში ბევრი წიგნი ძალიან სწრაფად ყვავილობს და შემდეგ უკვალოდ ქრება, მხოლოდ რჩეული უმცირესობა იშლება აუჩქარებლად, ფურცელ-ფურცელ და კლასიკად იქცევა”(ჯონ აპდაიკი, 2009წ. გვ.9). ამ გადასახედიდან რთული სათქმელია, 90-იანელებიდან ვინ დამკვიდრდება კლასიკოსთა შორის, თუმცადა, კულუარული და ალბათ უფრო სუბიექტური მოსაზრებებისა თუ საუბრების მიხედვით გამოკვეთილია ზოგიერთთა გვარ-სახელები, მაგრამ აქ აღსანიშნი სულ სხვაა, ვიდრე ამათუიმ ავტორთა შემოქმედების სამარადუამო აღიარება. აღსანიშნი და მთავარი ისაა, რომ თაობამ, რომელიც სულ მარტო აღმოჩნდა სიახლისა და უცნობის პირისპირ, შეძლებისდაგვარად, ლოგიკური უნარითა და ალღოთი მოახერხა ყველაფრის აღქმა, საკუთარ ქურაში გატარება, გააზრება და მიღება, ისე რომ ტრადიციულისთვის თუ ტრადიციული გამოცდილებაზეც არ უთქვამთ საბოლოო უარი. მართალია, პოსტმოდერნულ ეპოქაში ვალდებულებები

გამქრალია და მითუმეტეს, ის არავის და არაფერს აკისრია, მაგრამ მაინც არსებობს ზოგადი აზრი მწერლობაზე დაკისრებული ვალდებულებების შესახებ და სწორედ ამ კუთხით აღმოჩნდა პოსტსაბჭოთა თაობა, თამამად თუ ვიტყვით, გამარჯვებული – მათ საკუთარი სათქმელის ფონზე მოახერხეს ის, რომ ჩვენ ლიტერატურულ სივრცეში ვაკუუმში არ წარმოქმნილიყო, არ ჩამოვრჩენილიყავით მსოფლიო კულტურულ სივრცეში მიმდინარე პროცესებს. ზუსტად და ახალგაზრდული მკვახე ხასიათვისთვის დამახასიათებელი სითამამით აღწერეს ის შეუქცევადი პროცესები, რაც იმ დროს ჩვენ ქვეყანაში სუფევდა. სხვა მხრივ კი, ყველაფერს მართლა მომავალი გვიჩვენებს...

ჩვენი მიზანი კი გახლდათ, იმ არაერთგვაროვანი მოვლენის, ანუ პოსტმოდერნიზმის, მრავალფეროვანი სიახლისა და ქართულ ლიტერატურულ რეალობაში მოსული ახალი თაობის შემოქმედების შესწავლა-მიმოხილვა, რამეთუ მოცემული საანალიზო მასალით უმცირესი წვლილი შეგვეტანა XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ობიექტური, საერთო სურათის შექმნაში.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ავალიანი 2005: ავალიანი ლალი, “გიჟი დროის ქართული მწერლობა”, თბილისი, 2005წ.
2. ავალიანი 2005: ავალიანი ლალი, “ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე”, თბილისი, 2005წ.
3. ავალიანი 2007: ავალიანი ლალი, “ინტერტექსტუალიზაციისათვის” (ფრაგმენტები), “კრიტიკა” №2, 2007წ.
4. აღხაზიშვილი 2003: აღხაზიშვილი გ. მუხაშილი ნ. “ქართული პოსტმოდერნიზმი და ქართული დეკონსტრუქცია”, www.lib.ge
5. ანასტასიევი, 2003: კრიტერიუმი" №9, 2003წ. ა. ანასტასიევი, "პოსტმოდერნიზმი: მითები და სინამდვილე", კრიტერიუმი" №9, 2003წ.
6. ამან შუშბაცარი 1999: ამან შუშბაცარი, “უმომავლო პრიმიტივიზმისა და დაღლილი პროფესიონალიზმის გასაყარზე”, (შოთა იათაშვილის “ავამყოფი ქალაქისა” და ზურა მესხის “სპაზმების” პარალელური კრიტიკული ანალიზი), გაზეთი “ალტერნატივა” №3, 1999წ.
7. აპდაიკი 2009: აპდაიკი ჯონ, “მწერლის ზამთარი”, “ლიტერატურა – ცხელი შოკოლადი” №22, 2009.
8. ახაშ ვეროში 1999: ახაშ ვეროში, “ჟ'ოპერეტა თუ მიაუზიკლი? დეცენზია ზურაბ ქარუმიძისმოთხრობების კრებულზე “OPERA”, თბ. 1998წ. არშინ ბაქსურ სულაცშაურის გა(მოშე)მცემლობა”, გაზეთი “ალტერნატივა” №4., 1999წ.
9. ბარბაქაძე 2000: ბარბაქაძე დათო, “კითხვები და სოციალური გარემო”, თბილისი, “მერწყული”, 2000წ.
10. ბარბაქაძე 2000: ბარბაქაძე დათო, “აქილევის მეორე ქუსლი”, რომანი, თბილისი, “მერწყული”, 2000წ.
11. ბარბაქაძე 1991: ბარბაქაძე დათო, “თებერვალი დადგაო”, გაზეთი “ლიტერატურა და სხვა” №2, 1991წ.
12. ბარბაქაძე 2003: ბარბაქაძე დათო, “ზედაპირის არცთუ მოკრძალებული ხიბლი”, გაზეთი “ჩვენი მწერლობა” №12, 2003წ.
13. ბაქრაძე 1998: ლუკა ბაქრაძე (დათო ბარბაქაძის ერთ-ერთი ფსევდონიმი), “პოსტმოდერნი და საქართველო”, ჟურნალი “ცისკარი” №4, 1998წ.
14. ბარტი 2002: ბარტი როლან, “ავტორის სიკვდილი”, კრებული “სჯანი” III, 2002წ. (თარგმნა და შენიშვნები დაურთო მალხაზ ხარბელიამ).

15. ბაქანიძე 1993: ბაქანიძე ირინე, მოთხრობები (“ნათელო, ნათელო ჩემო...”; “ისევ სარჩობელაზედ”), ჟურნალი “ცისკარი” №6, 1993წ.
16. ბაქანიძე 1995: ბაქანიძე ირინე, “ოდეს ღმერთები ნადიმობდნენ” (მოთხრობა), აღმანახი “ნობათი” №1-2, 1995წ.
17. ბედიანიძე 2001: ბედიანიძე დალილა, “თანამედროვე მწერლობის სააზროვნო სივრცე”, გაზეთი “კალმასობა” №7, 2001წ.
18. ბეგბედერი 2006: ბეგბედერი ფრედერიკ, “ექსტაზი”, თბილისი “არეტე”, 2006.
19. ბენაშვილი 2003: ბენაშვილი გურამ, “არაბესკები”, “ლიტერატურული ძიებანი” XXIV, 2003წ.
20. ბერეკაშვილი 2008: ბერეკაშვილი თამარ, “პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა”, “სემიოტიკა” III, 2008.
21. ბრეგაძე 2000: ბრეგაძე ლევან, “პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში”, კრებული “სჯანი” I, 2000წ.; II, 2001წ.; III, 2003წ.
22. ბრეგაძე 2003: ბრეგაძე ლევან, “მუზის მოლოდინში”, გაზეთი “ჩვენი მწერლობა” №43, 2003წ.
23. ბრეგაძე 2005: ბრეგაძე ლევან, “პოსტსაბჭოთა კულტურის სივრცე და ლიტერატურული პროცესი”, აღმანახი “კრიტიკა” №1, 2005წ.
24. ბუაჩიძე 1996: ბუაჩიძე ანდრო, “ძნელი გზა” (ირინე ბაქანიძის მოთხრობების შესახებ), გაზეთი “არილი”, 1996წ. 24. II
25. ბუღაძე 1998: ბუღაძე ლაშა, “ყუთი”, პიესები და მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 1998წ.
26. ბუღაძე 2000: ბუღაძე ლაშა, “საუკუნის მკვლელობა”, პიესები და მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2000წ.
27. გელაშვილი 2003: გელაშვილი ნაირა, “პოსტმოდერნიზმი საქართველოში – ესაა პომადა მკვდრის ტუჩებზე”, გაზეთი “ახალი ვერსია” №85, 2003წ.
28. გელაშვილი, 1999: ზურა მესხის “სპაზმების” განხილვა, გაზეთი “ალტერნატივა” 1999წ.
29. ეპშტეინი 2006: Михаил Эпштейн и Валерий Савчук, «Речи на поминках постмодерна», газета интеллектуального сообщества Белоруси, www. Betintellectuals. com. 20. 11. 2006.
30. ვაჩნაძე, 2003: დიანა ვაჩნაძე ”ნატა ანუ ახალი ჟიული”, 2003
31. ველში 1999: ვ. ველში, "პოსტმოდერნი და მოდერნი", 1999;
32. ზამზა 1998: გრეგორ ზამზა, “ორი კანფეტი ანუ ზვიადიმ გასცახურდა”, რომანი, თბილისი, 1998წ.

33. ზედანია, 1999: ზედანია გიგა, “აკა მორჩილადის ფანტაზმური პროზა”, გაზეთი “წიგნები” №11, 2004წ.
34. ზურაბიშვილი 1994: ზურაბიშვილი დავით, “ჯემზ ბონდის რეაბილიტაცია ანუ პოლემიკური შენიშვნები თვითრეკლამის ელემენტებით”, აღმანახი “ახალი დროება” №1, 1994წ.
35. ზურაბიშვილი 1994: ზურაბიშვილი დავით, “ერთი და იგივეს მარადიული შემობრუნება (რამდენიმე სიტყვა ზურაბ ქარუმიძის ლიტერატურულ ოპუსის გამო)”, აღმანახი “ახალი დროება” №1, 1994წ.
36. ზურაბიშვილი 2003: ზურაბიშვილი დავით, “მოგზაურობა სიზმარეთში ანუ გიორგისა და ნასტასიას არახვეულებრივი თავგადასავალი”, თბილისი, “დიოგენე”, 2003წ.
37. თაბუკაშვილი 1999: თაბუკაშვილი რეზო, “ავტობიოგრაფია პროფილში”, მოთხრობები, თბილისი, “საარი”, 1999წ.
38. თავდიშვილი 2005: თავდიშვილი ქეთავან, “პოსტმოდერნისტული მონაქროლი”, ჟურნალი “ლიტერატურა და სხვა”, 2005წ. აგვისტო
39. თვარაძე 1999: თვარაძე ზაზა, “მოხეტიალე”, მოთხრობები, თბილისი, “მერანი”, 1999წ.
40. თვარაძე 2007: თვარაძე ზაზა, “სიტყვები”, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2007.
41. იათაშვილი/ბრეგაძე 2005: იათაშვილი შოთა, “მოლოდინში”, ჟურნალი “სახე(ლ)ები”. ინტერვიუ.
42. იათაშვილი 2005: იათაშვილი შოთა, “ფოტომამები”, მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2005წ.
43. იათაშვილი 1992: იათაშვილი შოთა, “ავადმყოფი ქალაქი” (მოთხრობა), ჟურნალი “მნათობი” №7-8, 1992წ.
44. იათაშვილი 1992: იათაშვილი შოთა, მოთხრობები (“ტვინი”, “სასიკედილო ამბორი”, “კოსმონავტი”, “მგზავრობა”), ჟურნალი “ცისკარი” №8, 1992წ.
45. იათაშვილი 1999: იათაშვილი შოთა, “გრეგორ ზამზა, აურელიანო ბუენდია თუ პიტერ კინი?” გაზეთი “ალტერნატივა” №4, 1999წ.
46. ილინი, 2003: ი. ილინი, "პოსტმოდერნიზმი როგორც XX საუკუნის დასასრულის "დროის სულისკვეთების" კონცეფცია", "კრიტიკური უმი" №9, 2003წ.
47. კაკაბაძე 2002: კაკაბაძე ირაკლი, “Alegro ანუ ერთი წლის ქრონიკა”, რომანი, თბილისი, “აზრი”, 2002წ.

48. კვაჭანტირაძე 2001: კვაჭანტირაძე მანანა, “წერილები ლიტერატურაზე”, თბილისი, 2001წ.
49. კვაჭანტირაძე 2005: კვაჭანტირაძე მანანა, “გამეორება”, თბილისი, 2005წ.
50. კირიჩენკო, 2003: ა. კირიჩენკო, "პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში: დანაკარგის იდეოლოგია", კრიტიკური №9, 2003,
51. კოტეტიშვილი 2001: ვ. კოტეტიშვილი, “კულტურა თუ ცივილიზაცია?!” (www.kvali.com) 2001, 17. VI
52. “კულტუროლოგია” (XX საუკუნის მხატვრული ესთეტიკური მიმდინარეობანი – შემდგენელი: მაკო ჯანჯიბუხაშვილი), 2003წ.
53. კუპრეიშვილი 2005: კუპრეიშვილი ნონა, “ძველი რომანი ახალი წინასიტყვაობით”, გაზეთი, “წიგნები” №10, 2005წ.
54. ლიოტარი 2005: ლიოტარი ჟან-ფრანსუა, “შენიშვნები “პოსტ”-ის მნიშვნელობაზე”, აღმანახი “კრიტიკური” №13, 2005წ.
55. ლომიძე 2004: ლომიძე გაგა, “ლიტერატურის აპოკრიფული რუკა”, გაზეთი “წიგნები” №6, 2004წ.
56. ლუისი 2002: ბარი ლუისი "პოსტმოდერნიზმი და ლიტერატურა"; კრიტიკური №7, 2002წ.
57. მარსიანი 2002: მარსიანი (გია ბენიძის ფსევდონიმი), “კრიტიკა”, თბილისი, “კავკასიური სახლი”, 2002წ.
58. მესხი 2001: ზურა მესხი, “სპაზმები”, მოთხრობა, თბილისი, “კავკასიური სახლი”, 2001წ.
59. მესხი 1999: ზურა მესხის “სპაზმების” განხილვა, გაზეთი “ალტერნატივა” №3, 1999წ.
60. მორჩილაძე 1992: აკა მორჩილაძე, “მოგზაურობა ყარაბაღში”, რომანი, თბილისი, 1992წ.
61. მორჩილაძე 2004: აკა მორჩილაძე, “მოგზაურობა ყარაბაღში”, რომანი, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2004წ.
62. მორჩილაძე 1998: აკა მორჩილაძე, “გადაფრენა მადათოვზე და უკან”, რომანი, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 1998წ.
63. მორჩილაძე 1999: აკა მორჩილაძე, “ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე სიტორია”, მოთხრობები, თბილისი, “საარი”, 1999წ.
64. მორჩილაძე 2000: აკა მორჩილაძე, “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები”, რომანი, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2000წ.

65. მორჩილაძე 2001: აკა მორჩილაძე, “შობა ღამის აღქაჯები”, მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2001წ.
66. მორჩილაძე 2001: იმნაიშვილი ანა, “შეხვედრა აკა მორჩილაძესთან”. გაზ. “კალმასობა” №1, 2001წ.
67. მორჩილაძე 2002: აკა მორჩილაძე, “შენი თავგადასავალი”, რომანი, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2002წ.
68. მორჩილაძე 2003: აკა მორჩილაძე, “შენი თავგადასავალი”, კომენტარები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2003წ.
69. მორჩილაძე 2003: აკა მორჩილაძე, “წიგნი”, მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2003წ.
70. მუზაშვილი 2001: მუზაშვილი ნუგზარ, “პოსტმოდერნისტული ბოიგრაფიები”, გაზეთი “ჩვენი მწერლობა” №48, 2001წ.
71. მუზაშვილი 2002: მუზაშვილი ნუგზარ, “აზმანი შარავანდედთანი”, გაზეთი “ჩვენი მწერლობა” №39, 2002წ.
72. მუზაშვილი 2003: აღხაზიშვილი გ. მუზაშვილი ნ. “ქართული პოსტმოდერნიზმი და ქართული დეკონსტრუქცია”, www.lib.ge
73. ნახუცრიშვილი 2001: ნახუცრიშვილი გ. ინტერვიუ, ჟურნალი “ქომაგი” №6, 2001.
74. ნემსაძე 2004: ნემსაძე ადა, “იდენტიფიკაციის პრობლემის თეორიული გააზრებისათვის”, “კრიტიკა”, 2004წ.
75. ნემსაძე 2007: ნემსაძე ადა, “იდენტიფიკაციის პრობლემა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში”, “კრიტიკა” №2., 2007წ.
76. ნემსაძე 2008: ნემსაძე ადა, “თხა და გიგოს” პოსტმოდერნული ვერსია”, “კრიტიკა” №3, 2008.
77. პაიჭაძე 2006: პაიჭაძე თამარ, “კალეიდოსკოპი – აღქმა თუ რეალობა?!” “ლიტერატურული ძიებანი” XXVII, 2006.
78. “პოსტმოდერნი”, ჟურნალი “ცისკარი” №4, 1998წ.
79. “პოსტმოდერნიზმი”, კრებული “სჯანი” I, 2000წ.
80. “პოსტმოდერნი, როგორც ასეთი”, კრებული (ტექსტები ინგლისურიდან თარგმნა მაია გოგოლაძემ), თბილისი, “მერანი”, 1999წ.
81. ჟურავლიოვი 2001: *Сергей Журавлев* ” ПОСТМОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ “ www.krugosvet.ru. 2001.

82. სავჩუკი 2006: Михаил Эпштейн и Валерий Савчук, «Речи на поминках постмодерна», газета інтэлектуальнага саабошчства Белорусі, www.Betintellectuals.com. 20. 11. 2006.
83. სამადაშვილი 1999: სამადაშვილი ზურაბ, “ხმაურიანი დღეები”, რომანი, თბილისი, “საარი”, 1999წ.
84. სამადაშვილი 1998: სამადაშვილი ზურაბ, “შემლილი სახლი”, თრილერი, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 1998წ.
85. სამადაშვილი 2000: სამადაშვილი ზურაბ, “ტკბილი მოგონებები”, ჟურნალი “XX საუკუნე” №11, 2000წ.
86. სირაძე 1999: სირაძე რევაზ, “თვითირონია და კულტურა დავიწყებისა”, გაზეთი “ლიტერატურული საქართველო” №10, 1999წ.
87. სოლომხესი 1999: ჯ.ა. სოლომხესი, “საზოგადოება და ნარკოტიკები”, 1999წ.
88. სუმოძე 1999: ზაზა სუმოძე, (ზაზა ბურჭულაძის ერთ-ერთი ფსევდონიმი), მოთხრობები, თბილისი, 1999წ.
89. ტურაშვილი 1990: ტურაშვილი დათო, მოთხრობები, თბილისი, “მერანი”, 1990წ.
90. ტურაშვილი 1994: ტურაშვილი დათო, “მარტოობის დღესასწაული”, მოთხრობები, თბილისი, “აზრი”, 1994წ.
91. ტურაშვილი 1994: ტურაშვილი დათო, “ნაცნობი და უცნობი ამერიკა”, მოთხრობები, თბილისი, “ქართული თეატრი”, 1994წ.
92. ტურაშვილი 1998: ტურაშვილი დათო, “ალტერნატივა”, თბილისი, “აზრი”, 1998წ.
93. ტურაშვილი 1998: ტურაშვილი დათო, “იყო და არა იყო რა”, თბილისი, “აზრი”, 1998წ.
94. ტურაშვილი 1998: ტურაშვილი დათო, “კატმანდუ”, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 1998წ.
95. ტურაშვილი 1999: ტურაშვილი დათო, “ჩემი ირლანდიელი პაპა”, მოთხრობები, თბილისი, “საარი”, 1999წ.
96. ფიოგლი 2001: ფიოგლი დორის, “გლობალიზაციის ირონია”, ალმაბნახი “კრიტიკიუმი” №3, 2001წ.
97. ქარუმიძე 1998: ქარუმიძე ზურაბ, “OPERA”, მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 1998წ.
98. ქარუმიძე 1994: ქარუმიძე ზურაბ, “გიჟი მექუდე”, მცირე მესა, ალმანახი “ახალი დროება” №1, 1994წ.

99. ქარუმიძე 2009: ზ. ქარუმიძე “პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი”, “ცხელი შოკოლადი - ლიტერატურა” №25, №26, 2009.
100. ქიქოძე 2002: ქიქოძე არჩილ, “ირემი და ლიმონათი”, მოთხრობები, თბილისი, “საარი”, 2002წ.
101. ლაღანიძე 1995: ლაღანიძე ეკა, “ქარაფშუტას ჩანაწერები”, აღმანახი “ნობათი” №3-4, 1995წ.
102. ლაღანიძე 1998: ლაღანიძე ეკა, “სიკვდილმისჯილის შეყვარებული, ანუ ბროლის ძაღლი”, ჟურნალი “ცისკარი” №2, 1998წ.
103. ლაღანიძე 2001: ლაღანიძე ეკა, მოთხრობები, თბილისი, “მერანი”, 2001წ.
104. ლაღანიძე 2007: ლაღანიძე ეკა, “კვირაში რამდენჯერ?” “ეპლიტვო”.
105. ჩიხლაძე 1998: ჩიხლაძე დავით, “Trans-formation: ხელოვნება კავკასიის, კომუნიზმის მართლმადიდებლობის და გასხივოსნების ქვეყნიდან”, ჟურნალი “ცისკარი” №4, 1998წ.
106. ჩიხლაძე 2005: ჩიხლაძე დავით, “დემითოლოგიის ფენომენის შემოტანა ახალ ქართულ პოეზიაში”, აღმანახი “კრიტიკა” №1, 2005წ.
107. ჩხეიძე 2003: ჩხეიძე ოთარ, “ეპიკური სტილის დასაცავად”, გაზეთი “ჩვენი მწერლობა” №22, 2003წ.
108. ჩხიკვიშვილი 1997: ჩხიკვიშვილი ნინო, “ჭუჭყიან ქვაფენილზე ასხლეტილი სიცოცხლე”, (ირინე ბაქანიძის მოთხრობების შესახებ), ჟურნალი “ცისკარი” №6, 1997წ.
109. ცაგარელი 2008: ცაგარელი ლევან, “ინტერტექსტუალობა, როგორც ფიქციონალობის სიგნალი”, “სემიოტიკა” III, 2008.
110. ცხადაძე 2005: ცხადაძე ეკა, “ჭეშმარიტება ტექსტშია ანუ ახალი ზღაპრობანი”, ჟურნალი “არილი” . №1, 2005წ.
111. წიფურია 2002: წიფურია ბელა, “დახშული სივრციდან თავისუფალი ცნობიერებისკენ”, დამოუკიდებელი ელექტრონული გამოცემა “კვალი” (www.kvali.com), 2002წ. 25. IV.
112. წიფურია 2004: წიფურია ბელა, “პოსტსაბჭოური ტრამვა ქართულ ლიტერატურაში და კიდევ ერთი მეტანარატივის დასასრული”, კრებული “სჯანი”V, 2004წ.
113. წიფურია 2005: წიფურია ბელა, “პოსტსაბჭოური პერიოდი და პოსტმოდერნიზაცია ქართულ მწერლობაში”, ჟურნალი “ლიტერატურული პალიტრა” №4, №6, 2005წ.

- 114.წიფურია 2006: წიფურია ბელა, “ინტერპრეტაციის თავისუფლებიდან თამაშის უფლებამდე”, კრებული “სჯანი” VI, 2006წ.
- 115.წიფურია 2005: წიფურია ბელა, “კულტურული იდენტობა XX საუკუნის საქართველოში”, აღმანახი “კრიტიკა” №1, 2005წ.
- 116.ხაბულიანი 1999: ხაბულიანი ხათუნა, “ავადმყოფი ქალაქის სპაზმები”, გაზეთი “აღტერნატივა” №3, 1999წ.
- 117.ხვედელიძე 2000: ხვედელიძე ბესო, “გაფრინდინელა”, მოთხრობები, თბილისი, “მერანი”, 2000წ.
- 118.ხვედელიძე 2002: ხვედელიძე ბესო, “ჯადო”, მოთხრობები, თბილისი, “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2002წ.
- 119.ჯავახაძე 1997: ჯავახაძე ირაკლი, “პირველი”, მოთხრობები, თბილისი, “საქართველო”, 1997წ.
- 120.ჯავახაძე 2002: ჯავახაძე ირაკლი, “კავალერები”, მოთხრობები, თბილისი, “საარი”, 2002წ.
- 121.ჯანდიერი 2000: ჯანდიერი კოტე “ტრანსკინემატოგრაფიული ლიტერატურა – პაგანიზაცია თუ მომავლის ნიშანი?”, გაზეთი “ქომაგი” №5, 2000წ.
- 122.ჰაიზინგა 2004: ჰაიზინგა იოჰან, “HOMO LUDENS” – კაცი მოთამაშე, (გერმანულიდან თარგმნა გია ნოდიაძე), თბილისი, 2004წ.
- 123.ჰიუ ჰოლმან 2001: ჰიუ ჰოლმან ს. “პოსტმოდერნი”, აღმანახი “კრიტიკრიუმი” №3, 2001წ.
- 124.ჯენკსი, 1999: ჩ. ჯენკსი, "პოსტმოდერნი გვიან-მოდერნის წინააღმდეგ"; 1999წ.
125. Энциклопедия постмодернизма, изд. Интерпрессервис – Книжный Дом, Минск, 2001.
126. Энциклопедия Культурология XX Век, том I, II. изд. Университетская книга, Санкт-Петербург, 1998.
127. აღმანახი “ახალი დროება” №1, 1994წ.
128. უერნ. “XX საუკუნე” №6-7, 1997წ.
129. უერნ. “პოლილოგი” №1, 1994წ.
130. უერნ. “ახალი დროება” №1, 1994წ.
131. უერნ. “ახალი დროება” №2, 2002წ.
132. გაზ. “ლიტერატურული საქართველო” 1998წ. 30.01.-6.02.
133. გაზ. “აღტერნატივა” №1, 1998წ.
134. გაზ. “ლიტერატურული საქართველო” №25, 1996წ.

135.გაზ. “არილი” №39, 1997წ.

136.“რექტიული კლუბი” 2, თბილისი, 1993წ; გაზ. “24 საათი”, 2003წ. 9მაისი.

137. ჟურნალი "ცისკარი" №4, 1998წ.

138.სამეცნიერო კრებული "სჯანი" №1, 2000წ.

