

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი

თამარ მოსიაშვილი

სიურრეალისტური ნაკადი XX საუკუნის არაბულ პროზაში

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

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
პროფესორი ნანა ფურცელაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
პროფესორი რობინ ოსტელი



თბილისის  
უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა

# სიურრეალისტური ნაკადი XX საუკუნის არაბულ პროზაში

## სარჩევი

შესავალი	1
<b>I ნაწილი – სიურრეალიზმი</b>	
თავი 1: სიურრეალიზმი – წარმოშობა და განვითარება	
I. სიურრეალიზმის წარმოშობა: რა არის სიურრეალიზმი?	13
II. სიურრეალისტთა წინამორბედები	16
III. ექსპერიმენტები არაცნობიერზე – საფუძველი სიურრეალიზმისთვის	21
IV. არაცნობიერი სურვილების გამოვლენა და ავტომატიზმზე დამყარებული სიურრეალისტური რეკოლუცია	23
V. სიურრეალიზმი – კოლექტიური გამოცდილება	26
VI. სიურრეალისტური ცხოვრების წესი	28
VII. სიურრეალისტური კვლევა	
ა. საკუთარი თავის ძიება	30
ბ. ენა	31
გ. ანალოგიური აზროვნება	32
დ. სინთეზი	33
ე. უცნაური გატაცებები	35
ვ. შემთხვევა	35
ზ. სიზმარი	36
თ. კვლევის მეთოდები	37
VIII. სიურრეალისტური ესთეტიკა	
ა. კონვეულსიური სილამაზე	38
ბ. ქალი, როგორც სიურრეალისტის მუზა	39
გ. ეროტიზმი და სიყვარული	40
დ. კინო	41
IX. პოლიტიკური საქმიანობა	43
X. პერიოდული გამოცემები	45
XI. სიურრეალიზმის, როგორც მიმდინარეობის, დასასრული	46

**თავი 2: სიურრეალისტური ჯგუფი ეგვიპტეში**

I. ეგვიპტეში სიურრეალისზმის გამოჩენა	49
II. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ აქტიური წევრები	51
ჯურჯ ჰანინი	51
რამსის ოუნანი	53
ფუად ქამილი	55
ქამილ ალ-თილმისანი	56
III. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოება“ და ახალი იდეები	58
IV. „დამოუკიდებელი ხელოვნების“ გამოფენები და მათი მნიშვნელობა	60
V. ეგვიპტური და ფრანგული სიურრეალისტური ჯგუფების ურთიერთობა	64
VI. ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ლიტერატურული მოღვაწეობა	65
VII. დასკვნა	70

**II ნაწილი – სიურრეალისზმის გავლენა XX საუკუნის არაბულ პროზაში**

**თავი 1: არაბული ნოველა და რომანი XX საუკუნეში**

I. ერთიანი არაბული ლიტერატურის პრობლემა	72
II. ეგვიპტური ლიტერატურის განვითარების პერიოდები	74
ა. საუკუნის დასაწყისი და ახალი ჟანრების გაჩენა	75
ბ. 1930-40-იანი წლები და განვითარების ახალი ეტაპი	80
გ. 1950-იანი წლები და რეალიზმი	83
დ. 1960-იანი წლები და „ახალი ხედვა“	87
III. დასკვნა	99

**თავი 2: ანსუფ 'იდრისის ნოველები და მათში შექმნილი**

**სიურრეალისტური სამყარო**

I. ანსუფ 'იდრისის ცხოვრების გზა	101
II. ნოველების თემატური ანალიზი	
ა. თემატიკის ზოგადი მიმოხილვა	106
ბ. პოლიტიკური საკითხები	113

გ. ადამიანი და საზოგადოება	118
დ. სექსი	121
ე. რელიგია	127
ვ. ინტელექტუალის კრიზისი	131
III. 'იდრისის სიურრეალისტური სამყარო	135
IV. დასკვნა	141
<b>თავი 3: 'იდუარ ალ-ხარრატის „ზაფრანისფერი ქალაქი“</b>	
I. 'იდუარ ალ-ხარრატის ბიოგრაფია	143
II. 'იდუარ ალ-ხარრატის შემოქმედების ზოგადი მიმოხილვა	
ა. მწერლის განსაკუთრებული ადგილი	148
ბ. ალ-ხარრატი და სიურრეალიზმი	150
გ. მრავალმხრივი რეალობა	153
დ. გაუცხოებული გმირი	155
ე. მოგონება	156
ვ. ალექსანდრია	157
ზ. ერთი მთლიანი ტექსტის ძიება	158
III. „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“	160
ა. რომანი თუ ტექსტების ერთობლიობა?	161
ბ. ნაწარმოების ავტობიოგრაფიული ხასიათი	163
გ. ბავშვის მოგონებები, ფანტაზია და გრძნობები	165
დ. ასოციაციური კავშირები	168
ე. სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე სახეები	170
ვ. ზღვისა და ზაფრანისფერი ქვიშის ქალაქი	173
ზ. დაკარგვის გრძნობა	176
თ. სიკვდილით სავსე სიცოცხლე	177
ი. ფანტაზიის, ხილვისა და სიზმრის სიურრეალისტური ეპიზოდები	183
კ. ერთისა და მრავლის ურთიერთკავშირი	190
IV. დასკვნა	198
<b>თავი 4: დადა ალ-ჰალაჟანის სიურრეალისტური ხედვა</b>	
I. დადა ალ-ჰალაჟან	200
II. „მსუბუქი ჩხვლეტა“ – ალ-ჰალაჟანის სიურრეალისტური	

ნოველები	201
ა. საპირისპირო მხარეების დაკავშირება	202
ბ. პოეტური სახეები	205
გ. ტკივილი	207
დ. სიყვარული და მისგან გამოწვეული ტანჯვა	208
ე. რაციონალური კონტროლისგან თავისუფალი სამყარო	214
III. დასკვნა	217
დასკვნა	219
გამოყენებული ლიტერატურის ჩამონათვალი	227

# ტრანსლიტერაცია<sup>1</sup>

ء	‘	ل	ლ
ب	ბ	م	მ
ت	თ	ن	ნ
ث	ს	ه	ჰ
ج	ჯ	و	უ
ح	ჩ	ي	ი
خ	ხ		
د	დ		
ذ	ძ		
ر	რ		
ز	ზ	اَ	ა
س	ს	إِ	ა
ش	შ	أَ	ა
ص	ვა	وِ	უ
ض	ჯ	يِ	ი
ط	ტ	وِ	უ
ظ	ჭ	يِ	ი
ع	‘		
غ	ღ		
ف	ფ		
ق	კ		
ك	ქ		

<sup>1</sup> იხ.: ლეკიაშვილი 1977, გვ. 30.

# სიურრეალისტური ნაკადი XX საუკუნის არაბულ პროზაში

## შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომში „სიურრეალისტური ნაკადი XX საუკუნის არაბულ პროზაში“ შესწავლილია სიურრეალიზმის წარმოშობა და განვითარება, მიმდინარეობის ეგვიპტეში აღმოცენება და ეგვიპტური სიურრეალისტური ჯგუფის მოღვაწეობა. ჩვენთვის საინტერესოა ის გავლენა, რომელიც სიურრეალიზმმა იქონია არაბულ, კერძოდ ეგვიპტურ, ლიტერატურაზე და სიურრეალისტური ნაკადი, რომელიც ამ გავლენის შედეგად XX საუკუნის ეგვიპტურ პროზაში გაჩნდა. სიურრეალიზმი ყოველთვის იწვევდა კრიტიკოსთა თუ მკვლევართა ინტერესს. ეს იყო მიმდინარეობა, რომლის სახელსაც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ბევრი სიახლის დამკვიდრება უკავშირდება. რეალობის ხედვის სიურრეალისტური ფორმა ხელოვნების ბევრი გენიალური ნაწარმოების შექმნის საფუძველი გახდა. არაცნობიერის წვდომის სურვილმა, დაფარულისა თუ არახილულის ძიებამ ადამიანთა ცხოვრების ბევრი ასპექტის სხვაგვარად დანახვის საშუალება მოგვცა. მეთოდები, რომლებსაც სიურრეალისტები არაცნობიერში არსებული სუფთა აზრების წვდომისთვის და მათი გამოხატვისთვის იყენებდნენ, ხელოვნებაში ფართოდ დამკვიდრდა. თავად სიურრეალისტები ხშირად საუბრობდნენ სიურრეალისტურ სულზე, რომელიც პროტესტისა და ახლის ძიების სული იყო. მას შემდეგ, რაც სიურრეალისტურმა ჯგუფმა ორგანიზებული ერთობის სახით არსებობა შეწყვიტა და ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში ასპარეზზე ახალი მიმდინარეობები გამოჩნდა, სიურრეალისტური ელემენტები, რეალობის აღქმისა და პროტესტის სიურრეალისტური გზები კვლავაც აქტიურად იჩენდნენ თავს ბევრი მწერლისა თუ ხელოვანის შემოქმედებაში. სიურრეალისტური ამბოხი დამახასიათებელი იყო ბევრი რადიკალური მოძრაობისთვის. სიურრეალისტური ხასიათი განსაკუთრებით მკვეთრად 1968 წელს პარიზში სტუდენტების პროტესტის დროს გამოჩნდა. ბევრი ხელოვანი და მკვლევარი ეთანხმება მოსაზრებას, რომ სიურრეალიზმი არ არის დროსა და სივრცეში შეზღუდული მოვლენა. ის არის ხედვა, ძიების წყურვილი და პროტესტი, რომელიც ყველგან და ყოველთვის შეიძლება არსებობდეს და, შესაბამისად, არასდროს კარგავს აქტუალობას.

სიურრეალიზმმა თავი ეგვიპტეშიც იჩინა და „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ („جماعة الفن والحرية“) სახით მოვევლინა ეგვიპტის საზოგადოებას 1930-იანი წლების ბოლოს. ეგვიპტელ სიურრეალისტთა იდეები და მიმართებები სრულიად ახალი იყო აღმოსავლური საზოგადოებისთვის. სიურრეალიზმი არც თუ ადვილი გასაგები აღმოჩნდა ეგვიპტელებისთვის და ჯგუფი ხშირად დიდ წინააღმდეგობას აწეებოდა. ეგვიპტელმა სიურრეალისტებმა ერთგვარი საგანმანათლებლო მისიაც იკისრეს: წერდნენ სტატიებს, გამოსცემდნენ ჟურნალ-გაზეთებს და კითხულობდნენ ლექციებს, რომელთა საშუალებითაც საზოგადოებას დასავლურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების, სხვადასხვა მიმდინარეობისა და მათი წარმომადგენლების შესახებ აწვდიდნენ ინფორმაციას. ჯგუფის წევრების სახელს ეგვიპტურ ხელოვნებაში ბევრი სიახლის დამკვიდრება უკავშირდება. მართალია, საზოგადოებამ არც თუ დიდხანს იარსება, მაგრამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ეგვიპტური ლიტერატურის, მხატვრობის, ფოტოგრაფიისა და კინოს განვითარებაში. მათი გავლენა მოგვიანებით ბევრი ახალგაზრდა მწერლისა და მხატვრის შემოქმედებაზე აისახა. მიუხედავად ამისა, ჯგუფის მოღვაწეობა და მისი წევრების შემოქმედება ჯერ კიდევ არ არის სათანადოდ შესწავლილი. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეგვიპტური სიურრეალიზმით დაინტერესება მხოლოდ 1980-იანი წლებიდან დაიწყო. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ და მისი წევრების ნაწარმოებები და მათ შესახებ დაწერილი სტატიები პერიოდულად იბეჭდებოდა ჟურნალებში: „ალ-თატაჟურ“<sup>1</sup>, „ალ-ჯარანდ“<sup>2</sup>, „ალ-ქითაბა ალ-უხრან“<sup>3</sup> და „ალ-ქითაბა ალ-საჟდა“<sup>4</sup>. მიუხედავად ამისა, ფართო საზოგადოებისთვის ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ბევრი ნაწარმოები დიდხანს უცნობი რჩებოდა. კრიტიკოსი ბაშირ ალ-სიბან ამის მიზეზად სიურრეალისტთა ნაწარმოებების ენას მიიჩნევს; რადგანაც ბევრი თხზულება ფრანგულად იწერებოდა. როგორც აღვნიშნეთ, „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ მოღვაწეობისა და მათ მიერ შექმნილი ნაწარმოებების შესახებ არც თუ ბევრი ნაშრომი დაწერილა. ამდენად, ამ საკითხების გამოკვლევა

<sup>1</sup> التطور – განვითარება.

<sup>2</sup> الجراد – კალიები.

<sup>3</sup> الكتابة الأخرى - სხვა მწერლობა.

<sup>4</sup> الكتابة السوداء - შავი მწერლობა.



მნიშვნელოვნად და აქტუალურად მიგვაჩნია, რადგანაც მათი შესწავლა დაგვეხმარება, უკეთ გავიგოთ თანამედროვე არაბული ლიტერატურის ტენდენციები და მასში გაჩენილ სიურრეალისტურ ელემენტებთან დაკავშირებული ბევრი საკითხი.

მოგვიანებით 1960-იან წლებში ეგვიპტურ ლიტერატურაში სიურრეალიზმის ახალი ტალღა გაჩნდა. 1930-40-იანი წლების ნაკადისგან განსხვავებით, ამჯერად მიმდინარეობის გავლენა არაბულენოვან პროზაში უფრო ძლიერად გამოვლინდა. საღისერტაციო ნაშრომის მთავარ საკითხსაც ლიტერატურაში შემოჭრილი ეს ტალღა წარმოადგენს. ბევრი არაბი მწერლის ნაწარმოებებში ვხვდებით სიურრეალისტურ ხედვას, მისთვის დამახასიათებელ ელემენტებს. უნდა აღინიშნოს, რომ 1960-იანი წლებიდან მსგავსი ტენდენციები გახშირდა და ერთგვარი ახალი ლიტერატურული ხედვის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ლიტერატურაში ახლი ნაკადის გაჩენა, რომელშიც ბევრი სხვადასხვა მიმდინარეობის გავლენა შეერწყა, რამდენიმე ფაქტორით იყო განპირობებული. არსებული სოციალურ-პოლიტიკური რეალობისადმი წინააღმდეგობის გრძნობამ და დასავლური ლიტერატურული ავანგარდის იდეების შეთვისებამ ახალ თაობას საშუალება მისცა, წინა თაობის მწერალთა და ხელოვანთა მიერ მომზადებულ საფუძველზე შეექმნათ ე.წ. „ახალი ხედვა“. რეალიზმის საწინააღმდეგოდ, მათ ხილული რეალობის აღწერის ნაცვლად ადამიანის შინაგან სამყაროში გადაინაცვლეს და შეეცადნენ, სხვა, უფრო ღრმა რეალობა წარმოეჩინათ. სიურრეალიზმი მწერლებს ბევრ კარგ საშუალებას სთავაზობდა ამის მისაღწევად და, შესაბამისად, ბევრ ნაწარმოებში გაჩნდა მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. XX საუკუნის მეორე ნახევარში ახალი ლიტერატურული ნაკადის შესასწავლად განვიხილეთ სამი მწერლის პროზაული ნაწარმოებები. ჩვენი არჩევანი შეჩერდა **ჟუსუფ 'იდრისზე**, **'იდჰარ ალ-ხარატსა** და **ღანდა ალ-ჰალაჟანიზე**.

**ჟუსუფ 'იდრისი** ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ავტორია ეგვიპტეში. ის არაბული ნოველის დიდოსტატად აღიარეს. მისი შემოქმედებით ბევრი ცნობილი მკვლევარია დაინტერესებული. გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატორები მეტ ყურადღებას ავტორის ადრეულ ნაწარმოებებს უთმობენ, რომლებიც ძირითადად რეალისტური ხასიათისაა. შედარებით ნაკლები ყურადღება ხვდა წილად გვიანი პერიოდის, 1960-იანი წლების შემდეგ შექმნილ თხზულებებს. სწორედ ამ

ნაწარმოებებში ვლინდება სიურრეალიზმისთვის დამახასიათებელი ბევრი ასპექტი და, შესაბამისად, ჩვენთვის სწორედ ეს ნაწარმოებებია საყურადღებო. საინტერესოა ის ფაქტიც, თუ რატომ გაჩნდა სიურრეალისტური ხედვა და ამ ხედვისთვის დამახასიათებელი ელემენტები რეალისტად აღიარებული მწერლის ნოველებში.

’იდჰარ ალ-ხარატიც ეგვიპტის საუკეთესო მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნება. მის ნაწარმოებებში სიურრეალისტური ელემენტები პირველი კრებულიდანვე შეინიშნება. სიურრეალიზმით მწერალი რევოლუციური მოღვაწეობის გამო ციხეში ყოფნის დროს დაინტერესდა და შემდეგ ამ მოვლენას ბევრი ნაშრომიც მიუძღვნა. მართალია, ვერ ვიტყვით, რომ მწერლის რომანები წმინდა სიურრეალისტური ხასიათისაა, მაგრამ მათში ვხვდებით თითქმის ყველა იმ თემასა და გამოსატვის ფორმას, რაც სიურრეალიზმისთვის იყო დამახასიათებელი. ნაწარმოებებში რეალური და ირეალური ერთმანეთს ერწყმის, დარღვეულია დროისა და სივრცის საზღვრები, განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა სიზმარსა და წარმოსახვას. მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ბავშვობის მოგონებები და ფანტაზია. ’იდჰარ ალ-ხარატიცის რომანები არაბულ ლიტერატურაში არსებული სიურრეალისტური ნაკადის შესასწავლად საინტერესო ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამდენად, მათი განხილვა ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მნიშვნელოვანი ელემენტია. ალ-ხარატიც კალამს რამდენიმე რომანი, ნოველებისა და ლექსების კრებული და ბევრი კრიტიკული ნაშრომი ეკუთვნის. ამდენად, შეუძლებელად ჩავთვალებთ მისი ვრცელი შემოქმედების სრულყოფილად განხილვას. შესასწავლად ავირჩიეთ ცნობილი რომანი „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ („ترابها زعفران“). ამ ნაწარმოების მაგალითზე გავცანით განსაკუთრებულ ხედვას მწერლისა, რომელიც შემოქმედთა ახალი თაობის ლიდერად და 1960-იანი წლების ეგვიპტური ავანგარდის ერთ-ერთ ფუძემდებლად მოგვევლინა.

რაც შეეხება დანა ალ-ჰალაჰანის, ის საინტერესო ახალგაზრდა მწერალია. ლიტერატურულ ასპარეზზე XX საუკუნის მიწურულს გამოჩნდა და ჯერ მხოლოდ ორი წიგნის ავტორია. ნიჭიერმა მწერალმა მალე შეძლო ეგვიპტური ლიტერატურული საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა. ’იდჰარ ალ-ხარატიც დაინტერესდა მისი ნაწარმოებებით და მათ ნამდვილი სიურრეალისტური ტექსტები უწოდა. მიუხედავად მოპოვებული აღიარებისა,

ახალგაზრდა მწერლის ნაწარმოებები ჯერ თითქმის არ არის შესწავლილი. პირველი კრებული „მსუბუქი ჩხვლეტა“ („وخزة خفيفة“) საინტერესო მასალას გვთავაზობს კვლევისთვის. კრებულში შემავალი ნოველები სავსეა სიურრეალისტური სახეებით. თხრობა ადამიანის გონების მოქმედებას მიჰყვება და ცდილობს ის ნამდვილი აზრები გადმოგვცეს, რომლებსაც ცნობიერი კონტროლი არ შეხება. გარდა კრებულის სიურრეალისტური ხასიათისა, ჩვენთვის საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სიურრეალისტური ნაწარმოებები შეიქმნა XX საუკუნის დასასრულს, ანუ საკმაოდ გვიან იმ პერიოდიდან, როდესაც სიურრეალისტური მიმდინარეობა არსებობდა. თავად მწერალი იზიარებს ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას, რომ სიურრეალიზმი აზროვნებისა და ხედვის განსაკუთრებული ფორმაა და არა ისტორიის კუთვნილებად ქცეული ლიტერატურული მიმდინარეობა. დადა ალ-ჰალაჟანი ჩვენთან საუბარში აღნიშნა, რომ სიურრეალიზმი არ არის დროში შეზღუდული. მისთვის ეს რეალობის აღქმის თავისებური ფორმაა, რომელიც ნებისმიერ დროში შეიძლება ჰქონდეს ამა თუ იმ ადამიანს.

ამდენად, სადისერტაციო ნაშრომი ერთდროულად რამდენიმე აქტუალურ და საინტერესო საკითხს ეხება. ნაშრომი ამ ცალკეულ საკითხთა განხილვისა და ერთი საერთო პრობლემის შესწავლისთვის მათი გაერთიანების მცდელობაა. თითოეული საკითხი მნიშვნელოვანია ნაშრომის მთავარი თემის ანუ XX საუკუნის არაბულ პროზაში არსებული სიურრეალისტური ნაკადის ზოგადი სახის წარმოჩენისა და შესწავლისათვის.

სადისერტაციო ნაშრომი ორ ნაწილად იყოფა: I ნაწილი – სიურრეალიზმი და II ნაწილი – სიურრეალიზმის გავლენა XX საუკუნის არაბულ პროზაში. თითოეული მათგანი რამდენიმე თავისაგან შედგება. პირველი ნაწილი მოიცავს ორ თავს: 1. სიურრეალიზმი – წარმოშობა და განვითარება და 2. სიურრეალისტური ჯგუფი ეგვიპტეში. ნაშრომის მეორე ნაწილი უფრო ვრცელია და ოთხ თავად იყოფა: 1. არაბული ნოველა და რომანი, 2. ფუსუჰ 'იდრისის ნოველები და მათში შექმნილი სიურრეალისტური სამყარო, 3. 'იდჰარ ალ-ხარატი და „ზაფრანისფერი ქალაქი“ და 4. დადა ალ-ჰალაჟანის სიურრეალისტური ხედვა. ნაშრომს ასრულებს დასკვნა, რომელშიც შეჯამებულია კვლევის შედეგები და მიღებული დასკვნები.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში განხილულია ზოგადად სიურრეალიზმი, მისი წარმოშობა, რეალობის სიურრეალისტური აღქმა, მისთვის დამახასიათებელი მნიშვნელოვანი თემები, არაცნობიერის კვლევის მეთოდები და ის ისტორიული გზა, რომელიც სიურრეალიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, განვლო. სურრეალიზმი პარიზში პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ 1920-იან წლებში წარმოიშვა. 1924 წელს ანდრე ბრეტონმა სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტი გამოაქვეყნა, სადაც მიმდინარეობის ძირითადი პრინციპები იყო მოცემული. ბრეტონის გარშემო შეკრებილი ახალგაზრდების ჯგუფი ცდილობდა, ხელოვნებაში „სუფთა აზრები“ ყოველგვარი ზნეობრივი შეზღუდვისა და ცნობიერი კონტროლის გარეშე გადმოეცა. მათი მიზანი იყო, არაცნობიერი საწყისი დაემკვიდრებინათ არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ცხოვრებაშიც. ისინი ეყრდნობოდნენ ფროიდის თეორიებს და ესწრაფოდნენ სიზმრის მდგომარეობას, რადგანაც სიზმარი არაცნობიერი იმპულსების უკეთ წვდომის საშუალებას იძლეოდა. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ბავშვის ფანტაზიებს, მის მენტალურ სამყაროს. ბავშვები ჯერ არ არიან დიდების სამყაროს ცნებებითა და ნორმებით დამონებული და, შესაბამისად, არაცნობიერი ცხოვრება მათთან უფრო ნათლად გამოიხატება.

სიურრეალიზმი მალე გასცდა საფრანგეთის საზღვრებს და მთელ მსოფლიოში გავრცელდა. მიმდინარეობა სხვადასხვა დროში მოღვაწე და განსხვავებული წარმოშობის მკვლევართა ინტერესს იწვევდა. სიურრეალიზმის შესახებ არა ერთი ნაშრომი დაწერილა. საკითხის შესწავლისთვის ბევრ მათგანს გავეცანით, მაგრამ რამდენიმე კვლევა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომისთვის. გამოვეყოფთ როჯერ კარდინალისა და რობერტ შორთის წიგნს „სიურრეალიზმი, მუდმივი აღმოჩენა“<sup>5</sup> („Surrealism, Permanent Revelation“), რომელიც 1970 წელს ლონდონში დაიბეჭდა. წიგნში აღწერილია სიურრეალიზმის წარმოშობა, ის ისტორიული საფუძველი, რომელმაც მიმდინარეობის წარმოშობას შეუწყო ხელი. ავტორები ასევე საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდიან იმ მწერლების შესახებ, რომლებიც სიურრეალისტების წინამორბედებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ნაშრომი განიხილავს ისეთ საკითხებს, რომლებიც არსებითია სიურრეალიზმის გასაგებად: სიურრეალისტური ჯგუფის ცხოვრების წესს, მათ მიზნებსა და ზერეალურის

---

<sup>5</sup> იხ.: კარდინალი... 1970.

კვლევის მეთოდებს. ასევე საყურადღებოა ჯეკ სპექტორის წიგნი „სიურრეალისტური მხატვრობა და მწერლობა, 1919-1939, დროის ოქრო“ („Surrealist Art and Writing, 1919-1939, The Gold of Time“)<sup>6</sup>. ნაშრომი საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის არა მარტო სიურრეალისტური მწერლობის სხვადასხვა ასპექტის შესასწავლად, არამედ საინტერესო მასალას გვთავაზობს სიურრეალისტური ჯგუფის პოლიტიკური მოღვაწეობისა და ხედვის შესახებაც. ასევე აღსანიშნავია სილვიო ლევის რედაქტორობით 1996 წელს გამოცემული კრებული „სიურრეალიზმი, სიურრეალისტური ხედვა“ („Surrealism, Surrealist Visuality“)<sup>7</sup>. წიგნში შემაჯავლი სტატიები სიურრეალისტური ხელოვნების ყველა სფეროსა და სიურრეალისტური ხედვის გასაგებად მნიშვნელოვან შრომებს წარმოადგენს.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველი ნაწილის მეორე თავი ეძღვნება ეგვიპტეში არსებულ სიურრეალისტურ ჯგუფს, მისი წევრების საზოგადოებრივ და შემოქმედებით მოღვაწეობას. ეგვიპტეში სიურრეალიზმი 1930-იანი წლების ბოლოს გამოჩნდა. 1939 წელს ჯურჯ ჰანნმა, რომელიც საფრანგეთში სწავლობდა და უშუალოდ იცნობდა ფრანგ სიურრეალისტებს, ეგვიპტეში მეგობრებთან ერთად სიურრეალისტური ორგანიზაცია „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოება“ ჩამოაყალიბა. ჯგუფმა განსაკუთრებულ წარმატებას მხატვრობაში მიაღწია. რაც შეეხება ლიტერატურას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საზოგადოების წევრები ძირითადად ფრანგულად წერდნენ, რის გამოც მათი ნაწარმოებები ფართო საზოგადოებისთვის ცნობილი არ იყო და, შესაბამისად, არც დიდი აღიარება ხვდათ წილად. სიურრეალისტურმა საზოგადოებამ დიდხანს არ იარსება, მისმა წევრებმა თანდათან დატოვეს ორგანიზაცია და სხვა მიმართულებით გააგრძელეს მოღვაწეობა.

როგორც აღვნიშნეთ, ეგვიპტური სიურრეალიზმით დაინტერესება საკმაოდ გვიან დაიწყო და, შესაბამისად, არც თუ ბევრი ნაშრომი არსებობს ამ საკითხის შესახებ. ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო, ჟურნალისტ სამირ ღარიბის ორი წიგნი: „სიურრეალიზმი ეგვიპტეში“

---

<sup>6</sup> იხ.: სპექტორი 1997.

<sup>7</sup> Levy, S., (ed.) (1996) *Surrealism, Surrealist Visuality*; (Keele Staffordshire: Keele University Press). გამოყენებული ლიტერატურის ჩამონათვალში მითითებულია წიგნში შესული ცალკეული შრომები.

(„السريالية في مصر“)<sup>8</sup> და „სიურრეალიზმი ეგვიპტეში და სახვითი ხელოვნება“ („Surrealism in Egypt and Plastic Arts“)<sup>9</sup>. პირველ მათგანში მოცემულია სრული ინფორმაცია „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“. მოღვაწეობაზე წიგნში შესულია აგრეთვე ჯგუფის წევრების წერილები. მეორე ნაშრომი ძირითადად ჯგუფის სამხატვრო მიღწევებსა და გამოფენებს ეძღვნება. ეგვიპტურ სიურრეალიზმზე მუშაობს ეგვიპტელი მთარგმნელი და კრიტიკოსი ბაშირ ალ-სიბჰნი, რომლის სტატიები ბევრ ჟურნალში იბეჭდება. მათი გარკვეული ნაწილი, კერძოდ ჟურნალებში „ალ-ჯარად“ და „ალ-ქითაბა ალ-უხრა“ გამოქვეყნებული სტატიები, ხელმისაწვდომი გახდა ჩვენთვის<sup>10</sup>. ბაშირ ალ-სიბჰნი ძირითადად ჯურჯ ჰანინის და მისი ჯგუფის მოღვაწეობით არის დაინტერესებული. მან ჯურჯ ჰანინის ბევრი ნაწარმოები არაბულად თარგმნა და სწორედ ბაშირ ალ-სიბჰნის მიერ შესრულებული თარგმანების საშუალებით გავეცანით მათ. 2006 წელს კაიროში ყოფნისას ცნობილ მკვლევართან პირადად შეხვედრის და ჩვენთვის საინტერესო საკითხებზე საუბრის საშუალება მოგვეცა, რაც ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ჩვენი კვლევისთვის.

სადისერტაციო ნაშრომის მეორე ნაწილი – სიურრეალიზმის გავლენა XX საუკუნის არაბულ პროზაში, როგორც აღენიშნეთ, ოთხი თავისგან შედგება. პირველში მოცემულია არაბული ნოველისა და რომანის ზოგადი მიმოხილვა, მათი ჩასახვა XX საუკუნის დასაწყისში და შემდგომი განვითარება. ამ თავში განხილულია ის ძირითადი ტენდენციები, რომლებიც დამახასიათებელი იყო XX საუკუნის არაბული, კერძოდ, ეგვიპტური პროზისთვის. 1930-40-იან წლებში ეგვიპტურ ლიტერატურაში ფეხს იკიდებს სხვადასხვა დასავლური მიმდინარეობის გავლენა. რომანტიზმის შემდეგ არაბი მწერლები მოდერნისტული იდეებით ინტერესდებიან, მაგრამ 1940-იანი წლების ბოლოდან ეს ტენდენცია ქვეყანაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური გარემოებების გამო დროებით შეფერხდა. 1950-იან წლებში არაბულ ლიტერატურაში რეალიზმი და სოციალური რეალიზმი დომინირებს.

---

<sup>8</sup> იხ.: ღარბი 1986ა.

<sup>9</sup> ღარბი 1986ბ.

<sup>10</sup> ალ-სიბჰნი 1992; ალ-სიბჰნი 2000.

ჩვენთვის საინტერესო იყო ეგვიპტური სიურრეალიზმის შესახებ სხვა კრიტიკოსთა სტატიების მისეული თარგმანებიც. იხ.: ბიანჯინი 1999; ლუთი 1998.

ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა 1960-იან წლებში ეგვიპტის ლიტერატურაში გაჩენილ ახალ ტალღას ე.წ. „ახალ ხედვას“ და „სამოციანების თაობას“, რომელმაც ბევრი სიახლე დაამკვიდრა. ამ პერიოდის ლიტერატურული ნაწარმოებების უკეთ გასაგებად საჭიროდ მივიჩნიეთ შევსებოდით 1950-60-იან წლებში ეგვიპტეში არსებულ პოლიტიკურ სიტუაციას და იმ გარემოებებს, რომელთა წარმოშობას არსებულმა რეჟიმმა შეუწყო ხელი. 1960-იანი წლების სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა და მათი მიზეზით გაჩენილმა წინააღმდეგობებმა შესაბამისი ასახვა ჰპოვა ლიტერატურაშიც. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება ახლი ეტაპი არაბული ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში, რომლის დროსაც ბევრი სიახლე დამკვიდრა, როგორც თემატური ისე, გამოსატვის ფორმის თვალსაზრისით. ამავე პერიოდს ეკუთვნის **ḥusuf** 'იდრისისა და 'იდჰარ ალ-ხარატიის ბევრი ნაწარმოები, რომლებშიც ნათლად ჩანს სიურრეალიზმის გავლენა.

XX საუკუნის არაბული ლიტერატურის ზოგადი სურათის შესასწავლად მნიშვნელოვანი იყო მუჰამმად ბადაჰის რედაქტორობით გამოცემულ კრებულში „თანამედროვე არაბული ლიტერატურა“ („Modern Arabic Literature“) შესული ნაშრომები: **ṣabir ḥafīz**ის „თანამედროვე არაბული ნოველა“ („The Modern Arabic Short Story“)<sup>11</sup> და ჰილარი კილპატრიკის „ეგვიპტური რომანი „ზეინაბიდან“ 1980 წლამდე“ („The Egyptian Novel from Zaynab to 1980“)<sup>12</sup>. საინტერესო იყო მუჰამმად ბადაჰის „თანამედროვე არაბული ლიტერატურის მოკლე ისტორია“ („A Short History of Modern Arabic Literature“)<sup>13</sup>. ასევე, გვინდა აღვნიშნოთ 2006 წელს გამოცემული პოლ სტარკეის ნაშრომი „თანამედროვე არაბული ლიტერატურა“ („Modern Arabic Literature“)<sup>14</sup> და **ṣabir ḥafīz**ის სტატია „ეგვიპტური რომანი სამოციან წლებში“ („The Egyptian Novel in the Sixties“),<sup>15</sup> რომელიც „არაბული ლიტერატურის ჟურნალში“ („Journal of Arabic Literature“) დაიბეჭდა. ამ შრომებში ავტორები მიმოიხილავენ ეგვიპტური პროზის, განსაკუთრებით, რომანისა და ნოველის განვითარებას XX საუკუნეში და ეხებიან თითქმის ყველა იმ არსებით

<sup>11</sup> იხ.: **ḥafīz** 1992.

<sup>12</sup> კილპატრიკი 1992.

<sup>13</sup> ბადაჰი 1993.

<sup>14</sup> სტარკეი 2006ა .

<sup>15</sup> **ḥafīz** 1976.

საკითხს, რომელიც ამ პერიოდის არაბულ პროზას უკავშირდება. 1960-იანი წლების ლიტერატურული ავანგარდის და „ახალი ხედვის“ შესასწავლად საჭირო ინფორმაცია მოგვაწოდა ელიზაბეტ კენდალის წიგნმა „ლიტერატურა, ჟურნალისტიკა და ავანგარდი“ („Literature, Journalism and the Avant-Garde“)<sup>16</sup>.

მეორე ნაწილის მეორე თავი ეთმობა ცნობილი ეგვიპტელი მწერლის **ფუსუფ** 'იდრისის შემოქმედების, კერძოდ კი, მისი ნოველების განხილვას. თავდაპირველად მოცემულია მნიშვნელოვანი ფაქტები მწერლის ბიოგრაფიიდან, რომლებმაც გარკვეულწილად გავლენა იქონია მის შემოქმედებაზე. ადრეულ ეტაპზე 'იდრისის ნაწარმოებები რეალისტური ხასიათისაა, ხოლო 1960-იანი წლებიდან მათში ცვლილება შეინიშნება, ნოველებში სიმბოლიზმი და სიურრეალიზმი იჩენს თავს. თხზულებებში თანდათან ჩნდება სიურრეალისტური ელემენტები: ფანტასტიკური და პარადოქსული ნიშნები, დარღვეული რეალური პროპორციები, ფსიქიკური შეშლილობის, პარანოიის, კოლექტიური ფსიქოზის სცენები. სიზმარი – როგორც სიურრეალიზმისათვის დამახასიათებელი მედიუმი – მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს 'იდრისის ნაწარმოებებში. ხშირად შეუძლებელია სიზმრისა და რეალობის, ცნობიერი და არაცნობიერი მდგომარეობის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა.

საკმაოდ ბევრი ნაშრომი ეძღვნება **ფუსუფ** 'იდრისის შემოქმედებას, განსაკუთრებით, მის რეალისტურ ნოველებს. ჩვენთვის საყურადღებო იყო დალია კოენის კვლევები: „**ფუსუფ** 'იდრისი: ცვალებადი ხედვა“ („Yusuf Idris: Changing visions“)<sup>17</sup> და „**ფუსუფ** 'იდრისის „გასეირნება“ – ფსიქოანალიზი და ინტერპრეტაცია“ („The Journey by Y. Idris – Psychoanalysis and interpretation“)<sup>18</sup>. პირველ მათგანში განხილულია 'იდრისის ნოველების ძირითადი საკითხები რეალისტურ და სიურრეალისტურ პერიოდებში. ერთი და იგივე თემის ორ სხვადასხვა ეტაპზე გადმოცემის შეპირისპირების საშუალებით ავტორი ცდილობს მწერლის ხედვაში მომხდარი ცვლილებები გამოავლინოს. მეორე კვლევაში მოცემულია 'იდრისის ერთ-ერთი ნოველის „გასეირნების“ („الرحلة“) საინტერესო ანალიზი. ავტორი ნოველის განხილვისას ფსიქოანალიზის პრინციპებს ეყრდნობა. **ფუსუფ** 'იდრისის

---

<sup>16</sup> იხ.: კენდალი 2006.

<sup>17</sup> კოენი 1992.

<sup>18</sup> კოენი 1984.



ნოველების შესასწავლად კარგი ნაშრომი ეკუთვნის კურპერშოეკს: „**ფუსუფ** 'იდრისის ნოველები“ („The Short Stories of Yusuf Idris“)<sup>19</sup>.

მეორე ნაწილის მესამე თავში განხილულია ცნობილი ეგვიპტელი მწერლის იდჰარ ალ-ხარრატის შემოქმედება. ბიოგრაფიული ცნობებისა და შემოქმედების ზოგადი მიმოხილვის შემდეგ წარმოდგენილია ალ-ხარრატის რომანის „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ განხილვა. რომანში გამოვლინდა თითქმის ყველა ის ასპექტი, რომელიც დამახასიათებელია ალ-ხარრატის ნაწარმოებებისთვის. მასში ვხვდებით სიზმრისა და რეალობის შერწყმას, დროისა და სივრცის საზღვრების უგულვებელყოფას, კავშირს ერთმანეთისაგან დაშორებულ რეალობებს შორის. „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიაში“ ხშირად თხრობა ორ ხაზს მიჰყვება, რეალურად მიმდინარე ამბებს და გმირის გონებაში მიმდინარე აზრებს. რომანში ვხვდებით ბავშვის წარმოსახვაში შექმნილ რეალობას, რომელიც ამავედროულად ზრდასრული გმირის გონებაში მიმდინარე ფიქრის ნაკადია. ნაწარმოებში რამდენიმე ხმა ისმის, რომლებიც ერთი მთლიანი „მეს“ სხვადასხვა გამოხატულებაა. **ფუსუფ** 'იდრისთან შედარებით ალ-ხარრატთან სიურრეალიზმი უფრო მეტად არის წარმოდგენილი. ალ-ხარრატის თხზულებები გამოირჩევა სიურრეალისტურისა და რეალურის შერწყმით, რისგანაც წარმოიშვა მისთვის დამახასიათებელი თავისებური სტილი.

'იდჰარ ალ-ხარრატის რომანებს კრიტიკოსები დიდ ყურადღებას უთმობენ. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო მაგდა ალ-ნოვაიჰის „მოგონებები და წარმოსახვა იდჰარ ალ-ხარრატის მისი ქვიშა ზაფრანისფერიაში“ („Memory and Imagination in Edwar Al-Kharrat's Turābuhā Za'farān“)<sup>20</sup>, სადაც ავტორი საუბრობს ალ-ხარრატის რომანში რეალურისა და წარმოსახულის შერწყმაზე, სიზმრისა და ბავშვის ფანტაზიებზე, მარადიულის წვდომის სურვილზე. მსგავსი საკითხებია განხილული მეგგი ავადალლას სტატიაში „წარმოსახვისა და რეალობის ქორწილი ალ-ხარრატის ალექსანდრიაში: ზაფრანისფერი ქალაქი“ (The Wedding of Imagination and Reality in Al-Kharrat's Alexandria: The city of Saffron“)<sup>21</sup>. ბევრ კითხვაზე პასუხის გაცემაში დაგვეხმარა თავად ალ-ხარრატის ავტობიოგრაფიული

<sup>19</sup> იხ.: კურპერშოეკი 1981.

<sup>20</sup> ალ-ნოვაიჰი 1994.

<sup>21</sup> ავადალლა 1991.

შრომები „ნაწყვეტები შემოქმედებითი ავტობიოგრაფიიდან“ („مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة“)<sup>22</sup>.

მეორე ნაწილის ბოლო თავში განხილულია ახალგაზრდა ავტორის, დანა ალ-ჰალაჰანის ნოველების კრებული „მსუბუქი ჩხვლეტა“ („وخزة خفيفة“). დანა ალ-ჰალაჰანი საინტერესო მწერალია. მართალია, ლიტერატურულ ასპარეზზე მხოლოდ გასული საუკუნის მიწურულს გამოჩნდა, მაგრამ მან შეძლო ეგვიპტური ლიტერატურული წრეების ყურადღების მიპყრობა. მწერლის პირველი წიგნი განეკუთვნება XX საუკუნის ლიტერატურას და, შესაბამისად, ჩვენც ყურადღება მასზე შევაჩერეთ. ახალგაზრდა მწერლის შესახებ მხოლოდ ერთი შრომა მოვიძიეთ. ეს გახლავთ 'იდჰარ ალ-ხარრატის კვლევა მისი პირველი კრებულის „მსუბუქი ჩხვლეტის“ შესახებ, რომელიც ამავე სახელით არის შესული ალ-ხარრატის კრიტიკული წერილების კრებულში „ახალი ნოველა“ („القصة الحداثه“)<sup>23</sup>. ცნობილი მწერალი ახალგაზრდა კოლეგის ნოველებს მაღალ შეფასებას აძლევს და მათ ნამდვილ სიურრეალისტურ თხზულებებს უწოდებს. ჩვენთვის კვლევის ძირითად წყაროს თავად მწერალთან პირადი საუბარი და მიმოწერაც წარმოადგენს.

ამდენად, ჩვენი მიზანი იყო, ეგვიპტეში სიურრეალიზმის წარმოშობის, განვითარებისა და არაბულ ლიტერატურაზე ამ მიმდინარეობის გავლენის შესწავლა. ვცადეთ, სადისერტაციო ნაშრომში წარმოგვეჩინა XX საუკუნის არაბულ, კერძოდ ეგვიპტურ, პროზაში არსებული სიურრეალისტური ნაკადის ზოგადი სახე და დაგვედგინა, რა ფორმით და შინაარსით გამოვლინდა სიურრეალისტური ელემენტები ეგვიპტელ მწერალთა ნაწარმოებებში. ასევე, შევეცადეთ, გამოგვეკვლია და წარმოგვეჩინა ის მიზეზები თუ ისტორიული პირობები, რომლებმაც ხელი შეუწყო ეგვიპტურ ლიტერატურაში სიურრეალიზმის გამოვლენას. სადისერტაციო ნაშრომში ეგვიპტური სიურრეალიზმის განვითარების გზის სრული სურათია გადმოცემული XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული XXI საუკუნის დასაწყისამდე.

<sup>22</sup> იხ.: ალ-ხარრატი 1996, ალ-ხარრატი 2005ა; ალ-ხარრატი 2005ბ.

<sup>23</sup> ალ-ხარრატი 2002.

# I ნაწილი – სიურრეალიზმი

## 1. თავი

### სიურრეალიზმი – წარმოშობა და განვითარება

#### I. სიურრეალიზმის წარმოშობა: რა არის სიურრეალიზმი?

„ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებებში“ კკითხულობთ, რომ „სიურრეალიზმი არის მიმდინარეობა, რომელიც XX საუკუნის 20-იანი წლების ფრანგულ ლიტერატურაში ჩაისახა. გარკვეული გამოძახილი ჰპოვა ხელოვნების სხვა დარგებშიც (ფერწერა, ქანდაკება, თეატრი, კინო). სიურრეალისტთა აზრით, ხელოვანისთვის ფასეულია ინტუიციური ხილვები, „შინაგანი გაცისკროვნება“ (ე.ი. ზერეალური მოვლენები), ლოგიკური ანალიზი კი აუცილებელი არ არის. მათ იზიდავთ ბალღური უდარდებლობა, პირველყოფილი თემი და მისი ხელოვნების გულუბრყვილობა“ (ჭილაია ... 1984: 294).

სიურრეალიზმი პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ პარიზში გამოჩნდა ანდრე ბრეტონის გარშემო შეკრებილი ახალგაზრდების ჯგუფის სახით. შემდეგ მიმდინარეობის ფარგლები გაფართოვდა, საერთაშორისო სახე მიიღო და ხელოვნების ყველა სფერო მოიცვა. მას შემდეგ, რაც 1920-იანი წლების დასაწყისში სიურრეალიზმი საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოჩნდა, მისი მრავალგვარი განმარტებაც გაჩნდა. როჯერ კარდინალსა და რობერტ შორთს რამდენიმე ასეთი განმარტება მოჰყავთ ნაშრომში „სიურრეალიზმი, მუდმივი აღმოჩენა“. სიურრეალიზმს ხშირად უწოდებდნენ რომანტიზმის კუდს, ფროიდიზმის ხელოვნებაში განხორციელებას; ფსიქიატრები მოზარდთა კრიზისად განიხილავდნენ, რომელსაც სისტემური სახე უფროსებმა მისცეს; სტალინისტები კი ბურჟუაზიული რეჟიმის დემორალიზაციის სიმპტომად მიიჩნევდნენ; ლიტერატორები დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდნენ, როგორც უაზრობის, აბსურდის პოეზიად გასაღების უბადრუკ მცდელობას; კათოლიკური ეკლესია ან უარყოფდა მას, ან კიდევ სიურრეალიზმში ახალ მისტიციზმს ხედავდა (კარდინალი... 1970: 9). თუმცა, არც ერთი ამ განსაზღვრებათაგანი არ არის ადეკვატური. სიურრეალიზმი უფრო რთული განსასაზღვრია, რადგანაც სისტემაში მისი მოქცევა ძნელია. თავად ანდრე ბრეტონი პირველ მანიფესტში სიურრეალიზმს ასე განმარტავდა: „წმინდა ფსიქიკური ავტომატიზმი, რომლის

მეშვეობითაც ვერბალურად, წერილობით ან ნებისმიერი სხვა ფორმით ფიქრის რეალური პროცესი უნდა გამოიხატოს. ფიქრის კარნახი ნებისმიერი ცნობიერი კონტროლის გარეშე“ (ბრეტონი 1924: 36). როგორც შორთი აღნიშნავს, რემბოს „მხილველის წერილი“ („Letter du Voyant“), ჰეგელის დიალექტიკური მეთოდისა და ფროიდის არაცნობიერის ანალიზის გაერთიანებით სიურრეალისტებმა პოეტური სახის რევოლუცია დაიწყეს. სჯეროდათ, რომ სხვადასხვა ავტომატური ტექნიკის გამოყენებით გამოვლენილი სახეები „ფიქრის რეალურ პროცესს“ გამოხატავდა (შორთი 2003: 19). უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიურრეალისტები უფრო ხშირად საუბრობდნენ სიურრეალისტურ სულზე, ვიდრე იდეოლოგიაზე. სიურრეალიზმის არსი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში თავისებური ნიშნით წარმოჩინდა, მაგრამ ყველას მაინც ასახრდობდა ერთი იდეა, რომელიც აისახა ბრეტონის მანიფესტში. ეს იყო ხელოვნება, რომლის გამოხატვის ხერხი ასახავდა წმინდა ფსიქიკურ ავტომატიზმს, აზროვნების რეალურ ფუნქციას, რომელსაც გარეთ გამოაქვს შინაგანი ესთეტიკური თუ მორალური კონცეფცია და უარყოფს მატერიალურ სამყაროს (მაჭარაშვილი 2008: 35).

გენიოსმა სიურრეალისტებმა თავი კვლევისა და აღმოჩენის სულს მიუძღვნეს. კარდინალი სიურრეალიზმს განსაკუთრებულ ძიებას ადარებს, რომელშიც თვითონ მოსალოდნელი მოგზაურობა, წმინდა გრაალის ძიების მსგავსად, როგორღაც უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე მიზანთან, ძიების ობიექტთან მისვლა. ის შთაგონებაა და იმ დიდებულ შეუცნობელს გვთავაზობს, რომელიც ამოძრავებს გონებას და აძლევს იმედს. იქვე მოჰყავს არაგონის მოსაზრება: „საუკეთესო ის წარმოსახვაა, რომელიც ისე სხლტება, როგორც ჰორიზონტი მოსიარულის წინ, რადგანაც ჰორიზონტის მსგავსად ის ურთიერთობაა სულსა და იმას შორის, რასაც ვერასდროს მისწვდები“ (კარდინალი ... 1970: 149). რემის მოსაზრებით კი, სიურრეალიზმი ახალი ხედვის დამკვიდრება იყო, რომელიც აღარ მიემართებოდა აბსოლუტიზმისკენ, არამედ ეძიებდა და ითვისებდა შედარებითობასა და სხვაგვარობას (რემი 1996: 158). თავად ანდრე ბრეტონს ეს ძიება რაღაც დიდ თავგადასავალს აგონებდა, ოქროს მოპოვების მსგავსს. ჯეკ ჯ. სპექტორს მოჰყავს 1924 წელს დაწერილი ბრეტონის ცნობილი ფრაზა: „მე დროის ოქროს ვეძებ“ („Je cherche l'(h)or(s) du temps“) (სპექტორი 1997: 1). სპექტორს ასევე მოჰყავს ბრეტონის სიტყვები „მედიუმთა შესასვლელიდან“ („Entrée des mediums“): „რასაც მე და ჩემი მეგობრები ვგულისხმობთ სიურრეალიზმში, გარკვეულწილად ცნობილია. ეს

სიტყვა არ არის ჩვენი მოგონილი და ჩვენ შეგვეძლო, ის დაგვეტოვებინა ყველაზე არაცხადი კრიტიკული ლექსიკისთვის, მაგრამ ჩვენ ვიყენებთ მას გარკვეული ზუსტი მნიშვნელობით: ჩვენ ვეთანხმებით, რომ ის აღნიშნავს მითითებას გარკვეულ ფსიქიკურ ავტომატიზმზე, სიზმრის მდგომარეობის ახლო ეკვივალენტზე, რომლის საზღვრები დღეს საკმაოდ ძნელი განსასაზღვრია“ (სპექტორი 1997: 42).

პირველმა მსოფლიო ომმა, რომელშიც სიურრეალისტთა პირველი თაობის უმრავლესობა მონაწილეობდა, დამამცირებელი შედეგები მოიტანა მეცხრამეტე საუკუნის ისტორიის ფილოსოფოსებისთვის, რომლებსაც სწამდათ პროგრესის და ევროპული ცივილიზაციის მომავალი განვითარების. როგორც ბრეტონი წერდა, „ომი სისხლით, ტალახითა და იდიოტიზმით სავსე სანაგვე ორმო იყო“ (პოლიზოტტი 2003: 5). სამხედრო სამსახურიდან დაბრუნებული ახალგაზრდებისთვის: ანდრე ბრეტონის, ფილიპ სუპოს, ლუი არაგონის, პოლ ელუარის და ბენჟამენ პერესთვის მიუღებელი იყო, მშვიდად ედევნებინათ თვალყური პოლიტიკოსთა მცდელობისთვის, აღედგინათ ომამდელი ჩვეულებრივი მდგომარეობა ან პარიზული კულტურული წრეების მცდელობისთვის, გაეგრძელებინათ ბრწყინვალე, მაგრამ საკუთარი თავით გატაცებული, ლიტერატურული ცხოვრება ისე, თითქოს არაფერი მომხდარიყო. ომის შემდეგ ლიბერალი ინტელექტუალები, პოეტები და მხატვრები სიძულვილს გამოხატავდნენ მომხდარი მოვლენების მიმართ და წინააღმდეგობის განსაკუთრებული განცდა ჰქონდათ. სიურრეალისტური ამბოხი ლეგიტიმური პასუხი იყო სამყაროსა და ადამიანის მდგომარეობაზე, რომელიც სულ უფრო გაურკვეველი, არათანმიმდევრული და სასტიკი ხდება. დრო იყო, უპირატესობა მინიჭებოდა ადამიანის სუბიექტურ სურვილებს. შემთხვევით არ იყო, რომ სიურრეალიზმის დაბადება დაემთხვა 1917-1924 წლებს, როცა რევოლუციებმა და გაფიცებებმა ევროპა შეარყია.

სიურრეალისტების ინტელექტუალურ და კულტურულ ფორმირებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა საფრანგეთის მესამე რესპუბლიკის სკოლებში მიღებულმა განათლებამ, რომელმაც შეინარჩუნა ფრანგული დისციპლინის ტრადიცია. სწორედ ამ სკოლების მიერ გადაცემული ღირებულებების წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ ჯგუფის წევრები. სიურრეალისტები იყვნენ იმ თაობის წარმომადგენლები, რომელიც სიმწიფეში პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ შევიდა. მათ სურდათ, თავი დაეღწიათ ან დაენგრიათ არსებული

ღირებულებები; და რადგანაც ბურჟუაზიული ღირებულებების კრიტიკა დაიწყო, სცადეს, შეეცვალათ ისინი საწინააღმდეგო ღირებულებებით, ხოლო ლოგიკა და გონება – არაცნობიერით და ალქიმიით. სპექტორი საუბრობს ანდრე ბრეტონის დამოკიდებულებაზე მესამე რესპუბლიკის სკოლების მიერ შემოთავაზებულ განათლებისადმი, კერძოდ კი, ხატვის სწავლების მეთოდებისადმი. მაგალითად, 1925 წელს ერთ-ერთ წერილში ბრეტონი წერდა, რომ მისთვის უფრო მისაღები იყო, ბავშვს თავისი ფანტაზიის მიხედვით ეხატა, ვიდრე ეიძულებინათ, გატაცებული ყოფილიყო სოუსიანი ქვების ან თაბაშირის მოდელის კოპირებით (სპექტორი 1997: 27). მაშინდელი განათლების სისტემისადმი სიურრეალისტების დამოკიდებულების გასაგებად საინტერესოა ევროპის უნივერსიტეტების კანცლერებისადმი მიწერილი არტოდის წერილი, რომელიც 1925 წლის აპრილში „La Revolution Surréaliste“-ის III ნომერში დაიბეჭდა. არტოდი ევროპის „გაყინული სულის“ დამსხვრევასა და ევროპის მუმიფიცირებაში ბრალს უნივერსიტეტებს, მათ მიერ შემოთავაზებულ განათლების სისტემას და „სილოგიზმების ქსელში გახვეულ კანცლერებს“ სდებდა. „თქვენ აწარმოებთ ინჟინრებს, მაგისტრებს, დოქტორებს, რომლებმაც არ იციან სხეულის ნამდვილი მისტერია ან არსებობის კოსმიური კანონები; ცრუ სწავლულებს, რომლებიც ბრმანი არიან სხვა სამყაროში, ფილოსოფოსებს, რომლებიც ვითომდა სულს ადადგენენ“ (ვალდბერგი 1978: 57).

## II. სიურრეალისტთა წინამორბედები

რა თქმა უნდა, ბევრი პოეტი და მხატვარი უკვე ელოდა რადიკალურ ცვლილებას. წინა საუკუნის მანძილზე ისეთი პოეტები როგორც იყვნენ რემბო, ლოტრემონი და, უფრო მოგვიანებით, კუბისტი მხატვრები რეალობის პირობითობის საკითხს სვამდნენ. რეალობის აღქმის ცვლილებამ თანამედროვე ხელოვნებაში ეჭვები წარმოშვა „რეალობის“ ასახვის ფორმების შესახებ, რაზეც განსაკუთრებულ ყურადღებას სიმბოლისტები ამახვილებდნენ. თუმცა მოდერნიზმი კიდევ უფრო შორს წავიდა. 1910-20 წლებში მოდერნისტული სკოლები (კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი) აქცენტს პირდაპირობაზე, უშუალობაზე, გონებამახვილურ გამოგონებაზე და ახალი ფორმების აღმოჩენაზე აკეთებდნენ. აქ ერთგვარი კავშირი იყო იმ საფუძვლებთან, რომელსაც ბრეტონი ეყრდნობოდა. სიურრეალისტები, წინამორბედი სიმბოლისტების ბუნდოვანების

საწინააღმდეგოდ, უფრო კონკრეტული სახეების მისაღწევად ექსპერიმენტებს ატარებდნენ. ცდილობდნენ, მაგალითად, სიმბოლისტების აბსტრაქტული და არამიწიერი ქალი შეეცვალათ გარკვეული ისტორიების მქონე კონკრეტული გმირებით: ფსიქიკურად შეშლილი ქალებით, მკვლევებით, ჯადოქრებით. უნდა აღინიშნოს, რომ სიურრეალისტებმა დიდი მასალა იპოვეს სიმბოლიზმში, მაგალითად: სიმბოლოს გააზრება, როგორც შინაგანი იდეის საფარისა, ინტერესი სიზმრის სამყაროსადმი. სიურრეალისტები ასევე გარკვეულ მსგავსებებს პოულობდნენ ფუტურიზმშიც. ერთმანეთისგან დაშორებული სახეების დასაკავშირებლად ფუტურისტებიც მიმართავდნენ კოლაჟის მეთოდს. ასევე გარკვეულწილად მსგავსი მიდგომა ჰქონდათ დროისა და სივრცის გადმოცემასთან დაკავშირებით. ამის ნათელსაყოფად სპექტორს მოჰყავს მარინეტის სიტყვები. 1909 წელს „თავისუფალ სიტყვებში“ („Les Mots en liberté“) ის წერდა: „ახლა ჩვენ ვდგავართ საუკუნეთა კონცხზე! [...] რატომ უნდა გავიხედოთ უკან, როცა ის, რაც ჩვენ გვინდა, არის შეუძლებლის მისტიური კარის დამტკრევა! დრო და სივრცე მოკვდა გუშინ. ჩვენ უკვე ვცხოვრობთ აბსოლუტში, რადგანაც ჩვენ შევქმენით მარადიული ყოვლისშემძლე სიჩქარე“ (სპექტორი 1997: 33). სიურრეალისტებისგან განსხვავებით კი, ისინი ცდილობდნენ, ხელოვნებაში იმ ჰარმონის, სინთეზისა და ანალოგიებისთვის მიეღწიათ, რომლებსაც „რეალობაში“ უარყოფდნენ. მათი შეხედულებები ასევე განსხვავდებოდა ომთან დამოკიდებულებაშიც. შოვინისტი და აგრესიული ფუტურისტები დიდად აფასებდნენ ომის მანქანებს, მაგრამ სიურრეალისტები დადასტვებთან ერთად პაციფისტები და ანტიშოვინისტები იყვნენ.

პირველი მსოფლიო ომის დროს პარიზში ახალგაზრდა პოეტები, რომელთაც ბედად სიურრეალიზმის შექმნა ერგოთ, მოდერნიზმის გასაოცარმა ფორმობრივმა სიახლეებმა წაახალისა, მაგრამ მალე მათ ფორმის სიახლეზე მეტის ძებნა დაიწყეს. მეტიც, მალე იმედგაცრუებულნიც აღმოჩნდნენ, როცა კომერციული კავშირი იხილეს მოდერნისტ ხელოვანებსა და ბურჟუაზიულ საზოგადოებას შორის, რომელსაც ომისა და იმპერიალიზმის მანკიერებებში ადანაშაულებდნენ. მათთვის ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში წარმატება გასაკიცხი იყო. მეამბოხე ახალგაზრდებმა ძალისხმევა მხატვრობასა და პოეზიაში ბურჟუაზიული ღირებულებების დანგრევისკენ მიმართეს. ერთი და იმავე ტიპის ლიტერატურისა და ხელოვნების უარყოფის საფუძველზე

ერთმანეთს დაუკავშირდნენ პოეტები, რომლებმაც ზერეალური და უცნობი სამყაროს კვლევა-ძიება დაიწყეს.

სიურრეალისტები საკმაოდ ბევრს მიიხნევენ საკუთარ წინაპრებად. მათ მიერ აღიარებული ყველა „სპონსორი“ მემბოხე იყო. ისინი აჯანყდნენ სამყაროს ჰიპერ-ლოგიკური ხედვის, ქრონოლოგიური აღწერის, ან პერსპექტივაში გამოსატული დროისა და სივრცის მექანიკური აღქმის წინააღმდეგ, იმ კლასიკური იდეის წინააღმდეგ, რომ ხელოვნებამ უნდა მიბაძოს ან ასახოს ხილული რეალობა. როგორც ანა ბალაკიანი აღნიშნავს, ხელოვნებაში ზებუნებრივის წარმოჩენა და მისი განვითარება ნგრევისა და შენების პროცესს მოიცავდა. ნგრევა ხელოვანის მიერ ბუნების აღქმისა და გააზრების შეცვლას გულისხმობდა, ხოლო შენება – გონების ახალი მდგომარეობის შექმნას უკავშირდებოდა. ახალი მდგომარეობა ირაციონალური იქნებოდა და დაეფუძნებოდა ახალ ლოგიკას, რომელიც საწინააღმდეგო ერთეულებს დააკავშირებდა. ეს ხედვა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დამკვიდრებული ბუნების მიბაძვის მეთოდის საწინააღმდეგო პასუხი იყო (ბალაკიანი 1967: 2). სიურრეალისტთა ყველა წინამორბედი წარმოსახვის გათავისუფლებასა და რეალობის საზოგადოდ მიღებული აღქმის შეცვლას ისახავდა მიზნად. ახალგაზრდა მწერლებს მეცხრამეტე საუკუნის პოეზია, საბედნიეროდ, სთავაზობდა რამდენიმე ექსცენტრიულ გენიოსს, რომლებსაც მათი ამბოხისთვის ხელის შეწყობა შეეძლოთ: ლოტრემონს, ბოდლერს, რემბოს, მალარმეს, სენ-პოლ-რუს. მაგალითად, სიურრეალისტების მსგავსად ლოტრემონს მტრული დამოკიდებულება ჰქონდა საკუთარი განათლებისადმი. როგორც სპექტორი აღნიშნავს, ლოტრემონისთვის კლასი იყო ჯოჯოხეთი და ჯოჯოხეთი კი კლასი. ის წერდა: „როცა ლიცეუმში მერხებით გარშემორტყმულ სტუდენტს წლობით მართავენ, ეს საუკუნეებს ჰგავს. დილიდან საღამომდე და საღამოდან დილამდე ცივილიზაციის ნარჩენები გამუდმებით უთვალთვალებენ“ (სპექტორი 1997: 30). ლოტრემონის „მალდორორის სიმღერები“ („Les Chants de Maldoror“) სიურრეალისტთა თვალში არა მარტო ამბოხის შედეგური იყო, არამედ ფანტასტიური მეტამორფოზებისა და სახეთა წარმოსახვის საოცარი შერწყმით ენის უსაზღვრო შესაძლებლობებს წარმოაჩნედა. მარკიზ დე სადეს, ჟერარ დე ნერვალს და კომტ დე ლოტრემონს სიურრეალისტები არა მარტო ლიტერატორებად აღიარებდნენ, არამედ იმ პიროვნებებად, რომლებმაც ადამიანებისთვის მნიშვნელოვანი სიახლეები დაამკვიდრეს და რომლებისთვისაც



სიცოცხლე და პოეზია განუყოფელი იყო. სადეს პატივს სცემდნენ, რადგანაც მან გამოიკვლია ადამიანის უბნელესი ინსტინქტები, ნამდვილი და შეუზღუდავი სურვილები, ეროტიკული წარმოსახვები. არტურ რემბო თავისი არარეალური ილუზორული პოეზიით სიურრეალისტთა მისაბაძი მაგალითი გახდა. კარდინალი წერს, რომ ის სთვაზობდა რეალობის „მეორე მხარეს“ გაჭრას და „სიურრეალურში“ შეღწევას, სადაც წარმოსახვები გიტყუებენ. „ზმნის ალქიმიის“ („Alchimie du Verbe“) საშუალებით რემბო „უცნობის მოვლენებს“ ვერბალურად თარგმნიდა. სიურრეალისტები საკუთარ თავებს რემბოს მიერ ნაწინასწარმეტყველებ „საშინელ მუშებს“ უწოდებდნენ (კარდინალი ... 1970: 12). სიურრეალისტებისთვის მისაბაძი ფიგურა იყო გიომ აპოლინერიც, რომელსაც ანდრე ბრეტონი „ინტელექტუალური ძიების ხორცშესხმას“ უწოდებდა (კარდინალი ... 1970: 13). აპოლინერის მიღწევა იყო, რომ პოეზიამ ყურადღება თანამდროვე ცხოვრებაში დამალურ მითსა და მაგიაზე გაამახვილა. აპოლინერი თვლიდა, რომ მსოფლიო სულ უფრო დანაწევრებული და უკავშირო ხდებოდა, თუმცა ამავე დროს ის არასდროს ყოფილა ასეთი ხელმისაწვდომი ადამიანისთვის რადიოს, ტელევიზორისა და მანქანის წყალობით. რადგანაც ახლა ასეთი ადვილია დაშორებული ადგილების დაკავშირება, პოეტმაც უნდა იჩქაროს და შეაერთოს მისი წარმოსახვის სხვადასხვა ელემენტი. სწორედ აპოლინერის სახელს უკავშირდება სიტყვა „სიურრეალიზმის“ წარმოშობა. ეს სიტყვა პირველად მან იხმარა, როდესაც 1917 წელს თავის პიესას „ტირესიას მკერდი“ („Les Mamelles de Tirésias“) სიურრეალისტური დრამა უწოდა (ვალდბერგი 1978: 11). აპოლინერი, პარიზული ავანგარდის ლიდერი, თავისი მაგალითით, როგორც მეოცე საუკუნის ბოდლერი, დაეხმარა ბრეტონს, პარიზის ქუჩებში აღმოეჩინა „თანამედროვე ცხოვრების იდეა“. აპოლინერი სიურრეალისტთა მსგავსად დაინტერესებული იყო სიგიჟით, სულიერად ავადმყოფთა ნაწერებით და ნახატებით. ის სიურრეალისტებზე ადრე, უკვე 1914 წელს, მიმართავს ფსიქონალიზს (სპექტორი 1997: 34).

ყველა ამ მიმდინარეობამ, მწერალმა და მათ მიერ დანერგილმა სიახლემ თავისი წვლილი შეიტანა, პოეზია უფრო მეტად ჩაკეტილი და ჩვეულებრივი მკითხველისთვის რთული გამხდარიყო. კარდინალისა და შორთის მიხედვით, მიუწვდომლის წვდომის მცდელობამ ენა გარკვეულ ზღვართან მიიყვანა და საბოლოოდ, პირველი მსოფლიო ომის შუა ხანებში, ერთგვარი ტრიუმფალური უაზრობის სახით დადაიზმი გამოჩნდა (კარდინალი ... 1970: 13). ანდრე ბრეტონი

და ლუი არაგონი ომის შემდეგ დამოუკიდებლად მივიდნენ დადაისტების მსგავს მოსაზრებებამდე და 1919 წელს შეუერთდნენ კიდევ მათ. თავდაპირველად 1920-22 წლებში დადა და სიურრეალიზმი არ განიხილავდა. მომავალი სიურრეალისტებისთვის დადა ნეგატიური აზროვნების კარგი მასწავლებელი აღმოჩნდა. დადაისტები სიურრეალისტთა მემბროსე მიმდინარეობისთვის ახალი იდეების მნიშვნელოვან წყაროდ და სტიმულად იქცნენ. დადა იყო პირველი აღშფოთება ომის ხანგრძლივ სისასტიკეში დასავლური ღირებულებების გაუფასურების გამო. დადაისტებს სჯეროდათ, რომ ახალი დასაწყისი მხოლოდ სრული განადგურების, სიყალბისა და პირფერობის უსარგებლო ნაშთების გაწმენდის შემდეგ იქნებოდა შესაძლებელი. სიმართლის ხელოვანი ვერ იქნებოდა შემწყნარებელი ომის გამხადებელთა სამყაროსადმი, წესრიგისა და სილამაზის მათეული ცარიელი გააზრებისადმი. 1922 წელს ერთ-ერთ ლექციაზე ძარა ამბობდა, რომ დადაიზმის საწყისები სიძულვილის საწყისები იყო და არა ხელოვნების. ეს იყო დასაწყისი სიძულვილისა იმ ფილოსოფოსთა მიმართ, რომლებიც სამი ათასი წლის მანძილზე უხსნიდნენ კაცობრიობას ყველაფერს (ძარა 1977: 112). სიურრეალისტები ბევრ საკითხში ეთანხმებოდნენ დადაისტებს. თუმცა იყო განსხვავებებიც; ისინი ხელოვნებას საზოგადოებაში არსებული ბოროტებისა და შეზღუდვების საწინააღმდეგო იარაღად მიიჩნევდნენ; დადაიზმისგან განსხვავებით, სიურრეალიზმმა სცადა, ყოველდღიური ხილული რეალობისგან განსხვავებული, ახალი და უფრო ღრმა რეალობა გამოეკვლინა ისეთი ახალი ფორმებისა და სახეების შექმნით, რომლებიც გონების კარნახით კი არა, სიგიჟის მიბაძვით იქნებოდა შექმნილი (აჰსენი 1992: 14). დადაისტებმა საკუთარი არსებობის არსად კულტურის განადგურება აქციეს, სულ მცირე – ლიტერატურისა და მხატვრობის მაინც. ისინი უარყოფდნენ ლიტერატურულ ტრადიციებს, ფორმებსა და ნორმალური მეტყველების წესებსაც კი, მათი აზრით, ყოველივე ეს ზღუდავდა და ამახინჯებდა მენტალური რეალობის რთულ სინამდვილეს. გონების რეალური მოქმედება ზედმეტად ცვალებადი და სპონტანური იყო იმისთვის, რომ დაფიქსირებულიყო ან გაყინულიყო მუდმივ ფორმაში. ამასთან, გონების ყველა პროდუქტი, ყველაზე გაუგებარი ბოდიდან და ოცნებიდან დაწყებული ამაღლებულ აზრებამდე, ერთი ღირებულების იყო (კარდინალი ... 1970: 16). აქედან გამომდინარე, ნამდვილი პოეტები, რაც უფრო ერთგულნი იყვნენ საკუთარი თავის, მით უფრო ნაკლებად აინტერესებდათ, რას

წერდნენ. ნამდვილობამ დაანგრია ხელოვნება. ნამდვილ დადაისტს ორი გულწრფელი არჩევანი ჰქონდა: თვითმკვლელობა ან სიჩუმე.

### III. ექსპერიმენტები არაცნობიერზე – საფუძველი სიურრეალიზმისთვის

სიჩუმე დაარღვია ანდრე ბრეტონისა და ფილიპ სუპოს მიერ ჩატარებულმა ექსპერიმენტებმა, რომლებიც ამტკიცებდა, რომ გონების თავისუფალი მოქმედება აუცილებელად შემთხვევითი და აბსურდული როდი იყო. როგორც პაპანიკოლასი წერს, არაცნობიერის, როგორც გათავისუფლების საშუალების, კვლევით დადაისტებიც იყვნენ დაინტერესებული. თუმცა, მათთვის ინტერესის მთავარი საგანი ყველა არსებული და პოტენციური სისტემის დანგრევის შანსი იყო, სიურრეალისტებს კი ახლის შექმნისათვის კატალიზატორის აღმოჩენა აინტერესებდათ (პაპანიკოლასი 2003: 47). მალე აზრთა სხვადასხვაობის გამო, სიურრეალისტები დადაიზმს საბოლოოდ გაემიჯნნენ. ასე რომ, სიურრეალისტთა გზაზე დადაიზმი მოკლე მონაკვეთი იყო. ბრეტონი, არაგონი და ელუარი ბენუამენ პერესთან და რობერტ დესნოსთან ერთად სიურრეალიზმის პირველი მანიფესტის გამოქვეყნებამდე ბევრად ადრე დაინტერესდნენ არაცნობიერიდან მენტალური სახეების გამოწვევით, რომელთა გამოვლენასაც ავტომატური წერის ტექნიკით ნახევრადცნობიერ მდგომარეობაში ცდილობდნენ. პაპანიკოლასი თვლის და მარგარეტ ბონნეს მოსაზრებასაც იმოწმებს, რომ ავტომატიზმის გამოყენების ადრეული მაგალითები ამტკიცებს ბრეტონისა და მისი კოლეგების მიერ სიურრეალიზმის დადასთან თანამშრომლობის დაწყებამდე აღმოჩენას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დადაიზმს სიურრეალიზმის გენეზისთან კავშირი არ ჰქონდა (პაპანიკოლასი 2003: 38).

ყველაფერი დოქტორ ჟან-მარტენ შარკოს მიერ ისტერიის კვლევით დაიწყო. სიურრეალისტების მეცხარამეტე საუკუნის პოეტური აღმოჩენებით გატაცებას თან დაერთო შარკოს სამეცნიერო შრომა, რომელიც საოცრად ჰარმონიულად ეთვისებოდა მათ ახალ პოეტურ მიმართებებს. ბრეტონი დაინტერესდა ისტერიით შეპყრობილთა სურათებითა და შარკოს ლაბორატორიაში ჩატარებული კვლევებით. მისი აზრით, ეს დიდებული ფოტოები იძლეოდა კავშირს მედიცინას, ხელოვნებასა და მისტიციზმს შორის (აჰსენი 1992: 4). შარკოს ნაშრომში „გაკვეთილები ნერვული სისტემის დაავადებათა შესახებ“ („Lecons sur les maladies du systeme nerveux“) განხილულმა ისტერიის შემთხვევებმა

ისეთივე სახის უწესრიგობა გამოავლინა, რომლის მიღწევასაც სიურრეალისტები მოგვიანებით ცდილობდნენ. პოეტები ისტერიის შარკოსეული ხედვას ეთანხმებოდნენ და თვლიდნენ, რომ შეშლილობის ყველა ფორმა მიბაძვას იმსახურებდა და მათი სიმულაცია შეიძლება ახალ პოეტურ დოქტრინად ქცეულიყო. 1928 წელს შარკოს კვლევის მნიშვნელობის აღსანიშნავად სიურრეალისტებმა ისტერიის თხუთმეტი წლისთავი აღნიშნეს. „La Revolution Surréaliste“-ის XI ნომერში კი მისი შრომის შესახებ არაგონი და ბრეტონი წერდნენ, რომ ეს იყო XIX საუკუნის „უდიდესი პოეტური აღმოჩენა“ (ბალაკიანი 1967: 14).

ბრეტონი, სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი და ამავე დროს ისტერიით დაინტერესებული ახალგაზრდა პოეტი, მოხალისედ მსახურობდა პირველ მსოფლიო ომში და შეშლილობაზე დაკვირვების საწარმოებლად შესაფერის გარემოში აღმოჩნდა. აჰსენი თვლის, რომ ამან გამოიწვია დიდი სურვილი გამოეკვლია შეშლილობა და პოეზიისთვის ახალი ბრძოლის ახალ მოტივად ექცია (აჰსენი 1992: 7). ჯერ კიდევ 1919 წლამდე ანდრე ბრეტონმა და ფილიპ სუპომ საკუთარ ექსპერიმენტებში ავტომატური წერის ფსიქიატრიული ტექნიკა გამოიყენეს. შედეგად მიღებულმა ტექსტებმა, რომლებსაც მოგვიანებით „მაგნიტური ველები“ („Champs magnétiques“) უწოდეს, აჩვენა, რომ ცნობიერი კრიტიკული კონტროლის უარყოფა უმიმართულებო უწესრიგობას კი არ გვაძლევდა, არამედ შეეძლო, საკმაოდ შინაარსიანი სახეების დინამიკური დინება შეექმნა. არაცნობიერ ნაკადზე მინდობა აუცილებლად როდი გულისხმობდა ქაოსს და, შესაბამისად, ამ სფეროში ჩატარებული კვლევებიც არ გულისხმობდა ხელოვნებისადმი დამამცირებელ დამოკიდებულებას. კვლევები უფრო სამეცნიერო ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებდა და ერთგვარი თვითაღმოჩენის ინსტრუმენტი იყო, მაგრამ სიურრეალისტები იმედგაცრუებულნი დარჩნენ მათ მიერ გაგზავნილ „მაგნიტურ ველებზე“ ფროიდის პასუხით და ლიტერატურულ წრეებში ნაშრომისადმი გამოვლენილი არც თუ დიდი ყურადღებით (პოლიზოტტი 2003: 15). თუმცა, რაც გინდა ყოფილიყო, ეს აღმოჩენები პოეტებს მოსვენებას აღარ აძლევდა. სიურრეალისტები თვლიდნენ, რომ ეს გენიალური სული იყო. სიურრეალისტები არასდროს უარყოფდნენ, რომ ფროიდთან ვალში იყვნენ, რადგანაც სწორედ მან აღმოაჩინა არაცნობიერი, როგორც სფერო, სადაც ცნობიერი აზრების ნამდვილი მიზეზი შეიძლება მოძებნილიყო. ფროიდმა აჩვენა, რომ ცნობიერი გონება საუბრობდა კოდირებული ენით, რომელიც უფრო

ღრმა მნიშვნელობას ატარებდა. ცნობიერი ქმედებები შესაძლოა უცნობი და ხშირად შემაშფოთებელი მოტივაციების შედეგი ყოფილიყო. მან მიაგნო პირველადი ენის წყაროს, რომელიც არ იყო ამოწურული და გაუფასურებული და რომელსაც ჯერ არ განეცადა სიმბოლოსა და აღსანიშნს შორის ფატალური დაშორება (კარდინალი... 1970: 17). მაგრამ სიურრეალისტებს უფრო მეტად აინტერესებდათ სიზმრების შინაარსის გამოვლენა, ვიდრე მათი კლინიკური ინტერპრეტაცია.

#### **IV. არაცნობიერი სურვილების გამოვლენა და ავტომატიზმზე დამყარებული სიურრეალისტური რევოლუცია**

სიურრეალიზმი რეალობის მოუთმენელი დაკითხვა იყო და სამყაროს შესახებ ყველა მიღებული იდეისა და არასრული ცნობიერის მიერ შექმნილი ხილული რეალობის ეჭვქვეშ დაყენებით ცხოვრების შეცვლის მცდელობა იყო. სიურრეალიზმი გვაცნობს ფიქრისა და ქცევის ახალ ფორმას იმ იმედით, რომ მან შეიძლება ცნობიერების რევოლუციამდე მიგვიყვანოს, რომელიც გაათავისუფლებს ადამიანში დასავლური ცივილიზაციის მიერ ჩახშულ ძალებს. მისი ძირითადი მიზანი იყო სურვილის უნივერსალური აღიარება. სიურრეალიზმში სურვილი აღნიშნავს ადამიანში არსებულ ყველა ძალას, რომელთა განხორციელება აღკვეთილია ცნობიერი კონტროლითა და სოციალური გარემოებებით. სიურრეალიზმის მიზანი იყო შეკავებული სურვილის გამოვლენა. პირველ რიგში ის ინსტინქტების დონიდან ცნობიერების დონემდე სურვილის ამოყვანის საშუალებებს ეძებდა, ანუ სურვილი არაცნობიერი მდგომარეობიდან ცნობიერ მდგომარეობაში უნდა გადასულიყო. ეს არის არსებითი ეტაპი ადამიანის სურვილების გასაგებად. შემდეგ კი ხდება მათი რეალიზება, ობიექტურ პირობებში სუბიექტური სურვილის შესრულება. სიურრეალისტთა აზრით, ამ ორ ეტაპს შორის არ იყო დაშორება, როგორც ეს საზოგადოდ მიიჩნეოდა. სურვილის მოძრაობით სიურრეალისტთა დაინტერესება მათ ყურადღებას არაცნობიერი გონების მოქმედებაზე ამახვილებდა, როგორც სფეროზე, სადაც სურვილებზე დაკვირვება საწყის ფორმაში შეიძლებოდა. ამდენად, ისინი ყურადღებას აქცევდნენ არაცნობიერი გონების ყოველ გამოვლინებას ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ადამიანის ცნობიერ გონებას გამუდმებით უტევს სურვილები არაცნობიერიდან. შეცდომები საუბრისას,

დაუფიქრებელი საქციელი, ქესტები, მოულოდნელი და აუხსნელი კაპრიზები, ექსპრომტად მიღებული გადაწყვეტილებები – გამოხატვის ის ფორმებია, რომელსაც არაცნობიერი მიმართავს. სიურრეალისტები დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ უამრავი ინფორმაციის მიღება შეიძლებოდა არაცნობიერიდან და ამიტომ ყველაფერს აკეთებდნენ, არაცნობიერისთვის მეტი გამოვლინების საშუალება რომ მიეცათ. ერთგვარ გახსნილ მდგომარეობაში წერა და ხატვა შეზღუდვებს ანგრევდა და შინაგან გონებას თავისუფლად გამოვლინების საშუალებას აძლევდა.

სიურრეალიზმი განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებდა სურვილს. სურვილი იბადება ადამიანის ყველაზე ინტიმური მიდრეკილებებიდან და მისი ყველაზე პიროვნული მეს გამოხატულებაა. სურვილის თავისუფალ ბატონობას რომ მივალწიოთ, ნამდვილობის შეგრძნება უნდა ჩაერთოს ცხოვრებაში. მხოლოდ იმ ადამიანს შეუძლია თქვას, რომ თავისუფალია, რომელსაც შეუძლია შეიცნოს საკუთარი სურვილები. თავისუფლება არის სურვილის სიურრეალისტური გააზრების ბუნებრივი შედეგი. სინამდვილეში სიურრეალიზმი თავისუფლების სრულ ფილოსოფიას გვთავაზობდა. მისი მიზანი სურვილის სრული ავტონომია იყო და გამუდმებით ეძებდა ასეთი თავისუფლების მიღწევის საშუალებებს. კარდინალი თელის, რომ სიურრეალისტთა დამოკიდებულება სიყვარულისადმი, გონებაგაფანტულობის მომენტებში ენის ფუნქციისადმი, ავტომატური წერის გამოყენება, ინტერესი სიგიჟისადმი, ბავშვთა და პირველყოფილათა მენტალური მდგომარეობისა და ოკულტიზმისადმი მათ მთავარ მიზანს – ადამიანის დაკარგული ძალების აღდგენას უკავშირდებოდა (კარდინალი ... 1970: 35). სიურრეალისტთათვის ყველაზე სასურველი მდგომარეობა იყო, როცა ადამიანი ერთსა და იმავეს ხედავდა გონების თვალითაც და რეალურადაც. ეს მდგომარეობა სურვილის რეალიზებას უწყობდა ხელს, ხედვის ახალი ფორმა საშუალებას აძლევდა შინაგან ფორმებს, გატოლებოდნენ გარეგანს. ადამიანს შეეძლო სრულად და ნამდვილად აღექვა ის, რასაც აღიქვამდა.

სიურრეალისტებისთვის პიროვნების გათავისუფლების მიზანი თანდათან ადამიანთა გონების გათავისუფლებამდე გაიზარდა. პირად თავისუფლებას უნდა მოეცვა საზოგადოების თავისუფლებაც. თვლიდნენ, რომ არტურ რემბოს „ცხოვრების შეცვლის“ პრინციპი უნდა განვრცობილიყო მარქსის „სამყაროს ტრანსფორმაციით“. რატომ არ უნდა გამხდარიყო ხელოვნება გარემოებების შეცვლის საშუალება? სიურრეალისტური რევოლუცია შეეხებოდა სოციალურ

ღირებულებებს, რეკოლუცია, რომელიც გახდოდა ცხოვრებას უფრო ღამაზსა და ნამდვილს. ბრეტონი ამტკიცებდა, რომ ადამიანში იყო პოტენციალი, რომელიც ასეთ ცვლილებას მოახდენდა, მას შეეძლო, მთლიანად თავის თავს მიკუთვნებოდა. სიურრეალიზმი უარს აცხადებდა იმ საზოგადოებასთან შერიგებაზე, რომელშიც საშინელი წინააღმდეგობა იყო სიზმრისა და სიფხიზლის რეალობას, სიყვარულსა და სიძულვილს, გონიერებასა და უგუნურებას, ჯანსაღ გონებასა და სიგიჟეს, რეალურსა და არარეალურს შორის. მედლოქსი აღნიშნავს, რომ სიურრეალიზმი ყოველთვის ცდილობდა, გადაეღობა წინააღმდეგობები, გაეერთიანებინა დაშორებული რეალობები, რათა იმ ზეწოლიდან თავის დაღწევის საშუალება ეპოვა, რომელიც ცხოვრების დანაწევრებას ცდილობდა (მედლოქსი 1996: 12). ვალდბერგს მოჰყავს ციტატა სიურრეალიზმის მეორე მანიფესტიდან, სადაც ბრეტონი წერს: „ყველაფერს მიყვარათ რწმენამდე, რომ გონებაში არსებობს წერტილი, რომლიდანაც სიცოცხლე და სიკვდილი, რეალური და წარმოსახული, წარსული და მომავალი, მაღალი და დაბალი, გადმოცემადი და გადმოუცემელი ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ აღარ გვევლინება“<sup>24</sup> (ვალდბერგი 1978: 43).

შინაგანი იმპულსებისა და მითითებების ობიექტური ასახვის მიღწევის საუკეთესო გზად მხატვრული გამოხატვა რჩებოდა. ის ეხმარებოდა სიურრეალისტებს, საკუთარი თავი გამოეკვლიათ და საკუთარი საიდუმლო სურვილები შეესრულებინათ. ხშირად არაცნობიერი ელემენტების სიტყვებით ან სურათებით გამოხატვის პროცესი საკმაოდ თვითდამაკმაყოფილებელი იყო, რადგანაც სურვილები კმაყოფილდებოდა, როდესაც ისინი აუთენტურად იყო გამოხატული. სიურრეალიტური წარმოსახვის ახალი სამყარო ესკეპისტური ფანტაზიები კი არ იყო, არამედ – რეალობის გამდიდრება. თუ კარდინალის შედარებას გამოვიყენებთ, ის წარმოსახვები ადამიანის ცნობიერების „შინაგან სამყაროში“ მოგზაურობის ჩანაწერებს გვთვაზობდნენ“ (კარდინალი ... 1970: 114). ავტომატიზმი ყველაზე კარგად ცნობილი მეთოდია, რომელსაც სიურრეალისტები არაცნობიერის რესურსების გამოვლენისთვის იყენებდნენ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბრეტონი პირველ მანიფესტში სიურრეალიზმს განმარტავდა როგორც „სუფთა ფსიქიკურ ავტომატიზმს [...] ნებისმიერი ცნობიერი კონტროლის გარეშე“ (ბრეტონი 1924: 36). თუმცა მოგვიანებით მიხვდა,

---

<sup>24</sup> ასევე იხ.: ბრეტონი 1962.

რომ განსაზღვრება სრულყოფილი არ იყო, როცა საქმე პოეტურ ქმნილებას ეხებოდა. ნამუშევრის დასასრულებლად ცნობიერი კონტროლის ელემენტი იყო საჭირო, აღმოჩენის რეალიზება რომ მომხდარიყო. მართალია, სიურრეალიზმში აღმოჩენის ძირითად მეთოდად სუფთა ავტომატიზმს თვლიდნენ, მაგრამ მოგვიანებით ცნობიერის ჩარევის საჭიროებაც აღიარეს. ნაწარმოებში რეალობის ასახვისთვის მხოლოდ ავტომატური მუშაობის გაგრძელება აღარ იყო საკმარისი. როგორც კონროი მედლოქსი აღნიშნავს, როცა სახე ნაპოვნი იყო, მაშინ უკვე შესაძლებელი იყო მისი ნამუშევარში დატყვევება და უფრო მეტად ცნობიერი ფორმით განვითარება (მედლოქსი 1996: 13-14). გერმეინი თვლის, რომ „წმინდა ფსიქიკური ავტომატიზმი“ („Pure Psychic Automatism“) თითქმის შეუძლებელია, რადგანაც არაცნობიერი ელემენტების ცნობიერი ელემენტებისაგან სრული იზოლირება ვერ მოხერხდება. ამის დასტურად მოჰყავს ბრეტონის სიტყვები „სიურრეალიზმის მანიფესტიდან“, სადაც განმარტავს, როგორ მიმდინარეობს ავტომატური წერის პროცესი: „პირველი წინადადება სპონტანურად მოვა. [...] მაგრამ გარკვეულ პრობლემას ქმნის მეორე წინადადების ჩამოყალიბება. აქ უკვე უჭკველად ცნობიერი ქმედებაც მონაწილეობს“<sup>25</sup> (გერმეინი 1986: 76).

## V. სიურრეალიზმი – კოლექტიური გამოცდილება

სიურრეალისტთა ჯგუფის აღსაწერად შესაბამისი სიტყვის შერჩევაც საკამათო იყო: „სექტა“, „პარტია“, „კლანი“. ერთ დროს ჯგუფი თავის თავს კრიმინალურ ბანდად ან დამნაშავეთა ჯგუფადაც აღიქვამდა. თუმცა „სკოლა“ უკეთესი იქნებოდა. ჯგუფის წევრობა არ იყო შეზღუდული, პოეტებისა და მხატვრების გარდა აქ იყვნენ ექიმები, იურისტები, ჟურნალისტები, მასწავლებლები და სტუდენტები. სიურრეალიზმში საკუთარი წვლილის შესატანად არ იყო სავალდებულო ყველას ფუნჯი და კალამი აელო ხელში. თითქოს სიურრეალიზმმა ახალი სახის გაერთიანება შექმნა. ბრეტონი ხშირად საუბრობდა სიურრეალისტურ ციხესიმაგრეზე, რომელშიც დემორალიზაციის სული სახლობდა. სიურრეალისტური ჯგუფი „ჩაკეტილი“ ხასიათის გამო ერთგვარ ლაბორატორიად იქცა ყველა სახის კოლექტიური ექსპერიმენტისთვის (კარდინალი ... 1970: 115). ჰიპნოზური მონოლოგების კვლევა, იდეებისა და

<sup>25</sup> ასევე იხ.: ბრეტონი 1969, გვ. 30.



სიზმრების გაზიარება ნიშნავდა, რომ სიურრეალისტები ურთიერთობდნენ როგორც რაციონალურ, ისე არაციონობიერ დონეზე. თუმცა მცირე იყო ტელეპათიური კავშირის შემთხვევები.

მიუხედავად ზოგიერთი სიურრეალისტის პერსონალური დიდებისა, უნდა აღინიშნოს, რომ სიურრეალიზმი ყოველთვის კოლექტიური გამოცდილება იყო. სიურრეალისტური ცხოვრება ნიშნავდა საერთო ფსიქიკის, ეთიკური და ესთეტიკური მოსაზრებების გაზიარებას. ჯგუფში მიღწეული იყო ეფექტური თანამონაწილეობა, რაც ანგრევდა ბარიერებს პირად და საერთო ქმედებას შორის. თვითონ ჯგუფი კიდევ ერთი მაგალითი გახდა საერთო სიურრეალისტური მცდელობისა, მიეღწიათ საწინააღმდეგო ერთეულების სინთეზისთვის. საინტერესოა აღვნიშნოთ, რომ ავტომატური წერის ექსპერიმენტებსაც კოლექტიურად ატარებდნენ. სიურრეალისტები თავს დიდად არ იწუხებდნენ პირადი ქმედებების კოლექტიური მოქმედებისგან გამოყოფით და სიურრეალისტური ნაწერების მნიშვნელოვანი ნაწილი თანამშრომლობის ნაყოფი იყო.

სიურრეალისტები ძირითადად პარიზის კაფეებში (მაგ.: „სენტრა“, „სირანო“, „პლას ბლანში“) იკრიბებოდნენ. შეკრებები ხშირად დღეში ორჯერ ხდებოდა და განიხილებოდა სხვადასხვა საკითხი, აქვე იწერებოდა ბევრი ცნობილი წერილი. თუმცა ჯგუფური ცხოვრება მარტო კაფეებში შეხვედრებით არ შემოიფარგლებოდა. ადრეულ წლებში ისინი დიდი ქალაქის მისტერიების გამოსაკვლევად გარკვეულ ადგილებში სეირნობდნენ. ხშირად სტუმრობდნენ ლუნა პარკს პორტ მაიოში, რათა მისტერიების ლაბირინთები გადაეკვთათ. სიურრეალისტები ძირითადად ერთმანეთთან ახლოს ცხოვრობდნენ (მაგ.: ფონტენის, ბლომეს და შატოს ქუჩებზე), ხშირად დასასვენებლადაც ერთად მიდიოდნენ ისეთი ადგილების საძებნელად, სადაც ზერეალურს მიაგნებდნენ.

მართალია, სიურრეალიზმი კოლექტიური გამოცდილება იყო, მაგრამ მაინც გვინდა ხაზი გავუსვათ ანდრე ბრეტონის როლს ჯგუფის ცხოვრებასა და, ზოგადად, მიმდინარეობის განვითარებაში. მას ხშირად სიურრეალიზმის პაპს, მოციქულს ან არბიტრს უწოდებდნენ. განსაკუთრებული უნარებით დაჯილდოებულს ყველა ის თვისებაც ჰქონდა, რაც ლიდერს სჭირდებოდა. მას განსაკუთრებული გავლენა ჰქონდა ახალგაზრდა პოეტებზე; მასთან ურთიერთობისას ისინი რწმუნდებოდნენ, რომ სამყაროს ცვლილება სჭირდებოდა. ბრეტონი თვლიდა, რომ პოეზიის ფუნქცია ანუ „ცხოვრების

შეცვლა“ არა მარტო ცხოვრებისა და გარემოს ზოგადი პირობების, არამედ ადამიანის ცხოვრების წესის შეცვლას გულისხმობდა. ბრეტონის მიერ შექმნილი ნაწარმოებიც ამ მოსაზრებებს გამოხატავს, რადგანაც მისთვის არ იყო ბარიერი ცხოვრებასა და ნაწერებს შორის. „ცხოვრების შეცვლის“ მიზნის მისაღწევად საჭირო მიმართულებით წარმართავდა ის ჯგუფის ცხოვრებასაც. მან ჯგუფის ლიდერის როლი იკისრა სიურრეალისტური ძიების რთულ პროცესში.

## VI. სიურრეალისტური ცხოვრების წესი

ზევით აღვნიშნეთ, სიურრეალიზმის მიზანი იყო ადამიანის გათავისუფლება არსებული შეზღუდვებისგან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ სიურრეალისტური ცხოვრება ამორალიზმს გულისხმობდა. ბრეტონი აცხადებდა, რომ არაფრით გატაცება არ იყო ისეთი საშიში როგორც თავისუფლებით. 1924 წელს პირველ მანიფესტში თავისუფლებას ასე განმარტავდა: „ყველანაირი ესთეტიკური და მორალური ცრურწმენების გარეთ“ ყოფნა (ბრეტონი 1924: 14). თუმცა მოგვიანებით ეს განმარტება შეცვალა და დააზუსტა, რომ მხოლოდ „ცნობიერ ესთეტიკას“ ან „საზოგადოდ მიღებულ“ მორალს გულისხმობდა (ბრეტონი 1924: 32). სინამდვილეში, სიურრეალიზმი მოითხოვდა თავისებურ მორალურ სისუფთავეს მისი მიმდევრისგან. სწორედ ამას მოწმობს ციტატა არაგონის ლექციიდან: „ერთმანეთს მიუგდეს საკუთარი თავი, ერთმანეთის სულის სიმდაბლისა თუ კეთილშობილების პირისპირ აღმოჩნდნენ. ახლა მათ იციან, რომ ისინი სუფთა არიან, რომ რაღაც აკავშირებთ, რაც ვერ დაიშლება“ (კარდინალი ... 1970: 121). სიურრეალისტთა თავისუფლებისა და მორალისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით საინტერესოა ლუი არაგონის წერილი „მორალური მეცნიერება: თქვენთვის უფასოდ“ („Ethical Science: Free to You!“), რომელიც 1925 წელს „სიურრეალისტურ რევოლუციაში“ დაიბეჭდა. არაგონი აკრიტიკებს „მმართველ ფილოსოფოსებს“ და საუბრობს თავისუფლებასა და მორალზე, რომლებიც მათ ლექსიკონებში არსებობს, თუმცა ამ სიტყვების განმარტება არც კი შეეძლოთ. ის წერდა: „არ არის მორალი, გარდა ტერორის მორალისა, თავისუფლება გარდა სასტიკი მმართველი თავისუფლებისა. [...] ადამიანი არის თავისუფალი, მაგრამ არა ადამიანები. არ არის საზღვრები ერთის თავისუფლებისთვის, მაგრამ არ არის თავისუფლება ყველასათვის. ყველა ცარიელი ცნებაა, უცნაური აბსტრაქცია; ერთი საბოლოოდ აღმოაჩნეს

დაკარგულ თავისუფლებას და აქ მთავრდება კაცობრიობის სოციალური ისტორია“ (ვალდბერგი 1978: 53).

სიურრეალისტებს უფრო ღირსეულად მიაჩნდათ ეცხოვრათ მემკვიდრეობით მიღებული ქონებით ან მათხოვრობით ან სულაც ცოლად მდიდარი ქალის შერთვით, ვიდრე რეგულარული სამსახური ჰქონოდათ. ისინი იცავდნენ სიურრეალიზმის მთავარ დოგმებს: სურვილის აღიარება თავისუფლებას მოითხოვდა, მხოლოდ თავისუფალ ადამიანს შეეძლო ყოფილიყო შემთხვევის განკარგულებაში. მხატვრული შთაგონება და გამბედაობა ქრებოდა როგორც კი ხელოვანი ბაზრის მოთხოვნების დაკმაყოფილებას ეცდებოდა. სიურრეალისტები მკაცრები იყვნენ მათ მიმართ, ვინც მიმდინარეობის რესურსებს საიდუმლოდ გამოიყენებდა საკუთარი კარიერის მოსაწყობად (კარდინალი ... 1970: 122).

როგორც კონროი მედლოქსი აღნიშნავს, სიურრეალისტისთვის ყველაფერი გამომდინარეობდა იმ ადგილიდან, რომელსაც ხელოვნება იკავებდა მის ცხოვრებაში. ხელოვნება თავის ფუნქციას დაკარგავდა თუ მას ყოველდღიური ცხოვრების პრობლემებისაგან გააცალკევებდნენ. სიურრეალისტებმა რომის პაპსაც კი მისწერეს წერილი თხოვნით, „მამაო ჩვენოს“ ბოლო სტრიქონი შემდეგნაირად შეეცვალა: „მოგვეცი დღეს ჩვენი ყოველდღიური სიურრეალიზმი“ (მედლოქსი 1996: 11). სიურრეალისტისთვის წარმოსახვაში ყველაზე მეტად ამაღლებული ზერეალური გამათავისუფლებელი ძალა იყო. ისინი გარშემორტყმული იყვნენ უხილავი ძალებით, რომლებიც გამოვლენას ითხოვდნენ ვიზუალურად თუ ვერბალურად. მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ სიურრეალურის დანახვა მრავალი კუთხიდან შეიძლებოდა. ასეთი ხედვის შედეგად რეალობის მრავალ ისეთ ასპექტს აღმოაჩენდნენ, რომლებიც ცალსახა ბანალური ხედვის გამო იმალებოდა. აღმოჩენილი ყველაზე მცირე ელემენტიც კი უამრავ შეკითხვას ბადებდა. ისინი თვლიდნენ, რომ სიურრეალიზმი ჩვენ გარშემოა და ყველაფერი, რაც ადამიანს მოულოდნელად ან წარმოუდგენლად მიაჩნია, ჩვეულებრივია სიურრეალიზმის პრინციპისთვის. სიურრეალიზმმა წარმოშვა ქალაქის ცხოვრების ახალი აღქმაც, რომლის მაგალითიც პარიზი იყო. სამშენებლო მოედნები, მაღაზიის ვიტრინები, საგზაო ნიშნები, გაზეთების სათაურები, მაღაზიების აბრები და ა.შ. სიურრეალისტურ მნიშვნელობას იძენდა, თუ შესაბამისი კუთხიდან შეხედავდნენ. სიურრეალიზმმა აჩვენა, რომ ზერეალური შეიძლება იყოს პოეზიასა და ნახატებში, მაგრამ ასევე ქუჩაც

თანასწორი მნიშვნელობის ადგილი იყო აღმოჩენებისთვის. შორთისა და კარდინალის მიხედვით, დილით მეტროთი მიმავალი ბრეტონისთვის მუშათა მატარებლები ნამდვილი ორგის სცენა იყო. არაგონის აზრით კი, თანამედროვე ცხოვრების ნებისმიერი ასპექტი პოტენციურად ზერეალური იყო, მაგალითად, ნავთობის ტუმბოები თანამედროვე მისტიციზმის ნამდვილ ტოტემებს წარმოადგენდა (კარდინალი ... 1970: 55). პარიზის გარკვეულმა ადგილებმა (მაგ.: ბუტ-შომონის პარკმა, სენ-ჟაკის კოშკმა) „რჩეულის“ სტატუსი შეიძინეს როგორც ზერეალურთან მიახლოების განსაკუთრებული უნარის მქონე ადგილებმა.

## VII. სიურრეალისტური კვლევა

### ა. საკუთარი თავის ძიება

სიურრეალიზმი მუდმივი ძიება, ადამიანის არაცნობიერის კვლევა და ნამდვილი შეუზღუდავი აზრების პოვნა იყო. სიურრეალისტები ყველგან და ყველაფერში ეძებდნენ და იკვლევდნენ ზერეალურს. მათთვის ნებისმიერი არაამაღლებული კონტექსტი შეიძლება ზერეალიურის წვდომის წყარო ყოფილიყო. პირველ რიგში, ეს სიურრეალისტური ძიება საკუთარის ნამდვილი მეს ძიებას გულისხმობდა. საკუთარი ტექსტებითა და ნახატებით სიურრეალისტები იკვლევდნენ პიროვნების გახლეჩას, ფრაგმენტული სახეებით ხატავდნენ წინააღმდეგობებს. აქედან გამომდინარე, საინტერესო იყო პორტრეტების შექმნის მეთოდები. მათი ხედვით, პიროვნება არ იყო ერთი მთლიანი, ის შედგენილი იყო და მასში წინააღმდეგობები და კონფლიქტები ერთიანდებოდა. ადამოვიჩი ყურადღებას ამახვილებს ბრეტონის რომანზე „ნადია“ („Nadja“). ნაწარმოების დასაწყისში ის სვამს კითხვას: „ვინ ვარ მე?“. ნაწარმოების ტექსტი ერთგვარი მონტაჟია მსჯელობის ნაკადის, რომელშიც საკუთარი პიროვნების შემადგენელ ნაწილებს გამოხატავს. საკუთარი თავის ძიებას მუდმივად ჩაენაცვლება სხვისი ძიება ანუ კითხვა – „ვის ვეძიებ?“. ამიტომ ბრეტონი საკუთარ თავს წარმოადგენდა რთული არსების სახით, რომელიც მოიცავდა თავის თავსაც და სხვასაც ანუ „საკუთარი თავი სხვაში და სხვა საკუთარ თავში“ (ადამოვიჩი 1996: 41-42). როგორც ფილიპ ოლუანი წერს: „ვინ არის „მე“, ვინ „ვარ“ სხვა?“ (ოლუანი 1971: 18).

## ბ. ენა

სიურრეალიზმის კვლევის ერთ-ერთი მთავარი სფერო იყო ენა. ის იყო საშუალება, რომლითაც არაცნობიერი ვერბალურ გამოხატვას აღწევდა. „ენა მიეცა ადამიანს, რათა ის სიურრეალისტურად გამოეყენებინა,“ წერდა ბრეტონი სიურრეალიზმის პირველ მანიფესტში (ბრეტონი 1924: 18). ბრეტონს სჯეროდა, რომ სიტყვებსა და ენას შეეძლოთ სამყაროს შეცვლა; შეეძლოთ, უფრო მდიდარ და დამაკმაყოფილებელ სამყაროსთან დამაკავშირებელი გზების როლი ეთამაშათ ან სულაც ადამიანის შინაგანი რესურსებიდან ასეთი სამყაროს შექმნისათვის იარაღი ყოფილიყვნენ (პოლიზოტტი 2003: 2). ენით ასეთი გატაცების კიდევ ერთი მიზეზი ალბათ ის ადგილი იყო, რომელსაც ენა ადამიანის ცხოვრებაში იკავებს. როგორც ვოლას ფოვლი აღნიშნავს, მთლიანად სიურრეალისტური მოძრაობა შეიძლება ენაზე ჩატარებულ ექსპერიმენტად გავიაზროთ. მას მოაქვს რობერტ დესნოს ფრაზა: „სიტყვებო, თქვენ მითები ხართ?“ („Mots, êtes-vous des mythes?“). თვლის, რომ ეს ფრაზა იმ საკრალურ დამოკიდებულებას გამოხატავს, რომელიც სიურრეალისტებს სიტყვების მიმართ ჰქონდათ (ფოვლი 1963: 51). იმ პოზიციიდან გამომდინარე, რომ სიტყვები არის მითი, ლექსის შექმნა სიტყვების ისე გამოყენებას ნიშნავდა, რომ მათ საკუთარი მითის ახალი, განსხვავებული ასპექტები ეჩვენებინათ. პოეტის სიურრეალისტური გაგება მაგიასაც გულისხმობდა. მაგიის წესები ძირითადად სიტყვების განსაკუთრებულ გამოყენებას ითვალისწინებს. შეიძლება ამ სიტყვებს ჩვენთვის გასაგები მნიშვნელობა არ ჰქონდეს, მაგრამ ისინი ზემოქმედებას ახდენენ. რაღაც ამის მსგავსი მოეთხოვებოდა პოეტსაც.

სიურრეალისტები ცდილობდნენ, არაცნობიერის გამოხატვის ნიმუშები შეეკრიბათ საკუთარ პოეზიაში, რომელიც, აქედან გამომდინარე, დიდი რაოდენობით არარაციონალურ მასალას მოიცავს. მათი პოეზია სავსეა გასაოცარი ზებუნებრივი მეტაფორებით. ჩვეულებრივ მდგომარეობაში მწერალი დაწერილ სიტყვას აკონტროლებს, რათა გამოხატოს ლოგიკური რაციონალური იდეა, მაგრამ სიურრეალისტი პოეტი განსხვავებულ მიდგომას იყენებს და ცნობიერ კონტროლს აღუნებს. თითქოს ენა თავისუფლდება კონტროლისაგან და იდეები ფურცელზე პირდაპირ არაცნობიერიდან მოედინება. არაცნობიერთან პოეზიის პირდაპირი კავშირი ნიშნავდა პოეზიაში ადამიანის ყველაზე ღრმა სურვილების გამოვლენას. როგორც შერინგჰემი აღნიშნავს, სიურრეალისტთა პოეზიის ენა შეიძლება ყოფილიყო „სურვილის სარკე“ („l'ovale“) (შერინგჰემი

1986: 51). რადგანაც პოეზიაში კლინდებოდა არაცნობიერში დამალული ინსტინქტები და სურვილები, ის წარმოადგენდა იმას, რისკენაც რეალობა უნდა განვითარებულიყო (შორთი 2003: 19).

სიურრეალისტურ ტექსტებში გვხვდება ისეთი სიტყვების წყვილები, რომლებიც იშვიათად იხმარება ერთად. ეს უცნაური და შემთხვევითი კავშირები რაციონალური გონების გაცემას იწვევს. ბრეტონის შეფასებით, „სიტყვები სიყვარულს ეძლევიან“ და პოეტური სახე ნაყოფია. ის იქმნება ორი ელემენტის გაუთვალისწინებელი დაწვევებისგან, კავშირისაგან რომელიც ქმნის ერთგვარ მესამე ელემენტს. ასეთი კავშირის ნათელსაყოფად კარდინალს მაგალითად ელუარის „შიშველი წვიმის თაიგული“ მოჰყავს (კარდინალი ... 1970: 33). მსგავსი გასაოცარი სახეები არა მარტო სიურრეალისტურ პოეზიაში გვხვდება, არამედ მხატვრობაშიც, სადაც ვიზუალური გამოხატულება ხშირად უფრო მეტად აოცებს ცნობიერ გონებას.

### გ. ანალოგიური აზროვნება

შეუთავსებელი საგნების გაერთიანება ან საგნის გატანა ბუნებრივი გარემოდან და სრულიად უცხო კონტექსტში მოთავსება, მისთვის სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობის მინიჭება ან უფრო ფართო კონტექსტში დანახვა ზოგადად სიურრეალისტური ხელოვნებისთვის არის დამახასიათებელი. ამის მისაღწევად კარგი საშუალება იყო ანალოგიური აზროვნება. თვლიდნენ, რომ ანალოგია იყო გიდი სამყაროს შეცნობისთვის. ანალოგია ფაქტიურად არის პოეტური მეტაფორის პრინციპის გაფართოება, ორ ცალკეულ ერთეულს შორის კავშირის არსებობის გაგება. შედეგად მიღებული პოეტური სახე კი სრულ თავისუფლებას გულისხმობს. სიურრეალისტები ამტკიცებდნენ, რომ ნებისმიერი პრობლემის გადაჭრა შეიძლებოდა ანალოგიური აზროვნებით. სადაც ცივი ლოგიკა არაადეკვატურია, ანალოგიურ აზროვნებას შეუძლია გონებას კავშირების სრულიად ახალი ფორმა შესთავაზოს, რომელსაც ის ემოციური ან ინტუიციური გზით გამოიკვლევს. ანალოგიაზე დაფუძნებული კავშირები და მიზეზები სიურრეალისტური აზროვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველია. ასეთ მიდგომას მივყავართ სამყაროს ჰარმონიულ ხედვამდე, სადაც „ყველაფერი ყველაფერს ედრება“. სამყარო აღარ უნდა განიხილებოდეს ფრაგმენტების კონგლომერაციად, რომელიც აღიქვა ჩვეულებრივი ცნობიერი

გონების დანაწევრებულმა აზროვნებამ. სიურრეალისტები მყარ კავშირს ხედავდნენ მოვლენასა და შეგრძნებას შორის. ეს კავშირები იყო უნივერსალური პრინციპი, რომელიც არსებობს ჩვეულებრივი რეალობის ქაოსს მიღმა. კარდინალი მიუთითებს სიურრეალისტთა მიერ კაბალისტების მოსაზრების გაზიარებაზე. მათი აზრით, თუ სამყარო საიდუმლო ტექსტია, მაშინ მისი გაშიფრვის გასაღები ანალოგიის პრინციპშია (კარდინალი ... 1970: 34). აქედან გამომდინარეობს სიურრეალისტთა მიერ შემოთავაზებული ლოგიკის ალტერნატივა, რომელსაც სამყაროში წესრიგის დამყარების საშუალებად მიიჩნევენ.

#### დ. სინთეზი

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიურრეალისტური აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი იყო დაშორებულ რეალობათა გაერთიანება. კარგი პოეტური სახის რევერდისეული<sup>26</sup> გააზრება ეთანხმებოდა სიურრეალისტთა ხედვას. ის წერდა, რომ პოეტური სახე იყო „გონების წმინდა ქმნილება,“ რომელიც ვერ წარმოიშობოდა შედარებიდან, არამედ დაშორებული რეალობების დაკავშირებით. რაც უფრო დიდია მანძილი ამ რეალობებს შორის, მით უფრო ძლიერია სახე. მას ჰქონდა ღირებულება არა თავისთავად, არამედ ემოციის გამოწვევის გამო (ვალდბერგი 1978: 22). შესაბამისად, მათ განსაკუთრებული მიდრეკილება ჰქონდათ სინთეზისადმი. ეს ბევრი ფორმით ცხადად გამოჩნდა მათ ცხოვრებასა და შემოქმედებაში. ერთად შექმნილ ნამუშევრებში ინდივიდუალურ სტილთა ბევრი შესანიშნავი სინთეზი წარმოიშვა.

მონაწილეობის ფორმების მრავალფეროვნებისთვის სიურრეალისტები ბევრ თამაშს იგონებდნენ. ზოგიერთი სიურრეალისტური თამაშის გასაოცარ შედეგებში ჩანს მონაწილეთა მიერ ერთმანეთის არაცნობიერ დონეზე გაგება. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ცნობილი თამაში „მშვენიერი გვამი“ („Cadaver Exquis“). ნახატი სრულდებოდა რამდენიმე ადამიანის მიერ, რომლებიც არ ითვალისწინებდნენ ერთმანეთის მიერ დახატულ ელემენტებს. არსებობდა ამ თამაშის ვერბალური ვარიანტიც, როცა პოეტს უნდა გაეგრძელებინა წერა ისე, რომ არ იცოდა რა დაწერა მისმა კოლეგამ. არსებობდა ისეთი ვარიანტიც,

<sup>26</sup> პიერ რევერდი (1889-1960) – ფრანგი პოეტი, რომელსაც სიურრეალისტები საუკეთესო პოეტთა რიცხვს მიაკუთვნებდნენ.

როდესაც ერთი სვამდა შეკითხვას, ხოლო მეორე პასუხობდა ისე, რომ არ იცოდა შეკითხვის შინაარსი. როჯერ კარდინალს მაგალითად მოჰყავს ბრეტონის შეკითხვა, თუ რა იყო თავისუფლება, რომელზეც ასეთი პასუხი მიიღო: „ბევრი ფერის წერტილების გროვა ადამიანის ქუთუთოზე“ (კარდინალი ... 1970: 118).

სინთეზის კიდევ ერთი ფორმა იყო კოლაჟი, ჩვეულებრივ, სხვადასხვა ფრაგმენტების შეწყობებით შექმნილი სურათი. მასში სიურრეალისტური წარმოსახვა კარგად ვლინდებოდა. მაქს ერნსტი თავის თავს ადარებდა კოლაჟს და საკუთარ პიროვნებას მსგავსი პრინციპით აწყობდა: „გვავარ იმისა, რაც ხდება მაშინ, როცა ორი ერთმანეთისგან დაშორებული რეალობა ერთად ერთ ადგილას არის მოთავსებული, რომელიც მათ არ შეესაბამება...“ (ერნსტი 1970: 267). სიურრეალისტთა ბევრი ნამუშევარი ფოტოკოლაჟს წარმოადგენს, იყენებდნენ ფოტომონტაჟს. სწორედ ფოტომონტაჟი იყო პიროვნების სიურრეალისტური პორტრეტის შექმნის პრივილეგიებული მეთოდი. ადამოვიჩის მიხედვით, მონტაჟის პრინციპის გამოყენება ნებისმიერი ორგანული ერთობის საეჭვო და მერყევი ხასიათის ჩვენებას ისახავდა მიზნად (ადამოვიჩი 1996: 33).

სინთეზის საინტერესო მაგალითია ბრეტონის „ლექსი-საგნები“ („Poème-Objet“). ავტომატური წერით ერთგვარი იმედგაცრუების შემდეგ, 1933 წელს, ბრეტონმა შექმნა პირველი „ლექსი საგანი“. საგანი მისთვის არაცნობიერი სურვილის გამოვლენის საშუალება იყო, ეს ე.წ. დაწერილი საგნები სურვილს გამოვლენის საშუალებას აძლევდნენ. როგორ უნდა წაკითხულიყო ლექსი-საგნები? ხშირად ფიქრობენ, რომ ვიზუალური ელემენტი ვერბალური ელემენტის ილუსტრაციაა. თუმცა ხშირად ვერბალური და ვიზუალური ელემენტები საკმაოდ დაშორებულია ერთმანეთისგან შინაარსობრივად. მეტი სიცხადისთვის ფილ პოვრის მოჰყავს ლექსი-საგნის თავად ბრეტონისეული განმარტება. ის ამბობდა, რომ ლექსი-საგანი არის „კომპოზიცია, რომელიც ესწრაფვის პოეტური და სახვითი ხელოვნების რესურსების კომბინაციას და მათი ორმხრივი ეგზალტაციის უნარის გააზრებას“. შესაბამისად, ორივე ელემენტი, ვიზუალურიც და ვერბალურიც, თანაბარი დატვირთვისაა. როგორც პოვრი განმარტავს, „ადამიანი კითხულობს საგნებს ნაწილობრივ სიტყვების საშუალებით ისევე, როგორც ის კითხულობს სიტყვებს ნაწილობრივ საგნების საშუალებით... სიტყვები იმდენადვე უნდა დაინახონ, რამდენადც უნდა წაიკითხონ და საგნები იმდენადვე უნდა წაიკითხონ, რამდენადც უნდა დაინახონ“ (პოვრი 1996: 58-59).



## ე. უცნაური გატაცებები

ყველა სახის მცირე გატაცებას შეიძლება თავისი როლი ეთამაშა სიურრეალისტურ კვლევაში. მაგალითად, გაზეთებიდან ამონაჭრები, ძველი საფოსტო ბარათები და ცნობილი კრიმინალების ფოტოები. ამის მაგალითია სიურრეალისტთა დიდი ინტერესი დები პაპინების გახმაურებული კრიმინალური საქმის მიმართ. ისინი ცდილობდნენ, კავშირი ეპოვათ ამ შემთხვევასა და ლოტრეამონის „მაღდორორის სიმღერებს“ შორის და მათ ე.წ. „რევოლუციონერი“ გმირი ქალების სიურრეალისტურ პანთეონში სხვა კრიმინალი მუხების გვერდით განსაკუთრებული ადგილი მიანიჭეს (ეზურნე 2003: 99). ეს ყველაფერი აკმაყოფილებდა ზერეალურის შეცნობის მთავარ სიურრეალისტურ წყურვილს.

სიურრეალისტები ასევე იყენებდნენ პოპულარულ ვიზუალურ მასალას, რომელიც მათ ადრეულ განათლებას უკავშირდებოდა, მაგალითად საბავშვო წიგნების ილუსტრაციებს და რებუსებს, ასევე პარიზულ ყოველკვირეულ გამოცემებში დაბეჭდილ თავსატეხებს.

## ვ. შემთხვევა

სიურრეალისტური კვლევისთვის ასევე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა „შემთხვევას“ და „სასურველი საგნის“ პოვნას. სიურრეალისტი დაეხეტებოდა პარიზის ქუჩებში და ელოდა, რომ ამ ხილულ სამყაროში მისი არაცნობიერი სურვილის საპასუხოდ რაღაც მოხდებოდა. „შემთხვევა“ ხდება, როცა მატერიალური სამყარო სიურრეალისტს საიდუმლო შინაგანი მოთხოვნის შესაბამის საგანს მისცემს. შესაბამისი საგნის ძიებისას სურვილი წარმოქმნის უცნაურ ძალას, რომელიც ეგოისტურად მხოლოდ ამ სურვილის დაკმაყოფილებისკენ იღტვის. ნაპოვნი საგანი განიხილება, როგორც სურვილის გამოხატვა, რომელიც ჩვეულებრივად დატყვევებულია ადამიანის შინაგან სამყაროში. სიურრეალისტური საგანი წარმოიქმნება მხატვრული პროცესიდან, როცა სიურრეალისტი ცდილობს, გამოიყენოს შემთხვევა და შექმას საგანი, რომელიც, მისი ვარაუდით, გამოხატავს რაღაცას მისი არაცნობიერიდან. შედეგი გვაძლევს შეგრძნებებს, რომელიც უტოლდება ზერეალურის განცდას. სიცოცხლეში ყველაზე მნიშვნელოვანია სიურრეალისტის შეხვედრა იმ ქალთან, რომელიც შეუყვარდება. თითქოს შემთხვევა პრივილეგიას ანიჭებს და ახლა მას

არაცნობიერის კარნახით შეუძლია რეალური ქალი თითქმის მაგიურად აღიქვას. ამ საკითხშიც სიურრეალისტთა დამოკიდებულება შეესაბამება სიურრეალისტური ხელოვნების მოთხოვნებს: პრივილეგია ეძლევა მხოლოდ მას, ვინც მზადაა, მიატოვოს რაციონალური ხედვა. მხოლოდ ასეთ პირობებში შეიძლება დაიბადოს სიყვარული. კარდინალისა და შორთის ნაშრომში პერეის სიტყვების ციტირებას ვხვდებით. ის თვლის, თუ ადამიანი იქნება „გახსნილი“, სურვილი აუცილებლად ასრულდება (კარდინალი ... 1970: 58).

## ზ. სიზმარი

როგორც ვიცით, სიზმარი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა სიურრეალიზმში. ფროიდის ნაშრომი „სიზმრების ინტერპრეტაცია“ („Die Traumdeutung“, 1899) სიურრეალისტების აღიარების საგნად იქცა. სიზმარი კარგი საშუალება იყო სიურრეალისტური ძიებისთვის, ძილში ცნობიერი კონტროლი სუსტდებოდა და არაცნობიერის სახეები უფრო ადვილად ვლინდებოდა. ბრეტონი კოლეგებს წაახალისებდა, ძილის დროს მოეხმოთ ზღაპრული, გასაოცარი სახეები და ეს ჯგუფის თანდასწრებით გაეკეთებინათ, შემდეგ კი მოეთხროთ სიზმრები ისე, როგორც ნახეს. ამგვარად, მათ საკუთარი დღის სიზმრები ჯგუფურ სეანსებად აქციეს. სიზმრების სახეებმა დაარწმუნა სიურრეალისტები, რომ მიაგნეს ახალ უსაზღვრო წყაროს წარმოსახვისთვის. მთვლემარე პოეტების მიერ შექმნილი ტექსტები აუდიტორიას მყისიერ და ნამდვილ დოკუმენტებად მიაჩნდა, რომლებიც ერთდროულად რეალური და მაგიური იყო. ასეთი ტექსტების საშუალებით ცდილობდნენ, შეენარჩუნებინათ ნამდვილი ინდივიდუალური შეგრძნებები, რომლებსაც ბურჟუაზიული კლიშეები საფრთხეს უქმნიდა, და გამოეყვინათ არაცნობიერი სურვილები და სოციალური ურთიერთობებით ჩახშული იმპულსები. სიზმრები და ჰალუცინაციები სთავაზობდა მათ ადგილს, სადაც საზღვრები რეალურსა და წარმოსახულს შორის იშლებოდა. როგორც „La Revolution Surréaliste“-ის VIII ნომერში წერდნენ, „მხოლოდ სიზმარი ანიჭებდა ადამიანს თავისუფლებას. სიზმრის წყალობით სიკვდილი აღარ იყო მისტიკური და ცხოვრების არსი უმნიშვნელო ხდებოდა“ (ვალდბერგი 1978: 47). თუმცა, სეანსები სულ უფრო უმართავი ხდებოდა, სიგიჟისა და თვითმკვლელობის საფრთხეების ასაცილებლად გარკვეული შეზღუდვები გახდა საჭირო.

## თ. კვლევის მეთოდები

კვლევისა და მიზნის მიღწევისთვის სიურრეალისტები სხვადასხვა მეთოდს იყენებდნენ. ერთ-ერთ ძირითად მეთოდს ავტომატური წერა ან ხატვა წარმოადგენდა, რის შედეგადაც შეიქმნა ცნობილი „მაგნიტური ველები“. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს ექსპერიმენტი, თავის მხრივ, უკავშირდებოდა ფრანგულ ფსიქიატრიასა და ოკულტური წერის ფსევდოსამეცნიერო ლიტერატურას. მათ სეანსებზე ერთი წევრი იძინებდა, შედიოდა კვაზიჰიპნოზურ ტრანსში და პასუხობდა მღვიძარე კოლეგების შეკითხვებს. ამ პერიოდში ჰალუცინაციების „მხილველები“ მხოლოდ სიტყვებით ვერ გადმოსცემდნენ მთელ შინაარსს, პოეტები ვიზუალურ სახეებსაც, მათი სიზმრის ენის ერთგვარ იეროგლიფებს, მიმართავდნენ (სპექტორი 1997: 43). „მაგნიტური ველების“ ტექსტებმა დაამკვიდრა ვერბალური ავტომატიზმის ტექნიკა, რომელიც არაცნობიერი გონების კარნახის კოპირებას გულისხმობდა. ამ ტექნიკით შექმნილი ტექსტები და ნახატები იბეჭდებოდა ჟურნალ „La Revolution Surréaliste“-ის ადრეულ ნომრებში, როგორც სამეცნიერო დოკუმენტები, მაგრამ სინამდვილეში ამ დოკუმენტებს არც თუ დიდი სამეცნიერო მნიშვნელობა ჰქონდა. ავტომატური ტექსტები შეიძლება ყოფილიყო თავისუფალი ასოციაციური ჩანაწერები, მაგრამ მეცნიერისთვის დიდი ღირებულება არ ჰქონდა. ამასთან, კარდინალის აზრით, სიურრეალისტებს ერჩივნათ ავტომატური წერის შედეგები გასაოცარ მისტიკური შეტყობინებების სერიებად აღექვათ, ვიდრე დოკუმენტებად, რომელთა ახსნაც შეიძლებოდა (კარდინალი ... 1970: 86). სიურრეალისტთა ასეთი ხედვის ნათელსაყოფად დელ რენზიოს მოჰყავს ანდრე ბრეტონის სიტყვები: „ნაწარმოებში სიურრეალიზმი პირდაპირპროპორციულია მხატვრის მცდელობისა, მოიცვას ფსიქო-ფიზიკური სფერო, სადაც ცნობიერი მხოლოდ მცირე ნაწილია. ამ უძირო სიღრმეში, ფროიდის მიხედვით, არ არის წინააღმდეგობები, აქ რეპრესიით გამოწვეული ბორკილებისგან გათავისუფლება, დროებითობის ნაკლებობა და ხილული რეალობის შინაგანი რეალობით შეცვლა, რომელიც სიამოვნების პრინციპს ემორჩილება. ავტომატიზმს პირდაპირ ამ სფეროსკენ მივყავართ“ (დელ რენზიო 1996: 152-153).

სიურრეალისტებმა მხატვრობაში ბევრი ტექნიკა დანერგეს (მაგ.: ფროტაჟი, დეკალკომანია და ფიუმაჟი), მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ საშუალებები იყო, რადგანაც სიურრეალისტური ხელოვნება არა ტექნიკის, არამედ სულის საკითხია. მოცემულ ტექნიკას სიურრეალისტურად მისი გამომყენებელი

მატერის მიზნები აქცევდა. მაგალითად ერნსტი ქაღალდს დებდა ქვაზე ან ხეზე და უსვამდა გრაფიტს, რაც საშუალებას აძლევდა, მიეღო დაუგეგმავი ფორმები. ის უფრო მეტად რწმუნდებოდა, რომ რაც გარედან შემთხვევითი ჩანდა, სწორედ ის პასუხობდა მის შინაგან პიროვნულობას (კარდინალი ... 1970: 91).

## VIII. სიურრეალისტური ესთეტიკა

### ა. კონფულსიური სილამაზე

სიურრეალიზმმა თავისი საკუთარი ესთეტიკა დაამკვიდრა. აჰსენს მოჰყავს პროფესორ პიერ ჯანეტის მოსაზრება, რომელიც აღნიშნავს, რომ სიურრეალისტების აზრით, რეალობა განსაზღვრებით არის მახინჯი. სილამაზე არსებობს მხოლოდ მასში, რაც არ არის რეალური. სამყაროში სილამაზე ადამიანმა შემოიტანა. სილამაზის შესაქმნელად ადამიანი უნდა დაშორდეს რეალობას რამდენადაც შესაძლებელია (აჰსენი 1992: 14). სილამაზის სიურრეალისტების მსგავსად დასანახად და განსაცდელად ერთგვარი ფსიქიკური დისორიენტაციისა და აღეგულების განცდაა საჭირო, რომელიც მოქმედებს გონებაზეც და გრძნობებზეც. შეგრძნებები, რომელსაც სიურრეალისტები განიცდიდნენ სილამაზის გარკვეული მისტიკური ტიპების არსებობისას თავბრუდახვევას და თითქოს სხვა სამყაროში გადასვლას ჰგავდა. არაგონი წერდა: „იმ წამებისთვის, როცა ყველაფერი მიცურავს ჩემგან, როცა დიდი ბზარები ჩნდება სამყაროს სასახლეში, გავწირავ მთელ ჩემს სიცოცხლეს“ (კარდინალი ... 1970:54). როდესაც სიურრეალისტი გადააბიჯებს მატერიალური სამყაროს ზღურბლს, ის კმაყოფილია, რომ კონტროლს აღარ ექვემდებარება. გადასვლის ეს თავბრუდამხვევი შეგრძნება არსებითია სიურრეალიზმისთვის. ანდრე ბრეტონი კი სილამაზეზე, როგორც სპაზმურ მოვლენაზე, ისე საუბრობს (კარდინალი ... 1970: 55). სიურრეალისტები უფრო შორსაც წავიდნენ და სილამაზე ამბობს, შოკს და ტერორსაც გაუტოლეს. სილამაზე საშიში იყო, რამდენადაც სიურრეალიზმში ის თითქმის განუყოფელი იყო შოკისგან. მაგალითად, შოკის მომგვრელი სახისგან შექმნილი საშინელი სილამაზე დამახასიათებელია ბონუელის ფილმებისთვის. ასეთ შოკს იწვევს ცნობილი კადრი ფილმიდან „ანდალუზიური ძაღლი“ („Un chien andalou“), სადაც გოგონას თვალი სამართებლით იჭრება.

კონველსიური თუ სპაზმური განცდებით ტკობა, შეუთავსებლობა, იდუმალება, ზერეალურობა, ეროტიზმი და გარყვნილება კი აკმაყოფილებდა იმ გემოვნებას, რომელიც მალე ყველა სიურრეალისტმა გაიზიარა. დროთა განმავლობაში განცდილი ემოციები ასოცირდებოდა ანალოგიურ ემოციებთან. ანალოგიების გამოყენებით სიურრეალისტებმა შეძლეს ბევრი განცდა თუ გამოცდილება ექციათ ზერეალურად ან სიურრეალურად. აქედან გამომდინარე სიურრეალისტებს აინტერესებდათ ხელოვნების ყველა ისეთი ფორმა, რომელიც ჩვეულებრივ ვულგარულად ან სერიოზული ყურადღების ღირსად არ მიიჩნეოდა. სიურრეალისტებს მოსწონდათ კლასიკა, მხატვრული ფილმები და ლუერის ქანდაკებები. ესთეტიკის დადგენილი ნორმების უარყოფა მათ საშუალებას აძლევდა, შეეთვისებინათ ახალი ფორმები და შინაარსი. სიურრეალისტების დაინტერესებამ ბევრი ისეთი სფეროთი, რომელიც იმ დროისთვის „დაბალი გემოვნების“ მქონეთა მოწონებას იმსახურებდა, მოდურადაც კი აქცია ისინი. მაგალითად, დალიმ აღიარა ახალი ხელოვნების (Art Nouveau) სტილი არქიტექტურაში, რაც პლასტიკატების გამოყენებასაც გულისხმობდა. ხელოვნების პრიმიტიული ნიმუშები სიურრეალისტებისთვის ნამდვილი გონების გამოხატულება იყო და იმ ინდივიდუალურობას ინარჩუნებდა, რომელიც დასავლელმა ადამიანმა დაკარგა. სიურრეალისტები სიგიჟის ხელოვნებასაც მიესალმებოდნენ, რადგანაც ის ადამიანის ფსიქიკის უფრო სუფთა გამოხატვა იყო, ვიდრე ჯანსაღი გონების ადამიანის შემოქმედება. ბრეტონი სიურრეალისტურ ნაწარმოებებს „მენტალური სიგიჟის რეზერვუარს“ უწოდებდა (კარდინალი ... 1970: 57).

## **ბ. ქალი, როგორც სიურრეალისტის მუზა**

სიურრეალისტური ესთეტიკის გასაგებად აუცილებლად უნდა შევეხოთ ქალის სილამაზის მათეულ გააზრებას. სიურრეალისტებისთვის ქალის სილამაზე იგივედებოდა ზებუნებრივთან. არაგონი ამბობდა, რომ ყველა ქალის თვალებში იყო სიურრეალისტური სინათლე (კარდინალი... 1970: 59). სიურრეალისტების მდევრობით მუზას წარმოდგენდა „ქალი-ინფანტი“ („Femme-enfant“), რომელიც ბრაიონი ფერის განმარტებით, იყო ქალის მსგავსი ბავშვი, რომელიც ბევრად უფრო ახლოს იყო არაცნობიერთან, ვიდრე კაცი (ფერი 1994: 237). სიურრეალიზმის მიერ შექმნილი ქალის სილამაზის კულტზე საუბრისას

ვიტნი ჩადვიკი წერს, რომ მათეული ხედვით ქალი იყო მუზა, კაცის შთაგონებისა და ხსნის წყარო; თუმცა, ამავე დროს, ეს სახე განუყოფელი იყო ტკივილისა და სიბრაზისგან. როგორც სტიმული კონვეულსიური შეგრძნებებისა, ქალი შეიძლება ყოფილიყო ქალწული, ბავშვი ან ზეციური არსება და ასევე ეროტიკის ნაწილი, ჯადოქარი ან დამღუპველი ქალი (ჩადვიკი 1993: 13). მიუხედავად ზემოთ თქმულისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიურრეალისტებისთვის ქალს მაინც მეორეხარისხოვანი ფუნქცია ჰქონდა. ნებისმიერი როლის შემთხვევაში ქალი კაცის შემოქმედებითი არსებობის სრულყოფილების მისაღწევად საჭირო დამატება იყო. მას უყურებდნენ როგორ საყვარელ საგანს; ქალს უნდა შეექმნა თავსატეხი პოეტებისთვის. თუმცა ასეთი დამოკიდებულებაც ეთანხმებოდა მათ მიერ ქალის, როგორც მისტიური არსების, იდეალიზაციას. ისევე როგორც სილამაზე ზოგადად ქალის სილამაზეც კონვეულსიურად აღიქმებოდა. ამ მხრივ, საინტერესოა მესონის ნახატი „გრადივა“ („Gradiva“), მასზე გამოსახული არსება ნახევრად ქალია და ნახევრად თევზი. „გრადივა“ ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა სიურრეალისტებისთვის. „გრადივა“ დაარქვეს 1937 წელს გახსნილ გალერეას, რომლის გახსნის მაუწყებელ აბრაზე ეწერა „ხვალის სილამაზე“ (ადესი 1978: 324).

### გ. ეროტიზმი და სიყვარული

სილამაზის სიურრეალისტური გაგება განუყოფელი იყო ეროტიკისაგან, ყველაზე კონვეულსიური სიურრეალისტური თემისაგან. ბრეტონი ერთ-ერთ ესეში, რომელიც მოგვიანებით წიგნში „გიჟი სიყვარული“ („L'Amour fou“) შევიდა, წერდა, რომ ესთეტიკა მისთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ეროტიკულ სიამოვნებასთან (ფერი 1994: 216). რა არის ეროტიკა თუ არა ყველაზე ძლიერი ფაქტორი, რომელიც ადამიანის ცხოვრებაში წესრიგს არღვევს და ძალა, რომელიც ყველაზე წამლკეა ცნობიერი გონებისთვის? ეროტიზმის ნაკადი თითქმის ყველა სიურრეალისტურ ნაწარმოებშია და იმ სურვილის გამოხატვას წარმოადგენს, რომელიც შეუპოვრად მოძრაობს რეალური სამყაროსკენ და ზერეალურად მოქმედებს დამკვიდრებულ შეხედულებებსა და ნორმებზე. 1959 წლის პარიზში სიურრეალისტთა საერთაშორისო გამოფენის კატალოგის შესავალში ბრეტონი წერდა, რომ თუ ვინმეს სურდა, ამოეხსნა დიუშანისა და დე ჩირიკოს ნახატების მომხიბვლელობის საიდუმლო, მისი

წარმოშობის მიზეზი ეროტიზმში უნდა მოექცენა (დელ რენზიო 1996: 149). სიურრეალისტურ ხელოვნებაში ეროტიკული ელემენტი უამრავი გასაოცარი ფორმით განვითარდა, მაგალითად: ქალური ფორმების წარმოდგენელი ტრანსფორმაციები, ზოგჯერ საზიზღარიც კი. სიურრეალიზმის ეროტიკული შინაარსი არ იყო მხოლოდ უარყოფითი მანიფესტაცია, ის ადამიანის ცხოვრების არსებითი ფაქტორის პოზიტიური გამოვლენაც გახლდათ. გარდა ამისა, ეს შეხედულება ეწინააღმდეგებოდა ეროტიკის ბანალიზაციას და მის შეზღუდვას მხოლოდ სკაბრეზული სცენების წარმოდგენაზე. სიურრეალისტებისთვის ეროტიზმი ორაზროვნებით იყო მოცული, რომელიც რთულ სიმბოლურ გააზრებებში წარმოიშვებოდა.

სიყვარული სიურრეალისტისთვის რწმენის საკითხი იყო და მხოლოდ „სუფთას“ შექმლო მისი მისტიკების სრულად აღქმა. სიყვარულს ადარებდნენ პრიზმას, რომლიდანაც აღქმული სამყარო ჩვეულებრივ სახეს კარგავდა და ზერეალურ სფეროდ იქცეოდა. ყველაზე სრულყოფილი მაშინ იყო სიურრეალისტის ხედვა, როცა ის შეყვარებულის თვალებით იყურებოდა. მათთვის ეს ერთგვარი აუხსნელი მისტიციზმი იყო. სექსი სიურრეალისტებისთვის ღიად განხილვის საგანი იყო. არსებობს საკმაოდ გულწრფელი ჯგუფური განხილვების ჩანაწერები, გამოქვეყნებული ჟურნალ „La Revolution Surréaliste“-ში. ბრეტონის აზრით, ეროტიზმი უნდა დარჩენილიყო მისტიკრიად და თითქმის საკრალურად უნდა ქცეულიყო.

#### დ. კინო

სიურრეალისტთა დამოკიდებულებას კინოსადმი იგივე სიურრეალისტური ესთეტიკა განსაზღვრავდა. მათ მოსწონდათ უფრო ემოციაზე და არა ინტელექტზე ორიენტირებული ფილმები. განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებდნენ ლუი ფეიადის სერიალზე „ფანტომასი“, რომელიც პიერ სუვესტრის და მარსელ ალენის რომანების მიხედვით გადაიღეს. სიურრეალისტებს ეს ბნელი თავგადასავლები ადაფრთოვანებდათ. შორთი თვლის, რომ ფანტომასი ანუ „დანაშაულის გენიოსი“ შიშს ნერგავდა და ამავდროულად საიდუმლოებაში ხვევდა პარიზს ისეთივე გზით, როგორც ამას სიურრეალისტები აკეთებდნენ, პროვოკაციებითა და შეურაცხყოფილი კამპანიებით (შორთი 1996: 99). სიურრეალისტებისთვის მნიშვნელოვანი იყო,

ფილმში ერთ ნამდვილად ზერეალური სახე მაინც ყოფილიყო. კარდინალს თავის ნაშრომში „სიურრეალიზმი, მუდმივი აღმოჩენა“ („Surrealism, Permanent Revelation“) მოჰყავს ადო კირუს კატეგორიული განცხადება მისივე წიგნიდან „სიურრეალიზმი კინოში“ („Le Surrealisme au Cinema“), რომ „კინო სიურრეალისტურია“ (კარდინალი ... 1970: 57). რომანა ფოტიადე კი მიმართავს კრიტიკოს ჟან გუდალის მოსაზრებას კინოსთან დაკავშირებით. ის პარალელს ავლებდა სიურრეალიზმსა და კინოს შორის და თვლიდა, რომ ვიზუალური ტექნიკის სიურრეალისტური და კინემატოგრაფიული გამოყენება შეესაბამებოდა სიზმრის მსგავს „სახეთა ნაკადს“ (ფოტიადე 1996: 109). კრიტიკოს პოლ რამენის აზრით, სიზმრისა და კინოს ხასიათის მსგავსება თეორიულ საფუძველს პოულობდა ფროიდის შენიშვნაში, რომ სიზმრების თარგმნა სიტყვიერად შეუძლებელია და მათი გამოსატყა მხოლოდ გამოსახულების საშუალებით შეიძლება (რამენი 1988: 362-363).

კინო, მართლაც, იყო ის ადგილი, სადაც რეალობისა და სიზმრის შეხვედრა დიდ ემოციებს იწვევდა, რომელთა გავლენის ქვეშაც აღქმულისა და წარმოსახულის სიურრეალისტური სინთეზი საუკეთესოდ სრულდებოდა. კინოს შექმნა, აზრის რეალური სახის ჩვენება შეზღუდვის გარეშე. მედლოქს მოჰყავს არტოდის მოსაზრება, რომ ფილმის საშუალებით ლოგიკის მექანიზმისთვის თავის დაღწევა შეიძლებოდა (მედლოქსი 1996: 8). სიურრეალისტებისთვის კინო თანამედროვე მისტერიის დღესასწაულად იქცა. მათ კინოში სიარულის ერთგვარი რიტუალიც კი ჰქონდათ. დადიოდნენ ერთი კინოთეატრიდან მეორეში ისე, რომ პროგრამასაც კი არ კითხულობდნენ. როგორც ლინდა ვილიამსი აღნიშნავს, სიურრეალისტურ ფილმებში იყო იმის განსაკუთრებული ხედვა, რაც რეალურად იქ არ არის (ვილიამსი 1992: 18-19). იმავე მოსაზრებას ვხვდებით შორთის მიერ ციტირებულ ნაწყვეტში 1964 წლის მაგრიტთან ჰინკოკის ინტერვიოდან: „ყველაფერი, რასაც ჩვენ ვხედავთ, მაღავს სხვა რაღაცას. ჩვენ ყოველთვის გვინდა დავინახოთ ის, რასაც მაღავს და ისიც, რასაც ჩვენ ვხედავთ. არსებობს ინტერესი დამალულის მიმართ, რომელსაც ხილული არ გვიჩვენებს. ამ ინტერესს შეუძლია მიიღოს საკმაოდ საინტერესო გრძნობის სახე. შეიძლება ითქვას ერთგვარი კონფლიქტის, რომელიც არსებობს დამალულ ხილულსა და ცხად ხილულს შორის“ (შორთი 1996: 102).

სიურრეალისტური ესთეტიკის მსგავსი პრინციპები და მიმართებები ჩანს ყველა სფეროში. ასეთი ხედვა ვლინდებოდა მათ მოსაზრებებში ხელოვნების



ნებისმიერი ნაწარმოების შესახებ და ასევე ყოველდღიური ცხოვრების მოვლენებთან კავშირშიც, რამდენადაც სიურრეალისტები ხელოვნებას ყოველდღიური ცხოვრებისაგან არ გამიჯნავენ.

## IX. პოლიტიკური საქმიანობა

სიურრეალისტური ჯგუფის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო პოლიტიკური საქმიანობაც. 1920-იანი წლების შუა ხანებში სიურრეალისტებმა ჩათვალეს, რომ სიურრეალისტური პროტესტი რევოლუციის სასარგებლოდ უნდა გამოყენებულიყო და პოლიტიკურ ქსელში ჩაებნენ. სჯეროდათ, რომ ზერეალური არ იყო პასიური გამოცდილება. აქამდე გაუთვალისწინებელი შესაძლებლობების აღმოჩენამ სიურრეალისტები აიძულა, მათი გამოყენების საშუალებებიც მოეპოვებინათ. სიურრეალიზმი იქცა „აბსოლუტური პროტესტის დოგმად“. ბრეტონი ამბობდა, რომ „წარმოსახვის ძალით [...] შეიძლება მოხდეს რეალური რევოლუციები“ (კარდინალი ... 1970: 123). სერიოზული ნაბიჯი კონკრეტული პოლიტიკური საქმიანობისკენ 1925 წელს გადაიდგა. ბრეტონი კომუნიზმით ტროცკის მიერ დაწერილი ლენინის ბიოგრაფიის წაკითხვის შემდეგ დაინტერესდა. მართალია, ლენინისა და ბრეტონის იდეები საკმაოდ შეუთავსებელი იყო, მაგრამ სიურრეალისტთა ლიდერმა ჩათვალა, რომ რეალობის რევოლუციის მითის დროებით მიტოვება შესაძლებელი იყო. კომუნიზმი შესაძლოა ყოფილიყო პროგრამა მინიმუმი, მაგრამ ის იყო ერთადერთი არსებული ძალა, რომელსაც შეეძლო მოეხდინა სოციალური რევოლუცია, რომელიც, თავის მხრივ, საჭირო პირობა იყო „სულიერი რევოლუციისთვის“ („une revolution dans les esprits“) (შორთი 2003: 22). პროლეტარული რევოლუციის მიერ მოტანილი გათავისუფლება აუცილებელი წინაპირობა იყო გონების გათავისუფლებისათვის. სიურრეალისტური ჯგუფის წევრები, პოლიტიკური აქტიურობის ზრდასთან ერთად, სულ უფრო მეტად გრძნობდნენ საჭიროებას, ეპოვათ მათი ხელოვნების სოციალისტურ რევოლუციურ მიზნებთან შესაბამისობა. დევიზად „სიურრეალიზმი რევოლუციის სამსახურში“ („Le Surrealisme au Service de la Revolution“) იქცა და ზოგიერთი სიურრეალისტი საფრანგეთის კომუნისტურ პარტიას შეუერთდა.

თუმცა ჰარმონიული ურთიერთობა სიურრეალიზმსა და კომუნიზმს შორის დიდხანს არ გაგრძელდა. როგორც ვალდებური აღნიშნავს, პარადოქსი იყო,

რაციონალიზმზე დამყარებული მარქსიზმი შეეთავსებინათ სიურრეალიზმთან, რომლისთვისაც პრიორიტეტს სიზმარი და ცოდნის არარაციონალური ფორმა წარმოადგენდა. მუშათა მიმდინარეობის კავშირი ძირითადად ბურჟუაზიული წარმოშობის პოეტებთან რთული იქნებოდა (ვალდებერგი 1978: 18). თუ ერთ დღეს სიურრეალისტები ტელეგრამას გზავნიდნენ მოსკოვში იმპერიალიზმთან ომის დაწყებისა და ინსტრუქციების შესრულებისთვის მზადყოფნის შესახებ, მეორე დღეს შეეძლოთ სიგიჟისა და არარაციონალური ცოდნის შესახებ კვლევები ეწარმოებინათ. პარტიისთვის ამის გაგება შეუძლებელი აღმოჩნდა და არც სიურრეალისტებს გამოსდიოდათ პოეზიის პოლიტიკის სამსახურში ჩაყენება. კომუნისტებიც თვლიდნენ, რომ სიურრეალისტური მწერლობა და ხელოვნება არ იყო გამოსადეგი მასებისთვის და სიურრეალისტთა არტისტული ექსპერიმენტების გამო სოციალური საქმიანობა ზარალდებოდა. კომუნისტებისთვის ძნელი იყო, ყურადღება არ მიექციათ სიურრეალისტთა უმრავლესობის ბურჟუაზიული წარმოშობისთვის. გრილეს მიხედვით, 1926 წელს კომუნისტურ პარტიაში გადასულმა სიურრეალისტმა პიერ ნავილმა დაწერა პამფლეტი „რევოლუცია და ინტელექტუალები“ („La Révolution et les intellectuels“) სადაც მარქსიზმისა და სიურრეალიზმის შეუთავსებლობაზე საუბრობდა. ბურჟუაზიული წარმოშობის სიურრეალისტები ზედმეტად ინდივიდუალისტები იყვნენ, რათა წვლილი შეეტანათ კოლექტიურ და დისციპლინირებულ ბრძოლაში კლასთა თანასწორობისთვის. ამასთან, კომუნისტურ პარტიას ადანაშაულებდა, რომ სიურრეალიზმს სერიოზულად არ აღიქვამდა (გრილეი 2003: 206).

1927-33 წლებში სიურრეალისტთა პოლიტიკური მოღვაწეობა დემონსტრაციებში მონაწილეობის გარდა ძირითადად ჟურნალში „Le Surréalisme au service de la Révolution“ პამფლეტების წერას წარმოადგენდა. მალე სიურრეალისტები იმედგაცრუებულნი აღმოჩნდნენ იმ არაჰუმანური საზოგადოებრივი წყობით, რომელიც სტალინის რუსეთში ყალიბდებოდა. სიურრეალისტებმა ჟურნალ „La Revolution Surréaliste“-ში შრომასთან და პროლეტარიატთან დაკავშირებით კრიტიკული სტატიები გამოაქვეყნეს. ერთ-ერთ ნომერში (25 ივლისი, №4) ბრეტონი აცხადებდა „ომს შრომის წინააღმდეგ“ (სპექტორი 1997: 86). შეუძლებელი გახდა „სულიერი რევოლუციის“ დაკავშირება კომუნიზმთან, რომელიც ერთადერთი საიმედი ძალა იყო სოციალური რევოლუციისთვის. სიურრეალისტებს უნდა შეეცვალათ იდეები, რათა ისინი მარქსისტებისთვის მისაღები გამხდარიყო. შესაბამისად, მალე სიურრეალისტთა

მოვარ მიზნად იქცა, დაეცვათ ხელოვნების თავისუფლება იმ ერთადერთი პოლიტიკური მოძრაობისაგან, რომლისაც მათ სჯეროდათ. როგორც რობერტ შორტი აღნიშნავს სიტყვა „რევოლუციის“ ორაზროვანი განმარტებების გამო აღმოჩნდნენ სიურრეალისტები გაუგებრობაში და დაიჯერეს, თითქოსდა საერთო საფუძველი არსებობდა მათი და მარქსისტების მიზნებისათვის (შორტი 2003: 34).

პოლიტიკურ ნიადაგზე სიურრეალისტებს შორის ბევრი განსხვავებული აზრი გაჩნდა, რაც ჯგუფის მთლიანობას საფრთხეს უქმნიდა. 1929 წელს „La Revolution Surréaliste“-ის ბოლო ნომერში დაიბეჭდა მეორე მანიფესტი, რომელშიც კიდევ უფრო მკაცრად გაიმიჯნა რაციონალური და ირაციონალური. სიურრეალიზმმა ახალი მხარდაჭერა იპოვა მაგრიტისა და დალის სახით. 1929 წლის კრიზისის შემდეგ მიმდინარეობის რესტრუქტურისაც იმ სირთულეები წარმოშვა.

1930-იან წლებში სიურრეალისტები უარყოფდნენ ყველა პოლიტიკურ ხელოვნებას, რომელსაც პროპაგანდის გემო ჰქონდა. ფილიპოვიჩი სიურრეალისტების ხელახალი აპოლიტიკურობის დასაწყისად 1938 წლის 17 იანვარს გამართულ საერთაშორისო გამოფენას მიიხსენებს („Exposition Internationale du Surréalisme“) (ფილიპოვიჩი 2003: 179). ახლა ჯგუფის წევრები კვლავ ინდივიდუალური თავისუფლების უმაღლესი ღირებულების შენარჩუნებისთვის იბრძოდნენ.

## X. პერიოდული გამოცემები

განათლებული პუბლიკისთვის სიურრეალისტთა იდეების მიწოდების ძირითადი საშუალება გამოფენები იყო, მაგრამ წიგნებისა და პერიოდული გამოცემების ბეჭდვასაც შეეძლო, პარიზელების ყურადღება მიეპყრო. მომავალ სიურრეალისტთა უმრავლესობა 1919 წლიდან გამოცემასთან „Littérature“ თანამშრომლობდა. თავდაპირველად „Littérature“ საკმაოდ ტოლერანტული იყო, მაგრამ პარიზში ტრისტან ძარას ჩამოსვლის შემდეგ ჟურნალის გარშემო შეკრებილი ჯგუფი მუამბოხე გახდა. „Littérature“ განსაკუთრებულ ადგილს უთმობდა დადაისტებს, XIII ნომერ („დადაიზმის ოცდასამი მანიფესტი“) საგანგებოდ დადაიზმს მიეძღვნა. 1922 წლის მარტიდან ბრეტონმა გადაწყვიტა „Littérature“-ის ახალი სერიის ცალკე გამოცემა, რის შედეგადაც საბოლოოდ გაწყდა ურთიერთობა ლიტერატურულ ავანგარდთან და დადაისტებთან

(ვალდბერგი 1978: 13-14). სწორედ „Littérature“-ში დაიბეჭდა სიზმრების ჩანაწერების პირველი სერიები, რომლებიც ხელოვნებას მოკლებული სიზმრის სტენოგრაფიული ჩანაწერები იყო. სიურრეალისტთა საინტერესო პერიოდული გამოცემა იყო ჟურნალი „La Revolution Surréaliste“. მისი პირველი ნომერი 1924 წლის დეკემბერში გამოვიდა, ბოლო კი 1929 წლის დეკემბერში. სწორედ ბოლო ნომერში დაიბეჭდა სიურრეალიზმის მეორე მანიფესტი. ასევე მნიშვნელოვანი იყო „Le Surréalisme au service de la Révolution“. ჟურნალის ბეჭდვა 1933 წლის მაისში შეწყდა და სიურრეალისტებმა დაკარგეს მათი ბოლო ძირითადი პერიოდული გამოცემა. ამის შემდეგ სიურრეალისტები ჟურნალ „Minotaure“-თან თანამშრომლობდნენ. აღსანიშნავია ასევე ჟურნალი „VVV“, რომელსაც ანდრე ბრეტონი, მაქს ერნსტი და დიუშანი გამოსცემდნენ ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცხოვრების დროს და რომელიც ერთგვარი ხელახალი გაერთიანების საშუალებად იქცა.

## XI. სიურრეალიზმის, როგორც მიმდინარეობის, დასასრული

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ სიურრეალისტური ცხოვრება შედარებით მინელდა, ჯგუფის სიცოცხლისუნარიანობა და შთაგონება შემცირდა. ნიუ-იორკიდან პარიზში დაბრუნებული ანდრე ბრეტონი მწვავე კრიტიკის ობიექტად იქცა. კრიტიკოსები თვლიდნენ, რომ იგი ახლა მხოლოდ ფანტასტიკური და მითოლოგიური თემებით იყო დაინტერესებული და აღარ შეეძლო ადამიანთა პროტესტის ორგანიზებული ფორმით წარმოჩენა. ადანაშაულებდნენ, რომ მისი შრომები არააქტუალური იყო და ინტერესს აღარ იწვევდა (ლა კოსსი 2003: 268).

სიურრეალიზმის, როგორც მიმდინარეობის, ბოლო წლებში ბრეტონი და მისი მეგობრები ცდილობდნენ დაებრუნებინათ დაკარგული მაგია. ამის გაკეთებას ოკულტიზმის, ალქიმიისა და ფსიქონალიზის საშუალებით აპირებდნენ.

ცალკეული ნიჭიერი შემოქმედები, როგორებიც იყვნენ დალი, კრეველი, არტოდი, დესნო და ელუარი, კვლავ აქტიურად განაგრძობდნენ შემოქმედებით მოღვაწეობას. თუმცა, მათში გაოცებისა და სიბრაზის გამოწვევის უნარი შემცირდა. მართალია, „ოფიციალური“ სიურრეალიზმი ისტორიას ბარდებოდა, მაგრამ სიურრეალისტური სული კვლავ აქტიურ ძალად იყო აღიარებული სტუდენტურ რადიკალიზმში. სიურრეალისტთა მემბოხე ლექსიკა და რიტორიკა

კიდევ ერთხელ იქცა ნორმად 1968 წელს პარიზში სტუდენტთა საპროტესტო გამოსვლების შემდეგ. კავშირი პოეზიას, სიყვარულსა და რევოლუციას შორის ხელახლა გამყარდა. 1968 წლის მოვლენების დროს გამოჩნდა, რომ სტუდენტების ქცევაში სიურრეალიზმის გამოძახილი იყო. მეამბოხე სტუდენტთა მოსაზრებები აშკარად სიურრეალისტურ ხასიათს ატარებდა: „ყველა ძალა წარმოსახვას“, „წერეთ ყველგან“, „წერამდე ფიქრი ისწავლე“ (სპექტორი 1997: 3). ფაქტობრივად, სტუდენტთა ამ აჯანყებამ რაღაც პერიოდით ახალი სიცოცხლე შთაბერა პარიზულ სიურრეალიზმს. ბევრი ახალგაზრდა ინტელექტუალი, ანტი-სიურრეალისტებიც კი (მაგ.: ფილიპ სოლერი), ახლა წერას და პროტესტის გამოხატვას სიურრეალისტური მანერით ცდილობდა.

სტუდენტთა რევოლუციის ჩაწყენებისა და ანდრე ბრეტონის სიკვდილის შემდეგ დატოვებული სიცარიელე სიურრეალიზმს თითქოს სამეცნიერო და სალიტერატურო კვლევის სფეროში გადასვლას უწინასწარმეტყველებდა, მაგრამ ზოგადი ინტერესი სიურრეალიზმის მიმართ 1968 წლის შემდეგ საკმაოდ გაიზარდა. სიურრეალიზმი აგრძელებდა ხელოვანთა შთაგონებას. ამან ხელი შეუწყო კრიტიკოსებს, თეორიები ჩამოეყალიბებინათ. თუმცა, როგორც სპექტორი აღნიშნავს, ხშირად ეს თეორიები მიმდინარეობას იმდენივე ჩრდილს ფენდა, რამდენსაც სინათლეს (სპექტორი 1997: 3). სიურრეალისტური ხედვა და ელემენტები განსაკუთრებით მიმზიდველი პოსტმოდერნიზმის პერიოდში გახდა.

მიუხედავად მკაცრი კრიტიკული თავდასხმებისა და პერიოდული გაუჩინარებისა, სიურრეალიზმმა მაინც შეძლო გადარჩენა, რასაც ალბათ წარმოსახვის ექსტრაორდინალურ გაქანებას უნდა უმაღლოდეს. მიზეზს მარტო დარღვეულ და არაბუნებრივ ფორმებში ვერ ვიპოვით. ზოგი კრიტიკოსი თვლის, რომ მისი მნიშვნელობა და შესაბამისობა ძირითადად იმ მორალური და პოლიტიკური საკითხებიდან გამომდინარეობდა, რომლებსაც სიურრეალიზმი ეხებოდა. სიურრეალისტებმა მოიცვეს გვიანი კაპიტალიზმის კულტურის ყველა ძირითადი საკითხი (სპექტორი 1997: 5-6). სიურრეალიზმის განსაკუთრებულობა კიდევ იმაში მდგომარეობდა, რომ სიურრეალისტებმა ერთგვარი აფეთქებით გადალახეს ზღვარი მხატვრობასა და მწერლობას, სპონტანურობასა და სიგიჟეს, ტექსტსა და ავტორს, ინდივიდუალურობასა და კოლექტიურობას შორის. სიურრეალიზმში საზღვრები დაირღვა ბევრ საინტერესო „დიალექტიკურ“ საკითხში: ვერბალური თუ ვიზუალური „ტექსტის“ უანრებს, ვიზუალურ და ვერბალურ სახეებსა და რეალობის დონეებს შორის.

სიურრეალისტური ამბოხი ჩანს ზოგიერთ ახალ რადიკალიზმში. მისი გავლენა იგრძნობა ბევრ მწერალზე, პოეტსა თუ მხატვარზე. საფრანგეთის გარეთ ჩამოყალიბებულმა ჯგუფებმა სიურრეალიზმის გავლენა მსოფლიო მასშტაბის გახადეს. ამ მხრივ საინტერესოა ახტერ აჰსების ნაშრომი „ახალი სიურრეალიზმი“ („New Surrealism“)<sup>27</sup>, სადაც ის საუბრობს სიურრეალიზმის გავლენაზე პოეტური სახის თანამედროვე თეორიებზე და ასევე თანამედროვე ფსიქოლოგიაში შეტანილ მის წვლილზე (აჰსენი 1992: 101-105). სიურრეალისტთა წყალობით თანამედროვე ცნობიერება გაფართოვდა აბსურდული პოეზიით, ეროტიკული ხელოვნებით და პორნოგრაფიით, სულით ავადმყოფების შემოქმედებითა და ფანტასტიკური ხელოვნებით. როგორც მაურის ბლანშოტი აღნიშნავს: „სიურრეალიზმი დღეს არც აქაა და არც იქ: ის ყველგანაა. ის არის ფანტომი“ (კარდინალი ... 1970: 147). ხოლო სპექტორის აზრით, სიურრეალიზმი „დაუსრულებელი პროექტია“, თავგადასავალი მათთვის ვინც კვლავ ეძებს „დროის ოქროს“ (სპექტორი 1997: 6).

---

<sup>27</sup> იხ.: აჰსენი 1992.

## 2. თავი

### სიურრეალისტური ჯგუფი ეგვიპტეში

#### I. ეგვიპტეში სიურრეალისზმის გამოჩენა

ნაშრომის ეს თავი ეთმობა ეგვიპტეში 1930-იანი წლების მიწურულს არსებული სიურრეალისტური ჯგუფის მოღვაწეობას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიურრეალიზმმა საერთაშორისო ხასიათი შეიძინა და მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გამოჩნდა. ასეთ ქვეყანათა რიცხვს მიეკუთვნება ეგვიპტეც, რომელშიც სიურრეალიზმმა 1930-იანი წლების ბოლოს იჩინა თავი.

„ბევრი ფიქრობს, რომ სიურრეალიზმი იყო ღრუბელი, რომელმაც ეგვიპტის თავზე გადაიარა, მაგრამ ისინი ვერ ხვდებიან, რომ ამ ღრუბლიდან წვიმა წამოვიდა და მიწამ ახალი ნაყოფი გამოიღო. ჩვენ შევჭამეთ ეს ნაყოფი და ის შევიდა ჩვენს კულტურაში“, წერს სამირ ღარბი (ღარბი 1986: 63). ეს ხანმოკლე წვიმა ეგვიპტეში სიურრეალისტური ორგანიზაციის „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ („جماعة الفن والحرية“) სახით მოვიდა. მართალია, საზოგადოების არსებობა ხანმოკლე აღმოჩნდა, მაგრამ მისმა დამაარსებლებმა შეძლეს, მნიშვნელოვანი როლი ეთამაშათ ახალი ეგვიპტური კულტურის განვითარებაში. ჯგუფის საქმიანობის შედეგად ეგვიპტურ მწერლობასა და ხელოვნებაში ბევრი სიახლე გაჩნდა. ამ წვიმით მორწყული მიწიდან ამოსულ ნაყოფად კი შეგვიძლია მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ მათ მიერ დამკვიდრებული ხელოვნება შეძლევს თაობებში კიდევ უფრო მკვეთრად გამოჩნდა. ამას მოწმობს ტენდენციები, რომლებიც 1960-იან წლებში გაჩნდა ეგვიპტურ ლიტერატურაში.

სიურრეალისტური ორგანიზაცია ეგვიპტეში ოფიციალურად 1939 წლის 9 იანვარს დაარსდა, როცა ჯურჯ ჰანინმა რამდენიმე მეგობართან ერთად „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოება“ ჩამოაყალიბა. საზოგადოებამ ბინა კაიროში ალ-მადბილის ქუჩის 28 ნომერში დაიღო. ორგანიზაციის წესდების მიხედვით, მათი მიზანი ხელოვნების თავისუფლების დაცვა იყო. ისინი თანამედროვე ხელოვნების შესახებ ახალ წიგნებს გაავრცელებდნენ, ეგვიპტელ ახალგაზრდებს ლექციებს შესთავაზებდნენ და ინფორმაციას მიაწვდიდნენ მსოფლიოში არსებული ლიტერატურული, სოციალური თუ მხატვრული მიმდინარეობის შესახებ (ღარბი 1986: 18-19). ეგვიპტურმა სიურრეალიზმმა დიდი

როლი ითამაშა ქვეყნის ხელოვნების, განსაკუთრებით კი სახვითი ხელოვნების, განვითარებაში. ამასთან, სიურრეალისტური საზოგადოება აქტიურად მონაწილეობდა სოციალურ და პოლიტიკურ მოვლენებში და, შესაბამისად, დიდ წინააღმდეგობებსაც აწყდებოდა. სიურრეალიზმი ერთგვარი კულტურული რევოლუცია იყო, რომელიც აკადემიურ ხელოვნებას ეწინააღმდეგებოდა და ცდილობდა, შეეცვალა მოსაწყენი რეალობა. ეგვიპტის საზოგადოების დიდ ნაწილს უჭირდა სიურრეალისტთა გაგება. მიზეზი, ალბათ, ის ინფორმაციული ვაკუუმი იყო, რომელიც ამ საკითხთან დაკავშირებით არაბულ სამყაროში არსებობდა. სამწუხაროდ, არაბულ ბიბლიოთეკებში ძნელად თუ მოიძებნებოდა ლიტერატურა სიურრეალიზმის შესახებ. როგორც სამირ ღარბი აღნიშნავს, სიურრეალიზმის შესახებ პირველი წიგნი სირიაში 1940-იან წლებში გამოვიდა, ხოლო სიურრეალიზმის მანიფესტები, რომლებიც არაბულად **სალაჰ ბარმაღამ** თარგმნა, მხოლოდ 1978 წელს გამოქვეყნდა<sup>28</sup>. საყურადღებოა ასევე **ქამელ კაფსარ** დღირის წიგნი ანდრე ბრეტონის შესახებ, რომელიც 1979 წელს დაიბეჭდა ბეირუტში<sup>29</sup>. ძირითადი წყარო, საიდანაც ეგვიპტის საზოგადოებას შეეძლო, ინფორმაცია მიეღო ამ მიმდინარეობის შესახებ, ის სტატიები იყო, რომლებიც დრო და დრო იბეჭდებოდა ჟურნალ-გაზეთებში. სამირ ღარბი აღნიშნავს, რომ ეგვიპტელებს არც იმის საშუალება ჰქონდათ, გასცნობოდნენ სიურრეალისტ მხატვართა ნახატებს, არ შეეძლოთ, ენახათ ბონუელის ფილმები, რადგანაც ისინი ეგვიპტეში არ ყოფილა ნაჩვენები (ღარბი 1986ა: 6-7).

მართალია, ბევრი არაფერი წაეკითხათ და გაეგოთ სიურრეალიზმის შესახებ, მაგრამ ეგვიპტეში ბევრი მაინც ეწინააღმდეგებოდა სიურრეალისტურ საზოგადოებას. მაგ.: **‘აბას მაჰმუდ** აღ-**‘აკკადი** სიურრეალიზმს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში გემოვნების დამახინჯებად მიიჩნევდა. თვლიდა, რომ მათთვის ბოღვა ლოგიკა იყო და სიგიჟე – ცოდნა. ეწინააღმდეგებოდნენ არა მარტო სიურრეალისტურ საზოგადოებას, არამედ ამ საზოგადოების მიერ დაარსებულ ჟურნალ-გაზეთებსაც. მაგალითად, მოწინააღმდეგეთა ერთ-ერთმა ჯგუფმა მინისტრთა კაბინეტს მიმართა საჩივრით, რომ ჟურნალი „**აღ-თატაჟუჟური**“ უზნეო, რელიგიის საწინააღმდეგო სტატიებს ბეჭდავდა (ღარბი 1986ა: 7).

---

<sup>28</sup> იხ.: ბრეტონი 1978.

<sup>29</sup> დღირი 1979.



მიუხედავად ყველაფრისა, „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოება“ მაინც აგრძელებდა მოღვაწეობას.

## II. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ აქტიური წევრები

„ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ ჩამოყალიბებასა და მოღვაწეობაში განსაკუთრებული როლი ჯორჯ ჰანნიმა და რამსის ენნი ითამაშეს. ასევე აღსანიშნავია საზოგადოების ორი წევრის – ჟან-ქამილისა და ქამილ ალ-თილმისანის წვლილიც. ეგვიპტეში არსებული უცხოური დიასპორებისა და საზოგადოებების, ასევე ეგვიპტელი ებრაელების დახმარებით სიურრეალისტებმა ნაყოფიერი ნიადაგი ნახეს თავიანთი მოღვაწეობისთვის. ეგვიპტელ ახალგაზრდებს რამდენიმე უცხოელიც შეუერთდა, მაგალითად: იტალიელი ანჯელო დე რიზი, რომელიც იტალიურ ფაშიზმს გამოექცა, ბულგარელი ერიკ დე ნემეს და სხვა.

### ჯორჯ ჰანნი

ჯორჯ ჰანნი (1914-1973) კაიროში დაიბადა. მამამისი ელჩი იყო იტალიასა და ესპანეთში. ჯორჯმა მასთან ერთად მოინახულა ევროპის რამდენიმე ქვეყანა და სასწავლებლად საფრანგეთში, სორბონის უნივერსიტეტში გაემგზავრა. ის კარგად ფლობდა ფრანგულ, იტალიურ და ინგლისურ ენებს. საფრანგეთში გამგზავრებამდეც საკმაოდ აქტიურად მოღვაწეობდა კაიროს ახალგაზრდულ ორგანიზაციებში. სორბონის უნივერსიტეტის დამთავრებამდე ჯორჯ ჰანნი შეუერთდა საზოგადოება „მუჰამადის“<sup>30</sup> და პირველი სტატიების წერაც ამ საზოგადოების ფრანგულენოვანი ჟურნალისთვის „En effort“ დაიწყო. 1933 წელს მისი ერთ-ერთი სტატია ჟურნალის პირველ გვერდზე მოათავსეს სათაურით „მსოფლიო სულის გარეშე“, სადაც ის ადამიანის შინაგან სამყაროზე საუბრობდა. ამავე წელს დაიბეჭდა მისი მოთხრობა „დამზადებულია შეერთებულ შტატებში“ („صنع في الولايات المتحدة“). 1935 წელს კი გამოქვეყნდა მისი მანიფესტი „არარეალურიდან“ („من اللاواقعية“), საიდანაც ცხადი ხედებოდა, რამდენად ახლოს იყო იგი სიურრეალიზმთან. მალე ჯორჯმა დაწერა „ლექსიკონი ბურჟუაზიული

<sup>30</sup> محولين – ისინი, ვინც ცდილობენ.

სამყაროს სარგებლობისთვის“ („قاموس لاستخدام البرجوازي“), რომელიც უურნალმა „En effort“-მა დაბეჭდა. აქ ზოგიერთი სიტყვა იყო განმარტებული. მოვიყვანო რამდენიმე მაგალითს: ანარქია – სულის გამარჯვება ჭეშმარიტებაზე, სილამაზე – აღმასრულებელი ხელისუფლება, მე – ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ მსოფლიოში, მუზეუმი – უდიდესი ნაგავსაყრელი, რომლის სანახავადაც ოფიციალურად მიდიან და ა.შ. (ღარბი 1986: 14). ამ პერიოდშივე იწყება მიწერ-მოწერა ანდრე ბრეტონთან. წერილებში ისინი მომავალ თანამშრომლობასა და გეგმებზე საუბრობენ. 1936 წელს ფრანგულენოვან გაზეთში „L'orient“ იბეჭდება ჯურჯ ჭანნის სტატიები სათაურით „სიურრეალიზმი სასწორზე“. ამავე წელს პარიზში ყოფნისას მას საშუალება ჰქონდა, გაეცნო და დამეგობრებოდა ფრანგული სიურრეალიზმის პიონერებს, განსაკუთრებით ანდრე ბრეტონს, „სიურრეალიზმის მამას“. ის დაუმეგობრდა ასევე ჰენრი კალეს. ჯურჯ ჭანნი მონაწილეობდა სიურრეალისტთა ფრანგული ჯგუფის საქმიანობასა და პარიზული ორგანიზაციის ღონისძიებებში. ის პერიოდულად მაინც ჩადიოდა კაიროში და ცდილობდა საფრანგეთში მიღებული გამოცდილება თავისი ეგვიპტელი მეგობრებისთვის გაეზიარებინა. 1937 წელს ეგვიპტის საზოგადოებას ლექციებს სთავაზობდა სიურრეალიზმის შესახებ. სწორედ ამ პერიოდში იწყებს სიურრეალისტური ჯგუფის ჩამოყალიბებას ეგვიპტეში. თავდაპირველად მეგობრები შემოიკრიბა: პოეტი 'იდმუნ ჯაბონს და მხატვრები: რამსონს ფუნანი, ქამილ ალ-თილმისანნი და ანჯელო დე რიზი. მართალია, ეგვიპტეში სიურრეალისტური მოძრაობა პარიზში პირველი სიურრეალისტური მანიფესტის გამოქვეყნებიდან თხუთმეტი წლის შემდეგ დაიწყო, კაიროში ჭანნის მოღვაწეობა შეესაბამებოდა სიურრეალისტურ მოძრაობას საფრანგეთსა და მსოფლიოს სხვა ქვეყნებში.

ჯურჯ ჭანნი წერდა ბევრი ფრანგული, ბრიტანული და ამერიკული ჟურნალისთვის. 1938 წლის ნოემბერში გამოიცა ჭანნის ლექსების პირველი კრებული „არსებობის აბსურდულობა“ („لا معقولية الوجود“, „Deraisons d'être“). წიგნი ქამილ ალ-თილმისანნის ნახატებით იყო ილუსტრირებული. ამავე წელს მან გაიცნო ანდრე გიდი, ასევე დაუმეგობრდა პარიზის სიურრეალისტური ჯგუფის ერთ-ერთ გამომხენილ წევრს ბერძენ ნიკოლა კალასს. ჭანნი 1939 წელს წარმატებით დაამთავრა სორბონის უნივერსიტეტი, აიღო იურისტის, ფილოლოგისა და ისტორიკოსის დიპლომები. ამავე წელს დაბრუნდა კაიროში,

სადაც ოფიციალურად დააარსა ეგვიპტელ სიურრეალისტთა საზოგადოება. მალე საზოგადოებამ ჟურნალ „ალ-თატაჰუჰურის“ გამოცემა დაიწყო. ჯჷრჯი აქტიურად მონაწილეობდა ყოველკვირეული ფრანგული ჟურნალის „Don Quichotte“-ის გამოცემაშიც, რომელშიც იბეჭდებოდა სტატიები სიურრეალიზმის შესახებ, ასევე სიურრეალისტთა ლექსები და ნახატები.

ჯჷრჯ ჰანნი აქტიურად იყო ჩართული ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. თუმცა 1952 წლის რევოლუციის შემდეგ საკმაოდ დაიძაბა მისი ურთიერთობა ხელისუფლებასთან.

ჯჷრჯ ჰანნი ერთი წელი იტანჯებოდა ფილტვის კიბოთი და 1973 წელს გარდაიცვალა.

### რამსის აჷნანი

რამსის აჷნანი (1913-1966) ალ-მინაჲში ღარიბ ოჯახში დაიბადა. 1929 წელს შევიდა კაიროს სახვითი ხელოვნების სკოლაში. 1933 წელს იძულებული იყო, სწავლა შეეწყვიტა და ხატვის მასწავლებლად ემუშავა საშუალო სკოლაში. რამსის მონაწილეობდა კაიროს ყოველწლიურ ხელოვნების სალონში, რომელიც 1933-38 წლებში იმართებოდა და რომელსაც სახვითი ხელოვნების ასოციაციის მეგობრები აწყობდნენ. რამსის აჷნანი 1935 წელს დაუკავშირდა ასოციაციას „მხატვრული პროპაგანდა“ და მათ ჯგუფურ გამოფენებში მონაწილეობდა. ამავე დროს გამოვიდა მისი პირველი წიგნი სათაურით „ეგვიპტელი მხატვრის მიზანი“ („غاية الرسام المصري“), რომელშიც ის სიურრეალიზმს აღიარებდა. ჯერ კიდევ კაიროს „სახვითი ხელოვნების სკოლაში“ სწავლისას საზოგადოება „მუჰამადის“ მან გაიცნო ჯჷრჯ ჰანნი. ამ პერიოდში ის აქტიურად კითხულობდა ანდრე ბრეტონის ნაშრომებს, ასევე არაგონის, ელუარისა და სხვათა ნაწარმოებებს. რამსის აჷნანი გამოირჩეოდა თავისი ნიჭითა და განათლებით, განსაკუთრებით კარგად იცოდა თანამედროვე ხელოვნების ისტორია. ეს ცოდნა ცხადად ჩანს მისი, როგორც კრიტიკოსის, შრომებში.

რამსის აქტიურად იყო ჩართული ეგვიპტური სიურრეალისტური საზოგადოების მოღვაწეობაში 1947 წლამდე. 1947 წლის აპრილის ბოლოს რამსის აჷნანიმ დატოვა ეგვიპტე და ცხრა წლით პარიზში გადავიდა საცხოვრებლად. პარიზში მუშაობდა ფრანგული სამაუწყებლო სამსახურის

არაბულ განყოფილებაში და ამასთანავე ევროპაში გამართულ სიურრეალისტთა საერთაშორისო გამოფენებში მონაწილეობდა. რამსის **ჟენანი** ეგვიპტეში 1957 წელს დაბრუნდა, ფრანგულმა სამაუწყებლო სამსახურმა დაითხოვა, რადგანაც მან უარი თქვა, გადაეცა განცხადებები ეგვიპტის ხელისუფლების წინააღმდეგ (ლარნი 1986: 36). ეგვიპტეში დაბრუნების შემდეგ რამსის **ჟენანი** უფრო აბსტრაქციით დაინტერესდა.

რამსის **ჟენანის** ნახატებისთვის დამახასიათებელი იყო ადამიანის სხეულის ცოცხალი გრძნობა, ტკივილი თუ ძლიერი სურვილი, მომაკვდავი თუ კლდედ ქცეული სხეული. ხშირად ადამიანის ტრანსფორმირებული სხეული ექცეოდა მისი ყურადღების ცენტრში. კრიტიკოსები ამბობენ, რომ მისი ნახატები გამოხატავენ შიმშილს, სექსსა და დაძაბულობას (ლარნი 1986: 32). **სუბჰი** ალ-შარჰნი წერს, რომ ეს ნახატები სექსისა და წადილის გარშემო ტრიალებენ. მაგალითად, მის ერთ ტილოზე ვხედავთ თევზს მასზე მოთავსებული ქალის მკერდით, მეორეზე – ხეს, რომელსაც აქვს თვალები, მკერდი და თეძოები (ალ-შარჰნი 1967: 10). მუჰამმად შაჰიკი წერს: „ჩვენ ვხედავთ ხელოვნებას, რომელშიც სიზმარი და რეალობა შერწყმულია. წარმოსახვა ებრძვის რეალურ სახეს“ (შაჰიკი 1971: 86).

1948 წელს რამსის **ჟენანი** გამოფენა მოეწყო პარიზში. ეს გამოფენა სიურრეალიზმიდან აბსტრაქციისკენ გადასვლის დასაწყისზე მიანიშნებდა. 1959 წელს ჰამიდ ნადას გამოფენისთვის გამოსულ კატალოგში „კვლავ უცნობი“ („المجهول لا يزال“) **ჟენანი** ხსნის ამ ცვლილების მთავრ მიზეზს. აღნიშნავს, რომ მიზეზი დამალულია ე.წ. „სამყაროს მისტერიებში“, რომლის წინაშეც მხატვარი დაბნეული დგას. ის არ ცდილობს, დაამციროს სიურრეალიზმი, არამედ მას მოიხსენიებს, როგორც საკუთარი ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპს. რამსის **ჟენანი** ამბობს: „სიურრეალისტური მოძრაობის დამსახურებაა პირველი სერიოზული მცდელობა, შექმნილიყო ახალი მითი, რომელშიც რეალობა და ზებუნებრივი, გამოსატული და შინაგანი, სიბრძნე და სიგიჟე, აპოგეა და პერიგეა, სიკვდილი და სიცოცხლე ერთმანეთს ხვდება და სინათლისა და შთაგონების წყაროდ იქცევა გზააბნეული და სურვილით შეპყრობილი სულებისთვის, რომლებიც შებოჭილნი არიან ეჭვით, ღელვით, ნგრევით. ამ ოცნებებს, სიზმრებსა და სურვილებს არ შეუძლიათ გაუძღონ იმ სიცრუეს, სიყალბეს, რომელიც უტოლდება თანამედროვე ცნობიერებასა და მის

ყოველდღიურ ძალას. [...] ამ საუკუნეში ხელოვანს აღარ შესწევს ძალა, აიშენოს სახლი ბუნებაში, რომელმაც მის თვალში გამჭვირვალობა დაკარგა. აღარ შეუძლია, კმაყოფილი იყოს ცხოვრებით ჰარმონიული გეომეტრიული ფორმებისა და ასევე ნასესხები მეტაფორების ხელოვნურ ჩარჩოში. ახლა ჩვენ ვხედავთ, როგორ ანგრევს ის ამ ფორმებს და იმედოვნებს, რომ იპოვის არსებობის პირველად არსსა და ნანგრევების უკან დამალულ თვისებებს“ (ღარბი 1986: 37). ამ განმარტებიდან ვხედავთ, რომ **ფუნანის** შემოქმედებაში ცვლილების მიზეზი არსებობის ძირითადი არსის პოვნა იყო. მას ახლა აბსტრაქციისთვის დამახასიათებელი ანალიზი და სინთეზი მეტად აინტერესებდა, ვიდრე რეალობა და მითი.

### ფუნდ ქამილი

ყურადღებას შევაჩერებთ საზოგადოების კიდევ ერთ წევრზეც - **ფუნდ ქამილზე** (1919-1973). **ფუნდ ქამილი** დაიბადა ბანბ სუჟაფში 1919 წელს. **ფუნდი** მხატვარ **ფუსუფ ალ-‘აფიფის** სტუდენტი იყო, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა მასზე და მის შემოქმედებაზე. **ქამილმა** წარმატებით დაამთავრა სახვითი ხელოვნების სკოლა და ხელოვნების ინსტიტუტი. რამსის **ფუნანის** მსგავსად ისიც ხატვის მასწავლებლად მუშაობდა რამდენიმე სკოლაში. **ფუნდ ქამილი** მონაწილეობდა „ნეო-ორიენტალისტთა“ („الشرفيين الجدد“) საზოგადოებისა და საზოგადოება „ქვიშის ფრთების“ („جناح الرمال“) საქმიანობაში. 1947 წელს „ქვიშის ფრთებმა“ მოაწყო გამოფენა „ავტომატური ნამუშევრები“ („الأعمال الأوتوماتية“). ამავე წელს მხატვარმა მონაწილეობა მიიღო პარიზში გამართულ სიურრეალისტთა საერთაშორისო გამოფენაში. მან პირველი პრიზი მოიპოვა შოუზე „არაბი მხატვრები“ („الفنانين العرب“), რომელიც 1958 წელს შეერთებულ შტატებში მოეწყო. ასევე პირველი პრიზი აიღო 1968 წელს ალექსანდრიის ბიენალეზე.

**ფუნდ ქამილი** იყო „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ ერთ-ერთი ყველაზე ახალგაზრდა წევრი. 1940 წელს, როდესაც საზოგადოების პირველ გამოფენაში მიიღო მონაწილეობა, მხოლოდ ოცდაერთი წლის იყო. განსაკუთრებულ ინტერესს მისი პორტრეტები იპყრობდა. ამ ნახატებში კარგად ჩანდა ავტორის აკადემიური ცოდნა. კრიტიკოსი დიმიტრი დიაკომიდესი ფიქრობს, რომ **ფუნდ ქამილი** პიკასოს გავლენას განიცდიდა (დიაკომიდესი 1968: 44). საინტერესოა, რომ **ქამილი** ცდილობდა, შეექმნა კავშირი ადამიანურ

განცდებსა და უსიცოცხლო მატერიას შორის. მხატვარი ამბობდა, რომ სურდა „გამოეხატა სკამის განცდა, როდესაც ჩვენ მასზე ვზივართ“ (ღარბი 1986ა: 40).

ქმილი „დამოუკიდებელი ხელოვნების“ („الفن المستقل“) მეორე შოუს კატალოგში თავის თავს ასე აღწერს: „პოეტი, როცა მე არ შემიძლია ხატვა; ყოველთვის ჩუმი; [...] ერთ დღეს ჩემმა სიღრმეებმა გამოიღვიძა. [...] არსებობის ერთი კანონი წამლეკავი იყო და მე ვიგრძენი თავისებური სიმეტრია, რომელიც იმორჩილებს ყველა არსებას სასწაულებრივ წესრიგში. მე არ ვვლავ, როცა განსხვავებას ვერ ვხედავ წყალში კამეჩის ზურგსა და მოძრავ მთას შორის, ან როცა ერთმანეთისგან ვერ ვარჩევ ცხენის ფაფარსა და ქალის თმას, ან სკამსა და ადამიანის სხეულს. სიკვდილსა და მარადიულ სიცოცხლეს შორის არის სასტიკი ბრძოლა, რომელიც იწვევს ყველაზე საშინელ დასახიჩრებას, რომელსაც მე ჩემს ნახატებში ვხედავ. რა თქმა უნდა, ყველაფრის სიღრმეში არის სული, უსიცოცხლო საგნებშიც კი“ (ღარბი 1986ბ: 42). კრიტიკოსი დანლ ოუქსონი აღნიშნავს: „ფუნდ ქმილმა დაიწყო ხატვა როგორც სიურრეალისტმა, რომელიც ეძიებდა შთაგონებას მის სიღრმეებში ჩამალულ რომანტიზმში“. მისი თქმით, 1950-იანი წლების დასაწყისისთვის ფუნდ ქმილმა საბოლოოდ მიატოვა რომანტიკული ოცნებები და მთელი ძალისხმევით მიეცა სიურრეალისტურ წარმოსახვას. დანლ ოუქსონი აღწერს მის ნახატებს, სადაც „ცხენის თავებს ფროიდისეული მნიშვნელობა აქვს, ადამიანთა თვალები კი არაცნობიერისკენ იყურებიან. ქარიშხლები მწველ ენებს ატრიალებენ, რათა გააღიზიანონ სიზმრები საშიში კოშმარებით“ (ოუქსონი 1969).

### ქმილ ალ-თილმისანნი

ჯგუფის მოთხე აქტიური წევრი, ქმილ ალ-თილმისანნი (1917-1972), „ხელოვნებისა და თავისუფლების“ საზოგადოების ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული პიროვნება იყო. ის სოფელ შაბინ ალ-კანტირში ღარიბ ოჯახში დაიბადა. დაწყებითი განათლება სოფელში მიიღო. შემდეგ 1925 წელს ოჯახი კაიროში გადავიდა. ქმილი ალ-საჰდას საშუალო სკოლაში შევიდა და 1930 წელს წარმატებით დაამთავრა. მისი ხატვის მასწავლებელიც ფუსუფ ალ-‘აჰიჰი იყო. თუმცა შემდეგ სწავლა ვეტერინარიის ფაკულტეტზე გააგრძელა, სადაც ხუთი წელი ისწავლა. ხატვით იყო დაინტერესებული და სწავლას დიდი ყურადღებით არ ეკიდებოდა, ამიტომ ვერ შეძლო ბაკალავრის ხარისხის

მოპოვება. ქმილი მუშაობდა და ოჯახს ეხმარებოდა, ყიდდა ნახატებს, წერდა გაზეთებისთვის. მისი ნიჭი სწვდებოდა ლიტერატურას, კინოს, თეატრსა და სახვით ხელოვნებას. ეგვიპტურ მხატვრობაზე მან დაწერა რამდენიმე სტატია, რომლებიც ფრანგულად იბეჭდებოდა ჟურნალში „Don Quichotte“. ქმილ ალ-თილმისანნი ლიტერატურულ სტატიებსაც წერდა სხვადასხვა ჟურნალში. ზოგი მათგანი, სათაურით „ცხოვრებიდან და ხელოვნებიდან“ („من الفن والحياة“), დაიბეჭდა „ალ-მაჯალლა ალ-ჯადიდაში“<sup>31</sup>. ალ-თილმისანნი იყო რეჟისორი არაბული კინოს ისტორიაში ერთ-ერთი წარმატებული ფილმისა „შავი ბაზარი“ („السوق السوداء“). გარდა ამისა, ალ-თილმისანნი აქტიურად მონაწილეობდა იმ დროისთვის მიმდინარე პოლიტიკურ მოვლენებში, წერდა პოლიტიკურ სტატიებს და ბოლოს, რა თქმა უნდა, აღსანიშნავია მისი მოღვაწეობა მხატვრობასა და ქანდაკებაში. მართალია, მან ერთ-ერთმა პირველმა შეწყვიტა ხატვა 1945 წელს და კინემატოგრაფიაში გადავიდა, მაგრამ ამ მოკლე პერიოდის განმავლობაში გავლენა მოახდინა ბევრ ახალგაზრდა სკულპტორზე.

ქმილ ალ-თილმისანნის სიურრეალისტური პერიოდი ათი წელი გაგრძელდა, 1940-იანი წლების შუახანებამდე. ამ პერიოდში ის და რამსის ოუნანი იყვნენ სიურრეალიზმის არაბი ორატორები ეგვიპტეში მაშინ, როცა ჯურჯ ჰანანი არაბული სიურრეალიზმის დელეგატი იყო ევროპაში. როდესაც ქმილი მიხვდა, რომ ამ მიმდინარეობას დიდხნის სიცოცხლე არ ეწერა ეგვიპტეში, სიურრეალისტური საზოგადოება მიატოვა. ქმილ ალ-თილმისანნი ოცნებობდა, საკუთარი იდეები ბევრ ადამიანამდე მიეტანა და სწორედ ამიტომ ჯერ ჟურნალისტიკაში, შემდეგ კი კინოში დაიწყო მოღვაწეობა. გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ალ-თილმისანნი სიურრეალისტი იყო, ცდილობდა ეხატა სიურრეალიზმის წესების მიხედვით. თუმცა, ის მოუწოდებდა ხელოვნებას საზოგადოების სამსახურისკენ, მაშინ, როცა სიურრეალიზმის მიხედვით, ხელოვნება არავის და არაფრის სამსახურში არ არის. საბოლოოდ ქმილმა შეწყვიტა კიდევ სიურრეალისტური მოღვაწეობა და შექმნა რეალისტური ხასიათის ფილმები.

<sup>31</sup> المجلة الجديدة – ახალი ჟურნალი.

1960 წელს ჯამილ ალ-თილმისანნი ბეირუთში გაემგზავრა და იქ დარჩა სიკვდილამდე. ბეირუთში წერდა სცენარებს ფილმებისა და სპექტაკლებისთვის, ასევე რადიო სპექტაკლებისთვის.

### III. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოება“ და ახალი იდეები

პირველი ხუთი წელი ეგვიპტეში სიურრეალისტური მოძრაობის აღმავლობის პერიოდი იყო. როგორც აღვნიშნეთ, ჯორჯ ჰანინმა ამ მოძრაობისთვის გზის მომზადება 1930-იანი წლების შუახანებიდან დაიწყო და სტატიებით დაიწყო. 1940-იანი წლების დასაწყისი მოძრაობის გამოცოცხლებით ხასიათდებოდა, ხოლო უკვე 1940-იანების შუა ხანებიდან თანდათან შესუსტება დაიწყო. მაღე ამ მოძრაობის დამაარსებლებმა ახალი მხატვრული სტილი და ინტელექტუალური მოსაზრებები შეითვისეს. შედეგად, მოძრაობამ თითქმის შეწყვიტა არსებობა. სიურრეალისტური მოძრაობა ოფიციალურად არც თუ დიდი ხანი არსებობდა ეგვიპტეში, მაგრამ ეგვიპტის კულტურაზე დიდი კვალი დატოვა.

ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ჯგუფი „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოება“ გამოსცემდა ყოველთვიურ ჟურნალს „ალ-თატაჰუჰურ“, რაც არაბულად „განვითარებას“ ნიშნავს. ჟურნალი არაბულად იბეჭდებოდა და მისი რედაქტორი ანვარ ჯამილი იყო. პირველი ნომერი 1940 წლის იანვარში დაიბეჭდა, მაგრამ მისი გამოცემა შვიდი ნომრის შემდეგ შეწყდა. სიურრეალისტები მონაწილეობდნენ აგრეთვე ყოველკვირეული ჟურნალის „Don Quichotte“-ის დაარსებასა და გამოცემაში, რამელიც ფრანგულად იბეჭდებოდა. მისი პირველი ნომერი 1939 წლის დეკემბერში გამოვიდა. სიურრეალისტურ ჯგუფს უკავშირდებოდა ასევე ჟურნალი „ალ-მაჯალლა ალ-ჯადიდა“, რომელიც სალამა მუსას და რამსის ფუნანის რედაქტორობით გამოდიოდა. ამ გამოცემებში, ასევე ჯგუფური თუ პერსონალური გამოფენების კატალოგებში ჯგუფი საკუთარ შემოქმედებას წარმოადგენდა, ასევე სხვადასხვა საკითხზე საკუთარ შეხედულებას გამოხატავდა. გამოფენების დამთვალეირებლები და კატალოგების მკითხველები ახალი იდეების, კონცეფციებისა და ქმნილებების პირისპირ აღმოჩნდნენ.



ქმილ ალ-თილმისანნი თავის სტატიას „თავისუფალი ხელოვნებისკენ“ („نحو فن حر“) შემდეგი ფრაზებით იწყებს: „ახალ ცხოვრებაში ყოველი კომფორტი, გაუმჯობესება, ბედნიერება, ნეტარება იმ ადამიანის გონებაში დაიბადა, ვინც ტრადიციისგან და დამკვიდრებული ნორმებისგან შორს იდგა. მან, მიუხედავად დევნისა, საგნების ახალი უკეთესი წყობა შექმნა. მსოფლიო ივიწყებს მემკვიდრეობით მიღებული ტრადიციების მონებს. [...] მაგრამ უდგამს უკვდავების მონუმენტებს ტრადიციების წარმატებულ დამანგრეველებს“ (ალ-თილმისანნი 1940ა: 34).

ალ-თილმისანნი სხვა სტატიებში უკმაყოფილებას გამოთქვამს საზოგადოების არსებული მდგომარეობით. ის მოუწოდებს „სრულყოფილი, ღრმა თავისუფალი ხელოვნებისკენ“: „თავისუფალი ხელოვნება გამოხატავს ჩვენს სურვილებს, ჩვენს სიზმრებსა და წარმოსახვას შეუზღუდავს დროისა და სივრცის ბორკილებით“. ქმილ ალ-თილმისანნი, სხვების მსგავსად, სიურრეალიზმთან მიმართებაში აქტიურად იყენებს გამოთქმას „თავისუფალი ხელოვნება“ და ხსნის, განმარტავს კავშირს თავისუფალ ხელოვნებასა და ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორიას შორის. ის მიიჩნევს, რომ ხელოვნება არის ხელოვანის შესაძლებლობებისა და ინსტინქტების გამოხატვა, მისი წარმოსახვითი შესაძლებლობებისა და მათი განხორციელების უნარის ანალიზი. ალ-თილმისანნი თვლის, რომ თავისუფალი ხელოვნება სრულიად გაემიჯნა ხელოვნების იმ ფორმებს, რომლებსაც წარსულში ვიცნობდით. ზოგადი ახსნის შემდეგ ის კონკრეტულად ეგვიპტურ ხელოვნებაზე საუბრობს და აკრიტიკებს ეგვიპტულ მხატვართა ძველ თაობას, რომლებიც ევროპაში წავიდნენ მხატვრობის შესასწავლად, მაგრამ მუხეუმების, ეკლესიებისა და აკადემიების ტყვეებად იქცნენ (ალ-თილმისანნი 1940ბ: 10).

წარსულთან დაბრუნება, ჯურჯ ჰანინის აზრით, რეგრესია. „საძულველი ისტორიის მომენტში“ ყოფნა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, თითოეულ ჩვენგანში იწვევს ფრენის, გაქცევის სურვილს. გვინდა, თავი დავაღწიოთ იმედგაცრუებას. „უიმედობა არ არის მდგრადი მედიუმი. [...] ის ანგრევს ჭიშკრებს და იმორჩილებს ქალაქებს. იმედგაცრუება შტორმია.“ ჯურჯ ჰანინი სიურრეალიზმს ადარებს სახლს ნგრევის პროცესში. მისი თქმით, სიურრეალისტური ერთობა აგრძელებს ბრძოლას რეპრესიისა და რეგრესიის ყველა ფორმის, გონების დამშვიდების, დაწყნარების წინააღმდეგ (ღარბი 1986ბ: 11).

„ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ წევრები ცდილობდნენ, ეგვიპტელებისთვის გაეცნოთ ახალი იდეები, რეალობის სიურრეალისტური გააზრება, ხედვა. ამ საზოგადოების პიონერები მოგვიანებით ეგვიპტეში თანამედროვე აბსტრაქტული ხელოვნების პიონერები გახდნენ. ეგვიპტური სიურრეალისტური მოძრაობა აქტიურად მონაწილეობდა იმ დროის ეგვიპტის გამოცოცხლებულ კულტურულ ცხოვრებაში გამოფენებისა და დისკუსიების მოწყობით, ეს მოძრაობა მისი ნაწილი იყო.

#### IV. „დამოუკიდებელი ხელოვნების“ გამოფენები და მათი მნიშვნელობა

ეგვიპტელი სიურრეალისტები ცდილობდნენ, საკუთარი კონცეფციები საზოგადოებისთვის ჯგუფური თუ პერსონალური გამოფენების მეშვეობით გადაეცათ. პირველი ჯგუფური გამოფენა 1940 წლის თებერვალში გალერეა „ნილოსში“ გაიმართა, რომელიც კაიროში სულაჰმან ფაშას მოედანზე (ახლანდელი ტალა'ათ ჰარბის მოედანი) მდებარეობდა. გამოფენას „დამოუკიდებელი ხელოვნება“ („الفن المستقل“) უწოდეს. აქ სახელის თვალსაზრისით გარკვეულ მსგავსებას ვხედავთ ბრეტონ-ტროცკის 1938 წლის მანიფესტთან „დამოუკიდებელი რევოლუციური ხელოვნებისკენ“. პირველი გამოფენა მოულოდნელი იყო. მხატვრების ჩანაფიქრით, უნდა გამოფენილიყო „დიდებული ზღაპრული ნაშრომები, რომლის საიდუმლოს შექმნაც მხოლოდ თავისუფალ ხელოვანს შეეძლო. [...] რადგანაც დაუბრუნდა თავისუფლება დატყვევებულ წარმოსახვას, სურვილს და სიგიჟეს“ (ჰანნი 1940: 40).

ჯურჯ ჰანნის კომპოზიცია „მოკლული პოეტი“ („الشاعر القتيل“) გამოკიდეს, როგორც მთავარი ნამუშევარი. ეს იყო პირველი და უკანასკნელი შემთხვევა, როცა ჯურჯ ჰანნიმა თავისი ნახატი გამოფინა. ბადრ ალ-დინ 'აბუ დახი ალწერს ამ გამოფენას: „ეს გამოფენა იყო უხეში, ძალადობრივი რევოლუცია წესრიგის, სილამაზისა და ლოგიკის წინააღმდეგ“. ის საუბრობს რამსის ძუნანის ნახატებზე, სადაც ტრანსფორმირებული და დამახინჯებული იყო ძველი მხატვრების ნამუშევრების ელემენტები. ნახატებში უცნაური სამყაროა, სადაც დარგულია ქალის მსგავსი გამოფიტული, ცარიელი ხეები და სახეები, მათში ჩანს ადამიანის ნგრევა. ქამილ ალ-თილმისანთან ვხვდებით ნილოსის პატარძლის თემას, რომელსაც ძველი მხატვრები ცოცხალი ეგვიპტური

სილამაზის შესაქმნელად იყენებდა, მან კი უძირო სირღმეში ჩაძირულ ჩონჩხებად აქცია. **ფუნდ ქამილის ნახატებში რევოლუციური პროტესტი ჩანს** ('აბუ ღაზი 1963: 60). ეს შოუ იყო ეგვიპტელი სიურრეალისტების მიერ გაკეთებული პირველი განცხადება, რომელიც მიმართული იყო ხელოვნებაში არსებული მეთოდების წინააღმდეგ. გამოფენაში მონაწილე ყველა მხატვარი საკმაოდ ახალგაზრდა იყო<sup>32</sup>.

მეორე გამოფენა 1941 წელს უცნაური ფორმით მოეწყო. მონაწილეებმა დიდი შენობა საღებავებით მოხატეს. კედლებზე დამაგრებული ხელის სილუეტები ღია კარზე მიანიშნებდნენ, საიდანაც ხმაური გამოდიოდა, შიგნით კი წყვილები ცეკვავდნენ. დამთვალიერებლები გაოცებულნი იყვნენ, ნუთუ ეს შეიძლება ყოფილიყო გამოფენა? ჟან ბასტია ამ გამოფენას აღწერს, როგორც „ლაბირინთს, რომლის გასასვლელის პოვნაც ძალიან გვიწინდებდა. ნახატები კედლებზე კომპლექსურად ეკიდა. აქა-იქ შავი ლენტით გაკეთებული ორნამენტები იყო, ზოგი სურათი სარეცხის სამაგრიტო ეკიდა...“ (ბასტია 1941).

სიურრეალისტების წინააღმდეგ არა მარტო ეგვიპტელები ილაშქრებდნენ, არამედ ის უცხოელებიც, რომელთა ქვეყნებშიც ეს მიმდინარეობა უკვე არსებობდა. მაგალითად, ჟან ბასტია საყვედურებს არ იშურებდა მეორე შოუს მონაწილეებისთვის. საყვედურობდა, რომ ისინი, ორგანიზატორების მდგეღვარებისა და თავდაუზოგავობის მიუხედავად, გამოფენას სარიოზულად არ აღიქვამდნენ. თუმცა, საზოგადოების ნაწილი ყველაფერს სხვაგვარად აღიქვამდა და გამოფენას წარმატებულად მიიჩნევდა. მუჰამმად სადიკი წერდა, რომ ჩვენების გახსნა ნამდვილად წარმატებული იყო (ღარბი 1986: 16). კაიროს საზოგადოებამ, რომელიც მიჩვეული იყო აკადემიურ ხელოვნებას, ამ გამოფენით დიდი დაინტერესება გამოხატა.

მეორე შოუში გაცილებით მეტი მხატვარი მონაწილეობდა, მათ შორის უცხოელებიც. ჩვენებაზე პირველად იყო გამოფენილი ფოტოებიც. გამოფენის კატალოგში მოცემული იყო ის სამი პუნქტი, რითიც თავისუფალი ხელოვნება წარმოადგენდა თავის თავს ეგვიპტეში: ძველი, კონსერვატული, კლასიკური მიმდინარეობების მიმართ სიძულვილი; მასების გონებაში გაოცების გამოწვევა, ხშირად სწორედ ეს გაოცებაა დასაწყისი განათლებისა; ეგვიპტელი

<sup>32</sup> ამ გამოფენის შესახებ არსებობს აღ-თილმისნანს საინტერესო სტატია.

იხ.: აღ-თილმისნან 1992.

ახალგაზრდა მხატვრების დაკავშირება თანამედროვე ხელოვნებასთან (ლარბი 1986: 18).

ამ მიზნების მისაღწევად სიურრეალისტური საზოგადოება „დამოუკიდებელი ხელოვნების“ ჯგუფური გამოფენების მოწყობას აგრძელებდა. მესამე გამოფენა კაიროში სასტუმრო „კონტინენტალში“ 1942 წელს 21-30 მაისს მოეწყო. ამ შემთხვევისთვის ჯგუფმა ჰანნიმა დაწერა სტატია „თავისუფალი ხელოვნების წერილი“ („رسالة الفن الحر“) (ჰანნი 1942: 11). მესამე გამოფენას განსაკუთრებული ღირებულება ჰქონდა, რადგანაც მასში პირველად მონაწილეობდნენ სირიელი და ლიბანელი მხატვრები. ეს ეგვიპტური ჯგუფის მოღვაწეობაში სხვა არაბი მხატვრების მონაწილეობის პირველი შემთხვევა იყო. ისინი ცდილობდნენ, ჩამოეყალიბებინათ ჯგუფი, რომელიც გააერთიანებდა ეგვიპტელებს, სხვა არაბული ქვეყნის წარმომადგენლებს და უცხოელებს.

1944 წლის 12 მაისს „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოებამ“ „დამოუკიდებელი ხელოვნებისთვის“ მეოთხე ჯგუფური შოუ მოაწყო კაიროში ალ-ჰაჰაჰის ქუჩაზე მდებარე ფრანგული სკოლის სასადილო დარბაზში. 150 ექსპონატი იყო გამოფენილი, მათ შორის ნახატები, ქანდაკებები და ფოტოები. რიჩარდ მოსსერი გაზეთ „Le Progres Egyptien“-ში გამოფენის შესახებ წერდა: „უნდა ნახოთ ეს ახალგაზრდები, რომლებმაც უამრავი სირთულე გადალახეს და გამოფენა მაინც მოაწვეს. მშვენიერი გაკეთილია, მათ შეძლეს წარმოედგინათ გამოფენა მხოლოდ საკუთარი სურვილის ძალის საშუალებით“ (მოსსერი 1944). გამოფენაში ეგვიპტელთა გარდა უცხოელებიც მონაწილეობდნენ, მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყველა მონაწილე სიურრეალისტი არ ყოფილა.

მეხუთე გამოფენა „დამოუკიდებელი ხელოვნებისთვის“ გაიხსნა 1945 წლის 30 მაისს და 9 ივნისამდე გაგრძელდა. ეს გამოფენა ეგვიპტური სიურრეალისტური ჯგუფის „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ „ოქროს ხანის“ დასასრულის ნიშანი იყო. ჯგუფის წევრებმა ბოლო გამოფენის მოწყობაც ძლივს შეძლეს, არ ჰქონდათ საგამოფენო დარბაზი და კვლავ ფრანგული სკოლის სასადილო დარბაზი აირჩიეს. გამოფენაში 30 მხატვარმა მიიღო მონაწილეობა. მათ ნამუშევრებს მოსსერი აღწერს, როგორც „ჰარმონიულს და ჰომოგენურს. მათში ავანგარდი ბატონობს და უარყოფს ყველა სახის აკადემიზმს“ (მოსსერი 1945). ყველა გამოფენაში ახალი მხატვრები მონაწილეობდნენ, რაც იმას მიგვანიშნებს, რომ „ხელოვნებისა და თავისუფლების“ შოუები პროკულარობის მოსაპოვებლად კარგი საშუალება უნდა

ყოფილიყო. უნდა აღინიშნოს, რომ ჯგუფის წევრებმა საფუძველი ჩაუყარეს ეგვიპტეში ფოტოგრაფიის განვითარებას.

მოგვიანებით ასპარეზზე ბევრი სხვა ახალგაზრდული საზოგადოება თუ ჯგუფი გამოჩნდა, რომლებიც მის გავლენას განიცდიდნენ, მაგალითად: „ქვიშის ფრთები“ („جناح الرمال“) და „თანამედროვე ხელოვნება“ („الفن المعاصر“). „დამოუკიდებელი ხელოვნებისთვის“ ჯგუფური შოუების დასრულების შემდეგ ერთ-ერთმა მონაწილემ ჰუსაინ ოუსუფ აჰმნმა 1946 წელს ჩამოაყალიბა საზოგადოება „თანამედროვე ხელოვნება“. როგორც სუბჰი ალ-შარუნ აცხადებდა, მათ ბევრი აიღეს წინა მემბროსე ჯგუფების გამოცდილებიდან, რომლებიც სიურრეალიზმის ხაზს მიჰყვებოდნენ (ღარბი 1986: 66). ამ ახალმა ჯგუფმა პირველი გამოფენა „შიშის აფეთქება“ („انفجار الخوف“) 1946 წელს მოაწყო. ეს სახელი იმიტომ აირჩიეს, რომ გამოფენის ყველა მნახველს უნდა გასჩენოდა, გრძნობა, თითქოს ის საცხოვრებლად დანტეს მიერ წარმოსახულ ჯოჯოხეთში გადავიდა. დოქტორ აჰმდ ბაჰნასი „თანამედროვე ხელოვნების საზოგადოებას“ აღწერს როგორც ახალ სიურრეალიზმს, რომლის კლიმატსაც ეგვიპტე ქმნის და მასში ხალხური წარმოსახვები შეაქვს. მათი სიურრეალიზმი დამოუკიდებელია დასავლური კონცეფციისაგან. მაგ.: ალ-ჯაზზარისთან ჩანს ხალხში გაბატონებული შიში და პესიმიზმი, ამბოხი მემკვიდრეობით მიღებული ტრადიციების წინააღმდეგ. მისი თქმით, ალ-ჯაზზარი მიუბრუნდა „სიურრეალიზმის ნამდვილ წყაროს ანუ ფროიდის ფსიქონალიზის თეორიებს“ (ბაჰნასი თ.გ.: 69). მისი ნახატის „მწვანე კაცის“ („الرجل الأخضر“) შესახებ კრიტიკოსი ბნჰარი წერდა: „აქ ჩანს არაცნობიერზე მინდობა და ნახევრად ცნობიერი თვლენა, უნდა დაინახო შინაგანი თვალთ და არა გარეგანით. სიზმრები, რომლებიც აცდუნებენ მას ღრმა ძილისას და ხილვები, რომლებიც ეთამაშებიან მას ნახევრად ფხიზელ მდგომარეობაში იმ დიდი სამყაროს სახეებია, რომელიც ფსიქიკის კედლებს მიღმა სახლობს“ (ბნჰარი 1980). ამ ჯგუფის წევრი ჰამიდ ნადა ახალგაზრდობაში დაინტერესდა ფროიდის შრომებით. 1951 წელს გარკვეულწილად სიურრეალისტური საქციელი ჩაიდინა. ახალგაზრდების ჯგუფმა მომღერლების, მუსიკოსებისა და ჯუჯების თანხლებით ხმაურიანი მუსიკით ჩიარა არისტოკრატიულ უბან ალ-ზამლიქში, შევიდნენ სახვითი ხელოვნების სკოლაში ერთ-ერთი წვეულების დროს, გამოხატეს სიძულვილი და საპროტესტო ნიშნები დახატეს კედლებზე. ამ აქციის შემდეგ

ჰამიდ ნადვ გაზეთ „შატანში“<sup>33</sup> წერდა: „ნებისმიერი ხელოვნების ნიმუში, რომელსაც აკლია სიურრეალიზმი, არ არის ხელოვნება“ (დარბი 1986: 70).

## V. ეგვიპტური და ფრანგული სიურრეალისტური ჯგუფების ურთიერთობა

სიურრეალისტური მოძრაობა ეგვიპტეში იმ მსოფლიო მიმდინარეობის ნაწილი იყო, რომელიც ევროპაში პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო. ეგვიპტელი სიურრეალისტების მოღვაწეობა შეესაბამებოდა ევროპული სიურრეალიზმის ტენდენციებს. 1938 წელს ჯგუფის წევრებმა ხელი მოაწერეს მანიფესტს „გაუმარჯოს ცუდ ხელოვნებას“ („يحيا الفن المنحط“). ისინი ეწინააღმდეგებოდნენ ფაშისტურ იდეებს თანამედროვე ხელოვნებასთან მიმართებაში და აპროტესტებდნენ თანამედროვე ხელოვანთა ნამუშევრების განადგურების ფაქტებს. ეგვიპტელი სიურრეალისტები მონაწილეობდნენ სიურრეალისტთა საერთაშორისო გამოფენებში. 1947 წელს ბრეტონთან აქტიური მიმოწერის შემდეგ ეგვიპტელი სიურრეალისტები პარიზში სიურრეალისტთა გამოფენაზე მიიწვიეს. ამ ვიზიტის დროს საერთო შეკრებაზე ბრეტონმა გადაწყვიტა, შეექმნათ საერთაშორისო სამდივნო, რომელიც უცხოურ ჯგუფებთან ურთიერთობის საკითხებს მოაგვარებდა. სამდივნოს სამი წევრი უხელმძღვანელებდა, რომელთაგან ერთ-ერთი იყო ჯურჯ ჰანნი, რომელიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შემაკავშირებელი უნდა ყოფილიყო.

თუმცა მოგვიანებით გარკვეული უთანხმოებები გაჩნდა ეგვიპტელ სიურრეალისტებსა და ფრანგულ ჯგუფს შორის. პირველი შემთხვევა იყო, როდესაც ეგვიპტელებმა უარი განაცხადეს, მონაწილეობა მიეღოთ ისრაელის სახელმწიფოს დაარსებისთვის დასახმარებლად ნახატების გაყიდვაში. მეორედ კი რამსის ფუნანიმ უარი განცხადა, ხელი მოეწერა მანიფესტზე სათაურით „ღმერთის ძაღლები ილუმინატორში“ („في الكوة كلاب الله“). ის თვლიდა, რომ რელიგიისადმი ასეთი დამოკიდებულება რეგრესის ნიშანი იყო.

<sup>33</sup> وطني – ჩემი სამშობლო.

## VI. ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ლიტერატურული მოღვაწეობა

„თავისუფლებისა და ხელოვნების საზოგადოება“ შედარებით ნაკლებად აქტიური იყო ლიტერატურაში. მისმა წევრებმა ვერ შეძლეს, სიურრეალისტური მიმდინარეობა ისე აქტიურად განეფართოებინათ ლიტერატურაში, როგორც ეს მხატვრობაში მოხდა. ამის მთავარი მიზეზი ენა იყო. ყველაზე მნიშვნელოვან კრიტიკულ სტატიებსა და მხატვრულ თხზულებებს ისინი ძირითადად უცხო ენაზე, ფრანგულად, წერდნენ. ამ სტატიების უმეტესობა დღემდე არ თარგმნილა არაბულად. ჯურჯ ჰანინი ლიტერატურულ ნაწარმოებებს ფრანგულად წერდა. ეგვიპტელ ინტელექტუალთა და მწერალთა ერთ ნაწილს შეეძლო გასცნობოდა ფრანგულ ენაზე შექმნილ ლიტერატურას ან არაბულ თარგმანებს, მაგრამ საზოგადოების დიდი ნაწილისთვის ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ნაწარმოები არ იყო ხელმისაწვდომი. მიუხედავად ამისა, „თავისუფლებისა და ხელოვნების საზოგადოებამ“ გავლენა იქონია შემოქმედთა ერთ ნაწილზე და ნიადაგი მოამზადა არაბულ ლიტერატურაში ახალი ხედვის გაჩენისთვის, რომელზეც სიურრეალიზმის გავლენა იგრძნობოდა.

ლიტერატურული თვალსაზრისით, აუცილებელია, გავითვალისწინოთ ის კრიტიკული წერილები, რომლებსაც ჯგუფის წევრები წერდნენ. მაგალითად, ქმნილ ალ-თილმისან და ჯურჯ ჰანინი ბევრი საინტერესო სტატიის ავტორები არიან. ეს სტატიები შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: არაბულ და ფრანგულ სტატიებად. არაბული ნაწილი მოიცავს მხატვარ რაბიბ ზაადის შესახებ ალ-თილმისან წერილებს<sup>34</sup>. დანარჩენი სტატიები ფრანგულ ნაწილს მიეკუთვნება, მათ შორის ალ-თილმისან წერილების ციკლი „ხელოვნება ეგვიპტეში“, რომელიც ჟურნალში „Don Quichotte“ დაიბეჭდა<sup>35</sup>, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ ამ სტატიებს არაბული თარგმანის საშუალებით გავეცანით. ეს სტატიები ერთგვარად სიურრეალისტური ნოველის თუ მოთხრობის დაწერის მცდელობას გვაგონებს. მწერალი თარგმნის ნახატს ვერბალურად. შესაძლოა, ნააზრვეის გადმოცემის ეს ორი ფორმა თანასწორი ღირებულებებისაა, ან შესაძლოა, ერთი მეორეს აღემატება განსხვავებული სტრუქტურის გამო, მაგრამ სიურრეალისტური აზროვნება მოწოდებული იყო, მოეშალა საზღვრები

<sup>34</sup> იხ.: ალ-თილმისან 1941.

<sup>35</sup> ამ სტატიების ჩამონათვალი შეგიძლიათ იხილოთ სამწერ ღარბის ნაშრომის ბიბლიოგრაფიაში. იხ.: ღარბი 1986, გვ. 232.

ხელოვნების სხვადასხვა ფორმას შორის. ქამილ ალ-თილმისანნი თვლიდა, რომ კრიტიკოსისთვის ხელოვნების ნიმუში უბრალოდ საწყისი წერტილია, საიდანაც ის უნდა ამოვიდეს. მისთვის ასეთი ამოსავლი წერტილი იყო ჟუანდ ქამილის ნახატი, რომლის შესახებაც ის წერს:

„სიბნელის უფსკრული. სამყარო დღე და დღე უმზოდ რჩება და ასე იქნება სიცოცხლის დასასრულამდე. სამყარომ, რომელიც მზემ მიატოვა, ვერ აიტანა მისი დამთრგუნავი სინათლე. [...] ეშინოდა ტკივილის და ტანჯვის დანახვის“ (დარბი 1986ა: 125);

"الجح من ظلمات. عالم، يوما بعد يوم يبقى بلا شمس، وسيظل حتى نهاية الحياة. عالم هجرته هذه الشمس لم يستطع تحمل ضوءها القابض ... مخفيا منظورات ألم وتعاسة."

ხოლო ანჯელო დე რიზის მიერ დახატული გოგონას შესახებ ამბობს:

„ამ გოგოს ქუთუთოები დამძიმებულია ხილვით, რომელიც ჩნდება შორეულ პორტიონტზე ყოველ საღამოს და ქრება განთიადისას. [...] ამ გოგოს ქუთუთოებზე დრო აღიბეჭდა ნახად, მისი წამწამები ქარმა მარადიული ფერებით დახატა.“ (დარბი 1986ა: 123);

"هذه الفتاة ذات الجفون المثقلة بالرؤي، التي تبدو كل مساء في الأفق البعيد، والتي تتلاشى عندما يلهو الفجر ... هذه الفتاة التي تقش الزمن على جفونها بحنان، والتي رسمت الريح أهدابها بألوانها الخالدة."

ქამილ ალ-თილმისანნი ხშირად დიალოგი აქვს ნახატის პერსონაჟთან, ასევე მხატვართან ან მნახველთან. პანჯადიანს ნახატების შესახებ მწერალი ეკითხება ნახატზე გამოსახულ არსებას:

„რატომ არ მოიკლავ თავს, შენ სევდავ, რომელმაც შენი სისხლის ყველა წვეთი ჩრდილად მოქსოვე? [...] მოწყენილო არსებავ, რომელმაც შენი სისხლის ყოველი წვეთი ჩრდილს შეურიე, [...] რატომ არ მოიკლავ თავს? შენი გრძელი შავი კაბა მთელ სხეულს გიფარავს, მაგრამ არ გიფარავს ჭრილობას“ (დარბი 1986ა: 130-131);

"لماذا لا تنحرين أيتها الكأبة، التي نسجت كل قطرة دم منك ظلا؟ ... أيتها المخلوقة الحزينة، التي عجننت كل قطرة دم منك ظلا ... لماذا لا تنحرين؟ فستانك الأسود الطويل يغطي جسدك كله لكنه لا يغطي جرحك."

ალ-თილმისანნი აჯელო დე რიზის ნახატის მნახველს მიმართავს:

„მოგლიჯე ეს ტილო, დაამტვრიე ჩარჩო და ისროლე ფანჯრიდან შორს, შენ შეგიძლია იცხოვრო ამ ძვირფას არსებებთან ერთად, რომლებიც ეჭვიანებმა მოიტაცეს, რომლებსაც არ ესმით არც ადამიანის და არც ცხოვრების“ (დარბი 1986ა: 124);

"انزع اللوحة. حطم الاطار والقه بعيدا من النافذة. حتى تستطيع ان تعيش مع هذه الكائنات العزيزة التي خطفها الغيورون الذين لا يفهمون الحياة والانسان."



მისი ენა თითქოს პოეზიას უახლოვდება, ზოგან გარკვეულ სალექსო საზომებსაც იყენებს. აღსანიშნავია, აბზაცებს შორის წინადადებებისა და სიტყვების გამეორებაც:

„ქალი, გაწოლილი მიწაში მარადიულობისთვის, რომელშიც თიხა შრება, მომისმინე: ხეობაში და ყველა გორაზე თიხა უდაბნოს ქვიშით იყო დაფარული. მოხეტიალემ გააღო მიტოვებული საფლავის კარი და იქიდან დავიწყებული სულები გამოიყვანა, რომლებიც დახეტიალობდნენ ქვიშის გორებზე, რომლებიც ახალგაზრდებს მარხავენ რათა ღიპიან კაცებად დაბრუნდნენ. [...] ხეობაში და ყველა გორაზე თიხა უდაბნოს ქვიშით იყო დაფარული“ (დარბი 1986ა: 126);

"امرأة ممتدة في أرض من أجل الخلود، يجف فيها الطين، اسمعيني: كان الطين في الوادي وعلى كل التلال محاطا بالصحراء. فتح متشرد باب القبر المهجور، أخرج منه الارواح المنسية التي ذهبت تتسكع على الكتيب يدفن الشباب لكي يعود الرجال المكرشين... كان الطين في الوادي وعلى كل التلال محاطا بالصحراء."

ეგვიპტელი სიურრეალისტები ხელს უწყობდნენ ლიტერატურაში ახალი სტილის დამკვიდრებას. მათ მიერ გამოცემულ ჟურნალ-გაზეთებში საინტერესო მწერალთა თხზულებები იბეჭდებოდა. მათ შორის აღსანიშნავია 'ალბერ კუსადრე. მისი რამდენიმე ნოველა „ალ-თატაჟურში“ გამოქვეყნდა, მათ შორის „ღმერთისგან დავიწყებული“ („Les hommes oubliés de Dieu“, „المنسيون من الله“). როგორც თავად ჟურნალის შესავალში აღნიშნავდნენ, ეს ნაწარმოებები ახალი ეგვიპტური ნოველის ნიმუშები იყო. ბევრი მკვლევარი ხაზს უსვამს მისი ნაწარმოებების გავლენას მოგვიანებით, 1960-იან წლებში, შექმნილ საინტერესო თხზულებებზე. ცნობილი მწერალი 'იდჰარ ალ-ხარრატიც საუბრობს კუსადრეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე და ასევე ამ მწერლით საუკეთესო დაინტერესებაზე (ალ-ხარრატი 2000: 8).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჯჰრჯჰ ჰანნი შესანიშნავი მწერალი იყო. მისი ლექსების პირველი კრებული „არსებობის აბსურდულობა“ („Deraisons d'être“; „اللامعقولية الوجود“) 1938 წელს გამოვიდა პარიზში. ამ ლექსებში სიურრეალისტის თვალთ დახახული ადამიანური განცდები და სურვილები იყო. დაახლოებით ათი წლის შემდეგ მეორე კრებული გამოვიდა „შეუთავსებელი“ („L'incompatible“; „متنافر“). როგორც ანდრე ბრეტონი აფასებდა მის ლექსებს, ისინი ცხადად უდერდნენ საშიშ ნისლში. რაც შეეხება მის პროზაულ ნაწარმოებს, ჯჰრჯჰ ბევრი საინტერესო ნოველის ავტორია. 1935 წელს მის სიურრეალისტური ნოველა „ორი ძილი“ („النومين هارب ومنبعث“) დაიბეჭდა. ნოველა სავსეა წინააღმდეგობებით და საკმაოდ რთული გასაგებია. გმირი გაურკვეველი

არსებაა, რომლის მხოლოდ გონება ჩანს. ეს გონება ხვდება არარეალურ ამბებში და ამ გზით გადმოგვცემს მწერალი თავის სათქმელს (ღარბი 1986ა: 77). ჯურჯ ჰანნი ყველა ნოველაში ახალ სამყაროს ქსოვს, რომელშიც ჩვეული და უჩვეულო ურთიერთობები ირევა ერთმანეთში. ეს თხზულებები სავსეა მოულოდნელობით, თითქოს ისინი გარდაუვალი აუცილებლობა იყოს. თითქოს ყველაფერი სრულიად ჩვეულებრივია, მაგრამ ჩვენ ვგრძნობთ შეუძლებელს, არარეალურს. მწერალი დაინტერესებულია საკუთარი გმირების შინაგანი სამყაროს მოძრაობით. ჯურჯ ჰანნთან რეალური და ზერეალური, ადამიანი და მიღმიერი სამყაროს მკვიდრი ერწყმის ერთმანეთს. 1956 წელს გამოვიდა ნოველებისა და პროზად დაწერილი ლექსების კრებული „აკრძალული ზღურბლი“ („Le seuil Interdit“; „العتبة الممنوعة“). მწერალმა თავის გმირებში აკრძალული ზღურბლის არსებობა იპოვა. ეს ზღვარი იცავდა რეალურ სამყაროს სხვა სამყაროში გადასვლისაგან. მწერალმა და მისმა გმირებმა შეძლეს გადაეხედათ ამ ზღურბლს მიღმა, რაც ჩვენთვის ძნელი წარმოსადგენია. მსგავსი რამ შეიძლება ითქვას მის ნაწარმოებზე „პატარა გოგოს დრო“ („Un Temps de petite fille“), რომელიც უფრო ადრე 1947 წელს გამოქვეყნდა პარიზში (ღარბი 1986ა: 78). როგორც აღვნიშნეთ, ჯურჯ ჰანნი უმეტესად ფრანგულად წერდა. მისი თხზულებები არაბულად დიდხანს არ უთარგმნიათ. 1996 წელს გამოიცა მწერლის რჩეული თხზულებების ბაშირ ალ-სიბანის მიერ შესრულებული არაბული თარგმანი<sup>36</sup>. ჯურჯ ჰანნის კიდევ ბევრი საინტერესო წიგნი ეკუთვნის: „დაბინძურებული ცნობიერებისთვის“ („For a Polluted Consciousness“; „من أجل وعى مَدنس“), „ვინ ხარ შენ, ბატონო არაგონ?“ („Who are you Mr. Aragon?“; „من أنت يا سيد أراجون“ და „შიშის მდგომარეობა“ („Positon of Terror“; „مكانة الرعب“)<sup>37</sup>. მან მოგვიანებით გამოსცა, „მინიშნება კაფკაზე“ („Allusion to Kafka“; „إشارة الى كافكا“ და „აკრძალული“ („The Forbidden“). 1967 წელს ჰანნმა დაწერა შესავალი „თანამედროვე არაბული ლიტერატურის ანთოლოგიისთვის“ („An Anthology of contemporary Arabic Literature“; „أنطولوجيا الأدب العربي المعاصر“), ასევე

<sup>36</sup> იხ.: ჰანნი 1996.

<sup>37</sup> აქ მოხსენიებული სამი ნაწარმოების არაბული თარგმანი დაიბეჭდა ჟურნალში „ალ-ჯარად“. იხ.: ჰანნი 1994ა; ჰანნი 1994ბ; ჰანნი 1994გ.

\*სათაურების ზემოთ გამოყენებული არაბული ვერსიები აღებულია სამირ ღარბის ნაშრომიდან „ხიურრეალიზმი ეგვიპტეში“ (ღარბი 1986ა).

მონაწილეობდა „პატარა პოლიტიკური ენციკლოპედიის“ („The Small Political Encyclopedia“; „الإنسكلويديا السياسية الصغيرة“) გამოცემაში, რომელიც 1969 წელს გამოვიდა. მწერლის სიკვდილის შემდეგ მისმა ცოლმა 'იკბანლ ალ-უღაიღიმ, რომელიც უფრო ცნობილი იყო როგორც პოლა, გამოაქვეყნა მისი რამდენიმე შრომა: „ცნობები უსარგებლო ქვეყანაზე“ („Notes on a Useless Country“; „ملاحظات على بلد لا جدوى منه“), „უბნელესი ურთიერთობა“ („The Gloomiest Relation“; „العلاقة الأشد اظلاما“) და „გელური სული“ („Savage Spirit“; „الروح الضارية“).

ეგვიპტური სიურრეალიზმის ლიტერატურულ მიღწევებზე საუბრისას უნდა აღვნიშნოთ მწრწ ქაჰადიჰას ლიტერატურული სალონი. ამ ქალბატონმა ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ცხოვრებაში ძალიან დიდი როლი ითამაშა. მისი ბინა ლიტერატორთა და ხელოვანთა თავშესაფრის ადგილი იყო. მწრწ თავადაც გატაცებული იყო სიურრეალიზმით და აქტიურად მონაწილეობდა მათ საქმიანობაში. მას ეკუთვნის ლექსების კრებული „გაზაფხული“ („ربيع“) და ნოველების კრებული „მესაკუთრის კანი“ („بشرة ملاك“). ამ ნაწარმოებებში ის ირეალურ სცენებს, უცნაურ მინიშნებებსა და ორიგინალურ შედარებებს იყენებს (დარბი 1986: 26).

ასევე ყურადღება უნდა შევაჩეროთ სიურრეალისტ პოეტ ქალზე ჯჰედს მანსურზე. ის წარმოშობით ეგვიპტელი იყო და საფრანგეთში ცხოვრობდა. 1953 წელს საფრანგეთში გამოიცა მისი ლექსების პირველი კრებული, რომელმაც პარიზის სიურრეალისტური საზოგადოების დიდი მოწონება დაიმსახურა. 'იდჰარ ალ-ხარრატს მოჰყავს ბრეტონის მოსაზრება ჯჰედს მანსურის ლექსების შესახებ. „სიურრეალიზმის მამა“ თვლიდა, რომ ჯჰედს მანსურის პოეზია, ერთი შეხედვით, თითქოს ტიპიურ ფრანგულ სიურრეალისტულ ლექსებს წარმოადგენდა, მაგრამ მასში ნათლად ჩანდა ეგვიპტური ხედვა, სახეები ეგვიპტური, კოპტური ტრადიციიდან და ასევე ისლამური კულტურიდან (ალ-ხარრატი 2000: 13-14). ჯჰედსს ლექსების გარდა რამდენიმე მოთხრობაც აქვს დაწერილი. ის 1986 წელს პარიზში გარდაიცვალა. მისი ყველა ლექსი და მოთხრობა ფრანგულად არის დაწერილი. მისი ლექსები არაბულად ცნობილმა მთარგმნელმა ბაშირ ალ-სიბანიმ თარგმანა და 1998 წელს გამოსცა სათაურით „გააღე ღამის კარები“ („افتح أبواب الليل“)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> იხ.: მანსური ჯ. 1998.

ასევე საინტერესოა ეგვიპტელი ებრაელი პოეტი 'იდმუნ ჯაბისი, რომელიც 1912 წელს კაიროში დაიბადა, მაგრამ ცხოვრების დიდი ნაწილი პარიზში გაატარა და 1991 წელს იქვე გარდაიცვალა. პოეტი თავად აღიარებდა საკუთარი ლექსების სიურრეალისტურობას. ალ-ხარრატს მოჰყავს მისი სიტყვები პოლ ოსტერისთვის მიცემული ინტერვიუდან<sup>39</sup>. ჯაბისი ამბობს: „გვრძნობ, რომ პარიზში არ არის ჩემი ადგილი. [...] ნამდვილ სამყოფელად „წიგნი“ მექცა. დავიბადე და დავოჯახდი ეგვიპტეში, ჩემი კასიდები ეგვიპტეში დავწერე. [...] მაგრამ ყოველთვის განაპირას ვცხოვრობდი. ჩემი პირველი ლექსები ძალიან ახლოა სიურრეალიზმთან, ბევრი სიურრეალისტი მეგობარი მყავს, მაგალითად პოლ ელუარი. აქტიურად ვმონაწილეობდი სიურრეალისტური ჯგუფის შეკრებებში, მაგრამ არ გავმხდარვარ რომელიმე კონკრეტული ჯგუფის წევრი“ (ალ-ხარრატი 2000: 20).

საინტერესოა ალექსანდრიაში მოღვაწე პოეტთა გაერთიანებაც, რომელსაც ალ-ხარრატი „1940-იანი წლების ალექსანდრიის სკოლას“ („مدرسة الإسكندرية في الأربعينيات“) უწოდებს. აქ შედიოდნენ პოეტები: მუნირ რამზი, 'აჰმად მურსი და თავად 'იდმუნ ალ-ხარრატი.

## VII. დასკვნა

ეგვიპტეში სიურრეალიზმი 1930-იანი წლების ბოლოს გამოჩნდა, თუმცა არაბულ ენაზე ნაკლებად გამოავლინა თავი. ეგვიპტურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ბევრი სიახლის დამკვიდრება ეგვიპტელ სიურრეალისტთა ჯგუფის „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ სახელს უკავშირდება. ჯგუფის წევრებმა განსაკუთრებული წვლილი სახვითი ხელოვნების განვითარებაში შეიტანეს. განსხვავებული სიტუაცია იყო ლიტერატურაში. ეგვიპტელი სიურრეალისტები, როგორც ვნახეთ, არაბულად ძირითადად სტატიებს წერდნენ. არაბულ ენას იყენებდა ასევე ზოგიერთი პოეტიც, მაგრამ მათი პროზაული ნაწარმოებების უმრავლესობა ფრანგულად იწერებოდა. მართალია, ისინი უცხო ენაზე წერდნენ, მაგრამ ნაწერებში ეგვიპტური ხასიათი და თემატიკა ჩანს. ალ-ხარრატი თვლის, რომ ეს არ არის ფრანკოფონული ლიტერატურის ნიმუშები, საქმე გვაქვს ეგვიპტური სულით

<sup>39</sup> იხ.: ოსტერი 1985.

გაქლებთილ თხზულებებთან (ალ-ხარრᲗტი 2000: 10-10). მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ნაწარმოებები არ გახდა ცნობილი ფართო საზოგადოებისთვის, 1930-40-იან წლებში მოღვაწე არაბმა სიურრეალისტებმა გავლენა იქონიეს შემოქმედთა გარკვეულ წრეზე და ნიადაგი მოამზადეს არაბულ ლიტერატურაში სიურრეალიზმის ახალი ტალღის გაჩენისთვის. ეს ტენდენციები მოგვიანებით, 1960-იან წლებში გამოჩნდა.

1960-იანი წლებისთვის სიურრეალიზმის გავლენა შესამჩნევი გახდა ბევრი ცნობილი ეგვიპტელი მწერლის ნაწარმოებებზე. ამ პერიოდში არაბული პროზა განვითარების ახალ საფეხურზე ავიდა, მასში ბევრი სიახლე გაჩნდა. რომანებსა და ნოველებში ვხვდებით სიურრეალისტურ ხედვას, მისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, რეალურისა და ირეალურის შერწყმას, ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მისი არაცნობიერის წვდომის სურვილს და ა.შ. „სამოციანების თაობის“ მწერლების ნაწარმოებებში გაჩნდა სიურრეალისტური სახეები, გამოხატვის ფორმები და თემები. მოგვიანებით, 1970-იან წლებში კი სიურრეალიზმი ახალი და თამამი სახით გამოვლინდა ახალგაზრდა პოეტების ლექსებში.

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მეორე ნაწილი ეთმობა იმ სიურრეალისტური ნაკადის შესწავლას, რომელმაც XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან თავი იჩინა არაბულ პროზაში.

## II ნაწილი

### სიურრეალიზმის გავლენა XX საუკუნის არაბულ პროზაში

#### 1. თავი

#### არაბული ნოველა და რომანი XX საუკუნეში

##### I. ერთიანი არაბული ლიტერატურის პრობლემა

როდესაც ვსაუბრობთ არაბულ ლიტერატურაზე, ვგულისხმობთ სხვადასხვა არაბული ქვეყნის ლიტერატურას. ეგვიპტის ლიტერატურა არაბული ლიტერატურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია. ბევრი მკვლევარი არაბულ ლიტერატურას ერთ მთლიანობად განიხილავს და უარყოფს მის დაყოფას ცალკეული არაბული ქვეყნების ლიტერატურად. თუმცა, როდესაც ათეულობით არაბული სახელმწიფო არსებობს განსხვავებული ისტორიითა და განვითარების განსხვავებული დონით, თითქოს ძნელი წარმოსადგენია არაბული ერთობისა და მით უმეტეს ერთიანი არაბული ლიტერატურის არსებობა. ჩნდება კითხვა, რამდენად შესაძლებელია ასეთი ერთობა? თუ ის მხოლოდ რომანტიკული, უტოპიური და იდეალისტური ოცნებაა? თუმცა არსებობს რიგი ფაქტორებისა, რომლებიც ამ ერთობის არსებობას უწყობს ხელს. ბარაქათის მიხედვით, მეცნიერებს ერთიანი არაბი ერის არსებობაზე დარწმუნებით საუბრის საფუძველს რამდენიმე ფარქტორი აძლევს: საერთო ისტორიული გამოცდილება, არაბული ენა და საერთო კულტურული მემკვიდრეობა (ბარაქათი 1993: 5). განსაკუთრებული მნიშვნელობა კი ყოველთვის არაბულ ენას ენიჭებოდა. ბევრი მეცნიერი ამხვილებს ყურადღებას იმ გავლენაზე, რომელიც არაბულ ენასა და არაბულ ლიტერატურას აქვს არაბ ხალხზე. ფილიპ ჰიტტი თვლის, რომ მსოფლიოში არც ერთი ხალხი არ ამუღავნებს დაწერილი თუ წარმოთქმული სიტყვით და ლიტერატურული ფორმებით ისეთ აღფრთოვანებას, როგორსაც არაბები (ბარაქათი 1993: 206). ლიტერატურა არა მხოლოდ ასახავს რეალობასა და საზოგადოების აზრს, მას ასევე შეუძლია, გავლენა იქონიოს ადამიანებზე და შეცვალოს მათი ცნობიერება. ამდენად, საერთო ლიტერატურული ტენდენციების არსებობა მნიშვნელოვანია არაბული ერთობის შესანარჩუნებლად. დოლინინას აზრითაც, სწორედ ეს ფაქტორები განაპირობებს იმას, რომ თავად არაბები უფრო ხშირად საუბრობენ საერთო არაბულ ლიტერატურაზე, ვიდრე

ეგვიპტურზე, ლიბანურსა თუ ერაყულზე (დოლინინა 1961: 3). ბევრი ცნობილი არაბი მწერალი (მაგ: ნაჯიბ მაჰფუზი და ჯაჰად ჰაკიმი) თვლიდა, რომ ლიტერატურას შეეძლო, მიეღწია იმ არაბული ერთობისთვის, რომლის შექმნაც ვერ შეძლო პოლიტიკამ (კენდალი 2006: 93). სტატიაში „არაბული რომანი“ („The Arabic Novel“) ჰილარი კილპატრიკი ცდილობს უპასუხოს შეკითხვებს: არსებობს თუ არა არაბული რომანი? თუ ცალკეული არაბული ქვეყნების რომანზე უნდა ვისაუბროთ? რამდენად შეიძლება ეგვიპტური რომანისათვის დამახასიათებელი ელემენტების გათვალისწინებით ვიმსჯელოთ სირიულ ან ლიბანურ რომანზე? მისი აზრით, არაბული რომანი, ფართო გაგებით, არსებობს, რამდენადაც ყველა ქვეყნის წარმომადგენელი მწერლები ერთ ენას იყენებენ და საერთო კულტურული საფუძველი, ლიტერატურული ტრადიცია და ასევე მსგავსი ისტორიული გამოცდილება აქვთ. თუმცა, არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ სხვადასხვა არაბული ქვეყნის ლიტერატურულ ნაწარმოებებში არსებობს განსხვავებები. ეს შეიძლება ეხებოდეს სტილს, თემას ან ფილოსოფიურ ხედვას. თუ სხვადასხვა ქვეყანაში ამ განსხვავებული ელემენტების დამოუკიდებელი განვითარება გაგრძელდება, მაშინ ერთიანი არაბული ლიტერატურის არსებობა უკვე საეჭვო გახდება (კილპატრიკი 1974: 107).

ერთიანი არაბული ლიტერატურის შენარჩუნებისკენ ასეთი სწრაფვის მიუხედავად, ყველა არაბულმა ქვეყანამ როდი შეძლო, ერთნაირი წვლილი შეეტანა არაბული ლიტერატურის განვითარებაში. ისტორიული პირობებისა და საზოგადოებრივ-ეკონომიკური განვითარების სხვადასხვაგვარობის შედეგად შუა საუკუნეების ლიტერატურიდან თანამედროვეზე გადასვლა არაბული სამყაროს სხვადასხვა რეგიონში არაერთფეროვნად და სხვადასხვა დროს მოხდა. თანამედროვე არაბული ლიტერატურის განვითარებაში განსაკუთრებული წვლილი ეგვიპტემ, ლიბანმა და სირიამ შეიტანეს. 1920-იანი წლებიდან მათ ერაყიც შეუერთდა (კრაჩკოვსკი 1956: 87). ჯვაროსანთა პერიოდიდან მოყოლებული არაბული სამყაროს ამ ნაწილს დასავლეთთან მჭიდრო ურთერთობა ჰქონდა და, შესაბამისად, არაბულ კულტურაში დასავლური ელემენტების შემოტანაშიც დიდი როლი ითამაშა. დასავლურ კულტურასთან დიალოგი ახალ ფაზაში შევიდა ეგვიპტეში ნაპოლეონის ლაშქრობის შემდეგ, მუჰამედ ალის მმართველობისას. მის მიერ დაწყებული მნიშვნელოვანი რეფორმები მისი შვილიშვილის, ისმაილის, მმართველობის დროსაც გაგრძელდა (ჰაფიზი 1992: 271). შესაბამისად, ლიტერატურაში პირველი ცვლილებებიც

ეგვიპტეში გახდა შესამჩნევი. ჟანრობრივი მრავალფეროვნების თვალსაზრისითაც, ეგვიპტური ლიტერატურა დღესაც განვითარების ყველაზე მაღალ საფეხურზე დგას, ის მრავალმხრივი მიმართულებებით გამოირჩევა.

## II. ეგვიპტური ლიტერატურის განვითარების პერიოდები

თანამედროვე არაბული პროზის განვითარების ზუსტი პერიოდების გამოყოფა საკმაოდ რთულია. ამ საკითხზე კრიტიკოსთა მოსაზრებებიც განსხვავდება, თუმცა არა მნიშვნელოვნად. ძირითადად სამ პერიოდს მოისაზრებენ: ახალი ჟანრების აღმოცენებისა და განვითარების ადრეული ეტაპი, რომელიც ძირითადად XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისს მოიცავს; არაბული პროზის ე.წ. დახვეწა-განვითარების პერიოდი, რომელიც ძირითადად 1930-50-იან წლებს გულისხმობს და, მესამე, განახლების ე.წ. ახალი ხედვის პერიოდი, რომელიც 1960-იანი წლებიდან იწყება. ჩვეულებრივ, ახალი ეტაპის თუ პერიოდის დაწყებას რაიმე განსაკუთრებული მნიშვნელოვანი სიახლის გაჩენა განაპირობებს. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ რამდენიმე მეცნიერის მოსაზრებას თანამედროვე არაბული ლიტერატურის განვითარების მნიშვნელოვანი პერიოდების გამოყოფასთან დაკავშირებით. მაგალითად, კრაჩკოვსკი მიიჩნევს, რომ მეორე მსოფლიო ომის დაწყებასთან ერთად ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპი დაიწყო არაბულ ლიტერატურაში (კრაჩკოვსკი 1946: 53). ტანჰ ჟანდი ეგვიპტური ნოველის პერიოდიზაციას ასეთი სახით გვაძლევს: 1920-30-იანი წლები, რომელსაც რომანტიზმის ხანად მოიაზრებს; მეორე ეტაპი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ იწყება და 1967 წელს ისრაელთან ომით სრულდება. ამ პერიოდს „მომწიფებისა და დაოსტატების“ („مرحلة النضج والتخصّص“) ეტაპს უწოდებს და იგი ძირითადად რეალიზმით ხასიათდება. 1967 წლიდან კი ცვლილებებისა და ახალი სტილის პერიოდი იწყება, რომელსაც ჟანდი „ახალი მიმდინარეობის“ („تيار جديد“) პერიოდს უწოდებს (ჟანდი 2001: 77-80). მსგავს დაჯგუფებას ვხვდებით პოლ სტარკეის ნაშრომშიც „თანამედროვე არაბული ლიტერატურა“ („Modern Arabic Literature“)<sup>40</sup>: 1. პროზის ადრეული განვითარების პერიოდი, 2. ე.წ. სიმწიფის პერიოდი 1930-1967 და 3. სამოციანების თაობა. რაც შეეხება სებაბი ჰაფიზს,

<sup>40</sup> იხ.: სტარკეი 2006ა.



არაბული ნოველის განვითარების შესახებ 2007 წელს გამოცემულ ნაშრომში<sup>41</sup>, განვითარების ეტაპების გამოყოფისას ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას არ ანიჭებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას. ის გამოყოფს რეალისტურ ნოველას (1930-70 წლები), რომანტიკულ-სენტიმენტალურს (1930-40 წლები) და ექსპერიმენტულს (1940-70 წლები).

XX საუკუნეში არაბული, კერძოდ ეგვიპტური, პროზის განვითარების გზის საჩვენებლად და მასში ჩვენთვის საინტერესო მიმდინარეობისა და ელემენტების არსებობის უკეთ წარმოსახენად გადავწყვიტეთ, გამოგვეყო შემდეგი პერიოდები: საუკუნის დასაწყისი ანუ ახალი პროზაული ჟანრების აღმოცენების პერიოდი, 1930-40 წლების მონაკვეთი ანუ პროზის განვითარების, მოდერნისტული ტენდენციების დამკვიდრებისა და სიურრეალიზმის პირველად გამოჩენის პერიოდი, 1950-იანი წლების რეალიზმის დომინანტობის პერიოდი და 1960-იანი წლებიდან საუკუნის მიწურულამდე, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო მონაკვეთს წარმოადგენს, რამდენადაც სწორედ ამ პერიოდში იჩინა თავი სიურრეალიზმის გავლენამ რიგი ეგვიპტელი მწერლების ნაწარმოებებზე და ერთგვარი ძლიერი ტენდენციის სახე მიიღო.

#### ა. საუკუნის დასაწყისი და ახალი ჟანრების გაჩენა

ახალი ლიტერატურული ჟანრის წარმოშობა ხანგრძლივი და რთული პროცესის ნაწილია, რომელიც ცვლის ადამიანთა მიერ მათივე საზოგადოების გაგებას, საკუთარი თავის აღქმასა და გააზრებას. ეს პროცესი ეგვიპტეში XIX საუკუნეში დაიწყო და ცვლილებებიც ნელ-ნელა იკიდებდა ფეხს კულტურული ცხოვრების ყველა სფეროში (ჰაფიზი 1992: 271). ახალი ლიტერატურული ფორმების წარმოშობისა და განვითარების პროცესი ბეჭდური პრესისა და განათლებული საშუალო კლასის გაჩენამ კიდევ უფრო დააჩქარა. ევროპული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ჟანრების არაბულ ლიტერატურაში დამკვიდრებაში განსაკუთრებული წვლილი ევროპაში განათლების მისაღებად წასულმა ახალგაზრდებმა შეიტანეს. როგორც ლაროი აღნიშნავს, ვესტერნიზაცია ყოველთვის უცხოურ სკოლებში იწყება (ლაროი 1976: 94). ევროპაში გაგზავნილი სტუდენტები ეზიარებოდნენ დასავლურ ლიტერატურასა და კულტურას და შედეგად ყალიბდებოდა ე.წ. არაევროპული ინტელიგენცია,

<sup>41</sup> იხ.: ჰაფიზი 2007.

რომელსაც შექმნილი ცოდნა და ახალი კულტურა საკუთარი საზოგადოებისთვის უნდა გადაეცა. ბევრმა ეგვიპტელმა ახალგაზრდამ დაიწყო დასავლური ლიტერატურის თარგმნა, რამაც ეგვიპტური და საერთოდ არაბული საზოგადოებისთვის შესაძლებელი გახადა, გასცნობოდა საკუთარი ტრადიციისაგან განსხვავებულ ლიტერატურას. კვლავ ლაროს ნაშრომზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეგვიპტის კულტურულ წრეებში ჩამოყალიბდა ორი ჯგუფი: ისინი, პირადად რომ შეეძლოთ, გასცნობოდნენ ევროპულ კულტურას და ისინი, რომლებიც მხოლოდ თარგმანებს ეყრდნობოდნენ. მეორე ჯგუფის წევრები ხშირად უფრო ახლოს რჩებოდნენ ტრადიციებთან, საკუთარ საზოგადოებასთან და სოციალურადაც მეტად აქტიურები იყვნენ (ლაროი 1976: 117). აღნიშნულმა გარემოებებმა ხელი შეუწყო არაბულ ლიტერატურაში სიახლეების გაჩენასა და ცვლილებების დაჩქარებას.

ისეთი ახალი ლიტერატურული ქანრების გაჩენამ, როგორცაა რომანი და ნოველა, განსაკუთრებული როლი ითამაშა ახალი ხედვის დამკვიდრებაში, რაც ძველსა და ახალს შორის ბრძოლის ხასიათის შეცვლაში გამოიხატა. მალე არაბულ ლიტერატურაში განსხვავებული მიმართულებები გაჩნდა. ხდებოდა რიგი ტრადიციული ფორმების უარყოფა, მაგრამ, ამასთანავე, ნაყოფიერი ძველი ტრადიციები თანამედროვე მოთხოვნების შესატყვისად ვითარდებოდა და ევროპული ლიტერატურის ამა თუ იმ მიმდინარეობის გავლენას ეთანხმებოდა. ამ ტენდენციებზე საუბრისას დოლინინა აღნიშნავს, რომ მკითხველს არ უნდა გაუკვირდეს, თუ ერთ თხზულებაში „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრის მსგავს მოტივებს, ხალხურ გმირთა ხასიათებს, ასევე უარყოფით გმირთა რეალურ სახეებსა და სიმბოლისტურ ფიგურებს შეხვდება (დოლინინა 1961: 5).

მეოცე საუკუნე საკმაოდ ნაყოფიერი იყო არაბული და, კერძოდ, ეგვიპტური პროზის განვითარებისთვის. საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული არაბული პროზის განვითარების გზაზე ბევრი სიახლე გაჩნდა. 1914 წელს დაიბეჭდა მუჰამად ჰუსაინ ჰაფჟალის რომანი „ზაინაბი“ („زينب“) და ეს თარიღი ხშირად ეგვიპტურ ლიტერატურაში განახლების ეპოქის დასაწყისად მიიჩნევა. მალე მოხდა უცხო წარმოშობის ქანრის, რომანის ასიმილაცია ეგვიპტურ გარემოსთან. შემდგომში მან სპეციფიკური ეგვიპტური თვისებები შეიძინა. თემათა არეალი გაფართოვდა, ენა განვითარდა და ახალი ელემენტებით შეივსო, სასაუბრო და სალიტერატურო ენას შორის ბარიერი შესუსტდა. აღიარებული იქნა ენის გამდიდრების ის შესაძლებლობები, რომლებსაც არაბული ზეპირი თუ

წერილობითი ლიტერატურული ტრადიცია სთავაზობდა. მწერალთა განკარგულებაში იყო როგორც ლიტერატურული ენის, ასევე დიალექტის მდიდარი არსენალი. ევროპული რეალიზმის მყარად შეთვისების შემდეგ, არაბული რომანი სულ უფრო ხშირად მიმართავდა მითიურ, ფანტასტიკურ და არარეალისტურ მემკვიდრეობას ძველი არაბული ლიტერატურიდან. ეგვიპტელ მწერალთა ნაწარმოებებში, სოციალური თუ კულტურული თვალსაზრისით, ჩანს ტრადიციულიდან თანამედროვეზე გადასვლის მცდელობა; ისინი თითქოს ახალ ღირებულებებს ეძებენ, რითიც ჩაანაცვლებენ ძველ რელიგიურ ღირებულებებს და ამ ძიებას ხშირად სუფი ფიგურის, როგორც იდეალის, საშუალებით წარმოგვიდგენენ (კილპატრიკი 1992: 269).

ნოველაც, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა, ახალი ჟანრი იყო თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში. პირველი არაბული ნოველების შექმნა ძმების მაჰმუდ და მუჰამმად თაჰმურების სახელს უკავშირდება. ტანჰ ჟანდ პირველ არაბულ ნოველად მიიჩნევა მაჰმუდ თაჰმურის თხზულებას „მატარებელში“ („القطار“), რომელიც 1917 წელს გაზეთ „ალ-სუჟურის“<sup>42</sup> 107-ე ნომერში დაიბეჭდა (ჟანდ 2001: 64).

პირველ არაბულ ნოველებზე რომანტიზმის ცხადი გავლენა შეინიშნება, მაგრამ რომანტიზმი მალე რეალიზმმა ჩაანაცვლა. იმ დროისათვის არაბულ სამყაროში მიმდინარე დიდი სოციალური და პოლიტიკური ძვრების გავლენის ფონზე ნოველამ მალე დაიმკვიდრა ადგილი არაბულ ლიტერატურაში. ძველ მიმართულებებში ახალი რეალისტური ნოველა წარმოიშვა, რომელიც უკვე მეორე მსოფლიო ომის დასასრულისათვის ეგვიპტეში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ჟანრად იქცა. ნაგიბინი თვლის, რომ არაბული ნოველა, მისი არც თუ ხანგრძლივი განვითარების გზის მიუხედავად, მკითხველზე დიდ ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა. ამის მიზეზი კი მასში ასახული ადამიანისა და საკუთარი ქვეყნის სიყვარული იყო (ნაგიბინი 1963: 6). სიუჟეტის წყობის, კომპოზიციის, პორტრეტისა და პეიზაჟის აღწერის ხელოვნებას ეგვიპტელი ნოველისტები ევროპელი მწერლებისაგან სწავლობდნენ, მაგრამ ასახვით კი ეგვიპტურს ასახავდნენ. მათ აღწერეს ქალაქისა და სოფლის ცხოვრება, ტრადიციები, ხასიათი, ფსიქოლოგიური თუ სოციალური ტიპები, გლეხები, ვაჭრები,

<sup>42</sup> السفر – 1. სახის გამოჩენა; 2. ნათება (განთიადის)

ჩინოვნიკები, არისტოკრატები. მათ უყურადღებოდ არ დატოვეს ეგვიპტური ცხოვრების თითქმის არც ერთი მხარე.

როგორც ზემოთ აღნიშნულიდან ჩანს, ნოველამ ისევე, როგორც რომანმა, მაღე გაიარა აკლიმატიზაცია. ევროპიდან შემოსული ჟანრები ეგვიპტურ ნიადაგზე განვითარდა და მაღე დიდი პოპულარობა მოიპოვა. არაბულ სამყაროში, როგორც სხვა განვითარებად ან ნახევრად განვითარებულ ქვეყნებში, სხვადასხვა მიზეზების გამო ნოველა ყველაზე პოპულარული და მნიშვნელოვანი ჟანრი გახდა (ჰაფიზი 1992: 270).

კლასიკური და შუა საუკუნეების არაბული ლიტერატურა მდიდარია არქექტიპული პროზაული თხზულებებით, თხრობის მოკლე ფორმებით. ამ ფაქტმა ბევრი მეცნიერის ყურადღება არაბული ნოველის გენეალოგიისკენ მიმართა. ზოგი მათგანი ცდილობდა, კავშირი მოეძებნა თანამედროვე არაბულ ნოველასა და შუა საუკუნეების თხრობის ფორმებს შორის. იგი ახლოს იდგა ძველ არაბულ ჟანრებთან: მაკამა (مقامة) და ნადირა (نادية). შესაბამისად, ზოგი მკვლევარი მის წინამორბედად კლასიკურ არაბულ ლიტერატურაში რაინდულ ისტორიებს, „ათას ერთ ღამესა“ და ურთულესი ენით დაწერილ მაკამებს მიიჩნევს (ბორისოვი 1961: 15). მეცნიერთა დიდმა ნაწილმა კი მაკამა არა მარტო ნოველის, არამედ რომანისა და პიესის წინაპრადაც კი აღიარა (ჰაფიზი 1992: 270). ამ გასართობი და დიდაქტიკური ამბების ე.წ. შუა საუკუნეების „ნოველების“ გმირები უჩვეულო სიტუაციებში ხვდებიან და დაუჯერებელი და მოულოდნელი თავგადასავლები აქვთ. ხშირად ეს გმირები ცნობილი ისტორიული პირები არიან, რომლებსაც ტრადიცია ამა თუ იმ გავრცელებულ ამბავს მიაწერს (ფიშმანი 1963: 6).

თუმცა, არაბული პროზის ახალი ჟანრების განვითარებაში, როგორც უკვე ითქვა, ყველაზე დიდი როლი ევროპულმა ლიტერატურამ ითამაშა. მკვლევართა ერთი ჯგუფი წარსულთან ყველანაირ კავშირს უარყოფს და აღიარებს, რომ ნოველა და რომანი უბრალოდ დასავლეთიდან იყო ნასესხები. წლების განმავლობაში ეგვიპტელი მწერლებისთვის ესთეტიკურ მაგალითს ევროპელი ავტორების ნაწარმოებები წარმოადგენდა. ბევრი მათგანი საკუთარი თხზულების შექმნამდე თარგმნიდა ევროპელი და რუსი მწერლების ნაწარმოებებს. როგორც ცნობილი მწერალი **დაჰად ჰაკი** განმარტავს, რომ ახალგაზრდა არაბი მწერლები ჯერ ინგლისელი, გერმანელი, ფრანგი და იტალიელი მწერლების გავლენის ქვეშ

მოექცნენ, რომელთა ნაწარმოებებსაც უმეტესად ორიგინალში კითხულობდნენ. მოგვიანებით კი თარგმანების საშუალებით რუსი მწერლები გაიცნეს (ჭაკაბ 1960: 80-81). სალმან ალ-ხაჯრაჲ ჯაფუსი აღნიშნავს, რომ ახალი უანრების გაჩენისთვის აუცილებელი იყო ამისთვის ლიტერატურისა და ასევე მკითხველის ერთგვარი შეამზადება. ასეთი მზადყოფნის მიღწევა კი შეუძლებელი იქნებოდა ავტორთა მცირე ჯგუფის შთაგონებული და შეუპოვარი მცდელობის გარეშე (ჯაფუსი 2005: 14-15). სწორედ ასეთი წინაპირობა და საფუძველი მოამზადეს XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე მწერლებმა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯერ თარგმანებით და შემდეგ უკვე საკუთარი თხზულებების შექმნით.

XX საუკუნის დასაწყისში ეგვიპტელ ინტელექტუალთა რიგებში ნაციონალიზმი ძლიერდებოდა, რამაც გამოხატულება 1919 წლის რევოლუციაში პპოვა. ახალგაზრდა მწერლებისთვის ნაციონალური დამოუკიდებლობა თანამედროვე მოდერნისტული ლიტერატურის შექმნასთან ასოცირდებოდა, რაც, თავის მხრივ, ძველი ლიტერატურული ტრადიციებისაგან განთავისუფლებას გულისხმობდა. 1920-იანი წლების შუა ხანებში ლიტერატურულ ასპარეზზე მწერალთა, ძირითადად ნოველისტთა, ჯგუფი ე.წ. „ახალი სკოლა“ („المدرسة الحديثة“) გამოჩნდა. 1925-27 წლებში ჯგუფი საკუთარ ლიტერატურულ ჟურნალს „ალ-ფაჯრ“<sup>43</sup> გამოსცემდა. ჟურნალი თავდაპირველად მხოლოდ თარგმანებს ბეჭდავდა, მაგრამ მალე გაჩნდა ორიგინალური ეგვიპტური თხზულებებიც. ძნელი სათქმელია, რამდენად მჭიდრო იყო მათი თანამშრომლობა, მაგრამ მათ საერთო მიზანი ჰქონდათ, ევროპული ლიტერატურული ტრადიციების მიბაძვით შეექმნათ ახალი ეგვიპტური ლიტერატურა (კილპატრიკი 1973: 49). თუმცა მწერალთა და ინტელექტუალთა ნაწილის პოზიცია სხვაგვარი იყო. ბრიტანეთისგან ნაციონალური დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად ეგვიპტის ბრძოლა მათ საფუძველს აძლევდა, ეჭვის თვალთ შეეხედათ დასავლური კულტურისთვის, რომელიც დამპყრობელთან ასოცირდებოდა. ინტელექტუალთა ერთი ნაწილი ვარაუდობდა, რომ ბრიტანელები ცდილობდნენ, მათი „ვესტერნიზაცია“ მოეხდინათ და ამით ისლამური კულტურული მემკვიდრეობა გაენადგურებინათ.

აზრთა ასეთი სხვადასხვაობის მიუხედავად, XX საუკუნის დასაწყისი და მისი პირველი ათწლეულები არაბული ლიტერატურის ისტორიაში, შესაძლოა,

---

<sup>43</sup> الفجر – განთიადი.

გარდატეხის პერიოდად მივიჩნით. ამ დროს დანერგილმა სიახლეებმა არაბული ლიტერატურა განვითარების ახალი გზით წაიყვანა.

### ბ. 1930-40-იანი წლები და განვითარების ახალი ეტაპი

1930-იანი წლების ბოლოსთვის ეგვიპტურმა პროზამ ახალ სიმაღლეებს მიაღწია. მასში გაჩნდა რიგი ახალი მიმართულებებისა. ამ ეტაპისთვის უკვე ცნობილი მწერლები: თაჰსინ ალ-ჰაქიმი, ტაჰსინ ჰუსაინი, ‘აბბას ალ-‘აკადი და იბრაჰიმ ალ-მუხინი და სხვები ზოგიერთ საკითხში განსხვავებული შეხედულებების მიუხედავად, გარკვეულ საერთო დამოკიდებულებებსა და ტენდენციებს იზიარებდნენ. ამის საფუძვლად პოლ სტარკეი ეროვნულ მისწრაფებებსა და ასევე ნაციონალისტურ მოძრაობაში მათ აქტიურ მონაწილეობას მიიჩნევს<sup>44</sup> (სტარკეი 2006ა: 117). როგორც როჯერ ალენი აღნიშავს, 1930-იან წლებში არაბულ სამყაროში მწერალთა გარკვეულმა ჯგუფმა თითქოს მიიღო გამოწვევა, შეექმნათ და განვითარებინათ არაბული რომანი; ექციათ ძლიერ ლიტერატურულ ფორმად, რომელიც მაშინდელი პერიოდისთვის აქტუალურ საკითხებს განიხილავდა და ამასთან ტექნიკური ექსპერიმენტებისთვის მზად იქნებოდა. ლიტერატურაში ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ თემად დასავლური კულტურის გავლენა რჩებოდა. მაგალითისთვის მოჰყავს ცნობილი ნაწამოები: **داخدا كاكاس** „უმე კანშიმის ლამპარი“ („قنديل أم حاشم“, 1944) (ალენი 2000: 185).

მალე ახალმა თაობამ ყურადღება ორ მსოფლიო ომს შორის არსებული პერიოდის ეგვიპტის პოლიტიკური სისტემის კორუფციულ ხასიათზე გადაიტანა. მათ ნაწარმოებებში წინა თაობისათვის დამახასიათებელი ოპტიმიზმი აღარ შეინიშნება. ეგვიპტურ ლიტერატურაში გაჩენილ ახალ ნაკადს ასევე ისტორიული თემატიკით განსაკუთრებული დაინტერესებაც ახასიათებდა. ბარაქთი წერს, რომ 1930-იანი წლებიდან ბევრმა მწერალმა, რომელიც ყოველთვის დასავლური ორიენტაციით გამოირჩეოდა, ყურადღება არაბულ და ისლამურ თემატიკაზე გაამახვილა. მაგალითად ჰაფიალმა ჯერ ძველი ეგვიპტის ისტორიაზე და მოგვიანებით ისლამურ თემატიკაზე დაიწყო წერა. თაჰსინ ალ-

<sup>44</sup> ავტორი გულისხმობს 1881-82 წლების ‘ურაბის ამბოხებასა და 1919 წლის აჯანყებას სა‘დ ზაღლულის თაოსნობით.

ჰაქმის ნაწარმოებების უმრავლესობაც „ეგვიპტის სულს“ („روح مصر“) ეძღვნებოდა, თუმცა ნაციონალური იდენტობის საკითხთან ერთად მისთვის ასევე მნიშვნელოვნად რჩებოდა ეგვიპტის დაკავშირება თანამედროვე სამყაროსთან (ბარაქი 2008: 184-186).

1930-იან წლებში არაბ მწერლებზე რომანტიზმის ძლიერი გავლენა ჩანს. არაბულ ლიტერატურაში რომანტიზმზე ოდნავ ადრე, ან მის პარალელურად, სენტიმენტალიზმიც გაჩნდა, მაგრამ მისი დამოუკიდებელ მიმდინარეობად ჩამოყალიბება, სავარაუდოდ, მნიშვნელოვანწილად შეზღუდა რომანტიზმის სწრაფმა და ძლიერმა განვითარებამ (ქუთელია 2009: 63). თუმცა ეგვიპტური რომანტიზმი დიდხანს არ გაგრძელებულა. რომანტიკულ და სენტიმენტალურ ხედვას მალე რეალიზმიც შეერია. უკვე 1940-იანი წლებიდან თავს იჩენს ე.წ. კრიტიკული რეალიზმი, რომელიც ცდილობდა საზოგადოებისა და არსებული რეალობის უარყოფითი მხარეები, ადამიანთა სისასტიკე და რთული ყოფა აღეწერა. **ჟანდის** თანახმად, ადგილობრივი რეალობაზე (الواقع المحلي) ორიენტირებული ნაწარმოებები იქმნებოდა. მწერლებმა კიდევ ერთხელ მიმართეს სოფელსა და ქალაქის გარეუბნებს; შესაბამისად, ლიტერატურაში გაჩნდნენ გმირები ე.წ. განაპირა ზონებიდან. ადგილობრივი რეალობის აღწერასთან ერთად ეხებოდნენ პოლიტიკურ და სოციალურ საკითხებს. თუმცა მათი ხედვა ჯერ კიდევ სუბიექტური იყო და ძირითადად იმ საკითხებს განიხილავდნენ, რომლებიც თავად აწუხებდათ. მწერალთა დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ რომანტიზმის საფუძველზე იდგა (**ჟანდის** 2001: 66). რეალიზმის დამკვიდრებამ წამოჭრა რიგი ახალი საკითხებისა, მაგალითად: მხატვრულ ნაწარმოებში დიალექტის ან დიალექტური ფორმების გამოყენების საკითხი. რეალური გმირის შესაქმნელად საჭირო ხდებოდა მისთვის დამახასიათებელი მეტყველების რეალურად ასახვაც. ბევრმა ცნობილმა მწერალმა (მაგ.: მაჰმუდ თაჰმურმა)<sup>45</sup> საკუთარ ნაწარმოებებში, ძირითადად კი დიალოგებში, ეგვიპტური დიალექტის გამოყენება დაიწყო.

არაბული, კერძოდ ეგვიპტური, ლიტერატურისთვის მეოცე საუკუნის პირველი ნახევარი დასავლური ლიტერატურის ესთეტიკური მიღწევების შეთვისების პერიოდად იქცა. ეს მონაკვეთი ხასიათდებოდა სხვადასხვა

<sup>45</sup> იხ.: ფურცელაძე 1960.

ლიტერატურული მიმდინარეობის თანაარსებობით: სენტიმენტალიზმი, რომანტიზმი და რეალიზმი (კირპიჩენკო 1999: 265). 1940-იანი წლების დასაწყისისთვის ეგვიპტურ ლიტერატურულ ასპარეზზე სიმბოლისტური და სიურრეალისტური ტენდენციებიც გამოჩნდა.

არაბულ ლიტერატურაში ბევრი სიახლის დამკვიდრება ფრანგული განათლების მქონე მწერალთა ჯგუფს უკავშირდება. მათი ნაწარმოებები ექსპერიმენტალურ ჟურნალებში იბეჭდებოდა. ისინი ფრანგულ თხზულებებს არაბულად თარგმნიდნენ, ზოგი მათგანი კი საერთოდ ფრანგულად წერდა, მაგალითად: 'ალბნ კუსადრნ. მათ ნაწარმოებებში თხრობის ბევრი ახლი ტექნიკა განვითარდა; ევროპული ავანგარდის სხვადასხვა მიმართულების გავლენა არაბულ თხზულებებზეც აისახა. მაგალითად, 1942 წელს ბიშრ ფარისმა გამოაქვეყნა ნოველების კრებული სახელწოდებით „გაუგებრობა“ („سوء تفاهم“), რომელშიც სიმბოლისტური ხასიათის თხზულებები შედიოდა. საინტერესოა ასევე 'ადილ ქამილის ნაწარმოებებიც, სადაც ავტორის მდიდარი წარმოსახვა განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს. ქამილის ზოგი თხზულება ძალიან მნიშვნელოვანია თანამედროვე არაბულ ნოველაში სხიზმისა და ერესის შესასწავლად. მისი ნოველა „ნისლი და ფერფლი“ („ضباب ورماد“), რომელიც 1943 წლის იანვარში „ალ-მუკატაფში“<sup>46</sup> დაიბეჭდა, მნიშვნელოვანია სიმბოლისტური ხასიათის გამო. ამ ნოველაში არარეალური გმირის შეუსრულებელი ოცნების სიმბოლისტური ძიებაა, რომლის სამყაროც ნისლითა და ფერფლით არის მოცული. თხრობის პროგრესია განსაზღვრულია არა არსებული რეალობის მიზეზობრიობით, არამედ სიმბოლისტური ასოციაციების შინაგანი ლოგიკით. აგრეთვე აღსანიშნავია ფათჰნ დანიმი, რომელიც 1948 წელს ჟურნალ „ალ-ბაშრის“<sup>47</sup> დამაარსებელი ლიტერატურული ჯგუფის აქტიური წევრი იყო. დანიმის ნაწარმოებები უფრო ექსპერიმენტულია. მთავარი თემის – ცხოვრების და მოვლენების ფარდობითობის – პარალელურად ავითარებს სხვა მნიშვნელოვან თემებს. დრო და ადგილი კარგავს ტრადიციულ, განსაზღვრულ ბუნებას და მოქმედება სამყაროში გეოგრაფიული საზღვრებისა და დროთი შეზღუდვების გარეშე ხდება. ზაბრნ ჰაფიზი თვლის, რომ 1940-იანი წლების მოდერნისტთა ნაწარმოებები ერთგვარ შესავალს წარმოადგენდა 'იდჰარ ალ-

<sup>46</sup> المقطف – კრებული, ანთოლოგია.

<sup>47</sup> البشير – მახარობელი, კარგი ამბის მაცნე.



ხარრატის და ალ-ხარრატის ალ-შარჰინის ნაწარმოებებისთვის ეგვიპტეში, ჟუანდ ალ-ტაკარლანს ერაყში და ზაქარად თამირის სირიაში (ჰაფიზი 1992: 318). მათ თხზულებებში ახალი ხედვისა და სტილის ჩამოყალიბება ძველთან კავშირში მიმდინარეობდა, თუმცა ამავე დროს დადგენილ ძველ წესებს ეწინააღმდეგებოდა. ისინი ახალ ნიადაგს ეძებდნენ და იმ დროისთვის თხრობის რადიკალურად განსხვავებულ ტიპს ქმნიდნენ.

ჩვენთვის ეს პერიოდი საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ სწორედ ამ დროს გამოჩნდა სიურრეალიზმი ეგვიპტეში. ეგვიპტეში მიმდინარეობის შემოტანა ჯორჯ ჰანინს და „თავისუფლებისა და ხელოვნების საზოგადოებას“ უკავშირდება, რომელთა შესახებაც ვრცლად ვისაუბრეთ ნაშრომის წინა თავში. ასევე უკვე მოვისხენიეთ ის მწერლები და პოეტები, რომელთა ნაწარმოებებიც ამ მიმდინარეობას განეკუთვნება ან მათზე სიურრეალიზმის გავლენა იგრძნობა: ჯორჯ ჰანინი, ქამილ ათ-თილმისსანი, 'ალბერ კუსადრი, ჯუფის მანსური და 'იდმუნ ჯანბისი. 1930-იანი წლების ბოლოსა და 1940-იან წლებში არსებულმა სიურრეალიზმმა თავი არაბულ ენაზე ნაკლებად გამოავლინა. გავიმეორებთ, რომ არაბი სიურრეალისტები ძირითადად ფრანგულად წერდნენ, არაბულად მხოლოდ მათ მიერვე გამოცემული ჟურნალებისთვის წერდნენ სტატიებს. ფრანგულენოვან არაბ სიურრეალისტებთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს 'იდმუნ ალ-ხარრატი. აღნიშნავს, რომ მართალია, ისინი ფრანგულ ენაზე წერდნენ, მაგრამ მათი ნაწარმოებები არ არის ფრანკოფონული, მათში ნათლად იგრძნობა ეგვიპტური სული. იქვე, 'ალბერ კუსადრიზე საუბრისას, სვამს კითხვას: უნდა ჩაითვალოს თუ არა მისი და სხვა მსგავსი ავტორების ნაწარმოებები ეგვიპტურ ლიტერატურად? (ალ-ხარრატი 2000: 10-11).

არაბულენოვანი სიურრეალისტური ნაკადი შედარებით უფრო ძლიერად პოეზიაში გამოჩნდა (მაგ.: ზემოთ აღნიშნული 1940-იანი წლებში არსებულული ე.წ. ალექსანდრიული ჯგუფები). რაც შეეხება პროზას, არაბულ ენაზე შექმნილ პროზაულ ნაწარმოებებში სიურრეალისტური ელემენტები მოგვიანებით 1960-იან წლებში უფრო თამამად და მკვეთრად გამოჩნდა.

## გ. 1950-იანი წლები და რეალიზმი

XX საუკუნის 1950-იან წლები ლიტერატურული თვალსაზრისით საკმაოდ აქტიური იყო. ასპარეზზე გამოჩნდა მწერალთა ახალი ჯგუფი და ნოველისტთა

პირველი ასოციაცია „ახალი სკოლა“ სრულიად ახალმა თაობამ შეცვალა. სურდათ რა, ეჩვენებინათ წინამორბედებისაგან საკუთარი განსხვავება, თავიანთ თავს „ახალი რეალისტები“ უწოდეს. მათი ლოზუნგი იყო: „წერა ხალხისთვის და ხალხზე“ (ალ-ნასაჰი თ.გ.: 283). ჯერ კიდევ 1940-იანი წლებში ეგვიპტეში დაწყებულმა სოციალისტურმა მოძრაობამ ხელი შეუწყო ლიტერატურაში რეალიზმისა და სოციალური რეალიზმის განვითარებას. მწერალთა უმრავლესობა იზიარებდა ჟან-პოლ სარტრის შეხედულებას, რომ მწერალი პოლიტიკურად და სოციალურად აქტიური უნდა ყოფილიყო. მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ წარმოსახვის ნაყოფი არ უნდა ყოფილიყო, მასში მწერლის პოზიცია და ე.წ. მესიჯი უნდა ასახულიყო (ბადაჟი 1985: 2-3). ამ პერიოდის მწერლებში საზოგადოებრივად და პოლიტიკურად აქტუალური ლიტერატურისკენ მოწოდება, სავარაუდოდ, იმ პოლიტიკურმა სიტუაციამ განაპირობა, რომელშიც ეგვიპტე და, ზოგადად, არაბული სამყარო მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ აღმოჩნდა. როგორც სტარკეი აღნიშნავს, 1948 წლის პალესტინის ომმა, რომელსაც შედეგად ისრაელის სახელმწიფოს დაარსება მოჰყვა, არაბულ კულტურულ ცხოვრებას ჩრდილი მოჰფინა, მაგრამ ეს განწყობა გარკვეულწილად შეცვალა იმ ახალმა ოპტიმისტურმა სუღმა, რომელიც 1952 წლის რევოლუციას უკავშირდებოდა (სტარკეი 2006ა: 126). ახალმა ლიტერატურულმა ხედვამ არსებითი ცვლილებები მოიტანა ძველ კულტურულ ცენტრებში. ამავე დროს ლიტერატურული სიახლეები მკვიდრდებოდა პერიფერიებში. მომხდარმა სოციალურმა ცვლილებებმა დასაბამი მისცა ახალ რეალობას. წინააღმდეგობებით სავსე სოციალური ცხოვრების ყველა ასპექტმა, ომის შედეგებმა და სწრაფად მზარდმა ქალაქებმა შეცვალეს მწერლების მიერ როგორც საკუთარი თავის, ისე მათ გარშემო არსებული რეალობის აღქმა და გააზრება. ყურადღერბას ამახვილებდნენ სოციალური ღირებულებების სწრაფ ცვლილებაზე, ახალი რეალობის პერსპექტივებზე, ქალაქსა და სოფელს შორის დაპირისპირებაზე, ცხოვრების თანამედროვე და ტრადიციულ წესზე. ამ პერიოდში ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსული ახალგაზრდა მწერლები ცდილობდნენ, საკუთარ თხზულებებში „ახალი ეპოქის სული“ აესახათ. ახალი თაობის მწერლებს შორის განსაკუთრებული აღიარება **ჟუსუფ** 'იდრისს ხვდა წილად. მისი ადრეული ნაწარმოებები კარგად გამოხატავს ამ პერიოდში არსებულ განწყობას. არსებული ტენდენციების გამო 1950-იან წლებში რეალიზმი

ერთგვარ დომინანტ მიმართულებად იქცა, რომელმაც აქამდე არსებული სხვა ყველა მიმდინარეობის გავლენა დახრდილა.

მაღე საზოგადოებრივად აქტიურობა მოთხოვნად და ვალდებულებად იქცა. როგორც კრიტიკოსები აღნიშნავენ ე.წ. „მოვალეობის ლიტერატურა“ („أداب الملتزم“) ნორმად დამკვიდრდა. ამან შედეგად მოიტანა ის, რომ ნაწარმოების შინაარსს უფრო მეტი ყურადღება ექცეოდა, ვიდრე ფორმას. მთავარი იყო, მწერალს აქტუალურ თემატიკაზე ეწერა. 1950-იანი წლების დასაწყისში ეგვიპტის გაზეთებში დიდი პოლემიკა გაიმართა ამ საკითხებთან დაკავშირებით, რამდენად შეიძლებოდა ფორმისა და შინაარსის გათიშვა და რამდენად უნდა ქცეულიყო საზოგადოებრივი აქტიურობა მწერლისთვის ვალდებულებად. მუჰამმად ბადაჟის თავის ნაშრომში „მოვალეობა თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში“ („Commitment in Contemporary Arabic Literature“) მოჰყავს რამდენიმე მნიშვნელოვანი წერილი ამ პოლემიკიდან. 1954 წელს „ალ-ადაბში“<sup>48</sup> ტანჰ ჰუსაინი თვლიდა, რომ ავტორი არ წერს გარკვეული მიზნის მისაღწევად, ის წერს, რადგანაც არ შეუძლია, რომ არ წეროს. „არასდროს უნდა გავიზიაროთ ის მოსაზრება, რომ ლიტერატურა უნდა იქცეს რეფორმის იარაღად ან ადამიანთა ცხოვრების შეცვლის საშუალებად. ეს არ ნიშნავს, რომ ლიტერატურა უნაყოფოა და მწერლები ეგოისტები არიან. რეფორმა, ცვლილება და გაუმჯობესება მისგან ისე ბუნებრივად უნდა გამომდინარეობდეს, როგორც ნათელი მზისგან,“ – აღნიშნავს ცნობილი მწერალი. ბადაჟის ასევე მოჰყავს ლუჟის ‘აჟადის მოსაზრებები, რომელიც თვლიდა, რომ მწერალი პოლიტიკურად და სოციალურად აქტიური უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ეს იძულებით არ უნდა მომხდარიყო. ის საუბრობს მოვალეობასა („الملتزم“) და იძულებას („الزام“) შორის განსხვავებაზე. ასევე აღნიშნავს, რომ ე.წ. „მიზანმიმართული ლიტერატურა“ („أداب الهادف“), რომელზეც ასე ხშირად საუბრობდნენ კრიტიკოსები და მწერლები, არ უნდა ქცეულიყო „პოლიტიკური სლოგანების მყვირალა ლიტერატურად“ („أداب الهاتف“), ანუ ლიტერატურად, რომელიც რომელიმე პოლიტიკური პოზიციისკენ მოწოდება და მისი ინტერესების ქადაგება იქნებოდა (ბადაჟი 1985: 14-15).

1950-იან წლების რეალიზმსა და მის ძირითად ელემენტებზე საუბრობს ჰაფიჟი. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი რეალისტური რომანისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებიდან ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ

<sup>48</sup> أداب – ლიტერატურა (მრ.რ.).

ნაწარმოები ორიენტირებულია კონკრეტულ დროსა და ადგილზე, კონკრეტულ პრობლემასა და საკითხზე. მწერლები ძირითადად კონკრეტული ეგვიპტური ყოფისთვის დამახასიათებელი სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ ინტელექტუალური საკითხების განხილვით არიან დაკავებული. პატრიოტული თემატიკა ქმნის საფუძველს ამ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებისთვის. ყურადღება მიმართულია იმ პრობლემების მიმართ, რომლებიც ხელს უშლის ეგვიპტის პროგრესს. ამ ტიპის ნაწარმოებების გმირი აქტიურად არის ჩართული ინტელექტუალურ თუ ფიზიკურ საქმიანობაში, რომელიც რეალობის უკეთესისკენ გარდაქმნას ისახავს მიზნად. ეს საქციელი განპირობებულია სურვილით, თავი დაიმკვიდროს იმ საზოგადოებაში, რომლის განვითარების პოტენციალის რწმენა ჯერ არ დაუკარგავს. თუმცა მოგვიანებით გმირის ეს სახე სრულიად განსხვავებულმა, ერთგვარად მისმა საპირისპირო ტიპმა შეცვალა (ჰაფიზი 1976: 70-71). რეალიზმის დომინირების პერიოდში თხრობის ტექნიკაც შედარებით მარტივი იყო, მწერალი ტრადიციული რეალური ამბის თხრობის ხაზს მიჰყვება. ჰამარნე აღნიშნავს, რომ ამ პერიოდის რომანების უმრავლესობა მოთხრობილია ავტორისეულ ყოვლისმხილველ მესამე პირში ან პროტაგონისტისეულ პირველ პირში. მოგვიანებით კი ე.წ. ექსპერიმენტული ფაზის დაწყების შემდეგ გაჩნდა თხრობის სტილისა და ტექნიკის ბევრი საინტერესო შემთხვევა (ჰამარნე 1992: 210).

თუმცა, სოციალისტური და რევოლუციური განწყობა, რამაც ძირითადად განაპირობა რეალიზმისა და სოციალური რეალიზმის ასეთი განვითარება, დიდხანს არ გაგრძელებულა. რეალისტურ ნოველებში ასახული 1950-იანი წლების დასაწყისის სოციალური და პოლიტიკური ცვლილებების ეპოქისთვის დამახასიათებელი სულისკვეთება თანდათან შესუსტდა. როგორც აღენი მიუთითებს, 1950-იანი წლების ბოლოს ასეთი განწყობა უკვე ახალი რეჟიმის მიერ შექმნილ რეალობას ეწინააღმდეგებოდა. შესაბამისად, ნოველებიც და ზოგადად პროზაული ნაწარმოებებიც გაუცხოებისა და აზრის ძიების ალგორითად იქცა (აღენი 2000: 182).

შესაბამისად, ეგვიპტურ პროზაში თანდათან ახალი ტენდენციების გაჩენა დაიწყო, რაც ერთგვარი რეაქცია იყო აღწერითი რეალისტური ლიტერატურის წინააღმდეგ. ამას ემატებოდა 1950-იანი წლების დასაწყისში არსებული რევოლუციური მუხტის შენელება, საზოგადოებაში გარკვეული იმედგაცრუებისა და წინააღმდეგობების გაჩენა.

## დ. 1960-იანი წლები და „ახალი ხედვა“

1960-იანი წლებისთვის ცხადი გახდა, რომ პოსტრევოლუციური ეგვიპტის ოპტიმისტური განწყობა ნელ-ნელა ქრებოდა და პოლიტიკური და საზოგადოებრივი აქტივობისკენ მოწოდება, რომელსაც დიდი რეზონანსი ჰქონდა 1950-იან წლებში, ნაკლებად აქტუალური გახდა. იმედგაცრუება და პესიმიზმი განწყობა ბევრი მწერლის ნაწარმოებში ჯერ კიდევ 1960-იანი წლების დასაწყისში ჩნდება, მაგალითად, 1961-67 წლებში დაწერილი ნაჯიბ მაჰფუზის რომანები. სტარკეი წერს, რომ თანდათან ძლიერდებოდა პესიმიზმის ახალი ტალღა, რომლის დასაბამადაც ხშირად 1967 წლის ექვსდღიან ომში არაბების დამარცხებას მიიჩნევენ, თუმცა ეს პროცესი სინამდვილეში ბევრად ადრე დაიწყო. მაგრამ ახალმა განწყობამ ლიტერატურის განვითარების მოსალოდნელი შეფერხების ნაცვლად, დასაბამი მისცა ახალ ექსპერიმენტულ ტენდენციებს, რომლებშიც დასავლური ავანგარდული ლიტერატურის გავლენასთან ერთად კლასიკური არაბული ლიტერატურის გავლენაც იგრძნობოდა (სტარკეი 2006ა: 136).

ამგვარად, 1960-იანი წლებიდან ახალი მნიშვნელოვანი პერიოდი დაიწყო თანამედროვე არაბული ლიტერატურის ისტორიაში. ეგვიპტურ პროზაში გაჩნდა ახალი ტალღა, რომელიც უკვე პირდაპირ შეესაბამებოდა იმ წლებში ევროპასა და ამერიკაში არსებულ ლიტერატურულ ტენდენციებს. საყოველთაო ლიტერატურულ მოძრაობაში ჩართვასთან ერთად ეგვიპტური ლიტერატურა სულ უფრო მეტად განუმეორებელ და თავისთავად სახეს იღებდა. ის არსებითი და თვალშისაცემი ცვლილება, რომელიც ეგვიპტურ ლიტერატურაში მოხდა 1960-იან წლებში, განპირობებული იყო ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მიზეზებით. როგორც კირპინენკო აღნიშნავს, ახალი ლიტერატურა ძველი სოციალური სტრუქტურის მსხვრევის, 1952 წლის რევოლუციის შემდეგ საზოგადოებრივი განვითარების ახალი გზების ძიებაში მყოფი ინტელიგენციის შეხედულებებს გამოხატავდა (კირპინენკო 1988: 6).

1960-80-იანი წლების პერიოდი რადიკალურად განსხვავდებოდა წინა პერიოდისაგან. ის სწრაფად ცვალებადი პოლიტიკური და კულტურული რეალობით ხასიათდებოდა. თავდაპირველად დაიწყო კოლონიური მმართველობიდან გათავისუფლების ეიფორია და საერთო არაბული ოცნების ექსტაზი, რაც რამდენიმე სამოქალაქო ომით და არაბებს შორის მტრობით დასრულდა. დამოუკიდებლობის, ინდუსტრიალიზაციისა და ეკონომიკური

განვითარების ოცნება მწარე დამარცხებად იქცა. დროის ეს მონაკვეთი იემენში არაბებს შორის ომით დაიწყო და დამთვარდა ხანგრძლივი და სისხლიანი ირან-ერაყის ომით სპარსეთის ყურეში. ეს პერიოდი მოწმე იყო არაბულ-ებრაული ომისა, ორი ხანგრძლივი სამოქალაქო ომისა ლიბანსა და სუდანში და რამდენიმე მწვავე რეგიონალური კონფლიქტისა სპარსეთის ყურიდან მოყოლებული მაროკოს უდაბნომდე (ჰაფიზი 1992: 315). 1967 წლის შემდგომი პერიოდის ასაღწერად როჯერ ალენი იყენებს ალბერტ ჰაურანის შედარებას და ახასიათებს მას როგორც „სულთა შფოთვის“<sup>49</sup> პერიოდს (ალენი 2006: 2). მიუხედავად ამისა, სწორედ ამ პერიოდში შეიქმნა ბევრი საინტერესო ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლებიც ცხადად გამოხატავენ ამ ოცნებებსა და მისწრაფებებს, ყურადღებას ამახვილებდნენ არსებულ წინააღმდეგობებსა და დაპირისპირებებზე. ამის მნიშვნელოვანი შედეგი იყო პროზაული ჟანრების განვითარება არაბული სამყაროს იმ ნაწილებში, რომლებსაც აქამდე მნიშვნელოვანი წვლილი არ შეეძინათ არაბული ლიტერატურის განვითარებაში. ამავე პერიოდში გაჩნდა ახალი ურთიერთობები ძველ კულტურულ ცენტრებსა და პერიფერიებს შორის. ლაროი ამ პერიოდს „მეორე ნაჰდას“ უწოდებს (ლაროი 1976: 92).

ძველ კულტურულ ცენტრებში ეგვიპტესა და ლევანტში ახალი ლიტერატურული ხედვა ჩამოყალიბდა, რაც ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის დროს ჩაისახა და 1960-იან წლებში კიდევ უფრო განვითარდა. **საბრნ ჰაფიზი** მიიჩნევს, რომ არაფერი არ ავლენს ადამიანთა ბუნებას, მათ ურთიერთობებს ისე ცხადად და სწრაფად როგორც ომი, რადგანაც ის ცვლის არსებულ წესრიგს და შობს სოციალურ პროტესტს, უკმაყოფილებას, იწვევს დაკარგვის გრძნობას და გაუცხოებას. ახალ სიტუაციაში გადასვლას ახალი რეალობა მოაქვს, წამოჭრის შეკითხვებს, რასაც ხშირად ღირებულებების გადაფასება მოსდევს (ჰაფიზი 1992: 316). 1967 წლის დამარცხებამ საზოგადოდ აჩვენა რევოლუციის წარუმატებლობა. ეს მოვლენა ცვლილებებისთვის ერთგვარ სათავედ იქცა. ეგვიპტეში იმედგაცრუების, თვითშესწავლისა და ღირებულებათა გადაფასების პერიოდი დადგა. ეს განწყობა ასევე იგრძნობოდა თითქმის მთელ არაბულ სამყაროში. **ბადაუის** მოჰყავს ციტატა **ჰაფიზის** სტატიიდან, რომელიც 1970 წელს „ალ-

---

<sup>49</sup> იხ.: ჰაურანი 1991.

მაჯალაში<sup>50</sup> დაიბეჭდა და რომელშიც ავტორი მწერლობაზე 1967 წლის დამარცხების გავლენის შესახებ საუბრობს. ის წერს, რომ მწერალთა რეაქცია იცვლებოდა ხმამაღალი უარყოფიდან ჩუმ თვითკონტროლამდე. გაჩნდა ახალი თვისებები, რომლებიც ძალადობისკენ, სისხლისკენ, შეურაცხყოფისა და თვითგანადგურებისკენ ამჟღავნებდა მიდრეკილებას. ზოგჯერ უღერდა რიტორიკული ტონიც, რაც უფრო დამარცხების სირცხვილის შენიღბვას ჰგავდა ან მცდელობას, უარყოფით ამ მოვლენებზე საკუთარი პასუხისმგებლობა (ბადაჟი 1985: 22). ‘აბდ ალ-რაჰმან ‘აბუ-‘აჟი მწერალთა განწყობასა და დამკვიდრებულ სიახლეებს 1967 წლის დამარცხებაზე ახალგაზრდა მწერალთა სპონტანურ რეაქციად განიხილავს. თუმცა, ის კონკრეტულად არ მიუთითებს, თუ რას მიიჩნევს ახალი სტილისა და ხედვის წარმოშობის მიზეზად. სტატიაში ის აღნიშნავს, რომ „ეგვიპტური ნოველა თავიდან დაიბადა და ამას ცხადყოფს ახალი ლიტერატურული პერსპექტივის გაჩენა, რაც თავის თავში რეალობისადმი ახალ დამოკიდებულებას გულისხმობს [...] პირველად გაჩნდა მრავალმხრივი ხედვა. ესაა ხედვა ბუნებისა და ადამიანის, არსებული მატერიალური სამყაროსი და ადამიანის შინაგანი სამყაროსი; ეს არის თავისუფლების ხედვა; მომავლის ხედვა, რომელმაც მომავალი უნდა გააგრძელოს“ (‘აბუ-‘აჟი 1969: 89).

არაბულ სამყაროში ომების გარდა, კიდევ ორი ძირითადი ფაქტორი არსებობდა, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ლიტერატურული ცვლილების განვითარებაში: პირველი – პოლიტიკური ძალადობა და შიში, რომელიც ჯერ კიდევ 1940-იან წლებში დაიწყო და მწვერვალს 1960-70-იან წლებში მიაღწია და მეორე – ახალი ევროპული იდეების გაცნობა. სებაჰი ჰაჟი სტატიაში „თავისუფლების კრიზისი თანამედროვე არაბულ რომანში“<sup>51</sup>, რომელიც 1964 წელს ჟურნალ „ჰიჟარში“<sup>52</sup> დაიბეჭდა, მიანიშნებს იმ გარემოებებზე, რომლებმაც ჯამალ ‘აბდ ალ-ნაჰირის რეჟიმის დროს იჩინა თავის. ის აღნიშნავს, რომ თავისუფლების საკითხი აქტუალური გახდა დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, ნაცვლად იმისა, რომ ეს პრობლემა დამოუკიდებლობას გადაეჭრა (კენდალი 2006: 91). სტატიაში „არაბული მხატვრული ლიტერატურა და თავისუფლებისაკენ სწრაფვა“ („Arabic Fiction and

<sup>50</sup> المجلة – ჟურნალი, პერიოდული გამოცემა.

<sup>51</sup> „أزمة الحرية في الرواية العربية المعاصرة.“ ციტირებულია ე. კენდალის ნაშრომში, იხ.: კენდალი 2006: 91.

<sup>52</sup> حوار – დიალოგი.

the Quest for Freedom“) როჯერ ალენი განიხილავს შემთხვევებს, როდესაც ცნობილი არაბი მწერლები დააპატიმრეს, მათი წიგნები აკრძალეს, ზოგ მათგანს კი საკუთარი ქვეყნის დატოვებაც მოუხდა. ამის მიზეზი განსხვავებული კრიტიკული აზრის გამოთქმა ხდებოდა. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ბევრი მათგანი განაგრძობდა წერას და საკუთარ ნაწარმოებებში ასახავდა პატიმრობის, გადასახლების თუ სხვა მძიმე გამოცდილებას, რომლის მიზეზიც არსებული სასტიკი რეალობა იყო. ალენი ამ საკითხების შესწავლას მნიშვნელოვნად თვლის, რადგანაც აზრის თავისუფლებისთვის ბრძოლას თანამედროვე არაბული ლიტერატურის განვითარების მნიშვნელოვან ფაქტორად მიიჩნევს (ალენი 1995: 38).

საბრნ ჰაფიზი ჟურნალ „ალ-ჯადიდში“<sup>53</sup> წერს, რომ არაბული ლიტერატურა, საგრაუდოდ, იმ ლიტერატურული ტრადიციების მცირე ჯგუფს განეკუთვნება, სადაც არსებობს განსაკუთრებული ლიტერატურული ჟანრი ე.წ. „ციხის რომანი“. ამის მიზეზი არა მარტო ის ფაქტია, რომ მწერალთა უმრავლესობამ თავად გამოსცადა პატიმრობა და წამებაც კი, არამედ ის რეალობა, რომ იმ დროს არაბი ინტელექტუალის ცხოვრება ხელისუფლებასთან და ძალაუფლების მქონე პირებთან ბრძოლად იქცა (ჰაფიზი 2002: 16). ახალი თაობის მცდელობამ, შექმნილიყო სივრცე, რომელშიც, პოლიტიკური ავტორიტეტების იძულებისა თუ საზოგადოების მხრიდან რეპრესიული დამოკიდებულების მიუხედავად, ადამიანი თავისუფლად განვითარდებოდა, ხელი შეუწყო ლიტერატურაში ახალი ხედვის დამკვიდრებას.

მეორე ფაქტორმა, ანუ დასავლური ლიტერატურული ტენდენციების გაცნობამ და ახალი იდეების შეთვისებამ, შექმნა ახალი რეალობა, რომელშიც სამყარო ცვალებადი და პირობითი ხდებოდა. ახალი ხედვა აღრმავებდა მწერლების მიერ რეალობის გააზრებასა და უზრუნველყოფდა მათ როგორც თეორიული საფუძვლით, რაც შეესაბამებოდა ადამიანის გამოცდილებაში მომხდარ ტრანსფორმაციებს, ასევე ტექნიკით, რომელიც შეძლებდა ახალი აღქმის გამოსატყვის. თანდათან არაბულ პროზაში გაჩნდა გარეგანი რეალობიდან მწერლის შინაგან სამყაროში გადასვლის ტენდენცია. ავტორები ახლა მოვლენათა რეალისტური აღწერის ნაცვლად ეგზისტენციალურ საკითხებს განიხილავდნენ. ასეთი ცვლილების ზუსტი მიზეზის განსაზღვრა ძნელია,

---

<sup>53</sup> الجديد – ახალი.



რამდენად წარმოადგენდა ის მკაცრი რეალობიდან თავის დაღწევის მცდელობას თუ უბრალოდ არაბ მწერლებზე თანამედროვე მოდერნისტული ევროპული ლიტერატურის გავლენის შედეგი იყო. ბადაჟი აღნიშნავს, რომ ეგვიპტელი მწერლებისთვის, ისეთებისთვის, როგორებიც იყვნენ 'იდჰარ ალ-ხარრატი და ნა'იმ 'ატიფა, კარგად იყო ცნობილი ფრანც კაფკას, სემიუელ ბეკეტის, ალენ რობ-გრიესა და ნატალი საროტის ნაწარმოებები და ახალი რომანი ანუ „ნუვო რომანი“ (nouveau roman). სავარაუდოდ, მათ თხზულებებში გაჩენილი ახალი ტენდენციები სწორედ დასავლური მოდერნიზმის გავლენის შედეგი იყო. ასევე ბადაჟის ცნობით 1969 წელს ნა'იმ 'ატიფამ დაწერა რომანი „სარკე და ლამპა“ („المرآة والمصباح“), რომელიც არაბულ ენაზე დაწერილ თხზულებებს შორის ყველაზე ახლოს იდგა სიურრეალისტურ რომანთან. ნაწარმოებში უხვადაა ძალადობის სცენები, სისხლი და გვამები. შესავალში კი ავტორი აკრიტიკებს რეალიზმს და აღნიშნავს, რომ ვინც წარმოსახვას არ მიიჩნევს ლიტერატურის შესაქმნელად არსებით ელემენტად, მის წიგნს ნუ წაიკითხავს (ბადაჟი 1985: 23).

მართალია, 1960-იანი წლების ახალგაზრდა მწერლები იცნობდნენ მოდერნიზმთან და პოსტმოდერნიზმთან ასოცირებულ ინოვაციებს, ისინი მაინც ეკლექტურნი იყვნენ დასავლეთიდან სესხებაში. მათ უფრო ცხადად გააცნობიერეს ის შესაძლებლობა, რასაც კლასიკური არაბული ლიტერატურა და ზეპირმეტყველების ნიმუშები სთავაზობდა და ხშირად აქტიურად იყენებდნენ კიდევ. თითქოს დასავლეთთან ერთგვარი დაწვევის პროცესი დასრულდა. ახლა ეგვიპტელი რომანისტები და ნოველისტები იმ საერთო კავშირების ჩარჩოში მუშაობდნენ, რომელშიც მათი კოლეგები მთელს მსოფლიოში. ამავე დროს მათი წიგნები სავსე იყო ეგვიპტური სულიერებით. ალ-ხარრატი აღნიშნავს, რომ ახალი მიმდინარეობები არა მხოლოდ აფართოვებდა არსებული რეალობის ჩარჩოებს, არამედ თავიდან განსაზღვრავდა მას და ქმნიდა „საკუთარ პოეტურ რეალობას“. მისი აზრით, თანამედროვეობას უფრო მეტი ნათესაობა ჰქონდა არაბული კულტურის მემკვიდრეობასთან. ახალი თაობის არაბი მწერლები ახლა უკვე მყარად იდგნენ არაბულ საფუძველზე, მის მდიდარ მემკვიდრეობას ეყრდნობოდნენ და გაუაზრებლად არ გადმოჰქონდათ დასავლური მიღწევები (ალ-ხარრატი 1991: 187-189). თითქოს არაბული კულტურისა და ლიტერატურის ერთგვარი გადამოწმებისა და ხელახალი შეფასების მომენტი დადგა. ახალგაზრდა მწერლებს სურდათ, ეპოვათ ახალი ლიტერატურული ორიენტაცია,

ხელახლა განესაზღვრათ მწერლის როლი არაბულ საზოგადოებაში და გამოეხატათ ახალი თაობის შეხედულებები. სტარკეი მიიჩნევს, რომ ბევრ შემთხვევაში ეს პროცესი კლასიკური არაბული ლიტერატურული მემკვიდრეობის, ასევე ფოლკლორის სხვადასხვა ასპექტის ხელახლა აღმოჩენასაც გულისხმობდა. ძველი ტრადიციის დასავლურ მოდერნისტულ ტექნიკასთან შერწყმამ ნაყოფიერი საფუძველი მოამზადა მდიდარი მხატვრული ლიტერატურის გაჩენისთვის მთელ არაბულ სამყაროში (სტარკეი 2006ა: 140). ამ პერიოდში იყო მცდელობა, შექმნილიყო განსაკუთრებული „არაბული ფორმის“ რომანი. ეს მცდელობა განსხვავდებოდა საუკუნის პირველ ნახევარში არსებული მცდელობისგან, შექმნილიყო არაბული რომანი. 1960-იანი წლების ექსპერიმენტულობამ დაარღვია ნორმად და მისაბამ მაგალითად ქცეული ესთეტიკური კრიტერიუმები. თუმცა, მიუხედავად ასეთი სურვილებისა, მოდერნისტული იდეებისა და პროგრესის მომხრე მწერლები კრიტიკის ობიექტად იქცნენ. კირპიჩენკო აღნიშნავს, რომ ამავე ტალღის საპირისპიროდ გაიხმა მოწოდებები „არაბიზაციისკენ“ და არაბული რომანის განვითარების ევროპული გზით წარმართვის ბრალდებები (კირპიჩენკო 1999: 265-266).

ამ გარდამავალ პერიოდში, რომელიც სავსე იყო წინააღმდეგობებითა და ცვალებადი ღირებულებებით, ასპარეზზე მწერალთა ახალი თაობა გამოჩნდა. ლიტერატურული ავანგარდის წარმომადგენლები პროტესტის, აღშფოთებისა და ტკივილის გამოსახატავად გაერთიანების საჭიროებას გრძნობდნენ. სოციალიზმით, რევოლუციითა და რეალიზმით იმედგაცრულებული ახალი თაობა ლიტერატურულ-კულტურული ჟურნალ „გალერეა 68“-ის („جريدة 68“) გარშემო შეიკრიბა, რომლის ერთ-ერთი რედაქტორი 'იდჰარ ალ-ხარრატი იყო. ეს თაობა ცნობილი გახდა „სამოციანების თაობის“ („جيل الستينيات“) სახელით. მწერალთა ჯგუფი, რომელიც თავის თავს ხშირად „უმამო თაობადაც“ მოიხსენიებდა, მზად იყო, შეეცვალა სოციალური რეალიზმის მიმბაძველობითი და აღწერილობითი მეთოდი. მათ სურდათ, შეექმნათ საკუთარი ახალი სტილი და ღირებულებები. როგორც დრაზი აღნიშნავს, მათ ნაწარმოებებში ჩანდა ირონია, მაგრამ ეროვნულ მემკვიდრეობასთან და საზოგადოებაში პოპულარულ კულტურასთან სიახლოვე, არაშაბლონურობა და პროფესიონალიზმი იყო ის მიზეზები, რომელთა გამოც „სამოციანების თაობა“ იმ ენერგიულ და მნიშვნელოვან ნაკადად იქცა, რომელმაც ახალი სული შეიტანა თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში (დრაზი 1981: 158). „სამოციანების თაობის“ მიერ

შექმნილი ე.წ. „ახალი ხედვა“ („الحساسة الجديدة“) სხვადასხვა, ზოგჯერ საწინააღმდეგო ნაკადებს მოიცავდა. ალ-ხარრატის მიხედვით, ოთხი ძირითადი ნაკადი არსებობდა, თუმცა საზღვრები მათ შორის საკმაოდ ბუნდოვანი იყო და ხშირად ზოგი მწერალი შეიძლება ერთზე მეტ ნაკადს მიკუთვნებოდა (ალ-ხარრატი 1984: 9-11)<sup>54</sup>. „ახალი ხედვა“ არ იყო მკაცრი მოდელი, ან ფორმა და განსაზღვრული სტილი. „გალერეა 68“ ემსახურებოდა „ახალი ხედვის“ განვითარებას და ხელს უწყობდა სხვადასხვა მიმდინარეობისა თუ სკოლის აღმოცენებას არაბულ ნიადაგზე. „გალერეა 68“-ის ერთ-ერთი დამაარსებელი ჰასან სულაჰმანი აღნიშნავდა ჟურნალის პირველ ნომერში, რომ ის, რაც აკავშირებდა თაობას, როგორც ინტელექტუალურ ნაკადს, არ იყო სპეციფიკური ფილოსოფია ან იდეოლოგია. ეს უფრო ემოციური ინიციატივა იყო აწმყოსათან მიმართებაში (კენდალი 2006: 106).

ახალგაზრდა მწერლები, რომლებმაც მოღვაწეობა 1960-იან წლებში დაიწყეს, რთულ სიტუაციაში აღმოჩნდნენ. მართალია, ისინი იზიარებდნენ უკვე აღიარებული ავტორების ოპოზიციურ დამოკიდებულებას სოციალური და პოლიტიკური რეალობის მიმართ, მაგრამ აუცილებლად იდენტური ხედვა როდი ჰქონდათ. კონფლიქტი ახალგაზრდა და ძველ მწერლებს შორის, ცხადად ასოცირდებოდა ლიტერატურული გამოხატვის ფორმის, ობიექტური სამყაროსადმი დამოკიდებულების მნიშვნელოვან ცვლილებასთან. ცენზურამ აიძულა ახალგაზრდა მწერლები, კრიტიკული შეხედულების გამოსახატავად სათქმელის კოდირების გარკვეული მეთოდები განევითარებინათ, რათა დამღუპველი შედეგები აეცილებინათ თავიდან. ახალი თაობა იძულებული იყო, თავად ეკისრა ერთგვარი დამატებითი ცენზურის ფუნქცია. ცენზურამ შემოქმედების პროცესის შიგნით გადაინაცვლა და მის ერთ-ერთ კომპონენტად იქცა. ამ თვითცენზურის გარეშე თითქმის შეუძლებელი იყო თხზულების გამოქვეყნება. ახალი კოდისა და ტექნიკის განვითარება ნაწარმოებებს მიუწვდომელს ხდიდა მკითხველთა ფართო მასისთვის, რომელიც მიუხევედ იყო ასეთ ტექნიკას, რაც, შესაბამისად, ამცირებდა მათ ეფექტურობას; ამავდროს, ის გამორიცხავდა დიდაქტიკასა და სენტიმენტალურობას. ახალგაზრდა მწერლებს უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდათ გაგრძელებული და საყოველთაოდ მიღებული სენტიმენტალური აზროვნების მიმართ. ისინი

<sup>54</sup> ოთხ ძირითად ნაკადზე საუბრობს ასევე ნაშრომში „მაშრიკი“: ალ-ხარრატი 1991.

ცდილობდნენ, დაეხატათ ინდივიდუალური ადამიანის ნგრევა, რაც არსებული რეალობის ნგრევას უტოლდებოდა. მათ თხზულებებში ხშირად სამყარო ციხედ აღიქმებოდა.

შაჰიკ მაკკარი განმარტავს იმ დილემას, რომელშიც არაბული ავანგარდის მწერლები აღმოჩნდნენ 1960-იანი წლების ბოლოს. წერს, რომ მწერალს „სწყურია სიმართლის წარმოჩენა, მაგრამ შებოჭილია იმ ჩამორჩენილობით, რომლის დანგრევაც არ შეუძლია. ის ისეთ სიტუაციაში ჩააგდეს, რომ დათმობაზე ვერ წავა. მას არც ზედაპირზე ამოტივტივება და მზეზე გავლა და არც სიბნელეში ჩაშვება სურს. ის ყვირილით გამოთქვამს საკუთარ სურვილსა და ტკივილს, გამოწვეულს იმ გარემოებებით, რომელსაც ის ვერ აკონტროლებს“ (მაკკარი 1969: 96). 1960-იანი წლების ახალგაზრდა მწერლათა უმრავლესობა არსებული წესრიგისადმი წინააღმდეგობის გამო იტანჯებოდა. ისინი ცხოვრობდნენ პოლიტიკური ზეწოლის, შიშისა და შეზღუდვის ქვეშ. ისინიც კი, რომლებსაც რეჟიმი უშუალოდ არ შეხებოდა, მიხვდნენ, რომ თანამედროვე ადამიანმა აღმოაჩინა მუდმივი ციხის უცნაური საიდუმლოებანი: მართალია კარი ღიაა, არასდროს იკეტება, მაგრამ არც ერთ პატიმარს არ სურს გაქცევა; გაქცევის ყველა ქუჩა თუ გზა ისევ იმავე საკანში ბრუნდება; არაფერს შეუძლია მართლა იარსებოს ციხის კედლების ქვეშ (ჰაჰიჯი 1992: 326). გარშემო არსებული მატერიალური რეალობა აბსურდულად სასტიკი იყო და მისი შეცვლის ნებისმიერი მცდელობა ამო და წარუმატებლობისთვის განწირული. ამდენად, ახალ თხზულებებში გმირს არ ჰქონდა არჩევანი გარდა იმისა, რომ გამხდარიყო ანტი-გმირი. ტანჯვის, დამცირების იდეას ერთვოდა გაუცხოების გრძნობა და დაფარული გამოუხატავი პროტესტი, ხან კი ამბოხი, რომელიც სიძულვილის გრძნობას იწვევდა ისტორიის მიმართ. ამ შევიწროვებული უადგილო ადამიანის მდგომარეობა და მისი მარტოობა იქცა პროტესტის ფორმად. 1971 წელს „გალერეა 68“-ის VIII ნომერში, რომლის რედაქტორიც თვითონ იყო, ალ-ხარრატი წერდა, რომ „მას და სხვა ახალგაზრდა მწერლებს მობეზრდათ რაციონალიზმი. წერის მიზანი კომუნიკაცია კი არა, ილუმინაცია იყო, რომელიც აქცენტს გამოცდილებაზე აკეთებდა და არა მის გამოხატვის ფორმებზე“ (კენდალი 2006: 100). „რაციონალიზმით დაღლილ“ მწერლებში კი სიურრეალიზმით გატაცებამ იმძლავრა. მათ თხზულებებში გაჩნდა სიურრეალიზმისთვის დამახასიათებელ ელემენტები: ადამიანის არაცნობიერი სამყაროს წვდომის სურვილი და გონების კონტროლით შეკავებული ნამდვილი

ახრებისა და სახეების გამოხატვის მცდელობა. არსებული ფიზიკური რეალობა მათთვის ცხოვრების მცდარ სახეს წარმოადგენდა, ამიტომ ბევრი მათგანი შეეცადა საკუთარ ნაწარმოებებში ეჩვენებინა ის ნამდვილი სამყარო, რომელშიც ისინი და მათი გმირები ცხოვრობდნენ. კირპიჩენკო წერს, რომ სულ უფრო მეტად ერთგებოდა არაბული ლიტერატურა მსოფლიო ლიტერატურის ტრადიციებში და, შესაბამისად, უფრო აქტიურად ჩნდებოდა სხვადასხვა მიმდინარეობის გავლენაც. 1960-იან წლები სიურრეალიზმითა და ეგზისტენციალური პრობლემატიკით გატაცებით ხასიათდებოდა. მალე კი სხვა დასავლურ და აღმოსავლურ ლიტერატურებთან ერთად პოსტმოდერნიზმის ტალღაში ჩაეშვა (კირპიჩენკო 1999: 265).

1960-იანი წლების თაობა დიდ ყურადღებას აქცევდა ტექნიკას. ზოგმა მწერალმა თანდათან უფრო სპეციფიკური მიდგომა გამოავლინა ენისა და ფორმისადმი, განსაკუთრებულ ყურადღებას მხატვრულ ფორმებს უთმობდნენ. კენდალის მიხედვით, მსგავსი ელემენტები შესამჩნევი იყო 1960-იან წლებამდეც, კერძოდ კი „აპოლო“ („أبولو“) ჯგუფის ზოგ პოეტთან ადრეულ 1930-იან წლებში და უფრო ადრე „ალ-თაჯაჟურის“ მწერლებთან 1940-იან წლებში. 1960-იანი წლების „გალერეა 68“-ის თაობის შემდეგ კი 1970-იანი წლების ბოლოსკენ ახალი უფრო უკომპრომისო რადიკალიზმით გამოჩნდა ჯგუფი „იღა“ 77<sup>55</sup> და მისი პოეტიკა (კენდალი 2006: 88).

„სამოციანების თაობის“ მწერლებმა ახალი ფორმების გამოყენებით შეძლეს, თავიანთ თხზულებებში შეექმნათ ახალი რეალობა, რომელიც არ იყო არც არსებული მატერიალური რეალობის იდენტური და არც მისგან სრულიად დაშორებული. მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოებებში ხშირად საზღვრები ბუნდოვანი ხდებოდა შინაგანსა და გარეგანს, რეალობასა და ფანტაზიას შორის. დრო განთავისუფლდა გარეგანი ქრონოლოგიური საზღვრებისგან, რათა თავისუფალი გამხდარიყო სიზმარში. იყენებდნენ ტექნიკას, რომელიც ეჭვს იწვევდა რეალისტური ინფორმაციის მიმართ და აბსურდულად, არარეალურად წარმოაჩენდა. თხზულებებში სუბიექტური დრო იმარჯვებს ქრონოლოგიურ დროზე. 1960-იანი წლების მწერლებს აინტრესებდათ დროის გამოკვლევა და მისი ლოგიკური თანმიმდევრობის შეცვლა. ფიქციურ დროს აქვს განსაკუთრებული ხანგრძლივობა, რომელშიც დასაშვებია დროთა შერევა. ეს კი

<sup>55</sup> أعضاء – ილუმინაცია.

გახსენებულ, სასურველ თუ საშიშ მოვლენათა და საგანთა დაკავშირების, მუდმივი ცვლილებისა და მთელი ამ ნაზავის ხელახალი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ჰამარნე თვლის, რომ სწორედ ახალი ფორმებისა და ტექნიკის განვითარებამ შეუწყო ხელი არაბულ რომანს, გასულიყო საერთაშორისო ლიტერატურულ სცენაზე (ჰამარნე 1992: 210).

1960-იანი წლებში ლიტერატურულ ასპარეზზე ამ ახალი თაობის გამოჩენას თან გარკვეული სირთულეები და დაძაბულობა ახლდა. როგორც ჰილარი კილპატრიკი აღნიშნავს, ისინი ერთგვარი წინასწარმეტყველის როლში აღმოჩნდნენ და როდესაც მათი წინასწარმეტყველება ახდა, პირველნი თავად დაზარალდნენ (კილპატრიკი 1992: 269). 1970-იან წლებში, მათთვის წინსვლისა და აღიარების პერიოდი რომ უნდა ყოფილიყო, მათი შევიწროვება დაიწყო. დაიკეტა უამარავი ჟურნალ-გაზეთი. დაპირისპირება მწერლებსა და რეჟიმს შორის კიდევ უფრო გამძაფრდა პრეზიდენტ 'ანჟარ ალ-სადათის ეპოქაშიც. მართალია, 1974 წელს ცენზურა ოფიციალურად გაუქმდა, მაგრამ მთავრობამ კრიტიციზმის გასანადგურებლად სხვა გზებს მიაგნო. გამომცემლობები ახლა მხოლოდ მათ სწყალობდნენ, ვინც რეჟიმისთვის იყო მისაღები. არაფორმალური ცენზურა, რომლის ზეწოლის მსხვერპლნიც მემარცხენე და ლიბერალური იდეების მხარდამჭერები იყვნენ, უფრო ეფექტური აღმოჩნდა, ვიდრე ოფიციალური ცენზურა (კენდალი 2006: 95). მიუხედავად ყველაფრისა, მწერლები არ წყვეტდნენ საქმიანობას. მართალია, ხშირად პრობლემები ექმნებოდათ ნაწარმოებების გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით, მაგრამ ბევრმა მათგანმა შემოქმედებით სრულყოფილებას სწორედ ამ პერიოდში მიაღწია. ალ-სადათის მმართველობის დროს ბევრმა ინტელექტუალმა დატოვა ეგვიპტე, ზოგი უბრალოდ ნაწარმოებებს საზღვარგარეთ აქვეყნებდა, ხშირად საკმაოდ შეზღუდული ტირაჟით.

მწერლებზე ცენზურისა და რეჟიმის მიერ ზეწოლის გარდა არსებობდა რიგი სხვა პრობლემებიც. მუჰამმად შაჰნი განიხილავს XX საუკუნის 1960-70-იან წლებში ნოველასთან დაკავშირებულ დილემას და მოჰყავს ცნობილ მწერალთა შეხედულებები ამასთან დაკავშირებით. ნაჯიბ მაჰფუზის აზრით, ეს დილემა გარკვეულ სოციალურ გარემოებებს უკავშირდებოდა, რომლებიც თითქოს მიზნად ისახავდა, ხელი შეეშალა მწერლისთვის, გამოეხატა საკუთარი ხედვა და პოზიცია (შაჰნი 2002: 21). მწერალთა პრობლემის განხილვისას ფუსუჰ 'იდრისი ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად მწერალსა და მკითხველს შორის კომუნიკაციის

ნაკლებობას მიიჩნევდა. მისი აზრით, საზოგადოებას არ სურდა, ეხილა მწერლის მიერ დახატული საკუთარი თავი, რადგანაც ეს პორტრეტი გვიჩვენებდა სახეს და არა ნიღაბს. მწერალი უარყოფდა კრიტიკოსთა განცხადებებს, რომ 1967 წლის ივნისის დამარცხებამდე და მის შემდეგ მწერლები პასიურობდნენ; 'იდრისი ყურადღებას ამახვილებდა იმ პერიოდში გავრცელებულ ტერმინოლოგიაზე, რაც ერთგვარი დამცავი ფარდის როლს თამაშობდა. ცენზურას ნებისმიერი კულტურული, ინდივიდუალური, ისტორიული თუ სოციალური განცხადება შესაძლოა პოლიტიკასთან და ხელისუფლებასთან დაეკავშირებინა. ამიტომ ყველაფერი შეფარული ფორმით უნდა წარმოდგენილიყო, განსაკუთრებით კი ის, რაც რეჟიმის ტირანულ ხასიათზე და მის ზეწოლაზე მიუთითებდა. **ფუსუფ** 'იდრისი თქმით, იმ დროს ახალგაზრდა მწერალთა თაობას გამბედავი კრიტიკოსი სჭირდებოდა, რომელიც გაიგებდა მათ ნოველებს და საინტერესო პერსპექტივას მისცემდა მათ. საჭირო იყო კრიტიკა, რომელიც აჩვენებდა, როგორ ჩამოყალიბდა ახალი სტილი მათ ნაწარმოებებში (შაჰნი 2002: 22-23). მუჰამმად შაჰნს ასევე მოჰყავს ჟურნალ „ალ-ჰილალის“<sup>56</sup> მთავარი რედაქტორის და ცნობილი მწერლის **დაჰად ჰაკკის** მოსაზრებაც საკითხთან დაკავშირებით. „ალ-ჰილალში“ გამოქვეყნებული სტატიიდან გვაცნობს ციტატას, სადაც **ჰაკკი** ახალგაზრდა თაობას ადანაშაულებს საზოგადოებასთან არაპარმონიულ დამოკიდებულებაში; **ჰაკკი** წერდა, რომ ახალგაზრდებს ახალი ცხოვრების მოთხოვნებისთვის რეალიზმის ახალი ფორმით უნდა ეპასუხათ ნაცვლად სიურრეალიზმისა და აბსურდისა, რასაც ისინი აქტიურად მიმართავდნენ. მუჰამმად შაჰნი აღნიშნავს, რომ **დაჰად ჰაკკი**, სავარაუდოდ, იძულებული იყო, მსგავსი განცხადებები გაეკეთებინა ჟურნალის ცენზურისგან დასაცავად (შაჰნი 2002: 24).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ახალი ლიტერატურული თაობის გამოჩენასთან ერთად გაჩნდა თხრობის ახალი სტილი, რეალობასა და ხელოვნებას შორის არსებული რთული კავშირის ახალი გაგება. მიუხედავად ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობებისა და პოლიტიკური თავისუფლების ნაკლებობისა, მწერლები და ლიტერატორები საკუთარი აზრის გამოხატვას მაინც ახერხებდნენ, მაშინაც კი, როცა მათი ნაწარმოებები ცხად თუ შეფარულ სოციალურ და პოლიტიკურ კრიტიკას შეიცავდა. ზოგი მათგანი იმ რეჟიმმა

<sup>56</sup> الهلال – ნახევარმთვარე.

აღიარა კიდევ, რომელსაც ეწინააღმდეგებოდნენ. ეგვიპტური პროზა განვითარების ახალ საფეხურზე ავიდა. 1988 წელს ნაჯიბ მაჰჰუბისთვის ნობელის პრემიის მინიჭება არა მარტო მწერლის მოღვაწეობის, არამედ ზოგადად ეგვიპტური რომანის საერთაშორისო აღიარების გამოხატულება იყო. დასავლეთში არაბული თხზულებების სტატუსის შეცვლის კიდევ ერთი გამოხატულება იყო ის ფაქტი, რომ ბოლო პერიოდის ნაწარმოებები გამოქვეყნებიდან საკმაოდ მალე ითარგმნებოდა. ამას მოწმობს ასევე ალთომას ნაშრომი არაბული ლიტერატურის თარგმნის შესახებ. ავტორი წერს, რომ 1960-იან წლებამდე თანამედროვე არაბული ლიტერატურის მიმართ ყურადღების ნაკლებობა იგრძნობოდა არა მარტო მთარგმნელების მხრიდან, არამედ ორიენტალისტებიც ნაკლებად აქტიურები იყვნენ. მაგალითად მოჰყავს გიბბის მოსაზრება, რომელიც 1963 წელს წერდა: „მართალია, არაბმა მწერლებმა წარმატებას მიაღწიეს რომანისა და ნოველის ჟანრში, მაგრამ მათი ნაწარმოებები მაინც შეზღუდული რჩება არაბული სამყაროს ტრადიციებითა და ჰორიზონტით. ამიტომ, როდესაც მათ თარგმნიან უცხო ენაზე, ინტერესს იწვევენ სოციალური ინფორმაციის და არა ლიტერატურული მიღწევის გამო.“ მოგვიანებით, 1960-იანი წლების მეორე ნახევრიდან არაბული ლიტერატურის მიმართ აკადემიური ინტერესი გაიზარდა. ამავე პერიოდიდან გახშირდა არაბული მხატვრული პროზის თარგმნაც (ალთომა 2005: 54-55).

1980-იანი წლების ბოლოსთვის ცხადი გახდა, რომ ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში დაწერილ ნაწარმოებთაგან ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი თხზულებები იმ მწერალთა მიერ იყო შექმნილი, რომლებიც „სამოციანების თაობას“ მიეკუთვნებოდნენ. ამის კარგი მაგალითია, 1970-80-იან წლებში დაწერილი ალ-ხარრატის ცნობილი რომანები. 1960-იან წლებში მოღვაწე ერთ-ერთი პოეტი და კრიტიკოსი ალ-რაჰისი საუკუნის ბოლოს წერს, რომ „1960-იანი წლები იყო ლიტერატურული ოქროს ხანა იმ სიბნელესთან შედარებით, რომელსაც ახლა განვიცდით; [...] 1960-იანი წლები იყო თავისუფლების, გამბედაობის, ენთუზიაზმის, წიგნისა და კალმის ხანა“ (ალ-რაჰისი 1992: 14).

მართალია, ამ თაობის მწერლებს ხშირად ეწინააღმდეგებოდნენ, მაგრამ მათი გავლენა საგრძნობი იყო ბაჰრეინიდან მაროკომდე. თითქმის შეუძლებელი იყო დამწყები მწერლისთვის, მათი გავლენის ქვეშ არ მოქცეულიყო. „ახალი ხედვის“ დამკვიდრების შედეგად ბევრი ახალი ტენდენცია გაჩნდა ახალგაზრდა მწერლებში. ამ მხრივ საინტერესო მაგალითად შეიძლება დასახელდეს 1970-იანი



წლებში სხვადასხვა არაბულ ქვეყანაში გამოქვეყნებული ნოველები. **ქატიმა მუსა-მაჰმუდი** განიხილავს ამ პერიოდის ნოველებს და საუბრობს იმ ზოგად ტენდენციებზე, რომელიც დასტურდება როგორც ეგვიპტურ, ისე სირიულ და ასევე საუდიურ ნოველებში. ბევრი ახალგაზრდა მწერალი მიმართავს „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკის გამოყენებას. ამ ნოველათა გმირები გაუცხოებული და საზოგადოებისაგან გამდგარი ადამიანები არიან, რომლებიც საკუთარი შინაგანი სამყაროს რეალობას შეჰკედლებიან. თხზულებებში უხვადია სიზმრები ან აბსურდული, კომმარული სცენები, რომლებიც, სავარაუდოდ, გმირის არაცნობიერიდან მომდინარეობს და ადამიანის არსებობის ერთგვარ სიურრეალისტურ ხედვას გვთავაზობს. ავტორი თვლის, რომ „სამოციანების“ მწერალთა უმრავლესობა, რომლებიც 1940-იანი წლების მეორე ნახევარში დაიბადა, გაიზარდა რევოლუციის დროს სოციალისტური სლოგანებითა და არაბული დიდების ეიფორიით გაუღენთილ გარემოში. მაღე 1967 წელს ეს შექმნილი დიდების ილუზია დაიმსხვრა და ახალგაზრდობა მათ საშინელი იმედგაცრუებისა და წინააღმდეგობების ხანაში გაატარეს (**მუსა-მაჰმუდი** 1983: 105). შესაძლოა, ამ ყველაფერს მოემზადებინა შემდგომი თაობების ცნობიერებაში რეალობის ახლებური აღქმის საფუძველი. „სამოციანების თაობის“ მიერ დამკვიდრებულმა ახალმა ხედვამ გავლენა იქონია შემდგომი თაობების მწერლებზე, რომელთა ნაწარმოებები სიახლოვეს ამჟღავნებს ალ-ხარრატის და **ჟუსუფ ალ-შარუნის** თხზულებებთან.

### III. დასკვნა

ამრიგად, 1960-იანი წლებიდან ბევრი ახალი ტალღა გაჩნდა არაბულ ლიტერატურაში. ზემოთ განხილული საკითხებიდან ცხადი ხდება, რომ ამ თაობის მწერალთა ნაწარმოებებში სხვა დასავლურ მიმდინარეობებთან ერთად სიურრეალიზმის გავლენაც იგრძნობოდა. ამ პერიოდში დამკვიდრებული ახალი ტენდენციები შემდგომ ათწლეულებში კიდევ უფრო განვითარდა. მსგავსი ხედვა და ინტერესები გვხვდება მომდევნო თაობების ახალგაზრდა მწერლებთანაც. ბევრი მწერლის თხზულებებში სიურრეალისტური ელემენტები და სამყაროს სიურრეალისტური ხედვა ჩანს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიურრეალისტური ელემენტების და გადმოცემის სიურრეალისტური მანერის დამკვიდრების მიზეზი მოდერნისტული იდეების გაცნობასა და დასავლური ლიტერატურის

გავლენასთან ერთად, შესაძლოა, არსებული რეჟიმი და ჯერ კიდევ 1930-40-იან წლებში მომზადებული ლიტერატურული საფუძველი ყოფილიყო. ეგვიპტურ ლიტერატურაში არსებული სიურრეალისტური გავლენის უფრო ნათლად წარმოჩენის მიზნით სადისერტაციო ნაშრომში განვიხილავთ სამი მწერლის **ფუსუფ** 'იდრისის, 'იდჰარ ალ-ხარრატის და ღადა ალ-ჰალაჰანის ნაწარმოებებს. ამ ავტორთა თხზულებების შესწავლის საფუძველზე ვეცადეთ გამოგვევლინა ის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომლებიც XX საუკუნის ეგვიპტურ პროზაში შემოჭრილი სიურრეალისტური ნაკადისთვის იყო დამახასიათებელი.

## 2. თავი

# აჟსუფ 'იდრისის ნოველები და მათში შექმნილი სიურრეალისტური სამყარო

### I. აჟსუფ 'იდრისის ცხოვრების გზა

ცნობილი ეგვიპტელი ნოველისტი აჟსუფ 'იდრისი (على يوسف سيد يوسف إدريس) 1927 წელს ალ-შარკიჰას გუბერნიის პატარა სოფელ ალ-ბაჰრუმში დაიბადა. ბავშვობის დიდი ნაწილი ბებიასთან გაატარა. ბავშვობის წლებში აჟსუფი საშინელ მარტოობას განიცდიდა. ამის მიზეზი მამისგან შორს ყოფნა უნდა ყოფილიყო, რომელიც ბიჭს განსაკუთრებით უყვარდა. 'იდრისს დედასთან დიდი სიყვარული როდი აკავშირებდა. დედის ავადმყოფობის გამო პატარა აჟსუფი ქრისტიან მეზობელთან გააძიძავეს, რის შემდეგაც დედა ნაკლებად აქცევდა ყურადღებას (ქაჯუნი 1991: 9). გამზრდელ ბებიასაც საკმაოდ მკაცრი ხასიათი ჰქონდა, მაგრამ ამას ერთგვარად ანაზღაურებდა ზღაპრებისა და საინტერესო ამბების თხრობის ნიჭი. მწერალი იხსენებს, რომ სწორედ ბებიის ნაამბობმა ზღაპრებმა აანთო პირველად მასში ცეცხლი და გამოიწვია ინტერესი, შეეთხზა რამე. დღესასწაულები თუ ბაზრობები, რომლებიც თან ახლდა ადგილობრივ დღეობებს, კიდევ უფრო აძლიერებდა მის წარმოსახვას. ასეთ დღეებში აჟსუფი ცეკვის საყურებლად ხშირად იპარებოდა სახლიდან (კურპერშოეკი 1981: 21).

დაწყებითი სკოლის დამთავრების შემდეგ აჟსუფი სხვადასხვა საშუალო სკოლაში სწავლობდა: დუმჰატში, შემდეგ ალ-ზაკაზნიკსა და ალ-მანსურაში, სადაც უფრო ახლოს იქნებოდა თავის მშობლებთან. სწავლის ყველა საფეხურზე სიბეჯითითა და ნიჭიერებით გამოირჩეოდა. იუსუფი 12 წლის იყო, როდესაც დუმჰატში ძია 'აბდ ალ-სალიმს მიაბარეს, რომელმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა მწერლის ცხოვრებაში. რეგმატიზმით დაავადებულ, ერთი შეხედვით, შესაბრალის სამოცი წლის კაცში ენერგიული და ძლიერი სული იმალებოდა. 'აბდ ალ-სალიმს ჰქონდა „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრებისა და პოპულარული ლეგენდების ამოუწურავი მარაგი, რამაც წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა 'იდრისზე. მწერლის ცხოვრებაში ღრმა კვალი დატოვა ამ ძლიერმა კაცმა, რომელმაც ადამიანის გონების უსაზღვრო შესაძლებლობებში დაარწმუნა (კურპერშოეკი 1981: 22).

1945 წელს საშუალო სკოლის საუკეთესო შედეგებით დამთავრების შემდეგ სწავლა კაიროს უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე გააგრძელა. იმ დროისათვის უნივერსიტეტი პოლიტიკური მღელვარების ცენტრად იქცა და მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა რევოლუციურ მოძრაობაში, რომელიც მიზნად ისახავდა, ეგვიპტის მოხვენებითი დამოუკიდებლობა რეალურად ექცია და დაემხო ძველი პოლიტიკური სისტემა. ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა, **ფუსუფ** 'იდრისის მსგავსად, შეუერთდა დემონსტრაციებს. იდრისი ახალგაზრდული ენთუზიაზმით გადაეშვა შეთქმულებების, საიდუმლო ოპერაციებისა და ძალისმიერი მოქმედებების სამყაროში. მემარცხენე ჯგუფებმა მის ეროვნულ გრძნობებს გამოხატვის საშუალება მისცა და მალე იგი სამედიცინო ფაკულტეტზე ერთ-ერთ მთავარ აგიტატორად იქცა. 1946 წლის თებერვალში სტუდენტების დემონსტრაციისა და 'აბბასის ხიდზე<sup>57</sup> მომხდარი შეტაკების შესახებ 'იდრისი იგონებს, რომ თავში ძლიერად მოხვდა ხელკეტი, დემონსტრაციის შემდეგ კი მან და მისმა მეგობრებმა ბრძოლის დროს მოკლული სტუდენტის გვამი ფაკულტეტის შენობაში დამალეს, რათა იგი „წამებულისათვის“ საკადრისად დაეკრძალათ (კურპერშოეკი 1981: 23). 'იდრისი სიმამაცის გამო ფაკულტეტის სტუდენტთა გაერთიანების მდივნად აირჩიეს და დაუშვეს საიდუმლო ორგანიზაციაში „შეიარაღებული ბრძოლის აღმასრულებელი კომიტეტი“ („اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح“). თუმცა 'იდრისის მოღვაწეობა კომიტეტში პარტიზანებისთვის ფულის შეგროვებით შემოიფარგლებოდა. მსგავსი პოლიტიკური აქტიურობისთვის ორჯერ მოხვდა ციხეში: 1949 წელს ორი თვით და 1952 წელს, „შავი შაბათის“<sup>58</sup> შემდეგ, სამი თვით დააპატიმრეს.

1950 წელს 'იდრისმა დაიწყო პერიოდული გამოცემის ბეჭდვა. ჟურნალს „მაჯალლა ალ-ჯამი'ი“<sup>59</sup> ერქვა, მაგრამ პოლიციამ გამოსვლისთანავე აკრძალა. იდრისი ერთი წლით დაითხოვეს უნივერსიტეტიდან. ჟურნალის მომზადებითა და „აღმასრულებელი კომიტეტის“ წევრობით მან საბოლოოდ მოიპოვა კომუნისტების ნდობა და ამის შემდეგ მათ შორის ერთგვარი თანამშრომლობა

<sup>57</sup> ახლანდელი გიზის ხიდი.

<sup>58</sup> 1952 წლის 26 იანვარი, როდესაც კაიროში ბრიტანეთის წინააღმდეგ საპროტესტო გამოსვლებს დიდი არეულობა მოჰყვა.

<sup>59</sup> مجلة الجميع – ყველას ჟურნალი.

დაიწყო. **აჟსუფ** 'იდრისი წერდა ჟურნალ „ალ-ქათიბისა“<sup>60</sup> და „ალ-მალაჰინისთვის“<sup>61</sup>. ამ რედაქციებში ბევრი ეკუთვნოდა კომუნისტურ პარტიას ან „ეროვნული გათავისუფლების დემოკრატიულ მოძრაობას“ (الحركة الديمقراطية للتحرير الوطني), რომელსაც შემოკლებით „ჰადითუ“ ეწოდებოდა და ყველაზე დიდი და გავლენიანი მარქსისტული დაჯგუფება იყო ეგვიპტეში. შესაბამისად, 'იდრისის პირველი კონტაქტები „ჰადითუსთან“ ამ პერიოდიდან უნდა დაწყებულიყო. მოძრაობის პერიფერიაში იგი 1952 წლის ივლისის რევოლუციამდე რჩებოდა, თუმცა არც ამ თარიღის შემდეგ ყოფილა მთავარ წრეებში. 1952 წლიდან განხეთქილება მოხდა რევოლუციურ საბჭოსა და კომუნისტებს შორის; მოგვიანებით კი, ბზარი გაჩნდა პრეზიდენტ მუჰამმად ნაჯიბსა და რევოლუციურ საბჭოს სხვა წევრებს შორის ალ-ნასირის მეთაურობით. 1954 წლიდან ეს კონფლიქტი სასტიკ რევოლუციურ ბრძოლაში გადაიზარდა, რასაც უამრავი ადამიანის დაპატიმრება მოჰყვა. 'იდრისის ჯერი 1954 წლის აგვისტოში დადგა.

ყველაფერთან ერთად **აჟსუფ** 'იდრისი არც სამედიცინო მოღვაწეობას იგიწევდა. სახელმწიფო გამოცდების ჩაბარების შემდეგ 'იდრისი სამედიცინო პრაქტიკას გადიოდა „კასრ ალ-‘აჰნს“ საავადმყოფოში. 1952 წლის 23 ივლისს იგი პირველი ქირურგიულ ოპერაციის გასაკეთებლად ემზადებოდა, როდესაც ანესთეზიოლოგმა უჩურჩულა მეფის გადაგდებისა და აჯანყებულების გამარჯვების შესახებ. გახარებულმა და აღელვებულმა 'იდრისმა ოპერაცია კოლეგას მიანდო, თავად კი საავადმყოფოდან გარეთ გაიჭრა (კურპერშოეკი 1981: 25). მოგვიანებით მან გახსნა კლინიკა ბუჰლანკში – კაიროს ღარიბ რაიონში. შემდეგ 'იდრისი სხვადასხვა სოციალურ თანამდებობაზე მუშაობდა: იყო სამედიცინო მრჩეველი მუნიციპალურ დეპარტამენტში, კაიროს გუბერნიის სამედიცინო ოფიცერი, მუშაობდა სოციალურ საქმეთა სამინისტროში, ასევე იყო სანიტარული ინსპექტორი კაიროს სხვადასხვა უბანში: საჰიდა ზაჰნაბში, ჰელიოპოლისსა და ქალაქის ინდუსტრიულ რაიონში - ჰილჟანში.

<sup>60</sup> الكاتب – მწერალი.

<sup>61</sup> الملايين – მილიონები.

’იდრისის სამწერლობო კარიერა 1950-იანი წლებიდან დაიწყო. 1952 წელს შეუერთდა ჟურნალ „ათ-თაჰრირის“<sup>62</sup> პერსონალს, თუმცა მისი ლიტერატურული მოღვაწეობა უფრო ნაყოფიერი გახდა, როდესაც მუშაობა დაიწყო პოპულარულ ყოველდღიურ გამოცემაში „ალ-მისრ“<sup>63</sup>. პირველი ნოველა „მზერა“ („النظرة“) ამ გაზეთში დაიბეჭდა, რომელიც მაშინვე აღიარეს. ნაწარმოების ავტორს დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. მოგვიანებით, 1953 წელს ’იდრისი გახდა „რუზ ალ-ფუსუჰის“ ლიტერატურული განყოფილების რედაქტორი. ამ თანამდებობაზე ყოფნისას საშუალება მიეცა, დაებეჭდა ბევრი ჯერ კიდევ უცნობი ახალგაზრდა მწერლის ნაწარმოებები.

ფუსუჰ ’იდრისის პირველი კრებული „უიაფესი ღამეები“ („أرض ليالي“) 1954 წელს დაიბეჭდა და მწერალს ეგვიპტის ერთ-ერთი წამყვანი ნოველისტის სახელი მოუპოვა. იგი არ შემოიფარგლა ნოველებით, მალე რომანებიც გამოჩნდა. 1957 წელს კი შედგა ’იდრისის, როგორც დრამატურგის, დებიუტი ორი ერთმოქმედებიანი პიესით: „ბამბის მეფე“ („ملك القطن“) და „ფარაჰის რესპუბლიკა“ („جمهورية فرحات“), რომლებსაც მალე მესამეც მოჰყვა – „კრიტიკული წამი“ („اللحظة الحرجة“). პიესა სუეცის კრიზისით იყო შთაგონებული, თუმცა, პროდუსერთა განსხვავებული შეხედულებების გამო, 1960 წლამდე სცენაზე არ დადგმულა (კურპერშოეკი 1981: 30). 1956-57 წლებში ’იდრისი წერდა ყოველდღიური გაზეთისთვის „ალ-ჯუმჰურიია“. სწორედ აქ დაიბეჭდა ნაწარმოებები: „შეუძლებელი“ („مستحيل“), „ქალაქის ფსკერი“ („قاع المدينة“), „სულტნის საფლავი“ („قبر السلطان“) და ა.შ. ამ გაზეთში მუშაობისას ’იდრისმა გაიცნო ’ანვარ ალ-სადათი, რომელმაც 1957 წლიდან „ნაციონალური გაერთიანების“ გენერალური მდივნის თანამდებობა დაიკავა და ფუსუჰ ’იდრისი თავის მრჩეველად დანიშნა. ’იდრისი კვლავ დაბრუნდა პოლიტიკაში. მალე უთანხმოება გაჩნდა მასსა და ალ-ნასირს შორის. შედეგად, ფუსუჰი დაითხოვეს ჯანდაცვის სამინისტროდან და გაზეთ „ალ-აჰრამიდან“<sup>64</sup>. ’იდრისი ახლა წერდა

<sup>62</sup> أنتحريز – 1. განთავისუფლება, 2. რედაქტირება.

<sup>63</sup> المصري – ეგვიპტელი, ეგვიპტური.

<sup>64</sup> الأهرام – პირამიდები.

გაზეთ „ალ-შაბისთვის“<sup>65</sup>, ხოლო 1960-69 წლებში მისი დღიურები „აჰმინთ“ („يوميات“) იბეჭდებოდა „ალ-ჯუმიჰურიჰაში“. დღიურები ასახავდა ავტორის შეხედულებებს სხვადასხვა საკითხსა თუ მოვლენაზე.

1960-იან წლებში **ფუსუჰ** 'იდრისი აგრძელებს ნოველების წერას და ამავე დროს აქტიურად მონაწილეობს ეგვიპტის თეატრის აღორძინების საქმეში. მისმა პიესამ „ალ-ფარაჰირი“ („الفراير“, 1964) მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ეგვიპტის დრამატურგიაში. ამ ნაწარმოებში 'იდრისმა წამოჭრა რთული და სერიოზული საკითხი: რატომ უნდა ბატონობდეს ერთი ადამიანი მეორეზე. „ალ-ფარაჰირმა“ დიდი წარმატება მოიპოვა კაიროში. 'იდრისის შემდეგი პიესა „მიწიერი კომედია“ („المهزلة الارضية“, 1966) იმდენად იყო დატვირთული სიმბოლიზმითა და აბსტრაქტული იდეებით, რომ მაყურებლის ყურადღების მოპოვება ვერ შეძლო. პიესა „ზოლიანები“ („المخطفين“, 1969) კი პოლიტიკური შინაარსის გამო სცენაზე არ დაიდგა.

1965 წელს ლიბანურმა ჟურნალმა „ჰიჰარმა“ ეგვიპტელი ნოველისტი ათი ათასი ლიბანური ფუნტით დააჯილდოვა („უსჰჰური 2003გ: 79). 1961 წელს მიენიჭა ალჟირის ორდენი. 1963 და 1966 წლებში **ფუსუჰ** 'იდრისს გადასცეს რესპუბლიკის ორდენი. მწერლისთვის ასევე დიდი პატივი იყო, როდესაც ეგვიპტის წამყვანმა გაზეთმა „ალ-აჰრამმა“ გამოაცხადა, რომ **ფუსუჰ** 'იდრისი შეემატა გაზეთის წარჩინებულ პირთა გალერეას.

მიუხედავად ასეთი წინსვლისა და წარმატებისა, 1960-70-იანი წლები მწერლისათვის შემოქმედებითი და ფიზიკური კრიზისის პერიოდი იყო. ახალი ნოველების რაოდენობამ იკლო. მიზეზი ნაწილობრივ იმედგაცრუება და დეპრესია იყო, რომელსაც თან ახლდა შემოქმედებითი უნაყოფობის ხანგრძლივი პერიოდი. შრომისუნარიანობის გაძლიერების მიზნით დაიწყო ნარკოტიკების საკმაოდ დიდი დოზით მიღება, რაც მალე ჩვევად ექცა. მწერალი გამოჯანმრთელებისა თუ მდგომარეობის გაუარესების წრეში აღმოჩნდა. 'იდრისი სამკურნალოდ იმყოფებოდა მოსკოვსა და ლონდონში, მაგრამ ნარკოტიკებს თავი მხოლოდ 1975 წელს ჯანმრთელობის გაუარესების გამო დაანება.

---

<sup>65</sup> الشعب – ხალხი.

პრობლემების მიზეზი, სავარაუდოდ, მწერლის ცხოვრებაში მომხდარი უსიამოვნებები იყო. 1967 წლიდან 'იდრისს პერიოდულად უხდებოდა დაპირისპირება ხელისუფლებასთან. როგორც აღვნიშნეთ, პიესა „ზოლიანები“ აკრძალეს, მისი ნოველა „სიცრუე“ („الخداع“, 1969) კი „ალ-აჰრამიდან“ გათავისუფლების მიზეზი გახდა. მალე 'იდრისი „არაბ სოციალისტთა კავშირიდან“ და ჟურნალისტთა გაერთიანებიდანაც გარიცხეს.

სიცოცხლის ბოლო წლებში მწერალი ბევრს მოგზაურობდა. 'იდრისის სტატიები არასდროს კარგავდა მკითხველში ინტერესის გამოწვევის უნარს. თუმცა, ნაწარმოებების რიცხვმა იკლო.

მწერლის ჯანმრთელობა სულ უფრო უარესდებოდა, განსაკუთრებით კი გამწვავდა ვაჟის ქუვეითში სამხედრო სამსახურის დროს. ლონდონში მას გაუკეთდა ოპერაცია ტვინსა და ნერვულ სისტემაზე (ფაჰზი 1991: 32-33). დიდი ეგვიპტელი ნოველისტი 1991 წლის 1 აგვისტოს ლონდონის საავადმყოფოში სამოცდაოთხი წლის ასაკში გარდაიცვალა. ასე დასრულდა **ფუსუფ** 'იდრისის მშფოთვარე ცხოვრება, რომელსაც მაჰმუდ **ფაჰზი** ვულკანს ადარებს თავის წიგნში „**ფუსუფ** 'იდრისი ვულკანის კრატერზე“<sup>66</sup>.

## II. ნოველების თემატური ანალიზი

### ა. თემატიკის ზოგადი მიმოხილვა

**ფუსუფ** 'იდრისი ლიტერატურულ ასპარეზზე 1950-იან წლებში გამოჩნდა და საზოგადოების ყურადღება და სიყვარული სწრაფად დაიმსახურა. მწერლის კალამს ნოველების, რომანებისა და პიესების გარდა ბევრი სტატია და ესსე ეკუთვნის. 'იდრისმა განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწია როგორც ნოველისტმა, ამ ჟანრის ლიდერად იქნა აღიარებული მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ თაობაში. ეგვიპტელი კრიტიკოსები თვლიან, რომ 'იდრისამდე ეგვიპტეს არ ჰყოლია მსგავსი ნოველისტი. ის მცირე ზომის მოთხრობებისა და ნოველის ოსტატად ითვლება. „იცის, როგორ დაიწყოს და როგორ დაასრულოს, მის თვალს არაფერი გამოეპარება. მოძრაობა მის მოთხრობებში ჰგავს ექიმის ხელის მოძრაობას. ის წერს რეცეპტს“, – წერს პროფესორი 'ანის მანსური (მანსური თ.გ:

<sup>66</sup> იხ.: ფაჰზი 1991.



.135). პოლ სტარკეი 'იდრნისის წარამტების მიზეზად მწერლის მახვილ თვალს მიიჩნევს, რომელსაც არ გამოჰპარვია ადამიანის სისუსტე სხვადასხვა სოციალურ სპექტრში (სტარკეი 2006ა: 127). საკუთარ სტატიაში რახნ იმოწმებს **საბრნ ჰაფიზის** სიტყვებს: „'იდრნისი იმისათვის დაიბადა, რომ ნოველა ექცია არაბული ლიტერატურის ძირითად ჟანრად“. სწორედ ამ ჟანრის განვითარებაში უდიდესი წვლილი შეიტანა და ამით დაიმკვიდრა განსაკუთრებული ადგილი არაბულ ლიტერატურაში (რახნ 2001: 1). მან პატარა იუმორისტული საყოფაცხოვრებო ისტორიები სრულყოფილ მხატვრულ ნაწარმოებებად აქცია. 'იდრნისის მოთხრობები ცალ-ცალკე შესწავლას საჭიროებს. მათში ასახულია საზოგადოებრივი ცვლილებების მთელი ეტაპი. მისი შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული დროის ცვალებადობასთან, საზოგადოების განვითარების ტენდენციებთან (ალ-ნასჰი თ.გ.: 284). 'იდრნისის ნაწარმოებებში განსაკუთრებული თანაგრძნობა ჩანს უბრალო ეგვიპტელი ხალხისადმი. მწერალი ამბობს: „ჩვეულებრივი ეგვიპტელი ადამიანის სახის შთაბეჭდილების ქვეშ ვარ ყოველთვის, ყველა ჩემი აზრი მის გარშემო ტრიალებს. მოხიბლული ვარ მისი გმირობითა და ფილოსოფიით, ვაჟკაცობითა და ჯაბნობით. ეს ეგვიპტური სახე ავიღე ნიმუშად და მის შესახებ ვწერ, რასაც მინდა. „**ფარაჰნის რესპუბლიკაშიც**“ და „**უიფეს ღამეებშიც**“ ეს სახე ავიღე მაგალითად“ (კურპერშოეკი 1991: 48). 'იდრნისმა სცადა თავის მოთხრობებში დაეხატა ეგვიპტელი ადამიანის ნამდვილი სახე. იცოდა, რომ ეს სახე ცხადად ჩანს უბრალო სოფლელ ხალხში, ასევე კარგად ჩანს კაიროს ღარიბი რაიონების მოსახლეობაში. მას სჯეროდა, რომ ეს ძიება შეაძლებინებდა ჩასჭიდებოდა იმ ძაფს, რომელიც დაეხმარებოდა თხრობის დროს ეგვიპტელის ნამდვილი სახის წარმოჩენაში, როგორც ეს წარმოდგენილია ზეპირ თქმულებებსა და ხალხურ არაკებში. დარწმუნებული იყო, რომ თხრობის ნიჭი ეგვიპტელი ხალხის ერთ-ერთი საუკეთესო თვისებაა. ცნობილი მწერალი ბაძავდა თხრობის ხალხურ სტილს და მისი გამოყენებით შეძლო, ერთი ხელის მოსმით, შეექმნა სახეთა გაღერვა, რომელსაც ხალხის სახე ჰქვია. საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე წარმოგვიდგინა ეგვიპტური სოფელი, კაიროს ღარიბი უბნები და დაგვიხატა შთამბეჭდავი სურათები მათ მკვიდრთა ცხოვრებიდან (კურპერშოეკი 1991: 49). იმ ხალხის ცხოვრებიდან, რომელიც მიუხედავად დამამცირებელი სიღარიბისა, მაინც კეთილია.

დასავლური ლიტერატურის დიდი ზეგავლენის მიუხედავად, **ფუსუფ** 'იდრისის შემოქმედება მყარად იდგა არაბულ საფუძველზე. იგი შეეცადა სახეების, თემებისა და ენის „ეგვიპტიზაცია“ მოეხდინა. მოწოდებდა აქცია, ეგვიპტელი ხალხი გამოეყენებინა თავისი შთაგონების წყაროდ, აღეწერა ყველაფერი ნამდვილი ეგვიპტური. ამას მოწმობს ისეთ გმირთა სიმრავლე მის მოთხრობებში, როგორიცაა: ეგვიპტურ სოფელში ღამით მოხეტიალე 'აბდ ალ-ქარნში („უიაფესი ღამეები“, „أرخص ليالي“) (იდრისი თ.გ. ა: 5-11), პურის ფულისთვის სამსახურის ძებნით გატანჯული 'აბდუ („ხელობის ძიებაში“,<sup>67</sup> „شغلانة“) (იდრისი თ.გ. ა: 175-182), თუ მეოცნებე პოლიციელი ალ-სუელ ქარაჰანი („ქარაჰანის რესპუბლიკა“, „جمهورية فرحات“) (იდრისი თ.გ. ბ: 8-29), ან ძონძებში გახვეული პატარა გოგონა, რომელიც ტკბილეულით სავსე დიდ თასს მიათრევს („მზერა“, „نظرة“) (იდრისი თ.გ. ა: 12-13). ჯაბირ 'უსუფურიც წერს, რომ უბრალო ეგვიპტელი მოქალაქის სახე იყო ის მოდელი, რომლის მიხედვითაც იქმნებოდა მისი გმირები ('უსუფური 2003ა: 76-77).

**ფუსუფ** 'იდრისის ნაწარმოებები თემატურად საკმაოდ მრავალფეროვანია, მათში ასახულია ეგვიპტური ცხოვრების თითქმის ყველა მხარე. შევეცადეთ, ყურადღება გაგვემახვილებინა იმ ძირითად საკითხებზე, რომლებიც მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მის ნოველებში. 1950-იანი წლების განმავლობაში 'იდრისის ნაწარმოებები რეალისტური ხასიათისაა. მის ნოველებში ზედმიწევნითაა აღწერილი ეგვიპტის საზოგადოების მდგომარეობა სოფლად თუ ქალაქად. საზოგადოების დაბალი ფენების მკაცრი, დაუნდობელი ბრძოლა გადარჩენისათვის. როგორც ვიცით, მწერალი თავადაც სოფლად გაიზარდა და კარგად იცნობდა გლეხების ცხოვრებას. 'იდრისი ნათლად გადმოგვცემს ქალაქისა და სოფლის ცხოვრების ძირითადად უცვლელ, თუმცა საწინააღმდეგო ხასიათის ღირებულებებს. ადრეულ მოთხრობებში ჩანს ავტორი, რომელსაც უყვარს ადამიანები, განიცდის მათ ტკივილს და ცდილობს იპოვოს გამოსავალი ('აბუ 'აჟი 1991: 107). მას სურდა, ადამიანებისთვის ეჩვენებინა მათივე ცხოვრების სურათები. 'იდრისმა გადაწყვიტა, აღეწერა ადამიანთა სატკივარი, მათი გაჭირვება და დახმარებოდა მათ, გამკლავებოდნენ ყოველივე

<sup>67</sup> ქართული სათაური აღებულია რუსუდან კვიჟინაძის მიერ შესრულებული თარგმანიდან, იხ.: 'იდრისი 1988ბ.

ამას (ალ-კიტტი 1980: 137). ამ პერიოდის რეალისტურ ნაწარმოებებში ჩანს ერთგვარი თანაგრძნობა და სიბრაღული, რასაც თან ახლავს ოპტიმიზმი და იუმორი.

1960-იანი წლების დასაწყისისთვის მის ნაწარმოებებში ცვლილება შეინიშნება, იცვლება მისი მხატვრული სტილი. სიმბოლიზმი, რომელიც ადრეც გვხვდებოდა, თუმცა შეზღუდულ ფარგლებში, ახლა უფრო შესამჩნევი ხდება და ამასთანავე, შეინიშნება სიურრეალიზმის გავლენაც. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ცვლილება მკვეთრი ხაზით არ არის გამოყოფილი რეალისტური მოთხრობებიდან, ახალი ელემენტები თანდათან ჩნდება. მწერალი ფართოდ იყენებს სიზმრებსა და ფანტაზიებს გვიანი პერიოდის ნოველებში. თუმცა თავდაპირველად სიზმარი და რეალობა მკვეთრად არის გამიჯნული, სხვაობა რაციონალურსა და ირაციონალურს შორის ნათელია. **საბრნ ჰაფიზის** მიხედვით, მხატვრულ სტილში არსებული დუალიზმი ავტორის მიერ რეალობის აღქმაში გაჩენილი დუალიზმიდან უნდა მომდინარეობდეს. აქ ორი გამიჯნული მიდგომაა: ერთი რაციონალური ან ინტელექტუალური და მეორე ინტუიციური (**ჰაფიზი** 2007: 154). მოგვიანებით მის ნაწარმოებებში იღუზია და რეალობა, სიზმარი და ფაქტები მეტად ირევა ერთმანეთში. გმირებისთვის სულ უფრო რთული ხდება რეალობასთან დაბრუნება. სიზმარი აღმოჩენების საშუალებად იქცევა. ავტორი აღარ გვაწვდის ფაქტების აღწერას, ის ახლა ქმნის რეალური სამყაროს პარალელურ ახალ მხატვრულ სამყაროს, რომელიც მდიდარია შინაგანი ლოგიკითა და ორიგინალობით.

შესაძლოა, ასეთი ცვლილება მისი შემოქმედების განვითარების ბუნებრივ პროგრესს წარმოადგენს. კრიტიკოსთა აზრით, 'იდრისის ცხოვრებაში ჩანს ბევრი ისეთი ფაქტი, რასაც შეეძლო სიურრეალიზმისკენ მისი გადასვლა განეპირობებინა. პირველ რიგში, უნდა გავითვალისწინოთ ამ პერიოდის ისტორიული და პოლიტიკური გარემო. ეგვიპტის 1952 წლის რევოლუციით გამოწვეული ეიფორია 1950-იანი წლების მიწურულს დასრულდა. ბევრი მწერალი და ყოფილი რევოლუციონერი აქტივისტი დააპატიმრეს. წინააღმდეგობებისა და კრიზისის ახალი დეკადა დაიწყო. 1960-იანი წლები მასობრივი დაპატიმრებების პერიოდი იყო, რაც დანაკარგის, ჩაგვრის გრძნობასა და შიშს იწვევდა. როგორც **ჰაფიზი** განმარტავს, „ყველა გარემოებამ ხელი შეუწყო აპათიასა და აბსურდულობას. ადრეული 1960-იანი წლების ცვლილებებმა და მკვეთრმა და

ხშირად წარმოდგენილია დაპირისპირებებმა კატალიზატორის როლი ითამაშა მხატვრული ხედვისა და სტილის დახვეწა-განვითარებაში” (ჰაფიზი 2007: 160).

გარდა ამისა, არსებობდა რიგი ფაქტორებისა, რასაც შესაძლოა ხელი შეეწყო მწერლის სტილის ასეთი ცვლილებისთვის. დავიწყოთ იმით, რომ, როგორც ექიმი, კარგად იყო ინფორმირებული თანამედროვე ფსიქოანალიზის თეორიების შესახებ; როგორც სოციალისტი, იმედგაცრუებული იყო კომუნიზმითა და ეგვიპტის რევოლუციით. ამას ემატებოდა 1967 წელს ისრაელთან ომის მიერ მოტანილი უბედურება, რამაც ღრმა დეპრესიაში ჩააგდო 'იდრისი (კოენი 1992: 38-39). ეს ყველაფერი ადასტურებს, რომ მას ჰქონდა შესაბამისი საფუძველი მიეღო, ეცნო სიურრეალიზმი. ამ მიმართულებით მისი შემოქმედების ცვლილება განპირობებული იყო გონების კრიტიკული მდგომარეობით, მისი პიროვნულობითა და ისტორიული მომენტით. აღსანიშნავია, რომ სიურრეალიზმი არ არის მხოლოდ ენა სრული თავისუფლებისა, ამასთანავე, იდეალური ენაა კრიზისში მყოფი ინტელექტუალისთვის. სიურრეალიზმი სთავაზობდა რეალობის აღქმის, ატანის ახალ გზას, დამყარებულს სხვა ლოგიკაზე. წარმოდგენების საშუალებით აძლევდა ძველი სამყაროს დანგრევისა და ახლის შექმნის საშუალებას. თუმცა, ცნობილი არ არის, 'იდრისმა ცნობიერად აღიარა სიურრეალიზმი, თუ უბრალოდ, მის შემოქმედებაში ამ მიმდინარეობის გავლენა აღინიშნება.

'იდრისის შემოქმედების ცვლილების კიდევ ერთი მიზეზი შეიძლება იყოს ნააზრევის გადმოცემის სიურრეალისტური მანერა. ახალი სტილი უზრუნველყოფდა მას იმ გზით, რომლითაც თავს დაადწვედა ცენზურის მაკონტროლებელ თვალს და აუდიტორიას თავის ნააზრევს პოლიტიკური ჩარევის გარეშე წარუდგენდა. იმ დიქტატორულმა რეჟიმმა, რომელშიც ცხოვრობდა 'იდრისი, ხელი შეუწყო ახალი მხატვრული სტილის განვითარებას. მწერლის გადასვლა სიურრეალიზმისა და სიმბოლიზმისაკენ არ იყო განმარტოებული ფენომენი. ეს იყო 1960-იან წლების ეგვიპტეში არსებული იმ მნიშვნელოვანი ტენდენციის ნაწილი, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. ბევრი სხვა მწერლის მსგავსად **აჰსუფ** 'იდრისიც მიმართავდა უფრო მეტად ბუნდოვან, წარმოსახვით და სიურრეალისტურ სტილს, როგორც ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი გაურკვეველობების და წინააღმდეგობების ახსნის საშუალებას. როჯერ ალენი თვლის, რომ ნოველები იქცა გაუცხოებისა და აზრის ძიების

აღეგორიად. აღეგორიულ სამყაროში კი გმირები შეგებას სექსსა და ნარკოტიკებში პოულობენ (აღენი 1998: 300). სწორედ ამ ტენდენციებს მიჰყვება 1960-იან წლებიდან 'იდრისის ნოველები. ზაბრე ჰაფიზი თვლის, რომ 1960-იან წლებში მისმა ნაწარმოებებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რეალობის ახალი აღქმისა და თხრობის ახალი სტილის ე.წ. „ახალი ხედვის“ ჩამოყალიბებასა და დახვეწაში (ჰაფიზი 2007: 161).

ფუსუფ 'იდრისი, სხვა მწერლების მსგავსად, იწვევს თხრობაში არარეალური, სიზმრის მსგავსი ნაკადის გამოყენებას, რასაც თან ახლავს სიმბოლისტური და სიურრეალისტური სახეები. სიურრეალიზმში უკეთესი მხატვრული საშუალებები არსებობს მწერლისათვის, რათა კონტაქტი დაამყაროს აუდიტორიასთან. სიურრეალისტური სცენები მაშინვე იპყრობს ყურადღებას იმით, რომ იწვევს გაოცებას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ის ეწინააღმდეგება სოციალურ ნორმებს და ცვლის, სხვაგვარად წარმოაჩენს ურთიერთობების მიღებულ ფორმებს. მაგალითად: ექიმმა, რომელიც სექსუალურ კონტაქტს ამყარებს მედდასთან მომაკვდავი პაციენტის წინ, მისი გვამის გატანისათვის განკუთვნილ საზიდარზე („მთავარი ოპერაცია“, „العملية الكبرى“) ('იდრისი თ.გ. ე: 111-137), ან კაცმა, რომელიც ჩამოკიდებულია ხორცის საკიდზე დაკლებული ცხვრების გვერდით („აორტა“, „الأورطي“) ('იდრისი თ.გ. ე: 113-120), არ შეიძლება, არ გამოიწვიოს მკითხველში რეაქცია. დალია კოენი თვლის, რომ ეს ერთგვარი შოკი მკითხველის ცნობიერებაში ამზადებს გზას მწერლის გასაგებად. მკითხველი დაბნეულია არარეალურ მოვლენებთან შეხვედრისას და თითქოს რაღაც საიდუმლოს ახსნასთან მიჰყავს იგი მწერალს (კოენი 1992: 42).

'იდრისის შემოქმედების ამ სტილისტურ ცვლილებას თან ახლავს ერთგვარი თემატური ცვლილებაც. „მწერალმა მიატოვა ბავშვების, ახალგაზრდებისა და მოხუცების სამყარო და გადავიდა სხვა სამყაროში. ეს სიკვდილის სამყაროა. მწერალი ბოლოს შევიდა იმ სამყაროში, სადაც უხვადია პრობლემები და მიზეზები ფიქრისათვის, სავსეა დაპირისპირებებით“ – წერს 'აღი აღ-რანი (აღ-რანი თ.გ.: 88). ადრეულ მოთხრობებში ძირითად საკითხს ეგვიპტის საზოგადოების მდგომარეობა წარმოადგენს, გვიანდელ ნაწარმოებებში კი აღწერილია პიროვნული კონფლიქტები და წინააღმდეგობები. ახლა ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია ადამიანის განცდებზე, მის შინაგან კრიზისზე. მწერალი განიხილავს ისეთ ფილოსოფიურ საკითხს, როგორცაა

ადამიანისა და სამყაროს კავშირი. 'აბდ ალ-ჰამიდ ალ-კიტტი თავის ნაშრომში თავად მწერლის სიტყვების ციტირებას ახდენს. 'იდრისი აღნიშნავს: „დიდი ხელოვანი ვერ მოექცევა ჩარჩოებში. მან უნდა განიხილოს ადამიანის ბედის ფილოსოფიური პრობლემა, ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობის პრობლემა. ასევე სხვა ძირითადი საკითხები, რის წინაშეც ადამიანი საუკუნეების მანძილზე აღმოჩნდა“ (ალ-კიტტი 1980: 147-148). ბადაუის მოჰყავს ციტატა 1971 წლის იანვარში ჟურნალ „ალ-მაჯალლაში“ დაბეჭდილი ინტერვიუდან, სადაც 'იდრისი აცხადებს, რომ იმ ეპოქის ადამიანისთვის უდიდესი გამბედობა იყო, გამოეთქვა თავისი ნამდვილი აზრი საკუთარ პრობლემებზე. იმ პრობლემათაგან, რომლის პირისპირაც ადამიანი აღმოჩნდა, სოციალური პრობლემები ყველაზე ცხადი, გასაგები და პირდაპირია, მაგრამ თანამედროვე ადამიანის პრობლემები იმდენად ღრმაა, რომ ისინი მეტაფიზიკურ დონეს აღწევენ (ბადაუი 1985: 24). ამდენად თავად მწერალიც ყურადღებას ისეთ საკითხებზე ამახვილებს, როგორიცაა ცხოვრების სიცარიელე და აბსურდულობა, მარტოობა და იზოლაცია, უსაფრთხოების განცდის დაკარგვა, წინააღმდეგობა საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის. ამ თემების განხილვისას ის ცდილობს, ჩასწვდეს და დაგვანახოს ადამიანის ფსიქიკა, მისი ღრმა სულიერი სამყარო.

გვიანდელი პერიოდის ნაწარმოებებში აღინიშნება აგრეთვე ოპტიმიზმის პესიმიზმით, ადამიანის რწმენის უნდობლობით შეცვლა. ახალი გააზრებაა სიცოცხლის გაგრძელებისაც; სექსი, რომელიც 1950-იანი წლების რეალისტურ ნოველებში განიხილებოდა ბიოლოგიურ მომენტად, სოციალური სცენის ბუნებრივ ნაწილად, ახლა ცენტრალურ ნაწილს იკავებს, რაც ხშირად უჩვეულო, მიუღებელი ფორმითაა გამოსატყუდი. ასევე სიკვდილი, რომელიც დაკარგვისა და გლოვის ფორმით აღიქმებოდა, ახლა ხსნის, შვების სახითაა წარმოდგენილი. როდესაც გმირის გონებაში რაღაც იცვლება და ირევა მისი შინაგანი სამყარო, მისთვის ძნელი ხდება რეალობის აღქმა და მასთან გამკლავება. ასეთ შემთხვევაში ცხადია, რომ ამ ტანჯვასთან შედარებით სიკვდილი მისთვის შვებად იქცევა ('აბუ 'აჰფი 1991: 128). ეს ნაწარმოებები წარმოგვიდგენენ რევოლუციური იდეებით აღსავსე იდეალისტის შეცვლას იმედგაცრუებული ადამიანით. მიუხედავად ამისა, 'იდრისის შემოქმედების მთავარი თემატური ხაზი ძირითადად ერთია და ორივე ეტაპს მოიცავს.

## ბ. პოლიტიკური საკითხები

ფუსუფ 'იდრისის ნაწარმოებებში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა პოლიტიკურ საკითხებს, ბევრი ნოველა ასახავს ეგვიპტის პოლიტიკური სისტემის კრიტიკასა და ამ სისტემისადმი ხალხის მორჩილებას. ხშირად მოსახლეობა შიშით ითმენს მთავრობის არასამართლიან დამოკიდებულებას, რადგანაც არ სჯერა ოპოზიციის წარმატების, ეშინია ქაოსის პირისპირ აღმოჩენის. პოლიტიკური პრობლემატიკით მწერლის ასეთი დაინტერესება შემთხვევითი როდია. 'იდრისი, მისი თაობის ბევრი სხვა მწერლის მსგავსად, აქტიურად იყო ჩართული პოლიტიკურ და რევოლუციურ მოვლენებში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მისი ბიოგრაფიის შესახებ საუბრისას. ამასთანავე, უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ ფუსუფ 'იდრისი ლიტერატურულ ასპარეზზე იმ პერიოდში გამოჩნდა, როცა ეგვიპტის ცხოვრების ყველა ასპექტი პოლიტიზირებული იყო და სოციალურ-პოლიტიკური აქტივობა დომინანტ თემად იქცა არაბულ ლიტერატურაში. როგორც მუჰამმად ბადაუი აღნიშნავს: „1950-იანი წლების შუა ხანებიდან მოყოლებული საზოგადოებრივ პრობლემატიკაში ჩართულობა, ზომიერი თუ უკიდურესი, ერთგვარ წესად იქცა“ (ბადაუი 1985: 16). ამდენად ბუნებრივია, რომ 'იდრისის თხზულებები გამოხატავს ავტორის პოლიტიკურ პოზიციას და ეგვიპტის მაშინდელი პოლიტიკური სისტემისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას. ის ნოველებიც კი, რომლებშიც არ არის პოლიტიკური პრობლემების პირდაპირი განხილვა, ალევორიულად მიუთითებენ მათზე. გმირები ან მოვლენები სიმბოლურად წარმოადგენენ ეგვიპტეს, პოლიტიკურ ლიდერებს, მთავრობას ან ცნობილ ისტორიულ მოვლენას.

ნოველაში „რადგან განკითხვის დღე არასდროს დგება“ („لأن القيامة لا تقوم“) ('იდრისი თ.გ. ე: 101-112), ეგვიპტე შედარებულია დაქვრივებულ დედასთან. შვილების გამოსაკვებად დედა მეძავად იქცა. ერთ პატარა ოთახში, სადაც ყველა ცხოვრობს, ბავშვები დედის სექსუალური კონტაქტების მომსწრენი ხდებიან; საწოლის ქვეშ მათთვის მიჩენილი ადგილიდან ადევნებენ თვალს ყველაფერს. ნაწარმოებში ანალოგიაა გატარებული მატერიალური დახმარების მიღების იმედით სხვა ერებისადმი ეგვიპტის მორჩილებასთან. საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს კურპერშოეკი, რომელიც ამ ნოველას აკავშირებს 1964 წელს ეგვიპტესა და გაერთიანებული ერების ორგანიზაციას შორის ურთიერთობაში არსებულ კრიზისთან. ამ კრიზისის მიზეზი კი პრეზიდენტ ჯამალ 'აბდ ალ-

ნასირის მიერ ლუმუმბისტების მხარდაჭერა იყო კონგოს პრემიერ მინისტრის ტშომბეს წინააღმდეგ, რომელსაც აფრიკელი ნაციონალისტები ყოფილი პრემიერ მინისტრის ლუმუმბას მკვლელობაში ადანაშაულებდნენ. მკვლევარს ამ განცხადების გასაკეთებლად საფუძველს აძლევს ნაწარმოების გმირების სახელები. თშუმბასთან 'ობრპომს, ნაწარმოების მთავარ გმირს, კონფლიქტი აქვს და ის მისივე ძმის ლუმუმბას საპირისპირო ხასიათის მქონე პერსონაჟია (კურპერშოეკი 1981: 144).

მსგავს თემას უკავშირდება ნოველა „ნახევრად რევოლუციონერები“ („انصاف الثائرين“)<sup>68</sup> (იდრისი თ.გ. ი: 53-67). ეგვიპტე ბაღის სახითაა წარმოჩენილი, რომელსაც ჰაჯაჯი უწოდებს. როდესაც ფრანგი მიწათმფლობელი მიდის და ეგვიპტელი ხდება ახალი მესაკუთრე, ჰაჯაჯი ხედავს განადგურებულ ბაღს. იგი დამწუხრებული ასკვნის:

„ვეროპელი უკეთესი იყო, ათასჯერ უკეთესი! უცხოელი, ურწმუნო, მაგრამ ის არ იტყუებოდა, არ მიდიოდა ჰაჯაჯე მექაში დიდი ცარიელი ჩანთით და უკან გასაყიდი საქონლით სავსე მანქანით არ ბრუნდებოდა...“ (იდრისი თ.გ. ი: 58).

"الخواجه كان أحسن. ألف مرة أحسن! خواجه على غير الدين والملة لا يكذب ولا يغش ولم يذهب ليحج ومعه حقيبة ضخمة فارغة وعاد بملاء عربية بضائع للتجارة..."

არ არის გასაკვირი, რომ ამ ტიპის მოთხრობებმა უთანხმოება გამოიწვია ავტორსა და ხელისუფლებას შორის.

'იდრისი თავის თხზულებებში განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ეგვიპტის 1952 წლის რევოლუციაზე. რეალისტურ მოთხრობებში რევოლუცია უკეთესი მომავლის იმედია, რომელიც სოციალურ რეფორმაზე და სამართლიანობაზე იქნება დაფუძნებული, მაგრამ გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებში მხოლოდ მისგან მოტანილი იმედგაცრუება ჩანს და გააზრებულია, როგორც თვითგანადგურება.

„სიცრუე“ („الخدعة“) (იდრისი თ.გ. ზ: 87-93) გვიანდელი პერიოდის ნოველაა. აქ 'იდრისი ხატავს რევოლუციისა და მისი ლიდერის ირგვლივ არსებული ეიფორიიდან უცარი გამოღვიძების მტკივნეულ სურათს. რაღაც დიადის მოლოდინი გაცრუება და მხოლოდ აქლემის თვალშისაცემი თავი დარჩა, რომელიც უთვალთვალებს ადამიანებს, მათ ყოველ მოქმედებას. მართალია, ამ აქლემს აქვს უნარი, გააუმჯობესოს რამე, მაგრამ ის არაფერს აკეთებს

<sup>68</sup> გავეცანით ასევე ინგლისურ თარგმანს. იხ.: 'იდრისი 1991.



ადამიანთა დასახმარებლად. პირიქით, უხეშად არღვევს მათ პირად თავისუფლებას, ერევა პირად საიდუმლოებებში:

„ავტობუსში ავედი. ისეთი სახსე იყო, რომ ადამიანი გაიგუდებოდა... უეცრად უძრავი და უტყვე თავი გამოჩნდა. მისი შეხედვაც საკმარისი იყო, რომ შიში გეგრძნო.“ (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 89);

"ركبت الأتوبيس والازدحام واصل حد الاختناق ... وفجأة وجدت الرأس الصامت الصائم أو عن الحركة يطل، كان مشهده كفيلا  
بأثارة الذعر."

„გაზეთი წასაკითხად გადავშალე და აღარ გამკვირვებია, როცა მოძრაობა ვიგრძენი, სტრიქონები შეირხა, აირია და ისე, რომ გაზეთი არ გახეულა, თავი გამოჩნდა, თითქოს გაზეთიდან დაიბადა. სხვა ვერაფერს ვხედავდი მისი სამი ტუჩის გარდა, სახესთან ახლოს მათ შევიგრძნობდი“ (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 89);

"فتحت الجريدة أقرأها، ولم أدهش حين شعرت بحركة، ولا حين اهتزت السطور ثم تباعدت، وبلا صوت تمزيق اخترق الرأس  
الجرية، وأصبحت لا أري سوى شفاهه الثلاث، بشع منظرها قريباً جداً من وجهي."

„სადამოს ჩაკეტილ საძინებელ ოთახში არაფერი იყო სიყვარულისა და სურვილის გარდა, როდესაც ვიგრძენი, რომ რაღაც უხეშად იჭრებოდა ჩვენ შორის...“ (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 90);

"وفي المساء داخل غرفة النوم المغلقة، ولا شيء هناك سوى الحب والرغبة، اذا بي اكتشف أن شيئاً يتسلل بغلظة بيننا..."

აქლემის მოჭრილი თავი ნოველის გმირს ყველგან დაჰყვება. ეს არარეალური არსება იჭრება გმირის ყოველდღიურ ყოფაში და არღვევს მის მყუდროებას. მას შეუძლია, გაჩნდეს აბაზანაში დაკიდული ფარდებიდან, ავტობუსში, საწოლში საყვარლებს შორის, კაბინეტის კედლებზე, დირექტორის ოთახის კარის თავზე. შესაძლოა, აქლემის თავი მხოლოდ გმირის წარმოსახვის ნაყოფია, მაგრამ მას ცხადად ხედავს; ის არსებობს, იჭრება ადამიანთა ცხოვრებაში და სტანჯავს მათ. აქლემის თავი ფართო ღიმილით ალეგორიულად გამოხატავს ჯამლ 'აბდ ალ-ნაჰის. უნდა აღინიშნოს, რომ არაბული სიტყვა „აქლემი“ (جمل) მოდის იმავე ძირიდან, რომლიდანაც ნასერის პირველი სახელი. დალია კოენის აზრით, ყოველივე ეს მოწმობს, რომ მოთხრობაში სწორედ არსებული ხელისუფლების კრიტიკას ვხვდებით (კოენი 1992: 47). საინტერესოა, რომ აქლემის თავი ხშირად ჩნდება გაზეთში, კედლებზე და კაბინეტებში. სავარაუდოდ, მწერალი მიუთითებს პრეზიდენტის პორტრეტებზე, რომლებიც განთავსებული იყო ყველგან.

საინტერესო სიურრეალისტურ სახეს ქმნის აქლემის თავი. ერთი შეხედვით ის უბრალოდ აქლემის მოჭრილი თავია, მაგრამ ამ თავს არარეალური უნარები აქვს, შეუძლია იმოძრაოს, გაჩნდეს ყველგან და დაიბადოს გაზეთის სტრიქონებიდან. ეს უცნაური თავი უფრო ღრმა მნიშვნელობის მატარებელი სახეა. ის გმირის არაცნობიერში არსებული ნამდვილი აზრებიდან შეიქმნა და არსებული პოლიტიკური სისტემის მიმართ გმირის დამოკიდებულების გამოსატყულებაა.

„მთავარ ოპერაციაში“ („العملية الكبرى“) (იდრისი თ.გ. ვ: 111-137) 'იდრისი გვიხატავს საინტერესო გმირებს: აღიარებულ ექიმ 'ადჰამს, რომელიც საუკეთესო ექიმისა და პროფესორის რეპუტაციით სარგებლობს და სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტს 'აბდ ალ-რა'უფს, რომლისთვისაც ექიმი 'ადჰამი კერპია და მისი დახმარებით კარიერის მოწყობის იმედი აქვს. რეალობაში ექიმისთვის ქირურგია მხოლოდ საკუთარი ინტერესების დაკმაყოფილების საშუალებად იქცა, მთავარი მიზანი ადამიანების დახმარება აღარ იყო. საოპერაციო პალატა თითქოს არენად იქცა, სადაც საკუთარ შესაძლებლობებში დასარწმუნებლად პროფესორი ექსპერიმენტებს ატარებდა. მის დაუფიქრებელ და სარისკო გადაწყვეტილებებს კი ვერავინ შეეკამათებოდა. მისი ინტერესის ახალ საგნად ავადმყოფი ქალი მოგვევლინა, რომელსაც, ექიმ 'ადჰამის ვარაუდით, კიბო ჰქონდა. ექიმი თავის მოსაზრებაში დასარწმუნებლად და დიაგნოზის დასასმელად პირდაპირ პაციენტის გაჭრას გადაწყვეტს. როდესაც ოპერაციას დაიწყებენ და ქალის სხეულში სიმსივნეს ნახავენ, პროფესორი ჩათვლის, რომ უმჯობესი იქნებოდა, თუ სიმსივნეს მაშინვე ამოკვეთდნენ, პაციენტი ხომ უკვე გაჭრილი იყო. ახალი ოპერაციისთვის მზადებას ნაჩქარევად იწყებენ. თავიდან თითქოს ყველაფერი კარგად არის, მაგრამ ექიმი ხვდება, რომ სიტუაციას ვეღარ აკონტროლებს. სიმსივნის ამოკვეთისას სკალპელი გაუსხლტება და აორტას გაჭრის. ცდილობს, ნერვიულობა არ შეეცვოს და აორტიდან მოთქრიალე სისხლი შეაკავოს, მაგრამ აორტა სკდება და არარეალურად დიდი რაოდენობის სისხლი ფარავს ყველაფერს. სიტუაცია იმდენად უმართავი ხდება, რომ ათობით ხელი ფათურობს პაციენტის გაჭრილ სხეულში; ყველა ცდილობს, რამენაირად შეაჩეროს სისხლი. ბოლოს გაგლეჯილ აორტას ბარდაყიდან ამოჭრილი სისხლძარღვით აღადგენენ, სისხლდენას შეაჩერებენ და პაციენტს ჭრილობებს დაუხურავენ. თუმცა ცხადია, რომ ის სასიკვდილოდ არის განწირული. ექიმი 'ადჰამი არ აღიარებს დამარცხებას. ამბობს, რომ ქალის სიკვდილი მაინც

გარდაუვალი იყო, ამდენად, მისი გადარჩენა არც ყოფილა არსებითი. მთავარია, რომ საოცარი სირთულის ოპერაცია ჩატარდა, რომლის მსგავსი ეგვიპტეში არასოდეს გააკეთებულა. ეს კი მეცნიერების განვითარებისთვის იყო მნიშვნელოვანი. იმედგაცრუებული 'აბდ ალ-რა'უფი წყევლის იმ დღეს, როცა ექიმი 'ადჰამი მისთვის მისაბამ მაგალითად იქცა. მისი აზრით, ყველაფერი მას შემდეგ აირია, როდესაც პროფესორმა ოპერაციების კეთება საკუთარი გატაცების გამო დაიწყო. მძიმე განცდებისგან შეწუხებული 'აბდ ალ-რა'უფი შვებას მომაკვდავი პაციენტის წინ მედდასთან სექსუალურ კავშირში პოულობს.

შესაძლოა, ექიმი 'ადჰამი ალგორიულად განასახიერებდეს ჯამლ 'აბდ ალ-ნაჰირს და სტუდენტი კი თავად მწერლის პოზიციის გამოხატულება იყოს. კურპერშოეკი თვლის, რომ ეს ნოველა, რომელიც 1969 წელს დაიწერა, 1967 წლის დამარცხების შემდგომ მწერლის ცხოვრებაში არსებული მძიმე პერიოდის დასასრულს უკავშირდება. უკიდურესი პესიმიზმისა და განსჯის მონაკვეთი დასრულდა და შესაძლოა, ნოველა დამარცხების მიზეზების გაანალიზების მცდელობა იყო. კრიტიკოსი თვლის, რომ 'აბდ ალ-რა'უფის ბევრი აქვს საერთო ახალგაზრდა 'იდრისთან. ამდენად, მის მიერ ყველაფერში ექიმის დადანაშაულება გულისხმობს მწერლის მიერ 'აბდ ალ-ნაჰირის დადანაშაულებას და საკუთარი პასუხისმგებლობის გრძნობის შესუსტებას (კურპერშოეკი 1981: 153).

პოსტრევოლუციური მმართველობით იმედგაცრუება და უკმაყოფილებაა გამოხატული „აორტაშიც“ („أرتا“) ('იდრისი თ.გ. ე: 113-120), სადაც აღწერილია ღამის პატრული, რომელიც ქალაქის ქუჩებს ავადმყოფი ხალხისგან ასუფთავებს და შემდეგ სასტიკად ეპყრობა მათ. აქ მწერალი საიდუმლო პოლიციას გულისხმობს, რომელიც სასტიკად უსწორდებოდა ე.წ. „პოლიტიკურად საშიშ ადამიანებს“.

რევოლუციით იმედგაცრუება კულმინაციას აღწევს მოთხრობაში „1950<sup>2</sup>“ ('იდრისი თ.გ. ი: 44-51). ეს რიცხვი თითქოს პოლიციის დოსიეს ნომერია, რომელშიც თვითმკვლელობის შესახებ არის ინფორმაცია. სინამდვილეში, რიცხვი ეგვიპტის რევოლუციის თარიღს აღნიშნავს, რომელმაც მწერლის აზრით, თვითგანადგურების გარდა ვერაფერს მიაღწია.

## გ. ადამიანი და საზოგადოება

ადამიანთა მძიმე მდგომარეობა ქმნის 'იდრისის ნაწარმოებების დიდი ნაწილის მთავარ შინაარსს. რეალისტური ნოველებისათვის სოციალური პრობლემების მთელი თავისი სისასტიკითა და უმსგავსობით წარმოჩენა იყო დამახასიათებელი, მოგვიანებით კი მწერლის ყურადღებამ ადამიანის ხასიათზე, მის შინაგან სამყაროში დამალურ პრობლემებზე გადაინაცვლა. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ადრეული პერიოდის თხზულებებში სასტიკ რეალობასთან და გარემოსთან ჭიდილში სასწაულით მაინც შეიძლება გადარჩენა, მოგვიანებით კი საერთოდ აღარ ჩანს ხსნის გზა, მხოლოდ გარდაუვალი ტანჯვა და დაღუპვაა მოსალოდნელი. რეალისტურ მოთხრობებში 'იდრისი ავლენს ნდობას ადამიანისადმი, სწამს მისი სიკეთის. სიურრეალისტურ ნოველებში იცვლება ასეთი შეხედულება, 'იდრისი ახლა ადამიანებს სასტიკ და მოძალადე არსებებად ხატავს.

სიურრეალისტურ ნოველაში „აორტა“ ავტორი აღწერს საწყალ ავადმყოფ ინდივიდს 'აბდუს, რომელსაც აორტა გადაუჭრეს საავადმყოფოში და შემდეგ მხოლოდ სქელი სახვევით მიუერთეს სხეულთან. აღწერილია ქაოსური სცენა. მას მისდევს ხალხის ბრბო, რომელიც ეჭვობს, რომ მოპარული ფული ტანისამოსში აქვს დამალული. ადრეული ნოველებისაგან განსხვავებით, აქ ვერ ვხედავთ ადამიანთა კეთილგანწყობას, მხოლოდ სისასტიკე ჩანს. იმ მიზნით, რომ გააძრონ გალაბია, 'აბდუს ყასბის მაღაზიაში ხორცის საკიდზე გატყავებული ცხვრების გვერდით დაკიდებენ:

„...ერთი გზა იყო გაგვეძრო მისთვის გალაბია ისე, როგორც კურდღელს ატყავებენ. კარგად რომ გაგვეტყავებინა, სასურველი იყო, ჩამოგვეკიდა, მაგრამ სად და როგორ დაგვიდებდით მას. [...] ახლოს იყო ყასბის მაღაზია და მთელი ბრბო იქით გაემართა, 'აბდუს შუაში მოექცა. [...] ახალგაზრდა მსუქანმა ყასაბმა იკისრა ტანსაცმლის საყელოთი მისი დაკიდება ხორცის საკიდზე. ჩამოკიდებული 'აბდუს სრულიად უღონო იყო და თავადაც წააგავდა მის გვერდით დაკიდებულ გატყავებულ ცხვრებს. უამრავმა ხელმა გაიწია მისკენ გალაბიას გასაძრობად...“  
('იდრისი თ.გ. ე: 118);

... "ولم تكن هناك طريقة لخلع الجلباب ع نه إلا بسلخه كما يسلخ جلد الأرنب عنه، ولكي نسلخ الجلباب لا بد أن يكون معلقا ... وأصبحت المشكلة أين وكيف نعلقه؟ ... والتفتنا فوجدنا الجزار قريبا، و تحركت المجموعة وعنده في وسطها ... أخذ الجزار الشاب البدين على عاتقه مهمة تعليقه في الخطاف الذي تعلق عليه الذبائح من قبة صديريّة و ملبسه الداخلية ... لا حول له ولا قوة، مثله مثل الذبائح والخرفان المسلوخة المعلقة على بقية الخطاطيف. ... وامتدت أكثر من يد ترفع ذيل الجلباب إلى أعلى ..."

ბრბომ არ შეისმინა 'აბდუს თხოვნა, არ გაეხსნათ სახვევი, რაც მის სიკვდილს ნიშნავდა, რადგან მხოლოდ ის ამაგრებდა გადაჭრილ აორტას. ბოლოს, როდესაც სახვევი გახსნეს, აორტა სისხლისაგან დაიცალა და ქანქარასავით გადმოეკიდა.

ნოველა საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ მასში თითქოს ერთმანეთს უკავშირდება რეალური და ირეალური, ჩვეულებრივი და არაჩვეულებრივი. ბუნებრივი ამბის თხრობისას მოულოდნელად ვხვდებით სრულიად უჩვეულო მოვლენას. ადამიანი ეძებს დაკარგულ ფულს, ფულის მოპარვას ვიდაცას აბრალებენ და უნდათ დარწმუნდნენ, მან მოიპარა თუ არა, მაგრამ აქ უცვებ ხდება რაღაც სრულიად წარმოუდგენელი, ჩნდება აორტაგადაჭრილი კაცი (ალ-წლიმი თ.გ.: 240). ამ ნოველაში კარგად ჩანს ის მეთოდი, რომლითაც მწერალი ორ საწინააღმდეგო სამყაროს აკავშირებს. 'აბდუს ერთდროულად რეალურიც არის და ირეალურიც. განსაკუთრებით საყურადღებოა ბოლო ეპიზოდი, რომელიც ნამდვილ სიურრეალისტურ სურათს ჰგავს. ვხედავთ დაკლულ ცხვრებთან ერთად ხორცის საკიდზე ჩამოკიდებულ აორტაგადაჭრილ ადამიანს. რეალურისა და ირეალურის შეწყობით 'იდრისი ადამიანის სისასტიკის შთამბეჭდავ სახეს ქმნის.

ადამიანზე, მის ბუნებაზე **ფუსუფ** 'იდრისის შეხედულების გასაგებად, საინტერესოა ნოველა „შაფხ-შაფხა“ („الشيفخ شيفخة“) ('იდრისი თ.გ. დ: 16-30). ნაწარმოებში ადამიანები წარმოჩნდებიან როგორც ცოდვილი, ბოროტი და მოძალადე არსებები. დახატულია ფიზიკურად დეფორმირებული, გონებრივად ჩამორჩენილი ინდივიდი. იგი ასეთი სახითაა მიღებული ხალხში.

„მას შეეძლო დაენახა და მოესმინა ის, რასაც სხვა ვერ გაიგებდა და დაინახავდა, რადგან ის არაფრად ითვლებოდა“ ('იდრისი თ.გ. დ: 24);

"أرى ما لم يره أحد وسمع ما لم يسمعه أحد بحكم أنه لم يكن أحداً."

„შედიოდა ნებისმიერ სახლში და რომელ კუთხეშიც მოისურვებდა, იქ იჯდა რამდენი ხანიც უნდოდა. მისი ყოფნა სახლის მკვიდრთ არ აწუხებდა, ვერც კი გრძნობდნენ მის არსებობას. [...] მის წინ მიშვლდებოდნენ ქალები და არც კაცებს ერიდებოდათ გახდა. მისი თანდასწრებით განიხილავდნენ ოჯახურ საქმეებს, კაცებს ეძინათ თავიანთ თუ სხვის ცოლებთან“ ('იდრისი თ.გ. დ: 19);

"يدخل أى بيت ويطل قابعا في أى ركن فيه ما شاء من الوقت، دون أن يضايق وجوده أهل البيت أو حتى يحسوا له وجودا... تتعري النساء أمامه و كذلك يفعل الرجال، وتتحدث العائلات عن أخص شئونها في حضرته، و ينام الرجل مع زوجته أو غير زوجته."

როდესაც გავრცელებულია ჭორი, რომ ის ჩვეულებრივი გონიერი ადამიანია, ადამიანების მისდამი დამოკიდებულება იცვლება. ეს კი შიშით, დანაშაულის გრძნობით არის გამოწვეული. რა იქნებოდა, მართალი რომ იყოს? ნუთუ შეეძლო დაენახა, მოესმინა და მიმხვდარიყო? ეს შემადრწუნებელი ფიქრი იყო. მთელი ამ წლების მანძილზე მას უყურებდნენ, როგორც არარეალურ არსებას, ან რაღაც შინაური ცხოველის მსგავსს, ძაღლის ან კატის.

„შინაურ ცხოველებს, ძაღლებს და კატებს, ლაპარაკი რომ შეეძლოთ, ადამიანთაგან ძალიან ცოტა თუ შეძლებდა ცხოვრების გაგრძელებას“ (’იდრᄁსი თ.გ. დ: 24-25);

"وأه لو تكلمت قطط البيوت و كلابها! ربما استطاع أحد العيش."

ეს საშინელი ფიქრი მოიცავს მათ და ყველაფერი იმით მთავრდება, რომ შაჰხ-შაჰხას სასტიკად კლავენ. როგორც დავინახეთ, ადამიანი ცოდვილ და შეუბრალებელ არსებად გამოჩნდა. თუ კი ადრეულ ნაწარმოებებში სიკეთის ნიშანი ჯერ კიდევ შეინიშნებოდა, „შაჰხ-შაჰხაში“ მხოლოდ ადამიანის საშიში ბუნება ჩანს.

’იდრᄁსი ბევრ ნაწარმოებში ყურადღებას ამახვილებს დადგენილ ნორმებსა და სოციალურ აკრძალვებზე. ხშირად ასეთ აკრძალვას საწინააღმდეგო შედეგი მოაქვს; რასაც აკრიტიკებენ, მისი თავიდან აცილების ნაცვლად, სწორედ მისკენ ისწრაფვიან. აკრძალვა იწვევს ინტერესსა და სურვილს, იმოქმედონ აკრძალულ ზონაში. მოთხრობაში „დანაშაულის ადგილზე“ („حالة تلبس“) აღწერილია უნივერსიტეტის დეკანისა და სტუდენტი გოგონას შეხვედრა (’იდრᄁსი თ.გ. (’იდრᄁსი თ.გ. ე: 5-14). დეკანი ფანჯრიდან ხედავს სტუდენტ გოგონას, რომელიც სიგარეტს ეწევა, ანუ იმ მოქმედების დროს, რომელიც ქალისათვის აკრძალულად მიიჩნევა. დეკანი დიდხანს უყურებს, როგორ ეწევა ის სიგარეტს და აკვირდება მის თითოეულ მცირე მოძრაობას. ეს აკრძალული მოქმედება დეკანში სექსუალურ ფანტაზიებს იწვევს. სოციალური აკრძალვების გამო ადამიანთა არაცნობიერი სურვილები მხოლოდ მათ ფანტაზიებსა და სიზმრებში ვლინდება. ’იდრᄁსის აზრით, სოციალური ნორმები ეწინააღმდეგება ადამიანის ბუნებას და ხშირად იმის სურვილს იწვევს, რაც უარყოფილია, მიუღებელია, თუმცა წარმოდგენილია პიროვნების არაცნობიერში (კოენი 1992: 28). ზოგადად,

არაცნობიერში არსებული ინსტიქტები და სურვილები 'იდრის ბევრ ნაწარმოებში ვლინდება.

'იდრის თავის თხზულებებში ხშირად აკრიტიკებს და ირონიულად გვიხატავს საზოგადოებაში არსებულ ადათებსა და ტრადიციებს. მაგალითად, ნოველაში „რადაც, რაც გაგიუბეს“ („شيء يجنب“) ('იდრის თ.გ. დ: 66-73) დამცინავადაა გაშუქებული მაჭანკლობის ტრადიცია. თავის მოსაზრებას განსაკუთრებული მაგალითის მოყვანით გადმგვცემს. ციხეში ორი ძაღლის შეჯვარების მცდელობა ხდება. ოფიცერს ჰყავს დედალი ძაღლი, ხოლო ერთ-ერთ პატიმარს – მამალი ძაღლი. მცდელობა უშედეგოდ მთავრდება, მამალი ძაღლი გარბის. მას კვლავ იჭერენ და გალიაში სვამენ მდედრთან. ამის შემდეგ საკმაოდ უჩვეულო რამ ხდება, ძაღლი უკვალოდ ქრება. ნაწარმოებში არ არის მინიშნება, რომ ძაღლი გაიპარა, ის უბრალოდ გაქრა. ეს ეპიზოდი არც სიზმარია, არც გმირის ფანტაზია, ავტორი ამბავს რეალურად აგვიწერს. ასეთი უჩვეულო ამბის მოყოლით მწერალი კრიტიკულად აღწერს ძალადობაზე დამყარებულ ტრადიციას.

#### დ. სექსი

'იდრის მხატვრული ნაწარმოებების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია სექსი. ბევრ ნოველაში ეს თემა მჭიდროდ უკავშირდება სხვა თემებს. ხშირად სექსუალური ურთიერთობების შესახებ ისტორიები პოლიტიკური, რელიგიური და სოციალური საკითხების განსახილველად გამოიყენება და ამ პრობლემების სიმბოლურ სახეს წარმოადგენს. როგორც კობჰამი აღნიშნავს, 'იდრის ამუღავნებს ეგვიპტის საზოგადოებისა და მათი ცვალებადი ღირებულებების სიღრმისეულ ცოდნას. ეს კარგად ჩანს მისი ნოველებიდან სექსუალური ურთიერთობების შესახებ (კობჰამი 1975: 78). სექსთან საზოგადოების მიმართებაში კარგად ჩანს მისი კულტურა. შესაბამისად, მწერალი იკვლევს სიყვარულის, სურვილის და საჭიროების ხასიათს. სოფლად ურთიერთობები თითქოს უფრო მოწესრიგებულია. აქ საზოგადოება საკუთარ წევრებს აიძულებს, მოიქცნენ მიღებული ნორმების მიხედვით. ეს ურთიერთობები ძირითადად ქორწინების ჩარჩოშია მოქცეული. ქალაქში საკითხი უფრო რთულადაა და მისი შეზღუდულ ჩარჩოებში მოქცევა ძნელია.

თუ შევადარებთ ამ თემის განხილვას რეალისტურ და სიურრეალისტურ ნოველებში, მის გააზრებაში დისტინქტურ ცვლილებას შევნიშნავთ. ადრეული პერიოდის ნაწარმოებებში სექსი განხილვებოდა როგორც ნორმალური ბიოლოგიური მოვლენა („ზაფხულის ღამე“, „ليلة صيف“) (იდრᄁსი თ.გ. გ: 79-110), ზოგჯერ სიყვარულით გაჯანსაღებული („ეგვიპტელი ჯოკონდა“<sup>69</sup>, „جيوكندا مصرية“) (იდრᄁსი თ.გ. თ: 32-54), სხვა შემთხვევაში კი მხოლოდ საჭიროებითა და სურვილით გამოწვეული („უიაფესი ღამეები“). ხშირად მწერლის მიერ დახატული სექსუალური ურთიერთობები ამორალურია და ძალადობის ელემენტებსაც შეიცავს. ადრეული პერიოდის ნაწარმოებებში სექსი ყოველთვის ცოდვასთან და სირცხვილთან („حرام“ ან „عيب“)<sup>70</sup> ასოცირდება, მაგრამ გვიანდელი პერიოდის ნაწარმოებებში დაკმაყოფილების ან თვითგამოვლენის ქმედებად იქცევა.

სიურრეალისტური პერიოდის ნოველებში მიღებული ნორმების ყველა ზღვარი უგულვებელყოფილია და სექსი ყველაზე უჩვეულო, არანორმალური და ვულგარული ხდება. ნორმალური ადამიანური სექსუალური სცენები შეიცვალა უჩვეულო ანომალიური სცენებით. ნოველა „ის“ („هي“) (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 130-137) ილუზიით შექმნილ ღამაზმანთან სექსუალურ ურთიერთობაზე ოცნებას წარმოადგენს. ბოლოს აღმოჩნდება, რომ „ის“ მონსტრია ადამიანური და ცხოველური ნიშნებით; ხოლო ნოველაში „კაცი და ჭიანჭველა“ („عن الرجل والنملة“) (იდრᄁსი თ.გ. თ: 99-118) პატიმარი იძულებულია სექსუალური აქტი ჰქონდეს მწერთან – ჭიანჭველასთან; „გასეირნებაში“ („الرحلة“) (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 69-76) ახალგაზრდა კაცი უცნაურ, თითქოს ეროტიკული სიყვარულის მსგავს გრძნობას განიცდის გარდაცვლილი მამის გვამისადმი.

ბევრ თხზულებაში ვხვდებით გმირებს, რომლებიც სექსუალური დაუკმაყოფილებისაგან და ფლუსტრაციისგან იტანჯებიან. ეს საკითხები უფრო აქტუალურია ნოველებში, რომლებიც ციხისა და პატიმრობის თემებს უკავშირდება. იმედგაცრუების თვალსაზრისით ასევე საინტერესოა ნოველა „ის“. გმირის იმედგაცრუება გამოწვეულია ოცნების ღამაზმანსა და რეალურ მონსტრს შორის არსებული სხვაობით. როდესაც გმირი საკუთარი ოცნების

<sup>69</sup> ქართული სათაური აღებულია დ. გარდავაძის მიერ შესრულებული თარგმანიდან, იხ.: 'იდრᄁსი 2002ა.

<sup>70</sup> საინტერესოა, გავიხსენოთ 'იდრᄁსის ორი რომანის სათაური „الحرام“ (1959), „العيب“ (1962).



ქალს ეალერსება, შეიგრძნობს თხის ბალნიან ფეხს, რომელიც ვირის ჩლიქით მთავრდება (‘იდრᄁსი თ.გ. ზ: 137).

სექსუალური გრძნობებისა და იმედგაცრუების თანხვედრაა ზემოთ უკვე მოხსენიებულ ნოველაში „რადგან განკითხვის დღე არასდროს დგება“. პატარა ’იბრაჰიმს და მის უმცროს და-ძმას მშობლების სარეცელის ქვეშ სძინავთ. მამის სიკვდილის შემდეგ ის ხვდება, რომ საწოლზე რაღაც მისთვის გაუგებარი, მაგრამ არასწორი ხდება. ბავშვი დედისა და აბუ ალ-სიბა’ის სექსუალური კავშირის მოწმეა. ’იბრაჰიმი უცნაური განცდებით იტანჯება, საწოლის ქვეშ ყოფნა აუტანელი ხდება. ისეთ სიმძიმეს გრძნობს, თითქოს მთელი მსოფლიოს ტვირთი ამ საწოლს დააწვა. **საბრᄁ ჰაფიჟი** საუბრობს ოიდიპოსის კომპლექსზე და ამ კომპლექსით ნაკარნახევ გმირის დედასთან დამოკიდებულებაზე. დედის ცოდვის სარეცელის ქვეშ ძილი მათ შორის ერთგვარ სიყვარულ-სიძულვილის ურთიერთობას აძლიერებს (**ჰაფიჟი** 2007: 167). მოგვიანებით ’იბრაჰიმს უჩნდება სურვილი, მოკლას დედა, მაგრამ ხვდება, რომ მას უფრო სჭირდება დედა, ვიდრე დედას ის (‘იდრᄁსი თ.გ. ე: 111). ნოველაში ყურადღებას იპყრობს ერთი ფაქტი, რომელიც საინტერესო სახით გვიჩვენებს გმირის ასოციაციებსა და ბავშვის მიერ აღქმულ რეალობას. თავდაპირველად საწოლის ქვეშ მყოფს ესმის რაღაც გაურკვეველი ხმები, მაგრამ ვერ ხვდება რა ხდება. მოგვიანებით დედაში ცვლილებას ამჩნევს, რაც მასში პროტესტს იწვევს და ცდილობს, თავი ბავშვებთან თამაშით გაირთოს. თუმცა, მალე თამაშის სურვილსაც კარგავს. ასხენდება ფრაზა საბავშვო ლექსიდან, რომ დედალი დათვი ჩავარდა ჭაში, რომლის პატრონიც არის ღორი („...البئر التي سقطت فيها دبة ذلك الخنزير.“) (‘იდრᄁსი თ.გ. ე: 106). ეს ფრაზა გამუდმებით უტრიალებს თავში. მალე ’იბრაჰიმი ხვდება, რომ მისთვის ბავშვების სამყარო აღარ არის საინტერესო, მაგრამ დიდების სამყარო ჯერ ბნელით არის მოცული. დროთა განმავლობაში აცნობიერებს ყველაფერს, რაც საწოლზე და დედის ცხოვრებაში ხდება. შემდეგ აჩემებული ფრაზაც, რომელიც ამდენი ხნის მანძილზე არ ასვენებდა, აზრს იძენს. ხვდება მის ნამდვილ მნიშვნელობას: დედა არის დედალი დათვი და ღორი კი აბუ ალ-სიბა’ი (‘იდრᄁსი თ.გ. ე: 111).

სექსის თემასთან დაკავშირებით საინტერესოა ნოველა „გასეირნება“<sup>71</sup>. როგორც უკვე ითქვა, ამ თხზულებაში ვაჟი გრძნობს ეროტიკულ სიყვარულს მამის ცხედრისადმი. გმირი მამის გვამთან ერთად სეირნობს მანქანით და ესაუბრება მას. ნოველა მონოლოგს წარმოადგენს. თავდაპირველად ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ქალი მიმართავს თავის საყვარელს:

„მე დაგეხმარები თმის დავარცხნაში. შენ არც კი იცი, რომ მე მიყვარს შენი თმა. [...] თუმცა სულ თეთრია, მაგრამ ადვილად ივარცხნება. [...] შემდეგ უღვაშებსაც იმავე ჯაგრისით გაგისწორებ. მე მომწონს ასეთი უღვაშები. მე ასჯერ მაინც მინახავს, როგორ აკეთებ შენ ამას. მე შემეყვარდა ყველაფერი, რასაც შენ აკეთებ, რაც შენ ჩვევად გექცა“ (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 69);

"سأساعدك في تصفيف شعرك، أنت لا تعرف أنني أحب شعرك... لكنه أبيض كله سهل التمشيط... بعدها وبالفرشاة نفسها أسوي شاربك. حتى هذا النوع من الشوارب أحبه. هكذا رأيتك مئات المرات تفعل، وهكذا أحببت كل ما تفعل، كل ما أصبح لك عادة."

მაგრამ შემდეგ ირკვევა, რომ ვაჟი მიმართავს მამას. მას მანქანით მიჰყავს მამის ცხედარი და უხარია, რომ როგორც იქნა, მარტო დარჩა მასთან ერთად. არავისი ეშინია არც პოლიციის, არც ხალხის, რომლებიც გაოცებული უყურებენ მათ. ერთადერთი ადამიანი, ვისიც ოდესმე ეშინოდა, მამა იყო, მკაცრი, სასტიკი. ახლაც ის მის გვერდითაა და აღარც მისი ეშინია. ისინი ხომ ახლა ერთნი არიან. ბოლოს თავადაც გრძნობს საშინელ სუნს, ხვდება, რომ ის მამის ცხედრიდან მოდის, სუნთქვა უჭირს, გვამს მანქანაში ტოვებს და გარბის.

გარდა იმისა, რომ ნოველაში ვხვდებით ადამიანის უჩვეულო სექსუალურ სურვილებს, მასში თაობათა შორის დაპირისპირების საკითხიც ჩანს. შვილის საუბრიდან ჩანს, რომ ისინი ვერასდროს უგებდნენ ერთმანეთს. მამა მკაცრი იყო მის მიმართ, აიძულებდა ეცხოვრა ისე, როგორც თვითონ მიიჩნევდა სწორად, მას კი თავისუფლება სურდა. მამა უნდა მოკვდეს, რომ ის გათავისუფლდეს. მან უნდა დატოვოს მამის გვამი და თვითონ იცხოვროს, მარტო განავრძოს მოგზაურობა. მამა მატარებლის ეპოქის შვილია, შვილი კი მანქანის ეპოქისა, თავისუფლებისა. ერთ ეპიზოდში შვილი ამბობს:

„შენ მატარებლის ხანიდან ხარ... მე კი მანქანის ხანიდან, თავისუფლებისა, იდეებისა“ (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 71);

"أنت من جيل القطار... أنا من جيل عربية، الحرية عربية، الرأى عربية."

<sup>71</sup> ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო რ. ალენის მიერ შესრულებული ნოველის ინგლისური თარგმანი. იხ.: 'იდრᄁსი 1972.

ნოველა „გასეირნება“ ისრაელთან ექვსდღიან ომში დამარცხებიდან სამი წლის თავზე დაიწერა. კრიტიკოსთა აზრით, ამ ნოველაში პოლიტიკური საკითხიც იჩენს თავს. მამის სახეში აღ-ნაწირი იგულისხმება, შვილი კი ეგვიპტელი ხალხის სახეა (კოენი 1987: 137).

„**აჟსუფ**“ იდრისი თავის ნაწარმოებებში შეეხო ისეთ საკითხებს, რომლებზეც არაბულ საზოგადოებაში ხმამაღლა საუბარს გამბედაობა სჭირდებოდა. საინტერესოა მისი გვიანდელი ნოველა „კაცთა ლიდერი“<sup>72</sup> („أبو الرجال“), რომელიც პირველად 1987 წელს ეგვიპტურ ჟურნალ „ოქტომბერში“ დაიბეჭდა და მოგვიანებით 1988 წელს ცალკე წიგნად გამოიცა. ნაწარმოებში აღწერილია სულტანის ანუ მთავარი გმირის მიერ საკუთარ თავში განსხვავებული სექსუალური ორიენტაციის აღმოჩენის ისტორია. ორმოცდაათი წლის ასაკში სულტანი დიდი ხნის განმავლობაში ჩახშული სურვილების პირისპირ აღმოჩნდება. მისი ხასიათი და ცხოვრების წესი არანაირად არ შეესატყვისება იმ სტერეოტიპს, რომელიც ჰომოსექსუალებთან მიმართებაში არსებობს საზოგადოებაში. სულტანი ძლიერი და გავლენიანი კაცია; მას ყველა პატივს სცემს და ეშინიათ მისი. ის უპირისპირდება საკუთარ გრძნობებს, რომლებსაც დიდი ხანია ებრძვის. თავადაც არ სურს, გაიგოს ამ გრძნობების რეალური რაობა. მაგრამ ვეღარ ერევა განცდებს და საკუთარ ჰომოსექსუალობას აცნობიერებს. უკვე ასაკში შესული საბოლოოდ გადაწყვეტს, საზოგადოებასთან თუ არა, საკუთარ თავთან მაინც, აღიაროს, რომ ის ჰომოსექსუალია. ამ აღიარებას თავისთავად მოჰყვება მისი სოციალური სტატუსის დაცემა. შემდეგ ნაწარმოებში ვხედავთ თუ როგორ ცდილობს, საკუთარი თავი ასეთად მიიღოს. ნაწარმოების დასაწყისში ერთ-ერთ საინტერესო ეპიზოდში ის ხვდება, რომ რაღაც ძალამ დაიმორჩილა, სარკეში აკვირდება საკუთარ სხეულს და ცდილობს, ახალი თვალით შეხედოს მას. ავტორი ხაზს უსვამს ერთ ფაქტს: სულტანი ხედავს, რომ მის სხეულს ასაკი დაეტყო. ერთ დროს კუნთიანი და თმის სხეული შეიცვალა, თმა დასცვივდა და კუნთებიც დაუსუსტდა (იდრისი 1988: 1-2). რამზი სალტი თვლის, რომ თმის დაცვენას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს და ის პირდაპირ კავშირშია სულტანის მიერ საკუთარი ახალი მეს აღმოჩენასთან. სულტანის საზოგადოებაში თმა სახესა და

<sup>72</sup> არაბული სათაურის პირდაპირი თარგმანი იქნებოდა „კაცთა მამა“, სათაურის ქართული ვერსია ნაწარმოების ინგლისური თარგმანიდან ავიღეთ: „The Leader of Men“. იხ.: იდრისი 1988ა.

სხეულზე კაცურობის ნიშანია. ახლა ის საკუთარ სხეულზე თმისანი მკერდის ნაცვლად შემაშინებელ ქალურ სინაზეს ხედავს. ინსტინქტურად ხელს გადაისვამს უღვაშზე, რომელიც ცოტა ხნის წინ მოიპარსა. შეშინებულს პანიკა მოიცავს და საკუთარ თავზე ბრაზდება. განრისხებული ეძახის ერთ-ერთ ერთგულ ახალგაზრდას მეტსახელად ხარს (الحارث). მკითხველი კიდევ ერთ ცვლილებას ხედავს, სულტანის ხმა, რომელიც ადრე სახლს აზანზარებდა, ახლა სუსტად გაისმა (სალტი 2001: 248-249). შემდეგ გმირი იხსენებს საკუთარ წარსულს და ცდილობს, ცვლილების მიზეზი იპოვოს. კიდევ ერთ საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს სალტი, როდესაც ნაწარმოებში ჰომოსექსუალიზმის ფროიდისეულ ხედვასთან პოულობს კავშირს. ამის საფუძველად მწერლის მიერ დედისა და ვაჟის ურთიერთობაზე განსაკუთრებული ყურადღების გამახვილებას ასახელებს. სულტანის დედა აღწერილია როგორც ადამიანი, „რომელსაც განსაკუთრებული სიყვარული აქვს და რომლის მიზანიც ბიჭისგან კაცის გაზრდაა“ (სალტი 2001: 249). ნოველაში ვხვდებით მეორე ჰომოსექსუალ გმირს შჰჰინ ალ-ტაჰჰჰინს, რომლის განსხვავებული ორიენტაცია ყველასთვის ცნობილია და საზოგადოებაში დამკვიდრებული ხედვის ტიპური განსახიერებაა: ყოველთვის კარგად გაპარსული პირისახით, ნაზი და ქალური მანერებით (’იდრისი 1988: 10). ’იდრისი ასევე ხაზს უსვამს იმ კონტრასტს, რომელიც ამ ორ გმირს შორის არსებობს.

ნაწარმოებმა გამოქვეყნებისთანავე დიდი ყურადღება დაიმსახურა. ელხადიმი წერს, რომ არაბულ ლიტერატურაში ჯერ არავის გადმოუცია ჰომოსექსუალის მდგომარეობის ფსიქოლოგიური ანალიზი. ’იდრისი ღრმად ჩასწვდა ჰომოსექსუალთა სულიერ მდგომარეობას და წარმოაჩინა მათ გონებაში არსებული მტანჯველი ფიქრები (ელხადიმი 1988: 1) ბევრმა კრიტიკოსმა შეაქო ავტორი გამბედაობისთვის, შეხებოდა ასეთ საკითხებს, მათ შორის ისსა ბულატამ და როჯერ ალენმა<sup>73</sup>.

„კაცთა ლიდერში“ ’იდრისმა წამოჭრა ბევრი საინტერესო საკითხი: საზოგადოების დამოკიდებულება ჰომოსექსუალების მიმართ, მათი საკუთარი განცდები, აღიარება თუ ტყუილში ცხოვრება, სხვა მსგავსი ადამიანების მიმართ

<sup>73</sup> სალტის მოჰყავს ცნობილ კრიტიკოსთა მოსაზრებები საკუთარ ნაშრომში: 'A Different Leader of Men: Yusuf Idris against Arab Concepts of Male Homosexuality', იხ.: სალტი 2001.

ასევე იხ.: ალენი 1989; ბულატა 1989.

სისასტიკის გამოჩენით საკუთარი რეალური სახის დამალვის მცდელობა და სხვა. თუმცა, მწერალი ცდილობს, არ გამოხატოს საკუთარი აზრი, ის მხოლოდ ღია შეკითხვებს ტოვებს: რატომ არის სამარცხვინო ჰომოსექსუალობა, არის თუ არა კაცის სექსუალური ორიენტაცია დაკავშირებული აღზრდასთან?

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ საკუთარ ნაწარმოებებში 'იდრწის საუბრობს დადგენილ ნორმებზე, სოციალურ აკრძალვებზე. ხშირად ამ პრობლემებს ის სექსუალურ თემატიკასთან აკავშირებს („დანაშაულის ადგილზე“ და „რალაც, რაც გაგიჟებს“).

როგორც განხილული მაგალითებიდან გამომდინარე, კონკრეტული სექსუალური ურთიერთობების, გმირთა ფანტაზიების, განცდებისა და სურვილების ფონზე მწერალი ყურადღებას ამახვილებს ბევრ მნიშვნელოვან საკითხზე.

## ე. რელიგია

აქსუფ 'იდრწის საკუთარ ნაწარმოებებში ბევრ შეკითხვას სვამს რელიგიისა და ადამიანთა რწმენის შესახებ. ნოველა „შაღხ-შაღხა“ საყურადღებოა რელიგიური საკითხების განხილვის თვალსაზრისითაც. აქ აღწერილი უჩვეულო არსება, გაურკვეველი წარმოშობისა და საშიში გარეგნობის მიუხედავად, მაინც მიღებულია ადამიანებს შორის. მისი დეფორმირებული სახე ღვთის ნების ერთგვარი გამოხატულებაა, რასაც ვერავინ შეეკამათება, რადგანაც მისია სამყარო, სადაც ყველას აქვს უფლება, იცხოვროს. ხალხს შაღხ-შაღხასადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება აქვს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მას შეეძლო ყველგან შესვლა, ყველაფრის გაკეთება, მოსმენა და დანახვა. მას ხან შეის მუჭამდას, ხან კი შეისა ფატიმას უწოდებენ. აქ მოციქულისა და მისი ქალიშვილის სახელებთან ვხედავთ კავშირს. ასევე აღსანიშნავია, რომ ის მეჩეთთან ცხოვრობს. მისდამი ხალხის დამოკიდებულება, მისი ყოველსმომსწრობა, სახელი, საცხოვრებელი ადგილი მიუთითებს, რომ ეს არარეალური არსება ღმერთის ერთგვარი სახეა ხალხს შორის. გავრცელებული ჭორი და მისი უეცარი გაუჩინარება ადამიანებში შიშს იწვევს. როდესაც იგი კვლავ გამოჩნდება და მის სახეზე დამცინავ გამომეტყველებას შენიშნავენ, ადამიანები საბოლოოდ შეშფოთდებიან, მიხვდებიან, რომ ისინი გააშიშვლეს,

რომ არ შეეძლოთ ეცხოვრათ მის ჩრდილში, ვის წინაშეც სრულიად შიშვლები იყვნენ.

„ისინი შაჰ-შაჰას წინაშე შიშვლები იყვნენ. [...] ისინი ვერასდროს იცხოვრებდნენ ერთ სოფელში იმ ადამიანთან ერთად, ვინც მათზე ყველაფერი იცოდა“ (‘იდრისი თ.გ. დ: 30);

"أنهم أمام الشيخ شيخة عرايا ... وأنهم أبدا لا يستطيعون أن يحيوا في بلدة واحدة معه، مع إنسان يعرف عنهم كل شيء." სასტიკი დასასრული გარდაუვალი იყო, მას ქვებით ჩაქოლილს იპოვიან.

ამ ნოველაში ავტორი ეხება ადამიანთა რწმენას, რამდენად წრფელია იგი. თუ ადამიანს არ შეუძლია მშვიდად იცხოვროს უბრალო არსებასთან, რომელიც ყოვლისმომსწრეა, მაშინ როგორ შეძლებს, იცხოვროს ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლე ღმერთთან?

ადამიანის რწმენაში არსებულ მუდმივ ეჭვზე ჩვეული ირონიით 'იდრისი სხვა ნოველებშიც მიუთითებს. მოთხრობაში „ძროხის სურა“ („سورة البقرة“) (‘იდრისი თ.გ. ზ: 121-129) მოგვითხრობს გლეხზე, რომელმაც ძროხა იყიდა და სოფელში მიჰყავს. გზა დამღლედი და აუტანელი აღმოჩნდება, რადგანაც ყველა გამგლედი ეკითხება ძროხის ფასს. მისი პასუხი, რომ გადაიხადა 87 ფუნტი და 25 ყურუმი და 10 ყურუმიც შუამავალს მისცა, არავის სჯერა, ყველა ეჭვით უყურებს, ნიშნისმოგებით ეუბნებიან მრავალმნიშვნელოვან ფრაზებს. გლეხი ბოლოს მოთმინებას კარგავს და გიჟივით გაჰყვირის ძროხის ფასს. ამ ნოველაში ავტორი წარმოგვიდგენს ეგვიპტელ გლეხთა ცნობისმოყვარე და ეჭვიან მენტალიტეტს, მათ უბრალო და უდავო ფაქტიც კი არ სჯერათ ადვილად. **ჟუსუფ** 'იდრისი კიდევ ერთხელ მიუთითებს ადამიანთა ურწმუნოებაზე. მათ არ შეუძლიათ დაიჯერონ უბრალო სიმართლე, ძროხის ფასი და როგორ შეძლებს ასეთი ხალხი, ირწმუნოს რელიგიური ცნებები. მოთხრობის სათაური აღებულია ყურანის მეორე სურიდან („سورة البقرة“), რომელშიც ასახულია ყურანის ძირითადი სწავლებანი. სურის სათაური კი უკავშირდება 67-71 აიებს, სადაც მოთხრობილია იგავი იმის შესახებ, თუ როგორ არ სურდათ ებრაელებს, დამორჩილებოდნენ მოსეს და შეეწირათ ძროხა ღმერთისთვის, დასვეს უამრავი შეკითხვა და ამით თავიანთი ურწმუნოება გამოამჟღავნეს (კოენი 1992: 30).

აქვე უნდა განვიხილოთ **ჟუსუფ** 'იდრისის შემოქმედების კიდევ ერთ მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც ასევე რელიგიურ თემატიკას უკავშირდება – ეს არის სიცოცხლის, სიკვდილისა და აღდგომის თემა, მათი ურთიერთკავშირი. სწორედ ამ საკითხებს ეხება ნოველა „სული ტკბილი“ („حلاوة الروح“) (‘იდრისი

თ.გ. ზ: 77-86). მოთხრობაში აღწერილია ადამიანის დახრჩობის სცენა. იგი ზღვაში იხრჩობა და ეს მხოლოდ ერთი წუთის განმავლობაში გრძელდება. ბანაობისას მას წყალი ნაპირიდან შორს გაიტაცებს და როდესაც მიხვდება, რომ იხრჩობა, ყველაფერი ერთად იჩენს თავს – უამრავი განცდა, ემოცია, შიში, ბრძოლა და დანებება. ბოლოს, როდესაც ღონეს კარგავს, მას მოულოდნელად ქალი გადაარჩენს. 'იდრისი თითქოს სიცოცხლის ყველა განცდას გვიჩვენებს ერთი წუთის მანძილზე, ერთი წუთისა, რომელიც დაუსრულებლად მეორდება ადამიანის ცხოვრებაში. ეს განცდები დაჭერილია სიკვდილ-სიცოცხლის ბრძოლისას, რასაც ერთგვარი მეორედ დაბადება მოჰყვება და რაც ქალთან არის დაკავშირებული. ამ ერთ წუთში მოთხრობელი იხსენებს მთელ ცხოვრებას. სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე იღვიძებს მის არაცნობიერში დამარსული ინსტინქტები: თავის გადარჩენის ინსტინქტი და ამავე დროს თვითგანადგურების ინსტინქტი – სიკვდილის სურვილი. დახრჩობისას იგი უკეთ შეიცნობს საკუთარ თავს. ნოველაში თხრობის ხაზი გმირის ცნობიერებაში მიმდინარე აზრების ნაკადს მიჰყვება.

ყურადღება უნდა მიექცეს წყლის სიმბოლურ ხასიათს. წყალი არის სიცოცხლის საწყისი. იგი წარმოდგენილია როგორც არსებობის, სამყაროს პოტენციალის რეზერვუარი. ისლამში წყალი ტრადიციულად ასოცირდება სამოთხის ნეტარებასთან. ბუნებრივია, უდაბნოს მკვიდრისთვის წყალი სიცოცხლესა და ნაყოფიერებას უკავშირდება. უამრავი მითი თუ ლეგენდა ეხება წყალს, წყლის სიღრმეებს. ამ ლეგენდებში სიკვდილი და მეორედ დაბადება ყოველთვის ურთიერთკავშირშია, რაც გარკვეულ გარდასახვას გამოხატავს. (მაგ.: მითი ოსირისის შესახებ) სწორედ ასეთ შეხედულებას ვხვდებით 'იდრისის ნოველაშიც.

ნოველა „ის“ ზედაპირულად არის ოცნება არაორდინალურ სექსუალურ ურთიერთობაზე, რომელიც მწარე იმედგაცრუებით მთავრდება. თუ ღრმა შინაარსს დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ მოთხრობა სიცოცხლის, სიკვდილისა და აღდგომის ერთგვარი ავტორისეული გააზრებაა. სიზმრის დასაწყისში მოთხრობელი ცოცხალია. მას იღუმალი ხმა ეუბნება, რომ შეხვედრა აქვს ქალაქში. იგი მიდის კაიროს ერთ-ერთ მოედანზე 'ათაბაზე. სიტყვა „ათაბა“ (عتبة) სალიტერატურო არაბულ ენაზე ზღურბლს ნიშნავს. მოედნის აღწერისას ავტორი აღნიშნავს, რომ ესაა ძველი შენობებით გარშემორტყმული შეხუთული ადგილი. აქ ისეთი სუნია, „თითქოს საფლავები გახსნეს ასი წლის შემდეგ“

(„رائحة الزمن كجو مقبرة تفتح بعد مائة عام“) (‘იდრისი თ.გ. ზ: 131). ეს სურათი კი განკითხვის დღის ასოციაციას იწვევს. ნოველა გრძელდება იმით, რომ მთხრობელი თითქოს გარდაიცვალა. მისი სხეული ლურჯი და ყვითელი ორნამენტებით მორთული მანქანით მიაქვთ. ცისფერი და ყვითელი ასოცირდება ცასთან და მზესთან. მძღოლი ატყობინებს, რომ „ის“ ელოდება. მისი მგზავრობა ალ-მუკატტამის მთისაკენ დახატულია, როგორც საიქიოში გამგზავრება. გზა არ არის რეალური, თითქოს ეს ესაა დააგესო და გავლის შემდეგ ისევ ქრება. როდესაც მთის წვერს მიაღწევენ, გმირი მანქანიდან გადმოვა და უდაბნოში აღმოჩნდება. ის დიდი კარიბჭის წინ დგას, რომლის წინაც უდაბნოა, უკან კი ბაღი – ედემი. მთხრობელი მოლოდინით დგას მზის მცხუნვარების ქვეშ თავშესაფრისა და სასმელ-საჭმელის გარეშე. იგი ახლა მზის მოძრაობას აკვირდება:

„მზე ჩავიდა, მე დავიძინე; მე გავიღვიძე, მზე ამოვიდა; ჩავიდა ისევ და დავიძინე...“

(‘იდრისი თ.გ. ზ: 134);

"غابت الشمس، نمت، صحت، أشرقت الشمس... غابت، نمت..."

ეს შეიძლება დაკავშირებული იყოს სიცოცხლის, სიკვდილისა და აღდგომის გააზრებასთან ძველ ეგვიპტურ მითოლოგიაში. ძველი ეგვიპტური რწმენის მიხედვით, მზე, მზის ღმერთი მოგზაურობს ცაზე დღის განმავლობაში, შემდეგ ჩადის, კვდება, რათა კვლავ დაიბადოს. როდესაც კარი იღება, მთხრობელი შედის ილუზიის სამყაროში: გუაგას ხეების ბაღში, სადაც უცნაური არსებები სახლობენ – მავთულითა და ძაფით აწყობილი ხის თოჯინები. უსმენს მათ საუბარს, როგორ აღწერენ ისინი „მას“, როგორც კლეოპატრასა და აფროდიტეს. ეს არარეალური ეპიზოდი ერთგვარი სიზმარია, რაც ნაწარმოების გმირს აფრთხილებს, რომ საგნები ყოველთვის არ არის ისეთი, როგორც გგონია და როგორც ჩანს. შემდეგ ის შედის სალონში, სადაც მარტო ხალიჩა ერთი კვადრატული კილომეტრია. სამ კუთხეში სამი სკამია. ის ჩამოჯდება ყველაზე ახლო მდებარე სკამზე და ჩაეძინება. ბოლო ეპიზოდში მთხრობელი ხვდება „მას“ და საბოლოოდ აღმოჩნდება, რომ „ის“ საოცნებო ღმერთქალი კი არა, რაღაც არსებაა ცხოველის ნიშნებით. სურს გაიქცეს, მაგრამ კარი არსადაა, არ ჩანს უკან გასაქცევი გზა. მთხრობელის ოცნებები საშინელი იმედგაცრუებით მთავრდება. შესაძლოა, გმირის ოცნების იმედგაცრუებით დასრულება ერთგვარი ალეგორია იყოს ავტორის სკეპტიციზმისა სიკვდილის შემდეგ სიცოცხლესთან დაკავშირებით. შესაძლოა, **ჟუსუფ** 'იდრისი ფიქრობდეს, რომ სიკვდილის შემდეგ



სიცოცხლე ტყუილს ეფუძნება ან საუკეთესო შემთხვევაში, სიკვდილამდელი ცხოვრების ანარეკლია.

ეს ნაწარმოებები, შეიძლება, გამოხატავდეს ავტორის სკეპტიკურ შეხედულებას ცხოვრებასა და რელიგიაზე. ის ფიქრობს, რომ ადამიანს არ შეუძლია, ღმერთთან რეალურ კავშირში იყოს. ადამიანები უფლის მცნებებს კაცთა კანონების შექმნისათვის დამხმარე საშუალებად იყენებენ. ნოველებიდან ჩანს, რომ ადამიანთა საზოგადოების მმართველი ნორმები მათივე მოთხოვნილებების სამსახურშია და ღმერთის კანონებს ეწინააღმდეგება. ნაწარმოებები შეიძლება ასახავდეს ავტორის შეხედულებას, რომ ადამიანების მოქმედებას დედამიწაზე მხოლოდ მათი არსებობისათვის საჭირო მოთხოვნილებები განსაზღვრავს. თუმცა, ასევე შეგვიძლია, ვივარაუდოთ, რომ მწერალი ადამიანებს მათი ურწმუნოების გამო აკრიტიკებს.

მიუხედავად ნაწარმოებების ასეთი შინაარსისა, მწერალი პირდაპირ არასდროს გამოხატავს საკუთარ პოზიციას რელიგიასთან დაკავშირებით. 'იდრისის რელიგიურ შეხედულებებზე საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის მონა მისალი. როგორც ის წერს, 'იდრისს არასდროს განუცხადებია სახალხოდ, იქნებოდა ეს ინტერვიუ თუ ლექცია ან საუბრები, რელიგიასთან და რწმენასთან დაკავშირებით საკუთარი მოსაზრება. მას არასდროს უთქვამს რაიმე საკუთარ პოზიციასზე გარდა იმისა, რაც მისი თხზულებებიდან შეგვიძლია დავინახოთ (მისალი 1974: 147). ამდენად, ძნელია გავაკეთოთ დასკვნა, ათეისტი იყო მწერალი თუ უბრალოდ ადამიანთა ურწმუნოებითა და თვალთმაქცობით იმედგაცრუებული.

### ვ. ინტელექტუალის კრიზისი

ფუსუფ 'იდრისის შემოქმედების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ე.წ. ინტელექტუალის კრიზისი. ეს კრიზისი იწვევს მარტოობის პრობლემას, რასაც თან სდევს ძლიერი დეპრესია, უიმედობა და გარშემომყოფებთან კომუნიკაციის უნარის დაკარგვა. როგორც ვიცით, 'იდრისს, მისი თაობის ბევრი სხვა კარგი განათლების მქონე მოღვაწის მსგავსად, საშუალება ჰქონდა, გასცნობოდა მოდერნისტულ იდეებს. საზოგადოება, რომლის წევრებიც ისინი იყვნენ, კვლავ ტრადიციული რჩებოდა და სიახლე შიშს იწვევდა. მწერალი თვლიდა, რომ

საჭირო იყო სოციალური ცვლილება, როგორც პროგრესის წინაპირობა, მაგრამ ეს იდეები საზოგადოების მხარდაჭერის გარეშე რჩებოდა.

შესაბამისად, საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირებამ, მათ შორის არსებულმა წინააღმდეგობებმა **ჟუსუფ 'იდრისის** ბევრ თხზულებაში იჩინა თავი. თუმცა, შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე მწერლის მიერ წარმოჩენილი საზოგადოება ძალიან განსხვავდება. თუ ადრეულ პერიოდში საზოგადოება გარკვეულწილად წესრიგის, მორალის და ზოგჯერ ერთგვარი სიბრძნის მოკარნახე იყო (მაგ.: „რიგი“, „الطابري“ (‘იდრისი თ.გ. ბ: 30-35) და „ხალხი“, „الناس“ (‘იდრისი თ.გ. გ: 35-39)), გვიანი პერიოდის ნოველებში მის სხვანაირ სახეს ვხედავთ. საზოგადოება აღარ არის მართალი, ის უფრო მტრულად განწყობილი და ამორალურიც კი ხდება. პიროვნება მისი მანკიერი წესრიგის წინააღმდეგ უნდა ამბოხდეს. **ჰაფიზი** წერს, რომ გმირის რეაქცია ხშირად გარშემო არსებული რეალობიდან განდგომის ფორმას იღებს. პიროვნება თავის დაღწევისკენ მიისწრაფვის და საკუთარ ამბოხს ტრაგიკულობით ავსებს. რეალობიდან გაქცევის ტენდენცია მოწმობს, რომ 'იდრისი არ უარყოფს წარუმატებლობისა და იმედგაცრუების ელემენტებს, რომლებიც თან სდევს საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის დაპირისპირებას (**ჰაფიზი** 2007: 165). უკიდურესი დაძაბულობის ან სიკვდილთან მიახლოების მომენტებში გმირები საკუთარი თავის უკეთ შეცნობას და საკუთარი პიროვნულობის აღმოჩენას იწყებენ. როგორც მიხაილი აცხადებს, რეალურ, ნამდვილ მესთან პირისპირ აღმოჩენა ის გადამწყვეტი მომენტია, როცა ეგზისტენციალური ადამიანი წვდება ადამიანის რეალურ ყოფას, მის მდგომარეობას და ცდილობს, ხელახლა განსაზღვროს ცხოვრების აზრი (მიხაილი 1980: 115). სწორედ მსგავს კრიზისში მყოფ პიროვნებებს გვიხატავს 'იდრისი საკუთარ ნაწარმოებებში.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „ეპოქის სასწაული“ („معجزة العصر“) (‘იდრისი თ.გ. ვ: 79-104), რომელშიც საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის დაპირისპირების კონკრეტული, თუმცა ფანტასტიკური, ისტორიის ფონზე მწერალი ეგვიპტის პოლიტიკური და სოციალური რეალობის იმ საკითხებს განიხილავს, რომლებიც, სავარაუდოდ, მტკივნეული და აქტუალური თემები იყო ინტელექტუალებისთვის. მოთხრობის მთავარი გმირი უნიჭიერესი ადამიანი **ნუსნუსია**. მან დოქტორის ხარისხი თოთხმეტ სხვადასხვა სამეცნიერო დარგში მოიპოვა, მაგრამ სამსახურს ვერ შოულობს ძალიან პატარა ტანის გამო.

მიუხედავად ნიჭისა და ცოდნისა, ის საზოგადოებაში ადგილს ვერ იმკვიდრებს, ხვედბა, რომ არსად და არავის არ სჭირდება ის. იმედგაცრულებული ნუსსნუსსი ცდილობს, თავი მოიკლას. ჯერ კაიროს ცენტრში მდებარე მაღალი შენობიდან ხტება, რომელსაც მუჯამმაჰ კჰეია და რომელშიც ბევრი სამთავრობო დეპარტამენტია განთავსებული, მაგრამ არ კვდება. ის ძალიან პატარა და მსუბუქია, ამიტომ ბუმბულივით ეშვება მიწაზე. ნილოსში გადახტომაც უშედეგო აღმოჩნდება, წყალში არ ჩაიძირება. იძულებულია იცოცხლოს და ისიც აგრძელებს ცხოვრებასთან ჭიდილს; ხდება უამრავი საოცარი გამოგონების ავტორი, მაგრამ მისი ზომა (حج) კვლავ პრობლემად რჩება, რაც მის აღიარებას უშლის ხელს. შეურაცხყოფილი და გულნატკენი ნუსსნუსსი თავად აწყობს კოსმოსურ ხომალდს და სხვა პლანეტაზე მიფრინავს, სადაც პატარა ტანის ადამიანები ცხოვრობენ. აქ მას დააფასებენ და შეიყვარებენ, მისი გამოგონებების წყალობით კი პლანეტას სამოთხედ აქცევენ. მაგრამ ნუსსნუსს ეგვიპტე მოენატრება და გადაწყვეტს, დაბრუნდეს. დედამიწაზე დაბრუნებულს მის საძებნელად წამოსული თანაპლანეტელები ჩამოაკითხავენ, რომლებიც პირველად შეცდომით შვეიცარიაში ჩავლენ. სხვა პლანეტელების ჩამოსვლა დიდ ხმაურს გამოიწვევს და დედამიწაზე ნუსსნუსსი ასე გახდება ცნობილი. იწყებენ მის, როგორც „ეპოქის სასწაულის“, ძებნას. ბოლოს ეგვიპტელებიც დააფასებენ მის ნიჭს და დიდი მონდომებით ეძებენ ნუსსნუსს ალექსანდრიის სანაპიროზე, მისთვის საყვარელ ადგილას.

ამ არარეალური ამბის თხრობისას მწერალი ეხება აქტუალურ საკითხებს: ხშირად რამდენად სასტიკია საზოგადოება თავისი საუკეთესო წარმომადგენლების მიმართ; როგორ არ ფასდება ადამიანის ნიჭი იმ საზოგადოებაში, სადაც ადამიანი სოციალური მდგომარეობით ფასდება. ამ მხრივ საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს კურპერშოეკი. აღნიშნავს, რომ სიტყვა „ჰაჯმ“ (حج) ანუ ზომა ასევე ასოცირდება და იხმარება ე.წ. „სოციალური წონის“ აღსანიშნავად (კურპერშოეკი 1981: 147).

სიურრეალისტური პერიოდის ბევრი ნოველა გონების ტანჯულ მდგომარეობას გამოხატავს. მწერალი ებრძვის მღრღნელ ეჭვებს, კონფლიქტებს, უამრავ კითხვას: რა არის ცხოვრების აზრი, წერის მიზანი, რა როლი ითამაშა საზოგადოებაში, სად იყო მისი ადგილი? ყველაფერი ეს ხშირად კომმარების სახით იჩენს თავს. ერთ შემთხვევაში ეს დახრჩობის შიშია: „მთელი ჩემი

სიგიჟით ვიბრძვი, რომ ამოსვლა შეეძლო და ჩავისუნთქო. [...] მე მინდა ვისუნთქო;“ (بجنوني كله أقوم لأعلو كي أتنفس ... أريد أن أتنفس.) ('იდრᄁსი თ.გ. ზ: 82), სხვაგან ეს არის ძლიერი ტკივილის განცდა: „ტკივილით წავიბორძიკე, ოთახის კარს ვეძებდი, მაგრამ კარი არსად იყო;“ (أتعثّر في عثياني وأبحث عن باب المخدع ولا باب.) ('იდრᄁსი თ.გ. ზ: 137). სხვა მაგალითებში კი ინდივიდუალობის დაკარგვას ვხვდებით:

„მის წინ სარკე იყო. რამდენადაც შეეძლო აკვირდებოდა. სარკეში ვერცხლის ანარეკლმა ყველაფერი აირეკლა, რაც მის წინ იყო. [...] მაგრამ ერთი რამ, მხოლოდ ერთი რამ აკლდა, ეს მისი სახე იყო. ის გაგიჟდა...“ ('იდრᄁსი თ.გ. ი: 45);

"المرآة أمامه. بكل قوّة حدق. ألفضة العاكسة تعكس كل ما أمامها... ولكن الشيء الوحيد، وجهه، ليس هناك. جنّ..."

სწორედ ამ კრიზისით იყო გამოწვეული მწერლის შეხედულების შეცვლა სიკვდილზე. იგი სიკვდილს ახლა ერთგვარი შეგების სახით აღიქვამს:

„დრო შენელდა და შეჩერდა. მე ვკითხე ჩემს თავს: რატომ ვეწინააღმდეგები, რატომ არ დაგნებდები და არ მოგკვდები? განა სიკვდილი არ არის ის გამოცდილება, რომელსაც ბოლოსთვის ვინახავთ? და რატომ არ მოხდეს ეს ახლა? მე უკვე ბევრი ვიცხოვრე და ბევრი მოულოდნელობა შემემთხვა; იყო ბევრი სიყვარული, ცოტა ვიცინე კიდევ, ბევრი ვიტირე; და რაც დარჩა ჩემი ცხოვრებიდან, მხოლოდ მოსაწყენი განმეორება შეიძლება იყოს. ის, რაც არ განმიცდია, მხოლოდ სიკვდილია, რატომ არ მოგკვდევ?“ ('იდრᄁსი თ.გ. ზ: 83-84);

"تخدر الزمن وتوقف. سألت نفسي: لماذا التحدي؟ لماذا لا استسلم وأموت؟ ليس الموت هو التجربة التي ندخرها لتكون آخر تجاربنا. لماذا لا تكون الآن؟ لقد عشت كثيرا، دهشت كثيرا، وأحببت كثيرا، وضحكت قليلا، وبكيت كثيرا وكثيرا، وما تبقى من حياتي لن يكون سوى تكرار ممل، وما لم افعله قط أني لم أمت. فلماذا لا أموت؟"

იკვლევს რა ამ გრძნობას, ავტორი სხვა ნოველაში ამბობს, რომ სურს იყოს სიკვდილის პირას, რადგანაც აღარ შეუძლია მეტის ატანა. ავტობიოგრაფიული ხასიათის მოთხრობა „ფლეიტისტი კვდება“ („يموت الزمار“) ('იდრᄁსი თ.გ. ი: 15-41) კრიზისში მყოფი ინტელექტუალის პრობლემებს ასახავს. 'იდრᄁსი გვაცნობს ფლეიტისტის სევდიან ილუზიას. ამასთან მწერალი აღწერს, თუ როგორ გაატარა მთელი ცხოვრება იმის სწავლაში, რა იყო წერა და როგორ ეწერა, როგორ იქცა მისი ოცნება მეღნის ქმნილებად, სული კი – ფურცლად. მისი ოცნება წერაზე ჰგავდა მის ოცნებას რევოლუციაზე, სასწაულზე, რომ ყველა გაჭირვებული დაკმაყოფილდებოდა. ეს იყო მისი ცხოვრების ოაზისი, რომელსაც ხშირად მიმართავდა დახმარებისათვის, თუკი მისი წარმოსახვის წყარო დაშრებოდა. ამ ოცნების დამსხვრევამ იგი მიიყვანა გადაწყვეტილებამდე, მიეტოვებინა წერა:

„მიგზვდი წერის სრულ გამოუსადეგარობას, არა მარტო ჩემი ნაწერებისა, არამედ ყველა ნაწერისა, რაც შექმნილა მას შემდეგ, რაც ადამიანმა წერა ისწავლა. [...] რა გააკეთა წერით, ან უფრო სწორად, რა გაუკეთა ადამიანს წერამ?“ (იდრისი თ.გ. ი: 17);

" إدراك عميق كامل بعدم جدوى الكتابة أصلاً، ليست كتابتي فقط ولكن كل الكتابة منذ عرف الإنسان الكتابة ... ماذا فعل الإنسان بالكتابة؟ أو بمعنى أصح، ماذا فعلت بالإنسان الكتابة؟"

იგი მიდის დასკვნამდე, მოძებნოს ახალი პროფესია:

„[...] მე შემეძლო დამემუშავებინა მიწის ნაკვეთი ჩვენ სოფელში. შემეძლო გამეხსნა კლინიკა იაფი მკურნალობისთვის... ან დაგუფლებოდი დურგლის ხელობას, რომელიც მომწონს და ჯამაგირიც სულ ცოტა ათი გინეა მექნებოდა დღეში, ან ჩემი მანქანა ტაქსად მექცია და მძლოლი ვყოფილიყავი... ყველაფერი გარდა იმისა, რომ ავიღო ჩემი კალამი და ვიტვირთო პასუხისმგებლობა მსოფლიოს შეცვლისა, რომელიც არასდროს შეიცვლება და ადამიანებისა, რომლებიც მხოლოდ უარესისაკენ თუ შეიცვლებიან“ (იდრისი თ.გ. ი: 20);

"... أزرع قطعة الأرض التي تخصني في قريتنا. افتتح مستوصفا للعلاج الرخيص... أتقن حرفة النجارة التي أhoها والتي أصبحت ماهية فيها لا تقل عن عشرة جنيهات في اليوم... أحيل عربتي إلى تاكسي أعمل عليه... أي شيء إلا أن أمسك القلم مرة أخرى وأتحمل مسؤولية تغيير عالم لا تتغير، وإنسان يزداد بالتغيير سوءاً."

მწერლის მცდელობა, შეეწყვიტა წერა, ამას აღმოჩნდა. ის კვლავ მისდევს თავის შინაგან მისწრაფებას. დალია კოენის სიტყვებით თუ ვიტყვით, მწერალი მიჰყვება „თავის ნაწილს, რომელიც კარნახობს, რომ წეროს“ და წინააღმდეგობაში ვარდება საკუთარ თავთან (კოენი 1992: 55-56). ეს ნოველა ეკუთვნის 'იდრისის ლიტერატურული მოღვაწეობის ე.წ. „სიჩუმის პერიოდს“ ანუ ადრეულ 1970-იან წლებს.

ზემოთ მოყვანილი ნოველების თემატური ანალიზიდან კარგად ჩანს, რომ **აქსუფ** 'იდრისის ნაწარმოებები შინაარსობრივად ძალიან მრავალფეროვანია. თითოეული მათგანი ცალკეულ სრულ სამყაროს წარმოადგენს. როგორც რიშდ რუშდ ალნიშნავდა: „შენ არ გესმის ერთი და იგივე ხმა მათში, არც ერთი და იგივე თითი მიუთითებს ავტორზე. თითქოს ისინი თავისთავად არიან ავტორის გარეშე“ (რუშდ თ.გ.: 110).

### III. 'იდრისის სიურრეალისტური სამყარო

როგორც განხილული მაგალითებიდან ჩანს, **აქსუფ** 'იდრისის შემოქმედებაში 1960-იანი წლებიდან იხრდება სიურრეალიზმისა და

სიმბოლიზმის გაგენა. მის თხზულებებში უჩვეულო მოვლენები და გმირები ჩნდებიან. ეს გმირები და ისტორიები კი საკმაოდ თავისებურ, უცნაურ სამყაროს ქმნიან, რომელსაც შეგვიძლია, 'იდრისის სიურრეალისტური სამყარო ვუწოდოთ. როგორც ზემოთ განხილული მაგალითებიდან ჩანს, ამ სამყაროსათვის ფანტასტიკური და პარადოქსული ნიშნებია დამახასიათებელი, მაგ.: ვხვდებით აორტაგადაჭრილ კაცს, რომელიც მაინც აგრძელებს სიცოცხლეს („აორტა“); წარმოსახულ ლამაზმანს, რომელიც უცნაური არსება აღმოჩნდება თხის ფეხითა და ვირის ჩლიქით („ის“); ასევე გაუგებარი წარმოშობის დეფორმირებულ არსებას შაფხ-შაფხას („შაფხ-შაფხა“); ადამიანს, რომელმაც სახე დაკარგა („1950<sup>2</sup>“); აქლემის მოჭრილ თავს, რომელიც ყველგან ჩნდება („სიცრუე“) და ა.შ.

ზოგ ნოველაში დაკარგულია დროისა და სივრცის საზღვრები. „სკამის მატარებელში“ („حمل الكراسي“) (იდრისი თ.გ. ზ: 114-120) ძველი ეგვიპტელი დადის თანამედროვე კაიროს ქუჩებში. დროის ნორმალური აღქმა დაკარგულია მაშინაც, როცა ერთ-ერთი ნოველის გმირი თვეობით და წლებით იძინებს („ჩაზნექილი ლეიბი“<sup>74</sup>, „المرتبة المقعدة“) (იდრისი თ.გ. ვ: 75-77). ნოველაში „ის“ ჩვენ ვხვდებით დროსა და სივრცეში ერთგვარ მოგზაურობას, რომელსაც მთხრობელი რეალობიდან საკუთარი ოცნების სამყაროში გადაჰყავს. ჰაფიზის მიხედვით, **ჟუსუფ** იდრისის ნოველებისთვის დამახასიათებელ საინტერესო ტექნიკას მწერლის მიერ ფიქციური დროის გამოყენება წარმოადგენს, რომელსაც საკუთარი ავტონომიური ლოგიკა სდევს თან; ეს არის განსაკუთრებული ხანგრძლივობისა და მსვლელობის დრო, თითქმის გაჩერებული. ეს დრო არის გაბატონებული ამ სიზმრის მაგვარ სამყაროში (ჰაფიზი 2007: 169). ფაქტებისა და მოვლენების არაქრონოლოგიური თანმიმდევრობა ან დროში გაწეილი მომენტები გმირებს რეალობიდან თავის დაღწევის გზას აძლევს. დროითი შეზღუდვისგან და ლოგიკური რეალობისგან გათავისუფლება არსებითი წინაპირობაა გმირების შინაგან სამყაროში გადასვლისა და მათი ნამდვილი რეალობის გასაგებად.

'იდრისის ბევრ ნაწარმოებში დარღვეულია რეალური პროპორციები, მაგ.: „სკამის მატარებელში“ პატარა ტანის კაცი გიგანტურ სკამს მოათრევს; ზღვა არის უსაზღვრო („სული ტკბილი“), სისხლის უჩვეულო რაოდენობა

<sup>74</sup> ქართული სათაური აღებულია ი. გრძელიძის მიერ შესრულებული თარგმანიდან. იხ.: იდრისი 2002ბ.

საოპერაციო პალატას ფარავს („მთავარი ოპერაცია“). სიზმრის მაგარი ხილვები შლის მკვეთრ რეალურ ზომებსა და საზღვრებს და საგნებს გმირის მიერ აღქმული სახით გვიჩვენებს. ვხვდებით კიდევ ადამიანის მაგიურ გარდასახვას, მაგ.: ხის თოჯინები, რომელთა კიდურები მავთულებითა და ძაფებით არის შეერთებული, მდედრობითი სქესის არსებობად გადაიქცევიან („ის“), პატიმარი გადაიქცევა ჭიანჭველად („კაცი და ჭიანჭველა“) და ა.შ.

ქალსი კიდევ ერთი დამახასიათებელი ელემენტია **ფუსუფ** 'იდრისის ნოველებში შექმნილი არარეალური სამყაროსთვის. ასევე ხშირია ფსიქიკური შეშლილობის, პარანოიის, კოლექტიური ფსიქოზის სცენები. არც თუ იშვიათად მოქმედება საავადმყოფოში ხდება, რაც, ალბათ, ავტორის პროფესიით არის განპირობებული. სიურრეალისტურ სცენებში ხშირია მაყურებელთა ბრბო, რაც, ერთგვარად, „განკითხვის დღის“ ატმოსფეროს ქმნის, ან სხვა საშუალებებით იქმნება ასეთი შთაბეჭდილება. ერთ შემთხვევაში ამ განცდას ჩახუთული ჰაერი და სიძველის სუნი იწვევს:

„თითქოს საფლავები გახსნეს ასი წლის შემდეგ“ ('იდრისი თ.გ. ზ: 131);

" رائحة الزمن كجو مقبرة تفتح بعد مائة عام."

სხვაგან ვხვდებით სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე მეოფ გმირს და აქაც განკითხვის დღის ასოციაციაა:

„ბრძოლა მონსტრებისა მონსტრებთან, ტყეებისა ტყეებთან, ზღვის განკითხვის დღე ჩემი საკუთარი განკითხვის დღის წინააღმდეგ. კაცი სასტიკი ძალის წინააღმდეგ“ ('იდრისი თ.გ. ზ: 84);

" معركة الوحوش مع الوحوش، الغابات مع الغابات، يوم قيامة البحر مع يوم قيامتي أنا، الإنسان مع القوة الغاشمة."

სიზმარი, როგორც სიურრეალიზმისათვის დამახასიათებელი მედიუმი, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს 'იდრისის ნაწარმოებებში. ზოგ შემთხვევაში ამბავი მოთხრობილია პირდაპირ, როგორც სიზმარი, ზოგჯერ კი სხვადასხვა ინფორმაციით ვხვდებით, რომ ეს სიზმარია. ხშირად შეუძლებელია სიზმრისა და რეალობის გარჩევა, ან ცნობიერი და არაცნობიერი მდგომარეობის ერთმანეთისაგან გამიჯვნა. ვხვდებით ასეთ ფრაზებს:

„წყლის წვეთი, ჩემი ზეცაც წყალია, ჩემი ჰაერი წყალია. წყალს ვეხები, წყალს ვხედავ, წყალი მესმის; ჩემი ყველა შეგრძნება წყალია. თვით ჩემი თვალებიც წყალია. მე არც მღვიძავს და არც მძინავს, მაგრამ სიზმარში ვარ. დროც წყალი გახდა“ ('იდრისი თ.გ. ზ: 85);

"قطرة ماء، سمائي ماء، هوائي ماء. ماء ألمس، ماء أسمع، حواسي كلها ماء. عيوني بالذات ماء. لا مستيقظ أنا ولا نائم وأحلم. الزمن ماء كله أصبح."

„დიდი უდაბნო გადაჭიმულიყო, უსაზღვრო უდაბნო. არსად არაფერი იყო. მე არ მესიზმრებოდა, ნამდვილად არ მესიზმრებოდა. საათი მოვისხენი და ყურთან მივიტანე, მისი ხმა მესმოდა. ეს არ იყო სიზმარი. მე ვარსებობდი... კაირო სადღაც გაქრა, მაგრამ ის სადღაც ახლოს იყო, ის არსებობდა“ (იდრᄁსი თ.გ. ზ: 133);

"صحراء واسعة ممتدة، صحراء غير مستوية، لا شيء هناك ولا في أي اتجاه. لا احلم، قطعاً لا أحلم. جعلت الساعة، قربتها من أذني، التكنكة مسموعة. أنا لا أحلم، أنا موجود والقاهرة مختلفة في مكان ما ولكنها قريبة وموجودة."

სიზმრის თხრობისას დამახასიათებელია შემდეგი ელემენტები: დეფორმირებული საგნები, ნორმალური პროპორციების დარღვევა, სივრცისა და დროის საზღვრების მოშლა.

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ მწერალი ხშირად მიმართავს ფოლკლორს. გარკვეულ ელემენტებს იყენებს ზღაპრებიდან, ხალხური თქმულებებიდან და ლეგენდებიდან. მის თხზულებებში მოთხრობილი ფანტასტიკური ამბების გარკვეული ნიშნები ზღაპრებისა და ლეგენდების თემებს უკავშირდება. მონა მიხაილი მსგავსებას პოულობს 'იდრᄁსის ზოგიერთი ნოველის თხრობის სტილსა და ზღაპრის თხრობას შორის. მაგალითად მოჰყავს ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული ნაწარმოები „შაღხ-შაღხა“, კერძოდ კი, პირველი აბზაცი. აქვე დასძენს, რომ 'იდრᄁსი ფოლკლორსა და ლიტერატურას შორის ძალიან საინტერესო კავშირს ქმნის (მიხაილი 1990: 191-192). გვინდა დავსძინოთ, რომ მითოლოგია და ფოლკლორი სიურრეალისტური ხელოვნებისთვისაც მნიშვნელოვანი წყარო იყო.

ამ სამყაროს შეცნობისთვის საუკეთესო ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ ნოველები: „ის“ და „თამაში“ („اللعبة“) (იდრᄁსი თ.გ. ე: 93-100). ორივე ნაწარმოები შორსაა ფიზიკური ლოგიკური რეალობისგან და თხრობა გმირის სიზმარს, ხილვას ან ფანტაზიას მიჰყვება. თუმცა ყველაფერი, რაც ხდება, რეალურად არის აღწერილი და ის გმირისთვის, მართლაც, რეალობაა, თუმცა სხვა ლოგიკაზე დამყარებული.

აქვე უნდა შევხერდეთ 'იდრᄁსის ნოველების ენაზე, რომელიც ამ განსხვავებული სამყაროს შექმნაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. მწერალი იყენებს რამდენიმე ტექნიკას, რომელთა საშუალებითაც ნორმალ ქცეული ლოგიკის საწინააღმდეგო და ძლიერი ემოციის გამომწვევი სახეები შექმნა. 'აბდ



ალ-ჰამიდ ალ-კიტის აზრით, 'იდრისის ენა ისეთი ცოცხალია, რომ ზუსტად გადმოგვცემს ფიქრებს, გრძნობებს (ალ-კიტტი 1980: 231).

სალიტერატურო ენასთან ერთად მწერალი დიალექტსაც იყენებს, რასაც 'ალი არ-რანის მიხედვით, მხატვრული დატვირთვა აქვს. სიტყვის გამოყენებისას მნიშვნელოვანია მისი მხატვრული დატვირთვა და არა ის, სალიტერატურო ფორმაა თუ არა (არ-რან თ.გ.: 93). თუმცა დიალექტის გამოყენება ხშირად უკმაყოფილებას იწვევდა ლიტერატურულ წევებში<sup>75</sup>.

ფუსუჰ 'იდრისის ნოველებისთვის დამახასიათებელია მოკლე წინადადებები ნაკლები დაქვემდებარებული სინტაგმებით. მისი ენა ახლოს დგას პოეზიის ენასთან და საგრძნობლად რიტმულია. ასეთი რიტმული ჟღერადობა კიდევ უფრო მკვეთრად იჩენს თავს კრებულში „ხორცის სახლი“ („بيت من لحم“ 1971). რიტმულ ჟღერადობას ხელს უწყობს სიტყვების, ძირითადად ზმნების ან ერთი ძირისაგან ნაწარმოები სიტყვების, გამეორება ('აბნ 1991: 226).

მაგ.: „ახლა ჩვენ მივფრინავთ. მანქანით შენთან ერთად მივფრინავ. მე მიწას ვესხები და მივფრინავ“ ('იდრისი თ.გ. ზ: 71);

"وها نحن نطير. وبالعربة. وبك أطيرو. ألامس الارض وأطير."

„ჩვენს გარშემო ყველა ადამიანი გარბის, ყველა ცოცხალი არსება, ბუზებიც კი გარბიან, ჩვენი სიახლოვისგან გარბიან“ ('იდრისი თ.გ. ზ: 75);

"أنا من حولنا يهربون، كل الكائنات الحية، حتى الذباب، تهرب، من حولنا تهرب."

ასეთი სტილი გვაგონებს გართიმულ პროზას „საჯეს“, თუმცა მეტი სიახლოვეა თანამედროვე პოეზიასთან.

გვიანდელი პერიოდის ნოველებში ვხვდებით კლასიკური არაბულისათვის სიტყვათა უჩვეულო წყობას. არის მაგალითები, სადაც წინადადება ზმნით მთავრდება:

„მთელი მოკრებილი ძალითა და სურვილით დაარტყა, ეს განწირულმა გააკეთა“ ('იდრისი თ.გ. ე: 99);

"انه بجماع قوته وإرادته يضرب، وباستماته يفعل."

„წყალს ვესხები, წყალს ვხედავ, წყალი მესმის“ ('იდრისი თ.გ. ზ: 85);

"ماء أرى. ماء أسمع."

ასეთი კონსტრუქციები შიძლება შეგვხვდეს სასაუბრო არაბულში, თუმცა იშვიათად და არასდროს გვხვდება ასეთი სიხშირით, როგორც ამ აბზაცში:

<sup>75</sup> მაგ.: ტან ჰუსაინი ურჩევდა, „უფრო დამეგობრებოდა სალიტერატურო ენას და ამ ენაზე აემეტყველებინა თავისი გმირები“ (ჰუსაინი თ.გ.: 9).

„პარასკევობით საღამოს მოდის, ჯოხით აკაკუნებს კარზე, მის წინ გამოწვილ ხელს მიენდობა, ხალის ფარდაგზე ჯდება და როცა მორჩება, ხელის ფათურით ეძებს სანდლებს, ჩაიბუტბუტებს ნახვამდის, რომელზე პასუხითაც არავინ იწუხებს თავს და მიდის. ჩვეულებრივ მოდის, ჩვეულებრივ კითხულოს ლოცვას და ჩვეულებრივ მიდის ისე, რომ დიდხანს ვერავინ ამჩნევს და არავინ აქცევს ყურადღებას“ (’იდრისი თ.გ. ზ: 4);

"عصر الجمعة يجيء، بعضاه ينقر الباب، ولليد الممدودة يستسلم، وعلى الحصير يتربع. وحين ينتهي، يتحسس الصندل، ويلقي بتحية لا يحفل احد بردها، ويحضي. بالتعود يجيء... بالتعود يقرأ... بالعادة يمضي، حتى لم يعد يشعر به أو تنتبه اليه احد."

’იდრისის თხზულებებში ბევრი ასეთი წინადადების არსებობის გამო, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მსგავს კონსტრუქციებს გარკვეული ფუნქცია აქვს. მსგავს ხერხებს აბსურდული სამყაროს განსხვავებული ლოგიკის შეგრძნების გაძლიერების მიზნით იყენებს. სასსონ სომეხის აზრით, მსგავსი შეტრიალებული წყობის წინადადებები დისჰარმონიულ რითმებს იწვევს (სომეხი 1975: 97).

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მოვლენა, რომელიც ასევე დამახასიათებელია ’იდრისის გვიანდელი ნაწარმოებებისათვის. ეს არის პარადოქსული სიტყვათშეთანხმებების გამოყენება, რაც განსაკუთრებით 1960-იანი წლებიდან შეინიშნება.

მაგ.: „ისე ფართოდ გაიღიმა, რომ უზრდელად ზრდილობიანი გამოჩნდა“ (’იდრისი თ.გ. ე: 95);

"وسع إبتسامته بطريقة بدت وقحة الأدب."

„ჩემამდე მოაღწია დაბალმა ხმამ, მასში ხმამაღალი ჩურჩული იყო“ (’იდრისი თ.გ. ზ: 130);

"جاءتي الصوت منخفضا فيه همس الفارقار."

აქ ვხედავთ სიურრეალიზმისთვის დამახასიათებელ ტექნიკას, დააკავშიროს საწინააღმდეგო და დაშორებული მხარეები. შესაძლოა, ეს გამოთქმებიც აბსურდული სამყაროდან მომდინარეობს ან შეცვლილი ლოგიკის ანარეკლს წარმოადგენდეს.

**ფუსუფ** ’იდრისის სიურრეალისტური სამყარო საკმაოდ საინტერესო ინდივიდუალური ქმნილებაა. იგი ავტორის წარმოსახვისა და განცდის საფუძველზეა შექმნილი. ეს სამყარო არ არის ძალიან დაშორებული რეალობას, მისი მკვიდრნი ადამიანები არიან, მხოლოდ უჩვეულო ურთიერთობებსა და მდგომარეობაში. ამ სამყაროში ადამიანი მარტოა თავისი ინსტინქტებით, სურვილებითა და მისწრაფებებით.

#### IV. დასკვნა

როგორც განხილული მაგალითებიდან ჩანს, **ფესუფ** 'იდრისის ნოველები თემატურად საკმაოდ მარავალფეროვანია. მისი შემოქმედების პირველ ეტაპზე ინტერესს ძირითადად პოლიტიკური და სოციალური საკითხები იწვევს. ქვეყნის პოლიტიკური რეალობის, ადამიანთა გაჭირვებისა და სასტიკ ბედთან ბრძოლის ამსახველ რეალისტურ თხზულებებში ჩანს მწერლის ოპტიმიზმი. ადრეული პერიოდის ნაწარმოებებში ადამიანთა მძიმე ყოფას ერთმანეთისადმი კეთილგანწყობა და თანაგრძნობა ამსუბუქებს. 1950-იანი წლების ბოლოდან კი ეს ტენდენციები იცვლება. გვიანი პერიოდის ნაწარმოებების გმირები გაუცხოებული და იმედგაცრუებული ან ბოროტი და სასტიკი ადამიანები არიან. 'იდრისი ახლა ყურადღებას ამახვილებს პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობაზე, პიროვნების შიგნით არსებულ განცდებსა და წინააღმდეგობებზე, დადგენილ ნორმებზე, სოციალურ აკრძალვებზე, რომლებიც ადამიანის ცნობიერებაში პროტესტს იწვევს და ხშირად საწინააღმდეგო შედეგი მოაქვს. მწერალი ნოველებში რელიგიურ საკითხებსაც განიხილავს. მიუთითებს ადამიანის ურწმუნოებაზე, მის ეჭვიან ხასიათზე. მისი აზრით, ადამიანები რელიგიასა და უფლის მცნებებს საკუთარი კანონების შექმნისათვის დამხმარე საშუალებად იყენებენ, რაც მხოლოდ მათ მოთხოვნილებებს ემსახურება. აქედან გამომდინარე, იცვლება ავტორის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი. ადრეულ ეტაპზე ის გლოვასთან ასოცირდებოდა, მოგვიანებით კი ერთგვარი შვების სახითაა წარმოდგენილი.

გვიანდელი ნაწარმოებების მნიშვნელოვანი თემების განხილვა პიროვნული კონფლიქტების, წინააღმდეგობების, ადამიანის განცდების და გმირების შინაგანი კრიზისის ასახვის ფონზე ხდება. სიმბოლისტურ-სიურრეალისტური პერიოდის ბევრი ნოველა გამოსატავს გონების ტანჯულ მდგომარეობას. სასტიკი რეალობიდან თავის დასაღწევად გმირები ხშირად საკუთარ ფანტაზიებსა და სიზმრებს ეკედლებიან. იქმნება სხვა ახალი რეალობა, რომელიც უფრო ახლოა ადამიანის არაცნობიერ გონებასთან.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ **ფესუფ** 'იდრისი თავის ნოველებში ქმნის გარკვეულ არარეალურ სამყაროს, რომელსაც შეგვიძლია სიურრეალისტური ვუწოდოთ, რამდენადაც მწერალი სიურრეალიზმისთვის დამახასიათებელ ბევრ ელემენტს იყენებს. აქ ვხვდებით უჩვეულო არსებებსა და მოვლენებს. ხშირად დარღვეულია სივრცისა და დროის შეგრძნება, ნორმალური პროპორციები.

მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სიზმრები და ფანტაზიები. ზოგ შემთხვევაში სიზმარი ირევა რეალობაში, ზოგჯერ კი გამიჯნულია მისგან. რეალობის, სიზმრისა და ფანტაზიის შერწყმით შექმნილი სამყარო არ არის ძალიან დაშორებული რეალობას. აქ ადამიანები უჩვეულო ურთიერთობების და ამბების პირისპირ რჩებიან და თავადაც არალოგიკურ ან მიუღებელ სურვილებსა და აზრებს ავლენენ. ეს სამყარო არსებული ფიზიკური რეალობისგან გარკვეული ნიშან-თვისებებითაც განსხვავდება, რომლებიც, ამავე დროს, მას ადამიანის შინაგან სამყაროში არსებულ სხვა, შესაძლოა, „უფრო ნამდვილ“ რეალობასთან აახლოვებს.

ამრიგად, **ფუსუფ** 'იდრისის შემოქმედება საკმაოდ მრავალფეროვანი და საინტერესოა. იგი, როგორც ადამიანი, წერდა ადამიანთა მდგომარეობაზე, როგორც ეგვიპტელი – ეგვიპტის ყოფაზე ამახვილებდა ყურადღებას, როგორც ინტელექტუალი – ცხადად ასახავდა განათლებული ადამიანის პრობლემებს. მთელი მისი შემოქმედების ხასიათი, მასში მომხდარი ცვლილებები მწერლის პირად ცხოვრებას უკავშირდება. სოფელში ცხოვრების შთაბეჭდილებები, აქტიური სტუდენტობა, რევოლუციური მოღვაწეობა და სამედიცინო საქმიანობა – ყველაფერი აისახა მის ნაწარმოებებში. **ტანჰ ჰუსაინი** წერდა: „ის ექიმია და როცა წერს, ხელით ისე ეხება მნიშვნელობას, თითქოს ავადმყოფს სინჯავს და უნდა მიხვდეს, რა დაავადება აწუხებს მას. ჩვენამდე მოაქვს რეალობა ისე, თითქოს ავადმყოფობას აღწერს და აქვე გვიჩვენებს, რა წამალია საჭირო მისი განკურნებისთვის“ (**ჰუსაინი თ.გ.:** 8). თავად მწერალი კი საკუთარი შემოქმედების მიზანს ასე აღწერდა:

„მე არ შემიქმნია ჩემი ადგილი, ჩემი განსაკუთრებულობა და არ შემიძლია ჩემი თავის შეცვლა. ყველაფერი, რაც შემიძლია არის ის, რომ მივენდო ჩემს მოწოდებას მთელი ძალით და გაავართოვო ჩემს ირგვლივ არსებობის წრე. [...] ერთ დღეს მე ვიტყვი სიტყვას, რომელიც მისწვდება სადმე ვინმეს და ჩემი ტაღლა სიტყვის ფორმით შეუერთდება მის ტაღლას, რომ გაააქტიუროს ათასობით, მილიონობით ტაღლა და მოხდეს რაღაც დიადი აფეთქება, რასაც ჯერ არასდროს მოუცდავს კაცთა გულები“ (**'იდრისი თ.გ.:** 39);

"أنا لا خلقت تخصصي أو إختياري ولا أستطيع أن أغير نوعيا أو عضويا نفسي، كل ما أستطيعه أن أعمل في اتجاهي بكلي موجاتي، وأن أوسع دائرة الوجود من حولي... ذات يوم سأقول كلمة تصل إلى إنسان ما في مكان ما، وتلتحم موجتي على شكل الكلمة بموجاته التحاما ينشط آلاف وملايين ومليارات الموجات، ويتفجر الشيء الذي لم يكن خطر على قلب البشر."

### 3. თავი

## 'იდუარ ალ-ხარრატის „ზაფრანისფერი ქალაქი“

### I. 'იდუარ ალ-ხარრატის ბიოგრაფია

'იდუარ ალ-ხარრატი (إدوار قلته فلتنس يوسف الخراط), ცნობილი ეგვიპტელი მწერალი, კრიტიკოსი და მთარგმნელი, 1926 წელს ალექსანდრიაში დაიბადა. ბავშვობა და სტუდენტობა მან ალექსანდრიაში გაატარა და ნაწარმოებების უმრავლესობაშიც სწორედ ეს პერიოდი ასახა. მწერლის მამა წარმოშობით ზემო ეგვიპტიდან, ზა'ინდიდან, კერძოდ კი 'ახმმშიდან, იყო. როგორც თავად მწერალი აღნიშნავს, სწორედ ამ ქალაქში გატარებული დროის შთაბეჭდილებებს გადმოგვცემს რომანში „ცის კლდეები“ („صخور السماء“) (ალ-ხარრატი 2005ა: 37). მწერლის ბევრი განსაკუთრებული მოგონება უკავშირდება ზემო ეგვიპტეს, რომლებმაც წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე. ერთ-ერთ ასეთ მოგონებას წარმოადგენს პატარა 'იდუარის მორწმუნეებთან ერთად წმინდა წყალში ჩაყვინთვა 'ახმმში მთავარანგელოზ მიქაელის ტაძარში. ალ-ხარრატი ყოველთვის განსაკუთრებული სიყვარულით იხსენებს ბავშვობის წლებს. თუმცა აღნიშნავს, რომ ბავშვობა მხოლოდ სილამაზისა და სილადის პერიოდი არ ყოფილა. ბედნიერებას თან ბევრი სევდაც სდევდა (ალ-ხარრატი 2005ა: 37, 84). 'იდუარი კოპტურ საბავშვო ბაღში დადიოდა. მწერალი სიყვარულით იხსენებს მასწავლებელ კატერინას, რომელმაც რელიგიური ჰიმნები შეასწავლა. საგარაუდოდ, მას გულისხმობს „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ („ترابها زعفران“) ერთ-ერთ გმირში, მასწავლებელ კატერინაში (مس كاترين). ბავშვზე განსაკუთრებულ გავლენას ახდენდა საკვირაო სკოლაში მიღებული ცოდნა. მწერალს ბოლომდე ახსოვს ფერადი სურათებით შემკული წიგნი „ბიბლიური ისტორიები“, რომელიც საკვირაო სკოლაში აჩუქეს და მანსურ ეფენდი, რომელიც კოპტ წმინდანებზე ესაუბრებოდა (ალ-ხარრატი 2005ა: 37). მწერალი იგონებს, როგორ უყვებოდნენ ზღაპრებსა და ხალხურ თქმულებებს ბებია ელენა (هيلانة) და დეიდა ნურა მთვარიან ღამეში (ალ-ხარრატი 2005ა: 38). სწორედ ამ ზღაპრებმა გააღვიძა მასში წერის სურვილი. ალ-ხარრატების ოჯახი ალექსანდრიაში ღაღტ ალ-ინაბში (غيط العنب) ცხოვრობდა და პატარა 'იდუარიც ამავე უბანში მდებარე

ნილოსის დაწყებით სკოლაში მიიყვანეს. შემდეგ 1937 წელს სწავლა 'აბსიდიას საშუალო სკოლაში გააგრძელა. სკოლაში სწავლისას ძალიან ბევრს კითხულობდა. როგორც თავად იხსენებს, დაახლოებით თორმეტი წლის იყო, როცა „ათას ერთი ღამე“ წაიკითხა. წიგნმა საოცარი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე. შემდეგ გაეცნო ძველ და ახალ არაბულ ლიტერატურას. დაახლოებით ცხრა-ათი წლის იქნებოდა, როცა თავადაც დაიწყო წერა. როგორც ამბობს; „წერდი ბავშვურ რაღაცეებს, ლექსებს რომ ჰგავდა“ (ალ-ხარატი 2005ა: 39). 1941 წელს მეორე მსოფლიო ომის დაწყებისას ალექსანდრია შფოთმა მოიცვა, ქალაქი იბომბებოდა და 'იდჰარი ოჯახთან ერთად მთელი ზაფხულით 'ახმმში გაემგზავრა. 1942 წელს სკოლა წარმატებით დაამთავრა და **ქარჟკ** პირველის სახელობის ალექსანდრიის უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე ჩააბარა. ალ-ხარატის თქმით, იურისტობა მხოლოდ იმიტომ გადაწყვიტა, რომ მამა გაეხარებინა. სტუდენტობისას დროს უმეტეს ნაწილს ლიტერატურის ფაკულტეტის სტუდენტებთან ატარებდა. ამ პერიოდში ინგლისური ლიტერატურით დაინტერესდა და გატაცებით კითხულობდა შელის და ბაირონს. იგონებს, რომ მეგობრები იკრიბებოდნენ კაზინო „კლეოპატრაში“ და კაფე „ელიტაში“, სადაც სადამოებს ლიტერატურაზე საუბარში ატარებდნენ (ალ-ხარატი 2005ა: 80). მოგვიანებით გერმანული ფილოსოფიით დაინტერესდა, განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მარქსისა და ფროიდის ნაშრომებმა მოახდინა (ალ-ხარატი 2005ა: 41). სტუდენტობისას დაიწყო მისი რევოლუციური მოღვაწეობაც, როდესაც ტროცკისტულ რევოლუციურ დაჯგუფებას შეუერთდა. 1945 წელს მამის გარდაცვალების შემდეგ მუშაობა დაიწყო, რათა ოჯახს დახმარებოდა. თავდაპირველად ალექსანდრიაში ბრიტანეთის ჯარების საზღვაო საწყობებში მუშაობდა, მაგრამ მიწისქვეშა რევოლუციურ საქმიანობას მაინც არ წყვეტდა. 1946 წელს უნივერსიტეტი დაამთავრა და ბაკალავრის დიპლომი აიღო. ამავე წელს ინგლისის წინააღმდეგ მიმართულ სტუდენტურ დემონსტრაციებში მონაწილეობდა. განსაკუთრებით მასშტაბური დემონსტრაცია 1946 წლის თებერვალში მოეწყო, რასაც პოლიციის განყოფილების დაწვა მოჰყვა. მწერალი იხსენებს, რომ ერთმა ახალგაზრდამ საკუთარ გაღაბიას ცეცხლი წაუკიდა და შენობაში შეაგდო. მიტინგი საშინელი სისხლისღვრით დამთავრდა. ხედავდა, როგორ ეცემოდნენ ახალგაზრდები ტყვიების წვიმაში და უკვირდა, როგორ გადარჩა თვითონ (ალ-ხარატი 2005ა: 80).

ეროვნული და რევოლუციური მოძრაობის ბევრ სხვა მონაწილესთან ერთად 1948 წლის 15 მაისს 'იდჰარდ ალ-ხარრატის დააპატიმრეს. დაახლოებით ორი წელი მეფე ჭარუკის პატიმართა ბანაკში გაატარა. პატიმრობის დროს ფრანგულის შესწავლა დაიწყო. ის გაეცნო ფრანგულ ლიტერატურას და სწორედ ამავე პერიოდში დაინტერესდა სიურრეალიზმით. ბანაკის დატოვების შემდეგ კერძო გაკვეთილებს ატარებდა და მასწავლებლობით ირჩენდა თავს, მსახურობდა ეროვნულ ბანკსა და ეროვნული დაზღვევის კომპანიაში. შემდეგ კაიროში გადავიდა საცხოვრებლად და 'აბდ ალ-რაჰმან ალ-შარკავის დახმარებით რუმინეთის საელჩოში დაიწყო მუშაობა. ბინა კაიროს ერთ-ერთ უბანში ჰილჰანში დაიდო იმავე შენობაში, სადაც უკვე ცნობილი მწერალი ოუსუფ 'იდრისი ცხოვრობდა. კაიროში ის აქტიურად ჩაება ქვეყნის ლიტერატურულ ცხოვრებაში. მალე მწერალთა ახალი თაობის ე.წ. „სამოციანების თაობის“ ლიდერად იქცა. ალ-ხარრატი იყო ცნობილი ჟურნალის „გალერეა 68“-ის („68 جاليري“) ერთ-ერთი რედაქტორი. ცხოვრების მანძილზე ალ-ხარრატმა ბევრი სამსახური გამოიცვალა, ბოლოს აზიისა და აფრიკის ხალხთა სოლიდარობის ორგანიზაციაში მოღვაწეობდა. ამავე დროს აზიისა და აფრიკის მწერალთა გაერთიანების გენერალური მდივნის მოადგილე იყო. აქტიურად მონაწილეობდა ამ გაერთიანების ჟურნალ „ლოტოსის“ („لوتوس“) დაარსებასა და გამოცემაში. ამ პერიოდში მან ბევრი საინტერესო მწერალი გაიცნო და მათი თხზულებები თარგმნა კიდევ. მწერალი თვლის, რომ აზიისა და აფრიკის მწერალთა გაერთიანებამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქვეყნებს შორის კულტურული ურთიერთობების განმტკიცებაში (ალ-ხარრატი 2005ა: 41). ამის შემდეგ გადაწყვიტა, ცხოვრების დარჩენილი ნაწილი მხოლოდ წერისთვის დაეთმო. მომავალი მეუღლე 1952 წელს გაიცნო და 1958 წელს დაოჯახდა. ჰყავს ორი ვაჟი და ოთხი შვილიშვილი, რომლებსაც სიბერის მინდორში ამოსულ ყვავილებს უწოდებს (ალ-ხარრატი 2005ა: 82).

'იდჰარ ალ-ხარრატი 33 წლის იყო, როცა 1958 წელს ნოველების პირველი კრებული „მაღალი კედლები“ („حيطان عالية“) გამოსცა. როგორც მწერალი ამბობს, ნოველების წერა 1940-იან წლებში დაიწყო, თუმცა კრებულის გამოსვლამდე არც ერთი მათგანი არ გამოუქვეყნებია (ჰაფიზი 1992: 319). თავდაპირველად პოეზიამ გაიტაცა, თავადაც წერდა ლექსებს, მაგრამ მალე მიხვდა, რომ „პოეზია ავიწროვებდა და თითქოს არღვევდა იმ ქსოვილს, რომლის შექმნისკენაც

მიისწრაფოდა. ზღუდავდა იმ მცდელობას, რომელსაც სინამდვილის მიღმა ძიება უწოდა“ (ალ-ხარრატის 1994: 21). პირველი კრებულის გამოქვეყნების შემდეგ მწერლის შემოქმედებაში ერთგვარი დუმილი იწყება, რასაც ასე ხსნის: „აღბათ ეს სიჩუმე სიასლის პირისპირ აღმოჩენით იყო გამოწვეული, გაცდებით თუ დაბნევით. შესაძლოა, ეს მოლოდინის სიჩუმე იყო, როცა ველოდი, შემექმნა ახალი რამ“ (ფარქუჯი 2000: 120). მწერლის ცხოვრებაში დუმილის პერიოდი ჟურნალ „გალერეა 68“-ის გამოსვლით დასრულდა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს იყო ახალი ლიტერატურულ-კულტურული ჟურნალი, რომელიც 1968-1971 წლებში გამოდიოდა. მართალია, ჟურნალის მხოლოდ რვა ნომერი დაიბეჭდა, მაგრამ მან მაინც შეძლო, თანამედროვე არაბული ლიტერატურის განვითარებაში განსაკუთრებული როლი ეთამაშა. ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ, რომ „გალერეა 68“-ის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ბევრი კრიტიკოსი წერს. მათ შორის ჰილარი კილპატრიკი აღნიშნავს, რომ ეს იყო ჟურნალი, რომლის გარშემოც შეიკრიბა ახალი თაობა, რომელსაც სურდა, ხმამაღლა გამოეხატა საკუთარი პროტესტი დადგენილი ნორმების წინააღმდეგ და შეექმნა საკუთარი, ახალი სტილი და ღირებულებები (კილპატრიკი 1992: 259). დადგენილი ნორმების წინააღმდეგ და ახალი თავისუფალი ხედვის დამკვიდრებისთვის იბრძოდა 'იდუჰარ ალ-ხარრატის და მის გარშემო შეკრებილი ახალგაზრდა ინტელექტუალების ჯგუფი ანუ მომავალი „სამოციანების თაობა“. მათი მოღვაწეობის შედეგად გაჩნდა არაბულ ლიტერატურაში ე.წ. „ახალი ხედვა“ („الحساسة الجديدة“). ამ ტერმინის დამკვიდრებაც ალ-ხარრატის სახელს უკავშირდება. ის ხშირად ხმარობა ტერმინს „ახალი ხედვა“ „გალერეა 68“-ის ფურცლებზე, რომელშიც იმ დროინდელ ეგვიპტურ ლიტერატურულ ავანგარს გულისხმობდა. მოგვიანებით ამ ტერმინის ქვეშ 1960-იანი და 1970-იანი წლების ეგვიპტური ლიტერატურის მოდერნისტული ტენდენციები მოიაზრებოდა. სწორედ ამ „ახალი ხედვის“ ერთ-ერთ საუკეთესო მწერალია თავად ალ-ხარრატის.

1972 წელს მოთხრობების მეორე კრებული „სიამაყის საათები“ („ساعات الكبرياء“) გამოვიდა. ნოველა „რკინიგზის სადგური“ („محطة السكة الحديد“) ამ კრებულში დაიბეჭდა, ხოლო 1985 წელს მისი ახალი, ვრცელი ვარიანტი ცალკე გამოიცა. 1979 წელს გამოქვეყნდა 'იდუჰარ ალ-ხარრატის პირველი რომანი „რამა და დრაკონი“ („رامة والتنين“). მწერალმა ამ რომანისთვის ნაჯიბ მაჰფუჰის მედალი მიიღო. რომანში თხრობის ძირითად ხაზს ქმნის მთავარი გმირის მიხანის



სასიყვარულო ურთიერთობა რამასთან. მისწვლი ცხოვრობს, იხსენებს და თავიდან გაიაზრებს ურთიერთობას ამ სექსუალურ და განათლებულ ქალთან, რომელსაც შეუძლია რამდენიმე როლი ითამაშოს. „რამა და დრაკონი“ ახალი ეგვიპტური რომანის მნიშვნელოვანი ნიმუშია; მართალია, ის არ არის პირველი მცდელობა სასიყვარულო ურთიერთობის ასახვის, მაგრამ აქ გვაქვს მისი დეტალური ანალიზი მორალური განკითხვის გარეშე. ის პირველი რომანია, სადაც მოქმედი გმირები კოპტი კაცი და მუსლიმი ქალი არიან. ეგვიპტის წარსულის მიმართ მისწვლისა და რამას პროფესიული ინტერესის წყალობით მივიღეთ რომანი, რომელშიც დიდი ისტორიული სივრცეა აღწერილი, ფარაონთა ეპოქით დაწყებული XX საუკუნის შუა ხანების ჩათვლით. განსაკუთრებით კარგად იგრძნობა ეგვიპტის ქრისტიანული მემკვიდრეობა, რადგანაც სწორედ ის ქმნის გმირის – მისწვლის თავისებურ კულტურულ საფუძველს.

იდუარ ალ-ხარრამტი ყოველთვის დაინტერესებული იყო დასავლეთში არაბული ლიტერატურისადმი ინტერესის გაზრდით. ის ხშირად მონაწილეობდა კონფერენციებსა და შეკრებებში, სხვადასხვა წლებში კითხულობდა ლექციებს ბევრ ცნობილ უნივერსიტეტში, მათ შორის ოქსფორდის უნივერსიტეტსა და ლონდონის უნივერსიტეტის აღმოსავლეთისა და აფრიკის შესწავლის სკოლაში. მწერალს ბევრი ლიტერატურული ჯილდო აქვს მიღებული, მათ შორის: არაბულ-ფრანგული მეგობრობის პრემია (1991), უჟაფისის (1994) და ქაჰაჰისის (1998) პრიზები და სახელმწიფო პრემია (1973/2000). ცნობილ მწერალს მხატვრული პროზაული ნაწარმოებების გარდა ეკუთვნის ლექსების რამდენიმე კრებული, პროზისა თუ პოეზიის შესახებ ბევრი კრიტიკული ნაშრომი და ასევე ბევრი საინტერესო თარგმანი. 1958-85 წლებში ინგლისურიდან და ფრანგულიდან დაახლოებით თოთხმეტი წიგნი თარგმნა, მათ შორის ამერიკელი, ევროპელი თუ აფრიკელი ავტორების თხზულებები. ალ-ხარრამტმა ინგლისურიდან არაბულად თარგმნა ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“. მისი ნაწარმოებებით ბევრი მკვლევარია დაინტერესებული.

## II. 'იდუარ ალ-ხარრატის შემოქმედების ზოგადი მიმოხილვა

### ა. მწერლის განსაკუთრებული ადგილი

'იდუარ ალ-ხარრატმა განსაკუთრებული წვლილი თანამედროვე არაბული რომანის განვითარებაში შეიტანა. მწერლის ტალანტი, გამორჩეული შემოქმედებითი ხელება და ენის ძალიან კარგად ფლობა მის ნაწარმოებებს სრულყოფილებას ანიჭებს. ალ-ხარრატის რომანები განსაკუთრებულ სამყაროს ქმნიან. ტექსტებიდან ჩანს, რომ ნამდვილი ოსტატის დაწერილია ისინი ('აბდ ალ-კადირი 2000: 33). რაში მდგომარეობს ალ-ხარრატის, როგორც რომანისტის, საიდუმლო? მას შეუძლია, გაწყვიტოს თხრობის ხაზი, დინება და გასცდეს მონათხრობთან ლოგიკურად დაკავშირებულ ამბავთა ზღვარს; ასევე შეუძლია, დაარღვიოს რომანში დროისა და სივრცის ლოგიკური კავშირი. ერთი შეხედვით, თითქოს ცალკეული ისტორიებია მოცემული, რომელთა დაკავშირება და გაგება ძნელია, მაგრამ, მეორე მხრივ, ყველაფერი ურთიერთკავშირშია. თხრობის ასეთი თავისებურება კიდევ ერთხელ ადასტურებს მწერლის განსაკუთრებულობას XX საუკუნის მეორე ნახევრის ეგვიპტელ და არაბ რომანისტთა შორის. როცა ალ-ხარრატის თხზულებებს ვკითხულობთ, ვრწმუნდებით, რომ არაბული ნოველა და რომანი ავიდა განვითარების ახალ გზაზე, რომელიც ახალი სამყაროსკენ მიემართება. ალ-ხარრატის სამოცდაათი წლის იუბილის აღსანიშნავად გამოცემულ კრებულში მალრიბელი მკვლევარი შადაკ ბუშა'ნი წერს, რომ ალ-ხარრატმა ბევრი სიახლე დაამკვიდრა არაბულ მწერლობასა და ხელოვნებაში, რაც ცხადად ჩანს მისი თხზულებებიდან და განსაკუთრებით კი მხატვრული ნაწარმოებებიდან (ბუშა'ნი 2000: 39). სალმ ალ-ხადრა' ჯაფსის მიხედვით კი, „ალ-ხარრატი ქმნის დახვეწილ პროზაულ ნაწარმოებებს. მის პროზას პოეზიის ელფერი აქვს და ხშირად ნამდვილ ესთეტიკურ სიმაღლეებს აღწევს და ამასთან საესეა ცხოვრების ეგზისტენციალური გამოცდილების ფილოსოფიით“ (ჯაფსი 2005: 49). ბადრ ალ-დობი, რომლის ნაშრომიც ეძღვნება ალ-ხარრატის კრებულს „სიახლის საათებს“, მის თხზულებებს არაბული ნოველის სამყაროში გამორჩეულად მიიჩნევს (ალ-დობი 1994).

მაჰმუდ 'ამინ ალ-ნლიმის აზრით, არ იქნება გადაჭარბებული, თუ 'იდუარ ალ-ხარრატს სრულყოფილ ხელოვანს ვუწოდებთ. „ის ლიტერატორია, რომელიც კარგად იცნობს ლიტერატურის სხვადასხვა მხარეს. მისი ნაწარმოებები საზრდოობენ ძველი არაბული ლიტერატურული მემკვიდრეობით, კერძოდ კი

მისი სუფიური სიდრმეებით“ (ალ-წლიმი 2000: 46). ამასთან ერთად, ალ-ხარრატის შემოქმედება სიახლით ხასიათდება და, შესაბამისად, ერთგვარი მაკავშირებელი ხიდის როლს თამაშობს ძველსა და ახალს შორის. ის, მართლაც, განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში.

’იდჷარ ალ-ხარრატი ამავე დროს ერთ-ერთი საუკეთესო კრიტიკოსია და განსაკუთრებით ახალგაზრდა მწერალთა ნაწარმოებებით ინტერესდება. ეს ის შემთხვევაა, როცა ხელოვანი წარმოგვიდგება კრიტიკოსის როლში. როგორც კრიტიკოსი, ის რომანის ძირითად ღირსებად განიხილავს არა უბრალოდ მის სტრუქტურას ან განსაკუთრებულ ენას, არამედ ნაწარმოების შინაგან სულს, ძალას, რომელიც მას აძლევს ზოგად მნიშვნელობას. ეს ძალა მუდამ არსებობს, თუმცა არა ცხადად, ის ხან ჩნდება და ხან იმალება; ის მოგონებულის თუ წარმოსახულის, კანონის თუ თავისუფლების, სხეულებრივის თუ სულიერის, ისტორიისა და ისტორიიდან გასვლისა, დროითი ადგილისა თუ ადგილობითი დროის ერთობას გვაძლევს (ფარაჰი 2000: 50).

ალ-ხარრატი ადრეულ ეტაპზე იზიარებდა ტროცკისტულ იდეებს. ’იბრაჰიმ ’აბდ ალ-მაჯჷდის აზრით, ეს კარგად ჩანს მისი ნაწარმოებებიდან, შესაძლოა პირდაპირი განცხადებებით არა, მაგრამ რომანებში ჩანს „მუდმივი რევოლუცია“. თითქოს მის თაობაში იყო რევოლუცია, რომელსაც ალ-ხარრატი ჩაუდგა სათავეში გამოჩენისთანავე. კრიტიკოსი იხსენებს ჰერაკლიტეს გამონათქვამს, რომ სამყარო მუდმივად იცვლება და ერთ მდინარეში ორჯერ ვერ ჩახვალ. ამ გამონათქვამს სწორედ ალ-ხარრატის ნაწარმოებებს უკავშირებს. ყოველი წაკითხვისას მათში ცვლილებას, ახალ ძიებას, მიგნებასა და მნიშვნელობას იპოვით (’აბდ ალ-მაჯჷდი 2000: 95). ’ითიდალ ’უსმანიც თვლის, რომ ალ-ხარრატისთვის წერა კვლევას ჰგავს, ძიებას სხვადასხვა კულტურულ შრეებში ერთმანეთის მიყოლებით თუ ერთმანეთში შერეულად (’უსმანი 2000: 112). მისი შემოქმედება მოიცავს ფარაონთა ცივილიზაციის, კოპტური და ისლამური კულტურის სიდრმეებს, ასევე მსოფლიო ხელოვნების ცოდნას. ამ მხატვრული სამყაროსთვის მთავარი მასალა მწერლის პირადი გამოცდილებაა 1930-40-იანი წლების ალექსანდრიიდან მოყოლებული 1990-იანი წლების კაიროს ჩათვლით. ნიჭიერი ხელოვანი იყენებს ფაქტებს ისტორიიდან, სოციალური და პოლიტიკური რეალობიდან, წერილობითი თუ ზეპირი ლიტერატურული მემკვიდრეობის

ელემენტებს. მათში ჩართულია ოცნებები, ფანტაზიები, კომმარები და იდუმალი ხმები.

### ბ. ალ-ხარრატის და სიურრეალიზმი

ალ-ხარრატის ნაწარმოებები გამოირჩევა სიურრეალიზმის ცხადი გავლენით. მწერალი სიურრეალიზმით პირველად 1940-იანი წლების ბოლოს დაინტერესდა, როდესაც ის რევოლუციური საქმიანობის გამო დააპატიმრეს. საფრანგეთიდან ეგვიპტეში მიმდინარეობის შემოსვლა უკავშირდება ხელოვანთა ჯგუფს „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოებას“, რომლის შესახებაც ზემოთ ვისაუბრეთ. მნიშვნელოვანია ასევე ალექსანდრიაში არსებული ორგანიზაციების „შეუცნობისაკენ“ („نحن المجهول“) და „ახალი კულტურა“ („الثقافة الجديدة“) მოღვაწეობა. ალ-ხარრატი იცნობდა ამ ჯგუფების საქმიანობას, კითხულობდა მათ მიერ გამოცემულ ჟურნალ-გაზეთებს. მართალია, ეგვიპტელი სიურრეალისტები უმეტესწილად ფრანგულად წერდნენ, მაგრამ ახალგაზრდა 'იდჰარმა იცოდა ფრანგული და, ამდენად, მას შეეძლო გასცნობოდა მათ თხზულებებს. ერთგან მწერალი იხსენებს, რომ ციხეში ყოფნის დროს კიდევ უფრო კარგად ისწავლა ფრანგული და დიდი ინტერესით ეცნობოდა ფრანგულ ლიტერატურას. სწორედ ამ დროს გაეცნო სიურრეალიზმსაც. საკუთარ მოგონებებში ის აღნიშნავს, რომ სტუდენტობის დროს ფრანგულმა ლიტერატურამ დააინტერესა, განსაკუთრებული შთაბეჭდილება კი სიურრეალისტმა ავტორებმა მოახდინეს, რომლებიც „მის გონებასა და სულში დამკვიდრდნენ“ (ალ-ხარრატი 2005ა: 42). სხვა ნაშრომებში ალ-ხარრატი თავად წერს, რომ გატაცებით კითხულობდა ჟურნალ „ალ-თატაჟჟურს“ (ალ-ხარრატი 2000: 8) და „ალ-მაჯჟალა ალ-ჯადიდას“. აქ გამოქვეყნებულმა საღამო მუსნას სტატიებმა განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე და რაღაც მნიშვნელოვანი შეცვალა მის აზროვნებასა და ცხოვრებაში (ალ-ხარრატი 2005ა: 42). როგორც ვიცით, სწორედ ამ ჟურნალებში იბეჭდებოდა ეგვიპტელი სიურრეალისტების სტატიები და მხატვრული ნაწარმოებები. ეს ჟურნალები კარგ საშუალებას წარმოადგენდა ახალგაზრდა 'იდჰარისთვის, რომ გასცნობოდა 1940-იან წლებში არაბულ ლიტერატურაში გაჩენილ მოდერნისტულ ტენდენციებს.

ამ პერიოდისთვის მწერალთა გარკვეული ჯგუფი იზიარებდა სიურრეალისტთა მოსაზრებებს და მათ თხზულებებში სიურრეალისტური ხედვა შეინიშნებოდა. მათი თვალსაჩინო წარმომადგენელია 'ალბერ კუსადრი, რომელმაც გავლენა იქონია ალ-ხარრატზე. მწერალი იხსენებს, რომ 'ალბერ კუსადრის ნაწარმოებებს პირველად „ალ-თატაჟურში“ დაბეჭდილი არაბული თარგმანის საშუალებით გაეცნო<sup>76</sup>. მოგვიანებით კი მოიძია მისი სხვა ნაწარმოებები ფრანგულად და მათი თარგმნის სურვილიც გაუჩნდა. თექვსმეტი წლის ალ-ხარრატმა კი მეგობართან ერთად სცადა ეთარგმნა 'ალბერ კუსადრის წიგნი „ნამდვილი სიკვდილის სახლი“ („La maison de la mort certaine“, „منزل الموت الاكيد“). მწერალი ასვე იხსენებს პარიზში კუსადრთან შეხვედრას (ალ-ხარრატი 2000: 8). ზაბრი ჰაფიზი წერს, რომ სწორედ 'ალბერ კუსადრი იყო ერთ-ერთი იმ მწერალთაგანი, რომლებიც შეიძლება მივიჩნიოთ ალ-ხარრატისა და „სამოციანების თაობის“ სხვა მწერლების წინამორბედებად (ჰაფიზი 1992: 317-318). ერთ-ერთ სტატიაში ალ-ხარრატი იხსენებს პოეტ 'იდმუნ ჯაბნსს და მასთან შეხვედრას პარიზში. აღნიშნავს, რომ ჯაბნსი, სიურრეალისტი პოეტი, მისი ძველი მეგობარი იყო (ალ-ხარრატი 2000: 20). ეს ყველაფერი მოწმობს იმას, რომ ალ-ხარრატი კარგად იცნობდა 1930-იანი წლების ბოლოსა და 1940-იანი წლების პირველ ნახევარში ეგვიპტეში არსებული სიურრეალიზმით დაინტერესებული ჯგუფების საქმიანობასა და იმ მწერლების ნაწარმოებებს, რომლებზეც ამ მიმდინარეობამ იქონია გავლენა. სიურრეალიზმით ალ-ხარრატის დაინტერესებას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ ჟურნალ „გალერეა 68“-ის მეშვიდე ნომერში მან დაბეჭდა პოლ ელუარის ლექსების თარგმანები (კენდალი 2006: 236). მოგვიანებით 'იდმუნ ალ-ხარრატმა რამდენიმე ნაშრომი მიუძღვნა სიურრეალიზმს, სიურრეალისტურ მწერლობასა და ეგვიპტელ სიურრეალისტებს<sup>77</sup>. ერთ-ერთ სტატიაში ის საუბრობს რამდენიმე ეგვიპტელ სიურრეალისტ მწერალზე, რომლებიც ძირითადად ფრანგულად წერდნენ და ცხოვრების დიდი ნაწილიც საფრანგეთში გაატარეს. როგორც მწერალი აღნიშნავს, მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებები ფრანგულად შეიქმნა, მათში

<sup>76</sup> საუბარია 'ალბერ კუსადრის ნაწარმოებზე „დმერთისგან დავიწყებულები“, „Les hommes oubliés de Dieu“, „المنسيون من الله“ არაბულად თარგმნა 'აბდ ალ-ჰამიდ ალ-ჰაფიზი.

<sup>77</sup> იხ.: ალ-ხარრატი 1994; ალ-ხარრატი 1997; ალ-ხარრატი 2000.

ეგვიპტური სული იგრძნობა (ალ-ხარრატა 2000: 10-11). მწერალი ამავე სატატიაში სვამს შეკითხვას, არის თუ არა პირდაპირი კავშირი 1940-იანი წლების ძირითადად ფრანგულენოვან ეგვიპტურ სიურრეალიზმსა და 1960-70-იან წლებში არსებულ სიურრეალიზმს შორის? აქვე გამოთქვამს საინტერესო მოსაზრებას, რომელიც კითხვის სახით უღერს: იქნებ სიურრეალისტური ესთეტიკა, დაფარული თუ ცხადი, ზოგადად არსებობს ეგვიპტურ, აღმოსავლურ სულში? ასეთი მოსაზრების დასამოწმებლად იხსენებს ხალხურ სიმღერას „ხეზე ამსვლელი“ („يا طالع الشجرة“) და ათას ერთი ღამის ზღაპრებს („ألف ليلة وليلة“) (ალ-ხარრატა 2000: 20).

ალ-ხარრატმა სიურრეალიზმით დაინტერესებდა და მასთან კავშირი სამწერლობო კარიერის დასაწყისშივე გამოავლინა. სხვაგვარი, უფრო ღრმა რეალობის ხედვა და სიურრეალიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები პირველივე ნოველებში შეინიშნება, რომლებიც 1940-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 1950-იანების პირველ ნახევარში დაიწერა, ანუ იმ პერიოდში, როდესაც ეგვიპტურ ლიტერატურაში რეალიზმის ხანა დაიწყო. გაბრიელე-ბეუგელინკი საკუთარ სადისერტაციო ნაშრომში აღნიშნავს, რომ სწორედ ეპოქასთან შეუთავსებლობა იყო მიზეზი იმ ფაქტის, რომ ალ-ხარრატის ადრეულმა სიურრეალისტური, ფანტასტიკური და მაგიური რეალიზმის ელემენტებით სავსე ნოველებმა დიდი პოპულარობა ვერ მოიპოვა და „პოლიტიკურად და საზოგადოებრივად“ აქტიურ მწერალთა თხზულებების ჩრდილში მოექცა 1960-იანი წლების შუა ხანებამდე (გაბრიელე-ბეუგელინკი 2002 [2003]: 12).

ალ-ხარრატის ნაწარმოებებზე სიურრეალიზმის გავლენის და ამ მიმდინარეობით მწერლის დაინტერესების შესასწავლად საინტერესოა, განვიხილოთ მისი ერთი კრიტიკული წერილი, სადაც არაბულ ლიტერატურაში გაჩენილი მოდერნისტული ხედვისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს განიხილავს და რამდენიმე ნაკადს გამოყოფს. იმ ნაკადს კი, რომელსაც თავის თავს მიაკუთვნებს, ასე ახასიათებს: „[...] ეს არის ნაკადი შინაგანი ხედვისა, რომელიც მხოლოდ შინაგან თვალს კი არა გულისხმობს, არამედ მთელს შინაგან ცხოვრებას, რომელიც იღვიძებს და ვლინდება ეფემერული სიზმრის მაგვარ ხილვებსა და წარმოსახვებში. ნაწარმოებებში, რომლებიც ამ ნაკადს მიეკუთვნება, ვხედავთ ადამიანის დაფარულ რეალობას, სადაც დროის

ნორმალური მსვლელობა ჩერდება, სიზმარსა და სიფხიზლეს შორის ბარიერები იშლება, ორაზროვნება და მკვეთრი ფორმების მქონე სიცხადე, შინაგანი და გარეგანი, რეალობა და ილუზია ერწყმის. ცხადია, ეს ყველაფერი ხელს უწყობს „რეალობიდან“ გაქცევას სხვა მეორე „რეალობისკენ“. ბოლოს კი დასძენს, რომ 1940-იანი წლებიდან მოყოლებული თავადაც შეიტანა საკუთარი წვლილი ამ ნაკადში (ალ-ხარრატის 1991: 198-190). მიუხედავად აქ მოყვანილი ფაქტებისა და იმ ცხადი სიურრეალისტური გავლენისა, რომელიც მის მხატვრულ ხედვასა და შემოქმედებაზე აისახა, ვერ ვიტყვით, რომ მისი ნაწარმოებები მთლიანად სიურრეალისტურია და ალ-ხარრატის წმინდა სიურრეალისტი მწერალია. ჩვენ შეგვიძლია, ვისაუბროთ მხოლოდ ამ მიმდინარეობის გავლენაზე და მწერლის თხზულებებში მისთვის დამახასიათებელი ელემენტების არსებობაზე. ალ-ხარრატის თხზულებები გამოირჩევა სიურრეალურისა და რეალურის შერწყმით, რისგანაც წარმოიშვა ავტორის თავისებური სტილი. როგორც რიჟანი ამბობს, „ჩვენ ვგრძნობთ ამ ერთობას, რომელიც თან ენის საიდუმლოებებს ატარებს და ქმნის საკუთარ სამყაროს“ (რიჟანი 2000: 123).

### **გ. მრავალმხრივი რეალობა**

მწერალი ჟურნალ „გალერეა 68“-ის ფურცლებზე ხშირად ხმარობდა ტერმინს „მეტარეალური“. ამ სიტყვით აღნიშნავდა იმას, რაც რეალობის მიღმა არსებობს. ავტორი ეყრდნობოდა ხედვას, რომ ხილული რეალობა ხშირად მცდარ სახეს გვიჩვენებს, რომელსაც არ შეუძლია მოგვცეს სიმართლის ცოდნა, ვერ დაგვეხმარება, გავიგოთ და ჩავწოდეთ მას. ამიტომ საჭიროა ისეთი მწერლობის არსებობა, რომელიც სწვდება იმას, რაც ცხადი, ხილული რეალობის გარსის მიღმაა, სცილდება მის გარეგნულ სახეს და ჩადის სიღმეში დაფარულ საიდუმლომდე. ალ-ხარრატმა თავის ლიტერატურულ თხზულებებში ამ ხედვის განხორცილება სცადა.

ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში მნიშვნელოვანი საკითხია რეალობა და რეალურობა. რეალობა ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში მრავალმხრივი და მრავლისმომცველია, რომელიც სცდება რეალობის ტრადიციულ, გაბატონებულ გაგებას. მასთან რეალობა არ არის გარკვეული მოვლენებისა და ამბების მსვლელობა. ავტორი უბრალოდ არ აღწერს აწმყოს ან წარსულს. აქ დროისა და

ადგილის მრავალი ფორმაა, რომლებიც თხრობის სხვადასხვა ხაზს მიჰყვება და ერთმანეთზე მოქმედებს. ეს ყველაფერი სცდება ადგილობრივ, არაბულ თუ მსოფლიო რეალობას და ხშირად მოქმედების სივრცეები გმირის, ან მთხრობელის გონების სამყაროში გადადის. როგორც ბუშა'ნი აღნიშნავს, მრავალმხრივი რეალობა ალ-ხარატიის ნაწარმოებთა ერთ-ერთი იმ თვისებათაგანია, რომელიც მათ განსაკუთრებულობასა და მათში არსებულ სიახლეს ადასტურებს (ბუშა'ნი 2000: 44). ეს ტექსტები მოითხოვს გამოცდილ მკითხველს, რომელსაც შეუძლია, ესთეტიკური ტკბობა მიიღოს ნაწერით, რომლის გაგებაც არაა ადვილი. ეს თხზულებები მკითხველისაგან მათში მონაწილეობას ითხოვს. ალ-ხარატიის მიერ შექმნილი ტექსტების გასაგებად და ხილული რეალობის მიღმა ანუ „მეტარეალურამდე“ მისასვლელად გრძნობების ერთობაა საჭირო.

ბევრი ნაწარმოები არა მარტო მკითხველს, კრიტიკოსებსაც გარკვეულ სირთულეებს უმზადებს. ბევრ მათგანში (მაგ.: „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“, „რამა და დრაკონი“) თხრობის ორი ნაკადია, რომლებიც გმირის გონებაში და რეალურად მიმდინარე ამბებს მიჰყვება. თხრობის ხაზი ხშირად წყდება, მასში ჩართულია ოცნებები, წარმოსახვები, ფანტაზია და სურვილები. ლიტერატორი ბადრ ალ-დინი წერს: „ალ-ხარატიის ნაწარმოებებში ბევრი სამყაროა. მისი თხზულებები იმსახურებენ ადგილს კაცობრიობის ლიტერატურის უდიდეს ქმნილებებს შორის. ვინც პირველად შევა ამ სამყაროში, დატკბება ცოდნისა და სიყვარულის სიხარულით და გაიგებს, როგორ იქმნება რეალობა წმინდა, დიდებული, ზოგადი თუ წვრილმანი დეტალებისგან“. ბადრ ალ-დინი ალ-ხარატიის რომანის „სხვა დრო“-ის შესახებ წერს: „ეს რომანი ცდილობს, მოიცვას ადამიანის ისტორია პროგრესული ხედვით, მოიცვას რეალობა მთლიანად და გასცდეს სიკვდილითა და დაცემით სავსე არსებობას, რათა ერთმანეთში არეული, გადახლართული მყარი ერთეულებით სიმბოლური სამყარო შექმნას“ (ალ-დინი 1994: 56). ამ სამყაროში მწერალი არ გვევლინება შუამავლად მკითხველსა და ობიექტურ სამყაროს, რეალობას შორის. ის შემოქმედია სამყაროსი, რომელშიც რამდენიმე რეალობა ერთიანდება.



## დ. გაუცხოებული გმირი

მწერალი უამრავ შეკითხვას სვამს წარსულსა თუ მომავალზე, ისეთ თემებზე როგორცაა ადამიანის ცხოვრება, სიყვარულის მნიშვნელობა და ა.შ. ავტორი მიისწრაფვის სამყაროს წვდომისკენ, ცდილობს წერით მიუახლოვდეს სამყაროსა და კაცობრიობის სულის საიდუმლოებას. 'ითიღაღ' 'უქმნის ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში არსებული ძიება სუფიურ სწრაფვას აგონებს. ეს ძიება წინააღმდეგობებს წარმოშობს ფიზიკურსა და სულიერს, ხილულს, შეგრძნებადსა და უხილავს შორის. ეს წინააღმდეგობა იწვევს სულის მოძრაობას ('უქმნი 2000: 113). რომანებში მწერალი ეხება ადამიანის ბედს, მის გრძნობებს, განცდებს, ლტოლვას, ბედნიერებას. ყველა ეს საკითხი ერთად იყრის თავს და მკითხველს რთულ სიტუაციაში აყენებს. ძნელია გავერკვეთ სად არის რეალობა, რომელშიც გმირები ცხოვრობენ. ჩნდება კითხვები: რა არის ეს რეალობა? როგორ შეიძლება იყოს ერთ მთლიანობაში ოცნება და რეალობა?

ალ-ხარრატს აინტერესებს ადამიანი, არა მხოლოდ საზოგადოებაში, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო ტრადიციული რომანისთვის, არამედ ადამიანი საკუთარ თავში, მის სრულ იზოლაციაში, თავისი ძალით და სისუსტით. ალ-ხარრატის სამყაროში ადამიანი, მართალია, სოციალური ფაქტორების ზეგავლენას განიცდის, მაინც არ აღიქმება სოციალურ არსებად. ის რთული არსებაა, რომელიც ცდილობს, დაიცვას საკუთარი სურვილი და არსებობა არარაობასა და უაზრობაში. ალ-ხარრატის მთავარი გმირი ანტიგმირია. ყოველდღიურ მოვლენებთან აღმოჩენით გამოწვეული გაოცება და გაუცხოება მის ქცევას ხშირად უჩვეულოსა და ალოგიკურს ხდის. ალ-ხარრატის ადრეულ ნაწარმოებებში ადამიანს საკუთარი ცხოვრება მოსწყინდა, ყველაფერმა დადალა. ამდენად, სიძულვილით უყურებს მას, ვინც ცხოვრებასთან ჰარმონიულ კავშირშია და ეგუება მის ბანალურობას. ამ რთული პოზიციის შესაქმნელად ალ-ხარრატი ცდილობს თავის გმირს განსაკუთრებული და დაუჯერებელი ინტუიცია, აზროვნება და ირგვლივ არსებული გარემოს მრავალმხრივი ცოდნა მისცეს. თხრობისას პასივის ფორმების გამოყენება მიუთითებს, რომ ბევრი რამ გმირისგან დამოუკიდებლად ხდება და მის კონტროლს არ ექვემდებარება. ამის გამო აბსურდულობის, უაზრობისა და შიშის განცდა ჩნდება და ადამიანი ეჭვით უყურებს საკუთარ თავს. ის ყურადღებას ამახვილებს სიზმრების, ოცნების, ძველი მოგონებების სამყაროზე, სადაც ბავშვობის უცოდველი, სუფთა სამყაროა

(ჰაფიზი 1992: 320). ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში ადამიანი მიდის დამალული არსებობისკენ, მარტოობისაგან დამცავი ბინდის სამყაროსკენ, რომელიც ემორჩილება არაცნობიერ სურვილებს.

## ე. მოგონება

ნაწარმოებების მნიშვნელოვანი ნაწილი მოგონებებს ეთმობა. ალ-ხარრატის რომანების გმირი<sup>78</sup> გამუდმებით იყურება ბავშვობისა და ახალგაზრდობის სარკეებში და თითქოს თავიდან აცოცხლებს გარკვეულ საგნებსა და მოვლენებს. ამ ნაწარმოებებში მწერლის წარსული ცხოვრების გამცდილებასთან ერთად აღდგება საზოგადოების ზოგადი გამოცდილებაც. მკვეთრი ხაზით არაა გამოიჯნული ბავშვობის, მოზარდობის და სიჭაბუკის მოგონებები. გმირის გონებაში ერთმანეთს ერწყმის ცხოვრების მკაცრი გამოცდილება, ქრისტიანული და მუსლიმური ფესვებიდან მომდინარე ზნეობრივი ვალდებულებები და გრძნობებით სავსე ფანტაზიები. მიუხედავად მასში არსებული ასეთი მრავალფეროვნებისა, ხვდება, რომ ყველაფერი ამაოა და სილამაზის, ბედნიერების თუ ტკბობის ბოლო სიკვდილია. აქ რომატიზმის სული გამოსჭვივის, რაც უფრო მკვეთრად მის ლექსებში ჩანს. მოგონებები და მათ მიერ გამოწვეული განცდები გვეხმარება მეხსიერების საიდუმლოს გაგებაში. აწმყოდან წარსულში გადავდივართ და მივდევთ იმ ნაკადას, რომელიც უწყვეტად მოდის მეხსიერებიდან. მწერალი თითქოს უარყოფს დროის ძალაუფლებას და მიყვარათ უკვე ჩაველილ და დავიწყების საგნად ქცეულ აბმებთან; ძველ დასრულებულ დროს აცოცხლებს აწმყოში, ახალ სიცოცხლეს სძენს დროის გადაფურცლულ გვერდებს. შორეულ თუ ახლო წარსულში გაფანტული მოგონებები შესაძლოა ოსირისის გაბნეულ ნაწილებს შევადაროთ, რომელთა შეგროვება წარსულს ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს.

**საღაბჰ** ალ-ლიკანნი იკვლევს მოგონებების აღდგენას, გახსენების სტრუქტურას ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში, კერძოდ კი რომანში „სხვა დრო“ („الزمن الآخر“), რომელშიც ალ-ხარრატი იხსენებს ეგვიპტის ახალ ისტორიას. ის ამბობს: „მწერალი მოთმინებითა და გულმოდგინედ ცდილობს, გაიხსენოს

<sup>78</sup> იმავე მთავარ გმირს, მიხანდის, ვხვდებით შემდეგ რომანებშიც: „الزمن الآخر“ (ალ-ხარრატი 1985) და „رامة والتنين“ (ალ-ხარრატი 1993).

ეგვიპტის სხვა მესხიერება, სხვა მოგონებები ნაცვლად იმ მოგონებებისა, რომლებიც სავსეა ფართო ბზარებით, ნაპრალებით და სიბნელით. ამისთვის „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას ისეთი ფორმით იყენებს, რომელიც თხრობისას ჯერ არ გამოუყენებიათ ეგვიპტესა და არაბულ სამყაროში. [...] ჩვენ შეგვიძლია, ჩავწვდეთ ამ მოგონებებს კულტურული და ისტორიული ფაქტორების გათვალისწინებით, ისინი ერთ მთლიანობის ანუ ეგვიპტური სულის, ფარაონთა თქმულებების, ბერძნული, კოპტური და ისლამური სიმბოლოების, ძველი და ახალი ისტორიის ფაქტების ქსოვილის ნაწილია“ (ალ-ლიკანნი 1983: 36).

### ვ. ალექსანდრია

იღუმარ ალ-ხარრატის ნაწარმოებების განუყოფელი ნაწილია ალექსანდრია. ეგვიპტის ქალაქებიდან და საერთოდ არაბული თუ ევროპული ქალაქებიდან ამ მხატვრულ სამყაროში ყველაზე ხშირად 1930-40-იანი წლების ალექსანდრია გვხვდება თავისი სილამაზითა და ლეგენდარულობით; გაცოცხლებულია ძველი ქალაქი თავისი სანაპიროებით, ტრამვაის ვაგონებით, ძველი შენობებითა და ქუჩაში მოარული ეტლებით. ცხადად ვხედავთ ღარიბ თუ მდიდარ უბნებს, უბრალო ადამიანებით დასახლებულ შუკებს, სადაც საჭმელისა და ადამიანების სუნი ერთმანეთში ირევა; ვხედავთ სხვადასხვა ეროვნებისა და ფენის ადამიანებს თავიანთი თვისებებით, ჩაცმულობის სტილით და დიალექტებით. ეს ყველაფერი ჩნდება ქალაქის ისტორიის ფონზე. აქ ერთმანეთში არეულა განსხვავებული კულტურის სახეები და სხვადასხვა დრო, რაც უჩვეულო სამყაროს ქმნის. ალ-ხარრატი არ არის ალექსანდრიის მწერალი მხოლოდ იმიტომ, რომ ქალაქისა და მისი ზაფრანისფერი ქვიშების<sup>79</sup> შესახებ მოგვითხრო. ეს ქალაქი არის ისტორიული, რელიგიური და ფილოსოფიური სამყარო მისთვის. როგორც მუჰამმად ზიდდიკი აღნიშნავს, ალექსანდრია ალ-ხარრატისთვის „არ არის უბრალოდ ლამაზი გეოგრაფიული ადგილი, ადგილი სადაც ადამიანები ხვდებიან, რომლებიც შრომობენ, უყვართ და კვდებიან ყოველდღიური ცხოვრების დინებაში; არც მხოლოდ საცავია ღრმად ჩამჯდარი ძველი და ახალი კულტურებისა და ცივილიზაციების. რა თქმა უნდა, ალექსანდრია გულისხმობს ამ ყველაფერს, მაგრამ ის ასევე სულის მდგომარეობაა, შინაგანი სიმართლის

<sup>79</sup> ვგულისხმობთ ალ-ხარრატის რომანს „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“.

ძიებაა და თავგადასავალი ამ სიმართლის წვდომისთვის. ამასთან ერთად, ის არის წყვედიადთან და სიკვდილთან მეტაფიზიკური შეხვედრა, რომელიც გადაჭიმულია ხან მშვიდ და ხანაც მშფოთვარე ზღვის ზედაპირზე და მიისწრაფვის საიდუმლო და უსაზღვრო ჰორიზონტისკენ“ (ჭიღდუკი 2007: 69). მონა მიხაილი „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ შესახებ წერს, რომ ეს რომანი ალექსანდრიის ავტობიოგრაფიას ჰგავს (მიხაილი 1992: 191). კრიტიკოსის ეს ფრაზა კარგად მიგვითითებს იმ მნიშვნელოვან ადგილზე, რომელსაც ალექსანდრია იკავებს ალ-ხარრატის შემოქმედებაში. როგორც ვიცით, „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ ავტობიოგრაფიული რომანია, რომელშიც მთავარი გმირის და ქალაქის ცხოვრება მჭიდროდ არის ერთმანეთში გადაჯაჭვული. ალ-ხარრატმა დაწერა თხზულებები, რომლებსაც ვერ შექმნიდა ალექსანდრიაში რომ არ ეცხოვრა, იმ ქალაქის ნაწილი რომ არ ყოფილიყო, სადაც სხვადასხვა რელიგიისა და კულტურის ადამიანები იყრიან თავს.

## ზ. ერთი მთლიანი ტექსტის ძიება

ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში განსაკუთრებული სიმძაფრითაა წარმოდგენილი ძიება, როგორც შადკ ბუშაინი უწოდებს კვლევის სიგიჟეს. ეს ძიება მრავალფეროვანია, ის ეხება წერის, მეტყველების, თხრობის სხვადასხვა დონეს. ეს გიჟური ძიებაა, რადგანაც მან დაკარგა პასუხი. გიჟურია, რადგანაც წინასწარ გრძნობს იმედგაცრუებას. ის ბნელშია და დაექვს შეუძლებელს. ნაწარმოებების გმირები მუდმივ ძიებაში არიან, ისინი თავდაუზოგავად ეძებენ. წარუმატებლობას კვლავ ახალი იმედი ცვლის. ჩანს, რომ ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში ერთი დაკარგული ტექსტის ძიებაა. სწორედ დაკარგული ტექსტი აკავშირებს მის თხზულებებს (ბუშაინი 2000: 43-44). ალ-ხარრატის ტექსტები მრავალფეროვანი და ვრცელია. მათში, მართლაც, უცნობი დაფარული და მრავალმხრივი საერთო ტექსტია, რომლის ზუსტი განსაზღვრა ძნელია. ნაწარმოებებში ასახულია მრავალი სახის ძიება, მაგრამ თითქოს სიმრავლის საშუალებით ერთის ძებნასთან გვაქვს საქმე ანუ იმ საიდუმლო ტექსტისა, რომლის შინაარსი არავინ იცის, იციან მხოლოდ მისი კვალი, მისი გამოვლინებები. ამ ღრმა შინაარს გმირები იკვლევენ სხვადასხვა ნაკვალევს მიხედვით, რადგანაც ის უცნობი საიდუმლოს ნაწილია. 'აჰმად ალ-შაჰაჰინ

თელის, რომ ალ-ხარრატის შემოქმედებაც და ცხოვრებაც ერთი მთლიანი ტექსტია (ალ-შაჰჰუნი 2000: 100).

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი ალ-ხარრატის ნაწარმოებებს საინტერესოდ მიიჩნევს ინტერტექსტუალობის თვალსაზრისით. რობინ ოსტელი წერს: „ალ-ხარრატის ტექსტები სავსეა მითითებებით და კავშირებით სხვა ბევრ სხვადასხვა სახის ტექსტთან ლიტერატურის ისტორიის ყველა პერიოდიდან, რომლებიც ქმნიან ადამიანის ცხოვრებას ბავშვობიდან მოყოლებული. [...] მაგრამ ალ-ხარრატის კითხვისას ცხადი ხდება, რომ ინტერტექსტი ბევრად მეტს ნიშნავს, ვიდრე ლიტერატურული წარსულის ტრანსფორმაციას ან რეკრიაციას. ავტორი გამუდმებით უბრუნდება იმ ტექსტებს, რომლებიც თავად შექმნა. მიხაწილი, ავტორის ალტერ ეგო აწმყოში, წარსულსა და ხშირად ერთგვარი გაფრთხილებებით სავსე მომავალში, დროდადრო ჩნდება ტექსტიდან ტექსტში სხვადასხვა დროსა და ადგილას, რომელსაც თან ახლავს რამა, დრაკონი, მეგობრები ან ოჯახის წევრები“. მკვლევარი ხმარობს ანა ზამბელი სოსანას მიერ გამოყენებულ ტერმინს „ავტო-ინტერტექსტუალობა“ და თვლის, რომ ის კარგად გამოხატავს ალ-ხარრატის რომანების შემთხვევას (ოსტელი 2006: 133-135). სტარკეი ინტერტექსტუალობის თვალსაზრისით საინტერესოდ მიიჩნევს რომანს „ბობელოს ქვები“ („حجارة بيبيلو“) და იქვე დასძენს, რომ ალ-ხარრატის ნაწარმოებების უმრავლესობა შეიძლება განიხილოს როგორც ერთი დიდი და გამუდმებული ინტერტექსტუალური სავარჯიშო (სტარკეი 2006: 150).

იდჰარ ალ-ხარრატი პირველი ნაწარმოებიდან მოყოლებული ბოლომდე მიჰყვება პრინციპს, რომელიც 1972 წელს განაცხადა და რომლის მიხედვითაც განსაკუთრებულ მოთხოვნებს უყენებდა საკუთარ თხზულებებს. ილიჰას ფარქუჰი მისი სიტყვების ციტირებას ახდენს: „მინდა იყოს ისეთ რამ, რასაც აქვს სრული თავისუფლება შეზღუდვებში, რომლებსაც საკუთარი შინაარსი, ხედვა აკისრებს, ანუ თავის თავს ერთდროულად შეუქმნას თავისუფლებაც და კანონიც. [...] ნაწარმოებს მივეცი სრული თავისუფლება, რათა საკუთარი ქცევა თავად განესაზღვრა, მიჰყოლოდა იმ გზას, რომელიც თავად სურდა და საკუთარი თავისთვის შეექმნა შემოქმედებითი კანონები; ეს არის შემოქმედების საიდუმლო, უნდა დაუდგინო შენს თავს კანონი და იპოვო შენი თავისუფლება ამ კანონების შიგნით“ (ფარქუჰი 2000: 118).

იდუმარ ალ-ხარრატი ქმნის თავის სამყაროს, რომანებისა და მოთხრობების სამყაროს, რომელიც ერთი მთლიანობაა და ამიტომ ძნელია მისი ნაწარმოებების იზოლირებულად წაკითხვა. მიუხედავად ამისა, მასალის სიდიდის გამო შეუძლებლად მივიჩნით ნაშრომში სხვადასხვა რომანისა თუ ნოველათა კრებულის სრული ანალიზი წარმოგვედგინა. გადავწყვიტეთ, მწერლის სამყარო მისი ერთი თხზულების მაგალითზე წარმოგვედგინა. ნიმუშად ცნობილი რომანი „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ ავირჩიეთ. ნაწარმოებში განხილულია თითქმის ყველა ის საკითხი, რომელიც ზოგადად ალ-ხარრატის შემოქმედების აქტუალური თემაა. ეს რომანიც თხრობის იმ გამორჩეული სტილითაა შესრულებული, რასაც ვხვდებით სხვა თხზულებებში. აქაც ისევე, როგორც მის მთელ შემოქმედებაში, წარმოდგენილია რეალობისა და სიზმრის მონაცვლეობა, მოგონებების საშუალებით წარსულის გაცოცხლება, დროისა და სივრცის საზღვრების უარყოფა. ნაწარმოების მთავარი გმირი და მოთხრობელი მიხანლია, რომელიც როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავტორის სხვა ნაწარმოებებშიც ფიგურირებს. ნაშრომში განვიხილავთ ამ რომანს და მივუთითებთ სხვა ნაწარმოებებთან არსებულ კავშირსა და მსგავსებაზე. ამ გზით შევძლებთ, შეძლებისდაგვარად სრულად წარმოვაჩინოთ იდუმარ ალ-ხარრატის შემოქმედება.

### III. „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“

იდუმარ ალ-ხარრატის ბრწყინვალე ნაწარმოები „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ („ترابها زعفران“)<sup>80</sup> 1986 წელს გამოქვეყნდა და გამოცემიდან დღემდე მკითხველისა და კრიტიკოსების დიდ ინტერესს იწვევს. ნაწარმოების შესახებ საუბრისას ‘აბდ ალ-კადირს მოჰყავს სჯაბრ კჰაფიზის სიტყვები: „რომანი ხაზს უსვამს ავტორის ლიტერატურულ ადგილს, როგორც ეგვიპტური ახალი ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მწერლისას“ (‘აბდ ალ-კადირი 2000: 34). ‘აბდ ალ-კადირი მიმართავს კრიტიკოს მუჰამად ბარდას მოსაზრებასაც, რომელიც ამ რომანის შესახებ წერს: „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ ტექსტებში იდუმარ ალ-ხარრატი ბავშვობის შთაბეჭდილებებს ისეთი ფორმით გადმოგვცემს, რომელიც მას გამოარჩევს მასზე ადრე

<sup>80</sup> ჩვენ გამოვიყენეთ 1999 წლის გამოცემა და ასევე რომანის ინგლისური თარგმანი. იხ.: ალ-ხარრატი 1989 და ალ-ხარრატი 1999.

გამოქვეყნებული არაბული ნაწარმოებებისაგან. მწერალს უნდა, ალექსანდრიის ქვიშა კვლავ ზაფრანისფრად ბრწყინავდეს, ტკივილით დასუსტებული ცეცხლი არ ჩაქრეს და შეცბეს სიკვდილის აჩრდილი [...] მისი ბავშვობის ატმოსფერო სავსეა აქაური ზეცით, ჰაერით და სინესტიო“ (აბდ ალ-კადრი 2000: 34).

„მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ ავტორის, ალექსანდრიისა და მისი ხალხის ამბავს მოგვითხრობს და ეგვიპტელი ადამიანის ცხოვრების ყველა მხარეს მოიცავს. ბავშვის მიერ აღქმული, ფანტაზიითა და სიზმრით გაფერადებული და შემდეგ ზრდასრული მთხრობელის მიერ გახსენებული ამბების თხრობისას ალ-ხარრადტი ბევრ საინტერესო საკითხს ეხება. ქვემოთ გამოვყოფთ და განვიხილავთ ნაწარმოებში წარმოჩენილ ძირითად თემებსა და იმ მრავალმხრივი რეალობის სამყაროს, რომელიც რომანშია შექმნილი.

#### ა. რომანი თუ ტექსტების ერთობლიობა?

„მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ შესაძლოა რომანი ვუწოდოთ, მაგრამ ასევე შესაძლოა ნოველათა კრებულად მივიჩნიოთ. ნაწარმოების ქვესათაურია „ალექსანდრიული ტექსტები“ („نصوص إكندرانية“). მწერალი თხზულებას ტექსტებად მოიხსენიებს ნაწარმოების მოკლე შესავალშიც (ალ-ხარრადტი 1999: 5). რომანი ცხრა თავისაგან ანუ ცხრა ტექსტისაგან შედგება. თითოეული მათგანი შეიძლება დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებად მივიჩნიოთ, მაგრამ ამავე დროს ყოველი ტექსტი წინა თუ მომდევნო ტექსტს უკავშირდება. ამდენად, თითოეულ ტექსტს დამოუკიდებელ ერთეულად მაინც ვერ ჩავთვლით. ისინი ცხადად ჰგვანან ერთმანეთს და ეს მსგავსება აერთიანებს მათ. ყველა ტექსტში მეორდებიან გმირები, რომლებიც სხვადასხვა ადგილას ჩნდებიან და ქრებიან. აქვე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ მსგავსი შემთხვევა გვაქვს რომანში „რამა და დრაკონი“. რომანის თოთხმეტი თავი შეიძლება დამოუკიდებელ ნაწარმოებებად წავიკითხოთ, მაგრამ ისინი ერთი მთლიანი რომანის ნაწილებია. საინტერესოა, რომ ალ-ხარრადტი საკუთარი ნაწარმოების აღწერისას თავს არიდებს ტერმინების „რომანი“ („رواية“) და „ნოველა“ („قصة قصيرة“) ხმარებას. ამის საპირისპიროდ იყენებს „ტექსტს“ („نص“). „ტექსტი“ არ გულისხმობს რომელიმე განსაზღვრულ უნარს, რომლის მიმართაც მკითხველს რაიმე განსაკუთრებული მოლოდინი შეიძლება ჰქონდეს. მწერალი თავის ნაწარმოებს ისეთ სტატუსს ანიჭებს,

რომელიც არსებული ჟანრების მიღმა აყენებს მას. ავტორი ეწინააღმდეგება თხზულების წინასწარ განსაზღვრული ფორმით შეზღუდვას. მისი აზრით, ნაწარმოები შინაგანი მოთხოვნების მიხედვით თავად განსაზღვრავს საკუთარ ფორმას. ალ-ხარრატის ყოველთვის წინააღმდეგი იყო „თხრობის წინასწარ დაგეგმილი წყობისა, წესრიგისა“ და ემხრობოდა „კლასიკური ფაბულისა და სიუჟეტის დაშლას.“<sup>81</sup> მაროკოელი მწერალი და კრიტიკოსი მუჰამმად ბარადა წერს, რომ ადრეულ 1960-იან წლებში ლიტერატურის ლექციებზე ალ-ხარრატი მაგალითად მოჰყავდა, როგორც მწერალი, რომლის ნოველებიც წინასწარ დადგენილი, განსაზღვრული ფორმისა და ჟანრის ფარგლებს სცდებოდა (ბარადა 1986: 6-7).

აქვე შეიძლება გავიხსენოთ კასიმის კვლევა ალ-ხარრატის კრებულის „დილისა და სიყვარულის სულის შეხუთვა“ („اختناقات العشق والصبح“) შესახებ (კასიმი 1984). მისი აზრით, ნოველათა ამ კრებულში მწერალი ცდილობს, უარყოს მცირეზომიანი მოთხრობის ტრადიციული ფორმა, შეცვალოს და მოთხრობა მისივე ელემენტების საშუალებით სხვა რამედ აქციოს.

ედვარდ საიდის მიხედვით, ლიბანელი რომინისტი და კრიტიკოსი 'ილმას ალ-ხურნი საუბრობს „უფორმო“ ნაწარმოებების არსებობაზე, რომლებიც არ მომდინარეობენ არაბულ თუ დასავლურ ტრადიციებში არსებული მყარი ფორმებისგან. ედვარდ საიდი დასძენს, რომ „რასაც 'ილმას ალ-ხურნი გულისხმობს უფორმო ნაწარმოებებში არის ის, რასაც დასავლელმა თეორეტიკოსებმა პოსტმოდერნი უწოდეს: სხვადასხვა ელემენტების კომბინირებული ნაზავი, ძირითადად ავტობიოგრაფიის, მოთხრობის, იგავის, ლიტერატურული კოლაჟის და საკუთარ თავზე პაროდის და ამ მთლიანობის უცნაური ნოსტალგიის გრძნობა გასდევს (საიდი 1989: xviii). ეს შეფასება კარგად მიესადაგება „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ და ზოგადად ალ-ხარრატის ნაწარმოებებს. ამ თვალსაზრისით, ალ-ხარრატის რომანებს საინტერესო შეფასებას აძლევს აჰმად ზაჰნი: „ისინი გასცდა რომანის ტრადიციულ გაგებას, რომანის ახალი გაგებითაც კი მისი ტექსტები უცნობი მიმართულებით მოძრაობას აგრძელებენ. [...] ეს ტექსტები ბევრ ღია ადგილს ტოვებს

<sup>81</sup> იხ.: ალ-ხარრატი 1991; ალ-ხარრატი 1981.



ვარაუდისთვის; აქ არ არის მცდელობა, მკითხველს მზა აზრები მოახვიოს“ (ზაფნი 2000: 96).

იდჷარ ალ-ხარრატის რომანის „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ შესახებ ფრანცუაზ ჯაიარის შეფასება მოაქვს ‘აბდ ალ-კადირს. ჯაიარი თვლის, რომ ეს ტექსტი განსხვავდება დასავლური რომანის ტრადიციებისგან, რომელიც ცნობილია თეორიულ სწავლებაში. „მე“ რომელიც ტექსტში ჩნდება, ასევე გვეკვლინება როგორც „ის“, მას ვხედავთ სხვადასხვა ამბავსა და შემთხვევაში. ეს „მე“ სხვადასხვა გამოცდილების ნაკრებიდან იქმნება, მას ბევრი ფორმა აქვს. ეს გამოცდილებები, შემთხვევები, რომლებიც ბავშვობასა და მოზარდობაში მოხდა, მრავალრიცხოვანია (‘აბდ ალ-კადირი 2000: 34). ალ-ხარრატის ნაწარმოებებში გვაქვს ხმათა მრავალრიცხოვნება და, შესაბამისად, ასევე მეთოდთა, იდეოლოგიათა, ხედვათა სიმრავლე. მწერალსა და ნაწარმოებს შორის არ არის მონოპოლიური დამოკიდებულება. მწერალი მთხრობელია, მაგრამ არ მოგვითხრობს მხოლოდ მშრალი პოლიტიკური და კულტურული ფაქტების შესახებ. ის წერს ნაწარმოებს, რომელშიც გადმოგვცემს თავისი ცნობიერების ნაწილს და სვამს კითხვებს. მისი დამოკიდებულება წერასთან არ არის მექანიკური, ეს დიალოგური ურთიერთქმედითი პროცესია. ამიტომ მწერლის ხედვა და ღირებულებები ყოველთვის ჰარმონიულად როდი შეესაბამება ნაწარმოებებში არსებულ მოსაზრებებს. ტექსტში ავტორი არ არის გაბატონებული და არც უჩინარი, ვერ ვიტყვი, რომ ე.წ. „ავტორის სიკვდილი“ გვაქვს, რაც გავრცელდა XX საუკუნის 60-იან წლებში. მართალია, ის არ გვეკვლინება ერთადერთ მთავარ გმირად, რომელიც ყველაფერს წყვეტს, მაგრამ ის რეალურად არსებობს და მოქმედებს ტექსტში, საუბრობს სხვა გმირებთან, მათთან დიალოგში შედის.

### ბ. ნაწარმოების ავტობიოგრაფიული ხასიათი

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იდჷარ ალ-ხარრატი წიგნის შესავალში ამბობს, რომ ეს არ არის ავტობიოგრაფია („سيرة ذاتية“) (ალ-ხარრატი 1999: 5). თუმცა, ნაწარმოებში ბევრი ამბავი ძალიან ახლოს დგას მწერლის ცხოვრებასთან. შესავალში მწერლის მიერ გაკეთებული ასეთი განცხადება, შესაძლოა, არც ეწინააღმდეგებოდეს ავტობიოგრაფიული ელემენტების

არსებობას, რადგანაც ეს არ არის ტრადიციული ავტობიოგრაფია<sup>82</sup>. ალ-ხარრბტი აღნიშნავს, რომ ნაწარმოებში წარმოსახვა დომინირებს (ალ-ხარრბტი 1999: 5). თუმცა ეს ფაქტი, რომ ნაწარმოები ბევრ ისეთ ამბავს შეიცავს, რომელიც სინამდვილეში არ მომხდარა, არ ახდენს თხზულების, როგორც ავტობიოგრაფიის, დისკვალიფიკაციას.

ნაწარმოებში მოთხრობილი ბევრი ამბავი ძალიან ჰგავს მწერლის ცხოვრებაში მომხდარ ისტორიებს. ასევე საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ იგივე გმირები, ადგილები და ფაქტები გვხვდება ალ-ხარრბტის სხვა ნაწარმოებებშიც, მაგალითად: „ბობელოს ქვები“, „რამა და დრაკონი“, „რკინიგზის სადგური“ („محطة السكة الحديد“)<sup>83</sup>. ეს ნაწარმოები რომ ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა, მკვლევართა შორის აღიარებულ მოსაზრებაა. თავად ალ-ხარრბტიც წერს საკუთარი თხზულების ავტობიოგრაფიული ელემენტების შესახებ და ეთანხმება მკვლევართა აზრს: „[...] ის შემთხვევები, რომლებიც სხვა არაფერია თუ არა ილუზია, ის გმირები, რომლებიც მხოლოდ ხილვებია, ის ფანტაზიის გაქანებები და იმ ამბების მოგონება, რომლებიც არასდროს მომხდარა, მაგრამ უნდა მომხდარიყო, ასევე ავტობიოგრაფიულია თავის მხრივ. ცხადია, მე არ ვგულისხმობ ფაქტების სიზუსტის კოპირებას, რაც გარკვეულ დოკუმენტურ საფუძველს ემყარება; მე მხოლოდ მაინტერესებს: იქნებ მწერლის ეს წარმოსახვები უფრო ავთენტიკურად „ავტობიოგრაფიულია“, ვიდრე ის ამბები, რომლებიც სინამდვილეში „რეალურად“ მოხდა“ (ალ-ხარრბტი 1998: 9).

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს არის მისწინლის, მთავარი გმირის, ავტობიოგრაფია. ალ-ხარრბტი კი ავტორის, სცენის მიღმა მდგარი შემოქმედის როლშია, რომლის წარმოსახვაც მისწინლის მოგონებებისგან, ოცნებებისა და ფიქრებისგან ნაწარმოებს ქმნის. თავად მწერალსა და მის გმირ მისწინლს შორის არსებული ბევრი მსგავსების გამო მკვლევართა დიდი ნაწილი თვლის, რომ მისწინლი ავტორის ალტერ ეგოა<sup>84</sup>. მწერლისა და მისი გმირის ცხოვრებაში მომხდარი იდენტური ფაქტების გარდა არის რამდენიმე მინიშნება, რაც

---

<sup>82</sup> 1930-იანი წლების ბოლოს ბიოგრაფიის გაგება შეიცვალა. ის მხატვრულ ნაწარმოებად იქცა, რომელსაც წარმოსახული რომანის ხასიათი ჰქონდა.

<sup>83</sup> ჩვენ ამ ნაწარმოებების შემდეგ გამოცემებს გავეცანით: ალ-ხარრბტი 2005გ, ალ-ხარრბტი 1990, ალ-ხარრბტი 1993.

<sup>84</sup> იხ.: ვესტნი 2008, გვ. 246; ოსტელი 2006, გვ. 133.

შესაძლოა მათ იგივეობაზე მიგვიითებდეს. ემმა ვესტნის მოჰყავს ჰუსნ ჰასანის მოსაზრება, რომ მიხანლის გვარი კალდასი 'იდჰარ ალ-ხარრატის სრული სახელის ნაწილებისგან არის შექმნილი (ვესტნი 2008: 248). მწერლის სრული სახელის ('იდჰარ კულთუჰ ფალთას აჰსუჰ ალ-ხარრატის) ორი ნაწილის (კულთუჰ ფალთას) შეერთებით, მართლაც, შესაძლოა მივიღოთ მსგავსი ქლერადობის მქონე გვარი კალდასი. ასევე საყურადღებოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ბავშვობის მოგონებებში მწერალი ხშირად საუბრობს 'ახმმში გატარებულ დღეებსა და იმ შთაბეჭდილებებზე, რომელიც მთავარანგელოზი მიქაელის ტადარში წასვლის შემდეგ დარჩა<sup>85</sup>. მწერლის მოგონებებში მთავარანგელოზის ხშირმა გამოჩენამ შესაძლოა გვაფიქრებინოს, რომ ბავშვობაში მწერალი, ისევე, როგორც მისი მხატვრული გმირი, რაღაც განსაკუთრებულ კავშირს გრძნობდა მთავარანგელოზ მიქაელთან და, შესაბამისად, შეიძლება მიხანლის სახელიც მთავარანგელოზის სახელს უკავშირდებოდეს. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავად მწერალი საკუთარი და მიხანლის პიროვნებების იგივეობას უარყოფს (ალ-ხარრატი 2005ა: 188).

აგტორი თავისი სახელით „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“-ს შესავალში მოგვმართავს, რომელიც გამოყოფილია რომანის ტექსტისგან, მთავარ ტექსტში კი უკვე მიხანლის ხმა ისმის. თუმცა უნდა აღვნიშნოთ, რომ მიხანლის ხმა არ არის სრულად გამოიჯნული ალ-ხარრატის ხმისაგან. შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მიხანლი მწერლის ალტერ ეგოა და მისი საშუალებით ადაღენს საკუთარ წარსულ ცხოვრებას. რომანში აღწერილია ის, რაც განიცადა ან განსაკუთრებულად აღიქვა ბავშვმა, რომელიც ოდესღაც მიხანლი იყო და შემდეგ უკვე ზრდასრულმა მოხრობელმა გაიხსენა. მიხანლის მოგონებები ყოველთვის არ მისდევს ლოგიკურ ხაზს, არ მიჰყვება კალენდარულ თარიღებს და საათებს, რაც განსაკუთრებულ ფორმასა და შინაარსს სძენს რომანს.

### გ. ბავშვის მოგონებები, ფანტაზია და გრძნობები

„მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ იწყება მიხანლის მოგონებით, თუ როგორ მიდიოდა ეტლით ბავშვობაში. ამ ამბიდან მესხიერებაში ცხენების გაოფლილი

<sup>85</sup> იხ.: ალ-ხარრატი 2005ა.

უკანალი და მათი „ძლივს შეკავებული, გაბრაზებული“ ჭიხვინი დარჩა. მას ასევე ახსოვს ძლიერებისა და პატივისცემის გრძნობა, რომელსაც მის გვერდზე მყოფი ადამიანი იწვევდა (ალ-ხარრადტი 1999: 7). მომხდარი ამბებიდან ხშირად მესხიერებაში მცირე, თითქოს უმნიშვნელო ელემენტები რჩება, რომლებიც მომხდარის თანმიმდევრულ შინაარსს არა, მაგრამ ამ ამბით გამოწვეულ შეგრძნებებს გვახსენებს. როგორც ალ-ნოვაიჰი წერს, ჩვენ ბავშვებივით აღვიქვამთ და ვისხენებთ ხმებს, გრძნობებს, გარკვეულ კადრებს. ჩვენი მესხიერება ყოველთვის არ ემთხვევა მომხდარ ფაქტებს, ის უფრო მეტად უკავშირდება ზოგად ატმოსფეროს. როცა ჩვენ ვოცნებობთ, ჩვენს არსებობასა და წარსულ დღეებზე ვფიქრობთ, ამბებს თანმიმდევრობით ქრონოლოგიური დროის შესაბამისად არ ვისხენებთ, არამედ ვმოგზაურობთ წარსულსა და მომავალში (ალ-ნოვაიჰი 1994: 38). მისწინელი სვამს შეკითხვას: „ვინ იყო ჩემ გვერდით, ვის ეჭირა აღვირი“ („من كان الى جانبي بمسك بالأعنة“), მაგრამ არ ცდილობს, უპასუხოს ამ შეკითხვებს და კმაყოფილდება იმით, რომ ამ პიროვნებამ მასში ძლიერი გრძნობები გამოიწვია; მისთვის ამის ცოდნაა მნიშვნელოვანი (ალ-ხარრადტი 1999: 7). მისწინელი არ ცდილობს ამ მოგონებას კონკრეტული ინფორმაცია დაუკავშიროს; არ აზუსტებს მოვლენებს, არამედ აღწერს ღრუბლებს, რომლებიც გახსენებულ შეგრძნებებთან ასოცირდება. შემდეგ ჩვენ ვცდილობთ გახსენებულ ფაქტებში წესრიგი აღვადგინოთ და ვიპოვოთ ლოგიკური კავშირი, მაგრამ თვითონ ალ-ხარრადტი არ არის დაინტერესებული მსგავსი ლოგიკური თანმიმდევრობის აღდგენით. „ტექსტების“ შექმნისას ის ბავშვის მიერ აღქმულისა და ზრდასრულის მიერ მოგონებულის ერთგული რჩება. მისწინელი – ბავშვი წარმოსახვის საშუალებით აღიქვამს და გადმოგვცემს ამ სამყაროს, მისწინელი – ზრდასრული იხსენებს მას, ალ-ხარრადტი კი ხელოვანის შემოქმედებითი ფანტაზიით ფორმას აძლევს ამ მოგონებებს.

ბავშვის მიერ სამყაროს აღქმა მჭიდროდ უკავშირდება შეგრძნებებს და თხზულებაში უხვადაა ხმების, სუნისა და საგნების მასალის ცოცხალი აღწერა. ეს გრძნობები მისწინელის ბავშვობის შემადგენელი ნაწილებია. ჩვენ ვხედავთ მისწინელს ფორთოხლისფერი, გამჭვივრვალე, ექვსკუთხა კარამელით, რომელზეც სფინქსის ახალგაზრდული სახეა გამოსახული და მაზე ცხადად ჩანს წვერი (ალ-ხარრადტი 1999: 11). ვიზიარებთ მის მღელვარებასა და ინტერესს, როცა გულმოდგინედ ათვალიერებს დედის ნივთებს: სპილოს ძვლით და სადაფით

ინკრუსტირებულ სავარცხლებს, სუნამოს მინის ბოთლებს, რომლებიდანაც სუდანური სანდალოზის, ეგვიპტური ჟასმინის და იემენური ამბრის სურნელი იფრქვევა (ალ-ხარრᄁტი 1999: 125). ჩვენც მასთან ერთად შევიგრძნობთ ქვიშის მოძრაობას მისი ფეხსაცმლის ქვეშ (ალ-ხარრᄁტი 1999: 135). ცხადად ვხედავთ მეზობლის მკერდზე ამოზრდილ მწვერვალებს, რომლებსაც ბავშვი კაბის ამოჭრილი სახელოდან ხედავს; „მუქი და რბილი. [...] ჩემს ზემოთ, ისინი მძიმედ და მშვიდად შეირხა“, „أسمر وناعم الجلد ... عاليًا عنى، يهتز بنقل واطمئنان“ (ალ-ხარრᄁტი 1999: 13). ყველა ქალს დამახასიათებელი სპეციფიკური სუნი აქვს, რომლითაც უკვე ზრდასრული მთხრობელი იხსენებს მათ. ასევე ყველა ადგილს აქვს სპეციფიკური სუნი. ჩვენ თითქმის შეგვიძლია, ბავშვთან ერთად შევიგრძნოთ ქალადღის, მტვრისა და ქალის სუნამოს სუნი. ამ სუნს ის ბიძის საწოლის ქვეშ გრძნობდა, სადაც ხშირად გაუბოდა მრავალრიცხოვან ოჯახში არსებულ ხმაურს და დამალული ჟურნალ-გაზეთებს ათვალიერებდა (ალ-ხარრᄁტი 1999: 44). გახსენებულ განცდებს მთხრობელთან ერთად გადავყავართ სხვა დროში და სხვა ადგილზე. ეს ცხადად შეგრძნებადი ელემენტები გვაცნობენ საგნებს, ადამიანებსა და ადგილებს, რომელთა შორისაც მიხᄁნღმა ბავშვობა გაატარა. ასეთი აღწერის საშუალებით ჩვენ უბრალოდ კი არ ვაკვირდებით, არამედ მასთან ერთად განვიცდით ყველაფერს. აღწერა სავსეა ემოციებით; გრძნობები და სურვილები ამ ეპიზოდებს და მათ ბავშვისეულ აღქმას აფერადებს. ხშირად საგნებს და ადგილებს ორი საწინააღმდეგო თვისება აქვთ ერთდროულად. მაგ.: ვიწრო მტვრიანი ხეივანი, სადაც მან პირველი კოცნა შევიგრძნო, ფართო განათებულ ადგილად იქცევა (ალ-ხარრᄁტი 1999: 152-153). ბავშვის ემოციები და ფანტაზია გარშემო არსებულ უძრავ საგნებს სიცოცხლეს ანიჭებს.

ამ ნაწარმოებში წარმოსახვა უბრალოდ კი არ აფორმებს მოგონებებს, არამედ ირევა მის გააზრებაში. მიხᄁნღლის ფანტაზიის ძალა ასუსტებს რეალურ და წარმოსახულ სამყაროებს შორის არსებულ საზღვრებს. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს შემდეგ მაგალითში: მას ესმის უფროსების საუბრის ნაწყვეტები. ყურს მოჰკრავს ამბავს ქალის შესახებ, რომელიც ქვედა სართულზე ცხოვრობდა და ქმარმა მოკლა. ამის შემდეგ ესმის ამ ქალის გაბმული და მტანჯველი კვნესა და საბნის ქვეშ იმალება. შეშინებული ღამით კიბეზე მარტო ვეღარ ჩადის. მთხრობელი იხსენებს ამ ამბებს, მაგრამ არ ამბობს, რომ შეშინებულ ბავშვს მოეჩვენა კვნესა, ის ამბობს: „მე მესმის“ (ალ-ხარრᄁტი 1999: 148). მოგონებები,

რომლებშიც ბავშვის ფანტაზია და რეალობა ერთმანეთს ერწყმის და რომლებსაც სხვადასხვა ცოცხალი განცდა და ემოცია სდევს თან, რომანის ძირითად ნაწილს ქმნის. მოგონებებისაგან შექმნილ ქარგაში ჩართულია სხვადასხვა საინტერესო თემა. ბავშვობის ისტორიების და საკუთარი განცდების გახსენების ფონზე მწერალი განიხილავს ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორცაა ადამიანის ცხოვრების სასრულობა, სიკვდილის შიში და ადამიანის სწრაფვა მარადიულობისკენ. ამასთან ერთად, მოგონებებით გამოწვეულ შეგრძნებებს ნაწარმოებში მაკავშირებელი ფუნქციაც ეკისრება. ეს გრძნობები ასოციაციურად აკავშირებს ერთ ამბავს მეორესთან და სწორედ ამ ასოციაციურ კავშირებს მიჰყვება თხრობა.

#### **დ. ასოციაციური კავშირები**

თხრობის ეს სტილი, რომელიც უკიდურესი სენსუალიზმით ხასიათდება და რომელშიც ჩართულია ემოციები და ფანტაზია, მხოლოდ ბავშვისთვის როდია დამახასიათებელი. ის ჩვეულია ზრდასრული მთხრობელისთვისაც და მასვე იყენებს ტრილოგიის მესამე წევრიც – ავტორი, რათა ერთმანეთს დაუკავშიროს ნაწარმოების განცალკევებული ნაწილები. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სამყაროს აღქმისა და მასთან ურთიერთობის ეს ფორმა ასევე მნიშვნელოვანია ნაწარმოებში მიმდინარე ორი სხვა მოქმედებისთვის: გახსენებისა და თხრობისთვის (ალ-ნოვაიჰი 1994: 40). ცხენები, რომლებსაც ბავშვი ნაწარმოების დასაწყისში აკვირდება, კვლავ ჩნდებიან პირველი თავის ბოლოს, სადაც უკვე სხვა აზრი და ფუნქცია აქვთ. მათი აღწერა ყოველგვარ კავშირს წყვეტს რეალობასთან და ფანტასტიკურ ხასიათს იძენს. ცხენები იმ ამბის ნაწილია, რომელიც მთხრობელის წარმოსახვის გარეთ, რეალურად არასდროს მომხდარა. მოგონება არ არის ობიექტური აღდგენა იმისა, რაც რეალურად მოხდა და რაც იმალება ველური ოცნებისა და მოგონების ნიღბის ქვეშ. დროისა და ადგილის ასეთი მონაცვლეობის მიუხედავად, ნაწარმოებში გარკვეული წესრიგი მაინც არსებობს, რადგანაც ერთმანეთისგან თითქოსდა განსხვავებულ შემთხვევებს ღრმა ურთიერთკავშირი აქვთ მთხრობელის მოგონებებსა და წარმოსახვაში. თითოეული ამბავი ასოცირდება გარკვეულ შეგრძნებასთან და შემდეგ ამ შეგრძნებით უკავშირდება სხვა ამბავს. ასე რომ, საერთო ხაზი სწორედ ეს შეგრძნებაა, რომელიც, თავის მხრივ, იგსება წარმოსახვით. მიხანაშლის

მოგონებებში სიცივის შეგრძნება უკავშირდება მამის სიკვდილს. ის ზამთრის სუსხიან, ცივ ღამეს გარდაიცვალა (ალ-ხარრბტი 1999: 97). სიცივის შეგრძნება მაკავშირებელ ელემენტად იქცევა ნაწარმოების მომდევნო ეპიზოდებში, სადაც მამის სიცოცხლეში მომხდარი ამბებია მოთხრობილი. აქ სიცივე უკვე სხვა ხასიათისაა, არაა სასტიკი და აუტანელი. მამის სიკვდილთან ასოცირებული გაუსაძლისი სიცივის საწინააღმდეგოდ, რომელიც სულის სიცივედ იქცევა, ეს სიცივე გზას უთმობს სითბოს, რომელიც სახლს ავსებს. სახლში სითბოა, როცა მთელი ოჯახი ნახშირის ღუმელთან ზის, ისინი თავს დაცულად გრძნობენ. აქ ნახშირი სიცივისგან თავის დაღწევის ერთადერთი საშუალება როდია, სითბო ოჯახში მამის ყოფნას უკავშირდება (ალ-ხარრბტი 1999: 98). სიცივე მაკავშირებელი ელემენტია შემდეგ ეპიზოდშიც. ჩვენ გადავდივართ იმ დროში, როცა ნახშირი გაძვირდა და მიხწვლის ოთახი სითბოსთან ერთად ნავთის არასასიამოვნო სუნით ივსება. ეს ფაქტი მიგვანიშნებს, რომ სითბო მამის სიკვდილის შემდეგ შესაძლებელია, მაგრამ თან არ სდევს ისეთი სიამოვნებისა და უსაფრთხოების გრძნობა (ალ-ხარრბტი 1999: 98-99). მომდევნო ეპიზოდებში მიხწვლი ხშირად საუბრობს მამის მონატრებაზე.

ზოგ ეპიზოდში მოხრობელს თითქოს მეხსიერება დალატობს და სწორედ მეხსიერების შესუსტება წარმოადგენს მომდევნო ეპიზოდებთან მაკავშირებელ ელემენტს. ბავშვი მიხწვლი მიჰყვება დედას ზეთის საყიდლად, რომლითაც დედამ მთავარანგელოზი მიქაელის დღესასწაულითვის ტკბილეული უნდა გამოაცხოს. ისინი მოხუცი ბიძის მოსანახულებლად მიდიან, რათა ტკბილეული მიუტანონ და დღესასწაული მიულოცონ (ალ-ხარრბტი 1999: 22-25). ამის შემდეგ მოდის ეპიზოდი, სადაც მიხწვლს უკვე დამთავრებული აქვს უნივერსიტეტი. ის ხვდება ახალგაზრდა კაცს, რომელიც მასავით რევოლუციურ მოძრაობაშია ჩართული, მაგრამ მოგვიანებით აღმოჩნდება, რომ აგენტია. ეპიზოდის ბოლოს აღმოვაჩინოთ, რომ აგენტი ახალგაზრდა ზეთის გამყიდვლის ვაჟია; ის გაბრაზებული, მოღუშული ბავშვი, რომელიც წლების წინ მიხწვლმა ძლივს შეამჩნია (ალ-ხარრბტი 1999: 24). ეპიზოდების ასეთი ფორმით დაკავშირება კარგი მაგალითია იმის, თუ როგორ აძლევს ალ-ხარრბტი გახსენების პროცესს ნებას, მართოს ნაწარმოები. ახალგაზრდა კაცის ვინაობის გაგებისას ჩვენც გაოცების იგივე გრძნობა გვეუფლება, რაც თავად მოხრობელს, როცა ამ ორ ადამიანს ერთმანეთთან აკავშირებს. ზეთის გამყიდვლის ვაჟი ჩვენთვის უკანა ფონზე

რჩება და მისწინლისთვისაც ჩრდილში ექცევა. ავტორი მნიშვნელოვნად არ თვლის, მიგვანიშნოს მისწინლის ცხოვრებაში მის მომავალ როლზე. ისიც სხვა გმირებისა და მომხდარი ამბების ზღვაში იკარგება. ალ-ხარრატის ირჩევს, დაგვტოვოს დროებით გაურკვეველობაში. ჩვენ მისწინლთან ერთად უნდა მივყვეთ მოგონებების ნაკადს და მასთან ერთად ვეცადოთ, ვიპოვოთ კავშირები.

### ე. სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე სახეები

მისწინლის გრძნობებისა და ამ გრძნობებით გამოწვეული ასოციაციების გარდა მოგონებების დამაკავშირებელი ელემენტის ფუნქციას ასრულებს ბავშვის მიერ ნანახი სცენები, რომლებიც მის მესხიერებაში სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე სახეებად იქცა. ხშირად განმეორებადი სახეები თითქოს სიმბოლოებად იქცევა, რომლებიც თითქოს ნაწარმოების გაგების საიდუმლოს მოიცავენ საკუთარ თავში. ამ სახეებიდან ყველაზე ხშირად მეორდება ცა და ჩიტები, ზღვა და მისი სანაპირო. ეს სახეები სიყვარულის, სიკვდილის, სულის გადარჩენის, დროისა და სივრცის შეზღუდვებისაგან ხსნის საკითხებს აერთიანებს. როგორც ალ-ნოვაიჰი აღნიშნავს, ზღვისა და ცის სივრცეებთან დაკავშირებულ სახეებს შეუძლიათ, ადამიანს თავისუფლებისა და უკვდავების გემო აგრძნობინონ (ალ-ნოვაიჰი 1994: 42).

სწორედ მსგავს სახეებს ვხვდებით ტექსტების სათაურებშიც. პირველი თავის სათაური „დაუმორჩილებელი თეთრი ღრუბლები“ („السحاب الأبيض ضالجامح“) მიუთითებს ცის სურათზე, რომელიც მისწინლმა ბავშვობაში ნახა და კვლავ ცხადად ახსოვს (ალ-ხარრატის 1999: 7). ტექსტის დასაწყისში ცის სურათის მოთავსებით და მისთვის განსაკუთრებული როლის მინიჭებით ალ-ხარრატის მის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს. ალ-ნოვაიჰის მიხედვით, ამის დადასტურებაა რომანის მოკლე შესავალში არსებული ფრაზა „მოგონებათა ღრუბლები“ („سحابات من الذكريات“), რომელშიც ამ სახეზე მინიშნებას ხედავს (ალ-ნოვაიჰი 1994: 43) (ალ-ხარრატის 1999: 5). ჩიტი ფიგურირებს სამი თავის სათაურში. მეხუთე თავის სათაურია „შავი ყვავები სინათლეზე“ („غربان سود في النور“), მეექვსე თავის – „თეთრფრთიანი თოლიები“ („النوارس بيضاء الجناح“) და მეცხე თავის – „აალებული მტრედის ფრთხიალი“ („رفرفة الحمام المشتعل“). სხვა თავების სათაურებიც ასევე მოგონებებიდან და წარმოსახვიდან გაცოცხლებული სახეებია. რომანის



„მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ წყობა ამ სახეებს და მათ მიერ შექმნილ კავშირებს უფრო მეტად მიჰყვება, ვიდრე ამბავთა რეალურ თანმიმდევრობას, რეალურ ადგილებსა და თარიღებს. სათაურში არ სახელდება ქალაქი ალექსანდრია, სანაცვლოდ, ავტორი გვთავაზობს სახეს. მაგდა ალ-ნოვაიჰი აღნიშნავს, რომ ეს სახე ალექსანდრიის ზაფრანისფერი ქვიშების შესახებ ნამდერი პოპულარული სიმღერიდან არის ნასესხები (ალ-ნოვაიჰი 1994: 43). სათაურში გამოყენებული ზაფრანისფერი ქვიშის სახის შესახებ საინტერესო ვერსიას გვთავაზობს ემმა ვესტნი. ის განიხილავს წარსულის ალექსანდრიის, როგორც დაკარგული სამოთხის, ნახევრად მისტიკურ აღწერას და საინტერესო კავშირს პოულობს რომანის სათაურსა და ერთ-ერთ ისლამურ ჰადისში მოცემულ სამოთხის აღწერას შორის:

„... وحساها الياقوت واللؤلؤ و ترابها زعفران...“ (ვესტნი 2000: 152);

„მისი კენჭები იაგუნდი და მარგალიტია და მისი ქვიშა ზაფრანი.“

მისწინა აღრეული ასაკის მოგონებები ხშირად უკავშირდება ჩიტებსა და ფრენას. ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო და შთამბეჭდავ ვიზუალურ სახეს ქმნის ქუჩაში ლამპიონის შუქზე მსხდომი შავი ჩიტების მოგონება, რომელიც ჩუმი და საშიშია. მთხრობელის თქმით, ეს მოგონება იმ დროს მიეკუთვნება, როცა ის ორი ან სამი წლის იყო. ის ფანჯრიდან ხედავს საშიშ სურათს, რომელსაც წლების გასვლის შემდეგაც საკმაოდ დიდი ზემოქმედების ძალა აქვს, თუმცა გაზრდილ მისწინა დედის დახმარების გარეშე არ შეუძლია, გაიხსენოს, ზუსტად როდის მოხდა ეს ამბავი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს სახე ერთ-ერთი თავის სათაურიცაა. მოგონება გაურკვეველობის ელემენტებს შეიცავს, რადგანაც მთხრობელს ზუსტად არ ახსოვს, სად და როდის ნახა ჩიტები, თუმცა თვითონ სურათი საკმაოდ ცხადია და ძლიერ ემოციას იწვევს (ალ-ხარრატი 1999: 76).

მეორე აღრეული მოგონება ფრენას უკავშირდება. განთიადისას ყურის ანთებით გამოწვეული ტკივილითა და სიცხით გატანჯულ მისწინა არ ეძინა. ამ დროს „ბავშვმა ანგელოზის ფრთების ცემის ხმა გაიგონა“, „... سمع الطفل رفرقة أجنحة الملاك“. ფრთები საწოლის ირგვლივ მოძრაობდნენ. მან ტკივილი სუნიც იგრძნო, რომლის მსგავსიც შემდეგ არასდროს უგრძნია (ალ-ხარრატი 1999: 93). აქ იგულისხმება, რომ ანგელოზმა შეისმინა დედის გულწრფელი ლოცვა და გადაარჩინა პატარა მისწინა. მართალია, რაციონალური თვალსაზრისით, ამ მოგონებამ შესაძლოა ეჭვი გამოიწვიოს, მაგრამ არის

მინიშნებები, რომ ეს მართალია და მიხაწლსაც სჯერა ამის. ბავშვის მიერ აღქმული ფრთების ხმა დარჩა მის გონებაში. წლების შემდეგაც ეს ამბავი ეჭვს არ იწვევს. შესაბამისად, ეპიზოდის ცხადად და რეალურად არის წარმოდგენილი თხრობისას.

ტექსტში ხშირად გვხვდება სახეები, რომლებიც ზღვასა და ჩიტებს აერთიანებს. ვხედავთ ზღვიდან ამომართულ დიდ კლდეს, რომელიც თითქმის დაფარულია თოლიებით და ღრუბელს მოგვაგონებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ცა დაეშვა ზღვაზე და მას შეერწყა (ალ-ხარრატის 1999: 112). რა თქმა უნდა, ალ-ხარრატის ამ რომანშიც ზღვა განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. ზღვის სახე და მასთან დაკავშირებული წარმოსახვა ტექსტის ყველა დონეზე გვხვდება. თითქმის ყველა თავის ბოლოს ჩნდება ზღვა და ტალღები. ზღვის სამყარო სიზმრის მსგავს ირეალურ ამბებს უკავშირდება. სიზმრისა და წყლის ეპიზოდებში გმირი მსუბუქად, ყოველგვარი ძალისხმევისა თუ შიშის გარეშე დაუსრულებლად ეშვება წყლის სიღრმეში. ის ყვინთავს სიბნელეში; ექსტაზში მყოფი იძირება მისივე სხეულის ძლიერ ტალღებში; სიყვარულის ექსტაზის აღმოჩენისას ზღვის ტალღებზე მოტივირებულ გემად გრძნობს თავს (ალ-ხარრატის 1999: 73). მიხაწლი ხედავს, ან წარმოდგენს წყლის ნაზ ტალღებს და მათი ხმის რითმებს, რომლებშიც ქალი დაცურავს. ეს ქალი აგონებს რანას, ქალს, რომელიც ადრე მოსწონდა, მაგრამ უკვე დავიწყებას მისცემია. მიხაწლი უყურებს ქალს და იცის, რომ სიკვდილის მსგავსი სიყვარულით შეუყვარდება ის.

„[...] და ჩემი გული ქალისთვის ზღვის სივრცეა, მღელვარე მუდამ მღელვარე ტალღებით, რომლებმაც სიმშვიდე არ იციან“ (ალ-ხარრატის 1999: 53);

"...وأن قلبي هو ساحة بحرها اللحي الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لها."

სატრფოს თითები ზღვის ქაფთან ასოცირდება:

„ქაფი შენს მუქ მსუქან თითებზე ქათქათაა, როგორც ზღვის ქაფი მეცხრე და ბოლო ტალღაზე“ (ალ-ხარრატის 1999: 174);

"الزبد على أصابعك السمراء المكتنزة ناصع كرمغوة البحر في موجته التاسعة والأخيرة."

მოგონება წყლის სხეულს ჰგავს და დღეები ტალღებია, რომლებსაც ადამიანები მიჰყავთ მიხაწლის სანაპიროდან. მთლიანად ნაწარმოებიც ზღვას ჰგავს და მისი ცხრა თავი – ცხრა ტალღას. ზღვა ალექსანდრიის განუყოფელი ნაწილია და აქ ცხოვრება ნიშნავს გამუდმებით უყურო ამ უსაზღვრო სივრცეს, რომელიც თავის თავში მოიცავს სიკვდილს. ერთი მხრივ, ის მაგიურია,

დაუძლეველი, მისი სილამაზე – ამოუცნობი, მიუწვდომელი, მისი სიგრცე – უკიდევანო (ალ-ნოვაიჰი 1994: 47). მისხანღმა იცის, რომ ზღვა არის „თვით სიკვდილის ნაპირი“, „شاطئ الموت نفسه“ (ალ-ხარრატი 1999: 114).

ზღვის პირას მდებარე ალექსანდრია თავისებული ზღვარია ყოფნასა და არყოფნას შორის. ზღვა მას ხან ძალასა და ნუგეშს აძლევს, ხან კი შიშს ჰგვრის. ის ფლობს საწყის პოტენციალს, მაგრამ, ამასთანავე, გმირისთვის სიკვდილთან ასოცირდება. ზღვის ტალღებზე მოტივტივე ნავი, რომელშიც მისხანღი აღმოჩნდება, სიცოცხლის სიმბოლური სახეა. ნავის აღწერა საკმაოდ რეალურად იწყება და თანდათან სიზმარს ემსგავსება. ის პატარაა და მისხანღს ჰგონია, ერთ წუთში გადაივლის მთელ ნავს, მაგრამ ლაბირინთის მსგავს კორიდორებში აღმოჩნდება, რომლებიც კიდევ სხვა კორიდორებში გადის. ხედავს მინის ფანჯრებს, საიდანაც სხვადასხვა ხედი ჩანს და კიბეებს, რომლებიც უსასრულობას უერთდება. ეს ნავი, ეს ცხოვრება ძალიან პატარაა და თავის თავში ძალიან ბევრს მოიცავს. ის ყოველთვის განადგურების, დაღუპვის ზღვარზეა დიდი მშფოთვარე ტალღებისა და მშიერი თოლიების პირისპირ, რომლებიც თავს დასტრიალებენ და მზად არიან, დააცხრნენ (ალ-ხარრატი 1999: 36).

### ვ. ზღვისა და ზაფრანისფერი ქვიშის ქალაქი

„მისი ქვიშა ზაფრანისფერიაზე“ მსჯელობისას ცალკე უნდა შევჩერდეთ თვით ალექსანდრიაზე, ქალაქზე, რომელიც ზღვის უკიდევანო სამყაროსა და შეზღუდულ ფიზიკურ არსებობას შორის ხიდის როლს ასრულებს. ეს ქალაქი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ალ-ხარრატის შემოქმედების ერთ-ერთ ძირითადი თემაა. ალექსანდრია ისტორიული, რელიგიური და ფილოსოფიური სამყაროა მწერლისთვის. აქ უდაბნოსა და ზღვის შესანიშნავი ნაზავია. ქალაქმა ბევრი რამ გადაიტანა, იქამდე გაიზარდა, ვიდრე არ დაეცა და განადგურა. დიადი ალექსანდრიიდან მოგონების გარდა არაფერი დარჩა, მაგრამ მოგონებებიდან ამოდის მისი სული, ჩრდილიდან იბადება ლეგენდა, ლეგენდა იმ დიდებული ქალაქის, რომელიც ჯერ კიდევ ვერ შევიცანით და არ ვიცით, რომ ის არის ეგვიპტე, წერს აჰმად ‘აბდ ალ-მუტინ ალ-ჰიჯაზი (ალ-ჰიჯაზი 2000: 106). ‘აბდ ალ-მაჯიდი წერს, რომ ალ-ხარრატისთვის ალექსანდრია სამშობლოა. მიუხედავად

იმისა, რომ შემდეგ საცხოვრებლად კაიროში გადავიდა, ალექსანდრია მაინც რჩება მოგონებების მთავარ ქალაქად; ის მწერალს ფანტაზიისა და ფრენის თავისუფლებას აძლევს. ალექსანდრია კაცობრიობისათვის კოსმოპოლიტური ცენტრია. მწერალმა სცადა, აქ მიღებული გამოცდილება და თვით ეს სამყაროც რომანში მოექცია (‘აბდ ალ-მაჯიდი 2000: 95). ხმელთაშუა ზღვის ამ ქალაქმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სხვადასხვა კულტურის ასიმილაციაში. მასში ისევე, როგორც ალ-ხარრატის რომანში, სხვადასხვა რწმენა და, შესაბამისად, განსხვავებული ხედვა უკავშირდება ერთმანეთს.

„ალექსანდრიულ ტექსტებში“ ერთად არის მოთხრობილი ავტორისა და ქალაქის ისტორია. სადაც შინაგანი და გარეგანი სამყარო ერთმანეთში ირევა და ქმნის მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი ალექსანდრიის განსაკუთრებულ სახეს. „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ მიხანლის და, შესაბამისად, მწერლის ბავშვობის შთაბეჭდილებებს გადმოგვცემს, როგორ იზრდებოდა ის და მისი ცნობიერება ამ ქალაქში 1947 წლამდე. ამბავი ალექსანდრიაში ბრიტანეთის წინააღმდეგ მიმდინარე დემონსტრაციითა და ჯარისკაცების მიერ დემონსტრანტების დახოცვით მთავრდება.

ტექსტში არსებულ ირეალურ ამბებთან, მოხრობელისა და ბავშვის წარმოსახულ სცენებთან ერთად მწერალი მაშინდელ საზოგადოებრივ და ისტორიულ მოვლენებსაც აღწერს და მათთან საკუთარ კავშირზე მიგვითითებს. მოგვითხრობს თავისი რევოლუციური საქმიანობის შესახებ, როგორ მონაწილეობდა დემონსტრაციებში, როგორ იხილა სტუდენტთა დარბევა არმიისა და პატარა ყვითელი ტანკების მიერ მუჰარამ ბიქში (محرّم) (ალ-ხარრატი 1999: 29-30). მუჰამმად ზიდდიკი წერს, რომ მიხანლი, ბავშვი, აღიქვამს ალექსანდრიის სოციალურ და პოლიტიკურ გარემოს ქალაქის მისეული მიკროკოსმიური ვერსიის საშუალებით. მოგვიანებით იგივეს სრულიად სხვა ემოციურ დონეზე იაზრებს უკვე ზრდასრული მოხრობელი, რომელმაც ნაწარმოების შექმნის დროს, ანუ საუკუნის მიწურულს, გაცილებით მეტი იცის ეგვიპტური საზოგადოებისა და პოლიტიკის შესახებ (ზიდდიკი 2007: 73-74). მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ მთელი რომანის მანძილზე ავტორი გარკვეულ პარალელებს ავლებს, რა მოხდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და რა შეემთხვა მას და მის ოჯახს.

„ომი დამთავრდა და ბრიტანელთა საზღვაო საწყობები ქაფრ ‘აშარბზე დაიკეტა. ინგლისელები წავიდნენ, ზოგი მათგანი სახლში და ზოგი კი სუეცის არხთან მდებარე ყაზარმაში. მე საინჟინრო ფაკულტეტი დავამთავრე და წელიწად-ნახევარი სამსახურის ძებნაში გავატარე“ (ალ-ხარრბტი 1999: 30);

"وانتهت الحرب وأغلقت مخازن البحرية البريطانية في كفر عشري وذهب الإنجليز بعضهم إلى بلاده وبعضهم إلى تكنتات  
قال السويس و تخرجت من كلية الهندسة و قضيت سنة و نصفاً أبحث عن عمل."

1948 წლის დამარცხებას და ისრაელის დაკარგვას აღწერს, როგორც „ოცნების სიკვდილს“. პარალელურად მოთხრობილია მისი ოჯახის ერთ-ერთი წევრის, რაჰლა ევენდის, სიკვდილი.

„მოკვდა მას შემდეგ, რაც მე ბაკალავრის დიპლომი ავიღე. მაშინ დაპატიმრებული ვიყავი ტურში. 1948 წელს ომი დამთავრდა პალესტინის დაკარგვით“ (ალ-ხარრბტი 1999: 50);

" مات بعد أن حصلت على البكالوريوس، وكنت عندئذ معتقل في الطور، وحرب قد انتهت بضياع فلسطين."

საზოგადო და პირად ცხოვრებას შორის ამ პარალელიზმის კიდევ ერთი ცხადი მაგალითია შემდეგი ნაწყვეტი:

„დასურათებულ გაზეთ ალ-ლატბ’იში წაიკითხა, რომ მისი უდიდებულესობა მურად საფდ ‘აჰმად ბაშა გერმანიაში ეგვიპტის სრულუფლებიან ელჩად დაინიშნა, მას შემდეგ, რაც იგივე თანამდებობას იკავებდა ბელგიაში. [...] მამამისი (სამსახურის) ამოიქცეოდა და განადგურებული დაბრუნდა.“ (ალ-ხარრბტი 1999: 81-82);

"قرأ في اللطائف المصورة أن حضرة صاحب السعادة مراد سيد أحمد باشا عين وزيراً مفوضاً لمصر بألمانيا بعد أن كان  
يشغل هذا المنصب في بلجيكا ... عاد أبوه مرهقاً، هالكا من البحث والفشل."

იდუბარ ალ-ხარრბტის რომანში თარიღებსა და ისტორიულ ფაქტებს ქალაქის სახის ხელახლა შექმნის ან გაცოცხლების ფუნქცია ენიჭება.

ალ-ხარრბტი საუკეთესოდ გვაცნობს ალექსანდრიას ტრამვაის საშუალებით, რომელიც ყოფს და აკავშირებს ალექსანდრიის მდიდარ და ღარიბ უბნებს. ამ რომანში ტრამვაით მწერლის მოგზაურობა მარმარილოს ქალაქში ფიზიკურ მოგზაურობასთან ერთად მენტალურ მოგზაურობასაც გულისხმობს. თხრობისას მთავარი გმირი, და მასთან ერთად ჩვენც, ტრამვაის ალექსანდრიის ერთი უბნიდან მეორეში, ერთი ბოლოდან მეორეში გადავყავართ. ვხედავთ ალექსანდრიის ფართო და სუფთა ქუჩებს და იქვე ღარიბ და პატარა კვარტლებს, სადაც მიხანღი ცხოვრობს. ტრამვაი საოცრებათა სამყაროში და „ათას ერთი ღამის მიწაზე“ ავტორის წარმოსახვითი მოგზაურობის

საშუალებაცაა. ერთ ეპიზოდში მგზავრობის რეალური აღწერა არარეალურ ამბავში გადადის. ტრამვაის მიჰყავს ალ-ნაბი დანიშლის ქუჩაზე, შემდეგ ის შედის ეზოში, სადაც ცხელა და შადრევნიდან წყლის ნაკადი ამოდის, წყალი მოზაიკით გაწყობილი გრიფონის პირიდან იღვრება.

„მე შიშველი ვიყავი. გარშემო რამდენიმე ახალგაზრდა გოგონა მეხვია. მე ვხედავდი და შევიგრძნობდი მათ რბილ და სავსე სხეულებს...“ (ალ-ხარრბტი 1999: 133);

"كنت عاريا وحوالي الجواري الخود، أراهن و أحسهن ناعمات، مليئات الأجساد."

მეგვი ავადალლას აზრით, ალექსანდრია ალ-ხარრბტის წარმოსახვაში საყვარელ ქალად წარმოგვიდგება. ის ერთდროულად საოცნებო ქალი, მუზა და ფენიქსია, რომელიც აღსდგება ფერფლიდან. ალექსანდრია ასევე არის ჰოროსი, სიბნელის შავი ჩიტი და ლამაზი თეთრი თოლია. ნაწარმოებში ქალაქი იქცევა სამყაროდ, რომელშიც ეროტიზმი, მისტიციზმი, ირეალური და რეალური ერთმანეთში ირევა (ავადალლა 1991: 229).

## ზ. დანაკარგის გრძნობა

„მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ შესავალში ალ-ხარრბტი აღნიშნავს, რომ „თეთრ-ცისფერ ქალაქში პოვნისა და დანაკარგის“ ამბავს ყვება (ალ-ხარრბტი 1999: 5). მიხანის ცხოვრებას, და შესაბამისად ნაწარმოებსაც, ფონად გასდევს დანაკარგის გრძნობით გამოწვეული სევდა, რომელშიც ჩაბეჭდილია სხვა განცდები და შთაბეჭდილებები. დანაკარგის გრძნობა ხშირად სხვადასხვა ისტორიის მაკავშირებელი ელემენტი ხდება. დანაკარგით გამოწვეული სევდა და ტკივილი აერთებს შემდეგ სამ ეპიზოდსაც: პირველ მათგანში მიხანის ეკლესიაში ნაპოვნ ვერცხლის მონეტას კარგავს (ალ-ხარრბტი 1999: 124); მეორეში აღწერილია აქლემის ფორმის სამელნე, რომელიც იერუსალიმიდან დაბრუნებულმა დეიდაშვილმა აჩუქა (ალ-ხარრბტი 1999: 124); მესამე ეპიზოდი კი დეიდას და მის ოჯახს ეხება, განსაკუთრებით კი დეიდაშვილ ჭიტჭიტს, მის პირველ მეგობარს (ალ-ხარრბტი 1999: 127). თითოეული მათგანი მიხანის დანაკარგით გამოწვეული განცდებით მთავრდება. ვერცხლის მონეტის დანაკარგას დიდი სევდა არ მოუტანია. ამ პატარა დანაკარგის მოგონება სხვა უფრო მნიშვნელოვანი და უფრო მტკივნეული დანაკარგების გახსენებას იწვევს.

აქლემის ფორმის სამეღნე მისთვის ძალიან ძვირფასია და როცა მას კარგავს, თითქმის სასოწარკვეთილი მონდომებით ეძებს. მისი დაკარგვა მოურჩენელ იარას ტოვებს. მესამე დანაკარგი, დეიდაშვილისა და მეგობრის ჭიტჭიტის სიკვდილი, ყველაზე მძიმეა. მისხწლი ეკითხება თავის თავს:

„ნუთუ ეს იყო პირველი დანაკარგი? ეს იყო პირველი ძლიერი დარტყმა, რომელიც თითქმის დავივიწყე...“ (ალ-ხარრბტი 1999: 128);

"هل كان هذا أول فقدان؟ وهل كانت الضربة من القوة حتى كدت أنساها...".

თითოეული მოგონება კიდევ სხვა მოგონებას იწვევს და მისხწლთან ერთად ჩვენ მივეყვებით ამ ხაზს, სანამ თვით ცხოვრება საყვარელი საგნებისა და ადამიანების დაკარგვის სერიებად არ იქცევა. ჩვენ ვხვდებით, რომ ვერცხლის მონეტა, აქლემის ფორმის სამეღნე და ასევე ჭიტჭიტი ამ მუდმივი დანაკარგის გრძნობის გამოსატყულებია. ზოგიერთ ეპიზოდში იხსენებს ძველ მეგობრებს, რომლებიც ცხოვრების დინებამ სადღაც წაიყვანა და მათი კვალიც კი დაიკარგა (ალ-ხარრბტი 1999: 78, 109).

### თ. სიკვდილით სავსე სიცოცხლე

საყვარელი ადამიანების დაკარგვით გამოწვეული სევდა მისხწლის ცხოვრების მუდმივად თანმდევ ელემენტად იქცა. ამ პრობლემას მივეყვართ მეორე საკითხთან, რომელიც „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ ერთ-ერთი მთავარი თემაა. სიკვდილი, სიკვდილის შიში და მისი დამარცხების სურვილი მისხწლისთვის და, შესაბამისად, ავტორისთვისაც აქტუალრი საკითხებია. ხშირად სიმბოლოებად ქცეული სახეებიც სიკვდილზე მიგვანიშნებენ, ჩიტისა და ზღვის სახეები ხშირად სიკვდილს უკავშირდება. მაგალითად, მშიერი საშიში შავი თოლია, რომელიც სიბრალულის გამომხატველი თვალებით ეშვება მისხწლისკენ, სიკვდილის მაცნეა. მის თვალებში მთხრობელი სასიკვდილო განაჩენს ხედავს (ალ-ხარრბტი 1999: 36). ჩიტი, როგორც სიკვდილის მაცნე, ჩვეული მოტივია კლასიკური არაბული პოეზიისთვის. ეს გავლენა იგრძნობა თანამედროვე არაბ მწერლებზეც (ალ-ნოვაიბი 1994: 46). სიკვდილი ასევე ხშირად ფრენის ფორმას იღებს: ვინც კვდება, მიწაზე კი არ ეშვება, უსაზღვრო სივრცეში გადადის. მისხწლი ხედავს გოგონას, რომელიც თავს იკლავს. ის მოპირდაპირე შენობის აივნებიდან ხტება. სხეულის მიწაზე დაცემის ხმა ესმის და

ამ დროს კვლავ ფრენასთან ასოცირებული სახე ჩნდება; დაცემის ხმა გარშემო მყოფ მტრელებს ააფრენს ხეებიდან, მათ მოფარფატე ფრთებს დაისის წითელი ფერი ედება, თითქოს წითლად იწვის აღმოდებული (ალ-ხარრᄁტი 1999: 172). მისწწლი გოგოს დაცემას ხედავს, როგორც ფრენას.

„ეხედავ გოგონას ფრენას, რომელიც ვარდება, ის მიფრინავს...“ (ალ-ხარრᄁტი 1999: 178);

"أري رفرفة البنت التي تسقط، وهي تطير...."

თეთრი ღრუბლების სახე, რომლითაც ნაწარმოები იწყება და რომელიც პირველი თავის სათაურშიც გვხვდება, კვლავ ჩნდება ბოლო თავში; თითქოს უკან ვბრუნდებით, ან ავტორი გვახსენებს დასაწყისს და იმ მანძილს, რომელიც მისწწლის გონებაში გამოვიარეთ (ალ-ნოვაიჰი 1994: 46). ახლა ღრუბლებს წითელი ელფერი დაჰკრავს, რადგანაც დღე, ისევე როგორც გოგონას სიცოცხლე და ნაწარმოებიც მთავრდება. მისწწლის წარმოსახვა ცვლის რეალობას, ის ხედავს გოგონას მარადიულ ფრენაში, მისი სხეული არ აღწევს მიწამდე. მისი სიკვდილი უსასრულობაში გადასვლად იქცევა. ამის მონაწილე თავადაც ხდება; გრძნობს, რომ შორსაა მიწიდან, მაგრამ თავს უსაფრთხოდ გრძნობს ჰაერში, თავისუფლების შეუზღუდავ, უსაზღვრო ფრენაში და არ ეშინია დაცემისა და სიკვდილის (ალ-ხარრᄁტი 1999: 178). „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ მთავრდება მისწწლის მიერ საკუთარი სიკვდილის წარმოსახვით, სიკვდილი მარადიული მოგაზურობის სახეს იღებს. ამ სახეში შერეულია სიყვარული, ფრენა და ზღვა. ბოლო ეპიზოდში საპროტესტო დემონსტრაციისა და სისხლიანი შეტაკების საკმაოდ რეალისტური აღწერა თანდათან ჰალუცინაციურ ელფერს იღებს.

„დავინახე ცეცხლმოკიდებული სხეულები როგორ ცვიოდა მაღალი ფანჯრებიდან, ჰაერში ტრიალებდნენ და შორს ზღვაში ცვიოდნენ. თავები ტალღებზე ტივტივებდნენ, ღია პირებიდან კივილი ამოსდიოდათ, რომელიც არასდროს წყდება“ (ალ-ხარრᄁტი 1999: 182);

"رأيت الأجساد التي أمسكت بها النار تلقى من النواقد العالية، وتتقلب في الهواء، وتسقط بعيدا في البحر، وكانت الرؤوس

تطفو فوق الأمواج مفتوحة الأفواه بصرخة لن تصمت أبدا."

ამ თავების აქაფებული ტალღებიდან სატრფოს სახე ჩნდება, თვალები ტალღებს მიუგავს. მისი თვალებით დაჭრილი გმირი იძინებს. ღრიალა ზღვიდან მტრელების ანთებული ფრთები ამოდის, გმირი მაღლა ცის წმინდა ნაზ სიღურჯეში მიჰყავთ და ამ სიღურჯეში იწვის უსასრულოდ (ალ-ხარრᄁტი 1999: 182). მისწწლი იღებს



სიკვდილს, როგორც გარდაუვალს, მაგრამ უარყოფს მის არსებობის შემწყვეტ ძალას. წვა მარტო ტკივილი როდია, ნაწილობრივ სიამოვნებაცაა, რადგანაც მასში არსებული ჯოჯოხეთი იმ ჭრილობის შედეგია, რომელიც საყვარლის ღამაზმა თვალებმა მიაყენა და ტანჯვა მწველ სექსუალურ სურვილს ჰგავს. წმინდა, ნაზ, ლურჯ ცაში ტკივილი ნაკლებ მტანჯველი ხდება. მიხანწლისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, რომ სამუდამოდ დარჩეს ზეცაში და არ გაქრეს არარაობაში.

რამდენიმე ეპიზოდში მოხრობელი წყალში ეშვება. მიხანწლის წარმოდგენებში ზღვაში ჩაძირვით სიკვდილი არც მტკივნეულია, არც არყოფნაში გადასვლაა. სიკვდილის, ფრენის მსგავსად, ფანტასტიკურად აღწერა არყოფნის შიშზე წარმოსახვით გამარჯვებას გეთავაზობს (ალ-ნოვაიჰი 1994: 48). როცა მიხანწლი წყალში იძირება, წყალი ნაზად და თბილად ეხვევა და ითრევს. ის არც აღელვებულია და არც შეშინებული. ზღვის სიღრმეში ხედავს ვაზს, რომელსაც უხვად ასხია შავი ყურძნის მტევნები. მტევნებს შორის კი სატრფოს სახეს ხედავს:

„წყლის დინებაში წყლის გულში გაფანტული ქვემოდან მომავალი სინათლის სხივები ანათებს მას, სხივები დიდი სანთლის აღმოდებული პატრუქიდან. ტალღა ისე არხევს, თითქოს ხატია დასველებული კანით; მასში სხვა სიცოცხლეა...“ (ალ-ხარრატ 1999: 159-160);

"ينيره في السيولة، من تحت، إشعاع نور متقد في قلب الماء، من شمعة كبيرة ذبالتها المشتعلة يهتز بها الموج كأنه أيقونة  
مخضلة البشرية، وفيها حياة أخرى..."

ეს წყლაქვეშა სამყარო საშუალებას აძლევს მიხანწლს, მიიღოს გარდაუვალი სიკვდილი და არ შეეწინააღმდეგოს მას. მიხანწლი მიმართავს სატრფოს:

„შენ მეცხრე ხე ხარ. შენ ქარი ხარ დრმა წყლებზე... პირველი, ვინც შიშველი ფეხი დაადგი ყურძენს...“ (ალ-ხარრატ 1999: 160);

"أنت الشجرة التاسعة. أنت الريح على المياه العميقة... أول من دست على العنب بقدملك العاريتين."

მიხანწლმა იცის, რომ „სხვა დროში“ („في الزمان الثاني“)<sup>86</sup> აუცილებლად შესვამს ამ ნაყოფის ღვინოს, რადგანაც ყურძენი უკვე დამწიფდა.

სხვა შემთხვევაში ზღვაში ჩაშვებისას გმირი დაუსრულებელ გამოქვაბულებში ხვდება. უყოყმანოდ ჩადის კიბეზე, რომელსაც წყალში და

<sup>86</sup> ეს ფრაზა გვაგონებს ალ-ხარრატის ერთ-ერთი რომანის სათაურს: „სხვა დრო“ („الزمن الآخر“), 1985).

შემდეგ გამოქვაბულში ჩაჰყავს. ეს გვირაბები ტალღების ქვეშ კლდეებშია გამოკვეთილი და უჩვეული სინათლით არის განათებული, რომელიც არც მზის ნათელს ჰგავს, არც სანთლისა და არც ნათურის შუქს. მოგზაურობა სპილენძის კედლებით შემოსაზღვრულ ქვიშიან ველზე მთავრდება. ეს წრეა, რომელსაც კარი არ აქვს, თუმცა გმირს აქედან გასვლა არც უნდა, რადგანაც აქაც სატრფოს ხედავს. ზღვაში განწმენდის შემდეგ მიხანლი ისვენებს, თავი სატრფოს კალთაში უდევს და ფერად რგოლებს ხედავს, რომლებიც უსასრულობამდე ფართოვდება და უჩვეულო სინათლედ ჩნდება. მიხანლისთვის შორეული ტალღების ქვეშ არსებულ სამყაროში სინათლე და ფერები, სიბოლო და სიყვარულია, რეალობაში კი სიბნელისა და სიცივის გარდა ვერაფერს ხედავს. თუმცა, წარმოსახვა ყოველთვის ვერ ეხმარება უკვალოდ გაქრობის შიშთან ბრძოლაში. მის გონებაში სადღაც ყოველთვის არის საფრთხე, რომ ფერადი სამყარო გზას სიბნელეს დაუთმობს. გამოქვაბულებისა და ქვიშიანი დაბლობის ღამაში სამყარო ამ ფიქრით იმსხვრევა. ის უყურებს საოცარ სინათლეს და იცის, რომ შავი ჩრდილები გამოჩნდება ზევით, ციდან ჩამოცვივდება (ალ-ხარრბტი 1999: 92).

საბრბ ჰანფისთვის მიცემულ ინტერვიუში ალ-ხარრბტი აღნიშნავს, რომ მასში დიდ ინტერესს იწვევს ის წინააღმდეგობა, რომელიც ადამიანის ცხოვრების წარმავალობასა და უკვდავებისკენ სწრაფვას შორის არსებობს: „რატომ არის მარადიული ცხოვრების ასეთი სურვილი? რატომ არის ადამიანში სწრაფვა იმისკენ, რასაც უკვდავება ჰქვია მიუხედავად იმისა, რომ ეს სურვილი განწირულია შეუსრულებლობისთვის?“ (ჰანფი 1982: 94). შესაძლოა, სწორედ ამ ინტერესის გამოვლენაა მისი გმირის სურვილები და მისწრაფებები. მიხანლი გამოუდმებით გაურბის რეალობასა და მის სასრულობას, მიიღტვის უკიდევანო სივრცეებისკენ, სადაც შემბოჭავი საზღვრები არ არსებობს, დრო ჩერდება და მას სასრულობის განცდით გამოწვეულ შიშს უკარგავს. სიკვდილზე გამარჯვების სურვილი ჩანს ასევე 'იდჰარ ალ-ხარრბტის ნოველაში „ქუჩებში“ („في الشوارع“), რომელმაც სახელმწიფო პრემია მოაპოვებინა ავტორს. ამ ნოველაზე საუბრისას ამნლ ჰარბდი ამბობს: „ეს ნოველა ჩვენს ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე ექსპრესიული სურათია, რომელიც ველური მხეცივით სიცოცხლეზე მონადირე სიკვდილის სახეს წარმოგვიდგენს“. შემდეგ გვიხატავს სცენას, სადაც მთავარი გმირი ებრძვის სიკვდილს ან დაუდგენელ მკვლელს (ჰარბდი 1982: 203).

როგორც ნაწარმოებიდან ჩანს და თავადაც ამბობს, სიკვდილი მუდამ თავს დასტრიალებს მიხანს:

„მასში (ცხოვრებაში) სიკვდილი უხვად იყო“, „كان الموت فيها كثيرا“ (ალ-ხარრანტი 1999: 174).

ზმანების მსგავს ეპიზოდებში ხშირია სიკვდილის შემთხვევები, რაც უფრო ამბაფრებს მათ. სიკვდილის ფაქტები, ზოგი გაგონილი, ზოგი ნანახი და ზოგიც მხოლოდ წარმოსახული, წინასწარ მიანიშნებენ ერთმანეთზე, მათში ერთმანეთის გამოძახილია. რაღაც გარკვეულ მომენტში კი ჩვენი ყურდღება შორდება სიკვდილის ამბებს და იმ ადამიანებს, რომლებიც გარდაიცვალნენ. თითქოს თვითონ სიკვდილი იქცევა იდეად, რომლსაც ვერ ვშორდებით, ძალად, რომელსაც იძულებულნი ვართ, შევეგუოთ. სიკვდილის მოლოდინი არსებობის ფორმად, ზაფრანისფერ ქალაქში ცხოვრების და ამ ნაწარმოების კითხვის მდგომარეობად იქცევა. თითოეული სიკვდილი ნაწინასწარმეტყველებია მასზე ადრე მომხდარი გარდაცვალების ფაქტით და თავადაც მიგვანიშნებს სხვა შემთხვევაზე, რომელიც შემდეგ მოხდება; აქ იგულისხმება ნაწარმოებში არსებული თანმიმდევრობა და არა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა. მაგალითად: გოგონას სიკვდილი, რომელიც აივნისაგან ხტება, ნაწინასწარმეტყველებია მიხანსის სიზმართ. ის ხედავს, როგორ ვარდება აივანი, რომელიც პირდაპირ უყურებს სკოლას და საიდანაც გოგონა ხტება. სიზმარში აივანი სავსეა ხალხით, რომლებიც ჩუმად არიან (ალ-ხარრანტი 1999: 170). საინტერესოა, რომ მსგავსი შემთხვევა მოთხრობილია ალ-ხარრანტის ერთ-ერთ ნოველაში „დაცემამდე“ („قبل السقوط“). აღწერილია ადამიანებით სავსე აივნის ჩამონგრევის სცენა (ალ-ხარრანტი 1983: 32). მართალია, მიხანსის სიზმარი მოთხრობილია ორი გვერდით ადრე, ვიდრე ნაწარმოებში თვითმკვლელობის სცენას შევხვდებით, მაგრამ ცხადად ჩანს, რომ ეს არის კოშმარი, რომლითაც მიხანსი იტანჯება მას შემდეგ, რაც თვითმკვლელობას შეესწრო. ალ-ნოვაიჰი აღნიშნავს, რომ სიზმარი წინასწარი მინიშნებაა არა მიხანსის, არამედ მკითხველისთვის. ამ მეთოდის გამოყენებით ალ-ხარრანტს შეუძლია, მიაღწიოს რამდენიმე შედეგს, რომელთა მიღწევა ერთდროულად სხვაგვარად შეუძლებელია. ჩვენ შეგვიძლია, განვიცადოთ ბავშვთან ერთად და გავიგოთ, მივხვდეთ და დავაკავშიროთ უკვე ზრდასრულ მთხრობელთან ერთად. ჩვენ შეგვიძლია, მონაწილეობა მივიღოთ როგორც ამ ამბის განცდაში, ისე მის

თხრობაში (ალ-ნოვაიჰი 1994: 49-50). მწერალს შეუძლია შეუმჩნევლად დააკავშიროს დეტალები, გმირები და მოვლენები ისე, რომ ისინი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ელემენტებად დარჩნენ.

ერთგვარი წინასწარმეტყველების მაგალითია მამის სიკვდილთან დაკავშირებული ეპიზოდები. უფრო ადრე მოთხრობილი ეპიზოდები ამა თუ იმ ფორმით მიუთითებენ ადამიანის მოკვდავ ბუნებაზე. ავადმყოფ მიხაილს გადაარჩენს ანგელოზი, რომლის ფრთების ცემაც ესმის (ალ-ხარრატტი 1999: 93); საშიში შავი ჩიტების დანახვის შემდეგ შეშინებულ ბავშვს დედა აწყნარებს, ის კი აღელვებული კითხულობს მამას (ალ-ხარრატტი 1999: 76); ბავშვი საკვირაო სკოლიდან ბრუნდება და ხედავს სამზარეულოში ჯერ კიდევ ცოცხალი კრევეტებით სავსე თასს. ეს სურათი მასში უცნაურ გრძნობას იწვევს და ამბობს: „შევიგრძენი სიკვდილის ნელი მუსიკა“, „وأحسست بموسيقى الموت البطئ“ (ალ-ხარრატტი 1999: 96). ამ მუსიკასთან დაკავშირებულ ასოციაციებს იწვევს იმ სურათის ნახვაც, რომელზეც ჩვილი იესო და წმინდა სიმონი არიან გამოსახულნი. სურათი სახარების ეპიზოდს გადმოგვცემს, როდესაც მშობლებს ერმა იესო ტაძარში მიჰყავთ და წმინდა სიმონი იხილავს მას (ლუკა: 2, 22-32). ამ სურათის ხილვისას ახსენდება მამა. წმინდა სიმონი მზრუნველად და თბილად დაჰყურებს ერმა იესოს და ეს მიხანწლისთვის მამობრივ ზრუნვასთან ასოცირდება. ახსენდება მამის მონათხრობი წმინდა სიმონის შესახებ: ანგელოზმა უთხრა წმინდა სიმონს, იქამდე არ მოკვდებოდა, ვიდრე უფალს არ იხილავდა. მიხანწლი ამ ამბავს ანგელოზთან აკავშირებს, რომელმაც ავადმყოფობისას გადაარჩინა. და ბოლოს, მიხანწლს იმედი აქვს, რომ წმინდა სიმონის მსგავსად, მამაც სამოთხეში მოხვდება. ასევე ახსენდება მამის ნათქვამი, რომ მხოლოდ მას შემდეგ დაისვენებდა, როცა მიხანწლი დიპლომს აიღებდა. ამ მოგონების შემდეგ პირდაპირ მოთხრობილია ცივ ღამეს მამის გარდაცვალების ამბავი (ალ-ხარრატტი 1999: 97).

სიკვდილის თითოეული ისტორია არა მარტო ნაწინასწარმეტყველება, არამედ ხშირად მეორე ამბავში აისახება გარკვეული მსგავსებით. ორი ადამიანი კვდება ტრამვაის რეღსებში: მიხანწლის საყვარელი დეიდაშვილი ჟიტჟატი და უცნობი. ორივე შემთხვევა ერთმანეთს ჰგავს. მიხანწლი ორივე შემთხვევის მოწმეა, ნანახით გაოგნებულია და მისი რეაქციები მოსალოდნელისგან განსხვავდება. უცნობის სიკვდილის შემთხვევაში რამდენიმე წუთის

განმავლობაში დედავს, ეშინია, ეს ქალი დედამისი ხომ არ არის და დაკარგვის საშინელი გრძნობა ეუფლება. მეორე შემთხვევაში პირიქით, არც ის და არც მკითხველი არ აკავშირებს ბორბლებით გასრესილ სხულს ჟიტჟიტან. მოგვიანებით იგებს, რომ ჟიტჟიტი იყო და დაკარგვის გრძნობაც გვიან ჩნდება. სიკვდილის ამ ფაქტებზე მინიშნებაც გვხვდება ტექსტში სიზმრის სახით. სიზმარში მიხანელი ძველ მეზობელს, ახალგაზრდა მეძავ ჰუსნიძას ხედავს, მას ცხენებშებმული ეტლის ბორბლები გათელავს (ალ-ხარრტი 1999: 20). ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ეს ცხენები, რომლებიც ამ წარმოსახულ ეტლს მიაქანებენ, იგივე ცხენებია, რომლებსაც ბავშვი აკვირდება ნაწარმოების დასწყისში. ისინი ახლა სიზმრების სამყაროს არსებებად ქცეულან. ოთახში გაბატონებულ სიხუმეში გმირს ესმის ტრამვაის ბორბლების საშიში ხმა. ავტორი თითქოს მიგვანიშნებს, თუ რა როლს ითამაშებს შემდეგ ტრამვაის ბორბლები. ეს ეპიზოდი უცნობის სიკვდილამდე რამდენიმე გვერდით ადრეა მოთხრობილი (ალ-ხარრტი 1999: 43). ასევე ვხვდებით ტრამვაით მიხანელის მგზავრობის აღწერას. მგზავრობისას მას მუცლის ტკივილი სტანჯავს და აღებინებს. ეს ეპიზოდი წინ უსწრებს ჟიტჟიტის სიკვდილს (ალ-ხარრტი 1999: 118). ბიძის საყვარლის, რანას, სიკვდილიც ნაწინასწარმეტყველებია რამდენიმე გვერდით ადრე. სიზმრის მსგავს ეპიზოდში ეს ქალი შიშველი ჩნდება ტრამვაის გაჩერებაზე. მართალია, მიხაილმა „იცოდა, რომ არ შეიძლებოდა, იქ ყოფილიყო, ის მკვდარი იყო“, „ . كان يعرف أنها لا يمكن أن تكون هناك، وأنها ماتت .“ (ალ-ხარრტი 1999: 45). ქალის სიკვდილი უცნობის სიკვდილის შემდეგ არის მოთხრობილი. ჩვენ უბრალოდ მოწმეები კი არ ვართ სიკვდილის ფაქტებისა, რომლებიც მიხანელმა გადაიტანა, არამედ ვხედავთ ცხოვრებასა და ნაწარმოებს, რომელშიც სიკვდილმა შეაღწია. სიკვდილი გარდაუვალ მდგომარეობად იქცა და გამუდმებით გვახსენებს თავს.

#### ი. ფანტაზიის, ხილვისა და სიზმრის სიურრეალისტური ეპიზოდები

ნაწარმოებში არის ეპიზოდები, რომლებიც ძალიან შორს არის ფიზიკურ რეალობაში მომხდარისგან. ისინი სიზმარს ან ჰალუცინაციურ ხილვას ჰგვანან და თავიანთ არსებობას მხოლოდ გონებას უნდა უმაღლოდნენ. ხშირად ეპიზოდი იწყება, როგორც რეალური ამბავი, შემდეგ კი თანდათანობით, ან უეცრად

ფანტასტიკის სამყაროში გადადის, რომელშიც რეალობასა და სიზმარს შორის ზღვარი წაშლილია. როგორც ალ-ხარრატტი აღნიშნავს შესავალში: „მასში ფანტაზიის გაქანებაა... მასში იღუზიაა...“, „... فيها أوهام ....“ (ალ-ხარრატტი 1999: 5). ასეთ ეპიზოდებშიც ფრენისა და ზღვის სახეები დომინირებს. უმეტეს შემთხვევაში ისინი გადაჯაჭვულია რელიგიურ წარმოსახვასთან. მისწინლისთვის სიზმრის ძირითადი ფერი ლურჯია, ალბათ ზღვის და ცის გამო; მისთვის ის სამყაროს ფერია: „ოცნების მუქი ცისფერი სამყაროს ფერია“, „... زرقه اللحم الداكنة هي لون العالم.“ (ალ-ხარრატტი 1999: 79). არარელაური ამბები მისწინლის ფიქრებისა და გრძნობების მთავარი ელემენტებია. ისინი პირველადი შიშისა და შეკითხვების გამოხატულებაა, განსაკუთრებით კი ყველაზე მნიშვნელოვანის – სიკვდილის შიშის, სიკვდილზე და მის მიერ გამოწვეულ არყოფნაზე გამარჯვების დიდი სურვილის. სიკვდილის შიში არსებობის მოსპობის შიშია. მისწინლს სურს, თავი დააღწიოს ამ სამყაროს სასრულობას, რაც მისი საკუთარი არსებობის სასრულობასაც ნიშნავს. მისწინლს უკვდავება უნდა და ცდილობს, მას სიმბოლურად მაინც ჩაეჭიდოს (ალ-ნოვაიჰი 1994: 44). ერთ-ერთი მაგალითია საყვარელ ქალთან შეერთება, რომელიც ჩიტის მსგავს არსებად და შესაძლოა ჩიტადაც გადაიქცევა:

„მოსიყვარულე თეთრი ჩიტი მეხვევა შავი ფრთების ცემით, მისი დამღუპველი სინაზე ჩემთვის აუცილებელად ქცეულა. მე სული მეხუთება მის რბილ ბუმბულებში, თითქოს ეს (სიკვდილი) მინდა, თითქოს მისკენ მივემართები. ყვავი, ძერა, მდედრი, ნაყოფიერი, უხვი. მან მსხვერპლად შემომწირა მიწიერი სხეული; და მის სასიამოვნო მკერდში ჩაძირულმა გავიგე სიყვარულის ძალა და დარჩენის (მარადიულად) შესაძლებლობა“ (ალ-ხარრატტი 1999: 80-81);

"الطائر الأبيض الرؤوم يطبق على جناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، حنانه قاتل ولا غنى لي عنه واختناقي في الريش اللين كأنني أريده وأوي إليه. الغراب الحدأة الأنثى الخصيبة المعطاء، بذلت لي جسم عمرها، وعرفت في صدرها الطيب قوة الحب والمقدرة على البقاء."

როდესაც ორი საყვარლის სხეული ერთმანეთს ერწყმის, მაშინ სიყვარული, სიკვდილი და უკვდავებაც ერთმანეთს ერევა. ჩიტის მსგავსი ქალის „სიამოვნების კენესა სიკვდილის კენესას ჰგავს...“, „... أنين المتعة كأنين الموت.“ (ალ-ხარრატტი 1999: 80) სურვილი, თავი მიუძღვნას მას, მიწიერი სხეული მისთვის გაწიროს, გმირს სიყვარულში უკვდავების ნიშნებს დაანახებს. ამ ქალის სიყვარული „დამღუპველია“, მაგრამ „აუცილებლობად“ იქცევა და არა მარტო სიკვდილთან შეხვედრის ძალას აძლევს, არამედ ანდომებს სიკვდილს ისევე,

როგორც სურს ამ ქალის სხეული. ორი სხეულისა და ორი სულის ერთიანობა იმ ძალის სიმბოლურ სახეს იძენს, რომელსაც შეუძლია გადავიდეს სხვა არსებაში, გახდეს ნაწილი უფრო დიდი ერთეულისა და გასცდეს ინდივიდუალურ პიროვნებას, თავის თავს, გაიზარდოს, განვითარდეს და მარადიულობას მიაღწიოს. ტექსტიდან კარგად ჩანს, რომ სიყვარულის ძალა მისწინებს უნარს აძლევს სამუდამოდ დარჩეს. მას აქვს „სიყვარულის ძალა და დარჩენის უნარი“, „قوة الحب والمقدرة على البقاء“. სიყვარულში შეიგრძნობს მომავალ, შესაძლო სამოთხის სიამოვნებას. აქ ფიზიკური და სულიერი სიამოვნება ერთიანდება და გმირში სულის გადარჩენისა და სამოთხის ნეტარების ასოციაციას იწვევს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ მაჰმუდ ალ-ჟადანის რომანის „ფორთოხლის სუნის“ („رائحة البرتقال“) ანალიზისას ალ-ხარრატის აღნიშნავს, რომ ქალი ფიზიკური და სულიერი თავშესაფარია, წყარო სიცოცხლის და სულის გადარჩენის (ალ-ხარრატი 1992: 283). **საბრე ჰაფიზი** ალ-ხარრატთან ინტერვიუში ვარაუდობს, რომ რომანში „რამა და დრაკონი“ სიყვარული აბსოლუტურისკენ სწრაფვად იქცევა. მწერალი ეთანხმება და დასძენს, რომ სიყვარულში შედარებითი და აბსოლუტური, დროებითი და მარადიული ქრება, თითქმის სუფიურ გამოცდილებაში გადადის, რომელიც ამ საზღვრებს სცდება (**ჰაფიზი** 1982: 104-105).

არარეალური, სიზმრის მაგვარი ან ფანტაზიით გაღამაზებული ეპიზოდების უმრავლესობაში ჩნდება სატრფო, ხშირად სხვადასხვა ქალის სახით. მისწინელი იხსენებს ქალებს, რომლებმაც განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე და მიმართავს მათ. ის წარმოთქვამს ჰიმნს, რომელშიც ასო-ბგერა „ნ“-ს სახელწოდება „ნუნ“ მეორდება, თითქოს ეს ჰიმნი „ნუნს“ ეძღვნება, რომელიც ალ-ნოვაიჰის აზრით, მდედრობითობის სიმბოლოა (ალ-ნოვაიჰი 1994: 45). მისწინელი აღწერს საყვარელ ქალებს:

„სასურველი ფერია... დრაკონის ქურუმი, ლილია... წარმართი და ჩემი მზის ჩასვლის ვენერა... ნაჯრანული პალმა, არაბული უასმინი ჩემს ზაფრანში, დღის მარგალიტი. ნუნ“ (ალ-ხარრატი 1999: 156);

"الجنية النهممة... كاهنة التنين سوسنة... الوثنية وفينوس مدنفتي... نخلة نجراني، زنبقة في زعفراني، جمانة النهار. النون."  
 „მე შემი ნუნის ბუდეში ვარ... სიგიჟის და სამოთხის სიმთვრალე...“ (ალ-ხარრატი 1999: 156);

"أنا في كَنْ نونك... ونشوات الجنات والجنون..."

სიყვარულის სხვა ჰიმნი მიმართავს ასო „მიმს“, მამრობით სიმბოლოს. ეს ჰიმნიც სიყვარულისა და სიკვდილის გაერთიანებით მთავრდება. აქ ავტორი იყენებს რელიგიურ წარმოსახვებს ისე, რომ ორივე – სატროფიც და თვითონაც არიან ჩიტები, რომლებიც სიკვდილის სიბნელეს გაურბიან ფრენით (ალ-ნოვაიჰი 1994: 45).

„მიმის თავი გატეხილი, თავისი თავის მძებნელი, დაკეტილი გემი დაცურავს ტალღებზე ნავსაყუდელის გარეშე, თითქოს ხვალ მიწა დაიმტვრევა და ზღვის წარღვნის სიმძიმის ქვეშ ჩაირეცხება. [...] ჩემი მიმი შენსკენ იშლება დაღვრილ სხეულში და ჩემი ბედნიერება შენში ორი მიმის შეერთებაა. [...] ჩემი სული დაფლეთილი ნაჭურია შენს თითებში. ვეფერები შენი ორი რბილი მთის კერტებს და გადაუღებელი წვიმა იღვრება შენს ორ ბროწეულზე. აღვმართავ შენი ტყის რბილი მარმარილოს სვეტებს და შუბი ირყევა შენს ნასახლარში. შენთვის წარმოვთქვამ ჩემი გიჟური სიყვარულის ლოცვას ვიდრე სიკვდილის სანთლებამდე. ო, ჩემო აღმოდებულო მტრედო. [...] არ გესმის სიყვარულის მონის, მისი ხორცის და სისხლის? ვერ ხედავ შავი ანგელოზის ფრთების ქნევას, რომელიც მას უყურებს? სიკვდილის ღრმა სიბნელეში სამარხის კარიდან ქვა გადაგორდა და ამოვედი მაღლა ზეცისკენ“ (ალ-ხარრატ 1999: 174-175);

"رأس الميم المكسور المدور على ذاته فلك مغلق يمزح الموج بلا مرسي، وكان الأرض تتشقق غدا وتمور تحت طوفان البحر الغضوب. ... ميمي ممدودة إليك بجسم منهمر ونعمتي فيك موصولة بالميمين. ... ومهجتي مزع ممزقة بين أناملك. أمسّ حلمة أكميتك الدمثة وينهمل مطر الديمة على رمانتيك أتسّم عمدان أجامك من المرمر الرخيم، والرمح يميد في دمنتك. تعازيم هيامي مسداة إليك، حتى شموع موتي. يا حمامتي المضطربة... ألم تصغي لمتيم لحمه ودمه؟ ألا ترين رفرفة الملاك الأسود الذي يراه؟ في عماية الموات الدامسة انزاح الحجر عن فم القبر وصعدت إلى السماء العلى"

როგორც ლიარდეტი აღნიშნავს თავისი თარგმანის შესავალში, ეს ჰიმნები საგსეა ფერებითა და ხმოვანებით. ჰიმნის ტექსტში ყველა სიტყვაში ალიტერაცია „ნუნზე“ და „მიმზე“ შესაბამისად (ლიარდეტი 1989: x). სპარსი ჰიმნი ალ-ხარრატთან ინტერვიუში ეხება ამ ფენომენს, გარკვეული ბგერის თავმოყრას რამასთან დაკავშირებულ ეპიზოდებში. მწერალი პასუხობს, რომ ბგერა მისთვის მნიშვნელოვანი ექსპრესიული ელემენტია, რომელიც ძლიერი ემოციის მომენტებში წარმოითქმება ისე, რომ ეს ბგერა იქცევა ხმად, მუსიკად, შინაგანი ღელვის ექოდ ან გამოსატყულებად. ამგვარად, ბგერა იქცევა ემოციის თითქმის მაგიურ სახესხვაობად. მართალია, მწერლისთვის შექმნის საწყისი წარმოსახვით სახეებშია, ეს სახეები ასევე უკავშირდება ბგერას. ისინი ვიზუალურია, მაგრამ მათ აქვთ მათი სპეციფიკური თანმხლები უღერადობა. „ეს არაა მუნჯი კინო,



არამედ არაბულად მოლაპარაკე კინო, კერძოდ ეგვიპტურ არაბულზე, რომელზეც მე ვწერ“ (ჰაფიზი 1982: 110-111).

ნაწარმოებში არსებულ ამ არარეალურ ეპიზოდებს შეგვიძლია სიურრეალისტური ვუწოდოთ. გმირის სიზმრებსა ხილვებში ვლინდება ის ნამდვილი აზრები, რომლებიც ღრმადაა ჩახშული მის არაცნობიერ გონებაში. ის ცდილობს მიჰყვეს ამბების გახსენებისას გაჩენილ ასოციაციებს, ლოგიკურზე მეტად ინტუიციურ კავშირებს მიენდოს. ამ ეპიზოდებში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩნდება სახეები, რომლებიც გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობებს ატარებენ. ამ სიურრეალისტურ ეპიზოდებში თავს იყრის მისხაზლის არაცნობიერში დაგროვილი ცონდა, რომელიც მის ფანტაზიებში ვლინდება.

მისხაზლის – ბავშვის წარმოსახვა ხშირად უკავშირდება სხვადასხვა სფეროდან მიღებულ ცოდნასა და გამოცდილებას, სიზმრებსა და ოცნებებში ლიტერატურული და ზღაპრული გმირები ისევე მონაწილეობენ, როგორც რეალური ადამიანები. სიზმრები იმ სარკეებად იქცევა, რომელშიც ბავშვი თავის სამყაროს ხედავს. როგორც ლიარდეტი აღნიშნავს „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ ინგლისური თარგმანის შესავალში, „ათას ერთი ღამე მეორდება ღამე ალ-ინაბის ქუჩებში“ (ლიარდეტი 1989: viii). მისხაზლი ცხადად აღწერს, რომ შევიდა მეფე შაჰრიჰარისა და მისი ძმის, შაჰ ზამნის, სასახლეში. შემდეგ კი შაჰრაზადა გადმოდის ახალი ავტომობილიდან, რომელიც კინოთეატრის წინ ჩერდება. საიდის დაჩაგრული მუშები, რომლებიც მძიმე ტვირთს მიათრევენ, მონებთან ასოცირდებიან. მთხრობელი ამბობს:

„ფეხი დამისხლტა ათას ერთი ღამის მიწისკენ, შევედი მასში და ჯერ კიდევ არ გამოვსულვარ“ (ალ-ხარატი 1999: 70);

"انزلت قدماي الى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن."

მეორე ეპიზოდში ის ბაღდადის ქუჩებშია ჰარუნ ალ-რაშიდთან ერთად (ალ-ხარატი 1999: 72). მისხაზლი ხედავს ხალხური ზღაპრების გმირ ალ-შატირ ჰასანს, რომელმაც მაღალ სასახლეზე ასვლა შეძლო, რათა მზეთუნახავი სით ალ-ჰუსნ ვა-ლ-ჯამალი ენახა. ავტორი განიცდის მეფის ასული ალ-ამირა ბინთ ალ-მულჰქის ბედს, რომელიც მოხუცმა ჯადოქარმა ძროხად აქცია, დაკლეს და მისი ძვლები ორმოში ჩაყარეს. ძვლები კვნესოდნენ და იტანჯებოდნენ, ვიდრე ალ-ამირ იბნ ალ-მალიქი არ მოვიდა. მეფისწულის სიყვარულმა ძვლები კვლავ მზეთუნახავად აქცია (ალ-ხარატი 1999: 121). დედის მონაყოლი ზღაპრები და

ხალხური თქმულებები თავიდან ცოცხლდება ღამის ხილვებსა და კოშმარებში. ღამით ხედავს აჩრდილებს, ხვდება, რომ ეს არსებები მასთან არიან. მის წარმოსახვაში ზღაპრის გმირები და ქალი, რომელიც ქმარმა ღირსების გამო მოკლა, ერთმანეთში ირევა. სიბნელში ხედავს დედას, დეიდას და მეზობელ ბერძენ ქალს. მათი ნაზი მკლავები კისერზე ეხვევა მომაკვდინებელი მზრუნველობით. შემდეგ ჩნდება დაკლული ძროხა, რომელიც ქალის ძვლებს აგროვებს, ცდილობს, მისი სხეული თავიდან ააწყოს, სანამ ბოროტი ჯადოქარი მოაჯადოვებს. ის კოჭის ძვალს ვერ პოულობს (ალ-ხარრატტი 1999: 131). უნდა აღვნიშნოთ, რომ სიტყვა „კოჭი“ (كعب) ასევე „ღირსებასაც“ ნიშნავს (ბარანოვი 1977: 691). შემდეგ ბავშვი ხედავს ღამაზ შიშველ ქალს, რომელიც კენესით დარბის ბნელ ბინაში.

„ცდილობს სიკამოროს მწვანე ფოთლებით დაიფაროს ის, რაც თეძოებს შორის აქვს. ფოთლებს ერთად გრესს და თოკად წნავს, რომელიც მისივე გახსნილი ჭიპიდან გამოდის“ (ალ-ხარრატტი 1999: 131);

"تسرع الى تغطية ما بين فخذيهيا بأوراق شجرة الجميز الخضراء التي لابد ان تضفرها معا وتجدها بخيط مفتول من سرتها المفتوحة."

ზღაპრების გმირები ისევე რეალურად მკვიდრობენ პატარა მიხანლის ცხოვრებაში, როგორც მის გარშემო მყოფი რეალური ადამიანები. ეს მოგონებები იმდენად ნამდვილია მისთვის, რომ უკვე დიდი მოხრობელი მიხანლისთვისაც არაფერია მათში უცნაური და ალოგიკური.

სამყაროს მიხანლისეულ ხედვასა და წარმოსახვაში აგრეთვე დიდ როლს თამაშობს რელიგია. საკვირაო სკოლაში მიღებული ცოდნა და ამ ცოდნაზე დამყარებული წარმოსახული სახეები ღრმად იბეჭდება მის ცნობიერებაში. არის რამდენიმე საინტერესო მაგალითი, როდესაც სიზმრის ან ხილვის მსგავს ეპიზოდებში რეალობა და ბავშვის რელიგიური წარმოსახვები ერთმანეთს ერწყმის. პატარა დის დაბადების შემდეგ დედა აძლევს პატარა რბილ შეხვეულ ნივთს და სთხოვს, მზეზე დააგდოს, სავარაუდოდ, ბოროტი სულებისაგან დასაცავად. მან არ იცის, რა არის შეხვეული, მაგრამ ხვდება, რომ ახალშობილ დას უკავშირდება. ყურს მოკრავს, რომ ეს არის „ხალაჰ“. სიტყვა „ხალაჰ“ (خالص) ნიშნავს „მომყოლს“, „ცხონებას“ და ასევე „დამთავრებას“ (ბარანოვი 1977: 233). ბავშმა არ იცის დაბადების ბიოლოგიური დეტალები და ამ სიტყვის მნიშვნელობა „მომყოლი“, მაგრამ მან ამ სიტყვის სხვა მნიშვნელობის შესახებ იცის საკვირაო სკოლიდან. ცოცხალი ფანტაზიის წყალობით ის დაიჯერებს,

რომ „ხალს“ მხოლოდ გოგონებს უკავშირდება და ფიქრობს, რომ აუცილებლად უნდა მოიშორონ ეს ნივთი ანუ „დაასრულონ“, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი და ვერასდროს გათავისუფლება ჯოჯოხეთის ტანჯვისგან, ვერ ცხონდება. პატარა ამანათს ფანტასტიკურ საგნად აღიქვამს, რომელსაც მაგიური ძალას მიაწერს და ეშინია.

როცა გადააგდო, „პატარა რბილი ამანათი ჰაერში ამაღლდა, მაღლა თითქოს შიგნიდან მოძრაობდა. გაიზარდა, შემდეგ სრულიად გაქრა... თითქოს რაღაც უხილავმა გაიტაცა“ (ალ-ხარრბტი 1999: 65);

"وارتفعت اللفة الصغيرة الطرية في الهواء، عاليا كأنه أت من داخلها، ارتفعت، ثم اختفت، تماما... كأن شيئا ما، غير مرئي، قد التقطها."

სხვა ეპიზოდში, მიხანელი გაიგებს მამის საუბარს ალ-ნაჰჰანს ფაშას შესახებ. ის ინგლისელმა ჯარისკაცებმა ხელკეტებით სცემეს სადგურზე, სადაც ღამე გაათენა. მამა თვლიდა, რომ ალ-ნაჰჰანს ფაშა ცდილობდა, ქვეყანა იმ მეფისგან დაეცვა, რომელიც ძაღლის ხმით ყეფდა. შემდეგ მიხანელი ტრამეაით მგზავრობისას თვლემს და ხედავს ეგვიპტელ ლიდერს რკინიგზის ბაქანზე. ბავშვის წარმოსახვაში მიხანელი ქრისტეს ემსგავსება. მას ტარბუში ახურავს ბასრი ეკლებით დაბოლოებული, რომელიც ჯარისკაცი კი შუბს აძგერებს ფერდში (ალ-ხარრბტი 1999: 119).

ასევე მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ ის ასოციაციები, რომელიც ბავშვს მთავარანგელოზ მიქაელთან აკავშირებს. მისი მფარველი ანგელოზი ხშირად ჩნდება მიხანელის ხილვებსა თუ სიზმრებში. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ზემოთ უკვე ნახსენები ამბავი, როდესაც მიხანელს ანგელოზის ფრთების ხმა ესმის. აქ იგულისხმება, რომ მთავარანგელოზმა მიქაელმა გადაარჩინა ის.

საერთოდ, რელიგიასთან დაკავშირებული წარმოსახვა ხშირად გვხვდება მთელ ნაწარმოებში. სპარსელების მიცემულ ინტერვიუში ალ-ხარრბტი რელიგიის მისეულ გააზრებაზე საუბრობს. მართალია, ის ესწრაფვის აბსოლუტურს, ღვთიურს და ზოგჯერ სატანურსაც, მაგრამ ასევე ხვდება, რომ ყველაფერი ეს ძირითადად ადამიანურია და ადამიანის ცნობიერების გარეთ არაფერი არსებობს. მას სჯერა, რომ ეგვიპტელ ქრისტიანთა რწმენას ადამიანურისა და ღვთიურის გაერთიანება ახასიათებს (ჰაფიზი 1982: 101-102). შესაძლოა მწერლის ეს შეხედულება ვლინდება მის ნაწარმოებშიც. ეს კარგად

ჩანს ზემოთ მოყვანილ მაგალითშიც, როცა გმირს სამოთხის ნეტარებას აგრძნობინებს ფიზიკური და სულიერი სიამოვნება ერთად.

ამ არარეალურ ეპიზოდებს, რომლებიც საესეა ფანტასტიკური ელემენტებითა და სიზმრის მსგავსი ზმანებებით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სხვა, უფრო ღრმა რეალობის წვდომისთვის. ადამიანის შინაგან სამყაროში არსებულის დასანახად კი საჭიროა, რაციონალურ გონებაზე დაფუძნებულ ხილულ რეალობას დავადწიოთ თავი. არაცნობიერის გაგების საუკეთესო საშუალება კი სიზმრები და ფანტასტიკური ხილვებია. აქ შეგვიძლია გავისხენოთ ალ-ხარრატის აზრი სიზმარსა და ხელოვნებას შორის არსებულ განსხვავებაზე. „რომანის ჩემეულ გაგებაში“ („مفهمي للرواية“) ის აღნიშნავს, რომ სიზმრები ძირითადად რეალობიდან თავის დაღწევის ინდივიდუალური საშუალებაა, ხელოვნება კი ბრძოლის კოლექტიური ფორმა, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა ფორმას ან ადამიანის ფსიქიკის სხვადასხვა ნაწილს და ერთმანეთისთვის უცხო ადამიანებს შორის საერთო განცდას იწვევს (ალ-ხარრატი 1981: 318).

#### კ. ერთისა და მრავლის ურთიერთკავშირი

„მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ერთისა და მრავლის განსაკუთრებული ურთიერთობა. ნაწარმოებში გამუდმებით გხვდებით ერთის, იდეალურის, აბსოლუტურის გამოვლენას მრავალში, სხვადასხვა სახეში. საინტერესოა, რომ თვით ნაწარმოებიც ქმნის სხვადასხვა რეალობას, რომელიც ერთი მთლიანი და ნამდვილი რეალობის ტიპებია. როგორც ფაბიო კაიანი წერს, თხრობის ერთი ძირითადი ხაზის შესაქმნელად მწერალი მრავალ ხმასა და თხრობის ფორმას იყენებს. ერთის დასანახად ბევრი პერსპექტივა გვაქვს (კაიანი 2007: 34).

რომანში ბევრი ერთმანეთის მსგავსი მომენტია. მაგალითად, რამდენიმე თითქმის იდენტური სცენაა, სადაც ბავშვი მიხანღლი ღამე სიბნელეში იღვიძებს, ეშინია და დედას ეძახის (ალ-ხარრატი 1999: 75-76, 122, 132). წარმოსახვაში მისი ოთახი საკანია, რომელიც იდენტურად მეორდება სხვადასხვა სახლში. ამ ოთახსა და მის მრავალ სახეში მიხანღლს ერთი და იგივე შიშები და მოჩვენებები აწუხებს და ზრდასრულიც ისევე განიცდის, როგორც ბავშვი. ამ

შემთხვევაში ერთი იქცევა მრავლად და მრავალი – ერთად. მიხაწილი იღვიძებს ფიზიკურად არსებულ ბევრ ოთახში, მაგრამ ეს ოთახები ერთის სახეებია; ისევე, როგორც სხვადასხვა კოშმარი და ღამეული ხილვა ერთი და იმავე პირველადი შიშის გამოხატულებაა. საძინებელი ოთახი იმ სივრცის არქექტიპად იქცევა, რომელშიც ეს შიში ამოდის ზედაპირზე (ალ-ნოვაიჰი 1994: 52).

მსგავსი შინაარსი შეიძლება დავინახოთ იმ ფაქტში, რომ მიხაწილს უყვარს ბევრი ქალი და ამტკიცებს, რომ ყველა ნამდვილად და სამუდამოდ უყვარს. სინამდვილეში, მას უყვარს ერთი ქალი და ყველა ეს ქალი იმ ერთის გამოხატულებაა. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ალ-ხარრატის მოსაზრება, რომელსაც ალ-ჟადანის რომანის ანალიზისას გამოთქვამს. ხაზს უსვამს იმ საკითხს, რომ ქალის სახე ერთდროულად ერთი და ბევრია და იყენებს ასეთ ტერმინებს როგორც: „მრავალრიცხოვანი ერთი“ („الواحدة المتكثرة ، الواحدة الم تعددة“.) (ალ-ხარრატი 1992). სავარაუდოდ, ამის გამოა, რომ გაურკვეველია, ზუსტად ვინ არის მისი სატრფო, რეალურად არსებობს ის თუ არა. სატრფო იდეალია, მისი საჭიროებებისა და სურვილების მთლიანობა. თითოეული ქალი, რომელსაც მიხაწილი ხვდება, ერთადერთია, მაგრამ თავის თავში შეიცავს ყველა სხვა ქალს. მიხაწილი ბინდში ხედავს ორ ყოფილ მეზობელს, მოწყენილ მეძავე ჭუსნიდას და სით ჟაჰბას. თითქოს ორივე ერთ ქალშია გაერთიანებული:

„ვიცოდი, რომ მოვეხვეოდი სით ჟაჰბას და შევისუნთქავდი მისი ქალურობის ცოლს; აქ, მისი ნაყოფიერი სხეულის სირბილეში მორჩილი საცოდავი ჭუსნიდა იყო. მისი მოკლე უხეში თმა ჩემს თითებში ცოცხლდებოდა“ (ალ-ხარრატი 1999: 20);

"كنت أعرف أنني أعتنق وهيبة وأنتسم عجينة أنوثتها. وكانت هناك، في داخل لدونة جسدها الخصب، حسنية المهقورة الحنون، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعي."

ბავშვი დეიდის კალთაში დებს თავს და ივიწყებს შიშს, ამ კალთის სინაზეში კი უკვე მომავალი სატრფოს სხეულს და სიყვარულს ხედავს. ის დეიდის კალთაში იძინებს, შემდეგ სტრიქონში კი უკვე სატრფოს მიმართავს:

„მაშინ ეს ბავშვი შვიდი წლის იყო, მან შეგიცნო შენ და შენი სხეულის სინაზეში დაიძინა“ (ალ-ხარრატი 1999: 173-174);

"عندئذ كان هذا الطفل، في الساعة من عمره، قد عرفك، ونام في حنو جسديك."

მის ადრეულ ეროტიულ ფანტაზიებში ბევრი ქალია, თითოეული განსხვავებული და ამასთანავე ერთი. როგორც ლიარდეტი აღნიშნავს, „ისინი

ყველა არსებითად ერთი ქალია, რადგანაც ყველა მათგანი „ნუნის“ გამოხატულებაა. მერვე თავში ზაფრანისფერი ქალაქის გოგონებისა და ქალებისთვის მიძღვნილი „ნუნის“ ჰიმნიც იმ ერთი ქალის ჰიმნია. „ნუნ“ არის ევა, მადონა ან ისიდა (ლიარდეტი 1989: ix). აღსანიშნავია, რომ „ნუნი“ – ეს სიმბოლო აღ-ხარრატის სხვა ნაწარმოებების ქალებსაც ეძღვნებათ, მაგალითად რამას „რამა და დრაკონში“.

ერთისა და მრავლის კავშირის ყველაზე ცხადი და საინტერესო მაგალითი კი რომანის მთავარი გმირია. პიროვნება, რომელსაც ნაწარმოები წარმოგვიდგენს ერთდროულად ერთიც არის და რამდენიმეც. სამი ძირითადი ფიგურა, რომლებზეც ზემოთ ვისაუბრეთ, ავტორი, მთხრობელი და ბავშვი განსხვავებული ფუნქციებით წარმოგვიდგებიან, რომლებიც სხვადასხვა კუთხიდან ხედავენ მოვლენებს, მაგრამ, ამასთანავე, ისინი ერთ პიროვნების სახებია, ანუ ისინი ერთ მთლიანობას ქმნიან. ამ პიროვნების ერთობა და მრავლობითობა, იგივეობა და განსხვავება ქმნის ნაწარმოების მთავრ ხაზს. ჩნდება შეკითხვები: რა ხარისხამდეა ზრდასრული მთხრობელი იგივე ბავშვი, რომლის ცხოვრებასაც იხსენებს? და არის თუ არა მისწინ კალდასი 'იდჰარ აღ-ხარრატი, მიუხედავად თვით მწერლის უარყოფისა? როგორც უკვე ვთქვით, მისწინლის ცხოვრებაში ბევრი ამბავი ემთხვევა მწერლის ცხოვრებაში მომხდარ ისტორიებს. გარდა ამისა, აღ-ხარრატის სხვა ნაწარმოებების გმირებს ბევრი რამ აქვთ საერთო მისწინლთან. იგივე გმირები გვხვდება ნაწარმოებებში „ბობელის ქვები“ და „რკინიგზის სადგური“. საინტერესოა, რომ კრებულში „დილისა და სიყვარულის სულის შეხუთვა“ ბევრი გმირი ალექსანდრიის ისეთივე უბანში იზრდება, როგორშიც მისწინლი. ეს, შესაძლოა, მხოლოდ ნიშნავდეს, რომ წარმოსახული ლიტერატურული მისწინლი ამ სხვა ნაწარმოებების მთხრობელიცაა. მისწინლ კალდასი ხან მთავარი გმირია, ხან – მთხრობელი რომანში „რამა და დრაკონი“, მაგრამ აღ-ხარრატის ბევრ ნაწარმოებში ერთი ლიტერატურული გმირის არსებობის იდეა ყველა დეტალს არ ხსნის. მაგალითად, ნოველა „ბელურების ნაფეხურები ქვიშაში“ („أقدام العصفير في الرمل“), რომელიც შესულია კრებულში „დილისა და სიყვარულის სულის შეხუთვა“, მთავრდება სცენით, სადაც აღ-ხარრატის ერთ-ერთი კრებულის „სიამაყის საათების“ ფურცლები იწვის. მაგდა აღ-ნოვაიჰის აზრით, ჩვენ აქ ისეთი ტიპის მწერლობასთან გვაქვს საქმე, სადაც

საგნების, პიროვნების და თვით ავტორის გაგება ტექსტის შექმნის პროცესში იშლება (ალ-ნოვაიჰი 1994: 53).

ავტორის, მთხრობელის და ბავშვის ურთიერთდამოკიდებულების უკეთ გასაგებად უნდა გავაანალიზოთ ტექსტში გრამატიკული პირისა და დროის ცვლილება. ეს საკითხი საკმაოდ კარგად არის განხილული მაგდა ალ-ნოვაიჰის სტატიაში, რომელიც „მისი ქვიშა ზაფრანისფერიას“ ეძღვნება. ჩვენ ამ ავტორის ბევრ მოსაზრებას საინტერესოდ მივიჩნევთ და ვეთანხმებით. მთხრობელი – გაზრდილი მისწილი ძირითადად პირველ პირსა და წარსულ დროს იყენებს, მაგრამ ბევრ შემთხვევაში ცვლილება გვხვდება: ზოგან ბავშვი მოხსენიებულია მესამე პირში. ჩვეულებრივ, ეს ცვლილება ახლანდელი პიროვნების წარსულში მყოფი პიროვნებისაგან დაშორების გამოხატულებაა. ზოგიერთ შემთხვევაში წარსულ და ახლანდელ პიროვნებას შორის დაშორება, შესაძლოა, იმის წყალობით გამოჩნდეს, რომ მოგონება არ არის ცხადი. ასეთ შემთხვევებში მთხრობელი ყოფილი საკუთარი „მეს“ ძალიან შორეული მოგონებების ერთადერთი ავტორი არ არის, ისინი ნაწილობრივ მაინც ვიდაც სხვას ეკუთვნის. ზოგჯერ მოგონებაში გაცოცხლებული ამბები შეკითხვებს იწვევს მთხრობელში. ეპიზოდში, როცა ანგელოზის ფრთების ხმა ესმის, თავის თავს მოიხსენიებს მესამე პირში, როგორც „ბავშვს“ და პირველ პირზე გადადის მხოლოდ მაშინ, როცა მოგონების მოყოლა სრულდება. მართალია, მისწილი არ უარყოფს და არც ეჭვი შეაქვს ამ ამბავში, მაგრამ არც მთლიანად თავის თავს მიაკუთვნებს. ის ამბობს: „ბავშვმა გაიგონა“, „سمع الطفل“ და არა „მე გავიგონე“. მთხრობელს ეჭვი არ შეაქვს ბავშვის გამოცდილებაში, არ უარყოფს მის სინამდვილეს, მაგრამ ამავე დროს უარყოფს ამ მოქმედების კავშირს საკუთარ თავთან. ახლანდელი პიროვნება არ არის ის, ვინც ანგელოსმა გადაარჩინა. მისწილს აინტერესებს წარსულ „მესთან“ დაკავშირებული ამბები. ნაწარმოები მცდელობაა, გაიგოს ახლანდელი „მე“ და მისი ცნობიერება წარსულის გააზრებით. მესამე თავი იწყება შემდეგი სიტყვებით: „მე ვხედავ ბიჭს“, „أرى الولد“ (ალ-ხარრატი 1999: 37). აქ ახლანდელი დრო გამოყენებულია ზრდასრულის მიერ, ის ხატავს სურათს, რომლის საშუალებითაც უყურებს საკუთარ წარსულ „მეს“. ყურადღება ბავშვიდან მთხრობელზე გადადის, რომელიც ხვდება, რომ ბავშვის გრძნობები ახლაც მას ეკუთვნის:

„ამდენი წლის შემდეგ ვგრძნობ რბილ სისველეს მისი შიშველი ტერფების ქვეშ და ნესტიან ჰაერს მის სახეზე“ (ალ-ხარრატი 1999: 37);

"أحسّ، عبر السنين الطويلة، بالنداوة اللينة تحت قدميه الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه."

მთხრობელი აკვირდება ტალღებს, რომლებიც მიდიან და ყოველთვის უკან ბრუნდებიან, არასდროს მშვიდდებიან. შემდეგ კვლავ მესამე პირში მოიხსენიებს ბავშვს და ამბობს, რომ მის გარდა არავინ იყო სანაპიროზე. ამ სურათის გაგრძელებისას მთხრობელი კვლავ პირველ პირზე გადადის. შორს ორ წერტილს ხედავს, რომლებსაც მოიხსენიებს „ჩემი დედა და მამა“, „أبي وأمي“, ანუ საკუთარ თავს კვლავ ბავშვთან აიგივებს. მთხრობელი ცდილობს, ჩასწვდეს და გაიგოს წარსული „მეს“ ფიქრები და ემოციები, რათა გააცოცხლოს ბავშვის თავგადასავლები. რამდენიმე გვერდის შემდეგ კვლავ მესამე პირს იყენებს და ჩვენი ყურადღებაც კიდევ ერთხელ ექცევა ზრდასრულს, რომელიც ბიჭთან ერთად გრძნობს შიშსა და სიხარულს:

„კვლავ ვხედავ ბიჭს... მასთან ერთად განვიცდი ზღვაზე გატარებული დღის სიხარულს... ღამის მოჩვენებების შიშს და ამაღელვებელ ოცნებებს“ (ალ-ხარრადტი 1999: 44);

"ما زلت أرى الولد... وأعرف معه فرحة المنقضي بيومه على البحر... وخوفه من مفاز ع الليل وأحلامه المضطربة."

ზემოთ უკვე აღნიშნული დანაკარგის განცდასთან ასოცირებული ამბების სერიების თხრობაც საინტერესო მაგალითია. ბავშვი, რომელიც კარგავს ვერცხლის მონეტას და აქლემის ფორმის სამელნეს, მესამე პირში მოიხსენიება, ზრდასრული კი პირველ პირში, რომელიც ასევე განიცდის დანაკარგებს. მესამე პირთან დაკავშირებული ადგილები წარსულ დროშია გადმოცემული, ხოლო პირველ პირთან დაკავშირებული – აწმყოში. ჟიტუნტის სიკვდილის ეპიზოდში კი პირველი პირი ბავშვის მიმართაა ნახმარი. მაგდა ალ-ნოვაიბი ხსნის, რომ ეს დანაკარგი უფრო მტკივნეული იყოს და უფრო დიდი ზემოქმედება ჰქონდა ახალანდელ „მეზე“, ვიდრე სხვა ორი საგნის დაკარგვას (ალ-ნოვაიბი 1994: 55). დასასრულისკენ კი ცხადი ხდება, რომ უფროს მიხანდლს სურს, აქცენტი ბავშვზე გააკეთოს და გაიგოს, რატომ და როგორ მოხდა, რომ ეს დანაკარგი და ტკივილი თითქმის ამოშალა ცნობიერებიდან. უკვირს, რომ ცხოვრებაში პირველი დიდი დანაკარგი თითქმის გააქრო, რადგანაც აუტანელი იყო.

„თითქმის დავივიწყე, დავივიწყე პირველი და ბავშვობის ყველაზე ახლობელი მეგობარი და სხვებიც აგრეთვე...“ (ალ-ხარრადტი 1999: 128).

"حتى كدت أنساها، وأنسى أول وأقرب صديقي لي في الطفولة، وأخرها أيضا..."

აღსანიშნავია, რომ აწმყო მუდმივად იჭრება მონათხრობ წარსულში და განმარტავს მას. საინტერესოა, რომ ამ საკითხზე ავტორი სხვაგანც საუბრობს.



„რომანის ჩემეულ გაგებაში“ ალ-ხარრადტი წარულის, აწმყოსა და მომავლის ერთმანეთში გადასვლას განიხილავს ისეთი ფორმით, რომელიც უარყოფს, ეწინააღმდეგება ადამიანის ცნობიერებაში არსებულ დროის კლასიფიკაციას (ალ-ხარრადტი 1981: 308). „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ ცხადს ხდის, რომ ცხოვრების მომენტები არ არის გამოყოფილი, განცალკევებული კუპეები, უკიდურეს შემთხვევაში ისინი იმ მატარებლის კუპეებია, რომლის მგზავრებიც მუდმივი ცვლილების მდგომარეობაში არიან, მათში წინ და უკან მოძრაობენ (ალ-ნოვაიჰი 1994: 55).

ტექსტში არის რამდენიმე მაგალითი, სადაც კიდევ ერთი ხმა შემოდის, ხმა რომელიც მესამე პირში მოიხსენებს თვითონ მთხრობელს. მესამე თავი, გარდა ჰალუცინაციური სიზმრისა და რამდენიმე ბოლო სტრიქონისა, მთლიანად მესამე პირში მოიხსენებს მიხანღლს, როგორც დიდს, ისე ბავშვს. გარდა ამისა, შეიძლება მოვიყვანოთ მაგალითები, სადაც ეჭვგარეშეა, რომ თხრობის ობიექტი ზრდასრული მიხანღლია, რომელსაც კვლავ მესამე პირი მიემართება. არის ასეთი ფრაზები: „მან უთხრა თავის თავს: ვინ არის ეს ბავშვი?“, „قال لنفسه: من هذا الطفل?“ (ალ-ხარრადტი 1999: 77), „ეუბნება თავის თავს...“, „يقول لنفسه...“ (ალ-ხარრადტი 1999: 86). საგარაუდოდ, ამ შემთხვევაში თვითონ ალ-ხარრადტის ხმა გვესმის. მსგავს ეპიზოდებში მიხანღლი, რომელიც ერთგვარი მედიატორი იყო ჩვენსა და ნაწარმოებს შორის, აღსაქმელ ობიექტად, ტექსტის გმირად იქცევა, რომელსაც შეგვიძლია დავაკვირდეთ. ამ შემთხვევებში ჩვენ დროთა გადაკვეთას ვხედავთ და ვაანალიზებთ წარულისა და აწმყოს ურთიერთობას. ბავშვთან თუ დიდთან ერთად რაიმე მომენტის განცდისა და ნახვისას ჩვენ მიხანღლის მრავალ „მეს“ ერთად ვაკვირდებით. ამის ნათელი მაგალითია შემდეგი ეპიზოდი: ავტორი აღგვიწერს, როგორ იხსენებს მთხრობელი რამდენი წლის იყო, როცა საშიში შავი ჩიტები ნახა. შემდეგ კი მთხრობელი თავის თავს ხედავს.

„უყურებს ბავშვს, რომელიც თვითონ იყო და იღიმის, თითქოს ბავშვი სხვაა, თუმცა უცხო არა. ის ჯერ კიდევ გრძნობს ამ ბავშვის შიშს, მის ტკივილს, დაბნეულ ძიებას. მან უთხრა თავის თავს: ვინ არის ეს ბავშვი? სად არის იგი? და მან თქვა: და ვინ არის ის ბიჭი, რომელიც ათ წელზე მეტის იქნებოდა“ (ალ-ხარრადტი 1999: 77);

"ينظر إلى الطفل الذي كانه، ويبتسم قليلا، وكأنه آخر، وإن كان غير غريب. وما زال يشعر بخوف ذلك الطفل، ومضاه،

وبحثه الملتبس. قال لنفسه: من هذا الطفل؟ وأين هو؟ وقال: ومن الصبي الذي كان بعد عشر سنين."

გახსენების პროცესი და ამ რომანის წერის პროცესიც შეკითხვის ქვეშ არის დაყენებული. მთხრობელს ეჭვი ეპარება, შეძლებს, აიტანოს ტკივილი, რომელიც მოგონებებთან, გახსენებასთან ასოცირდება:

„მე არ ვიცოდი, რომ ნანგრევებზე ტირილი ასეთი მტკივნეულია“ (ალ-ხარრატტი 1999: 115);

"لم أكن أعرف ان البكاء على الأطلال موجه بهذا الشكل."

ასეთ მომენტებში, როცა მოგონებების სიმძიმე და თხრობა თრგუნავს მთხრობელს, როცა გვეუფლება გრძნობა, რომ მთელ ტექსტს დაშლის საფრთხე ემუქრება, შემოდის მესამე (ავტორის) ხმა. ეს ხმა ანუ მისხნის სხვა „მე“ ეხმარება მას აიტანოს ტკივილი და გააგრძელოს მოგონება:

„ამბობს: რა აზრი აქვს ამ მძიმე წუხილს, სულის სისუსტეს, ძველი სევდის მწველ ტკივილს? განა ღირს? განა ყველაფერი ეს ცნობილი და ნაამბობი არაა, თითქმის დასრულებული? რა არის შენი ცოტა ირონიის გამომწვევი მცდელობა, გაიგო, რაც გაქრა და წავიდა? ფრთხილად... თავს გაუფრთხილდი“ (ალ-ხარრატტი 1999: 86);

"يقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ أليس هذا كله معروفاً ومأثوراً، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك، المثير للسخرية قليلاً، على ما باد واندر؟ حذار... خلّ بالك."

საბედნიეროდ მისხნის ის „მე“, რომელიც აგრძელებს წარსულის გახსენებას, იმარჯვებს:

„და მე ვთქვი: თანაგრძნობის და ცრემლის გარეშე დგომა ჩამონგრეულ ნასახლართან? რისი მომტანია? რა გამოსწორდება?“ (ალ-ხარრატტი 1999: 113);

"وقلت: أوقف، بلا رحمة ولا دموع، على ما باد من طلل، واندر؟ فماذا يجدي؟ وبما يقال؟"

ამ რომანში რამდენიმე „მე“, წარსული და ახლანდელი ერთიანდება და უკვდავება, თუმცა მხოლოდ წარმოსახვითი, მიღწეულია. ნაწარმოების ფინალში მისხნის ხედავს, რომ ისევ ახალგაზრდაა. ის შედის ბაღში, რომლის კარიც მუდამ ღიაა. ყურძნის ხეივნის ჩრდილში დადის და მტრედების ღულუნი ესმის. მოულოდნელად ვიწრო თიხის ქოხიდან გამოდის გლეხი და მასთან მიდის.

„ვიგრძენი, ამ კაცის სხეულში ჩემი ბაბუა სავირასი იყო, მამახემი, ჩემი ბიძაშვილები ბუკტური და რაჰლა და ჩემი სამი ბიძა იუნანი, ნასანი და სურიალი; მათი ყველას მზერა იყო ერთად მის ღრმად ჩამჯდარ გამჭოლ თვალებში. არასდროს მოვშორდებოდი მას და არც მათ. მის ხელებში ჩემი გულის მიწა იყო, დასვრილი, სველი და თიხაში ახელილი, რომელიც არსადროს შრება; ეს ბაღი ათას ერთი ჯადოსნური ბაღი იყო, სადაც საიდუმლოდ ხვდებოდნენ შეყვარებულები; და მათ იცოდნენ ისევე, როგორც მე შევიტყვე,

სიყვარულის ხელოვნება, რაც მანამდე არ იცოდნენ ადამიანებმა“ (ალ-ხარრადტი 1999: 180);

"أحسست أن في جسم هذا الرجل جدّي ساويرس وأبي واولاد عمتي بقطر ورفلة، وأجوالي الثلاثة يونان وناثان وسوريال، أن نظرتهم جميعا معا، في عينيه الغائرتين الثاقبتين، وانني لا انفصل عنه ولا عنهم، وأن في يديه تربة قلبي الملوثة الغمقة المعجونة بالطين لا تجفّ أبدا، وأن هذه الجنينة هي بستان ألف ليلة وليلة المسحورة الذي طالما التقى فيه المحيّن خفية، وعرفوا – كما عرفت – من فنون العشق ما لم يعرف من قبل بشر.

ამ ეგვიპტელი ფელაჰის თვალები ყველა მისი საყვარელი გარდაცვლილი ადამიანის მზერით იყურება. ხელში უჭირავს მისი გული, მისი წარსული და აწმყო. ეპიზოდი საინტერესო სახეა ერთისა და სიმრავლის კავშირისა. გლეხი თითქოს თავის თავში აერთიანებს ყველას, ვინც მთავარ გმირს უყვარდა. ამასთან, ამ ერთი მარადიულისა და სრულყოფილის არსებობა სიკვდილზე სიმბოლურ გამარჯვებას გვთავაზობს. საინტერესო იქნება, თუ აქვე გავიხსენებთ ალ-ხარრადტის მეორე ნაწარმოებს „რამა და დრაკონი.“ ამ რომანის გმირიც, როგორც აღვნიშნეთ, მისწვლ კალდასია. ერთ ადგილას ის საკუთარ თითქმის სუფიურ რწმენაზე საუბრობს, რომ ეგვიპტე არის ადგილი, სადაც არასდროს არაფერი მთავრდება.

„შენ და მე ჩვენი წინაპრების ენაზე ვსაუბრობდით. ჩვენ ახლაც ვლაპარაკობთ ღვთიურ იეროგლიფურ ენაზე, სავარაუდოდ, სხვა სამოსში და ახალი ნიღბის ქვეშ. ეს ეგვიპტელების ჯადოსნობაა. ყველაფერს ცვლიან, ყველაფერს საკუთარ მადნად აქცევენ... ეს ჩემთვის პრიმიტიული და უბრალო ჩანს, მაგრამ მე მაქვს რწმენა, ჭეშმარიტება, რომელსაც მტკიცებულებები და არგუმენტები არ სჭირდება. რაღაც სუფიურის მსგავსი“ (ალ-ხარრადტი 1993: 169);

"أنت وأنا نطقنا بلغة أجدادنا... وما زلنا حتي الآن نتكلم الهيروغرافية المقدسة، في ثوب اخر ربما، وتحت قناع جديد. هذا هو سحر المصريين. يحولون كل شيء إلى تبرهم... يبدو لي هذا بدائيا، وساذجا لكنه عندي يقين، إيمان ليس بحاجة إلى أدلة وبراهين. شيء كأنه صوفي."

მისწვლი თვლის, რომ ძველი ეგვიპტური ღმერთები რეინკარნირებულნი არიან დღევანდელ წმინდანებში.

ასე რომ „ჰოროსს შეიძლება მწრ გირგისი ან საფდ ალ-ჰუსაფნი ერქვას და ისიდა ჩვენთან ერთად ცხოვრობს ყველა ეგვიპტურ სახლში სხვადასხვა სახელით, დღემდე და ხვალ და უკუნისამდე“ (ალ-ხარრადტი 1993: 170);

"حوريس قد يكون اسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين. وايزيس لها أسماؤها التي تعيش معنا، في كل بيت في مصر، حتى اليوم وغدا وإلى أبد الأبدين."

ამ ხედვით, რომელშიც ერთიანდება მოგონება და წარმოსახვა, მისწვლი და, სავარაუდოდ, ალ-ხარრადტი აღწევს საკუთარი „მეს“ მთლიანობას, ერთიანობას

უსაზღვრობასთან, ხელახლა შეერთებას წარსულთან და სიკვდილისგან თავის დახსნას, რომელიც მიხსნის ასე სურს.

ცალკეული ერთეულების ერთ დიდი მთლიანში თავმოყრა ან ერთის მრავალი ცალკეული სახით გამოვლენა და ამ გზით უსასრულობაში, აბსოლუტში გადასვლის მწვერლისეულ ხედვას კარგად წარმოაჩენს მისი მოსაზრება აღმოსავლური ჩუქურთმისა და არაბესკების შესახებ. ალ-ხარრატის აღნიშნავს, რომ მისი შთაგონების წყაროდ სწორედ არაბესკები იქცა: „სასრული მცირე ნაწილების წრიული უსრული განმეორებით ის გადადის უსასრულობაში. [...] ეს იყო ჩემი შთაგონების წყარო და, ამასთანავე, იმ ფორმის გაცოცხლება, რომელიც ჩაბეჭდილია ჩვენს კულტურულ მემკვიდრეობაში და რომელსაც ვიმეორებ იმისთვის, რომ თანამედროვედ და ცოცხლად ვიქცეთ“ (პფლიტჩი 1999: 376-377).

#### IV. დასკვნა

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „მისი ქვიშა ზაფრანისფერია“ ბევრ საინტერესო თემას მოიცავს. საკითხების გააზრება და გადმოცემა განსაკუთრებული ფორმით ხდება. როგორც აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში მთხრობელი იხსნებს თავის ბავშვობასა და ახალგაზრდობას და ამისთვის სხვადასხვა დროსა და პირს იყენებს. თხრობა მოგონების პროცესად იქცევა, რომელშიც უხვადაა ჩართული სიზმრები, ფანტაზია და წარმოსახვა. გახსენებული ამბები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არ ჩნდება თხზულებაში, ისინი ასოციაციურად უკავშირდება ერთმანეთს. ხშირად მონათხრობი ამბების ლოგიკური თანმიმდევრობა წყდება და დამაკავშირებელ ელემენტს გმირის განცდები ან მის გონებაში ჩაბეჭდილი ერთგვარი სიმბოლური სახეები წარმოადგენს. ერთსა და იმავე მოვლენას რამდენჯერმე ვხვდებით, თუმცა სხვადასხვა კავშირში. გმირები, მათ შორის გარდაცვლილებიც ქრებიან და ნაწარმოების სხვადასხვა მონაკვეთში თავიდან წარმოგვიდგებიან. აქ მოთხრობილი მისტერიები მას შემდეგ ირკვევა, როცა ჩვენ მომხდარი ამბების გაგების იმედი უკვე გვიქრება. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არ არის სახელების, ადგილებისა და ამბების გაურკვეველი, უწესრიგო ნარევი, ეს უმაღლესი ოსტატობით შექმნილი ნაწარმოებია, რომელშიც უმცირესი დეტალიც კი არ არის შემთხვევით ნახმარი.

ნაწარმოებში დროისა და სივრცის საზღვების მოშლა საშუალებას გვაძლევს ადვილად ვიმოგზაუროთ მიხანის წარსულსა და აწმყოში, ასევე მის სიზმრებსა და ფანტაზიებში. მთხრობელი რაციონალური და ლოგიკური ხედვის სანაცვლოდ შეგრძნებებით გამოწვეულ ასოციაციებსა და ინტუიციას მიჰყვება, ეს კი საშუალებას გვაძლევს რეალური სამყაროდან გადავიდეთ სიურრეალურში. რეალისტურ აღწერებს სიზმრის მსგავსი, თითქმის ჰალუცინაციური ეპიზოდები მოსდევს და ისინი ერთ მთლიან რეალობას ქმნიან. ალ-ხარატი ამ განსაკუთრებული სამყაროს შესაქმნელად სხვადასხვა საინტერესო ტექნიკას იყენებს. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ თხრობაში ანბანის ასოებისადმი მიძღვნილ ჰიმნებია ჩართული.

მიხანის ცხოვრების თხრობის ან მოგონების ფონზე მწერალი ბევრ საინტერესო საკითხს განიხილავს. ის იკვლევს ადამიანის გონების სიღრმეებს, ცდილობს, მიაგნოს გზა, რომლის გავლის შემდეგაც მიხანის „თავის თავად“ ჩამოყალიბდა. მიხანის თვითგამორკვევის მაგალითზე კი ვხედავთ, ზოგადად, ადამიანისთვის აქტუალურ პრობლემებს. ყველა საკითხი კი საბოლოოდ ერთს თემას უკავშირდება, ადამიანის ცხოვრების სასრულობას, სიკვდილის შიშსა და მარადიული ცხოვრების სურვილს.

ჩვენ ვხედავთ, როგორ აღიქვამს და განიცდის ბავშვი სამყაროს. მისი განცდა იმ ზრდასრული ადამიანის ხედვის მსგავსია, რომელმაც ის იქცა. ბავშვობის სამყაროში ძიება მცდელობაა, თავი ერთად მოუყაროს წარსულსა და აწმყოს, გააერთიანოს ის „მეები“, ის პიროვნებები, რომლებიც მთხრობელი იყო და გაიმარჯვოს სიკვდილზე, როგორც დასასრულზე, და როგორც არარსებობაში გადასვლის სიმბოლოზე.

## 4. თავი

### დღა ალ-ჰალაჟანის სიურრეალისტური ხედვა

#### I. დღა ალ-ჰალაჟანი

ახალგაზრდა მწერალი ქალი დღა ალ-ჰალაჟანი 1971 წლის 27 თებერვალს კაიროში დაიბადა. კაიროს უნივერსიტეტის სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ პოლიტიკურ მეცნიერებათა ბაკალავრის ხარისხი მოიპოვა. მოგვიანებით სწავლა საფრანგეთში ექსის უნივერსიტეტში განაგრძო. ამავე უნივერსიტეტში მაგისტრატურის კურსი გაიარა არაბულ ლიტერატურაში და მაგისტრის ხარისხი მიიღო. ამჟამად დღა ალ-ჰალაჟანი კაიროს ამერიკულ უნივერსიტეტში მუშაობს. ახალგაზრდა მწერალმა ლიტერატურული კარიერა XX საუკუნის მიწურულს დაიწყო. მისი ნოველების პირველი კრებული „მსუბუქი ჩხვლეტა“ („وخزة خفيفة“) 1999 წელს დაიბეჭდა კაიროში. წიგნმა ლიტერატურული წრეების ყურადღება იმ თამამი და განსხვავებული ხედვით მიიპყრო, მასში შემავალ ნოველებში რომ გამოვლინდა. ხუთი წლის შემდეგ 2004 წელს მწერლის მეორე წიგნი „მაგრამ როგორ“ („ولكن كيف“) გამოიცა. წიგნი განსაკუთრებული ფორმითაა დაწერილი, ტექსტი ორი შრისგან შედგება, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავებული შრიფტებით არის გამოყოფილი. მაგრამ წიგნი XX საუკუნეს არ განეკუთვნება და, შესაბამისად, მას ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში არ განვიხილავთ.

დღა ალ-ჰალაჟანის ნაწარმოებებში ბევრი საინტერესო ტენდენცია გამოვლინდა. ახალგაზრდა მწერალი გვიხატავს სხვა, ფიზიკური და ხილული რეალობისგან განსხვავებულ, რეალობას. გვიჩვენებს გმირების შინაგან სამყაროს, მათ სიზმრებს და იმ სახეებს, რომლებიც გმირების წარმოსახვასა და ხილვებში ჩნდება. არაცნობიერიდან მომავალი ნაკადი, რომელიც სხვადასხვა ფორმით ვლინდება მათ ცხოვრებაში, გმირების ცხოვრების რეალური ნაწილი ხდება. ალ-ჰალაჟანის ნაწარმოებებში მოთხრობილ ისტორიებში ორი განსხვავებული სამყარო ისე ერწყმის ერთმანეთს, რომ მათ შორის გამყოფი ხაზის პოვნა ძნელია. გმირების სიზმრები თუ წარმოსახვა, შინაგანი თვალთ დანახული რეალობა, ჩართულია მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მწერლის

თხზულებებისთვის დამახასიათებელი მსგავსი ელემენტები საფუძველს გვაძლევს, ამ ნოველებს სიურრეალისტური ვუწოდოთ. თავად მწერალმა ჩვენთან საუბრისას განაცხადა, რომ მიზანმიმართულად არ შეუქმნია სიურრეალისტური ნოველები, მაგრამ არც ის ფაქტი უარყო, რომ მათში ბევრი სიურრეალისტური ტენდენციაა. დანა ალ-ჰალაჟანი თვლის, რომ სიურრეალიზმი არის მიმდინარეობა, რომელმაც შეძლო წინააღმდეგობა გაეწია წელთა სვლისთვის. მისი აზრით, ის არ არის ისტორიის კუთვნილება, ის არის რეალობის განსხვავებული ხედვა, რომელიც ნებისმიერ დროში შეძლება ჰქონდეს ადამიანს. სწორედ ამის განსაკუთრებული ხედვისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ჩანს დანა ალ-ჰალაჟანის კრებულში „მსუბუქი ჩხვლეტა“, რომელსაც განვიხილავთ ჩვენს ნაშრომში.

## II. „მსუბუქი ჩხვლეტა“ - ალ-ჰალაჟანის სიურრეალისტური ნოველები

ახალგაზრდა მწერლის პირველმა კრებულმა „მსუბუქი ჩხვლეტა“ ეგვიპტური საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და შეძლო, გაოცებინა ისინი. კრებულში შესულია გრძელი ნოველა ან მოკლე რომანი „ჯოხი და სანთელი“ („العصا والشمعة“) (ალ-ჰალაჟანი 1999: 17-52) (რომელიც თავის მხრივ კიდევ ორი ნაწილისგან: „ჯოხი“ („العصا“) და „სანთელი“ („الشمعة“) შედგება) და მცირე ზომის ნოველები. კრებულში შემავალი ნოველები ბევრ სიახლეს სთავაზობს მკითხველს, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის თვალსაზრისით. ამბავი ხშირად არ წარმოადგენს მოვლენას ან შემთხვევას, რომელიც ფიზიკურად მოხდა მატერიალურ სამყაროში გარკვეული ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით. მისი, როგორც „ამბის“, მოყოლა არ არის მარტივი. ამ ნაწარმოებებში შინაარს უფრო ურთიერთობები და კავშირები ქმნის. ეს ურთიერთობები საკმაოდ მრავალფეროვანია: ორ ადამიანს, უფრო ხშირად ქალსა და მამაკაცს, ან ბევრ ადამიანს შორის, საგნებს ან არსებებს, ან განხორციელებულ აზრებს ან ადამიანსა და მის მიერვე შექმნილ კოშმარს შორის. ამ ურთიერთობების აღწერისას მწერალი ბევრ ისეთ საკითხს განიხილავს, რომლებზეც ხშირად არ საუბრობენ. კრებული „მსუბუქი ჩხვლეტა“ ერთგვარი თამამი განაცხადი აღმოჩნდა ეგვიპტური საზოგადოებისთვის. იდურ ალ-ხარატი თვლის, რომ სწორედ ასეთი ნამდვილი ექსპერიმენტალური ნაწარმოებები ტოვებენ კვალს

მკითხველზე და წვლილი შეაქვთ ლიტერატურის განვითარებაში (ალ-ხარრᄁტი 2002: 157).

„მსუბუქი ჩხვლეტის“ ნოველები ბევრ საინტერესო თემას მოიცავს, განსაკუთრებულ ადგილს კი სიყვარული, სიყვარულით გამოწვეული ტკივილი და ტანჯვა იკავებს. ეს ნაწარმოებები ჩვენს ყურადღებას ადამიანის შინაგანი სამყაროს, ნამდვილი სურვილებისა და აზრების საინტერესო ფორმით წარმოჩენის გამო იპყრობს. ნოველების განხილვის ფონზე შევეცადეთ, გამოგვეყო ღდა ალ-ჰალაჟანის შემოქმედების რამდენიმე ძირითადი საკითხი, რომელიც მწერლის სიურრეალისტურ ხედვას უკეთ გაგვაცნობდა.

#### ა. საპირისპირო მხარეების დაკავშირება

უპირველესად, წიგნი ყურადღებას იქცევს იმით, რომ ორ საპირისპირო მხარეს, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ელემენტებს აერთიანებს. პირველი მხარე ხილულ რეალობაში არსებული ფიზიკური სცენის ან სახის ზედმეტად დეტალური აღწერა ან სხეულის მოძრაობის ლამის მიკროსკოპული დაკვირვებით გადმოცემაა. ხილული სახეების აღწერისას მწერალი მათი უმცირესი დეტალების ურთიერთობებისა და კავშირების გამოკვლევას გადმოგვცემს. რაც შეეხება მეორე, საწინააღმდეგო მხარეს, ის სიზმრისა და კოშმარების სამყაროა, ფანტაზიის ფართო გაქანება. ავტორი ჩადის სიურრეალისტური სამყაროს სიღრმეებში, რომელიც გამოყოფილია იმ სამყაროსგან, რომელსაც რეალურს ვუწოდებთ. ახალგაზრდა მწერალმა დამკვირვებელი და შემსწავლელი მხერა სწორედ ამ სამყაროთა კავშირს მიაპყრო და ამ კავშირით წარმოქმნილი სახეები გადმოგვცა საკუთარ ნოველებში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მწერალი გატაცებულია სახის გარეგნული, ხილული დეტალებით, შინაგანი სიურრეალისტური კოშმარებითა და მათი დაკავშირებით.

ორი საპირისპირო მხარის დასაკავშირებლად ავტორი ერთგვარ დიალექტიკურ მეთოდს იყენებს, რომელსაც განსაკუთრებულად ხშირად გონების კარნახის შესუსტებისას, ლოგიკური მდგომარეობიდან გამოსვლისას და სახეების დეტალურად წარმოდგენისას მიმართავს. ალ-ხარრᄁტი ახალგაზრდა მწერლის სათქმელის გადმოცემის სტილს კაფკას თხრობის განსაკუთრებულ სტილს ადარებს, რომელიც წარმოსახვისა და ფანტაზიის სახეებს მოიცავს (ალ-



ხარრპტი 2002: 142). კაფკას თხრობის სტილთან და მისეულ ხედვასთან გარკვეული მსგავსების არსებობას თავად ავტორიც ადასტურებს. როგორც დანა ალ-ჰალაჟანიმ აღნიშნა ჩვენთან საუბარში, მის ნოველებში არის სიმბოლისტური, გროტესკული და კაფკასეული სახეებიც.

საწინააღმდეგო ელემენტების დაკავშირებას გულისხმობს აგრეთვე მისი თხრობის სტილისთვის დამახასიათებელი სხვა ელემენტიც. ალ-ჰალაჟანის თხზულებებში სახეები და სცენები ზოგჯერ სიგიჟეს უახლოვდება, მაგრამ მათი გადმოცემა მშვიდი, ნეიტრალური და გაწონასწორებული ფორმით ხდება. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მოთხრობილ ამბავში არაფერია უცნაური ან ამალელებელი. ასეთი ფორმით ავტორი საინტერესოდ აკავშირებს ერთმანეთისგან დაშორებულ ელემენტებს, ყოველდღიურ რეალურ ყოფით სცენებსა და გმირების გონებაში წარმოშობილ არარეალურ სახეებს, რომლებიც მათი არაცნობიერი ინსტინქტებისა და სურვილების საფუძველზე წარმოიქმნება. მთლიანად წიგნი ერთგვარი გაორების მაგალითს მიჰყვება, სადაც ერთი მხარე მეორე, საწინააღმდეგო მხარეს მტკიცე და ორგანული კავშირით უკავშირდება.

რეალური და არარეალური ელემენტების შერწყმით მიიღება მწერლის თხრობისთვის დამახასიათებელი ბევრი სახე. მაგალითად, შეგვიძლია, მოვიტანოთ ნაწყვეტი ნოველიდან „ხელმოცარული ხელოვანის ხედვა“ („أملات قنان فاشل“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 87-88):

„ძნელია სარკის ადამიანის ნაკვების აღწერა. სახის პირდაპირ აღმართული სარკე ხელს გვიშლის მისი სახის ნაკვების დანახვაში. თუმცა, არსებობს ხუთი მდგომარეობა, რომელთა საშუალებითაც შესაძლებელია ამ ნაკვების აღწერა. ეს მდგომარეობები სარკის მდებარეობაზეა დამოკიდებული. სარკე ეყრდნობა სადგარს, რომელიც წრიული საყრდენით ბოლოვდება და მის ყელს – სარკის ადამიანის კისერს ეხვევა. სარკე ზუსტად სახის ზომის, სიდიდისა და ფორმისაა. მისი მდგომარეობა სახის შესაბამისად იცვლება. არის მთლიანად სახეზე მიწებებული სარკეები, ზოგი სარკე ცხვირის კიდესთანაა, ზოგი სარკე კი ისეთი მანძილითაა დაშორებული, თითის სახსრის სიგრძეს რომ არ აღემატება“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 87);

"من الصعب وصف ملامح إنسان المرأة. فرآته التي تنتصب أمام وجهه تمنع رؤية ملامح وجهه. إلا أن هناك خمسة أوضاع يمكن من خلالها وصف ملامحه. وهي أوضاع تتناسب مع مكان المرأة. والمرأة على حامل يتهيأ بقاعدة حلقيّة ثلاث حول رقبة - رقبة إنسان المرأة. والمرأة بمقياس وحجم وشكل الوجه بالضبط. ويختلف وضعها بالنسبة للوجه. فهناك مرايا ملتصقة بالوجه تماما ومرايا عند طرف الأنف، ومرايا على مسافة لا تتجاوز عقلة الإصبع من طرف الأنف."

აქ მოცემული სარკის მდგომარეობების აღწერა თითქმის მოსაწყენი ხდება ზედმეტი დეტელურობის გამო, მაგრამ გადმოცემული ამბავი ინტერესს იწვევს ლოგიკური აზროვნებისთვის შეუძლებელი, უცნაურ ელემენტების გამო, რომლებიც ამ ეპიზოდში გვხვდება. აქ არსებობს „სარკის ადამიანი“ („إنسان المرآة“), რომელიც თითქოსდა განსაკუთრებული ადამიანია. ის შეიძლება იყოს ისეთივე არსება, როგორც ნებისმიერი ზღაპრული გმირია, მაგრამ ის ჩვენ წინაშე საკმაოდ რეალურად წარმოდგება, მიუხედავად კიდევ ერთი უცნაურობისა: სარკის საყრდენის წრიული სადგარი მისი კისრის გარშემოა შემოჭდობილი. იქმნება უცნაური სახე, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის სრულიად რეალური, მიწიერი და ყველასთვის ცნობილი სარკე, ასევე ჩვეულებრივი წრიული სადგარით და არარეალური „სარკის ადამიანი“, რომლებიც ერთმანეთთან უცნაურ კავშირში არიან. ღადა ალ-ჰალაჟანის თხრობის ეს თავისებურება არახილული რეალობის სახეებს წარმოგვიდგენს ისე, რომ ისინი არ გაემიჯნება ხილულ, ცხად რეალობას.

როგორც აღვნიშნეთ, ალ-ჰალაჟანის ნოველებისთვის დამახასიათებელია მშვიდი, ობიექტური და გაწონასწორებული თხრობა. მიუხედავად იმისა, რომ მათში ძალიან ხშირად გაცეცების, აღშფოთების ან სულაც ზიზღის გამომწვევი სახეები და სცენები აღწერილი. ავტორს შეუძლია მშვიდად, ემოციის გარეშე დეტალურად აღწეროს რომელიმე შავი მაგიის რიტუალის მსგავსი სცენა ან ტკივილით გათანგული ადამიანის სხეული ან სულაც რომელიმე უცნაური არსება. ეს კი არარეალურს, უცნაურს და ფანტასტიკურს ჩვეულებრივად და რეალურად წარმოგვიდგენს. მაგალითად, უცნაური და, ამავე დროს, უკიდურესად საზიზღარი გმირის სახეს ქმნის ნოველაში „მათხოვრობა“ („التسول“):

„უშნო ქალთან საქმე სხვაგვარად იყო. რომელიმე მათგანის დანახვისთანავე, ცხვირს უბრძანებდა, დენა დაეწყო და თვალის კუთხეებს – ჩირქით ავსებულებიყვნენ. ჩამოკიდებული ენიდან ჩამოწურული ნერწყვის დიდი ნაკადი ბოროტ განზრახვას უმზადებდა მდებარეობას ...“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 63);

”مع المرأة القبيحة يختلف الأمر. ففور رؤيته لإحداهن، يأمر أن يسيل، وزوايا عينيه بأن تمتلئ بالعماص، يتهدل لسانه مفرزا كمية من اللعاب تحسده عليها أثنى العنكبوت...“

მწერალი ამ ნაწყვეტსაც ისევე, როგორც სხვა მსგავსი სისაძაგლის შემცველ ეპიზოდებს, დეტალურად, მაგრამ უემოციოდ და ცივად, აღვიწერს.

ნოველებში გამუდმებით ჩანს ადამიანის სხეულის, მისი ნაწილებისა და მოძრაობების მშვიდი, დეტალური აღწერა. შეიძლება ითქვას, რომ მწერალი

იკვლევს ადამიანის სხეულის მოძრაობას. მოძრაობა გადმოცემულია დეტალური თანმიმდევრობით და ხშირად აღწერა დაწვრილმანების სახესადაც იღებს. ამის ნათელსაყოფად შეგვიძლია მაგალითად მოვიყვანოთ ეპიზოდი ნოველიდან „ჯოხი და სანთელი“, სადაც აღწერილია გოგონას ცეკვა კარნავის ტაძრის ეზოში:

„მის წინ, კარნავის ტაძრის ეზოში გაიქცა. ცეკვა დაიწყო. მან კი დიდი ქვა ამოარჩია დასაჯდომად. ქალი გამართული დადგა. მკლავები გვერდებთან ჰქონდა. მარცხენა ხელი ნახევრად წრიული მოძრაობით ასწია თავის ზემოთ. შემდეგ მარჯვენა ფეხით ნაბიჯი გადადგა. მისი სხეული უკან გადაიხარა და მარცხენა ხელის თითები ტაძრის იატაკს შეეხო. მარცხენა მუხლი მოხარა ისე, რომ ტაძრის იატაკზე დაეშვა, მარჯვენა ფეხი კი გამართული დარჩა. ის ტაძრის იატაკზე დაეშვა. ასე იწვა ტაძრის იატაკზე. მარცხენა ფეხი მოხარა მიწაზე გაწოლილი სხეულის ქვეშ, მარჯვენა ფეხი კი მიწაზე გამართა, თითებგადაჭდობილი ხელები თავს ზემოთ ეჭირა. მარჯვენა ფეხი მალეა ასწია სწორ ხაზად, ფეხის თითები დაჭიმული ჰქონდა. ფეხით პატარა წრიულ მოძრაობებს აკეთებდა. წრეებს თანდათან აფართოებდა, ვიდრე გაწოლილი სხეულის ზომის წრე არ მოხაზა გადაჭდობილი თითებიდან მოხრილ ფეხამდე“ (ალ-ჰალაფიანი 1999: 31);

"جرت أمامه في ساحة معبد الكرنك. بدأت ترقص، اختار حجرا كبيرا ليجلس فوقه. وقتت مستقيمة ذراعها إلى جانبها. رفعت ذراعها اليسرى في حركة نصف دائرية حتى وصل إلى أعلى رأسها، ثم خطت خطوة بقدمها اليمنى. ثنت جذعها إلى الخلف حتى لمست أناملها اليسرى أرض المعبد. ثنت ركبتيها اليسرى نزولا إلى أرض المعبد، بينما ظلت ساقها اليمنى مستقيمة وهي تنزل إلى أرض المعبد. وهكذا كانت مستقيمة على أرض المعبد. ساقها اليسرى مثنية تحت جذعها المستقيم على أرض المعبد وساقها اليمنى مستقيمة على الأرض وذراعها متشابكي الأنامل فوق رأسها. رفعت ساقها اليمنى إلى الأعلى في خط مستقيم وأصابع قدمها مشدودة تماما. حركت ساقها في حركات دائرية صغيرة تتسع وتتسع حتى أحاطت الدائرة محيط جسدها المستقيم من أناملها متشابكة حتى ركبتيها المثنية."

მოყვანილ მაგალითში კარგად ჩანს მწერლისთვის დამახასიათებელი დეტალური აღწერის მეთოდი, რომელიც ყველაზე მცირე მოძრაობასაც მოიცავს.

## ბ. პოეტური სახეები

კრებულ „მსუბუქი ჩხვლეტის“ ნოველების კიდევ ერთი თავისებურებაა ტექსტის ზოგი ეპიზოდის პოეზიასთან სიახლოვე. ამ ტექსტებში ერთგვარ პოეტურ სახეებს ვხედავთ. იდენტურ აღ-ხარრანტი ამ მოვლენას „პოეტურ გაელვებებს“ უწოდებს. მიუხედავად იმისა, რომ მას არ უყვარს სიტყვა „პოეტურის“ გამოყენება, ამ მოვლენის დასახასიათებლად სხვა შესაფერ სიტყვას ვერ პოულობს. მისი აზრით, ეს „პოეტური გაელვებები“ უფრო ძლიერ ემოციებს

იწვევს, რადგანაც „ისინი მძიმე ღრუბლების გროვიდან ანათებდნენ, რომლებიც, სავარაუდოდ, ცრუ ლოგიკურობისგან და ცხადი სიურრეალურობისგან მოღუშულა“ (ალ-ხარრბტი 2002: 143). ასეთ პოეტურ გაელვებას ვხვდებით ტექსტში „დაბადების მცდელობები“ („محاولات الميلاد“):

„ვიტირეთ, თითქოს ჩამავალი მზე ვიყავით. ვიცეკვეთ, თითქოს მეორედ დაბადების პირობა იყო დოკუმენტი, რომელსაც ბალიშის ქვეშ ვინახავთ. და ვენდეთ ჩვენს ცრემლებს, ვიცინეთ და გავტეხეთ სარკე“ (ალ-ჰალაჟინი 1999: 69);

"بكينا كما لو كنا شمسا تغرب. رقصنا كما لو كان الوعد بميلاد ثان صكا نحتفظ به تحت وسادتنا. وثقة في دموعنا وضحكنا  
همشنا المرأة."

ასევე საინტერესოა მაგალითი ნოველიდან, რომელსაც ჰქვია „სიხარული“ („البهجة“), თუმცა მასში სიხარულს საერთოდ ვერ ვხედავთ. მწერალი გვიხატავს საყვარლებს წარუმატებელი სექსუალური კავშირის შემდეგ. ნოველა ძირითადად მათ დიალოგს წარმოადგენს. ერთგვარი პოეტური გაელვების ნიმუშად მოვიყვანთ ნაწყვეტს დიალოგიდან:

„კაცი: რაც ჩვენ შორის არის, ჰგავს ზამთარს, რომელიც ცივი არ იქნება.

ქალი: ის, რასაც შენდამი ვგრძნობ, შექმნის ლევენდაა.

კაცი: ის, რასაც შენდამი ვგრძნობ, მიწიერი გრძნობის სიცარიელეა.

ქალი: რაც ჩვენ შორის არის, წვიმაა, რომლისაც ეშინიათ დასველებულებს“ (ალ-ჰალაჟინი 1999:15);

" هو: إن ما بيننا شتاء يأبي أن يكون باردا "

هي: إن ما بداخلي لك أسطورة الخلق

هو: إن ما بداخلي لك وحش الشعر البري

هي: إن ما بيننا مطر يحاف المبتلون."

ეს ე.წ. „პოეტური გაელვებები“ უწესრიგოდ არ ჩნდება თხრობისას. ტექსტებში ჩანს მწერლის ტკობა თხრობის ასეთი მანერით. გარდა ესთეტური ფუნქციისა, ხშირად მათ ტექსტის სტრუქტურისთვის მნიშვნელოვანი დატვირთვაც აქვს. არის შემთხვევები, როცა ასეთი ეპიზოდი ტექსტში კვანძის შეკვრას წარმოადგენს. ე.წ. „პოეტური გაელვებები“ გვხვდება „მსუბუქი ჩხვლეტის“ ნოველების უმრავლესობაში. ისინი განსაკუთრებით ხშირად ჩანს ისეთ ტექსტებში, როგორცაა „ფიჭის თაფლი და ფინიკის ღვინო“ („الشهد والنيذ“), (ალ-ჰალაჟინი 1999: 89-98) და „ჯოხი და სანთელი“.

## ბ. ტკივილი

„მსუბუქი ჩხვლეტის“ ტექსტებში ერთ-ერთი ძირითადი თემაა ტკივილი. ნოველებში მოთხრობილ ამბებში დომინირებს ადამიანის ტანჯვა და ტკივილი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაწარმოებების ძირითად შინაარსს ქმნის სხვადასხვა სახის - ჩვეულებრივი თუ უჩვეულო - ურთიერთობა. ხშირ შემთხვევაში ეს ურთიერთობები აღწევს სასტიკ, ბოროტ ან გასაოცარ, უცხო ფორმას. მწერალი აგვიწერს ამ ურთიერთობებით გამოწვეულ ტკივილს. გმირის ტანჯვის მიზეზი წარუმატებელი ურთიერთობები, სიბრალური და იმედგაცრუებაა. ასეთი ურთიერთობებით გამოწვეული სისასტიკე, ტკივილი, ტანჯვა, პროტესტი და გაუცხოება ჩანს კრებულში შემავალ ყველა ნაწარმოებში. მაგალითად ნებისმიერი მათგანი შეიძლება გამოდგეს. ნოველაში „ღამის რიტუალები“ („طقوس ليلية“) ვკითხულობთ:

„ის სისხლის მსუბუქმა სუნმა გაადვიდა. დაინახა, მარჯვენა მკლავი კბილებით დაეკბინა... სისხლი წამოსვლოდა... შეტევა ჰქონდა“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 53);

"أيقظته رائحة دم خفيفة، رآها تقضم ذراعها الأيمن بأسنانها ... أدمته ... إنها النوبة."

საშინელი ტკივილი ჩანს იმავე ნოველის შემდეგ ეპიზოდშიც:

„ღამე... მისკენ გაიწია და მის კალთასთან მოიკუნტა. ოფლი მოსწმინდა, დააიძინა. დაიძინა და თან მას უყურებდა... პირველად ტიროდა. იმ ღამით შემდეგი შეტევების ნიშნად იქცა მსუბუქი ჩხვლეტა მარცხენა ფეხის პატარა თითის ბალიშზე“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 54);

"الليلة ... تحركت نحوه وتكررت في حضنه مسح عرقها هدهدها نامت وهي تنظر له ... لأول مرة تبكي. في المرات التالية لتلك الليلة أصبح دليله: وخزة خفيفة في باطن الإصبع لقدمه الصغير اليسري."

სიბრალულის ეს მსუბუქი ჩხვლეტა უტოლდება სხეულის ტკივილის სიმწარეს. თითქოს ეს ჩხვლეტა ჩახშული ძლიერი განცდის გამოხატულებაა.

ალ-ჰალაჟანის ნოველებში აღწერილ ტკივილს შეიძლება სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდეს. ადამიანის მარტოობითა და გაუცხოებით გამოწვეული სევდა და უნუგეშობა ჩანს შემდეგ სტრიქონებში:

„უცხოები საკუთარი თავისთვის და სხვებისთვის. კვლავ მისჯილი გვაქვს, გვეცვას იგივე სხეული და იმავე სულით ვიმოდროთ მარადიულობაში. მარადიულობას ალბათ ყველაზე სულელური ფორმით ვქმნით. საკუთარ თავს გარს მოსაწყენ ტაბუებს ვაკრავთ“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 23);

"نعيش غرباء عن أنفسنا وعن الآخرين ويظل محكوماً علينا أن نلبس نفس الجسد ونتحرك بنفس الذات في خلود أبدى؛ إننا

نحقق الخلود بطريقة من الطرق لعلها أسخف الطرق. نحيط أنفسنا بالذاتيات المملة جداً."

მსგავსი ეპიზოდები, რომლებიც საშინელი ტკივილის განცდას და სისხსტიკეს გამოხატავს გვხვდება ასევე ნოველა „ჯოხი და სანთელის“ პირველ ნაწილში „ჯოხი“. ადამიანი, უფრო სწორად მისი სხეული, იშლება სისხლის, ძვლების, ნერვებისა და კანის გროვებად. გმირში იწყება შინაგანი ბრძოლა და მას ესმის საკუთარი სხეულის ნაწილების ტკივილით სავსე ოხვრა (ალ-ჰალაფანი 1999: 37). იმავე ნაწარმოების მეორე ნაწილში „სანთელი“ კი გმირი საკუთარი ხელებით გლეჯს საყვარელ კატას. სხეულის ნაფლეთების გარშემო ანთებს სანთლებს. სანთლების წრეში იწყებს ხტუნვას და ვერც კი გრძნობს, როგორ ეწვება კიდურები სანთლების ალზე (ალ-ჰალაფანი 1999: 50-51). ასევე საინტერესოა ნოველა „რა ხდება, როცა დედალი ღომი ჭამს თავს“ („ماذا يحدث عندما تأكل اللبوة فأرا“). ღომი, რომელმაც შეჭამა თავი, ტკივილით ეცემა მიწაზე და რკინის ნაკეთობად გადაიქცევა (ალ-ჰალაფანი 1999: 73).

ნოველების შესწავლისას ჩვენთვის ცხადად შესამჩნევი გახდა, რომ სისხლი, როგორც ტკივილის, ტანჯვის და სიკვდილის სიმბოლო, მცირე თუ დიდი რაოდენობით გვხვდება მთელი წიგნის მანძილზე. მაგალითად:

„... და თავიდან ახალი ლაპლაპა წითელი სისხლის სდიოდა, მისმა სუნმა ცხვირი და ნესტოები წალეკა, სისხლი სახეზე ჩამოედინებოდა, პირში ჩაედინებოდა და ნერწყვს ერეოდა“ (ალ-ჰალაფანი 1999: 36);

„... ورأسه تنزف دما أحمر لامعا طازجا طغت رائحته على أنفه وعلى خياشيمه وسال الدم على وجهه ليتسلل إلى فمه ويختلط بلعابه.“

#### დ. სიყვარული და მისგან გამოწვეული ტანჯვა

ნოველების შესწავლამ გვიჩვენა და თავად ავტორმაც აღნიშნა, რომ მის ნაწარმოებებში ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილს სიყვარული იკავებს. „მსუბუქი ჩხვლეტის“ ტექსტების ძირითადი თემა წარუმატებელი სიყვარულია, რომელიც დიდ ტკივილს და ზოგჯერ სიკვდილსაც უტოლდება. ზოგ შემთხვევაში პრობლემა პირდაპირ არის გადმოცემული, ზოგან კი მხოლოდ სიყვარულით გამოწვეული ტკივილი ჩანს. ალ-ჰალაფანის ნოველებში სიყვარული მტანჯველი გრძნობებისა და ფიზიკური ტკივილის ფორმით ვლინდება. მწერლისთვის ფიზიკური, ხორციელი გრძნობა სულიერს უტოლდება. 'იდჰარ ალ-ხარრატს მიაჩნია, რომ მწერლის დამოკიდებულებას კარგად გამოხატავს ის საოცარი და ღრმა ბეითი, რომელიც „მსუბუქი ჩხვლეტის“ ნოველების წინამძღვრად აირჩია:

„სულიერო მეგობარო, ჩემი სხეულიდან...  
სიყვარული მაქვს შენგან თუ ტკივილი“  
"يا شقيق الروح من جسدي ... أهوي بي منك أم ألم؟"

მწერლისთვის ისევე, როგორც ამ ბეითის ავტორისთვის, მხოლოდ სულიერი მეგობარი არ არის საკმარისი, ის ამავედროულად არის „სხეულიდან“, „من جسدي“ ანუ მისთვის ფიზიკური სიახლოვეც არსებითია. სხეული სიყვარულში სულის სწორია (ალ-ხარრბტი 2002: 150). კრებულის თითქმის ყველა ტექსტი გამსჭვალულია აზრით, რომელიც ამ ბეითში ჩანს. ეს არის მტანჯველი შეკითხვა არის თუ არა სიყვარული ტკივილი. სიყვარულის გამო განცდილ ტანჯვას, სექსუალურ დაუკმაყოფილებლობას ან სექსუალურ მარცხს ამ ნაწარმოებების გმირები ქალის და ქალურობის უარყოფამდე მიჰყავს. ეს უარყოფა სხვადასხვა საქციელით ვლინდება. ეს თემები განსაკუთრებით ცხადად გამოვლინდა ნოველებში „ჯოხი და სანთელი“ და „ფიჭის თაფლი და ღვინო“.

ნოველა „ჯოხი და სანთელი“ ორი ცალკეული დასრულებული ნაწილისგან შედგება „ჯოხი“ და „სანთელი“. თავიდანვე ადვილად შევნიშნავთ, რომ ტექსტში „ჯოხი“ მამრობითი ხმა ისმის, ხოლო ტექსტში „სანთელი“ – მდედრობით. მთელი ნოველის მანძილზე თავისუფლად, ყოველგვარი შეზღუდვის გარეშე, ჩანს სექსუალური განცდები და უესტები. ნოველის პირველი ნაწილის დასაწყისში აღწერილია ახალგაზრდა კაცის ერთ-ერთი ჩვეულებრივი დილა გამოსაფხიზლებლად დაღეული ფინჯანი ყავით, სიგარეტითა და დილის გაზეთებით. მოულოდნელად კატის კნავილი ისმის და კატის გამოჩენისთანავე გმირის მოგონებების სამყაროში გადავდივართ. ის კატის ნაკბენისგან ფეხზე დარჩენილ პატარა ჭრილობებს უხვევს გოგონას. ჩნდება ხორციელი გულისტქმა. სცენა ვნებიან ფორმას და შინაარს იძენს, თუმცა ეპიზოდი იმით მთავრდება, რომ კაცი უნდა წავიდეს და გოგონა მიატოვოს. გოგონა იღებს ჩემოდანს და მიდის.

„ჩემოდანს მიათრევდა და ბინის კარისკენ მიემართებოდა. არ შეეყოყმანებულა ისე გააღო და კარს უკან გაუჩინარდა“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 30);

"وسحبت حقيبتها وتوجهت إلى باب الشقة. فتحته دون تردد وتلاشت وراءه."

იმედგაცრუება და სიყვარულით გამოწვევული ტკივილი და სევდა კარდად ჩანს შემდეგ ეპიზოდშიც:

„მარცხენა ხელი მარჯვენა მხარზე დაიდო. მის ლოყას შეიგრძნობდა, რომელიც რამდენიმე წამის წინ აქ თვლემდა. თითები დაუსხველდა: „როდის ჩამოუგორდა ეს

ცრემლები?“ მისი ცრემლებით დასველებული თითები გაილოკა“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 30);

"وضع كفه اليسري على كتفة اليمنى يتحسس خدها الذي كان راقدًا هنا منذ ثوانٍ فابتلت أنامله: "أودي الدموع دي فين" مص أنامله المبللة بدموعها."

შემდეგ ასევე მოულოდნელად კარნაგის ტაძარში მოცეკვავე გოგონას ვხვდავთ. ფიქრიდან გამოფხიზლებული გმირი ხვდება, რომ ტანსაცმელი აწუხებს. ის ტანზე იხდის და იატაკზე ხოხვას იწეებს. საშინელ ტკივილს გრძნობს, ხვდება, რომ სისხლი სდის და მისი სხეული ჯერ კანისგან, შემდეგ კი ხორცისგან შიშვლდება. გმირის ტანჯვას კიდევ უფრო აძლიერებენ არწივები, რომლებიც მის სხეულს კორტნიან. საბოლოოდ მისი სხეული შემადგენელი ნაწილების ოთხ გროვად იშლება, რომლებიც ანატომიური სიზუსტითაა აღწერილი. კაცი იქცევა სისხლის, ძვლების, კანის და ნერვების გროვებად და თითოეული მათგანი ცალკე კუნესის. გმირი ხვდება, რომ სისხლის გუბეში იძირება. ამის შემდეგ კვლავ რეალობაში ვბრუნდებით. გმირი ხვდება, რომ წყლით დატბორილ აბაზანაშია. შემდეგ ისევ წარმოსახვის სამყაროში გადავდივართ, სადაც მთვარის შუქით განათებულ მთაზე არბის, მიდის გამოქვაბულთან, საიდანაც ოთხი ჯოხი გამოდის. ერთი მარჯვენა თვალს გამოსთხრის, მეორე – მარცხენას, მესამე ჯოხი მარჯვენა ყურს გაუხვრეტს, მეოთხე კი – მარცხენას; ენა კი კბილებს შორის იჭყლიტება. ნოველის ეს ნაწილი ტკივილის და ტანჯვის საშინელი სცენებით მთავრდება. გმირის ნგრევა და წამება სხვა არაფერია, თუ არა სიყვარულისა და მისი დაკარგვის გამო განცდილი ტკივილი.

რაც შეეხება ნაწარმოების მეორე ნაწილს „სანთელი“, მასში ქალს ვხვდებით. ტექსტი ასე იწყება:

„თავი თეძოებში ჩარგო, კისერი მოხარა. სხვა არავინ იყო შემცველი“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 40);

"وضعت رأسها بين فخذيهما ولوت رقبتهما. لم يكن أمامها بديل آخر."

დასაწყისიდანვე ვხვდებით, რომ სიყვარულის გამო განცდილ ტკივილთან და უიმედობასთან გვაქვს საქმე. ნოველის ეს ნაწილიც დასაწყისში ჩვეულებრივ დილას აგვიწერს, ოღონდ ამ შემთხვევაში ქალის დილას. გმირი ღიღინით იღვიძებს და განსაკუთრებული შეხვედრისთვის ემზადება. შემდეგ ჩნდება შავი კატა, რომელიც ქალმა თავად აირჩია და რომელსაც ყოველ დღით გაღვიძებისთანავე ხვდავდა. ამ დილას კატა არ მიუახლოვდა, რაც გმირმა კარგ



ნიშნად ჩათვალა, იფიქრა, რომ დღე კარგად ჩაივლიდა. დილის ჩვეულებრივ სამზადისში პერიოდულად იჭრება სიზმარში ნანახი სცენა, სადაც ის კაიროს თავზე ჰაერში გადებული წვრილი გზის კიდეზე დგას. ახსოვს, რომ ადრე ეს სცენა სიზმარში ნახა და ცდილობს, ამაზე აღარ იფიქროს. ნოველის ამ ნაწილშიც ვხვდებით შხაპის მიღების სცენას, რომლის დროსაც გმირი ისევ საკუთარი გონების სიღრმეებში იძირება. აბაზანიდან გამოსულს ფეხი უსხტლება. მიზეზად შავი კატის მისკენ მიმართულ მზერას ჩათვლის. ამ დღისთვის ნაყიდი კაბის ჩაცმამდე ის სარკესთან ჯდება. სარკეში საკუთარ სახეს ვერ ხედავს, მაგრამ შენიშნავს შავ ყუთს, რომლის დანახვის შემდეგაც ის საკუთარ მოგონებებში გადადის. ჩნდება სახეები სიზმრებიდან და მოგონებებიდან და ეს ყველაფერი თითქმის ბოდვას უტოლდება. გმირი კვლავ გრძნობს მისკენ მიმართულ მზერას, მაგრამ ამჯერად ეს პატარა თავის ორი ფერფლისფერი თვალია, რომლებიც ბეწვით შემოსილი ხორცის ნაკეცებში ჩაჭყლენილია. ვხედავთ რომ ის ვიდაცის ხელის მუჭშია მოქცეული. ეს, სავარაუდოდ, კაცის ხელია. კაცის ხელი ჩნდება შემდეგ ხილვაშიც. ხალხით გადაჭედნილ ავტობუსში კაცის ხელი ეხვევა წელზე:

„თავი მუცელზე დაადო... კაცის მკლავები უფრო ძლიერად ეხვევა წელზე... კაცის თითები უფრო ძლიერად ჩადის მის ხორცში“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 45);

"وضع رأسه على بطنها... وذراعا الرجل تزدادان تشبثا بخصرها... ويزداد توغل أصابع الرجل في لحمها." არავინ ცდილობს, დაეხმაროს. ალბათ იმიტომ, რომ ყველა ადამიანი უცხოა ერთმანეთისთვის; ან იმიტომ, რომ მას სიამოვნებას ანიჭებს ეს ხელი და ეს მდგომარეობა. შემდეგ გმირის გონებაში ამოტივტივდება წინადადება: „საჭირო არ არის კიდევ შევხვდეთ“, „مش لازم نشوف بعض ثاني“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 45), რაც სიყვარულისა და ურთიერთობების კრახის, იმედის გაცრუების გამოხატულებაა. იღებს წერილს, რომელშიც ეს წინადადება წერია ყველანაირი გამართლებისა და განმარტების გარეშე. ერთი კვირის შემდეგ წერილს სატრფოს ქორწილის ფოტოებით აჭრელებული გაზეთები მოჰყვება. მოგონებებიდან გამოფხიზლებული გმირი აკვირდება ოთახის კუთხეში კედელზე მიმავალი ჭიანჭველების რიგს. ცდილობს, სიგარეტით დაწვას ისინი, მაგრამ ვერ ახერხებს. რამდენიმე წარუმატებელი მცდელობის შემდეგ იატაკზე ჯდება და ტირილს იწყებს. სასოწარკვეთილი დაექებს საკუთარ კატას, რომელიც მამრობითის სახეა, მისი წადილის გამოხატვაა, რომელიც უნდა, რომ მოკლას და გაანადგუროს:

„პირში სისხლის გემომ მოკუმული ხელი გააშლევინა. სისხლი მისხმულიყო ყველგან, სარკეზე, მის შიშველ სხეულზე, ყველაფერზე. კატის პატარა სხეულის ნარჩენები შეაგროვა და ოთახის შუაგულში დადო“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 50);

"مذاق الدم في فمها أوقف قبضة يدها. يتناثر دمه في كل مكان على المرأة على جسدها العاري على كل شيء. لملمت بقايا جسده الصغير بين كفيها ووضعت في منتصف الغرفة."

შიშველი რაღაც რიტუალს ასრულებს, რომელიც შუა საუკუნეების შავი მაგიის რიტუალს ჰგავს, ორმოცი სანთელი დაანთო კატის სხეულის ნარჩენების, ანუ კატის სხეულის ნარჩენების გარშემო. შემდეგ ქალი თითქოს უცნაურ არსებად გადაიქცა, რომელსაც ორი ფრთა აქვს, რაც, ალბათ, გაფრენის უნარისა და გათავისუფლების სიმბოლოა.

„კატის სხეულის ნარჩენების გარშემო ორმოცი სანთლით წრე შემოხაზა. გაჩერდა, ნაგლეჯები მის ფეხებს შორის ეწყო სანთლების წრის შუაგულში. ორი ფრთა გაშალა და მათ გარშემო წრე მოხაზა. კატის ნაგლეჯების გარშემო ცეკვაავდა, ცეკვის ილეთებს აკეთებდა. სანთლების წრის გარეთ გადმოხტა. წრის მეორე მხარეს გაიხედა, გადაწვიტა იქით გადამხტარიყო. წრის მეორე მხარეს გადახტომის მეორმოცე მცდელობაც არ გამოუვიდა. ამასობაში სხეულის დიდი ნაწილი დაეწვა. მარცხენა ფეხი და ერთი ნეკნი მოიტეხა. ჩაქრა გამდნარი სანთელი, რომელიც მის მკერდს ჰგავდა“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 51);

"رسمت حول بقايا جسد قطها دائرة بأربعين شمعة. وقفت وبقاياها بين قدميها في مركز الدائرة الشمعية. فردت جناحيها وحلقت حوله. رقصت حوله. دبذبت بقدميها في خطوات راقصة حوله. قفزت خارج الدائرة الشمعية. نظرت إلى الجهة المقابلة من الدائرة وقررت أن نقفز إليها. عندما فشلت محاولتها الأربعة في القفز نحو الناحية الأخرى من الدائرة بعدما احترق معظم جسدها وتحطمت ساقها اليسرى وأحد أضلاعها وغدا الشمع النائب هو الذي يشكل ثديها..."

დასასრულს კვლავ ტექსტის დასაწყისს ვუბრუნდებით:

„მის წინ არავინ იყო სხვა მისი შემცველი: თავი თეძოებში ჩარგო, კისერი მოხარა“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 51);

"لم يكن أمامها بديل آخر: وضعت رأسها بين فخذيها ولوت رقبتها."

ნოველა გვიხატავს ქალის განცდებს, მის სულიერ და ფიზიკურ ნგრევას ველურ და საშინელ სიურრეალისტურ რიტუალში. მისი სიყვარული უიღბლო აღმოჩნდა, ის მიატოვეს. უარყოფა საშინელი ტანჯვაა ქალისთვის. ვკითხულობთ ფრაზას: „ადარ გრნობდა, რომ ქალი იყო“, „لم تشعر أنها أنثى“, (ალ-ჰალაჟანი 1999: 48), რომელშიც ჩანს, რომ ის საკუთარს ქალურობის უარყოფამდე მიდის, რაც აუცილებლად დაანგრევს მას. საბოლოოდ ან დაკმაყოფილდება მისი სურვილები ან თავს გაინადგურებს.

მსგავსი საკითხების განხილვისას ალ-ხარრადტი ყურადღებას ამახვილებს ნოველაზე „ფიჭის თაფლი და ღვინო“ და მას საინტერესო ნაწარმოებად მიიჩნევს. მისი აზრით, ამ ნოველის მთავარი თემა სწორედ ქალური საწყისი, მისი შიში თუ უარყოფაა (ალ-ხარრადტი 2002: 154). ნოველა კაცის ცნობიერებაში ქალურობის გააზრებისა და ორი საწინააღმდეგო საწყისის ჭიდილის ნამდვილად საინტერესო მაგალითს გვიხატავს. მოხრობელი არის კაცი, რომელმაც ორმოც წელს მიაღწია და ქალი არ შეუგრძენია. მისმა ბოლო მეგობარმა ქალმა განსაკუთრებული დავალება მისცა, რომელიც მის მეხსიერებაში ქალის კანის სინაზეს და, ამასთანავე, მენსტრუალურ სისხლს უკავშირდებოდა, რომელიც მის ცნობიერებაში ქალურობის ყველაზე სახასიათო ნიშანი იყო. დავალებამ მეგობრის ისტორია გაახსენა, რომელთანაც ასოცირდებოდა ის ფარული შიში, რომელსაც ეს სისხლი იწვევდა მასში. გმირის მეხსიერებაში მკვეთრად ჩაიბეჭდა კიდევ ერთი ისტორია, რომელსაც შემთხვევით მოუსმინა, როდესაც მისი და მეგობარს ელაპარაკებოდა. გოგონები ტანიდან თმის მოშორების პროცედურაზე საუბრობდნენ. გაგონილი მის გონებაში ეროტიული სცენის სახით აღიბეჭდა. მის ცნობიერებაში სექსი, სისხლი და თმის მოსაშორებელი მასა მჭიდროდ დაუკავშირდა ერთმანეთს. ბევრჯერ განიცადა მარცხი, როგორც ამ ძნელი დავალების შესრულებაში, რაც თმის მოსაშორებელი მასის მომზადებას გულისხმობდა, ისე სექსშიც. ამის შემდეგ შინაგანად კიდევ უფრო დაუახლოვდა ქალების სამყაროს:

„ამჯერად თაფლით გააკეთა. გამოვიდა. თეძოს ქვედა ნაწილზე წაისვა. ადგზნების შეგრძნება დაეუფლა, ასეთი გრძნობა მანამდე არ განცადა. როდესაც კანიდან აიცალა, ამ გრძნობამ კულმინაციას მიაღწია და მასში ჩაიძირა. სუნთქვა აუჩქარდა, ხელით შეიგრძნობდა იმ განსხვავების სიამოვნებას, რომელიც ამ პატარა ადგილზე არსებულ სინაზესა და მის გარშემო არსებულ სიუხეშეში იყო. წაიკეკლუცა. ღრმა და ხანგრძლივი კენესა აღმოსდა: ჯერ ხშირი, მერე გაწონასწორებული, ჯერ უხეში, მერე ნაზი“ (ალ-ჰალაჟინი 1999: 97);

"صنعها هذه المرة بالعدل فنجحت. فرشها على أسفل فخذه. انتابته إثارة حسية لم يسبق له الشعور بها وعندما انتزعها من فوق جلده وصل إلى الذروة وغرق في مياهاه. يلهث متحسسا بلذة الفرق بين إحساس النعومة في تلك البقعة الصغيرة وإحساس الخشونة الذي يحيطها. يغنج يتأوه تأوهات عميقة طويلة: غليظة تارة ناعمة تارة فظة تارة رقيقة تارة."

როგორც ტექსტიდან ვხვდებით, მისმა ძველმა მეგობარმა გოგონამ ვერ შეძლო მისი „დაუფლება“, მაგრამ ბოლო მეგობარმა „წაართვა ქალწულობა“.

„ქალმა კარი მანამდე გაუღო, ვიდრე დააკაკუნებდა. გულში მაგრად ჩაიკრა. მის ღვინოს საკუთარ თაფლში ურევდა. წაართვა ქალწულობა. როდესაც ზურგზე

დაწვა, ქალი მის ფეხებს შორის მოექცა და თავი მის მარცხენა მუხლს მიაყრდნო. ქალის თითებს უყურებდა, ქალი მის ასოს ეთამაშებოდა. მერე ხელი თვალებთან მიიტანა. სისხლის წვრილი ზოლი ჩანდა. ქალმა ენით მისი სისხლი ალოკა“ (ალ-ჰალაჟანი 1999: 97);

"فتحت له الباب قبل أن يطرقة. احتضنها بشدة وهو يخلط نبيذها بشهده. فضت بكارته. عندما استلقي على ظهره جلست بين ساقيه مسندة رأسها على ركبته اليسرى. ينظر لأناملها وهي تداعب ذكره. رفعت كفها أمام عينيه يشرطه شريطا رقيقا من الدم. لحست شريط دمه بلسانها."

ამავე ეპიზოდზე ამახვილებს ყურადღებას 'იდუმარ ალ-ხარრატცი. მისთვის გაუგებრობას იწვევს სიტყვა „მისი სისხლი“ (دمه). ეს მხოლოდ ქალის ხელიდან მომავალი სისხლი არ უნდა იყოს ალბათ, ის თვითონ მთხრობელსაც უნდა უკავშირდებოდეს, ამ გმირს რომლის შესახებაც ყვებიან – კაცს, რომელიც თითქოს გოგონაა, რომელმაც, ეს ესაა, ქალწულობა დაკარგა (ალ-ხარრატცი 2002: 155). ნოველა სიურრეალისტური აზროვნების საინტერესო გამოხატულებაა. აქაც ისევე, როგორც ზემოთ განხილულ ნაწარმოებებში ვხედავთ სიურრეალისტურ სახეებს, შექმნილს ადამიანის გონების სიღრმიდან მომდინარე ინსტინქტების საფუძველზე.

### ე. რაციონალური კონტროლისგან თავისუფალი სამყარო

ღადა ალ-ჰალაჟანის ნაწარმოებებში იქნება განსაკუთრებული სამყარო, რომელიც შინაგანისა და გარეგანის, რეალურისა და სიურრეალურის ზღვარზე მდებარეობს, რომელშიც ეს ორი საპირისპირო სამყარო ერთიანდება. ზემოთ ვახსენეთ, რომ „მსუბუქი ჩხვლეტა“ თამამი განაცხადი იყო ეგვიპტის საზოგადოებისთვის. ამის მიზეზი თემატიკა იყო, რომელსაც ის ეხებოდა, ადამიანის ნამდვილი სურვილებისა და ინსტინქტების ცხადი და თამამი აღწერა. ღადა ალ-ჰალაჟანის თხზულებათათვის დამახასიათებელია სექსუალური თემატიკის ღიად განხილვა. ტექსტებში სექსუალური სცენების დეტალური აღწერაა. ამ ეპიზოდებში ორგანული ფიზიკური შეგრძნებების მხურვალე აღწერა ეთანხმება თითქმის მიკროსკოპულ დაკვირვებას სხეულებზე, ან სხეულის ნაწილებზე, მაგრამ ამ სცენების ან ცალკეული ფრაზების მიღმა უფრო ღრმა სიურრეალისტური შინაარსია. ხშირად ეს სიურრეალისტური ტექსტები ქმნიან სახეებს ან სცენებს, რომლებიც საზოგადოებრივ კია, მაგრამ მათში აზრი ყველანაირი შეზღუდვის თუ კონტროლის გარეშეა წარმოდგენილი, როგორც ეს

ნამდვილ სიურრეალიზმში უნდა იყოს. 'იდუარ ალ-ხარრატი თელის, რომ არაბულ ნოველათაგან, რომლებიც სიურრეალისტური სახელის ქვეშ დაწერილა, არსად ჩანს ისეთი ნამდვილი სიურრეალისტური ხედვა და მიდგომა, როგორც ალ-ჰალაფანის ნოველებში (ალ-ხარრატი 2002: 145). ზემოთ აღნიშნულის ნათელსაყოფად კარგი მაგალითია შემდეგი ნაწყვეტი ნოველიდან „ჩემთან მოდის“ („تأتيني“):

„მოკლა საკუთარი მამა, საკუთარ დედასთან სექსი ჰქონდა, საკუთარი მეგობრის ნაწლავებში პატარა მატლი ჩასვა, რომელიც სიკვდილამდე ჭამდა მას. ქმარმა დაიჭირა, მის მენსტრუალურ სისხლს ლოკავდა, ლოკავდა გამჭირვალე სითხეს. როცა დააკვირდა, აღმოაჩინა, რომ სპერმა იყო“ (ალ-ჰალაფანი 1999: 60);

"وقد قتلت أبيها ومارست الجنس مع أمها وغرست في أحشاء صديقتها دودة صغيرة ألتصتها حتى الموت وضبطها زوجها تلحس دم دورتها الشهرية وتلحس سائلًا شفافًا عندما فحصه وجده سائلًا منويًا."

ნოველებში უხვადაა ბოდვასთან ახლოს მყოფი ეპიზოდები, რომლებშიც გამოვლენილი აზრები და სახეები ნამდვილი, არაცნობიერი სურვილებიდან მომდინარეობს. ახლა ისინი სრულიად გათავისუფლებულია რაციონალური კონტროლით ჩასშობისგან და წარმოდგენილია არაცნობიერ საწყისში არსებული ფორმით. ამის ნათელი მაგალითია აბზაცი ნოველიდან „დაბადების მცდელობები“ („محاولات الميلاد“):

„მისი თვალის ტბის კიდებზე დაეცა, გასწია ხელი, ამოიღო ორი საკვერცხე და დაწნა ისინი. ერთი ბოლო ენაზე მოიბა, მეორე ბოლო კი ტბაში ჩაუშვა. ტბის ფსკერზე, მისი საკვერცხის ნაწნავის ბოლო თეძოს ქვეშ დაიდო. ქვიშის ნაწნავის დაწვნას ამთავრებდა, რომელიც მას შემდეგ დაიწყო, რაც კლდოვანი ველების გარშემო შუშის კედელი აღიმართა, იმ დღეს, როცა მზე აღმასის კრისტალურად დაიღვარა, რომლებიც ნერწყვის კონებს შეიცავდა“ (ალ-ჰალაფანი 1999: 67);

"على حافة بحيرة ارتمت، مدت يدها وأخرجت مبيضيها. ضفرتها؛ ربطت طرفًا في لسانها وأدلت طرفًا في البحيرة. في قاع البحيرة وضعت طرف صغير مبيضا تحت فخذها. تكمل ضفيرة الرمل التي بدأتها منذ أن شيد السور الزجاجي حول السهول الصخرية يوم ذرفت الشمس بلورات ماسية تحتضن كتلا لعابية."

'იდუარ ალ-ხარრატი აღნიშნავს, რომ დღა ალ-ჰალაფანის ნოველების ზოგი სცენა ბელგიელი სიურრეალისტი მხატვრის რენე მაგრიტის ნახატებს ასხენებს. ამის ნათელსაყოფად მოჰყავს ეპიზოდი ნოველიდან „ჯოხი და სანთელი“ (ალ-ხარრატი 2002: 149):

„სარკესთან დაჯდა სახის მოსაწესრიგებლად. სახე ვერ დაინახა, პირველ შეხედვაზე კისრის ადგილას სიცარიელე შენიშნა. მეორე შეხედვისას კი – რკინის ყუთი პატარა სპილენძის საკეტი. შავ ყუთში ჩაეშვა. ეშვებოდა ისე,

თითქოს სიზმრების დინებაში უნდა გადაშეგებულყო. თითქოს რაღაც იყო ისეთი, რაც არ იყო. ცოტა დაიხარა, მაგრამ კვლავ ეშვებოდა სიყვარულის ნათებით დამარცხებული. მისი სახე მისივე სარკე იყო“ (ალ-ჰალაჟიანი 1999: 43);

"جلست إلى تسريحها لتزني وجهها. لم تر وجهها. في النظرة الأولى رأيت فجوة مكان رقبتها. في النظرة الثانية رأيت صندوقاً حديدياً يقفل نحاسي صغير. هوت بصندوقها الأسود. تهوي حيث يجب أن تهوي في دفق من الأحلام تهوي. كأن شيئاً لم يكن. انحنيت قليلاً لكنها هوت وهوت صريعة انبلاج الهوي. وجهاً امرأة لمرأتها."

ჩვენი მოსაზრებით, ასეთი შედარების მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ მწერლის ტექსტები ტრადიციული შეზღუდვებისგან გათავისუფლებულ ცნობიერებას ეფუძნება, ან თავად ქმნის თავისთვის განსაკუთრებულ, არატრადიციულ, არაჩვეულებრივ და არაგონებისმიერ შეზღუდვებს.

საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ კრებულში შესულ ნოველებში ვლინდება სიგიჟე და ამ სიგიჟით ან უცნაურისა და მიუწვდომლის გაგებით გამოწვეული სიხარული. ერთ-ერთი გმირი ამბობს:

„არ დაუშვა, რომ შენ არ ხარ მხიარული. სამყაროში ნამდვილი ძალის წყაროა, შეხვიდე მიტოვებულ და აკრძალულ ადგილებში“ (ალ-ჰალაჟიანი 1999: 61);

"لا تدع أنك لست فرحة إن هذا هو مصدر القوة الحقيقي في العالم: أن تدخل المناطق المحرمة والمهجورة."

ის სიხარული, რომელიც უცხო არ იყო და ალ-ჰალაჟიანის ერთ-ერთი გმირისთვის, მართლაც, ნამდვილ ენერჯის წყაროდ იქცევა მის ტექსტებში. ალ-ჰალაჟიანის ნოველებში აღწერილი სიხარული უახლოვდება მშრალი გონებრივი ბორკილებიდან გათავისუფლებით გამოწვეულ სიხარულს. ეს სიხარული გამოწვეულია იმის თქმით, რასაც ჩვეულებრივ არ ამბობენ დამკვიდრებული ეთიკის ან, თუ გნებავთ, შიშის გამო. უთქმელი თემები, ის ამბები, რომლებიც ხდება და ტრიალებს ავხორცი გულისთქმის სიღრმეებში, ფიზიკური სამყაროს ცვალებადობა, წარუმატებლობა და კომმარული ხილვები თავს იყრის სამყაროში, რომელიც „ხერეღურია“, „რეალურს მიღმა“ (تحت واقعي). ეს სამყარო ახერხებს ერთმანეთის საწინააღმდეგო მხარეების წარმოჩენას და ეს განსაკუთრებულად კარგად ჩანს ხელოვნებაში.

გათავისუფლების სიხარულის წვდომისთვის მნიშვნელოვანია გონების მართვა საჭირო მიმართულებით. კვლევის სურვილსა და სითამამეშია ნამდვილი გათავისუფლების საიდუმლო. როგორც ალ-ხარრატი აღნიშნავს, ამ თხზულებებში სიხარულის ეს სახეობა გროტესკის, დასახიზრებისა და გაზვიადების კარში შესვლით მიიღწევა (ალ-ხარრატი 2002: 147). როგორც ჩანს, გროტესკული სიხარულითა და თავისუფალი წარმოსახვით ტკბობა

მწერლისთვის ოსტატურ მხატვრულ თამაშს წარმოადგენს. ხშირად თავისუფალ წარმოსახვას ის შორს მიჰყავს რეალობისგან, ხშირად კი თამაში რეალურისა და არარეალურის ზღვარზე გრძელდება. მაგალითად, ნოველაში „რა ხდება, როცა დედალი ლომი ჭამს თაგვს“ ლომი, რომელმაც შეჭამა თაგვი, იქცა მეწამული ფერის რკინის ნაკეთობად, რომელიც ორი სამყაროს ზღვარზე მდებარეობს.

„[...] და არაფერი დარჩა ლომისგან კუდის გარდა. [...] ოთახის სამყაროსა და გარეთ არსებულ სამყაროს შორის გამყოფ ხაზზე ნაკეთობას ორი ბუმბული გამოეზარდა...“ (ალ-ჰალაჟინი 1999: 73-74);

... ولم يتبق من اللبوة إلا ذيلها ... وفي الخط الفاصل بين عالم الغرفة الداخلي والعالم الخارجي نبتت للقطعة الحديدية ريشتان..."

ეს არის ტექსტი, რომელიც მუდმივად შინაგან და გარეგან სამყაროებს შორის, გამყოფ ხაზზე მდებარეობს. მოთხრობილი ამბავი შთაგვაგონებს, რომ რკინის ნაკეთობას შეუძლია იფრინოს წარმოსახული ბუმბულის ფრთებით. ნოველის ბოლოს კი ვიგებთ, რომ ლომი მდებარეობს, რომელიც ლამაზი იყო, მაგრამ შეშუპებულ, თუმცა მშვიდად მომღიმარ სახედ იქცა. საყვარელი სახისგან არაფერი დარჩა მბრწყინავი თვალების გარდა.

რეალობისა და არარეალობის ზღვარზე ყოფნის თემის განსახილველად საინტერესოდ მივიჩნით ნოველა „საქანელა“ („المرجحة“). ტექსტში ვხედავთ ადამიანის ვარდნას საქანელიდან მისი უეცარი გაჩერებისას. ადამიანის სხეული ვარდება საქანელის სკამსა და ღობეს შორის. ეს შეიძლება იყოს ვარდნა შინაგან სამყაროსა და გარეგან სამყაროს ბარიერებს შორის. ერთ მხარეს არის თავისუფალი გაქანება, ძლიერი სურვილი ანუ „საქანელა“ და მეორე მხარეს გარეგანი ნივთიერი სამყაროს ბარიერები ანუ „ღობე“, რომელიც, ალბათ, საზოგადოებრივ გარემოებებსა და დამკვიდრებულ ტრადიციებს გულისხმობს. მწერალი აქაც ორი სამყაროს ზღვარზე, მათი ბარიერების გადაკვეთის ადგილზე აღმოჩნდა.

### III. დასკვნა

როგორც განხილული ნაწარმოებებიდან დავინახეთ, დღეა ალ-ჰალაჟინის ნოველებისთვის დამახასიათებელია სიურრეალისტური ხედვის ბევრი ნიშან-თვისება. ნოველებში ერთმანეთს ერწყმის ხილული რეალობა, სიზმარი და

გმირების წარმოსახვა, მათ გონებაში მიმდინარე ამბები. ხშირია საწინააღმდეგო რეალობების ან სახეების გაერთიანება. თხრობისას მწერალი მოულოდნელად გადადის ერთი საწინააღმდეგო ან დაშორებული მხარიდან მეორეზე. მაგ.: ჩვეულებრივი ბურჟუაზიული ოთახიდან, რომელიც მწერლისთვის დამახასიათებელი დეტალური აღწერითაა წარმოდგენილი, ჩვენ მოულოდნელად გადავდივართ განსხვავებულ ადგილას – იქნება ეს ტაძარი, კლდე თუ გამოქვაბული. ნოველები სავსეა სიურრეალისტური სახეებით: არწივების მიერ დაჩხვლევტილი სხეული, რომელიც ხორცისგან შიშვლდება; ძვლების, სისხლისა და კანის გროვებად დაშლილი ადამიანის სხეული; პატრონის მიერ დაგლეჯილი კატა, რომლის გარშემოც სანთლები ანთია; სანთლების წრეში მოხტუნავე ახალგაზრდა ქალი; ლომი, რომელიც რკინად იქცა და ბუმბულის ფრთები გამოეზარდა; სამყაროსათვის საშიში უცნაური მდედრობითი არსება, რომელიც მიწისქვეშა ციხეშია ჩაკეტილი, თუმცა იქიდან სხვადასხვა სახით იპარება. ეს სახეები არ არის უბრალო ფანტაზიის ნაყოფი, ისინი არაცნობიერში დაფარული აზრებიდან და სურვილებიდან მომდინარეობენ.

კრებულში ჩანს ძიების, ახლის შეცნობის დიდი სურვილი. აქ ვხვდებით გმირების მცდელობას, შეიცნონ საკუთარი თავი და, ამასთან ერთად, სამყაროს საიდუმლოებები. თითქოს მთელი კრებული ადამიანის დაფარული სიდრმეების წვდომის სურვილით არის გამსჭვალული, მწერალს სურს გაიგოს ის უხულავი, დაფარული რეალობა, რომელიც ჯერ კიდევ საიდუმლოდ რჩება. სწორედ აქედან გამომდინარე მიიჩნევენ ცნობილი მწერალი და კრიტიკოსი 'იდჰარ ალ-ხარატი, რომ ეს არის პირველი ნამდვილი სიურრეალისტური წიგნი ეგვიპტურ არაბულ ლიტერატურაში, კერძოდ კი პროზაში (ალ-ხარატი 2002: 155). ბოლოს კი, საკუთარ ნოველებთან დაკავშირებით თავად ალ-ჰალაჰანის მოსაზრებას მივმართავთ. მწერალი თვლის, რომ მისი ნაწარმოებები სიურრეალისტურია და, ამავე დროს, რაღაც ფორმით რეალისტურიც. უბრალოდ მას სურდა, სამყაროებისა და ადამიანების უცნაურობა ეჩვენებინა.



## დასკვნა

ამრიგად, XX საუკუნის ეგვიპტურ პროზაში საინტერესო სიურრეალისტური ნაკადი შეინიშნება. სიურრეალიზმისთვის დამახასიათებელმა ბევრმა თემამ და გამოხატვის ფორმამ იჩინა თავი ეგვიპტელ მწერალთა ნაწარმოებებში. არაბულ, კერძოდ ეგვიპტურ, პროზაში სიურრეალისტური აზროვნებისა და ხედვისთვის ტიპური ელემენტები განსაკუთრებით ცხადად 1960-იანი წლების მწერალთა თაობაში გამოვლინდა. ბევრი ცნობილი შემოქმედის ნოველები თუ რომანები გამოხატავს რეალური და ირეალური სამყაროების კავშირს, არახილულისა და ადამიანის არაცნობიერის კვლევასა და დაფარულის შეცნობის სურვილს. თუმცა, ხშირად სიზმრითა და წარმოსახვით გატაცების მიზეზი შეიძლება არსებული რეალობიდან გაქცევის სურვილი იყოს. სიურრეალიზმი რეალობისთვის თავის დაღწევის კარგ საშუალებას სთავაზობდა ეგვიპტელ მწერლებს. ზოგი ახალგაზრდა მწერალი დღესაც იზიარებს სიურრეალისტურ ხედვასა და ზერეალურის ძიების სურვილს. მიუხედავად ზემოთ თქმულისა, ძნელია ვისაუბროთ არაბულ ლიტერატურაში წმინდა სიურრეალიზმის არსებობაზე. როგორც შესწავლილმა მასალამ გვიჩვენა, სიურრეალიზმი არ ყოფილა არაბული ლიტერატურისთვის ბუნებრივი მიმდინარეობა, ამდენად, ჩვენ მხოლოდ მის გავლენასა და სიურრეალისტური ნაკადის არსებობაზე ვსაუბრობთ. როგორც ნაშრომში აღვნიშნეთ, ეგვიპტურ პროზაში ამ ნაკადის გაჩენისთვის საფუძველი რიგმა მიზეზებმა მოამზადა, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვნად ეგვიპტეში 1930-იან წლებში სიურრეალისტური ჯგუფის არსებობას, მწერლების დასავლური ავანგარდული იდეებით დაინტერესებასა და 1960-იანი წლების პოლიტიკურ რეჟიმს მივიჩნევთ.

სიურრეალიზმი იყო მიმდინარეობა XX საუკუნის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ პარიზში წარმოიშვა. არსებული ღირებულებებისადმი პროტესტმა, რეალობის ახალმა განსაკუთრებულმა ხედვამ, ზერეალურის წვდომის სურვილმა და ადამიანის არაცნობიერი გონების კვლევამ ბევრი სიახლე დაამკვიდრა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ანდრე ბრეტონის გარშემო შეკრებილი ახალგაზრდა შემოქმედების იდეებმა მალე გადალახა საფრანგეთის საზღვრები და სიურრეალიზმმა თითქმის მთელ მსოფლიოში მოიკიდა ფეხი. მიუხედავად იმისა, რომ სიურრეალიზმი დასავლური კულტურის ნაყოფი იყო, მან თავი

აღმოსავლეთშიც იჩინა. ეგვიპტეში ახალი მიმდინარეობა მოგვიანებით 1930-იანი წლების ბოლოს „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოებამ“ შეიტანა. ეგვიპტეში სიურრეალიზმის გამოჩენა იმ ახალგაზრდების სახელს უკავშირდება, რომლებმაც განათლება ევროპაში მიიღეს ან კარგად იცნობდნენ ევროპულ ხელოვნებასა და ლიტერატურას. ისინი ცდილობდნენ, დასავლური კულტურული ცხოვრების რიტმს აჰყოლოდნენ. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ ჩამოყალიბებასა და ეგვიპტეში სიურრეალისტური ხედვის დამკვიდრებაში განსაკუთრებული როლი ჯერჯ კანინმა შეასრულა. პარიზში ყოფნის დროს მან გაიცნო პარიზის სიურრეალისტური ჯგუფის წევრები, მათ შორის სიურრეალიზმის მამად აღიარებული ანდრე ბრეტონი. ხშირად ეგვიპტელი სიურრეალისტები პირადად ბრეტონის მითითებების შესაბამისად მოქმედებდნენ. როგორც „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ მოღვაწეობის შესწავლამ გვიჩვენა, ეგვიპტელი სიურრეალისტები აქტიურად მონაწილეობდნენ საერთაშორისო მასშტაბის სიურრეალისტურ გამოფენებსა და ღონისძიებებში. ამდენად, „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ მოღვაწეობა პირდაპირ შეესაბამებოდა იმ დროის ევროპულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არსებულ ტენდენციებს. მიუხედავად ამისა, სიურრეალიზმმა ეგვიპტეში ფართო განვითარება ვერ ჰპოვა. ის აღმოსავლური საზოგადოებისთვის არ აღმოჩნდა ადვილად გასაგები და, შესაბამისად, მისი მიღებაც გაუჭირდათ. მიმდინარეობა, რომელმაც სხვაგვარობითა და ინოვაციებით პარიზის გაკვირვება შეძლო, ბუნებრივია, კონსერვატორული აღმოსავლური საზოგადოებისთვის არ იქნებოდა ადვილი მისაღები. ეგვიპტური სიურრეალიზმის ლიტერატურითა და ხელოვნებით გატაცებული ახალგაზრდების ვიწრო წრეში ჩაკეტვის კიდევ ერთი მიზეზი ის გახლდათ, რომ ჯგუფის წევრები ნაწარმოებებს ძირითადად ფრანგულად წერდნენ. მართალია, ფართო საზოგადოებამ ბევრი არაფერი იცოდა სიურრეალიზმის შესახებ და ვერც ჯგუფის შემოქმედებას გაეცნო, „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოებამ“ მაინც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ეგვიპტური კულტურის განვითარებაში. სიურრეალისტური ჯგუფის წევრების გავლენას განიცდიდა შემოდგომი თაობის ბევრი ახალგაზრდა ხელოვანი, განსაკუთრებით მხატვრები. „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოებამ“ არსებობა მალე შეწყვიტა, მაგრამ მათი მოღვაწეობის ნაყოფმა მოგვიანებით, 1960-იან წლებში, კიდევ ერთხელ იჩინა თავი.

1960-იან წლებში ეგვიპტის ლიტერატურის განვითარებაში ახალი და მნიშვნელოვანი ეტაპი დაიწყო. ლიტერატურულ ასპარეზზე მწერალთა ახალი თაობა გამოჩნდა, რომელმაც არაბულ მწერლობაში ახალი ტალღა მოიტანა. არაბულ ლიტერატურაში ბევრი ინოვაცია დამკვიდრდა. დასავლურ ლიტერატურასთან ე.წ. დაწვევის პროცესი დასრულდა. მოდერნისტული და ავანგარდული იდეებით დაინტერესებული არაბი მწერლების ნაწარმოებებშიც გაჩნდა ბევრი დასავლური მიმდინარეობის გავლენა. ახალგაზრდა მწერლების ნაწერებში მოდერნიზმთან და პოსტმოდერნიზმთან ასოცირებული სიახლეები დამკვიდრდა. მიუხედავად დასავლური ლიტერატურის გავლენის გაძლიერებისა, ეგვიპტელი მწერლები არ შორდებოდნენ არაბული ლიტერატურის მდიდარ ტრადიციებს. ამ ორმა ფაქტორმა განაპირობა ის, რომ ეგვიპტური ლიტერატურა სულ უფრო განსაკუთრებულ და საინტერესო სახეს იღებდა. ეს იყო ლიტერატურა, რომელიც მყარად იდგა არაბულ საფუძველზე და, ამასთანავე, იცნობდა დასავლურ ლიტერატურაში არსებულ ახალ ტენდენციებს.

მწერალთა ახალმა თაობამ თხრობის ახალი სტილი, რეალობასა და ხელოვნებას შორის არსებული კავშირების ახალი გააზრება დაამკვიდრა. მათთვის არ იყო მთავარი მხოლოდ არსებული რეალური ცხოვრების რეალური სურათები აღეწერათ. მათი ყურადღება ადამიანის შინაგანმა სამყარომ, პიროვნების შიგნით არსებულმა წინააღმდეგობებმა და ადამიანის გონებაში დაფარულმა აზრებმა მიიპყრო. ასევე, თვითონ რეალობის გააზრებაც შეიცვალა. აღნიშნულ ცვლილებას ხელი შეუწყო 1960-იან წლებში ეგვიპტეში არსებულმა საზოგადოებრივმა და პოლიტიკურმა მდგომარეობამ. მწერალთა უმრავლესობა ეწინააღმდეგებოდა არსებულ პოლიტიკურ რეჟიმს. მათ შიშისა და ზეწოლის ქვეშ უხდებოდათ ცხოვრება. გაძლიერებული ცენზურის გამო იძულებულნი იყვნენ, სათქმელის კოდირების მეთოდი შეემუშავებინათ. ცდილობდნენ, ნააზრევი შეფარული გზით გადმოეცათ. არსებული რეალობა მათთვის სასტიკი აღმოჩნდა, ის მხოლოდ ტანჯვას, გაუცხოებასა და გამოუხატავ პროტესტს სთავაზობდა. შესაბამისად, მწერლები ცდილობდნენ, თავი დაედწიათ ამ რეალობისთვის ან დაენგრიათ ის. ამის მისაღწევად საუკეთესო საშუალება სიურრეალიზმი იყო. მიმდინარეობა მათ სიზმრის, წარმოსახვისა და არახილულის სამყაროს სთავაზობდა. ნამდვილი და სუფთა აზრების ძიებით მათ შეეძლოთ, თავი აერიდებინათ არსებული სიყალბისთვის. სიურრეალიზმი დროისა და სივრცის საზღვრებით შეზღუდვას არ ითვალისწინებდა, ის მეტ თავისუფლებას იძლეოდა,

საწინააღმდეგო და დაშორებული საგნებისა თუ რეალობების დაკავშირებას ხდიდა შესაძლებელს. სიურრეალისტური სახეებისა და გამოხატვის ხერხების საშუალებით ახალგაზრდა მწერლებს ნააზრევის არაპირდაპირი ფორმით გადმოცემა შეეძლოთ. ამდენად, არსებული პოლიტიკური რეჟიმით გამოწვეულმა მკაცრმა რეალობამ გარკვეულწილად განაპირობა ახალგაზრდა ეგვიპტელი მწერლების მიერ სიურრეალიზმში თავშესაფრის ძიება.

სიურრეალიზმითა და სხვა ავანგარდული მიმდინარეობით გატაცება პროტესტი იყო არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური რეალობის, არამედ საუკუნის შუა ხანებში არაბულ ლიტერატურაში დომინანტად ქცეული რეალიზმის წინააღმდეგაც. როგორც დავინახეთ, 1940-იანი წლების მეორე ნახევრიდან რეალიზმი და სოციალური რეალიზმი მომძლავრდა ეგვიპტურ პროზაში. პოლიტიზირებული საზოგადოება მწერლისგანაც სოციალურ და პოლიტიკურ აქტივობას ითხოვდა. ჩამოყალიბდა ე.წ. „მოვალეობის“ ლიტერატურა. მსგავსმა ტენდენციებმა შეაფერხა ლიტერატურაში განსხვავებული მიმდინარეობების განვითარება, რომელიც საუკუნის პირველ ნახევარში წარმატებით დაიწყო. ვაღდებულებად ქცეული რეალური თემებითა და რეალიზმის ყალბი მიმბაძველობით დაღლილმა მწერლებმა სცადეს, საუკუნის პირველ ნახევარში წინა თაობების მიერ მომზადებულ ნიადაგზე კვლავ აელორძინებინათ თანამედროვე ლიტერატურა, რომელშიც სხვადასხვა მიმდინარეობა თავისუფლად გამოვლინდებოდა.

არაბული ლიტერატურის განვითარების ამ ახალ პერიოდში კიდევ ერთი საინტერესო ტენდენცია გაჩნდა. ახალგაზრდა მწერლები სულ უფრო ხშირად მიმართავდნენ ფოლკლორსა და კლასიკურ არაბულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას. „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრებითა და ხალხური თქმულებებით გატაცება მწერლებს ფანტაზიისა და წარმოსახვის სამყაროსთან კიდევ უფრო აახლოებდა. ეს შესაძლოა საფუძველი გამხდარიყო არა მხოლოდ მაგიური რეალიზმის ჩასახვის, არამედ სიურრეალისტური ხედვის განვითარებისაც. როგორც ვიცით, სიურრეალისტები დიდი მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ფოლკლორს. საინტერესო იქნება, აქვე გავიხსენოთ 'იდჰარ ალ-ხარატი' ის მოსაზრება, რომ შესაძლოა, სიურრეალისტური ხედვა, ზოგადად, არაბული ლიტერატურისა და აზროვნებისთვის დამახასიათებელი იყოს. საკუთარი მოსაზრების დასასაბუთებლად ცნობილი მწერალიც არაბულ ფოლკლორს იშველიებს.

გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ 1960-იან წლებში სიურრეალიზმი ისევ გამოჩნდა ასპარეზზე ევროპაშიც. 1968 წელს პარიზში სტუდენტების აჯანყებამ სიურრეალისტური პროტესტისა და ძიების სული კიდევ ერთხელ გამოაცოცხლა. სწორედ ამავე პერიოდიდან იწყება სიურრეალიზმით, როგორც კვლევის ობიექტით, დაინტერესებაც. როგორც აღვნიშნეთ, ამ პერიოდის არაბული ლიტერატურა და მისი განვითარება პირდაპირ შეესაბამებოდა ევროპაში მიმდინარე კულტურულ პროცესებს. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა სიურრეალისტური ტენდენციების გაძლიერება და ლიტერატურაზე მისი გავლენის გამძაფრება მხოლოდ ეგვიპტური ცენზურისგან და სასტიკი რეალობისგან თავის დაღწევის სურვილით არ ყოფილიყო განპირობებული. არაბ მწერალთა ნაწარმოებებში სიურრეალისტური ხედვის და მისთვის დამახასიათებელი ელემენტების გაჩენა, სავარაუდოდ, ევროპაში დროებით სიურრეალისტური სულისა და პროტესტის დაბრუნებასაც უკავშირდება. შესაძლოა, არაბულ პროზაში სიურრეალისტური ნაკადის შემოჭრა იმ დროისთვის მთელ მსოფლიოში სიურრეალიზმით დაინტერესების ზრდის შედეგიც იყო.

აღნიშნულმა ფაქტორებმა „ხელოვნებისა და თავისუფლების საზოგადოების“ მიერ ერთხელ უკვე დამუშავებულ ნიადაგზე სიურრეალისტური ტენდენციების აღმოცენება ადვილად შესაძლებელი გახადა.

XX საუკუნის არაბულ პროზაში არსებული სიურრეალისტური ნაკადის ზოგადი სურათის შესაქმნელად და მისთვის დამახასიათებელი ასპექტების წარმოსაჩენად სადისერტაციო ნაშრომში განხილულია სამი მწერლის: **ჟუსუფ 'იდრისის**, **'იდჰარ ალ-ხარრატის** და **ღადა ალ-ჰალაჟანის** ნაწარმოებები. ეგვიპტური ნოველის დიდოსტატად აღიარებული **ჟუსუფ 'იდრისის** ნაწარმოებების დიდი ნაწილი რეალისტური ხასიათისაა. სიურრეალიზმი თავს მის გვიანდელ, 1960-70-იან წლებში დაწერილ, ნოველებში იჩენს. ამ ნაწარმოებებში იქმნება ერთგვარი სამყარო, რომლისთვისაც ბევრი სიურრეალისტური ელემენტია დამახასიათებელი. გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებში მწერალი ადამიანების შინაგან სამყაროს, მასში დამალულ ნამდვილ განცდებს გვიხატავს. ამ სამყაროში ერთმანეთს უკავშირდება სიზმარი და რეალობა; თანდათან მათი გამიჯვნა შეუძლებელი ხდება. თუმცა, ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ 'იდრისი სიურრეალისტი მწერალია, შეგვიძლია მხოლოდ მის ნაწარმოებებში სიურრეალისტური ელემენტების არსებობაზე ვისაუბროთ.

ერთ-ერთი საუკეთესო ეგვიპტელი რომანისტი 'იდჰარ ალ-ხარრატი სიურრეალიზმით ახალგაზრდობაში დაინტერესდა. მას ბევრი საინტერესო ნაშრომი აქვს დაწერილი ამ მიმდინარეობის შესახებ. სიურრეალისტური ხედვა და ზერეალური სამყაროს შეცნობის წყურვილი მის პირველ ნაწარმოებებშივე ჩანს. მწერლის რომანებისთვის ჩვეულია სიზმრის, წარმოსახვისა და რეალობის შერწყმა. თხრობა ნაწარმოების გმირის გონებაში მიმდინარე აზრებს მიჰყვება. რაციონალური კონტროლი სუსტდება და გმირის აზრები, ლოგიკური კავშირების გარეშე, ასოციაციებს მიჰყვება. მათ შორის კავშირი შეგრძნებებს ემყარება, რაც, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელ სახეებს აერთებს. მიუხედავად ამისა, ვერც ალ-ხარრატი მივიჩნევთ სიურრეალისტ მწერლად. მისი რომანების სამყარო არ არის წმინდად სიურრეალისტური, ის რეალობისა და სიურრეალობის ნაზავია. სიურრეალიზმით დაინტერესებულმა მწერალმა შექმნა ნაწარმოებები, რომლებშიც სიურრეალიზმი ფართოდ არის წარმოდგენილი.

ახალგაზრდა მწერალი ქალის, დანა ალ-ჰალაჰანის ნოველები შეგვიძლია სიურრეალისტურ ტექსტებად მივიჩნიოთ. ამ ნაწარმოებებში რეალურ ფიზიკურ სამყაროში მომხდარი მოვლენები ნაკლებად ჩანს, მწერალი ძირითადად ადამიანებს, ან ადამიანებსა და გარკვეულ მოვლენებს შორის არსებულ ურთიერთობებს გვიხატავს. ადამიანის გონებაში, მის არაცნობიერში დამალული ნამდვილი აზრები და ინსტიქტები თამამად, მინიმალური ცნობიერი კონტროლით, ნაკლებად შეზღუდული ფორმით არის გადმოცემული. თუმცა, თავად მწერალი თვლის, რომ მისი ნოველები რაღაც ფორმით რეალისტურიცაა.

სამივე მწერლის ნაწარმოებებისათვის და, შესაბამისად, მიღებული საერთო სურათისთვის დამახასიათებელია ბევრი სიურრეალისტური ნიშანი. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ის განსაკუთრებული ადგილი, რომელიც სიზმარს ეთმობა ამ თხზულებებში. ძნელია სიზმრისა და რეალობის ერთმანეთისგან გამოყოფა. ხშირად რეალურად მომხდარი ამბის თხრობა მოულოდნელად სიზმარში ნანახ სცენად გადაიქცევა. სიზმარში ნანახი უცნაური სახეები და განცდილი არარეალური ამბები პირდაპირ, ლოგიკური ახსნის გარეშე გადმოიცემა, რაც ზოგჯერ სიურრეალისტთა „ავტომატური წერის“ მეთოდს გვაგონებს.

ზოგიერთ ნაწარმოებში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ბავშვის ფანტაზიები, წარმოსახვით გამდიდრებული მოგონებები და ბავშვის მიერ რეალობისა და ზღაპრის ერთნაირი სიცხადით გააზრება. როგორც ვიცით

სიურრეალისტებიც განსაკუთრებული ინტერესით ეკიდებოდნენ ბავშვის ფიქრების, მისი აზროვნების შესწავლას, რამდენადაც ის ჯერ არ იყო დაბინძურებული უფროსების რეალური სამყაროს ღირებულებებით.

როგორც თავად სიურრეალისტები მიიჩნევდნენ, სიურრეალისტური სული ძიების სული იყო. ისინი ეძიებდნენ უხილავ, ზერეალურ სამყაროს და არაცნობიერში დაფარულ აზრებს, მაგრამ პირველ რიგში ეს იყო საკუთარი თავის ძიება. მათთვის არსებითი იყო საკუთარი თავის შეცნობის სურვილი; საკუთარი თავის წვდომის შემდეგ ადვილი ხდებოდა, ზოგადად, ადამიანის სიღრმეების გაგება. სამივე მწერლის ნაწარმოებებში აქტუალურია ეს თემა. ხშირად ვხედავთ ადამიანში არსებულ შინაგან წინააღმდეგობებს, საკუთარ თავთან ბრძოლას, პიროვნების ნგრევას. გმირები ცდილობენ გაიგონ ვინ არიან, რას ეძიებენ. არის სცენები, სადაც გმირი კარგავს სახეს, ან მისი სახე სარკედ იქცევა. აქვე შეიძლება შევეხოთ პიროვნების გაორების საკითხს. ხშირად ადამიანი არ არის მარტივად ერთი „მე“, ის თითქოს დანაწევრებულია და რამდენიმე განსხვავებული „მესგან“ შედგება. სწორედ ამის მაგალითია ალ-ხარრატის განხილული რომანის გმირის, მიხანის, პიროვნება. ის არის მთხრობელიც, მთავარი გმირიც და ბავშვიც, რომლის შესახებაც მთხრობელი გვიყვება. რომანში სამი ხმა ისმის და სამივე ერთი „მეს“ სხვადასხვა სახეა. აქაც ვხედავთ კავშირს სიურრეალისტურ აზროვნებასთან, სიურრეალისტები ხომ ერთი მთლიანი პიროვნების არსებობას ეჭვქვეშ აყენებდნენ.

როგორც სიურრეალიზმისთვის, ისე განხილული ნაწარმოებებისთვის და, შესაბამისად, არაბულ ლიტერატურაში არსებული სიურრეალისტური ნაკადისთვის დამახასიათებელია თამამი ეროტიკული სცენები. ნაწარმოებების ერთ-ერთი მთავარი თემა სწორედ სიყვარული, სექსი და ქალის სილამაზის ეროტიკული განცდაა. ხშირად სიყვარული და სექსი უჩვეულო ფორმით ვლინდება. ზოგჯერ მხოლოდ მისგან მოტანილი ტანჯვა ჩანს, რასაც პიროვნების თვითგანადგურებამდე მიყვავართ, რაც განსაკუთრებული სისასტიკით და ალ-ჰალაჟანის ნოველებში ვლინდება. ალ-ხარრატთან კი სიყვარული და საყვარელ ქალთან შეერთება მარადისობაში გადასვლის საშუალებაა.

მნიშვნელოვანია ასევე სივრცისა და დროის საზღვრების უგულებელყოფა. ნაწარმოების გმირები თავისუფლად გადადიან საწინააღმდეგო სამყაროებში, მომავლიდან წარსულში ან წარსულიდან აწმყოში ან სულაც გაურკვეველ

დროში. აქ ხშირად დაკარგულია დროის ქრონოლოგიური განცდა. ვხვდებით უსაზღვრო სივრცეებს, ზღვა და ზეცა ხშირად ამ უსაზღვრობისა და უკიდევანობის სახეებს წარმოადგენს. ხშირად გმირი უძირო სიღრმეში ეშვება. სწორედ ადამიანის არაცნობიერის უძირო სიღრმეების კვლევა და იქ დამალულის გამოვლენა იყო ის, რასაც სიურრეალისტები ესწრაფოდნენ.

ამრიგად, განხილული მაგალითები და მათთვის დამახასიათებელი სიურრეალისტური ნიშნები საშუალებას გვაძლევს, რომ XX საუკუნის არაბულ, კერძოდ ეგვიპტურ, პროზაში სიურრეალისტური ნაკადის არსებობაზე ვისაუბროთ. ჩვენ ვეცადეთ, სადისერტაციო ნაშრომში კონკრეტული მაგალითების განხილვის საფუძველზე ამ ნაკადის ზოგადი სახე და მისთვის დამახასიათებელი ელემენტები წარმოგვეჩინა.



## გამოყენებული ლიტერატურის ჩამონათვალი

- عبد القادر، عبد الأله (2000)، 'إدوار الخراط روائيا وقاصا'، *إدوار الخراط مغامر حتي النهاية، نصوص احتفالية العام السبعين* (ألقاهرة: الحضارة العربية)، ص. 32-38.
- عبد المجيد، إبراهيم (2000)، 'أنت لا تنزل عملا لإدوار مرتين'، *إدوار الخراط مغامر حتي النهاية، نصوص احتفالية العام السبعين* (ألقاهرة: الحضارة العربية)، ص. 94-96.
- البناء، حسن (1991)، 'عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية، نموذج تحليلي من يوسف إدريس'. إ. عثمان، س. سرحان و س. ع. الفتاح، *يوسف إدريس 1927-1991* (ألقاهرة)، ص. 219-273.
- 'აბუ-აუფი 1969: Abu-'auf, A.R. (1969), 'The Quest for a New Course in the Egyptian Short Story', *al-Hilal*, 77.
- 'აბუ-აუფი 1991: أبو عوف، عبد الرحمن (1991)، يوسف إدريس وعالمه القصصي والروائي (ألقاهرة).
- 'აბუ-აუფი 1963: أبو غازي، بدر الدين (1963)، 'رمسيس يونان وعالمه المعتزل'، *المجلة* (أغسطس).
- ადამოვიჩი 1996: Adamowicz, E. (1996), 'The Surrealist (Self-)Portrait: Convulsive Identities', in S. Levy (ed.), *Surrealism, Surrealist Visuality* (Keele: Keele University Press), pp.31-44.
- ადესი 1978: Ades, D. (1978), *Dada and Surrealism Reviewed* (London: Arts Council of Great Britain).
- ავადალლა 1991: Awadalla, M. (1991), 'The Wedding of Imagination and Reality in Al-Kharrat's Alexandria: The City of Saffron', in H. Gindi (ed.), *Images of Egypt in Twentieth Century Literature* (Cairo: Department of English Language and Literature, University of Cairo), pp.221-230.
- ალენი 1978: Allen, R. (ed.), (1978), *In the Eye of the Beholder: Tales of Egyptian Life from the Writings of Yusuf Idrīs* (Minneapolis & Chicago: Bibliotheca Islamica).
- ალენი 1989: Allen, R. (1989), 'Review of Yusuf Idris, Abu al-rijal/ A Leader of Men', *World Literature Today*, Vol. 63 (2, Spring), p.360.
- ალენი 1992: Allen, R. (1992), 'The Beginning of the Arabic Novel', in M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic literature* (Cambridge: Cambridge University Press), pp.180-192.
- ალენი 1995: Allen, R. (1995), 'Arabic Fiction and the Quest for Freedom', *Journal of Arabic Literature*, (XXVI), pp. 37-49.
- ალენი 1998: Allen, R. (1998), *The Arabic Literary Heritage: The Development of its Genres and Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press).
- ალენი 2000: Allen, R. (2000), *An Introduction to Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press).

- აღქმნი 2006: Allen, R. (2006), 'Intertextuality and Retrospect: Arabic Fiction's Relationship with Its Past', in L. Deheuvelds, B. Michalak-Pikulska, and P. Starkey (eds.), *Intertextuality in Modern Arabic Literature Since 1967* (Durham: School of Modern Languages and Culture, Durham University), pp.1-12.
- აღთომა 2005: Altoma, S. J. (2005), *Modern Arabic Literature in Translation* (London: Saqi).
- აღ-წლიმი 2000: العالم، محمود أمين (2000)، 'إدوار الخراط... ناقدا جماليا، إدوار الخراط مغامر حتي النهاية'، *نصوص احتفالية العام السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)*، ص. 46-52.
- აღ-წლიმი თ.გ.: العالم، محمود أمين (د.ت.)، *يوسف إدريس بقلم كبار الأدباء (القاهرة: مكتبة مصر)*، ص. 202-242.
- აჰსენი 1992: Ahsen, A. (1992), *New Surrealism, The Liberation of Images in Consciousness* (New York: Brandon House).
- ბადაუი 1985: Badawi, M.M. (1985), 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', in M.M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature and the West* (London: Ithaca Press), pp.1-25.
- ბადაუი 1993: Badawi, M.M. (1993), *A Short History of Modern Arabic Literature* (Oxford: Clarendon Press).
- ბალაკიანი 1967: Balakian, A. (1967), *Literary Origins of Surrealism, A New Mysticism in French Poetry*, (London and New York: University of London Press and New York University Press).
- ბარად 1986: برادة، محمد (1986)، *لغة الطفولة والحلم (ربط: الشركة المغربية للنashرين المتحدين)*.
- ბარანოვი 1977: Баранов, Х.К. (1977), *Арабско-Русский Словарь* (Москва: Издательство Русский Язык).
- ბარაკი 2008: Barak, E. (2008), 'Egyptian Intellectuals in the Shadow of British Occupation', *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 35 (2, August), pp.173-186.
- ბარაკათი 1993: Barakat, H. (1993), *The Arab World, Society, Culture, and State*, (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press).
- ბასტია 1941: Bastia, J. (1941), 'L'exposition de L'art Independent', *Le Progres Egyptien*, (16.03.1941).
- ბაჰნი 1999: بهنسي، عفيف (د.ت.)، *الفن التشكيلي العربي المعاصر (المنظمة العربية للتربية والثقافة العلوم)*.
- ბიჯინი 1999: بياجيني، مارسيل (1999)، 'جورج حنين: لا مبررات الوجود'، مترجم: بشير السباعي، *الكتابة الأخرى*، (العدد 20\19)، ص. 245-247.
- ბიკარი 1980: بيكار (1980)، 'الرجل الأخضر'، *جريدة الأخبار* (28.11.1980).
- ბორისოვი 1961: Борисов, В.М. (1961), *Современная Арабская Проза* (Москва).

- ბრეტონი 1924:** Breton, A. (1924), *Manifesto of Surrealism* [online text], available from <http://www.scribd.com/doc/186128/Manifesto-of-Surrealism-Andre-Breton>  
<<http://www.scribd.com/doc/186128/Manifesto-of-Surrealism-Andre-Breton>>
- ბრეტონი 1962:** Breton, A. (1962), *Les Manifestes du Surréalisme* (Paris: Jean-Jacques Pauvert).
- ბრეტონი 1969:** Breton, A. (1969), *Manifestos of Surrealism*, trans. R. Seaver and H.R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press).
- ბრეტონი 1978:** بريتون، اندرية (1978)، *بيانات السريالية*، مترجم: صلاح برمدا، (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية).
- ბულატა 1989:** Boullata, I. (1989), 'Review of Yusuf Idris, Abu al-rijal/ A Leader of Men', *International Fiction Review*, Vol. 16 (1), p.83.
- ბუშა'ნი 2000:** بوشعيب، شداق (2000)، 'الخرائط ورهانات الكتابة الحديثة'، *إبوار الخراط مغامر حتي النهاية*، نصوص احتفالية العام السبعين (ألقاهة: الحضارة العربية)، ص. 39-45.
- გაბრიელე-ბეუგელინკი 2002:** Gabrielle-Beugelink, S. (2002 [i.e. 2003]), *The Wedding of Apollo: the Marriage of Historic Hybridity and Fantastic Imagination in the Works of Edwar al-Kharrat*, (D.Phil Thesis, University of Oxford).
- გერმეინი 1986:** Germain, E.B. (1986), 'Automatism and the Birth of Language', in I. Higgins (ed.), *Surrealism and Language, Seven Essays* (Edinburgh: Scottish Academic Press), pp.76-87.
- გრილეი 2003:** Greeley, R.A. (2003), 'For an Independent Revolutionary Art: Breton, Trotsky and Cárdenas's Mexico', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.204-225.
- დაგრ, قيصر كميل (1979):** أندرية بريتون (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
- დელ რენზიო 1996:** Del Renzio, T. (1996), 'Un Faucon et un Vrai', in S. Levy (ed.), *Surrealism, Surrealist Visuality* (Keele: Keele University Press), pp.149-156.
- დიაკომიდესი 1968:** Diacomides, D. (1968), 'Lectures on contemporary art in Egypt', *Arab Observer*, (14).
- ად-დობი 1994:** الديب، بدر (1994)، 'صوت صارخ في الشوارع ينادي باسمك'، *مختارات فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب*.
- დოლინინა 1961:** Долинина, А.А. (1961), 'Предисловие', in А.А. Долинина and К.О. Юнусова (eds.), *Современная арабская проза* (Москва, Ленинград: Государственное издательство художественной литературы).

დრაზი 1981: Draz, C. K. (1981), 'In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers (1967-1979): al-Ghitani, Yahya T. Abdallah, Tubya, Sunallah Ibrahim', *Journal of Arabic Literature*, (XII), pp.137-159.

ებურნე 2003: Eburne, J.P. (2003), 'Surrealism Noir', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.91-110.

ელხადიმი 1988: Elkhadem, S. (1988), 'Preface', *A Leader of Men*, (أبو الرجال), a Bilingual Edition, trans. S. Elkhadem (Fredericton: York Press), pp.1-2.

ერნსტი 1970: Ernst, M. (1970), 'Identité instantanée, in "Au-delaè de la peinture"', *Cahiers d'art*, 14 1936, *Écritures* (Paris).

ვალდბერგი 1978: Waldberg, P. (1978), *Surrealism* (New York and Toronto: Thames and Hudson).

ვესტნი 2008: Westney, E. (2008), 'The Representation of the Coptic Christians of Alexandria in Turabuha Za'faran and Ya Banat Iskandariya by Idwar Al-Kharrat', in R. Ostle (ed.), *Sensibilities of the Islamic Mediterranean, Self-Expression in a Muslim Culture from Post-Classical Times to the Present Day* (London and New York: I.B. Tauris), pp.245-259.

ვესტნი 2000: Westney, E. (2000), *Arabic Literary Modernism: the Short Story Cycles and Episodic Novels of Imīl Ḥabībī and Idwār al-Kharrāṭ*, (D.Phil Thesis, University of Oxford).

ვილიამსი 1992: Williams, L. (1992), *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press).

ზინი 2000: زين، أحمد (2000)، 'إدوار الخراط يكرم جائزة العويس'، *إدوار الخراط مغامر حتى النهاية ، نصوص احتفالية العام السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)*، ص. 96-99.

ალ-თიღმისანნი 1940ა: التلمساني، كامل (1940)، 'نحو فن حر'، *التطور (العدد الأول)*.

ალ-თიღმისანნი 1940ბ: التلمساني، كامل (1940 ب)، 'الانسانية والفن الحديثة'، *التطور (العدد الثاني)*.

ალ-თიღმისანნი 1941: التلمساني، كامل (1941)، 'معرض الرسام راتب صديق'، *المجلة الجديدة (العدد 400)*.

ალ-თიღმისანნი 1992: التلمساني، كامل (1992)، 'المعرض الأول للفن الحر'، *الكتابة الأخيرة (الكتاب الثالث)*، ص. 117-121.

იდრისი 1972: Idris, Y. (1972), 'The Journey', trans. R. Allen, *Journal of Arabic Literature*, (III), pp.127-131.

იდრისი 1988ა: Idris, Y. (1988) (إدريس. يوسف), *A Leader of Men*, (أبو الرجال), a Bilingual Edition. Elkhadem, Saad, trans. S. Elkhadem (Fredericton: York Press).

იდრისი 1988ბ: იდრის, ი. (1988), „სელობის ძიებაში“, თარგმნა რ. კვიციანიძემ, *არმაღანი*, გამომცემლობა საბჭოთა საქართველო.

- 'იდრისი 1991: Idris, Y. (1991), 'The Half Revolutionaries by Yusuf Idris', trans. C. Cobham, *Journal of Arabic Literature* (XXII), pp.38-46
- 'იდრისი 1992: Idris, Y. (1992), *The Piper Dies and Other Stories*, trans. D. Cohen-Mor (Potomac: Sheba Press).
- 'იდრისი 2002ა: 'იდრის, ი. (2002ა), „ვეგვიპტელი ჯოკონდა“, თარგმნა დ. გარდავაძემ, *სახოვადლოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი „არილი“* №2(182).
- 'იდრისი 2002ბ: 'იდრის, ი. (2002ბ), „ჩახნექილი ღეიბი“, თარგმნა ი. გრძელიძემ, *სახოვადლოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი „არილი“* №2(182).
- 'იდრისი თ.გ. ა: إدریس، یوسف (د.ت. أ)، *أرخص ليالي* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. ბ: إدریس، یوسف (د.ت. ب)، *جمهورية فرحات* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. გ: إدریس، یوسف (د.ت. ت)، *أليس كذلك* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. დ: إدریس، یوسف (د.ت. ث)، *آخر الدنيا* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. ე: إدریس، یوسف (د.ت. ج)، *لغة الأی آی* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. ვ: إدریس، یوسف (د.ت. ح)، *أنداهة* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. ზ: إدریس، یوسف (د.ت. خ)، *بيت من لحم* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. თ: إدریس، یوسف (د.ت. د)، *أنا سلطان قانون الوجود* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- 'იდრისი თ.გ. ი: إدریس، یوسف (د.ت. ذ)، *أقتلها* (مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة: مكتبة مصر).
- კაიანი 2007: Caiani, F. (2007), *Contemporary Arab Fiction, Innovation from Rama to Yalu* (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group).
- კარდინალი... 1970: Cardinal, R. and Short, R.S. (1970), *Surrealism, Permanent Revelation* (London: Studio Vista Limited).
- კასიმი 1984: قاسم، سيزا (1984)، 'حول بوليطيقا العمل المفتوح قراءة في "اختناقات العشق والصبح"', *فصول، المجلد 4* (العدد 3).
- კენდალი 2006: Kendall, E. (2006), *Literature, Journalism and the Avant-Garde, Intersection in Egypt* (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group).
- კილპატრიკი 1973: Kilpatrick, H. (1973), 'Hawwa' bila Adam': an Egyptian novel of the 1930's', *Journal of Arabic Literature*, (IV), pp. 48-56.
- კილპატრიკი 1974: Kilpatrick, H. (1974), 'The Arabic Novel - a Single Tradition?' *Journal of Arabic Literature*, (V), pp.93-107.
- კილპატრიკი 1992: Kilpatrick, H. (1992), 'The Egyptian novel from Zaynab to 1980', in M.M. Badawi (ed.), *Modern Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press), pp.223-269.

- კირპიჩენკო 1988: Кирпиченко, В.Н. (1988), 'Предисловие', in В.Н. Кирпиченко (ed.), *Современный египетский рассказ* (Москва: Издательство Наука).
- კირპიჩენკო 1999: Кирпиченко, В.Н. (1999), 'Об "Арабских Формах" Арабского Романа и о Пище Духовной', *Россия - Восток - Запад* (Москва: Издательство Наследие), pp.265-278.
- აღ-კიტტი 1980: القط، عبد الحميد عبد العظيم (1980)، يوسف إدريس والفن القصصي (أقاهرة: دار المعارف).
- კობჰამი 1975: Cobham, C. (1975), 'Sex and Society in Yusuf Idris: Qa' Al-Madina', *Journal of Arabic Literature*, (VI), pp.78-88.
- კოენი 1984: Cohen, D. (1984), 'The Journey, by Yusuf Idris - Psychoanalysis and Interpretation', *Journal of Arabic Literature*, (XV), pp.135-138.
- კოენი 1992: Cohen-Mor, D. (1992), *Yusuf Idris, Changing Vision*, (Potomac: Sheba Press).
- კრაჩკოვსკი 1946: Крачковский, И. Ю. (1946), *Арабская Литература в XX Веке* (Ленинград: Издательство Ленинградского Государственного Ордена Ленина Университета).
- კრაჩკოვსკი 1956: Крачковский, И. Ю. (1956), *Избранные Сочинения*, (III) Москва).
- კურპერშოეკი 1981: Kurpershoek, P.M. (1981), *The Short Stories of Yusuf Idris, a Modern Egyptian Author* (Leiden E.J. Brill).
- კურპერშოეკი 1991: كبريشويك، ب. م. (1991)، 'قصص يوسف إدريس القصيرة، تحليل مضموني'. إ. عثمان، س. سرحان وس. ع. الفتاح، يوسف إدريس 1927-1991 (أقاهرة)، ص. 42-99.
- ლა კოსსი 2003: LaCoss, D. (2003), 'Attacks of the Fantastic', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.267-299.
- ლაროი 1976: Laroui, A. (1976), *The Crisis of the Arab Intellectual, Traditionalism or Historicism?*, trans. D. Cammell (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press).
- ლეკიაშვილი 1977: ლეკიაშვილი, ალ. (1977), *არაბული ენა I: ფონეტიკა, სიტყვაწარმოება და მორფოლოგია*, (თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა).
- ლიარდტი 1989: Liardet, F. (1989), 'Introduction', *City of Saffron* (London: Quartet Books).
- აღ-ლიკან 1983: اللقاني، صلاح (1983)، 'الزمن الآخر إعادة بناء الذاكرة'، مجلة أدب ونقد، (1983-04).
- ლუთი 1998: لوتى، جان جان (1998)، 'الحركة السورية في مصر'، مترجم: ب. السباعي، الكتابة الأخرى، (العدد 20)، ص. 121-39.
- ლუკას სახარება: ლუკას: 2, 22-34 (1992), *ახალი აღთქმა და ფსალმუნები* (სტოკჰოლმი: ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი).

- მაკკარი 1969: مقار، شفيق (1969)، 'عن الجديد والقديم وما بين بين'، جاليري 68، (العدد 7).
- მანსური ა. თ.გ.: منصور، أنيس (د.ت.)، 'هذه "أرخص ليالي" الطبيب الأديب'، يوسف إدريس بقلم كبار الأدباء (القاهرة: مكتبة مصر).
- მანსური ჯ. 1998: منصور، جويس (1998)، 'افتح أبواب الليل'، مترجم: ب. السباعي، (كولونيا: منشورات الجمل).
- მაჭარაშვილი 2008: მაჭარაშვილი, მ. (2008), სიურრეალიზმი, ლიტერატურული ჟურნალი „საბა“ (I), გვ. 32-37.
- მაჭუჭუი 1992: محفوظ، عصام (1992)، 'السورالية المصرية'، الكتابة الأخرى، (الكتاب الثالث)، ص. 30-46.
- მედლოქსი 1996: Maddox, C. (1996), 'Only Chaos within One Gives Birth to a Dancing Star', in S. Levy (ed.), *Surrealism, Surrealist Visuality* (Keele: Keele University Press), pp.11-14.
- მიხაილი 1974: Mikhail, M.N. (1974), 'The Death of Religion in the Stories by Idrīs and Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, (V), pp.147-157.
- მიხაილი 1980: Mikhail, M.N. (1980), 'The Search for the Authentic Self Within Idrīs's City', in I.J. Boullata (ed.), *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature 1945-1980* (Washington D.C.: Three Continents Press), pp.105-115.
- მიხაილი 1990: Mikhail, M.N.(1990), 'Egyptian Tales of the Fantastic: Theme and Technique in the Stories of Yūsuf Idrīs', *Journal of the American Research Centre in Egypt*, Vol. 27, pp.191-198.
- მიხაილი 1992: Mikhail, M.N.(1992), 'Man and the Sea: Intertextual Perspectives in Idwar al-Kharrat's Turabuha Za'faran', in I.J. Boullata (ed.), *The Arabic Novel Since 1950, Critical Essays, Interviews, and Bibliography* (Mundus Arabicus; Cambridge, Mass (USA): Dar Mahjar), pp.191-203.
- მოსსერი 1944: Mosseri, R.I. (1944), '4eme Salon de l'art independent', *Le Progres Egyptien*, (19.05.1944).
- მოსსერი 1945: Mosseri, R.I.(1945), '5eme Salon des Independents', *Le Progres Egyptien*, (05.1945).
- მუსა-მაჰმუდი 1983: Moussa-Mahmoud, F. (1983), 'New Developments in the Arabic Short Story during the Seventies', *British Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 10 (2, January), pp.105-110.
- ნაგიბინი 1963: Нагибин, Ю. (1963), 'Предисловие - Об арабской новелле', in К.В. Оде-васильева and В.Э. Шагаль (eds.), *Современная арабская новелла* (Москва: Издательство иностранной литературы).
- ალ-ნასაჰი თ.გ.: النساح، سيد حامد (د.ت.)، 'اتجاهات القصة المصرية القصيرة' (القاهرة).

- აღ-ნოვაიჰი 1994: al-Nowaihi, Magda (1994), 'Memory and Imagination in Edwar Al-Kharrat's Turābuhā Za'farān', *Journal of Arabic Literature*, (XXV, Part I), pp.34-57.
- ოდუანი 1971: Audoin, Ph. (1971), 'Preface', in Andre Breton (ed.), *Les Champs magnétiques* (Paris).
- ოსტელი 2006: Ostle, R.C. (2006), 'From Intertext to Mixed Media: the Case of Edwar al-Kharrat', in L. Deheuvelds, B. Michalak-Pikulska, and P. Starkey (eds.), *Intertextuality in Modern Arabic Literature Since 1967* (Durham: School of Modern Languages and Culture, Durham University), pp.133-148.
- ოსტერი 1985: Auster, P. (1985), 'Book of the Dead: An Interview with Edmond Jabès', in E. Gould (ed.), *The Sin of the Book: Edmund Jabès* (Lincoln: University of Nebraska Press), pp.3-25.
- პაპანიკოლასი 2003: Papanikolas, T. (2003), 'Towards a New Construction: Breton's Break with Dada and the Formation of Surrealism', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.37-51.
- პფლიტში 1999: Pflitsch, A. (1999), 'Narration Against Transitoriness and Temporality, Mythical Time Structure in Idwār al-Kharrāṭ's Works', in A. Neuwirth, et al. (eds.), *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature, Towards a New Hermeneutic Approach (Proceedings of the International Symposium in Beirut, June 25th - June 30th, 1996)* (Beiruter Texte und Studien; Beirut: In Kommission Bei Franz Steiner Verlag Stuttgart), pp.363-378.
- პოლიზოტი 2003: Polizzotti, M. (ed.), (2003), *Andre Breton, Selections* (Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press).
- პოვრი 1996: Powrie, Ph. (1996), 'The Surrealist Poem-Objet', in S. Levy (ed.), *Surrealism, Surrealist Visuality* (1st edn.; Keele: Keele University Press), pp.57-77.
- აღ-რაჰიისი 1992: الرئيس، رياض نجيب (1992)، *الفترة الحرجة: نقد في أدب الستينيات*.  
 الراعي، على (د.ت.)، 'مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس مشكلة الموت والحياة في "شيخوخة" ت.ع.ه.::  
 بلا جنون"، ألعامية والفصحى عند يوسف إدريس والأدباء الشبان، يوسف إدريس بقلم كبار الأدباء (القاهرة: مكتبة مصر).
- რამენი 1988: Raiman, P. (1988), 'L'Influence du rêve sur le cinema', in R. Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism – A History/Anthology, 1907-1939* (Princeton).
- რახა 2001: Rakha, Y. (2001), 'The Sovereign Genre', *Al-Ahram weekly Online*, No 546 (9-15 August1). <<http://www.ahram.org.eg/weekly/2001/546/cul.htm>>, accessed 14.08.02.
- რემი 1996: Remy, M. (1996), 'The Visual Poetics of British Surrealism', in S. Levy (ed.), *Surrealism, Surrealist Visuality* (Keele: Keele University Press), pp.157-166.



- ريان، أمجد (2000)، 'دائرية لا تنتهي'، *إدوار الخراط مغامر حتى النهاية*، نصوص احتفالية العام 2000: السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)، ص. 126-122.
- رشدي، رشاد (د.ت.)، 'ألفنان لا يصنع (أقصر الطرق إلى آخر الدنيا... لا تحاول أن تكون فنانا!)'، يوسف إدريس بقلم كبار الأدباء (القاهرة: مكتبة مصر).
- საიდი 1989: Said, E. (1989), *Little Mountain* (Minnesota: University of Minnesota Press).
- საღლი 2001: Salti, R. (2001), 'A Different Leader of Men: Yusuf Idris against Arab Concepts of Male Homosexuality', *World Literature Today*, Vol. 75 ( 2, Spring), pp.246-256.
- საღ-სიბზ'ნ ბ. 1992: -79. ص. (الكتاب الثالث)، 'جورج حنين أربع لوحات'، *الكتابة الأخرى*، (الكتاب الثالث)، ص. 79-90.
- საღ-სიბზ'ნ ბ. 2000: 'جورج حنين: نموذجاً لسيربالي مصري'، *ألف*، مجلة البلاغة المقارنة (قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة)، (العدد العشرون)، ص. 29-53.
- სიდილიკი 2007: Siddiq, M. (2007), *Arab Culture and the Novel: Genre, Identity and Agency in Egyptian Fiction* (London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group).
- სომეხი 1975: Somekh, S. (1975), 'Language and Theme in the Short Stories of Yusuf Idris', *Journal of Arabic Literature*, (VI), 89-100.
- სპექტორი 1997: Spector, J.J. (1997), *Surrealist Art and Writing, 1919-1939, The Gold of Time* (New York: Cambridge University Press).
- სპიტერი 2003: Spiteri, R. (2003), 'Surrealism and the Political Physiognomy of the Marvellous', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing ), pp.52-72.
- სტარკეი 2006ა: Starkey, P. (2006a), *Modern Arabic Literature* (Edinburgh: Edinburgh University Press).
- სტარკეი 2006ბ: Starkey, P. (2006b), 'Intertextuality and the Arabic Literary Tradition in Edwar al-Kharrat's *Stones of Bobello*', in L. Deheuvelds, B. Michalak-Pikulska, and P. Starkey (eds.), *Intertextuality in Modern Arabic Literature Since 1967* (Durham: School of Modern Languages and Culture, Durham University), pp.149-159.
- ‘უტმანი 2000: 'مغامرة أدبية'، *إدوار الخراط مغامر حتى النهاية*، نصوص احتفالية العام 2000: السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)، ص. 115-112.
- ‘უტფორი 2003ა: 'جابر (2003 أ)، يوسف إدريس وأصالة الهوية'، *العربي*، (العدد 532، مارس)، ص. 74-79.
- ‘უტფორი 2003ბ: 'جابر (2003 ب)، 'تجريب يوسف إدريس'، *العربي*، (العدد 533، أبريل)، ص. 76-81.

- عصفور، جابر (2003 ت)، يوسف إدريس... ذكريات مشاحنات، 'العربي'، (العدد 534، مايو)، 2003: 'ესპერო' ص. 76-83.
- وادي، طه عمران (2001)، 'القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج (أدبيات؛ القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان)'. 2001: 'ჟანდ'.
- فوزي، محمود (1991)، يوسف إدريس علي فوهة بركان (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية). 1991: 'ფაჟონ'.
- 1982: Farid, A. (1982), 'Edward al-Kharrat and the State Prize', *Fusul*, (2). 1982: 'ფარიდ'.
- 1991: فريد، ماهر شفيق (2000)، 'إدوار الخراط مترجما'، 'إدوار الخراط مغامر حتي النهاية، نصوص احتفالية العام السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)'، ص. 53-61. 2000: 'ფარიდ'.
- 1991: فركوخ، إلياس (2000)، 'إدوار الخراط انتماء متبادل'، 'إدوار الخراط مغامر حتي النهاية'، نصوص احتفالية العام السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)'، ص. 118-121. 2000: 'ფარქუჭი'.
- 1994: Fer, B. (1994), 'Surrealism, Myth and Psychoanalysis', in B. Fer, D. Batchelor, and P. Wood (eds.), *Realism, Rationalism, Surrealism, Art Between the Wars* (Yale University Press, New Haven and London in Association with the Open University), pp.171-249. 1994: 'ფერი'.
- 2003: Filipovic, E. (2003), 'Surrealism in 1938: The Exhibition at War', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.179-203. 2003: 'ფილიპოვიჩი'.
- 1963: Фишман, О.Л. (1963), 'Предисловие', in З.Н. Ворожейкина and О.Л. Фишман (eds.), *Восточная новелла* (Москва: Издательство восточной литературы). 1963: 'ფიშმანი'.
- 1996: Fotiade, R. (1996), 'Pictures of the Mind: Artaud and Fondane's Silent Cinema', in S. Levy (ed.), *Surrealism, Surrealist Visuality* (Keele: Keele University Press), pp.109-24. 1996: 'ფოტიადე'.
- 1963: Fowlie, W. (1963), *Age of Surrealism* (Bloomington: Indiana University Press). 1963: 'ფოული'.
- 1960: ფურცელაძე, ნ. (1960), 'მაჰმუდ თეიმურის ენის ზოგი საკითხი, საქ. სსრ. მეცნ. აკად. ენათმეცნიერების ინსტ. შრ. (აღმ. ენათა სერია) (III)'. 1960: 'ფურცელაძე'.
- 2009: ქუთელია, მ. (2009), 'არაბული რომანტიზმი (თბილისი: გამომცემლობა „მწიგნობარი“'. 2009: 'ქუთელია'.
- 1986: غريب، سمير (1986)، 'السريالية في مصر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)'. 1986: 'ღარიბი'.
- 1986: Gharieb, S. (1986), *Surrealism in Egypt and Plastic Arts* (Guzeh: Prism Publications). 1986: 'ღარიბი'.
- 1967: الشاروني، صبحي (1967)، 'الثقافة والتمرد ورمسيس يونان'، 'المجلة'، (فبراير). 1967: 'აღ-შარუნ'.
- 1971: شفيق، محمد (1971)، 'رمسيس يونان وجيل التمرد'، 'مجلة فنون I (العدد الثاني)'. 1971: 'შაფიკი'.

- الشهاوى، أحمد (2000)، 'إدوار الخراط بحر لا ساحل له'، *إدوار الخراط مغامر حتى النهاية*، 2000: 103-100. *نصوص احتفالية العام السبعين* (القاهرة: الحضارة العربية)، ص. 103-100.
- შაჰენი 2002: Shaheen, M. (2002), *The Modern Arabic Short Story, Shahrzad Returns* (New York: Palgrave Macnillan).
- შერინგჰემი 1986: Sheringham, M. (1986), 'Breton and the language of Automatism: Alterity, Allegory, Desire', in I. Higgins (ed.), *Surrealism and Language, Seven Essays* (Edinburgh: Scottish Academic Press), pp.46-62.
- შორთი 1996: Short, R. (1996), 'Magritte and the Cinema', in S. Levy (ed.), *Surrealism Surrealist Visuality* (Keele: Keele University Press), pp.95-108.
- შორთი 2003: Short, R. (2003), 'The Politics of Surrealism, 1920-36', in R. Spiteri and D. LaCoss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.18-36.
- შუქრი 1969: شكري، عالي (1969)، 'رحلة فؤاد كامل من الشاطئ المجهول الي حافة الهاوية'، (كتالوج معرض فؤاد كامل، قاعة الفنون الجميلة).
- ჩადვიკი 1993: Chadwick, W. (1993), *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson).
- ძარა 1977: Tzara, T. (1977), *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, trans. B. Wright (London: Calder).
- ჭილაია ... 1984: ჭილაია, ა. და ჭილაია, რ. (1984), *ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები* (თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა).
- الخراط، إدوار (1981)، 'مفهومي للرواية'. محمد برادة، *الرواية العربية: واقع وآفاق* (بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر).
- الخراط، إدوار (1983)، *اختناقات العشق والصلح* (ألقاهرة: دار المستقبل العربي).
- الخراط، إدوار (1984)، 'مقدمة'، *الكرمل: فصلية ثقافية*، (العدد 14)، ص. 4-14.
- الخراط، إدوار (1985)، *الزمن الآخر* (ألقاهرة: دار شهدي).
- الخراط، إدوار (1989): al-Kharrat, E. (1989), *City of Saffron*, trans. F. Liardet (London and New York: Quartet Books).
- الخراط، إدوار (1990)، *محطة السكة الحديد* (بيروت: دار الآداب).
- الخراط، إدوار (1991): al-Kharrat, E. (1991), 'The Mashriq', in R. Ostle (ed.), *Modern Literature in the Near and Middle East 1850-1970* (London: Routledge), pp.180-192.
- الخراط، إدوار (1992)، 'روايات الفقدان والبتير: عالم كابوسيبي يضيء الواقع ويأوله'، *مجلة فصول*، (ربيع 1992)، ص. 285-78.

- الخرّاط، إدوار (1993)، *رامة والتنين، (الفضالة والاسكندرية: دار ومطابع المستقبل)*. 1993: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (1994)، *الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة" ونصوص مختارة، (القاهرة: دار شقيقات للنشر والتوزيع)*. 1994: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (1996)، *مجالدة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية لكتابة، (منشورات المدى. دراسات؛ دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)*. 1996: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (1997)، *ما وراء الواقع، مقالات في الظاهرة اللاواقعية (كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة)*. 1997: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (1998)، 'Random Variations on an Autobiographical Theme', in R. Ostle, E. deMoor, and S. Wild (eds.), *Writing the Self, Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature* (1st edn.; London: Saqi Books), pp.9-17. 1998: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (1999)، *ترايبها زعفران (القاهرة: دار الأحمدي للنشر)*. 1999: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (2000)، 'مصريون قلبا... فرانكفونيون قالبا: شهادة شخصية'، *ألف، مجلة البلاغة المقارنة (قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجمعة الأمريكية بالقاهرة)*، العدد العشرون، ص. 8-28. 2000: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (2002)، *القصة الحداثه (القاهرة: مركز الحضارة العربية)*. 2002: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (2005 أ)، *مجالدة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة (القاهرة و عمان: دار البستاني للنشر والتوزيع و دار أزمة للنشر والتوزيع)*. 2005: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (2005 ب)، *مجالدة المستحيل، مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة (القاهرة و عمان: دار البستاني للنشر والتوزيع و دار أزمة للنشر والتوزيع)*. 2005: **ადლ-ხარრატ**
- الخرّاط، إدوار (2005 ج)، *Stones of Bobello*, trans. P. Starkey, (Cairo: The American University in Cairo Press). 2005: **ადლ-ხარრატ**
- Jayyusi, S.Kh. (ed.), (2005), *Modern Arabic Fiction: an Anthology* (New York: Columbia University Press). 2005: **ჯაჲუსი**
- حقي، يحيى (1960)، *فجر القصة المصرية (القاهرة)*. 1960: **ჰაკი**
- الحلواني، غادة (1999)، *وخزة خفيفة (القاهرة: دار شقيقات للنشر والتوزيع)*. 1999: **ადლ-ჰალუანი**
- Hamarnah, W. (1992), 'Some Narrators and Narrative Modes in the Contemporary Arabic Novel', in I.J. Boullata (ed.), *The Arabic Novel Since 1950, Critical Essays, Interviews, and Bibliography* (Mundus Arabicus; Cambridge, Mass (USA): Dar Mahjar), pp.205-236. 1992: **ჰამარნე**
- حنين، جورج (1940)، *كتالوج المعرض الأول للفنّ المستقل، التطور، (العدد الثالث، فبراير)*. 1940: **ჰინინ**
- حنين، جورج (1942)، 'رسالة الفنّ الحر'، *المجلة الجديدة، (العدد 415)*. 1942: **ჰინინ**
- حنين، جورج (1994 أ)، 'من أجل وعي منتهك للمحرّمات'، مترجم: بشير السباعي، *الجراد للشعر المصري الجديد، (العدد 1)*، ص. 175-181. 1994: **ჰინინ**

- ჰანონი 1994ბ: حنين، جورج (1994 ب)، 'من هو السيد أراجون؟'، مترجم: ب. السباعي، الجراد للشعر المصري الجديد، (العدد 1)، ص. 184-190.
- ჰანონი 1994გ: حنين، جورج (1994 ت)، 'هيبة الرعب'، مترجم: ب. السباعي، الجراد للشعر المصري الجديد، (العدد 1)، ص. 191-205.
- ჰანონი 1996: حنين، جورج (1996)، أعمال مختارة، اختيار وترجمة: ب. السباعي (كولونيا: منشورات الجمل).
- ჰაურანი 1991: Haurani, A. (1991), *A History of the Arab Peoples* (New York: Warner Books).
- ჰაფიზი 1976: Hafez, S. (1976), 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, (VII), pp.68-84.
- ჰაფიზი 1982: حافظ، صبرى (1982)، 'حوار مع إدوار الخراط'، ألف، مجلة البلاغة المقارنة (قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجمعة الأمريكية بالقاهرة)، العدد الثاني (ربيع)، ص. 90-113.
- ჰაფიზი 1992: Hafez, S. (1992), 'The Modern Arabic Short Story', in M. M. Badawi (ed.), *Modern Arabic literature* (Cambridge: Cambridge University Press), pp.270-328.
- ჰაფიზი 2002: Hafez, S. (2002), 'Torture, Imprisonment, and political Assassination in the Arab Novel', *Al-Jadid*, Vol. 8 (38), pp.16-18.
- ჰაფიზი 2007: Hafez, S. (2007), *The Quest for Identities: the Development of the Modern Arabic Short Story*, (London, San Francisco and Beirut: Saqi Books).
- ალ-ჰიჯაზი 2000: الحجازي، أحمد عبد المعطى (2000)، 'إدوار الخراط في السبعين'، إدوار الخراط مغامر حتي النهاية، نصوص احتفالية العام السبعين (القاهرة: الحضارة العربية)، ص. 104-109.
- ჰუსეინი თ.გ.: حسين، طه (د.ت.)، يوسف إدريس بقلم كبار الأدباء (القاهرة: مكتبة مصر)، ص. 5-10.