

თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ბერძნულ-რომაული ფილოლოგია

ეკატერინე ლორთქიფანიძე

კოგნიციური ორგანიზაციის პრინციპები და კონფლიქტის
სტრუქტურა XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბერძნულ პროზაში
(გ. ვიზინოსი, ალ. პაპადიამანდისი)

თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიის დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი სოფიო შამანიდი

თბილისი

2009



თბილისის
უნივერსიტეტის
ბაზოციფილოგია

ს ა რ ჩ ე გ ი

შესავალი	3
I თავი: XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბერძნული პროზა (გ. ვიზინოსი, ალ. პაპადიამანდისი)	11
I. 1. ავტორი და მთხრობელი	19
II თავი: წრიული კომპოზიცია	22
III თავი: პარალელური დაყოფა	68
IV თავი: კომპოზიციური ორგანიზაციის ძირითად პრინციპთა სტრუქტურული ანომალიები და კომბინაციები	116
დასკვნა	153
განმარტებანი	158
ბიბლიოგრაფია	160

შესავალი

XX საუკუნის მეორე ნახევარში სტრუქტურული ანალიზის მეთოდი საკმაოდ საფუძვლიანად დამკვიდრდა მეცნიერების მრავალ სფეროში, მათ შორის ლიტერატურათმცოდნეობაში. მან მოიცვა ყველა ეპოქის ლიტერატურა, დროში ჩვენგან ისეთი დაშორებულიც კი, როგორცაა ანტიკური. მარტო არქაიკისა და კლასიკური ეპოქის ბერძნული ლიტერატურა რომ ავიღოთ, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ სტრუქტურალიზმი ამა თუ იმ დონეზე შეეხო თითქმის ყველა ძირითად ავტორსა და ნაწარმოებს. ძნელია იმის მტკიცება, რომ სტრუქტურალისტური ხასიათის ყველა გამოკვლევა შესამჩნევ კვალს ტოვებდეს ფილოლოგიურ მეცნიერებაში, მაგრამ, ალბათ, უმართებულო არ იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ ზოგიერთი მათგანი მართლაც გვისახავს ახალ გზებსა და მიმართულებებს სხვადასხვა ეპოქაში ლიტერატურული პროცესების უფრო ობიექტურად და საფუძვლიანად შესწავლისათვის.

იმის მიხედვით, კონკრეტულად რა გვანტერესებს, სტრუქტურისა და მისი შემადგენელი ელემენტების განხილვა სრულიად სხვადასხვაგვარად შეიძლება. თითოეულ მკვლევარს ცალკეულ შემთხვევაში შეუძლია გამოეყოს სტრუქტურის შემადგენელი ის ელემენტები, რომლებიც საჭიროა კონკრეტული ანალიზისთვის. მაგრამ, ამასთან ერთად, „ყოველი ნაწარმოების სტრუქტურაში შეიძლება მიკვლეული იქნას ისეთი უნივერსალური ელემენტები, რომელთა თანაფარდობა როგორც მიკროსისტემებში (ანუ ცალკეულ ნაწილებში), ასევე მაკროსისტემებში (ანუ ნაწარმოების მთლიან სტრუქტურაში) დაექვემდებარება ერთსა და იმავე კანონზომიერებას. ყოველი ეპოქის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში საუბარი შეიძლება იყოს რაღაც უნივერსალურ სტრუქტურულ მოდელზე, რომლის რეალიზაციის ვარიანტებად შეიძლება ჩაითვალოს მოცემული ხანის მთლიანი მხატვრული პროდუქციის სტრუქტურა. ეს მოდელი მუდმივად იცვლება – შესაძლებელია, ხელოვანთათვის სრულიად გაუცნობიერებლადაც – და ეს ცვლილებები საოცარი ძალით აირეკლება მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში“ (გორდუხიანი 2000: 156).

ვიდრე უშუალოდ გადავიდოდეთ ნაშრომის ძირითად ნაწილზე გვინდა ზოგადად მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურული ორგანიზაციის საკითხს შევეხეთ.

ჩვენი თემის პრობლემატიკიდან გამომდინარე სტრუქტურული ორგანიზაციის მხრივ გამოვყოფთ ორ ასპექტს, რომლებიც ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. ეს არის:

1. კომპოზიციური ორგანიზაცია
2. კონფლიქტის სტრუქტურა

თავისთავად „სტრუქტურა“, „კონფლიქტი“ ისეთი ტერმინებია, რომლებსაც შეიძლება არაერთგვაროვანი გაგება ჰქონდეს, ამიტომაც აქვე ვიძლევი ამ ტერმინების ახსნას, რათა გასაგები გახდეს, რა აზრს ვდებთ ჩვენ ამ სიტყვებში.

როგორც ცნობილია, სტრუქტურა (ლათ. structura – აღნაგობა, განლაგება, წესრიგი) გარკვეული ელემენტების გარკვეული მიმდევრობით შექმნილი ერთობლიობაა. ეს ელემენტები ერთმანეთთან იმდენად მჭიდროდაა დაკავშირებული, რომ ერთ-ერთი მათგანის შეცვლა იწვევს ყველა დანარჩენის შეცვლასაც.

მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურა არის მისი აგებულება, შინაგანი და გარეგანი ორგანიზაცია, მისი შემადგენელი ელემენტების შეკავშირების ხერხი. მხატვრული ნაწარმოების შესწავლისას, ობიექტური წარმოდგენა რომ შეგვექმნას მისი აგებულების შესახებ, აუცილებელია ნაწარმოების სტრუქტურის გამოყოფა, მისი შესწავლა და იმ როლის გაცნობიერება, რომელსაც ის ასრულებს მხატვრული ქმნილების ფორმირებისა თუ მკითხველის მიერ მისი აღქმის პროცესში.

რამდენად თავისებურიც არ უნდა იყოს რომელიმე კონკრეტული ნაწარმოების სტრუქტურა, მას მთელი რიგი საერთო შტრიხები აკავშირებს იმავე უანრის, გვარისა და სტილის სხვა ნაწარმოებთან. ამგვარად, „სტრუქტურა მატარებელია არა მხოლოდ მოცემული ნაწარმოების ინდივიდუალური შინაარსობრივ-ფორმალური თავისებურებებისა, არამედ მხატვრული მიმდინარეობის უანრის, გვარისა და სტილის საერთო მახასიათებლებისაც“ (მოკლე ლიტერატურული ენციკლოპედია 1972: 229-230).

სტრუქტურას აქვს ორგვარი გაგება: კონკრეტული, რომელიც მოიცავს მოცემული ნაწარმოების ყველა კონკრეტულ გამოვლინებას, და ზოგადი, რომელშიც შედის მხატვრული ნაწარმოების აგებულების სქემა. სტრუქტურული მოდელი შეიძლება წარმოვიდგინოთ ბირთვის სახით, რომელსაც გარს არტყამს რამდენიმე შრე. თავად ბირთვს, რომელიც მოიცავს ნაწარმოების იდეურ-თემატურ მხარესაც, აქვს თავის საკუთარი ორელემენტოანი აგებულება: ინტელექტუალური და ესთეტიკურ-ემოციური. „სიტყვიერი ქსოვილის ამ ბირთვთან ორგანულად შეკავშირების აუცილებლობა იწვევს სტრუქტურაში ორი შრის: შიდა და გარე ფორმის ურთიერთგამიჯვნას“ (სვიდერსკი 1962: 75). შიდა ფორმაში მოიაზრება უმცირესი ელემენტი – ტროპი (მეტაფორა, შედარება, მეტონიმია და სხვა), სახე-პერსონაჟები (ანუ ხასიათები) და მათი ურთიერთზეგავლენა (სიუჟეტი, ფაბულა). გარე ფორმა კი მოიცავს ნაწარმოების კომპოზიციურ ორგანიზაციას (მოქმედების თანმიმდევრულ ან ინვერსიულ განვითარებას, სურათის აღწერის, პერსონაჟებს შორის დიალოგისა თუ ავტორისეული პირდაპირი ნათქვამის გადაბმის პრინციპებს).

ნაწარმოების სტრუქტურა, მისი კომპოზიციური ერთიანობა მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც პრემასალა ანუ ფაბულა მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ სისტემაში მოქცევისას ანუ სიუჟეტურ-კომპოზიციური გაფორმების შემდეგ. „კომპოზიცია წარმოადგენს ტექსტის ელემენტთა დაკავშირების წესს, ცალკეულ ნიშან-სიმბოლოების ან ნიშან-ბლოკების შეერთების პრინციპს. კომპოზიცია ახდენს მასალის მხატვრულ ორგანიზაციას, ამდენად მისი ფუნქცია ტექსტის მნიშვნელობის დადგენის პროცესში განსაკუთრებულია“ (კვაჭანტირაძე 1999: 90). კომპოზიციური დრო გულისხმობს მასალის ორგანიზაციის გარკვეულ, მკაფიოდ მოწესრიგებულ დროით პრინციპს და განსხვავდება ფაბულის დროისაგან. კომპოზიცია აწესრიგებს დროთა ურთიერთშესაბამისობას, რომელიც სიუჟეტის განვითარების მსვლელობაში პერსონაჟის შიდა და გარე სივრცეთა, ემპირიულ მოვლენათა, გარემოებათა, შეხედულებათა, ფსიქოლოგიათა და სხვა ტიპის ცვლილებებში აისახება. „მხატვრულ დროში ხდება დროის ფასეულობით-ფუნქციონალური ორგანიზაცია, რომელიც ობიექტურ დროს, როგორც განურჩეველს არ ახასიათებს“ (კვაჭანტირაძე 1999: 96). ამ საკითხის შესახებ

უამრავი ნაშრომი არსებობს, თუმცა მისი სისტემატიზაციაში მოყვანა ფრანგი სტრუქტურალისტების დამსახურებაა.*

კონფლიქტი (ლათ. Conflictus¹ – შეჯახება) საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წინააღმდეგობრიობათა ბრძოლისა და შეჯახების აღმნიშვნელია. მხატვრული კონფლიქტი ლიტერატურულ ნაწარმოებში დაპირისპირებულთა ბრძოლას აღნიშნავს; ასახავს ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებს. ინდივიდუალურსა და საზოგადოებრივს შორის დაპირისპირება გარკვეულწილად მოლიანობას ქმნის და ეს დაპირისპირება სიუჟეტის განვითარებას უწყობს ხელს. კონფლიქტი ვლინდება ნაწარმოების კომპოზიციასა და ცალკეულ დეტალებში. ის, ჩვეულებრივ, თემის, პრობლემატიკის ბირთვია, ხოლო მისი გადაწყვეტის ხასიათი მხატვრული ნაწარმოების იდეის განმსაზღვრელი ფაქტორია. „ლიტერატურის ცალკეულ ქანრებში კონფლიქტის ექსპონირებისა და განვითარებისთვის სხვადასხვა საშუალებები არსებობს. ქანრები სწორედ კონფლიქტის სტრუქტურით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ზოგიერთი ქანრი კონფლიქტს ავითარებს მოქმედების დროში, ზოგი – მოქმედების ადგილის (სივრცის) ფორმირებაში, ზოგიც – წინააღმდეგობების ერთმანეთთან დაპირისპირებაში“ (ლიტერატურათმცოდნეობის...1986: 275).

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ზოგადად მიმოვიხილოთ კონფლიქტის სტრუქტურის განვითარება ისტორიულ რაკურსში. საკმარისია, თვალი გადავაავლოთ ანტიკურ ეპოქაში შექმნილ ნაწარმოებებს, რომ ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული სტრუქტურის მქონე კონფლიქტებს აღმოვაჩინოთ.

ტრადიციული ამბავი, როგორც წესი, ეყრდნობა სიუჟეტის ორგანიზაციის მყარად ჩამოყალიბებულ მოდელს (ან მოდელებს), რაც კონფლიქტის განვითარების ერთი ან რამდენიმე სქემის არსებობას გულისხმობს. ტრადიციული ამბები, რომელთაც განსაკუთრებით ხშირად მიმართავდნენ ბერძენი მწერლები ჰომეროსიდან კლასიკურ ეპოქამდე, კონფლიქტის სტრუქტურას შემდეგი სქემის მიხედვით აგებდნენ: გვაქვს ორი ურთიერთდაპირისპირებული არგუმენტი, ოპოზიციის ორი წევრი – ერთი უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი, რაც,

* შედ: Dolozel L., A scheme in Narrative time, (წიგნში: Semiotics of Art, Cambridge: MIT Press, s. a.), Lammet E., Bannformen des Erzählens, Stuttgart 1967; Sternberg M., Expressional Modes and Temporal Ordering in fiction, John Hopkins Un. Press, London 1978.

ჩვეულებრივ, მოძალადე სახეში პოულობს განხორციელებას, მეორე – პოზიტიური ფუნქციით აღჭურვილი, რაც, ჩვეულებრივ, გმირის სახეში ხორციელდება. ეს უკანასკნელი ახდენს მოძალადის ნეიტრალიზაციას, რაც აღსრულდება მოძალადის მოსპობით ან მისი სტატუსის შეცვლით, მაგრამ მითში, ჩვეულებრივ, ამის შემდეგ ჰეროიკული სახე აღიჭურვება ნეგატიური ფუნქციით და მას უპირისპირდება წინანდელი მოძალადის (ან მისი ინტერესების დამცველის) სახე. „ყოველივე ზემოთქმულის ფორმულირება შემდეგნაირად შეიძლება: თუკი ნეგატიური ფუნქციით აღჭურვილ A არგუმენტს პოზიტიური ფუნქციით აღჭურვილი B არგუმენტი დაუპირისპირდება, მაშინ B უარყოფს A-ს საიდანაც გამომდინარეობს, რომ B-ს, რომელიც უარყოფითი ფუნქციით აღიჭურვება, დაუპირისპირდება არგუმენტი (A+1), რომელიც დადებითი ფუნქციით აღიჭურვება“ (გორდეზიანი 2002: 18-19).

ტრადიციულ ამბავთა უმეტესობა, რომელთაც გამოიყენებს ანტიკური საგმირო ეპოსი, ამ მოდელის შესაბამისად იყო ორგანიზებული, მაგრამ ლიტერატურული ტრადიციის განვითარების განმავლობაში სულ უფრო მეტად ხდებოდა ამ მოდელის დარღვევა კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოებების სიუჟეტებში. ჰომეროსი თავის ეპოსში, ერთი მხრივ, მთლიანად ტოვებს ამ მოდელს, მეორე მხრივ, კი ახდენს მის ნეიტრალიზაციას ახალი მოდელით: კონფლიქტი, რომელიც ღმერთის ნებით იწყება, მთავრდება ღვთაებრივი შერიგებით. *

დრამაში, განსაკუთრებით ტრაგედიაში, ამ სტრუქტურამ შეიძლება სახე იცვალოს, რადგან ტრაგედიის მთელი პათოსი პროტაგონისტის ტანჯვის წარმოჩენასა და ხშირად მის სიკვდილშიც მდგომარეობს. ტრაგედიაში ტრადიციული ამბის მოდელი უკვე არსებითად იგნორირებულია, რადგანაც ტრაგიკული კონფლიქტის ხასიათი გამორიცხავს ტრადიციული ამბისთვის დამახასიათებელ A და B დაპირისპირების გამოყენებას. ტრაგედიების უმრავლესობაში წარმოჩენილია არა მოძალადის დამარცხება მის წინააღმდეგ მებრძოლის მიერ, არამედ კატასტროფა, რომელიც თავად ცენტრალურ გმირს ატყდება თავს. ამდენად ტრაგიკული სიუჟეტის ხასიათი მოითხოვდა მითის სიუჟეტიდან ამოღებული გარკვეული ეპიზოდის გამართვას კონფლიქტის

* დაწვრილებით იხილეთ Гордезиани Р. В., Проблемы Гомеровского эпоса, Издательство Тбилисского Университета, Тбилиси 1978.

განვითარების ტრადიციულისგან განსხვავებული, სავსებით ახალი მოდელის შესაბამისად.

ამ მხრივ მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება II საუკუნის რომაულ ეპიკურ მწერლობაში, რომელშიც იყო საკმაოდ საინტერესო ცდები, გადაეცანათ კონფლიქტი თვითონ გმირში. „აქ წინააღმდეგობა წარმოიქმნებოდა მათ შორის, რისი გაკეთებაც გმირს სურდა და რისი გაკეთებაც აუცილებელი იყო, შესაბამისად გმირის მისიასა და სურვილს შორის (ვერგილიუსის „ენეიდა“)“ (გორდეზიანი 2000: 199). ლუკანუსთან კონფლიქტის სტრუქტურას პრინციპულად განსხვავებული მსოფლადქმა უდევს საფუძვლად, რომელიც შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოვსაზღვროთ: სამყაროში მრავალმხრივი რელაციებისთვის განმსაზღვრელი ფაქტორი არ არის ღმერთის ნება. ამიტომ ყველაფერი, რაც ხდება, პოზიტიურთან შეიძლება დავაკავშიროთ. ამის შესაბამისად იცვლება მწერლის დამოკიდებულება კონფლიქტის სტრუქტურასთან: ლუკანუსთან ოპოზიცია ხორციელდება თვისობრივად მსგავს ნაწილებსა (გმირები, მოქმედი პერსონაჟები, ხალხები) და თვისობრივად განსხვავებულ ნაწილებს (იდეა, რეალობა) შორის, რომლებიც, თავის მხრივ, ეპიკური კონფლიქტის განვითარების ორ დონეს გვთავაზობენ. იდეის დონეზე ერთმანეთს უპირისპირდება ოპოზიციური წყვილი (მონარქიული და ანტიმონარქიული პრინციპი), რეალობის დონეზე ერთმანეთს უპირისპირდება ისტორიულ ფიგურებად პერსონიფიცირებული ორი პრინციპი (კეისარი – A არგუმენტი, პომპეუსი და სხვები – B არგუმენტი). „სტაციუსმა „თებაისის“ სტრუქტურაში სცადა განსაზღვრული მსოფლადქმის კონცეფცია ეპიკურად განეხორციელებინა, რომელიც შემდეგნაირად შეგვიძლია ჩამოვსაზღვროთ: რამდენადაც ქაოტური შეიძლება იყოს ელემენტები, იმდენად ჰარმონიულად შეიძლება ისინი სისტემაში გაერთიანდეს, ანუ ქაოსს აუცილებლად უნდა მოსდევდეს კოსმოსი. ამის შესაბამისად სტაციუსი კონფლიქტს ავითარებს ორ დონეზე: A მიისწრაფის ქაოსისკენ, ხოლო B – კოსმოსისკენ. ამ ორი მხარის დაპირისპირება წარმოქმნის ეპიკური სამყაროს დისჰარმონიას“ (გორდეზიანი 2000: 200-201).

სხვა საკითხია შექსპირის შემდგომი, განსაკუთრებით კი თანამედროვე დრამა, სადაც გმირის ინდივიდუალობა შეიძლება გახდეს იმის მიზეზი, რაც მას

თავს ატყდება. ამიტომ მწერალს პირველი რიგში თავისი გმირის ხასიათის წარმოჩენა აინტერესებს, რათა მისგან გამომდინარე კონფლიქტი უფრო ლოგიკური გახდეს იმისთვის, რომ ჩვენ თანაგრძნობით განვეწყოთ არა პერსონაჟის მიმართ, რომელსაც ბედმა დააკისრა რაღაცის დათმენა, არამედ ინდივიდუალობის მიმართ, რომლის შინგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს თავად კონფლიქტი. ამის საპირისპიროდ, ანტიკურ ტრაგედიაში ტრაგიკული კონფლიქტი დეტერმინირებულია, შესაბამისად გმირის ფუნქცია მისგან გამომდინარე ტანჯვის დათმენაშია.

ჩვენ ზემოთ მიმოვიხილეთ ზოგადად ნაწარმოების სტრუქტურა და მისი შემადგენელი კომპონენტები, კომპოზიციური ორგანიზაცია და კონფლიქტის სტრუქტურა, რომლებიც მხატვრული ტექსტის თხზვისას არსებით როლს თამაშობს.

მიუხედავად იმისა, რომ კვლევის ამ მეთოდმა საკამოდ მოიცვა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა, ახალი ბერძნული ლიტერატურის შესწავლის სფეროში ჯერ კიდევ არ არის საფუძვლიანად დამკვიდრებული, რაც ამ მიმართულებით სამეცნიერო მუშაობას უკვე თავისთავად მნიშვნელობას სძენს. ამიტომაც, ვფიქრობთ, ამ კუთხით კვლევის წარმოება მით უფრო მიზანშეწონილია.

XIX საუკუნის დასასრულს ბერძნული ლიტერატურა, რომანტიზმის პერიოდისგან განსხვავებით, უფრო რეალისტურ თემატიკას მიმართავდა. ამ დროიდან აქტუალური გახდა ისეთი ჟანრი, როგორცაა ყოფითი პროზა. 1883 წელი, პირობითად, ახალბერძნული მოთხრობის დაბადების თარიღად არის მიჩნეული. ეს არის წელი, როდესაც გეორგიოს ვიზინოსი მოთხრობების წერას იწყებს. 1883-88 წლებში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან ცნობილი პროზაიკოსები: ალ. პაპადიმანდისი, ი. კონდილაკისი, ა. კარკავიცასი და სხვანი.

წინამდებარე ნაშრომი პირველი მცდელობაა გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიმანდისის მოთხრობებში მოვახდინოთ ორი ისეთი არსებითი ასპექტის ანალიზი, როგორცაა კომპოზიციური ორგანიზაცია და კონფლიქტის სტრუქტურა. ამ მიმართულებით მუშაობა თავისთავად გულისხმობს ემპირიული მასალის ძალიან დეტალურ ანალიზს. ნაშრომის ძირითად ნაწილში ჩვენ შევეხებით უშუალოდ გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიმანდისის მოთხრობების კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპს და ამის ფონზე განვიხილავთ კონფლიქტის სტრუქტურასაც. ჩვენ ნაკლებად გვაინტერესებს, რამდენად ორიგინალურნი არიან

ამ მხრივ მწერალები. ჩვენი მიზანია გავარკვიოთ, თუ როგორია სტრუქტურა იმ კონფლიქტისა, რომელიც გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობებშია რეალიზებული. ამ ანალიზის შედეგად შესაძლებელი იქნება ასევე შემდეგი საკითხების გარკვევაც: მოთხრობები იხრება თუ არა ეპიკურ-დრამატული ჟანრისკენ; როგორია მათში კონფლიქტის ტიპი; რა პრინციპს ეფუძნება ეს მოთხრობები კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ; წრიულ კომპოზიციას, პარალელურ დაყოფას, თავისუფალ მიმდევრობას თუ ძირითად პრინციპთა სტრუქტურულ ანომალიებსა და კომბინაციებს. თემაზე მუშაობისას მასალის მრავალპლანიანობიდან გამომდინარე, ჩვენ ვიყენებთ შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის, ასევე სტრუქტურული ანალიზის კვლევის მეთოდებს.

გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიამანდისის შემოქმედებიდან თითოეული მოთხრობა, რომლებიც განსაკუთრებული დრამატიზმით გამოირჩევა, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად განვიხილეთ და ნაშრომში ისინი კომპოზიციური ორგანიზაციის ამა თუ იმ პრინციპის მიხედვით სამ ჯგუფად დაყავით, რათა უფრო ნათლად წარმოგვეჩინა ჩვენ მიერ წამოჭრილი პრობლემატიკა და თითოეულ ჯგუფს ცალკე თავი დაუთმეთ. I ჯგუფში გაგაერთიანეთ წრიული კომპოზიციის მქონე მოთხრობები, II ჯგუფში – პარალელური დაყოფის პრინციპზე დამყარებული მოთხრობები, ხოლო III ჯგუფში გაერთიანებული მოთხრობები ძირითად პრინციპთა სტრუქტურულ ანომალიებსა და კომბინაციებს ეფუძნება. ნაშრომის დასასრულს კი კვლევის შედეგად მიღებული დასკვნების შედარება-შეპირისპირება მოვახდინეთ.

I თავი

XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბერძნული პროზა

(გ. ვიზინოსი, ალ. პაპადიამანდისი)

XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბერძნულ ლიტერატურაში მომხდარი ცვლილებები ასახავდნენ საზოგადოებაში მიმდინარე სულიერ პროცესებს, მოწმობდნენ, რომ რომანტიკული სიყმაწვილის ხანა დასრულდა და ეროვნული ლიტერატურა გარე სამყაროს მეტი რეალიზმით აღიქვამდა. პროზა, რომელსაც რომანტიკოსები შეგნებულად უგულბებლყოფდნენ, ამ პერიოდში უფრო რეალისტურ და კონკრეტულ თემებს მიმართავს. 1880 წლის ატმოსფერო ხელს უწყობს ახალი ჟანრის, ეოფითი მოთხრობის დაბადებას.²

ამ დროს ძველი ათენური სკოლისათვის დამახასიათებელი ისტორიული რომანის უარყოფა ხდება. ყურადღება გადადის მცირე მოცულობის ეოფით მოთხრობაზე, რომელშიც ასახული იყო ბერძნული პროვინცია, სოფელი და უბრალო ხალხის ცხოვრება. საბერძნეთში, ისევე როგორც ამ ეპოქის ევროპაში, მოთხრობასთან ერთად წინა პლანზე ახალი ლოზუნგები გამოდის. ისტორიული პერიპეტეები და რაინდობა ბურჟუაზიული საზოგადოებისთვის აზრს კარგავს. ახლა უფრო საინტერესოა ყოველდღიურობა, სინქრონულობა, ოჯახი, ვიდრე კანონიდან გადახრა, იშვიათობა, დიაქრონიულობა, სამშობლო. ამგვარად, ჩნდება მოთხრობა, როგორც „მკაცრ სამწერლობო ჩარჩოებში ჩასმული სრულყოფილი ხელოვნების ნიმუში“ (პოლიტისი 1972: 200). თამამად შეიძლება ითქვას, რომ წმინდად ლიტერატურული პროზა ახალბერძნულ მწერლობაში პირველად იქმნება. ინგლისში განსწავლული ბერძენი დიდგვაროვანი დიმიტრის ვიკელასი პირველია, ვინც თავისი ნაწარმოებებით (მათ შორის „ლუკის ღარასი“ 1879 წ.) ბიძგი მისცა ახალი ჟანრის განვითარებას.

მოთხრობის განსაზღვრულ ჩარჩოებში ერთი ცენტრალური ხასიათისა თუ მოვლენის გარშემო კონცენტრირება ავტორს სიუჟეტის ლიტერატურული დამუშავების საშუალებას აძლევს. მეორე მხრივ, ფოლკლორისტთა მოძრაობა მწერალს სოფლის ცხოვრებისა და ხალხური ტრადიციების ლიტერატურაში ასახვისკენ უხსნის გზას. ფოლკლორული სული იმ დროის პრესაში გაბნეულია

თითქმის ყველგან, მათ შორის ჟურნალ „ესტიაშიც“ (1876-1895 წწ.) – 80-იანელთა თაობის უმთავრეს ლიტერატურულ ორგანოში.

სწორედ ამ დროს ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოჩნდა გ. ვიზინოსი, რომელიც XIX საუკუნის 80-იან წლებში ბერძნულ ლიტერატურაში ახლად აღმოცენებული ყოფითი მოთხრობის სულისხამდგმელი იყო. ვიზინოსი მწერლის ლიტერატურული ფსევდონიმია. „მისი ნამდვილი გვარი იყო სირმასი. ღარიბ და უცნობ სოფელ ვიზიის საყოველთაო აღიარება გეორგიოსმა მოუპოვა, რომელმაც თავისი წარმომავლობის ტოპონიმური განსაზღვრება ფილოლოგიურ ფსევდონიმად და გვარად გამოიყენა. ლიტერატურული ასპარეზზე დასაწყისში იგი გამოჩნდა მამის სახელიდან – „მიხაღისი“ (მიხაილი, მიხაილისი) – ნაწარმოები გვართ მიხაილიდისი. გვარის საწარმოებლად მამის სახელზე -იძე დაბოლოების დართვა გვართწარმოების უძველესი ბერძნული ხერხია. თუმცა მალევე ახალგაზრდა გეორგიოს სირმასმა თუ მიხაილიდისმა უარი თქვა მეორე სახელზეც და ფსევდონიმად აირჩია ვიზინოსი, რათა მთელი ბერძნული საზოგადოებისათვის გაეცნო თავისი მშობლიური სოფელი ვიზიი“ (საუკუნე...1996: 17). მისი თანამედროვენი მას ძირითადად როგორც პოეტს იცნობდნენ. გ. ვიზინოსი სამოღვაწეო ასპარეზზე ლექსებით გამოვიდა („პოეტური პრიმიტივეები“ 1873 წ.), მაგრამ 1882 წლიდან 33 წლის ასაკში დაიწყო მოთხრობების წერაც. იგი იყო პირველი, ვინც ჭეშმარიტად ღირებულ ყოფით მოთხრობებს ქმნიდა. ამ ჟანრში მას წინამორბედნი, მათ კვალს რომ გაჰყოლოდა, არ ჰყოლია, ამიტომაც გ. ვიზინოსს მარტოს მოუხდა გზის გაკვლევა. ერთ-ერთ პირად საუბარში ის აღნიშნავდა: „პირველმა მე ვუჩვენე ახალი გზა ახალბერძნულ ლიტერატურას. „ესტიაში“ გამოქვეყნებული ჩემი მოთხრობებით მოვახერხე, რანგავისისა და სხვათა საპირისპიროდ, განმემარტა, თუ რა არის მოთხრობა, რას ნიშნავს ეროვნული ტრადიციებისა და ცხოვრების აღწერა-შესწავლა მოთხრობისა თუ ფოლკლორის საშუალებით, წმინდად ფსიქოლოგიური და ისტორიული კვლევის გზით“ (ვახილიაძისი 1910: 330).

თუ სხვა მწერლების შემოქმედების გაცნობისას მათი ბიოგრაფია ერთგვარ დამხმარე კომპონენტის როლს ასრულებს, გ. ვიზინოსის შემთხვევაში მისი ცხოვრება და შემოქმედება იმდენად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ მათი

ცალ-ცალკე განხილვა თითქმის შეუძლებელია. პირად ცხოვრებაში აირეკლება მწერლის შინაგანი კონფლიქტებიც როგორც საზოგადოებასთან და არსებულ სინამდვილესთან, ასევე საკუთარ თავთანაც. ბერძენ მკვლევართა შორის არავინ უარყოფს, რომ გ. ვიზინოსის ბიოგრაფია მისივე მოთხრობების პირველწყარო, ერთგვარი წინათქმა და, ამავე დროს, ეპილოგიცაა, ვინაიდან სწორედ მწერლის ბიოგრაფიიდან ვეცნობით ნაწარმოებების პერსონაჟთა შემდგომ ბედ-იღბალს. ამიტომაც საჭიროდ მიმაჩნია, მოკლედ გაგაცნოთ მისი ოჯახური გარემო. იგი დაიბადა 1849 წელს, თრაკიაში, ქ. ვიზიში, წვრილვაჭრის ოჯახში. მის მშობლებს ხუთი შვილი ჰყავდათ, რომელთაც მეტად ტრაგიკული ბედი ხვდათ წილად. პირველი ვაჟი, ხრისტაკისი 30 წლის ასაკში საიდუმლო ვითარებაში მოკლეს. მეორე შვილი, ანა, ჩვილ ასაკში უბედურ შემთხვევას ემსხვერპლა, დედამისს ჩაეძინა და ბავშვი გაგუდა. მესამე ვაჟმა, გეორგიოსმა, მომავალმა მწერალმა, ცხოვრების მეტად რთული გზა განვლო და სიცოცხლე ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში დაასრულა. მეოთხე ქალიშვილს გარდაცვლილი ანას მოსაგონებლად ანო უწოდეს. სუსტი ჯანმრთელობის გამო ისიც ახალგაზრდა დაიღუპა. ნაბოლარა ვაჟი მიხაილოსი კი, რომელიც მამის გარდაცვალების შემდეგ მოეგვინა ქვეყანას, 38 წლის ასაკში ეპილეფსიის მსხვერპლი გახდა. სწორედ ამ დროს გეორგიოსიც ფსიქიურად დაავადდა. ამ ამბის შეტყობის შემდეგ კი დედამისმა, დესპინიომ მხედველობა დაკარგა. მომავალ მწერალს მძიმე ბავშვობა ჰქონდა. ჯერ კიდევ სიყმაწვილეში, იგი კონსტანტინოპოლში მიაბარეს თერძს, რომლის სიკვდილის შემდეგაც კვიპროსზე გაემგზავრა, სადაც უკვე ბერად აღკვეცას აპირებდა, მაგრამ სამონასტრო ცხოვრება რთული ეჩვენა და კვლავ კონსტანტინოპოლში დაბრუნდა. განათლება გვიან მიიღო; თავისი პირველი მეცენატის, ხასიოტისის დახმარებით ხალკისის თეოლოგიური ფაკულტეტის სემინარისტი გახდა. უკვე მეორე მეცენატის, უმდიდრესი გ. ზარიფის ხელშეწყობით სწავლა გააგრძელა ჯერ ათენში, ხოლო შემდეგ გერმანიაში, სადაც დაეუფლა ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიას. 1881 წელს იქვე დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე „Das Kindersiel in Bezug auf Psychologie und Padagogik“ (საბავშვო თამაში ფსიქოლოგიასა და პედაგოგიკასთან მიმართებაში). 1883 წელს გ. ვიზინოსმა პირველად გამოაქვეყნა თავისი მოთხრობები „დედაჩემის ცოდვა“, „მისი

ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა“. მოგვიანებით გამოჩნდა მისი სხვა ნამუშევრებიც („მოსკოვ-სელიმი“). 1884 წელს გ. ზარიფის სიკვდილი ახალგაზრდა მწერლისთვის საბედისწერო აღმოჩნდა. ამიერიდან მისი ცხოვრება სულ უფრო გაუსაძლისი გახდა. ფინანსურ გაჭირვებას დაემატა ჯანმრთელობის გაუარესებაც. 1892 წლის 14 აპრილს იგი ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსეს, სადაც ზუსტად ოთხი წლის თავზე გარდაიცვალა.

გ. ვიზინოსმა შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში პოეზიაში მოსინჯა ძალები, თუმცა საბოლოოდ თავისი შესაძლებლობები სრულად მაინც პროზაში გამოავლინა, რითაც ღირსეული ადგილი დაიკავა ახალბერძნულ ლიტერატურაში. პარალელურად იგი წერდა წერილებს ფილოსოფიაში, ესთეტიკასა და ფსიქოლოგიაში. უცნობია მისი გამოუქვეყნებელი ხელნაწერების ბედი. ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვედრის შემდეგ ნათესავები, მკურნალობის ხარჯები რომ დაეფარათ, იძულებულნი იყვნენ, გაეყიდათ მისი გამოუქვეყნებელი ნამუშევრები. მწერლის სიკვდილის შემდეგ კი ხელნაწერები დაიფანტა, რის შედეგადაც ბევრი დაიკარგა, მათ შორის უცნობი ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია „დიამანდო“. გ. ვიზინოსის დღემდე ცნობილი პროზაული მემკვიდრეობა მოიცავს 12 მოთხრობას, რომელთა თანამიმდევრობა მათი გამოქვეყნების თარიღების მიხედვით შემდეგია: „დედაჩემის ცოდვა“, „პირეასა და ნეაპოლს შორის“, „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“, „ძველი ისტორიის შედეგები“, „პირველი მაისი“, „მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა“, „რატომ არ გახდა $\mu\eta\lambda\acute{\alpha}\ \mu\eta\lambda\acute{\epsilon}\alpha$ “, * „მოსკოვ-სელიმი“ და საბავშვო მოთხრობები: „არაბი და მისი აქლემი“, „მინდვრის საფრთხობელა“, „ქურდი“, „საფრთხობელა“.

ყოფითი ჟანრის პროზა XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბერძნულ ლიტერატურაში ფსიქოლოგიზმის გზას რომ დაადგა, ამაში უდიდესი წვლილი უდავოდ გ. ვიზინოსს მიუძღვის. მკვლევარი ნ. ვასილიადისი მას ბერძენ გი დე მოპასანსაც კი უწოდებდა (ვასილიადისი 1910: 330). გ. ვიზინოსისთვის შთაგონების ერთადერთ წყაროს წარმოადგენს ბავშვობაში სოფლად გატარებული წლების მოგონებები: ოჯახური მიკროკოსმოსი, ასევე ბუკოლიკური იდილიების მზა

* $\mu\eta\lambda\acute{\alpha}$ – დიმოტიკის ფორმაა, ხოლო $\mu\eta\lambda\acute{\epsilon}\alpha$ – კათარვეუსასი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორი ენობრივი ნორმის დამკვიდრებასთან დაკავშირებულ პრობლემასთან.

სკემები, სისხლში გამჯდარი ტრადიციები, არქეტიპები და მითები, ხალხური ენა. მაგრამ ამ მასალის გადამუშავებას არაფერი აქვს საერთო რეალისტურ აღქმასთან. აშკარაა, რომ ეს ელემენტები შემთხვევით ვერ გაჩნდებოდნენ ისეთი მწერლის შემოქმედებაში, რომელიც ფსიქოლოგიით იყო გატაცებული და რომელსაც ევროპის ქალაქებში ცხოვრების დროს შესაძლებლობა ჰქონდა, ახლოდან ედევნებინა თვალი დასავლური ლიტერატურული მიმდინარეობებისათვის.³

ნოვატორული სულის მიუხედავად მისი მოთხრობების ენა, ისევე როგორც მთელი პროზის ენა ი. ფსიხარისის გამოჩენამდე, კათარევუსა იყო, თუმცა დიალოგებში დიმოტიკი სჭარბობდა.

გ. ვიზინოსი დეტექტიური ხასიათის ელემენტებით, მინიშნებებით, სიმბოლოებითა და დინამიკური თხრობით, მხატვრული გამოსახვის საშუალებებით, საკუთარი მოგონებების ერთმანეთთან დაკავშირებით ქმნის შემოქმედებას როგორც დროის საპირისპიროდ მიმართულ ერთ მთლიანობას. მისი მოთხრობები, რომლითაც თავისებური ძეგლი აღუმართა საყვარელ ადამიანებს, ამავედროულად წარმოადგენს სიკვდილის, შიშისა და გონების დაბნელების წინაშე აღმართულ თავისებურ ბარიკადს.

ბერძნული მოთხრობის ჩამოყალიბებაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ასევე ალ. პაპადიამანდისსაც. მართალია, იგი სამწერლობო ასპარეზზე ისტორიული რომანებით გამოდის, მაგრამ 1887 წლიდან ყოფითი ჟანრის მოთხრობების წერას იწყებს და საკუთარ სტილს ქმნის.

ალექსანდროს პაპადიამანდისი 1851 წლის 4 მარტს, კუნძულ სკიათოსზე დაიბადა. მისი წინაპრები სასულიერო მოღვაწეები და ნაოსნები იყვნენ. დაწყებითი განათლება მშობლიურ კუნძულზე მიიღო, ხოლო გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ათენის უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა. ხელმოკლეობის გამო მომავალ მწერალს არაერთგზის მოუხდა სწავლის მიტოვება და ვერც ათენის უნივერსიტეტის დიპლომის აღება მოახერხა. ეწეოდა ჟურნალისტურ და მთარგმნელობით საქმიანობასაც. მისი პირველი ნაწარმოებები ჟურნალ-გაზეთებში ქვეყნდებოდა. სამწუხაროა ის ფაქტი, რომ ბერძენი ხალხის ერთ-ერთი უდიდესი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე თავის სიცოცხლეში ვერ მოესწრო საკუთარ ნაწარმოებთა გამოცემას, რაზეც მთელი ცხოვრება ოცნებობდა. ორჯერ, 1891 და 1906 წლებში სცადა გამოეცა კრებული ორ ტომად სათაურით

„ზღვის იდილიები“ („Θαλασσινά Ειδύλλια“). აღ. პაპადიამანდისი არც ოჯახს ქმნის. იგი ცხოვრების თანამგზავრად წერა-კითხვას ირჩევს. მრავალჭირგადატანილი მწერალი სასმელს ეძალება და ჯანმრთელობა ერყვევა. ორმოცდაათი წლის ასაკში ნაადრევად დაბერებული მწერალი 1911 წლის 3 იანვარს გარდაიცვალა.

აღ. პაპადიამანდისი მრავალმხრივი მოღვაწეა: პუბლიცისტი, მთარგმნელი, პოეტი და უპირველეს ყოვლისა პროზაიკოსი. მოთხრობების თემატიკად, ძირითადად, გამოყენებულია ავტორის მშობლიურ კუნძულ სკიათოსის მკვიდრთა ყოფა-ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები, რომლებშიც მწერლის მშობლიური მხარის მიმართ ნოსტალგია იხენს თავს. აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობათა გმირებში იმდენად რეალისტურად და ფაქიზათაა გადმოცემული ბერძენი ხალხის ხასიათის ნიუანსები, რომ მის შემოქმედებას ახალბერძნულ ხალხურ მითოლოგიას უწოდებენ. როგორც არაერთხელ აღუნიშნავთ, მისი მწერლობის განმსაზღვრელი არის რელიგია, პატრიოტიზმი, ქვეყნის, სამყაროს თავყანისცემა. ქრისტიანული რელიგია მას სიყვარულის ძალას აძლევს. განსაკუთრებულ სიყვარულს კი ის, როგორც ვიცით, თანამემამულეებისადმი ამჟღავნებს. მაგრამ ის ფაქტი, რომ მისი გმირები, ძირითადად, კუნძულ სკიათოსის მკვიდრნი არიან, არ ნიშნავს იმას, რომ მწერალი ერთი კუნძულის ვიწრო ფარგლებში იკეტება, რომ მას არ ადევნებს ზოგადსაკაცობრიო საკითხები. პირიქით, პრობლემები, რომლებსაც აღ. პაპადიამანდისი ეხება, გლობალური ხასიათისაა. მწერალს რეალისტური, მაგრამ ამასთანავე ბუნების, სამშობლოს სურათების რომანტიკულად აღწერა ახასიათებს. თავის ნაწარმოებებში აღ. პაპადიამანდისი უპირველეს ყოვლისა შემდეგ საკითხებს ეხება: რწმენა, პატრიოტიზმი, ადათ-წესები, კეთილშობილება... აღ. პაპადიამანდისი არის არა მხოლოდ ხალხის წიაღიდან გამოსული მწერალი, არამედ ფილოსოფოსი და იმავდროულად ესთეტი. ამას ადასტურებს მისი სიტყვებიც: „εγώ καταγίνομαι με τον πατριόν“ (მე მშვენიერებას ვემსახურები) (რომეოსი 1941: 66). მწერალი თავისი მსოფლმხედველობითა და ცხოვრების წესით ცდილობდა უბრალო ხალხს გათანაბრებოდა. „დილით ეკლესიაში მიდიოდა, სადამოს – ტავერნაში. ეს ის ადგილები იყო სწორედ, სადაც ხალხი თავისუფლებას, სულიერ სიმშვიდეს პოულობდა და მწერლის შთაგონების წყარო ხდებოდა“ (ვალეტასი 1941ა: 7).

მეცნიერთა უმრავლესობა ალ. პაპადიამანდისის ენას კათარევეუსას უწოდებს. საყოველთაოდ გავრცელებულია მოსაზრება, რომ მწერალი „თავის თითქმის ორასსავე მოთხრობაში კათარევეუსაზე წერს, დიალოგებში კი დიმოტიკის იყენებს“ (დომიტრაკოპულოსი 1985: 201).

„პაპადიამანდისი დაიბადა პროზაიკოსად, ისევე როგორც სოლომოსი პოეტად“, – ამბობს მკვლევარი ტ. აგრასი (აგრასი 1941: 115-116). მიუხედავად ამისა, ალ. პაპადიამანდისის შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს პოეზიასაც. გ. ვალეტასი ალ. პაპადიამანდისის პოეზიის განვითარების ეტაპებსაც კი გამოჰყოფს: პირველ ეტაპი 1884-1891 წლებს მოიცავს, ხოლო 1891 წელი მეორე ეტაპის დასაწყისად მიიჩნევა. ალ. პაპადიამანდისის პოეზიის პერიოდებად დაყოფის პრინციპი ეყრდნობა როგორც თემატურ, ისე ენობრივ პრინციპს.

ბერძენი ხალხისთვის ალ. პაპადიამანდისი უფრო ძვირფასია როგორც პროზაიკოსი, ვიდრე როგორც პოეტი. მის ლექსებშიც მოთხრობათა თემატიკა დომინირებს – რელიგია, ასკეტიზმი, პატრიოტიზმი. ძალუმად არ იგრძნობა ლირიკული, რომანტიკული სული. მიჩქმალულია ლირიკული „მე“ და ისევ და ისევ ზოგადსაკაცობრიო სატიკვარი და ვნებანი, სიყვარული და სიძულვილი დომინირებს. გ. ვალეტასი ალ. პაპადიამანდისს მოიხსენიებს არა როგორც ჰიმნოგრაფს, არამედ როგორც ლირიკოსს. იგი მას ბიზანტიელი პოეტების რიგში აყენებს, რადგან ალ. პაპადიამანდისი მათი სულისკვეთებითაა გამსჭვალული. „პაპადიამანდისის ლექსებს ტროპარების მუსიკა და რითმი აქვთ“, – აღნიშნავს გ. ვალეტასი. (ვალეტასი 1941ბ: 117). გარდა იმისა, რომ პოეტური შემოქმედების პირველ ეტაპზე ალ. პაპადიამანდისი ფსალმუნებს თარგმნიდა, მას მრავალი ლექსი აქვს დაწერილი რელიგიურ თემაზე კათარევეუსას გამოყენებით, რომელსაც გ. ვალეტასი რომანტიკულ ენასაც უწოდებს. რელიგიურ თემაზე დაწერილი ლექსების გარდა, ალ. პაპადიამანდისის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე სატრფიალო ლირიკაც, მაგალითად, „მიძინარე მზეთუნახავი“ („Η Κοιμαμένη Βασιλοπούλα“) და სხვ.

მრავალი თვალსაზრისით საინტერესო და მნიშვნელოვანია ალ. პაპადიამანდისის პირადი წერილები. როგორც ცნობილია, მას ხშირი მიმოწერა

ჰქონდა თავის ერთ-ერთ უერთგულეს მეგობარ იანის ვლახოიანისთან. მათი 27 წერილია ცნობილი. 23 პაპადიამანდისს ეკუთვნის, ხოლო 4 – ვლახოიანისს.*

როგორც აღვნიშნეთ, აღ. პაპადიამანდისი ჟურნალისტურ და მთარგმნელობით მოღვაწეობას ეწეოდა. მწერლის მიერ შესრულებული თარგმანები უშუალო კავშირშია მის ორიგინალურ ნაწარმოებებთან. მკვლევარ ლ. კამბერიდისის წერილი „პაპადიამანდისის ენები“ („Οι γλώσσες του Παπαδιαμάντη“), რომელიც სწორედ მწერლის მთარგმნელობით საქმიანობას ეხება, წარმოადგენს გეიქმნის აღ. პაპადიამანდისზე, როგორც მთარგმნელზე.†

ცნობილია, რომ აღ. პაპადიამანდისი იმ გაზეთის რედაქციის შეკვეთით თარგმნიდა, რომელთანაც იგი თანამშრომლობდა, მაგრამ ლ. კამბერიდისი ამ მოსაზრებას ბოლომდე არ ეთანხმება და იგი გადაჭარბებულად მიაჩნია (კამბერიდისი 1996: 530). ითვლება, რომ აღ. პაპადიამანდისი იმ უცხოელ მწერალთა გავლენას განიცდის, რომელთა ნაწარმოებებსაც ბერძნულად თარგმნის, კერძოდ, ბაირონის, ბერნსის, მილტონის, დანტეს და ა.შ. 1879-1885 წლებში დაწერილ მოთხრობებს „ემიგრანტი“ („Η Μετανάστροφ“), „ხალხთა ვაჭრები“ („Οι Έμποροι των Εθνών“), „ბოშა“ („Η Γυφτοπούλα“), „ქრისტოს მილიონისი“ („Ο Χρήστος Μιλιόνης“) და სხვ. აქვთ სარაინდო-ეპიკური ხასიათი; სავსეა სხვადასხვა თავგადასავლებით, დრამატიზმით. აღ. პაპადიამანდისი განიცდის კუპერის, მილტონის გავლენასაც. 1885-1887 წლებში მის შემოქმედებაში ერთგვარი პაუზა დაისადგურებს. სავარაუდოა, რომ ამ „დუმილის“ შემდეგ იგი საკუთარ სტილს პოულობს და თავისუფლდება თავის ეპოქაში გაბატონებული ლიტერატურული ტენდენციებისაგან, რომლებიც მას დასავლეთ ევროპული ლიტერატურის მიბაძვისკენ უბიძგებდა. აღ. პაპადიამანდისის შემოქმედება მშობლიურ და დასავლეთ ევროპულ ლიტერატურულ ტრადიციებს შორის თავსდება. მისი მწერლობა როგორც ენობრივი, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს. მის მოთხრობებში გაერთიანებულია ძველი ბერძნული,

* პაპადიამანდისისა და ვლახოიანისის წერილების შესახებ იხ. Απόστολος Β., Ζορμπάς, ΑΚΤΗ (Περιοδικό λογοτεχνίας και κριτικής), Λευκωσία, Κύπρος, σελ. 476-481.

† ამასთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხილეთ: Καμπερίδης Λ., Οι γλώσσες του Παπαδιαμάντη, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλ. Παπαδιαμάντη, Εταιρεία Ευβοικών σπουδών, Αθήνα 1996, σελ. 527-543.

ძველი ებრაული ტრადიციები, ქრისტიანული რელიგია, დასავლეთ ევროპული ლიტერატურული გამოცდილება და უდიდესი პატრიოტიზმი.

I. 1. ავტორი და მთხრობელი

ვიდრე უშუალოდ გადავიდოდეთ გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიმადისის მოთხრობების ანალიზზე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ მთხრობელის როლი მოთხრობებში. ლიტერატურის თეორიის მიხედვით ნაწარმოებში მწერლისა და მთხრობელის როლი და ფუნქცია ერთმანეთისაგან გამიჯნულია. *კონკრეტული მწერალი* იმყოფება რეალურ სამყაროში, სადაც ცხოვრობს ლიტერატურული ნაწარმოებისგან დამოუკიდებლად, მაგრამ ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნისას ის ახდენს თავისი თავის ლიტერატურულ გამოვლინებას *აბსტრაქტული მწერლის* სახით.⁴ „მწერალი იმისთვის კი არ წერს, რომ რამე თქვას, არამედ იმისთვის, რომ საკუთარი თავი გამოხატოს“ (რასეტი 1962ა: 5-6).

მიუხედავად იმისა, რომ აბსტრაქტული მწერალი შეიძლება გარკვეულწილად გაავივივოთ რეალურ, ისტორიულ მწერალთან, „ეს უკანასკნელი არ წყვეტს ტექსტში არსებობას და ამოიცნობა არა მხოლოდ მისი აბსტრაქტული „მწერლური ჩანაფიქრებისა“ და „მწერლის ცნობიერების“ ფორმით, არამედ ტექსტის ზოგიერთი კონკრეტული ელემენტითაც, რომელიც არ მიეკუთვნება ფიქციურ „მთხრობელს“: თხრობის დაყოფა და თავებად განაწილება, ამ თავების რაოდენობა, მათი სათაურები და ქვესათაურები, პროლოგი და ეპილოგი, ასევე თავად „მთხრობელი“, „პერსონაჟები“, ნაწარმოების სტრუქტურა, მისი ყოველი „იდეა“ და „ნიშანი“ (ველუდისი 1997: 136).

აბსტრაქტული მწერალი მხატვრული სამყაროს ქმნილებაა, კონკრეტული მწერლისგან განსხვავებით ლიტერატურულ ნაწარმოებში ამოწურავს საკუთარ თავს, მის გარეთ არ არსებობს.

წარმოსახვითი სამყაროს კონსტრუირებისას ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია მთხრობელი. ის წარმოადგენს შუამავალს მწერალსა და იმ „შეტყობინებას“ შორის, რასაც ლიტერატურული ნაწარმოები გადმოგვცემს. მთხრობელი მიეკუთვნება აბსტრაქტული მწერლის მიერ შექმნილი ნაწარმოების სამყაროს და წარმართავს თხრობის პროცედურებს. „თხრობის პროცედურები გულისხმობს აქტანტის (მოქმედი პირის) მეტყველებას, სივრცის, დროის განუწყვეტელ ჩართვა-ამორთვას და ზოგადი კონტექსტიდან გამომდინარე, მისთვის მნიშვნელობის მინიჭებას“ (კვაჭანტირაძე 1999: 197).

მთხრობელის არსებობა ტექსტში შეიძლება იყოს სხვადასხვაგვარი: თხრობის აქტი შეიძლება ითავოს ანონიმურმა მთხრობელმა, რომელიც არ მონაწილეობს ნაწარმოების მოქმედების განვითარებაში, ან პირმა, რომელიც მასში მონაწილეობს. „ამ ორი შემთხვევის აღსანიშნავად შემოტანილია ტერმინები *პერსონაჟი* – *მთხრობელი* და *მწერალი* – *მთხრობელი*“ (რასეტი 1962ბ: 11), ან როგორც ც. ტოდოროვი უწოდებს: „*მთხრობელი*, როცა ის აშკარა მონაწილეობას იღებს თხრობის მოვლენებში, და *ფარული ავტორი*, როცა მთხრობელი თავისი თვალთ ხედავს ყოველივეს, მაგრამ თავად სცენაზე არ ჩანს“ (სტრუქტურალიზმი...1975: 75-76). მთხრობელისაგან მწერლის გამიჯვნა სულაც არ ნიშნავს ამ უკანასკნელის გაუჩინარებას ან „სიკვდილს“. „რეალური მწერალი“ თხრობაში უდავოდ ყოველთვის გულისხმობს თავისი აბსტრაქტული ფორმის არსებობას – „აბსტრაქტულ მწერალს“ (ველუდისი 1997: 135-136).

ვ. კაიზერის აზრით, „ნარაციაში მთხრობელი არ შეიძლება გავაიგივოთ უკვე ცნობილ ან თუნდაც უცნობ მწერალთან, არამედ ეს არის როლი, რომელიც მწერლის მიერ არის გამოგონილი და შექმნილი ისევე, როგორც ნაწარმოების პერსონაჟები“ (კაიზერი 1958: 9).

მეტნაკლებად განსაზღვრულია მთხრობელისა და მოქმედი გმირების ფუნქციებიც. ლ. დოლეცელმა შემოგვთავაზა მოდელი, რომლის მიხედვითაც მთხრობელსა და პერსონაჟებს შემდეგი ფუნქციები აქვთ მინიჭებული:

მთხრობელმა უნდა მოგვითხროს და, ამგვარად, ადასრულოს *ახახვის ფუნქცია*, ასევე მას აკისრია *კონტროლის ფუნქცია*ც. მას შეუძლია პერსონაჟთა თხრობა თავისი სიტყვებით გადმოგვცეს, პირიქით კი შეუძლებელია. ნაწარმოების

გმირმა კი მონაწილეობა უნდა მიიღოს მოქმედების განვითარებაში და აღასრულოს *მოქმედების ფუნქცია*. ასევე პერსონაჟს შეუძლია თავისი სუბიექტური აზრი გამოხატოს თხრობის მოვლენათა შესახებ. ეს მისი *ახსნის (გაგების) ფუნქცია*ა. თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში მთხრობელისა და პერსონაჟის ფუნქციათა ასეთი გამიჯვნა შეუძლებელია. მაგალითად, როგორც ლ. დოლეცელი აღნიშნავს, „პირველ პირში თხრობის დროს ერთგვარი აღრევა გვაქვს მთხრობელისა ნაწარმოების პერსონაჟთან, რადგანაც ამ დროს ერთი და იგივე პირი ახორციელებს თხრობის ფუნქციასაც და მოქმედების ფუნქციასაც“ (დოლეცელი 1973: 24).

გ. ვიზინოსის მოთხრობებში მთხრობელი გაიგივებულია პერსონაჟთან (მთხრობელი = პერსონაჟი). ისტორიული რომანის „*ყოვლისმცოდნე მთხრობელისაგან*“ (რისორი 1990: 79) განსხვავებით ყოფითი მოთხრობის ავტორი თავისი თვალთ ნანახსა და საკუთარი ყურით გაგონილ ამბავს გვიამბობს. იგი არ ცვლის დროს, ადგილს, მოქმედ პირთა ინდივიდუალობას, მათ ნამდვილ სახელებსაც კი უტოვებს. აღ. პაპადიამანდისს კი შემოქმედების დასაწყისში თავის ისტორიული რომანებში მესამე პირში თხრობის პრინციპი გადააქვს შემდეგ უკვე მოთხრობებშიც, თუმცა გვხვდება გამონაკლისებიც. ასეთია მისი სულ ხუთი მოთხრობა*, რომლებიც ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს, სადაც მთხრობელი პირველ პირშია წარმოდგენილი და ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟად გვევლინება.

* ეს ხუთი მოთხრობაა: „ცოდვის ანრდილი“, „სულელები მდინარეში“, „ოცნება ტალღაზე“, „შხამისგან განმკურნავი“ და „სამეფო მუხის ქვეშ“.

II თავი

წრიული კომპოზიცია

წინამდებარე თავში გაერთიანებული გ. ვიზინოსისა და აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობების შემადგენელი სცენები ანუ შინაარსის მატარებელი ელემენტები ქმნიან სტრუქტურულ ერთეულებს კომპოზიციური ორგანიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპის – წრიული კომპოზიციის – შესაბამისად. სცენები მნიშვნელობათა მსგავსების ან პოლარობის მიხედვით ნაწილდებიან შემდეგი ძირითადი პრინციპით: ისინი ნაწარმოების ცენტრალური სცენის მიმართ წრიულად განლაგდებიან ე. ი. **abcb'a'** მიმდევრობით.

1. „მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა“

მოთხრობაში „მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა“, რომელსაც კ. პალამასმა სიზმარი-დრამა უწოდა, გ. ვიზინოსის, როგორც პროზაიკოსის, შესაძლებლობები მთელი სისრულით წარმოჩინდა. ეს ნაწარმოები მწერლის მოთხრობებისთვის დამახასიათებელი წრიული კომპოზიციის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო მაგალითია, რომლის მიხედვითაც თხრობა იშლება გამოცანის ფონზე, რომელიც უკვე სათაურშივეა შემოთავაზებული და ტექსტის დასასრულს იხსნება. ამგვარი სტრუქტურა ამ მოთხრობაში განსაკუთრებით აშკარაა, რადგანაც მისი სათაური ამავე დროს ნაწარმოების უკანასკნელი ფრაზაცაა (ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელშიც“).

მოთხრობის მოკლე შინაარსი ამგვარია: პატარა მოთხრობელს კონსტანტინოპოლში მიაბარებენ სულთნის უხუცეს თერძს. მალე ჩამოდის მსახური თიმოსი, რათა მომაკვდავი პაპას თხოვნისამებრ ბავშვი სოფელში ჩაიყვანოს. მეორე დღით მოთხრობელი უკვე პაპას გვერდითაა ბაირას ბორცვზე, სადაც ერთმანეთს უზიარებენ თავს გადამხდარ ამბებს. მომდევნი დამეს კი პაპა აღესრულება.

მოთხრობაში მწერალი-მოთხრობელი ბავშვის თვალთ დანახული ამბის გადმოცემას ცდილობს. „მაგრამ გვთავაზობს არა რეალისტურ თხრობას, არამედ გამოგონილს, ფანტასტიკურს, რომლის დროსაც პატარა მოთხრობელი განიცდის

იმედგაცრუებას წარმოსახვისა და სინამდვილის შეუსაბამობის გამო. მოთხრობაში ავტორი გაურბის ყოველგვარ ახსნა-განმარტებას. მოცემულია უბრალოდ ავტოპორტრეტი“ (პერი 1994: 36).

დასაწყისში ბავშვი შეჰხარის პაპას, მის მონაყოლ ამბებს ურყევ ჭეშმარიტებად მიიჩნევს, შემდეგ კი რწმენას კარგავს, რადგან ეს ამბები გამოგონილი აღმოჩნდა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, შვილიშვილი არ კარგავს პაპას მიმართ სიმპატიას.

ნაწარმოების ძირითადი თემა იმედგაცრუებაა, რომელიც პირველად იშლება მეფის სასახლის ფონზე, სადაც მოხრობელი ხვდება როგორც თერძის ხელქვეითი. პატარა ბიჭი მოელოდა პაპას მონაყოლი ზღაპრების ასრულებას, რომელთა მიხედვითაც მეფის ასულებს უბრალო თერძები უყვარდებოდათ და ცოლად მიჰყვებოდნენ. მაგრამ მისი იმედები ცრუდება: სასურველი მეფის ასული, რომლის მხოლოდ წკრიალა ხმა ესმოდა და დანახვა არ შეეძლო, სასახლის მთავარი საჭურისი აღმოჩნდა.

„მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა“ კომპოზიციური ორგანიზაციის დონეზე შედგება შემდეგი სცენებისგან:

- I. ნაწარმოების სათაური – მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა
- II. პატარა თერძის კონსტანტინოპოლში ცხოვრება თიმოსის გამოჩენამდე (ვიზიინოსი 1996: 168-174);
- III. ა) თიმოსთან შეხვედრა – კონსტანტინოპოლიდან გამგზავრება (ვიზიინოსი 1996: 174-176);
ბ) ღამის მოგზაურობა – სამი წარმოსახვით ჩვენების აღწერა (ვიზიინოსი 1996: 177-184);
გ) შინ დაბრუნება – ბებიასთან შეხვედრა (ვიზიინოსი 1996: 185-187);
- III. ბაირას სცენა (ვიზიინოსი 1996: 187-200);
- IV. პაპას აღსასრული (ვიზიინოსი 1996: 200-201).

მოელ ნაწარმოებში შეინიშნება ფანტაზიისა და სინამდვილის, მეტაფორისა და სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობის მონაცვლეობა. პირველივე წინადადებიდან კონკრეტული, რეალისტური ელემენტები, როგორცაა ადგილი, დრო, პროფესია და სხვა, თავიანთ ადგილს უთმობენ ზღაპარს: „თერძთან განმაწესეს. არც ერთ

დაპირებას ჩემს წარმოდგენებზე იმდენად შთამბეჭდავი გავლენა არ მოუხდენია, როგორც იმაში დარწმუნებას, რომ კონსტანტინოპოლში მეფის ასულისთვის კაბები უნდა შემეკერა“ (ვიზინოსი 1996: 168). მაშასადამე, პატარა ბავშვს კონსტანტინოპოლში თერძს მიაბარებენ – „გაამწესებენ ჯარში“ (ვიზინოსი 1996: 170). თერძები პირდაპირ არ მოიხსენიებიან. ავტორი იყენებს სიტყვას *στρατολόγος*, რაც ნიშნავს სამხედრო ოფიცერს. სწორედ ისინი არწმუნებენ დაპირებებით მოხრობელს. თხრობის მსუბუქი ტონი არ ამცირებს პატარა ბავშვზე ძალადობის გაგებას. ყოველივე ეს სრულიადაც არ უშლის ხელს პატარა ბავშვის ფანტაზიის ამუშავებას. ამ ფანტაზიაში ბავშვური სურვილი დუნდება მშვენიერი მეფის ასულების, ოქროსთმიანი ნერეიდების, თვალისმომჭრელი კაბებისა და ირგვლივ გამეფებული ზღაპრული სიმდიდრის ფონზე.

მოთხრობის ძირითადი კონფლიქტის მატარებელია პაპა, რომელიც თავის მხრივ დიდ გავლენას ახდენს შვილიშვილზე ანუ მწერალ-მოხრობელზე. პაპას შინაგან სამყაროში კონფლიქტი მიმდინარეობს მამაკაცურსა და ქალურ საწყისს შორის, აქედან გამომდინარე კი წარმოსახვითსა და რეალურ სამყაროს შორის. მოთხრობის დასაწყისი ჯერ მხოლოდ მიანიშნებს მთავარ კონფლიქტზე. შესავალი (II სცენა) სხვა არაფერია გარდა ბავშვის თვალთ დანახული სამყაროს ზღაპრული ჩვენება. არსებითად ეს ჩვენება პაპას მიერ აღქმული სურათია (ამ შემთხვევაში პაპას სახე მწერლის *alter ego*-ა). მაგრამ პატარა თერძი, რომელიც უკვე აღარც თერძია და აღარც ბავშვი, ცდილობს, აღიდგინოს ბავშვობის მოგონებები. ამიტომაც ცდილობს პაპას ენით წერას, ანუ დროებით უარს ამბობს მაღალფარდოვან კათარევესაზე. ენის ნორმის საკითხი ამ მოთხრობაში ავტორმა შემდეგნაირად გადაწყვიტა: იგი ასხვავებს სალაპარაკო და სამწერლობო ენას. ზღაპრის დასასრული ამავე დროს პაპას მონათხრობის (ირიბი ნათქვამის აღდგენის) ბოლოცაა, მისი მომდევნო ეპიზოდი წარმოადგენს სინამდვილეში დაბრუნების მცდელობას და ამდენად, ხალხურ ენას (დიმოტიკის) სამწერლობო ენა (კათარევესა) ცვლის. ამ პირობებში პატარა თერძისთვის ზღაპრიდან მიწაზე დაშვება ტრაგიკულია, „პრაქტიკული ცხოვრების მონოტონიაა“ (ვიზინოსი 1996: 168).

III სცენა განსაკუთრებით სინთეზური ხასიათისაა და თავის სტრუქტურაშივე აშკარად ატარებს წრიული კომპოზიციის ნიშნებს: ღამის მოგზაურობა (რომლის განმავლობაშიც სამი წარმოსახვითი ჩვენების აღწერა ხდება) ჩართულია ორ შეხვედრას შორის (საუბარია თიმოსთან და ბებიასთან შეხვედრაზე). თიმოსის გამოჩენა და მის მიერ უწყება, რომ პაპა „ანგელოზს ებრძვის“ (ვიზიინოსი 1996: 169), ბავშვის ანუ მთხრობელის სულს მოძრაობაში მოიყვანს, რაც მიიღწევა არა უბრალოდ ამ ახალი ამბის გაგებით, არამედ მეტაფორის გამოყენებით. მოულოდნელად გათავისუფლებული ფანტაზია კვლავ ამოქმედდა წარსულიდან მოხმობილი სცენების საშუალებით, რომლის მაგალითია პაპასა და შვილიშვილს შორის თამაში-ბრძოლა (ვიზიინოსი 1996: 170).

ამგვარად, მეტაფორა პირდაპირ მნიშვნელობას იძენს და შემდეგ კვლავ იქცევა მეტაფორად. ამ დროს პირდაპირი ნათქვამი ანუ დიმოტიკი, ხალხური ენა მთავარ ადგილს იკავებს და თხრობას ამდიდრებს უშუალოებითა და სიცოცხლით. ამის შესანიშნავი მაგალითია III სცენაში მთხრობელის შინაგანი მონოლოგი (ვიზიინოსი 1996: 177).

მომდევნო ეპიზოდია ღამის მოგზაურობა – ცხენით შინ დაბრუნება (ვიზიინოსი 1996: 180-184). დაღლილი ბავშვის გონებაში სიზმარი და ილუზიები ერთმანეთშია არეული. ცაზე ღრუბლები გამოსახავენ ორ მებრძოლს: პაპასა და ანგელოზს. მამაცი და გულადი პაპას სახეს ბავშვური წარმოსახვით გვიხატავს მთხრობელი, მაგრამ რა კავშირი აქვს ამ სურათს სინამდვილეში არსებულ პიროვნებასთან, რომელსაც სოფელში დაბრუნებისთანავე შეხვდება? ისევე, როგორც გ. ვიზიინოსის სხვა ნაწარმოებებში, აქაც გვაქვს წარმოსახვისა და რეალობის შეჯახება, როდესაც მეორე სურათი პირველს უგულვებელყოფს. მის ჩვენებებში პაპას დაჟინებული მზერა მიუპყრია გზისკენ, ელის შვილიშვილის დაბრუნებას, რომ „გახელილი არ დარჩეს თვალები“ (ვიზიინოსი 1996: 182-183). ეს სცენა გვახსენებს დედის მოქმედებას მთხრობებში „დედაჩემის ცოდვა“ და „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“. ამ შემთხვევაში საუბარია ბალკანური ხალხური გადმოცემის შესახებ, რომლის მიხედვითაც „სასიკვდილო სარეცელზე ადამიანი ვის ნახვასაც მოისურვებს, უკანასკნელად მას თუ არ შეხედავს, გარდაცვალების შემდეგ თვალი აღარ ეხუჭება“ (იკონომოვი 1968: 28). ამ ეპიზოდში წარმოსახვა სინამდვილეზე ბატონობს. მთხრობელის მესხიერებას შემორჩა მხოლოდ ის

სცენები, რომლებშიც „მისი ფანტაზია აღწევს ილუზიებამდე“ და რეალობას მოკლებულ სურათებამდე. ნაწარმოებში გვხვდება: „ის ფანტასტიკური მოგზაურობა. იმ ფანტასტიკურ ცხენზე ამხედრებული გზას გაუდევქი“ (ვიზიინოსი 1996: 181).

მას ახალი ეპიზოდი მოსდევს (ვიზიინოსი 1996: 184-187), რომელშიც ავტორი ოსტატურად ცვლის თხრობის რიტმს. აქ წარმოდგენილია მოგზაურობის დასასრული, დღის სინათლე, დიალოგი, ენერგიული ბებია. ამ რეალისტურ სურათებს უთმობენ ადგილს ღამის ჩვენებები. რამდენიმე ფურცელში სრულყოფილად და დახატული ვიზიინოსისეული სიცოცხლით აღსავსე ქალის პორტრეტი. „დედაჩემის ცოდვაში“ დედა ამბობს: „ბებიაშენმა უფლება არ მომცა, რომ გამეხარა“ (ვიზიინოსი 1996: 22). მსგავს გულისტკივილს გამოთქვამს პაპაც. ძალაუფლებისმოყვარე ბებია ქრუსე ქალის გაუცხოების ტიპური შემთხვევაა. გაჭირვებული ცხოვრება აიძულებს მას, მომთხოვნი და მბრძანებელი გახდეს. „ბუნებით ენერგიულ ქალში პატრიარქატისა და მატრიარქატის ისტორიული წონასწორობა აღდგება. ორი სქესისთვის დამახასიათებელი ნიშნები შებრუნებულია, ამ შემთხვევაში ქალსა და კაცს თავიანთი როლები შეუცვლიათ: „ვაჟკაცური“ ბებიის არსებობას აწონასწორებს „ქალური“ პაპას სახე“ (ძულისი 1988: 112). ამ ოპოზიციათა დადასტურება მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს მოთხრობის მთავარი კონფლიქტის განვითარებაში: ეს არის ქალთა სქესის მხრიდან პაპაზე „ძალადობა“. ეს სცენა ემსახურება მანამდე დაფარული კონფლიქტის გამოააშკარავებასა და მის კულმინაციურ ფაზაში შეყვანას.

ნაწარმოების კულმინაციური სცენაა ბაირას ეპიზოდი (ვიზიინოსი 1996: 187-200), რომელიც მართებული არ იქნებოდა მთლიანი თხრობისგან გაგვემიჯნა და ცალკე განგვეხილა. ბაირას სცენაში იწყება პაპას სრულიად განსხვავებული სახის, მასში მიმდინარე კონფლიქტის ეტაპობრივი წარმოჩენა, რომელიც საგსებით ეწინააღმდეგება მოთხრობელის ფანტაზიაში წარმოსახულ სურათს: გამოცდილსა და ქვეყნიერებაშემოვლილ პაპას მისი ცოლისგან, ბებია ქრუსესგან განსხვავებით სინამდვილეში არასდროს უმოგზაურია. მაშინ, ასკვნის შვილიშვილი: „შორეულ მოგზაურობებში დაოჯახებამდე იყავი?“ (ვიზიინოსი 1996: 193). ვიდრე პაპა უპასუხებს, ხელში იღებს ჩხირებს და წინდას, ბებიას რომ უქსოვს. ხელსაქმე

პირველად მოიხსენიება ბაირას ეპიზოდში, როდესაც მთხრობელი პაპას აღწერს ორი ურთიერთსაპირისპირო კუთხით:

1. მამაკაცური ჩაცმულობა (თავზე ქუდით, თეთრი მოსაცმელითა და სადღესასწაულო შარვლით);
2. ქალის ხელსაქმე (წინდის ქსოვა, ისიც ბებიისთვის).

ის ფაქტი, რომ პაპა ისევ იღებს ხელში საქსოვ ჩხირებს, შეიძლება მივიჩნიოთ მისი უსუსურობის გამოვლინებად, რომელიც ასევე მიგვანიშნებს იმ საიდუმლოს შინაარსზეც, შვილიშვილს რომ უმხელს:

„– ვიდრე შენ ბებიას მომათხოვებდნენ, ბიჭი არ ვყოფილვარ!

– როგორ, პაპა, გოგო იყავი?

– თავად თქვი, რომ გოგო ვიყავი, სულ, – მომიგო პაპამ თავისი ნაღვლიანი ღიმილით, რადგანაც მეც ასე მეგონა და ხალხიც ასე თვლიდა“ (ვიზინოსი 1996: 194).

ეს აღმოჩენა პატარა შვილიშვილზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდნს. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს კრიტიკოსი ა. სახინისი, რომლის აზრითაც, „პაპას განმარტება სქესის მეტამორფოზის შესახებ უკავშირდება ცნობილ თურქულ ჩვეულებას: ბიჭების გატაცებასა და იანიჩარებად გამწვესებას. რა თქმა უნდა, ეს განმარტება ისტორიული თვალსაზრისით ანაქრონიზმია, რადგანაც იანიჩარების ინსტიტუტი გაუქმდა სულთან მურად IV-ის დროს (1632წ.), ანუ პაპას დაბადებამდე დიდი ხნით ადრე“ (სახინისი 1973: 179).

პაპას განმარტებასა და ისტორიულ სინამდვილეს შორის არსებულ ელიფსისს ორი ახსნა შეიძლება მოვუძებნოთ:

1. საუბარია მწერლის შეცდომაზე. კ. მიცაკისი ამ ფაქტს მიიჩნევს ისტორიულ უზუსტობად „ძველ ადგილობრივ ტრადიციებზე ან რომელიმე ფილოლოგიურ წყაროზე დაყრდნობით რომ მოუვიდა ავტორს“ (მიცაკისი 1982: 118).
2. მწერალი გამიზნულად გვთავაზობს ისეთ განმარტებას, რომელიც ისტორიულ სინამდვილეს არ შეესაბამება.

თუ გავიზიარებთ მეორე მოსაზრებას, მაშინ მთხრობელი პაპას თითქოს თავის გამართლების საშუალებას აძლევს. როგორც არ უნდა იყოს, ადამიანის ხასიათის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს აღზრდა. ამ

აღზრდის პირველ ელემენტს შეადგენს სახელი: პაპას ნათლავენ და უწოდებენ გეორგიას. მეორე ელემენტს შეადგენს ჩაცმულობა და ქალური გარეგნობა. მესამე ელემენტია ბავშვის გაზრდა-გამოკვება სახლში. ამგვარად, ვხედავთ, რომ პაპას მამრობითი სქესის მიუხედავად, ის გოგოსავით იზრდებოდა. ძალზე საინტერესოა ის მომენტი, როდესაც მოულოდნელად ხდება გეორგიოსის ხელახლა შეყვანა მამაკაცთა საზოგადოებაში, რომელსაც დაბადებიდანვე მიეკუთვნებოდა. ამგვარი ძალდატანებით უწინდელ გეორგიას უბიძგებენ განსხვავებული ცხოვრების წესისკენ. ამგვარად, ის ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობაში აღმოჩნდება. გოგონა, რომელიც სახლში გამოკეტილად იზრდებოდა, ხდება მამაკაცი, რომელმაც ქალი უნდა მართოს. თუმცა პაპას ამ ახალ როლშიც არ გაუმართლდა, რადგანაც ცოლად შეირთო ქრუსე, რომელსაც ახასიათებდა მდებრობითი სქესისთვის შეუფერებელი მამაკაცური ხასიათი და ქცევა. ამგვარად, ცოლ-ქმარი მათთვის ბუნებით ბოძებული როლების საპირისპიროდ მოქმედებენ. ამას ხაზს უსვამს ის ფაქტიც, რომ შვილი არ უჩნდებოდათ, რაც ბიოლოგიური თვალსაზრისით შეიძლება სრულიად შემთხვევითი ყოფილიყო. სწორედ IV სცენაში თამაშდება ნაწარმოების მთავარი კონფლიქტი, რომელიც მდგომარეობს წარმოსახვითი და რეალური სამყაროს დაპირისპირებაში. ბუნებით მამაკაცად გაჩენილ გეორგიოსზე ბატონობს ქალთა სქესი (ბავშვობაში ბებია, დაოჯახების შემდეგ ცოლი). ამ ძალადობისგან თავდახსნის ერთადერთი საშუალება პაპასათვის არის წარმოსახვით სამყაროში გამოკვება, რომლისკენაც თავის შვილიშვილსაც უბიძგებს ხოლმე.

ბაირას გორაკზე პაპა და შვილიშვილი თავიანთ ცხოვრებას აჯამებენ და აანალიზებენ. მათ აერთიანებთ ის, რომ ცხოვრების ზეწოლას გაურბიან ოცნებების საშუალებით და წარმოსახვით სამყაროში ეძიებენ შვებას.

მოთხრობაში ამ სცენის გამოყოფა საშუალებას გვაძლევს, საზი გავეუსვათ იმ პარალელებს, რომელთაც ის ამჟღავნებს II სცენასთან მიმართებაში: თუ კი იმ შემთხვევაში გვქონდა ბავშვის მონათხრობი, ამ შემთხვევაში გვაქვს პაპას მონათხრობი. II სცენაში მოქმედება ვითარდებოდა კონსტანტინოპოლში, IV სცენაში კი ვიმყოფებით თრაკიის ეპარქიის ერთ-ერთ სოფელში. იმისთვის, რომ ღრმად ჩავწვდეთ ამ სცენის თხრობის ტექნიკას, დეტალურად უნდა განვიხილოთ II სცენასთან მისი კავშირი. პირველი რიგში საქმე ეხება ზოგადად თხრობას. თუ კი

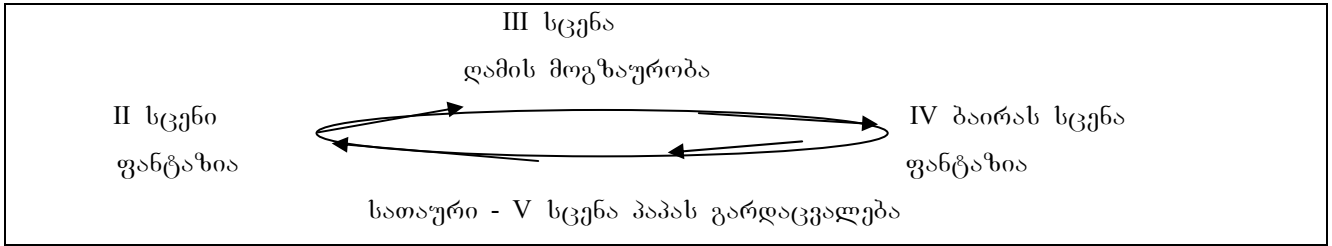
II სცენაში დიალოგი შემოიფარგლება ჰარამხანის პატარა ეპიზოდით (ვიზინოსი 1996: 171–173), IV სცენაში გვაქვს პაპა-შვილიშვილს შორის მიმდინარე უწყვეტი დიალოგი, უკეთესია ვთქვათ, პაპას ვრცელი მონოლოგი, რომელიც იშვიათად წყდება ბავშვის მოკლე ჩანართებით. იმისთვის, რომ მკითხველმა გაიგოს, რა ხდება ბავშვის ფიქრებში, შვილიშვილის მონაყოლს უნდა შეადაროს პაპას მონაყოლი, ანუ ამ ორ ოპოზიციურ ნაწილს შორის მოახდინოს ლავირება. ისევე როგორც II სცენა, IV სცენაც იწყება ზღაპრით, უფრო სწორად, სამი ზღაპრით (ძაღლისთავიან ადამიანებზე, ქალთევზასა და ქვადქცეულ კაცებზე). ამ პარალელის დედააზრი ნათელია: თერძისა და მეფის ასულის ზღაპარს ჰქონდა ბედნიერი დასასრული, რომელშიც აირეკლა პატარა თერძის სურვილიც. აქ კი, პირიქით, გვაქვს სამი პესიმისტური ზღაპარი, ადამიანის გაუცხოების სამი ვარიანტი, რომელიც წინასწარმეტყველებს მძიმე დასასრულს: ორბუნებოვანი პაპას არსებობას ამ ზღაპრების გმირთა მსგავსად. თავად ბაირას სცენაც არ არის მკითხველისთვის უცხო – ის სულთნის ჰარამხანის ერთგვარი საპირისპირო სურათია. ის პარალელები, რომლებიც ტექსტის ამ ორ მომენტს აკავშირებენ, მართლაც მრავლისმეტყველია. ბაირას სცენა, თრაკიის ერთ-ერთი სოფლის აკროპოლისზე რომ იშლება, მიმართულია ზეცისკენ, რომლისკენაც მიიღტვის პაპა თავის წარმოსახვით მოგზაურობაში, „რათა შევიდეს ზეცაში“ (ვიზინოსი 1996: 197). ამის საპირისპიროდ, ჰარამხანის სცენა ერთგვარად მიწაზე ძირს დაშვებაა (ვიზინოსი 1996: 171), რომელიც სრულდება მასში ჩაძირვის გამო გამოწვეული შიშით. ექვგარეშეა, რომ ამ ეპიზოდში საუბარია ჯოჯოხეთში შთასვლაზე, რაზედაც მიანიშნებს საჭურისთა დემონური გარეგნობაც (ვიზინოსი 1996: 171).

IV სცენაში სახეზეა ოპოზიციათა სიმეტრია: როდესაც შვილიშვილი კონსტანტინოპოლში თავს გადამხდარ ამბებს ჰყვება, პაპას ფრაზას – „მოეში მავის მოყოლას“ (ვიზინოსი 1996: 198) – ის გადაჰყავს წარმოსახვით სამყაროში და პირიქით, როდესაც პაპა ესაუბრება თავის განუხორციელებელი მოგზაურობების შესახებ, შვილიშვილს უჭირს, მიიღოს რეალობისა და წარმოსახვის დისჰარმონია. პაპას აღიარება, „ამას ყველაფერს ჩემი ბებია მიყვებოდაო“ (ვიზინოსი 1996: 199), ბავშვის ოცნებებს საბოლოოდ ამსხვრევს. საოცარი, გმირობებით აღსავსე სინამდვილე აღმოჩნდა ქალის მონაყოლი ზღაპარი, იმ ქალისა, რომელიც ქრუსემდე ბატონობდა პაპაზე. ცხოვრების ზღაპრული ჩვენება ერთი უზარმაზარი ტყუილი

გამოდგა, რომელიც თავისთავში აერთიანებდა სხვა დანარჩენ უმნიშვნელო სიცრუეს. მთხრობელი ახლა უკვე სრულიად დარწმუნდა იმაშიც, რომ მეფის ასულის წკრიალა ხმა, სასახლის პალატებიდან რომ მოესმოდა, მართლაც საჭურისს ეკუთვნოდა. იმედგაცრუების მიმართულება სრულიად განსაზღვრულია: მეფის ასული მოხუცი საჭურისია, პაპა კი დიაცურად აღზრდილი. მაგრამ ამ იმედგაცრუებისგან მიღებული სტრესი გადაფარა მომდევნო ღამით პაპას სიკვდილმა (V სცენა). ამ უკანასკნელ სცენაში მოცემულია პასუხი უკვე სათაურში დასმულ კითხვაზე: მაინც რომელია მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა? V სცენა გახლავთ მოკლე ეპილოგი, რომელიც მოსდევს ბაირას სცენას და ასრულებს მოთხრობას. ის იწყება ბუნების სურათის აღწერით, რომელსაც მთხრობელი გადმოგვცემს, თუმცა მთხრობელს მალევე ცვლის პერსონაჟი-შვილიშვილი, რომელიც თავად იძლევა სათაურში დასმულ შეკითხვაზე პასუხს: გარდაცვალებით პაპამ თავისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა განახორციელა. ამით მოთხრობაში კონფლიქტს დასრულებული სახე ეძლევა და ხაზს უსვამს მის წრიულობას: კონფლიქტი II სცენაში მინიშნების დონეზე იწყება (წარმოსახვა მეფის ასულზე), რომელიც პატარა თერძის იმედგაცრუებით სრულდება და იმ წერტილში წყდება, როდესაც პაპა ერთგვარად თავს აღწევს არსებულ სინამდვილეს (V სცენა), თუმცა სიკვდილი ამ მომენტში არ შეიძლება გამოსავლად მივიჩნიოთ. ამდენად სახეზეა სრული იმედგაცრუება.

ის ფაქტი, რომ მწერალმა არჩევანი შეაჩერა მთხრობელზე, რომელიც ბავშვის თვალსაწიერიდან ჰყვება ამბავს, IV სცენაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. ემოციური და ფაქიზი პატარა ადვილად იჯერებს პაპას მონაყოლს, უეცრად აღშფოთდება იმის გამო, რომ ეს ყოველივე გამონაგონი აღმოჩნდა, აგრეთვე მალევე ივიწყებს საკუთარ ბრავს პაპას სიკვდილით გამოწვეული მღელვარების ზემოქმედებით. სრულიად აშკარაა, რომ ამგვარი მთხრობელი ახსნა-განმარტებებში არ ღრმავდება, არამედ შემოიფარგლება უბრალო აღწერებით, რომლებიც მკითხველს უტოვებს დამოუკიდებელი განსჯის საშუალებას.

მოთხრობის წარმმართველი კონფლიქტი სტრუქტურა წრიულ სახეს იღებს და გრაფიკულად ასე გამოისახება:



მოთხრობის მთავარი თემა—ლაიტმოტივი სათაურიდან დაწყებული თხრობის დასასრულამდე არის მოგზაურობა ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. თუ „პირეასა და ნეაპოლს შორის“ გვხვდება რეალური მოგზაურობა მოქმედების გარეშე (პერსონაჟთა სიტყვებითა და გეგმებით, ფუჭი დაპირებები რომ აღმოჩნდნენ), ამის საპირისპიროდ, „მისი ცხოვრების ერთადერთ მოგზაურობაში“ სახეზეა პაპას უამრავი მოგზაურობა, რომლებიც სინამდვილეში არასდროს განხორციელებულა, მაგრამ სავსეა შთამბეჭდავი მოქმედებებით. კრიტიკოსი პ. მულასი აღნიშნავს, რომ „თუ „რეალისტური“ სცენები განაპირობებენ უძრაობის მდგომარეობას (კონსტანტინოპოლში ცხოვრების გამოცდილება, ბებიასთან შეხვედრა), წარმოსახვის „ამოქმედება“ პირდაპირ უკავშირდება გადაადგილება-მოძრაობას (მოთხრობელის დაბრუნება სოფელში). შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში ერთმანეთს კანონზომიერად ეთანხმება ერთი მხრივ, მოქმედება და მოგზაურობა, მეორე მხრივ, მოგზაურობა და ცხოვრების სიძნელეებისაგან გაქცევა“ (მულასი 1996: 20). ამ მსჯელობის მიხედვით აგებს პ. მულასი შემდეგი ტიპის სქემას:

დინამიკური მოტივები—მოძრაობა—ფანტაზია

სტატიკური მოტივები—უძრაობა—სინამდვილე

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით ბაირას ეპიზოდი ამტკიცებს და დამატებითი შტრიხებით ავსებს კანონზომიერებას, რომ დიალოგის საშუალებით ფანტაზიისა და რეალობის მონაცვლეობა უწყვეტია. მოგზაურობის თემა იშლება უძრაობის ფონზე, რითაც ხაზს უსვამს პაპას უმწეობას, დაძლიოს თავისი სასოწარკვეთილება. მოთხრობის მთავარი დრამა სწორედ ამაში მდგომარეობს. ეს არის თავის სურვილებში სრულიად ხელმოცარული ადამიანის გაუცხოება. ბებიას

უმოგზაურია ყველგან, წმინდა საფლავზეც კი ყოფილა. შვილიშვილიც მეტნაკლებად იცნობს კონსტანტინოპოლს. მხოლოდ პაპა 98 წლის განმავლობაში მოპირდაპირე გორაკამდეც კი არ გასულა. მისი ცხოვრების რიტმის განმსაზღვრელია ზეწოლა ჯერ მშობლების, შემდეგ კი მეუღლის მხრიდან. ბავშვობაში გოგონას ტანსაცმელს აცმევდნენ, ნაადრევად და ძალდატანებით დააქორწინეს ქრუსეზე. მთელი ცხოვრება ცოლის მხრიდან იჩაგრებოდა. ყოველივე ამან გამოიწვია მისი სურვილების ჩაკვლა. ამგვარად, რეალური სამყაროდან განდევნილი თავშესაფარს ეძებს ზღაპრის სამყაროში, რომელსაც თავის შვილიშვილს ხშირად უზიარებს ხოლმე. მაგრამ ეს ზღაპრული სამყაროც სხვა არაფერია, თუ არა ბებებისგან გაგონილი ხალხური თქმულებები და გადმოცემები. რეალურ სამყაროში ერთადერთი გამონაკლისი, რაც მხოლოდ პაპას ეკუთვნის, არის სიკვდილი.

როგორც ვხედავთ, სახეზეა ფანტაზია–რეალობის ოპოზიციურ წყვილთა კანონზომიერი მონაცვლეობა. მოთხრობაში კონფლიქტი იშლება ზღაპრის ფონზე, წარმოსახვის მიღმა, მეტაფორასა და პირდაპირ მნიშვნელობას შორის. ამ ტრაგიკულ „ნიზმარ-დრამაში“ (პალამასი 1972: 35) პოეტური ნოსტალგიის მშვიდ ატმოსფეროში ავტორი წარმოგვიდგენს მოხუცსა და ბავშვს, რომლებიც მზის ჩასვლისას ერთნაირად ოცნებობენ, თუმცა სინამდვილეში სიკვდილ-სიცოცხლის დაუნდობელ ბრძოლაში ებმებიან ისე, რომ არ იციან, როგორ დააღწიონ თავი არსებულ რეალობას. როგორც განხილვიდან გამოჩნდა, მოთხრობა მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება, რომელსაც წრიული სტრუქტურა აქვს, თუმცა თითოეული სცენის შიგნით ეპიზოდები ერთმანეთის მიმართ პარალელურ მიმართებას გვიჩვენებს. შესაბამისად, კონფლიქტის სტრუქტურა მჭიდრო კავშირშია კომპოზიციურ ორგანიზაციასთან, ერთფეგურიანია და წრიულ სახეს იღებს – კონფლიქტი სრულდება იმ წერტილში, საიდანაც დაიწყო.

2. „მოსკოვ-სელმი“

„მოსკოვ-სელმი“ მწერლის ბოლო მოთხრობაა, რომელიც გ. ვიზინოსის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვედრის შემდეგ მის ხელნაწერებში აღმოაჩინეს. სავარაუდოდ, ნაწარმოები დაიწერა 1886 წლის უკანასკნელ მეოთხედში, რადგანაც

მასში მოხსენიებულია ბულგარეთში ვატენბერგის ტახტიდან ჩამოსაგდებად მოწყობილი გადატრიალება, რომელსაც ადგილი ჰქონდა 1886 წლის აგვისტოში.

ამ მოთხრობაში მოთხრობელის როლი არსებითად შესუსტებულია, ის უკანა პლანზე გადადის და მთავარ ადგილს უთმობს თურქი სელიმის თავგადასავალს. გ. ვიზინოსის სხვა ნაწარმოებებში მოთხრობელი უფრო კარგად წარმოაჩენს საკუთარ თავს. ის უშუალოდაა ჩართული მოქმედების განვითარებაში, ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად გვევლინება და მის სიტყვებსაც ტექსტებში დიდი ადგილი ეთმობა. „მოსკოვ-სელიმში“ კი ავტორი ასრულებს უბრალო მოწმის როლს, რომელიც, მართალია, წარმოგვიდგენს მთავარ გმირსა და მათი გაცნობის დეტალებს (ვიზინოსი 1996: 202-214), მაგრამ ამის შემდეგ თურქს უთმობს ასპარეზს. ამგვარად, თხრობა ძირითადად მოსკოვ-სელიმს მიჰყავს, თუმცა ავტორი ხშირად ერთვება არა მხოლოდ შეკითხვების დასასმელად, ახსნა-განმარტებების მოსაცემად თუ დასკვნის გამოსატანად, არამედ იმიტომ, რომ ირიბი ნათქვამით რაც შეიძლება ლაკონური გახადოს თხრობა. ისევე როგორც ავტორი ცვლის მოსკოვ-სელიმს, თავის მხრივ მოსკოვ-სელიმს ცვლის საჭირბაბა (ვიზინოსი 1996: 226), რომელიც თურქის ნაამბობს ასრულებს ხოლმე (ვიზინოსი 1996: 228-230).

ამგვარად, მოქმედების განვითარება და სიმართლესთან მიახლოება ხდება პირველ პირში თხრობით, პერსონაჟთა მიერ მოცემული ჩვენება-დამოწმებებით ისე, რომ როლები განუწყვეტლად იცვლება: ნაწარმოებში მოქმედი გმირები მოთხრობელის ადგილს იკავებენ ისევე, როგორც ავტორი ხდება ერთ-ერთი პერსონაჟი. ზოგჯერ მოთხრობელსა და სელიმს შორის სიახლოვე იმდენად დიდია, რომ არ ვართ დარწმუნებულები, ვიზინოსი ლაპარაკობს თუ მთავარი პერსონაჟი. ასეთია, მაგალითად, ცხოვრებისეული გამოცდილებების მსგავსება, რაც მწერალს აიგივებს მოსკოვ-სელიმთან (ძმის მკვლელობით გამოწვეული ტკივილი, უცხოობაში გადახვეწილი შვილის მიმართ დედის განცდები).

აღსანიშნავია, რომ მოთხრობებში „მოსკოვ-სელიმი“ და „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ ბერძნები და თურქები თანაბრად იმსახურებენ ავტორის სიმპათიასა და სიყვარულს. გ. ვიზინოსი ყოველგვარი ფანატიზმის გარეშე საუბრობს მათზე. მის მოთხრობებში არასოდეს დომინირებს თურქთა მიმართ სიძულვილის გრძნობა. გ. ვიზინოსი „მოსკოვ-სელიმში“ არღვევს სარწმუნოებრივი ზღვარის დაწესებულ სტერეოტიპს. ამ ჩარჩოებიდან გამოსვლა ორ დონეზე შეიძინევა: პირველ

შემთხვევაში თურქი სელიმი, რომელსაც თანამემამულეები უსამართლოდ მოექცნენ, ხოლო მტერმა (რუსეთის სახით) ტყვედ ჩავარდნილ მოწინააღმდეგეს მზრუნველობა არ მოაკლო, რუსულ ყაიდაზე იმოსება და ცხოვრობს, თავს გრძნობს ამ ერის შვილად, ამიტომაც სულმოუთქმელად ელის მათ თრაკიაში შესვლას. მეორე შემთხვევას მოთხრობის წინასიტყვაობაში ვხვდებით, სადაც ამ საზღვრების რღვევა, წინაარმდეგობის გადალახვა ხდება თურქსა და ბერძენს შორის. ბერძენია მოთხრობელი, ხოლო გმირი, რომელითაც მოიხიბლა და რომლის უკვდავყოფაც სურს, არის თურქი სელიმი. ნაწარმოების წინასიტყვაობაში მოთხრობელი აშკარად გამოთქვამს თავის ვარაუდს, რომ „თურქის ფანატიკოსი თანამემამულეები შეურაცხყოფენ „ერთმორწმუნის“ ხსოვნას, რადგანაც მან გული გადაუშალა ურწმუნო მკრეხელს. მაგრამ ბერძენი მწერალი-მოთხრობელის მოდგმის ფანატიკოსებიც დაადანაშაულებენ ხელოვანს, რომელმაც არ დაამცირა სელიმის ღირსება და თავის ნაწარმოებში ქრისტიანი გმირით არ შეცვალა“ (ვიზინოსი 1996: 202).

მოთხრობის მოკლე შინაარსი ასეთია: თრაკიის ეპარქიის ერთ-ერთ ქალაქში ჩასული მოთხრობელი ხვდება ეროვნებით თურქ სელიმს, რომელიც საკუთარ თავგადასავალს მოუთხრობს. წარჩინებული ოჯახის შვილი, სამ ძმაში ნაბოლარა იყო, მაგრამ რადგანაც და არ ჰყოლიათ, დედა მასში არარსებულ ქალიშვილს ხედავდა. სელიმი კი მთელი არსებით ცდილობდა მამაკაცთა საზოგადოებაში ღირსეული ადგილის დამკვიდრება: უფროსი ძმის ნაცვლად ჯარში წასვლის გამო ციხეში აღმოჩნდება. შემდეგ სელიმი იბრძვის ჰერცეგოვინას, სერბეთისა და ბულგარეთის ფრონტებზე. რუსების ტყვეობაში ჩავარდნილი თურქი მათი მხრიდან მზრუნველობას, პატივისცემასა და ნუგეშს გრძნობს. ტყვეობიდან დაბრუნებული სელიმს კი შინ ყველაფერი განადგურებული ხვდება, რის შემდეგაც თრაკიაში გადადის საცხოვრებლად რუსების მოლოდინში. როდესაც მოთხრობელისგან იგებს, რომ რუსები ბულგარეთში არ შეჭრილან გულის შეტევა ემართება და სულს განუტევენ.

ნაწარმოებში ადვილად შეიძლება გამოვყოთ შინაარსის მატარებელი ერთეულები ანუ სცენები, რომელთა საშუალებითაც ნათლად დავინახავთ, რომ ეს მოთხრობაც მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება. კონფლიქტი ერთ ფიგურიაშია და მთავარი გმირის, სელიმის, შინაგან

სამყაროში მიმდინარეობს. მისი სტრუქტურა სწორედ იდეოლოგიათა მონაცვლეობაში მდგომარეობს, რომელიც თავის მხრივ რეალობა-წარმოსახვის ურთიერთდაპირისპირებას გამოხატავს და მჭიდრო კავშირშია მოთხრობის კომპოზიციურ ორგანიზაციასთან, რომლის მიხედვითაც ნაწარმოები შემდეგ სცენებად იყოფა:

- I. შესავალი-რუსული იდეოლოგიის სელიმთან მოხრობელის შეხვედრა (ვიზიინოსი 1996: 202-213);
- II. სელიმის თავგადასავალი - მისი ბავშვობა ჰარამხანაში (ვიზიინოსი 1996: 214-216);
- III. სელიმის იმედგაცრუება სულთნის სამსახურში (ვიზიინოსი 1996: 217-138);
- IV. სელიმი რუსების ტყვეობაში (ვიზიინოსი 1996: 238-241);
- V. სელიმის იმედგაცრუება ტყვეობიდან სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ (ვიზიინოსი 1996: 241-247);
- VI. თრაკის მიწაზე დასახლება და რუსების მოლოდინი (ვიზიინოსი 1996: 248-250);
- VII. სელიმის აღსასრული (ვიზიინოსი 1996: 250-252).

გამოყოფილი სცენები ერთმანეთს უკავშირდება წრიული კომპოზიციის პრინციპით. I სცენა დაკავშირებულია IV და VI სცენებთან, რომელთა ძირითადი წარმართველიცაა რუსული იდეოლოგია. მათგან ცენტრალურია IV სცენა. მასში შექმნილია ყველა ის პირობა თუ საფუძველი, რის გამოც მთავარი გმირი შემდგომში რუსულ იდეოლოგიას ემხრობა. აღწერილია რუსების თურქი ტყვეებისადმი თბილი დამოკიდებულება და კარგი მოპყრობა. I და VI სცენებში უკვე სახეცვლილ სელიმს ვხედავთ. რუსულ სამხედრო ლაბადასა და ჩექმებში გამოწყობილი თურქი თრაკის მიწაზე რუსულ გარემოს ქმნის და მათი შემოსვლის იმედით სულდგმულობს. VI სცენასთან მნიშვნელობათა მსგავსებისა მიხედვით დაკავშირებულია II სცენა, რომელთა შორისაც შეინიშნება ოპოზიციურ ელემენტთა ურთიერთმონაცვლეობა: იდეოლოგიური გაუცხოების ფესვები ღრმად არის დამარხული მთავარი გმირის პირად გამოცდილებაში და ბავშვობაში გადატანილ ტრავმაში იმალება: დედა სელიმში არარსებულ ქალიშვილს ხედავდა და გოგოსავით ზრდიდა. სელიმი კი, პირიქით, მამის სიყვარულის მოპოვებისკენ მიიღტვოდა (II სცენა).

თავის მხრივ, IV სცენა მოქცეულია ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულად დაკავშირებულ III და V სცენებს შორის. III სცენაში მოცემულია სელიმის სულთნის არმიაში წასვლა და რუსეთ-თურქეთის ომში გმირული ბრძოლა. თუმცა მისი მიღწევები არ ფასდება და მის კუთვნილ ჯილდოს სხვა იღებს. ამ იმედგაცრუებას V სცენაში ანეიტრალებს უფრო დიდი იმედგაცრუება, ტყვეობიდან დაბრუნებულ სელიმს რომ ელის: სამშობლომ ზურგი შეაქცია ერთგულ მეომარს. შინ დაბრუნებულს ყველაფერი განადგურებული დაუხვდა: მისი ცოლ-შვილი სახადს ემსხვერპლა.

VII სცენა აწონასწორებს ყველა დანარჩენი სცენების ურთიერთმიმართებას და იდეოლოგიათა ოპოზიციური წყვილის არსებობას წერტილს უხვამს. სიკვდილის მოახლოებასთან ერთად ყველაფერი თავის პირვანდელ სახეს უბრუნდება, რითაც აღდგება დარღვეული წონასწორობა.

სცენათა ასეთი შეპირისპირების რეალობაზე მიუთითებს მათ შორის სტრუქტურული სიმეტრიის გამოვლენაც. მოთხრობის კომპოზიციას წმინდად ფორმალური ხასიათი კი არ აქვს, არამედ იგი მჭიდროდ არის დაკავშირებული კონფლიქტის განვითარების იდეასთან თუ კონცეფციასთან, რომელიც გ. ვიზიინოსის პროზაულ მემკვიდრეობას უდევს საფუძვლად. ამ მოთხრობაშიც გმირის ინდივიდუალობა ხდება იმის მიზეზი, რაც მას თავს ატყდება. ამიტომ ამ შემთხვევაში მწერალს პირველი რიგში თავისი გმირის ხასიათის წარმოჩენა აინტერესებს, რათა მისგან გამომდინარე კონფლიქტი უფრო ლოგიკური გახდეს იმისთვის, რომ მკითხველი თანაგრძნობით განეწყოს არა პერსონაჟის მიმართ, რომელსაც ბედმა დააკისრა რაღაცის დათმენა, არამედ ინდივიდუალობის მიმართ, რომლის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს კონფლიქტი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ კონფლიქტის მატარებელი მოსკოვ-სელიმია, რომლის ბუნებაშიც ერთმანეთს ებრძვის ორი სამყარო: მშობლიური – თურქული და უცხო – რუსული. კონფლიქტის სტრუქტურას წრიულობა ახასიათებს. სელიმი ამ წრეზე მოძრაობს და საბოლოოდ უბრუნდება საწყისს, ამოსავალ წერტილს.

მოსკოვ-სელიმს თუ შევადარებთ პაპას სახესთან „მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობიდან“ ბევრ საერთო შტრიხს აღმოვაჩინოთ. მათ ცხოვრებაში საერთო აქვთ არა მარტო აღსასრული (თუ როგორ ამთავრებენ სიცოცხლეს), არამედ ერთნაირი აქვთ ბავშვობაც. როგორც პაპამ, ისე მოსკოვ-სელიმმა

სიყმაწვილე გოგონას ტანისამოსში გაატარა. ორსავე შემთხვევაში სახეზეა ოჯახის ძალადობრივი ზეწოლა პატარა ბავშვზე, თუმცა ამის გამომწვევი მიზეზები სხვადასხვაა: პაპა იანიჩარობისგან რომ გადაერჩინათ, ხოლო მოსკოვ-სელიმში დედამისი „არარსებულ ქალიშვილს ხედავდა“ (ვიზიინოსი 1996: 214). მაგრამ ყველაზე არსებითი მაინც მათი ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი შტრიხებია. პაპა ცოლის ზეგავლენის ქვეშ არის მოქცეული და უმინაარსო ცხოვრებას გამოგონილი მოგზაურობებითა და ოცნებებით უპირისპირდება. მოსკოვ-სელიმი კი მოქმედების რეალურ სამყაროშია ჩართული და როგორც სულთნის ჯარისკაცი უდიდეს სივრცეებს გადალახავს. პაპა თავშესაფარს ზღაპარში პოუვს, მოსკოვ-სელიმი კი თავად ქმნის უახლეს ისტორიას ბალკანეთის ფრონტზე ბრძოლით. ზემოსხენებულ ორ მოთხრობას შორის განსხვავებები სცილდება წერისა და დახასიათებების ფარგლებს და ფართოდ აღწევს მათ სტრუქტურებამდე. პირველ შემთხვევაში სახეზეა მყარი ოპოზიცია: მოგზაურობა/სინამდვილე. მეორე შემთხვევაში ეს დაპირისპირება იცვლება და მოპირდაპირე ელემენტები ერთმანეთს უთანაბრდება: მოგზაურობა=სინამდვილე. აქედან გამომდინარე გასაგები ხდება, რომ „მოსკოვ-სელიმი“ ჩაფიქრებულია, წარმოგვიდგეს როგორც დოკუმენტი. მას მრავლისმთქმელი ქვესათაურიც აქვს: „ერთი მეომრის ისტორია“ (ვასილიადისი 1910: 306). ავტობიოგრაფიასა და მემუარებზე უფრო მეტად აქ ბატონობს წმინდა სისხლის ბიოგრაფია. გ. ვიზიინოსს არ აინტერესებს მოთხრობელის გაქრობა და „ობიექტურობისთვის“ თავის შეწირვა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, აქ პრობლემა წამოიჭრება არა მოსკოვ-სელიმის ბიოგრაფიის წარმოჩენით, არამედ მოთხრობელის ობიექტთან დამოკიდებულებით, კერძოდ კი უცხოტომელის გაცნობითა და დამეგობრებით. მოთხრობაში „ძველი ისტორიის შედეგები“ ავტორი საუბრობს სულთა „კავშირზე“. ნაწარმოებშიც “მოსკოვ-სელიმი“ მოთხრობელი თურქს ეუბნება: „ჩვენმა სულეებმა ერთმანეთს გაუგესო“ (ვიზიინოსი 1996: 212) ანუ სულმა სული იცნო. ნაწარმოების შესავალში იგრძნობა მოთხრობელის თბილი დამოკიდებულება მთავარი გმირის მიმართ. ამ ეპიზოდში შენობით (მეორე პირში მხოლოდობით რიცხვში) მიმართვა – „შენს ამბავს აღვწერო“ (ვიზიინოსი 1996: 213) – ურთიერთობაში უშუალოდის როლს ზრდის. ამგვარად, თურქი მეომრის ისტორია ამავდროულად ადამიანური ურთიერთობის ერთი კონკრეტული შემთხვევის ასახვაცაა.

ის ფაქტი, რომ მთავარი გმირი მოსკოვ-სელიმი უბრალო, გაუნათლებელი ადამიანია, პირდაპირ აისახება მოთხრობის ენაზე, სადაც გაბატონებული ადგილი დიმოტიკის უჭირავს. თუ კი მას „ძველი ისტორიის შედეგებს“ შევადარებთ, დავინახავთ, რომ ენობრივი განსხვავება სხვა უფრო მნიშვნელოვან დაპირისპირებებს მაღავეს. არსებითად, პასხალი („ძველი ისტორიის შედეგების“ მთავარი გმირი) გამოირჩევა არა მარტო იმით, რომ კათარეუსაზე საუბრობს, არამედ იმითაც, რომ უბრალო აღწერებს მეცნიერულად უღებია. სწავლული კაცი, ისევე როგორც ნებისმიერი მწერალი, აყალიბებს მსჯელობის მთელ სისტემას, სადაც დრო – დეტერმინიზმს, დიაქრონია – ცვლილებას, ხოლო ისტორია განვითარებას ან შეწყვეტას ექვემდებარება. ამის საპირისპიროდ, მოსკოვ-სელიმი შორს დგას კვლევა-ძიებებისაგან, რომლებიც სცილდება სიუჟეტის საზღვრებს.

გმირში აღინიშნება ფსიქოლოგიური ხასიათის ანომალიები. ოჯახში მამისგან უარყოფილი და გარიყული მთავარი პერსონაჟი თავის სიმართლეს ამტკიცებს საკუთარი ქმედებებით, ბრძოლის ველზე გმირული თავდადებით. თუმცა ყოველი მისი მცდელობა ამაოა, იგი გამართლებას ვერასდროს აღწევს. ბავშვობაში მამის მიერ იგნორირება სიმბოლურად ასახავს სამშობლოს მიერ გმირი მეომრის უარყოფასაც. მოსკოვ-სელიმს თავისი პრობლემა პირადულიდან საზოგადოებრივზე გადააქვს. სელიმი მთელი არსებით ჩაფლულია იდეოლოგიის ჭაობში: „ჩემი სიცოცხლეცა და ცოლ-შვილიც სულთნის საკუთრებაა და როდესაც მოსკოვს ეგებრძვით, შვიდი სიცოცხლეც რომ მქონდეს, შვიდსავეს ერთ დღეში გავიღებდი დაუფიქრებლად ჩემი ბატონის გამარჯვებისათვის“ (ვიზინოსი 1996: 225). ასევე აღნიშნავს, რომ დაჭრილი მამაცი მებრძოლი უსამართლობის მახეშია გაბმული, რადგანაც მის ჯილდოს დეზერტირს გადასცემენ. რუსების მიერ პლევნაში დატყვევებული ხედავს მათ ადამიანობასა და სათნოებას. თურქი ხვდება, რომ რუსების მიმართ მისი ანტიპათია სრულიად უსაფუძვლო იყო. „ამ დღემდე გიჟი ვყოფილვარ, – განაგრძო სელიმმა – ამიტომაც გითხარი, რომ პლევნამ გონს მომიყვანა“ (ვიზინოსი 1996: 240).

თუ იდეოლოგიური გაუცხოება სიგიჟის თავისებური სახეა, მაშინ მოსკოვ-სელიმს მართლაც სწორი სიტყვები შეურჩევია. ამ ეპიზოდში დრამა კულმინაციას აღწევს, რადგანაც ის, რაც სიმართლედ მიიჩნია გმირმა, სხვა არაფერია თუ არა მორიგი სიცრუე – პირველზე უფრო საშინელი ტყუილი.

რუსების სიყვარული მოსკოვ-სელიმისათვის ახალი იდეოლოგიაა, რადგანაც ფიქრობს, რომ ამით მაინც მოიკლავს სათნოების, ადამიანობისა და სამართლიანობისადმი წყურვილს.

ამ მომენტამდე სახეზე იყო ერთი გატანჯული ოდისევსი, რომელიც განუწყვეტლად შინისკენ მიიწევდა და კვლავ ბრძოლის ველს უბრუნდებოდა (ყირიმიდან პერცეგოვინას აჯანყებამდე და პლევნას აღებამდე 1877 წელს). ახლა კი იგი იქცა სრულიად სხვა ადამიანად, რომელსაც ტყვეობიდან დაბრუნების შემდეგ ოჯახი ამოწყვეტილი, სახლ-კარი კი გაპარტახებული დახვდა. მას რუსების შემოსვლის გარდა სხვა აღარაფრის სურვილი დარჩენია. ოდესღაც თანამემამულეებთან ერთად ცხოვრობდა საერთო იდეოლოგიის ქვეშ, ახლა კი მათგან გარიყულია. მისი სახელიცა და უცნაური ჩაცმულობაც ხაზს უსვამს მის გამორჩეულობას. თურქმა იცის, რომ თანამემამულეებთან ურთიერთობა გაწყვეტილია: „სხვებისთვის მოსკოვ-სელიმი თითქმის გიჟია; რა გინდა, რომ ვუთხრა, როგორ გინდა, რომ გამიგონ“ (ვიზიინოსი 1996: 213).

აშკარაა, რომ მოთხრობაში უბრალო თურქი ჯარისკაცის ნაამბობის მიღმა იმალება პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირება. კერძო-საზოგადოს, ფსიქოლოგია-იდეოლოგიას, ისტორია კი გაუცხოებას გადაეჯახება. ნაწარმოების დასაწყისშივე ავტორი გმირისადმი მოულოდნელი სიმპათიით განიმსჭვალება და ცდილობს მისი ფსიქოლოგიის მექანიზმს ჩაწვდეს. მოთხრობელი ხვდება, რომ მოსკოვ-სელიმის უცნაური საქციელი მაშინვე წამოჭრის იდეოლოგიური გაუცხოების პრობლემას. მოქმედების განვითარების პროცესში იდეოლოგიური ცვლილება არსებითად განსაზღვრავს მისი ცხოვრების წესს, თუმცა ბოლო ეპიზოდში სიკვდილის მოახლოებასთან ერთად ესეც სრულიად უფასურდება – ერთი შეხედვით აბსოლიტური ჭეშმარიტება მორიგი ილუზია აღმოჩნდება: „თურქი თურქადვე დარჩა“ (ვიზიინოსი 1996: 252).

აღსანიშნავია, რომ ადამიანის საკუთარ ერთან იდენტიფიკაციის საკითხი საკმაოდ რთულია. „ადამიანი მხოლოდ მაშინ არის რომელიმე ერის წარმომადგენელი, როცა მას თავი მიაჩნია ამ ერის შვილად, მისი ტრადიციების გამგრძელებლად, ამ ერის ისტორიაში მყოფად“ (თევზაძე 1993: 24).

ერის ისტორია გარკვეული გამოცდილების სახით ყველა ჩვენგანში არსებობს. წარსული არის არა მკვდარი გამოცდილება, არამედ მარადცოცხალი,

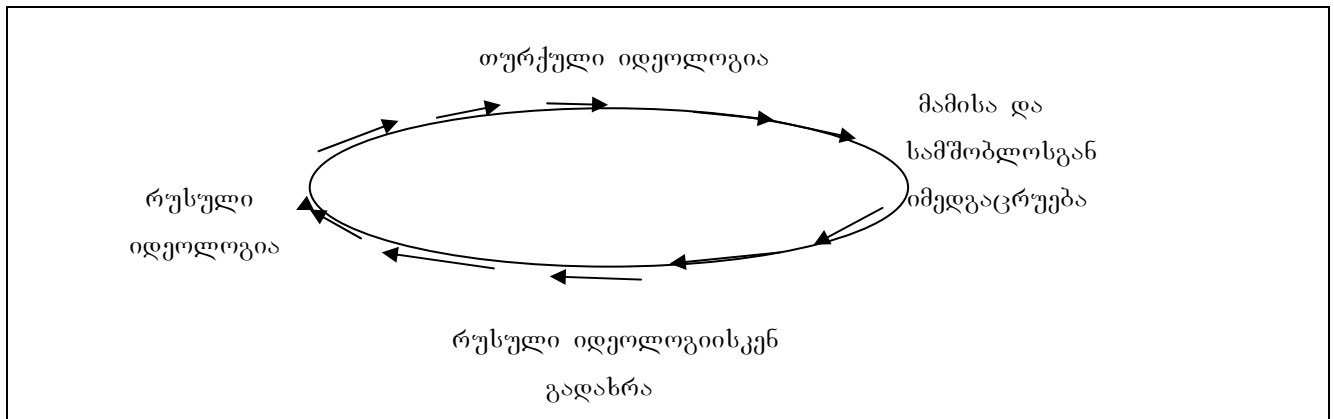
მაგრამ შენახული, გასაიდუმლოებული სიბრძნე, ცოდნა. ოდითგანვე ითვლებოდა, რომ მეხსიერება და ადამიანის იდენტურობა განუყოფელი ცნებებია. „მეხსიერება ეს ის საშუალებაა, რომლის წყალობითაც ჩვენი გაუჩინარებული წარსულის კვალი ჩვენს „შიგნით“ არსებობს და სწორედ ამაშია ჩვენ მიერ თვითიდენტურობის გაცნობიერების საფუძველი“ (უიტროუ 1964: 145).

ხსოვნის ერთ-ერთი ასპექტი თვითშემეცნებაა. ხსოვნა წარმოადგენს ვირტუალურ სათავსოს, რომლის მეშვეობითაც ჩვენი წარსული თავსდება (ჩაწერილია) ჩვენს შიგნით, „სულის დაფაზე“. ამის გამოა, რომ ჩვენ ვფლობთ ცოდნას საკუთარ „მე“-სთან იგივეობაზე, იმაზე, რომ ჩვენ სწორედ ჩვენ ვართ და არა სხვა. „ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც სამყაროს ნიშნებს ცნობს და ხსოვნას ატარებს, ამიტომ მისი ფუნქცია არის გაგება და შენახვა. ესაა ადამიანის მოვალეობა და, რაც მთავარია, მისი სულის ინტენციაც. ამიტომ ხსოვნის დამკარგველი ამავე დროს მომავლის უარყოფელიცაა. დროთა კავშირის აღსადგენად წარსულის გახსენებაა საჭირო. წარსულში შებრუნებას ყოველთვის ახლავს „მე“-ს სუბსტანციურობის, საფუძვლიანობის, იდენტურობის რწმენა“ (კვაჭანტირაძე 1999: 170).

აღბათ, შემთხვევითი არაა, რომ ძველბერძნულ მითოლოგიაში მეხსიერების ქალღმერთი მნემე განაგებდა დროის სვლასაც. ფლობდე ცოდნას დროზე ნიშნავს ფლობდე წარსულზე ცოდნას. ამ ცოდნას ფლობენ მამები და ამიტომ დროისა და ხსოვნის გაგება მნიშვნელობათა დონეზე თითქმის ყველგან უკავშირდება მამა-შვილის კონცეფტს და ამ გზით წინაპრისა და შთამომავლის მიმართ პიროვნების პასუხისმგებლობის გაძლიერებას. ვფიქრობ, სწორედ ეს აზრია გატარებული ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც.

მიუხედავად იმისა, რომ გ. ვიზინოსი მთელი თხრობის მანძილზე სარწმუნოებრივი საზღვრების დაძლევის ექსპერიმენტს ატარებს, ნაწარმოების დასასრულს კვლავ აღადგენს დაწესებულ ჩარჩოებს: წარმოგვიდგენს სელიმს, რომელსაც შეცდომით აცნობეს, რომ რუსებს ბულგარეთი დაუკავებიათ. იმაზე ნერვიულობით, რომ რუსები მის სამშობლოშიც შეიჭრებოდნენ, მთავარ გმირს ტვინში სისხლი ჩაექცა. ხოლო როდესაც მთხრობელისაგან იგებს, რომ ეს ყოველივე სიცრუეა და არ შეეფერება სინამდვილეს, სიხარულისაგან მეორე შეტევა ემართება და კვდება. ამგვარად, თურქი თურქადვე რჩება. და მაინც მოთხრობის

ამგვარი დასასრული არ შეადგენს გ. ვიზიონოსის მიერ წარმოსახვისა და რეალობის დაპირისპირების პრინციპის რღვევას, პირიქით, ხასიათის გადასვლა წარმოსახვითი სამყაროდან რეალურ სამყაროში საბოლოოდ ორჯერ ხდება, რითაც კონფლიქტი წრეს კრავს და უბრუნდება ამოსავალ წერტილს. ნაწარმოების კომპოზიციური ორგანიზაციიდანაც აშკარად ჩანს, რომ წრე იკვრება და სინამდვილე საწყის სტადიას უბრუნდება. ყოველივე ზემოთქმული გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოვსახოთ:



„მოსკოვ-სელიმი“ მწერლის სხვა მოთხრობებთან შედარებით სივრცეში მოქმედების ყველაზე უფრო ფართო არეალს გვთავაზობს (თურქეთი, ბალკანეთის ქვეყნები, რუსეთი). როგორც ცნობილია, სივრცე არის უნივერსალური ცნება. როგორც მითოპოეტურ, ისე მხატვრულ აზროვნებაში შესაძლებელია ამ სივრცეში განლაგებულ გარკვეულ „ტოპოსებს“ და მასში მოქცეულ გარკვეულ ობიექტებს გარკვეული მნიშვნელობა მიენიჭოს. „მხატვრული ნაწარმოების შემთხვევაში მწერალი თვითონ გამოყოფს „ტოპოსს“, რომელსაც აქვს განსაკუთრებული დატვირთვა და რომელიც ხდება მისი სამყაროს ცენტრი, ამდენად მხატვრული ნაწარმოების შემთხვევაში ხდება სივრცის სუბიექტივიზაცია, ინდივიდუუმის სივრცის წარმოჩენა. ნაწარმოებში ხდება გარკვეული ადგილის მიზანდასახული ფიქსაცია, ხოლო ამ ადგილების ფარგლებში გარკვეულ ობიექტებს საკრალური მნიშვნელობა ენიჭება. „ტოპოსი“ ხშირ შემთხვევაში მისტერიული, საკრალური ადგილია, სადაც გმირები მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში მიდიან. ასეთი საკრალური ადგილის (სივრცის) ქონა, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც მხოლოდ ამ გზით ხდება შესაძლებელი საკუთარი არსებობის გაცნობიერება.

აუცილებელია შენი ადგილის, სივრცის ქონა იმისთვის, რომ თვითიდენტიფიკაცია მოხდეს“ (ტოპოროვი 1995: 452).

მითოპოეტურ აზროვნებაში ასეთი ადგილი არის გმირის სამყაროს საკრალური ცენტრი. გმირი, რომელიც ტოვებს მას, მხოლოდ მაშინ მოიპოვებს უფლებას თავის ძველ სამყაროს – ცენტრს დაუბრუნდეს, როცა შეიმეცნება სივრცეს ყველა მის განზომილებაში. „ასეთ შემთხვევაში ფიზიკურად ჰორიზონტალური სივრცის გავლას ადამიანის სულის მიერ ვერტიკალური სივრცის გავლა შეესაბამება“ (ტექსტი...1983: 145). ამის მაგალითია ოდისევსი, რომელიც უამრავ დაბრკოლებას გადალახავს ითაკაში დასაბრუნებლად.*

ჩვენ მიერ განხილულ მოთხრობაში წარმოდგენილია სივრცის შემეცნება ყველა მის განზომილებაში. მოსკოვ-სელიმის ისტორია პირდაპირი მნიშვნელობით თუ არა, სიმბოლურად მაინც ასახავს მწერლის თავგადასავალსაც. ეს არის ადამიანის ერთგვარი ოდისეა უცხოებაში და შინ დაბრუნება, სადაც უკვე ყველაფერი შეცვლილია: ეს სამყაროც აღარც ოდისევსისაა, აღარც ჰომეროსის. აქ უკვე ბატონობს მარტოობა, გაუცხოება და სიკვდილი.

დასკენის სახით შეიძლება ითქვას, რომ „მოსკოვ-სელიმი“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა. მას წრიული ხასიათი აქვს და მჭიდროდაა დაკავშირებული სიუჟეტის წარმმართველ კონფლიქტთან, რომელიც ერთფიგურიათაა. მისი ძირითადი მატარებელია თურქი სელიმი, რომელიც მერყეობს ორ იდეოლოგიას – თურქულსა და რუსულს – შორის. კომპოზიციური ორგანიზაციის მსგავსად ამ მოთხრობაში კონფლიქტსაც წრიული ხასიათი აქვს. სელიმი ამ წრეზე მოძრაობს და ხანგრძლივი და დამქანცველი ხეტიალის შემდეგ საბოლოოდ უბრუნდება თავის საწყისებს, ანუ იმ წერტილს, საიდანაც საფუძველი ჩაეყარა სიუჟეტის მამოძრავებელ კონფლიქტი.

3. „ტბის გარშემო“

ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობა „ტბის გარშემო“ პირველად გამოქვეყნდა ჟურნალ „ესტიაში“ 1892 წელს. ნაწარმოებში სიუჟეტი ვითარდება ტბის გარშემო,

* ამასთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხილეთ ნ ცინცადის სტატია: სივრცის სემანტიკა “უკან დაბრუნების” სემანტიკაში ოდისევსისა და არგონავტების მითის მიხედვით, რომელიც გამოქვეყნებულია აკ. ურუშაძის დაბადებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი შრომების კრებულში “არგონავტიკა და მსოფლიო კულტურა”, ლოგოსი, თბილისი 1999.

რომლის პეიზაჟიც ძალზე დეტალურადაა აღწერილი. მოხრობელი იხსენებს მისი მეგობარის თავგადასავალს, რომელიც გაუმიჯნურდა მასზე უფროსს პოლიმნიას, თუმცა გოგონას თავს მისი მეგობარი ხროსტოდულისი ეცილებოდა. ამ უკანასკნელმა, მთავარი გმირისგან განსხვავებით, შეძლო პოლიმნიას დავალების პირნათლად შესრულება, რომელიც ბზის ტოტების დაკრეფასა და მისთვის მირთმევაში მდგომარეობდა. შემდეგ კი ჭაობში გახლართული ნავი, რომელშიც პოლიმნია და მისი ძმა ნიკოსი იხდნენ, გაიყვანა სამშვიდობოს. თუმცა საბოლოოდ, გოგონას გული ვერცერთმა ვერ მოიგო და მათი გზები გაიყარა. ამ სასიყვარულო „სამკუთხედის“ პარალელურად მიმდინარეობს ასევე გემის მშენებლობა და მისი ზღვაში პირველად ჩაშვების სცენა დეტალურადაა აღწერილი.

მოთხრობაში „ტბის გარშემო“ ავტორი წარმოგვიდგენს მკაცრად ჩამოყალიბებულ სტრუქტურას, რომელიც კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ შემდეგ ნაწილებად იყოფა:

- I. პროლოგი (პაპადიამანდისი 1985: 379);
- II. გმირის ბავშვობის გახსენება (პაპადიამანდისი 1985: 380-383);
- III. გემის მშენებლობა (პაპადიამანდისი 1985: 384-388);
- IV. პოლიმნიას დავალება (პაპადიამანდისი 1985: 389-391);
- V. გემის ზღვაში ჩაშვების სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 392-395);
- VI. პოლიმნიას გადარჩენის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 396-399);
- VII. ეპილოგი (პაპადიამანდისი 1985: 400).

მკითხველი მაშინვე შენიშნავს, რომ ცენტრალური IV სცენის მიმართ I-VII, II-VI, III-V სცენები წრიული კომპოზიციის პრინციპით არიან დაკავშირებულნი. II და VI სცენები, ისევე როგორც ცენტრალურ IV სცენა მოთხრობის წარმმართველ მოტივს – სიყვარულს – ემსახურება. ნაწარმოებში ამ მთავარი თემის გვერდით სიუჟეტური ხაზი სხვა მიმართულებითაც ვითარდება, ესაა გემის აგების ისტორია, რომელიც გადმოცემულია III და V სცენებში. ამგვარად, მოქმედება წრიულად ვითარდება ემოციური აღტკინების სამი ეპიზოდის გარშემო (I/VII-III/V-II/VI), რომელთაც ერთმანეთისაგან შვიდ-შვიდი წელი აშორებთ. სამივე შემთხვევაში მოქმედება მიმდინარეობს ერთსა და იმავე სივრცეში – ტბის ირგვლივ, რომელიც სინამდვილეში წარმოადგენს დელტას. ტბის გარშემო მოძრაობისას თუ წარსულის გახსენებისას წრიული მიმართებით ავტორი ცდილობს, განსჯასა და ფიქრს

მიანიჭოს უპირატესობა, ვიდრე უშუალოდ მოქმედებას, რაც ხაზგასმულია კიდევ ეპილოგის უკანასკნელ წინადადებაში. ამ ფრაზით მთხრობელი მიმართავს ნაწარმოების მთავარ გმირს: „და შენ კი? შენც ჩემსავით განსჯი მხოლოდ და არაფერს მოიმოქმედებ“ (პაპადიამანდისი 1985: 400). მოქმედება უწყვეტ ხაზად გასდევს მთელ ნაწარმოებს, თუმცა ტექსტის მიღმა რჩება, რადგანაც წინა პლანზე მაინც ბუნების აღწერის სურათი გადმოდის.

საინტერესოა, რომ გეოგრაფიული ადგილის აღწერა თხრობაში არ ემსახურება დროის დაყოფნება-შეჩერებას, პირიქით, თხრობასთან და დროსთან ერთად მუშაობს, რომ სხვადასხვა კატეგორიად გამოყოს ან გააერთიანოს პერსონაჟები. მოქმედების ადგილის ჩარჩოების განსაზღვრით ბუნების აღწერას გმირთა დახასიათების პროცესში დიდი დატვირთვა ენიჭება, რამდენადაც გამოხატავს ამ უკანასკნელთა ცხოვრებისადმი და ზოგადად, სამყაროსადმი დამოკიდებულებასა და პოზიციას. ამდენად აღწერა თხრობის ტოლფასი ხდება. როგორც ვხედავთ, მოთხრობაში „ტბის გარშემო“ ბუნების სურათების აღწერა წარმოაჩენს და ახასიათებს გმირთა განსჯისა და ფიქრის თანმიმდევრობას. სწორედ ამის შედეგია, რომ პაპადიამანდისეული აღწერები სცილდება უბრალო ბუნების სურათის ჩარჩოებს და უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს სიუჟეტის წარმართვაში და არსებითად, საკუთარი წვლილი შეაქვს მოთხრობის, როგორც ერთი მთლიანობის მოდულირებაში.

ნაწარმოებში თხრობა მიმდინარეობს პირველ პირში. მთხრობელი მეორე პირში მიმართავს თავის მეგობარს, თუმცა მკითხველი მაღევე აცნობიერებს, რომ ეს ორი სხვადასხვა პერსონაჟი (მთხრობელი და მთავარი გმირი) სინამდვილეში ერთია. ისინი წარმოადგენენ ერთი პიროვნების ცხოვრებისეული გამოსცდილების ორ სხვადასხვა დონეს. მოთხრობის ქვესათაურიც ამაზე მიუთითებს: „მოგონებები მეგობარზე“ (პაპადიამანდისი 1985: 379). ამასვე უსვამს ხაზს პროლოგის უკანასკნელი ფრაზაც: „რაც ჩემია, ხომ ჩემია და რაც შენია, ისიც ჩემია“ (პაპადიამანდისი 1985: 379). პირველი და მეორე პირის ერთმანეთში აღრევა მოთხრობის ავტობიოგრაფიული ხასიათის ხაზგასმის ერთგვარი მცდელობაა და ამავე დროს სიუჟეტის განვითარებას ემსახურება. მოთხრობის პროლოგი და ეპილოგი არაა გამონაკლისი, სადაც პირველი და მეორე პირები ანუ „მე“ და „შენ“ ერთმანეთშია აღრეული. სიუჟეტის წარმართველი თემა – სიყვარული –

დაკავშირებულია გემის აგების ამბავთან ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟის ალექსანდროს ხარავლოსის მეტყველების დეფექტის საშუალებით. თავისთავად ეს პერსონაჟი სინამდვილეში წარმოადგენს ერთგვარ ჰიბრიდს, რომელიც „ნახევრად მეზღვაურია, ნახევრად – მუშა, ნახევრად – ექიმი“ (პაპადიამანდისი 1985: 386). კიდევ ერთი ალექსანდროსი, მაგრამ ამ შემთხვევაში არა პაპადიამანდისი. ის ერთმანეთში ურევს სიტყვებს: ცურვას, ქსოვასა და გახლართვას (πλέσιμο/πλέξιμο/μπλέξιμο), რომელთაც ენათმეცნიერებაში მინიმალური წყვილები ეწოდებათ. სხვა პერსონაჟები ერთმანეთში ურევენ „ქსოვას“ და „ცურვას“ და ახლადაგებულ გემს უსურვებენ „კარგ ქსოვას“ (καλό πλέξιμο). ხარავლოსი კი უფრო შორს მიდის და გემს უსურვებს „კარგ გახლართვას“ (καλό μπλέξιμο), რაც გასაჭირში ჩავარდნას ნიშნავს. მართლაც, ნაპირიდან ზღვაში პირველად ჩაშვების დროს გემი იჭედება. თითქოს ამით მწერალი მიგვანიშნებს, რომ სიყვარულის ისტორიაც, გემის მშენებლობაცა და თხრობაც ჩიხში ექცევა. ამ ეპიზოდიდან კრიტიკოსს მ. ხრისანთოპულოსს გამოაქვს დასკვნა, რომ „თხრობის, სასიყვარულო ურთიერთობებისა და გემის „კონსტრუირება“ ყოველთვის ადვილი არ არის“ (ბერძნული მოდერნიზმი...1997: 72).

საინტერესოა, რომ უკვე ნაწარმოების სათაურშივეა განსაზღვრული მოქმედების განვითარების ჩარჩოები. სიტყვა „ολύχη“ ნიშნავს წრეს და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ერთგვარი ავტონომიის, შემოსაზღვრულობის მნიშვნელობითაა გამოყენებული. სივრცის წრიულობა მჭიდრო კავშირშია დროის წრიულობასთანაც. მოთხრობაში თითქმის ყველა ეპიზოდი წუთების, საათების, წარსული მოგონებების აღდგენის ერთგვარი მცდელობაა. ბუნებრივი გარემო ტბის სახით აღმოჩნდება იმ მიკროკოსმოსის აღმნიშვნელი, რომელიც მკაცრად განსაზღვრავს სივრცეს, რითაც წარსულში მომხდარი რეალური მოვლენები საბოლოოდ კარგავენ ერთმანეთში აშკარა დროით-მიზეზობრივ კავშირს და ამ პრინციპის დარღვევით საბოლოოდ ერთმანეთს ემსგავსებიან. აქედან გამომდინარეობს ასევე სიუჟეტის რამდენადმე სტატიკურობის შთაბეჭდილებაც. აქ მთავარი როლი უკავია ბუნების სურათის აღწერებს. ნაწარმოებში მოქმედების განვითარების მანძილზე ტბა სამ ეპიზოდში ექცევა ყურადღების ცენტრში:

1. პროლოგში ანუ მოთხრობაში აღწერილი ამბიდან 7 წლის შემდეგ (პაპადიამანდისი 1985: 379);
2. გმირის ბავშვობის გახსენების ეპიზოდში (პაპადიამანდისი 1985: 380-383);
3. ხრისტოდულისის მიერ პოლიმნიას გადარჩენის სცენაში (პაპადიამანდისი 1985: 396-399).

პროლოგში ტბის აღწერა აღსაწერ ობიექტს განსაზღვრავს, როგორც „მოგონებების ამშლელ ადგილს“ (პაპადიამანდისი 1985: 379). ავტორი ამ შემთხვევაში საინტერესო ხერხს მიმართავს და ტბას წარმოგვიდგენს უარყოფითი წინადადებებით, ანუ ისეთს, როგორიც ოდესღაც იყო და ახლა აღარ არის: „აღარ იყო . . . თითქმის აღარ არსებობდა . . . თითქმის არ გადარჩენილიყო . . . “ (პაპადიამანდისი 1985: 379). აღწერის ამგავარი ხერხი აშკარად ხაზს უსვამს სიცარიელის განცდას. ერთი შეხედვით, თითქოს ტბის განმსაზღვრელი ყველა ელემენტია ჩადებული აღწერის საფუძველში, მაგრამ საბოლოო შედეგად მკითხველი იღებს სიცარიელეს, არარსებულ გარემოს, რომლის მიზეზიც დროა. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ არა უშუალოდ აღსაწერ ობიექტში, არამედ თავად აღმწერის (ამ შემთხვევაში მოთხრობელის) გონებაში არსებულ დახასიათების ამგვარ ფორმულირებაში. ტბის როგორც „საყვარელი, ახლობელი გარემოს“ გახსენება გმირის გონებაში აყალიბებს ერთ კონკრეტულ აზრს, რომელშიც არ აისახება რეალობა (აღწერა = მოგონება). ამის შედეგად ტბის სურათი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას ტოვებს და იცვლება მიძელოსის ქათქათა თეთრი ქოხის სურათით. ქოხი/ეზო/სანაპირო – ეს ის ადგილებია, რომლებიც ტბის გარშემო მიდამოებს წარმოადგენენ, მის გვერდით არიან აღწერილნი და რომლებიც მოიცავენ იდილიური სივრცის ყველა შემადგენელ ელემენტს. მოთხრობაში ტბა არსებობს როგორც მგრძნობელობითი სივრცე, მაგრამ სარკის ანარეკლის ეფექტის (როგორცაა, მაგალითად, სიტყვებისა თუ ფრაზების განმეორება) გამოყენებით ფანტასტიკურ საბურველში გახვევისაკენ მიიღტვის. ანალოგიურად მთავარი გმირის წარმოსახვა ცდილობს წარსულის უიღბლო გამოცდილების ანაზღაურებას მისი ბედნიერ მომავლად გადაქცევით.

სინამდვილისა და წარმოსახვის ამგვარ თანაარსებობას მეტნაკლებად შესწორებები შეაქვს სურათის აღწერაშიც. კონკრეტული გეოგრაფიული გარემოს სურათს ცვლის აუხდენელი ოცნებების სივრცე. დამატებით შეიძლება აღინიშნოს,

რომ მართალია, ტბა მთავარი გმირის თვალსაწიერიდანაა დანახული: „ყველაფერ ამას თვალწინ ხედავდი როგორც ნამდვილი ოსტატის სრულყოფილ ნახატს“ (პაპადიამანდისი 1985: 383), მაგრამ თავისი არსით ის აღწერილია, როგორც შედეგი მთავარი გმირისა და მთხრობელის ანუ წარმოსახვის პერსპექტივისა და არჩევანის პერსპექტივის თანაარსებობისა. აღსანიშნავია, რომ სიუჟეტის განვითარების თანამიმდევრობაში ამ აღწერას ადგილი მიჩენილი აქვს გმირის პოლიმნიასთან პირველი უიღბლო შეხვედრის შემდეგ.

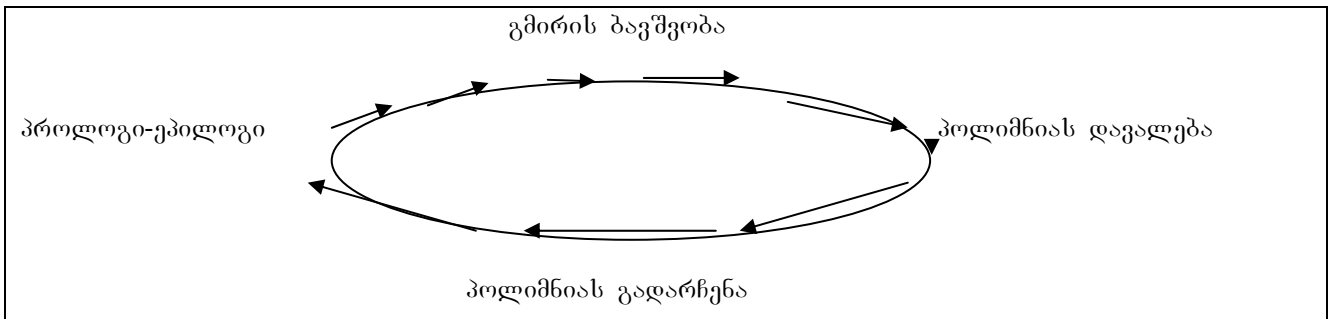
ზემოაღნიშნულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილის მთელი პარმონიულობისა და მგრძობელობის მიუხედავად, მთავარ გმირსა და ბუნებას შორის დისპარმონია არსებითად არ ირღვევა. ამგვარი აღწერა იძლევა ინფორმაციას არა იმდენად ადგილის შესახებ, რამდენადაც ადამიანის შესახებ, რომლის პერსპექტივიდანაც არის დანახული და აღქმული ეს ადგილი. მიუხედავად იმისა, რომ დახატული სურათი ახლობელი და შინაურია, საბოლოოდ, მკითხველს წინაშე მაინც მთავარი გმირის მიერ დანახული პერსპექტივიდან წარდგება. ტბის აღწერას კონკრეტული დანიშნულება აქვს და ემსახურება მთავარი გმირის სახის ეტაპობრივ წარმოჩენას. ეს უკანასკნელი ტბის მესამედ გახსენების ეპიზოდში უკვე ჩანაცვლებულია მეგობარი ხრისტოდულისით. ამ მომენტში პოლიმნია რეალურად წარმოგვიდგება, ხრისტოდულისს ის კი არ ეჩვენება, არამედ ხედავს. ამიტომაც სურათის აღწერის ელემენტები მინიმუმამდეა დაყვანილი და ერთგვარ ფონად გასდევს პოლიმნიას ნავის ხრისტოდულისის მიერ გადარჩენის სცენას. ხრისტოდულისისათვის ტბის ირგვლივ არსებული გარემო არ იგივდება მომავალი ბედნიერებისა თუ წარსულის მოგონებების სივრცესთან. ამის საწინააღმდეგ, პერსონაჟი მას აღიქვამს სცენად, სადაც კონკრეტული მოქმედება ვითარდება. ამდენად, ხრისტოდულისი სივრციდან მოწყვეტილი კი არ არის, არამედ მასთან იგივდება. სქემატურად რომ გამოვსახოთ, აღწერა-მოგონება გადაიქცევა აღწერა-მოქმედებად.

პოლიმნიასთან პირველი შეხვედრისა და ხრისტოდულისის მიერ მისი გადარჩენის ამ ორ ეპიზოდს შორის, რომლებიც წარმოადგენენ ძირითადი ამბის დასაწყისსა და დასასრულს, ვითარდება დანარჩენი მოვლენები. საინტერესოა, რომ ეს მოვლენები მიმდინარეობს იმ ქვიშიან ზოლზე, რომლითაც ტბა ზღვისგან გამოიყოფა. მიწის ეს ნაკვეთი ერთგვარად აღნიშნავს ორ არსებულ

შესაძლებლობას: ერთი მხრივ, წრის რღვევას, მეორე მხრივ, წრეში ჩაკეტვას. ტბა, რომელიც წარმოადგენს ცენტრს, რომლის ირგვლივაც მოთხრობაში ვითარდება მოქმედება, თავისი აღწერიდან გამომდინარე იქცევა გმირების განშორების ადგილად.

ის ფაქტი, თუ როგორ აღიქვამენ გმირები ბუნებას, ხსნის მათივე მოქმედებას, რომელიც აირეკლება სურათის აღწერებში, რომელთა სახელდახელო ურთიერთმონაცვლეობა თუ ელიპსისი მიანიშნებს ამა თუ იმ გმირის ხასიათსა და ინდივიდუალიზმზე. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მოთხრობა „ტბის გარშემო“ აღ. პაპადიამანდისის პროზაულ მეტაკვიდრობაში ყველაზე უფრო თვალსაჩინო მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება პეიზაჟის დეტალური აღწერა გაცდეს უბრალოდ ადგილობრივი გარემოს წარმოჩენის ფარგლებს და გამოყენებულ იქნას როგორც ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტის მამოძრავებელი დერძი. უშუალოდ მოქმედების მიმდინარეობის სცენებთან მისი მონაცვლეობით თხრობაში სამუდამოდ დაკარგული წარსულის არსებობას ესმება ხაზი. სწორედ ამიტომაც მოთხრობა იწყება მთელი რიგი უარყოფითი წინადადებებით: „არც თებერვალი იყო ... ტირიფებიც აღარ იდგნენ . . . პოლიმნიაც არ იყო იქ . . . აღარც ლუკასის ქოხი იდგა...“ (პაპადიამანდისი 1985: 379). მოთხრობაში მიმდინარე მოვლენების მთხრობელისეული განსჯა, ჭკრეტა, მოლოდინი, მოქმედების დრო და ადგილი წრიულია და შეესაბამება პაპადიამანდისეული წერის სტილს.

ყოველივე ზემოთქმულის გამო მოთხრობის წარმმართველი კონფლიქტი გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოისახოს:



ნაწარმოების მთავარი გმირი, რომლისთვისაც ტბის გარშემო მიდამოები მტრულ გარემოს ქმნის, შვებას პოულობს ამ ადგილის წარმოსახვით სივრცეში

აღწერით. მის საპირისპიროდ, ხრისტოდულისი, პირიქით, მიიღტვის მის ირგვლის არსებული გარემოს შეცვლისკენ. გმირთა მომდევნო ბედ-იღბალი ამ ტენდენციის გაგრძელებად წარმოგვიდგება: ხრისტოდულისი შორდება იქაურობას და ამერიკაში გადაიხვეწება, რითაც არღვევს წრეს მაშინ, როცა მთავარი გმირი „განსჯის მხოლოდ და არაფერს მოიმოქმედებს“ (პაპადიამანდისი 1985: 400). რაც შეეხება პოლიმნიას, პაპადიამანდისეული „იდეალური ქალიშვილების“ რიცხვს რომ მიეკუთვნება, რომელიც ერთი მხრივ სიუჟეტის განვითარების მთავარი მიზეზია, ამავე დროს კი პასიურ როლს თამაშობს, მოთხრობის დასასრულს მოთხრობელის მიერ ნათქვამი ორი უბრალო ზმნით „გარდაიცვალა თუ დაქორწინდა?“ (პაპადიამანდისი 1985: 400) ნაჩვენებია მისი საწყისი მდგომარეობიდან ერთგვარი გარდასახვა თუ გადასვლა ახალ მდგომარეობაში.

დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობა „ტბის გარშემო“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება. მას წრიული ხასიათი აქვს და მჭიდროდაა დაკავშირებული სიუჟეტის წარმმართველ კონფლიქტთან, რომელიც ერთფიგურიანია. მისი ძირითადი მატარებელია მოთხრობელის მეგობარი – ნაწარმოების მთავარი გმირი. კომპოზიციური ორგანიზაციის მსგავსად ამ მოთხრობაში კონფლიქტსაც წრიული ხასიათი აქვს. მთავარი გმირი ტბის გარშემო ამ წრეზე მოძრაობს. საბოლოოდ იგი ხრისტოდულისისგან განსხვავებით ვერ ახერხებს ამ წრის გარღვევას და მისგან თავის დახსნას, ამდენად, უბრუნდება იმ წერტილს, საიდანაც საფუძველი ჩაეყარა სიუჟეტის მამოძრავებელ კონფლიქტს.

4. „ოცნება ტალღაზე“

აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობა „ოცნება ტალღაზე“, რომელიც შეიქმნა 1900 წელს, წარმოადგენს ბედნიერი სიყმაწვილისა და მოწიფულობის ასაკის გარყვნილებას შორის დაპირისპირების ყველაზე უფრო ნათელ მაგალითს. ეს დაპირისპირება განსაკუთრებით აშკარა ხდება ამ მოთხრობაში, რამდენადაც მოთხრობელი არ წარმოგვიდგება უბრალოდ ამბის გადმომცემის როლში. სახეზეა მისი სრულყოფილი ბიოლოგიური არსებობა, რომელიც იმ დონემდე განსხვავდება უკვე მწერლისგან, რომ ძნელია მათი ერთმანეთთან გაიგივება. ამგვარად, აღ. პაპადიამანდისი აუცილებელი ელემენტების თხზვით ნაწარმოებში ქმნის

მოხრობელის იმგვარ ტიპს, რომელიც თითქოს აღსარებას აბარებს მკითხველს და აღწერს თავის გარდასახვას „მთებში გაჭრილი მწყემსიდან“ ვექილამდე „მოისმინა“-ს დიპლომით” (პაპადიამანდისი 1985: 262),* რაც შეესაბამება მის გადასვლას მთიდან ბარად (ათენში), სიჭაბუკიდან მოწიფულობაში, სამოთხისდარი თავისუფლებიდან მიწიერ საზრუნავებზე.

ნაწარმოების პროლოგი გვიჩვენებს მოხრობელის ამ გარდასახვას ისტორიულ ჭრილში როგორც ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლას. ეს გარდასახვა შედეგია, ხოლო ამ ცვლილების მიზეზი კი მკითხველისთვის უცნობია. მოთხრობის დასაწყისში ვეცნობით ასევე ბერ სისოეს თავგადასავალს, რომელმაც ხსნიდან სასჯელამდე და კვლავ ხსნამდე მიმართული დიდი გზა გაიარა. მომდევნო ძირითად ნაწილში თხრობა წარმოგვიდგენს ბედნიერებისა და უარესობისკენ ცვლილების მიზეზებს. მოთხრობაში გადმოცემულ ამბავს განსაკუთრებით მარტივი სიუჟეტი აქვს. მასში გადმოცემულია, თუ როგორ ბედნიერად ცხოვრობს ახალგაზრდა მწყემსი. ეს გახლავთ წონასწორობის მდგომარეობა. თანასოფლელი ქალიშვილი მოსხულას და მისი მოსახელე თიკანის გამოჩენა წინასწარ მიგვანიშნებს მოსალოდნელ ცვლილებაზე. იმისთვის, რომ წონასწორობა არ დაირღვეს, მწყემსმა უნდა აირჩიოს ამ ორიდან ერთ-ერთი. თავდაპირველად არჩევანი კეთდება თიკანის სასარგებლოდ, რაც თითქოს საწყის მდგომარეობაზე დაბრუნებას უნდა ნიშნავდეს, მაგრამ საბოლოოდ მწყემსი გოგონას ანიჭებს უპირატესობას, რაც მას უბიძგებს შენიღბული წონასწორობის მდგომარეობისკენ, არსებითად კი ამ წონასწორობის რღვევისკენ. უფრო მეტიც, დილემა – მონასტერში დარჩენა თუ ცოდნის მიღება – გადაწყდება ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ, რასაც მიყვავართ მთავარი გმირის საბოლოო უიღბლობამდე.

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით, მოთხრობა იყოფა შემდეგ ნაწილებად:

- I. პროლოგი (პაპადიამანდისი 1985: 261-262);
- II. მწყემსის ბედნიერი ცხოვრება (პაპადიამანდისი 1985: 263-266);
- III. ორი მოსხულა მწყემსის ცხოვრებაში (პაპადიამანდისი 1985: 267-269);

* აქაც და შემდეგშიც გამოვიყენებთ მოთხრობის ქართულ ენაზე შესრულებულ თარგმანს, რომელიც ეკუთვნის მ. აბულაშვილს და გამოქვეყნებულია თანამედროვე ბერძნული მოთხრობის ანთოლოგიაში, ლოგოსი, თბილისი 2003.

IV. თიკანის დაღუპვა და გოგონას დასრჩობისაგან გადარჩენა (პაპადიამანდისი 1985: 270-272);

V. ეპილოგი (პაპადიამანდისი 1985: 273).

გამოყოფილ სეგმენტებს ერთმანეთთან აკავშირებს მთავარი გმირის სულიერი წონასწორობის შენარჩუნებისა და მისი რღვევის მომენტი, ამდენად მათ შორის წრიული კავშირი შეინიშნება. II და IV სცენები ერთმანეთთან ურთიერთარეკლვის პრინციპით გადმოსცემენ მწყემსის წონასწორობის მდგომარეობას, ხოლო პროლოგსა და ეპილოგში გადმოცემულია უკვე ამ წონასწორობის რღვევის შედეგად გმირის საბოლოო უიღბლობა. ცენტრალური ადგილი უკავია III სცენას, რომელიც მიანიშნებს მოსალოდნელ ცვლილებაზე. საწყისი მდგომარეობისადმი ნოსტალგია მოვლენებს აქცევს ერთ მოჯადოებულ წრეში. ამის ნათელი მაგალითია მოთხრობის პირველი და უკანასკნელი წინადადება: „ერთი ღარიბი მწყემსი ბიჭი ვიყავი მთებში“ (პაპადიამანდისი 1985: 261) / „ოჰ, ნეტავ კვლავაც მწყემსი ვყოფილიყავი მთებში!“ (პაპადიამანდისი 1985: 273). პრობლემის გადაწყვეტა შესაძლებელი იქნებოდა, თუკი გმირი გაჰყვებოდა ბერი სისოეს გზას, რომლის თავგადასავალი თემატურად დაკავშირებულია ძირითად სიუჟეტურ ხაზთან. ერთადერთი გამოსავალი იქნებოდა დაკარგული სამოთხის ერთგვარი სახის შინაგანი სამოთხით ჩანაცვლება.

ზემოაღნიშნული მარტივი სიუჟეტი იხლართება გონებამახვილური ომონიმების მეშვეობით, რომლებშიც ორი ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული არსება (გოგონა/თიკანი) შეესაბამება ერთიან ფონეტიკურ რეალობას. საინტერესოა, რომ გოგონას სახელი, რომელსაც მწყემსი არქმევს საკუთარ თიკანს, თავდაპირველი მნიშვნელობით გამოხატავს ცხოველს. აქედან გამომდინარე, ეს სახელდება წრეზე მოძრაობს: ცხოველიდან ადამიანზე და ადამიანიდან ისევ ცხოველზე გადადის. თავისი თანამიმდევრობით ერთმა ასეთმა მოძრაობამ შეიძლება მიგვანიშნოს ასევე ახალგაზრდა მწყემსის შემეცნების ერთიანობაზე. რამდენადაც ეს ომონიმები თავად მთავარი გმირიდან მომდინარეობენ და მისსავე აზრით, ეფუძნებიან ორი აღსანიშნი ობიექტის გარეგნულ მსგავსებას, ეტაპობრივად აძლიერებენ მათ რამდენადმე სინონიმურ ურთიერთმიმართებას. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ორი პარადიგმა (მოსხულა-გოგონა/მოსხულა-თიკანი) მწყემსის ცნობიერებაში იმდენად არის აღრეული, რომ ერთს შეუძლია მეორის ჩანაცვლება. თუმცა ამგვარი

ჩანაცვლება თითქმის შეუძლებელია, რამდენადაც მათ შორის არსებული განსხვავებები მსგავსებებს აღემატება. დასაწყისში საგნებს შორის უბრალო ჩანაცვლება სულ უფრო მეტად ხდება რთული არჩევანის შედეგი.

ნაწარმოებში წარმოდგენილია ამგვარი არჩევანის ოთხი შემთხვევა:

1. თიკანს ირჩევენ გოგონას სანაცვლოდ ყოველგვარი პრობლემის გარეშე (პაპადიამანდისი 1985: 265);
2. გოგონას ირჩევენ თიკანის ნაცვლად, როდესაც მთხრობელი ირონიულად უთანაგრძნობს ამ უკანასკნელს (პაპადიამანდისი 1985: 267-269);
3. თიკანს გოგონასთან მიმართებაში ანიჭებენ უპირატესობას იმ ეპიზოდში, როდესაც თავისსავე ყულფში გაბლანდული შევლას ითხოვს (პაპადიამანდისი 1985: 271);
4. მდგომარეობა იცვლება ზემოაღნიშნულის სისრულეში მოყვანამდე და უბრუნდება საწყისს ეტაპს ანუ სასწორი საბოლოოდ გადაწონის გოგონას სასარგებლოდ მწყემსის მიერ მისი დახრჩობისაგან გადარჩენის ეპიზოდში (პაპადიამანდისი 1985: 272).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ერთის ხსნა იწვევს მეორის გაწირვას, ერთის მიმართ სიყვარული და სინაზე ვერ თანაარსებობს მეორის მიმართ სიყვარულთან. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ომონიმებით ერთიან სამყაროში არაცნობიერი იდენტიფიკაციის აღნიშვნის მცდელობა საბოლოოდ მიუღწეველი აღმოჩნდა. სამყარო თავის ცვალებად ბუნებას წარმოაჩენს იმით, რომ ნაწარმოებში ამბავს უკვე მოგვითხრობს ზრდასრული ვექილი. აღსანიშნავია, რომ მწყემსის სამყაროსთან ურთიერთობა თითქმის უსიტყვოა. მთხრობელი საკუთარი თავისგან როგორც მთავარი პერსონაჟისგან განსხვავდება იმით, რომ მათ შორის დროში დიდი სხვაობაა, რაც მოწიფულობის გარდა აღნიშნავს ცოდნის დაგროვებასაც. ეს კი მას საშუალებას აძლევს სიტყვის მეშვეობით ხელახლა მოიხმოს ის ეპიზოდები, რომლებმაც მის წარსულს ერთგვარი სახე მისცეს. ამგვარ შემთხვევებში, რა თქმა უნდა, მთხრობელი აკრიტიკებს საკუთარი თავის როგორც გმირის ნააზრევსა და ნამოქმედარს.

აღსანიშნავია, რომ ბედნიერებისა და მისი შეცვლის გამომწვევი მიზეზები ერთნაირი ხერხით არაა გადმოცემული ნაწარმოებში. რამდენადაც ორსავე შემთხვევას აღგვიწერს მთხრობელი, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი იყენებს

იმგვარ კომპოზიციურ თუ სტილისტურ სქემას, რომლის მეშვეობითაც თითოეული მათგანი განსხვავებული თვალსაწიერიდანაა დანახული და აღქმული. აქვე შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ტერმინი „განვსჯი“ მთხრობელისათვის არ ნიშნავს მაინცდამაინც დიდი დოზით ინფორმაციის მიღებას, არამედ გზავნილის განსხვავებულ შეფასებას.

ბედნიერი ცხოვრების, ბავშვობისა და სიჭაბუკის ასაკის გადმოსაცემად თხრობაში, ძირითადად, სამი ელემენტია გამოყენებული: იტერატიული თხრობა (iterative narrative) (გენეტი 1980: 113); მხატვრული შედარებები, რომლებიც გამოხატავენ ბუნებრივ მოვლენებთან ადამიანის კავშირს; კუთვნილებითი ნაცვალსახელის „მთ“ (ჩემი) ხშირი გამოყენება სამყაროსადმი გმირის დამოკიდებულების გადმოცემის მიზნით. ზემოჩამოთვლილი სამივე ხერხი შესაძლოა ზეგავლენას ახდენდეს გმირის ფოკუსირებაზე. ამ გზით მწყემსი შეიგრძნობს ბუნებას, დროსა და საკუთარ თავს. ის ფაქტი, რომ მთავარი გმირის პოზიცია მთხრობელთანაა შესისხლხორცებული, აღნიშნავს ზემოჩამოთვლილი ელემენტების უკვე მოწიფული მთხრობელის საშუალებით გამდიდრებას. ამდენად ისინი უკვე აღარ გამოხატავენ პრიმიტიული ადამიანის ბუნებასთან კავშირს, არამედ ბედნიერების მახასიათებლებადაა წარმოდგენილი: „მისი ცოდნის გარეშეც არ ვემდუროდი ბედს“ (პაპადიამანდისი 1985: 261) და მნიშვნელობას იძენენ იმდენად, რამდენადაც თხრობის მანძილზე განსხვავდებიან მოწიფული გმირის მდგომარეობისაგან.

უფრო კონკრეტულად, „ბუნებრივი ცხოვრება“ (პაპადიამანდისი 1985: 262) შედეგია მთელი რიგი მოქმედებების, უფრო სწორად მდგომარეობების მთელი წყებისა, რომელთაც ადგილი აქვთ ერთ განსაზღვრულ სივრცესა და დროში. ეს სივრცე – ბუნების ელემენტებისგან შედგენილი მრავალფეროვნება (ჩირგვნარი, ხეები, ველები, ზღვის სანაპირო, მთები) – ქალაქისგან შორს მდებარეობს და განუსაზღვრელი შესაძლებლობები აქვს იმისთვის, რომ ასაზრდოოს გმირი, რომელიც შემოიფარგლება და კმაყოფილდება მხოლოდ აუცილებელით. მთხრობაში ამ გეოგრაფიულ ადგილს სახელწოდებაც აქვს – ქსარმენო. დასახელებიდან და აღწერილი სურათიდან გამომდინარე მკითხველის თვალწინ

იშლება არკადიის ერთ-ერთი კუთხე, რომელიც წარმოადგენს რეალური გეოგრაფიული ადგილის ერთგვარ იდეალიზირებულ სახეს.

შესაბამისად, ნაწარმოებში მოქმედების დროც გადმოცემულია დათარიღების რაიმე კონკრეტული ელემენტის გარეშე. ის განსაზღვრულია მხოლოდ ზოგიერთი სამიწათმოქმედო სამუშაოს, რომლებშიც გმირი არ მონაწილეობს, მოხსენიებითა (თესვის დრო, მოსავლის აღების დრო) და დაკონკრეტებით (წელიწადში ერთხელ). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დრო გამოითვლება სივრცეში ტრადიციულ სამუშაოთა რეტროსპექტულ ჩვენებასთან მიმართებაში და აქედან გამომდინარე, ამ სივრცესთანვეა დაკავშირებული.

ამგვარ სივრცესა და დროში მთავარი გმირი აფიქსირებს თავის კავშირს ბუნებასთან, რაც თხრობის დონეზე გასაგები ხდება მხატვრული შედარებების საშუალებით. შედარება, რომელიც გამოხატავს საგნებს შორის მსგავსებას სხვა არამსგავსი საგნებისგან განსხვავებით, გადაიზრდება არა ადამიანის საგნებთან იდენტიფიკაციაში, არამედ მის საწინააღმდეგო ურთიერთკავშირში, სადაც ადამიანი სამყაროს აღიქვამს ეგოცენტრული გადმოსახედიდან და საკუთარ თავს აფასებს კოსმოცენტრული პოზიციიდან. ამის გამო, კუთვნილებითი ნაცვალსახელის ხშირი გამოყენება: „*ჩემი* საკუთრება იყო . . . *ჩემი* ნაპირი . . . ეს ყველაფერი *ჩემი* იყო . . . *ჩემი* საკუთარი კლდე . . . *ჩემი* მთები . . . “ (პაპადიამანდისი 1985: 262,266,268) არ გამოხატავს კუთვნილებას (მთხრობელი ხომ ვეჭილია!), პირიქით აძლიერებს ადამიანის სამყაროსთან ერთიანობის განცდას არა იურიდიული პროცედურების გამოყენებით, არამედ თანაგრძობის საშუალებით.

ახალგაზრდა კაცსა და ბუნებას შორის თანაგრძობის განცდა ერთიან სამყაროში უგულებელყოფს დროის მიერ გამოწვეულ რეგრესს და გამოხატავს ოდინდელ თავისუფლებას, სუვერენულობასა და უზრუნველობას ადამიანური შემეცნების დონეზეც კი. ბავშვობის ხანა წარმოდგენილია როგორც ბედნიერების სიმბოლო, ხოლო ადამიანისა და ბუნების კავშირი კი – როგორც ადამიანის ცოდვით დაცემის წინარე ეტაპის სიმბოლო. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩვენ წინაშე ერთგვარი სამოთხისდარი გარემო, რომელსაც რეალურად ესხმება ხორცი.

ქალაქის წეს-ჩვეულებები, რომლებიც თხრობაში ფარულად შემოიჭრება, მთხრობელის მიერ ირონიულად შეფასებულია როგორც ძლიერი პიროვნული ნებისა და სამართლის გაბატონების მიზეზი. გარდა ამისა, ბატონი მოსხოსის

შემთხვევა (პაპადიამანდისი 1985: 263-264) ადვილად წარმოგვიჩენს განსხვავებას დაცემამდელ მბრძანებლობასა და დაცემის შემდგომდროინდელ ბატონობას შორის. პირველი გულისხმობს თავისუფლებას, კმაყოფილებასა და იდილიურ სიმშვიდეს, მეორე მიანიშნებს ქონებაზე, შემოსახლვრულობაზე, „დაყოფილ . . . სამეფოზე“ (პაპადიამანდისი 1985: 263).

ნაწარმოებში ბავშვური სამყაროს წარმოჩენა და სიჭაბუკის პერსპექტივა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შეფასებულია მთხრობელის შემდგომდროინდელი უიღბლობის გადმოსახედიდან. მხოლოდ გმირის თვალსაწიერში ჩაკეცილთ გახდებოდა შესაძლებელი იდილიისთვის შემდგომდროინდელი ჩრდილის მოშორება და მისი ერთგანზომილებიან სივრცეში გადმოცემა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დროში უკან დაბრუნების ჩვენება რამდენადმე განსხვავებულია. მთხრობელმა იცის ყველა წვრილმანი იმ ისტორიისა, რომელსაც აღწერს, თუმცა მას არ წარმოგვიდგენს მომავლის გადმოსახედიდან. ამგვარი პერსპექტივა მხოლოდ და მხოლოდ შეამცირებდა არჩევანის გაკეთების მოუთმენელ მოლოდინს, რომელიც სრულდება თიკანის გოგონათი ჩანაცვლებით და მიანიშნებს გმირის მოწიფულობაში შესვლაზე. მიუხედავად იმისა, რომ წინასწარ ვიცით შედეგი, თხრობა იმდენად არ ემსახურება ამ მოლოდინის გადმოცემას, რამდენადაც იმ პირობებისას, რომლებიც იწვევენ ერთი მხრივ, ჩანაცვლებას, მეორე მხრივ, კი თავად არჩევანის გაკეთების მტანჯველ წუთებს.

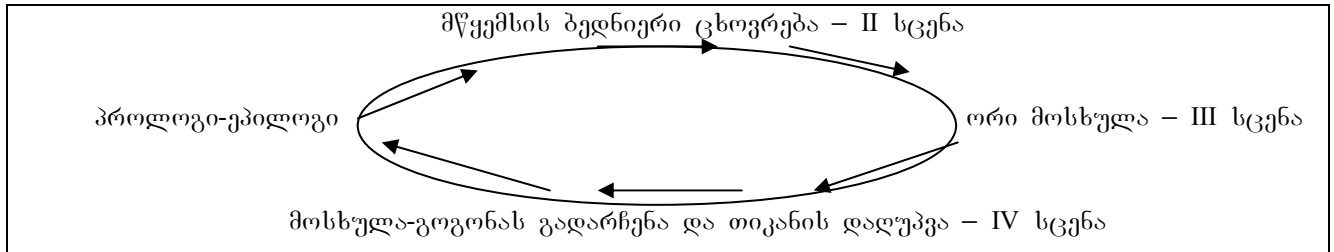
საინტერესოა აგრეთვე ის ფაქტიც, თუ როგორ არის დახატული ნაწარმოებში მოსხულა-გოგონას სახე. იგი პაპადიამანდისეული „იდეალური ქალიშვილების“ რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც კონკრეტული სიუჟეტის განვითარების მიზეზი ხდება, მაგრამ თავად პასიურად მონაწილეობს მოქმედებაში. მოთხრობის დასასრული გამოხატავს საწყისი მდგომარეობის შეცვლას: „როგორც ყველა დანარჩენი, (მოსხულა) ჩვეულებრივი ასულია ევასი“ (პაპადიამანდისი 1985: 273).

მოსხულას პორტრეტის აღწერა (პაპადიამანდისი 1985: 264), რომელშიც რამდენადმე დარღვეულია ქალის სილამაზის სტერეოტიპი, მნიშვნელობას იძენს მისი სემანტიკური ანალოგიიდან იმ ეპიზოდთან, რომელშიც ირიბად ერთვება. ეს ეხება „ქებათა ქება სოლომონისა“-ს სტროფებს: „შავ ვარ და მშვენიერ... ნუ მხედავთ მე, რამეთუ დაშავებულ ვარ, რამეთუ უგულვებელს მყო მე მზემან...“ (ქებათა ქება სოლომონისა 1,5; 1,6). ამას მოსდევს იმავე წიგნიდან ერთ-ერთი

ნაწყვეტის უშუალო ციტირება: „აჰა, მშვენიერი ხარ სატრფოვ ჩემო! ჰა, მშვენიერი ხარ! შენი თვალები ორი მტრედია...“ (ქებათა ქება სოლომონისა 1,5; 4,1), რომელიც შეადგენს ძველი აღთქმის ლექსის განმეორებას და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სასიძოს მიერ სასძლოს ვრცელი დახასიათების დასაწყისში. ეს აღწერა მოთხრობაში პირდაპირ არაა ნახსენები, თუმცა იგულისხმება მრავალწერტილებს მიღმა. მოსხულას დახასიათება შესაძლოა, თავდაპირველად გაგებულ იქნას როგორც სილამაზის ერთგვარ სტერეოტიპზე დაყრდნობის მცდელობა, რაც აშკარად მოხრობელის განზრახვაც არის. მოსხულას დახასიათება ამ ეპიზოდის მომდევნო ზღვის აღწერის სურათთან ერთად მოთხრობელის თვალსაწიერიდანაა დანახული. იგი შეიძლება მივიჩნიოთ საკუთარივე მიამიტობის მსხვერპლად, რისი მიზეზითაც გამორჩება ზოგიერთი დეტალი. თუმცა, მოთხრობელი შესაძლოა ჩავთვალოთ უბრალოდ ინფორმაციის მომწოდებლადაც, რომელიც თხრობის ხანგრძლივობის საფუძველზე წარმოგვიდგენს თავის ზოგად შეხედულებას და უტოვებს მკითხველს შესაძლებლობას, გამოიტანოს ობიექტური თუ სუბიექტური დასკვნები.

გარდა ამისა, თხრობის დროს გამყარებულია გმირის უცოდველობის განცდა, რომელიც გამოიცდება დილემის დაძლევის ეპიზოდებში: „ერთხელაც ვცადე მისთვის ახმთანება (სალამურის), არ ვიცი, საფლეიტო ოსტატობა როგორ შემეფასა, ეს კი ვიცი – ცოტაოდენი ჩირი და კათხა მოხარშული ბადაგი ჯილდოდ გამომიგზავნა“ (პაპადიამანდისი 1985: 265) და „მე, მთის სატიროსი, ვერასოდეს გაკადნიერდებოდი ასე მივახლოებოდი მის საზღვრებს, თუ მეცოდინებოდა, რომ დამით მთვარის შუქზე დასჩემებოდა ბანაობა“ (პაპადიამანდისი 1985: 267). მოთხრობაში დილემა შენარჩუნებულია, რამდენადაც მოთხრობელი მოქმედების განვითარებისა და შედეგის უბრალოდ გადმოცემის გარდა შეისისხლხორცებს თავისი, როგორც გმირის თავდაპირველ განზრახვას, რომელიც საბოლოოდ აუსრულებელი რჩება. მკითხველი ინფორმაციას იღებს არა მხოლოდ იმის შესახებ, რაც მოხდა, არამედ იმის თაობაზეც, რაც უნდა მომხდარიყო და არ მოხდა. კონფლიქტი, რომელიც მიმდინარეობს გმირის განზრახვასა და შედეგს შორის ხაზს უსვამს ტრაგედიას და ახლანდელი გადმოსახედიდან დრამატული ირონიით წარმოაჩენს წარსულის შემდგომ უიღბლო მომავალს.

ამდენად, მოთხრობაში სიუჟეტის წარმმართველი კონფლიქტი ერთფიგურია და მისი მატარებელია მოთხრობელი, რომელიც მერყეობს ორ არჩევანს შორის: მოსხულა-თიკანი თუ მოსხულა-გოგონა. კონფლიქტი წრიულ სახეს იღებს და გრაფიკულად ასე გამოისახება:



დაძაბულობის შენარჩუნებისთვის მოთხრობელი ასევე იყენებს გმირის ფიქრისა და განსჯის მოუწესრიგებლად გადმოცემასაც. თხრობის ტექნიკის ამგვარი ტაქტიკიდან მომდინარეობს მწყემსის სულში მიმდინარე სხვადასხვა წინააღმდეგობები. ამგვარად, გმირის გადაწყვეტილებას, რომ უჩინარი დარჩეს თიკანის გულისთვის, სინამდვილეში კი მოსხულას გამო, ენაცვლება ბერის ქალისადმი ვნებისაგან გაქცევის მცდელობა (პაპადიამანდისი 1985: 268-269). ცნობიერების შეურყენელობა საინტერესოა თავის თავთან წინააღმდეგობაში მოსული. მოსხულას საოცნებო სხეული, რომელიც სტერეოტიპულადაა აღწერილი, იცვლება გმირის მხედველობის დაძაბვით: „ეხედავდი..... ვუჭკერეტდი.... წარმოვიდგენდი...“ (პაპადიამანდისი 1985: 269). დასასრულს, ქალიშვილის შიშველი სხეულის გამო ხორციელ ვნებებზე ამაღლება თანაარსებობს ავხორცი მსჯელობის გვერდით (პაპადიამანდისი 1985: 270), ხოლო გოგონას იდეალამდე აყვანა მიიღწევა ცდუნებისგან გაქცევით. თემატურ დონეზე მოთხრობა განასახიერებს ცდუნების არსის წარმოჩენას. ცდუნება მდგომარეობს არჩევანში არა აბსოლიტურ დადებითსა და უარყოფითს შორის, არამედ ერთდროულად მიმზიდველისა და დამღუპველის მიღება-უგულებელყოფას შორის.

თხრობის ტექნიკის დონეზე ნაწარმოები განასახიერებს ენის მცდელობას, რათა ელემენტების მრავალფეროვნების საშუალებით დაიცვას იმ კომპონენტების ერთმნიშვნელოვანება, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ საპირისპირო წყვილებს არ ქმნიან და არ გადმოსცემენ კონრეტულ აზრს. ამ ხერხის გამოყენებით ცვლილება-

გარდასახვის ზუსტი მიზეზი გაურკვეველი და ზედაპირული რჩება. ნაწარმოების სათაურიც „ოცნება ტალღაზე“ ამის მაჩვენებელია.

საბოლოოდ, ორივე დილემა გადაწყდება გარედან ჩარევის გზით (თიკანის კიკინი/ნავის გამოჩენა). ამდენად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გმირი კი არ იღებს გადაწყვეტილებას, არამედ პირიქით. გოგონას გადარჩენის სცენა განსაკუთრებით ამადელეგებლად არის გადმოცემული, რაც სავარაუდოდ, წლების მანძილზე გამოცდილებადაგროვილი გმირის პოზიციას წარმოადგენს. უფრო მეტიც, იგი მოვლენებს აფასებს მთხრობელის პერსპექტივიდან, რამდენადაც ერთმანეთს ადარებს მთელი ამ დროის განმავლობაში შექნილ გამოცდილებასა და ცოდნას.

გმირის მოუთმენელი ლოდინის მთხრობელისეული წარმოჩენა, რომელიც მდგომარეობს ერთმანეთის შეუთავსებელ რეაქციათა სპონტანურ მონაცვლეობაში, შეიძლება მიჩნეულ იქნას არა მხოლოდ გმირის უძრაობის გამოხატულებად, არამედ ასევე მცდელობად, ხაზი გაესვას არაეთიკურ სამყაროში ცხოვრების ფაქტს. მსატრული შედარებების, გამეორებების და იტერატიული თხრობის ელემენტების გამოყენებით დახატულ ამქვეყნიურ სამოთხეშიც კი ერთნაირად საყვარელ არსებებს შორის ეთიკური არჩევანი იმდენად რთულია, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში დანაკლისი გარდაუვალია.

უბედურება სწორედ იმაშია, რომ უკვე აუცილებელი აღარაა ორი აღსანიშნი, რომელთაც ერთი და იგივე აღმნიშვნელი აქვთ. მეორე მხრივ, ის, რასაც ვერ აღწევს ადგილობრივი კავშირის საშუალებით გამოხატული სახელწოდება, აღწევს ცოდნა და გამოხატავს ენა, რომელსაც შეუძლია, დააკავშიროს ერთი შეხედვით თითქოს სრულიად განსხვავებული აღმნიშვნელები და აღმოაჩინოს მსგავსებები შემთხვევით ომონიმებს (*σχοινίον, σχοινιάζομαι, σχοίνισμα*) შორისაც კი: „და ახლა, როცა მახსენდება ის პატარა *თოკი (σχοινίον)*, რომლითაც *დაიხრჩო (εσχοινιάσθη)* და გაიგუდა მოსხულა, ჩემი თიკანი, და ვფიქრობ მეორე *წყვილსაბმელზე (σχοινίον)*, რომლითაც ძაღლს მიაბამენ ხოლმე პატრონის ეზოში, ვეჭვობ, ხომ არ ჰქონდა ამ ორივე ბაწარს დიდი კავშირი და ხომ არ იყო ეს “სამემკვიდრო საბელი (*σχοίνισμα*),” როგორც ამბობს წმინდა წერილი“ (პაპადიამანდისი 1985: 273).

აღმნიშვნელების (ომონიმები) იდენტურობასა თუ დამთხვევას, რომელიც აღწევს საპირისპირო მნიშვნელობებამდე (მოსხულა-თიკანი/მოსხულა-გოგონა),

მიყვარათ კონფლიქტამდე და ახასიათებს ბავშვობის ასაკს. მიმართვის გარემოს აღმოჩენა, რომელშიც მსხვერპლის შემწირველისა (მთხრობელი = გმირი) და მსხვერპლის (მოსხულა-თიკანი) მდგომარეობა იქნენ ერთსა და იმავე მნიშვნელობას (სინონიმურობა) ახასიათებს უკვე მოწიფულობის ასაკს. მოთხრობა „ოცნება ტალღაზე“ წარმოადგენს სწორედ ამ გარდასახვას ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე – სიყმაწვილიდან მოწიფულობაზე.

როგორც განხილვიდან გამოჩნდა, მოთხრობა მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება, რომელსაც წრიული სტრუქტურა აქვს. მასთან მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოების სიუჟეტის წარმმართველი კონფლიქტის სტრუქტურა, რომელიც ერთფეგურიანია, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და წრიულ სახეს იღებს: კონფლიქტი სრულდება იმ წერტილში, საიდანაც დაიწყო.

5. „სელაპის გოდება“

აღ. პაპადიამანდისის უმნიშვნელოვანესი მოთხრობა „სელაპის გოდება“, დაიწერა 1908 წელს. მცირე მოცულობის ამ ნაწარმოებში ავტორმა შექმნა ტიპური ნატურალისტური სამყაროს იდეალის წარმოჩენის ფონზე წარმოედგინა ადამიანი, როგორც საზოგადოების გულგრილობისა და სისასტიკის მსხვერპლი. მოთხრობაში კუნძულ სკიათოსის მიკროსამყარო შეფარული სიმბოლიზმის საშუალებით, რომელიც მთელ ნაწარმოებს თან სდევს, „იქნის იმ გულგრილი და სასტიკი სამყაროს სცენის სახეს, რომელშიც მუდმივად ვითარდება ადამიანური ტრაგედია“ (სტერლიოპულოსი 1992: 42).

მისი სიუჟეტი მოკლე და მარტივია: მზის ჩასვლის უამს მოხუცი ლუკენა მდინარეზე ჩადის სარეცხის გასარეცხად. ამ დროს მისი ცხრა წლის შვილიშვილი აკრივულა ბებიის მოსაძებნად გამოეშურება. მწყემსი ბიჭის სალამურის ხმისგან მოჯადოებულ გოგონას გზა ებნევა, სიბნელეში ბილიკს აცდენილი ზღვაში ვარდება. გოგონას დაიღუპვის შესახებ ვერავინ იგებს და მისი დამტირებელიც მხოლოდ ზღვის ბინადარი სელაპია.

„სელაპის გოდება“ ოდ. ელიტისმა შეაფასა როგორც „ერთი უსაზღვრო თანაღმობა – კიდევ უფრო თვალშისაცემი აკრივულას შემთხვევაში – როდესაც უკვე ადამიანები, მათდაუნებურად, გულგრილნი რჩებიან პატარა გოგონას

დაღუპვის მიმართ, რომელიც ტალღებში იძირება იმ მომენტში, როცა მზე ნელ-ნელა ჰორიზონტზე ეშვება, ხოლო მისი დამტირებელი თანაგრძნობით აღსავსე სელაპია და სხვა არაინ. ამ ეპიზოდში გასაოცარია მწერლის რეკისორული შესაძლებლობები. იგი კაცობრიობას წარმოგიდგენს უსულო მომუშავე მექანიზმად: მწყემსი უკრავს თავის სალამურზე, მოხუცი ლუკენა საკიდელამოიღლიაგებული მიუყვება საცალფეხო ბილიკს და ერთი მომცრო ნაფი ნაემისადგომში ტორტმანებს. ადამიანური სამყაროს მიერ შემოთავაზებული სიმშვიდე მოჩვენებითია და მწერალში უნდობლობას იწვევს. მისი აზრით, მიწიერი ბედნიერება ერთი წამია და ეს წამი წარმოადგენს კიბეს, რომელსაც გადავყავართ სხვა სამყაროში – სიკვდილის სამყაროში“ (ელიტისი 1976: 28).

მოთხრობის კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპისა და კონფლიქტის სტრუქტურის ანალიზის დროს ოდ. ელიტისის ეს შეხედულება დაგვეხმარება, რათა სწორად მივსდიოთ იმ გზას, რომლითაც ალ. პაპადიამანდისი კრავს ამ ნაწარმოებს.

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვასაზრისით, მოთხრობა იყოფა შემდეგ სცენებად:

- I. მოხუცი ლუკენას გოდება (პაპადიამანდისი 1986: 298);
- II. წარსულის გახსენება (პაპადიამანდისი 1986: 299);
- III. მწყემსის ბიჭის სალამურზე დაკვრის სცენა (პაპადიამანდისი 1986: 299);
- IV. აკრივულას გამოჩენის და დაღუპვის სცენა (პაპადიამანდისი 1986: 299);
- V. სელაპის გოდება (პაპადიამანდისი 1986: 300).

დაკვირვებული მკითხველი მაშინვე შეამჩნევს როგორც I-V და II-IV სცენების სიმეტრიულ შესაბამისობას, ასევე III სცენის ერთადერთობას. მოთხრობა იწყება მოხუცი ლუკენას გოდებით და სრულდება გოდებითვე, ოღონდ ამჯერად სელაპისა, რაც ხაზს უსვამს ნაწარმოების კომპოზიციური ორგანიზაციის წრიული ხასიათს.

I სცენაში დაკონკრეტებულია მოქმედების ადგილი, რომელიც წარმოადგენს არა უბრალოდ სანაპიროს, რომელიც კლდის ქვეშ, არამედ „იქით, სადაც ხრამის ძირს... ეშვება ბილიკი მნიმურის მოპირდაპირე მამოიანისის წისქვილიდან ვიდრე ზღვის სანაპიროს აღმოსავლეთით უდაბლეს შვერილამდე, რომელსაც სოფლის

ანცი ბაღლები... ნიუარას უწოდებენ“ (პაპადიამანდისი 1986: 298).* ეჭვგარეშეა რეალური ადგილი – სკიათოსის ერთი პატარა მიწის ნაკვეთი, სადაც თამაშდება მოთხრობის გმირების დრამა და ზოგადად, ადამიანების ტრაგედია. დაკონკრეტებულია მოქმედების დროც: არა უბრალოდ მზის ჩასვლა, არამედ „ბინდუნდმორეული მზის ნათელი, რომელიც მთის მიღმა ეშვებოდა“ (პაპადიამანდისი 1986: 298). ამ გარემოში, რომელშიც მოძრაობენ პერსონაჟები, გაბატონებულია მხიარული და სევდიანი სურათები, რომლებიც ქმნიან ნაწარმოების ორ ძირითად – სიცოცხლისა და სიკვდილის – მოტივს. ამ შემთხვევაში გამიზნულად ვიყენებთ მუსიკალურ ტერმინს „მოტივი“, ვინაიდან მოთხრობაში სიცოცხლე და სიკვდილი თავიანთ განსაზღვრულ გამოსატულებას პოულობენ მუსიკალური ხერხით – გოდება და სალამურის აუღერება. ნაწარმოებში სიკვდილისა და სიცოცხლის გაგება სინქრონულად შემოდის, თხრობის დასაწყისში (I სცენა) სუსტია, შემდეგ (II სცენა) ძლიერდება და პიკს აღწევს აკრივულას დაღუპვის (IV სცენა) ეპიზოდში. თავდაპირველად შემოდის სიკვდილის მოტივი, რომელზედაც მოთხრობის პირველივე ფრაზაშია მინიშნება: „უფსკრულის ქვეშ... რომლის მოპირდაპირე მხარეცაა მნიშურია (სასაფლაო)“ (პაპადიამანდისი 1986: 298), რომელსაც მაშინვე გადაეჯახება მეორე მოტივი: „სოფლის ანცი ბავშვები – ზაფხულობით გათენებიდან დადამებადღე განუწყვეტლივ მობანავენ“ (პაპადიამანდისი 1986: 298). მართალია, I სცენაში მნიშურია უბრალოდ ადგილის სახელია, მაგრამ მაშინვე გადაეჯახება „გულჯავრიან სამდურავს“ და უკვე II სცენაში იქცევა „სიკვდილის კალოდ“, „ცოდვის წალკოტად“, რათა ცოტა ხნის შემდეგ მოსდევდეს მას შემდეგი აღწერა: „ფლატე იმ გორაკისა, რომელზედაც სასაფლაო იყო განფენილი. ფერდობზე უხვად მოსჩანდა ნამუსრევი საფლავთა გამომპალი მერქნებისა, შემორჩენილი ნაშთები ადამიანთა ჩონჩხებისა, ნარჩენები ოქროს ფეხსაცმელებისა თუ ოდესღაც ქალწულებთან ერთად დაფლული ოქრონაქარგი კოფთებისა, კულულები ოქროცურვილი თმებისა და სხვა ნააღაფევი სიკვდილისა“ (პაპადიამანდისი 1986: 299). ამის შემდგომ უკვე მოსდევს სალამურიანი მწყემსის იდილიური III სცენა. I სცენაში მოხუცი ლუკენას სამდურავ-

* აქაც და შემდეგშიც გამოვიყენებთ მოთხრობის ქართულ ენაზე შესრულებ თარგმანს, რომელიც ეკუთვნის მ. აბულაშვილს და გამოქვეყნებულია თანამედროვე ბერძნული მოთხრობის ანთოლოგიაში, ლოგოსი, თბილისი 2003.

საგოდებელსა და III სცენაში მწყემსის მიერ სალამურის აქტურებას შორის დაპირისპირება აშკარაა: „მოხუცის გოდება მყის გაფანტეს ფლეიტის ჰანგებმა, მზის ჩასვლისას იალაღებიდან დაბრუნებულთ კი საკრავის ხმაღა ესმოდათ და იცქირებოდნენ, რათა გაერკვიათ, სად იმყოფებოდა მესალამურე“ (პაპადიამანდისი 1986: 299).

აღსანიშნავია, რომ სოფლის ცხოვრების ტიპური სურათებით სავსე იდილია გაბატონებულია მოთხრობის პირველ ნაწილში, ისიც მხოლოდ და მხოლოდ ერთი წამით და სწორედ ეს წამია კიბე, რომელსაც ოდ. ელიტისის აზრით, „გადავყავართ მეორე – სიკვდილის – მხარეს“ (ელიტისი 1976: 30). მნიშურია (II სცენა) და მწყემსს (III სცენა) შორის გადის საცალფეხო ბილიკი, რომელზედაც მიაბიჯებს საკიდელამოიღლიავეებული მოხუცი ლუკენა. მისი ტვირთი არ არის უბრალოდ „შალის საბურველები“, რომელთა გასარეცხადაც მუდმივად დადის გლიფონეროს წყაროზე. იგი ამავედროულად ატარებს მძიმე ტვირთს ტანჯვისგან: ხუთი გარდაცვლილი შვილი და მეექვსე მიცვალებული – მისი მეუღლე, ორი გადაკარგული შვილი (ერთი ავსტარლიაში, მეორე უკიდევანო ზღვებში), თავად კი ცხოვრობს ქალიშვილთან „ნახევარი დუეინი შვილებით“ (პაპადიამანდისი 1986:299). ლუკენას ამგვარი ცხოვრების აღსაწერად მწერალი იყენებს სიტყვას *εθιτυειν* (მსახურობდა), რომელიც თავის თავში მოიცავს ერთდროულად როგორც ტანჯვის სიმძიმეს, ასევე მოვალეობას. მოხუცი ლუკენა ქალის იმ ტიპურ სახეს მიეკუთვნება, რომელსაც აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობებში ხშირად ვხვდებით. ის იდილიურს ვერაფერს ხედავს, გასცქერის მხოლოდ მნიშურიას, რომელიც მას საკუთარ მიცვალებულებს ახსენებს და მიუყვება ნაცნობ ბილიკს „იმავედროულად ხელი შუბლთან მიჰქონდა, რათა თვალები დაეჩრდილა ბინდბუნდმორეული მზის ნათლისაგან“ (პაპადიამანდისი 1986: 298). მოთხრობის დასასრულს კი გამოჩნდება, რომ ამდენი სიკვდილიანობისა და ტანჯვის დათმენის მიუხედავად, გამობრძმედილ ლუკენას არ შეეძლო ამქვეყნიური ამოცნობის ამოცნობა.

ამ სცენას მოსდევს მცირე პაუზა, რომელშიც იალქნებს თავშეფარებული და აფრებჩამოფხატული მომცრო ნავის ტორტმანი ბადებს ნერვული მოლოდინის შეგრძნებას, რაც მზის ჩასვლის სცენამ უკვე შეამზადა. ამ მცირედი პაუზის დროს პირველად გამოჩნდება სელაპიც, ბუნების და არა ადამიანის ქმნილება, რომელსაც

ესმის ორივე ხმა: მოხუცის ჩუმი გოდებაც და პატარა მწვემის ფლეიტის ტკბილხმოვანებაც და სალამურისგან მოხიბული ტალღებში ირწევა. სელაპის შემოყვანა ნაწარმოების ფინალამდე, სადაც მას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, ხდება ე.წ. ტექნიკური მიზეზებით, რათა სიუჟეტის დასასრულს მისი მოულოდნელი გამოჩენა არ იყოს აღქმული როგორც *deus ex machine*.

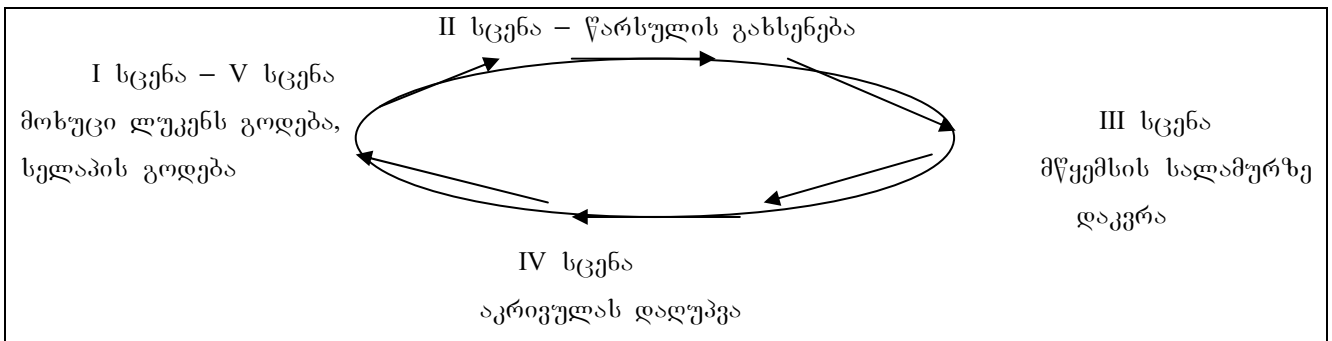
მომდევნო IV სცენაში ნაწარმოებში შემოდის ახალი მოქმედი პირი – მოხუცი ლუკენას შვილიშვილი. აღ. პაპადიამანდისი დიდი სიფაქიხით ურჩევს გოგონას სახელს – აკრივულა. ცხრა წლის ბავშვი ცხოვრებისგან და სიკვდილისგან გამოუცდელი და უმეცარია და ბუნებრივია, „როდი უწყოდა, სად იღებდა სათავეს ბილიკი მნიშურის მოპირდაპირე მამოიანისის წისქვილისა. შემოესმა რა სალამურის ხმა, გაუყვა ბგერებს“ (პაპადიამანდისი 1986: 299). აღსანიშნავია, რომ გამოუცდელი ბავშვის გზიდან აცდენა და ზღვაში გადავარდნა სწრაფად და უბრალოდ ხდება: „ფეხი დაუსხლტა და გადაფუნით ჩავარდა წყალში“ (პაპადიამანდისი 1986: 299). არავითარი მინიშნება ტრაგედიის კულმინაციაზე, მხოლოდ „ცა დაწვედიადდა, ღრუბლებმა მიმალეს ვარსკვლავებიც, დამცხრალი იყო მთვარეც“ (პაპადიამანდისი 1986: 299) – ფრაზა, რომელიც უფრო მეტად ემსახურება იმ მიზანს, რომ ბუნებრივად აჩვენოს დაღუპვის მომენტში თუ როგორ კარგავს პატარა გოგონა თვალთახედვიდან სამყაროს. ჩქამის ხმა ესმით ადამიანებსაც (მოხუცი ლუკენა, მწვემის), მაგრამ არავითარი ეჭვი არ უჩნდებათ. სალამურის ჰანგებში ჩადირული მწვემის აკრივულას გამოჩენასაც ვერ იგებს. მოხუცი ლუკენა ფიქრობს, რომ მწვემის კენჭებს ისვრის ზღვაში: „ის მესალამურე იქნება... არ ჰყოფნის, მიცვალებულებს რომ აწუხებს თავისი სტვირით, ახლა ზღვაში კენჭებს ისვრის და აშტერდება... დიდი ბრიყვი ვინმეა“ (პაპადიამანდისი 1986: 299). მკითხველისათვის ლუკენას ეს სიტყვები ტრაგიკული ირონიის დატვირთვას იღებს. ქალი სიკვდილის მხარესაა, მწვემის – სიცოცხლის, ამიტომაც თვალში ეჩხირება მოხუცს უცნაური მწვემისი. აღსანიშნავია, ის ეპითეტები, რომლითაც ლუკენა მწვემს იმავე ახალგაზრდა პანს, ამკობს: *θυμᾶδιакός* (დაღდასმული), *αταίριαστος* (უადგილო) (პაპადიამანდისი 1986: 299)

ამის შემდეგ სამყარო ჩვეულ სვლას აგრძელებს: ტვირთით დამძიმებული ლუკენა ისევ მიუყვება საცალფეხო ბილიკს, მწვემის სალამურს აკვნესებს, მომცრო

ნავი ნავმისადგომთან ტივტივებს. პატარა აკრივულას დაღუპვაც თითქოს ტალღამ შთანთქა. ამ ეპიზოდში, ქ. მილიონისის აზრით, „სამყარო აგრძელებს თავის სვლას ორმაგი სახით, თეთრისა და შავის დაპირისპირებით. ადამიანებს იოტისოდენა ეჭვიც არ უჩნდებათ, რომ მათ გვერდით უფსკრულს დაუღია პირი. მწვემსის მსგავსად ყველა ზედაპირულ იდილიურ გარემოში რჩება, რადგანაც არ შეუძლია დაიტოს ადამიანური ტანჯვის სიდიდე, რაოდენიც არ უნდა ჰქონდეს დათმენილი მოხუცი ლუკენას მსგავსად. სწორედ ამ მიზეზით აკრივულას დატირება ადამიანს კი არ ხვდება წილად, არამედ სელაპს“ (მილიონისი 1994: 30).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოთხრობა იწყება და სრულდება გოდებით. თუმცა მოხუცი ლუკენას გოდება მიემართება მის გარდაცვლილ ოჯახის წევრებს ანუ სიკვდილს, რომელიც ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენებამდე დიდი ხნით ადრე მოხდა და მკითხველამდე მიწოდებულია მშრალად რიცხვების სახით: „ხუთი შვილი. . . ორი ასული და სამი ვაჟი. . . დიდი ხნის წინ“ (პაპადიამანდისი 1986: 298). მკითხველის თვალწინ უსამართლოდ დაღუპულ აკრივულას კი ადამიანი ვერ დაიტირებს. მასზე გლოვა-გოდება ჩვენ ყურთასმენამდე აღწევს დროის შუალედების მთელი წყებით: სელაპი – მოხუცი მეთევზე – მწერალი, რათა მიიღოს საბოლოო მხატვრული სახე.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტის სრუქტურა გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოვსახოთ:



ნაწარმოებში თხრობა დასაწყისიდანვე ელეგიური ტონით მიმდინარეობს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მოთხრობის პირველივე ფრაზა – მაკროპერიოდული წინადადება. ყოველივე ზემოთქმული ემსახურება იმას, რათა ერთფეროვანი, უინტერესო, ნატურალისტური, შესაბამისად პროზის ენით გადმოცემული, ადამიანურის დაცემისა და სიკვდილის სურათი საბოლოოდ იქცეს ზედროულ,

ზოგადსაკაცობრიო ლირიკულ ლექსად: „ნუთუ არ ექნება კიდე სამყაროს კაეშანს, ვარამს“ (პაპადიამანდისი 1986: 300).^{*} აღსანიშნავია, რომ ტექსტი მთელი თხრობის განმავლობაში ბეწვის ხიდზე გადის, ირყევა რა მოთხრობასა და ლირიკულ ნაამბობს შორის. აღ. პაპადიამანდისის რეალისტურობასა და ლირიკულობას შორის ამგვარი სარისკო რხევა მისი შემოქმედების „მაგიურობის“ ერთ-ერთი საიდუმლოა. ის შუალედური პოზიცია, რომელსაც მწერალი ირჩევს სამყაროზე დაკვირვებით, შედეგად მისაღებს ხდის სელაპის წარმოჩენას და მის მიერ გოგონას დატირებას (V სცენა), რაც ბუნებრივად არის მოცემული: „დაიწყო მის გარშემოყალი და ვაება, ვიდრემდის გემოს გაუსინჯავდა საღამოს ტრაპეზად ქცეულს“ (პაპადიამანდისი 1986: 300).

აქვე არ შეიძლება გვერდი აგუაროთ მოთხრობის ფინალის ქ. მილიონისისეულ ინტერპრეტაციას. კრიტიკოსი თავადვე სვამს იმ კითხვებს, რომელიც ზემოაღნიშნული ფრაზის წაკითხვის შედეგად უჩნდება მკითხველს და ცდილობს, თითოეულს დამაჯერებელი პასუხი მოუძებნოს. შეკითხვები კი შემდეგი სახისაა:

1. რატომ დასჭირდა ავტორს „საღამოს ტრაპეზად ქცეულს“ ხსენება?
2. რატომ არ აირჩია მწერალმა აღწერის სხვა თანამიმდევრობა (მაგ. სელაპი საღამოს ვახშმის ძიებაში გამოსულიყო მეჩხერ წყლებში) და რატომ შემოდის ფინალში ეს გაურკვეველი ფრაზა, რომლითაც სელაპის ვახშმის რამდენიმე გაგება შეიძლება ვიგულისხმოთ.

ქ. მილიონისი აღიარებს, რომ „ეს კითხვები ნაწარმოების ყოველი წაკითხვის შემდეგ ჩნდება და ამგვარად, ნებსით თუ უნებლიედ თანაღმობიერი სელაპის ხატების მიღმა რაღაც უფრო სახიფათო შეიმჩნევა“ (მილიონისი 1994: 38). ჩატარებული კვლევის შედეგად, ის მივიდა დასკვნამდე, რომ აღ. პაპადიამანდისმა ამ ნაწარმოებში გამოიყენა ბერძნულ სამყაროში ცნობილი ზღაპარი-მითი სელაპის

^{*} ლექსი, რაღა თქმა უნდა, აღ. პაპადიამანდისის ეკუთვნის. მისი პირველი სტროფი ეხმაურება არიელის სიმღერას შექსპირის „ქარიშხალიდან“. აღსანიშნავია, რომ ეს მოთხრობა მწერლის ერთ-ერთი უკანასკნელი ნაწარმოებია ისევე, როგორც შექსპირის „ქარიშხალი“. უკანასკნელ ორ სტრიქონში კი იგივე ხმა ისმის, რომელიც ოდესღაც ჩურჩულებდა წმ. ანასტასიას სახელობის ტაძრის სამრეკლოსთან: „წადი განუკურნებელო, ტკივილი იქნება შენი ცხოვრება“. (იხ. ქვემოთ მოთხრობა „შხამისგან განმკურნავი“).

შესახებ, რომელიც ჯერ დასტირის თავის მსხვერპლს* და შემდეგ შეექცევა მას. კრიტიკოსი საფეხურებრივად გამოყოფს მწერილისეული ინტერპრეტირების ეტაპებს:

1. განსაკუთრებით ესმება ხაზი სელაპის „გოდებას“, რომელიც მოხუცი მეთევზის საშუალებით ადამიანურ ენაზეა გადმოცემული შემდეგი შეკითხვის სახით, თუ როდის მოედება ბოლო სამყაროს კაეშანსა და ვარამს.
2. ლეგენდის მეორე ნაწილი, რომელშიც სელაპი თავის მსხვერპლს შეექცევა, არც ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობაშია სრულიად უგულბებლყოფილი, მაგრამ ამ შემთხვევაში მწერალმა ის გაათავისუფლა სასტიკი ფორმულირებისგან („ვიდრემდის გემოს გაუსინჯავდა საღამოს ტრაპეზად ქცეულს“). ქ. მინიოლისი თვლის, რომ ამ ფრაზიდან აშკარად გამოსჭვივის მწარე ირონია, თუმცა სურათი მეტნაკლებად სტატიკური რჩება (მილიონისი 1994: 40).

თუმცა იგივეს ვერ ვიტყვით ნაწარმოების დასასრულზეც. ამ მომენტამდე სამყარო აგრძელებს უდარდელად სვლას: ნავი ტივტივებს, მწყემსი საღამურს ამღერებს, მაგრამ ამ დროს ჩნდება პატარა სელაპი, ერთგვარი შუალედური არსება, რომელიც თანაგრძნობის ცრემლებს ღვრის არა მხოლოდ აკრიუულას ტრაგიკული ხვედრის, არამედ ადამიანთა კაეშნისა და ვარამის გამოც. ზემოაღნიშნული მსჯელობიდან გამომდინარე კი პესიმისტური დასკვნა გამომდინარეობს: სელაპის ცრემლებიც თვალთმაქცი და ყალბია, შესაბამისად, აკრიუულას დახრჩობის შემდეგაც კი მის ტანჯვა-წამებას არ აქვს რეალურად დასასრული. ნ. ტრიანდაფილოპულოსის შეფასება, რომ პაპადიამანდისმა დაინახა „ცხოვრებისეული უფსკრულის ძირი“ (ტრიანდაფილოპულოსი 1978: 136), ამ მომენტში აბსოლუტურ მნიშვნელობას იძენს და გვაფიქრებინებს, რომ „სელაპის გოდება“ მწერილის ყველაზე უფრო პესიმისტური ნაწარმოებია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობაში შინაარსის დონეზე ნატურალიზმის სივრცეში დარჩენით ალ. პაპადიამანდისი ამქვეყნიურ ტალახში ამოსვრილ აკრიუულას არ უტოვებს იმქვეყნიურ სამყაროში გადასვლის

* უძველეს დროში სელაპი მეფის ასული გახლდათ და ზედმეტი ჭამისგან გადაიქცა სელაპად. იგი ხალხს თავს აცოდებდა იმით, რომ ყველას დასტიროდა თითქოს ისინი ეცოდებოდა, სინამდვილეში კი ახლოს მისულთ ჭამდა. აქედან შემორჩა გამოთქმა: სელაპის ცრემლები, რაც მოჩვენებით, მლიქვნელ ცრემლებზე ითქმის (შედ. ნიანგის ცრემლები).

იოტისოდენა იმედის სხივს, მაგრამ სამაგიეროდ პოეზიის შემოქმედებითი სიტყვის საშუალებით მას აჯილდოვებს ამქვეყნიური მარადიულობით. როგორც დავინახეთ, მოთხრობა „სელაპის გოდება“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა. მას წრიული ხასიათი აქვს და მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაწარმოების წარმმართველ კონფლიქტთან, რომელიც მიმდინარეობს ორ სამყაროს – სიცოცხლესა და სიკვდილს – შორის. კომპოზიციური ორგანიზაციის მსგავსად ამ მოთხრობაში კონფლიქტსაც წრიული სტრუქტურა აქვს: ნაწარმოები იწყება მოხუცი ლუკენას გოდებით და სრულდება სელაპის გოდებით.

III თავი

პარალელური დაყოფა

წინამდებარე თავში გაერთიანებული გ. ვიზინოსისა და აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობების შემადგენელი სცენები ანუ შინაარსის მატარებელი ელემენტები ქმნიან სტრუქტურულ ერთეულებს კომპოზიციური ორგანიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპის – პარალელური დაყოფის – შესაბამისად. სცენები მნიშვნელობათა მსგავსების ან პოლარობის მიხედვით ნაწილდებიან შემდეგი ძირითადი პრინციპით: ისინი ნაწარმოებში გვიჩვენებენ **abc... a'b'c'** მიმდევრობას. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ჰომეროსის ეპოსისაგან განსხვავებით, კომპოზიციური ორგანიზაციის პარალელური დაყოფის პრინციპი არ მოიცავს მთელ მხატვრულ სტრუქტურას ანუ არ ვრცელდება მის ყველა ნაწილზე, რაც სავსებით მოსალოდნელიც იყო, რადგანაც ე.წ. გეომეტრიული რენესანსის ეპოქაში მოღვაწე ჰომეროსისაგან განსხვავებით ვიზინოსისა და პაპადიამანდისისათვის სტრუქტურული სიმეტრია ვერ იქნებოდა სამყაროს მხატვრულად აღქმის, მისი მოდელირების ყოველის მომცველი, უნივერსალური პრინციპი.

1. „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“

გ. ვიზინოსის მოთხრობის „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ სათაური გეოგრაფიულ კოდს შეიცავს და ამით უზრუნველყოფს მოქმედების ადგილისა და დროის ერთიანობას (ერთი კონკრეტული საზღვაო მოგზაურობა). ნაწარმოები ამავედროულად წარმოადგენს სამოგზაურო ლიტერატურის იმ სახეს, რომელიც აღინიშნება ტერმინით „Οδοιπορικὰ ἀναμνήσεις“ (მოგზავრის მოგონებანი). აქვე აღსანიშნავია, რომ „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ აღწერილი მოგონებები უკავშირდება გ. ვიზინოსის პარიზში გამგზავრებას 1882 წლის მაისში, რაც ამ მოთხრობის დათარიღების თავისებურ *terminus post quem* წარმოადგენს. მოგზავრობის მშრალი აღწერის დროს წინა პლანზე გადმოდის გეოგრაფიული ობიექტი, ხოლო ამ შემთხვევაში გეოგრაფიული გარემოს მიმართ (ნეაპოლის გამოკლებით) ავტორი გულგრილი რჩება.

მოთხრობის მოკლე შინაარსი ასეთია: მოხრობელი ნეაპოლამდე მოგზაურობს დიდი თბომაველით „Rio Grande“, სადაც ხდება მდიდარი მცირეაზიელი ბერძენის ქალიშვილ მასინგას რომელთანაც დიდი ხნის წინ კონსტანტინოპოლში მეგობრობდა. ცხოვრებისეულმა საზრუნავებმა და ყოველდღიურმა საქმიანობამ მოხრობელის მეხსიერებიდან ვერ ამოშალა „პატარა, მიმზიდველი და მხიარული გოგონას“ (ვიზიინოსი 1996: 31) ხატი. მოგზაურობის განმავლობაში გემბანზე ერთმანეთს ხდება მოთხრობის სამი პერსონაჟი: მოხრობელი (ცნობილი პოეტი), პატარა მასინგა და მამამისი, ბატონი პ. „უმდიდრესი ადამიანი, ინგლისის მთავრობამ თანამდებობაზე კალკუტაში რომ გაამწესა“ (ვიზიინოსი 1996: 29). მათი საუბარი სრულდება ახალგაზრდა კაცის კალკუტაში მიპატიუებით. გოგონა მოხრობელს გაუმხელს, რომ მამამისი ლექსებს წერს და ეძებს ღირსეულ მსმენელს; ამგვარად, ნათელი ხდება კალკუტაში მიპატიუების რეალური მიზეზიც. მოგვიანებით ბატონი პ. მოხრობელს თავის ჩანაფიქრს გაანდობს მასინგას მომავალთან დაკავშირებით: ის კალკუტაში კი არ ჩავა, არამედ პარიზში ერთ-ერთ კეთილშობილთა სასწავლებელში დარჩება, რათა მიათხოვონ გრაფ Plumpsium-ს. ეს კი ნამდვილი კატასტროფაა მოხრობელისთვის, რომელიც აღარც კალკუტაში ჩადის და მასინგასაც სამუდამოდ ემშვიდობება.

თავისი არსით ეს მოთხრობა სამ მოქმედ პირს შორის არსებული ურთიერთობების ჩვენებას წარმოადგენს. დაახლოების თუ გაუცხოების ერთადერთი საშუალებაა სიტყვა. პერსონაჟებს ერთმანეთთან გაცნობისა და თავიანთი თავის შეცნობისათვის სხვა საშუალება არ აქვთ. მოქმედება, ფაქტობრივად, არ მიმდინარეობს და, შესაბამისად, გემბანზეც არაფერი ხდება. თუ კარგად დავაკვირდებით, მოთხრობაში „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ ავტორი წარმოგვიდგენს მკაცრად ჩამოყალიბებულ სტრუქტურას, რომელიც კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ შემდეგ სცენებად იყოფა:

- I. მასინგასთან შეხვედრა – მოხრობელი, მასინგა, ბატონი პ. (ვიზიინოსი 1996: 28-34);
- II. კაიუტაში გამოკეტვა – იმედგაცრუებული მოხრობელი (ვიზიინოსი 1996: 34-38);

- III. კალკუტაში მიპატიუება – მთხრობელი, ბატონი პ., მასინგა (ვიზიინოსი 1996: 38-45);
- IV. მიპატიუების ნამდვილი მიზეზი – მთხრობელი, მასინგა (ვიზიინოსი 1996: 46-52);
- V. კალკუტაში მასინგას ნახვის იმედი – მხოლოდ მთხრობელი (ვიზიინოსი 1996: 52-54);
- VI. საბოლოო განშორება – მთხრობელი, ბატონი პ., მასინგა (ვიზიინოსი 1996: 55-59).

მკითხველი მაშინვე შენიშნავს როგორც I-III-VI, II-V სცენებს შორის სიმეტრიულ შესაბამისობას, ასევე მე-IV სცენის ერთადერთობას. შესაბამისობები ბატონობს: ურთიერთობიდან გადავდივართ მარტოობაზე და პირიქით, მარტოობიდან – კომუნიკაციაზე. სიმეტრიას ნაწარმოებში აქვს არა მხოლოდ კომპოზიციური, არამედ იდეური დატვირთვა. იგი შეესაბამება კონფლიქტის განვითარების სრულიად გარკვეულ პრინციპს: კონფლიქტი იწყება მომენტალურ-ილუზორული წარმოდგენით და სრულდება იმედგაცრუებით. ამ მოთხრობაში კონფლიქტის მატარებელი თავად მთხრობელია, მასინგა და ბატონი პ. კი მისი შინაგანი სამყაროსა თუ განცდებისთვის ერთგვარი კატალიზატორის როლს თამაშობენ. კონფლიქტს მკაცრად ჩამოყალიბებული სტრუქტურა გააჩნია, მას ზიგზაგისებური სახე აქვს და პროპორციულ მიმართებაშია ნაწარმოების კომპოზიციურ ორგანიზაციასთან.

ახლა კი დაწვრილებით განვიხილოთ მოცემული სქემა. I სცენაში მთხრობელი ხვდება და ამოიცნობს თავის ორ თანამგზავრს. ამისთვის მას ორჯერ მოუწევს წარსულის გახსენება. ხოლო „აურაცხელი ჩემოდნები“ (ვიზიინოსი 1996: 33), რომლებიც მას დასაწყისში უცნაურად ეჩვენება, ასრულებენ მინიშნების როლს: პირველად თავიანთ პატრონს ამუღავენებენ, შემდგომში კი იმას – თუ რას ინახავენ (ქაღალდის ფურცლებზე დაწერილი ლექსები). ამ დროს მთხრობელში დიდი ხნის სატრფოს ნახვისა და ურთიერთობის განახლების მომენტალურ-ილუზორული იმედი იღვიძებს.

ამის საპირისპიროდ, II სცენაში ბატონობს ჩაკეტილი სივრცე (კაბინა), კომუნიკაციის ნაადრევი შეწყვეტა, მონოლოგი. პირველი იმედგაცრუება თავად ბუნებიდან მომდინარეობს: ტალღებმა უზარმაზარი გემი ნაფოტივით აათამაშა და

მგზავრებმაც კაიუტებს შეაფარეს თავი, რითაც მასინგასთან საუბრის შემთხვევა მთხრობელს ხელიდან გამოეცალა. მისთვის მხედველობით აღქმული სურათები ბუნდოვანდება სმენით აღქმული შთაბეჭდილებების ფონზე (ტალღების ხმა, მასინგას სიცილი), მხედველობას ცვლის სმენა – რიგით მეორე „აბსტრაქტულ“ შეგრძნებათა შორის,* რითაც იწყება სინამდვილის ჩანაცვლება წარმოსახვით: „მხოლოდ მისი ხმა, მეტიც, მისი ჰარმონიული სიცილი მესმოდა დრო და დრო“ (ვიზიინოსი 1996: 36). ეს სიცილი აღვიძებს პოეტის ფანტაზიას, რომელსაც მასინგასთან შეხვედრის პირველსავე წუთებში მის ახლანდელ ბუნებრივ ყოფასთან, „მშრალ რეალობასთან“ წარმოსახვითი იდეალის გაიგივება უძნელდება. თვალით დანახული მასინგა განსხვავდება სმენით აღქმული მასინგასაგან. ერთი შეხედვით, ის მოუმწიფებელი ბავშვია: „რამდენადაც უხეში და მკაცრი სახის ნაკეთები ჰქონდა, იმდენად ნაზი და ჰაეროვანი იყო მისი სული სიცილში გამოხატული. როცა მას უსმენდი, მოწიფული ქალიშვილის სრულყოფილების ერთადერთი იდეალი გეგონებოდა“ (ვიზიინოსი 1996: 37). მთხრობელი ამ დაკვირვების შემდეგ მიდის დასკვნამდე, რომ თვალი უფრო გვატყუებს, ვიდრე ყური. აქაც ადგილი აქვს ოპოზიციათა მონაცვლეობას, რაც თავისებურად ლიტერატურული ქანრების (მოგზაურობის შთაბეჭდილებები-მთხრობა), მიმდინარეობების (რომანტიზმი-ნატურალიზმი), დინამიკური და სტატიკური მოტივების (ინფორმაცია-დახასიათება), წერის სტილის მონაცვლეობასაც გულისხმობს. III სცენის მთავარი თემაა ბუნება. აქაც ჩვენს წინაშეა ოპოზიციების, რომანტიზმისა და ნატურალიზმის მონაცვლეობა. კრიტიკოს პ. მულასის აზრით, „თუ დასაწყისში დელვის შემდგომ დაისის სურათის აღწერა წმინდად რომანტიკულია თავისი მეტაფორებით, მთხრობელისა და ბატონი პ.-ს დიალოგს მივყავართ 80-იანელთა თაობის პრობლემატურ საკითხამდე „პოეტურისა“ (ποιητικόν) და „ბუნებრივის“ (φυσικόν) ურთიერთკავშირის შესახებ“ (მულასი 1996: 41).

III სცენაში ზემოაღნიშნული ოპოზიციები ნათლად ჩანს. მნიშვნელოვანია ბატონი პ.-ს მიერ მთხრობელის კალკუტაში მიპატიჟება. ეს თავისებურად წინ გადადგმული ნაბიჯია სამი ადამიანის ურთიერთობაში. მაინც ვინ არის ბატონი პ.? ერთი ინგლისურ ყაიდაზე აღზრდილი საქმოსანი ლიტერატურული მისწრაფებებით.

* ამასთან დაკავშირებით იხილეთ Βιζυηνός Γ. Μ., “Η φιλοσοφία τὸν καλοῦ παρά Πλωτῖνων”, Ἐν Αθαίνας 1884.

დაულაღაფი, გაწონასწორებული და თვითმპყრობელი ადამიანი მთხრობელში ანტიპათიას იწვევს. საუბრის დროს ერთსა და იმავე ფრაზებს იმეორებს: „ყოველი მომდევნო წინადადების დასაწყისში წინა წინადადების დასასრული მეორდება“ (ვიზინოსი 1996: 59).

რეალობაში დაბრუნება მხოლოდ ცოტა ხნით არის იმედის მომცემი. ბატონი პ.-ს მიერ მთხრობელის კალკუტაში მიპატიჟებით მწერალს კვლავ გადავყავართ მომენტალურ-ილუზოლური წარმოსახვის სფეროში. ახალგაზრდა პოეტი აღფრთოვანებას ვერ მაღავეს მოსალოდნელი პერსპექტივით: მისი წარმოდგენით იგი დააფასეს როგორც ნიჭიერი პოეტი და ამავე დროს კალკუტაში მასინგას გვერდით იქნება. მაგრამ მოგზაურობის ნახევარი მანძილის გავლის შემდეგ თხრობა გადადის უკვე სერიოზულ იმედგაცრუებათა სფეროში, რომელიც განაპირობებს მთხრობაში კონფლიქტის სტრუქტურის თანმიმდევრულობას და განსაზღვრავს მის დასასრულს. ეს იმედგაცრუება ორი სახისაა. ერთი ეხება ბატონ პ.-ს და მასინგას საშუალებით ხდება ცნობილი, მეორე კი – თავად მასინგას, რომელსაც მამამისი გამოააშკარავენს.

IV სცენაში მასინგა უმხელს მთხრობელს ამ უკანასკნელის კალკუტაში მიპატიჟების რეალურ მიზეზს: ბატონ პ.-ს საკუთარი პოეზიის დეკლარირებისთვის კომპეტენტური აუდიტორია ჭირდება. ამგვარი იმედგაცრუება ჯერ კიდევ ვერ გადაწონის კალკუტაში გამგზავრების პერსპექტივას, რადგანაც ყველაფრის მიუხედავად, იქ მთხრობელს მასინგასთან ურთიერთობის შესაძლებლობა მაინც ექნება. IV სცენაში კულმინაციას აღწევს მთხრობელისა და ახალგაზრდა მასინგას გაუმჟღავნებელი სიყვარული. ამ მომენტში ავტორი იყენებს რომანტიკოსებისთვის დამახასიათებელ პოეტურ ხერხებს: ის, რაც ვერ ითქმის (ანუ მთხრობელის აღიარება), მეტაფორულად იგულისხმება მითში მოხუცი ვეზუვისა და ახალგაზრდა ნეაპოლის ნიშნობის შესახებ (ვიზინოსი 1996: 46-48). და მაინც, სიტყვა ურთიერთობის ერთადერთი საშუალებაა, რომელიც არსებითად სასოწარკვეთილებას ვერ ძლევს. უიღბლოდ შეყვარებული მთხრობელი იკეტება საკუთარ წარმოდგენებში (V სცენა). ეს ეპიზოდი, მისი დეტალების გადმოცემის ხერხი, გვაფიქრებინებს, რომ იმედგაცრუება ავტორის ცხოვრებისეული გამოცდილებაა. ღიმილი, რომელსაც მთხრობელი უხილავ სიკეთედ მიიჩნევდა, ახლა არსებითად შეიცვალა, ის უკვე აღარაა მასინგას კისკისი, არამედ მის

გარშემომყოფთა სარკასტული ქილიკია, რომლითაც დასცინიან ახალგაზრდა კაცის გულუბრყვილობას. მაგრამ ამ სიცილის შემდეგ მთხრობელს კვლავ ესმის მასინგას კისკისი. სარკასტული სიცილის ხმა სინამდვილეში არ არსებობს, მაგრამ იგრძნობა. მასინგას ღიმილი კი რეალურია, მაგრამ ყოველგვარ შინაარსს მოკლებული. ხმა და ექო მოთხრობის ფინალში ტრაგიკულ წრეს კრავს: საუბარია წარმოსახვითსა და რეალურს, არარსებულსა და არსებულს შორის ტრაგიკულ დაპირისპირებაზე. მარტო დარჩენილი მთხრობელი თავის თავს ადანაშაულებს, შორდება რეალობას და წარმოსახვით სამყაროში გადადის, თუმცა აქაც იჭრება სინამდვილე თავისი შესაძლებელი, მაგრამ ამავე დროს არსებული პერსპექტივებით. კალკუტაში წასვლა მასინგასთან ურთიერთობის შენარჩუნების ერთადერთი საშუალებაა. მთხრობელი ჯერ კიდევ იმყოფება ილუზოლური წარმოსახვის გავლენის ქვეშ და ფიქრობს, მიპატიუებას დათანხმდეს.

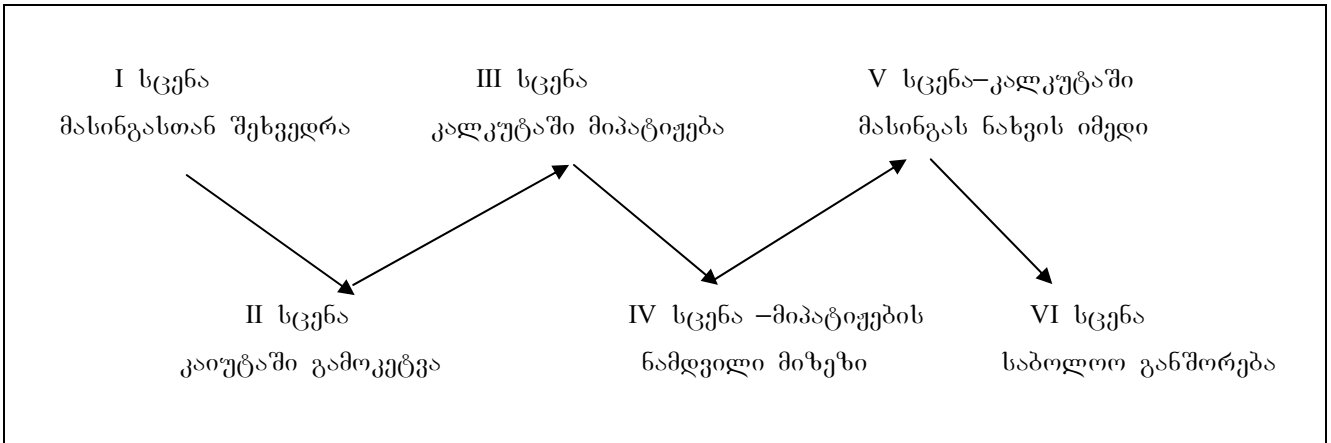
მაგრამ მოთხრობის ბოლო VI სცენა სრულ იმედგაცრუებას უმზადებს მთავარ გმირს. ბატონი პ-ს განცხადება, რომ მასინგა პარიზში დარჩება სასწავლებლად, რათა შემდეგ გრაფს მიათხოვონ, მთხრობელში საბოლოო იმედგაცრუებას იწვევს. მას აღარაფერი დარჩენია იმის გარდა, რომ გამოემშვიდობოს მასინგას, მის მამას და მათთან ერთად კალკუტასაც. ამ ხერხით მთხრობელი მოგზაურობის წარმოსახვითი დასრულებისკენ მიემართება, რომელიც ასევე არ შედგა. დაუსრულებლობის ამ შეგრძნებას მოთხრობის სათაურიც მიანიშნებს, რომელსაც „პირეასიდან ნეაპოლში“ კი არ ჰქვია, არამედ „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“. მთხრობელი საბოლოოდ არც კალკუტაში ჩადის, ამავე დროს არსებითად ვერ აღწევს ვერც ნეაპოლამდე, რომელიც თავის მხრივ განშორების ადგილია და გ. ვიზინოსის შემოქმედებაში სიკვდილის მნიშვნელობას იძენს. მაგრამ მთხრობელი არც საწყის წერტილს (მშობლიურ მხარეს) უბრუნდება – ამას წარუმატებლობის მნიშვნელობა ექნებოდა. ამგვარად, მთხრობელი მუდამ დარჩება პირეასსა და ნეაპოლს შორის, რომელსაც ვერასდროს ვერ მიაღწია და რომელმაც მისთვის უტოპიის მნიშვნელობა მიიღო.

მოგზაურობა გ. ვიზინოსის შემოქმედებაში შეადგენს თავად მისი ცხოვრების ალეგორიას, ამიტომაც მიიღო განშორების, უცხოებაში ხეტიალის, ნოსტალგიის სახე. თავად ის წერტილი, საიდანაც ეს გრძელი გზა დაიწყო, მისი სულის იდეალურ თავშესაფრად გადაიქცა. სწორედ ამის გამო მწერლის

შემოქმედებაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს ოჯახური და პირადი გარემოს ასახვას, ძირითადად ბავშვობის მოგონებებს, ისევე როგორც დედის სახეს, რომელიც თითქმის ყველგან ბატონობს.

მოგზაურობის ამგვარი მნიშვნელობა მოთხრობას „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ ანიჭებს შესაძლებლობას, რომ ავტორის ცხოვრების სიმბოლური სურათი დაგვიხატოს. ნაწარმოების სიუჟეტს შეადგენს მოგზაურობა, რომელიც მოქმედების გარეშე იშლება. სახეზე გვაქვს სივრცის სტაბილურობა.

მოთხრობის კომპოზიციური ორგანიზაციის ფონზე ნათლად ჩანს ძირითადი კონფლიქტის სტრუქტურაც, რომელსაც მომენტალურ-ილუზოლური ხასიათი აქვს და ზიგზაგისებურ სახეს იღებს. მისი გრაფიკულად გამოსახვა შემდეგნაირად შეიძლება:



მოთხრობაში „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ არც სიკვდილია მოცემული, არც რაიმე საიდუმლო. მასინგა მხოლოდ უმნიშვნელო დეტალს უმუღავენებს მოთხრობელს. ესაა მამამისის პოეზიით გატაცება, ლექსების წერა. ბატონი პ.-ც მოთხრობელს მასინგას მომავალთან დაკავშირებით თავის გეგმებს გაანდობს. ბატონმა პ.-მ არ იცის მისი თანამგზავრი კალკუტაში სტუმრად ეწვევა თუ არა. მასინგამ კი არ იცის, რომ პარიზში ქალთა გიმნაზიაში გამოკეტვა ელის, რათა შემდგომ ხანში შესულ გრაფს მიათხოვონ. ერთი სიტყვით, მოთხრობაში აღწერილი არაა მძაფრი დრამატული კონფლიქტები, მოცემულია მხოლოდ სინათლისა და სიბნელის, ცნობიერისა და არაცნობიერის, წარმოსახვითი იმედებისა და მათი გაცრუების მონაცვლეობა. მთავარი კონფლიქტი თავად მოთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს, მას მომენტალურ-ილუზოლური

ხასიათი აქვს და ზიგზაგისებურად ვითარდება. და მაინც, ნაწარმოების მთელი დრამატულობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რაც თხრობაში არაპირდაპირ, მეტაფორულად იგულისხმება. ურთიერთობათა წრე იმ წერტილში წყდება, სადაც აუხდენელი ოცნებების, მოგზაურობის დასასრულისა და მარტოობის გარდა სხვა არაფერი დარჩენილა.

2. „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“

მოთხრობა „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ კ. პალამასმა შეაფასა როგორც გ. ვიზიინოსის შედევრი, რამდენადაც „მასში ერთიანდება ტრაგედია, ყოფითი პროზა, თრაკიის სული, ლირიკული პოეზია, დაძაბულობა, აღმოსავლური ხასიათი და რწმენა“ (პალამასი 1972 : 493).

ნაწარმოებში მოქმედება იწყება კონსტანტინოპოლის ერთ-ერთი სასტუმროს ნომერში დესპინოსა და მისი ორი ვაჟის საუბრით. დედა უამბობს თავის შვილებს მათი ძმის დაღუპვის შესახებ და მოითხოვს მკვლელის პოვნასა და კანონიერად დასჯას. მკვლელის კვლევა დესპინო კონსტანტინოპოლისში ჩაიყვანა. ამ დროს სასტუმროს ნომერში შემოდიან მის მიერ გადარჩენილი თურქი ახალგაზრდა, ქიამილი და მისი დედა, რომლებიც მკვლელის ძებნაში ეხმარებიან. მხოლოდ ნაწარმოების დასასრულს აღმოაჩენს ქიამილი, რომ დედობილის შვილის მკვლელი, რომელსაც თავდაუზოგავად ეძებს, თავადვეა. ჩადენილი დანაშაულისთვის თურქი ახალგაზრდა კანონის წინაშე პასუხს აგებს ისე, რომ დესპინო სიმართლეს ვერ იგებს. სამი წლის შემდეგ კი განთავისუფლებული ტუსადი ტოვებს მშობლიურ მხარეს და დედობილს მსახურად უდგება.

აშკარაა, რომ ყველაფერი, რაც წინამორბედ მოთხრობებში ჯერ კიდევ უბრალოდ და ზედაპირულად არის გადმოცემული, აქ მრავალმხრივად და მრავალპლანიანად წარმოგვიდგება. მოთხრობის კომპოზიციური ორგანიზაცია მთავარ ადგილს იკავებს. ეპიზოდები ერთმანეთზე ისეა გადაჯაჭვული, რომ საწყის მნიშვნელობებს კარგავენ და იძენენ ახალ-ახალ მნიშვნელობებს. მრავალპერსონაჟიანი მოთხრობა რომანი ხდება: გამოცანა გადაიქცევა საიდუმლოებით მოცულ ამბად. ნაწარმოების მთავარი გმირები ძიებებით, მოწმეთა ჩვენებებითა და გონებრივი განსჯით მიდიან სიმართლის დადგენამდე. თუ გ.

ვიზიონოსის ადრეულ მოთხრობაში „დედაჩემის ცოდვა“ ჩაკეტილი ოჯახური სივრცე დედის ცოდვას გამორჩეულ და თავისებურ ხასიათს ანიჭებს, აქ კაცის კვლისადმი საზოგადოების გამიჯვნა აშკარაა: არ არსებობს განსაკუთრებული დანაშაული ან განსაკუთრებული მკვლეელი.

„დედაჩემის ცოდვას“ და „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელს“ ბევრი რამ აქვთ საერთო და განსხვავებული. უპირველეს ყოვლისა სათაურები: ორივეგან ძალადობრივი სიკვდილი (ცოდვა, მკვლეელი) უკავშირდება მოთხრობელის ოჯახის წევრებს (დედაჩემი, ჩემი ძმა). პირველი მოთხრობის რამდენიმე პერსონაჟი მეორე მოთხრობაშიც ჩნდება, რაც გვახსენებს გმირთა დაბრუნების მეთოდს, რომელიც გვხვდება ზოგიერთ ევროპულ პროზაიკოსთან (ბალზაკი, ზოლა, პრუსტი). კონსტანტინოპოლისში გადაბარებული დედა იმავე ყურადღებასა და სიტბოს იჩენს თავისი შვილების მიმართ, როგორც „დედაჩემის ცოდვაში“. ამ მოთხრობებში ფრაზებიც კი მეორდება: „დედაჩემს თვალები ცრემლით აღევსო“ (ვიზიონოსი 1996: 27,75) და სხვა. კარგად ჩანს ასევე დედის განსაკუთრებული მზრუნველობა გადახვეწილი შვილი-მოთხრობელის მიმართ. თუმცა სხვა პერსონაჟები უფრო კარგად წარმოგვიდგებიან. „დედაჩემის ცოდვაში“ დაბადებამდე დაობლებული მიხაილოსი აქ უკვე დავაუკაცებულა, თუმცა მისი ხასიათი ნათლად არ იკვეთება. მოთხრობელი, რვა წლის განმავლობაში უცხოებაში რომ ცხოვრობდა და შემდეგ დაბრუნდა, წარმოგვიდგება დასავლურ ტრადიციებთან ნაზიარებ, განათლებულ ინტელიგენტად, რომელიც თამამად აცხადებს „თურქთა მიმართ ანტიპათიას“ (ვიზიონოსი 1996: 75) და „ცრუმორწმუნეთა და მკითხავთა წინააღმდეგ ომს“ (ვიზიონოსი 1996: 83). მკითხველი ასევე შენიშნავს, რომ „დედაჩემის ცოდვა“ და „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ სრულდება ერთი და იმავე პერსონაჟების დიალოგით (დედა და მოთხრობელი). თუ პირველ შემთხვევაში მოთხრობელი დუმილს არჩევს დედამისის აზრის წინაშე, მეორე შემთხვევაში სიმართლეს უმაღლეს მშობელს. ნებისმიერ შემთხვევაში, დედასა და მოთხრობელს შორის აღიმართება უზარმაზარი კედელი, რომლის გადალახვა სიტყვასაც აღარ შეუძლია.

მწერალი ხასიათის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გაანალიზების შედეგად აკეთებს დასკვნებს. მოთხრობაში „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ ცდილობს, აჩვენოს შურისძიების სურვილის უაზრობა. კონკრეტულ შემთხვევაში დედის მცდელობა, მკვლელი აღმოაჩინოს და დასაჯოს ამოა, რადგან, მოთხრობელისაგან

განსხვავებით, მან არ იცის, რომ დამნაშავე უკვე ჭკუიდან შეშლილი თურქი შვილობილია.

ერთი შეხედვით რაც არ უნდა ჩახლართული ჩანდეს „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“, ეს მოთხრობა ხასიათდება ლოგიკურად და მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, ანალოგიებისა და ოპოზიციების სიმეტრიით. იგი შედგება 4 ნაწილისაგან:

1) I სცენა (ვიზიინოსი 1996: 60-77)

ადგილი – ბოსფორის ერთ-ერთი სასტუმრო;

დრო – 1880 წლის ერთი დღე;

პერსონაჟები – მოხრობელი, დედა, მიხაილოსი, თურქი ქალი და ქიამილი;

2) მოთხრობის ინტერმედია – მოხრობელი კონსტანტინოპოლში დაექვს ძმის მკვლელს (ვიზიინოსი 1996: 78-80);

3) II სცენა (ვიზიინოსი 1996: 80-100)

ადგილი – თურქი ქალის სახლი კონსტანტინოპოლში;

დრო–სადამო და ღამე დაახლოებით ოთხი კვირის შემდეგ;

პერსონაჟები – მოხრობელი, ბოშა, დედა, თურქი ქალი, გამომძიებელი, ქიამილი, მიხაილოსი;

4) მოთხრობის ეპილოგი –სამი წლის შემდეგ მოხრობელი თავის სოფელში ხვდება ძმის მკვლელს (ვიზიინოსი 1996: 100-103).

აღვნიშნავთ, რომ ტერმინი სცენა აქ გამოყენებულია პლატონისეული $\mu\acute{\iota}\mu\omicron\varsigma$ -ის და ინგლისური showing-ის მნიშვნელობით.⁵

საინტერესოა, რომ მოთხრობა იწყება ex abrupto, რითაც კიდევ ერთ განსხვავებას გვიჩვენებს „დედაჩემის ცოდვასთან“.

I სცენაში ერთიანდება შემდეგი კომპოზიციური სეგმენტები:

1. დედა უყვება თავის ორ ვაჟს ხრისტაკის მკვლელობის ამბავს, მათგან კი მოითხოვს მკვლელის პოვნასა და დასჯას;
2. ორი სტუმრის, ქიამილისა და მისი დედის გამოჩენა;
3. მიხაილოსი მოუთხრობს თავის ძმას, თუ რა ვითარებაში გაიცნო ქიამილი.

I სცენის შესაბამისი II სცენა მოიცავს ხუთ კომპოზიციურ სეგმენტს:

1. მთხრობელი ჩუმად ყურს მოკრავს ბოშა ქალის სიტყვებს, როდესაც ეს უკანსკნელი დესპინიოსა და ქიამილის დედას მკითხაობს;
2. გამომძიებელი მთხრობელს მკვლელის პოვნის საქმეში თავის წარუმატებლობას უმხელს, პოლიტიკურ მრწამსს უმქდავენებს და სასამელში პოვებს შვებას;
3. თურქი ქალი მთხრობელსა და მის დედას ქიამილის სასიყვარულო დრამაზე უამბობს;
4. მთხრობელს ღამით უძნელდება დაძინება, რადგანაც ფიქრობს ქიამილის ტრაგიკულ ბედზე;
5. შემოდის ქიამილი, მთხრობელს უმხელს თავის დანაშაულებებს. პოლიცია მას იჭერს.

ჯაჭვისებურად გადაბმული ეპიზოდების წყობა უზრუნველყოფს დროისა და ადგილის ერთიანობას: I სცენაში ყველაფერი დღის სინათლეზე ხდება ბოსფორის ერთ-ერთ სასტუმროში; II სცენაში დაღამებასთან ერთად დრამა კულმინაციას აღწევს თურქი ქალის სახლში. მაგრამ აქ არ წყდება მათი სიმეტრიული თანხმობა. ორსავე სცენის პირველი ეპიზოდები იწყება მინიშნებებით (ცირცელზე მკითხაობა და ბოშის წინასწარმეტყველება), რომლებიც საბოლოოდ მართლდებიან. ასევე საყურადღებოა, რომ I სცენაში დედისა და მიხაილოსის ორი თხრობა სრულიად ეთანხმება II სცენაში თურქი ქალისა და ქიამილის ორ თხრობას. ამგვარად, ობიექტივი განუწყვეტლად გადადის მსხვერპლიდან დამნაშავეზე და პირიქით. აქ არ არსებობს წვრილმანი ინფორმაციაც კი, თავისი კონკრეტული დანიშნულება რომ არ ჰქონდეს მოქმედების მსვლელობასა და განვითარებაში. როდესაც დესპინიო შენიშნავს ხრისტაკისის გასაოცარ გარეგნულ მსგავსებას მიტაკოსის ხარალამპისთან, ვხვდებით, რომ ამ ცნობას გაგრძელება მოჰყვება თავისი შედეგებით. ფრაზები უნებურად წარმოითქმის, რათა შემდეგ დადგინდეს მათი მნიშვნელობა. I სცენაში დედა აღნიშნავს: „ხედავ, შვილო, საბრალო ჩვენი ხრისტაკისი მოსვენებას ვერ პოულობს, საფლავში ტრიალებს რამდენჯერაც იგრძნობს, რომ მისი მკვლელი მიწაზე დააბიჯებს“ (ვიზინოსი 1996: 68). მთხრობის ბოლოს მკვლელის საქციელის აღწერით (დესპინიოს რომ ეხმარება, ყვავილებს უვლის და ხრისტაკისის საფლავზე მიაქვს) უკვე აიხსნება დედის ზემოთქმული ფრაზის მნიშვნელობა.

ამ ორი სცენის სიმეტრიებს ცვლიან შესაბამისად ის ოპოზიციები, რომლებიც მოთხრობის II და IV ნაწილში წარმოგვიდგებიან. ბაძვიდან თხრობაზე და პირიქით თხრობიდან ბაძვაზე გადასვლით გ. ვიზინოსი მოქნილად ცვლის თხრობის რიტმს და ამით გვიჩვენებს თავის მხატვრულ ოსტატობას.

აღსანიშნავია აგრეთვე ის ფაქტი, თუ რა გზით ნაწილდება მოთხრობაში შვიდი წელიწადი, რომელიც მოიცავს მთელ თხრობას. ნაწარმოებში არსებითად სამი დროა:

1. ხრისტაკისის მკვლევლობის დრო რუსეთ-თურქეთის ომის დასაწყისში (1877 წელი);
2. მოთხრობის ძირითადი დრო, სავარაუდოდ, 1880 წელი. მოთხრობელი თავის ოჯახურ დრამას მიაკუთვნებს „სამი წლის შემდეგ“ (ვიზინოსი 1996: 62) მომხდარ მოვლენებს.
3. ეპილოგისეული დრო ანუ დაახლოებით სამი წელი „იმ დამის შემდეგ“ (ვიზინოსი 1996: 100).

ამგვარად შეგვიძლია განვსაზღვროთ არა მარტო მოთხრობელის მიერ თავისი სოფლის მონახულება, არამედ მოთხრობის დაწერის დროც: დაახლოებით 1883 წელი.*

კონფლიქტის სტრუქტურა ამ მოთხრობაში ნათლად არის ჩამოყალიბებული და მას მკაცრად განსაზღვრული ურთიერთდაპირისპირებული არგუმენტების სტატიკურობა ახასიათებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მითოლოგიური ინფორმაციის გამომყენებელი ვრცელი ეპიკური ტილოები, როგორც წესი, მიმართავდნენ ბინარული ოპოზიციის პრინციპზე აგებულ კონფლიქტს. იგულისხმება ის, რომ არის არგუმენტი A (წარმოდგენილი კონკრეტული ფიგურის, ადამიანთა ჯგუფის, ქვეყნის და ა.შ. სახით), რომელიც აღჭურვილია უარყოფითი ფუნქციით (იგი მოძალადეა, უსამართლოა, სასტიკია და ა.შ.). მას უპირისპირდება არგუმენტი B, რომელიც აღჭურვილია დადებითი ფუნქციით (მისი მიზანია A არგუმენტის ნეიტრალიზაცია). ამ სტრუქტურის საფუძველზე კონფლიქტი შეიძლება სხვადასხვაგვარად განვითარდეს: B-მ მოახდინოს A-ს ნეიტრალიზაცია და აქ დაესვას კონფლიქტს

* მოთხრობა „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ ჟურნალ „ესტიაში“ გამოქვეყნდა 1883 წლის ოქტომბერ-ნოემბერში.

წერტილი, ან ნეიტრალიზაციის შემდეგ თავად აღჭურვის ნეგატიური ფუნქციით და მას დაუპირისპირდეს ან A ან A-ს ინტერესების დამცველნი. ჩვენ მიერ განხილულ მოთხრობაში დაახლოებით მსგავსი სურათი შეინიშნება, მცირეოდენი განსხვავებებით. კონფლიქტის მთავარი მატარებელი ორი ფიგურაა:

1) ფოსტალიონი ხარალამპისი, რომელმაც მოკლა ქიამილის ძმადნაფიცი და რომელიც მკაცრად განსაზღვრული უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილი A არგუმენტია;

2) თურქი ქიამილი, რომელიც დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი B არგუმენტია.

ამ უკანასკნელის უარყოფითი ფუნქციით აღჭურვილ A არგუმენტთან (ხარალამპისთან) დაპირისპირებას უნდა გამოეწვია ფოსტალიონის ნეიტრალიზაცია, მაგრამ მოხდა ტრაგიკული შეცდომა და მის ნაცვლად ქიამილმა სიცოცხლეს გამოასალმა დედობილის შვილი ხრისტაკისი, რომელიც გარეგნობით ძალიან ჰგავდა ხარალამპისს. ამ მომენტიდან, თუ კი თხრობა ტრადიციული ამბის მოდელით წარიმართებოდა, ოდინდელი პოზიტიური ფუნქციის B არგუმენტი (ქიამილი) ნეგატიური ფუნქციით უნდა აღჭურვილიყო, ხოლო მას დაპირისპირდებოდა დადებითი ფუნქციით აღჭურვილი უკვე ახალი, პირობითად A+1 არგუმენტი, რომელშიც ნაგულისხმები იქნებოდნენ მოკლული ხრისტაკისის ინტერესების დამცველნი (მსხვერპლისა და დამნაშავის ოჯახის წევრები). მაგრამ ეს ასე არ მოხდა, რადგანაც მოთხრობა არ არის ტრადიციული ამბავი და მასში ფუნქციებისა და არგუმენტების სტატიკურობა შეიმჩნევა. ქიამილი იმთავითვე დადებითი ფუნქციის მატარებელი იყო და ტრაგიკული შეცდომით გახდა ხრისტაკისის მკვლელი, რის მიზეზადაც შეიძლება ბედისწერის ზეგავლენა ჩაითვალოს.

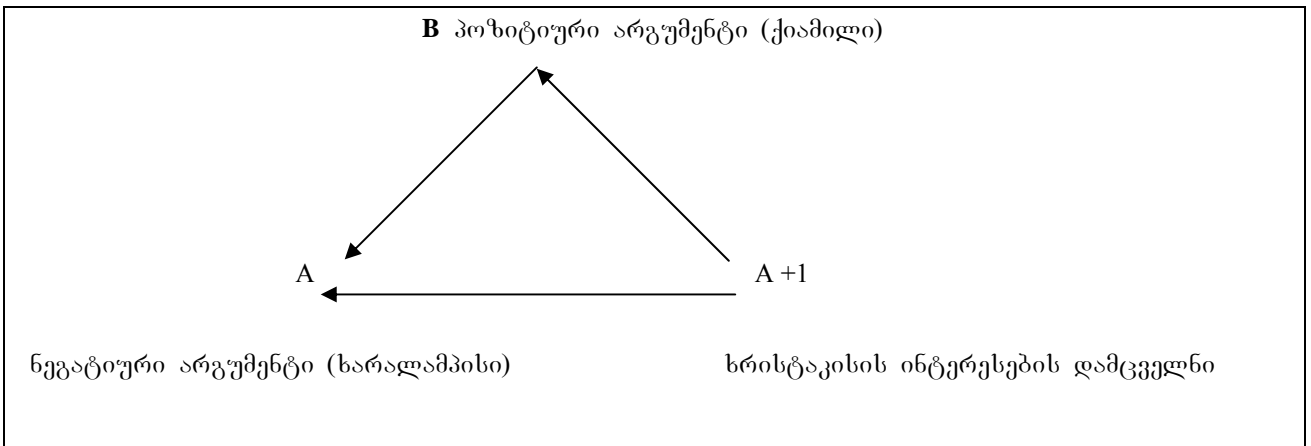
როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გ. ვიზიინოსის შემოქმედების ცენტრალურ ფიგურას წარმოადგენს ზოგადად ადამიანი. მწერალი დიდ ინტერესს იჩენს მისი ბედის მიმართ და გულისყურით ხატავს მის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს. გ. ვიზიინოსი თავის ნაწარმოებებში წარმოგვიდგენს ადამიანურ ტრაგედიას, რომელშიც მთავარ მამოძრავებელ ძალას ბედისწერა წარმოადგენს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბედისწერის უშუალო ჩარევა პერსონაჟთა ქმედებებში, რაც იწვევს

ხასიათების ურთიერთდაპირისპირებას, საფუძველს უყრის კონფლიქტს, როგორც სიუჟეტის ორგანიზაციის მოდელს. ბედისწერის ზეგავლენა ვიზიონოსისეულ პერსონაჟებზე ნათლად ჩანს მთელ ნაწარმოებში, რომლის სიუჟეტი ძირითადად მოქმედ პირთა მოგონებების საშუალებით ვითარდება. ამ შემთხვევაშიც მწერალი რეტროსპექციის ხერხს მიმართავს. ერთი საბედისწერო მოვლენიდან გამომდინარეობს მეორე საბედისწერო მოვლენა, რასაც ჯაჭვური რეაქციით საბოლოოდ ტრაგიკულ შედეგებამდე მივყავართ. მოთხრობაში „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ პირველი საბედისწერო მოვლენაა ის, რომ ცბიერი ფოსტალიონი, რომელიც მკაცრად განსაზღვრული ნეგატიური ფუნქციის მატარებელი A არგუმენტი, როგორც კი ხვდება, რომ მოკვლის საფრთხე ემუქრება, მაშინვე ზრუნავს იმისთვის, რომ თავისი სამუშაო ადგილი დაუთმოს სხვას, მაგრამ ისეთ ადამიანს, ვინც გარეგნობით მას ჰგავს. ამ შემთხვევაში ასეთ პიროვნებად გვევლინება ხრისტაკისი – მწერლის ძმა და მოთხრობის მთავარი გმირის ვაჟი. სწორედ ამ მსგავსების აღნიშვნით მოთხრობაში პირველად ესმება ხაზი ბედისწერის ზეგავლენას ნაწარმოების გმირთა მომავლის განსაზღვრაში. ხრისტაკისისა და ხარალამპისის, ორი ურთიერთსაპირისპირო ხასიათის მქონე პერსონაჟის გარეგნული მსგავსება უკვე ამზადებს საფუძველს მომავალი კონფლიქტისთვის, რაც არ შეიძლება უბრალო დამთხვევად ჩაითვალოს. მეორე საბედისწერო მოვლენაა ის ფაქტი, რომ მთელი იმ ხნის განმავლობაში, რაც დესპინიო დაჭრილ თურქს უვლიდა, ხრისტაკისი ერთხელაც არ დაბრუნებულა შინ და შვიდი თვის მანძილზე ბიძის სახლში ცხოვრობდა და ამდენად ხრისტაკისი და ქიამილი ერთმანეთს ვერ შეხვდნენ. ეს ფაქტი კი ერთ-ერთი მიზეზი გახდა შემდგომში დატრიალებული ტრაგედიისა. ქიამილს ხრისტაკისი ნანახი რომ ყოლოდა, მის მკვლელობას თავიდან აიცილებდა.

მოთხრობის ძირითადი კონფლიქტი მიმდინარეობს ფოსტალიონსა და ქიამილს შორის, ყველა დანარჩენი პერსონაჟი ამ კონფლიქტის მსხვერპლი ხდება. ტრაგიკული შეცდომის წყალობით, თურქი კლავს დედობილის შვილს. ამის გაცნობიერების შემდეგ საინტერესოა, თუ როგორ იმოქმედებს „ტრაგედიის გმირი“ ზნეობრივად უმძიმეს სიტუაციაში. ქიამილი მორალურ დარტყმას ვერ უძლებს და საღი აზროვნების უნარს კარგავს, თუმცა თვითმკვლელობაზე, როგორც გამოსავალზე, არ ფიქრობს. იგი ბრმა და მუხთალი ბედისწერის მსხვერპლი ხდება.

სათნოებით ცნობილი დესპინიო მოკლული შვილისთვის შურისძიებას ითხოვს, რითაც იქმნება იმის ყველა პირობა, რომ ხრისტაკის ინტერესების დამცველთა მოქმედებამ კონფლიქტი ახალ ფაზაში გადაიყვანოს, მაგრამ სახეზე გვაქვს ფუნქციებისა და არგუმენტების სტატიკურობა. ქიამილს პოლიცია იჭერს და სამი წელი ციხეში სვამს. იქიდან გამოსვლის შემდეგ კი, იგი მსახურად უდგება დესპინოს. აღსანიშნავია, რომ მთხრობელი დედას არ უმხელს სიმართლეს. ამ გზით ის კონფლიქტის უსასრულობას სასრულ ხასიათს ანიჭებს.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით კონფლიქტის სტრუქტურა ამ მოთხრობაში გრაფიკულად შემდეგნაირად შეიძლება გამოისახოს:



საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ თურქი თავისი მსხვერპლის საფლავზე დარგულ ვარდებს საგულდაგულოდ უვლის, თითქოს ამით ცდილობს ცოდვის გამოსყიდვას. ეს ეპიზოდი ემსახურება გმირის ხასიათში მიმდინარე გარდატეხის ჩვენებას. გაზრდილმა ფსიქოლოგიურმა ზეწოლამ ქიამილი სინდისის ქენჯნამდე მიიყვანა. გლოვის, ქრისტიანული ერთგულების, სინანულისა და მიტევების განცდები ერთადერთ გამოსავალს წარმოადგენენ შექმნილი ვითარებიდან. მწერალი დედამისს არ უმხელს ქიამილის დანაშაულს და თურქს ნებას რთავს მისი მსხვერპლის სახლ-კარს მოუაროს. ამ ეპიზოდიდან ჩანს, რომ ქიამილის სინანულსა და გეორგიოსის პატიებას გმირთა საბოლოო განწყობდა ანუ კათარსისი მოჰყვება. ეს ფაქტი იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ „უდანაშაულო ბოროტმოქმედი“, როგორც კ. პალამასი უწოდებს ქიამილს (პალამასი 1972: 493), რომელიც მის მსხვერპლზე უფრო საყვარელი გმირია და მკითხველის სიმპათიებს იმსახურებს,

ეროვნებით თურქია. იმ ეპოქაში, როდესაც გ. ვიზიინოსი მოღვაწეობდა, ბერძნები და თურქები ერთმანეთის მოსისხლე მტრები იყვნენ. ასეთი საზოგადოებრივი აზრის ფონზე კი მწერალს თავისი ქვეყნის მტრის შვილი ბედისწერის მსხვერპლად წარმოუდგენია და მის მიმართ კეთილ განწყობას აშკარად ამჟღავნებს. რაც შეეხება სარწმუნოების საკითხს, გ. ვიზიინოსი ამ მოთხრობაში განსაკუთრებით ცდილობს დაწესებული საზღვრების გადალახვას.* მასში ვხედავთ, რომ განსხვავებული სარწმუნოების აღმსარებელ ადამიანებს (ქრისტიანებსა და მუსულმანებს) შორის ღრმა პატივისცემა და სიყვარული წარმოიშობა. თურქი ქიამილის დედისთვის მოთხრობელის ქრისტიანი დედა უფრო იმსახურებს მაჰმადიანთა სამოთხეში მოხვედრას, ვიდრე მისი ნებისმიერი თანამემამულე. დესპინიოც არ გრძნობს არავითარ უხერხულობას, პირიქით, უხარია, რომ მისი შვილის საფლავს უგლის ფანატიკოსი მუსულმანი ქიამილი.

აქვე არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ერთ მეტად საინტერესო მოსაზრებას. გ. ვიზიინოსის ამ მოთხრობის ერთი წაკითხვისთანავე მკვლევარმა გ. ემრიხმა შენიშნა ის შემთხვევითი თუ წინასწარგამიზნული მსგავსებები, რასაც ეს ნაწარმოები სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფესთან“ მიმართებაში ამჟღავნებს: „ამ მოსაზრების მართებულობის დასამტკიცებლად საჭიროა ორივე ტექსტიდან შესაბამისი ადგილები მოვიშველიოთ. საერთო ჯამში სიუჟეტში ცხრა ასეთი მსგავსება გვხვდება:

1. ორსავე შემთხვევაში მოხდა მკვლელობა, რომელიც უნდა გაიხსნას, მაგრამ ეს პროცესი გართულებულია დროის ხანგრძლივი პერიოდის გასვლის გამო.
2. ტრაგედიაში თავად ოიდიპოსი ეძებს დამნაშავეს, მაშინ როცა მოთხრობაში ეს მისია ქიამილის ძმას აკისრია, მაგრამ არც ქიამილი იშურებს ძალებს, რომ დაეხმაროს დედობილს. ამგვარად, ორსავე შემთხვევაში მკვლელის ვინაობის დადგენასა და მის პოვნას თავად დამნაშავეები ცდილობენ.

* ამასთან დაკავშირებით იხილეთ Beaton R., *Εισαγωγή στο Georgios Vizyenos, My Mother's Sin and Other Stories*, Translated from the Greek by Wyatt W.F. Jr., Published for Brown University Press by University Press of New England, London 1988.

3. ორსავე ნაწარმოებში ბოროტმოქმედთ ნათესაური კავშირი აქვთ თავიანთ მსხვერპლთან. ლაიოსი ოიდიპოსის მამაა, ქიამილი კი დესპინოს შვილობილია და ამდენად ხრისტაკისს ღვიძლ ძმად მიიჩნევს.
4. მკვლელობა თავიდან იქნებოდა აცილებული დამნაშავესა და მსხვერპლს ერთმანეთის ვინაობა რომ სცოდნოდათ. ჩვილი ოიდიპოსი ბედის ანაბარად მიატოვეს, ამდენად იგი არ იცნობდა ნამდვილ მშობლებს. ასევე ქიამილიც დესპინოს სახლში შვიდი თვის მანძილზე მკურნალობდა და ერთხელაც არ შეხვედრია ხრისტაკისს.
5. ორსავე შემთხვევაში მსხვერპლის სიკვდილთან დაკავშირებით არსებობდა წინასწარმეტყველება. ლაიოსისთვის მისნობა, რომ მას მოკლავდა ჯერ არდაბადებული ძე, ხოლო ხრისტაკისისთვის ცირცელის ტოტზე მარჩიელობა, რამაც მისი მოახლოებული სიკვდილი მოასწავა.
6. დამნაშავის ვინაობას, ორსავე შემთხვევაში, გვაუწყებს ამ მისიისთვის განკუთვნილი პირი. ტრაგედიაში – ტირესიასი, მოთხრობაში – ბოშა ქალი, რომელიც ცერცვის მარცვლებზე მკითხაობს.
7. ორსავე შემთხვევაში საიდუმლოებით მოცულ მკვლელობას ნათელი ეფინება თავად დამნაშავის მიერ.
8. ბოროტმოქმედნი ისჯებიან დაბრმავეებით: ოიდიპოსი – ფიზიკურით, ქიამილი კი – სულიერით. პირველი მხედველობას კარგავს, მეორე – რეალობის შეცნობის უნარს.
9. ორივე დამნაშავე ტოვებს მშობლიურ მხარეს და უცხოობაში აგრძელებს ცხოვრებას.

ამდენად, მოთხრობაში გვხვდება ცხრა შემთხვევა, რომელიც მეტ-ნაკლებად ნათესაობას ამჟღავნებს სოფოკლეს ტრაგედიასთან“ (ემრიხი 1985: 6-7). ეს ალბათ არც არის გასაკვირი, რადგანაც ფილოლოგი გ. ვიზინოსი უდაოდ კარგად იცნობდა ანტიკურ ლიტერატურას. ამიტომაც, შესაძლებელია, მწერალმა თავის შემოქმედებაში ბავშვობის მოგონებების გარდა გამიზნულად გამოიყენა ანტიკური ტრადიციები, რათა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ნაწარმოებისთვის უფრო მეტი ტრაგიკულობა მიენიჭებინა და ბედისწერის გარდაუვალობისთვის გაესვა ხაზი. ეს გასაგებიც არის, რადგანაც სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“ ხშირად „ბედისწერის ტრაგედიასაც უწოდებდნენ ხოლმე და მიიჩნევდნენ, რომ მისი მთავარი პათოსი

მოვლენათა განსაზღვრულობის წინაშე ადამიანის უსუსურობის ჩვენებაა“ (იარხო 1979: 176). რაც უფრო მეტად გაურბის კაცი თავის ბედისწერას, მით უფრო მეტად უახლოვდება მის აღსრულებას. მაგრამ თანამედროვე მეცნიერებაში ეს აზრი უკვე კარგა ხანია მცდარად არის მიჩნეული. რასაკვირველია, თავად ამ მითის სიუჟეტში, რომელიც ოიდიპოსის თავგადასავალს წარმოგვიდგენდა, ბედისწერის გარდაუვალობა კარგად ჩანდა და, ბუნებრივია, სოფოკლეს ტრაგედიაშიც ეს მომენტი უგულვებლყოფილი ვერ იქნებოდა. რ. გორდეზიანის აზრით, „როგორც ჩანს, დრამატურგისთვის არსებითია თავად ოიდიპოსის ტრაგედიის წარმოჩენა, მაგრამ არა იმისთვის, რომ ბედისწერის გარდაუვალობაში დაგვარწმუნოს, არამედ იმისთვის, რომ გვიჩვენოს გმირის ტანჯვა, რომლის შედეგიც იმ ღვთაებრივ ჭეშმარიტებასთან ზიარებაა, რომელიც ადამიანებს ჰუმანურთ ხდის“ (გორდეზიანი 2002: 365).

იმის რწმენა, რომ ყოველ ადამიანს დაბადებიდანვე განსაზღვრული აქვს საკუთარი ხვედრი, სრულიად არ ხდის ტრაგედიის გმირებს ფატალისტებად, რომლებიც გულხელდაკრეფილნი ელიან ბედისწერის განაჩენს. პირიქით, მათი საქციელი გამოირჩევა მაქსიმალური აქტიურობით. პიროვნება ცდილობს დაუპირისპირდეს საკუთარ ბედისწერას და თავისი ნებით წარმართოს საკუთარი მომავალი.

ძველ ბერძნულ ენაში სიტყვა „μοίρα“, რომელსაც, ჩვეულებრივ, ბედისწერად ვთარგმნით, თავისი პირველადი მნიშვნელობით “ხვედრს,” “წილს” ნიშნავს. ო. ფრეიდენბერგის აზრით, „ხვედრი მითოლოგიურად გააზრებულია რისამე ნაწილის სახით (μοίρα, μέρος, μοιράζω). სიცოცხლის თუ სიკვდილის ხვედრს ადამიანი მოირების მიერ წილისყრის შედეგად იღებს“ (ფრეიდენბერგი 1978: 318). მიმაჩნია, რომ გ. ვიზინოსის ნაწარმოებშიც სწორედ ეს აზრი ბატონობს. მოთხრობის მთელი სიუჟეტი ემსახურება იმას, რომ ხაზი გაესვას ბედისწერის გარდაუვალობას ადამიანის მომავლის განსაზღვრაში. აღსანიშნავია ეპიზოდი, როდესაც ხრისტაკისი თანხმდება ცბიერი ხარალამპისის ნაცვლად იმუშაოს ფოსტალიონად. ამ ნაბიჯით წინასწარ განისაზღვრა მისი ხვედრიც. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ეს შემთხვევითობის ბრალი იყო, მაგრამ მთელი ნაწარმოებიდან კარგად ჩანს, რომ პერსონაჟებმა რაც არ უნდა მოიმოქმედონ, ბედისწერის ზეგავლენით მაინც

საკუთარი წინასწარგანსაზღვრული ხვედრისაკენ მიისწრაფიან, რომლის შეცვლაც მათ არ ძალუძთ.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ამ მოთხრობას არა მარტო გ. ვიზინოსის შემოქმედებაში, არამედ მთელ ახალბერძნულ მწერლობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. მას ღირებულს ხდის არა მარტო მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაცია, არამედ სიმეტრიული და ოპოზიციური სცენების კანონზომიერი მონაცვლეობა, ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის განსაზღვრული სტრუქტურა. მოთხრობის დრამატულ დონეზე ავტორი კონფლიქტის განვითარებას შესაბამის დინამიკასა და ერთიანობას აძლევს. სიუჟეტის ორგანიზაციის ე. წ. იდეურ დონეზე კი იგი მიმართავს სხვა მოდელს, რომლის მიხედვითაც ფუნქციებისა და არგუმენტების სტატიკურობა კონფლიქტის ხელახალ ფაზაში შეყვანისკენ ორიენტირებულ სიუჟეტურ ხაზს სასრულ სახეს ანიჭებს. კარგად შესწავლილი ეს ტექნიკა ერწყმის ადამიანის სულში წვდომის გაბედულ ნაბიჯს. კარგად ჩახლართული ერთი პოლიციური გამოძიების პერიპეტიების მიღმა საბოლოოდ ადამიანები ჩნდებიან თავიანთი ტრაგიზმით. ბერძნები თუ თურქები ბედიწერის მარწუხებში თანაბრად არიან მოქცეულნი. მსხვერპლის დედამ, რომელიც რეალური ამბების მიღმა რჩება, არ იცის სიმართლე. კეთილი და უდანაშაულო მკვლელი სულიერად ავადდება. დრამა მთავარი გმირის ჭკუიდან შემლით სრულდება. ყოველივე ზემოთქმული კი დოსტოევსკის ერთდროულად ანგელოზურ და დემონურ სამყაროს გვახსენებს: ესაა ნებისმიერი დანაშაულისა და სასჯელის გამო უფსკრულის წინაშე დგომით გამოწვეული შიში.

3. „ეროსი – გმირი“

აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობა „ეროსი-გმირი“ პირველად გამოქვეყნდა 1897 წელს გაზეთ „აკროპოლისში“. მასში აღწერილია ახალგაზრდა მეზღვაურის სიყვარულის ამბავი. შორეული ზღვაოსნობიდან დაბრუნების შემდეგ იგი მოულოდნელად გაიგებს, რომ გულისწორი გათხოვდა. თავდაპირველად ფიქრობს შურისძიებაზე, მაგრამ ბოლოს ვაჟკაცურად ურიგდება თავის ბედს.

დ. ფარინუ-მაღამატარის აზრით, „აღ. პაპადიამანდისი ამ შემთხვევაში ერთგულად იცავს მკითხველთან უშუალო კონტაქტის წესებს, უშუალოდ ერევა სიუჟეტის განვითარებაში შენიშვნებსა თუ ფრჩხილებში გამოთქმული თავისი

აზრის მეშვეობით, საკუთარი გადმოსახედიდან აჯამებს თხრობის განვითარებას და ამგვარად, გამიზნულად არღვევს შექმნილი რეალობის ფსევდოშეგრძნებას, წარმოაჩენს რა ნაწარმოების სტრუქტურულ მოდელს“ (ფარინუ-მაღალმატარი 1987: 25).

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით მოთხრობაში გამოიყოფა შემდეგი სცენები:

- I ღიორღისის საბოლოო ინერტულობა (პაპადიამანდისი 1985: 165-166);
- II. ღიორღისის დაბრუნება – სიღურანძასის დავალება (პაპადიამანდისი 1985: 166);
- III. დედასთან სახლში ვახშობის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 167);
- IV. ნავში დაბრუნება და დაძინება (პაპადიამანდისი 1985: 167);
- V. არხონდოს ქორწილის ხმაურისაგან გამოღვიძება (პაპადიამანდისი 1985: 168);
- VI. ღიორღისისა და არხონდოს ბავშვობა (პაპადიამანდისი 1985: 169);
- VII. ღიორღისის დაბრუნება – სიღურანძასის დავალება (პაპადიამანდისი 1985: 170);
- VIII. დედასთან სახლში ვახშობის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 171);
- IX. ნავში დაბრუნება და დაძინება (პაპადიამანდისი 1985: 172);
- X. არხონდოს ქორწილის ხმაურისაგან გამოღვიძება (პაპადიამანდისი 1985: 173);
- XI. არხონდოს მოტაცების გეგმა (პაპადიამანდისი 1985: 174-175);
- XII. სიღურანძასის ქორწილში მისვლა (პაპადიამანდისი 1985: 176-177);
- XIII. არხონდოს მოტაცების გეგმა (პაპადიამანდისი 1985: 177-178);
- XIV. ნავით მოგზაურობის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 179-182);

დაკვირვებული მკითხველი მაშინვე შენიშნავს სცენებს შორის პარალელურ ურთიერთმიმართებას: I–VI, II–VII, III–VIII, IV–IX, V–X, XI–XIII, XII–XIV. ნაწარმოებში თხრობის მანძილზე ერთი და იმავე მოვლენების განმეორებითი აღწერა არ უნდა მივიჩნიოთ ერთგვაროვნად. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთი და იმავე მოვლენის აღწერის სტილისტურ განსხვავებებთან, ძირითადად კი, ამ ეპიზოდებისადმი დამოკიდებულების სახესხვაობასთან. მოთხრობაში „ეროსი-გმირი“ ნათლადაა წარმოდგენილი თხრობის სტრუქტურის ორი საკამოდ ცნობილი სქემა. პირველი გახლავთ ის გამოცანა, რომელიც სვამს კონკრეტულ პრობლემას. ეს

უკანასკნელი კი გადაწყვეტილ უნდა იქნას თხრობის მიმდინარეობის მანძილზე. მეორე გახლავთ თხრობის განმეორებადი ხასიათი, ერთგვარი განუწყვეტელი მიახლოება და დაშორება სიუჟეტის წარმმართველ ხაზთან (არხონდოს ქორწილი), რომელიც აორმაგებს თხრობის დროს. პირველი სქემის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ძიებასთან და ამის შედეგად სიმართლის ეტაპობრივ დადგენასთან. მეორე სქემის შემთხვევაში ისევ და ისევ ვბრუნდებით დროის ერთსა და იმავე წერტილში, რომელიც უკვე განვლილ მოვლენებს შეუმჩნეველად ავსებს დამატებითი ინფორმაციით. მთხრობელი დამოუკიდებლად თუ ღიორღისის მეშვეობით უკავშირდება ყველა პერსონაჟს მთავარი გმირის გარდა. მთხრობელისათვის ღიორღისის გარდა სხვა დანარჩენი მოქმედი პირების აწმყო დრო უკვე ჩავლილი წარსულია. მთავარი გმირი რაღაც უხილავი ძაფებითაა დაკავშირებული და აღრეული მთხრობელის აწმყოსთან. ნაწარმოებში მთხრობელი არ აღგვიწერს მთავარი გმირის გარეგნობას, არამედ ძირითადად მისი შინაგანი ხედვის პრინციპს იყენებს. სხვა პერსონაჟებს, ჩვეულებრივ, გარეგნულად ახასიათებს და მათთან დაკავშირებული ყველა ინფორმაცია მხოლოდ აუცილებელი ელემენტებით შემოიფარგლება, რაც საჭიროა გმირის კონკრეტული სამოქმედო ასპარეზისათვის. თხრობის აწმყო დროში დახასიათების ამგვარი ორი ფორმა აფართოებს ბზარს საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და „აღთქმულ ცხოვრებას“ (პაპადიამანდისი 1985: 165) შორის, რომელშიც მთავარი გმირი ცხოვრობს. მთავარი გმირის პერსპექტივის ჩარჩოებში მთხრობელის ჩაკეტვა განაპირობებს სიუჟეტში მის ფსიქოლოგიურ ჩარევას, რაც ფრაზეოლოგიურ დონეზე შეუმჩნეველი არ რჩება მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებებს გვიჩვენებს.

პერსონაჟის ხასიათი პირველად მაშინ ხდება მთხრობელისათვის განსაკუთრებით ახლობელი, როდესაც აღწერილია არხონდოს ქორწილის ხმაურისგან გაღვიძებული ღიორღისის შინაგანი რეაქცია (V-X სცენები). გმირის სულიერი მდგომარეობის აღწერა მოცემულია მთელი რიგი რიტორიკული შეკითხვებითა და ძახილის ნიშნებით, რომლებიც გმირისა და მთხრობელის ურთიერთგამიჯვნის ზღვარზე დგანან. მართალია, ისინი გამოხატავენ გმირის პოზიციას, მაგრამ ამავე დროს მთხრობელის სიტყვებში არიან დაფიქსირებულნი. ამგვარად გამოიყენება ფრაზები, რომლებიც ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ენაცვლებიან ერთმანეთს და ისინი გვესმის როგორც მთხრობელის, ასევე გმირის

სიტყვებშიც: „რომელი საპატარძლო? რომელი პატარძალი?“ (პაპადიამანდისი 1985: 166, 168, 171, 173). ამგვარი ფრაზები გამოხატავენ გმირსა და მოხრობელს შორის ერთგვარ სიტყვიერ-გამომსახველობით ერთიანობას. ამის საპირისპიროდ, ნაწარმოებში გვხვდება მოვლენების შეფასება, რომელიც შინაარსიდან გამომდინარე მხოლოდ და მხოლოდ მოხრობელის მიერ მისსავე სიტყვებითაა გადმოცემული (XI სცენა), მაგრამ მაინც გმირის სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს.

აღსანიშნავია, რომ II სცენაში ჩართულია დიორდიოსის წარსულის აღწერა, თუ როგორ გახდა ის ნავის მესაკუთრე. ამ სცენაში სახეზეა ორ პერსონაჟს შორის მიმდინარე დიალოგი, თუ როგორ უთანხმებს სიღურანძასი დიორდისს ღამით უცნობი კლიენტის ნავით გადაყვანას. მაგრამ საქმე გვაქვს ერთგვარი სახის მონოლოგთან (ანუ საკუთარ თავთან ლაპარაკთან), ამიტომაც მათ შორის შეთანხმება ვერ მიიღწევა. ამგვარად, თანამოსაუბრეებისათვის და გარკვეული დროის მანძილზე, მკითხველისთვისაც გამოცანად რჩება, თუ ვინ არის ის უცნობი კლიენტი.

XI სცენაში ირიბი ნათქვამის მეშვეობით გადმოცემულია გმირის ქაოტური ფიქრები, რომელიც, თავის მხრივ, არ არღვევს და არ ღალატობს გმირის გონებაში წარმოსახულ დანაწევრებულ ხატებას, წარმოგვიდგენს რა მას შინაგანი მონოლოგის მეშვეობით. გმირის დაძაბულობა გადმოცემულია წინადადებების შეთანხმება-შეკავშირებითა და მრავალწერტილების მეშვეობით. ამგვარად, ამ ეპიზოდში ირიბი ნათქვამი გამოყენებულია როგორც ცნობიერების ნაკადის გადმოცემის საშუალება არა ენობრივი, არამედ ვიზუალური შთაბეჭდილებების საშუალებით, რომლებიც გმირის გონებიდან გამომდინარეობენ და სინტაქსურ-მორფოლოგიურ ფორმას იღებენ მოხრობელის დახმარებით.

აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების წარმმართველი განმეორებითობის პრინციპის თანახმად X და XIII სცენებში ორჯერაა გადმოცემული მთავარი გმირის კომმარული სიზმარი ორი სხვადასხვა ხერხის გამოყენებით. პირველ შემთხვევაში ირიბი ნათქვამი ნიადაგს ამზადებს პირდაპირი ნათქვამისათვის, რაც თავისთავად ნიშნავს უხმო განსჯიდან უშუალოდ მოქმედებაზე გადასვლას. მეორე ეპიზოდი, პირიქით, ირიბი ნათქვამით სრულდება, რაც არსებითად აფერხებს მოქმედების დაწყებას.

დაახლოებით მსგავსი ხერხით XIV სცენაში არხონდოს ღიორღისის ნავით გადაყვანა ქმრის მამულში დახასიათებულია როგორც „სიზმარი . . . ავისმომასწავებელი“ (პაპადიამანდისი 1985: 178) და თავის მხრივ იყოფა ორ ნაწილად, რომლებიც თავიანთი დასასრულით სტრუქტურულად შეესაბამებიან ამ სცენის წინამორბედი კოშმარის აღწერის ეპიზოდს. პირველი ნაწილი (პაპადიამანდისი 1985: 173-181) სრულდება პირდაპირი ნათქვამით, რომელიც თავისთავში გულისხმობს მოქმედების განვითარებას. მეორე ნაწილი (პაპადიამანდისი 1985: 182) არსებითად გამორიცხავს მოთხრობაში ყოველგვარ გარეგნულ ჩარევას. ამ მოგზაურობის სცენის აღწერა ფრაზეოლოგიურ დონეზე ურთიერთმონაცვლეობს. მოთხრობის ამ ნაწილში გვხვდება ეპიზოდები, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ მოხრობელს – მაგ: „იყო ის გეგმა“ (პაპადიამანდისი 1985: 180) – ან გმირს (პირდაპირი ნათქვამით გადმოცემული ფიქრები, პირობითი წინადადებები თუ დიალოგები) მიემართება. თუმცა, ძირითად ნაწილში მაინც გაბატონებული ადგილი უკავია მოხრობელისეულ აღწერებს, რომლებიც მეტნაკლებად ღიორღისისთან არიან შენივთებულნი. ამასთანავე XIV სცენაში გვხვდება ნათელი მაგალითები იმისა, რომ გონებაში განსჯის დროს თავად გმირის ხმაც კი დაცულია. ამის დამადასტურებელია მესამე პირის ნაცვალსახელის „αυτῶ“ (ის) გამოყენება (პაპადიამანდისი 1985: 179-180) მთავარი გმირის სახელის ნაცვლად, როგორც ეს სხვა დანარჩენ შემთხვევებში გვხვდებოდა, ასევე შორისდებულების ხმარება, რომლებიც გამოხატავენ ერთგვარ განგრძობით შინაგან ცვლილებას (პაპადიამანდისი 1985: 180-181) და ბოლოს, ის განმეორება, რომელიც ირეკლავს ღიორღისის აკვიატებულ აზრს, ნავი გადააყირავოს, ყველა დაღუპოს და მხოლოდ არხონდო იხსნას. ყოველივე ზემოთქმული მიემართება ღიორღისის დროებით მდგომარეობას, რომელიც თავის მხრივ არეულია მოხრობელის მდგომარეობასთან. ეს ნათლად ჩანს ამ ეპიზოდში მოხრობელის მიერ ახსნა-განმარტებით ჩარევის მომენტში და იმ შედარებების საშუალებით, რომლებიც ამ სცენას თავისებურ ელფერს სძენენ. ზემოჩამოთვლილი ელემენტები გმირისა და მოხრობელის ცნობიერებას შორის არსებულ ზღვარს თითქმის შლის და ემსახურება მოხრობელისა და გმირის პერსპექტივებს შორის განსხვავების აღმოფხვრას. მოხრობელი თითქოს უბრალოდ გვიჩვენებს გმირის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებს და არ ცდილობს საკუთარი პოზიციის არც ახსნას, არც უბრალოდ

დაფიქსირებას. ამგვარი გაურკვეველობა გმირის უკანასკნელ განსჯაშია განვრცობილი, როდესაც წარმოიდგენს თავის მდგომარეობას არხონდოს გვერდში სხვების დაღუპვის შემდეგ: „ახალი ადამი და ახალი ევა წყლითგაუღენთილ ქიტონებში გახვეულნი“ (პაპადიამანდისი 1985: 181).

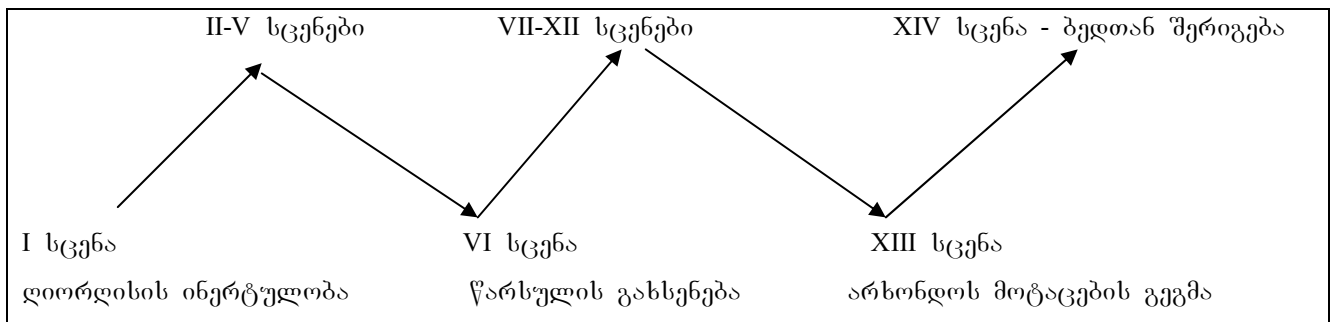
მიუხედავად იმისა, რომ ღიორღისის მიერ წარმოსახული სურათი ეჭვგარეშეა, რომ მისი საკუთარი ინტელექტუალური და სულიერი შთაბეჭდილებების გამოვლინებაა, არსებობს ანალოგია, რომელიც აშკარად სცილდება ამ შესაძლებლობებს. იმ პირობებში, რომელშიც გმირი იყენებს ამ ანალოგიას, და ასევე მისი გადმოცემის მანერა მკითხველში დაბნეულობას იწვევს. ღიორღისის მიზანია თავისი ხორციელი სურვილების დაკმაყოფილება, რომელიც მიიღწევა თავისი თანასოფლელების დაღუპვითა და საზოგადოებიდან მისი გარიყვით. მისი განზრახვა დანაშაულის ტოლფასია. ამ ახალ მდგომარეობაში გადასვლით გმირი ხელახლა იბადება და თავის თავს აღიქვამს მეორე ადამად, რომელიც ყველაფერს უქვემდებარებს ადამიანურ სურვილებს. ეს სცენა მკითხველს ასხენებს ბიბლიურ პირველცოდვას. ამგვარად, გმირსა და მთხრობელს შორის ირონიული სიცარიელე აღიმართება, რომელიც იდეოლოგიურ დაშორებას აღნიშნავს იმ მომენტში, როდესაც თითქოს მათ შორის სრული ფსიქოლოგიური ჰარმონია უნდა სუფევდეს. ამ დროს თხრობა შეიძლება ორი მიმართულებით წარიმართოს. პირველ შემთხვევაში ეს იქნებოდა მთავარი გმირის გზა, რომელიც მიზნად ისახავს ყველა თავისი განზრახვისა და ჩანაფიქრის სისრულეში მოყვანას, რათა დაიკმაყოფილოს თავის სურვილი მთელი რიგი „გმირული“ ქმედებებით, როგორცაა ნავის გადაბრუნება და მტრების დახრჩობა. მეორე შემთხვევაში თხრობა წარიმართება მთხრობელის მიერ არჩეული გზით, რომელიც გმირის გონებრივი განსჯის გვერდით აყენებს სხვა ალტერნატივას: ჰეროიზმი გამოიხატება სწორედ ადამიანური სურვილების დაოკებაში (ამ შემთხვევაში გმირის მიერ სხვათა მოკვდინების სურვილის ჩახშობაში) და ამდენად მას აქცევს ახალ ადამად.

მოთხრობის სიუჟეტის გადმოცემაში ძირითადი პრინციპია შინაგანი პერსპექტივიდან მოვლენების შეფასება, რითაც გადმოცემულია გმირსა და მთხრობელს შორის შემეცნებითი და ემოციური სიახლოვე. სიტყვის გამოხატვის სხვადასხვა ფორმა განსაზღვრავს მოთხრობელის გმირის იდეებთან თანხვედრისა თუ დაპირისპირების დონეს. განსაკუთრებით მოთხრობის დასაწყისში

სუბსტიტუციური ფრაზა შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც იდეოლოგიური დამთხვევა, რომელიც ადამიანური ურთიერთობების ხელისშემშლელი საზოგადოების მოდელის ჩარევებს ეწინააღმდეგება. სიგიჟე გმირისთვის წარმოადგენს ერთგვარ განსაცდელსა და გამოცდას, რომელიც მისი განსჯის უნარის პარალიზებასაც ახდენს, ხოლო მოგვიანებით მას აიძულებს იმოქმედოს მათი ჩანაცვლებისათვის. მოთხრობის დასასრულს შერეული ტიპის ნათქვამი, რომელიც გადმოსცემს გმირის ძალზედ გაბედული გეგმების მონახაზს, ეტაპობრივად სრულდება აკვიატებული სურვილის სისრულეში მოყვანის წარმოჩენით, რაც აღრმავებს წესრიგის რღვევას. ამ მომენტში განმეორების ხერხი თხრობაში სტატიკურს ხდის ყველა დინამიკურ მოტივს. გმირობა ანუ ჰეროიზმი არ გამოიხატება შთამბეჭდავი სურვილების ასრულებაში, არამედ ის მდგომარეობს გარე ზემოქმედებისგან გათავისუფლებული პირადი სურვილების მსხვერპლად შეწირვაში.

იბადება კითხვა, თუ რა მიზანს ემსახურება მწერლისეული ჩარევა ნაწარმოების დასასრულს. გმირის თვალსაწიერიდან დანახული ფინალი იქნებოდა შეყვარებულთა საბოლოო შეერთება, რომელიც შესაბამისობაში ვერ მოვიდოდა ბედნიერ დასასრულთან, რამდენადაც საყვარელი არსების გადარჩენას თან მოჰყვებოდა პირველადი წესრიგის დარღვევა. ამგვარად, მოთხრობის წარმმართველი კონფლიქტის შემოთავაზებული გადაწყვეტა ეთანხმება მოთხრობის კომპოზიციურ ორგანიზაციას. ნაწარმოები წარმოგვიდგენს გმირის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პერიპეტეებს, რომელიც ცვლის ადამიანს და არა მდგომარეობებს. ავტორის იდეოლოგია შემდეგში მდგომარეობს: უდიდესი გმირობა მდგომარეობს ჩვენი თავის გაწირვაში, რასაც საბოლოოდ სამყაროს სიყვარულისკენ მივყავართ. ამდენად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კონფლიქტი ამ შემთხვევაში ერთფიგურიანია და იგი მთავარი გმირის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს. ეს არის კონფლიქტი გმირის სურვილსა (საყვარელი არსების ხელში ჩაგდება) და არსებულ რეალობას შორის. საბოლოოდ, გმირი ურიგდება თავის მდგომარეობას, უარს ამბობს კაცთმოკვდინების ბოროტ განზრახვაზე, რაც არ შეიძლება ჩაითვალოს მის სისუსტედ. პირიქით, პირველყოფილ-ინსტიქტურ სურვილებზე მაღლა დადგომა წარმოადგენს ჭეშმარიტი გმირობის მაგალითს. ეს იდეაა სწორედ ჩადებული მოთხრობის სათაურშივე: ერთი მხრივ დგას სიყვარული, მეორე მხრივ – გმირობა.

ნაწარმოების დასასრულს მოხრობელისეული ჩარევა, ემსგავსება რა მკითხველისაგან ნაკარნახებ უკანასკნელ წუთს მიღებულ გადაწყვეტილებას, წარმოადგენს მკითხველისადმი ირონიას, რომლითაც ირიბად ხაზი ესმება ნაწარმოებში მხატვრულად გადმოცემულ იდეოლოგიას. პრობლემის გადაწყვეტის ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გამოყენებული ხერხი სინამდვილეში სრულიად თანამიმდევრულია მოთხრობის კომპოზიციური ორგანიზაციის, დრო-სივრცითი თუ თხრობის პრინციპებისა. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნაწარმოების წარმართველი კონფლიქტის სტრუქტურა გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოვსახოთ:



ნაწარმოების კომპოზიციური ორგანიზაციის პარალელურად, საინტერესოა, გამოყოფილ სცენებს შორის დრო-სივრცითი ერთიანობის მიხედვით, თუ როგორ არის დაცული ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა. ამ დაკვირვების შედეგად მივიღეთ შემდეგი სქემა:

1. ლიორღისისა და არხონდოს ბავშვობა;
2. ლიორღისის პროფესიულ წარსული;
3. ლიორღისის დაბრუნება, სიღურანძასის დავალება;
4. დედასთან ვახშობის სცენა;
5. ნავში დაბრუნება და ძილი;
6. არხონდოს ქორწილის ხმაურისგან გამოღვიძება;
7. მოტაცების გეგმა;
8. სიღურანძასის სტუმრობა ახალდაქორწინებულებთან;
9. ნავით მოგზაურობის სცენა;
10. ლიორღისის საბოლოო ინერტულობა.

ქრონოლოგიურად დალაგებული მოვლენები თხრობაში შემდეგი თანამიმდევრობით ნაწილდებიან: 10-3-2-4-5-6-1-3-4-5-6-7-8-7-9. სახეზეა წარსულში რეტროსპექტული დაბრუნების ორი შემთხვევა, რომელშიც ერთი მხრივ, აქცენტი კეთდება მთავარი გმირის გრძნობის დაბადებაზე, თუ როგორ გაიცნო და შეუყვარდა არხონდო, ხოლო მეორე მხრივ, მკითხველს ობიექტური ინფორმაცია მიეწოდება ღიორღისის პროფესიულ წარსულთან დაკავშირებით, თუ როგორ გახდა ის ნავის მესაკუთრე. ამ ორი ეპიზოდის გამოკლებით, ვხედავთ, რომ ჩვენ წინაშეა თხრობის იმგვარი ხერხი, როდესაც ამბის შემადგენელი განსაზღვრული მომენტები ორჯერ მეორდება (3, 4, 5, 6, 7) და როგორც უკვე დავინახეთ, კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით პარალელური დაყოფის პრინციპს ეფუძნება. თუმცა ეს განმეორებები ერთი და იმავე ხერხით არ მუშაობენ. სიღურანძასის დავალება და დედასთან ვახშობის სცენა წარმოგვიდგება არა როგორც უბრალოდ განმეორებადი ეპიზოდები, არამედ სიუჟეტში ინფორმაციის შემავსებელი ფუნქცია აკისრიათ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მართალია, სიხშირის თანახმად სახეზეა განმეორება, მაგრამ სინამდვილეში თხრობა მიმართულია ამბის შემადგენელი ერთი და იმავე ეპიზოდის მიმართ იმ მიზნით, რომ მოქმედების განვითარებაში არ დატოვოს რაიმე სიცარიელე და ხარვეზი. ამგვარი სიცარიელე არ გამოიხატება რომელიმე კონკრეტული წინამორბედი ინფორმაციის გადაფარვაში, არამედ ვიზუალური კუთხის შეცვლაში. ამგვარად, განმეორება გულისხმობს ერთსა და იმავე დროითი ათვლის წერტილში დაბრუნებას და არა ამ წერტილში გადმოცემულ ინფორმაციას. უკვე განვიხილეთ წერტილში ხელმეორედ დაბრუნება ემსახურება პერსონაჟთა მოქმედებებისა და სიტყვების ალტერნატიული კუთხით გაშუქებას, რაც ამდიდრებს და დამატებითი ინფორმაციით ავსებს თავდაპირველად მონათხრობ ამბავს. კერძოდ, ღიორღისის ვახშამი დედასთან და ნავში დაძინების სურვილი პირველად წარმოდგენილია ღიორღისის პოზიციიდან (პაპადიამანდისი 1985: 168). ამ ეპიზოდში დაფარულია და არ ჩანს არც არჩევანის წინაშე მდგარი გმირის გადაწყვეტილების და არც დედის შემოთავაზებული წინადადების ნამდვილი მიზეზი. როდესაც იგივე სცენა რამდენიმე ხანში ისევ მეორდება, ის უკვე სხვა პერსპექტივიდანაა დანახული და შესაბამისად, ზემოაღნიშნული ორივე მიზეზი გამოაშკარავებულია. ამასთანავე, ნათლად ჩანს, რომ ორივე პერსონაჟი გაუთვითცნობიერებელია სიუჟეტის განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს

დეტალში: ღიორღისმა იცის, რომ თავის ნავით უნდა გადაიყვანოს პატარძალი, თუმცა არ იცის კონკრეტულად ვინ; დედამ კი იცის, რომ არხონდო თხოვდება, მაგრამ ვერც კი წარმოუდგენია, რომ ბედის ირონიით სწორედ ღიორღისს დაევალა მისი ნავით გადაყვანა. შეიძლება ითქვას, რომ თხრობის დონეზე ამგვარი სახის განმეორებები მიუთითებს ენის ერთგვაროვან ბუნებაზე, რომელსაც არ შეუძლია ერთდროულად გადმოსცეს სხვადასხვა კუთხიდან დანახული პერსონაჟის მოქმედებაც, განსჯაცა და ჩანაფიქრიც. თუმცა ამ შემთხვევაში, აღ. პაპადიამანდისი აღწევს ღირებულ ესთეტიკურ შედეგს, როდესაც ერთი და იმავე დროის მონაკვეთის სხვადასხვა პოზიციიდან განმეორებადი ჩვენება ერთგვარი მოულოდნელობის შეგრძნებას იწვევს. უფრო მეტიც, ამით მკითხველს მთავარ მოქმედ გმირზე უფრო პრივილეგირებულ პოზიციაში აყენებს, რამდენადაც მოქმედების დაწყება ჩართულია პირველად მოხსენიებასა და 5-7 ეპიზოდების განმეორებას შორის, რომლებიც შეადგენენ სიუჟეტის წარმმართველი კონფლიქტის შემადგენელ უმთავრეს მომენტებს.

სიუჟეტის წარმმართველი მთავარი მოტივია გმირის მიერ გამოცანის ამოხსნა. აღსანიშნავია, რომ გზა, რომელსაც ღიორღისი გაივლის ამ გამოცანის ამოსახსნელად ძალზედ ჰგავს მკითხველის დაკვირვების პროცესს, როცა ამ უკანასკნელის მხრიდანაც საჭიროა ტექსტში დაფარული საიდუმლოს ამოხსნა. ღიორღისის მიერ მის გარშემო არსებული სინამდვილის შეცნობის პროცესში გამოვყოფთ შემდეგ ფაზებს:

1. პასუხი, რომელიც შეიძლება სინამდვილესთან ახლოს იდგეს, ფორმულირებულია შეცდომაში შეყვანის მიზნით: „ეს პატარძალი?“ (პაპადიამანდისი 1985: 168);
2. პასუხი, რომელიც საიდუმლოს მაღავს და ხაზს უსვამს გმირის დაინტერესებას: „ნეტავ სხვა პატარძლები არ არსებობენ?“ (პაპადიამანდისი 1985: 169);
3. გმირის კითხვაზე სანახევროდ გაცემული პასუხი, რითაც საიდუმლოს ნახევრად ფარად ეხდება: „იქნებ ნიშნობა ჰქონდათ“ (პაპადიამანდისი 1985: 173);
4. სიმართლის საბოლოოდ დადგენა: „ნუთუ მართალი იყო? ნუთუ არხონდო თხოვდება?“ (პაპადიამანდისი 1985: 174).

გამოცანის ამოსახსნელად საჭიროა სიუჟეტის პირდაპირი მიმართულებით განვითარება, რისთვისაც თხრობა მიმართავს განმეორების ხერხს. ეს, პირველ რიგში, ამა თუ იმ სცენისა და გმირის გაუცნობიერებელი რეაქციების განმეორებითი ჩვენებით და მეორე მხრივ, გამოცანის ამოხსნის პროცესში ინფორმაციულად შემაჯავებელი რეტროსპექტული თხრობის გამოყენებით მიიღწევა. შესაბამისად, ღიორღისის განსჯა წყდება და მკითხველი გამოცანის პასუხს მთავარ გმირზე ადრე იგებს დროში უკან დაბრუნებით. ამის შედეგად, მკითხველმა წინასწარ იცის პასუხი და უბრალოდ აკვირდება ღიორღისს, თუ როგორ ცდილობს ის თავისი მდგომარეობის გაცნობიერებას სიღურანძასის სიტყვებისა და არხონდოს სახლში ზეიმის ურთიერთდაკავშირებით. უფრო მეტიც, სცენის განმეორება, ისევე როგორც რეტროსპექტული თხრობით მოქმედების ერთგვარი დაყოვნება, ზრდის ამ სცენის ხანგრძლივობას და ღიორღისის ხანმოკლე განსჯის პერიოდს გადააქცევს ხანგრძლივად, რითაც ერთგვარად ჩერდება ყველა სახის მოქმედება.

ამგვარად, ეპიზოდის განმეორება, რომელიც არ შეესაბამება კონკრეტულ ამბავს, აფერხებს ყოველგვარ მოქმედებას და თითქოს დროის გასვლას უშლის ხელს. მოქმედების ამგვარი შეჩერება ბალანსირდება შინაგანი განვითარებით, რომელიც გამოიხატება მთავარი გმირის მხრიდან საკუთარი მდგომარეობის გათვითცნობიერებაში, წინააღმდეგობის გაწევის დაგეგმვასა და საბოლოო უმოქმედობა-ინერტულობაში. ამ გაგებით შეგვეძლოს, გვესაუბრა მნიშვნელობის დონეზე კიდევ ერთი სახის განმეორების შესახებ: ყოველთვის, როდესაც ერთი და იგივე მოტივე მეორდება, ანუ ყოველთვის, როცა ღიორღისი ფიქრობს პრობლემის გადაწყვეტის გზებზე, თხრობა ზრდის ფიქრის დროს და მას გადააქცევს ერთგვარ მოქმედების დროდ, რაც თავის მხრივ, იწვევს სხვა დანარჩენი მოქმედების შეწყვეტას.

ასევე აღსანიშნავია, რომ თხრობა იწყება იმ ეპიზოდიდან, რომელიც თხრობის ქრონოლოგიურად დალაგებულ მწკრივში უკანასკნელ ადგილზეა. სიჩუმე და უძრაობა, რომელიც სრულდება ერთგვარი წყვეტით, თავდაპირველად შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც მოვლენათა განვითარების დასაწყისი. მაგრამ მოთხრობის დასასრულს ვხვდებით, რომ საქმე ეხება ღიორღისის გონებრივი განსჯის პროცესს, რომელიც მოქმედების სურათად არის წარმოდგენილი. ისევე როგორც მოთხრობის

დასასრულს გმირი აქაც შემოიფარგლება დუმილითა და უძრაობით თავისი განზრახვის სისრულეში მოყვანის ნაცვლად.

კრიტიკოს მ. ხრისანთოპულოსის აზრით, „ნაწარმოებში ზღვა (მოქმედების ადგილი), ღამე (მოქმედების დრო), ოცნებები, ფანტაზიები და სიყვარული უპირისპირდება ხმელეთს, დღის სინათლეს, შრომას, სოციალურ რეალობასა და თვითუარყოფას. მოქმედების დრო და ადგილი ისევ და ისევ წარმოადგენენ ერთგვარ ურთიერთმონაცვლე მეტაფორებს, რომლის მიზანია ერთგვარი წრეში ბრუნვის შეგრძნების გამოწვევა, რაც ზრდის მედიტაციასა და ხაზს უსვამს თვითორიენტაციას. სათაურიდან გამომდინარე, მოთხრობაში სურვილი და მოქმედება, ეროტიკული და ჰეროიკული ერთმანეთის მიმართ სრულ ჰარმონიაში მოდიან, მაგრამ ეპილოგში ავტორი ცდილობს, არ შეურაცხყოს ჩვეულებრივი მკითხველის მენტალიტეტი და გვთავაზობს კომპრომისს: სიყვარულისაგან აღტკინებული და უნით შეპყრობილი მეზღვაური ეგუება საყვარელი არსების დაკარგვას და ამდენად ცხოვრების კანონი იმარჯვებს“ (ბერძნული მოდერნიზმი...1997: 72-73).

დასკვის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობა „ეროსი-გმირი“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა და პარალელური დაყოფის პრინციპს ეყრდნობა. ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტი ერთფიგურიანია – მთავარი გმირის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და ზიგზაგისებურად ვითარდება. ავტორის მიერ წარმოდგენილი ფინალი საბოლოო სახეს იღებს მოვლენათა ლოგიკური შედეგიდან გამომდინარე. მართლაც, თხრობის განმეორებადი ელემენტებიდან სიუჟეტის დროის ორგანიზების საშუალებით მოქმედების განვითარების მიმართულება განიცდის სამმაგ დაყოფას, რომელთაგანაც თითოეული მომენტი განივრცობა და სწორედ ეს განგრძობითობა გვამზადებს ჩვენ, რომ მივიღოთ ლოგიკურ ტენდენციასთან შეთანხმებული დასასრული, რომელიც თავისთავში მოიცავს გარეგნულ უძრაობას. სწორედ ამით სუნთქავს ეს მოთხრობა, როგორც კარგად ორგანიზებული მთლიანობა.

4. „სულები მდინარეში“

აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობა „სულები მდინარეში“, რომელიც დაიწერა 1900 წელს, ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს. მასში აღწერილია ათი წლის

მთხრობელის ორი განსაცდელი, რომელსაც ერთსა და იმავე დღეს ჰქონდა ადგილი. პირველი იყო ცხენის მიერ პატარა ალექსანდროსის გატაცება, ხოლო მეორე – თანატოლებთან ერთად მდინარეში თამაშის დროს გზის აბნევა და დაკარგვა. ნაწარმოები იწყება *in medias res*. მოთხრობაში აღწერილ ორსავე განსაცდელს თხრობის დონეზე ადგილი აქვს მანამდე, ვიდრე სიუჟეტში მათი ნამდვილი რიგი მოვიდოდეს. ამგვარად, წინასწარ ვიგებთ შემდგომში განვითარებული მოვლენების შესახებაც. მკითხველის აღქმაში იმის გარკვევა, თუ რა მოხდება იცვლება კითხვით, თუ როგორ მოხდება. ს. რიმონის აზრით, „ამგვარი წყვეტის გამოყენება უცხო არაა ავტობიოგრაფიული თხრობისთვის, რადგანაც მისი რეტროსპექტული ხასიათიდან გამომდინარე მკითხველისათვის ბუნებრივად ხდება მინიშნება მომავალზე, რომელიც უკვე წარსულად არის გადაქცეული“ (რიმონი 1976: 44).

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ნაწარმოები იყოფა შემდეგ ნაწილებად:

- I. პროლოგი – ბუნების აღწერა (პაპადიამანდისი 1985: 237);
- II. პირველი განსაცდელი: გმირის ცხენის მიერ გატაცების სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 238-240);
დრო: იოანე ნათლისმცემლის თავისკვეთის წინა დღე (26 სექტემბერი);
ადგილი: ტაძრის მიდამოები;
პერსონაჟები: მთხრობელი, მამამისი, სოფლის დედაკაცები, გამცილებელი;
- III. ხერიმონას მდინარის აღწერა (პაპადიამანდისი 1985: 241-242);
- IV. მეორე განსაცდელი: გზის აბნევისა და მთხრობელის დაკარგვის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 243-245);
დრო: 26 სექტემბერი;
ადგილი: ხერიმონას მდინარის კალაპოტი;
პერსონაჟები: მთხრობელი, მისი თანატოლები, სოფლის ორი დედაკაცი;
- V. მწყემსი ბიჭისა და მისი დის გამოჩენა (პაპადიამანდისი 1985: 246-247);
- VI. მოხუცი ბერის გამოცხადების სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 247-248).

დაკვირვებული მკითხველი მაშინვე შეამჩნევს I-III-V სცენებს შორის სიმეტრიულ შესაბამისობას, სადაც ბუნების სურათების აღწერები ბატონობს. ასევე

აშკარაა II-IV-VI სტენების ურთიერთმიმართება. ამგვარად, მოთხრობის *სულები მდინარეში* კომპოზიციური ორგანიზაცია უფრო ახლოსაა პარალელური დაყოფის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, კლასიკურ ანუ ჰომეროსისეულ სქემასთან, განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ამ შემთხვევაში გამოყენებულია არა დუბლირების, არამედ გასამმაგების პრინციპი, რომელიც გრაფიკული სქემის სახით პირობითად ამგვარად შეიძლება გადმოიცეს: aba'x'a''x'' ან უფრო მარტივად, როგორც: ababab.

თუკი ყურადღებით დავაკვირდებით პროლოგის თანამიმდევრობას, დავინახავთ, რომ მოთხრობელი პირველ განსაცდელს უკვე მომხდარად მიიჩნევს მაშინ, როცა მეორე ჯერ კიდევ მოსახდენია. უკვე პროლოგშივე მოთხრობელის ნათქვამი განასხვავებს ორ მოვლენას, რომელიც ამბის დონეზე თანაბარი მნიშვნელობისაა: „ორი ცდუნება . . . ორი განსაცდელი“ (პაპადიამანდისი 1985: 237) და ერთსა და იმავე დღეს ვითარდება.

თხრობაში პირველად წარმოდგენილია პეიზაჟის აღწერა, რომელსაც გმირი პირველი განსაცდელის შემდეგ ხედავს. ეს აღწერა, რომელიც გრამატიკულ ახლანდელ დროში მიმდინარეობს, გამოააშკარავებს „მე-მოთხრობელის“* აღქმას. შესაძლოა, ვინმემ ივარაუდოს, რომ აწმყო დრო გამოხატავს ბუნების დიაქრონულ ზედროულ, მარადიულ არსებობას, რომელსაც არ აქვს ისტორია და არც ადამიანის მსგავსად განიცდის სახეცვლილებას, ამდენად, რჩება უცვლელი და ერთგვარად აერთიანებს „მე“-ს, რომელიც ცხოვრობს და „მე“-ს, რომელიც მოგვიმოთხრობს. მიუხედავად იმისა, რომ აღწერილია ის ადგილი, რომელსაც გმირი პირველად ხედავს, ეს აღწერა არ ეფუძნება ერთ კვლევით სქემას. სწორედ „მე-მოთხრობელის“ გამო აღწერა კლასიკური რეალისტური ხერხითაა გადმოცემული ისე, რომ პასუხობს თემატიკას, ანუ „მშვენიერებისაგან ბრწყინვალე . . . მიდამოს“ (პაპადიამანდისი 1985: 237). რამდენადაც, მშვენიერება მომდინარეობს ადგილთა ჰარმონიული მონაცვლეობიდან, აღწერაც შესაბამისად მისდევს ლექსიკურ-სემანტიკურ დონეზე ჰარმონიული მონაცვლეობის საფუძველს დამყარებული აღწერის ორგანიზების განსაზღვრულ ჩარჩოებს (მაღლა–ზემოთ/ქვემოთ/ირგვლივ). მაღლა მდებარეობს ეკლესია, ქვემოთ – ზღვა, რომელიც ისეა აღწერილი, თითქოს გვთავაზობს სულიერისა და ხორციელის შერწყმას. მათ შორის კი მოქცეული

* ტერმინი *Εγώ-αφηγητής* მოგვყავს *Φαρίνου - Μαλαματάρη Γ., Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910, Κέδρος, 1987.*

ბორცვები და ფერდობები. რაც შეეხება შედგენილი შემასმენლის სახელად ნაწილებს, კლდეების სამი განსაზღვრება, რომელიც გამოხატავს სიშიშვლეს, გვალვასა და უნაყოფობას, ჩანაცვლდება მცენარეების სურათებით (ველური ზეთისხილი, კანაფი). საბოლოოდ, ამ სურათს ცვლის ზღვის ხმაურიანი ზედაპირი და ფსკერი თავისი ენითაღწერელი იდუმალებით. ბუნების წონასწორობა ხდება მიზეზი გმირის ამ მომენტისათვის დარღვეული წონასწორობით მისი ჩანაცვლებისა. ამ ეპიზოდში აღწერილი გარემო ეხმიანება გარდაუვალ სიკვდილს გადარჩენილი გმირის სიხარულს. აღსანიშნავია, რომ გმირი სიკვდილს დაუსხლტა ამ ეპიზოდამდე, მაგრამ თხრობის თანამიმდევრობაში ცხენის მიერ მისი გატაცების სცენა მოსდევს ბუნების აღწერას.

სიკვდილისაგან გადარჩენის სცენა გადმოცემულია ძირითადად მთავარი პერსონაჟის თვალთ დანახული კუთხიდან. ამ ხერხით, მთხრობელს ეძლევა საშუალება, რომ აღწეროს მამამისისა და სოფლის ქალების რეაქციები. რაც შეეხება თავად მის რეაქციას, გმირი ხაზს უსვამს, რომ „არ მახსოვს, ზუსტად რას ვგრძნობდი“ (პაპადიამანდისი 1985: 239). მთელი აღწერის განმავლობაში იგი მეთოდურად მიიწევს წინ, რათა აჩვენოს, რომ ბავშვობის ყველაზე უმძიმეს წუთებშიც კი არ შეუძლია, შიშმა შეიპყროს. ეს უკანასკნელი სუსტდება სხვა შეგრძნებებთან აღრევით, როგორცაა საფრთხის მიმზიდველობა, საზოგადოებრივი ყურადღების მიპყრობით გამოწვეული თვითკმაყოფილება, მოულოდნელი დასასრულით გამოწვეული გამარჯვების სიხარული. გმირის შიშის განეიტრალება წინააღმდეგობაში მოდის შეშფოთებული მამის რეაქციასთან, რომელიც ეტაპობრივად სუსტდება, რადგანაც 10 წლის გმირის პოზიციიდან მოლაპარაკე მთხრობელი ამ ეპიზოდის დასასრულს ხაზს უსვამს საფრთხის წინაშე ბავშვის გაუთვითცნობიერებლობას და სიყმაწვილის ხანას წარმოგვიდგენს ისეთ პერიოდად, როდესაც თავად სასწაულიც კი ჩვეულებრივ და ბუნებრივ მოვლენად აღიქმება (მოხუცის გამოცხადების სცენა). დიალოგის საშუალებით მთხრობელი ტრაგიკულს აქცევს კომიკურად. დასასრულს კი, შიშით მიღებული შთაბეჭდილებები განისაზღვრება თხრობის ხანგრძლივობასთან მისი დაკავშირებით: „იმ შიშის შთაბეჭდილება ჩემ სულში იმდენ ხანს არ გაგრძელებულა, რამდენ ხანსაც ამ ამბის მოყოლა“ (პაპადიამანდისი 1985: 240). როგორც ვიცით, ბერძნულად ტერმინი „δῆμιος“ ნიშნავს მოთხრობასაც და თხრობასაც. იმის გათვალისწინებით, რომ

თხრობა, ჩვეულებრივ, თავის თავში მოიცავს ერთ მომენტალურ მოქმედებას დროითი ხანგრძლივობის გარეშე, ამ ფრაზაში მთხრობელის მიერ ტერმინის „δύο“ გამოყენება, გ. გენეტის აზრით, „სავარაუდოდ, მიემართება ტექსტის კონკრეტულ ეპიზოდსა და წაკითხვის ხანგრძლივობას“ (გენეტი 1980: 223). ამგვარი შეფასება გულისხმობს განსაცდელის ხანგრძლივობის რაღაც უმცირეს დროს და რამდენადმე ათანასწორებს ამბის მითოპოეტურ ელემენტს ჩვენ წინაშე გადაშლილ რეალურ ტექსტთან.

მდინარე ხერიმონას აღწერასაც, რომელიც მოსდევს გმირის სიკვდილისგან გადარჩენის სცენას, მთხრობელი ასევე აწმყო დროში აწარმოებს და ობიექტურად სვამს იმ ჩარჩოში, რომელშიც გათამაშდება მომდევნო სცენა ანუ გაუცხოებისა და ხეტიალის, თავის თავში ჩაკეტვისა და ჭეშმარიტი გზიდან აცდენის დრამა (გზის დაბნევა და გმირის დაკარგვის ეპიზოდი). ამის გამო, მთხრობელის მიერ მდინარის აღწერას დახარისხება-კლასიფიკაციის ერთგვარი სახე აქვს, რათა მომდევნო სცენის მიმართ ბალანსი შეინარჩუნოს. იმის მიუხედავად, რომ ამ აღწერით არ გვებადება დაუკმაყოფილებლობის განცდა, ტერმინოლოგია და შედგენილი შემასმენლის სახელადი ნაწილები იმგვარადაა აგებული, რომ მუდმივი შედარება-დაპირისპირება ქმნის დაბალანსების შეგრძნებას და ოპოზიციური ელემენტების საბოლოო ნეიტრალიზაციას. უნაყოფობას, მოუსაველიანობას უპირისპირდება ნაყოფიერება, უხვმოსაველიანობა, კოლოსალურ სიდიდეს უპირისპირდება პატარა სივრცე, ვერტიკალურს – ჰორიზონტალური, ქედმაღლობას – სინანული, გვაღვას – წყალი, გაუჩინარებას – გამოჩენა და ა. შ. ამ ეპიზოდში აღწერას აღვიქვამთ როგორც უკიდურესობათა ნეიტრალიზაციით მიღებულ თანასწორობას. სწორედ ამგვარ გარემოში ვითარდება მომდევნო IV სცენა, რომელიც იწყება მთავარი გმირისადმი თანატოლების მტრული დამოკიდებულების გამოვლინებით და სრულდება გზის დაბნევითა და მთხრობელის დაკარგვით. ობიექტურად თუ შევაფასებთ, მეორე განსაცდელი პირველ განსაცდელზე უფრო ნაკლები მნიშვნელობისაა რისკის თვალსაზრისით, მაგრამ მთხრობაში ის იმგვარად არის წარმოდგენილი, რომ უფრო მეტი დატვირთვა ეძლევა, ვიდრე ცხენის მიერ ბავშვის გატაცების სცენას. ამ სცენაში უბრალო მოვლენა გამდიდრებულია ფარული მიზეზებით, ახსნა-განმარტებებითა და ცნობებით, რომლებიც ამასობაში გახდა ხელმისაწვდომი. მთხრობელი მიზნად ისახავს ენობრივ დონეზე გმირის მიერ

სიუჟეტში განვლილი გზის პარალელურად იაროს. აქედან გამომდინარე, IV სცენაში სახეზე გვაქვს ერთგვარი გზა გმირის თვალსაწიერიდან დანახულსა და მთხრობელის თვალსაწიერიდან დანახულს შორის.

მდინარეში თანატოლებთან ერთად შესვლის ეპიზოდი გადმოცემულია გმირის პერსპექტივიდან, რომელიც ნაწარმოებში ენობრივ დონეზე განსხვავებულ ელფერს იძენს (მაგ. მოკლე, სხარტი და ლაკონური ფრაზები). გმირმა არ იცის, ან არ შეუძლია შეაფასოს ადამიანური ბოროტება, რომელიც მასში ტკივილს იწვევს. ყოველივე ამას თხრობაში ამატებს მთხრობელი, რომელიც საკუთარ თავზე როგორც მთავარ გმირზე შექმნილი შთაბეჭდილების რღვევის გარეშე, ამატებს ამ შენიშვნას – მომდევნო პერიოდში შექმნილი გამოცდილებიდან გამომდინარე ჩამოყალიბებულ თავის აზრს. წარსულის ჩვენება უკვე აღარაა აღქმა, არამედ არის ის, რაც აღქმას გადააქცევს აზრად, შეხედულებად. ამგვარად, მთხრობა არეკლავს იმ ცვლილებას, რომელსაც მივყავართ მთხრობელის მოწიფული ასაკის მდგომარეობამდე. ყოველივე ზემოთქმული ნათლად ჩანს იმ ორ თანმიმდევრულ შედარებაში, რომელთაც მთხრობელი იყენებს თავის მოწინააღმდეგეებთან მიმართებაში. თანატოლი ბავშვები თავდაპირველად შედარებულნი არიან კიბორჩხალებთან (პაპადიამანდისი 1985: 242). საუბარია შედარებაზე, რომელიც გადატანითი მიშენელობით გამოხატავს თანადროულობასა და მსგავსებას ხსენებულ გარემოსთან, ამ შემთხვევაში მოქმედების ადგილთან კონტაქტის საშუალებით. უფრო ქვემოთ, ბავშვები შედარებულნი არიან ასევე ხორცშესხმულ მოჩვენებებთან ერთგვარი მეტაფორული ხერხით, რომელიც გამოხატავს უდროობას და ქმნის ანალოგიებს იმ წყაროებთან (მთხრობელის აზრები), რომლებიც დაშორებულნი არიან მოქმედების ადგილსა და დროს. ამგვარად, ბავშვის საქციელი იზოლირებულ მნიშვნელობას კარგავს და იძენს დიაქრონულ მნიშვნელობას, რომელიც განივრცობა გზის აბნევისა და მთხრობელის დაკარგვის ეპიზოდში.

მოკლედ რომ შევაჯამოთ, II სცენაში მთხრობელის პოზიცია გმირის ხმასა და ხედვაში ფიქსირდება მაშინ, როცა IV სცენაში მომხდარი მოვლენების მთხრობელისული შეფასება ემატება გმირის აღქმას. პერსპექტივისა და ხმის ამგვარი მონაცვლეობა ხაზს უსვამს ბავშვის უცოდველობას, რომელიც ბატონობს პირველ შემთხვევაში, და ფსიქოლოგიურ თუ იდეოლოგიურ ტრანსფორმაციას,

რასაც ადგილი აქვს მეორე შემთხვევაში. რაც შეეხება აღწერასა და გზააბნეული მთხრობელის ხეტიალის მნიშვნელობას, თავად მთხრობა გვიბიძგებს იმისკენ, რომ ის ალევგორიულად გავიგოთ: „როცა ვისხენებ ახლა ჩემი ბავშვობისდროინდელ იმ ამბავს, მეჩვენება, რომ მთელი ჩემი ცხოვრების ალევგორია იყო“ (პაპადიამანდისი 1985: 243). ერთი უბრალო და ცალკე მდგომი ეპიზოდი – ბავშვის ხეტიალი („გზა დამეკარგა“) – ალევგორიულად წაკითხვის შემთხვევაში პარადიგმატულ მნიშვნელობას იძენს როგორც მოგზაურობა მთელ ცხოვრებაში, როგორც გადახვევა ჭეშმარიტი გზიდან, რასაც მაშინვე მოსდევს ადამიანის სახის ერთიანობის დაკარგვა. ამ მომენტში თხრობაში სახეზეა გრამატიკული დროის ცვლა. ნამყო სრული დროიდან (აორისტი) ნამყო უსრულ დროზე (პარატატიკოსი) გადასვლა ერთ კონკრეტულ პიროვნულ გამოცდილებას ანიჭებს განზოგადებულ სახეს და შესაძლებელია კერძოდან საზოგადოებრივ დონემდე იქნას აყვანილი: „ავდიოდი და მივუყვებოდი დინებას და უფრო და უფრო ვკარგავდი გზას. ჩემ თავს არა თუ ვპოულობდი, პირიქით ვკარგავდი. ოჰ, თურმე, გზა ამბნეოდა“ (პაპადიამანდისი 1985: 243).

მართლაც, ამ სცენის საშუალებით მთხრობა უკვე აღარ წარმოგვიდგენს მხოლოდ ერთი პიროვნების კონკრეტულ გამოცდილებას, რომელიც თავის მხრივ არაა ყურადღების მიპყრობის ღირსი ობიექტი, და ხაზს უსვამს მის განზოგადებულ მნიშვნელობას. ათი წლის გმირის ხეტიალის აღწერა უკვე აღარ ჰგავს პაპადიამანდისეულ სხვა აღწერებს. ბუნება ამ შემთხვევაში, უკვე აღარ წარმოადგენს სიხარულისა და აღტაცების მიზეზსა თუ საფუძველს. პირიქით, ის უკვე არის გარესამყაროს ხატება, რომლის მიმართაც გმირის დაპირისპირება უნდა მოხდეს. ამის შედეგად აღწერა ცენტრისკენაა მიმართული: არ ამოიწურება საგნებთან მისი უბრალო მიმართებით, არამედ გამოიყენება როგორც რაღაც განზოგადებული მნიშვნელობის მოდელად. მთხრობელის მიერ, რომელიც ამავე დროს მთავარი გმირია, გადმოცემული ამ სურათის აღწერა თავის თავში მოიცავს მთელ რიგ საფუძვლებს, რომლებიც გამოაჩენენ ობიექტის მხრივ სიძნელეების დაძლევის ეტაპებისა და სუბიექტის (გმირის) მხრივ დამცირებისა და დონემიხდილობის თანამიმდევრულობას. ეს თანამიმდევრულობა შემდეგში მდგომარეობს: ბუნებრივი დაბრკოლებები (პაპადიამანდისი 1985: 243), ადამიანური საზღვრებიდან გამომდინარე დაბრკოლებები (პაპადიამანდისი 1985: 244), ბავშვური

საზღვრებიდან გამომდინარე დაბრკოლებები (პაპადიამანდისი 1985: 244-245), გარეშე პირთა ეტიოლოგიური (მიზეზობრივი) მტრობიდან გამომდინარე დაბრკოლებები (პაპადიამანდისი 1985: 246-247).

განვიხილოთ თითოეული დაბრკოლება ცალ-ცალკე. ბუნებრივი დაბრკოლებები მდგომარეობს იმაში, რომ ბუნება წარმოგვიდგება არა როგორც ურთიერთგამომრიცხავი ოპოზიციების ერთიანობა, არამედ როგორც მტრულად განწყობილი გარემო. ცარიელ სივრცეში ხმების გამრავლებული სიხშირე შეესატყვისება ფონეტიკურ დონეზე ბგერის გადმოცემის ერთგვარ ტენდენციას (მაგ. „Λάκκι“ (თხრილი) – „λεκάνα“ (ნიჟარა, აუზი). ასევე სიტყვის „βράχος“ (კლდე) განმეორება ლექსიკურ დონეზე შეესატყვისება აღწერის უარყოფით ტონს. გარდა ამისა, სივრცეში მოძრაობის შემაფერხებელი წინაღობები ხატობრივადაა გადმოცემული თითოეული ფრაზის დასაწყისსა და დასასრულს (ფრიალო, წაწვეტებული კლდეები/ველური, ეკალბარდიანი ბუჩქები). დასასრულს, აღსაწერი ობიექტის განსაზღვრული ჩარჩოები (ზემოთ/ქვემოთ) სინამდვილეში წარმოადგენს ერთი და იმავე საგნის (ამ შემთხვევაში გმირის გამოუვალი მდგომარეობის) ორ მხარეს: „დავეცი/ვცდილობდი ამოფორთხებას /სადაც ვერც ერთი სულიერი ვერ ჩავა“ (პაპადიამანდისი 1985: 244).

გმირის ბრძოლისა და წინააღმდეგობის გაწევის მცდელობების მიუხედავად პეიზაჟი რადიკალურად არ ცვლის მის ბედს. გარესამყარო აღიწერება არა მოქმედებითი გვარის საშუალებით როგორც სანახაობა, არამედ უფრო მეტად ვნებითი გვარის საშუალებით როგორც განშორებითა და მარტო დარჩენით გამოწვეული შთაბეჭდილება. ამ შეგრძნებას ამძაფრებს უარყოფითი მნიშვნელობის პრედიკატივების განმეორება ან ზედსართავის სახელების სახით (მიუწვდომელი, დაუკავშირებელი), ან უარყოფითი ფრაზების სახით (ნაპირის გარეშე, სანაპიროსგარეშე), ასევე დამამცირებელი კნინობითი სახელების (რწყილისდარი კაცუნა) თუ სივრცის დაშორების აღსანიშნავად გამოყენებული სიტყვათშეხამებების (რამდენად შორს) გამოყენება. პარადოქსული და მოულოდნელი გზით ადამიანთაგან მომდინარე ეს დაბრკოლებაც გადალახულია. ამ დროს კი თავს იჩენს სხვა სახის სიძნელე, რომელიც გამომდინარეობს ბავშვების დამოკიდებულებიდან და სიტყვებიდან. ამ ეპიზოდში მთხრობელსა და გმირს შორის განსხვავება ნათლად ჩანს. ათი წლის გმირთან შედარებით ზრდასრული

მთხრობელის გამოცდილება და ოსტატობა აშკარად შეიმჩნევა. ის, რის ნაკლებობასაც გმირი განიცდის, არის სიტყვების მარაგი და ურთიერთობის დასამყარებლად საჭირო მეთოდოლოგია, მთხრობელი კი ამ ყოველივეთი უკვე აღჭურვილია და სათანადოდ იყენებს. პატარა გმირმა არ იცის გეოგრაფიული ადგილების სახელწოდებები – კამინიცას წისქვილი (პაპადიამანდისი 1985: 245) –, არც სურათის აღწერის ხერხები: „არ ვიცოდი ჩემი სიტყვებით როგორ გადმომეცა“ (პაპადიამანდისი 1985: 245).

ცნობილია, რომ საკუთარი სახელის გამოყენების დროს ნაგულისხმები უნიკალურობა განსაზღვრავს ასევე გეოგრაფიული ადგილის ერთადერთობას და აგრეთვე მის რეალურ დროში დაფიქსირებას. ამგვარად, პატარა გმირმა არ იცის სახელწოდება და ადგილის სახელდების ნაცვლად იყენებს ადგილის ზმნიზედას “აკ” (პაპადიამანდისი 1985: 245), რითაც გამოხატავს საკუთარ უძღურებას, განსაზღვროს მისი კავშირი სივრცესთან. სწორედ ამის გამო ხდება მისი სივრციდან გამოყოფა, რომლის შედეგადაც მთავარი პერსონაჟი თავის თავს კარგავს. გმირის მიერ გზის დაკარგვა მის მიერვეა დაძლეული უკვე მთხრობელად ქცევის შემდეგ, რამდენადაც მთხრობელი სიტყვების, საგნებისა და ლიტერატურული კანონების სივრცეში ხეტიალით აღწევს, რომ დაგვიხატოს იმგვარი სურათი, რომელსაც ბავშვობის ასაკში ვერ ართმევდა თავს. ამ მომენტში შეიძლება ჩაითვალოს, რომ სურათის ამგვარი აღწერა ძირითადი თხრობიდან გადახვევას არ წარმოადგენს და შესაბამისად არ იწვევს მოქმედების შეწყვეტას, რამდენადაც განისაზღვრება გმირის ნაბიჯებითა და მზერით. მისი სიტყვების „კვალი“ გადაიქცევა ორგანიზებულ ნათქვამად, რომელიც ასრულებს გმირის ხეტიალის მსგავს შემეცნებით პროცესს.

გზააბნეული გმირის ხეტიალის მანძილზე ადამიანების მიზეზობრივი მტრობა უკანასკნელი დაბრკოლებაა. ამ სურათის აღმწერი განსაზღვრებანი ქმნიან არარეალურ, ფანტასმაგორულ სურათს. პერსონაჟები, რომლებიც V სცენაში ემატებიან თხრობას (მწვემსი ბიჭი თეთრი ქიტონით და მისი რვა წლის და) აღნიშნავენ იდილიურ გარემოს, რომელიც წინააღმდეგობაში მოდის ბუნების მტრულ დამოკიდებულებასთან და ადამიანური ურთიერთობების დეფიციტთან. მოულოდნელი მტრობა, რომელიც იშლება ამ სცენაში, აუხსნელი რჩება იდილიურ გარემოში და განასახიერებს სამყაროსადმი უმწიკვლო მზერის მსხვერველს

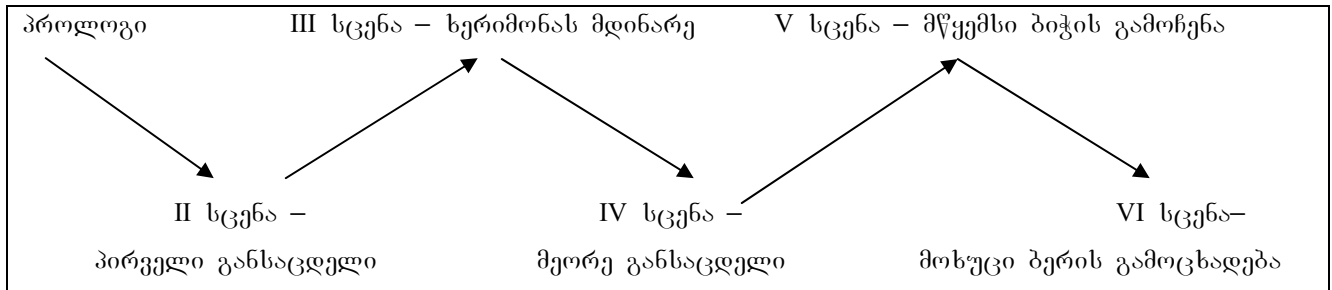
ყოველდღიურობის სისასტიკის მოულოდნელი გაცნობიერებით. გმირის ხეტიალი თანატოლების მოსალოდნელი მტრული დამოკიდებულების (საზოგადოებრივი გულგრილობის ერთგვარი სახე) შედეგია, რასაც მოგვიანებით აცნობიერებს მთხრობელი. ეს მოძრაობა წრიულად მიმდინარეობს და სრულდება გმირის მიმართ ადამიანთა ერთი ჯგუფის ყოველგვარ მიზეზს მოკლებული მტრული დამოკიდებულებით. თავად ეს ადამიანები (მწვემსი, მისი და) ინარჩუნებენ იდილიურ სახეს ზუსტად იმიტომ, რომ საერთოდ არ აქვთ კლასობრივი შეგნება.

V სცენის შემდეგ გმირი გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდება, რომლისგანაც თავის დასაღწევად საჭიროა ზებუნებრივი ძალის ჩარევა. სწორედ ასეთ ძალას წარმოადგენს VI სცენაში დიდი ხნის წინ გარდაცვლილი მოხუცი ბერის გამოცხადება. მასთან კავშირი წარმოდგენილია არა მთხრობელის მიერ თხრობის საშუალებით, არამედ უშუალოდ გმირის მასთან დიალოგის სახით, რომელიც ეფუძნება „აბსოლუტური ხსოვნის“ პირობითობას. გმირის განსაზღვრულ ჩარჩოებში ამგვარი მოქცევა აღნიშნავს სიზუსტეს და წარმოსახული ჩვენების რეალურობაზე მიუთითებს. მისი ხეტიალი შესაძლოა გადმოცემულ იქნას აღწერის საშუალებით, მაგრამ მოხუცთან კავშირი კი მიეკუთვნება უშუალო გადაცემის სფეროს. თუკი „ხორცშესხმული დემონები“ (ამ შემთხვევაში ბავშვები მდინარეში) ნაწარმოებში ერთგვარად სტატისტიკის როლს ასრულებენ, უხორცო წმინდანი „ხატების მშვენიერება“ (პაპადიამანდისი 1985: 247) დიალოგის საშუალებით ამყარებს ურთიერთობას „გათანგულ და ნატანჯ“ (პაპადიამანდისი 1985: 245) გმირთან. წმინდანის ყოვლისმცოდნეობა: „ჩვენ ყველაფერს ვხედავთ“ (პაპადიამანდისი 1985: 247) ფარდას ხდის გმირის ხეტიალის ნამდვილ მიზეზს, რომელიც გარე პირობებში (ანუ მის თანატოლ ბავშვებში) კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ თავად გმირში (ანუ მის მიერ მშობლის რჩევის გაუთვალისწინებლობაში). ზებუნებრივ ძალებთან შეხებას შედეგად მოაქვს მთავარი პესონაჟის სხვა ადამიანებისადმი დამოკიდებულებისა და მათთან ურთიერთობების დალაგება-მოწესრიგება.

მოთხრობა სრულდება ერთგვარი ელიფსური ხერხის გამოყენებით: მშობელი მამის მხრიდან არ ჩანს რაიმე მკვეთრი რეაქცია გზააბნეული შვილის მიერ ხეტიალისას თავს გადამხდარი ამბის მოყოლის ეპიზოდში, ამდენად „სიყმაწვილისადმი“ სიმკაცრე თითქმის შეუმჩნეველი რჩება. თუმცა იმის მტკიცებაც

შეუძლებელი, რომ გმირის მამას ამგვარი დამოკიდებულება ჰქონოდა ოდესმე შვილის მიმართ.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე მოთხრობის წარმართველი კონფლიქტი, რომელიც ერთფიგურიათა და მოხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს, გრაფიკულად შემდეგი სახით შეიძლება გამოისახოს:



ნაწარმოების ფინალი ამყარებს მოსაზრებას, რომ გმირის ხეტიალის სცენა შეიძლება აიხსნას როგორც თხრობის საშუალებით საკუთარი დაკარგული თავის რეაბილიტაციის ერთგვარი ხერხი. მთელი თხრობის მანძილზე ენა იქცევა თვითგამორკვევის იარაღად. მოხრობელის მიერ წარსულის მოგონებით იგი საკუთარ თავს აცობიერებს აწმყოში: თავისი ბავშვობიდან ქმნის თავის ნამდვილ სახეს. განვლილი ცხოვრებიდან ორი ეპიზოდის წარმოდგენის გზით მოხრობელი შეიმუშავებს ერთგვარ სახეს, რათა აწმყოში თავისი არსებობა კიდევ ერთხელ დააფიქსიროს. II სცენისგან განსხვავებით პიროვნულ და განზოგადებულ დონეზე ალეგორიულად წაკითხული IV სცენა ანუ გმირის ხეტიალი შეიძლება გაგებულ იქნას როგორც დაუმორჩილებლობის შედეგად გამოწვეულ დაცემა-დევრადაციადაც, რომლის შედეგია არასტუმართმოყვარე გარემოს მიერ ადამიანის დამონება-დამორჩილება, საზოგადოებიდან გარიყვა, მარტოსულობა, იდილიურ გარემოში გაბატონებული უსამართლოდ მტრული დამოკიდებულებისადმი წინააღმდეგობის გაწევა. ზებუნებრივი ძალების ჩარევა და მოხუცი ბერის გამოცხადება ერთადერთი გზაა, რომელსაც შეუძლია ადამიანი გადაარჩინოს. მისი ჩარევით ხდება ჩანაცვლება მშობლისადმი დაუმორჩილებლობის მიზეზით დაკარგული გმირის სახისა. მოხრობელის მხრიდან ამ სიმართლის გაცნობიერებას კი შედეგად მოსდევს დუმილი.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობა „სულები მდინარეში“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა, რომელიც

პარალელური დაყოფის პრინციპს ეფუძნება და მჭიდროდაა დაკავშირებული სიუჟეტის წარმართველ კონფლიქტთან. ის ერთფიგურიანი, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და ზიგზაგისებურად ვითარდება.

5. „შხამისგან განმკურნავ“

აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობა „შხამისგან განმკურნავი“, რომელიც 1900 წელს შეიქმნა, ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა. მისი სიუჟეტი ეყრდნობა ავტორისეულ მოგონებას თავის ბიძაშვილ მახულაზე, რომელიც შხამისგან განმკურნავ წმინდან ანასტასიას ევედრება ვაჟიშვილის დახსნას სიყვარულის მარწუხებიდან. ოცი წლის წინ მომხდარი ამ ამბის მოგონების შემდეგ თხრობა გადმოდის აწმყო დროში, სადაც უკვე ზრდასრული მოთხრობელი იმავე ტაძრის მიდამოებში ხეტიალისას ხელახლა ხვდება მახულას.

„შხამისგან განმკურნავი“ აღ. პაპადიამანდისის ერთ-ერთ ურთულეს ნაწარმოებადაა მიჩნეული და არც თუ უსაფუძვლოდ. ეს სირთულე, პირველ რიგში, მდგომარეობს თხრობაში დროითი დონეების მრავალსახეობრიობაში (პოლიმერიულობაში), რომლებიც ზედაპირულად საბოლოოდ ორ ძირითად დონემდე – გმირის წარსულსა და აწმყომდე – დადის. მას კი სინამდვილეში უნდა დაემატოს მოთხრობელისეული აწმყოც. გმირის წარსული ნათლადაა გამოკვეთილი და მოცემულია ოცი წლის შემდეგ გახსენების, ერთგვარი რეპროდუქციის სახით. მოწიფული გმირის აწმყო, რომელიც მოიცავს ერთ დღეზე უფრო ხანგრძლივ პერიოდს, არსობრივად არ ეთანხმება თხრობის აწმყოს. თუმცა იმის გამო, რომ თხრობის დრო გადმოცემულია მხოლოდ სასხვათაშორისოდ: „ეს ჩემ ბიძაშვილ მახულასთან ჩემი უკანასკნელი შესვედრა იქნებოდა“ (პაპადიამანდისი 1985: 305), მკითხველს ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მოწიფული გმირი და მოთხრობელი ერთსა და იმავე დროით სარტყელში მოძრაობენ. სინამდვილეში მოთხრობელი იფარგლება მისი როგორც მოთხრობელი გმირის ჩარჩოებით. ამდენად გმირის მოწიფულობის პერიოდთან დაკავშირებული თხრობა არ მიმდინარეობს მოგონების სახით და შესაბამისად მას არ ამოძრავებს თვითრეაბილიტაციის მიზანი. ამ გზით დრამატულადაა წარმოჩენილი მთავარი გმირის ვნების არსი და ამავედროულად გამომდინარეობს სხვადასხვა საიდუმლოც. ამგვარი სახის წარმოდგენა ძირითადად, მიზნად ისახავს სიუჟეტში წარსულის აწმყოთი

ჩანაცვლებას. ეს ჩანაცვლება ხაზგასმულია ასევე მოვლენების თხრობის დაპირისპირებითაც, რომელიც ამყარებს მსგავსება-დაპირისპირების ურთიერთმიმართებას ხასიათების დონეზეც.

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ნაწარმოები შეიძლება დაიყოს შემდეგ სცენებად:

- I. მახულასთან ოცი წლის წინანდელი შეხვედრის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 305-306);
- II. მახულას ვედრება წმინდანისადმი (პაპადიამანდისი 1985: 306-307);
- III. მთხრობელის იმავე აღვილებში მოგზაურობა ოცი წლის შემდეგ (პაპადიამანდისი 1985: 307-309);
- IV. მახულასთან მეორედ შეხვედრის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 310);
- V. მახულას მიერ წარსულის გახსენება (პაპადიამანდისი 1985: 311-312);
- VI. მთხრობელის მიერ ტაძარში ღამისთევა (პაპადიამანდისი 1985: 313-314);

დაკვირვებულ მკითხველი მაშინვე შენიშნავს სცენებს შორის პარალელურ ურთიერთმიმართებას. I სცენა უკავშირდება IV სცენას, რამდენადაც მათში მოცემულია მთხრობელის შეხვედრა მახულასთან მხოლოდ დროში განსხვავებებით. II სცენაში წმინდანისადმი ვედრება აირეკლება V სცენაში მახულას რეტროსპექტულ მოგონებაში. ამ შემთხვევაში ერთი და იგივე ეპიზოდი (წმ. ანასტასიასადმი ლოცვის აღვლენა) გადმოცემულია ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული პერსპექტივიდან (მთხრობელი/მახულა), რაც თავის მხრივ, ავსებს და საბოლოო სახეს აძლევს ერთ კონკრეტულ სცენას. III და VI სცენებს კი აერთიანებთ აწმყო დროში უკვე დაღვინებული მთხრობელის მოგზაურობა წმ. ანასტასიას სახელობის ტაძრის მიდამოებში.

ერთი შეხედვით შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოებში ეპიზოდები ერთმანეთის მორიგეობითაა დალაგებული: წარსული – აწმყო – წარსული – აწმყო. წარსული გადმოცემულია ორ დონეზე, კერძოდ კი, წმინდანისადმი მახულას ვედრების სცენა წარმოდგენილია ასაკში შესული გმირის მოგონების პერსპექტივიდან. მახულას ეს ქმედება დანახულია გვერდიდან და ფოტოგრაფიულად გათავისებულია ახალგაზრდა გმირის საშუალებით. ეს სცენა ამ ხერხით მისტიკურ ელფერს იძენს: „ეს ამბავი უცნაურად მეჩვენებოდა...“ (პაპადიამანდისი 1985: 306).

მოგონების დროს მთხრობელი არ მიმართავს რაიმე შეფასებას. პირიქით, ზედაპირული აღწერისგან შექმნილი საიდუმლო ამოიხსნება ერთგვარი სახის ირიბი ნათქვამით, რომელიც დიდი რაოდენობით შეიცავს მახულას მოტივაცია-არგუმენტაციასა და გამონათქვამების დამახასიათებელ შტრიხებს. მახულა მიმართავს წმინდანს დედობრივი მზრუნველობის გამო, რადგან სურს, საკუთარი ვაჟიშვილი სიყვარულისგან განკურნოს. იგი თვლის, რომ ამით მის დანარჩენ ოთხ ქალიშვილს შეეშლებათ გათხოვებაში ხელი. შესაძლოა მკითხველმა მახულას საქციელი ირონიულად აღიქვას როგორც არათანმიმდევრობის შედეგი: დედობრივი თანაგრძნობა წინააღმდეგობაში მოდის პრაქტიკულ გონებასთან.

წარსულში ამ დაბრუნებას (I-II სცენები) ენაცვლება III სცენაში თხრობის აწმყო დროში გადმოსვლა: „იმ დროიდან უკვე ოც წელზე მეტი გასულიყო...“ (პაპადიამანდისი 1985: 307), რომელიც ეხება უკვე ზრდასრული გმირის პირად პრობლემას. ეპარქიის გიმნაზიის მესამე კლასის მოსწავლეს ახლა უკვე ენაცვლება-უპირისპირდება მოწიფული მთხრობელი, რომელმაც იწვინა „ცხოვრების მთელი ხიბლიც და სიმწარეც“ (პაპადიამანდისი 1985: 309). II სცენაში წმინდანისადმი მახულას ვედრებას ენაცვლება III სცენაში მთხრობელის ზერეულ დამოკიდებულება ვნებისგან განკურნებისადმი. ამ ორ სცენაში შორის აღწერილი ერთი და იმავე გარემოს სურათიც რადიკალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან: ოდესღაც მოქმედი ტაძარი ახლა უკვე მიტოვებულია, მახულას თაფლის სანთელს ენაცვლება ხელოვნურად დამზადებული ყაღბი სანთელი. აწმყოში თხრობის ტონი, როგორც ეს მთხრობელის მონოლოგიდან ჩანს, ელეგიურ ხასიათს ატარებს. წარსულს, წარმოდგენილს მახულას ვედრებით წმინდანისადმი, რომლის მიმართაც გმირს უმწიკვლო ნდობა უჩნდება, აწმყო დროში თანაგრძნობით უყურებენ. აწმყო თავის მხრივ, წარმოადგენს დაცემისა და გახრწნის დროს მაშინ, როცა წარსული ხასიათდება როგორც უცოდველობის, ნდობის, სიწმინდის, სასწაულის დროდ.

III სცენაში ავტობიოგრაფიული თხრობის ელეგიური ტონი იცვლება IV სცენაში მახულას გამოჩენით. ეს უკანასკნელი მთხრობელისმიერ დასმულ შეკითხვებზე პასუხის გაცემით მოგვითხრობს თავის ამბავს. „ამ შემთხვევაში წარსული თითქოს სიუჟეტის აწმყოშიც გრძელდება, თუმცა თხრობის განსხვავებულ დონეზე. I და II სცენებში მოქმედი პერსონაჟი მახულა IV სცენაში გადაიქცევა მთხრობელად, ხოლო მის მიერ მოყოლილი ამბავი – ერთგვარ

„მეტათხრობად“, რომელსაც ზოგიერთი თავისებურება ახასიათებს“ (დ. ფარინუ-მალამატარი 1987: 277). პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ მახულას მონათხრობი შედგება სუსტი კომპოზიციური და ურთიერთსაწინააღმდეგო თემატური კავშირის მქონე ორი ეპიზოდისგან. თუკი მათ დაუეკავშირებთ სიუჟეტის სხვადასხვა ნაწილს და მივიჩნევთ, რომ ისინი ყოველ ჯერზე განსხვავებულ მიზანს ემსახურებიან, მაშინ ეს ორი ეპიზოდი იქნეს ურთიერთდამაკავშირებელ მნიშვნელობას. მახულას ნაამბობის პირველი ნაწილი იმეორებს II სცენაში წმინდა ანასტასიასადმი მახულას ვედრების ეპიზოდს და დამატებითი შტრიხებით მდიდრდება ვაჟიშვილი მანოლისის ამჟამინდელი მდგომარეობის აღნიშვნით. არსებითად, სახეზეა განმეორებითი თხრობა, რომელშიც ერთსა და იმავე მოვლენას ვეცნობით განსხვავებული სახით როგორც თხრობის, ისე სტილის თვალსაზრისითაც (მთხრობელის მაღალფარდოვანი სტილი, მახულას დიალექტური მეტყველება). IV სცენაში წარსულში მომხდარი მოვლენა უკვე აღარაა გაიდევლებული და აღარც საიდუმლოდ წარმოგვიდგება, როგორც ეს იყო I სცენის შემთხვევაში. ამის საპირისპიროდ, მახულას პრაქტიკული მოქმედება უკვე შეფასებულია შედეგებიდან გამომდინარე.

ამ შემთხვევაში მთხრობელი-გმირი ხდება მახულას „მეტათხრობის“ მიმღები და სოკრატესეული ხერხით აჩვენებს თავის არცოდნას: „მითხარი, თითქოს არ ვიცოდე, რატომ მოიქეცი ასე?“ (პაპადიამანდისი 1985: 311), ინფორმაციის ნაკლებობას და იმის სურვილს, რომ გაიგოს, სინამდვილეში რა მოხდა: „მითხარი ყველაფერი, ვითომ მოძღვარი ვიყო, რადგანაც, ხომ იცი, დიდი ხანი წასული ვიყავი...“ (პაპადიამანდისი 1985: 311). მახულას მონათხრობი თითქოს ახსნა-განმარტებას იძლევა მთხრობელის შეკითხვებზე. თუმცა დაღვინებული გმირის კითხვებზე მახულას, ერთი შეხედვით, ახსნა-განმარტებითი პასუხები საბოლოოდ აღმოჩნდება, რომ აბსოლუტურად არ შეესაბამება არც საიდუმლოს, არც დედობრივი ზრუნვისგან მომდინარე პათოსს, არც მახულას წმინდანისადმი ვედრების მიზეზსა თუ შედეგს. ამ მომენტში აშკარად იგრძნობა ავტორისეული ირონია, რომელიც ორი მიმართულებით იშლება: ერთი მხრივ, მახულას მოქმედებისკენ, მეორე მხრივ კი, მოწიფული მთხრობელი-გმირისკენ, რომელიც ბავშვის თვალსაწიერიდან წარსულის გახსენებით გვიჩვენებს, რომ სიჭაბუკე უმწიკვლობის და ამავე დროს განსჯის ერთგვარი შეზღუდულობის ხანაა,

რომელიც დაღვინებულმა უკვე გადალახა, რათა ამჯერად უკვე სხვა სახის პრობლემებს გაუმკლავდეს.

ამდენად, მახულას თხრობა თავისუფლდება ახსნა-განმარტებითი მნიშვნელობისაგან და ხაზს უსვამს თემატურ კავშირს, რომელიც შეყვარებულ მანოლისსა და ზრდასრული გმირის ვნებას შორის ანალოგიას ეყრდნობა. მანოლისის ამბავსა და მთხრობელი-გმირის აწმყოს შორის იმდენი საერთოა, რომ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ თითქოს მანოლისის ისტორიისადმი მიმართვა (რომელიც დასრულებულად ითვლება) წინასწარ განსაზღვრავს მოთხრობის დასასრულსაც და მოიცავს ზრდასრული გმირის მომავალსა და მთხრობელის აწმყოს შორის არსებულ მკითხველისთვის ამოუცობ სივრცეს.

თუკი მახულას მეორე მოგონება, რომელშიც აღწერილია მისი სიზმარი, ეფუძნება მისსავე მტკიცებას იმის შესახებ, რომ „შხამისგან განმკურნავი“ არ არის კომპეტენტური, მაშინ ეს ეპიზოდი წინააღმდეგობაში მოდის II სცენაში აღწერილ ეპიზოდთან. მაგრამ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს აწმყოში უკვე დაღვინებული გმირის ანალოგიური რეაქციის საპირისპირო ქმედებასთან. დაპირისპირება – წარსული/აწმყო – აშკარაა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ ეპიზოდში ღვთაებრივი ძალის მიმართ გმირთა დამოკიდებულებამ ტრანსფორმაცია განიცადა, რასაც მახულა უმკლავდება შეუბღალავი რწმენით, მთხრობელი-გმირი კი ანალოგიურ შემთხვევაში ალტერნატიულად რეაგირებს.

მოთხრობის ამგვარი გაგება თხრობის დონეების ფუნქციონალურ მნიშვნელობაზე დაყრდნობით სტრუქტურულად ხსნის მახულას ხასიათს და იმ ელემენტების დაპირისპირებას, რომლებიც თხრობას ავსებენ. მახულას ხასიათი ანუ ცინიზმის, პრაქტიკულობის, უმწიკვლობისა და რწმენის ერთგვარი შერწყმა-კომბინაცია არ არის მოქმედების განვითარების შედეგი, არამედ უფრო მეტად განსხვავებული პოზიცია-პერსპექტივის შედეგია, რომლის საშუალებით ცალკეულ შემთხვევაში სხვადასხვა კუთხითაა დანახული. კერძოდ კი, მახულა ყოველ ჯერზე მოთხრობის სხვადასხვა პერსონაჟთან არის დაპირისპირებული ან დაკავშირებული. ამდენად, მისი სახის რამდენადმე დაგვიანებული აღწერა ურთიერთგამომრიცხავი ელემენტებით სრულდება უცნაური ჩამონათვალით: „იყო სარძლოც, ღვთისმსახურიცა და ქალიც“ (პაპადიამანდისი 1985: 310). თუკი ჩავთვლით, რომ მახულა ერთგვარ შუამავლის როლს ასრულებს ღმერთსა და ვაჟიშვილს შორის,

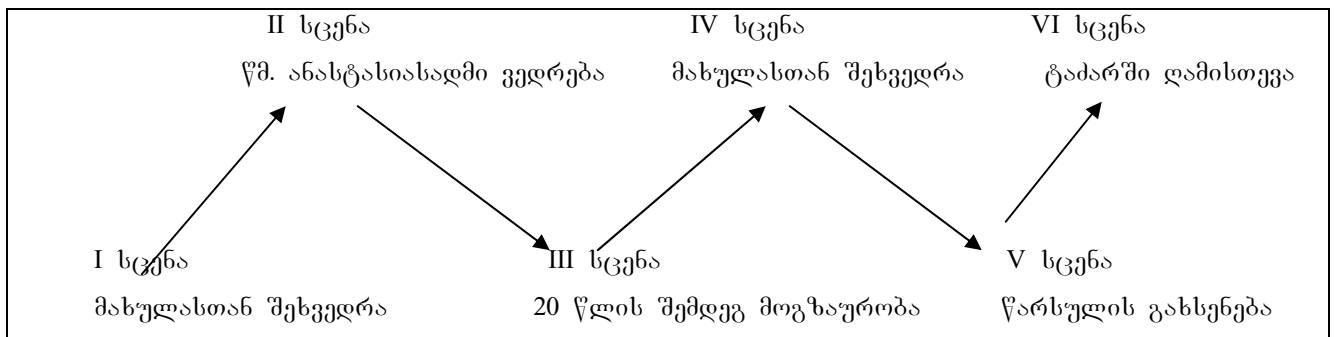
სიტყვა „εργασία“ (ღვთისმსახური) იძენს იმგვარ მნიშვნელობას, როგორც მას აღიქვამს პატარა გმირი. თუმცა, თუკი მას შევადარებთ მანოლისის ახლანდელ მდგომარეობას, მაშინ დედის სახის ამგვარი აღწერა იძენს სხვა მნიშვნელობას. კერძოდ კი, მახულა როგორც ქალი, რომელსაც აქვს „მეორე ახალგაზრდობა, პირველისგან უფრო გაფურჩქნული...“ (პაპადიამანდისი 1985: 310) დაპირისპირებულია მანოლისის ახლანდელ მდგომარეობასთან, რომელიც უკვე ჭაღარაშემორეულია.

სიუჟეტის აწმყოში და მოწიფული გმირის ხასიათში არავითარი განვითარება არ შეინიშნება, თითქოს მოთხრობას არ ჰქონდეს კონფლიქტის სტრუქტურა. მაგრამ ნებისმიერი თხრობა რაიმე სტრუქტურის გარეშე ლოგიკურად წარმოუდგენელია. ს. ჩატმანს თუ დავესესხებით, „იგი ერთმანეთისგან ასხვავებს კვანძის გახსნის სტრუქტურასა და საიდუმლოს ამოხსნის სტრუქტურას“ (ჩატმანი 1978: 48). პირველ შემთხვევაში, რომელიც ახასიათებს ტრადიციულ ამბავს თავგადასავლებითა და კვანძის გახსნით, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს პრობლემა დაძლეულია, მოქმედება განაგრძობს განვითარებას და ერთგვარი სახის ლოგიკური თუ სენტიმენტალური დასასრულისკენ მიყვავართ. ამ დროს მთავარი კითხვა, რომელიც ლოგიკურად უჩნდება მკითხველს, გახლავთ: „რა მოხდება?“ ამ კითხვაზე პასუხი მოთხრობაში „შხამისგან განმკურნავი“ მოცემულია ირიბად ანალოგიის საშუალებით, რომელიც გამომდინარეობს მანოლისის თავგადასავლისგან და სარკის ფუნქციას ასრულებს მთავარი გმირის მდგომარეობისათვის. ამის საპირისპიროდ, ის სტატიკურობა, რაც ახასიათებს გმირის აწმყოს, თავისი დამახასიათებელი ნიშნებით მიეკუთვნება საიდუმლოს ამოხსნის სტრუქტურას. კითხვა უკვე იმაში აღარ მდგომარეობს თუ რა მოხდება, რადგანაც უკვე თხრობის დასაწყისიდან ვასკენით, რომ ყველაფერი თითქმის უცვლელი დარჩება. მოთხრობაში კონფლიქტის განვითარება არ მდგომარეობს საიდუმლოს გამოაშკარავებაში, არამედ სურათის წარმოჩენაში. მისი სიმძიმის ცენტრი იმდენად მოქმედებაზე არ მოდის, რამდენადაც ხასიათებსა და გარემოზე.

ზრდასრული გმირის მდგომარეობა მოკლედ შეიძლება შევაფასოთ როგორც გამოუვალი მდგომარეობა. მოთხრობელის შემოსაზღვრულობას დაღვინებული გმირის ჩარჩოებში თავისი წვლილი შეაქვს ამ გამოუვალი მდგომარეობის არაობიექტურ, არამედ დრამატულ წარმოჩენაში. დ. ფარინუ-მაღამატარის აზრით, „თხრობის ეს ტექნიკა მკითხველს არ უტოვებს სიუჟეტის აწმყოსა და უშუალოდ

თხრობას შორის არსებული რაიმე დროითი დაშორების შეგრძნებას. ამგვარად, მოწიფული გმირის აწმყოს აღვიქვამთ თხრობის თანადროულად და არა მასზე ადრე მომხდარად. ამგვარი სახის ახსნა აბათილებს იმ წარმოდგენას, რომელიც გაბატონებულია უშუალოდ ფსევდოგანცდის გამო პირველ პირში თხრობასა და მესამე პირში თხრობას შორის არსებულ განსხვავებებთან დაკავშირებით“ (ფარინუ-მაღამატარი 1987: 280).* ამგვარად, ვნება არ გამოისახება ღიად, რამდენადაც გმირს სცხვენია ამის აღიარების, არამედ წარმოდგენილია და შეფასებულია ბუნებასთან მისი შედარებითა და ნაწარმოებში მოთხრობილ სიყვარულთან მისი დაპირისპირებით.

შესაბამისად, ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტი ერთფიგურია, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და გრაფიკულად შეიძლება შემდეგი სახით გამოიხატოს:



ბუნება ერთი მხრივ, მდინარის სურათის აღწერითაა წარმოდგენილი, მეორე მხრივ კი მთვარის შუქისგან თითქოს ცეცხლწაკიდებული ხის აღწერით. პირველ შემთხვევაში თხრობა პირდაპირ სვამს ანალოგიის საკითხს ღამის სიმშვიდეში გამეფებულ „ხმადახშულ დაცემასა“ და „სასტიკ ვნებას“ (პაპადიამანდისი 1985: 308) შორის, რომელიც მოჩვენებითი სიმშვიდის მიღმა სტანჯავს გმირს. მეორე შემთხვევაში მთვარის ხატება, რომელიც ორსახობრივადაა წარმოდგენილი და საწამლავად ითვლება, ხეს ნაკვერჩხალივით ანათებს. ძნელი არ იქნება ბუნების ეს ორი სურათი დაუუკავშიროთ გმირის ვნების ორ ძირითად თავისებურებას (სასტიკი/მწველი), რომელთაც მოაქვთ თვითდამანგრეველი შედეგები.

* ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოდ მსჯელობს ა. მენდილოუ, რომლის აზრით, იმის მიუხედავად, რომ მესამე პირში და ასევე პირველ პირში მიმდინარე თხრობა მიემართება წარსულ დროს, პირველ შემთხვევაში აღწერილ მოქმედებას აღვიქვამთ მიმდინარედ მაშინ, როცა მეორე შემთხვევაში აღწერილ მოქმედებას – უკვე განვლილად (Mendilow A. A., Time and the Novel, Peter Nevill, London 1952, 107).

სიყვარულის როგორც სიცოცხლის მამოძრავებელი გრძნობის ნამდვილ ბუნებას ნაწარმოებში განასახიერებს არა მახულა, არამედ „შხამისგან განმკურნავი“ წმინდანი ანასტასია: „შენ, ჩემო სასძლო, ვიტანჯები...“ (პაპადიამანდისი 1985: 309). მის გარშემო სიტყვების კორიანტელი უბრალო მასალას წარმოადგენს მახულას სიზმრის გადმოსცემად. თუკი ამ კუთხიდან მივუდგებით ნაწარმოებს, მაშინ გაეაცნობიერებთ დაპირისპირებას „ეროსის ბომონსა“ (პაპადიამანდისი 1985: 310) და „ედემის ყვავილს“ (პაპადიამანდისი 1985: 312) შორის და მაშინ ადვილად გავიგებთ წმინდა ანასტასიას სახელობის ეკლესიის მახლობლად მდგარი გრავირებული შენობის მნიშვნელობასაც. ეს უკანასკნელი, თავისი იდუმალებითმოცული ბუნების მიუხედავად, ყოველ ჯერზე თავად სურათის აღმწერ ამა თუ იმ პერსონაჟთან დაკავშირებული გარემოსათვის დამახასიათებელი პრედიკატივებითაა დახასიათებული. ეჭვგარეშეა, რომ ამ ეპიზოდში გადმოცემულია გმირის არაქრისტიანული და ქრისტიანული შეგნების სინთეზი, რომლის მეტონიმიურ სიმბოლოსაც წარმოადგენს ეს შენობა (აფროდიტეს ტაძარი).

ამგვარი მრავალფეროვანი ელემენტების ჩარჩოებშია მოქცეული ზრდასრული გმირის გამოუვალი მდგომარეობა, რომელიც აშკარად გამოწვეულია სასიყვარულო ვნების გამო გმირის ღმერთთან კავშირის გაწყვეტით. ამ ვნებას გმირი შეპყრობილი ჰყავს გარკვეული პერიოდის მანძილზე და დასასრულს მის საბოლოო დეზორგანიზებას ახდენს. ამ მდგომარეობაში, რომლიდანაც გმირი ზოგჯერ ცდილობს თავის დაღწევას (სანთელი, ჯვარი) თავისუფალი ნება იქცევა მძაფრ სურვილად: „მერჩინა ღამის აღში დაფერფლილიყავ...“ (პაპადიამანდისი 1985: 310) მრავალფეროვანი ფიქრები ადამიანს აიძულებენ, დაკარგოს რეალობის შეგრძნება: „ვოცნებობდი... მივცურავდი როგორც სიზმარში...“ (პაპადიამანდისი 1985: 313) და საბოლოოდ მიაღწიოს სრულ დეგრადაციას, რომელც გამოხატულია მარტოობითა და უძრაობით. ვნების სასოწარკვეთილი მიღება გმირს აშორებს ყოველი სავარაუდო გადარჩენით მოპოვებული სიმშვილისაგან: „ტკივილი იქნება შენი ცხოვრება!“ (პაპადიამანდისი 1985: 314)

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობა „შხამისგან განმკურნავი“ ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, რომელიც ეფუძნება პარალელური დაყოფის პრინციპს და უშუალო კავშირშია ნაწარმოების წარმმართველ კონფლიქტთან. ის ერთფიგურიანია, მოთხრობელის შინაგან

სამყაროში მიმდინარეობს და ზიგზაგისებურად ვითარდება, აღწერს რა სიჭაბუკესა და მოწიფულობას შორის არსებულ განსხვავებას. პირველი მათგანი წარმოდგენილია უმწიკვლობის, ნდობისა და ამავე დროს შემეცნების განსაზღვრულობის პერიოდად. მეორე პერიოდი კი არის გამდიდრებული ცნობიერების ხანა, რომელიც ადამიანური ბუნების დრამას ადგილს მიუჩენს ვნების დათმენას, მისგან თავის დაღწევის სურვილსა და ამის შეუძლებლობას შორის.

IV თავი

კომპოზიციური ორგანიზაციის ძირითად პრინციპთა სტრუქტურული ანომალიები და კომბინაციები

წინამდებარე თავში გაერთიანებული მოთხრობების შემადგენელი სცენები ანუ შინაარსის მატარებელი ელემენტები არ ქმნიან სტრუქტურულ ერთეულებს კომპოზიციური ორგანიზაციის რომელიმე ძირითადი პრინციპის – წრიული კომპოზიციის ან პარალელური დაყოფის – შესაბამისად. გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიმანდისის ქვემოთ განხილული მოთხრობებში სცენების თანამიმდევრობა მნიშვნელობათა მსგავსების ან პოლარობის მიხედვით გვიჩვენებენ ძირითადი პრინციპების სტრუქტურულ ანომალიებსა და კომბინაციებს.

1. „ძველი ისტორიის შედეგები“

არსად არ წარმოჩინდება გ. ვიზინოსის რომანტიზმის მემკვიდრეობით გატაცება ისე ნათლად, როგორც მოთხრობაში „ძველი ისტორიის შედეგები“. მისი დაკავშირება გ. ვიზინოსის მეორე ნაწარმოებთან – „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ – გარდაუვალია. ორივე მოთხრობა შორდება ავტორის ოჯახური ვიწრო წრის თემატიკას და აღგვიწერს მწერლის ცხოვრებიდან ევროპაში გატარებულ წლებს. გ. ვიზინოსი ორსავე ნაწარმოებში იყენებს ერთსა და იმავე სტერეოტიპებს (ამაღლებული ტონი, დაუსრულებელი მეტაფორები, შედარებები და პომპეზური არქაიზებული სტილი). თუ შესაძლებელია მწერლის შემოქმედების ადრეულ, მოუმწიფებელ და ნაყოფიერ ეტაპებად დაყოფა, მაშინ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მის ადრეულ ქმნილებებთან. მოუმწიფებელი იმ მნიშვნელობით, რომ ცოდნის დაუფლების, სწავლის განმავლობაში საგნებზე უფრო მეტად წიგნები და სქოლიოები ლაპარაკობენ. განსაკუთრებით საინტერესოა გ. ვიზინოსის ამ ახსნა-განმარტებების შერეული ხასიათი: ერთი მხრივ, გვაქვს მეტაფიზიკური, ფსიქოლოგიური თუ სულიერი ხასიათის ჩანართები: მაგ. „სულთა კავშირის“ შესახებ (ვიზინოსი 1996: 166), მეორე მხრივ კი, ადამიანის ფსიქიკის მუშაობის ქიმიური თუ მექანიკური ახსნა: მაგ. ადამიანის გონების მუშაობის აღწერა (ვიზინოსი 1996: 118). მოთხრობაში „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“ გამოყენებული ლექსების მსგავსად „ძველი ისტორიის შედეგებში“ ცნობილი სახელები

მოიხსენიება: ჰომეროსი, გოეთე, ვაგნერი, ჰაინე, ლოტცე. ბუნებრივია, ბატონობს გოეთეს სახე. საინტერესოა, რომ მოთხრობის ერთ-ერთი სცენა, ჰარცის ქედზე რომ იშლება, პირდაპირ „ფაუსტის“ ვალპურგის დამისკენ გვიბიძგებს. არც ერთი სიტყვა შექსპირსა თუ შილერზე. თუმცა, ქერათმიანი კლარა, სიყვარულისგან ჭკუიდან შეშლილი რომ კვდება, მკვლევარ პ. მულასის აზრით, „ოფელიას გერმანელ ორეულად შეიძლება მივიჩნიოთ“ (მულასი 1996: 92). პ. მულასი ვარაუდობს, რომ „ჰამლეტის“ ეს ზეგავლენა აიხსნება „ავტორის მიერ შექსპირის ვიკელასისეული თარგმანების გაცნობით“ (მულასი 1996: 92).

ჯერ კიდევ მოსწავლე გეორგიოსი ამ სახელებში შეგნებულად გამოტოვებს თავისი მასწავლებლის, ალ. რანგაგისის სახელს. როდესაც მზის ჩასვლის სურათის აღწერა სურს, ამისთვის გამზადებულ ფორმულებს მოიშველიებს: „ჩამავალი მზე გასაოცარი დიდებულებით ესვენებოდა, მოპირდაპირე ქედების მწვერვალებს ოქროს ბრწყინვალეობას რომ ანიჭებდა“ (ვიზიინოსი 1996: 127). ამავე სურათს აღწერს მოთხრობაში „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“. რაც შეეხება დედა-ბუნებას – რომანტიკოსთა ბუნებას – ორივე მოთხრობაში წარმოგვიდგება როგორც თავისებური, უცნაური და მკაცრი. ყოველივე ამას მკვლევარი პ. მულასი ხსნის იმით, რომ „ეს ორი ნაწარმოები გ. ვიზიინოსის ადრეულ ქმნილებებს წარმოადგენს, საგარაუდოდ 1882 წელს რომ შეიქმნა. ერთგვარ *terminus post quem* შეიძლება ჩაითვალოს „დაუფიქარი მასწავლებლის“ Lotze-სა (1817-1881) და განსაკუთრებით კი ლექსის „Ανεμών“ (რომელიც თარიღდება 1882 წლის 27 აგვისტოთი) მოხსენიება“ (მულასი 1996: 115). ეს არგუმენტები მკვლევარს უღრმავებს რწმენას, რომ ზემოხსენებული ორი მოთხრობა გ. ვიზიინოსის პირველ პროზაულ ნამუშევრებად მიიჩნიოს.

ბუნების ეს სურათები თავისთავში მოიცავენ რაღაც უფრო სიღრმისეულს: მაგიური სიმღერის თუ გერმანული სიცივის მტკივნეულად აღქმის ერთ-ერთ სახეს, ნევროზს, რომელიც გამოვლინდება დაჟინებული იდეებით შეპყრობილ ადამიანში ნერვული აშლილობით, სიგიჟით. მკაცრი ზამთარი პირდაპირ კავშირშია სულიერ პრობლემებთან.

ამგვარად, მოთხრობის დასაწყისში ავტორი მოგვითხრობს გიოტინჰენში პირველად გატარებულ მძიმე ზამთარზე (1875-1876 წწ.) ფსიქიატრიულ

საავადმყოფოში იგი ხვდება სულიერად დაავადებულ ახალგაზრდა კლარას, რომელიც სულმოუთმენლად ელის თავისი საქმროს დაბრუნებას. ექიმის რჩევითა და ძველი მეგობრის პასხალისის შემოთავაზებით ის კლაუსთალში მიდის. ორი წლის განმორების შემდეგ მეგობრები გადაწყვეტენ ზაფხულის ერთად გატარებას. მთხრობელი მეგობრისგან იგებს, რომ გერმანიაში მინეროლოგიის ფაკულტეტზე სწავლის დროს პასხალისი გაიცნობს კლარას, უნივერსიტეტის ლექტორის ქალიშვილს. ორ ახალგაზრდას შორის იღვიძებს რაღაც უცნაური გრძნობა, მაგრამ პასხალისი წინააღმდეგობას წევს, რადგანაც სწამს, რომ კლარას გრძნობას შესაფერისად ვერ უპასუხებს. იგი საყვარელ არსებასთან საბოლოო განმორების მიზნით მიატოვებს ფრაიბურგს და პრაქტიკის გასაველად ჰარცის მთებს მიაშურებს. კლარა ჭკუიდან იშლება, ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ხვდება, იქვე აღესრულება კიდევ. პასხალისი კი სტიქიური უბედურების მსხვერპლი ხდება, ჩამოწოლილი მეწყერის ქვეშ იმარხება.

მოთხრობა კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით შემდეგ სცენებად შეიძლება დაიყოს:

- I. მძიმე ზამთარი გერმანიაში (ვიზიინოსი 1996: 104-108);
- II. საგიჟეთის მონახულება, კლარა (ვიზიინოსი 1996: 111-120);
- III. მოგონებები პასხალისზე (ვიზიინოსი 1996: 121-125);
- IV. კლაუსტალის ეპიზოდი (ვიზიინოსი 1996: 126-138);
- V. პასხალისის აღიარება (ვიზიინოსი 1996: 139-162);
- VI. პასხალისისა და კლარას აღსასრული (ვიზიინოსი 1996: 163-167).

I და VI სცენები ერთგვარი შესავალი და ეპილოგია, ამიტომ ნაწარმოების ძირითადი თხრობისგან მათი გამოყოფა თავისუფლად შეიძლება. რაც შეეხება დანარჩენ სცენებს, ისინი ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიის პრინციპით არიან დაკავშირებულნი: II და IV სცენები უშუალოდ მოქმედების მიმდინარეობის აღწერაა, III და V სცენებში კი რეტროსპექციის ხერხის გამოყენებით დაფარულ დრამას ფარდა ეხდება.

ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის მატარებელია პასხალისი, რომლის სულშიც მიმდინარეობს ბრძოლა, ხოლო ახალგაზრდა კლარა, მისი ლექტორი მამა და მთხრობელი მხოლოდ და მხოლოდ კონფლიქტის განვითარებას ემსახურებიან

და მის დასასრულს უწყობენ ხელს. ამ ნაწარმოებში განსხვავებით მოთხრობისგან „პირეასსა და ნეაპოლს შორის“, კონფლიქტის განვითარებას არ აქვს ზიგზაგისებური ხასიათი და არ მიმდინარეობს ნაწარმოების კომპოზიციური ორგანიზაციის სიმეტრიის პრინციპის შესაბამისად. პირიქით, პასხალისის სულში მიმდინარე კონფლიქტი მკითხველის თვალწინ კი არ ვითარდება, არამედ მას ეტაპობრივად ეხდება ფარდა: II და IV სცენებში მხოლოდ მინიშნების დონეზე, III და V სცენებში კი ორი რეტროსპექტული თხრობის საშუალებით, რომლებიც იკვრება და მოხრობელის საშუალებით ერთ მთლიან უწყვეტ ისტორიად გადაიქცევა.

ნაწარმოების სიუჟეტში ამბის მოყოლის წინაპირობას წარმოადგენს ორ მამაკაცს შორის მეგობრული ურთიერთდამოკიდებულება. ანუ პასხალისისა და კლარას ისტორიას ნათელი ეფინება პასხალისის მეგობრის ანუ მოხრობელის წყალობით, რომელიც მისდა უნებურად (ეს ეხება მოთხრობის პირველ ნაწილს) შემოიჭრება ამ წყვილს შორის, რათა ერთმანეთს დაუკავშიროს არა მათი ცხოვრება, არამედ მათი ორი, თანმიმდევრულად ურთიერთდაშორებული მონათხრობი: პირველი ეკუთვნის ჭკუიდან შეშლილ კლარას, მეორე კი – პასხალისს (II და V სცენები).

მოთხრობის პერსონაჟი მოხრობელი საკუთარი თავის წარმოჩენიდან იწყებს, თუმცა საგიჟეთის სცენა აცხადებს, რომ „მიბაძვაზე“ გადასვლა არა მარტო ცვლის გ. ვიზინოსის თხრობის რიტმს, არამედ ამაღლებს მისი პროზის ხარისხს. მოქმედების განვითარების გზა თითქმის მყარია: მოღუნებიდან დაძაბულობამდე და პირიქით დაძაბულობიდან მოღუნებამდე. ეს კარგად ჩანს, როდესაც ათენის გიმნაზიაში გატარებული წლების რეტროსპექტული გახსენებით (III სცენა) „ἀγῶ“ (ვამბობ) კვლავ იჭერს „δείχνα“-ს (ვაჩვენებ) ადგილს. იმის ნაცვლად, რომ პასხალისი წარმოგვიდგეს უშუალო ქმედებებისა და დიალოგების საშუალებით (როგორც წარმოგვიდგება სულიერად დაავადებული კლარა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში – II სცენა), იგი მხოლოდ ირიბად, მოხრობელის აღწერებით წარსდგება მკითხველის წინაშე.

იმ ეპიზოდში, როდესაც ორი მეგობარი ერთმანეთს ხვდება კლაუსტალში, დაფარული დრამა ჯერ კიდევ მინიშნებების სტადიაში იმყოფება. პასხალისის

მელანქოლია, მადნის მომპოვებელთა საფრთხით აღსავსე ცხოვრება, გაავდრება, უძილობა და ფანტაზიები მოსალოდნელი ტრაგედიის შესახებ იუწყება. ამ წუთამდე მოთხრობელმა თითქმის ამოწურა თავისი მისია, წარმოგვიდგინა რა მოთხრობის სამი ძირითადი პერსონაჟი: საკუთარი თავი, პასხალისი და კლარა. ნაწარმოების ბოლოს ავტორს ისღა დარჩენია, მკითხველს მოუთხროს პასხალისის სასიყვარულო დრამა. მეგობრის ამ აღსარებას (V სცენა) საწყის თხრობაში ურთავს. ამ მოთხრობაში უბრალო ხალხი არ არსებობს, სახეზე არიან მხოლოდ სტუდენტები, ლექტორები და საუნივერსიტეტო გარემო: ბატონობს ამაღლებული, სამეცნიერო ტონი, შესაბამისად არქაიზებული ენაც. პასხალისის აღსარების კულმინაციურ მომენტშიც კი, როდესაც კლარას მამის წერილის გარჩევა მიმდინარეობს, უმთავრეს პრობლემას „მოხუცი ლექტორის სიტყვებისა და ფრაზების ხელოვნურობის“ (ვიზინოსი 1996: 156) ანალიზი წარმოადგენს. ორი უიღბლო შეყვარებულის ცხოვრებაც ერთდროულად სრულდება, რათა განმტკიცდეს თეორია „სულთა კავშირის“ (ვიზინოსი 1996: 159) შესახებ.

გ. ვიზინოსის ყველა მოთხრობა ფსიქოგრაფიულია. მის პროზაში ფსიქოგრაფია სიუჟეტის ერთ-ერთი სახეა. თხზვა ვითარდება ორი მიმართულებით: გარე და შიდა დონეებზე. პირველი მათგანი ემსახურება სიუჟეტის სტრუქტურულ ორგანიზებას, მეორეს საშუალებით კი გადამუშავდება ხასიათების ფსიქიკური დიალექტიკა. ამ მოთხრობაში გმირის ინდივიდუალობა ხდება იმის მიზეზი, რაც თავს ატყდება. ამიტომაც ამ შემთხვევაში მწერალს უპირველეს ყოვლისა თავისი გმირის ხასიათის წარმოჩენა აინტერესებს, რათა მისგან გამომდინარე კონფლიქტი უფრო ლოგიკური გახდეს იმისთვის, რომ მკითხველი თანაგრძნობით განეწყოს არა პერსონაჟის მიმართ, რომელსაც ბედმა დააკისრა რაღაცის დათმენა, არამედ ინდივიდუალობის მიმართ, რომლის შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობს თავად კონფლიქტი. ამგვარად, გ. ვიზინოსისათვის ფსიქოგრაფია შეუმჩნეველი, მაგრამ აუცილებელი კომპონენტია სიუჟეტის შესათხზავად. მოთხრობაში „ძველი ისტორიის შედეგები“ პასხალისის ხასიათის ფსიქოგრაფიის შედგენა ყველაზე უფრო რთული და სახიფათოა მწერლის მთელ შემოქმედებაში.

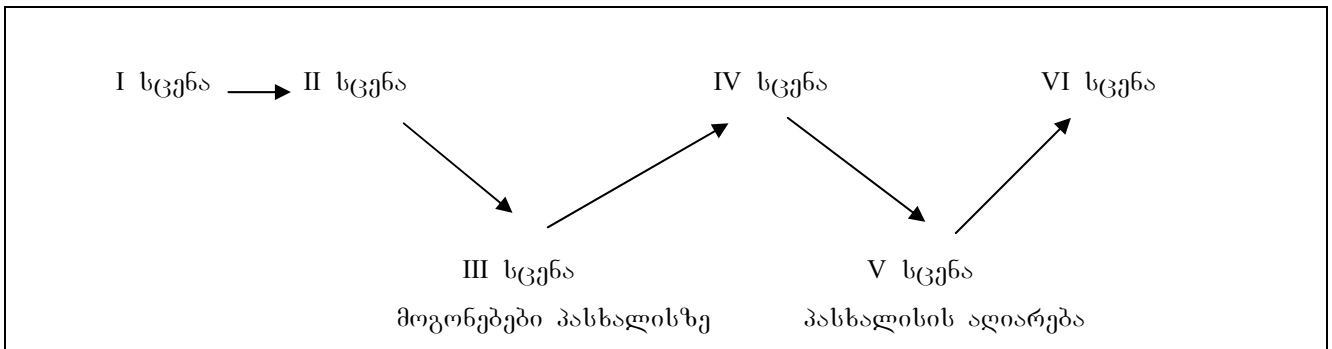
ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი რომანტიკული ხასიათის მქონე გმირია. მაგრამ გ. ვიზინოსის პროზაული ცნობიერებისთვის მხოლოდ ეს არ არის საკმარისი, ამიტომაც რომანტიკულ სახეს თავის ფსიქოლოგიურ ჩანაფიქრს

უკავშირებს. ეს გაბედული ნაბიჯი გახლავთ, რადგანაც წმინდად ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, პასხალისის პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველი ახალი სიყვარული წმინდა და განუმეორებელი ჰგონია; დრო გადის, ეს პროცესი კი მუდმივად მეორდება, რაც მასში წარმოშობს იმედგაცრუებას, რომელიც უიღბლო სიყვარულს უკავშირდება. იმედგაცრუება კი გ. ვიზინოსის მოთხრობების მთავარი მოტივია, რომელიც თავის მხრივ ძირითადი კონფლიქტის, რეალობასა და წარმოსახვით სამყაროს შორის დაპირისპირების, სტრუქტურას განაპირობებს. ხასიათები ორ განსხვავებულ – რეალურ და წარმოსახვით – სინამდვილეში მოქმედებენ. ყოველი ხასიათი წარმოადგენს ოპოზიციის ერთ მხარეს და საბოლოოდ სხვა ხასიათთან დაპირისპირების შედეგად რეალობასა და წარმოსახვას შორის კონფლიქტის მატარებელი ხდება. წარმოსახვითი სიმართლე ამოიწურება ილუზიის გაცნობიერების შედეგად და ამ გზით ჩანაცვლდება არსებული რეალობით. ამის დამადასტურებელი ეპიზოდია კლარას მამის წერილი, რომელშიც ის პასხალისს წერს კლარას გაგიჟების შესახებ, პასხალისს კი შეცდომით გამოაქვს დასკვნა, რომ კლარა გარდაიცვალა. ამიტომაც აღარ ბრუნდება ფრაიბურგში, რასაც შესაძლებელია დადებითად ემოქმედა კლარას ჯანმრთელობაზე. მოხრობელი უეცრად ათვითცნობიერებს, რომ თავად არის იმ სიმართლის მაუწყებელი, რომლის თანახმადაც კლარა კი არ მოკვდა, არამედ საგიჟეთში გამოკეტეს. მაგრამ მოთხრობაში მოხრობელი არ უმხელს ამ ფაქტს პასხალისს და ამდენად, არ იწვევს კონფლიქტს მთავარი გმირის წარმოსახვით სამყაროსთან. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ცენტრალური ხასიათი რჩება ილუზიის სამყაროში, მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ ხდება, რადგანაც იმ დამეს, როცა პასხალისი ცაზე კლარას წარმოდგენს ღმერთის წინაშე მდგომად, მოხრობელს აცნობებენ, რომ კლარა მართლაც გარდაიცვალა. ამგავრად ის, რაც პასხალისისთვის იყო სიმართლე, ხოლო მოხრობელისთვის ილუზია, შემდგომში ასრულდა. რეალობისა და წარმოსახვის დაჯახებით მწერალს სურს ხაზი გაუსვას არა რომელიმე მათგანის უპირატესობას, არამედ თავად ფენომენს მათი წარმოჩენა-დაპირისპირებისა, რომელთაგანაც ერთი მიჩნეულია სიცრუედ, ხოლო მეორეს იღებენ სიმართლედ. ამ ფენომენის შესახებ მოხრობელი ფსიქოლოგიური ხასიათის ახსნას გვთავაზობს: „ხშირად გაბატონებული სიმართლის მიღმა იმალება სიცრუე, რადგანაც სიმართლის ძიებაში შემოიჭრება სურვილი, რომელიც მის დადგენას

უშლის ხელს“ (ვიზინოსი 1996: 160). როგორც ვხედავთ, კონფლიქტი ამ ნაწარმოებშიც ილუზორული ხასიათისაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ის მომენტალურობას მოკლებულია, მიმდინარეობს ერთ ადამიანში (ჩვენს შემთხვევაში პასხალისში) რაღაც მისწრაფებასა (ჭეშმარიტი სიყვარულის ძიება) და მთავარი ფიგურის მიერ გამოტანილ დასკვნას შორის (რომ ის არ არის კლარას სიყვარულის ღირსი). ამ კონფლიქტს კი ეწირება როგორც მისი ძირითადი მატარებელი, ასევე დამხმარე ფუნქციის მქონე კლარა.

დეტერმინირებულია მოთხრობის სათაურიც, რომელიც ასევე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მოთხრობის კონფლიქტის სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში. „ძველ ისტორიაში“ იგულისხმება პასხალისის სასიყვარულო თავგადასავალი ათენელ მრეცხავთან, რითაც მან ჩრდილი მიაყენა კლარასადმი განცდილ ჭეშმარიტ გრძნობას, ამიტომაც ცდილობს დაშორდეს საყვარელ არსებას. სწორედ ამაში მდგომარეობს ძველი ისტორიის შედეგები, რომელთაც ტრაგიკული დასასრული მოჰყვება და საბოლოოდ ორი შეყვარებული ადამიანის სიკვდილს იწვევს.

გრაფიკულად მოთხრობის წარმმართველი კონფლიქტი კომპოზიციური ორგანიზაციის ფონზე შემდეგნაირად შეიძლება გამოისახოს:



ორი (III და V) რეტროსპექტული სცენა, რომლებშიც მიმდინარეობს მოთხრობის ძირითადი კონფლიქტი, ერთმანეთის მიმართ პარალელურ სიბრტყეზეა განლაგებული

ავტორი უშედეგოდ ღრმავდება ბუნების აღწერებში, მისი სურათები, ჩვეულებრივ, ხელოვნური და უსულოა, მოჩვენებები კი პირდაპირ გერმანული ფოლკლორიდან არიან გადმოსულნი. იქ, სადაც მხოლოდ შექსპირის, გოეთესა და რანგავისის ხსოვნა ბატონობს, შეუძლებელია ჩვეულებრივ მოკვდავთა ხასიათები

სრულყოფილად წარმოჩინდეს. შესაბამისად, კონფლიქტის სტრუქტურასაც არ აქვს მკაცრად ჩამოყალიბებული სახე. ფსიქოლოგიასა და ფილოსოფიაში საუნივერსიტეტო ცოდნას დაუფლებული, განსწავლული მწერალი საკუთარი თავის ძიებაშია. ჭეშმარიტ შემოქმედად გადაქცევა კი ადვილი არაა. მაგრამ მნიშვნელოვანი მაინც ის არის, რომ ნაწარმოებში მოხრობელი ცოცხალი რჩება, რათა გაიზარდოს და დაიხვეწოს სამწერლობო ასპარეზზე შემდგომი მოღვაწეობისთვის.

2. „დედაჩემის ცოდვა“

გ. ვიზინოსის მოთხრობა „დედაჩემის ცოდვა“ პირველად გამოქვეყნდა ფრანგულ ჟურნალში „La Nouvelle Reme“ 1883 წლის 1 აპრილს. მისი მოკლე შინაარსი ამგვარია: მოხრობელსა და მის ძმებს ანიოს გარდა სხვა და არ ჰყოლიათ. გოგონას ჯანმრთელობა შერყეული ჰქონდა. დედამისი დესპინიო ძაღვებს არ იშურებდა, რომ შვილი გადაერჩინა, მაგრამ საბოლოოდ გოგონა მაინც დაიღუპა. საწყალ ქალს თან სდევს დანაშაულის განცდა, რომელიც არ ასვენებს და რომელსაც საბოლოოდ მწერალ-ვაჟ გეორგიოსს გაუმხელს. დედის ამ აღიარებიდან გაიგებს მოხრობელი, რომ მის დაბადებამდე სამი წლით ადრე მშობლებს გაუჩნდათ ქალიშვილი ანა, რომელიც ძუძუს წოვების დროს ჩაძინებულმა დედამ უნებურად გაგუდა. გეორგიოსი ცდილობს, დედა გაათავისუფლოს დანაშაულის განცდისგან, პატრიარქთანაც კი მიჰყავს აღსარების ჩასაბარებლად და ცოდვის მოსანანიებლად, მაგრამ აღსარების თქმის მიუხედავად დესპინიო საბოლოოდ მაინც ვერ თავისუფლდება ჩადენილი დანაშაულისგან.

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით მოთხრობაში არსებითად შეიძლება გამოვყოთ შემდეგი სცენები:

- I. ანიოს ჯანმრთელობის მდგომარეობის გაუარესება სახლში (ვიზინოსი 1996: 3-6);
- II. ეკლესიაში გატარებული სამი ღამე (ვიზინოსი 1996: 6-10);
- III. ღამით შინ დაბრუნებისთანავე ანიოს გარდაცვალება (ვიზინოსი 1996: 10-13);

IV. შვილმკვდარი დედის შემდგომი ცხოვრების წესი – ორი გოგონას შვილადაყვანის სცენა, გეორგიოსის მდინარეში დახრჩობისგან გადარჩენა (ვიზიინოსი 1996: 13-21);

V. დესპინოს აღიარება მწერალ-ვაჟთან (ვიზიინოსი 1996: 21-24);

VI. დედის აღსარება პატრიარქთან (ვიზიინოსი 1996: 25).

სცენებს შორის შეინიშნება არა იმდენად სიმეტრია, რამდენადაც ურთიერთარეკვლა. მაგალითად, I და III სცენებში მოქმედების ადგილის ერთიანობას ვხედავთ, მხოლოდ განსხვავებული ფუნქციით, პირველ სცენაში ავადმყოფი ანიოს მდგომარეობის გაუარესება მიანიშნებს მესამე სცენაში მის მოსალოდნელ დაღუპვაზე. II და VI სცენებიც ანალოგიებს გვიჩვენებენ: II სცენაში ეკლესიაში ავადმყოფის გადაყვანით დედა ღმერთს შესთხოვს ქალიშვილის გადარჩენას, VI სცენაში კი პატრიარქთან აღსარების თქმით უკვე თავად ცდილობს საკუთარი სულის გადარჩენას. ორსავე შემთხვევაში მისი სურვილი მიუღწეველი რჩება: ანიო იღუპება, თავადაც ვერ თავისუფლდება დანაშაულის განცდისგან. თავის მხრივ საერთო შტრიხებს გვიჩვენებს V და VI სცენები, რომლებშიც დომინირებს დედის აღსარება, პირველ შემთხვევაში ვაჟიშვილთან, მეორე შემთხვევაში პატრიარქთან. ცენტრალური IV სცენა კი ემსახურება ნაწარმოებში მოქმედების ხანგრძლივი დროის განმავლობაში განვითარებას.

ნაწარმოების კომპოზიციური ორგანიზაციის თითოეული სეგმენტი კონფლიქტის სტრუქტურის ჩამოყალიბებას ემსახურება. მოთხრობის წარმმართველი კონფლიქტის მატარებელი ერთი ადამიანია. ეს გახლავთ დესპინო, მოთხრობელის დედა. მოთხრობის დასაწყისში დედის ცოდვა საიდუმლოებით არის მოცული. შვილებმა ამის შესახებ არაფერი იციან. საიდუმლო ნელ-ნელა, ეტაპობრივად მჟღავნდება. დანაშაულის აღიარებამდე დედა ორჯერ მიანიშნებს თავის ცოდვაზე (II და IV სცენებში).

სათაური-გამოცანა კუთვნილებითი ნაცვალსახელით „მოს“ (ჩემი) გულისხმობს მხოლოდით რიცხვში პირველი პირის არსებობას. ამის მიუხედავად, მოთხრობის პირველსავე აბზაცში (პერსონაჟთა წარდგენა) გაბატონებულია მრავლობითი რიცხვი. მკითხველის თვალწინ იშლება ოჯახური თავყრილობა, რომელშიც მონაწილეობენ როგორც ცოცხლები, ისე მიცვალებულები:

განებიერებული ანო, დედა, „ჩვენ“ (ძმები), ცხონებული მამა. სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის მკვეთრი ზღვარი არ არსებობს. ეს მოსაზრება ავადმყოფი დის კრიზისული მდგომარეობიდანაც მტკიცდება.

ნაწარმოების პირველ სცენაში ნამყო უსრული დროის გამოყენება განმეორებად მოვლენათა არსებობას განაპირობებს. აქ სამი ძირითადი მოტივია წამოწეული: 1. დედის ყურადღება ავადმყოფი ანიოსადმი (შესაბამისად მისი გულგრილობა სხვა შვილების მიმართ); 2. ანიოს ჯანმრთელობის გაუარესება; 3. ძმებისადმი ანიოს სიყვარული. ამგვარად, ცენტრალური სამკუთხედი (ანიო – დედა – „ჩვენ“) ყოველმხრივ დასრულებულ სახეს იღებს. ამ წუთამდე მთხრობელი იმალება „ჩვენს“ მიღმა და იშვიათად იკვეთება როგორც ინდივიდუალური პერსონაჟი: „მე და ჩემი ძმები. . .“, „... . გვახსოვს“ (ვიზიინოსი 1996: 3). მთავარ როლს ანიო და დედა ასრულებენ. ნამყო უსრული დროის განმეორებადი ხასიათი ჩანს ძირითად მოტივში (ანიოს ჯანმრთელობის გაუარესება), რომელიც მოთხრობას ლაიტმოტივად გასდევს: „ამასობაში ანიოს ავადმყოფობა სულ უფრო და უფრო მძიმდებოდა..“, „... . ბავშვის მდგომარეობა განუწყვეტლად უარესდებოდა“ (ვიზიინოსი 1996: 5). ამ ეპიზოდში მზადდება მომდევნო სცენაზე გადასვლა, რომელიც არ ჩრდილავს ძირითად მოტივს, ანიოს ავადმყოფობის გამწვავებას. ჩვენს წინაშეა ნამყო უსრული დროის ნამყო სრული დროით შეცვლა და ამის შედეგად განმეორებადი მოქმედებებიდან ერთჯერად მოვლენებზე გადასვლა. მომდევნო სცენებში (II – III) საქმე გვაქვს არა მარტო უბრალოდ დროის, არამედ ადგილის მონაცვლეობასთანაც: სახლი – ეკლესია – სახლი, აგრეთვე თხრობისა და მიბაძვის (ანუ დრამა კულმინაციისკენ მიემართება) და, ამავდროულად, სახეთა და წონასწორობათა ურთიერთხანაცვლებასთან. ავადმყოფი ანიო რჩება ყურადღების ცენტრში, მაგრამ მთავარი მოქმედი გმირები უკვე სხვები არიან: დედა და მისი მთხრობელი ვაჟიშვილი. რეტროსპექტული ხერხის გამოყენებით იგი იხსენებს ეკლესიაში ღამით შექმნილ მძიმე ატმოსფეროს და დედის ვედრების გაგონებით გამოწვეულ შეცბუნებას. დაზე ასეთი გადაჭარბებული ზრუნვა ხელს უწყობს მთხრობელს, რომ აღიაროს: „როდესაც ჩვენი და დაიბადა, დედას ისე აღარ ვუყვარდი, როგორც მსურდა და უფრო მეტად უყურადღებოდ მეპყრობოდა“ (ვიზიინოსი 1996: 9). სწორედ დედის სიყვარულის ნაკლებობაში თამაშდება მთავარი დრამა. ოჯახში ზედაპირული ჰარმონიის უკან იმალება პირადი ეგოისტური

სურვილების დაუკმაყოფილება, რომელიც ფარავს უხილავ კონფლიქტებს. ოჯახური ურთიერთობების ჰარმონია ასეა დახატული: დედა ერთგულებას განასახიერებს; ავადმყოფი ანთო ყველას მიმართ ღვთიური სათნოებითა და თავმდაბლობით არის განმსჭვალული; მიტოვებული ძმები გაგებით ეკიდებიან და არ ეჭვიანობენ, რომ მათ დედას მთელი ყურადღება ქალიშვილზე გადააქვს. თანდათან მოქმედება კულმინაციას აღწევს: ეკლესიაში გატარებული ღამე (II სცენა) სამი მთავარი მოქმედი პირისთვის სრულდება შეუღამისას სახლში დაბრუნებით (III სცენა), სადაც „უფრო ქრისტიანი, ვიდრე ცრურწმენით შეპყრობილი“ დედა, რომელმაც იცის, რომ „სარწმუნოება უნდა შერიგებოდა კერპთაყვანისმცემლობას“ (ვიზიინოსი 1996: 5), რაც შეუძლია ყველაფერს აკეთებს ავადმყოფი შვილის გადასარჩენად. მთხრობელის ვედრება-შურისძიება ეკლესიაში დედის ღოცვას უგულბებლყოფს. დესპინიო ღმერთს ევედრება ვაჟიშვილის წაგვრას ანთოს სიცოცხლის სანაცვლოდ. ამის გამგონე პატარა მთხრობელს შიში შეიპყრობს, მაგრამ გონს მოდის და ცდილობს ახსნა-გამართლება მოუძებნოს დედის ნათქვამს. შინ დაბრუნების შემდეგ, ღამით დედა გარდაცვლილი მეუღლის სულს იძახებს. ამ რიტუალში გეორგიოსსაც ჩართავს, რომელსაც შესაძლებლობა ეძლევა დედას აგრძნობინოს, რომ იცის მისი სურვილის შესახებ, ანთოს ჩაენაცვლოს სიკვდილში. იგი გარდაცვლილი მამის სულს ასე მიმართავს: „მოდო, მე წამიყვანე, ანთო რომ გამომჯობინდეს, – ძლივს ამოვდერღე და გამომცდელი მზერით შევხედე დედას“ (ვიზიინოსი 1996: 12). მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველი მცდელობა უშედეგო გამოდგა, იმ ღამით ანთო გარდაიცვალა.

სიკვდილის მაუწყებელი – გარდაცვლილი მამა – მოქმედების მსვლელობაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. ქმრის დატირება საბაბია წარსულში დაბრუნებისთვის.

დაკვირვებული მკითხველი შეამჩნევდა იმ მრავალფეროვან სახელებს, რომლებითაც ავტორი ამ პატარა ნაწყვეტში დატირების მთხზველს მოიხსენიებს: ბოშა, მგალობელი, რაფსოდი.

გარდაცვლილის ტანსაცმელიც სიმბოლურად მის იქ ყოფნაზე მიუთითებს. მისი სული პეპელასავით მოფრინდება. ამგვარად, ანთოს სიკვდილიც თითქმის ბუნებრივად მოდის. ზ. ფროიდის თეორიის თანახმად, ფსიქოანალიზის სიმეტრიულ

წყვილებად შეიძლება ჩაითვალოს მამა და ანო საფლავში და დედა და ვაჟიშვილი ცოდვილ მიწაზე. *

ორ ცოცხალ ადამიანს ერთი და იმავე პირის მიმართ მიუძღვით დანაშაული, მაგრამ თითოეულს განსხვავებული კუთხით: დედა დამნაშავეა იმიტომ, რომ უნებურად გახდა პირველი ქალიშვილის მკვლელი, ამ ცოდვის გამო სჯის ღმერთი და მეორე ქალიშვილსაც ართმევს. გეორგიოსი დამნაშავეა იმის გამო, რომ მისი მშობლების მოლოდინი გააცრუა და გოგოს ნაცვლად თავად მოეგლინა ქვეყანას, შემდეგ კი მომაკვდავ დას არ ჩაენაცვლა, რომ საკუთარი სიცოცხლის ფასად ანო გადაერჩინა. დესპინიო ცდილობს ცოდვის გამოსყიდვას ღარიბი და უპატრონო გოგონების შვილად აყვანითა და დაზრდით. ვაჟიშვილი კი იმედოვნებს, რომ დედისგან პატიებას მიიღებს, რადგანაც განიცდის იმ სიტყვების გამო, მამის სულის რომ მიმართა. ამ ეპიზოდს მოსდევს წინადადება, რომელიც ბავშვური საქციელის გამო დანაშაულის გრძნობას შეიცავს: „ვერ ვგრძნობდი სულელი, რომ ამით დედას სასოწარკვეთას ვუმძაფრებდი! მჯერა, მაპატიე. ძალიან პატარა ვიყავი და არ შემეძლო მისი გულისნადების გაგება!“ (ვიზინოსი 1996: 12)

მოთხრობაში ავტორი გმირის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას იმით აანალიზებს, რომ ცდილობს, დედის დანაშაულის გრძნობას ჩაწვდეს.

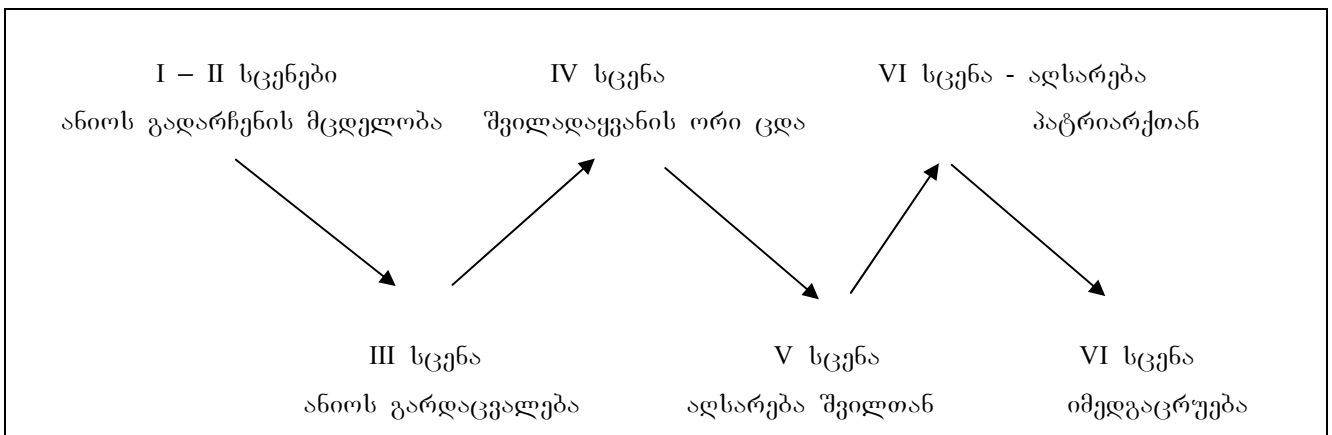
საბოლოოდ, დანაშაულის განცდა – განწმენდის ეთიკური აუცილებლობა და ცოდვისგან გათავისუფლების შეუძლებლობა – დესპინიოს მთელი დარჩენილი სიცოცხლე სტანჯავს. ვაჟიშვილი დედის ცოდვისგან დახსნას უამრავი საშუალებით ცდილობს, პატრიარქთანაც მიჰყავს აღსარების ჩასაბარებლად. ერთი შეხედვით, თითქოს ამ ნაბიჯმა გაამართლა, მაგრამ საბოლოოდ დედა მაინც ვერ გათავისუფლდა დანაშაულის გრძნობისგან. ამგვარად, მოთხრობელის იმედი – დესპინიო დაიხსნას ტანჯვისგან – ნაწარმოების დასასრულს ცრუვდება მშობლის სიტყვებით:

„– რა გითხრა, შვილო! პატრიარქი ბრძენი და წმინდა ადამიანია, იცის ღვთის ნება-სურვილი, ამიტომაც მიუტევებს ცოდვებს მთელ ქვეყანას. მაგრამ რა გითხრა! ის ხომ ბერია. შვილი არ ჰყოლია, რომ ეგრძნო, რას ნიშნავს საკუთარი ნაშობის მოკვლა.“

* ამასთან დაკავშირებით იხილეთ Freud S., Der familienroman der Neurotiker, Gesammelte Werke, London 1941.

თვალეები ცრემლით აეგსო და მეც გაეჭმდი“ (ვიზიინოსი 1996: 27).

ამ საბოლოო დუმილით მთხრობელი აღიარებს განწყენდის შეუძლებლობას და ეს თანხმობა ეხება არა მარტო დედის დანაშაულს, არამედ თავის საკუთარსაც. ნაწარმოების კონფლიქტის სტრუქტურა მდგომარეობს კონფლიქტის მატარებელი ადამიანის დაუინებულ სურვილსა და მის მიერვე გამოტანილ საბოლოო დასკვნას შორის. დედის შეუპოვარი დაუინება, დაძლიოს ჩადენილი დანაშაულის განცდა, მთავრდება იმით, რომ თავად აცნობიერებს ამ ნაბიჯის შეუძლებლობას. ნაწარმოებში კონფლიქტის სტრუქტურა ზიგზაგისებურ სახეს იღებს, რომელიც გრაფიკულად შემდეგნაირედ შეიძლება გამოისახოს:



როგორც ვხედავთ, დესპინოსის საკუთარი დანაშაულის დაძლევის სამივე მცდელობა სრული იმედგაცრუებით მთავრდება.

მთხრობის პირველ ნაწილში დრო მნიშვნელოვან გადახრებს არ წარმოგვიდგენს, ამიტომ მას ადვილად ვათავსებთ მამის სიკვდილსა და ანიოს გარდაცვალებას შორის (1854–1855 წწ.). მთხრობელის გამოჩენა და მოქმედებაში მისი ჩარევა მნიშვნელოვანია, რადგანაც მისი ხანგრძლივი დროის მანძილზე არყოფნით გამოწვეული ელიფსისები (დროში ჩავარდნები) შემდგომში გამოაშკარავდება. თუკი პირველი შვილადაყვანის სცენა აღწერილია მთხრობელის მიერ, რომელიც ამ ამბის უშუალო მოწმე იყო, ოჯახური ცხოვრების შემდგომი განვითარების ასახვისას მთხრობელი უკვე თვითმხილველად აღარ გვევლინება: „მე შორს ვიყავი, ძალიან შორს. დიდი ხნის მანძილზე არ ვიცოდი რა ხდებოდა შინ“ (ვიზიინოსი 1996: 15). ნაშვილები გოგონას ცხოვრების ერთი მთლიანი მონაკვეთი ოთხი ზმნით არის აღწერილი: „სანამ დაბრუნებას შეეძლებდი, უცხო გოგო

წამოზარდა, გამოკვება, გაამზითვა და გაათხოვა, ისე თითქოს ჩვენი ოჯახის ნამდვილი წევრი ყოფილიყო“ (ვიზიინოსი 1996: 15).

გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ ის ეპიზოდი, რომელშიც ავტორი მეორე ბავშვის აყვანაზე თუ დედის მთხრობელი შვილისადმი განცდებზე მოგვითხრობს, თუ როგორ გადაარჩინა დესპინიომ ათი წლის გეორგიოსი მდინარეში დახრჩობას. ამ შემთხვევაში მთხრობელი საჭიროებს, რომ გვიჩვენოს დედის თბილი დამოკიდებულება მის მიმართ: „უნდა გადავერჩინე, რა ვუყოთ, რომ იმ შვილთაგანი ვიყავი, ღმერთს ავადმყოფი ქალიშვილის სანაცვლოდ რომ სთავაზობდა“ (ვიზიინოსი 1996: 17). მთხრობელის სიტყვა-ბრალდებას აწონასწორებს დედის აღიარება V სცენაში. VI სცენა – დედის აღსარება პატრიარქის წინაშე – კი ორივე პერსონაჟის თვითგადარჩენის მცდელობის თავისებურ სახეს წარმოადგენს, რომელიც სრულდება ცრემლითა და ღუმილით.

აღსანიშნავია, რომ დრო უშველებელ მონაკვეთს მოიცავს: „28 წელიწადი იტანჯება ქალი“ (ვიზიინოსი 1996: 25). რას უნდა ნიშნავდეს ეს 28 წელიწადი? თუ ამას მიუვამატებთ 1847 წელს (დესპინიოს მიერ ჩადენილი ცოდვის სავარაუდო დროს), მივიღებთ 1875 წელს. ამ პერიოდში კი შეუძლებელია გ. ვიზიინოსს დაეწერა ეს მოთხრობა. პ. მულასის აზრით, „ამ შემთხვევაში მწერალმა სიჩქარეში შეცდომით გადათვალა 28 წელიწადი, საწყისად იგულისხმა მამისა და ანიოს გარდაცვალების დრო (1854–1855 წწ.); მოთხრობაც ამ მომენტიდან იწყება. ამ შემთხვევაში დაწერის თარიღი ბუნებრივად ემთხვევა 1882–1883 წლებს“ (მულასი 1996: 65).

საინტერესოა, მაინც რა არის მოცემული მოთხრობაში – ექსპერიმენტული ფსიქოლოგია თუ ფსიქონალიზი? გარდაცვლილი მამისგან უსამართლოდ დასჯილი მთხრობელი–ბავშვი, დედის გასაოცარ პორტრეტთან ერთად, წარმოადგენს ფროიდის თეორიის ერთ შესანიშნავ მაგალითს, რომელსაც ეწოდა „ნევროტიკთა ოჯახური რომანი“.*

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ განხილულ მოთხრობაში კომპოზიციური ორგანიზაცია, რომელსაც ახასიათებს არა იმდენად სიმეტრია,

* ამასთან დაკავშირებით იხილეთ Μουλλάς Π. (επιμέλεια - εισαγωγή) Γ. Μ. Βιζηνός - *Νεοελληνικά διηγήματα*. Αθήνα: Ερμής, 1996. 65-66, ასევე Robert M., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Seuil, Paris 1976, რომელიც ეხება ლიტერატურაში „ოჯახური რომანის“ სხვადასხვაგვარ გამოვლინებებს.

რამდენადაც ურთიერთარეკვლა, მჭიდრო კავშირშია კონფლიქტის სტრუქტურასთან და ისინი ერთმანეთის პარალელურად ვითარდებიან. თავად კონფლიქტი ერთფიგურია (დედის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს, ყველა დანარჩენი პერსონაჟი ემსახურება მის განვითარებას) და მის სტრუქტურას ზიგზაგისებური სახე ახასიათებს. უკვე ნაწარმოების სათაურშივეა ნაგულისხმები მოთხრობის მთავარი კონფლიქტი, რომლის გადაწყვეტაც სიუჟეტის დასასრულს ვერ ხერხდება, მოთხრობა სრულდება იმედგაცრუებით, ამიტომაც ბოლო ეპიზოდში მოთხრობელსა და დედას შორის გამართული დიალოგის დასასრულს სიჩუმე და ცრემლები ბატონობს.

3. „ყავლგასული დერვიში“

საბერძნეთში 1896 წელს ოლიმპიურ თამაშებთან დაკავშირებით გამოდის კრებული „საბერძნეთი ოლიმპიური თამაშების განმავლობაში“, რომელშიც საკუთარ სტატიას აქვეყნებს ალ. პაპადიამანდისიც სახელწოდებით „ათენი – როგორც აღმოსავლური ქალაქი“. აღნიშნული სტატია ავტორის გამოცდილებისა და ცოდნის ერთგვარი კომპლაციაა წარმოადგენს. მასში განხილულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხი. „ძველი მეჩეთის სიახლოვეს“ მწერალი ხვდება აჩრდილს მიმსგავსებულ ქალს, მოგვიანებით კი აცნობიერებს, რომ საქმე აქვს სიძულვილისა და ფანატიზმის მსხვერპლ ლტოლვილებთან. ავტორის ასოციაციური ფიქრის შედეგად მკითხველი აღმოაჩენს, რომ მეჩეთი ბერძენ მუსიკოსთა თავშესაფრად გადაქცეულა და, შესაბამისად, მოცეკვავე დერვიშებს ბერძენი მუსიკოსები ცვლიან. ავტორი გამოხატავს სიყვარულს მუსიკისა და მუსიკოსების მიმართ და პროტესტს აცხადებს პოლიციელების მიერ კვირა საღამოობით სიმღერების უსამართლო აკრძალვასთან დაკავშირებით.

აღნიშნული სტატია ერთგვარ წინაპირობად იქცა ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობისთვის „ყავლგასული დერვიში“, რომელიც გამოქვეყნდა 1896 წლის 18 იანვარს გაზეთ „აკროპოლისში“. მასში აღწერილია ერთი მისტიკური საბურველით მოცული დერვიშის ხანმოკლე ვიზიტი ათენში თეზევსის ტაძრის სიახლოვეს. კრიტიკოს ლ. კამპერიდისის აზრით, დერვიშის ათენში ჩამოსვლა უკავშირდება იმ ეპოქის კონკრეტულ ისტორიულ სინამდვილეს (კამპერიდისი 1981: 207). დერვიშს ადამიანთა ერთი ჯგუფი უმასპინძლდება ტავერნაში, ხოლო დამით

ახლადდაწესებული პოლიციური კანონების გამო მას აღარ შეუძლია სადღეღამისო კაფეში დაძინება, ამიტომ იძულებულია მატარებლის ახლადგაყვანილ გვირაბს შეაფაროს თავი, სადაც თავისთვის მარტო უკრავს ნაიზი.* გამთენიისას მას ხვდება ნაცნობი გამყიდველი, რომელიც ცხელ სასმელს სთავაზობს. რამდენიმე დღეში კი დერვიში უჩინარდება.

„ყავლგასული დერვიში“ აღ. პაპადიამანდისის მოთხრობებიდან ერთ-ერთი იმ მცირეთაგანია, რომელშიც მკითხველი ნათლად ხედავს თხზვის მთელ პროცესს – თუ როგორ ქმნის მწერალი დაფანტული ინფორმაციის შეგროვებითა და პირადი გამოცდილების გამოყენებით ლიტერატურულ ნაწარმოებს. იმისთვის, რომ რეალური ამბავი ლიტერატურულ ნაწარმოებად გადააქციოს, აღ. პაპადიამანდისი მას ჩამოაშორებს მის ირგვლივ არსებული ობიექტურ გარემოს და სუბიექტური სამყაროთი აღჭურავს. „ყავლგასული დერვიში“ წამოჭრის ორ პრობლემატიკას. ერთი მხრივ, ეს გახლავთ პიროვნულ დონეზე ადამიანის ცხოვრების წარმავლობა, მეორე მხრივ კი, კულტურულ ფასეულობათა ხანგრძლივი სიცოცხლისუნარიანობა უცვლელი თუ შეცვლილი სახით. მოთხრობაში კულტურულ ფასეულობათა უცვლელელობის მაგალითია თეზევსის ტაძრის კოლონები, ხოლო ცვალებადობისა – თურქული ხალხური სიმღერები: ამანები.

მოთხრობა, რომელშიც მოქმედება ვითარდება მხოლოდ ერთი ღამის განმავლობაში და ექვს ფურცელს მოიცავს, კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით შეიძლება დაეყოს სხვადასხვა მოცულობის ცხრა ნაწილად, რომლებიც ტექსტში ერთმანეთისაგან თვალნათლივან გამოყოფილი. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული ეს ნაწილი არ შეესაბამება სიუჟეტში რაიმე მნიშვნელოვან დრო-სივრცით წყვეტას, შესაძლებელია, როგორც გარეგნული დიერესისები, ამგვარი დაყოფის საფუძვლად იქცნენ. კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპის მიხედვით მოთხრობაში ჩვენ მიერ გამოყოფილი სეგმენტები სქემატურად შემდეგ სახეს იღებს:

I. განთიადი (პაპადიამანდისი 1985: 111);

II. სასმელების გამყიდველთან შეხვედრის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 111-112);

* აღმოსავლური ხალხური მუსიკალური საკრავი.

- III. დერვიშის წარსული / ტავერნაში მოქეიფებთან ერთად გატარებული საღამო (პაპადიამანდისი 1985: 112);
- IV. კაფეს და დერვიშის სურათის აღწერა (პაპადიამანდისი 1985:112-113);
- V. კაფეში გატარებული დღეები / „პოლიციის უმცროსი მუშაკის“ რჩევა-დარიგებები (პაპადიამანდისი 1985: 113);
- VI. „საბედისწერო ღამე“ (პაპადიამანდისი 1985: 113-114);
- VII. საკრავზე დაკვრა (პაპადიამანდისი 1985: 114-115);
- VIII. სასმელების გამყიდველთან შეხვედრის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 115-116);
- IX. დარჩენილი დღეები ათენში (პაპადიამანდისი 1985: 116).

გამოყოფილი სეგმენტები ერთმანეთის მიმართ მეტად სინთეზური, კომბინირებული პრინციპით არიან დაკავშირებულნი.⁶

მკითხველი მაშინვე შენიშნავს I – IV – VII ნაწილებს შორის შესაბამისობას, რამდენადაც ამ ეპიზოდებში ბატონობს სურათის აღწერები (პირველ შემთხვევაში – განთიადის სურათი აღწერა, მეორე შემთხვევაში – კაფეტერიისა და დერვიშის აღწერა, მესამე შემთხვევაში – მუსიკალურ საკრავზე დაკვრის აღწერა). თავის მხრივ, VII ნაწილი სინთეზური ხასიათისაა და თავის თავში მოიცავს სამ სეგმენტს, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ წრიული კომპოზიციის ნიშნების მატარებელნი არიან (მელოდიის შესახებ მოხრობელის შენიშვნა – დერვიშის მიერ მუსიკალურ საკრავზე დაკვრა – აღმოსავლური მუსიკის ისტორიული განვითარების შესახებ მოხრობელის შენიშვნა). ცენტრალური ნაწილია დერვიშის მიერ საკრავის აუღერება, რომელსაც წინ უსწრებს და მოსდევს მოხრობელისეული განსჯა ზოგადად მელოდიის (პირველ შემთხვევაში), კერძოდ კი აღმოსავლური მუსიკის ისტორიული განვითარების (მეორე შემთხვევაში) შესახებ. მოხრობელის მიერ გამოთქმულ ამგვარ შენიშვნას შეიცავს ასევე VIII სცენაც, სადაც გამოთქმულია მოსაზრება ქუჩის სახელწოდებასთან (ლეკენიოტისი) დაკავშირებით. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა იმდენად სიმეტრიის, რამდენადაც ურთიერთარეკლვის პრინციპთან.

აშკარაა, ასევე II – VI – VIII ნაწილებს შორის შესაბამისობა. თავის მხრივ, II სცენაში დერვიშის სასმელების გამყიდველთან შეხვედრა დაკავშირებულია III ეპიზოდში მოქეიფებთან ერთად ტავერნაში გატარებულ ღამესთან. აღსანიშნავია,

რომ III ნაწილი თავის თავში აერთიანებს თხრობასა და ბაძვას (διήγησις/μύθος). სახეზე გვაქვს, ერთი მხრივ, მთხრობელის მიერ მოკლედ რეზიუმირებული დერვიშის განვლილი ცხოვრება, მეორე მხრივ, უშუალოდ ტავერნაში გატარებული ღამის სცენა. III ეპიზოდის სინთეზური ხასიათი სრულ შესაბამისობაშია V ნაწილთან, სადაც ასევე გვხვდება, ერთი მხრივ, დერვიშის მიერ კაფეში გატარებული დღეების მთხრობელისეული აღწერა და, მეორე მხრივ, დერვიშისა და პოლიციელის სცენა. (ამ უკანასკნელის მეტად ფასეული რჩევები თუ როგორ უნდა მოიქცეს ამა თუ იმ სიტუაციაში: ქუჩაში ჩხუბის შესწრების დროს, უფროსთან დამოკიდებულებაში და ა.შ.). III სცენაში აღწერილ დერვიშის განვლილ ცხოვრებასა და V სცენაში აღწერილ კაფეში გატარებულ დღეებს უკავშირდება ბოლო IX ეპიზოდიც, სადაც მთხრობელი ერთგვარი დასკვნის სახით წარმოგიდგენს თუ როგორ გაატარა დერვიშმა დარჩენილი დღეები ათენში.

ზემოაღნიშნული დაყოფიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მხატვრულ დროსა და ისტორიულ დროს შორის მონაცვლე პროზაული ნაწარმოების შეთხზვა რთული პროცესია, განსაკუთრებით მაშინ, როცა გვხვდება თხრობითი ეპიზოდები, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულად არიან დაკავშირებულნი. აღსანიშნავია, რომ დერვიშის განვლილი ცხოვრების აღწერა და ტავერნაში გატარებული ღამე თანაბარი მოცულობითაა წარმოდგენილი ტექსტში.

სცენებად გამოვყავით ძალზედ დანაწევრებული მონაკვეთები, რომლებშიც არ გვხვდება დიალოგები იმდენად, რამდენადაც ეს სცენები შემოიფარგლებიან რაღაც ერთი კონკრეტული მოქმედებით და არა დროის ხანგრძლივი მონაკვეთის ზოგადი გადმოცემით. სწორედ ამგვარი შემთხვევებისათვის, როდესაც სცენასა და რეზიუმირებას შორის ზღვარი თითქმის წაშლილია, მკვლევარი ა. სპარმახერი გამოიყენებს ტერმინს „პლისირებული სცენები“ (πυχαμήμες σκηνές) (სპარმახერი 1982: 97).

ღ. ფარინუ-მაღამატარის აზრით, „ნაწარმოების სიუჟეტის მესამე პირში გადმოცემა, ე. წ. „პლისირებული სცენების“ გამოყენება და ასევე სასმელის გამყიდველთან დიალოგის უეცარი გაწყვეტით გამოწვეული ელიფსისების გამოყენება აჩქარებს თხრობის რიტმს და წინ წამოწევს ორ ძირითად თემას:

1. ცვალებადობის თემა, რომელიც გადმოცემულია სასმელის გამყიდველთან შეხვედრისა და პოლიციელის რჩევა-დარიგებების ორ სცენაში, სადაც ხაზი ესმება ადამიანის ნამოქმედარის ცვლილებას ისტორიის მიკროკოსმოსში,
2. კულტურისა და ცივილიზაციის მარადიულობის თემა, რომელიც გადმოცემულია დერვიშის მიერ საკრავზე დაკვრის ეპიზოდში მთხრობელის კარგად მოფიქრებულ და განსჯილ აღწერაში, რითაც ხაზი ესმება მარადიული წარსულის გაგრძელებას წარმავალ აქტში“ (ფარინუ-მალამატარი 1987: 76).

ადამიანური ბუნების დაუდგერობის თემა გადმოცემულია თხრობის როგორც მიკროსკოპულ, ისე მაკროსკოპულ დონეზე. მაკროსკოპულია ის შედარება, რომლითაც მთხრობელი პარალელს ავლებს წვიმის წვეთების რიტმსა და უძინარი მეზღვაურის გემბანზე მონოტონურ ბოლთისცემას შორის: „მიცურავს ძაძისფერ წყლებში და ხედავს ცასა და ზღვას ველურად მოცეკვავეთ და მოსასხამში გახვეული თამბაქოს ქაჩვით მეყსეულად მიაპობს წყვილად“ (პაპადიამანდისი 1985: 111). ზემოაღნიშნული შედარება სცილდება მის მიერ აღნიშნულ გარემოს (ათენურ უბანში სადამოს წვიმა) და მათ შორის შეინიშნება უფრო მსაგვსება ვიდრე სიახლოვე. თუმცა ეს ეპიზოდი ამავე დროს შეიძლება მეტაფორულადაც იქნას გაგებული როგორც ადამიანის მოგზაურობა არაცნობიერში და უფრო მეტად როგორც ადამიანის გადასვლა მისტიკურ სამყაროში. თუკი ზემოაღნიშნულ შედარებას ამ კუთხით განვიხილავთ, მაშინ იგი უშუალო კავშირშია დერვიშის სახესთან და შესაძლებელია მასთან პარალელის გაგება. დერვიშიც მისტიკური გამოჩენის შემდეგ დროის მცირე მონაკვეთის მანძილზე რჩება ათენში ასევე მისტიკურ გაუჩინარებამდე.

მესამე სცენასა და ეპილოგში წარმოდგენილია დერვიშის განვლილი და მომავალი ცხოვრება მესამე პირში თხრობით და მას ერთგვარი რეზიუმეს სახე აქვს. დ. ლოჯის აზრით, „თხრობაში დამატებითია მხოლოდ ის ადგილები, რომლებიც წარმოდგენილი არიან „გარეგნული ფოკუსირების“ (εξωτερική εστίαση) გზით. ამდენად, მოთხოვნა შინაგანი გარემოს აღნიშვნისა ანუ იმისა რომ, პერსონაჟებს ჰქონდეთ სახელი და ფსიქოლოგიური ინდივიდუალიზაციის რაღაც პროცენტი“ (ლოჯი 1981: 49), ამ ნაწარმოებში მკითხველს სინამდვილის ყალბი

შეგრძნებისაკენ არ უბიძგებს. ყველა ის ცნობა, რომელიც განსაზღვრავს პერსონაჟის „ისტორიულობას“, წარმოდგენილია კითხვების სახით ანუ „როდის? ვინ? რა? რატომ?“ (პაპადიამანდისი 1985: 112), რომლებიც ან უპასუხოდ რჩება, ან მათზე იმგვარადაა პასუხი გაცემული, რომ ყოველი მომდევნო პასუხი მის წინამორბედს აბათილებს. დერვიშის წარსულისა და მომავლისადმი მთხრობელისეული მიდგომა წარმოსახვითი სამყაროსკენ გვიბიძგებს.

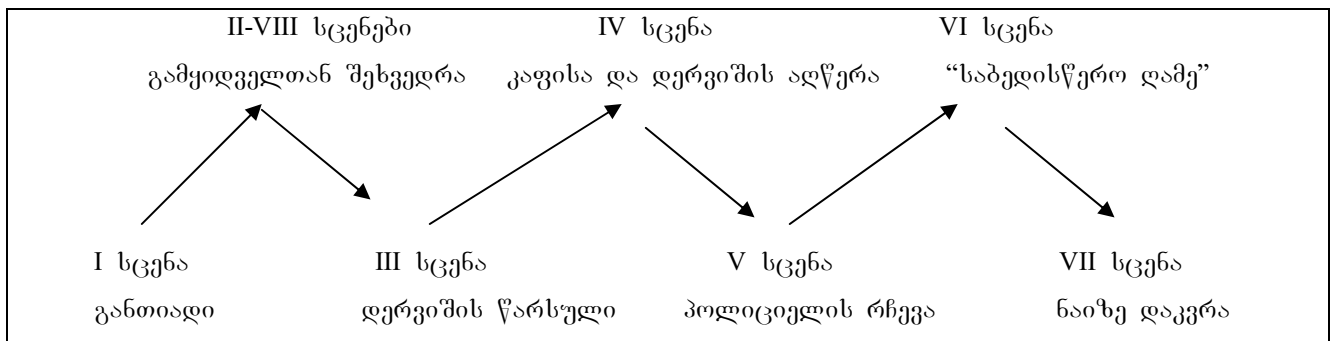
მიკროსკოპულად დანახული „ცვალებადობა“ ქმნის მოთხრობის ზედაპირულ სიუჟეტს. ეს ცვალებადობა მოხსენიებულია დერვიშისა და ათენელების ურთიერთობისას VI სცენაში, რომელიც გადმოცემულია დიალოგების გარეშე რეზიუმირებული თხრობის საშუალებით სამართაღდამცავის წარსულის ამსახველ ეპიზოდს რომ ენაცვლება. ეპიზოდებს შორის ამგვარი სიმეტრიული მონაცვლეობა ემსახურება დერვიშისადმი მეგობრული დამოკიდებულების, ათენელი მოქეიფეები რომ გამოხატავენ, სამართაღდამცველის მხრიდან მტრული დამოკიდებულებით შეცვლას. თანაგრძნობიდან მტრულ დამოკიდებულებაზე გადასვლა კვლავ იცვლება სასმელის გამყიდველთან შეხვედრის სცენით (VIII). ამდენად, მტრობას კვლავ ცვლის მეგობრული დახმარების ხელის გამოწვდომა. ეს უკანასკნელი სცენა დ. ფარინუ-მალამატარისის აზრით, „იყოფა ორ ნაწილად, რომელთაგანაც ქრონოლოგიურად ერთი წინ უსწრებს, ხოლო მეორე მოსდევს VI სცენაში აღწერილ „საბედისწერო ღამეს“. ამის შედეგად, „ცვალებადობის“ მოტივი იღებს შემდეგ ფორმას: მეგობრობა/მეგობრობა – მტრობა – მეგობრობა; და შემდეგ სახეს: ბაძვა/თხრობა – ბაძვა – პლისირებული სცენა, რითაც წარმოგვიდგენს ურთიერთმონაცვლეობას როგორც აღსანიშნის, ასევე აღმნიშვნელის დონეზე“ (ფარინუ-მალამატარი 1987: 77).

ის ფაქტი, რომ მოთხრობაში სხვა პერსონაჟებსაც არ აქვთ სახელები და ინდივიდუალურობას იძენენ მათზე დაკისრებული როლიდან გამომდინარე მოქმედებების მეშვეობით, არა მხოლოდ ემსახურება სწრაფი ტემპით მონაცვლე შინაარსის გადმოცემას, არამედ ათავისუფლებს ტექსტს „მატერიალიზმის სიმძიმისაგან“, რომელიც თავის მხრივ იწვევს რეალობაში მუდმივ დაბრუნებას. ავიდლოთ, თანდაც, V სცენა, რომელიც ერთ კონკრეტულ ჩარჩოში მოქცეული ერთადერთი სეგმენტია და ხაზს უსვამს უფრო მეტად მიმღების არსებობას, ვიდრე შინაარსსა და გადმოცემის პირობებს. აქედან გამომდინარე, ნაწარმოებში რიტმი

შენელებულია სცენებსა და თხრობით ნაწილებს შორის ერთგვარი სახის თამაშით. გარდა ამისა, რეალისტური ნაწარმოების განმსაზღვრელი ზოგიერთი ელემენტის გარდა წარმატებითაა გამოყენებული რიტმულობის ეფექტი.

დერვიშის მიერ მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკვრა გადმოცემულია აღწერისა და მოხრობელის შენიშვნის საშუალებით. მოთხრობის ეს შედარებით მოზრდილი ეპიზოდი (VII), რომელიც თითქმის შეესაბამება ამბის ერთ მცირე მონაკვეთს, ქმნის ჩვეული რიტმულობის შენელების შთაბეჭდილებას იმის მიუხედავად, რომ მელოდიის სიტყვებით გადმოცემა, ობიექტის ბუნებიდან გამომდინარე, არ გაურბის დროის განგრძობითობის ერთგვარ სახეს, რომელიც შეესაბამება თავად ამ ამბის ხანგრძლივობას. უფრო მეტიც, აღწერა ჩაითვლება აქტიურად, როგორც ენის მარადიული მცდელობა, ბგერა გადმოსცეს სიტყვების საშუალებით. ეს მცდელობა ხორციელდება სიტყვის რიტმული გამოყენებით და შედარებების აკუმულირებით: მონოტონია/მრავალხმიანობა, კაკანი/ქვითინი, ზემოთ/ქვემოთ. აღმოსავლური მუსიკის დასახასიათებლად აღ. პაპადიამანდისი იყენებს შედგენილი შემასმენლის სახელად ნაწილთა მთელ წყებას, რომელთაგან ზოგიერთი მიემართება მელოდიას, ზოგიერთი – ხმის ინტენსიურობასა და ტონს. ერთნი გამოხატავენ ვიზუალურ შთაბეჭდილებას, სხვები კი ხმისგან მიღებულ შთაბეჭდილებას აკავშირებენ სხვა შეგრძნებებთან. ზოგიერთი მათგანი მუსიკის მოძრაობას მიყვება ქვემოდან ზემოთ და აკავშირებს მელოდიას იმ კუთხესთან, საიდანაც იგი მომდინარეობს, ზოგიერთი კი გადატანითი მნიშვნელობით ამგვარი შთაბეჭდილებისგან შექმნილ მსგავსებაზე ამახვილებს ყურადღებას. სიმბოლურ დონეზე თუ განვიხილავთ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ არსებითად განსხვავებული, მრავალფეროვანი მიმდებარების სიმრავლე გამოხატავს ენის უძლურებას, გადმოსცეს მუსიკა. როგორც ჩანს, ენა ბგერის დახასიათებისას უფრო ღარიბია, ვიდრე სურათის აღწერისას. ასევე აღსანიშნავია, რომ შედგენილი შემასმენლის სახელადი ნაწილების მთელი ამ ურთიერთმონაცვლეობიდან, რომლებიც რიტმულობის მხრივ წარმატებულადაა გამოყენებული, მიმართვის ობიექტი (აღსანიშნი ანუ ამ შემთხვევაში აღმოსავლური მუსიკა) გამოტოვებულია და არ ფიგურირებს. საგნის აღწერა მისი უშუალო მოხსენიების გარეშე ნაწარმოებში სიმბოლურ დონეზე გვთავაზობს წერისა და აღქმის ერთგვარ აღეგორიას, რომლის დროსაც მკითხველი მიჰყვება ენის გზას და ცდილობს, ჩაეჭიდოს სამყაროს (ამ შემთხვევაში მუსიკას) და დააფიქსიროს ის.

უფრო მეტიც, აღ. პაპადიამანდისი აღწევს, რომ ამბის მინიმალური ხანგრძლივობის შესაბამისი მთხრობელის შენიშვნა-სქოლიო ერთი მხრივ, გადმოსცეს სიტყვების თამაშის რიტმულობის საშუალებით – მაგ: „Náí – Náí/ Náí, Náí – Náí/Nai“ (პაპადიამანდისი 1985: 114-115) და ძირითად თემაში უმნიშვნელო ვარიაციებით, ხოლო მეორე მხრივ, ფონეტიკური მსგავსება განავრცოს სემასიოლოგიური მსგავსებით მოქმედების დროისა და ადგილის საშუალებით. „Náí“ დიერესისის აღმნიშვნელი ორი წერტილით განსხვავდება „nai“-სგან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, არსებობს ხანგრძლივი სიცოცხლისუნარიანი რიტმის ხელოვნება: „ანტიკური ჰარმონიის, ფრიგიელების, ლიდელების“ (პაპადიამანდისი 1985: 115), რომელმაც დროს გაუძლო და მრავალფეროვანი სახით და ზოგიერთ შემთხვევაში, განსხვავებულ კულტურულ გარემოშიც კი განავრცობს არსებობას. აქედან გამომდინარე, თხრობითი ნაწილების თანაფარდობა-შესაბამისობის გარდა, შესაძლებელია იმის მტკიცებაც, რომ ნაწარმოების ორი ძირითადი რიტმი, რომელიც იქმნება რეზიუმირების, ელიფსისისა და უშუალოდ სცენებისაგან, და ასევე შენელება, რომელსაც წარმოქმნის აღწერა და შენიშვნა-სქოლიო, შეესაბამებინ მოთხრობის წარმართველ კონფლიქტს: ადამიანის ცხოვრების წარმატობასა და კულტურული ფასეულობების მარადიულობას შორის დაპირისპირებას. აქედან გამომდინარე, კონფლიქტი გრაფიკულად შემდეგ სახეს იღებს:



კრიტიკოსი კ. ხოტელი თვლის, რომ „დრო-სივრცით მიმართებებსა და მიზეზ-შედეგობრიობის წყვილზე დაფუძნებული ნაწარმოები გადატანითი მნიშვნელობით გასაგები ხდება, როგორც დაპირისპირება ცვალებადობასა და მუდმივობას შორის, პიროვნებასა და ცივილიზაციას შორის, ადამიანის წარმატობასა და კულტურის

მარადიულობას შორის. ზემოაღნიშნული დაპირისპირებები გადმოცემულია თხრობის თანმიმდევრობის საშუალებით და გვაფიქრებინებს, რომ რიტმის არასისტემატური ცვალებადობა შეესაბამება იმ რიტმს, რომლითაც მდერიან თურქულ ხალხურ ამანს“ (ხიოტელი 1981: 366).

ამგვარად, მოთხრობა ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, რომელიც ერთგვარად კომბინირებულ სახეს ატარებს, აერთიანებს რა წრიული კომპოზიციისა და პარალელური დაყოფის პრინციპებს. კონფლიქტის სტრუქტურა მჭიდრო კავშირშია კომპოზიციური ორგანიზაციის ხასიათთან და მდგომარეობს ცვალებადობასა და მუდმივობას, ადამიანის წარმავლობასა და კულტურის მარადიულობას შორის დაპირისპირებაში. მოთხრობის სიუჟეტის პირველწყარო, – კონკრეტული ისტორიული მოვლენა – და მისი გადმოცემის მსატვრული ხერხები ისე იქნა ორგანიზებული წარმართველი კონფლიქტის გარშემო თხრობის რიტმულობისა და ხატობრივ-სახიერი შესაბამისობების საშუალებით, რომ ნაწარმოები რეალისტურისა და პოეტურის ზღვარზე დგას.

4. „ცოდვის აჩრდილი“

მოთხრობა „ცოდვის აჩრდილი“ დაიწერა 1900 წელს და აღ. პაპადიამანდისის ერთ-ერთი იმ მოთხრობათაგანია, რომელიც ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ატარებს. თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს. ამ შემთხვევაში მოთხრობელი უბრალო მოწმის როლს კი არ ასრულებს, არამედ ის ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა და შესაბამისად, მთავარი გმირია. სიუჟეტი ეყრდნობა აღ. პაპადიამანდისის ბავშვობის მოგონებას. ბიძაშვილ მახულასთან მას განსაკუთრებული სიახლოვე აკავშირებდა. იგი იხსენებს შორეულ წარსულში მომხდარ ამბავს, გზაში მიმავალთ უეცრად თუ როგორ დაეცათ თავზე საბანი, რაც ერთგვარი ნიშანი იყო მათი ბედის მსგავსებისა. ახლაც ისინი ერთად მიუყვებოდნენ გზას ტაძრისკენ, ღვთისმსახურებას რომ დასწრებოდნენ. ღამით მოთხრობელს მოსწყურდება, მაგრამ დოქი ცარიელია, ამიტომაც წყლის მოსატანად მდინარეს მიაშურებს, სადაც ერთგვარ მისტიკურ გარემოში აღმოჩენილი ხედავს ჩვენებას.

მოთხრობა საკმაოდ ბევრ სირთულეს წარმოშობს მკითხველისთვის, თუ რაში მდგომარეობს კონკრეტულად გმირის ჩვენება, ნაწარმოების რომელ მონაკვეთშია ის მოხსენიებული და რა კავშირია მოთხრობის პირველ და მეორე ნაწილს შორის. აღსანიშნავია, რომ „ცოდვის აჩრდილი“ პირველივე ფრაზიდან ბრჭყალებშია ჩასმული. ეს ბრჭყალები იხურება მხოლოდ მოთხრობის დასასრულს, რის შემდეგაც ერთადერთი ფრაზაა მიწერილი: „ზემოთაღნიშნულს თავი მოეყარა ერთი უბედური მოკვდავი მეგობრის ძველი ჩანაწერებიდან“ (პაპადიამანდისი 1985: 230). სავარაუდოა, რომ ბრჭყალებში ჩასმული სიუჟეტი შეიძლება ჩაითვალოს მეგობარი-შემგროვებლის მიერ არეული ჩანაწერების მოხროვების მიერ დალაგების დროს კვლევის ჩატარების მცდელობად. თავიდანვე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მოვლენების ამგვარი შეკრება-დალაგება მოხდა ერთი მხრივ, საეკლესიო დღესასწაულების აღმნიშვნელი თარიღების საფუძველზე, მეორე მხრივ კი, სიუჟეტის შემადგენელ სამ ეპიზოდში მახულას მონაწილეობის საფუძველზე. ამგვარად, მოხროვების მიერ მოთხრობის აგების მოდელი ეფუძნება დროის მეტნაკლებ მსგავსებასა და ერთი და იმავე პერსონაჟის წარმოჩენას.

კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ნაწარმოები იყოფა შემდეგ სცენებად:

- I. საეკლესიო მსახურება 25 სექტემბერს (პაპადიამანდისი 1985: 225);
- II. 8 სექტემბრის ღვთისმსახურების შემდეგ ღამით უკან დაბრუნება (პაპადიამანდისი 1985: 225-226);
- III. საბნის თავში დაცემის მოგონების სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 226);
- IV. 25 სექტემბრის ღამის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 227-228);
- V. მოხროვების მდინარეზე ჩასვლა და მისტიკური ჩვენება (პაპადიამანდისი 1985: 229-230).

მოთხრობის ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობაზე დაკვირვებით შევნიშნავთ, რომ პირველად მოხსენიებულია 25 სექტემბერი, რომელიც წარმოადგენს მოთხრობის სიუჟეტის აწმყოს, რომელშიც ჩართულია ერთგვარი სახის ასოციაციური მოგონების ორი შემთხვევა. პირველი მათგანი ახლო წარსულში მოხდა სულ რამდენიმე დღით ადრე, უფრო კონკრეტულად კი 8 სექტემბერს, ხოლო მეორე მათგანს ადგილი ჰქონდა შორეულ წარსულში. 25 სექტემბრის უცნაური ჩვენების დასასრული აღნიშნავს, რომ გმირი ანუ მოხროველი აცნობიერებს შორეულ

წარსულს სიუჟეტის აწყო დროში. აქედან გამომდინარე, თხრობა მიემართება აწყო დროიდან წარსულის სხვადასხვა დონეებისკენ, რომლებიც წარმოადგენენ ერთგვარი სახის პარადოქსს. მიუხედავად იმისა, რომ წარსულში დაბრუნების თითოეული სცენა მთავარი გმირის მიერ გაზრდილი ინტერესითა და მათი შეცნობის განწყობითაა გადმოცემული, საბოლოოდ უფრო დაფარული და გაუგებარი ხდება.

ამ თარიღების ასოციაციური შედარება მიუთითებს ერთგვარ სტრუქტურულ სიმეტრიაზე, თუმცა ეს ტერმინი რამდენადმე სუსტად გამოხატავს მომხდარი მოვლენების ორაზროვნებას, რომლებიც ერთმანეთის მიმართ ურთიერთშეთანხმებულ თუ ურთიერთდაპირისპირებულ კავშირში იმყოფებიან. ეს დაპირისპირებული წყვილები გამოხატავენ ურთიერთმონაცვლეობას, რომლის ამოხსნასაც მკითხველი ცდილობს მათი მოთხრობასთან როგორც ერთ მთლიანობასთან ურთიერთმიმართებით.

განვიხილოთ სიუჟეტში ასახული მოვლენები მათი რეალური ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით. პირველ რიგში დგას III სცენა ანუ შორეულ 8 სექტემბერს მომხდარი ეპიზოდი, რომელშიც აღწერილია „ქათქათა საბნის“ (პაპადიამანდისი 1985: 226) ჩამოვარდნა და მის ქვეშ უცაბედი გახლართვა. ამ მომენტში თარიღის მოხსენიება და ქრონოლოგიური დაზუსტება გვაიძულებს, რომ აღნიშნული სცენა დაუკავშიროთ სხვა სცენებს, იმის მიუხედავად, რომ მათ შორის საკმაოდ დიდი დაშორებაა. საინტერესოა, რომ ამ ეპიზოდში მომხდარი შემთხვევა-ინციდენტი გაუგებარი და ბურუსით მოცულია. უპირველეს ყოვლისა, ეს გაურკვეველობა მომდინარეობს მნიშვნელობის დონეზე სიტყვა „κουκουλῶν“-ს ორგვარი გაგებიდან. პირველ რიგში ეს ზმნა გულისხმობს დაფარვას, ზემოდან გადაფარვას რისამე თვალთახედვის არედან გაუჩინარების მიზნით, მაგრამ ამავე დროს მას მეორე მნიშვნელობაც აქვს, რომელიც აღნიშნავს დაქორწინებას. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს კრიტიკოსი დ. ფარინუ-მაღალატარი, რომელიც თვლის, რომ „ამ შემთხვევაში აღ. პაპადიამანდისი სიტყვა „κουκουλῶν“-ს იყენებს „σάβλων“-ს მნიშვნელობით, რაც აღნიშნავს სუდარაში გახვევას“ (ფარინუ-მაღალატარი 1987: 251). მთავარი გმირი საბანში გახვევას ავისმომასწავებელ ნიშნად მიიჩნევს მაშინ, როცა მოხულა ამ ფაქტს თვლის მათი მომავალი

ბედისწერის მსგავსების სიმბოლოდ (საგარაუდოდ, მსგავსი სიკედილისა), რომელიც განაგრძობს მათ დაკავშირებას ცხოვრებასთან: „შევეფერებოდით . . . ერთად მიუყვებოდით გზას“ (პაპადიამანდისი 1985: 225).

სიუჟეტის ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობაში მომდევნო II სცენა ხაზს უსვამს სინათლესა და წყვილადს შორის ორმაგ შედარება-დაპირისპირებას (მადლა/დაბლა; უკან/წინ). „მთვარის ტკბილი ნათება“ (პაპადიამანდისი 1985: 225) კვლავ იფრქვევა სიმაღლიდან, თუმცა „კეთილგანწყობილი სხივები“ ვერ აღწევენ ქვემოთ. მთავარ გმირსა და მახულას უკან მიჰყვება სანდომიანი მოხუცი ქალი ჩირაღდნით ხელში. ამ დროს კი მათ წინ „ქარმა ჩააქრო სანთელი, რომელიც ერთმა მოხუცმა ქალმა დესპინომ ეკლესიის კანდელიდან გადმოკიდებული ცეცხლით აანთო“ (პაპადიამანდისი 1985: 226), რის შედეგადაც „უცარი წყვილი“ დაისადგურებს. სახეზეა ერთგვარად განეიტრალებული მდგომარეობა, რომელიც იმართება სიბნელისა და სხვა მისი გამოვლინებების მიერ.

ამგვარი გაუთვალისწინებელი მოვლენების არსებობა ხაზს უსვამს გმირსა და მახულას შორის კავშირს: „მაგრამ თითქმის ყოველთვის ერთმანეთთან შეუთანხმებლად მაინც ერთად მივაბიჯებდით“ (პაპადიამანდისი 1985: 225). ამგვარი კავშირი (თუ საერთო ბედისწერა?!), რომელიც წარმოდგენილია II და III სცენებში, დაცულია სიუჟეტის განვითარების უშუალოდ აწმყო დროში მიმდინარე ეპიზოდებშიც (IV–V სცენა), როდესაც მოხრობელი მდინარეზე მიდის წყლის მოსატანად „იმიტომ, რომ მწყუროდა და თანაც იმიტომ, რომ მინდოდა მოვმსახურებოდი ჩემ კეთილშობილ და გულშემატკივარ ბიძაშვილს“ (პაპადიამანდისი 1985: 228). ამგვარად, დოქი – აწმყო დროის ერთგვარი სახის „საერთო თასი“ – ოცი წლის შემდეგ მდინარეში ჩასვლის მიზეზად იქცევა, სადაც მისტიკურ გარემოში მოხვედრილი გმირი ხედავს ჩვენებას: „უცარი შიში ვიგრძენი, წყაროსთან მუხლის კანკალით ავედი, გამალებით პირჯვარს ვიწერდი და გულში ვლოცულობდი, მაგრამ ენა მეტყუებოდა . . . ვგრძნობდი, რომ არ ვიყავი ღირსი არც განწყობით, არც ხორციელად იმისთვის, რომ წმინდა სიტყვები წარმომეთქვა“ (პაპადიამანდისი 1985: 229).

მოხრობელის ჩვენება დაფარულია და ჩვეულებსამებრ, განისაზღვრება როგორც არარსებული და გამოგონილი. მიუხედავად იმისა, რომ გმირი ვიზუალურად ხედავს ამ ჩვენებას: „ჩემი თვალებით დავინახე“ (პაპადიამანდისი 1985:

229), დანახულს არ აქვს მატერიალური ჰიპოსტასი, ამიტომაცაა მოჩვენება. მთხრობელი არ იყენებს ლექსიკურ მარაგს მის აღსაწერად, არამედ მიმართავს შედარებებსა და მეტაფორებს. იმის გამო, რომ აღსაწერი ობიექტი არარსებულია, აღმწერი კონკრეტული სიტყვების ნაკლებობას განიცდის და არ შეუძლია იპოვოს შესაფერისი ტერმინი, განსაზღვრება თუ სიტყვათშეხამება.

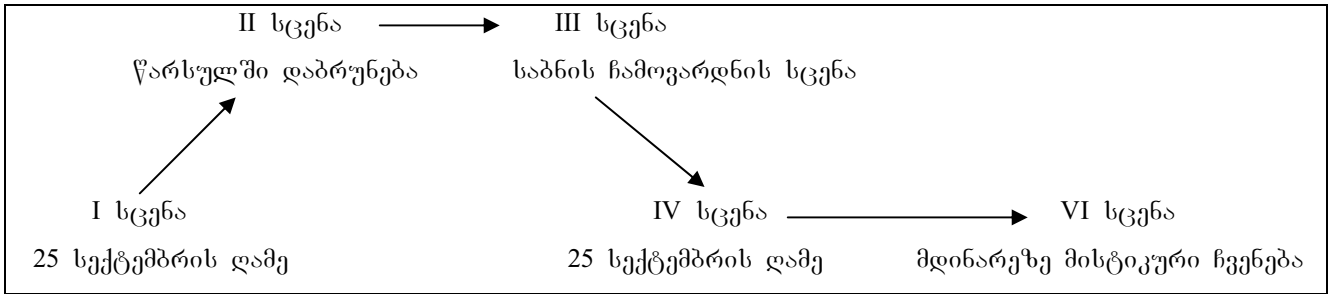
მთხრობელი ამგვარადვე იყენებს მთელ წყება პრედიკატივებს, რომლებიც არასრულად გამოხატავენ რელიგიურ წეს-ჩვეულებებს და დაპირისპირების პრინციპით ნაწილდება ტექსტში, რაც მათ სიმბოლურ დატვირთვას სძენს. მკითხველი აღიქვამს „გაორმაგებულ ჩვენებას“ (პაპადიამანდისი 229) როგორც დაპირისპირებას, რომელიც გადმოცემულია შემდეგი წყვილების მეშვეობით: ვარსკვლავი/შუქის უღირსი სიღრმე; თეთრი/შავი; თოვლივით სპეტაკი/მელნისფერი სიშავე; მინდვრის ყვავილი/საძულველი დაბლობი. ამ ორსახოვანი მოჩვენების პირველი ნაწილი, რომელიც შეიცავს დაპირისპირებას თეთრი/შავი – სინათლე/წყვედიადი, ადვილი გასაშიფრია. ტექსტიდან გადავდივართ სამყაროში, სადაც ვხედავთ სიმბოლოებს სიკეთე/ბოროტება, სიცოცხლე/სიკვდილი, სისპეტაკე/ცოდვა. სირთულეს ვაწყდებით საპირისპირო მიმართულებით, რადგანაც მოჩვენება როგორც აღქმა უკვე განხილულია მთხრობელის მიერ საკუთარი წარსულის გამოცდილებაზე დაყრდნობით: „თეთრი ცა მოგავდა ქათქათა ქიტონს თხუთმეტი წლის ყმაწვილის შეურყვნელ სამოსს, შავი კი ჰგავდა ცოდვის აჩრდილს“ (პაპადიამანდისი 1985: 229).

ს. ჩატმანის აზრით, „ამ მომენტში შეგვიძლია ვისაუბროთ მთხრობელი-გმირის ერთგვარ გადასვლაზე შემეცნებიდან აზრობრივ პერსპექტივაზე, რომელიც მიემართება არა მაყურებლის ფიზიკურ მდგომარეობას, არამედ მის დამოკიდებულებას, თუ როგორ არიან მოვლენები და შთაბეჭდილებები გაფილტვრულნი მის გონებაში“ (ჩატმანი 1978: 152).

ამგვარად, ზოგადი სიმბოლური თანაარსებობა სიკეთე/ბოროტება, სიცოცხლე/სიკვდილი და ა.შ. გაიგივებულია მთხრობელის წარსულთან. ზოგადიდან კონკრეტულზე გადასვლა შეუმჩნეველად გვიბიძგებს ერთგვარი დაუსრულებელი პროცესისკენ, რამდენადაც მუდმივად იცვლება ობიექტი, რომელიც უნდა იქნას განსაზღვრული, რათა გამოვიტანოთ საბოლოო დასკვნა. უფრო მეტიც, დანამდვილებით არ ვიცით, მთხრობელი ნამდვილად ავტობიოგრაფიულად

წარმოგიდგენს საკუთარ წარსულ გამოცდილებას თუ არა. დ. ფარინუ-მაღამატარისი მიიჩნევს, რომ „თხუთმეტი წლის ყმაწვილი შესაძლებელია, იყოს სიყმაწვილის დროინდელი მორიგი სიყვარული, რომლის ეთიკურ თუ ფიზიკურ სიკვდილშიც პასუხისმგებლობა მთხრობელს მიუძღვის. იმ შემთხვევაში, თუკი მთხრობელი საკუთარ წარსულს ალევორიულად გადმოსცემს, მაშინ „თხუთმეტი წლის ყმაწვილი“ შეიძლება მივიჩნიოთ ბავშვობის ხანად, სამოთხისდარ მდგომარეობად, ანტიკურ მშვენიერებად, რომელიც სახეს იცვლის „შავი სულის“ შემოჭრით. ეს უკანასკნელი რყვნის სპეტაკ სიღამაზეს, ყვავილებს გადააქცევს ეკლებად, ხოლო „ღვთაებრივი ხელით შექმნილ სცენას“ – „მატლებისგან შეჭმულ სცენად“ (ფარინუ-მაღამატარი 1987: 253). ყოველივე ეს მიჩნეულია როგორც ცოდვის გაბატონების შედეგი, რომლის გამომწვევი მიზეზი აუხსნელია. სინანული და მეტანია-ვედრება წარმოადგენს მოთხრობის დასასრულს. მთავარი გმირის შემდგომი ბედ-იღბლის შესახებ კი ვიგებთ უიღბლო მეგობრისგან, რომლის გაბნეული ჩანაწერებიდან შეიქმნა აღნიშნული ნაწარმოები.

აღსანიშნავია, რომ ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეგვიძლია შევამჩნიოთ I და V სცენებს შორის ერთგვარი პარალელები. I სცენაში მადლიდან მომდინარე სინათლე და ხიდზე კეთილგანწყობილი სხივის ნაკლებობა სიმეტრიულად შეესაბამება V სცენაში სინათლის უღირსი უფსკრულის გასანათებლად ვარსკვლავის ჩამოსვლას. II სცენაში ახლო წარსულის გახსენებით შორეულ წარსულში დაფარული დანაშაულის ერთგვარი წინასწარი აღნიშვნა ხდება. თოვლივით სპეტაკი საბნის ხსენება, თავის მხრივ, შეადგენს ერთ უმნიშვნელო მარცვალს, რომელიც მკითხველის მიერ რეტროსპექტულად ამოიცნობა მეგობარი-კომპილატორის წარმოდგენით. ირონიულად გაურკვეველი რჩება მახულას ფრაზის მნიშვნელობაც, რომ “ერთნაირი ბედისწერა გვექნება, ერთნაირი ბედისწერა” (პაპადიამანდისი 1985: 226), რომელიც აზრობრივად აგრძელებს თუ რადიკალურად ცვლის ბედისწერის გაგებას აწმყოში. შორეულ წარსულში მომხდარი შემთხვევა მთხრობელი გმირის მომავლის ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა, რომელსაც მკითხველი წინასწარ იგებს. ამდენად, ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტი ერთფიგურია, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და მისი გამოხატვა გრაფიკულად ასე შეიძლება:



ორი რეტროსპექტული სცენა (II-III), რომლებშიც მოთხრობის ძირითადი კონფლიქტი მიმდინარეობს, ერთმანეთის მიმართ პარალელურ სიბრტყეზეა განლაგებული.

ამდენად, სამ სცენას, რომლებიც სტრუქტურულად ქმნიან ერთგვარ ასოციაციურ ქრონოლოგიურ რიგს, უნდა დაემატოს თემატური მსგავსებაც, რომელიც, ერთი მხრივ, აღნიშნავს წარსულის აწმყოში გაცნობიერებას, ხოლო მეორე მხრივ, წარსულის არაცნობიერ დემონსტრირებას მომავალში.

თუმცა საბოლოოდ გაურკვეველი რჩება თუ რაში მდგომარეობს მახულას როლი მოთხრობაში. შესაძლოა რაიმე კავშირი ჰქონდა ბავშვურ ჩვენებასთან, მაგრამ ამის შესახებ დარწმუნებით არაფრის თქმა არ შეიძლება. ნაწარმოების ფინალი, რომელიც მახულას განსჯას „ერთნაირი ბედისწერის“ შესახებ ღიად ტოვებს, ჩვენ ვერ გვაძლევს რაიმე ხელჩასაჭიდ ინფორმაციას, რათა მახულა მოთხრობელის ბავშვობასთან გაგვიგოთ, როგორც წარსულში „საერთო ბედის“ ერთგვარი სახე. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, თუ როგორ არის წარმოდგენილი ბიძაშვილ მახულას სახე ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობებში „ცოდვის აჩრდილი“ და „შხამისგან განმკურნავი“. ორსავე შემთხვევაში ის განასახიერებს რომანტიკული და რეალისტური ბუნების ერთგვარ შერწყმას. ზრდასრული მახულა წარმოგვიდგება როგორც გამორჩეულად პრაქტიკული განსაზღვრული ინტერესების მატარებელი ქალი, რაც გამოხატულია, მაგალითად, მისი შვილების დაბინავების მცდელობაში („შხამისგან განმკურნავი“). ამავე დროს მახულას ხასიათი-პერსონაჟი თითქოს ჩაანაცვლებს თუ გადაფარავს მეორე მისტიკურ სახეს, რომელიც ზედაპირულად და რამდენადმე სქემატურად არის აღწერილი („თხუთმეტი წლის ყმაწვილი“ – „ცოდვის აჩრდილში“, „სხვა სახე“ – „შხამისგან განმკურნავში“). ამგვარი ორსახობრივი დახასიათება ორსავე

ნაწარმოებში ქმნის ერთგვარ მიჯნას პრაგმატულ-პრაქტიკულსა და წარმოსახვით-იდეალურ სახეს შორის. საიდუმლოს სათავე უდევს ყოველდღიური ბანალურობის დაუსრულებელ აღწერასა (ზრდასრული მახულა) და თხუთმეტი წლის ყმაწვილის მეყსეულ ხსენებას შორის მთხრობელის პოზიციის სხვაობაში. ამგვარი ხერხით ნაწარმოებში საიდუმლო ამოუხსნელი რჩება, თუმცა ერთ-ერთი ვარიანტი შესაძლებელია, ყოფილიყო რეალური მახულას სიმბოლური სიკვდილი, როდესაც მას საკუთარი სურვილის წინააღმდეგ გაათხოვებენ. ამგვარი გარდაცვალების შემდეგ რჩება ქალის ყოველდღიური პრაქტიკული სახე, რომელთანაც მთხრობელი-გმირი აგრძელებს თავის თავის გაიგივებას. მათი „საერთო ბედისწერა“ კი, რომელიც მომავალშიც გადაინაცვლებს, უცნობი რჩება.

მნიშვნელოვანია, რომ აზრის განუსაზღვრელობა მოთხრობაში გამოსახულია ენობრივ დონეზეც. თხრობა, რომელშიც მთხრობელი-გმირის, მახულასა და მეგობარი-კომპილატორის პერსპექტივიდან დანახული ერთი და იგივე მოვლენები ვრცელადაა გადმოცემული, სრულდება ირონიით. ნაწარმოების ფინალში ვაცნობიერებთ, რომ ამგვარი აღსარების მსგავსი თხრობით გმირის წარსულის შეცნობა მაინც განსაზღვრულ ჩარჩოებში ჩასმული დარჩება. მთხრობელი ენის მეშვეობით აღწევს, რომ საკუთარი წარსული გაუგებრად გადმოცეს, და უფრო მეტიც, წარმოშვას კითხვები იმასთან დაკავშირებით, თუ რა მოხდა კონკრეტულად და ნამდვილი იყო თუა არა მისი პათოსითა და დაძაბულობით აღსავსე ჩვენება.

თუმცა არსებობს სხვა სახის ირონიაც, რომელიც საპირისპირო მიმართულებით წარმოიშობა. როგორც წარსული რჩება მკითხველისთვის გაურკვეველი, ასევე მომავალი რჩება უცნობი მთხრობელი-გმირისათვის. მოთხრობის უკანასკნელი ფრაზა, რომელიც დამატებულია მეგობარი-კომპილატორის მიერ, შესაძლებელია, გაგებულ იქნა როგორც რეალისტური არგუმენტაცია-მოტივირების არასრულყოფილებისა და რღვევის პაროდია, რომელიც მკითხველს მოთხრობიდან აზრის გამოტანას ურთულებს. შესაბამისად, კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით ნაწარმოებში შეინიშნება წრიული კომპოზიციისა და პარალელური დაყოფის პრინციპების შეჯერების სუსტი მცდელობა და საბოლოო შედეგად მოთხრობა იღებს კომბინირებულ სახეს. შესაბამისად, ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტის სტრუქტურასაც არ აქვს მკვეთრად ჩამოყალიბებული სახე.

5. „გველეშაპის ხმა“

ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობა „გველეშაპის ხმა“ დაიწერა 1904 წელს. ნაწარმოების მოკლე შინაარსი შემდეგია: პატარა კოცოსი დედამის სოფულასა და გაუთხოვარ დეიდა კრატირასთან ერთად ცხოვრობს. ბიჭის რამდენადმე დაგვიანებული დაბადება გახდა სოფელში აგორებული ჭორებისა და ამის შედეგად სოფულას განქორწინების მიზეზი. კოცოსი ამოდ ცდილობს თავისი წარსულის გამორკვევასა და სიმართლის დადგენას. თანატოლებისგან დამცირებული და გარიყული ყმაწვილი, საბოლოოდ, მათივე მსხვერპლი ხდება: აბეზარა ბავშვებისაგან მორიგი დამცირებისათვის საკადრისი პასუხის გაცემის მცდელობის დროს ხიდან ვარდება და კვდება. მისი გარდაცვალებიდან ცოტა ხნის შემდეგ მგლოვიარე სოფულა და კრატირა ბერ იოაკიმს ხვდებიან. ეს უკანასკნელი ამშვიდებს შვილმკვდარ დედას და ღმერთის მოწყალებობას შეახსენებს, თუმცა აქვე ხაზს უსვამს, რომ ბავშვის სიკვდილის მიზეზად მაინც მისი დაბადების საეჭვო გარემოებებს მიიჩნევს. რამდენიმე ხნის შემდეგ სოფულაც გარდაიცვლება.

ნაწარმოები იწყება *in medias res*. მოთხრობელი თითქოს აგვიანებს სიუჟეტის დრამატულ დასაწყისამდე მომხდარი მოვლენების მკითხველის წინაშე წარმოდგენას. ამგვარი ხერხი თხრობაში გამოიყენება, როგორც წესი, წარსულის ექსპოზიციისათვის, რაც ხორციელდება ზოგჯერ მოთხრობელის მიერ წარსულში მომხდარი ამბის მოკლე შინაარსის გადმოცემით, ზოგჯერ კი რომელიმე პერსონაჟეს საშუალებით, ზოგჯერ კი მოთხრობელისა და გმირის სიტყვების ერთმანეთში ერთგვარი აღრევით.

კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ მოთხრობა იყოფა შემდეგ სცენებად:

- I. კოცოსის გასეირნება ზეთისხილის ბაღში დეიდასთან ერთად (პაპადიამანდისი 1985: 607);
- II. კოცოსის დაბადება (პაპადიამანდისი 1985: 608-610);
- III. კოცოსისა და დედამისის აღსასრული (პაპადიამანდისი 1985: 610-611);
- IV. კოცოსისა და დეიდა კრატირას დიალოგი (პაპადიამანდისი 1985: 612-614);
- V. ზეთისხილის ბაღში გასეირნების სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 615);
- VI. კოცოსის სკოლიდან გარიცხვა (პაპადიამანდისი 1985: 615-616);
- VII. ზეთისხილის ბაღში კოცოსის ოცნება – ლეგენდა გველეშაპზე (პაპადიამანდისი 1985: 617-618);

VIII. გამოქვაბულში ჩასვლის სცენა (პაპადიამანდისი 1985: 618-619);

IX. ბერ იოაკიმთან საუბარი (პაპადიამანდისი 1985: 620-621).

დაკვირვებული მკითხველი მაშინვე შენიშნავს I, V და VII სცენებს შორის შესაბამისობას, რომელთაც აერთიანებთ საერთო სიუჟეტური ხაზი: გასეირნება ზეთისხილის ბაღში. II, IV და VI სცენებში რეტროსპექტული ხერხის გამოყენებით ვეცნობით მთავარი გმირის წარსულს. ხოლო III სცენაში ასახული მოვლენები ურთიერთარეკლვის პრინციპით გამეორებულია IX სცენაში ბერის საუბარში.

მოთხრობის დასაწყისი (I სცენა) იცვლება წარსულ დროში დაბრუნებითა და დიდი ხნის წინათ მომხდარი ამბების გახსენებით (II სცენა), რომელიც, თავის მხრივ, წყდება ნაწარმოების მთავარი გმირების საბოლოო ბედ-იღბლის მოთხრობელის მიერ წინასწარი ჩვენებით (III სცენა), სადაც აღწერილია როგორც კოცოსის ტრაგიკული აღსასრული, ასევე დედამისის გარდაცვალებაც.

II სცენაში წარსულში რეტროსპექტული დაბრუნების საშუალებით ერთიანდება რამდენიმე ეპიზოდი: კოცოსის დაბადების დაგვიანება, ამ ფაქტისადმი საზოგადოების უარყოფითი დამოკიდებულება (მოხუცი დედაბრების ქილიკი/ექიმებისა და ადვოკატების განსჯა-არგუმენტაცია).

წარსულში რეტროსპექტული დაბრუნების მეორე მცდელობას ვხვდებით IV და VI სცენებში, სადაც თავად მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი ცდილობს, გამოარკვიოს საზოგადოების მხრიდან მისი დაცინვისა და აბუჩად აგდების მთავარი მიზეზი.

როგორც ვხედავთ, ნაწარმოებში თხრობა გვიჩვენებს წარსულში, აწმყოსა და მომავალში რადიკალურ ცვლილებებს. თუკი თხრობის თანამიმდევრობას სიუჟეტის ისტორიულ დროში განვითარების მიხედვით დავალაგებთ, მაშინ მივიღებთ შემდეგ სახის სქემას:

1. კოცოსის დაბადება და საზოგადოების რეაქცია ამ ფაქტისადმი (II სცენა);
2. კოცოსის საუბარი დეიდა კრატირასთან (IV სცენა);
3. კოცოსის სკოლიდან გარიცხვა (VI სცენა);
4. ზეთისხილის ბაღში გასეირნება (I-V-VII სცენები);
5. გამოქვაბულში ჩასვლა (VIII სცენა);
6. კოცოსის აღსასრული (III სცენა);

7. ბერ იოაკიმთან დების საუბარი (IX სცენა);

8. სოფულას გარდაცვალება (III სცენა).

ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტი მიმდინარეობს სწორედ მთავარ გმირსა (კოცოსი) და საზოგადოებას (ჭორიკანა დედაბრები, აბეზარი თანატოლები) შორის, რომელიც კიცხავს პატარა ბავშვს საეჭვო ვითარებაში დაბადების გამო. ეს კონფლიქტი საბოლოოდ გმირის დაღუპვით სრულდება და სქემატურად შემდეგი სახით წარმოგვიდგება:

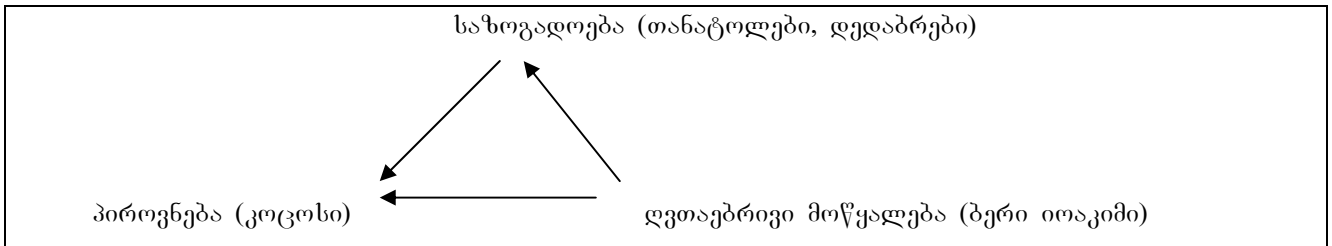
1. გმირი – „ტანჯვის პირმშო“, როგორც მას უწოდებს დ. ფარინუ-მაღალმატარი (ფარინუ-მაღალმატარი 1987: 608) თუ ბუნებრივი კანონზომიერება;
2. საზოგადოების მხრიდან მისი გაკიცხვა – მშობელთა ცოდვა თუ თანატოლების აბეზარობა;
3. გმირის სიკვდილი – დ. ფარინუ-მაღალმატარის განმარტებით: „პირველი დრო“ თუ „ცუდი დრო“ (ფარინუ-მაღალმატარი 1987: 621).

ამგვარად, მკითხველი მთელი თხრობის მანძილზე დგას გამოცანის წინაშე, რომელსაც ფარდა უნდა აეხადოს ფაქტების ურთიერთშეჯერების გზით. წარსულის აღმწერ სცენებში ვხედავთ გადაცილებული მშობიარობის მიზეზის ერთგვარი დამალვის მცდელობას, რაც ორგვარი გზით მიიღწევა. II სცენაში ეს მიზეზები მრავალფეროვანი და, ამავე დროს, ურთიერთგამომრიცხავი პოზიციიდან არის დაფიქსირებული: მოხუცი დედაბრების შეხედულება (დანაშაული!) უპირისპირდება დეიდა კატირას აზრს (ბუნების შეცდომა!); ექიმის დასკვნა (შემთხვევითობა) კი – მოსამართლის განაჩენს (დამტკიცებული დანაშაული). VI სცენაში და შემდეგ უკვე მოვლენები დანახულია და შეფასებულია კრატირასა და ბერი იოაკიმის პოზიციიდან. თუმცა კრატირას აზრს მაინც დაკრავს უნდობლობის ელფერი: „კრატირას არასდროს სწამდა დის დანაშაული, არც მისი გამოცდა სურდა, ამჯობინებდა თავი აერიდებინა და უბრალოდ დაეჯერებინა მისი უცოდველობა“ (პაპადიამანდისი 1985: 609). ბერი იოაკიმი კი ზნეობრივი კუთხით აფასებს ყველაფერს და მოთხრობის ფინალამდე არ გამოდის სცენაზე. VI სცენაში საიდუმლოს დაფარვა წარმოგვიდგება როგორც მიზეზ-შედეგობრივი წყვილის ურთიერთუგულებელყოფის მცდელობა. კოცოსი ეძებს თანატოლების მიერ მისი

შეურაცხყოფის, მამის მიერ ოჯახის მიტოვების, სკოლაში უსამართლოდ დასჯის, დაბადებიდან ერთგვარი სტიგმის ტარების მიზეზს და ამ ყველაფრის გამო დეიდამისს ეკითხება. კრატირა დისწულის თითოეულ შეკითხვას უნახავს შესაფერისს პასუხს ისე, რომ ამით ბავშვს შეუმსუბუქოს ყოფა. პირველ შემთხვევაში მისი პასუხი არის ფსევდო ახსნა-განმარტებითი, რომელიც ეყრდნობა უფრო მეტად სიტყვების ძალას, ვიდრე ლოგიკას: „უფრო დეიდის ტკბილი ხმით მოჯადოებული თუ მის სიტყვებში დარწმუნებული“ (პაპადიამანდისი 1985: 612). მეორე შემთხვევაში დეიდის პასუხი ორაზროვანია: „დედა უნდა გიყვარდეს, მას ხომ შენთვის არაფერი დაუშავებია... სხვა კაცისგან არ გაუჩენიხარ...“ (პაპადიამანდისი 1985: 614) ან უმნიშვნელო: „მისი გული დაჭრილია ამ ყველაფრის გამო...“ (პაპადიამანდისი 1985: 614). მესამე შემთხვევაში კრატირას პასუხი ეჭვქვეშ აყენებს ადამიანთა შორის პირობითი დამოკიდებულების ნებისმიერ შესაძლებლობას: „ბრალი ერთნს მიუძღვით, მეორენი კი იტანჯებიან“ (პაპადიამანდისი 1985: 614). საბოლოოდ დეიდის პასუხი დისწულის მოტივაცია-არგუმენტაციას ათანასწორებს ერთგვარი სახის ტავტოლოგიასთან: „გველემშაპის ხმას ერთი თვისება აქვს, ადამიანს იმას ჩასძახებს, რაც ცხოვრებაში სტანჯავს...“ (პაპადიამანდისი 1985: 620). მოთხრობის ფინალამდე მკითხველი ერთგვარად შემთხვევითობასა და მიზანმიმართულებას შორის დგას, რომელთაგან საბოლოოდ შემთხვევითობისკენ უფრო იხრება. მხოლოდ XI სცენაში, რომელიც ბ. ტომაშევსკის ტერმინის მიხედვით, დროში უკან მიმართული დასასრულის (regressive ending) (ლემონი... 1965: 73) სანიმუშო მაგალითს წარმოადგენს და ნათელს ჰფენს ყველაფერს, არის წარმოდგენილი საიდუმლოს შესაძლო ახსნა-გადაწვევტა. აქედან გამომდინარე შესაძლოა მოთხრობის დასასრული, რომელიც გმირის სიკვდილთანაა დაკავშირებული და ნაწარმოებში მოცემულია მოკლე აღწერის სახით, აღადგენდეს თხრობის დარღვეულ თანამიმდევრობას. არსებობს მოსაზრება, რომ „ჩვეულებრივ მოთხრობებში ქრონოლოგიას თან სდევს მოქმედების ურთიერთთანმიმდევრობის გამომწვევი მიზეზები“ (ჭიზი 1977: 94). ეს კავშირი შეუმჩნეველია, როდესაც თხრობის დონეზე დაცულია მოვლენათა ბუნებრივი თანამიმდევრობა. აქედან გამომდინარე, ნათელია, რომ ქრონოლოგიური თანამიმდევრობისა და მიზეზობრივი შედეგების გაგება ურთიერთკავშირშია.

მოთხრობაში „გველქაპის ხმა“ მოვლენათა ამგვარი თანამიმდევრობით გადანაწილება თხრობის განმავლობაში ხაზს უსვამს წარმართველი კონფლიქტის მიზეზებს და ამავე დროს უზრუნველყოფს საიდუმლოს დაცვას, არგამქდაგნებას. თხრობაში ამბის გადმოცემის თანამიმდევრობა „პირველ დროს“ (ცოდვით დაცემა – გადაცილებული მშობიარობა) აკავშირებს „მეორე დროსთან“ (კოცოსის ხიდან ჩამოვარდნა და დაღუპვა), მიზეზს – შედეგთან, ჰედონიზმსა და ტკბობას – სამშობიარო ტკივილთან და ტანჯვასთან.

საინტერესოა, რომ მოთხრობელის მიერ მოქმედების მსვლელობაში ქრონოლოგიური თანამიმდევრობის დაცვის შემთხვევაში საზოგადოების სულმოკლე საქციელით გამოწვეული გმირის სიკვდილის მიზეზად მიჩნეულ იქნებოდა სწორედ ამგვარი დამოკიდებულება. თხრობაში მოქმედების თანამიმდევრობის აღრევამ წინა პლანზე წამოწია გმირის სიკვდილის ნამდვილი მიზეზი, რითაც მკითხველს შესაძლებლობა აქვს სწორად გაიგოს მოთხრობის ძირითადი სტრუქტურა, რომელიც მდგომარეობს ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლაში. ეს გადასვლა კი ემსახურება ნაწარმოების წარმართველი კონფლიქტის წარმოჩენას.* ეს უკანასკნელი მიმდინარეობს საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის და საბოლოოდ იწვევს პიროვნების დაღუპვას. თუმცა კონფლიქტი ამ წერტილში კი არ სრულდება, არამედ დვთაებრივი მოწყალებით. ამდენად მისი გრაფიკული გამოსახვა შესაძლებელია შემდეგი სახით:



აქვე არ შეიძლება გვერდი აუუაროთ ერთ მეტად საინტერესო მოსაზრებას. ფ. კერმოდის წიგნში „მხატვრული ნაწარმოების ფინალის გაგებისათვის“ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ კლასიკური ლიტერატურული ტექსტის ქრონოლოგიური ორგანიზაციის მოდელად შესაძლოა მიგვეჩნია საათის ხმა (ტიკ-ტაკ).

* საინტერესოა, რომ ჯ. ქალერი სიუჟეტს განსაზღვრავს როგორც თემატური სტრუქტურების დროში განვრცობას (Culler J., *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London 1975, 224).

ყოველდღიურობიდან აღებული ეს ხმა წარმოადგენს უბრალოდ ქრონოლოგიურ თანამიმდევრობას დასაწყისსა (ტიკ) და დასასრულს (ტაკ) შორის. ინტერესი ჩნდება იმ კრიტიკული მომენტიდან, როდესაც დასაწყისსა და დასასრულს შორის არსებული ამ თანამიმდევრობის დასასრულთან კავშირი ფიქსირდება“ (კერმონი 1967: 57). მოთხრობაში „გველემშაპის ხმა“ თხრობის განმავლობაში დროითი ცვლილებები ერთმანეთთან აშკარად აერთიანებს დასაწყისსა და დასასრულს (ტიკ-ტაკ), სიცოცხლესა და სიკვდილს. სწორედ ამის გამო ნაწარმოებში ფენომენალურად მიიღწევა მოლოდინის, იმედგაცრუების, დასასრულის განმეორების, თავგადასავლის ლაკონურად გადმოცემის თვალისმომჭრელი პროცესის აბსტრაგირება, როგორც ამას განსაზღვრავს ფ. კერმონი. თხრობაში სიკვდილის წინასწარ მოხსენიებამ მკითხველს შეიძლება აფიქრებინოს, რომ სიკვდილი დასასრული კი არაა, არამედ წარმოადგენს ერთ განსაზღვრულ მდგომარეობას, რომელიც გვაიძულებს გავაცნობიეროთ იმგვარი დასასრული (დრო, პერიოდი), რომელიც თავდაყირა აყენებს ჩვეულებრივ დროს.

საინტერესოა, რომ მოთხრობა სიკვდილით კი არ სრულდება, არამედ იოაკიმის შეგონებით იმასთან დაკავშირებით, რომ უკანონოდ შობილი ბავშვის დედა „იპოვის წყალობას“ (პაპადიამანდისი 1985: 621). აქედან გამომდინარე, მართალია, მოვლენების თხრობის რიგით ხაზი ესმება მათი თანამიმდევრობის ლოგიკასა და მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს, *in medias res* დაწყებული თხრობა ჩაკეტილი არაა. მოთხრობის სიუჟეტის წარმმართველი მოქმედების მიზეზისა და შედეგის ლოგიკა გადალახულია, რამდენადაც „ღვთის კანონები“ არ არის იმდენად შეხლულული, როგორც მომმარაგებელთა საბუღალტრო ჩანაწერები“ (პაპადიამანდისი 1985: 609). თუკი მიზეზი გახლავთ სოფულას მიერ ჩადენილი ცოდვა, შედეგი კი – კოცოსის სიკვდილი, მაშინ ნაწარმოების ფინალში გადმოცემულია შეწყალება. გმირის დაღუპვის წინასწარ აღნიშვნის გამო თითქოს მოქმედება შეჩერებულია და აღარ მიმდინარეობს. მთელი ჩვენი ყურადღება მიპყრობილია იმისკენ, რომ გავიგოთ, თუ რა იყო კოცოსის რამდენადმე დაგვიანებული დაბადების მიზეზი, რაც გავშორებს პირველადი მდგომარეობისაგან: ბუნების კანონები ეჭვგარეშეა, რომ არსებობს (სინამდვილე), პირველ დროს ყოველთვის მოსდევს მეორე დრო (ისტორია). თუმცა ნაწარმოები არსებითად სცილდება ამ ისტორიულ აუცილებლობას ღვთის წყალობის საშუალებით.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მოთხრობა „გველეშაპის ხმა“ ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, რომელიც კომბინირებული სახისაა და აერთიანებს წრიული კომპოზიციისა და პარალელური დაყოფის პრინციპებს. მოთხრობის კომპოზიციური ორგანიზაცია მჭიდრო კავშირშია მის წარმმართველ კონფლიქტთანაც, რომელიც მდგომარეობს საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირებაში. თუმცა საინტერესოა, რომ ეს კონფლიქტი პიროვნების დაღუპვით კი არ იღებს დასრულებულ სახეს, არამედ ღვთაებრივი მოწყალების აღნიშვნით, რომელიც ამ დაღუპვის შედეგად მოდის.

დასკვნა

ამგვარად, გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიამანდისის შემოქმედებიდან მათი მოთხრობების განხილვით თვალნათლივ გამოჩნდა, რომ ყოფითი უანრის ეს ნიმუშები გამოირჩევიან დაძაბული დრამატულობითა და, რაც ჩვენი თემისთვისაა არსებითი, ყოველი ტექსტი მრავალფეროვანი, ერთმანეთისგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებული, მაგრამ ამავე დროს მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება, რომლის აგებულებას განსაზღვრავს ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტის სტრუქტურა.

მოთხრობებში სცენები ანუ შინაარსის მატარებელი ელემენტები ქმნიან სტრუქტურულ ერთეულებს კომპოზიციური ორგანიზაციის ორი ძირითადი პრინციპის – წრიული კომპოზიცია და პარალელური დაყოფა – შესაბამისად.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენ ამ ეტაპზე ნაკლებად გვაინტერესებდა, რამდენად ორიგინალური იყვნენ ამ მხრივ გ. ვიზინოსი და ალ. პაპადიამანდისი. ჩვენი მიზანი იყო მათ მოთხრობებში რეალიზებული კომპოზიციური ორგანიზაციის პრინციპებისა და კონფლიქტის სტრუქტურის გარკვევა.

კომპოზიციური ორგანიზაციის დონეზე ყველა მოთხრობა მკაცრად ჩამოყალიბებული, მისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურით გამოირჩევა. ანალიზმა აჩვენა, რომ თითოეულ მოთხრობაში გამოყოფილი სცენები მნიშვნელობათა მსგავსების ან პოლარობის მიხედვით ნაწილდებიან ორი ძირითადი პრინციპით: ან ისინი ნაწარმოების ცენტრალური სცენის მიმართ წრიულად განლაგდებიან ე. ი. **abcb'a'** მიმდევრობით, ან ეს სცენები მოთხრობებში გვიჩვენებენ **abc...a'b'c'** მიმდევრობას. კომპოზიციური ორგანიზაციის ამ ორი ძირითადი პრინციპის გარდა გ. ვიზინოსისა და ალ. პაპადიამანდისის მოთხრობებში ვხვდებით ასევე ძირითადი პრინციპების სტრუქტურული ანომალიებსა და კომბინაციებს.

რაც შეეხება ნაწარმოებთა წარმმართველი კონფლიქტის სტრუქტურას, მართალია, ამ მოთხრობებში კონფლიქტის ტიპი ერთნაირია (მოთხრობების ხასიათები ატარებენ წარმოსახვით და რეალურ სამყაროს შორის არსებულ კონფლიქტს), მაგრამ განსხვავებულია კონფლიქტის სტრუქტურა. კონფლიქტის მატარებელი თითქმის ყველა მოთხრობაში ერთი ფიგურაა (გარდა მოთხრობებისა: „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ და „გველეშაპის ხმა“), რომელშიც მიმდინარეობს

ბრძოლა წარმოსახვითობასა და რეალობას შორის, რაც თავისთავად ემსახურება კონფლიქტის წარმოშობას, განვითარებასა და დასასრულს.

ყველა შემთხვევაში კონფლიქტს საფუძველი ეყრება თხრობის ძირითად დრომდე დიდი ხნით ადრე. ეს ეპიზოდი ყველა შემთხვევაში რეტროსპექციის გზით ტექსტის შესავალს მოსდევს. მოთხრობები იწყება იმ მომენტიდან, როცა კონფლიქტს საფუძველი უკვე ჩაყრილი აქვს და ვითარდება, რათა კულმინაციას მიაღწიოს.

ყველა შემთხვევაში კონფლიქტი სრულდება იმედგაცრუებით.

II თავში კომპოზიციური ორგანიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპით გაერთიანებულ წრიული კომპოზიციის მქონე ხუთსავე მოთხრობაში კონფლიქტის სტრუქტურაც წრიულია, თავად კონფლიქტი ერთფიგურიანია და სრულდება იმედგაცრუებით იმ წერტილში, საიდანაც დაიწყო:

1. „მისი ცხოვრების ერთადერთი მოგზაურობა“ მკვეთრად გამოხატული წრიული კომპოზიციით ხასიათდება. თავად სცენებს შიგნით ეპიზოდები კი ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიის პრინციპით არიან დაკავშირებულნი. კონფლიქტის სტრუქტურაც წრიულია. კონფლიქტის მატარებელია პაპა, რომლის შინგან სამყაროშიც ერთმანეთს ებრძვის წარმოსახვა და რეალობა. პაპას გარდაცვალება კი წრეს კრავს და კონფლიქტს საწყის წერტილში ასრულებს.

2. „მოსკოვ-სელიმი“ კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით წრიულ კომპოზიციას ეყრდნობა. კონფლიქტის სტრუქტურაც წრიულია და იდეოლოგიურ ხასიათს ატარებს. კონფლიქტის მატარებელი მთავარი გმირი თურქი სელიმია, რომელსაც თავის პრობლემა პირადულიდან საზოგადოებრივზე გადააქვს და იდეოლოგიის ჭაობში ეფლობა. თუმცა მისი რუსული იდეოლოგიისადმი გადახრაც საბოლოოდ ცრუდება და თურქი თავის ეროვნული პრინციპების ერთგული რჩება.

3. „ტბის გარშემო“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება. მას წრიული ხასიათი აქვს და მჭიდროდაა დაკავშირებული სიუჟეტის წარმმართველ კონფლიქტთან, რომელიც ერთფიგურიანია. მისი ძირითადი მატარებელია მოთხრობელის მეგობარი – ნაწარმოების მთავარი გმირი. კომპოზიციური ორგანიზაციის მსგავსად ამ მოთხრობაში კონფლიქტსაც წრიული ხასიათი აქვს. მთავარი გმირი ტბის გარშემო ამ წრეზე მოძრაობს. საბოლოოდ იგი ხრისტოდულისისგან განსხვავებით ვერ ახერხებს ამ წრის გარღვევას და მისგან

თავის დახსნას, ამდენად, უბრუნდება იმ წერტილს, საიდანაც საფუძველი ჩაეყარა სიუჟეტის მამოძრავებელ კონფლიქტს.

4. „ოცნება ტალღაზე“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით ხასიათდება, რომელსაც წრიული სტრუქტურა აქვს. მასთან მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოების სიუჟეტის წარმმართველი კონფლიქტის სტრუქტურა, რომელიც ერთფეგურიანია, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და წრიულ სახეს იღებს: კონფლიქტი სრულდება იმ წერტილში, საიდანაც დაიწყო.

5. „სელაპის გოდება“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა. მას წრიული ხასიათი აქვს და მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაწარმოების წარმმართველ კონფლიქტთან, რომელიც მიმდინარეობს ორ სამყაროს – სიცოცხლესა და სიკვდილს – შორის. კომპოზიციური ორგანიზაციის მსგავსად ამ მოთხრობაში კონფლიქტსაც წრიული სტრუქტურა აქვს: ნაწარმოების იწყება მოხუცი ლუკენას გოდებით და სრულდება სელაპის გოდებით.

III თავში კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ პარალელური დაყოფის პრინციპით გაერთიანებული ხუთივე მოთხრობა ერთმანეთის მიმართ ყველაზე უფრო მეტ განსხვავებას გვიჩვენებს:

1. მოთხრობაში „პირესა და ნეაპოლს შორის“ კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ სცენები ერთმანეთის მიმართ პარალელური დაყოფის პრინციპით არიან დაკავშირებულნი. კონფლიქტის მატარებელია მოთხრობელი. კონფლიქტს მომენტალურ-ილუზორული ხასიათი აქვს და გრაფიკულად ზიგზაგის სახეს იღებს.

2. „ვინ იყო ჩემი ძმის მკვლელი“ კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ პარალელური დაყოფის პრინციპს ეყრდნობა. ერთმანეთის მიმართ პოლარობის მიხედვით განაწილებული სცენები ჯაჭვისებურედ არის გადაბმული. კონფლიქტი ორფეგურიანია (ფოსტალიონი – ქიამილი), ყველა დანარჩენი პერსონაჟი ამ კონფლიქტის მსხვერპლია. სახეზეა არგუმენტებისა და ფუნქციების სტატიკურობა, რითაც იკვრება სამკუთხედი (ხარალამბისი – ქიამილი – ხრისტაკისის ინტერესების დამცველნი).

3. „ეროსი-გმირი“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა და პარალელური დაყოფის პრინციპს ეყრდნობა. ნაწარმოების

წარმმართველი კონფლიქტი ერთფიგურიანია – მთავარი გმირის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და ზიგზაგისებურად ვითარდება.

4. „სულები მდინარეში“ მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით გამოირჩევა, რომელიც პარალელური დაყოფის პრინციპს ეპყდნება და მჭიდროდაა დაკავშირებული სიუჟეტის წარმმართველ კონფლიქტთან. ის ერთფიგურიანი, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და ზიგზაგისებურად ვითარდება.

5. „შხამისგან განმკურნავი“ ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, რომელიც ეფუძნება პარალელური დაყოფის პრინციპს და უშუალო კავშირშია ნაწარმოების წარმმართველ კონფლიქტთან. ის ერთფიგურიანია, მთხრობელის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს და ზიგზაგისებურად ვითარდება, აღწერს რა სიჭაბუკესა და მოწიფულობას შორის არსებულ განსხვავებას.

IV თავში გაერთიანებული ხუთი მოთხრობა კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ, მართალია, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ, კომბინირებულ პრინციპებს ეყრდნობა, მაგრამ საინტერესოა, რომ მიუხედავად ამისა, ხუთივე მოთხრობის ძირითადი წარმმართველი კონფლიქტის ტიპი და სტრუქტურა მეტნაკლებად ერთგვარია:

1. „ძველი ისტორიის შედეგები“ კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ არ ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული სტრუქტურით. კონფლიქტი ზიგზაგისებურია, ფსიქოლოგიურ ხასიათს ატარებს, ერთფიგურიანია (პასხალის შინაგან სამყაროში მიმდინარეობს) და სრულდება სრული იმედგაცრუებით.

2. „დედაჩემის ცოდვა“ კომპოზიციური ორგანიზაციის მხრივ სცენებს შორის ურთიერთარეკვლის პრინციპს ეყრდნობა. კონფლიქტი ფსიქოლოგიური ხასიათისაა. ესაა კონფლიქტი რაღაც მისწრაფებასა და მთავარი გმირის მიერ გამოტანილ დასკვნას შორის და ზიგზაგისებურია. კონფლიქტი ერთფიგურიანია. დედის სურვილი, დაძლიოს დანაშაულის გრძნობა, სრულდება ამის შეუძლებლობის გაცნობიერებით.

3. „ყავლგასული დერვიში“ ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, რომელიც ერთგვარად კომბინირებულ სახეს ატარებს, აერთიანებს რა წრიული კომპოზიციისა და პარალელური დაყოფის

პრინციპებს. კონფლიქტის სტრუქტურა მჭიდრო კავშირშია კომპოზიციური ორგანიზაციის ხასიათთან და მდგომარეობს ცვალებადობასა და მუდმივობას, ადამიანის წარმავლობასა და კულტურის მარადიულობას შორის დაპირისპირებაში.

4. „ცოდვის აჩრდილში“ კომპოზიციური ორგანიზაციის თვალსაზრისით შეინიშნება წრიული კომპოზიციისა და პარალელური დაყოფის პრინციპების შეჯერების სუსტი მცდელობა და საბოლოო შედეგად მოთხრობა იღებს კომბინირებულ სახეს. შესაბამისად, ნაწარმოების წარმმართველი კონფლიქტის სტრუქტურასაც არ აქვს მკვეთრად ჩამოყალიბებული სახე.

5. „გველეშაპის ხმა“ ხასიათდება მკაცრად ჩამოყალიბებული კომპოზიციური ორგანიზაციით, რომელიც კომბინირებული სახისაა და აერთიანებს წრიული კომპოზიციისა და პარალელური დაყოფის პრინციპებს. მოთხრობის კომპოზიციური ორგანიზაცია მჭიდრო კავშირშია მის წარმმართველ კონფლიქტთანაც, რომელიც მდგომარეობს საზოგადოებისა და პიროვნების დაპირისპირებაში. თუმცა საინტერესოა, რომ ეს კონფლიქტი პიროვნების დაღუპვით კი არ იღებს დასრულებულ სახეს, არამედ ღვთაებრივი მოწყალების აღნიშვნით, რომელიც ამ დაღუპვის შედეგად მოდის.

განმარტებანი

¹ ამ ლათინური ტერმინის რამდენიმე განსაზღვრება არსებობს. ფართო მნიშვნელობით ეს არის წინააღმდეგობის უკიდურესი გამწვავება ორი ან მეტი სხვადასხვა ღირებულების კონკურენციული ტენდენციის ერთდროული აღძვრის საფუძველზე; კონფლიქტური სიტუაციები სხვადასხვა ტიპისაა. მაგ: ორი თანაბარი და დადებითი ღირებულების მქონე შესაძლებლობიდან ერთ-ერთის არჩევის აუცილებლობა; ორი უარყოფითი ღირებულების თავიდან აცილების სურვილი; მოქმედება სიტუაციაში, რომელიც თანაბრად შეიცავს როგორც დადებით, ისე უარყოფით ღირებულებას და სხვ.

² მოთხრობა საშუალო მოცულობის პროზაული ეპიკური ჟანრია. სხვა ეპიკური ჟანრების (რომანი, ნოველა და სხვა) მსგავსად აქაც ძირითადი ტიპოლოგიური ხერხია თხრობა, რომლის საშუალებითაც ობიექტურად გადმოიცემა რეალური, ცხოვრებისეული მოვლენები ისე, რომ მწერლის მონაწილეობა მათ ბუნებრივ მსვლელობაში არ ჩანს. რომანთან შედარებით მცირეა მოთხრობის წარმოსახვის მასშტაბი, ცხოვრების ჩვენების სისრულე. სიუჟეტი მარტივია, თხრობა – კონდენსირებული. შეზღუდულია პერსონაჟთა რაოდენობა. არ არის ნაჩვენები კონფლიქტის განვითარების, ხასიათის ფორმირების მრავალმხრივი პროცესი, ფართო ეპოქალური სურათები. მოთხრობაში ყურადღება გამახვილებულია უპირატესად კონკრეტულ მოვლენაზე, რომელიმე პერსონაჟის ბედზე. ევროპულ ლიტერატურაში მოთხრობა პრაქტიკულად ნოველასთანაა გაიგივებული, რადგანაც მას თავისი ფორმითა და შინაარსით ჰგავს. მაგრამ ნოველისაგან განსხვავებით მოთხრობა სიუჟეტურად და კომპოზიციურად უფრო რთულია, არ იფარგლება მოქმედი პირის ცხოვრების მხოლოდ ერთი ეპიზოდის წარმოსახვით. ბერძნულში ტერმინების – *δηγία, συβήλα, μυθιστόρημα* – განსაზღვრისას დაახლოებით ისეთსავე განსხვავებას ვაწყდებით როგორც ინგლისურში – *tale, short story, long short story, short novel*, ფრანგულში – *Nouvelle, Conte*, გერმანულში – *Erzählung, Kurzgeschichte, Novelle*. Gillespie G., *Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms*, "Neophilologus", April, 1962, 117-127.

³ გ. ვიზინოსი გერმანიაში სწავლისას უმნიშვნელოვანესი მოვლენების ცენტრში მოხვდა. ეს იყო 1880-იანი წლები, როდესაც მედიცინა და ფილოსოფია დაუკავშირდა ფსიქოლოგიას და ამ უკანასკნელმაც ყველაფერი (მათ შორის ბუნებრივია პროზაც) მოიცვა. Lotze-ს (1817-1881 წწ.) სამედიცინო ფსიქოლოგია დაუკავშირდა ექსპერიმენტულ ფსიქოლოგიას, თუმცა მისმა თეორიამ "ადგილობრივი ნიშნების" შესახებ საკმარისი ზეგავლენა მოახდინა Helmholtz-სა და Wundt-ზე. 1879 წელს, როდესაც Wundt-ი ლაიფციგში აარსებს ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის პირველ ლაბორატორიას, გ. ვიზინოსი იქვე ახლოს იმყოფება, ანუ თითქმის მის თვალწინ იბადება ახალი მეცნიერება (*Νεοελληνικά δηγίαματα*, Γ. Μ. Βιζυινός, Επιμ. Παν. Μουλλάς, Εκδοτικός Οίκος Ερμής, Αθήνα 1996, 78).

⁴ ლიტერატურის თეორიაში მწერლის აბსტრაქტული სახის გამოსახატავად სხვადასხვა ტერმინებს იშველიებენ: მეორე მეს (Tilloston N., *The tale and the teller*, Rupert Hart Davis, London 1959, 22), რომანის ალტერ ეგოს (Prince, *Poetique*, 14, Seuil, Paris 1973, 178), აბსტრაქტულ მწერალს ("Abstrakte Autor" - წიგნში Kahrman C., Reis G., Schlucher M., *Erzählanalyse*, 1991, 98 და ასევე Schmid *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskji*, Fink, Monaco 1973, 26), წარმოსახვით ავტორს (Booth W. C., *distance and point-of-view. An essay in classification*, წიგნში Stevick Ph., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New-York 1967, 87-108) და ა.შ.

⁵ ცნობილია ტერმინების *δηγίσις* და *μίμησις* (თხრობა–ბადვა) პლატონისეული განმარტება (Πλάτων, *Σοχινενία*, том 3, часть 1, „Государство“, книга третья 392-394, Мысль, Москва 1971, 172-176). ეპოსი წარმოადგენს ამ ორი ტერმინის სინთეზს. ზოგჯერ მოთხრობელი საუბრობს (*δηγίσις*), ზოგჯერ სიტყვა ეძლევა მოქმედ გამირებს (*μίμησις*). ამის შესახებ მსჯელობას აღარ გაავარძელებთ, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ეს დაპირისპირება *δηγίσις* / *μίμησις* (თხრობა/ბადვა) მტკიცედ არის გამჯდარი პროზაშიც, რასაც ამტკიცებს გადასვლა ძირითადი თხრობიდან სასცენო თხრობაზე, ჰენრი ჯეიმსისა და მისი მოწაფეების სიტყვებით კი— *telling-დან showing-ზე*. ინგლისურ ენაში დაპირისპირება *δηγίσις* / *μίμησις* გამოიხატება ტერმინებით *summary* / *scene* (James H., *The art of the novel*,

Critical collection Partial Portraits, New-York 1934, Lubbock P., The craft of fiction, London 1921). ანალოგიური დაპირისპირება (die eigentliche Erzählung / die szenische Erzählung) აღინიშნება გერმანულ ენაშიც (Ludwig O., Romanstudien, "Gesammelte Schriften", VI, 1891), ისევე როგორც ფრანგულში, სადაც ჩვეულებრივ გამოიყენება ტერმინები: sommaire, resume, resit panoramique / scene, recit scenique). ამრიგად, როგორც წესი პროზაული ტექსტის რიტმი ეყრდნობა არა მხოლოდ დინამიკურ და სტატიკურ მოტივთა (მოქმედება და აღწერა) ცვლას, არამედ ძირითადად იმას, რომ მოხრობელის მიერ გარკვეული მოვლენების აღწერის შემდეგ ისინი დეტალურად მეორდებიან სცენებში, სადაც უკვე ნაწარმოების გმირები ჩნდებიან და მსჯელობენ.

⁶ აღტერნატიული და ამავე დროს იმპრესიონისტული ხასიათის დაყოფა შეიძლება მოგვეხდინა თურქული ფრაზის: „სამყარო მრგვალია და ბრუნავს“ (პაპადიამანდისი 1985: 112, 114, 116) განმეორების საფუძველზე, რომელიც ერთგვარ ლაიტმოტივად გასდევს მთელ მოთხრობას. თავიანთი მნიშვნელობით ეს ფრაზა მიემართება ნაწარმოების ძირითად თემას – „ადამიანური საქმეების დაუდევრობას“ (პაპადიამანდისი 1985: 114).

ბიბლიოგრაფია

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით Bibliography Form	
წიგნი, ერთი ავტორი Book, one author	ათანასოპულოსი 1992:	Αθανασόπουλος Β. <i>Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Μ. Βιζηνού</i> . Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1992.
	აღრასი 1941:	Άγρας Τ. <i>Οι σίχοι του Παπαδιαμάντη</i> . Αθήνα: Νέα Εστία, 1941.
	ბიტონი 1988:	Beaton R. <i>Georgios Vizyenos, My Mother's Sin and Other Stories</i> . London: University Press of New England, 1988.
	გენეტი 1980:	Genette G. <i>Narrative Discourse</i> . Oxford: Blackwell, 1980.
	გორდუზიანი 2002:	გორდუზიანი რ. <i>ბერძნული ლიტერატურა</i> . I, თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2002.
	გორდუზიანი 2000:	გორდუზიანი რ. <i>Λεκτά ρηγυელი να შროμები</i> . თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2000.

	<p>გორდეზიანი 1978:</p>	<p>Гордезиани Р. В. <i>Проблемы Гомеровского Эпоса.</i> Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета, 1978.</p>
	<p>დიმიტრაკოპულოსი 1985:</p>	<p>Δημητρακόπουλος Φ. <i>Ο νεοελληνισμός στη λογοτεχνία,</i> Αθήνα: Κέδρος, 1985.</p>
	<p>დოლეჯელი 1973:</p>	<p>Dolezel L. <i>Narrative Modes in Czech literature.</i> Toronto: The Free Press, 1973.</p>
	<p>ელიტისი 1976:</p>	<p>Ελύτης Οδ. <i>Η μαγεία του Παπαδιαμάντη.</i> Αθήνα: Φιλιππότης, 1976.</p>
	<p>ვალეტასი 1941ა:</p>	<p>Βαλέτας Γ. <i>Ο άνθρωπος και η εποχή του.</i> Αθήνα: Νέα Εστία, 1941.</p>
	<p>ვალეტასი 1941ბ:</p>	<p>Βαλέτας Γ. <i>Τα ποιήματα του Παπαδιαμάντη.</i> Αθήνα: Νέα Εστία, 1941.</p>
	<p>ვასილიადისი 1910:</p>	<p>Βασιλειάδης Ν. <i>Εικόνες Κωνσταντινουπόλεως και Αθηνών.</i> Αθήνα: Εστία, 1910.</p>
	<p>ვეიშანი 1975:</p>	<p>Вейман Р. <i>История литературы и мифология.</i> Москва: Прогресс, 1975.</p>
	<p>ველუდისი 1997:</p>	<p>Βελουδής Γ. <i>Γραμματολογία, Θεωρία λογοτεχνίας.</i> Αθήνα: Κέδρος, 1997.</p>

	ვიზიონისი 1996:	Βιζυηνός Γ. Μ. <i>Νεοελληνικά διηγήματα</i> . Αθήνα: Ερμής, 1996.
	ვიტი 1974:	Bitti M. <i>Ιδεολογική λειτουργία της νεοελληνικής Ηθογραφίας</i> . Αθήνα: Κέδρος, 1974.
	თევზაძე 1993:	თევზაძე გ. <i>ჩვენს დროს, სვიბქსი და ძეონის ისარი</i> . თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993.
	იარსო 1979:	Ярхо В. Н. <i>Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии</i> . Москва: Художественная Литература, 1979.
	იკონომოვი 1968:	Ikonomov N. I. <i>Balkanska narodna madrost</i> . Sofia: Bulgarian Academy of Science, 1968.
	კაიზერი 1958:	Kayser W. <i>Die Vortegsreise</i> . Bern: Studien zur Literatur, 1958.
	კამპერიდისი 1981:	Καμπερίδης Λ. <i>Αύρας Λεπτής Εγκάλεσμα</i> , Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α., 1981.
	კერმოუდი 1967:	Kermode F. <i>The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction</i> . New-York: Oxford University Press, 1967.

	<p>კვაჭანტირაძე 1999:</p>	<p>კვაჭანტირაძე მ. <i>ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის სემიოლოგიური ასპექტები</i>. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1999.</p>
	<p>ლევინსტროსი 1985:</p>	<p>Леви-Строс К. <i>Структурная антропология</i>. Москва: Наука, 1985.</p>
	<p>ლოჯი 1981:</p>	<p>Lodge D. <i>Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth-and Twentieth-Century Literature</i>. London: Rutledge and Kegan Paul, 1981.</p>
	<p>მელეტინსკი 1976:</p>	<p>Мелетинский Е. М. <i>Поэтика мифа</i>. Москва: Наука, 1976.</p>
	<p>მენდილოუ 1952:</p>	<p>Mendilow A. A. <i>Time and the Novel</i>. London: Peter Neville, 1952</p>
	<p>მილიონისი 1994:</p>	<p>Μηλιώνης Χ. <i>Σημαδιακός κι αταίριαστος</i>. Αθήνα: Νεφέλη, 1994.</p>
	<p>მიცაკისი 1982:</p>	<p>Μητσάκης Κ. <i>Πορεία μέσα στο χρόνο, Μελέτες Νεοελληνικής φιλολογίας</i>. Αθήνα: Φιλippότη, 1982.</p>
	<p>პალამასი 1972:</p>	<p>Παλαμάς Κ. <i>Άπαντα</i>. VIII, Αθήνα: Μπίρης, 1972.</p>

	პაპადიამანდისი 1985:	Παπαδιαμάντης Αλ. <i>Απαντα</i> . III, Αθήνα: Δόμος, 1985.
	პაპადიამანდისი 1986:	Παπαδιαμάντης Αλ. <i>Απαντα</i> . IV, Αθήνα: Δόμος, 1986.
	პერი 1994:	Peri M. <i>Δοκίμια αφηγηματολογίας</i> . Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994.
	პლატონი 1971:	Πλατων, <i>Сочинения</i> . том 3, Москва: Мысль, 1971.
	პოლიტისი 1972:	Πολίτης Λ. <i>Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας</i> . Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τάπεζας, 1972.
	რასეტი 1962ა:	Russet S. <i>Forme et Signification</i> . Paris: Seuil, 1962.
	რასეტი 1962ბ:	Russet S. <i>Narcisse romancier. essai sur la premiere personne dans le roman</i> . Paris : Seuil, 1962.
	რიხორი 1990:	Ricoeur P. <i>Η αφηγηματική λειτουργία</i> . Αθήνα: Καρδαμίτσας, 1990.
	რობერტი 1976:	Robert M. <i>Roman des origines et origines du roman</i> . Paris: Gallimard, Seuil, 1976.
	რომეოსი 1941:	Ρωμαίος Κ. <i>Το γλωσσικό ιδίωμα της Σκιάθου και οι διάλογοι του Παπαδιαμάντη</i> . Αθηνά: Νέα Εστία, 1941.
	სვიდერსკი 1962:	Свидерский В. И. <i>О диалектике элементов и структуры в объективном мире и познании</i> . Москва: Наука, 1962.

	სპარმახერი 1981:	Sparmacher A. <i>Narrativik und Semiotik</i> . Frankfurt: Peter D. Lang, 1981.
	სტევიკი 1967:	Stevick Ph. <i>The Theory of the Novel</i> . New-York: The Free Press, 1967.
	ტოპოროვი 1995:	Топоров В. <i>Миф, ритуал, символ, образ</i> . Москва: Наука, 1995.
	ტრიანდაფილოპულოსი 1978:	Τριανδαφυλλόπουλος Ν. Δ. <i>Δαιμόνια μεσημβρινό</i> . Αθήνα: εκδ . Γρηγόρη, 1978.
	უაიატი 1988:	Wyatt W. F. <i>My Mother's Sin and Other Stories by Georgios Vizeyenos</i> . Hanover: Brown University Press, 1988.
	უიტროუ 1964:	Уитроу Дж. <i>Естественная философия времени</i> . Москва: Наука, 1964.
	ფარინუ-მალამატარი 1987:	Φαρίνου - Μαλαματάρη Γ. <i>Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη 1887-1910</i> . Αθήνα: Κέδρος, 1987.
	ფრეიდენბერგი 1978:	Фрейденберг О. <i>Миф и литература древности</i> . Москва: Наука, 1978.
	ფროიდი 1941:	Freud S. <i>Der familienroman der Neurotiker</i> . London: Gesammelte Werke, 1941.

	ქალერი 1975:	Culler J. <i>Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature</i> . London: Routledge and Kegan Paul, 1975.
	შამანიდი 1995:	შამანიდი ს. <i>ეროტოკრიტისის პოეტური სამყარო</i> . თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995.
	ჩატმანი 1978:	Chatman S. <i>Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film</i> . London: Cornell University Press, 1978.
	ხიოტელი 1981:	Χιωτέλλη Κ. <i>Συνομιλώντας με τον „Ξεπεσμένο Δερβίση“</i> . Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α., 1981.
	ხრისანთოპულოსი 1994:	Χρυσανθόπουλος Μ. <i>Μεταξύ φαντασίας και Μνήμης</i> . Αθήνα: Εστία, 1994.
	ჯეიმსი 1934:	James H. <i>The art of the Novel</i> . New-York: Critical collection Partial Portraits, 1934.
	ჰიზი 1977:	Heath St. <i>Ronald Barthes: Image-Music-Text</i> . London: Fontana/Collins, 1977.
წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი	გილბერტი ... 1979:	Gilbert S. M. and Guber S. <i>The Madwoman in the Attic</i> . New Haven: Yale University Press, 1979.

Book, two authors	კარმანი ... 1991:	Kahrman C., Reis, G. Schluchter, M. Erzahltanalyse, Bonn: 1991.
	ლემონი ... 1991:	Lemon L. T., Reis M. J., <i>Russian Formalist Criticism: Four Essays</i> . London: University of Nebraska Press, 1965.
ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია Article in a journal or magazine published monthly	ალექსიუ 1995:	Alexiou M. <i>Why Vizyenos</i> . Journal of Modern Greek Studies, 13, 1995.
	ალექსიუ 1993:	Alexiou M. <i>Writing against silence: antithesis and ekphrasis in the prose fiction of Vizyinos</i> . <i>Dumbarton Oaks Papers</i> , 47, 1993.
	ბარბეიტო 1995:	Barbeito P. F. <i>Altered States: Space, Gender and the (Un)making of Identity in the Short Stories of Georgios M. Vizyenos</i> . Journal of Modern Greek Studies, 13, 1995.
	გამრეკელი 2000:	Γκαμρεκέλι Τ. <i>Η δομική οργάνωση στα ποιήματα του Κ. Καβάφη</i> . Phasis, volume 2-3, Tbilisi: Logos, 2000.

	<p>გილესპი 1962:</p>	<p>Gillespie G. <i>Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms</i>. "Neophilologus", April 1962.</p>
	<p>ემრიხი 1985:</p>	<p>Emrich G. „Ποιος ήταν ο φονεύς του αδελφού μου“: παρατηρήσεις πάνω στο διηγηματικό τρόπο του Γ. Βιζηνού. Θρακικά χρονικά, 40, 1985.</p>
	<p>ვალენტასი 1969:</p>	<p>Βαλέτας Γ. <i>Ο Βιζηνός και η Κύπρος</i>. περιοδ. Πνευματική Κύπρος, τεύχ. 103, (Απρίλιος) 1969.</p>
	<p>კამპეროჯისი 1996:</p>	<p>Καμπερίδης Λ. <i>Οι γλώσσες του Παπαδιαμάντη</i>. Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλ. Παπαδιαμάντη. Εταιρεία Ευβοικών σπουδών, Αθήνα 1996.</p>
	<p>მაკრიჯი 1992:</p>	<p>Mackridge P. <i>The Textualisation of Place in Greek Fiction</i>. Journal of Mediterranean Studies 2, no. 2 1992.</p>
	<p>რიმონი 1976:</p>	<p>Rimmon S. <i>Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction</i>. Poetics and Theory of Literature 1, 1976.</p>

	სირიმისი 1995:	Syrimis G. <i>Gender, Narrative Modes, and the Procreative Cycle: The Pregnant Word in Vizyenos</i> . Journal of Modern Greek Studies 13, 1995.
	სტერლიოპულოსი 1992:	Στεργιόπουλος Κ. <i>Η τελευταία φάση του Παπαδιαμάντη και Το Μυθολόγι της φώκιας</i> . Χάνια. Περιοδ. Θαλλώ 4 (Φθινόπωρο) 1992.
	უაიატი 1987:	Wyatt W. F. <i>Vizyenos and His Characters</i> . Journal of Modern Greek Studies, 5, 1, 1987.
	ძულისი 1988:	Τζούλης Θ. <i>Το μητρικό μορφοείδωλο στο έργο του Γ. Βιζυηνού στο Ποιος ήταν ο Γεώργιος Βιζυητός</i> . Τετράδια «Ευθύνης», том 29, Αθήνα 1988.
წიგნი, ავტორის გარეშე Book, no author given	<i>არგონავტიკა ...</i> 1999:	<i>არგონავტიკა და მხოვლიო კულტურა</i> . თბილისი: გამომცემლობა „ლოგოსი“, 1999.
	<i>ახალი ბერძნული ...</i> 2003:	<i>Modern Greek Literature: Critical ssays</i> . London: Rutledge, 2003.
	<i>ბერძნული მოღერნი ზმი ... 1997:</i>	<i>Greek Modernism and Beyond</i> . London: Rowan and Littlefield publishers, 1997.

	<i>ბერძნული რომანი</i> ... 1985:	<i>The Greek Novel AD 1-1985.</i> London: Croon Helm, 1985.
	<i>სტრუქტურალიზმი</i> ... 1975:	<i>Структурализм „за“ и „против“.</i> Москва: Наука, 1975.
	<i>ტექსტი...</i> 1985:	<i>Текст, семантика и структура.</i> Москва: Наука, 1983.
	<i>ხელოვნების</i> ... 1978:	<i>Semiotics of Art.</i> Cambridge: MIT Press, 1978.
რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით	მულასი 1975:	Μουλλάς Π. (επιμέλεια - εισαγωγή). <i>Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης Αυτοβιογραφούμενος.</i> Αθήνα: Ερμής, 1974.
Editor or compiler as "author"	მულასი 1950:	Μουλλάς Π. (επιμέλεια - εισαγωγή) <i>Γ. Μ. Βιζηνός - Νεοελληνικά διηγήματα.</i> Αθήνα: Ερμής, 1996.
	პანაიოტოპულოსი 1954:	Παναγιωτόπουλος Ι. Μ. (επιμέλεια - εισαγωγή) <i>Γεώργιος Βιζηνός. Βασική Βιβλιοθήκη</i> , 18, Αθήνα: Αετός, 1954.
	სახინისი 1973:	Σαχίνης Απ. <i>Γεώργιος Βιζηνός. Παλαιότεροι Πεζογράφοι.</i> Αθήνα: Εστία, 1973.
	სტერლიოპულოსი 1997:	Στεργιόπουλος Κ. (επιμέλεια - εισαγωγή) <i>Η Παλαιότερη Πεζογραφία μας.</i> VI, Αθήνα: Σοκόλη, 1997.

<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document: From Internet</p>	<p>მუსოპულოსი 1999:</p>	<p>Μουσόπουλος Θ. <i>Ο Γεώργιος Βιζηνός, το θέατρο και ο Ερρίκος Ίψεν</i>. περ. Θρακικά, τόμος 12^{ος}, 1999, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1999); მის.: http://alex.eled.duth.gr/EThM/Trakika/1999/18.htm; Internet.</p>
	<p>საუკუნე ... 1996:</p>	<p><i>Εκατόνταετηρίδα μνήμης για το θάνατο του Γεώργιου Βιζηνού</i>. Θρακικό Κέντρο - Εταιρία θρακικών μελετών. σειρά 2, τόμος 11^{ος}, Αθήνα 1996-1997, accessed 29 September 1997; available from http://alex.eled.duth.gr/EThM/Trakika/1996/periex2_11.htm; Internet.</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p>ლიტერატურის თეორია 1966:</p>	<p><i>La Theorie de la Litterature</i>. Paris: Seuil, 1966.</p>
	<p>ლიტერატურათმცოდნეობის ...1986:</p>	<p><i>Worterbuch der Literaturwissenschaft</i>. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1986.</p>
	<p>მოკლე ლიტერატურული ენციკლოპედია 1972:</p>	<p>Краткая литературная энциклопедия. т. 3, 7, Москва: Советская Энциклопедия, 1972.</p>