

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

დასავლეთევროპული ენებისა და ლიტერატურის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

სადოქტორო პროგრამა:

ფილოლოგია

(გერმანული ფილოლოგია)

თინათინი მოსეშვილი

მეტაფიქცია როგორც იდეოლოგიის კრიტიკის მედიუმი

გივი მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფესორი, დოქტორი ლალი ქეცბა-ხუნდაძე

თანახელმძღვანელი: პროფესორი, დოქტორი ლევან ცაგარელი

თბილისი

2023

ვუძღვნი მშობლებს

თემურ მოსეშვილს და მაცვალა სიმონიშვილს

წინათქმა

უპირველეს ყოვლისა, მსურს დიდი მადლიერება გამოვხატო ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის ხელმძღვანელის, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის, გერმანული ფილოლოგიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელის, პროფესორ ლალი ქეცბა-ხუნდაძის და თანახელმძღვანელის, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორის, ლევან ცაგარლის¹, მიმართ. მათი პროფესიონალური რჩევები ფასდაუდებელი იყო ჩემი ნაშრომის მოსამზადებლად. დიდი მადლობა ნდობისა და მხარდაჭერისთვის!

დიდი მადლობა მინდა გადავუხადო აგრეთვე იენის ფრიდრიხ შილერის უნივერსიტეტის პროფესორს, ალისა სტასკოვას და ვიადრინას ევროპული უნივერსიტეტის (ფრანკფურტი, ოდერი) პროფესორს, კერტსინ შოას, რომლებმაც ერასმუს+ პროგრამისა და გერმანიის აკადემიური გაცვლის სამსახურის (DAAD) კვლევითი სტიპენდიების ფარგლებში საკუთარ თავზე აიღეს ჩემი ნაშრომის ხელმძღვანელობა.

აქვე მინდა დიდი მადლობა გადავუხადო გერმანიის აკადემიურ გაცვლით სამსახურსა (DAAD) და ერასმუს+ პროგრამას, რომელთა ფინანსური მხარდაჭერითაც ვიმყოფებოდი ზემოაღნიშნულ უნივერსიტეტებში, ვესწრებოდი ლექციებსა და სემინარებს გერმანულ ენასა და ლიტერატურაში და ვსარგებლობდი უნივერსიტეტებთან არსებული ბიბლიოთეკებით.

მადლიერება მსურს გამოვთქვა ასევე ივანე ჯავახიშვილის უნივერსიტეტის პროფესორის, ალექსანდრე კარტოზიას მიმართ, რომელმაც სამჯერ მიმიწვია

¹ მაგისტრატურაში სწავლის პერიოდში სწორედ პროფესორ ლევან ცაგარლის სემინარზე შევიტყვე გივი მარგველაშვილის მეტაფიციური შემოქმედების შესახებ, რის შემდეგაც გადავწყვიტე სამაგისტრო ნაშრომი დამეწერა გ. მარგველაშვილის ნაწარმოებზე *მუცალი - ქართული რომანი*. სამაგისტრო ნაშრომის სათაური იყო *გივი მარგველაშვილის მუცალი როგორც დეკონსტრუქციული მეტატექსტი*. კვლევის პროცესში გაჩნდა ვარაუდი, რომ მეტაფიციურობას გივი მარგველაშვილის შემოქმედებაში გაცილებით სერიოზული დანიშნულება ჰქონდა, ვიდრე უბრალოდ ლიტერატურის ფიციური ხასიათის გამოაშკარავება იყო. რაკი ამ იდეის განხორციელებას სამაგისტრო ნაშრომის ფარგლებში ვეღარ შევძლებდი, გადავწყვიტე სწორედ ამ თემისთვის მიმემძვნა დისერტაცია.

„Humboldt Kolleg“-ის საერთაშორისო კონფერენციაში მონაწილეობის მისაღებად და მომცა შესაძლებლობა, ფართო საზოგადოებისთვის გამეცნო ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის ძირითადი ასპექტები.

დიდი მადლობა ჩემს მეგობარს თამარ კახეთელიძეს დაუზარელი დახმარებისთვის. დიდი მადლობა ჩემს მეუღლეს დისერტაციის მიმართ გამოხატული ინტერესისა და ჩემი მხარდაჭერისთვის!

ანოტაცია

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში განხილულია გერმანულენოვანი ქართველი ავტორის, გივი მარგველაშვილის სამი გვიანდელი რომანი, რომელთა ანალიზის საფუძველზეც, პირველ რიგში, წარმოჩნდება მეტაფიქციური წერის ახალი ფუნქცია, სახელდობრ, მისი უნარი, გააკრიტიკოს გაბატონებული იდეოლოგია. ნაშრომში წამოჭრილი ამასთან დაკავშირებული საკითხებია საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული და დანაშაულებრივი რეჟიმის განსჯა, კრიტიკა და გადააზრება.

სადისერტაციო ნაშრომში შესწავლილი და განხილულია, ის ლიტერატურული ხერხები, რომლებითაც გივი მარგველაშვილი გაბატონებულ იდეოლოგიასა და საბჭოთა კავშირს როგორც იდეოლოგიზებულ რეჟიმს აკრიტიკებს და ამის პარალელურად, ქვეყნისა და პირადი ტრავმული წარსულის გადააზრებას, გადალახვა-გადამუშავებას, დაძლევისა და თვითთერაპიას ცდილობს. ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევის საბოლოო მიზანია, გივი მარგველაშვილის მეტაფიქციურ რომანებსა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საკითხებს, და რაც ჩვენი ინტერესის განსაკუთრებული საგანია, იდეოლოგიის კრიტიკას შორის კავშირის წარმოჩენა.

საკვლევი ობიექტის არჩევანი განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ გივი მარგველაშვილის გვიანდელი შემოქმედება არც საქართველოში და არც გერმანიაში ჯერ არ ქცეულა კვლევის საგნად. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ შერჩეული რომანებიდან ორი არ არის ქართულად ნათარგმნი. ამრიგად, გერმანულის არმცოდნე ქართველი მკითხველისთვის გივი მარგველაშვილის ამ ნაწარმოებების თემატური და ესთეტიკური ღირებულება უცნობია, რაც იმთავითვე ამ რომანების არა მხოლოდ თარგმანის, არამედ გაანალიზების მეტ საჭიროებას წარმოაჩენს.

საკვლევად შერჩეულ სამივე რომანში, როგორც მეტაფიქციურ ტექსტებში, განსჯის საგანია ზოგადად ფიქციურობა და ლიტერატურა, ლიტერატურული კონვენციები, წიგნები, მოქმედი პირები, ავტორები, მკითხველები, ისევე როგორც თვით წერის, თხრობისა და კითხვის აქტი. თუმცა, მეტაფიქციური თხრობა და მკითხველის ესთეტიკური ილუზიების მსხვრევა ავტორის თვითმიზანი არაა. გივი

მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში მეტაფიქცია მასობრივად გაბატონებული იდეოლოგიის კრიტიკის მედიუმი.

მეტაფიქცია, რომელიც ფიქციურობის საზღვრებს არღვევს, არა მხოლოდ თავის ფიქციურობაზე მიანიშნებს, არა მხოლოდ ავტორეფლექსიურია, არამედ როგორც პატრიცია ვო მიიჩნევს, იგი თავის მიღმა მყოფ სამყაროსაც ეხმიანება და ამრიგად, ჰეტერორეფერენციულია. კვლევის შედეგები ადასტურებენ, რომ გივი მარგველაშვილის მეტაფიქციური ხასიათის გვიანდელი რომანებიც არ შემოიფარგლებიან მხოლოდ თავიანთ თავზე, მწერლის შემოქმედებაზე, თხრობასა და ზოგადად, ფიქციური სამყაროს კონსტრუირებულ ხასიათზე მსჯელობით, ისინი კრიტიკულად ეხმიანებიან მეოცე საუკუნის საზოგადოებრივსა და პოლიტიკურ ცხოვრებას.

განხილულ რომანებში ნათლად ჩანს, გივი მარგველაშვილის კრიტიკული დამოკიდებულება საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული სისტემის მიმართ და მისი როგორც ინტელექტუალი ემიგრანტის, როგორც მედიატორის ცდა, ერთმანეთთან დააკავშიროს ორი უკიდურესად გახლეჩილი და დაპირისპირებული მხარე – ჩაკეტილი, იდეოლოგიის მარწუხებში მოქცეული აღმოსავლეთ ევროპა და თავისუფალი დასავლური სამყარო.

სადისერტაციო ნაშრომი დაყოფილია ოთხ ძირითად ნაწილად, რომელსაც ახლავს, დასკვნა, ნაშრომში ჩართული გამოსახულებების ნუსხა და ბიბლიოგრაფია. დისერტაციის პირველი ნაწილი ეთმობა თეორიულ წანამდღვრებს, მის ფარგლებში განმარტებულია იდეოლოგიის რაობა და მიმოხილულია იდეოლოგიის კრიტიკის საფუძვლები. ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევის მეთოდოლოგიურ-თეორიულ ჩარჩოდ შერჩეულია მეტაფიქციურობის, ავტოფიქციურობის, ინტერტექსტუალობისა და ინტერმედიალობის თეორიები, რომლებიც გადმოცემულია ნაშრომის მეორე ნაწილში. მესამე ნაწილი ეძღვნება გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისა და პოეტოლოგიის მიმოხილვას. სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე, დასკვნითი ნაწილი უშუალოდ ეთმობა გივი მარგველაშვილის გვიანდელი ნაწარმოებების ანალიზს.

სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს გივი მარგველაშვილის გვიანდელი შემოქმედების კვლევის პირველ მასშტაბურ ცდას, ნაშრომის ერთ-ერთი მეცნიერული

სიახლევ სწორედ ამაში მდგომარეობს. ნაშრომის გაცნობის შემდეგ მკითხველს შეექმნება ფართო და მწყობრი წარმოდგენა გივი მარგველაშვილის ცხოვრების, პოეტოლოგიური მრწამსისა და გვიანდელი შემოქმედების შესახებ. ნაშრომი ასევე წვლილს შეიტანს მეტაფიქციის თეორიის განვითარებაში. ნაშრომი დააინტერესებს გივი მარგველაშვილის შემოქმედების მკვლევართ, ისევე როგორც სტუდენტებს და ზოგადად, ავტორის ცხოვრებაში, პოეტოლოგიასა და შემოქმედებაში გარკვევის ნებისმიერ მსურველს. სტუდენტებისთვის ინფორმაციული იქნება ნაშრომის თეორიული წანამძღვრებისა და თეორიულ-მეთოდოლოგიური ჩარჩოს გაცნობაც. წარმოდგენილი კვლევა არის ცდა იმისა, რომ გივი მარგველაშვილის გვიანდელი შემოქმედება ფართო წრისთვის გახდეს ცნობილი და გაცილებით მეტი მკვლევარი და, რაც ყველაზე მთავარია, მკითხველი შეიძინოს.

საკვანძო სიტყვები: გივი მარგველაშვილი, მეტაფიქცია, იდეოლოგიის კრიტიკა, საბჭოთა კავშირის კრიტიკა, გადააზრება

Abstract

In this thesis, three latest novels by the German-speaking Georgian author Givi Margvelashvili are studied. Based on their analysis, a new purpose for metafictional writing—namely, its capacity to criticize the prevailing ideology—is revealed. Related issues raised in the paper are judgment, criticism and rethinking of the ideologized and criminal regime of the Soviet Union.

The thesis studies and discusses the literary techniques used by Givi Margvelashvili to criticize the dominant ideology and the Soviet Union as an ideologized state while also attempting to rethink, process and overcome the country's and personal traumatic past. The final goal of the research presented in the work is to show the connection between Givi Margvelashvili's metafictional novels and socio-political issues, and what is a special subject of our interest, the critique of ideology.

The choice of the research object was determined by the fact that Givi Margvelashvili's later works have not yet become the subject of research either in Georgia or in Germany. It's also important to consider the fact that two of the chosen books haven't been translated into Georgian yet. Thus, the thematic and aesthetic value of these works of Givi Margvelashvili is unknown to the Georgian readers who do not know German, which shows the need for not only translation, but also analysis of these novels.

As in metafictional texts, the subject of judgment in all three of the novels chosen for examination is fictionality and literature in general, as well as literary norms, books, actors, authors, readers, and the act of writing, narrating, and reading itself. However, metafictional narration and shattering of the reader's aesthetic illusions is not the author's own goal. In the late works of Givi Margvelashvili, metafiction is a medium of criticism of the prevalent ideology.

A metafiction that breaks the boundaries of fictionality not only points to its own fictionality, is not only self-reflexive, but as Patricia Waugh argues, it also echoes the world beyond itself and is thus heteroreferential. The results of the research confirm that Givi Margvelashvili's late novels of a metafictional character are not limited to themselves, discussing the author's work, narration and the constructed nature of the fictional world in general, they critically respond to the public and political life of the twentieth century.

The novels under discussion clearly display Givi Margvelashvili's critical viewpoint of the ideology of the Soviet Union and his attempt, as an intellectual immigrant, to act as a mediator between two strongly divided groups: closed, ideologically imprisoned Eastern Europe and the free Western world.

The thesis is divided into four main parts, followed by a conclusion, visual material and tables included in the thesis, and a bibliography. The dissertation's first section is devoted to theory; within its framework, the foundations of ideology critique are reviewed and the essence of ideology is explained. The theories of metafictionality, autofictionality, intertextuality and intermediality are selected as the methodological-theoretical framework of the research presented in the paper, which are presented in the second part of the paper. The third part is dedicated to the review of Givi Margvelashvili's life and poetology. The fourth, final part of the dissertation is devoted to the analysis of Givi Margvelashvili's later works.

The novelty of the dissertation lies in the fact that it is the first large-scale attempt to research Givi Margvelashvili's later works. After getting acquainted with the work, the reader will have a broad and orderly idea about Givi Margvelashvili's life, poetology beliefs and later works. The work will also contribute to the development of the theory of metafiction. The thesis will be of interest to researchers of Givi Margvelashvili, as well as to students and in general to anyone who wants to find out about the life, poetology and creativity of the author. It will be informative for students to get acquainted with the theoretical guidelines and theoretical-methodological framework of the thesis as well. The presented research is an attempt to make Givi Margvelashvili's later works known to a wider circle and acquire many more researchers and, most importantly, readers.

Key words: Givi Margvelashvili, metafiction, critique of ideology, critique of Soviet Union, rethinking

შინაარსი

წინათქმა	iii
ანოტაცია.....	v
Abstract.....	viii
შესავალი.....	1
<i>სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა</i>	4
თავი I თეორიული წანამძღვრები	11
1.1. იდეოლოგიის რაობა და იდეოლოგიის კრიტიკის საფუძვლები.....	11
1.2. იდეოლოგიების, „დიდი ნარატივების“ დასასრული.....	24
თავი II მეთოდოლოგიურ-თეორიული ჩარჩო	27
2. მეტაფიქცია	27
2.1. მეტაფიქციის სათავეებთან. ლიტერატურის მიმოხილვა, ტერმინის განსაზღვრა	27
2.1.1. მეტაფიქციური თხრობის ძირითადი მახასიათებლები	33
2.1.2. ავტორი და მკითხველი მეტაფიქციურ ტექსტში	36
2.1.3. მეტაფიქციის ფორმები და ფუნქციები.....	38
2.1.4. მეტაფიქციური თამაში და პოლიტიკური თემატიკა.....	42
2.2. ავტოფიქცია	43
2.3. ინტერტექსტუალობა.....	45
2.3.1. სიტყვის „დიალოგურობიდან“ რომანის „დიალოგურობამდე“: მიხაილ ბახტინის თეორია.....	46
2.3.2. „კარნავალიზაცია“	49
2.3.3. ინტერტექსტუალობის პოსტსტრუქტურალისტური თეორიები.....	50
2.3.3.1. ტექსტი და ინტერტექსტუალობა: იულია კრისტევას კონცეფცია	50
2.3.3.2. ავტორის სიკვდილი: როლან ბარტი	53
2.3.3.3. გავლენის შიში: ჰარალდ ბლუმი	54
2.3.4. დიალოგურობის ონტოლოგიური, დესკრიფციული და ფუნქციური კონცეპტი: რენატე ლახმანის თეორია	55

2.3.4.1.ინტერტექსტუალობა როგორც მეხსიერება.....	55
2.3.4.2.რენატე ლახმანის კლასიფიკაცია: პარტიციპაცია, ტროპიკი, ტრანსფორმაცია.....	56
2.3.5. თეორიიდან მეთოდამდე: ინტერტექსტუალობა როგორც კვლევის მეთოდი	57
2.3.5.1.„ტრანსტექსტუალობა“: ინტერტექსტუალობის ჟერარ ჟენეტისეული კლასიფიკაცია.....	58
2.3.5.2.ინტერტექსტუალობის პეტერ შტოკერისეული კლასიფიკაცია.....	61
2.3.5.3.ტექსტობრივი და სისტემური რეფერენციულობა	63
2.3.5.4.ინტერტექსტუალობის თვისებრივი კრიტერიუმები: მანფრედ პფისტერი	64
2.3.5.5.ინტერტექსტუალობის ინტეგრაციის ფორმები: მონიკა ლინდნერი	66
2.3.5.6.ინტერტექსტუალობის მარკირება და მისი ფორმები	67
2.3.5.7.ინტერტექსტუალობის იმპლიციტური და ექსპლიციტური სიგნალები: ჰაინრიხ ფ. პლეტი	69
2.3.5.8.ციტატა როგორც ინტერტექსტუალობის ფორმა: დუბრაჟკა ორაიჩ ტოლიჩი	69
2.3.5.9.ავტო-, ჰეტერო- და ფსევდო-ინტერტექსტუალობა	71
2.3.5.10. შემოქმედებითი ინტერტექსტუალობა: გერდ რომანი	72
2.3.6. ინტერტექსტუალობის ფუნქციები.....	73
2.3.6.1.ინტერტექსტუალობის ფუნქციათა ტიპოლოგია: ბერნდ შულტე-მიდელიხი	73
2.3.6.2.ინტერტექსტუალობის კულტურული, პოეტური და სტრატეგიული ფუნქციები: პეტერ შტოკერის კონცეფცია	76
2.4. ინტერმედიალობა	77
თავი III გივი მარგველაშვილის ცხოვრება და მისი შემოქმედების პოეტოლოგია .	79
3.1. გივი მარგველაშვილის ცხოვრება „ორმაგ ემიგრაციაში“	79
3.2. გივი მარგველაშვილის შემოქმედების პოეტოლოგია – ონტოტექსტოლოგია	89
თავი IV	97
მეტაფიქციის იდეოლოგიურ-კრიტიკული ფუნქცია გივი მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში.....	97

4.1. კანტაქტი. ქალაქის მემატთანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან.....	97
4.1.1. სიუჟეტი და სტრუქტურა	97
4.1.2. სათაური: კანტაქტი. ქალაქის მემატთანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან	101
4.1.3. კანტაქტის მეტაფიქციური შრე	103
4.1.3.1. „ქალაქის მემეტთანის“ მეტამორფოზა პერსონაჟ „მკითხველად“	104
4.1.3.2. წიგნი წიგნში: „კანტაქტი“ კანტაქტში და მისი მეტათემატური ინტერპრეტაცია	106
4.1.3.3. წიგნი წიგნში: რაინსბერგი - დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის რომანში კანტაქტი.....	109
4.1.3.4. რეალობა და ფიქცია როგორც პარალელური სამყაროები, ესთეტიკური ილუზიის რღვევა	110
4.1.3.5. ენობრივი თამაშები	112
4.1.3.6. წერისა და მასთან დაკავშირებული საკითხების თემატიზება	113
4.1.3.7. პერსონაჟი და მკითხველი.....	114
4.1.3.8. პერსონაჟი როგორც ავტორის წიგნისეული ანარეკლი	115
4.1.3.9. ავტორი თავისივე ტექსტში. ბიოგრაფიული ავტორეფლექსია და ავტოფიქციის ნიშნები რომანში	116
4.1.3.10. „ცარიელი ადგილი“ – როგორც საბჭოთა კავშირის სიმბოლო.....	119
4.2. კანტაქტის ესეისტური შრე.....	120
4.2.1. რომანის ინტერტექსტობრივი ასპექტები და მათი ფუნქცია	120
4.2.2. ავტობიოგრაფიული რომანები როგორც „სარკე-ტექსტები“ და იდეოლოგიური რეჟიმის კრიტიკის მედიუმი	128
4.2.3. კაპიტანი ვაკუში როგორც საბჭოთა კავშირის რეჟიმის კრიტიკის მედიუმი.....	132
4.2.4. ავტორეფლექსია როგორც ტრავმული წარსულის გადამუმავებისა და დაძლევის ცდა.....	136
4.2.5. ფილოსოფიური ნაშრომები როგორც პირველი რანგის „სარკე-ტექსტები“.....	139
4.2.6. მარქსიზმ-ლენინიზმის პოლიტიკური ფილოსოფია როგორც უტოპიური და ფატალური „სარკე-ფილოსოფია“	140

4.2.7. კანტაქტის ინტერმედიალური ასპექტები და მათი ფუნქცია	145
4.3. ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე.....	159
4.3.1. ნაწარმოების შექმნის წინაპირობები	159
4.3.2. რომანის სიუჟეტური ხაზი და მისი მეტაფიქციური ელემენტები	160
4.3.3. ავტორეფლექსიური მთხრობელი	164
4.3.4. ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე როგორც მეტა-ავტობიოგრაფია.....	165
4.3.5. ავტოფიქციურობის დანიშნულება ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე	166
4.3.6. რომანის ავტო-ინტერტექსტობრივი ასპექტები და მათი დანიშნულება ..	170
4.3.7. პერსონაჟისა და „მკითხველის“ მეტანარატიული ავტორეფლექსიური კომენტარები და მათი დანიშნულება	171
4.3.8. მუსიკა, თეატრი და ინტროსპექცია როგორც დიქტატორული რეჟიმიდან გაქცევის „ესთეტიკური“ ცდები	174
4.3.9. საბჭოთა კავშირის კრიტიკა, კარნავალიზაცია და დეიდოლოგიზაცია ვაკუმის ინტროსპექციულ ხილვაში.....	176
4.4. კოლხი მედეა კოლხოზში.....	183
4.4.1. რომანის სიუჟეტი	183
4.4.2. რომანის მეტაფიქციური, ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ასპექტები.....	186
4.4.3. კოლხი მედეა კოლხოზში როგორც ავტოფიქციური რომანი	190
4.4.4. იდეოლოგიის კრიტიკა რომანში	194
4.4.5. კოლხი მედეა კოლხოზში, მითიური მედეას კავშირი საბჭოთა კავშირთან	195
4.4.6. ლენინის და სტალინის ძეგლები როგორც საბჭოთა კავშირის „მეხსიერების ადგილები“. დანაშაულის გაცნობიერება, წარსულის რეინტერპრეტაცია.....	196
დასკვნები	200
გამოსახულებათა ნუსხა:	205
ბიბლიოგრაფია.....	206
პირველადი ლიტერატურა.....	206
სამეცნიერო ლიტერატურა გივი მარგველაშვილზე	206
ინტერვიუები გივი მარგველაშვილთან	210
სამეცნიერო ლიტერატურა იდეოლოგიაზე	211

სამეცნიერო ლიტერატურა მეტაფიქციაზე.....	213
სამეცნიერო ლიტერატურა ინტერტექსტულობასა და ინტერმედიალობაზე ...	217
სხვა სამეცნიერო წყაროები.....	222
ელექტრონული ლექსიკონი:	225

შესავალი

გერმანულენოვანი ქართველი ავტორის, გივი მარგველაშვილის შემოქმედება მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა მეოცე საუკუნის ორ ტოტალიტარულ რეჟიმში, ნაციონალ-სოციალისტურ გერმანიასა და საბჭოთა საქართველოში ცხოვრებამ. ავტორმა, რომელმაც ვერც გერმანიაში და ვერც საქართველოში დაიმკვიდრა ადგილი, თავისი იდენტობა ნარატიულ კატეგორიად აქცია და რეალური სამყაროდან წიგნის განზომილებაში გადაინაცვლა.

გივი მარგველაშვილის თხრობის სტილი განსაკუთრებული ინდივიდუალობით გამოირჩევა. პოსტმოდერნისტი ავტორი მეტაფიქციურ ბადეს ქსოვს და მკითხველს ერთგვარ თამაშ-ექსპერიმენტში იწვევს, სადაც ხშირად იმლება ზღვარი რეალობას, ფიქციას, მეტაფიქციასა და ავტოფიქციას შორის, აღნიშნულის ფონზე კი ისეთი სერიოზული თემატიკა თვალსაჩინოვდება, როგორცაა ტოტალიტარული სახელმწიფოების იდეოლოგიზებული სისტემა, მათი გამოუსწორებელი და საბედისწერო დანაშაულები, თავისუფლების შეზღუდვა, ცენზურა და მისთანები. ვისაც დიქტატორულ „თემაში“ არ უცხოვრია, ვერ გაიგებს იმ თამაშის მნიშვნელობას, რომელიც ამ თემატურ საზღვრებში მიმდინარეობს. ვისაც დიქტატურა თავის თავზე არ გამოუცდია, არ ესმის ტრივიალურობის პოლიტიკური ასპექტები, - ამბობს გივი მარგველაშვილი ერთ-ერთ ინტერვიუში. გასაკვირი არაა, რომ მისი შემოქმედება „მეტათემატურ“ შრეზე სწორედ იმ ტოტალიტარულსა და იდეოლოგიზებულ გარემოს ასახავს, რომელში ცხოვრება და მოღვაწეობაც უწევდა ავტორს. მისი შემოქმედება გარკვეულწილად პოლიტიკური ხასიათისაა. როგორც გერმანელი მკვლევარი დომინიკ ირტენკაუფი შენიშნავს, გივი მარგველაშვილის ყოველი ტექსტი საბჭოთა კავშირის საიდუმლო სამსახურსა და ძლევამოსილ სტალინზე ტრიუმფად, გამარჯვებად უნდა მივიჩნიოთ (შდრ. Irtenkauf 2018), რაშიც იმთავითვე უნდა დავეთანხმოთ მას.

კვლევის მიზანი. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია გივი მარგველაშვილის გვიანდელი რომანების ანალიზი, რის საფუძველზეც, პირველ რიგში, უნდა წარმოჩნდეს მეტაფიქციური წერის ახალი ფუნქცია, სახელდობრ, მისი უნარი, გააკრიტიკოს გაბატონებული იდეოლოგია, ანუ, იგივე, როგორც ამას გივი მარგველაშვილი თავად უწოდებს, „მონოთემატურობა“. ნაშრომში წამოჭრილი ამასთან დაკავშირებული საკითხებია საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული და დანაშაულებრივი რეჟიმის განსჯა, კრიტიკა და გადააზრება. ამასთანავე, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია გივი მარგველაშვილის როგორც ანტისაბჭოთა მწერლის წარმოჩენა და იმ ლიტერატურული ხერხების შესწავლა და განხილვა, რომლებითაც იგი გაბატონებულ იდეოლოგიასა და საბჭოთა კავშირს როგორც იდეოლოგიზებულ რეჟიმს აკრიტიკებს და ამის პარალელურად, ტრავმული წარსულის გადალახვა-გადამუშავებას, დაძლევისა და თვითთერაპიას ცდილობს. ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევის საბოლოო მიზანია, გივი მარგველაშვილის მეტაფიქციურ რომანებსა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საკითხებს, და რაც ჩვენი ინტერესის განსაკუთრებული საგანია, იდეოლოგიის კრიტიკას შორის კავშირის წარმოჩენა. გივი მარგველაშვილის შემოქმედების ეს მნიშვნელოვანი ასპექტი სხვა მკვლევრების მიერ ჯერ არ ქცეულა განხილვის საგნად.

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის საგანი. წინამდებარე კვლევისთვის შეირჩა გივი მარგველაშვილის სამი გვიანდელი ნაწარმოები: *კანტაქტი, ქალაქის მემკვიდრის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან (Der Kantakt, Aus den Lese-Lebenserfahrungen eines Stadtschreibers, 2009)*, *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე (Fluchtästhetische Novelle, 2012)* და *კოლხი მედეა კოლხოზში (Die Medea von Kolchis in Kolchos, 2017)*. საკვლევი ობიექტის არჩევანი განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ გივი მარგველაშვილის აღნიშნული რომანები არც საქართველოში და არც გერმანიაში ჯერ არ ქცეულა კვლევის საგნად. გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ ამ ტექსტებიდან ორი არ არის ქართულად ნათარგმნი. ამრიგად, გერმანულის არმცოდნე ქართველი

მკითხველისთვის გივი მარგველაშვილის ამ ნაწარმოებების თემატური და ესთეტიკური ღირებულება უცნობია, რაც იმთავითვე ამ რომანების არა მხოლოდ თარგმანის, არამედ გაანალიზების მეტ საჭიროებას წარმოაჩენს.

ნაშრომის სტრუქტურა. დასახული მიზნის მისაღწევად სადისერტაციო ნაშრომი დაყოფილია ოთხ ძირითად ნაწილად, რომელსაც ახლავს დასკვნა, ნაშრომში ჩართული გამოსახულებების ნუსხა და ბიბლიოგრაფია. დისერტაციის პირველი ნაწილი ეთმობა თეორიულ წანამძღვრებს, მის ფარგლებში განმარტებულია იდეოლოგიის რაობა და მიმოხილულია იდეოლოგიის კრიტიკის საფუძვლები. მეორე ნაწილში გადმოცემულია კვლევის მეთოდოლოგიურ-თეორიული ჩარჩო. ნაშრომის მესამე ნაწილი ეძღვნება გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისა და პოეტოლოგიის მიმოხილვას. სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე, დასკვნითი ნაწილი უშუალოდ ეთმობა გივი მარგველაშვილის გვიანდელი ნაწარმოებების ანალიზს. დასკვნაში გადმოცემულია კვლევის ძირითადი შედეგები.

კვლევის მეთოდოლოგიურ-თეორიულ ჩარჩოდ შერჩეულია მეტაფიქციურობის, ავტოფიქციურობის, ინტერტექსტუალობისა და ინტერმედიალობის თეორიები. შესაბამისად, ნაშრომის მეორე ნაწილში შესწავლილი და განხილულია მეტაფიქციის როგორც საკმაოდ დიდი ხნის ისტორიის მქონე ლიტერატურული ფენომენის განვითარების გზა. გადმოცემულია მეტაფიქციური თხრობის თეორია, მისი ძირითადი მახასიათებლები, ფორმები და ფუნქციები. აქვე გარკვეული ადგილი ეთმობა ავტოფიქციისა და ინტერმედიალობის თეორიის გადმოცემას. ნაშრომის ამავე ნაწილში ვრცლადაა განხილული ინტერტექსტუალობის თეორია, მისი შექმნის წინაპირობები და მის ირგვლივ არსებული სხვადასხვა მოსაზრება თუ მოდელი.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე, აქტუალობა და პრაქტიკული მნიშვნელობა. წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს გივი მარგველაშვილის გვიანდელი შემოქმედების კვლევის პირველ მასშტაბურ ცდას, ნაშრომის ერთ-ერთი მეცნიერული სიახლეც სწორედ ამაში მდგომარეობს. ნაშრომის გაცნობის შემდეგ მკითხველს შეექმნება ფართო და მწყობრი წარმოდგენა გივი

მარგველაშვილის ცხოვრების, პოეტოლოგიური მრწამსისა და გვიანდელი შემოქმედების შესახებ. ნაშრომი ასევე წვლილს შეიტანს მეტაფიქციის თეორიის განვითარებაში.

სადისერტაციო ნაშრომი დააინტერესებს გივი მარგველაშვილის შემოქმედების მკვლევართ, ისევე როგორც სტუდენტებს და ზოგადად, ავტორის ცხოვრებაში, პოეტოლოგიასა და შემოქმედებაში გარკვევის ნებისმიერ მსურველს. სტუდენტებისთვის ინფორმაციული იქნება ნაშრომის თეორიული წინამძღვრებისა და თეორიულ-მეთოდოლოგიური ჩარჩოს გაცნობაც.

წარმოდგენილი კვლევა არის ცდა იმისა, რომ გივი მარგველაშვილის გვიანდელმა შემოქმედებამ ღირსეული ადგილი დაიმკვიდროს ლიტერატურათმცოდნეობაში, ფართო წრისთვის გახდეს ცნობილი და გაცილებით მეტი მკვლევარი და, რაც ყველაზე მთავარია, მკითხველი შეიძინოს.

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

საქართველოში გივი მარგველაშვილის შემოქმედების რეცეფციასა და გავრცელებას გასული საუკუნის 90-იან წლებში იწყებს გერმანისტი, მწერალი და მთარგმნელი ნაირა გელაშვილი. მის მიერ ჟურნალ *აფრაში* გამოქვეყნებული ბიოგრაფიული ნარკვევი *თარიღები და ფაქტები და ზოგი რამ ისიც, რაც მათ შორის, მაღლა და მიღმა (ანუ შტრიხები გივი და ტიტე მარგველაშვილის ბიოგრაფიისთვის)* (1997) საკვანძო მნიშვნელობის მქონე ტექსტია გერმანულენოვანი ემიგრანტი ავტორის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში გარკვევის მსურველთათვის. ბიოგრაფიული შტრიხების გარდა *აფრაში* დაბეჭდილია მარგველაშვილის ლექსებისა და მინიატურების ნაირა გელაშვილის მიერვე შესრულებული თარგმანები. იგი ჟურნალ *აფრაში* თავს უყრის გივი მარგველაშვილის შემოქმედების შესახებ სხვადასხვა გერმანულ ჟურნალში, 1991-1992 წლებში გამოქვეყნებულ გერმანულ მკვლევართა გამოხმაურებებსაც. გივი მარგველაშვილის ცხოვრებასა და ბიოგრაფიას

ეძღვნება ასევე მწერალ როსტომ ჩხეიძის წიგნი *ჰამლეტური შურისგება (გივი მარგველაშვილის ბიოგრაფიული ნატეხები)* (ჩხეიძე 2015). ემიგრანტი ავტორის ცხოვრებისა და შემოქმედების მოკლე მიმოხილვა ასევე გვხვდება გერმანისტ ნუგეშა გაგნიძის *ნარკვევებში მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან* (გაგნიძე 2017).

გივი მარგველაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი პირველი მკვლევრის, გერმანისტისა და მთარგმნელის, ალექსანდრე კარტოზიას აზრით, გივი მარგველაშვილის მწერლობა, მისი ლიტერატურული შემოქმედება სწორედ მისმა ბიოგრაფიამ განაპირობა. მკვლევრის განსაკუთრებული ინტერესის საგანია გივი მარგველაშვილის ადრეული ნაწარმოები *მუცალი - ქართული რომანი*. იგი პერსონაჟ მუცალს გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიულად, ლიტერატურას კი მის საარსებო სივრცედ მიიჩნევს (Kartosia 1994). გივი მარგველაშვილის, როგორც პოსტმოდერნისტი ავტორის შემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებლად მთარგმნელს ენობრივი თამაშები მიაჩნია (Kartosia 1997). ლიტერატურათმცოდნე ზაალ ანდრონიკაშვილის ინტერესის ობიექტი ასევე რომანი *მუცალია*. მისი აზრით, ეს ნაწარმოები შეიძლება წაკითხულ იქნას როგორც იგავი სსრკ-ში დისიდენტური მოძრაობის შესახებ. აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი *მუცალს* „გათავისუფლების პროექტს“ უწოდებს (Andronikashvili 2016). საყურადღებოა ასევე მკვლევარ ნესტან წიკლაურის მიერ 2005 წელს ამავე ნაწარმოებზე დაცული დისერტაცია *გივი მარგველაშვილის რომანი "მუცალი" ქართული ლიტერატურის კონტექსტში* (2005), წიკლაური ნაშრომში ვრცლად მიმოიხილავს გივი მარგველაშვილის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ისეთი მკვლევარ-მეცნიერების სტატია-ნაშრომებს, როგორებიც არიან ნაირა გელაშვილი, ალექსანდრე კარტოზია, ნოდარ კაკაბაძე, ოთარ ჩხეიძე, ვახუშტი კოტეტიშვილი, ასევე ნ. გელაშვილის მიერ ჟურნალ *აფრაში* ციტირებული გერმანელი მკვლევრების ზემოხსენებულ გამოხმაურებებს რომანზე *მუცალი*. ამ მკვლევრებს შორის არიან ალფრედ პაულ შმიტი („მკითხველთა თავები, გამოცანები და წიგნის გმირები“. 17.01.1992. „Der Standard“), შტეფან ბრუნსი („წიგნის გმირი თავს იცავს“ 7.11.1991. „Frankfurter

Rundschau“), მიხეილ ფრენტჰოლცი („მწარე ირონიული თამაში" 14.01.1992. „Deister und Weserzeitung“), როზემარია თიმტი ("ერთი ფორიაქა პერსონაჟის იმედები". 13.12.1991. „Sächsische Zeitung“), კლაუს პეტერ ვალტერი („რეალურ თავთა ასტრონავტიკა" 12.11.1991. „Frankfurter Allgemeine Zeitung“). ნ. წიკლაური ნაშრომის ძირითად ნაწილში ყურადღებას ამახვილებს *მუცალის* ქართულ თარგმანებზე, ერთმანეთს ადარებს ორიგინალსა და ნაირა გელაშვილისა და მაია ბადრიძის მიერ შესრულებულ ქართულ თარგმანებს (წიკლაური 2005). გივი მარგველაშვილის ამავე რომანს ეძღვნებოდა მკვლევარ ნანა გაფრინდაშვილისა და მისი სტუდენტების პროექტი *გივი მარგველაშვილის „მუცალი“: პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა და კლასიკური ტექსტების დეკონსტრუქციის პრობლემა* (2016).

გივი მარგველაშვილის მეორე რომანი, რომელიც ქართულ აკადემიურ სივრცეში განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობს, არის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის *კაპიტანი ვაკუში* I ტომი. ამ რომანის შესახებ გამოქვეყნებული სტატიები ეკუთვნით ლიტერატურის მკვლევრებს — ადა ნემსაძესა (2013) და ნუგეშა გაგნიძეს (2020). ამავე რომანის შესახებ კვლევა აქვს ჩატარებული გერმანისტა და ლიტერატურათმცოდნე ლევან ცაგარელს (2019). მისი აზრით, კაპიტანი ვაკუში პოსტკოლონიური და ჰიბრიდული თვითშეგნების მქონე სუბიექტია, რომელიც სხვადასხვა კულტურულ სივრცეს შორის მოგზაურობს, თავად კი არც ერთ მათგანს არ მიეკუთვნება. მკვლევრის დასკვნით, „სწორედ ამგვარ, დეტერიტორიალიზებულ სუბიექტს მიეწერება უნარი, შექმნას ჰეგემონიისგან თავისუფალი, სხვადასხვა კულტურასთან წილნაყარი და, ამრიგად, უნივერსალური ხელოვნება“ (ცაგარელი 2019: 52).

გერმანულენოვანი მკითხველისთვის გივი მარგველაშვილის შემოქმედებაში ერთგვარ შესავალს წარმოადგენს გერმანელი ლიტერატორის, კარსტენ განზელის რედაქტორობით 1992 წელს გამოცემული წიგნი *გივი მარგველაშვილი – ცხოვრება ონტოტექსტში* (*Giwi Margwelaschwili – Leben im Ontotext*, 1992). განზელი წიგნის შესავალ ნაწილში გამოყოფს რვა ქვეთავს, რომელშიც მარგველაშვილის ადრეულ შემოქმედებას, პოეტოლოგიასა და

ცხოვრებას მიმოიხილავს. ეს ქვეთავებია: ცხოვრება ინტოტექსტში, ანუ მხატვრული აჯანყება ბედის წინააღმდეგ; წიგნები წიგნში, ანუ ლიტერატურა ლიტერატურაზე; მკითხველი როგორც მოქმედი პირი; მუცალი, ანუ ფიქცია როგორც გათავისუფლება; ფანტასტიკური რეალიზმი; მკითხველი როგორც განმათავისუფლებელი; ცხოვრება ინტოტექსტში; ინტოტექსტოლოგია – ცნობიერება – სტალინიზმი. წიგნში აგრეთვე მოცემულია კარსტენ განზელის ინტერვიუ გივი მარგველაშვილთან, ისევე როგორც ავტორის პოეტოლოგიური ტრაქტატი – ინტოტექსტოლოგია ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში და ამასთანავე, მისი მცირე პროზა და ოთხი პოეტოლოგიურ-ფილოსოფიური ნაშრომი.

გივი მარგველაშვილის შემოქმედებასა და ცხოვრებაზე მსჯელობისას კარსტენ განზელი გვერდს ვერ უვლის საბჭოთა კავშირისა და სტალინიზმის ხსენებას. მარგველაშვილის გამოცდილებები სწორედ იმ ეპოქიდანაა, როდესაც მსოფლმხედველობას „მონოლოგურობის“ დაღი ესვა, ეს იყო სტალინიზმის ეპოქა, პერიოდი, როცა კონკრეტული სააზროვნო სქემები, იდეოლოგიები იყო გაბატონებული, საზოგადოებრივი ღირებულებები და ქვეყნარტებები სისტემატურად ყალბდებოდა და ყოველგვარ დიალოგს გამორიცხავდა, გივი მარგველაშვილს კი „იდეოლოგიურ გალიაში“ გამომწყვდეულს უწევდა ცხოვრება (შდრ. Gansel 1992). კარსტენ განზელი გივი მარგველაშვილის რომანების პირველწყაროდ სამართლიანად ასახელებს „მსოფლიო ლიტერატურის არსენალს“. „ავტორი თავისი ნარატიული კონცეფციისთვის იყენებს იმ ხანგრძლივ ტრადიციას, რომელიცაა წიგნების წერა წიგნებზე“ (Gansel 1992: 8), შენიშნავს განზელი და ამაში, ცხადია, ინტერტექსტობრივ წერას გულისხმობს. გივი მარგველაშვილის რომანებთან პარალელის გასავლებად განზელი აღწერს მეტაფიქციის ერთ-ერთ ფორმას, სახელდობრ, ე.წ. „მიზანაბიშს“, თუმცა საცნაურია, რომ იგი არც მეტაფიქციას და არც მიზანაბიშს, როგორც ტერმინებს, არ ასახელებს (შდრ. Gansel 1992).

გერმანელი მკვლევარი ფრანკ თომას გრუბი პირველია, რომელიც მარგველაშვილის ტექსტების თავისებურებების აღსაწერად იყენებს ცნებას

„მეტაფიქციურობა“. მისი ყურადღების ცენტრში ექცევა *მუცალი: ქართული რომანი* (Muzal: *Ein georgischer Roman*, 1991) და რომანების ციკლის *დიდი კორექტურა* (*Die große Korrektur*) I ტომი: *წიგნის ავბედითი თავი* (*Das böse Kapitel*, 1991), ისევე როგორც მწერლის მინიატურები და ლირიკა. მკვლევარი სამართლიანად შენიშნავს, რომ გივი მარგველაშვილი მეტაფიქციური წერის ტექნიკით თხრობასა და თვით მოთხრობილ ამბავზე დაფიქრების საბაზს იძლევა, რა დროსაც საყოველთაოდ ცნობილი ნარატივები და კანონიკური ტექსტები კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება (შდრ. Grub 2010: 49-58). გივი მარგველაშვილის შემოქმედების მეტაფიქციურ ხასიათზე ამახვილებს ყურადღებას ლიტერატურის გერმანელი კრიტიკოსი ზიგლინდე გაიზელიც. თავის „ონტოტექსტობრივ“ რომანებში მარგველაშვილი ქმნის მეტაფიქციური წიგნის სამყაროს, რომელიც შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც ნებისმიერი ფორმის დიქტატურის მეტაფორა, წერს გაიზელი. მისი აზრით, გივი მარგველაშვილის მთლიანი შემოქმედება თვითგათავისუფლებას ემსახურება. რომანში *კოლხი მედეა კოლხოზში* ეს აქტი ხორციელდება „მეტაფიქციური წიგნის სამყაროს“, „ნამდვილი“ და „საკითხავი“ ავტორისა და „ხელოვნური მკითხველის“ მეშვეობით. გივი მარგველაშვილმა თავისი მძიმე ბედისწერის ბორბალი თავისთვის სასიკეთოდ შემოატრიალა და თავისი რომანებით შექმნა წარმოსახვითი სივრცე, სადაც ადამიანთა ყველაზე დიდი ოცნება რეალობად იქცევა: „ადამიანს წარმოსახვით და შესაბამისი სურვილით, ყველაფრის, მათ შორის, შეუძლებელის განხორციელებაც კი შეუძლია“. ამ „შოპენჰაუერიზმს“ კრიტიკოსი თვით ავტორის, გ. მარგველაშვილის გადარჩენის ტექნიკად მიიჩნევს (შდრ. Geisel 2017). გივი მარგველაშვილის რომანი *კოლხი მედეა კოლხოზში* ამავე ნაწარმოების ქართული თარგმანის წინასიტყვაობაში ვრცლად აქვს მიმოხილული ნაირა გელაშვილს. იგი რომანს იუმორისტულ ექსპერიმენტად, მხატვრული თამაშის, სიურრეალიზმისა და მეტარეალიზმის ნიმუშად მიიჩნევს. როგორც ნაირა გელაშვილი წერს:

ეს არის წიგნი წიგნზე, ან: წიგნებზე. კერძოდ, ეს არის წიგნი მავანი ავტორის – ვაკუშის წიგნების ბედზე, უფრო სწორად, უბედობაზე. მთელი მოქმედება

ფაქტობრივად ავტორის წარმოსახვაში და მის მიერ მანამდე დაწერილი ავტობიოგრაფიული ტექსტის შიდა სივრცეში ხდება. (გელაშვილი 2021)

გივი მარგველაშვილის რომანის *ოფიცერი პემბრი* (*Officer Pembry*, 2007) ონტოტექსტობრივ სამყაროზე და ამ სამყაროს შექმნის მეტაფიქციურ სტრატეგიებს მიეძღვნა ენათმეცნიერ ლალი ქეცბა-ხუნდაძის მიერ 2019 წელს „Humboldt Kolleg“-ის საერთაშორისო კონფერენციის ფარგლებში წაკითხული მოხსენება „როგორც გვკითხულობთ, ისე ვცხოვრობთ“. *ონტოტექსტური სამყაროს შექმნის მეტაფიქციური სტრატეგიები გივი მარგველაშვილის რომანში „ოფიცერი პემბრი“* (ქეცბა-ხუნდაძე 2019).

ავსტრიელი მკვლევრის, ბარბარა ედერის სტატია „*მე ემიგრაციის შვილი ვარ*“ - *პოსტკოლონიური სუბიექტურობა გივი მარგველაშვილის ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე* („*Ich bin ein Kind der Emigration*“ – *Postkoloniale Subjektivität in Giwi Margwelaschwilis Fluchtästhetische Novelle*“, 2016) საყურადღებოა იმდენად, რამდენადაც პირველი მცირე სამეცნიერო სტატიაა რომანზე *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე*. მისი მართებული დაკვირვებით, რომანი ოპერირებს პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის არსებითი ელემენტებით, ტექსტში ერთმანეთს ხვდება ავტორის ბიოგრაფია და ლიტერატურული ფიქცია და თავს იჩენს ავტოფიქცია. განსხვავებით ტრადიციული გამგზავნი-მიმღები მოდელისგან, სადაც ავტორია აქტიური პროდუცენტი და მკითხველი კი მხოლოდ პასიური მიმღებია, მარგველაშვილი თავის მკითხველებს შესაძლებლობას აძლევს, რომ პერსონაჟის ბედი კითხვის პროცესში თავად შეცვალონ და ამით თავადვე იქცნენ ავტორებად, წერს მკვლევარი (Eder 2016).

2017 წელს „ფერბრეხერ ფერლაგის“ გამომცემლის, იორგ ზუნდერმაიერის ინტერვიუ გივი მარგველაშვილთან გამოიცა წიგნად, სათაურით *მნიშვნელობის სამყაროები* (*Bedeutungswelten*). წიგნი ინფორმაციას გვაწვდის გივი მარგველაშვილის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ეტაპების შესახებ და გვაცნობს ავტორის შეხედულებებს სხვადასხვა საკითხზე. მასში აგრეთვე მოცემულია მცირე ამონარიდები მარგველაშვილის ნაწარმოებებიდან.

2022 წელს მწერალთა სახლის ხელშეწყობით გამომცემლობაში „ალონი“ გერმანულიდან ითარგმნა (მთარგმნელი ასმათ ფარჯიანი) და გამოიცა გივი მარგველაშვილის „პერეკატასტროიკა“. დროის მოწმის ჩანაწერები 1988-1993, რომელიც მოიცავს ავტორის დღიურებს. ამ გამოცემაში გივი მარგველაშვილი „პერესტროიკის“ პერიოდზე მსჯელობს, აზრს გამოთქვამს მსოფლიოში და განსაკუთრებით, საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პროცესებზე, ისევე როგორც, თავის ფიქრებში და მოგონებებში გვახედებს და თავისი გამოუქვეყნებელი ნაწარმოებების შინაარსსაც გვაცნობს.

როგორც ზემოთ მოცემული მიმოხილვიდან წარმოჩნდა, გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისა და ადრეული შემოქმედების შესახებ წიგნები, სტატიები, მცირე კვლევები და რეცეფციის სხვადასხვა დოკუმენტი (რეცენზიები, საიუბილეო თარიღებთან დაკავშირებული მიძღვნები და ა.შ.) მოიპოვება როგორც ქართულ, ისე გერმანულენოვან სამეცნიერო სივრცეში. გივი მარგველაშვილის შესახებ აქამდე არსებულ კვლევებში ყურადღება ძირითადად გამახვილებულია ავტორის ადრეულ შემოქმედებაზე და ამ შემოქმედების ავტობიოგრაფიულ ხასიათზე. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ დასახელებულ კვლევებში შემჩნეულია გივი მარგველაშვილის ნაწარმოებების როგორც ინტერტექსტობრივი და ავტოფიქციური, ასევე მეტაფიქციური ხასიათი, თუმცა, აქამდე არ გამოკვლეულა და ყურადღება არ გამახვილებულა მათ ფუნქციაზე ემიგრანტი ავტორის გვიანდელ რომანებში. ამასთანავე, უგულებელყოფილია გივი მარგველაშვილის შემოქმედების ინტერმედიალური ასპექტები და მათი დანიშნულება, ისევე როგორც მეტაფიქციის ის კრიტიკული ფუნქცია, რომელიც წინამდებარე კვლევის საგანია. სწორედ აღნიშნული ხარვეზის აღმოფხვრას შევეცდებით წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომით.

თავი I

თეორიული წანამძღვრები

1.1. იდეოლოგიის რაობა და იდეოლოგიის კრიტიკის საფუძვლები

იდეოლოგია (ιδεολογία) ბერძნული სიტყვაა და მისი თავდაპირველი მნიშვნელობაა მოძღვრება იდეების შესახებ (Hoffmeister 1955:319). აღნიშნული ცნება 1796 წელს ფრანგი ფილოსოფოსის და განმანათლებლის ანტუან ლუი კლოდ დესტუტ დე ტრეისის ნაშრომში *იდეოლოგიის ელემენტები* (*Éléments d'idéologie*, 1796) ნეიტრალური მნიშვნელობით გვხვდება. სახელდობრ, დე ტრეისთან იდეოლოგია განიხილება როგორც მეცნიერება იდეების, მათი წარმოშობისა და განვითარების შესახებ (შდრ. Kolakowski 1981: 176).

გერმანელი ფილოსოფოსის, კარლ მარქსის მიერ წარმოდგენილი განსხვავებული დეფინიციის შემდეგ აღნიშნულმა ცნებამ უარყოფითი მნიშვნელობა შეიძინა. ნაშრომში *პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკა* (*Zur Kritik der politischen Ökonomie*, 1859) მარქსი იდეოლოგიას წარმოაჩენს აზროვნების პროდუქტად (გერმ. „Produkt des Denkens“), რომელიც პოლიტიკაში, რელიგიაში, ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში იძენს ფორმას (შდრ. Marx 1947: 258). ნაშრომში *გერმანული იდეოლოგია* (*Die Deutsche Ideologie*, 1846-47 (1932)) კი მარქსი იდეოლოგიას მიიჩნევს ილუზიად, წარმოსახვით კონსტრუქციად, რომელსაც არ აქვს ისტორია და რომელიც საზოგადოებრივ რეალობას ნიღბავს (Althusser 1969: 131-132). თავის პოლიტიკურ ნაშრომებში იდეოლოგიასა და მის ილუზორულ ხასიათს მარქსი პოლიტიკურ ძალაუფლებასთან მიმართებით განიხილავს. მასთან იდეოლოგია აღწერილია როგორც „გაყალბებული რეალობა“ (verfälschte Realität), როგორც „საჭირო მცდარი ცნობიერება“, რომელიც არ შეესაბამება (ეკონომიკურ) რეალობას და რომელსაც საზოგადოება შეცდომაში შეჰყავს (შდრ. Jaeggi 2013: 275). ნაშრომში *კაპიტალი* (*Das Kapital*, 1867) მარქსი ცვლის თავის პარადიგმას, იგი იკვლევს საზოგადოებაში გაყალბებული რეალობის ფუნქციონირებასა და იმას, როგორ ექცევა ერთი იდეის ზეგავლენის ქვეშ მთელი საზოგადოება. იდეოლოგიები ილუზიური

ხასიათით და დარწმუნების უნარით ადვილად ახდენენ გავლენას სოციუმზე. ისინი კონკრეტული ჯგუფის ინტერესებს საზოგადო, თითოეული ინდივიდისთვის სასურველ ინტერესებად წარმოაჩენენ, „მმართველი კლასის იდეები ეპოქის განმსაზღვრელი იდეებია“ (Marx /Engels 1956-1968: 46-47), - ვკითხულობთ მარქსთან.

მარქსი ავითარებს თეორიას საზოგადოებისა და მისი მატერიალური და ინტელექტუალური წარმოების შესახებ. მისი აზრით, ყოფიერება, ცხოვრება განსაზღვრავს ცნობიერებას და არა პირიქით (შდრ. Marx /Engels 1845/46: 27). ამრიგად, საზოგადოების მარქსისტულ მოდელში ეკონომიკური სტრუქტურა წარმოადგენს ფუნდამენტს. მასზე ყალიბდება ზედნაშენი პოლიტიკის, სამართლის, რელიგიის, ხელოვნებისა და ფილოსოფიის სახით, რომლებსაც ისევ და ისევ ფუნდამენტი განსაზღვრავს. ფუნდამენტისა და ზედნაშენის ურთიერთმიმართება, თავის მხრივ, განსაზღვრულია სოციალური უთანასწორობითა და სხვადასხვა კლასისა და სოციალური ჯგუფის განსხვავებული ინტერესებით. რაკი გონებრივი/ინტელექტუალური პროდუქტი ცხოვრების მატერიალურ პირობებზეა დამოკიდებული, გონებრივი პროდუქტი, მაგ. ლიტერატურა, ასახავს ფუნდამენტს (შდრ. Nünning 2010: 202).

ლიტერატურის მარქსისტი თეორეტიკოსის, ტერი იგლტონის აზრით, იდეოლოგია ბრძოლის ფარული საშუალებაა ჰეგემონიის შენარჩუნების, ლეგიტიმაციისა და მისი დამატებითი განმტკიცებისთვის (შდრ. Eaglton 1991: 31). იდეოლოგიით ხდება იდეების პროპაგანდა, მათი წარმოჩენა უნივერსალურ მოცემულობებად და სხვათა უგულვებელყოფა. ასეთი მისტიფიკაციით ხდება საზოგადოებრივი კონფლიქტების, დაპირისპირებების შენიღბვა ან დამალვა, მიიჩნევა იგლტონი (შდრ. Eaglton 1993: 12). იდეოლოგიების თავზე მოხვევით, სოციოლოგისა და ფილოსოფოსის ჰერბერტ მარკიუზის აზრით, ვიღებთ „ერთგანზომილებიან ადამიანს“, „ერთგანზომილებიან საზოგადოებას“, მასას, რომელიც ადვილად მართვადია (შდრ. Marcuse 1967).

ფრანგი ფილოსოფოსი ლუი ალტიუსერი, რომელიც 1960-1970-იანი წლების ყველაზე გავლენიან მარქსისტ თეორეტიკოსად მიიჩნევა, ფიქრობს, რომ იდეოლოგიები ფსევდო-გამონათქვამებია, რომლებიც ადამიანისა და სოციალური ჯგუფის ცნობიერებაზე ბატონობენ. იგი ერთმანეთისგან განასხვავებს რეპრესიულსა და იდეოლოგიურ აპარატებს. სახელმწიფო აპარატები, ალტიუსერის კონცეფციის მიხედვით, აერთიანებს მთავრობას, ადმინისტრაციას, არმიას, პოლიციას, სასამართლოს, ციხესა და ა.შ. იდეოლოგიურ აპარატებად კი იგი მიიჩნევს რელიგიას (სხვადასხვა ეკლესიაში წარმოჩენილი სისტემა), განათლებას (სხვადასხვა საჯარო და კერძო სკოლის სისტემა), ოჯახს, სამართალს, პოლიტიკურ სისტემას (სხვადასხვა პარტიით წარმოდგენილს), საკომუნიკაციო და საინფორმაციო საშუალებებს, კულტურას, ლიტერატურასა და ა.შ. ყველა სახელმწიფო აპარატი ფუნქციონირებს ერთდროულად რეპრესიით, ძალადობითა და იდეოლოგიით, მიიჩნევს ალტიუსერი, თუმცა, რეპრესიული სახელმწიფო აპარატი უფრო მეტად ძალადობით ფუნქციონირებს, იდეოლოგიური სახელმწიფო აპარატი კი — იდეოლოგიით (შდრ. Althusser 1977). ლუი ალტიუსერი ხაზს უსვამს იდეოლოგიის მატერიალურ ხასიათს და ამასთან დაკავშირებით მოჰყავს პასკალის წინადადება: „დაიჩოქე, ამოძრავე ტუჩები ლოცვისთვის და ირწმუნებ!“. ალტიუსერის აზრით, ნებისმიერი ინდივიდის რწმენის იდეები მატერიალურია, რამდენადაც მისი იდეები მისი მატერიალური მოქმედებებია, რომლებიც ჩართულია მატერიალურ პრაქტიკაში და რეგულირდება, განისაზღვრება მატერიალური რიტუალებით, რომლებიც თავის მხრივ განისაზღვრება მატერიალური იდეოლოგიური აპარატით, საიდანაც გამომდინარეობს ამ სუბიექტის იდეები (შდრ. Althusser 1977: 137-139). იდეა მატერიალიზდება (ხორცს ისხამს) ინსტიტუციაში. მაგალითად, ეკლესიის ინსტიტუცია თავისი ეკონომიკური რესურსით, პერსონალით, სასულიერო და ადმინისტრაციული დავალებების შესასრულებლად სპეციალური შენობა-ნაგებობებით, სიმბოლური ნივთებითა და განსაკუთრებით მღვდლების, ბერებისა და ა.შ. სპეციალური სამოსით, შვილობილი- და დამხმარე

ორგანიზაციების სიმდიდრით, ასევე საავადმყოფოებით, სკოლებითა და ა.შ., მისი აზრით, უდავო მატერიალურობის მქონე „იდეოლოგიური აპარატი“. სასულიერო პირებისა და მორწმუნეების რიტუალები, რომლებიც ამ რელიგიური დაწესებულების ფარგლებში ტარდება, „მატერიალური ქმედებებია“ (რელიგიური ცერემონიები, რიტუალები): ღვთისმსახურების აღსრულება ან მასზე დასწრება, ქადაგება, სიმღერა, ლოცვა, აღსარება, დაჩოქვა, პირჯვრის გადაწერა და სხვა. სხვადასხვა რიტუალისა და უამრავი რელიგიური სიმბოლოს (მუსიკის, ცეკვის და გამოსახულების) მეშვეობით ეკლესია როგორც იდეოლოგიური ინსტიტუტი აძლიერებს რელიგიურ იდეებსა და მათთან ერთად გრძნობებისა და შეგრძნებების სამყაროს, რომლებიც რწმენის ნაწილია. ალტიუსერის მიერ ხაზგასმული მოქმედების მეთოდი („დაიჩოქე, ამოდრავე ტუჩები ლოცვისთვის და ირწმუნებ!“) იმთავითვე ემყარება იდეოლოგიური აპარატის ავტონომიას. რიტუალი შეიძლება გახდეს დამოუკიდებელი და დაიცალოს შინაარსისგან, ისევე როგორც ინდივიდი ასრულებდეს რიტუალს რწმენის გარეშე. რაკი იდეოლოგიის მატერიალურობა ასე აშკარაა, შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ იდეოლოგია ძირითადად მუშაობს „ზემოდან ქვემოთ“. ინდივიდის პიროვნებად ჩამოყალიბება ყოველთვის ხდება მოცემულ პირობებსა და სოციალურ სტრუქტურებში, რომელთაგან იდეოლოგიური აპარატები არანაკლებ მნიშვნელოვანია (შდრ. Althusser 1977).

ამრიგად, როდესაც რაიმეს იდეოლოგიურს ვუწოდებთ, მივიჩნევთ, რომ ის იმთავითვე მცდარია, გაყალბებულია, დოგმატურია. იდეოლოგიები (იდეები), რომლებიც განსაზღვრულ სოციალურ კონტექსტში გამიზნულად ჩნდებიან, ახდენენ რეალობისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების გაყალბება-ფალსიფიცირებას და გაყალბებული რეალობის ცრუ თეორიებით დაცვა-ლეგიტიმაციას. მათ საერთო დოქტრინის, რწმენის, რელიგიის ხასიათი აქვთ და აღიქმებიან უნივერსალურად და ერთადერთ სიმართლედ.

უნგრეთის კომუნისტური პარტიის წევრი, დასავლური მარქსიზმის წარმომადგენელი და ლიტერატურის კრიტიკოსი, გეორგ ლუკაჩი მარქსიზმის

გადააზრებას შეეცადა ესეების კრებულით *ისტორია და კლასთა ცნობიერება* (*Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, 1923), რომელშიც მან ჰეგელი მარქსზე გავლით ლენინთან და როზა ლუქსემბურგთან დააკავშირა. ლუკაჩი ნაშრომის შესავალში წერდა, რომ მას მარქსის მეთოდის სწორად გაგება და გამოყენება და არა მისი „გაუმჯობესება“ სურდა (შდრ. Lukacs 1923: 30). კომუნისტურმა პარტიამ ესეების ეს კრებული ენგელსის და ლენინის გაკრიტიკების გამო არ მიიღო, ლუკაჩს კი თავის მართლება მოუწია. მიუხედავად ამისა მისმა ნაშრომმა 1920-იანი წლების მემარცხენე ევროპელ ინტელექტუალებზე, *კრიტიკულ თეორიაზე*, განსაკუთრებით კი მის წარმომადგენელ თეოდორ ვ. ადორნოსა და იურგენ ჰაბერმასზე დიდი გავლენა მოახდინა. 1923 წელს გეორგ ლუკაჩმა მონაწილეობა მიიღო კონფერენციაში „პირველი მარქსისტული სამუშაო კვირა“, სადაც განხილვის საგნად კაპიტალიზმის კრიზისის დამღევის საშუალებები და მარქსისტული კვლევის ორგანიზატორული საკითხები იქცა. სწორედ ამ ღონისძიებამ მისცა იმპულსი *ფრანკფურტის სკოლის* დაარსებას (შდრ. Breuer 2016: 7-9).

კომუნისტური პარტიის წევრობის მიუხედავად ლუკაჩი სტალინიზმს აკრიტიკებდა. რუსულ არაოფიციალურ ჟურნალში *ლიტერატურის კრიტიკოსი* (*Literaturnyj kritik*) ქვეყნდებოდა მისი სტატიები, რომლებშიც იგი სტალინისტურ ლიტერატურულ პოლიტიკას ეწინააღმდეგებოდა. თუმცა, რაკი აღნიშნული სტატიები რუსულად ითარგმნებოდა, კრიტიკის ნაწილი ხშირად იკარგებოდა. გეორგ ლუკაჩის სახელს უკავშირდება ასახვის თეორია. იგი მიიჩნევდა, რომ ლიტერატურამ საზოგადოებრივი მოვლენები უნდა ასახოს, ობიექტური რეალობა უნდა აირეკლოს. ნაშრომში *რომანის თეორია* (*Die Theorie des Romans*, 1916) იგი ყურადღებას ამახვილებს ნაწარმოების შინაარსზე, მოქმედ პირთა კონსტელაციასა და პროტაგონისტზე – ე.წ. „ტიპზე“, რომელიც მასში თავმოყრილი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი თვისებებით ხასიათდება. ლუკაჩის აზრით, ლიტერატურის ანალიზისას უწინარესად სწორედ ეს ასპექტებია გასათვალისწინებელი. იგი მაგალითისთვის ასახელებს ბალზაკის რომანებს, რომლებშიც სოციალური

წინააღმდეგობები ნათლად ასახული (შდრ. Köppe, Winko 2013: 158). ხელოვნება ამ შემთხვევაში აზრობრივად აღქმულ და ესთეტიკური ფორმით გადმოტანილ, დაფიქსირებულ ობიექტურ ჭეშმარიტებად განიხილება. ასახვის თეორია, თავისი პრინციპებიდან გამომდინარე, რეალიზმს (XIX ს.) უკავშირდება და, ამრიგად, მას მოდერნისტულ ლიტერატურასთან საერთო არაფერი აქვს. აღნიშნული თეორია დასავლეთში კრიტიკის საგნად იქცა, თუმცა, იგი საბჭოთა კავშირში და აღმოსავლეთ ევროპის სოციალისტურ ქვეყნებში ფართოდ გავრცელდა (შდრ. Strasen 2004: 158).

ალტიუსერის კონცეფციის მიხედვით, თუ ხელოვნება რეალობის (ხშირ შემთხვევაში რეალობაში გაბატონებული იდეოლოგიის) „გაუცნობიერელი“ გამოვლენაა, ასახვა, მაშინ მას არ ძალუძს, აწმყოში არსებულ ილუზიებზე მეტი რამ (მომავალის იმედი) მოგვცეს და ამ შემთხვევაში მასში არც საზოგადოებრივი მექანიზმების ასახვა შესაძლებელი. ის, რაც რეალობის ხედვის საშუალებას გვაძლევს, არის ე.წ. „შიდა დისტანცია“, „დისტანცია იდეოლოგიის ფარგლებში“ (Bogdal 1974: 144-146). ანდრე დაპრესადმი მიწერილ წერილში ალტიუსერი ავითარებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ „ნამდვილი ხელოვნება“ სივრცეს იქმნის „ცოდნისთვის“, რომელშიც იგი თავისი იდეოლოგიისგან დისტანცირდება (შდრ. Bogdal 1974: 146).

მარქსისტული და იდეოლოგიის კრიტიკის ლიტერატურული თეორიები კონტექსტზე ორიენტირებულ თეორიებს განეკუთვნება. ამ თეორიების მიხედვით, ისტორიული კონტექსტის განხილვა გარდაუვალია; მის გარეშე შეუძლებელია იმ მნიშვნელოვან ურთიერთმიმართებათა ამოცნობა, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებს არა მხოლოდ მნიშვნელობას, არამედ ღირებულებასაც ანიჭებენ (შდრ. Köppe, Winko 2013: 157).

იდეოლოგიის კრიტიკა როგორც მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი მიმართულება გერმანიაში 1960-იან წლებში სტუდენტური გამოსვლებისას ვითარდება, ამის პარალელურადაც ჩნდება პოსტმარქსისტული დისკურსი. იდეოლოგიის კრიტიკა აღნიშნავს საზოგადოების და ტექსტის ანალიზის სოციო-პოლიტიკურ მეთოდს,

რომელიც იკვლევს ტექსტების ექსპლიციტურსა და იმპლიციტურ მიმართებებებს საზოგადოებასთან, მათ მიერ რეალობის ასახვის (დაფარვის ან შენიღბვის) სტრატეგიებს; ამასთანავე, იგი აღწერს საზოგადოებრივ კონფლიქტებს და აღნიშნული კონფლიქტების სტრუქტურას. ამის საფუძველზე გასაგები ხდება, როგორი ინტერესები აქვთ ამა თუ იმ სოციალურ ჯგუფებსა და როგორ ახერხებენ ისინი თავიანთი ინტერესების საზოგადო ინტერესებად ქცევას. იდეოლოგიის კრიტიკა ცდილობს გამოავლინოს იდეოლოგიების სტრუქტურა, ფუნქცია და გავლენის მექანიზმები. მისი მიზანია, ფარდა ახადოს „გაყალბებულ“ ცნობიერებას და გამოაშკარაოს, რომ ეს (გაყალბებული) ცნობიერება რეალობას არ შეესატყვისება. კრიტიკული თეორია ფორმალისტურსა და იმანენტურ მეთოდებს უპირისპირდება და ლიტერატურათმცოდნეობისგან საზოგადოებრივი პროცესების გათვალისწინებას მოითხოვს; ლიტერატურული ტექსტები არ უნდა იყოს ილუზორულად ნეიტრალური, არამედ მათში პოლიტიკური პოზიციის დაფიქსირება უნდა ხდებოდეს (შდრ. Köppe, Winko 2013: 151).

იდეოლოგიების კრიტიკა, რომელიც საზოგადოების ემანსიპაციის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს, კულტურის მკვლევრებმა, სოციოლოგებმა და ლიტერატურათმცოდნეებმა აიტაცეს. ხელახალი ინტერესის საგნად იქცა კარლ მარქსის და ფრიდრიხ ენგელსის ნაშრომები, განსაკუთრებით კი *ფრანკფურტის სკოლის* წარმომადგენლების *კრიტიკული თეორია* (შდრ. Köppe, Winko 2013: 151). *ფრანკფურტის სკოლა* იწოდება მეცნიერთა და ფილოსოფოსთა ჯგუფი, რომელთა თეორიაც მარქსისტულ თეზისებსა და დიალექტიკურ ტრადიციას უკავშირდება. *ფრანკფურტის სკოლა* 1924 წელს მაინის ფრანკფურტში სოციოლოგიურ ინსტიტუტთან ჩამოყალიბდა. მისი წარმომადგენლები არიან მაქს ჰორკჰაიმერი, თეოდორ ვ. ადორნო, ერნსტ ბლოხი, ფრიდრიხ პოლოკი, ჰერბერტ მარკიუზი, იურგენ ჰაბერმასი და სხვები, რომლებსაც ასევე ნეომარქსისტებსაც უწოდებენ. სახელწოდება *კრიტიკული თეორია* კი უკავშირდება მაქს ჰორკჰაიმერის საპროგრამო სტატიას, *ტრადიციული და კრიტიკული თეორია (Traditionelle und kritische Theorie: fünf Aufsätze, 1937)*,

რომელიც 1937 წელს გამოქვეყნდა. მთავარ ნაშრომად მიიჩნევა მაქს ჰორკჰაიმერისა და თეოდორ ვ. ადორნოს მიერ 1944-47 წლებში შექმნილი *განმანათლებლობის დიალექტიკა (Dialektik der Aufklärung)*, ჰორკჰაიმერის ხელმძღვანელობის ქვეშ 1932 წელს დაარსდა *სოციალური კვლევის ჟურნალი (Zeitschrift für Sozialforschung)*, რომელშიც ჯგუფის წევრები საზოგადოების „კრიტიკული თეორიის“ (იმ დროს „მატერიალიზმი“) მნიშვნელოვან საკითხებს განიხილავდნენ, მოგვიანებით იგი მსოფლიოში ცნობილი გახდა დასავლური არაორთოდოქსული მარქსიზმის სახელით. 1933 წელს ხელისუფლებაში ნაციონალ-სოციალისტების მოსვლის შემდეგ *ფრანკფურტის სკოლის* წარმომადგენლები იძულებულნი გახდნენ, საქმიანობა შეეწყვიტათ, გერმანია დაეტოვებინათ და ემიგრაციაში წასულიყვნენ. თუმცა, მათ ემიგრაციაშიც გააგრძელეს დაწყებული საქმიანობა. ემიგრაციიდან დაბრუნების შემდეგ *ფრანკფურტის სკოლის* ნააზრევი აქტუალური გახდა 1968 წლის სტუდენტურ მოძრაობაში.

ჰორკჰაიმერის და ადორნოს თეორიის მიხედვით, კულტურის ინდუსტრია მასებში მცდარი ცნობიერების წარმოქმნას ან/და მის განმტკიცებას უწყობს ხელს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მასობრივი კულტურა საზოგადოებაზე იდეოლოგიური ბატონობის მნიშვნელოვანი საშუალებაა. ამრიგად, ადორნო აკრიტიკებს პოპულარულ, მასობრივ კულტურას, რომელიც, მისი აზრით, კაპიტალიზმის მონოპოლიის გავლენით იწარმოება. ადორნო და ჰორკჰაიმერი ამკვიდრებენ ცნებას „კულტურული ინდუსტრია“, რათა გაფანტონ ყოველგვარი ილუზია იმის შესახებ, რომ მასობრივი კულტურა თითქოს მასების მიერ იყოს წარმოებული. მათი აზრით, სინამდვილეში ცნება „პოპულარული კულტურა“/“პოპკულტურა“ იდეოლოგიზებულია და მასობრივი კულტურა არა ხალხის წიაღიდან წამოსული პროდუქტია, არამედ ზევიდანაა მისთვის თავს მოხვეული (შდრ. Adorno 1963: 337-345). შესაძლებელია, ამ ვითარებიდან თავის დასაღწევად მართებული აღმოჩნდეს ბერტოლტ ბრეხტის გაუცხოების თეორია, რომლის მიხედვითაც, ადამიანები ყოველდღიურობაში მომხდარ მოვლენებს და მათ მიერ აღქმულ საგნებს, ასე

ვთქვით, უნდა გაუუცხოვდნენ და სხვა პოზიციიდან შეხედონ მათ, რათა მათში აღმოაჩინონ ის, რაც მასობრივი წარმოების პირობებში შეუმჩნეველი რჩება (შდრ. გალაშვილი 2018).

აქვე უნდა ვახსენოთ კრიტიკული რაციონალიზმის წარმომადგენელი კარლ პოპერი და მისი მთავარი ნაშრომი *ღია საზოგადოება და მისი მტრები* (*Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, 1945), რომელშიც იგი ნაციონალ-სოციალიზმისა და სტალინიზმის იდეოლოგიურ ხასიათს აკრიტიკებს (Popper 1973).

იდეოლოგიის კრიტიკა თავს იჩენს აგრეთვე ფრანგი სტრუქტურალისტი, კულტურის თეორეტიკოსის და სემიოლოგის როლან ბარტის პუბლიკაციების კრებულში *მითოლოგიები* (*Mythologies*, 1957). აღნიშნული პუბლიკაციები 1954-1957 წლებში ქვეყნდებოდა ჟურნალში *ახალი წერილები* (*Les Lettres nouvelles*). კრებული გამოიცა 1957 წელს, რომელსაც თან ახლავს ესე *მითი დღეს*. აღნიშნული ესეს მიხედვით, მითი გამონათქვამია, სიტყვაა, შეტყობინების გადაცემის სისტემაა (შდრ. Barthes 1964: 85). როლან ბარტის კონცეფციის მიხედვით, მითში მნიშვნელოვანია არა მისი შეტყობინების საგანი, არამედ ის ფორმა, რომლითაც ამ საგნის წინ წამოწევა ხდება. ბარტი მიიჩნევს, რომ მითს არ მოეპოვება შინაარსობრივი საზღვრები, მას მხოლოდ ფორმალური საზღვრები აქვს. მითად, ბარტის აზრით, შეიძლება იქცეს ყველაფერი, რადგან სამყარო დაუსრულებლად სუგესტიურია, ანუ ზემოქმედებს აღმქმელზე, მის ცნობიერებაზე. მითს როგორც კომუნიკაციის ერთ-ერთ ფორმას შეიძლება ჰქონდეს როგორც წერილობითი ფორმა, ისე ვიზუალური ან ზეპირი. მაგალითად, სპორტი, ფოტოგრაფია, კინო, რეპორტაჟი, რეკლამა —, შეიძლება ეს ყოველივე მითის სამსახურში იდგეს, მითური მნიშვნელობის მატარებელი იყოს. ბარტის აზრით, ისეთი ქმედებები, როგორცაა, მაგალითად, ღვინის დაღვევა და მანქანით ქალაქგარეთ გასეირნება, შეიძლება აგრეთვე გარკვეული მითოლოგიურ-იდეოლოგიური შინაარსის მატარებელად ან გზავნილად იქცეს. იგი ასევე დასძენს, რომ მითი არ არის მარადიული ფენომენი, მითები პერიოდულად ქრებიან და მათ ახალი

მითები ანაცვლებენ (შდრ. Barthes 1964: 85,86). ბარტის აზრით, მითი, ისევე როგორც სიზმარი (ფროიდის თეორიის მსგავსად), შენიღბული გზავნილია საზოგადოებისთვის. თუმცა, მითი სიზმრისგან განსხვავებით იდეოლოგიებითაა დახუნძლული. იგი დამალული შინაარსის მატარებელია, რომლის შემჩნევაც ზედაპირზე რთულია და საფუძვლიან დაკვირვებას საჭიროებს. პარადოქსულია, მაგრამ მითი, ბარტის კონცეფციის მიხედვით, არაფერს მალავს, იგი უწინარესად სინამდვილის დეფორმაციას ახორციელებს. არის საფრთხე იმისა, რომ სინამდვილის დეფორმაციამ მისი გაუცხოება გამოიწვიოს. მითის საიდუმლო, ბარტის აზრით, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი სრულიად ბუნებრივად მოქმედებს (შდრ. Barthes 1964: 102-104). აქვე უნდა ითქვას, რომ როლან ბარტი მითოლოგიებში არ გულისხმობს მითოლოგიას კლასიკური გაგებით. მასში იგულისხმება ესა თუ ის იდეოლოგია, ილუზიური წარმონაქმნი, რომლითაც სინამდვილეა შებურვილი, რომელიც საზოგადოების წევრებს მართავს და მათ სინამდვილის აღქმაში აბრკოლებს. ტოტალიტარული პოლიტიკური იდეოლოგიები იძენენ მითების სახეს. მითი კი ხელს უწყობს გაბატონებული ჯგუფების ინტერესების გავრცელებასა და მათი ფასეულობების განმტკიცებას საზოგადოებაში.

როლან ბარტი მითს მიაკუთვნებს ლინგვისტიკის მეცნიერებას, უფრო კონკრეტულად კი სემიოლოგიას (სემიოტიკას), რომელიც, მისივე აზრით, ფორმების, ნიშნების მეცნიერებაა, რადგან იგი მნიშვნელობებს მათი შინაარსისგან დამოუკიდებლად იკვლევს (შდრ. Barthes 1964: 88). მითოლოგია როგორც ფორმალური მეცნიერება, ბარტის კონცეფციის მიხედვით, სემიოლოგიასთან ერთად მიეკუთვნება იდეოლოგიასაც როგორც ისტორიულ მეცნიერებას (შდრ. Barthes 1964: 90).

ბარტი ეყრდნობა ფრანგი სტრუქტურალისტის ფერდინანდ დე სოსიურის ნიშნების თეორიასა და მის მიერ დამკვიდრებულ ცნებებს: აღმნიშვნელს (ფრანგ. signifiant) – ფორმას, რომლითაც ხდება იდეის გადაცემა; აღსანიშნს (ფრანგ. signifié) – იდეას, რომელსაც აღმნიშვნელი ატარებს და ნიშანს (ფრანგ. signe) – აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის მთლიანობას. ბარტის კონცეფციის

მიხედვით, *სემიოლოგიური სისტემა* აღნიშნულ სამ ელემენტს მოიცავს. თუმცა, ბარტის თეორიაში განსაკუთრებული ყურადღება მაინც ნიშანს ენიჭება, რომელსაც მითის სემიოლოგიურ სტრუქტურაში აღმნიშვნელის ფუნქცია აქვს. ამრიგად, ბარტის თვალსაზრისით, ნიშანი აღმნიშვნელად იქცევა. რომ დავაზუსტოთ, იგი ნიშანიცაა და აღმნიშვნელიც (შდრ. Barthes 1964: 92). ბარტის კონცეფციის მიხედვით, მითში ორი ურთიერთკავშირში მყოფი სემიოლოგიური სისტემა ერთიანდება: *პირველი თანრიგის ლინგვისტური სისტემა*, იგივე ენა, რომელსაც ბარტი *ენა-ობიექტს* უწოდებს, რაკი იგი სისტემაა, რომელიც მითოსის სამსახურში დგას, და *მეორადი თანრიგის სისტემა*, თვით მითი, რომელსაც ბარტი *მეტაენად* მოიხსენიებს, რადგან იგი მეორე ენაა, რომელშიც პირველზეა ლაპარაკი. პირველი თანრიგის სისტემაში საგნების პირდაპირ მნიშვნელობა – დენოტაციები მოიაზრება, ენის მეორადი თანრიგის სისტემაში კი დამატებითი, ალტერნატიული მნიშვნელობები – კონოტაციები, რომლებიც ბარტის აზრით, არაა სტატიკური, არამედ კულტურულადაა განპირობებული (შდრ. Barthes 1964: 93,94). *მითოლოგიების* ერთ-ერთ ესეში ბარტი განიხილავს „პარი-მატჩის“ გარეკანზე გამოსახულ პოსტერს, რომელზეც გამოსახული, ფრანგულ სამხედრო ფორმაში ჩაცმული ახლგაზრდა შავკანიანი ჯარისკაცი სამხედრო სალამს იძლევა, მხერა კი ზემოთ სამფერიანი დროშისკენ აქვს მიმართული. ეს არის პოსტერის პირველადი იდეა. ბარტის აზრით, ეს სურათი იმას მიანიშნებს, რომ საფრანგეთი დიდი იმპერიაა, და რომ მისი ყველა შვილი, განურჩევლად კანის ფერისა, ერთგულად ემსახურება მის დროშას და არ არსებობს ამაზე უკეთესი პასუხი კოლონიალიზმის მგმობელთათვის, ვიდრე ამ შავკანიანის მონდომება, ემსახუროს თავის მჩაგვრელებს. ბარტისთვის ესაა სემიოლოგიური სისტემა: აღმნიშვნელი – შავკანიანი ჯარისკაცი ესალმება საფრანგეთის დროშას, აღნიშნული – გამიზნული ნარევია ე.წ. „ფრანგობისა და სამხედროობისა“ და ბოლოს – აღმნიშვნელის საფუძველზე ხდება აღნიშნულის გათვალსაზრისება (შდრ. Barthes 1964: 95). როგორც ბარტი მიიჩნევს, პირველი თანრიგის სიგნიფიკაცია შავკანიანი ჯარისკაცის რეალურ ამბავს მალავს, რაშიც იგი იმ

ძალადობას გულისხმობს, რომელიც საფრანგეთის კოლონიალურ ექსპლუატაციას ახლდა თან. ამის სანაცვლოდ კი არსებითად განსხვავებული მითოლოგიური სისტემაა შემოთავაზებული, რომელიც კოლონიზაციის ნამდვილ ისტორიას უარყოფს და საფრანგეთს სამართლებრივ სახელმწიფოდ წარმოაჩენს. ისტორიის დეფორმაციის გზით ჯარისკაცი სამართლიანი საფრანგეთის აღმნიშვნელად წარმოჩნდება. ამ მაგალითის საფუძველზე აშკარავდება, რომ შეიძლება მითმა საგანი საკუთრივ ისტორიისგან დაცალოს და მას ახალი ისტორია, ახალი იდეოლოგიური მნიშვნელობა მიანიჭოს (შდრ. Barthes 1964: 102-115). ბარტის კონცეფციის მიხედვით, არაფერი არ უნდა გავიგოთ ისე, როგორც ეს ზედაპირზე ჩანს, არ უნდა ვენდოთ ნიშნის მხოლოდ ზედაპირულ შინაარსს, არამედ მასში ნაგულისხმევის, იმპლიციტური შინაარსის ამოცნობას უნდა ვეცადოთ, რადგან ყოველი ნიშნის/მითის მიღმა შინაარსების ფართო კონოტაციური ველის ამოკითხვაა შესაძლებელი.

მითოლოგიების ავტორი აკრიტიკებს ბურჟუაზიას, მის სამომხმარებლო ღირებულებებსა და მის წარმოდგენებს, ე.წ. საჯარო ფილოსოფიას, რომელიც ყოველდღიურობას კვებავს. იგი ხედავს, რომ იმდროინდელი საფრანგეთი ამ „ანონიმურ იდეოლოგიაში“ დაცურავს. პრესა, კინო, თეატრი, ცერემონიები, ლიტერატურა, დიპლომატია, ყოველდღიური ცხოვრება, ყველაფერი იდეოლოგიითაა განმსჭვალული. თუმცა, ეს „ნორმად ქცეული“ ფორმები ნაკლებ ყურადღებას იქცევენ, რაც ბარტის აზრით, იმის გამო ხდება, რომ ისინი ასე ფართოდ არიან გავრცელებულნი. მათ გაშუალებული მდგომარეობა უკავიათ, არც პირდაპირ პოლიტიკური და არც პირდაპირ იდეოლოგიური (შდრ. Barthes 1964: 127). საზოგადოება, როგორც ბარტი მიიჩნევს, გაუცნობიერებლად მოიხმარს მითებს და ვერ აცნობიერებს, რომ მითები სოციალური, ისტორიული და პოლიტიკური კონსტრუქციებია. საზოგადოება მითებს აღიქვამს როგორც ბუნებრივ მოვლენას და არა როგორც კულტურის პროდუქტს. ბარტის აზრით, ბურჟუაზია საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპექტებს მასობრივი მედიისა თუ კულტურის დახმარებით არეგულირებს. ამის შედეგად საზოგადოებაში „ბურჟუაზიული ჭეშმარიტებები“ მკვიდრდება,

გაბატონებული სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური შეხედულებები ყალიბდება. დროდადრო ხალხი ფხიზლდება, თუმცა, საერთო იდეოლოგიის ეჭვქვეშ დაყენება არასოდეს არ ხდება (შდრ. Barthes 1964: 128-129).

ბარტისთვის მითი პოლიტიკური შინაარსის მატარებელია. იგი მითებს *მემარჯვენე* და *მემარცხენე* მითებად აჯგუფებს. მემარცხენე მითი, მისი აზრით, ჩნდება მაშინ, როცა რევოლუცია *მემარცხენე* ხდება, ეს ნიშნავს იმას, რომ იგი მზადაა შეინიღბოს, სახელი დამალოს, უცოდველი მეტაენა შექმნას და წარმოჩნდეს როგორც რაღაც *ბუნებრივი*. ბარტი ყურადღებას ამახვილებს სოციალიზმის ფარგლებში შექმნილ მითზე სტალინის შესახებ, მის რეალურსა და ისტორიულ პიროვნებაზე და იმ საკრალიზირებულ ეპითეტებზე, რომლებითაც მას ამკობდნენ. ბარტის აზრით, მემარცხენე მითს არ აქვს ისეთი თვისებები, როგორც ბურჟუაზიულ მითს. იგი არაა არსებითი, მას აქვს არა მრავალი ობიექტი, არამედ მხოლოდ რამდენიმე პოლიტიკური ცნება. იგი ვერ ვრცელდება ადამიანური ურთიერთობების სფეროებში, მაგალითად, სამზარეულოში, ქორწილში, თეატრში, სამართალში, მორალში და ა.შ. იგი შემთხვევითია, მისი გამოყენება არ არის სტრატეგიის ნაწილი, როგორც ეს ბურჟუაზიული მითის შემთხვევაშია, ეს უფრო ტაქტიკის ან უარეს შემთხვევაში, გადახრის შედეგია. მემარცხენე მითს, ბარტი, ღარიბ მითად მიიჩნევს, რომელიც დროში შეზღუდულია, რომელსაც წარმოსახვა აკლია და მშრალია. იგი სტალინის მითს სწორედ ასეთად მიიჩნევს. ამგვარი არასრულყოფილება, ბარტის აზრით, დამოკიდებულია თავად *მემარცხენეობის* ბუნებასთან, რადგან ეს ტერმინი ყოველთვის დაკავშირებულია ჩაგრულებთან, პროლეტარებთან ან რაიმე კოლონიის მცხოვრებლებთან. მეტაენა მემარცხენეებისთვის ფუფუნებაა, ეს მათთვის მიუწვდომელია. ბარტი მიიჩნევს, რომ მემარცხენე მითი ხელოვნურია, კონსტრუირებულია და ამის გამო მოუქნელია. (შდრ. Barthes 1964:134-138) სტატისტიკურად მითი მემარჯვენეთა მხარეზეა, მიიჩნევს ბარტი. იგი აქ არსებითია, კარგად ნაკვებია, ბრწყინვალეა, ენაწყლიანია, გამომგონებელია. ის ყველაფერს მოიცავს: სამართალს, მორალს, ესთეტიკას, დიპლომატიას, ლიტერატურას და სხვა

(შდრ. Barthes 1964:138). თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ არა მხოლოდ მემარცხენე, არამედ ნებისმიერი მითი ხელოვნურია.

სოციოლოგ მაიკლ შმიდის აზრით, იდეოლოგიები გამორიცხავენ გაბატონებული სტრუქტურის ძალაუფლების კრიტიკასა და დისკუსიას ამის შესახებ. ისინი საფრთხეს უქმნიან განსხვავებული მოსაზრებების არსებობას, მათ დისკრიმინაციას ახდენენ და უფრო მეტიც, ალტერნატიული სიმართლისა თუ საპირისპირო მოსაზრების არსებობას გამორიცხავენ (შდრ. Schmid 1974). გივი მარგველაშვილი თავის შემოქმედებაში სწორედ ალტერნატიული სიმართლის არსებობის ჩვენებას ცდილობს, რისთვისაც იგი მეტაფიქციურ ექსპერიმენტებს მიმართავს.

1.2. იდეოლოგიების, „დიდი ნარატივების“ დასასრული

იდეოლოგიების დასასრულზე მსჯელობა ჯერ კიდევ ცივი ომის პერიოდში, მეოცე საუკუნის 50-იან წლებში დაიწყო სოციოლოგმა და ფილოსოფოსმა რაიმონდ არონმა (1955) და ამერიკელმა მკვლევარმა დანიელ ბელმა (1956). ავსტრიელი ფილოსოფოსი და სოციოლოგი ერნსტ ტოპიჩი 1961 წელს პოსტიდეოლოგიურ ეპოქაზე იწყებს მსჯელობას, მას მოჰყვებიან პოსტმოდერნის ფილოსოფოსები, რომელთათვის „ისტორიის დასასრული“ (ამერიკელი პოლიტოლოგი იოსიპრო ფრენსის ფუკუიამას *The End of History?*, 1989) და „დიდი ნარატივების დასასრული“ (ფრანგი ფილოსოფოსი სოციოლოგი ჟან ფრანსუა ლიოტარის *La fin des grands récits*, 1979) დამახასიათებელია და ერთგვარი სინონიმია საბოლოო პოსტიდეოლოგიური ეპოქისთვის. თავის მხრივ, იდეოლოგიების დასასრულზე მსჯელობასაც ერთგვარ იდეოლოგიად მიიჩნევს გერმანელი სოციოლოგი სებასტიან ჰერკომერი (შდრ. Herkommer).

„დიდი ნარატივების დასასრულის“ შესახებ პოსტმოდერნის თეორეტიკოსად მიჩნეული ფრანსუა ლიოტარი მსჯელობს ნაშრომში *პოსტმოდერნული ცოდნა* (ფრანგ. *La Condition postmoderne*, 1979). მისი აზრით, მოდერნული ცოდნა

ისეთ მეტა-ნარატივებთანაა გაიგივებული, როგორებიცაა ქრისტიანობა, ჰუმანიზმი, განმანათლებლობა და სხვ. მისი აზრით, „დიდი ნარატივები“ კულმინაციას აღწევენ ჰეგელის ფილოსოფიაში და ამკვიდრებენ მოდერნს. პოსტმოდერნული ცოდნა კი პოსტმოდერნულ ეპოქაში ამგვარი „დიდი ნარატივების“ არსებობას უარყოფს (შდრ. Lyotard 1979). მარტივი მითებისგან განსხვავებით, რომლებიც მიზნად ისახავს წარსულის ახსნას, „დიდი ნარატივები“ მომავლის მოდელების მიწოდების მცდელობებია, ისინი (მაგალითად, როგორც მარქსიზმში) შედგებიან გრანდიოზული იდეისგან, რომელიც მხოლოდ მომავალში უნდა განხორციელდეს, ან – იურგენ ჰაბერმასის ტერმინოლოგიით – უნდა გაგრძელდეს როგორც მოდერნის მიერ დაწყებული და დაუმთავრებელი პროექტები. წარსულში მეცნიერული და ფილოსოფიური ცოდნა ყოველთვის წარმოდგენილი იყო ისეთი დიდი ნარატივების კონტექსტში, როგორებიცაა პროგრესი, ადამიანის ემანსიპაცია და ა.შ. მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ყველა ამ დიდმა ნარატივმა დაკარგა აზრი და საფუძველი. ინდივიდს საზოგადოებრივი აზრი აღარ ავიწროებს. მრავალფეროვნება მხოლოდ „დიდი ნარატივების დასასრულით“ მიიღწევა (შდრ. Engelmann 1998). ლიოტარი „დიდი ნარატივში“ არ გულისხმობდა ლიტერატურულ თხრობით ფორმებს, არამედ იგი ამით აღწერდა საზოგადოებაში რწმენის ფუნდამენტურ დაკარგვას. „ნარატივები“ (აქ: თხზულებები), რომლებიც ლიოტარს მხედველობაში ჰქონდა, იყო პოლიტიკა და ფილოსოფია. მისი აზრით, არც ერთ ამ სფეროს არ შეუძლია ჰქონდეს პრეტენზია „რაციონალურობაზე“. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თეოდორ ვ. ადორნომ და მაქს ჰორკჰაიმერმა მსგავსი აზრი უკვე გამოთქვეს, როდესაც განაცხადეს "განმანათლებლობის თვითგანადგურების შესახებ". ლიოტარისთვის „დიდი ნარატივები“ იდეურ-პოლიტიკური კონსტრუქციები იყო, რომლებიც ანადგურებენ ევროპული ცივილიზაციის იმ ძირითად ფასეულობებს, ინდივიდის თავისუფლებას რომ ეფუძნება. დიდი ნარატივების უარყოფა საშუალებას მოგვცემს, იდეოლოგიური ნანგრევებიდან ამოვთხაროთ თავისუფლების პრინციპი, თანამედროვეობის ძირითადი იდეა. თავისუფალი

და სამართლიანი საზოგადოება შეუძლებელია ინდივიდის თავისუფლების გარეშე, ეს არის პოსტმოდერნის ძირითადი თეზისი (შდრ. Engelmann 1998).

საზოგადოებრივი ცნობიერებისათვის ამგვარ დიდ ნარატივებს იმდენად დიდი, მაორგანიზებელი მნიშვნელობა აქვს, რომ მათი დასრულება ლიოტარის მიხედვით ახალი სულიერი თუ სოციალური ეპოქის, პოსტმოდერნული ეპოქის დადგომის საფუძველი ხდება. XX საუკუნის 1970-იან წლებში, როცა ლიოტარი დიდ ნარატივთა დასასრულის თეორიას ქმნიდა, ის საუბრობდა, სხვა მეტანარატივთა შორის, მარქსისტული მეტანარატივის დასრულების შესახებაც, მაგრამ აქ იგულისხმებოდა მარქსისტული, არასოვეტიზირებული მეტანარატივის ქმედითობის დასრულება დასავლურ სამყაროში და არა საბჭოური მეტანარატივის დასასრული, რაც ჯერ არ გახლდათ ისტორიული ფაქტი. თუმცა, ისიც უდავოა, რომ თუკი საქართველოში მართლაც მოქმედებდა საბჭოური დიდი ნარატივი არა მხოლოდ სახელმწიფოებრივ, არამედ საზოგადოებრივ დონეზე, მისი მოქმედების დასასრული ალბათ შეიძლება დავუკავშიროთ არა საბჭოთა კავშირის, როგორც სახელმწიფოებრივი-იდეოლოგიური წარმონაქმნის, არამედ საკუთრივ სტალინური ეპოქის დასრულებას. (წიფურია 2016: 93)

პოსტმოდერნი მრავალფეროვანი ეპოქაა, რომელშიც, როგორც მიიჩნევენ, ადარ არსებობს ერთი წარმმართველი იდეოლოგია – ერთი „დიდი ნარატივი“, რომელსაც პრეტენზია ექნება აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე. შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნი ეთხოვება ნებისმიერ პრეტენზიას ტოტალიტარობაზე. თუმცა, დღევანდელ მსოფლიოში მიმდინარე პროცესები, განსაკუთრებით, რუსეთ-უკრაინის ომი საწინააღმდეგოს გვიჩვენებს. პოსტმოდერნული, მით უმეტეს პოსტ-პოსტმოდერნული ეპოქა საბოლოოდ მაინც ვერ გათავისუფლდა „დიდი ნარატივებისგან“, რუსეთი (რომ ადარაფერი ვთქვათ ტოტალიტარული რეჟიმის მქონე სხვა ქვეყნებზე) კვლავ რჩება იდეოლოგიზებულ ქვეყნად და უფრო მეტიც, მას არა თუ წინსვლა და იდეოლოგიისგან გათავისუფლება სურს, არამედ პირიქით, უკან – საბჭოთა კავშირის აღდგენისკენ მისწრაფვის. ამით დამატებით დასტურდება გივი მარგველაშვილის შემოქმედებაში იდეოლოგიის კრიტიკის აქტუალობა თანამედროვე სამყაროსთვის.

თავი II

მეთოდოლოგიურ-თეორიული ჩარჩო

2. მეტაფიქცია

2.1. მეტაფიქციის სათავეებთან. ლიტერატურის მიმოხილვა, ტერმინის განსაზღვრა

მეტაფიქციას როგორც ლიტერატურულ ფენომენს და მეტაფიქციური წერის სტრატეგიას საკმაოდ დიდი ხნის ტრადიცია აქვს. იგი მიგელ დე სერვანტესის *დონ კოხოტიო (Don Quijote)* 1604 წელს იწყება, ჰენრი ფილდინგის *ტომ ჯონსით (Tom Jones, 1749)*, ლორენს სტერნის *ტრისტამ შენდით (Tristram Shandy, 1760)*, დენი დიდროს *ჟაკ-ფატალისტი და მისი ბატონით (Jacque le fataliste et son maitre, 1773-75)* გრძელდება, დღემდე მოდის (შდრ. Setzkorn 2003) და შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში კიდევ უფრო მეტად აქტუალური ხდება.

მეტაფიქციაზე მსჯელობა პირველად ამერიკულ სალიტერატურო სივრცეში, 1970-იანი წლებიდან იწყება. უკვე მოგვიანებით, დაახლოებით 1990-იანი წლებიდან კი ეს ფენომენი ლიტერატურის გერმანელი თეორეტიკოსების ყურადღებასაც იქცევს. გერმანელი მკვლევარი სილვია ზეცკორნი გაკვირვებასაც კი გამოხატავს იმის გამო, რომ ნარატოლოგია მეტაფიქციურობის თეორიისა და მეტაფიქციური თხრობის ტექნიკის შესწავლით აქამდე ნაკლებად იყო დაკავებული (შდრ. Setzkorn 2003: 1-2).

ტერმინი „მეტაფიქცია“ (ინგლ. *Metafiction*) პირველად გვხვდება 1970 წელს, ლიტერატურის ამერიკელი კრიტიკოსის, ვილიამ ჰოვარდ გასის ესეში *ფილოსოფია და ფიქციის ფორმა (Philosophy and the Form of Fiction, 1970)*. აღნიშნულ ტერმინს კრიტიკოსი ხორხე ლუის ბორხესის, ჯონ ბარტისა და ფლენ ო'ბრაინის ლიტერატურული ტექსტების დასახასიათებლად იყენებს, რომელთა თემაც უწინარესად თვითონ ეს ნაწარმოებებია (Setzkorn 2003: 28). უილიამ ვ. გასი თავისი მომდევნო ნაშრომის *ფიქცია და ცხოვრების ფიგურები*

(*Fiction and the Figures of Life*, 1971) შესავალში ვარაუდობს, რომ ისეთი ნარატიული და ფიქციური სისტემა როგორც რომანია, რეალობას ვერ წარმოაჩენს; რომანი შეიძლება იყოს მხოლოდ ფიქციური, რაკი იგი არა სინამდვილეს, არამედ მხოლოდ ნიშნების განსაზღვრულ სიმბოლურ სისტემებსა და ურთიერთმიმართებებს ასახავს; რომანი ავტორის მიერ შექმნილი კონსტრუქციაა და არ შეესატყვისება სინამდვილეს. სწორედ გასის ამ არგუმენტმა შეასრულა დიდი როლი მეტაფიქციის ტერმინის დამკვიდრებაში (შდრ. McCaffery 1982: 23). ამერიკელი თეორეტიკოსის რობერტ შოულსის მიერ მეტაფიქციის შესახებ გამოქვეყნებულ ნაშრომში *თხზვა და მეტაფიქცია* (*Fabulation and Metafiction*, 1979) მეტაფიქცია უწინარესად კრიტიკის ფორმად განიხილება, რომელიც ასახავს პოსტმოდერნისტი ავტორების — ჯონ ბარტისა და დონალდ ბართელმის ეგზისტენციალურ შიშებს. მეტაფიქციამ როგორც ფიქციურობის კრიტიკამ შეიძლება წინ წამოწიოს სტრუქტურული, ფორმალური, ქცევითი ან ფილოსოფიური ასპექტები; ავტორთა უმრავლესობას გაცნობიერებული აქვს მეტაფიქციის აღნიშნული შესაძლებლობები და ამ ყველაფრისგან ექსპერიმენტებს ქმნიან (შდრ. Scholes 1979). რამდენიმე წლის შემდეგ, მკვლევარი ლარი მაკკეფერი ნაშრომში *მეტაფიქციური მუზა* (*The Metafictional Muse*, 1982) წერს, რომ მეტაფიქცია, ერთი მხრივ, საკუთარ კონსტრუქციასა და სტრუქტურაზე ამახვილებს ყურადღებას, მეორე მხრივ კი ადრე შექმნილი ლიტერატურის ფორმალურ და ენობრივ თვისებებზე მიანიშნებს (შდრ. McCaffery 1982: 16).

მეტაფიქციურობის შესახებ პირველი შედარებით დიდტანიანი მონოგრაფია *ნარცისული თხრობა. მეტაფიქციური პარადოქსი* (*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, 1980) ეკუთვნის ლიტერატურის კანადელ კრიტიკოსს, ლინდა ჰაჩინს. ჰაჩინი მეტაფიქციას უწოდებს „ფიქციას ფიქციის შესახებ“, რომელიც შეიცავს კომენტარებს თავის ნარატიულ და/ან ენობრივ იდენტობაზე. ზედსართავი სახელი *ნარცისული* არ გაიგება პირდაპირი, უარყოფითი მნიშვნელობით, მასში არ მოიაზრება ავტორის ნარცისიზმი, მასში უწინარესად იგულისხმება თვითშემეცნება, ინტროსპექცია, თვითრეფლექსია,

ეს შეიძლება გამოიხატებოდეს ავტორეფერენტულობით, ავტორეპრეზენტაციითა და სხვა მისთანებით (შდრ. Hutcheon 1980: 1-2). მკვლევარი წიგნის მეორე – 1984 წლის გამოცემაში წერს, რომ მონოგრაფიაზე მუშაობისას მისი უწინარესი მიზანი მეტაფიქციის კრიტიკისგან დაცვა იყო (შდრ. Hutcheon 1984), რადგან მეტაფიქციური წერის სახეობა რომანის როგორც ლიტერატურული ჟანრის სისუსტედ მიიჩნეოდა; უფრო მეტიც, სამოციან წლებში მას „ანტირომანად“ მოიხსენიებდნენ. სინამდვილეში, მეტაფიქცია რომანის საწინააღმდეგო, მისი საპირისპირო ტექსტი კი არ არის, არამედ თვითონ არის რომანის ერთ-ერთი ფორმა (შდრ. Setzkorn 2003: 28-29), რომელიც ამა თუ იმ იდეის, ჩვენი ღრმა რწმენით კი, განსაკუთრებით, კრიტიკის გამოხატვის საკმაოდ დიდ ესთეტიკურ პოტენციალს ფლობს, რის ჩვენებასაც წინამდებარე ნაშრომში გივი მარგველაშვილის მეტაფიქციური ტექსტების კვლევის საფუძველზე შევეცდებით.

მეტაფიქციურობის კვლევაში განსაკუთრებული როლი მიუძღვის ლიტერატურის ბრიტანელ კრიტიკოს პატრისია ვოს, რომელიც ნაშრომში *მეტაფიქცია: გაცნობიერებული ფიქციის თეორია და პრაქტიკა (Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction, 1984)* მეტაფიქციურად ისეთ ფიქციონალურ ტექსტებს მიიჩნევს, რომლებიც გამიზნულად მიუთითებენ თავიანთ თავზე როგორც ხელოვნურ წარმონაქმნზე, რათა დაისვას კითხვები ფიქციისა და სინამდვილის ურთიერთმიმართებებზე. პატრისია ვოს კონცეფციის მიხედვით, მეტაფიქცია არა მხოლოდ ლიტერატურული თხრობის სტრუქტურას, არამედ ფიქციური ლიტერატურული ტექსტების მიღმა მყოფ სამყაროს შესაძლო ფიქციურობასაც იკვლევს (შდრ. Waugh 1984: 2). მეტაფიქციური ტექსტები წარმოიქმნებიან უსასრულო ენობრივი თამაშით სამყაროსთან, სინამდვილესთან, ფიქციასთან, თხრობასთან (შდრ. Waugh 1984: 40-43). ვო მეტაფიქციური რომანის კრიტიკულ პოტენციალზეც მსჯელობს და მიიჩნევს, რომ ლიტერატურული კონვენციების გამოაშკარავებით საზოგადოებრივ კონვენციებსაც ეხდება ფარდა, და რომ ლიტერატურული კონვენციების დეკონსტრუირებასა და რეკონსტრუირებაში მნიშვნელოვანი

კრიტიკული პოტენციალი დევს, რომელიც მნიშვნელოვან ცვლილებებზე (არამხოლოდ ლიტერატურის ფარგლებში) მიუთითებს. ვოს აზრით, მეტაფიქციური რომანები თავისუფლებისა და იდენტობის ირგვლივ ტრიალებენ და მათში ხშირად ისეთი ლიტერატურული, ფილოსოფიური და პოლიტიკური დისკურსები განიხილება, რომლებიც პირდაპირ შეესატყვისება ჩვენს სამყაროს. ამასთან, მეტაფიქცია მსოფლიო გამოცდილებას კონსტრუქციად წარმოაჩენს. იგი აჩვენებს, რომ მკითხველის ყოველდღიური რეალობა, ისევე როგორც რომანი, მხოლოდ და მხოლოდ კონსტრუქციაა და სხვა არაფერი (შდრ. Waugh 2003: 18). ვო ერთმანეთისგან განასხვავებს არა-ფიქციურ და მეტაფიქციურ რომანებს და ასკვნის, რომ არა-ფიქციური რომანი გვაჩვენებს, რომ სინამდვილეს ბოლოს და ბოლოს ფიქციაა, მეტაფიქციური რომანი კი იმაზე მიანიშნებს, რომ ფიქცია სინამდვილეა (შდრ. Waugh 1984: 105).

გერმანელი მკვლევარი მირიამ შპრენგერი მონოგრაფიაში *თანამედროვე თხრობა - მეტაფიქცია თანამედროვე გერმანულენოვან რომანში (Moderne Erzählen - Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart, 1999)* მეტაფიქციური ლიტერატურის ამგვარ განმარტებას გვთავაზობს: მეტაფიქციური ლიტერატურა თავის ხელოვნურ ხასიათს ღიად გამოხატავს, რის დროსაც იგი ააშკარავებს ცხოვრებისა და ლიტერატურის, რეალობისა და ფიქციის პრობლემურ ურთიერთმიმართებას. შპრენგერის აზრით, მეტაფიქციური ლიტერატურა ახდენს ცალკეული ტექსტებისა თუ ჟანრების პაროდირებას ან შეიცავს კომენტარს მათ შესახებ (შდრ. Sprenger 1999: 141).

გერმანელი მკვლევარი სილვია ზეცკორნი კვლევაში *თხრობა თხრობაზე, მეტაფიქცია თანამედროვე ფრანგულ და იტალიურ რომანებში (Vom Erzählen erzählen, Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart 2003)* მეტაფიქციური თხრობის ტექნიკებსა და მათ მიზნებში გარკვევას ფრანგი და იტალიელი ავტორების, იტალო კალვინოს, ჟაკ რუბოს და ანტონიო ტაბუჩის ავტორეფლექსიური რომანების განხილვისა და მათი შედარების საფუძველზე ცდილობს. მეტაფიქციური ტექსტები თავის თავს აქცევენ

განხილვის ობიექტად, მიუთითებენ თავიანთ თავზე როგორც ტექსტურ წარმონაქმნებზე და ამასთანავე, თავიანთ თხრობით ასპექტებზე, რითაც ისინი თავიანთ ხელოვნურ ხასიათს წამოწევენ წინა პლანზე, წერს ზეცკორნი (შდრ. Setzkorn 2003). მისი ანალიზის საფუძველზე, სხვა საკითხებთან ერთად, აშკარა ხდება მედიის როლი ზოგადად და კომპიუტერისა და მათემატიკის მნიშვნელოვნება დღევანდელი პროზისთვის (შდრ. Setzkorn 2003).

ავტორეფლექსიურობის ეს ფენომენი ლიტერატურათმცოდნეობაში შესაძლოა სხვადასხვა ტერმინითაც შეგვხვდეს. გერმანელი ანგლისტის ვერნერ ვოლფის აზრით, მეტაფიქცია ნარატიული ავტორეფლექსიურობის განსაკუთრებული სახესხვაობაა. ავტორეფლექსიურობა გამოიყენება როგორც ზოგადი ტერმინი, მეტაფიქცია კი როგორც მეტა-ლიტერატურის ფორმა მისი განსაკუთრებული სახეობაა (შდრ. Wolf 2001: 70). ვოლფის კონცეფციის მიხედვით, მეტაფიქციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი ავტორეფერენტულობა იგივე ავტორეფლექსიურობაა: „ავტორეფლექსიურობა მოიაზრებს ყველა იმ ტექსტურ გამოვლინებას, რომელიც პირდაპირ ან არაპირდაპირ მიუთითებს თავისი სისტემის მახასიათებლებზე, შინაარსზე, შექმნისა და რეცეფციის საკითხებზე“ (Wolf 2001: 52). ლექსიკონში *ლიტერატურის თეორიის ძირითადი ცნებები (Grundbegriffe der Literaturtheorie, 2004)* ვერნერ ვოლფის მიერ შემუშავებულ მეტაფიქციის ამგვარ განსაზღვრებას ამოვიკითხავთ:

მეტაფიქცია იმ მოთხრობის ავტორეფლექსიური გამონათქვამები და მოთხრობის ელემენტები, რომლებიც [...] მკითხველს უბიძგებენ, გააცნობიეროს ტექსტუალობა და 'ფიქციურობა', - 'ხელოვნურობის, 'გაკეთებულობის' ან 'გამონაგონის' მნიშვნელობით [...]. (Wolf 2004: 172) ²

გერმანელი ანგლისტი ანსგარ ნიუნინგი ერთმანეთისგან განასხვავებს მეტა-ნარაციასა და მეტაფიქციას. მეტა-ნარაციას ნიუნინგი უწოდებს „მოთხრობლის კომენტარს თხრობის პროცესზე“ (Nünning 2011: 12), მეტაფიქციად კი მკვლევარი მიიჩნევს „მოთხრობილის ან თხრობის ფიქციურობის გამოვლენას“ (Nünning 2001: 32).

² ლ. ცაგარლის თარგმანი.

გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე მიხაელ შეფელი იყენებს ცნებას „ავტორეფლექსიურობა“ (შდრ. Scheffel 1997). შეფელის თეორიის მიხედვით, ავტორეფლექსიურობა ორი სახისაა: 1. ავტორეფლექსია როგორც „საკუთარი-თავის-არეკვლა“ (გერმ. Sich-Selbst-Spiegeln) ე.ი. მინიშნების ფორმა და 2. ავტორეფლექსია როგორც „საკუთარ-თავზე-დაკვირვება“ (გერმ. Sich-Selbst-Betrachten) ე.ი. მნიშვნელობის წარმოქმნა (შდრ. Scheffel 1997: 56-57). საკუთარ-თავზე-დაკვირვებისას მთხრობელი მონათხრობის უგულებელყოფის ხარჯზე აცნობიერებს თხრობის პროცესს და მსჯელობს თხრობის აქტზე, მონათხრობ ამბავსა და თვით მოთხრობაზე. ამგვარი მსჯელობისთვის დამახასიათებელია ნამყო თხრობითიდან აწმყო დროში გადასვლა. დაკვირვების ობიექტად შეიძლება იქცეს არა მხოლოდ თხრობის აქტი, მთხრობლის ინსტანცია, მისი ნაამბობი თუ მოთხრობის ფორმა, არამედ ასევე მოთხრობის შექმნისა და რეცეფციის თავისებურებები; ამ მიზნით მთხრობელი სხვადასხვა სახის დიალოგს მართავს მკითხველთან. მონათხრობის დონეზე საკუთარ-თავზე-დაკვირვებისას კი მოქმედი პირები განიხილავენ და ზოგჯერ კომენტარსაც ურთავენ მონათხრობსა და თვით თხრობას. მოქმედ პირთა საუბარი შეიძლება შეეხოს პოეტოლოგიურ პრინციპსაც, რასაც უმეტესად ლიტერატურის ან ხელოვნების სხვა დარგების შესახებ მსჯელობის, ციტირებული დღიურის ან ნაპოვნის ხელნაწერის (ერთ ამბავში ჩართული მეორე ამბის) სახე აქვს. ავტორეფლექსია როგორც საკუთარი-თავის-არეკვლა მხოლოდ მონათხრობის დონეზეა შესაძლებელი: „ეპიკურ ტექსტში არეკვლა იჩენს თავს, როდესაც თხრობის დონეთა აღრევის შედეგად მოთხრობის გარკვეული მონაკვეთი მის სხვა ნაწილებს ან მთლიან მოთხრობას იმეორებს“ (ცაგარელი 2008: 51-52).

მეტაფიქციის სინონიმად შეიძლება გაგებულ იქნას ასევე ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის ჟერარ ჟენეტის ცნება „მეტატექსტუალობა“ (Genette 1993). გერმანელი ლიტერატორი რაინერ ცაიზერი მეტატექსტუალობას განიხილავს როგორც „ზოგად ტერმინს ლიტერატურული ფიქციის ყველა გამოვლინებისთვის [...], რომელიც ტექსტის პოეტოლოგიას თავის თავში/ტექსტში ასახვის ობიექტად აქცევს“ (Zaiser 2009: 32).

მიუხედავად იმისა, ვინ რომელ ტერმინს იყენებს და როგორ განმარტავს მოცემულ ავტორეფლექსიურ ფენომენს, უნდა ითქვას, რომ იგი მაინც რეფლექსიაა ნაწარმოების ხელოვნური სტატუსის შესახებ. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ წინამდებარე ნაშრომში ძირითადად გამოყენებულია ცნება „მეტაფიქცია“.

2.1.1. მეტაფიქციური თხრობის ძირითადი მახასიათებლები

მეტაფიქციური თხრობა, რომელიც თავად თხრობის ხელოვნებას, ტექნიკებსა და მექანიზმებს ააშკარავებს, გამოხატვის უსასრულო ფორმებს აძლევს გასაქანს. შესამაბისად, მრავალფეროვანია მეტაფიქციური წერისა თუ თხრობის მახასიათებლები და სტრატეგიები, მათ შორის ყველაზე ცნობილია ავტორის, მკითხველის, თხრობის, კითხვისა და წერის თემატიზება. მეტაფიქციური ელემენტებია კომენტარები თხრობასა და ფიქციაზე, ავტორეფლექსიურობა/ავტორეფერენტულობა, კრიტიკული დისკუსია მოთხრობაზე ამავე მოთხრობის შიგნით და სხვა. მეტაფიქციური ელემენტები შეიძლება ფრთხილად, შეფარვით და ზომიერად იყოს გამოყენებული, თუმცა, შესაძლოა ისინი დომინირებდნენ კიდევ ტექსტში. მეტაფიქციურ ტექსტებში შევხვდებით ავტორებს, რომლებიც თავიანთი ლიტერატურული ტექსტების პერსონაჟები ხდებიან; გმირებს, რომლებიც აცნობიერებენ თავიანთ შეთხზულობას, (ნარატიულ) სქოლიოებს, რომლებშიც მოთხრობილის შესახებ კომენტარები კეთდება, განიმარტება ან კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება ნათქვამი/მოთხრობილი; ან მოთხრობას, რომელიც თავის თავში სხვა მოთხრობას მოიცავს, რომელიც, თავის მხრივ, კიდევ სხვას მოიცავს და ა.შ. მათი საერთო მახასიათებელია თამაში ლიტერატურულ კანონებთან, მათი ასახვა, გამოაშკარავება, რა დროსაც რეალობასა და ფიქციას შორის საზღვრები ბუნდოვანი ხდება, ან სულაც იშლება (მდრ. Setzkorn 2003).

მეტაფიქციური რომანის თემად შეიძლება იქცეს რომელიმე ენობრივი, ფორმალური და სტილისტური ფენომენი, ავტორის დამოკიდებულება

ნაწარმოების მიმართ, ტექსტი და მკითხველი, ზოგადად ლიტერატურა ან რომელიმე ლიტერატურული კონვენციის კითხვის ნიშნის ქვეშ დაყენება და სხვა. მეტაფიქციური ტექსტები მოგვითხრობენ თავისი შექმნის, თავისი წარმოშობის შესახებ. ასეთი ტექსტები ავტორეფლექსიური ხასიათისაა. აქ გვხვდება თხრობა თხრობის, წერისა და კითხვის შესახებ.

მეტაფიქციურ ტექსტებს უმეტესად ავტორეფლექსიური მთხრობელი ჰყავთ, პირველი პირის ფორმაში, რომელსაც, როგორც წესი, გააზრებული აქვს თავისი როლი და თავადვე აკეთებს კომენტარებს ავტორეფლექსიურობის უკეთ წარმოსაჩენად. იგი, როგორც ავტორული მთხრობელი ფიქტიური ავტორის როლს ირგებს, რის გამოც მას შეიძლება „ავტორი-მთხრობელიც“ ეწოდოს. „ავტორი-მთხრობელი“ ზოგჯერ მოგვითხრობს იმ სიმძნელებზე, რომლებიც წერის პროცესში წარმოიქმნება, წერს ტექსტის გმირების დაუმორჩილებლობაზე, რომლებსაც არ სურთ გააკეთონ ის, რაც ავტორს სურს, რაც სიუჟეტში წერია (შდრ. Setzkorn 2003), ასეთი ხასიათის ნაწარმოებში შესაძლოა მოქმედმა პირმა ავტორი გააკრიტიკოს, უსაყვედუროს ან სულაც აუჯანყდეს კიდევ მას (შდრ. Únal 2005). შესაძლებელია, ავტორმა მოგვითხროს თავისი ან სხვათა ცხოვრების შესახებ, იმ წიგნის შესახებ, რომელსაც წერს, იმ ენისა და წერის ტექნიკების შესახებ, რომლებსაც იყენებს, შეიძლება მოგვითხროს იმ ფანქარსა თუ საბეჭდ მანქანაზე, რომელსაც წერის დროს იყენებს და ფიქციაზე, რომელსაც თხზავს (შდრ. Federman 1975: 12), და ამით გაათვალსაჩინოს მწერლის საქმიანობა და მისი უცნობი დეტალები. „ავტორი-მთხრობელი“ თხრობის განმავლობაში პირდაპირ კომენტარებს აკეთებს მოთხრობილზე, თხზვის პროცესზე, ფიქციაზე. შესაძლებელია, მან კომენტარები გააკეთოს ძველი ლიტერატურული ტექსტის ფიქციურ სამყაროსა და ნარატოლოგიურ თავისებურებებზე ან ინტერტექსტუალობას მიმართოს და ამა თუ იმ წინარეტექსტიდან ციტატა ჩართოს ნაწარმოებში (შდრ. Únal 2005). მეტაფიქციურ რომანში ხშირად შევხვდებით ინტერტექსტობრივ ჩანართებს, კომენტარებსა და მითითებებს სხვა ნაწარმოებებზე, ასევე შეიმჩნევა ცნობილი ამბებისა და მითების უცნობი კუთხით გადმოცემის ტენდენცია (შდრ. Imhof

1986: 144). კარგად ნაცნობი მოტივებისა და პერსონაჟების ახალ კონტექსტში გამოჩენა მეტაფიქციურ რომანს მკითხველისთვის უფრო საინტერესოს ხდის.

მეტაფიქციური თხრობისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ტექნიკაა მეტალეფსისი, რომლის დროსაც ექსტრა- და ინტრადიეგეზის (სიუჟეტის გარე და შიგა განზომილებებს) შორის საზღვრები ირღვევა. ამ დროს ავტორი სიუჟეტში მოულოდნელად ჩნდება, ან პერსონაჟი გადადის ავტორის სამყაროში. მეტაფიქციური თხრობის კიდევ ერთი ტექნიკა მიზანაბიმია (ფრანგ. *mise en abyme*), რომელიც ეწოდება მოთხრობა-ჩარჩოს გამეორებას ჩართულ მოთხრობაში ან ისეთი წიგნის ხსენებას, რომელიც მთელ ექსტრადიეგეტურ მოქმედებას ასახავს. მიზანაბიმის ხერხის გამოყენებით აშკარა ხდება, რომ მთელი მოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა ერთადერთი სუბტექსტის გავრცობილი ვერსია, რომლის ფარგლებშიც თითოეული ელემენტი მთლიან ტექსტს უკავშირდება. მეტაფიქციური ხერხია ასევე ე.წ. მიმეტურად განურჩეველი თხრობა, ამ შემთხვევაში, ჩანს, რომ მხატვრული სამყაროები სიტყვებით აგებული კონსტრუქციებია და სხვა არაფერი. შესაბამისად, მიმეტურად განურჩეველი თხრობა ლიტერატურულ ფიქციას ხელოვნურად შექმნილ კონსტრუქციად წარმოგვიდგენს (შდრ. ცაგარელი 2008: 103).

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც მეტაფიქციურ ტექსტში ჩვენს ყურადღებას იქცევს, ტექსტისა და გარე სამყაროს, ფიქციისა და რეალობის ურთიერთმიმართება, მათ შორის თამაშია. ასეთ ტექსტში ხშირად ხდება ფიქციასა და რეალობას შორის საზღვრების წაშლა და მათი ერთგვარი შერევა-შერწყმა. შესაძლოა მეტაფიქციურ რომანში ისეთი რეალიები შეგვხვდეს, როგორებიცაა, გეოგრაფიული ადგილები, ისტორიული პირები, ისტორიული ფაქტები და სხვა. მათ გვერდით კი უცებ არარეალურ, ემპირიული სამყაროს ლოგიკისთვის უჩვეულო (შდრ. Setzkorn 2003: 34-37), ფანტასტიკურ მოვლენებს გადავაწყდეთ.

ავსტრიელი მკვლევარი ილონა მადერი მეტაფიქციურ ტექნიკებს გარკვეულწილად ასევე ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობას

მიაკუთვნებს. რაკი სხვა ტექსტებზე (ფიქციებზე) ან მედიებზე მითითებით იმპლიციტურად მჟღავნდება თავად ნაწარმოების ფიქციურობა (ხელოვნურობა, „შეთხზულობა“), მკვლევრის აზრით, ინტერტექსტუალობა და ინტერმედიალობაც მეტაფიქციურობის სამსახურში დგებიან (შდრ. Mader 2017: 182). ინტერტექსტუალობა და ინტერმედიალობა არღვევენ ტექსტებს შორის საზღვრებს და ყველა სახის ტექსტს ერთ მთლიან ტექსტში ე.წ. „გლობალურ ტექსტში“ („texte général“) გაერთიანებას ათვალსაჩინოებენ. როგორც მადერი მიიჩნევს, ინტერტექსტუალობა ან/და ინტერმედიალობა განსაკუთრებით მაშინ შეიძლება მივაკუთვნოთ მეტაფიქციურ სტრატეგიებს, როდესაც ისინი ფსევდო(პრე)ტექსტებზე ან/და ფსევდო(პრე)მედიებზე მიანიშნებენ. მისი აზრით, მეტაფიქციურ ეფექტს წარმოქმნის ასევე ავტორეფლექსიური ინტერტექსტუალობა ან/და ავტორეფლექსიური ინტერმედიალობა.

არალიტერატურულ ტექსტებზე მიმართული ინტერტექსტუალობის ფორმაც შეიძლება იქცეს მეტაფიქციური ეფექტის გამომწვევად. მკვლევრის აზრით, ეს თავს იჩენს გარკვეული პირობების დაცვის შემთხვევაში. მას მაგალითად მოჰყავს მანფრედ ფისტერის მიერ შემუშავებული ინტერტექსტუალობის თვისებრივი კრიტერიუმები, რომლებიც სწორედ მეტაფიქციურ ეფექტს ქმნიან (შდრ. Mader 2017: 192-193). მეტაფიქციური ეფექტი შეიძლება წარმოქმნას ასევე ინტერტექსტუალობის ისეთმა ფორმებმა, როგორებიცაა პაროდები, კოლაჟები და ფსევდოთარგმანები (შდრ. Mader 2017: 192-193).

2.1.2. ავტორი და მკითხველი მეტაფიქციურ ტექსტში

პოსტმოდერნისტულსა და პოსტსტრუქტურალისტურ ლიტერატურათმცოდნეობაში აქტუალურია როლან ბარტისა და მიშელ ფუკოს კონცეფცია „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ, რასაც მოჰყვა ე.წ. „მკითხველის დაბადება“. ავტორეფლექსიურ ტექსტებში ამ კონცეფციის ნაწილობრივი დადასტურება, მისთვის შეწინააღმდეგება ან ირონული გადამშავება ხდება (შდრ. Pichler 2011: 127).

მეტაფიციურ ლიტერატურაში ავტორი, როგორც ტექსტის პროდუცენტი, მკითხველის გვერდით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი აქტანტია. ავტორი იწვევს მკითხველს როგორც მეტაფიციური თამაშის ინტერაქციულ წევრს, თანამოთამაშეს, რა დროსაც ორმხრივი ლიტერატურული თამაში იმართება. მკვლევარ თომას ირმერის აზრით, ასეთ ნაწარმოებებში თანასწორუფლებიანი ურთიერთმიმართება ყალიბდება ავტორს, ლიტერატურულ ტექსტსა და მკითხველს შორის, რის საფუძველზეც შეიძლება მსჯელობა „ლიტერატურული კომუნიკაციის დემოკრატიზაციაზე“ (Irmer 1995: 35). მეტაფიციური ტექსტი მასობრივ თავისუფლებას ესწრაფვის: ავტორს საშუალებას აძლევს, თავისუფლად აირჩიოს თხრობის სასურველი სტილი და ტექნიკა, მკითხველს კი ტექსტის რამდენიმენაირად წაკითხვისა და გაგების შესაძლებლობას სთავაზობს, რომელთაგან არც ერთი არ არის პრივილეგირებული (შდრ. Setzkorn 2003: 28-29).

მეტაფიციურ ტექსტებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თამაშს. ეს თამაში ღიაა და არა დაფარული. როგორც დერიდა იტყოდა, ესაა „თავისუფალი თამაში“. ავტორის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია, მკითხველი ჩართოს აქტიური კითხვის პროცესში, რისთვისაც იგი სხვადასხვა მეტაფიციურ თამაშს მიმართავს, ამით მკითხველს ინტერესს აღუძრავს და რეციპიენტთან ერთად თანდათანობით პროდუცენტადაც აქცევს მას. ტექსტში მყოფ (ფიქტიურ) მკითხველსა და ტექსტის (რეალურ) მკითხველს შორის ერთგვარი დაძაბული კავშირი მყარდება. ამ თვალსაზრისით, მეტაფიციური ტექსტი ჰიბრიდული ხასიათისაა (ერთი მხრივ, მასში იქმნება ილუზია, მეორე მხრივ კი იმსხვრევა), როცა ფიქტიური ავტორი პირდაპირ მიმართავს ფიქტიურ, ე.წ. „მოთხრობილ მკითხველს“, რეალური მკითხველი კი ამ დროს ფიქტიურ მკითხველთან აიგივებს თავს. ესეც ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორი ხდება იმისთვის, რომ რეალური მკითხველი არ დარჩეს პასიურ მომხმარებლად და აქტიურად „ჩაერთოს“ ტექსტში (შდრ. Pichler 2011).

მკითხველის ამოცანა რომანის სიუჟეტსა და კონსტრუქციებში გარკვევასთან ერთად მასში ჩაქსოვილი მინიშნებების ამოცნობაა. მკითხველის

შემოქმედებითობასა და წინარეცოდნას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან მან სწორედ აღნიშნულის საფუძველზე უნდა ამოიკითხოს მეტაფიციურ ტექსტში ჩამალული კოდები, ნაწარმოების კომპლექსურ სისტემას გაუმკლავდეს და ამოხსნას, ტექსტის სიღრმისეულ შრეს ჩასწვდეს. ამ დროს მკითხველი თითქოს თავად ქმნის ტექსტის სამყაროს, ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს, რაც, ბუნებრივია, ტექსტის მიმართ მის დამოკიდებულებას ცვლის და გაცილებით დიდი პასუხისმგებლობით განაწყობს მას. ამრიგად, კიდევ ერთხელ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მეტაფიციური ნაწარმოების შემთხვევაში საქმე გვაქვს კითხვის არა პასიურ, არამედ აქტიურ პროცესთან (შდრ. Únal 2005).

ჩამოთვლილ სირთულეებს, რომელთა გადალახვაც მეტაფიციური ნაწარმოების მკითხველს უხდება, ემატება ნარატიული ილუზიის მუდმივი რღვევა. რაკი მეტაფიციური ტექსტები თავს გამუდმებით კონსტრუქციად, სქემად წარმოაჩენენ, მკითხველიც თავისდაუნებურად ყურადღებას ამახვილებს ტექსტის ფიციურობაზე, თითქმის ყოველ ნაბიჯზე აცნობიერებს წაკითხულის „შეთხზულობას“ და იმ ფაქტს, რომ მას სინამდვილეში მხოლოდ და მხოლოდ ფურცელზე დაწერილ ასოებთან ანუ ტექსტის სამყაროსთან აქვს საქმე. ამ დროს მკითხველი ამოვარდება მოთხრობილი სამყაროდან და თხრობის დონეზე ინაცვლებს, რის გამოც წაკითხულისგან დისტანცირდება, ვეღარ ახერხებს პროტაგონისტთან თავის გაიგივებას და იძულებული ხდება, თხრობაზე, ტექსტისა და ენის ფუნქციაზე ისევე, როგორც ტექსტისა და რეალური სამყაროს ურთიერთმიმართებაზე დაფიქრდეს. თუმცა, მკითხველს ასევე შეუძლია ტექსტის მხოლოდ ზედაპირულ შრეს დასჯერდეს და მეტაფიციური თამაშით გაერთოს (შდრ. Setzkorn 2003: 28-29).

2.1.3. მეტაფიციის ფორმები და ფუნქციები

ვერნერ ვოლფის კონცეფციის მიხედვით, მეტაფიციის შეიძლება იყოს სხვადასხვა ფორმის და ასრულებდეს სხვადასხვა ფუნქციას (ეპოქის, კონტექსტისა და ჟანრის გათვალისწინებით) (შდრ. Wolf 1993). ვოლფის

აზრით, მეტაფიქცია გადმოცემის ფორმის მიხედვით ორგვარია – ექსპლიციტური და იმპლიციტური. ექსპლიციტური მეტაფიქციისას ტექსტში გვხვდება პერსონაჟების, მოხრობელის ან იმპლიციტური ავტორის კომენტარები ფიქციურობის შესახებ, რაც მის აღმოჩენას ტექსტის ზედაპირზევე ხდის შესაძლებელს. იმპლიციტური მეტაფიქციის ფარგლებში ტექსტის ფიქციურობაზე მიგვითითებენ სხვადასხვა სახის შეფარული ელემენტები, რომელთა ამოცნობისთვისაც მკითხველის განსაკუთრებული ყურადღებაა საჭირო (შდრ. Wolf 1993).

ლინდა ჰაჩინის კონცეფციის მიხედვით, მეტაფიქციური ტექსტი შეიძლება იყოს: 1. დიეგეტურად თვითგაცნობიერებული, 2. ლინგვისტურად თვითგაცნობიერებული, 3. ღია და 4. დაფარული (შდრ. Hutcheon 1984). როცა ლიტერატურულ ტექსტში ექსპლიციტურადაა თემატიზებული ლიტერატურული კონვენციები, მკითხველი და ავტორი, საქმე გვაქვს ღია მეტაფიქციასთან; საპირისპირო შემთხვევაში კი, ე.ი. მაშინ როცა ტექსტში ღიად არ თემატიზდება ლიტერატურული კონვენციები, როცა ტექსტის ზედაპირზე მათი ამოკითხვა რთულია, მაშინ მეტაფიქცია ფარული რჩება. ჰაჩინის აზრით, ღია მეტაფიქციის ფორმებია მიზანაბიმი, ალეგორია, მეტაფორა, ყურადღების გადატანა თხრობაზე, ან თვით თხრობის გადაქცევა რომანის ძირითად შინაარსად და სხვა (შდრ. Hutcheon 1984). დაფარული მეტაფიქციის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ენის დონეზე სიტყვებით თამაშთან, ანაგრამებთან ან სხვა ენობრივ თამაშებთან. გამოცანა ან ხუმრობა, მაგალითად, ყურადღებას ამახვილებს ენის ორმაგ ფუნქციაზე: „ენას შეუძლია მნიშვნელობის გადმოცემაც და დამალვაც“ (Hutcheon 1984: 34). განურჩევლად იმისა, მეტაფიქციურ ტექსტებში ლიტერატურული პროცესები ექსპლიციტურად იქცევა განხილვის საგნად თუ იმპლიციტურად, ლიტერატურის ხელოვნურობას მაინც ორივე შემთხვევაში ეხდება ფარდა, მიიჩნევა ჰაჩინი (შდრ. Hutcheon 1984), თუმცა, იმპლიციტური მეტაფიქციის შემთხვევაში მკითხველს მეტი დაკვირვების გამოჩენა მართებებს.

როგორც ღია, ასევე დახურული ფორმის მეტაფიქციის შემთხვევაში მეტაფიქციური ნაწარმოების ცენტრში დგას მკითხველი. თუმცა, ღია მეტაფიქციის შემთხვევაში მკითხველი უფრო მეტადაა ჩართული რომანის განვითარებაში; აქ ხშირად შევხვდებით ავტორის მიერ მკითხველის მისამართით გაკეთებულ პირდაპირ და პროვოკაციული ხასიათის მიმართვებს (შდრ. Pinal 2005: 125).

ვერნერ ვოლფი შინაარსის მიხედვით ერთმანეთისგან ასხვავებს 1. ავტო-მეტაფიქციას, ჰეტერო-მეტაფიქციასა და ზოგად მეტაფიქციას. ავტო-მეტაფიქციის შემთხვევაში ყურადღება მიმართულია „უშუალოდ საკუთარ ტექსტზე“ (ინტრატექსტობრივი მეტაფიქცია), ჰეტერო-მეტაფიქცია „უცხო ტექსტებზეა მიმართული“, ზოგადი მეტაფიქცია კი „მიმართულია ლიტერატურაზე ზოგადად“ (ტრანსტექსტობრივი მეტაფიქცია). ვოლფი დასძენს, რომ შესაძლოა ჰეტერო- და ზოგადი მეტაფიქციის შემთხვევაშიც ავტორეფლექსიურობასთან გვეხვდეთ საქმე, რაკი სხვათა ფიქციურობის თემატიზება თავად მეტაფიქციურ ტექსტზეც ახდენს გავლენას, ჰეტერო- და ზოგადი მეტაფიქციის ფორმები ავტორეფლექსიურობის ირიბი ფორმებია (შდრ. Wolf 1993: 225). 2. ვოლფის დაკვირვებით, შინაარსობრივად ერთმანეთისგან განსხვავდება ასევე ე.წ. fictum-მეტაფიქცია და fictio-მეტაფიქცია. fictum-მეტაფიქცია კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ტექსტის შესაბამისობას სიმართლესთან. fictio-მეტაფიქციის შემთხვევაში გამოიკვეთება ტექსტის ხელოვნურობა, მედიალობა, ტექსტობრიობა, თუმცა, ეს არ ეხება მონათხრობის ვერიფიკაციის პრობლემას (ლ. ცაგარლის თარგმანის მიხედვით). 3. შინაარსის დონეზე მეტაფიქცია ასევე შეიძლება იყოს ტოტალური ან ნაწილობრივი. ტოტალური მეტაფიქცია მთლიან ტექსტს მოიცავს, შესაბამისად იგი ნაწილობრივ მეტაფიქციაზე უფრო მეტად მოქმედებს მკითხველზე (შდრ. Wolf 1993: 250). 4. ვოლფი ერთმანეთისგან განასხვავებს კრიტიკულ, ნეიტრალურსა თუ აფირმაციულ მეტაფიქციას. კრიტიკული მეტაფიქციის შემთხვევაში ფიქციურობის გამოამჟღავნების დროს თავს იჩენს კრიტიკული დამოკიდებულება, დისტანცია წინარეტექსტ(ებ)ის

მიმართ. ასეთი კრიტიკული დამოკიდებულება წარმოჩნდება, მაგალითად, პაროდიაში. აფორმაციული მეტაფიქციის შემთხვევაში კრიტიკული და დისტანცირებული დამოკიდებულება არ შეინიშნება, რადგან გამონათქვამები უფრო ნეიტრალური ხასიათისაა (შდრ. Wolf 1993).

მეტაფიქციის ერთ-ერთ ძირითად ფუნქციად ვერნერ ვოლფი ნარატიული ილუზიის დესტაბილიზაციას მიიჩნევს (შდრ. Wolf 1993: 221), რადგან თავის თავზე მიმართული თხრობითი კომენტარი ყოველთვის განაპირობებს ილუზიების მსხვერველს. მნიშვნელოვანია იმის ხაზგასმა, რომ მეტაფიქცია ამასთანავე კომენტარების საშუალებაცაა, იგი იძლევა პოეტოლოგიური განსჯის საშუალებას და მკითხველს ტექსტის გაგებაშიც კი ეხმარება (შდრ. ცაგარელი 2008:92).

ლინდა ჰაჩინის კონცეფციის მიხედვით, მეტაფიქცია, რომელიც ტექსტის ხელოვნურ ხასიათს თვალნათლივ წარმოაჩენს, მკითხველის მოლოდინების პაროდირებასაც ახდენს. მეტაფიქციით განპირობებული პაროდია ავლენს მოძველებულ ლიტერატურულ ტრადიციებს, გვთავაზობს ახალი კონვენციებისა და ლიტერატურული კოდების დადგენის შესაძლებლობას, პაროდია გაუცხოების საშუალებაცაა. ჰაჩინის აზრით, პაროდია მკითხველს მოუწოდებს, იფიქროს და იაზროვნოს აქტიურად და თავად იკისროს ტექსტის ინტერპრეტაციის პასუხისმგებლობა. მეტაფიქციის გვერდით, ჰაჩინი ინტერტექსტუალობასაც მნიშვნელოვან საშუალებად მიიჩნევს მოძველებული სტილების, შინაარსებისა და ფორმების გამოსავლენად (შდრ. Hutcheon 1984). მეტაფიქციას შეიძლება ჰქონდეს დიდაქტიკური ფუნქციაც, რაკი იგი მკითხველს ცოდნას აწვდის როგორც ფიქციური ლიტერატურის, ისე კითხვის ონტოლოგიურ სტატუსზე. მისი პარადოქსი ისაა, რომ იგი ერთი მხრივ ნარცისულია, ავტორეფლექსიურია, მეორე მხრივ კი მიმართულია თავის მიღმა მყოფი სამყაროსკენ, მკითხველისკენ (შდრ. Hutcheon 1984).

2.1.4. მეტაფიქციური თამაში და პოლიტიკური თემატიკა

ვერნერ ვოლფი სტატიაში *თამაში თამაშში და პოლიტიკა (Spiel im Spiel und Politik, 1992)* თანამედროვე ინგლისური ავტორეფლექსიური დრამის ანალიზის საფუძველზე ცდილობს აჩვენოს, რომ ავტორეფლექსიური ესთეტიკისა და პოლიტიკური გზავნილების თანაარსებობა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ, ერთი შეხედვით, არაფერი აქვთ საერთო, სავსებით შესაძლებელია (შდრ. Wolf 1992). მკვლევრი მიიჩნევს, რომ უფსკრული ფორმალურ ავტორეფლექსიურობასა და შინაარსობრივ ჰეტერორეფერენციულობას შორის არ არის ძალიან დრმა. მისი აზრით, ავტორეფლექსიური თამაშის როგორც ფორმალური ელემენტის და „პოლიტიკის“ როგორც შინაარსობრივი ელემენტის თანხვედრა არ უნდა იყოს შემთხვევითი. როგორც ვოლფი შენიშნავს, იგი ამ ნაშრომით ცდილობს შეავსოს ის ცარიელი ადგილი, რომელიც „საზოგადოებრივ-პოლიტიკურად ანგაჟირებულ პიესებსა“ და სტრუქტურას „თამაში-თამაშში“ შორის კავშირის შესახებ არსებობს. მკვლევარი სტატიაში ავტორეფლექსიური ინგლისური დრამის სამ მაგალითს განიხილავს, ესენია: ჰორვარდ ბრენტონის *პიესა ჩერჩილზე (The Churchill Play, 1974)*, ტომ სტოპარდის *დოგის ჰამლეტი/კაჰუტის მაკბეთი (Dogg's Hamlet/Cahoot's Macbeth, 1979)* და დევიდ ჰარის *მსოფლიოს რუკა (A Map of the World, 1982)*. ამ დრამების ანალიზის საფუძველზე ვოლფი წარმოაჩენს ავტორეფლექსიური თამაშისა და პოლიტიკური თემატიკის კავშირს და რაც მთავარია, აჩვენებს ავტორეფლექსიური თამაშის უნარს, გააკრიტიკოს პოლიტიკურ-სოციალური გარემო.

ამავე თვალსაზრისით საყურადღებოა გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის, დორის პიხლერის მონოგრაფია *თამაში ფიქციასთან. ესთეტიკური ავტორეფლექსია თანამედროვე იტალიურ ლიტერატურაში, მეტაფიქციური თხრობის ტიპოლოგია (Spiel mit Fiktion. Ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur, eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren, 2011)*. პიხლერი იკვლევს რამდენიმე იტალიელი ავტორის, მათ შორის ლუიჯი

მალერბასა და სებასტიანო ვასალის ავტორეფლექსიურ რომანებს, რომელთაც პოლიტიკური ფონი უდევთ საფუძვლად. მკვლევრის აზრით, მიუხედავად მეტაფიქციური ტექსტების თამაშობრივი ხასიათისა, ისინი ხშირად ეხებიან სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებს. შესაძლებელია, ასეთმა ტექსტებმა გააკრიტიკონ კიდევ სხვადასხვა საზოგადოებრივი და პოლიტიკური მოცემულობა, სამართლიანად მიიჩნევეს დორის პიხლერი (შდრ. Pichler 2011: 165).

აღნიშნული კვლევები შექმნის ერთგვარ თეორიულ წინაპირობას წინამდებარე დისერტაციისთვის, რომელშიც შევეცდებით სიღრმისეულად შევისწავლოთ კავშირი გივი მარგველაშვილის მეტაფიქციურ რომანებსა და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საკითხებს, და რაც ჩვენი ინტერესის განსაკუთრებული საგანია, იდეოლოგიის კრიტიკას შორის.

2.2. ავტოფიქცია

ავტოფიქციის როგორც ტერმინისა და ლიტერატურული ფენომენის შემოღება და დამკვიდრება უკავშირდება ფრანგი მწერლისა და ლიტერატურის კრიტიკოსის სერჟ დუბროვსკის სახელს. ტერმინი „ავტოფიქცია“ დუბროვსკიმ გამოიყენა 1977 წელს თავისი ავტობიოგრაფიული-ექსპერიმენტული რომანის *Fils* (ქართულად *ვაჟები ან ძაფები* (გერმანული თარგმანის მიხედვით, თ.მ.)) პარატექსტში ამავე რომანის დასახასიათებლად (შდრ. Doubrovsky 1977). დუბროვსკის განმარტებით, ავტოფიქცია არის „აბსოლუტურად რეალური მოვლენებისა და ფაქტების ფიქციად ქცევა“ (ციტატა დამოწმებულია Martina Wagner-Egelhaaf-ის მიხედვით, შდრ. Wagner-Egelhaaf 2013: 9). ამ პარადოქსული ფორმულირებით იგი თავის ავტობიოგრაფიულ რომანს ათავსებს დოკუმენტსა და ხელოვნების ნიმუშს შორის. სერჟ დუბროვსკის აზრით, არ შეიძლება, ცხოვრება განიხილებოდეს მთლიანობაში, არამედ მხოლოდ გაფანტულ, არასწორხაზოვან ელემენტებსა და ფრაგმენტებში. რეალურ, ფაქტობრივ მოვლენებს შორის გამოტოვებული მონაკვეთებით წარმოიქმნება

გაურკვევლობა, რითაც წარმოსახვას ფართო გასაქანი ეძლევა. ამ ხარვეზული მონაკვეთების ამოვსება და ბიოგრაფიული უწყვეტობის მიღწევა „სასოწარკვეთილ მწერალს“ მხოლოდ ფიქციურობის მეშვეობით შეუძლია (შდრ. Doubrovsky 2008).

ავტოფიქცია დღეს გაგებულია როგორც „სრულიად განსხვავებული „შერეული მდგომარეობა“ „ფიქციასა“ და „ავტობიოგრაფიას“ შორის (შდრ. Wagner-Egelhaaf 2013: 9). მასში, ერთი მხრივ, მოიაზრება ტექსტი, რომელშიც აშკარა ფიქციური ელემენტებია თავმოყრილი, მეორე მხრივ კი რთულია, ამგვარი ტექსტი სრულად განცალკევდეს ავტორის ბიოგრაფიისგან, ანუ მისი ავტობიოგრაფიისგან (შდრ. Rösch 2020). დუბროვსკის ავტოფიქციურობის კონცეფცია, შეიძლება ითქვას, კრიტიკულად უდგება და უპირისპირდება მანამდე გაბატონებულ თეორიას ავტობიოგრაფიულობის შესახებ, რომლის მთავარი თეორეტიკოსი ფრანგი ლიტერატორი ფილიპ ლეჟენია. მისი კონცეფციის მიხედვით, ავტობიოგრაფიული ტექსტი ფუნდამენტურად განსხვავდება ყველა სხვა სახის ტექსტისგან. ავტობიოგრაფიული ტექსტი ემყარება ისტორიულად მართებულ ფაქტებს, ხოლო ფიქციური ტექსტის დებულებები არ არის დაკავშირებული ასეთ სინამდვილესთან (შდრ. Lejeune 1994). ავტოფიქციური რომანის შემთხვევაში საზღვარი გამოგონილსა და რეალურ ფაქტებს შორის განზრახაა წაშლილი, რაც მკითხველს აზნევს. მას ვერ გაურკვევია, ფიქციურ, შეთხზულ ტექსტს კითხულობს თუ ფაქტობრივ თხრობასთან აქვს საქმე. გერმანელი მკვლევარი ფრანკ ციპფელი ავტოფიქციას ასე აღწერს: ავტოფიქცია არის „ავტობიოგრაფიული მწერლობის განსაკუთრებული სახეობა“ (Zipfel ა. 2009: 298), რომლის ფარგლებშიც ავტობიოგრაფია თავის კონსტრუქციულ ხასიათს ააშკარავებს. ავტოფიქცია „ფიქციური თხრობის განსაკუთრებული ფორმაა“ (Zipfel ა. 2009: 302), ამ შემთხვევაში ავტორი თავისი სახელის გამოყენებით ტექსტში ფიქციურ პერსონაჟად გვევლინება. ავტოფიქცია, ციპფელის მიხედვით, ასევე აღიწერება როგორც ავტობიოგრაფიული და ფიქციური ასპექტების თანხედრობა (შდრ. Zipfel ა. 2009: 304). ავტოფიქციური ტექსტის პერსონაჟში (ძირითადად,

პროტაგონისტში) იოლი ამოსაცნობია ნამდვილი ავტორი (იგივე ან მსგავსი სახელით, ბიოგრაფიული მონაცემებით ან მისი ადრეული ნაწარმოებების ხსენებით), ასეთი ტექსტი ღიად (პარატექსტუალური ჟანრის დასახელებით ან ფიქციური ლიტერატურის სპეციფიკური თხრობის სტილით) მონიშნულია, მარკირებულია როგორც გამონაგონი (შდრ. Zipfel ბ. 2009: 31). ავტოფიქცია ხშირად გამოიყენება პოეტოლოგიური თვითრეფლექსიის, თვითინსცენირების (შდრ. Weiser, Jutta; Ott, Christine 2013) საშუალებად. ემპირიული ავტორი მიმართავს ავტოფიქციას, პერსონაჟად ეწერება თავის ტექსტში და ამით ერთგვარ თვითინსცენირებას ახდენს (შდრ. Zentner 2016).

2.3. ინტერტექსტუალობა

მეოცე საუკუნის სამოციანი წლებიდან მოყოლებული ინტერტექსტუალობა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ ამოსავალ თეორიად იქცა. მიუხედავად იმისა, რომ ინტერტექსტუალობა ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე ცნებებს განეკუთვნება, იგი როგორც ფენომენი უკვე დიდი ხანია, რაც ლიტერატურაში არსებობს. ზოგადი განმარტებით, ინტერტექსტუალობაში იგულისხმება ტექსტებს შორის არსებული ურთიერთმიმართებები, მათ შორის ალუზიები, ციტატები, პაროდები და სხვადასხვაგვარი ადაპტაციები.

ინტერტექსტუალობის თეორიის შემუშავებასა და ტერმინის დამკვიდრებას წინ უძღოდა რუსი ფილოსოფოსისა და ლიტერატურათმცოდნის მიხაილ ბახტინის (1895- 1975) მიერ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში, კულტურული რევოლუციის პერიოდში, ფიოდორ დოსტოევსკის რომანებზე დაყრდნობით შექმნილი თეორია „დიალოგურობის“ შესახებ (შდრ. Pfister 1985: 1). სწორედ ამის გამო მიზანშეწონილად მივიჩნით, რომ წინამდებარე თავში, უპირველეს ყოვლისა, ბახტინის ნაშრომების ძირითადი იდეები გადმოგვეცა, რის შემდეგაც შევეცდებით, განვმარტოთ მკვლევარ იულია კრისტევას მიერ შემუშავებული ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ და მიმოვიხილოთ აღნიშნული ფენომენის

ირგვლივ არსებული სხვადასხვა თეორია და მოდელი, რომლებსაც ჩვენი კვლევის პროცესში დავეყრდნობით.

2.3.1. სიტყვის „დიალოგურობიდან“ რომანის „დიალოგურობამდე“: მიხაილ ბახტინის თეორია

მიხაილ ბახტინი, რომელიც საბჭოთა კავშირში სტალინის მიერ იდევენებოდა, 1929 წელს დააპატიმრეს და ყაზახეთში გადაასახლეს, რის გამოც იგი გარკვეული პერიოდის განმავლობაში სამეცნიერო სივრცეში თითქმის უცნობი იყო. მისი ნაშრომების თარგმნა და გამოქვეყნება, მათ შორის, *დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები* (*Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 1929, 1963, 1971), *ფრანსუა რაბლე რეალიზმის ისტორიაში* (*François Rabelais in der Geschichte des Realismus*, 1965), *რაბლე და მისი სამყარო. სახალხო კულტურა როგორც საპირისპირო კულტურა* (*Rabelais und seine Welt - Volkskultur als Gegenkultur*, 1965), *სიტყვა რომანში* (*Das Wort im Roman*, 1975) საკმაოდ დაგვიანებით, მხოლოდ სამოც-სამოცდაათიან წლებში, მისი პოლიტიკური რეაბილიტაციის შემდეგ მოხერხდა, რასაც მალევე მისი თეორიით დაინტერესება მოჰყვა დასავლეთში. ბახტინის (დაგვიანებულ) წარმატებას ხელი შეუწყვეს კულტურის მკვლევრის, ენის ფილოსოფოსისა და ფსიქოანალიტიკოსის იულია კრისტევასა და ლიტერატურის თეორეტიკოსის ცვეტან ტოდოროვის პუბლიკაციებმა.

ბახტინის კონცეფციის მიხედვით, დიალოგურობისა და მონოლოგურობის პრინციპი განსაზღვრავს როგორც ენას, ასევე ლიტერატურასა და საზოგადოებას. მისთვის ენა იმთავითვე დიალოგურია, ვინაიდან სიტყვები ყოველთვის სხვა სიტყვებს უკავშირდებიან. ბახტინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვას, კონკრეტულ გამონათქვამს განსაზღვრულ სოციალურ კონტექსტში. სიტყვა სოციალური მედიუმია, სიტყვები კი, რომლებსაც ჩვენ ვიყენებთ, უკვე გამდიდრებულია კონკრეტული მთქმელის განზრახვებითა და აქცენტებით (შდრ. Bachtin 1979: 169). ბახტინის კონცეფციის მიხედვით,

ყოველი ენობრივი გამონათქვამი კომუნიკაციური, დინამიკური, მრავალხმიანი ერთეულია, რომელიც როგორც მეტყველების აქტი სხვებთანაა დაკავშირებული და უკუკავშირს მოითხოვს. სიტყვები, გამონათქვამები და ტექსტები ჰეტეროგლოსიის (დიალოგური) სამყაროს ეპისტემოლოგიურ მოდუსს ირეკლავენ და ხან შეთანხმებულ და ხან ურთიერთდაპირისპირებულ ხმებს შეიცავენ. ლიტერატურაში დიალოგურობა როგორც „მეტყველების მრავალფეროვნების მიკროკოსმოსი“ პარადიგმატულად პოლიფონიურ, მრავალხმიან რომანში გვხვდება და „ეპოქის სოციოლოგიურ ხმებში“ ვრცელდება (შდრ. Bachtin 1979: 290). ბახტინი ფიოდორ დოსტოევსკის მიიჩნევს პირველ ავტორად, რომელმაც პოლიფონიური რომანი შექმნა (შდრ. Bachtin 1971: 201). ბახტინის აზრით, დოსტოევსკის შემოქმედებაში თავმოყრილია განსხვავებული ხმები, პერსპექტივები და მსოფლმხედველობები, შესაბამისად იგი დიალოგური და ანტი-იდეოლოგიურია. პოლიფონიურ რომანში არ არსებობს ერთი დომინანტური ხმა, რომელიც სხვა ხმებს ახშობს. ასეთი რომანი დემოკრატიულია, რაკი მასში ანტი-იერარქიული ღირებულებები ჭარბობს. ამის საწინააღმდეგოდ კი, ბახტინის თეორიის მიხედვით, მონოლოგურობით ანუ ერთი ხმის დომინანტურობით ხასიათდება ტრადიციული, იერარქიულ პრინციპზე აგებული საზოგადოებები და მათი ეპიკური თუ ლირიკული ტექსტები (Nünning 2004: 30). მონოლოგური ლიტერატურა ცენტრალიზებული და ერთხმიანია; დიალოგური, ამბივალენტური ლიტერატურა კი იბრძვის ავტორიტარული (საზოგადოებრივი) სისტემებისა და მათი იდეოლოგიის წინააღმდეგ. დიალოგურ ლიტერატურულ ტექსტს რევოლუციური პოტენციალი აქვს. მონოლოგურობა ძალაუფლების განმტკიცებას უწყობს ხელს, რაკი მხოლოდ ერთი იდეის პროპაგანდა და განსხვავებული აზრის დათრგუნვა ხდება (შდრ. Berndt, Tonger-Erk 2013: 41-42). საზოგადოების მონოლოგურობაში ბახტინი გულისხმობს ავტორიტარულ და იერარქიულად სტრუქტურირებულ საზოგადოებას, დიალოგური საზოგადოება კი, მისი აზრით, ამბივალენტურია, მასში გვხვდება მრავალფეროვანი

მსოფლმხედველობა, კულტურა, მრავალხმიანობა, რომლებიც ერთმანეთთან კონკურენტულ ურთიერთმიმართებაში არიან.

მოცემულ მოდელს შეიძლება შემდეგი სქემატური სახე მიეცეს:

	მონოლოგურობა	დიალოგურობა
ენა	<ul style="list-style-type: none"> • ერთხმიანი • ცენტრალიზებული 	<ul style="list-style-type: none"> • მრავალხმიანი • დეცენტრალიზებული
ლიტერატურა	<ul style="list-style-type: none"> • ჰომოგენური, • ცენტრალიზებული, • იდეოლოგიური 	<ul style="list-style-type: none"> • პოლიფონიური, • დემოკრატიული, • შეიცავს რევოლუციურ პოტენციალს
საზოგადოება	<ul style="list-style-type: none"> • ავტორიტარული იერარქიული სტრუქტურა, • იდეოლოგიებით დატვირთული 	<ul style="list-style-type: none"> • მრავალფეროვანი მსოფლმხედველობა, • თავისუფალი აზროვნება

გამოსახულება №1: მონოლოგურობისა და დიალოგურობის მოდელი.

მიხაილ ბახტინის აზრით, საზოგადოებრივი პროცესები ურთიერთდაპირისპირებული ძალების ურთიერთქმედების შედეგია: ერთი მხრივ, ესაა ცენტრიპიტალური ძალები, რომლებიც მიმართულნი არიან საზოგადოებრივი, კულტურული და ენობრივი ცენტრალიზაციისკენ და მეორე მხრივ, ცენტრიფუგული ძალები, რომლებიც მიმართულია საზოგადოებრივი, კულტურული და ენობრივი დეცენტრალიზაციისკენ (შდრ. Bachtin 1979: 163, 165, 324). ცენტრიპიტალური ძალები წარმოქმნიან „პტოლემეურ სამყაროს“ – „მონოლითურ, პირქუშ, მკაცრ იერარქიულ წყობას, დოგმატურსა და პიეტისტური ცხოვრების წესს“. ასეთი ინსტიტუციები კი, ბახტინის აზრით, არის სახელმწიფო, შუა საუკუნეების ფეოდალიზმი ანდა ეკლესია. ამის საწინააღმდეგოდ არსებობს ცენტრიფუგული ძალების „გალილეური სამყარო“, რომელიც სრულიად თავისუფალია დოგმებისგან. მისი მატარებელია ხალხი, შუასაუკუნეების კარნავალი და სიცილის კულტურა (შდრ. Bachtin 1990: 57, 136). ბახტინის კონცეფციის მიხედვით, მონოლოგური ლიტერატურა

ცენტრალიზებული კულტურებისთვისაა დამახასიათებელი, დიალოგური კი – როგორც კარნავალური თხრობა — ცენტრიფუგულ ტენდენციებს წარმოაჩენს (შდრ. Bachtin 1990: 57, 136).

2.3.2. „კარნავალიზაცია“

ნაშრომში *ფრანსუა რაბლე და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ხალხური კულტურა* (1965) ბახტინი კარნავალური კულტურის შესახებ მსჯელობს:

კარნავალურ კულტურაში, ცხოვრება თავისი *ჩვეულებრივი* რელსებიდან გადასულია, გარკვეული თვალსაზრისით, ეს „შებრუნებული ცხოვრების რიტმია“, „თავდაყირა დამდგარი სამყარო“. კარნავალი ერთმანეთთან აახლოებს წმინდანსა და ცოდვილს, ამაღლებულსა და მდაბალს, დიდსა და პატარას, ბრძენსა და სულელს. (Bachtin 1971: 137, 138)

კარნავალის დროს უქმდება წესები, აკრძალვები და შეზღუდვები, რომლებიც ჩვეულებრივი, ანუ არაკარნავალური ცხოვრების დინებასა და წყობას განსაზღვრავენ; უპირველესად უქმდება იერარქიული წყობა და მასთან დაკავშირებული შიშის, მოკრძალების, პიეტეტის, ეთიკეტის და ა.შ. ფორმები, ანუ ყოველივე ის, რასაც ადამიანთა სოციალურ-იერარქიული და ყველა სხვაგვარი (მათ შორის - ასაკობრივი) უთანასწორობა განაპირობებს. უქმდება ყოველგვარი დისტანცია ადამიანებს შორის და ძალაში შედის განსაკუთრებული კარნავალური კატეგორია - ლაღი ფამილარული კონტაქტი ადამიანებს შორის. ეს არის კარნავალური მსოფლგანცდის ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი. ადამიანები, რომლებიც ცხოვრებაში შეუვალი იერარქიული ბარიერებით არიან დაყოფილნი, კარნავალურ მოედანზე ერთმანეთთან თავისუფალ ფამილარულ კავშირს ამყარებენ. ფამილარული კავშირის ეს კატეგორია როგორც მასობრივ ქმედებათა ორგანიზაციის ხასიათს, ასევე თავისუფალ კარნავალურ შესტიკულაციასა და გულწრფელ კარნავალურ სიტყვას განსაზღვრავს (ბახტინი 2008: 86).

როგორც ვხედავთ, ბახტინის კარნავალიზაციის მთავარი იდეა ტრადიციული ცხოვრების სუბვერსიაა. „კარნავალური მსოფლალქმა“ „ნორმალური მსოფლალქმის“ საწინააღმდეგო ფორმაა და თავისი არსით დიალოგურობას, პოლიფონიას, ჰეტეროგლოსიას შეესატყვისება. კარნავალიზაცია სპობს და ანადგურებს იერარქიულ წყობას და სოციალურ ფენებს, რითაც თანასწორუფლებიანი საზოგადოება იქმნება. ამკარაა, რომ ბახტინის თეორია პოლიტიკურ-რევოლუციურ და ანტი-ტოტალიტარულ იდეებს შეიცავს.

სწორედ ამის გამო, მისი თეორია სხვა მკვლევრების მსგავსად, საბჭოთა კავშირისა და მისი იდეოლოგიზებული პოლიტიკის კრიტიკად უნდა მივიჩნიოთ. მიუხედავად იმისა, რომ ბახტინი თავის ნაშრომში რენესანსის ეპოქის კულტურის შესახებ მსჯელობს, მისი იდეები დიალოგურობისა და კარნავალიზაციის შესახებ სტალინიზმისა და ზოგადად დიქტატორული რეჟიმის კრიტიკას უნდა ემსახურებოდეს. ბახტინისთვის ტოტალიტარული დიქტატურისა და სტალინიზმის გაკრიტიკების ერთადერთი საშუალება, რუსი მეცნიერის, არონ გურევიჩის აზრით, სწორედ კარნავალიზაციის თეორიის შემუშავება იყო (შდრ. Gurevic 1986). სტატიაში *ტოტალიტარულობა, კარნავალი, კარნავალიზაცია* (2010) მკვლევარი მერაბ ღაღანიძე მიმოიხილავს ბახტინის აღნიშნული თეორიის შესახებ არსებულ ურთიერთდაპირისპირებულ მოსაზრებებს. მაშინ როცა მეცნიერთა ერთი ნაწილი ბახტინის თეორიას სტალინიზმის კრიტიკად აღიქვამს, მეორე ნაწილი ამის საწინააღმდეგოს ამტკიცებს, რაკი ეს თეორია თავის თავში იმ იდეებს აერთიანებს, რომელთა საზოგადოებაში დამკვიდრებასა და განმტკიცებას კომუნისტური პარტია ემსახურებოდა (შდრ. ღაღანიძე 2010).

2.3.3. ინტერტექსტუალობის პოსტსტრუქტურალისტური თეორიები

2.3.3.1. ტექსტი და ინტერტექსტუალობა: იულია კრისტევას კონცეფცია

1965 წელს სტრუქტურალიზმის და პოსტსტრუქტურალიზმის მიჯნაზე ბულგარეთიდან პარიზში კვლევითი სტიპენდიით ჩასული იულია კრისტევა, რომელიც პოსტსტრუქტურალიზმის მთავარი წარმომადგენლების — ჟაკ ლაკანის, მიშელ ფუკოსა და როლან ბარტის ლექციების კურსს ესწრება, ეცნობა მიხაილ ბახტინის ნაშრომებს და მათ თავისებურ ინტერპრეტაციას ახორციელებს. (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იულია კრისტევა 1967 წლიდან 1980 წლამდე მუშაობდა

ავანგარდულ-რევოლუციურ ჟურნალში „Tel Quel“, რომლის მიზანიც არსებული დისკურსისა და იდეოლოგიის კრიტიკა იყო).

კრისტევას ბახტინის „დიალოგური სიტყვა“ ტექსტის დონეზე გადააქვს, ერთი ტექსტის ფარგლებში არსებულ ხმათა დიალოგს ტექსტების დიალოგით ანაცვლებს. ასე იქმნება თეორია ინტერტექსტუალობის შესახებ. სტატიაში *ბახტინი, სიტყვა, დიალოგი და რომანი (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, 1967)* ცნებას „ინტერტექსტუალობა“ კრისტევა შემდეგნაირად განმარტავს:

[...] სიტყვა (ტექსტი) სიტყვების (ტექსტების) კვეთაა, რომელშიც სულ მცირე სხვა სიტყვა (ტექსტი) იკითხება. [...] თითოეული ტექსტი ციტატების მოზაიკაა, თითოეული ტექსტის შექმნის წინაპირობა სხვა ტექსტის შთანთქმა და ტრანსფორმაციაა“. ინტერსუბიექტივიზმის (Intersubjektivität) ადგილს იკავებს ცნება ინტერტექსტუალობა (Intertextualität) და მხატვრული ენა, სულ მცირე, ორმაგი წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა (Kristeva 1972: 347-348).

იულია კრისტევა სრულიად უგულვებელყოფს ავტორსა და მის განზრახვას და ყურადღება ტექსტზე გადააქვს. კრისტევას თეორიის მიხედვით, თითოეული ტექსტი სხვა არაფერია, თუ არა ციტატების ნაკრები და სხვადასხვა ტექსტის ურთიერთგადაკვეთა; ტექსტი არ არის თვითკმარი ქსოვილი და ვაკუუმში არ წარმოიქმნება, მას ყოველთვის წინ უძღვის ე.წ. „პრეტექსტი“, რომელიც მასზე ახდენს გავლენას, ისევე როგორც შემდეგ თავად ახდენს გავლენას სხვა ტექსტებზე. უსუბიექტო ტექსტები გამუდმებით ერთმანეთზე მიანიშნებენ (ეს არის პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქციის ერთ-ერთი მთავარი კონცეპტი), რის შედეგადაც ე.წ. „ტექსტების კოსმოსი“ წარმოიქმნება, რაკი თითოეული ტექსტი „გლობალური ტექსტის“ („texte général“) ნაწილია (შდრ. Pfister 1985: 9).

სტატიაში *ტექსტის სტრუქტურის პრობლემები (Probleme der Textstrukturierung, 1972)* კრისტევა ინტერტექსტუალობის მომდევნო დეფინიციას აყალიბებს:

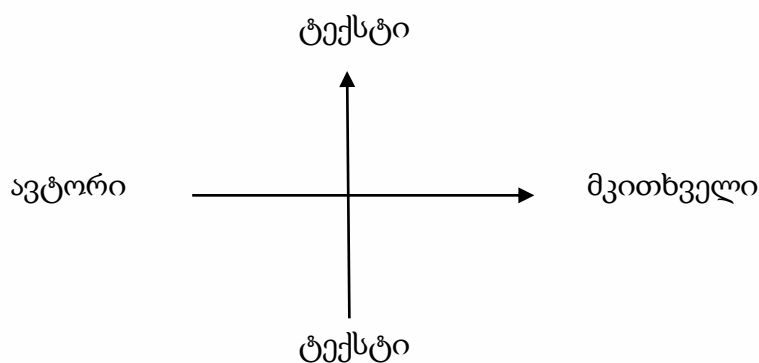
ინტერტექსტუალობა სხვადასხვა ტექსტების პერმუტაციას, ე.ი. ერთ ტექსტში სხვადასხვა ტექსტების განლაგებას/წყობას მოიცავს; ინტერტექსტობრივი ტექსტის ფარგლებში თავს იყრიან გამონათქვამები სხვადასხვა ტექსტებიდან, რომლებიც ერთმანეთთან გარკვეული სახის კავშირში არიან. (Kristeva 1972: 245)

ინტერტექსტუალობას ვუწოდებთ ტექსტურ თამაშს, რომელიც ერთი რომელიმე ტექსტის ფარგლებში მიმდინარეობს. საქმის მცოდნეთათვის ინტერტექსტუალობა არის ცნება, რომელიც აჩვენებს, როგორ „კითხულობს“ ტექსტი ისტორიას და თავის თავში როგორ აერთიანებს მას. (Kristeva 1972: 255)

კრისტევა იმდენად აფართოებს ტექსტის ცნებას, რომ იგი ყოველ კულტურულ სისტემას, ყოველ კულტურულ სტრუქტურას, ისევე როგორც საზოგადოებასა და ისტორიას ტექსტად მიიჩნევს. მკვლევრის აზრით, ტექსტი ზოგადკულტურულ და ტრანსკულტურულ ფენომენს წარმოადგენს, ტექსტი „ტრანსსემიოტიკური სამყაროა“, აზრობრივი სისტემებისა და კულტურული კოდების კონგლომერატი. ამდენად ტექსტი ვერ იქნება სტაბილური და მყარი, პირიქით, იგი ღიაა სხვადასხვა ინტერპრეტაციისთვის (შდრ. Holthuis 1993: 14).

კრისტევა ტექსტს არა უბრალო „სიტყვების წყობად“, არამედ მრავალგანზომილებიან წარმოსახვით სივრცედ მიიჩნევს, რომელშიც წერის სხვადასხვა სტრატეგია ერთიანდება. (ინტერ)ტექსტობრივ სივრცეს, კრისტევას კონცეფციის მიხედვით, სამი განზომილება აქვს: ავტორი, ადრესატი და ტექსტი. კრისტევა ავითარებს ინტერტექსტუალობის კოორდინაციულ სისტემას: ჰორიზონტალურ დერძზე იგი ავტორსა და ადრესატს (მკითხველს) ათავსებს, ვერტიკალურზე კი — ტექსტსა და სხვა ტექსტს, რომელთანაც პირველი დიაქრონიულ ან სინქრონულ მიმართებაშია. ტექსტში სიტყვის მნიშვნელობა ორიენტირებულია, ერთი მხრივ, ჰორიზონტალურ დერძზე: იმაზე, თუ რა შეიძლება ეგულისხმა ავტორს და რა შეიძლება გაეგო ადრესატს კითხვისას თავის წინარე (კითხვითი) გამოცდილების საფუძველზე. კრისტევა ამ დერძს დიალოგურად მიიჩნევს: ტექსტი განიხილება ავტორისა და ადრესატის წარმოსახვით დიალოგად. ამასთან, ავტორი და ადრესატი (ისევე როგორც ბახტინთან) არა ტექსტის გარე რეალურ პერსონებად, არამედ შიდატექსტობრივ ერთეულებად (იმპლიციტური ავტორი და იმპლიციტური მკითხველი) მოიაზრება. ტექსტში სიტყვის მნიშვნელობა, მეორე მხრივ, ორიენტირებულია ვერტიკალურ დერძზე: უკვე მოცემულ და ამასთანავე თანადროულად არსებულ ლიტერატურულ კორპუსზე. აღნიშნული დერძისთვის კრისტევა იყენებს ბახტინისეულ ცნებას - „ამბივალენტური“.

სიტყვა სხვა კონტექსტების სიტყვებს ეხმიანება და ამით მრავალმნიშვნელოვანი ხდება. კრისტევა კოორდინაციულ სისტემას ისევ შლის, რადგან იგი ავტორს, ისევე როგორც მკითხველს, ტექსტურ ფუნქციებად მიიჩნევს. რჩება მხოლოდ ტექსტების ურთიერთდაშრევა (შდრ. Berndt, Tonger-Erk 2013: 37-38).



გამოსახულება №2: ინტერტექსტუალობის კოორდინაციული სისტემა (Berndt, Tonger-Erk 2013: 38).

ამრიგად, კრისტევა თავის მოდელში ბახტინისეულ სიტყვას ტექსტით ანაცვლებს. რასაც ბახტინი დიალოგურ სიტყვად აღწერს – რომელიც დიალოგსა და ამბივალენტურობას მოიცავს, კრისტევას ტექსტის დონეზე გადააქვს. იგი ბახტინის კონცეფციისგან განსხვავებით აღარ ასხვავებს მონოლოგურსა და პოლიფონიურ ტექსტებს, კრისტევა ინტერტექსტუალობას მიიჩნევს ყველა ტექსტის დამახასიათებელ უნივერსალურ ნიშნად. ინტერტექსტუალობის ფარგლებში ტექსტები ტექსტებთან შედიან დიალოგში, ავტორის განზრახვა ქრება და ინტერსუბიექტივიზმს ინტერტექსტუალობა ენაცვლება.

2.3.3.2. ავტორის სიკვდილი: როლან ბარტი

კრისტევას ინტერტექსტუალობის თეორიას ეხმიანება როლან ბარტის პოსტსტრუქტურალისტური პოსტულატი „ავტორის სიკვდილის“ შესახებ (*La mort de l'auteur*, 1968), რადგან აღნიშნულ თეორიაში, ისევე როგორც ინტერტექსტუალობის კონცეფციაში ავტორს როგორც სუბიექტს და მის

ინტენციას აღარ ენიჭება მნიშვნელობა. ავტორი აღარ არის ტექსტის „ბატონი“, მთავარი ყურადღება გადადის ტექსტზე (შდრ. Grüberl 2018: 312). როლან ბარტი თავის საპროგრამო ესეში ავითარებს კრისტევას კონცეფციის მსგავს აზრს:

ტექსტი ციტატების ქსელია; [...] ტექსტი შედგება განსხვავებულ კულტურებში შექმნილი სხვადასხვა ტექსტებისგან, რომლებიც ერთმანეთთან დიალოგში იმყოფებიან, რომლებიც ერთმანეთის პაროდირებას ახდენენ, ერთმანეთს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებენ. (Barthes 2000: 190)

ყოველი ტექსტი ინტერტექსტია; სხვადასხვა ტექსტი მასში სხვადასხვა მოცულობით, მეტნაკლებად ამოსაცნობი ფორმებითაა წარმოდგენილი: წინარე და თანადროული კულტურების ტექსტების სახით. (Barthes 1990: 39)

როლან ბარტი ინტერტექსტუალობის თეორიას მნიშვნელოვან იმპულსებს და ტერმინებს სძენს. აღსანიშნავია, მაგალითად, ინტერტექსტუალობის სივრცული მეტაფორები: ქსოვილი, ქსელი და „ექო-ოთახი“ (შდრ. Berndt 2013: 49). ბარტი ტექსტს „ექო-ოთახს“ ადარებს, რომელშიც სხვა ტექსტები უსასრულოდ მეორდებიან (შდრ. Barthes 1978: 81).

2.3.3.3. გავლენის შიში: ჰარალდ ბლუმი

ამერიკელი კრიტიკოსის ჰარალდ ბლუმის თეორიები გავლენის შიშისა და წინამორბედ ავტორთა ნაწარმოებების „არასწორად“ ინტერპრეტაციის შესახებ შეიძლება განხილულ იქნას ინტერტექსტუალობის თეორიის ფარგლებში. ბლუმი ინტერტექსტუალობას საფრთხედ აღიქვამს და ამ თემას უძღვნის ნაშრომებს *გავლენის შიში* (*The Anxiety of Influence*, 1973) და *არასწორად წაკითხვის ტოპოგრაფია* (*A Map of Misreading*, 1975). იგი ლიტერატურის ისტორიას დიდი მწერლების ბრძოლის ველად მიიჩნევს. მისი თეორიის ცენტრალური საკითხი მწერლის მიერ თავის წინამორბედთა გავლენისგან თავის დაღწევაა, გათავისუფლებაა, წინარე ტექსტებისგან თავისი ტექსტის მაქსიმალურად დაშორებაა, რადგან ბლუმის აზრით, სხვა ტექსტების გავლენა საშიშროებას უქმნის ტექსტის დამოუკიდებლობასა და ორიგინალურობას და გაქრობითაც კი ემუქრება ავტორის იდენტობას. ეს რომ თავიდან აიცილოს ავტორი „არასწორად კითხულობს“ თავისი წინამორბედი ავტორების

ნაწარმოებებს, უარყოფს და მათ განზრახ „არასწორ“ ინტერპრეტაციას ახდენს (შდრ. Berndt 2013: 68-69).

2.3.4. დიალოგურობის ონტოლოგიური, დესკრიფციული და ფუნქციური კონცეპტი: რენატე ლახმანის თეორია

1980 წლის ივლისში კონსტანცის უნივერსიტეტში გამართულმა სიმპოზიუმმა „დიალოგურობა ლიტერატურული კომუნიკაციის პროცესებში“, რომელიც ბახტინის დიალოგურობის კონცეფციასა და კრისტევას მიერ შემუშავებულ ინტერტექსტუალობის თეორიას ეძღვნებოდა, ინტერტექსტუალობის კვლევას გერმანულ სამეცნიერო სივრცეში მნიშვნელოვანი იმპულსები შესძინა. სიმპოზიუმის მონაწილე გერმანელი ლიტერატურათმცოდნე რენატე ლახმანი ყურადღებას ამახვილებს დიალოგურობის სამ – ონტოლოგიურ, დესკრიფციულსა და ფუნქციურ კონცეპტზე. ლახმანის კონცეფციის მიხედვით, პირველი კონცეპტი გულისხმობს დიალოგურობას როგორც „ტექსტების საერთო განზომილებას“ (ტექსტი როგორც „ტექსტთა კოსმოსის“ ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი); მეორე კონცეპტის მიხედვით, „დიალოგურობა ტექსტებში აზრის გადმოცემის განსაკუთრებული ფორმაა“, აქ იგულისხმება დიალოგი სხვა ტექსტებთან (ინტერტექსტუალობა) და ამა თუ იმ კულტურული კონტექსტის ფარგლებში არსებულ დაპირისპირებულ სხვადასხვა 'სოციალურ დიალექტთან' (მეტყველების მრავალფეროვნება) დიალოგი; მესამე კონცეპტი გულისხმობს დიალოგს უცხო სუბიექტურ მოსაზრებასთან, რაც „ორხმოვანი სიტყვის“ სახით წარმოჩნდება და ორი მეტყველი ინსტანციის კონკურენციას გულისხმობს (დიალოგურობა პირველადი გაგებით) (შდრ. Lachmann 1982: 8; ცაგარელი 2008).

2.3.4.1. ინტერტექსტუალობა როგორც მეხსიერება

რენატე ლახმანი დიალოგურობის გარდა ინტერტექსტუალობაზეც მსჯელობს და ინტერტექსტუალობის ირგვლივ განვითარებულ დისკუსიაში შემოაქვს

ცნება „მეხსიერება“. მისი აზრით, ლიტერატურა ქმნის კულტურულ მეხსიერებას. მეხსიერებად კი იგი სწორედ ტექსტის ინტერტექსტუალობას მიიჩნევს. ლახმანი თითოეულ ტექსტს „მეხსიერების სივრცედ“ მოიაზრებს, რომელიც ტექსტებს შორის არსებობს და მუდმივ ცვლილებას ექვემდებარება. ლახმანის კონცეფციის მიხედვით, ტექსტების ინტერტექსტობრივი ხასიათი მდგომარეობს უკვე არსებული კულტურის, უკვე არსებული ტექსტების ახლებურად გადაწერა-გადამუშავებაში (შდრ. Lachmann 1990).

2.3.4.2. რენატე ლახმანის კლასიფიკაცია: პარტიციპაცია, ტროპიკი, ტრანსფორმაცია

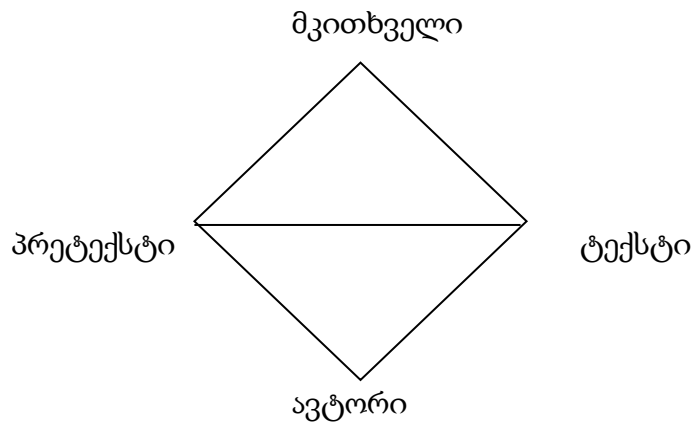
რენატე ლახმანი უკვე არსებული ტექსტების ახალ ტექსტებად (ფენოტექსტებად) გადამუშავების სამ მოდელს ასახელებს, ესენია: პარტიციპაცია, ტროპიკი და ტრანსფორმაცია (შდრ. Lachmann 1990: 38). პარტიციპაციის შემთხვევაში პრეტექსტის მნიშვნელობის დადასტურება, გამეორება ან მისთვის ახალი მნიშვნელობის მინიჭება ხდება. ეს მოდელი აფირმაციულ ინტერტექსტუალობად მიიჩნევა. მომდევნო მოდელია ტროპიკი, რომლის შემთხვევაშიც ფენოტექსტში პრეტექსტის გადამუშავება ნეგატიური ან ინვერსიული ფორმით ხდება. ნეგატიური ინტერტექსტუალობა უარყოფს ტრადიციულს და ხაზს უსვამს თავის ინოვაციურობას (კონტრადიქცია). ინვერსიული ინტერტექსტუალობა კი, ლახმანის კონცეფციის მიხედვით, პრეტექსტების მნიშვნელობის პოტენციალით ‘თამაშობს’ და მათ შებრუნება-შეტრიალებას ცდილობს (პაროდია, ტრავესტია, პერსიფლაჟი). ტრანსფორმაციის შემთხვევაში პრეტექსტის შეცვლა და გარდაქმნა ისე ხდება, რომ შენიღბულობის გამო მისი ფენოტექსტში აღმოჩენა რთულდება (Lachmann 1990: 38-39).

2.3.5. თეორიიდან მეთოდამდე: ინტერტექსტუალობა როგორც კვლევის მეთოდი

იულია კრისტევას მიერ ჩამოყალიბებული ინტერტექსტუალობის თეორია, რომლის მიხედვითაც ყოველი ტექსტი იმთავითვე ინტერტექსტობრივია, ღირებულებას უკარგავს ცალკეული ტექსტების სამეცნიერო კვლევას ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ამის გამო, ეს მოდელი განიხილება როგორც ინტერტექსტუალობის ფართო და უნივერსალური გაგება და პრაქტიკაში მისი მეთოდოლოგიური კუთხით გამოყენება არ ხდება. რაც შეეხება ინტერტექსტუალობის მეორე – ვიწრო გაგებას, ამ შემთხვევაში ინტერტექსტუალობა განიხილება როგორც კვლევის მეთოდი, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოებების ურთიერთმიმართებების ცალკეულ ფორმებს, მათი მარკირების სახეობებს და ფუნქციებს იკვლევს. წინამდებარე ნაშრომიც, შესაბამისად, ინტერტექსტუალობის ვიწრო გაგებას ეყრდნობა.

ინტერტექსტუალობის ვიწრო გაგების დროს ავტორსა და მკითხველს შორის ყალიბდება კომუნიკაციის განსაკუთრებული ფორმა. ავტორი გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად მკითხველისთვის ტექსტში პრეტექსტის კვალს ტოვებს და ტექსტის ისეთი მკითხველის ხელში ჩავარდნას იმედოვნებს, რომელიც არა მხოლოდ ამოიცნობს ინტერტექსტობრივ მინიშნებებს, არამედ კვალსაც გაჰყვება. ავტორი, რომელიც აცნობიერებს სხვა ავტორების ტექსტების გამოყენებას თავის ნაწარმოებში, მკითხველისგან მოელის ინტერტექსტობრივი მიმართებების აღმოჩენას, როგორც ტექსტის ადეკვატურად გაგებისთვის გამიზნულ მნიშვნელოვან ფაქტორს (შდრ. Broich, Pfister 1985; Stocker 1998: 9). ამრიგად, ორივე მხარეს – როგორც ავტორს, ისევე მკითხველს გაცნობიერებული აქვს ტექსტის ინტერტექსტობრივი ხასიათი და ამასთანავე, ისინი, როგორც კომუნიკაციის პარტნიორები, ერთმანეთს ითვალისწინებენ.



გამოსახულება №3. ტექსტის, პრეტექსტის, ავტორის და მკითხველის კომუნიკაციის (ორმაგი სამკუთხედის) მოდელი (Stocker 1998: 9).

ინტერტექსტუალობა როგორც კვლევის მეთოდი და მისი სხვადასხვა ასპექტი საფუძვლიანადაა დამუშავებული გერმანელი ანგლისტების მანფრედ პფისტერისა და ულრიხ ბროიხის მიერ 1985 წელს გამოცემულ კრებულში *ინტერტექსტუალობა. ფორმები, ფუნქციები, ინგლისური კვლევები (Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, 1985)*. ბროიხისა და პფისტერის გარდა, მოცემული ნაშრომი ასევე მოიცავს ისეთი მკვლევრების სტატიებს, როგორებიც არიან ჰაინრიხ პლეტი, მონიკა ლინდნერი, ბერნდ შულტე-მიდელიხი და სხვები. ხსენებულ მკვლევართა ნააზრევი განხილული აქვს გერმანისტსა და ლიტერატურათმცოდნე ლევან ცაგარელს სადისერტაციო ნაშრომში *არნო შმიტის გვიანდელი პროზა როგორც მეტაფიქცია* (2008). ვიდრე დასახელებული კრებულიდან, ისევე როგორც სხვა სამეცნიერო ნაშრომებიდან ჩვენთვის მნიშვნელოვან საკითხებს შევხებით, გვინდა, გადმოვცეთ ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე ჟერარ ჟენეტისა და გერმანელი მკვლევრის პეტერ შტოკერის მიერ შემუშავებული ინტერტექსტუალობის კლასიფიკაცია.

2.3.5.1. „ტრანსტექსტუალობა“: ინტერტექსტუალობის ჟერარ ჟენეტისეული კლასიფიკაცია

ჟერარ ჟენეტი ერთ-ერთი პირველი მკვლევარია, რომელიც ინტერტექსტობრივი ურთიერთმიმართებების კლასიფიკაციას შეეცადა.

ნაშრომში *პალიმპსესტები (Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, 1993.* ნაშრომი პირველად გამოქვეყნდა ფრანგულად 1982 წელს, სათაურით: *Palimpsestes. La littérature au second degré.*) ჟენეტი ტექსტების ურთიერთმიმართებათა ხუთ სხვადასხვა ფორმას აღწერს, რომელთაც იგი აერთიანებს ცნება „ტრანსტექსტუალობის“ ქვეშ.

ჟენეტის თეორიის მიხედვით, ტექსტებს შორის ურთიერთმიმართების პირველი ფორმა, ინტერტექსტუალობა – ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის თანაარსებობას გულისხმობს. იგი „ერთი ტექსტის მეორეში თვალსაჩინოდ არსებობის“ (Genette 1993:10), იგივე ინტერტექსტუალობის სამ ფორმას განასხვავებს, ესენია:

- ციტატა (ბრჭყალებში ან წყაროს მითითებით ან მითითების გარეშე),
- პლაგიატი (არადეკლარირებული, მაგრამ სიტყვა-სიტყვით გადმოტანილი სეგმენტი),
- ალუზია (ფრაგმენტული, არადეკლარირებული ნაწყვეტი, რომლის ამოცნობასაც მკითხველი იმ შემთხვევაში შეძლებს, თუ მას წინარე ტექსტი წაკითხული აქვს; წინააღმდეგ შემთხვევაში ალუზია შეუმჩნეველი დარჩება) (შდრ. Genette 1993: 10-12).

ტექსტების ურთიერთობის მეორე ფორმა, ჟენეტის მოდელის მიხედვით, პარატექსტუალობაა: (ბერძ. *Para*: გვერდით, შესახებ, მიღმა). პარატექსტი აღნიშნავს ტექსტის მიმართებას თავისივე ელემენტებთან. ჟენეტი პარატექსტებსაც აჯგუფებს და ერთმანეთისგან გამოყოფს პერიტექსტსა და ეპიტექსტს. პერიტექსტი მოიცავს ყდას, სათაურს, ჟანრს, წინა- და ბოლოსიტყვაობას, ილუსტრაციებსა და ასევე სხვადასხვა მოტივსა თუ სლოგანს, რომლებიც მჭიდრო კავშირში არიან ტექსტთან. პარატექსტი ამ შემთხვევაში კომენტარის ფორმას იძენს, რომელიც ტექსტის შესახებ მნიშვნელოვან, ხელჩასაჭიდ ინფორმაციას მოიცავს, ეპიტექსტი კი მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის ტექსტის შესახებ. ეპიტექსტებია, მაგალითად, ინტერვიუები, წერილები და დღიურები, რომლებიც

მოწყვეტილნი არიან თავად ტექსტს (შდრ. Genette 1993: 11-12). ტექსტების ურთიერთობების მესამე ფორმაა, რომელსაც ჟენეტი გამოყოფს მეტატექსტუალობა (ბერძ. *Meta*: შორის, მიღმა, უკან, შემდეგ) (შდრ. Genette 1993: 13). მეტა-ტექსტები სხვა ტექსტების შესახებ დაწერილი ტექსტებია. მეტა-ტექსტი ერთგვარი კომენტარია ტექსტზე სხვა ტექსტის მეშვეობით (მეტაფიქციის მსგავსად). ჟენეტის თეორიის ყურადღების ცენტრში, განსაკუთრებით, ტრანსტექსტუალობის მეოთხე ფორმა – „ჰიპერტექსტუალობა“ ექცევა. ჰიპერტექსტუალობის ქვეშ იგი გულისხმობს B ტექსტის (ჰიპერტექსტის) მიმართებას A ტექსტთან (ჰიპოტექსტთან) (შდრ. Genette 1993: 14). ჰიპერტექსტუალობაში პრეტექსტის, იგივე ჰიპოტექსტის სრული გადამუშავება-შეცლა მოიაზრება. ეს ხდება, ერთი მხრივ, ტრანსფორმაციის (პაროდის, ტრავესტის) გზით, რა დროსაც თემა იგივე რჩება, სტილი კი სრულიად იცვლება (მაგ. ჰომეროსის *ილიადასა* და *ოდისეას* შეცვლა ჯეიმს ჯოისის მიერ). მეორე ტექნიკა ხორციელდება მიბაძვით, იმიტაციით, ამ შემთხვევაშიც სტილი იგივე რჩება, თემა კი იცვლება (პასტიში, პერსიფლაჟი). ჰიპერტექსტუალობა გრაფიკულად შეიძლება შემდეგნაირად გამოისახოს:

რეგისტრი მიმართება	თამაშობრივი	სატირული	სერიოზული
ტრანსფორმაცია	პაროდია	ტრავესტია	ტრანსპოზიცია
მიბაძვა	პასტიში	პერსიფლაჟი	პლაგიატი

გამოსახულება №4. *ჟ. ჟენეტის ჰიპერტექსტუალობის მოდელი* (Berndt, Tonger-Erk 2013: 130).

ჟენეტი ტექსტების გადამუშავების სხვა ფორმალურსა და შინაარსობრივ ტექნიკებზეც ამახვილებს ყურადღებას. მათ შორისაა, მაგალითად, ტრანსმოდალიზაცია, ტრანსფოკალიზაცია, ტრანსვოკალიზაცია, ტრანსვალორაცია და სხვ. ტრანსტექსტობრივი ურთიერთმიმართებათა მეხუთე და ბოლო ფორმა კი, ჟენეტის მოდელის მიხედვით,

არქიტექსტუალობაა, რა დროსაც ტექსტის ჟანრობრივ ცვლილებასთან გვაქვს საქმე (შდრ. Genette 1993).

ჟერარ ჟენეტის მიერ შედგენილი კლასიფიკაცია შემდეგნაირად გამოვსახეთ:

ტრანსტექსტუალობა

- | | |
|------------------|---|
| ინტერტექსტუალობა | <ul style="list-style-type: none">• ციტატა• პლაგიატი• ალუზია |
| პარატექსტუალობა | <ul style="list-style-type: none">• პერიტექსტი: ყდა, სათაური, ჟანრი, წინა- და ბოლოსიტყვაობა, ილუსტრაციები, მოტივი და სხვ.• ეპიტექსტი: ინტერვიუ, წერილები, დღიურები და სხვ. |
| მეტატექსტუალობა | - კრიტიკული კომენტარი ტექსტზე |
| ჰიპერტექსტუალობა | <ul style="list-style-type: none">- ტრანსფორმაცია (პაროდია, ტრავესტი)- მიბაძვა (პასტიში, პერსიფლაჟი) |
| არქიტექსტუალობა | - ჟანრის ცვლილება |

გამოსახულება №5. ინტერტექსტუალობის ჟერარ ჟენეტისეული კლასიფიკაცია.

ჟენეტის მიერ წარმოდგენილი კლასიფიკაციის გამართულობას მკვლევრები ეჭვქვეშ აყენებენ, რადგან, ერთი მხრივ, ტრანსტექსტუალობის აღნიშნული ფორმების ურთიერთგადაკვეთა, მათ შორის ზღვრის გაქრობა იოლი შესაძლებელია, მეორე მხრივ კი ჟენეტის მოცემული კლასიფიკაცია სხვადასხვაგვარ კრიტერიუმებს ემყარება (ფუნქციურს, ჟანრობრივს...) (შდრ. Holthuis 1993: 45; Müller 1994; ცაგარელი 2008 და სხვები).

2.3.5.2. ინტერტექსტუალობის პეტერ შტოკერისეული კლასიფიკაცია

თექვსმეტი წლის შემდეგ გერმანელი მკვლევარი პეტერ შტოკერი ჟენეტისეულ მოდელს ცვლის და ნაშრომში *ინტერტექსტობრივი წაკითხვის თეორია (Theorie der intertextuellen Lektüre, 1998)* ტექსტების ურთიერთმიმართებათა ქვემოთ მოცემულ ფორმებს გამოყოფს: პალინტექსტუალობას, მეტატექსტუალობას, ჰიპერტექსტუალობას, სიმულტექსტუალობას, თემატექსტუალობას და

დემოტექსტუალობას (შდრ. Stocker 1998: 50). შტოკერი პალინტექსტუალობაში ტექსტების ისეთ ურთიერთმიმართებას მოიაზრებს, როდესაც ტექსტი (პალინტექსტი) წინარეტექსტის ამა თუ იმ მნიშვნელოვან ელემენტს სიტყვასიტყვით ან შეცვლილი ფორმით ციტირებს (შდრ. Stocker 1998: 54). შტოკერის აზრით, მეტატექსტუალობასთან მაშინ გვაქვს საქმე, როცა ტექსტი (მეტატექსტი) პრეტექსტ(ებ)ის აშკარა თემატიზებას ახდენს (შდრ. Stocker 1998: 58). ჰიპერტექსტუალობის შემთხვევაში ტექსტი (ჰიპერტექსტი) პრეტექსტს თვალშისაცემად ჰზამავს. აქ ის არის მნიშვნელოვანი, რომ მიზამვა თვალსაჩინოა და არა შენიღბული. ამასთან, ჰიპერტექსტუალობა ცალკეულ ტექსტებს ჰზამავს და არა ტექსტების კლასს, როგორც ეს სიმულტექსტუალობის შემთხვევაში ხდება. სიმულტექსტუალობის დროს ტექსტი (სიმულტექსტი) ჰზამავს კონკრეტულ ჟანრებს, სხვადასხვა სტილს, წერის ნიმუშებსა თუ პოეტურ მაგალითებს, ასევე თვალშისაცემი ფორმით. ამრიგად, ჰიპერტექსტუალობა სხვა არაფერია, თუ არა ტექსტობრივი რეფერენტულობა, სიმულტექსტუალობა კი სისტემური (Stocker 1998: 60-65). თემატექსტუალობის შემთხვევაში ტექსტში (თემატექსტი) არსებული სტილი, ჟანრები ან პოეტური მაგალითებია თემად ქცეული, დემოტექსტუალობისას კი, შტოკერის კონცეფციის მიხედვით, ტექსტში (დემოტექსტი) ხორციელდება სხვადასხვა სტილის, ჟანრის ან პოეტური მაგალითის დემონსტრაცია (შდრ. Stocker 1998: 68).

გრაფიკულად ეს მოდელი შეიძლება შემდეგნაირად გამოისახოს:

მოდული	ციტირება	თემატიზირება	იმიტაცია
მიმართება			
ცალკეული ტექსტი	პალინტექსტუალობა	მეტატექსტუალობა	ჰიპერტექსტუალობა
ტექსტების კლასი	დემოტექსტუალობა	თემატექსტუალობა	სიმულტექსტუალობა

მიმართება	მოდული	დემონსტრირება	თემატიზება	იმიტაცია
-----------	--------	---------------	------------	----------

გამოსახულება №6. ინტერტექსტუალობის პეტერ შტოკერისეული კლასიფიკაცია (Stocker 1998: 69).

2.3.5.3. ტექსტობრივი და სისტემური რეფერენციულობა

მანფრედ პფისტერსა და ულრიხ ბროიხს ლიტერატურათმცოდნეობაში შემოაქვთ ცნებები, რომლებითაც ტექსტის პრეტექსტთან მიმართების ფორმები აღიწერება. ეს ცნებებია: „ტექსტობრივი რეფერენტულობა“ და „სისტემური რეფერენტულობა“. ტექსტობრივი რეფერენტულობა თავს მაშინ იჩენს, როცა ტექსტი ერთ ან მეტ იდენტიფიცირებად პრეტექსტს უკავშირდება და მის რეპროდუქციას ახორციელებს. პრეტექსტის თემატიზება ამ შემთხვევაში შესაძლებელია მოხდეს ციტატით, ეპიგრაფით, თარგმანით, რედაქტირებით, იმიტაციით, პარაფრაზით, ისევე, როგორც რეზიუმეს, კონტრაფაქტურისა და სხვათა მეშვეობით. პასტიში, ალუზია, პაროდია და ტრავესტია კი შესაძლებელია გამოვლინდეს როგორც ტექსტური, ასევე სისტემური რეფერენტულობის შემთხვევაში (მაგალითად, შესაძლებელია, როგორც ერთი ტექსტის, ასევე მთლიანი ჟანრის პაროდირება) (შდრ. Broich 1985: 49-50).

მანფრედ პფისტერი სისტემურ რეფერენტულობად პრეტექსტების ჯგუფის რეპროდუქციას მიიჩნევს, რომელთაგანაც არცერთ მათგანზე არ კეთდება განსაკუთრებული აქცენტი. პფისტერის მოდელის მიხედვით, სისტემური რეფერენტულობის ოთხი კლასი განსხვავდება ერთმანეთისგან. ესენია:

- ენობრივი კოდები და ტექსტუალობის ნორმატიული სისტემები,
- დისკურსის ტიპები და ლიტერატურული ჟანრები,
- არქექტიპები და მითები.

ზოგჯერ სისტემური და არასისტემური რეფერენტულობის ერთმანეთისგან გამიჯვნა რთულდება, რადგან ისინი ტექსტში თანადროულად არსებობენ (შდრ. Pfister 1985: 53-56).

ულრიხ ბროიხი ყურადღებას ამახვილებს ასევე ინტერტექსტობრივი მიმართებების ჯაჭვზე, რომელთანაც იმ შემთხვევაში გვაქვს საქმე, როცა პრეტექსტი, რომელსაც რომელიმე ფენოტექსტი უკავშირდება, თავის მხრივ, სხვა პრეტექსტს ეფუძნება და ასე უსასრულოდ გრძელდება. აქედან გამომდინარეობს, რომ ფენოტექსტი არა მხოლოდ თავის უშუალო პრეტექსტს მიემართება, არამედ თავისი პრეტექსტის პრეტექსტებსაც (შდრ. Broich 1985: 51). ბროიხი ასევე აღნიშნავს, რომ, მართალია, ტექსტები ძირითადად სხვა ავტორების ტექსტებს უკავშირდება, თუმცა, არსებობს ისეთი შემთხვევებიც, როცა ავტორი თავის წინარე ტექსტს იყენებს პრეტექსტად, ან ეყრდნობა თავისივე სხვა რომელიმე ტექსტის წინარე- და ბოლოსიტყვაობას, ინტერვიუს, წერილებს და სხვ. ამგვარ მიმართებას ბროიხი „ავტო-ინტერტექსტობრივს“ უწოდებს (შდრ. Broich 1985: 49-50). ჟერარ ჟენეტის მოდელში ტექსტობრივი რეფერენტულობის აღნიშნულ ფორმას, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, პარატექსტუალობა ეწოდება.

2.3.5.4. ინტერტექსტუალობის თვისებრივი კრიტერიუმები: მანფრედ პფისტერი

მანფრედ პფისტერი ინტერტექსტუალობის ექვს თვისებრივ კრიტერიუმს გვთავაზობს, ესენია: რეფერენტულობა, კომუნიკაციურობა, ავტორეფლექსიურობა, სტრუქტურულობა, სელექციურობა და დიალოგურობა (შდრ. Pfister 1985). რეფერენტულობის კრიტერიუმი ერთი ტექსტის მიერ მეორის განხილვის საგნად ქცევას ნიშნავს. ტექსტებს შორის ინტერტექსტობრივი კავშირი უფრო მეტად ინტენსიური ხდება, რაც უფრო მეტად ეხმიანება ერთი ტექსტი მეორეს, და რაც უფრო ხშირად ხდება ტექსტში პრეტექსტის ციტირება, კომენტირება და ინტერპრეტირება (შდრ. Pfister 1985:

26). კომუნიკაციურობის კრიტერიუმით პფისტერი ტექსტში მოცემული ინტერტექსტობრივი მიმართებების მარკირების, მონიშვნის სიცხადის დონეს ასახავს. ამ შემთხვევაში ავტორი გაცნობიერებულად, ერთმნიშვნელოვნად და მიზანმიმართულად ახდენს პრეტექსტის მარკირებას, რათა ეს რეციპიენტისთვის იოლი შესამჩნევი იყოს. პრეტექსტები კი ძირითადად მსოფლიო ლიტერატურის ნიმუშები ან/და თანამედროვე, აქტუალური და საკამათო ტექსტებია (შდრ. Pfister 1985: 28). მესამე კრიტერიუმი – ავტორეფლექსიურობა პირველ ორთან მჭიდრო კავშირშია: ტექსტი ავტორეფლექსიურად ინტერტექსტობრივი მაშინაა, როცა ავტორი ინტერტექსტუალობას არა მხოლოდ მონიშნავს, არამედ ტექსტში მის თემატიზებას ახდენს და ინტერტექსტუალობა და ინტერტექსტობრივი მიმართება ტექსტშივე იქცევა განსჯის საგნად (შდრ. Pfister 1985: 27-28). აღნიშნული მეტაფიქციის დამახასიათებელი ნიშანია. სტრუქტურულობის კრიტერიუმის მეშვეობით ტექსტში პრეტექსტების სინტაგმატური ინტეგრაცია ხორციელდება. რაც უფრო მეტად ერწყმის პრეტექსტი ფენოტექსტის სტრუქტურას, მით უფრო ინტენსიურია ინტერტექსტუალობა. სტრუქტურული ინტერტექსტუალობის კლასიკური მაგალითებია პაროდია, ტრავესტია, იმიტაცია და თარგმანი. ამ კრიტერიუმის მეშვეობით ტექსტში დგინდება ელემენტარული და სტრუქტურული ინტერტექსტუალობა (შდრ. Pfister 1985: 28). პფისტერის მიერ შემუშავებული შემდეგი კრიტერიუმია სელექციურობა, რომლითაც იზომება ინტერტექსტობრივი მიმართებების მარკირების სიზუსტე ტექსტში. ამით წარმოჩნდება რამდენად ცხადადაა პრეტექსტის გარკვეული ელემენტი, მაგალითად, ციტატა, ფენოტექსტში ჩართული და ინტერტექსტობრივად მარკირებული (შდრ. Pfister 1985: 28). პფისტერის ბოლო კრიტერიუმი დიალოგურობაა, რომელიც შეიძლება ითქვას, რომ ბახტინის დიალოგურობის კონცეპტს შეესატყვისება. ინტერტექსტუალობის ინტენსიურობა იმატებს, როცა პრე- და ფენოტექსტს შორის დიალოგი იმართება და ძველ კონტექსტსა და მის ახალ ვერსიას შორის სემანტიკური და იდეოლოგიური დაძაბულობა იჩენს თავს (შდრ. Pfister 1985: 29).

2.3.5.5. ინტერტექსტუალობის ინტეგრაციის ფორმები: მონიკა ლინდნერი

მონიკა ლინდნერი სტატიაში *ინტერტექსტუალობის ინტეგრაციის ფორმები* (*Integrationsformen der Intertextualität*, 1985) ინტერესდება პრეტექსტის ტექსტში ინტეგრირების ფორმებით. ლინდნერი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ფენოტექსტში წინარე ტექსტების ელემენტების ინტეგრირების რაოდენობრივ და თვისებრივ კრიტერიუმებზე. რაოდენობრივი კრიტერიუმებია, მაგალითად, ტექსტში პრეტექსტის ელემენტების ინტეგრირების სიხშირე და განმეორებადობა. რაც შეეხება თვისებრივ კრიტერიუმებს, ლინდნერი ერთმანეთისგან განასხვავებს ტექსტისა და პრეტექსტის ურთიერთმიმართებათა კონტამინატორულსა და ანაგრამულ ფორმებს. იგი კონტამინატორულ მიმართებად განიხილავს ცალკეული ელემენტების რამდენიმე სხვადასხვა პრეტექსტიდან (ანდა ჟანრობრივი სისტემებიდან) აღებას და ახალ ტექსტში, სულ სხვა კონტექსტში, მათ კომბინაციას. იგი ასევე ასახელებს ამ მოვლენასთან დაკავშირებულ ორ საორჟოგო საკითხს, სახელდობრ, პრეტექსტის ელემენტების მიმართება ფენოტექსტთან ჰომოგენური იქნება თუ ჰეტეროგენური და როგორ, რა სახით მოხდება წინარე ტექსტიდან ნასესხები ელემენტების ჩასმა ფენოტექსტში. ანაგრამული მიმართების შემთხვევაში ცალკეული ელემენტების სესხება მხოლოდ ერთი წინარეტექსტიდან (ანდა ჟანრობრივი სისტემიდან) ხდება. ეს ელემენტები, როგორც წესი, მთლიანად მიმოიბნევიან ახალ ტექსტში, სადაც ისინი პრეტექსტის მსგავს კოჰერენტულ იზოტოპურ სტრუქტურას ქმნიან (შდრ. Lindner 1985: 121-124). ლინდნერი თავის სტატიაში ასევე განიხილავს ავტორეფლექსიურ ინტერტექსტუალობას, რომელიც, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, საკუთარი ინტერტექსტუალობის თემატიზებას ახდენს. ინტერტექსტუალობის თემატიზება სხვადასხვა ხარისხითა და ინტენსივობით შეიძლება მოხდეს. ლინდნერი ყველაზე მარტივ ფორმად წინარე ტექსტის სათაურის დასახელებასა და თვალშისაცემი ციტატების მოყვანას მიიჩნევს (შდრ. Lindner 1985: 130).

2.3.5.6. ინტერტექსტუალობის მარკირება და მისი ფორმები

ინტერტექსტუალობის თეორიაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ინტერტექსტობრივი პასაჟების მარკირების საკითხს. ულრიხ ბროიხის აზრით, ავტორი განზრახ ტოვებს ტექსტში ე.წ. „ინტერტექსტობრივ სიგნალებს“, რათა მკითხველს ტექსტის ინტერტექსტობრივ ხასიათზე მიანიშნოს. ბროიხის აზრით, ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა ინტერტექსტუალობის ვიწრო გაგებასთან გვაქვს საქმე, ინტერტექსტუალობის ფართო გაგების შემთხვევაში, ნაკლებად შეგვხვდება ინტერტექსტუალობის მარკირებული სიგნალები ტექსტში; ტექსტში ინტერტექსტუალობის მარკირებული სიგნალები შესაძლოა ვერ ვნახოთ მაშინაც, თუ ტექსტზე სხვა ტექსტების გავლენა გაუცნობიერებელია (შდრ. ბლუმის „გავლენის შიში“). ინტერტექსტუალობის მანიშნებელ სიგნალებს ვერ შევხვდებით ასევე პლაგიატის შემთხვევაში, როცა ავტორი ზედმიწევნით ცდილობს თავისი ტექსტის სხვა ტექსტებთან მიმართებებისა და მსგავსების შენიღბვას. ბროიხის აზრით, ინტერტექსტობრივი სიგნალების მარკირება არ არის აუცილებელი მაშინ, როცა ტექსტი რომელიმე საყოველთაოდ ცნობილ კლასიკურ ტექსტს, მაგალითად, ბიბლიაზეა ორიენტირებული, რადგან ამ შემთხვევაში ინტერტექსტობრივი კავშირი ისედაც ყველასთვის თვალსაჩინოა (Broich 1985: 31-32).

ინტერტექსტობრივი ელემენტი, როგორც ლევან ცაგარლის დისერტაციაში ვკითხულობთ, არის ინტექსტი. ინტექსტი წარმოიქმნება უცხო წინარეტექსტში და შემდეგ ახალ ტექსტში ინტეგრირდება. იმის მიხედვით, რამდენად გამოკვეთილი და მკაფიოა ინტერტექსტობრივი მითითება, ფენოტექსტის რეცეფციისას შესაძლებელია მოხდეს მთლიანი წინარე კონტექსტის აქტუალიზაცია (ცაგარელი 2008). რაიმე ელემენტის ინტერტექსტობრივ ერთეულად მიჩნევისთვის, იგი გარკვეულ პირობებს უნდა აკმაყოფილებდეს;

ინტერტექსტობრივია წინარეტექსტიდან გადმოღებული მხოლოდ ისეთი ელემენტები, რომლებიც ავტორმა შეგნებულად, გამიზნულად და გამოკვეთილად ჩართო თავის ტექსტში და რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ უკანასკნელის შეტყობინების გადმოცემაში. ხოლო შემთხვევითი

ინტერტექსტუალობის ისეთი სახესხვაობები, როგორცაა პლაგიატი, გავლენა და ეპიგონობა, მოკლებულია კომუნიკაციურ ღირებულებას. (ცაგარელი 2008: 76)

ინტერტექსტობრივი სიგნალების მარკირება სხვადასხვაგვარი ფორმით შეიძლება მოხდეს; მაგალითად, ნაწარმოების სათაურით (მაგ. ულრიხ პლენცდორფის *ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნებანი*). სათაურით ან ქვესათაურით შეიძლება მარკირებული იყოს პრეტექსტების მთლიანი ჯგუფი, მაგალითად, „უტოპიური რომანი“. ინტერტექსტობრივი მიმართებების აღსანიშნად იყენებენ ასევე წინა- და ბოლოსიტყვაობებს ან ეპიგრაფებს. ტექსტის შიდა საკომუნიკაციო სისტემაში მარკირებები კიდევ უფრო ხშირია. ესენი შეიძლება იყოს, მაგალითად, ეპიზოდები, რომლებშიც პერსონაჟები წიგნებს კითხულობენ ან თეატრალურ წარმოდგენას უყურებენ, ასევე შესაძლებელია ერთი ტექსტის პერსონაჟები მეორე ტექსტის პერსონაჟებად მოგვევლინონ (მეტაფიქცია). ინტერტექსტობრივი მიმართების მაჩვენებლებია პერსონაჟების სახელები, ისევე როგორც ბრჭყალები, ბეჭდვის სტილი, ციტატები, ალუზიები და სხვ. ავტორები ხშირად მარკირებების რამდენიმე ფორმას მიმართავენ, იოლად ამოსაცნობ ინტერტექსტობრივ სიგნალებს ტოვებენ, ან პირიქით, მინიშნებებს რთულად ამოსაცნობს ხდიან, ეს უკანასკნელი, კი ბროიხის აზრით, განსაკუთრებით პოსტმოდერნისტ ავტორებს ახასიათებთ (Broich 1985: 32-47). მკვლევარ სუზანე ჰოლთუისის აზრით, აღნიშნული მარკირებები მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის მკითხველისთვის მათი შენიღბულობის გამო ხშირად იკარგება კიდევ (Holthuis 1993: 5). გამომდინარე აქედან, მკითხველი ინტერტექსტობრივი სიგნალების ამოცნობისთვის განსაკუთრებულ (წინარე) ცოდნას და კომპეტენციას საჭიროებს.

ინტერტექსტობრივი სიგნალების მარკირების თემას განიხილავს მკვლევარი იორგ ჰელბიგიც, რომელიც ნაშრომში *ინტერტექსტუალობა და მარკირება (Intertextualität und Markierung, 1996)* გამოყოფს როგორც ექსპლიციტურად და იმპლიციტურად მარკირებულ, ასევე არამარკირებულ, მრავალჯერადად მარკირებულსა და თემატიზებულ ინტერტექსტუალობას (Helbig 1996).

2.3.5.7. ინტერტექსტუალობის იმპლიციტური და ექსპლიციტური სიგნალები: ჰაინრიხ ფ. პლეტი

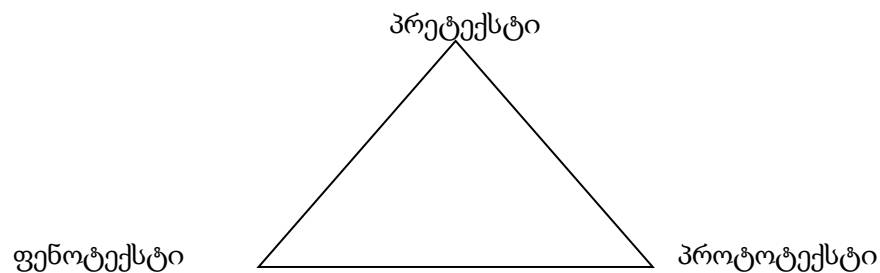
ტექსტის ინტერტექსტობრივ ხასიათზე შეიძლება მიუთითებს იმპლიციტური ან ექსპლიციტური სიგნალები. აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობს მკვლევარი ჰაინრიხ ფ. პლეტი. მისი აზრით, ექსპლიციტურ სიგნალებს, რომლებიც პრეტექსტიდან გადმოტანილ ციტატას თვალსაჩინოს ხდიან, განეკუთვნება მარკირებული პაუზები და ისეთი გრაფემული ინდიკატორები, როგორებიცაა, მაგალითად, კურსივი, ბრჭყალები, ორი წერტილი და სხვ. იმპლიციტურ სიგნალებად უნდა მივიჩნიოთ ფენოტექსტში წინარე ტექსტის ავტორისა და წინარეტექსტის სათაურის დასახელება, ისევე როგორც წინარეტექსტის პერსონაჟების სახელების მითითება და სხვ. პლეტის თვალსაზრისით, იმპლიციტურ სიგნალებს განეკუთვნება ენობრივი კოდის ცვლილებებიც (მაგ. დიაქრონიული, დიატოპური, დიასტრატული ცვლილებები და სხვა) (Plett 1985: 85).

2.3.5.8. ციტატა როგორც ინტერტექსტუალობის ფორმა: დუბრაჟკა ორაიჩ ტოლიჩი

ინტერტექსტუალობა ლიტერატურულ ტექსტში შეიძლება სხვადასხვა ფორმით გამოვლინდეს, მათ შორის ციტატით, პარაფრაზირებით, ალუზიით, მონტაჟით, პაროდით, პასტიშით, ადაპტაციით და ა.შ. ჩამოთვლილთაგან ყურადღების გავამახვილებთ უწინარესად ციტატაზე როგორც ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთ მარტივ, თუმცა, ამავე დროს საკმაოდ მნიშვნელოვან ფორმაზე, რომელიც შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ტექსტში, ასევე სათაურსა და ეპიგრაფში.

ინტერტექსტუალობის ფარგლებში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ციტატა, რომელიც ერთგვარი კატალოგის, მუზეუმისა თუ არქივის ფუნქციას ასრულებს და კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას ისახავს მიზნად. (ცაგარელი 2008: 90)

ციტატისა და მისი ფორმების კვლევას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ხორვატიელი მკვლევარი დუბრაჟკა ორაიჩ ტოლიჩი. მისი აზრით, ყოველი ციტატა შედგება სამი ელემენტისგან: ფენოტექსტისგან, პრეტექსტისგან და საწყისი ტექსტისგან (*Urtext*) , ე.წ. „პროტოტექსტისგან“, რის შედეგადაც ვიღებთ ერთგვარ სამკუთხედს:



გამოსახულება №7. ციტატური სამკუთხედი (Tolić 1995: 30).

იმის მიხედვით, დისტანცირდება ციტატა საკუთარი ტექსტისგან თუ მასზე მიუთითებს, ტოლიჩი განასხვავებს ნამდვილ და დაშიფრულ ციტატებს. ნამდვილ ციტატებზე მიგვითითებენ გარეგანი სიგნალები, შიდა კი დაშიფრულზე. გარეგანი სიგნალებია ბრჭყალები, განსხვავებული შრიფტი, პრეტექსტის ზუსტი მონაცემები, წყაროს მითითება და სხვა. ამისგან განსხვავებით, შიდა სიგნალებს მიეკუთვნება ალუზიები, რემინისცენციები, მოტივი ან სტილი, ისევე როგორც პერსონაჟების სახელები და სხვა (Tolić 1995: 31).

დუბრაჟკა ორაიჩ ტოლიჩი ერთმანეთისგან განასხვავებს ხუთი სახის ციტატას:

- ინტერლიტერატურულ ან ლიტერატურულ ციტატას, რომლის შემთხვევაშიც პრეტექსტი რომელიმე სხვა ლიტერატურული ტექსტია;
- ავტოციტატას, ამ დროს პრეტექსტად გვევლინება ავტორის საკუთარი ტექსტი, როცა საკუთარი ტექსტების აღწერა/გამეორება, ლაიტმოტივის გამეორება ხდება და ა.შ.

- მეტაციტატა – პრეტექსტად გვევლინებიან გამონათქვამები ლიტერატურაზე ლიტერატურულ მანიფესტებში და პროგრამებში, ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევები, ესეები და სხვა.
- ინტერმედიალური ციტატა – ამ შემთხვევაში პრეტექსტი შეიძლება იყოს სხვა მედია, მაგალითად, მუსიკა, ფილმი, მხატვრობა.
- არალიტერატურული ციტატა – პრეტექსტი შეიძლება იყოს რომელიმე არალიტერატურული ტექსტი (Tolić 1995: 40-41).

ჩამოთვლილის გარდა, ტოლიჩი ასევე გამოყოფს ინტრასემიოტიკურ, ინტრამედიალურ და ტრანსსემიოტიკურ ციტატასაც. პირველის შემთხვევაში, პრეტექსტი მიეკუთვნება ხელოვნების იმავე დარგს, რომელსაც ციტატა (მაგ. ლიტერატურა-ლიტერატურა, მხატვრობა-მხატვრობა და ა.შ.); ინტრამედიალური ციტატისას პრეტექსტი განეკუთვნება ხელოვნების სხვა დარგს (ლიტერატურა-მხატვრობა და პირიქით, ლიტერატურა-მუსიკა და პირიქით და ა.შ.); ტრანსსემიოტიკური ციტატის შემთხვევაში კი პრეტექსტი საერთოდ არ განეკუთვნება ხელოვნების რომელიმე დარგს (Tolić 1995: 40).

2.3.5.9. ავტო-, ჰეტერო- და ფსევდო-ინტერტექსტუალობა

მკვლევარი სუზანე ჰოლთუისი ერთმანეთისგან განასხვავებს ავტო-ინტერტექსტუალობას, ჰეტერო-ინტერტექსტუალობასა და ფსევდო-ინტერტექსტუალობას, ამ უკანასკნელს კი ინტერტექსტუალობის განსაკუთრებულ ფორმად მიიჩნევს. მისი განმარტებით, ავტო-ინტერტექსტუალობა მაშინ იჩენს თავს, როცა ავტორი თავის ტექსტებს შორის ამყარებს კავშირებს, ე.ი. როცა ავტორი თავის ტექსტს იყენებს პრეტექსტად (შესაძლოა ამ პუნქტს ავტობიოგრაფიული ინტერტექსტუალობაც მივაკუთვნოთ). ჰეტერო-ინტერტექსტუალობა სხვადასხვა ავტორთა ტექსტებს შორის მიმართებებს მოიცავს. ფსევდო-ინტერტექსტუალობის დროს კი ტექსტში არსებული ინტერტექსტობრივი მიმართებები მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან სინამდვილეში წინარეტექსტი არ არსებობს (Holthuis 1993: 44-45), ზოგჯერ წინარეტექსტი მხოლოდ ავტორის მიერ შექმნილი

ფიქციაა და არ არსებობს ტექსტებს შორის ნამდვილი დიალოგი, ავტორი მხოლოდ მის სიმულაციას ახდენს (Plett 1985: 84).

2.3.5.10. შემოქმედებითი ინტერტექსტუალობა: გერდ რომანი

მკვლევარი გერდ რომანი ინტერტექსტუალობას „შემოქმედებითი წერისა და კითხვის კონცეპტად“ მიიჩნევს (Rohmann 1991: 180). მისი აზრით, ინტერტექსტუალობა ასოციაციების მეშვეობით დემიფრირების უნარსა და სხვადასხვა კულტურული არტეფაქტების ცოდნას მოითხოვს. რომანი ინტერტექსტუალობის სამ სახეობას განარჩევს: ჟანრობრივს, არქეოლოგიურსა და შემოქმედებითს (Rohmann 1991). ჟანრობრივ ინტერტექსტუალობაში, რომანის კონცეფციის მიხედვით, ერთი და იგივე სტრუქტურის, თხრობითი ნიმუშისა და მოტივების მქონე ტექსტები იყრიან თავს. ჟანრი ამ შემთხვევაში არ ნიშნავს მაინცდამაინც ისეთ დიდ ჟანრებს, როგორებიცაა, მაგალითად, რომანი ან მოთხრობა, არამედ მასში უწინარესად მცირე ქვეჟანრები მოიაზრება, მაგალითად, უტოპიები ან რობინზონადები. რომანის მიერ შემუშავებული არქეოლოგიური ინტერტექსტუალობის კონცეპტი ეფუძნება ფუკოს თეორიას „ცოდნის არქეოლოგია“ (*L'Archéologie du savoir*, 1969), იგი ასევე ეხმიანება ჟენეტისეულ „პალიმფსესტის“ ცნებას, რომლის მიხედვითაც, ძველი ტექსტი ახალი ტექსტის ფონად გვევლინება. შემოქმედებით ინტერტექსტუალობად რომანი კითხვითი გამოცდილების საფუძველზე და წინარე ტექსტებზე დაყრდნობით ახალი და ექსპერიმენტული ტექსტების შექმნას განიხილავს. გერდ რომანი შემოქმედებით ინტერტექსტუალობას ინტერტექსტუალობის განსაკუთრებულ ფორმად მიიჩნევს და მას „მეტა-რომანად“ მოიხსენიებს (Rohmann 1991: 179-188).

2.3.6. ინტერტექსტუალობის ფუნქციები

ინტერტექსტუალობის ფორმების და ინტერტექსტობრივი მიმართებების აღწერასთან ერთად, ასევე მნიშვნელოვანია ინტერტექსტუალობის ფუნქციების დადგენა და მათზე მსჯელობა. განსაკუთრებული ინტერესის საგანი კი ის არის, რა მიზნით ირჩევს და ამუშავებს ავტორი ამა თუ იმ პრეტექსტს. როგორც ვიცით, ინტერტექსტუალობის მეშვეობით ავტორებისა და მათი ნაწარმოებების, მოქმედი პირებისა და თემების გაცოცხლება და გათანამედროვეება ხდება; თუმცა, დასახელებულის გარდა, ინტერტექსტუალობა სხვა ფუნქციებსაც უნდა ასრულებდეს.

2.3.6.1. ინტერტექსტუალობის ფუნქციათა ტიპოლოგია: ბერნდ შულტე-მიდელიხი

მკვლევარი ბერნდ შულტე-მიდელიხი ცდილობს ინტერტექსტუალობის ფუნქციათა სისტემატიზაციას (Schulte-Middelich 1985). რენატე ლახმანის კონცეფციაზე დაყრდნობით (Lachmann 1983: 68) მკვლევარი ინტერტექსტუალობის ორმაგ ფუნქციაზე ამახვილებს ყურადღებას: ლიტერატურა [...], რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ახალ ფაზაში შევიდა, ინტერტექსტუალობას ორმაგ ფუნქციას აკისრებს: ერთი მხრივ, იმ ცნობილი ტექსტების რეინტერპრეტაციას, რომლებიც ლიტერატურულ კანონს არ განეკუთვნებიან და ე.წ. „მარგინალურ“ პოზიციაზე დგანან და, მეორე მხრივ, კლასიკური ტექსტების გადამუშავებას, რომლებიც ინტერტექსტობრივი გადამუშავების შედეგად დამატებით მნიშვნელობას იძენენ (Schulte-Middelich 1985: 201).

ბერნდ შულტე-მიდელიხი გვთავაზობს მოდელს, რომლის მიხედვითაც ინტერტექსტობრივი ტექსტის შექმნის ცალკეული ფუნქციები ოთხ ტიპად იყოფა:

ტიპი I – პრეტექსტს სულ მცირე ერთი დამატებითი კოდირება ენიჭება,

ტიპი II – ფენოტექსტი იძენს სულ მცირე ერთ დამატებით კოდირებას,

ტიპი III – როგორც პრეტექსტი და ისე ფენოტექსტი სულ მცირე ერთ დამატებით კოდირებას მაინც იძენენ,

ტიპი IV – პრეტექსტისა და ფენოტექსტის მიღმა - მეტადონზე სულ მცირე ერთი დამატებითი კოდირება მაინც წარმოიქმნება (Schulte-Middelich 1985: 214).

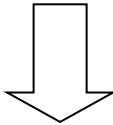
ბერნდ შულტე-მიდელიხი თითოეულ ფუნქციურ ტიპს ანიჭებს ცალკეულ ფუნქციას და შესაბამის ქვეპუნქტებად ყოფს:

- ა. საკუთარ თავზე ორიენტირებული/თამაშობრივი (ტექსტებთან ინტერტექსტობრივი თამაშით მოგვრილი სიხარული და სხვ.)
- ბ. ცალკეულ დანიშნულებაზე მიმართული (პრობლემის გაცნობიერება, შენჯღრევა, გამოფხიზლება და სხვ.)
- გ. ზოგად დანიშნულებაზე მიმართული (ტექსტის მთლიანი სტრუქტურა როგორც ფილოსოფიური გამონათქვამი და სხვ.)

მიდელიხი მიმართავს ბ. პუნქტს და მომდევნო დონეზე (ტიპი II) ერთმანეთისგან განასხვავებს აფირმაციულ, ნეიტრალურ და კრიტიკულ დამოკიდებულებას. ამ დონეზე შესაძლებელი ხდება შემდეგი სკალის შემოტანაც, რომელიც ფენოტექსტს მიემართება და სადაც გამოიყოფა მნიშვნელობის დადასტურება/გაფართოება, ნეიტრალური მნიშვნელობა და მნიშვნელობის ცვლილება. მეორე დონის კრიტიკულ დამოკიდებულებას თუ მივუბრუნდებით, მესამე დონეზე (ტიპი III) თავის მხრივ მომდევნო ქვეპუნქტები ჩამოიშლება: ფორმის კრიტიკა, ფორმისა და თემატიკის კრიტიკა, თემატიკის კრიტიკა.

ეს ყოველივე შეიძლება შემდეგნაირად გამოისახოს:

<p>საკუთარ თავზე მიმართული/თამაშობრივი (ტექსტებთან ინტერტექსტობრივი თამაშით მოგვრილი სიხარული და სხვ.)</p>	<p>ცალკეულ დანიშნულებაზე მიმართული (პრობლემის გაცნობიერება, შენჯღრევა, გამოფხიზლება და სხვ.)</p>	<p>ზოგად დანიშნულებაზე მიმართული (ტექსტის მთლიანი სტრუქტურა როგორც ფილოსოფიური გამონათქვამი და სხვ.)</p>
--	--	--

		
--	---	--

გამოსახულება №8.

მეორე დონე:

აფორმაციული	ნეიტრალური	კრიტიკული
-------------	------------	-----------

გამოსახულება №9.

ფენოტექსტზე მიმართული:

მნიშვნელობის დადასტურება/გაფართოება	ნეიტრალური პოზიცია	მნიშვნელობის ცვლილება
--	--------------------	--------------------------

გამოსახულება №10.

მესამე დონე:

კრიტიკული დამოკიდებულება		
ფორმის კრიტიკა	ფორმის და თემატიკის კრიტიკა	თემატიკის კრიტიკა

გამოსახულება №11.

გამოსახულება №8-11. ბერნდ შულტე-მიდელიხის ფუნქციური ტიპების სკალა (შდრ. Schulte-Middelich 1985: 215).

2.3.6.2. ინტერტექსტუალობის კულტურული, პოეტური და სტრატეგიული ფუნქციები: პეტერ შტოკერის კონცეფცია

აღფრედ დიობლინის რომანის *ბერლინი, ალექსანდერპლაცი* (*Berlin Alexanderplatz*, 1929) ინტერტექსტობრივ ანალიზზე დაყრდნობით შტოკერი ინტერტექსტუალობის ფუნქციებზე მსჯელობს. მისი აზრით, ინტერტექსტუალობა შესაძლოა გამოყენებულ იქნას როგორც მოქმედ პირთა დახასიათებისთვის, ასევე გარემოს აღწერისთვის, კომენტარებისთვისა და კომიკური ხასიათის შექმნისთვის (Stocker 1998: 73-75). თუმცა, მის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ინტერტექსტუალობის კულტურული, პოეტური და სტრატეგიული ფუნქციები. ამათგან ყველაზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია კულტურული ფუნქცია. ინტერტექსტუალობის კულტურულ ფუნქციაზე მსჯელობისას შტოკერი ინტერტექსტუალობას რენატე ლახმანის მსგავსად მეხსიერებას უკავშირებს და მას „მეხსიერების ხელოვნებად“ მიიჩნევს. იგი იყენებს ტერმინებს 'სიმულაკრუმს' და 'მნემონიკას'. შტოკერი სიმულაკრუმს ადარებს გარდაცვლილთა ხსოვნას და წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ თითქოს ისინი დღესაც ჩვენთან არიან. სიმულაკრუმი როგორც ილუზია, მირაჟი, მოჩვენებითობა კი გულისხმობს აქ არმყოფთა გააწმყოებას. ინტერტექსტუალობით ავტორებისა და მათი პერსონაჟების გათანამედროვეება ხდება. მნემონიკის, როგორც გახსენების ხელოვნების შემთხვევაში, ინტერტექსტუალობა წარმოჩნდება ხელოვნებად, რომელიც კულტურულ მეხსიერებას აფართოებს და რომლითაც იგი იდენტობასა და განგრძობითობას ინარჩუნებს (Stocker 1998: 76). შტოკერის თეორიის მიხედვით, ინტერტექსტუალობა სადაც კი გვხვდება, იქ აუცილებლად წარმოიქმნება ე.წ. დამატებითი სემანტიკური მნიშვნელობა. მკვლევარი ეყრდნობა ჰარალდ ფრიკეს (Fricke 1981) კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც, ინტერტექსტუალობას გარე პოეტური ფუნქცია ენიჭება, რაკი ინტერტექსტუალობა ერთი ტექსტის ფარგლებში არსებულ ურთიერთმიმართებას კი არ ნიშნავს, არამედ ეს ურთიერთმიმართება ერთი ტექსტის ფარგლებს სცდება (Stocker 1998: 83-84).

შტოკერის აზრით, ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი ფუნქცია მკითხველთანაა დაკავშირებული. იგი ყურადღებას ამახვილებს მკითხველის კითხვის სტრატეგიაზე და მაგალითად მოჰყავს იტალო კალვინოს რომანი *თუ ზამთრის ღამით მოგ ზაური*, სადაც თავად მოქმედი პირი მიუთითებს მკითხველს, სად უნდა მოთავსდეს წიგნის წასაკითხად. შტოკერი მიიჩნევს, რომ ტექსტის წაკითხვის არა მხოლოდ ერთი, არამედ რამდენიმე სტრატეგია არსებობს და რომ ინტერტექსტუალობა ერთ-ერთი ამგვარი სტრატეგიაა (Stocker 1998: 87-92).

2.4. ინტერმედიალობა

ტექსტის როგორც სტრუქტურული კულტურული ფენომენის კრისტევასეული ფართო გაგების კონცეფციის მიხედვით, ინტერტექსტუალობა ინტერმედიალობის ფენომენსაც მოიცავს. ვერნერ ვოლფი ინტერმედიალობას სამართლიანად მიიჩნევს „ინტერტექსტუალობის ანალოგად“ (Wolf 2001:284). ინტერმედიალობა შეიძლება განისაზღვროს როგორც თამაში მედიებს შორის. ინტერმედიალურ კონფიგურაციები ისმის კითხვა, როგორ იდება ხიდი სხვადასხვა მედიას შორის (შდრ. Debray 1999). მკვლევარი ირინა ო. რაიევსკი ინტერმედიალობას აღწერს როგორც დიდ ქოლგას, რომლის ქვეშაც სხვადასხვა ინტერმედიალური ფენომენი იყრის თავს (შდრ. Rajewsky 2002: 6). ინტერმედიალობა, რაიევსკისეული ფართო გაგებით, ერთგვარი ჰიპერონიმია, რომელიც ყველა იმ ფენომენს მოიცავს, რომელიც სცილდება თავისი მედიის საზღვრებს (შდრ. Rajewsky 2002: 12). რაიევსკის აზრით, ინტერმედიალობა თავს იჩენს სამი განსხვავებული ფორმით. პირველია მედიათა კომბინაცია, მეორე – მედიათა ცვლილება და მესამე – ინტერმედიალური მიმართებები (შდრ. Rajewsky 2002: 19). მედიათა კომბინაციები ერთდროულად ორი ან მეტი მედიის პროდუქტს წარმოადგენენ, ასეთებია, მაგალითად, ოპერა, ფილმი და ფოტო-რომანი. ამ ფენომენს მედიის კვლევებში ხშირად მოიხსენიებენ როგორც მულტიმედიალობას, პლურიმედიალობას ან მედიათა მიქსს (შერეულ მედიას). ინტერმედიალობის მეორე ფორმა, რაიევსკის მიხედვით, მედიათა ცვლილებაა.

ამ შემთხვევაში, პრეტექსტი სულ სხვა მედიად ტრანსფორმირდება. საქმე გვაქვს ხელოვნების ნიმუშების სხვადასხვაგვარ ადაპტაციებთან (მაგ., ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ადაპტაცია, ეკრანიზაცია და ა.შ.). ამ დროს ერთი მედიის შინაარსი გადადის მეორეში ან გადაწერილია ისე, რომ იგი შეესაბამებოდეს ავტორის, რეჟისორის, კომპოზიტორის განზრახვას. ინტერმედიალობის მესამე ფორმად რაიევსკი მიიჩნევს ინტერმედიალურ მიმართებებს. მკვლევარი ერთმანეთისგან განასხვავებს ინტერმედიალური მიმართებების სამ ქვეტიპს. ესენია: ინტერ-, ინტრა- და ტრანსმედიალობა. ინტერმედიალობის ქვეშ, იგი ათავსებს „ფენომენებს, რომლებიც სცილდებიან მედიის საზღვრებს და მოიცავენ, სულ მცირე, ორ მედიას, რომლებიც პირობითად განსხვავებულად აღიქმება“ (Rajewsky 2002: 13). ინტრამედიალობა მოიცავს „ფენომენებს, რომლებიც მხოლოდ ერთ მედიას მოიცავენ“ (Rajewsky 2002: 13), აქ მედიის საზღვრების გადაკვეთა არ ხდება. ტრანსმედიალობა აღწერს მედიისთვის „არასპეციფიკურ“ ფენომენებს, რომლებიც შეიძლება განხორციელდეს სხვადასხვა მედიაში შესაბამისი მედიის სპეციფიკური საშუალებებით (Rajewsky 2002: 13). ლიტერატურათმცოდნე მარი-ლორ რაიანის მიხედვით, ტრანსმედიალობისას ერთი და იგივე ამბავი ჯერ ერთ მედიუმშია მოთხრობილი, შემდეგ კი მეორეში; თუმცა, მედიის სპეციფიკიდან გამომდინარე, შედეგი არასოდესაა იდენტური (Ryan 2004, 31–32). მკვლევარი მაგალითისთვის ასახელებს კომიქსებსა და გრაფიკულ რომანებს, რომლებსაც ხშირად ფილმადაც იღებენ.

თავი III

გივი მარგველაშვილის ცხოვრება და მისი შემოქმედების

პოეტოლოგია

3.1. გივი მარგველაშვილის ცხოვრება „ორმაგ ემიგრაციაში“

გერმანულენოვანი ქართველი ავტორის – გივი მარგველაშვილის ოჯახი ერთ-ერთი იმ მრავალთაგანია, რომელმაც თავის თავზე გამოცადა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური რეჟიმის სისასტიკე. ავტორის მამას, გერმანიაში განათლებამიღებულ და საქართველოში, უკვე ფილოსოფოსისა და ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის წოდებით, 1914 წელს დაბრუნებულ ტიტე მარგველაშვილს, სამშობლოს წინსვლისთვის მოღვაწეობა დიდხანს არ დასცალდა. 1921 წელს, საქართველოში წითელი არმიის შემოსვლამდე ცოტა ხნით ადრე, პოლიტიკური შეხედულების გამო, მეუღლესთან – მარიამ ხეჩინაშვილთან და მცირეწლოვან ქალიშვილ ელიზაბეტთან ერთად კვლავ გერმანიაში მოუწია წასვლა. დოქტორი ტიტე მარგველაშვილი გერმანიაშიც განაგრძობს აქტიურ ცხოვრებას, ფრიდრიხ ვილჰელმის უნივერსიტეტში ფილოსოფიასა და აღმოსავლეთმცოდნეობაში ლექციების წაკითხვის პარალელურად, პუბლიცისტურ და მეცნიერულ საქმიანობასაც ეწევა – საქართველოსა და კავკასიის ისტორიის, ეთნოგრაფიისა და ტრადიციული კულტურის შესახებ სტატიებს აქვეყნებს სხვადასხვა სამეცნიერო პერიოდიკაში. 1921-1923 და 1941-1945 წლებში კი ბერლინის ქართულ სათვისტომოს ხელმძღვანელობს (მარგველაშვილი).

სწორედ ემიგრაციაში, 1927 წლის 14 დეკემბერს, დაიბადა გივი მარგველაშვილი. ემიგრაციაში ცხოვრებას ვეღარ გაუძლო და 1931 წელს თავი მოიკლა გივი მარგველაშვილის დედამ, მარიამ ხეჩინაშვილმა. ტიტე მარგველაშვილმა, რომელიც მცირეწლოვან შვილებს თავისი საქმიანობის გამო სათანადო ყურადღებას ვერ უთმობდა და ვერც ქართულ ენას ასწავლიდა, გერმანელი ძიძები აუყვანა შვილებს. 1934-1946 წლებში გივი მარგველაშვილს სხვადასხვა სკოლა-გიმნაზიაში უწევს სწავლა, მათ შორის ბერლინ-

ვილმერსდორფის სახალხო სკოლაში, ფიხტეს, მოლტკეს, ერნსტ მორიც-არნტისა და ბისმარკის გიმნაზიებში. ახალგაზრდა გივი მარგველაშვილი, ისევე როგორც მისი თანატოლების უმრავლესობა, კრიტიკულად იყო განწყობილი ჰიტლერის დიქტატურისა და ნაციონალ-სოციალისტური იდეოლოგიის მიმართ. მუსიკა და განსაკუთრებით ამერიკული ჯაზი მისთვის ჰიტლერის დიქტატურის წინააღმდეგ პროტესტის გამოხატვის ერთგვარი ფორმა იყო. იტალიელი მუსიკოსის ტულიო მობილიას მოსასმენად იგი მეგობრებთან ერთად ხშირად სტუმრობდა „როზიტა ბარს“. გივი მარგველაშვილის სკოლის ერთ-ერთი მეგობარი იხსენებს, როგორ ჩამოხსნა და უკუღმა დაკიდა მისმა ქართველმა კლასელმა ჰიტლერის სურათი სკოლაში (Sundermeier 2017: 20). ახალგაზრდა გივი მარგველაშვილი წევრიანდება „ჰიტლერიუგენდში“, თუმცა, მალევე ტოვებს მას. BBC-ზე უსმენს ჯაზს: გლენ მილერს, ლუი არმსტრონგს და ფეტს ოულერს. გივი მარგველაშვილის აზრით, „ეს (ჯაზი, თ.მ.) ნამდვილი გამოცხადება იყო. სულ სხვა რიტმი, განმათავისუფლებელი მუსიკა“ (ციტირებული Yücel მიერ, Yücel 2008).

1945 წლის დასაწყისში ქართველი ემიგრანტების დიდი ნაწილი სამომავლო გეგმებზე მსჯელობისთვის შეიკრიბა ქალაქ ზალცბურგში, სადაც ტიტე მარგველაშვილი ვაჟიშვილთან ერთად გაემგზავრა. მისი ქალიშვილი ამ დროს იტალიაში იმყოფებოდა. გერმანიაში მცხოვრები ქართველი ემიგრანტების უმრავლესობამ გადაწყვიტა აღარ დაბრუნებულიყო ბერლინში. ტიტე მარგველაშვილი გამონაკლისი იყო, მან ბერლინში დაბრუნება არჩია და ქართული ინტერესების დაცვა საკუთარ თავზე აიღო. მამის ამ გადაწყვეტილებას გივი მარგველაშვილი გამომცემელ ზუნდერმირთან ინტერვიუში უარყოფითად აფასებს, მისი აზრით, ეს შეცდომა იყო (შდრ. Sundermeier 2017: 31). ომის დასრულების შემდეგ მამა-შვილი მარგველაშვილები ბერლინის ბრიტანულ სექტორში ცხოვრობდნენ, ტიტე მარგველაშვილი გარკვეული პერიოდი საბჭოთა დანაყოფებთან თარჯიმნად მუშაობდა, მისი ვაჟი კი სწავლობდა (მარგველაშვილი).

საბჭოთა კავშირის რეჟიმის მარწუხები ბერლინშიც მისწვდა ტიტე მარგველაშვილს. 1946 წლის თებერვლის ერთ საღამოს ტიტე მარგველაშვილი ვაჟთან ერთად გაჰყვა მასთან მისულ უცხო ქართველს, რომელმაც მას აღმოსავლეთ სექტორში მცხოვრები მეგობრის, პროფესორ შალვა ნუცუბიძის, მიწვევა გადასცა. მანქანაში, რომელშიც ისინი ჩასხდნენ, კიდევ ოთხი ქართველი იმყოფებოდა, რომელთაც, როგორც გივი მარგველაშვილი იხსენებს, ლაბადების ქვეშ ფორმები მოუჩანდათ. მათი მანქანა აღმოსავლეთ ბერლინის კომენდატურის წინ გააჩერდა. მამა-შვილი მარგველაშვილები ბუნკერში ჩაამწყვდიეს, სადაც მათ რამდენიმე დღის გატარება მოუწიათ. ტიტე მარგველაშვილი ცნობილ ქართველ ემიგრანტებთან კორნელი ხომტარასა და ვალერიან ტოგონიძესთან ერთად ჯერ მოსკოვში, შემდეგ კი თბილისში გადაიყვანეს. 1946 წლის 15 ივლისს ტიტე მარგველაშვილი თბილისში სახელმწიფოს უშიშროების შიდა საპატიმროში მოათავსეს. როგორც მოგვიანებით გახდა ცნობილი, მას ბრალად უყენებდნენ ანტისაბჭოურ მოღვაწეობას, სთავაზობდნენ მონაწილასა და მათ სამსახურში ჩადგომას. როგორც ტიტე მარგველაშვილის შვილიშვილი – მკვლევარი ანა მარგველაშვილი წერს, ტიტე მარგველაშვილის სისხლის სამართლის პროცესი 1946 წლის მარტში მოსკოვში დაწყებულა და იმავე წლის ოქტომბერში თბილისში დასრულებულა. ტიტე მარგველაშვილი დამნაშავედ ცნეს როგორც საზოგადოებისათვის საშიში პიროვნება და სასჯელის უმაღლესი ზომა – დახვრეტა მიუსაჯეს. განაჩენი 1946 წლის 17 ოქტომბერს მოიყვანეს სისრულეში. რაც შეეხება გივი მარგველაშვილის დას, ელიზაბეტს, იგი მამისა და ძმის დაპატიმრების შემდეგ სამხრეთ ამერიკაში – ბუენოს აირესში გაჰყოლია ქართველ ემიგრანტებს (მარგველაშვილი).

სიკვდილს გადაურჩა, თუმცა, მამის პოლიტიკური განწყობის გამო, საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკში ყოფნა მაინც მოუწია ახალგაზრდა გივი მარგველაშვილს. აღმოსავლეთ ბერლინის კომენდატურის ბუნკერში ექვსკვირიანი პატიმრობის შემდეგ გივი მარგველაშვილი გადააგზავნეს ზაქსენჰაუზენის საკონცენტრაციო ბანაკში, სადაც მას თვრამეტვიანი

პატიმრობა მოუწია. საბჭოთა სადამსჯელო ბანაკში მას გაუცნია სხვადასხვა ეროვნების ადამიანი, მათ შორის საბჭოთა კავშირის მოქალაქეებიც, რომლებიც დაპატიმრებულები იყვნენ როგორც საბჭოთა კავშირის მტრები. ბანაკში განთავსებული ბიბლიოთეკა მარგველაშვილისთვის სულიერ საზრდოდ ქცეულა, ახალგაზრდა ტყვე ბევრს კითხულობდა და უცხო ენებსაც სწავლობდა (შდრ. Sundermeir 2017: 51-52).

ბერლინურ ემიგრაციაში დაბადებულსა და გაზრდილ გივი მარგველაშვილს 1947 წლის აგვისტოში მამის სამშობლოში – საბჭოთა საქართველოში ასახლებენ, რითაც მისი „ორმაგი ემიგრანტობა“ იწყება. იგი მისთვის სრულიად უცხო ქალაქში – თბილისში გადააფრინეს და უცნობ მამიდასთან, თამარ მარგველაშვილთან მიიყვანეს, რომელსაც ოფიციალურად მოუთხოვია იმის დადასტურება, რომ მისთვის უცნობი გერმანელი ახალგაზრდა ნამდვილად მისი ძმისშვილი იყო. ის ღამე გივი მარგველაშვილს ქართველი ოფიცრის ოჯახში გაუტარებია. მას შემდეგ კი, რაც თამარ მარგველაშვილი დარწმუნებულა, რომ გერმანელი ახალგაზრდა ნამდვილად მისი ძმისშვილი იყო, იგი თავისთან მიუღია. ასე დაიწყო გივი მარგველაშვილის ახალი ცხოვრება მისთვის სრულიად უცხო ქვეყანაში. სახელმწიფოს უშიშროების სამსახური გამუდმებით უთვალთვალებდა მამის სამშობლოში ჩამოსახლებულ გივი მარგველაშვილს; მის მიმართ გამძაფრებულ ინტერესს იჩენდნენ და ჯაშუშიც კი ეგონათ იგი (შდრ. Gansel 1992: 26). გივი მარგველაშვილი პროტესტის ნიშნად დაახლოებით ნახევარი წელი თითქმის არ გადიოდა სახლიდან, მისი ერთადერთი სურვილი, როგორც იგი ინტერვიუში იხსენებს, გერმანიაში დაბრუნება იყო. უკან დაბრუნების იმედის გადაწურვის შემდეგ, ახლობლების დაჟინებული თხოვნისა და იმ საფრთხის გამო, რაც მისი ამ საქციელით მისი ახალი ოჯახის წევრებს შეიძლებოდა შეჰქმნოდათ, სულიერად ტრავმირებულმა გივი მარგველაშვილმა მამის სამშობლოში ინტეგრაციისთვის პირველი ნაბიჯების გადადგმა დაიწყო; ამისთვის კი, უპირველესად, ქართული და რუსული ენების შესწავლა იყო საჭირო (მანამდე სულ რამდენიმე, ისიც ძირითადად სალანძღავი სიტყვა სცოდნია).

მარგველაშვილი თბილისის უცხო ენების ინსტიტუტში დასავლური ენების ფაკულტეტზე თავისუფალ მსმენელად იწყებს სიარულს, რამდენიმე ხნის შემდეგ კი უკვე ოფიციალურად ირიცხება ანგლისტიკის სტუდენტად (შდრ. Sundermeier 2017). ამერიკული რადიოტალღებით კვლავ უსმენს ჯაზს და როკ-ენ-როლს, მოსკოვის ბიბლიოთეკიდან წიგნებს იწერს და ახალი ცხოვრებისთვის ფეხის აწყობას ცდილობს.

საბჭოთა კავშირსა და მის საიდუმლო სამსახურს გივი მარგველაშვილს კარგ საბჭოთა მოქალაქედ ჩამოყალიბება და უფრო მეტიც, მისი შპიონად აყვანა ჰქონდა გეგმად. შპიონობა მარგველაშვილს სწავლის დამთავრებამდე, 1950 წელს შესთავაზეს, რაზეც უარი მიიღეს. შურისძიებამ არ დააყოვნა: 1952-1953 წელს, მაგისტრატურის დასრულების შემდეგ, მარგველაშვილს სადოქტორო ნაშრომის *თბრობითი ფორმების კრიპტოლოგია* წარდგენისა და აკადემიური წინსვლის შესაძლებლობა არ მისცეს; მისთვის არ სურდათ დოქტორის ხარისხის მინიჭება (შდრ. Sundermeier 2017: 63-65).

1952-1961 წლებში გივი მარგველაშვილი უცხო ენათა პედაგოგიურ ინსტიტუტში ჯერ ინგლისური, შემდეგ კი გერმანულის ენის მასწავლებლად მუშაობდა და როგორც მასწავლებელს დიდი წარმატებაც ჰქონდა. ამის პარალელურად უღრმავდებოდა მისთვის საინტერესო ნარატოლოგიურსა და ფილოსოფიურ საკითხებს. ამასობაში კი, როგორც იგი იორგ ზუნდერმაიერთან ინტერვიუში იხსენებს, საბჭოთა კავშირის ეპოქაში ნამდვილი პოლიტიკური „გაზაფხული“ დადგა, სტალინი გარდაიცვალა და მისი მმართველობა ხრუმჩოვმა გადაიბარა. სიტუაცია რადიკალურად შეიცვალა. თავისუფლად მოძრაობა და აზრის თავისუფლად გამოთქმა გახდა შესაძლებელი. ფილოსოფოსების ნაშრომების წაკითხვისა და ციტირებისთვის აღარავის სჯიდნენ. ამ პერიოდში გივი მარგველაშვილი დაუმეგობრდა ფილოსოფოს ლეონიდ ჭელიძეს, რომელთანაც ერთად ბევრს საუბრობდა ლიტერატურასა და ფილოსოფიაზე (შდრ. Sundermeier 2017). 1961 წელს, მამიდის ოჯახში 14-წლიანი თანაცხოვრების შემდეგ (სადაც განმარტოებისა და წერის შესაძლებლობა ნაკლებად ჰქონდა) გადადის საკუთარ ერთოთახიან ბინაში და

როგორც თვითონ ამბობს, „წერით ემიგრაციაში“ მიდის (შდრ. Sundermeier 2017: 73), მუშაობას იწყებს ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლზე *კაპიტანი ვაკუში*.

მე უბრალოდ მინდოდა ჩემი გამოცდილება არ დაკარგულიყო - ჩემში ხომ ორი სამყარო შეხვდა ერთმანეთს. ასეთი რამ ჩემს გარემოცვაში იშვიათად შემხვედრია. და მალე აღარ შემეძლო დღე ისე გამეშვა, რომ ერთი აბზაცი მაინც არ დამეწერა. თუკი ამას ვერ ვახერხებდი, იმ დღეს დაკარგულად ვთვლიდი. ამით ცხოვრების აზრი ვიპოვე და რადგანაც გერმანულად ვწერდი, შემეძლო ჩემი თავისთვის დამემტკიცებინა, რომ განვლილი ცხოვრება სიზმარი არ იყო. რამდენიმე წლის შემდეგ დაიწყო წიგნის გმირების ამბავი - მე მთლიანად შემიპყრო იდეამ, რომ წიგნი ადამიანის ცხოვრებაში ძალიან დიდ როლს ასრულებდა და, რომ ამის მხატვრულ-ფილოსოფიური გამოხატვა იყო საჭირო (გ. მარგველაშვილი ინტერვიუდან. 14. 01.1992. ციტირებული გელაშვილის მიერ, 1997)

სამოციანი წლების ბოლოს გივი მარგველაშვილს სტუმრობს გერმანელი მწერალი ჰაინრიხ ბიოლი, რომელიც მარგველაშვილს ხელნაწერი რომანის *კაპიტანი ვაკუში* დასავლეთში გატანას სთავაზობს, თუმცა, იგი მარგველაშვილისგან უარს იღებს. ემიგრანტი ავტორი შიშობდა, რომ ეს ამბავი სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტს არ გამორჩებოდა, ხელნაწერებს ჩამოართმევდნენ და გაანადგურებდნენ. მარგველაშვილის აზრით, ჰაინრიხ ბიოლს მისი უარი ეწყინა, რაკი იგი ამის შემდეგ აღარ შეხმიანებია მას (შდრ. Sundermeier 2017). ბიოლს რომ მოეხერხებინა და მარგველაშვილის რომანი დასავლეთში გაეტანა, გერმანულენოვანი ქართველი ავტორი იმ დროისთვის დიდ გამოხმაურებასა და საყოველთაო აღიარებას დაიმსახურებდაო, სამართლიანად მიიჩნევენ მარგველაშვილის შემოქმედების მკვლევრები. უკვე მოგვიანებით, 1988 წელს სუკის (სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის) ორი თანამშრომელი მართლაც გამოცხადებულა გივი მარგველაშვილის ბინაში, რომელთაც ხელნაწერების გადაცემა მოუთხოვიათ. ავტორს მხოლოდ *კაპიტან ვაკუშის* პირველი ნაწილი გადაუცია მათთვის, რომანი მალევე დაუბრუნებიათ უკან.

გერმანიასთან 22-წლიანი იძულებითი განშორების შემდეგ გივი მარგველაშვილი 1969 წელს პირველად ჩადის გერმანიის დემოკრატიულ

რესპუბლიკაში. მისი ეს ხანმოკლე ვიზიტი შედგა რუსთაველის თეატრთან ერთად, მარგველაშვილი თეატრს თარჯიმნობას უწევდა. 1970-1971 წლებში ემიგრანტი ავტორი იმავე მიზეზით სტუმრობს გერმანიას. იგი მომდევნო წლებშიც ცდილობს გერმანიაში წასვლასა და ხელნაწერების გამოქვეყნებას, თუმცა, უშედეგოდ – გივი მარგველაშვილი გერმანიაში აღარ გაუშვეს, მისი ვარაუდით, აღნიშნული იმ პერიოდში დისიდენტად მიჩნეულ ვოლფ ბირმანთან შეხვედრის გამო მოხდა (შდრ. Sundermeier 2017: 96-97).

1971 წელს გივი მარგველაშვილი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიის ინსტიტუტში მეცნიერ თანამშრომლად იწყებს მუშაობს, სადაც სრული თავისუფლება აქვს, წელიწადში მხოლოდ ერთი ფილოსოფიური სტატიის გამოქვეყნება ევალება. იგი ამ პერიოდში აქტიურად მუშაობს ფილოსოფიურსა და ენათმეცნიერულ საკითხებზე. განსაკუთრებით ინტერესდება ჰაიდეგერით, ჰუსერლით, დელიოზით, ლიოტარით, გივი მარგველაშვილი ამასთანავე ავითარებს თავისი შემოქმედების პოეტოლოგიას – ონტოტექსტოლოგიას. 1986 წელს მასთან მუშაობას იწყებს მაშინდელი რეჟიმის კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი. ისინი მალევე მეგობრდებიან და სხვადასხვა ფილოსოფიურ საკითხზე ხშირად დისკუსიასაც მართავენ. ფილოსოფიის ინსტიტუტში გივი მარგველაშვილის საქმიანობა 1989 წლამდე გაგრძელდა (შდრ. Sundermeier 2017).

1970 წელს გივი მარგველაშვილი ქორწინდება გერმანისტ ნაირა გელაშვილზე, 1975 წელს შეეძინათ ქალიშვილი ანა. მათი ქორწინება სრულდება 1980 წელს, თუმცა, გრძელდება მათი მეგობრობა და საქმიანი ურთიერთობა.

1983 წელს გივი მარგველაშვილი თბილისში გაიცნობს ბერლინელ პუბლიცისტს ეკეჰარდ მაასს, მათ შორის განსაკუთრებული მეგობრობა ყალიბდება. საბჭოთა კავშირის სათავეში გორბაჩოვის მოსვლისა და ე.წ. „პერესტროიკის“ შემდეგ, 1989 წლიდან გივი მარგველაშვილი რეგულარულად სტუმრობს გერმანიასა და ეკეჰარდ მაასს. მარგველაშვილი იცნობს სხვადასხვა საინტერესო ადამიანს, მათ შორის რაღფ შოკს, ზაარბრიუკენელ მწერალსა და გამომცემელს. სწორედ მისი მიწვევით სტუმრობს მარგველაშვილი

ზაარბრიუკენს „ქალაქის მემკვიდრის“ („Stadtschreiber“) სტატუსით 1990 წელს. გივი მარგველაშვილის რომანების გამოქვეყნება გერმანიაში 1991 წლიდან იწყება. 1991-1994 წლებში გამოიცემა მარგველაშვილის რომანები: *მუცალი - ქართული რომანი* (*Muzal - Ein georgischer Roman*, 1991) იბეჭდება „ინზელფერლაგში“, იმავე წელს გამომცემლობაში „რიუტენ&ლოენინგ“ ქვეყნდება *წიგნის ავბედითი თავი* (*Das böse Kapitel*, 1991); *კაპიტანი ვაკუსის* პირველი (*Kapitän Wakusch. In Deuxiland*), 1991) და მეორე ტომი (*Kapitän Wakusch. Sachsenhäuschen*), 1992) 1991-1992 წლებში გამოიცა „ზიუდფერლაგში“. *გადაუგდებელი ხელთათმანი* (*Der ungeworfene Handschuh, Ontotextologische Versuche zur Abwehr von Schicksalsschlägen in Buchs - und Gedichtbezirken*, 1992) 1992 წელს ქვეყნდება „რიუტენ&ლოენინგში“. ლიტერატურის პროფესორის, კარსტენ განზელის რედაქტორობით 1992 წელს გამოიცა *წიგნი ცხოვრება ინტოტექსტში* გივი მარგველაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, ამავე წიგნში წავიკითხავთ ინტერვიუს მარგველაშვილთან და აგრეთვე მის მინიატურებს. 1994 წელს ბამბერგში, გამომცემლობაში „ფუსნოტე“ ქვეყნდება მოთხრობების კრებული *ლექსის სამყაროები - რეალური სამყაროები* (*Gedichtwelten-Realwelten - Erzählungen*, 1994). გივი მარგველაშვილი უმალ ექცევა ყურადღების ცენტრში, იწვევენ ინტერვიუებზე, უწყობენ საღამოებს, მასზე წერენ ჟურნალ-გაზეთებში, თუმცა, მის მიმართ ინტერესი მალევე ნელდება და გამომცემლობებიც, წიგნების ვერ გაყიდვის გამო, უარს ამბობენ მისი სხვა ნაწარმოებების გამოქვეყნებაზე. მარგველაშვილის აზრით, წიგნების არგაყიდვის ერთ-ერთი მიზეზი მისი არაგერმანული გვარიც იყო, რომელმაც ვერ მიიზიდა გერმანელი მკითხველი (Sundermeier 2017). იგი მაინც აგრძელებს წერას, მონაწილეობას იღებს სხვადასხვა კონგრესებსა და კონფერენციებში, ხდება ჰაინრიხ ბიოლის ფონდისა და გერმანიის აკადემიური გაცვლითი სამსახურის სტიპენდიატი. 1994 წელს, გერმანიის მოქალაქეობის მიღების შემდეგ ბერლინში გადადის საცხოვრებლად. ეს კი, როგორც ავტორი თვითონ ამბობს, ძირითადად გერმანულ გამომცემლობებთან სიახლოვემ განაპირობა, „ჩემი წიგნის

პერსონაჟებს მარტოსულობისთვის ვერ გავწირავდი, მე ხომ პასუხისმგებელი ვარ მათზე“ (ციტირებული Yücel-ის მიერ, Yücel 2008). 1995 წელს ქალაქ რაინსბერგში „ქალაქის მემატიანის“ სტატუსით იწვევენ, 1996 წელს ლექციებს კითხულობს ქალაქ ბამბერგში, 1997 წელს კი გოეთეს ინსტიტუტის დახმარებით მიემგზავრება ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში მარგველაშვილი აქტიურად მუშაობს თავის რომანებზე და არ კარგავს მათი გამოქვეყნების იმედს. ლიტერატურის აგენტის, აქსელ ჰაზეს დახმარებით გერმანულენოვანი ქართველი ავტორი პოულობს ბერლინურ გამომცემლობას „ფერბრეხერ-ფერლაგ“. გამომცემელი იორგ ზუნდერმაიერი დიდ ინტერესს იჩენს ემიგრანტი ავტორის შემოქმედების მიმართ და მისი წიგნების გამოქვეყნებას 2007 წლიდან იწყებს. გამომცემლობაში „ფერბრეხერ ფერლაგ“ ქვეყნდება *ოფიცერი პემბრი (Officer Pembry, 2007)*, *ერთი ძველი მკითხველის სიკვდილის შესახებ (Vom Tod eines alten Lesers, 2008)*, *მაყურებელთა დარბაზები (Zuschauerräume, Theaterstück, 2008)*, *კანტაქტი (Der Kontakt, 2009)*, *კედლის გაზეთის გაცემული მკითხველი (Der verwunderte Mauerzeitungsleser, 2010)*, *კაპიტანი ვაკუში I (Kapitän Wakusch, 2011)*, *კაპიტანი ვაკუში II (Kapitän Wakusch, 2011)*, *შემოქმედო ჩვენო (Verfasser unser - Ein Lesebuch, 2013)*, *(Das Leseleben, 2014) ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე (Fluchtästhetische Novelle, 2012)*, *წიგნისეული ცხოვრება (Das Leseleben, 2014)*, *კოლხი მედეა კოლხოზში (Die Medea von Kolchis in Kolchos, 2017)*, *მნიშვნელობათა სამყაროები, იორგ ზუნდერმაიერის ინტერვიუ გივი მარგველაშვილთან (Bedeutungswelten, Giwi Margwelaschwili im Gespräch mit Jörg Sundermeier, 2017)*, *წიგნისეული ცხოვრების მელნის ზღვა (Der Leselebenstintensee, 2021)*, ზაარბრიუკენულ გამომცემლობაში „გოლენშტაინ“ 2012 წელს ქვეყნდება რომანი *ცოლქმრული ბედნიერება კითხვაში (Das Lese-Liebeseheglück, 2012)*. ნაირა გელაშვილი, როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრისა და გამომცემლობა კავკასიური სახლის ხელმძღვანელი, ხელს უწყობს გივი მარგველაშვილის შემოქმედების თარგმნასა და გავრცელებას საქართველოში. ქართულად ითარგმნა და გამოიცა

გივი მარგველაშვილის რამდენიმე ნაწარმოები, მათ შორის *მუცალი - ქართული რომანი* (მთარგმნელი მაია ზადრიძე, 2001), *კაპიტანი ვაკუში*, ტომი I (მთარგმნელი კარლო ჯორჯანელი, 2005), *მე წიგნის გმირი ვარ* (მთარგმნელი ნაირა გელაშვილი, 2006), *ოფიცერი პეშბრი* (მთარგმნელი ლაშა დადიანი, 2018), *კოლხი მედეა კოლხოზში* (მთარგმნელი თამარ კოტრიკაძე); „კავკასიურ სახლში“ გერმანულად გამოიცა *Keinmarokko. Land und Freund*, 2004 (*არა-მაროკო, ქვეყანა და მეგობარი*), *Kapitän Wakusch*. Band III, 2006 (*კაპიტანი ვაკუში*). გივი მარგველაშვილის შემოქმედების გავრცელებასა და პოპულარიზაციას ასევე ცდილობს „გერმანულ-კავკასიური საზოგადოება“ ეკეჰარდ მასის ხელმძღვანელობით.

გივი მარგველაშვილს შემოქმედებითი საქმიანობისთვის მიღებული აქვს არაერთი ჯილდო, მათ შორისაა: ბრანდენბურგის ლიტერატურული პრემია (1995 წელს), ბერლინის ლიტერატურისა და ხელოვნების პრემია (1997), 1998 წელს ივანე ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა მიანიჭა საპატიო დოქტორის წოდება, 2002 წელს ქალაქ მერციგში გადაეცა გუსტავ რეგლერის ლიტერატურის პრემია, 2006 წელს ქალაქ ვაიმარში გადაეცა გოეთეს მედალი, 2008 წელს მიენიჭა გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის დამსახურების ორდენი, 2013 წელს ქალაქ თბილისში გადაეცა თავისვე სახელობის პრემია, რომელიც ყოველწლიურად გაიცემა საქართველოს იმ მოქალაქეებისთვის, რომელთაც ქართულ-გერმანული ურთიერთობების გაღრმავებაში განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით. 2013 წელს გადასცეს იტალო სვევოს სახელობის პრემია, 2015 წელს კი მიენიჭა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორის წოდება. გივი მარგველაშვილი 2011 წელს, ჯანმრთელობის გაუარესების გამო საცხოვრებლად თბილისში დაბრუნდა, სადაც შვიდი წლის შემდეგ, 2020 წლის 13 მარტს გარდაიცვალა. ბერლინში დაბადებულმა ავტორმა საბოლოო განსასვენებელი თბილისის ახალ პანთეონში, მახათას მთაზე ჰპოვა.

3.2. გივი მარგველაშვილის შემოქმედების პოეტოლოგია – ონტოტექსტოლოგია

გივი მარგველაშვილის შემოქმედების პოეტოლოგია სრულად წარმოჩნდება ნაშრომში *ონტოტექსტოლოგია ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში (Ontotextualität in Philosophie und Kunst, 1992)*. ნაშრომი შედგება 14 თავისგან, რომელთა სათაურებია: „ადამიანის ონტოტექსტობრივი წყობა“ („Die ontotextuelle Verfassung des Menschen“), „ცნობიერების ონტო-კოდი“ („Der Onto-Kode des Bewusstseins“), „ონტოტექსტოლოგია ისტორიაში“ („Ontotextualität in der Geschichte“), „ცნობიერების სამყარო და რეალური ცხოვრების სამყარო“ („Die Welt der Weltanschauung und die Lebenswelt“), „ცნობიერების თვითკორექტურის ონტოტექსტოლოგიის შესახებ“ („Zur Ontotextualität der Selbstkorrektur des Bewusstseins“), „რეალური სამყაროს ეკოლოგიური კრიზისი როგორც ონტოტექსტოლოგიური პრობლემა“ („Die ökologische Krise der Lebenswelt als ontotextologisches Problem“), „ონტოტექსტოლოგია ფილოსოფიაში“ („Ontotextualität in der Philosophie“), „ონტოტექსტოლოგია თანამედროვე ხელოვნებაში“ („Allgemeines zur Ontotextualität in der modernen Kunst“), „ონტოტექსტოლოგია როგორც სამუშაო პროექტი ჰ. ბიოლის ფონდში“ („Ontotextualität als ein Problem im Arbeitsprogramm der H.-Böll-Stiftung“), „ცნობიერების ონტოტექსტოლოგიის მეტატექსტოლოგიური არსი“ („Über das metatextologische Wesen der Ontotextualität des Bewusstseins“), „ჰერმენევტიკა და ტექსტოლოგია“ („Hermeneutik und Textologie“), „სიტყვის ონტოტექსტოლოგიური ძალა“ („Zur ontotextologischen Kraft des Wortes“, „ონტოტექსტოლოგია გერმანულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში“ („Über Ontotextualität in Werken der deutschen Literatur“ და „არაგერმანელი ავტორების ონტოტექსტოლოგიური წერის სტილის შესახებ“ („Allgemeines über nichtdeutsche Autoren ontotextologischer Schreibweise“).

იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ გივი მარგველაშვილის პოეტოლოგია ნასაზრდოებია მარტინ ჰაიდეგერის ფენომენოლოგიით, ისევე როგორც ედმუნდ ჰუსერლისა და გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელის ფილოსოფიური

ნააზრევით, რაზეც ავტორი თავადვე ამახვილებს ყურადღებას თავის ნაშრომში.

ონტოტექსტოლოგია გივი მარგველაშვილის ნაშრომში განისაზღვრება როგორც ტექსტის მიერ ფორმირებული ცხოვრება (აქ საქმე ეხება ასევე ასეთი ონტოტექსტის ან ონტოპროგრამის ავტორის ბედსაც, გ.მ.), ტექსტი და მის მიერ განპირობებული ცხოვრება, მარგველაშვილის აზრით, წარმოდგენილი და გაგებული უნდა იქნას როგორც ერთი განუყოფელი კავშირი (Margwelaschwili 1992: 58).

გივი მარგველაშვილის კონცეფციის მიხედვით, ადამიანი, წიგნის პერსონაჟის მსგავსად, ტექსტობრივადაა პრედეტერმინირებული (წინასწარ განსაზღვრული) და დამოკიდებულია დიდი რელიგიების ისეთ ტექსტობრივ საფუძვლებზე, როგორებიცაა, მაგალითად, ბუდიზმი, ინდუიზმი, იუდაიზმი, ქრისტიანობა და ისლამი. ამასთანავე, იგი დამოკიდებულია მსოფლმხედველობრივ-იდეოლოგიური ხასიათის ისეთ სხვა ტექსტებზეც, რომელთაც, უპირველესად, ჩვენი საუკუნის (მე-20 საუკუნის) ისტორიის მსვლელობა განსაზღვრეს და გარკვეულწილად ჯერ კიდევ განსაზღვრავენ მას. ერთი მხრივ, ესაა ნაციონალ-სოციალისტური ლიტერატურა, რომელმაც გერმანიის ბედი 1933 წლიდან 1945 წლამდე განსაზღვრა და მეორე მხრივ, მარქსისა და ენგელსის ნაშრომები, რომელთა ლენინისტურმა და შემდეგ ასევე სტალინისტურმა გადაკეთება-გადმოკეთებამ მიმართულება მისცა ისტორიის მსვლელობას რუსეთსა და აღმოსავლეთ ევროპაში (შდრ. Margwelaschwili 1992: 45, 46). კაცობრიობის ისტორიაში თითოეული აღმავლობისა და დაცემის საფუძველი, მარგველაშვილის რწმენით, ისტორიის ონტოტექსტოლოგიურ ბუნებაში უნდა მდგომარეობდეს, რადგან სპეციალური ონტოტექსტობრივი შაბლონები (ტექსტები, იდეოლოგიები) მნიშვნელოვან გავლენას ახდენენ მთლიანი კაცობრიობის აზროვნებისა და ცხოვრების წესზე (შდრ. Margwelaschwili 1992: 46). ამრიგად, გივი მარგველაშვილის კონცეფციის მიხედვით, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სოციალური სამყარო მთლიანად განსაზღვრულია ტექსტებით (ფართო გაგებით), რასაც ფუკო დისკურსებს

უწოდებს, – ესაა სააზროვნო მოდელები (მოდერნები, იდეოლოგიები), რომლებიც ტექსტებშია დაფიქსირებული. გივი მარგველაშვილის პოეტოლოგია სწორედ ამგვარ ხედვაზეა აგებული: ტექსტები განსაზღვრავენ ადამიანის აზროვნებას, ქცევას და შესაბამისად, დიდ ისტორიულ მოვლენებს.

ისტორიის (უპირველესად, კულტურის ისტორიის) ფუნდამენტური დამოკიდებულება ტექსტურ შაბლონებზე ერთ-ერთია გამოხატვის იმ მრავალგვარ ფორმათაგან, რომელთაც მარგველაშვილი „ცნობიერების ონტოტექსტობრივ წყობას“ უწოდებს. ცნობიერი ონტოტექსტოლოგიურად წინასწარაა დაპროგრამებული და ექვემდებარება ონტოპროგრამის ან ონტოკოდის მითითებას. თავდაპირველი, ჭეშმარიტი მნიშვნელობით ეს ონტოპროგრამა უნდა გავიგოთ როგორც ღია ტექსტი, ანუ კოდი, რომელიც იმ ყველაფერზეა ორიენტირებული, რაც მისგან განცალკევებულია (ტექსტის გარეთაა, მაგალითად, ცნობიერების სხვა ფორმები, ბუნებრივი მოვლენები, ტრანსცენდენცია, მეტაფიზიკა და ა.შ.). ე.ი. ეს ტექსტი გაგებულ უნდა იქნას როგორც ონტოტექსტოლოგიური თავისუფლების კოდი ან პროგრამა (შდრ. Margwelaschwili 1992: 46-47). თუ ცნობიერება თავისი არსით ღიაა, თავისუფალია, მაშინ მასში განსხვავებული ონტოტექსტები – „ჰეტეროტექსტები“ იყრიან თავს. იდეოლოგიურ სახელმწიფოებში ცნობიერების „პოლითემატური ონტოპროგრამა“ „მონოთემატურად“ იქცევა, რომელსაც აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე აქვს პრეტენზია. იდეოლოგიურ სახელმწიფოში მხოლოდ ერთი ჭეშმარიტება არსებობს. ამ დროს ცნობიერება დახურულია, მრავალფეროვნებას ანაცვლებს ერთფეროვნება. რაც ადამიანის ბუნებრივ მდგომარეობას არ შეესაბამება. გივი მარგველაშვილის აზრით, წინასწარ პროგრამირებული (არაადამიანური) კოდების მსხვრევა გარდაუვალია. მისი ფილოსოფია ცდილობს აღადგინოს თავდაპირველი პოლითემატური კოდი და დააბრუნოს ონტოლოგიური თავისუფლება (შდრ. Gansel 1992).

თითოეულ ონტოტექსტს, მარგველაშვილის კონცეფციის მიხედვით, აქვს თავისი ონტოთემა, ანუ მთავარი თემა, გაბატონებული ლოგიკა, რომელიც წარმართავს მასში ყველაფერს (მოქმედებას, პერსონაჟთა ქცევას და ა.შ.), თუმცა,

ტექსტში სხვა თემებიც არსებობს, რომლებიც ითრგუნება გაბატონებული თემის მხრიდან. მარგველაშვილი ამ კუთხით განასხვავებს, მაგალითად, ადამიანთა და ცხოველთა სამყაროს, ამ უკანასკნელში სხვა – ჰეტერო-ონტო-თემები საერთოდ არაა წარმოდგენილი და თუ ცხოველი სადმე აწყდება სხვა, თავისი ყოველდღიური გარემოდან განსხვავებული ქმედების საჭიროებას, ამ შემთხვევაში ის ან აგრესიულად განეწყობა უცხოს მიმართ და გალიზიანებული და შეშინებული თავს ესხმის მას, ან გაურბის. ყველა თემა, რომელიც მისი ცხოვრებისეული ინსტინქტური მიზნებისგან განსხვავდება, ცხოველის მიერ აღქმულია უარყოფითად, ანუ ანტი-თემად (შდრ. Margwelaschwili 1992: 46, 47).

მსოფლიო ისტორიის ონტოტექსტობრივი დოკუმენტები, ე.ი. დიდი ტექსტები, რომლებიც ისტორიას განაპირობებენ, სხვა არაფერია, თუ არა ცნობიერების ონტოტექსტუალობის გამოსახვის მრავალი ფორმა: მათი ტექსტური ასახვის ფორმები გარე სამყაროში მუდმივად ცვალებადია და განისაზღვრება ისტორიულად გაბატონებული ინტერესებით, იდეებითა და პრობლემებით (შდრ. Margwelaschwili 1992: 47). ცნობიერება ტექსტებად ვლინდება, ცნობიერება იცვლება და ახალ-ახალ ტექსტებში ახალ-ახალი თემები ჩნდება, თითოეული მათგანი გაჯერებული და განსაზღვრულია გაბატონებული ინტერესებით, იდეებითა და პრობლემებით (ფუკოს *დისკურსის* მსგავსად).

გივი მარგველაშვილის კონცეფცია ძალიან ახლოსაა პოსტმოდერნულ, პოსტსტრუქტურალისტურ იდეებთან, ესთეტიკასა და ფილოსოფიასთან, რომელთა მიხედვითაც გაბატონებული ჭეშმარიტებების გაზიარება შეიძლება სახიფათო იყოს, ამან შესაძლოა ფუნდამენტალიზმთან მიგვიყვანოს და შესაბამისად, დამლუპველი შედეგები ჰქონდეს – გამოიწვიოს საშინელი კონფლიქტები ადამიანთა ჯგუფებს შორის. რაკი, აზროვნება, რომელიც ფუნდამენტალისტურია და ყველაფერ განსხვავებულს გმობს და ებრძვის, ფაქტობრივად, პლურალიზმს, აზროვნებისა და ღირებულებათა სისტემის მრავალფეროვნებას (პოლითემატურ ონტო-თემატიკას) უარყოფს. ცნობიერება თუ პლურალიზმსაა მიჩვეული, მისთვის, წესით, მიუღებელი უნდა იყოს ფუნდამენტალისტური იდეები, რომლებშიც მხოლოდ ერთი პოზიციაა

გაბატონებული. ჩვენ უნდა დავუშვათ, რომ ჩვენ რითაც ვხელმძღვანელობთ ცხოვრებაში, ჩვენი იდეები, ჩვენი ღირებულებათა სისტემები პირობითია, ფარდობითია, მხოლოდ ერთ-ერთია სხვა მრავალ შესაძლებელ სხვა ვარიანტებს შორის და როგორც კი ამას დავუშვებთ, ავტომატურად მიმტეველები გავხდებით განსხვავებული ხედვების მიმართ (სწორედ ეს იდეა დგას დეკონსტრუქციის უკან). გივი მარგველაშვილის აზრით, იდეოლოგიზებული სამყარო (სამყარო, რომელშიც ერთი იდეოლოგიაა გაბატონებული) ცხოვრებისთვის შეუფერებელია და ერთ დღესაც აუცილებლად დაიშლება. სამწუხაროდ, ისტორიამ საკმარისი შემთხვევები იცის, როდესაც კატეგორიული იმპულსი გახდა საჭირო სამყაროს ონტოტექსტოლოგიურად გარდაქმნისთვის. ცნობიერების ონტო-კონტექსტუალურობისთვის, რომელიც თავის თავში ყველა ტიპის თემატიკას მოიცავს და არსებითად პოლითემატიურია, პრინციპში მიუღებელი უნდა იყოს მონო-ონტო-თემატიკის ცნობიერების ყოველი ფორმა (შდრ. Margwelaschwili 1992: 50). გივი მარგველაშვილი მსჯელობს კატეგორიულობის საფრთხეზეც. რელიგიების პრეტენზია აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე და შესაბამისად, სხვა სარწმუნოების კატეგორიული უარყოფა, რელიგიური ომები, ინკვიზიცია, ასევე ონტოტექსტურად განსაზღვრული ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა რასობრივი და კლასობრივი სიძულვილი, ისევე როგორც მთელი ჩვენი ტექნოლოგიური ეპოქის ეკოლოგიური პრობლემები, მოწმობენ, თუ როგორ ჩაეყარა საფუძველი კაცობრიობის ისტორიაში ანტი-ონტოთემატიკას ჰეტერო-ონტო-თემატიკაში, ცნობიერების ონტოტექსტოლოგიურ კონსტიტუციაში როგორ გახდა კატეგორიულობა დომინანტური და რა დამღუპველი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს ამ შეცდომას ონტოტექსტში (ანუ ამ ტექსტის მცდარმა ინტერპრეტაციამ ან წაკითხვამ) (შდრ. Margwelaschwili 1992: 48, 49).

გარკვეული თვალსაზრისით, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ გივი მარგველაშვილი უტოპისტია, რადგან მას სჯერა, რომ ცნობიერებას აქვს საკუთარი თავის გამოსწორების უნარი. სწორედ იმის გამო, რომ ცნობიერების ონტოპროგრამა ღია ტექსტია, ე.ი. ღიაა ჰეტერო-ონტო-თემატიკისთვის,

არასოდეს დაუშვებს საკუთარი თავის სამუდამო კატეგორიზაციასა და დახურულ ონტოტექსტად გადაქცევას, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი საბოლოოდ მაინც გადალახავს და დაძლევს მისთვის დადგენილ იდეოლოგიურ საზღვრებს, ყალბ ონტოტექსტებს (*Falsche Ontotexte*), იდეოლოგიზებულ ბიბლიოთეკებსა და დაუბრუნდება ჭეშმარიტ წიგნებს – (უპირველესად კი იდეოლოგიზებული სამყაროს მიერ კოცონზე დამწვარ ტექსტებს) წიგნებს ცხოვრების შესახებ. სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ცნობიერების ონტოპროგრამა დიდხანს ვერ იარსებებს გაყალბებული სახით; მას ძალუმს გამოასწოროს საკუთარი თავი და სამყარო. ცნობიერებას კი თვითგამოსწორებისკენ სინდისი მოუწოდებს, ყურადღებას ამახვილებს მის ონტოპროგრამაში შეღწეულ შეცდომაზე და მის გამოსწორებას მოითხოვს (შდრ. Margwelaschwili 1992: 51, 52). ცნობიერება, რომელიც გამუდმებით ახალი (ჰეტერო)ონტოთემატიკებისკენ მიისწრაფვის, ინდივიდუალურ კოდში შეცდომის აღმოჩენისთანვე ჯანყდება, აპროტესტებს შეცდომას. ეს შეცდომა მას საშუალებას არ აძლევს იფიქროს სხვა თემებზე, გარდა ამ ერთადერთისა. ცნობიერების ეს არსებითად მონო-ონტოთემატური ფიქსაცია, როგორც მისი ყველა სხვა (ჰეტერო)ონტოთემატიკისგან მოწყვეტის მიზეზი, არის ის, რაც რეალურად ახმოვანებს სინდისის ძახილს, მის ამბოხს, პროტესტს, რადგან ონტოთემატურ ფიქსაციაში ცხოვრება ცნობიერებისთვის ნიშნავს, უარი თქვას თავისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანსა და აუცილებელზე – ერთგულებაზე ყოველგვარი ჰეტერო-ონტოთემატურის მიმართ და ამ თემებით საკუთარი საცხოვრებელი გარემოს გამდიდრებასა და სრულყოფაზე (შდრ. Margwelaschwili 1992: 51, 53). ღიაობა ცნობიერების თანდაყოლილი თვისებაა და ჩვენი ცნობიერება, სინამდვილეში, არაა ფუნდამენტალისტური, იგი ღიაა ყველაფერი განსხვავებულის მიმართ, რადგან განსხვავებული (განსხვავებულობა) თვალსაწიერის გაფართოების საშუალება, გამდიდრებისა და სრულყოფის საწინდარია. სწორედ ამის გამო, ადამიანის ცნობიერება ადრე თუ გვიან აჯანყდება ყველანაირი ფუნდამენტალისტური შეზღუდვის, იგივე მონოთემატურობის წინააღმდეგ.

ფილოსოფიასა და ხელოვნების (უპირველესად, ლიტერატურის) სფეროში, ონტოტექსტოლოგია შეიძლება სხვადასხვაგვარად იქნას აღქმული: ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ონტოტექსტოლოგია შეიძლება ნიშნავდეს მხოლოდ მეტატექსტს ან ონტო-კოდს, რომელიც საფუძვლად უდევს აზროვნების აქტს, ისევე როგორც ცნობიერების მთელ სასიცოცხლო სამყაროს. ეს კოდი, რა თქმა უნდა, არ არის ის, რასაც წერილობითი ტექსტი ჰქვია და კითხვის აქტი, რომელიც აუცილებელია მის გასაგებად, ვერ გაიგივდება წერილობითი დოკუმენტების ჩვეულებრივ წაკითხვასთან (შდრ. Margwelaschwili 1992: 63). გივი მარგველაშვილის კონცეფციის მიხედვით, წაკითხული გავლენას ახდენს ადამიანის ცხოვრებაზე, მის ქცევაზე, მისი ცხოვრების წესზე, მის ცნობიერებაზე. დიდი რელიგიური და ფილოსოფიური ტრაქტატები, ცნობილი დიდი ტექსტები გავლენას ახდენენ მასების ცნობიერებაზე და ზემოქმედებენ მათ ქცევაზე. გივი მარგველაშვილი მსჯელობს იმაზე, რომ ამ ტექსტებში გადმოცემული ძირითადი იდეოლოგიების გასავრცელებლად საჭიროა ავტორიტეტის, გავლენის მქონე ცნობილი, პოპულარული პირები, რომლებიც ხელს შეუწყობენ ამ იდეების გავრცელებასა და დამკვიდრებას საზოგადოებაში. გივი მარგველაშვილის აზრით, ასეთი ტექსტების პოპულარიზაცია შეიცავს დიდ საფრთხეს, გადაუხვიონ რელსებიდან და ონტოტექსტოლოგიური შეცდომა გამოიწვიონ, რაც შეიძლება გამოიხატებოდეს, მაგალითად, ფუნდამენტალიზმში, კატეგორიულობასა და ანტი-ონტოთემატურობაში (შდრ. Margwelaschwili 1992: 63-64).

გივი მარგველაშვილს მიაჩნია, რომ თანამედროვე ხელოვნება ონტოტექსტობრივია თავისი ხასიათით, ე.ი. ის ასახავს სინამდვილესა და რეალურ ყოფიერებას ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ, ზემოქმედებს ადამიანის ცხოვრებაზე. თანამედროვე ლიტერატურაში ონტოტექსტოლოგიური თემა სულ უფრო და უფრო მკვეთრ კონტურებს იძენს, უფრო აქტუალური ხდება წიგნი წიგნში ან ტექსტი ტექსტში. არსებითად, გივი მარგველაშვილი ლიტერატურის ონტოტექსტობრივ პოტენციალს სწორედ მეტაფიქციურ

თამაშებში ხედავს. წიგნი წიგნში ან ტექსტი ტექსტში მისთვის სწორედ ის ხერხებია, რომლებითაც ლიტერატურაში ე.წ. ონტოტექსტობრივი თემა ხორციელდება. გივი მარგველაშვილი თავის ნაშრომში საგანგებოდ მსჯელობს გერმანულ ლიტერატურაზე და ამ ლიტერატურის ონტოტექსტობრივ თავისებურებებზე. იგი ცდილობს გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში მოიძიოს მაგალითები ონტოტექსტობრივი, სინამდვილეში კი მეტაფიქციური და ავტორეფლექსიური ტექსტებისა, რომლებშიც მეტატექსტობრივი მსჯელობა გვხვდება. მარგველაშვილს მაგალითად მოჰყავს გოეთეს *ფაუსტი*, სახელდობრ, ამ ნაწარმოების მეორე ნაწილის ის ეპიზოდი, რომელიც ჰომეროსის ეპოსს *ილიადა* ეფუძნება (ლაპარაკია ელენეს ეპიზოდზე), ონტოტექსტოლოგიური ნაწარმოებების სხვა ნიმუშებად გივი მარგველაშვილის მიერ დასახელებულია ჰერმან ჰესეს *მოხილვა დილის ქვეყნისა*, რობერტ მუზილის *უთვისებო კაცი*, ასევე ჰაინრიხ ბიოლის რომანები და მოთხრობები, მათ შორის *მატარებელი დროზე მოდის*, *სად იყავი, ადამ?* და *ბილიარდი ათის ნახევარზე* (შდრ. Margwelaschwili 1992: 67-75). იგი ასეთ ტექსტებში გამოყოფს ორ დონეს, ერთია – ძირითადი მოქმედების დონე, მეორე კი ამ ტექსტებზე მსჯელობის მეტადონე. აღსანიშნავია, რომ იგი არ იყენებს ტერმინს „მეტაფიქციურს“, თუმცა, როცა იგი ლაპარაკობს ონტოტექსტოლოგიაზე ლიტერატურასთან მიმართებაში, დიდი ალბათობით, ის უნდა მოიაზრებდეს მეტაფიქციურ თამაშებს. არაგერმანულ ონტოტექსტოლოგ ავტორებად, მარგველაშვილი უპირველესად იტალო კალვინოს და უმბერტო ეკოს მიიჩნევს. მისი აზრით, ონტოტექსტოლოგიური წერის სტილი ბუნებრივ კომპონენტად განსაკუთრებით იმ მწერლებისთვის იქცა, რომელთაც საბჭოთა კავშირი – ონტოტექსტოლოგიურად ძალადობრივი სახელმწიფო საკუთარ თავზე გამოსცადეს. საგულისხმოა, რომ გივი მარგველაშვილი თავის თავსაც მიაკუთვნებს ასეთი მწერლების რიგს.

თავი IV

მეტაფიქციის იდეოლოგიურ-კრიტიკული ფუნქცია გივი მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში

4.1. კანტაქტი. ქალაქის მემატანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან

4.1.1. სიუჟეტი და სტრუქტურა

რომანის *კანტაქტი, ქალაქის მემატანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან* (*Der Kontakt, Aus den Lese-Lebenserfahrungen eines Stadtschreibers*, 2009) შექმნა უკავშირდება გივი მარგველაშვილის გერმანიის ქალაქ რაინსბერგში სტიპენდიით ყოფნის დროს, 1995 წელს. ავტორს რომანის წერა სწორედ ამ პერიოდში დაუწყო და მომდევნო წლის შემოდგომაზე, ბერლინში დაუსრულდება. 800-გვერდიანი ნაწარმოები 2009 წელს გამოქვეყნდა გერმანულ გამომცემლობაში „ფერბრეხერ ფერლაგ“.

ვიდრე რომანის ანალიზს შევუდგებოდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, განვიხილოთ მისი სტრუქტურა და მოკლედ გადმოვცეთ მისი ვრცელი სიუჟეტი. რომანი *კანტაქტი* შედგება თემატურად დაყოფილი მრავალი თავისგან, რომელთაგან სამი სიუჟეტური შრის/ხაზის⁴ გამოცალკევება ხდება შესაძლებელი. პირველი და მესამე შრე მეტაფიქციურია, მეორე კი ესეისტური. პირველი და მეორე სიუჟეტური ხაზი გამუდმებით ენაცვლება ერთმანეთს, ერთს მეორე მოსდევს, მეორეს კი პირველი. მეტაფიქციური შრე ესეისტური შრის ერთგვარი თამაშობრივი ჩარჩოა და ძირითადად მეტანარატიული მსჯელობისთვისაა გამოყენებული. მასში შეინიშნება ავტორეფლექსიური,

³ აქ და შემდგომ თარგამნი ჩვენია. (თ.მ.)

⁴ მოცემული რომანის პრეტექსტი, მისი სხვა რომანების პრეტექსტებისგან განსხვავებით, იდილიურია და არა ძალადობრივი. გამომდინარე აქედან, რომანში არ ხდება პრეტექსტის სიუჟეტის შეცვლა (თ.მ.).

ავტოფიქციური მონაკვეთები, რომლებშიც საბჭოთა კავშირის და მისი იდეოლოგიზებული რეჟიმის კრიტიკა იკითხება. აღნიშნული მძაფრდება რომანის ესეისტურ შრეზე.

პირველი სიუჟეტური შრე „წიგნის სამყაროებულ“ რაინსბერგში, მეორე „რეალურ“ რაინსბერგში, მესამე კი სიზმარში ვითარდება. „წიგნისეულ“ რაინსბერგში განვითარებულ ამბებს მოგვითხრობს რაინსბერგში „ქალაქის მემატთანის“ (გერ. Stadtschreiber)⁵ სტატუსით მიწვეული მწერალი, რომელიც რაინსბერგის სასახლის, სპეციალურად მისთვის განკუთვნილ ოთახში მდგარ კარადაში პოულობს წიგნებს, მათ შორის გერმანელი მწერლის, კურტ ტუხოლსკის, სასიყვარულო მოთხრობას *რაინსბერგი: დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის (Rheinsberg: Ein Bilderbuch für Verliebte, 1912)*. „ქალაქის მემატთანის“ ცნობით, იგი იმდენად უღრმავდება ტუხოლსკის წიგნს, რომ „რეალური“ სამყაროდან „წიგნის სამყაროში“ ინაცვლებს და თავადაც „საკითხავ მასალად“ – წიგნის პერსონაჟ „მკითხველად“ იქცევა. თავის წარმოსახვაში პერსონაჟ „მკითხველად“ გარდასახული მწერალი ბერლინიდან არდადეგების გასატარებლად „წიგნის სამყაროში“ მდებარე ქალაქ რაინსბერგში ჩასულ შეყვარებულ წყვილს, კლერს და ვოლფს, ანუ კურტ ტუხოლსკის წიგნის პერსონაჟებს, შეუმჩნევლად უჯდება ეტლში და სასტუმროში მიჰყვება. პერსონაჟი, 68 წლის „მკითხველი“, წიგნის მთავარი მოქმედი პირებისთვის უხილავია, რის გამოც მას მათ სიახლოვეს შეუმჩნევლად ყოფნა, დაკვირვება და მათი მოსმენაც კი შეუძლია. თუმცა, მისი მთავარი მიზანი კლერთან და ვოლფთან უშუალო კავშირის დამყარება და მათთვის იმის შეტყობინებაა, რომ ისინი არა ნამდვილი ადამიანები, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ წიგნის პერსონაჟები არიან, რის გამოც მათი ცხოვრება და სიყვარული მარადიულია.

⁵ Stadtschreiber-ის განმარტება *დუდენის* ონლაინ ლექსიკონის მიხედვით: მწერალი, რომელსაც რომელიმე ქალაქში იწვევენ იმისათვის, რათა მან შეზღუდული დროით იცხოვროს იქ და მასზე დაწეროს [როგორც ერთგვარმა მემატთანემ], (გერმ. Schriftsteller, der von einer Stadt dazu eingeladen wird, für eine befristete Zeit in der Stadt zu leben und [als eine Art Chronist] über sie zu schreiben). <https://www.duden.de/>

Stadtschreiber – გარდა „ქალაქის მემეტთანისა“, შეიძლება ასევე ითარგმნოს როგორც „ქალაქის აღმწერელი“, „ქალაქის მწერალი“, „ქალაქის ქრონისტი“ (თ.მ.).

„მკითხველი“ ამისთვის შესაფერისი „არათემატური“ ან „მეტათემატური“ მონაკვეთის გამონახვას ცდილობს და ასეთად ტუხოლსკის ტექსტში მოცემულ პაუზებს, სამ წერტილსა და ტირეს მიიჩნევს. იგი დიდი ხნის განმავლობაში ამ და სხვა მეთოდებით ცდილობს კლერთან და ვოლფთან კავშირის დამყარებას, თუმცა, ეს არც ისე ადვილი აღმოჩნდება. საბოლოოდ, „მკითხველი“ გადაწყვეტს, რომ კლერს და ვოლფს საჩუქრად გადასცეს კურტ ტუხოლსკის ის წიგნი, რომლის პერსონაჟებიც თვითონ არიან. იგი პერსონაჟებს ტუხოლსკის წიგნის ცარიელ ფურცელზე თავისი ხელით მიწერილ შეტყობინებას უტოვებს: „ეს თქვენი სარკე-წიგნია. აქ ზუსტადაა აღწერილი, როგორ ცხოვრობთ მკითხველების წარმოსახვის მეშვეობით: ყველაფერს, რასაც თქვენ აქ ფიქრობთ, ამბობთ და აკეთებთ, ფიქრობთ, ამბობთ და აკეთებთ თქვენს წიგნისეულ-ცხოვრებაში“ (Margwelaschwili 2009: 461). „მკითხველის“ აზრით, ეს მათ საშუალებას მისცემს, თვითონვე გახდნენ თავიანთი ამბის მკითხველები და ჩაწვდნენ თავიანთი ყოფიერების არსს.

რომანის მეორე შრე ეთმობა „რეალურ“ რაინსბერგში მყოფ „ქალაქის მემატთანეს“, რომლის მოვალეობაც რაინსბერგზე რაიმე სახის ტექსტის შექმნაა. „ქალაქის მემატთანე“ კითხულობს კურტ ტუხოლსკის მოთხრობას *რაინსბერგი - დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის (Rheinsberg - Ein Bilderbuch für Verliebte)*, ისევე როგორც თავის ოთახში მდგარ კარადაში ნაპოვნ სხვა წიგნებს, რომლებიც ქალაქ რაინსბერგზე ისტორიულ ცნობებს შეიცავენ. „ქალაქის მემატთანის“ ცნობით, იგი იმდენად უღრმავდება ტუხოლსკის ტექსტს, რომ „რეალური“ სამყაროდან „წიგნის სამყაროში“ ინაცვლებს და თავადაც „საკითხავ მასალად“ - წიგნის პერსონაჟ „მკითხველად“ იქცევა.

მეორე შრეზე, პირველისგან განსხვავებით, ხდომილებები ნაკლებია, მას უფრო მეტად ესეს ფორმა აქვს. აქ ამოვიკითხავთ „ქალაქის მემატთანის“, ანუ, შეიძლება ითქვას, იგივე გივი მარგველაშვილის მეტანარატიულ კომენტარებსა და მეტათემატურ დასკვნებს, ისევე როგორც მის შეხედულებებს, დაკვირვებებსა და განსჯა-შეფასებებს პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურსა და კულტურულ საკითხებზე, მეოცე საუკუნის სხვადასხვა

აქტუალურ საკითხზე, მათ შორის მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნებს შორის წარმოქმნილ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ საზღვრებზე, იდეოლოგიაზე, საბჭოთა კავშირსა და მის ნაკლოვანებებზე, საბჭოთა საქართველოზე, ბერლინის კედლის მნიშვნელობაზე, აღმოსავლეთ და დასავლეთ გერმანიაზე, „ცივ ომზე“, „პერესტროიკაზე“ და სხვა, რაც იმთავითვე რომანის ლიტერატურულ-კრიტიკულ ხასიათს წარმოაჩენს. რომანში ასევე გვხვდება ვრცელი ციტატები გივი მარგველაშვილის ლიტერატურული და ფილოსოფიური ტექსტებიდან, რომელთაც თან ახლავთ ავტორისეული განმარტება-ინტერპრეტაციები. ამის პარალელურად, რომანში დიდი ადგილი უჭირავს „ქალაქის მემატთანის“ მოგონებებს, მისი ცხოვრების სხვადასხვა გარდამტეხ მონაკვეთს, მათ შორის მის დაპატიმრებას მამასთან ერთად, შემდეგ მათ დაშორებას, თბილისში – საბჭოთა საქართველოში გადასახლებას, ისევე, როგორც მის გამოცდილებას საბჭოთა კავშირის საიდუმლო სამსახურთან.

რაც შეეხება, ნაწარმოების მესამე შრესა და დასკვნით ნაწილს, აქ მოქმედება ვითარდება „ქალაქის მემატთანის“ სიზმარში. სტიპენდიისთვის გათვალისწინებული დროის ამოწურვის შემდეგ მეგობრის ბერლინში წასაყვანად რაინსბერგში ჩამოდის ეკეჰარდ მასი. იგი მწერალს მისთვის განკუთვნილ ოთახში აკითხავს და ჯერ კიდევ ტუხოლსკის წიგნში „ჩაძირულ“ და „გაპერსონაჟებულ“ მეგობარს, თავისი მანქანის უკანა სავარძელზე სვამს, წინ კი ტუხოლსკის იმავე წიგნს უდებს, რომელიც მის სამუშაო მაგიდაზე იდო. სწორედ ეკეჰარდ მასის მანქანაში ესიზმრება უკვე ყოფილ „ქალაქის მემატთანეს“ სიზმარი, რომლის მოქმედებაც სიზმრისეული რაინსბერგისკენ დიდი სისწრაფით მიმავალ მატარებელში ვითარდება. მატარებლის მგზავრებს შორის არიან კურტ ტუხოლსკის პერსონაჟებიც – კლერი და ვოლფი. ამავე მატარებელში იმყოფება „ქალაქის მემატთანეც“, რომელიც აცნობიერებს, რომ სიზმარშია. მატარებელი რაინსბერგისკენ, „პრეთემატურობის“ ბოლო გაჩერებისკენ იმის გამო მიიჩქარის, რომ პერსონაჟები დროულად ჩაიყვანოს იქ, საიდანაც მათი თემატური „წიგნისეული-ცხოვრება“, ანუ ტუხოლსკის

ნაწარმოების სიუჟეტი იწყება. კლერი და ვოლფი არა წიგნის პერსონაჟები, არამედ უკვე „ქალაქის მემატთანის“ სიზმრის პერსონაჟები არიან. მწერალი სიზმარს შთაგონების მეტათემატურ წყაროდ მიიჩნევს, ტუხოლსკის ნაწარმოების ინტენსიური კითხვით გამოწვეულს. „ქალაქის მემატთანე“ რამდენიმე წარუმატებელი მცდელობის შემდეგ, საბოლოოდ მაინც ახერხებს საავარიო მუხრუჭის ჩამოწევას, მატარებელი ჩერდება და ნაწარმოებიც აქ მთავრდება.

ნაწარმოებში არსებული სამი სიუჟეტური შრე გრაფიკულად შეიძლება ამგვარად გამოისახოს:

პირველი შრე	მეორე შრე	მესამე შრე
<p>მოქმედება ვითარდება „წიგნისეულ“ რაინსბერგში, კურტ ტუხოლსკის ნაწარმოების <i>რაინსბერგი - დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის</i> სიუჟეტში.</p> <p>მთავარი პერსონაჟები არიან კლერი, ვოლფი და „მკითხველი“.</p>	<p>მოქმედება ვითარდება „რეალურ“ რაინსბერგში; აქ ამოვიკითხავთ „ქალაქის მემატთანის“ მოგონებებს, ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს, შთაბეჭდილებებს; „ქალაქის მემატთანის“ მიერ აქვე განხილულია მსოფლიოში მიმდინარე პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული საკითხები.</p>	<p>მოქმედება ვითარდება „ქალაქის მემატთანის“ სიზმარში, სიზმრის პერსონაჟები კვლავ კლერი და ვოლფი არიან.</p>

გამოსახულება №12. ნაწარმოების სიუჟეტური შრეები.

4.1.2. სათაური: კანტაქტი. ქალაქის მემატთანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან

„ტექსტური თამაშის“ პრინციპით აგებული გივი მარგველაშვილის დიდტანიანი რომანის სათაურიც – *კანტაქტი. ქალაქის მემატთანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან* თამაშობრივია და

ეხმიანება გერმანელი ფილოსოფოსის, იმანუელ კანტის სახელსა და ფილოსოფიას, რაც იმთავითვე წარმოაჩენს სათაურის ინტერტექსტობრივ ხასიათს. საცნაურია, რომ თავად ნაწარმოების ფარგლებშივე ვხვდებით განმარტებას სათაურის შესახებ: იმანუელ კანტისთვის მიძღვნილ კონფერენციაზე, რომელიც საბჭოთა კავშირის ეპოქაში რიგაში ჩატარებულა, თავი მოუყრიათ კანტის სპეციალისტ ფილოსოფოსებს როგორც საბჭოთა კავშირის, ისე მის მიღმა მყოფი სხვადასხვა ქვეყნიდან. მიუხედავად იმისა, რომ აზრთა საფუძვლიანი სხვადასხვაობა ყოფილა მოსალოდნელი, დებატები მშვიდობიანად ჩატარებულა. რომანის პროტაგონისტის გადმოცემით, კონფერენციის განმავლობაში ორივე მხარე ერთმანეთთან მისასვლელი, მშვიდობიანი ხიდის აგებას ცდილობდა. განსაკუთრებით აქტიურობდნენ ფილოსოფოსები საბჭოთა კავშირიდან. ისინი ცდილობდნენ კარგი ნაცნობ-მეგობრობა ჩამოეყალიბებინათ ევროპელ კოლეგებთან, რათა ამ უკანასკნელთაგან ისეთ ქალაქებში მიეღოთ კონფერენციებზე მიწვევა, როგორებიცაა პარიზი, ლონდონი, ბონი და სხვ. ამ მიზნით შესვენებებზე ცდილობდნენ მათთან გამოლაპარაკებასა და თავიანთი ცოდნის ჩვენებას. ერთ-ერთი შესვენებისას ერთ ცნობილ პროფესორს გაუცინია და ხუმრობით ჩაულაპარაკებია: – „Kantakte“. „ქალაქის მემატიანის“ თქმით, ეს იყო საუკეთესო სიტყვა, რომელიც კონფერენციის განმავლობაში გაიგონა, რაკი იგი სიმბოლურად ასახავდა კონფერენციაზე შექმნილ ვითარებას – სხვადასხვა ქვეყნის მეცნიერ-თანამშრომლების ერთმანეთთან დაკავშირების ცდას. „ქალაქის მემატიანის“ აზრით, ზემოაღნიშნული რეპლიკა ასევე ასახავდა აღმოსავლეთ ბლოკში დაწყებულ იმდროინდელ პოლიტიკურ ტენდენციას – აღმოსავლეთის ქვეყნების დასავლეთის ქვეყნებთან დაკავშირებას. ეს ყოველივე კი, რომანის პროტაგონისტის მსჯელობას თუ გავყვებით, შეესაბამება იმანუელ კანტის მოძღვრებას, რომლის მიხედვითაც, სწორედ გონივრულად და მშვიდობიანად უნდა დასრულდეს ანტაგონისტური მხარეების ურთიერთობა. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ რომანის სათაური მიზნად ისახავს იმ კონტაქტის ჩვენებას, რომელიც უნდა არსებობდეს ორ

გახლეჩილ სამყაროს შორის – დასავლურსა და აღმოსავლურს, საბჭოთა და ევროპულ სივრცეებს შორის. სავარაუდოა ისიც, რომ გივი მარგველაშვილი თავის – როგორც ემიგრანტის ცხოვრებას ამ კონტაქტის საუკეთესო მაგალითად მიიჩნევს. ლევან ცაგარლის აზრით, გივი მარგველაშვილი როგორც „ჰიბრიდული სუბიექტი“ კულტურებს შორის დგას და მათ შორის კავშირის დამყარებას ცდილობს (ცაგარელი 2019). მარგველაშვილი ამ რომანით გვიჩვენებს დასავლურ სივრცესა და საბჭოთა კავშირს შორის ე.წ. „მაკროკონტაქტის“, ანუ კავშირის დამყარების შესაძლებლობას, რის წინაპირობადაც იგი მეცნიერებასა და (კანტის) ფილოსოფიას, ანუ იგივე აზროვნებასა და ინტელექტს მიიჩნევს. რაც შეეხება რომანის ქვესათაურს – *ქალაქის მემტიანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან*, იგი პირდაპირ და ღიად მიანიშნებს, რომ ნაწარმოები „ქალაქის მემტიანის“ გამოცდილებებზე უნდა მოგვითხრობდეს. მთლიანობაში, რომანი ვრცელი საკონტაქტო სივრცეა, რომელშიც უკვე დასახელებულის გარდა, სხვადასხვა ტექსტი და ხელოვნების სხვადასხვა დარგიც უკავშირდება ერთმანეთს, რითაც საინტერესო ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ქსელი იქმნება. თუმცა, ვიდრე რომანის ინტერტექსტობრივ და ინტერმედიალურ ასპექტებს წარმოვაჩენდეთ და მათ ფუნქციაზე ვიმსჯელებთ, მანამდე მისი მეტაფიქციური შრე უნდა განვიხილოთ.

4.1.3. კანტაქტის მეტაფიქციური შრე

თითოეული ავტორი სიამოვნებით წერს თავის თავზე, წერისას წარმოქმნილ სირთულეებზე, ლიტერატურაზე, – ვკითხულობთ როლანდ დუჰამელის წიგნში *პოეტი სარკეში: მეტალიტერატურის შესახებ* (შდრ. Duhamel 2001). ასეა გივი მარგველაშვილის შემთხვევაშიც. რომანში *კანტაქტი* იგი, უპირველესად, წიგნის სამყაროში განვითარებული თავგადასავლის თანამგზავრად აქცევს მკითხველს და ფიქციურობის სხვადასხვა დონის შეთამაშებით რეალობისა და გამოგონილის საზღვრებზე აფიქრებს მას და ამასთანავე, ლიტერატურული ფიქციის საიდუმლოსაც ხდის ფარდას. თუმცა, *კანტაქტის* იდეური საზრისი

მხოლოდ ლიტერატურული ტექსტების ფიქციური ხასიათის გამიშვლება არ არის. გივი მარგველაშვილის შემოქმედებაში მეტაფიქციის მთავარი ფუნქცია იდეოლოგიის კრიტიკაა, იდეოლოგიის, რომელიც ადამიანს საღად აზროვნების უნარს ართმევს და კონკრეტული ჯგუფების ინტერესებს ახვევს თავს. მეტაფიქცია ფიქციის გამიშვლებასთან ერთად იდეოლოგიების ილუზიურ ხასიათსაც ააშკარავებს. სწორედ ამ მიზნით მიმართავს გივი მარგველაშვილი მეტაფიქციას. საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული რეჟიმის კრიტიკა *კანტაქტის* შემთხვევაში მოქცეულია ე.წ. „მეტა-ავტო-ფიქციურ“ თამაშობრივ ჩარჩოში.

4.1.3.1. „ქალაქის მემატთანის“ მეტამორფოზა პერსონაჟ „მკითხველად“

კანტაქტის პროტაგონისტი და პირველ პირში მთხრობელი არის „ქალაქის მემატთანე“, რომელსაც გააზრებული აქვს თავისი როლი და თხრობისას ავტორეფლექსიურ კომენტარებს აკეთებს. სწორედ ერთ-ერთი ამგვარი კომენტარიდან, როგორცაა „[...] მე, რაინსბერგის პირველი „ქალაქის მემატთანე“ [...]“ (Margwelaschwili 2009: 23) ხდება ცნობილი მისი ვინაობა. მისი როგორც „ქალაქის მემატთანის“ მოვალეობა რაინსბერგზე რაიმე სახის ტექსტის შექმნაა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იგი ამ მიზნით ამუშავებს სპეციალურად მისთვის გამოყოფილი ოთახის კარადაში ნაპოვნ წიგნებს, მათ შორის კურტ ტუხოლსკის მოთხრობას *რაინსბერგი, დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის* (*Rheinsberg - Ein Bilderbuch für Verliebte*), რომლის მოქმედებაც ასევე რაინსბერგში ვითარდება და რომლის მთავარი პერსონაჟებიც შეყვარებული წყვილი – კლერი და ვოლფი არიან.

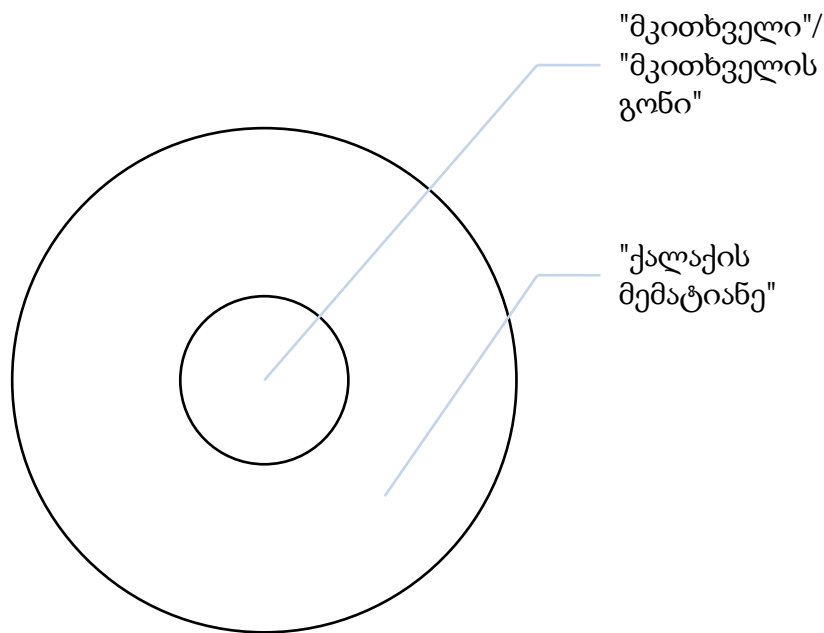
რომანის საკვანძო მეტაფიქციური ელემენტი საწერ მაგიდასთან მიმჯდარი „ქალაქის მემატთანის“ „გადასვლაა“ კურტ ტუხოლსკის ზემოაღნიშნული წიგნის სიუჟეტში, სადაც იგი, ვოლფთან და კლერთან ერთად, მესამე მთავარ პერსონაჟად – „მკითხველად“ (გერმ. Lesergeist – იგივეა რაც „მკითხველის გონი“) გვევლინება. რომანში თემატიზებულია ინტენსიური კითხვის პროცესი

და წარმოსახვის ის დიდი უნარი, ე.წ. „გონების აკრობატიკა“, რომელთა მეშვეობითაც „ქალაქის მემატთანემ“ „მკითხველად“ გარდასახვა, ე.წ. „გაპერსონაჟება“ (გერმ. Buchpersonifizierung) და ტუხოლსკის ტექსტის სიუჟეტში „გადაპორტირება“ შეძლო. ამრიგად, „ქალაქის მემატთანე“ ორმაგ პერსონაჟად გვევლინება *კანტაქტში*. ერთი მხრივ, როგორც „რეალური“ ადამიანი – „ქალაქის მემატთანე“, მეორე მხრივ კი როგორც პერსონაჟი – „მკითხველი“.

ვცხოვრობ და ვკითხულობ დუალურად, რაც უფლებას მაძლევს წიგნის სამყაროსეული არეალის სინამდვილეში გადასვლისას ჩემი რეალური სხეული უკან დავტოვო და როგორც უხილავმა რეალურმა გონმა მკითხველის შესაბამისი ადგილიდან თვალყური ვადევნო წიგნის სამყაროსეული არეალების რეალობებს. (Margwelaschwili 2009: 199)

სამზარეულოს მაგიდაზე დაუმთავრებელი დამრჩა საუზმე, ყავა კი ნახევრად დალეული, როცა ჩემს ოთახში, ჯერ კიდევ ღეჭვისა და ყლაპვის პროცესში, „დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის“ 28-ე გვერდზე გადავშალე და მასში ჩავიძირე. (Margwelaschwili 2009:65)

„ქალაქის მემატთანის“ რეალური სამყაროდან – რომანის მეორე შრიდან წიგნის სამყაროში – პირველ შრეში, იგივე პროტაგონისტის ცნობიერში, წარმოსახვით სამყაროში „გადასვლით“ იშლება ზღვარი „რეალობასა“ და ფიქციას შორის. აღნიშნულ მონაკვეთებში თავს იჩენს მეტაფიქციის ერთ-ერთი ფორმა, სახელდობრ, მეტალეფსისი, რადგან ირღვევა დიეგეტური საზღვარი და „ქალაქის მემატთანე“ ტუხოლსკის ნაწარმოების ინტრადიეგეზისში „გადადის“. მეტალეფსისი ერთჯერადი მოვლენა არ არის. რომანის პირველი და მეორე შრე ერთმანეთს გამუდმებით ენაცვლება, შესაბამისად, ყოველ ჯერზე, როცა პირველი შრე მეორით იცვლება, მეტალეფსისი ისევ და ისევ ხორციელდება. შრეებს შორის საზღვარი – გარდამავალი ზღურბლი მკითხველისთვის ზოგჯერ ცხადი, ზოგჯერ კი ბუნდოვანი და არცთუ მარტივი გასარჩევია.



გამოსახულება №13. *ექსტრადიეგეზისი* – „ქალაქის მემატთანე“ „რეალურ რაინსბერგში“, *ინტრადიეგეზისი* – „მკითხველად“ ტრანსფორმირებული „ქალაქის მემატთანე“ წიგნისეულ რაინსბერგში.

4.1.3.2. წიგნი წიგნში: „კანტაქტი“*კანტაქტში* და მისი მეტათემატური ინტერპრეტაცია

ტუხოლსკის წიგნის სამყაროდან ისევ საწერ მაგიდასთან „დაბრუნებული“, „მკითხველის“ როლიდან გამოსული მწერალი მუშაობს „ქალაქის მემატთანის ანგარიშზე“, რომელსაც იგი ასევე უწოდებს „მკითხველის ცხოვრებისეულ გამოცდილებებსა და მოგონებებს“ (Margwelaschwili 2009:185). „ქალაქის მემატთანის ანგარიში“ „მკითხველის ცხოვრებისეულ გამოცდილებებსა და მოგონებებთან“ ერთად ასევე დასათაურებულია როგორც „კანტაქტი“: – „ჩემი კანტაქტის ამბავი ახლა თითქმის ბოლომდეა მოთხრობილი. მხოლოდ მცირედი გვაშორებს მის დასასრულამდე“ (Margwelaschwili 2009: 728). ამრიგად, გივი მარგველაშვილი თავის რომანში სწორედ იმ რომანს აქცევს განხილვის საგნად, რომელიც მკითხველს უჭირავს ხელში. რომანის მეტაფიქციურ ხასიათს წარმოაჩენს როგორც მასში თემატიზებული თავად ეს ნაწარმოები,

ასევე მსჯელობა მისი შექმნის გარემოებებზე. ავტორი ემპირიულ მკითხველს ტექსტზე მუშაობის პროცესში, ფიქციური სამყაროს „სახელოსნოში“ ახედებს და ამ პროცესში წარმოქმნილ სირთულეებსა და გამოწვევებზე შესჩივის. მაგალითისთვის, იგი წუხს მისთვის, როგორც „ქალაქის მემატანისთვის“, გამოყოფილი დროის ნაკლებობაზე და მკითხველს ამით გამოწვეულ დაძაბულობაზე მოუთხრობს:

[...] 51-ე გვერდზე ვართ, ჩვენი სამუშაოს ნახევარზე მეტი შესრულებულია. თუმცა, ეს არაა საკმარისი, რადგანაც ჩემი როგორც ქალაქის მემატანის ბოლო, მეხუთე თვე დაიწყო. პერსპექტივა, რომ კანტაქტი დროულად დავასრულო, არც ისე სახარბიელოა. (Margwelaschwili 2009: 168)

ეს დაძაბულობა დიდ გავლენას ახდენს რეალური დროის განცდაზე. ეს განსაკუთრებით მაშინ მაწუხებს, როცა „დასურათებული წიგნიდან“ ჩემს ქალაქის მემატანისეულ ბინაში ვბრუნდები. ამის ერთ-ერთი დამახასიათებელი სიმპტომია ხშირი განცდა იმისა, რომ თითქოს ჩემთვის, როგორც ქალაქის მემატანისთვის, განკუთვნილი დრო (ხუთი თვე) რაინსბერგში, ძალიან მალე ამოიწურება. ამის შემდეგ პანიკა მიპყრობს, რადგან ჯერ კიდევ ჩემს რაინსბერგულ ისტორიაზე ვმუშაობ, რომლის დასრულებასაც ბოლო არ უჩანს. თუმცა, კალენდარში რომ ვიხედები, გულზე მეშვება, რადგან ვასკვნი, რომ ამ პატარა, ლამაზ ქალაქში ჩემი ყოფნის ვადის ამოწურვამდე რამდენიმე თვე კიდევ რჩება. ასე რომ, შესაძლოა მანამდე დავასრულო კიდევ ჩემი ხელნაწერი. (Margwelaschwili 2009: 112)

რომანში გვაქვს ცნობა იმის შესახებ, რომ „ქალაქის მემატანე“ ვერ ახერხებს, დაასრულოს ხელნაწერი რაინსბერგში, - „ვერ შევძელი, რომ ჩემი ანგარიში რაინსბერგში დამემთავრებინა“ (Margwelaschwili 2009: 672), „რეალური ქალაქიდან, გეგმის მიხედვით, პირველ აგვისტოს გავემგზავრე, მაშინ, როცა ქალაქის მემატანისთვის განკუთვნილი ვადა ამომეწურა“ (Margwelaschwili 2009: 673). ავტორი თავის ანგარიშზე მუშაობას, როგორც თავადვე წერს, ბერლინში ასრულებს:

ქალაქის მემატანისთვის განკუთვნილი ხუთთვიანი პერიოდის გასვლის შემდეგ ბერლინში წავედი, როდესაც, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, მე ჯერ კიდევ ღრმად ვიყავი ჩაფლული დასურათებული წიგნის სამყაროსეული არეალის ისტორიის მკითხველისეულ-ცხოვრებისეულ გამოცდილებებში, რომლის მხოლოდ მცირე ნაწილი იყო ჯერ დაწერილი. (Margwelaschwili 2009: 746)

მე მას რაინსბერგში აღარ ვწერ - ქალაქის მემატთანისთვის განკუთვნილ ხუთ თვეში ეს შეუძლებელი იყო -, მუშაობა მომავალი წლის შემოდგომაზე, დენენშტრასეზე მდებარე ჩემს აღმოსავლეთ ბერლინურ სახლში დავასრულე. (Margwelaschwili 2009: 724)

რომანში თემატიზებულია „ქალაქის მემატთანისეული ანგარიშის“ მოცულობაც – „ჩემმა რაინსბერგულმა ქალაქის მემატთანისეულმა ხელნაწერმა საამაყო რაოდენობას – 166 ფურცელს მიაღწია“ (Margwelaschwili 2009: 184). რომანის დიდტანინანობის გამო მისი რეცეფცია, „ქალაქის მემატთანის“ აზრით, დიდ დროს მოითხოვს: – „სარკე-ტექსტის ანალიზი ჩემს ქალაქის მემატთანისეულ ანგარიშში მოიცავს მრავალ გვერდს, შესაბამისად, მისი გაგება-გააზრება დიდ საკითხავ დროს მოითხოვს“ (Margwelaschwili 2009: 724). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თვით ნაწარმოებში ვპოულობთ მინიშნებას იმაზე, როგორ უნდა გავიაზროთ იგი; სახელდობრ, ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ნაწარმოების მეტათემატურ არსზე, რომელსაც „ქალაქის მემატთანე“ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს:

ჩემს მკითხველისეულ-ცხოვრებისეულ გამოცდილებებში სწორედ რომ მეტა-, პრე, არა- და ზოგადად, ტრანსთემატურობა და ამ საკითხებთან კავშირია კვლევის მთავარი მიზანი და თემატურობაზე მხოლოდ იმის გამო ვწერ, რომ ეს საჭიროა მოთხრობილის მეტათემატურობაში გარკვევისთვის. [...] (Margwelaschwili 2009: 785)

„ქალაქის მემატთანის“ აზრით, მეტათემატურობის ამოკითხვა ნაწარმოების პერიტექსტებშიცაა შესაძლებელი: - „წინა- და ბოლოსიტყვაობები, მიუხედავად იმისა, რომ თემატურობაზე არიან ორიენტირებულნი, თავის თავში რაღაც მეტათემატურსაც შეიცავენ“ (Margwelaschwili 2009: 398), - წერს იგი. რომანის მეტათემატურობა კი მდგომარეობს საბჭოთა კავშირის როგორც იდეოლოგიზებული და ძალადობრივი სისტემის კრიტიკაში, რაზეც ქვემოთ, რომანის ესეისტური შრის განხილვისას იქნება ვრცელი მსჯელობა.

4.1.3.3. წიგნი წიგნში: რაინსბერგი - დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის რომანში კანტაქტი

როგორც ზემოთქმულიდან უკვე ნათლად გამოჩნდა, *კანტაქტი* ინტერტექსტობრივი თამაშია კურტ ტუხოლსკის მოთხრობასთან. ეს უკანასკნელი გვევლინება როგორც წიგნი წიგნში, რომელიც მეტაფიქციის ერთ-ერთი გავრცელებული მოტივია. რაკი *კანტაქტში* ხშირადაა თემატიზებული ტუხოლსკის ნაწარმოები, მკითხველი ვერ ახერხებს მის დავიწყებას, გამუდმებით უწევს მასზე ფიქრი და უფრო მეტიც, ფენოტექსტს პრეტექსტსაც კი ადარებს. *კანტაქტში* უხვადაა ისეთი მონაკვეთები, რომლებშიც ინტერტექსტობრივ მეტაფიქციას და ამასთანავე მიზანაბიძს ამოვიცნობთ. ასეთია, მაგალითად, პასაჟი, რომელშიც „ქალაქის მემატთანე“ წერს, რომ მისგან არ უნდა მოველოდეთ კლერთან და ვოლფთან ერთად მისი მოგზაურობის დეტალურ აღწერას, რაკი ასეთი უკვე არსებობს ბროშურაში „რაინსბერგი, დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის“, რომლის წაკითხვაც ყველას შეუძლია (შდრ. Margwelaschwili 2009: 10). სხვა მონაკვეთში კი იგი გვეუბნება, რომ აღარ აღწერს, სასეირნოდ წასულები როგორ დაბრუნდნენ უკან, რაკი „ეს ყოველივე შეიძლება ამოვიკითხოთ დასურათებულ წიგნში შეყვარებულთათვის“ (Margwelaschwili 2009: 96). ინტერტექსტობრივი მეტაფიქციის მაგალითებად მიგვაჩნია ქვემოთ მოცემული ციტატებიც:

გარეთ ქარი ქროდა, ზუსტად ისე, როგორც ეს დასურათებული წიგნის 57-ე გვერდზეა აღწერილი. [...] დასურათებული წიგნის სამყაროს რეგიონის ამინდის პროგნოზი აღნიშნულ გვერდზე სწორი იყო: „შემოდგომის პირველი დღეები დგებოდა“. (Margwelaschwili 2009: 341)

გინდ დაიჯერეთ, გინდ არა, ქალაქის მწერლად ყოფნის დროს დასურათებული წიგნის სამყაროსეული არეალის მთლიანი ტექსტი მქონდა თავში, შემეძლო გონებაში გადამეფურცლა მისი 73 გვერდი და თითოეული წინადადება და აბზაცი ზუსტად ისე წარმომედგინა, როგორც ჩემს წინ რეალურად არსებულ ტექსტში ჩახედვისას. (Margwelaschwili 2009: 400)

ჩემი ტექსტოლოგიური ორიენტაციისთვის საჭირო იყო გამეხსენებინა როვოლტის გამოცემის დასურათებული წიგნის გვერდები, რომლებზეც მოთხრობილია, რა მოიმოქმედა ორმა მთავარმა პერსონაჟმა ნავით ბოლოჯერ გასეირნების შემდეგ. (Margwelaschwili 2009: 681)

ინტერტექსტობრივი მეტაფიქცია თავს იჩენს ასევე ნაწარმოების დასკვნით ნაწილში ჩართული „ქალაქის მემატთანის“ სიზმარიც, რომელსაც „ქალაქის მემატთანე“ აღწერს როგორც ფანტასმაგორიების დინამიკურ სურათებს, როგორც ფილმის კადრებს, წარმოქმნილს „დასურათებული წიგნის სამყაროს“ შთაგონებით, მისი ინტენსიური კითხვით. კურტ ტუხოლსკის მოთხრობის მთავარი მოქმედი პირები — კლერი და ვოლფი ამჯერად სიზმრის პერსონაჟები არიან. თავის თავს კი „ქალაქის მემატთანე“ ამ ეპიზოდში როგორც წიგნის მოქმედ პირად, ისევე „მკითხველად“ და სიზმრის პერსონაჟად მიიჩნევს. მისი სიზმარი წარმოჩენილია ტუხოლსკის ნაწარმოების წინარეთემატურ ეტაპად. ამრიგად, გივი მარგველაშვილს შემოაქვს ნეოლოგიზმი „წინარეთემატურობა“, რომლითაც იგი, შეიძლება ითქვას, რომ აღწერს თავის როგორც ავტორის გონებრივ მდგომარეობას ნაწარმოების წერის დაწყებამდე. გარდა ამისა, *კანტაქტის* დასკვნით ნაწილში მკითხველი ასევე ეცნობა ავტორის ტექსტში „ჩადირულობის“, ერთგვარი ძილ-ღვიძილის, ტრანსში ყოფნის მდგომარეობას და მის განცდებს პერსონაჟებთან „პირადი“ ურთიერთობისას.

4.1.3.4. რეალობა და ფიქცია როგორც პარალელური სამყაროები, ესთეტიკური ილუზიის რღვევა

ნაწარმოების მხატვრული სამყარო გამოირჩევა განსაკუთრებული თავისებურებით, იგი, ერთი მხრივ, ფიქციური, მეორე მხრივ კი რეალისტურია. რომანში დასახელებული რეალური ერთეულებია, მაგალითად, გეოგრაფიული ადგილები – რაინსბერგი, ლოვენბერგი, ბერლინი, თბილისი, ქუთაისი, მოსკოვი. რეალური პიროვნებებიც გვხვდება რომანში, მათ შორის ფილიპე ლლონტი, შავლეგ შილაკაძე, რალფ შოკი, გრიგოლ რობაქიძე, ეკეპარდ მასი, რომელთაც „ქალაქის მემატთანე“ პირადად იცნობდა: „ბერლინში წამომიყვანა ჩემმა მზრუნველმა მეგობარმა ეკეპარდ მასმა. საუკუნეა, რაც ერთმანეთს ვიცნობთ, მისთვის კარგადაა ცნობილი ჩემი ხუმტურები და წიგნისეული-თავგადასავლები“ (Margwelaschwili 2009: 673).

რომანში არაერთხელ გვხვდება სიტყვები „რეალური“ და „წიგნისეული“, რომლებიც მკითხველს გამუდმებით ახსენებენ ნაწარმოების ფიქციურობას. რომანში რეალური და ფიქციური – ე.წ. „წიგნისეული“ სამყაროები პარალელურ სამყაროებადაა წარმოდგენილი: „წიგნის სამყაროს არეალები თითქმის ყოველთვის რეალური სამყაროს არეალების პარალელურად არსებობენ“ (Margwelaschwili 2009: 197). „რეალური“ რაინსბერგი და „წიგნისეული“ რაინსბერგი მრავალჯერაა ნახსენები ტექსტში: „რაც ზემოთ მოვყევი, გუმინ შემემთხვა წიგნის სამყაროსეულ რაინსბერგში (Margwelaschwili 2009: 109), [...] რეალურ რაინსბერგში, ჩემი ქალაქის მემატთანისეულ ბინაში“ (Margwelaschwili 2009: 110).

რაინსბერგში უპირველესად მკითხველი ვარ. მინდა გთხოვოთ, რომ სწორად გამიგოთ, რადგან რაინსბერგი, რომელსაც ახლა ვგულისხმობ, მდებარეობს წიგნის სამყაროში. ეს წიგნის სამყაროს არეალია - თქვენ თუ გნებავთ - ერთი პატარა წიგნის სამყაროსეული ქალაქი, რომელშიც კითხვით შევდივარ. (Margwelaschwili 2009: 5)

ისევ კლერთან და ვოლფთან ერთად ვიხეტიალე, ისევ მათთან ერთად წავედი სასაიროდ წიგნის სამყაროსეულ რაინსბერგში. მგონი არასოდეს დავბრუნებულვარ წიგნის სამყაროსეული არეალიდან რეალურ სამყაროში ისეთი კმაყოფილი, როგორც დღეს. (Margwelaschwili 2009: 32)

რომანში არსებული მსგავსი მონაკვეთები მკითხველს ილუზიის შექმნას არ აცლის, გამუდმებით აგდებს ფიქციური სამყაროდან რეალურში, გამუდმებით აფხიზლებს და მოთხრობილზე დაფიქრებას აიძულებს. მკითხველზე მსგავს ეფექტს ახდენენ ასევე ისეთი მეტაფიქციური კომენტარები, როგორებიცაა, მაგალითად: „ტექსტოლოგიურად 65-ე გვერდზე ვიმყოფებით“ (Margwelaschwili 2009: 474), „ამის შემდეგ სწრაფად გავიარეთ 71-ე გვერდის დარჩენილი ნაწილი“ (Margwelaschwili 2009: 686), „ეს იყო წიგნის სამყაროსეული ტბა“ (მარგველაშვილი 2009: 512), „ეს იყო ჭეშმარიტება, ტექსტის სამყაროსეული ჭეშმარიტება!“ (Margwelaschwili 2009: 12) და სხვა.

4.1.3.5. ენობრივი თამაშები

რომანში გვხვდება ენობრივი თამაშებიც, რომლებსაც მეტაფიქციური დატვირთვა აქვთ. ავტორეფლექსიური ფრაზები, სიტყვები, ხშირ შემთხვევაში კომპოზიტები, წიგნის ფიქციურ სამყაროს ააშკარავენ, მათი მეშვეობით ხშირად პარალელიც კი ივლება წიგნის სამყაროსა და რეალურ სამყაროს შორის. ენობრივი თამაშების მაგალითებია: - „წიგნისეული-ცხოვრება“ (გერმ. Lese-Leben), „წიგნისეული-არსება“ (გერმ. Lese-Wesen), „საკითხავ მასალად ქცევა“ (გერმ. Verlesestofflichung), „მკითხველის გონი“ (გერმ. Lesergeist), „წიგნის სამყარო“ (გერმ. Buchwelt), „რეალური სამყარო“ (გერმ. Realwelt), „წიგნის სამყაროსეული ქალაქი“ (გერმ. Buchweltstadt), „წიგნის სამყაროსეული არეალის ისტორია“ (გერმ. Buchweltbezirksgeschichte), „წიგნის სამყაროსეული ისტორიის კარი“ (გერმ. Buchweltgeschichtstür) და სხვა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რომანში თემატიზებულია ლინგვისტური საკითხები, ენის ისტორიული განვითარება, კომპარატივისტიკა, ფონოლოგია, მორფოლოგია, სინტაქსი. ზმნის ერთ-ერთი ფორმა — იმპერფექტი, მაგალითად, განხილულია როგორც პერსონაჟების გრძნობებისა და მოქმედებების დისტანცირებულად გადმოცემის ტიპური ფორმა, რომელიც ამ ყოველივეს მკითხველისთვის წარმოაჩენს როგორც მისგან მოშორებულს და უკვე დასრულებულს. ნაწარმოებში ასევე განხილულია დროის კატეგორია, თანადროულობა, სინქრონია, ასინქრონია და მათი გამოყენება წერის პროცესში ნაწარმოების შექმნისას. ირიბი მეტყველებაც ექცევა *კანტაქტის* ფოკუსში; პერსონაჟი „მკითხველი“ ამახვილებს ყურადღებას შეყვარებული წყვილისა და ლიზი აახენელის ირიბი მეტყველებით გადმოცემულ დიალოგზე, – „დასურათებული წიგნის სამყაროს რეგიონის 69-ე და 70-ე გვერდებზე მათი საუბარი ირიბი მეტყველებით არის გადმოცემული“ (Margwelaschwili 2009: 517), თავად კი ირიბ მეტყველებას პირდაპირით ცვლის და ისე მიმართავს ლიზის. მისი აზრით, რაკი დიალოგი წიგნშია გადმოცემული, ამის გამოა იგი ირიბი მეტყველებით მოცემული. იგი მიიჩნევს, რომ არაპირდაპირი, იგივე ირიბი მეტყველების ფილტრი ნამდვილი ტექსტოლოგიური ფენომენია; პერსონაჟების უშუალოდ ნათქვამი სიტყვები და

ფრაზები ტექსტში გადმოცემულია ირიბი მეტყველებით, რაც ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს მათი საუბარი სხვის მიერ ყოფილიყოს გადმოცემული, ეს სხვა კი წიგნის ავტორია, რომელიც პასუხს აგებს იმ ყოველივეზე, რაც წიგნის სწორედ ამ სამყაროში ხდება (შდრ. Margwelaschwili 2009: 518-519).

4.1.3.6. წერისა და მასთან დაკავშირებული საკითხების თემატიზება

კანტაქტში ისევე, როგორც მეტაფიქციურ ნაწარმოებთა უმრავლესობაში, მრავალჯერაა ნახსენები წერის აქტი. გივი მარგველაშვილის რომანში წერა წარმოჩენილია ადამიანის ცხოვრების მნიშვნელოვან, არსებით და საყვარელ საქმიანობად, ადამიანი კი — მწერლად: „წერა არის არსებითი *modus vivendi*, ადამიანს ნამდვილად შეიძლება ვუწოდოთ ჰომო სკრიბენსი (Margwelaschwili 2009: 171), ტკბილი კმაყოფილება [...] ავსებს ჩემს სულს და მანამდე აავსებს, ვიდრე ეს აქ ქაღალდზე გადმომაქვს“ (Margwelaschwili 2009: 32), - ვკითხულობთ რომანში. წერასთან ერთად, რომანში ნახსენებია წერისთვის აუცილებელი ატრიბუტებიც: კალამი და ქაღალდი, და ამასთანავე ისიც, როგორ წერს ავტორი: „[...] ჩემი კალამი კიდევ უფრო სწრაფად კაწრავს ქაღალდზე, ისე სწრაფად, რომ მე თვითონ ვეღარ ვარჩევ ჩემს ნაკაწრს და ხშირად იძულებული ვხდები, მთელი სტრიქონი კიდევ ერთხელ, ამჯერად უფრო გასაგებად გადავწერო“ (Margwelaschwili 2009: 166). რომანში დასახელებულია ასევე წიგნის ფურცლები, გვერდების ნუმერაცია, აბზაცები, ცარიელი ადგილები აბზაცებს შორის, ისევე როგორც პუნქტუაცია, მათ შორის ტირე, სამი წერტილი (რომელთა მეშვეობითაც „მკითხველი“ თემატურობიდან მეტათემატურობაში გადასვლას და პერსონაჟებთან დაკავშირებას ცდილობს) და სხვა. მაგალითად შეიძლება მოყვანილ იქნას მომდევნო მონაკვეთი, რომელშიც „მკითხველი თავის გულმავიწყობაზე მსჯელობს: „მე მხოლოდ გვერდების ნომრები მახსოვდა (71 და 72), მაგრამ როგორ გამოიყურებოდა ამ გვერდებზე სიტყვების რიგები, გამოიყოფოდა თუ არა ისინი ცარიელი

სტრიქონით და რაზე მოგვითხრობდნენ, გონებიდან ამომივარდა“ (Margwelaschwili 2009: 681).

4.1.3.7. პერსონაჟი და მკითხველი

კანტაქტში პერსონაჟები წარმოჩენილი არიან „წიგნისეულ-არსებებად“, რომელთა სიცოცხლევ მკითხველზე და მის წარმოსახვაზეა დამოკიდებული:

წიგნის პერსონაჟები ცოცხლობენ მკითხველის წყალობით და სიცოცხლის შენარჩუნებისთვის არ საჭიროებენ მცენარეულ ან ცხოველურ საკვებ ნივთიერებებს. ისინი სწორედ წიგნისეული-არსებები არიან, მათი ჟანრისთვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესით რომ არსებობენ. (Margwelaschwili 2009: 200)

წიგნის სამყაროსეული ამბავი ვერ განვითარდება თავისით თუ მას მკითხველი მოსცილდება, მკითხველისეულ-ცხოვრებისეული ენერჯის გარეშე იგი შეწყდება. წიგნის პერსონაჟებს თავიანთი ისტორიის კვლავ განცდა მხოლოდ მაშინ შეეძლება, როცა მათ სხვა მკითხველის კითხვითი-ენერჯია მისცემს ცხოვრების გაგრძელების შესაძლებლობას. (Margwelaschwili 2009: 131)

ნაწარმოებში განხილვის საგანია განსხვავება მკითხველებს როგორც ნამდვილ ადამიანებსა და პერსონაჟებს როგორც „წიგნისეულ-არსებებს“ შორის. რომანში ხაზგასმული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება აზრის გამოხატვას უკავშირდება. ადამიანს შეუძლია სურვილისამებრ, თავისუფლად შეცვალოს სალაპარაკო თემა, მაშინ როცა პერსონაჟების საუბარი ავტორის მიერ წინასწარაა განსაზღვრული, დაწერილი. მათ არ აქვთ უნარი, გადაუხვიონ მათთვის განსაზღვრულ ტექსტს:

პერსონაჟი მხოლოდ მექანიკურად იმეორებს იმას, რაც ავტორმა მისცა სათქმელად; განა ყველა წიგნის პერსონაჟი იძულებული არ არის, გააკეთოს ის, რასაც მათგან მათი ავტორები მოითხოვენ, რასაც ისინი მათ დაუწერენ? (Margwelaschwili 2009: 507)

ამით შეიძლება ითქვას, რომ ავტორი რომანში წარმოჩენილია ტირანად, მთავარ იდეოლოგად, რომელიც თავის პერსონაჟებს თავისუფლად მოქმედებისა თუ აზროვნების საშუალებას არ აძლევს. ეს შეიძლება შევადაროთ საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებულ სისტემას, რაკი საბჭოთა კავშირში

ჩვეულებრივ მოქალაქეებს იმას უდებდნენ თავში, რასაც კომუნისტური პარტიის მეთაური მოისურვებდა.

4.1.3.8. პერსონაჟი როგორც ავტორის წიგნისეული ანარეკლი

„წიგნის პერსონაჟები მოწოდებულნი არიან ასახონ ნამდვილი ადამიანების ცხოვრება, ადამიანებს ერთგვარი წიგნისეული-სარკის სამსახური გაუწიონ“ (Margwelaschwili 2009: 200), - ვკითხულობთ გივი მარგველაშვილის რომანში *კანტაქტი*. ნაწარმოების მიხედვით, წიგნის პერსონაჟების ლირიკული და პროზაული მეს უკან თავად ამ ნაწერების ავტორთა „ნამდვილი-პიროვნული“ ეგო იმალება (შდრ. Margwelaschwili 2009: 175). ამა თუ იმ ნაწარმოების პროტაგონისტი რომანში მიჩნეულია ავტორის წიგნისეულ ორეულად, მაგალითად, ვოლფი კურტ ტუხოლსკის წიგნისეულ ანარეკლადაა წარმოდგენილი:

განა შეიძლება წიგნის პერსონაჟის განხილვა იმ ნამდვილი ადამიანის გათვალისწინების გარეშე, რომელმაც იგი შექმნა? ვოლფგანგის წიგნისეული-ცხოვრება იმ ნამდვილი ადამიანის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში არ უნდა განვიხილოთ, რომლის წიგნისეული ანარეკლიც თვითონაა? (Margwelaschwili 2009: 128)

ვოლფხენს ნამდვილად ბევრი აქვს საერთო თავისი ცნობილი ავტორის ნამდვილ პიროვნებასთან. ეს რეალიზმი ახასიათებს წიგნის პერსონაჟთა უმრავლესობას, მათ შორის საუკეთესო პერსონაჟებს. ადამიანთა ამ სახეობისთვის ეს ბუნებრივი და ჩვეულებრივია, [...] (Margwelaschwili 2009: 128, 129)

მოხმობილი პასაჟების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ გივი მარგველაშვილის ნაწარმოების პროტაგონისტები მისივე ანარეკლები არიან. *კანტაქტი*ში ჩართული ზემოთ მოცემული მსჯელობით ავტორს სწორედ ამის ჩვენება სურდა მკითხველისთვის. აღნიშნულ საკითხს კიდევ უფრო დაწვრილებით განვიხილავთ მომდევნო ქვეთავში.

4.1.3.9. ავტორი თავისივე ტექსტში. ბიოგრაფიული ავტორეფლექსია და ავტოფიქციის ნიშნები რომანში

ერთი მხრივ, რომანის მთავარ პერსონაჟ „ქალაქის მემატიანის“ და მეორე მხრივ, „მკითხველის“ პერსონაჟში ადვილად ამოსაცნობია *კანტაქტის* ავტორი – გივი მარგველაშვილი. „მკითხველი“ თხრობას იწყებს 1995 წლის აპრილიდან, სწორედ იმ დროიდან, როცა გივი მარგველაშვილი ჩადის რაინსბერგში პირველ მოწვეულ „ქალაქის მემატიანედ“. ცნობილია, რომ გივი მარგველაშვილმა რომანის წერა 1995 წელს რაინსბერგში ყოფნისას დაიწყო. ეს ფაქტი ემთხვევა „მკითხველის“ ავტორეფლექსიურ კომენტარს: „მე როგორც ნამდვილი ადამიანი ვცხოვრობ რეალური სამყაროს აწმყოში, რომელიც 1995 წლის აპრილით თარიღდება“ (Margwelaschwili 2009: 6). ამასთანავე, პერსონაჟი „მკითხველი“ რომანის დასაწყისშივე გვიმხელს თავის ასაკს – „მე ჭადრა ვარ [...], 68 წლის ნამდვილი ადამიანი“ (Margwelaschwili 2009: 6). 1995 წელს გივი მარგველაშვილი მართლაც 68 წლის იყო. მართალია, რომანში მისი სახელი პირდაპირ არ არის დასახელებული, თუმცა, ტექსტში ორჯერ გვხვდება მისი ინიციალები, რომლებსაც იგი თავის მიერ მოხმობილ ციტატებში განმარტებისთვის ჩართულ კომენტარებს ურთავს; პირველი მაგალითი: „მეფისნაცვალს ეს (კავალერების სახლი, გ.მ.) თავდაპირველად მოსამსახურეთათვის განუსაზღვრავს“ (Margwelaschwili 2009: 27), მეორე მაგალითი: „ალბათ ისინი (სამოქალაქო უფლებების აქტივისტები, გ.მ.) ისტორიული გონის მხოლოდ დაბალი ხმები არიან“ (Margwelaschwili 2009: 334). ინიციალები „გ.მ.“ ცალსახად მიუთითებენ გივი მარგველაშვილის სახელსა და გვარზე. ავტორის ვინაობაზე მიგვანიშნებს ასევე მომდევნო ციტატაში შეცდომით მითითებული გვარი „მარკაშვილი“, რომელიც ახლოსაა გვართან მარგველაშვილი:

არსებობს შტაზის ერთი ფაილი, რომელშიც ნახსენები ვარ. „ურთიერთობა აქვს ვინმე მარკაშვილთან“, წერია ერთ მეგობარზე, „რომელიც თბილისში ცხოვრობს და ანტისოციალისტურ ტექსტებს წერს“. ამ სარკე-წინადადებაში ჩემი სახელი შეცდომითაა მითითებული [...]. (Margwelaschwili 2009: 494)

მოხმობილ ციტატაში საყურადღებოა ასევე თავისი თავის ირიბი, სხვათა სიტყვით დახასიათება, სახელდობრ კი ის, რომ იგი „ანტისოციალისტურ ტექსტებს წერს“. აღნიშნული იმთავითვე წარმოაჩენს გივი მარგველაშვილის შემოქმედების ანტისაბჭოურ ხასიათს.

ერთმანეთს ემთხვევა გივი მარგველაშვილისა და „ქალაქის მემატანის“ პირადი გამოცდილებები და მოგონებები. მაგალითად, „ერთხელ უკვე მოვირგე ასეთი სტატუსი („ქალაქის მემატანის“, თ. მ.), ეს იყო ზაარბრიუკენში 1990 წელს“ (Margwelaschwili 2009: 168), და ჩვენ ვიცით, რომ გივი მარგველაშვილი 1990 წელს ზაარბრიუკენში ნამდვილად იყო მიწვეული „ქალაქის მემატანედ“; მომდევნო მაგალითი: „სსრკ-ში ადრე ფილოსოფიით ვიყავი დაინტერესებული. მრავალი წლის განმავლობაში, თბილისის ფილოსოფიური ინსტიტუტის თანამშრომელი ვიყავი“ (Margwelaschwili 2009: 403), – აღნიშნული ფაქტიც საყოველთაოდ ცნობილია. განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია რომანში არაერთგზის თემატიზებული დაპატიმრება მამასთან ერთად, ისევე როგორც მისი ცხოვრება საბჭოთა კავშირში:

პატიმრობის დრო და ადგილი 1946 წლის გაზაფხული და ბერლინის საბჭოთა სექტორია. მაშინ 18 წლის ვიყავი, ოთახში გამომამწყვდიეს მამაჩემთან ერთად, მისით საბჭოთა სამხედრო ჩეკა იყო დაინტერესებული. ის ღამე ერთად გავათენეთ, მეორე დღეს კი სხვა ოთახში გადამიყვანეს. მას შემდეგ მამა აღარ მინახავს. (Margwelaschwili 2009: 222)

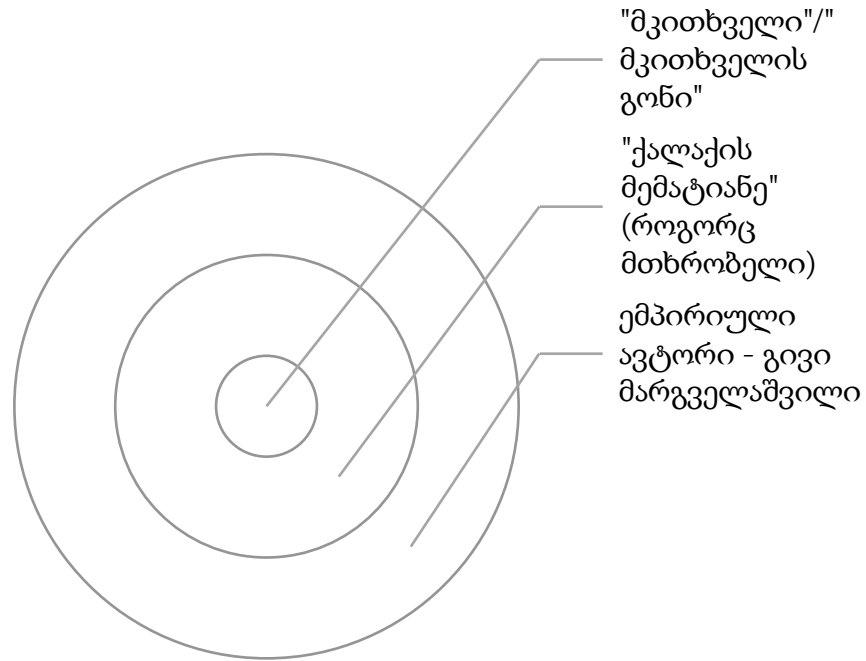
ომის შემდგომ საბჭოთა კავშირში (სადაც 1947 წლიდან მომიწია ცხოვრება) გრძელვადიანი გამოკეტილობიდან ახალი გათავისუფლებული, სამყაროს ცვლილებით გაბრუნებული და დაბნეული, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ ვეჩვეოდი კითხვაში-ცხოვრების ახალ პირობებს. (Margwelaschwili 2009: 168)

განმარტებისთვის აქვე უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა კავშირში ჩემი ომისშემდგომდროინდელი პატიმრობისას, ანუ სამხედრო ჩეკას მიერ ჩემი და მამაჩემის გატაცების შემდეგ, 1946 წლის გაზაფხულიდან დაახლოებით 1989 წლამდე, ევროპაში გარდატეხისა- და კონტაქტის წლიდან, თავიდან ყოყმანით, 1961 წლიდან კი, თბილისში, ვაჟა-ფშაველას გამზირზე მდებარე ჩემს ერთოთახიან ბინაში გადასვლის შემდეგ, რეგულარულად ვივითარებდი ჰომო სკრიბენსის თვისებებს, რის გამოც ჩემს ოთახში დაწერილი და აკრეფილი მასალების დიდი მთა ამოიზარდა. (Margwelaschwili 2009: 176)

მოცემული მონაკვეთები მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც მათში გადმოცემული ინფორმაცია, ბიოგრაფიული მონაცემები ემთხვევა ავტორ გივი მარგველაშვილის ტრავმულ ბიოგრაფიას: მის გატაცებას მამასთან ერთად საბჭოთა კავშირის საიდუმლო სამსახურის მიერ, მის გადასახლება-გამოკეტილობას საბჭოთა კავშირში, 1961 წელს ვაჟა-ფშაველას გამზირზე ახალ ბინაში გადასვლას და წერის აქტიურად დაწყებას. აღნიშნულის საფუძველზე შეიძლება ვიმსჯელოთ ნაწარმოებში არსებულ ბიოგრაფიულ ავტორეფლექსიურობაზე. მკითხველი სამართლიანად აიგივებს „ქალაქის მემატთანეს“ და „მკითხველს“ ნაწარმოების ავტორთან – გივი მარგველაშვილთან. რომანში დარღვეულია ლიტერატურული კონვენციები და ფიქციის საზღვრები, ავტორი რომანის შემოქმედიცაა და პერსონაჟიც. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია მომდევნო მაგალითები რომანიდან, რომლებიც ნაწარმოების ავტოფიქციურ ხასიათზეც მიანიშნებენ: - „მე ვარ წაკითხვადი ნამდვილი ადამიანი“ (Margwelaschwili 2009: 5), აღნიშნული „მკითხველის“ კომენტარია ნაწარმოების პირველივე გვერდზე.

ამ კონტექსტში არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მე ამ „დასურათებულ წიგნში“ თითქმის წიგნის პერსონაჟი ვარ. სულ მცირე, კონტურებით მაინც, ჩემი რეალური პიროვნების ორეული ვარ (Margwelaschwili 2009: 119), მართალი იქნებით, თუ ამ ამბის მთავარ პერსონაჟად მიმიჩნევთ. ალბათ უფრო მთავარიც კი ვარ, ვიდრე სხვა მთავარი პერსონაჟები არიან, რადგან უჩემოდ აქ არაფერი მოხდებოდა. (Margwelaschwili 2009: 532)

ავტოფიქციის მაგალითად მიგვაჩნია მონაკვეთი, რომელშიც „ქალაქის მემატთანე“ თავს ტექსტის ავტორად წარმოაჩენს, და ამავედროულად უმნიშვნელოვანეს, პირველად სუბიექტად – მთავარ პერსონაჟად: „მე ამ მკითხველისეულ-ცხოვრებისეული გამოცდილებების ავტორი და ასე ვთქვათ, მესამე მთავარი პერსონაჟი ვარ ამ საკითხავ მასალაში [...]“ (Margwelaschwili 2009: 788), „[...] მე, როგორც ამ მკითხველისეულ-ცხოვრებისეული გამოცდილებების რეალურ ავტორს და პირველი რიგის სუბიექტს არ მსურს ეს გამოცდილებები იქამდე წაიკითხოს ვინმემ, ვიდრე მასზე მუშაობას დავასრულებდე“ (Margwelaschwili 2009: 788).



გამოსახულება №14. ნარატიულ ინსტანციათა იერარქია.

4.1.3.10. „ცარიელი ადგილი“ – როგორც საბჭოთა კავშირის სიმბოლო

მოცემულ ქვეთავში ყურადღება უნდა გავამახვილოთ სპეციალურად მკითხველისთვის განსაზღვრულ, პერსონაჟებისგან დისტანცირებულ ადგილებზე, რომლებიც, როგორც რომანში ვკითხულობთ, რაკი „მკითხველის გონი“ არ ჩანს, იგი გამოიყურება როგორც „ცარიელი ადგილი“. „რუსულ ენაში არსებობს გამოთქმა *пустое место* (რუს. *пустое место*), რაც ნიშნავს „ცარიელ ადგილს“ და იმ ადამიანზე ითქმის, რომელიც ყველაფერში სრულიად ზედმეტია და ყველასთვის უმნიშვნელოა, უსარგებლოა“ (შდრ. Margwelaschwili 2009: 10), – განმარტავს „ქალაქის მემატთანე“. იგი უკმაყოფილოა, რადგან მკითხველი პერსონაჟებისგან იმ ავადმყოფივით არის მარგინალიზებული, „რომელიც დისტანცირებული უნდა იყოს სხვებისგან, რათა არავინ დააინფიციროს [...]“ (Margwelaschwili 2009: 9).

რა თქმა უნდა, მკითხველზეც ბევრია დამოკიდებული. კაცმა რომ თქვას, მისთვისაა დაწერილი წიგნის სამყაროსეული არეალის ისტორიები, მის მოსაწონად, სწორედ მისგან მილოცვების მიღებაა ყოველი რიგიანი წიგნის სამყაროსეული არეალის შექმნის მიზეზი. და მაინც, ჩვენს იდენტიფიცირებას

ცარიელ ადგილებთან – ჩემთვის მაინც – ცოტა მწარე გემო აქვს [...]. უბრალოდ დარჩი იქ, სადაც ხარ! ჩვენგან უხილავ და მიუწვდომელ ადგილას. მანდ შეგიძლია გამოხატო შეხედულებები ჩვენ შესახებ, რამდენ ხანსაც გინდა და რამდენიც გინდა. ჩვენამდე მაინც ვერაფერი მოაღწევს. (Margwelaschwili 2009: 9)

აშკარაა, რომ სიტყვებით, რომლებითაც რომანში *კანტაქტი* მკითხველის პერსონაჟებისგან დისტანცირებული ყოფნა აღწერილი, ავტორი თავისივე მარგინალურობაზე მსჯელობს. „ცარიელი ადგილი“ მას ტანჯავს და მოსვენებას არ აძლევს. ჩემს ნამდვილ ცხოვრებაში „ცარიელ ადგილებს“ ვერ ავცდი, – რა თქმა უნდა, იმის გამოც, რომ არც იყო შესაძლებელი მათი თავიდან არიდება. ნუთუ ჩემი ცხოვრების თითოეულ ეტაპზე უნდა მქონდეს „ცარიელი ადგილების“ გამოცდილება? არ იყო საკმარისი ჩემი 42-წლიანი გამოკეტილობა „ცარიელ სივრცეში“? (შდრ. Margwelaschwili 2009: 20), – ისმის რიტორიკული კითხვა რომანში. ეს ყოველივე კი კვლავ გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე, მის საბჭოთა კავშირში გადასახლებაზე მიანიშნებს მკითხველს. ამრიგად, რომანში საბჭოთა კავშირი წარმოჩენილია „ცარიელ და მარგინალიზებულ ადგილად“, საიდანაც ერთმნიშვნელოვნად წარმოჩნდება საბჭოთა კავშირის როგორც ჩაკეტილი, დასავლური სამყაროსგან იზოლირებული სივრცის კრიტიკა.

4.2. *კანტაქტის* ესეისტური შრე

4.2.1. რომანის ინტერტექსტობრივი ასპექტები და მათი ფუნქცია

როგორც უკვე წარმოჩნდა, გივი მარგველაშვილის რომანს *კანტაქტი* საფუძვლად უდევს გერმანელი მწერლის კურტ ტუხოლსკის მოთხრობის *რაინსბერგი - დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის* მხატვრული სინამდვილე. პრეტექსტი *კანტაქტის* სამივე დონეზე მრავალჯერაა ნახსენები, რითაც ნაწარმოების ინტერტექსტობრივი ხასიათი ექსპლიციტურად წარმოჩნდება. *კანტაქტში* პრეტექსტის სათაურის გარდა დასახელებულია ასევე

მისი ავტორი კურტ ტუხოლსკი, გამომცემლობა „როვოლტი“ და გამოცემის წელიც კი. ქვემოთ მოცემულია შესაბამისი მონაკვეთები რომანიდან:

[...] მკითხველებს შესაძლებლობა აქვთ მშვენიერ წუთებში ჩაულრმავდნენ „რაინსბერგის“ კითხვას, სხვათა შორის, მოთხრობას ასევე ჰქვია „დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის“. (Margwelaschwili 2009: 7)

[...] მკითხველს, რომელსაც სასიყვარულო ამბის როვოლტის იგივე გამოცემა აქვს, რომელიც მე, გამოქვეყნებული 1992 წელს. (Margwelaschwili 2009: 13)

„დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის“ ჩემს ლამაზ როვოლტის გამოცემაში განთავსებულია 73 გვერდზე. (Margwelaschwili 2009: 168)

ავტორ კურტ ტუხოლსკის სახელი დიდი, ნათელი ასოებით იყო დაბეჭდილი შავ ფონზე. (Margwelaschwili 2009: 460)

მარგველაშვილის მიერ ტუხოლსკის წიგნის პრეტექსტად აღება და მისი მეტაფიქციური გადასხვაფერება ტუხოლსკის მოთხრობას და მის მოქმედ პირებს ახალ სიცოცხლეს სძენს და ათანამედროვეებს, აქტუალობას მატებს ავტორ კურტ ტუხოლსკისაც.

ინტერტექსტობრივია *კანტაქტის* თითქმის მთლიანი სიუჟეტი და, შესაბამისად, მრავალი ინტერტექსტობრივი ელემენტი გვხვდება ტექსტში, მათ შორის პერსონაჟები, მოქმედებები, მოქმედების ადგილები, მოქმედების დროები და სხვა. ინტერტექსტუალობის სხვადასხვა ფორმათაგან ყველაზე ხშირად პარაფრაზი და ციტატა გამოყენებული. ინტერტექსტუალობა რომანში მარკირებულია ისეთი ფრაზებით, როგორებიცაა, მაგალითად, „აქ ახლა ერთ მთლიან მონაკვეთს ვიმოწმებ, რომელიც კლერხენის სიბრაზეს ასახავს“ (Margwelaschwili 2009: 101), „ჯერ ის იქნება ციტირებული, რას ფიქრობს ვოლფი“ (Margwelaschwili 2009: 360), „როგორც ეს ჩვენს ტექსტშია ნათქვამი: „[...]““ (Margwelaschwili 2009: 702), „ამის დასადასტურებლად, ტექსტი სარკე-წიგნიდან, რომელზეც აქაა საუბარი, სიტყვასიტყვით უნდა გადმოვცეთ“ (Margwelaschwili 2009: 702), [...], „როგორც ამას წიგნის ტექსტი გვკარნახობს“ (Margwelaschwili 2009: 423) და სხვა. დასახელებულ ფრაზებს კი რომანის ფარგლებში მოსდევს შესაბამისი ციტატა ან პარაფრაზი პრეტექსტიდან, ციტატები ბრჭყალებითაა მონიშნული, შესაბამისი გვერდები პრეტექსტიდან

კი მითითებულია როგორც ციტატის, ისე პარაფრაზის შემთხვევაში. მაგალითისთვის შეიძლება მოტანილ იქნას შემდეგი მონაკვეთები: „ტექსტში ეს 44-ე გვერდზეა აღწერილი“ (Margwelaschwili 2009: 140), „როგორც ეს აღწერილია 72-ე გვერდზე“ (Margwelaschwili 2009: 690), „ზემოთ ავიხედ: ცა ისეთივე მოწმენდილი იყო, როგორც დასურათებული წიგნის სამყაროს არეალის 66-ე გვერდზე“ (Margwelaschwili 2009: 506), „სამკურნალო მეცნიერების სტუდენტი“ ნათქვამია 67-ე გვერდზე“ (Margwelaschwili 2009: 528), „და ჩვენ მივდიოდით ბინდისფერი პარკის გავლით [...]“ ნათქვამია ტექსტში, ჩვენ კვლავ 71-ე გვერდზე ვიმყოფებით“ (Margwelaschwili 2009: 687). ინტერტექსტუალობის ექსპლიციტური მაგალითია ქვემოთ მოცემული მონაკვეთიც, რომელშიც „ქალაქის მემატთანე“ ასახელებს წიგნებს, მისი ოთახის კარადაში რომ აწყვია და მას ცნობისმოყვარეობა აღუძრეს:

ჩემს [...] ოთახში დგას კარადა, რომელზეც აწყვია რამდენიმე წიგნი რაინსბერგზე და ტუხოლსკის ათტომეული. მის თაროებზე წავაწყდი 1778 წლის საკითხავ მასალას, უფრო სწორედ: ამ მასალის ასლს. სათაური ასე ჟღერს: რაინსბერგის მეფის ძმის მისი უმაღლესობა პრინც ჰაინრიხის ტკბობის სასახლის და ბაღის აღწერილობა, ისევე როგორც ქალაქის და მიმდებარე ტერიტორიის. (Margwelaschwili 2009: 24)

ტუხოლსკის მოთხრობის გარდა, რომანში ასევე შევხვდებით სხვა ნაწარმოებებსაც, რომელთა უმრავლესობა არა მხოლოდ უბრალოდ ნახსენები, არამედ ციტირებული და განხილულიცაა. ასეთებია, ზემოთ მოცემულ ციტატაში დასახელებული კარლ ვილჰელმ ჰენერტის მიერ გამოცემული ბროშურა მოგზაურთათვის – *რაინსბერგის მეფის ძმის მისი უმაღლესობა პრუსიის პრინც ჰაინრიხის ტკბობის სასახლის და ბაღის აღწერილობა, ისევე როგორც ქალაქის და მიმდებარე ტერიტორიის* (*Beschreibung des Lustschlosses und Gartens des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg, wie auch der Stadt und der Gegend um dieselbe*, 1778) და გერმანელი მწერლის თეოდორ ფონტანეს წიგნი *ლაშქრობა მარკ ბრანდენბურგის გავლით* (*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1862). რაინსბერგისა და „კავალერების სახლის“ ისტორიით დაინტერესებული „ქალაქის მემატთანე“ ჰენერტისა და ფონტანეს დასახელებულ წიგნებს ეცნობა, ამის შემდეგ კი წაკითხულის შესახებ

მსჯელობს, მოჰყავს ციტატები, განიხილავს თავისთვის მნიშვნელოვან მოვლენებს და გამოაქვს „ონტოტექსტოლოგიური“ დასკვნები. პრეტექსტებიდან აღებული მონაკვეთები რომანში მონიშნულია ბრჭყალებით, მითითებულია შესაბამისი გვერდებიც, მაგალითად: „კავალერების სახლის შესახებ წერია 35-ე, 36-ე და 37-ე გვერდებზე“ (Margwelaschwili 2009: 25), „ტექსტი სიტყვასიტყვით შემდეგნაირია: [...]. ამით ჩვენ უკვე 37-ე გვერდზე ვართ“ (Margwelaschwili 2009: 29) და სხვა. ამ წიგნებიდან ამოღებული ვრცელი მონაკვეთების *კანტაქტში* ჩართვით, შეიძლება ითქვას, რომ „ქალაქის მემატთანე“ თავის მკითხველსაც აცნობს რაინსბერგისა და მისი სასახლის ისტორიას, ისევე როგორც სასახლის არქიტექტურას, დარბაზების მოხატულობასა და სხვა. ამავე თვალსაზრისით და ასევე ინტერტექსტობრივი კუთხით განსაკუთრებით საცნაურია „ქალაქის მემატთანის“ მიერ რაინსბერგის სასახლის განხილვა პალიმფსესტად. რაინსბერგის სასახლე სამი გამოჩენილი პიროვნების — ფრიდრიხ დიდის, მისი ძმის – პრინც ჰაინრიხისა და ვოლტერის სტუმრობითაა ცნობილი. მათი სახელები სასახლის ისტორიასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. მათი წყალობით რაინსბერგის სასახლე სხვადასხვა სახის ცნობებში მოხვდა, რის შედეგადაც იგი „საკითხავ მასალად“ იქცა. „საკითხავ მასალად“ მიიჩნევს „ქალაქის მემატთანე“ სასახლის არქიტექტურასაც, მის შიდა და გარე სახეს, რომელმაც არაერთგზის განიცადა ცვლილება-განახლება. კედლების პირველი და უძველესი ფენა ფრიდრიხ დიდის დროინდელია, თუმცა, ოთახებში იმის მტკიცებულებასაც შევხვდებით, რომ პრინც ჰაინრიხის მითითებებით, სასახლის შიდა ნაწილმა საკმაოდ დიდი ცვლილებები განიცადა. სასახლე მომდევნო წლებში კვლავ გადაკეთებულია ისტორიულად ნაკლებად ცნობილი პირების მიერ. აღნიშნულს „ქალაქის მემატთანე“ ტექსტოლოგიური კუთხით განიხილავს და მიიჩნევს, რომ რაინსბერგის სასახლის სახით, საქმე გვაქვს შენობა-პალიმფსესტთან ან ტექსტთან, რაკი მასში ურთიერთგადაფარულია სხვადასხვა დროის ხელნაწერები. ყველაზე პირველი და, შესაბამისად, ყველაზე ქვედა ფენა კი,

მისი აზრით, განსაკუთრებული სიფრთხილითა და ჰერმენევტიკული მიდგომით უნდა გაიშიფროს. (Margwelaschwili 2009: 148-149).

კანტაქტში როგორც ინტერტექსტობრივ ნაწარმოებში ასევე ჩართულია მონაკვეთები ისეთი გერმანული ჟურნალ-გაზეთებიდან, როგორებიცაა *შპიგელი*, *ცაიტი*, *მერკიშე ალგემანე*, *რუპინერ ანცაიგერი* და *რუპინერ თაგებლატი*:

ყველაფერი, რაც ვიცი, ვიცი გაზეთებიდან. რეალურ რაინსბერგში ასეთებია „მერკიშე ალგემანე“, „რუპინერ ანცაიგერ“ და მოიცადეთ, თუ არ ვცდები, კიდევ არის „რუპინერ თაგებლატი“. შეიძლება სხვებიც იყოს, არ ვიცი. ყოველ შემთხვევაში, ეს ის სამი გაზეთია, რომელშიც ვიხედები, როცა მინდა გავიგო, რა ხდება უახლოეს და შორეულ რეალურ სამყაროში. (Margwelaschwili 2009: 253)

ამ დისკუსიის ამოსავალ წერტილად ავირჩიე სტატია „რუპინერ თაგებლატიდან“, რომლის სათაურია „აღმოსავლეთ გერმანელები ფსიქიკურად უფრო ჯანმრთელები არიან“, ქვესათაური კი არის „მენტალური კედელი გერმანიას ისევ ისე ჰყოფს, როგორც ადრე“. (Margwelaschwili 2009: 305)

ჯერ დასახელებული რუპინის გაზეთის სტატიის შინაარს გადმოვცემ და შემდეგ შევეცდები, ამის შესახებ ონტოტექსტოლოგიური მოსაზრება გამოვთქვა. (Margwelaschwili 2009: 305)

1995 წლის 29 სექტემბრის „ცაიტის“ ერთ-ერთ სტატიაში სათაურით „დასასრული შეიძლება დასაწყისი იყოს“ ვკითხულობთ, რომ [...]. (Margwelaschwili 2009: 334)

რომანის ინტერტექსტობრივი ხასიათი ასევე წარმოჩნდება ისეთი ფრაზებით, როგორებიცაა, მაგალითად, „როგორც *შპიგელი* წერს“, „ტერმინი აღებულია *შპიგელიდან*“ და სხვა. გერმანულენოვანი ჟურნალ-გაზეთების გარდა რომანში ნახსენებია ის გაზეთებიც, რომლებიც საბჭოთა კავშირში გამოდიოდა და რომელთა თემაც, ძირითადად, საბჭოთა კავშირის ეკონომიკის მიღწევები და რეკორდები იყო; ამ გაზეთებში ხშირად იბეჭდებოდა ასევე წარმატებული მშრომელების, კოლმეურნეების ინტერვიუები და ფოტოები (შდრ. Margwelaschwili 2009: 319). ამ ჟურნალ-გაზეთების თემებისა თუ სტატიების განხილვა-ანალიზით გივი მარგველაშვილი მეოცე საუკუნის აქტუალურ საკითხებს წამოწევს წინ და მათზე მსჯელობს. მაგალითად, რომანში ჩართული განხილვის მიხედვით, საბჭოთა კოლმეურნეების პროდუქტიულობა,

რომლებზეც გაზეთებში წერდნენ, ცარიელი სიტყვები იყო და რეალობასთან არაფერი ჰქონდა საერთო (შდრ. Margwelaschwili 2009: 319). საბჭოთა კავშირის მესვეურები მოსახლეობის თვალში ყველა სფეროს იდეალურად წარმოაჩენდნენ და სიმართლეს აყალბებდნენ, რასაც გივი მარგველაშვილი რომანში *კანტაქტი* კრიტიკულად განიხილავს.

საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიისთვის შეუსაბამო და შესაბამისად, ცენზურის სამსახურის მიერ გადამოწმებული და აკრძალული წიგნებიც ექცევა რომან *კანტაქტის* როგორც ინტერტექსტობრივი ნაწარმოების ყურადღების ცენტრში. ერთ-ერთი ასეთი წიგნია ქართველი ემიგრანტი ავტორის, გრიგოლ რობაქიძის, საბჭოთა საქართველოში აკრძალული რომანი *გველის პერანგი*, რომელიც *კანტაქტში* წარმოჩენილია ე.წ. „სარკე-წიგნად“ (წიგნად, რომელიც ზუსტად ასახავს ეპოქას, ადამიანის ცხოვრებას და მისთანებს. თ.მ.) (შდრ. Margwelaschwili 2009: 483). წიგნთან ერთად, რომანში მისი ავტორის, როგორც პოლიტიკური ემიგრანტის ბედიც არის თემატიზებული. აქვე გვხვდება ავტორეფლექსიური კომენტარი, – „ქალაქის მემატთანე“ შენიშნავს, რომ მამის მეგობრების წრეში რობაქიძეს ხშირად შეხვედრია, რის გამოც პირადად იცნობდა მას, მისი *გველის პერანგი* კი ჯერ კიდევ მოზარდობის წლებში, გერმანულად წაუკითხავს (შდრ. Margwelaschwili 2009: 483).

კანტაქტში ნახსენებია ასევე შტაზის საქმეები: „არასოდეს ჩამიხედავს საბჭოთა შტაზის ჩემს სარკე-საქმეში და, სიმართლე გითხრათ, არც მქონდა სურვილი, წამეკითხა სისულელები“ (Margwelaschwili 2009: 496), რითაც იმთავითვე წარმოჩნდება საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური რეჟიმისა და მისი უსაფრთხოების სამსახურის მიმართ „ქალაქის მემატთანის“ უარყოფითი და ირონიული დამოკიდებულება. ავტორეფლექსიური ინტერტექსტუალობის მაგალითია ქვემოთ მოცემული ციტატა, რომელშიც დასახელებულია გივი მარგველაშვილის მამის – ტიტე მარგველაშვილის დისერტაცია:

მამაჩემი ახალგაზრდობის წლებში სამეცნიერო ნაშრომს წერდა პირველი საუკუნის საქართველოს შესახებ. ძველი ბერძნული და ლათინური წყაროების

გამოყენებით მან დაამუშავა ქვეყნის სამი ძველი პროვინცია კოლხეთის, იბერიის და ალბანეთის. (Margwelachwili 2009: 224)

ჰეტერო-ინტერტექსტუალობის გვერდით მეტარომანში ავტო-ინტერტექსტუალობაც გვხვდება. *კანტაქტი* თავმოყრილია ეპიზოდები გივი მარგველაშვილის ადრეული ნაწარმოებებიდან, მათ შორის რომანებიდან, მინიატურებიდან, ფილოსოფიური და ენათმეცნიერული ნაშრომებიდან. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ *კანტაქტი* გივი მარგველაშვილის ადრეული შემოქმედების ერთგვარი არქივაა, რომელიც ექსპლიციტურად მიუთითებს, ახსენებს და აფიქრებს მკითხველს ავტორ გივი მარგველაშვილზე, მის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. გივი მარგველაშვილის შემოქმედებაზე ექსპლიციტურად მიუთითებს რომანში ციტირებული და განხილული მისივე რომანები: *კაპიტანი ვაკუში* და *მუცალი - ქართული რომანი*. *კანტაქტი* სრული სახითაა ჩართული გივი მარგველაშვილის ორი მინიატურა: *საშველად მოხმობა მონუმენტიდან* - (*Hilferufe aus einem Monument*) და *თან წამიყვანე* (*Nimm mich mit*), ამასთანავე მითითებულია იმ კრებულების სათაურებიც, რომლებშიც აღნიშნული ტექსტებია დაბეჭდილი. ესენია: *გადაუგდებელი ხელთათმანი* (*Der ungeworfene Handschuh*, 1992) და *ცხოვრება ონტოტექსტში* (*Leben in Ontotext*, 1991). ციტირებული ტექსტები რომანში მარკირებულია ისეთი კომენტარებით, როგორებიცაა, მაგალითად, „ეს ტექსტი ჩემი პატარა წიგნიდანაა, რომლის სათაურია „ცხოვრება ონტოტექსტში““ (Margwelaschwili 2009: 386); „ეპიზოდი, რომლის გადმოცემაც გვინდა, აღებულია ჩემი, უკვე მრავალჯერ ციტირებული, ავტობიოგრაფიული რომანის „კაპიტანი ვაკუში“ პირველი ტომიდან“ (Margwelaschwili 2009: 488). „[ეს მონაკვეთი] ამოღებულია ჩემი ავტობიოგრაფიული რომანის „კაპიტანი ვაკუშის“ მეორე ტომიდან, რომლის ქვესათაურია „ზაქსენჰოისხენი““ (Margwelaschwili 2009: 225), „[...] ჩვენ ახლა *მუცალის* მხოლოდ იმ მონაკვეთების ციტირებით შემოვიფარგლებით, რომელშიც აღწერილია წიგნის ორი პერსონაჟის ასვლა ნამდვილი მკითხველის თავში“ (Margwelaschwili 2009: 378), „ამონარიდი ტექსტიდან (*კაპიტანი ვაკუშიდან*, თ.მ.), რომელიც ახლა იქნება მოყვანილი, გვთავაზობს ადრეულ ეპიზოდს ჩემი პატიმრობიდან საბჭოთა კავშირში“ (Margwelaschwili 2009: 228).

ვრცელი ავტო-ინტერტექსტობრივი მონაკვეთები გივი მარგველაშვილის ადრეული შემოქმედებიდან *კანტაქტში* განხილვის საგნად არიან ქცეულნი და უბრალოდ მონტაჟს არ წარმოადგენენ.

კანტაქტში ასევე განხილულია გივი მარგველაშვილის ენათმეცნიერული ნაშრომები ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა, მაგალითად, ნარატიულობის სხვადასხვა კატეგორია, დრო, სიუჟეტურობა, არტიკლის ბიპოლარული კატეგორია, გერმანულ ენაში ზღაპრების დასაწყისი ფრაზა – „Es war einmal ein ...“ და სხვ. ავტო-ინტერტექსტულობის ფარგლებში უნდა მოექცეს ასევე რომანში ნახსენები და განხილული გივი მარგველაშვილის შემოქმედების პოეტოლოგია – ონტოტექსტოლოგია, რაც იმის აღნიშვნის შესაძლებლობას იძლევა, რომ გივი მარგველაშვილის ამ რომანში თავს იჩენს მეტაფიქციის ერთ-ერთი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ფუნქცია, სახელდობრ, მკითხველისთვის პოეტიკისა და შემოქმედების ახსნა-გაცნობა. ონტოტექსტოლოგია წარმოჩენილია ტექსტოლოგიურ ანთროპოლოგიად და წიგნის პერსონაჟებთან მის თავგადასავლად (შდრ. Margwelaschwili 2009: 179). რომანში განმარტებულია ასევე განსხვავება ონტოტექსტოლოგიასა და ტექსტოლოგიას შორის:

მხოლოდ მათთვის, ვინც ვერ ხედავს ფუნდამენტურ განსხვავებას ონტოტექსტოლოგიურსა და ტექსტოლოგიურს შორის. პირველში იგულისხმება წაკითხულის ბიბლიოსფერო, წიგნის პერსონაჟების როგორც წიგნისეული-არსებების სასიცოცხლო განზომილება, შესაბამისად ის სფერო, რომელთანაც განსაკუთრებით მჭიდრო კავშირშია „წასაკითხავად გამატერიალებული“ მკითხველის გონი, რომელშიც მკითხველი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა პერსონაჟი, სრულადაა ჩართული. ამის საპირისპიროდ, ტექსტოლოგიურში უნდა წარმოვიდგინოთ წაკითხულ ბიბლიოსფეროზე დაბეჭდილი ტექსტი; ეს იგივე სფეროა, თუმცა, დაყოფილია გვერდებად და შეიცავს აღწერათა ზღვა რაოდენობას: პეიზაჟი, სოფლები, ქალაქები, პერსონაჟები, მოვლენები, ზოგიერთი პერსონაჟის აზროვნების პროცესები, მოქმედებები და მისთანები. (Margwelaschwili 2009: 748-749)

კანტაქტში ასევე განხილულია გივი მარგველაშვილის პოეტოლოგიის ამოსავალი ცნება – „ონტოტექსტი“:

ყოველი საკითხავი მასალა ამავედროულად სასიცოცხლო მასალაცაა. უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ კითხვა სიცოცხლეს ანიჭებს წიგნის სამყაროსეულ არსებებს, საკითხავ მასალას აცოცხლებს მკითხველების წარმოსახვაში. გარდა ამისა, ავტორის ცხოვრებაც განისაზღვრება მისი საკითხავი მასალის ცხოვრებით: თუ გამოუვა, მორალურად უკეთ არის და ეს ნამდვილად არ არის ცოტა. ყოველი საკითხავი-სასიცოცხლო მასალა ონტოტექსტია, რაკი იგი განსაკუთრებული არსებების სიცოცხლეს უზრუნველყოფს. (Margwlaschwili 2009: 183)

გივი მარგველაშვილი ცდილობს იმსჯელოს თავის პოეტოლოგიასა და ადრეულ შემოქმედებაზე და *კანტაქტის* მკითხველს გარკვეული წარმოდგენა შეუქმნას მასზე, მით უმეტეს, რომ მისი შემოქმედება მკითხველის ნაკლებობას განიცდის, რასაც ავტორი თავადაც კარგად აცნობიერებს და თავის გვიანდელ ნაწარმოებებში აღნიშნულის შესახებ გულისტკივილსაც კი გამოთქვამს. ამის დასტურია თუნდაც ქვემოთ მოყვანილი ავტორეფლექსიური ციტატა:

მაკროკონტაქტის ფორმებზე წიგნის პერსონაჟებსა და ნამდვილ ადამიანებს შორის გამოქვეყნებული მაქვს წიგნი, რომელიც, როგორც ეს ჩემი წიგნების შემთხვევაში ხდება, სრულიად უყურადღებოდ დარჩა. [...] წიგნს ჰქვია „მუცალი“ [...]. (Margwlaschwili 2009: 376)

ავტორეფლექსიურ ინტერტექსტუალობად შეიძლება განვიხილოთ ნაწარმოებში ჩართული ნაწყვეტები „ქალაქის მემატთანის“ დღიურიდან, რომლებშიც აღწერილია თირკმლების პრობლემის⁶ გამო მისი ბერლინის საავადმყოფოში ყოფნის პერიოდი.

4.2.2. ავტობიოგრაფიული რომანები როგორც „სარკე-ტექსტები“ და იდეოლოგიური რეჟიმის კრიტიკის მედიუმი

გივი მარგველაშვილი, რომლის ბედისწერაც საბჭოთა კავშირის ძალადობრივმა რეჟიმმა განსაზღვრა, აკრიტიკებს და ებრძვის საბჭოთა კავშირის ჩაკეტილ სივრცეში გაბატონებულ „მონოლოგურობას“, „მონოთემატურობას“, დოგმებს, იდეოლოგიებსა და ზოგადად, ყოველგვარ ძალადობას; ბრძოლის „იარაღად“ კი ავტორი სიტყვასა და ტექსტს იყენებს. რომანში *კანტაქტი* „საკითხავი მასალა“

⁶ ცნობილია, რომ გივი მარგველაშვილს თირკმლების პრობლემები ჰქონდა, ერთი თირკმელი ამოკვეთეს კიდევ.

(გერმ.: „Lesestoff“), იგივე ტექსტი წარმოჩენილია როგორც რაიმეს ახსნის საუკეთესო შემოვლითი გზა (შდრ. Margwelaschwili 2009: 181). რომანში გაშლილი მსჯელობის მიხედვით, ტექსტი დიდ გავლენას ახდენს სახელმწიფო წყობილებაზე, იგი დიდი ცვლილებებისა და რევოლუციების გამომწვევია: „საკითხავმა მასალამ, ძირითად შემთხვევაში, უცილობლივ შეიძინა საკითხავი-ასაფეთქებელი ნივთიერების ძალა, რომელმაც არც თუ ისე მცირედი წვლილი შეიტანა უსახურ ადგილს შემორტყმული კედლების აფეთქებაში“ (Margwelaschwili, 2009:57). „უსახური ადგილი“ კი რომანში ერთმნიშვნელოვნად საბჭოთა კავშირს აღნიშნავს. ცვლილებებისა და განახლებისთვის ბიძგის მიმცემი ტექსტის ერთ-ერთი სახეობა, *კანტაქტის* მიხედვით, ავტობიოგრაფიული რომანია, რომელიც ასევე წარმოჩენილია ისტორიული კონტექსტის, დროის, მოვლენებისა და პირადი ამბების ამსახველ, მეტაფორებით სავსე „სარკე-ტექსტად“. „საკითხავი მასალის“, მათ შორის ავტობიოგრაფიული ნაწარმოების შექმნა, ტრავმირებული ადამიანისთვის თვითგამორკვევისა და რეაბილიტაციის საშუალებადაა განხილული რომანში:

დასავლეთში მკითხველის თვითგამორკვევის პირველი ფორმა საკითხავი მასალისა იყო, მკითხველი იქ თვითონ გამოვიდა წიგნის ფორმით, რომელიც მან იმ უსიცოცხლო ადგილის შესახებ დაწერა, სადაც მისი ფრუსტრირებული წიგნისეული-ცხოვრება თანდათან ილეოდა. (Margwelaschwili 2009: 55)

მკითხველი რომ კალამს იღებს და წერას იწყებს, სრულიად ბუნებრივია, [...]. იგი წერს საკუთარი სულის გამოძახილს, ყველაფერს რაც მას ტანჯავს. ამ ყოველივეს, ქაღალდზე გადმოტანილს, ერთი უპირატესობა აქვს, შეგიძლია დახიო და მოისროლო, ზუსტად ისევე, როგორც იმ მწუხარე ადგილს მოექცეოდი, რომლის გამოისობითაც ასე იტანჯები. (Margwelaschwili 2009:55)

გერმანული წარმოშობის ბევრი ადამიანი ცხოვრობდა საბჭოთა კავშირში, ბევრი არაგერმანელიც იყო, რომლებიც გერმანულ ენას კარგად ფლობდნენ, რაკი მათ ბავშვობა გერმანიაში გაატარეს და მხოლოდ მოგვიანებით, ძირითადად ომის გამო, საბჭოთა კავშირში გადაასახლეს. ამ ადამიანებს შორის ბევრი იყო მწერალი, პოეტიც კი, რომლებსაც თავიანთი, ხშირ შემთხვევაში, ტანჯული ცხოვრების გამოცდილებები ქაღალდზე გადმოჰქონდათ. (Margwelaschwili 2009: 173)

მოცემული ციტატები ეხმიანება გივი მარგველაშვილის ცხოვრებას. არაგერმანელი, მაგრამ გერმანიაში დაბადებული და გაზრდილი გივი მარგველაშვილი საბჭოთა კავშირში გადასახლეს. მოგვიანებით კი მან წერა დაიწყო, რაც სწორედ მისმა ცხოვრებისეულმა გამოცდილებებმა განაპირობა. როგორც მისი ბიოგრაფიიდანაა ცნობილი, წერის დაწყებამდე ბევრს კითხულობდა. ბევრი მნიშვნელოვანი წიგნი წაუკითხავს მას ზაქსენჰაუზენის ბანაკში ყოფნისას, სადაც საკმაოდ კარგი ბიბლიოთეკა ყოფილა. როგორც ავტორი გამომცემელ იორგ ზუნდერმაიერთან ინტერვიუში იხსენებს, ზაქსენჰაუზენის ბანაკში ყოფნის მძიმე პერიოდის გადატანაში მას სწორედ წიგნების კითხვა დახმარებია, წიგნებში „შეუფარებია“ თავი და ასე გადარჩენილა (შდრ. Sundermeier, 2017:51).

გივი მარგველაშვილი მწერლებს ჩიტებს ადარებს. მისი დაკვირვებით, მწერლებს ძირითადად ერთი დასაწერი თემა – ერთი მიმართულება აქვთ. ჩიტებიც ასე არიან, ისინი ერთსა და იმავე ბგერებს გამოსცემენ. მართალია, მათი ჭიკჭიკი განსხვავდება იმ სახეობის მიხედვით, რომელსაც ისინი მიეკუთვნებიან, თუმცა, თითოეული სახეობა მაინც ერთსა და იმავე მელოდიას უსტვენს, „[...] და შეხედეთ, გარკვეულ მწერლებთანაც ასე ხდება. ისინი მხოლოდ იმას ამოთქვამენ, რაც ყელზე ადგათ. ჩემთან ეს ცარიელი ადგილებია. ამ თემას აღარ დავანებებ თავს, სანამ ვცოცხლობ, ვკითხულობ და ვწერ“ (Margwelaschwili 2009: 23). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ცარიელ ადგილად“ (გერმ.: Der leere Platz) *კანტაქტში* მოხსენიებულია საბჭოთა კავშირი. სწორედ საბჭოთა კავშირის კრიტიკაა გივი მარგველაშვილის ტექსტების უმრავლესობის, მათ შორის რომან *კანტაქტის* პირდაპირი თუ ირიბი თემა.

რომანში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა საბჭოთა კავშირში დაწერილ ავტობიოგრაფიულ ტექსტებს, რომლებშიც ძირითადად კომუნისტური რეჟიმის კრიტიკა გამოსჭვიოდა, ცენზურისა და მოსალოდნელი საფრთხის გამო კი იმ პერიოდში ანტისაბჭოური „სარკე-ნაწარმოებების“ გამოქვეყნება ვერ ხერხდებოდა, ავტორებს ხელნაწერების შენახვა უჯრაში უწევდათ იქამდე,

ვიდრე პოლიტიკური რეჟიმი არ შეიცვლებოდა და გამოქვეყნებისთვის ხელსაყრელი დრო არ დადგებოდა:

ვინ მოსთვლის იმ ავტობიოგრაფიულ და ამასთანავე რეჟიმის გამაკრიტიკებელ ხელნაწერებს, [...] რომლებიც საბჭოთა კავშირში დაიწერა და უჯრებში ინახება იქამდე, ვიდრე მათი საჯაროდ წაკითხვისთვის ხელსაყრელი დრო არ დადგება? (Margwelaschwili 2009: 171)

რომანის მიხედვით, „[...] ხელნაწერი, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ფურცლების შეკვრას, ვერ შექმნის საფუძვლიან წიგნისეულ-ცხოვრებისეულ პირობებს წიგნის პერსონაჟებისთვის“ (Margwelaschwili 2009: 175), აუცილებელია ხელნაწერის წიგნად გამოქვეყნება და მკითხველების მიერ ამბის წაკითხვა, რეცეფცია.

უჯრაში გადანახულ ავტობიოგრაფიულ ტექსტებში, *კანტაქტის* მიხედვით, საბჭოთა კავშირის რეჟიმი აღწერილია როგორც „მკვლელი რეჟიმი“ (გერმ.: Das mörderische Regime), „გამოუსწორებელი, შეუქცევადი ბოროტება“ (გერმ.: Das unabänderliche Übel), „უდაბური, უკაცრიელი, მწუხარე ადგილი“ (გერმ.: Der öde Platz), „უტოპიური ტყუილი“ (გერმ.: Die utopische Lüge). საბჭოთა იმპერია თავის სატელიტურ სახელმწიფოებთან ერთად რომანში ასევე წარმოჩენილია უსიცოცხლო, სამყაროსგან მოშორებულ და იდეოლოგიურად იზოლირებულ, მარგინალურ სივრცედ (Margwelaschwili 2009: 51). აღნიშნულიდანაც ნათლად ჩანს ავტორის უარყოფითი და კრიტიკული დამოკიდებულება საბჭოთა კავშირის მიმართ.

რეჟიმის გამაკრიტიკებელი ხელნაწერები, [...] საბჭოთა კავშირის იმპერიას აღწერენ როგორც გამოუსწორებელ ბოროტებას, რომლის შეცვლა დიდი ხნის განმავლობაშიც კი შეუძლებელია. პერსონაჟები უსიცოცხლო ადგილას არიან გამომწყვდეულნი და მგზნებარედ ელიან ხსნას, რომელიც არა და არ დგება, რაკი თვით ყველაზე თბილ ამინდსაც კი არ შეუძლია იდეოლოგიური გამყინვარების ხანის გაღობა, განახლების ცდები ადრე თუ გვიან მაინც გაყინვის მსხვერპლნი ხდებიან. (Margwelaschwili 2009:172)

წითელი მეფის იმპერიაში არსებული კითხვა-ცხოვრების პირობების შესახებ შეიქმნა უამრავი ნაწერი, და სავარაუდოდ, ამ ნაწერების დიდ ნაწილში [ავტორების მიერ, თ.მ.] კარგად იყო გაცნობიერებული უვადო პოლიტიკური პატიმრობის საფრთხე საბჭოთა კავშირში, როგორც საბედისწერო უბედურებაში. ავტორებმა სრულიად გამორიცხეს, რომ მათი ცხოვრების

მანძილზე შესაძლებელი გახდებოდა და ამ ყოველივეს ბოლო მოეღებოდა. (Margwelaschwili 2009: 171)

4.2.3. კაპიტანი ვაკუში როგორც საბჭოთა კავშირის რეჟიმის კრიტიკის მედიუმი

რომანში *კანტაქტი* საბჭოთა კავშირის რეჟიმის მაკრიტიკებელი ერთ-ერთი ავტობიოგრაფიულ „სარკე-ტექსტად“ წარმოჩენილია გივი მარგველაშვილის რომანების ციკლი *კაპიტანი ვაკუში*, – „წიგნი ხომ საბჭოთა კავშირში დაიწერა და ზუსტად ის არ არის, რისთვისაც შეგეძლოთ პროსაბჭოური გეწოდებინათ“ (Margwelaschwili 2009: 225). *კანტაქტში* პირდაპირ არის დასახელებული *კაპიტანი ვაკუშის* იდეური საზრისი, სახელდობრ, საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური რეჟიმის კრიტიკა, რომელიც კოლხოზურ-კოლხიდურმა „კაგებემ“, ანუ იგივე საბჭოთა კავშირის უშიშროების სამსახურმა, ვერ ამოიცნო, მითუმეტეს უცხო ენაზე, გერმანულად დაწერილი:

[...] აგენტებმა 1986 წელს მოულოდნელად დააკაკუნეს ჩემს კარზე და ჩემი ავტობიოგრაფიული ხელნაწერის ნახვა მოითხოვეს. მათ იცოდნენ, რომ ექვსი ტომიდან სამი სრულად მქონდა აკრეფილი. გასაგებია, რომ ისინი მაინცდამაინც ამ ხელნაწერს ითხოვდნენ: ჩემს ნაწერებს შორის ყველაზე მეტად ეს არის მიმართული „ნამდვილ სამყაროსეულ არეალზე“, ეს აღწერს ჩემს ნამდვილ ცხოვრებისეულ გამოცდილებებს, რომლებიც მქონდა საბჭოთა კავშირთან და საბჭოთა კავშირში. გერმანიიდან გატაცებული, რეჟიმის მოწინააღმდეგის ვაჟისგან სხვანაირად თითქმის წარმოუდგენელი იყო; მასში შეხვდებით ანტისაბჭოურ სენტენციებს, დამამცირებელ დასკვნებს საბჭოთა კავშირში ცხოვრების წესის შესახებ, ადამიანთა ელემენტარული უფლებების ხელყოფას და მისთანებს. ვაჟბატონები სახელმწიფო უსაფრთხოებიდან სწორ გზას ადგნენ, სწორად უთქვამთ მათთვის: ჩემი ავტობიოგრაფიული ტექსტი შეიცავს ამ ყოველივეს, რადგან იგი აკრიტიკებს „კითხვა-ცხოვრებას“ საბჭოთა რუსეთში (საბჭოთა საქართველოში), როგორც მის მსოფლმხედველობრივ იზოლაციაში გაუდაბურებულ ყველა ადგილს. (Margwelaschwili 2009: 177)

კაპიტანი ვაკუშის სწორედ ის მნიშვნელოვანი ეპიზოდებია ინტეგრირებული *კანტაქტში*, რომლებშიც ძირითადად აღწერილია საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური რეჟიმის სისასტიკე. აღნიშნული მონაკვეთები რომანში განსჯის საგნადაა ქცეული, საიდანაც ერთმნიშვნელოვნად მჟღავნდება

ავტორის კრიტიკული დამოკიდებულება საბჭოთა კავშირის ძალადობრივი რეჟიმის მიმართ. *კაპიტანი ვაკუში* რომანში *კანტაქტი* წარმოჩენილია როგორც მეტაფორებით, ალეგორიებითა და სიმბოლოებით სავსე ავტობიოგრაფიული ნაწარმოები, – „[...] ჩემს წიგნებში არსებული სიმბოლური სიტყვები ჩემთვის ძირითადად სათამაშო ცნებებია“ (Margwelaschwili 2009: 226). მარგველაშვილი სწორედ ამ „სათამაშო ცნებებით“ (გერმ.: Spielbegriffe, - ცნებები, რომლებითაც „თამაში“ შეიძლება) აღწერს და აკრიტიკებს მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის ნაციონალ-სოციალისტურ დიქტატურას გერმანიაში, ისევე როგორც საბჭოთა სადამსჯელო ბანაკებსა და საბჭოთა კავშირის (საქართველოს) იდეოლოგიურ რეჟიმს. ასეთი „თამაშის ცნება“, მაგალითად, „გოგლიმოგლი“, რომლითაც მარგველაშვილი საბჭოთა კავშირის რეჟიმის მიერ მოსახლეობისთვის თავსომხვეულ კომუნისტურ იდეოლოგიას აღნიშნავს:

ქართული სიტყვა გოგლიმოგლი სინამდვილეში ჰქვია ბავშვის საჭმელს: შაქარში ათქვეფილ კვერცხის გულს. ჩვენს ტექსტში ეს სარკვე-სიტყვაა, რომელიც იმ იდეოლოგიურ „აზრობრივ ფაფას“ აღნიშნავს, რომელსაც იძულებით აჭმევდნენ მოსახლეობას. (Margwelaschwili, 2009:439)

შეიძლება ითქვას, რომ *კანტაქტი* ერთგვარი ლექსიკონია, რომელშიც განმარტებულია *კაპიტანი ვაკუშის* ის მეტაფორები, რომლებიც საბჭოთა კავშირს უკავშირდება და რომლებიდანაც მისი იდეოლოგიური რეჟიმის ღია კრიტიკა გამოსჭვივის. აქ ყურადღება უნდა გავამახვილოთ რომანში ჩართულ ოთხ განმარტებაზე, სახელდობრ, ისეთი მეტაფორების განმარტებებზე, როგორებიცაა, „მამასახლისი“, „მამასახლისიმუსი“, „ექსმამასახლისი“ და „კაპიტანი“: „კომპოზიტი მამასახლისი (სახლის მამა, ოჯახის მამა) ჩემს წიგნში სახელმწიფოს მეთაურს ნიშნავს“, – ამრიგად „მამასახლისში“ მოიაზრება როგორც ვაკუშის მამა და უფროსი თაობა ზოგადად, ასევე საბჭოთა კავშირის მეთაური სტალინი.

საკუთარ თავს ტექსტში ვუწოდებ მეტსახელად კაპიტანს, რაკი მე ხშირად ვთამაშობდი ახალგაზრდების მცირე ჯგუფის ლიდერს, ეს სიტყვა მოდის caput-იდან (ლათინურად, თავი), და აქ იუმორისტული დამატებაა, მაგრამ ამასთანავე ჩაფიქრებულია ტერმინების მამასახლისიმუსის და ექსმამასახლისიმუსის ანტონიმად. (Margwelaschwili 2009: 223)

თვალშისაცემია, რომ „კაპიტანი“ წარმოჩენილია „მამასახლისიმუსის“ ანტიპოდად. ისინი ორ ერთმანეთს დაპირისპირებულ ინდივიდებს განასახიერებენ. „კაპიტანი“ განახლების სიმბოლოა. იგი როგორც დასავლური მუსიკის მოყვარული ახალგაზრდების ლიდერი, დიქტატურისგან თავისუფალი სამყაროსკენ უნდა გაუძღვეს თავის ჯგუფს. სტალინის როგორც დიქტატორის სახე რომანში რამდენჯერმე გვხვდება, მის აღსანიშნად გამოიყენება ისეთი სიტყვები, როგორებიცაა „მამასახლისიმუსი“, „გენერალისიმუსი“ და „მამასახლისი“.

იდეოლოგიით გაბრუებული ხალხის სიყვარული სტალინის მიმართ კარგად ჩანს ტატუდან „დიდება დიდ სტალინს“. ეს ტატუ მარჯვენა მხარზე აქვს გივი მარგველაშვილის რომანის *კაპიტანი ვაკუშის* ქართველ პერსონაჟ ამირანს. *კაპიტანი ვაკუშის* მოცემული მონაკვეთი იმის გამო ექცევა ნაშრომის ყურადღების ცენტრში, რომ იგი ჩართული და განხილულია რომანში *კანტაქტი*. ამირანის ტატუ *კანტაქტში* წარმოჩენილია „სარკე-ტექსტად“, რომელიც საბჭოთა კავშირის მიმართ ამირანის დამოკიდებულებას ერთმნიშვნელოვნად ასახავს:

ეს გადაჭარბება არაა, თუ დაფიქრდებით, რას ასახავს ეს სიტყვები: ამირანის მეზნებარე და უპირობო გულშემატკივრობას საბჭოთა კავშირისადმი, მის პარტიულობასა და უსაზღვრო აღტაცებას მამასახლისიმუს (გენერალისიმუს) სტალინით. ეს სიტყვები თავისი მნიშვნელობით ისტორიულია, სარკეა, რომელიც ამირანის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ განწყობებს ასახავს. მეორე მსოფლიო ომის დროინდელ გერმანიაში ასეთი წარწერის ქონა კანზე სრულებით არ იყო რეკომენდებული. (Margwelaschwili 2009: 489)

ციტატიდან ნათლად ჩანს, რამდენად იყო გამჯდარი კომუნისტური იდეოლოგია და „სტალინიზმი“ ხალხის ცნობიერებაში. რომანში ჩართული პოლიტიკური ანეკდოტებიდან კი საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული რეჟიმის კრიტიკა და მისკენვე მიმართული სარკაზმი გამოსჭვივის:

რატომღაც, სავარაუდოდ იდეოლოგიური დალატის გამო, ხელისუფლების წარმომადგენლები მიმართავენ საბჭოთა კავშირის მოქალაქეთა ერთ ჯგუფს: „თქვენ ყველამ ძალიან შესცოდეთ, რისთვისაც უნდა ზღოთ. ხვალ ყველანი აქ მოხვალთ და ჩამოხრჩობით გამოისყიდით დანაშაულს.“ ამის გაგონებისას ჯერ ერთმანეთს გადაულაპარაკეს ადელევებულებმა, შემდეგ კი ერთ-ერთმა მათგანმა

თქვა: „კარგი, ამხანაგებო! მზად ვართ. მხოლოდ ერთი შეკითხვა გვაქვს: თოკები გაქვთ თუ ჩვენ უნდა მოვიტანოთ?“ (Margwelaschwili 2009: 320)

ანეკდოტი ასევე წარმოაჩენს კომუნისტური იდეოლოგიის მიერ გაბრუებული ხალხის მდგომარეობას, სახელდობრ, მათ მონურ მორჩილებას იდეოლოგიების მიმართ. *კანტაქტში* ყურადღების მიღმა არ რჩება 1951 წელს სტალინის ბრძანების საფუძველზე ხალხის გადასახლება შუა აზიასა და ყაზახეთში:

[...] კოლხოზელი მამასახლისის პირადი ბრძანებით 1951 წელს საქართველოდან საბჭოთა კავშირის შორეულ აღმოსავლეთში გადასახლეს არასასურველი (კოლხოზური გოგლიმოგლისთვის საეჭვოდ/საფრთხედ აღქმული) მამასახლისები და მათი პიპოები, პიპები და კაპიტნები [მოიაზრება ახალგაზრდობა, თ. მ.]. (Margwelaschwili 2009: 442)

რაკი *კაპიტანი ვაკუში*, უპირველესად, გერმანულენოვანი მკითხველისთვის დაიწერა, რომლისთვისაც საქართველო დიდწილად უცნობი ქვეყანაა, გივი მარგველაშვილი არაქართველ მკითხველს ინფორმაციას აწვდის (საბჭოთა) საქართველოზე, ქართულ წეს-ჩვეულებებზე, რეალიებსა თუ გეოგრაფიულ ერთეულებზე, ხსნის ქართული, გერმანული, რუსული და იტალიური სიტყვებისგან შექმნილი მეტაფორებისა და სიმბოლოების მნიშვნელობას. მაგალითად, იგი განმარტავს, რომ „ვაკუმის წიგნებში“, ანუ იგივე ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლში *კაპიტანი ვაკუში* საქართველოს ჰქვია კოლხეთი, საქართველოს დასავლეთი ნაწილის, შავი ზღვის სანაპიროს ისტორიული სახელწოდება. ამ სახელწოდებას მარგველაშვილი იმის გამო ირჩევს, რომ იგი თავისი ჟღერადობით ძალიან ჰგავს სიტყვას „კოლხოზი“, რომელსაც ავტორი საბჭოთა კავშირს უწოდებს:

საბჭოთა კავშირში მნიშვნელოვანი ეკონომიკური ცნება იყო კოლხოზი. ამის გამო ეს გაერთიანება *კაპიტან ვაკუშში* ძირითადად აღნიშნულია როგორც კოლხოზური კოსმოსი, საბჭოთა კავშირის მოქალაქე კი კოლხოზელი. საქართველოს დასავლეთ ნაწილის, შავი ზღვის სანაპიროს ისტორიული სახელწოდება იყო კოლხეთი. გასაბჭოებულ საქართველოს შესაბამისად ჰქვია „კოლხეთი კოლხოზში“. (Margwelaschwili 2009: 178)

ქართველები ტექსტში ხშირად მოხსენიებულნი არიან „კოლხიდებად“. კოლხოზური კოსმოსის საწინააღმდეგო მხარეს დგას დიქსილენდური ანტიკოსმოსი და რაკი გერმანიის დიდი ნაწილი ამ კოსმოსში მდებარეობს, ჩემთან მას „დიქსი-დოიქსილენდური კოსმოსი“ ეწოდება. კოლხოზ-

კოლხიდების საწინააღმდეგოდ და ზოგადად, საბჭოთა მოქალაქეების საპირისპიროდ არსებობს დიქსი- და დოიქსილენდერები. (Margwelaschwili 2009: 178)

ჩემთან დასავლეთი მუსიკალურ-პოლიტიკურად გაერთიანებულია ტერმინებით დიქსილენდი და დოიქსილენდერი. ამის საწინააღმდეგოდ ჩემს წიგნისეულ სამყაროში დგას კოლხოზური კოსმოსი ან უბრალოდ კოლხოზი. სახელი აღნიშნავს სახელმწიფო სტრუქტურის კოლექტივისტურ ხასიათს და დარქმეულია მისი აქილევსის ქუსლის მიხედვით. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საბჭოთა კავშირმა უწინარესად სოფლის მეურნეობაში განიცადა მარცხი. აღმოჩნდა, რომ იგი იმდენად არაეკონომიკური იყო, რომ მარცვლეულის შემოტანა კაპიტალისტური უცხო ქვეყნებიდან (ძირითადად კანადიდან და აშშ-დან) გახდა საჭირო. (Margwelaschwili 2009: 226)

მოხმობილ ეპიზოდებში გარდა იმისა, რომ კიდევ ერთხელ საცნაურდება მარგველაშვილის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი ენობრივი თამაშები, წარმოჩინდება საბჭოთა კავშირის ეკონომიკის კრიტიკაც.

4.2.4. ავტორეფლექსია როგორც ტრავმული წარსულის გადამუშავებისა და დაძლევის ცდა

კანტაქტში კარგად ჩანს გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების გადაჯაჭვულობა. გივი მარგველაშვილი თავისივე ცხოვრებისა და შემოქმედების, განსაკუთრებით ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის, შესახებ *კანტაქტში* ჩართული რეტროსპექციული განსჯა-განხილვით ტრავმული წარსულის გადამუშავებასა და დაძლევას ცდილობს. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს მოგონებები მამაზე – ტიტე მარგველაშვილზე. გივი მარგველაშვილი თავის მეტარომანში გვერდს ვერ უვლის წითელი არმიის მიერ საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ანექსიასა და პოლიტიკური ემიგრაციის საკითხს. ემიგრაციის სიმბოლოდ *კანტაქტში* გვხვდება „ვართურგი“ („ლოდინის ციხესიმაგრე“, ადგილი, რომელშიც ემიგრანტები დაცულად გრძნობენ თავს), პოლიტიკური ემიგრანტი კი ნაწარმოებში წარმოჩენილია „ვართურგელად“, როგორც ლოდინში მყოფ ადამიანად, რომელმაც საზღვარგარეთ უნდა მოიცადოს იქამდე, ვიდრე მის სამშობლოში „ცხოვრებისა და კითხვის“ პირობები დასტაბილურდება და უკან

დაბრუნების შესაძლებლობა მიეცემა. სხვა მრავალ მნიშვნელოვან ეპიზოდთან ერთად, *კანტაქტში* ჩართულია კაპიტანი ვაკუშის ის ამონარიდიც, რომელშიც გადმოცემულია ვაკუშის ჩასვლა მამის მშობლიურ ქალაქ ქუთაისში:

[...] კაპიტან ვაკუშს სჭირდება გარკვეული ფაქტობრივი ცოდნა იმის შესახებ, რა ხდებოდა მის ოჯახში საქართველოში იქამდე, ვიდრე კოლხოზური არმია შემოიჭრებოდა და მისი მამასახლისი იძულებული გახდებოდა გაქცეულიყო [...]. (Margwelaschwili 2009: 439)

წარსულის ტრავმების გახსენების მოდუსად რომანში გამოყენებულია ფიქტიური დიალოგის ფორმა. მაგალითისთვის შეიძლება მოყვანილ იქნას მომდევნო ციტატა:

„ჰო, ტიტე“, [...] ამბობენ მოხუცები, „ის ხომ ეროვნულ-დემოკრატი იყო. ჯერ კიდევ მაშინ არ ეთანხმებოდა ჟორდანიას პრორუსულ პოლიტიკას და შემდეგ, რა თქმა უნდა, წავიდა, როცა საბჭოელები შემოიჭრნენ. და შენ მისი პატარა ბიჭი ხარ. მისმინე, როგორ დაგიჭირეს?“ (Margwelaschwili 2009: 441)

ტრავმის გადამუმავებს უნდა ემსახურებოდეს ასევე მოგონებები საბჭოთა საქართველოში ცხოვრებაზე, იქაურ გამოცდილებებზე, მათ შორის „კაგებესთან“ ურთიერთობაზე:

„აქ ხარ თავიდან ფეხებამდე“, – მითხრა კაგებეს თანამშრომელმა და საჩვენებელი თითი დაარტყა ჩემს საქმეს, რომელიც წინ ედო. გასაუბრებაზე ვიყავი დაბარებული, რომლის მიზანიც ჩემი საიდუმლო სამსახურში აყვანა იყო. რაკი გავჯიუტდი და ამ ორგანიზაციაში გაწევრიანების სურვილი არ გამოვთქვი, მუქარას მიმართა, მისი ეს ფრაზა აშკარად გაფრთხილება იყო. (Margwelaschwili 2009: 495)

კანტაქტში განსჯის საგნად იქცევა ასევე გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის დაგვიანებული გამოქვეყნება, რომელიც ჯერ კიდევ 60-იან წლებში დაიწერა. *კანტაქტში* ამასთან დაკავშირებით ვხვდებით გივი მარგველაშვილის მოსკოვის ფილოსოფიის ინსტიტუტელი კოლეგის გაკვირვებას იმის გამო, რომ მან მოახერხა და იდეოლოგიური რეჟიმის პირობებში შექმნა ასეთი ნაწარმოები (Margwelaschwili 2009: 49-50). დაგვიანებული გამოქვეყნების გარდა რომანში განხილულია მკითხველის არყოლის პრობლემაც. მკვლევარი ლევან ცაგარელი მიიჩნევს, რომ სწორედ დაგვიანებულმა გამოცემამ გამოიწვია მკითხველის მიერ

ნაწარმოების დაუფასებლობა. მისი აზრით, *კაპიტანი ვაკუში*, ისევე როგორც მარგველაშვილის სხვა ნაწარმოებები, მნიშვნელოვნად ასცდა თავის ეპოქალურ კონტექსტს და, შესაბამისად, არც მისი რეცეფცია გამოდგა ადეკვატური (შდრ. ცაგარელი 2019: 47). შეიძლება ითქვას, რომ მკითხველის გარეშე დარჩენილი გივი მარგველაშვილი ავტო-ინტერტექსტობრივი და ავტორეფლექსიური კომენტარებით, თავისი ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის რეცეფციას და ინტერპრეტაციას თავად ახდენს:

რომანი [...] გერმანიაში 1992 წელს გამოქვეყნდა. ცუდად გაიყიდა, იმდენად ცუდად, რომ გამომცემელმა უარი თქვა გეგმაზე, გამოეცა კიდევ ერთი ტომი ჩემი ცხოვრების შესახებ საბჭოთა კავშირში. (Margwelaschwili 2009: 221)

ასეა, სარკე-წიგნებს ახასიათებთ ეს. რაც უფრო მეტს ასახავენ, მეჩვენება, რომ მით უფრო ნაკლები მკითხველი ჰყავთ. ეს მე თვითონაც გამოვცადე, რადგან სხვათა შორის, სულ მცირე ერთი ასეთი სარკე-წიგნის ავტორი მეც ვარ. რომ დავაზუსტო, ერთი სარკე-ნაწარმოების, რადგან იგი რამდენიმე ტომისგან შედგება. [...] ავტობიოგრაფიული რომანი, რამდენი ფიქციაც არ უნდა იყოს შერეული მასში, ნებისმიერ შემთხვევაში, ყოველთვის სარკე-წიგნია, რაკი იგი თავისი ავტორის ცხოვრებას ასახავს. (Margwelaschwili 2009: 438)

კანტაქტში ასევე ვხვდებით ერთ-ერთი გერმანული გამომცემლობის ლექტორის კომენტარს გივი მარგველაშვილსა და მის შემოქმედებაზე:

რაში სჭირდება მას შემოვლითი გზები წიგნის სამყაროსა და წიგნის პერსონაჟებზე? რატომ არ ამბობს პირდაპირ იმას, რისი თქმაც სურს? ამბები, რომლებიც თავისთავად ძალიან ამაღლებებელი და ამავე დროს საინტერესოა, ამით მხოლოდ სარგებელს ნახავდნენ. (Margwelaschwili 2009:180)

აღნიშნულ მონაკვეთში ჩანს, რის გამო არ სწყალობდნენ გერმანელი გამომცემლები მარგველაშვილს. ონტოტექსტოლოგი, ფილოსოფოსი ავტორის მიერ შემოვლითი გზებით მოთხრობილი ამბები მათთვის ნაკლებად მომგებიანი იყო, – „ეს სიტყვები გავიკარი ჩემს პატარა თბილისური ვართბურგის კედელზე, როგორც თვალსაჩინო გაფრთხილება ჩემთვის, რათა ჩემი ნაწერების გამოქვეყნების დიდი იმედი არ მქონოდა“ (Margwelaschwili 2009:180-181), – ვკითხულობთ ავტო-კომენტარს რომანში. სხვა ავტო-კომენტარში კი გივი მარგველაშვილი შენიშნავს, რომ მის შემოქმედებას არა მხოლოდ გერმანული ენის, არამედ როგორც ჰაერიდან მოტანილი, სიურ- და

არარეალისტური შინაარსის გამოც არც საბჭოთა საქართველოში ექცეოდა დიდი ყურადღება და მხოლოდ მეგობრების წრეში, ე.წ. „მიკროკანტაქტში“ ჰყავდა მკითხველები.

4.2.5. ფილოსოფიური ნაშრომები როგორც პირველი რანგის „სარკე-ტექსტები“

კანტაქტში როგორც ინტერტექსტობრივ ნაწარმოებში ასევე გვხვდება მსჯელობა ფილოსოფიურ ტექსტებსა და ზოგადად ფილოსოფიაზე. ფილოსოფიური ტექსტები მიჩნეულია პირველი რანგის „სარკე-ტექსტებად“, რომლებიც ასახავენ ღირებულებით სტრუქტურებს, ისტორიული და საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებებს, ეთიკისა და ესთეტიკის ნორმებს და ზოგადად, იმ უნივერსალურსა და ფუნდამენტურ საკითხებს, რომლებიც ადამიანს უკავშირდება. ცნობილი ფილოსოფოსები და მათი საკვანძო ტექსტებიც ექცევა *კანტაქტის* ფოკუსში, მათ შორის მარტინ ჰაიდეგერი და მისი *ყოფიერება და დრო* (*Sein und Zeit*, 1933), ოსვალდ შპენგლერი და მისი *ევროპის დაიხი* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918), რუდოლფ შტაინერი და მისი „ანთროპოსოფია“, ედმუნდ ჰუსერლი და მისი „ფენომენოლოგია“, ნახსენები არიან ასევე გერმანული იდეალიზმის წარმომადგენლები: იოჰან გოტლიბ ფიხტე და გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი. ისევე, როგორც იმანუელ კანტი და მისი მოძღვრება – ცნობიერებას დაპირისპირებული, ე.წ. კოსმოლოგიური იდეების რეგულირებადი სინთეზის შესახებ. თუმცა, ჩამოთვლილთაგან განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მარტინ ჰაიდეგერს და მის ნაშრომს *ყოფიერება და დრო*, რომლის ადრეული, 1933 წლის გამოცემა „ქალაქის მემატთანეს“ თბილისში ცხოვრებისას, მოსკოვის ლენინის სახელობის ბიბლიოთეკიდან, რომელშიც ჰაიდეგერის 1933 წლამდე და 1945 წლის შემდეგ გამოცემული ყველა წიგნი ჰქონიათ, ერთი თვის ვადით მიუღია. ჰაიდეგერის ფილოსოფიურ ნააზრევთან ერთად, რომანში განხილვის საგანი ხდება მისი პოლიტიკური გადაწყვეტილება, გაწევრიანებულიყო გერმანიის ნაციონალ-სოციალისტურ პარტიაში.

4.2.6. მარქსიზმ-ლენინიზმის პოლიტიკური ფილოსოფია როგორც უტოპიური და ფატალური „სარკე-ფილოსოფია“

რომანში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მარქსიზმ-ლენინიზმის პოლიტიკური ფილოსოფიის განხილვას, რომელიც *კანტაქტში* წარმოჩენილია როგორც მასობრივად თავს მოხვეული, საბედისწერო და ფარისევლური იდეოლოგია, როგორც შეცდომაში შემყვანი უტოპიური „სარკე-წიგნი“:

თუ კი ფილოსოფიაში ოდესმე თვალთმაქცობა ყოფილა, მაშინ ის აქ ყოფილა. მარქსისტულ-ლენინისტური სარკე-წიგნი, საბჭოთაკავშირელი სიტყვის ადამიანების (გერმ.: „Wortmensch“ იხ. ქვემოთ. თ.მ.) მიერ ისეთ წიგნად მიიჩნეოდა, რომლის გვერდით სხვა წიგნები, უპირველესად კი დასავლელი ფილოსოფოსების წიგნები, ან სარკის საწყალობელი ნამსხვრევები იყო, რომლებიც მხოლოდ სინამდვილის ნამსხვრევებს ასახავდნენ, ან ბრმა სარკეები, სარკეები ასახვის გარეშე, ან სულაც კარიკატურები იყვნენ, რომლებიც ადამიანებს ყველაზე დეკადენტურ თვისებებს წარმოაჩენდნენ. (Margwelaschwili 2009: 404)

როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, მარქსიზმ-ლენინიზმი *კანტაქტში* კრიტიკულ ჭრილშია განხილული. გაკრიტიკებულია ასევე საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს დავალება – მეცნიერებსა და დისერტანტებს თავიანთ ნაშრომებში მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიული იდეები განეხილათ და სხვადასხვა ციტატა მოეხმოთ განურჩევლად იმისა, იყო თუ არა ეს ნაშრომისთვის მეცნიერულად ღირებული. მარქსიზმ-ლენინიზმის სამაგიდო წიგნებიდან ციტირება სამეცნიერო ენის კარგ ტონად მიიჩნეოდა და რაც მთავარია, დისერტაციის იდეოლოგიურ სანდოობაზე მიანიშნებდა (შდრ. Margwelaschwili 2009: 404). რომანში ნახსენებია ასევე „მარქსიზმ-ლენინიზმი“ როგორც სავალდებულო სასწავლო საგანი, რომელიც სტუდენტთა უმრავლესობას მობეზრებული ჰქონიათ. აღნიშნულის შესახებ უფრო დაწვრილებით წერს გივი მარგველაშვილი თავის წლიურ-დღიურში „პერეკატასტროიკა“. მისი თქმით, ეს იდეოლოგიზებული სახელმძღვანელო – *სსრკ კომუნისტური პარტიის ისტორია*, რომელიც სავალდებულო საგანი იყო, ყველა საღად მოაზროვნე სტუდენტს სიცოცხლეს უმწარებდა. „უმეტესობა

თუნდაც მხოლოდ ინტუიციურად ხვდებოდა, რომ მთელი ეს შესასწავლი მასალა თავის მოტყუება, ისტორიულ საფუძველს მოკლებული ილუზია და სიბრყვე გახლდათ“ (მარგველაშვილი 2023: 24). სტუდენტებს არ აინტერესებდათ და ამის გამო ვერც იმახსოვრებდნენ ისეთ საკითხებს, „რამდენი ყრილობა გამართა პარტიამ 1917 წელს ძალაუფლების ხელში ჩაგდებად და მას შემდეგ? რა საკითხები განიხილეს თითოეულ ყრილობაზე, რა ცვლილებები შეიტანეს პარტიულ პროგრამაში და ა. შ.“ (მარგველაშვილი 2023: 24).

კანტაქტში განსჯის საგნად არის ქცეული კომუნისტურ პარტიაში გაწევრიანებაც, რაც შედარებულია ინდივიდის არსებობის შეწყვეტასთან. როგორც კი უერთდება ადამიანი არადემოკრატიული პარტიის იდეოლოგიურ სულისკვეთებას, რომანში მოცემული მსჯელობის მიხედვით, უმალ მისი მონა-მორჩილი ხდება:

იდეოლოგიური ჰიპოსტაზი და ექსტაზი ყველაზე საშინელი რამაა, რაც კი შეიძლება ადამიანს შეემთხვეს. ესაა მისი მონობის გამოხატულება, მისი უფლების აბსოლუტური შეზღუდვა, მორჩილება. ასეთი ადამიანი ყველაფრისთვის მზადაა, თუ საჭირო გახდა მსხვერპლადაც კი შეეწირება იდეოლოგიურ სიცრუეს. (Margwelaschwili 2009: 319)

იდეოლოგიით გაბრუებული ადამიანის შესახებ გივი მარგველაშვილი უკვე ხსენებულ წლიურ-დღიურშიც წერს. მისი აზრით, ასეთი ადამიანი თავს აიგივებს მსოფლმხედველობრივ ტექსტთან, იგი თავად იქცევა გაყალბებული იდეების მატარებლად და ამ იდეების თეორიულ ანტაგონიზმს თავისი აზროვნებითა და მოქმედებით უმზადებს ნიადაგს; იგი დაუნდობლად აკრიტიკებს, დასცინის, აბუჩად იგდება და სიძულვილით უყურებს საპირისპირო იდეის მომხრეებს, საგულდაგულოდ აღმოფხვრის ამ იდეის ნებისმიერ წერილობით დოკუმენტს თავისი სივრციდან, მხოლოდ თანამოაზრეებთან ურთიერთობს, სხვებისგან კი თავი შორს უჭირავს (მარგველაშვილი 2022: 31). როგორც *კანტაქტში* ვკითხულობთ, გაბატონებული იდეოლოგიისგან გონებადახშული ადამიანი ყველაფერს აკეთებდა პარტიისთვის. თუ საჭირო იქნებოდა, დაუფიქრებლად გასწირავდა მეგობარს:

„მეგობარი აღარ არის მეგობარი, არამედ პოლიტიკური ნადირობის ცივი, უგულო ინსტრუმენტი“ (Margwelaschwili 2009: 329).

საბჭოთა კავშირში, ოცდაათიან წლებში, წითელი ტერორის დროს, ანტი- და მეტათემატური ელემენტებისგან საბჭოთა კავშირის ეგრეთწოდებული გაწმენდისას, კაპიტალისტური სამყაროს, იგივე „ანტიკოსმოსის“ მიმართ სიმპათიაში ეჭვიმტანილი ხალხის მასობრივი დეპორტაციებისა და დახვრეტების დროს, ყველა შიშისგან დადუმდა (სახელმწიფოს მხრიდან შურისძიებისთვის საკმარისი იყო მაშინდელი საბჭოური საიდუმლო სამსახურისთვის, გპუ-სთვის ეცნობებინათ, რომ მავანმა სახელმწიფოსა და საბჭოზე აგდებულად ილაპარაკა; თუ ვინმე მსგავს საუბარს მოისმენდა და უშიშროების სამსახურს არ შეატყობინებდა, თვითონაც ცუდ დღეში ჩავარდებოდა, ეს იყო ამ რეპრესიების ლოგიკა). ანტი- ან მეტათემატურ აზრებს ან საერთოდ აღარ გამოთქვამდნენ, ან ძალიან იშვიათად, ისიც მხოლოდ პირად საუბრებში. (Margwelaschwili 2009:114, 115)

მოხმობილ ციტატაში ასახულია საბჭოთა კავშირის მიერ ჩადენილი დანაშაულები, მათ შორის ოცდაათიანი წლების ცნობილი რეპრესიები, დეპორტაციები, გადასახლებები, დახვრეტები, დასმენები, რამაც ხალხი დააშინა, დაადუმა და ერთმანეთის მიმართ ნდობა დააკარგვინა.

ძალაუფლების ისეთი სიტყვიერ-იდეოლოგიური სტრუქტურისათვის, როგორც საბჭოთა კავშირია, ძალზე ნიშანდობლივია ის, თუ როგორ უტოლდება სიტყვის ძალაუფლება მის უძღურებას. მაგალითად, ამ ქვეყანაში სახელმწიფო იდეოლოგია ნორმალური ადამიანებისათვის საერთოდ არაფერს ნიშნავს. მის სიტყვებს არავინ უსმენს, მის გათავისებაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. [...] საბჭოური იდეოლოგიური სიტყვის უძღურებას ადასტურებს ისიც, თუ რა ბრუტალური მეთოდებით იცავს ის საკუთარი გავლენის სფეროს უცხო მსოფლმხედველობისა და საპირისპირო იდეოლოგიის ზემოქმედებისგან იმის შიშით, მსმენელი არ გამოუჩნდესო. (მარგველაშვილი 2022: 36,37)

იდეოლოგიის, დოგმებისა და მონოთემატურობის მოწინააღმდეგედ რომანში წარმოდგენილია ე.წ. „სიტყვის ადამიანი“ (გერმ. „Wortmensch“). „სიტყვის ადამიანები“ არიან ჰუმანიტარული მეცნიერებების წარმომადგენლები, მწერლები, პოეტები, ფილოსოფოსები, და განზოგადებულად რომ ითქვას, ისეთი ადამიანები, რომლებსაც ენასთან, სიტყვასთან აქვთ საქმე, — სიტყვასთან, რომელიც უნდა დაიწეროს, წარმოითქვას, გარკვეული ფორმა და ძალა შეიძინოს:

[...] ანტითემატური სიტყვის ადამიანი, რომელიც გაბატონებული იდეოლოგიის წინააღმდეგია, არ ერიდება ხმის ამოდებას. [...] აკრიტიკებს დიქტატურას, აზროვნების, ლაპარაკისა და მოგზაურობის თავისუფლების შეზღუდვებს, გასაცოდავებულ ეკონომიკასა და მის იდეოლოგიურსა და სასაცილოდ ქცეულ ფსევდოკულტურას; მას არ შეუძლია და არ სურს მასთან იყოს გაიგივებული და ცდილობს თავი შორს დაიჭიროს ამ ყოველივესგან. ასეთი სიტყვის ადამიანი, მით უმეტეს, თუ მისი ნათესავები რეპრესირებულთა შორის იყვნენ, არ დაივიწყებს თავისი ქვეყნის სისხლიანი ოციანი და ოცდაათიანი წლების იდეოლოგიურ რეპრესიებს [...]. (Margwelaschwili 2009:316, 317)

მოცემულ მონაკვეთში კიდევ ერთხელ წარმოჩინდება საბჭოთა კავშირის როგორც დიქტატორული რეჟიმის კრიტიკა; რეჟიმის, რომელშიც გაბატონებულია ძალადობა, ცენზურა, იდეოლოგია და, შესაბამისად, შეზღუდულია ადამიანის უფლებები. გაკრიტიკებულია ასევე ეკონომიკურ-სოციალური მდგომარეობა. ე.წ. „ანტითემატური“ „სიტყვის ადამიანი“ კი, რომელიც კრიტიკულად მოაზროვნეა და არა იდეოლოგიისგან გონებადახშული მონა, ამ ყოველივესგან თავის გამიჯვნას ცდილობს. ციტატა ერთმნიშვნელოვნად ეხმიანება მეოცე საუკუნის 20-30-იან წლებში საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიების მიერ გატარებულ რეპრესიებს. უცხოეთში გადახვეწა წარმოჩენილია გადარჩენად, ხსნად, იმედის ჰორიზონტად:

ლოგიკურია, რომ ასეთი ადამიანისთვის იმედის ჰორიზონტი უცხოეთია, სადაც ის თავის ქვეყანაში გამეფებული დიქტატურისგან უარყოფილ და გადაფასებულ ღირებულებებს შენარჩუნებულს ხედავს, სადაც მას, შესაძლოა, ნათესავები ჰყავს, რომლებმაც დროულად მოასწრეს გაფრენა, იქამდე ვიდრე შინ იდეოლოგიური და პოლიტიკური მონოთემატურობა იფეთქებდა. (Margwelaschwili, 2009: 317)

გაბატონებული იდეოლოგიის მიმართ კრიტიკულად განწყობილ „სიტყვის ადამიანს“ თუ გაუმართლა და რეპრესიებს გადაურჩა, მაშინ მას, საბჭოთა კავშირის რეჟიმის მარწუხებში მოქცეულს, უფერული და გარიყული ცხოვრება ელის. თუ მეცნიერია, ის ვერ შეძლებს დისერტაციის დაცვას, ვერ მიიღებს ნორმალურ სამსახურსა და ანაზღაურებას. არავინ არსად ახსენებს მას, არავის დააინტერესებს, რას ფიქრობს და რას წერს იგი (შდრ. Margwelaschwili 2009: 317). შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული მონაკვეთი გივი მარგველაშვილის

გამოცდილებას ეხმიანება, რაკი მასაც არ მისცეს დისერტაციის დაცვის შესაძლებლობა.

კანტაქტში გამოთქმულია მომავლის იმედი, იმედი იმისა, რომ ერთხელაც ამ ყოველივეს ბოლო მოეღება, საზღვრები გაიხსნება და ყველასთვის შესაძლებელი იქნება თავისი გზით სვლა, იდეოლოგიურად სხვაგვარად განწყობილ საზოგადოებაში განსხვავებული აზრის თავისუფლად, შიშის გარეშე გამოთქმა. თუმცა, ავტორი რიტორიკულ კითხვასაც სვამს: „საკითხავი მხოლოდ ის არის, მივადწევთ კი ამ ბედნიერ წუთს ჯანმრთელები და ვიქნებით კი იმ ასაკში, როცა თავისუფალი კითხვა და ცხოვრება სიხარულს მოგვანიჭებს?“ (Margwelaschwili 2009: 55). გივი მარგველაშვილი რომანში გამოთქვამს იმედს, რომ აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის არსებულ განსხვავებულობას ოდესმე ბოლო მოეღება, „შარშანდელი თოვლივით გაქრება“ და ეს ორი გახლეჩილი სამყარო ბოლოს და ბოლოს ერთმანეთს შეერწყმება (შდრ. Margwelaschwili 2009: 48).

კანტაქტში ასახულია ე.წ. „პერესტროიკის“ და „პრეპერესტროიკის“ პერიოდიც, რომანის ერთ მონაკვეთში „პერესტროიკა“ მოხსენიებულია როგორც „კატასტროიკა“, როგორც კატასტროფა საბჭოთა კავშირისთვის (Margwelaschwili 2009: 172). განსჯის საგანია ასევე ბერლინის კედელი და „რკინის ფარდა“, რომლებიც საბოლოოდ ჩამოიშალნენ, გაუქმდნენ და გახლეჩილი საზოგადოება გარკვეულწილად მაინც დააკავშირეს ერთმანეთთან:

რკინის ფარდამ თავის პატარა დასთან, ბერლინის კედელთან ერთად არსებობა შეწყვიტა. ისევ გახდა შესაძლებელი მოგზაურობა, ერთმანეთთან სტუმრობა, საკუთარი დაბადების ადგილზე დაბრუნება – როგორც ეს ამ სტრიქონების ავტორმა მოახერხა და – ისევ იქ დაფუძნება, საიდანაც ხალხი 50 წლის წინ კატაკლიზმის გამოისობით სისასტიკით იქნა ამოგლეჯილი. (Margwelaschwili 2009: 59)

ამ ციტატაში მოცემული ფრაზა – „როგორც ეს ამ სტრიქონების ავტორმა მოახერხა“ ავტორეფლექსიურია და ერთმნიშვნელოვნად ორიენტირებულია გივი მარგველაშვილზე როგორც რომან *კანტაქტის* ავტორზე, რომელმაც

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ბერლინში საცხოვრებლად გადასვლა შეძლო.

4.2.7. კანტაქტის ინტერმედიალური ასპექტები და მათი ფუნქცია

კანტაქტი საყურადღებოა ინტერმედიალური კავშირებითაც, რომლებიც ნაწარმოებში სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებენ, მათ შორისაა იდეოლოგიზებული საბჭოთა კავშირის კრიტიკა.

რომანში მოცემული ძირითადი ინტერმედიალური კავშირებია: ლიტერატურა და ფერწერა, ლიტერატურა და მუსიკა, ლიტერატურა და ოპერა, ლიტერატურა და სკულპტურა. პირველი ინტერმედიალური ელემენტი, რომელიც უნდა განვიხილოთ, გობელენის ხალიჩა. აღნიშნულ ინტერმედიალურ მონაკვეთს *კანტაქტში* ჩართული მოთხრობის ფორმა აქვს, რომელშიც ნაწარმოების პროტაგონისტი – გერმანიის ქალაქ რაინსბერგში „ქალაქის მემატთანედ“ მიწვეული მწერალი იხსენებს ზაარბრიუკენში, ასევე „ქალაქის მემატთანის“ სტატუსით ყოფნის ერთთვიან პერიოდს. აღსანიშნავია, რომ რომანის პროტაგონისტში ადვილი ამოსაცნობია თავად რომანის ავტორი გივი მარგველაშვილი, რომელიც ზაარბრიუკენში მდებარე რესტორანს „ფუქსი“ პერიოდულად სტუმრობდა. ამ რესტორნის კედელზე დაკიდებული ყოფილა გობელენის ხალიჩა. მასზე ამოქარგული ნასაუ-ზაარბრიუკენის პრინცი ლუდვიგის ნადირობის სცენა *კანტაქტში* ამგვარადაა აღწერილი:

ხალიჩაზე მოქარგულია რამდენიმე მეტრის სიგანისა და სიმაღლის სურათი, მასზე ასახულნი არიან ცხენზე ამხედრებული მონადირეები, რომლებიც მდინარესთან არიან გაჩერებული და აკვირდებიან ირემს, რომელიც თავის გადასარჩენად ეს-ესაა წყალში გადახტა. უკანა ფონზე პატარა სასახლე იკვეთება. მონადირეების სამოსის მიხედვით ამოვიცნობთ, რომ ნადირობის სცენა მე-18 საუკუნის შუა პერიოდისაა. ხოლო ის, ვინც აქ ნადირობს, შესაძლოა, პრუსიის მეფის თანამედროვე, სახელდობრ, ნასაუ-ზაარბრიუკენის პრინცი ლუდვიგი იყოს. (Margwelaschwili 2009: 169)⁷

გობელენით შთაგონებული მწერალი გასცნობია პრინცის ამბავს, რომლის ოჯახსაც საფრანგეთის რევოლუციის გამო დიდი უბედურება დაატყდა თავს –

⁷ აქ და შემდგომ თარგმანი ჩვენია. (თ.მ.)

მათი სასახლე დაიწვა, პრინც ლუდვიგსა და მის მეუღლეს კი ემიგრაციაში მოუწიათ წასვლა, სადაც გარდაიცვალნენ, მათი ვაჟი – პრინცი ადოლფი კი 1812 წელს რუსეთში დაიღუპა. მწერალი შენიშნავს, რომ პრინცის მიმართ მისი თანაგრძნობა განსაკუთრებით იმან აღძრა, რომ თავადაც ემიგრანტთა ოჯახშია დაბადებული და კარგად ესმის, რას ნიშნავს ემიგრაცია (შდრ. Margwelaschwili 2009: 169). ამით საქმე გვაქვს ავტორეფლექსიურ კომენტართან, რომელიც გივი მარგველაშვილის ემიგრანტი ოჯახის ტრაგედიას გვახსენებს.

„ქალაქის მემატიანის“ აზრით, რაკი ისტორიული პირებიც წიგნის პერსონაჟების რიგს განეკუთვნებიან, მან უკვე იცოდა, პრინცი ლუდვიგის დასახმარებლად რა უნდა მოემოქმედებინა:

საჭირო იყო გობელენის ფერწერულ სამყაროში შესვლა, შემდეგ კი ფერწერული სამყაროდან მოგზაურობის გაგრძელება მასში ასახულ ლუდვიგისდროინდელ ისტორიულ სამყაროში და შემდეგ რაც შეიძლება სწრაფი ჩარევა და ყველა იმ საჭირო ზომის მიღება, რომელიც აუცილებელია პრინცის ოჯახური ბედნიერების რაც შეიძლება დიდხანს შესანარჩუნებლად. (Margwelaschwili 2009: 170)

„ქალაქის მემატიანე“ უკავშირდება ორგანიზაციას „ისტორიული წიგნის სამყაროს სამმართველო“, რომელსაც პატარა ფილიალი აქვს ზაარბრიუკენში და რომლის წევრებიც სისტემატიურად იკრიბებიან რესტორანში *ფუქსი*. „ქალაქის მემატიანე“ თანამოაზრეებს, მათ შორის რაღაც შოკს⁸, აცნობს თავის სამაშველო ჩანაფიქრს. „ისტორიული წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ წევრებმა „ქალაქის მემატიანეს“ მოუწონეს იდეა; გადაწყდა, რომ მოეწყობათ სამაშველო ექსპედიცია პრინცი ლუდვიგის ისტორიულ დროში, რომლის ხელმძღვანელობა მისი იდეის ავტორს უნდა ეტვირთა. „ისტორიული წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ წევრები მაშინვე შეუდგნენ საქმეს. მათი მიზანი იყო პრინცი ლუდვიგი მოსალოდნელი ტრაგიკული მოვლენების შესახებ გაეფრთხილებინათ და მისთვის დროებითი გადარჩენის გეგმა შეეთავაზებინათ. შეტყობინება უნდა გადაეცათ პაკეტით, რომელშიც მოთავსებული იქნებოდა პრინცისა და მისი ოჯახის განადგურების შესახებ

⁸ მწერალმა რაღაც შოკმა მართლაც მიიწვია გივი მარგველაშვილი ზაარბრიუკენში. (თ.მ.)

შემდგომ პერიოდში დაწერილი ცნობები, რომლებიც სარკესავით ასახავენ პრინც ლუდვიგზე თავსდამტყდარ მოვლენებს. აღნიშნული ცნობები მოცემულია პრინცის მეუღლის - კატარინა მარგარიტა კესტის იგივე ჰენზეგრეტელის ცხოვრების შესახებ დაწერილი წიგნის ბოლო ოთხ თავში, რომელთა სათაურებია: *საფრანგეთის რევოლუციის შედეგები; პრინცი ლუდვიგის ავადმყოფობა, გაქცევა და სიკვდილი; გრაფ ადოლფის ბიოგრაფია;* და *კატარინას ცხოვრების უკანასკნელი წლები* (შდრ. მარგველაშვილი 2009: 738), რითაც დამატებით დასტურდება *კანტაქტის* ინტერტექსტობრივი ხასიათი. ამავე პაკეტში უნდა მოეთავსებინათ „ისტორიული წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ სპეციალური წერილი, რომელიც პრინც ლუდვიგს შეატყობინებდა სამოქმედო გეგმას. „ქალაქის მემატთანე“ ავტორეფლექსიური და მეტანარატიული კომენტარის სახით შენიშნავს, რომ იმდროინდელი განცდები, სწორედ იმ განცდების მსგავსია, რომლებსაც იგი წიგნისეულ რაინსბერგში წიგნის პერსონაჟებთან დაკავშირების მცდელობისას განიცდიდა.

„ისტორიული წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ წევრებმა კარგად უწყიან, რომ ისტორიული პროცესების გაუქმება შეუძლებელია, შესაძლებელია მხოლოდ მათი გარკვეული პერიოდით შეყოვნება, რისთვისაც საჭიროა, ისტორიული წიგნის მოქმედებაში „მეტათემატური შეჭრა“. ამ მომენტში წარმოიქმნება დროებითი „არათემატური ვაკუუმი“, რომლის ფარგლებშიც დროებით ჩერდება ისტორიული მოქმედება. მეტათემატური შეჭრის საფუძველს იძლევა ტექსტში გადმოცემული ამბისთვის უმნიშვნელო, ე.წ. „აქილევსის ქუსლის“ მსგავსი სუსტი ადგილები. პრინცი ლუდვიგის ამბავში „წიგნის სამყაროს სამმართველომ“ ასეთ სუსტ ადგილად მიიჩნია კარის პანტომიმის თეატრი, რომელიც პრინცს ძალიან ჰყვარებია და რომლის წარმოდგენებში თავადვე მიუღია მონაწილეობა. „წიგნის სამყაროს სამმართველომ“ სწორედ სიუჟეტისთვის ამ ნაკლებად მნიშვნელოვან ეპიზოდში გადაწყვიტა მოქმედების განვითარების დროებით შეჩერება, რაც პრინცისა და მისი ოჯახის წევრების სიცოცხლეს რამდენიმე წლით გაახანგრძლივებდა. ეს კი, „ქალაქის მემატთანის“ აზრით, მცირედი შვება მაინც არის ისტორიის განწირულ

პირთათვის. სამაშველო ექსპედიცია, როგორც დაგეგმილი იყო, გობელენის სცენაში „შესვლით“ და რეალური ზაარბრიუკენიდან ლუდვიგისდროინელ ზაარბრიუკენში გადანაცვლებით დაიწყო. „წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ წევრებს განზრახული ჰქონდათ, რომ შეტყობინების პაკეტი პრინცის პირველი მსახურისთვის – მორენ კორეასთვის გადაეცათ, რომელსაც, თავის მხრივ, პრინცისთვის უნდა მიეცა პაკეტი. წერილში ასევე ეწერა, რომ იმ შემთხვევაში, თუ პრინცი „წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ წევრების შეთავაზებას დასთანხმდებოდა, ამის ნიშნად მისი ციხის ქვემეხებიდან შვიდჯერ უნდა გაესროლათ ცეცხლი. რამდენიმეხანი ლოდინისა და ნერვიულობის შემდეგ „წიგნის სამყაროს სამმართველოს“ წევრებმა ქვემეხების შვიდჯერ გასროლის ხმა გაიგეს და სიხარულის ყიჟინა დასცეს. ეს ნიშნავდა, რომ მათმა სამაშველო ექსპედიციამ შედეგი გამოიღო: პრინც ლუდვიგს მათი შეტყობინება მიეღო და თანახმა იყო, გაეთვალისწინებინა მათი რჩევა, რათა მისი ბედნიერი ცხოვრება ცოტა ხნით კიდევ გაგრძელებულიყო. მოცემული ინტერმედიალური მონაკვეთი გივი მარგველაშვილის პოეტოლოგიის მნიშვნელოვან ასპექტს – პერსონაჟების ძალადობრივი კონტექსტიდან გათავისუფლების მცდელობას ნათლად ასახავს. აღსანიშნავია, რომ „წიგნის სამყაროს სამმართველო“ ასევე გვხვდება გივი მარგველაშვილის ნაწარმოებში *დიდი კორექტურა*, შესაბამისად, ამით საქმე გვაქვს კვლავ ავტო-ინტერტექსტუალობასა და ავტორეფლექსიურობასთან.

რომანის მომდევნო ინტერმედიალური მონაკვეთია ოპერის – მედიათა კომბინაციის თემატიზება და მისი მითოლოგიური სიუჟეტის ნაწილობრივი აღწერა. რომანში ვკითხულობთ, რომ რაინსბერგის მუსიკალური სასწავლებლიდან გამოსული მუსიკალური ინსტრუმენტების ხმითა და ქალის და კაცის მიერ გაჟღერებული უცნობი არიით ინტერესდება „ქალაქის მემატთანე“. პროგრამის გაცნობის შემდეგ იგი შეიტყობს, რომ ოპერის მსახიობები ემზადებიან რიხარდ შტრაუსის ოპერის *არიადნე ნაქსოსზე (Ariadne auf Naxos)* პრემიერისთვის. რაკი იგი შტრაუსის ამ ოპერას არ იცნობს, დიდი ინტერესით ეცნობა ლიბრეტოს, ოპერის საპროგრამო ტექსტს, რომელიც

რომანში ასეა მოცემული: „მაშინ როცა არიან, საყვარლისგან მიტოვებული, სიკვდილს ნატრობს“, წერია იქ, „მხიარული ცერბინეტა თავის მხიარულ გარემოცვასთან ერთად ცდილობს მოქმედებაში ჩაერიოს და ცუდი განწყობა გაფანტოს...“ (Margwelaschwili 2009: 215). ლიბრეტოს ტექსტი რომანში ექსპლიციტურადაა მონიშნული, იგი ჩასმულია ბრჭყალებში. ლიბრეტოს წაკითხვის შემდეგ „ქალაქის მემატთანე“ ავტორეფლექსიურ და მეტანარატიულ კომენტარს აკეთებს. იგი ამბობს, რომ შტრაუსის კამერული ოპერის ლიბრეტო პარალელებს შეიცავს მის ნაშრომთან კლერხენის და ვოლფხენის „წიგნისეულ-სასიყვარულო-ცხოვრებისეული ბედნიერების“ შესახებ. რაკი არიან, ისევე როგორც ვოლფი, ცხოვრების წარმავლობაზე წუხს, „ქალაქის მემატთანე“ კი, ცერბინეტას მსგავსად, ვოლფის გამხნევებას და მისთვის დარდის გაფანტვას ცდილობს, იგი თავს ცერბინეტას ანალოგად – ცერბინეტოდ მიიჩნევს. ცერბინეტოდ გარდასახული „ქალაქის მემატთანე“ ჩაბნელებული დარბაზის სიღრმიდან, მისი სიტყვებით, მეტათემატური სივრციდან უყურებს ოპერის რეპეტიციას. მის თვალწინ იშლება ინტერტექსტობრივი მითოსური სინამდვილე – საბერძნეთის კუნძული ნაქსოსი; კრეტადან თეზევსთან ერთად გამოქცეული არიან; თეზევსი, რომელიც მძინარე არიანეს ტოვებს (თეზევსს ესიზმრება ღვთაება დიონისე და აუწყებს, რომ არიანე მას თავისთვის სურს); მიტოვებული და დამწუხრებულია არიანე; ასევე ცერბინეტა და მისი მხიარული გუნდი: ახალგაზრდა, ლამაზად ჩაცმული ქალიშვილები. „ქალაქის მემატთანე“ აგრეთვე აღწერს სცენაზე გაჟღერებულ მელოდიას, განათებასა და დეკორაციას: ზღვას, ტალღებს, იხვებსა და ა.შ. ცერბინეტო სურვილმაც კი შეიპყრო, ცერბინეტასთვის, მშვენიერი კოლეგისთვის, თავი წარედგინა და პაემანზე დაეპატიჟებინა, სადაც ერთმანეთს გამოცდილებას გაუზიარებდნენ წიგნისა და ოპერის სამყაროს პერსონაჟების მეტათემატურ საზრუნავზე. შეიძლება ითქვას, რომ „ქალაქის მემატთანე“ როგორც ცერბინეტო ამ მონაკვეთში წარმოგვიდგება ნაწილობრივ მითოსურ და შესაბამისად, ინტერმედიალურ პერსონაჟად. ამ ინტერმედიალური მონაკვეთით „ქალაქის მემატთანე“, ერთი მხრივ,

რაინსბერგში გამართული მუსიკალური ღონისძიებების შესახებ მოუთხრობს მკითხველს და ამით გარკვეულწილად, თავის – როგორც რაინსბერგში სპეციალური მისიით მიწვეული მწერლის მისიას ასრულებს, მეორე მხრივ კი თავის წარმოსახვასა და განცდებში ამოგზაურებს მას.

რომანის სხვა ინტერმედიალურ პასაჟში ამოვიკითხავთ რაინსბერგში ჩატარებული სიმფონიური კონცერტის სათაურს: „კავკასიური მშვიდობა“ („Kaukasischer Friede“). კონცერტში, რომლის დირიჟორი ქართველი შავლეგ შილაკაძე იყო, მონაწილეობა მიუღიათ მუსიკოსებს აზერბაიჯანიდან, სომხეთიდან და საქართველოდან. კონცერტზე შესრულდა კავკასიელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები. რომანის პროტაგონისტი სიხარულით შენიშნავს, რომ მუსიკა პოლიტიკურად დაპირისპირებული და ერთმანეთს გადამტერებული ქვეყნებისთვის – აზერბაიჯანისა და სომხეთისთვის, ამ კონცერტის ფარგლებში, კავშირის აღდგენის კარგი შესაძლებლობა იყო. მისივე თქმით, კარგი იქნებოდა, თუ ასეთივე მუსიკალური კონტაქტი შედგებოდა საქართველოს, აფხაზეთისა და სამხრეთ ოსეთის მუსიკოსებს შორის. ამით გივი მარგველაშვილი წინ წამოწევს საქართველოსთვის მნიშვნელოვან საკითხს, სახელდობრ, დაკარგული ტერიტორიების – აფხაზეთისა და სამხრეთ ოსეთის დაბრუნების შესაძლებლობას, რისთვისაც იგი ხელოვნების, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი მუსიკის როლს საკმაოდ მნიშვნელოვნად მიიჩნევს.

ოპერისა და სიმფონიური კონცერტის გარდა *კანტაქტის* ფოკუსში ექცევა ჯაზი, როკი და პოპ-მუსიკაც. უცხოურ მუსიკას საბჭოთა კავშირში მცხოვრები ახალგაზრდები რადიო არხის *ამერიკის ხმა* (*Voice of America*) საბჭოთა კავშირის პროგრამიდან ისმენდნენ. „ისინი ინტუიციურად გრძნობდნენ, რომ იქ, სადაც ასე უკრავენ, ცხოვრებაც უფრო ცოცხალი იქნებოდა“ (Margwelaschwili 2009: 226). რომანში ყურადღება ეთმობა უილის ქონოვერის გადაცემას *ამერიკული ჯაზის საათი* (*The American Jazz Hour*), რომელიც ხშირად იწყებოდა დიუკ ელინგტონის მუსიკით *Take the A Train* და რომელიც, „ქალაქის მემკვიდრის“ თქმით, განსაკუთრებული პოპულარობით

სარგებლობდა ახალგაზრდებში. კანტაქტი ასევე ნახსენებია ჯაზმენ გლენ მილერის ორკესტრი და მისი ცნობილი კომპოზიცია *Chattanooga Choo Choo*. ჯაზი ნაწარმოებში განხილულია როგორც დასავლეთის პოლიტიკური ინსტრუმენტი და ამასთანავე, ორიენტირი და მუსიკალური გზამკვლევი დიქტატორულ სახელმწიფოებში მცხოვრები ახალგაზრდებისთვის (Margwelaschwili 2009: 178): – „ჯაზი ჩემს ცხოვრებაში პოლიტიკური ორიენტირი იყო, რადგან ამ მუსიკის განვითარების საწყის ეტაპს დიქსილენდური სტილი განსაზღვრავს“ (Margwelaschwili 2009: 224), – შენიშნავს „ქალაქის მემატთანე“.

წლიურ-დღიურში სათაურით „პერეკატასტროიკა“ გივი მარგველაშვილი წერს იმ ცნობილი ფაქტის შესახებ, როცა ათწლეულების მანძილზე სპეციალური ჩამხშობი მოწყობილობებით საბჭოთა რადიოეთერში დასავლურ გადაცემებს ახშობდნენ. როგორც ავტორი წერს, – „ამ სამარცხვინო აქციით ფეხქვეშ თელავდნენ მოსმენის თავისუფლებას, რაც ატმოსფეროს ძალადობრივი, ტოტალური იდეოლოგიზაციის კლასიკურ მაგალითად დარჩება, რომლის ფესვები იმ წიგნის ტექსტშია საძიებელი, ადამიანის სასიცოცხლო სამყაროს რომ აფორმირებს“ (მარგველაშვილი 2022: 37), ასეთ ტექსტებად კი იგი ე.წ. „კლასიკოსების“, მარქსის, ენგელსისა და ლენინის მრავალტომიან თეორიულ ნაშრომებს მიიჩნევს. გივი მარგველაშვილი მკითხველს „პერესტროიკის“ პერიოდში შერბილებულ ცენზურაზეც მოუთხრობს, სახელდობრ კი, იმ ფაქტზე, რომ რუსულ და ქართულენოვან „ამერიკის ხმას“ აღარ ახშობდნენ და საბჭოთა მოქალაქეებს სასურველი გადაცემის მოსმენა შეეძლოთ. ავტორი ასევე მსჯელობს აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, კოსმოსსა და ანტიკოსმოსს შორის გადებულ ტელე-ხიდზე, ე.წ. „ტელემოსტზე“, სატელევიზიო გადაცემაზე (მარგველაშვილი 2022: 37-38).

ამით საბჭოთა მოქალაქეებს დასავლური სამყაროს სიღრმეში ჩახედვის საშუალება მიეცათ; თუმცა, რეალური მხედველობითი კონტაქტი უამრავ აზრს აღძრავს და ამ აზრების გახმოვანების გაბედულებასაც აჩენს; ის გაახსენებს მოქალაქეებს, რომ განსხვავებული დასავლური სამყარო ნამდვილად არსებობს და მისკენ ლტოლვას აღძრავს. ადამიანებს ნამდვილად შეიძლება განუახლდეთ

იმ სამყაროსგან ძალადობრივი გამიჯნულობის განცდა, რაც მათში ხელახლა გამოიწვევს განრისხებასა და აღშფოთებას საკუთარ სახელმწიფოზე (მარგველაშვილი 2022: 38-39).

გივი მარგველაშვილს ერთი კითხვა არ ასვენებს, „ნეტავ, ამხანაგები ლენინი და სტალინი რას იტყოდნენ, ამას რომ ხედავდნენ და ისმენდნენ?“ - მისი აზრით, საბჭოთა კავშირის ბელადები „ნამდვილად თავიანთ საფლავებში გადატრიალდებოდნენ სასოწარკვეთილნი, და თავიანთ უსუსურ მრისხანებას ამ ტელეხიდების მშენებლებს გადაანთხევდნენ, რადგან იფიქრებდნენ და სამართლიანადაც, რომ ამ ხიდებს ანტიკოსმოსი შემოჰყავთ მათ კოსმოსში, ამ უკანასკნელის დასაქუცმაცებლად“ (მარგველაშვილი 2022: 40).

კანტაქტში განმარტებულია გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლში *კაპიტანი ვაკუში* მოცემული მუსიკალური ნეოლოგიზმები: დიქსილენდი და დოიქსილენდერი, - „ჩემთან დასავლეთი მუსიკალურ-პოლიტიკურად გაერთიანებულია ტერმინებში დიქსილენდი და დოიქსილენდერი“ (Margwelaschwili 2009: 226); აღნიშნული ინტერმედიალური ტერმინების შექმნა უნდა უკავშირდებოდეს მე-19 საუკუნის ამერიკულ სიმღერას *I Wish I Was in Dixie* (*ნეტავი, დიქსიში ვიყო*). „დიქსიში“ ანუ დასავლეთში ყოფნა იმთავითვე ნიშნავს თავისუფალ სამყაროში, ჩაკეტილი სივრცისგან შორს ყოფნას. ამრიგად, „დიქსილენდი“, იგივე დასავლეთი რომანში გაიგივებულია თავისუფლებასთან, იდეოლოგიისგან დამოუკიდებელ ცხოვრებასთან, რისკენაც დიქტატურის მარწუხებში მოქცეული ახალგაზრდობა მიისწრაფოდა.

გივი მარგველაშვილი თავის წლიურ-დღიურშიც წერს როკისა და პოპმუსიკის მნიშვნელობაზე. იგი მსჯელობს დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ გადაჭიმულ ხიდზე, რომლის ერთი თავი საქართველოშია. იგი ამ ხიდს როკისა და პოპმუსიკის ხიდს უწოდებს. „მუსიკის პოლიტიკურ კონტექსტში ეს არის ნებისმიერ (თუნდაც უფსკრულივით ღრმა) იდეოლოგიასა და განსხვავებულ მსოფლმხედველობაზე გადარკალული გზა, საკომუნიკაციო საშუალება, ანუ ჯაზისა და სვინგის ვიბრირებადი ხიდი“ (მარგველაშვილი 2022: 42). როგორც

გივი მარგველაშვილი წერს, ორი დიქტატურის არეალში, ნაციონალ-სოციალისტურის გერმანიაში და ბოლშევიკურისა – რუსეთში, „დასავლურ ჯაზს ახალგაზრდა მოკავშირეების პოვნა შეეძლო, ანუ ახალგაზრდები, მათივე ქვეყანაში, ანტიკულტურად შერაცხული დასავლური სამყაროს თაყვანისმცემლებად და გულშემატკივრებად ექცია“ (მარგველაშვილი 2022: 42-43).

კანტაქტში პრუსიელი მხატვრის, ანტუან პესნეს ფერწერული ნამუშევრები და მის მიერ მოხატული რაინსბერგის სასახლის ოთახების ჭერიც იქცევა განხილვის საგნად. „ქალაქის მემატთანე“ მოგზაურთათვის განკუთვნილი ზემოხსენებული ბროშურიდან იმ მონაკვეთებს იმოწმებს, რომლებშიც პესნეს მიერ მოხატული კედლებია აღწერილი. ამის ერთ-ერთი მაგალითია ქვემოთ მოცემული მონაკვეთი:

19-ე და 20-ე გვერდებზე კვლავ აღწერილია პესნეს მიერ მოხატული ოთახის, სახელდობრ, ე.წ. კოშკის კაბინეტის ჭერი. მოვუსმინოთ ბროშურას: „ჭერი პესნეს მოხატულია და ასახავს დუმილს, სიმშვიდეს სწავლის პროცესში. ერთი გენიუსი პეპლოსით შემოსილ მჯდომარე მინერვას აწვდის წიგნს, რომელშიც ჰორაციუსის და ვოლტერის სახელები წერია, მეორე ხელში კი უჭირავს ქვიშის საათი; უკანა ფონზე მოჩანს სხვა გენიუსი მარსის შუბით, სხვები კი ჯგუფურად არიან განლაგებულნი მთავარი სურათის ირგვლივ და მიაწინებენ პოეზიასა და სიბრძნეზე“. (მარგველაშვილი 2009: 77)

რაინსბერგის სასახლის ოთახების მოხატულობის რომანში აღწერით, გივი მარგველაშვილი, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მკითხველს ამ სასახლის წარმოდგენის შესაძლებლობას აძლევს, რაც შეიძლება ითქვას, რომ მისი - როგორც მოწვეული „ქალაქის მემატანის“ მოვალეობაში შედის. რომანში ასევე ნახსენებია რაფაელის „სიქსტის მადონა“ და დრეზდენის სურათების გალერეაში დაცული სხვა ნახატები, რომლებიც „ქალაქის მემატანეს“ მოსკოვის მუზეუმში უნახავს. აქვე ნახსენებია მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში განადგურებას „გადარჩენილი“ და საბჭოთა არმიის მიერ ომში მოპოვებული ჯილდოს სახით წამოღებული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშები, მათ შორის ფერწერული ნამუშევრები, ანტიკვარული წიგნები და ამერიკული ფილმები. გივი მარგველაშვილს აღნიშნულით იმის თქმა სურს,

რომ საბჭოთა კავშირის პერიოდში მრავალი მნიშვნელოვანი ფერწერული ტილო, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგის ნიმუშები ჩაიგდეს ხელში საბჭოელებმა.

ინტერმედიალური და ამავე დროს მეტაფიქციურია მონაკვეთი, რომელშიც „ქალაქის მემატთანე“ წამოჭრის წიგნისეულ რაინსბერგში კურტ ტუხოლსკის - დასურათებული წიგნი შეყვარებულთათვის ავტორისთვის ძეგლის დადგმის საკითხს. „ქალაქის მემატანის“ აზრით, კურტ ტუხოლსკის ძეგლის დადგმა „წიგნისეულ“ რაინსბერგში სრულიად ლოგიკური იქნებოდა, მით უმეტეს, რომ რეალურ რაინსბერგში უკვე არსებობს მისი მემორიალური დაფა. რომანში ასევე ნახსენებია ახალგაზრდა ფრიცის ძეგლი⁹, რომელიც რაინსბერგს კვლავ დაუბრუნდა: „ახალგაზრდა ფრიცი კარგადაა განთავსებული ცენტრალურ ადგილას, ჰარმონიულად ერწყმის გარემოს. სასახლის კომპლექსი ხომ მისთვის აიგო [...]“ (Margwelaschwili 2009: 283). „ქალაქის მემატთანე“ მიიჩნევს, რომ რაინსბერგში ახალგაზრდა ფრიცის მდუმარე ფიგურის დადგმა ისტორიულად გამართლებულია, რაკი იგი სრულიად ერწყმის ონტოკონტექსტს. რომანის ინტერმედიალურობაზე მიგვითითებს ასევე მასში აღწერილი რაინსბერგის სასახლის ეზოში მდგარი ძველი ობელისკი, რომელიც უკვე ცუდ მდგომარეობაშია, თუმცა, მაინც შეიმჩნევა მის რელიეფზე გამოსახული მეომრების, ლეგიონერების ანტიკური ფიგურები და ასევე უკვე მოხუცი ფრიცის ახალგაზრდობის პორტრეტი. გივი მარგველაშვილი რაინსბერგის სასახლის, მიმდებარე ტერიტორიის აღწერითა და მცირე ისტორიული ექსკურსებით, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, თავის როგორც „ქალაქის მემატანის“ ვალდებულებას ასრულებს.

ინტერმედიალობის და ამასთანავე, ინტერტექსტუალობის ფარგლებში უნდა მოვაქციოთ რომანში განხილული გერმანულენოვანი გაზეთის *რუპინერ თაგებლატი* გამოკითხვა, რომლის მიზანიც იყო, გაერკვიათ მოსახლეობის აზრი იმის შესახებ, ნოირუპინის „შპრინგბრუნენპლაცზე“ ისევ კარლ მარქსის ძეგლი დაეტოვებინათ, თუ მის ნაცვლად ფრიდრიხ ვილჰელმის ძეგლი

⁹იგულისხმება პრინც ჰაინრიხის ქანდაკება (თ. მ.)

ადემართათ: „ფრიდრიხ ვილჰელმი განასახიერებდა სამეფო იმპერიას, კარლ მარქსი თავის ერთ-ერთ თეორიაზე დაფუძნებულ სახალხო დემოკრატიას, მიუხედავად იმ ორაზროვნებისა, რასაც სინამდვილეში მისი ეს კონცეფცია შეიცავს“ (Margwelaschwili 2009: 271). სამი გამოკითხულთაგანი მარქსის ძეგლის დარჩენის მომხრე იყო: – „კარლ მარქსი უნდა დარჩეს იქ, სადაც არის, როგორც [...] ქვეყნის ისტორიაში დაშვებული საბედისწერო შეცდომის ხსოვნა“. „ქალაქის მემატიანის“ ონტოტექსტოლოგიური განსჯით, მარქსი ნოირუპინის ონტოკონტექსტისთვის ნაკლებადაა შესაფერისი, ფრიდრიხ ვილჰელმს უფრო მეტი გაუკეთებია ქალაქისთვის, მისი ხელახლა აშენებისთვის და შესაბამისად, მისი ძეგლის აღმართვა უფრო მართებული იქნება. ამგვარად, აქ შემოდის კარლ მარქსისა და კომუნისტური იდეოლოგიის, ისევე როგორც კოლექტიური მეხსიერების საკითხი.

კოლექტიური მეხსიერების კონცეფციის შექმნა დაკავშირებულია ფრანგი სოციოლოგისა და ფილოსოფოსის მორის ჰალბვაქსის სახელთან. „კოლექტიური მეხსიერება სამი ძირითადი ფაქტორის ურთიერთქმედების შედეგია: კულტურული და ინტელექტუალური ტრადიციის, რომელიც განსაზღვრავს წარსულის რეპრეზენტაციის ჩარჩოს; მეხსიერების შემქმნელების, რომლებიც ირჩევენ და იყენებენ ამ ტრადიციებს და მეხსიერების მომხმარებლების, რომლებიც იყენებენ, უგულებელყოფენ ან გარდაქმნიან შემქმნელთა მიერ წარმოებულ არტეფაქტებს საკუთარი ინტერესების შესაბამისად“ (Kansteiner 2002)¹⁰. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ წარსულის დამახსოვრებისა და მეხსიერების გადაცემის სხვადასხვა ხერხი და ფორმა არსებობს. საშუალებებს, რომელთა მეშვეობით წარსული ჩვენამდე „მოდის“ ფრანგი ისტორიკოსი და სოციოლოგი პიერ ნორა „მეხსიერების ადგილებს/არეებს“ უწოდებს. იგი 4 ტიპის ე.წ. „მეხსიერების ადგილს/არეს“ (sites/realms of memory) გამოყოფს: 1. სიმბოლური ადგილი – სადღესასწაულო დღეები, რიტუალები, იუბილეები, პილიგრიმოზა და ა.შ.; 2. ფუნქციური

¹⁰ იხ: პროფესორ ნინო ჩიქოვანის სალექციო კურსი: *ისტორიის აღქმა და რეპრეზენტაცია. მეხსიერების პოლიტიკა*, 2016-2017. ლექცია N4. ინდივიდუალური და კოლექტიური მეხსიერება. მეხსიერების ადგილები/არეები.

ადგილი – სახელმძღვანელოები, ავტობიოგრაფიები (*კაპიტანი ვაკუში*) და სხვ.; 3. მონუმენტური ადგილი – საფლავები, ნაგებობები და სხვა სახის ნივთიერი რეალობა; 4. ტოპოგრაფიული ადგილი – არქივები, ბიბლიოთეკები, მუზეუმები (შდრ. ჩიქოვანი 2016-2017). ამრიგად, ძეგლები მეხსიერების მონუმენტური ადგილებია, ნოირუპინის მაცხოვრებლები კი მეხსიერების მომხმარებლები არიან, რომლებიც მარქსისა და ვილჰელმის ძეგლების დადგმის საკითხს წყვეტენ.

„ქალაქის მემკვიდრის“ აზრით, კარლ მარქსის ძეგლები, რომლებიც პოლიტიკურ ცვლილებებს გადაურჩნენ და დღემდე ინარჩუნებენ ადგილს ყველასთვის თვალსაჩინო, ე.წ. „ოპტიკურ სივრცეებში“ მათ შემქმნელ მოქანდაკეებს უნდა დაუბრუნდნენ, ეს ნამდვილად აჯობებს მათ გადაყრას ძეგლების „სასაფლაოზე“. აქ წარმოჩნდება ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულება მარქსის მიმართ, რომლის სოციალისტური იდეებიც საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიური რეჟიმის დამყარების წინაპირობად, შთაგონებად იქცა.

რომანში აღწერილი ლენინის ძეგლი და მისი დემონტაჟი ინტერმედიულობის ფარგლებში უნდა განვიხილოთ. *კანტაქტში* ვკითხულობთ, რომ თბილისის ცენტრალური მოედნის (ყოფილი „ლენინის მოედნის“) „ოპტიკური სივრცე“, რომლის ცენტრშიც ლენინის ძეგლი იდგა, საგზაო კუნძულად იყო ქცეული. მაისში და ოქტომბერში აქ იმართებოდა სადღესასწაულო მსვლელობები, აღლუმები, რითაც საქმე გვაქვს მეხსიერების სიმბოლურ „ადგილთან“. ლენინის ძეგლთან ხშირად მიჰქონდათ ყვავილები, ამით მის მიმართ პატივისცემასა და მოწიწება-თაყვანისცემას გამოხატავდნენ. ე.წ. „პერესტროიკამ“, გივი მარგველაშვილის სიტყვით თუ გადმოვცემთ – „კატაპერესტროიკასტროფამ“ („პერესტროიკა“ როგორც კატასტროფა საბჭოთა კავშირისთვის) დაასრულა ლენინის ძეგლის ოქროს პერიოდი თბილისში.

კომუნისტური პარტიის დანაშაულებში გაცნობიერებულმა ხალხმა 1956 წლის 21 აპრილს საზეიმოდ (გახსნილი) აღმართული ლენინის ძეგლი 1990 წლის 29 აგვისტოს საბოლოოდ მაინც დაამხო. წლების განმავლობაში საბჭოთა კავშირის

რეჟიმის მიმართ დაგროვებული სიბრაზე ხალხმა ძეგლებზე გადმონათხია; სწორედ ძეგლები, როგორც საბჭოთა კავშირის სიმბოლური „მეხსიერების ადგილები“ იქცნენ წარსულში მომხდარი უსამართლობის განტევების ვაცად:

ამ კონტექსტში მინდა ბოლომდე მოგიხროთ იმ დასასრულის შესახებ, რომელიც ლენინის ძეგლს ჰქონდა თბილისში, მერიის წინ მდებარე მოედანზე. ბოლშევიკების მთავარი იდეოლოგი და სსრკ-ს დამფუძნებელი დიდხანს იდგა იქ, მისთვის დამახასიათებელ პოზაში: მარცხენა ხელში ქუდით და მარჯვენით მის დაქვემდებარებაში მყოფი ტერიტორიების ბრწყინვალე მომავლისკენ მიმართული. (Margwelaschwili 2009: 272-273)

ლენინის ძეგლის დემონტაჟი მისივე სახელობის მთავარ მოედანზე ერთმნიშვნელოვნად გამოხატავს ქართველი ხალხის დამოკიდებულებას ლენინისა და საბჭოთა კავშირის მიმართ. ძეგლის დემონტაჟით განხორციელდა საბჭოთა წარსულის სიმბოლური დემონტაჟიც, ხალხის მიერ საბჭოთა „მეხსიერების ადგილების“ განადგურება ამ დანაშაულებრივი რეჟიმის მეხსიერებიდან ერთხელ და სამუდამოდ ამოშლის/წაშლის, დავიწყების მცდელობად უნდა მივიჩნოთ. ლენინის ძეგლს არ გამოუჩნდა დამცველი, არავინ არ თქვა, რომ მას, როგორც ქვეყნის ისტორიის ნაწილს, კვლავ გააჩნდა ქალაქის ცენტრალურ ადგილზე დგომის უფლება. ასეთი დამცველი კიდეც რომ გამოჩენილიყო, ხალხი მას დაუსტვენდა, შეიძლება შეეფურთხებინათ კიდეც მისთვის, რაკი ლენინს დიდი დანაშაული მიუძღოდა ხალხის წინაშე. მისი ადგილი მხოლოდ და მხოლოდ „ისტორიული შეცდომების მუზეუმში“ შეიძლება ყოფილიყო (შდრ. Margwelaschwili 2009: 274-275). მოცემულ მონაკვეთში ერთმნიშვნელოვნად მჟღავნდება ლენინისტურ-კომუნისტური იდეოლოგიისა და საბჭოთა დიქტატორული რეჟიმის კრიტიკა, რეჟიმისა, რომელმაც მრავალი ადამიანის, მათ შორის, გივი მარგველაშვილის ბედი განსაზღვრა. ლენინის ძეგლის მსგავსი ბედი ეწვია გორში აღმართულ სტალინის ძეგლსაც, რომელიც ძალიან გვიან, 2010 წლის 18 თებერვალს აიღეს და რომელიც, შეიძლება ითქვას, რომ ნამდვილად მოხვდა ძეგლების „სასაფლაოზე“. საბჭოთა კავშირის ბელადების ძეგლების განთავსების ალტერნატიული ფიქციურ/უტოპიური სივრცე ე.წ. „ისტორიული შეცდომების მუზეუმი“ უნდა იყოს, სადაც ეს ძეგლები სამუზეუმო ექსპონატების სახით

იქნებთან წარმოდგენილნი და დამთვალთერებლებს გაახსენებენ იმ სასტიკ რეჟიმს, რომელსაც ესოდენ სავალალო შედეგები მოჰყვა, ამასთანავე, აღნიშნული სამუზეუმო ექსპონატები ერთგვარი გაფრთხილება უნდა იყოს მომავალი თაობებისთვის, რათა მათ აღარასოდეს დაუშვან, განმეორდეს მსგავსი სისასტიკე და ყველანაირად შეეცადონ, წინ აღუდგნენ საზოგადოების იდეოლოგიზაციის ნებისმიერ ცდას.

4.3. *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე*

4.3.1. ნაწარმოების შექმნის წინაპირობები

გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლს *კაპიტანი ვაკუში*, რომლის პირველი ორი ტომი გერმანიაში მეოცე საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში გამოქვეყნდა, მკითხველი თითქმის არ გამოუჩნდა. გამომცემლობამ, პირველი ორი ტომის სარფიანად ვერ გაყიდვის გამო, ხელი აიღო თავდაპირველ გეგმაზე – გამოეცა ავტობიოგრაფიული რომანის მესამე ტომიც. მიუხედავად იმისა, რომ ავტორმა ამ პერიოდში არაერთი ლიტერატურული პრემია, სტიპენდია და მიწვევა მიიღო, 1994 წლიდან მოყოლებული ვერცერთი გამომცემლობა ვერ ბედავდა გივი მარგველაშვილის ნაწარმოებების გამოქვეყნებას. როგორც ბერლინელი გამომცემელი იორგ ზუნდერმაიერი ამავე წიგნის ბოლოსიტყვაობაში შენიშნავს, სწორედ ამ პერიოდში დაიწერა *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე*, რომლის გამოქვეყნებაც მხოლოდ 2012 წელს მოხერხდა.

ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე ამავე ტექსტშივეა განხილული როგორც *კაპიტანი ვაკუშის* მეორე ტომის ბოლო სცენის ერთგვარი გაგრძელება, გარდამავალი წიგნი ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის *კაპიტანი ვაკუში* მეორე და მესამე ტომს შორის. თუმცა, *კაპიტანი ვაკუშისგან* განსხვავებით *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* მეტაფიქციური თხრობის ტექნიკებითაა აგებული და ერთგვარი ექსპერიმენტული რომანია. იორგ ზუნდერმაიერი მას „ვაკუშის კომპლექსის“ მნიშვნელოვან ნაწილად მიიჩნევს, რასაც იმთავითვე უნდა დავეთანხმოთ (შდრ. Margwelaschwili 2012). ლიტერატურის კრიტიკოსი ოლივერ იუნგენიც სამართლიანად შენიშნავს, რომ გივი მარგველაშვილმა ამ რომანით ავტორეფლექსიის კულმინაციამდე მიიყვანა თავის სამარკო ნიშნად ქცეული ლიტერატურული თამაშ-თავსატეხი და ამავდროულად, თავისი მთავარი ნაწარმოების (*კაპიტანი ვაკუშის*, თ.მ.) მიმზიდველი შესავალი წარუდგინა მკითხველს (Jungen 2012).

4.3.2. რომანის სიუჟეტური ხაზი და მისი მეტაფიქციური ელემენტები

რომანის სიუჟეტი ასახავს ვაკუმის ცხოვრების გარდამტეხ ეპიზოდს, სახელდობრ, 1947 წლის აგვისტოს იმ დილას, როდესაც მას, ბერლინის შენეფელდის აეროპორტში მყოფ ომისშემდგომდროინდელ ტყვეს, ბედი საბჭოთა საქართველოში გადახვეწას უქადის. მესამე პირის მთხრობელი იტყობინება, რომ ომისშემდგომდროინდელი ტყვე ვაკუმში წიგნის პერსონაჟია, მოქმედება კი, რომელიც შენეფელდის აეროპორტში ვითარდება, ორმოცდაათი წლის შემდეგ, ანუ პოსტსაბჭოთა კავშირის პერიოდში, გერმანიაში გამოქვეყნებული ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის *კაპიტანი ვაკუმში* უკანასკნელი სცენაა (შდრ. Margwelaschwili 2012: 5). პროტაგონისტი ვაკუმში თვითგაცნობიერებული მოქმედი პირია, იცის, რომ პერსონაჟია და გამომდინარე აქედან მისთვის ისიც კარგადაა ცნობილი, რომ მკითხველია მისი „სასიცოცხლო“ ენერჯის წყარო. პერსონაჟების „გაცოცხლებასთან“ ერთად, მხოლოდ მკითხველს შესწევს უნარი მოქმედებაში მოიყვანოს/ამოქმედოს გაჩერებული სიუჟეტური სცენა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი ადგილიდან დაძრას საბჭოთა კავშირის სიმბოლიკით „დამშვენებული“ სპეციალური თვითმფრინავი, რომელმაც ომისშემდგომდროინდელი ტყვე ვაკუმში ბერლინიდან მოსკოვის გავლით თბილისში უნდა გადაიყვანოს. შენეფელდის აეროპორტში მკითხველები არ ჩანდნენ. თვითმფრინავი მკითხველთა და შესაბამისად, მათი სასიცოცხლო ენერჯის – ერთგვარი „საწვავის“ არარსებობის გამო, მიუხედავად მრავალჯერადი მცდელობისა, აფრენას ვერ ახერხებდა. მოქმედება შეჩერებულიყო, ვაკუმის გადაყვანა საბჭოთა კავშირში ყოვნდებოდა, შენეფელდის აეროპორტი ვაკუმის ამბავში ბოლო გაჩერებად ქცეულიყო. ვაკუმს ამბივალენტური დამოკიდებულება ჰქონდა მკითხველების მიმართ. ერთი მხრივ, სულ არ სურდა მათი გამოჩენა, რადგან ეს მისი ამბის შემდგომ განვითარებას – მშობლიური გარემოდან მოწყვეტასა და საბჭოთა საქართველოში მის იძულებით გადახვეწას გამოიწვევდა, თუმცა, მეორე მხრივ, მკითხველის გარეშე ყოფნაც არ უქადდა კარგ ამბავს ვაკუმს, ეს მას ე.წ. „წაუკითხველობის სენით“ (გერმ. „Leserschwindsucht“) დააავადებდა, რაც,

საბოლოოდ, მის სიკვდილს გამოიწვევდა. რაკი მკითხველები არსად ჩანდნენ, ვაკუმმა დაასკვნა, რომ მისი ამბავი გერმანულენოვან სივრცეში არავის აინტერესებდა. მკითხველთა უმრავლესობისთვის, რომლებიც თავიდან ვაკუმის „წიგნისეული-ცხოვრების“ ამბის დასაწყისს ბეჯითად კითხულობდნენ, ახლა უკვე სულერთი გამხდარიყო, აღარ აინტერესებდათ, რა დაემართებოდა მას საბჭოთა კავშირში. მათ ერთმანეთის მიყოლებით მიანებეს თავი „ვაკუმის ამბების“ კითხვას: ზოგმა ვაკუმის გერმანიაში „წიგნისეული-ცხოვრების“ ადრეულ სტადიაშივე შეწყვიტა კითხვა, სხვებმა კი ცოტა მოგვიანებით, ომისშემდგომ პერიოდში, მიატოვეს იგი, სწორედ მაშინ, როცა ყველაზე მეტად უჭირდა ვაკუმს, რადგან იგი მამასთან ერთად დაატყვევეს და საბჭოთა კავშირის საპყრობილეში გადაიყვანეს, რომელიც სადაც ბერლინის აღმოსავლეთით მდებარეობდა (შდრ. Margwelaschwili 2012: 12). ვაკუმში, რომელსაც არ სურს ბერლინის დატოვება, მისთვის მეთვალყურედ მიჩენილ ჩეკისტს ეუბნება, რომ კმაყოფილია თვითმფრინავის დაყოვნებით: - „ასე ყველაფერი ღიად დარჩება, შესაძლოა, რომ ჩემი იძულებითი გამგზავრება თქვენს ქვეყანაში არც კი შედგეს და გამათავისუფლოთ. აბა, როგორ არ უნდა მიხაროდეს?“ (Margwelaschwili 2012: 20). ჩეკისტის აზრით, ვაკუმში ტყუილად იქმნის ილუზიებს, ფუჭ იმედებს ეძლევა, რაკი თვითმფრინავის დაძვრა მხოლოდ დროის საკითხია (შდრ. Margwelaschwili 2012: 20). სასოწარკვეთილებამდე მისულ ვაკუმს თვითმფრინავის ერთადერთ არათემატურ ადგილას, სახელდობრ, საპირფარეოში, იქ, სადაც ჩეკისტი არ აკონტროლებს მას, ხვდება „ნამდვილი“ სამყაროს მომავლიდან მოსული „პოტენციური მკითხველი“. „მკითხველმა“ იცის, რომ წიგნის პერსონაჟები, როგორც წესი, მკითხველებთან საუბარს არ აბამენ, რაკი ეს თემატურად დაუშვებელია, თუმცა, საპირფარეო, ამ შემთხვევაში, არათემატური ადგილია, სადაც პერსონაჟები თავისუფალნი არიან ავტორის მიერ შექმნილი კონტექსტისგან და შესაბამისად, არ ევალებათ თემატურად – სიუჟეტის მიხედვით მოქცევა. პერსონაჟმა „მკითხველმა“ იცის, რომ კაპიტანი ვაკუმში ამ ამბის მთავარი მოქმედი პირია, თვითონ კი „ვაკუმის ამბის“ მხოლოდ

„პოტენციური“ მკითხველი იმის გამოა, რომ ვაკუუმის ცხოვრების შესახებ დაწერილი წიგნის, ე.ი. *კაპიტანი ვაკუუმის* ჯერ მხოლოდ ორი ტომია გამოქვეყნებული, მას ასეთი დაუსრულებელი ამბები არ მოსწონს:

[...] მე თქვენი პოტენციური მკითხველი ვარ, ძვირფასო ახალგაზრდა მეგობარო. მე არ ვარ თქვენი ნამდვილი მკითხველი, რაკი არ მიყვარს სანახევრო საქმეები. შეხედეთ, მხოლოდ ორი ტომია გამოცემული თქვენი წიგნისეული-ცხოვრების, პირველში აღწერილია თქვენი ცხოვრება გერმანიაში 1945 წლამდე, მეორეს კი თემად აქვს თქვენი დაპატიმრება საბჭოელების მიერ 1946 წლის თებერვალში, ისევე როგორც თქვენი ჩასმა წინასწარი დაკავების საკანში და რასაც შემდეგ ორ სპეციალურ ბანაკში თქვენი პატიმრობა მოჰყვება. (Margwelaschwili 2012: 24)

„მკითხველი“ ელოდება ვაკუუმის „წიგნისეული-ცხოვრების“ მომდევნო ტომების გამოსვლას და მხოლოდ მას შემდეგ შეუდგება კითხვას, როცა ყველა ტომი ხელთ ექნება, თუმცა, ამის მიუხედავად იგი გარკვეულ ინფორმაციას მაინც ფლობს წიგნის პროტაგონისტზე, სახელდობრ კი იმას, რომელიც მან *კაპიტანი ვაკუუმის* ყდიდან ამოიკითხა:

ორივე წიგნი შევიძინე, მოვიმარაგე, თუმცა, ჯერ არ წამიკითხავს. რაც თქვენზე ვიცი, ყდაზე არსებული წარწერებისგან შევიტყვე. მომდევნო ტომების გამოსვლას ველი. როგორც მკითხველმა, ვიცი, რომ საქმე გვაქვს მეორე ტომის დასასრულთან, ბოლო სცენასთან, რომელშიც გერმანიიდან საბჭოთა კავშირში უნდა გადაგიყვანონ. (Margwelaschwili 2012: 24).

პერსონაჟსა და „რეალური“ სამყაროს მომავლიდან მოსულ „მკითხველს“ შორის (არათემატური) მეტაფიქციური და ავტორეფლექსიური დიალოგი იმართება. მკითხველი ვაკუუმს მოუთხრობს „რეალური“ სამყაროს მომავალში განვითარებულ მოვლენებზე, მათ შორის ცივ ომზე, ორად გაყოფილ გერმანიაზე, საბჭოთა კავშირის დაშლაზე, ვაკუუმის ავტორის ბერლინში დაბრუნებასა და მისი წიგნების გამოქვეყნებაზე.

ვაკუუმის ვარაუდით, იდუმალი „მკითხველი“ შესაძლოა სულაც მისი რეალური ავტორი იყოს, სხვა შემთხვევაში მას ვერ ეცოდინებოდა მისი ცხოვრების შესახებ ამდენი რამ. ვაკუუმის აზრით, ავტორი მას სწორედ იმის გამო გამოეცხადა, რომ ინტროსპექციაზე დაეყოლიებინა და სასოწარკვეთისგან ეხსნა თავისი პერსონაჟი (შდრ. Margwelaschwili 2012: 96-97, 109).

ნაწარმოები ნათლად ასახავს გივი მარგველაშვილის ცხოვრების იმ ვრცელ პერიოდს, როდესაც მას მამის გაურკვეველი ბედი მოსვენებას არ აძლევდა. სწორედ ამის გამო ცდილობს პერსონაჟი ვაკუში მომავლიდან მოსული „მკითხველისგან“ მიიღოს ცნობები მამის შესახებ:

მამათქვენს რა დაემართა არ ვიცი. ვშიშობ, ყველაზე უარესი. თქვენი წიგნისეული-ცხოვრების ორტომეულის ყდაზე ავტორის შესახებ მცირე ინფორმაცია იკითხება, [...] იქ წერია, რომ საბჭოთა კავშირში მამათქვენის პროცესი გაიმართა და ... რომ იგი აღარაა ცოცხალი. (Margwelaschwili 2012: 33)

ტექსტი რომ მეტაფიქციურია, ეს სიუჟეტის მოცემული მიმოხილვიდანაც ნათლად გამოჩნდა. სახელდობრ, რომანის მეტაფიქციურობა წარმოჩნდება ისეთი ელემენტებით, როგორებიცაა: თვითგაცნობიერებული პროტაგონისტი, პერსონაჟად შემოყვანილი მკითხველი, მკითხველის არსებითი როლი პერსონაჟების „ცხოვრებაში“, პერსონაჟსა და მკითხველს შორის გამართული დიალოგი, ავტო-წიგნების თემატიზება და სხვა. რომანში პერსონაჟები განხილულნი არიან სქემატურ არსებებად, რომლებიც ხელნაწერებში უფრო ადვილად იხოცებიან, ვიდრე იმ გამოქვეყნებულ წიგნებში, რომლებიც ნელ-ნელა კარგავენ მკითხველებს და რომლებშიც მოქმედი პირები ნელ-ნელა გადადიან სემანტიკურ უსიცოცხლოებაში (შდრ. Margwelaschwili 2012: 116). პერსონაჟებზე როგორც სქემატურსა და სემანტიკურ არსებებზე მსჯელობა ექსპლიციტურად წარმოაჩენს ნაწარმოების მეტაფიქციურ ხასიათს. ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია ასევე ქვემოთ მოცემული მონაკვეთი, რომელშიც „მკითხველი“ მიმართავს პროტაგონისტს და მის რაობასა და დანიშნულებაზე ჭეშმარიტ ინფორმაციას აწვდის:

თქვენ წიგნის პერსონაჟი ხართ, ჩემო ძვირფასო, წიგნის პერსონაჟები ყველგან და ყოველთვის თავიანთი ავტორის კრეატიული სურვილის ასპროცენტიანი მედიუმები არიან: თქვენ ის გაქვთ საფიქრალი და შესასრულებელი, რასაც თქვენი ავტორი ინებებს. (Margwelaschwili 2012: 85)

ასეთი მეტაფიქციური ეპიზოდებით ფარდა ეხდება არა მხოლოდ ამ კონკრეტული ნაწარმოების, არამედ, შეიძლება ითქვას, რომ ზოგადად ყველა ფიქციური ტექსტის ლიტერატურულ კონვენციებს. ნაწარმოების პირველივე გვერდზე გაშიშვლებული ფიქციურობა არ აძლევს ემპირიულ მკითხველს

ნარატიული ილუზიის შექმნის შესაძლებლობას და იმთავითვე განაწყობს მეტაფიქციური თამაშისთვის.

4.3.3. ავტორეფლექსიური მთხრობელი

ნაწარმოები მოთხრობილია მესამე პირის ჰეტეროდირექტური ანონიმური ავტორეფლექსიური მთხრობლის მიერ, რომელსაც შეიძლება ასევე ავტორ-მთხრობელი ვუწოდოთ. იგი არა მხოლოდ ვაკუუმის ამბავს მოგვითხრობს და მისი ფიქრები და გრძნობები იცის, არამედ სხვადასხვა სახის ავტორეფლექსიურ კომენტარსაც აკეთებს, მათ შორის, წერისა და თხრობის აქტზე, რითაც დამატებით წარმოჩნდება რომანის მეტაფიქციური ხასიათი. ერთ-ერთ ავტორეფლექსიურ ინტერტექსტობრივ კომენტარში იგი შენიშნავს, რომ საუბარი ვაკუუმსა და მის სტუმართან („მკითხველთან“) *კაპიტანი ვაკუუმის* მეორე ტომის ბოლო თავის სემანტიკურ სინამდვილეში ისე არ წარმართულა, როგორც ეს აქაა გადმოცემული (შდრ. Margwelaschwili 2012: 89), შეიძლება ითქვას, რომ ამით იგი ემპირიულ მკითხველს იმპლიციტურად უბიძგებს, ერთმანეთს შეადაროს პრეტექსტი და ფენოტექსტი. ავტორი-მთხრობელი ერთგან იტყობინება, რომ რაკი წარსულში თხრობა უფრო მოსახერხებელია, ვაკუუმის პლაცდარმზე განვითარებულ ამბებს (რომელიც ქვემოთ იქნება გადმოცემული, თ.მ.) იმპერფექტის (ნამყო თხრობითის) ფორმით გადმოსცემს, მიუხედავად იმისა, რომ წარსული არ არის ის დრო, რომელშიც ეს ყველაფერი მოხდა. ინტროსპექციული ხილვის მომავალ დროში (Futur) გადმოცემა უდავოდ უფრო მართებული იქნებოდა, თუმცა, მიუხედავად ამისა, იმპერფექტი აქ გამართლებულია, რადგან შენეფელდის აეროპორტში მყოფი ვაკუუმისთვის პლაცდარმის ზმანება იმდენად მიუწვდომელი იყო, თითქოს ეს დიდი ხნის წინ მომხდარი ამბავი ყოფილიყო (შდრ. Margwelaschwili 2012).

4.3.4. ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე როგორც მეტა-ავტობიოგრაფია

იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ ამ ნაწარმოების სახით საქმე გვაქვს გივი მარგველაშვილის არა კლასიკურ ავტობიოგრაფიასთან, არამედ ე.წ. „მეტა-ავტობიოგრაფიასთან“. მარგველაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში გარკვეული მკითხველისთვის რომანის პირველივე სტრიქონებიდან აშკარავდება, რომ გივი მარგველაშვილს თავისი ავტობიოგრაფიული ნაწარმოების *კაპიტანი ვაკუშის* პროტაგონისტი ახლა უკვე ახალი რომანის პროტაგონისტად უქცევია. ისიც ნათელია, ვინ დგას ავტო-ინტერტექსტობრივი პერსონაჟის უკან – ეს თავად ავტორი, გივი მარგველაშვილია, რომელიც 1947 წელს ბერლინიდან საბჭოთა საქართველოში გადაასახლეს. ამრიგად, რომანში აქტუალიზდება გივი მარგველაშვილის ბიოგრაფია, ამის ფონზე კი საბჭოთა კავშირის ძალადობრივი რეჟიმის თემა. საბჭოთა კავშირი წარმოჩენილია როგორც იდეოლოგიური პოლიციური სახელმწიფო, როგორც იდეოლოგიური დილემი, რომლის მესვეურებმაც არაფრის გულისთვის, ტყუილ-უბრალოდ დააპატიმრეს ვაკუში და ჯერ აღმოსავლეთ ბერლინის საბჭოთა კომენდატურაში, შემდეგ კი ზაქსენჰაუზენის საკონცენტრაციო ბანაკში გამოკეტეს. ვაკუში, ანუ იგივე გივი მარგველაშვილი, საყვედურობს საბჭოთა კავშირის მესვეურებს მის ცხოვრებაზე წარუშლელი დაღის დასმისთვის.

რომანში გივი მარგველაშვილის ბიოგრაფიის ერთგვარი „მეტა-ავტო-ფიქციური“ რეკონსტრუქცია ხდება. გივი მარგველაშვილის ბერლინური ცხოვრება – ახალგაზრდობა, მეგობრებთან ურთიერთობა, ჯაზის მოსასმენად ტულიო მობილიას ბარებში სიარული, მამასთან ერთად მისი გატაცება, საბჭოთა კომენდატურის სარდაფში გამოკეტვა, მამისგან იძულებითი განშორება, საბჭოთა სადამსჯელო ბანაკებში ყოფნა ნოველაში *ესთეტიკურ გაქცევაზე* გადმოცემულია *კაპიტანი ვაკუშის* ფრაგმენტულად გაფანტული შეჯამებითი მონაკვეთების კოლაჟით, ხოლო მომავალი – ვაკუშის ინტროსპექციული ხილვებით, ინტროსპექციის საშუალებით ვაკუში ხედავს სხვადასხვა კადრს თავისი მომავალი „წიგნისეული-ცხოვრებიდან“ თბილისში – მამიდასთან და ბიძასთან, იგი ხედავს, როგორ ლაპარაკობს მათთან ერთად

საბჭოთა კავშირის სასტიკ რეჟიმზე ისევე, როგორც დასავლეთის სიკეთეებსა და ნაკლოვანებებზე; ხედავს, როგორ სწავლობს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, როგორ ეცნობა სტუდენტებს, იძენს მეგობრებს, რომელთაც მის მსგავსად ანტისაბჭოური შეხედულებები აქვთ. გივი მარგველაშვილის მომავალი ცხოვრების ზოგიერთი მონაკვეთი კი, მათ შორის თბილისში, მეგობრების წრეში მისი ხელნაწერების წაკითხვა, საბჭოთა კავშირის დაშლა, ბერლინში – ენობრივ სამშობლოში დაბრუნება, მისი წიგნების გამოქვეყნება მოთხრობილია „მკითხველის“ მიერ, რომელშიც არც ისე რთული ამოსაცნობია „ვაკუმის ამბების“ ავტორი და ამრიგად, კვლავ გივი მარგველაშვილი.

4.3.5. ავტოფიქციურობის დანიშნულება *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე*

ზემოთქმულის საფუძველზე ამკარაა, რომ რომანი ავტოფიქციურია. ამ საკითხზე ავსტრიელი მკვლევარი, ბარბარა ედერიც, ამახვილებს ყურადღებას. თუმცა, თავის სტატიაში იგი არ მსჯელობს ავტოფიქციის ფუნქციაზე ამ ნაწარმოების ფარგლებში და მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციას ახდენს (Eder 2016), მაშინ როცა ავტოფიქციას განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება რომანში. ავტოფიქციის მეშვეობით პროტაგონისტი ვაკუმში ერთმნიშვნელოვნად წარმოჩნდება გივი მარგველაშვილის, ნაწარმოების მიხედვით, ე.წ. „ომისშემდგომდროინდელი საცოდავი ახალგაზრდა ტყვის“ როლის შემსრულებლად. აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ვაკუმს აღნიშნული გაცნობიერებული აქვს და სწორედ ამ ცოდნით ინუგეშებს თავს:

ის ფაქტი, რომ წიგნის პერსონაჟი ვარ მანუგეშებს როგორც ომისშემდგომდროინდელ ტყვეს. ომისშემდგომდროინდელი ტყვე, ნამდვილი ვაკუმში მხოლოდ ჩემი როლია. მე როგორც წიგნის პერსონაჟი სულაც არ ვარ ის საცოდავი ახალგაზრდა. (Margwelaschwili 2012: 16)

საცნაურია ასევე ის, რომ ვაკუმში აცნობიერებს, რომ წიგნის პერსონაჟია, და ამის გამო თავს უსაფრთხოდ, დაცულად და თავისუფლად გრძნობს. ამრიგად, რეალობისთვის მიუწვდომელი ფიქციური სამყარო *ნოველაში ესთეტიკურ*

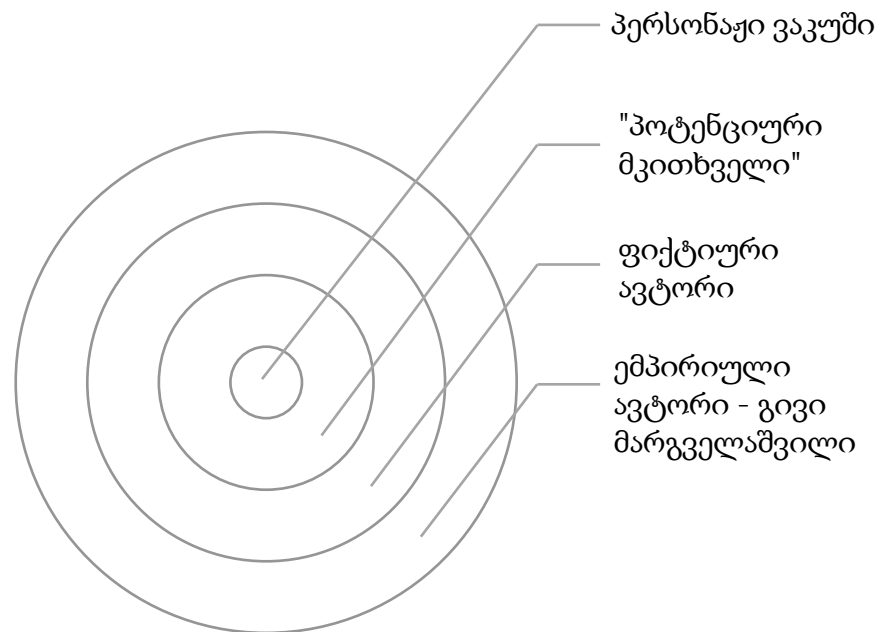
გაქცევაზე წარმოჩენილია უსაფრთხო, საიმედო თავშესაფრად. შედეგად, გასაგები ხდება, რისთვის „გადასახლდა წიგნში“ გივი მარგველაშვილი:

[...] სხვანაირად რომ ვთქვა: როგორც წიგნის პერსონაჟი ამ ნაძირალებისთვის არ ვარ იოლად მოსახელთებელი. წიგნის პერსონაჟის ცნობიერებით შემქმნეს რათა გამეგო, რომ თავისუფალი ვარ მაშინაც კი, როცა ვინმე მომდევს, მავიწროებს, მოსვენებას არ მამღლევს. მაინც ვერ მომწვდება, რაკი მე როგორც წიგნის პერსონაჟი, მისგან, როგორც ნამდვილი ადამიანისგან, ძალიან შორს ვარ. (Margwelaschwili 2012: 16)

ვაკუმისა და მისი ფიქტიური ავტორის იგივეობრივობა წარმოჩინდება პერსონაჟ ვაკუმისა და მისი „პოტენციური მკითხველის“ ფიქტიური დიალოგიდან. თუმცა, გვხვდება რამდენიმე განმასხვავებელი დეტალიც. ვაკუმი ახალგაზრდა, 18 წლის, პერსონაჟია, მისი ავტორი კი წარმოჩენილია ხანდაზმულ, თავის პერსონაჟზე 50-60 წლით უფროს ორეულად, ალტერ ეგოდ, რომელსაც იგივე ცხოვრება აქვს გავლილი, რომელსაც პერსონაჟი ვაკუმი თავის ფიქციურ „ცხოვრებაში“ ახლა გადის. სახელდობრ, ორივე ერთ ქალაქში, ბერლინში, დაიბადა და გაიზარდა, ორივე მამასთან ერთად დააპატიმრეს, ორივეს იძულებით ატოვებინებენ სამშობლოს და ა.შ. „თქვენსა და თქვენს ავტორს შორის ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ ის „ნამდვილი“ ადამიანია, თქვენ კი მისი ახალგაზრდა პერსონაჟი ხართ“ (Margwelaschwili 2012: 83). „შესაძლოა „თქვენ პირადად გაიცნოთ თქვენი ავტორი, რომელიც, გარკვეული თვალსაზრისით, თქვენ თვითონვე ხართ“ (Margwelaschwili 2012: 34). მსგავსი ფრაზები ერთმნიშვნელოვნად ემსახურება რომანის ავტოფიქციური ხასიათის წარმოჩენას. ავტო-მეტა-ფიქციური ელემენტები რომანში *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* საკუთარ თავთან დიალოგისა და საკუთარი თავის ნუგეშისცემის საშუალებად გვევლინება. მოხუცი გივი მარგველაშვილი ანუგეშებს ახალგაზრდა გივი მარგველაშვილს, რითაც სხვადასხვა პერიოდებს შორის ფიქტიური დიალოგი იმართება.

ნაწარმოებში წარმოჩნდება გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების გადაჯაჭვულობა, გივი მარგველაშვილის ცხოვრების გზას ხელახლა გადიან და მის ფიქრებში გვახედებენ მისი პერსონაჟები. ავტორი თავის პერსონაჟებში „სახლდება“ და მათი მეშვეობით აჩვენებს მკითხველს

თავის განცდებს, შიშებსა და იმედებს. გივი მარგველაშვილი სამმაგ პერსონაჟად ეწერება რომანში და ფიქტიური ავტორის როლის გარდა მთავარი მოქმედი პირების როლებსაც თავად ირგებს. ამრიგად, საქმე გვაქვს ერთგვარ თვითინსცენირებასთან, თვითპრეზენტაციასთან.



გამოსახულება №15. ავტორი და მისი ტექსტობრივი განსხეულებანი.

შიდღეა ითქვას, რომ *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე* ფიქტიური დიალოგი იმართება „მკითხველის“ ნიღაბს ამოფარებულ ხანდაზმულ ფიქტიურ ავტორსა და მის ახალგაზრდა პერსონაჟს, ე.ი. ხანდაზმულსა და ახალგაზრდა გივი მარგველაშვილს შორის. ფიქტიური დიალოგის მიზანი ავტორის მიერ თავისი ახალგაზრდა პერსონაჟის და ამით, თავისი ახალგაზრდა „მეს“ გამხნეება და ნუგეშისცემაა, რათა მან გააგრძელოს „ცხოვრება“ და არ მიეცეს სასოწარკვეთილებას. გივი მარგველაშვილი როგორც ფიქტიური ავტორი ვაკუშს ამ მიზნით იმ სასიხარულო ცნობებს აწვდის, რომლებიც მომავალში უნდა მოხდეს, მათ შორის, საბჭოთა კავშირის დაშლას, მისი ხანდაზმული ალტერ ეგოს ბერლინში დაბრუნებასა და მისი წიგნების გამოქვეყნებას: „მას შემდეგ [ვაკუშის გადასახლების შემდეგ, თ.მ.] 45 წელზე მეტი გავიდა. 1991-1992 წლებში თქვენი ამბის ორი ტომი გამოიცა გამომცემლობაში „ზუდფერლაგ““ (Margwelaschwili 2012: 32);

საბჭოთა კავშირი დაიშლება, და თქვენ გერმანიაში დაბრუნდებით. თქვენი ავტორი ხომ კვლავ აქ იმყოფება და ექვიც არ მეპარება, რომ თქვენ, ანუ იგივე თავის თავს – მაგრამ როგორც პერსონაჟს, კვლავ დაგაბრუნებთ უკან, თუმცა, შესაბამის ასაკში. [...] თქვენი ამბის ამაზე უკეთესი განვითარება წარმოუდგენელია (შდრ. Margwelaschwili 2012: 84).

პერსონაჟს იმედი ეძლევა: მისმა ხანდაზმულმა ალტერ ეგომ, ანუ, იგივე მისმა „ნამდვილმა“ ავტორმა თუ მოახერხა ამ რთული ვითარებიდან თავის დაღწევა, მაშინ მასაც უნდა გამოსვლოდა იგივე, მითუმეტეს, რომ მათი ბიოგრაფია, მიუხედავად გარკვეული განსხვავებებისა, მაინც პარალელურად ვითარდებოდა: ავტორის – „ნამდვილი“ ადამიანის ამბავი ნამდვილ სამყაროში, მისი კი როგორც პერსონაჟის – „ბიბლიობიოსფეროში“ (შდრ. Margwelaschwili 2012: 62).

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟი ვაკუმის აწმყო დროსა და საბჭოთა კავშირის დაშლას შორის თითქმის ნახევარი საუკუნეა, ხანდაზმული ავტორის განვლილი გზა და მისი ცხოვრების მაგალითი, ვაკუმსაც ჰმატებს მხნეობას. ის ამბავი კი, რომელიც მას განსაკუთრებით ახარებს, არის საბჭოთა კავშირის დაშლა:

მათი დანიშნულების ადგილი – საბჭოთა კავშირი პოლიტიკურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით აღარ არსებობდა. ეს იყო გაუგონარი, საოცარი ახალი ამბავი, რომელიც ვაკუმის წიგნისეულ-ცხოვრებისეულ მდგომარეობას მნიშვნელოვნად ცვლიდა. იგი, როგორც ომისშემდგომდროინდელი ტყვე, აქამდე მთელი გულით ნატრობდა გაქცევას. და ახლა, როცა შეიტყო, რაც მოხდა, მისმა ამ სურვილმა არსი დაკარგა. რაღას უნდა გაქცეოდა? (Margwelaschwili 2012: 34-35)

საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული სისტემის ნგრევა და მისი საბოლოო დამხობა წარმოჩენილია საუკეთესო პერსპექტივად, რომლის წარმოდგენაც კი ვაკუმს ოდესმე შეეძლო. რომანში ჩანს საბჭოთა კავშირის დაშლით განპირობებული ის სიხარული, რომელსაც პერსონაჟი ვაკუმში და შესაბამისად, მისი ალტერ-ეგო, გივი მარგველაშვილი განიცდის.

4.3.6. რომანის ავტო-ინტერტექსტობრივი ასპექტები და მათი დანიშნულება

როგორც უკვე წარმოჩნდა, *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* ავტო-ინტერტექსტობრივ კავშირშია გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებთან *კაპიტანი ვაკუში*. ამრიგად, რომანი ერთმნიშვნელოვნად მეტატექსტია. მასში მოკლე ინტერტექსტობრივი პარაფრაზებით გადმოცემული და შეიძლება ითქვას, ინტერპრეტირებულიც კია *კაპიტანი ვაკუშის* პირველი ორი ტომი, თვით ამ ნაწარმოების სათაური კი *ნოველაში* მრავალჯერაა დასახელებული. *კაპიტანი ვაკუშის* პირველი ორი ტომის გარდა *ნოველაში* საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავს ასევე გივი მარგველაშვილის გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებზე მსჯელობას, ტექსტებზე, რომლებიც მხოლოდ ხელნაწერის სახით არსებობს, მათ შორის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის მესამე ტომზეც, რომლის გამოქვეყნებაზეც, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, გერმანულმა გამომცემლობამ უარი განაცხადა.

ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლი *კაპიტანი ვაკუში* რომანში *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* წარსულის გახსენებისა და მასზე მჯელობის საშუალებად გვევლინება. ავტო-ინტერტექსტუალობით, თავისი ადრეული ნაწარმოებისა და მისი საკვანძო თემების, მათ შორის, ავტობიოგრაფიის აქტუალიზებით, მარგველაშვილი ტრავმული წარსულის გადამეშავებას, დაძლევისა და თვითთერაპიას ცდილობს. იგი ამ მიზნით *კაპიტანი ვაკუშიდან* აღებული ავტო-ინტერტექსტობრივი პასაჟების *ნოველაში* ინტეგრირებით წინ წამოწევს ისეთ საკითხებს, როგორებიცაა 1921 წელს წითელი არმიის მიერ საქართველოს ანექსია, ინტელიგენციის საზღვარგარეთ გადახვეწა, ემიგრაცია, ემიგრანტობა. მნიშვნელოვანია, რომ „*ვაკუშის ამბავი*“, ანუ იგივე გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლი *კაპიტანი ვაკუში* წარმოჩენილია როგორც ეპოქის თვითმხილველი, რომელიც ემიგრაციის როგორც საზოგადო ფენომენისა და ზოგადად, ყველა ემიგრანტის ყოფას სარკესავით ირეკლავს. ამ თვალსაზრისით, რომანში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ვაკუშის, იგივე გივი მარგველაშვილის მამას – „*მოხუც ემიგრანტს*“, რომელიც ე.წ. „*ვართბურგში*“ (ემიგრაციის მეტაფორა) ცხოვრობდა

და საბჭოთა სისხლიანი რეჟიმის დაცემა-დაშლას გულმხურვალედ ელოდა. *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე* ვაკუშის მამა, ტიტე მარგველაშვილი, წარმოჩენილია საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიურ მოწინააღმდეგედ და პატრიოტად, ეროვნული სულისკვეთებით აღსავსე ადამიანად, რომელიც საბჭოელებმა გადაბირების მიზნით დააპატიმრეს (შდრ. Margwelaschwili 2012: 86).

ვაკუშის პირველი ტომი, მაგალითად, მოგვითხრობს ბერლინში, ორ ვართბურგში ცხოვრებაზე, რომლებშიც იგულისხმება ორი ბინა, სადაც რაღაცის მოლოდინში არიან. პირველ ვართბურგში ვაკუშის მამა ცხოვრობდა, მოხუცი ემიგრანტი შორეული – 1921 წელს საბჭოთა კავშირის მიერ დაპყრობილი და ანექსირებული საქართველოდან. ცხადია, იგი ელოდა საბჭოთა რეჟიმის დამხობას, რომელიც მისი გათვლებით ეკონომიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე დიდხანს ვეღარ გასტანდა. საზღვარგარეთ გაქცევა, ემიგრაცია და ემიგრანტობა იოლი არ იყო. (Margwelaschwili 2012: 41)

ემიგრაცია რომანში წარმოჩენილია ისეთ ცხოვრებისეულ მდგომარეობად, რომელიც შთამომავლობაზე გადადის და რომელიც დაუცველობის განცდას წარმოქმნის. ნაწარმოების ყურადღების მიღმა არ რჩება ვაკუშის, იგივე გივი მარგველაშვილის დედაც, რომელმაც ემიგრაციას ვერ გაუძლო და თავი მოიკლა, – „ათწლეულები გაივლიან, სანამ სამშობლოში რამე შეიცვლება. ემიგრანტს ლოდინისა და მოთმინების დიდი უნარი უნდა ჰქონდეს, რათა ემიგრაციას გაუძლოს. ვაკუშის დედას ეს უნარი არ აღმოაჩნდა“ [...]. (Margwelaschwili 2012: 41).

4.3.7. პერსონაჟისა და „მკითხველის“ მეტანარატიული ავტორეფლექსიური კომენტარები და მათი დანიშნულება

რომანში განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებენ პერსონაჟისა და „მკითხველის“ მეტანარატიული ავტორეფლექსიური კომენტარები. პერსონაჟის მიერ გაკეთებული ასეთი კომენტარებით წინა პლანზე გადმოდის მკითხველის არყოლის პრობლემა, რომელსაც ვაკუში და მისი ავტორი განიცდიან. პერსონაჟი ვაკუში მსჯელობს თავის ადრეულ ნაწარმოებებზე, ანუ იმ რომანებზე (*კაპიტანი ვაკუში*), რომლებშიც თავადაა პროტაგონისტი და

რომელთაც რატომღაც მკითხველი არ ჰყავთ. ამასთანავე, იგი ვარაუდებსაც გამოთქვამს იმის შესახებ, რას შეიძლება გამოეწვია მკითხველის გულგრილობა მისი ამბის მიმართ. „რატომ არ სურს გერმანელ მკითხველს ენობრივად ასე გაფორმებული გაქცევის ამბის წაკითხვა?“ (Margwelaschwili 2012: 44), – შესაძლოა, ეს წიგნები გერმანელი მკითხველის გემოვნებას არ შეესაბამება, რაკი მათში უცხოური, ანუ ქართული სიტყვები მრავლადაა მოცემული. *ნოველაში* განმარტებულია ის მეტაფორები, რომლებიც გერმანელი მკითხველისთვის რთული ამოსახსნელი შეიძლება ყოფილიყო: „ასეთი [უცხო, თ.მ.] სიტყვაა, მაგალითად, მამასახლისი, რომელიც „ოჯახის მამას“ ნიშნავს (აღნიშნულს *კანტაქტშიც* განმარტავს გივი მარგველაშვილი) და რომელშიც ვაკუმის წიგნებში ტირანი (ოჯახის ან სახელმწიფოს) იგულისხმება“ (Margwelaschwili 2012: 43). *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე* „მამასახლისის“ გარდა, მის პრეტექსტში, ანუ ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლში *კაპიტანი ვაკუში* მოცემული სიმბოლოები – „მამასახლისიმუსი“ და „გოგლიმოგლიც“ არის განმარტებული: „სუპერლატივი მამასახლისიმუსი ერთ გენერალისიმუსს მოგვაგონებდა, რომელიც წარმოშობით ქართველი იყო და საბჭოთა კავშირს მართავდა“ (Margwelaschwili 2012: 43), – ციტატაში ერთმიშვნელოვნად სტალინზეა გაკეთებული მინიშნება. „გოგლიმოგლი კვერცხითა და შაქრით მომზადებული ბავშვის საჭმელია, „ვაკუში“ კი აღნიშნავს 1917 წლის პოლიტიკურ არეულობას რუსეთში და 1933 წელს გერმანიაში“ (Margwelaschwili 2012: 43). ასეთი ახსნა-განმარტებები ტექსტშიცაა (რომანში *კაპიტანი ვაკუში*, თ.მ) ჩართული, – ფიქრობს ვაკუში, რის გამოც გერმანელ მკითხველს უცხოური სიტყვების გაგება არ უნდა გასჭირვებოდა. ქართულის გარდა „ვაკუმის ტომებში“ უცხოური წარმოშობის სხვა სიტყვებიც იყო. ვაკუმის აზრით, წიგნში, რომელიც გაქცევის ან ემიგრანტობის ამბავს ასახავს, უნდა იყოს ასეთი სიტყვები, რაკი გაქცევისას (ემიგრაციაში), როგორც წესი, უცხო სიტყვებით ლაპარაკობენ (შდრ. Margwelaschwili 2012: 43). ვაკუმის ვარაუდით, შესაძლოა, იმის გამო არ ჰყავს მკითხველი მის „წიგნისეულ-ცხოვრებას“, რომ მასში არაგერმანული წარმოშობის, უცხო ოჯახის ამბავია მოთხრობილი.

თუმცა, უკვირს, როგორ შეიძლება გულგრილი დატოვოს მკითხველი ბერლინის ინგლისურ სექტორში მამასა და შვილზე ეშმაკურად შენიღბული თავდასხმისა და გატაცების აღწერამ:

იქნებ წითლების კომენდატურაში განვითარებული მოვლენები არ იყო საინტერესო: ჩაკეტილ ოთახში გატარებული ღამე, სიბრაზემოწოლილი მამა, რომელიც ორივე მუშტით ურტყამდა კარებს და ყვიროდა, [...]. ერთკვირიანი პატიმრობის შემდეგ ყოველივე ახსნა-განმარტებისა და დაკითხვის გარეშე ვაჟი გადაიყვანეს ამავე შენობის კარცერში [...], შემდეგ კი უკვე საბჭოთა კავშირის სპეციალურ ბანაკში (ერთი მათგანი ყოფილი საკონცენტრაციო ბანაკი ზაქსენჰაუზენი იყო). (Margwelaschwili 2012: 47)

პერსონაჟის ამ თვითრეფლექსიიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილი, ერთი მხრივ, თავისი ტრავმულ გამოცდილებას ამუშავებს, მეორე მხრივ კი თვითრეცეფციას ეწევა. ზემოთ მოცემული ავტორ-ინტერტექსტობრივი მეტაფორებიდან წარმოჩნდება მარგველაშვილის კრიტიკული დამოკიდებულება საბჭოთა დიქტატურული რეჟიმის მიმართ. ავტორეფლექსიური კომენტარებით ვაკუმის ავტორის ნაწარმოებების (*კაპიტანი ვაკუმის*) დაგვიანებული გამოქვეყნებისა და ამის გამო მათი აქტუალობის დაკარგვის საკითხიც არის წამოჭრილი. ვაკუმის გატაცება წარმოჩენილია მოძველებულ ამბად, რის გამოც მას მკითხველები არ ჰყავს. საქმე სხვაგვარად იქნებოდა, ეს წიგნები რომ თავის დროზე – „აღმოსავლეთ-დასავლეთის კონფრონტაციისას“ რომ გამოქვეყნებულიყო, ამ შემთხვევაში მათ „ალბათ დიდი გამოხმაურება მოჰყვებოდა“ (Margwelaschwili 2012: 33), – ვარაუდობს „მკითხველის“ ნიღაბქვეშ ამოფარებული ფიქტიური ავტორი. ნაწარმოებში განსჯის საგანი ხდება ავტორის წერის სტილიც, რომელიც დახასიათებულია როგორც თამაშობრივი, აბსტრაქტული, სიურრეალისტური და ფანტასტიკური. განხილვის ობიექტად იქცევა ასევე გამომცემლობის უარი *კაპიტანი ვაკუმის* მომდევნო ტომების გამოქვეყნებაზე, „მკითხველის“ ვარაუდით, მიზეზი, რამაც გამომცემლობას გადააწყვეტინა, გაეწყვიტა ხელშეკრულება ვაკუმის ავტორთან, „ვაკუმის წიგნების“ თამაშობრივი სტილია, რაკი ასეთი ლიტერატურა იმ დროისთვის, 90-იანი წლების შუა პერიოდისთვის გერმანიაში მოთხოვნადი არ იყო (შდრ. Margwelaschwili 2012:

26). ამ დაკვირვებების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილი ავტორეფლექსიური რეტროსპექციული განსჯით *ნოველაში* თავისი ავტობიოგრაფიული ნაწარმოების რეცეფციასა და ინტერპრეტაციას თავადვე ახორციელებს.

4.3.8. მუსიკა, თეატრი და ინტროსპექცია როგორც დიქტატორული რეჟიმიდან გაქცევის „ესთეტიკური“ ცდები

„შესაძლოა ადამიანი რომელიმე იდეოლოგიური საზოგადოების უიმედო ტყვეობაში იმყოფებოდეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შინაგანად გამუდმებით გარბოდეს“ (Margwelaschwili 2012: 44), – ვკითხულობთ *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე*. ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი თემა სწორედ იდეოლოგიური კონტექსტიდან რამენაირად თავის დაღწევა, მისგან გაქცევაა. გივი მარგველაშვილი შვებას ე.წ. „ესთეტიკურ გაქცევაში“ პოულობს. „ესთეტიკური გაქცევის“ საშუალებად ნაწარმოებში წარმოჩენილია მუსიკა, თეატრი და ინტროსპექციული ხედვა. ამგვარად, გივი მარგველაშვილი ამ რომანშიც მიმართავს ინტერმედიანობას, სხვადასხვა მედიას აქცევს ერთ სივრცეში და განსაკუთრებულ ფუნქციას აკისრებს მათ.

მუსიკის რიტმები, რომლებიც ამერიკული რადიოტალღებით გადმოიცემოდა და რომელთა მოსმენაც მთელ მსოფლიოში შეიძლებოდა, ნაციონალურ-სოციალისტურ გერმანიაში გაქცევის სპეციფიკური ფორმა იყო, რომლითაც მრავალი ახალგაზრდა წარმოსახვაში გაურბოდა დიქტატორულ რეჟიმს. თუმცა, მუსიკა გაქცევასთან ერთად იდეოლოგიური ბრძოლისა და პროტესტის საშუალებადაც უნდა განვიხილოთ. ახალგაზრდების მიერ დიქტატურის წინააღმდეგ გამართულ „ესთეტიკურ“ ბრძოლაში უცხოური მუსიკა, მათ შორის ჯაზი დიდ როლს ასრულებდა. იტალიელი მუსიკოსის, ტულიო მობილიას მიერ ბერლინის სხვადასხვა ღამის ბარში, მათ შორის „კაკადუსა“ და „როზიტაში“ შესრულებული მუსიკა ნაწარმოებში წარმოჩენილია „უცხოურ“, „მტრულ“ და ასე ვთქვათ, ესკაპატურ მუსიკად. ესთეტიკური გაქცევის მეორე

ფორმა თეატრია. რომანის მიხედვით, ზაქსენჰაუზენის ყოფილ საკონცენტრაციო ბანაკში 1947 წელს დადგმულმა თეატრალურმა წარმოდგენამ, სახელდობრ, გოეთეს *ფაუსტმა*, მრავალ პატიმარს, მათ შორის ვაკუშსაც (გივი მარგველაშვილს) მისცა შესაძლებლობა, დროებით მაინც გაქცეოდა ტყვეობას:

სხვათა შორის, ვისაც ჰგონია, რომ გერმანიაში საბჭოთა კავშირის სპეციალური ბანაკებიდან გაქცევის გზა არ არსებობდა, ის ცდება. სულ მცირე, ერთი ასეთი ბანაკიდან მაინც გაიქცნენ მასობრივად. ერთ-ერთი ასეთი გაქცევისას, ომის შემდგომ, 1947 წელს, ვაკუშსაც ჰქონდა ბედნიერება სხვებთან ერთად გაქცეულიყო. საქმე ეხებოდა გოეთეს *ფაუსტის* პირველი ნაწილის ინსცენირებას. (Margwelaschwili 2012: 49)

შეიძლება ითქვას, რომ არა მხოლოდ მუსიკა და თეატრი, არამედ ზოგადად ხელოვნებაა გაქცევისა და წინააღმდეგობის გაწევის, პროტესტის გამოხატვის „ესთეტიკური“ საშუალება. „ესთეტიკური“ გაქცევის კიდევ ერთი ფორმა, რომელსაც ნაწარმოებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, არის ინტროსპექცია. ინტროსპექცია (ლათ. „Introspicere“ - ვიხედები შიგნით) როგორც ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური თვითდაკვირვების მეთოდი, როგორც მედიტაცია, ადამიანს საკუთარ თავში, ფიქრებსა და ემოციებში, ცნობიერში, გამოცდილების სამყაროში ჩაღრმავების, თვითდაკვირვებისა და გაანალიზების საშუალებას აძლევს (შდრ. Deterding 2008). ინტროსპექცია, ამასთანავე, მეტაფიქციის სპეციფიკური ფორმაცაა (იხ. ზემოთ, თავი 2.1.). აქვე პარალელი უნდა გაივლოს ფილოსოფოს ედმუნდ ჰუსერლის „ცნობიერების“ კონცეფციასთან, რომელიც სუბიექტის ცნობიერების, შინაგანი აღქმის, განცდის საკითხებს მოიცავს (შდრ. Beyer 2011). *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე* მკითხველების გარეშე დარჩენილი სასოწარკვეთილი ვაკუშისთვის ინტროსპექცია წარმოდგენილია შენეფელდის „ჩიხიდან“ გაქცევის ერთადერთ საშუალებად.

4.3.9. საბჭოთა კავშირის კრიტიკა, კარნავალიზაცია და დეიდეოლოგიზაცია ვაკუმის ინტროსპექციულ ხილვაში

განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ვაკუმის ერთ-ერთი ინტროსპექციული ხილვა, რომელიც ნაწარმოებში ჩართული მოთხრობის ფორმითაა წარმოდგენილი და გაჯერებულია ფანტასტიკური, ინტერმედიალური და ავტო-ინტერტექსტობრივი ელემენტებით. რომანის ამ ეპიზოდში მოქმედება ვითარდება საბჭოთა საქართველოს შავი ზღვის სანაპიროზე, სახელდობრ, ბიჭვინთის ტერიტორიის პატარა და თვალწარმტაც ლიმონის პლანტაციებში, სადაც რამდენიმე კვადრატული კილომეტრის ე.წ. „დიქსი-დოიქსილენდური“, ანუ დასავლური ხიდისწინა პლაცდარმია (გერმ. Brückenkopf) განლაგებული. პლაცდარმზე თავი მოუყრიათ დასავლეთ-გერმანული ჟურნალის *შპიგელი* ფერადი სარეკლამო ფოტოებით შთაგონებულ კაპიტალისტური კონტრ-სამყაროს ისეთ უახლეს ნაწარმს, როგორებიც იყო სიგარეტი, ლუდი, მანქანები (მერსედესი, რენო), და რომლებიც საბჭოთა კავშირში ვაკუმის წარმოსახვის გარეშე კიდევ დიდხანს არ იქნებოდა.

ვაკუმის წარმოსახვითი პლაცდარმი საბჭოეთის ტერიტორიაზე აღმოცენებულ ერთგვარ დასავლურ ოაზისად უნდა განვიხილოთ, სადაც საბჭოთა კავშირის მოქალაქეებს მათთვის უცხო და, ხშირ შემთხვევაში, სანატრელი კაპიტალისტური სამყაროს პროდუქციაზე მიუწვდებოდათ ხელი. გივი მარგველაშვილის ამ ინტროსპექციულ ხილვა-ზმანებაში სერიოზული გზავნილია ჩადებული. სახელდობრ, ესაა საბჭოთა კავშირის რეჟიმის კრიტიკა. უპირველესად გაკრიტიკებულია საბჭოთა კავშირის ეკონომიკა, რადგან იდეოლოგიზებულ კონტექსტში გამოკეტილ საბჭოთა მოსახლეობას არ ჰქონდა წვდომა დასავლურ პროდუქციაზე, მათ შორის, ზემოთ უკვე ნახსენებ სიგარეტზე, მანქანებზე, ისევე როგორც კოკა-კოლაზე, ჯინსებსა და სხვა მისთანებზე.

როგორც გივი მარგველაშვილი თავის წლიურ-დღიურში წერს, თვითონაც ამ „ხიდისთავის“ ისტორიაშია გახლართული. მისი აზრით, ყოველგვარი, განსაკუთრებით კი, პოლიტიკური ემიგრაცია გარკვეულწილად მაინც

დაკავშირებულია „ხიდისთავის“, ანუ პლაცდარმის შექმნის მცდელობასთან. სიტყვა „პლაცდარმი“, მარგველაშვილის განმარტებით, თავისი შემოქმედების კონტექსტში სამხედრო მნიშვნელობით კი არ არის მოცემული, არამედ იგი აქ ონტოტექსტოლოგიური ცნებაა,

რამდენადაც იმ ემიგრანტს გულისხმობს, ვინც ძალისხმევას არ იშურებს, იყოს (ან აღადგინოს) გზა და ხიდი, რომლის საშუალებითაც ანექსირებული სამშობლოს პრობლემებს სხვა ქვეყანაში, განსაკუთრებით ემიგრაციის თავშესაფრად ქცეულ მასპინძელ ქვეყანაში გასაგებად ახსნის და მხარდაჭერის იმედი ექნება; მოითხოვოს კიდევ დახმარება, საერთაშორისო სამართლის ყველა ნორმის დარღვევით ძალადობრივად განხორციელებული ოკუპაციის აღსაკვეთად. (მარგველაშვილი 2022: 43)

გივი მარგველაშვილი რომანის ჩართულ ეპიზოდში კიდევ უფრო ააქტიურებს ლიტერატურულ თამაშს და ინტერმედიალურსა და ავტო-ინტერტექსტობრივ პერსონაჟებს ერთად უყრის თავს. ინტერმედიალურ პერსონაჟებად უნდა განვიხილოთ ვაკუუმის პლაცდარმზე *შპიგელის* რეკლამებიდან „გადმოსული“ ე.წ. „დიქსი-დოიქსილანდელი“ მსახიობები, ისევე, როგორც მუსიკალური ფირფიტების ყდების ფოტოებიდან „გადმოპორტირებული“ ხალხი, მათ შორის, ჯაზის, სვინგის, როკისა და პოპ-მუსიკის „დიქსილანდური“, ანუ, იგივე დასავლური წარმოშობის ისეთი ვარსკვლავები, როგორებიც არიან ელვის პრესლი, ჯიმი ჰენდრიქსი, ლუი არმსტრონგი, ჯენის ჯოპლინი და სხვები. ავტო-ინტერტექსტობრივ პერსონაჟად კი ამ მონაკვეთში გვევლინება გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანის პერსონაჟი, იტალიელი მუსიკოსი, ტულიო მობილია. ამ პერსონაჟთა მიზანი „კოლხოზელ“, ანუ, იგივე საბჭოთა კავშირის მოსახლეობასთან დამეგობრება და მათთვის დასავლური ცხოვრების წესის გაცნობა-გაზიარებაა. შეიძლება ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დასავლეთისა და საბჭოთა კავშირის მოსახლეობას შორის კომუნიკაციას, გამოცდილების, მიღწევების, მსოფლმხედველობის ერთმანეთთან გაზიარებას, ღიაობას და არა ჩაკეტილობას, იმას, რაც საბჭოთა კავშირში იყო. ქვეყნის საზღვრებიდან გასვლა უბრალო ხალხისთვის თითქმის წარმოუდგენელი იყო, რაც მათთვის საბჭოთა იდეოლოგიის – „გოგლიმოგლის“ თავზე მოხვევას კიდევ უფრო

აადვილებდა. ჩაკეტილ საზოგადოებას, რომელსაც თავისი ქვეყნის გარდა სხვა არაფერი ენახა, არასოდეს გაუჩნდებოდა სხვა მოთხოვნილებები და ვერასოდეს წარმოიდგენდა, თავისი ქვეყნის წყობაზე უკეთეს წყობასა თუ ცხოვრებას.

რომანში ჩართულ ინტროსპექციულ ხილვაში მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება მუსიკასა და ცეკვას. ამ ეპიზოდში ხელოვნების ეს ორი დარგი საბჭოთა კავშირის იმ მაღალი თანამდებობის პირების, პარტიული აპარატის იმ ოფიციალური წევრების მსოფლმხედველობის შეცვლას და დეიდეოლოგიზაციას ემსახურება, რომლებიც ზაფხულის არდადეგებს ბიჭვინთის სანაპიროს სამთავრობო ვილებში ოჯახებთან ერთად ატარებდნენ და რომლებიც, ყველაზე მეტად იყვნენ მოქცეულნი საბჭოური იდეოლოგიის ზეგავლენის ქვეშ. ვაკუუმის პლაცდარმზე მოწვეული დასავლელი მუსიკოსები სპეციალურად მათთვის უკრავდნენ როკისა და პოპ-მუსიკის – როგორც მსოფლმხედველობის „დიქსილანდურად“ გარდაქმნისა და გარდასახვის ჰანგებს. თუ ისინი მთლიანად გაბრუებულნი და იდეოლოგიურ ცრურწმენებში ჩარჩენილნი არ იყვნენ, ჯერ კიდევ შეიძლებდა მათი შველა.

მიხაილ ბახტინის კონცეფცია კარნავალისა და კარნავალიზაციის შესახებ შეიძლება მივუსადაგოთ ე.წ. „თერაპიული დეიდეოლოგიზაციის“ იმ ღონისძიებას, რომლის დროსაც როკისა და პოპ-მუსიკის ორგანისტური ჟღერადობით აღფრთოვანებული ნომენკლატურა, რომელიც აქამდე ყოველივე უცხოს, განსაკუთრებით კი „დიქსილანდურის“ მიმართ მტრულად იყო განწყობილი, დასავლეთიდან შემოყვანილ თავისუფალი აზროვნების ხალხთან ერთად შეპყრობილებივით ერთვებიან ცეკვაში, ივიწყებენ თავიანთ იდენტობას, პრინციპებსა და ზემდგომთა მიმართ მორჩილებას. ინსტინქტებსა და მათთვის აკრძალული, „მტრული“ მუსიკის რიტმებს დიდი ენთუზიაზმით აყოლილნი თავაშვებულად იქცევიან, ისევე, როგორც ევროპელები კარნავალისას, დიდი მარხვის დაწყებამდე, ყველიერის კვირაში იქცეოდნენ. დასავლური მუსიკის რიტმებზე საბჭოთა ჩინოვნიკებისა და „დიქსილანდელების“ ერთად ცეკვა მათ შორის არსებულ ყოველგვარ განსხვავებას შლის და ერთმანეთთან ისე ათანაბრებს მათ, როგორც ეს

კარნავალურ კულტურას ახასიათებს. საბჭოთა ჩინოვნიკების მიერ ტვისტის, როკისა და პოპის მიმართ აღმოჩენილი სიყვარული *ნოველაში ესთეტიკურ გაქცევაზე* წარმოჩენილია დასავლური ღირებულებების იმ იმპულსად, რომელსაც საბჭოთა ფუნქციონერები ტოლერანტობამდე და დემოკრატიულ შეხედულებებამდე უნდა მიეყვანა. „ვინც ენთუზიაზმით ცეკვავს როკ- და პოპ-მუსიკაზე“, – ამბობდა ვაკუში, „ან უკვე დემოკრატია, ან აპირებს რომ გახდეს“ (Margwelaschwili 2012: 57).

რომანის ამ მნიშვნელოვან ეპიზოდში საბჭოთა ნომენკლატურის იდეოლოგიზებული მსოფლმხედველობის ტრანსფორმაცია ხდება, რის შედეგადაც ისინი ბურანიდან ფხიზლდებიან და გაბატონებული კომუნისტური იდეოლოგიისგან, როგორც აბსოლუტური და უცვლელი ჭეშმარიტებისგან, თავისუფლდებიან.

გივი მარგველაშვილი სტალინისა და სტალინიზმის დეკონსტრუქციისთვის კვლავ ლიტერატურულ თამაშს მიმართავს. იმის დასადგენად, ჰქონდა თუ არა დასავლურ მუსიკასა და ცეკვას სასურველი ზეგავლენა საბჭოთა ფუნქციონერების მსოფლმხედველობაზე, ანუ თუ გახდნენ ისინი „დიქსილანდური“ იდეების მომხრენი. ამისთვის გადამოწმების რამდენიმე მეთოდი შემუშავდა. ერთ-ერთი იყო „დაჭმუჭნილი მამასახლისიმუსი“, რომელიც შემდეგში მდგომარეობდა: ტულიო მობილიას მიერ აჟღერებულ როკ-მუსიკაზე ცეკვისას საბჭოთა ჩინოვნიკების ფეხებთან უნდა დაეგდოთ ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგის დაჭმუჭნილი სურათი. თუ ისინი შემინდებოდნენ, ფოტოს აიღებდნენ, გასწორებდნენ, ჯიბეში ჩაიდებდნენ და აღშფოთებას გამოხატავდნენ, ეს იმის მაჩვენებელი იქნებოდა, რომ მათ ტრანსფორმაცია ჯერ კიდევ არ განეცადათ და საჭიროებდნენ როკისა და პოპის თერაპიის განმეორებით ინტენსიურ კურსს. ცხადია, „დაჭმუჭნილ მამასახლისიმუსში“ სტალინის დაჭმუჭნილი სურათი და შესაბამისად, მისი დიდების დეკონსტრუქცია, „დეთემატიზება“, დესტალინიზაცია უნდა დავინახოთ. მსოფლმხედველობის ტრანსფორმაციის გადამოწმების მეორე მეთოდი რომანის მიხედვით ე.წ. „იდეოლოგიურად შეწყვეტილი როკი და

პოპია“. საბჭოთა ჩინოვნიკების ცეკვისას მოულოდნელად ითიშებოდა მუსიკა და სიჩუმე ისადგურებდა, რის შემდეგაც ხმამაღლა ისმოდა ფრაგმენტები გენერალური მდივნის გამოსვლიდან საბჭოთა კავშირის ბოლო პარტიულ ყრილობაზე. ის, ვინც ამ დროს მოწიწებით აღაპყრობდა ხელებს და ამ „ქადაგების“ მოსმენას შეუდგებოდა, დაუყოვნებლივ საჭიროებდა როკისა და პოპის დამატებით დოზას. ხოლო მათ, ვინც პროტესტს გამოთქვამდა და მუსიკის კვლავ ჩართვას მოითხოვდა, წარმატებით ჰქონდათ ჩაბარებული გამოცდა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ ისინი აღარ იყვნენ კომუნისტური იდეოლოგიის ზეგავლენის ქვეშ. ამით რომანის ამ ეპიზოდში დასახელებულია იდეოლოგიური ბურანიდან გამორკვევისა და საბოლოო გამოფხიზლების ორი მნიშვნელოვანი გზა. ესენია, ძველის უკუგდება და ახლის გაბეჭვა. ადამიანმა უნდა გაბედოს უარი თქვას შიშზე, პარტიულ მონობაზე, მოქმედების, ფიქრისა თუ აზროვნების განსაზღვრულ წესზე და ისე მოიქცეს, როგორც თავად სურს. მან უნდა დაჭმუჭნოს, დახიოს, გადააგდოს იმ ბელადის ხატი, რომელიც ხალხს თავს ახვევს გაყალბებულ ჭეშმარიტებებს, და აღარ უნდა უსმინოს მის „ქადაგებებს“. ამრიგად, ადამიანის მსოფლმხედველობის ტრანსფორმაციისა და გათავისუფლების გზა არის გაბეჭვა და უკუგდება.

ნაწარმოებში აქტუალიზდება საბჭოთა კავშირის უშიშროების სამსახურის საკითხი, მისი საიდუმლო დავალებები, თვალთვალი, მიყურადება და საჭიროების შემთხვევაში სწრაფი რეაგირება. ამის ნიმუშია მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი – საბჭოთა ოფიცერი, ე.წ. „ჩეკისტი“, რომლის დავალებაც ვაკუუმის მეთვალყურეობა და მისი საბჭოთა საქართველოში გადაყვანაა. ერთ-ერთ ეპიზოდში ვაკუმი ინტერესდება, რა დაემართება მის მეთვალყურეს მათი თბილისში ჩასვლის შემდეგ. „მკითხველის“ თქმით, მას შემდეგ, რაც ჩეკისტი თავის დავალებას შეასრულებს და მამიდის ოჯახში მიიყვანს ვაკუუმს, იგი მისი ცხოვრებიდან გაქრება. თუმცა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საბჭოთა საიდუმლო სამსახური აღარ დაინტერესდება მისით. პირიქით, იგი თვალს არ მოაცილებს ვაკუუმს და შორიდან გააგრძელებს მის თვალთვალს (Margwelaschwili 2012: 82), – რაც გივი მარგველაშვილის შემთხვევაში მართლაც ასე მოხდა. კიდევ ერთი

მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, რომელშიც „კაგებე“ გადმოდის წინა პლანზე, არის ვაკუმის ინტროსპექციული ხილვა. ვაკუმის პლაცდარმზე გამართული ანტი-საბჭოური აქტივობა „კაგებეს“ არ გამორჩენია. ვაკუმს პერიოდულად უწევდა „დიქსი-დოიქსილანდის“ პლაცდარმის დაცვა „მამასახლისიმუსის“ მიერ შემოგზავნილი ჯამუშებისგან, და აქ უკვე ცხადია, ვინ იგულისხმება „მამასახლისიმუსში“, – ეს საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული რეჟიმის მეთაური, გენერალისიმუსის წოდების მქონე სტალინია. ვაკუმის პლაცდარმის დასასრულის აღწერა, პლაცდარმზე „კაგებეს“ შეჭრა, ნათლად წარმოაჩენს საბჭოთა კავშირის უსაფრთხოების სამსახურის სახეს, მის ცენზურულ პოლიტიკასა და ცდას, დროულად აღმოეფხვრა ყოველგვარი ანტი-საბჭოური საქმიანობა, მისი მონაწილეები კი მკაცრად დაესაჯა.

გივი მარგველაშვილი განხილულ ინტროსპექციულ ხილვაში ქმნის იმ უტოპიურ იდილიას, რომელიც ვერასდროს ვერ მოხდებოდა საბჭოთა კავშირში, სახელდობრ, დასავლური მუსიკის ერთად მოსმენას, კავშირს დასავლეთისა და საბჭოთა კავშირის მოსახლეობას შორის, მათ ერთად ცეკვა-მოლხენას. ამრიგად, იგი დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სრულიად უტოპიური შერწყმის ინსცენირებას ახორციელებს, რასაც იგი უპირისპირებს „კაგებეს“ ძალადობას, რომლის ძალადობრივი ჩარევაც იმთავითვე განაპირობებს ამ იდილიის მსხვერველს. ამით გივი მარგველაშვილი თავის რომანში ეწინააღმდეგება იმ ძირითად ოპოზიციას, იმ დაპირისპირებას, რომელიც საბჭოთა კავშირის დროს ვერაფრით ვერ დაიძლია. იგი ცდილობს, რომ წარმოიდგინოს ამ ოპოზიციის დაძლევა-გადალახვის უტოპიური, განუხორციელებელი პერსპექტივა. თავის მხრივ, ვაკუმში, ანუ იგივე გივი მარგველაშვილი, ამ ხილვაში თავის თავს აღიქვამს დასავლური პლაცდარმის მეთაურად. ამით გივი მარგველაშვილი წარმოჩნდება საბჭოთა კავშირის რეჟიმის წინააღმდეგ მებრძოლად, მისი ანტი-საბჭოური შემოქმედება კი დასავლურ პლაცდარმად.

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ გივი მარგველაშვილი თავის გვიანდელ რომანში *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* აკრიტიკებს საბჭოთა კავშირს,

როგორც პოლიციურ და იდეოლოგიზებულ სახელმწიფოს, მის დანაშაულებრივ რეჟიმსა და ჩაკეტილ სისტემას. იგი აჩვენებს ამ სისტემის გარღვევის, დეიდეოლოგიზაციისა და დასავლეთთან დაკავშირების გზებს. ამის პარალელურად კი იგი ტრავმული წარსულის გადალახვა-დამლევას, თვითთერაპიასა და თვითნუგეშს ცდილობს.

4.4. კოლხი მედეა კოლხოზში

4.4.1. რომანის სიუჟეტი

გივი მარგველაშვილის რომანი *კოლხი მედეა კოლხოზში* (*Die Medea von Kolchis in Kolchos*, 2017) ბერლინში, გერმანულ ენაზე, 2017 წელს გამოიცა. *კოლხი მედეა კოლხოზში* ე.წ. „ვაკუმის კომპლექსის“ დასკვნით წიგნად მიგვაჩნია, რადგან ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის *კაპიტანი ვაკუმი* მთავარი პერსონაჟი ვაკუმი ახლა უკვე ამ რომანის პროტაგონისტად გვევლინება.

რომანში *კოლხი მედეა კოლხოზში* მოქმედება ვითარდება საბჭოთა კავშირის პერიოდში, ბიჭვინთის სანაპიროზე, სადაც მერაბ ბერძენიშვილის მიერ შექმნილი მითოლოგიური მედეას უზარმაზარი ქანდაკებაა აღმართული¹¹. ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი და პირველ პირში მთხრობელია „ხელოვნური მკითხველი“. იგი გვატყობინებს, რომ წიგნის ამ სამყაროში პერსონაჟების ცხოვრება მკითხველის წარმოსახვაზეა დამოკიდებული და როცა მათ მკითხველი არ ჰყავთ, ისინი „წაუკითხველობის სენით“ (გერმ. *Leserschwindsucht*)¹² ავადდებიან, სასიცოცხლო ენერგია ეცლებათ და ტექსტობრივ არსებობას წყვეტენ. სწორედ მკითხველის არყოლის გამოა დასუსტებული ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირი, ვაკუმი. სიუჟეტში პერსონაჟად შემოყვანილმა „ხელოვნურმა მკითხველმა“ იცის, რომ იგი თავისი ავტორის, ე.წ. „ნამდვილი“ ვაკუმის მიერ სპეციალური მისიითაა შექმნილი, სახელდობრ, მისი დანიშნულებაა, წაკითხოს მკითხველის გარეშე დარჩენილი თავისი ავტორის ტექსტები – ე.წ. „ვაკუმის ამბები“ და ამასთანავე, წაკითხვის მემვეობით სასიცოცხლო ენერგია შემატოს რომანის პროტაგონისტს – ავტორის სეხნია ვაკუმს, რომელიც ნამდვილი მკითხველების არყოლის გამოა

¹¹ ნაირა გელაშვილის ცნობით, „გივი მარგველაშვილი წლების მანძილზე, ღრმა საბჭოთა უძრაობის პერიოდში, რამდენიმე მეგობართან ერთად ისვენებდა ხოლმე ბიჭვინთაში მდებარე ე.წ. „ციტრუსოვი სოფოზში“, იქვე იყო მედეას ქანდაკებაც“ (გელაშვილი, 2021), ალბათ სწორედ აღნიშნული უნდა გამხდარიყო მარგველაშვილისთვის ამ რომანის შექმნის შთაგონების წყარო (თ.მ.)

¹² აქ და შემდგომ თარგმანი ჩვენია. (თ. მ.)

დასუსტებული და საბჭოთა კავშირის გენერალთან შეხვედრის ნაცვლად (რაც რომანის მთავარი თემა უნდა ყოფილიყო) ძირითადად სასტუმროს ნომერში ან ზღვის სანაპიროზე წევს.

რაკი ვაკუმის პერსონაჟების ამბებს არავინ კითხულობს, „ხელოვნურ მკითხველს“ იმის გაფიქრებაც კი ზარავს, რომ ავტორმა იგი შესაძლოა წიგნის ნამდვილ პერსონაჟად აქციოს:

კანკალს ვიწყებ, ჩემი ხელოვნური კბილები კაწკაწებენ და ცივი ოფლი მასხამს. ვაკუმის ტექსტურ სამყაროში პერსონაჟად ყოფნა ნამდვილად არაა ფაფის ჭამა. აქ ხომ არავინ გკითხულობს, გარდა თვით ნამდვილი ვაკუმისა, რომელიც დროდადრო საკუთარ ტექსტებს უღრმავდება. (Margwelaschwili 2017: 16)

„ხელოვნური მკითხველი“ ასრულებს თავისი ავტორის დავალებას, სასიცოცხლო ენერგიას სძენს რომანის მთავარ პერსონაჟს – ვაკუმს, ეს უკანასკნელი კი, რომელსაც მკითხველების არ ყოლის გამო, ავტორის მიერ დაწერილი სიუჟეტისამებრ მოქმედება არ უწევს და უამრავი თავისუფალი დრო აქვს, ზღვის სანაპიროზე სეირნობს. ერთ-ერთი ასეთი სეირნობისას „ხელოვნური მკითხველი“ ვაკუმს მედეას ქანდაკებასთან შეამჩნევს. ვაკუმს ხელში კრისტა ვოლფის წიგნი *მედეა. ხმები*¹³ უჭირავს და მედეას ქანდაკებას რაღაცას კარნახობს. იგი ასევე ხედავს, საბჭოთა მოსახლეობის ცნობიერების იდეოლოგიისგან გაწმენდა-გათავისუფლებისთვის სპეციალურად შექმნილი მფრინავი მტვერსასრუტი „პოლიპენ პოლიმატი“ როგორ დასტრიალებს ირგვლივ მედეას ქანდაკებას და როგორ ჩასჩურჩულებს ყურში რაღაცას. „ხელოვნურ მკითხველს“ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მედეასა და მფრინავ აპარატს შორის დიალოგი იმართება. იგი ცდილობს ჩაწვდეს ვაკუმის ჩანაფიქრს: რისთვის მოიყვანა ვაკუმმა „პოლიპენი“ მედეას ქანდაკებასთან? მედეას ქანდაკება ხომ უსულოა, მტვერსასრუტი კი, როგორც წესი, საბჭოთა კავშირის მოქალაქეების ე.წ. „სააზროვნო- და სალაპარაკო ოთახებს“ („Denk- und Sprechzimmer“) ანუ იგივე გონებას წმენდს იდეოლოგიისგან; რა კავშირი

¹³ აღმოსავლეთ გერმანელი მწერლის კრისტა ვოლფის რომანში *მედეა. ხმები* (*Medea. Stimmen*, 1996) ამბავი მოთხრობილია ექვსი პერსონაჟის მონოლოგით/ ხმით. რომანის მიხედვით მედეა კი არ არის თავისი შვილების მკვლელი, არამედ კორინთელები არიან. კრისტა ვოლფი მედეას, ევრიპიდესგან განსხვავებით, არც ძმის მკვლელობას მიაწერს (იხ. Wolf 1996).

უნდა ჰქონდეს მითოლოგიურ მედეას საბჭოურ კოსმოლოგიასთან? სად არიან მედეას ბიჭუნები, რომლებიც აქამდე დედას ფეხებზე ეხვეოდნენ, ახლა კი აღარსად ჩანან? იქნებ ისარგებლეს შემთხვევით და სახიფათო თემიდან გაიქცნენ? „ხელოვნურმა მკითხველმა“ ეს შეუძლებლად მიიჩნია. გადაწყვიტა, ვაკუმს დანახვებოდა, მის უცნაურ ქმედებაზე დალაპარაკებოდა და ახსნა-განმარტება მოეთხოვა. იგი ვაკუმისგან შეიტყობს, რომ მას თავისი ანტითემატური ქმედებით – ე.წ. „ბიბლიობიოლოგიურ-თერაპიული“ ექსპერიმენტით მედეას გათავისუფლება სურს იმ მცდარი გადმოცემებისაგან, რომელიც მას ევრიპიდემ მიაწერა. ცხადი ხდება, რომ გივი მარგველაშვილის რომანის მთავარ პერსონაჟ ვაკუმს მედეას გამართლება და მისი სახელის რეაბილიტაცია სურს. მისი აზრით, ის, რომ მედეა თავის შვილებს ხოცავს, მხოლოდ ევრიპიდეს პოეტური ფიქციაა და სინამდვილეში, თავისი შვილები თავად კი არა, კორინთელებმა გამოასალმეს სიცოცხლეს. იგი ამ მიზნით მერაბ ბერძენიშვილის მიერ გამოქანდაკებულ მედეას აწვდის კრისტა ვოლფის წიგნს, რათა მან წაიკითხოს და შეიტყოს სიმართლე თავის შესახებ:

სასიხარულო ცნობა, რომელიც მას მივაწოდე, ამ წიგნშია. თქვა „საკითხავმა“ ვაკუმმა და მიმითითა კრისტა ვოლფის წიგნზე მედეა. რაც აქ მასზე წერია, ორიოდე წინადადებით გავაგებინე პოლიპის მეშვეობით, რომლის გამოყენებაც „ტელეპათოფონის“ მსგავსად შეიძლება. - შენი ორი ვაჟი, მეიდოსი და პერესი, შენ არ მოგიკლავს, - მივაძახე მას. (Margwelaschwili 2017: 105)

მედეას კრისტა ვოლფის წიგნს მივცემ, იმ მონაკვეთებს წავაკითხებ – სადაც წერია, რომ სულ სხვები, სახელდობრ, კორინთელები იყვნენ, რომლებმაც მისი შვილები გამოასალმეს სიცოცხლეს. ეს მონაკვეთები წითლადაა გახაზული და სანიშნით ადვილად იფურცლება – და შემდეგ დაველოდები, ვიდრე იგი ამ სასიხარულო ცნობას გაიგებს და სრულად გაითავისებს. (Margwelaschwili 2017: 109)

„ხელოვნური მკითხველი“, რომელიც ზრუნავს იმაზე, რომ პერსონაჟები თემატურად მოიქცნენ და არ გადაუხვიონ ავტორის ჩანაფიქრს, მთავარ პერსონაჟს მისი არათემატური საქციელის გამო ავტორთან ჩივილით ემუქრება. თუმცა, ვაკუმს ამის არ ეშინია, რაკი, მისი თქმით, ავტორმა – „ნამდვილმა“ ვაკუმმა მისი საქმიანობის შესახებ ყველაფერი იცის და უფრო მეტიც, ეს ყოველივე მისი სურვილიც კია:

ყველაფერი, რაც ამ ნახევარი საათის განმავლობაში მითხარით, პრაქტიკულად მისგან მომდინარეობს და ჩვენ აქამდეც მხოლოდ იმას ვფიქრობდით, ვლავარაკობდით და ვაკეთებდით, რაც ვაკუმის ამბების ავტორის ნება და წარმოდგენა იყო. დიახ, არც კი ვარ დარწმუნებული, რომ აზრები, რომლებსაც ჩვენ ახლა გამოვთქვამთ, საკითხები, რომლებსაც ამჟამად განვიხილავთ, მისი კალმიდან არ მოდის, რომ ნამდვილმა ვაკუმმა როგორც ამ მოთხრობის ავტორმა, ჩვენი შეხვედრა თვითონ არ მოაწყო, ე.ი. თემატურად წინასწარ არ განსჭვრიტა და დაწერა, როგორ უნდა წარმართულიყო და აქამდეც როგორ მიმდინარეობს. (Margwelaschwili 2017: 146)

საბოლოოდ, ვაკუმში თავის მიზანს აღწევს: მედეა კითხულობს კრისტა ვოლფის წიგნს და აცნობიერებს, რომ იგი არც ისეთი საშინელია, როგორადაც მას ევრიპიდე თავის ტრაგედიაში აღწერს. მედეას ქანდაკებას თანდათან სახეცვლილება ემჩნევა: ტრაგიკულად დაეჭვებულსა და ჩაფიქრებულს ნაოჭები ეშლება, თვალები უბრწყინდება, ილიმის და გახარებული ლეკურს ცეკვავს კვარცხლბეკზე. ვაკუმს მედეას ქანდაკება ისევ საწყის მდგომარეობაში მოჰყავს; ბიჭუნებიც, რომლებიც აქამდე ზღვაში ბანაობდნენ, უბრუნდებიან დედას. ვაკუმში მედეას უტოვებს კრისტა ვოლფის წიგნს, რათა მან მჭვუნვარებისას წაიკითხოს ის წითლად მონიშნული მონაკვეთები, სადაც მის უდანაშაულობაზე წერია.

4.4.2. რომანის მეტაფიქციური, ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ასპექტები

რომანი კოლხი მედეა კოლხოზი განმსჭვალულია მეტაფიქციური, ინტერტექსტობრივი და ინტერმედიალური ელემენტებით, რომლებიც ერთმანეთში არიან გადაჯაჭვულნი და ერთ საერთო სურათს ქმნიან.

მეტაფიქციური თხრობა და მკითხველთან თამაში გივი მარგველაშვილის ამ რომანშიც პირველივე გვერდიდან იწყება. რომანში განხილვის საგნადაა ქცეული პერსონაჟი, ავტორი, წიგნი, კითხვა, მკითხველი და ამ უკანასკნელის არსებითი როლი პერსონაჟების „ცხოვრებაში“. რომანში პერსონაჟები წარმოჩენილნი არიან სქემატურ არსებებად, რომელთა სიცოცხლაც მკითხველზე და მის წარმოსახვით ძალაზეა დამოკიდებული. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია რომანის მომდევნო ფრაზა: „მოთხრობებსა

და ლექსებში პერსონაჟები მხოლოდ მაშინ ცოცხლობენ, როცა მათ კითხულობენ“ (Margwelaschwili 2017: 6). საგულისხმოა ისიც, რომ მარგველაშვილის რომანის მთავარი პერსონაჟები თვითგაცნობიერებულნი არიან, თავიანთი ყოფიერების შესახებ სიმართლეს ფლობენ და ამის შესახებ აზრსაც გამოთქვამენ:

მე შევიტყვე სიმართლე ჩემი არსის და ზოგადად, „ვაკუმის მოთხრობებში“ ყოველივეს არსის შესახებ. სახელდობრ, ეს არის ტექსტის სამყაროსეული და ტექსტის, ან უფრო ზუსტად, წიგნის პერსონაჟული არსი, აქ ჩვენ ყველა წიგნის პერსონაჟები ვართ, ე.ი. არსებები, რომლებიც მხოლოდ მკითხველის წარმოსახვაში ცოცხლობენ. (Margwelaschwili 2017: 94)

„ვაკუმის ამბების“ მკითხველის გარეშე დარჩენა, „წაუკითხველობის სენის“ თემატიზება და „ხელოვნური მკითხველის“ პერსონაჟის შექმნა შემთხვევითი არ არის. „ვაკუმის ამბებში“ იმთავითვე უნდა მოვიაზროთ გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანების ციკლის *კაპიტანი ვაკუში* ტომები და ზოგადად, ავტორის მთლიანი შემოქმედება, რომელსაც არც საქართველოში და არც გერმანიაში არ ჰყავს ბევრი მკითხველი. ამგვარად, გივი მარგველაშვილი ამ რომანში ისევე, როგორც ზემოთ განხილულ ორ რომანში, ავტო-ინტერტექსტობრივი, ავტორეფლექსიური და მეტაფიქციური ელემენტებით მიგვითითებს მკითხველის არყოლის პრობლემაზე. ემპირიულ მკითხველს გივი მარგველაშვილისა და მისი წიგნების ბედზე უწევს ფიქრი და მის მიმართ თანაგრძნობა უჩნდება. ემპირიულ მკითხველს შესაძლოა „წაუკითხველობის სენის“ დასაძლევად ავტორის სხვა ნაწარმოებების წაკითხვის სურვილიც კი გაუჩნდეს. მკითხველის არყოლა თემატიზებული ასევე მომდევნო ეპიზოდში:

მას [„ნამდვილ“ ავტორ ვაკუმს, თ.მ.] ისღა დარჩენოდა ეცქირა, გამოქვეყნების შემდეგ მკითხველის გარეშე დარჩენილი მისი საკითხავი მასალა როგორ დნება კარაქით წიგნის სამყაროს მზის ქვეშ, როგორ ტანჯავს მას ქრონიკული წაუკითხველობა, როგორ შთანთქავს ნაწილ-ნაწილ, ვიდრე მისგან აღარაფერი დარჩება, გარდა ვაკუმის რამდენიმე ტომისა გერმანული წიგნის მაღაზიის უსარგებლო თაროებზე და ორიგინალი ხელნაწერებისა მასთან სახლში. (Margwelaschwili 2017: 97)

გივი მარგველაშვილის დაგვიანებით გამოქვეყნებულ რომანებს საკმარისი რაოდენობის მკითხველი არ აღმოაჩნდა, წიგნის მალაზიებიდან ძალიან ცოტა წიგნი გაიყიდა. მოხმობილი ციტატა გივი მარგველაშვილის ამ უიმედო მდგომარეობას ასახავს.

რომანის მეტაფიქციურობაზე მიანიშნებს ფიქტიური, ტექსტის მიხედვით, ე.წ. „ნამდვილი“ ავტორი ვაკუუმის პერსონაჟიც, რომელიც დიალოგს მართავს თავის პერსონაჟებთან, ეკამათება და მითითებებს აძლევს მათ. პერსონაჟები კი, თავის მხრივ, ავტორზე ლაპარაკობენ. „ხელოვნური მკითხველი“, რომელსაც არ მოსწონს სიუჟეტში ფანტასტიკური ელემენტის – მფრინავი მტვერსასრუტის შემოყვანა, ავტორს საყვედურს ეუბნება. მისი აზრით, ნამდვილმა მკითხველებმა დაკარგეს ინტერესი სიმბოლური და ფანტასტიკური „საკითხავი მასალის“ მიმართ და სწორედ ეს არის ერთი-ერთი მიზეზი „ვაკუუმის ამბებში“ მკითხველების დაბრკოლებისა. იგი ავტორს აკრიტიკებს მის მიერ გატარებული პოეტოლოგიური პრინციპებისთვის და ისეთი ამბების შეთხზვისთვის, რომლებსაც მკითხველის გონება რთულად სწვდება. მისი აზრით, სწორედ ამის გამო არ ჰყავს „ვაკუუმის ამბებს“ მკითხველები. ნაწარმოების ფიქტიური ავტორი „ხელოვნური მკითხველის“ შიშებს უსაფუძვლოდ მიიჩნევს და მაგალითისთვის მოჰყავს *ჰარი პოტერი*, რომელიც მიუხედავად მისი ზღაპრული ხასიათისა, ძალიან წარმატებულია მკითხველებში. მას სწამს, რომ „პოლიპენ პოლიმატი“ მის ნაწარმოებში ყველაზე საინტერესო ხერხია, რაშიც მისი მკითხველები მალე დარწმუნდებიან; ეს კი მაშინ მოხდება, როცა მათთვის გასაგები გახდება მფრინავი მტვერსასრუტის დანიშნულება – ჰაერის გაწმენდა საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიისგან. ავტორიც საყვედურობს თავის „ხელოვნურ მკითხველს“, რაკი იგი მის ტექსტებზე უფრო მეტს ლაპარაკობს, ვიდრე კითხულობს. რომანში საკმაოდ დიდი მონაკვეთი ეთმობა ავტორისა და „ხელოვნური მკითხველის“ დიალოგსა და კამათს, რომელსაც ავტორი წყვეტს იმ მიზეზით, რომ მას ბევრი აქვს საწერი და აღარ სცალია. მოცემული მონაკვეთი დამატებით აშიშვლებს ნაწარმოების მეტაფიქციურ ხასიათს. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ

ამით არ მთავრდება რომანში არსებული მეტაფიქციური ელემენტები, მეტაფიქციური ჩანართები ტექსტის თითქმის ყველა სტრიქონში ახსენებს მკითხველს ნაწარმოების ფიქციურ ხასიათს.

წიგნი რომანში წარმოჩენილია ისეთ სივრცედ, რომელშიც ყველაფერი, თვით წარმოდგენელიც კი შესაძლებელია რომ მოხდეს, ავტორი კი, შეიძლება ითქვას, რომ შედარებულია ღმერთთან, რაკი „წიგნის სამყაროში“ ყოველივე მის ნებასა და წარმოსახვაზეა დამოკიდებული:

გეცოდინებათ, რომ ყოველი ლიტერატურული ტექსტის სამყარო მისი შემქმნელის ნებისა და წარმოდგენის სამყაროა, და რომ ეს შოპენჰაუერიზმი არსად არ არის ისეთი მოქმედი, როგორც ბელეტრისტიკული წიგნის სამყაროში. (Margwelaschwili, 2017: 107)

„შოპენჰაუერიზმით“ ასოციაცია გერმანელი ფილოსოფოსის, არტურ შოპენჰაუერის ნაშრომთან *სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1818)* ჩნდება. ავტორი ერთგან ხაზს უსვამს თავის საქმიანობას – წერას და მასთან დაკავშირებულ უპირატესობასაც: „მე ვარ ავტორი და ყველაფერი რაც აქ ხდება, ჩემს განკარგულებაშია“ (Margwelaschwili 2017: 24). პერსონაჟების და ფიქტიური ავტორის მიერ გაკეთებული მსგავსი მეტანარატიული კომენტარებითა და შენიშვნებით მკითხველის წაკითხულისგან გაუცხოება ხდება, მისი ესთეტიკური ილუზია ირღვევა, რაკი იგი უშუალოდ კითხვის პროცესში აცნობიერებს, რომ მხატვრულ ნაწარმოებთან აქვს საქმე. ამის გამო იგი ვეღარ ახერხებს ნაწარმოების პროტაგონისტთან თავის გაიგივებას, როგორც ეს ჩვეულებრივ ტრადიციული ლიტერატურის კითხვის შემთხვევაში ხდება. მკითხველის ესთეტიკური ილუზია ირღვევა მაშინაც, როცა პერსონაჟები ასახლებენ იმ ტექსტის სათაურს, რომელშიც იმყოფებიან და ამჯერად ეს სათაურია *კოლხი მედეა კოლხოზში* (Margwelaschwili 2017: 17).

ინტერტექსტუალობა, ტექსტთაშორისი მიმართებები, რომანში ექსპლიციტურადაა გამოხატული. დაუფარავადაა დასახელებული იმ ნაწარმოებების სათაურები და ავტორები, რომელსაც რომანი ეხმიანება,

ესენია: კრისტა ვოლფი და მისი რომანი *მედეა*. *ხმები*, კარლ მარქსი და მისი *კაპიტალი*, ევრიპიდე და მისი ტრაგედია *მედეა*, თემატიზებულია ასევე არგონავტების მითი და მისი მითოლოგიური პერსონაჟები: მედეა, იასონი, აიეტი და სხვები. ნაწარმოებში განსჯის საგნადაა ქცეული *ჰარი პოტერი*, ნახსენებია თანამედროვე ჟურნალ-გაზეთებიც.

რაც შეეხება ინტერმედიალურ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის, სხვადასხვა მედიათა ურთიერთკავშირს, ამ მხრივ გვხვდება მიმართება ლიტერატურულ ტექსტსა და ქანდაკებას შორის. რომანში აღწერილია მერაბ ბერძენიშვილის მიერ შექმნილი მითოლოგიური მედეას ქანდაკება და ლენინისა და სტალინის ძეგლები (აღნიშნულზე ქვემოთ იქნება მსჯელობა), რომლებიც ცოცხლდებიან, წიგნს კითხულობენ, მოძრაობენ და ა.შ. რომანში *კოლხი მედეა კოლხოზში* თემატიზებულია ასევე ოგიუსტ როდენის ცნობილი ქანდაკება „მოაზროვნე“, რომელიც გამოყენებულია შედარებისთვის. აღსანიშნავია, რომ რომანში ასევე ჩართულია მსჯელობა „წიგნის სამყაროს მატერიასა“ და „ქანდაკების სამყაროს მატერიას“, ანუ იგივე წიგნსა და ქანდაკებას შორის არსებულ განსხვავებებზე. ამის ერთ-ერთი მაგალითია რომანის მომდევნო ეპიზოდი:

ისინი [...] ორი სრულიად განსხვავებული მასალისგან შედგებიან. წიგნის სამყაროს მასალას განვითარების პერსპექტივა აქვს, ქანდაკების სამყაროს მასალა კი დროში შემოსაზღვრულია და არ სცილდება იმ გამოძერწილ წამს, რომელსაც ქანდაკება ასახავს. სწორედ ამის გამო შეუძლია აქ, ამ მედეას, მშვიდად ყოფნა: მისი ცხოვრების ამ გამოქანდაკებულ მომენტში კორინთელები მის შვილებს ვერაფერს ავნებენ. (Margwelaschwili 2017: 112-113)

4.4.3. *კოლხი მედეა კოლხოზში როგორც ავტოფიქციური რომანი*

რომანის სხვადასხვა ეპიზოდი საშუალებას იძლევა, ვიმსჯელოთ მის ავტოფიქციურ ხასიათზე. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში გივი მარგველაშვილის სახელი პირდაპირ არ არის დასახელებული, ნაწარმოების არაერთ მონაკვეთზე აშკარავდება ე.წ. „ნამდვილი“, ანუ იგივე ფიქტიური ავტორისა და პერსონაჟ ვაკუუმის იგივეობა გივი მარგველაშვილთან. ამ რომანშიც, ისევე როგორც რომანში *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* ნაწარმოების პროტაგონისტი აცნობიერებს, რომ იგი ავტორის ახალგაზრდა

ორეულია, რაც მას საშუალებას აძლევს, ინტროსპექციისას შეერწყას თავისი ავტორის აზრთა ნაკადს ისე, როგორც თავისას:

ერთ-ერთი ინტროსპექციული ვარჯიშის დროს [...] მოულოდნელად დაუკავშირდი ჩემს ავტორს. მის აზრთა ნაკადში მოვხვდი, მის რეალურ რეფლექსიებში – რაკი მე შედარებით ახალგაზრდა პერსონაჟი ვარ – საკუთარ თავს ისე ვხედავდი, როგორც სარკეში. (Margwelaschwili 2017: 94)

ამრიგად, პროტაგონისტი ვაკუში ნაწარმოებში წარმოჩენილია როგორც ხანდაზმული ავტორის, ე.წ. „ნამდვილი“ ვაკუშის ახალგაზრდა ალტერ ეგო, მისი „წიგნისეული ორეული“, რომელიც პროტაგონისტი ვაკუშისგან იმით განსხვავდება, რომ ის მასზე უფროსია და „რეალურ“ სამყაროში ცხოვრობს.

მე ამ მოთხრობის აბსოლუტურად მთავარი პერსონაჟი ვარ და ტელეპათიური კავშირი მაქვს ნამდვილ ვაკუშთან, ჩვენს ავტორთან, ე.ი. იმ ნამდვილ პიროვნებასთან, რომელმაც ეს მთლიანი მასალა, სადაც ჩვენ წაკითხვის წყალობით ვცოცხლობთ, გამოიგონა და დაწერა. (Margwelaschwili 2017: 94)

პერსონაჟისა და მისი ავტორის იგივეობა პერსონაჟის მომდევნო რეპლიკებითაც დასტურდება: „მე როგორც წიგნის პერსონაჟი პრინციპში ნამდვილი ვაკუშის იდენტური ვარ“ (Margwelaschwili, 2017: 95), „მე სხვა არავინ ვარ, თუ არა მისი ნამდვილი პიროვნების წიგნის პერსონაჟი“ (Margwelaschwili, 2017: 117). რომანში „ნამდვილ ვაკუშში“ მოიაზრება ნაწარმოების „ნამდვილი“ ავტორი, ამის საწინააღმდეგოდ, პერსონაჟი ვაკუში წარმოჩენილია როგორც „საკითხავი“ ვაკუში. რომანში ხაზი ესმევა პერსონაჟ ვაკუშის (რომელიც *კოლხი მედეა კოლხოზის* სიუჟეტისამებრ პერიოდულად განმარტოებით ჩამომჯდარი თავის, სავარაუდოდ ალტერნატიულ, ბიოგრაფიას წერს) და ავტორ ვაკუშის ავტობიოგრაფიული ხელნაწერის იდენტურ ჩარჩოსაც:

მაგალითად, ორივე ვაკუშის შემთხვევაში ამბავი გერმანიაში იწყება და მოგვიანებით, მეორე მსოფლიო ომის შედეგების გამო, ევროპის შორეულ სამხრეთ-აღმოსავლეთში გრძელდება. ორივე შემთხვევაში ხელნაწერები ასახავენ ვაკუშის ხანგრძლივ, თითქმის მისი მთელი არსებობის მანძილზე გაგრძელებულ ტყვეობას საბჭოთა კავშირში. (Margwelaschwili, 2017: 51)

„ხელოვნური მკითხველის“ შენიშვნა - „ნამდვილმა ვაკუშმა გერმანიაში ორი წიგნი გამოაქვეყნა თავის ცხოვრებაზე“ (Margwelaschwili, 2017: 40) ავტორეფლექსიურად უკავშირდება გივი მარგველაშვილსა და გერმანიაში გამოქვეყნებულ მის ავტობიოგრაფიულ რომანების ციკლს *კაპიტანი ვაკუში*.

ავტორი იმის გამო ეხმიანება ამ ნაწარმოებში თავისი რომანების ციკლს *კაპიტანი ვაკუში*, რომ მასში აღწერილია მისი ცხოვრება ფაშისტურ გერმანიაში მეორე მსოფლიო ომის დროს, მისი დაპატიმრება მამასთან ერთად საბჭოთა კავშირის წარმომადგენლების მიერ, მისი ტყვეობა საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკში და მისთ. ეს ყოველივე კი ხორციელდება მეტაფიქციურობის ფარგლებში, მეტაფიქციური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი თხრობის სტილით. რომანის ავტორეფლექსიური, ავტოფიქციური და ავტო-ინტერტექსტობრივი მონაკვეთებით გივი მარგველაშვილი მიგვითითებს თავის თავზე როგორც საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ მსხვერპლზე.

ფიქტიური ავტორი ვაკუშისა და ნამდვილი ავტორის – გივი მარგველაშვილის ერთმანეთისგან გარჩევა რომანში საკმაოდ რთულია. ამით ირღვევა ლიტერატურული ფიქციის საზღვრები, ავტორი ნაწარმოების შემოქმედისა და შიდა ტექსტობრივ დონეზე „ცხოვრები“ პერსონაჟიც. აღსანიშნავია „ხელოვნური მკითხველის“ შემდეგი შენიშვნა, რომელშიც ვკითხულობთ, რომ ვაკუში პირადად იცნობდა და მეგობრობდა ძმებ ბერძენიშვილებთან:

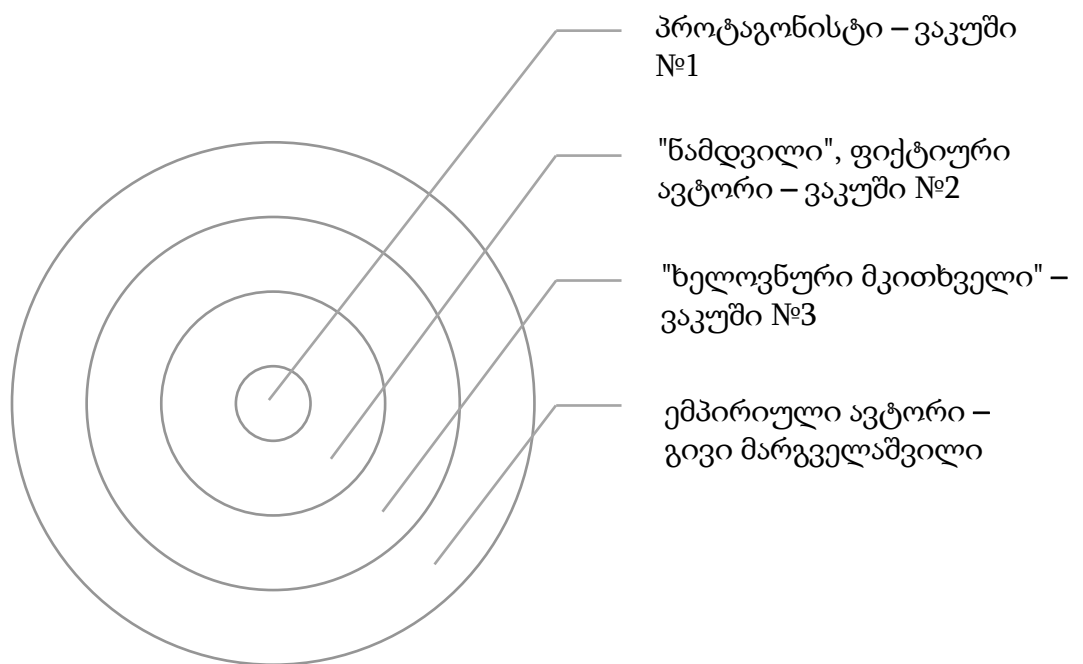
მე მგონი, ვაკუშის ინტერესი მერაბ ბერძენიშვილის მედეას მიმართ იმით იყო განპირობებული, რომ იგი ხელოვანს პირადად იცნობს და აფასებს (ვაკუშის და ძმები ბერძენიშვილების, მერაბისა და ელგუჯას, ცნობილი ქართველი ხელოვანების, მეგობრობის შესახებ, ვაკუშის სხვა ისტორიებიდან შევიტყვე). (Margwelaschwili 2017)

მოცემულ ციტატაში ვაკუში გაიგივებულია გივი მარგველაშვილთან, რომელიც ნამდვილად იცნობდა მერაბ და ელგუჯა ბერძენიშვილებს. რაკი რთულია მოხუცი ავტორის პერსონაჟისა და ნამდვილი ავტორის – გივი მარგველაშვილის ერთმანეთისგან გამიჯვნა, ახალგაზრდა პროტაგონისტ ვაკუშს კი გივი მარგველაშვილის ახალგაზრდობასთან ბევრი საერთო აქვს, არის საფუძველი იმის სავარაუდოდ, რომ მარგველაშვილმა რომანში *კოლხი მედეა კოლხოზში* თავისი ცხოვრება მეტაფიქციური წერის ტექნიკების გამოყენებით გარდაქმნა წიგნისეულ ცხოვრებად. საცნაურია ისიც, რომ პერსონაჟი ვაკუში, ფიქტიური ავტორი და „ხელოვნური მკითხველი“ რომანში

ასევე მოხსენიებული არიან როგორც ვაკუმი №1, ვაკუმი №2 და ვაკუმი №3. პერსონაჟი ვაკუმი, „ხელოვნურ მკითხველს“ ეუბნება შემდეგს:

ჩვენი ავტორი შედგება არა მხოლოდ თავისი თავისგან და ჩემგან - რაკი პრაქტიკულად ჩვენ ერთი და იგივე რეალური ადამიანი და პერსონაჟი ვართ, არამედ მესამე პირიც ეკუთვნის ამ ძირითად სტრუქტურას. [...] თქვენ, ჩემო ბატონო, აქ ხართ ვაკუმი № 3. ამაში ეჭვიც არ მეპარება. მერწმუნეთ: ჩვენი რეალური ავტორი, სხვათა შორის, ორივე ჩვენგანშია განაწილებული [...]. ჩვენ ვართ [...] მისი პერსონაჟის ორი განსხვავებული სახე, რითაც იგი ვაკუმის ამ ამბავში ანტითემატურად გამოჩნდა, და ისე გვაფიქრებს, გვალაპარაკებს და გვაძოქმედებს, როგორც ვფიქრობთ, ვლაპარაკობთ და ვმოქმედებთ. [...] პრაქტიკულად, რომ შევაჯამოთ, ჩვენ აქ ვმოქმედებთ ვაკუმის იმ ამბავში, სადაც სამი ვაკუმია წარმოდგენილი. (Margwelaschwili, 2017: 149-150)

რომანის მოცემული მონაკვეთები იმაზე მიანიშნებს, რომ ვაკუმი №1, ვაკუმი №2 და ვაკუმი №3 წიგნში გადმოცემული ამბის ავტორის - ანუ იგივე „ნამდვილი“ ვაკუმის სამი წახნაგია, სამგვარი გამოვლინებაა, რითაც საქმე გვაქვს ავტორის პიროვნების ეგოლოგიურ ანუ სუბიექტის ყოფიერების გახლეჩასთან (ჰუსერლის მიხედვით).



გამოსახულება №16. მოქმედი პირები როგორც ავტორის წახნაგები

4.4.4. იდეოლოგიის კრიტიკა რომანში

გივი მარგველაშვილი მეტაფიქციური რომანით *კოლხი მედეა კოლხოზში* აკრიტიკებს საბჭოთა კავშირის კომუნისტურ იდეოლოგიასა და ამ დანაშაულებრივ, ძალადობრივ იდეოლოგიაზე დამყარებულ რეჟიმს, რაც რომანის ზედაპირზევე შეიმჩნევა. რომანში მეტაფიქცია გვევლინება იდეოლოგიის კრიტიკის მთავარ ინსტრუმენტად. იდეოლოგიის კრიტიკის ერთ-ერთი საშუალებაა სიუჟეტის მეტაფიქციურ-ფანტასტიკური ელემენტი, სახელდობრ, მფრინავი აპარატი, ე.წ. „პოლიპენ პოლიმატი“, რომელსაც აწერია რუსული სიტყვა „Pilesoss“, მის ცხვირზე კი წითელი ალმის ნაცვლად, ევროკავშირის ოქროსფერვარსკვლავებიანი მუქი ლურჯი დროშა ფრიალებს. მტვერსასრუტის ფუნქციაა საბჭოთა კავშირის ჰორიზონტისა და საბჭოთა კავშირის მოსახლეობის გონების გაწმენდა და გათავისუფლება მტვრად მიჩნეული მარქსიზმ-ლენინიზმის იდეოლოგიისგან. ამასთან, იგი ასევე წმენდს და ათავისუფლებს გონებას მეოცე საუკუნის „გოგლიმოგლისგან“, რომელშიც, ტექსტში მოცემული განმარტების მიხედვით, სიმბოლურად იგულისხმება ის საშინელი პოლიტიკური არეულობები, რომლებიც ევროპის აღმოსავლეთით 1917 წლიდან დაიწყო¹⁴. „პოლიპენ პოლიმატის“ მიერ ჰორიზონტისა და გონების გაწმენდა საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიისგან, რომანის პროტაგონისტის აზრით, უკეთესად სუნთქვის შესაძლებლობას მისცემს ხალხს, წიგნის მთავარ პერსონაჟებს სიტყვის თავისუფლება მიეცემათ, მათ შეეძლებათ თავისუფლად გამოთქვან აზრი ამა თუ იმ საკითხის შესახებ. თუმცა, როგორც ნაირა გელაშვილი შენიშნავს, საბჭოთა ადამიანების თავებიდან იქ ჩაწნეხილი ძალადობრივი იდეოლოგიის ამომლა არ იქნება ადვილი (შდრ. გელაშვილი 2021). მტვერსასრუტზე მოფრიალე ევროკავშირის დროშა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ევროკავშირი, საბჭოთა კავშირისგან განსხვავებით, „მონოთემატურობას“, ერთ გაბატონებულ იდეოლოგიას არ

¹⁴ ვლადიმერ ლენინის მიერ 1922 წელს საბჭოთა კავშირის შექმნის საწინდრად სწორედ 1917 წელს რუსეთში მომხდარი თებერვლისა და ოქტომბრის რევოლუციები და მასთან დაკავშირებული მოვლენები მიიჩნევა.

ახვევს თავს თავის მოქალაქეებს და არც სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლებას უზღუდავს მათ.

4.4.5. *კოლხი მედეა კოლხოზში, მითიური მედეას კავშირი საბჭოთა კავშირთან*

მნიშვნელოვანია რომანის სათაურის *კოლხი მედეა კოლხოზში* განხილვა და მითიური მედეას კავშირის დადგენა კოლხოზთან, საბჭოთა კავშირის კოლმეურნეობის ფორმასთან. რომანის პროტაგონისტის განმარტებით, სიტყვა *კოლხოზი* აღნიშნავს საბჭოთა კავშირის მცდარ ეკონომიკას, მედეასთან კომბინაციაში კი იგი სიმბოლურად განასახიერებს მთელ საბჭოთა კავშირს. მისი თქმით, მან იმის გამო უწოდა მედეას ქანდაკებას *კოლხი მედეა კოლხოზში*, რომ მიეთითებინა მის სემანტიკურ კავშირზე საბჭოთა კავშირის პოლიტიკასთან. ამასთანავე იგი მეტანარატიული კომენტარით შენიშნავს, რომ სიტყვათა ამ კავშირის შექმნისას ისარგებლა ალიტერაციით, რომელიც არსებობს სიტყვებს შორის *კოლხეთი* და *კოლხოზი* (Margwelaschwili, 2017: 98). აღნიშნულ ეპიზოდში იმთავითვე თემატიზებულია ენობრივი თამაშები, რომლებსაც გივი მარგველაშვილი თავის შემოქმედებაში ხშირად მიმართავს.

რომანის ყურადღების ცენტრში მოქცეულია საბჭოთა კავშირის ძალადობრივი და იდეოლოგიზებული რეჟიმის ეპოქაში მისი მესვეურების მიერ ჩადენილი სასტიკი ქმედებები, თანამოქალაქეების ანგარიშგაუწევლად გაწირვა, სისხლიანი რეპრესიები, დახვრეტა, გადასახლება და მისთანები. აღსანიშნავია, რომ ლენინისა და სტალინის სისასტიკე შედარებულია კოლხ მედეასთან, როგორც სასტიკ დედასთან. როგორც ნაირა გელაშვილი მიიჩნევს, მედეა როგორც სისასტიკის არქეტიპული მოდელი შინაგან ნათესაობაში მოდის ლენინთან და სტალინთან, რომელთა იდეოლოგიამ მილიონობით უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა (შდრ. გელაშვილი 2021).

რაც ამ ორ მთავარ იდეოლოგს მედეასთან აქვს საერთო, ესაა დანაშაული მილიონობით ადამიანის სიკვდილში, რომელსაც ისინი საჭიროდ მიიჩნევდნენ იმ შემთხვევაში, თუ ეგონათ, რომ ვინმემ მათ იდეას უღალატა, ან თუ ვინმემ მათ წინააღმდეგ მოქმედებდა ნებისმიერი ფორმით; ისინი მათ ანგარიშგაუწევლად უსპობდნენ სიცოცხლეს – ხვრეტდნენ; იდეოლოგიურ

მოწინააღმდეგეებს ან მათ, ვისაც ისინი ასეთად მიიჩნევდნენ მასობრივად აგზავნიდნენ ბანაკებში, რაც, რაკი იქიდან იშვიათად თუ ბრუნდებოდა ვინმე, უმრავლესობისთვის სიკვდილის ტოლფასი იყო. (Margwelaschwili, 2017: 101)

თუმცა, საყურადღებოა ის მნიშვნელოვანი განსხვავება, რაც ერთი მხრივ, მედეასა და მეორე მხრივ, ლენინსა და სტალინს შორის არსებობს. მედეას როგორც სასტიკი ქალის შესახებ გავრცელებული ამბავი რომანში კითხვის ნიშნის ქვეშ არის დაყენებული. მედეა მარგველაშვილთან წარმოჩენილია ევრიპიდეს გამონაგონის მსხვერპლად. რასაც ვერ ვიტყვით მის ე.წ. „მონათესავე“ ლენინსა და სტალინზე, მედეასგან განსხვავებით, სხვას ვერავის ვერ მიეწერება ის მასობრივი პოლიტიკური მკვლევლობები, რომლებიც ლენინმა და სტალინმა ჩაიდინეს. როგორც რომანში ვკითხულობთ, მასობრივი პოლიტიკური მკვლევლობები, თუ ისინი გენოციდად არ შეფასდა, იშვიათად განიხილება სასამართლოზე (Margwelaschwili, 2017: 125), რის გამოც მათი სამართლებრივი განსჯა არ დგება დღის წესრიგში. როგორც რომანის პროტაგონისტი ვაკუში შენიშნავს, დღეს საბჭოთა კავშირი აღარ არსებობს და აღარავის აინტერესებს ერთ დროს იქ მცხოვრები საწყალი ადამიანების ეგზისტენციალური პრობლემები (Margwelaschwili 2017: 87), მაშინ როცა ამ დანაშაულებრივი რეჟიმის საფუძვლიანი შესწავლა, გამოკვლევა, დამნაშავეების გამოაშკარავება და სათანადო დასჯა სრულიად გამართლებული იქნებოდა.

4.4.6. ლენინის და სტალინის ძეგლები როგორც საბჭოთა კავშირის „მეხსიერების ადგილები“. დანაშაულის გაცნობიერება, წარსულის რეინტერპრეტაცია

რომანში კრიტიკული განსჯისა და გადააზრების საგანია კულტად ქცეული ლენინი და სტალინი. საბჭოთა კავშირში, თითქმის ყოველ ფეხის ნაბიჯზე წამომართული მათი ძეგლები, რომლებიც იდეოლოგიზებულ რეჟიმში თაყვანისცემის ობიექტები იყვნენ, გივი მარგველაშვილის რომანში წარმოჩენილნი არიან როგორც საბჭოთა კავშირის დანაშაულებრივი სისტემის „მეხსიერების ადგილები“. გივი მარგველაშვილი რომანში ლენინისა და

სტალინის როგორც საბჭოთა „მეხსიერების ადგილების“ დეკონსტრუქციას ახდენს. კომუნისტური რეჟიმის პერიოდში ლენინისა და სტალინის პატივის მისაგებად აღმართული ძეგლები მარგველაშვილის რომანის სიუჟეტში ჩაფიქრებულნი და შეწუხებული სახით დგანან, აღარ აქვთ ისეთი შემართება, როგორც თავიანთი დიდების ეპოქაში ჰქონდათ. გივი მარგველაშვილი ლენინისა და სტალინის ძეგლების დეკონსტრუქციასთან ერთად, მათი იდეოლოგიის დეკონსტრუქციას ახდენს. მარგველაშვილს სურს, ლენინისა და სტალინის ძეგლებმაც გააცნობიერონ ის, რაც დღევანდელმა თაობამ უკვე კარგად იცის, სახელდობრ, ესაა მათი დიდების დამხობა, მათი თეორიის დამარცხება და მიწასთან გასწორება. ამის გაცნობიერება მათთვის იქნება სასჯელი და სატანჯველი. დანაშაულის გასაცნობიერებლად გივი მარგველაშვილის პროტაგონისტი აპირებს ლენინისა და სტალინის ძეგლებს წასაკითხად მისცეს 21-ე საუკუნის ქართულ- და რუსულენოვანი გაზეთები, თუმცა, მისივე აზრით, ეს საკმარისი არ იქნება იმ ფიასკოს მასშტაბების სრულად გასაცნობიერებლად, რომელიც მათ განიცადეს. სრული თვითშემეცნებისთვის მათ სჭირდებათ ის, რაც მათი ისტორიული დაცემის მიზეზად იქცა, სახელდობრ, სოციოლოგიის კლასიკური სახელმძღვანელო, კარლ მარქსის *კაპიტალი*, რომელიც მათ არასწორად გაიგეს და რომელსაც თავიანთი აბსურდული ნააზრევი დაამატეს. შეცდომის გაცნობიერების შემდეგ, ვაკუუმის თქმით, ლენინის და სტალინის ძეგლები ოგიუსტ როდენის ქანდაკების „მოაზროვნის“ მსგავს პოზას მიიღებენ, თუმცა, მასზე გაცილებით უფრო მჭიმუნვარე და სრულიად უკმაყოფილო სახეები ექნებათ (Margwelaschwili 2017: 127). რომანში ვკითხულობთ იმ სავარაუდო რეაქციების შესახებაც, რომლებიც ლენინისა და სტალინის ძეგლების გაცოცხლების შემთხვევაში მათ, იდეოლოგიისგან ტვინგამორეცხილ მომხრეებს და საღად მოაზროვნე მოწინააღმდეგეებს ექნებოდათ. გივი მარგველაშვილი გამორიცხავს კომუნისტური იდეოლოგიის მომხრეების მიერ განგაშის ატეხვის ფაქტს. ჩაფიქრებული და ნირწამხდარი ლენინისა და სტალინის დანახვისას, ისინი ხმას ვერ ამოიღებენ, თავიანთი დამარცხებული და კვარცხლბეკიდან

ჩამოგდებული ბელადებისთვის სანუგეშო სიტყვის თქმას ვერ შეძლებენ. ხოლო იმ გამვლელს, რომელიც მათი მოწინააღმდეგე იყო, მაგალითად, ვინმე არაპარტიულს, ანუ მას, ვისთვისაც უმჯობესი იყო, უარი ეთქვა პარტიაში მყოფთათვის განკუთვნილ პრივილეგიებზე და თავი შორს დაეჭირა მათი აბსურდული იდეისგან, ორი მჭმუნვარე სახის მქონე პოლიტიკოსის დანახვა გაუხარდებოდა კიდევ და ამას საუკეთესო სანახაობადაც კი მიიჩნევდა. იგი შეეცდებოდა, ხმა არ ამოეღო, რათა ეს სასიხარულო ხილვა დიდხანს გაგრძელებულიყო. თუმცა, შესაძლებელია, ასეთ გამვლელს ლენინისა და სტალინის შეწუხებული სახეების დანახვისას სიხარულისგან ეყვირა კიდევ (შდრ. Margwelaschwili 2017: 129-130).

გივი მარგველაშვილი რომანში *კოლხი მედეა კოლხოზში* უკვე ღიად აკრიტიკებს საბჭოთა კავშირს. ლენინისა და სტალინის მიერ შექმნილი კომუნისტური წყობილება ნაწარმოებში წარმოჩენილია როგორც ისტორიაში ცნობილი ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული, საბედისწერო და დამღუპველი პოლიტიკური შეცდომა და სრული მარცხი; თვით ლენინი და სტალინი კი მოხსენიებულნი არიან კომუნიზმის მცდარ მოციქულებად, რომელთაც მილიონობით უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე შეიწირეს. გივი მარგველაშვილი ლენინისა და სტალინის კულტის დაცემას, მათ დეკონსტრუქციასა და დეთემატიზაციას ახდენს. მათი ნაშრომები, რომლებიც ერთ დროს მასების ტვინის რეცხვას და მათი მსოფლმხედველობის დეგრადაციას ახდენდნენ, გივი მარგველაშვილის ტექსტში ასოცირდება უარყოფითი კონოტაციის მქონე ისეთ სიტყვებთან, როგორებიცაა მონოთემატური, იდეოლოგიზებული, ყალბი, მცდარი, აბსურდული და დანაშაულებრივი.

ამრიგად, მეტაფიქციით, ამ ერთი შეხედვით გასართობი და ტრივიალური ლიტერატურული ფენომენით, გივი მარგველაშვილი მკითხველს სერიოზულ საკითხებზე აფიქრებს და მასაც აძლევს საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული სისტემის განსჯისა და გადააზრების ბიძგს.

დასკვნები

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავდა მეტაფიქციის როგორც იდეოლოგიის კრიტიკის მედიუმის წარმოჩენას გივი მარგველაშვილის გვიანდელი შემოქმედების, სახელდობრ, მისი სამი გვიანდელი რომანის კანტაქტი, ქალაქის მემატანის როგორც მკითხველის ცხოვრებისეული გამოცდილებებიდან (*Der Kontakt, Aus den Lese-Lebenserfahrungen eines Stadtschreibers*), ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე (*Fluchtästhetische Novelle*) და კოლხი მედეა კოლხოზში (*Die Medea von Kolchis in Kolchos*) განხილვის საფუძველზე.

გივი მარგველაშვილის სამივე რომანში, როგორც მეტაფიქციურ ტექსტებში, განსჯის საგანია ზოგადად ფიქციურობა და ლიტერატურა, ლიტერატურული კონვენციები, წიგნები, მოქმედი პირები, ავტორები, მკითხველები, ისევე როგორც თვით წერის, თხრობისა და კითხვის აქტი. თუმცა, მეტაფიქციური თხრობა და მკითხველის ესთეტიკური ილუზიების მსხვრევა ავტორის თვითმიზანი არაა. გივი მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში მეტაფიქცია მასობრივად გაბატონებული იდეოლოგიის კრიტიკის მედიუმია.

მეტაფიქცია, რომელიც ფიქციურობის საზღვრებს არღვევს, არა მხოლოდ თავის ფიქციურობაზე მიანიშნებს, არა მხოლოდ ავტორეფლექსიურია, არამედ როგორც პატრიცია ვო მიიჩნევს, იგი თავის მიღმა მყოფ სამყაროსაც ეხმიანება და ამრიგად, ჰეტერორეფერენციულია. გივი მარგველაშვილის მეტაფიქციური ხასიათის გვიანდელი რომანებიც არ შემოიფარგლებიან მხოლოდ თავიანთ თავზე, მწერლის შემოქმედებაზე, თხრობასა და ზოგადად, ფიქციური სამყაროს კონსტრუირებულ ხასიათზე მსჯელობით, ისინი კრიტიკულად ეხმიანებიან მეოცე საუკუნის საზოგადოებრივსა და პოლიტიკურ ცხოვრებას. გივი მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში საქმე გვაქვს მეორე მსოფლიო ომის, საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული და დანაშაულებრივი სისტემის, კომუნიზმის, სტალინიზმის, დიდი რეპრესიების, ემიგრაციის, „ცივი

ომისა“ და „პერესტროიკის“ პერიოდის გადააზრებასთან. აღნიშნული განსაკუთრებულად მძაფრად წარმოჩნდება რომანში *კანტაქტი*.

რომანი *კანტაქტი* ერთდროულად გივი მარგველაშვილის შემოქმედების ბირთვი, არქივი და გასაღებია. იგი თავის თავში მოიცავს ყველა იმ ძირითად შეტყობინებას, რომელსაც ავტორი თავის სხვადასხვა ნაწარმოებში მეტ-ნაკლებად სხვადასხვაგვარად გადმოსცემს. ამ ვრცელი მეტაფიქციურ-ესეისტური რომანით გივი მარგველაშვილი ცდილობს ერთმანეთთან დააკავშიროს უკიდურესად გახლეჩილი და დაპირისპირებული აღმოსავლეთ-დასავლეთი. მედიატორად კი ავტორი წარმოაჩენს მეცნიერებას, განათლებასა და კულტურას, ისევე როგორც ინტელექტუალ მიგრანტს როგორც „ჰიბრიდულ სუბიექტს“, რომლის გონებაც არ არის დახშული გაბატონებული იდეოლოგიით და რომელიც თავისუფალად აზროვნებს, კარგად იცნობს და შესაბამისადაც აფასებს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს. გივი მარგველაშვილი როგორც საბჭოთა კავშირის ყოფილი ტყვე კარგად აცნობიერებს თავისუფლების მნიშვნელობას. მისი კონცეფციის მიხედვით, ადამიანთა ბედნიერების საწინდარი სწორედ (წიგნის) კონტექსტისგან, (ისტორიის) დიქტატურისგან გათავისუფლებაა. შესაბამისად, იგი თავის შემოქმედებაში, მათ შორის რომანში *კანტაქტი*, აკრიტიკებს ყველა სახის დიქტატურას. ამავე მიზანს ემსახურება რომანში ჩართული მსჯელობა ჯაზზე, რომელიც წარმოჩენილია დიქტატურულ რეჟიმში მცხოვრები ახალგაზრდების გზამკვლევად თავისუფლებისკენ, დასავლეთისკენ გადებულ ხიდად. მარგველაშვილი სხვა მნიშვნელოვან როლსაც აკისრებს მუსიკას და ამით, შეიძლება ითქვას, ზოგადად ხელოვნებას, სახელდობრ, დაპირისპირებულ მხარეებს შორის კონფლიქტის მოგვარების, დაკარგული კავშირის აღდგენისა და შერიგების ფუნქციას.

რომანში ჩართული ინტერმედიალური მონაკვეთები მარქსისა და ლენინის ძეგლების დემონტაჟისა და მათი გადაყრა/არგადაყრის შესახებ, ისევე, როგორც საბჭოთა სადღესასწაულო დღეების განხილვა, გვამღევეს საფუძველს, ვივარაუდოთ, რომ გივი მარგველაშვილი ემხრობა საბჭოთა კავშირის ყველა

„მეხსიერების ადგილის“ საჯარო სივრციდან მოხსნა-მოშლას, რადგან ამ ადგილების მეშვეობით გარკვეულწილად დრო „ჩერდება“, საბჭოთა წარსულის დავიწყება შეუძლებელი ხდება და მარადიულობის ილუზია იქმნება. მარგველაშვილის აზრით, ეს ძეგლები როგორც დანაშაულებრივი სისტემის სამუდამო მოწმეები შესაბამის, ე.წ. „ისტორიული შეცდომების მუზეუმში“ უნდა განთავსდნენ, რათა მათ დამთვალერიელები, მათ შორის მომავალი თაობა, გააფრთხილონ იმის შესახებ, როგორი შედეგები შეიძლება მოჰყვეს საზოგადოების ტოტალურ იდეოლოგიზაციას. ამრიგად, გივი მარგველაშვილის რომანი *კანტაქტი* ერთგვარად თავად არის საბჭოთა კავშირის „მეხსიერების ადგილი“, რომელშიც ავტორი საბჭოთა კავშირის რეჟიმის სხვადასხვა ნაკლოვან ასპექტსა და მის მემკვიდრეობას კრიტიკულად განიხილავს.

საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული სისტემის კრიტიკას ეთმობა ასევე რომანი *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე*. მასში, ისევე როგორც რომანში *კანტაქტი*, გვხვდება ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული საბჭოთა კავშირისა და დასავლური, ამერიკული სამყაროს დაახლოება-შეკავშირების ცდა. მედიატორი ამ შემთხვევაშიც თავისუფალი კულტურა და ემიგრანტი როგორც „ჰიბრიდული სუბიექტია“. დიქტატორული რეჟიმიდან გაქცევის, მის წინააღმდეგ ბრძოლისა და პროტესტის გამოხატვის საშუალებად, ისევე როგორც იდეოლოგიური ზომბირებისგან გამოსვლის გზებად რომანში *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე* წარმოჩენილია მუსიკა და ცეკვა, ისევე როგორც დიალოგი საკუთარ თავთან, რომელსაც, გარკვეულწილად, ინტროსპექცია და შემოქმედებითობა მიეკუთვნება და რომლებიც თვითთერაპიისა და კათარზისის მნიშვნელოვანი საშუალებებია. გივი მარგველაშვილის მხატვრულ სამყაროში ცეკვას, მუსიკას და სხვა დასავლურ რეალიებს აქვთ უნარი, ხელი შეუწყონ საბჭოთა ჩინოვნიკებისა და მოსახლეობის გამოფხიზლებას იდეოლოგიური ბურანიდან, მათ მიერ დასავლური დემოკრატიული ღირებულებების გაცნობა-გათავისებებასა და ჭეშმარიტ დემოკრატად ჩამოყალიბების პროცესს.

გივი მარგველაშვილი რომანში *ნოველა ესთეტიკურ გაქცევაზე*, გარკვეულწილად, თავისი თავის უტოპიურ ჰეროიზაციას ახდენს, რაკი ინტროსპექციულ ხილვაში თავს წარმოაჩენს იმ გმირად, რომელიც იბრძოდა საბჭოთა უშიშროების სამსახურის ძალადობის წინააღმდეგ. ამით იგი თავისი თავისგან ქმნის არარსებულს, მაგრამ იმ სასურველ პერსონაჟს, რომელიც ზედავს იმას, რასაც რეალურ ცხოვრებაში თავად ვერასოდეს გაბედავდა. გივი მარგველაშვილი ამგვარად ქმნის თავის არა ჩვეულებრივ, არამედ სასურველ, საოცნებო მეტა-ავტობიოგრაფიას.

რომანში *კოლხი მედეა კოლხოზში* გივი მარგველაშვილი ღიად აკრიტიკებს საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებულ სისტემასა და მის მესვეურებს, ლენინსა და სტალინს. მათი იდეოლოგია რომანში მიჩნეულია მტვრად, ჭუჭყად, რომელიც საბჭოთა კავშირის მოსახლეობას გონებას უხშობდა და საღად აზროვნების უნარს ართმევდა. ამასთან, გივი მარგველაშვილი რომანში ახდენს ლენინისა და სტალინის კულტის დეკონსტრუქციას.

მეტაფიქცია, ავტორეფლექსიური ხასიათიდან გამომდინარე, ქმნის სივრცეს მეტარეფლექსიისთვის, რომელიც გივი მარგველაშვილის სამივე რომანში პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, დაკავშირებულია ავტორის ცხოვრებასთან, შემოქმედებასა და პოეტოლოგიასთან. ინტერტექსტობრივი ელემენტები ემიგრანტი ავტორის გვიანდელ შემოქმედებაში ძირითადად გამოყენებულია პოეტოლოგიური ავტორეფლექსიისა და რეტროსპექციული განსჯისთვის მის შემოქმედებასა და ცხოვრებაზე.

სამივე რომანში გვხვდება ბიოგრაფიული თვითრეფლექსიის მაღალი ხარისხი. გივი მარგველაშვილი თავის გვიანდელ შემოქმედებაში ავტობიოგრაფიას აქცევს ლიტერატურული ფიქციის მასალად. იგი ცდილობს გადაამუშაოს, გადაიაზროს და გადალახოს ტრავმული წარსული. სწორედ ამ მიზნით მიმართავს ავტოფიქციას, ერთგვარ თვითინსცენირებასა და თვითპრეზენტაციას. გივი მარგველაშვილის მიერ თავისივე ე.წ. „კითხვა-ცხოვრების“ საკვანძო მნიშვნელობის მქონე ეტაპების მეტაფიქციური

თვითრეფლექსია თვითთერაპიის ლიტერატურულ მეთოდად უნდა მივიჩნიოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ სამივე რომანში ნათლად ჩანს გივი მარგველაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების გადაჯაჭვულობა და პროტაგონისტები გივი მარგველაშვილის ბედს იზიარებენ, მის გვიანდელ შემოქმედებას ვერ მივაკუთვნებთ ე.წ. „კლასიკურ“ ავტობიოგრაფიას, მას უფრო მეტაფიქციური მეტა-ავტობიოგრაფია უნდა ეწოდოს.

აშკარაა, რომ მეტალიტერატურულ უნარს, რომელიც ღრმადაა ფესვგადგმული ავტორეფლექსიური თამაშის არსში, გივი მარგველაშვილი პოლიტიკური გზავნილებისთვის იყენებს. მისი გვიანდელი შემოქმედება საბჭოთა კავშირის იდეოლოგიზებული სისტემის კრიტიკის სივრცეა. გივი მარგველაშვილის პოლიტიკურ-კრიტიკული პათოსით განმსჭვალული გვიანდელი შემოქმედება ამხელს და აკრიტიკებს უსამართლო, მსოფლმხედველობრივად დეგრადირებული სისტემის დანაშაულებს. გივი მარგველაშვილის შემოქმედება ერთმნიშვნელოვნად ანტისაბჭოურია, თავად ავტორი კი ანტისაბჭოთა მწერალი. ნაშრომის შესავალში წარმოდგენილი თეზისი კვლევა-ანალიზის შემდეგ დადასტურდა – მეტაფიქცია გივი მარგველაშვილის გვიანდელ შემოქმედებაში ერთმნიშვნელოვნად იდეოლოგიის კრიტიკის მედიუმი.

გამოსახულებათა ნუსხა:

გამოსახულება №1. მონოლოგურობისა და დიალოგურობის მოდელი.

გამოსახულება №2. ინტერტექსტუალობის კოორდინაციული სისტემა.

გამოსახულება №3. ტექსტის, პრეტექსტის, ავტორის და მკითხველის კომუნიკაციის (ორმაგი სამკუთხედის) მოდელი.

გამოსახულება №4. ჟენეტის ჰიპერტექსტუალობის მოდელი.

გამოსახულება №5. ინტერტექსტუალობის ჟერარ ჟენეტისეული კლასიფიკაცია.

გამოსახულება №6. ინტერტექსტუალობის პეტერ შტოკერისეული კლასიფიკაცია.

გამოსახულება №7. ციტატური სამკუთხედი.

გამოსახულება №8-11. ბერნდ შულტე-მიდელიხის ფუნქციური ტიპების სკალა.

გამოსახულება №12. ნაწარმოების სიუჟეტური შრეები.

გამოსახულება №13. ესტრადიეგეზისი – „ქლაქის მემატთანე“ „რეალურ რაინსბერგში“, ინტრადიეგეზისი – „მკითხველად“ ტრანსფორმირებული „ქლაქის მემატთანე“ წიგნისეულ რაინსბერგში.

გამოსახულება №14. ნარატიულ ინსტანციათა იერარქია.

გამოსახულება №15. ავტორი და მისი ტექსტობრივი განსხეულებანი.

გამოსახულება №16. მოქმედი პირები როგორც ავტორის წახნაგები.

ბიბლიოგრაფია

პირველადი ლიტერატურა

1. Margwelaschwili, Giwi. 2017. *Die Medea von Kolchis in Kolchos*. Berlin: Verbrecher Verlag.
2. Margwelaschwili, Giwi. 2012. *Fluchtästetische Novelle*. Berlin: Verbrecher Verlag.
3. Margwelaschwili, Giwi. 2010. *Kapitän Wakusch. I. In Deuxiland*. Berlin: Verbrecher Verlag.
4. Margwelaschwili, Giwi. 2009. *Der Kontakt, Aus den Lese-Lebenserfahrungen eines Stadtschreibers*. Berlin: Verbrecher Verlag.
5. Margwelaschwili, Giwi. 1992. *Ontotextualität in Philosophie und Kunst*. In: Hrsg. Gansel, C. *Giwi Margwelaschwili, Leben im Ontotext*. federchen Verlag, Neubrandenburg. გვ. 45-76.
6. მარგველაშვილი, გივი. 2022. „პერეკატასტროიკა“. დროის მოწმის ჩანაწერები 1988-1993. გერმანულიდან თარგმნა ასმათ ფარჯიანმა. თბილისი: ალონი.

სამეცნიერო ლიტერატურა გივი მარგველაშვილზე

1. გაგნიძე, ნუგეშა. 2020. ინდივიდუალური და კოლექტიური მეხსიერება გივი მარგველაშვილისა და ჰერტა მიულერის ნაწარმოებების მიხედვით. აბრემუმის გზის ქვეყნების ფოლკლორი (ეძღვნება გოგლას – გიორგი ლეონიძის ხსოვნას). საერთაშორისო სიმპოზიუმი. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. გვ. 109-126
2. გაგნიძე, ნუგეშა. 2017. ნარკვევები მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან. ქუთაისი: სამშობლო
3. გაფრინდაშვილი, ნ. აფციაური ნ. სიმონიშვილი, მ. 2016. გივი მარგველაშვილის „მუცალი“: პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა და

- კლასიკური ტექსტების დეკონსტრუქციის პრობლემა. ჟურნალი სპეკალი. N. 10. <https://bit.ly/3jfKk5V>
4. გელაშვილი ნაირა. 1990. *პერსონაჟების მესია*. ჟურნალში *ლიტერატურა და ხელოვნება*. შესულია წერილების კრებულში: *ტრაგიკული გრადაცია*. თბილისი.- გვ. 191-204
 5. გელაშვილი, ნაირა. 1997. *თარიღები და ფაქტები და ზოგი რამ ისიც, რაც მათ შორის, მაღლა და მიღმაა (ანუ შტრიხები გივი და ტიტე მარგველაშვილის ბიოგრაფიისთვის)*. ჟურნალში: *აფრა. სალიტერატურო, რელიგიურ-ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი ჟურნალი*. N. 2. (დეკემბერ-იანვარი). თბილისი. კავკასიური სახლი.
 6. გელაშვილი, ნაირა. 2021. ნაირა გელაშვილის წინასიტყვაობა გივი მარგველაშვილის რომანისთვის „კოლხი მედეა კოლხოზში“. თბილისი. კავკასიური სახლი.
 7. კუცია, ნანა. 2018. *სიტყვისმიერი შურისძიება*. როსტომ ჩხეიძის "ჰამლეტური შურისგება" - ბიოგრაფიული ნატეხები. ლიტერატურული გაზეთი. №4. 23 თებერვალი - 8 მარტი. გვ. 14-16.
 8. მარგველაშვილი, ანა. *მარგველაშვილი ტიტე თადეოზის ძე*. საბჭოთა წარსულის კვლევის ლაბორატორია. <http://archive.ge/ka/biography/26/documents> (ბოლო წვდომის თარიღი: 21.01.2022).
 9. ნემსაძე, ადა: „გივი მარგველაშვილის ავტობიოგრაფიული რომანის – „კაპიტანი ვაკუშის“ – რამდენიმე ასპექტი“. VII საერთაშორისო სიმპოზიუმში „ლიტერატურა დევნილობაში. ემიგრანტების მწერლობა (მე20 საუკუნის გამოცდილება)“, მასალები, ნაწილი მეორე, რედ. ირმა რატიანი, ლიტინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი 2013, გვ. 77--84.
 10. ნემსაძე, ადა: *გივი მარგველაშვილის „კაპიტანი ვაკუში“*, ჟურნალი *კრიტიკა*, #8, რედაქტორი მანანა კვაჭანტირაძე, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი 2013, გვ. 3-20.

11. ჩხეიძე, როსტომ. 2015. *ჰამლეტური შურისგება (გივი მარგველაშვილის ბიოგრაფიული ნატეხები)*. თბილისი.
12. ქეცბა-ხუნდაძე, ლალი. 2019. „როგორც გვკითხულობთ, ისე ვცხოვრობთ“. *ონტოტექსტური სამყაროს შექმნის მეტაფიქციური სტრატეგიები გივი მარგველაშვილის რომანში „ოფიცერი პემბრი“*. მოხსენება წაკითხულ იქნა „Humboldt Kolleg“-ის საერთაშორისო კონფერენციის ფარგლებში.
13. ცაგარელი, ლევან. 2019. *გერმანულ-ქართული ლიტერატურის ისტორიისთვის*. გვ. 15-86. ნაშრომში: *ქართველთა კულტურული კვალი გერმანიაში*. თბილისი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
14. წიკლაური, ნესტან. 2005. *გივი მარგველაშვილის რომანი "მუცალი" ქართული ლიტერატურის კონტექსტში*. სამეცნ. ხელმძღვ. გაფრინდაშვილი ნანა.
15. Andronikashvili, Zaal. 2005. *Kollektive Integrität als Integrationshindernis. "Aluda" im Spiegel von "Muzal"*. Monatshefte Vol. 97, No. 2, Integrität (Summer, 2005), pp. 289-307. Published By: University of Wisconsin Press.
16. Andronikashvili, Zaal. 2016. *Das richtige Leben im Falschen. Über die Freiheit und Kunst von „Wissenschaft und Kunst in Sowjetgeorgien*. In: *Leben ohne Freiheit. Jürgen Fuchs und DDR. Welche Lehre?* Hg. Hermann, M. Jena: Garamond der Wissenschaftsverlag.
17. Eder, Barbara. 2016. „*„Ich bin ein Kind der Emigration“ – Postkoloniale Subjektivität in Giwi Margwelaschwilis Fluchtästhetische Novelle*“, in: Barbakadse, Dato und Jürgen Trinks (Hg.): *Chancen und Schwierigkeiten des interkulturellen Dialogs über ästhetische Fragen. Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungen in der Kaukasusregion*. Wien; Münster: LIT Verlag, S. 119-127.
18. Gansel, Carsten. 1992. *Leben im Ontotext oder Künstlerische Rebellion gegen das Schicksal. Zum Werk Giwi Margwelaschwilis*. In: Ders. (Hrsg.): *Giwi*

- Margwelaschwili - Leben im Ontotext. Poesie - Poetik - Philosophie.*
Neubrandenburg, Berlin: federchen Verlag.
19. Geisel, Sieglinde. 2017. *Der Kampf mit dem Gogelmogel.* In: *Süddeutsche Zeitung*. 13.12.2017. <https://bit.ly/3rDpNAX> (ბოლო წვდომის თარიღი: 21.01.2022).
 20. Grub, Frank Thomas. 2010. *Ich bin eine Buchperson: Zur Funktion metafiktionaler Schreibstrategien bei Giwi Margwelaschwili.* In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Hg. Bereits, J. Alexander, Grub, Frank, Thomas. Berlin. Kadmos.
 21. Irtenkauf D. 2018. *Leselebenswelten.* Buchkritik. www.faustkultur.de
<https://t1p.de/tp5l> (ბოლო წვდომის თარიღი: 27.09.2021).
 22. Jungen, Oliver. 2012. *Brückenkopf packt sich beim Schopf.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* / Besprechung von 14.12.2012. <https://bit.ly/3L9wnrF>
(ბოლო წვდომის თარიღი: 29.01.2022).
 23. Kartosia, Alexander. 2019. *Von der Möglichkeit, Originaltexte als Übersetzungsliteratur zu lesen.?*
 24. Kartosia, Alexander. 1997. *Zwischensprachspiel. Eine Betrachtung an einem Beispiel aus dem Muzal-Roman von Giwi Margwelaschwili.* In: *Konflikt - Grenze - Dialog: Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge* - Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag. Von J. Lehmann (Band-Herausgeber:in), T. Lang (Band-Herausgeber:in), F. Lönker (Band-Herausgeber:in), Th. Unger (Band-Herausgeber:in). Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.
 25. Kartosia, Alexander. 1994. *Die Prosa von Giwi Margwelaschwili.* In: *Fußnoten zur neueren deutschen Literatur.* (Hrsg.) Gockel H. Heft 28, S. 33–48 Bamberg
 26. Stahl, Enno. 2020. *Zum Tod von Giwi Margwelaschwili /Ausnahmeerscheinung der deutschen Literatur.* Deutschlandfunk. 13.03.2020.
<https://bit.ly/3rA11TH> (ბოლო წვდომის თარიღი: 21.01.2022).

27. Sundermeier J. 2017. *Bedeutungswelten*: Giwi Margwelaschwili im Gespräch mit Jörg Sundermeier (Hrsg.). Berlin: Verbrecher Verlag.
28. Wenk, Dieter. 2012. „WIEDERBELESELEBUNG“. Textem. <https://bit.ly/3HvDmsM> (ბოლო წვდომის თარიღი: 28.01.2022).
29. Wilke, Insa. Italo-Svevo-Preis. 2013. „Du darfst nicht geschehen lassen, was geschieht.“ Der Leser als Held und die Freiheit der Buchwelt Laudatio auf Giwi Margwelaschwili.
30. Yücel, Deniz. 2008. *Porträt des Autors Giwi Margwelaschwili: Zaubern für den "Wunschleser"*. taz.de. <https://bit.ly/3rhFr6h> (ბოლო წვდომის თარიღი: 28.01.2022).

ინტერვიუები გივი მარგველაშვილთან

31. ინტერვიუ, პორტრეტი. გივი მარგველაშვილის ლიტერატურული თამაშები. December 14, 2013. <https://bit.ly/3od60Hv> (ბოლო წვდომის თარიღი: 07.02.2022).
32. ლიტერატურული სივრცე_თავშესაფარი (გივი მარგველაშვილის მინიატურების მიხედვით) ჟურნალი „ჩვენი მწერლობა“ #6 (32), გვ. 47-50, 2007. <https://bit.ly/3ggs4MY> (ბოლო წვდომის თარიღი: 07.02.2022).
33. მზეხა მახარაძის ინტერვიუ გივი მარგველაშვილთან. *ორ ყდას შორის, ანუ იქ მატარებელივით მივიწევ წინ...* გაზეთი „24 საათი“ „Weekend“, #17 (98). 27.05.12. <https://bit.ly/34lPHRI> (ბოლო წვდომის თარიღი: 07.02.2022).
34. რამიშვილი, ბიძინა. სტატია რადიო თავისუფლებაში: გივი მარგველაშვილი 85 წლის გახდა. 21.12.2012წ. <http://www.radiotavisupleba.ge/content/giwi-margwelaschwili-85/24805647.html> წვდომის თარიღი: 05. 06. 2015.
35. მერკვილაძე, ი. გივი მარგველაშვილი: ჩვენ ისტორიის გამოცდა ვერ ჩავაბარეთ... (გივი მარგველაშვილი 82) <https://bit.ly/3rdP8Cv> (ბოლო წვდომის თარიღი: 15.02.2022).

36. ინტერვიუ ფილოსოფოსსა და მწერალთან გივი მარგველაშვილთან. 2008. საუბარს უძღვებოდნენ მარიკა ლაფაური და ფრანკ ტრემელი. ჟურნალი „ein BLICK Georgien“. თარგმანი გამოქვეყნდა ჟურნალ “შოკოლადის” 2011 წლის მარტის ნომერში. <https://bit.ly/3B5SA5j> (ბოლო წვდომის თარიღი: 07.02.2022).
37. Dankesrede von Giwi Margwelaschwili für den Italo-Svevo-Preis 2013. Aufgenommen in seiner Wohnung in Tiflis. <https://bit.ly/45TCbjB> (ბოლო წვდომის თარიღი: 30.05.2023).

სამეცნიერო ლიტერატურა იდეოლოგიაზე

38. ბრეგაძე, კონსტანტინე; ლომიძე, გაგა (რედაქტ.). 2019. *სტალინის იდეოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში*. (ნაწილი I). გამომცემლობა: „მწიგნობარი“.
39. ბრეგაძე, კონსტანტინე; ლომიძე, გაგა (რედაქტ.). 2019. *სტალინის იდეოლოგემა და მითოლოგემა ქართულ საბჭოთა და ემიგრანტულ ლიტერატურაში*. (ნაწილი II). გამომცემლობა: „მწიგნობარი“.
40. ბრეგაძე, კონსტანტინე. 2019. *იდეოლოგიური დისკურსის ფუნქციონირება ტოტალიტარული რეჟიმის ოფიციალურ ტექსტებში*. (სტალინის 60-წლისთავისადმი მიძღვნილი კრებულის მასალების მიხედვით). ჟურნალში: *სჯანი*. №20/1 (2019). 26-53.
41. გორგილაძე, რუსუდან. 2021. დიქტატურის გემო. თბილისი. გამომცემლობა: „სეზანი“
42. Adorno, Th. W. 1993. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
43. Adorno, TH. W. 1970. *Ästhetische Theorie* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
44. Althusser, L. 1977. *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg, Westberlin: VSA.
45. Althusser, L. 1969-1970. *Ideology and Ideological State Apparatuses*.

46. Althusser, L. 1969. *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (Anmerkungen für eine Untersuchung). In: Ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg/Westberlin 1977. 108-153.
47. Amstutz M, Fischer-Lescano (Hg.). 2013. *Kritische Systemtheorie. Zur Evolution einer normativen Theorie*. Transcript Verlag, Bielefeld.
48. Barthes, R. 1964. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
49. Bogdal, K. M. 1974. *Kunst/Ideologie/ Erkenntnis. Zu Althussers Bestimmungen von Kunst und Literatur*. In: *alternative* 97, 17. Jg. S. 144-151.
50. Breuer, S. 2016. *Kritische Theorie*. Mohr Siebeck GmbH & Co.
51. Eagleton, T. : Ideologie. 1993. *Eine Einführung*. J.B. Metzler Stuttgart. Weimar.
52. Eagleton, T. 1991. *Ideology: An introduction*. London: Verso.
53. Hauck, G. 1992. *Einführung in die Ideologiekritik*. Argument-Verlag, Hamburg.
54. Herkommer, S. *Ideologie und Ideologien im 'nachideologischen' Zeitalter* (Veröffentlicht als Supplement-Band der Zeitschrift Sozialismus 4/99) <https://bit.ly/2ZgXMEM> (ბოლო წვედომის თარიღი: 24.05.2023).
55. Hoogeveen J, Würzner H. (Hg.) 1986. *Ideologie und Literatur(Wissenschaft)*. Verlag Rodopi B. V. Amsterdam.
56. Hoffmeister, Johannes (1955): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Felix Meiner, Hamburg.
57. Horkheimer, M.; Adorno, Th. W. 1969. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer.
58. Jaeggi R, Wesche T (Hg). 2013. *Was ist Kritik?* Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 3. Auflage.
59. Kolakowski, Leszek. 1981. *Die Hauptströmungen des Marxismus: Entstehung, Entwicklung, Zerfall*. 1. Band, 2. überarbeitete Aufl., Piper, München.
60. Köppe, T., Winko, S. 2013. *Neue Literaturtheorien*. 2. Auflage. J.B. Metzler. Stuttgart . Weimar.

61. Lukacs, Georg. 1923. *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin. Malik-Verlag.
62. Marcuse, H. 1967. *Der eindimensionale Mensch*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
63. Marx, Karl. 1947. *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. Volksausgabe, JHW Dietz Nachf., Berlin
64. Marx, K. Engels. F. 1845-1846. MEW / Marx-Engels-Werke Band 3.
65. Nünning, Ansgar (Hg.). 2010. *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*. J.B. Metzler.
66. Nünning, Ansgar (Hg.). 2004. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. J.B. Metzler Stuttgart . Weimar.
67. Popper, K.R. 1973. *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*. Francke Verlag Bern -Sammlung DALP,
68. Pratama, T. A. 2009. *Post-Marxismus und Ideologiekritik: eine Untersuchung dreier Aspekte von Ideologie*. <https://bit.ly/2ZrRAaA> (ბოლო წვდომის თარიღი: 30.05.2023).
69. Schmid, M. 1974. *Ideologie und Ideologiekritik: Bemerkungen zu einem Aufsatz von Claus Mühlfeld*. Franz Steiner Verlag.
70. Strasen, Sven. 2004. *Marxistische Literaturtheorie*. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart; Weimar: Metzler.
71. Tepe, Peter. 2012. *Ideologie*. De Gruyter.

სამეცნიერო ლიტერატურა მეტაფიქციაზე

71. ცაგარელი, ლევან. 2008. *არნო შმიტის გვიანდელი პროზა - როგორც მეტაფიქცია*. დისერტაცია. ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. <https://bit.ly/3w50bke>
72. ცაგარელი, ლევან. 2012. *დრამის თეორია. სკრიპტი და სამუშაო მასალა*. თბილისი. <http://eprints.iliauni.edu.ge/834/>

73. Bareis, J.A. Grub, F.Th. (Hrsg.). 2010. *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Kulturverlag Kadmos, Berlin
74. Duhamel, R. 2001. *Dichter im Spiegel: über Metaliteratur*. Würzburg, Königshausen & Neumann
75. Hauthal, Janine / Nadj, Jiliana / Nünning, Ansgar / Peters, Henning. 2007. „*Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*“. in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. v. Janine Hauthal u.a. Berlin: de Gruyter. S. 1-21
76. Federman, Raymond. 1975. *Surfiction, Fiction Now and Tomorrow*. Chicago: Swallow.
77. Frank, Dirk. 2001. *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl.,
78. Hutcheon, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.
79. Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. WILFRID LAURIER UNIVERSITY PRESS. Waterloo, Ontario, Canada N2L 3C5.
80. Ickstadt, Heinz. 1992. *Die un stabile Postmoderne*. In: *Poststrukturalismus - Dekonstrukturalismus - Postmoderne*. Klaus W. Hempfer (Herausgeber). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
81. Imhof, Rüdiger. 1986. *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Winter.
82. Irmer, Thomas. 1995. *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories, Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr.
83. Mader, Ilona. 2017. *Metafikionalität als Selbst-Dekonstruktion*. Würzburg, Königshausen u. Neumann.

84. Nünning, Ansgar. 2001 *Mimesis des Erzählens, Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Aktes des Erzählens und der Metanarration*. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Hrsg. Von Jörg Helbig. Heidelberg: Winter S. 13-47.
85. Nünning, Ansgar. 2011. *On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary*. In: Pier, John (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form*. München: De Gruyter, S. 11-57.
86. Pichler, Doris. 2011. *Das Spiel mit Fiktion. Ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren*. Heidelberg : Winter.
87. Setzkorn, Sylvia. 2003. *Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*. Stauffenburg Verlag.
88. Sprenger, Mirjam. 1999. *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
89. Scheffel, M. 1997. *Formen selbstreflexiven Erzählens: eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. De Gruyter.
90. Scholes, R.E. 1979. *Fabulation and Metafiction*. University of Illinois Press.
91. Schuh, Hans Manfred. 1984. *Luigi Malerba*. In: *Kritisches Lexikon der romantischen Gegenwartsliteratur*. Hg. Lange, Wolf-Dieter. Bd.3. Tübingen: Narr.17.
92. Vieweg-Marks, Karin. 1989. *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang.
93. Waugh, Patricia. 1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Methuen.
94. Waugh, Patricia. 2003. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.

95. Wolf, Werner. 1993. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstorenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
96. Wolf, Werner. 2001. *Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘*. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER. S. 49-84.
97. Wolf, Werner. 2016. *Fiktion. Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien?* In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky. Berlin, Boston: De Gruyter. S. 227-244.
98. Wolf, Werner. 2004. *Metafiktion*. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag. S. 172-174.
99. Wolf, Werner. 2013. *Metafiktion*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler. S. 513f.
100. Wolf, Werner. 2007. „*Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*“. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Hg. v. Janine Hauthal u.a. Berlin: de Gruyter. S. 25-64.
101. Wolf, Werner. 1992. *Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama*. In: *Poetica* 24, No. 1/2. 163-194. Verlag: Brill.
102. Zaiser, Rainer. 2009. *Inszenierte Poetik. Metatextualität als Selbstreflexion von Dichtung in der italienischen Literatur der frühen Neuzeit*. Berlin: Lit Verlag.

103. Ünal, Gıgdem. 2005. *Die Lektüre vom Metafikionalen Texten*. Ankara Universität. S. 115-132.
104. Ohme, Andreas. 2007. *Metafiktion in Werk Carel Capeks*. PDF. Institut für Slawistik, Jena.
105. Dauner, Dorea. 2009. *Literarische Selbstreflexivität*. PDF. Diss. Universität Stuttgart. <https://bit.ly/3p6SgLy> (ბოლო წვდომის თარიღი: 14.06.2023).

სამეცნიერო ლიტერატურა ინტერტექსტუალობასა და ინტერმედიალობაზე

106. ბახტინი, მ. 2008. *კარნავალიზებული ლიტერატურა*, ჟურნალი *სჯანი*, No. 9. გვ. 85-101. თამარ ნუცუბიძის თარგმანი წიგნიდან: М. Бахтин – *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва, 1968.
107. ლაღანიძე, მერაბ. 2010. *ტოტალიტარულობა, კარნავალი, კარნავალიზაცია*. კრებულში: *ტოტალიტარიზმი და ლიტერატურული დისკურსი: მე-20 საუკუნის გამოცდილება, თბილისი*.
108. Aczel, R. 2004. *Intertextualität und Intertextualitätstheorien*. In: Nünning, Ansgar: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler. S. 110-113.
109. Aczel, R. 2008. *Intertextualität und Intertextualitätstheorien*. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. *Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. von Ansgar Nünning. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler. S. 330-332.
110. Barthes, Roland. 1978. *Über mich selbst*. Matthes & Seitz Berlin.
111. Barthes, Roland. 1990. *Theory of the text*. Übers. von Geoff Bennington. U. Jan McLeod. In: Young, R. (Hrsg.): 1990. *Untying the text. A post-Structuralist reader*. London, Now York, S. 31-47.
112. Barthes, Roland. 2000. *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart. S. 185–193.
113. Bachtin, Michail M. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser.

114. Bachtin, Michail M. 1979: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. Rainer Georg Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
115. Bachtin, Michail M. 1990. *Literatur und Karneval*. Frankfurt am Main: Fischer.
116. Berndt, Frauke, Tonger-Erk, Lily. 2013. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt. S. 17-62, 100-156.
117. Broich, Ulrich. 1985. Zur Einzeltextreferenz. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35). S. 48-52.
118. Broich, Ulrich und Manfred Pfister. 1985. Vorwort. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35). S. IX-XII:IX.
119. Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.). 1985. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Niemeyer.
120. Eberhardt, Joachim. 2002. »Es gibt für mich keine Zitate«: *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns* (Studien zur deutschen Literatur, Band 165). De Gruyter.
121. Eicher, Thomas. 1993. *Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie "Die Schlafwandler"*. Bochumsche Diss. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; 37).
121. Fricke, Harald. 1981. *Norm und Abweichung : Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck
123. Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Franz. Von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
124. Genette, Gérard: 2010. *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink S. 153.

125. Grabovszki, Ernst. 2011. *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Wien: Böhlau. S. 114-116.
126. Grübel, Rainer. 2018. *Michail Bachtin und Julia Kristeva: Dialogik und Intertextualität*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Von. Ralf, Simon. De Gruyter.
127. Gurevic, Aron. 1986. *Mittelalterliche Volkskultur: Probleme zur Forschung*. Verlag der Kunst, Dresden.
128. Gymnich, M. Neumann, B. Nünning (Herausgeber). *Kulturelles Wissen und Intertextualität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Dt. /Engl. (Studies in English ... Literatur- und Kulturwissenschaft (ELK)) (Deutsch) Taschenbuch – 5. September 2006- -Band. 22. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
129. Hammer, Anette. 2005. *Lyrikinterpretation und Intertextualität: Studien zu Georg Trakls Gedichten "Psalm I" und "De profundis II"* (Epistemata - Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft). Königshausen u. Neumann.
130. Haßler, Gerda (Hrsg.). 1997. *Texte im Text: Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen* (Studium Sprachwissenschaft / Beiheft 29), Nodus Publikationen Münster.
131. Helbig, Jörg. 1996. *Intertextualität und Markierung. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*; Folge 3, Bd. 141. Heidelberg: Winter.
132. Hess-Lüttich, Ernest W.B. 1987. *Intertextualität und Medienvergleich*. In: *Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung*. Hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich. Münster: Nodus, 1987. S. 9-20.
133. Holthuis, Susanne. 1993. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen. Stauffenburg Verlag.
134. Kristeva, Julia. 1972 (1). *Wort, Dialog und Roman bei Bachtin*. Übers. v. Michel Korinman u. Heiner Stück. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Hrsg. Jens Ihwe, Bd. 3. Athenäum. Frankfurt / Main. S. 345-375.

135. Kristeva, Julia. 1972 (2). *Probleme der Textstrukturation*. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. (Hrsg.) Blumensath, Heinz. Kiepenhuer&Witsch.
136. Lachmann, Renate (Hg.). 1982. *Dialogizität, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*. Reihe A, Bd. 1, München.
137. Lachmann, Renate. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. 1. Aufl.- Frankfurt/Main: Suhrkamp.
138. Lachmann, Renate. 1983. *Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs Petersburg und die ‚fremden‘ Texte*. In: *Poetica*. Volume 15 (1-2): 42 – Jun 14. S. 66-107.
139. Lindner, Monika. 1985. *Integrationsformen der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35). S. 116-134.
140. Martinez, Matias. 2008. *Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis*. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. – 8. Aufl. - München: dtv. S. 430-445.
141. Müller, Beate. 1994. *Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*. Trier.
142. Nünning, Ansgar. 2004. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. J.B. Metzler.
143. Pfister, Manfred. 1985. *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35). S. 1-31.
144. Pfister, Manfred. 1985. Zur Systemreferenz. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35). S. 52-58.
145. Plett, Heinrich F. 1985. *Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik*. In: Broich/Pfister (Hgg.): *Intertextualität*. S. 78-98.

146. Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen: Francke (= UTB für Wissenschaft; 2261).
147. Rohmann, Gerd. 1991. *Intertextualität in englischer Gegenwartsprosa*, in: Brunkhorst, Martin Rohmann, Gerdi Schoell, Konrad (Hg.): *Klassiker-Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur*, Tübingen, S. 179-188.
148. Ryan, Marie-Laure. 2004. „Introduction“. *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Hrsg. von Marie-Laure Ryan. Lincoln, NE, i. a.: University of Nebraska Press, 1–40.
149. Schulte-Middelich, Bernd. 1985. *Funktionen intertextueller Textkonstitution*.- In: Broich/Pfister 1985. S. 197-242.
150. Stocker, Peter. 1998. *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.
151. Schmitt, Kerstin. 2002. *Poetik der Montage: Figurenkonzeption und Intertextualität in der "Kudrun"* (Philologische Studien und Quellen (PhSt), Band 174). Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
152. Ternes, Anabel. 2016. *Intertextualität. Der Text als Collage*. Wiesbaden: Springer VS.
153. Tolić, Oraić Dubravka. 1995. *Zitat in Literatur und Kunst: Versuch einer Theorie*. Wien: Böhlau.
154. Volkmann, Laurenz. 2004. *Dialogizität*. In: Nünning, Ansgar: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler. S. 29-31.
155. Wolf, Werner. 2001. *Intermedialität*. In: Metzler-Lexikon. *Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 284.
156. Zemanek, E. Nebrig, A. (Hg.) 2012. *Komparatistik*. Berlin: Akademie-Verlag. S. 99-116.

სხვა სამეცნიერო წყაროები

157. ბრეგაძე, კონსტანტინე. *პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა (summa postmodernica)*. სჯანი - ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობის ჟურნალი. 2013-2014. N #14. გვ. 58-76.
158. მენგი-ბარძიმაშვილი, ნინო. *ავტოფიქციური ნარატივი, როგორც წარსულის თავიდან დაწერის საშუალება ირაკლი ჩარკვიანის ავტორომანი ავტოფიქციური პროზის კონტექსტში*. ჟურნალი „სპეკალი“. No.11. <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/11/111> (ბოლო წვდომის თარიღი: 28.01.2023).
159. ჩიქოვანი ნინო. *ისტორიის აღქმა და რეპრეზენტაცია. მეხსიერების პოლიტიკა*, 2016-2017. ლექცია N4. ინდივიდუალური და კოლექტიური მეხსიერება. მეხსიერების ადგილები/არეები.
160. წიფურია, ბელა. 2016. *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
161. Beyer, Chr. 2011. *Husserls Konzeption des Bewusstseins*. S. 43-56. In: Cramer, K. Beyer, Chr. 2011. *Edmund Husserl 1859–2009: Beiträge aus Anlass der 150. Wiederkehr des Geburtstages des Philosophen*. Vol. 14 in the series *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge*. De Gruyter. <https://bit.ly/3q7RSAi>
162. Deterding, Sebastian. 2008. *Introspektion Begriffe, Verfahren und Einwände in Psychologie und Kognitionswissenschaft*. S. 327-337. In: *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*. Herausgeber: Raab, Jürgen; Pfadenhauer, Michaela u. a. VS Verlag für Sozialwissenschaften
163. Brenton, Horward. 1974. *The Churchill Play*. Methuen Publishing Ltd;
164. Doubrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.

165. Doubrovsky, Serge. 2008. *Nah am Text*. In: Claudia Gronemann u.a. (Hg.): *Kultur und Gespenster*. Nr. 7. Hamburg. S. 125–136.
166. Engelmann, Peter. 1998. *Langer Abschied von den großen Erzählungen*. Die Welt. Veröffentlicht am 23.04.1998. <https://bit.ly/3I2Nwk8> (ბოლო წვდომის თარიღი 08.03.2022).
167. Fiedler, Leslie. 1969. *Cross the Border – Close the Gap*. In: *Playboy*.
168. Kansteiner, Wulf. *Finding Meaning in memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies*, *History and Theory* 41 (May 2002), pp. 197-197. (საღიგებო კურსი: ისტორიის აღება და რეპრეზენტაცია. მეხსიერების პოლიტიკა, 2016-2017).
169. Lejeune, Philippe. 1994. *Der autobiografische Pakt*. Frankfurt am Main.
170. Meier, Albert. 2017. *Postmoderne: Philosophie - Literatur*. (Unter Mitarbeit von Zara Zerbe und Aljoscha Leptin). *literaturwissenschaft Online*. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. <https://bit.ly/3KFRFvY>
171. Nora, Pierre. 1989. *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*. University of California Press.
172. Pannwitz, Rudolf. 1917. *Die Krisis der Europaischen Kultur* /Werke, Bd. 2., *Die Freiheit des Menschen*. - Buch 1. Nürnberg : Hans Carl Verlag.
173. Rösch, Gertrud Maria. 2020. *Das eigene Leben neu erfinden. Autofiktion in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. S. 123-132. In: *Andererseits*. Yearbook of Transatlantic German Studies. transcript Verlag, Bielefeld.
174. Sagmo, Ivar (Hrsg.). 2007. *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Akten der Tagung in Oslo, 25.-26.11.2004. Frankfurt am Main: Lang.
175. Simon, Ralf. 2018. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Berlin: De Gruyter. 299-319.
176. Stoppard, Tom. 1979. *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*. London: Inter-Action.

177. Weiser, Jutta., Ott, Christine (Hrsg.). 2013. *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Winter. (Studia Romanica, 177).
178. Welsch, Wolfgang. 1993. *Unsere postmoderne Moderne*. 4. Aufl.- Berlin: Akademie Verlag.
179. Welsch, Wolfgang (Hrsg.). 1994. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltex-te der Postmoderne-Diskussion*. 2. Aufl.- Berlin: Akademie Verlag.
180. Welsch, Wolfgang. 1996. *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. 1. Aufl.- Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1238).
182. Wittgenstein, Ludwig. 2001. *Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp.
182. Wolf, Christa. 1996. *Medea: Stimmen*. Luchterhand.
183. Wagner-Egelhaaf, Martina. 2013. *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld.
184. Zentner, Eugen. 2016. *Der hybride Autor. Subjektbildung und die Praktik der autofiktionalen Selbstinszenierung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Dissertation. <http://oops.uni-oldenburg.de/2873/1/zenhyb16.pdf> (ბოლო წვდომის თარიღი: 20.07.2022).
185. Zima, Peter V. 2001. *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. – 2. überarb. Aufl. – Tübingen; Basel: Francke.
186. Zipfel, Frank (2009 ს.): *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* In: Simone Winko / Fotis Jannidis / Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin / New York, S. 285 – 314.
187. Zipfel, Frank (2009 ბ.): *Autofiktion*. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart, S. 31 – 36.

ელექტრონული ლექსიკონი:

1. დუდენის ონლაინ ლექსიკონი <https://www.duden.de/>

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Faculty of Humanities
Institute of Western European Languages and Literature

Philology
(German Philology)

Tinatini Moseshvili

**Metafiction as a Medium of Ideology Criticism in Givi Margvelashvili's
Later Works**

Presented for the academic degree of Doctor of Philology
Thesis

Scientific Supervisor: **Professor, Doctor, Lali Ketsba-Khundadze**

Co-supervisor: **Professor, Doctor, Levan Tsagareli**

Tbilisi

2023