

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თამარ გეგეშიძე

ფსიქოლოგიები ოთარ ჭილაძის რომანებში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი
პროფესორი კახაბერ ლორია
თბილისი
2013



შინაარსი

| | |
|--|----|
| შესავალი | 4 |
| თავი I | |
| ოთარ ჭილაძის რომანები ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში | 11 |
| თავი II | |
| ოთარ ჭილაძის პროზა მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ ტენდენციათა ფონზე | 22 |
| 1. ოთარ ჭილაძის სუბიექტური რომანები | 22 |
| 2. ფსიქოლოგიზმი და მხატვრული ლიტერატურა | 28 |
| თავი III | |
| ფსიქოანალიტიკური თემატიკა ოთარ ჭილაძის პროზაში | 38 |
| 1. კლასიკური ფსიქოანალიზის ტრანსფორმაცია მხატვრულ ლიტერატურაში | 38 |
| 2. ფსიქოანალიტიკური თემატიკა ოთარ ჭილაძის რომანებში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “მარტის მამალი” და “გოდორი”. | 42 |
| თავი IV | |
| სიზმრის ფუნქცია ოთარ ჭილაძის რომანებში | 54 |
| 1. სიზმრის იუნგისეული სტრუქტურა | 58 |
| 2. მთხრობელის, აველუმისა და სონიას საერთო სიზმარი რომანიდან “აველუმი”. | 64 |
| 3. ელიზბარის სიზმარი რომანიდან “გოდორი” | 69 |
| 4. ნიკოს სიზმარი რომანიდან “მარტის მამალი” | 78 |
| თავი V | |
| “ცნობიერების ნაკადი” და ოთარ ჭილაძის პროზა | 91 |

| | |
|--|-----|
| 1. “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა რომანში “გოდორი” | 97 |
| 2. “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა რომანში “მარტის მამალი” | 109 |
| 3. ინდივიდუალური მესხიერება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით შესრულებულ რომანებში (ოთარ ჭილაძის პროზის მაგალითზე) | 116 |
| 4. ოთარ ჭილაძის პროზის მიმართება უილიამ ფოლკნერის პროზასთან . . . | 127 |
| ა) მთხრობელის ფუნქცია ფოლკნერისა და ჭილაძის რომანებში | 136 |
| | |
| დასკვნები | 143 |
| | |
| დამოწმებანი | 154 |

შესავალი

მე-20 საუკუნე მრავალმხრივ საინტერესო პერიოდია ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რადგან ეს არის ღირებულებათა გადაფასებების საუკუნე, რასაც არაერთი სიახლე მოაქვს. საუკუნის დასაწყისშივე ჩნდება ახალი რევოლუციური თეორიები, მოძღვრებები თუ მიმართულებები, რაც შემდგომ განსაზღვრავს ლიტერატურულ პროცესს. ჭეშმარიტების ძიება და ადამიანის სულიერი სამყაროს ფარული შრეების წვდომა ამ ეპოქის მთავარი პრობლემებია, რამაც, ფაქტობრივად, ყველა მნიშვნელოვანი ავტორის შემოქმედებაში იჩინა თავი. საუკუნის დასაწყისში მოდერნიზმი დასვამს საკითხს ჭეშმარიტების რაობისა და ადამიანის ფუნქციის შესახებ, რის ამოხსნასაც ცდილობს თითქმის ყველა ჰუმანიტარული დისციპლინა, მათ შორის ლიტერატურა, ფსიქოლოგია თუ ფილოსოფია. შესაბამისად, ბერგსონი, ფროიდი თუ ჯოისი ერთდროულად მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ მე-20 საუკუნის სულიერ კრიზისში მყოფი ადამიანის პრობლემების ამოხსნის ერთადერთი საშუალება მის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავება, მისი “შიგნიდან” გახსნაა, რაც საბოლოოდ ყველა ამ სფეროს კვლევის საგანი ხდება.

ამგვარი საკითხები ყველა ქვეყნის ლიტერატურამ თავისებურად წარმოაჩინა. ეპოქის დასაწყისში ქართული ლიტერატურული სივრცისთვის მოდერნიზმი და მისი ტენდენციები ორგანული აღმოჩნდა. საბჭოთა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში მეტ-ნაკლებად იგრძნობა ჩაკეტილი სივრცე, ხოლო ე.წ. პოსტსაბჭოთა პერიოდის ლიტერატურამ ისევ გაუხსნა კარი ევროპულ თუ მსოფლიო პროზის ტენდენციებს და დააკმაყოფილა მკითხველის ინტერესი.

სწორედ ამ პერიოდის მწერალია ოთარ ჭილაძეც, რომელიც მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში თავისი პროზის თემატიკით, სტილითა და წერის ტექნიკით, უდავოდ გამოკვეთილი ფიგურაა. მწერალი, პოეტი და დრამატურგი 1933 წელს დაიბადა, სკოლაში ჯერ ბათუმში, შემდეგ კი თბილისში სწავლობდა. 1956 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი. პირველი პოეტური კრებული 1959 წელს, ხოლო

პირველი პროზაული ნაწარმოები – 1973 წელს გამოაქვეყნა. სულ თერთმეტი პოეტური კრებულის, ექვსი რომანისა და ერთი პიესის ავტორია. მიღებული აქვს არაერთი პრემია, 1998 წელს კი პროზაიკოსი ლიტერატურის დარგში ნობელის პრემიაზე იყო ნომინირებული მსოფლიოს ხუთ სხვა მწერალთან ერთად.

საკვლევი პრობლემის აქტუალობა. ოთარ ჭილაძე იმ ქართველ მწერალთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებმაც მე-20 საუკუნის ინტერდისციპლინარულ გარემოში, ლიტერატურული ნაწარმოების რეალობის, პერსონაჟების ხასიათებისა და საკუთარი მსოფლმხედველობის უკეთ წარმოსახენად, თავიანთი პროზა არაერთ აქტუალურ თეორიასა თუ მოძღვრებზე დაყრდნობით განავითარეს. შესაბამისად, ჭილაძის რომანებში ჩანს მე-20 საუკუნის ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა ძირითადი ტენდენცია, იქნება ეს მკვეთრად გამოხატული მითოლოგიზმი თუ რემითოლოგიზაცია, ლათინო-ამერიკული პროზისთვის ნიშანდობლივი “მაგიური რეალიზმის” ელემენტები, ღრმა ფსიქოლოგიზმი - ადამიანის სულიერ სამყაროს ამოცნობის მცდელობა, რის წარმოჩენასაც მწერალი ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის სიდრმის ფსიქოლოგიის თეორიების გათვალისწინებით ახერხებს თუ ახალი ისტორიული პროზის ჟანრში მუშაობა. აქვე უნდა დავასახელოთ წერის მანერის თავისებურებაც – თხრობა სუბიექტური პერსპექტივიდან და პერიოდულად “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის მეშვეობით პერსონაჟის არა მხოლოდ ცნობიერში, არამედ არაცნობიერში ჩაღრმავების მცდელობაც. სწორედ ამიტომაც ოთარ ჭილაძის პროზა მრავალფეროვანი, მრავალმხრივ საინტერესო და კვლევისას არაერთი საკითხის განხილვის შესაძლებლობას იძლევა.

ოთარ ჭილაძის შემოქმედება უხვი მასალაა მკვლევრებისა და ლიტერატურის კრიტიკოსებისთვის, ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ მის რომანებზე ბევრი დაწერილა და არაერთი საკითხი განხილულა, მწერლის პროზა ბოლომდე შესწავლილი მაინც არ არის, განსაკუთრებით კი მე-20 საუკუნის ის ტენდენციები და თეორიები, რომელთაც, შესაძლოა, პროზაიკოსი წერის პროცესში ეყრდნობოდეს და იყენებდეს. ამ შემთხვევაში ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია ოთარ ჭილაძის პროზის ფსიქოლოგიზმზე, ანუ მწერლის მიერ ადამიანის ფსიქოლოგიური ბუნების ამოხსნის ხერხებზე, რასაც, ვფიქრობ, თეორიული გამყარებაც აქვს – ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის

თეორიები პიროვნების შინაგან სტრუქტურასა და ინდივიდუალიზაციის პროცესზე. გარდა ამისა, ნაშრომში საუბარია მწერლის წერის მანერასა და ტექნიკაზე, აღნიშნულია, რომ პერიოდულად ის მიმართავს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას და თხზავს შინაგან მონოლოგებს, რისი მიზანიც ასევე პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს, მათი ცნობიერისა და არაცნობიერის წვდომის მცდელობაა.

ოთარ ჭილაძე სწორედ ფსიქოლოგიური და სუბიექტური მიდგომის შედეგად აყალიბებს თავისი პერსონაჟების ხასიათებს. მწერლის რა ტიპის ნაწარმოებთანაც არ უნდა გვექონდეს საქმე, იქნება ეს ტრადიციული რეალისტური, მოდერნისტული თუ ისტორიული რომანი, ის პერსონაჟების ხასიათებს “შიგნიდან” ხატავს. ამგვარი თხრობის მანერა კი ეხმიანება ავტორის მიერ შერჩეულ ტექნიკასაც – “ცნობიერების ნაკადსა” თუ შინაგან მონოლოგს, რაც, თავის მხრივ, გმირის არაცნობიერის ამოხსნას ისახავს მიზნად.

პრობლემის მეცნიერული შესწავლის დონე. ოთარ ჭილაძის პროზამ თავიდანვე, პირველი რომანის გამოჩენისთანავე, დადებითი შეფასებები მიიღო, დაიწერა არაერთი გამოსმაურება, პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნდა სტატიები მისი შემოქმედების სხვადასხვა საკითხის შესახებ. შესაბამისად, მისი რომანები შესწავლილი და განხილულია, თუმცა კიდევ არაერთი პრობლემატური საკითხი ყურადღების მიღმა დარჩა. ოთარ ჭილაძის შესახებ არსებულ ლიტერატურულ კრიტიკაში დასმულია, მაგრამ შესწავლილი არ არის ზოგიერთი ის საკითხიც, რომელიც წინამდებარე ნაშრომის კვლევის საგანს წარმოადგენს.

კვლევის საგანი, მიზნები და ამოცანები. კვლევის საგანს წარმოადგენს ოთარ ჭილაძის რომანები: “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “მარტის მამალი”, “აველუმი” და “გოდორი”, რადგან სწორედ ეს ნაწარმოებები ეხმიანება იმ საკითხებსა და პრობლემებს, რომლებიც ნაშრომშია განხილული.

ნაშრომის მიზანია ოთარ ჭილაძის ტექსტებსა და საკვლევი საკითხების ირგვლივ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით, მწერლის პროზაში მხატვრული ფსიქოლოგიზმის საფუძვლების აღმოჩენა და, შესაბამისად, მისი ანალიზი, რაც ამ ავტორის პროზაული ნაწარმოებების მსოფლიო ლიტერატურული ტენდენციების კონტექსტში განხილვის საშუალებას მოგვცემს. გარდა ამისა, მისი

რამდენიმე რომანის, როგორც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით შესრულებული ნაწარმოებების წარმოჩენა.

ოთარ ჭილაძის მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ფროიდისა და იუნგის თეორიებს, შესაბამისად, ფსიქონალიტიკურ თემატიკას, არაცნობიერს, სიზმრების ინტერპრეტაციასა და ადამიანის ინდივიდუალიზაციის პროცესს ეყრდნობა. გმირის ხასიათის ფსიქოლოგიურ წვდომას რიგ შემთხვევაში ხელს უწყობს ავტორის მიერ შერჩეული ტექნიკაც, “ცნობიერების ნაკადი” და შინაგანი მონოლოგების სიმრავლე, რაც, თავის მხრივ, გმირის არაცნობიერის წვდომასაც ისახავს მიზნად. არაცნობიერის წარმოჩენაში მწერალს ეხმარება სიზმრები, რომლებიც ყოველთვის შეიცავენ გმირისა თუ მკითხველისთვის საჭირო და აუცილებელ ინფორმაციას. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ჭილაძე არ არის “ცნობიერების ნაკადის” ავტორი ამ ტერმინის კლასიკური გაგებით, ის იყენებს ამ მეთოდის ტექნიკას, როგორც ეფექტურ მხატვრულ ხერხს, რათა უკეთ წარმოაჩინოს თავისი გმირების სულიერი მდგომარეობა.

ოთარ ჭილაძე საყურადღებო მწერალია სწორედ იმიტომ, რომ მის ნაწარმოებებში ჩანს მისი ეპოქის ყველა მნიშვნელოვანი პრობლემა და იგრძნობა არაერთი იმ დროისთვის აქტუალური თეორიისა და ტენდენციის კვალი, რაც მის პროზას ქართული ლიტერატურისთვის უნიკალურს ხდის. ამას მწერალი პერსონაჟების ხასიათების, მათი შინაგანი სამყაროს, სუბიექტური პერსპექტივის უკეთ წარმოსაჩენად მიმართავს. ნაშრომში ჩანს, რომ ჭილაძის გმირები ღრმა, რთული და ხშირად ტრაგიკული შინაგანი ბუნების მქონე პიროვნებები არიან და, როგორც წესი, მათი პრობლემები მათივე შინაგანი კონფლიქტიდან იღებს სათავეს.

კვლევის პროცესში გამოჩნდა, რომ ოთარ ჭილაძე მსოფლიო ლიტერატურულ ტენდენციებს პირველივე რომანიდან ეხმიანება, მაგრამ დროსთან ერთად მისი ნაწარმოებები უფრო მრავალფეროვანი ხდება, მწერალი გმირების ხატვისას ამატებს ახალ კომპონენტებს, ცდილობს, უფრო ფართოდ და ღრმად წარმოაჩინოს პერსონაჟების შინაგანი სამყარო და ართულებს წერის ტექნიკასა და თხრობის ფორმებსაც –მწერალი ხან “ყოველისმცოდნე ავტორის” როლში გამოდის და თავად მართავს თხრობას, ხანაც თხრობის პროცესს მთლიანად პერსონაჟს მიანდობს, გეხვედება ამგვარი თხრობის ტიპების სინთეზიც.

კვლევის პროცესში ცხადი გახდა, რომ ამგვარ ტენდენციათა სიმრავლიდან გამომდინარე, ოთარ ჭილაძე მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური მწერალია.

კვლევის თეორიული საფუძვლები. არსებობს არაერთი თეორიული მოდელი, რომელიც მხატვრული ტექსტის რთული და მრავალმხრივი ფენომენის ამოსახსნელად, მისი სტრუქტურის გასაგებად და მხატვრული ანალიზისთვის გამოიყენება. შესაბამისად, წინამდებარე ნაშრომიც რამდენიმე ასეთ თეორიულ საფუძველს ემყარება. მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ოთარ ჭილაძის რომანებში ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის თეორიული დებულებებისა და ჯეიმს ჯოისის მიერ შემუშავებული “ცნობიერების ნაკადის” კონცეფციის ფონზე გამოვლინდა. შესაბამისად, მწერლის რომანებში პიროვნების ინდივიდუალიზაციის პროცესის წარმოჩენისას, სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია ფროიდის კლასიკური ფსიქოანალიზის თეორია, ხოლო ნაწარმოებებში სიზმრების ფუნქციაზე საუბრისას, იუნგის სიზმრის ინტერპრეტაციის ფსიქოლოგიური მოდელი. ასევე ჯეიმს ჯოისის მიერ შემუშავებული “ცნობიერების ნაკადის” კონცეფცია.

მხატვრული ფსიქოლოგიზმი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს აღწერას გულისხმობს, თუმცა რთულია ამ ცნების ადგილის განსაზღვრა თანამედროვე თეორიულ სისტემებში, რადგან აშკარაა განსხვავება თეორიულ მიდგომებში, ისტორიულ-ტიპოლოგიური ხასიათების ნაშრომების არარსებობა და ამ საკითხისადმი ავტორების ინდივიდუალური დამოკიდებულება. ამიტომ მხატვრული ფსიქოლოგიზმი მეტწილად ცაკლესული ავტორების ნაწარმოებების ანალიზის შედეგად განისაზღვრა. ლიტერატურულმა ფსიქოლოგიზმმა შედარებით ჩამოყალიბებული სახე მე-19 საუკუნის რეალისტურ პროზაში მიიღო, ხოლო მე-20 საუკუნეში ის ახალ საფეხურზე გადავიდა, გახდა მრავალფუნქციური და საკუთარი გამომსახველობითი ფორმები და ხერხებიც დასჭირდა, როგორცაა, მაგალითად, “ცნობიერების ნაკადი” და შინაგანი მონოლოგი.

ფსიქოლოგიზმი მე-20 საუკუნეში აღარ არის მხოლოდ პერსონაჟის შინაგანი სამყაროსა და გრძნობების ამსახველი, არამედ ტექსტის სიუჟეტისა და სტრუქტურის განმსაზღვრელიც. ამგვარი “ახლებური ფსიქოლოგიზმის” საფუძველს

ქმნის ახალი ფსიქოლოგიური თეორიები და მიმდინარეობები, რომლებიც ლიტერატურამ ფსიქოლოგიისგან ისესხა, უპირველეს ყოვლისა კი ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის თეორიები ადამიანის შინაგან სტრუქტურაზე, მის ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერზე. ფროიდის თეორია პიროვნების შესახებ უამრავ ასპექტს მოიცავს, დაწვებული ადამიანის განვითარების სხვადასხვა ეტაპების კვლევიდან, დასრულებული პიროვნების სტრუქტურის მოდელის შექმნით, მაგრამ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი ცნობიერისა და არცნობიერის ურთიერთობაა. იუნგის თეორიაც არაცნობიერ სამყაროს დასტრიალებს თავს, თუმცა ეს ფსიქოლოგი მის წვდომას სიზმრებითა და არქეტიპული სახეებით ცდილობს.

რაც შეეხება “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურულ მეთოდს, ის ისევე, როგორც თავად “ცნობიერების ნაკადის” პროზა, მოდერნიზმის ფარგლებში ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურაში აღმოცენდა და განვითარდა, რასაც ხელი შეუწყო ჯეიმს ჯოისის რომანმა “ულისემ”, სადაც მან ამ მეთოდის კონცეფცია ჩამოაყალიბა. “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურულმა მეთოდმა უწყვეტი, მუდმივად დენადი არაცნობიერი მოტივების გამოხატვა და აზრის გაჩენის პროცესის ჩვენება დაისახა მიზნად, რომლის დროსაც აქცენტირებულია ცნობიერების მეტყველებამდელი დონე. შესაბამისად, მისი ფუნქცია არაცნობიერის წვდომაა.

ნაშრომი სწორედ ამ რამდენიმე, ლიტერატურათმცოდნეობით და სიღრმის ფსიქოლოგიის თეორიებს ეყრდნობა.

კვლევის მეთოდები. წარმოდგენილ კვლევაში ოთარ ჭილაძის მხატვრული პროზის ანალიზისთვის გამოყენებულია ისტორიულ – შედარებითი, დესკრიფციული, შეპირისპირებითი მეთოდები და მოცემულია ამ ტრადიციული ლიტერატურული მეთოდების სინთეზი. პერიოდულად მიმდინარეობს ტექსტის გარკვეული მონაკვეთების ნარატოლოგიური ანალიზი, ხოლო ტექსტისა და მკითხველის დამოკიდებულების წარმოჩენისათვის ერთგვარ რეცეფციული ესთეტიკის მეთოდოლოგია.

ნაშრომში გამოყენებული ძირითადი ცნებები და ტერმინები

არასაკუთრივ-პირდაპირი დისკურსი – დისკურსი, სადაც მოხრობელი თხრობას, თხრობის აქტს პერსონაჟს უთმობს.

არქეტიპი – კოლექტიური არაცნობიერის შემადგენელი ფსიქიკური სტრუქტურა, ფსიქიკური შინაარსების კლასები, რომლებიც შეიცავენ ისეთ შინაარსებს, რომლებიც არ არის შექმნილი პიროვნების ინდივიდუალური გამოცდილებით.

აქტუალიზაცია – ნაწარმოების დეტალის ან ეპიზოდის გაცოცხლება.

განუსაზღვრელი ადგილი – ასახული საგნის ის მხარე ან ადგილი, რომლის შესახებ ტექსტის საფუძველზე ზუსტად ვერ ვიტყვით, როგორ არის ეს საგანი განსაზღვრული ამ თვალსაზრისით (Ingarden 1994: 44).

ინდივიდუალიზაცია – პიროვნების ფორმირების, ჩამოყალიბების პროცესი, არსებული პოტენციალისა და რესურსების მაქსიმალური რეალიზების შედეგად.

კონკრეტიზაცია - განუსაზღვრელი ადგილების შევსება მკითხველის ფანტაზიით.

ლიბიდო – სექსუალური ენერგია

მოლოდინის ჰორიზონტი – მკითხველის მოლოდინი ახალი ნაწარმოების აღქმასთან დაკავშირებით.

რეცეფციული ესთეტიკა – აღქმის ესთეტიკა, ჰანს გეორგ გადამერის, რომან ინგარდენის, ჰანს რობერტ იაუსისა და ვოლფგანგ იზერის მიერ შემუშავებული ლიტერატურათმცოდნეობითი მიმდინარეობა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება ჰერმენევტიკას.

რეციპიენტი – მკითხველი, მსმენელი, დამკვირვებელი

სუბლიმაცია - გაკეთილშობილება

ტრადიციული ნარატივი - თხრობა I პირის გარეშე, ნაწარმოების რეალობის აღწერა.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე. როგორც უკვე აღინიშნა, ოთარ ჭილაძე მრავალმხრივ შესწავლილი ავტორია. რამდენიმე ნაშრომში დასმულია წინამდებარე კვლევისთვის მნიშვნელოვანი საკითხებიც, კრიტიკოსები ოთარ ჭილაძის ნაწარმოებებს მოიხსენიებენ, როგორც “ფსიქოლოგიურ პროზას”, აღნიშნავენ, რომ მწერლის რომანებში ჩანს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა და იგრძნობა კლასიკური ფსიქონალიზის კვალი, მაგრამ ეს საკითხები აქამდე შესწავლილი არ ყოფილა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი არის ოთარ ჭილაძის პროზის ფსიქოლოგიზმისა და მისი რამდენიმე რომანის, როგორც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით შესრულებული ნაწარმოებების, წარმოჩენის პირველი მცდელობა. ასევე პირველადაა საუბარი მწერლის პროზაში არსებულ ფროიდისეულ ფსიქონალიტიკურ თემატიკასა და სიზმრის სტრუქტურაზე, რომელიც იუნგის თეორიულ მოდელს ეყრდნობა.

თაზო I

ოთარ ჭილაძე ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში

მას შემდეგ, რაც სამწერლო ასპარეზზე ოთარ ჭილაძე გამოჩნდა, მის პროზაულ ნაწარმოებებზე არაერთი მოსაზრება გამოითქვა და მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრიდან პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებულმა რეცენზიებმა და სტატიებმა საკმაოდ დიდ რიცხვს მიაღწია. მწერლის პირველი რომანის გამოსვლიდან (1973 წ.) მისი პროზა გამუდმებით მსჯელობის საგანია და თავისი სტილისა თუ სიუჟეტის მრავალფეროვნების წყალობით, ამოუწურავი მასალაა კრიტიკოსებისთვის. მოულოდნელი აღმოჩნდა ის ფაქტიც, რომ უკვე წარმატებული პოეტი, კარგი პროზაიკოსიც აღმოჩნდა. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძე მე-20 საუკუნის ქართული პროზის ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა.

ოთარ ჭილაძე ექვსი რომანის ავტორია: “გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა” (1973), “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”(1976), “რკინის თეატრი” (1981), “მარტის მამალი” (1987), “აველუმი” (1995) და “გოდორი” (2002). მაგრამ ამ შემთხვევაში ნაშრომში წარმოდგენილია მხოლოდ იმ რომანებზე დაწერილი სტატიების მიმოხილვა, რომლებიც კვლევის საგანს წარმოადგენს, ესენია: “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “რკინის თეატრი”, “მარტის მამალი”, “აველუმი” და “გოდორი”.

მწერლის რომანებზე საკუთარი მოსაზრებები, რომლებიც, ძირითადად, დადებითი ხასიათისაა, არაერთმა კრიტიკოსმა გამოთქვა. მათ შორის შეიძლება გამოვყოთ გურამ ასათიანი, რომელმაც ოთარ ჭილაძის რომანებს რამდენიმე სტატია მიუძღვნა, კობა იმედაშვილი, ღია არჩვაძე, ანდრო ჟვანია, კონსტანტინე მამაცაშვილი, ეთერ ყამბეგაშვილი, მაია ჯალიაშვილი და სხვები. უფრო გვიან პერიოდში კი აღსანიშნავია მანანა კვაჭანტირაძის, ნაზი ხელაიას, გია ბერაძის, ნანა ცანავას, ადა ნემსაძისა და სხვათა წერილები. მათ შორის მანანა კვაჭანტირაძე და ადა ნემსაძე ოთარ ჭილაძის პროზის ცნობილი მკვლევრები არიან.

როგორც უკვე აღინიშნა, ოთარ ჭილაძე ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში თავიდანვე დადებითად შეფასდა. 1983 წელს, გაზეთ „კომუნისტში“ მწერლის

მოდვაწეობისა და ნაწარმოებების შესახებ აზრი რამდენიმე კრიტიკოსმა გამოთქვა. დასახელებულ წერილში კრიტიკოსი ირაკლი აბაშიძე მიიჩნევს, რომ ჭილაძე ქართულ და საბჭოთა პროზაში ნამდვილად განსხვავებულ სიტყვას ამბობს და, შესაბამისად, ხელს უწყობს ქართული პროზის წინსვლას (გვერდითელი 1983: 3). ოთარ თაქთაქიშვილის აზრით „ოთარ ჭილაძემ ქართულ მწერლობაში მართლაც მოიტანა, როგორც თვითონ ამბობს ერთ თავის ლექსში, „რადაც ახალი, სულმთლად ახალი“. ფილოსოფიურ სიღრმეებთან ერთად კი მისი ნაწარმოებები საოცარი რიტმითა და შინაგანი მუსიკალობითაც გვხიბლავს (გვერდითელი 1983: 3). ვიქტორ შკლოვსკი იმავე სტატიაში საუბრობს მწერლის სიმპათიებზე, რომელსაც ის მითოლოგიის მიმართ იჩენს და თვლის, რომ ჭილაძემ მითოლოგიას გააზრებულად და მაღალი დანიშნულებისთვის მოუხმო, რადგან თავად მითოლოგია რთული თემაა, ის ბრძოლას ველია და არა გასასერნებელი ადგილი (გვერდითელი 1983: 3).

გ. გვერდითელის აზრით, რომელსაც ის 1979 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში გამოთქვამს, სწორედ მითია ჭილაძის პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი, რადგან მითის ფონზე განსაკუთრებით კარგად იხატება თანამედროვე პრობლემები, ვნებები თუ ტრაგედიები. “ოთარ ჭილაძემ მითს იმისთვის მიმართა, რომ დაპირისპირებოდა მას, მოეხსნა მისთვის შარავანდედი, გაეშიშვლებინა და მიწიერი გაეხადა იგი. ოთარ ჭილაძე სამყაროს მითოსურ მოდეულს ანგრევს, ყველაფრის მიზეზსა და შედეგს რეალობაში ეძებს და პოულობს” (გვერდითელი 1979: 2).

არაერთი კრიტიკოსის აზრით, ოთარ ჭილაძის პროზა იმსახურებს ფართო ასპარეზზე გასვლას. უნდა აღინიშნოს, რომ რომ მწერლის რომანები მართლაც არაერთ ენაზეა თარგმნილი, მათ შორის ინგლისურად, გერმანულად, დანიურად და რუსულად.

ქვემოთ წარმოდგენილია მნიშვნელოვანი სტატიები და გამოხმაურებები, რომლებიც ნაშრომში განხილულ რომანებზე დაიწერა.

“ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” მწერლის რიგით მეორე რომანია, რომელმაც განსაკუთრებული ყურადღება გამოიწვია, რადგან განსხვავდებოდა პირველი ნაწარმოებისგან. რომანს განსაკუთრებულად დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა.

ერთ-ერთი პირველი კრიტიკოსი, ვინც ამ რომანს რამდენიმე სტატია მიუძღვნა, იყო გურამ ასათიანი. კრიტიკოსმა ნაწარმოებს მაღალი შეფასება მისცა და როგორც ტიპოლოგიურად, ასევე წერის ტექნიკით, ის უილიამ ფოლკნერის რომანს “ხმაურსა და მძვინვარებას” შეადარა (დასახელებულ სტატიებს უფრო დაწვრილებით ქვემოთ განვიხილავ) (ასათიანი 1977: 21-22).

კრიტიკოსი აპოლონ ცანავა ნაწარმოების მთავარ ღირსებად მწერლის მიერ დაყენებულ ზოგადსაკაცობრიო საკითხებსა და მასთან დაკავშირებული ქვეტექსტებისა და პარადიგმა-სიმბოლოების გამოყენებას მიიჩნევს (ცანავა 1986: 114). ამ პარადიგმა-სიმბოლოებს რომანში უდიდესი ფუნქცია აკისრიათ, მაგალითად კრიტიკოსს მოჰყავს ცოდვის ზღვევისა და გალავნიანი ურუქის პარადიგმა, რომელიც ბიბლიიდან მომდინარეობს, მარადიული დედის პარადიგმა, მამლისა და ესკულაპეს პარადიგმა, გიორგას ჩიტად და ირმად ქცევის პარადიგმა და სხვა. საბოლოოდ კი განახლებისა და უკეთესი მომავლის პარადიგმა, კრიტიკოსის აზრით, ბავშვის სახეში პოულობს დეკოდირებას (ცანავა 1986: 114).

სიმბოლოებზე საუბრობს თავის სტატიაში “ოთარ ჭილაძის, როგორც რომანისტის, ზოგიერთი თავისებურების შესახებ” თინანო თევზაძე და მაგალითად მოჰყავს რამდენიმე მნიშვნელოვანი სიმბოლო: დიდი საათი, რომლის დაქოქვაც მხოლოდ ქაიხოსროს შეუძლია, მისი სიცოცხლის ამოვლელი დროა, თოჯინა ასკლიპიოდოტა ქაიხოსროსთვის ასევე გაყინული დროის სიმბოლოა, ანეტასთვის კი მუდმივი მავში. მამლის სიკვდილი გიორგას სიკვდილის ნიშანია, მთავარი სიმბოლო კი თავად ის სამყაროა, რომელშიც გმირები ცხოვრობენ, ანუ ურუქი, რომელიც გროტესკული სახეა და შემორჩენილი აქვს მითოლოგიური პირველსახის ზოგიერთი ნიშანიც (თევზაძე 1989: 83).

რომანში არსებულ მითოსურ ნაკადზე საუბრობს კრიტიკოსი ნოდარ მამაცაშვილი სტატიაში “მითოსური ნაკადი ო. ჭილაძის რომანში” (მამაცაშვილი 1981: 145). კრიტიკოსი თვლის, რომ ღრმა სიმბოლური აზრის მატარებელია ქაიხოსრო მაკაბლის მიერ თავის ღმერთად ბიბლიური ნოეს გამოცხადება, რადგან ნოესთვის ოჯახზე ზრუნვა კაცობრიობის გადარჩენის პირობაა, ქაიხოსროსთვის კი ოჯახის ინტერესები არ არსებობს და ის ისეთივე ნიდაბია, როგორც მუნდირი და ეპოლეტები.

კრიტიკოსის აზრით, რომანში პაპის ტირანიის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტის გამოხატულება ალექსანდრესა და ნიკოს მიერ საღორის აფეთქებაა. აღსანიშნავია, რომ რომანის ეს პასაჟიც ბიბლიური “მაკაბელთა წიგნის” ერთ-ერთი ეპიზოდის რემინისცენციაა. თავად ალექსანდრე კი – ცალხელა გოლიათი, გილგამეშის ეპოსის გმირს ემსგავსება (მამაცაშვილი 1981: 147).

კრიტიკოსს გაა ბერაძეს დასმული აქვს საინტერესო საკითხი სტატიაში “მამა და ძე ოთარ ჭილაძის რომანში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” (ბერაძე 2005: 32). მისი მოსაზრებით, ნაწარმოებში მამებისა და ძეების მონაცვლეობა და მათი ურთიერთობის კრიზისი ოჯახის მზარდ დეგრადირებას იწვევს. მაკაბელების საგა ოთხი თაობის ისტორიაა, დაწყებული ცრუმაკაბელი ქაიხოსროთი და დასრულებული პატარა მართათი, რომელსაც ასევე “ძის” ფუნქცია აქვს. ფაქტობრივად, ცრუმაკაბელები უპირისპირდებიან განსხვავებულ თაობას, პეტრესა და თავადისშვილი ბაბუცას შვილებს – ალექსანდრეს, ნიკოსა და ანეტას (ბერაძე 2005: 35).

კრიტიკოსი თვლის, რომ რომანში ყველაფერი სიმბოლურია - მაკაბელების საგა იგივე კაცობრიობის ისტორიაა ისევე, როგორც მარკესის ბუნდიების საგა. სოფლის შუმერულ სახელთან, ურუქთან ერთად, სიმბოლურად ქლერს ბიბლიური გვარი მაკაბელიც, რითაც ავტორი ნაწარმოების პერსონაჟთა გენიალოგიის არქექტიპულობასაც უსვამს ხაზს (ბერაძე 2005: 36).

ოთარ ჭილაძის შემდეგი რომანი “რკინის თეატრი” საზოგადოებამ პირველად 1981 წელს იხილა. 1983 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში კობა იმედაშვილი წერს: „რომანში ორი ოჯახის ისტორიაა მოთხრობილი. მაგრამ ეს წიგნი არაა საოჯახო რომანი. არაა არც რომანი ერთ, რომელიმე გამორჩეულ გმირზე, რადგან ამ რომანს საერთოდ არ ყავს მთავარი გმირი კონკრეტული პერსონაჟის სახით. იგი საზოგადოების სულს იკვლევს და დროის ხასიათის განმსაზღვრელი ხდება. ეპოქის სულია მისი მთავარი მოქმედი გმირი“. კრიტიკოსი თვლის, რომ ნაწარმოების გასაგებად საჭიროა, მაქსიმალურად ვენდოთ ავტორს, რომელიც ერთადერთი გზამკვლევაა ამ ქაოტურ თეატრსა თუ რეალობაში. მისივე აზრით, მკითხველისთვის დამახინჯებელია რომანის პოლიფონიურობა, რადგან ტექსტში ოთხი ხმა ისმია - „ნიღბის“, ჭეშმარიტი მე-ს, არაცნობიერისა და ავტორის. ამ

ყველაფერში კი მკითხველი თავად უნდა გაერკვეს. მიუხედავად ყველაფრისა კობა იმედაშვილი ამტკიცებს, რომ „რკინის თეატრი“ ოპტიმისტური ტრაგედიაა: „ოპტიმისტური იმიტომ, რომ გმირი, რომელსაც ელიან და ველით ჩვენც, მოდის, ტრაგედია იმიტომ, რომ მონაწილეთა ბედს, მათ გარეშე მყოფი ძალები განსაზღვრავენ და თვით ისინი უძლურნი არიან რაიმე შეცვალონ თავის ტრაგიკულ ხვედრში“ (იმედაშვილი 1983: 8).

1998 წელს, „ლიტერატურულ საქრთველოში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში ეთერ ყამბეგაშვილი „რკინის თეატრზე“ საუბრობს. მისი აზრით “რომანში დრო-სივრცობა და ფაქტები არეულია, რადგან ეს არის „ცნობიერებათა ნაკადის“ მეთოდით შექმნილი ტიპური რომანი, რომელიც მკითხველს აოცებს ქვეცნობიერი ვნებების ასოციაციებზე აგებული რთული შინაგანი მონოლოგებით. ამიტომ რომანში ვხედავთ დროის უკანდაბრუნების პროცესს, დრო საგნებშია შეჭრილი. გმირები კი თავიანთი სუბიექტური დროის გამო განუწყვეტელ წინააღმდეგობაში არიან გარეგან დროსთან და უპირისპირდებიან იმ გმირებს, რომლებიც ობიექტური დროის კანონებით მოქმედებენ (ყამბეგაშვილი 1986: 75).

ინგა მილორავა სტატიაში “ოთარ ჭილაძის “რკინის თეატრის” მხატვრული სივრცე” თვლის, რომ რომანის სივრცე სამი ურთიერთგადაჯახებული სიბრტყისგან შედგება – ზღვა, ქალაქი და თოვლისა და უზოობის ქვეყანა (მილორავა 2010: 88). მილორავას აზრით, ქალაქის სივრცე ჩაკეტილია და ამ სივრცეში მუდმივად ხდება დროის უკან დაბრუნება, რადგან შეკრული წრიდან თავის დაღწევის სხვა საშუალება არ არსებობს. ქალაქი მოქმედების განვითარების ადგილიცაა და სიმბოლურად ქალაქი-თეატრიც, სადაც ცხოვრება სპექტაკლია. ასევე ის ქვეყნის შეკუმშული სახეა.

რაც შეეხება მეორე სივრცულ მოდელს – ზღვას, ის წარმოდგენილია, როგორც პირველქმნილი საწყისი, ზედროული რეალობა, მასში შესვლა შეუცნობელ სამყაროში გადასვლის ტოლფასია. ზღვაში გადიან პერსონაჟები შვებისა და სიმშვიდის მოსაპოვებლად. ზღვის მსგავსად, თოვლისა და უზოობის ქვეყანაც ჩაკეტილი სივრცეა, თუმცა ის უფრო ფანტასმაგორიული და შეუზღუდავია (მილორავა 2010: 91-92).

მწერლის რომანი “მარტის მამალი” ათწლიანი შუალედის შემდეგ დაიწერა, ამიტომ საზოგადოება მას ინტერესით შეხვდა და რუსულენოვან სტატიაში, რომელიც იმავე წელს გამოქვეყნდა, ავტორმა რომანს “სინათლესთან დაბრუნება” უწოდა, რადგან, მისი აზრით, ეს იყო ზოგადსაკაცობრიო და ეროვნულ საფუძვლებზე დაფუძნებული რომანი, სადაც სამყარო ისტორიულად თუ პოეტურად უწყვეტია, მთავარი პერსონაჟი კი სინდისის ქენჯნის, სინანულის მეშვეობით ახერხებს განახლებას და სინათლისკენ მობრუნებას (სიდოროვი 1991: 4).

სტატიაში “ილია ჭავჭავაძე ქართულ რომანში”, კრიტიკოსი ციალა ბენდელიანი საუბრობს “მარტის მამალში” აღწერილ ილიას მკვლელობაზე, სადაც მოკლული და მკვლელი წყვილია – ორი მკვლელი და ორი მოკლული. მკვლელი უკიდურესაც დაცემული არსებაა, მოკლული ილია კი ღმერთამდე ამადლებული ფიგურა. კრიტიკოსის აზრით, პირველი, ანუ ილიას მკვლელობის მოტივები და სოციალურ-ფსიქოლოგიური მექანიზმი იდენტურია მეორე მკვლელობისა, რაც რომანში ბევრ რამეს ხსნის (ბენდელიანი 1999: 130).

კრიტიკოს კობა იმედაშვილის მოსაზრებით, რომელსაც ის ამ რომანზე გამოთქვამს, “მარტის მამალი” არაა ისტორიული რომანი, მაგრამ აქ მაინც ჩანს ისტორიის ახლებური და “დღევანდელი დღის” შესაფერისი შეფასება. უფრო მეტად კი ყურადღება გამახვილებულია პიროვნებისა და საზოგადოების ზნეობრივ სიმაღლეზე, ამიტომ მთავარი პრობლემა რომანში - პიროვნებისა და ერის თავისუფლება - ზნეობრივად უმწიკვლო ყმაწვილმა, თხუთმეტი წლის ნიკომ უნდა გადაწყვიტოს. კრიტიკოსი ასევე ხაზს უსვამს ნაწარმოებში არსებულ ორ დრო-სივრცეს – რეალურს ანუ კალენდარულსა და ნიკოს წარმოდგენებში არსებულ მუდამ შექცევად დროსა და უკიდუგანო სივრცეს (იმედაშვილი 1988: 104).

სწორედ დრო და სივრცეა მანანა კვაჭანტირაძის განხილვის მთავარი თემა სტატიაში “მარტის მამალი – დრო და სივრცე”. როგორც კრიტიკოსი წერს, აქ მკითხველი დროის ორი პლანის გამთლიანების მოწმე ხდება: ერთია მოვლენითი დრო, რეალური ფაქტებით, ხოლო მეორე ფსიქოლოგიური დრო, რომელიც პერსონაჟის ცნობიერის სუბიექტური დროა, სადაც თავს იყრიან გმირის აღქმები, განცდები, სიზმრები თუ ფანტაზიები. ამიტომ რომანის მთავარი პრობლემაც ფსიქიკის მეშვეობით ობიექტური პრობლემების გადალახვის მცდელობაა. გმირის

ფსიქოლოგიური პრობლემები გენეტიკურ კოდშია ჩადებული, ხოლო უახლოესი ისტორიული ნიშანსვეტი, ილიას მკვლევლობა (კვაჭანტირაძე 1992: 138).

კრიტიკოსი მარინე ტურავა ილიას მკვლევლობას რომანში “მარადიულ მკვლევლობას” უწოდებს, რომელიც არა მხოლოდ მკვლელს ანადგურებს სულიერად, არამედ მის შთამომავლობასაც. ეს კარგად ჩანს გოგიას სახეში, რომელიც ბიძის ღირსეული მეკვიდრე და თავადაც მკვლელია (ტურავა 2008). დასახელებულ სტატიაში, რომლის სათაურია “მამის ძიება ოთარ ჭილაძის პროზაში (“მარტის მამალი”)), კრიტიკოსი სწორედ მემკვიდრეობით გადმოცემულ შესაძლებლობებზე ამახვილებს ყურადღებას. შესაბამისად, ნიკო თავისი ოჯახის, მამისა და პაპის, მათი დაღატისა თუ ერთგულების მატარებელია. კრიტიკოსი თვლის, რომ თუკი მას სურს, საკუთარი თავი იპოვოს, ჯერ მამის პოვნა მოუწევს (როგორც გიჟკოლას მამის ცხედრის). ამიტომ უბრუნდება მამაზე მოგონებებს და საბოლოოდ ხვდება, რომ მამის უარყოფა სიყვარულზე ანუ ღმერთზე უარის თქმას ნიშნავს (ტურავა 2008).

რომანი “აველუმი” ასევე მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაში. კრიტიკოსი ლელა მაისურაძე “აველუმს” “ტკივილიან რომანს” უწოდებს, რადგან ნაწარმოების მთავარი გმირი ბოროტების იმპერიაში დაიბადა, შესაბამისად, ტყვეობისთვისაა განწირული, მიუხედავად იმისა, რომ მითოსური გმირივით აკოწიწებს გასაფრენ ფრთებს. აველუმს ვერ ათავისუფლებს სიყვარული, ერქმევა მას მეღანია, ფრანსუაზა თუ სონია, მაგრამ მისი შვილი, ეკაეკატერინეკატო, აველუმის წაბადვით ცაში აფრენილი თაობის სიმბოლოა (მაისურაძე 1998: 78).

თავისუფლების თემას რომანის წამყვან მოტივად მიიჩნევს ლია არჩვაძეც, რომელიც თვლის, რომ “აველუმში” თავისუფლება დამონებულია და მხოლოდ ეკაეკატერინეკატო ახერხებს მცირე ხნით აფრენას, ანუ თავისუფლების შეგრძნებას. აველუმს კი ამ შეგრძნებას მხოლოდ სიყვარული ანიჭებს, თუმცა მისი სიყვარულის იმპერიაც ინგრევა. კრიტიკოსის აზრით, რომანის ამ და სხვა მოტივებსაც მითოლოგია კვებავს (არჩვაძე 1997: 11).

კრიტიკოსი მაია ჯალიაშვილი თავის წერილში “აველუმის” შესახებ ასევე მიიჩნევს, რომ რომანი მითოლოგიით საზრდოობს, რაც მრავალფეროვანი ნიუანსით

წარმოჩინდება – სინამდვილე მიესადაგება მითოსს, რომანის გმირები იმეორებენ მითის პერსონაჟების გამოვლილ გზას, მითი შემოდის ასოციაციურად, გვხვდება მითოსური სახეები ტროპული მნიშვნელობებითაც და ამ სახეების დეჰეროიზება. თუმცა, აქვე დნიშნულია, რომ მწერალი არ ცდილობს მითის ახსნას, არამედ იყენებს მითოლოგიას კონკრეტული მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად (ჯალიაშვილი 1997: 101).

კრიტიკოსი ადა ნემსაძე თვლის, რომ ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სისტემაში ყველაზე მნიშვნელოვანი “სამთა ერთიანობის” პრინციპია, ანუ სამი თაობის ერთიანობა, რაც კარგად გამოჩნდა “აველუმშიც” სამეულით: აველუმი – ეკაეკატერინეკატო – შვილი. აქ კრიტიკოსი მწერლისავე სიტყვებს იშველიებს, რომ ადამიანი, სულ ცოტა, სამი თაობის ჯამია. ნემსაძის აზრით, რომანის მთავარი თემა სწორედ პიროვნული და თაობათა შორისი კრიზისია (ნემსაძე 2010: 161). და რადგან აველუმი “ბოროტების იმპერიაში” ცხოვრობს, სადაც მშობლები გადასახლებულია, და – გაჩუქებული, ხოლო თავად მისი პიროვნება – თავისუფლებაშეზღუდული, პერსონაჟი, ფაქტობრივად, ვერც ახერხებს კრიზისიდან გამოსვლას და ამგვარ სულიერ მდგომარეობას შეილსაც ახვევს თავს (ნემსაძე 2010: 163).

საყურადღებოა “აველუმის” შესახებ გამოქვეყნებული ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი სტატია “ტრამული მეხსიერება პოსტსაბჭოთა ქართულ ნარატივში”, რომლის ავტორიც მანანა კვაჭანტირაძეა. კრიტიკოსი სამართლიანად მიიჩნევს, რომ ადამიანის მეხსიერება რთული ტექსტია, რომელიც ტრამული კვლებით, წარმოდგენებითაა დასერილი. ტრამული კვლების გადალახვა კი ამ კვლების განუწყვეტლივ გადამუშავებით მიიღწევა (კვაჭანტირაძე 2010: 63). კვაჭანტირაძე თვლის, რომ ტრამის გადალახვისთვის ცნობიერების მუშაობა, რაც ჩანს კიდევ “აველუმში”, მეხსიერების დადებით გამოცდილებად უნდა ჩაითვალოს. მთავარი გმირი ცდილობს, ტრამვა მარადიული ღირებულებებითა და მომავალზე პასუხისმგებლობის შესხენებით გადალახოს. შესაბამისად, გადარჩენა ჭილაძესთან პირდაპირ უკავშირდება მეხსიერებასა და არდავიწყებას (კვაჭანტირაძე 2010: 65).

ოთარ ჭილაძის რომანი “გოდორი” განსაკუთრებით საყურადღებოა კრიტიკოსებისთვის, რადგან ეს მწერლის ბოლო ნაწარმოებია და, როგორც წერს

კრიტიკოსი ნანა ცანავა, ის ერთგვარად შემაჯამებელი წიგნია ადრე გამოცემული რომანებისა, რომლებშიც ეპოქის ასახვის მიხედვით შესაძლებელია, გარკვეული თანმიმდევრობა დავინახოთ (ცანავა 2004: 153). შესაბამისად, კრიტიკოსი ნაწარმოებს მოიაზრებს, როგორც ისტორიულ რომანს, რომელშიც მწერალი ასრულებს ქართველთა ზნეობის ისტორიას, დაწყებულს ანტიკური პერიოდიდან (მის თავდაპირველ რომანებში), დასრულებულს მისი თანამედროვეობით. მწერალი რომანის მეტაფორული ხასიათის სათაურს პეპლის მეტამორფოზის პარადიგმით ხსნის (კვერცხი – მატლი - ჭუპრი – პეპელა), რაც, მისი აზრით, კაცთა მოდგმის ქრონიკადაც მოიაზრება და ამის მაგალითად სწორედ კაშელების სისხლიანი მოდგმა მოჰყავს. (ცანავა 2004: 155).

კაშელების მოდგმის სათავეზე, ანუ გოდორზე, მის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე საუბრობს ელისო კალანდარიშვილიც სტატიაში “გამქრალი საქართველოს ძიებაში (ოთარ ჭილაძის “გოდორი)” (კალანდარიშვილი 2004: 5-7). კრიტიკოსის აზრით, კაშელების მოდგმის პარტიარქის, რაუდენ კაშელიდან მოყოლებული, რომანში ასახულ ყველა ეპოქას თავისი კაშელი ჰყავს – ხასტიკი, დაუნდობელი და სისხლისმსმელი, განსხვავებული მხოლოდ ბოლო კაშელი ანტონია, რომელიც ცდილობს წინაპრების წარსულს გაექცეს. აღსანიშნავია, რომ აქაც “გოდორი” აღქმულია, როგორც ისტორიული რომანი, რადგან რამდენიმე ჩანართი ზედიზედ ნოე უორდანიასა და ექვთიმე თაყაიშვილს ეძღვნება და დოკუმენტალისტის სიცხადითაა აღწერილი საზოგადოების ზნეობა და ქცევის ნორმები (კალანდარიშვილი 2004: 11).

კრიტიკოსი ნაზი ხელაია თვლის, რომ “გოდორის” მიზანი, სწორედ გაუკუღმართებული ზნეობის გამო, საქართველოსა და ქართველის გამოფხიზლებაა, რათა ბოლოსდაბოლოს დასრულდეს ეს “მარადიული დუელი”, რომელიც მუდამ ყოფნა-არყოფნის ზღვარზე ამყოფებს ქართველებს (ხელაია 2007: 58).

კრიტიკოსი ცისანა გენძეხაძე სტატიაში “წრეში მოქცეული დრო და სივრცე”, დრო-სივრცეში მოქცეულ კაშელების ცხოვრებაზე ამახვილებს ყურადღებას: “მომნუსხველი ოსტატობით შეაქვს მწერალს “გოდორში” მეტატექსტი და აქაც ოთარ ჭილაძის შესაძლებლობები შეუდარებელია, ან რად ღირს გაუცხოებული

ტექსტი, ავტორისეული დისკურსი და თბილისი-ქვიშხეთის (სრულიად კონკრეტული მიკროსამყაროს) გააზრება კაშელების დამოკიდებულების თვალსაზრისით გარესამყაროსთან, ანუ (პირობითად აღებული) ერთი ოჯახის ფუნქცია კოსმოლოგიურ მოდელში (გენძეხაძე 2003: 96).

საინტერესო და აღსანიშნავია თათა ცოფურაშვილის სტატია “კოლექტიური ფსიქონალიზის “ლიტერატურული ანშლაგი”, სადაც კრიტიკოსი ერთ-ერთი პირველი საუბრობს რომან “გოდორში” გამოვლენილ ფსიქონალიტიკურ თემატიკაზე და ამ კუთხით განიხილავს მამისა და ძის თუ მამამთილისა და რძლის ურთიერთობას. მისი აზრით, ამ რომანის მეშვეობით მწერალი ერისთვის ერთგვარი “კოლექტიური ფსიქონალიზისა” თუ ფსიქოთერაპიის ჩატარებას ისახავს მიზნად (ცოფურაშვილი 2004: 33).

მაია ჯალიაშვილი სტატიაში “დაკარგული ქვეყნის ძიება ოთარ ჭილაძის “გოდორის” მიხედვით” მიიხნევს, რომ ეს რომანი ისევე, როგორც ჭილაძის მთელი პროზა, გამოირჩევა ნარატივის მრავალფეროვნებით, ამიტომ “გოდორის” ნარატივი სხვადასხვა თხრობითი სტრატეგიის მონაცვლეობითაა შექმნილი (ჯალიაშვილი 2010: 206). განსაკუთრებით დიდი ადგილი ეთმობა ტექსტში მთხრობელის მეტანარატივს, რომელიც გამოხატულია ვრცელი ასოციაციური მსჯელობით თანამედროვეობის სხვადასხვა საჭირობორტო საკითხზე, ამიტომ ხშირად რთულია მთხრობელისა და პერსონაჟის ნარატივს შორის ხაზის გავლება. კრიტიკოსის აზრით, თხრობის სხვადასხვა პლანი მწერალს სჭირდება იმის წარმოსაჩენად, რომ საქართველო აღარ არსებობს და შესაბამისად, დროც გაჩერებულია (ჯალიაშვილი 2010: 208).

როგორც ვხედავთ, ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში ოთარ ჭილაძეს არაერთი წერილი მიეძღვნა, რომელთაგან ზოგიერთი მართლაც წარმოადგენს მწერლის ცალკეული ნაწარმოებისა თუ მთელი შემოქმედების საინტერესო ანალიზს. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ მწერლის პროზა მეტნაკლებად შესწავლილია და დასმულია მნიშვნელოვანი საკითხები. მაგრამ ეს მაინც მცირეა იმ მასალასთან შედარებით, რასაც ავტორი გვთავაზობს. ამიტომ უნდა აღინიშნოს, რომ ოთარ ჭილაძის რომანები კიდევ მრავალმხრივ შესწავლას საჭიროებს.

თავი II

ოთარ ჭილაძის პროზა მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ ტენდენციათა ფონზე

1. ოთარ ჭილაძის სუბიექტური რომანები

მე-20 საუკუნის მოდერნისტული რომანის ერთ-ერთი თავისებურება არა რეალისტური და ობიექტური, არამედ სუბიექტური სამყაროსა და, შესაბამისად, სუბიექტური თხრობის მანერის წარმოჩენაა. მოდერნისტული ნაწარმოებები უღრმავდება პერსონაჟების შინაგან სფეროს, ცნობიერებას, ზოგჯერ არაცნობიერსაც კი და წარმოგვიდგენს გმირის თვალთ დანახულ სამყაროს, რაც, ცხადია, სუბიექტურობასაც გულისხმობს. დიმიტრი ზატინსკი ბალზაკისეული „ცენტრიდანული“ რომანის საპირისპიროდ მეოცე საუკუნის რომანს „ცენტრისკენულს“ უწოდებდა (ცნება „ცენტრისკენული“ დოსტოვესკიდან მოდის, რომელიც ცდილობდა ეჩვენებინა, თუ როგორ უკავშირდებოდა მის მიერ აღწერილი ამბები მისსავე სულიერ მდგომარეობასა და ემოციებს), თომას მანი კი თავად მოვლენას – შინაგანი ცხოვრების წინ წამოწევას, თხრობის „ჩაშინაგნებას“ (Verinnerlichung) (Затонский 1973: 384). ამგვარ რომანებში „მოქმედება, როგორც წესი, იწურება და მჭიდროვდება, ხდება რამდენიმე დღესა და შესაძლებელია, რამდენიმე საათშიც კი. იგი კი არ იშლება, პირიქით იკუმშება იმ გადამწყვეტი მომენტის გარშემო, რომელშიც გმირი იმყოფება და თხრობის ადამიანური ცენტრისკენ იბმება რეფლექსის მიხვეულ-მოხვეული, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ძაფები. ავტორები მკითხველს ზოგჯერ წარმოუდგენენ გმირის თითქმის მთელ ცხოვრებას, მაგრამ მის ემპირიულ მიმდინარეობაში კი არა, არამედ იმ შინაგანი აუცილებლობის შესაბამისად, რომელსაც განსაზღვრავს კონფლიქტის ღერძისადმი ამ ცხოვრების მიმართება» (Затонский 1973: 384).

მოდერნიზმის ფარგლებში ტრადიციული რეალისტური რომანის ფორმისა და შინაარსის, თემატიკისა და კონცეფციების რღვევა საუკუნის დასაწყისიდანვე დაიწყო. ერთ-ერთი ნოვატორი ამ მხრივ სწორედ თეოდორ დოსტოვესკია, რომელმაც თავისი ინტერესი პერსონაჟის სუბიექტური სამყაროსკენ მიმართა.

მიხეილ ბახტინის აზრით ის ერთ-ერთი პირველია იმ მწერალთაგან, რომლებმაც დაარღვიეს ტრადიციული თხრობის მანერა და ახალი ფორმა, რეალობის აღქმის ახალი კონცეფცია შესთავაზეს მკითხველს. ბახტინი თვლის, რომ დოსტოევსკის შემოქმედებაში მთავარა ის, რომ ავტორი აღარ აღწერს სამყაროს მხოლოდ ერთი პერსპექტივიდან და შემოქმედს განსჯისა და აღქმის ახალი ტიპი, რომელსაც უწოდებს “პოლიფონიურს” (Бахтин 1972: 34).

ტერმინი “სუბიექტური თხრობა” თავის თავში სწორედ სუბიექტურ პერსპექტივას გულისხმობს და ის სხვადასხვა სტილისა თუ ჟანრის ნაწარმოებებს მიესადაგება, მაგალითად, მარსელ პრუსტის რომანების ციკლს “დაკარგულის დროის ძიებაში”, რომელიც გმირის შინაგან სამყაროს, მის წარმოდგენებსა და პოეტურ სახე-ხატებს წარმოგვიდგენს; თომას მანისა თუ ფრანც კაფკას ე.წ. “ჰერმეტიკულ რომანებს”, რომლის მიზანი ჩაკეტილ სივრცეში პიროვნების განწმენდისა და ამალღების ჩვენებაა, რის ხარჯზეც ნაწარმოები წყდება ემპირიულ სინამდვილეს და ჩაკეტილ, ფანტასტიკურ თუ ჯადოსნურ სივრცეში თავსდება; ასევე “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდითა და ტექნიკით შესრულებულ რომანებს, სადაც პერსონაჟის ცნობიერისა და არაცნობიერის წარმოჩენის ხარჯზე, პერიოდულად მსრობელიც კი ქრება და თხრობის პროცესის წარმართვას გმირს ანდობს (ჩიხლაძე 2007: 19-36). ამგვარი სუბიექტური რომანები თხრობის არაერთ ფორმასა და ტექნიკას იყენებენ, იქნება ეს შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, კინემატოგრაფიული მონტაჟის ხერხები, ბიბლიური და მითოლოგიური მოტივები, უფრო მოგვიანებით “ეკლექტური” საერთო სტილი, ანტითხრობა თუ სხვა ექსპერიმენტული საშუალებები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რომანის სუბიექტურობა მაინც გულისხმობს სუბიექტურისა და ობიექტურის ერთიანობას, რადგან ეს არის პერსონაჟის მე-სა და რეალობას შორის ურთიერთმიმართება (Mauter 2009: 12-15).

სუბიექტურ რომანში, რომლის რეალობასაც პერსონაჟი განსაზღვრავს, ეს რეალობა უსასრულოა ისევე, როგორც გმირის ცნობიერებაში ფიქრთა დინება. ობიექტურ რომანში კი რეალობა “სრულდება”, ის სრულდება მაშინვე, როგორც კი პროტაგონისტი შეძლებს მოცემული მნიშვნელობის შესრულებას, მიზნის მიღწევას (Gessner-Utsch 1994: 19-25).

სუბიექტური თხრობა, რაც თავის თავში ამბის რამდენიმე პერსონაჟის თვალსაზრისის მიხედვით წარმოჩენას გულისხმობს, ოთარ ჭილაძის რომანებშიც შეინიშნება. მის ტექსტებში ნიშნულგვანია არა იმდენად სიუჟეტი და მისი განვითარება, არამედ ის, თუ როგორ აისახება სიუჟეტური განვითარება გმირის ცნობიერზე, როგორ აღიქმება ემპირული მოვლენები მის გონებაში და, შედეგად, როგორ შეიცვლება პერსონაჟის ემოცია თუ დამოკიდებულება. ამიტომ თხრობაც ყოველთვის რომელიმე კონკრეტული პერსონაჟის პერსპექტივას მიჰყვება. დაწყებული პირველი რომანებიდან, რომლებიც უფრო ტრადიციული რეალისტური სტილითაა შესრულებული (“ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “რკინის თეატრი”), დასრულებული “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის გამოყენებით შესრულებული ნაწარმოებებით (“მარტის მამალი”, “გოდორი”). ჟან პოლ სარტრმა ამ მოვლენას “სუბიექტური რეალიზმი” უწოდა, რაც რომანში აღიარებს მხოლოდ ერთი ხმის – პერსონაჟის ხმის არსებობას.

ვფიქრობ, ოთარ ჭილაძის მთხრობელი ყოველთვის ცდილობს ერთი კონკრეტულ გმირის პოზიცია დაიკავოს და მისი შინაგანი სამყაროს მეშვეობით აღწეროს ემპირიული გარემო, ან სულაც, ერთი და იგივე მოვლენა რამდენიმე განსხვავებული პერსპექტივით წარმოაჩინოს. შეიძლება ითქვას, რომ პერსონაჟის შიდა სამყარო ეხმარება ავტორს რეალური მოვლენების წარმოდგენაში. ამის კარგი მაგალითია რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ერთ–ერთი საკვანძო მოვლენის – ნიკოსა და ალექსანდრეს მიერ მოწყობილი აფეთქებისა და ალექსანდრეს მიერ ხელის დაკარგვის აღქმა. გარეგნულად ეს ფაქტი ნამდვილად დამთრგუნველია – ახალგაზრდამ ხელი დაკარგა და დაინვალიდდა, მაგრამ სულ სხვაგვარია რეალობა, რომელსაც ავტორი გვიხატავს ალექსანდრეს თვალთ. აქ ჩვენ წინაშე წარსდგება არა საცოდავი და საბრალო გმირი, რომელიც ტრაგიკულად განიცდის დაინვალიდებას და უჭირს მომავალზე ფიქრი, არამედ აგრესიული და ყველას მოწინააღმდეგე ალექსანდრე, რომელის უარს ამბობს ოჯახის წევრებთან კონტაქტზე, ეკედლება პირველსავე შემხვედრ ქალს – კოჭლსა და შეუხედავს, და საერთოდ არ ფიქრობს მომავალზე. ალექსანდრეს თვალთ დანახული სამყარო საშიში და შემადრწუნებელია – გმირს აღარ აინტერესებს ახლობელი ადამიანების ბედი, მტრულად განწყობა ძმის მიმართ, რომელიც ყველაზე მეტად უყვარს, საკუთარი თავისთვის ნიშნის მოგების მიზნით კი

ურთიერთობას ამყარებს ჭკუასუსტ მაროსთან. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სწორედ ეს სუბიექტური რეალობაა ნაწარმოების ნამდვილი რეალობა, რომელსაც უნდა მისდიოს მკითხველმა. ამ შემთხვევაში სწორედ ალექსანდრეს სამყაროა მართალი და თვითმყოფადი, რადგან ისეთ ოჯახში, სადაც მამა შვილს ემტერება და ბაბუა-შვილიშვილებს, ალექსანდრეს სიძულვილი და მტრობა გამართლებული და მისაღებია. ავტორმა გმირების ამგვარი კონდიციის საჩვენებლად შეგნებულად ალექსანდრეს პერსპექტივა აირჩია. და ვისაც ირჩევს ავტორი, იმ კონკრეტულ შემთხვევაში ის გმირია ყველაზე ემპირული. ასეთ დროს მკითხველს არ აქვს სხვა არჩევანი გარდა იმისა, რომ გაიზიაროს ეს სუბიექტური პოზიცია, საკუთარი წარმოდგენების გააქტიურება და კონკრეტიზაციაც სწორედ ამგვარი რეალობიდან გამომდინარე უნდა მოახდინოს და არ შეთხზას სხვა, შესაძლო “ობიექტური რეალობა”. სუბიექტურ რომანებში ნაწარმოების რეალობა პერსონაჟის სუბიექტურ წარმოდგენებს ექვემდებარება და მკითხველიც პერსონაჟთან ერთად მართავს მას, მიუხედავად იმისა, მართლდება თუ არა მისი მოლოდინის კორიზონტი.

როდესაც იმავე რომანში (“ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”) ავტორს იმედსა და მომავალზე სურს საუბარი, სიკეთესა და მადლიერებაზე ფიქრობს, მაშინ ალექსანდრეს ძმის, ნიკოს პერსპექტივას მიმართავს. ნიკო გარკვეული დროით ნაწარმოებში, თითქოს, იკარგება და მივიწყებულია, მის შესახებ აღარაფერი ისმის, მაგრამ ეს დროებითია, რადგან მხოლოდ სიმართლისა და სიკეთისთვის ციმბირში გადახვეწილ პერსონაჟს შეეძლო ნაწარმოებში იმედის შემოტანა და რწმენის გაღვივება. დანარჩენ პერსონაჟთაგან მხოლოდ მას უნდა პყლოდა მართასნაირი ქალიშვილი, რომელსაც სამშობლოს, სახლის, ოჯახისა და საკუთარი თავის რწმენით გაზრდიდა. ამიტომაც ამგვარი თვალსაზრისის გამოხატვისას, მწერლისთვის ნიკოს ცნობიერებიდან დანახული რეალობაა რეალურიც და სასურველიც. ნაწარმოების სიუჟეტიდან ჩანს, რომ ნიკომ შეძლო ალექსანდრეს კრიზისული მდგომარეობიდან გამოყვანა, მოახერხა მისი გადარჩენა, ხელი შეუწყო ძმის გარდაქმნას.

იგივე შეიძლება ითქვას კიდევ ერთ რომანზე “რკინის თეატრი”, სადაც რეალობასა და სიუჟეტის მსვლელობას ასევე რამდენიმე პერსონაჟის სუბიექტური პოზიციიდან გვებულობთ, იქნება ეს დიმიტრი, რომელიც კეთილი და მოწესრიგებული, მაგრამ ფრთხილი, შეიძლება ითქვას, მშიშარა პერსონაჟიცაა და

ამიტომ, ეჭვის თვალთ უყურებს ნებისმიერ მოვლენას. იქნება ეს თბილისელი მსახიობი, რომელიც ვერც ნაწარმოების რეალობას ეგუება და ვერც – წარმოსახულს, თეატრის სცენაზე გათამაშებულს. თუ ეს ეხება ნატას, რომელიც, გელას წასვლის შემდეგ, ფაქტობრივად, მხოლოდ თავისი ჩაკეტილი რეალობით ცხოვრობს და სხვა არაფერი აინტერესებს. ამ მხრივ ცოტა განსხვავებულია ჭილაძის რომანი “მარტის მამალი”, რომელიც მხოლოდ ერთი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს წარმოჩენას ემსახურება, მაგრამ ეს მაინც არ არის ყოვლისმცოდნე ავტორის მიერ მოთხრობილი ტექსტი, არამედ თავად გმირის ჩაღრმავება საკუთარ თავში. გარდა ამისა ნიკოს “სუბიექტურ რეალობაში” არსებულ პერსონაჟებსაც, რომლებიც, ფაქტობრივად, ნიკოს წარმოსახვაში მოქმედებენ, საკუთარი პერსპექტივა გააჩნიათ და მკითხველი ნაწარმოების რეალობის შესახებ შთაბეჭდილებას მაინც რამდენიმე ადამიანის თვალსაზრისიდან გამომდინარე იქმნის, მაგალითად, ნიკოს დედის, ვანო მასწავლებლის, გოგიას ბიძის, გიჟკოლას და ასე შემდეგ.

ოთარ ჭილაძის ბოლო რომანში “გოდორი” კი სიუჟეტი გმირების პირით მეტყველებს და გმირის სუბიექტური თვალთახედვის გარეშე მკითხველი მის განვითარებასაც ვერ გაიგებს. თუმცა „გოდორში“ სიტუაცია უფრო გართულებულია, რადგან ერთი და იგივე მოვლენა სხვადასხვა პერსონაჟის მიერაა წარმოდგენილი, რაც იმის მანიშნებელია, რომ თავად ავტორიც აღარ განარჩევს რომელია მათგან “სწორი” პოზიცია, სინამდვილისდამი სწორი დამოკიდებულება და რომელი – მცდარი. შედეგად, ნაწარმოების ემპირიული რეალობის შესახებ აზრი მკითხველმა უნდა გამოიტანოს. მაგალითად, ნაწარმოებში სიუჟეტის გაგების პრობლემას ქმნის სხვადასხვა პერსონაჟის პოზიციიდან წარმოდგენილი რაუდენ კაშელის მკვლელობის სცენა: რაუდენის შვილის, ანტონის სუბიექტური წარმოსახვით, სწორედ ისაა მამის მკვლელი. ანტონი ცხადად ხედავს მამის გვამს, ესმის ცულის ხმა, რომლითაც მამას თავი გაუჩხება, ამტკიცებს ამ ფაქტს პოლიციის განყოფილებაში, მაგრამ მკითხველი მოგვიანებით იგებს, რომ მკვლელობა ანტონს არ ჩაუდენია. მეორე, ანტონის ცოლის, ლიზიკოს, თვალთახედვით, რაუდენი ცოლმა – ფეფემ - მოკლა და შემდეგ ლიზიკოს დახმარებით გვამი წყალში გადააგდო. ნაწარმოებში ჩანს კიდევ ერთი პოზიცია, რომლის მიხედვითაც რაუდენს არაფერი მოსვლია და მძიმე საგნის დარტყმის

შემდეგ, მალევე მოვიდა გონს. ვფიქრობ, ეს ის მომენტია, როდესაც მკითხველი აქტიურად უნდა ჩაერთოს ნაწარმოებში და ესთეტიკური აღქმისას სწორი არჩევანი გააკეთოს. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ რომანის კონცეფციიდან თუ თემატიკიდან გამომდინარე საკვანძო მოვლენაა ის, რომ რაჟდენის მოკვლა გადაწყვიტეს ან “იდეურად მოკლეს”, რადგან ეს ბოროტების წინაშე გალაშქრების ტოლფასია და არა მისი ფიზიკური სიკვდილი. ამიტომ რა ხდება რომანის ემპირიულ რეალობაში და მართლა მკვდარია თუ არა რაჟდენი, ამას აღარ აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა, ავტორი ამ ფაქტზე ყურადღებას აღარ ამახვილებს. ეს რომანის ისეთი განუსაზღვრელი ადგილია, რომელიც განუსაზღვრელად შეგნებულადაა დატოვებული და ასევე უნდა დარჩეს. რომან ინგარდენის აზრით, ამგვარი განუსაზღვრელი ადგილების არსებობა შემთხვევითი არ არის და არც კომპოზიციური ნაკლის შედეგია. ზოგიერთი მოვლენის შესახებ ტექსტი დუმს, რადგან ბევრი რამ არა პირდაპირ, არამედ გაშუალებულად გამომდინარეობს ტექსტში მოცემული მნიშვნელობის მქონე განსაზღვრებებიდან (ინგარდენი 2011: 115), როგორც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში.

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე სუბიექტურ რომანებში ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტი არა მოქმედება და სივრცე, არამედ გმირის ინდივიდუალობა, მისი სულიერი სამყაროა, რადგან აქ ნამდვილი რეალობა მხოლოდ ისაა, რასაც კონკრეტულ გმირი კონკრეტულ სიტუაციაში ხედავს. სინამდვილეა ის, რაც პერსონაჟის ცნობიერებაში ხდება და არა ემპირიული ფაქტები. რაც მთავარია, ამგვარი მიდგომა და სუბიექტური თხრობის მანერაც ავტორის მიერ გამართლებულია, უფრო მეტიც, ავტორისთვის არ არსებობს სხვა, უფრო “ნამდვილი” და “დამაჯერებელი” რეალობა. ეს ასეა ოთარ ჭილაძის პროზაშიც, სადაც, იმის გათვალისწინებით, რომ მისი რომანები ტრადიციულისა და მოდერნისტულის ნაზავია, დროდადრო ერთვება ტრადიციული ნარატივი – აღწერითი, ავტორისეული თხრობა, მაგრამ ნაწარმოებების სიუჟეტი და კონცეფცია მთლიანად “სუბიექტურ რეალიზმს” ეყრდნობა. ზოგჯერ ჭილაძე აღწერს სინამდვილეს ყოვლისმცოდნე ავტორის პოზიციიდან (უფრო მეტად აღრინდელ რომანებში და ნაკლებად ბოლო ნაწარმოებებში), ხან კი საერთოდ უარყოფს მას და მთელ ტექსტს პერსონაჟის პერსპექტივიდან წარმოგვიდგენს (“მარტის მამალი”), ან კითხვის ქვეშ ტოვებს რომანის რეალური ფაქტების ნამდვილობას (“გოდორი”),

ან სულაც უარყოფს სინამდვილეს და მითებს მიმართავს. მითოლოგიზირებული სამყარო, თავისთავად უპირისპირდება რეალურს. აღსანიშნავია, რომ მაშინაც კი, როდესაც ის ყველაზე რეალურ სინამდვილეს – ქვეყნის ისტორიას აღწერს, მთხოველის პოზიცია აშკარად სუბიექტურია – ისტორიული პირებიც განსხვავებული სახით წარმოგვიდგებიან, ყურადღება მცირე დეტალებზეა გამახვილებული და ფაქტებიც თავისებურად აღქმული (ეს სწორედ ისაა, რასაც ახალი ტიპის ისტორიული პროზა ეწოდება, სადაც ასევე სუბიექტური საწყისებია მომძლავრებული).

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ მე-20 საუკუნისთვის დამახასიათებელმა ტენდენციამ – პროზაში სუბიექტური საწყისების მომრავლებამ, აშკარად იჩინა თავი ოთარ ჭილაძის რომანებში, რადგან მის ნაწარმოებებში ემპირიული რეალობა, თითქმის ყოველთვის, პერსონაჟის (პერსონაჟების) სუბიექტური პერსპექტივიდანაა წარმოდგენილი. მწერალი, იმის მიხედვით, თუ რომელი პერსონაჟის თვალთახედვა და პოზიციააა მისთვის მისაღები კონკრეტულ სიტუაციებში, ცვლის რომანის რეალობისადმი დამოკიდებულებას და წარმოადგენს “სუბიექტურ რეალობას”, რომლის არსებობაც ჭილაძის ნაწარმოებებში ყოველთვის გამართლებულია, რადგან მწერალი პერსონაჟების “შიგნიდან” გახსნას, მათ ცნობიერსა თუ არაცნობიერში ჩადრმავეებას ცდილობს. ამიტომ ნაწარმოების “ობიექტური სინამდვილის” სწორად გასაგებად (რაც ხშირად გართულებულია), მკითხველმაც პერსონაჟის პოზიციას უნდა მისდიოს და სიტუაციის კონკრეტიზაციაც მოახდინოს არა საკუთარი, არამედ ავტორის მიერ მოცემული აქცენტებით. იმ შემთხვევაში კი სადაც ერთი და იგივე ფაქტი რამდენიმე გმირის ვერსიითაა წარმოდგენილი, რეციპიენტმა მათგან ყველაზე მართებული უნდა აირჩიოს ან ზოგიერთი განუსაზღვრელი ადგილი, რომელიც დაკონკრეტებას არ საჭიროებს, განუსაზღვრელადვე დატოვოს.

2 ფსიქოლოგიზმი და მხატვრული ლიტერატურა

ლიტერატურისა და ფსიქოლოგიის დამოკიდებულება ყოველთვის წარმოადგენდა ინტერესის საგანს, მაგრამ ის, რასაც ლიტერატურული, ე. წ. “მხატვრული ფსიქოლოგიზმი” ეწოდება, ადამიანის “სულიერი ცხოვრების გამოკვლევა”, სხვადასხვა ლიტერატურული ხერხით პერსონაჟის სიდრმისეული გრძნობებისა და ემოციების გამოსატყუარა (Гинзбург 1974: 45-67). ლიტერატორები თანხმდებიან იმაზე, რომ ფსიქოლოგიზმი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს მხატვრული აღწერაა, მაგრამ რთულია ამ ცნების ადგილის განსაზღვრა თანამედროვე თეორიების მრავალშრიან სისტემაში. ეს სირთულე სწორედ თეორიულ მიდგომებში განსხვავებამ, ისტორიულ-ტიპოლოგიური ხასიათების ნაშრომების არარსებობამ და ავტორების ინდივიდუალურმა მიდგომებმა შექმნა. ამიტომ ფსიქოლოგიზმი ხშირად ცაკლეული ავტორების ნაწარმოებების მიხედვით განისაზღვრება, თუმცადა მწერლის ეპოქისა და ჟანრის კონტექსტის გათვალისწინებით. აღსანიშნავია, რომ ფსიქოლოგიზმთან მიმართებაში გაჩნდა ტერმინები “ფსიქოლოგიური ანალიზი”, “ფსიქოლოგიური გამოსახულება” და ნაწარმოების ფსიქოლოგიზმი დაუკავშირდა მწერლის, პერსონაჟისა და მკითხველის სამკუთხედს (Золотухина 2009: 6-7).

ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, ფსიქოლოგიზმის შესწავლა სხვადასხვა კომპონენტების გათვალისწინებით უნდა მოხდეს, ესენია: 1. ფსიქოლოგიური პრობლემის ტიპი, იქნება ეს სოციალურ-ისტორიული, ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური პრობლემა; 2. პიროვნების, ხასიათის კონცეფცია, რომელიც იმ კონკრეტულ ეპოქას შეეფერება, რომელსაც ავტორი აღწერს; 3. ნაწარმოების მხატვრული სისტემა და მეთოდი; 4. და ნაწარმოების პოეტიკის დონე (Забанцова 1992: 223).

თუკი მხატვრულ ფსიქოლოგიზმზე ფართო გაგებით ვიმსჯელებთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ ის ნებისმიერი ეპოქის ლიტერატურაში არსებობდა, დაწყებული ანტიკური ხელოვნებიდან, დასრულებული თანამედროვე ნაწარმოებებით, მაგრამ კრიტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე ლ. გინზბურგი ფსიქოლოგიური რომანის განვითარების სათავეში ლევ ტოლსტოის შემოქმედებას აყენებს, როგორც ერთადერთ თეორიულ მასალას ლიტერატურულ ნაწარმოებში

ფსიქოლოგიზმის განვითარებისთვის და ამიტომ ტერმინს “ფსიქოლოგიზმი” იყენებს მხოლოდ მე-19 საუკუნის პროზასთან მიმართებაში (Гинзбург 1974: 285). სხვა კრიტიკოსიც წერს - მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ეს არის ადამიანის სულიერი სამყაროს მხატვრული კვლევები მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20 საუკუნეში (Проскурнин 2008). მართალია, წინა ეპოქაში ადამიანის სულიერ სამყაროს ყველაზე მეტად რომანტიზმი ჩაუღრმავდა, მაგრამ ის უფრო სულიერ ძიებებსა და ფასეულობებზე იყო ორიენტირებული. ხოლო მე-19 საუკუნიდან ფსიქოლოგიზმს საფუძვლად დაედო წარმოდგენა ადამიანის შინაგანი სამყაროს, როგორც მრავალშრიანი სისტემის შესახებ. ლიტერატურის ამგვარმა ფსიქოლოგიზაციამ ეს საუკუნე ფსიქოლოგიზმის, როგორც პოეტიკური პრინციპის ფორმირებამდე მიიყვანა (Проскурнин 2008).

ლიტერატურული ფსიქოლოგიზმი იწყება მაშინ, როდესაც გამოჩნდებიან განსხვავებული პერსონაჟები, რაც დაკავშირებულია გმირის გამოკვეთილ ინდივიდუალიზმსა და რთულ, მრავალშრიან შინაგან სამყაროსთან (Проскурнин 2008). თუმცა მე-19 საუკუნის ფსიქოლოგიზმის ახლებურად წარმოდგენა არა მხოლოდ ახალი პერსონაჟი-ხასიათის წარმოქმნამ და ამ პერსონაჟის საკუთარ თავში ჩაღრმავებამ, არამედ გმირის დეკეროიზაციამ და გაადამიანურებამაც განაპირობა.

შესაბამისად, ყალიბდება ფსიქოლოგიზმის შემდეგი ტიპები:

2. განმსაზღვრელი და აბსტრაქტული – პირველი განსაზღვრავს პერსონაჟის შინაგან პროცესებს, მეორე კი დაკავშირებულია პერსონაჟის განცდებისა და ვნებების ანალიზთან პიროვნების ხასიათის თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე.

3. დედუქციური და ინდუქციური – ფსიქოლოგიზმის დედუქციური ტიპი ორიენტირებულია ფსიქოლოგიური ანალიზის შედეგზე, ხოლო ინდუქციური ფსიქოლოგიზმი გულისხმობს პროგრესულ ანალიზს “შიგნიდან” (Гинзбург 1974, Карельский 1983: 82-122).

ლიტერატურულმა ფსიქოლოგიზმმა ჩამოყალიბებული და ერთიანი სახე სწორედ მე-19 საუკუნის რეალისტურ პროზაში მიიღო, ხოლო განვითარდა და მრავალფუნქციური მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში გახდა, სადაც მას საკუთარი გამომსახველობითი ფორმები და ხერხებიც დასჭირდა. მე-19 საუკუნის

ფსიქოლოგიზმის უმაღლეს მიღწევად ფრანგი გუსტავ ფლობერისა და რუსი ავტორების – ლევ ტოლსტოისა და ფიოდორ დოსტოევსკის პროზა ითვლება. რაც შეეხება ფლობერის პროზას, აქ საქმე საინტერესო ფსიქოლოგიზმთან გვაქვს. მწერალი ყოველთვის ართულებს პერსონაჟის შინაგანი ცხოვრების სურათს გრძნობების, განწყობებისა და უცარი ემოციების ხარჯზე, თან ისე, რომ ამ ყველაფერს ახსნა-განმარტებებს არ უკეთებს. ასეთ შემთხვევებში მხატვრული ფსიქოლოგიზმის სუბიექტი სწორედ პერსონაჟის მდგომარეობა და ქმედებებია, რაც გამოირიცხავს ავტორის განმარტებებს. ფლობერის ფსიქოლოგიზმი წარმოაჩენს ადამიანის შინაგანი სამყაროს დინამიურობას, დინების პროცესს და შინაგანი და გარეგანი სამყაროს რთულ კავშირს. (Реизов 1958: 203).

ტოლსტოიმ და დოსტოევსკიმ გააგრძელეს და უფრო განავითარეს ფსიქოლოგიზმის ეს ხაზი. მათ დამაჯერებლად აღწერეს ადამიანის შინაგანი სამყარო და განცდები, მაგრამ ფსიქოლოგიური ანალიზის სხვადასხვა ფორმას მიმართეს. ტოლსტოიმ ადამიანის აღწერის კომპლექსური მეთოდი აირჩია და გამოიყენა ე.წ. “სულის დიალექტიკა”. დოსტოევსკიმ კი “იდების დიალექტიკას” მიმართა და უარი თქვა პერსონაჟების დახასიათებაზე (Андреев 1995: 82). ტოლსტოი ერთგვარად აგრძელებს ფლობერის ხაზს, მაგრამ უფრო განსხვავებულად ხატავს პერსონაჟების ხასიათებს, დამოკიდებულებას მათი ქმედებების მოტივებსა და შედეგებს შორის. დოსტოევსკი კიდევ უფრო ღრმად იჭრება “ადამიანში” და წარმოაჩენს ერთი ადამიანის, გმირის შინაგანი განვითარების ეტაპებსა და შინაგან წინააღმდეგობებს (ბახტინი 1979: 34). ამასთანავე მწერალი აქცენტს აკეთებს პერსონაჟის ცხოვრებისეულ აღქმასა და მის გაუცხოებაზე.

რაც შეეხება მე-20 საუკუნეს, აქ ფსიქოლოგია, ფილოსოფია თუ უკვე თავად ლიტერატურა იძლევა უამრავ მასალას იმისთვის, რომ მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ახალ საფეხურზე გადავიდეს. ლიტერატურული ნაწარმოები კიდევ უფრო უღრმავდება ადამიანს და ფსიქოლოგიზმიც საჭიროა იმისთვის, რომ მწერალმა პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობისა და პრობლემების ადეკვატური ასახვა შეძლოს. ეს, თავის მხრივ, ითხოვს გამოსახვის ახალ ფორმებს – ახალ ლიტერატურულ მეთოდებსა და ხერხებს, როგორცაა, მაგალითად, “ცნობიერების ნაკადი” და შინაგანი მონოლოგი, ითხოვს ასევე განსხვავებულ პოეტიკას. გამოყოფენ ფსიქოლოგიური ანალიზის 3 ფორმას:

1. როცა ყოველსმცოდნე ავტორი თავად საუბრობს პერსონაჟის გრძნობებზე და კომენტარებსაც აკეთებს ირიბი მეტყველების საშუალებით.

2. როცა ფსიქოლოგიზმი არაპირდაპირია და გამოხატავს პერსონაჟის ხასიათის “გარეგნულ” მხარეებს. შესაბამისად, აღწერს ადამიანის ფსიქოლოგიის გარეგნულ მახასიათებლებს – მეტყველების თავისებურებას, ჟესტს, მიმიკას, მოძრაობას.

3. როდესაც ხდება პერსონაჟის ხასიათის “შიგნიდან” წარმოჩენა, შეინიშნება პერსონაჟის ცნობიერისა და არაცნობიერის წვდომის მცდელობა, რაც გამოიხატება ნაწარმოებში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკისა თუ შინაგანი მონოლოგის, სიზმრის, დღიურის, აღსარების გამოყენებაში (Гудонене 1998: 12) (ოთარ ჭილაძის შემთხვევაში სწორედ ამგვარ მიდგომასთან გვაქვს საქმე. თავის რომანებში მწვერალი ცდილობს, მაქსიმალურად ჩაუღრმავდეს პერსონაჟების შინაგან სამყაროს და “შიგნიდან” გახსნას ხასიათი).

ამ ყველაფრიდან ჩანს, რომ ფსიქოლოგიზმი მე-20 საუკუნეში აღარ არის მხოლოდ პერსონაჟის შინაგანი სამყაროსა და გრძნობების ამსახველი, არამედ ტექსტის სიუჟეტისა და სტრუქტურის განმსაზღვრელიც. ხდება მთელი რომანის სივრცის ფსიქოლოგიზაცია (Лейтец 1993: 33). ამგვარი “ახლებური ფსიქოლოგიზმის” საფუძველს ქმნის ის ახალი ფსიქოლოგიური თეორიები და მიმდინარეობები, რომლებიც ლიტერატურამ ფსიქოლოგიისგან ისესხა, უპირველეს ყოვლისა კი ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის თეორიები ადამიანის შინაგან სტრუქტურაზე, მის ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერზე. ფსიქოლოგების თეორიებში აშკარაა ადამიანის შინაგანი სამყაროსა და მისი სტრუქტურისადმი სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება, პიროვნება აღიქმება, როგორც რთული, მრავალშრიანი და მრავალკომპონენტიანი არსება, რომელიც ღრმა შესწავლას საჭიროებს.

ფროიდის კლასიკური ფსიქონალიზის მეთოდმა სტიმული მისცა ადამიანის შინაგან სამყაროში ჩადრმავების მცდელობას და ყურადღება გაამახვილა მისთვის არაერთ საინტერესო საკითხზე როგორცაა, მაგალითად, პიროვნების შინაგანი ცხოვრების, როგორც ერთიანი, თუმცა მრავალშრიანი მოვლენის გააზრება,

ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთობა, ინდივიდის ურთიერთობა საკუთარ თავთან. ამ თემებით ლიტერატურა თავისთავად, სხვა დისციპლინის ჩარევის გარეშეც ინტერესდებოდა, მაგრამ ფსიქოლოგიამ და, ამ შემთხვევაში, კონკრეტულად ფროიდმა, შესაძლებელი გახადა, ლიტერატურაში “სულის ანალიზი” “ცნობიერის ანალიზად” ექცია (Рейзов 1958: 203-204).

მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ლიტერატურაში სამი სახით არსებობს – როგორც უშუალოდ ლიტერატურის თვისება, როგორც ავტორის ფსიქიკის გამოსატყულება და როგორც მწერლის მიერ განზრახ შერჩეული ესთეტიკური პრინციპები, რომელიც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მთელ ნაწარმოებს (Золотухина 2009: 43-48). ამ ყველაფერს კარგად მოერგო ფროიდის თეორიაც, რადგან ფსიქონალიტიკურ კვლევებში ინტერესის საგანია ავტორის ფსიქიკაც, რომელიც, თავის მხრივ, სხვა ადამიანების რთულ შინაგან სამყაროსა და ფსიქიკას ქმნის. ფსიქოლოგის სწავლებისა თუ პრაქტიკის მთავარი პრინციპი “შინაგანის გაგარეგნება” და შინაგანი სამყაროს მრავალშრიანობის წარმოდგენაა. ამავე ხაზს აგრძელებს კარლ გუსტავ იუნგიც და თავისი თეორიებითა და სწავლებებით, იქნება ეს კოლექტიური მეხსიერების საკითხი თუ ადამიანის არაცნობიერის სიზმრების მეშვეობით წვდომა, გარკვეული წვლილი შეაქვს მხატვრული ფსიქოლოგიზმის განვითარებაში.

რაც შეეხება ოთარ ჭილაძეს, მის პროზაში მხატვრული ფსიქოლოგიზმი, იმ სახით, როგორც ის არსებობს მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში, ნამდვილად მწერლის შემოქმედების, მისი მუშაობის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპია. თავის რომანებში ჭილაძე ყველაზე დიდ ადგილს სწორედ პერსონაჟების შინაგანი სამყაროს აღწერას, მათი პრობლემების აღმოჩენასა და გადაჭრის გზების დასახვას უთმობს. რა ტიპის ნაწარმოებთანაც არ უნდა გვქონდეს საქმე, იქნება ეს ტრადიციული რეალისტური რომანი თუ ტრადიციულისა და მოდერნისტულის ნაზავი, მწერალი ხასიათებს “შიგნიდან” ხატავს და მაქსიმალურად ცდილობს, გმირის ყველაზე ფარულ შინაგან შრეებს ჩაუღრმავდეს. ჭილაძის გმირები ღრმა, რთული და ხშირად ტრაგიკული შინაგანი ბუნების მქონე პიროვნებები არიან და, როგორც წესი, მათი პრობლემები მათივე შინაგანი კონფლიქტიდან იღებს სათავეს. ისინი გამუდმებით ეძებენ საკუთარ თავს, უღრმავდებიან ცნობიერს, ცდილობენ,

შინაგანი ბრძოლის შედეგად მივიდნენ სწორ დასკვნებამდე, იპოვეს ადგილი ცხოვრებაში, გახდნენ უკეთესები. ზოგიერთი მათგანი ახერხებს თავისი პრობლემების აღმოჩენას და შეძლებს გარდაქმნას (მაგალითად, ნიკო რომანიდან “მარტის მამალი”, ალექსანდრე რომანიდან “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, გელა რომანიდან “რკინის თეატრი”). ზოგიერთი ამას ვერ ახერხებს და შინაგან კონფლიქტს ის დაღუპვამდე მიჰყავს (თბილისელი მსახიობი რომანიდან “რკინის თეატრი”, ქაიხოსრო მაკაბელი რომანიდან “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”), თუმცა არიან ისეთი პერსონაჟებიც, რომლებიც საკუთარ თავთან კონფლიქტში არ არიან (მაგალითად, რაჟდენ კაშელი რომანიდან “გოდორი” და მარო რომანიდან “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”). ამგვარი ტიპაჟების სულიერ სამყაროში ჩაღრმავება მწერლისთვის ნაკლებად საინტერესოა და ავტორი მათ უფრო “გარედან” აღწერს.

ზოგიერთ რომანში ყოველმცოდნე ავტორისა და პერსონაჟის ტექსტი, თხრობა, ერთმანეთს ენაცვლება (“ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “რკინის თეატრი”, “აველუმი”, სადაც ძირითადად, მთხრობელი ყოველმცოდნე ავტორის როლს ირგებს). აქ იგულისხმება ფსიქოლოგიური ანალიზის ის ფორმა, როცა მთხრობელი თავად აკეთებს კომენტარებს გმირის შინაგანი მდგომარეობის შესახებ. თუმცა წამყვანი ყოველთვის პერსონაჟის მთხრობელად ქცევის მომენტებია. მწერლის რამდენიმე რომანი კი მთლიანად პერსონაჟის (პერსონაჟების) საკუთარ თავში ჩაღრმავებას წარმოადგენს (“მარტის მამალი”, “გოდორი”). ამგვარი თხრობის მანერა ეხმიანება ავტორის მიერ შერჩეულ ტექნიკას – “ცნობიერების ნაკადსა” თუ შინაგან მონოლოგს, რაც, თავის მხრივ, გმირის არაცნობიერის ამოხსნასაც ისახავს მიზნად. ქვეცნობიერის წარმოჩენაში მწერალს ეხმარება სიზმრები, რომლებიც ყოველთვის შეიცავენ გმირისა თუ მკითხველისთვის საჭირო და აუცილებელ ინფორმაციას.

შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძის რომანების მხატვრული ფსიქოლოგიზმი, რომელიც გმირების შინაგანი სამყაროს წარმოჩენასა და არაცნობიერში ჩაღრმავებას ისახავს მიზნად, რაც შემდგომ პერსონაჟების პრობლემების გადაჭრას ემსახურება, ფროიდისა და იუნგის თეორიებს ეყრდნობა, რაც მისი პროზის პრაქტიკულ მიღწევებს თეორიულადაც ამართლებს.

დასკვნები

მე-20 საუკუნის პროზის ტენდენციათა ფონზე, ოთარ ჭილაძის პროზა გამოირჩევა სუბიექტურობითა და ფსიქოლოგიზმის მომძლავრებით. შესაბამისად, თავის რომანებში მწერალი უდრმავედა პერსონაჟების შინაგან სამყაროს. ტერმინი “სუბიექტური თხრობაც” თავის თავში სწორედ სუბიექტურ პერსპექტივას გულისხმობს და ის სხვადასხვა სტილისა თუ ჟანრის ნაწარმოებებს მიესადაგება. სუბიექტურ რომანებში ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტი გმირის შინაგანი სამყაროა, რადგან აქ ნამდვილი რეალობა ისაა, რაც პერსონაჟის ცნობიერებაში ხდება. ოთარ ჭილაძის მთხრობელი ცდილობს, რომ ემპირიული რეალობა პერსონაჟის სუბიექტური წარმოდგენებისგან შექმნას. ამიტომ ზოგჯერ, განსხვავებული გმირები ერთსა და იმავე მოვლენას სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ. ეს ართულებს ნაწარმოებების სიუჟეტის გაგებას და ზოგიერთ მოვლენას აბუნდოვნებს, მაგალითად, რომანში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” მაიორის მიერ თათრის დაჭრის ეპიზოდს სხვადასხვა დროს ოთხი განსხვავებული პერსონაჟი ჰყვება. ავტორის მიერ აქცენტირებული არაა, რომელია “სწორი” ვერსია. ამიტომ ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოების სწორი ესთეტიკური აღქმა, განუსაზღვრელი ადგილის შევსება თუ განუსაზღვრელადვე დატოვება მკითხველზეა დამოკიდებული.

ოთარ ჭილაძე ნაწარმოების რეალობას პერსონაჟების თვალთ უყურებს და პერიოდულად, სიუჟეტიდან გამომდინარე, ხან ერთი გმირის თვალსაზრისს ანიჭებს უპირატესობას და ხან – მეორეს. სწორედ ეს ქმნის მის რომანებში “სუბიექტურ რეალობას”. ამგვარმა სუბიექტურობამ ოთარ ჭილაძის პროზაში ფსიქოლოგიზმის არსებობაც განაპირობა, რაც სწორედ ადამიანის შინაგან სფეროში ჩაღრმავებას გულისხმობს.

მხატვრული ფსიქოლოგიზმი მე-19 საუკუნის პროზაში იჩენს თავს და მის სათავეებთან ფრანგი გუსტავ ფლობერი და რუსი ავტორები – ლევ ტოლსტოი და ფიოდორ დოსტოევსკი დგანან. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, სწორედ ამ

ავტორებმა შეუქმნეს თეორიული საფუძველი მე-19 საუკუნის რეალისტური პროზის ფსიქოლოგიზმს, რადგან სხვა თეორიული გამყარება მას არ აქვს. ყოველი ავტორი, რომელიც მხატვრულ ფსიქოლოგიზმს მიმართავს, ანუ გმირების შინაგანი სამყაროს იკვლევს, ამას თავისებურად, საკუთარი მწერლური კონცეფციიდან გამომდინარე აკეთებს.

მე-20 საუკუნეში ფსიქოლოგიზმის შესახებ ჩნდება ახლებური წარმოდგენები, რასაც ახალი პერსონაჟი-ხასიათის დეჰეროიზაცია და “გაადამიანურება” განაპირობებს. ფსიქოლოგიზმი ახალ საფეხურზე გადადის და სხვა დისციპლინების სფეროშიც იჭრება, უფრო ზუსტად კი, იყენებს ფსიქოლოგიურ თეორიებს თავისი პრობლემატიკის უკეთ წარმოსაჩენად. ამ მხრივ ლიტერატურისთვის ყველაზე მისაღები “სიღრმის ფსიქოლოგიის” წარმომადგენლების – ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ გუსტავ იუნგის – თეორიები აღმოჩნდა, რომელთა დახმარებითაც შესაძლებელი გახდა ადამიანის სულიერი სამყაროს “პროფესიული” კვლევა, რაც ქვეცნობიერისა და არაცნობიერის სტრუქტურის წარმოჩენასაც გულისხმობს.

ამგვარი მიდგომა ლიტერატურაში, თავის მხრივ, ახალ გამოსახვის ფორმებს ითხოვს – ახალ ლიტერატურულ მეთოდებსა და ხერხებს, როგორცაა, მაგალითად, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა და შინაგანი მონოლოგი, ითხოვს განსხვავებულ პოეტიკას, რაც ხელს შეუწყობს პერსონაჟების სულიერი სიღრმეების უკეთ წვდომას. ოთარ ჭილაძეც სწორედ ფსიქოლოგიური და სუბიექტური მიდგომის შედეგად აყალიბებს თავისი პერსონაჟების ხასიათებს. ხოლო რიგ შემთხვევაში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას პერსონაჟის შინაგანი კრიზისის წარმოსაჩენად მიმართავს.

შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძის რომანების მხატვრული ფსიქოლოგიზმი, რომელიც გმირების შინაგანი სამყაროს ჩვენებასა და მათ არაცნობიერში ჩადრმავებას ისახავს მიზნად, ფროიდისა და იუნგის თეორიებს ეყრდნობა.

თავი III

ფსიქოანალიტიკური თემატიკა ოთარ ჭილაძის პროზაში

1. კლასიკური ფსიქოანალიზის ტრანსფორმაცია მხატვრულ ლიტერატურაში

ოთარ ჭილაძე იმ ქართველ მწერალთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებმაც მე-20 საუკუნის ინტერდისციპლინარულ გარემოში, ლიტერატურული ნაწარმოების რეალობისა და პერსონაჟების უკეთ წარმოსაჩენად, არაერთ მეცნიერებასა თუ მიმდინარეობას მიმართეს. მათ შორის ფსიქოლოგიას და კონკრეტულად ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქოანალიზს. იმ დროს, როცა ლიტერატურულ ასპარეზზე ოთარ ჭილაძე გამოდის, ფროიდის მეთოდი სიახლეს აღარ წარმოადგენს. ამ პერიოდისთვის არსებობს კარლგ გუსტავ იუნგის მოძღვრებაც კოლექტიურ არაცნობიერზე და ჩამოყალიბებულია ნეოფროიდისტული მიმართულებაც, მაგრამ ფროიდი მაინც რჩება წამყვან ფიგურად არაცნობიერის კვლევის დარგში. შესაბამისად, როდესაც ოთარ ჭილაძე თავის რომანებში ცდილობს, მოგონებებისა თუ ასოციაციების საშუალებით გააანალიზოს თავისი გმირების საქციელი, გაარკვიოს ურთიერთობა მამებსა და შვილებს შორის ან რომელიმე პერსონაჟის ცხოვრების წარმმართველ ფაქტორად დაასახელოს სექსუალური ენერგია, აქ, ცხადია, აშკარად იგრძნობა კლასიკური ფსიქოანალიზის გავლენა.

ფროიდის თეორია პიროვნების შესახებ უამრავ ასპექტს მოიცავს, დაწყებული ადამიანის განვითარების სხვადასხვა ეტაპების კვლევიდან, დასრულებული პიროვნების სტრუქტურის მოდელის შექმნით, მაგრამ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი ცნობიერისა და არაცნობიერის ურთიერთობაა. სიღრმის ფსიქოლოგია, უფრო ზუსტად კი, ფროიდის კლასიკური ფსიქოანალიზი ადამიანის ნებისმიერი მოქმედებისა და შეგრძნების ამოსავალ წერტილად, მისი სურვილებისა და ვნებების წარმმართველად, სწორედ არაცნობიერს მიიჩნევს (Rühling 2008: 538). ფროიდის მტკიცებით, არაცნობიერში დაგროვილია განდევნილი, ტრავმატული ან საზოგადოებისთვის მიუღებელი შინაარსები (სურვილები), რომლებიც ხშირად სექსუალურ ხასიათს ატარებს. ამ შინაარსების გამჟღავნება პიროვნებისთვის

საფრთხის შემცველია, ამიტომ ცნობიერი აკონტროლებს ამ პროცესს და ახდენს ამგვარი სურვილების სუბლიმაციას, გაკეთილშობილებას. ნორმალურ, ჯანმრთელ ადამიანში “კონტროლი” ძლიერია. მაგრამ ზოგ შემთხვევაში არაცნობიერი შინაარსების მუდმივად განდევნა შეუძლებელი ხდება და ეს უარყოფითად აისახება ადამიანის მენტალურ თუ ფიზიკურ ჯანმრთელობაზე. ასეთ დროს გამოსავალი ერთია – არაცნობიერი მისაწვდომი უნდა გახდეს ცნობიერისთვის და მოხდეს პრობლემის არსის გაცნობიერება (Фрейд 10).

ფროიდი აღნიშნავდა, რომ მას ხელოვნების არსის შესახებ არაფრის თქმა არ შეეძლო და ფსიქოანალიტიკური კვლევის საგანი შეიძლებოდა გამხდარიყო მხოლოდ ნაწარმოების შექმნის პროცესი, ავტორის ფსიქიკური თავისებურებები. შესაბამისად, ის დაინტერესებული იყო ავტორის პიროვნების ანალიზით და ასევე ნაწარმოების ანალიზით, სადაც ავტორი წარმოადგენს ნიჭიერ ფსიქოლოგს. ამიტომ ლიტერატურული ინტერპრეტაციის ნებისმიერი მეთოდისა, რომელიც ფსიქოანალიტიკურ მიდგომას ემყარება, გარკვეულწილად დამოკიდებულია ავტორის პიროვნებაზეც (*Карвасарский* 2000). თუმცა ლიტერატურამ ფროიდის მოძღვრება ნაწარმოებების პერსონაჟების ფსიქიკისა და არაცნობიერის ამოსახსნელად გამოიყენა, რომლებიც, ცხადია, რეალური ადამიანის ფსიქიკის ანალოგიითაა შექმნილი (ბრეგაძე 2008: 71-81).

ეს ყველაფერი ეხმიანებოდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურის ზოგად ტენდენციებს – ადამიანების გაუცხოებას, ეჭვებში ჩავარდნას, ფასეულობების რღვევას, ახალი იდეალებისა თუ საკუთარი თავის ძიებას, საკუთარ სულში ჩაღრმავებას. ამიტომ ფსიქოანალიტიკური თემატიკა თუ ფროიდის თეორიის გავლენა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში აშკარა გახდა, უფრო ზუსტად კი, ფროიდის შემდეგ, ფაქტობრივად, ვერც ერთმა მნიშვნელოვანმა ავტორმა გვერდი ვერ აუარა მის მოსაზრებებს და ნებით თუ უნებურად განიცადა ფროიდის გავლენა, მიუხედავად იმისა, მოსწონდათ ავტორებს მისი იდეები თუ არა. მაგალითად, ვლადიმერ ნაბოკოვი არასოდეს იწონებდა ფროიდის მოსაზრებებს, მაგრამ მის ნაწარმოებში “ლოლიტა”, მწერლისეული აღმოჩენები ახლოს დგას ფროიდის თეორიასთან. ფსიქოანალიზისა და ლიტერატურის ურთიერთობის ერთგვარი სახეა თომას მანის “ჯადოსნური მთაც”, სადაც ფსიქოანალიტიკოსი

რომანის პერსონაჟია და ასე ავითარებს თავის იდეებს. ფროიდის გავლენა იგრძნობა ჰერმან ჰესეს, რობერტ მუზილისა თუ ჰერმან ბროხის ნაწარმოებებშიც, რაც სრულიად ბუნებრივია. მაგრამ ყველაზე მეტად ფსიქონალიტიკურმა მიდგომამ განვითარება ფრანც კაფკას ნაწარმოებებში ჰპოვა, სადაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ავტორის ფსიქიკური თავისებურებები.

აღსანიშნავია, რომ ფრანც კაფკამ, როგორც დახვეწილმა და დაკვირვებულმა მწერალმა, საკუთარი მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, თავის ნაწარმოებებში წარმოაჩინა ტრადიციული ბურჟუაზიული ოჯახის “არარსებული” მორალი. შესაბამისად, შეეხო საზოგადოებისა და ინდივიდის დამოკიდებულებასაც. მწერლის წინააღმდეგობა და აგრესია მამის მიმართ, რომელიც კაფკას შემოქმედებაში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა, სწორედ ფროიდის ფსიქონალიზიდან იღებს სათავეს, რასაც კაფკას წერის მანერაც შეესაბამება. ნახევრად ფანტასტიკური სიზმრისეული რეალობა და აბსურდულობა პერსონაჟის ქცევის ნორმებში გადმოიცემა. ამ ნორმებს კი გარკვეულწილად განსაზღვრავს მე-20 საუკუნის ახალი მორალი – ფროიდისეული “ლიბიდო”, უმართავი და ადამინის ცნობიერზე ძლიერი ლტოლვა სიამოვნებისკენ, რომელსაც დედ-მამასთან ურთიერთობა და ბავშვობაში ჩამოყალიბებული კომპლექსები განსაზღვრავს. ამგვარ კონფლიქტს კაფკა ხედავს ბურჟუაზიულ ოჯახში, სადაც თავისუფლება, რომელსაც ლიბიდო “გვპირდება”, ფაქტობრივად, არ არსებობს, ამიტომ მისკენ სწრაფვაც აბსურდულია ისევე, როგორც ლიბიდოს მორალი, რომელიც ასევე არ არსებობს. ბრმა სწრაფვას სიამოვნებისკენ კი რეალობაში მხოლოდ ტანჯვის გაძლიებამდე მიყვავართ, საიდანაც გამოსავალი სიკვდილის გარდა არაფერია. კაფკა სწორედ ამგვარი საკამათო მორალური სიტუაციიდან ეძებს გამოსავალს (Каринберг 2000).

თუკი ადრე ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სიყვარულისა და მიზიდულობის თემა უფრო ხელშეუხებელი და წმინდა იყო, მე-20 საუკუნეში, როცა სრულად შეიცვალა დამოკიდებულება ჭეშმარიტების არსთან დაკავშირებით, და საერთოდაც, ეჭვქვეშ დადგა ჭეშმარიტების არსებობის საკითხი, მხატვრულმა ნაწარმოებებმა სააშკარაოზე გამოიტანეს ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის ინტიმური დეტალები, დაუფარავად გამოვლინდა პერსონაჟის ლტოლვები და ვნებები, სიყვარული კი სექსუალურ მოთხოვნილებას გაუთანაბრდა.

ეს ტენდენცია მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულ პროზაშიც გაჩნდა და სქესთა ურთიერთობაზე საუბარი პირველად შიო არაგვისპირელმა დაიწყო. თუმცა მწერალმა ყველაფერში მხოლოდ სიბილწე და გარყვნილება დაინახა და, შესაბამისად, დაგმო ურთიერთობის ეს ფორმა. მოგვიანებით კი უკვე მიხეილ ჯავახიშვილი იწყებს წერას ხორციელ ლტოლვაზე, მაგრამ აქ უკვე არა საკუთარი მწერლური კონცეფციიდან გამომდინარე, არამედ ზიგმუნდ ფროიდის შეხედულებებზე დაყრდნობით, რომელიც ამ დროს მთელს მსოფლიოშია პოპულარული. მწერალი ზედმიწევნით კარგად იცნობს “ფსიქონალიზს” და ეს კარგად ჩანს მის მოთხრობებში: “ოქროს კბილი”, “კურდღელი” და “პატარა დედაკაცი”, სადაც ჯავახიშვილმა ფსიქონალიზის მთავარი პრობლემები დასვა – არაცნობიერისა და ცნობიერის კონფლიქტის საკითხი და ამის ნიადაგზე ჩამოყალიბებული არასრულფასოვანი პიროვნების ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, სექსუალური ურთიერთობის მნიშვნელობა, “კურდღელში” კი თავად ფსიქონალიტიკური მკურნალობის მეთოდიც წარმოადგინა. მიხეილ ჯავახიშვილის ფროიდთან მიმართებაზე ამომწურავად საუბრობს თეიმურაზ დოიაშვილი სტატიაში: “მიხეილ ჯავახიშვილი და ფსიქონალიზი”. კრიტიკოსი წერს: „რომელი “მეცნიერული დებულების” თანახმად ცდილობს მწერალი სქესის პრობლემის გადაჭრას? ვფიქრობ, პასუხი ფროიდიზმის სასარგებლოდ უნდა გადაწყდეს – სწორედ ზ. ფროიდი ცდილობს დაამტკიცოს სქესობრივი ლტოლვის პრიორიტეტი პიროვნების ჩამოყალიბებაში სხვა ფაქტორებთან შედარებით“ (დოიაშვილი 2005: 374).

რაც შეეხება ოთარ ჭილაძის ტექსტებს, ვფიქრობ, აქ შეგვიძლია, ვისაუბროთ ფროიდის თეორიის აშკარა გამოძახილზე, მაგრამ ის პრობლემები, რომლებიც ფროიდის თეორიის გავლენის შედეგადაა დასმული, ყოველთვის მრავალფუნქციური და მნიშვნელოვანია, ამიტომ განსაკუთრებულ როლს თამაშობს რომანის სიუჟეტის განვითარებისას თუ პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს ძერწვისას. წარმოდგენილ ნაშრომში შევეხები ოთარ ჭილაძის პროზაში არსებულ ფსიქონალიტიკურ თემატიკას, იქნება ეს მამისა და ძის ურთიერთობა თუ სექსუალური ენერჯის, ლიბიდოს აქტივობის საკითხი პიროვნების ფორმირებისას და ამ კუთხით განვიხილავ სამ რომანს: “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “მარტის მამალი” და “გოდორი”.

ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში ოთარ ჭილაძის ფროიდისადმი მიმართების საკითხი სიღრმისეულად შესწავლილი არ არის, თუმცა ეს პრობლემა რამდენიმე კრიტიკოსმა დასვა. თათა ცოფურაშვილი სტატიაში “კოლექტიური ფსიქონალიზის ლიტერატურული ანშლაგი” ამტკიცებს, რომ რომანის, “გოდორის” არსი და კონფლიქტის საფუძველი ცალსახად ფროიდისტულია (ცოფურაშვილი 2004: 33). კაშელეების მთელი საგვარეულო ხომ იმ ორი წლის ბიჭიდან დაიწყო, რომელიც დიდი ინტერესით უთვალთვალებდა დედამისისა და მისი საყვარლის აღერსს გოდრიდან (ფროიდს თუ მოვიშველიებთ, პიროვნების ლტოლვები და ინსტინქტები ასეთ პატარა ასაკში იწყებს ჩამოყალიბებას და სწორედ გარემო ფაქტორები განაპირობებენ განვითარების ამა თუ იმ სტადიის კონკრეტულ შედეგს (Фрейд 18-22). “ასეთი მიგნება ფროიდსაც შეშურდებოდა უდავოდ. ... ფსიქონალიზის ქართული მხატვრული ინტერპრეტაციით, გოდორში ჩაგდებული ორი წლის რაუდენ კაშელის სექსუალურმა შთაბეჭდილებებმა მთელი მოდგმა დაამახინჯა საუკუნოდ. მოკლედ, ისღა დაგვრჩენია, ამაშიც სიმბოლიზმი დავინახოთ და არა ფროიდზე, უფრო ფროიდის მიერ ერისთვის ჩატარებული ფსიქონალიზი” (ცოფურაშვილი 2004: 33), ამიტომ კრიტიკოსის თქმით, თაობათა ამ სიმბოლური თავგადასავლის პრობლემა, იუნგის სიტყვებით, კოლექტიურ არაცნობიერშია მოსაძებნი.

კრიტიკოსი ზეინაბ კიკვიძე სტატიაში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ო. ჭილაძის რომანში “გოდორი” წერს, რომ ამ რომანში დარღვეულია ტრადიციული, ფროიდისეული გაგება მამა-ძის ურთიერთობისა (სადაც შვილი ცდილობს დაიკავოს მამის ადგილი, რათა შემდეგ თავად იყოს უარყოფილი საკუთარი შვილის მიერ) და ოთარ ჭილაძეს შემოაქვს ახალი ჰიპოსტასი, რომლის დროსაც შვილია მამის მიერ უარყოფილი: “ყალიბდება “ოიდიპოსის კომპლექსის” ახალი ინცესტური სახე: ზიზღი საკუთარი შვილის მიმართ და სექსუალური ლტოლვა რძლის მიმართ” (კიკვიძე 2005: 27). ეს მოსაზრება, შესაძლოა, არ გავიზიაროთ, მაგრამ ის მაინც საინტერესოა ჭილაძის პროზის ამ კუთხით შესწავლისას.

2. ფსიქონალიტიკური თემატიკა ოთარ ჭილაძის რომანებში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “მარტის მამალი” და “გოდორი”

ფროიდის მიხედვით, ყველა ადამიანი დამუხტულია სხვადასხვა სწრაფვით, რომელთა შორის უმნიშვნელოვანესია სექსუალური სწრაფვა. არაცნობიერის მოქმედებას წარმართავს სიამოვნების პრინციპი. მაგრამ სიამოვნება თავის გზაზე ხვდება დაბრკოლებებს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ყოველთვის მოსალოდნელია დაპირისპირება სიამოვნებასა და რეალობას შორის (დოიაშვილი 2005: 374-375). ამ კონფლიქტის ნიადაგზე ყალიბდება ადამიანის ხასიათი, რაც მნიშვნელოვანწილად იქმნება სექსუალური აგზნების მასალისგან და შედგება ბავშვობაშივე ფიქსირებული ღტოლვებისგან. მსგავს ღტოლვებზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, თუკი ოთარ ჭილაძის ერთ-ერთი გმირის, ალექსანდრე მაკაბელის (რომანიდან “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”) ცხოვრებას დავაკვირდებით.

ალექსანდრე და მისი ძმა ნიკო მოზარდი ბიჭები იყვნენ, როდესაც ქალთან ურთიერთობის სურვილი გაუჩნდათ: „იმ დღეს, ნიკო და ალექსანდრე... შინ დარჩნენ და დუხაბორის ქალს დაუწყეს ბღლარძუნი. ლეკვებივით ფეხებში უგორდებოდნენ ტაშტზე გადმოხრილ ქალს, კაბის კალთას უწევდნენ და ცდილობდნენ როგორმე შეეხედათ ქვეშ. ... ბავშვებს აღარაფერი ესმოდათ, დუხაბორი ქალის ხითხითის მეტი, ვერაფერს ხედავდნენ მრგვალი, აღაუღაუებელი, სულელურად მომღიმარი სახის გარდა, და ერთი სული ჰქონდათ, ... სადმე მაინც მოეკიდათ ხელი აკონწიალებული კაბისთვის. ... ამ დროს ოთახში ქაიხოსრო შემოვიდა. ... არავის დაუნახავს, როდის შეიხსნა ქამარი, მხოლოდ მაშინ მოეგნენ გონს, როცა ჯერ კიდევ მოუტეხავმა ტყავმა ჰაერი წივილით გახია და იატაკზე დაყრილ ბავშვებს მღუღარესავით გადაესხათ” (ჭილაძე 1986: 161-162). ვფიქრობ, ეს მომენტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ბავშვების შემდგომ ცხოვრებაში. ამ მოვლენამ, როცა მათ პირველი სექსუალური მისწრაფებები გამოავლინეს, ყველაფერი შეცვალა. ისინი ბუნებრივად იქცეოდნენ, მაგრამ ქაიხოსრომ ამ „თამაშისთვის” დასაჯა, რისთვისაც მას თავისი მიზეზები ჰქონდა - არ უნდოდა ეღიარებინა, რომ ბიჭების ზრდასთან ერთად, თავადაც ემატებოდა წლები, რაც უფრო და უფრო აახლოვებდა სიკვდილს.

„თამაშის“ შეწყვეტამ ბიჭებში უსაზღვრო აგრესია გამოიწვია, რისგანაც დიდი ხნის განმავლობაში ვერ განთავისუფლდნენ. ისინი ჯერ ხელებში ეცნენ ქაიხოსროს და ქამარს სტაცებდნენ, შემდეგ კი ძმებმა პაპას შეთქმულება მოუწყვეს და საღორე ააფეთქეს, რის შედეგადაც ალექსანდრემ მარცხენა ხელი დაკარგა: „იმდამინდელი ელდა, ტკივილი და საკუთარი უსუსურობის შეგრძნება გამოუთქმელ ბოლმად, გამოურწყავ ბალრამად ჩაილექა სამუდამოდ ორი პატარა ბიჭის სულში, სადაც ჯერ კიდევ არ შექმნილიყო სამყარო, ჯერ კიდევ უღმერთო ქაოსი და წყვდიადი სუფევდა. ცხადია, ბიჭებმა შური იძიეს პაპაზე, უფრო სწორად, შურისძიება უნდოდათ და ამიტომ აირჩიეს ასაფეთქებლად საღორე, რომელშიაც მათი პაპა ყოველ წელიწადს ღორს ასუქებდა” (ჭილაძე 1986: 166). ამის შემდეგ ნიკო განიკურნა აგრესიისგან, თუმცა სამუდამოდ გაუუცხოვდა ოჯახს და დატოვა სახლი, მაგრამ ალექსანდრემ ბოლმა უფრო ღრმად ჩაიდო გულში, გრძნობას განვითარების საშუალება მისცა და კიდევ არაერთი წელი შესწირა ბავშვობისდროინდელ აგრესიას, რომელიც სიძულვილად ჩამოყალიბდა: სიძულვილად პაპისადმი, სახლისადმი, საკუთარი თავისადმიც. ამან კი მისი პიროვნება შეცვალა, გააუხეშა, გახადა გულგრილი გარშემომყოფების მიმართ. სხვა შემთხვევაში, ის, შესაძლოა, სრულიად სხვაგვარ ადამიანად ჩამოყალიბებულიყო. ეს სწორედ პაპის ჩარევამ გამოიწვია. როგორც ვხედავთ, „ფროიდისტულმა კონფლიქტმა სიამოვნებისკენ მისწრაფებასა და რეალობას შორის თავისი დადასტურება ჰპოვა” (დოიაშვილი 2005: 375). სწორედ აქ შეიძლება გავიხსენოთ მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „ოქროს კბილი” და მისი გმირი თომა, რომელსაც ათი წლის ასაკში მეზობელ გოგოსთან “ცულლუტობისას” გოგოს მამამ მიუსწრო და გაწკეპლა. მაგრამ თომას შემთხვევაში ეროტიზმის განვითარების გარკვეულ ფაზაში შეფერხებამ წარმოშვა კომპლექსები - სირცხვილი, შიში, პედანტობა, მორალური განცდები, ალექსანდრეს შემთხვევაში კი პირიქით - სრული აღვირახსნილობა, თავშეუკავებლობა, აგრესია და სიძულვილი. მაგრამ ეს ყველაფერი მაინც ქაიხოსროს საქციელის გამოძახილია, რაც რადიკალურად ცვლის ალექსანდრეს პიროვნებას და განსაზღვრავს მის შემდგომ ცხოვრებას.

გამოსაჯანმრთლებლად მონასტერში გაგზავნილი ალექსანდრე მაროს გაიცნობს, რომელიც, ჩემი აზრით, ასევე კლასიკური ფსიქონალიზის გავლენით

შექმნილი ტიპაჟია. მაროს ცხოვრებაც ბავშვობაში, თხუთმეტი წლის ასაკში, მომხდარმა ფაქტმა განსაზღვრა - მარო მესაფლავე იაგორამ გააუპატიურა. ამის შემდეგ ისედაც კოჭლი და შეუხედავი მარო, თავს კარგად მხოლოდ ავადმყოფებსა და მომაკვდავებს შორის გრძნობს. ჩვეულებრივი ადამიანის გონებაში მოქმედებს „გონების ცენზურა“, რაც ბევრ რამეს კრძალავს, მაგრამ ანომალურ პირებში ლიბიდოს მოქმედება აღემატება სუბლიმაციის (გაკეთილშობილების) ძალას, ამიტომ არაცნობიერი სურვილები მეტად მუქავნდება (Фрейд 43-55). ანომალური პერსონაჟია მაროც: „უხეში, უშნო, მოურიდებელი, დაუზარელი და გამგები, მოწყალების და კი არა, ტანჯულთა და მახინჯთა მოწყალების ცოლი, თავადაც ტანჯული და მახინჯი“ (ჭილაძე 1986: 175). უკვე მისი პირველი ურთიერთობა მამკაცთან - იაგორასთან - ანომალურია. მესაფლავე იაგორა საფლავეში დაუფლა მაროს, მკვდართა გვერდით, ცივ სამარეში. თავიდანვე მარო საფლავეებთან და მიცვალებულებთანაა დაკავშირებული (ფროიდი თავს ნაშრომებში ორ ინსტინქტზე საუბრობს, მისთვის განმსაზღვრელია სიცოცხლის ინსტინქტი - ეროსი და სიკვდილის ინსტინქტი - თანატოსი (Хопп ... 1997: 20-40).

თხუთმეტი წლის მარო უცხო ადამიანების საფლავეებთან ჩამოჯდებოდა და მოთქმით ტიროდა, დიდ ქალებს ბაძავდა, ამიტომ მისი პიროვნება სიკვდილსა და სქესობრივ ინსტინქტს შორის აღმოცენდა, სასაფლაოზე და მესაფლავე იაგორას „წყალობით“. და მაროსთვის, რომელიც გონებრივად შედარებით ნაკლებადაა განვითარებული, აღარ მოქმედებს „გონების ცენზურა“. მას არ სჭირდება თამაში არც საზოგადოებისა და არც საკუთარი თავის წინაშე. და რაც ყველაზე საოცარია, მარო ახერხებს თვითრეალიზებას იმ სამყაროში, რომელშიც ცხვრობს. ის ლაზარეთში მუშაობს და ავადმყოფებს უვლის, მათ გვერდით კი აღარც განსხვავებული ჩანს და აღარც - დაჩაგრული (მაროს გააზრებული აქვს, რომ დაჩაგრულია). ამიტომ შეუზიზღებლად უვლის თითოეულ ავადმყოფს, წმენდს ჩირქსა და დამპალ სისხლს, ჭამს მათ მონარჩენ საჭმელს და მაინც ბედნიერია, რადგან იცის, რომ ქვეყნად მასზე უბედური ხალხიც არსებობს. „ის, რაც იაგორამ ასწავლა, ავადმყოფებმაც იცოდნენ, სიცხიანები, ტკივილისგან აღმუფლებულები იწვნენ ლოგინში, გაშმაგებულნი კოცნიდნენ, მკლავებს ულოკავდნენ, აქებდნენ და აღიდებდნენ, და ბავშვებივით მშვიდად იძინებდნენ მის მკერდზე, დროებით ტკივილჩამცხრალნი, დროებით განკურნებულნი“ (ჭილაძე 1986: 174). მაროს ამგვარი

ცხოვრება მოსწონს, აქ კომფორტულადაც კია, რადგან თავის ნაკლს ვერ გრძნობს – კოჭლობას და სიმახინჯეს. აქ მაროსთვის სქესობრივი ინსტინქტის გამოაშკარავებაც ისევე მისაღებია, როგორც სიკვდილის ინსტინქტის შეგრძნება, ამიტომ მის სამყაროში არ არსებობს კონფლიქტი საზოგადოებრივ მორალსა და სქესობრივ ინსტინქტს შორის.

მაროსთან მცხოვრები ალექსანდრეც დროებით მის სამყაროს ეკედლება, ივიწყებს ყველაფერს და „ბედნიერად“ ცხოვრობს მაროსთან. სქესობრივ ინსტინქტებსაც აღარ ფარავს (როგორც ფარავს ნორმალური ადამიანი ნორმალურ გარემოში), არც სიკვდილის ეშინია. ერთგვარად თავდავიწყებაში ეშვება, უფრო სწორად, დავიწყებაში. ჰგონია, რომ მხოლოდ მან შეიცნო ჭეშმარიტება – არსებობის არარაობა და ამიტომ დასაშვებია, დაივიწყოს “გონების ცეზურა”. დარწმუნებული საკუთარ სიმართლეში, უფრო და უფრო ღრმად შეტოპავს – მაროს ცოლად მოიყვანს, და ოცნებობს იმაზე, თუ როგორ შესვამს მკვდარ ქაიხოსროს ვირზე და მიცვალებულს მთელ სოფელს შემოატარებს. თუმცა, მისი ადგილი მაროს გვერდით არ არის, რადგან მარო ამ სამყაროში იშვა და მისი ბუნებრივი ნაწილია, ალექსანდრესთვის კი ეს გარემო ხელოვნურადაა შექმნილი, რადგან ის ჩვეულებრივი, გაწონასწორებული ცნობიერების მქონე გმირია, რომლის ცნობიერსაც შესწევს ძალა, გააკონტროლოს არაცნობიერი. მაროსთან ურთიერთობა კი მისი პროტესტია და მას აუცილებლად ექნება დასასრული. ასეც ხდება, რომანის ბოლოს ალექსანდრე ნორმალურ ყოფას უბრუნდება.

მეორე საკითხი, რომელსაც ოთარ ჭილაძე რომანებში განსკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, არის მამისა და ძის დამოკიდებულების შესწავლა. ფროიდი პიროვნების საბოლოო ფორმირების პროცესში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მიიჩნევს ე.წ. “ოიდიპოსის კომპლექსს” - ვაჟის გაუცნობიერებელ და დათრგუნული სურვილს, გაანადგუროს მამა, როგორც მეტოქე დედასთან ურთიერთობაში. ფროიდის აზრით, გარკვეულ ეტაპზე, ეს კონფლიქტი ყველა ვაჟის არაცნობიერში ხდება, მაგრამ პიროვნება, რომელიც ნორმალურად გადის ფსიქოსექსუალური განვითარების “ოიდიპოსის ფაზას”, გადალახავს ამ პრობლემას, შეძლებს იდენტიფიკაციას მამასთან, როგორც თავისივე სქესის წარმომადგენელთან, ამ კომპლექსით გამოწვეული დაძაბულობა რედუცირდება და ამას სამუდამოდ, გაუცნობიერებლადვე ივიწყებს (Nye 1975: 40-52). ვფიქრობ, ამ

მოვლენის შორეული გამოცხადება ის, რომ ოთარ ჭილაძეს ყოველთვის აინტერესებს მამებისა და ვაჟების ურთიერთობა და დიდი სიფრთხილით წარმოაჩენს მას. ცხადია, ყველა რომანში მამა-შვილის დამოკიდებულებაზე ფროიდის გავლენა არ ვრცელდება, მაგრამ დაპირისპირება მათ შორის, შეუთავსებლობა, ჩუმი ან აშკარა აგრესია, გვხვდება თითქმის ყველა ნაწარმოებში. თითქმის არსადაა მამა და ძე, რომლებიც ჰარმონიაში არიან ერთმანეთთან. რომანში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, ალექსანდრესა და ნიკოს დამოკიდებულება მამასთან - პეტრესთან, ასევე პეტრეს დამოკიდებულება ქაიხოსროსთან, მხოლოდ აუცილებლობით შემოიფარგლება და შემდეგ უკვე წინააღმდეგობის გრძნობით, აგრესიით მუდგანდება. ასევე რომანში “რკინის თეატრი”, როცა ერთ-ერთი გმირი გელა, მამაზე – თბილისელ მსახიობზე ფიქრობს, ყოველთვის პროტესტის გრძნობა უჩნდება და არ სურს მამას დაემსგავსოს, მაგრამ ჩვენთვის უფრო საინტერესოა თხუთმეტი წლის ნიკოს დამოკიდებულება მამასთან რომანიდან “მარტის მამალი” და ანტონის შეხედულებები მამაზე – რაჟდენ კაშელზე რომანში “გოდორი”.

მამა-ძის ურთიერთობის მოტივი საინტერესოდაა წარმოდგენილი რომანში “მარტის მამალი”. ნაწარმოებში მოქმედება ბათუმიდან იწყება. ომის შედეგად ქალაქში არეულობა და შიმშილია, მოზარდი ნიკოს მამა კი მძიმედ დაავადდა და საწოლს მიეჯახჭვა. ამიტომ დედა ნიკოს თავის მშობლებთან, სიღნაღში გზავნის. ნიკო წყენის, ბოღმის, მიუსაფრობის შეგრძნებისა და მომავლისადმი შიშის დაფარვას ერთდროულად ცდილობს. სიღნაღში კი მკვლელობას შეესწრება, რაც საბოლოოდ დათრგუნავს და ამავედროულად დააფიქრებს. ერთი თვის განმავლობაში ის გაუნძრევლად წევს და საკუთარ თავს უღრმავდება. სწორედ ნიკოს მოგონებებიდან ჩანს, რომ მისი მამა ოდესღაც სახელგანთქანი, წარმოსადგეი კაცი იყო, ახსოვს მასთან ბედნიერად გატარებული წლები, კონკრეტული დღეებიც, მაგრამ ავადმყოფობის შემდეგ ყველაფერი შეიცვალა – ნიკომ მამასთან ერთად დედაც დაკარგა, რადგან დედა “უბედურებაში ძუ მგელივით შეუპოვარი აღმოჩნდა: შვილი მაშინვე მშობლებთან გამოხიზნა, თვითონ კი, ხელებდაკაპიწებული, ქმრის საწოლს მკერდით აეფარა და აი, აქამდე უქშევს უბედურების ყვავ-ყორნებს” (ჭილაძე 1987: 31).

სწორედ აქ გაჩნდა მამა, როგორც კონკურენტი, რომელიც დედის ყურადღებასა და მზრუნველობას ართმევს ნიკოს. ამიტომაც ის ცდილობს, არ იფიქროს დედაზე და აღიზიანებს დედაზე ლაპარაკიც კი, რადგან მას: ”უდედოდ დარჩენილს, დედისაგან, თუნდაც დროებით, თუნდაც იძულებით მიტოვებულს, რცხვენია, ესიკვდილება, თითქოს მისი უსუსურობის, უვარგისობის ბრალია მათი გათიშვა. სიბრაზისგან ბრმაველება, ყრუველება, როგორც ნაღალატევი ქმარი” (ჭილაძე 1987: 90). “არც დედას გაემტყუნება, ქმარი თუ ურჩევნია შგლს, იმიტომ, რომ პირველად იყო ქმარი, შვილი კი მერე გაჩნდა. დედამაც პირველი აირჩია.. მთავარი.” (ჭილაძე 1987: 26). ნიკოს მამა დადებითი გმირია, რომელიც, სანამ შეუძლია, შვილზე ზრუნავს, სწორედ შვილის გამო უარს ამბობს თვითმკვლელობაზე და შიმშილის დროს სასიცოცხლო მნიშვნელობის კატლეტს აძლევს ნიკოს (ანუ ყველაფერს, რაც გააჩნია), მაგრამ ნიკოსთვის ის უკვე უცხოა, შორეულია. მამის სიყვარულზე ბევრად მნიშვნელოვანია ის, რომ დედას მისთვის აღარ სცალია და თავიდან იშორებს. სწორედ ესაა რომანში კონფლიქტის არსი – “მიტოვებული”, თითქოს დედისგან მამის გამო უარყოფილი ნიკო ებრძვის გარშემომყოფებს, დედას და საკუთარ თავსაც, სანამ არ იპოვის ძალას მამის დანიშნულების გასააზრებლად და ეჭვებისგან გასათავისუფლებლად. “დედას თუ დაეჯერება, ნიკოს ყველა უბედურების მიზეზი ეჭვიანობა ყოფილა – დედაზე ეჭვიანობს თურმე, და იმიტომ აუცრუებია სწავლაზე გული, იმიტომ გატყუებულა... იმიტომ გავარდნილა ყაჩაღად... და, რასაკვირველია, იმიტომ წევს ახლაც ასე, მკვდარივით, გულხელდაკრეფილი...” (ჭილაძე 1987: 25). მაგრამ აღსანიშნავია, რომ “მარტის მამალში” ნიკოს პრობლემა გარემო პირობებმა წარმოშვა – ომმა, მამის ავადმყოფობამ, დედის ხასიათმა, სხვა შემთხვევაში, შესაძლოა, მამასთან კონკურენციის საკითხი არც დამდგარიყო. “ფროიდის ვაჟებში” ეს პრობლემა, როგორც წესი, შიგნიდან იწყება, ნიკოს შემთხვევაში კი მოვლენას ბიძგი გარე ფაქტორებმა მისცა. ამიტომ ამ შემთხვევაში ფროიდის თეორია მხოლოდ აღუზიურია.

მამა-შვილს შორის კონფლიქტი მწვერვალს აღწევს მწერლის ბოლო რომანში “გოდორი”, რომლის ჩახლართულ სიუჟეტს გმირების მონათხრობიდან ვიგებთ. რთული სიუჟეტის ფონზე საინტერესოა მამისა და ვაჟის, რაჟდენისა და ანტონის ურთიერთობის განხილვა, თითქმის ინცესტის – მამამთილისა და რძლის

ურთიერთობის ფონზე. ანტონი თავიდანვე სუსტ პიროვნებად წარმოგვიდგება, რაც ერთგვარად გამაღიზიანებელიც არის მამისთვის და სასიამოვნოც, რადგან ასე ადვილად შეუძლია შვილის ნაცვლად გადაწყვეტილებების მიღება. “მამის სიტყვას ყოველთვის კანონის ძალა ჰქონდა ანტონისთვის. კანონისა კი არა, თილისმისა, შელოცვისა, ჯადოსი... მამა რომ იტყოდა, ტყუილად ტირიო, არაფერი აღარ გტკივაო, მაშინვე ჩაწყნარდებოდა, კბილი იყო თუ მუცელი... მამას რომ ეთქვა, ადექი და გადავარდი ფანჯრიდანო, ადგებოდა და გადავარდებოდა... დღითიდღე უფრო მეტად სჯეროდა მამისა და კიდევ უფრო ნაკლებად ენდობოდა თავს” (ჭილაძე 2006: 209).

მიუხედავად ამგვარი დამოკიდებულებისა, ანტონი თავისი შეხედულებებით რადიკალურად განსხვავდება რაჟდენისგან, გარკვეულ ეტაპზე კი მამის ბატონობა შეუძლებელი ხდება. სამზარეულოს სცენის შემდეგ, სადაც ის მამასა და ცოლს შეუსწრებს, ანტონი ღებულობს მტკიცე გადაწყვეტილებას და მამას ცუდით თავს უჩეხავს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს მოქმედება მხოლოდ მის ცნობიერებაში ხდება და არა სინამდვილეში, ანტონს მოქმედი ცულის ხმაც ესმის, გვამის სუნსაც გრძნობს და სისხლში ამოთხვრილ მამასაც ხედავს. ამიტომ აქ მნიშვნელობა აღარ აქვს რა ხდება რეალობაში. მამის წარმოსახული მკვლელობა ეს იგივე ავტორიტეტის, უფრო ძლიერისა და დამორუნველის მკვლელობაა, რაც ცალსახად ფროიდისტული მოვლენაა. შემთხვევითი არ არის, რომ ყველა დროის უდიდესი ქმნილებების მთავარი მოტივი მამისმკვლელობაა – წერს ფროიდი (შარია 1970: 100).

წარმოსახული მკვლელობა ანტონისთვის საბოლოო შურისძიებაა ყველაფერ იმის გამო, რაც მამისგან მიუღია, ცუდიც და კარგიც: “ამ აკვიატებულ აზრში მწერლის მიერ გარკვეული მორალისტური საზრისიცაა ჩადებული...: დაანგრიეთ თქვენი კეთილდღეობისა და ქვიშხეთის აგარაკზე გატარებული ლამაზი დღეების წყაროს – მამის კერპი, რათა თქვენ ჭეშმარიტად ღმერთს და მორალურ სამყაროს დაუბრუნდეთ” (ცოფურაშვილი 2004: 33). შესაძლოა, ამას ახერხებს კიდევ ანტონი, მაგრამ პერსონაჟს ესეც ვერ გადაარჩენს, რადგან თუნდაც წარმოსახული მკვლელობა, ისევე “კაშელობის”, თვისი მოდგმის ცოდვის გავლენით ჩაიდინა, ანუ მამას მიემსგავსა. რა ხდება ემპირიულ სამყაროში ამის შემდეგ, სად მიდის გმირი და სად კვდება ფიზიკურად, აღარ არის მნიშვნელოვანი. ანტონმა დაამსხვრია

მამის კერპი, მაგრამ ვერ შეძლო საკუთარი თავის გადარჩენა. ავტორი წერს: “ართუ თავის ადგილს ვერ მიაგნო ანტონმა ცხოვრებაში, არამედ ვერ მიაგნო თავად ცხოვრებას, სადაც ალბათ მისთვისაც აუცილებლად იქნებოდა გათვალისწინებული, თუნდაც, სულ უმნიშვნელო ადგილი, როგორც, ვთქვათ, მის თვალწინ მოკლული ციყვისთვის, ანდა მისგან გადარჩენილი მატლისთვის... არადა... მისგან გადარჩენილი მატლივით, ისიც მორჩილად ასრულებს ბუნების წესს, ანუ, ფრენით ამთავრებს წინა სამი თაობის მიერ ხოხვით გამოვლილ გზას” (ჭილაძე 2006: 173-174). ყველაფერი სწორედ ისე ხდება, როგორც ფროიდი აღწერს – შვილი კლავს მკვლელ მამას (მამის კერპს), რათა თავადაც მკვლელი გახდეს. ხოლო ის, რომ მწერალი ანტონს სინამდვილეში არ აკვლევინებს მამას და გმირს ომში ღუპავს, უკვე ავტორის ინტერპრეტაციაა.

დაბოლოს შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძემ თავის რომანებში ფროიდის მოძღვრების გათვალისწინებით რამდენიმე საკითხი წამოჭრა: 1. სქესობრივი ინსტინქტის მნიშვნელობა ადამიანის განვითარებისას, რაც გამოიხატა ალექსანდრესა და მაროს პიროვნებების ფორმირებისას, 2. ადრეულ ასაკში მიღებული სექსუალური შთაბეჭდილებების მნიშვნელობა - რაც საფუძვლად დაედო რომანს “გოდორი” და მიმართულება მისცა სიუჟეტის განვითარებას და 3. მამა-შვილის (ძირითადად არაცნობიერი) დაპირისპირების საკითხი, რომელიც, ცხადია, სახეცვლილია, მაგრამ სათავეს ფროიდის ნაშრომებში იღებს. ამგვარი თემატიკის გამოყენებით ოთარ ჭილაძემ გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა თავისი პროზა და უკეთ წარმოაჩინა ადამიანის სულიერი სამყაროს ფარული შრეები.

დასკვნები

მე-20 საუკუნეში არსებულ ფსიქოლოგიურ თეორიათაგან, სწორედ ზიგმუნდ ფროიდის კლასიკურმა ფსიქონალიზმა შეძლო მხატვრულ ლიტერატურაში ტრანსფორმაცია და ჩამოყალიბდა, როგორც ლიტერატურულ-თეორიული მეთოდი. ფროიდის მტკიცებით, კლასიკური ფსიქონალიზის მიზანი არასოდეს ყოფილა ხელოვნებისა და ლიტერატურის კვლევა, მაგრამ ფსიქონალიტიკური კვლევის საგანი შეიძლება გამხდარიყო მხოლოდ ნაწარმოების შექმნის პროცესი, ავტორის ფსიქიკური თავისებურებები. ლიტერატურულ ნაწარმოებში ავტორი წარმოადგენს ნიჭიერ ფსიქოლოგს, რომელიც ქმნის სხვა ადამიანების ხასიათებს და აკონტროლებს მათ ემოციებს. ეს ყოველივე კი ხელს უწყობს ავტორის პიროვნების ანალიზს. თუმცა ლიტერატურათმცოდნეობამ ფროიდის თეორია ნაწარმოებების პერსონაჟების ფსიქიკის ანალიზისა და არაცნობიერის წარმოსაჩენადაც გამოიყენა.

ფროიდის თეორია პიროვნების კვლევის არაერთ ასპექტს გულისხმობს, იქნება ეს, ადამიანის განვითარების სხვადასხვა ეტაპების კვლევა, პიროვნების სტრუქტურის მოდელის შექმნა თუ არაცნობიერის წვდომის მცდელობა. ფროიდის კლასიკური ფსიქონალიზი ადამიანის ნებისმიერი მოქმედებისა და შეგრძნების ამოსავალ წერტილად, მისი სურვილებისა და ვნებების წარმმართველად, სწორედ არაცნობიერს მიიჩნევს, რომელში დაგროვილი განდევნილი და საზოგადოებისთვის მიუღებელი სურვილები, ხშირად სექსუალურ ხასიათს ატარებს. (Rühling 2008: 538). ფროიდის მტკიცებით, სწორედ ამგვარი სურვილები აკონტროლებენ და განსაზღვრავენ ცნობიერის მოქმედებას. ჯანმრთელი ადამიანის ცნობიერი ახერხებს ამ სურვილების სუბლიმაციას, გაკეთილშობილებას, ანომალურ სიტუაციებში კი ცნობიერის კონტროლი უარყოფითად აისახება ადამიანის მენტალურ თუ ფიზიკურ ჯანმრთელობაზე. ასეთ შემთხვევაში აუცილებელია, რომ არაცნობიერი მისაწვდომი გახდეს ცნობიერისთვის და მოხდეს პრობლემის არსის გაცნობიერება (Фрейд 10).

ამგვარი საკითხები აქტიურად დაისვა მე-20 საუკუნის მსოფლიო და ასევე ქართულ ლიტერატურაში. შიო არაგვისპირელთან პირველად ვხვდებით თემებს სქესთა ურთიერთობის შესახებ. აქვე უნდა აღინიშნოს მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობები, სადაც მწერალმა არაცნობიერსა და ფიზიკურ ლტოლვებზე საუბარი სწორედ ფროიდის თეორიაზე დაყრდნობით დაიწყო და დახატა ანომალური, რიგ შემთხვევაში, ფსიქიკურად გაუწონასწორებელი ტიპაჟები.

სწორედ ჯავახიშვილის ხაზს აგრძელებს და ავითარებს ოთარ ჭილაძე რომანებში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, “მარტის მამალი” და “გოდორი”. მწერლის პროზაში ფსიქონალიტიკური თემატიკა რამდენიმე საკითხს გულისხმობს: სექსუალური ენერჯის მნიშვნელობას პიროვნების ფორმირებისას, რაც გამოიკვეთა ალექსანდრე მაკაბელისა და მაროს პერსონაჟების ქცევებში.

ოთარ ჭილაძის პროზაში საყურადღებოა ასევე მამებისა და ვაჟების ურთიერთობა, რაც რიგ შემთხვევაში ამ საკითხთან დაკავშირებით ფროიდის მოსაზრებებს მოგვაგონებს. ფსიქოლოგის მტკიცებით, მამა-შვილის დამოკიდებულებას განაპირობებს ვაჟის გაუცნობიერებელი და დათრგუნული სურვილი, გაანადგუროს მამა, როგორც მეტოქე დედასთან ურთიერთობაში. რომანში “მარტის მამალი”, თხუთმეტი წლის ნიკოს ეჭვიანობა დედაზე, რომელიც ავადმყოფ მამას უვლის და ამის გამო შვილისთვის არ სცალია, ფროიდის მოსაზრების მხოლოდ გამოძახილია, ისევე, როგორც ანტონისა და რაჟდენის, ალექსანდრესა და პეტრეს (ასევე სხვა მამა-შვილების) დაძაბული და აგრესიული ურთიერთობა. ამ ყველაფერს ერთვის კიდევ ერთი საკითხი – მამისმკვლელობა (ანტონის მიერ მამის მოკვლის მცდელობა, სურვილი), რაც, ფროიდის აზრით, ყველა დროის საუკეთესო ლიტერატურული ქმნილების მთავარი მოტივია.

თაზო IV

სიზმრის ფუნქცია ოთარ ჭილაძის რომანებში

ლიტერატურა, განაკუთრებით კი პროზაული ქმნილებები, დაწყებული ანტიკური პერიოდიდან, დასრულებული თანამედროვე ნაწარმოებებით, მდიდარია სიზმრებითა და ჩვენებებით, რომელთაც სხვადასხვა ჟანრსა თუ ეპოქაში განსხვავებული ფუნქცია აქვთ. ზოგჯერ სიზმარი ნაწარმოებს სამკაულის სახით ერთვის და მისი ინტერპრეტაციაც მარტივია, ხან ხილვას წარმოადგენს, ხან – წინასწარმეტყველებას, ხანაც მხატვრულ ხერხს. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან, როცა ფსიქოლოგიაში სიზმრის კვლევა მეცნიერულ დონეზე ავიდა და სიზმრის ინტერპრეტაციის საკითხით თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგი დაინტერესდა, მისდამი დამოკიდებულება ლიტერატურამაც შეცვალა და ამ პერიოდის შემდეგ დაწერილ ნაწარმოებებში წარმოდგენილ სიზმრებს აშკარად დაეტყო ამა თუ იმ ფსიქოლოგიური მოძღვრების გავლენა. ამიტომ სიზმრის ფუნქციაც გაიზარდა, მისი შინაარსი გართულდა, სიუჟეტი – დაიძაბა და ისევე, როგორც ფროიდის, ადლერისა თუ იუნგის თეორიებში, სიზმარი არაცნობიერის ერთგვარი გამოხატულება გახდა, რომელსაც პერსონაჟის ინდივიდუალიზაციის პროცესის ახსნაში შეაქვს წვლილი.

სიზმრის მოტივი ლიტერატურაში საკმაოდ ძველია. ანტიკურ ლიტერატურაში სიზმრის პოეტიკა ძალიან ახლოს დგას ფოლკლორსა თუ მითოლოგიაში ფორმირებულ სიზმრის გაგებასთან. ეპოსის გმირებს ღმერთები სწორედ სიზმრის მეშვეობით ეკონტაქტებიან და აცნობენ თავიანთ სურვილებს, თუმცა სიზმარს არ გამოჰყავს ადამიანი ჩვეული “ნამდვილი” ცხოვრებიდან და ის არ აღიქმება, როგორც ალტერნატიული, “სხვა ცხოვრება”. ჰომეროსთან ვხვდებით ორგვარ სიზმარს: “მატყუარა სიმზარს”, რომელიც არ ასრულდება და “ჭეშმარიტ სიზმარს”, რომელიც ყოველთვის ახდება (Калина... 1997 10-13). აღსანიშნავია, რომ ანტიკურ ლიტერატურაში სიზმრებს სიმბოლური ხასიათიც აქვთ. მაგალითად, ესქილეს ტრაგედიებში წარმოდგენილი წინასწარმეტყველური სიზმარი მოქმედების

დრამატიზირებას უწეობს ხელს და ბედის გარდაუვალობის იდეასთანაა დაკავშირებული. ასევეა რომაულ ნაწარმოებებშიც, სადაც სიზმრები გმირებს მინიშნებებს აძლევენ და გარკვეული მოქმედებისკენ, აქტიურობისკენ უბიძგებენ. რომაელი ფილოსოფოსი და პოეტი ლუკრეცია კარა თავის პოემაში “საგანთა ბუნება” წერს, რომ თავდაპირველად ღმერთები ადამინებს მხოლოდ სიზმრებში ეკლინებოდნენ და ამგვარად ამყარებდნენ მათთან კონტაქტს. აქვე ფილოსოფოსი ცდილობს გააანალიზოს სიზმარში წარმოჩენილი სახეები და აღნიშნავს, რომ სიზმრები ასახავს ადამიანის ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ყოფასა და განცდებს (Калина... 1997 10-13).

სიზმრები მრავლადაა ბიბლიაშიც, სადაც გამოიყოფა მათი ორგვარი ტიპი – ჩვეულებრივი სიზმარი და ღვთის მოვლენილი სიზმარი. ამ უკანასკნელით უფალი ადამიანებს თავის სურვილებს ამცნობდა. აღსანიშნავია, რომ ღმერთი ადამინებს სიზმრის ახსნის ნიჭსაც აძლევდა, მაგალითად, როგორც იოსებს, რომელმაც შეძლო ნაბუქოდონოსორისთვის სიზმარი სწორად განემარტა. თუმცადა ქრისტიანულ კულტურაში სიზმრისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებაც შეინიშნება, რადგან ღმერთის ნება სრულად მხოლოდ სახარებაშია გაცხადებული.

შუასაუკუნეებსა და რენესანსის პერიოდში, სიზმარს ალეგორიული, ან სულაც, სიმბოლური ხასიათი აქვს, როგორც, მაგალითად, დანტე ალიგიერის “ღვთაებრივ კომედიაში”. ხოლო რაც შეეხება შუასაუკუნეების ევროპულ ლიტერატურას, აქ დამკვიდრებულია ხილვების ჟანრი. კანონიკურ რელიგიურ ხილვებში კი აღინიშნება დიდაქტიკური მოტივები, რომელთა მიზანიც ცოდვილების ჯოჯოხეთით შეშინება, ხოლო მართალი ადამინების სამოთხით მოხიბლვაა. რაც შეეხება გვიან შუასაუკუნეებსა და ბაროკოს ეპოქას, აქ ლიტერატურული სიზმარი სრულად იცვლის მნიშვნელობას და უკავშირდება სიყვარულს, პოეზიას, ხელოვნებას, ანუ თავად ცხოვრებას. სიზმარი ასოცირდება სიცოცხლესთან. ამის თვალსაჩინო მაგალითია შექსპირის შემოქმედება და განსაკუთრებით პიესა “ზაფხულის ღამის სიზმარი” (Калина... 1997: 12).

“შედიოდა რა სიზმრების სამყაროში, არქაული, ჯერ კიდევ დამწერლობის გარეშე მყოფი ადამიანი, რეალობის მსგავსი თუ არარეალური სივრცის წინაშე აღმოჩნდებოდა. ცხადია, ამ სამყაროს ჰქონდა გარკვეული, მაგრამ მისთვის უცნობი

მნიშვნელობა. ეს იყო ნიშნები რაღაცის შესახებ, მათი მნიშვნელობა კი – განუსაზღვრელი. ამიტომ საჭირო იყო მათი განსაზღვრა” – წერდა იური ლოტმანი (Лотман 1992). მართლაც, სიზმარი ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი და რთულად ამოსაცნობი მოვლენაა მეცნიერებისთვის თავისი არალოგიკურობით, პარადოქსულობით, საეჭვო მორალითა თუ საშიში სახე-ხატებით, მაგრამ ის მაინც არ არის უაზრო და შემთხვევით ასოციაციების უწესრიგო გროვა, არამედ ფსიქიკური მნიშვნელობის მქონე პროდუქტი. სიზმრის სიმბოლოებიც ადამიანის ფსიქიკის ამბივალენტურ ბუნებას შეესაბამება და მის იდუმალ, ფარულ სიღრმეებს გამოხატავს.

ყველაზე ადრეული წარმოდგენებით სიზმარი სულის თავგადასავალს წარმოადგენდა, რომელმაც სხეული დატოვა, ამიტომ სიზმარში მომხდარი მოვლენები აღიქმებოდა, როგორც რეალური. თუმცა ამ მოვლენების მონაწილე მხოლოდ წმინდა სული იყო. შემდეგ სიზმარი რწმენას დაუკავშირდა და იყო მცდელობა, მისი მეშვეობით რეალობა ეწინასწარმეტყველათ – ყველაფერი მოხდებოდა ან ისე როგორც სიზმარში წარმოჩნდა, ან – საპირისპიროდ. სიზმრის სიმბოლურად გააზრების პირველი შემთხვევები კი ადრეულ საბერძნეთში დაფიქსირდა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში, მანამ, სანამ სიზმრები მეცნიერული კვლევის საგანი გახდებოდა, ის ეზოთერული, უფრო ზუსტად კი, ჰერმენევტული ტრადიციის ობიექტი იყო, რაც ფილოსოფიის ისტორიის ნაწილს წარმოადგენდა. სიზმრის ახსნაც, გარკვეულწილად ფილოსოფიას ემყარებოდა, რადგან მას უშუალო კავშირი აქვს ცნობიერისა და არაცნობიერის შესწავლასთან. საბოლოოდ, სიზმრის ახსნა და მისი ფუნქციის დადგენა მეცნიერებას დაევადა, რადგან მისი სწორი ინტერპრეტაცია საკმაოდ დიდ ცოდნას მოითხოვს – ფიზიოლოგიური ძილის, არაცნობიერის ფსიქოლოგიის, ასევე სიზმრის მხილველის პირადი ისტორიისა და ცხოვრებისეული სიტუაციის. სიზმრის ინტერპრეტაცია რთული პროცესია, რომელიც კვლევისა და ხანგრძლივ მუშაობას გულისხმობს (Калина... 1997: 10-13).

ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სიზმრის კვლევის მეთოდი ზიგმუნდ ფროიდმა წარმოადგინა. აღსანიშნავია, რომ ფროიდი ხაზს უსვამდა სიზმრების სუბიექტურ ხასიათს და უარყოფდა გარე რეალობას შიდა რეალობის ხარჯზე. მან

უკვე იცოდა, რომ სიზმარი, ეს იყო გზავნილი არაცნობიერიდან, ამიტომ ფსიქონალიზს, სულიერი პროცესების გარდა, ჯანმრთელი, გაწონასწორებული ადამიანის სიზმრების კვლევაც დაუსახა მიზნად, რადგან, ფსიქოლოგის აზრით, სწორედ სიზმრებში იყო შესაძლებელი დაფარული თუ აკრძალული სურვილების გამოაშკარავება. სიზმარი სუბიექტის ფსიქოლოგიური წარსულის შედეგია. გარკვეული ობიექტი, რომელიც ამ სუბიექტს განსაკუთრებულად ანტერესებს, იწვევს უამრავ ასოციაციასა და ემოციას, რაც სიზმრის მეშვეობით აღწევს ცნობიერებას. სიზმრის ფარული და ემოციური შინაარსის მიკვლევა შესაძლებელია თავისუფალი ასოციაციების მეთოდით, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია პიროვნებისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და შენიღბული სურვილების იდენტიფიცირება (Калина 1997: 17-30).

თავისებურად აქვს გააზრებული სიზმრის არსი აღფრედ აღლერსაც თავის ინდივიდუალურ ფსიქოლოგიაში, სადაც მან, ფროიდისგან განსხვავებით, ადამიანის მთავარ მისწრაფებად მიიჩნია სწრაფვა უპირატესობისა და ძალაუფლებისკენ. სიზმარი კი, აღლერის აზრით, ეს არის სიზმრის მხილველის მიერ ორგანიზებული მოქმედება, რომელიც მას საშუალებას აძლევს, მიაღწიოს იმას, რაც არა აქვს რეალურ ცხოვრებაში. მაშინაც კი, როცა ფხიზელი გონება გამოთიშულია, სიზმრის მეშვეობით, გაუცნობიერებლად, ადამიანი ახერხებს კონცენტრირებას მისი ცხოვრების მთავარ მიზნებზე. სიზმრები არა მხოლოდ სურვილის ასრულებას წარმოადგენენ, არამედ წარმოუდგენელი, ნებისმიერი სურვილის შესაძლო ახდენის ილუზიასაც ქმნიან, უფრო სწორად, წინასწარმეტყველებენ. აღლერისეული თერაპიაც ადამიანს არასრულფასოვნების კომპლექსის დაძლევისა და სოციალური ინტერესის გაძლიერებაში ეხმარება (Калина 1997: 38-46).

საინტერესოა სიზმრებზე ონტოფსიქოლოგიის, იგივე “არსებობის ფსიქოლოგიის” შეხედულებაც, რომელიც ადამიანს განიხილავს, როგორც ცხოვრების აქტიურ სუბიექტს და აინტერესებს ხელოვანი ინდივიდის ფორმირების პროცესი, თანმხლები სულიერი სამყაროთი, მისწრაფებებით, ღირებულებებითა და წარმოდგენებით საკუთარ თავზე. ონტოფსიქოლოგიის ფუძემდებლის, ანტონიო მენეგეტის აზრით, სიზმარი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, შინაგანი ორგანოების და ორგანიზმის სისტემის ფუნქციონირების პირდაპირი გამოძახილია. სიზმარი

არის სიმართლე იმის შესახებ, თუ რა მდგომარეობაშია რეალობა, ხოლო სიზმრისა და შინაგანი სამყაროს რეალობა იდენტურია, რაც ავტოკომუნიკაციას გულისხმობს. შეიძლება ითქვას, რომ სიზმარი პიროვნების მოთხოვნილებებზე საპასუხო რეაქციაა და სწორედ იმას ასახავს, რაც სუბიექტს სჭირდება, გამოხატავს მისი ცხოვრების სინამდვილეს (Калина 1997: 46-57).

1. სიზმრის იუნგისეული სტრუქტურა

ყველაზე მნიშვნელოვანი წვლილი სიზმრის ფუნქციისა და მნიშვნელობის შესწავლაში ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, კარლ გუსტავ იუნგმა შეიტანა. ამიტომ ოთარ ჭილაძის პროზაში სიზმრის ფუნქციის კვლევისას, მეტწილად სწორედ მის თეორიულ მოსაზრებებს დავეყრდნობი.

იუნგმა, როგორც სიღრმის ფსიქოლოგიის წარმომადგენელმა, შექმნა ადამიანის შინაგანი სამყაროს რთული სტრუქტურა და ყურადღება გაამახვილა ცნობიერ და არაცნობიერ ფსიქიკაზე, სადაც ცნობიერი მხოლოდ ფსიქიკის მცირე ნაწილს წარმოადგენს, არაცნობიერს კი უზარმაზარი ადგილი უკავია. არაცნობიერი თავის მხრივ კიდევ ორ დონეს გამოყოფს – პირადსა და კოლექტიურს, სადაც პირადი არაცნობიერი არაცნობიერის ზედა ფენაა და დავიწყებულ აზრებსა და განდევნილ სურვილებს მოიცავს. შესაბამისად, ის კონკრეტული ადამიანის პირადი გამოცდილებაა. კოლექტიური არაცნობიერი კი კაცობრიობის წარსულისა და მეხსიერების მითოლოგიურ-რელიგიურ შინაარსებს შეიცავს, რომელიც შემდეგნაირად შეიძლება განიმარტოს: “ესაა ჩვენი წინაპრების გონება, ხერხი, რომლითაც ისინი ფიქრობდნენ და გრძნობდნენ, საშუალება, რომლითაც ისინი წვდებოდნენ ცხოვრებასა და სამყაროს, ღმერთებსა და ადამიანებს” (Юнг 1967: 109). ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ არქეტიპი – კოლექტიური არაცნობიერის სტრუქტურული შინაარსი - თანდაყოლილი ევოლუციური და ისტორიული ფსიქიკური გამოცდილებაა და ის, როგორც წესი, სიმბოლურად მითოლოგიური ფიგურის სახითაა მოცემული (Юнг 1967: 109).

არქექტიპები ძალიან ბევრია, მაგრამ მათ შორის იუნგი გამოყოფს რამდენიმეს, რომლებსაც უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს პიროვნების ფორმირებისას, ესენია: პერსონა – ნიღაბი, რომელსაც ადამიანი იყენებს საზოგადოებასთან ურთიერთობისას, ჩრდილი – სოციალურად მიუღებელი აზრები და ცხოველური ინსტინქტები, ანიმა და ანიმუსი – ქალური ნიშნები და საწყისები მამაკაცის ფსიქიკაში (ანიმა) და მამაკაცური საწყისები ქალის ფსიქიკაში (ანიმუსი) და თვითობა – არქექტიპი, რომლის ფუნქციაც ფსიქიკური ცხოვრების ყველა ასპექტისა და ნაწილის გაერთიანება-მოწესრიგებაა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისეთი მნიშვნელოვანი ცნება, როგორცაა ინდივიდუალიზაცია, რაც ადამიანში მთელის წარმოქმნის, საკუთარ თვითობად გახდომის პროცესია (იმედაძე 2004: 45-46).

იუნგის ამგვარ რთულ სისტემაში უმნიშვნელოვანეს ადგილს იკავებს სიზმრები. ფსიქოლოგის აზრით, პირადი თუ კოლექტიური არაცნობიერის წვდომის ერთ-ერთ უმთავრეს წყაროს სწორედ სიზმრების ანალიზი წარმოადგენს. ამიტომ იუნგი სერიოზულად უდგებოდა სიზმრების ანალიზისა და ინტერპრეტაციის საკითხებს და ადასტურებდა ტიპური სიზმრებისა და სიმბოლოების არსებობასაც, თუმცა, მისივე მტკიცებით, სიზმარის განხილვა წარმოუდგენელია სიზმრის მხილველის მონაწილეობისა და კონტექსტის გარეშე (იმედაძე 2004: 47). სიზმრის განსაკუთრებულობა კი იმაში მდგომარეობს, რომ ის ცნობიერში შემოდის არა მხოლოდ ცხადში ნანახიდან, არა მხოლოდ განცდილისა და ნანახის ლოგიკური და ემოციური შედეგია, არამედ ხანდახან სრულიად ეწინააღმდეგება შეგნებულ აზროვნებას (Холл 1996: 11-12).

იუნგის აზრით, სიზმარი სულიერი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ფაქტია, რადგან ეს პროცესი, შეიძლება ითქვას, ტრანსცენდენტურ ფუნქციაში, ფსიქიკურ მოვლენებში ჩარევის ერთგვარი ფორმაა. სწორედ სიზმარი წარმოაჩენს ცნობიერისა და არაცნობიერის ურთიერთობას, მათ ჰარმონიასა თუ დაპირისპირებას. სიზმრის არსი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად საჭიროებს ადამიანის ცნობიერი კომპენსირებას (შევსებას, აღდგენას). თუ ცნობიერი არაცნობიერს რადიკალურად უპირისპირდება, მაშინ სიზმარი ცნობიერის საპირისპირო პოზიციას დაიკავებს. თუკი ცნობიერის პოზიცია შუალედურია, ამ შემთხვევაში სიზმარი დაკმაყოფილდება იმით, რომ აღწეროს რეალური სიტუაციები, ხოლო თუ ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის კონფლიქტი

მინიმუმამდეა დასული, მაშინ სიზმარი ცდილობს, არ დაკარგოს ავტონომია. ამიტომ სიზმრის არსის გაგება შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი გვაქვს ინფორმაცია მისი მხილველის ცხოვრებისეულ სიტუაციასა და გამოცდილებაზე (Хопп 1996: 12-23).

მიუხედავად იმისა, რომ სიზმრებს შეაქვთ თავისი წვლილი არცნობიერის ფსიქიკურ თვითრეგულაციაში და უბრუნებენ ცნობიერს ყველა უარყოფილ, იგნორირებულ ფიქრსა თუ სურვილს, სიზმრის სიმბოლოკის მნიშვნელობა, რისი საშუალებითაც ამგვარი კომპენსაცია ხორციელდება, ხშირად სცდება ერთი კონკრეტული ადამიანის ბედს. ზოგიერთ ფსიქოლოგიურ კომპენსაციას ძალიან შორს მიყვავართ. სწორედ აქ სიზმრის კვლევაში ერთგება არქექტივის ცნება, რომელიც არა ინდივიდუალური, არამედ კოლექტიური არაცნობიერის ნაწილია. ყოველი ადამიანი, გარკვეული თვალსაზრისით, მთელი კაცობრიობისა და მისი ისტორიის რეპრეზენტაციას ახდენს, ამიტომ სიზმრის სიმბოლიკაც ბევრ ზოგადსაკაცობრიო მოტივს შეიცავს. ხოლო ის, რაც სჭირდება კაცობრიობას, სჭირდება ცალკეულ ადამიანებსაც. სწორედ ამიტომ სიზმრის იუნგისეულ ანალიზზე დაკვირვებისას, აუცილებელია მითოლოგიისა და რელიგიის ისტორიის ცოდნა, რაც კოლექტიური არაცნობიერის კომპენსირების ყველაზე გავრცელებულ ფორმას წარმოადგენს (აღსანიშნავია, რომ ამგვარ ცოდნასა და მის რეალიზაციას აშკარად ვხედავთ ჭილაძის რომანებში) (Хопп 1996: 28-31).

იუნგის ანალიზურ ფსიქოლოგიაში სიზმარს რამდენიმე ფუნქცია აქვს: 1. უმთავრესი ფსიქოლოგისთვის არის ის, რომ შეძლოს პაციენტის პრობლემების გადაჭრა და მისი განკურნება, 2. ზოგ შემთხვევაში სიზმარს პერსპექტიული ფუნქციაც აქვს, რაც გულისხმობს სიზმრის ე. წ. წინასწარმეტყველურ მინიშნებებს. თუმცა, ფსიქოლოგის თქმით, არ ღირს მას წინასწარმეტყველური ეწოდოს, რადგან აქ მხოლოდ შესაძლო პროგნოზებზეა საუბარი, 3. არსებობს ასევე რეაქტიული სიზმარიც, რომლის ფუნქციაც, პერსპექტიულის საპირისპიროდ, განმეორება, რეალურ ცხოვრებაში მომხდარი რაიმე მნიშვნელოვანი და ეფექტური განცდის რეპროდუქციაა. თუმცა ამ დროსაც არ ხდება ზუსტი განმეორება, რადგან არაცნობიერი მოვლენის იმ სიმბოლურ ნაწილზე ამახვილებს ყურადღებას, რომელიც ცნობიერს გამორჩა, ან რომელსაც შეგნებულად გაექცა. რეაქტიული

სიზმარი ასევე ახდენს განდევნილი ტრავმის და მასთან დაკავშირებული პრობლემების აქცენტირებას და ამ პრობლემის დაძლევის საშუალებებზე მინიშნებასაც იძლევა. (Холи 1996: 27-40).

ყველაზე მნიშვნელოვანი იუნგის ფსიქოლოგიაში სიზმრების ინტერპრეტაციის საკითხია, რაც წინამდებარე ნაშრომისთვისაც საყურადღებოა და ჭილაძის პერსონაჟების სიზმრების ინტერპრეტაციაში გვეხმარება. უპირველს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ სიზმრები ფასდება ყველა იმ კომპონენტის გათვალისწინებით, რაზეც ზემოთ იყო საუბარი – არაცნობიერისა და ცნობიერის დამოკიდებულება, ინდივიდუალური და კოლექტიური არაცნობიერი, არქეტიპები, მინიშნებები, მითოლოგიური თუ რელიგიური ფონი, ინდივიდუალიზაციის პროცესი და სხვა. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ტიპური სიზმრები და სიმბოლოები, იუნგს მაინც შეუძლებლად მიაჩნდა “სიზმრების განმარტებითი ლექსიკონის” შექმნა, რადგან თითოეული სიზმარი და მისი სიმბოლოც ინდივიდუალურ მიდგომას მოითხოვს. თვით კოლექტიური არაცნობიერიდან მომდინარე შინაარსებიც კი, რომელთაც უნივერსალური ხასიათი აქვთ, თავისებურად აისახება და ვლინდება ინდივიდუალურ ფსიქიკაში (Холи 1996:27-43). ამიტომ სიზმრის ინტერპრეტაცია ერთგვარი კომპლექსური პროცესია, ის მოითხოვს როგორც რელიგიურ-მითოლოგიური ასპექტების, ასევე სიზმრის “მხილველის” ინდივიდუალური ფსიქიკის, მისი პირადი გამოცდილებისა და რეალური ცხოვრებისეული სიტუაციების ცოდნას. აქედან გამომდინარე სიზმრის ახსნის იუნგისეულ მეთოდში საინტერესოა სამი მომენტი: 1. სიზმრის დეტალების, როგორც ასეთის, სწორად ინტერპრეტირება, 2. განსაზღვრა იმისა, თუ რა დონეზე უნდა გავიგოთ სიზმარი – პირადულ, კულტურულ თუ არქეტიპულ დონეზე და 3. სიზმრის მოთავსება მისი მხილველის ცხოვრებისეულ სიტუაციაში და ინდივიდუალიზაციის პროცესის კონტექსტში (Холи 1996: 121-131).

იუნგის მიმდევარი ჯონსონი გამოყოფს რამდენიმე კრიტერიუმს, რომლითაც ფასდება სიზმრის ინტერპრეტაცია: 1. საუკეთესო ინტერპრეტაცია არის ის, რომელიც შეიცავს ახალ ინფორმაციას. არაცნობიერი არ გაიმეორებს იმას, რაც ცნობიერისთვის ისედაც ნაცნობია, ამიტომ აქ აქცენტირებულია ის საკითხი, რომელიც ახლებურად წარმოაჩენს სიზმრის მხილველის ღირებულებებსა და

ცხოვრებისეულ პრობლემებს. 2. არასწორია ის ინტერპრეტაცია, რომელიც შეიცავს რაიმე მათემატიკურ, რადგან სიზმრებს არ აინტერესებს ქება, წარმატება ან სიხარული, არამედ მხოლოდ პრობლემები. 3. ასევე საინტერესოა სიზმრის იმგვარი ინტერპრეტაცია, რომელიც უკავშირდება სიზმრის მხილველის არ მხოლოდ იმ პერიოდის აქტუალურ მოვლენებს, არამედ მთელ ცხოვრებისეულ გზას, რადგან ხშირად სიზმარი მთელ ინდივიდუალიზაციის პროცესს აირეკლავს (Хопл 1996: 27-43).

სწორედ ამგვარად განმარტავს სიზმრის არსსა და ფუნქციას კარლ გუსტავ იუნგი, რომელმაც, სხვა თეორიულ მოსაზრებებს შორის, სიზმრის ყველაზე გლობალური ახსნა-განმარტება მოგვცა. ამიტომ ჭილაძის რომანების პერსონაჟების სიზმრების ინტერპრეტაციისას თუ ნაწარმოებში სიზმრის ფუნქციის დადგენისას, ძირითადად, იუნგის თეორიით ვიხელმძღვანელებ. სიზმრის არსის კვლევა კი რომანების მთავარი სათქმელისა თუ კონცეფციის წარმოჩენას შეუწყობს ხელს.

— — —

მიუხედავად იმისა, რომ სიზმრის ინტერპრეტაციისა და მისი არსის საკითხი ყველაზე უკეთ ფსიქოლოგიამ განიხილა, ლიტერატორები საკუთრივ ლიტერატურულ სიზმარს, ფსიქოლოგიის მიღწევების გათვალისწინებით, მაგრამ მაინც განსხვავებულად უდგებიან. თავისთავად ცხადია, რომ სხვაა რეალური ადამიანის სიზმარი და სხვა - ლიტერატურული ფიქცია. რეალურ სიზმარს ყოველთვის ახლავს კონტექსტი, რეალური ადამიანის ცხოვრების ისტორია და მას თავად ცხოვრება ბადებს, ლიტერატურული სიზმრის სიუჟეტს კი ავტორი ქმნის. აქედან გამომდინარე, ფსიქოლოგის მიზანი სიზმრის მაქსიმალურად სწორი ინტერპრეტაცია და ცხოვრებისეული სიტუაციის შეცვლაა, ლიტერატორისა კი - ავტორის ჩანაფიქრის შეფასება, თუმცა ესეც ლიტერატურული პერსონაჟის ცნობიერსა თუ არაცნობიერზე გავლით ხდება (ანუ აქაც იგულისხმება გმირის სულიერი ცხოვრებისა და ლიტერატურული რეალობის არსებობა, რომლისთვისაც ეს სიზმარი ორგანული იქნება) (Теперник 2007: 47-55). თუკი ფსიქოლოგი სიზმრის შესწავლის შემდეგ მოქმედებას იწყებს, ლიტერატორი ანალიზს აკეთებს. აქედან გამომდინარე, ის მეტად თავისუფალია ინტერპრეტაციისას და მეტი მასალაც აქვს, რადგან მხატვრულ ტექსტში სიზმრის თხრობა შეუძლია არა მხოლოდ იმ გმირს,

რომელმაც სიზმარი ნახა, არამედ სხვა პერსონაჟსაც, ნარატორს ან სულაც ავტორს. მაგრამ არსებობს სირთულეებიც - რეალური სიზმრის განხილვისას ერთ-ერთი მთავარი პირობა სიზმრის მხილველის ჩართულობაა, რაც მეტ-ნაკლებად სწორი ინტერპრეტაციის გარანტია, ლიტერატურული სიზმრის შემთხვევაში კი ამგვარი შესაძლებლობა არ არსებობს. თუმცა, მკითხველი, ამ შემთხვევაში ლიტერატორი, კარგად უნდა იცნობდეს პერსონაჟის სულიერ სამყაროს და მის ცხოვრებისეულ სიტუაციას, დასკვნებიც ამის შესაბამისად გააკეთდება (Теперник 2007: 47-55).

აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში გვხვდება ე.წ. “მარტივი” სიზმრებიც, რომლებიც განსაკუთრებულ ახსნასა და ფსიქოლოგიურ ჩადრმავებას არ საჭიროებენ. ამგვარი სიზმარი ერთგვარი მხატვრული ხერხია, რომელიც წინ წამოსწევს ან გადაწყვეტას მოუძებნის ნაწარმოებისთვის მნიშვნელოვან ამა თუ იმ მოვლენას. სიზმრის ეს ფუნქცია ყოველთვის კონტექსტიდან გამომდინარეობს.

ის, რასაც ლიტერატურაში ფსიქოლოგიური მოვლენა ეწოდება, შეისწავლება კიდევ ფსიქოლოგიური მეთოდებით, შესაბამისად, სიზმრის არსის ინტერპრეტაცია ხდება ფსიქოლოგიური მეთოდოლოგიით. ამის სანიშნუშო მაგალითია თუნდაც ის, რომ ზიგმუნდ ფროიდი თავის ნაშრომში სიზმრების შესახებ, ისევე აკეთებს ლიტერატურული სიზმრის ინტერპრეტაციას, როგორც რეალურისას. ამიტომ, ლოგიკურია, რომ ლიტერატურა ფსიქოლოგიის მეთოდებს ითვალისწინებს, თუმცა მხოლოდ მას არ ეყრდნობა, რადგან სიზმრის ინტერპრეტაციისას ლიტერატორისთვის მთავარი მიზანი ავტორის ჩანაფიქრის ამოცნობაა და შესაბამისად, მთელი მხატვრული ტექსტის სწორი ანალიზი, და არა მხოლოდ სიზმრის ფსიქოლოგიური ანალიზი, რაც უნდა რეალურად იყოს ის ტექსტში აღწერილი. შესაბამისად, სიზმრის ლიტერატურული ინტერპრეტაცია მრავალმხრივია. ყურადღება უნდა მიექცეს იმ ფაქტსაც, რომ ლიტერატურული სიზმარი წერილობითი ფორმითაა გადმოცემული და ანალიზისას მნიშვნელოვანია ნარაციაც, თხრობის მანერა, არა მხოლოდ მისი ავთენტური შინაარსი. სწორედ ამიტომ თანამედროვე ლიტერატურაში სიზმარს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება – მას შეიძლება ჰქონდეს როგორც ფსიქოლოგიური, ასევე პოეტური მნიშვნელობა (Fromm... 2004). ლიტერატურული სიზმრის მნიშვნელობა არ

ამოიწურება იმით, რომ მისი არაცნობიერი წასაკითხადაა შექმნილი (ფსიქოლოგიური ფუნქცია), ის ხშირად ნაწარმოების მნიშვნელოვან ასპექტებს შეიცავს და გმირის თვითდამკვიდრების ან მისი კათარზისის მაჩვენებელია (პოეტური ფუნქცია).

მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული სიზმარი რეალური არ არის, ის მაინც რთული ანალიზის ობიექტია, რადგან თუკი ფსიქოლოგია სიზმრის სახეების სწორ ინტერპრეტაციას ისახავს მიზნად, ლიტერატურისთვის მნიშვნელოვანია თუ როგორ და რატომ იქმნება ეს სახეები და რა როლს თამაშობენ ისინი მთელ მხატვრულ ტექსტში. აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა ეპოქასა თუ ჟანრში, თუ უბრალოდ სხვადასხვა ავტორთან, სიზმარს განსხვავებული ფუნქცია აქვს. თუ რა როლს ითამაშებს ნაწარმოების სტრუქტურაში სიზმარი, ცალკეული ავტორების გადასაწყვეტია. ოთარ ჭილაძის პროზაში სიზმარს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რადგან სიზმარში, თუკი მას ტექსტში ვხვდებით, ნაწარმოების ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხებია აქცენტირებული და ხშირად კვანძის გახსნაც სიზმრის მეშვეობით ხდება.

2. მთხრობელის, აველუმისა და სონიას საერთო სიზმარი რომანიდან

“აველუმი”

რომანი “აველუმი” ოთარ ჭილაძემ 1995 წელს გამოაქვეყნა და ის ახალგაზრდა მწერალზე მოგვითხრობს, რომელიც ცხოვრებაში საკუთარ დანიშნულების გააზრებას ცდილობს. რომანის სიუჟეტი აველუმის ცხოვრების, მისი ურთიერთობების ისტორიაა სამ ქალთან – მელანიასთან, რომელიც აველუმის მეუღლე და მუდმივი სიყვარულია, ფრანსუაზასთან, ფრანგ საყვარელთან, რომელიც გამუდმებით რისკზე მიდის, რათა აველუმთან შეხვედრა მოახერხოს (საბოლოოდ ორსული ფრანსუაზა საფრანგეთში ბრუნდება) და სონიასთან, მის ბოლო საყვარელთან, რომელიც აველუმს მოულოდნელად მიატოვებს და სხვას გაყვება ცოლად. საინტერესო განვითარება აქვს აველუმის ოჯახურ ცხოვრებას და

დამოკიდებულებას ქალიშვილთან, რომელიც ნაწარმოების მეორე ნაწილში წინა პლანზე გადმოდის.

ამ რთული და დაძაბული ურთიერთობების ფონზე, როდესაც აველუმი გამუდმებით იტანჯება, რადგან ცხოვრებაში საკუთარი ადგილი ვერ უპოვია და ამასთან ყველა ქალი, იქნება ეს სახლში დარჩენილი მეღანია, საფრანგეთში გადახვეწილი ფრანსუაზა თუ დაუმორჩილებელი სონია, საოცარი გრძნობით უყვარს, ნაწარმოების ერთ მონკვეთში მთხრობელი ნახულობს სიზმარს, რომელიც აველუმისა და სონიას ურთიერთობას ეხმიანება. აღსანიშნავია, რომ სიზმარს ნახულობს არა კონკრეტული პერსონაჟი კონკრეტულ მომენტში, არამედ მთხრობელი, რომელიც, ცხადია, ავტორის პირით საუბრობს. ამ შემთხვევაში მთხრობელი, ალბათ, რეალურ ავტორთან უნდა გაავაიგივოთ და არა ლიტერატურულ პერსონაჟთან, რადგან, მისივე თქმით, ეს სიზმარი საერთოა მისთვის, აველუმისა და სონიასთვის: “უადრესად ნათელი სიზმარი იყო და მეც, შეძლებისდაგვარად, შევეცდები ისევე ცხადად გადმოვცე, როგორც ვნახე, ანუ როგორც აველუმმა ნახა, რადგან სინამდვილეში, მე კი არ ვნახე რაც ვნახე, არამედ – აველუმმა (შეიძლება სონიამაც). ანდა აველუმის სიზმარი ვნახე მე, მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ სიზმარში მე მე ვიყავი. სიზმარი, რა თქმა უნდა, მე ვნახე, მაგრამ იმავე სიზმარში მე მე კი არ ვიყავი, უბრალოდ, ვანსახიერებდი ყველას, გარდა საკუთარი თავისა – აველუმსაც, სონიასაც და, თქვენ წარმოიდგინეთ, დანიასაც” (დანია სონიას ძაღლია - თ.გ.) (ჭილაძე 2007: 59).

აქვე აუცილებელია წარმოჩნდეს აველუმისა და სონიას რეალური ცხოვრებისეული კონტექსტიც – მათ მრავალწლიან ურთიერთობაში ბევრი იყო სიხარულიც და ტანჯვაც, განშორებაც და ლტოლვაც, მაგრამ ისინი ისევ და ისევ უბრუნდებოდნენ ერთმანეთს, სანამ სონიამ საბოლოო გადაწყვეტილება არ მიიღო და არ გათხოვდა. მან მოულოდნელად დაურეკა აველუმს და თავისი გადაწყვეტილების შესახებ აცნობა, რამაც აველუმი გააოცა და გაანადგურა.

სიზმრის სიუჟეტი კი შემდეგია: ერთ მშვენიერ დღეს სონიას საკუთარ საწოლში გამოეღვიძა, დანიამაც სახეზე ენა აუსვა და სონიამ ის იყო გამოფხიზლება დააპირა, რომ უეცრად ვიღაცის დაჟინებული მზერა იგრძნო, თუმცა ოთახში არათუ არავინ იყო, არაფერი აღარ იყო, ყველა ნივთი სადღაც

გამქრალიყო. სონიამ აველუმის სურათის ძებნა დაიწყო და იპოვა კიდევ, მაგრამ სურათი ორივე მხრიდან თეთრი აღმოჩნდა და მასზე გამოსახულება აღარ ჩანდა. მაშინ სონიამ “იმას” დაურეკა – “მოხარშული ვირის ყური მაცივარში დევს, მე კი თბილისში მივფრინავ, რადგან ორს რომ ერთი გამოვაკლოთ ერთი კი დარჩება, მაგრამ ის ერთი მე ვარ თუ ის (“ის” – ე.ი. აველუმი) ძნელი დასადგენიაო” (ჭილაძე 2007: 61). შემდეგ აველუმს ტელეფონზე ეძახიან და ისიც აეროპორტში გარბის სონიას დასახვედრად. თუმცა თავადაც არ იცი, დახვდება თუ არა საერთოდ ვინმე, ამიტომ ტაქსის მძღოლთან აღიარებს, გიჟი ვარო. აველუმი თან მანქანაში ზის და თან სონიასთან ერთად კარუსელზე ტრიალებს, თუმცა ბოლოს, როცა ტაქსიდან გადმოდის, უკაცურ გზაზე აღმოჩნდება, სადაც უკვე აველუმი კი არა, პატარა უპატრონო დანიაა, რომელიც მარტოობისგან ყმუის.

ამ სიზმარს ვერც პერსპექტიულს ვუწოდებთ და ვერც – რეაქტიულს, რადგან არც “წინასწარმეტყველურ” მინიშნებებს შეიცავს და არც უკვე მომხდარის რეპროდუქციას ახდენს. ამის განსაზღვრა შეუძლებელიცაა, რადგან არ ვიცით როდის ნახა მთხრობელმა, აველუმმა თუ სონიამ სიზმარი – აველუმისა და სონიას განშორებამდე თუ სონიას გათხოვების შემდეგ. თუმცა რაკი ავტორი ამგვარ ქრონოლოგიაზე ყურადღებას არ ამახვილებს, ჩანს, სიზმრის გარკვეულ დროით მონაკვეთში მოთავსება მნიშვნელოვანიც არ არის.

აშკარაა, რომ სიზმარი პირადულ დონეზე უნდა განვიხილოთ და პერსონაჟების პირადი კონფლიქტური სიტუაციებიდან ამოვიდეთ, რადგან კულტურული და არქეტიპული ნიშნები მასში ცოტაა. თუმცა გვხვდება მითოლოგიური, ზღაპრული ელემენტები – ადამიანის ცხოველად, ძალად გარდასახვა. იუნგის აზრით, ასეთ დროს არაცნობიერს სურს, მისი შინაარსი ცნობიერი გახდეს, რაც ინდივიდუალიზაციის პროცესის წარმატებით წარმართვას შეუწყობს ხელს (იმედაძე 2004: 46). ამ შემთხვევაში საინტერესოა, რისი გაცხადება სურს სონიასა და აველუმის არაცნობიერს, რა არის ახალი ინფორმაცია მათი ცნობიერისთვის (ვსაუბრობ მრავლობით რიცხვში, რადგან სიზმარი ორივესთვის საერთოა). საქმე ისაა, რომ სონია საკუთარი ნებით ამბობს უარს აველუმთან ურთიერთობაზე და ცოლად მიჰყვება, მისი აზრით, “უკეთეს” მამაკაცს, რომელთანაც მშვიდი ოჯახური ცხოვრება და უზრუნველყოფილი მომავალი ექნება: “სონიამაც მისთვის უკეთესი აირჩია ორ “ბედაურს” შორის და თუნდაც,

მხოლოდ და მხოლოდ პრაქტიკული თვალსაზრისით – აირჩია ის, ვისაც უფრო გამოიყენებდა, ვინც უფრო გამოადგებოდა, არა მარტო უფრო ახალგაზრდა, არამედ უფრო თვინიერიც, უფრო იოლად სატარებელი შენს ჭკუაზე. ბოლოს და ბოლოს აირჩია ის, რომელიც უფრო ახლოს ეყოლებოდა, ყოველთვის საძებარი არ გაუხდებოდა და აღარც კავკასიონის გადაფრენ-გადმოფრენა დასჭირდებოდა ერთი კოცნის გულისთვის” (ჭილაძე 2007: 54). მაგრამ სონია მაინც ვერ ახერხებს აველუმისგან “გათავისუფლებას” და მაინც აველუმზეა დამოკიდებული. ამიტომაც ეძებს და ვერ პოულობს აველუმს სიზმარში. საქმე ისაა, რომ ვერც განშორებამდე პოულობდა და ამიტომ მასთან ურთიერთობისას სიხარულზე მეტად ტკივილს გრძნობდა. ამას მოწმობს სიზმარში სონიას ოთახიდან გამქრალი ნივთების ნუსხა, რომელსაც თავისი განმარტებები მოჰყვება: “ასკილის ეკლიანი ტოტიც (შურიანი მოწმე), კახურ-იმერული კერამიკაც (ცარიელი სიტყვები), უნიკალური ავტოგრაფებით შემკობილი წიგნებიც (ბრიყვის აღსარება), ხევსურული პაჭიჭებიც (მორიგი “საქორწილო” მარშრუტი), კვეტერას მწვანე კრამიტის ნამტვრევიც (უმაქნისი წარსული)... ყველაფერი, რაც თავს გადახდენიათ, უგრძენიათ, განუცდიათ” (ჭილაძე 2007: 61). სონია, მიუხედავად ყველაფრისა, ისევ აველუმისკენ ისწრაფვის, ამიტომ მნიშვნელობა არ აქვს ფოტოზე იქნება თუ არა აველუმის გამოსახულება, სონიას ყოველთვის თბილისისკენ ექნება გეზი. ხოლო ფორმულა “ორს გამოკლებული ერთი, ერთია”, ორივესთვის მისაღებია, სონიაც ერთია, ცალკეა და აველუმიც, მათი ჯამი კი ორი არ არის, რადგან მათი კავშირი დარღვეულია.

რაც შეეხება აველუმს, ამ სიზმრით მისთვის კიდევ ერთხელ ხდება ცხადი, რომ ის მარტოსულია. პერსონაჟი მარტო გრძნობს თავს ისევე, როგორც მელანიასთან, ფრანსუაზასთან და ახლაც, სონიათან განშორების შემდეგ. მისი ფიზიკური თუ სულიერი მდგომარეობაც ამ ყველაფრის ადეკვატურია: “ყელი ჩახერგილი მქონდა სიბრაზისგან, სინანულისგან, სევდისგან, სირცხვილისგან, სიყვარულისგან, სიძულვილისგან, სიკეთისგან, სიბოროტისგან, რაღა თქმა უნდა, სიმარტოვისგან” (ჭილაძე 2007: 63). და რაკი ის ჯერ კიდევ სონიასთან ურთიერთობის შთაბეჭდილების ქვეშაა, სიზმრის დასასრულს გადაიქცევა სონიას ძაღლად, დანიად. ძაღლი, ზოგადად, ერთგულებისა და ნდობის სიმბოლოა, თუმცა ეს აველუმსა და სონიაზე არ ითქმის. აქ მნიშვნელოვანია ის, რომ უკაცრიელ

გზაზე დარჩენილი აველუმი-ძაღლი ემუილს, ტირილს იწყებს. შეიძლება ის აველუმისა და სონიას დასრულებულ ურთიერთობასაც გლოვობს, მაგრამ უფრო სარწმუნოა აზრი, რომ საკუთარ სიმარტოვეს, მიუსაფრობასა და უიმედობას დასტირის.

შესაძლოა, სონიას სწორედ იმის გახსენება არ სურს, რომ ისევ აველუმზეა მიჯაჭვული, ხოლო აველუმს იმაზე ფიქრი, რომ, მიუხედავად იმისა, ეყოლება თუ არა სონია, მაინც მარტოსულია. ამ შემთხვევაში სონიასთან განშორება კიდევ ერთი ეტაპია მისი მარტოობისა. და სწორედ ამას ახსენებს მათ სიზმარი, არაცნობიერი ცდილობს ცნობიერამდე მიიტანოს ეს ინფორმაცია, რათა ორივემ შეძლოს საკუთარი მდგომარეობის გააზრება და ავად თუ კარგად გადასვლა ცხოვრების ახალ ეტაპზე. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ არაცნობიერის გზავნილი არ არის რადიკალურად საწინააღმდეგო ცნობიერში არსებული აზრებისა, შინაგანად ორივე გმირმა იცის სიმართლე და ამიტომ სიზმრის ფუნქციაც როგორც პერსონაჟებისთვის (ასევე მკითხველისთვის) ამ ყველაფრის შესხენებაა.

ამ შემთხვევაში ავტორი-მთხრობელი ნახულობს სიზმარს, რომელიც საერთოა მისთვის, აველუმისა და სონიასთვის, ამიტომ ის, რაც სიზმრის მეშვეობით უნდა გაიგოს და იცოდეს სიზმრის მნახველმა, ანუ პერსონაჟმა, უნდა გაიგოს მთხრობელმაც. რეალური ავტორი, თითქოს, განყენებულად წარმოგვიდგენს ამ “საერთო” სიზმარს და მისი მეშვეობით იჭრება ტექსტში, ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ აქ ავტორი არა შუალედურ, არამედ პირდაპირ კავშირს ამყარებს მკითხველთან, რადგან სწორედ მკითხველმა უნდა ამოიცნოს სიზმრის ფარული შინაარსი და განსაზღვროს მისი მნიშვნელობა ტექსტის განვითარებისას. ეს სიზმარი არ არის მხოლოდ აველუმის ან სონიასკენ მიმართული და არ წარმოადგენს მარტო მათი არაცნობიერის გზავნილს, არამედ ეს არის ავტორის გზავნილიც (ამის თქმის უფლებს მთხრობელი გვაძლევს), რომელიც მკითხველს მიემართება, რათა მან აველუმისა და სონიას ურთიერთობის განვითარება და დეტალები შეაფასოს. ამგვარი “საერთო” სიზმრის არსებობა, რაც ლიტერატურულ ნაწარმოებში იშვიათი მოვლენაა, მნიშვნელოვანია ტექსტის რეცეფციისას, რადგან ის, ყოველგვარი განუსაზღვრელი ადგილის გარეშე, როგორც ავტორი-მთხრობელის გზავნილი, რეციპიენტისთვისაა გათვლილი.

ნაწარმოებისთვის სიზმარს კონკრეტული ფუნქცია აქვს – ის არ შეიცავს სასიცოცხლო მნიშვნელობის ინფორმაციას, რომელიც გმირებს ან მკითხველს რაიმეს ახლებურად დანახვას შეუწყობს ხელს, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ ეს სიზმარი პერსონაჟებსა და მკითხველს აველუმისა და სონიას ურთიერთობის დეტალებს ახსენებს, ხსნის მათი დამოკიდებულებისა და ურთიერთობის განვითარების მიზეზებს და კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ნაწარმოების მთავარ საკითხს – აველუმის მარტობასა და მიუსაფრობას.

3. ელიზბარის სიზმარი რომანიდან “გოდორი”

რომანში “გოდორი” წარმოდგენილია საინტერესო და საყურადღებო სიზმარი, რომელსაც ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, ელიზბარი ნახულობს. ამ სიზმარში ელიზბარის ცხოვრების არაერთი მოვლენაა გაანალიზებული და რაკი ის რომანის ერთ-ერთი საკვანძო ფიგურაა, მისი შინაგანი სამყაროს წარმოჩენა მნიშვნელოვანია მთელი ნაწარმოებისთვის. გარდა ამისა, სიზმარში ჩანს ყველა მთავარი გმირის ერთმანეთისადმი დამოკიდებულება და ის ამ რთული ოჯახური ურთიერთობების ერთგვარი შეჯამებაა.

სიზმრის გაანალიზებისას უპირველეს ყოვლისა მნიშვნელოვანია, ვიცოდეთ ელიზბარის ცხოვრების ისტორია. იმ დროს, როცა პერსონაჟი მოცემულ სიზმარს ნახულობს, ის რთულ ემოციურ სიტუაციაშია. ელიზბარმა ეს-ეს არის გაიგო, რომ მის ქალიშვილს სექსუალური ურთიერთობა აქვს მამამთილთან, რაჟდენტან, რომელსაც რომანში ელიზბარი თავიდანვე უპირისპირდება თავისი მრწამსით, მსოფლმხედველობითა თუ უბრალოდ ადამიანური ბუნებით. მან ერთადერთმა იცის როგორია სინამდვილეში რაჟდენ კაშელი, იცის, რომ წინაპრების ცოდვასა და სისხლში გაზრდილი რაჟდენი თავადაც ამ ცოდვას ატარებს და თავისი ცხოვრებით, ძალაუფლების სიყვარულით, გადაჭარბებული თავისუფლებითა თუ ადამიანებისადმი დამოკიდებულებით, “ღირსეულად” აგრძელებს წინაპრების გზას. ამიტომ ელიზბარს თავიდანვე არ მოსწონს რაჟდენისა და მისი ქალიშვილის, ლიზიკოს “დამეგობრება”, ჯერ კიდევ იმ დროიდან, როცა ლიზიკო პატარა გოგონა

იყო და რაუდენი მას თოჯინებს ჩუქნიდა. ხოლო მოზარდობაში მომავალ ქმარზე, ანტონზე სალაპარაკოდ ხვდებოდა. თუმცა ელიზბარს საკუთარი სადარდებელი და საფიქრალი ჰქონდა და შვილისთვის რჩევის მისაცემად არ ეცალა, ის მეტისმეტად ღრმად იყო ჩაფლული თავის შემოქმედებით საქმიანობაში. ამ ყველაფერმა კი ლიზიკოს შინაგანი პროტესტი და ოჯახისადმი გაუცხოება გამოიწვია. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც მამამ დედინაცვალი მოუყვანა (მიუხედავად იმისა, რომ ელისოს საკუთარი შვილისვით უყვარს ლიზიკო).

ელიზბარმა საკმაოდ გვიან გააანალიზა, რომ ის იყო დამნაშავე შვილის გაუცხოებაში, იმაში, რომ ლიზიკო რაუდენს მიეკედლა და, შეიძლება ითქვას, რაუდენისავე ჩანაფიქრი განახორციელა, როცა ცოლად მის შვილს, ანტონს გაჰყვა. ანტონსა და ლიზიკოს თითქოს, უყვართ ერთმანეთი, მაგრამ ცხადია, რომ ეს სიყვარულიც რაუდენის მიერაა ნაკარნახევი, რადგან რაუდენს ყველაფრის განკარგვა შეუძლია. მისი გადაწყვეტილებით კი ლიზიკო ჯერ უნდა დაიმეგობროს, შემდეგ შემოიჩვიოს, ანტონს დაუკავშიროს და საბოლოოდ თავისად დაიგულოს.

მიუხედავად იმისა, რომ ანტონი მოძულე მტრის, რაუდენის შვილია, ელიზბარს მასთან განსაკუთრებულად თბილი ურთიერთობა აქვს, რადგან იცის, რამდენად არ ჰგავს ანტონი მამას და უფრო საკუთარ თავს აგონებს – კეთილშობილი, შემოქმედებითი, ინტელიგენტი, მაგრამ სუსტი, უძლური და გაუბედავი. ნაწილობრივ ანტონისადმი დამოკიდებულების გამოც არ აპროტესტებს მისი შვილის კაშელების ოჯახში შესვლას, მაგრამ ისიც იცის, რომ ლიზიკო “ნადირთა ბუნაგში” ჰყოფს თავს. ელიზბარს ურჩევნია პრობლემებს გაექცეს, ამიტომ არაფერში ერევა, თითქოს, არც აინტერესებს შვილის მომავალი. მაგრამ მაშინ, როცა კაშელების ოჯახში არსებული სიტუაციის შესახებ გაიგებს, მიხვდება, რომ მისმა უმოქმედობამ ნაყოფი გამოლო, ლიზიკოზეც იმოქმედა და მოსვენებას კარგავს. ელიზბარი ლიზიკოს უბედურებაში საკუთარ თავს ადანაშაულებს, რაც მის სიზმარშიც კარგად გამოჩნდება.

მიუხედავად იმისა, რომ სიზმარს ელიზბარი ნახულობს და მოვლენებიც მისი პოზიციიდანაა დანახული, სიზმრის სიუჟეტში ყველა მთავარი პერსონაჟი მონაწილეობს და აქცენტირდება თითოეული მათგანის შინაგანი ბუნება და მდგომარეობა. მართალია ელიზბარის მიერ აღქმული, მაგრამ სწორედ ელიზბარის

მსოფლმხედველობა ყველაზე ახლოს დგას რეალური ავტორის თვალთახედვასთან. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, ეს სიზმარი ავტორის მიერ ამ ჩახლართული ოჯახური ურთიერთობების შეფასების ერთგვარი მცდელობაა.

სიზმარი, პირობითად შეიძლება, ორ ნაწილად დავეყოთ – პირველი ეს არის ელიზბარისა და მისი ოჯახის წევრების თითქოს ყოფითი, მაგრამ ამავდროულად არარეალური საუბრები წარმოსახულ ემიგრაციაში ყოფნის დროს, ხოლო მეორე ნაწილი ელიზბარის ტურნირზე გასვლა და ხართან – რაჟდენტან შერკინებაა.

სიზმარის შინაარსი შემდეგია: ელიზბარი, ელისო და ლიზიკო ემიგრაციაში მიემგზავრებიან თვითმფრინავით, სადაც მხოლოდ ისინი სხედან და მხოლოდ მათი ბარგი აწყვია. სამივე კმაყოფილი და ბედნიერია, ტკბილად საუბრობენ და აკვირდებიან ღრუბლებს, სადაც ელიზბარის გარდაცვლილი თანამოკლამეები დგანან. მოულოდნელად თვითმფრინავის ილუმინატორთან რაჟდენ კაშელიც გამოჩნდება, რომელიც ჰაერში შარვალჩახდილი ტივტივებს, მაგრამ გამცილებელი მას “ტურისტების გასართობ მირაჟს უწოდებს”. ლიზიკო, ელისო და ელიზბარი კამათს იწყებენ, ლიზიკო მამას ადანაშაულებს, ეუბნება, ბრმა ოიდიპოსივით უმწეო ხარო, ელიზბარი ბრაზობს, ელისო და ლიზიკო კინკლაობენ. გაცხარებული ელისო ელიზბარს აიძულებს კუპრში ჩაყოს ხელები, რის შემდეგაც ელიზბარს ხელებზე ხორცი გასძვრება და მხოლოდ ძვლები დარჩება. ლიზიკოს და ელისოს გაცხოველებული კამათის ფონზე ელიზბარი ტურნირისთვის ემზადება. აქვე შემოდის დიდყურა გრიგოლა, რომელიც მას ტურნირის დაწყებას ამცნობს.

ელიზბარი დაღმართზე აღმოჩნდება, შემდეგ კი ხალხში გამოსასვლელად ემზადება და წარსდგება კიდევ მათ წინაშე გრძელი სიტყვით, ძირითადად, ანტონის შესახებ, რომელიც, მისი აზრით, მამას ვერ მოერევა, რადგან წესიერი და პატიოსანი ადამიანია. ელიზბარი ემზადება ტახთან შესარკინებლად და მალე ტახსაც, ანუ რაჟდენტს გამოუშვებენ. გაცეცხლებული ცხოველი, რომელიც რამდენჯერმე დაჭრის ელიზბარს, საზარელი სანახავია. დაჭრილი ელიზბარი რატომღაც ტკივილასაც განიცდის და სიამოვნებასაც. ელისო ელიზბარს ურჩევს, ბალახი მოისვი და ჭრილობა გამრთელდებო, ასეც ხდება, ლიზიკო კი ტახს აძლევს რჩევას, "მადლა კი ნუ სცემ სპილოსა, დაბლა შემოჰკარ რბილოსაო". ელიზბარმა იცის ამ სიტყვების მნიშვნელობა და ელის კიდევ მათ, მაგრამ მაინც

ყურადღებას მოაღწუნებს და გამწვარებული ტახი რქებს შეარჭობს. ელიზბარი უძრავად წევს და სიამოვნებს ტკივილის განცდა, თან ჰაერში ფრანივით მოტივტივე ანტონსაც ხედავს, რომელსაც ლიზიკო უყვირის, ჩამოდი, სირცხვილია ცაში ახვიდე და იქაც დაგაბანო. საბოლოო შეტაკების დროს, ლიზიკოს გამამხნეველებელი შეძახილების ფონზე (მიუხედავად იმისა, რომ ელიზბარი დარწმუნებულია, კაცის მოკვლა არ შემიძლიაო), ელიზბარი ტახს შუბს გაუყრის და ახერხებს მის დამარცხებას. ბედნიერი და გათავისუფლებული ლიზიკო მამას ეხვევა და კოცნის. სიზმარი ლიზიკოს სიტყვებით სრულდება: "არც მამაჩემია რომაელი გლადიატორი და არც ეგ იყო ბავარიის ჭალებში გაზრდილი ტახი, ორივენი ბედკრული საქართველოს შვილები არიანო". ამ დროს ელიზბარს ელისო გაადვიძებს და შეატყობინებს, რომ ლიზიკომ ვენები გადაიჭრა.

სიზმარი საკმაოდ რთული და მრავალპლანიაანია როგორც პირადი, ასევე არქეტიპული სახე-ხატების გამო. ისმის რამდენიმე კითხვა – რისი თქმა სურს ელიზბარის არაცნობიერს მისი ცნობიერისთვის, ანუ რა უნდა გაიგოს ან გაიხსენოს სიზმრის მნახველმა? რისი თქმა სურს ავტორს ამ ვრცელი სიზმრით? და რა როლს ასრულებს ეს სიზმარი ნაწარმოებში?

იუნგის აზრით, სიზმარს ისეთივე სტრუქტურა აქვს, როგორც დრამას და ეს კარგად ჩანს ელიზბარის სიზმარშიც, სადაც პირველი ნაწილი, ფაქტობრივად, ექსპოზიციას წარმოადგენს. მოქმედების დრო და ადგილი ამ შემთხვევაში უცხო ქვეყანა და ემიგრაციაში გამგზავრებისა და ყოფნის პერიოდია. კვანძი იკვრება იქ, სადაც დიდყურა გრიგოლა ელიზბარს ტურნირის შესახებ ახსენებს. კამთში კი სიტუაცია იძაბება და იკვეთება მთავარი პრობლემები – ელიზბარის უმოქმედობა და უმწეობა, ლიზიკოსა და ელისოს კონფლიქტი, ლიზიკოს გაუცხოება. ტურნირს კი უკვე კულმინაციისკენ მიყვავართ. დაძაბული ორთაბრძოლის ბოლო ეტაპი სწორედ კულმინაციაა. ვინ გაიმარჯვებს? შეძლებს თუ არა ელიზბარი ტახის მოკვლას? კვანძი იქ იხსნება, სადაც ტახი კვდება, ლიზიკო კი გათავისუფლებული და ბედნიერია.

სიზმარში გამოკვეთილი პირადული და არქეტიპული სახე-ხატები, რომლებიც, ცხადია, მინიშნებებს წარმოადგენს, სიზმრის მნიშვნელობის სწორ ინტერპრეტაციასა და ელიზბარის ცხოვრებისეული სიტუაციის უკეთ

განსაზღვრაში გვეხმარება. ელიზბარის, ელისოსა და ლიზიკოს დიალოგებში ის ძირითადი პრობლემებია დასმული, რომელიც ელიზბარს აწუხებს და რომელიც, სიზმრის ნახვის პერიოდში, თითქმის გაანალიზებული აქვს. მაგალითად ის ფაქტი, რომ თავადაა დამნაშავე შვილის უბედურებაში, რადგან თავიდანავე ვერ შეძლო ლიზიკოსთვის საჭირო რჩევების მიცემა და მისი ცხოვრების სწორად წარმართვა.

ამიტომ სიზმარში ლიზიკო გამუდმებით ადანაშაულებს მამას, მას ხან ოდიპოსს ადარებს, ხან უმწეოსა და მშიშარას უწოდებს, ხანაც თავის მოკვლით იმუქრება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ეს ფაქტი ელიზბარს ნაწილობრივ გაანალიზებული აქვს, მაგრამ სიზმარის მეშვეობით არაცნობიერი ისევ და ისევ ამ პრობლემის წინაშე აყენებს და უბრუნებს ცნობიერს უარყოფილ და იგნორირებულ ფიქრებს. ელიზბარი წლების განმავლობაში თავის ოთახში გამოკეტილი ცდილობდა, გაქცეოდა ყოველივე ამის გააზრებას. სიზმარში გამოიკვეთა რომანის მთავარი საყრდენი, რომელსაც შემდგომ ეფუძნება სიზმრისა და ელიზბარის რეალური ცხოვრების განვითარებაც – ყველაფერის მიზეზი ელიზბარის უმოქმედობა და ლიზიკოს გაუცხოებაა, რის შედეგადაც ის რაჟდენ კაშელს დაუახლოვდა. რაც შეეხება ლიზიკოსა და ელისოს კონფლიქტს, ეს რელობის ანარეკლია, რადგან ყველაფერი ზუსტად ისევე მეორდება, როგორც სინამდვილეში ხდება. და ელიზბარიც, როგორც ყოველთვის, თავს არიდებს კონფლიქტში ჩართვას.

სიზმარში ემიგრაციაში წასვლის ფაქტი რეალურ ცხოვრებაში ელიზბარის ყველასგან გარიდების, გაქცევისა და დამალვის სურვილია, თუმცა აქაც ის ვერ ახერხებს თავის ოჯახის წევრებთან ერთად გადახვეწას და ისევ უწევს ნაცნობებთან შეხვედრა, რადგან ამ შემთხვევაში გარიდება არ არის გამოსავალი და სიზმარი ამის დაფიქსირებასაც ცდილობს. თვითმფრინავში მსხდომები ჯერ ღრუბლებზე მდგომ მწერლებს ხედავენ, რაც ელიზბარის საქმიანობის სიმბოლური სახეა, შემდეგ შარვალჩახდილ რაჟდენ კაშელს, რაც პირდაპირი მინიშნებაა მისი და ლიზიკოს ურთიერთობაზე, შემდეგ კი დიდყურა გრიგოლაც შემოდის და ტურნირზე იწყებს საუბარს. ტურნირი – ეს არის გარდაუვალი შერკინება რაჟდენ კაშელთან, რეალურ და სიმბოლურ მტერთან, რომელსაც ელიზბარი მთელი ცხოვრება გაურბის, მაგრამ სიზმარში მას ამის საშუალება არ აქვს. არაცნობიერი აიძულებს, გაიაროს ეს რთული და მტკივნეული გზა, რადგან სხვაგვარად

შეუძლებელია მისი ინდივიდუალიზაციის პროცესის სწორად წარმართვა. იმისთვის, რომ ელიზბარმა მამად, ქმრად, მწერლად თუ უბრალოდ ადამიანად იგრძნოს თავისი, მას სჭირდება ამ ეტაპის გავლა – შერკინება რაჟდენტან, რამაც შემდგომ რეალურ ცხოვრებაში უნდა შეისხას ხორცი. მართალია სიზმარი დარჩება ერთადერთ ფორმად, რითიც ის რაჟდენტს დაუპირისპირდება (საბოლოოდ რომანში ყველა პერსონაჟი უპირისპირდება რაჟდენტს, რაც სიმბოლურად ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის გამოხატულებაა), მაგრამ ელიზბარისთვის ეს უკვე წარმატებაა და როგორც პიროვნება ის სიზმარში მაინც ახერხებს თვითრეალიზაციას. შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული სიზმარი ელიზბარს ერთდროულად მტკივნეული საკითხების წინაშეც აყენებს, ცხოვრებისეულ ემოციურ ფაქტებსაც ახსენებს და აუხდენელი სურვილის კომპენსირებასაც ახდენს.

განსაკუთრებით საინტერესოა სიზმრის მეორე ნაწილი, ანუ ტურნირი, სადაც ლიზიკოს შეძახილებისა და კომენტარების ფონზე, წარმოდგენილია ელიზბარისა და რაჟდენტის შერკინება. სწორედ აქ შემოდის სიზმარში არქეტიპული სახეები, რადგან შერკინება, ბრძოლა, ასპარეზზე გასვლა, უკვე ზოგადსაკაცობრიო მოტივია – გმირმა, ამ შემთხვევაში ელიზბარმა, უნდა დაამარცხოს ბოროტი ტახტი – რაჟდენტი კაშელი. აქვე მინიშნებაა ქართულ ხალხურ ზღაპარზე: “შინ ვერაფერი დამაკელი, ვერც შენი ჯადოსნური სავარცხლით, ვერც შენი ჯადოსნური სარკით, ვერც შენი სალი ქვით, და ახლა ამათი ხელით მისწორდები არა, შე სუკის აგენტო — ღვარძლიანად შეუღრინა (ხარმა) ელიზბარს” (ჭილაძე 2006: 163). ჯადოსნური სავარცხელი, სარკე და სალი ქვა წიქარას ზღაპრის ელემენტებია, რისი დახმარებითაც ზღაპრის გმირი ბოროტებას გაუბრუნებს. ჩანს, რაჟდენტი გრძნობს, რომ ელიზბარი “ტურნირამდეც” უპირისპირდებოდა მას თავისი მრწამსით.

ტახთან ბრძოლის ფაქტი კი უნდა გავიგოთ, როგორც გმირის ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ. სწორედ ამ როლში სურს ელიზბარს საკუთარი თავის დანახვა. თუმცა ის ერთდროულად გმირიც არის (სხვისი განმათავისუფლებელი) და გლადიატორიც, ანუ მონა (“ავე, ცეზარ, მორუტური ტე სალუტანტ!” – შესძახებს ელიზბარი გამოსვლის წინ). ელიზბარი არა მხოლოდ ბოროტების დასამარცხებლად და ლიზიკოს გადასარჩენად იბრძვის, არამედ, საკუთარი თავის გასათავისუფლებლადაც. მან აუცილებლად უნდა დააღწიოს თავი რაჟდენტის

უარყოფით ზემოქმედებას, მის გარემოცვას, მის ცოდვას, რომელიც უკვე ლიზიკოზეცაა გადმოსული. სწორედ ეს ბრძოლა გადაწყვეტს, შეიძლება თუ არა ელიზბარი რაუდენის, ანუ ბოროტების აღმოფხვრას. სიზმრიდან ჩანს, რომ ამის გაკეთება სწორედ ელიზბარს ევალება, როგორც რაუდენის ანტიპოდს და არა ანტონს, ლიზიკომ თუ ფეფემ, რომლებიც რაუდენის ძალაუფლების მსხვერპლნი არიან.

ბრძოლის დროს ხალხი აშკარად ელიზბარის მხარესაა და ეს ლოგიკურიცაა – ხალხი მხარს უჭერს ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლას, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ელისოსა და ლიზიკოს მხარდაჭერა და მათი შეძახილება. მაშინ, როდესაც ტახი ელიზბარს პირველად დაჭრის, ელისო ურჩევს ქმარს, ჭრილობაზე ბალახი მოისვას, რაც ასევე ქართული ხალხური ზღაპრის მოტივია (ბერძნულ მითოლოგიაშიც მედია ბალახებით მკურნალობის ოსტატია). მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ქალი, ცოლი აძლევს ამ რჩევას. მაგრამ მცირე ხნის შემდეგ ლიზიკო ეძახის რაუდენს: "მაღლა კი ნუ სცემ სპილოსა, დაბლა შემოჰკარ რბილოსაო", რაც პირდაპირი ციტირებაა ყამარის სიტყვებისა "ამირანიანის" ეპოსიდან, სადაც ყამარი ამირანს მამამისთან, ღრუბელთ ბატონთან ბრძოლაში ეხმარება. "ელიზბარი მზად იყო საამისოდ. ძველი ქართული ტექსტების მიხედვით, მამასა და საყვარელს შორის, ქალიშვილს აუცილებლად საყვარლის მხარე უნდა დაეჭირა. მაგრამ მაინც გააკვირვებულმა და, ცოტა არ იყოს, გულნატკენმაც გახედა შვილს, სულ ერთი წამით, მაგრამ ტახისთვის ესეც საკმარისი აღმოჩნდა, ყუმბარასავით რომ დასძვერებოდა გულმუცელში და პირაღმა გადაექცია ატალახებულ მინდორზე" (ჭილაძე 2006: 164).

ამირანიანში ეს მართლაც ასეა, ყამარი მამას გასწირავს და საყვარელ კაცს ეხმარება ისევე, როგორც არგონავტების მითში მედია გასწირავს აიეტს და იასონს ოქროს საწმისის გატაცებაში მიეშველება, ამიტომ აქ ინტერტექსტუალურ მიმართებაზე შეიძლება საუბარი. თუმცა ამ შემთხვევაში ეს ფაქტი პირიქითაა წარმოდგენილი, დამცინავი ინტონაციითაა მოთხრობილი, რადგან ლიზიკო არ ცდილობს რაუდენის დახმარებას, მას სძულს რაუდენი, თუმცა არც მამას ეხმარება. ის არც მედეასავით შეყვარებული ქალია და არც ყამარივით მამის მიერ კომპში გამომწყვდეული მზეთუნახავი. ავტორი დასცნის ელიზბარს, რომელიც შეურაცხყოფილია შვილის სიტყვებით, და რაუდენისა და ლიზიკოს

ურთიერთობასაც, რადგან ეს არ არის სიყვარულითა და დახმარების სურვილით ნათქვამი სიტყვები, პირიქით, ეპოსისა და მითის იდეალის მსხვერველა და ყველაფრის გაუფასურებაა (რაც ჭილაძის არაერთ რომანში შეიმჩნევა), მამა-შვილური, ცოლ-ქმრული თუ ზოგადად ოჯახური ურთიერთობების დამცირება.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ელიზბარი ტახის მიერ მიყენებული ჭრილობებისა და ტკივილისგან მხოლოდ სიამოვნებას განიცდის: "ღმერთო, ღმერთო, რა კარგიაო — ფიქრობდა სანახევროდ გონდაკარგული". ყოველი ახალი ჭრილობა თუ ცხოველის ამაზრზენი შარდის სუნი სიამოვნების შეგრძნებას უფრო აძლიერებს, რისი მიზეზიც, ალბათ, მისი აშკარად გამოხატული მსხვერპლშეწირვის სურვილია. ელიზბარი ამაყია, თავს გმირად გრძნობს იმის გამო, რომ ტახთან შერკინება და ბოროტებას წინააღმდეგ გალაშქრება გაბედა, ამიტომ თავად ამ ფაქტისგან ღებულობს სიამოვნებას. სიმბოლურად მას სიამოვნებს არა მიყენებული ტკივილი, არამედ იმ მიზეზის გახსენება, რის გამოც ტკივა – სურვილი, დაიხსნას შვილი რაუდენისგან. ამიტომ სისხლის გუბე, ახეული ყური და ჩანგრეული ნეკნები მისთვის განცხრომაა.

საინტერესო სახეა ასევე ჰაერში მოღივლივე ანტონი, რომელიც ფრანია და ბავშვებს თოკით უჭირავთ. ლიზიკო ანტონს მიმართავს: “ჩამოდი ძირს, შე დებილო! ცაში აფვრინდე და, იქაც დამაბან?!”, მაგრამ აქ ანტონი უმოქმედო პერსონაჟია და ის ზემოდან დასცქერის მიმდინარე მოვლენებს. ხოლო ის ფაქტი, რომ ანტონი ჰაერშია, ცაზეა, დაბლა მყოფებს არ ეკონტაქტება და წამით ელიზბარის შურს იწვევს, ერთგვარი მინიშნებაა მის მომავალზე – სიკვდილზე. ანტონი უკვე განრიდებულია ამ ყველაფერს და მიუხედავად იმისა, რომ ჰგონია, საკუთარი მამა მოკლა, ყველაზე ნაკლებადაა დამნაშავე მომხდარში.

სიზმრის დასასრულს ელიზბარი ხალხის, ლიზიკოსა და საკუთარი გამამხნევებელი შეძახილების შედეგად, ახერხებს ტახის მოკვლას, თუმცა წუწუნებს, რომ ადამიანის მოკვლა არ შეუძლია. გახარებული და განთავისუფლებული ლიზიკო მამას ეხვევა და კოცნის, ელიზბარიც ბედნიერია. სხვაგვარად სიზმარი ვერც დასრულდებოდა, რადგან ის ელიზბარის ყველაზე სასურველი ოცნების – რაუდენზე გამარჯვებისა და ლიზიკოს შემორიგების – კომპენსაციაა. ამგვარი ოცნება კი სიზმარში უნდა ახდეს, რათა მისმა მხილველმა

თავი რეალიზებულად იგრძნოს. ლიზიკოს ფრაზა: "არც მამჩემია რომელი გლადიატორი და არც ეგ იყო გარეული, ბავარიის ჭალებში გაზრდილი ტახი, ორივენი ბედგრულ საქართველოს შვილები არიანო" ისევ ინტერტექსტუალური მიმართებაა კარგად ნაცნობ ქართულ ტექსტთან, უიარაღოს "მამლუქთან", თუმცა აქაც ამ ტექსტის იდეა გაუფასურებული და დაკნინებულია.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ სიზმარს რომანში მნიშველოვანი ფუნქცია აკისრია როგორც პერსონაჟისთვის, ასევე მკითხველისთვის. ელიზბარის მივიწყებული და განდევნილი სურვილებიდან კარგად ჩანს ამ გმირის ხასიათი. გმირი ცდილობს, არ იფიქროს წარსულსა და საკუთარ უმოქმედობაზე, მაგრამ თავს დამნაშავედ გრძნობს მომხდარში (იგულისხმება ლიზიკოსა და რაჟდენის ურთიერთობა), რადგან შვილს კარგი მამაობა ვერ გაუწია, მისთვის ვერ მოიცალა, თავი მწერლობას შესწირა. სწორედ ამას ახსენებს არაცნობიერი მის ცნობიერს. ეს ელიზბარის მთავარი პრობლემაა. ამავედროულად სიზმარში გმირი განუხორციელებელი სურვილების კომპენსირებასაც ცდილობს – ტურნირზე, სადაც ელიზბარი სახალხო გმირია, ამარცხებს ბოროტ ტახს – რაჟდენს და მოიპოვებს ლიზიკოს სიყვარულსა და თავისუფლებას. საქმე ისაა, რომ ელიზბარი ამას ვერ ახერხებს ნაწარმოების რეალურ პლანში, ამიტომ რეალიზებას მხოლოდ სიზმრის მეშვეობით შეძლებს. შესაბამისად, სიზმარი მნიშველოვანი და გარდამტეხი ეტაპია მის ცხოვრებაში.

ავტორმა ამ სიზმრის დახმარებით წარმოაჩინა ყველა მთავარი პერსონაჟის ნამდვილი სახე და ერთგვარად შეაჯამა მათი რთული ურთიერთობები - ელიზბარი დამნაშავეა ლიზიკოს უბედურებაში და ის ამას განიცდის; ოჯახს გაუცხოებული ლიზიკო გამუდმებით დედინაცვალს, ელისოს ეკამათება, რომელიც თავის მხრივ, ასევე თვლის, რომ ვერ აღზარდა გერი. რაჟდენი ბოროტების სათავეა და საჭიროა მისი განადგურება. ამის გაკეთება ელიზბარმა უნდა აიღოს თავის თავზე, მაგრამ ის საამისოდ სუსტია. ლიზიკოს სძულს რაჟდენი, რომელსაც, თავის მხრივ, არ აინტერესებს ლიზიკოს მომავალი. ანტონი კი ამ ყველაფერზე მაღლა დგას, რადგან მამისგან განსხვავებით, პატიოსანი ადამიანია, თუმცა ისიც ვერასდროს მოახერხებს რაჟდენის დამარცხებას, რადგან ასეთი ფესვგამდგარი ბოროტების მოსპობას მტკიცე გმირი სჭირდება. თუმცა ელიზბარის, ანტონის, ლიზიკოსა თუ

ხალხის რაჟდენტან დაპირისპირება ნიშნავს, რომ ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა დაწყებულია.

შესაბამისად, ელიზბარის სიზმარი ნაწარმოებში არაერთ საკითხს ჰყენს ნათელს და ელიზბარის, სიზმრის მხილველის გარდა, სხვა პერსონაჟების ხასიათების გახსნაშიც გვეხმარება.

2. ნიკოს სიზმარი რომანიდან “მარტის მამალი”

რომანში “მარტის მამალი” მთავარი პერსონაჟი ნიკო, მას შემდეგ, რაც ნაცნობი ყაჩაღის მკვლელობას შეესწრება, საწოლიდან არ დგება და დღეებს თვალდახუჭული ატარებს. ნაწარმოების მოქმედება, რომელიც ნიკოს პერსპექტივიდანაა წარმოდგენილი, ფაქტობრივად, მის გონებაში მიმდინარეობს – ის იხსენებს მისი ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენას, ადამიანებს, განცდებს და ასოციაციურად აკავშირებს მათ ერთმანეთთან. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, ნიკო სულ ძილ-ღვიძლის მდგომარეობაშია - ის ხან წარსულს უღრმავდება, ხან წარმოსახულ მოვლენებს აცოცხლებს, ხან სხვა ადამიანად გარდაისახება, ხანაც ნახევრად გამოფხიზლებული, მაგრამ თავლდახუჭული ბებიისა და ექიმის დიალოგებს ისმენს. რთულია გაარჩიო, როდის არის ნიკო ფხიზელი და როდის - ძილისაგან თუ საკუთარი წარმოსახვისგან გაბრუებული. პერიოდულად ირკვევა, რომ ზოგიერთი მოვლენა, რომელსაც ნიკო აღწერს (და რომელზეც ფიქრობს) ნაწარმოების რეალობაში საერთოდ არ ყოფილა. მაგალითად, ნიკო დეტალურად აღწერს თუ როგორ აჩუქა ვანო მასწავლებელმა ლიმონის ხე, როგორ განიცდიდა ამ ფაქტს, რადგან ეშინოდა, ვაითუ კარგად ვერ მოვუაროო და როგორ დასტრიალებდა ხეს ბებია, მაგრამ მოგვიანებით ირკვევა, რომ ეს ფაქტი არ მომხდარა. თუმცა რთული გასარკვევია ნიკოს ეს ამბავი დაესიზმრა თუ უბრალოდ წარმოიდგინა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოების რეალობა მთავარი პერსონაჟის სიზმრებითა და წარმოდგენებითაა გაბუნდოვანებული.

რომანში მხოლოდ ორი სიზმრის გამოყოფა შეიძლება, რომელთაც შეიძლება, საკუთრივ სიზმრები ეწოდოს და არა მხოლოდ გმირის ფანტაზიის ნაყოფი. ერთი

ეს არის, როგორც მას ავტორი უწოდებს, “ცხოვრებისეული სიზმარი” და მისი მინიშნებების ინტერპრეტაციაც მარტივია, რადგან აქ ავტორი მკვლელი გოგიას ფაქტორზე ამახვილებს ყურადღებას. ნიკო ვერ ივიწყებს გოგიას მიერ ჩადენილ მკვლევლობას, მაგრამ უფრო მეტად გოგიას მკვლევლობისადმი დამოკიდებულება აძრწუნებს, ამიტომ ეს შეგრძნება და მკვლევლობის ფაქტი, ავტომატურად გადადის სიზმარში.

სიზმარის შინაარსი შემდეგია: გოგიამ ნავთი მიასხა ვანო მასწავლებლის ხეს (ანუ სიმბოლურად მის ქალიშვილს) და ცეცხლი წაუკიდა (კიდევ ერთი მკვლევლობა ჩაიდინა) თავად კი თოფით ხელში ხის გარშემო დარბოდა და გაჰყვიროდა, აი, თუ არ არის შესაძლებელი ქელეხში დათრობაო (ესეც ნაწარმოების რეალობის ანალოგია – გოგია არათუ ნანობს, არამედ ამაყობს ჩადენილი საქციელით). მაგრამ ხემ ამოფეთქა და ცას მიაშურა (მოკლული მკვლელზე მალლა დგას). ნიკოს ამ დროს სიზმარში ვანო მასწავლებლის შვილი ეცხადება და ისიც ამშვიდებს - “კარგად არის შენი მაგიერიო” (ნიკო თავს იმშვიდებს). შემდეგ მას ანგელოზი ეკითხება, პირჯვრის წერა თუ იციო და ნიკოც გულმოდგინედ იწერს პირჯვარს, შემდეგ გამოჩნდება სინათლე და ისმის ზარების რეკა (ნიკო ამას მიცვალებულს უკავშირებს).

მოულოდნელი ამ სიზმარში არაფერია, რადგან ეს არის ნაწარმოებში მომხდარი მნიშვნელოვანი რეალური ფაქტისა და მისგან გამოწვეული განცდის განმეორება. ავტორი ამ რეაქტიული სიზმრის მეშვეობით კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რამდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ნიკოზე გოგიას მიერ ყაჩაღის დაუნანებლად და უსამართლოდ მოკვლამ. თუმცა ასეთ შემთხვევაში სიზმრები ისეთ სიმბოლურ ნაწილს წამოწევენ წინ, რომელიც ცნობიერს ამ მოვლენის აღქმის დროს გამორჩა, მაგალითად იმას, რომ ნიკოს ყაჩაღის სიკვდილი არ დაუკავშირებია სინათლესთან, უფალთან, არ ულოცია მასზე და ზოგადად არ უფიქრია ყაჩაღზე ასე ამაღლებულად. შესაძლოა, სიზმარი სწორედ ამის შესხენებას ცდილობს და ამიტომაც ეს სიზმრება მას ვანო მასწავლებლის გარდაცვლილი თუ უგზო-უკვლოდ დაკარგული გოგონა – სიწმინდის, სიკეთისა და მარადიული სიცოცხლის სიმბოლო.

ეს სიზმარი კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს ნიკოს შინაგან ბუნებას, მის დამოკიდებულებას გარე სამყაროსა და მოხდარი ფაქტებისადმი, მაგრამ მას მთლიანი რომანისთვის არ აქვს ისეთი არსებითი მნიშვნელობა, როგორც ნიკოს

მეორე სიზმარს, რომელიც ერთდროულად სიზმარიც არის და წარმოსახვაც. წარმოსახვა იმიტომ, რომ აქ პერიოდულად ნიკოს ფანტაზია ერთგვება და თანაც ნიკო ნახევრად მძინარე და ნახევრად ფხიზელ მდგომარეობაში. სიზმარს კი იმიტომ ვარქმევთ, რომ იმგვარი რთული არქექტიპული სახეები და მინიშნებები, როგორც აქაა წარმოდგენილი, მხოლოდ არაცნობიერის გზავნილი თუ შეიძლება იყოს და არა თხუთმეტი წლის ბიჭის ფანტაზიის ნაყოფი. ჩანს, ეს არის სიზმარი, რომელიც ნიკოს ხანგრძლივი ფიქრისა და ოცნების შედეგია. დასასრულს, ბებია გულმოდგინედ ცდილობს ნიკოს გამოფხიზლებას.

სიზმრის შინაარსი ასეთია: ვანო მასწავლებლის სიტყვებით გაქვზებული ნიკო – ღირსი ხარ თუ არა სიცოცხლისო? – გადაწყვეტს, სულეთში ჩავიდეს, სულთქმის ციხეში მსაჯულების წინაშე წარსდგეს და საკუთარი თავის შესახებ სიმართლე გაიგოს, არის თუ არა სიცოცხლის ღირსი და უნებლიე დამსმენელია თუ უნებლიე მკვლელი. სულეთის გზაზე დამდგარს წრიულად მდგარი მიცვალებულები ხვდებიან, რომლებსაც ობისა და შმორის სუნი ასდით, სიძველის ფერი ადევთ და ეუბნებიან იქით ნუ წახვალ, იქით ქვეყანა აღარ არისო, მაგრამ ნიკო მაინც მიდის.

მეორე წამს კი ვიდაც ჩია, მელოტ კაცთან ერთად გზაზე მიაბიჯებს, რომელიც ბათუმსაც გავს და სიღნაღსაც. კაცი ნიკოზე ბევრად დაბალია და ხელზე პატარა ოქროს გასაღები კილია. ბილიკის ბოლოს მერხები ჩანს, რომელზეც ნიკოსხელა ბიჭები სხედან. ესენი სახელოვანი კაცების შვილები არიანო, გააცნობს კაცი, მაგრამ ისინი ავადმყოფებით გამოიყურებიან. ნიკო გადაწყვეტს, რომ ეს ქაჯთა სამოთხეა. აქ არავის არაფერს უშლიან, ყველას შეუძლია, თავისი სურვილისამებრ მოიქცეს, თუმცა არავინ არაფერს აკეთებს. დროდადრო ქაჯი თავის სურვილებსა და მოსაზრებებს ხალხს გრამაფონით აცნობს. ისიც არაფერს ამბობს, უაზროდ ისერის სიტყვებს, მაგრამ მაინც ყველას უყვარს. მალე ნიკოც ქაჯის გავლენის ქვეშ მოექცევა, რაკი ყველაფერი უსრულდება და არაფერი აღარდებს. თუმცა ერთხელაც მშობლები დაესიზმრება: მამა თვალდახუჭული წევს, დედას ტუჩები დაწყლულებულია და ამბობს, აი რა მიყო მამაშენის ჯაჭვის ლოკვამ, შენ კი ბოლო კატლექტიც შეუჭამეო.

შემდეგ ნიკო მოულოდნელად წიწამურის ჭალაში აღმოჩნდება და ილიას მკვლევებს უთვალთვალებს, რომლებიც ოთხნი არიან და მათ შორის ერთ-ერთი გოგიას ბიძაა. მკვლევებმა ისიც არ იციან, რატომ კლავენ “ამ პატიოსან კაცს” და ის თავისებურად მოსწონთ კიდევ. ნიკომ იცის, რაც უნდა მოხდეს, მაგრამ ჩაერევა

ან რაიმეს შეცვლა არ შეუძლია, რადგან ამ დროს დაბადებულიც კი არაა. ნიკო თავიდან ბოლომდე უყურებს ილიასა და მისი მეუღლის მკვლელობას, ამ უგულო ავაზაკების შემხედვარე ბოღმა ახრჩობს, საფარიდან გამოდის და ახლოდან ათვალიერებს სისხლის გუბეში ჩაგდებულ მიცვალებულებს. სურს, სიმართლეს თვალი გაუსწოროს. მკვლელები შეამჩნევენ, მაგრამ ყურადღებას არ მიაქცევენ.

შემდეგ ნიკო სანგარში აღმოჩნდება და ჯარს მიჰყვება, თან პაპას ეძებს, მაგრამ პასუხობენ პაპა გაიქცაო (ამ დროს მას ბებუის ხმაც ჩაესმის, გამოფხიზლდით, მაგრამ ვერ ფხიზლდება).

შემდეგ კი ნიკო აღმოაჩნეს, რომ უკვე სულთქმის ციხეშია: “უღუდაბოდ ამოყვანილ კედლებში ქარი თავისუფლად გადი-გამოდის. წივის. ზუზუნებს. მოულოდნელად ყვავი დაიხზავლებს ხოლმე, ჭოტი შეჰკვივლებს, ტურა გადაიხარხარებს. სხვა მხრივ, სრული სიჩუმეა. აქ ღამეული ხმებიც სიჩუმედ ითვლება. რაც არა ჩანს, არც ხმაურობს. ქვის მაგიდასთან ქვის სავარძლები დგას, მსაჯულებისთვის. ქვის შანდლებში ძლივსღა ფეთქავენ ჩამწვარი სანთლები. კედელში დატანებულ ხერხეთან, რომელიც კარის მაგივრობასაც სწევს ალბათ, მახვილიანი ჩონჩხი დგას, უფრო რაღაცის მისანიშნებლად, ვიდრე ვინმეს შესაშინებლად” (ჭილაძე 1987: 334). როცა იდუმალი ხმა ეკითხება, რა ჩაიდინეო, ნიკომ არ იცის რა უპასუხოს, რა ითვლება დანაშაულად, რადგან, როგორც ჩანს, არც ამერიკული უილექტის მითვისება და არც მამის კატლეტის შეჭმა დანაშაული არაა. მაშ, რა არის დანაშაული? - კითხულობს ნიკო - "არასოდეს არ მიითვისო, რისი მითვისებაც არ შეიძლება - ამბობს ცოტა ხნის დუმილის შემდეგ ხმა. - სხვისი აკვანი, ანდა, სხვისი საფლავი; სხვისი წუხილი, ანდა სხვისი სიხარული; სხვისი სალოცავი, ანდა, სხვისი საგოდებელი" (ჭილაძე 1987: 336).

შემდეგ ნიკო მოულოდნელად ნასაყდრალში აღმოჩნდება, იქ, საიდანაც მისი ერთთვისანი “მოგზაურობა” დაიწყო. ნიკო ცეცხლს აღვივებს და შიგ რეზინის ნაკუწებს ყრის (როგორც ყაჩაღი). ამ დროს ნასაყდრალში ვიღაც შემოდის და აღმოჩნდება, რომ ისიც ნიკოა. შემოსული ნიკო ცეცხლთან გათბობას ცდილობს და ცეცხლში ხელებს ყოფს, შიგ მყოფი კი ისევ ცეცხლს აღვივებს. არ მითხრა ამირანის შვილი ვარო, ეუბნება შიგ მყოფი ნიკო შემოსულს. რატომაც არაო, პასუხობს შემოსული, მამაჩემი მაჯაჭეულია და დედა ჯაჭვს ულოკავსო. მომისმინე, მამასავით ამბობს შემოსული ნიკო, ახლა ერთ-ერთი ჩვენგანი მოკვდება, უარესი უკეთესის გულისთვის: “ქვეყანას ამით არაფერი დააკლდება, ვერც გაივებს,

რადგან სინამდვილეში, ჩვენთვის მოკვდება მხოლოდ, ჩვენ მოგვიკვდება, ჩვენს სულში, ჩვენს სინდისში მოკვდება და მხოლოდ იმიტომ, სიცოცხლის ღირსი რომ გახდეს დარჩენილი, გაიზარდოს, გაღონიერდეს, დაკაცდეს, ბოლოს და ბოლოს, გაიგოს ამ ქვეყნის ავანჩაფანი” (ჭილაძე 1987: 339). შიგნით მყოფი ნიკო აღიარებს, რომ ეშინია და დედა ენატრება და იქიდან გამორბის. ნასაყდრალში დარჩენილ ნიკოს კი, ანუ ნიკოს ბავშვობას, გოგია კლავს. თუმცა მეორე, “დაბადებული” ნიკო მოფრინავს და სიცოცხლის გაგრძელებას აპირებს.

შემდეგ ნიკო სხვა მგზავრებთან ერთად ავტობუსში ზის, სადაც საოცარი სიმშვიდეა და გრძნობს, რომ ჯერ არ დაბადებულა. ავტობუსი, თითქოს დედის საშოა და ისიც უნდა გამოვიდეს იქიდან, გამოშუშდეს, როგორც ამირანი ფურის ფაშეში და ხელმეორედ დაიბადოს. მაგრამ ამ დროს ავტობუსის წინ მგელი გადაირბენს, რომელიც შარშან რომელიღაც ავტობუსმა გაიტანა. ნიკოს ავტობუსი გაეკიდება ცხოველს, სანამ ხელახლა არ გაიტანს, მძღოლი კი გოგია აღმოჩნდება. აღშფოთებული ნიკო შიშს დაძლევს, გოგიას მკვლელობაში ამხელს და ლანძღავს. შემდეგ კი აღმოაჩენს, რომ ავტობუსში მისი ახლობლები სხედან, ყველანი, ვისაც ნიკო იცნობს. ამ დროს მას ბებია აფხიზლებს.

სიზმარი რამდენიმე ეპიზოდისგან შედგება – სულთქმის ციხისკენ სვლა და მსაჯულების წინაშე წარდგომა, ილიას მკვლელობის ხილვა, ნასაყდრალში ორი ნიკოს შეხვედრა და ავტობუსის ეპიზოდი.

პირველი ეპიზოდი მითოლოგიური სახეებითაა დატვირთული და მათ შორის ძირითადი სულეთი და სულთქმის ციხეა. ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებში სულეთი, იგივე შავეთი, მკვდარი სულების სამყოფელია და ის სამ ნაწილად იყოფა – სამოთხედ, ჯოჯოხეთად და მდუღარე კუპრის ტბად. სულეთში ახალმოსულმა სულმა ჯერ ბეწვის ხიდი უნდა გაიაროს, თუ ცოდვებით ძალიან დამძიმებული არაა და კუპრის ტბაში არ ჩავარდება, შემდეგ ტრიალ მინდორზე აღმოჩნდება და სულეთის ყარაული მას ციხეში შეყვანს, სადაც სული სამსჯავროზე ბჭეების წინაშე უნდა წარსდგეს. ბჭეები მის ცოდვასა და მადლს აწონიან და გადაწყვეტენ, სად გაუშვან ის – სამოთხეში, ჯოჯოხეთში თუ ციხის ქვედა სართულზე. აღსანიშნავია, რომ სახელოვან ადამიანებს სულეთში პატივით იღებენ (მითოლოგიური ენციკლოპედია 2006: 82).

სიზმარში სულთქმის ციხე და მისკენ სვლა მინიშნებაა მთავარ პერსონაჟში არსებულ დანაშაულის შეგრძნებაზე – ნიკოს ეჩვენება, რომ ისიც მკვლელობის

თანამონაწილთა და ეს მოსვენებას აკარგვინებს, ამასთან მას მკვლელისაც ეშინია. ეს გრძნობა იმდენად ძლიერია, რომ ის, ცოცხალი ადამიანი, მკვდრების საუფლოში მიდის (ამ მხრივ ნიკო პირველი არ არის, ბერძნულ მითოლოგიაში ჰადესის საუფლოში მოგზაურობენ ორფეუსი და ჰერაკლე, თუმცა მათი მიზნები სულ სხვაა). ეს ნიშნავს, რომ ნიკო მზადაა დაისაჯოს, მოკვდეს კიდევ, ოღონდ ამ გრძნობისგან განთავისუფლდეს. მაგრამ აქ ის მოულოდნელად ქაჯთა სამოთხეში აღმოჩნდება, სადაც არავინ არაფერს აკეთებს, მაგრამ მაინც ყველა კმაყოფილია. ნიკოსთვის ეს ერთგვარი გამოცდაა, ამოცნობს ამ სამყაროს არარაობას თუ მოჩვენებითი მადლით დაკმაყოფილდება? ამ ადგილის გავლა ნიკოსთვის დაბრკოლების გადალახვის ტოლფასია.

რაც შეეხება მსაჯულებს, ეს მონაკვეთი ემთხვევა მითოლოგიურ წარმოდგენებში არსებულ მოტივებს – სწორედ მსაჯულები გადაწყვეტენ დამნაშავეა თუ არა ის და იმასაც, რა მიუსაჯონ. თავად ნიკოს მხოლოდ ერთი სურვილი ამოძრავებს – განთავისუფლდეს მტანჯველი დანაშაულის შეგრძნებისგან, ამიტომ ყველაფრისთვის მზადაა. რეალურ ცხოვრებაში ის ამას საკუთარი ძალებით ვერ ახერხებს, ამიტომ სიზმარში ზებუნებრივ ძალებს ანდობს მისი ბედის გადაწყვეტას, მასზე მალა მდგომთ, რათა გადაწყვეტილება, რომელიც გაიუღერებს, მისთვის უფრო სარწმუნო იყოს. შეიძლება ითქვას, ნიკოს სურს მისი ცხოვრების შემდგომ განვითარებაზე პასუხისმგებლობა სხვასაც დააკისროს – ზებუნებრივ ძალებს, ღმერთს, რომელიც მის ნაცვლად გადაწყვეტს, დამნაშავეა თუ არა ნიკო. მაგრამ მისდა გასაოცრად აღმოჩნდება, რომ ის არაფერშია დამნაშავე. ამ პრობლემას ნიკოს არაცნობიერი წამოჭრის, რადგან ეს ცნობიერს ძლიერ აღელვებს და თავადვე წყვეტს საკითხს ნიკოს სასარგებლოდ. როგორც წესი, არაცნობიერი იშვიათად წარმოაჩენს ადმიანისთვის მათმებელ მოვლენას ან გადაწყვეტილებას, მაგრამ აქ ნიკო მითოლოგიურ სქემას ემორჩილება და თუ სულეთის შემდეგ გზას აგრძელებს, ესე იგი ჯოჯოხეთში არ მოხვედრილა და, შესაბამისად, არც დამნაშავეა.

შემდეგი ეტაპი ილიას მკვლელობის დროს მოწმის როლში აღმოჩენაა. ეს პირდაპირ კავშირია ნიკოს ცხოვრებისეულ სიტუაციასთან – ნიკო მკვლელობის უნებური მოწმეა, მაგრამ თუ რეალურ ცხოვრებაში ნიკო შეშინებული და დამფრთხალია, სიზმარში ბოლმით ივსება იმის გამო, რომ არაფრის გაკეთება შეუძლია (ისევე, როგორც ყაჩაღის მკვლელობის დროს), რადგან დაბადებულიც არ

არის (თავს იმართლებს), მაგრამ ხმას აქაც არ იღებს. ნიკო ორივეგან, ცხადშიც და სიზმარშიც, უსამართლო და უგულო მგლელობის მოწმეა, მაგრამ სიზმარში მას პასუხისმგებლობა მოხსნილი აქვს, წინასწარ იცის, რაც უნდა მოხდეს, მხოლოდ თანაუგრძნობს მოკლულს და განიცის თავად ფაქტს, ცხადში კი თავს დამნაშავედ თვლის ჩაურევლობისა და შიშის გამო.

ძალიან საინტერესოა სიზმრის შემდეგი ეტაპი – პირობითად “ორი ნიკოს” შეხვედრა, სადაც ერთი ნიკო ერთდროულად მოკლული ყაჩაღის პროტოტიპიცაა და ნიკოს ბავშვობაც, რომელიც ასევე მოკლულია მომხდარი ფაქტების გამო, ხოლო მეორე ნიკო თავის თავში ნიკოს მამას ატარებს და ამავედროულად ის ნიკოს მომავალიცაა, რომელიც მამიდან ამოდის. ეს ყველაფერი ნიკოს გაორების მაჩვენებელია, მისი ცხოვრების ახალ ეტაპზე გადასვლის. მის ცნობიერსა თუ არაცნობიერში იმდენი ახალი ინფორმაცია და განცდა დაგროვდა (ომი, მამის ლოგინად ჩავარდნა, დედის არჩევანი, ახალი ცხოვრება სიღნაღში, ვანო მასწვლებელის გავლენა, ყაჩაღის მკვლელობა, გოგიას დამოკიდებულება და სხვა) რომ ნიკო ამ ყველაფერს ვეღარ უძლებს და “ავადდება”, რაც მისი სულიერი კრიზისის ნიშანია. ამიტომ საჭიროა, ნიკომ გონებაში ყველაფერი დააღაგოს, შიში დაძლიოს, პასუხისმგებლობა აიღოს, თავისი დამოკიდებულებები მოვლენებისა თუ ადამიანების მიმართ მკვეთრად გამიჯნოს, შესაბამისად – გაიზარდოს.

სწორედ ეს აზრია სიზმარში გატარებული – მას შემდეგ, რაც ნიკო დანაშაულის შეგრძნებისგან განთავისუფლდება, გაიზარებს მამის, როგორც მისთვის სიცოცხლის მიმცემის და საკუთარი თავის, როგორც სიცოცხლის გამგრძელებლის არსს, ის ცხოვრების ახალ ეტაპზე გადადის, რასაც ბავშვობის დასრულება და პირობითად “ზრდასრული ცხოვრება” ეწოდება: “მეორე, ბოლნაყლაპი, ხელებგამურული, უკვე სიღნაღისკენ გარბოდა და, ყელში ცრემლგაჩხერილს, უკან მოხედვისაც ეშინოდა, უკანვე რომ არ მიბრუნებულიყო, აღრიალებული, თავის უბედურ, ტანჯულ, გაწბილებულ, უგულვებლყოფილ წარსულთან, თავის ბავშვობასთან, რომელიც, ვინ იცის, ნასაყდრალის კარში იდგა და სევდიანად მომღიმარი გასცქეროდა თავის გამგრძელებელს, თავის მომავალს. ... მისი თხუთმეტწლიანი წარსული კი აყროლებულ ცეცხლთან მიბრუნებულიყო, რომელიც მართლა ვინმეს გასართობად კი არ ენთო, არამედ სიცივესთან შესაგუებლად, მარადიულ სიცივესთან, სიკვდილთან” (ჭილაძე 1987: 340). ეს ეპიზოდიც სწორედ ამისთვის ამზადებს ნიკოს ცნობიერს.

ყველაზე საყურადღებო სიზმრის ბოლო ეპიზოდია, სადაც ნიკო ხელმეორედ უნდა დაიბადოს, განწმენდილი, გაბედული და გაზრდილი. ნიკო ავტობუსში ზის, რომელიც “რომელიდაც პრეისტორული ცხოველისა” თუ დედის საშოს, ფურის ფაშვის განსახიერებაა. “ბენზინის სუნით გაკლენთილი ავტობუსის წიაღიდან” ხელმეორედ და საბოლოოდ უნდა იშვას, როგორც ამირანი. აქ შემოდის სიზმარში ამირანის ეპოსის მოტივები, რომელსაც ოთარ ჭილაძე არაერთხელ მიმართავს სხვადასხვა რომანში. ეს მოვლენა მიემართება ამირანის ეპოსის ცენტრალურ ეპიზოდს – გველეშაპის მიერ ამირანის შთანთქმა-ამონთხევას ანუ ხელმეორედ შობას (აღსანიშნავია, რომ ეს ნიკოსთვისაც ცენტრალური მოვლენაა).

ამირანის ეპოსში გველეშაპი შთანქავს ანტაგონისტს, რათა მან გველეშაპი შიგნიდან დაამარცხოს, ვინაიდან გარედან მისი დამარცხება შეუძლებელია. შთანთქმა ისეთი მითოლოგიკაა, რომელსაც კოსმოგონიური მნიშვნელობა აქვს – გველეშაპის მუცელში ყოფნა იგივე საშოში დაბრუნებაა, საიდანაც გმირი განახლებული ძალით იბადება (კიკნაძე 2001: 22-25).

ნიკოც, ცხოვრებისეული სიტუაციიდან გამომდინარე, რომელიც მის სულიერ კრიზისს გამოიწვევს, საჭიროებს ხელახლა დაბადებას. სულიერი კრიზისი ამირანსაც განახლების აუცილებლობამდე მიიყვანს. როგორც წერს ზურაბ კიკნაძე, “ამირანიანი” ტრაგიკული ეპოსია, სადაც საგმირო სათავგადასავლო და მითოლოგიური მოტივებით შექერწილია ადამიანის აღზევებისა და დაცემის დრამა (კიკნაძე 2001: 22-25) ნებისმიერი გმირისთვის, ისევე როგორც ნიკოსთვის, ეს მოვლენა ახალი ზღურბლის, ეტაპის დასაწყისია. ყოველი ზღურბლის გადალახვის შემდეგ ამირანი იცვლება და განსხვავებული თვალთ უყურებს მოვლენებს, ისევე, როგორც ნიკო, რომელიც ასევე თავისი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე (უფრო ბავშვობის, რადგან ნიკო მხოლოდ თხუთმეტი წლისაა), განსხვავებულია, საბოლოოდ კი სიზმარის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება ყველა პრობლემის დაძლევა, რაც ხელს შეუწყობს მის კიდევ ერთხელ და ამჯერად საბოლოოდ გარდასახვას.

ამდენად ნიკოს სიზმარი რომანში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთია. სწორედ სიზმარში იხსნება კვანძი და ნაწარმოები თავის კულმინაციას აღწევს, რადგან გაანალიზებულია ყველა საკითხი, რომელიც რომანში დგას და მთავარ გმირს აწუხებს. რაკი რომანში მოვლენები ნიკოს გონებაში მიმდინარეობს, მკითხველს გამუდმებით აქვს გარდატეხის, ცვლილების

მოლოდინი, საიდანაც გაირკვევა, რაა მთავარი პერსონაჟის მთავარი პრობლემა, რომლის მოგვარებასაც ის მთელი ნაწარმოების სიუჟეტის მსვლელობისას ცდილობს, რომელია მათგან უპირატესი, საითკენ მიჰყავს ის ავტორს, რისი მომსწრე უნდა გახდეს მკითხველი. “მარტის მამალში” ასეთი გარდატეხა და ავტორისა თუ გმირის სათქმელის თავმოყრა და შეჯამება ნიკოს ვრცელ და მრავალპლანიან სიზმარში ხდება, რომელიც რთულია არა მხოლოდ როგორც არქექტიპული სახე-ხატებით სავსე რამდენიმე ეპიზოდური არაცნობიერის გზავნილი, არამედ როგორც ავტორის დასკვნა ნიკოს პიროვნებასთან, ცხოვრებასთან, სიმართლესთან თუ დანაშაულთან მიმართებაში. სიზმარი, ფაქტობრივად, ამ რომანის დასკვნითი ნაწილიცაა, რადგან რაც ხდება სიზმრის შემდეგ, ანუ ნაწარმოების რეალური პლანი, აღარაფერია იმასთან შედარებით, რაც უკვე მოხდა ნიკოს შინაგან სამყაროში.

რაკი ავტორი მთელი რომანის განვითარების მანძილზე ნიკოს სულიერ სფეროში გვახედებს და მას “შიგნიდან” გვაცნობს, ის ნიკოს პრობლემებსაც “შიგნიდან”, არაცნობიერისა და ცნობიერის, სიზმრისა თუ წარმოსახვის, ფიქრის, ოცნების დახმარებით გადაჭრის. მკითხველი ამ პროცესის უშუალო მონაწილეა. ის იმდენად კარგად იცნობ ნიკოს შინაგან სამყაროს, მისი ფიქრის ყოველ მოძრაობას, რომ ავტორს ზედმეტი სიტყვების თქმა, ახსნა-განმარტებების მიცემა თუ სხვაგვარი დასკვნის გაკეთება აღარ სჭირდება. სიზმარში ყველა გაუცემელ კითხვაზე მოიპოვება პასუხი.

საინტერესოა, რატომ გამოიყენა ავტორმა სწორედ სიზმარი კულმინაციისთვის და ნაწარმოების დასვნითი ნაწილისთვის, რატომ აირჩია ეს ფორმა გმირის სულიერი სიღრმეების საჩვენებლად? საქმე ისაა, რომ იუნგის თეორიის მიხედვით, სიზმრისა და ასევე მისი ინტერპრეტაციის მთავარი ფუნქცია პიროვნების ცნობიერამდე რაიმე მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მიტანა, მისი პრობლემის მოგვარება და, შესაბამისად, პაციენტის განკურნებაა. ამ რომანში კი ნიკო ავადაა, ის ერთი თვის განმავლობაში საწოლიდან არ დგება. მართალია მისი პრობლემები არა ფიზიკური, არამედ სულიერი პროცესებიდან მოდის, მაგრამ მას განკურნება სჭირდება. საჭიროა, რომ ნიკომ, რომელიც ჯერ მხოლოდ თხუთმეტი წლისაა, ყველა ამ მოვლენას, რაც თავს გადახდა, თავისი ადგილი მიუჩინოს. სიზმრის მეშვეობით კი ეს შესაძლებელი ხდება, არაცნობიერი თავად აწესრიგებს ნიკოს გონებაში ყველაფერს. მაგალითად მნიშვნელობას ანიჭებს იმ ფაქტს, რომ ნიკო

თავის თავში ატარებს მამას, რომ ნიკოს ტანჯავს დანაშაულის შეგრძნება, რომ ნიკოს ეშინია მკვლელის და საჭიროა ამ შიშის გადალახვა. ამ ყველაფრის გაანალიზების შემდეგ, რაც სიზმრის ფუნქცია და შედეგია, ნიკო განიკურნება. ჩანს, ავტორმა სიზმარი, ნიკოს გამოსაჯანმრთელებლად გამოიყენა.

— — —

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ სიზმარს ოთარ ჭილაძის რომანებში ისეთივე მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია, როგორც იუნგის შეხედულებით რეალურ ცხოვრებაში. თუკი ნაწარმოებში არის სიზმარი, სწორედ მასშია გამოხატული რომანის მთავარი აზრი, მიიღწევა კულმინაცია და ავტორი იძლევა დასკვნებს. სიზმრებში, რომლებიც დატვირთულია როგორც სუბიექტური, ასევე არქეტიპული სახე-ხატებით, ყოველთვის იგრძნობა ავტორის ჩართულობაც, რადგან გვხვდება კონკრეტული დასკვნები, პარალელები, შეუფარავად გაკეთებული მინიშნებები ზღაპრის გმირებსა თუ მითოლოგებზე. ეს ავტორის ხელწერისა და მისი ინდივიდუალური მიდგომის გამომხატველია.

ვფიქრობ, ოთარ ჭილაძემ თავისი რომანებში სიზმრები იუნგის თეორიებზე დაყრდნობით შეთხზა. უპირველეს ყოვლისა, ალბათ, იმიტომ, რომ იუნგი სიზმრებს არა სუბიექტური გადასახედიდან, არამედ უფრო მასშტაბურად, გლობალურად უყურებდა. ამის გამოძახილია ის ფაქტი, რომ ჭილაძე სიზმრებში არაერთ ზოგადსაკაცობრიო საკითხს აყენებს და განიხილავს. მეორე მიზეზი კი სიზმრის მითოლოგიურ-რელიგიური თვალსაწიერიდან მისი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობაა, რასაც ფსიქოლოგი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს და რაც საყვარელი თემაა მწერლისთვისაც. იუნგის მტკიცებით, სიზმრები თითქმის ყოველთვის შეიცავს არქეტიპულ პასაჟებს და იმიტომ მისი ინტერპრეტაცია ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვს. ამგვარი ცოდნა კი კარგად ჩანს ჭილაძის შემოქმედებაში. ცნობილია, რომ მწერლის შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივია მითოლოგიური, ბიბლიური თუ ზღაპრული ელემენტები, რამაც სიზმრების შექმნაშიც შეუწყო ხელი. და რადგან იუნგი იყო ის ფსიქოლოგი, ვინც სიზმარს კაცობრიობის წარსულთან, არქეტიპებთან აკავშირებდა, შესაბამისად, ჭილაძის მიმართება მის თეორიასთან აშკარაა.

დასკვნები

ოთარ ჭილაძის პროზაულ ნაწარმოებებში ფსიქოლოგიზმის მეორე გამოხატულება კარლ გუსტავ იუნგის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასთან მიმართებაა. ეს კარგად გამოჩნდა მწერლის მიერ სიზმრების აგების პრინციპში. ჭილაძის ნაწარმოებებში წარმოდგენილი სიზმრები რთული და მრავალპლანიანია, შეიცავს როგორც პირადულ, ასევე არქეტიპულ სახე-ხატებსა და მითოლოგემებს, რაც პერსონაჟისა თუ მკითხველისთვის ერთგვარ მინიშნებებს წარმოადგენს. შესაბამისად, მწერლის მიერ შექმნილი მხატვრული სიზმრის სტრუქტურა ახლოს დგას სიზმრის იუნგისეულ მოდელთან. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ოთარ ჭილაძემ სიზმრები იუნგის თეორიის გავლენით შეთხზა.

იუნგის აზრით, სიზმარი სულიერი ცხოვრების მნიშვნელოვანი ფაქტია და ის, შეიძლება ითქვას, ფსიქიკურ მოვლენებში ჩარევის ერთგვარი ფორმაა. სწორედ სიზმარი წარმოაჩენს ცნობიერისა და არცნობიერის ურთიერთობას, მათ ჰარმონიასა თუ დაპირისპირებას. სიზმრის არსი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად საჭიროებს ადამიანის ცნობიერი კომპენსირებას (შევსებას, აღდგენას). ამიტომ სიზმრები ფასდება არაერთი კომპონენტის გათვალისწინებით – როგორია არაცნობიერისა და ცნობიერის დამოკიდებულება, რა როლს ასრულებენ არქეტიპები, მინიშნებები, მითოლოგიური თუ რელიგიური ფონი, რა წვლილი შეაქვს მას ინდივიდუალიზაციის პროცესში და სხვა.

რაც შეეხება ლიტერატურულ სიზმარს, ის, ცხადია, არ არის რეალური სიზმრის ანალოგი, რაც მას, გარკვეულწილად ამარტივებს. მაგრამ ის მაინც რთული ანალიზის ობიექტია. თუკი ფსიქოლოგია მიზნად სიზმრის სახეების სწორ ინტერპრეტაციას ისახავს, ლიტერატურისთვის მნიშვნელოვანია თუ როგორ და რატომ იქმნება ეს სახეები და რა როლს თამაშობენ ისინი მთელ მხატვრულ ტექსტში. აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა ეპოქასა თუ ჟანრში, თუ უბრალოდ სხვადასხვა ავტორთან, სიზმარს განსხვავებული ფუნქცია აქვს. თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იქნება ნაწარმოებისთვის სიზმარი, ცალკეული ავტორების გადასაწყვეტია.

როგორც ოთარ ჭილაძის პროზაში გამოჩნდა, მწერალი სიზმარს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, მას რომანის მთავარი პრობლემების გადაჭრას მიანდობს და დასკვნებით ტვირთავს. მწერალი თითქმის ყველა ნაწარმოებში ცდილობს, რომ პერსონაჟები არა ყოვლისმცოდნე ავტორის პოზიციიდან დახატოს და მათზე მოგვითხროს, არამედ მათი სულიერი სამყარო “შიგნიდან” წარმოაჩინოს. აქედან გამომდინარე, გმირის სულიერი განცდებისა და არაცნობიერი განდევნილი სურვილების საჩვენებლად, სიზმარი საუკეთესო საშუალებაა, რადგან, იუნგის მტკიცებით (ასევე სხვა ფსიქოლოგების მოსაზრებებითაც), სიზმარი არაცნობიერის გზავნილია და ის ცნობიერისთვის საჭირო და აუცილებელ ინფორმაციას შეიცავს.

ნაშრომში განხილული ოთხი სიზმრიდან, ორი – მთხრობელის, აველუმისა და სონიას საერთო სიზმარი და ნიკოს “ცხოვრებისეული სიზმარი”, შეიძლება ითქვას, ნაწარმოების სამკაულს წარმოადგენს და მათი ფუნქცია პერსონაჟებისა და მკითხველისთვის მხოლოდ წარსული მოვლენების შეხსენებაა. რაც შეეხება ელიზბარის სიზმარს და ნიკოს მეორე “წარმოსახვა-სიზმარს”, აქ საქმე სხვაგვარადაა. ეს სიზმრები რეალური სიზმრის ანალოგიითაა შექმნილი და წარმოადგენენ რთულ, მრავალშრიან, მრავალკომპონენტურ, არქეტიპული სახეებითა და მითოლოგიებით დატვირთულ არაცნობიერის გზავნილებს, რომელთაც პერსონაჟების ინდივიდუალიზაციის პროცესის სწორად წარმართვაში შეაქვთ წვლილი.

თაზო V

“ცნობიერების ნაკადი” და ოთარ ჭილაძის პროზა

მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ლიტერატურული ტენდენცია, მეთოდი, რომლის ტექნიკაც ოთარ ჭილაძეს თავისი პროზის პრობლემატიკის დასახვასა და სტილის გამრავალფეროვნებაში დაეხმარა, არის “ცნობიერების ნაკადი”. ეს ტექნიკა მწერლის რამდენიმე რომანში შეიმჩნევა, განსაკუთრებით კი იმ მონაკვეთებში, სადაც გვხვდება შინაგანი მონოლოგები. თავდაპირველად “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ოთარ ჭილაძის პროზაში სულ მცირე, თითქმის უმნიშვნელო ადგილს იკავებს, მაგალითად, როგორც ნაწარმოებში “რკინის თეატრი”(1981), ნელ-ნელა ძლიერდება “მარტის მამალში”(1991) და კულმინაციას აღწევს მწერლის ბოლო რომანში “გოდორი”(2002). აღსანიშნავია, რომ “გოდორში” ავტორი, გარდა იმისა, რომ პერიოდულად “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას მიმართავს, გარეგნულადაც იცავს ამ მეთოდის სტილს – რომანი თითქმის უდიალოგოა და შედგება ცალკეული პერსონაჟების შინაგანი მონოლოგებისგან, რისი მიზანიც თითოეული მათგანის სულიერ სფეროში ჩადრმავებაა.

“ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ელემენტები ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის პროზაში - ლორენს სტერნის შემოქმედებაში – გაჩნდა, მაგრამ როგორც ტექნიკა, პირველად ეღუარდ დიუჟარდენმა გამოიყენა (1887). აქვე უნდა აღინიშნოს კნუტ ჰამსუნის რომანები “შიმშილი”(1890), “მისტერიები”(1892) და ჰენრი ჯეიმსის “ქალის პორტრეტი”(1881), სადაც “ცნობიერების ნაკადის წინაპირობაა შექმნილი (Parsons 2007: 5-17). მეთოდის სახით კი ის მე-20 საუკუნეში გაფორმდა, რასაც ხელი შეუწყო ანრი ბერგსონის ინტუიტიურმა ფილოსოფიამ და ფროიდ-იუნგისეულმა ფსიქოლოგიურმა სკოლამ. ბერგსონმა სიცოცხლის წარმართველ ძალად ცნობიერება მიიჩნია და დაამკვიდრა ცნობიერებასთან დაკავშირებული ისეთი მნიშვნელოვანი ტერმინები, როგორიცაა “გრძლივობა” და “კონტინუუმი”, რაც უწყვეტობასა და დენადობას გამოხატავს. ხოლო თავის ერთ-ერთ ნაშრომში ჩამოაყალიბა მოძღვრება სულიერი მესხიერების, როგორც წარსულის ჭვრეტის

შესახებ. ფროიდმა კი, შეიძლება ითქვას, ხელახლა აღმოაჩინა ადამიანის არაცნობიერი, რომელიც, მისი აზრით, ადამიანის ცხოვრებაში განმსაზღვრელ როლს ასრულებს. “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურულმა მეთოდმა სწორედ უწყვეტი, მუდმივად დენადი არაცნობიერის გამოხატვა დაისახა მიზნად, რისი შედეგიც, კლასიკური ფსიქოანალიზის მეთოდის მსგავსად, ადამიანის პრობლემების აღმოჩენა და მისი გადაჭრის გზის დასახვა უნდა ყოფილიყო (ბერგსონი 1993: 24; Humphrey 1968: 18-22).

“ცნობიერების ნაკადის” პროზა, როგორც ახალი და რევოლუციური ფორმა, მოდერნიზმის ფარგლებში ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურაში აღმოცენდა და განვითარდა. მოდერნიზმი თავისთავად ნიშნავდა განახლებას და ეს მეტნაკლებად ყველა ქვეყნის ლიტერატურას შეეხო, მაგრამ ინგლისური მოდერნიზმი ამ მხრივ წამყვანი აღმოჩნდა. “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდის ჩამოყალიბებამდე ტექსტისადმი, პერსონაჟისადმი თუ ადამიანის შინაგანი სამყაროსადმი ასეთი სუბიექტური მიდგომა, ფაქტობრივად, არ არსებობდა. სიღრმისეული საკითხებით მწერლების დაინტერესებამ გამოიწვია ის, რომ შესაძლებელი გახდა ცნობიერების მოქმედების, აქტივობის წარმოჩენა და ნაწარმოებებში მინიმუმამდე დავიდა ტრადიციული აღწერები და რეალისტური პასაჟები. “ცნობიერების ნაკადის” ნარატიულ დისკურსს კი ქმნის ისეთი შინაგანი რეალობა, რომელიც რეალურ მოვლენებს მხოლოდ აირეკლავს და ფოკუსირებას ახდენს არა თავად მოვლენაზე, არამედ რეაქციაზე, რომელიც ამ მოვლენამ გამოიწვია. აღსანიშნავია, რომ ამგვარი პროზა შეიცავს დიალოგურ, მონოლოგურ და აღწერით ნაწილებს, რომელთა ფუნქციონირებაც უკვე პერსონაჟის შინაგან სამყაროზეა დამოკიდებული, მაგრამ მონოლოგურ ფორმას აშკარად უპირატესობა ენიჭება (Matveeva 2003), ამიტომ აქ პერსონაჟი ხშირად თავად გამოდის მოხრობელის როლში და ნარაციის პროცესში მოხრობელი, როგორც პერსონაჟისგან გამიჯნული პირობითი სუბიექტი, ტექსტში მხოლოდ პერიოდულად ერთვება.

აღსანიშნავია, რომ თავად ნარატოლოგიას “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა საფუძვლიანად არ შეუსწავლია. თავდაპირველად ჟერარ ჟენეტმა დააყენა ნარატოლოგიური ლინგვისტიკის ფარგლებში მარსელ პრუსტის რომანის, “დაკარგული დროის ძიებაში”, განხილვის საკითხი, მაგრამ ისიც უფრო

ლიტერატურათმცოდნეობის და არა ლინგვისტიკის კუთხით (Genette 1983: 55). ჯოისისეული ფსიქოლოგიური რეალიზმის ცნობიერების ნაკადში მთხრობელი განზე დგება, რათა საშუალება მისცეს პერსონაჟს, წარსდგეს დამოუკიდებელ პიროვნებად, რომელიც მიჰყვება რა ასოციაციებს, ცდილობს ახსნას საკუთარი ფიქრის სპეციფიკური ხასიათი (Матвеева: 2003)). შეიძლება ითქვას, რომ კლასიკურ “ცნობიერების ნაკადის” ნაწარმოებში ავტორი ასპარეზს პერსონაჟს უთმობს და თავად მხოლოდ დროდადრო ერთვება რემარკებით, შენიშვნებითა და ნაწარმოების ცენტრალური აზრის გარშემო განვითარებული მსჯელობებისას. მაგრამ დროთა განმავლობაში, როცა თავად “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდი ტრანფორმირდა და მისგან მხოლოდ ტექნიკა დარჩა, ეს ტექნიკა ნებისმიერი სტილისა თუ ჟანრის რომანისთვის აღმოჩნდა მისაღები და პერსონაჟის აბსოლუტური უპირატესობა მთხრობელთან შედარებით, ცხადია, გაქრა.

თავად ტერმინი, “ცნობიერების ნაკადი”, ლიტერატურამ ფსიქოლოგიისგან იხესხა, კერძოდ კი ამერიკელი ფსიქოლოგის უილიამ ჯეიმსისგან, რომელმაც 1880 წელს ნაშრომში “ფსიქოლოგიის საფუძვლები”, პირველად გამოიყენა “ცნობიერების ნაკადი”. ამ ნაშრომს ლიტერატურასთან ვერ დავაკავშირებთ, ამგვარად საკითხი ადამიანის არაცნობიერი ფიქრების უწყვეტად დინებისა და ასოციაციური აზროვნების შესახებ, პირველად სწორედ აქ დადგა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინი მაინც პირობითია, რადგან ამ ტიპის ლიტერატურას ადამიანის არა ცნობიერი, არამედ უფრო არაცნობიერი აინტერესებს (Джеймс 1991: 56-80).

“ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურული მეთოდის რაობის დასადგენად, მისი ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ვირჯინია ვულფის სიტყვებს მოვიშველიებთ: ეს არის ატომების, რომლებიც გონებას აწვიმს, აღწერა იმ თანმიმდევრობით, რა თანმიმდევლობითაც “ცვივა” ისინი და თვალის გაყოლება ყოველი ნანახისა თუ განცდილისთვის, რაც კი ცნობიერებაში დაიღვეპება, რაგინდ დაუკავშირებელ და გაუგებარ ქარგასაც არ უნდა ქმნიდნენ ისინი (ვულფი 1988: 145). “ცნობიერების ნაკადისთვის” არსებითია აზრის გაჩენის პროცესის ჩვენება და ის პროცესები, რომელიც არაცნობიერში კონკრეტული ფიქრის წარმოშობამდე ხდება, რომლის დროსაც აქცენტირებულია ცნობიერების მეტყველებამდელი დონე. შესაბამისად, მისი ფუნქცია არაცნობიერის წვდომაა. ზოგადად, არაცნობიერის გამოხატვა

შეუძლებელია, მას სამეცნიერო საფუძველი არ გააჩნია და არ არსებობს ფორმა, რომელიც მას წერილობით მოგვაწოდებს, ამიტომ ის, რასაც ავტორი გვთავაზობს, ფსიქოლოგიური ფენომენის მხოლოდ მიახლოებითი იმიტაციაა (ყიასაშვილი 1983: 5).

შესაბამისად “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურული მეთოდისა და ტექნიკის ძირითად მახასიათებლებად შეიძლება ჩაითვალოს: ორიენტირება პერსონაჟის შინაგან სამყაროზე, ზოგიერთ შემთხვევაში კი მის არაცნობიერზე; მოხობელის მიერ თხრობის პროცესის პერსონაჟისთვის “გადაცემა”, ანუ პერსონაჟისა და მოხობელის გაიგივება, რომლის დროსაც თხრობა III პირში მიმდინარეობს; ასოციაციური აზროვნება, რაც იწვევს ქრონოლოგიის აღრევას; სინტაქსისა თუ გრამატიკული და სტილისტური ფორმების უარყოფა.

“ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, ძირითადად, შინაგან მონოლოგს ეყრდნობა. სწორედ შინაგანი მონოლოგია ის გამომსახველობითი ფორმა, რომელსაც მეტწილად მიმართავს “ცნობიერების ნაკადის” ავტორი. შინაგანი მონოლოგები თავის მხრივ ასოციაციურ აზროვნებას ემყარება. ასოციაციური აზროვნება წარმოდგენილია ერთმანეთთან ალოგიკურად, მხოლოდ ასოციაციურად დაკავშირებული ფიქრებითა და მოგონებებით. ეს ფიქრები და მოგონებები კი არაცნობიერშია შენახული და მათ პერსონაჟის გარკვეული ემოციები გამოიხმობს. კლასიკური მაგალითი ამგვარად შესრულებული ნაწარმოებისა არის ჯეიმს ჯოისის ცნობილი რომანი “ულისე”, სადაც ჯოისმა, პირობითად, შეიმუშავა “ცნობიერების ნაკადის” კონცეფცია (მეთოდი თეორიულად არ არის გამყარებული), რომლის მეშვეობითაც მწერალმა ახალი სამწერლობო ენა შემოიტანა ლიტერატურაში.

მაგრამ მოგვიანებით უილიამ ფოლკნერმა დაივიწყა “ცნობიერების ნაკადის” შინაარსობრივი მხარე და გამოიყენა მხოლოდ მისი ტექნიკა მხატვრული ეფექტის მიზნით, რამაც მეთოდს გამოაცალა ფუნქცია – არაცნობიერის წვდომა და დაუტოვა მხოლოდ ფორმა (თოფურიძე 1984: 35-45). – შინაგანი მონოლოგები, ასოციაციური აზროვნება. ამის შემდეგ ამგვარი ტექნიკა აქტიურად გამოიყენება სხვადასხვა პერიოდისა თუ ჟანრის ნაწარმოებებში და ინტერპრეტირებული სახით დღემდე აგრძელებს ფუნქციონირებას, მაგალითად სილვია პლათის ნაწარმოებში –

“უბედურების ზარი” (“The Bell Jar”, 1963), თომას პინჩონის – “გრავიტაციის ცისარტყელაში” (“Gravity's Rainbow”), რობერტო ბოლანიოს რომანში - “ღამით ჩილეში” (“By Night in Chile”, 2000), ამ მხრივ აღსანიშნავია ჰენრი მილერის ტრილოგია – “კირჩხიბის ტროპიკი”, “ შავი გაზაფხული”, “თხის რქის ტროპიკი” (“Tropic of Cancer”, “Black Spring”, “Tropic of Capricorn”), სადაც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას აშკარად განსხვავებული და ავტორისეული ფორმა აქვს. ამ ნაწარმოებების ტექნიკა, ძირითადად, პირდაპირ შინაგან მონოლოგს ეყრდნობა, მაგრამ გვხვდება მთავარი გმირის მსჯელობებიც, განსჯა ე.წ. “შინაგანი ანალიზი”, პერიოდულად კი ჩანს ყოველმცოდნე ავტორიც, რომელიც ნაწარმოების დანარჩენი პერსონაჟების საუბარსა და ფიქრებს გადმოსცემს (Павлищева 2008).

ქართულ ლიტერატურაში “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდით (მისი კლასიკური გაგებით) დაწერილი ნაწარმოებები, ფაქტობრივად, არ გვხვდება, თუმცა კრიტიკოსი მაია ძიგუა საუბრობს “ცნობიერების ნაკადის” წინაპირობაზე, ქართველი მწერლის, ჭოლა ლომთათიძის 1907-1914 წლებში დაწერილ მოთხრობებში. საუბარია მოთხრობებზე: “სახრხობელას წინაშე”, “საპყრობილეში”, “პირველი მაისი”, “ჩემი დღიური”, თეთრი ღამე”. კრიტიკოსის აზრით, ჭოლა ლომთათიძის მოთხრობებში წინა პლანზეა წამოწეული გმირის ცნობიერის მოძრაობა და ნოველები აგებულია შინაგან მონოლოგებზე, რომელიც, თავის მხრივ “თავისუფალ ასოციაციებს” ეყრდნობა, გარდა ამისა წაშლილია დროის ჩარჩო და პასიურია სიუჟეტი (ძიგუა 2005: 80-88). თუმცა, კრიტიკოსისვე განცხადებით, ეს ვერ იქნება უშუალოდ “ცნობიერების ნაკადი”, რადგან ის 7-8 წლით უსწრებს წინ ჯოსის “ულისეს”, სადაც ეს მეთოდი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა.

რაც შეეხება ოთარ ჭილაძეს, ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში მისი პროზის “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდისადმი მიმართებაზე რამდენჯერმე გამოითქვა აზრი, მაგრამ თემა შესწავლილი არ არის. გურამ ასათიანი რომანის, “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” გამოსვლის შემდეგ წერდა, რომ ერის აუერბახი წიგნში “მიმესისი” ვირჯინია ვულფის რომანის განხილვისას განასხვავებს “ინდივიდუალისტურ სუბიექტივიზმს” და “მრავალსუბიექტიან ცნობიერებას”. კრიტიკოსის აზრით, “მრავალსუბიექტიანი ცნობიერება” არის სწორედ ის, რაც

გვხვდება უილიამ ფოლკნერის “ხმაურსა და მძინვარებაში”, ვირჯინია ვულფის რომანში “გასეირნება შექურისკენ” და, ასევე, ოთარ ჭილაძის ზემოთხსენებულ ნაწამოებში, რადგან ამ რომანებში სინამდვილე რამდენიმე გმირის თვალთ არის აღწერილი (ასათიანი, 1977: 21-22). ამის გამო სინამდვილე მკითხველის თვალწინ სხვადასხვა კუთხით იშლება, ზოგჯერ კი ერთი და იგივე მოვლენაც სხვადასხვა თვალსაზრისითაა წარმოდგენილი (მაგალითად მაიორისა და თათრის შეტაკებას სხვადასხვა დროს ოთხი სხვადასხვა პერსონაჟი ყვება). “მთავარი აქ ის არის, რომ რომანის ახალი ტექნიკის ელემენტები ამ ნაწარმოებში მოქმედებენ არა დამოუკიდებლად და არა სრული დატვირთვით, არამედ როგორც მთლიანობის შემადგენელი ნაწილები, როგორც ამ ნაწილთა ერთი რიგი. ეს მთლიანობა კი საბოლოოდ მაინც კლასიკურ წესს ემორჩილება. ოთარ ჭილაძის რომანში კლასიკური ტექნიკა გამდიდრებულია თანამედროვე ტექნიკის ელემენტებით” (ასათიანი, 1977: 23). აშკარაა, რომ გურამ ასათიანი აქ სწორედ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკაზე საუბრობს და ოთარ ჭილაძის რომანსაც “ცნობიერების ნაკადის” ავტორების ნაწარმოებებს ადარებს. აქვე აღნიშნავს, რომ ჭილაძე ამ ტექნიკის მხოლოდ ელემენტებს იყენებს, თუმცაღა ამგვარი “თანამედროვე ტექნიკა” კრიტიკოსს ავტორის სტილის ერთ-ერთ წამყვან ფაქტორად მიაჩნია.

საკითხი რომანში “გოდორი” გამოყენებულ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკაზე კი კრიტიკოსმა ზეინაბ კიკვიძემ დასვა. მისი აზრით ეს ტექნიკა, როგორც ხერხთა და გამოსახვის შესაძლებლობათა ერთიანობა, ზუსტად ესადაგება ოთარ ჭილაძისეულ ხელწერას (კიკვიძე 2005: 25). “პერსონაჟთა ცნობიერებაში თავისუფალ ასოციაციებს, წარმოსახულს ენაცვლება რეალობა. მოქმედი პირები იხსენებენ წარსულს და თხზავენ შესაძლო მომავალს, ან – წარსულს, რომელიც არ ყოფილა, მაგრამ შესაძლოა, ყოფილიყო” (კიკვიძე 2005: 27). ამგვარი მსჯელობის ფონზე კრიტიკოსი განიხილავს მამა-შვილის, რაჟდენისა და ანტონის ურთიერთობას.

ზოგადად მინდა აღვნიშნო, რომ ჭილაძე არ არის “ცნობიერების ნაკადის” ავტორი, ამ ტერმინის კლასიკური გაგებით, და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ამ მეთოდს მრავალწლიანი ინტერვალი აშორებს. მწერალი თავის რამდენიმე რომანში მხოლოდ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას იყენებს, სადაც ის, დროდადრო, ჯვიმს ჯოისივით, ვირჯინია ვულფივით, გმირის ყველაზე ფარული აზრის, მისი

არაცნობიერის წვდომას ცდილობს. ჭილაძის პროზაში “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურული მეთოდის მხოლოდ გარეგნული მხარეა აქცენტირებული და ავტორი, უილიამ ფოლკნერის მსგავსად, იყენებს მხოლოდ მის ტექნიკას, როგორც ეფექტურ მხატვრულ ხერხს, რათა უკეთ წარმოაჩინოს თავისი გმირების სულიერი მდგომარეობა.

ამ კუთხით წინამდებარე ნაშრომში განხილულია მწერლის ორი რომანი - “გოდორი” და “მარტის მამალი”.

1. “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა რომანში “გოდორი”

ოთარ ჭილაძის “გოდორი” მწერლის ბოლო რომანია და, შეიძლება ითქვას, ერთგვარად შემაჯამებელი ნაწარმოებია მის შემოქმედებაში – ავტორს ისევე, როგორც სხვა რომანებში, აქაც გადმოაქვს სამშობლოს, პოსტსაბჭოთა საქართველოს კრიზისის თემა და ამის ფონზე ავითარებს დაძაბულ სიუჟეტს ოჯახურ ურთიერთობებზე, რისი მიზანიც, საბოლოოდ მისი ეპოქის “დაცემული”, “დეჰეროიზირებული” პერსონაჟების სულიერი სამყარის წვდომაა. ხოლო რაც შეეხება წერის ტექნიკას, ამ რომანში ჭილაძე საგრძნობლად სცილდება ტრადიციულ თხრობის მანერას (რაც მეტნაკლებად დამახასიათებელია მისი წინა რომანებისთვის) და აქტიურად მიმართავს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, შედეგად კი ახერხებს უფრო სიდრმისეულად “შეისწავლოს” თავისი გმირების ხასიითი.

რომანის ჩახლართულ სიუჟეტს გმირების მონათხრობიდან ვიგებთ. მამამთილმა, რაჟდენ კაშელმა, სექსუალური ურთიერთობა დაამყარა რძალთან – ლიზიკოსთან (ნებით თუ იძულებით), რასაც ჯერ დედამთილი და საბოლოოდ ქმარი – ანტონიც, გაიგებს. გამწარებული ანტონი კლავს მამას და პოლიციაში მიდის, რათა დანაშაული აღიაროს, მაგრამ მას არ დაუჯერებენ და არც დააპატიმრებენ. საბოლოოდ აღმოჩნდება, რომ შვილს რაჟდენი არ მოუკლავს და ის, შესაძლოა, სულაც საკუთარმა ცოლმა, ანტონის დედამ მოკლა, შემდეგ კი თავისი რძლის, ლიზიკოს დახმარებით დამარხა. ან არც არავის მოუკლავს. ამ

მოვლენების შემდეგ ლიზიკო ვენებს გადაიჭრის და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვდება, ანტონი კი ლიზიკოს მამასთან ერთად აფხაზეთის ომში მიდის და ტყვიას ეწირება.

როგორც აღინიშნა, რომანს არ ჰყავს ერთი მთხრობელი და ამიტომ სიუჟეტს ცალკეული პერსონაჟების სუბიექტური წარმოდგენებისგან ვგებულობთ. ვრცელი შესავალი სიტყვის შემდეგ, სადაც ავტორი-ნარატორი საქართველოს ისტორიის ფონზე კაშელების ოჯახის იტორიას ჰყვება, თხრობა პერსონაჟების ხელში გადადის და რომანის ბოლომდე ავტორი ტექსტში მხოლოდ არაპირდაპირი გზით, რემარკებისა და მინიშნებების საშუალებით ერთვება. მეორე ეპიზოდი ჯერ რაჟდენ კაშელისა და შემდეგ მისი რძლის, ლიზიკოს შინაგან მონოლოგებს ეთმობა, რაც ერთი და იგივე მოვლენის ორ მხარეს გვიჩვენებს. ეს მონოლოგები, ფაქტობრივად, პერსონაჟების ფიქრებია, დროდადრო დატვირთული სიუჟეტითა და ლოგიკური დასკვნებით. შიგადაშიგ ვითარდება სიუჟეტი და აქცენტირებულია რომანის რეალური პლანი. ამ მონაკვეთს კი ასრულებს რაჟდენის ცოლის, ფეფეს, მონოლოგი, რომელიც, ძირითადად მის მოგონებებს და, შესაბამისად, მისი ისტორიის თხრობას წარმოადგენს.

მესამე მონაკვეთი ლიზიკოს დედინაცვლის, ელისოს პოზიციიდანაა წარმოდგენილი. რომანის ემპირიულ რეალობაში ელისოსა და ლიზიკოს საუბარი მიმდინარეობს, ელისოს გონებაში კი უამრავი ფიქრი და მოგონება ტრიალებს, რისი საშუალებითაც ელისოს პიროვნებასაც ვეცნობით. მომდევნო, მეოთხე ეპიზოდი კი ლიზიკოს მამისა და ელისოს ქმრის, ელიზბარის შინაგანი მონოლოგია, სადაც უკვე მინიმუმამდეა დაყვანილი სიუჟეტის რეალური განვითარება, მოგონება მოგონებას ებმის და პერსონაჟის მსჯელობებში აშკარად ერთვება მთხრობელი, რომელიც თამამად ავითარებს თავის მოსაზრებებს. აქ უკვე ჩანს, რომ სიუჟეტი გამძაფრებულია, ყველა პერსონაჟი - დაძაბული და აღელვებული. რაც უფრო მწვავედება გმირების სულიერი დრამა, მით უფრო შემოდის რომანში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა.

რომანის მეორე და მესამე ნაწილი მთლიანად პერსონაჟების შინაგან მონოლოგებს ეთმობა, იკარგება რეალური პლანი (თუ არ ჩავთვლის ერთ ეპიზოდს, როდესაც ერთმანეთს ხვდებიან ელიზბარი და ანტონი) და მოქმედება გმირების

ცნობიერში გადაინაცვლებს. ანტონის შინაგან მონოლოგში მხოლოდ მისი სუბიექტური რეალობაა წარმოდგენილი – მოგონებებით, ასოციაციური აზროვნებით, დრო – სივრცის აღრევითა თუ დიფუზიით. მაგრამ შიგადაშიგ იგრძნობა ავტორის, მთხრობელის არსებობაც და ხდება მისი კონცეფციის შესაბამისი აზრის განვითარებაც (სირთულეს ქმნის მთხრობელთა მონაცვლეობა, ავტორის გამოჩენა და იმპერსონალიზაცია). დაძაბულობა კულმინაციას აღწევს ბოლო ეპიზოდის – ელიზბარის, ანტონისა და ლიზიკოს - შინაგან მონოლოგებში, სადაც სადაც პერსონაჟების კრიზისული მდგომარეობის და ემოციის სიმძლავრის წარმოჩენა “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის გამოყენებით ხერხდება. შედეგად, ზედაპირზე ამოდის გმირების სუბიექტური სამყარო.

მხატვრული ხერხი, რომლითაც “ცნობიერების ნაკადის” ეფექტი მიიღწევა, არის შინაგანი მონოლოგი და ის მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში მხატვრული ტექსტის მთავარი კომპოზიციური ელემენტია. აღსანიშნავია, რომ შინაგანი მონოლოგი რთული ფსიქოლოგიური ფენომენის – შინაგანი მეტყველების - ლიტერატურულ ანალოგს წარმოადგენს. “შინაგანი მეტყველება ეს არის ისეთი ავტოკომუნიკაციური მეტყველება, რომელსაც არ ჰყავს რეციპიენტი, ე.ი. არ არის განსაზღვრული სხვისი უშუალო აღქმისთვის და რომელშიც მხოლოდ მისი აზრის შინაგანი მოძრაობის პროცესი ხორციელდება”, შინაგანი მეტყველება ეკონომიურია დროში, კონდენსირებულია გამოსატვაში და უკიდურესად სუბიექტურია (საყვარელიძე 1974: 163). აღსანიშნავია, რომ შინაგანი მეტყველება მის მხატვრულ სახეობაში (იგულისხმება შინაგანი მონოლოგი), ფსიქოლოგიური ფენომენის მხოლოდ მიახლოებითი იმიტაციაა, რაც განპირობებულია იმით, რომ ის ავტოკომუნიკაციური მეტყველებიდან კომუნიკაციური მეტყველების ფორმად იქცევა. მისი მაქსიმალური იმიტაცია შეიძლება გამართლებული იყოს მხოლოდ იმ შემთხვევებში, როდესაც ავტორი ცდილობს, გმირის ფსიქიკური დისტროფიის ან ისეთი ფიზიოლოგიური მდგომარეობის ჩვენებას, როცა თვით მეტყველების პროცესში მყოფი პირისთვის აზრი გაუცნობიერებელია, ასეთი მდგომარეობაა სიმთვრალე, ბოდვა, ძილ-ღვიძილი. სწორედ ასეთ მომენტებში იყენებს “ცნობიერების ნაკადის” გავლენით შინაგან მონოლოგებს ჰემინგუეი (საყვარელიძე 1974: 164). რობერტ ჰამფრი წერს, რომ აბსოლუტური შინაგანი მონოლოგი ლიტერატურაში მხოლოდ ჯოისმა და კ. აიკენმა გამოიყენეს, რისი მაგალითიც

ჯოისის “ულისეს” ფინალია, სადაც პერსონაჟის თხრობა (მის ცნობიერში) უწყვეტად მიმდინარეობს 15 გვერდზე ყოველგვარი სასვენი ნიშნისა და პაუზის გარეშე და სადაც სუბიექტური სამყარო გაცილებით აქტიური და მრავალწახნაგოვანია, ვიდრე ნაწარმოების რეალური პლანი. ამიტომ ამ შემთხვევაში ავტორის როლი მინიმუმამდეა დაყვანილი.

რობერტ ჰამფრის კლასიფიკაციის მიხედვით, არსებობს პირდაპირი და არაპირდაპირი შინაგანი მონოლოგი. პირდაპირია შინაგანი მონოლოგი, რომელიც არ გულისხმობს მესმენელს, სადაც მოხრობელის როლს თავად პერსონაჟი ასრულებს და ავტორის როლი უმნიშვნელოა. ამგვარი მონოლოგი მკითხველს პერსონაჟის ცნობიერებას ავტორის ჩარევის გარეშე ან მისი უმნიშვნელო ჩარევით წარმოუდგენს. იგულისხმება, რომ ავტორი ან სრულად არის გამჭრალი, ან მინიმალური დოზით ერევა ტექსტში მცირე კომენტარებით ან მსგავსი ფრაზებით: “მან თქვა”, “მან იფიქრა” (Humphrey 1968: 23-25). თუმცა მსმენელი არც აქ იგულისხმება, გმირი არავის ესაუბრება, შეიძლება ითქვას, ის თავადაც არ საუბრობს. ამგვარი პირდაპირი შინაგანი მონოლოგის კლასიკური მაგალითად ისევ ჯოისის “ულისეს” ფინალურ ნაწილს დავასახელებთ – მოლი ბლუმის შინაგან მონოლოგს, რომელსაც არც შესავალი აქვს, არც – დასასრული, არც იმ ადამიანებისა და მოვლენების შესახებაა რაიმე განმარტებული, რომლებსაც მოლი ასოციაციურად იხსენებს და სადაც ავტორი, ფაქტობრივად, არ არსებობს. აქ ჯოისი ცდილობს, შეძლებისდაგვარად ცნობიერების ნამდვილი სტრუქტურა წარმოაჩინოს (Humphrey 1968: 23-31). იმ შემთხვევებშიც კი, სადაც ავტორი გარკვეული სახით გამოჩნდება (როგორც ზემოთ ვისაუბრეთ), ის ცდილობს ტექსტში არ ჩერთოს და არ შეწყვიტოს პერსონაჟის ფიქრთა ნაკადი. ზოგიერთ შემთხვევაში პირდაპირი შინაგანი მონოლოგი კიდევ უფრო რთულ ამოცანას ისახავს მიზნად – წარმოაჩინოს გმირის არაცნობიერი (უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი რამ მხოლოდ ჯოისმა და კონრად აიკენმა გააკეთეს), რაც ცალსახად ფსიქოანალიტიკური თეორიის გავლენაა.

არაპირდაპირ შინაგან მონოლოგში ავტორის როლი ამდენად შეზღუდული არ არის და ის უფრო ინტენსიურად შემოდის ტექსტში. შეიძლება ითქვას, რომ თავისი კომენტარებითა და აღწერილობებით, ავტორი შუამავლის როლს თამაშობს

გმირის ფსიქიკასა (ცნობიერსა) და მკითხველს შორის. ავტორი აკეთებს შესავალს, შემდეგ რაღაც პერიოდით იკარგება, მერე ისევ შემოდის ტექსტში კომენტარის მეშვეობით და ასე შემდეგ. ამგვარ შინაგან მონოლოგს მიმართა “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურის მწერალთა უმეტესობამ. ბუნებრივი და ორგანულია არაპირდაპირი და პირდაპირი მონოლოგების კომბინაცია (Humphrey 1968: 23-31).

ოთარ ჭილაძის პროზაში, რადგანაც ის არ არის “ცნობიერების ნაკადის” ავტორი, პირდაპირი შინაგანი მონოლოგები, ფაქტობრივად, არ გვხვდება. მის პროზასთან უფრო ახლოს დგას არაპირდაპირი შინაგანი მონოლოგი, სადაც ავტორის, მთხრობელის როლი უფრო თვალშისაცემია, თუმცა აქაც არ შეიძლება ვისაუბროთ იმგვარ არაპირდაპირ შინაგან მონოლოგზე, რომელზეც რობერტ ჰამფრი წერს, რადგან დროთა განმავლობაში, შინაგანი მონოლოგის ამ ფორმამაც ტრანსფორმაცია განიცადა და კიდევ უფრო განსხვავებული სახით დამკვიდრდა ლიტერატურაში (მაგალითად, ოთარ ჭილაძის პროზაში ავტორი ბევრად ღრმად შინაგანი მონოლოგის ტექსტში შეჭრილი, უფრო ინტენსიურად და გაბედულად ერთვება პერსონაჟის ფიქრებში, არ ერიდება ფიქრთა ნაკადის დარღვევას. შესაბამისად, ავტორის გამოჩენა, ჩართვა, იმპერსონალიზაცია თუ პერსონაჟის მთხრობლად გადაქცევა, მკითხველისთვის დამატებით სირთულეს ქმნის).

შინაგანი მონოლოგი პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას ასახავს, ის ჩვეულებრივ რეალისტურ ნაწარმოებებშიც გვხვდება და ე. წ. “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურაშიც, მაგრამ სხვაობა ამ შინაგან მონოლოგებს შორის დიდია, რადგან ტრადიციული რომანისგან განსხვავებით, “ცნობიერების ნაკადის” შინაგანი მონოლოგი არის გმირის შედარებით ხანგრძლივი ავტოკომუნიკაციური მეტყველება და მისი გამოუთქმელი ფიქრთა ნაკადის, აზრის შინაგანი განვითარების პირობითი მხატვრული რეპროდუქცია, რომელიც პერსონაჟის არაცნობიერის წვდომას ისახავს მიზნად (საყვარელიძე 1974: 168; ყიასაშვილი 1983: 15) როგორც წერს ედუარდ დიუჟარდენი, შინაგანი მონოლოგი პერსონაჟის ცნობიერებაში აღმოცენებულ აზრთა უწყვეტ ნაკადს ასახავს, თანაც იმ სახით, რა სახითაც ფორმდება და იმ თანმიმდევრობით, როგორც ვითარდება. რეალისტურ რომანში განარჩევენ გმირის სულიერი მდგომარეობის ასახვის ისეთ ტექნიკას, როცა მონაცვლეობს საავტორო ტექსტი, რომელიც ობიექტურად აღგვიწერს პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობას, თვით გმირის შინაგანი სამეტყველო რეაქცია

და მისი ფიქრების ავტორისეული თავისუფალი ინტერპრეტაცია (მაგალითად, გოლზუორთისა და დრაიზერის პროზა) (Glaser 1948) ამიტომ, თუ რეალისტურ რომანში შინაგანი მონოლოგის მიზანი ფსიქოლოგიური რეალიზმის შექმნაა, “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურაში ის უფრო ფსიქოლოგიური ნატურალიზმისკენ ისწრაფვის (საყვარელიძე 1974: 169). ასე ხდება ინგლისურ მოდერნისტულ ლიტერატურაში და კონკრეტულად ჯეიმს ჯოისის შემოქმედებაშიც. მაგრამ დროთა განმავლობაში შინაგანმა მონოლოგმა ეს ფუნქცია დაკარგა და მას უკვე მხატვრული ეფექტის მიზნით იყენებენ, როგორც ამას აკეთებს უილიამ ფოლკნერი, “მის რომანებში ეს ტექნიკა, ეს მექანიზმი მაშინ იწყებს მოქმედებას, და სავსებით კანონზომიერადაც, როდესაც გმირის სულიერი დრამა უკიდურესად გამწვავებულია, ტრაგიკულ კონფლიქტამდეა მისული” (თოფურიძე 1984: 35).

ასევე იყენებს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას შინაგან მონოლოგებში ოთარ ჭილაძეც – მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს გმირის რთულ შინაგან მდგომარეობას უსვამს ხაზს. რომანი “გოდორი” თითქმის მთლიანად შინაგანი მონოლოგებისგან შედგება. ამ მონოლოგებს შეიძლება საკუთრივ შინაგანი მონოლოგები დაერქვას და არა “ცნობიერების ნაკადის” შინაგანი მონოლოგები, მაგრამ შიგადაშიგ, უფრო მეტად კულმინაციურ მომენტებში, როცა პერსონაჟი უკიდურესად კრიზისულ მდგომარეობაშია და საკუთარ თავს უღრმავდება, მონოლოგებში ერთვება ასოციაციური აზროვნება, რომელსაც არაცნობიერთან მიყვავართ, ირღვევა თხრობის ლოგიკა, ქრონოლოგია, და გმირი იკარგება საკუთარ ტექსტებში. სწორედ ამგვარ ადგილებში იკვეთება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, რაც ლოგიკურადაც გამართლებულია, რადგან სულიერი დრამის პირობებში ალოგიკურად აზროვნება ბუნებრივია.

ყოველივე ეს კარგად ჩანს რომან “გოდორის” ბოლო ნაწილის შინაგან მონოლოგებში (ლიზიკოს, ანტონის, ელიზბარის), სადაც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა განსაკუთრებით თვალშისაცემია.

ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მყოფი ვენებგადაჭრილი ლიზიკოს განცდების საჩვენებლად, წარმოდგენილია შინაგანი მონოლოგი, რომელშიც ჩვეულებრივი, გააზრებული მსჯელობებიც გვხვდება, მაგრამ დროდადრო ავტორს მოქმედება პერსონაჟის ცნობიერებაში გადააქვს და ტექსტს აბუნდოვნებს. პერსონაჟის

არეული და გაუფორმებელი ფიქრებიდან ვიგებთ, რომ ის გადარჩა, თუმცა აღარ იცის რა ხდება ობიექტურ სინამდვილეში, ამიტომაც თავის სუბიექტურ სამყაროს ეკედლება: „ღმერთო, მიმანიშნე, მასწავლე, როგორ ვუშველო! აქედან გავალ თუ არა, უნდა დაველაპარაკო, გულწრფელად... აღარაა ამის დრო. დედაზე უფრო დედაო... ვინ თქვა? ვის უთხრა? არ მახსოვს. არ ვიცი. არაფერი არ ვიცი. რაც არ ვიცი, ის ვიცი მხოლოდ. ორივემ უნდა გავხსნათ ფრჩხილები. სულ კვარცხლებზე დოგმა უბედურებაა. ვინმე მაინც გიყურებდეს. ვის რაში სჭირდება?! ვინ რად გაგდებს? ხალხმა უკვე მოინელა. ახალ-ახალი მსხვერპლი სჭირდება ყოველდღე, ცოცხალი, სისხლით გატიკნული... მოიძრე გვირგვინი, ჩამოიბანე გრიმი და ჩაუჯექი მამამთილს კალთაში... მიყევი ცხოვრების დინებას, იბერიიდან იბერნიამდე და უკან, იბერნიიდან იბერნიამდე. ... ერთი. ორი. სამი. ოთხი. ხუთი. ექვსი. შვიდი. რვა. ცხრა. ათი. თერთმეტი. თორმეტი. ცამეტი. ... უყურეთ ერთი რა ამბით ჩხავის! ეტყობა, მიცნო ... ვერ ვხედავ სად ზის... ვერ ვხედავ, მაგრამ ვგრძნობ. როგორ უნდა დავინახო თვალდასუჭულმა, ჰააა?! დეიდა ლენა... თქვენ გეკითხებით ქალბატონო... რა საერთო აქვს კაჭკაჭს ყვავთან?!” (ჭილაძე 2006: 365).

ან მეორე მაგალითი: “უფალო, გაანათლე მხევალი შენი ღიზიკო... მეშინია. მეშინია? არაფრისაც არ მეშინია. თითქმის აღარც ვარ. ჩიტმა რაღაცა აკენკა ჩემი სკამის ფეხთან და ნისკარტით მშვიდად გაუსვ-გამოუსვა ფილაქანს, ვითომც არაფერი... იმისთვის უკვე აღარ ვარსებობ... შეიძლება მომეჩვენა, წარმოვიდგინე, მაგრამ ამით, განა რამე იცვლება? დამნაშავე უნდა დაისაჯოს. მაგრამ ჩვენ კი არვისჯებით, ვისპობით.”... (ჭილაძე 2006: 374).

პერსონაჟს გააზრებული აქვს თავისი საქციელის სიმძიმე და ეს მოსვენებას არ აძლევს. გარდა ამისა, ის მუცლით ატარებს ცოდვის ნაყოფს (შესაძლოა, უკვე აღარც ატარებს, მაგრამ ამას თავად ვერ ხვდება). მაგრამ ღიზიკო მთელ დანაშაულს საკუთარ თავზე არ იღებს და პასუხისმგებლობას საზოგადოებასაც აკისრებს, რომელმაც საშუალება მისცა რაუდენ კაშელს რძალთან ამგვარი ურთიერთობა დაემყარებინა. ეს ფრაზები, უკიდურესი სასოწარკვეთისა და უბედურების უამს, ღიზიკოს სულიერი მდგომარეობის გამოძახილია, ამიტომ მისი ცნობიერის წარმოდგენა ავტორის მიერ, ვფიქრობ, საუკეთესო გამოსავალიცაა, რადგან ამ მდგომარეობაში გმირს არ შეუძლია, ჰქონდეს ჩამოყალიბებული, დალაგებული ფიქრები, დასკვნები, რომლებიც ავტორის მიერ აქცენტირდება და

გეგმები, რომელსაც იგი მომავლისთვის დასახავს. ლიზიკოს მხოლოდ ასე შეუძლია აზროვნება – წყვეტილად, ქაოტურად, ბუნდოვნად, და ავტორსაც არ ერიდება მისი წყვეტილი აზრების პირდაპირ, გაუფორმებლად გადმოცემისა, რადგან მისი სასოწარკვეთილება ერთადერთია, რაც ლიზიკოს გაამართლებს და მკითხველის თვალში თანაგრძნობას გამოიწვევს. ზემოთ მოყვანილი ქვეცნობიერის ამსახველი ფრაზები კი ჩართულია შინაგან მონოლოგში, სადაც ჩვეულებრივი, გააზრებული მსჯელობაც გვხვდება, მაგალითად: “რაც მე ჩავიდინე, თუკი მართლა ჩავიდინე, სასაცილოდაც არ ეყოფათ ხვალინდელ გოგონებს. ჩვენს სკოლაში პირველად მაშუბეშა თეამ გაიხადა და გარიცხეს, მაგრამ მეორე სემესტრში უკვე მასწავლებლებიც იხდიდნენ. ვიღაცის ბნელი მშობელი მოგვივარდა ბენზინის ბალონით, დედაბუდიანად უნდა გადაგწვათო, არადა, სამწუხუროდ განყოფილების გამგე უკვე ფულს ადებინებდა შედარებით გამოსულ მშობლებს სტრიპტიზისთვის საჭირო ინვენტარის შესაძენად” (ჭილაძე 2006: 363). თუმცა ასოციაციური გადასვლები ისევ და ისევ აბუნდოვნებს ტექსტს.

“ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და განმსაზღვრელი მოვლენაა ასოციაციური აზროვნება. მისი ამოცანა ცნობიერების მუშაობის ფიქსაციაა, რომელიც უამრავ შთაბეჭდილებას ღებულობს, მათგან არჩევს მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან შთაბეჭდილებებს და მათ შორის ასოციაციურ კავშირს ამყარებს. შეიძლება ითქვას, რომ “ცნობიერების ნაკადი” აღწერს ცნობიერის მუშაობის პროცესს და წარმოადგენს მას არა დიალოგებით, არამედ ფიქრთა ნაკადით, შთაბეჭდილებებით, ემოციებითა და პერსონაჟის ასოციაციურად, ალოგიკურად დაკავშირებული მოგონებებით, რომლებიც ხშირად სინტაქსურადაც გაუფორმებელია (современный словарь-справочник по литературе 1999: 369).

ასოციაციური აზროვნება ორგვარი ბუნებისაა: ერთ შემთხვევაში ასოციაცია ეყრდნობა გმირის ან მოხრობელის გონებაში არსებულ, თითქოს ერთმანეთთან დაუკავშირებელ მოვლენებს. აქ ნიშანსვეტები ერთმანეთს მიემართებიან და შემდგომ კიდევ ახალ ასოციაციებს წარმოქმნიან. მეორენაირი ასოციაცია კი უკვე ავტორის მიერაა გააზრებული და ერთგვარად მისი კონცეფციის ნაწილია. ასეთ დროს ასოციაცია მიმართულია იქითკენ, რომ აჩვენოს პერსონაჟის ფიზიკური

არსებობის გამომხატველი ფაქტები, იქნება ეს მის სულიერ სამყაროსთან კავშირში თუ არა. ეს უკვე მწერლის კომენტარებია, რომელსაც იგი ურთავს გმირის ნაფიქრში, რათა თავად გმირის გაფანტული ასოციაციები ნაწარმოების მთავარ სათქმელს დაუკავშიროს. ნიკო ყიასაშვილის აზრით, ამის კარგი მაგალითია ჯოისის “ულისეში” სტივენ დედალოსის მიერ ვიკოს ქუჩის ხსენება. სტივენ დედალოსისთვის ვიკო არანაირ ასოციაციურ ნიშანსვეტს არ წარმოადგენს, მაგრამ ეს თავად ავტორისათვის არის მნიშვნელოვანი, რადგანაც ვიკოს კულტუროფილოსოფია მკითხველს რომანის მთავარ სათქმელზე მიანიშნებს – თუ როგორ კრიზისულ მდგომარეობაშია მეოცე საუკუნის ეჭვებით ატანილი ადამიანი. ანუ ხშირად ავტორისა და გმირის ასოციაციები ერთმანეთს გადაკვეთს, ეს კი ყოველთვის რომანის მთავარი კვანძებია (ყიასაშვილი 1983: 21-22).

მაგალითისთვის ისევ “გოდორსა” და ისევ ლიზიკოს მივუბრუნდეთ. არაცნობიერ მეტყველებაში ლიზიკო დედინაცვალზე - ელისოზე ფიქრობს, მერე კი უნებურად ახსენდება ფრაზა “დედაზე უფრო დედაო” – ეს ნიშნავს, რომ მისი ასოციაცია წავიდა სიტყვის არსზე – დედა და ელისო მოიაზრა, როგორც დედა. დედა, ალბათ, ერთადერთი არსებაა, ვინც შეიძლება ასეთ დროს მხარში დაუდგეს პერსონაჟს. ეს პერსონაჟის უმწეობაზე მიანიშნებს: “არ მახსოვს. არ ვიცი. არაფერი არ ვიცი”. შემდეგ ლიზიკო იწყებს გონებაში თვლას, არეული რიცხვების ფონზე ჩნდება ახალ-ახალი ასოციაციები: დეიდა ლენა – კაჭკაჭი – პეპლები – მე-პეპელა – მომაკვდავ პეპელასთან ჩაცუცქეული ბავშვები (ეს, თითქოს კრავს წინა ასოციაციებს) – დაუნდობელი ბავშვები, რომლებიც მწერებს ხოცავენ – მათი გამოცდილება – ეს გამოცდილება ვერ გამოიყენა ანტონმა - პირდაღებული იდგა – აქ შემოდის რაუდენის “პირობითი” მკვლევლობის სცენა (ისევ შეიკრა ასოციაციები, გამოიკვეთა ახალი თემა) – აქცენტი დედამთილის, ფეფეს დანიშნულებაზე – ლიზიკოს ქორწილის დღე და ასე შემდეგ.

მაგრამ ამავედროულად ლიზიკოს მონოლოგში ჩართულია ისეთი ასოციაციებიც, რომლებიც მხოლოდ პერსონაჟის საკუთრებას არ წარმოადგენს, იგი ავტორსაც ეკუთვნის, ან მხოლოდ ავტორს და, როგორც ზემოთ ვთქვით, მწერალს ეს მთავარ სათქმელთან კავშირის დასამყარებლად დასჭირდა. მაგალითად, ლიზიკოს ფიქრში ელისოზე (და სხვაზეც), იგი ჩაურთავს ფრაზას: “ვის რაში სჭირდება? ვინ რად გაგდებს? ხალხმა უკვე მოინელა. ახალ-ახალი

გმირი და მსხვერპლი სჭირდება ყოველდღე, ცოცხალი, სისხლით გატიკნული...” (ჭილაძე 2006: 366). ეს ფრაზა, სავარაუდოდ, საერთოა ავტორისა და პერსონაჟისთვის, რადგან ლიზიკო აქ საკუთარ უბედურებას გულისხმობს, ავტორი კი საზოგადოების გულგრილობასა და უყურადღებობაზე, მის უსამართლობაზე აკეთებს აქცენტს, რაც ისედაც ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაა მწერლისთვის არა მხოლოდ “გოდორში”, არამედ თითქმის ყველა რომანში.

ამავე მონაკვეთში ლიზიკო ფიქრობს: “მიყვე ცხოვრების დინებას იბერიიდან იბერნიამდე და იბერნიიდან იბერიაში” (ჭილაძე 2006: 366). ეს კი უკვე მწერლის კუთვნილი ასოციაციაა – იბერიის ხსენება. საქართველოს, იბერიის, სამშობლოს თემა, ერთ-ერთი წამყვანია ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაში. ამიტომ ამ შემთხვევაში იბერიის ხსენებას გავეყვართ ნაწარმოების მთავარ ხაზზე – სამშობლო გასაჭირშია და ერთ დროს იბერიას, ახლა გადაუჭრელი პოლიტიკური და ზნეობრივი პრობლემების წინაშე დამდგარა. სხვა შემთხვევაში ლიზიკოს მდგომარეობაში საქართველოზე ფიქრი ნამდვილად გასაკვირია. მას თითქოს შემთხვევით აგონდება ეს სიტყვა, სინამდვილეში კი “იბერია” რომანის პირველ გვერდზე გვაბრუნებს, სადაც ლუდოვიკო ბოლონიელი საქართველოსკენ მიემართება და სადაც საქართველო ჯერ კიდევ პატივისცემის ღირსია – “რაინდული კეთილშობილებითა და მეომრული შემართებით სახელგანთქმული ქვეყანა” (ჭილაძე 2006: 10).

გავიხსნოთ ასევე ანტონის ფიქრები ომში ყოფნისას: “მე ყველაზე ჭორფლიანი გოგო ვარ მთელს სანაპიროზე... მაგრამ სხნა არსებობს. ეტყობა, სიმდაბლის მწვერვალს უნდა მიაღწიო, რათა ხელახლა აღსდგე. სხნა ნამდვილად არსებობს, სადღაც აქვე, ახლომახლო... შეიძლება, ამ სანგარიშიც, ჩვენს შორის... მე თვითონ ვიცნობდი ერთ გამოსწორებულ ნარკომანს” (ჭილაძე 2006: 327). ანტონის ფიქრები აქეთ-იქით დახტის, მაგრამ ფრაზა – “ეტყობა, სიმდაბლის მწვერვალს უნდა მიაღწიო, რათა ხელახლა აღსდგე”, ცხადია, არ შეიძლება მხოლოდ მისი ასოციაცია იყოს, რადგან ეს ოთარ ჭილაძის შემოქმედების – გმირების ძერწვის – ერთ-ერთი პრინციპია. მასთან მხოლოდ უკიდურეს ზღვრამდე მისული, დამდაბლებული, განადგურებული ადამიანები ახერხებენ გარდაქმნას, რადგან მათ ყველაფერი ნახეს, საკუთარ თავზე იწვინეს, დაეცნენ, მაგრამ გადარჩენა შესძლეს და ხელახლა ამოიზრდნენ საკუთარი თავიდან.

ასევე ელიზბარის შინაგან მონოლოგში ერთმანეთს ებმის და განაპირობებს სხვადასხვა ასოციაცია: “ეცადე, მართლა დაიძინო. ანდა ცოტა კარგზე იფიქრო. კარგი თუ არაფერი გაქვს, რიდასთვის ომობ?! კარგია თუ ავია, ნამდვილი საქართველო ამ სანგარში ზის. ესე იგი ცხოვრება გრძელდება... რაც მთავარია, სწორედ ისეთი დღეა, შენ რომ გიყვარს – ჩაწყნარებულ-ჩამყუდროებულ-დაძაბულ-დაუღეველ სიცოცხლით სავსე, ბაყაყის ყიყინით, ჩიტის ჭიკჭიკით, მწერისა და ქვეწარმავლის ფაჩუნით გაბრუნებული. ოღონდ, სად? აქ თუ ქვიშხეთში?” (ჭილაძე 2006: 332). ქვიშხეთი – მწერები – ელიზბარი ჭიანჭველაა, რომელსაც არასდროს სძინავს – ხეებზე ციყვია – ციყვი არ ენდობა ადამიანს – ადამიანს მკვლელის ბუნება აქვს (ეს შეიძლება ავტორისა და გმირის საერთო ასოციაციად ჩაითვალოს) შემდეგი ფიქრი კი, რომელიც იარაღის ხმის ფონზე ჩნდება, უკვე ავტორის კონცეფციის მატარებელია: “თუ რაღაც იწვის?! თუ იწვის, კარგი რაღაც იწვის. დრანგ. სამშობლო. დრანგ. ყველაფერს დათმობს კაცი ამ სურნელისთვის. დრანგ. სამაგიეროდ, მიწაში ჩამპალ ფესვებს, მშობლიურსაც კი, საშინელი სუნი ჰქონია. მასუნთქეთ ჩემი სამშობლოს სურნელი. ხურდა არ მინდა. სიცოცხლეს ვიხდი მთლიანად. რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს ჩვენს დროში, სამშობლოს სურნელს ვერ გაყიდი” (ჭილაძე 2006: 333). აქ ავტორის მიერ აქცენტირდება საქართველოს რთული პოლიტიკური მდგომარეობა (სამშობლო იწვის) და ადამიანების, ამ შემთხვევაში ელიზბარის მსგავსი ტიპაჟების, დამოკიდებულება მისდამი (ყველაფერს დათმობ, მაგრამ ვერ გაყიდი).

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკამ, რომელიც მეთოდისგან დამოუკიდებლადაც არსებობს, როგორც გამოსატვის ფორმა და მხატვრული ხერხი, რომანში “გოდორი” ყველაზე ცხადად იჩინა თავი. “გოდორი” მთლიანად შინაგან მონოლოგებზეა აგებული, რომელთაგან ზოგი რეალისტური ნაწარმოებების შინაგან მონოლოგს მოგვაგონებს, მაგრამ მაშინ, როდესაც სიუჟეტი მძაფრდება და გმირების დაძაბულობა კულმინაციას აღწევს, შინაგან მონოლოგებში შემოდის “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა – ასოციაციური აზროვნება, აღრეული ქრონოლოგია, წყვეტილი, ქაოტური აზრები, მარტივი წინადადებები, გამეორებები, სინტაქსური ტავტოლოგია. წინ წამოიწევს პერსონაჟის სუბიექტური სამყარო და მოვლენისადმი მისი სუბიექტური დამოკიდებულება. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ როდესაც ოთარ ჭილაძის პროზაში არსებულ “ცნობიერების

ნაკადის” ტექნიკას ვახსენებთ, არ ვგულისხმობთ ამ ცნების ჯოისისეულ კლასიკურ გაგებას, სადაც “ცნობიერების ნაკადის” მიზანი ზოგადადამიანური, კერძოდ კი, მე-20 საუკუნის კრიზისში მყოფი ადამიანის ფსიქიკის გაშიშვლებაა, არამედ ამ მეთოდის მხოლოდ გარეგნულ, ტექნიკურ მხარეს, რაც მიზანმიმართულად გამოიყენა უილიამ ფოლკნერმა თავის რომანებში. რადგან ამ შემთხვევაში ჭილაძის, ისევე, როგორც ფოლკნერის მიზანი, გმირის ტრაგიკული განცდების წარმოჩენა და მისი ხასითის უკეთ წვდომაა.

როგორც ვხედავთ, ოთარ ჭილაძემ რომანში “გოდორი”, ოსტატურად გამოიყენა “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, რამაც ხელი შეუწყო პერსონაჟების ხასიათებისა და ნაწარმოების პრობლემატიკის წარმოჩენას. ამ რომანში: 1. ტრადიციულ შინაგან მონოლოგებში პერიოდულად ერთვება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, შესაბამისად აქ გვხვდება ტრადიციულიც და “ცნობიერების ნაკადისეული” შინაგანი მონოლოგებიც, 2. ამ ტექნიკას მწერალი იყენებს მხატვრული ეფექტისთვის (როგორც უილიამ ფოლკნერი), როცა მისი გმირები კრიზისში არიან და მათი განწყობის გამოსახატავად ასოციაციური აზროვნება საუკეთესო საშუალებაა. 3. ავტორი შინაგან მონოლოგებს სიუჟეტით არ ტვირთავს, ამიტომ შიგადაშიგ ახერხებს არაცნობიერის წვდომას და შედეგად ჯოისისეულ კონცეფციასაც უახლოვდება. 4. ხშირად თხრობა III პირში მიმდინარეობს, მაგრამ შინაგანი მონოლოგი მაინც ინარჩუნებს “ცნობიერების ნაკადისეულ” ფორმას. ეს ყველაფერი ერთად წარმოადგენს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ოთარ ჭილაძისეულ ინტერპრეტაციას.

2. “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა რომანში “მარტის მამალი”

ოთარ ჭილაძის მეორე რომანი, რომელიც 1987 წელს გამოქვეყნდა და სადაც “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდისა თუ ტექნიკის მხოლოდ გავლენაზე შეგვიძლია ვისაუბროთ, არის „მარტის მამალი“. ამ რომანში ტექნიკა ნაკლებად ფუნქციურია, მაგრამ “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდის შინაარსობრივი მხარეა აქცენტირებული – შინაგანი მონოლოგების საშუალებით, რომლებიც მთელს რომანს მოიცავს, წარმოჩენილია პერსონაჟის სულიერი სამყარო, მისი გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი სურვილები, სუბიექტური განცდები, არეულია ფაქტების ქრონოლოგია და მინიმუმამდეა დაყვანილი სიუჟეტი. ნაწარმოები მთავარი გმირის ერთ უზარმაზარ შინაგან მონოლოგს წარმოადგენს, მცირე რეალური პლანი კი მხოლოდ გმირისა და მისი გარშემომყოფების ფიზიკური არსებობის დამადასტურებელია.

ნაწარმოების სიუჟეტი თითქოს მარტივია – თხუთმეტი წლის ნიკო ომისა და მამის ავადმყოფობის გამო, დედამ ბათუმიდან ბებიასთან და პაპასთან, სიღნაღში გამოხიზნა, სადაც ის მკვლელობას შეესწრო. ამ ფაქტმა ისე ძლიერად იმოქმედა მოზარდზე, რომ ის ერთი თვის განმავლობაში “ავადმყოფობს” – ანუ გაუნძრევლად წევს საწოლში და საკუთარ თავს უღრმავდება. რამდენადაც მარტივი და ადვილად აღსაქმელია სიუჟეტი, იმდენად რთულია გმირის შინაგანი სამყარო. სწორედ მისი მოგონებებიდან, წარმოსახვებიდან თუ სიზმრებიდან ვგებულობთ მისი ცხოვრების სხვადასხვა დეტალებსა და ამბებს, მის დამოკიდებულებას სხვა პერსონაჟებთან, რაც განსაზღვრავს მათდამი მკითხველის დამოკიდებულებასაც. ნაწარმოები იმდენად სუბიექტურია, რომ შიგ ჩართული სხვა პერსონაჟების ფიქრებიც ნიკოს მიერაა განცდილი. ნიკო წარმოადგენს თავს საკუთარ პაპად, რომელიც ომიდან გამორბის, რათა მშობლიურ სახლს დაუბრუნდეს და მასავით ტანჯვით გამოივლის თოვლიან გზას: “თუ შეიძლება ასე ითქვას, იწყება მის მიერ გათავისებული პაპისეული მოგონებები, ანუ – წარმოდგენა უგმიროდ, უფრო ზუსტად კი, წარმოდგენა სხვისი მოგონებებისა, სადაც ყველა მთავარი გმირი თვითონაა, ყველა “საინტერესო” როლს თვითონ

ასრულებს მთელი მონდომებით, ვნებითა და მღელვარებით. და ასე მარტო იმიტომ კი არ იქცევა, რომ თავი გაირთოს, არამედ – გადაირჩინოს კიდევ ხანდახან, კიდევ ერთი, კიდევ ერთხელ მოულოდნელად გამომტყვრალი განსაცდელისგან” (ჭილაძე 1987: 17). ნიკო ესწრება ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობასაც, ილის ნაცვლადაც განიცდის და მკვლელის მაგივრადაც იტანჯება: “ნიკოს კი, სიბრაზისგან, უმწეობისგან, ლამის გული გაუსკდეს. დაბადებული მაინც იყოს, რამე რომ მოიმოქმედოს... მაგრამ არ არის, არ არსებობს ჯერ და ისევ სხვათა წარსულში გარბის გამწარებული. უფრო სწორად, გამწარებული გამორბის სხვათა წარსულიდან, თესლის ბნელსა და იღუმალ გზას მოჰყვება არარაობიდან სიცოცხლისკენ, რათა იშვას, დაიბადოს, აღმოცენდეს და თავიდან დაიწყოს ყველაფერი” (ჭილაძე 1987: 332). ნიკო ფიქრობს დედის ნაცვლად თავის შვილზე, რომელიც თითქოს “ხელს უშლის” მამის მოვლაში და ამიტომაც გზავნის სიღნაღში; უიმედოდ შეყვარებულია, როგორც მისი ახალგაზრდა დეიდა, რომელიც ისევ და ისევ ელოდება მისი რჩეულის ომიდან დაბრუნებას და ვანო მასწავლებელივით გლოვობს დაღუპულ თუ დაკარგულ პატარა შვილს. ნიკო საკუთარი თავის გარდა, ყველა ის პერსონაჟია, რომელიც ნაწარმოებში გვხვდება, ამიტომ ასეთი სუბიექტური დამოკიდებულება საშუალებას გვაძლევს, ამ რომანში “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდისა და მისი გამომსახველობითი ფორმის გაგვინახე ვიფიქროთ. გარდა ამისა, საკუთარი მოგონებებიცა და წარმოსახული წარსულიც მხოლოდ ასოციაციურად ებმის ერთმანეთს – ილიას მკვლევლობის დრამატულ წარმოსახვას მოსდევს ჯარისა და სანგრის აღწერა, შემდეგ მის წარმოსახვაში ნიკო-პაპა სახლისკენ მოემართება, ხედავს მამის დახუჭულ თვალებს, საიდანღაც ესმის ვანო მასწავლებლის ხმა, შემდეგ ნიკო-ყაჩაღი ცეცხლს აჩაღებს და ასე შემდეგ.

თავის შინაგან მონოლოგში ნიკო გამუდმებით ასოციაციური აზროვნების ზღვარზეა, რადგან არა ლოგიკურად, არამედ ასოციაციურად ახსენდება ესა თუ ის ამბავი. ავტორის ტექსტში ჩართულობის მიხედვით, შინაგანი მონოლოგი ხშირად ტრადიციული, რეალისტური ნაწარმოების მონოლოგს ჰგავს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ნიკოს მონოლოგების მიზანი ავტორთან ერთად არა სწორხაზოვნად ერთი კონკრეტული თემის განვითარებაა (როგორც რეალისტურ ნაწარმოებში), არამედ ისევე, როგორც “ცნობიერების ნაკადის” შინაგან მონოლოგებში, მისი შინაგანის

სამყაროს, მაისი არაცნობიერის წვდომა და იმ პრობლემების აღმოჩენა, რაც ნიკოს “განკურნების”, სულიერი განახლების საწინდარი უნდა გახდეს.

ნაწარმოების ემპირიული რეალობა პასიურია და რაც ხდება, უფრო ზუსტად, რაც უკვე მოხდა, იმას ისევ ნიკოს ფიქრებიდან ვიგებთ. შეიძლება ითქვას, სიუჟეტი წარსულ მოვლენებზე დაყრდნობით არსებობს და წარსული განსაზღვრავს რომანის “აწმყო” მოქმედებას. რომანის დერძი ნიკოს მოგონებების, ასოციაციურად დაკავშირებულ ამბებისა და ფიზიკური უძლურების ფონზე, ნიკოს მშობლებთან ურთიერთობაა - დედასთან ყოფნის სურვილი, დედაზე ეჭვიანობა და, შესაბამისად, მამისა და საკუთარი დანიშნულების გააზრების მცდელობა. მთავარი ასოციაციური ნიშანსვეტი ნაწარმოებში სწორედ დედ-მამაა და ყველაფერი ამის გარეშემო ტრიალებს. ყოველი ფიქრი, საკუთარი თუ სხვისი მოგონება ნიკოს აბრუნებს იმ აზრთან, რომ მან ვერ მოასწრო “დედის წიაღში გამოშუშება”, ადრე მოსწყდა დედას, და ახსენებს ამის მიზეზს – ავადმყოფ მამას, რომელმაც ნიკოს დედის ყურადღება წაართვა. ეს უნებურად, ქვეცნობიერად აპირისპირებს მამასთან, სანამ ტყეში გავარდნილი უცნობი ყაჩაღის მეშვეობით, რომელიც მამას აგონებს, არ შესძლებს მამის “პატიებას”. საბოლოოდ ნიკო “განიკურნება”, კვანძის გახსნა ხდება ისევ სუბიექტურ სამყაროში – ნიკოს სიზმარში, სადაც მინიშნებებითა და სიმბოლოებით ის ახერხებს თავისი დანიშნულების გააზრებას.

“ცნობიერების ნაკადის” ნაწარმოებს “მარტის მამალი” რამდენიმე მიზეზით ემსგავსება: 1. რომანი წარმოადგენს ერთ დიდ მონოლოგს, სადაც შერწყმულია სუბიექტური და ობიექტური პლანი, მაგრამ სუბიექტურს აშკარა უპირატესობა ენიჭება; 2. ნაწარმოებში არ გვხვდება მკვეთრად ჩამოყალიბებული სიუჟეტი და რეალურ პლანს ქმნის ლოგინად ჩავარდნილი ნიკო და მის გარეშემო მოტრიალე ადამიანები. 3. რომანი, ძირითადად, ასოციაციურად დაკავშირებულ ფაქტებს და, შესაბამისად, მოგონებებს, წარსულს ეყრდნობა. 4. ეს ყოველივე ემსახურება მთავარი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს ამოხსნას, შესაძლოა, ნაწილობრივ მისი არაცნობიერის წვდმასაც, რაც საბოლოოდ გამოიხატა ნიკოს სიზმარში, რომელიც ნაწარმოების კულმინაციური მომენტია და რომელიც სწორედ არაცნობიერის გზაზე იწვინდება.

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ “მარტის მამალში” აშკარად იგრძნობა “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდის გავლენა (რაც, ტექნიკასაც გულისხმობს). რომანს ვერ დავარქმევთ ტრადიციულ რეალისტურ ნაწარმოებს რეალისტური შინაგანი მონოლოგებით, რადგან ამის თქმის საშუალებას ნაწარმოების ფორმა და მიზანი არ იძლევა, მაგრამ ის სრულად არც “ცნობიერების ნაკადის” კონცეფციას ემორჩილება, ამიტომ, ჩემი აზრით, აქ ტრადიციულისა და “ცნობიერების ნაკადისულის” შერწყმის ავტორისეული ინტერპრეტაციაა წაროდგენილი. ამგვარი რამ ფოლკნერიდან დაწყებული არაერთმა ავტორმა სცადა, რადგან “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა უამრავ სტილსა და ჟანრს ერგება. ამიტომ ყველა ავტორი, ვინც ამ ტექნიკას მიმართავს, მას თავისებურად იყენებს.

აღსანიშნავია ასევე, რომ რომანში “გოდორი” ჭილაძემ ამგვარ ტექნიკას მაშინ მიმართა, როდესაც გმირების სულიერმა მდგეღვარებამ უკიდურეს მდგომარეობას მიაღწია, “მარტის მამალში” კი საქმე ცოტა სხვაგვარადაა – ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი სულ ემოციებშია, დაძაბულია და სწორედ ამიტომ სწორხაზოვანი, რადგან ნაწარმოების რეალური პლანისა და მისი მოგონებების ფონზე, ნიკოს სულიერი დრამა არ მწვავედება, დინამიკაში არ ვითარდება და ერთ მომენტზეა დაფიქსირებული – ეს არის პერსონაჟის რთული, ემოციური, და ნაწილობრივ გააზრებული ძიება საკუთარი თავისა. ამიტომ, ვფიქრობ, ამ ნაწარმოებში ავტორმა მხოლოდ იმ დოზით მიმართა “ცნობიერების ნაკადის” გამომსახველობით ფორმას თუ აქცენტი გააკეთა მის შინაარსობრივ მხარეზე, რამდენიც თხრობის ლოგიკამ და პერსონაჟის ხასიათმა მოითხოვა. “ცნობიერების ნაკადის” მეთოდი ამგვარად ლავირების საშუალებას ნამდვილად იძლევა.

3. ინდივიდუალური მეხსიერება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით

შესრულებულ რომანებში

(ოთარ ჭილაძის პროზის მაგალითზე)

წარსული არის ის, რაც განსაზღვრავს მეხსიერებას, იქნება ეს ინდივიდუალური მეხსიერება თუ კულტურული. ის, რაც მოხდა ერთი წამის წინ, უკვე მეხსიერების ნაწილია, მაგრამ საინტერესოა, მიუბრუნდება თუ არა ვინმე იმ წამს, გაიხსენებს თუ არა მას, ამას კი სუბიექტური დამოკიდებულება, “იმ წამთან” ემოციური კავშირი განაპირობებს. ამიტომ მეხსიერება ემოციასთან და ინდივიდუალურ აღქმასთან თანაარსებობს. დაახლოებით ასევე ფუნქციონირებს მეხსიერება მე-20 საუკუნის ლიტერატურაშიც, სადაც ის ძალიან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, რადგან ლიტერატურული ნაწარმოებები ეყრდნობა მითებს, ზღაპრებს, ბიბლიურ ამბებს (რაც მეხსიერების ნაწილია) და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, საკუთრივ პერსონაჟების მეხსიერებას. გმირები სამყაროს აღიქვამენ მოგონებების, ასოციაციურად დაკავშირებული წარსული ფაქტების საშუალებით, ამიტომ ისინი ბევრად სუბიექტურნი არიან, ვიდრე მათი წინამორბედი ლიტერატურული პერსონაჟები, უფრო უღრმავდებიან წარსულს და წარსულის მეშვეობით ცდილობენ მომავლის განსაზღვრასაც. ეს ყველაფერი თავისთავად ააქტიურებს მეხსიერების ფუნქციას. ადამიანის არსებობა წარმოუდგენელია წარსული გამოცდილების გარეშე, მეხსიერების ფუნქცია კი ამ გამოცდილების შექნაა, წარსულში აღქმულის შენახვა და მომავალ ქცევაში მისი გათვალისწინება. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ მეხსიერებას თავისი სირთულითა და მოცულობით, ვერც ერთი სხვა ფსიქიკური ფუნქცია ვერ შეედრება (Нуркова 2006: 35).

კულტურის კვლევებში, ფილოსოფიასა თუ ფსიქოლოგიაში, მრავალმხრივ საინტერესოა თავად მეხსიერების ფენომენი – ვის მიემართება მეხსიერება, ინდივიდს თუ კოლექტივს? რას ნიშნავს “ინდივიდუალური მეხსიერება” და “კოლექტიური მეხსიერება”? ჯერ კიდევ არის ბოლომდე ამბობდა, რომ მეხსიერება ინდივიდუალური მოვლენაა, რადგან გამოხატავს იმას, რაც გვიგრძნობია,

განგვიცდია და გვიფიქრია წარსულში (François-Xavier Lavenne... 1-3). ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში აღიარებულია, რომ მეხსიერება სუბიექტური გამოცდილებაა, მოგონება კი -პირადული ცნება და იდენტობის ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. ფრანგი ფილოსოფოსი პოლ რიკიორი აღნიშნავდა, რომ მეხსიერება შინაგან სამყაროს განეკუთვნება, რადგან მოგონებები ჩვენი კუთვნილებაა. თუმცა მეხსიერება თავის თავში “სხვებსაც” გულისხმობს (ანუ იმ ადამიანებს, რომლებიც ჩვენს მოგონებებში მონაწილეობენ) (Ricoeur 2004: 96-120). მეხსიერების თეორიული გააზრება სწორედ ინდივიდუალური მეხსიერების ცნებიდან იწყება და მხოლოდ მოგვიანებით ჩნდება კოლექტიური და კულტურული მეხსიერების ცნება. ამგვარი თეორიები XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე აღმოცენდა და მეხსიერების ფსიქოლოგიური მექანიზმებისა და ფუნქციების გამოკვლევებს დაეფუძნა. მოგონება განიხილებოდა როგორც მხოლოდ ინდივიდუალური მოვლენა. სწორედ ასე ესმოდა ეს საკითხი ინტუიტიური ფილოსოფიის ფუძემდებელს, ანრი ბერგსონს, ამერიკელ ფსიქოლოგს უილიამ ჯეიმსს, რომელმაც მეხსიერებაში “ცნობიერების ნაკადი” დაინახა და კლასიკური ფსიქონალიზის შემქმნელს, ზიგმუნდ ფროიდს, რომელმაც თავისი თეორია, ფაქტობრივად, ასოციაციურ აზროვნებაზე დაყრდნობით, ანუ მეხსიერების საშუალებით განავითარა (აღსანიშნავია, რომ მოგვიანებით, სწორედ ამ სამი ადამიანის თეორიებსა თუ მოძღვრებებზე დაყრდნობით ქმნის ჯეიმს ჯოისი “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურულ მეთოდსა და კონცეფციას – თ.გ) (Переходцева 2012: 157).

რაც შეეხება ლიტერატურულ კრიტიკას, აქ მეხსიერება სხვადასხვაგვარად ესმით. ზოგიერთი მკვლევარი ხაზს უსვამს თეორიული გააზრების ნაკლებობას მაშინ, როდესაც პრაქტიკაში ეს საკითხი აქტიურად ფუნქციონირებს. ასტრიდ ერლი და ანსგარ ნუნინგი ინტერესდებიან, არსებობს თუ არა მეხსიერების კონცეფცია თუ ნებისმიერი კავშირი მეხსიერებასთან ნიშნავს სხვა დისციპლინის სფეროში გადასვლას, იქნება ეს ფსიქოლოგია, კულტურის კვლევები თუ სოციოლოგია. ამიტომ მეხსიერებისა და ლიტერატურის კავშირი გამოხატეს სამ კონცეფციაში: ლიტერატურის მეხსიერება, მეხსიერება ლიტერატურაში და ლიტერატურა კულტურულ მეხსიერებაში (Erlil A...2005: 261–294). ამჟამად ჩვენი ინტერესის საგანია ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მეხსიერების მექანიზმის რეპრეზენტაცია. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო

აღმოჩნდა ფრანგი ავტორის, მარსელ პრუსტის მონუმენტალური რომანი “დაკარგული დროის ძიებაში”, რომლის გამოჩენის შემდეგაც, ლიტერატურაში გაჩნდა დამოუკიდებელი საკითხი - მეხსიერების პრობლემა და დაიწყო მისი კვლევა. მარსელ პრუსტის რომანები კი “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკითაა შესრულებული, მიუხედავად იმისა, რომ ამ შემთხვევაში მეთოდს აქ აქვს თავისი ტრადიციული ფუნქცია – არაცნობიერის გამოხატვის მცდელობა (ეს თავისთავად გასაგებია, რადგან პრუსტი რომანებზე მუშაობდა 1913-1927 წლებში, “ცნობიერების ნაკადი” კი სრულყოფილი სახით გამოჩნდა მას შემდეგ, რაც ჯეიმს ჯოისმა თავისი ნაწარმოები, “ულისე” გამოაქვეყნა, ანუ 1922 წელს).

„ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში განსაკუთრებით კარგად არის გამოკვეთილი ინდივიდუალური მეხსიერების მნიშვნელობა და ფორმები, რადგან ამ ტიპის რომანები, როგორც წესი, კონკრეტული პერსონაჟების კონკრეტულ მოვონებებს ეყრდნობა. შესაბამისად, გმირების გონებაში, ცნობიერებაში, გამუდმებით ხდება წარსული მოვლენების რეპროდუქცია ასოციაციებისა და, თითქოს, ლოგიკურად დაუკავშირებელი ფიქრების მეშვეობით. აღნიშნული საკითხი კარგად ჩანს ქართველი მწერლის, ოთარ ჭილაძის პროზაში, სადაც ავტორმა ოსტატურად გამოიყენა “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა თავისი პროზის პრობლემატიკის უკეთ წარმოსახენად და მის გასამრავალფეროვნებლად.

“ცნობიერების ნაკადის” პროზა წარსულის, რეტროსპექციის, ადრეული გამოცდილებისა თუ მითოსის ხარჯზე არსებობს. ამ მეთოდმა აჩვენა, რომ ცნობიერებაში ემოციებით აღდგენილი, პროვოცირებული ფაქტები აწმყოს სწორედ მეხსიერების საშუალებით გადმოეცემა, ამიტომ მეხსიერება, და კონკრეტულად, ინდივიდუალური მეხსიერება, რომელიც ცალკეული გმირების წარსულს მოიცავს, ისევე მნიშვნელოვანია პერსონაჟის ხასიათისა და ფუნქციის ამოსახსნელად, როგორც ნაწარმოების “ახლანდელი” მოქმედება. მეხსიერებაში ჩაღრმავებისა და გმირის ქვეცნობიერსა თუ ცნობიერში წვდომის საშუალება კი სწორედ “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურამ მოგვცა. ასევე იმ ნაწარმოებებმაც, სადაც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა გვხვდება, როგორცაა, მაგალითად, ოთარ ჭილაძის რომანები.

ოთარ ჭილაძეს არ არის “ცნობიერების ნაკადის” მწერალი ამ სიტყვების კლასიკური გაგებით, განსაკუთრებით, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობს, ამ პერიოდისთვის კი ამგვარი ტიპის მწერლობა აქტუალური აღარ არის. გარდა ამისა, ჭილაძე პროზაულ ნაწარმოებებში, შექმნილიდან დაგვირგვინებ, ტრადიციული პროზის ნორმებსაც იცავს და მე-20 საუკუნის ისეთ ტენდენციას, როგორცაა, მაგალითად, „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკა, მხოლოდ პერიოდულად, მხატვრული ეფექტისთვის მიმართავს. ის რომანებში იყენებს “ცნობიერების ნაკადის” გამომსახველობით ფორმებს, როგორც მხატვრულ ხერხს და, ზოგ შემთხვევაში, თავისებურ ინტერპრეტაციასაც უკეთებს მას („ტრადიციულ“ შინაგან მონოლოგში ჩართავს „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკას) მწერლის მიზანი მე-20 საუკუნის კრიზისში აღმოჩენილი გმირების სუბიექტური განცდების ჩვენებაა, ეს კი ყველაზე უკეთ ასოციაციურად დაკავშირებული, გაფანტული და ჩამოუყალიბებელი ფიქრების მეშვეობითაა შესაძლებელი, რის საშუალებასაც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა იძლევა. სწორედ ამიტომ, ოთარ ჭილაძის მიერ ამ ტექნიკის პერიოდული გამოყენება ლოგიკურადაც გამართლებულია. ის მხოლოდ მაშინ მიმართავს ამ ხერხს, როცა ამის აუცილებლობას ხედავს, როცა მისი გმირები უკიდურესად დრამატულ მდგომარეობაში არიან. ასეთ დროს მათ მხოლოდ წყვეტილად, ქაოტურად, ასოციაციურად შეუძლიათ აზროვნება. მწერლის ყურადღება კი იქითკენაა მიმართული, რომ გმირის ხასიათი თუ ნაწარმოების არსი სულიერი მოძრაობის მეშვეობით ახსნას.

როგორც წესი, ამ ტიპის ნაწარმოებებში მოქმედება პერსონაჟის გონებაში, წარსულის მოვლენების დროს მიმდინარეობს. გმირების ასოციაციებსა და აწმყო ემოციებით გამოხმობილ წარსულ ფაქტებს უნებურად გადავყავართ მეხსიერების წიაღში. “მოვლენას არსებობის უფლებას მწერალი ანიჭებს მხოლოდ მაშინ, როცა ის უკვე გაივლის, რათა ცნობიერებაში აღიბეჭდოს, ჩარჩეს, მოგონების საგნად იქცეს,” - წერს უილიამ ფოლკნერის ქართველი მკვლევარი ეთერ თოფურიძე მწერლის კონცეფციაზე (თოფურიძე 1984: 123). კარგად ჩანს, რამდენად მნიშვნელოვანია წარსულის როლი. “ცნობიერების ნაკადის” მწერლობაში, ფაქტობრივად, მეხსიერებაში აღბეჭდილი წარსული განსაზღვრავს გმირების აწმყოსა და მათი ცხოვრების მიმდინარეობას. მაგალითად, ფოლკნერის

პერსონაჟები ვერაფრით ეგუებიან სამოქალაქო ომში ამერიკის სამხრეთ ნაწილის დამარცხებას და საკუთარ სულიერ კრიზისს ამ ისტორიულ მოვლენას უკავშირებენ. სწორედ წარსულისა და აწმყოს შეუთავსებლობის გამო იკლავს თავს “ხმაურისა და მბეინვარების” პერსონაჟი, კვენტინი. ჯოისის “ულისეს” პერსონაჟი სტივენ დედლოსი, მართალია, წარსულს არ მისტირის, მაგრამ მისი ფიქრებიც მხოლოდ გარდასულ მოვლენებს დასტრიალებს თავს – საკუთარ წარსულს, მითებს, ბიბლიურ ამბებს. რაც შეეხება ოთარ ჭილაძეს, მის რომანებში წარსულის გარდა აწმყოც შედარებით ფუნქციურია, მაგრამ ავტორიცა და პერსონაჟებიც უფრო კომფორტულად გრძნობენ თავს, როცა ნარაცია გადაინაცვლებს გმირის ცნობიერში და ხდება წარსული ფაქტების რეპროდუქცია. თხრობა დისტანციიდან ოთარ ჭილაძესთან ბევრად უფრო დინამიურია. ამიტომ, მის ზოგიერთ რომანში წარსული დრო აშკარად დომინირებს, მაგალითად, “მარტის მამალსა” და “გოდორში”.

“მარტის მამალში” მოქმედება, შეიძლება ითქვას, მესხიერებიდან იმართება, რადგან ამ ნაწარმოების მთავარი მოქმედი გმირი ნიკო, მას შემდეგ რაც ნაცნობი ყაჩაღის მკვლელობას შეესწრება, ერთი თვის განმავლობაში ლოგინიდან არ დგება და იხსენებს მთელ ცხოვრებას, დაწყებული ბავშვობიდან, როცა მშობლებთან ერთად ბედნიერად ცხოვრობდაბათუმში, დამთავრებული ბოლო წუთებით, როცა უკვე ბებია-პაპასთან ცხოვრობს და დედის ჩამოსვლას ელოდება. მისი მოგონებები ქრონოლოგიურადაც არეულია, ის ხან ბათუმშია და იმისთვის, რომ დედას დაეხმაროს, მთელ დღეს პურის მაღაზიასთან, რიგში ატარებს, ხან დეიდასთან ერთად მატარებლით სიღნაღისკენ მიემართება, ხანაც ტყეში შეხიზნულ ყაჩაღს უსმენს, რადგან ის ძალიან აგონებს მამას. გმირი დაკარგულია თავის მოგონებებში, სიზმრებსა თუ წარმოდგენებში, ყველაზე ნაკლებად კი აწმყო დრო ახსოვს, ამიტომ აწმყოში მოქმედება ძალიან მწირია. მთელი ნაწარმოები წარსულს დასტრიალებს თავს და აწმყო, თითქოს, მხოლოდ იმისთვის არსებობს, რომ მესხიერებაში დაგროვილი ეს მოვლენები ერთმანეთთან დააკავშიროს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ რომანში წარსული აწმყოზე ბატონობს და აწმყოს ერთადერთი ფუნქცია ის არის, როგორმე ყველა მოგონებას თავისი ადგილი მიუჩინოს. „მარტის მამალში“ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა შედარებით ნაკლებად ჩანს, მაგრამ ამ შემთხვევაში მეთოდის შინაარსობრივ მხარეს ექცევა მეტი ყურადღება – შინაგანი

მონოლოგების საშუალებით, წარმოჩენილია პერსონაჟის სულიერი სამყარო, მისი გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი სურვილები, სუბიექტური განცდები, აღინიშნება ასოციაციური აზროვნება დადრო-სივრცეში მონაცვლეობა: „ნიკო რომ ტუალეტიდან გამოვიდა, ბრმა ტომრებზე იჯდა ტამბურში და ხახვსა და პურს მიირთმევდა. შავი სათვალე შუბლზე აეწია და, შეიძლება, ამიტომაც, ჩამოგდებულ, ტყვედნავარდნილ მფრინავს უფრო გავდა, ვიდრე ბრმას. „ელენიცა, ელენიცა, მე შენში ვმარხავ მთელ არყოფილ ბედნიერებასო“ - პირმოკუმული უყვირის ნიკო ნაცრისფერ სივრცეში გათქვეფილ სახეს, ჩვეულებისამებრ, გაოცებულსა და დაბნეულს, მაგრამ უკვე აქედან, სიღნაღიდან, თავის საწოლიდან, მკვდარივით გულხელდაკრეფილი და, ყველა სიკეთესთან ერთად, ღამურების დასკლინტული...თითქოს, ეს წუთია, საიდანღაც დაბრუნდა, ძალიან შორიდან, ძალიან სახიფათო მგზავრობიდან - ავტობუსშიც იჯდა მგონი - უაზრო, უმისამართო შიშით ღონემისდილი. ოღონდ, კი არ ახსოვს, გრძნობს, მაგრამ არ იცის რატომ გრძნობს, რასაც გრძნობს, რამდენად სანდო და რამდენად სიმართლისეულია მისი შეგრძნებები“ (ჭილაძე 1987: 37).

მწერლის ბოლო რომანში “გოდორი”, წარსული მეტად ფუნქციურია, რადგან ეს ნაწარმოები მთლიანად მესხიერებაში აღდგენილ ფაქტებზეა აგებული, თანაც სწორედ ისე, როგორც “ცნობიერების ნაკადის” მწერლობაში - გმირის შინაგან მონოლოგში მყისიერად ენაცვლება ერთმანეთს აწმყო მოვლენა და წარსულიდან გამოხმობილი ფაქტი, ფიქრები ასოციაციურად უკავშირდებიან ერთმანეთს, რაც კიდევ ახალ ასოციაციას იწვევს და ართულებს აწმყო მოქმედების გაგებას, მაგრამ სინამდვილეში ეს ყველაფერი გმირების ხასიათის უკეთ ამოსაცნობად კეთდება.

პერსონაჟებს, ცხადია, ბევრი რამ ახსოვთ, ცხოვრების განმავლობაში დაგროვილი აქვთ დიდი ინფორმაცია და გამოცდილება, მაგრამ ჭილაძესთან, ისევე, როგორც “ცნობიერების ნაკადის” მწერლებთან, ისინი იხსენებენ მოვლენებს ახლანდელი, “აწმყო ემოციების” მეშვეობით. ემოციას აქ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ემოცია (ლათ: აღელვება, შეძვრა, შეძრწუნება) წარმოადგენს ფსიქოფიზიოლოგიურ პროცესს, რომელიც გამოწვეულია ობიექტის ან სიტუაციის გაცნობიერებული ან გაუცნობიერებული აღქმითა და ინტერპრეტაციით. იგი ფიზიოლოგიურ ცვლილებებთან, სპეციფიკურ შემეცნებასთან, სუბიექტურ განცდასა და ქცევის (ან პოზიციის) შეცვლისადმი მზადყოფნასთან არის

დაკავშირებული. ფართო გაგებით, იგი განცდისა და დამოკიდებულების, პოზიციის გრძობისმიერი ასპექტის აღმნიშვნელი სიტყვაა (Pethas 2001: 129). ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ ემოცია მჭიდრო კავშირშია მეხსიერებასთან.

თავდაპირველად გმირებს აგონდებთ არა ფაქტი, არამედ შეგრძნება, ემოცია, რომელიც ამ ფაქტმა გამოიწვია და მხოლოდ შემდეგ იხსენებენ ამა თუ იმ ამბავს. აქედან გამომდინარე, მათ გახსენების მომენტშიც ისეთივე ძლიერი განცდა ეუფლებათ, როგორც წარსულში, როცა ეს ამბავი მართლა მოხდა. ცხადია, განცდა ძლიერი იყო, რადგაც სხვაგვარად ასოციაციური აზროვნების დროს ეს მოვლენა არ ამოტივტივდებოდა. ასოციაციური კავშირის დასამყარებლადაც ემოციის, განცდის ჩართვაა საჭირო (ნათაძე 1963: 26-54).

ზოგადად, ემოცია და მეხსიერება ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად თითქმის არ არსებობს. მოვლენის ემოციასთან კავშირი განსაზღვრავს მის ადგილს ინდივიდის მეხსიერებაში, წარსული ფაქტების ამოტივტივების ინტენსიურობითა და თანმიმდევრობით ვხვდებით, რაზე ფიქრობს პერსონაჟი ყველაზე ხშირად, რა უფრო აწუხებს (ნათაძე 1963: 30). მაგალითად, სტივენ დედალოსს ასოციაციურად ხშირად აგონდება დედის სიკვდილის სცენა, ის არაერთხელ ამოტივტივდება ქვეცნობიერი აზროვნების დროს, რის შედეგადაც გასაგები ხდება, რამდენად განიცდიდა სტივენი იმას, რომ მომაკვდავ დედას თხოვნა არ შეუსრულა, მისთვის არ ილოცა და ამით დედის სიკვდილი დააჩქარა. ოთარ ჭილაძის რომანში “მარტის მამალი” ავადმყოფი ნიკოს ფიქრებში ყველაზე ხშირად ჩანს მამის ხატი, აგონდება ის ხან ჯანმრთელი, ხან საწოლს მიჯაჭვული, ხანაც სხვებში ხედავს მამის ანარეკლს. ნიკოს გმირის ამოსახსნელად ეს უდაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტია. ჩანს, რომ ემოცია ეხმარება გმირებს მეხსიერების გააქტიურებაში.

ამგვარი ემოციების რეცეფცია მკითხველმაც უნდა შეძლოს, თუმცა მათი აქტუალიზება გმირის დახმარებით მოხდება. ეს შესაძლებელია, რადგან პერსონაჟი, ხშირად, იხსენებს არა მხოლოდ კონკრეტულ ემოციასა და მისგან გამომდინარე მოვლენას, არამედ ფიზიკურ შეგრძნებებსაც კი, ვთქვათ, სუნს, ხმას, ამინდს, ტკივილს (ინგარდენი 2011: 113-134). მაგალითად, რომანის, “გოდორის”, პერსონაჟი ელიზბარი, რომელიც აფხაზეთის ომშია, იგონებს, შეიგრძნობს და შედეგად აცოცხლებს წარსულის მოვლენებს. მკითხველს დროებით ავიწყდება, რომ ის

ომშია და მიჰყვება მის მოგონებას: “ელიზბარი დატუქსულ მოწაფესავით დგას კარს იქით... რაღა ეს უნდოდა, არ შეარჩენს დაუმახსოვრებს და ხალხში წამოაძახებს, ხალხს გააცინებს, თითქოს ელიზბარი მწერალი კი არა, გეოგრაფიის მასწავლებელი იყოს. მაგრამ მაინც ვერ მშვიდდება, ადგილს ვერ პოულობს. წვიმამ ერთიანად ჩამოიტანა ალბათ ცაცხვის ხეებიდან ჭრიჭინების გაუჩუმარი, დაუქანცავი ორკესტრი. ზაფხულის პეწი. ელიზბარისთვის საერთოდ აღარ არსებობს სიმშვიდე, როგორც ჩანს, არც სამარეში. ... მისმა სიძემ მისი შვილის გულისთვის თუ არა, მისი შვილის გამო, საკუთარი მამა მოკლა, ის კი იმას განიცდის, ხვალ ცაცხვების ხეივანი დამხრჩვალი, ფრთებდაფლეთილი ჭრიჭინებით იქნება მოფენილიო. უსვინდისო თვალთმაქცი. ეს წუთია, აფხაზეთში იყო თითქოს, ახლა ქვიშხეთშია” (ჭილაძე 2006: 315). ასეთ შემთხვევებში მკითხველიც ამყარებს კვაზი-უშუალო კონტაქტს მოცემულ სამყაროსთან, შედეგად მასაც შეიძლება მოაგონდეს, მაგალითად, წვიმის სუნი, ცაცხვის ფერი, გაიგონოს ჭრიჭინების ხმა, ანუ მოახდინოს სიტუაციის კონკრეტიზაცია (წარმოდგენა). გმირის მეხსიერება გააღწენას ახდენს მკითხველის მეხსიერებაზეც. რაც უფრო ემოციურია პერსონაჟის მიერ მოწოდებული ინფორმაცია, მით უფრო მეტად იწვევს ის მკითხველის მეხსიერების “გალიზიანებასაც” (Jauss 1979: 126-162, Schöttker 2008: 539-545).

აღსანიშნავია, ოთარ ჭილაძის თავდაპირველ ნაწარმოებებში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ძალიან მცირე, თითქმის შეუმჩნეველ ადგილს იკავებს, მაგრამ თანდათანობით ძლიერდება, იძენს სხვადასხვა ფუნქციას, დაბოლოს, მწვერვალს აღწევს რომანში “გოდორი”, ამიტომ სწორედ ამ ბოლო რომანში გვხვდება წარსულის რეპროდუქციის სხვადასხვა სახეებიც – წარსული ფაქტის, ემოციის, შეგრძნების რესტავრაცია, მაგრამ ყველაზე მთავარია ის, რომ ჭილაძის თითქმის ყველა რომანში და განსაკუთრებით, “გოდორში”, განმსაზღვრელი როლი მაინც აწმყოს ეკისრება.

მეხსიერება ძირითადად წარსულს მოიცავს, მაგრამ ამასთანავე ის ყოველთვის აწმყო დროა (იხსენებ რაიმეს, მაგრამ ამ წამს). წარსულისა და მომავლის მოვლენებიც არსებობს მხოლოდ ახლა, მეხსიერებაში. მომავალიც კი აწმყოა, რადგან გმირის ცნობიერებაში აწმყოში იქმნება მომავლის წარმოდგენებიც. ის, რისი დამახსოვრებაც უნდა მოხდეს, ჯერ აწმყოში აღიქმება, შემდეგ აღქმული მოვლენა შეინახება, დაბოლოს, წარსულში მოღებულნი ცოდნა

მომავალში გახდება საჭირო. ანუ მეხსიერება არ მხოლოდ წარსულის შენახვას, არამედ მომავალში მისი გამოყენების შეასძლებლობასაც გულისხმობს. ამდენად, მეხსიერება პირობითად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც პროცესთა სამი ეტაპი, რომელთაგან თითოეული განსხვავდება თავისი ფსიქოლოგიური სტრუქტურითა და კონკრეტული ამოცანით. ეს ეტაპებია: ინფორმაციის აღბეჭდვა (კოდირება), შენახვა და აღდგენა (ფარჯანაძე 2008: 4).

სწორედ წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ამგვარ ურთიერთობას გულისხმობს ჯეიმს ჯოისის ტერმინი “მარადიული ახლა” (“*eternal now*”), სადაც ამწყო ყოველისმომცველია. საინტერესოა უილიამ ფოლკნერისეული დროის კონცეფციაც, რადგან აწმყო მისთვისაც მარადიულია, არსებობს მხოლოდ აწმყო და სხვა არაფერი. წარსული და მომავალი კი მისი ნაწილია. წარსული არის ის, რაც ადამიანს ჰქონდა, მომავალი კი იმ ყველაფრის ჯამია, რაც ახლა გააჩნია. ფოლკნერი თავის რომანებში ყოველთვის დასრულებულ მოქმედებებს გვიჩვენებს. “ხმაურსა და მძვინვარებაში” ყველაფერი, “რაც ხდება”, უკვე მოხდა. ეს გამოიხატება რომანის ერთ-ერთი გმირის უცნაურ ფორმულაშიც – “*I am not is, I was*” (მე არ ვარ ის რაც არის, მე ვარ ის, რაც იყო –თ.გ.). ფოლკნერის პერსონაჟები გამუდმებით წარსულისკენ იხედებიან, წარსულს იმხელა ადგილი უჭირავს, რომ თითქმის ნიღბავს ახლანდელ დროს. ამიტომ ფოლკნერის პროზაში აწმყო დრო აჩრდილს ჰგავს (Sartre 1963: 225-232).

ამ კონცეფციას ემორჩილება ჭილაძის რომანებიც. ნარაციის დროს მისი გმირები აქტიურად არ მოქმედებენ, არამედ იგონებენ წარსულ ქმედებებს (აქცენტი ყოველთვის წარსულზეა, ისინი მიჯაჭვულნი არიან წარსულს) ან განსაზღვრავენ მომავალ ქმედებებს (ან სულაც უარყოფენ მომავალს), აწმყოს მოვალეობა კი მხოლოდ ამ ყველაფერის გაერთიანებაა (აწმყო პასიურია). თუმცა ასე, ალბათ, იმიტომ ხდება, წარსულიც იმიტომ განსაზღვრავს გმირების აზროვნებასა და ყოფას, რომ აწმყო უფუნქციოა, უინტერესო და მას ყოველთვის გაურბიან. “მარადიული ახლა”, რომელიც თავის თავში იტევს წარსულ და, შესაძლოა, მომავალ სივრცესაც, სინამდვილეში პერსონაჟების ტრაგიკულობის, კრიზისული მდგომარეობის მაჩვენებელია.

შეიძლება ითქვას, რომ „ცნობიერების ნაკადი“, როგორც ლიტერატურული მეთოდი, ან მეორე შემთხვევაში, როგორც ეფექტური მხატვრული ხერხი, ლიტერატურაში სწორედ ინდივიდუალური მეხსიერების გააქტიურების შედეგად არსებობს, რადგან მეხსიერება პერსონაჟის შინაგანი სამყაროთი, კონკრეტულად კი მისი მოგონებებითა და ასოციაციური აზროვნებით ინტერესდება, რაც მწერალს საშუალებას აძლევს, სააშკარაოზე გამოიტანოს გმირის არაცნობიერი სურვილები და პრობლემები. ეს კი „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდის მთავარი მიზანია. ინდივიდუალურ მეხსიერებაზე ორიენტირება ამ ტიპის ლიტერატურის ავტორისთვის ერთგვარი მხატვრული ხერხია, რომლის საშუალებითაც ის „ცნობიერების ნაკადის“ ლიტერატურული მეთოდისა თუ ტექნიკის კონცეფციას წარმოაჩენს. ინდივიდუალური მეხსიერების აქტივობა კარგად ჩანს „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში, დაწყებული ჯეიმს ჯოისისა თუ ვირჯინია ვულფის შემოქმედებიდან, დასრულებული უილიამ ფოლკერისა და, კიდევ უფრო გვიანდელი, სილვია პლათის რომანებით, სადაც მეხსიერების როლი განმსაზღვრელია ტექსტების გაანალიზებისას. იგივე ითქმის ოთარ ჭილაძის პროზაზეც. მწერალი ძალიან ხშირად მიმართავს წარსულის რეპროდუქციას, ამიტომ ზოგიერთი რომანის ტექსტი, ფაქტობრივად, მოგონებებითაა აწყობილი და აშკარად იგრძნობა წარსულის უპირატესობა აწმყო დროსთან შედარებით, რასაც პერსონაჟის მიერ წარსულ ფაქტებთან ემოციური კავშირის დამყარებაც უწყობს ხელს.

4. ოთარ ჭილაძის პროზის მიმართება უილიამ ფოლკნერის

პროზასთან

“ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურული მეთოდისა და, განსაკუთრებით, მისი ტექნიკის განხილვისას, აუცილებელია უილიამ ფოლკნერის შემოქმედებაზე საუბარი, რომელმაც უარყო “ცნობიერების ნაკადის” შინაარსობრივი მხარე – არაცნობიერის წარმოჩენა - და გამოიყენა მხოლოდ მისი ტექნიკა, გამომსახველობითი ფორმა, როგორც ეფექტური მხატვრული ხერხი. შედეგად, ფოლკნერმა “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ახალ სიმაღლეზე აიყვანა.

“ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ჯოისის შემდეგ ამერიკულ ლიტერატურაშიც გაავრცელდა და ე.წ. ამერიკული მოდერნიზმის ნაწილიც გახდა. ისეთმა ავტორებმა, როგორებიცაა ტ. ვულფი, ჯ. დოს-პასოსი და სკ. ფიცჯერალდი, მას აქტიურად მიმართეს. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ამგვარი გამომსახველობითი ფორმა ყველა მწერლას აძლევდა საშუალებას, ავტორის მიზნებისა და ტექსტის შინაარსის შესაბამისად, თავისებურად გამოეყენებინა ის. მაგრამ უილიამ ფოლკნერი ამ მხრივ განსხვავებული აღმოჩნდა, რადგან მან, მიუხედავად იმისა, რომ მწერალი გაემიჯნა ჯოისსა და მისეულ კონცეფციას, კიდევ უფრო “დახვეწა” “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა თავის რომანებში – “ზმავრი და მძვინვარება” და “მომაკვდავი რომ ვესვენე”, შემდეგ კი მისგან უკან დაიხია და 30-იანი წლების მერე, ბოლო პერიოდის რომანებში, მინიმუმამდე დაიყვანა (თოფურიძე 1988: 86-102). თუკი ჯოისის შემთხვევაში ავტორის მიზანი გმირის ცნობიერისა და არაცნობიერის წარმოჩენა იყო, ფოლკნერისთვის მნიშვნელოვანია პერსონაჟის ხასიათის, ტიპის ჩვენება, მისი სულიერი ბრძოლისა და დრამის წარმოჩენა. ფოლკნერის პერსონაჟების უმეტესობა, ვერაფრით ურიგდებიან ბედს, ვერ ეგუებიან ომში სამხრეთ ამერიკის დამარცხებას, ტრადიციული, სოციალური თუ მორალურ-ზნეობრივი პრინციპების ცვლას, ამიტომ აღელვებულები და ემოციურები, სულიერ კრიზისში არიან. რომანებში მწერლის ძირითად თემას სწორედ ფერმერული სამხრეთის პატრიარქალური ტრადიციების რღვევა წარმოადგენს, რისი მიზეზიც, ავტორისავე აზრით, წარსულში დაშვებული შეცდომა – მონობის დაკანონებაა. წარმატად “სამხრეთულ ცივილიზაციასთან” ერთად იღუპებიან პლანტატორული სამყაროს შთამომავლებიც (Кабанова 2006). კომპსონები, სნოუპსები თუ სხვა

ოჯახის წარმომადგენლები ვეღარ ახერხებენ ბურჟუაზიულ სამყაროსთან ადაპტაციას და ეს ყოველივე მათ ინდივიდუალურ სულიერ დრამაში გადაიზრდება. ამგვარი შინაგანი მდგომარეობის გამოსახატავად შინაგანი მონოლოგი, ალოგიკურად დაკავშირებული ფიქრებითა და გაუფორმებელი სინტაქსით, ავტორისთვის გამოსახვის საუკეთესო საშუალებაა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, უილიამ ფოლკნერის შემდეგ არაერთმა ავტორმა მიმართა “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, რომელმაც მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარშიც შეინარჩუნა თვითმყოფადობა. ის დარჩა გამოსახვის ფორმად, რომელიც საშუალებას იძლევა, გამოხატოს პერსონაჟების შინაგანი სულიერი მდგომარეობა და მოერგოს ნებისმიერი უანრისა თუ მიმდინარეობის ლიტერატურულ ნაწარმოებს. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ოთარ ჭილაძემ, რომელიც კარგად იცნობდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ ტენდენციებს და თავის რომანებში ითვალისწინებდა კიდევ, პერსონაჟების დაძაბული და შინაგანად არეული მდგომარეობის გამოსახატად, სწორედ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა აირჩია. შინაგანმა მონოლოგებმა და ასოციაციათა ჯაჭვმა მწერალს საშუალება მისცა, უკეთ გაეხსნა გმრების ხასიათი. თანაც, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ჭილაძემ ამ ხერხს მხოლოდ პერიოდულად მიმართა. ფოლკნერთან შედარებით, ჭილაძე გაცილებით ნაკლებად იყენებს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, მაგრამ მის წერის მანერას მაინც ბევრი საერთო აქვს ფოლკნერისეულ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ინტერპრეტაციასთან. ამ მხრივ საინტერესოა ჭილაძის რომანის, “გოდორის” მიმართება ფოლკნერის რომანთან “ხმაური და მძვინვარება”.

“ხმაური და მძვინვარება” კომპსონების ოჯახის თავგადასავალია, რომელიც სამი ძმის – ბენჯის, კვენტინისა და ჯეისონის მიერაა ნაამბობი. სამი სრულიად განსხვავებული თვალთახედვა სხვადასხვა კუთხით წარმოჩენს ერთსა და იმავე ისტორიას. ნაწარმოების მთავარი ნიშანსვეტი მათი და – კედია, რომელიც ბენჯისა და კვენტინისთვის სათაყვანებელია, ჯეისონისთვის კი - სიძულელის საგანი. კედის, რომელიც ძმებისთვის ოჯახის სახეს წარმოადგენს, ვინმე დოლტონ ეიმსი შეაცდენს და დააფეხმძიმებს, რის შედეგადაც, ოჯახი მას სასწრაფოდ მიათხოვებს პირველივე მთხოვნელს. მაგრამ ქმარი შეიტყობს კედის ფეხმძიმობის ამბავს, მიატოვებს და ამით საბოლოოდ შეარცხვენს კომპსონების ოჯახის სახელს. ეს ფაქტი სხვადაგვარად აისახება სამივე ძმის ფსიქიკასა და მომავალზე. ბენჯი,

უფროსი ძმა, რომელიც ჭკუასუსტი და ყრუ-მუნჯია, და ამიტომ ერთ-ერთი ყველაზე ნიშანდობლივი სახე რომანში, კედის წასვლის შემდეგ იტანჯება და ამას ტირილითა და ზმუილით გამოხატავს. აღსანიშნავია, რომ ბენჯისეული სამყაროს აღქმა მარტივია, რაც პირდაპირ აირეკლავს კომპსონების ოჯახის წევრების ხასიათებს. კვენტინი სიცოცხლეს თვითმკვლევლობით ასრულებს, ჯეისონის ცხოვრებას კი უკვე მისი კედის ქალიშვილისადმი დამოკიდებულება განსაზღვრავს.

აღსანიშნავია, რომ ფოლკნერის ზემოთხსენებული რომანში, თემატიკის თვალსაზრისით, ერთნაირად აქტუალურია როგორც სოციალურ-კულტურული, ისე ზოგადადამიანური პრობლემები (Наваль 2003). რთული სოციალური მდგომარეობის ფონზე ვითარდება დაძაბული სიუჟეტი, რომელიც ადამიანის სუბიექტური სამყაროს წამოჩენას ემსახურება. ამ ყველაფრის ხორცშესხმა კი “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის მეშვეობით ხდება. პერსონაჟის გონებასა და გრძნობებში ჩადრმავება, მრავალსუბიექტიანობა და შინაგანი მონოლოგების სიმრავლე ამ რომანის მთავარი მახასიათებლებია.

“ხმაურსა და მძვინვარებას” ჭილაძის სხვა, ადრინდელი ნაწარმოები - “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” - ჯერ კიდევ გურამ ასათიანმა შეაღარა, (სტატიებში “მწერლის ახალი რომანი” და “რომანის დედააზრი”), თუმცა კრიტიკოსმა აქ ყურადღება როგორც ტექნიკურ, ასევე შინაარსობრივ მხარეზე გაამახვილა. მისი აზრით, ორივე რომანი მსგავსი “თანამედროვე” ტექნიკითაა შესრულებული (ანუ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით), რომანებში აღინიშნება “მრავალსუბიექტიანობა”, რაც იმით გამოიხატება, რომ მოვლენები, რეალობა, არა ერთი, არამედ მრავალი პერსონაჟის თვალთახედვით არის წარმოდგენილი და ხშირად ერთსა და იმავე მოვლენას რამდენიმე გმირი ჰყვება (ასათიანი 1977: 23).

გარდა ამისა, კრიტიკოსი რომანებს შორის ტიპოლოგიურ მსგავსებას უსვამს ხაზს და ერთმანეთს ადარებს ნაწარმოებების საკვანძო ფიგურებს - კვენტინ კომპსონსა და ალექსანდრე მაკაბელს. როდესაც რომელიმე ოჯახში რაღაც არსებითი რიგზე არ არის, იგი მისი წიაღიდან გამოყოფს საკუთარ ანტიპოდს, უარმყოფელს. ასე გამოყო კომპსონების იჯახმა კვენტინი, ხოლო მაკაბელების ოჯახმა - ალექსანდრე. მაგრამ ეს ორი გმირი ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან, რადგან კვენტინ კომპსონის ცნობიერება ჩიხშია მოქცეული და მისთვის ერთადერთი გამოსავლი თვითმკვლევლობაა (ამის მიზეზი მხოლოდ

ოჯახური მდგომარეობა – კვენტინის დის, კედის, დაცემა არ არის. არამედ ზოგადად კომპსონების საგვარეულოს, ამ ფენის, ამერიკის სამხრეთ ნაწილის დაცემა და განადგურება). ალექსანდრე მაკაბელი კი სხვა სამყაროს ნაწილია, მან თავისი მოდგმა უნდა გადაარჩინოს და თავადაც გადარჩეს: “ალექსანდრეს არ აქვს იმის უფლება რისკენაც ის მიიღტვის, რა მიმართულებითაც გამუდმებით მოძრაობს. ის უნდა აუცილებლად გადარჩეს. გადარჩენს ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით,... როგორც ალექსანდრე – ახალი ადამიანი, ახალი მოდგმის მამამთავარი. მან უნდა მისცეს დასაბამი ახალ ცხოვრებას, არსებობის ახალ, უფრო უკეთეს ფორმას” (ასათიანი 1977: 2).

ვფიქრობ, საქმე ისაა, რომ კვენტინი უკვე წარსულია, იგი განადგურებული საზოგადოების ნაწილია, რადგან კვენტინი სუსტია და უნებისყოფო, სასტიკ რეალობაში კი მისნაირი რომანტიკოსი ბუნების ადამიანები იღუპებიან. ალექსანდრე კი ქვასავით მაგარია, რადგან მას სიძულვილი ამოძრავებს - პაპისადმი, სახლისადმი, საკუთარი ფესვებისადმი. ეს გრძნობა კი ისეთი ძლიერია, რომ ალექსანდრეს უკიდურესი შეჭირვების, დაღმასვლის უამსაც გააძლებინებს. ნელ-ნელა, ძმისა და წარმოსახული ძმის შვილის დახმარებით, მისი ცნობიერება ნელ-ნელა მიდის იმ აზრამდე, რომ სიცოცხლე ფასეულია. მოგვიანებით კი ისეთივე ძლიერი გრძნობით, სიყვარულით, ახერხებს სიძულვილის დათრგუნვას და ცხოვრების საზრისსაც პოულობს –პატარა მართას, რომელსაც უნდა მოუაროს და უპატრონოს.

გურამ ასათიანი კიდევ ერთ საინტერესო საკითხს სვამს – მისი აზრით, რომანის “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” ერთ-ერთი გმირი - დუსას ჭკუასუსტი შვილი, აქ ზედმეტი პერსონაჟია და ამიტომ მას ფოლკნერის ასევე ჭკუასუსტ ბენჯი კომპსონს ადარებს. ფოლკნერის გმირს ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს - იგი ხედავს იმას, რასაც სხვები ვერ ამჩნევენ, ბავშვური გულუბრყვილობით აღიქვამს რეალობას და ამიტომ მკითხველის თანაგრძნობას იწვევს. ხოლო ჭილაძის გმირი, კრიტიკოსის აზრით, უფუნქციოა და თანაც მკითხველში მხოლოდ ზიზღს იწვევს. ეს გაუმართლებელია არა მხოლოდ ესთეტიკურად, არამედ ეთიკურადაც (ასათიანი 1977: 23). ბენჯი კომპსონი მრავალფუნქციური პერსონაჟია და მისი მეშვეობით სხვა გმირების ხასიათებიც უფრო ადვილად იხსნება - ნებისმიერი პერსონაჟის დამოკიდებულება ბენჯისადმი,

განსაზღვრავს იმ პერსონაჟს. ბენჯი, ეს დიდი ბავშვი, არასდროს ცდება, გულწრფელობით საუბრობს ნებისმიერ მოვლენაზე და დაუფარავად გამოხატავს ემოციებს. ჭილაძის გმირის შემთხვევაში კი შესაძლებელია, დავეთანხმოთ კრიტიკოსს, რადგან დუსას შვილის მიმართ მართლაც მხოლოდ ზიზღს ვგრძნობთ, მისი ერთადერთი დანიშნულება ისაა, რომ ანეტას სახლიდან წასასვლის კიდევ ერთ საბაბი მისცეს. ის არც დუსას, არც პეტრესა და არც ანეტას ხასიათს არაფერს მატებს და თუნდაც მკაცრი, სასტიკი დამოკიდებულება მისდამი მკითხველში თანაგრძნობას არ იწვევს, მაგ: ანეტას სულაც არ აკნინებს ის, რომ ეს ბავშვი ეზიზღება, რადგან, ამ გმირის სიყვარული ან, საერთოდ მიღება, შეუძლებელია.

ამრიგად, გურამ ასათიანის მოსაზრებით, რასაც ნაწილობრივ ჩვენც ვეთანხმებით, ოთარ ჭილაძის რომანი “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” და უილიამ ფოლკნერის “ხმაური და მძვინვარება” როგორც ტექნიკურად, ასევე ტიპოლოგიურად ერთმანეთთან ახლოს დგას. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ჭილაძის ზემოთხსენებულ რომანში, მის სხვა ნაწარმოებებთან შედარებით, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ყველაზე ნაკლებად გამოვლინდა და ამ შემთხვევაში მხოლოდ ამ ტექნიკისადმი მიმართებასა და ელემენტებზე შეიძლება საუბარი, როგორცაა, მაგალითად, მრავალსუბიექტიანობა და გმირის ხასიათის გასახსნელად მის სულიერ სფეროში ჩაღრმავება. მოგვიანებით ოთარ ჭილაძის რომანებში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა უფრო სრულყოფილ სახეს იღებს, ფაქტობრივად, ხდება მწერლის ერთ-ერთი სტილისტური იარაღი და კულმინაციას აღწევს რომანში “გოდორი”.

ამდენად, ჩვენთვის საინტერესოა უილიამ ფოლკნერის “ხმაურსა და მძვინვარებას” და ოთარ ჭილაძის “გოდორს” შორის, ტექნიკის კუთხით, საერთო მახასიათებლების გამოვლენა და ამ კუთხით ამ ორი ნაწარმოების შედარება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თემატური თუ ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, რომანებს შორის რამდენიმე საერთო შტრიხი არსებობს: ორივე ნაწარმოებში სიუჟეტი ერთი ოჯახის გარშემო ტრიალებს და მის ისტორიას ჰყვება. ეს ოჯახური ურთიერთობები თუ ჰარმონია ნელ-ნელა ირღვევა, რასაც საბოლოოდ ნათესაური კავშირების სრულ უარყოფამდე მიყვავართ. აქვე უნდა ითქვას, რომ ფოლკნერთან

გმირების ტრაგიკული ხასიათის, ბედის და მათი ურთიერთობების ნგრევის მიზეზი არა მხოლოდ სულიერი, არამედ სოციალური და ზნეობრივი ფონია. ჭილაძის რომანებშიც ასევე გამოკვეთილია ამგვარი სოციალური და მორალური პლანი. ამ შემთხვევაშიც პერსონაჟების შინაგანი ბრძოლა, მათი ოჯახებისა და იდეალების რღვევა, პირდაპირ კავშირშია ქვეყნის მორალურ გადაგვარებასთან (რის წარმოჩენასაც ცდილობს მწერალი), რაც, თავის მხრივ, რუსეთის გავლენის ქვეშ მოქცევას უკავშირდება.

რაც შეეხება ტექნიკას, ამ მხრივ ზემოთხსენებულ რომანებს შორის რამდენიმე მსგავსება და განსხვავება იკვეთება: “გოდორში” ოთარ ჭილაძემ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა დაახლოებით ისეთივე ფორმით გამოიყენა, როგორც ფოლკნერმა “ხმაურსა და მძვინვარებაში” – როგორც მხატვრული ხერხი, რომელიც პერსონაჟების სუბიექტური სამყაროს საიდუმლოებების ამოსახსნელად დასჭირდა. მაგრამ არა იმავე დოზით, რადგან ფოლკნერმა, ფაქტობრივად, მთელი ნაწარმოები ამ ტექნიკით შეასრულა (თუ არ ჩავთვლით ჯეისონისა და დილზის მონოლოგებს), ჭილაძემ კი ამგვარ ტექნიკას მხოლოდ დროდადრო მიმართა.

ოთარ ჭილაძემ ისევე, როგორც უილიამ ფოლკნერმა, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა თავის მხატვრულ მიზნებს დაუქვემდებარა და მიმართა მას მხოლოდ მაშინ, როცა პერსონაჟების დაძაბულობამ, სულიერმა კრიზიკმა, უკიდურეს ზღვარს მიაღწია. ამ ტექნიკით შეასრულებს ფოლკნერი კვენტინის თვითმკვლევლობის წინა შინაგან მონოლოგს და ჭილაძე ანტონის შინაგან მონოლოგს მას შემდეგ, როცა სამზარეულოში მამასა და ცოლს შეუსწრებს. კვენტინის ფიქრები: “გინდათ ჯოჯოხეთი იყოს, ოღონდ ყველაფერი გათავდეს. მორჩეს. განა შეიძლება რამე ადვილად გათავდეს? ნეტავ შეგვძლებოდა ჩაგვედინა რამე შემზარავი და ჩვენ გარდა აღარავინ დარჩენილიყო ჯოჯოხეთს. სისხლის აღმრევი მე ვარ-მეთქი, მე ვუთხარი მამას და არა ის, დოლტონ ეიმზი... და როცა დოლტონ ეიმზმა, დოლტონ ეიმზმა, დოლტონ ეიმზმა ჩამიდო პისტოლეტი ხელში, თითიც არ გამინძრევია. თითიც არ გამინძრევია იმიტომ, რომ მაშინ ისიც შთავარდებოდა იქ ჩვენთან ერთად. დოლტონ ეიმზი. დოლტონ ეიმზი. დოლტონ ეიმზი. ნეტავ კი შეგვეძლოს ქმნა რამე შემზარავისა. მამამ თქვა, სამწუხარო ისაა, რომ კაცი ვერ იქმს რამე შემზარავს” (ფოლკნერი 2010: 67).

ანტონის ფიქრები: “ცელის ხმა ახლოვდება, ძლიერდება – დამამშვიდებელი, სასიამოვნო, მარტივი და მაინც ძნელი მისაბაძი. ტყუილად დაიტანჯები, სულ სხვანაირი პირის ღრუა საჭირო ამგვარი ხმის გამოსაცემად. ს და შ ენაცვლება ერთმანეთს განუწყვეტლივ... შსშსშ... სშსშს... ორი თანხმოვანი... შსშსშ... სშსშს... ვერც ენას იმორჩილებ, ვერც ტუჩებს უფრი თავს. მაგრამ ბედნიერებისგან მაინც გელიძება. აუზის ფსკერიდან, როგორც მწვანედ მოლივლივე სათიბიდან, თანდათან ამოდიან მთიბავეები, ჯერ მხრებამდე, მერე წელამდე, მერე მუხლამდე... ერთად, ერთხმად იქნევენ (შენს დასანახად) მზეზე ალაპლაპებულ ცელებს. ირიბად, გვერდულად, თითქმის შეუმჩნევლად მოიწევენ წინ (შენსკენ). რაკი მაყურებელი ჰყავთ, უფრო მონდომებით შრომობენ... თითქოს ზამთარში პირუტყვის გამოსაკვებად კი არ ირჯებიან, არამედ კაშელების ერთი უსაქმური ბავშვის ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად” (ჭილაძე 2006: 176-177).

ისეთ მონაკვეთებში კი, სადაც დაძაბულობა კლებულობს, ან ავტორები არაემოციური, გაწონასწორებული, ნეიტრალური პერსონაჟების პირით საუბრობენ, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა მინიმუმამდე დადის ან საერთოდ ქრება. მაგალითად, ფოლკნერი არ მიმართავს მას, როცა ჯეისონის ან დილზის შინაგან მონოლოგებს წერს. შინაგანად უკონფლიქტო გმირებს ფოლკნერი ყოველმცოდნე ავტორის პოზიციიდან აღწერს (თოფურიძე 1988: 93). იგივე ითქმის ჭილაძის პროზაზეც - რაუდენ კაშელის ფიქრების აღწერისას, მწერალი არ იყენებს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას და ავტორისეულ აღწერებს მიმართავს. მაგალითად, ჯეისონ კომპსონის ფიქრები (პირველ პირში): “კახპა მუდამ კახპაა. მისი გაკვეთილების გაცდენის მეტი თუ არაფერი იცით და ამის მეტი არაფერი გაწუხებთ, ბედნიერი ქალი ყოფილხართ-მეთქი. სამზარეულოში უნდა ტრიალებდეს ახლა და არა მაღლა, თავის ოთახში იჯდეს და ითხუპნებოდეს. ექვსი ზანგი თუ არ მოემსახურა, ისე არ იქნება, ეს ოხრები კი, განა არ ვიცით, ვიდრე მუცელს პურითა და ხორციით არ ამოიყორავენ, თითსაც არ გაანძრევენ-მეთქი. – მაგრამ სკოლაში რომ არ იფიქრონ, ბავშვს ვეღარ იმორჩილებსო, მე უნდა... – კარგით ერთი, – ასე მივუგე, – აბა რა შეგიძლიათ? არც არასდროს გიცდიათ მაგ გოგოს მოთოკვა. ხოდა, ახლა ჩვიდმეტი წლისას რას მოუხერხებთ? დედა ერთხანს ფიქრებს მიეცა (ფოლკნერი 2010: 163).

რაჟდენ კაშელის ფიქრები ლიზიკოზე (მესამე პირში): “მთელი მისი არსება გარდაუვალი, უკვე კარს მომდგარი დღესასწაულის შეგრძნებით იყო სავსე, დღესასწაულისა, რომელსაც ბავშვური მოუთმენლობით ელოდები და რომლისთვისაც ჭირნახული კაცივით წინასწარ იჭერ თადარიგს. დიახ, ამ ხნის განმავლობაში ამ დღისთვის იჭერდა თურმე თადარიგს. ამ ენით უთქმელი მღელვარების განსაცდელად ემზადებოდა მთელი ცხოვრება. შეიძლება, შეუგნებლად, მაგრამ მხოლოდ ამის გამო მიიწვედა განუწყვეტლივ წინ კარიერის მოლიპულ გზაზე. ... ამის გამო იცვლიდა ზნეს, სახეს, მრწამსს, ამის გამო იტანდა ფეფეს... ამის გამო ემლიქვნელებოდა უფროსებს და ამის გამო თრგუნავდა ხელქვეითებს, მასზე დაბლა მდგომთ... რათა ერთ მშვენიერ დღეს, შხამიანი მუმლის კორიანტელში, სულის შემსუთავ სიცხეში, სააგარაკო ფაცა-ფუცში, მოულოდნელად ახელოდა თვალი იმის დასანახად, რისი დასანახი თვალიც ყველა ნორმალურ ადამიანს შეგნებულად აქვს დაბრმავებული. ... ახალი დანიშნულებაც შეიძინა უცებ: მაინცდამაინც, საკუთარი რძლის დამორჩილება, საკუთარი რძლის გაბახება...” (ჭილაძე 2006: 88-89).

ამ შემთხვევაში ორივე პერსონაჟი მშვიდად ფიქრობს, ლოგიკურად აზროვნებს და შესაბამის დასკვნებსაც აკეთებს. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ გამოიყენებენ თუ არა ავტორები “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, გმირის ხასიათსა და განწყობაზეა დამოკიდებული.

ზემოთხსენებულ რომანებს შორის კიდევ ერთი საერთო შტრიხი აღინიშნება - ორივე ნაწარმოებში, უშუალოდ “ცნობიერების ნაკადის” რომანებისგან განსხვავებით (“ულისე”, “ტაღლები”), დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიუჟეტს და მის განვითარებას, მაგრამ ფოლკნერი ცდილობს სიუჟეტით შინაგანი მონოლოგები დატვირთოს (თოფურბე 1988: 100), ჭილაძე კი, რადგან “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას ისეთივე დოზით არ იყენებს, იმ მომენტებში, როცა მას მიმართავს, ამჯობინებს, სიუჟეტი შექმნის დაგვარად გამოთიშოს და მხოლოდ გმირის განცდებსა და ემოციებს დაუთმოს ადგილი (სიუჟეტს მხოლოდ ნაწილობრივ რთავს). ამიტომ ასეთ შემთხვევებში სიუჟეტზე მეტად, ასოციაციურად დაკავშირებულ მოგონებებს წამოსწევს წინ. მაგალითად, ბენჯის შინაგანი მონოლოგიდან არაერთ ამბავსა და ოჯახური ცხოვრების დეტალს ვიგებთ, სიუჟეტი ვითარდება და ნელ-ნელა მიდის კულმინაციისკენ. “გოდორში” კი, თუკი

ანტონის შინაგანი მონოლოგი (მას შემდეგ, რაც მამასა და ცოლს შეუსწრებს) მოგონებებითაა დატვირთული და იმავდროულად სიუჟეტის ვითარდება (დამით ანტონი მიდის ბარში, ამტკიცებს, რომ მკვლელია, შემდეგ კი მას სცემენ და ფანჯრიდან გადმოაგდებენ), ლიზიკოს ბოლო შინაგანი მონოლოგში სიუჟეტი საერთოდ იკარგება, ადგილი ეთმობა მოგონებებსა და ემოციებს და ვგებულობთ მხოლოდ იმას, რომ ის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში წევს.

ამრიგად, უილიამ ფოლკნერისა და ოთარ ჭილაძის რომანებს, “ხმაურსა და მძვინვარებასა” და “გოდორს” შორის, რამდენიმე მსგავსება შეინიშნება, რითიც ქართველი ავტორი ამერიკელ მოდერნისტს მიემართება: 1. ოთარ ჭილაძე ისევე, როგორც ფოლკნერი, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას იყენებს, როგორც მხატვრულ ხერხს, 2. საკუთარი მხატვრული მიზნებიდან გამომდინარე, ორივე მწერალი ამ ტექნიკას მიმართავს მაშინ, როცა პერსონაჟი ემოციურად დაძაბულია და სულიერ კრიზისში იმყოფება, 3. როცა დაძაბულობა კლებულობს ან ავტორები არაემოციურ პერსონაჟებს აღწერენ, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა მინიმუმამდე დადის, 4. ფოლკნერის მსგავსად, პერიოდულად ოთარ ჭილაძეც შინაგანი მონოლოგებს სიუჟეტით ავსებს, თუმცა ზოგიერთ მონოლოგში მხოლოდ მოგონებებს ეყრდნობა.

ფოლკნერთან ამ ყველაფრის მიზეზი ტრადიციული შინაგანი მონოლოგის ფორმის მოდერნისტულ ფორმასთან შერწყმაა. იგივე ითქმის ჭილაძეზეც, ოღონდ ორივე ავტორი ამას სხვადასხვაგვარად აკეთებს და გამოყენებულ ტექნიკას თავის მწერლურ კონცეფციას, ნაწარმოების შინაარსსა და მისი თანამედროვეობის მოთხოვნებს უმორჩილებს. აღსანიშნავია, რომ უილიამ ფოლკნერის შემთხვევაში, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ამგვარი ინტერპრეტაცია სიახლეს წარმოადგენს (მე-20 საუკუნის 30-იანი წლები), ოთარ ჭილაძის მოღვაწეობის პერიოდში კი ტექნიკის ამ ფორმით გამოყენება უკვე ნაცადი ხერხია და ფართოდ გავრცელებული არა მხოლოდ ინგლისურენოვან, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში. ამიტომ მისი მიმართება თუ ტიპოლოგიური მსგავსება ამ ნოვატორი მოდერნისტის მწერლობასთან, სავსებით ბუნებრივია. მაგრამ უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ მისი თანამედროვეობიდან და შემოქმედებითი აზროვნებიდან გამომდინარე, ოთარ ჭილაძეც “ცნობიერების ნაკადის” კიდევ ახალ, თავისებურ ინტერპრეტაციის გვთავაზობს (როგორც ნებისმიერი ავტორი, რომელიც

ამ ტექნიკას მიმართავს) და ზედმიწევნით ახერხებს პერსონაჟების ხასიათებისა და სულიერი სფეროს გახსნას, რაც, ფაქტობრივად, ამ ხერხის მთავარი მიზანია.

ა) მთხრობელის ფუნქცია ფოლკნერისა და ჭილაძის რომანებში

ერთ-ერთი მთავარი საკითხი ფოლკნერისა და ჭილაძის არა მხოლოდ ზემოთ დასახელებულ, არამედ სხვა რომანებშიც, მთხრობელის ფუნქციის საკითხია, რადგან კლასიკურ “ცნობიერების ნაკადის” ნაწარმოებებში, ანუ შინაგან მონოლოგში, მთხრობელი, ფაქტობრივად, ქრება და ადგილს პერსონაჟს უთმობს (საყვარელიძე 1974: 163), ის მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში ან რემარკებში ჩანს, იმ მწერლებთან კი, რომლებმაც მხოლოდ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას მიმართეს, მთხრობელის როლი სირთულეს ქმნის. ფოლკნერთანაც და ჭილაძესთანაც მთხრობელი ვრცელ შესაფერხებს აკეთებს, პერიოდულად ერთვება პერსონაჟების შინაგან მონოლოგებშიც, ხან კი შესამჩნევია მისი იმპერსონალიზაცია.

მთხრობელის საკითხი ზოგადად საინტერესოა მოდერნისტულ ლიტერატურაში (მაგალითად, ფოლკნერის პროზაში) და მით უფრო მე-20 მეორე ნახევრისა და მე-20 და 21-ე საუკუნეების მიჯნაზე არსებულ ტექსტებში, როგორცაა, მაგალითად, ოთარ ჭილაძის პროზა. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ მთხრობელის სახე, იქნება ეს ნაწარმოებში შემოყვანილი კონკრეტული სუბიექტი თუ ფიქტიური პერსონაჟი, ნაწარმოების ავტორთან – შემქმნელთან, არაიდენტურია და მას საკუთარი, შესაძლოა, ავტორისგან განსხვავებული თვალთახედვაც გააჩნდეს (Wielpert 1989). ავტორი-შემქმნელი, ნაწარმოების ტექსტში არ შემოდის, მისი თვალთახედვა ჩანს სხვადასხვა მოვლენიდან თუ პერსონაჟის დამოკიდებულებიდან, მაგრამ ის არ არის სუბიექტი. შესაბამისად, ავტორი უფრო მდიდარი ცნებაა, ვიდრე მთხრობელი, რადგან ავტორისთვის ყველაზე ახლო მდგომ კონკრეტულ პოზიციასაც კი არ შეუძლია ავტორი-შემქმნელის თვალთახედვის სრულად წარმოჩენა. ის მხოლოდ კომპლექსურად – სუბიექტური და ობიექტური გარემოებებიდან ჩანს. მთხრობელი კი ნაწარმოებში ხშირად ჩნდება, ის ჩანს თხრობის მანერაში, ინტონაციაში, ეპითეტებსა თუ შედარებისას. შეიძლება ითქვას, რომ მთხრობელი მეტნაკლებად

დამოუკიდებელი სახეა, რომელიც თხრობის პროცესში იმ შემთხვევაში ერთვება, როდესაც ნაწარმოები საჭიროებს კონკრეტულ ინფორმაციას რაიმე მოქმედებების ან ადამიანების შესახებ და აუცილებელია ამგვარი მოვლენებისადმი ემოციების გამომჟღავნება. შესაბამისად, პერსონაჟსა და მკითხველს სწორედ მთხრობელი აკავშირებს (Падучева 1995).

ამრიგად, არსებობს თხრობის სამგვარი ფორმა და, შესაბამისად, სამგვარი მთხრობელი:

1. თხრობა I პირში, როცა მთხრობელი თავად პერსონაჟია, ძირითადად, მთავარი გმირი. მთხრობელი ტექსტის ნაწილია და ის მოქმედებებშიც მონაწილეობს. ასეთი თხრობის მაგალითია მემუარები, წერილის ფორმით შესრულებული რომანები და, ზოგადად, მე-18 საუკუნის ჟანრები.

2. მეორე ფორმა ეს არის თხრობა I პირის გარეშე, ე.წ. ტრადიციული ნარატივი. ამ შემთხვევაში ეგზეგეტიკური მთხრობელის, რომელიც არ ეკუთვნის ნაწარმოებს, მიზანია, ობიექტური ყოფის სურათის შექმნა და ნაწარმოების რეალობის აღწერა. ტრადიციული ნარატივი მწვერვალს აღწევს მე-19 საუკუნის რეალისტურ რომანებში.

3. შემდეგი ფორმა კი არის ე.წ. არასაკუთრივ-პირდაპირი დისკურსი, სადაც მთხრობელი თხრობას, თხრობის აქტს პერსონაჟს უთმობს. აქ ჩნდება საინტერესო ლიტერატურული ფიგურა – III პირში მოსაუბრე პერსონაჟი, რომელიც, ფაქტობრივად, იგივე მთხრობელია (Падучева 1995). ამგვარი თხრობა მე-20 საუკუნის მოდერნისტულ რომანებს ახასიათებს. განსაკუთრებით ეს ითქმის “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურაზე, სადაც მთხრობელის როლი, ფაქტობრივად, მთლიანად პერსონაჟს აქვს აღებული საკუთარ თავზე, როგორც ეს ხდება ჯეიმს ჯოისისა და ვირჯინია ვულფის რომანებში, და შემდგომ მეტნაკლებად გრძელდება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში.

ცნობილი ავსტრიელი ლინგვისტი შტანცელი კი გამოყოფს თხრობის ორ ტიპს:

1. საავტორო თხრობას და, შესაბამისად, საავტორო რომანს (authorial situation, authorial novel). აქ იგულისხმება თხრობა, რომელიც მესამე პირში მიმდინარეობს. მწერალსა და მის მიერ შექმნილ სამყაროს შორის შუამავალი ავტორი-მთხრობელია.
2. პერსონალურ თხრობას და პერსონალურ რომანს (figural situation, figural novel), სადაც მთხრობელი პერსონაჟია, მკითხველი კი ორიენტირებულია ცენტრალური გმირის ცნობიერზე, რომელიც სინამდვილეს შეიცავს. აქ მოვლენები მხოლოდ ისეა წარმოდგენილი, როგორც მას პერსონაჟი აღიქვამს.
3. თხრობის ამ ტიპებს შორის შტანცელი გამოყოფს თხრობის კიდევ ერთ ტიპს, კიდევ ერთ რომანს - “first-person novel” – რომანი პირველი პირისგან, რომელიც იმის მიხედვით, მთხრობელი დამკვირვებელია თუ მოქმედების მონაწილე, უახლოვდება რომანის ან პირველ, ან მეორე ტიპს (Stanzel 1971: 24-63).

რაც შეეხება უილიამ ფოლკნერის რომანს “ხმაური და მძვინვარება”, აქ, ჯოისისა თუ ვულფისგან განსხვავებით, თხრობა I პირში მიმდინარეობს, მაგრამ ამერიკელი მწერლის თხრობას არაფერი აქვს საერთო ავტობიოგრაფიულ, მემუარულ თუ სხვა მსგავს ჟანრთან, მთხრობელი აქაც პერსონაჟის პირით მეტყველებს.

ოთარ ჭილაძის იმ რომანებში, სადაც “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა იჩენს თავს, თხრობა, ძირითადად, III პირშია – პერსონაჟი უდრმავედება საკუთარ ფიქრებს თუ იგონებს წარსულის მოვლენებს, ის საკუთარ თავზე მესამე პირში ჰყვება, რადგან ერთდროულად პერსონაჟიცაა და მთხრობელიც, რომელიც ცდილობს, გარდა იმისა, რომ გმირის სულიერ სამყაროს ჩაუღრმავდეს, მის მიერ აღქმული სუბიექტური რეალობაც აღწეროს. ის ერთდროულად პერსონაჟიცაა და “ყოვლისმცოდნე ავტორიც” (იკვეთება არასაკუთრივ-პირდაპირი დისკურსი). ასეთი კომბინაციის დროს მთხრობელის პლანის ვადლებულება რეალობის აღწერაა, ხოლო გმირის პლანისა – შინაგანი, არარეალური სამყაროს წარმოჩენა. მაგალითად მოგვყავს ნაწყვეტი რომანიდან “გოდორი”: “და მაინც... მამის მკვლელობაზე მნიშვნელოვანი, საინტერესო და, რაც მთავარია, საჭირო, არაფერი

გაუკეთებია ანტონს, არაფერი ჩაუდენია და არაფერი მოუმოქმედებია მთელი თავისი ოცდასამწლიანი სიცოცხლის მანძილზე. ოცდასამი წელი უაზროდ, უმიზნოდ, უინტერესოდ, ანუ უწყლოდ და უმირაჟოდ მიუყვებოდა მწირსა და ხრიოკ უდაბნოს, ჰაერის გაბერილი ბუშტივით, მამის გვამი კი (სულერთია, იპოვიან თუ არ იპოვიან), იგივე ბალსტი აღმოჩნდა მისთვის. ... “მთლად ნუ გადაგვივლი ახლა” – იცინის თამადა. “შეც მათქმევინე, შეჩემა, ერთი სადღეგრძელო... როდემდე ვუსმინოთ ამ ნესოსტაიავში უბიიცას” – ბრაზდება ბუსთვალემა” (ჭილაძე 2006: 196). აქ ანტონის ფიქრებია აღწერილი, მაგრამ ის ამავედროულად, მისი თვალთ დანახულ რეალობასაც აღწერს, სადაც სხვა პერსონაჟებიც ერთვებიან, თუმცა ეს რეალობა მაინც სუბიექტურია, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ ანტონი მთხრობელის როლშიც გამოდის, მოქმედება მის გონებაში ხდება.

იგივე შეიძლება ითქვას რომანზე “მარტის მამალი”, სადაც ნიკო მთხრობელიცაა და პერსონაჟიც. ამ რომანში კიდევ უფრო მეტად იქმნება იმის შთაბეჭდილება, რომ ამბავს მთხრობელი ყვება, რადგან მონაკვეთები, სადაც არის აღწერები და ვრცელი დიალოგები, წააგავს ყოვლისმცოდნე ავტორის ტექსტს, მაგრამ შემდეგ მკითხველს ახსენდება, რომ მოქმედება ნიკოს ცნობიერში ხდება და მიუხედავად წარსულის ზუსტი აღწერისა თუ რაიმე ფაქტის ზედმიწევნით წარმოდგენისა, ეს რეალობაც კი სუბიექტურია: “მატარებელი კი მიჰქროდა. მატარებელი მოჰქროდა და ნიკოს თავისი უკეთესი ცხოვრება ახსენდებოდა ისევ, ჯერ კიდევ ომამდელი, როცა დედას, ხან კი ორივეს, დედასაც და მამასაც, მიჰყავდა იგი სიღნაღში, გადასარჩენად კი არა, როგორც ახლა, დასასვენებლად, ჰაერის გამოსაცვლელად, სათამაშოდ, ბებიასთან და პაპასთან, მხოლოდ და მხოლოდ, ერთი ზაფხულით” (ჭილაძე 1987: 31). “ვანო მასწავლებელი ამბობს, ყველანი ამირანის შვილები ვართო, მაგრამ ხომ შეიძლებოდა, ნამდვილად თავისი, სისხლხორციელად თავისი შვილიც ყოლოდა ამირანს?! რატომაც არა! რომელი ქალი იტყოდა უარს ამირანის შვილის გაჩენაზე?! მით უფრო – კამარი! კახპა! იმიტომ რომ, უყვარდა. იმიტომ რომ, სიყვარულს ანაცვალა ყველა და ყველაფერი (ჭილაძე 1987: 26).

თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ოთარ ჭილაძის ზემოთხსენებული რომანების გარკვეულ მონაკვეთებში შემოდის ტრადიციული მთხრობელი (ე.წ. ნარატიული თხრობა), რომელიც ხან ვრცელ, ხან კი მოკლე შესავალს აკეთებს,

პერსონაჟების შინაგან მონოლოგებს შორის კავშირს ამყარებს ან გმირის შინაგან მონოლოგში ერთგება. განსაკუთრებით ეს ითქმის შესავალ სიტყვებზე, რადგან ასეთ დროს ოთარ ჭილაძე ისევე, როგორც რეალისტი ავტორი, ყვება და აანალიზებს ამა თუ იმ მოვლენას საკუთარი პოზიციიდან, არ ერიდება ვრცელ ლოგიკურ მსჯელობებსა, მკითხველის ტექსტში ჩართვასაც და ირგებს ტრადიციული ავტორი-ნარატორის როლს. ამის საუკეთესო მაგალითია რომან “გოდორის” შესავალი ნაწილი, სადაც მთხრობელი ტრადიციული მანერით მოგვითხრობს საქართველოსა და შემდგომ კაშელების ოჯახის ისტორიას თითქმის 45 გვერდზე: “მას მერე ინგრეოდა, ნადგურდებოდა, თვალსა და ახელს შუა ქრებოდა წინაპართა სისხლითა და ოფლით, ხმლითა და წიგნით, წვითა და დაგვით ნაშენები ქვეყანა. წყალს მიჰქონდა ნაფოტივით, ქარს მიჰქონდა თივის ბუმბულივით, ორი მეფის, ოთხი მთავრის, ერთი ათაბაგისა და უთვალავი თავად-ახნაურის უკულო ამპარტავენობას გადაყოლილი, მათ სიხარბესა და ვერაგობას ვერგაწვდენილი...” (ჭილაძე 2006: 31). ან: “იქიდან იწყება კაშელების სისხლიანი დინასტიის წელთაღრიცხვაც: რაჟდენ კაშელი და მისი მეუღლე კლავა ერთ-ერთი პირველები ჩაეწერნენ მოხალისეებად ეგრეთწოდებულ მეთერთმეტე არმიაში და შვილიც 21-ში გაუჩნდათ, ზუსტად თბილისის აღების დღეს, უფრო ზუსტად, თბილისის დაცემისთანავე, თითქოს მხოლოდ იმიტომ დაეცა თბილისი, კლავას რომ მშვიდად მოემშობიარებინა” (ჭილაძე 2006: 33). პერსონაჟების სუბიექტური თვალთახედვა კი რომანში ნელ-ნელა შემოდის და სიუჟეტის გამძაფრებასთან ერთად უფრო იკვეთება.

რომანის მეორე ნაწილში კი ანტონის შინაგან მონოლოგს, რომელიც ერთ-ერთი საკვანძო მონოლოგია ნაწარმოებში, რადგან აქ გმირის დრამა კულმინაციას აღწევს, წინ უძღვის მთხრობელის (და არა ანტონის) მიერ ღამის სურათის პოეტური აღწერა: “ჯერ ღამეა. ერთადერთი ჩიტი უსტვენს მხოლოდ. ისიც გაუბედავად. ხანგამოშვებით. მაგრამ მისი ხმა – ფოლადივით მტკიცე, მახვილივით ბასრი, ანდაზასავით მკაფიო – მაინც შლის, მაინც არღვევს წყვილადს და ჯიუტად, თანდათანობით გამოჰყავს იქიდან ცვარ-ნამით გაღუმპული, მოულოდნელად განთავისუფლებული პატიმარივით დაბნეული ქვეყანა, ... და ბოლოს, ვერის ბაღის აუზის კიდეზე მუცლით გადაწოლილი ანტონი, მართალია, ბუნდოვნად, მაგრამ

მაინც არჩევს საკუთარ სახეს საკუთარი სისხლით კიდევ უფრო უარესად ამღვრეულ წყალში... ესე იგი, ცოცხალია!” (ჭილაძე 2006: 171-173).

ამ ყველფრიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ მოხრობელს ოთარ ჭილაძის “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით შესრულებულ რომანებში, ისევე, როგორც უილიამ ფოლკნერის პროზაში, მრავალმხრივი ფუნქცია აქვს – ის ხან ტრადიციული ნარატივის ფარგლებში ყოველისმცოდნე ავტორის როლში გამოდის, ხანაც თხრობის აქტს პერსონაჟს უთმობს და ხდება მისი პერსონაჟთან იდენტიფიცირება. ასეთ შემთხვევებში პერსონაჟი იგივე მოხრობელია. ჭილაძის პროზაში, თხრობა, როგორც წესი (შინაგან მონოლოგებშიც), მესამე პირში მიმდინარეობს.

დასკვნები

“ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურული მეთოდი მე-20 საუკუნის ინგლისურ მოდერნისტულ ლიტერატურაში აღმოცენდა. ამ მეთოდით შესრულებულ კლასიკურ ნაწარმოებად ჯეიმს ჯოისის “ულისე” ითვლება, სადაც ჯოისმა, ბერგსონის მოძღვრებასა და ფროიდის კლასიკური ფსიქოანალიზის თეორიაზე დაყრდნობით, ფაქტობრივად, შეიმუშავა “ცნობიერების ნაკადის” პროზის კონცეფცია. სხვა თეორიული გამყარება მათოდს არ აქვს.

“ცნობიერების ნაკადის” პროზა შინაგან მონოლოგებს ეყრდნობა, რომელთა მიზანი, რეალისტური ნაწარმოების შინაგანი მონოლოგებისგან განსხვავებით, არა სწორხაზოვნად ერთი თემის განვითარება, არამედ გმირის სულიერ სამყაროში ჩაღრმავება, ხშირ შემთხვევაში კი, პერსონაჟის არაცნობიერის წვდომის მცდელობაცაა. ამგვარი შინაგანი მონოლოგები, თავის მხრივ, ასოციაციურ აზროვნებას ემყარება, რაც ერთმანეთთან ალოგიკურად, მხოლოდ ასოციაციურად დაკავშირებულ ფიქრებსა და მოგონებებს გულისხმობს.

აღსანიშნავია, რომ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა - გამომსახველობითი ფორმები, ოსტატურად გამოიყენა უილიამ ფოლკნერმა თავის რამდენიმე რომანში, რის შედეგადაც, უარი თქვა ამ მეთოდის შინაარსობრივ მხარეზე – არაცნობიერის წინ წამოწევაზე და მიმართა მხოლოდ მის ტექნიკას, როგორც მხატვრულ ხერხს. ფოლკნერის შემდგომ, ანუ მე-20 საუკუნის 30-იანი წლებიდან, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკით არაერთი მხატვრული ნაწარმოები შესრულდა. მათ შორის შეიძლება დავასახელოთ ჰენრი მიულერის, სილვია პლათის, ტომას პინჩონისა და სხვათა რომანები. წინამდებარე ნაშრომის განხილვის თემა კი ქართველი მწერლის, ოთარ ჭილაძის პროზაში გამოყენებული “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის კვლევაა.

შემოქმედებითი საქმიანობის საწყის ეტაპზე ოთარ ჭილაძე “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას მცირე დოზით იყენებს, მაგრამ მოგვიანო პერიოდის რომანებში მწერალი ცდილობს, ჩაუღრმავდეს პერსონაჟების შინაგან სამყაროს და გმირების სულიერი დრამა, დაძაბული და კრიზისული მდგომარეობა, სწორედ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის დახმარებით, შინაგანი მონოლოგებისა და ასოციაციურად დაკავშირებული ფიქრებით გადმოსცეს. მწერლის ამგვარი მიდგომა ლოგიკურადაც

გამართლებულია, რადგან რთულ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში მყოფი გმირების ფიქრები ქაოტური და გაუფორმებელია.

კვლევის შედეგად გამოჩნდა, რომ გარკვეულ ეტაპზე, შედარებით გვიანდელ ნაწარმოებებში, ოთარ ჭილაძისთვის “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა მთავარი სტილისტური იარაღი ხდება. მაგრამ მწერალი მას მხოლოდ მაშინ მიმართავს, როდესაც გმირების სულიერი მდგომარეობა უკიდურესად გამწვავებულია, ხოლო იქ, სადაც შინაგანად უკონფლიქტო პერსონაჟებს წარმოაჩენს, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, ფაქტობრივად, არც იყენებს.

“ცნობიერების ნაკადის” მეთოდითა თუ ტექნიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ინდივიდუალური მეხსიერება, რომელიც კულტურის კვლევებში, ფილოსოფიასა თუ ფსიქოლოგიაში, მრავალმხრივ საინტერესო ფენომენია. როგორც წესი, ამ ტიპის ნაწარმოებებში მოქმედება პერსონაჟის გონებაში, წარსულის მოვლენების დროს მიმდინარეობს და გმირების ასოციაციებსა და აწმყო ემოციებით გამოსხმობილ წარსულ ფაქტებს უნებურად გადაყვავართ მეხსიერების წიაღში. თხრობის დროს ჭილაძის გმირები აქტიურად არ მოქმედებენ, არამედ იგონებენ წარსულს და მიჯაჭვულნი არიან მას. ამიტომ ლოგიკურია იმის მტკიცება, რომ ლიტერატურაში “ცნობიერების ნაკადი” ინდივიდუალური მეხსიერების გააქტიურების შედეგად არსებობს.

ნაშრომში ასევე საუბარია უილიამ ფოლკნერის, როგორც “ცნობიერების ნაკადის” ავტორის რომანებისა და ოთარ ჭილაძის პროზის საერთო მახასიათებლებზე. ფოლკნერმა, რომელიც გაემიჯნა “ცნობიერების ნაკადის” ჯოსისისეულ კონცეფციას, გამოიყება მხოლოდ მისი ტექნიკა რომანებში “ხმაური და მძვინვარება” და “მომაკვდავი რომ ვესვენე”, შემდეგ კი ტექნიკისგანაც უკან დაიხია და 30-იანი წლების მერე დაწერილ რომანებში, მინიმუმამდე დაიყვანა (თოფურიძე 1988: 86-102).

ფოლკნერისა და ჭილაძის რომანები ერთმანეთს ჯერ კიდევ გურამ ასათიანმა შეადარა 1977 წელს, როდესაც რომანების - “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან” და “ხმაური და მძვინვარება” – ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე ალაპარაკდა. თუმცა, ვფიქრობ, როგორც ტიპოლოგიურად, ასევე ტექნიკის თვალსაზრისით, მსგავსება მეტია რომანებს შორის “გოდორი” და “ხმაური და მძვინვარება”, სადაც ორივე ავტორი პოლიტიკური და ხნეობრივი პრობლემების ნიადაგზე კრიზისში მყოფი

პერსონაჟების შინაგან სამყაროს, “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის დახმარებით აღწერს.

ოთარ ჭილაძისთვის, ისევე, როგორც უილიამ ფოლკნერისთვის, მნიშვნელოვანია არა პერსონაჟის ცნობიერისა და არაცნობიერის წარმოჩენა, არამედ გმირის ხასიათის ჩვენება. ამიტომ გამოიყენებენ თუ არა ეს ავტორები “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, სწორედ პერსონაჟის ხასიათსა და შინაგან მდგომარეობაზეა დამოკიდებული.

დასკვნები

კვლევის შედეგად, რომელიც მოიცავდა როგორც ოთარ ჭილაძის რომანების თეორიული საფუძვლების, ასევე მისი სტილისა და ტექნიკის კვლევას და ტექსტის მხატვრულ ანალიზს, დადასტურდა, რომ ჭილაძე როგორც თემატურად, ასევე სტილისტურად, მრავალხრივი და მრავალფეროვანი ავტორია. იგი მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე საყურადღებო და გამორჩეული ფიგურაა.

მწერლის პროზა გამოირჩევა სუბიექტურობითა და ფსიქოლოგიზმის მომძლავრებით, რადგან თავის რომანებში ჭილაძე პერსონაჟების შინაგან სამყაროს, ცნობიერს უღრმავდება და ზოგჯერ არაცნობიერის წვდომასაც ცდილობს. ტერმინი “სუბიექტური თხრობაც” თავის თავში სწორედ სუბიექტურ პერსპექტივას გულისხმობს და ის სხვადასხვა სტილისა თუ ჟანრის ნაწარმოებებს მიესადაგება. სუბიექტურ რომანებში ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტი გმირის სულიერი სფეროა, რადგან აქ ნამდვილი რეალობა ისაა, რაც პერსონაჟის ცნობიერებაში ხდება და არა ემპირიული ფაქტები. ოთარ ჭილაძის მთხრობელი ყოველთვის ცდილობს ერთი კონკრეტულ გმირის პოზიცია დაიკავოს და მისი შინაგანი სამყაროს მეშვეობით აღწეროს ობიექტური გარემო თუ მოვლენები, ან სულაც, ერთი და იგივე მოვლენა რამდენიმე განსხვავებული პერსპექტივით წარმოაჩინოს. ეს ართულებს ნაწარმოებების სიუჟეტის გაგებას და ზოგიერთ მოვლენას აბუნდოვნებს, მაგალითად, როგორც რაჟდენ კაშელის მკვლელობის სცენას რომანში “გოდორი”, რომელსაც რამდენიმე პერსონაჟი ყვება. თითოეულს ამ მკვლელობის განსხვავებული ვერსია აქვს და ავტორის მიერ აქცენტირებული არაა, რომელია “სწორი”. ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოების სწორი ესთეტიკური აღქმა, განუსაზღვრელი ადგილის შევსება თუ განუსაზღვრელადვე დატოვება მკითხველზეა დამოკიდებული.

მე-20 საუკუნისთვის დამახასიათებელმა ტენდენციამ – პროზაში სუბიექტური საწყისების მომრავლებამ, აშკარად იჩინა თავი ოთარ ჭილაძის რომანებში, რადგან

მის ნაწარმოებებში ობიექტური რეალობა, თითქმის ყოველთვის, სუბიექტური პერსპექტივიდანაა წარმოდგენილი. მწერალი, იმის მიხედვით, თუ რომელი პერსონაჟის თვალთახედვა და პოზიციანაა მისთვის მისაღები კონკრეტულ სიტუაციაში, ცვლის რომანის რეალობისადმი დამოკიდებულებას და წარმოადგენს “სუბიექტურ რეალობას”, რომლის არსებობაც ჭილაძის ნაწარმოებებში ყოველთვის გამართლებულია, რადგან მწერალი პერსონაჟების “შიგნიდან” გახსნას, მათ ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერში ჩაღრმავებას ცდილობს.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარმა სუბიექტურობამ ოთარ ჭილაძის პროზის ფსიქოლოგიზმშიც განაპირობა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ადამიანის შინაგანი სამყაროს წვდომას გულისხმობს.

მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის პროზაში იჩენს თავს და მის სათავეებთან ფრანგი გუსტავ ფლობერი და რუსი ავტორები – ლევ ტოლსტოი და ფიოდორ დოსტოევსკი დგანან. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, სწორედ ამ ავტორების მეშვეობით შეიქმნა მე-19 საუკუნის რეალისტური პროზის ფსიქოლოგიზმის საფუძველი. აღსანიშნავია, რომ ადამიანის სულიერი სამყაროს კვლევა ჯერ კიდევ რომანტიზმმა დაიწყო, მაგრამ ის უფრო სულიერ ძიებებსა და ფასეულობებზე იყო ორიენტირებული. ხოლო მე-19 საუკუნიდან ფსიქოლოგიზმს საფუძვლად დაედო წარმოდგენა ადამიანის სულის, როგორც მრავალშრიანი სისტემის შესახებ. ხოლო მე-19 საუკუნიდან ფსიქოლოგიზმს საფუძვლად დაედო წარმოდგენა ადამიანის შინაგანი სამყაროს, როგორც მრავალშრიანი სისტემის შესახებ. ლიტერატურის ამგვარმა ფსიქოლოგიზაციამ ეს საუკუნე ფსიქოლოგიზმის, როგორც პოეტიკური პრინციპის ფორმირებამდე მიიყვანა (Проскурнин 2008).

რაც შეეხება მე-20 საუკუნეს, აქ ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიისა და ლიტერატურის მიღწევების შედეგად, მხატვრული ფსიქოლოგიზმი ახალ საფეხურზე გადავიდა და სხვა დისციპლინების სფეროშიც შეიჭრა, უფრო ზუსტად კი, გამოიყენა ფსიქოლოგიური თეორიები თავისი პრობლემატიკის უკეთ წარმოსაჩვენად. ლიტერატურაში ფსიქოლოგიზმი საჭიროა ხდება იმისთვის, რომ მწერალმა პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობისა ადეკვატური ასახვა შეძლოს. ეს, თავის მხრივ, ითხოვს გამოსახვის ახალ ფორმებს – ახალი ლიტერატურულ მეთოდებსა და ხერხებს, როგორცაა, მაგალითად, “ცნობიერების ნაკადი”, ითხოვს

ასევე განსხვავებულ პოეტიკას. ოთარ ჭილაძე სწორედ ფსიქოლოგიური და სუბიექტური მიდგომის შედეგად აყალიბებს თავისი პერსონაჟების ხასიათებს. მწერლის რა ტიპის ნაწარმოებთანაც არ უნდა გვქონდეს საქმე, მწერალი ხასიათებს “შიგნიდან” ხატავს. ჭილაძის გმირები ღრმა, რთული და ხშირად ტრაგიკული შინაგანი ბუნების მქონე პიროვნებები არიან და, როგორც წესი, მათი პრობლემები მათივე შინაგანი კონფლიქტიდან იღებს სათავეს.

შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძის რომანების მხატვრული ფსიქოლოგიზმი, რომელიც გმირების შინაგანი სამყაროს წარმოჩენასა და ცნობიერში ჩაღრმავებას ისახავს მიზნად, ფროიდისა და იუნგის თეორიებს ეყრდნობა.

ფროიდის კალსიკურმა ფსიქონალიზმა არაერთი მწერლის შემოქმედებაზე მოახდინა გავლენა, რადგან ეს თეორია ზუტად მოერგო მე-20 საუკუნის ლიტერატურის მოთხოვნას – მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოჩენილიყო პერსონაჟის შინაგანი სამყარო, მისი ცნობიერი თუ არაცნობიერი სურვილები და ამ გზით აღმოჩენილიყო და გადაჭრილიყო გმირის პრობლემები. ამიტომ ფსიქონალიტიკური თემატიკა აქტუალური აღმოჩნდა ისეთი მწერლებისთვის, როგორებიც იყვნენ ჰერმან ჰესე, თომას მანი, ვლადიმერ ნაბოკოვი, ფრანც კაფკა და სხვები. იმ დროს, როცა ასპარეზზე გამოდის ოთარ ჭილაძე, ფსიქონალიზი სიახლეს აღარ წარმოადგენს და, შეიძლება ითქვას, აქცენტი უკვე სხვა ფსიქოლოგიურ თეორიებზეა გადატანილი, მაგრამ ფროიდი მაინც რჩება წამყვან ფიგურად არაცნობიერის კვლევის დარგში. ამიტომ, როდესაც ოთარ ჭილაძე თავის რომანებში ცდილობს, მოგონებების, წამოცდენებისა თუ ასოციაციების საშუალებით გააანალიზოს თავისი გმირების საქციელი, გაარკვიოს ურთიერთობა მამებსა და შვილებს შორის ან რომელიმე პერსონაჟის ცხოვრების წარმართველ ფაქტორად დაასახელოს სექსუალური ენერჯია, აქ, ცხადია, აშკარად იგრძნობა კლასიკური ფსიქონალიზის გავლენა. მაგრამ ის პრობლემები, რომლებიც ფროიდის თეორიის გავლენის შედეგადაა დასმული, ყოველთვის მრავალფუნქციური და მნიშვნელოვანია, ამიტომ განსაკუთრებულ როლს თამაშობს რომანის სიუჟეტისა თუ პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს განვითარებისას.

ამ კუთხით სადისერტაციო ნაშრომში განვიხილეთ სამი რომანი: “ყოველმან ჩემთან მპოვნელმან”, “მარტის მამალი” და “გოდორი”.

ფროიდის მტკიცებით, რეალობასა და სიამოვნებას შორის დაპირისპირება, ცვლის ადამიანის ბუნებას და აყალიბებს მან ან პედანტურ, შეზღუდულ პიროვნებად, ან, აგრესიულ და თავშეუკავებელ ტიპად. ამის კარგი მაგალითია ალექსანდრე მაკაბელის პიროვნება რომანიდან “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, რომლის ხასიათი და მომავალიც პაპის, ქაიხოსროს საქციელმა განსაზღვა, როდესაც მან ალექსანდრესა და მის ძმას სწორედ მაშინ სცემა, როდესაც ისინი ქალთან ურთიერთობის დამყარებას აპირებდნენ. ამ საქციელმა ალექსანდრეს პიროვნებაში წარმოშვა სრული აღვირახსნილობა, თავშეუკავებლობა, აგრესია და სიძულვილი. ამ ყველაფრის გამომჟღავნებაში მას მაროსთან ურთიერთობაც უწყობს ხელს, რომელიც ასევე ფროიდის გავლენით შექმნილი პერსონაჟია. თხუთმეტი წლის ჭკუასუსტი მარო მესაფლავემ საფლავში გააუპატიურა, ამიტომ ის სქესობრივ და სიკვდილის ინსტინქტს შორის არსებობს – ურთიერთობას ამყარებს დაჭრილებთან და ავადმყოფებთან, რომლებიც მონასტერში მოყავთ და სასაფლაოზე დასტირის უცნობ მიცვალებულებს. შესაბამისად, მაროსთვის არ არსებობს კონფლიქტი საზოგადოებრივ მორალსა და სქესობრივ ინსტინქტს შორის.

მეორე საკითხი, რომელიც ჭილაძესთან ფროიდის თეორიის გავლენითაა წამოჩენილი, არის მამისა და ძის ურთიერთობა, რომელსაც, ფსიქოლოგის თანახმად, შვილის დედაზე ეჭვიანობა განაპირობებს. განსაკუთრებით ეს ეხება რომანს “მარტის მამალი” და “გოდორი”.

“მარტის მამალში” საინტერესოაა წარმოდგენილი მთავარი პერსონაჟის, ნიკოსა და მისი მამის, რომელიც რომანში სულ რამდენჯერმე გამოჩნდება, ურთიერთობა. თუმცა ეს დამოკიდებულება ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი ღერძია. დედამ ნიკო მშობლებთან სიღნაღში გამოგზავნა, რასაც ნიკო ქვეცნობიერად მამას აბრალებს, თვლის, რომ დედამ შვილს ქმარი არჩია და ამიტომ ერთნაირად ბრაზობს როგორც დედაზე, ასევე მამაზე. ეს არის რომანში კონფლიქტის საფუძველიც. ნიკო თავის თავს უღრმავდება (ერთი თვის განმავლობაში ავადმყოფობს) და მხოლოდ მაშინ ახერხებს გამოჯანმრთელებას, როცა შეძლებს მამის დანიშნულების (როგორც მისი წინამორბედის) გააზრებას და მის “პატიებას”.

მეორე რომანში “გოდორი” კი წარმოდგენილია მამის მკვლელობის თემა, რომელსაც ფროიდი ასევე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. თუმცა ამ შემთხვევაში, როცა ანტონი კლავს მამას, მკვლელობის მოტივი (რომელიც რეალობაში არც განხორციელებულა) დედა კი არა, ანტონის ცოლია. ამგვარ ჩახლართულ ურთიერთობებში, მამა-შვილის დაპირისპირებასა და მამათილის რძლისადმი ლტოლვაში, აშკარად იგრძნობა ფროიდის მოსაზრებების კვალი.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძემ თავის რომანებში ფროიდის მოძღვრების გათვალისწინებით რამდენიმე საკითხი წამოჭრა: 1. სქესობრივი ინსტინქტის მნიშვნელობა ადამიანის განვითარებისას, რაც გამოიხატა ალექსანდრესა და მაროს პიროვნებების ფორმირებისას, 2. ადრეულ ასაკში მიღებული სექსუალური შთაბეჭდილებების მნიშვნელობა - რაც საფუძვლად დაედო რომანს “გოდორი” და მიმართულება მისცა სიუჟეტის განვითარებას და 3. მამა-შვილის (ძირითადად არაცნობიერი) დაპირისპირების საკითხი, რომელიც, ცხადია, სახეცვლილია, მაგრამ სათავეს ფროიდის ნაშრომებში იღებს. ამგვარი თემატიკის გამოყენებით ოთარ ჭილაძემ გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა თავისი პროზა და უკეთ წარმოაჩინა ადამიანის სულიერი სამყაროს ფარული შრეები.

ფსიქოლოგიზმის მეორე გამოსატყულება ჭილაძის პროზაულ ნაწარმოებებში სიზმრის ფუნქცია და, შეასაბამისად, კარლ გუსტავ იუნგის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასთან მიმართებაა, სადაც ყველაზე უკეთ გამოჩნდა სიზმრის როლი ადამიანის ინდივიდუალიზაციის პროცესში. იუნგის აზრით, პირადი თუ კოლექტიური არაცნობიერის წვდომის ერთ-ერთ უმთავრეს წყაროს სწორედ სიზმრების ანალიზი წარმოადგენს. სიზმარი წარმოაჩენს ცნობიერისა და არაცნობიერის ურთიერთობას, მათ ჰარმონიას თუ დაპირისპირებას. სიზმრის არსი კი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად საჭიროებს ადამიანის ცნობიერი კომპენსირებას.

ნაშრომში განხილულია ოთხი სიზმარი: მთხრობელის, აველუმისა და სონიას საერთო სიზმარი რომანიდან “აველუმი”, ელიზბარის სიზმარი რომანიდან “გოდორი” და ნიკოს სიზმრები რომანიდან “მარტის მამალი”. შეძლებისდაგვარად წარმოდგენილია მათი ინტერპრეტაცია პერსონაჟების ინდივიდუალური განცდების, სიზმრის არქეტიპული სახეებისა და რეალური კონტექსტის ფონზე.

რომანში “აველუმი” მთავარი პერსონაჟის, აველუმის სიზმარს კონკრეტული ფუნქცია აქვს – ის არ შეიცავს სასიცოცხლო მნიშვნელობის ინფორმაციას, რომელიც გმირებს ან მკითხველს რაიმეს ახლებურად დანახვას შეუწყობს ხელს, მაგრამ თავად პერსონაჟებსა და მკითხველს აველუმისა და სონიას ურთიერთობის დეტალებს ახსენებს, ხსნის მათი დამოკიდებულებისა და ურთიერთობის განვითარების მიზეზებს და კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ნაწარმოების მთავარ საკითხს – აველუმის მარტობასა და მიუსაფრობას.

გაცილებით მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს ელიზბარის სიზმარს რომანში “გოდორი”. სიზმარი ნათლად ახასიათებს ელიზბარის პიროვნებას და მისი მივიწყებული და განდევნილი სურვილებიდან კარგად ჩანს ამ პერსონაჟის ხასიათი. ელიზბარი ცდილობს, დაივიწყოს მისი შვილის უბედურება, მაგრამ სიზმრიდან კარგად ჩანს, რომ ის თავს დამნაშავედ გრძნობს კაშელების ოჯახში დატრიალებულ ტრაგედიაში, რადგან შვილს კარგი მამაობა ვერ გაუწია. სწორედ ამას ახსენებს არაცნობიერი მის ცნობიერს. ეს ელიზბარის მთავარი პრობლემაა, მაგრამ ამავედროულად სიზმარში ის განუხორციელებელი სურვილების კომპენსირებასაც ცდილობს – ტურნირზე, სადაც ის სახალხო გმირია, ელიზბარი ამარცხებს ბოროტ ტახს – რაჟდენს და ამით ღიზიკოს სიყვარულსა და თავისუფლებას მოიპოვებს. საქმე ისაა, რომ ელიზბარი ამას ვერ შეძლებს ნაწარმოების რეალურ პლანში, ამიტომ თვითრეალიზებას მხოლოდ სიზმრის მეშვეობით ახერხებს. შესაბამისად, სიზმარი მნიშველოვან ეტაპად იქცევა მის ცხოვრებაში.

რაც შეეხება ნიკოს სიზმარს რომანში “მარტის მამალი”, აქ სიზმარი რომანის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთია, რადგან სიზმარში კვანძი იხსნება და ნაწარმოები თავის კულმინაციას აღწევს. გაანალიზებულია ყველა პრობლემა, რომელიც რომანში დგას და ყველა საკითხი, რომელიც მთავარ გმირს აწუხებს. სიზმარი რთულია არა მხოლოდ როგორც არქეტიპული სახე-ხატებით სავსე რამდენიმე ეპიზოდის არაცნობიერის გზავნილი, არამედ როგორც ავტორის დასკვნა ნიკოს პიროვნებასთან, ცხოვრებასთან, სიმართლესთან თუ დანაშაულთან მიმართებაში. სიზმარი, ფაქტობრივად, ამ რომანის დასკვნითი ნაწილიცაა, რადგან რაც ხდება სიზმრის შემდეგ, ანუ ნაწარმოების რეალური პლანი, აღარაფერია იმასთან შედარებით, რაც უკვე მოხდა ნიკოს შინაგან სამყაროში. რაკი ავტორი

მთელი რომანის განვითარების მანძილზე გვახედებს ნიკოს სულიერ სფეროში და გვაცნობს მას შიგნიდან, მან ნიკოს პრობლემებიც შიგნიდან ამოხსნა, ანუ არაცნობიერისა და ცნობიერის, სიზმრისა თუ წარმოსახვის, ფიქრის, ოცნების მეშვეობით და მკითხველიც ამ პროცესის უშუალო მონაწილე გახადა.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ სიზმარს ოთარ ჭილაძის რომანებში მნიშვნელოვანი ფუნქცია აქვს, ისეთივე მნიშვნელოვანი, როგორც იუნგის თეორიის მიხედვით, რეალურ ცხოვრებაში. თუკი ნაწარმოებში არის სიზმარი, სწორედ მასშია გამოხატული რომანის მთავარი აზრი, ხდება კულმინაცია ად ავტორი იძლევა დასკვნებს. ამ სიზმრებში, რომლებიც დატვირთულია როგორც სუბიექტური, ასევე არქეტიპული სახე-ხატებით, ყოველთვის იგრძნობა ავტორის ჩართულობაც, რადგან გვხვდება კონკრეტული დასკვნები, პარალელები, შეუფარავად გაკეთებული მინიშნებები ზღაპრის გმირებსა თუ მითოლოგებზე. ეს კი ავტორის ხელწერისა და მისი ინდივიდუალური მიდგომის შედეგია.

— — —

“ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას ოთარ ჭილაძის პროზაში მნიშვნელოვანი და საინტერესო ადგილი უჭირავს. იგი ავტორს რომანებში სტილის გამრავალფეროვნებასა და პერსონაჟების ხასიათების უკეთ წარმოჩენაში ეხმარება. მწერლის თავდაპირველ რომანებში “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას ნაკლებად შევხვდებით, მაგრამ დროთა განმავლობაში ჭილაძე გამომსახველობით ფორმათაგან უპირატესობას ანიჭებს შინაგან მონოლოგს და მალე ეს მისი პროზის მხატვრული თავისებურება ხდება. ოთარ ჭილაძე ოსტატურად ახერხებს ტრადიციული და “ცნობიერების ნაკადისეული” შინაგანი მონოლოგების შერწყმას და შედეგად ვღებულობთ ავტორის თავისებურ ინტერპრეტაციას – ტრადიციულ შინაგან მონოლოგებში ჩართული “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, რომელიც თავის მხრივ ასოციაციურად დაკავშირებულ ფიქრებსა და მოგონებებს ეყრდნობა, ცალკეული პერსონაჟების სიღრმისეული პრობლემებისა და სამყაროს წარმოჩენას უწყობს ხელს.

რომანში “მარტის მამალი”, ტექნიკის გარდა, “ცნობიერების ნაკადის” შინაარსობრივი მხარეცაა აქცენტირებული – შინაგანი მონოლოგების საშუალებით, რომლებიც მთელს რომანს მოიცავს, წარმოიხეხილია პერსონაჟის სულიერი სამყარო, მისი გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებელი სურვილები, ეს ყველაფერი კი ნაწილობრივ გმირის არაცნობიერის წვდომას ემსახურება, რათა შესაძლებელი გახდეს მის მიერ პრობლემების გააზრება და მისი პირობითი “განკურნება”.

“ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურულ ნაწარმოებს “მარტის მამალი” რამდენიმე მიზეზით ემსგავსება: 1. რომანი წარმოადგენს ერთ დიდ მონოლოგს, სადაც შერწყმულია სუბიექტური და ობიექტური პლანი, მაგრამ სუბიექტურს აშკარა უპირატესობა ენიჭება; 2. ნაწარმოებში არ გვხვდება მკვეთრად ჩამოყალიბებული სიუჟეტი და რეალურ პლანს ქმნის ლოგინად ჩავარდნილი ნიკო და მის გარეშემო მოტრიალე ადამიანები. 3. რომანი ძირითადად ეყრდნობა ასოციაციურად დაკავშირებულ ფაქტებს და, შესაბამისად, მოგონებებს, წარსულს. 4. ეს ყოველივე ემსახურება მთავარი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს ამოხსნას, შესაძლოა, ნაწილობრივ მისი არაცნობიერის წვდომასაც, რაც საბოლოოდ გამოიხატა ნიკოს სიზმარში, რომელიც ნაწარმოების კულმინაციური მომენტი და რომელიც სწორედ არაცნობიერის გზავნილია.

რომანი “გოდორი”, ფაქტობრივად, მთლიანად “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკითაა შესრულებული, რადგან აქ ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა პერსონაჟის შინაგანი მონოლოგი და გმირებისყველა მოგონება ხშირად ასოციაციურად, ალოგიკურადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. რომანის პირველ ნაწილში ჭარბობს ტრადიციული თხრობის სტილი, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ავტორი მონოლოგებს სიუჟეტით ტვირთავს, მაგრამ მეორე ნაწილში, სადაც სიუჟეტი იძაბება, გმირების სულიერი დრამა კი მძაფრდება, მატულობს და კულმინაციას აღწევს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ჭილაძისეული ინტერპრეტაცია. თუკი “მარტის მამალში” ავტორი ამგვარ ტექნიკას შედარებით ნაკლებად მიმართავს და აქცენტს მის შინაარსობრივ მხარეზე აკეთებს – (პერსონაჟის არაცნობიერის წვდომა), რადგან იქ გმირის, ნიკოს სულიერი მდგომარეობა სწორხაზოვანია და ნაკლებად მძაფრდება, “გოდორში” “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის გააქტიურება სწორედ პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობასა და ხასიათზეა დამოკიდებული. და რაც უფრო დაძაბული და აღელვებულია გმირი,

მით უფრო აქტიურდება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკაც. ამით ოთარ ჭილაძე უილიამ ფოლკნერს ემსგავსება, რადგან იყენებს ამგვარ ტექნიკას, როგორც ეფექტურ მხატვრულ ხერხს მხოლოდ მაშინ, როცა ამას სიუჟეტი, კონკრეტულად კი, გმირის უკიდურესად დაძაბული სულიერი მდგომარეობა მოითხოვს.

“გოდორში” : 1. ტრადიციულ შინაგან მონოლოგებში პერიოდულად ერთვება “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა, შესაბამისად აქ გვხვდება ტრადიციულიც და “ცნობიერების ნაკადისეული” შინაგანი მონოლოგებიც, 2. ამ ტექნიკას მწერალი იყენებს მხატვრული ეფექტისთვის (როგორც უილიამ ფოლკნერი), როცა მისი გმირები კრიზისში არიან და მათი განწყობის გამოსახატავად ასოციაციური აზროვნება საუკეთესო საშუალებაა. 3. ავტორი შინაგან მონოლოგებს სიუჟეტით არ ტვირთავს, ამიტომ შიგადაშიგ ახერხებს არაცნობიერის წვდომას და შედეგად ჯოსისეულ კონცეფციასაც უახლოვდება. 4. ხშირად თხრობა III პირში მიმდინარეობს, მაგრამ შინაგანი მონოლოგი მაინც ინარჩუნებს “ცნობიერების ნაკადისეულ” ფორმას. ეს ყველაფერი ერთად წარმოადგენს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ოთარ ჭილაძისეულ ინტერპრეტაციას.

საინტერესოა ასევე “ცნობიერების ნაკადის” ლიტერატურაში ინდივიდუალური მეხსიერებისა და მოგონების როლი, რადგან ამგვარი ლიტერატურა სწორედ მოგონებისა და წარსულის რეტროსპექციის ხარჯზე არსებობს. ინდივიდუალური მეხსიერების ფენომენი დიდი ხანია ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიისა თუ კულტურის კვლევების შესწავლის საგანი გახდა, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ის ლიტერატურაშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. „ცნობიერების ნაკადის“ ტექნიკით შესრულებულ ნაწარმოებებში განსაკუთრებით კარგად არის გამოკვეთილი ინდივიდუალური მეხსიერების მნიშვნელობა და ფორმები, რადგან ამ ტიპის რომანები, კონკრეტული პერსონაჟების კონკრეტულ მოგონებებს ეყრდნობა. შესაბამისად, გმირების გონებაში, ცნობიერებაში, გამუდმებით ხდება წარსული მოვლენების რეპროდუქცია ასოციაციებისა და, თითქოს, ლოგიკურად დაუკავშირებელი ფიქრების მეშვეობით.

მეხსიერება ძირითადად წარსულს მოიცავს, მაგრამ ამასთანავე ის ყოველთვის აწმყო დროა (იხსენებ რაიმეს, მაგრამ ამ წამს). წარსულისა და მომავლის მოვლენებიც არსებობს მხოლოდ ახლა, მეხსიერებაში. მომავალიც კი აწმყოა, რადგან გმირის ცნობიერებაში აწმყოში იქმნება მომავლის წარმოდგენებიც. ის,

რისი დამახსოვრებაც უნდა მოხდეს, ჯერ აწმყოში აღიქმება, შემდეგ აღქმული მოვლენა შეინახება, დაბოლოს, წარსულში მოღებული ცოდნა მომავალში გახდება საჭირო. ანუ მეხსიერება არ მხოლოდ წარსულის შენახვას, არამედ მომავალში მისი გამოყენების შეასძლებლობასაც გულისხმობს.

ამ კონცეფციას ემორჩილება ჭილაძის რომანებიც. ნარაციის დროს მისი გმირები აქტიურად არ მოქმედებენ, არამედ იგონებენ წარსულ ქმედებებს (აქცენტი ყოველთვის წარსულზეა, ისინი მიჯაჭვულნი არიან წარსულს) ან განსაზღვრავენ მომავალ ქმედებებს (ან სულაც უარყოფენ მომავალს), აწმყოს მოვალეობა კი მხოლოდ ამ ყველაფერის გაერთიანებაა (აწმყო პასიურია). თუმცა ასე, ალბათ, იმიტომ ხდება, წარსულიც იმიტომ განსაზღვრავს გმირების აზროვნებასა და ყოფას, რომ აწმყო უფუნქციოა, უინტერესო და მას ყოველთვის გაურბიან. “მარადიული ახლა”, რომელიც თავის თავში იტევს წარსულ და, შესაძლოა, მომავალ სივრცესაც, სინამდვილეში პერსონაჟების ტრაგიკულობის, კრიზისული მდგომარეობის მაჩვენებელია.

შეიძლება ითქვას, რომ „ცნობიერების ნაკადი“, როგორც ლიტერატურული მეთოდი, ან მეორე შემთხვევაში, როგორც ეფექტური მხატვრული ხერხი, ლიტერატურაში სწორედ ინდივიდუალური მეხსიერების გააქტიურების შედეგად არსებობს, რადგან მეხსიერება პერსონაჟის შინაგანი სამყაროთი, კონკრეტულად კი მისი მოგონებებითა და ასოციაციური აზროვნებით ინტერესდება, რაც მწერალს საშუალებას აძლევს, სააშკარაოზე გამოიტანოს გმირის არაცნობიერი სურვილები და პრობლემები. ეს კი „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდის მთავარი მიზანია. ოთარ ჭილაძეც ხშირად მიმართავს წარსულის რეპროდუქციას, ამიტომ ზოგიერთი რომანის ტექსტი, ფაქტობრივად, მოგონებებითაა აწყობილი და აშკარად იგრძნობა წარსულის უპირატესობა აწმყო დროსთან შედარებით, რასაც პერსონაჟის მიერ წარსულ ფაქტებთან ემოციური კავშირის დამყარებაც უწყობს ხელს.

ერთ-ერთი ავტორი, რომელმაც თავისი საუკეთესო ნაწარმოებები სწორედ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკაზე დაყრდნობით შექმნა, უილიამ ფოლკნერია. აღინიშნება ტიპოლოგიური მსგავსება ფოლკნერისა და ჭილაძის პროზას შორის. მათი რომანები ახლოს დგას წერის ტექნიკის კუთხითაც. ფოლკნერთან შედარებით, ჭილაძე გაცილებით ნაკლებად იყენებს “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკას, მაგრამ მის წერის მანერას მაინც ბევრი საერთო აქვს ფოლკნერისეულ

“ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკის ინტერპრეტაციასთან. ამ მხრივ საინტერესოა ჭილაძის რომანის, “გოდორის” მიმართება ფოლკნერის რომანთან “ხმაური და მძვინვარება”.

თემატური თუ ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, რომანებს შორის რამდენიმე საერთო შტრიხი არსებობს: ორივე ნაწარმოებში სიუჟეტი ერთი ოჯახის გარშემო ტრიალებს და მის ისტორიას ჰყვება. ეს ოჯახური ურთიერთობები თუ ჰარმონია ნელ-ნელა ირღვევა, რასაც საბოლოოდ ნათესაური კავშირების სრულ უარყოფამდე მიყვავართ. აქვე უნდა ითქვას, რომ ფოლკნერთან გმირების ტრაგიკული ხასიათის, ბედის და მათი ურთიერთობების ნგრევის მიზეზი არა მხოლოდ სულიერი, არამედ სოციალური და ზნეობრივი ფონია. ჭილაძის რომანებშიც ასევე გამოკვეთილია ამგვარი სოციალური და მორალური პლანი. ამ შემთხვევაშიც პერსონაჟების შინაგანი ბრძოლა, მათი ოჯახებისა და იდეალების რღვევა, პირდაპირ კავშირშია ქვეყნის მორალურ გადაგვარებასთან (რის წარმოჩენასაც ცდილობს მწერალი), რაც, თავის მხრივ, რუსეთის გავლენის ქვეშ მოქცევას უკავშირდება.

რაც შეეხება ტექნიკას, ამ მხრივ ზემოთხსენებულ რომანებს შორის რამდენიმე მსგავსება და განსხვავება იკვეთება: “გოდორში” ოთარ ჭილაძემ “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა დაახლოებით ისეთივე ფორმით გამოიყენა, როგორც ფოლკნერმა “ხმაურსა და მძვინვარებაში” – როგორც მხატვრული ხერხი, რომელიც პერსონაჟების სუბიექტური სამყაროს საიდუმლოებების ამოსახსნელად დასჭირდა. მაგრამ არა იმავე დოზით, რადგან ფოლკნერმა, ფაქტობრივად, მთელი ნაწარმოები ამ ტექნიკით შეასრულა (თუ არ ჩავთვლით ჯეისონისა და დილზის მონოლოგებს), ჭილაძემ კი ამგვარ ტექნიკას მხოლოდ დროდადრო მიმართა.

ოთარ ჭილაძის პროზის მხატვრული ფსიქოლოგიაში პიროვნების სულიერი მდგომარეობის წარმოჩენას, მისი შინაგანი პრობლემების გადაჭრას ისახავს მიზნად. ოთარ ჭილაძე სწორედ ის მწერალია, რომელიც ისე უდგება თითოეულ პერსონაჟს, როგორც ფსიქოლოგი და მისი სულიერი მოძრაობის დეტალებს “შიგნიდან”, ხანგრძლივი კვლევისა და ძიების შედეგად ხსნის. ამ პროცესში კი მწერალს როგორც ლიტერატურაში, ასევე ფსიქოლოგიაში არსებული თეორიული გამოცდილება ეხმარება.

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენილმა ნაშრომმა დასვა და შეძლებისდაგვარად განიხილა რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხი ოთარ ჭილაძის პროზასთან მიმართებაში, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ამ საკითხების კვლევა ამოწურულია, პირიქით, სამომავლოდ კიდევ უფრო საინტერესო იქნება ქართველ მწერალთა შემოქმედების, ამ შემთხვევაში კი ოთარ ჭილაძის პროზის, მსოფლიო ლიტერატურული ტენდენციებისა და თეორიების ჭრილში კვლევა, რაც კიდევ უფრო თვალსაჩინოს გახდის ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის მიღწევებს.

ბიბლიოგრაფია:

1. არჩვაძე ლ., ოთარ ჭილაძის ახალი რომანი “აველუმი”, კრიტიკა, 1997, 28 თებერვალი,
2. ასათიანი გ., მწერლის ახალი რომანი, კრიტიკა, 1977, №2,
3. ასათიანი გ., რომანის დედააზრი, ლიტერატურული საქართველო, 1977, 18 მარტი
4. ბენდელიანი ც., ილია ჭავჭავაძე ქართულ რომანში, ცისკარი, 1999, №11
5. ბერაძე გ., მამა და ძე ოთარ ჭილაძის რომანში “ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან”, ქართველური მემკვიდრეობა, 2005, №9
6. ბერგსონი ა., ცნობიერების უშუალო მონაცემები, თბილისის დამოუკიდებელი უნივერსიტეტი, 1993
7. ბრეგაძე ლ., ფსიქონალიზი და მხატვრული შემოქმედება, ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2008
8. გენძეხაძე ც., წრეში მოქცეული დრო და სივრცე, მნათობი, 2003, №3-4,
9. გვერწითელი გ., კომუნისტი, 1983, 25 მარტი
10. გვერწითელი გ., მითი და რეალობა, ლიტერატურული საქართველო, 1979, 24 აგვისტო
11. გოგია ზ., საუკუნეთა გზასაყარზე, თბ. 2006
12. დოიაშვილი თ., მიხ. ჯავახიშვილი და ფსიქონალიზი, კრებული ლელვარი, შემდგ. რედ. ი. ორჯონიკიძე, თბ., ლიტ. მატეიანე, 2005
13. ვულფი ვ., ესეები, თბილისი, 1988
14. თევზაძე თ., ოთარ ჭილაძის, როგორც რომანისტის, ზოგიერთი თავისებურების შესახებ, ლიტერატურული ძიებანი, 1989, ტ 3(18)
15. თოფურიძე ე., ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა ჯოისისა და ფოლკნერის შემოქმედებაში, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა, XX საუკუნე, თბ., თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 1988
16. თოფურიძე ე., უილიამ ფოლკნერის რომანის პოეტიკა, თბილისი, 1984
17. იმედაშვილი კ., ო.ჭილაძის მარტის მამალი, ცისკარი, 1988, №11
18. იმედაშვილი კ., ეპოქა ადამიანის თვალებით იცქირება, ლიტერატურული საქართველო, 1983, 11 თებ.

19. იმედაძე ი., XX საუკუნის ფსიქოლოგიის ძირითადი მიმდინარეობები, გამომცემლობა “ენა და კულტურა”, 2004
20. ინგარდენი რ., კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია, სჯანი, 2011, №12, მთარგმნ. ლევან ბრეგაძე
21. კალანდარიშვილი ე., გამჭრალი საქართველოს ძიებაში (ოთარ ჭილაძის “გოდორი”), ლიტერატურა და სხვა, 2004
22. კვაჭანტირაძე მ., მარტის მამალი” - დრო და სივრცე, ცისკრი, ,1992, №2
23. კვაჭანტირაძე მ., ტრავმული მეხსიერება პოსტსაბჭოთა ქართულ ნარატივში, კრიტიკა, 2010
24. კიკვიძე ზ., “ცნობიერების ნაკადის” ტექნიკა ო.ჭილაძის რომანში “გოდორი”, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის შრომები, ტომი VII (II), 2005
25. კიკნაძე ზ., ქართული ხალხური ეპოსი, ლოგოს-პრესი, თბილისი, 2001
26. მაისურაძე ლ., ტკივილიანი რომანი, მნათობი, 1998, №5-6
27. მამაცაშვილი ნ., მითოსური ნაკადი ო. ჭილაძის რომანში, მნათობი, 1981, №4
28. მითოლოგიური ენციკლოპედია ყმაწვილთათვის, ქართული მითოლოგია, ბაკმი, 2006
29. მილორავა ი., ოთარ ჭილაძის “რკინის თეატრის” მხატვრული სივრცე, კრიტიკა, 2010
30. ნათაძე რ., მეხსიერება, თბილისი, 1963
31. ნემსაძე ა., სამთა ერთიანობის პრინციპი ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სიტყმაში, კრიტიკა, 2010
32. საყვარელიძე ნ., შინაგანი მეტყველების პირობითი ტრანსფორმაცია მხატვრულ ლიტერატურაში, მაცნე, ენისა და ლიერატურის სერია, 1974, №4
33. სიდოროვი ე., “ლიტერატურნაია გაზეტა”, 1991, 24 აპრ., დამოწმ. კრიტიკა, 10მაისი, 1991
34. ტურავა მ., მამის ძიება ოთარ ჭილაძის პროზაში (“მარტის მამალი”), კულტურათმორისი კომუნიკაციები, 2008, №4
35. ფარჯანაძე დ., მეხსიერების ფსიქოლოგია, თბ. 2008
36. ფოლკნერი უ., ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2010
37. ქეცბა-ხუნდაძე ლ., ენისადა ემოციების ინტერდისციპლინარული კვლევისთვის, თსუ-ს კულტურის მეცნიერებათა ინსტიტუტის საერთაშორისო გამოცემა “ცივილიზაციური ძიებანი”, №6, 2008

38. ყარაღაშვილი რ., აღსარებითი პროზის ტრადიცია და თანამედროვე ცენტრისკენული რომანი, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა, XX საუკუნე, თბ., თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 1988
39. ყამბეგაშვილი ე., თანამედროვე ქართული რომანისერთი ნიშანი: [დროის განმსაზღვრელი როლი მე-20 საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ რომანში ო. ჭილაძისა და თ. ბიბილურის პროზის მაგალითზე], ნობათი, 1986, №5-6
40. ყიასაშვილი ნ., ჯეიმს ჯოისის “ულისეს” წინასიტყვაობა, თბილისი, 1983
41. შარია პ., ფროიდიზმის ესთეტიკური და ლიტერატურული კონცეფციის მოკლე კრიტიკული მომიხილვა. კრებულში: ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, თბ., “მეცნიერება”, 1970
42. ჩიხლაძე თამარ, სუბ.თხრობა დაციტირებული მეტყველება, ისტორია, თეორია და პრაქტიკა, (XX ს-ის დასავლეთევროპული რომანის მიხედვით) სჯანი, 2007, VIII
43. ცანავა ა., რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩნდების, მნათობი, 1986, №9
44. ცანავა ნ., ისტორია უძაღლოდ დარჩენილი დაკარგული ქვეყნისა და უქვეყნოდ დარჩენილი დაკარგული ძაღლისა, მნათობი, 2004, № 12
45. ცოფურაშვილი თ., კოლექტიური ფსიქოანალიზის „ლიტერატურული ანშლაგი“, 24 საათი, 2004, 22 ივნისი
46. ძიგუა მ., ლიტერატურული წერილები, “ცნობიერების ნაკადი” ჭოლა ლომთათიძის შემოქმედებაში, თბ. 2005
47. წიფურია ბ., პოსტმოდერნიზმი, ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2008
48. ჭილაძე ო., ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან, რჩეული თხზ., ტომი II, თბ, 1986
49. ჭილაძე ო., გოდორ, არეტე, 2006
50. ჭილაძე ო., მარტის მამალი, მერანი, თბ. 1987
51. ჭილაძე ო., აველუმი, არეტე, 2007
52. ხელაია ნ., მარადიული დუელი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 2007, №7
53. ჯალიაშვილი მ., დაკარგული ქვეყნის ძიება ოთარ ჭილაძის “გოდორის” მიხედვით, კრიტიკა, 2010
54. ჯალიაშვილი მ., წიგნი-საუკუნის ხატი, ცისკარი, 1997, №8

55. Андреев А. Н., Целостный анализ литературного произведения: учеб. пособие для студ. вузов/ НМ центр, 1995
56. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, *Москва*, «Художественная литература», 1972
57. Гинзбург Лидия, О психологической прозе, Сов. писатель ленинградское отделение, 1974
58. Джеймс У. Поток сознания, Психология. М.: Педагогика, 1991
59. Гудонене В., искусство психологического повествования (от тургенева к Бынины), Вильнюс: изд. Вильн. гос. ун-та, 1998
60. Забабурова Н.В. Французский психологический роман (эпоха Просвещения и помантизм), изд. Ростовск. ун-та, 1992
61. Золотухина О. Б., «Психологизм в литературе», Гродно 2009
62. Затонский Д., Искусство романа и XX века, М.: Худож.лит., 1973 (დამოწმ. ყარაღაშვილი რ., აღსარებითი პროზის ტრადიცია და თანამედროვე ცენტრისკენული რომანი, დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა, XX საუკუნე)
63. Фрейд З., Введение в психоанализ, <http://www.klex.ru/19d>
64. Фрейд З., О психоанализе, http://www.koob.ru/freud_zigmind/aboutPsychoanalysis
65. Кабанова С., Особенности романа У. Фолкнера "Шум и ярость", 18 декабря 2006 года <http://www.habit.ru/20/104.html>
66. Калина Н.Ф., И.Г. Тимошук, Основы юнгианского анализа сновидений, Серия Актуальная психология. М.-К. Релф-бук - Ваклер 1997 http://www.koob.ru/kalina_n_f/fundamentals_dreams
67. Карвасарский Б. Д., Психотерапевтическая энциклопедия. — С.-Пб.: Питер. . 2000
68. Каринберг В. К., Фрейд и Кафка, <http://www.sunhome.ru/psychology/16224/p1>
69. Карельский А.В. от героя к человеку (пазвитие реалистического психологизма в европейском романе 30-60-х годов XIX в., Вопросы лит., 1983, №9
70. Лейтес, Н. С. Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX в. : мировидение и поэтика, Перм, 1993
71. Матвеева Н. И., Нарративная структура англоязычного художественного дискурса : На материале романов "потока сознания" начала XX века, Москва, 2003

- (სადღობერტაცოთ მაცნე) <http://www.dissercat.com/content/narrativnaya-struktura-angloyazychnogo-khudozhestvennogo-diskursa-na-materiale-romanov-potok#ixzz2I5IFgcwd>,
72. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: "Гнозис", 1992. (დამთვმ. Калина Н.Ф., И.Г. Тимошук, "Основы юнгианского анализа сновидений" , Серия Актуальная психология .М.-К. Релф-бук - Ваклер 1997 http://www.koob.ru/kalina_n_f/fundamentals_dreams
73. Наваль М., Роман Уильяма Фолкнера "Шум и ярость" в контексте литературных исканий XX в., Воронеж, 2003 (სადღობერტაცოთ მაცნე) <http://www.dissercat.com/content/roman-uilyama-folknera-shum-i-yarost-v-kontekste-literaturnykh-iskanii-xx-v#ixzz2HxVmp0z5>
74. Нуркова В. В., Общая психология, Память, том 3, АСADEMIA, 2006
75. Павлицева Я.А., Виды потока сознания в трилогии Г. Миллера «тропик рака», «чёрная весна» и «тропик казерога», филология, 2008 http://www.nbuu.gov.ua/portal/natural/Vsntu/2008_2009/89-SevNTU/89-34.pdf
76. Падучева Е. В., Серия литературы и языка, Том 54, 1995
77. Переходцева, Вестник Пермского университета, концепции памяти в современном западном литературоведении, 2012
78. Проскурнин Б. М., Художественный психологизм до и после Фрейда (русский и зарубежный опыт), 2008, <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2008/vol1/3/5.pdf>
79. Реизов. Б.Г. Гюстав Флобер. Изд-во Академии наук СССР:Москва,1958: (დამთვმ. Проскурнин)
80. современный словарь-спрабочник по литературе, 1999
81. Теперник Т. ф, литературное сновидение, терминологически аспект, Литература XX века: итоги и перспективы изучения Материалы Пятых Андреевских чтений. Под редакцией Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян. М., 2007. С
82. Холл К. С., Линдсей Г., Теории личности. Москва: «КСП+»,1997
83. Холл Дж. А., Санкт-Петербург, «юнгианское толкование сновидений», 1996
84. Юнг К. Г. Психологические тире, М. 1967
85. Erll A., Nunning A.,Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory used in Literary Studies//Literature, Literary History and Cultural Memory/ed.by Herbert Grabes. Nar: Tübingen, Vol. 2005

86. Fromm W., Scherer Ch., Der Traum, die Künste und die Wissenschaften, Einführung zum Schwerpunkt, Nr. 4, April 2004
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7019&ausgabe=200404
87. Genette G., Nouveau discours du récit, 1983, (დამოწმ. Матвеева Н. И.)
88. Gessner-Utsch, Subjektiver Roman: Studien zum Verhältnis von fiktionalen Subjektivitäts- und Wirklichkeitskonzeptionen in England vom 18. Jahrhundert bis zum Modernismus, Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1994. XI (დამოწმ. Mauter Eva Maria , Subjective Perspectives in Ian McEwan's Narrations, GRIN Verlag, 2009)
89. Glauser L., Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts, Bern, 1948, (დამოწმ. საყვარელიძე ნ., შინაგანი მეტყველების პირობითი ტრანსფორმაცია მხატვრულ ლიტერატურაში, მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1974, №4
90. Humphrey R. “Stream of consciousness in modern novel”, university of California Press, 1968.
91. Jauss H.R., , Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft (aus: Reiner Warning [Hg.], Rezeptionsästhetik, München: Fink, 1979
92. Lavenne François-Xavier ... 1-3 Virginie Renard, François Tollet, Fiction between inner life and collective Memory, a methodological reflection.
<http://www.bc.edu/publications/newarcadia/meta-elements/pdf/3/fiction.pdf>
93. Mauter Eva Maria , Subjective Perspectives in Ian McEwan's Narrations
 GRIN Verlag, 2009
94. Nye. R.D., Tree Psychologies: Perspectives from Freud, Skinner and Rogers, 6th ed.
 Australia, Canada: Wandsworth: Thomson Learning, 1975
95. Parsons D., “Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf”, 2007
96. Pethas., Ruchatz J., Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon.
 Rowohlt's enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001 Reinbeck bei Hamburg.
97. Ricoeur P., Memory, History, Forgetting, transl. Kathleen Blamey and David Pellauer,
 Chicago and London: University of Chicago Press, 2004

98. Rühling L., Psychologische Zugänge, herausgegeben von Arnold H. L., Detering H.,
“Grundzüge der Literaturwissenschaft”, Deutscher Taschenbuch Verlag, Originalausgabe
1996, Auflage - 2008
99. Sartre J.P., William Faulkner, Three decades of criticism, edited by Frederick J. Hoffman
and Olga W. Vickery, ,Time in Faulkner:The Sound and the fury, Harcourt, Brace & World,
inc., 1963, Digitized 2008
100. Schöttker D., Theorien der literarischen Rezeption, herausgegeben von Arnold H. L.,
Detering H., “Grundzüge der Literaturwissenschaft”, Deutscher Taschenbuch Verlag,
Originalausgabe 1996, Auflage – 2008
101. Stanzel f., The Narative situation in the Novel, Indiana University Press, 1971
102. Wielpert G., Sachworterbuch der Literatur,Kröners Taschenausgabe, Stuttgart, 1989