

მარიამ მირესაშვილი

კულტურული კლურალიზმისთვის
ღამახასიათებელი ბინარული ოპოზიციების შესახებ

საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდგომ საზოგადოების დემოკრატიზაციამ და პარტიული “მზრუნველობის” გაქრობამ ხელი შეუწყო ისეთი ნაწარმოებების დაბეჭდვას, რომლებშიც ჩვენი საზოგადოების პრობლემები დაუფარავად იყო წარმოჩენილი. ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დამკვიდრდა პლურალიზმი. სოციალისტური რეალიზმი აღარ იყო ერთადერთი მიმდინარეობა და მეთოდი ქართულ კულტურულ სივრცეში. პოსტსაბჭოური პერიოდის ლიტერატურულ და მხატვრულ კრიტიკაში უკვე ბანალური გახდა აღნიშნული პერიოდის, როგორც *პოსტმოდერნულის* დახასიათება. ამასთან ერთად, პოსტმოდერნიზმი მოიაზრება, როგორც სხვადასხვა მხატვრული სტილის ოფიციალური აღიარება; ყველა მხატვრული სტილი თანასწორუფლებიანია, ხელოვანმა ნებისმიერი მათგანი შეიძლება აირჩიოს.

თუ აღნიშნული თვალსაზრისით მივუდგებით საკითხს, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს თანამედროვე კრიტიკაში დასავლური ტერმინი — “პოსტმოდერნიზმი“ — გამოიყენება სრულიად განსაზღვრული ანალოგიით. მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ მოდერნიზმის ესთეტიკური დიქტატურისგან გათავისუფლება და პროგრამულ კულტურულ პლურალიზმზე გადასვლა, რასაც დასავლეთში 1960-70-იან წლებში ჰქონდა ადგილი, ჩვენს შემთხვევაში გააზრებულა, როგორც *სოცრეალიზმის ოფიციალური ნორმებისგან გათავისუფლება*, რასაც, შესაბამისად, სსრკ-ში 1970-80-იან წლებში ჰქონდა ადგილი. ამასთან, ორივე შემთხვევაში ახალი კულტურული პლურალიზმის დამკვიდრება მიმდინარეობს წინარე ეტაპის “დადებით ფასეულობებთან“ (რომლებიც ახალ რეალობაშიც ინარჩუნებენ აქტუალობას) პირდაპირი ან ფარული პოლემიკის გზით. აქედან მომდინარეობს “პოსტ“ თავსართიც, რომელიც მიანიშნებს, ერთი მხრივ, პოლემიკურ “არა“-ზე და, მეორე მხრივ, უარყოფილი კულტურული ნორმების ლოგიკურ და ისტორიულ მემკვიდრეობითობაზე.

ზემოაღნიშნული ანალოგიების სიზუსტე და, შესაბამისად, ტერმინ “პოსტმოდერნიზმის“ გამოყენება პოსტსაბჭოური კულტურული სიტუაციის დასახასიათებლად დამოკიდებულია იმაზეც, თუ რამდენად შეიძლება ვაღიაროთ საბჭოთა კულტურა XX საუკუნის მოდერნიზმის საერთო ისტორიის ნაწილად. ამ საკითხთან დაკავშირებით სხვადასხვა, ზოგჯერ ურთიერთგამომრიცხავ შეხედულებებს ვხვდებით უცხოელ და ქართველ ლიტერატურის კრიტიკოსთა ნააზრევში. ქვემოთ შევეცდებით მათ წარმოჩენასა და შეგვრებას.

ცნობილი ლიტერატურის თეორეტიკოსის, ბორის გროისის, თანახმად, სტალინური სოცრეალიზმი წარმოადგენს თავისი დროის გლობალური მოდერნიზტული კულტურის სპეციფიკურ ვარიანტს (ბ. გროისი, 1992, გვ. 15-18). თუ ამ მოსაზრებას გავიზიარებთ, მაშინ პოსტსაბჭოთა კულტურაც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოსტმოდერნიზმის თავისებური ვარიანტი. აქვე

შევნიშნავთ, რომ არ შეიძლება ტოლობის ნიშნის დასმა საბჭოთა კავშირში არსებულ სოცრეალიზმის დიქტატურასა და დასავლეთის მხატვრულ კრიტიკასა და ინსტიტუციებში მოდერნიზმის წამყვან, დომინანტურ პოზიციას შორის. სოცრეალიზმის დიქტატურას პრინციპულად განსხვავებული ხასიათი ჰქონდა; იგი სახელმწიფო პოლიტიკის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა, რასაც დასავლურ სამყაროში მოდერნიზმის შემთხვევაში აღვილი არ ჰქონია. ამდენად, სოცრეალიზმსა და მოდერნიზმს, მათი მოქმედების არეალის ფარგლებშიც კი (ანუ საბჭოთა კავშირსა და დასავლეთში), სხვადასხვა დატვირთვა ჰქონდათ. აღნიშნული განსხვავების მიუხედავად, საინტერესოდ მიგვაჩნია დასავლური მოდერნიზმისა და სოცრეალიზმის ესთეტიკური სტრატეგიების ურთიერთმიმართების განხილვა.

თუ ჩვენთვის საინტერესო კულტურული სტრატეგიების აღწერას გამორიცხვის მეთოდით მივუდგებით (ანუ, იმის აღწერით, თუ რას უარყოფენ ისინი), მაშინ შემდეგი სურათი გამოიკვეთება: როგორც ცნობილია, კლასიკური მოდერნიზმი საკუთარ თავს განსაზღვრავს თანამედროვე კომერციული მასობრივი კულტურის უარყოფის გზით; მთელი ეს სფერო მოდერნისტული იდეოლოგიის მიერ კიჩად არის აღიარებული. იმავდროულად, მოდერნიზმი უარყოფს მხატვრულ ტრადიციებსაც, რადგან ისინი ათვისებულია, შემეცნებულია მასების მიერ (მაგ., თ. აღორნო, 1996; კ. გრინბერგი, 1999). ამგვარად, მოდერნიზმის ცენტრალურ ოპოზიციად წარმოგვიდგება “მაღალი კულტურა/მასობრივი კულტურა“ (high/low). ამასთან, მაღალი კულტურა მოიაზრება, როგორც ავტონომიური მხატვრული პრაქტიკა, რომელიც გამორიცხავს ხელოვანის დამოკიდებულებას ისეთ “გარეგან” ფაქტორებზე, როგორებიცაა პოლიტიკური ძალაუფლება, სამომხმარებლო ბაზარი და სხვა.

მოდერნიზმის იდეოლოგიის თანახმად, მხოლოდ თავისუფალ ხელოვანს შეუძლია, ჩასწვდეს კულტურის ჭეშმარიტ ფასეულობებს და ადეკვატურად გამოხატოს ისინი. შესაბამისად, იდეოლოგიური დისკუსია, რომელიც პერიოდულად მიმდინარეობდა მოდერნისტულ პარადიგმაში, მიმართული იყო პოლიტიზირებულობის, კომერციულობის, მასობრიობის თანმიმდევრულ გამორიცხვაზე, რაც, თავის მხრივ, მიზნად ისახავდა მხატვრული ნაწარმოების გამიჯვნას გარეგანი ფაქტორებისგან, უზრუნველყოფდა მხატვრული სიტყვის მაქსიმალურ სიწმინდეს. მიუხედავად იმისა, რომ მოდერნისტული კრიტიკა დროდადრო თავდაცვამდა ეჭვს მხატვრული ნაწარმოების აბსოლუტური ავტონომიურობის შესაძლებლობის თაობაზე, მის მიერ შესაბამისი იდეალისკენ სწრაფვის საკითხი (გარეგანი ფაქტორებისგან აბსოლუტურად თავისუფალი, წმინდა ხელოვნება) “დღის წესრიგიდან” არასდროს მოხსნილა (ი. ბაკშტეინი, 1999).

თუკი ბინარული ოპოზიცია “მაღალი/დაბალი“ (high/low) მოდერნიზმს განსაზღვრავს, სოცრეალიზმის განმსაზღვრელ ფუნდამენტურ ოპოზიციას წარმოადგენს “საბჭოური/არასაბჭოური“. იმისთვის, რომ დავადგინოთ ურთიერთმიმართება მოდერნიზმსა და სოცრეალიზმს შორის, უპირველეს ყოვლისა, თვალი უნდა მივადევნოთ ზემოაღნიშნული ბინარული ოპოზიციების ფუნქციონირებას. თავდაპირველად, მათ მსგავსებაზე შევაჩეროთ ყურადღება.

“საბჭოურიც“ (მოდერნიზმის “მაღლის“ მსგავსად) გულისხმობს ფართო ავტონომიურობას; თავისი არსით, კომუნიზმიც ხომ მოწოდებული იყო, რათა

გაეთავისუფლებინა ადამიანი ბუნებასა და ბაზარზე დამოკიდებულებისგან. ამიტომ, საბჭოთა კულტურა კონცენტრირებული იყო თავისი ავტონომიურობის უზრუნველყოფაზე; იგი ცდილობდა, რომ “განწმენდილიყო“ ყოველგვარი უცხო და მისთვის მიუღებელი შეხედულებებისა და გავლენებისგან. აღნიშნულ “განწმენდას“ შესაძლოა, პოლიტიკური ხასიათიც კი მიეღო (პერიოდულად ასეც ხდებოდა). სწორედ ზემოაღნიშნული ფაქტორები აახლოვებს ერთმანეთთან კლასიკურ სოვეტიზმსა და კლასიკურ მოდერნიზმს. ორივე პარადიგმისთვის შინაგანი მხატვრული ხედვის ავთენტურობის წარმოსაჩენად ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წინაპირობას წარმოადგენს გარეგანი ფაქტორებისგან განთავისუფლება, “განწმენდა“.

ამასთან ერთად, ოპოზიცია “საბჭოური/არასაბჭოური“ მოდერნიზმის ბინარული წყვილისგან განსხვავებული სახით არის ორგანიზებული. საქმე ისაა, რომ სოცრეალიზმი ხელოვნების ყველა დარგში, როგორც წესი, მიმართავს: საყოველთაოდ აღიარებულ ტრადიციულ ფორმებს, მასკულტურის ელემენტებს, ფოლკლორს და ა.შ. ამიტომაც შეუძლებელია, რომ წმინდა ფორმალური, ესთეტიკური ანალიზის საფუძველზე (რომელსაც ეყრდნობდა თანამედროვე მუზეუმების, მხატვრული კრიტიკის, ხელოვნების სწავლების და ა. შ. მთელი სისტემა) განვასხვავოთ იგი კიჩისგან (იგულისხმება კიჩის მოდერნისტული კრიტიკის დეფინიცია).

სოცრეალიზმის ხელოვნების განსხვავება ტრადიციული აკადემიური ან მასობრივი კომერციული ხელოვნებისგან მდგომარეობს *მზა მხატვრული ხერხებისა და ფორმების სპეციფიკურ კონტექსტუალურ გამოყენებაში*, რაც წინააღმდეგობაშია მათ “ნორმალურ“ ფუნქციონირებასთან. კერძოდ, ნაცვლად იმისა, რომ ხალხისთვის შეთავაზებული *მხატვრული ხერხები და ფორმები* (ცხადია, მათი გემოვნების გათვალისწინებით) უბრალოდ მოწონებული იყოს მასების მიერ, ისინი პროპაგანდისტულ იარაღად იქცევა ტრადიციული პროტოტიპების არმქონე საზოგადოების ხელში.

ამგვარად, სოცრეალიზმის სპეციფიკა განისაზღვრება არა *ფორმალურ-ესთეტიკური ანალიზის*, არამედ *ფორმასთან კონტექსტუალური მიმართების* დონეზე. ამ თვალსაზრისით სრულიად აშკარაა მისი ანალოგია პოსტმოდერნიზმთან, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც *მზა კულტურული ფორმების აპროპრიაცია* მათთვის უჩვეულო კონტექსტების ფუნქციონირებაში.

ზემოაღნიშნული თვისებების გათვალისწინებით, ბორის გროისმა სოცრეალიზმს “ნახევარსტილი“ უწოდა, რომელშიც, მისი აზრით, “აპროპრიაციის პროტომოდერნისტული ტექნიკა აგრძელებს “მუშაობას“ მოდერნისტული იდეალის (ე. წ. ისტორიული გამონაკლისის) ძიების, ავტონომიურობისა და შინაგანი სიწმინდის შესანარჩუნებლად“ (ბ. გროისი, 2008, გვ. 46). აღსანიშნავია, რომ ამდაგვარი “ნახევარსტილურობა“ ახასიათებს 1930-40-იანი წლების სხვა მხატვრულ მიმდინარეობებსაც, პირველ რიგში, სიურრეალიზმს, რომლის მხატვრულმა გამოცდილებამ მოგვიანებით მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა პოსტმოდერნიზმის თეორიაზე. აღნიშნული თვალსაზრისი გატარებულია ცნობილი ლიტერატურის თეორეტიკოსების: რ. კრაუსის, ე. ბატაის, ე. ლაკანისა და სხვათა სამეცნიერო ნაშრომებში.

ზემოთ აღნიშნული თავისებურებების გამო, სოცრეალიზმი ოპოზიციურ მდგომარეობაში აღმოჩნდა დასავლურ კულტურასთან მიმართებით. ერთი მხრივ, სოცრეალიზმისთვის “მაღალი” მოდერნისტული კულტურა ელიტური და ინდივიდუალისტურია, ხოლო, მეორე მხრივ, მისთვის მიუღებელია “დაბალი“, კომერციული, ვულგარული მასკულტურა. საბჭოური კულტურის თვალთახედვით, მოდერნისტი ხელოვანი **სამომხმარებლო ბაზარზეა** ორიენტირებული, მის მოთხოვნებს აკმაყოფილებს. რაც შეეხება საბჭოთა ხელოვანს, იგი **მაღალ იდეალებზეა** ორიენტირებული და, შესაბამისად, იღვწის სამყაროს გარდაქმნის კოლექტიური პროექტის განსახორციელებლად. ცხადია, საბჭოთა კრიტიკოსების არგუმენტაცია მიუღებელია მოდერნიზმის თეორეტიკოსებისთვის, რომლებიც ზემოაღნიშნულ სიტუაციას “იდეოლოგიური თავშესაფრის“ ძიებად განიხილავენ: იგულისხმება, რომ კოლექტიური პროექტის განხორციელებას სახელმწიფო ხელმძღვანელობს; ამდენად, ხელოვანი დამოკიდებულია პოლიტიკურ ხელისუფლებაზე (პ. გიუნტერი, 2000, გვ. 145-148). ამგვარად, იდეოლოგიური დაპირისპირება სოვეტიზმსა და მოდერნიზმს შორის ეჭვგარეშეა. მართალია, ორივე მხარე თვლის, რომ ხელოვნება ავტონომიური, დამოუკიდებელი უნდა იყოს, მაგრამ ბრალს სდებენ ერთმანეთს ამ იდეის ლალატში: ერთი მხარე – პოლიტიკის, მეორე მხარე – სამომხმარებლო ბაზრის სასარგებლოდ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პოსტსაბჭოური სალიტერატურო კრიტიკა XX საუკუნის 80-იანი წლების II ნახევრის შემდგომ პერიოდს ახასიათებს, როგორც პოსტმოდერნულს. პოსტმოდერნიზმი ისტორიულ ჭრილში დაემთხვა აღმოსავლეთ ევროპასა და საბჭოთა კავშირში (ცხადია, საქართველოშიც) პოლიტიკური და სოციალური ურთიერთობების არსებული სისტემის ძირეული რღვევის ეპოქას. საბჭოთა იმპერიის დაშლა, რომელიც ოცნებად ჰქონდა გადაქცეული ქართველ ხალხს, ვერ იქცა ერთმნიშვნელოვან გარანტიად, რომ ქვეყანაში პოლიტიკურ თავისუფლებასთან ერთად სრული ჰარმონია, სულიერი სიმშვიდე და მატერიალური კეთილდღეობა დაისადგურებდა. ერი უამრავი პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა. ამას დაემატა სამოქალაქო დაპირისპირება (ე.წ. თბილისის ომი) და ტრაგიკული მარცხი სამაჩაბლოსა და აფხაზეთში, რამაც ქართველ კაცს გარკვეულწილად დაუკარგა საკუთარი თავის რწმენა, დააეჭვა საკუთარ შესაძლებლობებში. ქვეყანაში კრიზისმა, შიშმა და იმედგაცრუებამ დაისადგურა. აღნიშნული პრობლემების ფონზე, განსაკუთრებით გამძაფრდა ყველა მცირერიცხოვანი ერისათვის დამახასიათებელი გლობალიზაციის შიში. პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა და ფსიქოლოგიურმა წინაპირობებმა განსაზღვრეს ქართული პოსტმოდერნიზმის განვითარება. სავსებით გასაზიარებელია კრიტიკოს ნუგზარ მუზაშვილის შენიშვნა, რომ “პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა ის უნივერსალური მეთოდი თუ რეაქციაა, რითაც საერთოდ კულტურამ შეიძლება უპასუხოს როგორც ევროპულ, ისე ჩვენი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ კრიზისებს” (ნ. მუზაშვილი, 2001, გვ. 3).

კლასიკოსთა ტრადიციული ნაწარმოებების ესთეტიკაზე გაზრდილმა ქართველმა მკითხველმა ბოლომდე ვერ გაითავისა ის რეალობა, რომელიც მიმდინარე პროცესებმა დაამკვიდრა ქართულ ლიტერატურაში. სალიტერატურო კრიტიკაშიც არაერთხელ წამოიჭრა დისკუსია თემაზე, თუ რა არის პოსტმოდერნიზმი: კულტურის განვითარების ახალი მწვერვალი თუ

დადმავალი საფეხური; და საერთოდ, შეიძლება თუ არა საუბარი ქართულ პოსტმოდერნიზმზე? როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართველი კრიტიკოსები ვერ თანხმდებიან ვერც საქართველოში პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის დათარიღების და ვერც თავად ფაქტის — არსებობს თუ არა ქართული პოსტმოდერნიზმი — თაობაზე. მიგვაჩნია, რომ ქართული პოსტმოდერნიზმი, თვისობრივად, რა თქმა უნდა, განსხვავდება დასავლური პოსტმოდერნიზმისაგან. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ აღმოსავლეთ ევროპისა და პოსტსაბჭოთა ქვეყნების მსგავსად, საქართველოში, დასავლეთისგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმს არ ჰქონია მჭიდრო კავშირი პოსტმოდერნისტულ თეორიასა და ფილოსოფიასთან. აქედან გამომდინარე, სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება მოსაზრება პოსტმოდერნიზმის ორი მოდიფიკაციის — დასავლურის და აღმოსავლურის — არსებობის შესახებ. პოსტმოდერნიზმის ე. წ. აღმოსავლური მოდიფიკაცია ჩამოყალიბდა დასავლური ლიტერატურის ახალი ტენდენციების არცოდნის, ერთგვარი ვაკუუმის პირობებში. შეიძლება ითქვას, რომ იგი თავისებური პროტესტი იყო “სახელმწიფო ხელოვნების” — სოცრეალიზმის — წინააღმდეგ. სწორედ ამან განაპირობა აღმოსავლური მოდიფიკაციის თავისთავადი ხასიათი: პოლიტიზირებულობა, აზროვნების ეროვნული ტიპის შენარჩუნება, მეტაფორულობის, ირონიისა და თვითირონიის მაღალი დონე და სხვ. იმის მიუხედავად, რომ პოსტმოდერნიზმის ცალკეულ ნიშნებს 70-იანი წლებიდან ვხვდებით ცალკეულ ნაწარმოებებში, ქართულ სინამდვილეში პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, 90-იან წლებამდე ჩამოყალიბებული არ არის. ქართული პოსტმოდერნიზმის პიონერებად გვევლინებიან ნ. გელაშვილი, გ. დოჩანაშვილი, ო. ჭილაძე, ჯ. ქარჩხაძე და სხვები. მათ ნაწარმოებებში აშკარად ფიქსირდება ინტერტექსტუალობა, ციტაცია, ცენტონურობა, რიტორიკა, „ღია“ ტექსტი, ირონია, პასტიში, ალუზიები, რემინისცენციები, ორმაგი კოდირება და ა.შ. — ყველა ის თვისება და თავისებურება, რომლებიც ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს და არ ახასიათებს მოდერნიზმს. კრიტიკის დამოკიდებულება ზემოხსენებულისადმი არაერთგვაროვანი იყო: უარეს შემთხვევაში, მკვეთრად უარყოფითი, უკეთეს შემთხვევაში კი ფასდებოდა, როგორც ახალი გამომსახველობითი ფორმების ძიება. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ამ ყველაფერს 70-იან წლებში სახელი არ ერქვა, რადგან მას არც სისტემური სახე ჰქონდა და არც განსაკუთრებული მხატვრულ-აზრობრივი ფუნქცია.

ქართული პოსტმოდერნისტული მწერლობა ითვისებს და თავისებურად გადაამუშავებს იმ ნიშან-თვისებებს, რაც, ზოგადად, პოსტმოდერნიზმს ახასიათებს. ქვემოთ ჩამოვთვლით იმ ხერხებს, რომლებსაც უფრო ხშირად მიმართავენ ქართველი მწერლები:

- **ინტერტექსტუალობის** ხერხი, რაც გულისხმობს ლიტერატურული ტექსტის კავშირს სხვა ტექსტებთან. მხატვრული ტექსტების გამოყენება ხდება როგორც ეროვნული საგანძურიდან, ასევე მსოფლიო ლიტერატურიდან. ქართველი კლასიკოსების ნაწარმოებები, მსოფლიოს სხვა დიდ შემოქმედთა შედეგებთან ერთად, ერთ დიდ ინტერტექსტუალურ ველშია მოქცეული. რუსთველის, ილიას, გალაკტიონის მხატვრული სახეები, შესაძლოა, ასოციაციურად დაუკავშირდეს სერვანტესის, ჰემინგუეის, ლორკას, მარკესისა და სხვა კლასიკოსთა

მხატვრულ სახეებს. აღნიშნულ ლიტერატურულ ხერხს მიმართავენ თავიანთ თხზულებებში გ. დოჩანაშვილი, ა. მორჩილაძე, ი. კასრაშვილი, ნ. გელაშვილი და სხვ.:

• **დემითოლოგიზირება**, როგორც პოსტმოდერნისტული ხერხი, ხშირად იჩენს თავს ქართულ რომანისტიკაში (ო. ჭილაძე, ჭ. ამირეჯიბი და სხვ.). პოსტმოდერნიზმი არ ცნობს მითის სრულ და პირდაპირ ინტერპრეტაციას, მაგრამ თუ ავტორი მიმართავს მითის პაროდირებას, ირონიზებას, მითოლოგიური გმირის ემპირიულ დონეზე დაყვანას, მაშინ იგი შეიძლება ჩაითვალოს არა უბრალო ინტერპრეტაციად, არამედ ციტაციად. ქართული პოსტმოდერნისტული პროზის ერთ-ერთ თავისებურებად ესეც შეიძლება მივიჩნიოთ და ამის მაგალითია ოთარ ჭილაძის რომანები. მაგ., ო. ჭილაძის რომანში “გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა” იასონის მხატვრული სახე დეჰეროიზებულია, არგონავტების ცნობილი მითი ემპირიულ დონეზეა დაყვანილი. ავტორმა ჩამოაშორა მითს რომანტიკული საბურველი და მისი გმირები ჩვეულებრივი, პოლიტიკური ამბიციებითა და ადამიანური მანკიერებებით აღსავსე პიროვნებებად წარმოგვიდგინა. დემითოლოგიზების ხერხით არგონავტების მითმა ახალი პოლიტიკური კონტექსტი შეიძინა, რომლის მიხედვით იასონის, როგორც დამპყრობლის, გაიგივება შეიძლება ბიზანტიელ, სპარს, თურქ, რუს თუ სხვა დამპყრობლებთან, რომლებიც ცდილობდნენ საქართველოსთვის წაერთმიათ ყველაზე ძვირფასი — ქართული ცნობიერება. ამასთანავე, ო. ჭილაძე თავის რომანში ქარაგმულად მიუთითებს რუსულ აგრესიულ პოლიტიკაზეც. მწერლის ამავე რომანში დემითოლოგიზებულია ანტიკური მითი იკაროსისა და დედალოსის შესახებ;

• **ფსევდოციტატები** პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ლიტერატურული ხერხია, როცა ავტორი მის მიერ შექმნილ ციტატას სხვისად “ასაღებს”. მაგ., აღნიშნული ხერხი შეინიშნება ჭ. ამირეჯიბის “დათა თუთაშხიაში”. რომანის ყოველ თავს წამძღვარებული აქვს ღვთაება თუთაშხაზე შექმნილი ტექსტი, რომელიც თითქოსდა XIV საუკუნის ხელნაწერიდან მომდინარეობს. აღნიშნული ტექსტის მითოლოგიური ხასიათი და არქაული სტილი მკითხველს უქმნის ილუზიას, თითქოს საქმე გვქონდეს ორ სხვადასხვა ტექსტთან, რომელთაგან ერთი ეკუთვნის ავტორს. მეორე კი ციტირებულია ძველი ხელნაწერიდან;

• **ტექსტის მეტაფორიზება**, **პარაბოლურობა** გულისხმობს რეალისტური პროზის ისეთ ხარისხს, როდესაც ფილოსოფიური თვალსაზრისით ნაწარმოები მოიცავს გაცილებით უფრო მეტს, ვიდრე მასში გადმოცემული მოვლენებით ფიქსირდება. აღნიშნულ შემთხვევაში ლიტერატურულ ტექსტს აქვს ორი პლანი; ერთი შეხედვით, თხზულებას სავსებით რეალისტური სიუჟეტი უდევს საფუძვლად, აღწერილია თითქოსდა ჩვეულებრივი ამბავი, მაგრამ სიმბოლურად, გადატანითი მნიშვნელობით სულ სხვა რამ მოიაზრება. ამ გზით ხდება ნაწარმოების მხატვრული სივრცის გაფართოება, ერთგვარი გარღვევა, “გასვლა” ძირეულ ეგზისტენციალურ პრობლემებზე. აღნიშნულ ხერხს მიმართავენ თ. ბიბილური (“ჟამი კითხულისა”), გ. დოჩანაშვილი (“სამოსელი პირველი”) და სხვ. მაგ., რომანში “სამოსელი პირველი” მამის ურთიერთობა ღომენიკოსა და ვევეგესთან წარმოადგენს მეტაფორულ მინიშნებას ბიბლიურ იგავზე უძღვები შვილის შესახებ;

• პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში **ავტორი უკანა პლანზეა** გადასული, მ. ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ: “პერსონაჟის ხმა გათავისუფლებულია ავტორისეული ხმის დიქტატისგან”. მაგ., ეს ხერხი გამოყენებულია ჭ. ამირეჯიბის “დათა თუთაშხიაში”, რომელშიც ავტორის მისია დათა თუთაშხიას საქმეში ჩაკრული დაკითხვის ოქმების პოვნით “ამოიწურება”. ამის შემდეგ მთელ ნაწარმოებში ავტორი არსად ჩანს და დათა თუთაშხიას ამბავს გვიყვება სხვადასხვა სოციალური ფენის, მისწრაფებების, განათლებისა და მორალის მქონე ოცდაერთი მოწმე, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი თვალთახედვა აქვს. მკითხველს მათი “ხმა” ესმის და არა ავტორისა;

• **“ავტორის ნიღაბი”** — აღნიშნული ტერმინი ეკუთვნის ამერიკელ კრიტიკოსს კ. მამგრენს და გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე თვით ტექსტშივე. ამ გზით შემოდის პოსტმოდერნისტულ თხზულებებში რეფლექსურ-ესეისტური ნაკადი, რომლის საშუალებით ავტორს მკითხველი თავის შემოქმედებით ლაბორატორიაში შეჰყავს. აღნიშნული ხერხი ქართულ ლიტერატურაში XIX საუკუნეშიც იყო ცნობილი (მაგ., ილია ჭავჭავაძის “კაცია-ადამიანი?!”), თუმცა, პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში იგი ნიშანდობლივ თავისებურებად იქცა. თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში “ავტორის ნიღაბს” მიმართავს გ. დოჩანაშვილი; მისი ქრესტომათიული ნიმუშია “ვატერ(პო)ლო, ანუ აღდგენითი სამუშაოები”, რომელშიც “აფრედერიკ მე” წარმოადგენს ორმაგ ნიღაბს. “ავტორის ნიღბის” პაროდირებას ახდენს აკა მორჩილაძე რომანში “გადაფრენა მადათოვზე და უკან”;

• **ქმაბიჭობის ხერხი** — ასე უწოდებენ მხატვრულ ხერხს, რომელსაც ხშირად მიმართავენ პოსტმოდერნისტი მწერლები. იგი გულისხმობს ნაწარმოების გადატვირთვას ჟარგონით, სლენგით, სკაბრეზული გამოთქმებით. ა. მორჩილაძის “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები”, “ავვისტოს პასენსი”, ლ. ბულაძის “ბოლო ზარი” და სხვ. სწორედ ამ მოდელში ექცევა.

• **ეროტიზმი** პოსტმოდერნისტული ტექსტების დამახასიათებელი თვისებაა, რომელსაც სხვადასხვა დოზითა და სხვადასხვა იდეურ-ესთეტიკური ამოცანის გადასაწყვეტად მიმართავენ პოსტმოდერნისტი მწერლები (მაგ., ო. ქილაძის “გოდორი”, ლ. ბულაძის “პირველი რუსი”).

• **“შეამბოხე ახალგაზრდობა”** თემა ნიშანდობლივია პოსტმოდერნისტული მწერლობისთვის. „შეამბოხე ახალგაზრდები“, როგორც წესი, არიან სოციალურად უზრუნველყოფილი ოჯახების წარმომადგენლები, რომელთაც აღიზიანებთ მათ გარშემო არსებული რეალობა. ერთ შემთხვევაში, ეს რეალობა შეიძლება უკავშირდებოდეს ტოტალიტარულ რეჟიმს (ირაკლი ჩარკვიანის “მშვიდი ცურვა”), სხვა შემთხვევაში — ქვეყანაში არსებულ არამდგრად პოლიტიკურ და სოციალურ სიტუაციას (აკა მორჩილაძის “მოგზაურობა ყარაბაღში” და “ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები”) ან უბრალოდ ზნეობრივი იდეალებისაგან დაცლილი ახალგაზრდა თაობის ცხოვრებას, რომლის მენტალიტეტი ყალიბდება ისეთ პერიოდში, როდესაც ძველი “კერპები” დაიშხვრა, უარყოფილ იქნა, ხოლო ახალი ზნეობრივი ორიენტაციები ჯერ ვერ (ან არ) განუსაზღვრავთ ახალგაზრდების მასწავლებლებსა და მშობლებს (ლაშა ბულაძის “ბოლო ზარი”). აქვე შევნიშნავთ, რომ ქართული “შეამბოხე ახალგაზრდების” წარმომადგენლებში ხშირად მათი ლიტერატურული არქიტექტის — დაკარგული

თაობის” (The Lost Generation) — ნიშნებიც იოლად ამოიცნობა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ცხოვრების მწარე რეალობასთან შეხვედრა, “ვარდისფერი”, უზრუნველი ბავშვობიდან დაუნდობელ, მკაცრ ყოფასთან შეხვედრა მათ ომის პირობებში (თბილისის ომი, აფხაზეთის ომი) ან ომისშემდგომ ვითარებაში უწყვეტ. სწორედ ამ მძიმე სოციალური ვითარების ფონზე ხდება ახალგაზრდული იდეალების მსხვერველა, საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის ძიება, თვითდამკვიდრების მიზნით, უპერსპექტივობის განცდა, რასაც ხშირად მოჰყვება ნარკოტიკებში შვების პოვნა.

ასეთია ის ძირითადი პოსტმოდერნისტული ხერხები, რომლებმაც ქართულ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში იჩინა თავი. აღსანიშნავია, რომ შესაძლებელია ნებისმიერი მათგანის რამდენიმე ასპექტში წარმოჩენა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართული პოსტმოდერნიზმი ჯერ კიდევ არ არის საფუძვლიანად შესწავლილი და მისი კვლევა მრავალ საინტერესო ფაქტს გამოავლენს როგორც ტიპოლოგიური მიმართებების, ასევე პრობლემების ორიგინალური ესთეტიკური ხედვის თვალსაზრისითაც. პოსტმოდერნიზმი ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ლიტერატურული მიმართულება თუ მიმდინარეობა, არ შეიძლება შეფასდეს, როგორც “კარგი” ან როგორც “ცუდი” ლიტერატურულ-ესთეტიკური მოვლენა. მასაც, როგორც სხვა მიმდინარეობებს, აქვს თავისი წარმატებები და წარუმატებლობები, შედეგები და საშუალო დონის ან მდარე ლიტერატურული პროდუქცია, რაც ამ მიმდინარეობის “ბრალი” ან “დამსახურება” კი არ არის, არამედ კონკრეტული მწერლისა და მისი ტალანტისა.

დამოწმებული ლიტერატურა

- თ. ადორნო, 1996 - Adorno, Theodor. Aesthetic Theory. University of Minnesota Press, 1996.
- ი. ბაკშტეინი, 1999 - Бакштейн И. Итоги модернизма // Искусство XX века. Итоги столетия, Санкт-Петербург, 1999.
- ჰ. გიუნტერი, 2000 - Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон, Москва, 2000.
- კ. გრინბერგი, 1999 - Greenberg, Clement. Homemade Esthetics: Observation Art and Taste. Oxford University Press, 1999.
- ბ. გროისი, 1992 - Groys, Boris. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond, trans. Charles, Rogle. Princeton: Princeton, University Press, 1992.
- ბ. გროისი, 2008 - Гройс Б. Полуторный стиль. Социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение, №15, 2008.
- ნ. მუზაშვილი, 2001 - მუზაშვილი ნ. პოსტმოდერნისტული ბიოგრაფიები / / “ჩვენი მწერლობა”, №48, 2001.

MARIAM MIRESASHVILI**ON BINAR OPPOSITION PECULIARITIES IN CULTURAL
PLURALISM**

After disintegration of the Soviet empire democratization of the society and disappearance of the “party care” promoted publication of such literary works in which it was openly spoken about dire problems of our society. In the Georgian literature and art the pluralism was approved. The socialist realism wasn’t the only art method or a literary trend in the Georgian cultural space any more. In the post-Soviet period of literary and art criticism it’s become banal to characterize this period as the period of postmodernism. At the same time, the postmodernism is considered as official recognition of different art styles. Application of the term “postmodernism” for characterization of Post-Soviet cultural reality depends also on as far as we can recognize the Soviet culture as a part of the general history of a modernism of the 20th century. There are different points of views, sometimes controversial statements in theoretical researches of the Georgian and foreign authors. The article deals with the summary of the arguments.