

**Re-Imagining Literatures of The World:
Global and Local, Mainstreams and Margins**

**Ré-imaginer les littératures du monde:
mondial et local, grands courants et marges**

**მსოფლიო ლიტერატურის გადაზრება:
გლობალური და ლოკალური,
წამყვანი და მარგინალური**

Collected Papers of the XXIII Congress of the ICLA

Volume 4

Edited by Irma Ratiani

**Re-Imagining Literatures of the World:
Global and Local, Mainstreams and Margins**

Re–Imagining Literatures of the World:
Global and Local, Mainstreams and Margins

Ré-imaginer les littératures du monde:
mondial et local, grands courants et marges

მსოფლიო ლიტერატურის გადააზრება:
გლობალური და ლოკალური,
წამყვანი და მარგინალური

Collected Papers of the XXIII Congress of the ICLA

Edited by
Irma Ratiani

Volume 4

Re–Imagining Literatures of the World: Global and Local, Mainstreams and Margins

Edited by
Irma Ratiani

Tbilisi State University Press

ISBN 978-9941-36-276-7 (All Volumes, Pdf)

ISBN 978-9941-36-359-7 (Volume IV, Pdf)

DOI <https://doi.org/10.62119/icla.4.2025>

© 2025 the author(s), © 2025 Irma Ratiani,

© Tbilisi State University Press

Tbilisi, 2025

Cover: Mariam Ebralidze

Typesetting: Tinatin Dugladze

Printing and binding: Tbilisi State University Press

www.press.tsu.edu.ge

Content:

❖ Guest Writer ❖

- 11 Iman Humaydan
Lebanon
Writing and Teaching Maternal Language in a Non-maternal Place

❖ Individual Session ❖

❖ Minorities and/ in Literature ❖

- 20 Susana Araújo
Portugal
Elegy and the Melancholic Public from “9/11” to “Trumpland”:
Ayad Akhtar’s Homeland Elegies in Context
- 32 Sopiko Geliashvili
Georgia
Unconscious Motifs and Gender Trouble in Djuna Barnes’
Nightwood (In Georgian)
- 42 Roseli Gimenes
Brazil
Life Narratives: Racial Issues
- 56 Yoonus Kozhisseri
India
Language and Lesser forms of Language: Arabi-Malayalam
Negotiating the Canon with Malayalam Literary Historiographies
- 82 Ada Nemsadze
Georgia
Magical-Realistic Motifs and Mystic Rituals in Modern Georgian
and Latin American Novels
(*A Man Was Going Down the Road* of Otar Chiladze and *Lituma en los Andes* of Mario Vargas Llosa) (In Georgian)

❖ Individual Session ❖

❖ Translating difference: The Other in Other Words ❖

- 97 Tamar Barbakadze
Georgia
Besik Kharanauli's Latest Metapoetic Books – at the Crossroads of Tradition and Innovation (In Georgian)
- 109 István Berszán
Romania
How to Translate the Speechless Other? An Eco-rhythmological Experiment
- 122 Nino Dolidze
Georgia
Imposters by al-Hariri and its Translations (In Georgian)
- 147 Licoa Campos Adolfo Fabricio
China
Translating Sensations: The Task of Translating Rayuela's Chapter 68 into Chinese
- 161 Yilin Tang
China
A Microcosm of Modernism: The Introduction and Continuation of James Joyce in China (1922-1949) – From the Circulation of the First Edition of *Ulysses* in China
- 173 Stephen Zhongqing Wu
China
Three English Translations of Chapter One of the *Tao Te Ching*: Reading Cultural Translatability through Intercultural Communication

❖ Individual Session ❖

❖ Minor Literature, Small Literatures,
Literatures of Small Nations ❖

- 183 Eka Vardoshvili
Georgia
Literary Paradigms of Adam Mickiewicz “Faris” in the World Poetry
(In Georgian)
- 192 Miloš Zelenka
Czech Republic
World Literature from the Perspective of “Small” Literatures

❖ Individual Session ❖

❖ Colonial, Postcolonial, Decolonial and Neocolonial
Experiences: Rewriting Cultural History ❖

- 202 Gia Arganashvili
Georgia
Perspectives on the Development of Literature in the Context of the
Colonial Regime and the Independence of the Country
(In Georgian)
- 212 Konstantine Bregadze
Georgia
The Theme of War in German and Georgian Baroque Literature
(Andreas Gryphius and Davit Guramishvili) (In Georgian)
- 228 Marine Sioridze
Georgia
La représentation postcoloniale dans le “Cycle indochinois”
de Marguerite Duras
- 241 Salome Lomouri
Georgia
Georgian Poetry in the Face of Repression in the 1930s
(In Georgian)

- 253 Mattia Bonasia
Italia
Two Cases of *Roman-monde*: Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Édouard Glissant's *Tout-monde*
- 263 Tamar Sharabidze, Anna Dolidze
Georgia
Interrelation of Censors and Editors during the Second Half of XIX Century or the Reaction of the *Caucasus Censorship Committee* to the Work of Editors (In Georgian)
- 278 Lela Tsiphuria
Georgia
Rethinking the Story of the Surami Fortress: Multicultural and Anti-imperial Dimensions of Georgian Novella and Films (In Georgian)
- 294 Marine Turashvili
Georgia
Soviet Trauma and the Discourse Analysis of Narratives in Oral History (In Georgian)
- 305 Yangxiaohan Zheng
China
Female Barbary Captivity Narratives: from "Self-made Woman" to Romantic Adventurer
- ❖ Individual Session ❖
- ❖ Gender and Sexuality in Contemporary Literature and Culture ❖
- 315 Aritra Saha
India
Blogosphere as a Source of Alternative Sex Pedagogy
- 326 Jaseel P
India
"Forcibly Normalized Environments": Precarious Japanese Female Worker in Sayaka Murata's *Convenience Store Woman*
- 336 John Arierhi Ottuh
Nigeria
The Depiction of Women in Pauline Corpus and Achebe's *Things Fall Apart*: Modern African Womanist Criticism

- 356 Ketevan Nadareishvili, Manana Pkhakadze
Georgia
Medea of Three Different Eras – Woman’s Artistic Image as a Reflection of Epochal Tensions (Corneille, Legouve) (In Georgian)
- 371 Nestan Kutivadze
Georgia
Gender Aspects of Shio Aragvispireli's Stories (In Georgian)
- 387 Noemi Linardi
France
Motherland, Holy Mother, “Mother Courage”: the Representation of Motherhood in contexts of armed violence
- 396 Nino Gogiashvili
Georgia
Feminism, Post-feminism and Postmodern Feminism Reflections in Contemporary Georgian Poetry (In Georgian)
- 411 Sushree Routray
India
The Killjoy Mother: Navigating the Mother-Daughter Relationship in Avni Doshi's *Burnt Sugar*
- 421 Urwashi Kumari
India
Delineation of Inner Spaces and Angst: A Comparative Study of Amrita Pritam’s *Pinjar* and Bapsi Sidhwa’s *Ice – Candy – Man*
- 430 Zeinab Kikvidze
Georgia
A Literary Model of the Broken Gender Lens (In Georgian)
- ❖ Individual Session ❖
- ❖ The post-Soviet Literary Space and the World after the Cold War ❖
- 440 Ayako OKU
Japan
Post-Yugoslav in Others’ Languages: Memory and Identity among 1.75 Generation Writers

- 451 Eka Chkheidze
Georgia
Where is the Solution in Case of Moral Degradation According to Guram Dochanashvili's Novel "Boulder on Which Once there was a Church" (In Georgian)
- 462 Nino Mindiashvili
Georgia
The Trauma of Internal Displacement in Teona Dolenjashvili's Novel "The Bird Will Not Fly Out"
- 471 Nunu Balavadze
Georgia
The Free Verse and the Freedom of Expression in Soviet and Post-Soviet Georgian Poetry (In Georgian)
- 481 Katja Grupp
Germany
(Foreign) Language Against Forgetting
- 490 Sophiko Kvantaliani, Irine Manizhashvili
Georgia
Postmodernist Experiment as a New Worldview Code in Post-Soviet Georgian Literature
(Z. Karumidze's novel "The Wine-dark Sea") (In Georgian)
- ❖ Individual Session ❖
- ❖ Digital Culture: Media, Transmedia, Intermedia ❖
- 503 Adolfo F. Licoa C.
China
Digital Cultures of Horror in Mónica Ojeda's Fiction
- 516 Aldo Baratta
Italy
The Rhetoric of Videogame between *Elocutio*, *Dispositio* and *Inventio*: a Theoretical Proposal
- ❖ Plenary Speaker ❖
- 538 Irma Ratiani
Georgia
Georgian Literature as Part of World Literary Heritage.
A Brief Introduction

Writing and Teaching Maternal Language in a Non-maternal Place

Iman Humaydan
(Lebanon)

First let me express my deep pleasure for being in Tbilisi. A big thank you to the ICLA and the local GCLA and to every one of the beautiful persons, efficient organizers who made this event a real success. A special thank you to Darejan Gardavadze who took the initiative to translate three of my novels into Georgian language. Otherwise, I would not have been able to stand here in front of you today.

I came to writing because of war. I came into teaching creative writing because of war too.

Though my first novel *“B as in Beirut”* invoked sad memory among those witnessing the war, it created an atmosphere of women solidarity. Despite prevailing violence, women characters kept on dreaming and on staying together as long as they could. In their isolated building on the green line of the divided city Beirut, where they lived, they kept on feeling and enjoying their gatherings and the hot food scents that come out from the kitchen of Khosepha, one of the female characters. A warm and happy memory I chose to turn to, in my writing, as if without this embracing frame, the rest of such a painful experience could not be approached. It is writing solidarity amidst pain. It is about presenting characters who are neither totally “in” nor totally “out” of the war scene. They are “in between, staying in the shadow of what

is going on out there in the street. They are the anti-heroes, as if they are living somewhere parallel to what is happening outside. However, “in-betweenness” is more than that. It is a state of being, that marked the lives of many including my life. Life on the verge of war, the continuous incertitude, the presumable tomorrow. “Inbetweenness”, was a strategy of survival, that I gave to my female characters during times of chaos. It is from that particular place that my work transmits something of the war. It was a way out, from being face to face with stories of horror that I meant NOT to mention or write about. It might be my only way to be able to come around sad memories, first by turning them into writing and then by positioning my characters in an “inbetween” space. This survival strategy that became a writing technique and a place from which transmission can be possible for me, has many echoes with contemporary narrative techniques. Readers in our modern societies identify with such withdrawn positions, and it is not necessary to have lived the Lebanese war, nor the Arab chaos, to be in the skin of the characters. My characters are neither victims nor perpetrators nor ideologically involved. Hence, there are no obstacles to identification and empathy among the readers, whoever, and wherever they are.

Writing my first novel, “*B as in Beirut*” was a painful experience because it urged me to bring back memory details into my head, memories I was not able to deal with. I did not know how to deal with violence in words, how to use vocabularies that I never used in my daily life, It was not only fear from violence but from language itself. I cut out a whole chapter from my novel before sending it to print. I took out scenes I wrote, that till today, I am not ready to face. But writing was vital for me. Sharing experience eases down the pain and transforms it, while it finds a translation into language. Before narrating, or before writing, there is a state, allow me to call a “non-possessing” of expression, as if I did not have the means to get it out of me. That’s why it took me 7 years after the end of the Lebanese war to be able to finalize and publish in 1997 my first work.

B as in Beirut led to writing *Wild Mulberries* a few years later, during which I went back to the university to work on the subject of war memory. Many questions were a result of my experience with writing *B as in Beirut*. Why, in our part of the world, there so much violence? Why does any socio-political conflict end up taking a sectarian or religious character? I carried these questions and went back to the beginning of the 20th Century, which is the time setting of my second novel *Wild Mulberries*. I wrote about a family

from Mount Lebanon who lived on raising silkworms. The general context is embedded in presenting Lebanon in its relationship with the outer world through European and American missionary schools, and through migration. It reveals a country whose basic characteristic is to be caught between different worlds. *Wild Mulberries* presents the problem of identity and memory from a woman's perspective where the narrator is in search of her mother's story, her past and destiny.

Writing a novel on women in war and the violence they witness, as well as on a family where patriarchal relations destroy the individual dreams, led me to a different type of work, academic research on Narratives of women in Lebanon whose family members disappeared during the war without knowing whether they are dead or alive. In my academic research I was fascinated by the women I interviewed. I found out that a great similarity existed between characters of B as in Beirut and the women of my research. Both tell their stories, and by doing so, they invent and reinvent strategies of survival. Although my academic work included a different methodological approach, it helped me, later, in creating a certain fictional atmosphere in my third novel, *Other Lives*, where during the Lebanese violent chaos, the young female narrator was in search of her disappeared lover. No doubt that my creative writing intersects with my academic writing and research. The horizon is open when we write, whether it is a novel or an academic treatise, even when we write about our own memory.

Telling a story, is writing about the lives of people and of places and the hope that lies within. Therefore, it was no coincidence to name my third novel *Other Lives*. These are the different strata of life one goes through. Our life is constituted out of these many layers that shape us and form the way we are. My family, for instance, is Druze who believes in reincarnation. When I was a child, the idea of reincarnation saved me from a lot of fear, fear from death and from the unknown, or the imagined "nothingness" after death. For so many years of my adult life, I suppressed this idea that is strongly embedded within Druze belief and culture. Later, I figured how the idea of reincarnation was present in me as a writer, and how it took on a different meaning and sense. I am not a believer, but the idea of reincarnation is often repeated in my writings. With time, I developed a new approach to this idea, as if I were to reconcile with a culture without merging with it. Reincarnation, the way I perceive it, occurs at every moment in our life. We do not

need to die to be reincarnated. Writing is a continuous reincarnation as well. In this sense, I have many lives, not just one.

Other Lives talks about women in a freshly Post-War Lebanon. One of the characters, Ankinah, an Armenian woman, came to Lebanon from Istanbul in 1921, chased by the Turkish army from the port city of what is now Izmir. The story of fear is also a story of adventure and survival. This story was based upon a long interview I had with an 87-year-old Armenian Lebanese woman whose memory was still vivid, and who shared with me her story of displacement from Izmir to Beirut. On the way, her parents were obliged by the Turkish army, to leave behind all what they owned, but they saved two Armenian orphans who came with them to Lebanon and who grew up in their new home. A second female character, Nadia, who is silenced by the pressures of a patriarchal system. Her words are muted by the religious phrases engraved on house walls, and the pressures family men imposed. Language itself found in religious books and in the discourses of men is used as a tool of intimidation and repression. Nadia lost the memory of language and went silent. She will not regain her ability to talk, nor to narrate, unless she leaves her home and learns a new language other than the Arabic.

Other Lives is concerned with post-war Beirut, war is over, but people keep on running away from their country and from its wounds that became a second identity. It is not only war, but its consequences that need to be considered. Why do people leave after war, while they survived and stayed during it? Why some commit suicide or become insane in the post-war period? These questions have to do with intimidated and silenced memories, have to do with broken lives that post war period did not address. This was the main theme of my last novel 'The *Weight of Paradise*'. It shows how wars destroy places of memory. To retrieve those places, there is not much one can do, except, I believe, through art and literature. Thus, writing can be a way to retrieve lost places, and to make of one's painful memory an experience to bear by sharing it with others.

I grew up in a society where sectarian or social diversity, was "de rigueur". Natural diversity too, coloured and influenced my work deeply. In my writings I defend diversity, sometimes with less hope and more doubt about its survival. I face painful memories by writing about the place I want to be in, the dream I never lived. This brings me back to what I have said before on "in betweenness": it is the state of not being totally in, nor being

totally out. Writing about Beirut, the golden days is a good example to explain my state of being. I am defending myself against sad memories by referring, in my work, every now and then, to a time of a city that existed, but I never witnessed.

I came into teaching creative writing also out of a war. In summer 2006 Lebanon witnessed an outrageous war with Israel. Southern families had to flee their houses. During that unforgettable summer, I was one of the persons who worked with traumatized children and adolescents, who took refuge in public schools and public gardens. My work was to help them overcome trauma through writing short stories and songs. That was a strong experience of how important is writing as a tool for moral and psychological support in times of violence.

In France, I started teaching creative writing in 2015. It is the first, and may be, the only creative writing class that is presented totally in Arabic language in the French universities. My students whose background is mainly from North Africa have an immense challenge in freely expressing and writing creative texts in Arabic language.

First, they were not used to write their emotions in Arabic language. Every time we started a new exercise that requires showing their personal point of view, they switched automatically to French. Is it the lack of vocabularies? Is it their linguistic poverty? We must dig a bit deeper to see where are the obstacles that prevent a 20-year-old student from writing about religion, or from calling parts of his or her body with their real names. At a time, they can do that using French or English language. The relationship between a young Arab living in France as a student or a citizen and his or her mother tongue is complex and needs a thorough research. It will suffice here to refer to the body of taboos the Arabic language had to bear in the last two centuries, and which the modern Arab writer must face and challenge before his or her creative text see light. In teaching, I have to face these linguistic taboos of what to say and what not to say, the names that cannot be mentioned in a text, the ideas not daring to be expressed.

My students needed to know that Arabic language is capable of reflecting their feelings and thoughts, and like them, their language suffered through the long years from the body of taboos that was exerted through mainstream channels, family, religion, school, media, political institutions etc. This takes me back to tell you a story around my second novel *Wild Mulberries*. In this novel, one of my main characters was a Druse woman

who wanted to become a member of the religious establishment but was not accepted because her nephew drank alcohol. I described her as an ordinary woman who stands in front of her mirror and looks at her body and pulls off her white *mandeel* (which is a typical druse long head white scarf that religious or old Druse women wear). She was angry and had to criticize the religious men who refused her request. It took me time to find the appropriate words to put them in her mouth.

She was a conservative old woman, so how can I find the exact words that fit her personality and age. I thought I succeeded, but it seems I did not. After publishing the novel, I received letters of intimidation, condemning my novel and accusing me of stigmatizing the religious women and the religious establishment of the community!

They used the word rudeness and *Ayb*. ‘*Ayb*’ which is an Arabic word that means shame, is connected to different gender meanings. For women it is related to their bodies and sexual life, for men, it is most related to their social behavior in the public sphere.

I often told this story to my students, and I asked questions like: Why language scares that much? why it scares those in power? How to liberate the language itself from falling in the trap of the *ayb*, of the official fiction, or from adopting the fabricated values of the masculine power. Why a song in Egypt led to the imprisonment of the poet who wrote it and the one who worked on the song videography. The song named *balaha*, and *balaha* means in Arabic a date fruit of a palm tree, and it was the nick name, used by the opposition, of the Egyptian president Sissi. The Egyptian film director and videographer, who worked on the video of the song Shadi Habach was imprisoned for more than two years with no trial. He died in prison in 2021.

While the singer Rami Issam saved his skin in taking a refuge in Sweden! Sharing these questions and stories in the Arab world with my students, urges them to question the language of institutions, and encourages them to find the answers themselves, through writing their own stories.

Adding to the work on the content of the creative writing, I had to work with my students also on the form. Shall we use the high classical Arabic while writing or the *aamiyah*, or the modern *fusha*? Let me first tell a personal story to explain what I mean by these two words *aamiyah* and *fusha*. My son, then seven years old, came to me one day with an Arabic reading book asking me to “translate” a phrase he did not understand. He used the word “translate” and, of course, he wanted me to “explain” with

colloquial or spoken Arabic, or '*aamiyah*, the sentence written in classical Arabic, or in *fussha*. He did not understand at that age why Arabic is two "languages," as he put it, while the French that he began studying in his early years is one language. Arabic language surely is not two languages, but it is difficult to explain this to children.

In an article published a few months before his death, the eminent Palestinian-American scholar, Edward Said, argued that the debate on the need to reform Islam, as well as the Arabs and their language, reflects an extraordinary lack of the daily experience of living in Arabic. Said was perfectly correct by referring to the Arabic language as an experience of life, something we live and live in.

Perhaps Gibran Khalil Gibran, the Lebanese American writer, perfectly expressed the idea of bringing together *fussha* and '*aamiyah* in an article he wrote in the mid-1950s, about the future of the Arabic language. He argued that there must be a third language that grows out of people's changing lives and ways of expressing themselves. To Gibran, this third language – which Edward Said called the modern *fussha* – must be a combination of feelings and of thoughts. It is not a coincidence that both writers who searched for ways to modernize the Arabic language had a very rich diversified education and later spent their life far from their homelands.

In my two novels I wrote outside Lebanon, *Other Lives*, and *Weight of Paradise*, it was a new experience to recall memory when the time and space of the novel is one's homeland. It becomes writing the memory of far places. Every time while writing I felt I wanted to put myself in an airplane and just go back and see the places I was writing about, talk to people who inspired my story, but I stayed there, glued to my chair. I was more able to play with words, with language itself to move easily between *fusha* and *aamiyah*. Playing with words becomes a survival device, and instead of physical traveling, it becomes a long virtual journey accompanied by a language that is continuously created and subsequently destroyed.

Writing about my experience with the Arabic language, does not only m from my being a female Lebanese writer, but also from my experience of the cultural, political, and social changes Lebanon witnessed during the last three decades of the twentieth century and the first decades of this Century. These changes, no doubt, affected my language.

During the Lebanese war, we got afraid of the idea of losing what we thought we possessed. Our literature was transformed into an attempt to ar-

chive the country, piece-by-piece, place-by-place, fragment-by-fragment. It was the fear of loss that made our literature take the nature of an archiving device, where one needed to register the slightest detail. It was the fear of burying people's stories and forget them similar to the destiny of thousands who disappeared. *Weight of Paradise* is an example for this kind of literature.

While Dr Irma Ratiani was presenting the history of the Georgian literature, a phrase sounded so precious to me, as I felt the very much similarities between Georgia and Lebanon. She quoted the late famous poet Iliya Chavchavadze saying "Ourselves belong to us". I believe nothing is stronger than literature to keep ourselves belonging to us, even in a wounded country like Lebanon. Marguerite Duras once said, one must be stronger than her writing in order to be able to write. When it comes to writing about a place like Lebanon, one must be stronger than herself to talk about 'writing' itself.

I keep wondering how I can write amidst all this. How can I reincarnate in writing, a "memory" in the literal sense of the word? A challenge that forces me to return to history, rereading and unpacking questions of identity, murderous identity, as the French writer of Lebanese origin Amin Maalouf called it, it is linked to the history of the peoples of the entire Middle East, whether they are Kurds, Iranians, Palestinians, Arab Jews, Arabs or Turks.

Living abroad, no doubt that questions of identity began to take on new dimensions. It is also linked to the challenges of how to use and relate to my own language and writing in a place that does not understand them. Writing itself can become a home. It occupies the place of home and accompanies a kind of wakefulness while moving through so many transient places; I live today in a place of shrinking dreams, in streets that are not related to my memory, in places that make me question if I would ever be able to carve the letters of my language in their stones.

These places are intractable. Both intractable and attractive, I don't know if I prefer to remain outside them or go right inside. If I go in, I'll narrate the seductive fullness of remaining on the margins — that is to say, I'll always stay on the outside to some degree. These are migrating people's places, in which writing looks like nothing but itself, and in which travel and movement change words. I write what my senses capture on my daily hunting these new places. I write my transformation and the transformation of my language. I write and I meet other people whose life became a part of a placeless-ness, just like me, and who write it in another language.

I travel light. I keep my language; I stay attached to it and make it something ever present. It's in my suitcase and my body, my memory, my papers and my books. It's in a song whose opening lines stick in my head whenever I hear it sung. Somehow writing is able to continue on, out of place – It can capture transient memories on virtual walls. It's the life of those living in a world that is not the one they came from. It also migrates between two worlds, two places, two histories, two cultures – even between multiple places and multiple worlds.

As a “foreign writer,” I divide myself in these places, without moving. I furnish these places of language with my senses. I see them, listen to them, and touch them through writing. But this language becomes at certain moments a house of glass. It becomes a face of the rejected and the unwanted. It is even approached, as the language of terror and hatefulness. Now I keep asking myself a new set of questions: How can I, as a writer and a creative writing lecturer, stand facing the storm. How can I bring back to my students the faith in their mother tongue? How can I make them see its ability to love, and to show mercy. How can I convince them that it is the language of poetry, when at certain moments of terror, they did not dare to carry an Arabic book in public.

How can my language liberate itself from its unwanted stigma. Now, as an Arab writer, I have many things to do on top of writing. Writing a text is not enough. Being an Arab writer in the west, brings my language and the question of my identity(s) more into the light. My language, my identity, and those thousands of fragmented mirrors between them. As an Arab writer, I am not a writer and full stop! I am a fighter, a negotiator, an unveiled, a scandaliser, a “foreigner” in the alleys of mainstream literary history. In a word I am a survivor. I am what I am, I have a voice. I am condemned to hope. Yes, indeed I am.

Individual Session –
Minorities and/ in Literature

**Elegy and the Melancholic Public from “9/11” to “Trumpland”:
Ayad Akhtar’s Homeland Elegies in Context**

Susana Araújo
University of Lisbon
(Portugal)

Abstract:

This paper examines why and how the genre and tropes of the elegy have returned to US literature and culture in recent decades, namely after the terrorist attacks of “9/11” in 2001 and in the aftermath of the 2008 financial crisis. It starts by referring to different works which make use of elegiac narratives and aesthetics to comment on social and political contexts in the US: works that emerged after the 11th of September 2001 such as Mohsin Hamid *Reluctant Fundamentalist* (2005) and others written after the economic recession, such as Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis by J. D. Vance (2016) and *Nomadland* by Chloé Zhao (2017). The paper will, thus, analyse in more depth Ayad Akhtar’s acclaimed novel, *Homeland Elegies* (2020), a book that fictionalizes biographical elements in order to comment on the economic and social changes experienced by the United States during the last five decades. The paper will demonstrate how, in this novel, the elegy is both a work of mourning and a critical examination of the zeitgeist of the last two decades in the US, which pays particular attention to the aftermath of “9/11,” the impact of the economic recession and the social climate in the USA during Donald Trump’s 2016 presidential campaign.

Keywords: Elegies, Ayad Akhtar, melancholic publics, 9/11, economic recession, Donald Trump

Elegy is perhaps the literary genre more attuned to our vulnerability. More or less formally and with more ritualistic or artistic verve, we continue to turn to elegiac messages and texts, either through social networks or through other media, to express and share our deepest wounds, particularly those caused by death or loss. Elegy derives from the Greek word *elegos* where it already had “some distant connotations of mourning, originally described a poem written in elegiac distich, a couplet composed of a hexameter followed by a pentameter” (Kennedy, 3). Although it assumed various forms and subject matters since antiquity it has kept its core associations with a poetics of mourning. In ancient Greece, the topics of the elegy could be erotic or political; Latin poets added significant derivations such as the pastoral eclogues or idylls (Kennedy, 2007). As a literary text, the form continued to appeal to poets particularly in the sixteenth century. Neoclassic writers but also, to a great extent, romantic writers all over Europe continued to use this genre. The generic permeability of the elegy has continued to breed new texts and artefacts during the 20th century.¹ Here, I will examine the elegiac impetus of Ayad Akhtar’s novel *Homeland Elegies* (2020) in the context of a wider corpus of texts produced in the last decades in the US.

In order to explain the current appeal of the elegy, it is important to understand the psychological dynamics it is associated with not only at an individual/personal level but also collectively, in social and political terms. Much has been written about the role of elegiac texts in the work of mourning, since elegies are privileged moments for sharing personal or collective grief and could therefore help distressed subjects to process the pain associated with their losses. In his famous text “Mourning and Melancholy” Freud presents mourning as part of a healthy process of grieving a loss, and elegies can be, thus, seen as conscious attempts to relate with the inner turmoil and immense pain caused by the loss of a loved one. For Freud, those who suffer from melancholia are, on the other hand, unable to fully mourn and can become pathologically depressive or melancholic. Although Freudian theories may be suggest a too rigid demarcation between melancholic

¹ Disentangled from traditional forms and metrics, the 20th century literary elegy has embraced not only new themes but also speculative modes of writing, including self-referential reflections about the form or about the possibilities of mourning. New media, heightened by social networks and digital technologies also gave new vehicles to the form and allowed elegiac texts to reconfigure themselves through inter-arts and intermedial experiments.

and non-melancholic subjects and their approach to mourning, Freud's attention to these processes initiated an important examination of the relations between melancholia, grief and mourning which remain relevant today. Of particular significance for us here is the fact that, in Freudian terms, mourning is not restricted to personal loss but can be associated to the loss of an idea or value: "mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on" (234). As a genre, the elegy has also been able to embrace multiple facets of loss, enabling not only the release of personal pain but assuming social functions and purposes. Peter Middleton, for example, has identified in the contemporary elegy 'scenes of conflict between exploitation and ethical resistance,' his work highlights 'the entangled banks of personal history and public culture' that are made visible by the elegiac encounter (Middleton, 2006, p. 44, p. 52). A similar concern is stated by Peter Sacks who employs an interpretive approach to the genre and suggests that 'elegy should be seen as a working through of the work of mourning experience and as a symbolic action' (Sacks, 1985, p. 1).

Particularly violent and unexpected events such as massacres, terrorist attacks, natural calamities and pandemics are moments prone to the writing of elegies. Within the last two, 9/11, was – no doubt due to the media attention it received and the fact that it had its epicentre in New York – the "event" that resulted in the largest corpus of elegiac texts, consumer objects as well as works of art. In literature we saw the rise of 9/11 novels and "new New York novel" in texts where the discourse of mourning dominated narrative motifs and plots. Many authors, particularly after the first five years after the attacks, also became particularly attentive to the way mourning was mobilized for political purposes. The novel by Mohsin Hamid's novel *The Reluctant Fundamentalist* describes the mournful landscape in vivid terms: "New York was in mourning after the destruction of the World Trade Center, and floral motifs figured prominently in the shrines to the dead and the missing" states the narrator of Hamid's novel. He adds that "photos, bouquets, words of condolence – nestled into street corners and between shops and along the railings of public squares (Hamid, 2007, 89-90). It is, however the omnipresence of the image of the US flag after the attacks that strikes the narrator: "Your country's flag invaded New York after the attacks; it was everywhere. Small flags stuck on toothpicks featured in the shrines; stickers of flags adorned windshields and windows; large flags fluttered from buil-

dings” (Hamid, 2007, p. 90). Mohsin Hamid’s novel, written more than ten years before Akhtar’s work, calls our attention to the mobilization of national grief after 9/11. It shows how mourning, itself, can be used to justify political and military interventions, such as the invasion of Iraq and Afghanistan. As both Hamid’s and Akhtar’s novels will real, this will profoundly change the terms of hospitality in the US for a great number of Muslim citizens (Hamid, 2007).

“9/11” shapes Ayad Akhtar’s *Homeland Elegies* to a great extent but this “event” will be set against another set of political and social contexts that will affect even more profoundly the lives of those portrayed in the novel: the socio-economic trends of the last three decades in the US, culminating with the financial crisis of 2008 and their relation with the election of Donald Trump. Before launching into a closer reading of Ayad Akhtar’s novel I will refer here to two works, that came out in the aftermath of the 2008 economic recession and that also received a great amount of critical attention. Both of these, have been associated with the word “elegy.” In one of them, a book, “elegy” is directly used as a title and in the second one, a film, the elegiac tropes are so striking that the word was recurrently used by reviewers and critics to depict the film’s narrative and aesthetics. Despite their very different aesthetics and political assumptions, they have affinities in terms of themes, as they both focus on groups of people particularly affected by the neoliberal policies in the last decades, whilst also attempting to address and explain, to wider audiences, the questions and interrogations which emerged by the popular success of Donald Trump’s electoral campaign.

Elegy, Crisis and the 2016 Presidential Elections in the US

The book *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis* by J. D. Vance, published in 2016 became a New York Times bestseller that same year and was adapted to film by Ron Howard in 2020. It is a biographical book that describes Vance’s life in city of Middletown, Ohio. It depicts the values of his Kentucky family in its Appalachian background. It portrays an impoverished community struggling with unemployment and low-paying jobs, riddled by drug addiction and instability and focuses on Vance’s own path after leaving middle Middletown to attend Ohio State University. It can be argued that its portrayal of a culture in crisis is far from unproblematic: Vance’s criticism of hillbilly culture departs from the thesis

that resilience on welfare culture leads to the victimization of many in those rural areas and should be replaced by a culture of individualism and self-reliance closer to “tough-love.”¹ By presenting poverty as innate or self-promoted, Vance posits the responsibility of people and their families and people for their own misfortune. I will not be able to present a thorough analysis of the book here, nor a thorough examination of what I believe to be its limitations but I would like to highlight that its elegiac and melodramatic overtones are important to explain book’s popular appeal in the context in which it was published. Given Appalachia’s political swing from the Democratic Party towards the Republican candidates in recent elections, *Hillbilly Elegy* became a privileged terrain for the discussion of the 2016 presidential elections. Published a few months before Donald Trump was elected and explicitly assuming the point of view of someone whose background was shaped by hillbilly culture, both the book and its author soon came to be seen – for better or worse – as local interpreters of Trump Country.² An elegy is always written by those who survive and there is something very Darwinist in Vance’s tale: while the author remembers with gratitude the protectiveness of his grandparents, this “elegy” of hillbilly culture is beset by old myths about white poverty, which are ultimately used to glorify the narrator’s own escape from that culture.

Very different in terms of political premises, *Nomadland* by Chloé Zhao is a film also concerned with revealing the lives of a group of people affected by the recession (Zhao, 2020). The film depicts a group of nomads, man and women, who travel in the USA in their vans, searching for work. The elegiac overtones of the film are conveyed by the melancholic settings and the mournful narrative motifs that shape the narrative. These are clearly

¹ For example in Chapter 9, Vance writes that “political scientists have spent millions of words trying to explain how Appalachia and the South went from staunchly Democratic to staunchly Republican in less than a generation” (Vance 2016, 140). He suggests that as far back as the 1970s, the white working class began to turn to conservative politicians such as Nixon “because of a perception that, as one man put it, government was “payin’ people who are on welfare today doin’ nothin’! They’re laughin’ at our society! And we’re all hardworkin’ people and we’re gettin’ laughed at for workin’ every day!” (Vance 2016, 140).

² Vance himself offered commentary on how his book provides perspective on why a voter from the “hillbilly” demographic would support Trump. Although he does not mention Trump in the book, Vance openly criticized the now-former president while discussing his memoir in interviews following its release. However, Vance walked these comments back when he joined the 2022 U.S. Senate race in Ohio and now openly embraces Trump ideology.

highlighted by many of the titles used to review the film, such as “Nomadland’ Review: A Gorgeous Elegy for Life After the American Dream” (Goldberg, 2021) ‘Living on instinct: ‘Nomadland’ is an elegy for our times” (Bain, 2021) or simply “Nomadland: an Elegy” (Freedman, 2021). The film was inspired by the nonfiction book, *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century* by Jessica Bruder, a sweeping journalistic account of post-recession contemporary nomads (Bruder, 2017). The movie was released in 2020 and at the 93rd Academy Awards ceremony it won the Oscar for Best Picture, Best Director, and Best Actress, and several Golden Globes and therefore received much critical attention. The film focuses on the character of Fern, a widow (a character performed by Frances McDormand) who, still mourning the death of her husband, becomes unemployed. After the shuttering of Empire, the United States Gypsum Corporation's company town in Nevada, where she and her late husband lived and worked, she decides to become a nomad. Like many others like her, she starts travelling the United States in a van, where she leaves, while she looks for work, befriending fellow nomads and discovering the challenges and of life on the road and the precious but surprising networks established in these growing communities. The film explores the precarious lives of those left unemployed and left behind by unforgiving neoliberal economic system, many of them older people which in normal circumstances would be at retirement age (Randall, 2016). It shows how economic distress changed the lives of a significant section of the population, exposing these changes with more depth and complexity than *Hillbilly Elegy*.

Yet despite their critical differences, both these works use the themes of mourning and elegy to address – more or less critically – myths and symbols of US national identity, dwelling on mythologies associated with the American dream in the face of the wounds reopened by the recession. Not unlike Ayad’s novel, the work we will discuss next, these two works use elegiac motifs to portray communities constituted by dejected, melancholic subjects, whose lives have been affected by long term unemployment, alcoholism, drugs divorce and homelessness. As several studies demonstrate, these conditions are the consequence of a growing economic decline experienced by working and middle class families since the 1980s, intensified by neoliberal policies, which has a direct impact in the health of a large part of the population in the US. A study by the Pew Research Centre covering the 1971-2015 period, showed that after more than four decades of serving as the

nation's economic majority, the American middle class is now matched in number by those in the economic tiers above and below it (Pew Research Centre, 2015).¹ Another study, conducted by economists Anne Case and Angus Deaton showed that between 1998 and 2013, white Americans across multiple age groups experienced large spikes in suicide and fatalities related to suicide, drug and alcohol poisonings, and chronic liver diseases and cirrhosis (Case & Deaton, 2015).² The incidence of suicide became a clear indicator of the social crisis gripping America (Chen 2016; Case 2015). By the first decade of the millennium the Centre for Disease Control and Prevention of the National Center for Health Statistics US Suicide rates increased 30% between 2000–2018. These numbers coincided with a sharp increase in terms of lifespan differences between rich and poor and revealed the tragic result of the economic recession on large sections of the population.³

Ayad Akhtar's *Homeland Elegies*

Ayad Akhtar's novel *Homeland Elegies* offers a social portrayal of the last two decades in the US in light of recent events. Akhtar states that he wrote in something of a fever dream after my mother passed away, and after Donald Trump's election...I wanted to remember what it was that brought them here...fifty years ago" (Akhtar 2020, vii). He explains that he wanted to create "Elegies, then, for homelands of various sorts, as told by the child of a generation, caught between notions of home, of success, of belonging, and most of all, of America"(Akhtar 2020, vii). The intersection of personal and collective death evoked by the previous elegiac texts mentioned is maintained: the author uses the novel to remember his parents at the same time that he acknowledges the loss of certain ideals that his father had for many decades associated with the US. *Homeland Elegies* makes use of autobiographical elements encouraged many reviewers to read it as autofiction, as many

¹ Looking specifically at 2014, the study showed that the median income of these households was 4% less than in 2000. Due to housing market crisis and the Great Recession of 2007-09, their average wealth fell by 28% from 2001 to 2013 (Pew Research Centre, 2015).

² This upsurge of mortality was so intense that for whites aged 45 to 54, it effected the trend of steadily improving life expectancy (Case & Deaton, 2015).

³ Other contributing factors cited by the study's authors include rising drug addiction and overdoses, growing divorce rates among older Americans, increased social isolation and a health care system ill-equipped to deal with mental health issues and suicide prevention (Case & Deaton, 2015).

have reviewers called it: the narrator is called Ayad and is a writer whose literary career as playwright and writer is inescapably similar to the author's own. Ayad Akhtar presents the memoirish style of the book as a result or commentary on current cultural trends: "The book apes the memoir as a mode and tone but it's doing so because of the politics of the time we're living through, the collapse of fact and fiction. I don't think of it as autofiction as much as literary reality television" (Akhtar, and Kreizman, 2020). It can be said that the book re-enacts, explores and exploits the dissolution of the line between public and private, intensified by new social media and reality tv.¹

Despite its autobiographical traits, the also book has the striking capacity to offer a kaleidoscopic and panoramic view of the US; it not only focuses on the accounts and perspectives of members of the narrator's large Pakistani family – whose members offer varied ideological positions – but Akhtar's narrator also includes the narratives and perspectives of characters with backgrounds very different from his own. Among these we find the stories and viewpoints of police Officer Mathew and John Marek the owner and repair shop from Scranton in Pennsylvania; Mary Moroni a white Liberal academic; Riaz Rind, a Pakistani millionaire; and Mike Jacobs, and the narrator's African American Hollywood agent who, despite his own background, has voted for Donald Trump. The narrator's conversations with Mike Jacobs for example, offer him important insights about the tensions and contradictions that emerge from the recession:

Most Americans couldn't cobble together a week's expenses in case of an emergency. They had good reason to be scared and angry. They felt betrayed and wanted to destroy something. The national mood was Hobbesian: nasty, brutish, nihilistic – and no one embodied all this better than Donald Trump. Trump was no aberration or idiosyncrasy, as Mike saw it, but a reflection, a human mirror in which to see all we'd allowed ourselves to become. Sure, you could read the man for metaphors – an unapologetically (Akhtar, 2020, p. 242).

¹ Ayad Akhtar wants to explore this mediatic self-portraiture, reinforced by the culture of spectacle, as to the convey investment that the political system itself has placed in it. Donald Trump, the millionaire/show-host/president who is referred to recurrently in the novel, can be seen as exemplary case of that investment which intersects the cult of celebrity with political culture.

As he mixes among the celebrities and billionaires associated with art and media worlds, the narrator starts to see himself as a “neoliberal courtier” (Akhtar, 2020, p. 151). Not unlike Mohsin Hamid’s protagonist who saw himself as a modern janissary, Akhtar realises that he has become “a subaltern aspirant to the ruling class” an “exemplary defender not only of inalienable human rights and enlightened rage but also of freedom itself, both sexual and monetary” (Akhtar, 2020, p. 151). The confesses that his awakening from this self-serving entitlement will be ruthless: “An accumulation of private and public misfortunes – a copper penny rash on my palms, my mother’s death, the election of Donald Trump – would disabuse me of my will to benevolent privilege” (Akhtar, pp. 151-152).

One of the most important characters in Hamid’s novel is the narrator’s father, Sikander Akhtar, a cardiologist born in Pakistan who becomes a headstrong supporter of Donald Trump, after having worked for him as a doctor. Sikander, an adept of American mythologies of success, momentarily sees his own fantasies of freedom and power reflected in the figure of the businessman and show– host turned presential candidate. His ideas clash with his son’s political positions as well as those of his wife, who has an increasingly critical of the US foreign policies and its materialistic ethos. (Akhtar, p. 70). The book follows the family’s fall from grace, as Sikander wastes the money he made as a cardiologist on a real estate scheming and gambling addiction. After the death of his wife and several professional and economic setbacks, Sikander returns to Pakistan. Sikander’s attraction to Donald Trump is nevertheless at the heart of the novel: “Trump’s unruly penchant for debt and his troubles with borrowed money were widely reported in the business pages of the time... My father, like Trump, binged on debt in the ’80s and ended the decade uncertain about his financial future” (Akhtar p. 3). For the narrator, Trump represents a country unable to come to terms with the course of its neoliberal path. As the narrator attempts to understand his father’s fascination with trump, he asks:

What was this attachment to the man? Was it really just the memory of the helicopter rides, the spacious suite, the hooker, a tailor’s tape, a lapel pin? Could it really be so banal? Or were those things standing in for something else, something more encompassing and elusive? Father always called America the land of opportunity. Hardly original, I know. But I wonder: Opportunity for whom? For him,

right? (... , ...) Isn't this what Father saw in Donald Trump? A vision of himself impossibly enhanced, improbably enlarged, released from the pull of debt or truth or history, a man delivered from consequence itself into pure self-absorption, incorporated entirely into the individualist afflatus of American eternity?

Refracted through the image of Tump, Sikander becomes himself, an impossibility, a legend, rather than a man. The fictitious self-images he creates about himself, released him "from the pull of debt or truth or history." Sikan-der – like many others indebted or impoverished during the recession – becomes attracted by the megalomania of Trump's discourse, because Trump's hyperbolic and offensive speeches apparently seem to counter their own sense of powerlessness. A number of scholars have explained Trump's attraction to vulnerable communities in these terms. In her study of the impact and relations between processes of mourning and melancholia in Trump's supporting communities, Christina Tarnopolsky argues that "if Trump often seemed megalomaniacal, this should not be surprising since mania for Freud is defined by the fact that the individual's ego becomes conflated with his ego ideal, allowing the person to be free of any self-recriminations or reproaches for falling below this ideal, thus facilitating a grandiose sense of the self" (Tarnopolsky, 2017, p. 110). Tarnopolsky explains that "mania is characterized not only by a freedom from self- recrimination but also by delusional or magical thinking" (119). This allows Trumps' supporters, many of them distressed by their inability to face increasing economic pressures, to eschew their melancholic state through fantasies or misconceptions that will momentarily evoke the possibility of an alternative realities. Like scholar Mary Caputi, Tarnolpsky presents melancholia as a prevailing condition in the United States, a condition that has been exacerbated by neoliberal pressures, as the above mentioned increase in suicide rates, alcoholism and drug abuse suggests (Caputi, 2000; Tarnopolsky, 2017). Caputi considers that melancholic feelings behaviours can be ignited and reinforced by socio-economic and political conditions, not least by capitalist economy, by consumer culture, and the reinforcement of neoliberal culture via the media (Caputi, 2000). This sense of sacrifice is also highlighted by the scholar, Wendy Brown who states that the politics of austerity has been presented by liberal and conservative politicians as an inevitability, by relocating "classic gesture of patriotism from a political-military register to an economic one, a relocation that

itself indexes the neoliberal economization of the political.” (Brown, 2015, p. 70). The logic of sacrificial citizenship erected by the neoliberal model, thus, leads to the multiplication of melancholic subjects that channel self-recrimination into the sensational discourse of populist leaders ready to point their finger at “social enemies” such as minorities and migrants, used as scapegoats for larger systemic problems.

The theories of Brown (2015), Caputi (2000), and Tarnopolsky (2017) help us understand the elegiac turn of recent works as different as *Nomadland* and *Hillbilly Elegies* and they offer us insight into works that intersect economic and political and cultural tensions such as *Homeland Elegies*. As Hari Kunzru suggests *Homeland Elegies* deals in ambiguities that became clear after 9/11 and were exacerbated by the Trump’s presidency: “The many unacknowledged failures of American policy and the coarsening of popular attitudes form the matrix in which Akhtar’s stories grow (Kunzru, 2020). Kunzru calls Akhtar’s elegies a “fading dream of national belonging” (Kunzru, 2020). In Akhtar’s work that fading dream is explored in the context of a growing sense of crisis and generalised melancholia – punctured by the attacks of “9/11” and exacerbated by Donald Trump’s presidency. His *Homeland Elegies* are, thus, both a work of mourning and a critical examination of the national zeitgeist.

References

- Akhtar, A. *Homeland Elegies*. (2020). Boston. Little, Brown & Co.
- Akhtar, A. and Kreizman Maris. (2020, Oct. 1) “Ayad Akhtar on a New Kind of Autofiction: In Conversation with Maris Kreizman” on The Maris Review Podcast. Literary Hub. Accessed 23 March 2021, <https://lithub.com/ayad-akhtar-on-a-new-kind-of-autofiction/>
- Bain, K. (2021, Apr 23). Living on instinct: ‘Nomadland’ is an elegy for our times Daily Maverick. <https://www.dailymaverick.co.za/article/2021-04-23-living-on-instinct-nomadland-is-an-elegy-for-our-times/>
- Brown, W. (2015). *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*. New York. Zone Books.
- Bruder, J. (2017). *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*. New York and London. W.W. Norton.
- Caputi, M. (2000). American Overabundance and Cultural Malaise: Melancholia in Julia Kristeva and Walter Benjamin. *Theory & Event* 4(3), <https://www.muse.jhu.edu/article/32596>.

- Case, A., & Deaton, A. (2015). Rising morbidity and mortality in midlife among white non-Hispanic Americans in the 21st century. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 112(49), 15078-15083.
- Case, A. (2015, Dec 30) 'Deaths of Despair' are Killing America's White Working Class. *Quartz*. Accessed on June 15, 2016, <http://qz.com/583595/deaths-of-despair-are-killing-americas-working-class>
- Chen, V.T. (2016, Jan.16) "All Hollowed Out: The Lonely Poverty of America's Working Class,"
- The Atlantic. Accessed on June 15, 2016, <http://www.theatlantic.com/business/archive/2016/01/white-working-class-poverty/424341>.
- Freedman, D. (2021, Apr 29) "Nomadland": An elegy. *Surviving and Thriving*. <https://donnafreedman.com/nomadland-an-elegy/>
- Goldberg, M. (2021, Feb 19). *Nomadland* Review: A Gorgeous Elegy for Life After the American Dream. *Collider*, <https://collider.com/nomadland-review-frances-mcdormand-chloe-zhao/>
- Hamid, Mohsin. 2007. *The Reluctant Fundamentalist*. London. Penguin Books.
- Kennedy, D. (2007) *Elegy*. London. Routledge.
- Kunzru, H. (2020, Sept 10). *Homeland Elegies* Sings For A Fading Dream Of National Belonging, *New York Times*, <https://www.nytimes.com/2020/09/10/books/review/ayad-akhtar-homeland-elegies.html>
- Middleton, P. (1992) *The Inward Gaze: Masculinity & Subjectivity in Modern Culture*, London and New York. Routledge.
- Pew Research Center. (2015, Dec. 9). "The American Middle Class Is Losing Ground." Report. <https://www.pewresearch.org/social-trends/2015/12/09/the-american-middle-class-is-losing-ground/>
- Randall, K. (2016, Apr 23) "Sharp rise in US suicide rate. Eighty percent increase among middle-aged white women," <https://www.wsws.org/en/articles/2016/04/23/suic-a23.html>
- Sacks, P. (1985) *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Tarnopolsky, C. (2017). "Melancholia and Mania on the Trump Campaign Trail." *Theory & Event* 20 (1), 100-128. <https://www.muse.jhu.edu/article/646847>.
- Vance, J. D. (2016). *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*. New York. Harper Publishers.
- Zhao, C (Director). (2020). *Nomadland*. [Film]. Highwayman; Hear/Say Productions; Cordium Productions. Searchlight Pictures.

Unconscious Motifs and Gender Trouble in Djuna Barnes' *Nightwood*

არაცნობიერის მოტივები და გენდერული ბუნდოვანება
ჯუნა ბარნსის რომანში „ღამის ტყე“

Sopiko Geliashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
(Georgia)

სოფიკო გელიაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The above-mentioned article reviews unconscious motifs and gender trouble in Djuna Barnes' novel *Nightwood*. American modernist writer, a member of minorities due to her sexual orientation, had always been considered as an eccentric and audacious person in Parisian society. The characters of *Nightwood* have to fight against their unconscious that is presented not only as the event of specific period of mankind but the problem existing from ancient times to modern life.

Djuna Barnes shed light on topics and issues that had rarely been discussed publicly, including non-traditional sexual orientation, the characters' search for status as members of society, and a permanent conflict between conscious and unconscious. These topics are presented within a fictional setting, whereas great importance is attributed to the symbolism of decoration together with the appearance of the characters and each of their gestures. Through the above-mentioned devices, the novel creates a sense of spaciousness and despite presenting one specific epoch, it does not belong to any given period of time because it can be associated with the Elizabethan tragedy as well as with king James's epoch.

In the article I do analyze the sexual experiences and unconscious desires of Robin Vote, Matthew O'Connor, Nora Flood and Jenny Petherbridge. Robin represents the troubled nature of an animal and child with bisexual desires. Matthew O'Connor is the mythological Tiresias who appears in the

novel as a hermaphrodite Parisian gynecologist. Nora Flood and Jenny Petherbridge present lesbian characters with childhood traumas.

Keywords: Gender, Unconscious, Sex, Modernism

საკვანძო სიტყვები: გენდერი, არაცნობიერი, სქესი, მოდერნიზმი

ჯუნა ბარნსის 1936 წელს გამოცემულ რომანში, „ლამის ტყეში“, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია პერსონაჟთა არაცნობიერის მოტივებსა და მათი გენდერული ბუნდოვანების საკითხს. მოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი გამორჩეული ტექსტის წინასიტყვაობა ეკუთვნის ტომას სტერნზ ელიოტს, რომელიც ნაწარმოებზე არანაკლები მნიშვნელობისაა: ელიოტი ხაზს უსვამს ტექსტის პოეტურობას და მის წაკითხვას პოეზიაში უკეთ გაწაფულ მკითხველს ანდობს. წინასიტყვაობით გამოწვეულ აღფრთოვანებაზე მოწმობს ბარნსის მიერ ელიოტისათვის გაგზავნილი წერილი, რომელიც მან 1949 წელს, რომანის ამერიკული გამოცემისათვის დამატებული დანართის ხილვის შემდეგ დაწერა:

„არ ვიცი იცი თუ არა, მაგრამ შენ, ეს წიგნი და წინასიტყვაობაა ის სამი რამ, რამაც ბოლო ათი-თორმეტი წლის მანძილზე გამახარა“ (“I do not know if you know it, but you and that book and that foreword are the three only things that have pleased me in ten, twelve, years” (Fleischer, 1998, p. 407).

რომანი ეძღვნება ამერიკელ ექსპატრიატს პეგი გუგენჰაიმს, რომელიც ცნობილი იყო ხელოვნების ნიმუშების შეგროვებით და ჯონ ფერარ ჰომლსს – ბრიტანელ ლიტერატურის კრიტიკოსს.

„ლამის ტყის“ გმირები მე-20 საუკუნის ოციანი წლების პარიზში ცხოვრობენ. მიუხედავად ამისა, პერსონაჟთა სახეების სიმბოლური და ასოციაციური მრავალნიშნადობა საშუალებას გვაძლევს ტექსტი გავი-აზროთ არა თუ კონკრეტული ეპოქის ჭრილში, არამედ უძველესი

დროიდან თანამედროვეობამდე. დროისმიერი მანძილი უგულებელყოფილია მწერლის მიერ მითოსურ სქემათა გამოყენებით და სრულიად ფანტასტიკური გარემოს საშუალებით, რომელშიც დიდ როლს თამაშობს როგორც დეკორაციის სიმბოლურობა, ისე მასში არსებულ გმირთა სხეულის მოცემულობა და თითოეული ჟესტი; ფანტასმაგორიული გარემო ერთგვარ ბიძგს აძლევს პერსონაჟთა არაცნობიერი სურვილების გაძლიერებას, რომელიც ხშირ შემთხვევაში გენდერული ბუნდოვანების სახით იჩენს თავს. ნაწარმოების თითქმის ყველა გმირი ამჟღავნებს ბუნდოვან სექსუალურ იდენტობას, რაც ყოველგვარ ზღვარს აქრობს ქალსა და მამაკაცს, როგორც სამყაროს ორ სქესს შორის.

„ღამის ტყის“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, ამერიკიდან პარიზში ჩამოსული მეთიუ ო'კონორი, პარიზელ ტირესიასად გვევლინება და ნაწარმოებში ყველაზე სრულყოფილ მოდერნისტულ სახეს ქმნის. პირველ ინფორმაციას, რასაც მის შესახებ ვგებულობთ ისაა, რომ გინეკოლოგიის ინტერესმა ნახევარი მსოფლიო მოატარა –

„ეს მამაკაცი იყო ექიმი მეთიუ ო'კონორი, ირლანდიელი ბარბერის სანაპიროდან (მშვიდობის ქუჩა, სან ფრანცისკო), რომელმაც გინეკოლოგიის ინტერესის გამო ნახევარი მსოფლიო მოიარა“ (“The man was Dr. Matthew O'Connor, an Irishman from the Barbary Coast (Pacific Street, San Francisco), whose interest in gynaecology had driven him half around the world”) (Barnes, 1980, p. 243).

არალიცენზირებული ექიმი ჩუმად აკეთებს მისთვის საყვარელ საქმეს და პოპულარობითაც სარგებლობს პარიზულ საზოგადოებაში. მისი მაჰიპნოზირებელი ძალა ერთადერთი ხსნაა მელანქოლიით შეპყრობილი პაციენტებისა და რომანის გმირებისთვის. საქმიანობის მთავარი მიზეზი კი ქალთა ისეთ მდგომარეობაში ხილვაა, როგორშიც თავად ვერასდროს აღმოჩნდება. მეთიუ ო'კონორი ყოველ ღამით ირგებს ქალის ტანისსამოსს და ამგვარად იკმაყოფილებს არაცნობიერში ჩაბუდებულ სურვილებს. „პარიზელი ტირესიასის“ მსგავსი მდგომარეობა, სიმბოლურად განასახიერებს მდედრობითი და მამრობითი სქესის ერთ სხეულში თავმოყრას, რაც სრულყოფილების განცდის პაროდიად გვევილინება. მას შეუძლია პარალელურად მიმართოს მკვდრეთით აღმდგარ ლაზარეს და ქალღმერთ დიანას; ლაზარესთან კავშირით იგი მიგვანიშნებს საკუთარ გამოცდილებაზე, რაც მისი მხრიდან გულის-

ხმოვს როგორც გარდაცვლილი, ისე ცოცხალი მდგომარეობის ხილვას. დიანას მოხსენიება კი მეთიუს ქალურ ბუნებას უსვამს ხაზს და არალიცენზირებული ექიმის სახით მშობიარობის ქაღალმერთის პაროდირებას ახდენს. თავად პერსონაჟის გვარი უკავშირდება მისსავე ნახსენებ ოპერა „კილარნის შრომანს“, რომელშიც მთავარ გმირს, ეილი ო'კონორს ვხვდებით. იულიუს ბენედიქტის ოპერა, რომლის ლიბრეტო ეფუძნება ირლანდიელი დრამატურგის დაიონ ბუსიკოს პიესას „უმანკო გოგონა“, გვიყვება ახალგაზრდა ეილის თავსგადამხდარ უსამართლობაზე: მას არ უჯერებს საყვარელი მამაკაცი და გაუგებრობის შედეგად სასიკვდილოდაც კი სწირავენ. გოგონას გვარის გამოყენებით, ბარნსი მე-19 საუკუნის მიწურულს შექმნილი მელოდრამატული სიუჟეტის პაროდირებას ახდენს და შედეგად, უმანკოებისა და სინაზის სიმბოლო ეილი, მე-20 საუკუნის დასაწყისში მეთიუს ტირესიასისეული ბუნებით ტრანსფორმირდება. ტანჯვისაგან ხსნის ერთადერთ გზად, მეთიუ ადამიანის ნაწილებად დაშლას მიიჩნევს, რის მაგალითადაც ჰაბსბურგ-ლოთარინგიის დინასტიის წარმომადგენელ მარია კაროლინა ავსტრიელს მიიჩნევს, რომლის ხსენებაც შემთხვევითი არაა: ო'კონორი საკუთარ ტკივილს ტრაგიკული ბედის, ეპილეფსიით დაავადებულ, უშვილო პრინცესას უკავშირებს. ნაწილებად დაშლა კი მის გადასარჩენად არახელსაყრელი მოქმედებაა, რადგან როგორც თავად ამბობს: „ყველა ნაწილს ჩემ ერთ სხეულში მოუყრია თავი“ („*But I'm all in one piece!*“) (Barnes, 1980, p. 361).

ნორას მიერ ექიმის ქალის საღამურში ხილვა, ამ პერსონაჟის სრულიად დაფარულ მხარეს წარმოგვიჩენს. აღნიშნული კონტრასტი გვაძლევს ფიქრის საფუძველს, რომ მეთიუს იდენტობა ირეკლავს დღისა და ღამის ცვალებადობას. ერთმანეთში არეული სამედიცინო ინსტრუმენტები, კოსმეტიკა და ქალის ტანისსამოსი არაცნობიერი სურვილების სიმბოლოა, რისი გამოვლენის საშუალებასაც ექიმი ღამით პოულობს. აღნიშნული ღამეული გამოვლინების შესაძლებლობას ჯული გუდსპიდ ჩადვიკი შემდეგნაირად ხსნის:

„ღამე არაა თავისუფლების სინონიმი, არამედ ესაა საშუალება გზას აცდენილი, სოციალური და „დღის შუქთან“ შეუგუებელი პერსონაჟებისთვის, რომ თავი აარიდონ სასჯელს“ („It is not synonymous with freedom, but “night” is the time when aberrant characters who do not conform to social, or “daytime” norms can act with more impunity“) (Goodspeed-Chadwick, 2011, p. 37).

ნორასთან საუბრისას ო'კონორი არაერთხელ უსვამს ხაზს ღამის მნიშვნელობას როგორც ადამიანის ცხოვრებაში, ისე ისტორიულ კონტექსტში –

„მომისმინე! განა ყოველივე რასაც დღის ათ და თორმეტ საათზე ვხედავთ იმავენაირად გამოიყურება როგორც სიბნელეში?“ („Listen! Do things look in the ten and twelve of noon as they look in the dark?“); „წარმოიდგინე ისტორია ღამით, გიფიქრია ოდესმე ამაზე? ღამით არ გადაიქცა სოდომი გომორად? შემიძლია დავიფიქრო, რომ ეს ღამით მოხდა!“ („Take history at night, have you ever thought of that, now? Was it at night that Sodom became Gomorrah? It was at night, I swear!“) (Barnes, 1980, p. 300).

ო'კონორს ყველაზე უკეთ აქვს გაცნობიერებული საკუთარი პიროვნების რეალური სახე და იცის, რომ მისი სასჯელი სწორედ დღის სინათლეა, სადაც ისე უნდა მოიქცეს, როგორც ამას ხალხი ითხოვს. მისი გულწრფელი სურვილი ტრანსვესტიტებისთვის დამახასიათებელი, მდებარეობითი სქესის სტერეოტიპული მახასიათებლების გაზვიადებული ფორმით ვლინდება ტექსტში:

„ის, რაც მსურდა იყო მაღალი სოპრანო, ღრმა, ტალღოვანი ხვეულები უკანალზე ისეთივე დიდი საშვილოსნოთი, როგორიც მეფის ჩაიდანია და მკერდი, ისეთი მაღალი როგორც სათევზაო ნავის ბუმპრიტი“ („It was a high soprano I wanted, and deep corn curls to my bum, with a womb as big as the king's kettle, and a bosom as high as the bowsprit of a fishing schooner“) (Barnes, 1980, p. 304).

პიროვნულობის გაბუნდოვნებას ემსახურება ტექსტში ო'კონორის მიერ პრინცისა და პრინცესის აღრევა. ნორასთან საუბრის დროს ის აღნიშნავს, რომ სიყვარული ჰომოსექსუალის (invert) მიმართ აღმოცენდება ბავშვობაში, როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ ზღაპრებს – „დაკარგული გოგონა, ვინ არის ის თუ არა პრინცი? თეთრ ცხენზე ამხედრებული პრინცი, რომელსაც ყოველთვის ვეძებდით“ („The girl lost, what is she but the Prince found? The Prince on the white horse that we have always been seeking“) (Barnes, 1980, p. 340). „დაკარგული გოგონა“ ამ შემთხვევაში ჰომოსექსუალი ქალია, რომელიც იპოვნის თავის თავს და იქცევა „პრინცად“; ხოლო ცხენზე ამხედრებული პრინცის ძიებას მივ-

ყავართ იქამდე, რომ ის სინამდვილეში აღმოჩნდება ქალი და არა მამაკაცი. თუ კი ქალის ჰომოსექსუალიზმს ბარნსი უწოდებს „პრინცს“, მამაკაცის იგივე მდგომარეობა ამავე აბზაცში მოხსენიებულია როგორც – „პრინცი-პრინცესა“ (Prince-Princess), რაც ამ შემთხვევაში მამაკაცის ანდროგენულობაზე მიგვანიშნებს. ტექსტში წამოჭრილი პრობლემიდან გამომდინარე ქალში არსებობს მამრობითი სქესიც, რომელიც მას უბიძგებს „პრინცობისკენ“ და ამაში არ მონაწილეობს მხოლოდ მისი ქალური საწყისი; იგივე ხდება კაცის შემთხვევაშიც, მასში არსებული მდედრობითი სქესი ქმნის „პრინცესის“ სახეს ან ანდროგენული საწყისის გათვალისწინებით ის რჩება „პრინც-პრინცესად“. აღნიშნული მოსაზრებების საფუძველზე, ორივე სქესს თანაბრად გააჩნია როგორც ჰერმადროდიტული, ისე ანდროგენული საწყისი, რაც განსაზღვრავს მათ შემდგომ განვითარებას. ამ შემთხვევაში მთავარია ის, თუ რომელი სქესისკენ გადაიხრები მიუხედავად ფიზიკური მდგომარეობისა; თუმცა ბარნსის მიხედვით, ერთი კონკრეტული სქესით ცხოვრება არ ნიშნავს მეორეს საბოლოოს ჩახშობას, რადგან სწორედ ის მეორეა პირველის განვითარების განმაპირობებელი ძალა. „ლამის ტყის“ პრესონაჟთა შემთხვევაში, ფიზიკურად ქალი ან მამაკაცი, არ ნიშნავს გენდერულად იმავე იდენტობის მატარებელ გმირს. ადამიანში თავმოყრილი მდედრობითი და მამრობითი საწყისის გამო არის მეთიუ ფიზიკურად კაცი, ხოლო შინაგანად ქალი; ნორა ფიზიკურად ქალი, თუმცა შინაგანად მამაკაცობისკენ მიდრეკილი და რობინი – ფიზიკურად ქალი, თუმცა შინაგანად განსაკუთრებულად არცერთი სქესის მატარებელი.

რობინ ვოუტს პირველად რომანის მეორე თავში, სახელწოდებით „მთვარეული“ (La Somnambule) ვხვდებით, რაც მინიშნებაა მის როგორც ფიზიკურ, ისე შინაგან მდგომარეობაზე. გმირის პროტოტიპად ამერიკელი მოქანდაკე და ბარნსის პარტნიორი თელმა ვუდი მოიაზრება, რომელთან ურთიერთობამაც დიდი კვალი დატოვა მწერალის ცხოვრებასა და ფსიქიკაზე. ბარნსი მის მდგომარეობას პრიმიტივისტული მანერის, პოსტიმპრესიონისტი ფრანგი მხატვრის, ანრი რუსოს ტილოს – „სიზმარს“ (The Dream) ადარებს. ოთახში არსებული არეულობა ქმნის ჯუნგლების დეკორაციას, ხოლო გონს მოსული რობინი ემსგავსება იმ ქალს, რომელიც „ცხოველთა“ სამყაროს დაუბრუნეს.

„ლამის ტყის“ ცენტრალურ პერსონაჟში თანაბრადაა შერწყმული ცხოველური და ბავშვური ბუნება, რაც მკითხველში პირველყოფილი არსების ხატს ქმნის. მსგავსი მდგომარეობა ზღვარს ავლებს მასსა და ადამიანურ ყოფას შორის, რადგან იგი ჯერ არაა ადამიანი. მისთვის

უცხოა რაციონალური აზროვნება და გაცნობიერებული ქმედება. რობინი, შეიძლება ითქვას ერთადერთი პერსონაჟია რომანში, რომელიც აქრობს ზღვარს ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის და საკუთარ ქმედებას მხოლოდ არაცნობიერს უქვემდებარებს. ბარნსი მას პერსონაჟთა წრის ცენტრალურ წერტილად აქცევს, რომლისკენაც ისწრაფვის ყველა, თუმცა ამ სწრაფვას არ მოაქვს ბედნიერება; რომანის ვერცერთი გმირი ვერ ერგება ბარონესას არსებას. სხვა პერსონაჟებს არ შეუძლიათ იყვნენ უმანკოები და ვნებას დამონებულნი ერთდროულად. ამას მხოლოდ რობინი ახერხებს, რადგან მისთვის არ არსებობს ცუდი და კარგი საქციელი, რის გამოც შეიძლება რაიმე მორალურ ჩარჩოში მოექცეს. რობინ ვიუტისთვის არსებობს მხოლოდ არაცნობიერიდან მომდინარე სურვილები, სადაც არაფერი ესაქმება მორალს და ხალხის აზრი.

„ლამის ტყის“ სხვა პერსონაჟების მსგავსად, გენდერული ბუნდოვანება უცხო არაა რობინ ვიუტისთვისაც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქალს პირველად შარვალში გამოწყობილს ვხედავთ; ხალხი კი მას მოიხსენიებს როგორც „მაღალი გოგო ბიჭის სხეულით“ (*“...a tall girl with the body of a boy”*) (Barnes, 1980, p. 268). მის მშობიარობას ბარნსი შემდეგნაირად აღწერს – „ის ხმამაღლა იგინებოდა, რისთვისაც ფელიქსი სრულიად მოუმზადებელი აღმოჩნდა“ (*“She began to curse loudly, a thing that Felix was totally unprepared for”*) (Barnes, 1980, p. 269). ტანჯვისა და ტკივილის დროს, მამაკაცის მიერ სალანძღავი სიტყვების წარმოთქმა ჩვეულებრივ მოვლენად მიიჩნევა, თუმცა ქალის მსგავსი საქციელი ხალხის გაოცებას იწვევს. ბავშვის გაჩენა რობინისთვის ყველაზე დიდი ტანჯვაა, რადგან დედური ინსტინქტი ფაქტიურად არ აქვს, ამიტომ ის მამაკაცის მსგავსად გინებით გამოხატავს თავის ტკივილს და არა ცრემლით, როგორც ეს ქალის შემთხვევაში ხდება ხოლმე.

ჯუნა ბარნსი ლესბოსურ სიყარულს წარმოგვიდგენს ნორა ფლადისა და რობინის ურთიერთობით, რაც ამავდროულად მშობლისა და შვილის ურთიერთობას ემსგავსება. გმირის პროტოტიპი თავად ავტორია, რომელმაც საკუთარ თავზე განიცადა სექსუალური ძალადობა მამის (ვოლდ ბარნსის) და სავარაუდოდ ბებულის (ზადელ ბარნსის) მხრიდან, რომელიც წლების განმავლობაში მის ლოგინში იწვა და ამერიკის დატოვების შემდეგ შვილიშვილის ეროტიულ წერილებს სწერდა. პერსონაჟებს შორის არსებული არაცნობიერი სურვილები ერთმანეთს კვეთს და ისე პოულობს რობინი მშობელს, ხოლო ნორა შვილს, როგორც სტივენ დედალოსი – „მამას“, ლეოპოლდ ბლუმი კი – „ვაჟს“. აღსანიშნავია, რომ ამ ურთიერთობაში არცერთი მათგანი არ ამჟღავნებს

ერთ კონკრეტულ გენდერულ იდენტობას. ბარნსი სრულ ქაოსს და გაორებას წარმოგვიდგენს ამ ორი ქალის უერთიერთობით, რადგან ნორასთვის რობინი არის მამაკაცის ტანისსამოსში გამოწყობილი ქალი, რომელიც ამავდროულად მისი შვილია; რობინი კი თავის თავს ანდობს ნორას ისე, როგორც ქალი იქცევა მამაკაცზე გათხოვების დროს, თუმცა სიტუაცია არ იმართება ნორას მიერ; ფლადისგან წამოსული რობინის დაცვის სურვილი როგორც მამაკაცური, ისე მშობლის ინსტინქტია. ნორას ასეთი ინსტინქტების უკან კი დგას მისი არაცნობიერი, რომელიც გამოვლინდება სიზმრებში. ის სიზმარში ხედავს ბებიას, რომელსაც მამაკაცის ტანისსამოსი აცვია და აქვს ულვაში. ნორასთვის ბებია ის ადამიანია, ვინც ბავშვობაში ყოველთვის იცავდა და ამის გამო დიდ სიყვარულს გრძნობს მის მიმართ. კაცის შესახედაობის მქონე ბებიის სიყვარული კი რობინისადმი სიყვარულს უკავშირდება, რასაც ინცესტამდე მივყავართ. შედეგად კი, გარდაცვლილ ბებიასა და ორ ქალს შორის სასიყვარულო სამკუთხედი იკვრება. ექიმთან საუბრისას, ნორა თავად უსვამს ხაზს ინცესტურ ურთიერთობას ქალის მიმართ –

„მე ვსვამდი კაცებთან, ვცეკვავდი ქალებთან, მაგრამ ერთადერთი რაც ვიცოდი იყო ის, რომ სხვებს ეძინათ ჩემს საყვარელთან და ჩემს შვილთან“ (“I drank with the men, I danced with the women, but all I knew was that others had slept with my lover and my child. For Robin is incest too, that is one of her powers”) (Barnes, 1980, p. 355).

ნორას ექიმთან მისვლა გვაგონებს პაციენტის სტუმრობას ფსიქოლოგთან. კეტრინ ა. ფამა აღნიშნავს, რომ

„ბარნსის ექიმი ხშირად მიიჩნეოდა ფროიდის პაროდიად, მაგრამ მის ღამის მელანქოლიურ საუბარსა და ფსიქოანალიზს შორის კავშირი კომპლექსური საკითხია. ექიმი არც ფროიდიანელი ანალიტიკოსია და არც მკურნალობის გარანტი“ (“Barne’s doctor has often been understood as a parody of Freud, but the relation of his melancholic night speech to analysis is more complex. The doctor is neither a Freudian analyst nor the promise of a cure”) (Fama, 2014, p. 50).

ოკონორთან საუბარი ხსნას ნამდვილად არ ნიშნავს. იგი მხოლოდ ილუზორულ გარემოს ქმნის იმისა, რომ შეიძლება მდგომარეობა

შეიცვალოს. პერსონაჟთა ამგვარ მდგომარეობაში ხილვა, მათ კიდევ ორ – ფსიქოლოგისა და პაციენტის იდენტობას სძენს. ღამეული დიალოგებიდან ნორას პიროვნება თანდათანობით იხსნება და ვგებულობთ, თუ როგორ უყურებს ის მდედრობით სქესს შორის არსებულ სიყვარულს:

„კაცი სხვა ადამიანია, ქალი კი შენი თავი, რომელიც ჩნდება შიშის დროს; მისი კოცნის დროს შენს თავს კოცნი. თუ ის შენთან არ არის, შენ ტირიხარ, რადგან შენი თავისგან ხარ განმარცვული“ (“A man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic; on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself”) (Barnes, 1980, p. 344).

ნორას სიტყვებს ალან უილიამსონი შემდეგნაირად ხსნის: „ლესბოსელი საყვარელი „შენი თავია“, ხოლო „შიში“ – საპირისპირო, სარკისებრი სურათი“ (“The lesbian lover is “yourself”, but “caught as you turn in panic” a turned, inverse, mirror image”) (Williamson, 1964, p. 14). შენიშვნებიდან და ციტატიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სიყვარული, რომელიც აღმოცენებულია ერთსა და იმავე სქესში, პირდაპირპროპორციულია საკუთარი თავის სიყვარულისა. ასეთ დამოკიდებულებას კი ეგოიზმთან მივყავართ, რაც აშკარად იკვეთება ნორას სიტყვებში – „ერთხელ, როდესაც მას ეძინა, მინდოდა მომკვდარიყო“ (“Once, when she was sleeping, I wanted her to die”). რობინის სიკვდილის სურვილი გამოწვეულია მისი უკონტროლობის გამო. თუ ვოუტი ცოცხალი აღარ იქნება, მაშინ ვერც ღალატს და ყოველ ღამით ნორას მიტოვებას შეძლებს. გარდა ამისა, პერსონაჟის სურვილი ეროსისა და თანატოსის თანაარსებობაზე მიგვანიშნებს. ასევე შეუძლებელია მკითხველს თვალში არ ეცეს ბაროკოსეული, ჯონ დონთან დაკავშირებული ალუზია, რომლის მიხედვითაც სიტყვა „სიკვდილი“ ორგაზმის ექვივალენტურია.

ჯუნა ბარნსმა „ღამის ტყეში“ წარმოგვიდგინა პერსონაჟთა ხასიათის მრავალშრიანი სტრუქტურა, რაც მეტწილად იმდროისათვის უმნიშვნელოვანეს ფროიდისა და იუნგის შრომებს ემყარებოდა. ექიმი მეთიუ ო'კონორის სახით, მწერალმა შექმნა ანტიკური ქმნილების მოდერნისტული სახე და არაცნობიერი სურვილების ღამეული გამოვლინება – როგორც გენდერული ინდენტობის წარმოჩენის ერთადერთი გზა. რობინ ვოუტის ცხოველურმა და ბავშვურმა სურვილებმა და ბუნ-

დოვანმა გენდერულმა იდენტობამ წარმოშვეს არტემისის პარიდირებული ხატი მოდერნისტულ ლიტერატურაში. ნორა ფლადი კი მოგვევლინა თავად ავტორის მხატვრულ სახედ და მთელი სიმძაფრით წარმოგვიჩინა არაცნობიერში მიმალული ბავშვობისდროინდელი ტრავმა, რომლის ძირითადი მასტიმულირებელი ძალა ბებიისა და მამის მიერ ჯუნა ბარნსის მისამართით განხორციელებული სექსუალური ხასიათის ქმედებები იყო.

References:

- Barnes, D. (1980). *Nightwood*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Goodspeed-Chadwick, J. (2011). *Modernist Women Writers and War*. Louisiana: State University Press,
- Fama, Katherine, A. (2014). Melancholic Remedies: Djuna Barnes's *Nightwood* as Narrative Theory. *Journal of Modern Literature*, vol. 37, No. 2, pp. 39-58. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/10.2979>
- Fleischer, Georgette. (1998). Djuna Barnes and T.S. Eliot: The Politics and Poetics of "Nightwood". *Studies in the Novel*, vol. 30, No. 3, pp. 405-437. Retrived from: <https://www.jstor.org/stable/29533280>
- Williamson, A. (2009). The Divided Image: The Quest for Identity in the Works of Djuna Barnes, *Twentieth Century Literary Criticism*, Vol. 212. Detroit, Mich: Gale.

Life Narratives: Racial Issues

Roseli Gimenes
UNIP - PUCSP
(Brazil)

Abstract:

The objective of this article will be a comparative analysis of two literary works. One is the trajectory of Carolina Maria de Jesus, 60 years ago, with her “*Quarto de Despejo*” (*Dump Room*) and the other is the repercussion in 2020 of José Falero’s work, “*Os Supridores*” (*The Suppliers*). Within this comparative analysis, the question we ask is the same that makes us think about the, among many, reflections on racism in Brazil and how it all appears – or disappears – in the works of male and female black authors. This is the hypothesis that emerges: after so many years the literary situation, literature with black characters and male and female black authors, does not seem to take a different direction. The narratives of the two authors would not have changed regarding the social horizons of the places where they live. The comparative and social analysis will provide these elements in Carolina’s autobiographical speech, a life narrative, and in Falero’s speech, in literary fiction of youngsters working in a supermarket. And, in this sense, it will also listen to the recent speeches of contemporary writers such as Paulo Scott, Jeferson Tenório and Itamar Vieira Júnior.

Keywords: Comparative literature, Life narratives, Racism in Brazil

Introduction

For a long time, Brazilian literary works have placed the black people stereotyped in various ways (Bandino). From victims, from rogues, to women who drive men crazy for the erotic beauty they show. And, on the other hand, in addition to being characters, both black men and women were also ostracized as male and female authors of and in Brazilian literature. Furthermore, some were bleached as Machado de Assis. Despite the vast representation of the population, both black men and women continue to disappear from the pages of literature, even in the contemporaneity. Still publications of black authors (male and female) are quite scarce, due to the lack of dissemination. For example, despite the greatness of the work of Conceição Evaristo, in fact, the author became recognized and studied after achieving some feats such as applying for the position for the Academia Brasileira de Letras (Brazilian Academy of Language and Literature), in 2018. Although she was rejected by filmmaker Cacá Diegues, whose merit is not discussed, it is noticeable how prejudice still prevails. She is one of many examples of a black woman writer who emerged from a poor family dealing with financial difficulties. In order to study, Conceição Evaristo was even a maid, which also does not take away the merit of the worthy profession. Master and PhD from Universidade Fluminense (in Rio de Janeiro), she achieved what few can, especially women. She had already been to the FLIP – Feira Literária de Paraty (Literary Fair of Paraty, Rio de Janeiro), in 2017, participating in a roundtable that was a resounding success and ovation.

Like this predecessor, another contemporary woman, Carolina Maria de Jesus, who is studied in this article, almost 60 years earlier, was discovered by chance by journalist Audálio Dantas. However, she did not follow the same trajectory and remained forever linked to the 60s with her *“Quarto de Despejo”* (*Dump Room*). Carolina only managed to leave the *favela* (shanty town) and move to a simple house, and as soon as several administrative issues took place, she found herself collecting paper, despite such success. The merit of Carolina Maria de Jesus’ trajectory is that she became – or was considered to be – the first black woman in Brazilian literature, at least the first to be recognized as such. There is a short-time gap between Carolina and Conceição Evaristo, but the fact that Conceição has taken academic flights may have helped her in her literary rise.

In this way, the objective of this article is to make a comparative analysis of two literary works. One is the pathway of Carolina Maria de Jesus, 60 years ago, with her *“Quarto de Despejo”* (*Dump Room*), 2020 edition, and the other is the repercussion of José Falero’s work, *“Os Supridores”* (*The Suppliers*), in 2020. Within this comparative analysis, the question we ask is the same that makes us think about the, among many, reflections on racism in Brazil and how it all appears – or disappears – in the works of male and female black authors. This is the hypothesis that emerges: after so many years the literary situation, literature with black characters and male and female black authors, does not seem to take a different direction. The narratives of the two authors would not have changed, regarding the social horizons of the places where they live. The comparative and social analysis will provide these elements in Carolina’s autobiographical speech, a life narrative, and in Falero’s speech, in literary fiction of youngsters working in a supermarket. And, in this sense, it will also listen to the recent speeches of contemporary writers such as Paulo Scott, Jeferson Tenório and Itamar Vieira Júnior.

From *“Quarto de Despejo”* to *“Os Supridores”*

As we have already pointed out, *“Quarto de Despejo”* (*Dump Room*) is a diary of a *favelada* (a person who lives in a *favela*), the great book of the 60s dealing with serious social issues of the contemporary world in most Brazilian *favelas*. Although journalist Audálio Dantas, in the preface, points out that he has modified some sentences for a better understanding of the text, Carolina’s writing is synthetic and appears exactly in the form of a diary. These are notes from July 15, 1955 to January 1, 1960. Soon after, the material would be published in a book by the publishing house Francisco Alves and, before that, it appeared in newspaper articles of *Folha da Noite*, in 1958, and in the magazine *O Cruzeiro*, in 1959. There is a recent controversy about having Audálio discovered Carolina. The irony of this discovery can be seen in the excerpt below taken from the magazine *Quatro Cinco Um*:

The writer was “discovered” by journalist Audálio Dantas, in the 1950s. Carolina was in a boulevard adjacent to the community, when she noticed that some adults were destroying the toys installed there for the children. Without thinking, she threatened to denounce the offenders, making them characters in her memoir book. Upon wit-

nessing the scene, the young journalist started a dialog with the woman who had numerous notebooks in which she narrated the drama of her indigence and her daily life in Canindé neighborhood. Dantas immediately became interested in the “phenomenon” he had in his hands and committed himself to gathering and disseminating the material (*Quatro Cinco Um* 22).

There is a greatness in this diary that is not only the miserable account of a daily suffering, but the explicit metalanguage of the first-person narrator who also explains the writing process, as it appears below in which the author – and this happens in other passages – makes it clear to the reader that she would wake up early to write, before the daily toil, and nature gave her encouragement. We even realize the use of a periphrasis to point the Sun. Grammar gives way to poetics as there was no understanding on her part about prepositions before time, in this case:

July 20 – I got out of my bed 4 am to write. I opened the door and stared at the starry sky. When the luminous celestial body began to peep, I walked to fetch some water. I was lucky! The women were not on the pump (Jesus, 21).

There is a constancy in the choice of unusual expressions, which contrasts with what is considered a grammatical error in this writing. What can be seen is an effort to transform that daily routine into an aura of literature, exactly as the author perceived in her readings. And she would always read, despite the people in the *favela*, who considered her proud in the pejorative sense that the word implies. It means thinking that Carolina was aware of the difference established between common people and writers. In the example below there is a sequence of verb usage followed by pronouns exactly as the grammar predicts, in the form of an enclisis. It is the first entry in this diary as published:

July 15 – [...] I bathed the children, I nursed them, and I bathed myself and I nursed myself. I waited until 11 o'clock, for a certain someone. He did not come. I took a Bayer Aspirin™ and lay down again. When I woke up, the luminous celestial body glyded in space. My daughter Vera Eunice would say: “Go get some water, Mom!” (Jesus, 11).

Here we can already see the constant presence of the periphrasis for the word “Sun” (luminous celestial body), a striking element for the author, a kind of creative axis, at the beginning of the day, of thoughts of good things. The use of the verbs “bathe” and “nurse” marks what we said earlier: a search for poetic signifiers for writing. The fact that we have misconceptions such as the absence of the preposition “at” before time (I got out of my bed 4 am...) or the use of “glyde” with “y” instead of “i” are, in fact, unimportant in the face of beauty and the desire to transcribe misery as poetry. The misery is revealed in the hardness of the constant work that awakens in her daughter's request telling her mom to fulfill the chores. The chronological mark of an era, in addition to the dates, appears with the use – constant in her narrative – of “Bayer Aspirin™”, the metonymy for pills that relieve pain.

There are many reported pains, especially those that refer to the lack of money for the simple things in life such as buying bread, putting beans on the plate, having some protein to complete lunch. I wish I had money for the basics:

When I was at the tram stop, Vera started crying. She wanted pastries. I only had 10 cruzeiros¹: Cr\$ 2.00 for the tram and Cr\$ 8.00 to buy ground beef” (Jesus, 50).

The passage clearly shows the hard situation of the family, mother and children, even though she went out every day to pick up paper on the streets, her profession. It is also noted in the passage the presence of the transport of the time, the popular “tram”, as well as the “*cruzeiro*” bills. This currency replaced the “*mil-réis*” (ancient Brazilian currency since its colonization until October 5, 1942) and was in effect until 1967. Due to inflation, it was soon replaced by “*cruzeiro novo*” (Brazilian currency that circulated transitorily in the period between February 13, 1967 and May 14, 1970). In fact, throughout the narrative, Carolina's financial difficulty shows how much the currency had devaluated, which ended up causing even more damage to her family, to many families in the *favela* and outside it.

Racality issues are present throughout this life narrative from the moment we know that Carolina de Jesus was black. However, in this diary it

¹ The Cruzeiro (Cr\$ or G\$) was the monetary standard in Brazil from 1942 to 1967, from 1970 to 1986 and from 1990 to 1993. Its adoption took place for the first time in 1942, during the *Estado Novo*, in the first change of monetary standard in the country, with the purpose of standardizing the money in circulation.

is not clear whether the author suffered prejudice due to her color. The reports refer much more to serious financial issues, as we have seen. In the passage below, which is significant, the issue appears with an account that reveals the situation of how blacks were treated at the time and, unfortunately, now:

The *favela* is hot today. During the day Leila and her companion Arnaldo quarreled. Arnold is black. When he came to the *favela* he was a boy. But what a boy! He was good, polite, sweet, obedient. He was his father's pride and of those who met him.

"This is going to be a 'black-yes-sir'!"

In Africa, blacks are classified as follows:

'Black-you'.

'Black-*turututu*'.

And 'black-yes-sir'!

'Black-you' is the more-or-less black. 'black-*turututu*' is who is worth nothing. And the 'black-yes-sir' is the one of high society. But Arnaldo became a 'black *turututu*' after he grew up (Jesus, 51).

The racial issue is seen according to the behavior of black people. If polite, gentle and obedient, they are even considered to be of high society. However, the alcoholic, stupid or pornographic black man is transformed, like Arnaldo, into "black-*turututu*". This classification is remarkable because being obedient, gentle and polite reveals servitude. That black, like so many that could be mentioned, those of "high society", those who, unlike the misfits, could never be considered as citizens. Recurrent in Carolina's speech, including why she looks for literature, reading and writing, as if – and in fact this happens – there were recognition of the black. Including hers. However, we know Carolina only manages to leave the *favela* to live in a poor peripheral neighborhood and, as soon as she achieved fame and money, she lent sums to so many people that she found herself facing financial difficulties again. A story that is a little different from that of another writer, Conceição Evaristo, as we have already pointed out. Differently, she perhaps did not earn so much money, but she managed to live a life without so many upheavals thanks to her academic performances. In both, the writings reveal hardships in financial matters. The striking fact, however, is the dignity of being a black woman. Respect for women's rights, for black women, is the

most dignified life in the sense of right to education, right to food, right to housing, as already mentioned; in short, rights to which Carolina had little access. Let's say that Conceição Evaristo had access to these rights and knew how to struggle for them.

And so we are in the hypothesis of this article, that is, these rights continue to be vilified. To be worthy after 60 years of this narrative by Carolina Maria de Jesus. To be recognized in literature and to have expression in literature beyond the narratives in which blacks are employed in minor functions. As we have already pointed out, there are many male and female black authors, who took over the narrative and had publications in excellent publishers in 2021. We mentioned a few earlier. Some of them, including Itamar Vieira Junior, with his work *"Torto Arado" (Crooked Plow)*, an overwhelming success in the media. In it, the narrative revolves around a family of humble rural workers descendants of slaves, standing for a complaint about the struggle for the right to land. The same toil as Carolina had for the right to a home, which she finally managed to have, the dignity of seeing this family portrayed in *"Torto Arado" (Crooked Plow)* with the grandeur of the history of these descendants of slavery with tributes to religiosity, despite all the struggle.

For the purpose of this article, the choice fell on writer José Falero, born in 1987, long after Carolina de Jesus, long after the publication of *"Quarto de Despejo" (Dump Room)*. The dignity we have been mentioning is present in the speech of contemporary author Jeferson Tenório to Falero, on the book flap of *"Os Supridores" (The Suppliers)*:

Justice in *Os Supridores* passes through an ethics based on human integrity, on the right to exist with dignity, whatever the cost. The tension that is established in the construction of hard, intelligent and ironic dialogs puts the reader in a state of alert and complicity in the face of this undertaking (Tenório book flaps).

This first novel by Falero is not a diary like the work discussed here by Carolina Maria de Jesus. In this way, it could not be said that the account is exactly autobiographical like that of *"Quarto de Despejo" (Dump Room)*. In fact, the social denunciation of poverty is present in both works. Falero's narrative in this work is in third person, but there is a continuous flow between the narrator and the characters to a point in which this narrative

speech seems to both of them, there is a narration of autofiction similar to Pedro Almodovar's narrative, Spanish filmmaker, in his film "*Dor e Glória*" (*Pain and Glory*). Pedro and Marques enter this case as characters in constant dialog in this continuous flow. They are both residents of a *favela*, the so-called *vila*, in the region of Porto Alegre (capital of Rio Grande do Sul, a Southern Brazilian state). A kind of ghetto excluded from the elegant city. A dose of autofiction, as we pointed out, since Falero is also from Porto Alegre. The friends work in a supermarket in the central region of the city, they are suppliers, hence the title of the work "*Os Supridores*". Being a supplier is to provide someone with something. Ironically, the title shows their profession and at the same time points to how much they are not supplied by society, how much work reveals itself as a slave in the same line of poverty in which Carolina de Jesus lived. She, at least, supplied herself as a paper picker and, in that sense, owned her own supply, even if insignificant and also dependent on large official pickers from the big recycling companies that were starting to appear at that time. Pedro and Marques are servants. Employees in a supermarket that feeds a lot of people, but barely feeds those who work there. The constant surveillance prevents that, but even so they enjoy products they want, such as the pastry desired by Carolina's daughter. A luxury item. The two boys, however, find loopholes in the prohibitions and manage to eat the chocolates they wish.

As we have pointed out, Carolina de Jesus bets on poetic or cultured words in her diary; here, José Falero created this strong narrator whose language differs from those of the *vila* where Pedro and Marques live. The language is purposeful for this narrative credibility so that the figure of this narrator is not underestimated. To this language is placed that of the characters who already identify the city where they live right on the first page: "*Bah!*, is that right, *tché?* But what a barbaric thing!" (Falero, 7). This is the speech of Geraldo, Fênix supermarket's manager, where the boys work. Not only does the supermarket exist in the region, but it is possible to clearly identify some neighborhoods mentioned in the work. The *vila*, for example, differs little from large *favelas* such as those in São Paulo or Rio de Janeiro, but it is located on the peripheral zones of Porto Alegre where poverty re-

¹ A Southern Brazilian interjection to express admiration, amazement, or surprise.

² A Southern Brazilian expression of greeting and exclamation, used to refer to someone and has the same meaning as "guy", "companion", "boy", "friend" and other synonyms.

igns. In this relationship, Carolina and Falero clearly leave open the wounds of big cities.

The narrator's language, as mentioned above, is cultured and intelligent, capturing in free indirect speech the lines that are mirrored in characters, especially in Pedro:

Fueled by tobacco and marijuana, Pedro saw the possession of a weapon as one of the most fundamental things in his daily life. But, after all, how had he forgotten *the fucking lighter*? It'd have been better if he forgot to put his pants on, for God's sake! (Falero, 21).

In the excerpt above, it is possible to realize Pedro's speech, "*the fucking lighter*", literally since it appears in italics, and then "for God's sake!" also pointing to Pedro without the italics identifying him. These entries are interspersed with the narrator's speech itself, as seen in "tobacco", for example. Pedro or Marques would not use that term.

If Carolina writes choosing her own words, Falero in this work also chooses not his own words, but those of the narrator, the supermarket manager and those of the characters of the *vila*, the suppliers like Pedro and Marques:

"What's up, Roberto, is that alright?"

"Alright, Pedro. *How's things?*" (Falero, 22).

There is a recovery of the orality of these characters, and the educated and cultured speech of the narrator joins it. In the diary, Carolina narrates and uses dialogs with characters in a similar way: with those words from that daily life. In turn, Falero makes a difference. Carolina would be illiterate; the narrator of Falero, in this work, would not. The author was not born clinging to books either, he was a bricklayer, a supplier like his characters. But, like his character Pedro, Falero does not believe that only a few can write a book, just like Carolina de Jesus. Falero continued for a long time as a bricklayer and supplier, at other times he was unemployed. During that time, he would write and work. Or he would just write. Not long ago did he manage to make a living from writing or participating in events. If he will continue to write, if his life will change, this is still too early to take into account. There are, therefore, the same reasons for poverty between Falero and Carolina. If Carolina's successful work is her own narrative, Falero's does not present itself

in this way, despite the fact that he is also a supplier. An interesting fact that appears in *“Os Supridores”* (*The Suppliers*) is the Marxist theory exemplified in a very simple and enlightening way, in addition to being put into practice by Pedro when he proposed his friends a business in which no one would own, but in which all the profit would belong to everyone. The young man, who sees the drug business as the only opportunity for the poor, has the idea of selling marijuana in the community since he and his friends were no longer able to buy it due to the business of stronger drugs. But the idea of this business is exactly to treat it from the point of view of social justice. At a certain point, after setting up the business, Pedro feels he needs more people for this job. His friend, Marques, already sees in this expansion the idea that the new members will be employed, but Pedro contradicts his friend:

“The two *person* we call to sell marijuana to us have to earn the same thing as us, bro. We’ll always divide the entire profit into four equal *part*”.

“God...damn it! I can't believe ya're gonna shit everything with those fucked up ideas of yours!”

Pedro sighed.

“Fuck, Marques, it's not just ideology, homeboy. When ya said ya wanted to sell marijuana with me, what were ya gonna think if I wanted more money than ya? Fuck, bro, I'm tryin' to improve my life, because I need to improve my life, but ya also need to improve yours, so, kinda, how was I gonna offer ya less buck? What'd be my face if I proposed ya such a stuff? (Falero, 130).

In the example above, in addition to the idea of profit sharing, we can observe the language that denotes Pedro and Marques as being from a specific region. In Portuguese, the pronoun *“tu”* was used (instead of *“você”* – “you”) – here represented by *“ya”* (just to differentiate from “you”). *“Tu”* is commonly spoken in the Southern region of Brazil. Moreover, it is noticeable a speech that does not use formality or grammar as in the case of “the two *person*”, without the *s* of plural that denounces the cult narrator in any way: “the two *person*... have...”. The verb “have” explains that it is plural, and the plural is identified in “two person”. It may even be a note to show the narrator or the disappointment of Falero who allowed the form “have” (instead of “has”, if agreeing on “person”).

If we go back to “*Quarto de Despejo*” (*Dump Room*), that character-author often repeats her honest nature. At no time does she intend to earn money illegally, even if she has no lack of opportunities. There were many in the *favela* that Carolina considered outcasts. And she always corrected saying there were also many honest people in the *favelas*, she was one of them. In “*Os Supridores*” (*The Suppliers*) this morality is far from existing. The boys were workers, but they observed people earning money illegally on a daily basis. They would not change their situation of poverty in a honest way. There were dreams of eating candies from the supermarket and they had no money or rights. Carolina felt sorry for her daughter who wanted to eat pastry and have new shoes so she could walk, but she continued as a paper picker. Many times, the most they did was to be lucky enough to have someone donating something to them. Being a beggar was something Carolina did not allow herself to be. The boys and their friends were not beggars either, they were workers. But they did not even see a chance to leave the *vila*, that miserable neighborhood, to have some dignity. As it often happens, resorting to drug use is a way out, the luminous celestial body of these boys. More than users, it would be a dream for them to become drug dealers. They latched onto it. And, like Carolina, Falero – actually the pseudonym of José Carlos da Silva Junior – sees injustices and his works denounce them. In an interview with Paulo Nogueira, from “*Estado de Minas Pensar*”, the author, in order to point out the language used in his work, said it could shock many people, due to its rawness. However, it represents people from very poor areas, from places like the one he comes from:

The people who produce literature in Brazil are white, mostly men, heterosexual, upper-middle class. When the Brazilian people pick it up to read, they do not find themselves in it.

In this last speech by Falero in the interview, we can clearly see that, in his work “*Os Supridores*” (*The Suppliers*), there is the mark of an Afro-descendant place of speech pointing to the ills of places where Falero and Carolina de Jesus come from. The criticism that the author places on a type of literature, in the Brazilian case, shows that these speakers, literary authors and literary critics, do not take the opportunity to look at people around them. People whose social issues are also impregnated with what Almeida specifies in his work “*Racismo Estrutural*” (*Structural Racism*). In this sense,

Falero and Carolina de Jesus make the social denunciation using the literary place of speech, their works, and the social place of speech, interviews, among others.

Final considerations

After the comparisons, what cools down is realizing that we find the book by José Falero presenting us characters who are very close to his daily toil after 60 years of Carolina Maria de Jesus' work. Therefore, despite being victims of the system that does not see them, they decide to create a new survival system, a fairer system even if using illicit means.

As for Carolina, if the figure of the luminous celestial body marks our reading, in Falero's work there is a metaphor that is given to Pedro when he finds himself swallowed up by the legal system because one of the members of the narrative commits treason and he goes to prison and loses faithful friends to death. The "soup" metaphor. Avelino, known as Véio, comments that things did not go as Pedro and Marques wanted and says: "Ya salted your soup too much" (Falero 297). The metaphor had come from a conversation between Avelino and his mother some time ago; she said it was necessary to be careful not to salt the soup too much because later on, the salt would be impregnated in it. According to Avelino, the soup is only ready, however, when you die and, of course, there is nothing else you can do. After all, the soup is life itself. And, following the metaphor, Avelino will explain that everything is not always lost if people, realizing that they have salted the soup too much, manage to put potatoes in the soup, carrots in the soup, which is a way to make the soup better. This metaphor, in fact, is the one that makes the boy (Pedro) keep his faith, when he is arrested and spent a long time in jail. Pedro, just like Falero, one day begins to read and to read and to read. Time comes when he manages to write a book named "*Os Supradores*" (*The Suppliers*). He is saved by the work, by the work within the work.

Thus, Falero (Pedro) and Carolina (Carolina) write to be able to observe the luminous celestial body, in order to improve the soup of life, to denounce the unfair ills imposed by a society that tries not to see the minorities (the excluded), so that they can simultaneously show a world that is not seen.

In dealing with the time of the diary, Carolina ends the maxim work as follows:

“January 1, 1960 – I got up 5 am and went to carry water”. (Jesus 191). Falero ends the work by addressing the other who accompanied him with the reading: “And if you, reader, are reading this, *três bien*. It is because Pedro managed to write everything he wanted.” (Falero, 301).

Pedro and Carolina used literature in an unthinkable world since, as they said, this art is always made by white, straight, cisgender men. As we have pointed out several times in this article, what weighs on readers is realizing that few things have changed in this soup. At least, each of them offered us potatoes and carrots and chayotes so that we would be less salty, watery and hard. And, in this sense, even though the two works are distant in time, they leave us an alert: how are we cooking?

As mentioned, judging by the controversy about the re-edition of Carolina Maria de Jesus’ work by the publisher *Companhia das Letras*, we understand the whole discussion exposes racism, as Professor Acauam Oliveira says:

If even readers who recognize Carolina's literary greatness believe that the distancing from the cultured norm is an index of exoticization that needs to be corrected, what will the great mass of readers say?

What “exoticization” is the author talking about? That of some who consider Carolina's work to be a literary canon, someone who receives an inclusive treatment. Thus, like Conceição Evaristo, the greatness of the authors does not matter. They will always be excluded if the language by which they operate is not taken into account. The so-called way in which Carolina de Jesus writes is not something exotic, but a place of speech that denounces the exclusion within the Portuguese language itself that disregards what Lélia Gonzalez called as “*Pretuguês*” (a neologism made of the combination of “*preto*” – black + “*português*” – Portuguese) in order to reveal an African ancestry when speaking, which is passed on generations.

Pedro and Marques, José Falero's suppliers, are also excluded, if we do not take into account the social issues that permeate his speeches in a place where the master's discourse continues as a capitalist discourse between masters and slaves, according to Lacan. And that is exactly the point of Pedro in looking back at the division of assets in the dreamed-up company he constitutes, a company in which there are no masters. Everyone is called to work. Everyone is called to profit. They are no longer suppliers. All of them are provided.

References:

- Almeida, Sílvio. (2019). *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen Livros. Print. Coleção Feminismos Plurais.
- Brandino, Luiza. (2021). “A representação do negro na literatura brasileira”. *Brasil Escola*. Web 2 Jul.
<<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/a-representacao-negro-na-literatura-brasileira.htm>>.
- Dantas, Audálio. (2020). “A atualidade do mundo de Carolina”. Prefácio. in: Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 6-8. Print.
- Evaristo, Conceição. (2021). “Entrevista” *Roda Viva*. Web 6 Sep.
<<https://www.youtube.com/watch?v=Wnu2mUpHwAw>>.
- Falero, José. (2020). *Os supridores*. São Paulo: Todavia, Print.
- González, Lélia. (2021). “Para compreender a Améfrica e o pretuguês”. Web 10 Oct,
<<https://outraspalavras.net/eurocentrismoemxeque/para-compreender-a-amefrica-e-o-pretugues/>>.
- Jesus, Carolina Maria de. (2020). *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, Print.
- Lacan, Jacques. (1992). *O avesso da Psicanálise*. Seminário Livro 17. Rio de Janeiro: Zahar, Print.
- Nogueira, Paulo. (2021). “José Falero conquista crítica e público com ‘Os supridores’”. *Estado de Minas Pensar*. Web 26 Feb.
<https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/02/26/interna_pensar,1241051/jose-falero-conquista-critica-e-publico-com-os-supridores.shtml>.
- Oliveira, Acauam. (2021). Discussão sobre Carolina de Jesus expõe racismo. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, Ago 24, Print.
- Revista Quatro (2021). Cinco Um. nº 48, Ago, 22-23. Print
- Ribeiro, Djamila. (2020). *Lugar de fala*. São Paulo. Jandaíra, Print.
- Schwarcz, Lilia Moritz. (2010). *O Racismo no Brasil*. São Paulo: Publifolha, Print.
- Tenório, Jeferson. (2020). Orelha à obra Os Supridores. in: Falero, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, Print.
- Vieira Junior, Itamar. (2018). *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, Print.

Language and Lesser Forms of Language: Arabi-Malayalam Negotiating the Canon with Malayalam :literary Listoriographies

Yoonus Kozhisseri
IIT Bombay
(India)

Abstract:

This chapter examines the formative relations between Malayalam and Arabi-Malayalam, a scriptorial variant of Malayalam that employs Arabic script and popular among the Mappila Muslim community of Malabar region of the present Kerala. As a linguistic form of peculiar scriptorial pattern and ethnic-religious affiliation, Arabi-Malayalam had been invariably been overlooked, appropriated, and misrepresented in seminal documentary records of Malayalam such as historiographies, dictionaries, etc. This has undoubtedly been conducive to the near-extinct state of the linguistic form. This particular paper examines four selected major literary historiographies of Malayalam written across a span of almost a century, i.e. the ones written by P. Govinda Pillai (1881), R. Narayana Panickar (1941), Ulloor S. Parameswara Iyer (1954), and Dr. K. Ayyappa Paniker (1977). This will not only facilitate a diachronic view of the mutualities between both the linguistic forms, but also shed light on the continuities and disjunctures between them. Consistent across these works is the appraisal of Arabi-Malayalam as no longer part of ‘the language’ or as a *lesser form of the language*. This practice of lessening, the paper argues, was administered through a continual discursive praxis of historiographical manoeuvring and selective documentation. The paper emphasises the act of ‘folklorization’ which serves the Mappila literary practices in Arabi-Malayalam to be temporalised in a primitive pre-modern time and space on the literary timeline of the region. Hence the category of folklore is discerned not only as an aesthetically driven one, rather a politically motivated one as well.

Keywords: Folklorisation, Literary historiography, Narratology, Arabi-Malayalam, Malayalam

The formation of a linguistic entity and literary canon gets predominantly instituted by the seminal works such as dictionaries, literary historiographies and grammars which assign certain shapes to the materialities of a language out of a fluid, hitherto unresolvable and uncertain practices of expressions and vocalisations within the porous boundaries of a specific region. Beginning with an examination of the larger phenomenon of this discursive, historiographical and historical appropriation of hegemonic social groups exercised over their lesser counterparts in the context of the eighteenth and nineteenth centuries Kerala, a time marked for its significant developments in the consolidation of linguistic and literary practices along with the advent of modernity and print culture, the paper intends to arrive at an analysis on the historical positioning of the literary engagements in Arabi-Malayalam by the Mappila Muslim community of Kerala in the mainstream metanarratives of Malayalam, the official language of the region.

This paper puts forward certain concerns on the phenomenon of underrepresentation and absence of the literary-artistic engagements of Mappilas in the historical narratives of the region. This polemic of underrepresentation and absencing are addressed as being validated through a series of socially, politically and linguistically mediated negotiations. In the context of the present Indian state of Kerala and its official language Malayalam, the making of an 'official' linguistic-literary form has evolved through certain evolutionary developments pertaining majorly to the discursive traditions of late eighteenth and early nineteenth centuries in the state along with the advent of print culture and modern educational system. This period also coincided with a considerable spurt in the publication of literary histories of Malayalam that turned really central in laying the foundations of the language as an organised medium of scripted communication.

A short ethnolinguistic profile of Arabi-Malayalam

Prior to beginning with the main concerns, a brief outline of the linguistic cultural milieu of Arabi-Malayalam would facilitate a better understanding of the thesis of this paper. Arabi-Malayalam has been generally conceptualised as a scriptorial version of Malayalam used by the Mappila com-

munity of Malabar.¹ In other words, it is the “lingual-scriptorial form of Islamic pietistic communications and intellectual designs from the seventeenth century, and eventually became the *lingua sacra* of the Mappilas, that is the vernacular Muslims of Malabar” (Arafath, 517-18) Arabi-Malayalam inherently occupies an ambivalent disposition caught between its shared sundry linguistic characters. Grammatically and syntactically it has close conformity to the conventions of Malayalam, while it follows Arabic scriptorially and orthographically. However, it comprises a motley of vocabularies with origins of, apart from that of Malayalam and Arabic, Sanskrit and Dravidian languages such as Tamil, Kannada, and Tulu. West Asian and North Indian Islamicate languages Persian and Urdu have also been considerably influential. Arabi-Malayalam just got hemmed in to the Mappila religious community majorly for two reasons: firstly, its Arabic script deterred its expansion beyond the Muslim readership of the region, or rather it turned to a point of alienation, and secondly, the Islamic devotional comportment of the majority of the texts in it kept others aloof. But on the other hand, the abundance of pietistic texts and lithographic printing presses in Arabi-Malayalam was instrumental in fostering the communion of Mappilas as a community of believers (Arafath 518). Though the spread of Arabi-Malayalam is marked predominantly in Malabar, the region that currently includes six of the northern and central districts of Kerala, the language has itinerated even beyond that. Lakshadweep and southern Karnataka were among them. Some of the Mappila population in the Andaman Islands, most of who were deported from Malabar during the anti-British uprisings of early twentieth century, were also using the language. Arabi-Malayalam and its script got a stronger command by the advent of the printing presses from the second half of the nineteenth century.²

The very structural hybridity of Arabi-Malayalam reflects a trade and faith-induced cosmopolitanism with its effects spread across far-flung regions

¹ For a detailed reading on Arabi-Malayalam, see Ilias, M. H., & Shamshad, H. K. T. (2017). Arabi-Malayalam: Linguistic-Cultural Traditions of Mappila Muslims of Kerala, and Arafath, P. K. (2020). Polyglossic Malabar: Arabi-Malayalam and the Muhiyuddinmala in the age of transition (1600s–1750s). *Journal of the Royal Asiatic Society*.

² The first Arabi-Malayalam in Malabar was established in Thalassery in 1869 by a certain Theppoothil Kunjahammad who was trained in the Basel Mission’s press at Thalassery (Kareem and C.N. Maulavi 45).

of East Africa, Arab Gulf,¹ South East Asia and even the Persianate² cosmo-
polis. These cross-border encounters, animated through both oceanic and
terrestrial trajectories, have been majorly influential in the making of the
language and its components. Since the first identifiable Arabi-Malayalam
text of as early as AD 1607,³ it has a got a long trajectory of literature with
their productions and commerciality engaging with the Mappila readership
till date, though gradually in decline lately. The works in it concerned solely
with Islamic devotional thematics till 1872, a year that is marked with pub-
lication of Moyinkutty Vaidyar's *Badar al-Munir Husn al-Jamal*, a romantic
epic of Persianate origins. It was followed by scores of literary productions in
various forms and genres of fiction and non-fiction such as novels, articles,
reports, newspapers, poetry, etc. By mid-twentieth century, with the forma-
tion of new political states and the resultant new nationalist sensibilities,
languages also got reconfigured along those lines. Kerala as a modern state
came into being in 1956 on the basis of language amalgamating different
political units: princely states of Travancore and Cochin, and Malabar and
South Canara, two districts of Madras Presidency. The existing dominance of
Malayalam as a language was further reinforced by this reconfiguration of

¹ Early Arab travellers have been influential in the formation of various linguistic forms across the littorals they had been commuting through, such as Arwi (also known as Arabu-Tamil) which is popular among the Muslim communities of Tamil Nadu. For more readings on Arwi, see Tschacher, Torsten. "From Script to Language: The Three Identities of 'Arabic-Tamil.'" *South Asian History and Culture*; Zubair, K. M. A. Ahmed. "Arabu-Tamil or Arwi Language: Its Alphabet, Letter Formation, Ligatures, Combining Procedures, Phonetic Equivalents, and Specimen Writings— A Study." *Jamal Academic Research Journal: An Interdisciplinary*.

² The term 'Persianate' is a neologism ascribed to Marshall Hodgson. In his work *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization* (Volume 2) he introduces it thus: "The rise of Persian had more than purely literary consequences: it served to carry a new overall cultural orientation within Islamdom.[...] Most of the more local languages of high culture that later emerged among Muslims [...] depended upon Persian wholly or in part for their prime literary inspiration. We may call all these cultural traditions, carried in Persian or reflecting Persian inspiration, 'Persianate' by extension." (293). With this idea, geographically the area ranging from the Balkans to the eastern borders of India, where Persian as a language had considerable currency, could fall under its purview. But, though beyond this region, Malabar cannot be pushed out of 'the Persianate' since Persian has made ripple effects in the region in varied aesthetic and literary manifestations, though not explicitly linguistically or literarily.

³ The first text found in Arabi-Malayalam is *Muhyuddīnmāla* written by Qadi Muhammed of Calicut. For more details, see Arafath, "Polyglossic Malabar".

political units and linguistic remappings. Literary productions in Arabi-Malayalam considerably dropped by this age and it gradually began to survive through few liturgical practices among the Mappilas. At the present, the literary production in the language is almost virtually nil, but certain performances and religious practices among Mappilas, where Arabi-Malayalam texts are central, keep it alive, though at a gradually declining pace. This study argues that this downfall of Arabi-Malayalam is significantly precipitated, along with the mentioned political reconfigurations, by the narratological discourses and historiographical manoeuvres of the literary history of the region. In other words, Malayalam literary historiographies have been playing a definitive role in demarcating the contours of the language, setting its formal and literary standards, which in effect exclude certain vernacular and dialectal varieties which otherwise are deemed parts of a whole.

* * *

This paper intends to hinge the discussion on four Malayalam literary historiographical works that have been published across the span of a century, namely *Malayālabhāshāchariṭram* (1881) by P. Govinda Pillai, *Kēralabhāshāsāhityacharithram* (1941) by R. Narayana Panickar, *Kēralasāhityacharithram* (1954) by Ulloor S. Parameswara Iyer, and *A Short History of Malayalam Literature* (1977) by Dr. K. Ayyappa Paniker. This study hopes to examine the narratological interests and strategies that went into the making of these historiographical records and looks at the ways they establish ‘the canonical’ in the Malayalam literary pursuits. Alongside the process of narratological deliberations and historiographical craftsmanship, they happen to warrant the proscription of several literary forms and practices from what it states as ‘the literature.’ They also condition the establishment of a hegemonic order in the multilingual socio-cultural scenario, with the subjects of the proscription always being vulnerable varieties of the language that do not possess much currency inside the societal mainstream. Language practices of several social and racial minorities have, thus, been kept outside ‘the standard’ that these historiographies demarcate the boundaries of. This study will look at the negotiations that these narratological apparatuses made with language practices of the Mappila community of Malabar, along with other minor language practices in the region. The historiographical interference in the making of a standard language often combines with construction of two opposite extremes in the linguistic spectrum, segregating them to categories

of 'high art' and 'low art.' Those language forms that do not align with the majoritarian narratological interests were susceptible to be deemed low and thus substandard. Across these mentioned historiographical works, Mappila literary practices have invariably been labelled as 'folklore,' which I see as a lowly epithet ascribed to perpetuate this hegemonic order. This study would want to juxtapose the idea of 'folklore' as a narratological category and literary genre as well.

Drawing the contours of the language: Govinda Pillai's historiography

In 1881, P. Govinda Pillai wrote *Malayālabhāshāchariṭram* (i. e. *The History of the Malayalam Language*), the first ever literary historiography to be written in and of Malayalam. It was such a pioneering one in the field that the works that came subsequent to it could not afford to shrug it off. For Pillai, fashioning a historical record of a language for the very first time has apparently taken matchless efforts of not only archiving, but also of ascertaining what could be counted part of the language out of a number of regional and genric varieties. This very process of ascertainment cannot go bereft of authorial subjective inclinations and concerns governed by the space, time, race of the author and kind of the composition. Hence, the task of historiographical archiving is "more than mere 'mapping'. [...] It professes not only to represent but also to evaluate" (Harder 5). The archival project, which Harder names 'stocktaking,' is "not at all outside the normative and evaluative dimension of literary historiography, but rather a constituent and integral part of that dimension." (5). Contriving a 'comprehensive' textual foundation to a linguistic practice that is existent in amorphously fluid shapes is not only a monumental challenge, but an initiative that could attract the questions of representations and selections too.

Being the very inaugural text in the literary historiography of the language, Pillai's work embarked on a normative operation in defining and delimiting the contours of the realm of the Malayalam language and its literature. Pillai's prefatory note to the book enumerates what has persuaded him to take up this job of book-writing which he terms as 'archival business' (1). Firstly, he wanted to point out certain common mistakes and to standardise few variations in the uses of the language from the people who are not really mindful of its *swarūpam* (its inherent form or essence) and etymological derivations. Secondly, he wanted to convince the public that they were

mistaken so far in judging Malayalam as a language of no considerable significance. Thirdly, to commemorate the poets who have adorned Malayalam with their writings. Fourthly, to revive the poems which have fallen to oceans of oblivion, and fifthly, to inspire people to write such literature of good quality.

Govinda Pillai prefaces the work pointing to a timely necessity to address a concerning lacuna in the *pramāṇam* (i.e. authoritative texts) of the language “induced by a lack of any such efforts from the elderly knowledgeable scholars in the field” (2). He suggests that in order to have a venerable present, one needs to have an impeccable understanding of the past which is what he is attempting to do through his historiographical enterprise. In his attempt to ‘revive’ the literary domain of Malayalam, he appears to persuade the *Malayālīs*, the reader community, to conceptualise the past as something against which they define their present and envision their future. He opens up a categorical possibility for structuring the ‘unorganised,’ ‘amorphous’ and ‘forgotten’ domain of a language practice which they all are part of or being made part of, constitutively through the process (of structuring) by invoking a common past to establish a sentiment of communion.

Literary histories are as much part of the literature as they are part of the genus of history too. Pillai’s historiographical concern is not an odd development, rather it could be seen as corresponding with a similar vein unfolding in the linguistic and political milieu of the region. Such a historiographical impulse could also be simultaneously traced in recording regional socio-cultural histories too. Vaikkath Pachu Moothathu published his *Tiruvitāṅkūr Charithram* [*A History of Travancore*] in 1867, P. Shungoonny Menon’s *A History of Travancore from the Earliest Times* was published in English in 1878 and Tanjore Madhava Rao published his *The History of Travancore from 904 to 973 M.E.* in 1873. All three of these historical works were royalist histories that centred on the history and times of various Rajas of Travancore Kingdom. It is in this wider spatial and temporal context of historiographical impulse that Govinda Pillai’s literary history needs to be placed in. It could probably be not a coincidental turn of things as we note that all these works take place in Travancore, the southernmost part of the present Kerala, where Pillai is also based.¹

¹ It is important to take note that Travancore, the southern province of Kerala, and the central province Kochi were ruled by native Rajas, while the northern province Malabar

Apart from being merely pedagogically motivated, these historical records have conspicuous political and regional interests that are responsible for their making. Their conceptualisation of the region and the language have definitely not taken into consideration what lies beyond their political and regional immediacy. As the centre of concern in these historical narratives revolved around the south of the present Kerala, provinces like Malabar did not figure in them, perhaps for being a political body outside their kingdom at the time. As for Pillai's historiographical enterprise, these histories must have been influential and directing his narratological concerns. Though Pillai named his work as *Malayālabhāshāchariṭram*, literally translated as 'History of Malayalam Language,'¹ his elaborate detailing of literature does not extend beyond linguistic varieties of the dominant social class of the region, majorly the southern Kerala. Though there are references of northern regional language varieties in his work, they are portrayed as not as mature as the southern Kerala dialect. Pillai also goes to the extent of the caste dynamics in the language along with its coupled implication in the merger of Tamil and Sanskrit to Malayalam. Udaya Kumar, who has looked into Pillai's historiography in detail, writes that Pillai's book seems to be signalling two things: "firstly, it is impossible to write a history of Malayalam literature, in the way in which Pillai conceives it, without reference to the caste structure of Kerala society. Secondly, in his literary history, caste is seen not merely as a principle of inequality in pre-modern Kerala; it also functions as the horizon within which Malayali subjects are formed" (30).

Malabar as a region figures in Pillai's historical narrative as a detrimental element to the growth of the language. For him, Malabar being a doorway for Tipu Sultan to invade 'Malayalam,'² it has caused serious affliction to the language since his attack extended to the books, schools and namboothiri *illams* (119).³ Pillai ascribes two reasons to the undergrowth of the language

was under direct British rule as part of the Madras Presidency. It is only in 1956 that these states were reorganised on the basis of the commonality of Malayalam language to form the present state of Kerala.

¹ Purposefully or inadvertently, Pillai's title does not go along with the content of the book as its literal translation reads as 'History of Malayalam Language,' while he actually discusses the literature. However, he starts the work with regional history, followed by a brief note on the language history and then moves to the literature.

² Pillai uses the term 'Malayalam' interchangeably for the language and the region.

³ *Illam* is the residence of upper caste namboodiris.

in comparison to its neighbouring Tamil and Sanskrit: one, the deliberate neglect of the language by its own speakers, and the other, Tipu's invasion, which he perceives as an outrageous transgression to the otherwise coherent prosperous Malayalam language. Pillai elaborates on it saying that "Tipu along with a cruel and ruthless mob rushed into 'Malayalam,' and attacked a number of ancient temples of great repute and battered countless *pādashālas* (schools) where a number of Malayalam books written in *tāliyōlas* (palm-leaf manuscripts) were kept and a number of namboothiri *illams* were pounded, and made them convert to a religion which is more fatal than death." (119) For Pillai, *Malayālarāṇṇyam* (the land of Malayalam) was relieved of the impediment of Tipu and stepped out to a new age of *aḥhivridhi* (prosperity) only by the advent of the British (118).¹

Apart from this iniquitous featuring of Malabar as a turbulent political site, the region does not figure in Pillai's narrative neither as a linguistic category nor as a concerning literary space. It is evident that Pillai's work as a whole revolves around Travancore and its neighbouring locales from the South. The linguistic and regional imagination that Pillai presents in the historiography keeps its moorings secured in the south of the present Kerala, a region which had the advantage of cultural and thus linguistic supremacy at the time. Apart from the issues of comprehensiveness, Pillai's book contains a number of factual omissions which have also precipitated repercussions on the historiographical works that followed it. R. Raghunadhan says that Pillai in his historiographical project relies on certain myths and assumptions. Ulloor S. Parameswara Iyer² also points out to certain factual errors Pillai made in his work, along with substantiating evidences that refute his claims (See, for eg., Ulloor, vol2, p. 134).

Arabi-Malayalam is not accounted as part of the literary inheritance of Kerala or Malayalam in Govinda Pillai's work. Udaya Kumar, in his article on early literary histories in Malayalam and their normative uses of the past, also deliberates on this case. This exclusion "is symptomatic of a difficulty in incorporating the traditions of diverse communities into a shared history of

¹ When the northern part of Kerala had to go through these setbacks at the hands of foreign invaders, Pillai says, the other part of Malayalam (the South region) could resist it. Since the region has ocean in the south and west and high mountains in the east, Mohammadans and Maharashtrians could not intrude into the territory. (p118, my translation).

² Ulloor is a historiographer whose literary historiography is mostly considered the authority on modern Malayalam literature.

Malayalam literature” (Kumar 32). The very titling of Govinda Pillai’s work as “*Malayala-bhasha-charithram*” itself is either a mendacious scheme which attests to house everything that could come under the semantic purview of the umbrella term ‘Malayalam,’ or indicative of the idea that anything out of the histories of the language is no longer considered part of the standard form of it. Udaya Kumar observes this historical exclusion as not only animated on religious and communitarian lines, but also as interlaced with the regional caste dynamics too. “The emergence of a national literary history in Kerala did not work by means of a liberation from caste identities, but through a careful dovetailing of one with the other. While the ‘national’ is defined in terms of a broad scope, it is articulated through a specific set of indices by which a Brahminical tradition is disavowed and assimilated at the same time. Christian and Muslim literary initiatives of pre-modern Kerala could find hardly any place within this domain. Their identities were seen as too specific and alien to the spirit of the language and literary culture; it was only by attenuating these elements that their literature could become part of the universalist idioms of a national culture” (47-48).

Pillai’s work, being the first literary historiography in/of Malayalam, establishes a delineator definition of what is implied by ‘Malayalam’ by the mainstream literary narratological mechanism. Anything beyond the literary and geographical mainland is deemed exterior to it or shoved to the peripheries. The repercussions of the socio-cultural hierarchies and preferential approaches leave reflections on these omissions and absences that mar Pillai’s historiography too. Hence, the literary domain cannot denude itself of all its caste and communal identities.

Jumping on the bandwagon: historiographies in the twentieth century

P. Shankaran Nambiar wrote *Malayālasāhityacharitrasamgraham* (A Summarised History of Malayalam Literature) in 1922, and Attoor Krishna Pisharody wrote *Bhashāsāhityacharithram* (Mal. *A History of Bhāsha Literature*) in 1936. But, both of them did not get much popularity and acceptance as P. Narayana Panickar’s seven-volume *Kēralabhāshasahityacharithram* published between 1941 and 1954.¹

¹ His seven-volume *Kēralabhāshasahityacharithram* (Mal. *History of Kerala Language Literature*) was completed in 1954. It is notable that this work is what qualified him in 1955 to be the first Malayalam writer ever to receive a Sahitya Akademi Award.

As the first major historiographer to write Malayalam literary history after Govinda Pillai, Panikar's narrative is notable for following the suit of Pillai, with preferential approach to the Sanskritised Malayalam literary engagements. Though Panikar acknowledges the thriving sector of printing and publishing of Malayalam on the hands of Christian missionaries, he is hesitant to value their literary works.¹ Panikar is seen refuting the general scholarly take on Reverend George Mathen, a Christian priest and writer, who is widely considered one of the early proponents of the new prose style in Malayalam. He claims for the existence of an older tradition of Hindu writers before him. Panikar insists that the wide attempts, by other scholars in the field, to valorise Mathen is an evil-interested move to dismiss the rank of Kerala Varma Valiya Koil Thampuran, a successful bridge-maker between Malayalam and Sanskrit literatures. The community underpinnings are discernible here in this contention. It is undoubtedly noticeable in Panikar's narrative that there is a glaring absence of a number of 'minor literatures' such as that of Mappilas. From Govinda Pillai's historiography to Panikar's one, the narratological scope of literary histories in Malayalam are seen to have not moved much to an approach inclusive of other 'minor' forms of literary-cultural practices inhabiting within the time and space of 'Malayalam.'

Another prominent literary history is Ulloor S Parameswara Iyer's massive five-volume work *Kerala Sāhitya Charithram* (1953) which is generally considered 'the comprehensive history of Malayalam literature.' Ulloor himself asserts in the first chapter that

"...though I have named the book '*Kerala Sāhitya Charithram*,' I have made the book a comprehensive one incorporating Sanskrit works of Keralite authors, apart from the Malayalam works of Keralites. Most of the *Mahākavīkal* (great poets) of Kerala – such as Ādi Shankarācharya, Vilvamangalathu Swāmiyār, Melputhūr Narāyaṇa Bhaṭṭathiri, etc. – have written only in Sanskrit. If they are to be left out of the book, how would readers comprehend the real place that Kerala has in the literary empire? Hence, I will be equally trying to include works of Keralites in both these languages. Our predecessors [in historiographical writing] since Sarvādhikāryakkār Govinda Pillai have all walked the same broad generous path" (Vol-1, p6, my translation).

¹ It is notable that Christian writers, including the missionaries, wrote in simple Malayalam with less concern to the Sanskritised Malayalam variant.

Ulloor's definition of 'Kerala literature' does not transcend the scriptorial limits of Malayalam and Sanskrit, similar to the Govinda Pillai's method. But, it is worth mentioning that Ulloor's work makes an entry into a comparatively more inclusive space of literary imagination. He is the first historiographer to feature *Vadakkan Pāttukal* (Ballads of North Malabar; literally 'Songs of the North') in the folk songs of the region. Similarly, it is remarkable that it is by Ulloor's literary historiography that Mappilas' literary engagements got acknowledged as a literary artefact of *Malayalam* for the first time. *Māppilappāttu*, a song genre popular among Mappilas, has been given a considerably significant detailing.¹ As Ulloor's work facilitated for Mappila literary engagements an entry into the domain of mainstream literary imagination of the region and language, it was particularly consequential in terms of setting a trend of new historiographical impulse in the mainstream literary engagements in general, and in Mappila historiographical writings in particular.

Even though Ulloor's idea of Malayalam is accommodative of literary traditions peripheral to the dominant imagination at the time, his design seems to be generalising his hypotheses on folk songs of the North Malabar, and *Māppilappāttu* in particular. As for Arabi-Malayalam or Mappila literary traditions, it could only figure in the 'songs' section of his 'comprehensive' work, and more curiously only in 'folk songs.' Even though, it is notable that Ulloor has made a reference to the Arabi-Malayalam literary culture terming it 'Mappila-Malayalam script' (238) under the category of "folk songs,"² while Govinda Pillai's and Panikar's works did not acknowledge the presence of such a literary stream. Ulloor limits his account on Arabi-Malayalam to being "characterised by less phonetic purity owing to the amalgamation of

¹ For more readings on various aspects and sub-genres of *Māppilappāttu*, see Sutton, M. K. (2015). *In the Forest of Sand: History, Devotion, and Memory in South Asian Muslim Poetry* [Doctoral thesis, The University of Texas at Austin].; Muneer, A. K. (2015). Poetics of Piety: Genre, Self-Fashioning, and the Mappila Lifescape. *Journal of the Royal Asiatic Society*; Arafath, P. K. Y. (2020). Cassetted emotions: Intimate songs and marital conflicts in the age of pravasi (1970–1990). In *Cultural Histories of India: Subaltern Spaces, Peripheral Genres, and Alternate Historiography*.

² The lengthy section titled 'Folk songs' in Ulloor's historiography is divided into three segments which extends to eighty-four pages out of his 1200-paged work. Mappila literary tradition is categorically reduced to just poetry, folk poetry to be more particular, where it is counted as one among seventy-two genres of folk poetry in the language. No other Mappila literary genres have been given any reference throughout the whole work.

Arabic vocabulary, but by high sense of musicality” (vol.1, 238). And, the only other mention of Mappila in Ulloor’s work is in a mythical narrative where a Mappila is characterised as a robber and tries to murder a pilgrim who was on his way to Guruvayur temple (479). It appears that Ulloor’s historiography has fallen into the stereotypical images of Mappila orchestrated by the colonial and subsequent native discourses. Being an illustrious poet and littérateur himself and having brought up varieties of poetic practices from different ethnographical and regional peripheries to his work, Ulloor’s historiography could be expected to have a comprehensive approach for poetic traditions at the least. But, his blanket rationale shows a non-committal approach which does not purchase all the possible contingencies of the genre. The case of Arwi, also called Arabu-Tamil,¹ is not much different from that of Arabi-Malayalam. Torsten Tschacher has elaborated on the narratological impediments in inclusion of Islamic Tamil literature into the master narrative of Tamil literary history, which are often attributed to the former’s adoption of Middle Eastern topics and stories, expressions in Persian and Arabic genres, presence of Arabic loanwords, etc. (2010, pp. 71-77).

Concerning his take on Mappila literary-cultural practices, Ulloor’s work leads one to raise an issue of authenticity in two aspects: one, the historiography’s reductive approach to Mappila literary traditions, with entire corpus of Arabi-Malayalam literary practices being discounted as they are not ‘enough Malayalam’ or ‘enough Keralite’ as to be included in the work. This is significantly important as we recognise that a distinct general tendency of cataloguing Mappila or Arabi-Malayalam literary practices as folklore is discernibly seen among the mainstream Malayalam literary and cultural historiographies since Ulloor’s work. Two, the concerns about the cultural misrepresentation of Mappilas in the dominant native discourse as well as colonial records, of which Ulloor cannot be considered an aberration. The instances of the robbing Mappila mentioned above and the successive portrayal of aggressive ‘fanatic Mappila’ subjects are few of them.² This misrepresenta-

¹ Arwi is a dialectal variety of Tamil with script of Arabic and lexical and phonetic influences of Arabic.

² For detailed reading on ‘fanatic Mappila’, see Ansari, MT. *Islam and Nationalism in India: South Indian contexts* (2006) and *Malabar: Desheeyathayude Idapādukāl* (Malabar: Nationalist Engagements) (2008), and for a colonial narrative of the same, see Fawcett’s works “A Popular Mappila Song.” *Indian Antiquary*, and “War Songs of the Mappilas of Malabar.” *Indian Antiquary*. Stephen Dale also perceives ‘religious militancy’ as the most prominent

tion appears to be discursively more ominous than the utter absence of the representation itself. On a different note, I found it curious that Udaya Kumar, who has looked into the trajectory of literary historiographies in Malayalam, is reticent about Ulloor.

Since this paper looks at the Arabi-Malayalam literary practices of Mappilas, the focus is on its absence in the historical and archival documentations of the language and the state. The discursive dismissal of certain practices pushes them out of the realm of accepted standards of 'language' and 'literature.' A lacuna in the historical archiving of the literary-cultural practices of marginal communities exists unquestionably. Several of the marginalised sections are out of the purview of the mainstream literary standards and their concerns, such as Adivasis, scheduled tribes, Mappilas, etc. This purposive absences have not been a point of concern and critical engagements until the second half of the twentieth century, an age that witnessed a steady shift in the trends in the cultural and historiographical conventions.

On a similar note, A. P. P. Namboothiri, the noted critic of Malayalam literature, writes on the absence of Mappila literary practice in the mainstream literary imaginations: "Reading Malayalam literary history, one cannot find any indication of the existence of such a community or any literary work of theirs. The literary historiographies of *Mahākavi* Ulloor, R. Narayana Panickar, Attoor, and P. Shankaran Nambiar are silent about it.'(76) He also adds that "this might be resultant of a fact that these historiographers were *Savarna* Hindus who could probably not be aesthetically appealed by the content of this literature. Even Western scholars like Fawcett and Francis Buchanan have acknowledged such a literary tradition" (Ibid 77). The renowned literary critic and historian Sooranad Kunjan Pillai was one of the few mainstream scholars who expressed concerns about the exclusion of 'marginal' literary traditions from the mainstream literary historiographies and the necessity of their incorporation into archives of regional literary practices.¹

A slight shift could be seen in Malayalam literary historical imaginations since the 1950s and 1960s, with Mappila literary practices making appearances in the mainstream narratives. This could be perceived as part of

cultural characteristic of Mappilas, Dale, S. F. (1980). *Islamic Society on the South Asian Frontier: the Māppilas of Malabar, 1498-1922*, p1.

¹ Sooranad, K. P. (1970). "Vaidyar's Literary Works". *Mahakavi Moyinkutty Vaidyar Samporna Krithikal*, [Mal. Moyinkutty Vaidyar Complete Works].

a larger discursive impulse that originated across Malayalam with an inclusive approach to the minor forms of literary practices and traditions. The formation of the Kerala state in 1956 integrating the erstwhile southern princely states of Travancore and Cochin and that of Malabar district of Madras Presidency has had induced a new trend of reimagining linguistic-cultural identity of the state, along with a new configuration of the geographical boundaries. Apart from that, the role of internal literary historiographies written from within minor literatures have also been able to make considerable impact on the mainstream literary imaginaries. For example, right from the 1970s, Mappila literary historiographical attempts had been under way. *Arabi-Malayala Sahitya Charithram* (History of Arabi-Malayalam Literature) by O. Abu was published in 1970, and *Mappila Malayalam: Oru Bhāshāmishram* (Mappila Malayalam: A Hybrid Language) by K. O. Shamsudddin in 1978. The most important breakthrough was the book *Mahathaya Mappila Sahitya Paramparyam* (The Great Literary Heritage of Mappilas, 1978), a combined work by C. N. Ahmad Maulavi and K. K. Abdul Kareem, which has come to shape after a decade-long archiving project and ethnographic research. The work could instigate a momentous archival impulse among Mappilas, however, in the active hours of their migration from Arabi-Malayalam to Malayalam. In short, these archival projects and historiographical outset have been conducive to shape the mainstream literary imaginations of the region.

It is by the 1950s and through the 1960s that Arabi-Malayalam and Mappila literary productions signally loomed large into a space in the popular culture endorsed by the Malayali public sphere, which could be perceived through not only a gradually bulging heedfulness in the literary historiographies of the time, but through a number of popular art forms such as films and plays too. Often ignored is the fact that, of all the Mappila art and literary forms, *Māppilappāttu* has been spotlighted or has grown too large that other artistic and literary expressions got overlooked as a result. Of latest of the Malayalam literary historiographies, Dr. K. Ayyappa Paniker's *A Short History of Malayalam Literature* (1977, revised in 2006) is pertinent in this context. Paniker also has gone to the extent of minimising or disparaging the whole of Mappila literary expressions to the singularity or rather homogeneity of *Māppilappāttu*, and his narrative squarely inclines to categorise it

as a genre of folk poetry (51).¹ Simultaneously, Paniker also admits that “The vitality of the folk tradition in historical times is demonstrated by the Moplah songs (*Māppilappāttu*) which have not only enriched the metrical resources of the language but also put special emphasis on *vīra* and *śrngāra* (heroic and erotic) *rasās*. Arabi-Malayalam language used in these Moplah songs establishes the quaint beauty of their melodies.” (19).

Apart from the mutual congruity among the discussed historiographies in reducing Mappila literary engagements to only *Māppilappāttu*, the tendency of ‘folklorising’ also is seen as sprawling out to Paniker’s narrative too. In this paper, I have brought to the analysis major historiographies of different time periods in order to foreground the successive phases of historiographical narrative impulse in Malayalam and Kerala concerning their approach to the marginal literary-cultural engagements with emphasis on Mappila literary expressions. The linguistic practices which existed outside the mainstream centre were regarded, throughout these historiographies, inferior in some fashion or the other. Either they were regarded as no longer part of the ‘language’ or they are *lesser forms of the language*. The process of this lessening was, I argue, administered through a continual discursive praxis of historiographical manoeuvring and selective documentation.

Folklorising as lessening the language

The act of ‘folklorisation’ of Mappila’s Arabi-Malayalam literary engagements by the Malayalam historiographical narratives has effected far-reaching ramifications in the ensuing cultural positionings of the very literary domain. This has not yet been attended in any of the scholarships on Mappila or Malayalam literary history. The exercise of ‘folklorisation’ has to be attended in a critical manner in order to make a historical understanding of how narratological and historiographical interests perform as stakeholders in the shaping of what we call ‘the history’ today. The very ambivalence in the varied conceptualisations of folklore is contingent upon the cultural and socio-political locations they are conceived in. Folklore, by and large, has

¹ Kerala Sahitya Akademi, the formal yet autonomous body to promote Malayalam language and literature, has not moved far from this position. The Akademi’s online library archive which hosts copies of hundreds of Malayalam literary works as old as 1772 has a perceptible dearth of Mappila literary works even in Malayalam, let alone works in Arabi-Malayalam. Refer to http://keralasahityaakademi.org/online_library_index.html

been figured as a compendium of orally transmitted cultural artefacts. Though scholars such as Alan Dundes are more concerned about who are “the folk”, they have considered the categories of parables, fairy tales, folktales, myths, fantasies, etc. as folklore. They all share the characteristic of orality in their transmission. It is no doubt that the ‘word of mouth’ or *viva voce* is the predominant central element in the very being of folklore. It is basically a tradition of *story-telling*.

The rhetoric of folklorisation in the literary historiographies and cultural narratives do not amount to make a claim that Mappila literary stream is a foreign category to the genre of folklore. Rather, I argue that the problem lies in the discursive imperative which facilitates the ascription of the idea of folklore on the Mappila or Arabi-Malayalam literary expressions as a monolithic category. This ascription deters the possibility of an understanding of Arabi-Malayalam literature beyond the typical connotations of folklore, confining its scope to a pre-literate, pre-modern, and purely oral category. This fragmentary comprehension of Mappila literature suggests a myopic approach that overlooks the growth of the literature beyond the ‘oral’ towards the ‘literary’, ‘written’ and ‘scripted’ occupations. So, I argue that the overwhelming presence of the oral and poetic expressions in Arabi-Malayalam literature, which could be named folklorish in a sense, should not obscure the instrumentality of prosaic expressions which have especially thrived in the print age parallel to Malayalam.

The blanket ascription of ‘folklore’ to the Mappila literary practices by these literary historiographies and apparatuses entails a problematic of generalisation. Apart from the desultory confinement of the whole Arabi-Malayalam literary corpus solely into the genre of *Māppilappāttu*, the folklorising also brings a double-sided conundrum to the table. It is not that there is no folklore in the Mappila literary, nor *Māppilappāttu* does not fall under the folklore as a category. But the way the historiographies delivered the subject is controvertible. Since ‘folk-lore’ is the ‘lore’ of the ‘folk’, i.e., tradition of the people, it could *prima facie* belong to ‘the people,’ i.e. ‘the indeterminate masses.’ Hence, the multitude of ownership or authorship also suggests the absence of a determined concrete authorship. This absence of an owner, or ‘authorlessness’ in other terms, makes the category of folklore a domain so vulnerable that it requires no social validation.¹ Since it is gene-

¹ Refer to Alan Dundes’s work ‘Who are the folk?’ for ideas about the authorship in folklore.

rated by ‘masses’, it could technically exist in varied versions across ages and regions being generated and transmitted through generations across different times and spaces. In other words, it is this plurality of authorship that capacitates an epic, a fantasy, a myth, a folktale, a lullaby, or a song to exist in multiple versions or renderings of which all could be regarded ‘equally true and original.’

This very indeterminacy in its essence places the folklore subordinate to the ‘authored’ works, the manned literary missions, at least in the modern conceptualisations of literary categories. As mentioned earlier, it is through Ulloor’s historiography that Arabi-Malayalam literary artefacts of Mappilas got some kind of representation in mainstream literary imaginations of Malayalam. But nonetheless Ulloor’s design categorically keeps it within the bounds of folklore. The only paragraph on *Māppilappāttu* in his 1200-paged historiography also escorts an example with no authorial information or any reference. The passage in his work given as an example of *Māppilappāttu* is actually taken from *Badr Padappāttu* of Moyinkutty Vaidyar, a detail which cannot possibly escape the knowledge or attention of a *littérateur* like Ulloor for at least three reasons: (i) Vaidyar’s *Badr Padappāttu* had attained so big a deep-seated popularity since the late nineteenth century itself, and (ii), *Badr Padappāttu* had apparently sprouted out to a number of ritualistic and performative cultural manifestations of Mappilas by Ulloor’s age, and (iii), Ulloor himself has shown his acquaintance with Vaidyar’s works in his multiple writings. Hence, Ulloor’s linear and uniform narrative design of unnamed, authorless, folklorish *Māppilappāttu* cannot be a dispassionate technical omission, rather it could be seen as an inherent part of a grand design of narratological scheme.¹

The lower categories in the hierarchy of literary-cultural expressions are signified in a number of terminologies such as ‘folk’, ‘traditional’, ‘popular’, ‘oral’, ‘verbal’, ‘subaltern’, ‘indigenous’, ‘vernacular’, etc. Ó Giolláin has

¹ The historiographical narratives emerged after Ulloor validated this point. Similar to the pace of Ayyappa Paniker, M. Leelavathi’s *Malayala Kavitha Sahitya Charithram* (History of Malayalam Poetic Literature, 1980) makes a reference to the whole of the Mappila literary tradition, categorising them as folk songs: “The folk songs of North Kerala include some *Māppilappāttu* such as *Badr Padappāttu*” (96). It is notable that Leelavathi’s is a work dedicated to the history of poetic literature unlike Ulloor’s, and yet *Māppilappāttu* has not been featured adequately. In this case of Leelavathi also, there is the case of authorlessness, along with a near-absence of the genre altogether.

looked into the semantic nuances of these terms in reference to their place within modernity in some detail. “None of [these terms] corresponds to any notion of what is usually understood as high culture, but, on the contrary, they are usually seen as standing outside of or beneath it, geographically and socially circumscribed, and particularistic rather than universal. Nevertheless, these traditions have been a constant reference to modern societies, whether as the negative against which the modern must define itself, as an ideal of rootedness without which a notion of cosmopolitanism cannot really exist, as the authentic by which a people or a nation or a culture are defined, as a local excess that threatens the consolidation of the nation-state” (Giolláin, 79).

The overlapping connotations of these words always define themselves with juxtaposition of another set of literary-artistic variants which are culturally deemed superior and more universal, or in other words, they are defined in juxtaposition with a set of ‘high arts.’ The common denominator across these dictions is the premise that the literary-artistic creativity of these genres is not ascribed or cannot be ascribed to individuals. Apart from the artistic deficiency and inferiority, they also communicate an idea of communal and racial angle, as Raymond Williams observed, invoking a contrast between the ‘middle class of the mainland’ and the ‘indigenous folk’ at the racial and geographical peripheries. For Williams, ‘folk’ has the effect of backdating all elements of *popular culture*, and is often offered as a contrast with modern popular forms, either of a radical and working-class or of a commercial kind (93). Folklore could be ontologically an element deterrent to the existence of a universally relevant category since folklore does essentially provincialise and particularise the conceptualisation of literature. Folklore serves as a cultural excess and a literary category antithetical to the conceptualisation of the ‘modern’. In short, ‘folklorisation’ qualifies Mappila literary practices in Arabi-Malayalam to be temporalised in a primitive pre-modern time and space on the literary timeline of the region. Hence the taxonomy of folklore has to be discerned not only as an aesthetically inspired one, rather a politically motivated one as well.

The very ontological position of the category of folklore is informed by regionalist nationalist conceptualisation of the social classes and cultural identities. The colonial discourse has labelled any literary-artistic forms which resisted the hegemonic discursive practices as ‘nomadic’ or ‘folklore’. It is the formation of modern nation-states that instigated the origination of a

‘standard’ category coalescing all local varieties under one umbrella and repudiating the essentially differential identities of unassimilable heterogeneous cultural practices. The mechanism of standardisation was operated holistically in the inherently remote and diverse linguistic variants of the state. The variant that aligned with and favoured the administrative and majoritarian interests was accounted ‘the standard.’ The umpteen number of other varieties in the social, cultural, geographical margins of the societal structure tend to happen outside the standardised centre in a large schema of things. It is not that this hierarchy has supervened with an outbreking effect of modernity, but modernity has posed a significantly detrimental challenge to the idea of co-existence of potentially equivalent regional linguistic practices.

The act of folklorising essentially constructs a lowly linguistic-literary variant and warrants the legitimacy of a ‘standard’ category. This sustained phenomenon of the hegemonic standardisation of linguistic and literary practices could be observed, like every societal contexts, as existent in the repudiation of lower social classes, cultural artefacts and identities. In the larger context of Malayalam literary formation, the casteist socio-cultural environment is culpable of positioning a number of works and literary varieties outside the spectrum of the ‘standard,’ apart from the Arabi-Malayalam literary engagements which this paper emphasised. From the very early times of Malayalam, the discursive praxis has been favouring the dominant social class. In his article on the birth of Malayalam as a language form, Freeman observes that *Līlātilakam*, the treatise which is believed to be the very first one ever written on Malayalam grammar,¹ registers a dialect split of *bhāṣā* (language) between a variety that is “crude” (*apaḥṛṣṭa*), spoken by the “ignorant,” versus the one that is “refined” (*utḥṛṣṭa*), current among the “educated,” with only the latter variety considered as Manipravalam, the dominant form (55). Socially, however, it also associates the refined language with the upper three caste-divisions (*traivarṇṇika*), and the unrefined with the inferior or degraded castes (*hīna-jāti*). Significant as this is in recognizing the caste-mapping of dialect strata within Kerala, *Līlātilakam* goes on to note that the phonology of the lower stratum is largely like the Tamil of the Cōlas and Pāṇḍyas (Freeman 55). This divisive juxtaposition of a high and low

¹ *Līlātilakam* is originally about the grammar and poetics of the Manipravalam language form, a precursor of modern Malayalam.

forms of language and literature facilitated the grounds for the latter narratological inclinations and historiographical essentialisations in the regional literary history of Malayalam.

Indulekha is widely considered the first ideal Malayalam novel across all major historiographies. This designation of an archetypal perfect novel enables *Indulekha* to perform itself as not only an exemplary masterwork of a coveted perfection which other works are destined to attain, but also to validate the cultural currency of the very content that the novel deals with. It is not that there had not been novels written before *Indulekha*, but there are narratological dimensions in its attributed designation which need to be examined in depth. A novel entitled *Thīrthādaka Purōgati* (translation of John Bunyan's English novel *Pilgrim's Progress*) by a certain Joseph Peat was published in as early as 1840, which deals with a Christian theological allegory. Mrs Collins' *Ghāthakavadham* (translation of 1964 English novel *Slayer Slain*) was published in 1877. Her work brought patriarchal Christian social life of 19th century Kerala to the discussion, with a vehement reproof on the dowry system prevalent at the time. *Chārdarvesh* by Muhyuddin bin Mahin was published in 1883 in Arabi-Malayalam. It contained a collection of Islamic allegorical stories adapted from the writings of Amir Khusrau, an Indo-Persian Sufi poet. Potheri Kunjambu's *Saraswathīvijayam* was published in 1887, which unequivocally challenged the casteist oppression of Dalits and encouraged their religious conversion. None of these novels had not been accorded a stature of a prototypical work in the genre of Malayalam novel. Rather, O. Chandu Menon's *Indulekha*, published in 1889, much later to all these works, has been marked as the trailblazer in the canon of Malayalam novel history. *Indulekha* is an articulation of a Nair *tharavādu* (ancestral household) and their privileged familial and social structure. The high pedestal that *Indulekha* was placed on by the historiographical designs has facilitated the Nair caste to pass off themselves as the ideal modern figure of the middle class Malayali. E. V. Ramakrishnan duly notes that "In an age when each caste had their own linguistic variant within the regional language, *Indulekha* unilaterally tries to make overtures to perceive other language forms through Nair language" (18). Udaya Kumar also offers observations on how the entry of lower castes to the Malayalam literary domain was resisted by upper castes (47). The repudiation as well as the acceptance of a literary work also goes along not only with the racial position of the author, but with the nature of the content it propagates too.

The question of author is placed at the centre of concern in the business of archiving and historiography in the modern literary enterprises. Author becomes the part of the idea s/he imparts as much as the very text s/he writes. In his article "What is an Author?" Foucault is concerned about the ideological figure of the author and his/her role in the making of the merit of the very text. He says "...there was a time when those texts which we now call 'literary' (stories, folk tales, epics, and tragedies) were accepted, circulated, and valorized without any question about the identity of their author. Their anonymity was ignored because their real or supposed age was a sufficient guarantee of their authenticity" (306). Nevertheless, for him, "as a privileged moment of individualization in the history of ideas, knowledge, and literature, or in the history of philosophy and science, the question of the author demands a more direct response" (300). The authorial question, as is clear now, is a modern imperative which has been employed on the domain of all literary expressions holistically without distinction of the contexts they were/are produced in.

Making of a canon/nation and its peripheries

The cultural and artistic corpus of a society gets shaped by a continuum of textual productions, reproductions, mediations, appropriations, interpretations, and interactions. Historiographical narratives bear a decisive role in determining their inclinations. Featuring, inclusion and exclusion in historiographical records monitor and condition the value that these works should be accorded. This very process filters out certain texts and leaves them out to the margins of 'the standard' that is set by these narratives. Thus, historiographical designs are responsible for creation of a strong stream of 'canonical literature' and setting a standard that other minor literatures ought to obtain.

The formation of a 'canon' or a 'national literature' is an accumulated result of continued appropriation of texts, their interpretation, circulation, etc. The impetus that goes into the very birth of 'the canonical' does also reconcile with the formation of the 'national', with their mutuality of interests and concerns. The French literary critic Pascale Casanova has elaborated on the intersections between the formation of a literary canon and that of a nation. A preferential treatment, by the state or the dominant social classes, to any of the many local variants in literary practices could validate its worth to be part of the 'national literature'. "The popular tales collected,

edited, reworked, and published by patriotic writers became the first quantifiable resource of a nascent literary space.” (Casanova 225). Constituting a linguistic structure for a newly constituted nation is an imminent need that arises. Like the selection of texts into a historiographical archiving, the making of a national literature embarks with these historiographies themselves. Historiographical undertakings are thus a necessary ingredient in a repertoire of items that were to constitute a language.

The correspondences between the ‘literary’ and the ‘national’ are mutually constituted and constitutive over and over. Modern nation-states have designated the physical spaces differentiating each other majorly on the basis of language, and thus linguistic symbols have grown to gain traction embedded with national and thus geographical confines to such an extent that out of which they are deemed mere invalid currency. The linguistic consolidation has drawn lines of exclusion on cultural and social practices which were inherently volatile and non-fixable to a demarcatable bound of geography or mass of people. Casanova invokes the notion of “verbal marketplaces” by the Russian poet Velimir Khlebnikov: “Nowadays sounds have abandoned their past functions and serve the purposes of hostility; they have become differentiated auditory instruments for the exchange of rational wares; they have divided multilingual mankind into different camps involved in tariff wars, into a series of verbal marketplaces beyond whose confines any given language loses currency. Every system of auditory currency claims supremacy, and so language as such serves to disunite mankind and wage spectral wars.” (19).

Hierarchisation of linguistic practices, cultural and social norms are as political as formation of the state. Preferential treatment to certain varieties of these practices essentially keeps the lesser ones outside the ‘standard’, thus getting pushed out to the peripheries being destined to keep on competing in order to attain the standard. The ‘homogenisation process’ involved in nation-building has washed out the identificatory differences among multiple vernacular varieties. The nation is essentially made on a fear of multiples, coercing the differences to a singularity which is unfailingly majority-oriented. As Habermas puts it, by politically activating people through the democratic legitimisation of the state, a national identity was able to compensate for destruction of the social integration that pre-modern identities provided (284-85). He has classified nationalism as a modern phenomenon of cultural integration created through historiography and narratives. The print techno-

logy in the colonial and subsequent times in India has played roles in inculcating a sense of nationhood in the masses. Nationalism as a machinery for integration and homogenisation of multiple peripheral varieties into a single central standard, has purposely been a means of exclusion, than that of assimilation, executed by a series of selections, interpretations, appropriations of texts, languages, and culture over time.

The phenomenon of underrepresentation and absence of the Arabi-Malayalam literary-artistic engagements of Mappilas in the historical narratives of the region cannot go bereft of the concerns about the political, communal, and majoritarian proclivities, in addition to the aesthetic ones. A sustained act of social, political and narratological mediations has left conspicuous bearing on the dismissal of such a literary tradition and thus a language altogether. Right from the earliest literary history of Malayalam in 1881, its major patterns have consistently remained across all of them, except for a slight, yet considerable, shift towards the inclusion of the Mappila literary into the Malayalam literary domain around the mid-twentieth century, but not enough to push it out off the verge of extinction. However, ascriptions such as that of folklorization really cater to invalidate certain language varieties as inferiors. It not only sustains the idea of aesthetic classifications, but also aligns with the larger political motives that favour the essentialist nationalist interests.

References:

- Ansari, M. T. (2008). *Malabar: Intersections of Nationality, A Literary-Historical Study* (Mal. *Malabar: Deshiyathayude Idapadukal, Charithra-Sahitya Padanangal*). DC Books.
- Arafath, P. K. (2020). Polyglossic Malabar: Arabi-Malayalam and the Muhiyuddin-mala in the age of transition (1600s–1750s). *Journal of the Royal Asiatic Society*, 30(3), 517–539. <https://doi.org/10.1017/S1356186320000085>
- Arafath, P. K. (2020). Cassetted emotions: Intimate songs and marital conflicts in the age of pravasi (1970–1990). In *Cultural Histories of India: Subaltern Spaces, Peripheral Genres, and Alternate Historiography* (1st ed., 135–148). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003007869>
- Casanova, P. (2004). *The World Republic of Letters*. Harvard University Press.
- Dale, S. F. (1980). *Islamic Society on the South Asian Frontier: the Māppilas of Malabar, 1498–1922*. Clarendon Press ; Oxford University Press.

- Dundes, A. (1977). Who are the Folk? In W. R. Bascom (Ed.), *Frontiers of Folklore* (1st ed., pp. 17-35). Routledge.
- Fawcett, F. (1899). A Popular Mappila Song. *The Indian Antiquary*, 28, 64-71.
- Fawcett, F. (1901). War Songs of the Mappilas of Malabar. *The Indian Antiquary*, 30, 499-508 & 528-537.
- Foucault, M. (n.d.). What is an Author. In *Modernity and Its Discontents* (299-314).
- Freeman, R. (1998). Rubies and Coral: The Lapidary Crafting of Language in Kerala. *The Journal of Asian Studies*, 57(1), 38-65.
<https://www.jstor.org/stable/2659023>
- Giolláin, D. Ó. (2013). Myths of Nation? Vernacular Traditions in Modernity. *Nordic Irish Studies*, 12, 79-94. <https://www.jstor.org/stable/23631046>
- Habermas, J. (1996). The European Nation-state – Its Achievements and Its Limits. On the Past and Future of Sovereignty and Citizenship. In G. Balakrishnan (Ed.), *Mapping the Nation*. Verso.
- Harder, H. (Ed.). (2010). Introduction. In *Literature and Nationalist Ideology: Writing Histories of Modern Indian Languages* (pp. 1-18). Social Science Press and Orient Blackswan.
- Kareem, M. A., & Ahmad Moulavi, C. N. (1978). *Mahathaya Mappila Sahitya Paramaryam (The Great Mappila Literary Heritage)*. Azad Book Stall.
- Kumar, U. (2010). Shaping a Literary Space: Early Literary Histories in Malayalam and Normative Uses of the Past. In *Literature and Nationalist Ideology: Writing Histories of Modern Indian Languages* (19-50). Social Science Press.
- Leelavathi, M. (2011). *History of Malayalam Poetic Literature* (Mal. *Malayala Kavitha Sahitya Charithram*). Kerala Sahitya Akademi.
- Menon, P. S. (1878). *A History of Travancore from the Earliest Times*. Higginbotham and Co.
- Moothathu, V. P. (1867). *Tiruvitāṅkūr Charithram*. Prathibha Publications.
- Muneer, A. K. (2015). Poetics of Piety: Genre, Self-Fashioning, and the Mappila Lifescape. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 26(3), 423-441.
<https://doi.org/10.1017/S1356186315000462>
- Namboothiri, A. P. P. (1980). In *League Times Annual Edition*. Muslim Printing and Publishing Company.
- Paniker K., A. (2006). *A Short History of Malayalam Literature*. Information & Public Relations Department Kerala State.
- Paniker, R. N. (1953). *Literary History of Kerala Language* (Mal. *Kerala Bhāshā Sāhitya Charithram*). Vidya Vilasini Book Depot.
- Raghunadhan, R. (1994). Apparatuses of Literary Historiography (Mal. Sāhitya Charithra Rachana Sāmagrikal). In *Malayāla Sāhitya Charithrangal*. Current Books.

- Ramakrishnan, E. V. (2011). *Locating Indian Literature: Texts, Traditions, Translations*. Orient Blackswan.
- Sooranad, K. (2015). "Vaidyar's Literary Works" [Mal. Vaidyarude Sahithya Srishthikal]. In *Mahakavi Moyinkutty Vaidyar Sampoorana Krithikal*, [Mal. *Moyinkutty Vaidyar Complete Works*] (2nd ed., Vol. 1, pp. 66-78). Mahakavi Moyinkutty Vaidyar Mappila Kala Akademi.
- Sutton, M. K. (2015). *In the Forest of Sand: History, Devotion, and Memory in South Asian Muslim Poetry* [Doctoral thesis, The University of Texas at Austin].
<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/47215>
- Tschacher, T. (2010). Drowning in the Ocean of Tamil: Islamic Texts and the Historiography of Tamil Literature. In *Literature and Nationalist Ideology: Writing Histories of Modern Indian Languages* (pp. 51-83). Social Science Press.
- Tschacher, T. (2018). From script to language: the three identities of 'Arabic-Tamil.' *South Asian History and Culture*, 9(1), 16-37.
<https://doi.org/10.1080/19472498.2017.1411052>
- Ulloor, S. P. I. (1953). *Kerala Literary History* (Mal. *Kerala Sahitya Charithram*). Sayahna Foundation.
- Williams, R. (2014). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (New edition). Oxford University Press.
- Zubair, K. M. A. A. (2013). Arabu-Tamil or Arwi Language: Its Alphabet, Letter Formation, Ligatures, Combining Procedures, Phonetic Equivalents, and Specimen Writings – A Study. *Jamal Academic Research Journal: An Interdisciplinary*, 7(1-2), 104-120.

Magical-Realistic Motifs and Mystic Rituals in Modern Georgian and Latin American Novels

(*A Man Was Going Down the Road* of Otar Chiladze and *Lituma en los Andes* of Mario Vargas Llosa)

მაგიურ-რეალისტური მოტივები და მისტიკური
რიტუალები თანამედროვე ქართულ
და ლათინურამერიკულ რომანში
(ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“
და მარიო ვარგას ლიოსას „ლიტუმა ანდეზში“)

Ada Nemsadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli institute of Georgian Literature
(Georgia)

ადა ნემსაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის

ინსტიტუტი

(საქართველო)

Abstract:

Typological analogies are often revealed in fiction texts that are created in different cultural-geographic areas. This fact can be accounted for not only by similar fundamental changes in political and economic-cultural spheres, but by many other reasons as well. Such analogies are particularly frequently revealed through the usage of the method of magical realism. The present research analyzes such analogies. For this purpose, it compares a novel by Peruvian Nobel Prize Winner, Mario Vargas Llosa, *Lituma en los Andes* (*Death in the Andes*) (1993), with the novel by a renowned Georgian writer Otar Chiladze, *A Man Was Going Down the Road* (1973).

These two novels have a noteworthy common passage, i. e. semi-real and semi-mystical location, dining-room: in Otar Chiladze's novel it is an underground cellar of *Bakha* (*Bacchus*), in Mario Vargas Llosa's novel it is a village dining-hall of *Dionysius*. *Bakha* / *Bacchus* and *Dionysius* are the pro-

totypes of Ancient Greek god of wine, *Dyonisus*. However, they reveal a significant difference: *Bakha's* (*Bacchus*) tavern is an aesthetic relaxing place bearing mythical symbols. As for the dining hall of *Dionysius*, it is a place of worldly passions and drunkenness, deprived of any sacred features.

One more noteworthy identical detail is the cult of the Moon. In the novel *A Man Was Going Down the Road*, the High Priestess of the Moon is a woman, the sister of King Ayet, Kamar, who appoints her niece, Medea, as her successor. In the novel by Mario Vargas Llosa, the wife of Dionysius, Donna Adrianna (Ariadne), tells the detective Lituma about the worshipping ritual of the cult of the Moon. And she believes that through this ritual of sacrifice, the ancient dwellers of the Andes attained peaceful and happy life.

The research is based on semiotic, hermeneutic and comparative methods of analysis. Certain function-bearing signs, symbols, codes and structures in fiction have been decoded and interpreted. In addition, comparative analysis has revealed typological nature of the mentioned analogies in the discussed novels.

Keywords: Magical-realistic motifs, Typological analogies, Otar Chiladze, Mario Vargas Llosa

საკვანძო სიტყვები: მაგიურ-რეალისტური მოტივები, ტიპოლოგიური ანალოგია, ოთარ ჭილაძე, მარიო ვარგას ლიოსა

სხვადასხვა კულტურულ-გეოგრაფიულ არეალში შექმნილ მხატვრულ ტექსტებს შორის ხშირად იჩენს თავს ტიპოლოგიური ანალოგიები, რასაც არ განაპირობებს მხოლოდ იდენტური პოლიტიკური, ეკონომიკური თუ კულტურული ფაქტორები. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ რომანსა და თანამედროვე ლათინურამერიკულ ლიტერატურას შორის მსგავსებაზე ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში არაერთგზისაა აღნიშნული, რისი მიზეზიც, ბუნებრივია, მხოლოდ მაგიური რეალიზმის მეთოდის გამოყენება არაა. ამჯერად ჩვენი მიზანია ტიპური ანალოგიის ანალიზი ორი ცნობილი რომანის – თანამედროვე ქართველი მწერლის, ოთარ ჭილაძის „გზაზე

ერთი კაცი მიდიოდა“ (1973) და პერუელი ნობელიანტი მწერლის, მარიო ვარგას ლიოსას „ლიტუმა ანდებში“ (1993) – მაგალითზე.

„თარგმნის“ რა ტექსტს, ინტერპრეტატორი, ერთი მხრივ, ადგენს ტექსტის ავტორისეულ მნიშვნელობას, მეორე მხრივ კი, გვთავაზობს მისეულ გააზრებას, ანუ ინტერპრეტატორის ენობრივი ჰორიზონტი ესაზღვრება ავტორისა და ტექსტის ენობრივ ჰორიზონტს, წერს გადამერი (დოიაშვილი, რატიანი, 2008, გვ. 118). აღნიშნულ კვლევაში შევეცადეთ, გამოგვევლინა ტექსტების მნიშვნელობა იმ კულტურულ-ისტორიულ არეალში, რომლებშიც ისინი შეიქმნა: დაგვედგინა, ერთი მხრივ, კავშირი თანამედროვე პოლიტიკურ და სოციალურ რეალობასთან, მეორე მხრივ კი, მიმართება თავად ტექსტებს შორის მათი მსგავსება-განსხვავების გამოკვეთით, რამდენადაც ამ ტექსტებს აერთიანებთ რამდენიმე იდენტური პასაჟი და პერსონაჟი. აღნიშნულ მსგავსებათა სტრუქტურული, ტიპოლოგიური და ფუნქციური მიზანდასახულობის კვლევის შედეგად გამოიკვეთება, რომ მითოსური რეალობა არის უნივერსალური ენა თანამედროვე სამყაროს პრობლემების წარმოსაჩენად. კვლევისას გამოყენებულია შედარებითი, სემიოტიკური და ჰერმენევტიკული მეთოდები.

1973 წელს გამოქვეყნდა ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ – მეოცე საუკუნის ნეომითოლოგიური რომანი, რომელიც არგონავტების მითს ეყრდნობა. როგორც ემელიან მელეტინსკი წერს, „*მითოლოგიური დრო თანამედროვე რომანში ცვლის, გამოადევნებს ობიექტურ ისტორიულ დროს იმით, რომ განსაზღვრული დროის მოქმედებებს და მოვლენებს აქცევს მუდმივი პროტოტიპების განსახიერებად*“ (Мелетинский, 1976, გვ. 296). რომანის პირველ ნაწილში – „აიეტი“ – ძველი კოლხეთის ყოფაა მოცემული, რითაც მწერალი მარადიულ დრო-სივრცეს ქმნის მუდმივი პროტოტიპებით და ამას სხვადასხვა სიმბოლური ნომინაციით გამოხატავს, რომელთაც თავისი განვითარება აქვთ ტექსტში და გარკვეული ინფორმაციის გადაცემას ისახავენ მიზნად (მაგ. დარიაჩანგის ბაღი, შავთვალეზა მალალო, ზედია, ბოჩია და ფოთოლა და ა. შ.). მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა ღვინის ვაჭარი ბახა და მასთან დაკავშირებული პასაჟები. ბახა დიონისოს კულტის მსახური და ღვინის ძველბერძნული ღმერთის პროტოტიპია (ამაზე მისი სახელიც მიუთითებს: ბახა – ბახუსი). მისი საქმიანობა თითქოს ყოფით დეტალებს მოიაზრებს (ღვინით ვაჭრობს), მაგრამ უფრო რიტუალია:

„ღვინის ვაჭარ ბახას ქეიფის ყურება უყვარდა, მას მთვრალი ხალხი უფრო აინტერესებდა, ვიდრე ფულის მოგება. [...] თუკი ვინმე ერთ ხელადას იყიდდა, ბახა ორს ჩამოდგამდა, ოღონდ მალე არ წასულიყო, ეყაყანა, ებორძიკა, სანამ... სანამ კიდევ შეეძლებოდა ორმოცსაფეხურიან კიბეზე ასვლა, კურდღელივით ფხიზელ, კურდღელივით მხდალ ქვეყანაში რომ აჰყავდა. [...] ღვინის ვაჭარი ბახა იმ ღვთაებრივი ძალით იყო მოხიბლული, კასრებში რომ ჰყავდა ჩამწყვდეული. საკმარისი იყო, გარეთ გამოეშვა, მთელ ქვეყანას გადაღებავდა, გარდაქმნიდა და ისეთ სახეს მისცემდა, როგორიც მოეპრიანებოდა. როცა იმანო კასრს კოკას შეუდგამდა ხოლმე, ღვინის ვაჭარ ბახას მართლა უჩნდებოდა ისეთი გრძნობა, თითქოს მის სარდაფში თავშეფარებულ ღვთაებას ძარღვი ეხსნებოდა და იმ ძარღვიდან მოთქრიალებდა ეს ჯადოსნური სითხე“ (ჭილაძე, 1986, გვ. 19-20).

მარიო ვარგას ლიოსას რომანი „ლიტუმა ანდებში“ 1993 წელს გამოქვეყნდა და მასში მწერალმა კვლავ გააგრძელა ის თემა, რომელიც შვიდი წლით ადრე მოთხრობაში „ვინ მოკლა პალომინო მორელო“ (1986) დაიწყო; კერძოდ, ტექსტში რეალისტურადაა აღწერილი პერუში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები: მღელვარება, სამოქალაქო დაპირისპირება და სისხლისღვრა. რომანი უაღრესად საინტერესო იმითაა, რომ ავტორი ერთმანეთის პარალელურად გვთავაზობს სრულიად რეალისტურ და მაგიურ-რეალისტურ ამბებს, რომლებიც ორგანულად, ყოველგვარი დისონანსის შეგრძნების გარეშე კვეთენ ერთმანეთს. მთავარი გმირი – პოლიციელი ლიტუმა – სპეციალური დავალებითაა გაგზავნილი ანდების ერთ-ერთ მიკარგულ სოფელ ნაკოსში, რათა გამოიძიოს ადგილობრივი პოლიციელის საქმე.

ნაკოსში ჩასული ლიტუმა და მისი თანაშემწე ტომასი მალე რთული და ჩახლართული ამბის მომსწრენი ხდებიან. აღმოჩნდება, რომ სოფელში მოკლე დროში სამი ადამიანი დაიკარგა: მუნჯი პედრიტო ტინოკო, რომელიც ლუდზე გაგზავნეს და აღარ დაბრუნდა, ბრიგადირი დემეტრიო ჩანკა, რომელსაც ადრიანამ ხელისგულზე უმკითხავა და უწინასწარმეტყველა უბედურება და კასიმირო უარკაი, ალბინოსი და მუნჯი. ამ გამოძიების პროცესში თხრობაში შემოდის ორი მეტად საინტერესო პერსონაჟი – სასადილოს მფლობელი დიონისიო და მისი ცოლი ადრიანა.

დიონისიოს დაწესებულება რომანში ცენტრალური ადგილია, სადაც იკრიბება სოფლის მთელი მოსახლეობა და სადაც თავს იყრის ყველა მიმდინარე ამბავი.

„სარდაფი მდებარეობდა სოფლის ცენტრში, ყველა მხრიდან გარშემორტყმული ბარაკებით, სადაც პეონები ცხოვრობდნენ – ეს იყო დაბალჭერიანი კონსტრუქცია, რომლებშიც ხის ძელები და ყუთები მაგიდებსა და სკამებს ცვლიდნენ, მიწის იატაკითა და ფიცრის კედლებზე შიშველი ქალების ფოტოებით. შუალამის მოახლოებისას სარდაფში ნემსი არ ჩავარდებოდა ხოლმე, მაგრამ ახლა, როცა მზე ახალი ჩასული იყო და ჯერ კიდევ არ ბნელოდა, ლიტუმასა და ტომასის გარდა, კიდევ ოთხი მამაკაცი ისხდა“¹ (Льова, 1997).

თავად სასადილოს მფლობელ დიონისიოს კი ასე ახასიათებს ავტორი:

„ეს იყო მსუქანი, ზორბა მამაკაცი, მუქი ფერის კანით, თითქოს მჭვარტლითაა გამურულიო, ხვეული ცხიმოვანი თმა ჰქონდა და ყოველთვის ერთი და იგივე მჭიდროდ მომდგარი ლურჯი ზედატანი ეცვა. ქუთუთოებში ღრმად ჩამჯდარი პატარა თვალები მუდამ ალკოჰოლით ჰქონდა დაბინდული. დიონისიო თავის კლიენტებთან ერთად სვამდა, თუმცა არასოდეს უნახავს მთვრალი ვინმეს, რაც მართალია, მართალია“ (Льова, 1997).

ბახუსის ღმერთის მოსახელე დიონისიო, ჭილამის რომანის მსგავსად, აქაც დიონისოს კულტის მსახურის მხატვრული სახეა. ტექსტში გვაქვს შესაბამისი დეტალები: იგი არასოდეს იყო ფხიზელი, ზუსტად ისევე სვამდა, როგორც მისი კლიენტები, თუმცა გადამთვრალი არასოდეს არავის უნახავს; სარდაფის სტუმრებს მისთვის დამახასიათებელი ტანის რხევით (ერთგვარი რიტუალური ცეკვით) ურიგებს სასმელს – ყურძნის არაყ პისკოს და ჭიქით ლუდს; კარგად რომ დაღამდება და ხალხი დათვრება, კაცებს ერთმანეთთან ცეკვას აძალებს, რაც, ერთი მხრივ, დიონისეს რიტუალის პროფანული სახეა, მეორე მხრივ კი, გასართობი უცნაური ცოლ-ქმრისთვის. „ეს ყველაფერი აღიზიანებდა

¹ სტატიაში გამოყენებული მარიო ვარგას ლიოსას რომანისა და არაქართული სამეცნიერო ლიტერატურის ქართული თარგმანები ჩემია, ა. ნ.

ლიტუმას, ამიტომ, როცა მარნის პატრონი თავის ამ ჩვეულ ნომერს იწყებდა, იგი სარდაფს ტოვებდა ხოლმეო“ (Льоса, 1997), – წერს ლიოსა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საუბარია ოთარ ჭილაძისა და მარიო ვარგას ლიოსას რომანთა საერთო პასაჟზე, ესაა ტექსტებში ნახევრად რეალური და ნახევრად მისტიკური ადგილი **სასადილო**: ოთარ ჭილაძესთან – ბახას ორმოცსაფეხურიანი სარდაფი, მარიო ვარგას ლიოსასთან კი – დიონისიოს ბარი, რომელიც სიუჟეტის განვითარებაში ცენტრალური პასაჟია და გარკვეულწილად მთავარ პერსონაჟთა ბედისწერის განმსაზღვრელადაც კი იქცევა.

ამ მსგავსების შესახებ გაკვრით შენიშნავს თავის ერთ სტატიაში ოთარ ჭილაძის შემოქმედების მკვლევარი, ქალბატონი მანანა კვაჭანტირაძე:

„ამ თემასთან დაკავშირებით კიდევ ერთი ცნობილი სახელი მახსენდება – მარიო ვარგას ლიოსა. მის რომანში „ლიტუმა ანდებში“, რომლის რუსული თარგმანიც 1996 წელს გამოქვეყნდა, არის პერსონაჟი დიონისიო, ანდებში რომელიდაც მიყრუებული სოფლის ღამის ბარის მეპატრონე. მისი მსგავსება ოთარ ჭილაძის ბახასთან იმდენად აშკარა იყო, რომ დავინტერესდი, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ თუ არის ესპანურად თარგმნილი-მეთქი. 1976 წელს უთარგმნიათ. ხომ ჩვენს წისქვილზე ასხამს წყალს ეს ფაქტი, მაინც ფუჭი მეჩვენება გავლენების ძეგნა. ალბათ, უფრო სამყაროს საერთო ტექსტზე, კაცობრიობის საერთო მეხსიერებაზე თუ შეიძლება საუბარი, სადაც ჩვენი ყოველწამიერი აზრებიც კი დაუკარგავად ეწერებიან რომელიდაც ნანოფირფიტაზე“ (კვაჭანტირაძე, 2009, გვ. 7).

„მიუღებელია აზრი მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციის მხოლოდ ერთი, ავტორისეული ვარიანტის არსებობის შესახებ“, – მიაჩნდა ერიკ დონალდ ჰირშს (დოიაშვილი და რატიანი, 2008, გვ. 119). თავის მხრივ, მხატვრული ტექსტის აზრობრივ-ემოციური სიღრმე უფრო და უფრო ზრდის ამ ინტერპრეტაციათა რაოდენობას. აღნიშნული პასაჟიც შეიძლება განვიხილოთ რამდენიმე სიბრტყეზე, რომელთაგან ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა ღვინის სარდაფი, როგორც რიტუალური სივრცე, მითოსური ადგილი და მისი ინტერპრეტაცია, როგორც დიონისოს დღესასწაულის თანამედროვე საკრალურობადაკარგული სახისა.

ბახას სარდაფი და დიონისიოს სასადილო ფუნქციურად იდენტური დაწესებულებებია: გართობის, დასვენების, მშრომელთა განტვირთვის ადგილია. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტის ზედაპირული ენობრივი ქსოვილის მიხედვით, პირველადი სემიოტიკური სისტემის დონეზე ლიოსას რომანში მეოცე საუკუნეა, ხოლო ჭილამესთან ანტიკური სამყარო, რეალურად აქ დრო განმსაზღვრელი არაა და არც განსაზღვრული. მითის გამოყენებას კონკრეტული ისტორიული დრო და სივრცე მითოლოგიურ, უდროო სამყაროში გადაჰყავს. ასე იქმნება სივრცე, რომელიც უკვე უკიდურესად რეალურია. ჯერ კიდევ ლოსევი აღნიშნავდა „მითის დიალექტიკაში“, რომ მითოსური რეალობა

„უმაღლესი კონკრეტიკის, მაქსიმალურად ინტენსიური და უკიდურესად დამაბული რეალობაა. ეს ყველაზე უფრო აშკარა, ჭეშმარიტი რეალობაა და არა ფიქცია. იგი აზროვნებისა და ცხოვრების აუცილებელი კატეგორიაა, რომელიც შორსაა ყოველგვარი შემთხვევითობისა და თვითნებობისგან. [...] მითი აზრისა და ცხოვრების ყველაზე აუცილებელი, პირდაპირ უნდა ითქვას, ტრანსცენდენტურად აუცილებელი კატეგორიაა; მასში არაფერია შემთხვევითი, არასაჭირო, თვითნებური, გამოგონილი ან ფანტასტიკური. ეს არის ნამდვილი და მაქსიმალურად კონკრეტული რეალობა“ (Лосев, 2001, с. 36-37).

ასეთ სივრცეებს ქმნიან, ერთი მხრივ, ოთარ ჭილაძე და, მეორე მხრივ, მარიო ვარგას ლიოსა თავიანთ რომანებში, ისინი მითს მოდელად, მთავარი სათქმელისთვის კონკრეტული მხატვრული ფორმის მისაცემად იყენებენ.

„სიამოვნების სიმბოლოა ბახას სარდაფი, რომელიც თრობის, დროსტარების, „კურდღელივით მხდალი ქვეყნიდან“ გაქცევის საუკეთესო ადგილია ვანელთათვის. [...] ვანელები ბახას ორმოცსაფეხურიან სარდაფს ხშირად სტუმრობენ, მაგრამ ეს სიმთვრალის უხამს ფორმასთან და გადამეტებულ მემთვრალეობასთან არ იგივდება. ბახას მიწისქვეშა სარდაფი უფრო წმინდა ადგილია, სადაც ვანელები შრომის შემდეგ ისვენებენ, საუბრობენ, ბედნიერდებიან ღვინის ძალითა და სიხალისით. [...] ბახას სარდაფი დიონისეს დღესასწაულის კოლხური სივრცეა. მით უფრო, რომ ამგვარ პარალელს თვით ავტორის შენიშვნა ამძაფრებს: „თითქოს რომელიღაც აკრძალული ღვთაების სამყოფელში მორწმუნენი საიდუმლოდ შეკრებილანო“ (ნემსაძე, 2009, გვ. 99-100).

ბახა დიონისოა, სიყვარულის, ქეიფის, მემთვრალეობის ღმერთის სახე მითოსურ ვანში. „*ბახაც ზეიმისთვის იყო გაჩენილი, სიყვარულისთვის, დროსტარებისთვის. [...] სიმთვრალეს სიყვარული მოჰყავდა, სიყვარულს – სიმთვრალე, გაუნელებელი და აღგზნებული*“ (ჭილაძე, 1986, გვ. 285-286).

ამგვარი ადგილია ნაკოსელებისთვისაც დიონისიოს სასადილო, ეს ორი დაწესებულება ფუნქციურად და არქიტექტურულადაც კი თითქმის იდენტურია (განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ბახას სარდაფი მიწის ქვეშაა, დიონისიოსი კი მიწის პირზე), მაგრამ მათ შორის შეინიშნება ერთი არსებითი, შესაძლოა ვთქვათ, კონცეპტუალური სხვაობაც. ბახას სარდაფი ესთეტიკური სივრცეა (ოღონდ მხოლოდ ძველ ვანში, ოყაჯადოს გამეფების მერე სიტუაცია რადიკალურად იცვლება), დიონისიოს სასადილოს ნიშანდობლივი თვისებები კი ძალადობა, ცინიზმი, ადამიანთა საკუთარი სიამოვნებისთვის გამოყენებაა; ამ სხვაობას თვით დაწესებულების მფლობელთა ხასიათის ამბივალენტურობა განაპირობებს. მარიო ვარგას ლიოსას რომანში ესპერანსას დაცვის უფროსი ფრანსისკო ლოპესი დიონისიოს სუტენიორობაში, ჰომოსექსუალიზმსა და გარყვნილებაში ადანაშაულებს: დიონისიო მოგზაური ვაჭარი იყო, რომელსაც თან დაჰყავდა მოხეტიალე მოცეკვავეები, აკრობატები და ქუჩის წარმოდგენებს აწყობდა, სახალხო დღესასწაულებში მონაწილეობდა და უცენზურო (გარყვნილ) ცეკვებს ასრულებდა ხოლმე. მისი ხასიათის გასახსნელად ნიშანდობლივია ერთი ამბავი: ერთ-ერთი რიტუალური ცეკვის ხალაპატოს¹ შესრულებისას ტრანსში ჩავარდნილმა ყველა იხვს თვითონ წააწყვიტა თავები, რისთვისაც კარნავალიდან გამოაგდეს. უცნაურია, რომ ტერუკებს ჯერაც არ მოუკლავთ იგი. ისინი სჯიან ჰომოსექსუალებს, მეძავეებს, სუტენიორებს, გარყვნილებს, დიონისიო ერთადაა ეს ყველაფერი და ისევ ცოცხალია, – აღნიშნავს ფრანსისკო ლოპესი.

როგორც ვხედავთ, ლაღი და თავისუფალი ბახას საპირისპიროდ მედუქნე და მისი ცოლი ამ მშრომელ ადამიანებთან არათანაბარდობებულებით დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ. იყენებენ დაღლილ, მთვრალ მუშებს და ვითომ გართობისა და განტვირთვისთვის მათ ისეთი ქმედებების ჩადენისკენ უბიძგებენ, რაც რეალურად მათი ღირსების დამცირებისკენაა მიმართული.

¹ ერთგვარი ხაუხური (პერუ) თამაში-ცეკვა, რომლის დროსაც ტრანსში ჩავარდნილი მოცეკვავეები თავებს აგლეჯენ ცოცხალ იხვებს.

ერთმანეთისგან განსხვავდებიან რახილო და დონა ადრიანაც. ერთგული ცოლია რახილო, ოჯახსა და შვილებზე მზრუნველი, დონა ადრიანას სახელს კი, ქმრის მსგავსად, უცნაური ამბები უკავშირდება: ესაა ქალი ასაკის გარეშე (40-ს ან 50-ს გადაცილებული), მდინარის გაღმადან, მთიანი მხარიდან მოსული, აქვს დიდი ამობურცული თვალები და გამჭოლი მზერა. ამბობდნენ, რომ საკუთარი ხელით ჰყავდა მოკლული პიშტაკო. დღისით თუ მისი საქმიანობა პრაგმატულია, ყოფითი (მზარეულობა), ღამით მთლიანად მაგიურ სფეროში გადადის (მკითხაობს კარტზე, ხელისგულზე, კოკას ფოთლებზე, განმარტავს ასტროლოგიურ ცხრილებს). ამას ხვდება გამომძიებელიც – ლიტუმა ვარაუდობდა, რომ ეს ქალი ღამ-ღამობით კიდეც რაღაცებსაც აკეთებდაო, – წერს ავტორი. თუმცა ეს განსხვავება ბახასა და დიონისიოს დაწესებულებებს შორის თითქმის იშლება ვანში აიეტის დამხობისა და ოყაჯადოს გამარჯვების შემდეგ. ბახას სარდაფი ახალი ვანში კარგავს თავის ესთეტიკურ ელემენტს და იქცევა ღრეობისა და ზღვარგადასული მემთვრალეობის ადგილად, იგი სრულად ემსგავსება დიონისიოს სარდაფს.

რომანის მთავარი ხაზი – გამოძიება პოლიციელის მკვლელობისა, რომელსაც ემატება სამი ადამიანის გაუჩინარება, მუდმივად ორ პარალელურ სიბრტყეზე მიმდინარეობს – რეალისტურსა და მაგიურზე. ესაა პერიოდი, როცა ანდებში მოქმედებს ტერორისტული ორგანიზაცია სენდერისტები¹. ისინი ერთ ღამეს საიდუმლოდ შემოდიან ანდამარკში და თითქოსდა სამართლიანობის დამყარების სახელით ადამიანებს ხოცავენ. ნაკოსში მისული ლიტუმას წინაშე რთული ამოცანა დგას, სად ეძებოს დანაშაულის კვალი, ტერორისტული ორგანიზაციის ხაზს გაჰყვეს თუ დაუჯეროს ადგილობრივების დაჟინებულ ჩვენებებსა და მინიშნებებს, რომლებიც ამ გაუჩინარებებს მისტიკურ ძალებსა და მთის ბოროტ სულებს მიაწერენ. დიონისიოც და მისი ცოლიც დაჟინებით ცდილობენ, ლიტუმა ანდების მისტიკურ რეალობაში დაარწმუნონ.

„ეს მთები სავსეა მტრული ძალებით, [...] მტერი ცხოვრობს იქ, შიგნით. და უსასრულოდ ხლართავენ ხრიკებს. მავნებლობენ. ყველა ბოროტება მათგანაა, ყველა უბედურების მიზეზი

¹ პერუს მარქსისტური ორგანიზაცია „ნათელი გზა“ (ესპ. *Sendero Luminoso*), რომელიც 1980-იანი წლებიდან შეიარაღებულ ბრძოლას ეწეოდა პერუს ხელისუფლების წინააღმდეგ.

მათშია. მათ გამო შახტები ჩერდება, მათ გამო სატვირთო მანქანებს მუხრუჭები უფუჭდება და უფსკრულში ცვივიან, მათ გამო დინამიტის ყუთები ფეთქდება და ყველა მიმართულებით მიფრინავს ხალხის ხელები, ფეხები და თავები“ (Льоца, 1997).

ამბობს დონა ადრიანა, მისი ქმარი კი ასეთ ამბავს უყვება საიდუმლო შეხვედრისას: „ეს შახტის ავი სულებია, ისინი უხდიან სამაგიეროს ადამიანებს, რომლებიც თავისი გაუმაძღრობის გამო მოსვენებას არ აძლევენ და ანგრევენ მთებს. ისინი კლავენ მაღაროელებს“ (Льоца, 1997).

ეს ხაზი – მისტიკურ-რეალისტურის ჭიდილი – გვხვდება ჭილაძესთანაც, კერძოდ, რომანის მეორე ნაწილში. აჯანყება აიეტის წინააღმდეგ, მისი დამარცხება და ოყაჯადოს გამეფება რომანში მითოსურ დროს რეალისტურით ჩაანაცვლებს. ამბავი, რომელიც რადიკალურად ცვლის სიკეთე-ბოროტების მარადიული ჭიდილის შედეგს (ბოროტება აღზევდება), აქცენტირებულია სიმბოლური ნომინაციებით. მაგალითად, ასეთ პარალელურ ნიშნებად საკვლევ რომანებში შეგვიძლია დავასახელოთ დარიაჩანგის ბაღის გაქრობა აიეტის დამარცხებისთანავე („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“) და უწყინარი ცხოველების, ვიკუნიების, გაჟლეტა ტერორისტების მიერ („ლიტუმა ანდებში“). ორივეგან სიკეთე ნადგურდება ბოროტ ძალასთან დაპირისპირებაში.

მაგიური რეალიზმის მეთოდს, როგორც ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში რეალობის დაუფარავად გადმოცემის, ცენზურისათვის მიუღებელის თქმის საუკეთესო საშუალებას, იყენებენ ოთარ ჭილაძეც და მარიო ვარგას ლიოსაც. ასეთ პასაჟს წარმოადგენს განხილულ რომანებში მთვარის კულტი და მის თაყვანისცემასთან დაკავშირებული რიტუალები. რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია მამიდა ყამარი, მეფე აიეტის და, რომელსაც დარიაჩანგის ბაღში უდგას ტაძარი. ცნობილია, რომ ქართველთა უძველეს რწმენა-წარმოდგენებში მთვარე მთავარი ღვთაება იყო. „ქართველი ხალხის აზროვნებაში წმიდა გიორგის ძველი წარმართობისდროინდელი, ქართველების მთავარი ღვთაების, მთვარის ადგილი უკავია“ (1979, გვ. 66), – წერს ივანე ჯავახიშვილი¹. მამიდა ყამარის ტაძარიც

¹ საინტერესოა, რომ მთვარის ღვთაებისა და ქრისტიანული წმინდა გიორგის სახეთა სინკრეტიზაციას წარმოადგენს თეთრი გიორგი, რომლის დღესასწაული 14-15 აგვისტოს ღამეს ტარდებოდა სოფელ აწყურში და ზედმიწევნით იმეორებდა მთვარის ღვთაების თაყვანისცემის რიტუალს (ჯავახიშვილი, 1979, 67-70).

მთვარის ღვთაებისაა, ხოლო თავად მისი ქურუმი ქალია. მამიდა საგულდაგულოდ არჩევს მემკვიდრეს (რისთვისაც არ გამოადგა არც ქარისა და არც აფრასიონი, „ერთს საამისოდ ქალურმა ქარაფშუტობამ შეუშალა ხელი, მეორეს კი – ბიჭობამ“ (ჭილაძე, 1986, გვ. 43) და საბოლოოდ მედეაზე შეაჩერა არჩევანი: „მამიდა ყამარმა მედეა თავიდანვე მთვარის მხევლად განაწესა“ (ჭილაძე, 1986, გვ. 46). მედეა ხდება მთავარი ქურუმი მამიდა ყამარის გარდაცვალების შემდეგ და ტექსტშიც ჩანს, როგორ დადის იგი 12 მხევლის თანხლებით დარიაჩანგის ბაღში. კონკრეტულად რა რიტუალებს ატარებს მედეა, როგორც ქურუმი, ამის თხრობა ტექსტში არაა, მხოლოდ მინიშნებაა გარკვეულ რიტუალებზე:

„მამიდა ყამარის ტაძარი დარიაჩანგის ბაღში იდგა. მედეა ყოველდღე დადიოდა იქ და მთელმა ქალაქმა იცოდა, როდის გამოჩნდებოდა ჯორებშებმული ეტლი. ეტლზე შემდგარ მედეას მარჯვენაში სადავე ეჭირა, მარცხენაში კი მათრახი. ცოტა ხნის მერე ერთი ჭკუისა და ერთმანეთზე მშვენიერი ცამეტი ქალიშვილი კოცონივით დაბრიალებდა დარიაჩანგის ბაღში. აქ იყო მათი ქვეყანა, მათი სამფლობელო, უცხო თვალს გარიდებული და ტაძრის სიახლოვეთ ჩაწყნარებული“ (ჭილაძე, 1986, გვ. 44).

რაც შეეხება მარიო ვარგას ლიოსას ტექსტს, აქ პირდაპირაა აღწერილი ერთ-ერთი რიტუალი, რომელიც წარმართული ხანიდან მომდინარეობს. დონა ადრიანა იმ უბედურების მიზეზად, რაც თანამედროვე სამყაროს სჭირს, ძველი ჩვეულებების დავიწყებასა და იგნორირებას მიიჩნევს. იგი დაწვრილებით უყვება ლიტუმას ძველ ამბებს, როდესაც ყველაფერი კარგად იყო და ნაკოსშიც ბედნიერება სჯაბნიდა უბედურებას. მისი ნაამბობის მიხედვით, წარსული იდეალური დროსივრცე იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველწლიურად ტარდებოდა ადამიანთა მსხვერპლშეწირვა, ამას არავინ ეწინააღმდეგებოდა, მსხვერპლმა წინასწარ იცოდა, სწორედ ის რომ უნდა შეეწირათ, მაგრამ ამის გამო არ გამოთქვამდა პროტესტს.

„მამაკაცი, რომელსაც საერთო საბჭო ირჩევდა მომავალი წლის დღესასწაულის მეთაურად, წინასწარ იწყებდა კანკალს. მან იცოდა, რომ მისი ძალაუფლება მხოლოდ დღესასწაულების დასრულებამდე გაგრძელდებოდა, შემდეგ კი მას მსხვერპლად შესწირავდნენ. მაგრამ ის არ გარბოდა, არ ცდილობდა დამალ-

ვას, როცა წვეულება, რომელსაც ხელმძღვანელობდა, დასასრულს მიუახლოვდებოდა და როცა დასრულდებოდა ცეკვებისა და დროსტარების გრძელი სერია. მსგავსი არაფერი. იგი ბოლომდე რჩებოდა და ამაყოფიდა, რომ შეეძლო, გამოსდგომოდა თავის სოფელს. იგი კვდებოდა გმირივით, სიყვარულითა და პატივისცემით გარემოცული. და იგი ნამდვილად იყო გმირი“ (Львова, 1997).

დონა ადრიანას თქმით, ამ მსხვერპლშეწირვით ნაკოსელები ბედნიერებით ჯილდოვდებოდნენ ადგილობრივი ღმერთებისა და მთის სულებისაგან: უბედურებას არ სჭირდება მსხვერპლი და დამსახურება, იგი ისედაც მოვა, ბედნიერებისათვის კი მსხვერპლის გაღებაა აუცილებელი. ესაა დონა ადრიანას დასკვნა, ასე ესმოდათ მათ ტრადიციებისა და ადათ-წესების დანიშნულება და მიზანი.

რომანში აღწერილი რიტუალი ზუსტად იმეორებს მთვარის ღვთაების დღესასწაულზე გამართულ იმ რიტუალს, რომელსაც სტრაბონი აღწერს და რომელიც კავკასიის ტერიატორიაზე ტარდებოდა:

„საკმარისია სტრაბონის აღწერილობის ერთი ნაწყვეტი, რომელიც ალბანელთა სარწმუნოებას ეხება, კახეთის განთქმულ თეთრ-გიორგობას შევადაროთ, რომ ეს აზრი სრულებით ცხადი და ჭეშმარიტი გახდეს; თავის გეოგრაფიაში სტრაბონი ამბობს: „ალბანელნი ღმერთებსავით თაყვანსა სცემენ მზესა, ზევსს და მთვარეს, მეტადრე მთვარეს. მთვარის ტაძარი იბერიის მახლობლად მდებარეობს. მეფის შემდგომ ყველაზე უფრო პატივცემულ კაცად ის ითვლება, ვინც ტაძარს ემსახურება; იგი დიდსა და მჭიდროდ დასახლებულს ხატის მამულს განაგებს და ხატის ყმების უფროსად ითვლება, რომელთა შორის ბევრი ქადაგად დაეცემა და წინასწარმეტყველებს ხოლმე; იმას, ვინც მეტად ატაცებული ტყეებში მარტოკა დახეტილობს, ქურუმები დაიჭერენ, კისერზე ჯაჭვს დაადებენ და ერთი წლის განმავლობაში ზვარაკად კარგა ასუქებენ ხოლმე; მერე მას მირონცხებულს სხვა საღმრთოებთან ერთად ღმერთს მსხვერპლად შესწირავენ ხოლმე“ (ჯავახიშვილი, 1979, 67-68).

როგორც ვხედავთ, მარიო ვარგას ლიოსას რომანში აღწერილი პერუს მთიანეთში გავრცელებული უძველესი რიტუალი, რომლის მიზანიც ღვთაებისთვის ადამიანის ბედნიერების გამოთხოვა იყო,

ზუსტად ემთხვევა კავკასიის ტერიტორიაზე გავრცელებულ რიტუალს და ორივე მთვარის ღვთაების სადიდებლად და თაყვანისსაცემად იმართებოდა. ასევე მთვარის კულტსა და მის მსახურებას ვხვდებით ოთარ ჭილაძის პირველ რომანშიც, სადაც იგი უმთავრესი ღვთაებაა და მისი ქურუმი ჯერ მეფე აიეტის დაა, შემდეგ კი მეფის უმცროსი ქალიშვილი მედეა. ამგვარი დამთხვევების ანალიზისას, ბუნებრივია, ძნელია პირდაპირ ლიტერატურულ გავლენებზე საუბარი. ეს არაა ტექსტის გადასვლა ერთი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტიდან მეორეში. აქ საქმე ტიპობრივ ანალოგიასთან გვაქვს, რაც გამოწვეული უნდა იყოს მსგავსი კულტურული წარსულით, რომელსაც ინახავს ერის კოლექტიური მეხსიერება და საუკუნეების შემდეგ ვლინდება სრულიად ახალ დროსა და სრულიად განსხვავებულ სოციალურ-პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცეში.

ისეთი სასტიკი ადათი, როგორიც იყო ანდებში ყოველწლიური დღესასწაულის შემდეგ ამ დღესასწაულის მეთაურის მსხვერპლად შეწირვა, სამართლიანობის, ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული თანაცხოვრების, ბედნიერების სიმბოლოა ტექსტში. ხოლო დიონისიოს ბარში ღამით მიმდინარე ღრეობა, სიმღერა, ცეკვა (როცა მამაკაცები ქალის მაგივრად მამაკაცებს ეცეკვებიან), უკვე მშვენიერებადაკარგული სამყაროს მახინჯი სურათია, რადგან ნაკოსმა (ანდებმა – წმინდა, შეურყვნელმა სამყარომ) ბედნიერებისკენ მიმავალი გზა დაკარგა. ნიშანდობლივია, რომ მეფე აიეტის სამეფოს დაქცევის (და მედეას გაქცევის) შემდგომ დარიაჩანგის ბაღის რიტუალური ცხოვრებაც წყდება. ანუ ორივე ტექსტი აქ ერთგვარ პოზიციას ამჟღავნებს – ორივეგან ძველი და ახალი სამყარო უპირისპირდება ერთმანეთს, ძველი ასოცირდება სამართლიანობასთან, ბედნიერებასთან, წესრიგთან, ახალში კი უსამართლობა, უბედურება, ქაოსი, ბოროტება ბატონობს. ქურუმთა მიერ ჩატარებული რიტუალები პირდაპირ უკავშირდებოდა ადამიანთა ბედნიერ ცხოვრებას, მათი მოშლის შემდგომ კი ბუნებრივ წესრიგს ჩანაცვლებული ადამიანური სამართალი (ადმინისტრაციული პუნქტების გახსნა ლიოსასთან და ოყაჯადოს მეფობის პერიოდი ჭილაძესთან) ჰარმონიული სამყაროს რღვევის მანიშნებელია, რითაც მწერლები ტოტალიტარული რეჟიმის დაშიფრულ სურთებს ქმნიან და წარმოაჩენენ მკითხველის წინაშე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოიაშვილი, თ., და რატიანი, ი. (რედ-ები). (2008). *ლიტერატურის თეორია: XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები*. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
<http://literaturatmcodneoba.tsu.ge/litr-mim-77.pdf>
- კვაჭანტირაძე, მ. (2009). „მე ძალიან მაინტერესებს, როგორ გამოიყურება თქვენს თვალში ჩემი სამყარო“. *კრიტიკა*, 4, 6-19.
- ნემსაძე, ა. (2009). *იდენტიფიკაციის პრობლემა ოთარ ჭილაძის რომანებში*. თბილისი: „მწიგნობარი“.
- ჭილაძე, ო. (1986). *რჩეული თხზულებანი 3 ტომად*. ტომი I. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- ჯავახიშვილი, ი. (1979). *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტომი I. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
<https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/12087/1/I.%20Javakhishvili%2c%20t.%20I.pdf>
- Лосев, А. (2001). *Диалектика мифа*. Мысль.
<https://www.philosophy.ru/upload/iblock/fb8/fb81045bab40bbfd3aeaccff4b16dfd.pdf>
- Льоса, М. В. (1997). Литума в Андах.
http://www.lib.ru/INPROZ/LIOSA_M/andy.txt
- Мелетинский, Е. (1976). *Поэтика мифа*. Часть III. Наука.
<http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Literat/melet1/03.php>

References:

- Ch'iladze, O. (1986). Rcheuli tkhzulebani 3 t'omad. T'omi I. [Selected essays in 3 volumes. Volume I]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
- Doiashvili, T., Ratiani, I. (red-ebi). (2008). Lit'erat'uris teoria: XX saukunis dziritadi metodologiuri k'ontseptsiebi da mimdinareobebi. [Literary theory: the main methodological concepts and trends of the 20th century]. Tbilisi: “lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba”.
<http://literaturatmcodneoba.tsu.ge/litr-mim-77.pdf>
- Javakhishvili, I. (1979). Tkhzulebani tormet t'omad. T'omi I. [Essays in twelve volumes. Volume I]. Tbilisi: TSU gamomtsemloba.
- K'vach'ant'iradze, M. (2009). „Me dzalian maint'ereseb, rogor gamoiq'ureba tkvens tvalshi chemi samq'aro“. [“I am very interested in how my world looks to you”]. *K'rit'ik'a*, 4, 6-19.

- Losa, M. B. (1997). Lituma v Andakh. [Lituma in the Andes].
http://www.lib.ru/INPROZ/LIOSA_M/andy.txt
- Losev, A. (2001). Dialektika mifa. Mycl'. [Dialectics of myth. Thought].
<https://www.philosophy.ru/upload/iblock/fb8/fb81045bab40bbfd3aeacccff4b16dfd.pdf>
- Meletinskiy, E. (1976). Poetika mifa. Chast' III. [Poetics of myth. Part III]. Moskva: "nauka". http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php
- Nemsadze, A. (2009). Ident'ipik'atsiis p'roblema otar ch'iladzis romanebshi. [The problem of identification in Otar Chiladze's novels]. Tbilisi: „mts'ignobari“.

Individual Session –

Translating difference: The Other in Other Words

Besik Kharanauli's Latest Metapoetic Books – at the Crossroads of Tradition and Innovation

ბესიკ ხარანაულის უახლესი მეტაპოეტური წიგნები – ტრადიციისა და ნოვაციის გზაჯვარედინზე

Tamar Barbakadze

Shota Rustaveli institute of Georgian Literature
(Georgia)

თამარ ბარბაქაძე

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
(საქართველო)

Abstract:

Besik Kharanauli called the „intersection of prose and poetry“ an innovative, alternative genre which has been established by him in Georgian literature in 2020s. In his metapoetic collections („Eh, Bessarion“, „The Great Drinking“), Kharanauli talks about the latest hard times, caused not only by the pandemic, but also by the movement of man's soul, national pain, and blowing of the dream.

In our view, Besik Kharanauli's lyrical poems reflect the spiritual kinship of the poet's work, on the one hand, with Nikoloz Baratashvili's lyrical judgment and the attempt to answer the main epochal question („The Fate of Kartli“), and on the other hand, with Galaktion Tabidze's lyrical poems („Talking about lyrics“, „Akaki Tsereteli“). Besik Kharanauli put forward the eternal, cardinal question about the purpose of the poet and poetry as the main issue of the modern Georgian lyrical poem, lyrical cycles.

Along with the lyrical poem, Besik Kharanauli creates the basis for alternative poetics, i.e., a „poem in prose“. The poem in prose is known to be

based not on a narrative but on a subjective-evaluative aspect. Northrop Frye notes that the form of a poem affects the semantic structure, absorbs the meaning. Andrei Bely seeks rhythm in both verse and prose and thus destroys their genre nature.

Denying the genre peculiarities of prose and poetry, their specificity, B. Kharanauli creates new metatexts: semantics and rhythm are united by the principle of free, unlimited expression of thought. The author is completely free in self-expression. In these metatexts, the traditional restrictions of prose or poetry, especially verse, are removed. In a lyrical cycle of „Songs during the Pandemic“, the informativeness of the narrative, the documentary, the laconicism are determined by aphorisms. All poetic phrases are divided into metro-rhythmic periods (5/4/5, 5/5/4/3, etc.). In all the texts, there is a minimal rhythmic impulsivity.

The poetic tradition of Besik Kharanauli's innovative metatexts is based on 19-th century original or translated Georgian poetry and Galaktion's lyric poem „A Conversation about Lyrics“.

Besik Kharanauli's „Pandemic Songs“ is a new form of defeating by poetry and assimilation of „non-fictional space“, the poetry of the future. The poet recognizes the need to unite story and emotion, prose and lyricism as a means of overcoming the global, pandemic spiritual crisis and anxiety.

Keywords: Metapoetry, lyrical poem, Prose poem

საკვანძო სიტყვები: მეტაპოეზია, ლირიკული პოემა, ლექსი პროზად

სიტყვიერი ხელოვნების წარმოშობა, პოეზიის აუცილებლობა, კატეგორიული მოთხოვნის შესრულების პირობას გულისხმობს: „სალიტერატურო ენა განსხვავდებოდეს საყველპურო ენისაგან, ხოლო მხატვრული მიზანი – სინამდვილის ასახვა ენის მეშვეობით, ინფორმაციული ასახვისაგან“ (ლოტმანი, 1987, გვ. 3). პოეტის დანიშნულება, ფუნქცია – ეროვნული ენის წიაღში და მისი მეშვეობით მუდმივად შეინარჩუნოს შემოქმედის, მქმნელის, გარდასახვის უნარი – უცვლელი დარჩა თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში; თუმცა ცნობილია, რომ „პოეზიის წარმოქმნა ეროვნული ენობრივი ტრადიციის საფუძველზე რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესია... ამჟამად ორივე თეორია – „ენასთან ბრძოლის“ თეორიაც და ბუნებრივი ენის მიმართ პოეზიის თვისებრივი სხვაობის უარყოფის თეორიაც – მეცნიერების ადრინდელი ეტაპის გრდაუვალ უკიდურესობად ითვლება“ (ლოტმანი, 2015, გვ. 367).

ამგვარი განმარტება აუცილებლად მივიჩნიეთ ბესიკ ხარანაულის შემოქმედებაზე საუბრის დაწყების წინ. პოეტი განსაკუთრებით ზრუნავს მშობლიური ენის მეშვეობით, პიროვნულის, აუცილებლად სათქმელის, ასამეტყველებლად. ფიქრისა და ემოციის გამოსახატავად ყველაზე მეტად თავის მშობლიურ კუთხეს: ფშავსა და ხევსურეთს, ივრისპირის ქართულს, ეყრდნობა: „არაა საკვირველი! ამ კუთხეში მხოლოდ პოეზიის ენით მეტყველებენ, რამაც ენას მხატვრულობა და ლაკონურობა შესძინა, ხალხი კი შეიწირა. არაა საკვირველი: როცა ადამიანები პოეზიის მიხედვით ცხოვრობენ“ (ხარანაული, 2010, გვ. 206). ამ წიგნშივე: „სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი, ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა“ – მსჯელობს ბესიკ ხარანაული მეცნიერებისა და პოეზიის უმორესი და უძველესი წინაპრების შესახებ: მეცნიერების შესაძლო მამამთავრად თუ აბელს მივიჩნივთ, ხოლო კაენს – პოეზიის მამად, მაშინ პოეზიის არსის გაგება ასეც შეიძლება: „პოეზია დაუღლეელია, ცოდვა არ ასვენებს, დაძრწის, დაეძებს... მაინც კი ზემოდან დასცქერის მეცნიერებას პოეზია, მისი მონაპოვარი თავისი ჰგონია“. აქვე ბესიკ ხარანაული გვთავაზობს ამონარიდს წიგნიდან: „ლექსიკონი უნცრუათ ლეკოს ძისა“. ლექსო ჭინჭარაულის, ცნობილი ქართველი ენათმეცნიერის, ლექსიკოლოგის, მიერ შედგენილი 25 000-სიტყვიანი ლექსიკონიც პოეტს „ძეგლად“ მიუჩნევია. „ძეგლი“ კი მთიელთა მეტყველებაში ერთგვარი თვითგასამართლება იყო, რაიმე დანაშაულის, ცოდვის გამოსასყიდად ხატისათვის აღთქმული შესაწირავი. ბესიკ ხარანაული მიიჩნევს, რომ „ეს ლექსიკონი, ეს ენა, ეს სიტყვა, ეს

პოეზია, ეს ხალხი... თავისია და სხვა არავისი“, ამიტომაც პოეტიკა და ენათმეცნიერებაც – ჰიპერბოლებისა და სინამდვილის მსახურიც: ცოდვის ხსოვნაც და შრომაც ვალად ადევს თანამედროვე პოეტს.

ბესიკ ხარანაულის პოეტური ლექსიკონიდან ამჯერად მხოლოდ ორ სიტყვაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ერთი სულ ახალი ლექსიდანაა: „*თორემ გაიცისამგვანა*“: „*საქართველო დაიცალა, / სისხლისაგან, ტანისაგან, / ცარიელში მხოლოდ ქარი / ზუზუნებს სატანისაგან. / საქართველო დაიცალა, / ქალისაგან, კაცისაგან, / ცარიელში მხოლოდ ქარი / ზუზუნებს სატანისაგან... მეოცნებემ საქართველო მხოლოდ გაიცისამგვანა... მიუბრუნდით საქართველოს / თორემ გაიცისამგვანა*“. 2022 წლის 25 ივლისს გამოქვეყნებულმა, ამ ტრადიციული, მშობლიური შაირით (დაბალი და მაღალი შაირი შერეულია მასში, 2/6 სქემა კი ბოლოს, გაფრთხილებად გაისმის) დაწერილმა ლექსმა, დღემდე უცნობი, გაკომპოზიტებული, სამგზის გამეორებული ზმნით, თანამედროვე საქართველოს ტრაგიკული სინამდვილე პოეტის წვალეებით, ტანჯვით მოპოვებული ჰიპერბოლით: „*გაიცისამგვანა*“ – წარმოუდგინა მკითხველს.

ბესიკ ხარანაული თანამედროვე ქართული პოეზიის რეფორმატორია. XX ს. II ნახევრიდან, 60-იანი წლებიდან მოკიდებული, მას დღემდე არ შეუწყვეტია აქტიური ძიება საკუთარი სულისა და გონების პოეტური ფორმულირებისათვის. იგი, თითქმის ყველა ეტაპზე, თეორეტიკოსიც არის თავისი შემოქმედებისა და თამამი ექსპერიმენტატორიც. არასოდეს ერიდება ახლებურად თქმის საშიშროებას, თუნდაც ქართული ვერლიბრის კლასიკოსს ტრადიციული, ქართული კლასიკური ლექსის რითმისა და საზომების მკაცრი ჩარჩოები დასჭირდეს. არც იმას უფრთხის, ლექსის წერა ლოცვად რომ მოიხსენიოს, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, პაოლო იაშვილისა და სხვათა მსგავსად.

ბესიკ ხარანაული სულიერ თავშესაფარს ეძებს და პოულობს კლასიკური ქართული, კონვენციური ლექსის ჩარჩოებშიც, თუმცა მისი ვერლიბრი თუ მეტაპოეტური ჩანაწერები, განსჯანი, ასევე, საუკეთესოდ გადმოსცემს ჩვენი თანამედროვე ბრძენისა და „მათქვამის“, მესიტყვის განცდილსა და ნააზრევს. მაგალითად, მშობლიური დიალექტიდან გაცოცხლებული სიტყვა „ფატარი“. ბესიკ ხარანაული განმარტავს „*ფატარი მომზრალი ფეხების ქავილს ნიშნავს ჩვენს დიალექტზე*“ (ხარანაული, 2014, გვ. 17). პოეტი იგონებს:

„ბებო აფრთხილებდა ბავშვობაში, რომ მომზრალი ტერფები „ცეცხლისთვის არ მიეფიცებინა: „–მომზრალს რომ უცებ ცხელი მოხვდება, უარესია!“ და აი, განსჯა ამ სიტყვით, „ფატარი“, გამოწვეული უსიამოვნების არსისა: „და, მრავალი წლის შემდეგ, როგორც იქნა მოპოვებული კმაყოფილება გადაიქცევა უსიამოვნებად, და, დაიწყებ მიზეზების გახსენებას, მიზეზთ-მიზეზების, და წახვალ სამოცისაკენ, ორმოცდაათისკენ, ორმოცისკენ, ოცდაათისკენ, ოცისკენ, თოთხმეტ-თხუთმეტისკენ, რვა-ათისკენ, შობისკენ, სასუფევლისაკენ, რომ უკუიქცე კვლავ დედამიწისკენ, შენი აქამდგმურობის სახლამდე.

ახლა ხომ ხვდებით ჩემს მდგომარეობას?

გახსენებებმა, სხვა და სხვა მიზეზითაც, სიმსუბუქე იციან, ფრთები აქვთ და არსად გაფრენა არ ეზარებათ, და, – სადაც კანკს მოიკიდებენ, იქ რაღაც განძია ადამიანისათვის.

ყინვა და შიმშილი, ტანჯვა და წვალება რომ არა, ამდენი ანგელოზი არ მიატოვებდა ჩვენს დედამიწას“ (ხარანაული, 2014, გვ. 17).

ამ ტექსტს შინაგან რიტმს, პოეტურობას, ანიჭებს სამგზის გამეორებული და კავშირი, „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფების მე-4 ტაქტის წინ დართული „და“ და პოემაში გამოხატული სიხარულის მეტაფორა: „...ცამცა გაიდარბაზესა“ გვახსენდება; მერე კი „გაიცისამგვანას“ შორს მიმავალი ტკივილის ახსნაში გვეხმარება პოეტი და მეცნიერი: ქართველი ემიგრანტების მიერ ამჟამად მოპოვებული კმაყოფილება სამომავლოდ გადაიქცევა უსიამოვნებად და დაიწყება მიზეზების გახსენება: „ფატარი“ და „გაიცისამგვანა“ – ხორციელი კმაყოფილება და სულიერი უსიამოვნება, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა ბედნიერების საპირისპიროდ; ადამიანებისაგან დაცლილი საქართველო და მხოლოდ ზეცისაკენ, წარსულისაკენ მზერა სანუგეშო ვერ იქნება...

ბესიკ ხარანაულის პოეზიას „სიბრძნის ერთი დარგის“ თვისება გამორჩეულ ელვარებას ანიჭებს: ტროპული, სინტაქსური ფიგურები მკითხველის გონებრივ თვალსაწიერს აფართოებს და ახალ ცოდნად, სამყაროს მხატვრულ-სახეობრივ შემეცნებად გადაიქცევა: პოეზია მატერიალურის (ოქროს, ალმასის), ფიზიკურის არსებობის ფორმისა და მოძრაობის ამქვეყნიური გამოხატვის (სიჩქარე, მასა, მოცულობა) ყველაზე მარჯვე ხერხია, საშუალებაა. თქმის ხელოვნების, მესიტყვის საქმეს კი შემფასებელთა მოწონება-დაწუნება ვერაფერს დააკლებს.

პოეზია შიგნიდან შედის გარეთა ფორმაში,
პოეზია გარედან არ შედის ფორმაში...

.....

პოეზიას ერთი ნაბიჯით რომ
გაცდება, ყველაფერი სხვადასხვაა და არც ერთი არაა
ჭეშმარიტი. წამი თუ არ დაიგემოვნე, წუთი დაგახრჩობს
და დღეს რაღას უზამ?
(„აი, მესიტყვის ლოცვა“. ხარანაული, 2020, გვ. 186-187)

პოეტის მთავარი ამოცანაა პოეზიის ერთგულება: სოციალური თუ ყოფითი პრობლემები კი არა, თვით სიტყვის ესთეტიკის საკითხებზე მსჯელობაც კი, შესაძლოა, დამლუპველი აღმოჩნდეს მესიტყვისათვის: ბესიკ ხარანაულის ამ ვერლიბრისათვის აუცილებელი გრამატიკული პარალელიზმები ერთდროულად ცოდნასაც გვაზიარებს და ესთეტიკურ სიამოვნებასაც გვანიჭებს. თუ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ბესიკ ხარანაული პოეზიისათვის გრძნობის, ემოციის უპირატესობას მიანიშნებდა: „ერთი ცრემლით მეტი ვარ თქვენზე!“ XXI ს. 20-იან წლებში პოეტი თავის მრწამსს ასე აყალიბებს: „ნაცარზე დაწერ თუ ფურცელზე, / სულ ერთია, ფიქრს იგერიებ, წერა არის მოგერიება“, „ადამიანი: ხომ არა ვარ მეც ისეთივე“ (ხარანაული, 2020, გვ. 123). ნაწერი კი, ბ. ხარანაულის აზრით, „სინათლის ხაზია შენ მიერ შეთხზულ ქაოსში“ („თარგმანი ამერიკულიდან. მეტაპოეტური ნაწერი“ (ჟურნ. „არილი“, 2014, N1(221), გვ.). იური ტინიანოვი აღნიშნავდა: „ყოფა მიემართება ლიტერატურას, პირველ ყოვლისა, თავისი ენობრივი სპეციფიკით...“ (ტინიანოვი, 2010, გვ. 139). ბესიკ ხარანაული „მეტაპოეტურ ნაწერში (თარგმანი ამერიკულიდან)“ ზუსტად განსაზღვრავს თავის ენობრივ პოზიციას: „მკითხველს თავისი ენით უნდა ელაპარაკო, არა შენითა!“

ბესიკ ხარანაულის მეტალიტერატურული, მეტაპოეტური ტექსტები საუკეთესო საშუალებაა მკვლევრებისა და მკითხველისათვის არა მარტო ავტორის, არამედ, საზოგადოდ, ქართული პოეზიის აწმყოსა და მომავლის, მისი მიზნისა თუ ფუნქციის გასარკვევად. ბესიკ ხარანაულის პოსტმოდერნისტულ მეტაპოეზიაში, როგორც მოსალოდნელია, პოსტმოდერნისტული მსოფლადქმისათვის: „მოვლენები აღარ ვითარდება ღმერთის ან ბუნების მიერ დადგენილი, ტრადიციული წესით“ (წიფურია, 2008, გვ. 269). პოეტი თვითონ გვთავაზობს მოდელირებული სინამდვილის ამბავს, თუ როგორ მოხდა „პოეზიის დაკრძალვა

ქართულ სივრცეში“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 2021, 5-18 თებერვალი, გვ. 4). აგრესიული, ძალადობრივი რეალობა, პანდემიური შიშისთვის მუშტმოდერებული დრო, უგუმბათო ტაძრის მეტაფორით შენიღბული პოეზია თავის მსახურთა რიცხვს უსასრულოდ ამცირებს: უმწეო, უილაჯო, უთავშესაფრო პოეტი ვერც ღვთის საიდუმლოს შეიმეცნებს და ვერც ვერავის ანუგეშებს სამყაროს კანონზომიერების აუცილებლობით; ამ აზრის, ფიქრის გადმოსაცემად მეტაპოეტური ტექსტი, შესაბამისად, ვერც მხოლოდ ტრადიციულ სალექსო პარამეტრებს (საზომს, სტროფს, რითმას) შეაფარებს თავს და ვერც ფონიკას, ბგერათა კეთილხმოვანებას დაეყრდნობა; თუმცა „შ“ ბგერის ალიტერირებით მაინც ჩნდება განწყობა-განცდა შიშისა, „პოეზიის დაკრძალვამ“ რომ უნდა გამოიწვიოს:

და გაინაზნენ დედამიწის მაშენებლები,
შიშმა დაუარათ, რომ სიმცირე იხილეს თავისი:

.....

– რაღას ვაშენებდით, თუ გუმბათი არ გვექნებოდა?!
(„პოეზიის დაკრძალვა ქართულ სივრცეში“.

„ლიტერატურული გაზეთი“, 2021, 5-18 თებერვალი, გვ. 4)

ბესიკ ხარანაულის პოსტმოდერნული ეპოქის მეტატექსტები, ბოდრიარის თეორიის მსგავსად, სინამდვილის წინმსწრები, სიმულაციური მოვლენებია. „პოსტინდუსტრიული საზოგადოების“ (მომხმარებელთა, მედია-საზოგადოება, ინფორმაციული, მაღალტექნოლოგიური, ელექტრონული) (ჯეიმსონი, 1991) პოეზიის „გარდაცვალებისა“ და პოეტის, „მშენებელის“, უფუნქციობის აღსარებად უნდა მივიჩნიოთ ბესიკ ხარანაულის ეს სიტყვები:

„კომპიუტერი უნდა გვეცვას, გვეხუროს, ჩვენთან დადიოდეს, ჩვენი სუნთქავდეს. ის უნდა იყოს შეერთებული ჩვენი სხეულის ენერგიაზე, ჩვენს აზრზე და ტვინის სკაზე, – შესაძლოა, სულიც ვიხილოთ.

იქნებ აზრი ჰაერში უნდა იკრიბებოდეს და არა ფურცელზე? იქნება უნდა დაფრინავდეს და არა იდოს?

მომეცით მე საშუალება და სულს აღმოვაჩენ! (ხარანაული, 2012, გვ. 14).

... და მაინც: პოეტი არის მახარებელიც და მხსნელიც, არქიტექტორიც და მშენებელიც, სიტყვის მამიებელიც და თავის ტექსტებში მისი შემნახავიც, ამიტომ ბესიკ ხარანაულის XXI ს. მეტატექსტები, მეტაპოეტური ნაწერები, თუნდაც ლექსით არ იყოს წარმოდგენილი, პოეზიაა: „უნდა მიჰყვე პოეზიას – სრულიად და, ლექსს – რამდენადმე“ (ხარანაული, 2010, გვ. 511), – აღნიშნავს ბესიკ ხარანაული, რომლის ტექსტების სტრუქტურას პარალელიზმის პრინციპი განაპირობებს. „პოეზიის სტრუქტურა უწყვეტ პარალელიზმს ემყარება, ებრაული პოეზიის ე.წ. პარალელიზმებითა და საეკლესიო მუსიკის ანტიფონებით დაწყებული, ბერძნული, იტალიური თუ ინგლისური ლექსის ურთულესი ხვეულებით დამთავრებული. მაგრამ პარალელიზმი აუცილებლად ორგვარია: ისეთი, რომელშიც დაპირისპირება მკვეთრად არის გამოკვეთილი (ლექსის სტრუქტურა: რიტმი – მარცვალთა გარკვეული თანმიმდევრობით გამეორება, საზომი – რიტმის გარკვეული თანმიმდევრობით გამეორება; ალიტერაცია, ასონანსები, რითმები), დაპირისპირება უფრო გარდამავალია, ანუ, ასე ვთქვათ, ქრომატულია“ (იაკობსონი, 2010, გვ. 195). რომან იაკობსონი თავის ცნობილ ნაშრომში „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“, რომლის შესანიშნავი თარგმანი ქართულად ირაკლი კენჭოშვილს ეკუთვნის, იმოწმებს ჰოპკინსის განსაზღვრებას: „უეტაპო კომპოზიციას“ (*verseless composition*), ანუ მხატვრული სიტყვიერების პროზაულ ნაირსახეობას, რომელიც პოეტურად უფრო რთული და პრობლემურია. საუბარია გარდამავალ უბანზე წმინდა პოეტურ და წმინდა რეფერენტულ ენას შორის. ვლადიმერ მაიაკოვსკის აზრით, პოეტურობა არის არა მეტყველების შევსება რიტორიკული სამკაულებით, არამედ მეტყველებისა და მისი ყველა კომპონენტის სრული გადაფასება“ (იაკობსონი, 2010, გვ. 05). „პოეზია ერთგვარი ენაა“ (რანსომი), ამიტომ ბესიკ ხარანაულის ენაც ერთდოულად უნდა იკვლიონ ლინგვისტებმაც და პოეტიკის სპეციალისტებმაც.

ბესიკ ხარანაულმა „პროზისა და პოეზიის პირმესაყარი“ უწოდა იმ ნოვაციურ, ალტერნატიულ ჟანრს, რომელიც XXI ს. 10-20-იანი წლებიდან, რამდენიმე კრებულის მეშვეობით, დაამკვიდრა ქართულ მწერლობაში.

ბ. ხარანაული თავის მეტაპოეტურ კრებულებში („ეჰ, ბესარიონ“ – 2020, „ბოლოშემართული შაში გრძნობას ვერ აგნებს“ – 2020, „დიდი სმა“ – 2019 და სხვ.) უახლესი, კრიზისული პერიოდის, არა მხოლოდ პანდემიით გამოწვეულ, ადამიანის სულის მოძრაობაზე, ეროვნულ

ტკივილზე, ოცნების ქროლაზე საუბრობს საკუთარ თავსა და მკითხველთან.

„მეტაპოეტურ ნაწერს“ ბესიკ ხარანაულმა „თარგმანი ამერიკულიდან“ დაარქვა და ამ სათაურით დაბეჭდა 2014 წელს ჟურნალ „არილის“ პირველ ნომერში. ალბათ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ „მეტაპოეტურ ნაწერს“ „მეტაპოეტური მკითხველიც“ სჭირდება, რომელიც პოეზიისათვის აუცილებელ პარალელიზმებს უხვად დაძებნის თავისი მესიტყვისა და ამერიკული თუ ქართული მხატვრული ტექსტების შედარებისას.

„თარგმანი ამერიკულიდან“ პოსტმოდერნისტული მწერლობისათვის დამახასიათებელ ინტრიგას აღვივებს და ამერიკელი პოეტების ნაცნობი შედეგების გახსენებას იწყებ: შეიძლება, რობერტ ფროსტის „თოვლი“ მოგაგონდეს, რომელიც გასული საუკუნის 80-იან წლებში თარგმნა გიორგი ნიშნიანიძემ. სწორედ ამ თარგმანით მახსოვს დღემდე ბატონი მეზერვი და თოვლი – სიმართლე, ჭეშმარიტება, გადამალული სულის ბრწყინვა. ბესიკ ხარანაულის გაფრთხილება: *„სული თეთრი ხბოსავით უნდა შეინახო. არ უნდა გადახადო, ხალხს არ უნდა დაანახვო, იმ წუთში თვალის გუგებში წამოიღებენ მხამიან ისრებს“*.

„ცხოვრებას ჩვენსას გავამართლებთ იმდენად, საგნებს ჩვენ რამდენადაც ვუპასუხებთ გულის სიღრმიდან.

თავისი ხიბლი ახლავს ყველა განმეორებას.

თავად არ იძვრის ეგ ფურცელი – სიოს ბიძგს ელის“...

(„თოვლი“. ფროსტო, 1985, გვ. 232-233)

რობერტ ფროსტის (1874-1963) სახელს ხშირად ასე მოიხსენიებენ: „ფროსტი – ეს „ამერიკაა“! XXI ს. 20-იანი წლების ქართველი მკითხველიც ფიქრობს: „ბესიკ ხარანაული – ეს „საქართველოა!“ ბესიკ ხარანაულის მეტაპოეტური ჩანაწერის კითხვა პარალელს ბუნებრივად მოგაძებნინებს „მადლის კაცებს“ შორის, რომელთაც „კი არ უნდა უყურებდე, უნდა უსმენდე“ (ფროსტი. „თოვლი“).

მეტაპოეტური ჩანაწერებით, ბესიკ ხარანაული ალტერნატიული პოეტიკის საფუძველს ქმნის. „პროზისა და პოეზიის პირშესაყარი“ ნაირსახეობაა XXI საუკუნის სინამდვილეში აღორძინებული ე.წ. „გარდამავალი ჟანრისა“ – „ლექსი პროზად“. იგი, როგორც ცნობილია, ეყრდნობა არა ნარატივს, არამედ სუბიექტურ-შეფასებით ასპექტს. ჟანრის თეორიის ცნობილი მკვლევარი, ნორტროპ ფრაი, აღნიშნავს, რომ ლექ-

სის ფორმა გავლენას ახდენს სემანტიკურ სტრუქტურაზე, შთანთქავს მნიშვნელობას. ანდრეი ბელის აზრით კი, რიტმი მიჩნეულია ფაქტად, რომელიც წინ უსწრებს „სიტყვიერი შერჩევის“ მომენტს. ანდრეი ბელი რიტმს ეძებს როგორც ლექსში, ისე პროზაში და ამით ანგრევს მათს ჟანრულ ბუნებას.

პროზისა და პოეზიის ჟანრული სპეციფიკის უარყოფით, ბესიკ ხარანაული ქმნის ინოვაციურ, ახლებურ მეტატექსტებს: ამ პოსტმოდერნისტული, ტრაგიკული ირონიულობით ხაზგასმულ, ზოგჯერ უცენზურო, ეპატაჟურ ტექსტებში სემანტიკა და რიტმი ერთიანდება აზრის თავისუფალი, სრულყოფილი, შეუზღუდავი გამოხატვის პრინციპით. ავტორი ბოლომდე თავისუფალია თვითგამოხატვისას. ტრადიციული ჟანრული შეზღუდვები პროზისა თუ პოეზიის, მით უფრო, ლექსისა, მოხსნილია.

საგულისხმოა, რომ გალაკტიონის პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ ერთმანეთს უპირისპირდება ლექსი და პროზა კი არა, არამედ: ლირიკა და პროზა: გამოსახვის ფორმისა და საშუალებების ნაცვლად, მხატვრული სინამდვილის წარმოჩენის განსხვავებული პოზიცია ავტორისა, პოეტისა, რომელიც აბსტრაქციის უნართა და რწმენით, სამყაროს გრძნობისმიერი აზროვნებით ათვისებული სურათით უფრო ღრმად, ვიდრე პროზა.

ბესიკ ხარანაულის მეტაპოეტურ ტექსტში „წიგნი ამბა ბესარიონისა“ ვკითხულობთ: *„რაც სასარგებლოა, არს პოეტიკისათვის“*, *ის საზიანოა პოეტიკისათვის*“ (ხარანაული, 2012, გვ. 745). ამ წიგნის 79-ე თავში ბესიკ ხარანაული მსჯელობს პოეზიის საყრდენზე – გულზე:

„სადაც სახლობს სუყველა გრნობა“...
(ხარანაული, 2012, გვ. 746)

ბესიკ ხარანაულის „პანდემიის დროის სიმღერები“ და „პანდემიის დროის ფრაგმენტები“ „არამხატვრული სივრცის“ პოეზიით დამარცხებისა, მისი ათვისების ახალი ფორმაა, მომავალი „გზის პოემები“: პოეტმა მსოფლიო, პანდემიამ გამოვლილი კაცობრიობის სულიერი კრიზისისა და შფოთვის დაძლევის საშუალებად ამბისა და ემოციის, ნარატივისა და „განფრდილი (შეშინებული) სულის“, პროზისა და ლირიკის გამთლიანების აუცილებლობა აღიარა.

ბესიკ ხარანაულის ნოვატორული მეტატექსტების პოეტიკური ტრადიცია XIX ს. ორიგინალური თუ თარგმნილი პოეზიისა (ნიკო-

ლოზ ბარათაშვილის, ივანე მაჩაბლის მიერ თარგმნილი შექსპირის თხზულებების) და გალაკტიონის ლირიკულ პოემისა („საუბარი ლირიკის შესახებ“) და, საზოგადოდ, უმდიდრესი ქართული პოეზიის (ხალხურსა თუ სალიტერატურო ლექსში) წიაღში არის საძიებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- იაკობსონი, რ. (2010). გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა, წიგნში: ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, ტ. II, თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“.
- ლოტმანი, ი. (1987). ენა, როგორც ლიტერატურული მასალა (მთარგმნელი თინა კოპლატაძე), გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 48, 27 ნოემბერი, 3
- ლოტმანი, ი. (2015). ენა, როგორც ლიტერატურის მასალა (მთარგმნელი თამარ ლომიძე), წიგნში: ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია, III, თბილისი: „GCLAPress“.
- ტაბიძე, გ. (2005). საარქივო გამოცემა ოცდახუთ წიგნად, წიგნი X, პოემები, თბილისი: „ლიტერატურის მატყანე“.
- ტინიანოვი ი. (2010). ბორის ეიხენზაუმს. ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ, წიგნში: ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, ტ. II, თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“.
- ხარანაული, ბ. (2010). სამოცი ჯორზე ამხედრებული რაინდი ანუ წიგნი ჰიპერბოლებისა და მეტაფორებისა, თბილისი: „სეზანი“.
- ხარანაული, ბ. (2012). ლექსები. პოემები. 1954-2005, თბილისი: „ინტელექტი“
- ხარანაული, ბ. (2014). „თარგმანი ამერიკულიდან, მეტაპოეტური ნაწერი“, ჟურნ. „არილი“, 1(21).
- ხარანაული, ბ. (2020). „ეჰ, ბესარიონ“, თბილისი: „ინტელექტი“.
- ფროსტი რ. (1985). წიგნში: ინგლისური და ამერიკული პოეზიის მცირე ანთოლოგია, ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი ნიშნიანიძემ, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- ფხალაძე ე. (2021). თეთრი ხბოსავით შენახული სულის ძიება, ბესიკ ხარანაულის შემოქმედების თავისებურებათა შესახებ“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 9 აპრილი, 7, 9.

References:

- Iakobsoni, R. (2010). Gramat'ik'is p'oezia da p'oeziis gramat'ik'a. Ts'ignshi: lit'erat'uris teoriis krest'omatia, t'. II. [Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, in the book: Chrestomathy of Literary Theory, vol. II]. Tbilisi: „lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba“.
- Kharanauli, B. (2010). Samotsi jorze amkhedrebuli raindi anu ts'igni hip'erbolebisa da met'aporebisa. [A knight riding on sixty mules, or a book of hyperboles and metaphors]. Tbilisi: „sezani“.
- Kharanauli, B. (2012). Leksebi. Poemebi. 1954-2005. [Poems. Poems. 1954-2005]. Tbilisi: „int'elekt'i“.
- Kharanauli, B. (2014). „Targmani amerik'ulidan, met'ap'oet'uri nats'eri“. [\"Translation from American, metapoetic writing\"]. Zhurn. „arili“, 1(21).
- Kharanauli, B. (2020). „Eh, besarion“. [\"Eh, Besarion\"]. Tbilisi: „int'elekt'i“.
- Lot'mani, I. (1987). Ena, rogorts lit'erat'uruli masala (mtargmneli tina k'op'lat'adze). [Language as a literary material (translator Tina Koplatadze)]. Gaz. „lit'erat'uruli sakartvelo“, 48, 27 noemberi, 3.
- Lot'mani, I. (2015). Ena, rogorts lit'erat'uris masala (mtargmneli tamar lomidze). Ts'ignshi: lit'erat'uris teoria. krest'omatia, III. [Language as a material of literature (translator Tamar Lomidze), in the book: Theory of Literature. Chrestomatia, III]. Tbilisi: „GCLAPress“.
- Pkhaladze, E. (2021). Tetri khbosavit shenakhuli sulis dzieba, Besik' Kharanaulis shemokmedebis taviseburebata shesakheb“. [Searching for a soul preserved like a white calf, about the peculiarities of Besik Kharanauli's creativity\"]. Gaz. „lit'erat'uruli sakartvelo“, 9 ap'rili, 7, 9.
- Prosti, R. (1985). Ts'ignshi: inglisuri da amerik'uli p'oeziis mtsire antlogia, inglisuridan targmna da shenishvnebi daurto Giorgi Nishnianidzem. [In the book: A small anthology of English and American poetry, translation from English and notes added by Giorgi Nishnianidze]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
- Tabidze, G. (2005). Saarkivo gamotsema otsdakhut ts'ignad. Ts'igni X. P'oemebi. [Archival publication in twenty-five books, Book X, Poems]. Tbilisi: „lit'erat'uris mat'iane“.
- Tinianovi I. (2010). Boris Eikhenbaums. Lit'erat'uruli evolutsiis shesakheb. Ts'ignshi: lit'erat'uris teoriis krest'omatia, t'. II. [Boris Eichenbaum. About Literary Evolution, in the book: Chrestomathy of Literary Theory, vol. II]. Tbilisi: „lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba“.

How to Translate the Speechless Other?

An Eco-rhythmological Experiment

István Berszán
Babeş-Bolyai University
(Romania)

Abstract:

This paper reveals the contribution of practice-oriented physics and eco-rhythmology to the philosophy of translation with the help of a case study. This approach does not consider verbal transformations as the only relevant phenomena in translation, but it is focused on the search for any common kinetic space in contact-making. Methodologically, the investigation is based on interdisciplinary research revealing affinities and resonances between the string theory of contemporary physics, the search for remote galaxies with space telescopes and the search for connections by artistic practices. This kind of investigation does not reveal photographs, but rather rhythms or galaxies of rhythms that can be followed through the gestural resonances of attention. Poems and arts offer such recordings.

The author investigates literary approaches to fellow creatures who cannot talk. He reads Philip Gross' collection of poems, entitled *Deep Field* (2011) – a lyrical story about his old father who has lost all his five languages in aphasia – in comparison with the poetic translation of animals and „lifeless” materials, performed by the same poet (*The Water Table*, winner of the T.S. Eliot Prize 2009) or by other experimenters like Craig Foster, the human protagonist in an Oscar winning documentary *My Octopus Teacher* (2020). Such experiments of getting in-between reveals translation as gesture-resonance with the Other in shared kinetic spaces. By the art of learning, poetic language ceases to be a conventional medium of symbolic exchange (alone), it becomes refined and very intensive gestures of attention that make possible inversions in the teaching process between teacher and student, human and animal or human and material environment. At the end, the author draws conclusions concerning the possibilities of gesture translation beyond metaphoric reduction. In the gaps of culturally dominant or scientifically paradigmatic spaces, artistic practices (as rhythm-telescopes) help us to access the deep field of occurrences with many different rhythms and consequently different temporalities. In the company of the non-speech-

ker, for example or when we access the happenings of our non-human environment.

Keywords: Gesture-translation, Aphasia, *Deep Field*, Non-human, Temporalities

This paper reveals the contribution of practice-oriented physics (Berszán, 2016, 2019, 2022) and eco-rhythmology (Berszán, 2012, 2018) to the philosophy of translation with the help of a case study. This approach does not consider verbal transformations as the only relevant phenomena in translation, but it is focused on the search for any common kinetic space in contact-making. Methodologically, the investigation is based on interdisciplinary research revealing affinities and resonances between the string theory of contemporary physics, the search for remote galaxies with space telescopes and the search for connections by artistic practices. I have been researching the rhythmic dimensions of literary reading and writing for 22 years, not only in theoretical and applied studies, but also in experimental Land-Rover Book camps. Eco-rhythmology is an applied version of this practice-oriented physics proposing to (re)learn our connectedness with the non-human environment by artistic practices. If geology reveals how to manage with a geologist's hammer, a loop and some hydrochloric acid to read different terrain-chapters of geo-history, eco-rhythmology as a practical orientation approach attempts to get us in the company of the nonhuman other, rather than entering its place defined by geographical coordinates.

As global environmental crisis revealed, it is not enough to scientifically examine, economically exploit or geo-culturally shape our environment, we also need keeping friends with it. The ecosphere to which we belong is our home (Greek *oikos*) in the most concrete sense, this is where the prefix eco- comes from in ecology, ecocriticism or eco-rhythmology. We know that a home where family members are not in good terms with each other, maybe chronically, causes a lot of suffering, misery and often disasters. Eco-rhythmology is a kind of experimental therapy developed through conc-

rete practical experiments to help us be in good terms with our human and non-human family members in our shared planetary *oikos*. The question “how to Translate the Speechless Other?” raises such a practical problem. And in grappling with such problems, every usable answer counts, regardless of whether it comes from the area of the humanities, physics, or any other field of study. It is time to make even the academic community like an *oikos*, where the disciplines and their practitioners get along well with each other.

Some theories of translation are outlined in recent ecocriticism as well: Bruno Latour's Actor Network Theory (Latour, 1993, 2014) connects the redistribution of agency with mediation as opposed to mere connection in order to offer a better and more sustainable translation of the world than the “Modern Constitution”. For Timothy Morton, being ecological means an interdependence between things that cannot be included in any single context. An approximate translation of them could be hyper-objects drawing together many different things on multiple scales in space and time (Morton, 2018, pp. 54-77). According to Graham Harman's Object-Oriented Ontology, the peculiarity of aesthetic experience compared to knowledge is that, instead of certain translations or appearances it confronts us with the untranslatable (Harman, 2017, p. 69).

But translation has not only many theories but also interesting practices. In my case study I will investigate Philip Gross's collection of poems *Deep Field* (2011) addressed to his old father, a wartime refugee from Estonia to Great Britain, who began to lose his five spoken languages, first to deafness, then to profound aphasia. This is a second attempt of the poet to translate the speechless other: in 2009, he was awarded the T.S. Eliot prize for his collection *The Water Table* (2009), dedicated to the estuary of the Severn river in South-Wales. In his most subtle verses Philip Gross attempts to think together with liquid materials like fresh and salt water or the semiliquid mud of the ebb-tide. This time we will focus on a poem from the *Deep Field* collection to realize how the poetic experiment on aphasia is connected to the translation of the other:

I've lost you, way back,

several crumbling sentences ago,
A dead end... – eeee –

one long wince of a vowel.

You've posed,
as at a locked gate
you might once have climbed.
Ich...habe...nicht...you've said, then
S-, or sch-, or z-? And ends in -l...

Seele? Soul? I trace
the definition. No, ziel? Purpose?
Yes, you are nodding: end;
objective; point... And so

much hangs on who's defining:
some sage wrestling manhood from the hard
thin Alp-air of abstractions... or
some bully with a few insignia

and the right to tell
this shamble of Ostlanders (not Aryan
but not slav-subhuman) what purpose
they serve. The word looks on,

beyond translation. *Ziel (neuter):*
purpose;
target;
finish;
destination;
home.

(Gross, 2011.53)

“Deep field” is an astronomical term referring to a tiny and nearly empty patch of sky, a gap in the traditional sky map near the Big Dipper, at which the Hubble telescope stared in 1995 as a module in orbit, and gathering all the light it could it has finally built a picture.¹ This is what we can see on the cover of Philip Gross’s poem collection. What does aphasia or poetry have to do with interstellar space and distant galaxies? Can they be in good terms with each other? Can they be translated into each other? This is what we are looking for in this case study. We have a poem describing the situation when someone whom we have known closely for a lifetime (i.e. the father) gets lost, and we have to look for him beyond the verbal map of human existence if we want to be in his company, because proper conversation – due to deep aphasia – is no longer an option.

Not only language-encoded or language-based messages can be translated and it is not only the understanding or the description of the other that makes translation inevitable. Our gestural answers to the other’s gestures are also translations inasmuch as they decide what they answer and how. We know, there are good translations and bad ones, and sometimes we cannot distinguish between good and bad translations – this is what makes a difficult choice how to translate the speechless other. In fact, the question is: what should we answer and how?

In his nineties, the hardly speaking father is stuck again. His son loses him in his crumbling English sentences, then words also disappear in a long-lasting vowel. After a while a German syntagm pops up, but its relevant noun is damaged. What has remained is an initial blurred fricative consonant, an S-, sch- or z- and a discernible -l at the end. The increasingly gappy fragments of his speech need to be translated because we don’t understand what the father is saying. Or, more precisely we must translate everything that appears in these gaps during the attentive experimental examination. In other words, poetic practice adjusts our contact-seeking Hubble telescope to these gaps. Not only the inferred word itself but its definition also depends, beside language or languages, on who translates it. According to the poem, life or death, dignity or disgrace, good or bad destiny hangs on the translator, as well as who this person becomes by his translation.

¹ For a short description of the project see NASA (2023); for an astrophysical description of the *Deep Field* see Beckwith at al. (2006).

The noun 'das Ziel' is neuter in German and here it appears as such even in comparison with its definitions. It's astonishing that even a word that means 'purpose', 'chosen direction' or 'aiming at a point', can be neuter and thus with many different definitions. Translation of a neuter, fragmentary or absent word – not to mention a voice, gesture or occurrence – also needs a definition by possible lack and deficiency of another language or person. Is it possible to translate something not clarified or eroded: is it possible to translate the blur? This question was put very seriously by Károly Balázs, a concordant Bible translator, the author of *Újszövetségi Szómutató Szótár* [Hungarian Concordant Dictionary of the New Testament] (1998). He had to cope with me, an adversary in the colors of Hungarian sentences in order to finish a readable concordant translation of Saint Paul's epistles (2004) which was supposed to be as concordant as possible, without any compromise. My job was to avoid forcing the Hungarian text to turn into ancient Greek because an absolute concordant Hungarian version would have been completely unreadable. My friend replied with the critique of my crystalized Hungarian sentences with definite meanings. Where the Holy Scripture is blurred, he said, it is dangerous to decide in our translation what is undecided in it.

I agree that it is dangerous, but the decision is unavoidable. Even if I try to translate the blur itself, I must decide how. As for me, I would translate this problem of translation into the following theses: practical orientation is unavoidable in any response. And so much hangs on how we respond to the other and for the other. The poem reveals how different (translational) responses are possible to the enunciation "Ich habe nicht Ziel". One can answer from the "hard thin Alp-air of abstractions" (say from the position of Swiss neutrality) or from the perspective of a bully of Imperial Nazism endowing himself with distinguished rights. It is not decided whether the enlisted translational possibilities at the end of the poem are following the same direction (Ziel = purpose = target = finish = destination = home) or draw attention to decisions made on multiple levels.

Physicists will reply that this is why they would never be masters of arts: in humanities almost everything can be translated into almost everything. At the other side, masters of arts don't like it when physicists simplify responsibility in such outbursts. Because yes, I can translate the other almost any way I want, but I am responsible for all my decisions. In other words, it does matter how I translate him/her/it. I have good news for physicists and

the humanities: although it is problematic back and forth the way they translate each other, and the suspicion of aphasia arises back and forth – according to physicists, the humanities do not have reliable terms; according to the humanities, physicists can only talk about a poem in acoustic terms – it is not hopeless. I was convinced of this by Philip Gross' *Deep Field*.

If somebody wants at any cost to guess or figure out what the aphasic other needs, he/she does not only speak but try out all available options that can replace the lost language. In such attempts of translation the helper is clinging on the help of the other in the same way as his/her fellow who cannot tell what he needs. Maybe they write, draw pictures or point a finger at something paying attention to the other's confirmatory approval or negative warning to determine whether the search is going in the right direction or not. This interdependence is similar to a pantomime Barkochba (guessing game). Both participants try to mime such recognizable forms, gestures, occurrences that helps the other to guess the unsaid or unsayable. Such experimenting with channels, modes and spaces still available or accessible, equates one who is able to speak with his aphasic partner: "Who looking/ in the window now could say// which of us was the one deprived of speech?" (*I wish I could say*, Gross 2011, p. 27). We can only translate the non-speaker if (or when) we can be confused with him/her/it, i.e. if we learn to be with him/her/it, to relate to him/her/it in the way he/she/it requires and teaches us how to do it.

As we already discovered in this poem, a good translator must first translate himself/herself into what he/she wants to translate. If we are interested in translation it is worth to follow the Oscar Prize winner documentary *My Octopus Teacher* (Pippa & Reed, 2020) in which a human (the filmmaker Craig Foster) is learning how to translate himself in the company of an ancient creature of the sea: an octopus (<https://filmehd.to/filme/my-octopus-teacher-2020/>). Here again there is a shift between human and animal: the animal becomes the teacher of man, although usually we assume the opposite. Craig Foster learns day by day, for months how to translate himself for the octopus: he manages to stay underwater more and more, to swim in three dimensions, to orient himself in the kelp forest. In short to become amphibian. (This is a good definition for the translator, isn't it?) Step by step he learns to recognize the tracks of an octopus on the seabed, to get acquainted with her lifestyle: her hunting, playing methods, her strategies against predators. And in the meantime, he learns to move forward sensitively and

steadily in the course of the development of the relationship: to restrain himself in what scares the octopus, to notice its confidential gestures (e.g. when she comes out from her den in the presence of a human or when she wants to touch him with her suckers). These refined interactions made possible to swim side by side or play with each other as sweet potatoes.

Craig Foster managed to show and translate so much of the octopus's life, intelligence and affection for a human because he devoted himself to the octopus's world, actions and communication initiatives beyond all expectations. Wouldn't it be worth the effort to make friends with a physicist in this way, or for the physicist with the humanities? Of course, a way must be found this time as well.

Aphasia also makes relations and the other "something like the sea" (there are three cycles with this title in the *Deep Field* collection). It's "a dissolution business" (Gross, 2011, p. 11) calling for solutions; it creates cross-words not only without black squares (Gross, 2011, p. 9) but without the words themselves. The multifaceted lack, however stimulates interaction. This type of crossword is compared to the scry of the oracle (Gross, 2011, p. 9) which has a depth beyond the surface: we have to peer into the word as into the non-speaking other. It is mentioned with the help of the inquisitive gaze of seasoned card players reading the pauses of the punters's questions.

Philip Gross performs the task of looking into the crystal ball of language most profoundly in the *Vocable* cycle (Gross, 2011, pp. 38-51). We call depth what we cannot grasp the surface of: the interstellar space of the sky map (what is translated by the term "deep field" in astronomy), the restless, unstable surface of the sea, the companion of an aphasic other or the language itself when it is no longer readable on its surface. The *Deep Field* collection shows us what we can discover if we succeed in peering into the sub-semantic depth of human speech. Not the material but the body of language: living breath and sounds.

Following Philip Gross's diving we get comparably astonishing experiences of the life of breath and sounds as in the documentary about the octopus. A poet, the master of language becomes the student of his aphasic father for the sake of breaths and voices and, through his long-term study and experimentation he explores what is opened as the deep field of speech in the pauses, distances and gaps between words. Lévinas talks about the (visible) face concerning the encounter or "proximity" with the Other (Lévinas, 1979, pp. 187-204). In Philip Gross's collection the closeness of the

other is given in the breath. When we hear a speech the other's breath touches us "in the stiffening air" (Vocable, 5, Gross, 2011, p. 40). In the *Vocable* cycle we find amazingly rich versions of these breaths and sounds. This time, words become important in their living body, especially with reference to their form rather than meaning. The most relevant feature of them is that they can be voiced. One of them "shivers like a soul/ that wants its body. Like some old/ want of the world/, irrevocable, hungry only for our breath/ to make it whole" (Vocable, 20, Gross, 2011, p. 51)

The starting point in the research of (or hunting for) breath and voice is the non-linguistic cry or roar which seems to be the royal road of translation (if not its master) between homo sapiens and (other) animals. To investigate this, Philip Gross recommends the following experiment: "*Say Aaah...*" – then he shows what is happening in the spaces of the body and with the spaces of our voice:

each vowel a held
space: breath and will
detained a moment on their way from world
to world; emerging, changing space
around them.
(*Vocable 2*, Gross, 2011, p. 38)

The vowel, just like "breath and will", is able to connect the regions of our body like the chest, oral cavity and brain and it can translate between them by forming spaces and formed by spaces. And again, it is impossible to decide who is the master and who is the student.

Beginning with the "open-ended vowel" of a two weeks old baby we follow the exciting adventures of the voice, first "traveling naked, not yet dressed in a word", then entering "the rage of the audible" and crossing "the sound horizon" until the big surprise when instead of a clear message from beyond as we expected, it turns out to be itself a question like us. A voice may ask: "who will give me breath?" Or, in a more philosophical translation: how are the roar of beasts of the cave paintings and the voice of their dead painters animated "on the wall of our breath" (Vocable, 15, Gross, 2011, p. 47). The voicing breath is inseparable from life: "you feel the vowel shift, physically,/ like a ripple of wind// across the surface where we form and live" (Vocable, 9, Gross, 2011, p. 43). The sacredness of breath made the Hebrew

scribes leaving its place free out of respect/sensitivity and record only its consonant obstacles, like e.g. in the name YHWH. According to the 14th sequence of the *Vocable* cycle without the sacred breath “the most hallowed rank of script/ becomes calligraphised barbed wire,/ a wall” (Vocable 14, Gross, 2011, p. 47). Such obstacles are interesting only if breath fights them and itself into sounds by bumping into them and wrestling them. The liveliness of breath also carries the timber of the son’s voice in the phone as “the naked/ information, all we need to know” (Vocable, 15, Gross, 2011, p. 47). As we get old, the „meaningless” and involuntary vowel-stream becomes irresistible and reveals our inner secrets.

Even the sound of a groan could be „the vowel of the Prayer/ of the Heart, of the heart in the toils/ of the body, the body/ itself: the tired animal/ shifts in its stall” (Vocable 17, Gross, 2011, p. 48). We can notice here how the animated voice connects the epistemically separated realms of the ecosystem. After all, this poetic research of aphasia seizes a previously unimagined opportunity: it turns the lack of language into world literature. And, this time, the concept of world literature is not limited to the Western culture or some common languages, nor is it limited to humans. This kind of world literature truly deserves its name being open to animals, plants, rocks, seas, stars and even God’s “perfect, unexhausted listening” or Him as “perfect, unexhausted listening” (Vocable, 17, Gross, 2011, p. 48).

In this conception, literature is a constitutive part of the world and, in the same time a translation of it as a whole what is more than the fact that everybody translates the world becoming its co-author, as Jacques Rancière teaches (Rancière, 2009, Chapter 1, p. 10-11). We need to include also our great responsibility in translating the speaking or speechless world. The brilliant abstraction is not enough, nor are creative ideas – we also need gestural resonances in order to answer to what we translate. It is impossible to sustain the postmodern claim (because it is ecologically unsustainable) that the world is nothing but an infinite number of its translations and anything goes as its translation. If a global environmental catastrophe may depend on how we translate the world, the infinite possibilities of translation must be complemented with our ethical responsiveness and extended towards the gestures of contact making. The *Deep Field* collection reveals that even aphasia can open phantastic dimensions for life, encounters and responsibilities.

The Hubble telescope discovered 3000 galaxies in the “dark” interstellar region and due to the time lag, the picture makes accessible what happened

10 billion years earlier in the remote parts of the universe. The recorded galaxies are of different sizes, shapes and colors because they reveal the life stages of galaxies almost from the beginning of their formation according to their distance from our solar system. My research on complementary rhythmic dimensions inspired by string theory is focused on the “deep field” of practice beyond the paradigmatic extended dimensions of our culture, such as social, political, economic or technologic processes. In this approach literature is not considered a corpus of text, nor projected to its contextual relations but reveals refined and intensive attentive practices in the time(s) of literary reading and writing. I organize Land Roving Book Camps for students in order to experimentally research the kinetic spaces of this rhythmic orientation by gestural resonances. We chose a mountain area not only to have a decorative environment but also to learn to pay attention in many different ways with the help of that place. We involve local entities as equal participants in the literary writing and reading, which is only possible if our literary writing and reading exercises are involved as an equal participant in the occurrences of that environment (Lakatos, 2016).

As a result of these investigation including the present study we can draw several conclusions:

1. To really read a poem means to enter those refined and intensive gestures of attention which are practiced in the kinetic space of that art of writing – while searching for the aphasic father, for example. This kind of investigation does not reveal photographs, but rather rhythms or galaxies of rhythms that can be followed through the gestural resonances of attention. Poems offer such recordings.

2. In the gaps of culturally dominant or scientifically paradigmatic spaces, artistic practices (as rhythm-telescopes) help us to access the deep field of occurrences with many different rhythms and consequently different temporalities. In the company of the non-speaker, for example or when we access the happenings of our non-human environment.

3. The main thesis of my case study is that the attentive practices of Philip Gross in his *Deep Field* are such experiments comparable to the space telescope project of physicists. Zoltán Nédá, a theoretical physicist would say: they are “cleverly designed experiments” (Nédá, 2019, p. 14) as well. Let this be my last translation proposal in this paper.

References:

- Balázs, K. (1998). Újszövetségi szómutató szótár [Dictionary for the New Testament], Logos.
- Beckwith, S. V. W., Massimo Stiavelli, Anton M. Koekemoer, John A. R. Caldwell, Henry C. Ferguson, Richard Hook, Ray A. Lucas, Louis E. Bergeron, Michael Corbin, Shardha Jogee, Nino Panagia, Massimo Robbert, Patricia Royle, Rachel S. Somerville, and Megan Sosey. The Hubble Ultra Deep Field. *Astronomical Journal*. October (2006).
<https://doi.org/10.1086/507302>; <https://arxiv.org/pdf/astro-ph/0607632.pdf>
- Berszán, I. (2016). Empirical research and practice-oriented physics for the humanities and sciences. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 18.2(2016).
<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2860>
- Berszán, I. (2019). Practical rhythm and time projection. *Hungarian Studies Yearbook*, 1 (2019), 25–39. <https://www.sciendo.com/article/10.2478/hsy-2019-0003>
- Berszán, I. (2022). Dislocating the theory of the contextualist approach. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 8.2(2022).
<https://doi.org/10.24193/mjcst.2022.14.10>.
- Berszán, I. Land-rover reading/writing exercises. Talent support in the forest: Programme of the Invisible College, 2012. Talent Center Budapest.
<http://www.talentcentrebudapest.eu/sites/default/files/IstvanBersza-LandRover.pdf>
- Berszán, I.. Border, environment, neighbourhood. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 10.1(2018), 35–52. DOI: 110.2478/ausp-2018-0003
- Ehrlich, P., & Reed, J. (Directors). (2020). *My Octopus Teacher* [Film]. A Netflix original documentary, in association with Off the Fence & The Sea Change Project. <https://filmehd.to/filme/my-octopus-teacher-2020/>.
- Gross, Ph. (2009). *The Water Table*. Bloodaxe Books. Gross, Ph. (2011). *Deep field*. Bloodaxe Books.
- Harman, G. (2017) *Object-oriented ontology: a new theory of everything*. Penguin. Random House.
- Lakatos, R. (Director) (2016). *Terepkönyv-oldalak* [Pages of the land-rover book] [Video]
- Latour, B. (1993). *We have never been Modern*. Trans. by Catherine Porter. Harvard University Press.
- Latour, B. (2014). Agency at the time of the Anthropocene. *New Literary History* 45(2014), 1-18. <https://newliteraryhistory.org/past-issues/>
- Lévinas E. (1979). *Totality and infinity. An essay on exteriority*. Trans. Alphonso Lingis, Martinus Nijhoff Publishers.

- Morton, T. (1018). Being ecological. Penguin Books Ltd.
- NASA. Discoveries – Hubble’s Deep Fields.
<https://www.nasa.gov/content/discoveries-hubbles-deep-fields>
- Néda, Z. The space-time of physics: a kinetic space. Hungarian Studies Yearbook 1(2019), 10-24. <https://doi.org/10.2478/hsy-2019-0002>
- Pál apostol [Apostle Paul]. (2004). Levelek. Konkordáns fordítás. [Epistles. The Concordant version.] Trans. by Károly Balázs. Lector: István Berszán. Üdvtörténeti Figyelő.
- Rancière, J. (2009). The Emancipated Spectator. In Jacques Rancière, The Emancipated Spectator. Translated by Gregory Elliott (1-24). Verso.

Imposters by al-Hariri and its Translations
ალ-ჰარირის „თაღლითობანი“ და მისი თარგმანები

Nino Dolidze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
(Georgia)

ნინო დოლიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

In 2020 the *Imposters* by prominent Arab author al-Hariri (1054-1122) was issued by the NYU press. The masterpiece of Arabic Literature has already been translated into several languages, but Michael Cooperson presented absolutely different version.

In the paper I try to analyze the attitude of the translators to the original text in a diachrony. How *Maqamat* of al-Hariri were perceived in different cultures? What was / is the priority while translating them? What has been changed from the Middle Ages to the globalization era?

Persian, Hebrew, German and Russian translations of the *Maqamat* are imitations, while Latin, French and previous English translations basically were paraphrase / metaphrase. As al-Hariri's language is too complicated, Persian and Jewish translators in the 12th –13th centuries tried to prove that their languages were not of less importance than the holy language and the lingua franca of that time. As for European translations, *Orientalistic* attitude to the Arabic piece of literature meant to use it for the own interests. Imitations of the *Maqamat* were used for enrichment of receiving cultures, exact translations – to teach Arabic or to make some linguistic researches. All of them were domestications.

In post-orientalist times Cooperson first tried to preserve the soul of the origin. In his translation, which is more *transculturation*, one can see his great respect to the Arabic culture. But for the American translator the most important thing in the *Maqamat* is the linguistical firework in it. Cooperson doesn't see original text as a fictional work with its irony and critic of the Arab society. He doesn't assess it as a "pre-novelistic" literary piece. He

doesn't notice its fictional hero's inner duality. He translates only the form. As a result, in the newest translation the possibilities of the modern global English are well represented, while important features of the origin are lost.

Al-Hariri was not a great poet, nor a great improviser, but his *Maqamat*, as a celebration of the language and style, became the text, which has been translated to demonstrate the possibilities of different languages. In the post-orientalist epoch, it's the celebration of contemporary *lingua franca*.

Keywords: Post-orientalist epoch, Classical Arabic Literature

საკვანძო სიტყვები: პოსტორიენტალისტური ეპოქა, კლასიკური არაბული ლიტერატურა

2020 წელს ნიუ იორკის უნივერსიტეტის გამომცემლობამ ალ-ჰარირის (1054-1122) „მაკამების“ თარგმანი გამოსცა. კლასიკური არაბული მწერლობის მწვერვალად მიჩნეული ეს ძეგლი, ბუნებრივია, აქამდე უკვე არაერთ აღმოსავლურ თუ დასავლურ ენაზე ითარგმნა. კალიფორნიის უნივერსიტეტის (ლოს-ანჯელესში) ასოცირებულმა პროფესორმა მაიკლ კუპერსონმა არსებულისგან განსხვავებული ვერსია შემოგვთავაზა. წინამდებარე ნაშრომში შევეხები მე-12 ს-ის შედეგების ებრაულ, სპარსულ, ფრანგულ, გერმანულ, ინგლისურ, რუსულ თარგმანებს და შევეცდები, დიაქრონიაში გავაანალიზო მთარგმნელების დამოკიდებულება სათარგმნი მასალის მიმართ. როგორ აღიქვამდნენ არაბი კლასიკოსის ტექსტს სხვადასხვა კულტურასა და ეპოქაში? რა იყო და არის პრიორიტეტი მისი თარგმნისას? რით გამოირჩევა 21-ე ს-ის თარგმანი? რა შეიცვალა შუა საუკუნეებიდან გლობალიზაციის ხანამდე? შეიძლება თუ არა, რომ მაიკლ კუპერსონის ნამუშევარი ორიგინალის მხატვრულ ადეკვატად მივიჩნიოთ? ვიდრე ამ შეკითხვებს ვუპასუხებდე, მოკლედ შევეხები იმას, თუ რას წარმოადგენს მაკამები და როგორ შეიქმნა ალ-ჰარირის მაკამური ციკლი.

მაკამა როგორც მხატვრული ფორმა მე-10 ს-დან არსებობს არაბულ ლიტერატურაში. ეს არის გართიმული პროზით (არაბ. *საჟ'ი*) დაწერილი მოკლე მოთხრობა მოხეტიალე თაღლით პერსონაჟზე.

ტექსტში ალაგ-ალაგ ჩართულია ან სალექსო ციტატები, ან ავტორის ლექსები. შუა საუკუნეებში იქმნებოდა ათეულობით მაკამისგან შემდგარი ციკლი, სადაც ცალკეულ ნოველებს ორი მთავარი პერსონაჟი – მატყუარა გმირი და ამბის მთხრობელი აერთიანებდა. მაკამების თაღლითი, თუმცა განათლებული პროტაგონისტი ცოდნით, გამჭრიახობით, მჭევრმეტყველებისა თუ გარდასახვის უნარით ცდილობს ადამიანების მოტყუებას, რათა ყოველდღიური სარჩო მოიპოვოს. ჩადენილი საქციელის გამო მას ყოველ ჯერზე საყვედურობს მთხრობელი, რასაც მთავარი გმირის თავის მართლება მოსდევს. ქადაგებებისა და ბრძნული შეგონებების გარდა მაკამები შეიცავს შედარებით მარტივი ენით დაწერილ დიალოგებს, ანექდოტებს, ეპისტოლეებს, ნაწყვეტებს ძველი არაბული პოეზიიდან, ყურანიდან, *ჰადისებიდან*.¹ ერთი სიტყვით, ის ტიპური მედიევისტური კომპილაციაა. მაკამების მთავარ ღირსებად ჩახლართულ სტილსა და მაღალფარდოვან ლექსიკას მიიჩნევდნენ, რაც ასევე გაბატონებულ ეთიკურ ნორმას შეესაბამებოდა. მთავარი იყო არა სიუჟეტი, რომელიც მხოლოდ დიდაქტიკის გამო თუ იქნებოდა ფასეული, არამედ ფორმა, გამოხატვის საშუალებები: მაღალფარდოვანი ლექსიკა, კალამბურები, ალუზიები, პარანომაზიები, კრიფტოგრამები, პალინდრომები, ლიპოგრამები, მხოლოდ უწერტილო ან მხოლოდ წერტილიანი (ან ერთის გამოტოვებით) ასოებისგან შემდგარი ფრაზები და სხვა. ჟანრის საუკეთესო წარმომადგენლად მიჩნეულია აბუ მუჰამად ალ-კასიმ იბნ ალი იბნ მუჰამად იბნ უსმან იბნ ალ-ჰარირი ალ-ბასრი, რომლის 50 მაკამისგან შემდგარმა კრებულმა მე-12-მე-13 სს-შივე არნახული პოპულარობა მოიპოვა. რთული ენისა და ჩახლართული სტილის მიუხედავად ის ფართოდ გავრცელდა – ორიგინალის უამრავი ნუსხა გაკეთდა ინდოეთიდან მოყვლებული ესპანეთის ჩათვლით. ალ-ჰარირის მაკამები ყურანის შემდეგ უპოპულარულის საკითხავი გახდა.² მე-12 ს-ში გამოჩნდა პირველი თარგმანებიც.

მაკამებმა თავიდანვე მიიქცია სპარსელთა ყურადღება – ისინი შვიდასი წლის განმავლობაში ინტერესდებოდნენ და სპარსულადაც ქმნიდნენ ამ ჟანრის ნაწარმოებებს. დღეისათვის მაკამების ათი ირანელი ავტორია ცნობილი (ავდი, 1989, გვ. 321). ალ-ჰარირის კრებული

¹ *ჰადისები* – გადმოცემები მოციქულ მოჰამადის მოღვაწეობის შესახებ (არაბ. *ჰადის* – მოკლე ნარატივი, ერთსიუჟეტიანი ამბავი).

² 180 წლის განმავლობაში სრულად 30 საჯარო შეხვედრაზე წაიკითხეს (უაქსი, 2003, გვ. 184).

სპარსულად ალ-ჰამიდინ (+1186) თარგმნა, მერე კი თავადაც დაწერა მაკამები. მის მიერ შესრულებული თარგმანი იმიტაციაა – ცდილობდა, არაბ ავტორს არ ჩამოვარდნოდა მაღალმხატვრული პროზაული ტექსტის შექმნაში, მასზე აღმატებულებას უნდა ყოფილიყო – სპარსულიც ხომ დიდი შესაძლებლობების, ლიტერატურული ტრადიციების, მდიდარი ლექსიკისა თუ გამოხატვის მრავალფეროვანი საშუალებების მქონე ენა გახლდათ. როგორც ჩანს, შინაარსი ირანელი მიმბაძველისთვის არ იყო მნიშვნელოვანი. ალ-ჰამიდის მაკამები სუფიურ, ფილოსოფიურ თემებს ეხება და არა მაწანწალა გმირის თაღლითობის ამბებს. ალ-ჰამიდინ გამოიყენა მაკამის ფორმა. მაკამა როგორც ჟანრი სპარსულ მწერლობაში ვერ განვითარდა, მაგრამ ფიქრობენ, რომ სწოედ მისი გავლენა უნდა იყოს პროზისა და პოეზიის მონაცვლეობა სპარსული ლიტერატურის არაერთ ნიმუშში (ავდი, 1989, გვ. 321).

ალ-ჰარირის მაკამების ებრაული თარგმანი სახელწოდებით *თაჰკემონი* (ებრ. „იყავი ჰკვიანი“) ესპანეთში მოღვაწე რაბინ, მთარგმნელმა, პოეტმა და მოგზაურმა ალ-ჰარიზიმ (1165-1225), სავარაუდოდ, ალექსანდრეში შეასრულა. ის ორიგინალს „შემაშინებელს“ უწოდებდა. ალ-ჰარიზი *ძველი აღთქმის* ლექსიკას იყენებდა. მაშინ ებრაული როგორც სასაუბრო ენა თითქმის მკვდარი იყო. ის ფიქრობდა, რომ არაბულთან შედარებით ბევრად შეზღუდული სიტყვების მარაგი მუშაობაში ხელს არ შეუშლიდა. ებრაელი მთარგმნელიც ეპაექრებოდა ალ-ჰარირის – იმის დამკვიცვლა სურდა, რომ მისი „წმინდა ენა“ არანაკლები იყო. მან პოეზია პოეზიად თარგმნა, გართმეული პროზა – პროზად, არც ალუზიებს აუარა გვერდი, პალინდრომებიც შექმნა, გრაფიკულ ხრიკებსაც გამოუძებნა ეკვივალენტი. თუმცა მხოლოდ სათაური კი არ შეცვალა, არაბული საკუთარი სახელები ბიბლიური სახელებით ჩაანაცვლა. ასევე შესავალში აღნიშნა, რომ წერტილიანი და უწერტილო ასოების მონაცვლეობა (რაც ორიგინალშია) იუდეველთა ღვთის ენას არ ახასიათებს. მაკამის ფორმა ვერც იუდაურ კულტურაში დამკვიდრდა, თუმცა *თაჰკემონი* როგორც შესანიშნავი თარგმანი-იმიტაცია, ებრაული ლიტერატურის მნიშვნელოვან შენაძენად იქცა.¹

ევროპაში ალ-ჰარირის მაკამების ტექსტმა ჯვაროსნული ლაშქრობებისას შეაღწია. დანიელი ა. შულტენსის (+1750) ექვსი მაკამის ლა-

¹ ამის დასტურია ისიც, რომ 2001 წელს აშშ-ში ამ წიგნის ინგლისური თარგმანისთვის დევიდ სეგალმა ეროვნული ებრაული პრემია მიიღო. Judah Alharizi, *The Book of Tahkemoni*, translated by David Simha Segal (Liverpool: Liverpool University Press, 2003)

თინური თარგმანი ლ. ჩაპელოუს პირველ ინგლისურ (1767) თარგმანს დაედო საფუძვლად. ჩაპელოუს ყველა სიტყვის ყველა შესაძლო ვარიანტი ჰქონდა თარგმნილი, რითაც ინგლისურის შესაძლებლობებს უსვამდა ხაზს. შუა საუკუნეების აღმოსავლელი მთარგმნელებისგან განსხვავებით, მას შინაარსიც მნიშვნელოვნად მიაჩნდა. ფიქრობდა, მაკამებში მიმოფანტული შეგონებები ადამიანებს უკეთესებს გახდიდა. მის თარგმანს სხვა ინგლისურენოვანი ზედმიწევნითი თარგმანები მოჰყვა. თ. ჩენერი (1867) მაკამებს მიუდგა როგორც არაბული ენის სახელმძღვანელოს. მისი ლექსიკური თარგმანი მოგვიანებით სთეინგასმა დაასრულა (1898). ჩაპელოუს, ჩენერისა და სთეინგასის ნამუშევარი სავსე იყო კომენტარებითა და განმარტებებით. თ. პრესტონი (1850) შეეცადა ინგლისური იმიტაციის შექმნას, თუმცა ორიგინალის სამი მეოთხედი გამოტოვა. ევროპაში ალ-ჰარირის მაკამები თავიდანვე უთარგმნელ ძეგლად მიიჩნიეს. მისი თარგმნის შეუძლებლობას პირველივე ფრანგული ვარიანტის ავტორი დე პარადი (+1799) უსვამდა ხაზს. 1822 წელს ცნობილმა ორიენტალისტმა ს. დე სასიმ გამოსცა მაკამების კრიტიკული ფრანგული თარგმანი, რომლის შესავალშიც აღნიშნა, ამ კრებულში მთავარია ფორმა და არა შინაარსი. ორიგინალის ზუსტი გადმოტანა საგანგებო განმარტებებს მოითხოვს. თუ მთარგმნელი მათ არ ახსნის, მკითხველი აზრს ვერ გაიგებს და თუ ახსნის, ეს მისი ნაშრომი უფრო გამოვა, ვიდრე ორიგინალის ავტორისო (de Sacy, 1822, გ. ix). ევროპელებს შეეძლოთ, ლექსიკით მდიდარი ეს ტექსტი არაბული ენის სასწავლებლად გამოეყენებინათ.

1826 წელს გამოიცა გერმანელი პოეტის ფ. რიუკერტის (+1866) თარგმანი სათაურით „აბუ ზეიდ სარუჯელის მეტამოფროზები“. მთარგმნელმა მოახერხა, ალ-ჰარირის ენის ხატოვანი სამკაულების ადეკვატი გამოეძებნა გერმანულში, თუმცა შვიდი მაკამა გამოტოვა (50-იდან 43-ია) და არც სამეცნიერო კომენტარებზე უზრუნია. ფ. რიუკერტმა აკადემიური თარგმანი კი არ შეასრულა, ტექსტი გააგერმანულა. საინტერესოა ლ. ვენუტის მოსაზრება თარგმანის დისკურსის შესახებ მე-19 ს-ის გერმანიაში (ვენუტი, 1995, გვ. 10). მაშინ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ გერმანული ენის სიცოცხლისუნარიანობის, შესაძლებლობების წარმოჩენას, მის გამდიდრებას. ამ კონტექსტში შეიძლება ბუნებრივად აიხსნას რიუკერტის მიდგომა. დე სასის მსგავსად, ისიც ფიქრობდა, რომ მაკამები როგორც ჰომეროსისა და შექსპირისგან განსხვავებული, სპეციფიკური აღმოსავლური ნაწარმოები სიტყვასიტყვითი თარგმანის შემთხვევაში ევროპელებისთვის საგანგე-

ბო განმარტებების გარეშე გაუგებარი იქნებოდა. რიუკერტმა მოიშინა-ურა, გადააკეთა და გადაამუშავა ორიგინალი, რის შედეგადაც მან უფრო გერმანული გაამდიდრა (Cooperson, 2020, გვ. XXXV). ძმები გრიმების ლექსიკონში (1838-1961) მთარგმნელის მიერ გამოყენებული ბევრი სიტყვა მოხვდა, მათ შორის ზოგიერთს ალ-ჰარირის მაკამებიდან მოხმობილი მაგალითიც ახლავს. რაც შეეხება რუსულ თარგმანს, ის 1978 წელს გამოიცა. დოლინინასა და ბორისოვის მიერ დაწყებული სამუშაო კირპიჩენკომ დაასრულა. აქაც ლექსი ლექსადაა თარგმნილი, გართმული პროზა – რითმოვან პროზად, თუმცა ლექსიკა ბევრ ადგილას შეცვლილია, რადგან მოძრავი მახვილის გამო რთულია რუსულში რითმის შენარჩუნებაც და ყოველი სიტყვის ზედმიწევნით თარგმნაც. გადაკეთებულია მთელი რიგი პასაჟები, ზოგიერთი ეპიზოდი კი მთლიანად გამოტოვებულია.

მაშასადამე, ალ-ჰარირის მაკამების სპარსული, ებრაული, გერმანული და რუსული თარგმანები არის უფრო იმიტაციები / იმპროვიზაციები, ხოლო ლათინური, ფრანგული და აქამდე შესრულებული ინგლისური თარგმანები – პარაფრაზა / მეტაფრაზა (ანუ სიტყვის / წინადადების დონეზე შესრულებული თარგმანი). იმიტაციებმა მიმღები კულტურები და ენები (სპარსული, ებრაული, გერმანული) გაამდიდრა, რასაც იმთავითვე ითვალისწინებდა ამ ენებზე მთარგმნელთა მიდგომაც სათარგმნი მასალის მიმართ. ირანელი, ებრაელი და გერმანელი მთარგმნელები შინაგანად ეპაექრებოდნენ მაკამების ავტორს – მთელი აქცენტი საკუთარი ენის შესაძლებლობების წარმოჩენასა თუ გამრავალფეროვნებაზე ჰქონდათ გადატანილი. რუსი მთარგმნელები, ზოგადად, ბევრ რამეს ცვლიან არაბული ტექსტების თარგმნისას, ეს ცალკე განხილვის თემაა.¹ რაც შეეხება (ლათინურ, ფრანგულ, ინგლისურ) სიტყვასიტყვით თარგმანებს, ხელსაყრელი აღმოჩნდა მათი ჩართვა არაბულის სწავლების პროცესში. ეს ნამუშევრები საუნივერსიტეტო აუდიტორიებს ვერ გასცდა და მიმღებ კულტურებში ვერ გავრცელდა. ფაქტია, რომ ყველა შემთხვევაში მთარგმნელთა მიდგომას მდიდარი ლიტერატურული ენით დაწერილი ტექსტის მიმართ „სათავისოდ გამოყენება“ განსაზღვრავდა. უბადლო კლასიკური არაბულით შესრულებული ეს ძეგლი მე-17-მე-18 სს-ის ევროპაში ძველებრაული ტექსტების გასაშიფრადაც კი გამოიყენებოდა. ზემოთ ჩამოთვლილ მთარგ-

¹ მსგავსი ტენდენცია აღმოსავლური ენებიდან შესრულებულ სხვა რუსულენოვან თარგმანებშიც შეინიშნება (მაგალითად, იხ.: მარგველაშვილი, 1991, გვ. 155-160)

მნელთაგან არც ერთის დამოკიდებულებაში არ სჭარბობდა სურვილი, მაკამები საკუთარ კულტურაში მაქსიმალური ავთენტურობით, ორიგინალის სულის წვდომითა და შენარჩუნებით, მისი სახასიათო შტრიხებისა და განსაკუთრებულობის ჩვენებით შემოეტანა.

ამგვარ დამოკიდებულებას რჩეული კლასიკური არაბული ტექსტის მიმართ თავისი სოციალური, კულტურული და პოლიტიკური კონტექსტი გააჩნდა. შუა საუკუნეებში ახლო აღმოსავლეთში შექმნილი არაბთა იმპერია სპარსულ, ებრაულ თუ თავისი პოლიტიკური გავლენის ქვეშ მყოფ სხვა კულტურებს საკუთარ ჩრდილში აქცევდა, რაც ირანელთა, იუდეველთა და ა.შ. შინაგან პროტესტს იწვევდა, რადგან მათ მნიშვნელოვანი მიღწევები არაბების გამოჩენამდე გაცილებით ადრე ჰქონდათ. გარდა ამისა, არაბული იყო არა მხოლოდ პოლიტიკურად დაწინაურებული ქვეყნის სახელმწიფო ენა (ფაქტობრივად, იმ ეპოქის lingua franca), არამედ ღმერთის ენაც, რომლითაც ალაჰმა თავის მოციქულზე ყურანი გარდამოავლინა. არაბულის ამგვარი პოლიტიკურ-რელიგიური მნიშვნელოვნების ფონზე ბუნებრივია, რომ ალ-ჰამიდი სპარსული ენის კულტურული უპირატესობის დამტკიცებას შეეცდებოდა, ხოლო ალ-ჰარიზი – ებრაულის როგორც ღვთის უძველესი ენის წარმოჩენას. ალ-ჰარიზის მაკამები თავისი „ლინგვისტური აკრობატიკით“ იქცა ტექსტად, რომელთან „გამკლავებაც“ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არაბული იმპერიის ფონზე მარგინალიზებული კულტურების წარმომადგენელთათვის. ირანელი და ებრაელი მთარგმნელების მიზანი ის კი არ იყო, მაკამები როგორც ერთგვარი ლიტერატურული სიახლე დაენერგათ თავიანთ მწერლობაში, არამედ ის, რომ მის ავტორს გაჯიბრებოდნენ.

ევროპული თარგმანები სულ სხვა კონტექსტში გაჩნდა. ჯვაროსნული ლაშქრობების ფაქტორი უკვე ნათელს ხდის დასავლეთის პოლიტიკურ-კულტურულ უპირატესობას. ქილიტოს შეფასებით, ევროპის ჩვილმა საზოგადოებამ აღმოსავლეთიდან გატანილ განძს შორის წაიღო მაკამები როგორც საუნჯე, ოქროს საბადო (1993, გვ. 165), და, ალბათ, როგორც კულტურული ნადავლიც. *ორიენტალიზმის*¹ კონტექსტში ბევრს წერენ იმის შესახებ, თუ როგორ იყენებდა დასავლური ლიტერატურა იმჟამად გაცილებით უფრო მდიდარ არაბულ და

¹ ორიენტალიზმი – დასავლეთში გაჩენილი კომპლექსური ცოდნა აღმოსავლეთის შესახებ. ეს ცოდნა მოიცავს ანთროპოლოგიას, სოციოლოგიას, ისტორიას, ფილოლოგიას. ედვარდ საიდის „ორიენტალიზმის“ (Said E.W., Orientalism, Pantheon Books, 1978) გამოსვლის შემდეგ სიტყვამ უარყოფითი კონოტაცია შეიძინა.

სპარსულ პოეზიასა და ფოლკლორს. ამგვარი „გამომყენებლობითი“ დამოკიდებულება ახლო აღმოსავლეთის მიმართ, თან გარკვეული უპირატესობის შეგრძნებით, საუკუნეთა განმავლობაში ახასიათებდა ევროპულ დისკურსს, რაც ბუნებრივად თარგმანებზეც აისახა. აღმოსავლური ენებიდან შესრულებული თარგმანები უმეტესად იყო იმიტირება ან გადაკეთება-გადამუშავება მიმღები კულტურების გემოვნების გათვალისწინებით. დღეს ცალკე შესწავლის საგანიც კია, რა და რატომ შეიცვალა იმხანად შესრულებულ დასავლურ თარგმანებში. ეს ტენდენცია კოლონიურ ეპოქაშიც გაგრძელდა. ამიტომაც გასაკვირი არაა, რომ მაკამების ინგლისური, გერმანული, ფრანგული, რუსული, ლათინური თარგმანები ან იმიტაციაა, ან მეტაფრაზა / პარაფრაზა. პირველ შემთხვევაში, მთარგმნელი ცდილობს ისე შეცვალოს ორიგინალი, რომ თავის კულტურულ სივრცეს მოარგოს, მეორე შემთხვევაში კი, მთარგმნელ ენაზე ზედმიწევნით გადატანილი დედანი, რომელსაც ფაქტობრივად დაკარგული აქვს მხატვრული ღირებულება, ენის სწავლებისთვის თუ სააუდიტორიო კითხვისთვის, ან მინიმუმ, ლინგვისტური კვლევისთვის გამოიყენოს.

გამოდის, რომ ალ-ჰარირის მაკამების არსებული თარგმანები „მოშინაურებულია“, „მოშინაურებულ“ ან „გაფეტიშებულ“ თარგმანს კი ხშირად იდეოლოგიზირებულის ელფერი დაჰკრავს ხოლმე. პირველ შემთხვევაში მეტადაა გათვალისწინებული აღმქმელი აუდიტორიის ინტერესი – მისი მოთხოვნები, ხოლო მეორე შემთხვევაში თარგმანი უცხო / სათარგმნი ენისკენ იხრება, სათანადოდ ვერ ცვლის მას საკუთარ კულტურულ არეალში შემოსაყვანად. ადეკვატურია მხატვრული თარგმანი, რომელიც ორივე ამ უკიდურესობას აღწევს თავს. რაკი თარგმნის პროცესი წაკითხვით იწყება, ამ შემთხვევაში მთარგმნელი პირველწყაროს მის ავთენტიკურ კონტექსტში უნდა ეცნობოდეს, სწავლობდეს, აფასებდეს, შემდეგ ცდილობდეს, მინიმალური დანაკარგით გადაიტანოს ის საკუთარ კულტურულ სივრცეში. მაიკლ კუპერსონმა მაკამების აქამდე არსებული ინგლისურენოვანი თარგმანები დაიწუნა სწორედ იმიტომ, რომ არც ერთი იყო ადეკვატური, ყველა მათგანში დაკარგული იყო ორიგინალის სული. მან მიზნად დაისახა, შეექმნა ახალი თარგმანი, რომელსაც არა მხოლოდ სპეციალისტები, არამედ სხვა თანამედროვე ინგლისურენოვანი მკითხველებიც წაიკითხავდნენ. არაბული მწერლობის მკვლევარი კუპერსონი ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-იან წლებში გასცნობია მაკამებს და მოხიბლულა მისი გარითმული ფრაზებით. ერთ-ერთ ინტერვიუში ის ამბობს, რომ

პირველი წაკითხვისთანავე დაფიქრდა, თუ როგორ იქნებოდა შესაძლებელი ამ საოცარი ტექსტის ინგლისურად ამეტყველება (ნადაფი, ინტერვიუ კუპერონთან, Arablit, 11. 2021) ოცდაათი წლის შემდეგ ნიუ იორკის უნივერსიტეტის (აბუ დაბიში) მიერ დაფინანსებული პროექტის „არაბული ლიტერატურის ბიბლიოთეკა“ ფარგლებში სწორედ მას მოუწია ალ-ჰარირის კლასიკური მაკამების თარგმანის შესრულება,¹ რითაც ოცნება აისრულა. კუპერსონი თავიდანვე მოიხიბლული იყო დედნის ენით, ამ ენის ლინგვისტური სასწაულებით და ჩანს, თარგმნის დროსაც მთელი აქცენტი ენობრივ ხრიკებზე გადაიტანა.

რაკი ალ-ჰარირის მაკამების სიუჟეტი სწორხაზოვანი და პრიმიტიულია, მაიკლ კუპერსონმა თარგმნისას უპირატესობა ფორმის შენარჩუნებას მიანიჭა. ფორმაში, ცხადია, სიტყვათა თამაში იგულისხმება. და რაკი გართმული პროზისთვის (*საჯ'ი*) ინგლისური საკმაოდ მოუქნელია, ხოლო ჩახლართული ენა თანამედროვე მკითხველისთვის – ნაკლებ მისაღები, მთარგმნელმა გადაწყვიტა, გლობალური ინგლისურის შესაძლებლობები გამოეყენებინა. მან ორიგინალის სიტყვათა თამაში ინგლისურის ორმოცდაათ სხვადასხვა რეგისტრში გადაიტანა, გამოიყენა არა მხოლოდ თანამედროვე სალაპარაკო ინგლისური მსოფლიოს მასშტაბით (ინდური, სინგაპურული, შოტლანდიური, ნიგერიული, ახალი ზელანდიის, აფრო-ამერიკული, ესპანური და სხვ.), არამედ სხვადასხვა სლენგიცა (ლონდონის, საქმიანი მოლაპარაკების, აშშ კოლეჯის, მაწანწალების ლექსიკა...) და ინგლისურენოვანი კლასიკოსების – უ. შექსპირის, ჯ. ჩოსერის, მ. ტვენისა, ვ. ვულფის, ფ. დუელასის, უ. გილბერტის, ჩ. დიკენსის... ენაც – კონკრეტულ ავტორთა იდიომები თუ ინგლისურენოვანი პოეტების მოდელები. მის თარგმანში წერტილიანი და უწერტილო ასოების მონაცვლეობა ფრანგულ-გერმანული წარმოშობის სიტყვების მონაცვლეობითაა ჩანაცვლებული, არაბულ-სპარსული სახელები კი ირლანდიურადაა გადაკეთებული... გადაკეთებულია არა მხოლოდ ცალკეული მაკამების სახელწოდება, არამედ მთელი კრებულიც, რაც გამართლებული ნაბიჯიც

¹ ამ პროექტის მიზანი აქამდე შედარებით უცნობი, ე.წ. „დაცემის ხანის“ (მე-13-მე-18 სს.) არაბ ავტორთა პოპულარიზაციაა, თუმცა საერთაშორისო მთარგმნელთა კოლეგიამ სათარგმნი ტექსტების სიაში კლასიკური არაბული კანონიკური ლიტერატურის ის ნიმუშებიც შეიტანა, რომელიც თარგმნილი კი იყო, მაგრამ ახლებურ მიდგომას საჭიროებდა.

კია მიმღებ კულტურაში მისი უკეთ დამკვიდრებისთვის.¹ ყოველ მაკამას ახლავს შესავალი, განმარტებანი და გამოყენებული ლიტერატურის სია. ყველაფერია გაკეთებული იმისთვის, რომ თანამედროვე მკითხველმა მიიღოს და ჯეროვნად დააფასოს ეს ძეგლი. „თაღლითობანი“ კლასიკური არაბულის, ინგლისურისა და ინგლისურენოვანი ლიტერატურის უბადლო მცოდნის დიდი შრომის შედეგია, თუმცა ვფიქრობ, მთარგმნელს რაღაცები ყურადღების მიღმა დარჩა.

რაში მდგომარეობს ორიგინალის სული, რომელიც თარგმანში უნდა ყოფილიყო შენარჩუნებული და წარმოჩენილი? პირველ რიგში, ეს თაღლითი მაწანწალა პერსონაჟია – ტიპური აღმოსავლელი, სხარტი, გაქნილი, მატყუარა აბუ ზაიდი, რომელსაც შეუძლია მთელი თავისი ცოდნა, ერუდიცია, გამოცდილება თუ ორატორული უნარები მხოლოდ ერთი ვახშმის მოსაპოვებლად გამოიყენოს. ევროპული რაციონალიზმისთვის ეს ქმედება რთული ასახსნელია. მთარგმნელთაგან არც ერთს გაუმახვილებია ყურადღება აბუ ზაიდზე როგორც შუა საუკუნეებისთვის უჩვეულო პერსონაჟზე. მედიევისტური ეთიკური ნორმის თანახმად, ავტორი ტრადიციით მიღებული ცოდნით გამოიცდებოდა და არა ახლის გამოგონებით. თუმცა ნორმატიული პოეტიკით შეზღუდულ გარემოშიც კი ალ-ჰარირი მოხერხა, ერთი მხრივ, იგივეობის ესთეტიკით დადგასმული ნაწარმოები შეექმნა, მეორე მხრივ, სიახლე შემოეტანა. ეს სიახლე სათანადოდ ვერც მისმა თანამედროვეებმა აღიქვეს და ვერც სხვადასხვა ეპოქისა თუ ეროვნების მთარგმნელებმა დააფასეს. ალ-ჰარირის ნოვაცია ტექსტის ფიქციურობას უკავშირდება და აქ პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება აბუ ზაიდის მხატვრულ სახეს.² მაკამების ერთ-ერთი სიახლე მისი შესავალია, სადაც ავტორი აცხადებს, რომ ორივე მუდმივი პერსონაჟი, მთხრობელი და მთავარი გმირი, არის გამოგონილი: „არც ერთ იმათგანს ხალხი არ იცნობს, მათ არსებობას ყველა უარყოფს.“ – განგვიმარტავს ავტორი (ალ-ჰარირი, 1980, გვ. 11). შუა საუკუნეების ახლო აღმოსავლეთში კი შეთხზული ამბავი, ფიქცია ტყუილად, სიცრუედ აღიქმებოდა (Drory, 2000, გვ. 12). მიუხედავად იმისა, რომ არაბებმა თარგმნეს არისტოტელეს „პოეტიკა“,

¹ მაშინ, როცა ტერმინი „მაკამა“ /„მაკამები“ დამატებით განმარტებას საჭიროებს, „თაღლითობანი“ თანამედროვე ინგლისურენოვან მკითხველს პირდაპირ მიანიშნებს, რომ აქ მატყუარა გმირის თავგადასავალია მოთხრობილი.

² ევროპელ მთარგმნელთაგან ერთადერთი რიუკერტი იყო, ვინც აღიარა, რომ თარგმნის პროცესში მაკამების გმირი სულ უფრო ცოცხლად დახატულ პერსონაჟად ეჩვენებოდა. იხ. ბორისოვი ვ.მ., 1987, გვ.11

მხატვრულობა მათი მწერლობის სუსტ მხარედ რჩებოდა, რაც გაბატონებული რელიგიური იდეოლოგიის გავლენით შეიძლება აიხსნას (Drory, 1994, გვ. 147). როგორც მუჰამადის ცხოვრების ამსახველ ამბებს ახლდა დამოწმებათა გრძელი ჯაჭვი (ე.წ. *ისნადი*), რომელიც მოციქულის თანამედროვეებამდე გრძელდებოდა, ისე ნებისმიერი სხვა ამბავი მოთხრობილი და დადასტურებული უნდა ყოფილიყო თვითმხილველის მიერ. მსგავსი ტრადიცია ებრაულ კულტურაშიც არსებობდა. რელიგიური თხზულებებისთვის ნიშანდობლივი ეს ნორმა შუა საუკუნეებში რატომღაც საერო ლიტერატურის ნორმაც გახდა (Drory, 1999, გვ. 229). რაღა თქმა უნდა, შეიძლებოდა, სადღაც გამოგონილი ამბავიც „გაპარულიყო“, მაგრამ შესავალში ხმამაღლა გაცხადება – მე ვიგონებ ყველაფერსო – არაეთიკურად გამოიყურებოდა. თუ მაკამების მოთხრობელი, რომელიც მაშინდელი ნორმის თანახმად, მხოლოდ საკუთარი თვალთა ნანახსა და საკუთარი ყურით გაგონილს გვიამბობს, არის გამოგონილი, გამოდის, რომ გამოგონილია ყველაფერი, რასაც ის გვიამბობს. ასეთი შესავლის გამო ალ-ჰარირი გააკრიტიკეს კიდევ (იხ.: ალ-ბაღდადი (+1172), 1929, გვ. 53). შუა საუკუნეების ახლო აღმოსავლეთში სერიოზულად ვერ აღიქვამდნენ პროზაულ ტექსტს, სადაც მოქმედი გმირი ისტორიული (ან სინამდვილეში არსებული) პირი არ იქნებოდა. მოთხრობილ ამბავს უნდა ჰქონოდა რეალობასთან თუნდაც რაიმე სახის კავშირი (Hämeen-Anttila, 2002, გვ. 50).

მაკამების მხატვრულობის მნიშვნელოვან კრიტერიუმად რეალობაში არარსებული გმირები გვევლინებიან. რაკი ავტორი შესავალშივე გვამცნობს გამოგონილი პერსონაჟების თაობაზე, ამით ის აცხადებს, რომ მხატვრულ რეალობას ქმნის. აბუ ზაიდი არა მხოლოდ ცალსახად ფიქციურია, არამედ იმ დროის ლიტერატურისთვის უჩვეულოდ ცოცხალია – არც ცუდია, არც კარგი. ასეთი ლიტერატურული გმირის არსებობა მაშინ, როცა მწერლობა ფოლკლორის გავლენიდან ჯერ კიდევ გამოსული არ იყო, ევროპაშიც კი წარმოუდგენელი გახლდათ. სარაინდო რომანების გაიდუალებურ გმირებს აბუ ზაიდი თავისი რთული, არაერთგვაროვანი ხასიათით დაუპირისპირდა. გარდა იმისა, რომ ბევრი მკვლევარი მას ესპანური პიკაროს / პიკარას უშუალო წინაპრად მიიჩნევს¹, ეს მატყუარა პროტაგონისტი ანტიგმირად სულაც არ აღიქმება. ის ჯერ რაღაცას აშავებს (იტყუება), შემდეგ ნანობს თავის საქ-

¹ არსებობს მოსაზრება, რომ მაკამებიდან წამოვიდა ევროპული პიკარესკული პროზის თაღლითი პერსონაჟი (Abū Haidar, 1974, გვ. 4)

ციელს ან, პირიქით – ჯერ ისლამის პოსტულატებს ქადაგებს და შემდეგ არღვევს მათ. ბოლოსწინა (49-ე) მაკამაში ის თავისნაირი მოხეტიალე თაღლითების სამშობებს ადიდებს, ხოლო ბოლო (50-ე) მაკამაში ყველაფერს ინანიებს და ალაჰს პატიებას სთხოვს, რაც არ არის შემთხვევითი. აბუ ზაიდი რთული ფსიქოტიპია – მატყუარაა, მაგრამ რომ არაფერი ვთქვათ ალ-ჰარირის აშკარა სიმპათიაზე მის მიმართ, იგი მკითხველის თანაგრძნობას იმსახურებს. ინგლისელი ორიენტალისტი რ. ნიკოლსონი (1848-1945) აღნიშნავდა: „ავტორი სულაც არ ცდილობს, დაფაროს თავისი უპრინციპო, უსაქმური გმირის საქციელი. აბუ ზაიდის სახე იმდენად ცოცხლად და მომხიბვლელადაა დახატული, რომ ჩვენ მას ადვილად ვპატიობთ სისადაგლეებს“ (Nicholson, 1962, გვ. 337).

ალ-ჰარირიმ აბუ ზაიდის სახით რთული, წინააღმდეგობრივი მხატვრული ტიპაჟი შექმნა. ცხადია, რომ ეპოქამ წარმოშვა ასეთი გმირი. ამიტომაც ის რეალისტური. აბასიანთა იმპერიის დაშლისას მართლაც გამოჩნდა განათლებულ გაღარიბებულთა ფენა, ცოდნით, მჭევრმეტყველებით, სიტყვით გამოსვლითა თუ პოეტურ პაექრობებში მონაწილეობით რომ შოულობდა სარჩოს. გარდა იმისა, რომ აბუ ზაიდი ამ სოციალური ფენის განზოგადებული მხატვრული სახეა, მისი არსებობა ნაწარმოებში პრიმიტიული სოციალური კრიტიკის ნიშნებსაც აჩენს, სოციალური კრიტიკა კი უფრო თანამედროვე პერიოდის მწერლობის მონაპოვარია. მედიევისტურ ლიტერატურაში გმირი ყოველთვის თვითონაა დამნაშავე, გარემო კი – მართალი. აბუ ზაიდი, უარყოფითი თვისებების მიუხედავად, თვითონ კი არ არის ცუდი ადამიანი, არამედ მას რეალობა აიძულებს, იცრუოს, ლუკმა პური მოტყუებით იშოვოს, რადგან სხვა გზა საზოგადოებაში, სადაც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე თელავენ ალაჰის მცნებებს, უბრალოდ არ დარჩენია. მისი განათლებულობა არაბული იმპერიის რღვევის პირობებში აღარავის სჭირდება. შემთხვევითი როდია, რომ აბუ ზაიდის თაღლითობის მსხვერპლნი მატყუარა ყადიები, უსამართლო სასულიერო პირები, გაუმაძღარი ვაჭრები, უსინდისო მმართველები არიან. თაღლითი პერსონაჟი თავისი საქციელით შეფარულად სწორედ ამ ინსტიტუციებს უპირისპირდება. ის იმიტომ კი არ იტყუება, რომ თავადაა უპრინციპო ან ამორალური, არამედ იმიტომ, რომ გარემოა უსამართლო. მაკამებში

გარემოა დამნაშავე, არა ადამიანი!¹ აქ სოციალური კრიტიკის ჩანასახი დასავლურ რომანზე ადრე ჩანს. ამიტომაცაა, რომ ჯ. თ. მონროუ მაკამებს განიხილავს როგორც პრე-რომანულ ჟანრს (Monroe, 2002 გვ. 11). ამ ფაქტს შუა საუკუნეებში პროგრესულ ლიტერატურულ მოვლენად ვერავინ აღიქვამდა. ამგვარად მიიჩქმალა ალ-ჰარირის მაკამების როგორც მხატვრული ძეგლის ღირსება. ის ცარიელ ფორმად წარმოჩინდა, სადაც არაბულს ყველაფერი ძალუძს. ეს ძეგლი მხოლოდ თანამედროვე ეპოქაში – მე-20 და 21-ე სს-ის გადასახედიდან, მედიევისტურ კონტექსტში მეცნიერული შესწავლისას შეფასდა და დაფასდა როგორც შუა საუკუნეების გამორჩეული ფიქციური თხზულება, რომელიც გაცილებით მეტია, ვიდრე ხელოვნური ენით გადმოცემული, შეგონებებით და ყურანიდან მოხმობილი ციტატებით გაჯერებული მატყუარა გმირის ამბავი (Drory, 2000, გვ. 15).

როდესაც მ. კუპერსონი წერს ფრაზას: „მაკამების ტექსტი კი არ შეიცავს ვერბალურ პერფომანსს, არამედ თვით მაკამებია ეს პერფორმანსიო“ (Cooperson, 2020, გვ. XXVI), ნათელი ხდება, რომ ალ-ჰარირის ნაწარმოებს ის ისევე აფასებს, როგორც მწერლის თანამედროვენი აფასებდნენ – ვერც ისინი ხედავდნენ სხვა ღირსებებს მაღალფარდოვანი ენის გარდა.² შესაძლოა, შუა საუკუნეების ფილოლოგებს, მე-17-მე-19 სს-ის ევროპელებს ვერ დაენახათ მაკამების პროგრესულობა, მაგრამ წესით, 21-ე ს-ის მკვლევარს მათში მხოლოდ ალ-ჰარირის ლინგვისტური ვირტუოზობა არ უნდა განეჭვრიტა. 2020 წელს გამოსული წიგნის წინასიტყვაში, ინტერვიუებსა თუ გამოსვლებში კუპერსონის მიერ გამოთქმული არაერთი შეხედულება მიუთითებს არა მხოლოდ იმაზე, რომ მისი აზრით, ავტორის ერთადერთი მიზანი სიტყვის ზეიმის მოწყობაა, არამედ იმაზეც, რომ არაბული ორიგინალის მთავარ

¹ თუკი პიკარესკული თხზულებებიდან ამოზრდილი „დონ კიხოტი“ ევროპული რომანის საფუძვლად მიიჩნევა, მაკამებში ჩანასახის სახით უთუოდ არის ის, რამაც დასავლეთი რევოლუციებამდე მიიყვანა და რაც სერვანტესთან უკვე კარგად, ჩამოყალიბებული ფორმით ჩანს. ესაა პროტესტი – იმ სოციალური ინსტიტუტების გამიზნული კრიტიკა, რომელთა შორის პიროვნება იჭყტიტება. სერვანტესს იმის თქმა სურდა, რომ ადამიანი კი არ უნდა მოერგოს და დამორჩილდეს გარემოს, არამედ უნდა შეიცვალოს მისი შემზღუდავი სოციალური პირობები. თითოეულ პიროვნებას უნდა ჰქონდეს არჩევანის უფლება. „შეცვალე სისტემა!“ – ეს დაინახეს მის შემოქმედებაში დიკენსმა, ბალზაკმა და სხვა ევროპელმა რომანისტებმა (Monroe, 2002, გვ. 18).

² მედიევისტურ ანთოლოგიებში „მაკამების“ ხსენებისას ტერმინი „მხატვრული ჟანრი“ კი (الجنس، النوع) არსად გამოიყენება. ის განმარტებულია, როგორც „ლიტერატურული ამბავი“ (الحديث الأدبي) ან „იმპროვიზაციის ნაყოფი“ (ثمره الارتجال) (ას-სა‘ალიბი, 1983)

ღირებულებად მას სწორედ ის „რიტორიკული ფოიერვერკი“ მიაჩნია, რის გადმოტანასაც თავის ენაზე ცდილობს.

ახალი ინგლისური თარგმანისთვის წამმღვარებული წინასიტყვე-ბიდან ირკვევა, რომ არც მთარგმნელი (Cooperson, 2020, გვ. XXV) და არც შესავლის ავტორი, მაროკოელი მედიევისტი აბდელფათაჰ ქილი-ტო (Kilito, 2020, გვ. XII) მაკამების მთავარ გმირს რეალისტურ პერ-სონაჟად არ აღიქვამენ. ქილიტოსთვის აბუ ზაიდი არის ცვალებადი ბედისწერის მეტაფორა, რადგან ის მუდმივად იცვლება (სხვადასხვა მაკამაში მართლაც სხვადასხვა ფორმაშია გადაცმული), ხოლო კუპერ-სონისთვის აბუ ზაიდი თავად არაბულია. არც ერთი მათგანისთვის მაკამების გმირი არ არის იდენტობის მატარებელი ადამიანი, პიროვ-ნება. მათ აღქმაში ის იმპერსონალურია, სიმბოლოა. მთარგმნელს ყუ-რადღების მიღმა რჩება მთავარი პერსონაჟის მთავარი ხიბლი – მისი დუალიზმი, შინაგანი გაორება. ქილიტოსთვის მაკამების რეალური გმირი *ადაბია*¹, რადგან აქ ლიტერატურის მოყვარული ორი მთავარი პერსონაჟი ეძებს და წარმოაჩენს მხატვრულ სიტყვას (Kilito, 2020, გვ. XIII), კუპერსონისთვის კი მთავარი გმირი არის ენა (Cooperson, 2020, გვ. XXIX). ქილიტოს მოჰყავს მაკამების ერთ-ერთი არაბი კომენტატო-რის სიტყვები, თითქოს სახეცვლილების მოყვარული აბუ ზაიდი „ბედისწერის რეინკარნაციას“ განასახიერებს.² კუპერსონიც და ქილი-ტოც, ცდილობენ რა, რომ ავთენტიკურ კონტექსტში წაიკითხონ მაკა-მები, სწორედ იმ შუა საუკუნეების ფილოლოგებს ეყრდობიან, რომ-ლებმაც ეს თხზულება მხატვრულ ტექსტად ვერ აღიქვეს. შესაბამისად, ისინი ცდილობენ სხვადასხვა სიმბოლური თუ სქემატური დატვირ-თვა მიანიჭონ არა მარტო პერსონაჟებს, არამედ შუა საუკუნეებისთვის ასე ბუნებრივ ეპიზოდურ სტრუქტურასაც. ქილიტო შენიშნავს, რომ არა მარტო გმირის სახეცვლილება, არამედ შინაარსობრივად ერთმა-ნეთთან დაუკავშირებელი ამბებიც ბედისწერის არაერთგვაროვნებას წარმოაჩენს (Kilito, 2020, გვ. XII). არადა, ციკლურ ფორმას (ანუ ეპიზო-დურ / ჩარჩოვან სტრუქტურას) – ერთმანეთთან კავშირის არმქონე ეპი-ზოდების ერთობლიობას შუა საუკუნეებში საკმაოდ რეალისტური საფუძველი ჰქონდა, რასაც შესანიშნავ სტატიას უძღვნის უაქსი (Wacks, 2003, 180). მაკამებში (და არა მარტო) ციკლური ფორმის არსებობა კონ-

¹ ადაბი (არაბ. *ლიტერატურა*) – შუა საუკუნეების კანონიკური არაბული ლიტერატურა

² პერსონაჟის მეტამორფოზა, მისი ვერცხობის შემთხვევები ანტიკურ ლიტერატურა-შიც გვხვდება.

კრეტულმა ყოფითმა მიზეზმა (ნაწარმოების ზეპირად თხზვისა და კითხვის ტრადიციამ და გამოცდილებამ) განაპირობა და არა იმან, რომ ავტორს ამით ცვალებადი ბედისწერის წარმოჩენა სურდა.¹

ამერიკელი მთარგმნელისთვის მაკამებში მთავარი არის ენა, მაგრამ საიტერესოა მისი ამ ენასთან დამოკიდებულების საკითხიც. მართალია, კუპერსონი აღიარებს, რომ აბუ ზაიდის სრულყოფილი ენის ცოდნა შეუძლებელია და სრულიად მოხიბლულია მისით (ჯ. პალმერის ინტერვიუ კუპერსონთან, 25.05.20) მაგრამ იმასაც წერს, რომ მთავარი პერსონაჟი ყურანის, *ჰადისების*, რელიგიური ტექსტებისა თუ რიტუალების წმინდა ენით იტყუება, რაც მის ქადაგებას არადამაჯერებელს ხდის (Cooperson, 2020, გვ. XXIV). ვფიქრობ, მაკამის კულმინაციური ნაწილი, მთავარი გმირის ქადაგება, რომელიც ისლამური სენტენციებითაა გაჯერებული, სავსებით დამაჯერებელია:

„სიკვდილის ჟამს ვერას გიშველის შენი სიმდიდრე და იმქვეყნადაც არას გარგებს ბევრი ქონება. როდესაც ფეხი დაგიცდება, მონანიება გვიან იქნება. ამაოდ ელი განკითხვის დღეს თანაგრძნობას ახლობლებისა თუ მეგობრების. ო, ნეტავ, სწორ გზას დადგმობდი, უსამართლობას შებრძოლებოდი, თავი განგეკურნა მანკიერებისგან. შენი ჭაღარა სასტიკი გაფრთხილებაა, მრისხანე შეტყობინებაა. სად უნდა ნახო შეწყალება ან პატიება?! სამარე შენი განსასვენებელი ადგილია და რა იქნა შენი სიტყვა ან ვინ იქნება ქომაგი შენი, მოსარჩლე, როცა ალაჰთან მიხვალ? და თუკი ბედმა გამოგაღვიძა, იჩქარე, თავს ნუ მოიმძინარებ. ყური მუგდე შენ ქადაგებას, ჭეშმარიტებას თვალს ნუ უხუჭავ. სიკვდილს არ სძინავს, მას ნუ ივიწყებ, კაცთმოყვარება გამოიჩინე. ფულს კი აგროვებ, ღვთის სახელი დაგვიწყებია. ძვირფას ძღვენს შენთვის ლოცვზე უფრო მეტი ფასი აქვს. ძვირიან მზითევს აჩევ ნამდვილს შენ მეგობრობას და ტოლ-სწორებთან ლაზღანდარობას ყურანზე მეტად გაუტაცნიხარ...“ (სანას მაკამა, დოლიძე, 2010, გვ. 147).

¹ შუა საუკუნეებში თანაარსებობდა წერითი და ზეპირი ლიტერატურა, რის გამოც წერილობითი ძეგლები ზეპირსიტყვიერების გავლენას განიცდიდა. რაკი წერა-კითხვა მასიურად გავრცელებული არ იყო, ეწყობოდა ნაწარმოებების საჯაროდ კითხვა. კითხვის პროცესი ნებისმიერ დროს შეიძლებოდა შეწყვეტილიყო. მომდევნო შეხვედრისას შეკრებილ საზოგადოებას ამბის გაგრძელება უნდა მოესმინა, მაგრამ თუ წინა შეკრებას ვერ ესწრებოდა, მაინც ყველაფერი უნდა გაეგო. ამ სავსებით რეალისტურმა მიზეზმა განაპირობა ეპიზოდური სტრუქტურის (resp. ჩარჩოსებრი ფორმის) ჩამოყალიბება, რაც არაერთ მედიევისტურ წერით ძეგლში გვხვდება.

კომპოზიციური თვალსაზრისით მაკამების კულმინაციურ ნაწილს – მთავარი გმირის სიტყვით გამოსვლას შუა საუკუნეების მსმენელი აღიქვამდა, როგორც დიდაქტიკას, სწამდა კიდეც მისი. ავტორი ნაწარმოების აღმზრდელობითი ფუნქციის შესახებ თავად აღნიშნავდა პროლოგში. რთულია, კუპერსონს დავეთანხმოთ იმაში, რომ ღვთის ენის ტყუილისთვის / სხვის მოსატყუებლად გამოყენების ფაქტი მთავარი გმირის ქადაგებას რაიმე ფორმით ეჭვქვეშ აყენებს. საქმე ისაა, რომ ამგვარი კონტრასტით გმირის სიტყვასა და მისსავე საქციელს შორის ავტორს იმ უფსკრულის ჩვენება სურდა, რელიგიურ მორალსა და ადამიანთა საზოგადოებას შორის რომ გაჩნდა. ეს ის უფსკრულია, იმპერიის რღვევის პირობებში რაციონალურად დადგენილ ეთიკურ იდეალებსა და მერყევ რელობას შორის რომ წარმოიშვა. არაბულს აღიქვამდნენ წმინდა და შეულახავ ენად ღვთისა. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მე-12 ს-ში მის მიმართ აგდებული დამოკიდებულება გაჩენილიყო. ალ-ჰარირის რომ ჰქონოდა კიდეც ასეთი განზრახვა, იმ ეპოქის მსმენელი ვერ აღიქვამდა ამას. რატომ იტყუება მთავარი პერსონაჟი ღვთის ენით? თუკი კვლავ ბერკლის უნივერსიტეტის ემერიტუს პროფესორ მონროუს მოვიშველიებთ, აბუ ზაიდი გვასწავლის უარყოფითი მაგალითით (Monroe, 2002, გვ. 10). მისი ქადაგება ნამდვილიცაა და დამაჯერებელიც, მაგრამ ის სწორედ იმას აკეთებს, რისი გაკეთებაც მორალის კუთხით აკრძალულია.¹

ძნელია ამერიკელ მთარგმნელს დავეთანხმოთ იმაში, რომ თითქოს ალ-ჰარირის მიზანი მხოლოდ ხმაურიანი ლინგვისტური ფოიერვერკის მოწყობა იყო (Cooperson, 2020, გვ. XXIX). მჭევრმეტყველება იმ ეპოქის ნორმა გახლდათ და, ბუნებრივია, მას მაკამების ავტორიც ემორჩილებოდა. მწერლისთვის ენობრივი სამკაულების უხვად გამოყენება თვითმიზანი კი არა, საშუალება იყო რეალობის კრიტიკული მხატვრული სურათის შესაქმნელად. მაკამების რუსულად მთარგ-

¹ მონროუ აკვირდება მაკამებში პროზისა და პოეზიის ფუნქციებს და ასკვნის, რომ თუ ყურანში ჭეშმარიტება გარითმული პროზითაა გადმოცემული, ხოლო პოეტი სიმართლის არმთქმელადაა გამოყვანილი, მაკამებში კი პირიქითაა – ტყუილი დაკავშირებულია *საჯ'თან*, ხოლო სიმართლე, შეგონება, მთავარი გმირის მხილება – *ლექსთან*. მონროუს აზრით, მაკამებში საბოლოო ჯამში ყურანი კანონიკურადაა აღიარებული. მკვლევარი რელიგიური ტექსტების მოხმობაში კი არ ხედავს ავტორისეულ ირონიას, არამედ გმირის სიტყვასა და მისსავე საქციელს შორის არსებულ განსხვავებაში. ირონიას პოეზიით გადმოცემული „ვითომ სიმართლე“ (Monroe, 2002, გვ. 10). საგულსხმოა, რომ პრიმიტიული სოციალური კრიტიკაც მაკამებში ირონიის გზით მიიღწევა.

მნელმა ა. დოლინინამ საგანგებოდ შეისწავლა ტექსტის კომპოზიცია და გააკრიტიკა აზრი, თითქოს ალ-ჰარირის ნაწარმოებში მთავარი არის სიტყვაკაზმულობა. დოლინინამ ცილკში შემავალი ნოველები თაღლითურ და რიტორიკულ მაკამებად დაჰყო და დაასკვნა, რომ რიტორიკულ მაკამებს უფრო მარტივი კომპოზიცია აქვთ და წყობის უბრალოება ენის მაღალფარდოვნებით კომპენსირდება, თაღლითურ მაკამებში კი ლექსიკა არ არის მძიმე და ჩახლართული, მაგრამ შედარებით რთულია სიუჟეტი, კომპოზიციური წყობა. აქედან გამომდინარე, დოლინინა აცხადებს, რომ მაკამების შემთხვევაში მთავარი მიზანი სიტყვის გამომხეურება არ ყოფილა და არ შეიძლება მჭევრმეტყველება ჟანრის მთავარ ფუნქციად მივიჩნიოთ. ეს არის მხოლოდ საშუალება (Долинина, 1987, გვ. 12). ამავე აზრისანი არიან ფილშტინსკი (Фильштинский, 1971, გვ. 212), ბლაშერი (ბლაშერი 1989, გვ. 5), ნიკოლსონი (Nicholson, 1962, გვ. 305), რუმდი ჰასანი (ჰასანი 1984, გვ. 72) და სხვ.

მაკამების განსაკუთრებულად გადაპრანჭული ენა ევროპელებისთვის იმთავითვე მიუღებელი და გაუგებარი იყო. მაღალფარდოვანმა სტილმა განსხვავებული შეფასებები და აზრთა სხვაობა გამოიწვია. თურენანი, რიუკერტი და დე სასი ასეთ სიტყვაკაზმულობას აკრიტიკებდნენ კიდევ, მონროუ და ბიმოუნთი მასში ავტორისეულ ირონიას ხედავდნენ. რიუკერტი თავის შესავალში „მცდარი აღმოსავლური გემოვნების“¹ გამო უხდიდა ბოდიშს მკითხველებს, თუმცა მიუთითებდა, ეს „ნაკლი“ მაკამების იუიმორით ანაზღაურდებაო. რენანი ალ-ჰარირის სიტყვაკაზმულობას კიდევ უფრო მკაცრად კიცხავდა. ზოგის აზრით, ენით ამგვარი მანიპულაციები „აღმოსავლური გემოვნების“ დაცემაზე მიუთითებდა. ერთი სიტყვით, ევროპელებისთვის ეს ჩახლართული ლექსიკა ნაწარმოების ღირსებად კი არა, ნაკლად აღიქმებოდა. ევროპელი შემფასებლები ვერ ხვდებოდნენ იმას, რომ ეს არც ირონია იყო და არც უგემოვნობა. ალ-ჰარირის მოღვაწეობის დროს ახლო აღმოსავლეთში ეს ნორმა იყო, რასაც თავისი ისტორიულ-კულტურული მიზეზი ჰქონდა.² მაკამებში კი მთავარი სულაც არ არის სიტყვაკაზმულობა.

¹ der Falscher Orientalischer Geschmack

² რატომ გახდა შუა საუკუნეების არაბულ სამყაროში მჭევრმეტყველება აუცილებლობა? ჯერ ერთი, მაშინ არაბულს განადიდებდნენ როგორც ღვთის ენას, ხოლო რითმოვანი პროზა, რომელსაც თავიდან წარმართი ქურუმები, შემდეგ კი მუჰამადი იყენებდა თავის ქადაგებებში, იმდენად გავრცელებული იყო, რომ მას სიტყვით გამომსვლელებიც კი მიმართავდნენ; მეორეც, ისლამამდელი ეპოქიდან მოყოლებული

მ. კუპერსონი სრულიად სამართლიანად აკრიტიკებს წინამორბედ *ორიენტალისტ* მთარგმნელებს, რომლებიც აღმოსავლური ძეგლების, მათ შორის „მაკამების“, თარგმნისას პირველ რიგში თავიანთი კულტურისთვის ეძებდნენ სარგებელს. ის *ორიენტალისტურ* მიდგომად განიხილავს დამოკიდებულებას, როცა ორიგინალი აღიქმება როგორც მხოლოდ ინფორმაცია აღმოსავლური ცხოვრების წესზე ან ნედლი მასალა ისლამური სოციალური სუბიექტების გასაშიფრად. ამერიკელი მთარგმნელი მოძველებულ, ე.წ. „ინსტრუმენტულ“ წაკითხვას უკუაგდება, მაგრამ თავად მეორე უკიდურესობაში ვარდება, რადგან შინაარსს უგულვებელყოფს. ნებისმიერი პირველწყაროს წაკითხვა უნდა იყოს ერთსა და იმავე დროს „პოტენციური“ (სტრუქტურაზე ორიენტირებული) და „ინსტრუმენტული“ (შინაარსზე ორიენტირებული). პოსტორიენტალისტურ ეპოქაში, როცა მთავრი ტენდენცია იქით არის მიმართული, რომ არაბთა ხედვა მეტად იქნას გათვალისწინებული, მაიკლ კუპერსონი შუა საუკუნეების ლიტერატორების შეფასებასა და ავთენტურ გარემოში გაბატონებულ მოსაზრებებს მეტ ანგარიშს უწევს, ვიდრე თანამედროვე დასავლურ კვლევებს, რომელიც მაკამებს იმ დროისთვის იშვიათ, სოციალური კრიტიკის შემცველ მხატვრულ თხზულებად წარმოგვიჩენს. შედეგად არაბული ძეგლისადმი პატივისცემის მიუხედავად, ორიგინალის ღირსების წარმოჩენაზე მეტად მასაც, ნებისთი თუ უნებლიედ, თანამედროვე გლობალური ინგლისურის, მისი დიალექტებისა თუ სალაპარაკო ენის შესაძლებლობების გამოძეურება გამოსდის. აკი, მიიღო კიდეც ასეთი შენიშვნა ოქსფორდის უნივერსიტეტის ემერიტუს პროფესორ ვან გელდერისგან: „ამ თარგმანის მკითხველი ინგლისურის შესახებ უფრო მეტს შეიტყობს, ვიდრე არაბულის შესახებ.“ (ნადაფი, ა. ჯ. ინტერვიუ კუპერსონთან, *Arablit*, 11.2021) მართლაც, თუ ინტერნეტში გამოქვეყნებულ რეცენზიებსა და გამოხმაურებებს გადავხედავთ, ვნახავთ, რომ მკითხველმა ალ-ჰარი-

არაბული კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო პოეზია და, ზოგადად, სიტყვა. აბასიანთა ეპოქაში ყოველივე ამას სპარსულ-ელინისტური გავლენაც დაემატა. გამოიკვეთა ერთი მხრივ, სპარსული გავლენა, რომელმაც არაბული მწერლობა ფრაზის მაღალფარდოვნებისკენ და ხელოვნურობისკენ წაიყვანა (ავდი, 1989, გვ. 125), მეორე მხრივ, ელინისტური გავლენა, რაც დიდი რაოდენობით ძველბერძნული ძეგლების არაბულად თარგმანმა განაპირობა. ბერძნების მსგავსად, შუა საუკუნეების არაბ ფილოსოფოსებსაც მიაჩნდათ, რომ საზოგადოების რაციონალურ საწყისებზე გასავითარებლად სიტყვას უდიდესი ძალა, მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ გაბატონებულმა მოსაზრებამ მწიგნობრულ სალიტერატურო სტილსაც დაასვა თავისი დალი.

რის მაკამების ახალი თარგმანი მიიღო როგორც მაღალი რანგის ლინგვისტური ნაშრომი და მნიშვნელოვანი შენამენი ხელოვნური ინტელექტის ეპოქაში გადარიბებისა თუ დაღუპვის გზაზე მდგარი ინგლისურისთვის.¹ წიგნის შემფასებელნი აღფრთოვანებულნი ჩანან კუპერსონის შემოქმედებითი უნარებით, ხოლო „თაღლითობანი“ ინგლისურის ლინგვისტურ სახელმძღვანელოდ წარმოჩინდება. ამერიკელ მთარგმნელზე ვერ ვიტყვით, რომ ალ-ჰარირის მაკამებს როგორც არაბულ ძეგლს დიდ პატივს არ სცემს, თუმცა მის დამოკიდებულებაში მაინც სჭარბობს ჟინი, თავის ენაზეც მოახდინოს ლინგვისტური სასწაულები – თითქოს ამტკიცებს, გლობალური ინგლისური არ არის ღვთის ენა, მაგრამ მასაც ბევრი რამ შეუძლიაო.

დასაფასებელია, რომ კუპერსონმა მთელი ინგლისურენოვანი სამყაროს ყურადღება მიაპყრო ამ გამორჩეულ კლასიკურ არაბულ ნიმუშს, რომლის შესახებაც ფართო მკითხველს და არასპეციალისტ საზოგადოებას ბევრი არაფერი სმენოდა. თარგმანმა პრესტიჟული ამერიკული² და არაბული³ ლიტერატურული ჯილდოებიც სამართლიანად დაიმსახურა. კუპერსონის თარგმანი ეგზოტიზაცია ნამდვილად არ არის. პოსტორიენტალიზმის ხანაში ეს არის საკმაოდ აქტუალური, გულწრფელი მცდელობა მთარგმნელ ენაზე აღმოსავლური ორიგინალის სულის გადმოტანისა, მაგრამ ამერიკელ მთარგმნელს არაბული ტექსტის მხოლოდ ერთი მხარე აქვს წინ წამოწეული და ეს გახლავთ ენობრივ-ლინგვისტური მხარე, რაშიც ხედავს კიდევ ყველაზე არსებითს – ორიგინალის სულს. გასაგებია, რომ ის მონაწილეობს პროექტში, რომლის მიზანი არაბული ლიტერატურის პოპულარიზაციაა.

¹ იხ.: Chovanec, M., Learning the proper posture to become an internet imposter while reading Imposters, Culture/Book Review, Mada, June 3, 2020.

² „თაღლითობანი“ გახდა ამერიკის გამომცემელთა ასოციაციის (The Association of American Publishers) მთავარი ჯილდოს მფლობელი. 2021 წლის 31 იანვარს 45-ე ყოველწლიურ დაჯილდოებაზე 23 კაციანმა ჟიურიმ 45 კატეგორიაში 125 ფინალისტი გამოავლინა. მათ შორის კუპერსონის თარგმანი გახდა საუკეთესო პროზაული ნამუშევარი. წიგნი მოხვდა ამერიკული ლიტერატურული თარგმანის ასოციაციის (ALTA – The American Literary Translations Association) მოკლე სიაშიც. ამერიკულმა Open Letters Review-მ ის 2020 წლის 10 საუკეთესო თარგმანს შორის პირველ ადგილზე დაასახელა.

³ 2020 წელს მეთხუთმეტედ გაიცა სხვადასხვა კატეგორიაში შეიხ ზიადის პრესტიჟული ჯილდო. საემიროების პრინცის მიერ დაწესებულმა ერთ-ერთმა საუკეთესოდ დაფინანსებულმა ფონდმა კუპერსონის ნამუშევარი წლის გამარჯვებულ თარგმანად დაასახელა.

პოპულარობას კი მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიაღწევს, თუკი მიმღები აუდიტორიისთვის მისაღებად, მოსაწონად შეასრულებს თარგმანს და ეს ისევ ალ-ჰარირის პოპულარობას ემსახურება, მაგრამ არსად ჩანს, რომ მაიკლ კუპერსონი აფასებს ორიგინალს არა მხოლოდ ენობრივ-ლინგვისტური, არამედ მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისითაც. ძეგლის ინტერპრეტაციისას ის ნაკლებად ითვალისწინებს მის შინაარსობრივ მხარეს, ტექსტის როგორც ფიქციური ნიმუშის ღირსებებს, ბოლომდე ვერ აღიქვამს პერსონაჟს, მის ხასიათს, არ კითხულობს მაკამებს, როგორც შუა საუკუნეებისთვის პროგრესულ ლიტერატურულ მოვლენას, სადაც ხატოვანი ენა მხოლოდ საშუალებაა ეპოქის რეალისტური მხატვრული სურათის გადმოსაცემად. ის არსად აფასებს ნაწარმოებს როგორც ტექსტს, სადაც არაბული იმპერიის რღვევის ურთულესი პერიოდია მხატვრულად ასახული და არც ერთგან წერს მაკამებზე, როგორც სატირულ ნაწარმოებზე, რომლის დამრიგებლურ ტონსა და დიდაქტიკურ შეგონებებს მიღმა საზოგადოების კრიტიკა დგას. კუპერსონისთვის მაკამები არაბული ენის ზეიმი, მაგრამ არა პრე-რომანული თხზულება, საუკუნეებით რომ დაასწრო ევროპულ რენესანსულ პიკარესკულ რომანს ფიქციური რეალობის შექმნის მცდელობით, განზოგადებული, არაცალსახა ტიპაჟების ხატვით, პრიმიტიული სოციალური კრიტიკით (დოლიძე, 2012, გვ. 139-158).

ალ-ჰარირი არც განსაკუთრებულად კარგი პოეტი იყო, არც დიდი იმპროვიზატორი, თუმცა მისი მაკამები, როგორც თვით ენის ზეიმი, იქცა იმ საჯილდაო ქვად, რომელსაც სხვადასხვა ეპოქაში საკუთარი ენის შესაძლებლობების გამოსაცდელად თუ გამოსავლენად ეჭიდებოდნენ. პოსტორიენტალისტურ ხანაშიც ალ-ჰარირის თხზულება რჩება უნიკალურ ტექსტად, რომლის თარგმნითაც შესაძლებელია შექმნა ლინგვისტური ზეიმი. ამჯერად ეს გახლავთ გლობალური ინგლისურის ზეიმი. მ. კუპერსონი მაკამების როგორც არაბული კულტურული მიღწევის წარმოჩენის სურვილით წინამორბედ მთარგმნელებზე მაღლა დგას, თუმცა მისი თარგმანიც მოშინაურებაა. „თაღლითობანი“ მოშინაურებაა არა იმის გამო, რომ მთარგმნელი ქედმაღალია და ორიგინალის ღირსებებს ჩქმაღლავს ან არაფრად აგდებს, არამედ იმიტომ, რომ ის ვერ ხედავს ან ვერ აცნობიერებს მათ. „თაღლითობანი“ მოშინაურებაა არა იმიტომ, რომ მთარგმნელი იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა, არამედ იმ მიზნით, რომ მაკამები მიმღებ კულტურულ სივრცეში პოპულარული გახდეს და კარგად გაიყიდოს. 2020 წელს გამოცემული უახლესი თარგმანი უდავოდ საინტერესოა, თუმცა არც ისაა

ორიგინალის სრულყოფილი მხატვრული ადეკვატი. პრობლემა არა იმპროვიზებაში ან იმიტირებაშია, არამედ დედნის არასწორ წაკითხვასა და ინტერპრეტაციაში. სათარგმნი ტექსტისადმი დამოკიდებულებაში თვალნათლივ აისახება ესა თუ ის ეპოქა. ჩვენს დროში დასავლეთის უპირატესობის შეგრძნება ნამდვილად აღარ იკვეთება, თუმცა მთარგმნელი მაკამების წაკითხვისას არაზუსტ აქცენტებს სვამს, რის გამოც ორიგინალის მნიშვნელოვან შტრიხებს კარგავს. კუპერსონისთვის შინაარსი სრულიად უმნიშვნელოა. ფაქტობრივად, ის მხოლოდ ფორმას თარგმნის. გარდა ამისა, არასწორად აღიქვამს ნაწარმოების ეპიზოდურ სტრუქტურას, ენის ფუნქციას და სხვ. მე-12-მე-13- სს-ის ირანელ, ებრაელ მთარგმნელებს არც ჰქონიათ მიზნად, ორიგინალის სულს ჩასვწდომოდნენ. ევროპელმა მთარგმნელებმა ეს ვერ მოახერხეს დედნისადმი ქედმაღლური დამოკიდებულების გამო. ისინი სწორად ვერ ხსნიდნენ სიტყვაკაზმულობასაც კი. ვფიქრობ, 2020 წლისთვის შესაძლებელი იყო, მაკამები მხოლოდ ვერბალურ პერფორმანსად არ ყოფილიყო წარმოჩენილი. შედეგად, თარგმანიც გაცილებით ადეკვატური იქნებოდა. თუმცა, ყველა თარგმანს აქვს არსებობის უფლება, მით უფრო, რომ ინგლისურის თვალსაზრისით მაიკლ კუპერსონის ნამუშევარი ნამდვილად გამორჩეულია და მასში თანამედროვე *lingua franca*-ს მრავალფეროვნება უთუოდ ჩანს.

როგორც თავად კუპერსონი აღნიშნავს, არ აქვს პრეტენზია, რომ მისი თარგმანი არის იდეალური. მისივე თქმით, ალ-ჰარირის მაკამები არ არის ნაწარმოები, რომლის თარგმნაც შეუძლებელია, არამედ ეს არის ტექსტი, რომლის თარგმნაც ბევრნაირადაა შესაძლებელი (2019, 13). ყოველთვის საინტერესო იქნება იმაზე დაკვირვება, თუ რა გზით განვითარდება მთარგმნელთა ხედვა – რა იქნება აქტუალური, როგორ აღიქვამენ და პირველ რიგში რის წარმოჩენას შეეცდებიან ისინი არაბული ლიტერატურის ამ უკვდავ ნიმუშში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- დოლიძე, ნ. (2010). მაკამის ჟანრი არაბულ ლიტერატურაში, თსუ.
- დოლიძე, ნ. (2012). არაბული მაკამა და ესპანური პიკარესკული რომანი (ალ-ჰამაზანის მაკამებისა და უცნობი ავტორის „ლაზარილიო ტორმესელის ცხოვრების“ შედარებითი ანალიზი) აღმოსავლეთმცოდნეობა, 1, თსუ აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტ., 139-158.
- მარგველაშვილი, თ. (1991). ათას ერთი ღამის ქართულად თარგმნის ზოგიერთი საკითხი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1.
- Abū Haidar, J. (1974). Maqāmāt Literature and the Picaresque Novel. JAL, 5
- Alharizi, J. (2003). The Book of Tahkemoni. Translated by David Simha Segal, Liverpool: Liverpool University Press.
- Blachère, R. (1989), al-Harīrī. The Encyclopaedia of Islam, Vol. VI, Leiden-New York-Köln: E.J.Brill.
- Drory, R. (1994). Three Attempts to Legitimize Fiction in Classical Arabic Literature, JSAI, 18.
- Drory R. (1999). Maqāma. Encyclopedia of Arabic Literature, Routledge, London & N.Y.
- Drory R. (2000). Models and Contacts: Arabic Literature and its Impact on Medieval Jewish Culture. Leiden-Boston– Köln: E.J. Brill
- Chovanec, M. (2020). Learning the proper posture to become an internet imposter while reading Imposters, Culture/Book Review, Mada, June 3, www.madamasr.com
- Cooperson, M. (2019). Al-Hariri's Impostures as a Canonical Work in Arabic, Hebrew, Persian, German, and (possibly) English, International workshop “Conceptions and Configurations of the Arabic Literary Canon”, June 17-19.
- Cooperson, M. (2020). Note on the Translation, Imposters, by al-Hariri, Translation by Michael Cooperson, NYU Press.
- Hämeen-Anttila, J. (2002). Maqāma – a History of a Genre, Wiesbaden.
- Kilito, A. (2020), Foreword: In Praise of Pretense. Imposters by al-Hariri. Translation by Michael Cooperson, NYU Press.
- Monroe, J.T. (2002). (translator and author of the Introduction), al-Maqāmāt al-luzumīyyah by Abu al-Tahir Muhammad ibn Yusuf al-Tamīmī al-Saraqustī ibn al-Ashtarkuwī (d.538/1143), Leiden-Boston– Köln: E.J. Brill.
- Naddaf, A.J. (2021). Untranslatable – interview with Michael Cooperson, Series of Talks about Classical Arabic Literature, Arablit, 9 November, www.arablit.org
- Nicholson R.A. (1962). A Literary History of the Arabs. Cambridge: Cambridge University Press.

- Palmer, J. (2020), In the Moment (Town Hall's Insider Podcast), Fifty Rogue's Tales Translated in Fifty Ways, Presented by Town Hall Seattle, May 25.
- Rückert, F. (1844). Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Maqāmen des Harīrī, III Aufl., I Bd., Stuttgart and Tübingen.
- de Sacy S. (1822). Les séances de Hariri, publiées en Arabe, avec un commentaire choisi. Paris: Imprimerie Royale
- Said, E.W. (1978), Orientalism, Pantheon Books.
- Venuti, L. (1995). The Translator's Invisibility: A History of Translation, London: Routledge.
- Wacks D. A. (2003). The Performativity of Ibn al-Muqaffa's Kalīla wa Dimna and al Maqāmāt al-Luzumīyyah of al-Saraqustī. JAL, 34.
- Борисов В. М. (1987). Абу Мухаммед аль-Харири и его Макамы, Предисловие. Аль-Харири Макамы, „Наука“, Москва.
- Долинина А.А. (1987). Реализация Канона в сюжетах и композиции Макам аль Харири, Проблемы арабо-мусульманской культуры. Москва.
- Фильштинский И.М. (1971). Шидфар Б.Я. Очерки арабо-мусульманской культуры, Москва.
- ავდი, ი. (1989). يوسف نور عوض، فن المقامة بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت.
- ალ-ბადდადი (1929). ابن الخشاب البغدادي، الإعتراذ علي الحريري علي مقاماته.
- ალ-ჰარირი (1980). الحريري، المقامات، دار المصاد، بيروت.
- სა-სა-ლიზი (1983). ألتعالبي، يتيمة الدهرفي محاسن أهل العصر، دار الكتب العلمية.
- რუმდი ჰასანი (1984). محمد رشدي حسن، اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة.
- ქილიტო, დ. (1998). عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد و الانساق الثقافية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

References:

- Abū Haidar, J. (1974). *Maqāmāt Literature and the Picaresque Novel*. JAL, 5
- Alharizi, J. (2003). *The Book of Tahkemoni*. Translated by David Simha Segal, Liverpool: Liverpool University Press.
- Blachère, R. (1989), al-Harīrī. *The Encyclopaedia of Islam*, Vol. VI, Leiden-New York-Köln: E.J.Brill.
- Borisov V. M. (1987). *Abu Mukhammed al'-Khariri i yego Makamy*. Predisloviye. [Abu Muhammad al-Hariri and his Maqams, Preface]. Al'-Khariri Makamy, Moskva: „Nauka“.
- Chovanec, M. (2020). Learning the proper posture to become an internet imposter while reading Imposters, Culture/Book Review, Mada, June 3, www.madamasr.com
- Cooperson, M. (2019). Al-Hariri's Impostures as a Canonical Work in Arabic, Hebrew, Persian, German, and (possibly) English, International workshop “Conceptions and Configurations of the Arabic Literary Canon”, June 17-19.
- Cooperson, M. (2020). Note on the Translation, Imposters, by al-Hariri, Translation by Michael Cooperson, NYU Press.
- Dolidze, N. (2010). Mak'amis zhanri arabul lit'erat'urashi. [Makam Genre in Arabic Literature]. Tbilisi: tsu.
- Dolidze, N. (2012). Arabuli mak'ama da esp'anuri p'ik'aresk'uli romani (Al-Hamazan's mak'amebisa da utsnobi avt'oris „lazarilio t'ormeselis tskhovrebis“ sheda-rebiti analizi). [Arabic makama and Spanish picaresque novel (comparative analysis of al-Hamazan's makamas and "Life of Lazarilio Tormeselli" by unknown author)]. *Aghmosavletmtsodneoba*, 1. Tbilisi: tsu aghmosavletmtsod-neobis inst', 139-158.
- Dolinina A.A. (1987). Realizatsiya Kanona v syuzhetakh i kompozitsii Makam al' Khariri, Problemy arabo-musul'manskoy kul'tury. [Implementation of the Canon in the plots and composition of Maqam al Hariri, Problems of Arab-Muslim culture]. Moskva.
- Drory, R. (1994). Three Attempts to Legitimize Fiction in Classical Arabic Literature, JSAI, 18.
- Drory R. (1999). *Maqāma*. Encyclopedia of Arabic Literature, Routledge, London & N.Y.
- Drory R. (2000). *Models and Contacts: Arabic Literature and its Impact on Medieval Jewish Culture*. Leiden-Boston– Köln: E.J. Brill
- Fil'shtinskiy I.M. (1971). *Shidfar B.YA. Ocherki arabo-musul'manskoy kul'tury*. [Shidfar B.Ya. Essays on Arab-Muslim culture]. Moskva.
- Hämeen-Anttila, J. (2002). *Maqāma – a History of a Genre*, Wiesbaden.

- Kilito, A. (2020), Foreword: In Praise of Pretense. Imposters by al-Hariri. Translation by Michael Cooperson, NYU Press.
- Margvelashvili, T. (1991). Stas erti ghamis kartulad targmnis zogierti sak'itkhi. [Some issues of translation of One Thousand and One Nights into Georgian]. Sakartvelos metsnierebata ak'ademiis matsne, enisa da lit'erat'uris seria, 1.
- Monroe, J.T. (2002). (translator and author of the Introduction), al-Maqāmāt al-luzumīyyah by Abu al-Tahir Muhammad ibn Yusuf al-Tamīmī al-Saraqustī ibn al-Ashtarkuwī (d.538/1143), Leiden-Boston– Köln: E.J. Brill.
- Naddaf, A.J. (2021). Untranslatable – interview with Michael Cooperson, Series of Talks about Classical Arabic Literature, Arablit, 9 November, www.arablit.org
- Nicholson R.A. (1962). A Literary History of the Arabs. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, J. (2020), In the Moment (Town Hall's Insider Podcast), Fifty Rogue's Tales Translated in Fifty Ways, Presented by Town Hall Seattle, May 25.
- Rückert, F. (1844). Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Maqāmen des Harīrī, III Aufl., I Bd., Stuttgart and Tübingen.
- de Sacy S. (1822). Les séances de Hariri, publiées en Arabe, avec un commentaire choisi. Paris: Imprimerie Royale
- Said, E.W. (1978), Orientalism, Pantheon Books.
- Venuti, L. (1995). The Translator's Invisibility: A History of Translation, London: Routledge.
- Wacks D. A. (2003). The Performativity of Ibn al-Muqaffa's Kalīla wa Dimna and al-Maqāmāt al-Luzumīyyah of al-Saraqustī. JAL, 34.
- يوسف نور عوض، فن المقامة بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت. (1989):
 ابن الخشاب البغدادي، الإعتراذ علي الحريري علي مقاماته. (1929) د. باغدادي
 الحريري، المقامات، دار المصاد، بيروت. (1980) د. باغدادي
 الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الكتب العلمية. (1983) د. باغدادي
 محمد رشدي حسن، اثر المقامة في نشأة القصة المصرية. (1984) د. باغدادي
 الحديثة، القاهرة
 عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد و الانساق الثقافية، دار توبقال
 للنشر، الدار البيضاء. (1998) د. باغدادي

Translating Sensations: The Task of Translating Rayuela's Chapter 68 into Chinese

Licoa Campos Adolfo Fabricio
Shanghai International Studies University
(China)

Abstract:

Following Guattari and Deleuze, a literary work is a compound of percepts and affects that the author creates by manipulating language. This manipulation is the style of the author and the essence of any literary work, and perhaps the most complicated aspect to recreate in literary translation. Taking into account that in Rayuela Julio Cortázar came up with a dynamic language that altered the conventions of the reading act to make readers active creators of the text, this paper intends to briefly analyze the Chinese translation of Rayuela's Chapter 68 by Sun Jiameng, aiming to determine whether it keeps the style of Cortázar's original text, which, according to Walter Benjamin and Octavio Paz, is the major goal of literary translation and the task of literary translators.

Keywords: Rayuela, Julio Cortázar, Glíglíco, Literary Translation, Walter Benjamin

Introduction

Throughout history, much has been debated about the challenge of translating literary works, mainly whether to keep the text faithful to the original work in terms of meaning or to focus more on reproducing the same feelings and responses evoked by it, that is, its style. Among the many proposals regarding this dilemma stands out the one Walter Benjamin developed in his essay *The Task of the Translator*, where he defends that the goal of literary translation is to convey the spirit (style) of the original work. Now, taking into account that style is the particular and unique way in which the author

manipulates language in order to awaken sensations and responses in readers and that the intrinsic characteristics of each language directly affect that style, this task would seem unattainable when translating between totally unrelated languages with great linguistic distances. Added to this is the fact that some authors use more transgressive and unconventional language than others. Therefore, it can be argued that the reproduction of the style of a literary work in a text translated into other languages is almost impossible to achieve in its entirety.

With these considerations in mind, this essay aims to analyze the Chinese translation of the text corresponding to chapter 68 of the novel *Rayuela*¹ written by the Argentine writer Julio Cortázar to determine how possible it is to reproduce the style of the original text in the Chinese language. To do so, it will compare the Spanish text with the Chinese translated text, focusing on their sound and musicality, structure and rhythm, and evocative power.

The first section will briefly introduce Julio Cortázar and the particularities of *Rayuela* and chapter 68. Later, it will summarize the concepts of literary translation that frame this work and make a concise comparison of the original and translated texts, according to the previously stated, and then it will finish with the results and conclusions obtained.

Julio Cortázar and *Rayuela*

Julio Cortázar (1914-1984) is one of the big names of the Latin American Boom and one of the most creative writers of 20th-century Latin American literature. For Cortázar, traditional literature was rigid, monotonous, and without freedom, and trying to renew Latin American and World literature, he transformed the literary forms and styles, devising an innovative language that deviated from the prevailing norm. Through his experimentation with language carried out in *Rayuela* ('Hopscotch' in English) – his most acclaimed work – he established a new way of writing literature and new narrative dimensions, changing the manner of perceiving and representing reality. In *Rayuela* Cortázar uses a language that embraces colloquialisms and playing with words intending to “quebrar los hábitos mentales del

¹ *Rayuela* is Julio Cortázar's best-known work and has been translated into many languages, including Mandarin Chinese. The Chinese translation of *Rayuela* (跳房子) was made by Professor Sun Jiameng in 2007.

lector” (break the mental habits of the reader, p. 352) and make readers the protagonists. So, in *Rayuela*, readers make the story by deciding the plot sequence and the meanings based on their imagination and experiences.

Thus *Rayuela* is a game with words, a literary experiment in which the language has no limits and is freely manipulated by the readers.

The “Glíglico” of Chapter 68

Rayuela’s chapter 68 is a text in which the language, at first glance, looks like a bunch of nonsense words that follow the syntax of Spanish but are not completely strange to readers because their roots, endings, sounds, rhythm, and modulations allow the understanding of the scene narrated in it. In this chapter, Cortázar modified the language to create the Glíglico¹, a ‘code’ designed for the intimate communication between the two main characters of the novel, Horacio and la Maga, which, despite being composed primarily of invented words (more than half of the words are not listed in the dictionary of the RAE) any Spanish-speaker can guess or suppose what it tries to say. Closely examined, the Glíglico is a set of neologisms whose roots and endings give them semantic versatility and sound effects, which arise different subjective sensations in readers’ minds. So, its reading requires the active participation of readers by pouring their experiences and imagination into the text to create the scene by replacing Glíglico’s words with sensations.

The Task of the Literary Translator

According to Guattari and Deleuze, in *What is Philosophy* (1994), every work of art – including literary works – is “a bloc of sensations, that is to say, a compound of percepts and affects” (p. 164). This means that the words of literary texts are the repository of sensations rather than meanings and can stimulate imagination and cause emotions. To create this ‘bloc of sensations’ and prompt readers to the desired emotions, the author must manipulate

¹ The Glíglico is also present in a dialogue between Horacio and La Maga in *Rayuela*’s chapter 20 and chapter 4. In the latter, he tells her that if they start talking in Glíglico “al almacenero y a la portera, se va a armar un lío espantoso” (to the storekeeper and the janitor, it’s gonna be a big mess; my translation), which means that only the two of them understand this peculiar way of speaking.

language in a poetic way. This manipulation is the style of the author, the essence of a literary work, and what must be reproduced in literary translation.

In his essay *The Task of the Translator* (Preface to his translation of Baudelaire's *Parisian Scenes*, 1923), Walter Benjamin holds that any translation that favors the transmission of information and the preservation of meaning of the original text is a bad one since the goal of literary translation is to convey the spirit or style of the original work "on which an echo of the original is awakened in it" (Venuti, 2012, p. 79). This idea is further supported by Berman in *The Age of Translation* (2018), where he asks "why is the essence of translation more satisfactorily illuminated through images than concepts?" (p. 34).

With a similar approach, Octavio Paz believes that literary translation, like writing and reading, tries to recreate the human experience embodied in ideas-sensations (García & Solís, p. 12), producing similar effects as the original and detaching itself from mere linguistic aspects.

Hence, for Paz, a translation is successful only if it replicates those ideas-sensations and the text can be felt rather than deciphered or understood.

In short, according to the ideas above presented, translation must be a process of understanding the original work to engage in a creative process in the target language so that the translated text transmits the sensations capable of inciting readers' feelings. Consequently, the ultimate translator's task is to identify the style of the original text and then try to recreate it in the translated text.

The challenge and the task of translating Rayuela's Chapter 68

Considering the great difficulty of conveying the same sensations elicited when reading original texts in their translated versions and the experimental manipulation of language implemented in *Rayuela*, its translation is a pretty demanding enterprise for any translator into any language. However, *Rayuela* has been translated effectively into several languages, standing out among them the English translation by Gregory Rabassa¹, which due to its

¹ In her article *Gregory Rabassa, el traductor del "Boom,"* Gilda Calleja holds that Rabassa is "perhaps the best known literary translator from Spanish to English" ("quizá el más conocido traductor literario del español al inglés"; Calleja 35). García Márquez declared that Rabassa's English version of *Cien años de soledad* (One Hundred Years of Solitude) surpassed the original.

preservation of the spirit of the original novel, great commercial success, and good critics, was the winner of the 1967 National Book Award for a translated work in the United States (Calleja, 1992, p. 36).

Within Rayuela's chapter 68, the words of the Glíglico are formed by adding roots and endings that, carefully read, hide possible meanings, like jadehollante, clinón, or orgumiothat suggest jadeante(panting), clímax(cli-max), and orgasmo(orgasm) respectively; or paramovía, relamar, incopelusas-that imply mover(to move), lamer(to lick), and vellopubiano(pubic hair). Cortázar's intention when creating the Glíglico was to make readers active participants through their own interpretations since, as Wolfgang Iser theorized in *The Act of Reading* (1980), in the end, readers are the ones who assign a meaning to the text and imagine and feel what they want. Therefore, to translate the Glíglico, it is necessary to remember this.

This is a big challenge for translators, since Rayuela was a novel written by a Latin American writer with a primarily Spanish-speaking audience in mind, who by using the roots and endings of the words, despite not knowing them, can assign meanings to them as verbs, nouns, or adjectives, and together with the known words create the sensations intended by the author. This is why most Spanish-speaking readers can fill in the apparent meaningless spaces of the chapter 68 with sensations. But what about those who do not understand Spanish and have to read translations?

In the original text, the sound, rhythm, and intensity, especially when read aloud, elicit the sensations of an intimate encounter, while the known words (articles, prepositions, nouns, verbs, adverbs, and adjectives) help to form the cognitive frame. That is to say, apart from the Glíglico words and known words, the chapter is composed of sounds and morphological elements that allow its reading despite the lack of meaning, triggering readers' imagination to construct the scene.

Thus, in view of what is a literary translation and the translator's task for Walter Benjamin and Octavio Paz, as well as Guattari and Deleuze's conception of the work of art, it can be said that the challenge and the task of translating Rayuela's chapter 68 lie in replicating these sensations that enable readers to fill the space left by the words without clear meaning.

Accordingly, to translate Rayuela's chapter 68, it is necessary to understand and recreate Cortázar's manipulation of language to reproduce the sensations of the original text.

The Task of Translating Rayuela and its Chapter 68 into Chinese

Bearing in mind, as Paul de Man points out in *Conclusions* on Walter Benjamin's 'The Task of the Translator' (2000), "translation is a relation from language to language" (p. 21), to translate Rayuela's chapter 68 into Chinese, it is necessary to point out the enormous differences between Spanish and Chinese since they belong to very distant linguistic families and use writing systems that have nothing in common. First of all, as argued by Lee and Sartori in *La traducción del español al chino* (par. 8), when translating from Spanish to Chinese, the information regarding the tense, person, and mode conveyed by the Spanish verb is lost. Furthermore, in the logographic Chinese writing system, each character represents a morpheme, so, in Chinese, it is impossible to play with the characters and recreate the neologisms and the linguistic features of the Glíglíco as Cortázar did in the original text.

Aware of the Chinese language's lack of the syntactic conventionalisms of Spanish and the impossibility of reproducing the same semantic manipulation of roots and endings of the words that enable the production of sensations in the original text, and to preserve the sound features in his translation, in the Chinese translation, professor Sun Jiameng¹ explains in a note the peculiarity of the text to Chinese readers: "本章几乎全部是用克里语写的, 作者的意在取得音响效果, 在翻译时也只能采取音译的办法" (This chapter is written almost entirely in Glíglíco to achieve a sound effect. Consequently, only phonetic transliteration can be used to translate it, p. 388)². For example, words like "apeltronando" or "tordulaba" that in Spanish suggest verbs and, therefore, actions, are transliterated as "阿佩尔特罗南多" and

¹ Professor Sun Jiameng (孙家孟) (1934-2013) graduated from the Spanish Department of Beijing Foreign Studies University and was part of the first generation of translators from Spanish to Mandarin in China. He was the vice president of the Chinese Association for the Teaching and Research of Spanish and Portuguese, executive director of the Chinese Association for the Study of Spanish and Latin American Literature, and director of the Chinese Association for the Teaching and Research of Foreign Languages, and retired professor of Spanish at the Foreign Languages College of Nanjing University. Professor Sun Jiameng translated into Chinese the novels *La casa verde* (The Green House), *Pantaleón y las visitadoras* (Captain Pantoja and the Special Service), *Conversación en la Catedral* (Conversation in the Cathedral), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Who Killed Palomino Molero) y *El hablador* (The Storyteller) of Peruvian Nobel laureate Mario Vargas Llosa; the emblematic work of the Argentine Julio Cortázar, *Rayuela*; as well as Cervantes's classic, *Don Quixote de la Mancha*.

² My translation.

“托尔杜拉瓦,” which say nothing to Chinese readers. The same happens with “hidromurias” and “incopelusas,” which to Spanish-speaking readers hint the images of “water” and “hair,” as well as “jadehollante” and “arguten-didas” that in the original indicate the adjectives “panting” and “laid,” but in Chinese become “伊德罗穆尼奥斯,” “斯英格佩鲁萨斯,” “哈德奥延特” and “阿尔古登迪达斯” respectively, with no sense at all. Hence, from the semantic point of view, a Chinese translation can’t achieve the same effect on readers.

As discussed above, the challenge of translating Rayuela’s chapter 68 into any language lies in recreating the same sensations and awakening readers’ imagination to fill the space left by the unintelligible neologisms based on their knowledge, worldviews, and experiences. Thereby, the main objective of this article is to determine whether Sun Jiameng’s translation of Rayuela’s chapter 68 into Chinese complies with what should be a proper literary translation, as Walter Benjamin and Octavio Paz conceive it, and reproduces the style of Cortázar’s work in line with Guattari and Deleuze’s conception of the work of art as a blend of percepts and affects that lit readers’ emotions.

Analysis of the translated text

Under the previously stated, and inspired by the article *Sexo, música y literatura en el capítulo 68 de Rayuela* (1997) by Carmen Fonseca-Mora, where she claims that the Glíglico, due to its sound and rhythmicity, is a musical language intended to stimulate the imagination and participation of readers, the analysis of the translation of Rayuela’s chapter 68 into Chinese will focus on the text’s sound and musicality, structure and rhythm, and evocative power that help readers to recreate the scene.

1. Sound and Musicality

Rayuela’s chapter 68 is written by using words that are unintelligible as a literary device to produce a sound and musical effect that induce sensations and triggers readers’ imagination. Given the differences between the Spanish and Chinese languages, to retain the sound effect, professor Sun Jiameng decided to phonetically transliterate the unintelligible words replacing them with Chinese characters that sound like the syllables that make up these words. Thus we have:

Spanish	Chinese
... amalaba... noema... clémiso... hidromurias... ambonios... sustalos... incopelusas... grimado... envulsionarse... nóvalo... arnillas... espejunaban... apeltronando... reduplimiendo... trimalciato de ergomanina... fífulas de cariaconcia... tordulaba... hurgalios... orfelunios... entreplumaban... ulucordio... encrestoriaba... extrayuxtaba... paramovía... clínón... esterfurosa convulcante... mátricas... jadehollante embocapluvia... orgumio... esproemios... merpasma... sobrehumítica agopausa... Volposados... murelio... balparamar, perlinos... márulos... troc...	... 阿马拉瓦... 诺伊吗... 克雷米所... 伊德罗 穆尼奥斯... 安博尼奥斯... 苏斯塔洛斯... 拉 斯英格佩鲁萨斯... 格里马多... 诺瓦洛... 阿 尔尼亚斯... 塞埃斯佩胡纳万... 阿佩尔特罗 南多... 列杜普里缅多... 埃尔格马尼纳的埃 尔特里马尔西亚托... 卡利亚孔西亚的费鲁 拉斯... 托尔杜拉瓦... 乌尔加里奥斯... 奥尔 费鲁尼奥斯... 思特列普鲁马万... 乌鲁柯尔 迪奥... 思克利斯托里亚瓦... 埃克斯特拉龙 克斯塔瓦... 帕拉莫维亚... 克里农... 马特 里卡斯... 埃斯特尔福罗萨孔布尔坎特... 奥 尔古米奥... 哈德奥延特恩博卡普鲁维亚... 素布列乌米迪卡... 阿柯保 萨... 梅尔帕斯莫... 埃斯普罗埃米奥...
marioplumas... resolveraba... pínice... niolamas... argutendidas... carinias... ordopenaban... gunfias.	沃匀波萨多斯... 佩尔利诺斯... 吗鲁洛斯... 皮尼塞... 阿尔古登迪达斯加萨 斯... 尼奥拉马斯... 卡利尼亚斯... 列素 尔维拉瓦... 奥尔多佩纳万... 贡菲亚

When read aloud, being phonetic transliterations, these incomprehensible words in the Chinese text retain the sound and musicality of the original text.

2. Structure and Rhythm

Rayuela's chapter 68 is divided into two parts, each one beginning with the word 'Apenas,' which indicates that the action starts right at that moment. In Sun Jiameng's translation, the text also begins with the Chinese equivalent of "Apenas": “他刚 –... 就” to keep the structure of the original text and also its sequence of images.

Spanish	Chinese
<u>Apenas él</u> le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso. . . <u>Apenas se</u> entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba. . .	他刚一阿马拉瓦她的诺伊吗，她就收拢 埃尔克雷米所... 二人刚一塞思特列普鲁马万乌，就有一 种仿佛鲁柯尔迪奥似的东西把二人思 克列斯托里亚瓦...

In both paragraphs, the intensity of the action increases as the unintelligible words are added in a rhythmic and increasing manner, especially in the second one, in which the words appear almost in a continuous sequence, thus accelerating the action till reaching its climax announced by the words “Evohé! Evohé!” (哎喔哎！哎喔哎！ in Chinese).

Spanish	Chinese
Apenas se <u>entreplumaban</u> , algo como un <u>ulucordio</u> los <u>encrestoriaba</u> , los <u>extrayuxtaba</u> y <u>paramovía</u> , de pronto era el <u>clinón</u> , la <u>esterfurosa convulcante</u> de las <u>mátricas</u> , la <u>jadehollante</u> <u>embocapluvia</u> del <u>orgumio</u> , los <u>esproemios</u> del <u>merpasmo</u> en una <u>sobrehumítica</u> <u>agopausa</u> . ¡Evohé! ¡Evohé!	二人刚一塞思特列普鲁马万，就有一种 仿佛 <u>乌鲁柯尔迪奥</u> 似的东西把二人思 <u>克列斯托里亚瓦</u> ，把二人 <u>埃克斯特拉</u> <u>龙</u> <u>克斯塔瓦</u> ，并且 <u>帕拉莫维亚</u> 。突然出现 了埃尔 <u>克里农</u> ，拉斯 <u>马特里卡斯</u> 的拉 埃 <u>斯特尔福罗萨孔布尔坎特</u> ，出现了 <u>奥</u> <u>尔</u> <u>古米奥</u> 的 <u>哈德奥延特恩博卡普鲁维亚</u> , 在一种 <u>素布列乌米迪卡</u> 中 <u>阿柯保萨</u> 中 感到了 <u>梅尔帕斯莫埃斯普罗埃米奥</u> 。 哎 喔哎！哎喔哎！

The original text is made-up of two groups of words mixed throughout it: words with a clear meaning and words without it, which the readers, if they pay attention, can give meaning to them and fill the empty spaces of the text. Moreover, these words are integrated into the text, forming a structure that follows the syntax of the Spanish language. Similarly, in the Chinese translation, characters with meaning are intermingled with characters that are just phonetic transliterations while keeping the syntactic structure of the Chinese language to help figure up the scene.

3. Evocative effect

Unlike the original text, in which the neologisms are formed by roots and endings suggestive of actions and sensations, neologisms in the Chinese text don't have that effect on readers. To compensate for this lack and awaken the imagination of Chinese readers, apart from respecting the structure of the original text, Sun Jiameng relied exclusively on the sound effect and the musicality of the phonetically transliterated words, as well as the crescendo rhythm of the text in the same fashion as in the original. In that way, the Chinese translation could bring to Chinese readers' minds the following sensations:

Chinese Translation Text	Analysis
他刚一阿马拉瓦她的诺埃马，她就收拢埃尔克雷米索，于是二人陷入了伊德罗穆尼奥斯，陷入了野性的安博尼奥斯，陷入了粗鲁的苏斯塔洛斯。	This sentence seems to imply body contact between the man and the woman. 刚一. . .就. . . may suggest that the man's body movement stimulated the woman. Moreover, the presence of 陷入 (fall into) before the neologisms <u>伊德罗穆尼奥斯</u> , <u>安博尼奥斯</u> , <u>苏斯塔洛斯</u> evokes close body contact and some physical sensations, implying that both characters indulge in sensual pleasure.
每当他企图舔 <u>拉斯英格佩鲁萨斯</u> ，她就哀怨地卷入 <u>格里马多</u> 。	Every time he attempts to lick her <u>拉斯英格佩鲁萨斯</u> (a part of the woman's body), she rolls into <u>格里马多</u> .

于是他只得把脸 <u>恩布尔肖纳尔塞</u> 朝向 <u>诺瓦洛</u> 。	So he could only <u>恩布尔肖纳尔塞</u> and put his face towards her <u>诺瓦洛</u> (some part of her body).
他感到 <u>拉斯阿尔尼亚斯</u> 一点一点地 <u>塞埃斯佩胡纳万</u> ，这样，二人就逐渐地 <u>阿佩尔特罗南多</u> ， <u>列杜普里缅甸</u> ，直到他 <u>像埃尔格马尼纳的埃尔特里马尔西亚托</u> 那样躺了下去，一些 <u>卡利亚孔西亚的费鲁拉斯</u> 流了出来。	He feels that <u>拉斯阿尔尼亚斯</u> (perhaps a part of the man's body) does something (<u>塞埃斯佩胡纳万</u>) little by little. Gradually, they <u>阿佩尔特罗南多</u> , <u>列杜普里缅甸</u> engage in an intimate act. <u>像埃尔格马尼纳的埃尔特里马尔西亚托</u> could be a simile to describe the way he lays down, while <u>卡利亚孔西亚的费鲁拉斯</u> could be a kind of fluid released during the sexual act.
然而， <u>这</u> 只不过是个开头，因为她在某一时刻 <u>赛托尔杜拉瓦洛斯乌尔加里奥斯</u> ，任凭他把他的 <u>奥尔费鲁尼奥斯</u> 凑上来。	<u>这 只 不 过 是 个 开 头</u> (This is just the beginning) hints that more exciting and intense things are going to happen. He approaches his <u>奥尔费鲁尼奥斯</u> (a part of his body) towards her.
二人刚一 <u>塞恩特列普鲁马万</u> ，就仿佛有一种仿佛 <u>乌鲁柯尔迪奥</u> 似的东西把二人 <u>恩克列斯托里亚瓦</u> ，把二人 <u>埃</u>	Just when he and she <u>塞恩特列普鲁马万</u> , there seems to be something like <u>乌鲁柯尔迪奥</u> , doing things that perhaps bring
<u>克斯特拉尤克斯塔瓦</u> ，并且 <u>帕拉莫维亚</u> 。	them into some sensations.
突然出现了 <u>埃尔克里农</u> ， <u>拉斯马特里卡斯</u> 的 <u>拉埃斯特尔福罗萨孔布尔坎特</u> ，出现了 <u>奥尔古米奥的哈德奥延特恩博卡普鲁维亚</u> ，在一种 <u>素布列乌米迪卡</u> 中 <u>阿柯保萨</u> 中感到了 <u>梅尔帕斯莫埃斯普罗埃米奥</u> 。哎喔哎！哎喔哎！	Suddenly <u>埃尔克里农</u> ， <u>拉斯马特里卡斯</u> 的 <u>拉埃斯特尔福罗萨孔布尔坎特</u> ；suddenly <u>奥尔古米奥的哈德奥延特恩博卡普鲁维亚</u> , and they were feeling a kind of <u>素布列乌米迪卡</u> ， <u>阿柯保萨</u> and <u>梅尔帕斯莫埃斯普罗埃米奥</u> . Woah! Woah!

Despite the impracticability of recreating the semantic versatility of the neologisms that evoke different sensations and the lack of articles, pronominal verbs, and reflexive pronouns in the Chinese language, the translated text has a similar evocative power to the original text.

Likewise, the combination of intelligible words with nonsense words awakes the imagination to mentally replicate the scene.

Results

After a brief analysis of the Chinese translation of Rayueas's chapter 68 focused on the sonority, musicality, structure, rhythm, and evocative power of the text to determine whether it keeps the style of the original text and, therefore, complies with the precepts of a good literary translation as proposed by Walter Benjamin and Octavio Paz and in compliance with Guattari and Deleuze's conception of the work of art, this paper found that:

By maintaining a similar structure and reproducing the sound of the neologisms of the original text, the Chinese translation creates a similar effect, but the incomprehensible Chinese words (which are only phonetically transliterated) lack the semantic value and the aesthetic sense of the original. Consequently, the Chinese translation demands from readers greater imaginative effort to replace the spaces left by the unintelligible words and thus reproduce the scene in their minds.

In the Chinese translation, the transliterated neologisms alone don't make sense, but when mixed with recognizable characters in a grammatically structured sentence, the understandable parts give a clue about what is happening so that it is possible to imagine the whole scene like in the original. Hence, given the particularities of the original text, in which there is no clear meaning, readers' subjectivity is crucial for the imaginative process.

The impracticability of creating neologisms in the Chinese language prevents replicating completely the style of the original text. However, this does not affect the reproduction of similar sensations and the ability to imagine the scene, although this depends on the experiences and subjectivity of readers. Related to the above, the translator's explanatory note is quite helpful for Chinese readers' appreciation of the "bloc of sensations" induced by the text.

Conclusion

This essay has argued that the challenge of literary translation is to convey the spirit (style) of the original work, that is, the manipulation of language made by the author to produce sensations and responses in readers. Since the intrinsic features of each language directly affect the style, this paper used the Chinese translation of Julio Cortázar's *Rayuela*'s chapter 68 because of its particular usage of language to determine how possible it is to reproduce the style of the original text in the Chinese language, focusing on its sound and musicality, structure and rhythm, and evocative power.

The inquiry has shown that, regardless of the differences between the two languages and the particularities and difficulties of translating the original text, it can be said that although Sun Jiameng's rendition is unfaithful in the sense that it can't reproduce the neologisms of the original text, it conveys its sounds, rhythm, and intensity, thus replicating the sensations based on the relationship between intelligible and unintelligible words and the way they activate readers' imagination, just like the original text does. Therefore, Sun Jiameng's managed to maintain most of Cortázar's style so to allow readers experience the sensations as they were reading in Spanish, while shaping the text according to the characteristics of the Chinese language in a process equivalent to the creative one.

These findings suggest that, even among languages such disparate as Mandarin Chinese and Spanish, it is possible to achieve an acceptable degree of reproduction of the artistic quality and style of the original text while remaining faithful to it. Thus, this paper can contribute to the field of literary translation, especially from Spanish to Chinese.

Finally, as a recommendation, it would be interesting if Chinese scholars make a similar study of this translation to see the results from the perspective of Chinese speakers and better understand the translation process into the Chinese language.

References:

- Baidu, Baike. (2023). [Baidu Encyclopedia]. (n.d.). Sun, Jiameng.
<https://baike.baidu.com/item/%E5%AD%A9%E5%AE%B6%E5%AD%9F/11064437?fr=aladdi> n. Accessed on Jan. 17,
- Beja, F. B. (2011). Octavio Paz y la poesía china: Las trampas de la traducción. *Estudios de Asia y Africa*, 46(2 (145)), 269–286.
<http://www.jstor.org/stable/23043357>
- Benjamin, W. (2012). The translator's task. In V. Lawrence (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 75-83). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780429280641>
- Berman, A. (2018). *The Age of Translation: A Commentary on Walter Benjamin's 'The Task of the Translator' (C. Wright, Trans.; 1st ed.)*. Routledge. (Original work published 2008). <https://doi.org/10.4324/9781315714936>
- Calleja, G. (1992). Gregory Rabassa, el Traductor del “Boom”. *Livius*, 1, 35-42.
<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6321/Gregory%20Rabassa.pdf?sequence=1>.
- Cortázar, J. (n.d.). *Rayuela*. E-book ed. <https://www.academia.edu/37355049/Rayuela>
- Cortázar, J. (2007). 跳房子 [Tiaofangzi] (Jiameng, S. Trans.). Chongqing Publishing House. (Original work published 1943)
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *What is Philosophy* (H. Tomlinson & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1991)
- De Man, P. (2000). “Conclusions” on Walter Benjamin’s “The Task of the Translator” Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983. *Yale French Studies*, 97, 10–35. <https://doi.org/10.2307/2903212>
- Fonseca-Mora, C. (1997). Sexo, música y literatura en el capítulo 68 de *Rayuela*: Estudio psicolingüístico del lenguaje glíglico. In Gómez, L. M, Zambrano, P. L. & Alonso G., L. (Eds.), *El sexo en la literatura* (225-230).
https://www.researchgate.net/publication/303310651_Sexo_musica_y_literatura_en_el_capitulo_68_de_Rayuela_Estudio_psicolingustico_del_lenguaje_giglico
- García-Ávila, C. & Solís-Carrillo, L. (2014). Octavio Paz: traducción y relaciones literarias. *La Colmena*, 83, 9-18.
http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_83/docs/traduccion_Paz.pdf
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading*. The Johns Hopkins University Press
- Lee, O. & Sartori, M. F. (n. d.). La traducción del español al chino: un acto de interpretación reconstructiva. Instituto Cervantes Centro Virtual, *Actas JITC*. https://cvc.cervantes.es/lengua/actas_jitc/07_sartori.htm. Accessed 15 Jan. 2023
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets.
http://www.occt.ox.ac.uk/sites/default/files/paz_literatura_y_literalidad.pdf. Accessed on Jan. 17, 2023.

A Microcosm of Modernism: The Introduction and Continuation of James Joyce in China (1922-1949) – From the Circulation of the First Edition of *Ulysses* in China

Yilin TANG
City University of Hong Kong
(China)

Abstract:

On February 2, 1922, *Ulysses* was published in Paris by the Shakespeare & Company in a limited first edition of 1,000 copies. Among the customers who have booked were William Butler Yeats, Ezra Pound, Andre Gide, Ernest Miller Hemingway and other world-renowned writers. Surprisingly, the Company received an order from China. It is recorded that Joyce excitedly told the news to his patron, Ms. Harriet Shaw Weaver, editor of *The Egoist* magazine. This order ushers in a great story of the entry of modern Western literature into China represented by *Ulysses*, especially the promotion of Joyce in China and its influence on Chinese modern literati. In November of the same year, Shen Yanbing 沈雁冰 published a review of Joyce citing Western commentaries of his new work in the column “News from the Overseas Literary World” in *Novel Monthly* 小說月報, Vol. 13, No. 11, unfortunately misrepresenting him as a “new American writer” and a “representative of Dadaism”. On July 7, 1923, Xu Zhimo published a new poem he composed, “Kangqiao Xiye Muse” 康橋西野暮色 (Dusk in the West Suburb of Cambridge) in a supplement to Shanghai *Shishi Xinbao* 上海時事新報, Xue Deng 學燈, with a foreword referring to Joyce and his work *Ulysses*. Subsequently, Zhao Jingshen 趙景深, Fei Jianzhao 費鑒照, Xia Ji'an 夏濟安, Wu Xinghua 吳興華 and others began to pay attention to and promote Joyce and his works. Their introduction may be particularly interesting and have, to some extent, influenced the understanding of Joyce in later generations. After a hundred years of *Ulysses*'s publication, this paper will trace the origin of Joyce's introduction and continuation in China with some new materials, using the circulation of the first edition of *Ulysses* in China as the main clue, and analyzing the comments or translations by Xu Zhimo, Shen

Yanbing, Zhao Jingshen, Wu Xinghua, in an attempt to restore the interaction between the spread of Chinese and Western literature, and also to explore the spread and influence of modernism in China.

Keywords: James Joyce, SHEN Yanbing, XU Zhimo, Spread of Chinese and Western Literature

Introduction

Although James Joyce never came to China, he had a deep relationship with China. Joyce mentioned China twice in his correspondence with friends. On October 23, 1923, Joyce wrote a letter to his sponsor, Harriet Shaw Weaver, saying, “I learned from my friends that there is a club in Shanghai in the Far East, where the ladies meet twice a week to discuss my masterpiece (that is, *Ulysses*).” (Lu, 1997) On September 13, 1924, Joyce wrote another letter to Ms. Weaver, saying: “The fifth edition of *Ulysses* comes out in a fortnight. Miss Beach (who is taking a holiday) received many orders in advance—ten from Peking.”¹ Although Joyce’s words may be exaggerated, it is not difficult to see the circulation and dissemination of Joyce’s works in China.

The emergence of Chinese reviews of Joyce was marked by the cultural event of the publication of *Ulysses* at Shakespeare & Company in Paris in February 1922. In November of the same year, Shen Yanbing published a review of Joyce citing Western commentaries of his new work in the column “News from the Overseas Literary World” in *Novel Monthly*, Vol. 13, No. 11, unfortunately misrepresenting him as a “new American writer” and a “representative of Dadaism”. However, this review may be the starting point of Joyce’s entry into China. In recent years, the topic of “Joyce and China” has also attracted the attention and discussion of many scholars in China (cf. Jin Di, 2001; Wang, 2000; Tsoi, 2007; Zhang, 2009; Sun, 2009; Dai, 2021), which is nevertheless basically limited to the sorting out and introduction of basic materials. Based on this, this paper will take the circulation of the first edition

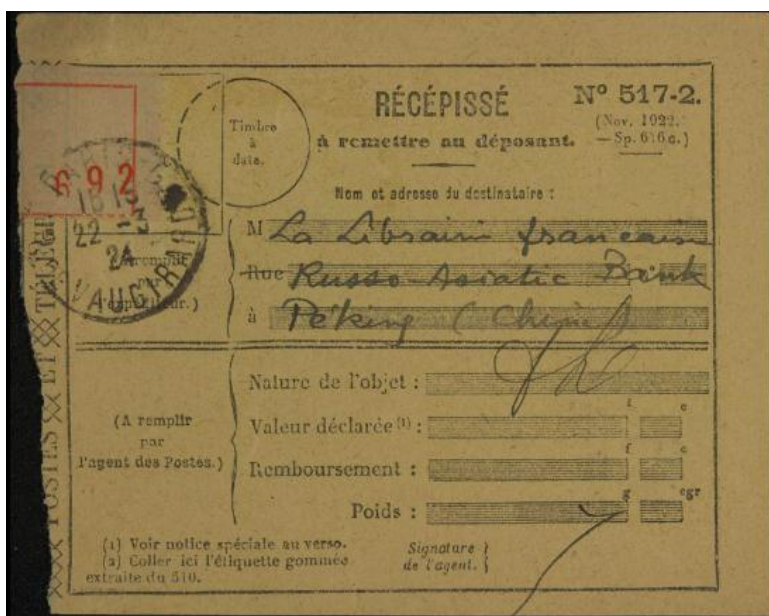
¹ The letter is collected in the British Library, dated September 13, 1924.

on of *Ulysses* in China as the starting point, and “The Chinese review of Joyce” as the main thread, focusing on the promotion of Joyce by Shen Yanbing, Xu Zhimo, Zhao Jingshen, Zhou Libo, Wu Xinghua, Xia Ji’an, and others, and exploring more important aspects behind the translation, along with the spread and influence of modernism in China.

Part I the First Edition of *Ulysses* in China

From 1918 to 1920, *Ulysses* was published in serial chapters in *The Little Review*, an American literary journal that was popular and had a regular readership. On February 2, 1922, *Ulysses* was published in Paris by the Shakespeare & Company in a limited first edition of 1,000 copies, with a list of customers that included William Butler Yeats, Ezra Pound, André Gide, Ernest Miller Hemingway, T. S. Eliot and other world-renowned authors.¹ Surprisingly, the bookstore received an order from China, which ushered in the entry of Western modernist literature into China, represented by *Ulysses*. According to prior research by scholars such as Jin Di and Zhang Yu, Joyce had excitedly told his sponsor, Ms. Weaver, the editor of *The Egoist magazine*, about the news (cf. Jin, 2001; Zhang, 2009). Jin Di and Zhang Yu is mainly based on the account of Mary T. Reynolds (Reynolds, 1999), an American expert in the study of Joyce, which is mainly derived from Joyce’s unpublished letter (September 13, 1924). I have checked the relevant correspondence and found that ten copies of *Ulysses* were indeed ordered from Shakespeare & Company in Paris to China, but they were the fifth edition in 1924, not the first edition in February 1922. Then the question becomes whether Shakespeare & Company had received an order from China in 1922. When I looked up Ms. Beach’s original manuscript order forms from 1922 to 1924, I found that the Shakespeare & Company in Paris did receive an order from China in 1922, and that the purchase was made by La Librairie Française (cf. Yi, 2016; Lei, 2013; Tang, 2022) in Peking.

¹ The Princeton University Library has kept Ms. Beach’s 1872-1999 manuscript (C0108), which contains the detailed original customer orders (*Ulysses* Subscribers) for *Ulysses*. See the website for details <https://findingaids.princeton.edu/collections/C0108/c00753>.



(Slips with Names of Subscribers, 1922-1924)

Since there is no written record of this order in La Librairie Française, it is impossible to ascertain information about the order/buyer of this limited edition order. Jin Di, one of the Chinese translators of *Ulysses*, has guessed that GU Hongming辜鴻銘 (1957-1928) may have been the buyer or one of the buyers (Jin, 2001: 15). Although it is impossible to verify the buyer's information from this order, the news that Shakespeare & Company received an order from China suggests that someone in China was already taking an interest in Joyce's new work at the time. It is worth noting that this order was also the earliest order of *Ulysses* in Asia (Reynolds, 1999: 244). Subsequently, on August 23, 1924, August 30, 1924, and July 11, 1933, La Librairie Française in Peking ordered ten, ten, and five copies of *Ulysses*, respectively, from Shakespeare & Company, which showcased the immense interest in Joyce in China at that time.

Part II Early reviews

In November 1922, SHEN Yanbing introduced James Joyce and his new novel *Ulysses* to mainland Chinese readers for the first time in his column "News from Overseas Literary World" in *Novel Monthly*, Vol. 13, No. 11, in which he introduced the latest news about the "English and American literary worlds".

“I have said that the critics of modern Britain and the United States held divergent ideas of certain literary works. Recently, the publication of *Ulysses* added to the inconsistency. Joyce was a Quasi-Dadaism-new American writer. *Ulysses* was serialized in *The Little Review* in 1918. At that time, some ‘vulgar’ readers wrote letters to *The Little Review* to complain about this book. However, there are still some young people who enthusiastically praised the book. British youth enjoyed Joyce, which probably resulted from Wilson’s praise of *A Portrait of the Artist as a Young Man* (published slightly earlier than *Ulysses*). But the great critic Arnold Bennett has recently written a paper and was very dissatisfied with *Ulysses*. He asked for the traditional rules of fiction to denounce *Ulysses* for his rambling way of writing. Although he said, “the best passages in this book are immortal”, he did not praise the book, but criticized it more than praised it” (Shen, 1922).

From this introduction, we can find that SHEN Yanbing was not familiar with Joyce as he mistook him for “a new American writer” and “a representative of Dadaism”, and the introduction of Joyce was only placed under the sub-column of “English and American Literature”. As the editor-in-chief of *Novel Monthly* at that time, SHEN Yanbing probably only hoped to promote the development of Chinese literature or provide readers with a new window of knowledge through translation and introduction of recent developments in overseas literary circles.

On July 7, 1923, Xu Zhimo published a new poem he composed, “Kangqiao Xiye Muse” (Dusk in the West Suburb of Cambridge) in a supplement to Shanghai *Shishi Xinbao*, Xue Deng, with a foreword referring to Joyce and his work *Ulysses*. Although Xu Zhimo’s comments are brief, they also contain some crucial information. First, Xu Zhimo revealed Joyce’s position in the international literary world: he was not only criticized, but also adored and loved by readers, which may be related to Joyce’s unique writing techniques and content. Secondly, it briefly introduces Joyce’s two novels (*A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses*) and their influence. The original style of *A Portrait of the Artist as a Young Man* opens a new era in prose. Although the publication of the new novel *Ulysses* was difficult and bumpy, we have to admit the uniqueness of *Ulysses*. Thirdly, Xu Zhimo directly expressed his appreciation for Joyce’s unique creative techniques and

took the last chapter of *Ulysses* as an example. From this passage, we can find a small mistake in Xu Zhimo's comments. The last chapter of *Ulysses* published by Shakespeare & Company in Paris in 1922 is more than 40 pages in total, not the one hundred pages written by Xu Zhimo, and the last chapter is also segmented. However, these small mistakes did not affect Xu Zhimo's overall judgment of Joyce, which would have a great impact on the understanding of Joyce in later generations to a considerable extent.

After the "Dusk in the West Suburb of Cambridge", Xu Zhimo recommended *A book of Modern Short Stories*, which included Joyce's short stories "Araby" and "Ivy day in the committee room" in "*Xin Yue*新月", Vol. 2, No. 1, in "Overseas Publishing" (Xu, 1929). It is clear enough that Xu Zhimo was familiar with Joyce and consciously recommended him that it is no wonder that Wen Jieruo once made the assumption that "had Xu Zhimo not met with an early death in the airplane accident, a Chinese translation of *Ulysses* might have appeared in the 1930s. (Han & Li, 2019)." Although Xu Zhimo's untimely death did not further advance the selected translation of Joyce's works, his recommendation of Joyce accordingly promoted other scholars' attention to and review of Joyce in China.

On January 30, 1929, *Literary Weekly* published a translation of Zhao Jingshen's translation of John Carruthers's article "Trends in Modern British and American Fiction," which argued that "the most important literary and scientific influence on the technique of the modern British novel is the power of the psyche.[...] To these scientific forces must be added three of the most authoritative novelists of modern times, most recently Marcel Proust, James Joyce, and Miss Dorothy Richardson.[...] Joyce was the most important of the three – at the time. There was not a modern writer in England or America who had not read '*Ulysses*', and everyone wanted to know how the author got his success; for better or for worse, whether consciously or unconsciously, many of them were imitating him more or less." On August 10, 1929, Zhao Jingshen published another article entitled "Twenty Years of English Fiction" in the special issue of *Novel Monthly*, Vol. 20, No. 8, "*Modern World Literature*," in which he introduced writers such as Lawrence, George, Huxley, Joyce, and Woolf. In two articles published in 1929, Zhao Jingshen highly appreciated Joyce's writing style and became the scholar who strongly recommended Joyce's works after Xu Zhimo.

Part III The Wave of review in the 1930s

On February 10, 1931, Wang Tiran汪倜然 introduced the news that “Joyce is living in Paris” and mentioned Joyce’s eye disease in his article “The Recent World Literary World” in *Qianfeng Yuekan*前鋒月刊, Vol. 1, No. 5, which triggered a wave of reviews of Joyce by Chinese scholars in the 1930s. The article “Shakespeare & Co. and Joyce” by Xuan Ming in “Paris Art & Literature” was very informative, covering the publication and sales of *Ulysses* at Shakespeare & Company in Paris, comments by Western scholars, and the main features of *Ulysses*. Xuan Ming’s understanding of Joyce’s work is also very original and profound: “The main characteristic of ‘*Ulysses*’, apart from its astonishing boldness, lies in the application of inner monologues. Joyce himself does not consider himself to be the creator of this inner monologue. [...] Joyce writes in a very strange way; he does not work from beginning to end. He often writes here and there. He marked them with various colors of pens before putting things together bit by bit, and he worked with such sincerity that he sometimes spent twelve hundred hours on a single chapter. In terms of word selection, Joyce also worked very hard. He thought that the words that readers were familiar with were just like old coins that could no longer have their original value, so he almost created a new kind of literature (Xuan, 1932).” On January 1, 1933, Fei Jianzhao published an article on “The Irish Writer Joyce” in *Literary Monthly*, in which he analyzed in detail Joyce’s works including *Dubliners*, *A Portrait of an Artist as a Young Man* and *Ulysses* (Fei, 1933). On July 1, 1933, Yang Changxi wrote a reportorial article “Joyce goes to Switzerland for Eye Treatment” in *Literary Monthly*, Vol. 4, No. 1, which focused on Joyce’s situation and, although short, was in line with international news (Yang, 1933). On March 1, 1934, *Literary Monthly* announced in its Vol. 5, No. 3, “Literary Information” that “the U.S. ban on *Ulysses* had been lifted” and the book was re-published by Random House on January 25, 1934 (Yang, 1934). On the same day, *Literature* published in Vol. 2, no. 3, Fu Donghua’s translation of Joyce’s short story “Counterparts, *Dubliners*”, which was the first Chinese selected translation of Joyce’s work to appear in China. On May 1, 1934, *Chinese Literature*, Vol. 1, No. 5, published Jiang Dongzen’s translation of “Joyce and the Emerging Irish Writers,” and revealed Joyce’s unique style. On June 1, 1934, *Literary Monthly* published Hu Qinzi’s translation of “Eveline” in its Volume 5, Issue 6. In the early 1930s, *Literary Monthly* published four ar-

ticles on Joyce (most of which were reprints/translations of reported articles in Western literary magazines) along with the translation of Joyce's short story "Eveline, *Dubliners*", which makes the journal the most extensive and detailed publication on Joyce in the 1930s (Zhang, 2009, p. 70).

On April 15, 1935, Hong Kong's literary journal *Hongdou* 紅豆 (*Red Bean*) published Dan Xi's translation of "The Boarding House, *Dubliners*," which was also the first appearance of Joyce's work in a Hong Kong periodical. Coincidentally, in the same year, the same article, with different translation was published in the supplement of *Shun Pao's* "自由談 (Free Talk)." In March 1936, the Commercial Press in Shanghai published Bian Zhilin's *Xichuang ji* 西窗集 (*The West Window Collection*), where the translation of Joyce's short story "Eveline, *Dubliners*" is included. The translation of Joyce's works by Chinese scholars in the 1930s focused on stories in *Dubliners*, which may also be credited to the genre of *Dubliners*, a collection of short stories easy to translate.

In addition, two other critical essays from this period are worth notice. The first is Zhou Libo's "James Joyce," the second representative review article comes from Ling He's "On the New Psychological Realism Novel". Zhou Libo and Ling He have a very different viewpoint from the previous scholars' commentaries/translations, and *Ulysses* seems to them to be an obscene work (Zhang, 2009, pp. 73-73; Guo, 2006).

Part IV The Publication of The New Book "*Finnegans Wake*"

In May 1939, Joyce's new novel *Finnegan's Wake* was published, and the related introductory text was immediately published in Chinese periodicals. In its second issue, *Western Literature's* "Book Review" section published two reviews, "*Finnegan's Wake*" and "A Study of Joyce." These two articles are also important documents for understanding Joyce's new work and his fiction writing. Wu Xinghua's "*Finnegan's Wake*" introduces, analyzes, and reviews Joyce's new work. Remarkably, at a time when there was no bibliography available at home or abroad, Wu Xinghua seemed to be able not only to read *Finnegan's Wake*, but also to unravel and appreciate its mysteries. In his essay, Wu writes: "The musicality of Joyce's text is beyond words. They seem to be effective not just because of the sense of hearing: for example, the ending of Anna Livia – a passage I personally find the most beautiful in the whole book: Can't hear with the waters of The chattering waters of

[...]"(Wu, 1940) Ouyang Jing's "A Study of Joyce" focuses on H. S. Gorman's biography of Joyce, which has become one of the key documents in the study of Joyce. Ouyang Jing gives Joyce high praise at the end of the article: "No matter how little Joyce is known to the general reader, he has become a representative of the modern spirit (Ou, 1940, p. 272)."

In 1940, the third issue of *Xishu Jinghua* 西書精華 (*West Book Highlights*) published a book review, "The Dream Novels of Joyce," written by Wen He (identified as Xia Ji'an 夏濟安), focusing on Joyce's new novel, *Finnegan's Wake*. In the opening paragraph, the author places Joyce's highly in literary history: "He is one of the world's greatest writers, and his *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses* are masterpieces of the modern literary world. *Ulysses* is of particular importance; it has vast influence and a novelty of technique that few books in twentieth-century literature can match (Wen, 1940)." As for the new novel *Finnegan's Wake*, Wen thinks it is so difficult to read that few readers will be interested in it. After the title of the article on the contents page, there is even a description "A World Least Bestseller (Wen, 1940:129)." The early reviews of Joyce by Xia Ji'an also influenced the attention and study of Joyce by the Xia Ji'an and Xia Zhiqing in the later years (Wang & Ji, 2017).

Part V Joyce's Death Memorial Issue

On January 13, 1941, James Joyce passed away, and the news agency "Haithong" published the following message on *Shun Pao*: "The famous Irish writer James Joyce died in this hospital yesterday following a long-term illness. Joyce was born in Dublin on February 2, 1882. He studied at the University of Belvedere and had lived in Rome, Paris, Zurich and Trieste for many years. His debut works include the lyric poem *Chamber Music* published in 1907, *Dubliners* and the novel *A Portrait of The Artist as a Young Man* in 1916, and the play *Exiles* in 1918. His masterpiece *Ulysses*, published in Paris in 1922, was a bold work."

Only two months later, in its seventh issue (March, 1941), *Western Literature* published a "Joyce Issue" which includes the following statement: "After hearing the news of Joyce's death, we prepared a special issue to commemorate this great contemporary writer and to introduce his works to readers (this had previously been done only in book reviews)." (Editorial Words, 1941) Because of the short preparation time for this issue, only four

pieces could be prepared: “Selected Poems of Joyce” (translated by Song Tifen), the short story “A Painful Case, *Dubliners*,” “Three Verses from the *Ulysses*” (translated by Wu Xinghua), and Edmund Wilson’s “On Joyce” (selected and translated by Zhang Zhilian). Each of them is for fiction, poetry, criticism, and selected translations respectively. *Western Literature* was one of the few literary journals to focus on Joyce in the 1940s and claims to be the most powerful modern literary journal to promote Joyce (Guo, 2013).

In addition, the timely publication of the news of Joyce’s death in the columns of “World Academic Information” and “Art World Observatory” sections in *Xuesheng yuekan* 學生月刊 (*Student Monthly*) and *Yishu yu shenghuo* 藝術與生活 (*Art and Life*) respectively shows that China keeps abreast of the global literary scene.

Part VI Summary

The introduction of Joyce to China was marked by the cultural event of the publication of *Ulysses* in 1922. In the 1920s Joyce was mostly found in articles such as special issues of overseas literary news, which occasionally reported on Joyce’s recent status, the publication of *Ulysses*, and his creative techniques but contained no translations of Joyce’s works. In the 1930s, the enthusiasm for introducing Joyce reached a climax thanks to the hard work of Zhao Jingshen, Zhao Jiabi, Yang Changxi, Fu Donghua and others. This led to the emergence of a large number of articles introducing Joyce’s works, as well as some monographs and translations. In the 1940s, the promotion of Joyce in *Western Literature* was an important event in the history of Chinese translation (Zha & Xie, 2007), and the “Joyce Issue” also reflected the vision and literary sensitivity of *Western Literature*’s editors. In the Chinese literary world, all of the following information can be found: the publication of *Ulysses* in 1922, the lifting of the ban on *Ulysses* in the U.S. in 1933, and the publication of *Finnegan’s Wake* in 1939, as well as Joyce’s personal news, such as Joyce in Paris, Joyce’s trip to Switzerland for eye treatment, and Joyce’s death (Dai, 2021, p. 5). It can be seen that the Chinese literary world is quick to react to Joyce-related news. Even during the Gu Dao 孤島 Period (Isolated-Island period), the Chinese literary world did not cease to pay timely attention to the news of the Western literary world. These critical essays may be mediocre in content and depth and even contain some intellectual errors, but they also reflect the concern over and understanding of

Joyce by previous generations of scholars in the 1920s and 1930s. Certain views have even influenced the interpretation of Joyce by later generations.

Tracing the roots of Joyce's introduction to China and its continuation after a century, this paper is both a historical review of Joyce's presence in China and an apt recreation of the great literary story between the spread of Chinese and Western literature. Perhaps this reflects just what Joyce said: "I have set up enough mysteries in the book to keep professors arguing for centuries (Ellmann, 1983)." The year 2022 marked the first hundred years of the publication of *Ulysses*, proving how enduring a topic Joyce has become.

References:

- Congrong, Dai. (2021). The Changing Mode of Contemporary Irish Literary Translation: the Case of James Joyce. *Oriental Translation*, 1, 5.
- Changxi, Yang. (1933). Joyce goes to Switzerland for Eye Treatment. *Literary Monthly*, 4(1), 211.
- Changxi, Yang. (1934). The reappearance of Joyce's *Ulysses*. *Literary Monthly*, 5(3), 149-150.
- Changxi, Yang. (1934). Various Writings of Joyce. *Literary Monthly*, 5(4), 159.
- Ellmann, R. (1983). *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 521.
- Di, Jin. (2001). *Shamrock and Chopsticks: James Joyce in China*. Hongkong: City University of Hong Kong Press, 15.
- Dong, Wang & Jin, Ji. (eds.). (2017). *The Collected Letters of Xia Zhiqing and Xia Jian – Volume I (1947-1950)*. Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House.
- He, Wen. (1940). The Dream Novels of Joyce. *West Book Highlights*, 3, 126.
- Huijun, Sun. (2019). The Journey of *Ulysses* to China's Mainland. in *Translation Studies in China: The State of the Art*. Springer.
- Jiande, Lu. (1997). The Stock Exchange of Books-The Management of Literature from the issue of *Ulysses*. *World Literature*, 5, 284.
- Jianzhao, Fei. (1933). The Irish Writer Joyce. *Literary Monthly*, 3(7), 951-953.
- Jing, Ouyang. (1940). A Study of Joyce. *Western Literature*, 2, 271.
- Liandong, Guo. (2006). *On the Reception of "Stream of Consciousness" in Modern Chinese Literature*. Shanghai: Ph.D. dissertation, Department of Chinese Language and Literature, Fudan University, 64.
- Ming, Xuan. (1932). Shakespeare & Co. and Joyce. *Modern*, 1(6), 831-833.
- Mingjian, Zha. & Tianzhen, Xie. (2007). *History of Foreign Literature Translation in China in the 20th Century*. Wuhan: Hubei Changjiang Publishing House, 346.

- Pablo Sze-pang Tsoi. (2007). Joyce and China: A Mode of Intertextuality-The Legitimacy of Reading and Translating Joyce. LEWI Working Paper Series.
- Qiang, Lei. (2013). Henry Weizhi and Beijing French Library. *Library and Information Science*, 11(2), 149-194.
- Reynolds, M. T. (1999). Joyce's Interest in Translation and China. *James Joyce Quarterly*, 36(2), 240-245.
- Yanbing, Shen. (1922). News from Overseas Literary World. *Novel Monthly*, 13(11).
- Yilin, TANG. (2022). From Xu Zhimo's Commentary on *Ulysses*. *Historical Materials of New Literature*, 1, 111.
- Yongyi, Yi. (2016). The Contribution of Wei Chi and Wei Zhi to Peiping Sinology. *International Sinology*, 1.
- Yougui, Wang. (2000). Joyce in China: 1922-1999. *Chinese Comparative Literature*, 2.
- Yu, Zhang. (2009). The Odyssey: James Joyce in China. Chengdu: PhD dissertation, Department of Chinese Language and Literature, Sichuan University, 70.
- Zhimo, Xu. (1923). Dusk in the West Suburb of Cambridge. *Shishi Xinbao*, Xuedeng.
- Zhimo, Xu. (1929). *A book of Modern Short Stories*. *Xin Yue*新月, 2(1).
- Ziman, H. (Ed.). (2019). *Translation Studies in China: The State of the Art*. Springer, 247.
- Huijun, Sun. (2019). The Journey of *Ulysses* to China's Mainland. in *Translation Studies in China: The State of the Art*. Springer.

Three English Translations of Chapter One of the *Tao Te Ching*: Reading Cultural Translatability through Intercultural Communication

Stephen Zhongqing Wu
Haikou University of Economics
(China)

Abstract:

This paper cites three English translations of chapter one of the *Tao Te Ching* by three translators from three distinct cultures, namely Arthur Waley from the UK, R. B. Blakney from the US, and D. C. Lau from Hong Kong, China while it examines relevant readings of cultural translatability through theories in intercultural communication and doctrines in the Holy Bible. It also examines the English translation of the Chinese word “道”(Dao or Tao) through the cultural adaptation in intercultural communication while analyzing renditions of the Chinese original into English, hence the English translations make the target texts culturally equivalent and relevant to the Chinese source text in terms of displaying its cultural translatability. Through a probe into the cultural backgrounds reflected in these three English translations, the translations of the second sentence in chapter one of the *Tao Te Ching* are analyzed through the speech codes in intercultural communication and doctrines in the Holy Bible. These translations helped to bridge cultural differences in translations and translatability by adopting the shared speech codes and exemplifying their cultural translatability.

Keywords: Tao Te Ching, English translations, Cultural Translatability, Intercultural communication, Holy Bible

1. Introduction

The *Tao Te Ching* is a Chinese Taoist classic frequently translated and thought to be secondary in numbers of translations compared to the Holy Bible in the West (Waley and Fu H. S., 1994, pp. 5-6). The *Tao Te Ching* was written about 2,500 years ago by Lao Tsu, or Lao Dan, in the Zhou Dynasty in the Warring States period. It is considered a short book, with only about 5,000 Chinese characters, but its influences can be traced back from its fruition to the present day and will continue to exert its impact on both Chinese and Western thought in the years to come.

The texts of the *Tao Te Ching* are divided into two books in one volume as *Tao Ching* and *Te Ching*, all of which Lao Tsu wrote at the request of the Keeper of the Pass. The standard Wang Pi version is considered to be the authoritative Chinese version of the *Tao Te Ching*, on which many foreign translations are based. In 1973, the silk manuscript found in a tomb of Han Dynasty in Hunan Province was authenticated to be the version A and B of the *Tao Te Ching*. The silk manuscript of the *Tao Te Ching* provided scholars and anthropologists with more convenient research on the classic.

The research goals of this paper are about to examine chapter one of the *Tao Te Ching* in three English translations to probe a different yet shared reading of cultural translatability through theories of intercultural communication. The first English translation of the *Tao Te Ching*, published in London, was completed by F. H. Balfour in 1884 (Ibid, pp. 14-15). James Legge's translation of the texts, one of the renowned versions, was published in Oxford in 1891. Mr. Arthur Waley's English translation of *The Way and Its Power: A Study of the Tao Te Ching and Its Place in Chinese Thought*, also published in London, played an important role in spreading Lao Tsu's thoughts in the West. *The Way of Life: Lao Tsu, A New Translation of the Tao Te Ching*, was written by R. B. Blankney and published by The New American Library, 1955. A Chinese scholar from Hong Kong, Professor D. C. Lau's translation of *Lao Tsu: Tao Te Ching*, Penguin Books, 1972, was considered to be a remarkable translation of the *Tao Te Ching* by critics at home and abroad. Mr. Arthur Waley was a renowned English sinologist and translator who had translated many Chinese and Japanese classics into English, and his translations have had an important influence in spreading Chinese and Eastern Asian culture in the West. R. B. Blakney was an American missionary and professor who had stayed in China in the 1920s. Mr. D.C. Lau

was a professor of Chinese language and culture in the Chinese University of Hong Kong, who translated numerous Chinese classics into English and played a remarkable role in the translation of Chinese classics in the English-speaking world.

2. Research Methods

The research methods in this paper is a combination of qualitative research and case studies, the first of which is utilized for the analysis of the translation subjects and the second of which are displayed in examples of cultural translatability in the rendition subjects. These two research methods are complementary in terms of illustrating the cultural translatability in chapter one of the *Tao Te Ching* in three translations.

3. Cultural Adaptation, Speech Code, and Cultural Translatability

The meaning of cultural adaptation can be described as “the theory of cultural adaptation attempts to explain the cultural aspects of human society within the context of evolutionary biology” (Burns, 2021). The cultural adaptation can also be applied to the translations of different classics or canonical texts in terms of the social learning or adaptation for the linguistic and stylistic equivalence between the source language text and the target language text or the relationship between the translator and the reader. When rendering a foreign language text into the target language, both the translator and the reader experience cultural adaptation as the former tries to encode the source text into the translation and the latter attempts to decode the target text. In translation studies and intercultural communication studies, cultural adaptation is a major concept that needs to be emphatically addressed in terms of translation criticism, linguistics-based translation studies, and intercultural communication.

Gerry Philipsen, the father of the speech codes theory, conducted ethnographic studies to determine what meanings are shared within a culture (Valentine, 2000). After the research, he defined speech codes as “a system of socially constructed symbols and meanings, premises, and rules, pertaining to communicative conduct” (Philipsen, 1997, p. 122-156). The Speech Code Theory can also be applied to the research regarding the shared speech code in two or more different cultures with shared or similar cultural connotation.

As in translation studies, there are “shared” notions as indicated in different languages of the same linguistic family, such as French, Spanish, and Italian, which are all Romance languages. Despite huge cultural and linguistic differences between English and Chinese, there are similarities regarding the meaning of *Tao* or *Dao* and *Way* as indicated in the religious and philosophical connotations described as the following sections.

Translatability is commonly understood as the communicative possibilities of a text, and has in recent years expanded to embrace the possibilities of cultural communication per se (Budick and Iser, 1996, pp. 113-114). Cultural translatability is deemed as possible and relevant between the source text and target text in terms of cultural translation or its issues in the literary or canonized text translation.

Some Christian doctrines in the Holy Bible are applied herewith for the analysis of the translation subjects in the paper.

4. The Analysis for Three English Translations of Chapter One of the *Tao Te Ching*

The Chinese original word 道 (*Dao*, or *Tao*) in the first sentence is translated as *the way* here in all three English translations, but they are varied in the capitalization of the word *Way*, hence the capitalized word *Way* carries distinct and special cultural connotation. The capitalized *Way* may refer to the natural Way or the Way of the Lord God. It is observed that three translators from three distinct cultures have used the same target word *way* to express the meaning of the Chinese word 道(*Dao*) because in these three cultures there are ways in these cultural codes and signs which might share some similarities, albeit their distinct differences.

In English culture, there are numerous ways in values, core beliefs, social behavior, and other characteristics such as punctuality. The English are calm, reasonable people who believe in fair play, good manners, old traditions, the monarchy, cricket, soccer, rugby, tennis, and the Church of England... (Lewis, 2003, pp. 53-54). These are the cultural traits of the English, or the English way. Using the word *way* to translate the Chinese word 道 (*Dao*) is not only semantically equivalent but also culturally appropriate since different cultures have shared or similar ways. More importantly, Lao Tsu wants to emphasize that the entire way, whatsoever can be seen or told, is not the constant way or Unvarying Way. Therefore using the word *way* to

translate道(*Dao*) can evoke the similar or shared cultural connotation in the English readers so as to achieve a culturally dynamic equivalence in the rendition. Hence the cultural translatability is displayed between the source text and the target text. The word *way* also leads to an impression that the readers will consider what a constant way or an uncharted way really is. Is it the English Way, American Way, Chinese Way, or the any other Way that can be thought of by the readers? The simple word *Way* prompts our imagination and intellectual pursuit to investigate the real meaning of the Chinese word 道(*Dao*); though in the minds of English readers, it is their own Way or way of understanding to the Chinese word *Dao* or *Tao*. It is interesting to note that the Chinese word道(*Dao*) has not been transliterated as *Dao* or *Tao* in all of these three English translations, but has been done so in other versions, one of whose renowned translations is translated by Gia-Fu Feng and Jane English.

In the American culture, imbued with the frontier spirit, Americans work hard, play hard, move fast, and are pragmatic, optimistic, and future-oriented. Americans seek equality and individual liberty in a land where honest toil makes anything possible and where anyone can become President...or the American Dream (Ibid. pp. 60-61). The American translator, R. B. Blakney, a missionary and professor, was well familiar with the American Way and the Christian Way as the New Testament says: "I (Jesus) am the way, the truth, and the life. No one comes to the Father except through me" (John, 14, p. 6).¹ The way here refers to the teaching of Jesus Christ, or the Good News, as a means of redemption. Therefore R. B. Blakney translated the Chinese word 道(*Dao*) as *the way* due to the cultural, lexical, and religious adaptation he adopted in the rendering process. It is no doubt that the invisibility of the translator is made visible by his rendition of the source texts in a way that indicated his spirituality or even his cultural traits. From these three English translations it can be learnt that we read different cultures while browsing through different translations by different translators. Eugene Nida says, "Translation is intercultural communication" (1993, p. 102). The English and American translators used the translation of the *Tao Te Ching* to achieve the goals of intercultural communication between the English, the American, and the Chinese.

¹ *The Holy Bible*-Authorized King James Version, 1987. International Bible Society. pp. 793-794.

In Chinese Confucian culture, the Chinese way means 三纲五常 (*sang gang wu chang*, or a system in which the subordinates (officials) show obedience and respect to the superiors (or the King); the son to the father, the wife to the husband, the younger brother to the older brother, but friends (or co-workers) show respect to each other.) and 天人合一 (*tian ren he yi*, or the *harmony between the Nature and the Humans*). But according to some Chinese scholars (Xu & Liu, 1991, pp. 5-6), the *Dao* or *Tao* proposed by Lao Tsu is a philosophical norm and concept, which contains more objectivity and a further development in the Heavenly Tao Concept initiated in the beginning of the Zhou Dynasty in the Warring States period. On one hand, the idealized proposal of the Dao is significant in its objectivity and atheist ideas. On the other hand, the overall fuzziness of the nature of the Dao leads to the vagueness and ambiguity in the peoples' understanding of the Dao as well as myriad levels in the understanding (Fu, 2000, pp. 5-6). But Lao Tsu's Taoist way is not limited to the philosophical realm, but can also be put into practice in reality, hence inducing the principles wherefrom to deal with social problems and life issues. Lao Tsu emphasizes naturalness and spontaneity in order to rule in a state of nothingness, and to return to the truth so that a harmonious, peaceful, and wonderful society can be established. Lao Tsu is also against the patriarchal clan system and feudal ethic codes, war, and looting, as well as greed and luxury seeking (Ibid. p. 6-7). These are the ways proposed by Lao Tsu in his *Tao Te Ching*, somewhat different from the English or American way, but the translators from these two cultures found it appropriate to translate the key word *Dao* as *the Way* or *the way* to illustrate the natural principles proposed by Lao Tsu. The Chinese translator, D. C. Lau, also used the same word in an attempt to capture the cultural connotation and semantic meaning of the English word *way* to illustrate what Lao Tsu really means. The difference in the capitalized way or Way also indicates the God's way for natural way in a Christian culture, in which the English and American translators, Arthur Waley and R. B. Blakney, were born and raised. But a Chinese translator might come from an agnostic Chinese culture, thus rendering the *Dao* as the non-capitalized word *way*. From this peculiar difference, we can see the cultural differences a translation might impart to the readers by means of the diction or the choice of a culturally similar, or connotative word.

The Chinese original in the second sentence in chapter one of the *Tao Te Ching*, 无名，天地之始 (*wu ming, tian di zhi shi*), is translated by the afore-

said translators respectively as *it was from the Nameless that Heaven and Earth sprang* (Arthur Waley), *nameless indeed is the source of creation* (R. B. Blakney), and *the nameless was the beginning of heaven and earth* (D.C. Lau). Arthur Waley and D. C. Lau literally translated the Chinese phrase 天地 (*tian di*) as *heaven and earth*, although Arthur Waley capitalized the words *Heaven and Earth* in the noun phrase. The capitalized words have meaning different from the non-capitalized ones as they have cultural and religious connotations. In Chinese mythology, the heaven and the earth share similarities with the Christian ideas of the Heaven and the Earth, even the story of Creation by the Goddess Nü Wa is similar to the Creation described in the chapter one of Genesis in the Old Testament. But there surely are contrasting and dramatic differences between the story of creation in the Chinese and Christian culture; however, both cultures share the notion that something came from nothing. As recorded in the Old Testament, “In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the spirit of God moved upon the face of the waters” (Genesis 1:1-2).¹ Regarding the Creation, the *Tao Te Ching* says in chapter 42: “Tao gave birth to the One; the One gave birth successively to two things, three things, up to ten thousand. These ten thousand creatures cannot turn their backs to the shade without having the sun on their bellies, and it is on this blending of the breaths that their harmony depends” (Waley and Fu, 1994, pp. 99-100). In Christian culture, God created the Heaven and the earth; whereas Chinese mythology says that the Goddess Nü Wa created the earth. In the Taoist teaching, the 气 (*Qì*), or literally translated as *the breath*, plays a critical role in the creation. The breath is also important in the Creation in Christian culture. “And the LORD God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul (Genesis 2:7).² From the aforesaid quotation, it is observed that there are similarities in the Chinese and Western culture, whose likeness can be used to bridge the cultural gap between these two cultures as it did in the translation of the Chinese word 气(*Qì*) into *the breath*. Another example of this gap is 天地(*tian di*), literally translated as *the Heaven and earth*, as it shows dramatic differences in terms of the cultural connotation and religious interpretation, even

¹ *The Holy Bible*-Authorized King James Version, 1987. International Bible Society, p. 1-2.

² *The Holy Bible*-Authorized King James Version, 1987. International Bible Society, p. 2-3.

through some of its similarities exist. The Chinese word 天(*tian*), described as *the heaven* in the Chinese classical novel, *The Journey to the West*, also shares some similarities with the New Testament of the Holy Bible in terms of the material description. The New Testament describes Heaven as, “gar-nished with all manner of precious stones. The first foundation was jasper; the second, sapphire; the third, a chalcedony; the fourth, an emerald... And the twelve gates were twelve pearls; street of the city was pure gold, as it we-re transparent glass. And I saw no temple therein: for the Lord God Almighty and the Lamb are the temple of it” (Ibid. pp. 917-918) (Revelation 21: 19, 21-22). Through these quotations, it is observed that the theory of cultural adaptation as promulgated by intercultural communication can be used in translations to bridge the cultural differences while indicating the cultural translatability between translations and the source text.

4. Findings and Observations

It is found that the Chinese translator, D. C. Lau, has successfully applied the cultural adaptation techniques of intercultural communication in his rendition of the *Tao Te Ching*. Because D. C. Lau has an excellent understanding of both Chinese and English culture, he adopted the cultural adaptation to translate the Chinese words 道(*Dao*) and 天地(*tian di*). This is a shining example for why a translator must have not only a good command of both the source and target language, but also an intercultural competence of both these languages. But it is sometimes difficult to find a biased or inexact translation of the key terminology, such as the case with R. B. Blakney, who translated the 天地 (*tian di*) in the *Tao Te Ching* as *creation*, reflecting his Christian understanding. If he were careless, he might translate it as *the new Heaven* and *new earth* as literally and directly transposed from the Book of Revelation in the New Testament. In fact, the notion of creation and 天地 (*tian di*) are different in terms of who the Creator is and what the Creation is in the *Tao Te Ching* and the Holy Bible, and likewise, it is also different regarding the definition of Heaven and earth in the *Tao Te Ching* and the Holy Bible. While researching these translations closely, it is found that the English and American translator tended to confuse or misunderstand the ideas in the *Tao Te Ching* with the Holy Bible. It is no doubt that the Western translators were educated and reared in the Christian culture. This background might have been included in their rendition, or perhaps they might

cater to the common knowledge of their fellow Western readers for the sake of readability. It is sure that the cultural adaptation theory of the intercultural communication can be utilized in the translation of classics or whatsoever genre of the source language materials.

From the examination of these three translations, it is also found that the Speech Code Theory can also be applied in the translational practices, especially in the translation of classics or canonized texts. The Speech Code Theory states that in every culture there is a speech code, which contains the culturally characterized psychological, social, and rhetoric contents. Just as the Chinese phrase 天地 (*tain di*) has its special psychological, social, and rhetoric contents for a Chinese reader, likewise *the heaven and the earth* has the same for an English reader. But in fact there are some shared speech codes in two or three cultures, such as the word *Creation* as well as the *heaven and the earth* in the Chinese, English, and American culture. As in the aforesaid translations, the insertion of the source language texts into a shared speech code, as in the phrase *the heaven and the earth*, will facilitate the understanding of the target language texts by its readers. However, although there are some shared speech codes, there remain some differences in their cultural connotations, such as the different understanding of *Heaven* and *earth* among the English and Chinese. The use of the shared speech code can bridge the cultural differences to help make the translation accessible to the target language readers despite the fact that potential misunderstanding might be induced from these shared speech code. Therefore, the Speech Code Theory will provide the translator with a reference in the process of translation.

Reading the quotations of the Chinese original and translations of the *Tao Te Ching* is like reading different cultures in different speech codes for different cultural, psychological, social, and linguistic connotation and interpretation while seeking the cultural translatability. It is observed that with the conscious or unconscious adaptation and utilization of the shared codes in theories of intercultural communication in the translating practices, the translator can help to bridge cultural differences and make the rendition accessible and readable to the target language readers so that the goals of intercultural communication are accomplished through the joint efforts of the translator(s) and the reader(s).

5. Conclusion

In conclusion, this paper lists three English translations of Chapter one of the *Tao Te Ching*, for research and reference in order to read cultural translatability among these three renditions through intercultural communication and Christian doctrines. It is found that cultural translatability in three English translations of chapter one of the *Tao Te Ching* is realized by three translators from three distinct cultures who have consciously or unconsciously applied the cultural adaptation and the speech code theory in intercultural communication as well as doctrines in the Holy Bible.

References:

- Budick, S & Iser, W. (1996). *The Translatability of Culture, Figurations of the Space Between*. In (Eds). Stanford University Press, 113-114.
- Burns, E. (2021). The meaning of cultural adaptation, www.ehow.com/info_8542796_meaning-cultural-adaptation.html#ixzz2e7wNvgfa. retrieved on September 16.
- Fu Y.L. (2000). *Lao Zi. Zhuang Zi*. In (Eds). Hua Xia Publishing House.
- Lewis. R. D. (2003). *The Cultural Imperative: Global Trends in the 21st Century*. Yarmouth, Intercultural Press, Inc, 53-54.
- Philipsen, G. (1997). "A Theory of Speech Codes" in Gerry Philipsen and Terrance A. Albrecht (Ed.) . *Developing Communication Theories*. State University of New York Press, 122-156.
- The Holy Bible*-Authorized King James Version. (1987). International Bible Society, 1-2.
- The Holy Bible*-Authorized King James Version. (1987). International Bible Society, 2-3.
- The Holy Bible*-Authorized King James Version. (1987). International Bible Society, 793-794.
- Waley. A (Trans.) and Fu H. S. In (Eds.).(1994). *Lao Zi*. Hunan Publishing House, 5-6.
- Waley. A. (Trans.) and Fu H. S. In (Eds.).(1994). *Lao Zi*. Hunan Publishing House, 99-100.
- Xu, S & Liu, H, (1991). *Dao De Jing (Tao Te Ching)*. Anhui People's Publishing House, 5-6.

Individual Session –

Minor Literature, Small Literatures, Literatures of Small Nations

Literary Paradigms of Adam Mickiewicz “Faris” in the World Poetry

ადამ მიცკევიჩის „ფარისის“ ლიტერატურული პარადიგმები
მსოფლიო პოეზიაში

Eka Vardoshvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
(Georgia)

ეკა ვარდოშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The work displays, how the literary paradigm of A. Mickiewicz’s “Faris” is manifested in the world poetry.

In 1827 Goethe raised the issue of existence of the world literature, which in itself implies existence of common tendencies and literary paradigms in the world poetry.

It is noteworthy that the works of N. Baratashvili are a new stage of development of the Georgian Romanticism and together with the essence of his works he is next to the European Romanticists.

In Georgian poetry, “Merani” by N. Baratashvili is considered as one of the literary paradigms of A. Mickiewicz’s “Faris”, which was written in 1828. N. Baratashvili wrote his poetic masterpiece in 1842. It is mentioned in the scientific literature that “Faris” was for N. Baratashvili one of the sources of inspiration and we find a number of poetic coincidences between these two poems.

The idea of “Faris” is as follows: a selfless rider rides his steed. There are a lot of obstacles along the way, but he does not give up and moves towards his goal.

During the research, it was found that the poem of the famous Hungarian author Sandor Petofi “Merani” (“Az En Pegazusmon”) was also written under the influence of “Faris”.

Petofi knew the poetry of Mickiewicz, and Petofi’s “Merani”, which was written in 1847, is one of the paradigms of “Faris” in terms of its content, artistic faces, and symbolic meaning.

We find the mentioned literary paradigm also in the works of René Francois Armand Sully-Prudhomme, Heinrich Heine and other examples of world poetry.

Symbolically, all poems express a man’s aspiration towards kindness, freedom and boundlessness.

Keywords: Faris, Literary paradigms, Poetry

საკვანძო სიტყვები: ფარისი, ლიტერატურული პარადიგმები, პოეზია

1827 წელს ეკერმანთან საუბრისას გოეთემ დასვა მსოფლიო ლიტერატურის არსებობის საკითხი, რაც თავისთავად ითვალისწინებს საერთო ტენდენციას და ლიტერატურული პარადიგმების არსებობას მსოფლიო პოეზიაში.

ევროპული ლიტერატურული და სააზროვნო ტრადიციები არაერთგზის აისახა XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედება ქართული პოეზიის განვითარების ახალი ეტაპია და თავისი შემოქმედების არსით იგი დგას ისეთ ევროპელ მწერალთა გვერდით როგორებიც არიან ბაირონი, მიცკევიჩი, ჰაინე, ლეოპარდი, გოეთე და სხვა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად ავლებენ პარალელს ა. მიცკევიჩის „ფარისსა“ და ნ. ბარათაშვილის „მერანს“ შორის. საუბრობენ იმის შესახებაც, რომ მიცკევიჩის „ფარისი“ იყო ბარათაშვილის შთაგო-

ნების ერთ-ერთი წყარო. XIX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში ა. მიცკევიჩის პოეზიას უკვე იცნობდნენ, 1829 წელს დაიბეჭდა „ფარისის“ ორი რუსული თარგმანი და ბარათაშვილი მათ ჯერ კიდევ გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში იცნობდა. ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმასაც, რომ ბარათაშვილს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ასევე საქართველოში გადმოსახლებულ პოლონელ საზოგადო მოღვაწეებთან. ქართულ ენაზე „ფარისის“ პირველ მთარგმნელად სოლომონ რაზმამეა მიჩნეული, თარგმანი შესრულებულია 1832 წელს და თარგმანი ს. რაზმამემ პირველად გრიგოლ ორბელიანს გაუგზავნა შესაფასებლად.

„გარდა საერთო კულტურული და ისტორიული ფონისა, კონკრეტული ფაქტებისა და მწერალთა განწყობისა, ამ ორ ლექსს შორის არაერთ პოეტურ თანხვედრას ვხვდებით. მაგალითად ფარისი არაბულ ენაზე ნიშნავს მხედარს, ნ. ბარათაშვილის ერთ-ერთ ავტობიოგრაფიულ ხელნაწერში შემონახულია „მერანის“ თავდაპირველი სათაური „თავგანწირული მხედარი“. ნ. ბარათაშვილის „მერანი“ და ა. მიცკევიჩის „ფარისი“ ქართულ და ევროპულ ლიტერატურაში შეიძლება დავუკავშირდეთ „წმინდა მხედარს“ საკითხსაც, რომლის პირველსახეა წმ. გიორგი, რომელიც ევროპული კულტურიდან შემოდის ქართულ ქრისტიანობაში და რომელიც „წმინდა მხედრის“ უმაღლესი იდეალია. ხოლო შუა საუკუნეების რაინდულ იდეალებთან მიმართებაში შეგვიძლია, გარკვეული კუთხით, გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსანი“, ან სენკევიჩის „ჯვაროსნები“ (ვარდოშვილი, 2018, გვ. 63).

1829 წელს გოეთესთან სტუმრობისას მიცკევიჩმა დიდ მოაზროვნეს უამბო „ფარისის“ შეთხზვის ამბავი. ლექსი დაიწერა პეტერბურგში ერთ ღამეში. თუმცა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ლექსის შექმნის არაერთი წინაპირობა არსებობდა, სანამ იგი დღის სინათლეს იხილავდა. ი. მეუნარგია (1954, გვ. 232) შენიშნავს: *„მიცკევიჩმა დასწერა თავისი პოემა ორიენტალისტის ვენცესლავ რუევუსკის სახსოვრად, რომელსაც ის ბედი ეწია, რაც პოემის მხედარს“*. საინტერესოა, რომ ნ. ბარათაშვილმა „მერანი“ დაწერა, როდესაც შეიტყო თავისი ბიძის, ილიკო ორბელიანის დატყვევების ამბავი.

„ფარისის“ ფილოსოფიური იდეა ასეთია: თავგანწირული მხედარი მიაქროლებს თავის რაშს. გზად უამრავი წინააღმდეგობა ელობება, მაგრამ იგი ბედს არ ნებდება. მხედარი შეურთდა მარადიულს და თვითონაც გაქრა მასში, აზრმა შეიცნო არსი, საბოლოოდ მან ჰპოვა ბედნიერება.

ა. მიცკევიჩი ლექსს ასე ასრულებს:

„რა კარგი არის მხრები ლაღად რომ გაშლილია!
სამყაროს მკლავნი გავუწოდე ალერსიანად,
ვგონებ, ჩავიკრა დედამიწა მკერდში მთლიანად!
ცისფერ სივრცეში ფიქრი ჩემი მიექანება,
სულ ზევით, ზევით-ცის გუმბათის თაღს ეტანება.
ვით ფუტკრის ნესტარს გადაჰყვება თან მისი გული,
მეც ლაჟვარდ ცაში ფიქრთან ერთად ჩავძირე სული“.
(მიცკევიჩი, 1986, გვ. 170)

„მერანშიც“ თავგანწირული მხედარი მიაქენებს თავის მერანს. მისი მიზანი შთამომავლობისთვის უვალაი გზის გაკვალვაა. ლექსი მუსიკალურია არა მარტო ალიტერაციით, მასში ისეთი აზრებია გადმოცემული, რომელთაც სიტყვა ვერ სწვდება. შავი ყორანი ბოროტი სულის სიმბოლოა, რომელიც მუდამ თან სდევს კეთილ ზრახვებს. ბოროტ სულს პოეტმა შავი ფერი შეურჩია, მერანს კი ფერი არა აქვს, რადგან მისი წარმოდგენა არსებითი საგნის სახით შეუძლებელია. მისი ფერი სულის ფერია, ეთეროვანი, გამჭირვალე“ (ვარდოშვილი, 2022, გვ. 65).

„მერანის“ ლოგიკური დასკვნა ასეთია:

„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს, განწირულის სულის-კვეთება
და გზა უვალაი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება;
და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიბნელე გზისა გაუადვილდეს,
და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ
გამოუქროლდეს!“ (ბარათაშვილი, 1972, გვ. 52).

„მერანს“ აქვს მეორე მეტალოგიკური დასკვნაც, რომელიც უსასრულობის შეგრძნებას გვიტოვებს. ბარათაშვილი ლექსს ლაიტმოტივით ასრულებს:

„გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს სამძღვარი
და ნიავეს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!“
(ბარათაშვილი, 1972, გვ. 52)

„ფარისის“ ლაიტმოტივი კი ასეთია:
„მივქრი, უშიშრად ბილიკი ვკვალე,
თეთრფეხა რაშო, წინ გასწი მალე!“
(მიცკევიჩი, 1986, გვ. 169)

სიმბოლურად ორივე ლექსი გამოხატავს ადამიანის გონების სწრაფვას სიკეთისაკენ.

მკვლევარი მ. ფილინა მიცკევიჩის „ფარისს“, ლერმონტოვის „დემონსა“ და ბარათაშვილის „მერანს“ ერთი ციკლის ლექსებად მიიჩნევს.

საინტერესოა ისიც, რომ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბარათაშვილის „მერანის“ მონათესავე სტრიქონებად დასახელებულია აგრეთვე მერი ჩავორტისადმი მიძღვნილი ბაირონის ლექსის „სიზმრის“ ცნობილი სტროფი (კუჭუხიძე, 1992, გვ. 31).

1828 წელს დაწერა ა. მიცკევიჩისა „ფარისი“, 1842 წელს დაიწერა ნ. ბარათაშვილის „მერანი“. გ. ჯიბლაძე (1968, გვ. 407) შენიშნავს, რომ *„რენე ფრანსუა არმანმა „მერანის“ დაწერიდან ორი ათეული წლის შემდეგ დაწერა თავისი სახელგანთქმული „ჭენება“, რომელიც ძლიერ უახლოვდება ბარათაშვილის გენიალურ ლექსს. გვგონია, რომ სიული პრიუდომის ლექსი დაწერილია იმავე მოარულ თემაზე, როგორც ბარათაშვილისა“*. პირველი, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ფრანგი პოეტი იცნობდა მიცკევიჩის შედეგს, ან სხვა მის მსგავს პოეტურ ქმნილებას და მეორე, საერთო ტენდენციები შეიძლება აისახოს სხვადასხვა ხალხის ლიტერატურულ პროცესებში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ან გავლენით, რომლებსაც საერთო ფასეულობები აქვთ.

რენე ფრანსუა არმანის „ჭენებაში“ მხედარი მოუწოდებს თავის მერანს გააქროლოს იგი უსასრულობისაკენ, რათა მთელი ძალით შეიგრძნოს თავისუფლება. მხედარი მზადაა, რომ მერანის ქროლვასაც კი გაუსწროს მისმა ოცნებამ. ამიტომ, მოუწოდებს თავის მერანს გადალახოს ყველა წინააღმდეგობა, რათა ეწვიოს შეუცნობ მხარეს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რენე ფრანსუა არმან სიული-პრიუდომის „ჭენება“ დიდ მსგავსებას ავლენს არა მხოლოდ ნ. ბარათაშვილის „მერანთან“, არამედ ა. მიცკევიჩის „ფარისთანაც“.

მსოფლიო პოეზიიდან ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ცნობილი უნგრელი პოეტის შანდროს პეტეფის ლექსმა „მერანი“ („Az En Pegazusom“). პეტეფი, როგორც პოეტი და მოქალაქე, გამოირჩეოდა თავისი მეზრდოლი სულისკვეთებით. იგი უნგრეთის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი იყო. 1848 წლის უნგრეთის რევოლუციაში მონაწილეობას ღებულობდნენ პოლონელი პატრიოტებიც, რომლებიც 1830 წლის პოლონეთის აჯანყებაში აქტიურად იყვნენ ჩართულნი. საქართველოს 1832 წლის შეთქმულებაც მნიშვნელოვანი იყო ევროპის ქვეყნებში განვითარებული მოვლენების ფონზე. სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებაც, რა თქმა უნდა, აისახა მწერალ-

თა ნააზრევში და დაიწერა ა. მიცკევიჩის ფარისი“, ბარათაშვილის „მერანი“, შანდორ ფეტეფის „მერანი“, მათში ერთი იდეაა გამოხატული, იდეა თავისუფლებისაკენ სწრაფვის. 1847 წელს დაწერა შანდორ პეტეფმა თავის ლექსი. „უნგრულ სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ მესიანიზმის მოტივი მიცკევიჩისა და პეტეფის პოეტურ ქმნილებებში იმდენად მსგავსია, რომ გავლენის წყარო აუცილებლად მიცკევიჩის „ფარისი“ უნდა ყოფილიყო“ (ვარდოშვილი, 2022, გვ. 81).

მიუხედავად იმისა, რომ პეტეფი რეალისტი, მისი შედეგები დიდ მსგავსებას ავლენს როგორც მიცკევიჩის „ფარისთან“, ასევე ბარათაშვილის „მერანთან“.

„შანდორ პეტეფის მერანი თვალუწვდენელ ლამაზ ტრამალებში მიაქროლებს თავის მხედარს. ელვასაც კი უსწრებს მისი სიჩქარე, რადგან პუშტისაკენ ისწრაფვის, სადაც მისი სამშობლოა. მერანი მიჰქრის და ერთი ნიშანიც კმარა, „რომ ქვეყნის კიდე გადაატაროს“, უსასრულობაში დაინთქას, ირეალურში გადავიდეს, რასაც ბარათაშვილთან „ბედის სამძღვრის“ გადაღახვა ეწოდება.

ჭენებით არ იღლება მერანი, რადგან წინ დიდი გზა აქვს გასავლელი, რადგან პოეტის ოცნება „შორს იწევს“ (ვარდოშვილი, 2022, გვ. 83).

მხედარი მოუწოდებს თავის მერანს:

„გასწი,
ნაპრალზე გადამატარე,
ვერ მოგეწიოს
ქროლვით ვერავინ.
და თუ გზად მტერი
გადამეღობოს,
მტერი არ დაგრჩეს
გადუთქერავი“.
(პეტეფი, 1973, გვ. 52)

თავისი შინაარსით, მხატვრული სახეებით, სიმბოლური დატვირთვით ლექსებს შორის არაერთ თანხვედრას ვხვდებით, მაგალითად:

მიცკევიჩი: „თეთრფეხა რაშო, წინ გასწი მალე“ (1986, გვ. 167).

ბარათაშვილი: „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო“ (1972, გვ. 51).

პეტეფი: „გასწი, ნაპრალზე გადამატარე“ (1973, გვ. 52).

საზოგადოდ მერანის სახე პიროვნული და ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლის სიმბოლოდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ. როგორც ჩვენს მიერ განხილულ ლირიკულ შედევრებში, ასევე ზოგადად მსოფლიო პოეზიაში.

ყველა ლექსი გამოხატავს ადამიანის სწრაფვას თავისუფლებისა და უსაზღვროებისაკენ, რადგან თავისუფლება არის ადამიანური ყოფიერების უმაღლესი გამოხატულება.

გვინდა შევნიშნოთ, რომ „ევროპული ლიტერატურის ახალი ეპოქის დასაწყისს მოასწავებდა ლირო-ეპიური პოემის წარმოქმნა. ეპოქის ისტორიული შინაარსი პოემის ამ ჟანრულ სახეობაში გატარებულია პიროვნულ პრიზმაში: ხდება პოეტის პიროვნების ახალი აღმოჩენა. მკითხველის წინაშე კლასიკური პოემის ობიექტური სურათის ნაცვლად, დადგა არა ერთი, არამედ ორი ობიექტი: ეპოქის შინაარსი და პოეტის პიროვნება. ამ დროის ევროპული პოეზიის დამახასიათებელი ნიშანი ხდება ავტორის „მე“-ს ობიექტივიზაცია“ (კენჭოშვილი, 1974, გვ. 100).

ზოგ შემთხვევაში მერანის სახე დაკავშირებულია არა ზოგადსაკაცობრიო ტენდენციებთან, არამედ პოეტის პირად, რომანტიკულ განწყობასთან. ამ მხრივ საინტერესოა გოეთეს ლექსი „შეხვედრა და განშორება“.

„ათრთოლდა გული, ვთქვი: ცხენი ჩქარა!
და გავაქროლე დაუზოგავად.
მიწას საღამოს ბინდი ეფარა,
ლურჯ მთებს წყვდიადი ჰღებავდა შავად.

.....
წაველ, დაგტოვე, შენ შემომხედე,
ცრემლით აგვესო თვალი ვნებული.
ღმერთებო, აი ბედნიერება –
გიყვარდეს, იყო შეყვარებული!“

(გოეთე, 1952, გვ. 22-23)

მერანის სახე პოეტის პირად განცდებს, გაზაფხულისა და სიყვარულის გრძნობას უკავშირდება.

ჰაინრიხ ჰაინე თავის ერთ-ერთ უსათაურო ლექსში: („კვლავ დამიბრუნდა ჯეელის ჯანი“) ამბობს:

„კვლავ დამიბრუნდა ჯეელის ჯანი,
კვლავ მიმაქროლებს ჩემი მერანი;
თითქოს ამ ტრფობის ცეცხლიცა ვცანი,
სატრფოს ციხე და გულის ძგერანი.
კვლავ დამეუფლა ჯეელის ჯანი,
კვლავ მიმაქროლებს თითქოს მერანი,
კვლავ ბრძოლის ჟინი მომიცავს მძლავრი,
მესმის მეგობრის გულის ძგერანი“.

(ჰაინე, 1978, გვ. 509)

ამ შემთხვევაში პოეტის რომანტიკული განცდა და სატრფოს ხატება ერწყმის ბრძოლის სურვილსა და ჟინს. ეს ლექსი შეიძლება გარკვეული კუთხით მივაკუთვნოთ „ფარისის“ თემაზე შექმნილ პოეტურ ქმნილებათა რიგს.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დ. მიცკევიჩის „ფარისის“ ლიტერატურული პარადიგმა ვლინდება მსოფლიო პოეზიის ნიმუშებში.

სიმბოლურად, ყველა ლექსი გამოხატავს ადამიანის სწრაფვას თავისუფლებისა, სიკეთისა და უსაზღვროებისაკენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარათაშვილი, ნ. (1972). თხზულებანი, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- გოეთე, ი. (1952). ლექსები, თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“.
- ვარდოშვილი, ე. (2018), ახალი ქართული ლიტერატურა და ევროპული მწერლობა, თბილისი: „უნივერსალი“.
- ვარდოშვილი, ე. (2022) ქართულ-ევროპული ლიტერატურული ურთიერთობათა ისტორიიდან, თბილისი: „უნივერსალი“.
- კენჭოშვილი, ი. (1974) ქართულ-ევროპული პოემების პარალელები, ლიტერატურული ურთიერთობები, V, 89-102. თბილისი: „მეცნიერება“.
- კუჭუხიძე, მ. (1992). ბაირონი და XIX საუკუნის ქართული მწერლობა, თბილისი: „საქართველო“.
- მეუნარგია, ი. (1954). ქართველი მწერლები, თბილისი, სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა.
- მიცკევიჩი, ა. (1986) რჩეული თხზულებანი, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- პეტეფი, შ. (1973). რჩეული, თბილისი, „მერანი“.
- ჰაინე, ჰ. (1978). რჩეული თხზულებანი, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

References:

- Baratashvili, N. (1972). Tkhzulebani. [Essays]. Tbilisi: „sabch’ota sakartvelo“.
- Goete, I. (1952). Leksebi. [Poems]. Tbilisi: „sabch’ota mts’erali“.
- Haine, H. (1978). Rcheuli tkhzulebani. [Selected Works]. Tbilisi: „sabch’ota sakartvelo“.
- K’enchoshvili, I. (1974). Kartul-evrop’uli p’oemebis p’aralelebi, lit’erat’uruli urtiertobebi, V. [Parallels of Georgian-European poems, Literary relations, V]. Tbilisi: „metsniereba“, 89-102.
- K’uch’ukhidze, M. (1992). Baironi da XIX sauk’unis kartuli mts’erloba. [Byron and 19th century Georgian writing]. Tbilisi: „sakartvelo“.
- Meunargia, I. (1954). Kartveli mts’erlebi. [Georgian Writers]. Tbilisi, sametsniro-metoduri kabinetis gamomtsemloba.
- Mitskevichi, A. (1986). Rcheuli tkhzulebani. [Selected Works]. Tbilisi: „sabch’ota sakartvelo“.
- P’et’epi, Sh. (1973). Rcheuli. [Selected Works]. Tbilisi, „merani“.
- Vardoshvili, E. (2018). Akhali kartuli lit’erat’ura da evrop’uli mts’erloba. [New Georgian Literature and European Writing]. Tbilisi: „universali“.
- Vardoshvili, E. (2022). Kartul-evrop’uli lit’erat’uruli urtiertobata ist’oriidan. [From the history of Georgian-European literary relations]. Tbilisi: „universali“.

World Literature from the Perspective of “Small” Literatures

La littérature mondiale du point de vue des littératures «mineures»

Miloš Zelenka

University of South Bohemia České Budějovice
(Czech Republic)

Abstract:

Endeavouring to systemise the trends in world literature researches, our paper spotlights the differences between the concepts of this phenomenon as embraced by “small” and “great” literatures. It also takes account of the Czech and Slovak line of thinking querying the conceit of world literature as normative poetics or the standardised canon of “arch-works” and their heterogeneous discourses. The historical experience of Czech and Slovak comparative studies defending the independent values of Slavonic literatures suggests that there cannot be any arbitrary researches on world literature. With some exceptions and regardless of their terminologically and semantically different interpretations of this specialism, contemporary theoretical concepts (as embraced by Emily Apter; Pascale Casanova; David Damrosch; Theo d’haen; Marko Juhan; Franco Moretti; Haun Saussy etc.) re-establish recognising world literature as an international research issue or a subject employing English as a universal means of communication. Imposing such notion would allegedly condone inequality as a kind of epistemological framework to codify the binary opposition of “developed” and “underdeveloped” or “the centre” and “a periphery”. It was mainly Czech-Slovak structuralist tradition (represented by Frank Wollman; René Wellek; Dionýz Durišin; etc.) that rejected national tradition as a natural grounding of world literature. Anchored in Central European intellectual atmosphere at the crossing of various highbrow movements, these “defensive” theories were linked with the structural concept of the Prague Linguistic Circle, letting alone the multilingual tradition of the former Hapsburg Empire and the phenomenon of migration which implied the aspect of polyglossy and heterotopy as a breeding ground for comparative scholars. In our contribution we would like to draw attention to the approach of the Slovenian scholar Marko Juhan in his monograph *Worlding and Peripheral Literature* (2019), which

highlights the importance of language and the significance of land. On the other hand, he draws attention to the ability of literature itself to create the world in the form of aestheticizing national images in the case of so-called small literatures.

Keywords: World literature, National literature, Comparative literature, World of literature, Marko Juvan

Mots-clés: Littérature mondiale, Littérature nationale, Littérature comparée, Monde de la littérature, Marko Juvan

Notre étude se donne pour objectif de généraliser ces expériences historiques en matière de recherche sur la littérature mondiale: les textes de ces littératures «mineures» deviennent «mondiaux» de façon différente que les œuvres émanant des «grandes» littératures, qui profitent de la pression d'une économie globalisante et de l'hégémonie de l'anglais. Ces idées, qui apparaissent chez des théoriciens contemporains (Emily Apter, Pascale Casanova, David Damrosch, Theo D'haen, Marko Juvan, Franco Moretti, Haun Saussy, etc.) fondent leur conception non pas sur la question d'orientation structuraliste «qu'est-ce que la littérature », mais bien sur le questionnement culturo-économique «qu'est-ce que le monde » (Gáfrik, 2020, p. 116). Damrosch en particulier, dans sa monographie *What is World Literature* (2003), incarne une vision américaine de la mondialité envisagée comme un réseau interlittéraire virtuel d'œuvres traduites en anglais, c'est-à-dire, dans le fond, une réfraction elliptique des littératures nationales; et la position opposée est représentée, par exemple, par l'Italien Franco Moretti. Bien qu'il y ait des différences considérables dans l'interprétation de la littérature mondiale, ces conceptions rétablissent une compréhension de la littérature mondiale comme constituant un certain problème ou objet d'investigation internationale, avec l'anglais comme langue de communication universelle (Juvan, 2019, p. 10). Les chercheurs tchèques et slovaques, représentants typiques des petites nations d'Europe centrale, ont mis en doute depuis le début du XX^e siècle l'idée

d'une littérature mondiale perçue comme un canon standardisé de grandes littératures choisies (Pokrivčák-Zelenka, 2019, p. 112). Imposer cette idée impliquerait prétendument d'accepter l'inégalité comme un cadre épistémologique codifiant l'opposition binaire «degré de développement» et «sous-développement» ou «centre» et «périphérie». Les traditions structuralistes surtout (Frank Wollman, René Wellek, Felix Vodička et d'autres), avec leur refus de voir la littérature nationale comme le fondement naturel de la littérature mondiale, sur lequel enchaîne le spécialiste de littérature slovaque Dionýz Ďurišin, portaient historiquement de la défense des littératures slaves indépendantes au sein du système de la littérature mondiale (Ďurišin, 1992, p.10). Les racines de cette théorie étaient ancrées dans l'atmosphère intellectuelle centreuropéenne en tant que carrefour des courants d'idées les plus divers et étaient liées aux conceptions formalisto-structurelles du Cercle linguistique de Prague (Zelenka, 2012, pp. 134-135). En même temps, jouaient ici la tradition plurilingue de l'ex-monarchie des Habsbourg et le phénomène de migration, qui impliquait les aspects de polyglottisme et d'hétérotopie (Tihanov, 2004, p. 64). Le spécialiste slovène de la littérature Marko Juvan a récemment suivi cette approche dans sa monographie *Worlding and Peripheral Literature*.

En introduction, il faut remarquer qu'il y a peu de notions des études littéraires qui jouissent aujourd'hui d'une popularité et d'une vogue comme celle du phénomène de la littérature mondiale (Kola, 2014, p. 47). La notion de littérature mondiale suscite l'intérêt permanent des chercheurs, malgré sa complexité, qui est le reflet de la circulation illimitée des textes littéraires, mais surtout du fait que cette notion était et est plutôt le corrélatif explicite d'aspects politico-économiques, plutôt que d'aspects purement littéraires. L'association des termes «littérature» et «mondial» engendre une quantité infinie de combinaisons tout en suscitant des controverses et des implications ambiguës, car il n'y pas de consensus sur ce que représente la «littérature» et ce que représente «le monde». Dans ce contexte, la question se pose du caractère effectif de ce «monde» et de son essence. S'agit-il d'un monde uni avec une égalité de valeurs dans toutes ses parties, ou bien d'un monde uni, quoiqu'inégal, qui laisse entendre, implicitement, qu'il est formé d'une quantité de systèmes hétérogènes? Avant tout, il y a aussi le problème de la langue, qui, dans l'acte de communication, a toujours un caractère d'hégémonie culturelle, ce qui se manifeste à travers les traductions et les connotations politiques de cette hégémonie linguistique. De façon métaphorique, cet état

de choses est bien rendu par le mot connu selon lequel ce sont les écrivains qui font la littérature nationale tandis que les traducteurs font la littérature mondiale. La question traditionnelle est de savoir si la traduction est une catégorie obligée qui constitue le phénomène de la littérature mondiale, ici on peut compléter en renvoyant à l'importance de la pratique de la lecture dans les langues du monde, qui est plus répandue sur le continent européen qu'aux États-Unis par exemple. La différence des conditions dans lesquelles ce transfert intertextuel et interculturel se réalise, implique aussi un cadre distinct pour la perception et la diffusion de la littérature mondiale. Le problème se complique si l'on songe non seulement que la littérature mondiale n'a pas de langue « originale » qui soit la sienne, mais aussi que la fonction d'une langue « nationale » de diffusion généralisée a été historiquement usurpée par l'anglais comme instrument d'une communication mondiale courante, y compris artistique. On peut tout autant se demander si la littérature mondiale, qu'elle soit comprise comme hétérogène, comme une construction structurée de l'intérieur ou comme une vision philosophique virtuelle, possède un trait caractéristique obligatoire qui serait le sien : est-ce que c'est une valeur historique évolutive, ou une dimension esthétique plus variable, un mythe de l'auteur comme une « couche posée au-dessus » de son œuvre, ou bien une idée reconnue de façon générale, élaborée à partir du texte et vivant dans un monde propre, hermétiquement fermé ?

Je voudrais renvoyer ici à l'écrivain tchèque Karel Čapek qui a enrichi le vocabulaire mondial du mot « robot » avec sa pièce de théâtre *RUR* de 1921. Dans son essai *Comment se fait la littérature mondiale*, il se demande aussi, en tant que représentant de la petite littérature tchèque, « *ce que cette mondialité est, en fait, et par quoi on l'atteint, bref, comment on fait pour que la littérature soit mondiale* » (Čapek, 1936, p. 10). Čapek parvient à la conclusion qu'en ce qui concerne les « petites » littératures nationales, on ne peut atteindre la mondialité en « rattrapant » ou en « imitant » les « grandes » littératures, mais en recherchant un rapport équilibré entre le particularisme du national et l'universalisme du mondial. Car le monde contemporain se globalise toujours plus et, de ce fait, tisse des relations réciproques dans ses parties « nationales ». Ce rapprochement conduit logiquement à la recherche du général dans les expressions particulières des différentes cultures nationales. Au total, d'après Čapek, il y a quatre types de mondialité : le premier, ce sont les textes qui ont eu un succès mondial auprès des lecteurs, mais qui sont, pour leur attrait facile et leur côté à la mode, d'un apport spirituel éphémère

pour la critique littéraire. Čapek associe ce genre de mondialité à un horizon accessible sur le plan de la réception, à une popularisation à la mode et surtout à une trivialisation de masse. Il comprend de façon inverse le deuxième type : celui des livres qui, pour leur beauté «non conventionnelle » et «sortant des sentiers battus », ne sont pas devenus tout de suite une lecture de grand public, mais dont la valeur esthétique et celle des idées n'a été actualisée qu'avec le recul du temps. Il conçoit le troisième cas de mondialité dans le sens de «l'actualité historique»: ce sont des textes engagés dans leur rapport à la société, exprimant des idées progressistes générales. C'est le quatrième type qui représente pour Čapek la conception la plus importante et la plus élargie de la mondialité, qu'on peut atteindre, paradoxalement et uniquement, à travers des textes qui sont «*purement et parfaitement nationaux*» (Ibidem, 9). Il n'y a que dans le quatrième cas que des textes circulant librement peuvent devenir un patrimoine durable et universel, un héritage culturel commun fondé sur les histoires des gens et de leurs destins – pour citer Čapek: «*...jusqu'ici personne n'a réussi à inventer rien de plus mondial et de plus général*» (Ibidem, 10).

En ce sens, Čapek, en tant que critique et en tant qu'écrivain, enchaîne après plus de cent ans sur le poète allemand Johann Wolfgang von Goethe, qui – tout comme son successeur tchèque – avait allié de façon géniale le discours théorique à sa propre écriture «mondiale ». L'idée du poète porte en elle la vision d'avenir d'un «rêve» postulé, avec le *Gemeingut* signifiant ici la littérature, en tant qu'idéale possession commune de toute l'humanité. Depuis l'acte d'inauguration de Goethe, la notion de littérature mondiale apparaît régulièrement dans tous les travaux essentiels des spécialistes de littérature et fait l'objet, de manière systémique à partir du début du XX^e siècle, de réflexions théoriques qu'on peut, en simplifiant, ramifier en quatre significations : 1) La littérature mondiale en tant que somme de toutes les littératures nationales, qu'on ait par là à l'esprit que la littérature a en elle-même un caractère «mondial», ou que toute littérature, sous certaines conditions, peut devenir «mondiale». 2) La littérature mondiale en tant que sélection, compendium ou «panthéon culturel» de textes littéraires. L'idée d'un «canon» se rapporte ici, sur le plan axiologique et esthétique, à un «échantillon » d'œuvres, anticipé par avance, qui, grâce à leur retentissement, sont considérées comme «classiques». 3) La littérature mondiale en tant que «littérature du monde», par exemple dans le sens d'un réseau ou d'une «grille» intertextuel(le) et transculturel(le) d'idées, de poétiques, de genres, de discours et d'autres con-

textes hétérogènes, par l'intermédiaire desquels se réalise un dialogue non forcé des cultures. 4) La littérature mondiale en tant que méthode de lecture, comme le résultat d'un mode spécifique d'interprétation et de perception herméneutique de l'art.

Si l'on se dirige vers le présent et en particulier les résultats des travaux théoriques des vingt dernières années, on peut, dans un esprit post-moderniste, considérer comme un trait pertinent le fondu entre les différentes conceptions, l'effacement des frontières méthodologiques et des points de départ philosophiques fixes. C'est pourquoi il nous semble plus productif d'opter pour une division de la littérature mondiale du point de vue de l'orientation de la recherche, où on peut la définir dans un sens ontologique et un sens épistémologique. Dans son acception ontologique, la littérature mondiale est une forme d'existence, en constante évolution historique, des œuvres littéraires et de leurs relations. Le fondement de cette compréhension est une conception morphologique de la littérature mondiale vue comme une somme de formes et de structures dont la définition est supralocale et atemporelle. Dans sa signification épistémologique, la littérature mondiale se présente plutôt sous la forme d'une orientation de la recherche et comme un aspect spécifique du regard sur la communication littéraire, dans laquelle sont identifiées certaines idées. Si on revient à la première acception, dans sa compréhension ontologique, la littérature mondiale désigne un ensemble fermement défini de créations artistiques, qui devient progressivement une entité réelle comprenant les littératures du monde entier, et ce depuis l'Antiquité déjà, depuis l'apparition des idées universalistes, malgré le fait que la littérature mondiale, ainsi comprise, n'a pas encore son caractère global moderne. Au second sens, épistémologique, la littérature mondiale représente, philosophiquement, l'équivalent en valeur des idées générales d'universalisme et, en même temps, la forme d'être suprême des rapports littéraires. Dans le contenu de la littérature mondiale, il y a ainsi présente une dimension sous-jacente nettement anthropologique : l'histoire de la littérature mondiale, c'est l'histoire de la quête du sens de l'histoire humaine. Cette différenciation typologique de la littérature mondiale reflète sa structuration interne et son hétérogénéité naturelle, exprimée par deux niveaux sémantiques : la littérature mondiale en tant que notion et en tant que conception. Tandis que la notion existe comme une idée généralement admise d'un phénomène, exprimée verbalement, la conception est une construction intentionnelle, pragmatique, donc un ensemble de principes modélisant la structure de la littérature mondiale, par

exemple sous la forme matérielle de la publication d'un livre. La notion concentre en soi une « philosophie du phénomène », la conception, quant à elle, sa technique. La littérature mondiale, qui, dans l'orientation épistémologique, part de la tradition de l'herméneutique philosophique, perd ici le statut de catégorie fixe, il s'agit plutôt d'une vision, variable historiquement, de la « mondialité » en tant que processus de constitution progressive d'un champ topologique dans lequel se réalise la conscience de la multiculturalité, la relation interculturelle et interrégionale, perçue comme une continuelle rencontre mutuelle, comme une communication et un transfert de valeurs et d'idées. La littérature mondiale générée par le moment où les différents textes sont ouverts l'un à l'autre sur le plan de la réception et s'interpénètrent sur le plan communicationnel, passe à un aspect de la mondialité qui est un processus à plusieurs niveaux, lent et compliqué, de formation d'un « réseau interlittéraire » caractérisé par son égalité axiologique. La « mondialité » naît comme le résultat d'une activité subjective d'interprétation, mais il s'agit aussi d'une faculté courante du phénomène littéraire, capable d'accepter de façon positive et durable un stimulus réceptionnel. Sous une forme concrète, la « mondialité » de tout artefact se manifeste avec intensité quand, par exemple, on constate comment un texte individuel a eu un impact, culturel et poétologique, sur des régions distinctes et séparées par leur éloignement géographique, entre lesquelles on recherche des plans de communication analogiques.

Si on regarde les résultats du derniers congrès de l'AILC/ICLA à Macao en 2019 et 2022, il est évident qu'ils confirmaient que la recherche des divers modèles et aspects de la littérature mondiale a un réel avenir de recherche (Pokrivčák-Zelenka, 2019, p.113; Zelenka, 2012, pp. 5-6). Ce qui est typique, à côté de l'appel à de nouvelles théories, c'est la préfiguration et la circulation des notions comparatistes dans l'espace et le temps, leur détermination par les traditions locales ou régionales. L'abandon du concept américain de la littérature mondiale, où celle-ci est un mode de lecture spécifique créé dans notre esprit par la circulation et la réception de textes littéraires réalisés sous forme de traductions en anglais, ne saurait être définitif. En effet, dans les réflexions contemporaines, l'importance de l'anglais domine toujours, à la fois langue de départ et langue cible des textes qui aspirent à la « mondialité ». La comparatiste américaine Emily Apter, à cet égard, constate que la littérature mondiale contemporaine se profile comme une étiquette ou un symbole des plus grands succès littéraires, qui sont fondés sur un acte de translation-traduction (Apter, 2013, pp. 325-326). D'après David Damrosch, la littérature

mondiale inclut les œuvres qui sont allées au-delà de leur culture d'origine, que ce soit en traduction ou dans leur langue originale (Damrosch, 2003, p. 297). Leur diffusion naturelle fait que ce sont les textes écrits en anglais ou dans une autre langue «mondiale» qui ont la plus grande chance, quelle que soit leur qualité esthétique. Dans ce contexte, Dorothy M. Figueira parle ironiquement d'une nouvelle incarnation de la construction Pentagonienne des études régionales (area studies), «où, sous le masque de la démocratisation et d'une distance prise par rapport au soi-disant «élitisme» de la littérature comparée, les théoriciens et théoriciennes de la littérature mondiale affirment mener un dialogue sérieux avec le monde, mais seulement si ce monde parle anglais, ou est traduit en anglais» (Figueira, 2019, p. 71).

Malgré cette affirmation exacerbée, le congrès a aussi admis d'autres conceptions de la littérature mondiale, qui représentent un compromis entre l'approche américaine et le regard de celles qu'on appelle les «petites » littératures. De façon symptomatique, celui qui a formulé cette position, Marko Juvan, est un représentant de la littérature slovène, c'est-à-dire d'une littérature mineure dans un espace oublié entre l'Europe centrale et les Balkans. Dans sa monographie *Worlding a Peripheral Literature*, il se concentre sur le processus par lequel une œuvre d'une littérature périphérique devient mondiale, c'est-à-dire réussit à accomplir le chemin compliqué allant du particulier à l'universel (Juvan, 2019, p. 7). Juvan rappelle les éléments bien connus, c'est-à-dire l'importance de la langue et du pays. Si une œuvre littéraire veut devenir mondiale, elle doit venir d'un pays important et être écrite dans une langue mondiale (Ibidem 62). Ce qui est lié, bien sûr, à la puissance économique, au marché du livre, à la mise en œuvre du travail intellectuel, etc. Le chercheur part du fait que la littérature mondiale, qu'elle soit un «réseau» ou un «canon», forme un système hiérarchisé dans lequel les textes circulant librement parviennent par l'intermédiaire des grandes littératures, le plus souvent par le biais de la littérature écrite en anglais. On peut ajouter ici que c'est la raison pour laquelle certains théoriciens de la littérature, plutôt que de littérature mondiale, préfèrent parler de «littérature du monde», une notion qui semble être moins élitiste et qui implique moins intensément une certaine homogénéité et l'idée d'un canon standardisé de grandes œuvres (Casanova, 199, p. 88). Haun Saussy, justement, souligne l'accent d'« altérité» et refuse de ne regarder la littérature mondiale que d'un seul point de vue culturel et théorique (Saussy 36). Jeffrey R. Di Leo, autre spécialiste des études américaines, formule la notion de «worlded literature », au sens d'une

littérature marquée, atteinte par le monde, c'est-à-dire d'une littérature liée à travers les réseaux globaux, les traductions, les migrations, etc. (Di Leo, 2018, pp. 2-3) C'est la voie transformée de l'imitation, des analogies et de l'élimination des obstacles tendant à ce que ces textes «nationaux» puissent, par exemple du point de vue de leur culture autochtone, canoniser leur «altérité» sous forme de traduction. Mais cette altérité est perçue par les grandes littératures comme une valeur universelle admise de façon générale. Bien qu'on ne doive pas être d'accord en tous points avec l'idée de la littérature mondiale formulée par Juvan, en particulier quant à son insistance sur la force des facteurs économiques et à la dominance linguistique de l'anglais, ce qui est agréable, c'est ici la conscience qu'on peut atteindre un consensus acceptable de tous sous forme d'une base épistémologique et terminologique définie par un système de notions et de principes concrets. Par là, cette conception fournit au total un apport théorique essentiel aux discussions contemporaines sur les formes, l'essence et les fonctions de la littérature mondiale, qui oscille en permanence dans un large espace entre le «national» et l'«universel».

References:

- Apter, Emily. (2013). *Against World Literature. On the Politic of Utranslability*. Verso Books.
- Casanova, Pascale. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Édition du Seuil.
- Čapek, Karel. (1936). „Jak se dělá světová literatura“. *Přítomnost*, vol. 13, no. 1, 9-10.
- Damrosch, David. (2003). *What Is World Literature?* Princeton University Press.
- D'haen, Theo. (2012). *The Routledge Concise History of World Literature*. Routledge.
- Di Leo, Jeffrey R. (2018). „An Introduction.“ *American Literature as World Literature*, edited by Di Leo Jeffrey R., Bloomsbury Academic, 1-26.
- Đurišin, Dionýz. (1992). *Čo je svetová literatúra?* Obzor.
- Figueira, Dorothy M. (2019). „Prehodnotenia etiky porovnávania.“ *World Literature Studies*, vol. 11, no. 1, 70-80.
- Gáfrik, Róbert. (2020). „Hľadanie nových metód a tém v súčasnej slovenskej komparatistike.“ *Komplexnosť tvorivosti. Zborník príspevkov k jubileu Márie Bátorovej*, edited by Renáta Bojničanová and Tamara Šimončíková-Heribanová, VEDA, 145-154.
- Gáfrik, Róbert. (2020). „Trampoty so svetovou literatúrou.“ *World Literature Studies*, vol. 12, no. 2, 115-123.
- Juvan, Marko. (2019). *Worlding a Peripheral Literature*. Springer Verlag.

- Kola, Adam F. (2014). „Między komparatystyką literacką a literaturą światową.“ *Teksty drugie*, no. 5, 41-63.
- Moretti, Franco. (2013). *Distant Reading*. Verso.
- Pokrivčák, Anton and Miloš Zelenka. (2019). „World Literature and the Future of Comparative Literature from the Point of View of the XXII. Congress of the AILC/ICLA.“ *World Literature Studies*, vol. 11, no. 4, 111-120.
- Saussy, Haun. (2004). *Comparative Literature in an Era of Globalization?* Johns Hopkins University Press.
- Tihanov, Galin. (2004). „Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And why is it now Dead?).“ *Common Knowledge*, vol. 10, no. 1, 61-81.
- Vodička, Felix. (1969). *Struktura vývoje*. Odeon.
- Wellek, René. (1936). „The Theory of Literary History.“ *Travaux de Cercle Linguistique de Prague*, vol. 6, 173-191.
- Wellek, René. (1959). „The Crisis of Comparative Literature.“ *Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature 1*, edited Werner P. Friederich. University of North Carolina Press, 149-159.
- Wellek, René and Austin Warren. (1949). *Theory of Literature*. Harcourt.
- Wollman, Frank. (1928). *Slovesnost Slovanů*. Vesmír.
- Wollman, Frank. (1935). „Věda o slovesnosti. Její vývoj a poměr k sousedním vědám.“ *Slovo a slovesnost*, vol. 1, no. 4, 193-202.
- Zelenka, Miloš. (2012). „L'Europe centrale dans le contexte de la géographie littéraire et symbolique.“ *Recherchers & Travaux*, vol. 80, 121-140.
- Zelenka, Miloš. (2022). „The concept of world literature in Czech and Slovak comparative literary studies.“ *World Literature Studies*, vol. 14, no. 2, 5-30.

Individual Session –

Colonial, Postcolonial, Decolonial and Neocolonial Experiences: Rewriting Cultural History

Perspectives on the Development of Literature in the Context of the Colonial Regime and the Independence of the Country

ლიტერატურის განვითარების პერსპექტივა კოლონიური
რეჟიმის და ქვეყნის დამოუკიდებლობის პირობებში

Gia Arganashvili

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
(Georgia)

გია არგანაშვილი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
(საქართველო)

Abstract:

Perspectives on the Development of Literature in the Context of the Colonial Regime and the Independence of the Country

While the national literature has been developed for centuries under the conditions of the colonial regime, it is natural for the reader to find difficulty in distinguishing between fictional works created in the conditions of freedom and the colonial regime.

If we analyze this issue with the example of our country in mind, then we must confront both the literature created under colonial rule and in the time of freedom. Indeed, it is through such a comparative analysis that we can then identify the literary peculiarities characteristic of both eras.

At the same time, it is natural to consider the author's creative individuality as well as the paradigmatic features of each epoch in which the author is inculcated.

Considering all of this, we can analyze, on the one hand, the work of Shota Rustaveli (12th century, Golden Age of Georgia), and on the other hand, the work of Nikoloz Baratashvili (19th century, a country that became a province of Russia). These two literary works provide an excellent platform for discussing the most fruitful conditions for literature development.

In this case, the subject of relative controversy will be the hero-knight of the epic ("Panther-skinned"), and on the other hand the lyrical "Meran" character – also a rider who, like the first, tries to cross the border of destiny over to a promised land of harmony.

It is important to recognize that "Merani" is as highly acclaimed as Rustaveli's "Vepkhistaosani." If the classical epic tradition is perfectly found and manifest in Rustaveli's poem, then "Merani is the most brilliant example of lyrical self-expression characteristic of romantic poetry" (Guram Asatiani).

Lastly, we should not assume that this research will necessarily lead us to a banal conclusion, one in which the literature produced under colonial rule inevitably reflects a process of resistance or obedience to the current situation. The solution to the current situation is often to isolate oneself from reality. An even more effective way to escape colonial influence is to focus on a different cultural space which, in turn, carves a whole new modern paradigm for considering the national interest.

This research is relevant and timely and, thus, we hope its results will be read with enthusiasm and appropriate interest. And, perhaps more importantly, we hope that these dual perspectives of literature (colonial, independent) will be thoughtfully acknowledged.

Keywords: Colonial Regime, Literature, Independent Country

საკვანძო სიტყვები: კოლონიური რეჟიმი, ლიტერატურა, დამოუკიდებელი ქვეყანა

მსოფლიო ლიტერატურაში იშვიათია ისეთი ავტორი, რომლის შემოქმედება გაჯერებული არ იყოს თავისუფლებისკენ იგავური თუ პირდაპირი მოწოდებებით. ამ მხრივ, ჩვენი ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ინტერესები და განვითარების ვექტორი მთლიანად თანხვედრაშია ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებთან, მაგრამ როგორი იყო ამ მხრივ ჩვენი მწერლობის მიზნები წარსულში, რა ინტერესები ჰქონდა დაპყრობილი ქვეყნის შემოქმედს, როგორ შეიცვალა სოციო-პოლიტიკური პარადიგმა და მასთან ერთად ნაციონალური ლიტერატურის მიმართულება, მას შემდეგ, რაც ქვეყანამ კოლონიურ მდგომარეობას დააღწია თავი და თანასწორ ერთა შორის დაიმკვიდრა ადგილი, როგორია ლიტერატურის განვითარების პერსპექტივა ჩვენში დღეს და ახლო მომავალში ?!

ყოველივე ამის კვლევა მდიდარ ემპირიულ მასალას მოითხოვს, რომლის ნაკლებობა ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში ნამდვილად არ იგრძნობა, მაგრამ თუ ქრონოლოგიურად გავადევნებთ თვალს ამ საკითხს, დავინახავთ შემაშფოთებელ რეალობას, რომ რუსთაველის შემდეგ არც ერთ ქართველ კლასიკოსს მწერალს გურამიშვილს, ბარათაშვილს, ორბელიანს, ილიას, ვაჟას, აკაკის, გალაკტიონს სახელმწიფო არა ჰქონიათ(!)

ჩვენს ლიტერატურას საუკუნეების განმავლობაში კოლონიური რეჟიმის პირობებში უხდებოდა განვითარება. მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ ლიტერატურისთვის ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა. უმეტეს შემთხვევაში, ის კარგავს უნარს დაინახოს განსხვავება თავისუფლების პირობებში და კოლონიურ რეჟიმში შექმნილ მხატვრულ ლიტერატურას შორის.

„– განა, ამით რამე დააკლდა ჩვენს ლიტერატურას? – იკითხავს გულუბრყვილო მკითხველი.

– დააკლდა ... აი, თუნდაც ის, რომ კოლონიურ რეჟიმში აღზრდილი მწერლის შემოქმედების შეფასებას ჩვეულებრივ ასე ვიწყებთ: „რუსთაველის შემდეგ...“ (არგანაშვილი, 2006, გვ. 152).

ისიც დააკლდა, რომ ასწლეულების განმავლობაში ქართველი მწერლები ლიტერატურულ მოღვაწეობასთან ერთად, ერის წინამძღოლის ფუნქციებსაც ითავსებდნენ და იბრძოდნენ სახელმწიფოსთვის – სახელმწიფოსთვის როგორც კულტურისთვის, რადგან ხელისგულის-ოდენა ადგილიც კი არ ჰქონდათ თავიანთი გმირების დასასახლებლად.

„– აი, რატომ ვერ მღერიან მათი გმირები ავთანდილის სიმღერას. აი, რატომ ამოისმა სახელმწიფოს გარეშე დარჩენილი საუკუნეთიდან მხოლოდ მწუხარი გლოვის ხმა“

ეს ლირიკული გადახვევაა თემიდან, უფრო ზუსტად რომ შევიგრძნოთ რეალობის სიმძიმე. კვლევამ კი დეტალურად უნდა გვაჩვენოს თუ როგორ იცვლება ღირებულებათა იდეალები და შემოქმედებითი მიზნები ქვეყნის თავისუფლების პირობებში და რამდენად საფუძვლიანი იმის მტკიცება, რომ კოლონიურ გარემოში თვით გენიალური შემოქმედნიც ვერ ახერხებენ თავიანთი ნიჭის და უნარჩვევების სრულ რეალიზაციას.

დღეს ჩვენში კოლონიურ ეპოქაში შექმნილი ტექსტების მრავალმხრივი ანალიზი მიმდინარეობს, როგორც აზრობრივი ასევე ენაში დაფარული ეტიმოლოგიური მინიშნებების დონეზე. თუმცა ეს მუშაობა ჯერ იმ შედეგამდე არ მისულა, რომ პლაგიატის პროგრამის მსგავსად ზუსტად აღმოაჩინოს არა მხოლოდ ეპოქისთვის დამახასიათებელი სიტყვიერი ამ მხტვრულ სახეში არსებული კოლონიური მინიშნებები, არამედ ე.წ. ქვეცნობიერი წამოცდენებიც.

აქვე აღვნიშნავთ, ჩვენ დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებთ ანტიკოლონიურ ე.წ. იატაქვეშა ლიტერატურას, რომელიც პატრიოტული გრძნობით და თავისუფლებისადმი სწრაფვით იყო შთაგონებული. თავისუფლებისთვის ბრძოლა თავისთავად კეთილშობილური ზრახვაა, მაგრამ იძულებითი ნაბიჯია და შემაფერხებელ გავლენას ახდენს შემოქმედებით წინსვლაზე, ხელოვნების თავისუფალ განვითარებაზე.

ზოგადად კი, ჩვენი ქვეყნის მაგალითზე თუ განვიხილავთ ამ საკითხს, მოგვიწევს კოლონიური მდგომარეობის პირობებში შექმნილი ლიტერატურის დაპირისპირება თავისუფალი ქვეყნის მწერლობასთან და შედარებითი ანალიზის საფუძველზე იმ თავისებურების გამოკვეთა, რომელიც ახასიათებს სხვადასხვა დროში შექმნილ ლიტერატურას.

ზუნებრივია, ასეთ დროს უნდა გავითვალისწინოთ, ავტორის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, ასევე ეპოქისთვის დამახასიათებელი პარადიგმული ნიშნები, რომელიც განსაკუთრებულ ვალდებულებებს უჩენს ავტორს, როგორც თავისი თანამედროვეობის, ასევე გაბატონებული კულტურის მიმართ.

ჩვენ დავინტერესდით თავად მწერლობაში თუ არის შენიშნული კოლონიური რეჟიმის უარყოფითი გავლენა ლიტერატურის უმაღლესი დანიშნულების განხორციელების გზაზე და ამ მხრივ ძალზე საინტე-

რესო ნიმუშს წავაწყდით. ეს არის იოანე ბაგრატიონის („კალმასობის“ ავტორი) ლექსი, რომელშიც ავტორი მწერლობის „დაგლახავებს“ სკვითთა მიერ ქვეყნის დაპყრობას უკავშირებს:

„სკვითთ წაგვართვეს მთლად ქვეყანა,
არც კი მოგვცეს კაცი ერთი,
ქართლ-კახეთისა არ დასჯერდნენ,
ზედ დაიდვეს იმერეთი.
მწერლობაში დავგლახაკდით,
შემწე არ გვყავს მისამართი,
შევთხოვთ ზენას სამართალსა,
ვნახოთ როგორ განსჯის ღმერთი“.
(ანთოლოგია, 2014, გვ. 216)

მწერალი რუსთა დამპყრობლური პოლიტიკის უარყოფით გავლენაზე მიიქცევს მკითხველის ყურადღებას და მწერლობის დაკნინებას მის პირდაპირ შედეგად განიხილავს. თუმცა ზუსტ განმარტებას არ იძლევა რაში გამოიხატება „მწერლობის დაგლახავება“ და ჩვენი კვლევის მიზანიც სწორედ ის არის, რომ შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოვკვეთოთ ის „სუსტი“ ადგილები, რომლებიც კოლონიური რეჟიმის პირობებში ლიტერატურული პროცესებში იჩენს თავს.

ამისთვის გრიგოლ ორბელიანის ერთ ლექსზე შევჩერდებით. უფრო სწორედ კი, ვრცელი ლექსის („ჩემს დას ეფემიას“) მხოლოდ ერთ პასაჟს მივაქცევთ ყურადღებას. მკითხველს გავახსენებ, რომ ეს ლექსი მთლიანად რომანტიკული განწყობისაა. ლირიკული გმირი აღგვიწერს თავის სასოწარკვეთილ მდგომარეობას საპყრობილეში ყოფნის დროს. და ამ უიმედობაში გაისმის სარკმლიდან შემოფრენილი ჩიტის ხმა. პატიმარი ცდილობს მერცხლის ჭიკჭიკს ხმა ააყოლოს, მაგრამ ნაცვლად სიმღერისა გაისმება ხრიალი:

„მაგრამ მახსოვს კი, ერთ გზის მესმა ჭიკჭიკი მერცხლის,
და სწორედ ვიტყვი, მწამდა იგი ხმად მეგობრისად,
იმიერ სოფლით ჩემს ნუგეშად მოვლინებული,
და მის პასუხად მსურდა მეცა თქმა სიმღერისა!
მაგრამ შემზარდა, რა ნაცვლად ხმის განხდა ხრიალი.
და კედელთაცა დაყრუებულთ წარმოსთქვეს ბანი!

ხმა ეს უცნობი იყო ველურ და საზარელი,
გავოცდი, ვჰსდუმენ და ხმა ჩემი მევე ვერ ვსცანი,
მის ჟამით ვიყავ, ვით სამარეს, უხმოდ, უსიტყვოდ
ვიდრე დასასრულ ვაების ბჭე არა განმიდეს“.

(ორბელიანი, 1951, გვ. 47)

პოეტი ხვდება, რომ მისგან ამომავალი ეს „ველური და საზარელი ხმა“, რომელიც მის ირგვლივ ყველა სულიერს აფრთხობს სწორედ სამარის, ტყვეობაში ყოფნის ხმა არის, მკითხველი კი მასში ბუნებასთან გაუცხოებას (ჰეგელი) ხედავს და შედარებისთვის უცხო მოყმის სამებნელად წასული ავთანდილის, მარტოობისგან და უიმედობისაგან სასოწარკვეთაში ჩავარდნილი ადამიანის სიმღერა ახსენდება, რომლის მოსასმენად მთელი სამყარო იკრიბება:

„რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან,
მისვე ხმისა სიტკბოსაგან წყლით ქვანიცა გამოსხდიან,
ისმენდიან, გაკვირდიან, რა ატირდის, ატირდიან;
იმღერს ლექსთა საბრალოთა, ღვარისაებრ ცრემლნი სდიან“,
(რუსთაველი, 1970, გვ. 175)

რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ (ეპოსი) ბუნებასთან ჰარმონია და თანხვედრა იგრძნობა, გრიგოლ ორბელიანის პოეზიაში (ლირიკა) კი თავს იჩენს იმავე ბუნებასთან ადამიანის სრული გაუცხოების ტენდენცია. შესაძლოა მკითხველმა ეს განსხვავება, ჟანრის თავისებურებით და ეპოქის განმასხვავებელი ნიშნითაც ახსნას (რადგან ბუნებასთან დამოკიდებულება კოლონიურ მდგომარეობაშიც ისე იცვლება, როგორც თავისუფალ გარემოში), მაგრამ ავტორი თავის სხვა ტექსტში („თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“) კიდევ უფრო აშკარად აჩენს თავის დამოკიდებულებას დაპყრობილი ქვეყნის მდგომარეობის მიმართ, რადგან მისი მხრიდან რუსთაველის ხელახლა დაბადების ნატვრაში, მის მიერ სწორედ ქვეყნის თავისუფლების, სამშობლოს გამოხსნას და მისი სულიერი აღდგენის სურვილი იკითხება:

„შენი ივერი
აღსდგეს ძლიერი,
და დადგეს ერად სხვა ერთა შორის,
წმიდით საყდარით,
ენით მდიდარით,
სწავლისა შუქით განათებული!

ზნე ამაღლებით,
ძლევის დიდებით,
სამშობლო მიწის სიყვარულითა! —
და გაგვიცოცხლდეს,
რომ კვლავც მოგვესმეს
სიტყვა ქართული რუსთაველისა“.
(ორბელიანი, 1951, გვ. 77)

კიდევ ერთი ლიტერატურული პარალელი იმ იდეის საილუსტრაციოდ, რომ კოლონიური რეჟიმის დროს მიზანი ყოველთვის ეძებს გამართლებას (მაკიაველი) და პოულობს კიდევ, რადგან ეროვნული ჩაგვრა და ცხოვრების გაუსაძლისი პირობები უფრო და უფრო ნაკლებად გილს ტოვებს ძველებური სიამაყისთვის.

მკითხველს გვახსენებ ვაჟა-ფშაველას პოემა „ბახტრიონის“ ის ეპიზოდს, რომელშიც პოემის პერსონაჟები (ლელა და კვირია) ბახტრიონის ციხის ასაღებად მიდიან.

„კარს გაგვიღებენ ციხისას,
მარჯვედ მოვხვდებით შიგნითა,
შენ თუნდაც ხელსა ნუ გასძრავ,
ჩვენს ჯარს მე ვუშველ იქითა“.
(ვაჟა-ფშაველა, 1979, გვ. 571)

მათი გეგმის მიხედვით კვირიამ ციხის მცველებს ლელა ყაენისთვის მირთმეულ საჩუქრად უნდა წარუდგინოს, ხოლო როდესაც ამ ხერხით ციხეში შეაღწევენ, კარის მცველები დახოცოს და ჩვენს ჯარს გზა გაუხსნას. ეს გადაწყვეტილება კი თითქმის ზუსტად იმეორებს ავთანდილის („ვეფხისტყაოსანი“) თათბირს, როდესაც გმირები ქაჯეთის ციხის აღებას ეპირებიან:

„მალვით ჩავიცვამ აბჯარსა, გავჩნდები, გავეცრუები,
ღმერთმან ქმნას, უხვად ვადინო შიგნით სისხლისა რუები“.
(რუსთაველი, 1970, გვ. 250)

ჩვენ ასევე გვახსოვს ტარიელისგან დიდი ტაქტიკითა და გონივრულობით დაწუნებული ავთანდილის ეს ნათათბირევი. „ესე მე დამსვრის“ – ამბობს პოემის მთავარი გმირი და ჩვენც გვახსენდება, რომ

მისთვის მიპარვით, მოტყუებით მტერზე თავდასმა სრულიად მიუღებელია.

თუმცა მეთორმეტე საუკუნეში ავთანდილის დაწუნებულ ნათათ-ბირევს მეჩვიდმეტე საუკუნეში ალტერნატივა აღარ ეძებნება. მრავალ-საუკუნოვანი კოლონიალური მდგომარეობა და მისგან გამოწვეული სოციო-პოლიტიკური პარადიგმა ლიტერატურას აღარ უტოვებს არჩე-ვანის უფლებას, აღარც ვალდებულებას მაღალიდებული ტექსტის შექმ-ნისა ან თუნდაც მისი წაკითხვის მიმართულებით .

სამწუხაროა, რომ ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ ველარავინ იტყვის:

„ფიცხლა შევებნათ, შევსჯარნეთ, ვერ მოგვასწრებენ კარებსა...“
(რუსთაველი, 1970, გვ. 252)

(ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ისტორიულად ბახტრიონის ციხე-სიმაგრე მოლაშქრეებმა სწორედ პირდაპირი იერიშით, ტარი-ელის მეთოდით, აიღეს).

ამ მიზეზი კი ისაა, რომ მეთორმეტე საუკუნიდან (თავისუფალი ქვეყნიდან) ჩვენს ლიტერატურას აღარ გადმოჰყოლია ტარიელის რა-ინდული სახე (თუ მისი პორტრეტის პაროდირულ ცვლილებას არ ჩავთ-ვლით). ჩვენ კიდევ მრავალჯერ დავრწმუნდებით, რომ წარსულში დარჩა მისი ღვთაებრივი სული და შეგნება, ადამიანური მორალი და ლიტერატურული სიმაღლე. ამიტომ, თანდათანობით ავთანდილმა დაამეტა მის სახელს. ის იქცა მკითხველთა ტრფიალების საგნად და მისაბამ პერსონაჟად, მისი თათბირი გახდა შთამომავლობისთვის უფ-რო მისაღები.

ჩვენ არ შეგვიძლია ზუსტი თარიღი დავასახელოთ თუ როდიდან დაიწყო „ვეფხისტყაოსანში“ პერსონაჟთა ადგილმონაცვლეობითი პრო-ცესი, როდიდან დაუპირისპირდნენ მთავარი პერსონაჟების (ტარიელი, ავთანდილი) ერთმანეთს, რამაც ნაწარმოები მთავარი ხაზი დაარღვია და მკითხველის ემოციებზე დაყრდნობით ღირებულებათა შკალაზე იდეოლოგიური ძალდატანება გამოიწვია.

ტრადიციული შეფასებით, „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟები საკა-ცობრიო ბუნების, უმაღლესი ჰუმანიზმისა და ღირებულების მატარე-ბელი გმირები არიან. თუმცა პოემის იდეური და მხატვრული ამო-ცანის შესრულებაში მათ სხვადასხვა ფუნქცია აკისრია და სწორედ ხასიათთა მრავალფეროვნება ჰქმნის იდეალური პერსონაჟის სახეს, რომელიც ადამიანურის და ღვთაებრივი ბუნების შერწყმაში გამოიხატება.

ნაწარმოების მთავარი იდეის მტვირთველი რომ ტარიელია ეს სათაურიდანაც კარგად ჩანს. ავთანდილს და ფრიდონს ამ ამოცანის გადაწყვეტაში მნიშვნელოვანი და შეუცვლელი ფუნქცია აქვთ და მხოლოდ პოემის ფინალში ხდება ცხადი, რომ პერსონაჟთა როლების „შეცვლა“ ნაწარმოების იდეურ-მსოფლმხედველურ სამყაროს ანგრევს და პოემას საკაცობრიო ღირებულებას უკარგავს.

რა შეიძლება იყოს იმის მიზეზი, რომ თანამედროვე მკითხველისთვის ასე გაუცხოვდა ტარიელის პერსონაჟი, მისმა ადამიანურმა შესაძლებლობამ დაკარგა აქტუალობა და ერთგვარად სიმბოლური ხასიათი შეინარჩუნა. ამის წილ უფრო მეტი პოპულარული შეიძინა ავთანდილმა, რომლის ადამიანური უნარ-ჩვევები უფრო თანამედროვე და მისაბამი გახდა მკითხველისათვის. (შემთხვევით, არ არის სულ ახლახან ევროპაში გამოცემული პერსონაჟთა ენციკლოპედიაში ქართული ლიტერატურიდან მხოლოდ ავთანდილის პერსინაჟი იხსენიება)

ბუნებრივია, ამ ცვლილებებთან ერთად პოემაში დაიკარგა კეთილისაგან ბოროტების ძლევის ქრესტომათეული იდეა და ნაწარმოების მთავარი საზრისი მხოლოდ მეგობრობის, რაინდული მორალის, ერთგულების გამოხატულებად იქცა.

თავად ავტორის შემოქმედებითი უნარი, რომელიც იდეალური პიროვნების ჩამოყალიბებასა და უზენაესი იდეალის აღსრულებას ემსახურებოდა, დამცირდა და დღეს მხოლოდ მხატვრული სახეების გამორჩეულ მწერლად და სიტყვის ოსტატად დამკვიდრდა თანამედროვე მკითხველის მეხსიერებაში.

ყოველივე ამის მიზეზად ჩვენ პოსტკოლონიური სინდრომის არსებობას მივიჩნევთ. მიუხედავად იმისა, რომ სოციო-პოლიტიკური პარადიგმა ათეული წლების წინ შეიცვალა საზოგადოებრივი ცნობიერება აყოვნებს შესაბამის ცვლილებებს. ამ ფონზე სწორედ ლიტერატურამ უნდა იტვირთოს ამ წინააღმდეგობის გადალახვა, საკაცობრიო თემების დამუშავებით და „წაკითხით“ მან უნდა შეძლოს, რომ დღევანდელი მკითხველი საკაცობრიო ლიტერატურულ პროცესებს არ ჩამორჩეს.

დღეს ჩვენს მწერლობას და მწერლებს დამოუკიდებელი სახელმწიფო აქვთ. ეს კი, არა მხოლოდ ახალი ტექსტის დაწერის, არამედ მისი სათანადოდ წაკითხვის პირობას და ვალდებულებასაც აჩენს. ყოველივე ეს კი მკითხველში დაკარგული ჰარმონიის ძიებისა და მასში დაბრუნების სურვილს აღვიძებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ანთოლოგია, (2014). ქართული ლირიკის ანთოლოგია (1765-1825). თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- არგანაშვილი, გ. (2006). „ამაოდ არ მთაწმინდაზე უსეირნიათ“, თბილისი: „მერანი“.
- ვაჟა-ფშაველა, (1979). ლექსები და პოემები, ტ. 1, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- ორბელიანი, გრ. (2013). ერთტომეული, თბილისი: „პალიტრა L“.
- რუსთაველი, შ. (1970). „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.

References:

- Antologia, (2014). Kartuli lirik'is antologia (1765-1825). [Anthology of Georgian lyrics (1765-1825)]. Tbilisi: universit'et'is gamomtsemloba.
- Arganashvili, G. (2006). Amaod ar mtats'mindaze useirniat. [They did not walk on Mtatsminda in vain]. Tbilisi: „merani“.
- Vazha-Pshavela, (1979). Leksebi da p'oemebi. T'. 1. [Poems and Poems, vol. 1]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
- Orbeliani, Gr. (2013). Ertt'omeuli. [One volume]. Tbilisi: „palit'ra L“.
- Rustaveli, Sh. (1970). *Vepkhist'q'aosani*. [“The Knight in the Panther's Skin”]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.

The Theme of War in German and Georgian Baroque Literature (Andreas Gryphius and Davit Guramishvili)

ომის თემა გერმანულ და ქართულ ლიტერატურულ
ბაროკოში

(ანდრეას გრიფიუსი და დავით გურამიშვილი)

Konstantine Bregadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Shota Rustaveli institute of Georgian Literature

(Georgia)

კონსტანტინე ბრეგაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის

ინსტიტუტი

(საქართველო)

Abstract:

The fierce Thirty Years' War in 17th century Germany (1618-1648) and the internal political chaos in 18th century Georgia (political fragmentation), the foreign aggression of the Ottoman Empire and the Kingdom of Iran against Georgia became the subject of poetic creativity, in particular, in the works of the famous German Baroque writer Andreas Gryphius (1616-1664) and the poem "Davitiani" by the representative of Georgian Baroque, Davit Guramishvili (1705-1792). War is considered here as an apocalyptic event that not only destroys the homeland politically and economically but also war is regarded as a universal catastrophe, because it destroys all perspectives on human existence, making the course of history lose its meaning. The lyrical characters of these authors reflect this hopelessness and meaninglessness with the baroque characteristic of Baroque, the deep sense of vanity, and the high style of Baroque poetry (genus grande), which makes the theme of war more apocalyptic than apocalypse itself.

Thus, if Gryphius' sonnet "Thränen des Vaterlandes. Anno 1636" is set within the framework of the thirty-year war, where the apocalyptic visions of an objective universal catastrophe and the expectation of this apocalypse

are conveyed, then in Guramishvili's lyrical poem we have reflections on the subjective existential fate, which is caused by a priori objective existences – political destabilization (historical factor) and the perfidy of "life" and "existence", that is, by the spontaneity and unpredictability of existence (ontological factor) – "it is not in the hands of the one who holds it, but if you hold it with a fist". And here, the subjectivism of the lyrical hero of Guramishvili's poem, i.e. his subjective reflections on his existence, suddenly turns into an objective existential situation, namely, using Sartre's terminology, the existence of the lyrical hero of "Davitiani" can be perceived as "being" (Fr. *en-soi*, Germ. *An-sich-ein*, *Existenz*) and "essence" (Fr. *pour-soi*, Germ. *Für-sich-sein*, *Essenz*) in the objectively given dialectic (Galle, 2009, p. 20; Seibert, 1997, p. 128), e. i. in the objectively given dialectic of existence and being when first there are existing and its ontological data, and then the personal existence of a person written in these data. Therefore, a priori we have an existential situation, when the existing and its ontological data always precede and forego the person (respectively, the lyrical hero of "Davitiani") and his private existence, and these ontological data (for example, birth, death, historical existence, temporality, transience, impermanence, etc.) appear to a person (respectively, the lyrical hero of "Davitian") as they are already written in advance, as they already exist beforehand.

Keywords: War, Georgian Baroque, German Baroque, David Guramishvili, Andreas Gryphius

საკვანძო სიტყვები: ომი, ქართული ბაროკო, გერმანული ბაროკო, დავით გურამიშვილი, ანდრეას გრიფიუსი

„რამეთუ ომი საშინელი და საზარელი მონსტრია“.

(ჰ. ი. ქრ. გრიმელსჰაუზენი)

„Was Krieg vor ein schreckliches und grausames
Monstrum seye“. (H. J. Ch. Grimmelshausen)

შესავალი

მე-17 საუკუნის გერმანიაში მძვინვარე ოცდაათწლიანი ომი (1618-1648) და მე-18 საუკუნის პირველი მესამედის საქართველოში არსებული შიდა პოლიტიკური ქაოსი (პოლიტიკური დაქუცმაცებულობა) და ოსმალეთის იმპერიისა და ირანის სამეფოს საგარეო აგრესია საქართველოს, კერძოდ, ქართლისა და კახეთის სამეფოების, მიმართ პოეტურ შემოქმედებათა თემად იქცა, კერძოდ, გერმანული ლიტერატურული ბაროკოს ერთ-ერთი უმთავრესი წარმომადგენლის, ანდრეას გრიფიუსის (1616-1664) ლირიკაში და ქართული ლიტერატურული ბაროკოს უმთავრესი წარმომადგენლის, დავით გურამიშვილის (1705-1792) ლირიკულ-ისტორიულ პოემაში „დავითიანი“.¹ ომი ორივე ავტორთან განხილულია ისეთ აპოკალიფსურ მოვლენად, რომელიც არა მხოლოდ საკუთარ სამშობლოს ანადგურებს პოლიტიკურად და ეკონომიკურად, არამედ ომი გააზრებულია ზოგადსაკაცობრიო კატასტროფად, ვინაიდან იგი საერთოდ უსპობს ყველანაირ პერსპექტივას ადამიანის ეგზისტენციას, ხოლო ისტორიის მსვლელობას უკარგავს ყოველგვარ საზრისს. აღნიშნულ ავტორთა ლირიკული გმირები სწორედ ამ უპერსპექტივობასა და უსაზრისობას რეფლექტირებენ ბაროკოსთვის დამახასიათებელი *ვანიტატურობით* (ე. ი. ამაოების ღრმა განცდით შეპყრობილნი) და ბაროკოს პოეზიისათვის დამახასიათებელი მაღალი სტილით (*genus grande*), რაც ომის თემას რეალურ აპოკალიფსზე აპოკალიფსურს ხდის.

¹ ის, რომ სრულიად ლეგიტიმურია საუბარი და მსჯელობა ქართულ ლიტერატურულ ბაროკოზე, ეს დიდი ხანია დასაბუთებულია გ. გაჩეჩილაძისა („ბაროკოს პრობლემა და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანები“, [1972]) და ი. კენჭიშვილის („ქართული ავთენტური ბაროკო“ [1973]) ნაშრომებში (ნაჭყებია, 2009, გვ. 151), ასევე, მ. ნაჭყებიას გამოკვლევებში (ნაჭყებია, 2009; ნაჭყებია, 2022).

I. ოცდაათწლიანი ომი (1618-1648) გერმანიასა და ევროპაში

მარტინ ლუთერის გარდაცვალების წელსვე (1546) გერმანიაში (და, ზოგადად, ევროპაში) აგორდა რელიგიური ომები კათოლიკეებსა და პროტესტანტებს შორის. ეს რელიგიური ომები ნელ-ნელა პოლიტიკურ ომებში გადაიზარდა და მე-17 საუკუნეში, 1618 წელს გაჩაღდა კიდევ ე. წ. *ოცდაათწლიანი ომი*, რომელიც იყო პირველი საერთოევროპული ომი და რომელიც საბოლოოდ ვესტფალიის ზავით (1648) დასრულდა. თუმცა ომები ევროპაში ამის შემდგომაც, მთელი მე-17 საუკუნის მანძილზე და მე-18 საუკუნის დასაწყისშიც მძვინვარებდა – ჩრდილოეთის ომი (1655-1660), საფრანგეთ-ჰოლანდიის ომი (1672-1678), გერმანიის რაიხის დიდი ომი ოსმალეთის წინააღმდეგ (1683-1699), ომი ესპანეთის მემკვიდრეობისათვის (1701-1714), მეორე ჩრდილოეთის ომი [1700-1721] (Niefanger, 2006, p. 27; Meid, 2009, p. 9-10). ასე რომ, *ომი* მთელს ბაროკოს ეპოქას მსჭვალავს, ეპოქის თანამდევ მოვლენაა.

ოცდაათწლიან ომს არც ერთი მხარისათვის – არც კათოლიკური ლიგისათვის და არც პროტესტანტული უნიისათვის – არ მოუტანია კონკრეტული შედეგი, ვინაიდან პოლიტიკურ და რელიგიურ ძალთა ის გადანაწილება და ის კონფესიური (სარწმუნოებრივი, აღმსარებლობითი) საზღვრები, რაც კათოლიკეებისა და პროტესტანტებისათვის 1555 წელს ოცდაათწლიან ომამდე განისაზღვრა აუგსბურგის ზავით, ომის შემდეგაც იგივე დარჩა: ანუ, ჩრდილოეთ გერმანია (შესაბამისად, ჩრ. და ცენტრალური ევროპა – ინგლისი, ჰოლანდია, შვეიცარია, სკანდინავიის ქვეყნები) ისევ პროტესტანტულ რწმენაზე დარჩა, ხოლო სამხრეთ გერმანია (შესაბამისად, დასავლეთ და სამხ. ევროპაც – საფრანგეთი, იტალია, ესპანეთი, პორტუგალია) – ისევ კათოლიკური იყო. ერთადერთი სახელმწიფო, ვინც ამ ომით იხეირა და სარგებელი ნახა, იყო საფრანგეთის სამეფო, რომელმაც ომის შემდგომ დადებული ვესტფალიის ზავის საფუძველზე გერმანიის რაიხისა და ესპანეთის სამეფოს ევროპაში ჰეგემონიას ბოლო მოუღო და თავად გამოირჩა ევროპის წამყვან ქვეყნად (Meid, 2009, p. 6, 7).

როგორც შევნიშნეთ, ე. წ. *ოცდაათწლიანი ომი* პირველი საერთოევროპული ომი იყო, რომელიც ძირითადად გერმანიის ტერიტორიაზე მიმდინარეობდა. ამ ომში თავდაპირველად ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ, ერთი მხრივ, ცენტრალური და ჩრ. გერმანიის პროტესტანტული საპერცოგო-სამთავროები და, მეორე მხრივ, კათოლიკური ე. წ. *გერმ-*

ნელი ერის საღვთო რომის იმპერია (რაიხი), რომელსაც იმ პერიოდი-სათვის სათავეში ედგა ჰაბსბურგთა დინასტია (მათი რეზიდენცია ვენაში იყო). საღვთო რომის იმპერია, ანუ რაიხი მოცემული მომენტი-სათვის აერთიანებდა სამხრეთ და დასავლეთ გერმანიის სამეფო-სამთავროებს. პირადი პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი ინტერესების და არა რელიგიური მისწრაფებების გამო, ომში მალევე ჩაერთვნენ სხვა-დასხვა ევროპული სახელმწიფოებიც, რომლებიც კონფესიური ნიშნით შემოიკრიბნენ დაპირისპირებულ გერმანულ სამეფო-სამთავროთა გარშემო: კათოლიკურ გერმანიას მხარს უჭერდა საფრანგეთი, ესპანეთი, რომის პაპი, ხოლო პროტესტანტულს – შვედეთი, დანია, ჰოლანდია და ინგლისი. ცხადია, აღნიშნული სახელმწიფოები, განსაკუთრებით, საფრანგეთი და შვედეთი, ამ ომიდან მოელოდნენ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ სარგებელს გერმანიის ხარჯზე და შემდგომ, ომის მსვლელობისას ისე მოხდა, რომ პირადი ინტერესების გამო პროტესტანტული შვედეთი და კათოლიკური საფრანგეთი ერთმანეთის მოკავშირეებიც კი გახდნენ კათოლიკური გერმანული რაიხის წინააღმდეგ: კერძოდ, შვედეთისა და საფრანგეთის სამეფოების მიზანი იყო ისედაც დეცენტრალიზებული გერმანული რაიხის კიდევ უფრო დასუსტება და იმპერიის („რაიხის“) ტერიტორიების დაუფლებით საკუთარი ტერიტორიების გაფართოება, რასაც მათ მიაღწიეს კიდევ ვესტფალიის ზავით (Niefanger, 2006, p. 29; Meid, 2009, p. 6).

ამასთან, ომში ჩაბმული თითოეული ევროპული სახელმწიფო მაქსიმალურად ცდილობდა, რომ ომი ლოკალიზებულიყო (შემოფარგლულიყო) უშუალოდ გერმანიის ტერიტორიაზე და არ გადმოსულიყო მათ მიწებზე. ამიტომაც, ომის მთელი საშინელებანი გერმანიის სამეფო-სამთავროებსა და გერმანულ ხალხს დაატყდა თავზე: სხვადასხვა ქვეყნის უზარმაზარი არმიები (საფრანგეთის, ესპანეთის, შვედეთის და ა. შ.), ასევე, ორივე გერმანული მხარის – დაპირისპირებული პროტესტანტული და კათოლიკური გერმანული სამეფო-სამთავროების – არმიები და ამ ორი მხარის მიერ სხვადასხვა ეროვნებისა და ქვეყნის დაქირავებული ლაშქრები 30 წლის მანძილზე საბრძოლო მოქმედებებს სწორედ გერმანიის ტერიტორიაზე აწარმოებდნენ. ამას ერთვოდა მოროდიოროთა და ყაჩაღთა ბანდების თარეში, მარცვა და ძალადობა (Niefanger, 2006, p. 28).

ძირითადად მიწათმოქმედებასა და სოფლის მეურნეობაზე ორიენტირებული გერმანიის ეკონომიკა ომის გამო სრულიად მოიშალა. საომარ მოქმედებებს დაერთო მასობრივი შიმშილი და ეპიდემიები

(მათ შორის, შავი ჭირის). ომის მანძილზე გერმანიის მოსახლეობა 5-7 მილიონით შემცირდა – 15-17 მილიონიდან 10-11 მილიონზე დავიდა (Sörensen [Hg.], 2002, p. 117; Meid, 2009, p. 8).

1648 წლის ვესტფალიის ზავის თანახმად, მთელი გერმანიის ტერიტორიაზე ჩამოყალიბდა 200-მდე მსხვილი და მცირე გერმანული სამეფო-სამთავრო, ასევე, დამოუკიდებელი ქალაქი-სახელმწიფოები (მაგ., მაინის ფრანკფურტი, ჰამბურგი და სხვ.), ხოლო გერმანელმა პროტესტანტმა მთავრებმა და ჰერცოგებმა საბოლოოდ განიმტკიცეს სრული დამოუკიდებლობა ვენაში მჯდომი ჰაბსბურგთა დინასტიის გერმანელი კათოლიკე კაიზერისაგან, ვისი პოლიტიკური ძალაუფლებაც მთელს გერმანიაზე საბოლოოდ განეიტრალებულ და გაუქმებულ იქნა (Sörensen [Hg.], 2002, p. 117).

პოლიტიკურად და ტერიტორიულად დაქუცმაცებული, ეკონომიკამოშლილი და გაღარიბებული გერმანია ოცდაათწლიანი ომის შემდეგ აღარ იყო წამყვანი პოლიტიკური მოთამაშე, მე-17 საუკუნეში ევროპის კონტინენტზე პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებას ტონს უკვე საფრანგეთი და ბურბონთა სამეფო საგვარეულო აძლევდა.

II. ანდრეას გრიფიუსის სონეტი „მამულის ცრემლები. Anno 1636“

ოცდაათწლიანი ომის საშინელებებს იმთავითვე გამოეხმაურნენ გერმანელი ბაროკოს მწერლები, მაგ., გერმანული ლიტერატურული ბაროკოს პოეტიკის ფუძემდებელი მარტინ ოპიცი (1597-1639), რომელმაც ვრცელი პოემა უძღვნა ამ ომის თემას, სახელწოდებით „ნუგეშის-მცემელი ლექსები საზარელი ომისას“ („TrostGedichte In Widerwertigkeit Deß Krieges“) (1633) (Meid, 2009, p. 171) და გერმანული ბაროკოს რომანის გამორჩეული ავტორი, ჰანს იაკობ ქრისტოფ გრიმელსჰაუზენი (1621-1676), რომლის სატირულ პიკარო-რომანში „თავგადასავლების მოყვარული სიმპლიცისიმუს გერმანელი“ („Der abentheuerliche Simplissimus Teutsch“) (1668) ვრცლადაა თემატიზებული და აღწერილი ოცდაათწლიანი ომის საშინელებანი (Niefanger, 2006, p. 214).

როგორც უკვე შევნიშნეთ, აღნიშნულ თემატიკაზეა ანდრეას გრიფიუსის სონეტიც „მამულის ცრემლები. Anno 1636“ („Thränen des Vaterlandes. Anno 1636“), რომელიც შევიდა მის პირველ სონეტების კრებულში „ქალაქ ლისას სონეტები“ („Lissaer Sonette“) (1637):

Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn ganz verheeret!

Der frechen Völker Schar, die rasende Posaun

Das vom Blut fette Schwert, die donnernde Karthaun

Hat aller Schweiß, und Fleiß, und Vorrat aufgezehret.

[ჩვენ სრულიად, სრულიად, გავნადგურდით, გავუდაბურდით! დაგემილ ხალხთა ხროვამ (*იგულისხმება გერმანიის ტერიტორიაზე მეზრძოლი სხვადასხვა ქვეყნის არმიები – კ. ბ.*), შემზარავმა ბუკმა და ნაღარამ,

სისხლით გასიებულმა მახვილმა, მგრგვინავმა ზარბაზნებმა სრულიად წალეკეს ის, რაც ოფლით, შრომით, გარჯით იყო მოპოვებული].

Die Türme stehn in Glut, die Kirch' ist umgekehret.

Das Rathaus liegt im Graus, die Starken sind zerhaun,

Die Jungfern sind geschänd't, und wo wir hin nur schaun

Ist Feuer, Pest, und Tod, der Herz und Geist durchfähret.

[კოშკები ცეცხლის ალშია გახვეული, ეკლესიები ჩამონგრეული, ჩამოქცეული.

რატჰაუსი, ქალაქის საბჭოს შენობა, ნაცარშია ჩაფლული, ძლიერნი აკაფეს,

ქალწულებს ნამუსი აჰხადეს, სადაც არ უნდა გაიხედო,

ყველგან სულისშემძვრელი ცეცხლი, შავი ჭირი და სიკვდილი მძვინვარებს].

Hier durch die Schanz und Stadt rinnt allzeit frisches Blut.

Dreimal sind schon sechs Jahr, als unser Ströme Flut

Von Leichen fast verstopft, sich langsam fort gedrungen

[აქ ციხე-სიმაგრეების სათოფურებიდან, გალავნების ნასვრეტებიდან გაუთავებლად მოთქრიალებს ახლადდაქცეული სისხლი, ქალაქის ქუჩებში გაუთავებლად მოედინება ახლადდაღვრილი სისხლი.

უკვე სამჯერ ექვსი წელია (*მინიშნება აპოკალიფსურ მხედის ნიშანზე, სამ ექვსიანზე – კ. ბ.*), რაც ჩვენი მდინარეების კალაპოტები გვამებითაა ამოვსებული] (Deutsche Gedichte..., 1976, p. 89-90).¹

¹ სტატიაში მოყვანილი ა. გრიფიუსის სონეტის ბჭკარედული თარგმანი ჩემია. (კ. ბ.)

სონეტი, ერთი შეხედვით, თითქოს მხოლოდ ომის საშინელებებს აღწერს ღრმა პოეტური განცდით – ნგრევა, ხანძრები, ხოცვა-ჟლეტა, გაუპატიურება, ძალადობა, ძარცვა-გლეჯა, სიკვდილი, შიმშილი, ეპიდემიები, რაც (აღწერა) სონეტის ტექსტში კიდევ უფრო გაძლიერებულია ტექსტის რეციპიენტის ოპტიკურ და აკუსტიკურ აღქმებზე ეფექტური ვერბალური ზემოქმედებით – ჰიპერბოლიზებული შესიტყვებები, ექსპრესიული ბგერწერა, მაგრამ სონეტში, ამავდროულად, მინიმუმებით განზოგადებულია პოლიტიკური, რელიგიური, სოციალური, ეკონომიკური, ინსტიტუციონალური, ინფრასტრუქტურული და დემოგრაფიული კატასტროფანი, რაც *მამულს* („ფატერლანდ“/ „Vaterland“), ანუ გერმანიას დაატყდა თავს. ეს კი ნიშნავს გერმანიის სახელმწიფოებრიობისა და ცივილიზებულობის სრულ მოშლას: კერძოდ, სონეტის მიხედვით, ომმა გამოიწვია პოლიტიკურ-ეკონომიკური სტრუქტურის სრული ნგრევა – „სრულიად წალეკეს ის, რაც ოფლით, შრომით, გარჯით იყო მოპოვებული“; სამოქალაქო ინფრასტრუქტურისა და სახელმწიფო ინსტიტუციების მოშლა – „კოშკები ცეცხლის აღშია გახვეული“, „რატკაუსი, ქალაქის საბჭოს შენობა ნაცარშია ჩაფლული“; რელიგიური ინფრასტრუქტურისა და საკრალური ინსტიტუციის, ეკლესიის დამხობა – „ეკლესიები ჩამონგრეული, ჩამოქცეული“. შემდგომ: ომი არ ცნობს სოციალურ კლასსა და სტატუსს, ომის საშინელება სოციუმის ყველა წარმომადგენელს მისწვდა, ყველა მათგანი დააზარალა – „ძლიერნი აკაფეს, ქალწულებს ნამუსი აჰხადეს“; გერმანიის მოსახლეობა დემოგრაფიული კატასტროფის წინაშე აღმოჩნდა – „აქ ქალაქის ქუჩებში გაუთავებლად მოედინება ახლადდაღვრილი სისხლი“, „ჩვენი მდინარეების კალაპოტები გვამებითაა ამოვსებული“.

აქვე მნიშვნელოვანია სონეტის სათაურში გამოტანილი *მამულის* („Vaterland“) კონცეპტი, რაც არა მხოლოდ *ნაციონალური* სემის შემცველია და *გერმანელობაზე* მიაჩნდება, არამედ *პოლიტიკურ* სემასაც შეიცავს: კერძოდ, ამ ომში *მამულის* დამხობა გრიფიუსისთვის (თუ სონეტის ლირიკული გმირისთვის) ნიშნავს ერთიანი გერმანული პოლიტიკური სხეულის, ერთიანი გერმანული სახელმწიფოს სამუდამოდ თუ არა, დიდი ხნით დამხობას. და მართლაც, ეს იყო გრიფიუსის, თითქოსდა, ერთგვარი პოეტური წინასწარმეტყველება: თუ გადავავლებთ თვალს გერმანიის ისტორიის დენას ოცდაათწლიანი ომის დათავრებიდან მოყოლებული, გერმანია და გერმანელი ერი 200 წელზე მეტ ხანს პოლიტიკურად დაშლილი და დაქუცმაცებული იყო, ვიდრე 1871 წელს რკინის კანცლერმა ოტო ფონ ბისმარკმა ისევ არ გააერთიანა

გერმანია ერთიან პოლიტიკურ სხეულად და ვიდრე მის ფარგლებში გერმანელი ერი არ ჩამოყალიბდა ე. წ. „შტატსნაციონ“-ად, ანუ თანამედროვე *სახელმწიფო* *ერად*, კონსოლიდირებულ *პოლიტიკურ* *ერად*.

სონეტის ბოლო, მეოთხე სტროფში (მეორე ტერცეტში) კი განვითარებულია *ტაბუირების* მოტივი, რითაც ერთგვარად ნაწინასწარმეტყველებია მომავალი აპოკალიფსური მოვლენები:

Doch schweig ich noch von dem, was ärger als der Tod,
Was grimmer denn die Pest, und Glut und Hungersnot,
Daß auch der Seelen Schatz so vielen abgezwungen
[მაგრამ მასზედ კი ვდუმვარ (*ტაბუირება* – კ. ბ.), რაც
სიკვდილზე უფრო საშინელია,
რაც შავ ჭირზე უფრო საზარელია, რაც ცეცხლსა და შიმშილზე
უარესია,
მასზედ ვდუმვარ, რაც მრავალთა სულთა კიდევ უფრო
შეაძრწუნებს და გააოგნებს] (Deutsche Gedichte..., 1976, p. 90).

ამ თვითდადუმებითა და ტაბუირებით საინტერესოა, კიდევ რომელ უფრო დიდ კატასტროფაზე უნდა მიანიშნებდეს ავტორი, ვიდრე ეს ომია და ამ ომით გამოწვეული საშინელებანი?! როგორც ჩანს, ეს არის მინიშნება კიდევ უფრო დიდ, სამყაროულ კატასტროფაზე, საკაცობრიო კატასტროფაზე, კერძოდ, *აპოკალიფსისზე*. ეს აპოკალიფსისი კი მინიშნებულია ფრაზით – „უკვე სამჯერ ექვსი წელია“ („Dreimal sind schon sechs Jahr“). ფრაზა „სამჯერ ექვსს“ აქვს როგორც *ისტორიული*, ისე *რელიგიურ-ესქატოლოგიური* შინაარსი: 1. *სამჯერ ექვსი*, ანუ თვრამეტი წელი გულისხმობს, რომ სონეტის დაწერის მომენტისთვის, 1636 წლისთვის უკვე მართლაც *სამჯერ ექვსი*, ე. ი. თვრამეტი წელია გასული ომის დაწყებიდან და 18 წელია რაც *მამულში*, ანუ გერმანიაში მძვინვრებს ეს ომი, რომელიც 1618 წელს დაიწყო; 2. *სამჯერ ექვსი*, ვითარცა *სამი ექვსიანი*, რაც მიანიშნებს იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში ნახსენებ *სამ ექვსიანზე* (Niefanger, 2006, p. 129), რაც არის აპოკალიფსური *მხედის*, ანუ *სატანის*, *ანტიქრისტეს* ნიშანი, რიცხვი „ექვსასსამოცდაექვსი“. სწორედ ამ ნიშნის მატარებელი ანტიქრისტეა ის, ვინც იოანეს გამოცხადების მიხედვით, იესო ქრისტეს მეორედ მოსვლამდე გაბატონდება დედამიწაზე.

ამგვარად, ამ „აპოკალიფსური“ მინიშნებით გრიფიუსი, ვითარაც ახალი ჟამის პოეტი-წინასწარმეტყველი, სონეტში არა მხოლოდ გო-

დებს ისტორიული *მამულის*, გერმანიის პოლიტიკურ და ისტორიულ კატასტროფაზე, არამედ ერთგვარად წინასწარმეტყველებს, პროგნოზირებს ზოგადსაკაცობრიო გარდაუვალ აპოკალიფსურ კატასტროფასა და ისტორიის უპერსპექტივობას. ამით კი ინტენცირებულია, ზოგადად, ბაროკოს ლირიკისათვის დამახასიათებელი ე. წ. *ვანიტალურობა*, ანუ ამაოებისა და წარმავლობის შეუქცევადი და გაუნელელებელი განცდა, რაც სონეტის ავტორსა თუ სონეტის ლირიკულ გმირში საბოლოოდ გაამძაფრა ამ *ოცდაათწლიანმა ომმა*. ეს *ვანიტალურობა* კი ავტორისა თუ ლირიკული გმირისთვის საბოლოოდ გადაიზრდება გარდაუვალი აპოკალიფსისის მოლოდინში, რაც ერთხელ და სამუდამოდ აუქმებს ღვთისადმი სასოებას, ქრისტიანულად გაგებული სასუფეველის რწმენას, *ხსნის* პერსპექტივას და აძლიერებს *რელიგიურ სკეფსისს*, რაც (რელიგიური სკეფსისი), აპოკალიფსისის მსგავსად, უფრო დიდი საშინელებაც კია, ვიდრე *მამულში*, გერმანიაში მძვინვარე ომი (Niefanger, 2006, p. 129). სონეტის ფინალში სწორედ ამ ომით გამოწვეული პრივატული *რელიგიური სკეფსისის* გამხელაც არ სურს ლირიკულ გმირს, რათა მოყვასი (შესაბამისად, მკითხველი, მსმენელი) არ დაბრკოლდეს რწმენაში – „მასზედ ვდუმვარ, რაც მრავალთა სულთა კიდევ უფრო შეაძრწუნებს და გააოგნებს“.

III. „ქართლის ჭირი“ და სუბიექტის ეგზისტენციის პრობლემატიკა „დავითიანში“

ანდრეას გრიფიუსისაგან განსხვავებით, დავით გურამიშვილთან ომის ფენომენი უფრო მეტად *სუბიექტურადაა* გააზრებული, ვიდრე *ობიექტურად*: მიუხედავად იმისა რომ გურამიშვილი „დავითიანში“ >>ობიექტურად<< აღწერს მე-18 საუკუნის პირველი მესამედის საქართველოს ისტორიულ რეალიებს, სწორედ ამ ობიექტურობის ფონზე წამოიწევს წინ ლირიკული გმირის სუბიექტური ეგზისტენციური პრობლემატიკა. ეს გარემოება თვით ჟანრობრივ არჩევანზეც აისახა: თუკი გრიფიუსი მიზანმიმართულად ირჩევს *სონეტის* ლირიკულ ფორმას, სადაც მეტი გასაქანი ეძლევა ობიექტურ, დისტანცირებულ რეფლექსიას, განზოგადებულ, შემაჯამებელ ეთიკურ თუ რელიგიურ დასკვნასა და პოეტურ პროფეტულობას, მაშინ გურამიშვილი ლიტერატურულ მედიუმად ირჩევს *ლირიკულ პოემას* და მასში, შეიძლება ითქვას რომ, უკიდურესი სუბიექტურობით ასახავს, როგორ ზემოქმედებს მასზე (თუ თავის ლირიკულ გმირზე), როგორც კონკრეტულ

სუბიექტზე, საკუთარი ქვეყნის პოლიტიკური ბედუკუდმართობა: „მო, ყური მიგდე, მოგითხრობ ტყვედ ჩემსა წამოყვანასა. / **ქვეყნის წახდენის მიზეზით** ვსცხოვრობდი სხვის ქვეყანასა, / სადაც უხმობენ სახელად, ქსნის ხევზე, ლამისყანასა“ (გურამიშვილი, 2017, გვ. 72).

იმჟამინდელი საქართველოს, კერძოდ, ქართლისა და კახეთის სამეფოთა პოლიტიკური დილემა კი ის იყო, რომ ამ ქართულ სამეფოებს, ერთი მხრივ, გარედან მუდმივად ემუქრებოდა სამხედრო-პოლიტიკური აგრესია, კერძოდ, ოსმალეთისა და ირანის დამპყრობლური პოლიტიკა, რასაც (ამ დილემას) ზედ დაერთო პეტრე პირველის ახლადგამომცხვარი რუსეთის იმპერიის მიერ შემუშავებული სამხრეთის მიმართულების საიდუმლო ექსპანსიონისტური გეგმა, რაშიც პეტრე პირველმა მოტყუებით ჩაითრია რუსეთის დახმარებაზე მეოცნებე და მოიმედე ქართლის მეფე ვახტანგ მეექვსე, რომელსაც გულებ-რყვილოდ ეგონა, რომ რუსეთის დახმარებით თავს დააღწევდა ირან-ოსმალეთის ბატონობას. რუსეთის ეს საიდუმლო გეგმა ირანის დაკავებასა და დაპყრობას, შემდგომ კი აქედან ინდოეთზე გასვლასა და აზრეშუმის გზის კონტროლს გულისხმობდა. სწორედ ორპირი და მუხანათი პეტრე პირველისაგან ამ გეგმის შეუსრულებლობის მსხვერპლი შეიქნა ვახტანგ მეექვსე და მასთან ერთად ქართლის სამეფო: კერძოდ, პეტრე პირველმა ვახტანგ მეექვსე შეაგულიანა, ირანის წინააღმდეგ ლაშქარი გამოეყვანა და შემდგომ თავისი ჯარის მიშველებასაც დაჰპირდა. ქართლის მეფე წამოეგო რუსის იმპერატორის პროვოკაციას, მეფე ვახტანგმა 40 ათასიანი ლაშქარი გამოიყვანა და ამაოდ ელოდა პეტრე პირველს განჯაში რამდენიმე დღე. ამასობაში კი თავად იმპერატორი ასტრახანიდან უკან პეტერბურგს გაბრუნდა, უცებ გადაწყვიტა რა, რომ ირანზე გალაშქრება ამჯერად არ ივარგებდა (ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 401-404).¹ მეორე მხრივ კი, ქართლისა და კახეთის სამეფოები

¹ შდრ.: „ტიროდენ, ამას იტყოდენ: ახლა არს ჩვენი დავსება! / ვერ მოგვიხდების კარგათა ამდენი წყვეტა, ტმასება. / მესამე (ანუ, რუსეთი – კ. ბ.) კიდევ მოიბა, ორი საბელი (ანუ, ოსმალეთი და ირანი – კ. ბ.) თავს ება. / სამი ვეშაპი ერთს ლომსა აწვითარ მოეთავსება?!“ (გურამიშვილი, 2017, გვ. 42). ასევე შდრ.: „განა სპარსეთს კი შეეძლო საქართველოსთვის მისი მოქმედება ეპატიებინა? სპარსეთის შაჰს ვახტანგ მეფეზე მოახსენეს: ის იმდენად „არის მტერი შენი“, რომ „ეყმო ხელმწიფესა რუსეთისასა“ და „ამოსწყვიტა რჯულისა შენისა მოსავნიო“. საქართველო გადიდებისა და გაძლიერების მაგიერ მტრის სათარეშოდ გახდა: ქართლი აოხრდა და ოსმალებს ჩაუვარდა ხელში, ლეკებმა ხალხს ცარცვა-გლეჯა დაუწყეს. ვახტანგ მეფეს, პეტრე I-საგან ასე მოტყუებულსა და ყოვლად უმწეოდ მიტოვებულს, საქართველოდან გახიზვნის მეტი აღარაფერი დარჩენოდა. ქართლში ოსმალები გაბატონდნენ“ (ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 404).

მუდმივად ჩათრეულნი იყვნენ შიდაპოლიტიკურ კონფლიქტებში, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა ამ სამეფოთა ერთმანეთისაგან დისტანცირებას, გაუცხოებას და მათს შინაგან პოლიტიკურ დაქუცმაცებულობას. ამ ორმა ფაქტორმა კი იქამდე მიიყვანა ქვეყანა, რომ ბოლოს გაუქმდა ქართლისა და კახეთის სამეფოთა პოლიტიკურობა, კერძოდ, გაუქმდა მათი დამოუკიდებელი (თუ ნახევრადდამოუკიდებელი) სახელმწიფოებრიობა, ქართლსა და კახეთში დამყარდა უმეფობა და ქართლი და კახეთი გადაიქცნენ ოსმალეთისა და ირანის შემადგენელ პროვინციებად:

თურქი, სპარსი, ლეკი, ოსი, ჩერქეზ, ღლიღვი, დიდო, ქისტი,
სრულად ქართლის მტერნი იყვნენ, ყველამ წაკრა თვითო ქიშტი!
მერმე შინათ აიშალნენ, ძმამ მოუდვა ძმასა ყისტი;
თავის თავსა ხმალი იცეს, გულთა მოიხვერდრეს ხიშტი. [...]

რაც მოგახსენე, მოგგვარა ჩვენ ერთმანეთის ბრძოლამა!
ქართლი ოსმალომ დაიპყრა, კახეთი ლეკთა მოლამა;
მით ჩვენმან სისხლმან ნაღვარმან ხევნები სულ ამოლამა.
სუნით მოიცვა მთა-ბარი ჩვენის მკვდრის მძორთა ყროლამა!
(გურამიშვილი, 2017, გვ. 30, 72).¹

როგორც ზემოთ შევნიშნე, „დავითიანში“ ეს ისტორიული გარემოებანი >>ობიექტურადაა<< გადმოცემული, მაგრამ გურამიშვილისთვის (თუ მისი ლირიკული გმირისთვის) მნიშვნელოვანია, ამ რეალიების ფონზე გადმოსცეს არა საკუთარი ქვეყნის (თუ ქვეყნების – ქართლი, კახეთი) პოლიტიკური კატასტროფით გამოწვეული პატრი-

¹ შდრ.: „საქართველო, განსაკუთრებით აღმოსავლეთი, მტრების სათარეშოდ იქცა. ჯერ ოსმალეთი, შემდეგ ნადირშაჰის დროს სპარსელები სძარცვავდნენ და აოხრებდნენ ქვეყანას. აღმ. საქართველოს სახელმწიფოებრივი მანქანა მთლად მოშალეს, ყოველგვარი ადგილობრივი დაწესებულება მოსპეს და ჯერ ოსმალთა ფაშები, შემდეგ სპარსეთის ვეჯილები განაგებდნენ საქმეს“ (ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 404-405); ასევე შდრ.: „გაძლიერდა „ტყის სყიდვა“, შური და სხვა ბოროტებანიც. დაცარიელებულ ქვეყანაში, როგორც ჩანს, გარეული ნადირიც მომრავლებულა და ღონემიხდილი შეთხელებული მოსახლეობისათვის შეუტევია. ყოველივე ამას დაერთო სასტიკი ეპიდემიები. რუსეთს გადახვეწილ ქართლის მეფეს (ანუ, ვახტანგ VI – კ. ბ.) ღონე არ შესწევდა რეალური დახმარება აღმოეჩინა თავისი ქვეყნისათვის. კახეთის მეფე ქართლს გასაგლევად უმიზნებდა. ერთსულოვნება არც ქართველ თავადებს შორის იყო: ყოველი თავადი საკუთარი სათავადოს ინტერესებიდან გამოდიოდა და მათი პოლიტიკური მსოფლმხედველობა ვიწრო თავადური ინტერესებით იფარგლებოდა“ (ნარკვევები..., 1976, გვ. 440).

ოტული სევდა (თუმცა, ეს სევდაც ძალაშია), არამედ – საკუთარი ქვეყნის პოლიტიკური კატასტროფით გამოწვეული სუბიექტური ეგზისტენციური კატასტროფა: „*მო, ყური მიგდე, მოგითხოვ ტყვედ ჩემსა წამოყვანასა. / ქვეყნის წახდენის მიზეზით ვსცხოვრობდი სხვის ქვეყანასა, / სადაც უხმობენ სახელად, ქსნის ხევზე, ლამისყანასა*“ (გურამიშვილი, 2017, გვ. 72).

პოემაში შემდგომ ეს დისკურსი – საკუთარი ქვეყნის პოლიტიკური კატასტროფით გამოწვეული სუბიექტური ეგზისტენციური კატასტროფა – კიდევ უფრო გაღრმავებულია თავში „დავით გურამის-შვილისაგან საწუთოს სოფლის სამდურავი“, სადაც სუბიექტური ეგზისტენციის პრობლემატიკა კონკრეტული ისტორიული სიბრტყიდან უკვე ზოგადონტოლოგიურ სიბრტყეზეა გადმოტანილი:

ნუ მიენდობი, საწუთრო მტყუვანი არს და უპირო!
არ დაიჭირვის ხელშია, რაგინდ რომ ბჭალი უჭირო;
დღეს რომე ლხინი მოგაგოს, ხვალ ვერ მოუღრჩე უჭირო,
ამად სჯობს, ხორცი უვარჰყო, სულსა ულოცო, უწირო. [...]

ამად ვემდური საწუთროს, თორემ სხვა რა მაქვს სადაო?
სად მომიყვანა სად მყოფი, კიდევ მივეყვარ სადაო!
მამა, დედა, ძმა თვალითა ველარა მხედავს, ა დაო,
ძეთა და ასულთაგანაც გამხადა უღირსადაო. [...]

ორგემაგე არს საწუთრო: ხან ნოტიობს, ხან კი გვაღავს;
დღეს რომ კარგი წინ გიმძღვაროს, უკან მოგადევნებს ხვალ ავს.
ნუ ენდობი, მოგატყუებს, ისარს ისვრის, მშვილდს კი მაღავს.
მას დავნატრი, ვინცა სწორედ ხვლად საწუთროს გზას გაჰყვალავს.

მიდი-მოდის ეს სოფელი, ქარტეხილთა ზღვისებრ ღელავს!
უკან დასდევს დრო და ჟამი, მის ნაქსელავს ქსოვს და სთელავს.
ის მჭლე კაცი ცელს რას აქნევს, რასა სთიბავს, რასა სცელავს?
ამად ვსწუნობ საწუთროსა, სულ ბნელია, რასაც ელავს!

(გურამიშვილი, 2017, გვ. 122, 124)

ამგვარად, *საწუთრო*, ე. ი. ამ ქვეყნად ადამიანის ეგზისტენცია, აქმყოფობა, „დაზაინ“-ი დახასიათებულია როგორც მოუხელთებელი, განუქვრეტელი, არაპროგნოზირებადი, სტიქიური ფენომენი, რომლის წიაღში არსებობაც ბოლოს *სიკვდილით*, ანუ გარდაუვალი გაქრობით

მთავრდება – „ის მჭლე კაცი ცელს რას აქნევს, რასა სთიბავს, რასა სცელავს?“. ამ ვითარებაში კი სულზე ზრუნვა და მარადიული სასუფევლის დამკვიდრებაზე ფიქრი („ამად სჯობს, ხორცი უვარჰყო, სულსა ულოცო, უწირო“) ავტომატურ, მექანიკურ და, ამგვარად, გაუაზრებელ, უმწეო და ამაო ქცევად მოსჩანს. შესაბამისად, რელიგიური მოტივი, ქრისტიანული სწავლება მარადიულ საღვთო სასუფეველზე, მისი *რწმენა* მხოლოდ ფიქციაა, მხოლოდ და მხოლოდ გამოგონილი მეტაფიზიკური ნუგეშია, ვინაიდან რელიგიურ რწმენასა და უფლის სასოებაზე, საბოლოოდ, ამქვეყნიური ეგზისტენციით გამოწვეული და უკიდურესად გამძაფრებული ამაოებისა და სასოწარკვეთის განცდა მძლავრობს – „ამად ვსწუნობ საწუთროსა, სულ ზნელია, რასაც ელავს!“. ამიტომ, პოემის ამ თავში („დავით გურამისშვილისაგან საწუთოს სოფლის სამდურავი“) კულმინირებულია ქართული ბაროკოს *ვანიტალურობა* (ანტითეზა) და შეიძლება ითქვას რომ, ეს თავი ქმნის პოემის ანტითეტიკის მეორე, ანტითეზურ შემადგენელს, რომელიც უპირისპირდება ლირიკული გმირისაგან პოემის წინა თავებში გამოვლენილ რწმენითა და სასოებით აღვსილ ქრისტიანულ სტოიციზმს (თეზა) (იხ. თავები: „ოდეს დავით ავის დღისაგან შეწუხებული სვინდისის მხილებით ელვისაგან გამოქობილი კლდე იპოვნა და იმას შეეფარა, იქიდან გამოსულმან ილოცა“, „უცხოთ ნახვის შიშით მუხლთმოჭრის დროს დავითის ლოცვა და გალობა“) (გურამიშვილი, 2017, გვ. 88, 92-94).¹

დასკვნა

ამგვარად, თუკი გრიფიუსის სონეტში ოცდაათწლიანი ომის ფონზე ასახულია საკუთარი ქვეყნის („მამულის“) საბოლოო დაქცევა, ნაწინასწარმეტყველებია >>ობიექტური<< მომავალი ზოგადსაკაცობრიო კატასტროფა, გადმოცემულია აპოკალიფსური ვიზიონები და ტრაგიკულად განცდილია ამ აპოკალიფსისის მოლოდინი, მაშინ გურამიშვი-

¹ შდრ.: „ბაროკოს ეპოქისათვის დამახასიათებელია პიროვნების გაორება, წინააღმდეგობრიობა, კონტრასტი, პოლარულობა, ანტითეზა. ეს თვისებები თავისთავად დინამიურ ელემენტებს შეიცავს, რაც ძლიერი შინაგანი დაძაბულობით არის აღბეჭდილი. ბაროკოს აზროვნებისა და აღქმის ძირითად საშუალებად იქცა ანტითეზა (აქ სწორი იქნებოდა, თქმულიყო „ანტითეტიკა“ ან „ანტითეზურობა“ – ვ. ბ.), რადგან ადამიანს როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი განხეთქილების ღრმა გრძნობა დაეუფლა. [...] ანტითეზურობა, როგორც გურამიშვილის აზროვნების სტილი, მისი შემოქმედებითი მეთოდის ერთ-ერთი მძლავრი მახასიათებელი და მისი პოეტური ხელოვნების არსებითი ნიშანია“ (ნაჭყეა, 2009, გვ. 152, 153).

ლის ლირიკულ პოემაში გვაქვს სუბიექტურ ეგზისტენციურ ხვედრზე ფოკუსირება და მასზე რეფლექსიები, რაც გამოწვეულია აპრიორული ობიექტური *ეგზისტენციალიზმით* – პოლიტიკური დესტაბილიზაციითა (ისტორიული ფაქტორი) და „ორგემაგე“ „საწუთოს სოფლის“, „საწუთოს“ მუხანათობით, ანუ ეგზისტენსის სტიქიურობითა და განუქვრეტელობით (ონტოლოგიური ფაქტორი) – „არ დაიჭირვის ხელშია, რაგინდ რომ ბჭალი უჭირო“. აქ კი გურამიშვილის პოემის ლირიკული გმირის სუბიექტივიზმი, ანუ მისი *სუბიექტური* რეფლექსიები საკუთარ ეგზისტენციაზე, მოულოდნელად გადაიქცევა *ობიექტურ* და განზოგადებულ ეგზისტენციურ მოცემულობად, კერძოდ, სარტრის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, „დავითიანის“ ლირიკული გმირის ეგზისტენცია ჩაეწერება *ჯერარსისა* (ფრგ. en-soi, გერმ. An-sich-sein, Existenz) და *არსის* (ფრგ. pour-soi, გერმ. Für-sich-sein, Essenz) ობიექტურად მოცემულ დიალექტიკაში (Galle, 2009, p. 20; Seibert, 1997, p. 128), ე. ი. ჩაეწერება *არსებულისა* (აქ: ყოფიერებისა) და *არსების* (აქ: ადამიანის) ობიექტურად მოცემულ დიალექტიკაში, როდესაც ჯერ (!) *არსებული* და მისი ონტოლოგიური მონაცემებია და შემდეგ (!) ამ მონაცემებში ჩაწერილი ადამიანის პირადი *ეგზისტენცია*, *არსებობა*. ამიტომ a priori გვაქვს ეგზისტენციური ვითარება, როდესაც უკვე *არსებული* („ჯერარსი“) და მისი ონტოლოგიური მონაცემები (მაგ., დაბადება, სიკვდილი, ისტორიული ყოფა, დროითობა, დროებითობა, წარმავლობა, არარა და ა. შ.) ყოველთვის წინ უსწრებენ და წინ ხვდებიან ადამიანსა (შესაბამისად, „დავითიანის“ ლირიკულ გმირსა) („არსსა“) და მის კერძო ეგზისტენციას, ხოლო ეს ონტოლოგიური მონაცემები სწორედ ისეთად ევლინებიან ადამიანს (შესაბამისად, „დავითიანის“ ლირიკულ გმირს), როგორადაც ისინი უკვე წინასწარაა გაწერილი, როგორადაც ისინი უკვე წინასწარ არსებობენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გურამიშვილი, დ. (2017). დავითიანი, თბილისი: „ქარჩხაძის გამომცემლობა“.
- ნარკვევები... (1973). საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. IV, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- ნაჭყებია, მ. (2009). ქართული ბაროკოს საკითხები, თბილისი: „მერანი“.
- ნაჭყებია, მ. (2022). მხატვრული ტექსტი ლიტერატურულ მიმდინარეობათა კონტექსტში, თბილისი: „საჩინო“.
- ჯავახიშვილი, ივ. (1998). თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. XII, თბილისი: „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“.
- Deutsche Gedichte... (1976). Die schönsten deutschen Gedichte, hrsg. von A. Simon, München: „Verlag Lothar Borowsky“.
- Galle, R. (2009). Der Existentialismus, München: „Verlag Wilhelm Fink“.
- Meid, V. (2009). Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock, München: „Verlag C. H. Beck“.
- Niefanger, D. (2006). Barock, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: „Verlag J. B. Metzler“.
- Seibert, Th. (1997). Existenzphilosophie, Stuttgart/Weimar: „Verlag J. B. Metzler“.
- Sörensen, B. A. [Hg.] (2002). Geschichte der deutschen Literatur, Bd. I, München: „Verlag C. H. Beck“.

References:

- Deutsche Gedichte... (1976). Die schönsten deutschen Gedichte, hrsg. von A. Simon, München: „Verlag Lothar Borowsky“.
- Galle, R. (2009). Der Existentialismus, München: „Verlag Wilhelm Fink“.
- Meid, V. (2009). Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock, München: „Verlag C. H. Beck“.
- Guramishvili, D. (2017). Davitiani. [Davitiani]. Tbilisi: „karchkhadzis gamomtsemloba“.
- Javakhishvili, Iv. (1998). Tkhzulebani tormet' t'omad, t'. XII. [Essays in twelve volumes, Vol. XII]. Tbilisi: „tbilisis universit'et'is gamomtsemloba“.
- Nark'vevebi... (1973). Sakartvelos ist'oriis nark'vevebi, t'. IV. [Essays on the history of Georgia, vol. IV]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
- Nach'q'ebia, M. (2009). Kartuli barok'os sak'itkhebi. [Fictional text in the context of literary trends]. Issues of Georgian Baroque]. Tbilisi: „merani“.
- Nach'q'ebia, M. (2022). Mkhat'vruli t'ekst'i lit'erat'urul mimdinareobata k'on-t'ekst'shi. [Artistic text in the context of literary trends]. Tbilisi: „sachino“.
- Niefanger, D. (2006). Barock, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: „Verlag J. B. Metzler“.
- Seibert, Th. (1997). Existenzphilosophie, Stuttgart/Weimar: „Verlag J. B. Metzler“.
- Sörensen, B. A. [Hg.] (2002). Geschichte der deutschen Literatur, Bd. I, München: „Verlag C. H. Beck“.

Postcolonial Representation in the “Indochinese Cycle” by Marguerite Duras

La représentation postcoloniale dans le “Cycle indochinois” de Marguerite Duras

Marine Sioridze
Batumi Shota Rustaveli State University
(Georgia)

Abstract:

In the last decades postcolonial studies constitute a research field of literary studies, social sciences and history. In this article we are interested in the representation of colonial Indochina and the evolution of the colonial discourse in the work of Marguerite Duras through a contextual reading of a choice of her “Indochinese” texts. Marguerite Duras was born in French Indochina where she spent her childhood and early youth before leaving for France never to return to her country of birth. In his textual work we find the two aspects of colonial representation that are literary fiction and official propaganda. The fictional texts whose setting is Indochina is presented in “Indochinese Cycle” (or “the Indochinese Trilogy”): *The Sea Wall* (1950), *The Lover* (1984) and *The North China Lover* (1991).

These semi-autobiographical novels have as their central protagonist the young girl of a French family belonging to the small whites of the colony. The three texts of our study contain many intertextual elements that refer to the nature of Indochina, to colonial urbanism, to the colonial population, to the relations between colonized and colonizers and to the family drama.

Our postcolonial research focuses on the following issues: What representation of colonial Indochina is constituted by the texts, and by what signs the presence and the policy of colonial domination are transmitted. The fact that two of the texts (*The Lover* and *The North China Lover*) were written after the decolonization of Indochina in 1954, gives rise to the study of whether there is continuity or a change of perspective in these texts compared to *The Sea Wall*. Since the social, historical and cultural context is

different from one text to another, as well as from one genre to another, it is possible for us to follow the evolution of Durassian thought on French colonialism over more than a half-century.

Keywords: Postcolonial representation, Indochinese trilogy, Colonial discourse, Social context, Literary fiction

Mots-clés: Postcoloniale représentation, Trilogie indochinoise, Discours colonial, Contexte social, Fiction littéraire

Introduction

Dans l'histoire de la colonisation française l'Indochine coloniale a été surnommée «la perle de l'Empire» et elle a été décrite comme «la plus belle des colonies françaises» (Roques & Donnadieu, 1940, p. 116). L'Indochine a donné inspiration à une riche production culturelle de littérature de fiction, de chansons, de productions de cinéma – souvent dans un esprit d'exotisme et de nostalgie.

«L'Empire Français» est un livre écrit en collaboration avec Philippe Roques. Cet ouvrage a été commandé par le ministère des Colonies à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Comme en témoigne l'Avant-Propos, l'objectif essentiel du texte sera «d'apprendre aux Français qu'ils possèdent outre-mer un immense domaine» (Roques & Donnadieu, 1940, p. 9). Devant la menace d'une invasion allemande de la France, les colonies et les colonisés représentent un réservoir d'hommes, et grâce aux colonies la France possède «des forces jeunes et fraîches qui peuvent relayer ou doubler les siennes en cas de péril». (ibid.)

L'Empire Français est donc à considérer comme un livre de propagande coloniale et de circonstance par rapport à son contexte historique. Selon Ahlstedt (2006) ce livre constitue «une mine d'or pour ceux qui veulent se renseigner sur le discours colonialiste officiel de l'époque.» Le ton de ce texte peut étonner quand nous connaissons la critique virulente contre les abus du colonialisme exprimée en particulier dans *Un Barrage contre le Pacifique*,

publié en 1950. Duras a commencé à écrire ce livre dans les dernières années de 1940, donc peu de temps après la Seconde Guerre mondiale.

L'Empire Français et le «Cycle indochinois» nous montrent donc deux visages en apparence contradictoires de l'Indochine coloniale des années 1930. La dimension coloniale et les représentations changeantes de l'Indochine dans l'œuvre de Marguerite Duras ont suscité l'intérêt de chercheurs qui appartiennent à la critique littéraire postcoloniale. Ainsi Ahlstedt (2006) remarque dans un article intitulé «Marguerite Duras et la critique postcoloniale» que «Quelques-uns des apports les plus intéressants et les plus novateurs aux études durassiennes depuis les années 1990 proviennent de chercheurs du domaine des études postcoloniales.»

Le corpus choisi pour notre étude comporte des textes de genres en apparence très différents, celui d'un texte propagandiste officiel, L'Empire Français de 1940, et les textes de fiction qui constituent le «Cycle indochinois» (aussi nommé le Cycle du Barrage): Un Barrage contre le Pacifique (1954), L'Amant (1984) et L'Amant de la Chine du Nord (1991). Bien que l'action dans ces trois derniers textes se situe principalement en Indochine coloniale dans les années 1920 –1930, les dates de parution montrent qu'ils ont été écrits à la fois dans la période coloniale et dans une situation postcoloniale. Les contextes historique et idéologique changeants durant cette période sont censés avoir influencé les textes, et notre recherche s'intéressera en particulier à l'évolution du discours colonial dans le «Cycle indochinois» depuis le discours ouvertement colonialiste de L'Empire Français.

La représentation de l'Indochine Française dans les textes «Indochinois»

Marguerite Duras est un pseudonyme pris par l'écrivain, Marguerite Donnadiou étant son nom de naissance. Le premier livre publié par Marguerite Duras (Donnadiou) sera donc un texte de propagande colonial commandé et payé par le ministère des Colonies. On peut se demander à quel degré le contenu procolonial correspond ou non aux convictions personnelles de Duras – son livre paru dix années plus tard, Un Barrage contre le Pacifique, paraît tout au contraire comme une critique plutôt agressive de la colonisation.

Dans L'Empire Français nous parcourons l'expansion coloniale de la France. Dans une terminologie soigneusement choisie, la conquête des pays est décrite comme une aventure au prix de maints sacrifices pour les Fran-

çais, et la formation de «notre Empire résulte à la fois de l'esprit aventureux de nos marins et de la prudence de nos hommes d'État» (Roques & Donnadiou, 1940, p. 12). L'auteur évite avec soin d'évoquer la brutalité des conquêtes militaires en les désignant comme «notre activité» sur «des théâtres d'opérations» où finalement «La France s'installe» (ibid.). On peut aussi noter les adjectifs possessifs notre et nos, un nous collectif, qui signalent que l'œuvre coloniale et l'empire doivent être considérés comme un acte d'héroïsme et d'un intérêt communs à tous les Français. L'auteur n'hésite pas à citer Rabelais comme un «propagandiste officiel» de la colonisation en envoyant son protagoniste Pantagruel dans des expéditions coloniales. Rabelais aura même été le premier à définir la mission civilisatrice à l'égard des indigènes, et Duras cite:

«Comme enfant nouveau-né, les faut allaiter, bercer, réjouir. Comme arbre nouvellement planté, les faut appuyer, esseurer, défendre de toutes vi-maires, injures et calamités; comme personne sauvée de longue maladie, les faut choyer, épargner, restaurer» (Roques & Donnadiou, 1940, p. 17).

Dans le deuxième chapitre de l'Empire Français un discours colonial traditionnel se lit à travers la description détaillée, parsemée de chiffres, de la géologie, la géographie et la démographie des possessions. Écrit dans un langage de manuel scolaire les clichés abondent: la nature et le climat qui déterminent le caractère des indigènes, les races civilisées ou retardées, la hiérarchisation des races, les stéréotypes et la typification des races, les indigènes présentés comme des collectivités, les oppositions binaires d'ombre et lumière, de désordre et ordre, et d'avant et après l'intervention bénéfique de la France.

Comment interpréter l'attitude colonialiste de Marguerite Duras et le discours qui souligne la communauté fraternelle, la paix et le progrès qui règnent dans les colonies françaises, grâce à une politique coloniale intelligente et humaine? Comment comprendre que Duras ait voulu collaborer au projet de propagande du ministre des Colonies? Selon Adler, «Marguerite Donnadiou s'est comportée comme une Française moyenne plus que comme une sale colonialiste attardée. Seule l'extrême gauche était opposée à l'œuvre colonisatrice de la France» (Adler, 1998, p. 139). Marguerite avait 25 ans à l'époque. Malgré son enfance en bas de l'échelle sociale de la société blanche en Indochine elle a du être trempée dans ce «bain colonial», cette «culture coloniale omniprésente» dont parle Nicolas Bancel (2003). Après tout, elle a reçu son éducation formative dans des écoles françaises en Indochine. On pourrait imaginer bien d'autres raisons pour «justifier» la volonté de Margue-

rite Donnadieu à accepter à cette commission, sans doute flatteuse, du ministre des Colonies. Un gagne-pain, un tremplin pour l'avenir, peut-être, en un temps où il n'était pas facile de trouver du travail. Néanmoins, Julia Waters veut bien donner un certain crédit à L'Empire Français comme une tentative désespérée de mobiliser et reconforter l'opinion dans ce contexte historique en montrant comment les colonies pourraient aider la France dans une guerre contre le nazisme (Waters, 2006, p. 22).

Dix ans séparent la description idyllique de l'Indochine dans L'Empire français et la description dans *Un barrage contre le Pacifique* de la misère des indigènes et d'une famille de pauvres blancs dans cette même colonie. Certes, les mêmes éléments décrivant les paysages et les villes reviennent dans *Un barrage*, mais transformés en signifiants politiques.

Sur la page de garde du livre *Un Barrage contre le Pacifique* (2007) on peut lire un court texte de présentation de l'ouvrage, désigné comme un «roman»: «L'auteur, née en Cochinchine, a mis beaucoup d'éléments autobiographiques dans ce récit dominé par le soleil, l'alcool, l'immense misère physique et morale des Asiatiques et des pauvres Blancs, roulés par une administration abjecte, les alternances de rire fou et de tristesse, une sensualité violente».

Un barrage contre le Pacifique raconte l'adolescence en Indochine coloniale d'une jeune fille française, Suzanne, au sein de sa famille constituée par sa mère veuve et son frère aîné, Joseph. Le «Cycle indochinois» est fréquemment lu comme un récit autobiographique de l'adolescence de Marguerite Duras en Indochine. La discussion d'Eva Ahlstedt à ce sujet nous semble convaincante. Ahlstedt caractérise *Un barrage contre le Pacifique* comme un texte qui établit «un pacte romanesque» avec le lecteur, un texte que l'on peut lire comme une fiction autobiographique (Ahlstedt, 2006, p. 24). Dans *Un barrage* le nom de la protagoniste est Suzanne, et non pas Marguerite, la mère du livre meurt à la fin, la mère de Marguerite est restée en vie en Indochine. Dans le cas du «Cycle indochinois» de Duras la question d'autographie ou roman est intéressante par le fait que l'histoire de la famille française est réécrite trois fois, chaque fois reconfigurée et chaque fois en changeant les noms des frères de la protagoniste. *Un barrage contre le Pacifique* est raconté à la troisième personne et la perspective est principalement celle de la protagoniste Suzanne. Parfois des réflexions de Suzanne à la première personne interrompent le récit, sans signe typographique, citons en exemple: «Moi si je l'épouse, ce sera sans avoir aucun sentiment pour lui. Moi je me passe de sentiments» (*Un barrage contre le Pacifique*, p. 95). Ce sont unique-

ment les pensées de Suzanne qui sont rendues en ce style indirect libre, ce qui indique qu'il est possible d'insister sur le regard et la perspective de Suzanne sur l'Indochine dans la lecture.

L'Indochine est, en essence, observée par Suzanne, la jeune fille qui s'ennuie dans la plaine et rêve d'en partir, et qui dans ses promenades solitaires dans le «haut quartier» de Saigon découvre sa position vulnérable en tant que jeune femme de la classe des colons pauvres de la colonie. Même si dans *L'Amant* et dans *L'Amant de la Chine du Nord* le cadre principal de l'action est encore l'Indochine coloniale des années 1930 on n'y trouve pas, comme dans *Un barrage contre le Pacifique*, une critique explicite et virulente du système colonial. Si le colonialisme dans *Un barrage contre le Pacifique* est vu à travers une perspective de classe dans une interprétation marxiste, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* montrent la colonie dans une autre optique. La relation amoureuse de la jeune fille française avec un Chinois est étudiée comme une transgression des convenances sociales, morales et raciales propres à la situation coloniale.

Marguerite Duras retourne vers la fin de sa vie en Indochine de son enfance dans deux livres: *L'Amant*, paru en 1984, et *L'Amant de la Chine du Nord*, paru en 1991. Le cadre des deux livres est le même que dans *Un barrage contre le Pacifique*, c'est à dire l'Indochine de la fin des années 1920 et du début des années 1930. La famille du Barrage réapparaît et le drame familial est de nouveau raconté, ici comme une toile de fond d'une histoire autour des deux amants, la jeune fille de la famille et un Chinois de la colonie. Comment pourrait-on alors lire et comprendre cette réécriture, un retour qui comporte aussi des transformations et de nouvelles significations aux éléments intertextuels des textes du «Cycle indochinois» et de *L'Empire Français* ? Bien que *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* semblent être concentrés sur la même histoire d'amour, les textes présentent des perspectives différentes de l'histoire.

«Un jour, j'étais âgée déjà [...] J'ai un visage lacéré de rides, à la peau cassée» (*L'Amant*, p. 9-10). Le livre ouvre avec cet autoportrait d'une vieille dame qui par le pronom personnel «je» semble annoncer que l'histoire de sa vie va suivre. En effet, dans la première page après cet incipit, elle déclare «Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong» (*Ibid.*, p. 11). Le lecteur de 1984 est plongé dès le début dans cette Indochine coloniale de l'enfance de Marguerite Duras. Le public des années 1980 est bien au courant de l'excès d'alcool et de tabac, visibles sur

son visage, ainsi que de la liberté sexuelle de cet écrivain anticonformiste. Est-ce donc la promesse de «l'histoire vraie», de détails intimes de la vie de l'écrivain et les images nostalgiques de «la plus belle des colonies françaises» qui ont contribué à l'immense succès du livre auprès des lecteurs et à des chiffres de vente imposants ? Il faut croire que le Prix Goncourt attribué au livre en 1984 a eu un effet considérable pour sa popularité. Mais, peut-on lire *L'Amant* comme une autobiographie ?

L'identité entre l'écrivain, le narrateur et le personnage principal est le critère primordial pour établir un pacte autobiographique. *L'Amant* est pour une grande partie raconté à la première personne, un «je» qui suggère une narratrice identique à l'écrivain. L'identité doit être confirmée par l'écrivain, le plus souvent en donnant au personnage principal son propre nom. Comme la protagoniste de *L'Amant* n'est jamais citée par un nom, seuls quelques noms correctement cités de sa famille pourraient à la rigueur garantir l'identité. Tout au début du livre, certains détails de lieux et de la biographie de l'écrivain et de sa famille sont donnés et certainement vérifiables par l'état civil, comme la mention de la mort du petit frère en 1942. Or, il n'est pas difficile de trouver des propos contradictoires dans le texte. Prenons comme exemple cette phrase: «Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère» (Ibid., p. 35) et celle de la page suivante: «Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, [...]» (Ibid., p. 36) Avant ou après l'abandon de la concession ? Juste une faute de mémoire, peut-être ? On relève également ici une «correction» quant au lieu de la rencontre avec l'homme riche d'Un barrage contre le Pacifique (dans lequel la ville est appelée Ram). Toujours est-il que l'écrivain/la narratrice elle-même ne garantit pas la validité d'une lecture autobiographique: «L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne» (Ibid., p.14). Selon Eva Ahlstedt (2006), la critique durassienne préfère aujourd'hui qualifier *L'Amant* de roman autobiographique ou, encore, d'«autofiction».

Pourquoi donc s'intéresser à la question de genre des textes indochinois de Duras ? Comme nous avons choisi une lecture contextuelle de ces textes, les circonstances de l'enfance et de l'éducation de l'écrivain, «le bain colonial» dans lequel elle a été trempée, son engagement politique et féministe, le contexte historique et social de l'époque dans laquelle les textes sont conçus

nous semblent être d'un grand intérêt informatif et explicatif. Il est certain qu'un grand nombre des événements narrés dans les textes indochinois sont des événements vécus par l'écrivain, donc appartenant au genre autobiographique. En remaniant et transformant le même matériel narré, l'écrivain est libre d'assurer sa créativité littéraire et de montrer l'évolution de sa pensée politique et idéologique. La narratrice elle-même parle d'une photographie «qui aurait pu être prise, [...] Mais elle ne l'a pas été» (*L'Amant.*, p.16). Cette photographie aurait pu garantir «la vérité» du livre. Sans elle, c'est par le procès de l'écriture que la narratrice retrouvera son enfance en Indochine coloniale: «C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur» (*Ibid.*, p. 17). Suzanne Chester maintient dans son article «Writing the Subject: Exoticism/Eroticism in Marguerite Duras's *The Lover* and *The Sea Wall* » que l'usage du «je» autobiographique dans *L'Amant* est une stratégie narrative qui permet à la narratrice de contrôler la représentation de son existence en tant que femme blanche dans la colonie: «She appropriates the masculine position of the observer and, as we shall see, she rewrites the traditionally feminized position of the observed» (Chester, 1992). Par contre, le passage de «je» à «elle» à la troisième personne permet à la narratrice de suggérer comment le comportement de la jeune fille est perçu par la société blanche et chinoise de la colonie: «In the narrative shift to the third person, the young girl is also designated by the way the white colonial society perceives her – [...]» (*Ibid.*). On retrouve dans *L'Amant* le même cadre que dans *Un barrage contre le Pacifique*, c'est à dire l'Indochine française de la fin des années 1920 et début 1930. La famille au centre du récit ressemble à la famille d'*Un barrage* à l'exception de la présence d'un frère aîné qui ne figurait pas dans *Un barrage*. Cependant, cette fois la famille habite la Cochinchine dans la maison de fonction de la mère à Vinhlong. La mère dirige une école pour enfants indigènes à Sadec. Quelques scènes dans le livre se passent aussi en France, comme celles qui concernent la vie à Paris de la jeune fille après son départ de l'Indochine vers l'âge de 18 ans, la vie du frère aîné et la dernière partie de la vie de la mère. Cholen, un faubourg de Saigon, détient une place centrale. Le Mékong coule à travers tout le récit, et c'est la traversée du Mékong sur un bac vers l'autre côté du fleuve qui changera la vie de la jeune fille.

Selon Julia Waters (2006), l'œuvre littéraire et l'écriture de Marguerite Duras ont fréquemment été interprétées dans une perspective féministe, portant sur les thèmes de la relation entre les sexes, la subjectivité et la

sexualité féminines. L'Amant est certainement un texte que l'on peut lire dans une telle perspective. Or, une telle lecture doit nécessairement tenir compte du contexte colonial de ce livre. L'histoire principale est celle d'une rencontre sur un bac entre une jeune fille française de quinze ans appartenant à la couche des colons blancs pauvres en Indochine et un riche Chinois plus âgé qu'elle. La jeune fille accepte de se faire conduire à sa pension dans la belle limousine noire du Chinois. Quelque temps après, ils se revoient et commencent une liaison passionnée mais inacceptable dans cette société marquée par la division entre les colonisateurs et les colonisés. La liaison prend fin quelques années après par le départ définitif de la jeune fille pour la France. Le livre se termine par un coup de téléphone du Chinois à la narratrice âgée qui se sent alors tout à coup retrempée dans leur histoire d'il y a une cinquantaine d'années.

En employant le terme «discours colonial» nous désirons souligner que nous entendons étudier le discours qui concerne les relations et les tensions entre les colonisateurs et les colonisés dans le texte. Tous les personnages principaux du livre sont des immigrants ou des expatriés en Indochine, et tous, sauf le Chinois, se prêtent à partir de la colonie. Tous, comme aussi le Chinois, éprouvent un sentiment d'aliénation dans cette société où les facteurs de classe, de sexe et d'ethnicité compliquent et brouillent la division fondamentale entre colonisateurs et colonisés.

Si *Un barrage contre le Pacifique* contient un discours anticolonialiste apparent dans l'accusation véhémente de corruption et d'injustice que la mère adresse à l'Administration coloniale, ce discours est atténué dans *L'Amant*, mais demeure à l'arrière-plan à travers le texte. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la jeune fille exprime son envie d'écrire un livre sur l'injustice faite à la mère par «la crapulerie de cette engeance blanche de la colonie» dans l'espoir «qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire» (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 102). Ce livre sera *Un barrage contre le Pacifique*.

Suzanne Chester (1992) a relevé des stratégies discursives orientalistes qui représentent l'amant chinois dans une position subordonnée à la jeune fille. Dans *L'Amant de la Chine du Nord* leur relation semble plus égalitaire. En effet, il est rendu plus proche d'un soi-disant idéal de masculinité occidentale:

«De la limousine noire sort un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de

beauté, plus de santé. Il est plus pour «le cinéma «que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant» (*L'Amant de la Chine du Nord*, p. 36).

Dans ce roman l'amant ne se laisse pas intimider par le frère aîné raciste qui menace de le battre. Au contraire, c'est le Chinois qui menace le frère en disant, ou plutôt en lui mentant, qu'il fait du kung-fu, ce sport de combat chinois (*Ibid.*, p. 165). Dans la garçonnière il joue avec la jeune fille comme avec une enfant. Comme dans un film, on les voit et on les reconnaît par «la petite taille de l'enfant allongée contre celle, longue, du Chinois du Nord» (*Ibid.*, p.195). Son attitude envers la famille de la jeune fille devient celle d'un père: «Ce sont des enfants...Même le frère aîné.» (*Ibid.*, p. 162) La jeune fille aime écouter le Chinois parler de sa Chine lointaine dans «cette autre langue française parlée par la Chine» (*Ibid.*, p. 92). La féminisation et la subordination de l'amant du discours colonial relevé par Suzanne Chester semblent avoir disparu pour laisser la place à une relation plus égalitaire. Pourtant, malgré ses séjours en France, ses vêtements et son parfum européens l'amant de la Chine du Nord reste «un Chinois » par sa langue et par ses mœurs chinoises. Dans des moments de grande émotion, «il avait parlé et parlé en chinois» (*Ibid.*, p. 140) Il sera incapable d'aller contre le mariage arrangé par son père. Et il explique à la jeune fille: «Tu le sais, ça se passe comme ça s'est passé il y a dix mille ans en Chine. » (*Ibid.*, p. 200) Il est l'homme de la Mandchourie lointaine qui «a la peau blanche des Chinois du Nord» (*Ibid.*, p. 36) et qui, malgré sa vie privilégiée en Indochine, ressent l'aliénation par rapport à son milieu: «Je peux pas parler de la Mandchourie dans ce pays parce que ici les Chinois de l'Indochine ils viennent tous du Yunan» (*Ibid.*, p. 93)

La position sociale de la jeune fille est ambiguë, elle est blanche, elle appartient à la classe des colonisateurs, mais la misère et la position d'institutrice d'enfants indigènes de sa mère la rangent aussi du côté des opprimés sans statut dans la colonie. Le discours tenu par l'écrivain est aussi ambivalent, la jeune fille est en même temps innocente et victime dans le contexte colonial. Dans *L'Amant de la Chine du Nord* sa double identité est sans cesse soulignée: elle est née en Indochine, mais de nationalité française. Elle parle le vietnamien avec les boys de la pension et le chinois des restaurants chinois. Pour le Chinois, elle est «cette enfant blanche de l'Asie. Sa sœur de sang» (*Ibid.*, p. 84). Ses sentiments pour la France sont complexes: «[...] première en français tout le temps partout et détestant la France, [...]» (*Ibid.*, p. 36). Elle va dans un lycée français et elle est l'une des deux pensionnaires de race blanche à habiter un pensionnat pour jeunes filles métisses aban-

données par leur père de race blanche (Ibid., p. 180). Là, les deux jeunes filles blanches jouissent du privilège d'être dispensée de la promenade réglementaire, parce que blanches. Les mères d'élèves du lycée ont interdit à leurs filles toute fréquentation avec la jeune fille à cause de son amant chinois. Elle est mise en quarantaine «par le réseau policier des mères d'élèves» (Ibid., p. 115). La double identité de la jeune fille et sa relation interracial accentuent son aliénation de son milieu et la rapprochent de l'amant. Mais les amants reconnaissent qu'ils demeurent des inconnus l'un à l'autre. Le Chinois de l'Orient et la jeune fille de l'Occident avouent que leur identités culturelles les séparent: «On ne peut pas comprendre du tout, nous autres... tu le sais. ça...», dit la jeune fille au sujet des mœurs intransigeantes et séculaires de la Chine. Et le Chinois répond: «Oui, nous on peut comprendre. Alors on ne peut pas vous comprendre en même temps quand vous dites que vous ne comprenez pas» (Ibid., p. 218). On distingue dans ces propos pessimistes des traces d'un discours colonial qui représente l'Orient comme une essence éternelle et inchangante.

Si ce sentiment d'aliénation imprègne les personnages principaux de *L'Amant de la Chine du Nord*, c'est pourtant la figure emblématique de la mendiante errante qui est l'incarnation de l'étrangeté et de la misère des peuples de l'Asie:

«C'est la mendiante du Gange qui traverse le poste comme chaque nuit. Pour toujours essayer d'atteindre la mer, la route de Chittagong, celle des enfants morts, des mendiants de l'Asie qui, depuis mille ans, tentent de retrouver le chemin vers les eaux poissonneuses de la Sonde» (Ibid., p. 22).

La mendiante revient dans tous les trois textes du «Cycle indochinois». On la retrouve aussi dans d'autres textes de Marguerite Duras, et plus particulièrement dans *Le Vice-Consul* (1964).

Certes, ce personnage récurrent a une position périphérique dans *L'Amant de la Chine du Nord* par rapport à sa place centrale dans *Le Vice-Consul* dont le cadre est la ville de Calcutta et le fleuve du Gange en Inde. Néanmoins, c'est cette mendiante et d'autres mendiants qui font si peur à la jeune fille qu'elle refuse d'aller en voyage à Long-Hai avec le Chinois: Là, dit-elle au Chinois, «[...] il n'y a que des fous, des mendiants, ils vont mendier dans les bonzeries...» (*L'Amant de la Chine du Nord*, p.110). Et les femmes mendiante, dit-elle, «n'ont plus aucune raison, toutes folles à force d'avoir peur, à force de leurs enfants morts de faim, du soleil, de la forêt, de nuages de moustiques, des chiens enragés, et puis des tigres» (Ibid., p. 111).

C'est l'image d'une nature impitoyable et écrasante (également un topos du discours orientaliste) que l'écrivain nous présente et que les hommes doivent endurer, tel un enfer où la folie et la mort menacent l'homme, «l'enfer de la chaleur immobile, monumentale» (Ibid., p. 49).

Nous nous sommes proposés de lire *L'Amant de la Chine du Nord* dans les contextes changeants de la France des années 1980 et 1990. L'histoire de la mendiante, la relation interracial de la jeune fille française et le Chinois de la Mandchourie, l'amitié et le respect montrés envers Thanh, tout comme la résistance que le Chinois oppose au frère raciste, les départs et les déplacements des personnages peuvent être lues comme des commentaires à ces contextes.

Conclusion

Notre étude des textes «indochinois» de Marguerite Duras, écrits sur une période de 40 ans, laisse entrevoir une évolution du discours colonial dans ces textes depuis le document procolonial de *L'Empire Français*. Des éléments descriptifs de ce document sont repris et transformés selon les préoccupations changeantes du milieu intellectuel auquel l'écrivain appartient. L'Indochine est vue sur le fond d'une aventure personnelle vécue. Si la jeune fille des textes s'identifie dans une optique de classe, de sexe et d'ethnicité aux colons pauvres, les petits blancs, souvent oubliés dans la littérature coloniale, le sort de la masse des indigènes colonisés n'y est jamais un thème explicite. On y retrouve aussi des traces des tropes du discours colonial, comme le climat et la nature effrayants et insoutenables, la naturalisation et la féminisation des colonisés ainsi que la représentation de l'Orient comme une essence ontologique inchangeable. Le discours colonial n'est donc pas absolument absent des textes postcoloniaux de Marguerite Duras.

L'Indochine paraît également être une fascination pour Marguerite Duras, l'écrivain qui retourne dans ce pays de son enfance d'un livre à l'autre. Dans cet article nous avons étudié la représentation de l'Indochine colonial et l'évolution du discours colonial dans l'œuvre de Marguerite Duras. Notre choix comporte *L'Empire Français* (1940), un texte de propagande commandé par le ministre des Colonies et écrit en collaboration avec Philippe Roques, les romans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Ces romans semi-autobiographiques ont pour protagoniste centrale la jeune fille d'une famille française appartenant aux petits blancs de la colonie. Les récits sont tantôt narrés à la troisième

me personne «elle/Suzanne », comme dans *Un barrage contre le Pacifique*, tantôt alternant entre la première personne «je » et la troisième personne «elle/l'enfant», comme dans *L'Amant*, et à la troisième personne «elle/l'enfant» (avec quelques exceptions) dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Ces alternances qui créent une ambiguïté à la lecture (qui parle, la jeune fille ou l'écrivain ?) peuvent signaler la distance temporelle qui existe entre les périodes de l'écriture de 1950 à 1991 et les événements relatés des années 1930.

Les quatre textes de notre étude contiennent de nombreux éléments intertextuels qui se réfèrent à la nature de l'Indochine, à l'urbanisme colonial, à la population coloniale, aux relations entre colonisés et colonisateurs et au drame familial. Le contexte historique, social et culturel n'est pas le même en 1950 qu'en 1984 et 1991, et ce contexte changeant a certainement marqué l'optique et la focalisation des textes.

References:

- Adler, L. (1998). Marguerite Duras, Paris, Gallimard.
- Ahlstedt, E. (2003). Le «cycle du Barrage» dans l'œuvre de Marguerite Duras. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Ahlstedt, E. (2006). Marguerite Duras et la critique postcoloniale. Actes du XVI^e Congrès des Romanistes scandinaves, Göteborg, Université de Göteborg.
- Bancel, N. (2003). «Le bain colonial: aux sources de la culture coloniale populaire», dans *Culture Coloniale, La France conquise par son Empire 1871-1931*, Paris, Éditions Autrement, Collections Mémoires.
- Bancel, N., & Denis, D. (2004). «Éduquer: Comment devient-on «Homo Imperialis» dans *Culture Impériale, Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Paris, Éditions Autrement, Collections Mémoires.
- Chester, S. (1992). *Writing the Subject: Exoticism/Eroticism in Marguerite Duras's The Lover and The Sea Wall* in Smith, S. & Watson, J. (ed.), *Decolonizing The Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. University of Minnesota Press/Minneapolis.
- Duras, M. (1940). *L'Empire Français*, [Marguerite Donnadiou] avec Philippe Roques, Paris, Éditions Gallimard.
- Duras, M. (1950). *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Éd.Gallimard, Collection Folio.
- Duras, M. (1984). *L'Amant*, Paris, Éditions du Minuit.
- Duras, M. (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Éditions Gallimard.
- Duras, M. (1966). *Le Vice-Consul*, Paris, L'Imaginaire, Éd. Gallimard.
- Duras, M. (1964). *Le rapt de Lol V. Stein*, Paris, Éditions Gallimard.
- Rques, Ph., & Donnadiou M. (1940). *L'Empire français*, Paris, Gallimard.
- Waters, J. (2006). *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*, Liverpool, Society for Francophone Postcolonial Studies.

Georgian Poetry in the Face of Repression in the 1930s

ქართული ლექსი მეოცე საუკუნის 30-იანი წლების რეპრესიების პირისპირ

Salome Lomouri

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli institute of Georgian Literature
(Georgia)

სალომე ლომოური
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
(საქართველო)

Abstract:

The 1930s is one of the most tragic pages in the history of Georgian literature. As a result of Bolshevik rule, Georgian poets had to give up the search for versification and artistic-stylistic forms and, instead of developing modernist trends they almost wholly confined themselves to proletarian themes. Georgian verse, highly enriched in the 1910s-1920, nearly stopped evolving a decade later.

The poets who failed to fit into a common pattern and tried to preserve their individuality were declared the "enemies of the people". They were faced with the choice of either to write Bolshevik poems or to be physically destroyed.

The poetry was focused on the theme of revolution and building of communism. Proletarian literature rejected patriotism and replaced it with internationalism.

Despite the threat of physical destruction, some Georgian poets still managed to adhere to the main path of the development of ancient Georgian poetry in the 1920s and 30s. Along with the older generation, a new generation of poets (Lado Asatiani, Mirza Gelovani, Aleksandre Sajaia, Giorgi Napetvaridze, etc.) appeared on the scene in the early 1930s. These poets were able to revive the forms of national versification under the guise of

Soviet internationalism. They adapted the traditional long- meter (20- and 16-syllable) textual structure to the verses on patriotic theme.

The genre of ballad which occupies a worthy place in the works of the poets of "Our Generation" was also revived. Young authors turned poetic folklore into a source of creativity, and literary verse again came in close contact with folk poetry.

This is especially important because these poets managed to breathe new life into the traditional Georgian verse forms at a time when the Bolshevik regime was fighting against "formalism."

Keywords: Georgian poetry, Versification, Ballad, Mirza Gelovani, Giorgi Nafetvaridze

საკვანძო სიტყვები: ქართული პოეზია, ვერსიფიკაცია, ბალადა, მირზა გელოვანი, გიორგი ნაფეტვარიძე

მეოცე საუკუნის 10-20-იანი წლები ქართულ პოეზიაში უაღრესად ნაყოფიერი პერიოდია. მოდერნიზმის გაბატონებამ თან მოიტანა ბევრი სიახლე. ვერსიფიკაციულ და მხატვრულ-სტილისტიკურ ფორმათა ძიებებმა გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა ქართული ლექსი. „ახალი შინაარსი ლიტერატურაში ყოველთვის მოითხოვს ახალ ფორმებსაც... – აღნიშნავს ვ. ბრიუსოვი (1987, გვ. 442), – ახალი შინაარსი შეუძლებელია ადეკვატურად გამოიხატოს ძველი ფორმებით; საამისოდ საჭიროა ახალი ენა, ახალი სტილი, ახალი მეტაფორები, ახალი ლექსი, ახალი რიტმები“. გალაკტიონის პოეტურმა რეფორმებმა და

„ცისფერყანწელების“ მოდერნისტულმა ძიებებმა ქართული პოეზიის განვითარება ახალი გზით წარმართა.

მოდერნიზმის შემოსვლის შემდეგ, ქართული ლექსი ახალ თვისებრიობას იძენს, თუმცა არ ივიწყებს ტრადიციული პოეტიკის ნორმებსაც. „ათწლეულის პირველ ნახევარში ლექსწყობის საერთო ხასიათი ტრადიციული საზომებითაა განსაზღვრული, 1915 წლიდან კი მათი ხვედრითი წილი მცირდება და ტენდენცია სიახლეებისაკენ სწრაფვაში იკვეთება. მე-20 საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ ლექსწყობაზე

დაკვირვება ცხადყოფს, რომ იგი მიიღტვის მეტრული მრავალსახეობის დამკვიდრებისკენ“ (ქურთიშვილი, 2002, გვ. 31). გარდა ამისა, ქართული ლექსი მდიდრდება ევროპული მყარი სალექსო ფორმებით (სონეტი, ტრიოლეტი, სექსტინა და ა.შ.); 20-იან წლებში ჩნდება პირველი ვერლიბრები (გალაკტიონი, პაოლო იაშვილი).

საქართველოში ბოლშევიკური მმართველობის დამყარების შემდეგ (1921წ.), ნელ-ნელა იზღუდება შემოქმედებითი თავისუფლება და მწერლები, ნებით თუ იძულებით, იდეოლოგიური მანქანის სამსახურში დგებიან. ეს პროცესი თანდათან უფრო აგრესიული ხდება. ბოლოს კი სისხლიანი რეპრესიებით სრულდება. 20-30-იან წლებში „ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოდერნისტული ტენდენციები კონცეპტუალურ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა საბჭოთა დიქტატურის იდეოლოგიურ პრინციპებთან. სულიერი ღირებულებების დესტრუქციით აღნიშნული პოლიტიკური კურსი იმთავითვე დაუპირისპირდა შინაგანი, სულიერი ძიებით აღნიშნულ ლიტერატურულ პროცესს“ (რატიანი, ელბაქიძე, 2016, გვ. 9). 20-იანი წლების ბოლოს მთელ საბჭოეთში იწყება ახალი შემოქმედებითი მეთოდის შემუშავება, რომელიც 1932-34 წლებში ფორმდება როგორც

„სოციალისტური რეალიზმი“. ამიერიდან ყველა მწერალი ვალდებულია, მოერგოს ამ ყალიბს. ხოლო ისინი, ვინც არღვევს მას, ხალხის მტრებად ირაცხებიან და ფიზიკური განადგურების საფრთხის წინაშე დგებიან. პროლეტარულმა ლიტერატურამ უარყო პატრიოტიზმი და იგი ინტერნაციონალიზმით ჩაანაცვლა. აიკრძალა ფორმალისტური ძიებებიც.

მაშინ, როცა ბოლშევიკური რეჟიმი მთელი ძალით ებრძვის ნოვატორობას და ცდილობს, ჩაკლას თავისუფალი შემოქმედებითი სული, სასწორზე დგება არა მხოლოდ წინსვლა და ახალი გზით განვითარება, არამედ, სოცრეალიზმისთვის მისაღები ტრადიციული პოეტიკური ნორმების ათვისება და შენარჩუნება. 30-იანი წლების დასაწყისში ოფიციალურად გაუქმებულია ყველა სალიტერატურო დაჯგუფება და მიმდინარეობა. პოეტები ერთიანდებიან მწერალთა კავშირის ირგვლივ, რომელიც ბოლშევიკურ სისტემას ექვემდებარება.

ამგვარ ვითარებაში გამოდის ასპარეზზე 30-იან წლებში ახალი თაობა – ლადო ასათიანი, მირზა გელოვანი, ალექსანდრე საჯაია, გიორგი ნაფეტვარიძე, რევაზ მარგიანი, ლადო სულაბერიძე და სხვ., რომელთა შემოქმედებას თანამედროვენი ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ ფურცლებიდან ეცნობიან. ამ პოეტებს ხელი მიუწვდებათ როგორც

ტრადიციულ სალექსო ფორმებზე, ასევე, წინა თაობების ვერსიფიკაციულ ექსპერიმენტებზე. თუმცადა, მათთვის მოდერნისტული დანატოვარის ათვისება და გამოყენება მიუწვდომელი და სახიფათო ოცნება ხდება. პოეტების უმრავლესობა იძულებულია, გვერდი აუაროს 10-20-იანი წლების ევროპულ სალექსო ნოვაციებს და ტრადიციული ფორმებით შემოიფარგლოს. მიუხედავად ამისა, „ჩვენი თაობის“ პოეტთა შემოქმედებაში შეინიშნება ორიგინალური პოეტიკური სიახლეები, სწრაფვა თვითდამკვიდრებისკენ, ახალი სალექსო ფორმების, პოეტური სტილისტიკის ძიებისა თუ ეპოქისეული ტრაგიკული გამოწვევების გულწრფელი ემოციური შეფასებისკენ.

„ჩვენი თაობის“ წარმომადგენლებმა შეძლეს ეროვნული ვერსიფიკაციული ფორმების აღორძინება საბჭოთა ინტერნაციონალიზმის საფარველში. *„40-იან წლებში მოახლოებული ომის საშიშროება საბჭოთა ხელისუფლებას აიძულებდა, ეზრუნა არა მარტო თავდაცვისუნარიანობისთვის, არამედ მოსახლეობის „მორალურ-პოლიტიკურ ერთიანობაზე“. უპირველესი და გადაწყვეტი რილი დაეკისრა მწერლობას. ე.წ. საბჭოთა პატრიოტიზმისა და ეროვნული პატრიოტიზმის სინთეზი 30-იანი წლების პოეზიაშიც იგრძნობოდა, თუმცა ძნელად მიიღწეოდა მაღალი პოეზიის რანგში“* (ცხადაია, 2006, გვ. 43).

„ჩვენი თაობის“ წარმომადგენლებმა ისარგებლეს ამ კომპრომისით და ტრადიციული გრძელსაზომიანი (20– და 16-მარცვლიანი) სალექსო სტრუქტურა პატრიოტული თემატიკის ლექსებს მოარგეს. ახალგაზრდა პოეტები, ასევე, ხშირად მიმართავდნენ სიმეტრიულ 10-მარცვლედს (5/5), ბესიკურ 14-მარცვლედს (5/4/5) და შაირს (4/4, 5/3).

* * *

რიტმი და მეტრი ლექსის საყრდენი კომპონენტებია. საზომი და მარცვალთა რიტმული განაწილება ტაქში დიდწილად განსაზღვრავს ლექსის ტემპსა და ინტონაციას. შეიძლება ითქვას, სტრიქონთა ემოციური ზემოქმედება მკითხველზე პირდაპირ კავშირშია მეტრთან, რიტმსა და ფონიკასთან. არანაკლებ მნიშვნელოვანია სტროფიკა, რითმა და სემანტიკა. გასპაროვი მიუთითებს (2003, 13), რომ *„ლექსების კითხვისას ჩვენ არასოდეს აღვიქვამთ მხოლოდ იმას, რაც ნათქვამია სიტყვიერად – ჩვენ ყოველთვის შევიგრძნობთ იმასაც, რასაც გვეუბნება მათი მეტრი, რიტმი, რითმები, სტროფები“*.

„ჩვენი თაობის“ პოეტთა შორის მირზა გელოვანი ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა. მისი ლირიკა მდიდარია როგორც პოეტური

სახეებით, ასევე, მეტრულ-რიტმული რეპერტუარით. მ. გელოვანი ყველაზე ხშირად სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5), ბესიკურ 14-მარცვლედსა (5/4/5) და შაირს (4/4, 5/3) მიმართავს, თუმცა იგი იყენებს ქართული ლექსწყობაში დამკვიდრებულ თითქმის ყველა საზომსა და მათ ვარიაციებს.

პოეტი არ ერიდება ექსპერიმენტებს და ხშირად ტებს ტაეპებს. მასთან გვხვდება როგორც მყარი სალექსო ფორმები (სონეტი, სექსტინა, აშულური), ასევე, ვერლიბრები. ზოგჯერ მ. გელოვანი კონვენციური და თავისუფალი ლექსის ზღვარზე მდგომ პოეტურ ტექსტებს გვთავაზობს. ეს ე.წ. „შერეული ტიპის“ ლექსები არც ბოლომდე ვერლიბრებია, რადგან ერთგვარ მეტრულ წესრიგს ინარჩუნებს, მაგრამ ჰეტეროსილაბიზმის საზღვრებსაც სცდება, რადგან ერთ სტროფში გაცილებით მეტი საზომი ერევა, ვიდრე ჰეტეროსილაბური სტროფისთვის არის დამახასიათებელი.

მ. გელოვანის ლექსებში ხშირად გვაქვს ერთი საზომის რამდენიმე რიტმული ვარიაცია. ავიღოთ, მაგალითად, ლექსი „ქარი სძარცვავდა საყდარს“. მოცემულ სტროფში ერთმანეთს ენაცვლება 12-მარცვლედის ვარიაციები: 2/4//2/4, 3/3//2/4, 3/3//3/3, 2/4//1/5 და 6-მარცვლედი (3/3).

მიწას დასცქეროდა მთვარე მოღუნული,	2/4//2/4
სწრაფად იცვლებოდა ცის დეკორაცია,	2/4//1/5
ღამეო! რადა ხარ ნისლებ მოხურული,	3/3//2/4
მოშაო პერანგი რისათვის გაცვია.	3/3//3/3
პასუხს არ იძლევა...	3/3
ქარი კი ფრთა-მალი	3/3
საყდრის სახურავზედ თუნუქს აქანებდა,	2/4//2/4
ისმოდა რაკუნის მძაფრი და ნამალი,	3/3//3/3
იბრძოდენ... და, ალბად, თუნუქი დანებდა.	3/3//3/3
(„ქარი სძარცვავდა საყდარს“, გელოვანი, 2009, გვ. 34-35)	

რიტმული მრავალფეროვნება ორიგინალურ ჟღერადობას ანიჭებს ლექსს. თუმცა ეს პოეტური ტექსტი არანაკლებ საინტერესოა მასში წამოჭრილი პრობლემატიკის თვალსაზრისითაც. სტიქიური, ეპოქისეული გარდაქმნები ნელ-ნელა ანადგურებს ისტორიულ მონაპოვარსა და ღირებულებებს. სტიქიის პირისპირ მარტოდ დარჩენილი საყდარი დასანგრევად არის განწირული. ამგვარი სულისკვეთება მიჰყვება ლექ-

სის მეორე ნაწილსაც. აქ ისახება ის უიმედობა, რომელიც სისტემის წინააღმდეგ მებრძოლ და დამარცხებულ ადამიანებს დაუფლებიათ:

საყდარო! ინგრევი, დრომ ხელი
აიღო, ინგრევი და ვილა შეუდგეს
აგებას?! ინგრევი...
ო, არ გსურს და შენი ტირილი,
ქარმა რო დაკარგა შორს
ლაბირინტებში, დადუმდა – თუ ისევ
გაისმის ყვირილი ცხოვრების
გაუალ, ეკლიან ბარდებში?!...
(„ქარი სძარცვავდა საყდარს“,
გელოვანი, 2009, გვ. 34-35)

მსგავს პრობლემატიკას წამოჭრის მირზა გელოვანის ბალადა „აონიც“, რომელიც 1937 წლით თარიღდება. მასში კარგად ჩანს ძველი ღირებულებების მსხვრევა, რაც ახალი რეჟიმის გამეფებას მოჰყვა. ალუდას ვოჟი, რომელიც ასოციაციურად ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურს“ გვახსენებს და, წესით, მისი ღირებულებების მატარებელი უნდა იყოს, ზარს დათოფავს. როცა მოხუცი ბერი მის დასჯას მოითხოვს, ხალხი სიცილს დააყრის:

– ალუდას ვოჟმა ზარი დათოფა!
ხალხმა უნდა განსაჯოს სასჯელი
მისი. სადაღას თემი, ან ადათობა!
წაიბილწაო საყუდარ ხვთისი.
– მერე ელოდა გულ-ატკეცილი
ხალხის ნათქვამს და თავი
დახარა. მაგრამ ბიჭებში ჩადგა
სიცილი,
ზოგმა ხმამაღლა გადიხარხარა.
(„აონი“, გელოვანი, 2009, გვ. 185-188)

მირზა გელოვანი 10– (5/5), 8– (5/3), 7– (4/3), 6– (2/2/2) და 5– მარცვლიან ტაეპთა მონაცვლეობით შესანიშნავად აგებს ემოციურ პლანს, ხოლო ფშაური კილოს გამოყენება პერსონაჟებს ბუნებრიობას მატებს. ოსტატურადაა დახატული მოხუცი ბერის სასოწარკვეთა, როცა იგი პირისპირ ეჩეხება ახალ რეალობას:

– ვინ დაანგრია დიდხანს
 ნაშენი? თუკი გამარცვეს, ვილა
 შემოსავს?! აონ, დიდება რა
 იქნა შენი,
 აონ, ნათელი რატომ არ
 მოსჩანს?!... მე მიჭირს
 სუნთქვა...
 გატეხილია შავი კარები.
 ძლიერი იყავ და აწი ნუ
 გქნა,
 მიყვარდი, მაგრამ არ მეყვარები.
 („აონი“, გელოვანი, 2009, გვ. 185-188)

განრისხებული ბერი ღმერთს გმობს („რად არ მიუზღავ მტერს, თუ გაქვს სული?! – შელანძღა ნიში, ხატიც ჩაწიხლა“ – გელოვანი, 2009, გვ. 185) და თავადვე ჭრის ცაცხვს, რომელიც ოდითგანვე საკრალურ ხედაა მიჩნეული.

აღსანიშნავია, რომ მირზა გელოვანის ლექსის სიუჟეტი საკმაოდ ჰგავს კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველას – „ზარები გრიგალში“. ისევე, როგორც გამსახურდიას მნათე, ბერიც აცნობიერებს, რომ ღირებულებები, რომელთა დაცვაც ევალებოდათ, უკვე წარსულის საკუთრებაა. თუმცა მნათე ოქროპირი ზარების რეკვით ცდილობს ხალხის გამოფხიზლებას და ექსტაზში იღუპება. მირზა გელოვანის პერსონაჟის ტრაგედიის მიზეზი კი რწმენის დაკარგვა ხდება.

პოეტი ეფექტურად იყენებს გამეორებებისა და ანაფორას, რათა დინამიკა შემატოს სტრიქონებს. განსაკუთრებით ექსპრესიულადაა აღწერილი ბერის აღსასრული:

დაეცა ცაცხვი... მერე ხევებში
 გაბმით ისმოდა ზართა
 ჟრიალი. ვიღაც გარბოდა
 მოსახვევებში, ვიღაც გიჟი და
 თვალ-ჟინჟლიანი, გარბოდა
 იგი, ჩქარი, საზარი, გარბოდა
 იგი, გული სტკიოდა,
 თითქოს მისდევდა დაჭრილი
 ზარი, მისდევდა ზარი და
 მიჰკიოდა.

.....
წინ გადაუდგა მორბენალს ხევი
და კლდეებს შერჩათ ჩოხის ნახევი.
(„აონი“, გელოვანი, 2009, გვ. 185-188)

ლექსის ბოლო სტროფში მოქმედება ზღაპრის პლანში ინაცვლებს. მხოლოდ იქ შეიძლება მოხდეს რწმენის აღდგენა, და გაბზარული ზარის გამთელება, ძველი ღირებულებების დაბრუნება (მოხუცი ბერი „იკიდებს ზარებს ერთიან/ და სამკედლოსკენ გამოსწევს ბარში“ – გელოვანი, 2009, 188).

მირზა გელოვანი ალიტერაციების ოსტატიცაა. იგი გამეორებებით, რიტმული ცვლილებებითა და ევფონიის გამოყენებით ახერხებს ემოციური, დიდი შინაგანი მუხტის მქონე პასაჟების შექმნას. ამ მხრივ „აონის“ გარდა, „ბალადა შავლეგოზე“ გამოირჩევა. ლექსის ბოლო სტროფი 10-მარცვლედისა და მთიბლურის მონაცვლეობითაა დაწერილი და აშკარაა ქართული ფოლკლორის გავლენა:

– ქარო, შე ქარო, შარიანო!
წადი, გაიარ მუხრან-ველი.
კლდეს არწივები არიანო,
არსენას უთხარ, ნუღარ
მელის. შავლეგ ხიფათმა
დაიტანაო, სადაც უტყეო
მთები არი.
არც ქვრივმა დედამ დაიტირაო,
არც სატრფო მოსთქვამს
თმებიანი. ქარო აშარო, ფრთა
გაშალეო, არწივებს უთხარ
კაცის ენით:
კლდის ძირას კვდება ბიჭი
შავლეგო, მარტო კლდე ტირის
ჟანგისფერი.

(„ბალადა შავლეგოზე“, 2009, გვ. 198-200)

მირზა გელოვანმა და „ჩვენი თაობის“ პოეტებმა პოეტური ფოლკლორი შემოქმედების წყაროდ აქციეს და მივიწყებული ბალადის ჟანრი ააღორძინეს; ლიტერატურული ლექსი ისევ მჭიდროდ დაუკავშირდა ხალხურს. მირზას კალამს ექვსი ბალადა ეკუთვნის. ესენია: „ცხენის

ტირილი“ (1936 წ.), „აონი“, „თორღვა“ (1937 წ.), „შავლეგო“ (1938 წ.), „ლადო გუდიაშვილი“ და „ბალადა ვარძიის მშენებლისა“ (1939 წ.).

„მ. გელოვანის ბალადები უფრო გერმანულ რომანტიზმში გავრცელებული ლირიკულ-ეპიკური ჟანრის, ბალადის ნიმუშებია, ვიდრე ფრანგული ბალადის მყარი სტროფული ფორმისა“ (ბარბაქაძე, 2017, გვ. 69). მაგრამ ისინი გამოირჩევა როგორც მეტრული მრავალფეროვნებით, ასევე დახვეწილი მხატვრულ-სტილისტიკური ფორმებით და ღრმა სემანტიკით.

გიორგი ნაფეტვარიძეს ეკუთვნის ოთხი ბალადა – „წვიმა“, „სვანური ბალადა“,

„დაუმთავრებელი ბალადა“ და „სიყვარულის ბალადა“. მირზა გელოვანის ბალადებისგან განსხვავებით, ოთხივე ერთი საზომით – იზოსილაბური ათმარცვლედითაა დაწერილი, თუმცა 5/5 საზომს ზოგჯერ 3/2/5 ან 2/3/5 ვარიაციები ენაცვლება.

გიორგი ნაფეტვარიძის ლექსი მსუბუქი და ლაღია. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ბალადები ვერსიფიკაციული მრავალფეროვნებით არ გამორჩევა, ისინი ყურადღებას იქცევს მოხდენილი მხატვრული სახეებითა და მუსიკალურობით:

სალამი, ჩემო გამზრდელი
მთებო, ისევ გიხილეთ, ისევ
მოვედი!
ცად აზიდულხართ და
სანაქებოდ გფარავთ სიმწვანის
უდაბნოეთი!

(„დაუმთავრებელი ბალადა“,
ნაფეტვარიძე, 2007, გვ. 394)

„სვანური ბალადა“ მონადირის ამბავს გვიყვება, რომელიც ბატონს ნანადირევ ჯიხვს მიაერთმევს წყალობის მიღების იმედით, მაგრამ უარს მიიღებს და თვითონაც ტრაგიკულად იღუპება. მონადირეა ალექსანდრე საჯიას ლექს „მურზაყანის სიმღერის“ მთავარი გმირიც. საჯია ამ ლექსში 13– (4/2//4/3) და 12– (4/2//4/2) მარცვლედების მონაცვლეობით აგებს სტროფებს:

მურზაყანი მღერის, მთები უფრო მღერიან,
თუ მურზაყანს სძინავს, მთებსაც უნდათ
ძილი. თეთნულდს თეთრი ფერით მთები
შეუფერია, ნაპრალს დასციმციმებს შხარას
თეთრი ჩრდილი.

(„მურზაყანის სიმღერა“,
საჯაია, 2007, გვ. 323-325)

ეს ლექსი სვანთა ვაჟკაცობისადმი მიძღვნილი ოდაა, დახვეწილი პოეტური სახეებით გამდიდრებული. მონადირის სატრფო – დალი – მის საპირისპირო თვისებებს ატარებს. თუ მურზაყანი ღამის შვილია, დალი სინათლეა: „მურზას მკლავზე წვება დალი თმანათელი,/ სვანის ბნელი თმები – არწივების ბუდე“ (საჯაია, 2007, გვ. 323). ამ ორი საწყისის ერთიანობა იფარავს მთებს და მტერთათვის გაურღვეველ ბარიერს ქმნის.

თ. ბარბაქაძე აღნიშნავს (2017, გვ 70), რომ „ბალადა ლადო ასათიანისა და მირზა გელოვანის პოეზიაში ერთგვარი ხიდი აღმოჩნდა ვაჟა-ფშაველასა და ევროპული ლექსის ფორმების ათვისების ძიების გზაზე“. მართლაც, ბალადის ჟანრის აღორძინების წყალობით, პროლეტარულ ყალიბში მოქცეულმა პოეტებმა შეძლეს, ახალი სიცოცხლე შთაებერთათ ტრადიციული ქართული სალექსო ფორმებისთვის. მათ მოახერხეს ქართული ლექსის ნოვაცია იმ დროს, როცა ბოლშევიკური მთავრობა სასტიკად ებრძოდა „ფორმალიზმს“. სამწუხაროდ, ამ პოეტთა უმრავლესობა საბჭოთა რეპრესიებმა და II მსოფლიო ომმა

შეიწირა. 30-იანი წლების ქართველ პოეტთა, უმთავრესად, ჟურნალ „ჩვენი თაობის“ ავტორთა ვერსიფიკაციული ძიებანი დაუსრულებელი დარჩა: მათ ვერ მოასწრეს თავიანთი პირველი კრებულების შედგენა-გამოცემა და კრიტიკოსთა ნააზრევის გაცნობა-გათვალისწინება; რომ არა მათი უდროოდ შეწყვეტილი სიცოცხლე, შესაძლოა, ქართული პოეზიის ისტორიაში 30-იანი წლები ახალი სალექსო რეფორმის პერიოდად აღნუსხულიყო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარბაქაძე, თ. (2017). მირზა გელოვანის „დაბრუნებული“ სონეტები და სხვა ლექსები. წიგნში: ლექსმცოდნეობა IX. თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“.
- გელოვანი, მ. (2009). დაბრუნება. თბილისი: „ეროვნული მწერლობა“.
- ნაფეტვარიძე, გ. (2007). საქართველო იყო მათი საოცნებო სახელი... თბილისი: „პალიტრა L“.
- რატიაი, ი. ელბაქიძე, მ. (2016). ქართული მწერლობის გოლგოთა. წიგნში: ბოლშევიზმი და ქართული ლიტერატურა გასაბჭოებიდან მეორე მსოფლიო ომამდე (1921-1941 წწ). თბილისი: „მწიგნობარი“.
- საჯაია, ა. (2007). საქართველო იყო მათი საოცნებო სახელი... თბილისი: „პალიტრა L“
- ქურთიშვილი, შ. (2002). XX საუკუნის ათიანი წლების ქართული მეტრიკა. თბილისი: „იმკო“.
- ცხადაია, ზ. (2006). XX საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიიდან (1930-1940; 1970-1980). თბილისი: „მერანი“.
- Брюсов, В. (1987). Сочинения в двух томах. т. 2. Москва.
- Гаспаров, М.Л. (2003). 13). Очерк истории европейского стиха. Москва: „фортуна лимитед“.

References:

- Barbakadze, T. (2017). Mirza gelovanis „dabrunebuli“ sonet'ebi da skhva leksebi. Ts'ignshi: Leksmtsodneoba, IX. [\"Returned\" sonnets and other poems of Mirza Gelovani. In the book: Versification, IX.]. Tbilisi: „lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba“.
- Bryusov, V. (1987). Sochineniya v dvukh tomakh. T. 2. [Works in two volumes. v. 2]. Moskva.
- Gasparov, M.L. (2003). 13). Ocherk istorii yevropeyskogo stikha. [Essay on the history of European verse]. Moskva: „fortuna limited“.
- Gelovani, M. (2009). Dabruneba. [Return]. Tbilisi: „erovnuli mts'erloba“.
- Kurtishvili, Sh. (2002). XX sauk'unis atiani ts'lebis kartuli met'rik'a. [Georgian metrics of the decades of the 20th century]. Tbilisi: „imk'o“.
- Napet'varidze, g. (2007). Sakartvelo iq'o mati saotsnebo sakheli... [Georgia was their dream name...]. Tbilisi: „p'alit'ra L“.
- Rat'iani, I., Elbakidze, M. (2016). Kartuli mts'erlobis golgota. Ts'ignshi: Bolshevizmi da kartuli lit'erat'ura gasabch'oebidan meore msoplio omamde (1921-1941 ts'ts'). [Golgotha of Georgian writing. In the book: Bolshevism and Georgian

- literature from Sovietization to the Second World War (1921-1941)]. Tbilisi: „mts'ignobari“.
- Sajaia, A. (2007). Sakartvelo iq'o mati saotsnebo sakheli... [Georgia was their dream name...]. Tbilisi: „p'alit'ra L“.
- Tskhadaia, Z. (2006). XX sauk'unis kartuli lirik'is ist'oriidan (1930-1940; 1970-1980). [From the history of Georgian lyrics of the 20th century (1930-1940; 1970-1980)]. Tbilisi: „merani“.

Two Cases of *Roman-monde*: Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Édouard Glissant's *Tout-monde*

Mattia Bonasia
La Sapienza Università di Roma
(Italia)

Abstract:

L'exposé souhaite comparer les romans *Tout-monde* (1993) de Édouard Glissant (1922-2011) et *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie (1947-) en les lisant comme cases d'étude du « roman-monde » théorisé par le même Glissant dans *Poétique de la Relation* (1990), c'est-à-dire comme la réécriture « créolisée » de la structure discursive du colonisateur.

La migration de la propre terre d'origine (Martinique et Inde) vers la terre du colonisateur (France et Angleterre) fait percevoir aux deux écrivains ses natures de « hommes-traduits », c'est-à-dire de sujets entre-deux cultures et histoires. Dans les deux romans cette expérience permet la déconstruction de l'auctorialité occidentale vers la création d'un « auteur-rhizome » : un « pacotilleur » d'une « mer d'histoires » qui se démultiplie dans des différentes « identités-relation » dialoguant dans le texte. Il en découle une structure romanesque qui nie la logique narrative occidentale cause-effet, s'appuyant sur le retour « à spirale » de motifs thématiques et formels, sur la déconstruction du canon grâce à l'hybridation des sources et des genres littéraires à la fois européens, américaines (Glissant) et orientales (Rushdie), et surtout sur la polyphonie des voix et des langues. En fait la langue du colonisateur (français et anglais) ne vient pas abandonnée (comme dans autres expériences postcoloniales), en revanche elle est « créolisée » à travers des processus d'oralisation et de pluralisation à partir du créole, de l'italien e de l'anglais (Glissant), du dialecte de Bombay, de l'urdu et de l'arabe (Rushdie).

Keywords: Édouard Glissant, Salman Rushdie, Roman-monde, *Midnight's Children*, *Tout-monde*

In the following paper I will compare two major twentieth-century novels: Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981) and Édouard Glissant's *Tout-monde* (1993). They are two hybrid, transcultural works of literature: written in French and English yet not confined to their national canons. At the same time, they struggle against the ghettoization in Commonwealth's (Rushdie) and Francophonie's (Glissant) literary fields. In fact, they cross borders starting from their condition: Glissant and Rushdie are two expatriated writers that imagine their homecomings.

As Silvia Albertazzi points out (2013) both novels can be studied through the lenses of Glissant's *roman-monde* theory. According to the author, the novel is the discursive form of colonialism, the political decolonization of the world is subject to the revolution of the imagination. An anti-colonial novel can't respect the classic literary genres' partition (Glissant, 2010). The *roman-monde* is the aesthetic translation of *Poétique de la Relation* (1990), thus the weaving of a multi-discursive texture that highlights the *lieux communs* between different cultures¹.

First and foremost, it is useful to understand the authors' choice to write in English and French instead of Creole or Urdu (or Hindi). In his essay *Influence* (included in *Step Across This Line*, 2002) Rushdie writes about the Indian literary critics' hostility towards Anglo-Indian writers. They would be children of world's "Coca-Colonisation" (Rushdie, 2002): rootless authors without a true interest in the Subcontinent's working class. In a similar way, Glissant criticizes the *Éloge de la créolité* (1989) group (Raphael Confiant, Patrick Chamoiseau). According to the writer, *créolité* is an essentialist concept bound to Aimé Césaire's *négritude*, while the worldly creolization implies a hybrid conception of culture (Glissant, 1990). The famous "j'écris en présence de toutes les langues du monde" (Glissant, 1997) doesn't mean to juxtapose the biggest number of languages in our own discourse, but to defend the interior multilingualism of every language. Therefore, "créoliser le français" stands for the *oralisation* of the dominant language, the translation of the characteristics of orality into writing (circular repetition, doublings, diversified comebacks to our speech).

Two types of creole coexist within *Tout-monde*. The single-word one which emerges as a pre-logical cry and the one which deconstructs the occi-

¹ The comparative study of *roman-monde*'s structures is the focus of my PhD thesis, in this paper I will concentrate on the multilingualism and the relational identity.

dental novel's monologic into a polyphony. The narrator's speech is alternated with different characters that take the floor preserving their orality.

In *Influence*, Rushdie explains how the English that he uses is not comparable to the one of England's native speakers. His language is structured by Hindi-Urdu, by that: "other music, the rhythms, patterns, and habits of thought and metaphor of my Indian tongues" (Rushdie, 2002). His "Hindlinglish" arises from the mutual translation between the two languages, between orality and writing¹. In fact, *Midnight's Children* is presented as the tale that the protagonist tells Padma whilst he's writing it. According to Andrew Teverson (2008) this procedure is functional to the clarification of the placement of the subject's identity and language. By doing so, Rushdie wants to prove that literature is not an unhistorical event, but a network structured in social and cultural exchange. Moreover, whenever the listener-Padma vanishes, the narrator-Saleem struggles: the book is created by the open interaction between the writer and the public.

Midnight's Children's English is not only hybridized with Hindi's orality, but also with the American slang talked by the character of Evie Burns and Sonny. As Evie is American, Sonnie is a Bombay Native, so his hybrid language is justifiable only through the influence of American culture in India through advertising and television. Finally, the two become lovers, as if it were a linguistic assimilation.

As Glissant points out in *Tout-monde*, language is a "parcours à étapes", made by the various tongues of our personal history (Glissant, 1993). Actually, in *Tout-monde's* first chapter (*Banians*, settled in Vernazza, Liguria, Italy) personal, collective and transnational histories are hybridized through multilingualism. Here, Glissant's personal memories are mingled with the history of the conquest of America (Christopher Columbus was born in Genova, Liguria, Italy), as Italian gets mixed with French. We find morpho-syntactic adaptations ("les piazzettas entre les rideaux de pailles"), insertions of local words ("les parties de scopa et de tresette"; "on pouvait sprinter, staccare"; "ils menaient leur passeggiata sur la jetée"), mispronunciations ("scala cuaranta"; "son amarro d'avant dîner"), puns ("Isole Tremiti, Tremiti isolée").

¹ In this paper I have decided not to focus on the lexical and grammar particularities of the Indian English (I study it in my PhD thesis), but to give importance to other major orality issues in *Midnight's Children*.

In both novels, the registers' plurality is translated also into a transcultural multiplicity of references. I would like to suggest the expression "transcultural intertextuality" to define the discursive weave that structures both *Tout-monde* and *Midnight's Children*. Here I shall limit my dissertation only to a brief summary. *Tout-monde's* first chapter opens with a quote from Cyrano de Bergerac's *Histoire comique des états et des Empires de la Lune*, but other chapters are opened with oral (or creole) quotes, like "parole d'Apocal". Aimé Césaire and Frantz Fanon's postcolonial tradition relates Deleuze and Guattari's *Mille plateaux* (1980), Saint-John Perse, but also the Egyptian *Livre des morts*. Finally, we can find also a transmedial tendency due to references to Sud American visual culture (Matta and Gamarra).

At the same time, in the preface to *Midnight's Children's* 2021 edition Rushdie points both the influence of the European novel's tradition (*Anna Karenina*, *Tristram Shandy*, *Little Dorrit*, *Gargantua et Pantagruel*) and the "modern counterparts of this masterpieces" (Rushdie, 2021): Gunter Grass' *The Tin Drum*, Gabriel Garcia Marquez's *Cien Anos de Soledad*. This Occidental layout is hybridized with the Indian epic: the *Mahabharatha*, the *Ramayana*, the *Panchatantra* and, last but not least, *One Thousand and One Nights*. Moreover, the author highlights the influence of Bollywood films concerning the plot and the soundscape (in particular the two songs *Mera Joota Hai Jani* and *Bombay Meri Jaan*).

Multilingualism is not the only stylistic element shared by the two novels. According to Romuald Fonkoua, the linguistic centrality in Glissant's writing is functional to the instauration of a particular subject that creates his own language and affirms his identity status (Fonkoua, 2002). In *Poétique de la Relation* Glissant opposes the concept of identité-relation and single-rooted-identity: "l'identité-relation est donnée dans la trame chaotique de la Relation, et non pas dans la violence cachée de la filiation, est liée non pas à une création du monde, mais au vécu conscient et contradictoire des contacts de cultures" (Glissant, 1990). The relational subject exceeds the migrant or the exiled conditions: he lives in a perpetual *errance enracinée*, that is a wandering having rhizomatic roots. This condition results in a spiral-shaped comeback of the native identity, tilting it and extending it each time.

Glissant's *identité-relation* is comparable to Rushdie's own definition of translated-man in *Imaginary Homelands*:

The word “translation” comes, etymologically, from the Latin for “bearing across”. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained (Rushdie, 1991).

In the following paragraphs I would like to analyze the literary creation of this *identité-relation* in *Tout-monde* and *Midnight's Children* through the study of the two main characters, Mathieu Béluse and Saleem Sinai, and their relationships with the authorship.

Mathieu Béluse is the protagonist of the majority of Glissant's novels: he is some kind of writer's alter ego, his fictional double. In *Tout-monde* the relationship between Béluse and the author is the creative matrix of chapters “*seuils*” (Genette, 1987). Most of the paratexts are opened by quotes from *Traité du Tout-monde de Mathieu Béluse*, which is included in Glissant's *Traité du Tout-monde*. Significantly, this essay will be published only in 1997, four years after *Tout-monde*'s publication. However, Béluse is only one of the characters that translate the author's identity poles throughout the novel. At the end of the chapter *Atala* the reader finds a poet very similar to the young Parisian Glissant, who discusses the unpublished and fortuitously discovered novel *La Tarantule* with his friends:

«À la lanterne en plein boulevard, on a pendu l'oncle Edouard.»
«Et de fait», faisait observer Maurice d'une petite voix à peine soutenue, «avez-vous noté les analogies de titre avec les romans de Glissant ? L'un a écrit *La Lézarde*, l'autre *La Tarantule*, celui-là *Le Quatrième Siècle*, celui-ci *L'An II*, vous ne trouvez pas ça troublant?» (Glissant, 1993).

The author's name enters in the text through characters' voices. Later, “une romancière qui aimait à fréquenter la poésie” affirms that “Nous écrivons tous comme ça”, leaving the stage to the narrator:

Nous écrivons comme ça. Nous contons ces histoires sempiternellement reprises. L'avion a mélangé les langues, te voici là en présence de toutes les langues du monde, il faudra que tu déboussoles celle que tu pratiques [...]. Le langage est un voyage et voyez qu'il n'a pas

de fin. Les langues sont des étapes, où vous couchez à l'ablanie, pour noircir ou blanchir selon qu'il se trouve (Glissant, 1993).

This "we" isn't a generic and impersonal first-person plural. It represents a collectivity that connects the diverse subjects in which the author has deconstructed himself through the creolization of the languages of the tout-monde. Actually, as the language is a journey whose stages are our own languages themselves, the subject is a route, shaped by the relationships with other individuals.

Later, the narrator emphasizes to the reader that:

Remarquez ainsi la multiplication, à partir de Mathieu Béluse : Mathieu, le chroniqueur, le poète, le romancier, sans compter celui o cela-ci qui écrit là en ce moment et qui ne se confond ni avec Mathieu, ce chroniqueur, ce romancier ni ce poète, ils prolifèrent, peut-on dire qu'ils sont un seul divisé en lui-même, ou plusieurs qui se rencontrent en un ? (Glissant, 1993).

At the end of the chapter the poet faces a metamorphosis: he becomes a *déparleur*. According to Dominique Chancé, the *déparleur* is a narrator who rejects the classic novel by replacing individual writing with the voices of many. The aim of this poetic that juxtaposes texts of various status is the recognition of the diversity of all world subjects (Chancé, 2002).

The identification between Béluse and Glissant flows in the novel's end. Béluse comes back to Martinique in order to find his mother's house. His mother, Marie-Euphémie Godard, is obviously Glissant's one. Béluse is attacked and stabbed by criminals, and he is on the verge of death. The narrator does not tell us whether he dies or not. What is concerning at this point is that the event is described in an anti-epic and mundane way, and even more that it coincides with an extreme approach to the origin.

It seems that Glissant wants to tell us that the *tout-monde*, the tourbillon of identities, finds his focal point in the impossibility of touching the origin. The uprooting generates the *errance enracinée*, that leads to multiplicity.

Moving to *Midnight's Children*, it's important to report that Rushdie has always described Saleem Sinai as a simple fictional character. However, the overlaps with his biography are striking (the details of his childhood in Bombay, the displacement to Pakistan...). Anyway, the aim of my research is

not to find out the links between life and work of art, but to analyze the textual elements of this self-rhizomatization. Starting from the incipit, Saleem Sinai presents himself to the reader as a hybrid subject (“I, Saleem Sinai, later variously called Snotnose, Stainface, Baldy, Sniffer, Buddha and even Piece-of-the-Moon”, Rushdie, 1981). As explained in a manifesto-paragraph:

Who what am I? My answer: I am the sum total of everything that went before me, of all I have been seen done, of everything done-to-me. I am everyone everything whose being-in-the-world affected was affected by mine. I am anything that happens after I’ve gone which would not have happened if I had not come. Nor am I particularly exceptional in this matter; each “I”, every one of the now-six-hundred-million-plus of us, contains a similar multitude. I repeat for the last time: to understand me, you’ll have to swallow a world (Rushdie, 1981).

Saleem multiplicity is inscribed into his name as it indicates Ibn Sina (a master adept of the Sufi religion), “Sin the moon” (the ancient God of Hadramaut), but also the mount Sinai (place of the divine revelation into the Christian religion). At the same time, the deconstruction of a single-rooted-identity is conducted by the “strange talent to give birth to different parents” (Rushdie, 1981). In fact, Saleem was exchanged with another toddler at the time of his birth, such that his parents are not Ahmed et Amina Sinai, despite the protagonist build with them a system of mental and physical analogies. Moreover, Saleem refers to various cultural fathers who belong to multiple classes and cultures: the Englishman William Methwold, general Zulfikar, the communist Quasim Khan, Wee Willie Winkie (his true biological father). His self-rhizomatization achieves its culminant point in the chapter *All-India Radio*. Here, thanks to his (suppository) telepathy, Saleem enters the minds of various characters (both fictional and historical), as he affirms to “become them”. Like Mathieu Béluse, also Saleem dies at the end of the novel. According to Soren Frank, the cause is his “elephantiasis”, which is the aesthetic effort of embedding India’s multiplicity in him (Frank, 2008). Eventually, there could be a mutual proportion between the novel and the narrator: the more the novel gets closer to its ending, the more Saleem approaches his annihilation. According to Frank, this process outlines how

life is translated into the book and how identity is produced as a work of art (Frank, 2008).

However, if “*tout le monde se créolise*” (Glissant, 1990), the writer can’t be the only rhizomatic identity in the novel.

Saleem’s destiny (as he repeats over and over again) is strictly related to India’s:

I was born in the city of Bombay... once upon a time. No, that won’t do, there’s no getting away from the date: I was born in Doctor Narlikar’s Nursing Home on August 15th, 1947. And the time? The time matters, too. Well then: at night. No, it’s important to be more... On the stroke of midnight, as a matter of fact. Clock-hands joined palms in respectful greeting as I came. Oh, spell it out: at the precise instant of India’s arrival at independence, I tumbled forth into the world [...].

I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. (Rushdie, 1981).

In this paper I can’t focus on the peculiarities of the process of critical rewriting of the official Indian and English historiography, indeed I’d like to study the representation of the Indian subject as a transcultural one. As shown by Rachel Trousdale, Rushdie seems to translate Bombay’s history into Saleem’s family structure, both made by the Portuguese (Trousdale, 2010). The nurse Mary Pereira is responsible for the toddlers’ exchange, and at the end of the story she reappears with the name of Mrs. Braganza (inspired by Catherine of Braganza, who posed Bombay under British law). However, all characters display a multiplicity of names and identities. Saleem’s grandfather (the protagonist of the book’s first part) is Aadam Aziz, Doctor Sahib, Doctor Aziz, “my grandfather” as well. At the beginning, Saleem’s grandmother, Naseem Aziz, is loved in fragments by Aziz, but after the reunification of the parts of her body she becomes Reverend Mother. Saleem’s mother is Mumtaz during her engagement with the poet Nadir Khan (who will become the communist Quasim Khan for his part), to become Amina Sinai after marrying Ahmed Sinai. Even Ahmed becomes a white man at some stage (“like the majority of Indian businessmen”, Saleem tells us ironically), and Saleem’s childhood friend Cyrus-the-Great becomes the guru Lord Koshro. We could continue this list for another two pages, but the

notable point is that the character's identity is both local et global, Indian and occidental, just as in *Tout-monde*.

In *Tout-monde*'s penultimate chapter, Mathieu Béluse and Glissant meet Jorge de Rocamarron. He is related to Georges de Rochebrune, a Martinican freedman protagonist of the second chapter, *L'eau du volcan*. In this chapter, settled in nineteenth-century Martinique, George talks frankly with the *békés* (the white colons living in the Antilles) Laroche and Senglis. During this conversation the reader finds out that Georges is the child of an affair between Laroche and a black slave, therefore he exemplifies the Martinican *métissage* and the creole identity. However, because the creole is only a model of worldly creolization, Rochebrune is only the first *métis* of a genealogy which cross the continents during the decades, creolizing nationalities and cultures, arriving to Rocamarron. His name is the Spanish translation of Rochebrune, which for its part was the hybrid version of Laroche (the *béké's* surname is merged with the adjective *brune*, brown). According to Christian Uwe the name's translation reveals that of identities' as well as the incoherence of the affirmation of a single-rooted culture (Uwe, 2017).

In conclusion, I hope to have shown the possible relationships between Glissant and Rushdie's novels and poetics. This short paper is only a small part of a bigger research project, where I study other novels of the two writers but also the ones of Luigi Meneghello¹. My aim is to demonstrate the scientific validity of the *roman-monde* critical category, showing a network of transnational authors in World Literature's field sharing similar structures and themes despite having no direct contact with each other.

¹ Luigi Meneghello (1922-2007) was an Italian twentieth-century writer that lived most of his life in England, teaching Italian Studies at the University of Reading. His novels are characterized by the dispatiation poetics, that is the literary creation of a hybrid identity that flows between Italy, Vicenza and England. His writing is generated by a linguistic interplay, a mutual translation between Italian, English and the Venetian dialect. Two of his novels, *Libera nos a malo* (1963) and *I Piccoli Maestri* (1964) have been translated into English (*Deliver Us*, 2011; *The Outlaws*, 1967).

References:

- Albertazzi, Silvia. (2013). Midnight's Children di Salman Rushdie, il romanzo-mondo degli studi culturali. *Moderna*, XIV, 289-303.
- Bernabé, Jean & Patrick Chamoiseau & Raphaël Confiant. (1993). *Éloge de la créolité*. Gallimard.
- Chancé, Dominique. (2002). *Édouard Glissant, un «traité du déparler»: essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*. Karthala.
- Frank, Soren. (2008). *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjaerstad*. Palgrave Macmillan.
- Fonkoua, Romuald (2002). *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle: Édouard Glissant*. Honoré Champion.
- Gauvin, Lise & Glissant, Édouard. (2010). *L'imaginaire des langues, entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*. Gallimard.
- Glissant, Édouard. (1990). *Poétique de la Relation*. Gallimard.
- Glissant, Édouard. (1993). *Tout-monde*. Gallimard.
- Glissant, Édouard. (1997). *Traité du Tout-monde*. Gallimard.
- Rushdie, Salman (2021). *Midnight's Children* (40th Anniversary Edition). Vintage Classics. (Original work published 1981).
- Rushdie, Salman (1991). *Imaginary Homelands. Essay and criticism 1981-1991*. Granta Books.
- Rushdie, Salman (2002). *Step Across This Line. Collected Nonfiction 1992-2002*. The Modern Library.
- Teverson, Andrew. (2008). *Salman Rushdie*. Manchester University Press.
- Trousdale, Rachel. (2010). *Nabokov, Rushdie and the Transnational Imagination*. Palgrave Macmillan.
- Uwe, Christian. (2017). *Le discours choral. Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*. Peter Lang.

Interrelation of Censors and Editors During the Second Half of XIX Century or the Reaction of the *Caucasus Censorship Committee* to the Work of Editors¹

ცენზორთა და რედაქტორთა ურთიერთდამოკიდებულება
XIX საუკუნის მეორე ნახევარში,
ანუ „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ საქმიანობა

Tamar Sharabidze, Anna Dolidze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli institute of Georgian Literature
(Georgia)

თამარ შარაბიძე, ანა დოლიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
(საქართველო)

Abstract:

Goal of any type of censorship (quite often – pseudo-goal) is protecting society. In a totalitarian state it gains different essence and scale. Its main task becomes protecting the ideology of a totalitarian state and punishing its opposers in different forms.

Caucasus Censorship Committee (1848-1906) was the main mechanism for the political and ideological control of Georgia and other nations of the Caucasus, which were part of the XIX century Russian Empire. The control mainly concerned the cultural-educational sphere, as other state institutions were under the Empire anyway.

Responsibility for the national-liberating tasks in Georgia in XIX century was taken by Georgian literature and press, therefore, censorship fought against them, killing the free opinion at its appearance. Censorship reviewed any kind of texts by Georgian writers, critics, playwrights and persons wor-

¹ კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-8335).

king in Georgian space in general – be it fiction, critical-publicist or scientific texts – and it was at the decision of censorship to publish, remake or to prohibit them. Not only creative freedom was restricted, but there was also pressure on national and public opinion.

Restrictions were expressed in taking out or remaking free opinion from an article or fiction work, its distortion; as punishment, a magazine could be closed down, an issue of a magazine could be banned or an editor could even be arrested. Repression censorship banned for prolonged period of time such well-known Georgian periodicals as, *Tsiskari*, *Iveria*, *Droeba*, *Imedi* and others; or even closed them down permanently. This happened to the first satire-humor magazine *Khumara* (*Joker*). Only one issue was published and the magazine was closed down; its editor Akaki Tsereteli was arrested for mocking a public servant...

In parallel with restrictions and punishments, Georgian literature, criticism, publicist work gradually transferred to defense regime and did not obey the ideological-political course of the Empire. Fiction, critical-publicist, scientific texts were being veiled, coded, disguised with symbolic-allegorical images; this is well confirmed by all the materials found in the texts by Georgian classics and non-classic writers and justifying statements sent by editors to censors.

Goal of the article is to show, from the work by the *Caucasus Censorship Committee*, the interrelation of censors and editor, based on the decrees, reports by censors and justifying statements by editors.

Keywords: Caucasus Censorship Committee, XIX century, Russian Empire

ნებისმიერი სახის ცენზურის მიზანი (ხშირ შემთხვევაში, ფსევდომიზანი) საზოგადოების დაცვაა. ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ის განსხვავებულ შინაარსსა და მასშტაბებს იძენს. მისთვის მთავარი ამოცანა ხდება ტოტალიტარული სახელმწიფოს იდეოლოგიის დაცვა და მისი მოწინააღმდეგის დასჯა სხვადასხვა ფორმით.

„კავკასიის საცენზურო კომიტეტი“ (1848-1906) XIX საუკუნის რუსეთის იმპერიაში მოქცეული საქართველოსა და კავკასიის სხვა ერების პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კონტროლის მთავარი მექანიზმი გახლდათ. ის აკონტროლებდა ძირითადად კულტურულ-საგანმანათლებლო სფეროს, სხვა სახელმწიფო დაწესებულებებს ისედაც იმპერია განაგებდა.

XIX საუკუნეში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ამოცანები როგორც საქართველოში, ასევე იმპერიის სხვა პროვინციებში, მწერლობამ და პრესამ იტვირთა, ამიტომ ცენზურა სწორედ მას ებრძოდა, „ჩანასახშივე“ კლავდა თავისუფალ აზრს. კავკასიის საცენზურო კომიტეტი განიხილავდა მწერლების, კრიტიკოსების, დრამატურგებისა და ზოგადად, კავკასიის სივრცეში მოღვაწე ადამიანთა, ნებისმიერი სახის ტექსტებს – მხატვრულს, კრიტიკულ-პუბლიცისტურს, სასწავლოსა თუ სამეცნიეროს და მის ნება-სურვილზე იყო დამოკიდებული მათი დაბეჭდვა, გადასაკეთებლად უკან დაბრუნება, თუ საერთოდ აკრძალვა. იზღუდებოდა არა მარტო შემოქმედებითი თავისუფლება, არამედ ხორციელდებოდა ზეწოლა ეროვნულ და საზოგადოებრივ აზრზე.

შეზღუდვა გამოიხატებოდა სტატიიდან ან მხატვრული ნაწარმოებიდან თავისუფალი აზრის ამოღებასა და გადაკეთება-დამახინჯებაში, ხშირი იყო დასჯის მიზნით ჟურნალ-გაზეთების დახურვა, მათი რომელიმე ნომრის გაუქმება და თვით რედაქტორის დაპატიმრებაც კი. რეპრესიული ცენზურა ხანგრძლივი დროით აჩერებდა ცნობილ ქართულ პერიოდულ გამოცემებს, როგორებიცაა: „ცისკარი“, „ივერია“, „დროება“, „იმედი“ და სხვ., ან საერთოდ აუქმებდა მათ. ამგვარი ბედი ეწია პირველ სატირულ-იუმორისტულ ჟურნალს – „ხუმარა“. მხოლოდ ერთი ნომერი გამოვიდა და დაიხურა, ხოლო მისი რედაქტორი აკაკი წერეთელი კი დააპატიმრეს სახელმწიფო მოხელის აბუჩად აგდებისათვის...

შეზღუდვათა და დასჯათა პარალელურად ადგილობრივი მწერლობა, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა თანდათან თავდაცვით რეჟიმზე გადავიდა, იმპერიაში არსებულ იდეოლოგიურ-პოლიტიკურ გეზს არ დაემორჩილა, ამიტომაც მოახდინა მხატვრული, კრიტიკულ-პუბლიცის-

ტური, მეცნიერული ტექსტების ვუალირება, კოდირება, სიმბოლურ-ალეგორიული სახეებით შენიღბვა; ამგვარი საქმიანობის კვალი ნათლად წარმოჩნდება ქართველ კლასიკოსთა თუ არაკლასიკოს მწერალთა ტექსტებში და აგრეთვე რედაქტორთა მიერ ცენზორის მისამართით დაწერილ გასამართლებელ განცხადებებში.

სტატიის მიზანია, „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ საქმიანობიდან წარმოაჩინოს ცენზორთა და რედაქტორთა ურთიერთდამოკიდებულება ცენზორთა დადგენილებების, ანგარიშებისა და რედაქტორთა „თავის გასამართლებელი“ განცხადებების საფუძველზე.

ამისათვის საჭიროდ მიგვაჩნია, მოკლედ წარმოვადგინოთ „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ ისტორია, მისი დაარსების მიზანი, სტრუქტურა და ამოცანები. „კავკასიის საცენზურო კომიტეტი“ დაარსდა 1848 წლის 18 დეკემბერს. იგი თავდაპირველად ექვემდებარებოდა კავკასიის სასწავლო ოლქს. მას თავმჯდომარეობდა სასწავლო ოლქის მზრუნველის თანაშემწე. კომიტეტის საქმიანობა შემდგომ წლებში გაფართოვდა და გაიზარდა, რადგან იმატა ადგილობრივმა გამოცემებმა, განვითარდა ადგილობრივი ლიტერატურა, ასევე მომრავლდა თარგმანებიც, გახშირდა საზღვარგარეთიდან გაზეთების, კორესპონდენციების და სხვადასხვა დანიშნულების საგნების – სურათების, გეოგრაფიული რუკების, ხატებისა და სხვათა შემოტანა. ამ უკანასკნელთა შემოწმება მკაცრ კონტროლს ექვემდებარებოდა, ვერცერთი ადრესატი ვერ მიიღებდა გზავნილს საცენზურო კომიტეტის ნებართვის გარეშე, საბაჟო პუნქტებიდან ასეთი მასალა (ბეჭდური) იგზავნებოდა პირდაპირ საცენზურო კომიტეტში, კონტროლის გავლის შემდეგ კი – ადრესატებთან.

1879 წლის 20 დეკემბრიდან კავკასიის მეფისნაცვლის განკარგულებით „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ საქმიანობას დაემატა დრამატურგიული ცენზურა. კომიტეტი განიხილავდა პიესებს, ნებას რთავდა ან კრძალავდა კავკასიის მხარეში მათ სცენაზე დადგმას, ამოწმებდა აფიშებს, პიესის საცენზუროდ წარმოდგენილი ეგზემპლარის ტექსტს ადარებდა სცენაზე დადგმულისას და მათ იდენტურობას ამოწმებდა პოლიციის მეშვეობით, რომლის წარმომადგენელიც აუცილებლად უნდა დასწრებოდა სპექტაკლს. არ შეიძლებოდა იმპერიის სატახტო ქალაქებში დადგმული სპექტაკლის უნებართვოდ პროვინციის სცენაზე დადგმა, მას ხელახლა უნდა გაეარა კავკასიის საცენზურო კომიტეტში შემოწმება. ის, რაც იდგმებოდა სატახტო ქალაქების სცენაზე, ნებადართული არ იყო პროვინციაში.

1860 წელს კავკასიის სასწავლო ოლქი გაუქმდა, ხოლო მის დაქვემდებარებაში მყოფი საცენზურო კომიტეტი ჩამოყალიბდა ცალკე დაწესებულებად და გადავიდა სახალხო განათლების სამინისტროს დაქვემდებარებაში. 1863 წლის იანვრიდან რუსეთის იმპერიაში მოქმედი ყველა საცენზურო კომიტეტი შინაგან საქმეთა სამინისტროს უშუალო ზედამხედველობას დაექვემდებარა. 1867 წელს კი, სამოქალაქო დაწესებულებების საყოველთაო გარდაქმნისას, „კავკასიის საცენზურო კომიტეტი“ შევიდა კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს შემადგენლობაში. 1905 წლის 24 ოქტომბრიდან, ბეჭდვითი კანონის გამოსვლის შემდეგ,¹ რუსეთის იმპერიის ყველა საცენზურო კომიტეტს დაერქვა „ბეჭდვითი საქმის კომიტეტები“. „ბეჭდვითი საქმის თბილისის კომიტეტი“ თავის საქმიანობას აგრძელებდა მთელი კავკასიის მხარის ფარგლებში მისი ლიკვიდაციის დღემდე, 1818 წლის 1 ოქტომბრამდე.

როგორც ჩვენ მიერ წარმოდგენილი „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ ისტორიიდან გამოჩნდა, ეს დაწესებულება ყოველთვის სახელმწიფოს იდეოლოგიის გამტარებელი იყო და მისი ერთი უწყებიდან მეორეში გადანაცვლება ემსახურებოდა სახელმწიფოს უშიშროების დაცვას, ამიტომაც მას მუდმივად აკონტროლებდა ზემდგომი ორგანო, მისი სახელის შეცვლაც დაკავშირებული იყო პოლიტიკურ მოვლენებთან და იმპერიის მოჩვენებით მცდელობასთან, რომ შერბილებულად წარმოეჩინა იმპერიაში შემავალ ხალხთა მიმართ მკაცრი პოლიტიკური ზეწოლა.

„კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ მასალები, რომლებიც საქართველოს ეროვნული არქივის 480-ე ფონდშია დაცული, ძირითადად წარმოდგენილია 1863 წლიდან, როდესაც საცენზურო კომიტეტები შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაექვემდებარა; ასევე, 1867 წლიდან, როდესაც „კავკასიის საცენზურო კომიტეტი“ შევიდა კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს შემადგენლობაში და კიდევ უფრო მეტად დაემორჩილა კონტროლს. შინაგან საქმეთა სამინისტრო არც შემდგომ იდგა შორს „საცენზურო კომიტეტისა“ თუ ნებისმიერი უწყების საქმიანობისგან და კვლავინდებურად ზედამხედველობდა მას. 480-ე ფონდის მასალებში ამის დამადასტურებელი მრავალი დოკუმენტი არსებობს. ერთ-ერთი მათგანი (480-1-43), რომელიც წარმოადგენს შინაგან საქმეთა სამინისტროს თხოვნას მთავარი სამმართველოსადმი,

¹ 1905 წლის ბოლოს და 1906 წლის დასაწყისში გამოიცა და ამოქმედდა კანონი ბეჭდვის შესახებ, რომელმაც რუსეთის იმპერიაში გააუქმა წინასწარი ცენზურა.

იუწყება იმ მოთხოვნის შესახებ, რომ მეფისნაცვლის კანცელარიის გამოცემული ყველა აქტი, უმაღლესი ბრძანებულებები, სახელმწიფო-ებრივი განკარგულებები, აგრეთვე სამმართველოს ყველა კომისიის მუშაობის დოკუმენტაცია უნდა გადაეგზავნოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს, რათა მინისტრის მიერ შერჩეული საჭირო მასალა გამოქვეყნდეს ოფიციალურ გაზეთ „სახელმწიფო უწყებანში.“ ცხადია, რომ შინაგან საქმეთა სამმართველო და მეფისნაცვლის კანცელარია თანხმდებოდნენ აკონტროლებენ საქმიანობის ყველა სფეროს, მათ შორის, ბეჭდვით საქმესაც.

ბეჭდვით სფეროში თავისუფლება ქართველებისთვის რელიგიური კუთხითაც შეზღუდულია. იმდროინდელი მოღვაწეები, უპირველესად კი იაკობ გოგებაშვილი და განათლების სხვა მესვეურები, წუხილს გამოთქვამენ თავიანთ მრავალრიცხოვან წერილებში, რომ ქართული მართლმადიდებლობა განსაკუთრებული წნეხის ქვეშაა. მაჰმადიანები, კათოლიკეები და სომხეთის ქრისტიანები შედარებით თავისუფალნი არიან თავიანთი რელიგიის პოპულარიზაციის საქმეში. მათ შეუძლიათ, საზღვარგარეთიდან ლიტერატურის გამოწერა, მიღება, დაბეჭდვა და გავრცელება. ეს ყოველივე კი ეკრძალებათ ქართველ ქრისტიანებს, რადგან ისინი მართლმადიდებლები არიან, მართლმადიდებლური ლიტერატურა კი არსებობს რუსულ ენაზე და აღარაა საჭიროება მისი ქართულ ენაზე თარგმნისა და გამოცემის. ქართული ეკლესია ექვემდებარება რუსულს, ხოლო სხვა რელიგიებს გაცილებით შეუზღუდავი უფლებები აქვთ. მაგალითად, სომხეთის კათალიკოს-პატრიარქს მთავარმართებლისაგან მინიჭებული აქვს უფლება, ერმიადინის სტამბაში გამოსცეს ჟურნალი „არარატი“ და წიგნები სომხურ ენაზე საკუთარი პასუხისმგებლობით, კავკასიის საცენზურო კომიტეტის კონტროლის გარეშე (480-1-174). ქართულ ჟურნალ-გაზეთებს ასეთი ნებართვა არ გააჩნიათ და რელიგიური შინაარსის სტატიების დაბეჭდვაზე იღებენ როგორც სპეციალურ ნებართვას, ასევე დასაბეჭდად გაგზავნილი სტატიები მოწმდება ცენზორის მიერ და გამომცემელი საცენზურო კომიტეტიდან იღებს შემდეგი სახის წერილს: „ხელნაწერი არ ეწინააღმდეგება მართლმადიდებლური ეკლესიის კანონებს და მისი დაბეჭდვა შესაძლებელია“, ან „ხელნაწერი დაუბრუნდეს ავტორს“, რაც ნიშნავს, რომ ის დაწუნებულია.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტის მასალებში მოიპოვება „სამეურნეო გაზეთის“ რედაქტორის, გიორგი წერეთლის, თხოვნა, რომ მკითხველთა სურვილით ნება მიეცეს, გაზეთში დაამატოს რელიგი-

ური შინაარსის სტატიები, „ძველი აღქმის“ საღვთო ისტორიები, რადგან მათში აღწერილი გმირობები კეთილ ზეგავლენას მოახდენს მოსახლეობაზე“ (1868 ე. 19 სექტემბერი, საქმე 22 – №181). რედაქტორი საცენზურო კომიტეტში აგზავნის ამ მოთხოვნათა ორ, ერთმანეთის იდენტურ, ეგზემპლიარს, რომლებიც ცენზორმა უნდა შეამოწმოს.

კავკასიის საცენზურო კომიტეტში ყოველწლიურად ივსება ჟურნალი, რომელშიც ზუსტად არის აღრიცხული განსახილველად შემოსული ნაბეჭდი თუ ხელნაწერი წიგნებისა და ნებისმიერი სახის გამოცემების სია. სიას თან ახლავს ამონაწერი, როდის და რომელი ცენზორების თანდასწრებით მოხდა საკითხის განხილვა, ასევე ახლავს რეზოლუციები, რომლებიც იწყება შემდეგი ფრაზებით: „Уведомить“, „Объявить“, „Хранить удержания экземпляры“, „Книги видать“, „возвратить“ და ა.შ. ყველაფერი ბრძანებით კილოში.

ახალი გამოცემების რედაქტორობის მსურველები კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიისგან იღებენ ნებართვას ნებისმიერი სახის პერიოდული ორგანოს გამომცემაზე, პირობას დებენ, რომ შეასრულებენ ბეჭდვითი სიტყვის შესახებ არსებულ ყველა კანონს; თხოვნასთან ერთად, ისინი წარმოადგენენ პერიოდული ორგანოს (ჟურნალის ან გაზეთის) პროგრამას (იხ. საქმე 480-1-61, 480-1-110, „ბაქოს ფურცლის“ გამოცემის თხოვნა, თხოვნა „ცნობის ფურცელის“ დამატებაზე). თხოვნა, პროგრამა და ასევე სხვა საბუთები შეაქვთ მეფისნაცვლის კანცელარიაში. აღსანიშნავია, რომ ყოველ თხოვნას პროგრამასთან ერთად ახლავს რედაქტორის პირადობის დოკუმენტები (ატესტატი, პირადობის მოწმობა) და ხშირად ცნობა იმის შესახებ, რომ პიროვნებას (მომავალ რედაქტორს) გაკეთებული აქვს ჩუტყვავილას ვაქცინაცია. კანცელარია დოკუმენტებს აგზავნის საცენზურო კომიტეტში ასევე თხოვნით, რომელიც ბოლოვდება კანცელარიის უფროსის შემდეგი სიტყვებით, რომ ყველაფერი შემოწმდეს ცენზურის წესდების მიხედვით და მოხსენდეს მის უდიდებულესობას. ცენზორის ჩანაწერების საფუძველზე ნებართვას ან თხოვნაზე უარყოფით პასუხს ასევე კავკასიის მეფისნაცვლის მთავარი სამმართველოს კანცელარია იძლევა. მისი ბიუროკრატიული აპარატი ამ ნებართვას ან უარს უგზავნის კვლავ კავკასიის საცენზურო კომიტეტს. მასში საუბარია, როდის წარდგა საქმე საცენზურო კომიტეტში და რის საფუძველზე მიიღო „დიდებული კნიაზის, მეფისნაცვლის“ ნებართვა ან უარი. ყველა დოკუმენტში ჩანს გადამეტებული პატივისცემა მეფისნაცვლისადმი და სხვა მაღალი თანამდებობის პირებისადმი; აგრეთვე, ნებართვის მიღების შემთხვევაში აუცილებლად

მიეთითება რედაქტორს, რომ ზუსტად იმოქმედოს ცენზურის წესდების მიხედვით. კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიის პასუხთან ერთად ზემოთ ჩამოვლილ დოკუმენტებს კავკასიის საცენზურო კომიტეტი უგზავნის ადრესატს, რედაქტორს. დოკუმენტებს თან ახლავს საცენზურო კომიტეტის თანამშრომლის წერილი, რომ საბუთებს პირადად აბარებს მას, რაზედაც ადრესატი ხელს აწერს და ამოწმებს, რომ ზემოჩამოთვლილი დოკუმენტაცია მას ნამდვილად ჩაბარდა (480-1-10). სახეზეა ბიუროკრატიული აპარატის საქმიანობის უაღრესად მოქნილი სისტემა, რომელიც თავიდან ბოლომდე აკონტროლებს არა მარტო ბეჭდვით საქმეს, არამედ ადამიანებსაც, რედაქტორებსაც. ცენზორის გრიფით „საიდუმლო“ წერილებში თავიდან ბოლომდე შესწავლილია, გაშიფრულია რედაქტორის პიროვნება, როგორ სწავლობდა ის სასწავლებელში, რა ქულები ჰქონდა მიღებული სხვადასხვა საგანში, რამდენად გონებაგახსნილი და, რაც მთავარია, კანონმორჩილი იყო (480-1-131). ცენზორთა საიდუმლო ანალიზებში ხშირად გაკრიტიკებულია პერიოდული ორგანოს მიმართულება, ეჭვქვეშ არის დაყენებული მისი სარგებლიანობა. ცენზორი ობიექტურად მიუთითებს ხოლმე, რომ პროგრამა საცენზურო დებულებას არ ეწინააღმდეგება, მაგრამ რედაქტორს არა აქვს მითითებული, რა იგულისხმება სიტყვებში – „და სხვა სტატიები“. საცენზურო კომიტეტი ითხოვს რედაქტორისგან ყველა დეტალის გახსნას, რომ „სხვა სტატიებში“ რაიმე არ გაიპაროს, იმპერიისთვის არასასურველი, ხოლო მეფისნაცვლის კანცელარიას იმასაც კი ატყობინებს, რომ შენიშვნების გაცნობის შემდეგ ნაწყენი დარჩა თუ არა ესა და ეს რედაქტორი (480-1- 111);

რედაქტორები ხშირად ითხოვენ დაწუნებული პროგრამის შეცვლაზე ნებართვას. მათი თხოვნა ხელახლა გადის იმ ბიუროკრატიულ გრძელ გზას, რომელიც ზემოთ აღვწერეთ (480-1-111). მათ თხოვნას თან ახლავს ახალი პროგრამებიც, რომლებშიც გათვალისწინებულია ცენზურის მიერ მითითებული შენიშვნები.

უაღრესი სიფრთხილის მიუხედავად, ცენზორებს მაინც მოსდით შეცდომები. მაგალითად „მშაკში“ (სომხური ლიტერატურულ-პოლიტიკური გაზეთი, გამოდიოდა 1872-1920 წლებში) დაიბეჭდა სამგლოვიარო სტატია, დასაფლავების წინ წარმოთქმული სიტყვა, მიძღვნილი მეგობრისადმი, რომელმაც თურმე თავი მოიკლა. ბარონი ნიკოლაი (მეფისნაცვლის კანცელარიის მთავარი სამმართველოს უფროსი) ცენზორს სთხოვს ახსნა-განმარტებას, თუ როგორ მოხვდა მსგავსი შინაარსის წერილი გაზეთში. მისი აზრით, სტატიის დაბეჭდვა მართებუ-

ლი არ იყო, რადგან არყევდა ოჯახის საფუძვლის ცნებას. სამმართველოს უფროსის წერილს თან ერთვის სომხური სტატიის თარგმანი რუსულად (480-1-112). მის უდიდებულესობას, ბარონ ნიკოლაის, პასუხს სცემს „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ უფროსი, ის გარკვეულწილად იცავს ცენზორს, რომ ეს მას სპეციალურად არ გაუკეთებია და თანაც სარიტუალო სიტყვაში საცენზურო წესდება არ ყოფილა დარღვეული. მის პასუხს თან ერთვის ცენზორის ახსნა-განმარტებითი წერილიც.

ცენზორთა და რედაქტორთა ურთიერთობის წარმოსაჩენად გვინდა განვიხილოთ ერთ-ერთი საქმე, რომელშიც დაწვრილებით ჩანს ორივე მხარის საქმიანობა და ერთმანეთთან დამოკიდებულება (480-1-113). მეფისნაცვლის კანცელარია აგზავნის საცენზურო კომიტეტში შემდეგი შინაარსის წერილს: გუბერნიის სეკრეტარი ალექსანდრე დავიდოვ-ერიშოვი თხოვნით მიმართავს მთავარი სამართველოს უფროსს, რომ მიიღოს ნებართვა ამა წლის 1 სექტემბრიდან თბილისში ყოველთვიური ჟურნალის გამოსაცემად, რომლის სახელწოდება იქნება „კავკასიის სიძველენი“ („Кавказская Старина“).

სახელმწიფო მდივნის, ბატონ ბარონ ნიკოლაის, დავალებით კავკასიის საცენზურო კომიტეტში გაიგზავნა ერიშოვის თხოვნა ფორმულარული სიით, რომელშიაც შედის მისი პირადობის დოკუმენტი, „კავკასიის სიძველენის“ პროგრამა და იმ სტატიების სია, რომლებიც ჟურნალში დასაბეჭდადაა გამიზნული. კანცელარია უმორჩილესად ითხოვს მათ განხილვას საცენზურო კომიტეტის წესდების მიხედვით და მის უდიდებულესობასთან ანალიზის წარდგენას. დოკუმენტს ხელს აწერს კანცელარიის მმართველი ნ. პრიბილი (1872 წლის 11 მაისი). საქმეს ერთვის ცენზორის ანალიზი.

1872 წლის 9 ივნისს კავკასიის საცენზურო კომიტეტი კვლავ იღებს კანცელარიიდან წერილს, რომ გუბერნიის სეკრეტარს, ალექსანდრე ერიშოვს მიეცა უფლება, გამოსცეს თბილისში თავისი პროგრამის მიხედვით ყოველთვიური ისტორიული, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული ჟურნალი სახელწოდებით „კავკასიის სიძველენი“. საცენზურო კომიტეტის ამა წლის 19 მაისის ნებართვის №198 საფუძველზე მისმა საიმპერატორო უდიდებულესობამ ერიშოვის თხოვნა დააკმაყოფილა იმ პირობით, თუ ჟურნალში ზუსტად იქნებოდა დაცული ამგვარი გამოცემებისათვის არსებული ყველა კანონი. დოკუმენტს ხელს აწერს მეფისნაცვლის კანცელარიის მთავარი სამართველოს უფროსი, სენატორი, „სტატსკი სოვეტნიკი“ ბარონი ნიკოლაი, აგრეთვე კანცელა-

რიის უფროსი ნ. პრიბილი. ნებართვას თან ახლავს ჟურნალის პროგრამა, რომელშიც აღნიშნულია, რომ 1872 წლის 1 სექტემბრიდან ალექსანდრე დავიდოვ-ერიშოვის რედაქტორობით თბილისში გამოიცემა ისტორიული, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული ჟურნალი, სახელწოდებით „კავკასიის სიმღელენი“. ჟურნალი გამოვა ყოველთვიურად წიგნის სახით 2,5-დან 4-მდე ფორმატით. ტექსტს დაერთვება ნახატები, ხედები, ფოტოები, გეგმები, რუკები და ა.შ. რუსულ ტექსტთან ერთად ჟურნალში დაიბეჭდება ისტორიული დოკუმენტების ორიგინალური ტექსტი კავკასიელთა მშობლიურ ენაზე. წლიური გამოცემის ფასი იქნება 8 მანეთი და 50 კაპიკი (გადაგზავნის გარეშე) და 10 მანეთი (გადაგზავნით).

ჟურნალში გამოიყოფა შემდეგი განყოფილებები: ისტორიული, არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული და ბიბლიოგრაფიული. I განყოფილებაში შევა: ა) ისტორიული დოკუმენტები კავკასიის, ამიერკავკასიის, სპარსეთისა და თურქეთის ხალხთა შესახებ; ბ) საკამათო ისტორიული საკითხების გარჩევა, ისტორიული ლეგენდების შეფასება მშობლიურ მემკვიდრეობაზე მიერ, მათი შეფასებების კრიტიკა; გ) ადგილობრივი მემკვიდრეობის არაცნობილი ადგილების თარგმანები; დ) ორიგინალური სტატიები აღმოსავლეთის ისტორიაზე. II არქეოლოგიურ განყოფილებაში შევა: ა) მასალები კავკასიის პირველყოფილი და წარმართული ცხოვრების შესახებ; ბ) მონასტრების, ეკლესიების, კოშკების, საფლავის ქვების, სასაფლაოების, ციხესიმაგრეების, ხიდებისა და სხვა ისტორიული ძეგლების აღწერა შემორჩენილი წარწერების ფოტოსურათებით; გ) მონეტების, იარაღისა და მეტალის სხვა ძეგლების აღწერა. III ეთნოგრაფიულ განყოფილებაში შევა: ა) ადგილობრივთა სამიწაო და საზოგადოებრივი ცხოვრების წეს-ჩვეულებებისა და ტრადიციების, ასევე სოფლისა და ქალაქური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ნივთების, აღწერა; ბ) ამიერკავკასიაში, თურქეთსა და სპარსეთში მოგზაურობის მასალები; გ) ადგილობრივთა სიმღერები, ანდაზები, გამოცანები და ლეგენდები, გადმოცემები და ზღაპრები; დ) ადგილობრივთა თამაშობები და გართობა, წამლები და მკურნალობის მეთოდები, სამზარეულო და ა.შ. IV ბიბლიოგრაფიულ განყოფილებაში შევა: ა) რუსული გამოცემების ბიბლიოგრაფია; ბ) ადგილობრივი გამოცემების ბიბლიოგრაფია; გ) დასავლეთის გამოცემათა მიმოხილვა.

კანცელარიის მმართველი ნ. პრიბილი ხელმოწერით ადასტურებს დოკუმენტის სისწორეს. ტექსტს ორიგინალთან ადარებს და ხელს აწერს (ხელმოწერის ამოცნობა რთულია).

რუსულენოვანი ჟურნალი უთუოდ სასარგებლო დანიშნულები-საა, არაპოლიტიკური, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მნიშვნელობის, არ ეწინააღმდეგება საცენზურო კომიტეტის წესდებას, რუსულ ენაზე გადათარგმნილი ქართული ძეგლები ხელს შეუწყობს მათ პოპულარი-ზაციას. ამიტომაც ცენზურამ უპრობლემოდ მისცა თანხმობა რედაქ-ტორს. აღსანიშნავია ის ფაქტორიც, რომ რუსულენოვანი ჟურნალის გაკონტროლებას ცენზორი აღვილად ახერხებს.

ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა კიდევ ერთი რედაქტორობის მსურველის, ვარძელოვის, მეფისნაცვლის კანცელარიაში შეტანილი თხოვნა ბაქოში სომხურ ენაზე ყოველთვიური ჟურნალის – «Арша-луись» / „ცისკარი“ / – გამოცემის თაობაზე (480-1-131, საქმე №63). მე-ფისნაცვლის კანცელარიამ დაავალა საცენზურო კომიტეტს, განეხილა ვარძელოვის თხოვნა, ჟურნალის პროგრამა და მოეხსენებინა ამის შე-სახებ ბატონ სტატსკი-სეკრეტარ ბარონ ნიკოლაისთვის.

საქმეში დევს ცენზორის დასკვნა, რომელიც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ჩვენთვის იმპერიის მიზნების წარმოსაჩენად. დასკ-ვნაში ყურადღება გამახვილებულია საკითხზე, რომ ბაქოს მხარის კე-თილდღეობა დამოკიდებულია რუსეთთან მის შეკავშირებაზე, ამ მხარეში „რუსული ელემენტის“ გავრცელებაზე, მხარის განათლებაზე რუსული ენის დამკვიდრებით. ეს ჭეშმარიტება უკვე ცნობილია არა მხოლოდ მაღალ, არამედ საშუალო ფენის დიდი ნაწილისათვის, რომე-ლიც არა მხოლოდ ლაპარაკობს, არამედ წერს კიდევ რუსულად. ადგი-ლობრივთა უფრო მეტად განვითარებისათვის საჭიროა ჟურნალები და გაზეთები ადგილობრივ ენებზეც, მაგრამ მკითხველთა და პრესის გამომწერთა რაოდენობა პროვინციებში დიდი არ არის, რაც ნათლად ჩანს წაუკითხავი მასალებიდან (გაუყიდავი ჟურნალ-გაზეთებიდან). ცენზორი აღნიშნავს, რომ ამ მხარეში (კერძოდ, ბაქოში) ყველაზე დიდი მოთხოვნაა გაზეთ „მშაკზე“ (500 ცალი), რამაც ბიძგი მისცა მცხოვრებ-ლებს სომხურ ენაზე მსგავსი ღირსების ადგილობრივი ჟურნალის გა-მოცემისა. ცენზორის აზრით, ეს ჟურნალი „რუსულ ელემენტს“ შეი-ტანს მხარეში. მისთვის გასაგებია, რომ ადგილობრივი პერიოდული გამოცემების გაზრდა მაინცდამაინც სახარბიელო არ არის (იმპერიის-თვის – კომენტარი ჩვენია), ამიტომ მათ (პერიოდულმა გამოცემებმა) თავიანთი ხარჯით უნდა იარსებონ, მაგრამ სასურველია, რომ ამ გამოცემათა რედაქტორები იყვნენ მეტნაკლებად საფუძვლიანად გან-ვითარებულნი და კეთილგანწყობილი ადამიანები (რა თქმა უნდა, იმპერიისადმი – კომენტარი ჩვენია). ამიერკავკასიის მხარეებში, სადაც

ნაკლებად განვითარებულია რუსული ენა, რასაკვირველია, მოიძებნება ადგილობრივი ჟურნალების მკითხველები, მაგრამ სახელმწიფოს მიზანი რუსული ენის გავრცელებაა (და არა ადგილობრივთა ხელშეწყობა – კომენტარი ჩვენია). ამ მხრივ (რუსული ენის ათვისების თვალსაზრისით – კომენტარი ჩვენია) ადგილობრივები ვითარდებიან, მაგრამ მაინც გონებრივად ჩამორჩენილნი არიან. ეს ჟურნალიც სწორედ მათი განვითარებისთვის იქმნება. პროვინციებში განათლების დაბალი მაჩვენებლის გამო მასობრივ ადგილობრივ გამოცემებს უფრო მეტი ზიანის მოტანა შეუძლია, ვიდრე თბილისში, რადგან აქაურ რედაქტორთა გონებრივი და მორალური ღირსებები გაცილებით მეტია. ცენზორი ადგილობრივ გამოცემათა მიმართ უნდა იყოს უფრო მეტად ყურადღებიანი და მკაცრი.

ამ ზოგად ანალიზს, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს იმპერიის მიზნებს ადგილობრივ გამოცემებთან მიმართებით, მოსდევს რედაქტორის პიროვნებისა და მისი საქმიანობის დაწვრილებითი ანალიზი. ცენზორი წერს: „ვარძელოვის თხოვნაზე ვიტყვით შემდეგს:

1. „ვარძელოვის ფორმულარული სიიდან ჩანს, რომ ის ძალიან ახალგაზრდაა. მისი განათლება შემოიფარგლება სასულიერო კურსისა და მის შემდგომ – კლასიკური გიმნაზიის დამთავრებით (1869 წელს). ნოვოროსიისკის უნივერსიტეტიდან ის გაირიცხა სწავლის საფასურის გადაუხდელობის გამო. მისი ასაკი და არასაკმარისი განათლება არ გვაძლევს გარანტიას, რომ ის ჟურნალის კარგი რედაქტორი იქნება. ნდობას არ იმსახურებს მისი კეთილგანწყობაც. სომხურ სასწავლებელში სწავლის დროს ის არ გამოირჩეოდა „სასიკეთო კუთხით“. აქედან გამომდინარე, საცენზურო კომიტეტს მისი დანიშვნა ჟურნალის რედაქტორად მიზანშეწონილად არ მიაჩნია, ამიტომ ავალებს ბაქოს გუბერნატორს, ამ თანამდებობისათვის შეარჩიოს უფრო შესაფერისი კანდიდატურა, ვიდრე ვარძელოვია.

2. ჟურნალის გამოსვლის შემთხვევაში, სტატიები უნდა გამოიგზავნოს თბილისში საცენზუროდ.

3. თუ აირჩევა რედაქტორი და გაზეთი გამოვა, ყველა სტატია გაზეთის გამოსვლამდე სამი დღით ადრე უნდა იყოს წარმოდგენილი საცენზურო კომიტეტში. სტატიების გადასინჯვის შემდეგ დადგენილი ტექსტები უკან გაიგზავნება. დაბეჭდვის შემდეგ ყველა წიგნი (ნომერი) უნდა წარმოადგინონ საცენზურო კომიტეტში, რათა ზუსტად შემოწმდეს ეგზემპლართა რაოდენობა და ამის შემდეგ მიეცეს გამოსვლის ბილეთი (ნებართვა). ვალდებულება იმისა, რომ ჟურნალი არ გამოიცე-

მა ბილეთის (ანუ ნებართვის) მიღებამდე, ეკისრება გუბერნატორს (მას ევალება ტიპოგრაფიის კონტროლიც). თუ გუბერნატორი აუხსნის გამომცემელს ამ მკაცრ მოთხოვნებს, მხოლოდ მაშინ შეეძლება კომიტეტს, დაეთანხმოს ბაქოს გუბერნატორს თხოვნაზე. მას თავის მხრივ შეუძლია ნდობით აღჭურვილ პირს ანდოს ასლი საცენზურო კომიტეტში გასაგზავნად, მასვე მიეცემა თანხმობის ბილეთი წიგნის გამოსაცემად. კომიტეტის გადაწყვეტილებით ჟურნალის ცენზურის გავლა ბაქოში არ შეიძლება, რადგან რუსულენოვან გაზეთს – „ბაქოს ფურცელი“ – ეტყობა გუბერნიის არასაკმარისი ცენზურა; მეორეც, უფრო ძნელია, ყურადღება მიაქციო ისეთ ჟურნალს, რომლის ენა არ ესმის არც გუბერნატორს და არც მის ქვეშევრდომთა დიდ ნაწილს.

ვარძელაძის თხოვნაში მითითებულია, რომ სურთ ჟურნალის 2000 ეგზემპლარად გამოცემა, რაც საცენზურო კომიტეტს უაზრობად მიაჩნია, რადგან გამოცემის გაყიდვა კანონით ნებადართულია განსაზღვრულ ვადებში; რაც შეეხება პროგრამას, მასში არ არის არანაირი წინააღმდეგობა საცენზურო კანონთან“ (თარგმანი ჩვენია).

როგორც ვხედავთ, საცენზურო კომიტეტი რედაქტორებს ძალიან მკაცრ შეზღუდვებს უწესებს. რაც უფრო მოშორებულია მხარე ცენტრისგან, ცენზურის შეზღუდვა მით უფრო მკაცრდება. სხვა მოთხოვნებია იმპერიის ცენტრალურ ქალაქებში – მოსკოვსა და პეტერბურგში – და სხვა მოთხოვნებია შემოერთებულ პროვინციებში. რადგან თბილისის შემოერთებული პროვინციების – ამიერკავკასიის – ცენტრია, მას უპირატესობა აქვს ბაქოსთან შედარებით (ეს უპირატესობა გამოიხატება იმაში, რომ ცენზურა თბილისს უკეთ აკონტროლებს). პრესის ბიუროკრატიული სისტემა პროვინციაში (კავკასიაში) შემდეგნაირად გამოიყურება: რედაქტორი თხოვნით მიმართავს გუბერნატორს, გუბერნატორი მის თხოვნას ამატებს თავის თხოვნას და აცნობებს მეფისნაცვლის კანცელარიას. ეს უკანასკნელი ყველა დოკუმენტს უგზავნის პროვინციის (კავკასიის) საცენზურო კომიტეტს. საცენზურო კომიტეტი სწავლობს დოკუმენტებს, რამდენად ექვემდებარება ისინი ცენზურის მოთხოვნებს და პასუხს ცენზორის დასკვნით უგზავნის მეფისნაცვლის კანცელარიას, მეფისნაცვლის კანცელარია ატყობინებს გუბერნატორს და ა.შ.

გარდა ბიუროკრატიისა, საცენზურო კომიტეტი ისეთ მოთხოვნებს უყენებს გამომცემელს, რომ მათი შესრულება თითქმის შეუძლებელია: ყველა მასალა სამი დღით ადრე უნდა იყოს საცენზურო კომიტეტში (თბილისში) პროვინციიდან ჩამოტანილი გუბერნატორის ნდო-

ბით აღჭურვილი პირის მიერ, მან უნდა მიიღოს თანხმობის ბილეთი, სასწრაფოდ ჩაიტანოს გადაკეთებული მასალა პროვინციაში, ამ კერძო შემთხვევაში – ბაქოში, იქ დაიბეჭდოს და შემდეგ ყველა ეგზემპლარი ისევ უნდა ჩამოიტანონ თბილისში რაოდენობის დასადასტურებლად და ეგზემპლართა ზუსტ თანხვედრაში დასარწმუნებლად, შემდეგ კი უკან წაიღონ ბაქოში გასაყიდად. და ეს ყველაფერი უნდა განხორციელდეს მე-19 საუკუნის ტრანსპორტის საშუალებით.

იმპერია არ მალავს, რომ უპირატესობა რუსულენოვან პრესას უნდა მიენიჭოს და საერთოდ, პრესა უნდა არსებობდეს იმისთვის, რომ დაპყრობილ ხალხებში „რუსული ელემენტი“ შეიტანოს. რუსული პრესა ადვილად საკონტროლოცაა, ადგილობრივ პრესაში კონტროლის ბარიერს სწორედ ენა ქმნის. ამიტომ თუ დასაშვებია რუსულენოვანი ჟურნალის – „ბაქოს ფურცელი“ – ცენზურის გავლა ბაქოში, სომხურენოვანი გაზეთი აუცილებლად თბილისში უნდა შემოწმდეს.

ყურადღება უნდა მიექცეს იმ ფაქტსაც, რომ ცენზორი დაწვრილებით სწავლობს რედაქტორის ვინაობას როგორც მისი საბუთების მეშვეობით, ასევე – სხვა გზებითაც. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ვარძელაშვილის „ფორმულარში“ არ იქნებოდა მითითებული, ის კეთილსაიმედო იყო თუ არა. ადვილად მისახვედრია, რომ „კეთილსაიმედოობა“ ნიშნავს მორჩილებას, რომელსაც, გონიერებასთან ერთად, იჩენს თბილისში გამოსული პრესის რედაქტორთა უმრავლესობა. „კეთილსაიმედოობას“ ასაკი და გამოცდილებაც განსაზღვრავს.

სხვა საქმეებიდან (480-1-58; 480-100-61) აღსანიშნავია ისიც, რომ, თუ რედაქტორი ან ცენზორი დასასვენებლად მიდის, ამის შესახებაც უნდა აცნობოს საცენზურო კომიტეტს და მისი მოვალეობის შემსრულებელის დანიშვნაზეც თანხმობაც მიიღოს, რასაც თითქმის ერთი თვე სჭირდება.

საცენზურო კომიტეტის საქმიანობის თვალსაზრისით საინტერესოა კიდევ ერთი მომენტი. საცენზურო კომიტეტი ყოველწლიურად ადგენს სხვადასხვა ენაზე გამოცემული (რუსული, ქართული, სომხური, ფრანგული) ბეჭდვითი პროდუქციის სიებს, რომლიდანაც ჩანს, რომ სჭარბობს რუსული და შემდგომ სომხურენოვანი პროდუქცია. ამ სიებში აღნიშნულია, თუ სად არის გაგზავნილი დაბეჭდილი წიგნები და ვინ ჩაიბარა ისინი ხელმოწერით (480-1-114). იმპერია აკონტროლებს არა მარტო იმას, თუ რა იბეჭდება, არამედ იმასაც, თუ სად რა იგზავნება და ვინ იბარებს. ამით ადგენს მოსახლეობის ინტერესთა სფეროს, რაც ეხმარება მას კონტროლში.

ჩვენ მოვლედ წარმოვადგინეთ „კავკასიის საცენზურო კომიტეტის“ საქმიანობა ცენზორთა და რედაქტორთა ურთიერთდამოკიდებულების მხრივ, ბიუროკრატიული აპარატის მთელი რიგი სირთულეები, რომელთა გადალახვა უწევს პერიოდულ ორგანოსა და მის რედაქტორს თავდაპირველად იმისთვის, რომ ჟურნალმა ან გაზეთმა დღის სინათლე იხილოს, შემდეგ კი იმისთვის, რომ არ დაიხუროს. ვხედავთ, რომ მიუხედავად დიდი სიძნელეებისა, ადგილობრივი პრესა მაინც ვითარდება და, თუ იმპერიის თვალთახედვით, ის „რუსული ელემენტის“ განმტკიცებას უწყობს ხელს მოსახლეობაში, სხვა მხრივაც არის მნიშვნელოვანი – ცოდნას, განათლებას და გარკვეულ ინფორმაციას აძლევს ხალხს, რაც საბოლოოდ მხოლოდ და მხოლოდ დადებითად მოქმედებს მასზე, ავითარებს და ამზადებს მომავალში ეროვნული მოღვაწეობისათვის. „კავკასიის საცენზურო კომიტეტი“ ერთ-ერთი რგოლია იმპერიის ბიუროკრატიულ სისტემაში, რომელიც ხელს უშლის ადგილობრივთა ენებზე ბეჭდვითი საქმის განვითარებას, მაგრამ მაინც ვერ აფერხებს მას. საზოგადო მოღვაწენი, „საცენზურო კომიტეტის“ კანონის ფარგლებში, პოლიციის მკაცრი მეთვალყურეობის მიუხედავად, სხვადასხვა გზით, მორჩილებითა თუ მოქნილობით, მაინც ახერხებენ თავიანთი ეროვნული მიზნების განხორციელებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

საქართველოს ეროვნული არქივის, ფონდი №480-ის, მასალები.

References:

Sakartvelos erovnuli arkivis, pondi №480-is, masalebi. [Materials of the National Archives of Georgia, Fund № 480].

Rethinking the Story of the Surami Fortress: Multicultural and Anti-imperial Dimensions of Georgian Novella and Films

„სურამის ციხის“ ამბის გადააზრება: ქართული მოთხრობისა
და ფილმების მულტიკულტურული განზომილებანი

Lela Tsiphuria
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
(Georgia)

ლელა წიფურია
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The Surami Fortress (1859-1860), a 19-the century novella by the Georgian writer Daniel Chonkadze (1830-1860), was filmed twice as full-length movies in the 20th century, by the Soviet-Georgian cinematographers. The first Georgian film based on a literary text, The Suram Fortress (Film Department of Gansakhcomi, 1923, 65 mins.), was directed by Ivan Perestiani (1870-1959), one of the founders of Georgian cinema, the film director, script-writer and actor of Greek descent, born in Russian city. Later, the famous Georgian film director and artist of Armenian descent, Tbilisi-born Sergo Parajanov (1924-1990), created his film The Legend of Suram Fortress (Film-studio Georgian Film, 1984, 88 mins.). Thus, the novella, which itself depicts the multiethnic Georgian society, inspired two film-directors who had a diverse ethnic/cultural background, but were dedicated to the idea of Georgia's cultural uniqueness and unity.

The author, Dainel Chonkadze, created the text which carries strong patriotic messages; at the same time, he supported Georgia's cultural diversity, he was the first to work on Georgian-Ossetic dictionary, he researched and collected Ossetic folklore. The novella and films all deal with the themes and problems related, on the one hand, with Georgia's national self-identification and, its deep historic/cultural roots, ancient history of statehood and future goals of being established as a nation-state; on the other hand, they represent the role of various ethnic communities in Georgian history and culture.

While the novella is a multi-layered text and can be interpreted from different angles, the idea of self-sacrifice of the hero for the sake of survival of the fatherland is central in it. This dimension was not ignored also by film-makers, although the Soviet literary criticism was suggesting to read the text solely as a revolt against the serfdom. The novella and films were developed in the times of Russian domination in Georgia (the Russian Empire, the USSR), and, obviously, convey some hidden anti-imperial messages; however, they seem to be intentionally veiled by the author and film-makers through medieval setting and/or metaphoric language. The novella and films all deserve rethinking while rewriting Georgia's cultural history.

Keywords: Surami Fortress, Georgian cinema, National identity, Multiculturalism, Anti-imperial narrative

საკვანძო სიტყვები: სურამის ციხე, ქართული კინემატოგრაფი, ეროვნული იდენტობა, მრავალეთნიკურობა, ანტიიმპერიული ნარატივი

დანიელ ჭონქაძის ვრცელი მოთხრობა „სურამის ციხე“ პირველად 1859-1860 წლებში გამოქვეყნდა და მას შემდეგ არაერთგზის გამხდარა ლიტერატურათმცოდნეობითი განსჯის საგანი,¹ თუმცა ამჯერად მოთხრობას მხოლოდ კინემატოგრაფიული პოზიციიდან შევხები. მოთხრობა ორგზის იქნა ეკრანიზებული საქართველოში. ერთი მხრივ, ლიტერატურული ტექსტის სიუჟეტურ-კომპოზიციური მახასიათებლები და მძაფრი კონფლიქტი, მეორე მხრივ კი რეალურ ტოპოსთან და

¹ დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის საბჭოური, იდეოლოგიზირებული წაკითხვა თავდაპირველად ბოლშევიკი ლიდერის, ფილიპე მახარაძის სახელს უკავშირდება (იხ. მახარაძე, 1929). მალევე ამავე პოზიციიდან იწერება არკადი ხუნდაძის გამოკვლევა (იხ. ხუნდაძე, 1932). ამგვარად მკვიდრდება დანიელ ჭონქაძის, როგორ რევოლუციურად განწყობილი, ბატონ-ყმობის წინააღმდეგ მებრძოლი მწერლის სახე ქართულ ლიტერატურაში. მოთხრობა შევა ქართულ-საბჭოურ ლიტერატურულ კანონში, სასკოლო პროგრამაში. ქართველი ლიტერატურათმცოდნეები გერონტი ქიქოძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, სოლომონ ხუციშვილი, იუზა ევგენიძე, ლადო მინაშვილი ნაწარმოებს ქართული რეალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშად განიხილავენ. სწორედ ამ ნიშნით, ქართულ-საბჭოური ლიტერატურული კანონის გადასინჯვის შემდეგაც, მოთხრობა ინარჩუნებს ადგილს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, ჩნდება ტექსტის ახლებური ინტერპრეტაციები (მაღლაზ ხარბედია, გიგა ზედანია, ბელა წიფურია).

კოლექტიურ ისტორიულ მეხსიერებასთან მისი კავშირი ქმნიდა წარმატებული ეკრანიზაციის პოტენციას. ამავე დროს, ორ ეკრანულ ვარიანტს აშორებს არა მხოლოდ დრო, არამედ ესთეტიკური კონცეფციაც. პირველი, „სურამის ციხე“ განხორციელდა ქართული კინოს დასაბამისას, 1922 წელს, ახლადგასაბჭოებულ საქართველოში; მეორე ვერსია კი 1984 წელს, გვიანსაბჭოთა პერიოდში, კარგად განვითარებულ კინოკონტექსტში. პირველი ვერსიის ავტორები, ივანე პერესტიანი (1870-1959) და გერმანე გოგიტიძე (1886-1960), ორიენტირებულნი იყვნენ ფილმის კომერციულ წარმატებაზე და ფილმს ქმნიდნენ ადრესატორული მასობრივი კულტურის მოთხოვნების შესაბამისად. მეორე ეკრანიზაციის ავტორი სერგო ფარაჯანოვი (1924-1990) კი მოთხოვას იყენებს ინდივიდუალისტური საავტორო კინოს მასალად.

კითხვები, რომლებიც ეკრანული ვერსიების ანალიზისას ჩნდება, უკავშირდება დანიელ ჭონქაძის მოთხოვრების კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებსაც: რამდენად შენარჩუნდა ეკრანიზაციებისას მოთხოვრების ავთენტური იდეა, ან რამდენად მოხდა ტექსტის დეკონსტრუირება; რამდენად იყო ტექსტის კინემატოგრაფიული წაკითხვები იდეოლოგიზირებული ან სტერეოტიპული; ლიტერატურული ტექსტის რომელი პლასტი იყო მომგებიანი კინოს ენაზე გადატანისას ფილმების ავტორებისთვის?

იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ დანიელ ჭონქაძის ვრცელი მოთხოვრება „სურამის ციხე“ მრავალ ასპექტში ატარებს კინემატოგრაფიული პროზის თვისებებს. ის გარემოება, რომ ნაწარმოები ორჯერ არის ეკრანიზებული – რაც ქართულ სინამდვილეში იშვიათია – პროზაული ტექსტის ამ თვისებათა ერთობლიობით არის განპირობებული. ტექსტის ექსპოზიცია და თხოვრების კარკასი – ახალგაზრდების მიერ მტკვრის პირას გასაგრილებლად და გასართობად გამართული შეკრებები, რაც ჯოვანი ბოკაჩოს „დეკამერონსაც“ კომპოზიციასაც გვაგონებს – არც ერთ ეკრანიზაციაში არ შესულა. კინემატოგრაფისტების ყურადღებას, ორივე შემთხვევაში, დურმიშხანისა და ოსმან-ალას თავგადასავლები იპყრობს. „სურამის ციხის“ ეს ნაწილები უაღრესად ქმედითია და ინტრიგით არის სავსე. ამგვარი ქმედითი პროზა კინოსთვის ყოველთვის საინტერესოა, ვინაიდან მაყურებლის ინტერესს უწყვეტად აღვივებს. ჰეროიკული პათოსის მსხვერპლშეწირვის აქტი – როგორც ლიტერატურაში, ისე კინოში – ნარატიული სტრუქტურის ცენტრია და არაერთი შესანიშნავი ფილმის მთავარი თემა გამხდარა. სოციალური ჩაგვრის საკითხიც, რაც დანიელ ჭონქაძის მოთხოვრებაში პერსონაჟების

ტრაგიკული ბედ-იღბლის განმაპირობებელია, მომგებიან თემად ითვლება კინემატოგრაფში – განსაკუთრებით, საბჭოურ პერიოდში. მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურის შედეგებია შექმნილი შურისძიების თემაზე. შურისძიება „სურამის ციხის“ მთავარი თემაა. სასიყვარულო სამკუთხედი კი კინემატოგრაფის კლასიკურ სქემად იქცა, მასზე მსოფლიო კინოს დასაბამიდანვე იქმნება ფილმები. მისტიკური ელემენტები – მკითხავი ვარდოს თემა – დამატებით ინტრიგას სძენს ისედაც დაძაბულ სიუჟეტს.

მეორე მხრივ, ტექსტის ახლებურ ინტერპრეტაციებში აღნიშნულია, რომ „ხალხური თქმულების ინტერპრეტაციისას დანიელ ჭონქაძე ახდენს ორი უმნიშვნელოვანესი მოტივის დაშლას: ჰეროიკულ-პატრიოტული წარმოდგენებისა და ცრურწმენისა. აქ არც გმირია გმირი და არც მკითხავია მკითხავი; არც ჰეროიკული პათოსია მოქმედების მამოძრავებელი და არც რაიმე მისტიკური შთაგონებით მოქმედებს შურისმაძიებელი ქალი; მსხვერპლშეწირვის აქტს არც გმირულ-პატრიოტული განზომილება აქვს და არც ზემატერიალური“ (წიფურია). ამგვარი „პრაგმატიზაცია“, მოთხრობის პერსონაჟებს კინემატოგრაფისთვის უფრო მისაღებს ხდის, რადგან ისინი უფრო რეალისტურები ხდებიან, რაც კინემატოგრაფის ძირითად ფორმას შეესატყვისება.

ცალკე ანალიზის თემაა პერსონაჟების თვისობრიობა: მოთხრობაში ყველა მთავარი მოქმედი პირი ფაქტობრივად ანტიგმირია, რომელიც სხვადასხვა მიზეზით სჩადის მკვლელობას. პერსონაჟები კი, რომლებიც სიმპათიას იწვევენ, მსხვერპლთა კატეგორიას მიეკუთვნებიან. მოთხრობაში არაერთი პერსონაჟი შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მსხვერპლი, თუმცა, ლეგენდის თანახმად, ამბავი ვითარდება მთავარი გმირისა და მთავარი მსხვერპლის, სურამის ციხის კედელში ჩაკიდებული ზურაბის ირგვლივ. მოთხრობა უაღრესად ემოციური და ვნებებით სავსეა, რაც ძალზე მომგებიანია კინემატოგრაფში. „სურამის ციხე რომანტიული ნაწარმოებია. ვნების დამღევა ვერც ნარატიული ხერხებითა და ვერც რელიგიური თუ სხვა სახის დისკურსით ხერხდება – ისინი მხოლოდ გადაავადებენ იმ სიკვდილს, რომელიც ამ ვნებების დაკმაყოფილებას სდევს თან და რომელმაც სიცოცხლესთან ერთად ტექსტიც უნდა დაასრულოს“ (ზედანია, 2010).

დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხის“ პირველი ეკრანიზაცია საბჭოთა პერიოდის პირველი ეკრანიზაცია იყო და მეორე ქართული ფილმი – ალექსანდრე წუწუნავასა და გერმანე გოგიტიძის „ქრისტიანეს“ (1918) შემდეგ – რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების საფუძველ-

ზე შეიქმნა. ფილმში გამოსვლის თარიღად 1922 წელია მითითებული,¹ თუმცა პირველი ჩვენება 1923 წელს შედგა. ფილმის რეჟისორი ივანე პერესტიანი ბერძნული (ზოგი წყაროს მიხედვით – იტალიური) წარმოშობის, რუსეთში დაბადებული ხელოვანი იყო. ის რუსეთში ცნობილი მსახიობი გახლდათ, ხოლო როგორც რეჟისორი იქ 1917 წლიდან იღებდა ფილმებს. პერესტიანი 1921 წლიდან საქართველოში ჩამოდის და თანამშრომლობას იწყებს განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებულ კინოსექციაში,² სადაც ქართულ პროზას ხშირად მიმართავენ ეკრანიზაციის მიზნით. ამ პერიოდის მუნჯი, შავ-თეთრი ფილმები ჯერაც ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოებების ერთადერთი განსხეულებებია ეკრანზე, განსხვავებით „სურამის ციხისაგან“. პერესტიანის გადაღებული ფილმები უაღრესად პოპულარული იყო და საკმაოდ დიდი შემოსავალი მოჰქონდა. პერესტიანიმ გადაიღო პირველი საბჭოთა ქართული ფილმი „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (1921), პირველი საბჭოთა ეკრანიზაცია „სურამის ციხე“ (1922), პირველი ქართული ვესტერნი „წითელი ეშმაკუნები“ (1923), ნატო ვაჩნაძის ერთ-ერთი პირველი როლი ფილმში „სამი სიცოცხლე“ (1924) გიორგი წერეთლის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ (1925) ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით. და მაინც, ვერაფრით მივიჩნევ ივანე პერესტიანის შემოქმედებას და „სურამის ციხეს“ მაღალმხატვრული კინემატოგრაფის ნიმუშად. ვფიქრობ, რეჟისორის ინტერესი ლავრენტი არდაზიანის პროზის მძაფრმა სიუჟეტმა გამოიწვია და კიდევ იმ გარემოებამ, რომ მოთხრობაში ბატონ-ყმობაა პერსონაჟების უბედურების მიზეზი. საბჭოთა კინემატოგრაფი კი, ისევე როგორც მთელი საბჭოთა ხელოვნება, მძლავრი იდეოლოგიურ იარაღად მოიაზრებოდა და რეალისტურ პროზაულ თხზულებაში ბატონ-ყმობის კრიტიკაც ძალზე მომგებიანი იყო. სამღვდელოების კრიტიკა პერესტიანის ფილმშიც გამძაფრებული იყო. დანიელ ჭონქაძის თხზულება მართლაც იძლეოდა სამღვდელოების ნეგატიური რეპრეზენტაციის საშუალებას: ოსმან-აღას და მის დას მღვდელს მიჰყიდის ბატონი; ის გარემოება, რომ მღვდელი მცირეწლოვანი ბავშვების წაყვანას აპირებს დედისგან, არც ქმნის რაიმე სახის უხერხულობას მისთვის; შემდგომშიც, მღვდელთან ნათქვამი აღსარება ხდება მიზეზი უბედურებათა

¹ იხ. <https://www.youtube.com/watch?v=7BncA9eKyYM&t=15s>, ასევე, მხეიძე 2021.

² უნდა აღნიშნოს, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულ კინოში უცხოეთიდან/საბჭოთა რესპუბლიკებიდან ჩამოსული არაერთი რეჟისორი მოღვაწეობდა: ვლადიმერ ბარსკი, ამო ბეკ-ნაზაროვი, ლევ პუში და სხვანი.

კასკადისა, რომელიც თავს ატყდება ნოდარ ზალიკაშვილს, იგივე ოსმან-ალას – მღვდელი აღსარების საიდუმლოს არ შეინახავს და დაასმენს ბატონისგან გამოქცეულებს.

ლიტერატურულ პირველწყაროში სამღვდელოების ამგვარი ასახვით ამართლებდა რეჟისორი ფილმში მღვდელმსახურების ეპიზოდის აუცილებლობას: სურამის ციხის შენებისას მოთხრობაში პარაკლისს იხდიან. ამ ეპიზოდის გადასაღებად იმჟამად დეკანოზს კალისტრატე ცინცაძეს (1866-1952, შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი (1932-1952) მიმართეს. ეპიზოდში, რომელიც თბილისის ბოტანიკურ ბაღში გადაიღეს, თორმეტმა მღვდელმა მიიღო მონაწილეობა. გერმანე გოგიტიძე აზუსტებს ჰონორარსაც: გადაღებაში მონაწილეობისთვის ეპისკოპოსს გასამრჯელოდ ათი თუმანი მიუღია, მღვდლებს კი თითო თუმანი. პარაკლისის ეპიზოდს ფილმის წარმოებისას დაურთეს ტიტრები: „პირფერობა, ფარისევლობა, ცრუმორწმუნეობა“, რამაც სამღვდელოება აღაშფოთა. მათ კათოლიკოს-პატრიარქთან იჩივლეს. გერმანე გოგიტიძემ საგანგებოდ დახურული ჩვენება მოაწყო კათოლიკოს-პატრიარქისთვის და ფილმი ტიტრების გარეშე აჩვენა, თუმცა კინოთეატრებში, გაქირავებაში, ტიტრებიანი ასლები ჩაუშვა (იხ. გოგიტიძე, 1989; 2013).

დანიელ ჭონქაძის მოთხრობაში მღვდლისგან დასმენილი და ბატონთან დაბრუნებული ოსმან-ალა მკვლელად იქცევა, რათა შური იძიოს სასტიკ ბატონზე. ყმების გუთანში შებმისა და დედის სიკვდილის ეპიზოდი მნიშვნელოვნადაა შეცვლილი ფილმში: მოთხრობაში კევრში ოსმან აღსაც შეაბამენ დედასთან ერთად. ფილმში კი ქალი ხართან ერთადაა შებმული გუთანში. მოთხრობაში ოსმან-ალა საკმაოდ დიდხანს ემსახურება ბატონს და მერე კლავს მასაც და მის ცოლ-შვილსაც. სწორედ ყმაწვილი გიგოს მოკვლაა მოთხრობაში ოსმან-ალას ყველაზე დიდი სინანულის მიზეზი, რომელიც საბოლოოდ მის ქრისტიანობის წიაღში დაბრუნებას და წამებით სიკვდილს განაპირობებს. ივანე პერესტიანის ფილმში ოსმან-ალას მიერ ბატონის მოკვდინება უშუალოდ მოსდევს დედის სიკვდილს, ერთ-ერთი გლეხის ჩაგონებით, რომელიც მას შეკრულ ხელებზე თოკს გადაუჭრის.

შავ-თეთრი და მუნჯი კინო მთლიანად მოქმედებაზე და ჟესტიკულაციაზე იყო დაფუძნებული. ცხადია, მანერა, როდესაც მსახიობები ემოციებს მკვეთრი ჟესტიკულაციით გამოხატავენ და თავად განცდები უკიდურესად გამძაფრებული იყო, დღესდღეობით ყალბადაც კი გვეჩვენება. მაგრამ ერთი საუკუნის წინ ეს საშემსრულებლო მანერა სრულ-

ლიად მისაღები იყო. დურმიშხანს ამო ბეკ-ნაზაროვი ასრულებდა, თავადაც კინორეჟისორი. ოსმან-აღას როლი კი მიხეილ ჭიაურელმა შეასრულა, რომელიც იმ დროისთვის თეატრის რეჟისორი იყო, მომავალში კი ცნობილი კინორეჟისორი გახდება. ეპიზოდურ როლებში იყვნენ ემანუილ აფხაიძე, ვალერიან გუნია, გიორგი დავითაშვილი. ვარდუას როლში იყო თამარ საყვარელიძე. დანარჩენ ქალთა როლებს არაქართველი მსახიობები ასრულებდნენ და მათი ჰაბიტუსიც თითქოს რამდენადმე აუცხოებდა მაყურებლისაგან პერსონაჟებს.

ფილმის ქალ-პერსონაჟებს მოაკლდა მოხუცი მკითხავის შვილი. ვარდოს მხოლოდ მოხუცი მკითხავი ხვდება და მის წყლის თასში ხედავს დურმიშხანის ქორწინების სცენას. მოხუც მკითხავს დამოწაფებული ვარდო გახდება სწორედ ის, ვინც შურს იძიებს დურმიშხანსა და მის ოჯახზე.

ფილმს ოთხი დამდგმელი მხატვარი ჰყავდა, მათ შორის ცნობილი მხატვრები ევგენი ლანსერე (1875-1946), ვალერიან სიდამონ-ერისთავი (1889-1943), ასევე – კ. ტირი და ვ. აკიშინი. მიუხედავად ამისა, ფილმის გამომსახველობითი მხარე არ არის შთამბეჭდავი. აზიურ-ეთნოგრაფიული დეტალებით გადატვირთული მსახიობების კოსტიუმები პლასტიკური გამომსახველობის საშუალებას არ აძლევს არტისტებს. განსაკუთრებით უდიდამოა ექსტერიერები: ყველგან დომინირებს აგურის და ქვის ფაქტურა. ქართველთა საკულტო ადგილი, ტაძარი, ისეთივე სიპი ქვით და აგურით არის წარმოდგენილი, როგორც ოსმან-აღას ბინა კლდისუბანში. ყველაზე ყალბი ფილმში ფინალია: პატარა ზურაბი გაკავებული მიჰყავთ და ჯვრის ფორმის ჩარჩოში ძალით ჩასვამენ. ციხის კედლის ამოშენება ქართული აგურით ხდება, თუმცა სურამის ციხე რეალურად აგურით კი არა, ქვითაა ნაშენები. ფილმში ზურაბის დედა თავს იკლავს – კლდიდან გადმოსული ჩანჩქერის ფონზე მდინარეში ხტება, მაშინ როცა მოთხრობაში გაიანე ჰკუიდან იშლება. ფილმში შეცვლილია ზურაბის დაღუპვის შედეგიც: ლიტერატურულ ნაწარმოებში ციხის აშენება ქვეყანას გადაარჩენს, ფილმში კი დიდი მსხვერპლი ამაოა, ბოლო კადრში მხოლოდ ციხის ნანგრევები ჩანს.

ფილმის შემქმნელებმა ბოლშევიკურ იდეოლოგიას მოარგეს დანიელ ჭონქაძის მოთხრობა და პროზიდან, უმეტესად, სოციალური ელემენტების აქცენტირება მოახდინეს ფილმში. თუმცა ვერც ზედმეტი გულმოდგინება ტექსტის მიმართ და ვერც აქცენტების გადატანა ვერცვლის საქმის არსს: „სურამის ციხე“, ივანე პერესტიანის ფილმი, მიუ-

ხედავად თანამედროვეთა მოწონებისა, ვერ გახდა იმგვარი ნაწარმოები, რომელიც დროს გაუძლებდა და სპეციალისტების გარდა მაყურებელსაც ემახსოვრებოდა და შეიყვარებდა.

„ამბავი სურამის ციხისა“ სერგო ფარაჯანოვის მეთერთმეტე ფილმი. „ქართული ფილმი“ მთელს საბჭოთა კავშირში ერთადერთი კინოსტუდია იყო, სადაც მას, საპატიმროს დატოვების შემდეგ, ფილმის გადაღების საშუალება მისცეს. თუმცა, ფილმს ორი რეჟისორის გვარი აწერია: დოდო აბაშიძე (1924-1990) და სერგო ფარაჯანოვი. შესანიშნავ მსახიობს, დოდო აბაშიძეს, მანამდე არ გადაეღო ფილმი. ვფიქრობ, რეჟისურაზე პრეტენზია არც ამ შემთხვევაში ჰქონდა. თუმცა დოდო აბაშიძის წვლილი ამ ფილმში ნამდვილად დიდია: ორი არაჩვეულებრივი კინოგმირი – ოსმან ალა და სიმონ მესტვირე – ნამდვილად არის ფილმის ყველაზე დასამახსოვრებელი სახეები.

სიურრეალისტური, ილუსტრაციული, ფანტასმაგორიული, სრულიად გამორჩეული და ინდივიდუალური – სერგო ფარაჯანოვის კინო... თუმცა ეს მკვეთრი ინდივიდუალობა ფარაჯანოვის თხუთმეტი ფილმიდან ყველაზე ნათლად ოთხშია გამოკვეთილი. 1964 წელს კიევში, „დოვჟენკოს სახელობის კინოსტუდიაში“ გადაღებული „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“ ფარაჯანოვის მეცხრე ფილმი იყო. სწორედ მან მოუტანა რეჟისორს ის სახელი, რომელიც მის სრულიად უნიკალურ ხედვას უკავშირდება. ასევე, 1968 წელს ერევანში, „არმენფილმში“ გადაღებული „ბროწეულის ფერი“ (თავდაპირველად გამოვიდა სახელწოდებით „საიათ ნოვა“) ფარაჯანოვის სრულიად უნიკალური ხედვით იყო შექმნილი. ეს ხედვა გახდა საბჭოთა კავშირად წოდებულ აბსურდულ ბოროტების იმპერიაში ფარაჯანოვის ორჯერ დაპატიმრების მიზეზი, თუმცა, ცხადია, ოფიციალურად, ცხადია, სხვა ბრალი წაუყენეს.

მეორე პატიმრობის შემდეგ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ფარაჯანოვის რეჟისურით სამი ფილმი შეიქმნა: „ამბავი სურამის ციხისა“ (1984); „არაბესკები ფიროსმანის თემაზე“ (1985); „აშული ქერები“ (1988). დაუსრულებელი დარჩა 1990 წელს „არმენფილმში“ დაწყებული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „აღსარება“.

როდესაც სერგო ფარაჯანოვის ეკრანიზაციაზე ვლაპარაკობთ, იმთავითვე ცხადია, რომ ლიტერატურული ტექსტისადმი ავტორის ერთგულებას არ უნდა ველოდოთ ფილმში. ფარაჯანოვი მძაფრ სიუჟეტს თითქოს საკუთარი ხილვების განსხეულებისთვის იყენებს და უსადაგებს სათქმელს, რომელიც მან დანიელ ჭონქაძის მოთხრობაში

ამოიკითხა, ფილმის ტიტრში კი ნიკო ლორთქიფანიძეს მიაწერა: „თუ ქვეყანას ჰყავს კაცი, რომელსაც შეუძლია ჩაეკიროს ციხე-სიმაგრის კედელში, ეს ქვეყანაც უძლეველია და ხალხიც“. თუმცა ფილმის ბოლოს, ამ სიტყვების შემდეგ, ერთადერთი ნამდვილი გმირი, ზურაბი ჩნდება. ის საკუთარი ხელით ამზადებს დუღაბს და თავადად აშენებს კედელს, რომელშიც ჩაეკირება. თუკი დანიელ ჭონქაძის ზურაბი უნებური მსხვერპლია, ივანე პერსტიანისა კი არასრულწლოვანი მსხვერპლი, სერგეი ფარაჯანოვმა ზურაბი (ლევან უჩანეიშვილი) ზეაწეულ გმირად აქცია. სანამ უშუალოდ ჩაკირვის ეპიზოდი დაიწყება, კამერა გმირს ახლო ხედით გვიჩვენებს, მის გარშემო ტრიალებს, თითქოს მაყურებელს ოქროსთმიანი ზურაბის როლის შემსრულებლის გარეგნობით ტკბობას სთავაზობს. ჩაკირვის ეპიზოდი პათეტიკის გარეშე მიდის: მისი აღმზრდელის, სიმონ მესტვირის მიერ ტოტებისგან შეკრულ თაღისებრ ჩარჩოზე ჩამოკიდებული თოჯინების ფონზე ზურაბი თავად აწყობს ქვებს და საკუთარ თავს სრულად იფარავს.

ფილმში სულ 20 ტიტრია ადგილის ან მოქმედების მისათითებლად. ისინი, ფაქტობრივად, სხვადასხვა სიგრძის და შინაარსის ნოველებად ჰყოფს მთელს ფილმს. ფილმი დავით გარეჯის მონასტრის ტერიტორიაზეა გადაღებული. ამ ლოკაციაზე სრულად არის გამოყენებული მღვიმეები თუ ციხე-კოშკები, ასევე დაბლობი, რომელზეც ფილმის უმთავრესი ეპიზოდები თამაშდება. ნოველებიდან უმეტესობას აერთიანებს ერთი და იგივე გადასაღები მოედანი – შიდა ეზო, ნახევარწრე, რომელსაც ღია შესასვლელი აქვს, სადაც ორი ანტიკური ქანდაკებაა განთავსებული. პერიოდულად იცვლება შიდა დეკორი, რომელიც სხვადასხვა კომპოზიციებად წარმოსახავს მეფის კარს, თავადის სახლს თუ ოსმან-აღას სიზმრის არეალს. ფილმში მოქმედება უკანა დეკორის ფონზე, ფრონტალურ კომპოზიციებად თამაშდება. უკანა ფონზე, ეპიზოდების შინაარსის შესაბამისად, რამდენიმე ჰორიზონტალური კომპოზიციის შრედ განლაგდება განსხვავებული აზრობრივი აქცენტის მქონე ადამიანები, ცხოველები თუ ნივთები – მეტაფორული კოლაჟის ელემენტები. ერთსა და იმავე ლოკაციაზე სხვადასხვა ვითარების გათამაშება ამძაფრებს განმეორებადობის აღქმას. იური ლოტმანი ფარაჯანოვის ფილმის სეგმენტებად დაყოფის შესახებ წერს (1987, გვ. 65):

„ეს სეგმენტები ფორმალურად გამიჯნულნი არიან სტატიკური „ნატურმორტების“ სერიებით, რომლებიც ჩანართების როლს ასრულებენ. ყოველი ეს „ნატურმორტი“ რთული სიმბოლიკითა და ფერადოვანი გამით დაკავშირებულია შემდეგ ნაწილთან, თუმცა ეს კავშირი სწორხაზოვანი არ არის და წარმოსახულია როგორც სიმბოლური მინიშნებების სისტემა. ყოველი სეგმენტი ორმაგი ბუნებისაა – ერთი მხრივ ის „სურათია“: გამოყოფილია ნარატიული მდინარეებიდან და თითქოს უძრავია თავის თვითკმარ ჩაკეტილობაში; მეორე მხრივ ის ნოველაა თავისი შინაგანი სიუჟეტით, აღსავსე დინამიზმითა და სიმძაფრით“.

სერგო ფარაჯანოვის ცნობილი ოთხ ფილმში, რომლითაც იგი მსოფლიო კინოს ისტორიაში შევიდა, თითქოს ცოცხლდება და კინოფირზე აღიბეჭდება ფარაჯანოვის მიერვე შექმნილი კოლაჟები. კოლაჟებისა, რომელთაც ამბის თხრობის სრულიად უნიკალური მეთოდოლოგია ამთლიანებს. თბილისში, მთაწმინდაზე გაზრდილი სომეხი ეროვნების რეჟისორი, საიათნოვასავით და იეთიმ გურჯივით, თავის თავში ატარებდა სინთეზს ქართული, სომხური, აზერბაიჯანული და თბილისში არსებული აღმოსავლური თუ დასავლური კულტურებისა და ასევე ყველა იმ კულტურული ელემენტებისა, რომელიც საბჭოურ მოდერნიზაციამდე თბილისის უნიკალურ მულტიკულტურულ სახეს ქმნიდა და ჯერ კიდევ შემონახული იყო მის ცალკეულ უბნებში, მათ შორის – მთაწმინდაზე. ასევე მნიშვნელოვანი გარემოება იყო ისიც, რომ ოჯახი, რომელშიც ის იზრდებოდა, ანტიკვარით მოვაჭრე იყო. სიძველეთა შეფასების უნარი, რომელიც რეჟისორს მამისაგან გადაეცა, მისი ესთეტიკის ჩამოყალიბებაში განმსაზღვრელი აღმოჩნდა და გამოვლინდა როგორც ფილმებში, ისე ვიზუალურ ხელოვნებაში, მის თვალისმომჭრელ კოლაჟებში. აღმოსავლური და დასავლური კულტურების შერწყმა სერგო ფარაჯანოვის მენტალობის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. ცალკე უნდა აღინიშნოს აღმოსავლური ნატურმორტის ფორმით წარმოსახული კომპოზიციები, რომელიც ფილმის ვიზუალურ მხარეს სრულიად უნიკალურს ხდის.

„როგორც კუბისტთა ფერწერა, რომელიც შლის საგნებს ელემენტარულ პლასტიკურ ერთეულებად, რათა შემდგომ ხელახლა, ახალ მთლიანობად აღადგინოს, ის [ფარაჯანოვი] ანაწევრებს მოქმედების ადგილებს და ხასიათებს, პერსონაჟებს და მათ ბედისწერებს, შემდეგ კი კრავს ამოსაცნობ ნიშანთა კიდევ ერთი ჯაჭვით – პლასტიკური ეპიგრაფების სისტემით და თითოეულ ქვეთავში, და მის შიგნითაც, მოქმედებას კიდევ უფრო ელემენტარულ ნაწილაკებად შლის. ეს ეპიგრაფები უკიდურესად უბრალოა და ასევე უკიდურესად კონკრეტული: ბროწეულების ნატურმორტი, ნატურმორტი ფარშევანგითა და ხმლით, ნატურმორტი ჭურჭლით, ნატურმორტი სამსხვერპლოთი, ნატურმორტი აქლემით სპარსულ ხალიჩაზე, ნატურმორტი თეთრი მტრედებით და თასით, ნატურმორტი ახალშობილით და ბატკნით, ნატურმორტი ზღვის ფრინველებით და ინდაურით, ნატურმორტი ნავთის ლამპით და ოქროს მონეტებით, ნატურმორტი წიგნებით და სანათით ხალიჩაზე... და კიდევ ნატურმორტი, კიდევ ნატურმორტი. ისინი ათეულობით შეიძლება ჩამოთვალო და არც ერთი მათგანი (შესაძლოა ერთეულები, როგორიცაა ახალშობილი და კრავი, შეიძლება იწვევდეს პირდაპირ ასოციაციას), არ აღნიშნავს რაიმე კონკრეტულს, არც ერთი მათგანი არ იკვეხნის მეტაფორული ღრმა ჩანაფიქრით. თუმცა ყველა მათგანი ერთად აყალიბებენ სახეთა ერთ რიტმს, აღნიშნავენ „ლეგენდის“ სიუჟეტის ნელ, მაგრამ განუბრელ მოძრაობას, სურამის ციხის დაუმთავრებელი კედლის პირველი კადრებიდან უკანასკნელ კადრებამდე: როგორც ისტორიის დასაწყისში, კვერცხისა და ქვიშის ნაზავი, რომელიც ადამიანის სისხლით მოიზილება, შეადუღაბებს ციხის ქვებს – ეროვნული სულის ბურჯს“ (Черненко, 1987, გვ. 61).¹

მართლაც, ფილმის კომპოზიცია ვიზუალური ნიშნებით აიგება: ექსპოზიციაში უცნობი პერსონაჟები კვერცხებს ურემზე დებენ. ურემი მშენებარე ციხისკენ მიემართება. ამ კვერცხისგან და ქვიშისგან უნდა დამზადდეს დულაბი, რომელიც ააშენებს სურამის ციხეს და საბოლოოდ კი გაამთლიანებს და გაამარჯვებინებს ქართველებს.

სცენარის ავტორს ვაჟა გიგაშვილს (1936-2017) და რეჟისორებს სერგო ფარაჯანოვსა და დოდო აბაშიძეს ფილმის სათაურში სიტყვა

¹ ჩერნენკოს, ლოტმანის, გვახარიას რუსულენოვანი ციტატების თარგმანი ჩემია.

„ამბავი“, უცხოურ ენებზე დარქმეულ სათაურებში კი „ლეგენდა“, ცხადია, შემთხვევით არ ჩაუსვამთ. მართლაც არსებობს უძველესი ლეგენდა სურამის ციხეში ჩატანებული ჭაბუკის შესახებ. მაგრამ მხოლოდ ეს არ არის მიზეზი. ამბის, ლეგენდის კონცეფცია ფილმის ავტორებს სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი, სიუჟეტის დამუშავებისა და პერსონაჟების მხრივ, დანიელ ჭონქაძის მოთხრობას ცხადად უკავშირდება, ფილმის ავტორები შეეცადნენ ლიტერატურული პირველწყაროსაგან დისტანცირებას. გარდა იმისა, რომ სათაურშივე განაზოგადეს სურამის ციხის ისტორია, ფილმი არ შემოგვთავაზებს როგორც კონკრეტული ავტორის ნაწარმოების ეკრანიზაციას. ნაცვლად ამისა, ფილმის დასაწყისში, ტიტრებში მიუთითეს: *„ჩვენში კარგად ცნობილია ციხე-სიმაგრის კედელში ცოცხლად ჩაკი-რული ჭაბუკის ლეგენდა. ამ ლეგენდამ შთააგონა დანიელ ჭონქაძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, დავით სულიაშვილი... ჩვენც მათ კვალს გავყევით“*.¹

ცხადია, ლიტერატურულ მასალასთან თავისუფალი მიმართების დაფიქსირება ფილმის ავტორების შემოქმედებითი თავისუფლების ხარისხს მაქსიმალურად ზრდიდა. ასევე იზრდებოდა შემოქმედებითი ჯგუფის თავისუფლების ხარისხი, რომელთაც, რეჟისორების დარად ვერავინ დაადანაშაულებდა ვერც ეკლექტიზმში და ვერც ეროვნული სტილისტიკისა თუ ტრადიციების დარღვევაში. შემოქმედებითი ჯგუფის – მხატვარი ალექსანდრე ჯანშიევი და კოსტიუმების მხატვარი ირინა მიქატაძე, ოპერატორი იური კლიმენკო, კომპოზიტორი ჯანსუღ კახიძე, ხმის ოპერატორი გარი კუნცევი – ნამუშევარი ულამაზეს ფილმად სინთეზირდება, სადაც თითოეული კადრი თავისთავად არის ხელოვნების ნიმუში. ამ კადრებს შორისაც არის სრულიად განსაკუთრებული ეპიზოდი – ოსმან-აღას სიზმარი, რომელიც ნამდვილად შეიძლება მივიჩნიოთ სინთეზური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშად. აქ ყველა კომპონენტით სიურრეალისტურ-ფანტასმაგორიული სანახაობა იქმნება, რომლის ყველაზე მნიშვნელოვან გამომსახველად მსახიობი დოდო აბაშიძე რჩება. აღმოსავლური ბაიათების, აღმოსავლური ორნამენტებით შექმნილი კოლაჟების და სარკის ფონზე ოსმან-აღას შავ ნაჭერს გადააფარებენ და გაკოჭავენ. შემდეგ სარკეში მრავალი მაშხალა ირეკლება. მაშხალებიანი ბრბო ორ სიბრტყეზეა განლაგებული კადრში: იატაკზე-ფრონტალურად, და თაღებში, მეორე სართულზე. მაშხა-

¹ იხ. <https://www.youtube.com/watch?v=nqTucQ5Wrxs&t=14s>

ლებიანი როკვა ქმნის სწორედ ავისმომასწავებელ განწყობას. შემდეგ ოსმან-ალა ოთხკუთხედ, რომბის ფორმის ხაროში აღმოჩნდება, საიდანაც მხოლოდ მისი თავი მოჩანს. ცისფერი ნაჭრების რხევით იქმნება წყლის ილუზია, ამ ფონზე კი თეთრი აკვანი ირწევა. უკან, ალაღინით ჩაცმული ჯამბაზი უშიშრად დადის და ხტუნავს ბაგირზე. არაერთგზის გამოყენებული შიდა ეზო ამჯერად თეთრად მოსილი ადამიანებით ივსება. ზოგ მათგანს თავზე ხომალდის მაკეტი აქვს დამაგრებული. ისინი ასინქრონულად მოძრაობენ. ადამიანებს შორის ულამაზესი თეთრი ცხენია – ერთ-ერთი „ქართული ფილმის“ საჯინიზოს მშვენიერი ცხენებიდან. ეს ცხენებიც, აქლემებიც, ინდაურებიც, ყველანაირი ფრინველი თუ ცხოველი, გარდა კონკრეტული ფუნქციისა, ფილმში დიდ ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებს. ცისფერი ნაჭრის „მდინარეს“ თეთრად მოსილი ადამიანები არხევენ, რითაც წყლის ღელვის ილუზია იქმნება. და უცბად ჰაერში ავარდება თეთრი ფაფახი – ოსმან-ალას მოჭრილი თავის სიმბოლო... ეს ეპიზოდი, ისევე როგორც ყველა დანარჩენი სცენა, დოდო აბაშიძის ტრაგიზმით სავსე პერსონაჟის სულიერი განწმენდისკენაა მიმართული. ყოველ კადრში მსახიობი ხდება ცენტრალური ფიგურა, რომელზეც აიგება როგორც კადრის შინაარსი, ისე კომპოზიცია.

ფილმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიგნებად იქცა სცენარში ჩართული ახალი პერსონაჟი – სიმონ მესტვირე, ზურაბის აღმზრდელი. ფილმის ერთ-ერთი მთვარი სცენაა მეორე გაკვეთილი, რომელიც სიმონ მესტვირის სივრცეში ტარდება. მთელს ეკრანულ სიბრტყეს ხის ტოტისგან შექმნილი თალი შემოსაზღვრავს, რომელზეც პატარა თოჯინებია ჩამოკიდებული. თაღშივეა მოქცეული ჯიქის ფიტულები, ძირს კი ჯიქისავე ტყავი აფენია. გაკვეთილის მსვლელობისას პატარა ზურაბს სიმონ მესტვირე თითოეულ თოჯინას აცნობს: წმინდა ნინოს, წმინდა გიორგის, წმინდა თამარ მეფეს, ამირანს, ფარნავაზს და ა.შ. როგორც გიორგი გვახარია წერს (2013), *„როცა ფარაჯანოვი წმინდანს თოჯინად აქცევს, ამას შესაძლოა უპატივცემულობაც დაერქვას, ნორმიდან გადახრაც. მაგრამ სწორედ ამ გადახრების შედეგად ინახება ნორმა: კულტურა ამ „ტყუილებით“ გადარჩება“*.

მართალია, რთულია ფილმის სარეჟისორო გააზრებაში დოდო აბაშიძის წვლილზე საუბარი, მაგრამ მისი სამსახიობო ოსტატობა ნამდვილად გარდამტეხია ფილმის აღქმისას. ერთი მხრივ, ფილმში „ამბავი სურამის ციხისა“, ისევე როგორც ფარაჯანოვის მთელს შემოქმედებაში, ფორმაა წამყვანი, მეორე მხრივ კი მსახიობი ხდება უდიდესი

დატვირთვის მატარებელი, რომელიც კომპოზიციას აცოცხლებს და მის სტრუქტურასთან მთლიანდება. რეჟისორი თავის ადრინდელ ნამუშევრებშიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს როლების შემსრულებლების ზუსტად შერჩევის ფაქტორს. ამასთანავე, მსახიობის ქმედითი ამოცანები, გარდა პერსონაჟების განცდათა შესატყვისად წარმოსახვისა, ატარებს მოძრავი პლასტიკური ფიგურის დატვირთვას. კლასიკურ მაგალითად ლელა ალიბეგაშვილის ვარდოსა და ვერიკო ანჯაფარიძის მკითხავის სინქრონული, მეტრონომისებრი რხევა გამოდგება. სოფიკო ჭიაურელი, სერგო ფარაჯანოვის აღიარებული მუზა, უკვე ასაკში შესულ ვარდოს განასახიერებს, ასეთივე რიტმული მოძრაობებით.

„ამბავი სურამის ციხისა“ კინოვარსკვლავებით დაკომპლექტებული ფილმია. აქ მეორე როლებსაც ქართული კინოს საუკეთესო მსახიობები თამაშობენ: ზურაბ ყიფშიძე, დუდუხანა წეროძე, თამარ ციციშვილი, ელენე ყიფშიძე, მზია არაბული, გია ბურჯანაძე...

1984 წელს გადაღებულმა ფილმმა დიდი პოპულარობა მოიპოვა საქართველოს ინტელექტუალურ მაყურებელთა შორის. ფილმმა პრიზები მიიღო ესპანეთის, ნიდერლანდების, საფრანგეთის, ბრაზილიის ფესტივალებზე. თბილისში იმართებოდა შეხვედრები სერგო ფარაჯანოვთან, ეწყობოდა განხილვები. ერთი რამ უდავოა – „ამბავი სურამის ციხისა“, მოთხრობისგან საკმაოდ განსხვავებულ, მაგრამ მაინც მწერლის ტექსტთან შინაგანად მჭიდროდ დაკავშირებულ თავისუფალ ეკრანიზაციად, გნებავთ, „სურამის ციხის“ მოტივებზე გადაღებული ულამაზეს ფილმად შევიდა მსოფლიო კინოს ისტორიაში.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კლასიკური პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“, რომელიც ორგზის იქნა ეკრანიზებული, ქართული კინოს საეტაპო ფილმების სცენარის საფუძველი გახდა. ივანე პერესტიანის ფილმი „სურამის ციხე“ პირველი საბჭოთა ეკრანიზაციაა. ამასთანავე, ეს ფილმი, რომელიც რეკორდული რაოდენობის მაყურებელმა ნახა, ერთგვარად საბჭოთა კომერციული კინოს ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.¹

რაც შეეხება სერგო ფარაჯანოვის და დოდო აბაშიძის ფილმს „ამბავი სურამის ციხისა“, ის სამართლიანად მიეკუთვნება ერთ-ერთ

¹ ივანე პერესტიანის შემდეგი ფილმი, „წითელი ეშმაკუნები“ (1923), ნამდვილი კომერციული წარმატების მომტანი პირველი საბჭოთა სათავგადასავლო ფილმი გახდება.

უმნიშვნელოვანეს თავისუფალ ეკრანიზაციათა რიცხვს, რომელიც სრულიად ორიგინალური ხედვისა და ინტერპრეტაციის გამოც შევიდა მსოფლიო კინოს კლასიკური ნიმუშების რიცხვში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- გოგიტიძე, გ. (1989). როგორ იქმნებოდა ფილმები: ქართული კინოს წარსულიდან; მხატვრული ფილმები „სურამის ციხე“ და „სამი სიცოცხლე“. *ქართული ფილმი*. თბილისი, 29 მარტი.
- გოგიტიძე, გ. (2013). *ქართული კინოს წარსულიდან*. რედ. ნინო ძანძავა. თბილისი: „საგა“.
- ზედანია, გ. „სურამის ციხე“: ინტერპრეტაციისათვის.
<https://burusi.wordpress.com/2010/03/13/giga-zedania-5/>
- მახარაძე, ფ. (1929). *დანიელ ჭონქაძე და მისი დრო*. ტფილისი: „შრომა“.
- მხეიძე, ნ., შუბაშვილი, ა. (რედ.). (2021). ქართული კინო 1920-1930. თბილისი. წიფურია, ბ. დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“: ლეგენდის პრაგმატიზაცია.
<https://literature.iliauni.edu.ge/rubrika/1894/>
- ხუნდაძე, ა. (1932). *დანიელ ჭონქაძე*. ტფილისი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“.
- Гвахариа, Г. (2013). Экumenические видение Сергея Параджанова, сб. *Экран-ный мир Сергея Параджанова*, сост. Ю. Морозов. Киев. 210-222.
- Лотман, Ю. (1987). Новизна легенды. *Искусство Кино*, 5, 55-62.
- Черненко, Мирон. (1987). Своевременность вечности. *Искусство Кино*, 5, 63-67.

References:

- Chernenko, Miron. (1987). Svoevremennost' vechnosti. *Iskusstvo Kino*, 5. [Timeliness of eternity]. *Cinema Art*, 5]. 63-67.
- Gogit'idze, G. (1989). Rogor ikmneboda pilmebi: kartuli k'inos ts'arsulidan; mkhat'vruli pilmebi „suramis tsikhe“ da „sami sitsotskhle“. *Kartuli pilmi*. [How films were made: from the past of Georgian cinema; Feature films "Surami Castle" and "Three Lives". Georgian film]. Tbilisi, 29 mart'i.
- Gogit'idze, G. (2013). *Kartuli k'inos ts'arsulidan*. Red. Nino Dzandzava. [From the past of Georgian cinema. Ed. Nino Zandzava]. Tbilisi: „saga“.
- Gvakharia, G. (2013). *Ekumenicheskie videnie Sergeya Paradzhanova*. Sb.: *Ekran-nyy mir Sergeya Paradzhanova*, sost. Yu. Morozov. [Ecumenical vision of Sergei Parajanov, collection. The Screen World of Sergei Parajanov, comp. Yu. Morozov]. Kiev, 210-222.
- Khundadze, A. (1932). Daniel Ch'onkadze. [Daniel Chonkadze]. T'pilis: „sakhelmts'ipo gamomtsemloba“.

- Lotman, Yu. (1987). Novizna legendy. [The novelty of the legend]. Cinema Art, 5]. Iskusstvo Kino, 5, 55-62.
- Makharadze, P. (1929). Daniel Ch'onkadze da misi dro. [Daniel Chonkadze and his time]. T'pili: „shroma“.
- Mkheidze, N., Shubashvili, A. (red.). (2021). Kartuli k'ino 1920-1930. [Georgian cinema 1920-1930]. Tbilisi.
- Ts'ipuria, B. Daniel Ch'onkadzis „suramis tsikhe“: legendis p'ragmat'izatsia. [\"Surami Castle\" by Daniel Chonkadze: Pragmatization of the legend]. <https://literature.iliauni.edu.ge/rubrika/1894/>
- Zedania, G. „Suramis tsikhe“: int'erp'ret'atsiisatvis. [\"Fort of Suram\": for interpretation]. <https://burusi.wordpress.com/2010/03/13/giga-zedania-5/>

Soviet Trauma and the Discourse Analysis of Narratives in Oral History

საბჭოთა წარსულისადმი „კეთილგანწყობა“ –
ფარული და ღია ტრავმები
(ერთი ზეპირი ისტორიის მიხედვით)

Marine Turashvili

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Shota Rustaveli institute of Georgian Literature
(Georgia)

მარინე ტურაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
(საქართველო)

Abstract:

February 25, 1921 was a tragic day for Georgia – since then for the next 70 years our country has been under the influence of a totalitarian communist regime. Unfortunately, many events of the Soviet period that in various scales are traumatic in the history of our country, have not yet been properly studied or evaluated, especially from the memory perspective. This is highlighted by the fact that even in history textbooks or among scientists, the traumatic perception of this or that Soviet event has not been completely analyzed in order to assess the regime accurately. All above mentioned facts, in their turn, lead to heterogeneous attitudes on the part of the society towards the seventy-year history of the last century.

The "favour" for the Soviet past is especially felt in the villages of Georgia, in spite of the traumatic events of the Soviet Union that took place there in full force (genocide, collectivization, the terror of 1937-38, World War II, deportations, etc.). We think this is due to the fact that in villages the elderly rarely discuss or re-evaluate the Soviet past, while the young generation is unaware of the whispered stories of that time, as well as the experiences hidden because of fear or shame caused by memory politics.

Studying the totalitarian communist regime stories embedded in individual memory from a modern perspective view is important for understanding the traumatic perception of the Soviet past. Our research is based on the oral histories recorded over the last two decades. Discourse analysis of oral histories reveals that trauma plays an important role. They serve as a dividing line, according to which the narratives are divided into three significantly different periods: "this", "before" and "after".

Keywords: Soviet Trauma, Discourse Analysis, Oral History

საკვანძო სიტყვები: საბჭოთა ტრავმა, დისკურსული ანალიზი, ზეპირი ისტორია

საბჭოთა წარსულისადმი „კეთილგანწყობა“ განსაკუთრებით თვალშისაცემია საქართველოს სოფლებში, მიუხედავად იმისა, რომ ტრავმული მოვლენები (გაკულაკება, კოლექტივიზაცია, 1937-38 წლების ტერორი, მეორე მსოფლიო ომი, დეპორტაციები და ა.შ.) მთელი სიმძაფრით სწორედ იქ მიმდინარეობდა. ვფიქრობთ, ასაკოვან ადამიანებში ეს განაპირობა იმან, რომ სოფლად ნაკლებად მსჯელობენ საბჭოთა წარსულის გადაფასებაზე, ხოლო ახალგაზრდა თაობისთვის უცნობია თავის დროზე ჩურჩულით გავრცელებული ამბები, ანდა მეხსიერების პოლიტიკით გამოწვეული შიშისა თუ სირცხვილის გამო მიჩქმალული გამოცდილებები.

ინდივიდუალურ მეხსიერებაში დალექილი ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის ამსახველი ამბების თანამედროვე პერსპექტივიდან შესწავლა მნიშვნელოვანია საბჭოთა წარსულის ტრავმული აღქმის გასააზრებლად, რადგან ზეპირ ისტორიებში გამოიყოფა ამბავი, ან ამბები ადამიანის განვლილ ცხოვრებაზე. რა თქმა უნდა, ეს ამბები მთხრობელის ცხოვრების ზუსტი, ზედმიწევნითი „ანგარიში“ კი არ არის, არამედ მისი მეხსიერებისა და წარმოსახვის გამხატვრებული პროდუქტია, რადგან მთხრობელი მონათხრობად აქცევს თავის ცხოვრებას, უფრო მეტიც, ხშირად ხელახლა თხზავს მას.

ზეპირი ისტორიების თხრობის დისკურსული ანალიზი ცხადყოფს, რომ თავსებადხდენილი პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური მოვლენების კონტექსტში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტრავმები. ისინი მოქმედებს როგორც გამყოფი ხაზი, რომლის მიხედვითაც მონათხრობები სამ მნიშვნელოვნად განსხვავებულ პერიოდად იყოფა: „ის“, „მანამდე“ და „მას შემდეგ“ (ტურაშვილი, 2010, გვ. 14). კვლევისას გამოიკვეთა ისიც, რომ, ერთი მხრივ, რეპრესიების წნეხი და, მეორე მხრივ, პროპაგანდა იმდენად ძლიერი იყო, რომ მთხრობელები ამ ყველაფერს გარდაუვალ აუცილებლობად აღიქვამენ და ხშირად ტრავმა არაპირდაპირ ვლინდება ზეპირ ისტორიაში, მთხრობელის მეხსიერებაში.

სწორედ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ ციალა მოლაშვილის (86 წლის, პენსიონერი, მცხოვრები ყვარლის რაიონ სოფ. შილდაში) ზეპირ ისტორიებს, რომლებიც ჩაწერილია ორჯერ: 2009 წლის 17 მარტსა და 2016 წლის 5 ივნისს. პირველი ინტერვიუ შედარებით მცირეა, 38 წუთამდე, ხოლო მეორე – საკმაოდ ვრცელი, 85 წთ, რაც, ვფიქრობთ, იმით აიხსნება, რომ რესპოდენტი ასაკშია, უმუშევარია და მას კარგი მსმენელი სჭირდება, რათა თავის სუბიექტურ და კულტურულ შემეცნებაში განიხილოს განცდილი, გადატანილი გამოცდილება და შეხედულებები. ჩვენთვის, მკვლევარებისთვის, საინტერესოა სწორედ თხრობის ტექნიკა და რამდენად მნიშვნელოვნად შეესაბამება ერთმანეთს მთხრობელის თვითრეფლექსია და თვითთემატიზაცია. ზოგადი დაკვირვების თანახმად კი რეფლექსიის საორიენტაციო ნიმუშები, როგორც წესი, ემთხვევა თხრობის კულტურულად და ინდივიდუალურად ჩამოყალიბებულ ფორმებს.

ციალა მოლაშვილის ზეპირი ისტორიები სტრუქტურული თვალსაზრისით შეგვიძლია ორ ნაწილად გავყოთ: 1. გაუწყვეტელი თხრობა და 2. კითხვებით ჩაღრმავებული ამბები. ამგვარმა მიდგომამ ძალიან საინტერესო სურათი წარმოგვიდგინა – არის ისეთი თემები და პერსონალები, რომლებზეც პირველად ვერსიაში ან საერთოდ არ ამახვილებს მთხრობელი ყურადღებას, ან კიდევ ძალიან ლაკონიურად ლაპარაკობს მათზე. პირველად, გაუწყვეტელ ზეპირ ისტორიაში ასეთი ეპიზოდებია: დაბადება, გაკულაკება, ბავშვობა, მამის გარდაცვალება, სკოლა, ბებიის ციმბირში ჩასვლა, ამანათები, რეაბილიტაცია, დაბრუნება, ფულის შეცვლა, სასამართლოთი წართმეულის დაბრუნება, დაოჯახება, პროფესიული გამოცდილება და ა.შ. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

რესპონდენტი გვიყვება:

„მე ვარ მოლაშვილი ციალა, დაბადებული ყვარელში, 1930 წელს, 4 მარტს. 1933-ში როგორც კულაკი ისე, მამაჩემი და ბიძაჩემი – ორივენი, ძმები, გადაასახლეს. მე ეს არ მახსოვს, გადმოცემით ვიცი, რო გადაგვასახლეს. მე ვიყავი ორწლინახევრისა მაშინ. ოცდაცამეტში გადაგვასახლეს შორს – სევერნი კაზახისტან, აკმოისკაია ობლასტ, შორტანდისკი რაიონ, პასოლ ტრიცეტ შესტ.

რადგან სუ აქაურები ვიყავით, საქართველოდან, იქიდან – ერევნიდან სომხები, რუსები, დუხაბორები, უზბეკები... დაგვყარეს ე.ი. ტრიალ მინდორზე, ცილინაგრადში“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 229).

მთხრობელი გვიყვება, თუ რა მძიმე მდგომარეობაში მოუწიათ ზამთრამდე დარჩენილ ძალიან მცირე დროში საცხოვრებელი თავშესაფრების აშენება. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ, მიუხედავად გაუსაძლისი სიცივისა და გაჭირვებისგან თავისი მამის, ახალდაბადებული დედამამიშვილებისა და სხვების გარდაცვალებისა, ბავშვობის მოგონებებს ის ძალიან კარგად იხსენებს. შემდეგ რესპონდენტი ძალიან მოკლედ ყვება სკოლაში შესვლისა და ენის უცოდინრობით გამოწვეულ ამბავს და იქვე აღნიშნავს, როგორ ეხვეწებოდნენ საქართველოში დარჩენილი ნათესავები ქართულის არდავიწყებას.

ციალა მოლაშვილი განსაკუთრებულად აღნიშნავს ბებულის ციმბირში ორჯერ ჩასვლას: მამის სიცოცხლეში და მისი გარდაცვალების შემდეგ. ამის გამო ის სტალინთანაც კი შესულა თხოვნით.

გადასახლებაში ცხოვრებისას მნიშვნელოვანი მოვლენაა საქართველოდან ამანათების მიღებაც, რადგან ნათესავები უგზავნიდნენ ხილს, ჩურჩხელებს, ტანსაცმელსა და სხვ. ამანათით გაუგზავნა მამი-დამ ასევე „დედაენა“, რომ ქართული წერა-კითხვა ესწავლა.

რესპონდენტი მამისა და ბიძის ცოლის დალუპვას პირველად მონათხრობში მოკლედ ახსენებს და ვრცლად ყვება, თუ როგორი კარგი ბავშვობა გაატარა გადასახლებაში:

„მამიჩემი ოცდაჩვიდმეტ წელს დაიღუპა. საშინელი ზამთარი იყო. ორმოცი, ორმოცდაათი გრადუსი სიცივე. ჩიტები მაღლა იყინებოდნენ, მაგრამ ჩვენ მაინც გვიხაროდა. ორსართულიანი თოვლი იცოდა. ციგებზე დავსხდებოდით ჩვენ კიდე, ბაღლები

და იმ მეორე სართულიდან მოვდიოდით ცურაობით. მერე ლიჟე-ბიც მქონდა. ვიყიდე მეც ლიჟები. ეს პერიოდი ნამდვილათ კარგად მახსოვს. ცუდი არაფერი არ მახსოვს და არ ვიცი. რასაც ვყვები, სუ კარგსა ვყვები. აი, რო იტყვიან, კინალამ, კინალამ მივტიროდი რო მოვდიოდი იმიტო, რო არ ვიცოდი, სად მოვდიოდი. ერთიმეორეს რო ვემშვიდობებოდით გოგო-ბიჭები, სუ ვტიროდით, რო აღარ შევხვდებოდით“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 230).

ამ ყველაფრის შემდეგ რესპონდენტი აკეთებს კომენტარს, რომელშიც ნათლად ჩანს ის ფარული ტკივილი, რაზეც ხმამაღლა არ ლაპარაკობს: „რის გულისთვის ვიყავით გადასახლებულები?! არავისთვის არ მოგვიპარავს“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 231).

ციალა მოლაშვილი მოკლედ ყვება რეაბილიტაციის ბრძანებასა და გათავისუფლებაზე. ის ყურადღებას არ ამახვილებს იმაზე, თუ როგორ დაბრუნდა დედასთან ერთად საქართველოში. მოგვითხრობს მხოლოდ იმას, რომ ყიდიან ყველაფერს, მაგრამ 48 წელში ფულის შეცვლამ მოუსწოროთ. რესპონდენტი ასევე ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ მის სამსართულიან სახლს ყვარელში სახელმწიფო იყენებდა. იქ ხან ინსპექტორი, ხან ინსტრუქტორი, ხან გამგებელი და ხან რაიკომის მდივანი ცხოვრობდა და სწორედ აქ ჩნდება კიდევ ერთი ფარული ტრავმის გამომხატველი ფრაზა: „ცხვარს რო ვუყურებ, რო აივლის ხოლმე, ვეუბნები: – ჩემო დამღუპელებო-მეთქი!“

რეაბილიტაციის კანონის გამოსვლის შემდეგ ციალა მოლაშვილი იწყებს კანონის ძალით 1933 წელს ჩამორთმეული ქონების დაბრუნებას, რისთვისაც ეროვნულ არქივში მოიძიებს დოკუმენტაციას მათი ქონების შესახებ და სასამართლოთი იბრუნებს სახლს, მაგრამ უკვე საკმაოდ დაზიანებულს. შემდეგ კი რესპონდენტი უკვე სამსახურებისა და დაოჯახების ამბებს ყვება.

აი, ეს არის სწორედ ის თემები, რომლებსაც რესპონდენტი მოგვითხრობს გაუწვეტელ ზეპირ ისტორიაში. რაც შეეხება ჩალმავებულ ინტერვიუს, აქ იკვეთება სწორედ ის ფარული ტრავმები, რომლებზეც რესპონდენტი მანამდე არ ან გაუცნობიერებლად აღნიშნავს. მაგალითად:

„გაკულაკება იყო. ბევრი ცხვარი გვყვავდა, ყველაფერი, მიწები. მარტო ჩვენ კი არა, ბევრნი იყვნენ, მაგრამ მაინცადამაინც ჩვენ – მამაჩემი და ბიძაჩემი ამარჩიეს. ხოლოთ, იქ რო გადაგვასახლეს, თურმე მამაჩემი მალე დაიღუპა. მე ის არ მახსოვს. მერე ვიცი, რო იქაც ძალიან დიდი საქონელი, მეცხვარეობა იყო. რაკი იცოდნენ, რის გულისთვის გადაგვასახლეს, ბიძაჩემს უთხრეს, რო:

– ცხვარი უნდა ჩაგაბაროთ!

[ბიძაჩემი] დათანხმდა, მამაჩემმა კი უთხრა:

– მე ცხვარმა დამღუპა და აღარ მინდა ცხვარიო!

და წავიდა შავ მუშად ქვანახშირის საბადოში. იქ ვერ აიტანა, მთელი დღე მიწაში და წყალში იდგნენ და გაცივდა, ფილტვების ანთება დეემართა... საშინელება ყოფილა იმ ქვანახშირში მუშაობა, წყალში დგებარ სუ და აი, გაცივდა მამა და დეემართა ფილტვების ანთება. ჩვენ სოფელში არც ექიმი იყო, არც არაფერი. რაიონი იყო ნოოკუბანკა, რაიონი, ტრიციტ ჩიტირი. წაიყვანა ბიძაჩემმა, იქ დააწვინა სავანტყოფოში, მაგრამ ფილტვები სუ მთელი გაუბედურებული ქონდა სიცვისსაგან და ნესტისაგან“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 232).

მთხრობელის ცხოვრებაში ასევე მნიშვნელოვანი იყო ვერა ბებო (მამის დედა), რომელიც არ შეუშინდა იმ ფაქტს, რომ არ იცოდა რუსული, დაიქირავა ვინმე ენისლელი კაცი და მასთან ერთად ჩავიდა კრემლში, შეხვდა სტალინს, მოუყვა თავისი ისტორია და ასე მოიპოვა შვილებისა და შვილიშვილების ნახვის უფლება. მეორეჯერ კი ის უკვე მარტო ჩადის მათთან, რადგან გზა-კვალი უკვე კარგად იცოდა: „ძალიან დაბალი იყო ბებია, ხოლოთ ძალიან ყოჩაღი. ოთხმოცდარამდენი წლისა გადაიარა და გაზეთი არ დაუდვია ხელიდან, არც სათვალეები. გარეთა ქვაზე იცოდა ხოლმე დაჯდომა. ერთხელაც ქვაზე იჯდა, მერე სახში შემოვიდა, კუშეტკაზე დაჯდა, გადაბრუნდა და მორჩა, მოკვდა, ჰო!..“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 229-230).

რაც შეეხება ბიძის ამბავს, მას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მონათხრობში მშობლების, ბებიისა და მამიდის ამბებთან ერთად. რესპონდენტი აღნიშნავს: „ბიძაჩემმა ცხვარში რო წავიდა, მააშენა კაცო, მააშენა, სუ ტყუპ-ტყუპს აჩენდნენ. ისე რო, იქ სურათი გადაულეს და აქ სტალინს გამოუგზავნეს, ქუდიო, ჯოხითი. რო ჩამოიდა ბიძაჩემი, აქაც ისევ ცხვარში წავიდა (რესპონდენტი იცინის, – მ. ტ.)“ (ქალი საბჭოთა

სოფელში, 2017, გვ. 232) და ციალა მოლაშვილი მოგვიანები ყვება, ვიდრე კუთვნილს დაიბრუნებდნენ, როგორ იყიდა ბიძამ თავისივე წართმეულ სახლში დამატებით ერთი ოთახი. ცხადია, ესეც განცდილის, გადატანილის ფარული ტრავმის გამომხატველია.

მთხრობელის ცხოვრებაში ასევე მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მამიდას. უწყვეტ ზეპირ ისტორიაში ციალა მოლაშვილი ყვება მის მიერ გაგზავნილ „დედნაენაზე“, კითხვებით ჩაღრმავებულში კი იხსენებს, როგორ სთხოვდა მამიდა ხელის მტევნის ანაბეჭდის გაგზავნას, რათა მისი გაზრდისთვის თვალი ედევნებინა. დაბრუნებული კი წლების შემდეგ აღმოაჩენს მამიდის მიერ საგულდაგულოდ შენახულ მისი ხელის ანაბეჭდებს.

ციალა მოლაშვილი მშობლებზე ბევრს არაფერს ყვება. თავდაპირველად ის მხოლოდ მამის გარდაცვალებას ახსენებს ორჯერ, ხოლო მოგვიანებით, ჩაკითხვის შემდეგ, იხსენებს მშობლების დაოჯახების ამბავს, როგორი წვალებით შეიძინა დედამ ჭალი, ავეჯი, ფარები, ხალიჩები... – ყველაფერი, რაც ოჯახისთვის იყო საჭირო. ისეთი ჭალი ჰქონიათ, რომ მის სანახავად ხალხი დადიოდა. რა გასაკვირია, რომ დაბრუნებული დედა საშინელ ტკივილს განიცდიდა, როდესაც უყურებდა სხვადასხვა ადგილზე გაფანტულ-მითვისებულ, დიდი წვალეების ფასად შეძენილ ქონებას: „ის „შიფანერკა“, ის ყველაფერი ერთნაირათ ჩამოიტანა დედამ თბილისიდან. მარტო სახლის დარდი ქონდა, სხვა არაფერისა, სახლს ძალიან მისტიროდა. მაგრამ რა უყოთ, აბა?! რაკი მაინც მე რო დამიბრუნეს...“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 234).

მონათხრობების შესწავლით დგინდება, რომ რესპონდენტის ცხოვრება რადიკალურად იცვლება გათავისუფლების შემდეგ. მიუხედავად იმისა, რომ კანონი საერთო იყო, გადასახლებულებს მაინც ნაწილ-ნაწილ აბრუნებდნენ:

„განა ერთნაირათ გვანთავისფლებდნენ?! არა. ჩემი ძალო უკვე დაღუპული იყო იქ და მერე ბრძანება რო გამოიდა, მოდიოდა, რო:

– მოლაშვილი პავლე, თავისუფალი ხარ!

...

გავიდა რამდენიმე ხანი, ენისლელები იყვნენ, ისინი გათავისუფლდნენ. ბრძანება, ალბათ, ერთნაირათ იყო, მაგრამ ესე ცალ-ცალკე მოდიოდა“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 234-235).

ციალა მოლაშვილის მონათხრობში გზასთან რამდენიმე ეპიზოდი დაკავშირებული. თავდაპირველად ის ყვება, როგორ მოამზადეს საგზალი:

„ერთი „მეშოკი“ პური გავახმეთ, დაკლულები იხვეები და ბატები და სუმთელი თბილისამდე ჩამოვიტანეთ. გზაში კიდე ადამიანი რამდენს შეჭამ?! მე მაშინ ხუთმეტი წლისა ვიქნებოდი, მეხუთმეტეში... დღე იყო უკვე, მგონი და 11 საათზე უნდა წამოსულიყო თბილისი-ბაქოს მატარებელი. ბარგი ბევრი გვქონდა, ლოგინიცა გვქონდა. ის ლოგინიც შევკარით და მე გიტარა ლოგინში ჩავაყოლე. ეხლა მე და დედაჩემი ესე სადგურში რო ვსხედვართ, ეს ჩვენი ბარგი გარეშამოა დაწყობილი და ახლა 11 საათზე უნდა გამოსულიყო თბილისი-ბაქო. წამოსვლისას ერთ ჩემოდანში ჩავალაგეთ კარგი ტანსაცმელი, იქიდან წამოვედით „კალოშებით“. ზამთარი დიდია, კალოშები მეცო მეც, ნაბდისაგან მოთელილი როა, მაღალყელიანი, დედაჩემსაც. ვთქვით, რო: – თბილისში რო მივალთ, შევცვლითო. ბარგი რო ავიღეთ, მეც ორი უნდა მეჭიროს და დედაჩემსაც – ორი. მივიხედეთ-მოვიხედეთ, ის პატარა ჩემოდანი აღარ არის, აგვაცურეს, ვთქვით: – ვაიმე! რა გვეშველება?! როგორც ვიყავით კალოშებით, იმით ჩამოვედით თბილისში“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 234).

გზის მეორე ეპიზოდს უკვე იწყებს ფრაზით: „საშინლად მახსენდება საქართველოში გამომგზავრება“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 238). – ცხადია, აქ უკვე აშკარა ტრავმასთან გვქვს საქმე, რადგან დაწვრილებით იხსენებს, ერთი მხრივ, გავრცელებული ტიფის გამო გართულებულ მგზავრობასა და, მეორე მხრივ, მათთან ერთად მყოფი ალვანელი კაცის შეგინების გამო ტრიალ მინდორში ბარგით მატარებლიდან ჩამოყრის ამბავს:

„სად ვიყავით, ჯერ არ ვიცოდით. წავიდა ეს ქალი, „პრავადნიკები“ ქალები არიან ხშირად, ეს ქალი კიბეებზე იყო, შედგა ეს ქალი და წავიდა. დავრჩით ჩვენ აკიდებული „მეშოკებით“ სუყველანი და მივდივართ ამ თოვლში. მივდიდვართ და სად მივდივართ, არ ვიცით. მარტო ტრიალი მინდორია, თოვლ-ჭყოპით. მივდივართ, მივდივართ, მივდივართ და სადღაც გამოჩნდა ერთი სინათლის წინწკალი, მივდევთ მაინც ამ სინათლეს, მივდევთ და მივაგენით ერთ პატარა სადგურივით როა, სადაც არა ჩერდება მატარებელი, პლატფორმას მივადექით“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 238).

ყარაულის თანხმობით ღამეს იქ ათევენ, თუ ამას გათევა ჰქვია: „ვაიმე! დავწექით სუყველანი აეგრე დაბლა. კიდე კაი გათბობა იყო, დაბლა სუყველა ერთნაირათ დავიძინებთ?! ხუთ წუთში მოდის ის მატარებლები, დააყვირებებს, აეგრე თაველბდაჭყეტილები ვართ. დააყვირებებს, დაჭყეტილები გვაქ თვალები. როგორც იყო გათენდა“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 238-239). დილით ყარაული ულოცავს მათ, რომ მგლების შეჭმას გადაურჩნენ და ურჩევს, რომ უკან დაბრუნდნენ ისევ იმ სადგურში, საიდანაც წამომოვიდნენ.

თბილისში ჩამოსულები რამდენიმე დღე დეიდის სახლში ათევენ, შემდეგ მატარებლით ჩადიან თელავში, ენისლამდე მგზავრობენ მანქანით და იქიდან ნათესავის ურმით მიდიან პაპასთან, დედის მამასთან შილდაში:

„შილდაში რო შემოველით, მაშინ სხვა გზა იყო, ეხლა სხვა გზა გააკეთეს, მოვდივართ ტაჭკით. როგორც კი სოფელს რო მოუახლოვდით, ამ კაცსაც გაუხარდა... უიმე! ესეც მახსოვს, როგორც შემოველით შილდაში, სოფელი რო დაიწყო, ეს კაცი ყვირის:

„– მარუსა მოდის გადასახლებიდან!“

ხალხი იქიდან-აქედან მორბიან, ვეძიხვეს ეძახიან, სადაც პაპაჩემი ცხოვრობდა, კაი მანძილია, სანამ იქამდე მოედით, ხალხი აქედან-იქიდან მორბოდნენ, რო მოვედით, ეზოში რო შევედით და ჩამოვედით, ვაიმე! ტევა აღარ იყო, ხალხი მოდიოდა სანახავად, ზოგი ტიროდა, მე კიდე იცით რამტოლა ვიყავი?! ვაიმე! ოთხმოცდაათი კილო ვიყავი, გასუქებული, ვარდისფერი კაბა მეცვა...“ (ქალი საბჭოთა სოფელში, 2017, გვ. 237-238).

რა თქმა უნდა, ტრავმაა ის ფაქტი, რომ რესპოდენტი ყველა ნათესავს ცნობს დედის წყალობით, რადგან ის მათ შესახებ ყოველთვის ბევრს ელაპარაკებოდა და თითოეული მათგანი ამდენწლიანი უნახავობის შემდეგ მხოლოდ დედის გადმოცემით ამოიცნო.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია დაბრუნების შემდეგ განათლების მიღება, რადგან ეს მთელ რიგ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, რომლებიც სწორედ გადასახლებით იყო გამოწვეული. თავდაპირველად მას ქართულად წერა-კითხვას სპეციალური მეთოდით მამიდაშვილი ასწავლის, შემდეგ კი ახლობლების თხოვნით სწავლას ღამის სკოლაში აგრძელებს.

მოლაშვილის ზეპირ ისტორიაში ძალიან საინტერესოა სხვათა ისტორიებიც. ის იხსენებს სხვა გადასახლებულების მძიმე მდგომარეობას, გაჭირვების, სიცივისა და უჭმელობის გამო ახალგაზრდების ტუბერკოლიოზით დაავადებას, გაჭირვებით დახოცილი ბერიაშვილებისა და თიანეთელების ამბავს. ასევე, შილდიდან გადასახლებული ღელე-ღუტაშვილების ოჯახის ისტორიას, რომელთაც უფროსი ბიჭი დატოვეს და ქალიშვილი გადასახლებაში შეეძენათ. მათ გემით დაჩქარებულად მოუწიათ წამოსვლა, რადგან საქართველოდან შეატყობინეს, რომ აქ დატოვებული ბიჭი მომაკვდავი იყო და როგორმე ცოცხლისთვის ჩამოესწროთ. როდესაც ისინი ჩამოსულან, უკვე მომაკვდავი შვილისთვის მამას უთხოვია ფეხზე წამოდგომა და დატოლება, რომ საკუთარი შვილი უკეთ შეეგრძნო.

განხილული მასალა ცხადყოფს, რომ ასეთი ფრაზების: „მე არაფერი არ მახსოვს აფსოლიტურათ, არ ვიცი. მე ჩემი თავი როგორც იქ დაბადებულს, გაზრდილს, ეგრე ვიცოდი და სკოლის ამხანაგებიც, რამე. არა მრცხვენია, შემიძლია ვთქვა, რო ყველაფერი კარგი მახსოვს, იქ გატარებული.“ – მიღმაც კი ადვილად იკითხება ის დაფარული ტრავმა, რაც მთხრობელს გადასახლებამ მიაყენა. რაც შეეხება ზემოთ ნახსენებ გამყოფ ხაზს, რომლის მიხედვითაც მონათხრობები სამ მნიშვნელოვნად განსხვავებულ პერიოდად იყოფა: „ის“, „მანამდე“ და „მას შემდეგ“, გაანალიზებულ ზეპირ ისტორიაში „ის“ არის დაბრუნება, „მანამდე“ – გადასახლებაში გატარებული დრო და „მას შემდეგ“ – საქართველოში ცხოვრების პერიოდი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ტურაშვილი, მ. (2010). *თანამედროვე ქართული ნარატიული ფოლკლორი (ზეპირი ისტორიების მიხედვით)* თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
- ქალი საბჭოთა სოფელში (2017). *ქალი საბჭოთა სოფელში, ზეპირი ისტორიები* თბილისი: სერია „ქალთა მეხსიერება“, „ფონდი ტასო“, ჰაინრიჰ ბიოლის ფონდის სამხრეთ კავკასიის რეგიონული ბიურო.

საარქივო მასალები:

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი: ფა1კ1ემ006.

References:

- Kali sabch'ota sopelshi (2017). Kali sabch'ota sopelshi, zep'iri ist'oriebi. [*Women in the Soviet Village*]. Tbilisi: seria „kalta mekhsiereba“, „pondi t'aso“, hainrih biolis pondis samkhret k'avk'asiis regionuli biuro.
- Turashvili, M. (2010). Tanamedrove kartuli narat'iuli polk'lori (zep'iri ist'oriebis mikhedvit). [*Modern Georgian Narrative Folklore (According to the Oral History)*]. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba.

Archival materials:

- Shota rustavelis sakhelobis kartuli lit'erat'uris inst'it'ut'is polk'loris arkivi: palk'lem006. [Folklore archive of Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature: FA1K1EM006].

Female Barbary Captivity Narratives: from “Self-made Woman” to Romantic Adventurer

Yangxiaohan Zheng
Sichuan University
(China)

Abstract:

Female Barbary captivity narratives feature women who were captured by North African pirates and their experience during captivity. Despite the numerous adaptations of women in Barbary Captivity in renaissance “Turkish plays”, the fact-based female Barbary captivity narratives were rather limited. And in this essay two of them will be discussed: the narrative of Maria ter Meeteleen and the narrative of Elizabeth Marsh. These two earliest texts of female barbary captivity narratives revealed that, instead of falling into the stereotype of “damsel in distress” in renaissance drama, the captivity narratives actually in a way provided a space for the empowerment of women. Meeteleen’s experience of “self-made woman” and Marsh’s romantic adventure both crossed the patriarchy order in their original society and represented the unique cross-cultural experience for female individuals in early modern era.

Keywords: Captivity narratives, Female, Cross-cultural, Gender norm

Barbary captivity narratives, namely narratives written by individuals who were taken as captives or hostages at “Barbary States” of North Africa¹. It’s a genre dating back from early modern Mediterranean, significantly shaped by colonial and privateering history. Privateering was an important economic, military and diplomatic factor for maritime activities of all nations since the Age of discovery. And its influence extended from the early Mediterranean basin to the post– revolutionary America. Pirates under different flags used to “legally” plunder ships and coastal regions of enemy countries. The Barbary corsairs under Ottoman Empire took prize and captives from European ships and coasts, while the European privateers from Christian countries competed with their Muslim counterparts – in the name of Holy war or Jihad. Some of those who were taken as captives by pirates wrote down their ordeals, most of them were European captives in Barbary². A number of these texts have survived throughout history. Their writing was popular among the readers and kept being published and republished along with the privateering industry went on unceasingly until the end of the 20th century.

The Barbary Captivity Narratives represents significant but neglected part of the imperial experience of early modern Europe. On the one hand, collective cultural memories of the Other were shaped by individual storytelling. The captives offered some of the first impressions for western society about the Maghreb and its Muslim culture. By mixing with the local population at a very intimate level, these men and women with diverse backgrounds provided multi-dimensioned views to the public about the customs, people and daily life in North Africa. While a sense of imperial Self and the oriental Other is always evident in their writings, the Self is often questioned, challenged or even converted when physically and mentally traumatized during captivity. Barbary captivity narratives offer a microscope

¹ Generally Speaking, “Barbary states” in early modern era refers to today’s Libya, Tunis, Algeria and Morocco. Except Morocco, all other countries were under the rule of the Ottoman Empire.

² In contrast with the numerous European language texts, the Arabic texts from Muslim captives were quite limited. Even though the number of Muslim captives in Europe may exceed the number of European captives in North Africa, due to the lack of official redemption system (like the Trinitarian Church), the records about them are rare. For the Muslim captives in Europe, see Nabil Matar. (2008). *Europe through Arab eyes, 1578–1727*. Columbia University Press.

of how different identities meet, clash and mediate and most importantly-- how individual narratives can break away from typical colonial discourse, thus provide pluralistic views of the imperial experience.

In this essay I would like to discuss a rather special kind of Barbary captivity narratives: the women's experience. Since the female captive has long been at the center of the public fascination. From the earliest encounter Europe had with the Ottoman Empire, the visualization and dramatization of female captive under Islamic sexual threat proliferated as the military aggression from Constantinople carried westwards. For example, in Elizabethan and Jacobean England, there were dozens of "Turkish plays" featuring female captives in Barbary, more specifically interfaith relationship of Christian women with non-Christian men. Including William Shakespeare's *Othello* (1604), Thomas Dekker's *Lust's Dominion* (1600), Thomas Heywood's *The Fair Maid of the West* (Parts I and II, 1602-1630), Thomas Goffe's *The Courageous Turk* (1618) and *The Raging Turk* (1618), William Rowley's *All's Lost by Lust* (1620), and Phillip Massinger's *The Renegado* (1630). In these plays, Muslim men are often characterized as tyrants who has unrestricted political power, as well as unceasing desire for abducting Christian women into the seraglio. Being in an exotic and erotic context, the heroines of these plays most of time defended their virtue as the crusade soldiers defending Christian land. The plot of victory of vulnerable female over strong, salacious Islamic male functioned as sexual representations of the increasing contacts and clashes between Christian Europe and the Islamic Other.

Interestingly enough, there was a sharp contrast between the numerous literary representations of female captives and the rare historical records about them. Although the popular fascination about western women in Islamic harem kept dominating the public view, and in real – life there were indeed a significant number of women had been being abducted into Barbary or Ottoman captivity, there were little to none records of them until the 18th century. In case of female captivity, there's one aspect to be aware of, that is there were far more female captives in Ottoman Levant region than in the Barbary coast. The reason for that is the slave raid of the Ottoman Empire in Eastern Europe was likely to bring more female captives from land, than Barbary pirates from the sea. Especially in a time when the number of female passengers were limited on any part of the ocean. Most female captives in Ottoman Empire were from east European regions such as the

Caucasus. For example, in the narrative of Joseph Pitts, an English captive who traveled with his Algerian master to Cairo, he recorded a scene in the slave market where female captives were being publicly demonstrated and inspected by potential buyers:

They are curiously decked and set out with fine clothes when they are exposed to sale, that they may carry the better price.

And although the women and maidens are veiled, yet the chapmen have the liberty to view their faces and to put their fingers into their mouths to feel their teeth and also to feel their breasts. And further, as I have been informed, they are sometimes permitted by the sellers (in the modest way) to be searched whether they are virgins or no¹.

The scene Pitts described resembles the 19th century artworks² depicting the slave market of Rome and the Ottoman Empire in many ways. The contrast between the fair, naked body of the female captives, and the dusty, rough environment as well as the dark-skinned viewers surrounding them, formed an erotic theme of female captives being exposed to visual-sexual violence. However, the case with female captives in North Africa is quite different. As mentioned above, Barbary corsairs did not raid European coasts as often as Ottoman army did in east Europe. Especially in England, it was a long journey to a small island and apparently less to gain. Even in the one of the rare but famous raids – the sack of Baltimore, the redemption of female seemed insignificant, thus resulting in fewer of them to return home to write their stories. During the sack of Baltimore, where the Algerian corsair took away almost the entire village. 85% of the captives were women and children. However, in 1645 when the pressured British government finally made successful negotiation to redeem those poor villagers, only one woman was available for them to bring home³.

As a result, it was not until the middle of the eighteenth century that the fact-based female Barbary captivity narratives were published. The first female captive's account written in European language was a Dutch publica-

¹ Joseph Pitts. (1704). *A True and Faithful Account of Joseph Pitts*. In Daniel J. Vitkus (2001) (Ed.), *Piracy, slavery, and redemption: Barbary captivity narratives from early modern England* (p. 270). Columbia University Press.

² For example, two paintings named *The Slave Market* (circa 1866, and 1871) by Jean-Léon Gérôme. And *The Slave Market* (1886) by Gustave Boulanger.

³ Khalid Bekkaoui. (Ed.). (2010). *White women captives in North Africa: Narratives of enslavement, 1735-1830*. Palgrave and Macmillan (p. 17).

tion in 1748. Maria ter Meetelen of Amsterdam, was captured with her husband at sea by the Moroccan corsair in 1731. She dwelled 12 years in Morocco as a captive. Despite such long time of captivity, she didn't vanish in some Harem or renounce her faith, and successfully returned home with her children – mostly through her own effort. Meetelen's story showed the empowerment of female in an environment where she's ripped from male protectors – and western patriarchy traditions. Compared with the female captive's stereotype – anxious about their chastity and ready to die for it. Meetelen showed incredible spirit of industry and flexibility – like a capitalist heroine. Soon after they were taken to the land of Morocco, Meetelen's husband died and that made her particular vulnerable for the sexual aggression of Muslim male. Among her suitors was the most powerful man in that country – sultan Moulay Abdallah, who invited Meetelen to become one of his concubines and renounce Christian religion. Along with other women in his seraglio, the sultan threw temptations and pressure on Meetelen to “turn Turk”¹. But Meetelen resisted all his sexual aggression with resilience and strategy. By pretending to be pregnant, through diplomacy and wit, she gained the compassion of the sultan. He not only granted her the right to choose another husband among the Christians, but also kept her one of the friends to the royal house. Under the favor and protection of the sultan, she often entertained with the ladies in the harem, admired the palace and gardens and even managed to run a small tavern with the financial help from the sultan. In contrast with the public imagination of the fate of female captive – submissive slave for the lustful usage of Islamic tyrant. Meetelen's narrative presented a different picture of female captives. Not wanting for male's aid or protection, Meetelen turned her female and Christian identity from disadvantage to an advantage status. She entertained the royal families with her travels in Europe and made herself a favorable guest to the palace. Not only had she persuaded the sultan to let her keep her faith, but she also used her privileges to provide protection for the Christian slaves in Meknes. What she achieved in Barbary had probably far exceeded what a woman from ordinary family could obtain in Europe. And in Barbary, her status had definitely been higher than many of the male traders, diplomats and ambassadors from her home continent.

¹ Early modern English expression to describe a Christian converting to Islam.

As the first female Barbary captivity autobiography, penned by the woman herself instead of male editors. Meetelen provided the captivity genre of women's independent voice. The mechanism of empowerment of women in the captivity narrative is that, the (western) male presence is absent because of shipwreck, pirates or other accidents which took away the formal patriarchy system, thus the woman is left alone to face a new male domination which forces itself on her. She has to count on her own to defend herself and negotiate with the alien male power, during which she might cross some social, cultural and most importantly sexual boundaries that were inappropriate or unacceptable in western society. For example, marrying again and becoming a businesswoman. Captivity provided a "safe" context for female writers to break gender norms because they are challenging the alien patriarchal order not the native one. As Mary Louis Points out in her discussion of survival literature,

survival literature furnished a "safe" context for staging alternate, relativizing, and taboo configurations of intercultural contact: Europeans enslaved by non-Europeans, Europeans assimilating to non-European societies, and Europeans cofounding new transracial social orders. The context of survival literature was "safe" for transgressive plots, since the very existence of a text presupposed the imperially correct outcome: the survivor survived, and sought reintegration into the home society. The tale was always told from the viewpoint of the European who returned¹.

However, not all of the European female captives returned, or choose to return. But it doesn't necessarily mean these women vanished in slavery. There's another possibility for women in captivity – to become female renegades. Meetelen's extraordinary personal achievement almost makes her a "self-made woman", rising from a comparably lower social class to the distinguished status in alien land. Speaking of "self-made woman", actually Meetelen has a more legendary predecessor. Roxelana, a Ruthenian slave girl who was sold into the imperial harem of Suleiman the Magnificent (sultan of the Ottoman Empire from 1520 to 1566). Roxelana abandoned her Christianity and became Suleiman's legal wife. She not only made Suleiman broke the Ottoman royal tradition marrying a slave girl, but also reached prominent power, putting her influence in the politics of the Ottoman Empire and its

¹ Mary Louise Pratt. (2007). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge (p. 87).

relationship with Christian countries. Roxelana never wrote about her captivity. Simply because she didn't have to reintegrate into the Christian society by doing so. Not a noble-born but made her own way from slave girl to the queen, Roxelana's path could never work out in Europe. Her respected social status in Istanbul revealed a more fluid social, cultural and religious order in Islamic society – slaves can be queen, and king can someday become slave. Roxelana's life-story as well as Meetelen's captivity narratives demonstrated women's resourcefulness and empowerment in cross-cultural encounters. Even though they were put into the most patriarchal environment – the harem, they still managed to exercise the power and wit that seemed rather particular for women in western society. Therefore, their captivity stories also revealed some social tolerance which were thought nonexistent in Islamic world. Their experience proved the captivity as a "contact zone", "where social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery"¹. In the contact zone, the collective consciousness and cultural traditions anchored in individuals are constantly challenged.

In 1769, the first fact-based English female captivity narratives was published. Elizabeth Marsh, daughter of an English Shipwright, was captured by Moroccan corsair on her way from Minorca to Gibraltar to meet her fiancé. Being single and at a blooming age, Marsh was terrified for the danger of her sex in such a notorious place she might read or heard about. Her concern became more devastating when she was forced on a long journey from Salé to Meknes to present herself to the Morocco prince, Sidi Mohammed. In order not to be taken into the seraglio of the prince, she masqueraded as the wife of Mr. James Crisp, the captain of their ship and the tender protector of her throughout whole journey. However, she was asked to go alone into the royal palace to meet the prince and his ladies. Marsh couldn't help but being impressed by the beautiful gardens and architectures of the Morocco palace, the rarities she was demonstrated with, and last but not least, the elegance and charm of the prince. After all she held fast to her "marriage" with Mr. Crisp and declined the prince's invitation for her to become his concubine. However, one unexpected episode almost made Marsh remained in the seraglio. An English lady in the harem, a renegade, tricked Marsh to speak

¹ See Mary Louise Pratt. (1991). Arts of the contact zone. *Profession*. Modern Language Association, 33-40. <https://www.jstor.org/stable/25595469>

the words of conversion to Islam: "There is but one God, and Mahomet is his Prophet"¹. But Marsh knelt down in teras before the prince who threatened her with death, and finally managed to leave his palace in utmost confusion, with Mr. Crisp forcing her from a black woman trying to hold her. After their deliverance, Marsh cancelled the engagement she had and married Mr. Crisp. The pretended marriage became a real one, the story end with a touch of Romance.

One cannot be wrong to read Marsh's captivity narrative as a romantic adventure. While the Dutch girl Meetelen extended her power beyond the traditional female space, Marsh most of the time stayed in the realm of private sphere – her cabin, room and the seraglio. When thrown into an alien environment, being deprived of male protection from her family and said fiancé, Marsh's immediate response is to find a new male carer, who had "a stronger attachment than that of Friendship"² to her. While she is under his full protective attention, Marsh is also at the center of male gaze from both Europeans and Moroccans. On the one hand, the Moors of lower rank and the "tedious Arabs" in the desert kept tormenting her because of her sex. And the Sultan who unwilling let her go wished "lest I should be obliged to detain her"³. On the other hand, Marsh always had aid and company of different gentlemen from Europe, including one Mr. Court who kept writing sentimental letters to her after she leave. When Marsh dressed herself up to meet the prince, Mr. Court "walked pensively about the room, without speaking of a word"⁴. The silent tension suggested the jealousy Mr. Court may have in his mind. In a word, Marsh was at the center of her romantic relationships with different men. All seemed enchanted by her and willing to be her knight in Barbary, fighting for her safety and chastity. The romantic relationships, not the sexual or religious aggression was the core of Marsh's narrative. Therefore, although Marsh stayed in the traditional female space – space under male protection and domination. She nevertheless crossed the gender border by establishing herself at the power center in

¹ Elizabeth Marsh. (1769). *the Female Captive: A Narrative of Facts Which Happened in Barbary in the Year 1756, Written by Herself*. In Khalid Bekkaoui. (Ed). (2010). *White women captives in North Africa: Narratives of enslavement, 1735-1830*. Palgrave and Macmillan (p. 146).

² Elizabeth Marsh, *the Female Captive*, p. 160.

³ Elizabeth Marsh, *the Female Captive*, p. 154.

⁴ Elizabeth Marsh, *the Female Captive*, p. 144.

different romantic relationships. While men were anxious about woman facing alien sexual assault in Barbary captivity (which would harm their masculinity), there were women like Marsh who would turn it into a romantic adventure in their own fascination. Exotic land, passionate royal suitor, and Christian knight defending her virtue, no wonder that Marsh's story would give inspiration to the modern romantic novel *The Fourth Queen* (2003).

The captivity in Morocco was indeed a romantic adventure for Marsh, for she fully realized she had done something that would cause the censure from the public. She was conflicted by the excitement of Romance and the concern about her fate in future marriage. She protested, "the ill-disposed part of the World would unmercifully, though unjustly censure my Conduct; but I had no Reason to be under any Apprehensions from the man whom Providence had allotted to be my Protector"¹. Therefore, she argued for herself:

The Misfortunes I met with in Barbary have been more than equalled by those I have since experienced, ill this Land of Civil and Religious Liberty².

Contradicted, perplexed, mixed with anticipation and anxiety. Marsh's captivity offered a bourgeois, protestant female's experience of Barbary captivity. It can never be read as same as those narratives from whom she spent years in slavery. Her romantic adventure focused on her inner emotion, distress and excitement, which follows the sentimental form of literary trend in the 18th century, rather than the style of survival literature like Defoe. Marsh was never in life-danger as an upper-class woman in a country that actually signed a peaceful treaty with England. Compared with Meeteleen and Roxelana, Marsh remained more in the patriarchal realm of western society and maintained in traditional women's space. However, her multiple romantic relationships formulated a female fantasy that made her superior to all the males around her. In this dimension, Marsh's bourgeois romantic narrative also crossed the gender border by making the captivity genre a space not only for male domination but also for female fascination.

In summary, reading the captivity narratives and experiences of Meeteleen, Roxelana, and Marsh, one can realize that in the genre of captivity, while individuals were "taken away from their normal position in life,

¹ Elizabeth Marsh, *The Female Captive*, p. 143.

² Elizabeth Marsh, *The Female Captive*, p. 124.

stripped of customary marks of status and identity”¹, they are offered new possibilities, too. For European women in Barbary, it’s the absence of western patriarchy and male protection that in a way empowered them to break away from the traditional gender norm. Captivity narratives in general offers small, marginal people’s experiences of globalization, which are often overshadowed by grand exploration narratives. The body of the captives marked the frontier of the Empire in a traumatic way. And the writing of captivity as well as the study of it, can reveal to us the fluidity and ambiguity of individual identities in those early cross-cultural encounters happened to ordinary people. And the female view of this process provided a picture of compromises and negotiation, rather than male-dominated war, conquer or violence.

References:

- Bekkaoui, Khalid. (Ed.). (2010). *White women captives in North Africa: Narratives of enslavement, 1735-1830*. Palgrave and Macmillan.
- Colley, Linda. (2000). *Going Native, Telling Tales: Captivity, Collaborations, and Empire*. Past and Present, 168. <https://www.jstor.org/stable/651308>
- Louise Pratt, Mary. (1991). *Arts of the contact zone*. Profession. Modern Language Association. <https://www.jstor.org/stable/25595469>
- Louise Pratt, Mary. (2007). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge.
- Matar, Nabil. (2008). *Europe through Arab eyes, 1578-1727*. Columbia University Press.
- Vitkus, Daniel J. (Ed.). (2001). *Piracy, slavery, and redemption: Barbary captivity narratives from early modern England*. Columbia University Press.

¹ Linda Colley. (2000). *Going Native, Telling Tales: Captivity, Collaborations, and Empire*. Past and Present, 168, 170-193. <https://www.jstor.org/stable/651308>

Individual Session –

Gender and Sexuality in Contemporary Literature and Culture

Blogosphere as a Source of Alternative Sex Pedagogy

Aritra Saha

Indian Institute of Technology, Madras
(India)

Abstract:

I examine the Indian sex blogosphere as a medium of informal sex education in the present times. The sex blogosphere is part of the digital sex industry. It educates the netizens on sex and sexuality. I analyze sex blogs in lifestyle magazines and commercial websites. Both spaces allow some autonomy to talk about sex, especially to women. It is no secret that discussing women's sexuality is taboo in India. There is no formal medium of sex education as such. In such an environment, the sex blogosphere is essential in enhancing knowledge of sex. Such knowledge does not necessarily stereotype women's sexual roles. The sex culture that emerges from the blogosphere is an alternative to traditional cultures. I infer that the sex knowledge produced through this medium is informal and customized. The sex blogosphere presents sex as a lifestyle choice. It is an essential teaching for Indian women trained to practice sex as a marital duty.

Keywords: Informal, Alternative, Sex pedagogy, Lifestyle, Blogosphere

Introduction: Conversations on Sex

It is no secret that talking about sex in India is taboo. It is valid for both men and women. However, the meanings associated with women's sexuality are far more implicating. Our social norms reject and repress any conversation about women's sexuality and desire in public spaces. It would not be an overstatement to say that most of the time, women are not free to discuss sex, desire, and intimacy, even within private spaces. The blogosphere is gradually changing this culture. I claim so because the blogosphere allows both the readers and the writers to remain discreet. Maintaining secrecy about sex is crucial in traditional societies like ours. Especially for women because they are the primary victims of sexual normativity, regulations, and moral policing. Blogs allow writers to express their desires, choices, and fantasies. Readers can explore their secret desires that are otherwise treated as unspeakable among family and friends. The blogosphere has the potential to fill up this gap. It provides information that is not necessarily traditional. The blogosphere works around generating thoughts, practices, and products that are somewhat non-traditional. By sex blogosphere, I mean the collective of sex blogs, services, and products related to sex available on the internet. The sex blogosphere has a specific target audience, that is, netizens. The sex blogosphere is more than advice on sex positions. It is the promise of a non-traditional sex lifestyle. The sex blogosphere works toward building a fantasy of pleasure. It presents practices and products as means to achieve the promised fantasy land. Blogs discuss the scope of experimenting with people's everyday life, changing traditional practices, and finding alternatives. The internet and social networking sites make netizens active participants. They are not mere observers. Shilpa Phadke (2005) says modern women in India are expected to be sexy and respectable/ moral simultaneously. She says, "women have to be both sexually desirable and sexually virtuous" (p. 81). Women who fail to reproduce the sexy and respectable image in their self-expression risk becoming targets of moral policing. I think the blogosphere is a bridge for Indian women who wants to speak about their sexuality publicly without being necessarily labeled as sex symbols.

In this paper, I analyze blogs from the Indian sex blogosphere. By Indian blogosphere, I mean blogs produced for Indian audiences with local tastes, persuasions, desires, and expectations. The blogosphere dedicated to writing about sex and promoting the sex industry is diverse. I list a few

different types of blogs that emerge from the Indian blogosphere. Popular lifestyle magazines such as *Cosmopolitan India*, *Elle*, *New Woman*, and *Femina* publish blogs on relationships, intimacy, and sex. It promotes a lifestyle of sexual wellness and satisfaction. The more significant point in these magazines is about sexual hygiene. Talking about sexual hygiene is an inevitable part of a cosmopolitan lifestyle. Sometimes lifestyle magazines talk about hygiene without addressing more nuanced aspects of sex, such as intimacy. Sex is addressed but without stirring any uncomfortable or prejudiced discussions.

A radically different genre of sex blogs also exists on the internet. These blogs are published on adult e-commerce sites. These sites mainly sell sex products such as condoms, sex toys, lingerie, lubricants, etc. These blogs are written by English-educated people whom these companies hire to write erotic content. The primary focus of these websites is to promote their products as lifestyle options. Some websites are as follows: *Kaamastra.com*, *Lovetreats*, and *Condombazaar*. All these websites are oriented to promote and sell products related to sex. Each of them has a section dedicated to blogs, and they focus on lifestyle choices such as therapy, release, and consumption. Interestingly, some of these blogs present a nuanced understanding of sex. In the blogosphere, sex is not exclusively about hygiene or gratification. Instead, it is about mutual pleasure. They also promote products that enable the partners to come together and closer in ways they have not experienced before. Take the example of a blog on sex games from *Kaamastra* (“Sexy game with Priya”). It says, “We both stopped when it was getting intense. There was a whole night ahead of us and no need to rush things...In a fit of the sexual craze, she pulled me up and kissed me, tasting herself”. The mutual release of sexual energy is a lifestyle choice promoted by these blogs. It also suggests that mutuality becomes complete by using their products. In this case, it is “sex games.”

Sex blogosphere and phonography: Subtle differences

I argue that the sex blogosphere is an alternative source of knowledge on sex. Bloggers express and assert their sexual identity publicly via the blogosphere. Writing about a highly prejudiced topic, such as sex, in a public space is empowering. The voices of ordinary netizens with various sexual preferences become heard via sex blogs. It is an unprecedented phenomenon.

The sex blogosphere is also one of the most accessed mediums of sex pedagogies in the present times. However, all the contents on the internet do not have the same pedagogical value. There are problems in cyberspace, for example, pornography. I do not consider pornography as a potential source of knowledge on sex. It is consumed for quick gratification. There are a lot of different arguments about pornography. For right-wing conservative moralists, pornography is unacceptable because it is concerned with lust. Spracklen provides an analysis of feminists' standing on pornography. Elizabeth Fraterrigo and Nancy Whittier say that left-wing feminists supported the ban on pornography because porn is produced for male consumption. It degrades female bodies. Susanne Kappeler proposes that liberal left-wing feminists defend pornography as a product of the capitalist market. Post-feminists took the stand that pornography is not voyeuristic.

Feona Attwood says pornography is not problematic as long as women have equal control over the market. And they are free to consume these contents for pleasure (qtd. in Spracklen 180). Consumers of pornography look for a quick means to satisfy a tendency for fetish. They tend to forget that the people on screen are essentially actors. It is inhumane to replicate the same with partners in real life. Hence, pornography creates delusions about sex, especially among men. Pornography is much unlike the sex blogosphere. Pornography reinforces sexual stereotypes at a visual dimension. Men learn to flex their masculinity in bed. At the same time, women learn to play their roles as objects of pleasure. Pornography is another medium through which men train to become pleasure-seeking and women become pleasure-giving bodies. These gendered roles are highly misleading. It is not to say that the sex blogosphere does not show symptoms of sexual stereotypes whatsoever. It exists in the realm of the blogosphere as well. However, pornography impacts the audiences' psychological and behavioral orientation to sex. These are reasons for dismissing pornography as a reliable source of sexual knowledge.

Analytic Technique: Raisborough's "Social Change" Theory

I analyze blogs from the Indian sex blogosphere to develop an alternative understanding of sexuality. I refer to Jayne Raisborough's concept to interpret the sex revolution that happens online via the blogosphere. In cyberspace, a shift from a "homogenized self" to an "individualized self" is evident.

Jayne Raisborough (2011) calls this a social change. She points out three reasons for this social change, namely, “detraditionalization,” “deindustrialization,” and “globalization.” “Detraditionalization” refers to the loosening bond between the self and the family, self and traditional norms. “Deindustrialization” means the shift from an economy of production to an economy of consumption. The market now has many “cultural intermediaries.” “Globalization” brought social changes by interconnecting the “self” with cultures, information, and materials from across the world via technology. New media causes these lifestyle changes. It is reflected in one’s idea of sexuality very well. The new media significantly transforms the way netizens perceive sexuality, especially regarding women. In the blogosphere, women can express their personalized idea of desire and intimacy that traditional media do not allow. In traditional media, women’s sexual roles are epitomized as obedient lovers and pleasuring wives. I deploy Raisborough’s framework to analyze the ongoing transformations that happen in the sex blogosphere around understanding women’s sexuality. Such a change empowers women as they take charge of their sexual representation to a large extent.

Detraditionalization of women’s sexuality

In India, one’s traditions guide their idea of self. Sexuality is not an exception. Traditionally, young people are trained to treat sex as taboo. Women’s sexuality has always been repressed. Women connect to sex as their marital duty.

In contrast to such normative ideas, the sex blogosphere presents women with alternative ways to connect with their sexuality. Netizens, in general, and women, in particular, move away from the traditional beliefs on sex by participating in the blogosphere. Participation in the blogosphere can range from writing, reading, and adopting lifestyle changes. Each process contributes to the “detraditionalization” of the sexualized self. Take the example of Aleena Darwesh, a sex blogger from India. She writes in her confessional blog, “An Indian girl in a sex toy shop. How does that sound to you?”. She is assertive about her identity as a sex blogger without a hint of shame. Darwesh points out that her identity as an Indian woman doesn’t go well with the lifestyle; she chose to define her self-narrative. An Indian woman making a living via writing about sexuality is perhaps preposterous. She defies traditions that are seen as essential to be qualified as a good dau-

ghter, a good wife, and a good mother. Darwesh openly challenges the traditional image of moral women. She also asks, "How does that sound to you?" It is a rhetorical question. And she does not ask this question because she wants to be informed about people's opinions. Instead, she establishes that she has broken away from traditions. Sex blogging is Darwesh's alternative lifestyle. Darwesh breaks away from traditional notions of women's gendered role in sex. She pursues her idea of sex by writing sex blogs on a public platform. This lifestyle perhaps also caters to the fantasy of sex nurtured by the netizen.

Darwesh writes: "In India, we need to talk more about sex, and that's the mission I have taken on my shoulders." She deploys the blogosphere as the medium for her more significant endeavor of breaking the traditional idea of the feminine sexual self. The language she chooses to write her confession is banter. Darwesh is a critique of the hypocritical stands of Indian society on sex. Indian women are taught to desexualize their bodies. Such traditional ideals are challenged by Darwesh's claim to her sexuality and body. She simply says that she is a woman who is passionate about sex. And she turns her passion into a profession by writing about sex on the internet. Via sex blogging, she is making herself heard and validating her idea of sex, sexuality, and desire. Her alternative understanding of sex is non-homogeneous, non-traditional, alternative, and individualized. Writing about personal experiences of sex is the most effective way of bringing changes in the Indian sex culture. India does not have enough platforms and spaces where women can talk about their experiences of sex without being judged. Women like Darwesh creates that space in the realm of the blogosphere. She does not seem fearful of being judged. Her lifestyle choice is an example of "detraditionalization" that Raisborough speaks about. In the next section, I discuss the "deindustrialization" of sexuality.

Deindustrialization and sex lifestyle

The sex blogosphere propagates that sex should make one happy, explorative, and satisfied, and a journey of finding oneself. And all this is possible when one tries out customized products and services. This process is called "agential industrialization." I cite examples of sex toys customized for women. It is still prejudiced to buy sex toys, especially for women. However, it is easier for netizens to buy sex toys from e-commerce websites as the

consumer's identity remains anonymous. Here I want to discuss sex toys that are used for self-pleasure specifically. Masturbation is not an "acceptable" sexual practice in India. In *Kamasutra*, it is written that sex in the "wrong" kind of vagina or something other than the vagina is not true "kama" (pleasure). For erotic pleasure, two genitals should come in contact. And masturbation does not arouse true erotic pleasure (Vtsyayana 2002). In Hindu cultural psychology, sexual practices that do not conform to the genital sex approach are considered low and impure. However, self-pleasure is now understood as a lifestyle choice by a large number of Indian netizens. Via social networking sites, netizens are exposed to alternative sex cultures from across the globe. Sexual practices such as masturbation are now seen as a possible alternative to genital sex. Masturbation or self-pleasure is now understood beyond perversion (at least for the netizens). The idea of self-pleasure is now discussed openly. The sex blogosphere also establishes a strong connection between self-narrative and self-pleasure. Consider the following examples.

The tagline of women's sex toys on an online website called *Condombazar* is: "Find your perfect lover." The lover in question is not a human partner. Non-genital sex is normalized through such claims. The brand strongly promotes vibrators for women. The brand's message is that vibrators are customized to provide pleasure, just as each woman prefers. They needn't depend on anyone else for pleasure. Exploring sexuality and self-pleasure is a form of self-love. That is the alternative sex culture that emerges here.

I quote a few lines from the blog, "Vibrators for Indian women – Fact check" posted on *Condombazar* to further my point. It says, "Vibrators allow women to experience a full range of sexual sensations that they never thought about reality in life. It allows them to experience intense stimulation which may not be possible for them under normal circumstances." This blog talks to women about customized pleasure. Blogs like this break cultural stereotypes of sex. I claim that sex blogosphere generates lifestyle pedagogies. But it goes without saying that such a pedagogy is also consumerist to some extent. It is indeed a positive approach to perceiving sex and pleasure beyond tradition. But in reality, the sex blogosphere produces a fantasy. The fantasy of romance, sex, and intimacy. It feeds the sex industry by creating the need in the netizens' psyche to achieve this fantasy. Personalized products are constantly pushed into the market to satiate "individual" sexual fantasies. It is liberating for women to be reassured through the sex blogosphere that

they do not have to depend on a partner for sexual pleasure necessarily. It is empowering for women in a country where they are trained to treat sex as a man's prerogative. It is apparent from the example of *Condombazar* that the blogosphere focuses on women's experience of sex. It is a rare topic of discussion in traditional and formal institutions of sex pedagogy. Women in traditional Indian culture are seen only as catalysts for maximizing sexual pleasure for their male partners. On the contrary, the vibrator in question promises pleasure customized only for women. Therefore, the blogosphere adds a dynamic to the angle of women's sexuality in India.

Globalization and cosmopolitan sex culture

The essence of globalization is the interconnectivity between cultures, people, and nations. In the twenty-first century, this interconnectivity is brought by technology, namely the internet. Cosmopolitanism is the result of an interconnected global culture. The netizens' idea of a cosmopolitan society and global citizenship is inculcated via social networking sites such as blogs. Cosmopolitanism is a universalist way of thinking about culture, race, sex, etc. It is about sharing cultures and adopting from other cultures without restrictions and prejudice (Robert Fine, 2007). In these terms, the Indian blogosphere is a cosmopolitan space that propagates an inclusive idea of sex. Enjoying sex as leisure is more important than just engaging in sex. Engaging in sex is not enough in the cosmopolitan DIY lifestyle that the blogosphere propagates. Exploring different sexuality is a way of living a cosmopolitan lifestyle.

I consider the example of the following blog post from the women's lifestyle magazine *Cosmopolitan India*. The blog's title is "How to surprise a man with sex; guys reveal the hottest ways their GFs have initiated sex." The title is self-explanatory. The blog encourages women to adopt a more proactive role in sexual encounters. In *Kamasutra*, women are often treated as passive objects of pleasure. Moreover, the script says that women should not show emotional excitement during sex. They can only accept the advances of their male partner (Vatsyayana, 2002). Such preaching is the opposite of what the blog says about women's sexuality. The knowledge circulated through this blog ("How to surprise a man with sex, guys reveal the hottest ways their GFs have initiated sex") is also different from the teachings on "looking desirable." It is different because the emphasis is not on the shapes

of women and the sizes of male genitals. It is important to emphasize here that *Cosmopolitan* is a woman's magazine. Women's sexual curiosity is introduced as the norm of their sexuality in the present times. This concept is an alternative to the notions of ideal Indian womanhood. It celebrates a lifestyle where women express their sexual desires more freely.

Interestingly, the blog is written from the perspective of men. The message that it conveys is that men find it attractive when women make the first approach. In this blog, a couple of men write about their experiences when women take the initiative in sex. I refer to these anecdotes to analyze the non-traditional teachings emerging on women's sexuality from the blogosphere. Take one anecdote for example, "She drove about 40 minutes to see me, came into my room, and started undressing. She was wearing incredibly sexy lingerie. She was talking about her day like it was totally normal while I stared, then she climbed on top of me" ("How to surprise a man with sex, guys reveal the hottest ways their GFs have initiated sex"). In a way, women's sexuality comes to the forefront in such a lifestyle. This blog is evidence of cosmopolitan sexual practices. These practices include discussing women's proactive role in initiating sex without judgment. This particular blog presents women's active role as an alternative sexual choice. Women playing participatory roles in sex is part of "sexing up the home" (Feona Attwood and Clarissa Smith, 2013). I take another example to explain my point further. The lifestyle magazine *New Woman* posted a blog titled, "Five sex positions that will help women take charge." It says,

While most men like to be dominating in bed, they will almost unanimously agree that once in a while being ruled over can be heavenly... So why not, recharge his energy for later and give him an indulgent carnal bonanza to remember!

The teachings that emerge from this blog are about women's sexual desire. I refer to *Kamasutra* once again here. *Kamasutra* says that when women are on top, it causes embryonic damage. Children born from such sexual encounters show reversed gender behavior (Vatsyayana, 2002). Contrary to such a belief, the blog mentioned here teaches women to take charge. It is different from the shy, coy, and sexually naïve image of women manufactured through cultural training. The "naïve woman" image is popularized as sexual appeal. The blogosphere presents women with an alternative under-

standing of sexuality. It is usual for women to be knowledgeable about sex. Being proactive or knowledgeable about sex does not make them promiscuous women. The netizens are now better informed about these nuances of sexuality. However, this teaching can be slightly more refined. Sex need not be a man-on-woman or woman-on-man act. Sexual pleasure is more about being in touch with one's sexuality and fulfilling their desires. At the same time, consider the partner's feelings and desires. I find that an unhealthy culture of pressuring women to become initiators is also developing as a byproduct of the sex blogosphere. Being sexually active women is the new standard of desirability. The blogosphere sometimes implies that it is essential for women to take the initiative roles. The blog I refer to does not say that women can derive more pleasure by becoming active agents in sexual encounters. Women's sexuality is not just for men's pleasure. Women can take charge of their sexuality for their own sake. The blogosphere somewhere misses out on such nuances regarding women's sexuality. Having said that, I firmly believe that the sex blogosphere is an essential medium because it popularizes alternative sex cultures that are women-centric, wholesome, and non-homogenous.

Conclusion

Blogosphere reshapes the idea of women's sexuality among netizens. Talking about sex in the realm of the blogosphere is not as stigmatized. It can be said that the blogosphere normalizes talking about sex in virtual spaces and outside. The Indian sex blogosphere is slowly moving towards creating alternative sex cultures. This sex culture includes women's fuller participation in sex. It is much unlike the teachings on sex propagated by mainstream media or formal sex pedagogies. This change in Indian cultural ethos is only possible through the internet and social networking sites. All these factors lead to conclude that the blogosphere is a legitimate source of informal sex pedagogy for netizens, especially women.

References:

- Attwood, F. (2005). Fashion and passion: Marketing sex to women. *Sexualities*, 8(4), 392-406.
- Attwood, F., & Smith, C. (2020). Leisure sex: More sex! Better sex! Sex is fucking brilliant! Sex, sex, sex, SEX. In *Routledge handbook of leisure studies* (325-336). Routledge.
- Cosmopolitan India. (2021, 26 April). *How to Surprise a Man with Sex-Guys Reveal the Hottest Ways their GFs Have Initiated Sex*.
cosmopolitan.in/relationships/features/a17762/how-surprise-man-sex-guys-reveal-hottest-ways-their-gfs-have-initiated-sex.
- Darwesh, A. (2018, 3 September). *Confessions of an Indian Sex Blogger*. Lifestyle. Aleenadarwesh/confessions-of-an-indian-sex-blogger
- Fine, R. (2007). *Cosmopolitanism*. Routledge.
- Fraterrigo, E. (2012). Carolyn Bronstein. Battling Pornography: The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976-1986. *The American Historical Review*, 117(4), 1262-126. <https://doi.org/10.1093/ahr/117.4.xiv>
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and the Society in Late Modern Age*. Polity Press.
- Kaamastra. (n.d). *Why Should Women Have a Sexy Nightwear in Her Wardrobe?*
kaamastra.com/sexy-clothes-and-hot-lingerie/sexy-night-dress-women.html.
- Kappeler, S. (2013). *The Pornography of Representation*. Polity Press.
- Malhotra, S. (2019, 4 November). I am a sex Blogger in India. Here's What I Learnt. *Medium*. mediumcom/@msimran9096/i-am-a-sex-blogger-in-indian-heres-what-i-learnt.
- Mallanga, V. (2002). *Kamasutra* (Wendy Doniger and Sudhir Kakar, Trans., Ed.). Oxford University Press.
- Mr. Goat. (2020, 2 October). Vibrators for Indian Women-Fact Check. *Condom Bazaar*. Comcondombazaar.com/blog/post/vibrators-for-indian-women-fact-check.
- Phadke, S. (2005). Some Notes Towards Understanding the Construction of Middle-class Urban Women's Sexuality in India. In Gitanjali Mishra and Radhika Chandiramani (Eds.), *Sexuality, Gender and Rights: Exploring Theory and Practice in South and Southeast Asia* (pp. 80-100). Sage Publications India.
- Raisborough, J. (2011) *Lifestyle Media and the Formation of the Self*. Palgrave Macmillan.

**“Forcibly Normalized Environments”:
Precarious Japanese Female Worker in Sayaka Murata’s
*Convenience Store Woman***

Jaseel P
IIT Roorkee
(India)

Abstract:

This paper contends that Sayaka Murata’s novel *Convenience Store Women* offers a perceptive and critical examination of the impact of the economic recession of the 1990s on the social character of labour and everyday life in contemporary society. Through the lens of the novel’s protagonist, Keiko, a freeter who has spent eighteen years in a part-time job at a *konbini*, the novel illustrates the precarious living conditions and lack of job security experienced by young, unmarried individuals in post-recession Japan. Murata employs a deft use of an alien metaphor and dark humour to illustrate the dehumanizing effects of Keiko’s machinic enslavement to the demands of recognizability under capitalism. Through her persistent attempts at mimetic conformity in search of a sense of belonging, the author exposes the dismal disillusionment of precarity in late capitalist society. The novel also draws attention to the toxic and affective attachments to gender-oppressive norms that exacerbate the exploitative effects and uneven distribution of precarity. Murata contrasts Keiko’s experience with that of an unemployed male character, illuminating the ways in which misogyny and patriarchal ideals contribute to the normalization and disregard of female precarity. The novel offers a surrealistic affectsphere for its readers to foreground the oppressive nature of capitalist patriarchy and the prevalent, problematic yearning for the restoration of traditional family-corporate systems in Japan. The textuality of her workspace highlights the intersectionality of precarity and gender, as women are doubly marginalized due to the expectation of being housewives and child bearers, combined with a significant wage gap. The novel’s portrayal of Keiko’s alienation and disillusionment, in the context of neoliberal precarity, serves as a metaphor for the larger human experience under the yoke of late capitalism, where individuals are reduced to mere cogs

in the machine of a profit-driven system. Using contemporary research on precarity and vulnerability, this study examines the narrative strategies used by Murata to foreground Keiko's failure to understand her cruelly optimistic attachments that deny relationality and interdependence, which ultimately trap her in oppressive gender norms and the negative consequences of neoliberal precarity.

Keywords: Vulnerability, Neoliberal Precarity, Relationality, Entrepreneurial Subjectivity, Invulnerability.

The Curious Case of Keiko Furukura

Keiko is a "freeter," or a young adult who works part-time at a convenience store (Reiko, 2006), and is immediately established as an outsider struggling to understand and conform to the unwritten rules of her society. As an employee of a convenience store, Keiko exemplifies the average precarious worker in Japan, who is commonly found in the everyday workforce. According to Whitelaw (2018), the convenience store, or *konbini*, plays a significant role in the daily lives of Japanese citizens and is a prevalent aspect of contemporary Japanese society. Keiko's odd and eccentric character is a reflection of her inability to fit into the mould of "a normal cog in society" (p. 17). Her employment at the store serves as a means of reinvention of her identity, where she sacrifices all aspects of her personal life for the sake of efficiency and conformity. One of the key elements of the novel is the subtle alien machine metaphor associated with Keiko. The novel introduces her as unmarried, unambitious, and asexual, who prefers a machine-like existence, as a mere component in the societal engine. The original Japanese title of the novel, *Konbini Ningen*, translates to "Convenience Store Human" rather than "Convenience Store Woman" as found in the English translation (Saladin, 2022). This distinction is significant as it highlights the publisher's decision to market the novel to a specific audience, rather than accurately conveying the themes of the novel. The original title better describes Keiko's precarious

position, as she sacrifices any semblance of a unique personality to become a genderless, feelingless being, solely existing for the purpose of work.

The post-war capitalist phase in Japan is characterized by the corporatization of its social economy. Despite the country's failures in militarism during World War II, Japan experienced a period of high-paced economic growth. Over the decades, the country perfected both Fordist and Post-Fordist methods of production, and by the 1970s (Kenney & Florida, 1989), it had gained global acclaim as a leading world economic power. The state organized its enterprise society around the three pillars of family, corporation, and school (Itoh, 1992). The ideal family was a heteronormative nuclear family, with traditional gender roles defined as the man providing for the family through a lifelong job and commitment to the company, while the woman focused on raising children and running the home, and the child's role was to study hard. The division of labour was gendered, with values of duty, loyalty and lifelong commitment at the core. There was a famous slogan from that period which states, "one did not work for Toyota, one belonged to Toyota." A company man is expected to devote extra-long hours to work without any extra pay, even spending weekends and vacations with fellow workers of the company. Consequently, the father was often an absent figure in the family space, due to the blurring of boundaries between work and personal life. The 1990s economic bubble burst led to a shift in corporate hiring practices, with a greater emphasis on temporary and part-time recruitments, effectively diminishing the notion of long-term employment opportunities. Eventually, this lack of stability in the workspace also resulted in issues of social connectedness, falling infertility rates, an ageing population, and an everyday life skewed with "de-sociality" and loneliness (Allison, 2013, p. 85). The protagonist of Murata's novel grew up during this time, and it provides an opportunity to study the affective impact on interpersonal relationships owing to the prevalent feelings of insecurity and anxiety resulting from the shift towards a neoliberal capitalist society.

The narrative told from the point of view of Keiko, a person characterized by astuteness and emotional detachment, demonstrates how capitalism can erode an individual's capability to exercise autonomy and self-determination in their life choices. This vulnerability is not just confined to the professional realm but also permeates into the personal sphere as capitalism continues to encroach upon the private aspects of one's life. Keiko attempts to become a cog in Japan's *muen shakai* or "relationless society" by a decision

that she would no longer do anything of her own accord (Allison, 2015, p. 37). Instead, she “would either mimic what everyone else was doing, or simply follow instruction” (p. 10). This was the only way she could cope with the societal pressure to be normal and to have a sense of belongingness. So, she was constantly on her toes – in a perpetually precarious position trying her best to fit in – even if that means sacrificing absolutely everything unique about her. As a teenager, Keiko found solace in imitating others in order to fit in and be accepted by her peers. This strategy of imitation becomes her gospel for survival when she finds a part-time job at a convenience store at the age of eighteen. The store, as described by Keiko, is a “forcibly normalized environment” where homogeneity and sameness are valued above all else (p. 60). The store serves as an extended metaphor for the capitalist world, where there is a clear hierarchy, a set of rules and regulations, and a training program that teaches employees how to “transform into the homogenous being known as a convenience store worker” (p. 16). As Keiko states, “At that moment, for the first time ever, I felt I’d become a part in the machine of society. I’ve been reborn. That day, I actually became a normal cog in society” (Murata, 2018, p. 13).

For the next eighteen years, Keiko remains at the store, fully embracing her role as a “convenience store machine” (p. 19). She finds comfort in the predictability of the store and the security it provides, as the outside world is perceived as unpredictable and scary. As a result, Keiko never ventures out and never develops any close relationships or connections. Her perception of humans around her remains unchanged, further emphasizing the theme of the suppression of individuality in the capitalist society. Keiko's experiences at the convenience store serve as a metaphor for the capitalist world, where individuality is sacrificed for the sake of fitting in and being accepted by the masses. This also greatly affects gender relations and can impede progress towards gender equality and the empowerment of women, as we shall see with the analysis Keiko’s encounter with the male foil character Shiraha.

Normalization of Female Precarity in Japan

Keiko’s portrayal as an alien-like figure allows the author to situate her outside of the existing social customs and offer the readers a foreign yet advantageous perspective. In this way, Murata employs Keiko as a means to challenge and question societal norms and expectations, particularly in

relation to gender performance. As Judith Butler posits in her seminal work *Gender Trouble*, "gender is not a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts" (p. 25). Keiko, like many individuals, learns what clothes to buy and shoes to wear by looking at other women of her age, and as such, her gender performance is rooted in imitation and it is a desperate attempt to be "pulled off being a person" (p. 29). However, Keiko's emulation of societal norms is not depicted as typical, but rather as an exaggeration that approaches an almost inhuman level of intensity. Her gender performance, although seemingly efficient for the store, is met with laughter behind her back, and she is oblivious to this. She is playing a person rather than being a real one, putting up a performance without being vulnerable to change, experience, or the people around her. She risks being thrown out of this normalized space if she fails to "conform to the norms that confer recognizability on subjects" (Butler, 2009, p. 3), as it does not tolerate any foreignness and she can easily be disposed of like a commodity in the store.

The introduction of the character Shiraha serves as a foil to Keiko and further emphasizes the societal expectations and pressures placed upon individuals. Shiraha, a young man, is supposed to be married and rich as per masculine expectations in his society (Woźny, 2022). But is homeless and impoverished. He is also presented as a sexist and a misogynist in the novel. He came to the store for the express purpose of "marriage hunting" and tells Keiko that she is too old to get married and is now beyond saving. This serves as a satirical commentary on the prevalent notion in Japan that the solution to one's problems lies in a return to the traditional family-corporate system. Kano (year) elucidates that such a concept of family, which is founded upon "biological essentialism", should be met with censure (p. 98). The eventual firing of Shiraha for stalking a customer does not negate the societal pressures and expectations placed upon him, as evidenced by his suggestion that he and Keiko enter into a pretend marriage to prevent her from getting expelled from the store. This ultimately leads to Shiraha's descent into becoming a *hikikomori*, or socially withdrawn individual (Rosenthal & Zimmerman, 2012), detached from human contact and with no hope for the future.

Shiraha, now homeless and unemployed, turns to Keiko for help. He proposes a solution to prevent Keiko from experiencing the same fate: a

pretend marriage in which the two of them simply live together in Keiko's small apartment, without any romantic involvement. Remarkably, this strategy proves successful, as Keiko's co-workers at the store begin to treat her differently once they believe her to be married. Keiko's realization that her gender performance is more effective than her hard work and dedication to the store is a poignant commentary on the societal devaluation of women's labour and the limited opportunities available to them. The narrative follows this with the resignation of Keiko from her first job which lasted nearly two decades. This sudden disruption to her daily routine leads to a period of emotional turmoil and depression. Without any other options and having lost the sense of purpose to live, she returns to work at another convenience store. She reflects on her role in the industry, stating, "It is what I am. The voice of the convenience store won't stop flowing through me. I was born to hear this voice. I realize now, more than a person, I'm a convenience store worker. I can't escape that fact. My very cells exist for the convenience store" (p. 161). This statement highlights the total disillusionment of the novel's central character and the extent to which her identity has become intertwined with her job.

Murata's decision to feature a female lead character in her story can be understood in light of the ways in which precarity can disrupt gendered social identities. As Vij (2013) argues, "precarity can enable an undoing of attachments to gendered social identities" (p. 122). This is exemplified in the character of Keiko, who, despite 18 years of dedicated service at the store, never received a promotion and was not even considered for the position of the shift manager. This failure to recognize Keiko's contributions is indicative of the larger societal neglect of female precarity in Japan. Feminist scholars have long noted the continuities between contemporary precarious work and the unwaged domestic labour of the past, and have called for challenging the restorative politics that hinder the visibility of women's reproductive and social work (Vij, 2017; McRobbie, 2020). The dominant discourse prevalent in Japan often frames precarity as a man question, prioritizing the loss of waged work for men over the precarity faced by women. This is reflected in the public discourse surrounding precarity in Japan, where the majority of documentaries and news reports focus on the experiences of socially withdrawn men or men with irregular jobs. But recent research shows that Japan's gender pay gap is the second-highest among OECD countries (OECD, 2020). While Japan certainly faces a significant issue with precarious work, it

is important to note that this is not a problem unique to Japan, but rather a global issue that disproportionately affects women. However, the primary objective of Murata's novel remains the examination of the underlying causes of affective disillusionment experienced by Keiko, as well as the complex interplay between her struggles against gender oppressive norms and the precarity-inducing living conditions perpetuated by neoliberal capitalism.

Choosing Precarity

In contemporary capitalist societies, an ideal of invulnerability is often perpetuated through the "entrepreneurial form of subjectivity" (Gilson, 2014, p. 7), as seen in the characters of Keiko and Shiraha in Murata's novel. Entrepreneurial subjectivity is characterized by the desire for control, both over oneself and over the impact others have on oneself. This control is often seen as a means of achieving self-control, as it allows individuals to avoid unpredictable and potentially harmful effects from others. However, this approach to subjectivity masks the fundamental understanding that "human life is conditioned by vulnerability" (Mackenzie et al, 2013, p. 1), and that vulnerability and autonomy are "entwined" (Anderson, 2013, p. 134). Instead, denying relationality and vulnerability with entrepreneurial subjectivity promotes the illusion of self-sufficiency.

Keiko, resembling a humanoid character, struggles to understand and conform to societal norms that limit her individual expression, agency, and autonomy, ultimately resorting to amusingly copying them. Similarly, Shiraha, who is motivated by profit and self-preservation, enters into a pretend marriage with Keiko for practical reasons, such as a place to stay and food (pg). American cultural theorist Lauren Berlant (2011) posits that this ideal of invulnerability can often lead to cruelly optimistic attachments. She defines cruel optimism as "a relation of attachment to compromised conditions of possibility whose realization is discovered either to be impossible, sheer fantasy, or too possible, and toxic" (p. 24). In the novel, Shiraha exhibits a toxic fantasy of returning to traditional societal structures, such as the corporate family structure in Japan. This fantasy perpetuates a lack of meaningful relationships, as seen in Shiraha's inability to form connections and his eventual descent into becoming a *hikikomori*. Similarly, Keiko's pursuit of invulnerability, while it could be seen as a coping mechanism, prevents

her from forming meaningful relationships that could alter and transform her, ultimately leading to a sense of purposelessness and loneliness. It could be argued that Keiko is actively seeking to protect herself from vulnerability, as her eccentricity would likely not be accepted by society, leaving her vulnerable to oppression. However, one needs vulnerability in order to experience major transformation, and “acknowledged dependence” is a virtue (MacIntyre, 1999, p. 8). The lack of shared vulnerability between characters like Shiraha and Keiko perpetuates their inability to connect with others and find meaning in their lives. In precarious Japan, individuals like Keiko and Shiraha are raised in a society that promotes this ideal of invulnerability, leading to an increasing number of lonely deaths and suicides (Allison, 2012).

In conclusion, Sayaka Murata’s *Convenience Store Woman* is not just a story about a single individual’s failure of understanding her reality, but rather a powerful examination of the importance of choosing “a certain mode of precariousness” in order to effect meaningful change in one’s individual and collective lives (During, 2015, p. 35). Through the character of Keiko, the novel illustrates the affirmative potential of precarity, because it is not merely a state defined by uncertainty and uneven vulnerability, it can also enable “an undoing of attachments to gendered social identities” to open up new possibilities for understanding, imagining alternative subjectivities and forming solidarities (Vij, 2013, p. 122). It was through a strong sense of solidarity that the freedom of women saw significant progress in the twentieth century. As Angela Mitropoulos (2006) notes, a different future which challenges the unjust modes of existing and norms “can only be constructed precariously” (p. 4), and it is through embracing relationality and the inevitable dependence of human existence that we can begin to build true solidarity on issues of gender and class. Furthermore, the novel’s use of the alien machine metaphor prompts readers to question what it means to be human and to consider the ways in which societal structures and norms can dehumanize us under neoliberal capitalism. Keiko’s disillusionment underlines the significance of becoming aware of the terms and norms on which one is being exploited and it necessitates a great need for self-awareness which can bring an openness to one’s knowing attitudes. Gilson (2011) calls this openness “epistemic vulnerability”, which begins with “being open to not knowing, which is the precondition of learning” (p. 325). The narrative encourages epistemic vulnerability through a creative engagement with a metaphor for machinic enslavement. This metaphor compels the reader to percei-

ve Keiko in terms of the concepts that are reserved for the conceptual structure of an alien machine. Through this creative literary device, the narrative enables readers to break out of habitual patterns of thought and perception on what counts as a meaningful relational human existence. Therefore, while Keiko's ending may be perceived as bleak and hopeless, the novel ultimately serves a cognitive function that reconfigures our understanding of humanity outside of the dehumanizing demands of societal recognition. The novel provides a feminist opening and emphasizes the importance of grasping precariousness in terms of mutual interdependency, as a shared ontological-existential condition that can foster true solidarity and transformative change.

References:

- Allison, A. (2012). Ordinary refugees: Social precarity and soul in 21st century Japan. *Anthropological Quarterly*, 85(2), 345-370.
<https://doi.org/10.1353/anq.2012.0027>
- Allison, A. (2013). *Precarious Japan*. Duke University Press.
- Allison, A. (2015). Precarity and hope: Social connectedness in postcapitalist Japan. In F. Baldwin & A. Allison (Eds.), *Japan: The precarious future* (pp. 36-57). New York University Press and Social Science Research Council.
- Anderson, J. (2013). Autonomy and vulnerability entwined. In C. Mackenzie, J. Stoljar, & D. A. Wasserman (Eds.), *Vulnerability: New essays in ethics and feminist philosophy* (134-161). Oxford University Press.
- Berlant, L. (2011). *Cruel optimism*. Duke University Press.
- Butler, J. (2009). Performativity, precarity and sexual politics. *Aibr-revista de antropologia iberoamericana (AIBR)*, 4(3), 1-13.
<http://dx.doi.org/10.11156/aibr.040303e>
- During, S. (2015). Choosing precarity. *South Asia: Journal of south Asian studies*, 38(1), 19-38. <https://doi.org/10.1080/00856401.2014.975901>
- Gilson, E. (2011). Vulnerability, ignorance, and oppression. *Hypatia*, 26(2), 308-332.
<https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2010.01158.x>
- Gilson, E. C. (2014). *The ethics of vulnerability: A feminist analysis of social life and Practice*. Routledge.
- Itoh, M. (1992). The Japanese model of post-Fordism. In A. J. Scott & M. Storper (Eds.), *Pathways to industrialisation and regional development* (pp. 102-118). Routledge.
- Kenney, M., & Florida, R. (1989). Japan's role in a post-Fordist age. *Futures*, 21(2), 136-151. [https://doi.org/10.1016/0016-3287\(89\)90002-5](https://doi.org/10.1016/0016-3287(89)90002-5)

- MacIntyre, A. (1999). *Dependent rational animals: Why human beings need the virtues*. Open Court.
- Mackenzie, C., Rogers, W., & Dodds, S. (2013). Introduction: What is vulnerability and why does it matter for moral theory? In C. Mackenzie, W. Rogers, & S. Dodds (Eds.), *Vulnerability: new essays in ethics and feminist philosophy* (1-29). essay, Oxford University Press.
- McRobbie, A. (2020). *Feminism and the politics of resilience: Essays on gender, media and the end of warfare*. Polity.
- Mitropoulos, A. (2005). Precari-us? transversal texts. Retrieved December 22, 2022, from <https://transversal.at/transversal/0704/mitropoulos/en>
- Murata, S. (2019). *Convenience store woman* (G. T. Takemori, Trans.). Granta Publications. (Original work published 2016)
- OECD (2020). *Gender wage gap* [Data set]. OECD iLibrary. <http://doi.org/10.1787/7cee77aa-en>
- Reiko, K. (2022). Youth Employment in Japan's Economic Recovery: 'Freeters' and 'NEETs'. *Japan Focus: The Asian-Pacific Journal*, 4(5), 1-5.
- Rosenthal, B., & Zimmerman, D. L. (2012). Hikikomori. *International Journal of Mental Health*, 41(4), 82-95. <https://doi.org/10.2753/imh0020-7411410406>
- Saladin, R. (2022). Androids for the stone age? Individuality, space, and gender in Murata Sayaka's *convenience store woman* 縄文時代のアンドロイド? 村田沙耶香の『コンビニ人間』における個性、空間、ジェンダー. *U.S.-Japan Women's Journal*, 61(1), 98-119. <https://doi.org/10.1353/jwj.2022.0004>
- Vij, R. (2013). Affective fields of precarity. *Alternatives: Global, Local, Political*, 38(2), 122-138. <https://doi.org/10.1177/0304375413488031>
- Vij, R. (2017). Cinematic narratives of precarity. In K. Iwata-Weickgenannt & R. Rosenbaum (Eds.), *Visions of precarity in Japanese popular culture and literature* (222-242). Routledge.
- Whitelaw, G. H. (2018). Konbini-nation: The rise of the convenience store in post-industrial Japan. In *Consuming life in post-bubble Japan* (pp. 69-88). Amsterdam University Press.
- Woźny, A. (2022). Herbivorous men, carnivorous women: Doing masculinity and femininity in Japanese “marriage hunting.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 47(3), 715-740. <https://doi.org/10.1086/717703>

The Depiction of Women in Pauline Corpus and Achebe's *Things Fall Apart*: Modern African Womanist Criticism

John Arierhi Ottuh
Obong University
(Nigeria)

Abstract:

Humanities scholars, especially those in African Biblical criticism have given much attention to themes arising from biblical and ecclesiastical boundaries in their critical variants. However, in spite of the impressive body of existing literature in this field, less has been done on the comparative study of biblical and African literature. Using the African method of biblical criticism (comparative and liberation hermeneutics), this study examines the depiction of women in Pauline corpus (New Testament literature) and Achebe's *Things Fall Apart* (African literature) by arguing that, although Paul's and Achebe's literary genres differ in this instance, similarities exist in their depiction of women in their socio-cultural milieus (first-century Greco-Roman and contemporary African societies). Gathering data from instances of selected modern African women who have locally and globally competed and achieved excellence and recognition, it critiques the negative depiction of women in Pauline corpus and Achebe's *Things Fall Apart*. This paper, therefore, contributes to scholarship in the comparative study of New Testament and African literature. It shows how the patriarchal societies of the first-century Greco-Roman and modern African world discriminate against women.

Keywords: Women, Womanist, Pauline Corpus, *Things Fall Apart*, New Testament Literature

Introduction

Existing literature has shown that discrimination or violence against women exists in every country of the world, though many countries have put up legal mechanisms to curb it in recent times (United Nations News, 2021). For instance, prior to the seventeenth century, agitation against masculinity and for gender egalitarianism in European societies had already surfaced (Polydourou, 2001, pp. 22-23). In Africa, the woman has often been excluded from the main streams of community discussions and leadership in all ramifications. Rather than allowing men and women to compete on an equal pedestal on the basis of competence, availability, intelligence, and character in the choice of leaders for example, it has been masculine in nature and practice. This is nothing but discrimination against women. Literary works have also corroborated this narrative. For instance, Ngaba (1995, p. 81) points out that in spite of laws in South Africa to curb discrimination against women, violence against women is still prevalent in the country. Another scholar writing from the viewpoint of South Africa, Penelope Andrews reveals that “although South African women have benefited from the global feminist endeavour, they have adopted the shape and substance of women's rights to accommodate conditions peculiar to South Africa” (Andrews, 1998, p. 307). Also, Ssenyonjo (2007, p. 39) shows how “African women are denied the equal enjoyment of their human rights, in particular by virtue of the lesser status ascribed to them by tradition and custom, or as a result of overt or covert discrimination.” Also, Balogun (2010, p. 21) shows how Yoruba proverbs show some elements of oppression and discrimination against women in their socio-cultural setting. Moreover, Mubangizi (2016, p. 68) says that gender inequality in Africa is entrenched in the socio-cultural system of the people, such that women are almost prohibited from having access or ownership to inheritance, formal employment, and education in some climes. This has brought some kind of untold hardship on most African women in the sense that they have been socially, economically and politically deprived, and impoverished (Lawson, Dubin & Mwambene, 2019, p. 3-4). Although previous literature has shown the existence of violence and discrimination against women, this paper in particular shows how New Testament and African literature depict women in their various socio-cultural milieus (ancient Greco-Roman and modern African-Nigeria).

This will further expose us to the discussion of how discrimination against women is present in the Bible as well as in Africa literary works. In both cultural milieus, women are seen as weaker persons and domestic administrators (οἰκονόμος). This is very glaring in Africa's cultural, political, and religious atmospheres when leadership positions are being considered for instance. In the Church, the woman cannot be allowed to head the denomination. For example, in the Roman Catholic Church among the ranks of leadership, while the male counterpart is called Reverend Father, the female is called Reverend Sister not reverend mother. In other Main Line Churches, no woman has ever emerged at the apex position of the Church leadership in Africa. They are always subordinates to their male counterparts. In the African political arena, most leaders at the apex position are males. Men occupy more political positions than women.

Chinua Achebe equally showed in his novel "Things Fall Apart" how the woman is considered as a weak and inferior person in Igbo society. Although, Achebe's depiction of the woman is rooted in Igbo culture, the picture is almost the same in all ethno-cultural milieus in Nigeria. Both Paul in the New Testament and Achebe in "Things Fall Apart", depict this philosophy in their write-ups. Therefore, this paper shows how Chinua Achebe in "Things Fall Apart" and Paul in New Testament literature depict women in their milieus. It argues that though the cultural setting and literary genres differ, similarity exists in the depiction of the woman in Achebe's and Paul's societies. As such, this essay answers the following questions. First, what literary genres are Achebe's "things fall apart" and Pauline's corpus situated? Second, how was the woman depicted in Things Fall Apart and Pauline Corpus? Third, how do modern African Womanists flaw Achebe's and Paul's depiction of women in "things fall apart" and Pauline's corpus?

Achebe's things fall apart and Pauline corpus' Literary Genres

The term genre is from a Latin root word *genrus*, meaning birth, a kind of or sort of. In classical history, the discussion of genre probably "began in ancient Greece with Aristotle....Many specific text genres have been recognized since Aristotle's days-fiction, essays, biography, newspaper stories, academic writing, and advertising, among others" (Beghtol, 2001:17). In modern scholarship, the concept of genre has gone beyond texts to dance, music, arts, and other non-verbal methods of human communication. Here in this essay,

we discuss the literary genres of the novel “things fall apart” and Pauline corpus in New Testament literature.

A great wall of difference exists between the literary genre of the novel “things fall apart” and New Testament literature particularly Pauline corpus. While the former falls within fiction, the latter falls within an epistolary genre (non-fiction; see, for instance, Goudsblom, 2000). “Things fall apart”, a novel written by Chinua Achebe is a fiction because it is an imaginary (works of the creative imagination) story that did not happen within time and space. Although, the things described by Achebe in things fall apart existed within time and space in Nigeria’s colonial historiography, the characters did not exist in real life situation. It was a story of how Igbo culture and indigenous religion thrived and flourished like the tree planted by the riverside before the advent of the colonial masters and missionaries who brought their culture and religion to Nigeria and destroyed the fabric of Igbo culture and traditional religion when it spread to the Igbo nation, such that what held the people together was irreparably torn apart; and as such the centre could no longer hold. While the same fate befell other ethnic nationalities like the Edos, Yorubas, Urhobos, Ibibio, Effik, and Hausas, Achebe weaved that of the Igbo experience in fiction with the literary structure that suggests real-life experience whereas such character as Okonkwo, Ikemefuna, Uchendu, Obierika or places like Umuofia and Umbata where metaphorically represented. Although the culture portrayed, the names and places exist in Igbo-land till date, Achebe represented them in a literary form. However, we must admit that the novel “things fall apart” is historically and realistically connected (see, for instance, Shroder, 1963:291,308). Then what kind of fiction can we categorize “things fall apart”? We can then agree, that it falls within the subgroup of narrative (historical) and didactic fictions. On the one hand, it is a narrative fiction because it is organized around issues such as events and characters represented in abstraction (see Rimmon-Kenan, 2003, pp. 1-29) and on the other hand didactic because it gives moral messages to the reader (See Orel, 1995; Black, Capps & Barnes, 2017, p. 2). For instance, Okonkwo was blamed by his friends for killing Ikemefuna, a boy who called him father. He was also blamed for being careless when he mistakenly killed a boy when his gun exploded. This shows that human life is sacred and as such there should be no excuse for taking such life unlawfully. Most importantly, Okonkwo’s show of strength led to his tragic flaws

(tragedy) instead of a heroic character in spite of all the potentials of a personality cult.

Just like any other literary works, New Testament literature also has its literary genres. There are four main literary genres that make up the canonical New Testament literature, namely; (i) gospels, exploring biography of Jesus Christ and his ministry, (ii) history (Acts' narratives), (iii) epistolary and (iv) apocalyptic literature. Pauline corpus in New Testament literature falls within epistolary genre. This has been proven by scholars by way of affirming that Paul's writing corresponds to first century Greco-Roman epistolary style of the time in the sense that Paul's pattern of written carried some earmarks or semblance of First Century Greco-Roman pattern of letter and as such modern scholars conveniently use "classical rhetoric and epistolography for the exegesis of St. Paul's letters" (Betz, 1975; Classen, 1992, pp. 320-321). Epistolary "developed and was cultivated as a literary type in the Greek rhetorical and philosophical schools of the late Classical and the Alexandrian and Roman periods" (McGuire, 1960, p. 148). Historians say that:

At the beginning of the Christian era, the letter was long and universally established in the Greco-Roman world as a routine means of public and private communication at all levels and as a literary form. Thus, we have official letters of kings and magistrates, private letters of various kinds ranging from the half-literate specimens found in the Egyptian papyri to the perfect examples of the genre contained in the Ciceronian corpus, letters employed as vehicles for philosophical exposition, literary criticism, and political propaganda, and, finally, invented correspondences serving one or more of the purposes mentioned, or simply to entertain (McGuire, 1960, p. 148).

A letter in Paul's days usually contains the followings: the writer's name and office; other identification (if any), the Reader's Name; and the writer's wish of some kind for the reader. One of the examples of the writer's wish is a farewell (Stowers, 1981, p. 20; cf. also 21, 73, 87, 88). Also, the epistles of Paul contain commendations (praise or honour), blame (shame), admonition, rebuke, farewell and benediction which are not also far from first century Greco-Roman epistolary style (Stowers, 1981, pp. 27, 125, 134, 146, 153).

Thirteen epistles are traditionally attributed to Paul in New Testament literature excluding Hebrews which is conspicuously anonymous and very contentious (see Szink, 2006). Contentiously, a lot of scholars agree that out of the thirteen epistles, seven (Romans, 1 and 2 Corinthians, Galatians, Philippians, 1 Thessalonians and Philemon) are almost universally accepted

as authentic because they were written by Paul himself (Aune, 2010:9; Dunn 2003, p. 274). Arguably, scholars have also widely judged that Second Thesalonians, Colossians, Ephesians and the Pastorals (1 and 2 Timothy and Titus) to be pseudepigraphical (written by unknown authors under Paul's name) or amanuensis, that is through the aid of secretaries (Ellis, 1961, pp. 49-57; Porter, 1995, pp. 105-106; Randolph, 2004). Unlike "things fall apart", Paul's epistles are non-fiction because they were written most especially to address a group of people particularly, the early Church community in first century Greco-Roman world. In these epistles, gender issues were also addressed. However, our concern in this essay is to show how Paul depicts women in his epistles.

Depiction of Women in Things Fall Apart and Pauline Corpus

Both in Chinua Achebe's "Things Fall Apart" and Pauline Corpus in New Testament literature, the depiction of the woman is similar. Here, I show how both literature though written within different cultural milieus depict the woman in their cultural literary understanding. For clarity of presentation, we share this section into two segments.

In the first segment, we discuss how Achebe in "Things Fall Apart" depicts women in an African Igbo (Nigerian) setting. First, the woman is pictured as a weaker humanity. In this understanding, the woman is seen as someone who is intellectually, economically, politically and physically weak. These understandings were captured in both Achebe's and Pauline writings. In Achebe's depiction in *Things Fall Apart*, the woman is intellectually weak that is why she cannot contribute meaningfully in community discussion where elders are sited to discuss political, economic and cultural matters. As such, there is no need to invite or allow her to be in such meetings even when she is elderly in age like her male counterparts. This understanding played out when Okonkwo asked his most senior wife to take custody of Ikemefuna for the community. Ikemefuna was a boy who was given to Umuofia along with a virgin as compensation for the murder of Ogbuefi Udo's wife by Mbaino's warriors when she went to their market. While the virgin was given to Udo as a replacement for his murdered wife, Ikemefuna was retained as community property. As such he was given to Okonkwo for interim custody (Achebe, 1958, chapter 2, pp. 9-11). When he finally brought Ikemefuna home and handed him over to the most senior wife for

custody he said to her with masculinity: “he belongs to the clan...so look after him. He is staying with us” (Achebe, 1958, p. 12). When she asked: “is he staying long with us? Do what you are told woman, Okonkwo thundered and stammered. When did you become one of the *ndichie* (elders) of Umuofia?” (Achebe, 1958, p. 12). For Okonkwo, a woman is not supposed to asked questions concerning the decisions of her husband or community *indichie*. By implication, in Umuofia culture, a woman has no right to query or contribute to her husband’s or *indichie* actions or discuss. The woman was also depicted as symbol of weakness by the use of the word *agbala* (untitled person). In Umuofia, a woman is not given a title no matter how hard working she may be. We can therefore say that *agbala* is a feminine attribute to a failed, lazy, coward and an untitled man like Okonkwo’s father, Unoka (Achebe, 1958, pp. 11, 21). Cowardice was seen as something synonymous with women-folks; hence, men who refused to follow the elders for the mission of sacrifice where Ikemefuna was going to be killed were regarded in sarcasm as cowards or effeminate men (Achebe, 1958, p. 47). When Okonkwo shivered and suffered guilt for killing Ikemefuna, he rather attributed such action to cowardice, a depiction that sees the woman as a coward and a weak humanity. He said to himself: “when did you become a shivering old woman, Okonkwo...you who are known in all the nine villages for your valour in war?...Okonkwo, you have become a woman indeed” (Achebe, 1958, p. 51). Achebe also depicted the disparity that exists between male and female in Umuofia when Okonkwo visited Nwakibie the wealthy man with palm wine, alligator pepper, cock and kola nut. In this visit in Nwakibie’s *obi* (hut), his two grown-up sons were allowed to sit with the elders (all men) but did not allow their mother or sisters to sit with them in the meeting at his *obi*. Nwakibie’s wives were only allowed to take palm wine and leave immediately afterwards (Achebe, 1958, pp. 15-16). Even in their economic life which was mainly agrarian, the woman was also depicted with weakness in terms of the type of crops (coco-yam, beans and cassava) she cultivates but the man who cultivates only yam is seen to be superior (Achebe, 1958, p. 18). Second, the woman is depicted as a domestically restricted humanity. No wonder Okonkwo could beat his wife violently and mercilessly just because she did not return home on time to prepare meal for him. He threw caution to the wind when he beats his wife during the week of peace, an action for which he was punished by the earth’s goddess priest (Achebe, 1958, pp. 23-24). He was not sanctioned for beating his wife but for doing it during the

sacred week meant to respect the deity of the land and their ancestors. If Okonkwo did not see his wife as someone who is exclusively saddled with domestic responsibilities, he would have gone to the kitchen to help himself out. For him, it must be the woman who should do that responsibility. In this understanding, both Chinua Achebe in things fall apart and Paul in the New Testament see the woman as someone prepared and trained for house chores.

Third, the woman is captured as a subordinate humanity. This was shown in Achebe's work in which the major character Okonkwo sanctions his son Nwoye's hesitance towards the summons of his mother and step mothers. Nwoye felt women should not be calling him too frequently to help in house chores. Okonkwo was pleased because he felt the son is becoming a man and he is taking his position as a superior person who will eventually rule over the women and the rest of his siblings upon his demise. Okonkwo "was always happy when he heard him (Nwoye) grumbling about women" a behaviour which was interpreted by his father Okonkwo as an indication that Nwoye would be able to control his women-folk in the future (Achebe, 1958, p. 42). As far as the cultural understanding of Umuofia community was concerned, "no matter how prosperous a man was, if he was unable to rule women and his children (and especially his women) he was not really a man" (Achebe, 1958, p. 42). He never corrected Nwoye's seeming unruly disposition over women including his biological mother. Rather, "Okonkwo encouraged the boys to sit with him in his *obi*, and he told them stories of the land especially masculine stories of violence and bloodshed (Achebe, 1958, p. 42). This shows clearly that in Umuofia women were seen as subordinate or inferior to men irrespective of their age and achievements. The inferiority accorded women in Okonkwo's community was further amplified in the mind of Nwoye when he regarded the tales of his own mother who was the narrator as foolish and that of the father as superior just because the father is a man (Achebe, 1958, p. 43). Even Nwoye sees himself as superior to his own mother just because the mother is a woman. Okonkwo even wished his daughter Ezinma was a boy, a wish that suggests the boy child is preferred to a female child (Achebe, 1958, pp. 51,53). Most observantly, the idea of a conquered humanity (women) is more glaring when the traditional laws of Umuofia does not give traditional title to women which was depicted with *Agbala* (Achebe, 1958, pp. 11,21). As such, no matter how hard working and result oriented a woman might be, even when she meets the major criteria

for receiving a title, the woman cannot be considered for any traditional title in the land.

Forth, the woman is depicted as man's property or inferior person. According to the customs of Umuofia people, a girl can only be accepted to have gotten married to a man after a reasonable and stipulated bride-price had been paid on her heard. This was demonstrated in Obierika's compound when he gave his daughter, Akueke's hand in marriage to a man for twenty five bags of cowries which were very expensive (Achebe, 1958, p. 58). The elders laughed at their neighbouring villages that made price-bride cheaper and murmured in disapproval over those neighbouring communities that have no well structured and stipulated amount to be paid by the suitor (*ogor*) like Umunso (Achebe, 1958, p. 58). This practice allows the man to take possession of the woman as one of his most valuable personal effects. As such, the man has exclusive authority over the woman just like Okonkwo has often demonstrated in the handling of his wives and children. In chapter ten of "Things Fall Apart," Achebe tries to change the narrative of seeing the woman as someone not regarded as man's property. If this was the true situation why did Okonkwo rule his family with iron hands? Why will Okonkwo almost kill one of his wives with his gun after much beating? Why did Okonkwo beat his other wife almost to pulp unhindered by the wives' families or even neighbours? What moral standing has Okonkwo to participate in the settlement of an issue of a husband's violence to his wife? While this narrative in chapter ten is contradictory, it is also clear that the intervention of men in the eradication of violence against women will go a long way to promote gender equality in African societies. This is rather apologetic in nature. However, everything about Okonkwo is masculinity and his relationship with his wives was that of master and subordinate, and superior and inferior, thereby depicting the woman as man's property. The only thing that could bring an end to the ownership of the woman by her husband is for the family of the woman to return her bride-price to the husband. That is why Okonkwo never came to terms with the word Nneka (mother is supreme), because all he knows is that the woman and the children belong to the man and as such, Okonkwo was not comfortable serving his exile in his maternal home-town (Achebe, 1958, pp. 106-107). Uchendu encouraged Okonkwo by educating him on the importance of mothers (women) in the family and society by showing him how mothers accommodate their children when fathers push them away, a scenario which has just happened to

Okonkwo. However, male superiority over female also surfaced in Okonkwo's mother land (Mbanta) when his uncle Uchendu's son was about to get married to his bride. Uchendu's eldest daughter Njide made the bride to swear in accordance with their customs if she is *virgo intacta*; but the groom Amikwu was not subjected to such interrogation (Achebe, 1958, p. 105). This scenario shows a clear case of gender inequality in Mbabta community. As far as Okonkwo was concerned, masculinity is strength and effeminacy is weakness. Nwoye is certainly a woman though a boy because "living fire begets cold, impotent ash" (Achebe, 1958:123,138). While Okonkwo represent the living fire, the cold and impotent ash represents Nwoye his son who has become a woman (weak).

In the second segment, we discuss how Paul depicts women in first century Greco-Roman setting in his epistles to the early Church community. Just like Achebe in "things fall apart", Paul depicted women as a subordinate humanity (Romans, 7:2-3; Ephesians, 5:21-24; 1 Timothy, 2:11). In Romans 7:2-3, Paul says: "Ἡ γὰρ ὑπανδρος γυνὴ τῷ ζῶντι ἀνδρὶ δέδετα νόμῳ· ἐὰν δὲ ἀποθάνῃ ὁ ἀνὴρ, κατήργηται ἀπὸ τοῦ νόμου τοῦ ἀνδρός. Ἄρα οὖν ζῶντος τοῦ ἀνδρός μοιχαλὶς χρηματίζει, ἐὰν γένηται ἀνδρὶ ἐτέρῳ· ἐὰν δὲ ἀποθάνῃ ὁ ἀνὴρ, ἐλευθέρᾳ ἐστὶν ἀπὸ τοῦ νόμου, τοῦ μὴ εἶναι αὐτὴν μοιχαλίδα, γενομένην ἀνδρὶ ἐτέρῳ" (Greek NT: RP Byzantine Majority Text, 2005). In English, it reads: "Thus a married woman is bound by the law of the land to her husband as long as he lives; but if her husband dies, she is discharged from the law concerning the husband. Accordingly, she will be called an adulteress if she lives with another man while her husband is alive. But if her husband dies, she is free from that law, and if she marries another man, she is not an adulteress" (NRSV, 1989). This shows that the woman is more bound to the man than the man to her. The phrase δέδετα νόμῳ· (bound by law) shows it is a legal duty for a woman to be bound to her husband for life unless the man dies. Even if she left her husband while he is still alive she cannot have sex with another man. If she does, she will be regarded as μοιχαλὶς (an adulteress). This shows the far reaching extent a man owned a woman in Paul's first century Greco-Roman world. Moreover, in Ephesians, 5:21-24, Paul amplified the concept of man's superiority over a woman when he says: "ὑποτασσόμενοι ἀλλήλοις ἐν φόβῳ Χριστοῦ. Αἱ γυναῖκες τοῖς ἰδίοις ἀνδράσιν ὡς τῷ Κυρίῳ, ὅτι ἀνὴρ ἐστὶν κεφαλὴ τῆς ἐκκλησίας, αὐτὸς σωτὴρ τοῦ σώματος. ἀλλὰ ὡς ἡ ἐκκλησία ὑποτάσσεται τῷ Χριστῷ, οὕτως καὶ αἱ

γυναῖκες τοῖς ἀνδράσιν ἐν παντί” (Greek NT: Nestle 1904). It reads in English, thus: “wives, be subject to your husbands as you are to the Lord. For the husband is the head of the wife just as Christ is the head of the church, the body of which he is the Saviour. Just as the church is subject to Christ, so also wives ought to be, in everything, to their husbands” (NRSV, 1989). Particularly, Paul uses the clause ἀνὴρ ἐστὶν κεφαλὴ τῆς γυναίκος (the husband is the head of the wife) in verse 23 to designate the position of the woman in marriage. To give the concept the seriousness of the matter, he equates the man’s headship to woman with Christ’s headship to the Church. The feminine noun κεφαλὴ (*kephale*) was used to show that the word was used in relation to women; meaning the man is a ruler or lord over the woman. Scholars have discussed from myriad shades of arguments. This is a venture we do not intend here. However, Desma Polydourou’s reading of Rachel Speght and John Milton in relation to paradise lost shows that even Milton’s women are not as free as his men (Polydourou, 2001, p. 22). Polydourou read Milton’s depiction of women into Paul’s notion of male superiority over female. The Eve Paul spoke about which appeared in the creation story in Genesis was a woman who lost her place of equality with her male counterpart in the Garden of Eden when she disobeyed God by eating the forbidden fruit. As far as Paul was concerned, the headship of the man over a woman is precipitated on two primordial bases. One of them is the creation tradition that says that man was created first before the woman. The other is the emanation of woman from man’s rib which made her wife to the man. The woman is therefore admonished that she has a duty to obey her husband. The woman’s duty is among others threefold; to bear legitimate children, to look after the home, and nurturing of family (*pietas familiae* [Cartwright, 2014]) and as such acknowledge her inferiority and carry herself as inferior (Keeble, 2002, p. 144). This gives a clear picture of man’s subjugation of the woman. This understanding is so glaring in 1 Timothy 2:11, where Paul says: “Τυνὴ ἐν ἡσυχίᾳ μανθανέτω ἐν πάσῃ ὑποταγῇ” (Greek NT: Nestle, 1904). It reads in English, thus: “let a woman learn in silence with full submission” (NRSV, 1989). Paul uses the Greek feminine noun ὑποταγή (*hypotagē*) to convey the message of the woman’s submission, subjection and obedience to man especially her husband (ἀνὴρ). On this, Paul in the New Testament and Achebe in “things fall apart did not differ. They both see women as inferior humanity.

Second, Paul depicts women as weaker and domestically restricted humanity. Particularly in 1 Timothy 2:11-14, Paul says: “Γυνὴ ἐν ἡσυχίᾳ μανθανέτω ἐν πάσῃ ὑποταγῇ· διδάσκειν δὲ γυναικὶ οὐκ ἐπιτρέπω, οὐδὲ αὐθεντεῖν ἄνδρος, ἀλλ’ εἶναι ἐν ἡσυχίᾳ. Ἀδὰμ γὰρ πρῶτος ἐπλάσθη, εἴτα Εὐα. καὶ Ἀδὰμ οὐκ ἠπατήθη, ἡ δὲ γυνὴ ἐξαπατηθεῖσα ἐν παραβάσει γέγονεν” (Greek NT: Nestle 1904). In English, it reads: “Let a woman learn in silence with full submission. I permit no woman to teach or to have authority over a man; she is to keep silent. For Adam was formed first, then Eve; and Adam was not deceived, but the woman was deceived and became a transgressor” (NRSV, 1989). In verse 12, it is implied that if a woman is allowed to teach (*διδάσκειν*), she will be wading authority over men (*αὐθεντεῖν ἄνδρος*). The Greek verb, *αὐθεντέω* (*authentēō*) in the present active indicative means “I domineer, govern, or have mastery over another.” In first century Greco-Roman society, women were not allowed into leadership position because they were seen as people who had weak judgement [*infirmitas consilii*], a thought expounded by Cicero later on (Cartwright, 2014). Moreover, women in ancient Roman societies “were closely identified with their perceived role in society-the duty of looking after the home and to nurture a family [*pietas familiae*]” (Cartwright, 2014). Although, the role of women in first century Greco-Roman society has been greatly contested in modern scholarship, there are evidence that classical figures like Plato submits that the woman is seen as a lesser man (Wieand, 1917, p. 379). In a parallel (similar) text, particularly in 1 Corinthians 14:34-35, Paul says: αἱ γυναῖκες ἐν ταῖς ἐκκλησίαις σιγάτωσαν· οὐ γὰρ ἐπιτρέπεται αὐταῖς λαλεῖν, ἀλλὰ ὑποτασσέσθωσαν, καθὼς καὶ ὁ νόμος λέγει. εἰ δέ τι μαθεῖν θέλουσιν, ἐν οἴκῳ τοὺς ἰδίους ἄνδρας ἐπερωτάτωσαν· αἰσχρὸν γάρ ἐστιν γυναικὶ λαλεῖν ἐν ἐκκλησίᾳ” (Greek NT: Nestle 1904). In English, it reads thus: “women should be silent in the churches. For they are not permitted to speak, but should be subordinate, as the law also says. If there is anything they desire to know, let them ask their husbands at home. For it is shameful for a woman to speak in church” (NRSV, 1989). In the above text, one of the major words that depicts the woman’s status as subjugated and domestically (*οἰκονόμος*) restricted person is *ὑποτάσσω* (*hupotassō*). In the context in which it was used, *ὑποτάσσω* means to place or rank under, to subject, to subject oneself to higher authority or to put oneself into subjugation. This concept of the woman submitting to her husband was also supported in classical cultures. For instance, “the notion of the wife’s submissive inferiority is there in

Aristotle and in the classical moralists” (Keeble, 2002, p. 144). It means Paul’s action has historical and cultural backing. For a woman to be subjugated or to remain perpetually under subjugation in the home, Church community and society show her weak status in the society. Such status puts the woman in position where she cannot even speak or fight for herself because it is masculine or patriarchal in nature and operation. Paul’s depiction of the woman here just like Achebe’s Umuofia in Africa shows that, he thinks of the woman as someone who is not capable of speaking well or leading like a man would do. The reason the woman would not speak in public especially among men as far as the culture of the people was concerned in first century Greco-Roman world was because it will be regarded as an insult or disgrace (αἰσχρός) to her husband in particular and men in general. Rather she was expected to express her opinion or questions to her husband at home (οἶκος) not in a public place like the Church (ἐκκλησίᾳ) or ὄχλος (crowd or public gathering). This shows that even in Paul’s writings the woman is seen as intellectually weak in the sense that she cannot contribute to religious or community discuss in the Church community or town or village square just like it was in Achebe’s Umuofia community. In fact, in both Pauline Roman and Achebe’s Umuofia settings, Christianity at the earliest stage (first century Christianity and in its cradle in Africa) was seen as a movement dominated by the weak such as children, slaves, the poor, women and outcasts [*osu*] (Witherington III, 1991, p. 213; Achebe, 1958, p. 125). In the novel, “Things Fall Apart”, Okonkwo sees everything associated with women as weak just as Paul depicts them as domestic people. However, when we read Paul’s stand about women in other of his writing, we are left with no option than to think that Paul seemed to be in dilemma between his believe in Galatians 3:27-29 where he admits egalitarian humanity and disrupting the culture of other people if he applies the same view in other places in the Roman province. One of the evidence of this dilemma lies within some of his exhortations that support obedience to Roman government (Romans 13) and slaves remaining in the socio-economic state they were before their conversion to Christianity as could be seen in first Corinthians 7:17-19 (Witherington III, 1991, p. 213). We can understand here, that Paul does not want to offend Roman authority. Paul took side with the existing culture of the people depending on the location of the Church community he addressed. His instruction of restricting the woman from leadership position in the Church

suggests an existing culture prior to his writing. So, a woman cannot be allowed to lead the Church community especially when men are involved.

Third, Paul depicts women as man's property or object (1 Thessalonians 4:3-5). In the Greek text, 1 Thessalonians 4:3-5 reads: "Τοῦτο γάρ ἐστιν θέλημα τοῦ θεοῦ, ὁ ἁγιασμὸς ὑμῶν, ἀπέχεσθαι ὑμᾶς ἀπὸ τῆς πορνείας· εἰδέναι ἕκαστον ὑμῶν τὸ ἑαυτοῦ σκεῦος κτᾶσθαι ἐν ἁγιασμῷ καὶ τιμῇ, μὴ ἐν πάθει ἐπιθυμίας, καθάπερ καὶ τὰ ἔθνη τὰ μὴ εἰδότα τὸν θεόν" (Greek NT: RP Byzantine Majority Text, 2005). The English version reads thus: "for this is the will of God, your sanctification: that you abstain from fornication; that each one of you know how to control your own body in holiness and honour, not with lustful passion, like the Gentiles who do not know God..." (NRSV, 1989). Although, this text is weaved within the context of sexual morality as it concerns Christianity, the term σκεῦος suggest an object own by someone. The word σκεῦος (*skeuos*) as used in the text means a vessel, implement, goods or household utensils. The New Revised Standard Version, wrongly translate the word σκεῦος as body (maybe genitals). The use of σκεῦος suggests that it is metaphorically used to represent the woman as object of sex owned by the man who marries her. According to Frederickson (2019, p. 244), 1 Thessalonians 4:4-5 "contains language about male sexual desire and woman as vessel that bears a striking resemblance to the philosophic discourse of the economy of sex" in its immediate setting. In verse 4, we understand the reading as: "every one of you should know how to possess his vessel (σκεῦος κτᾶσθαι) in satisfaction and honour" (Frederickson, 2019, p. 244). By this translation, it is very clear that the σκεῦος is philosophically used to mean the woman but this time around in the context of husband and wife. Just like Paul admonished in 1 Corinthians 7:2-3,9 to encourage those who cannot abstain from sex to get married and perform such act within marriage, this text (1 Thessalonians 4:4) also gives such an imagery but the woman seemed to be presented as the object of such satisfaction. Prior to Paul, a classical philosopher, Plato shows that the woman was man's property. Plato puts it thus: "*orthe paidon te kai ktēsis kai chreia*-to possess and make use of children and women" (Frederickson, 2019:244). So, when Paul says: "possess his vessel, he reiterates centuries-old concept of women as containers and the binary opposition of male and female" (Frederickson, 2019, p. 244 citing Reeder 1995, p. 195-297). In another parallel reading in 1 Peter 3:7, the writer takes the understanding of the woman as a container a step further than Paul when he depicts the woman as a "weaker vessel"

(ἀσθενεστέρω κεύει). The woman is captured here as someone who may not be able to withstand pains and sexual desire as much as the man would. As such, the man must learn to satisfy her sexual desires adequately to avoid her fallen into lust. Here, the woman and her genital could be understood as container (receptacle) of the man's semen. Is this the understanding of Paul in 1 Thessalonians 4:4-5? The answer may be yes to the extent that both Paul and Peter made use of the word σκεῦος but in different context. While the former used it as an object of chastity, the later used it in terms of care. In any case, Paul did not differ in the understanding of classical philosophers like Plato and Aristotle who showed the woman as man's possession in Greco-Roman antiquity. The depiction of the woman as man's property appears in both Paul's and Achebe's writings. For instance, Okonkwo's disposition to women and female children is very glaring in the way he treated his wives and female children in the novel.

African Womanist Criticism of the depiction of women in things fall apart and Pauline corpus

The need to explore instances of women's leadership in African context has in recent times shaped various initiatives;

such as the United Nations (UN) African Women Leaders Network, African Women in Science and Engineering, Leading Women of Africa, 2019 Forbes Women Africa Leading Women Summit, the African and European Union's recent "Women in Power" event (2018), the associated Declaration and Africa's Agenda 2063, the African Union's Women's Decade, Women and the UN Sustainable Development Goals, and the UN's Commission on the Status of Women (Poltera, 2019, p. 3).

Topmost in these initiatives, is the "recognition of the need to acknowledge and redress longstanding gender inequality and inequity, oppression of women, power imbalances, and patriarchal norms and systems" (Poltera, 2019, p. 3). This has intensely provoked womanist scholarship in recent times in which this present paper is not an exception. Here, drawing from the successes of some distinguished African women, we flaw Paul's and Achebe's depiction of the woman as a weaker humanity, domestically restricted humanity, conquered (subordinate) humanity, and man's property. As such, we present three of such African women.

The first to be discussed here is the iconic woman from Nigeria called Ngozi Okonjo-Iweala. This name has become very popular in the world in recent time. Ngozi was born June 13, 1954 in Ogwashi Uku, in one the former Midwest province, formerly Bendel State; now Delta State, Nigeria. She attended Queen's School, Enugu; St. Anne's School, Molete, Ibadan; and the International School Ibadan. Her quest for further studies took her to the United States of America in 1973 as a teenager to study at Harvard University and graduated *magna cum laude* with an AB in Economics in 1976. In 1981, she bagged a Ph.D in regional economics and development from the Massachusetts Institute of Technology with the thesis Credit policy, rural financial markets, and Nigeria's agricultural development (see Okonjo-Iweala, 1981). Consequently she received an international fellowship from the American Association of University Women (AAUW), which supported her doctoral studies. Currently, she is the Director-General of the World Trade Organization since March 1, 2021, making her the first woman and the first African to hold the highly exalted office. She also sits on the boards of Standard Chartered Bank, Twitter, Global Alliance for Vaccines and Immunization, and the African Risk Capacity (ARC). Previously, she spent a 25-year career at the World Bank as a development economist, scaling the ranks to the number two position of managing director, operations (2007-2011). She also served two terms as finance minister of Nigeria (2003-2006, 2011-2015) under President Olusegun Obasanjo and President Goodluck Jonathan respectively. The achievement of Ngozi flaws any depiction or cultural beliefs that the woman is a subordinate or conquered humanity or weaker humanity or domestically restricted humanity because her testimonial has shown that the woman is strong, intelligent, vibrant and productive and can compete with her male counterparts on a level play ground. As such, she is not inferior to any man. She is intelligent and strong enough to lead the world economic affairs. This is a testimony to the reality that the female child is as important as the male ones. They deserve respect and quality education like their male counterparts.

The next African woman to be discussed here is Joyce Banda (nee Joyce Hilda Ntila). She was born on April 12, 1950 in Malemia, a village in the Zomba District of Nyasaland (now Malawi). She bagged a certificate from Cambridge School, a Bachelor of Arts Degree in Early Childhood Education from Columbus University through its distance education institution, a Bachelor of Social Studies in Gender Studies from Atlantic International

University through distance learning institution and a Diploma in Management of Non Government Organization from the International Labour Organization (ILO) Centre in Turin, Italy. Most importantly, she served as Malawi's fourth president (2012-2014), becoming the first woman to serve as head of state anywhere in Southern Africa. She was the second woman to become president of a country on the African continent. Previously, she has served as a Member of Parliament, Minister of Gender and Child Welfare (2004-2006), Foreign Minister (2006-2009) and vice-president between 2009 and 2012 (see Denzer, 2020). It is also evident here that Joyce Banda does not fall into any description of the African woman as a subordinate or conquered humanity or weaker humanity or domestically restricted humanity because her achievements just like Ngozi has shown that the woman is strong, intelligent, vibrant and productive and can compete with her male counterparts on a level play ground. It also shows that women can successfully lead the African continent into development.

Another African woman to be considered here is Ellen Johnson Sirleaf (nee Ellen Eugenia Johnson). She was born on October 29, 1938 in Monrovia to a Gola father and Kru-German mother. She had her education at the College of West Africa and completed her education in the United States, where she studied at Madison Business College and Harvard University. Afterwards, she returned to Liberia to work in William Tolbert's government as Deputy Minister of Finance from 1971 to 1974. She also served in the World Bank in the Caribbean and Latin America. Later on, she also served in Liberia as Minister of Finance (1979-1980). Most importantly, she served as the 24th President of Liberia from 2006 to 2018. By this record, Ellen was the first elected female head of state in Africa. Moreover, Ellen won the Nobel Peace Prize in 2011, in recognition of her efforts to bring women into the peacekeeping process. She has received other numerous awards for her excellent leadership. In June 2016, Ellen was elected as the Chair of the Economic Community of West African States, making her the first woman to hold the position since it was created. Looking at Ellen's achievements in local and international scene, can she be described as inferior or weak or domestically restricted person? As the first woman to head Liberia as president and as someone who has served in various capacities in the World Bank and Economic Community of West African States, it means she is strong, intelligent and professionally productive. She has proven that she is not inferior to her male counterparts even in a patriarchal world.

Conclusion

This essay has shown that Pauline corpus in New Testament literature and Chinua Achebe in “Things Fall Apart” depict the women-folks in their socio-cultural milieus as weaker humanity, domestically restricted humanity, conquered (subordinate) humanity, and man’s property. It has also shown that in spite of the divergence that exists between Paul’s and Achebe’s literary genres, similarity exists in their depiction of women in their various societies. This essay has also shown that patriarchy and masculinity in ancient Greco-Roman and African societies discriminate against and deprive women of equal rights with their male counterparts. The essay has also shown from the achievements of distinguished African women that the depiction of the woman as a weak, subordinate and unintelligent, or incapable person is not her true representation. As such, societies that still think in the above direction need to have a rethink with the intention of giving men and women equal space or opportunities. All the women mentioned above cannot be seen to fit into such descriptions of weakness and low intelligence because they have competed with their male counterparts in local and international scenes and emerged successful. It is worthy of note here that the women mentioned in this essay are few among many which this piece of work could not accommodate due to space. Suffice it to say here that a lot of African women have proven indeed that what men can do, a woman can do even better. A lot of African women are still doing better in school, leadership, business, profession and even in the religious space better than their male counterparts when given a level play ground. While I do not advocate role-reversal, I advocate equal respect and opportunity for the African woman. We condemn violence against women and children in Africa and beyond irrespective of their cultures or traditions.

References:

- Achebe, Chinua. (1958). *Things Fall Apart*. Harlow: William Heinemann limited. Republished in 2008 by Pearson Education Limited.
- Andrews, Penelope E. (1998). "Striking the Rock: Confronting Gender Equality in South Africa", *Michigan Journal of Race and Law* 3 (307): 307-339.
- Aune, David E. (2010). *The Blackwell Companion to the New Testament*. Chichester: John Wiley and Sons.
- Balogun, Oladele A. (2010). "Proverbial Oppression of Women in Yoruba African Culture: A Philosophical Overview", *Thought and Practice* 2 (1): 21-36.
- Beghtol, C. (2001). "The Concept of Genre and Its Characteristics", *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology* (Special Section): 17-19.
- Betz, H.D. (1975). "The Literary Composition and Function of Paul's Letter to the Galatians," *New Testament Studies* 21: 353-379.
- Black, J. E., Capps, S. C., & Barnes, J. L. (2017). "Fiction, Genre Exposure, and Moral Reality", *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 12 (3). DOI:10.1037/aca0000116.
- Cartwright, Mark. (2014). "The Role of Women in the Roman World", *World History Encyclopedia*. Available online at <https://www.ancient.eu/article/659/the-role-of-women-in-the-roman-world/> Accessed March 18, 2021.
- Classen, Joachim C. (1992). "St. Paul's Epistles and Ancient Greek and Roman Rhetoric", *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 10 (4): 319-344.
- David Lawson, D., Dubin, A. & Mwambene, L. (2019). *The Nordic African Institute's Policy note* 2: 3-7.
- Denzer, LaRay. (2020). "Joyce Banda", *Encyclopedia Britannica*, 8 April. Available online at <https://www.britannica.com/biography/Joyce-Banda>. Accessed March 19, 2021.
- Ellis, E.E. (1961). *Paul and his Recent Interpreters*. Grand Rapids: Eerdmans.
- Frederickson, David E. (2019). "Hellenistic Philosophy and Culture", *The Oxford Handbook of New Testament, Gender, and Sexuality*, edited by Benjamin H. Dunning. New York: Oxford University Press, 239-256.
- Goudsblom, J. (2000). "Non-fiction as a literary genre", *Publishing Research Quarterly* 16:5-12. <https://doi.org/10.1007/s12109-000-1001-9>.
- Keeble, N.H. (2002). *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman: A Reader*. London and New York: Routledge.
- McGuire, Martin R. (1960). "Letters and Letter Carriers in Christian Antiquity", *The Classical World* 53(5): 148-153.
- Mubangizi, John C. (2016). "An African Perspective on Some Gender-Related Cultural Practices that Violate Human Rights and Perpetuate Women's Poverty", *Journal of Social Sciences* 47 (1): 68-78. DOI: 10.1080/09718923.2016.11893545.

- Ngaba, Sindiso. (1995). "Eliminating Discrimination against Women", *Agenda: Empowering Women for Gender Equity* 27 (Reproductive Rights): 81-89.
- Okonjo-Iweala, Ngozi. (1981). *Credit policy, rural financial markets, and Nigeria's agricultural development (Thesis)*. Massachusetts Institute of Technology. hdl:1721.1/46400. OCLC 08096642.
- Orel, H. (1995). "Didactic Elements in the Historical Novel", in *The Historical Novel from Scott to Sabatini*. London: Palgrave Macmillan, 28-36.
https://doi.org/10.1057/9780230371491_4.
- Poltera, Jacqui. (2019). "Exploring examples of women's leadership in African contexts, *Agenda: Empowering Women for Gender Equity* 33 (1):3-8. DOI: 10.1080/10130950.2019.1602977.
- Polydorou, Desma. (2001). "Gender and Spiritual Equality in Marriage: A Dialogic Reading of Rachel Speght and John Milton", *Milton Quarterly* 35 (1): 22-32.
- Porter, Stanley E. (1995). "Pauline Authorship and the Pastoral Epistles: Implications for Canon," *Bulletin for Biblical Research* 5: 105-123.
- Randolph, Richards, E. (2004). *Paul and First-Century Letter Writing: Secretaries, Composition and Collection*. Downers Grove, IL; Leicester, England: InterVarsity Press.
- Reeder, E.E. ed., (1995). *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Rimmon-Kenan, S. (2003). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London and New York: Routledge.
- Shroder, Maurice Z. (1963). "The Novel as a Genre", *The Massachusetts Review* 4 (2): 291-308.
- Ssenyonjo, Manisuli. (2007). "Culture and the Human Rights of Women in Africa: Between Light and Shadow", *Journal of African Law* 51 (1): 39-67.
- Stowers, Stanley K. (1986). *Letter Writing in Greco-Roman Antiquity*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.
- Szink, Terrence L. (2006). "Authorship of the Epistle to the Hebrews", in *How the New Testament Came to Be: The Thirty-fifth Annual Sidney B. Sperry Symposium*, edited by Kent P. Jackson and Frank F. Judd Jr. Provo, UT: Religious Studies Center, Brigham Young University; Salt Lake City: Deseret Book), 243-259.
- United Nations News, (2021). Endemic violence against women 'cannot be stopped with a vaccine'—WHO chief. Available at <https://news.un.org/en/story/2021/03/1086812>. Accessed March 14.
- Wieand, Helen E. (1917). "The Position of Women in the Late Roman Republic. Part I", *The Classical Journal* 12 (6): 378-392.
- Witherington III, Ben. (1991). *Women in the Earliest Churches*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

**Medea of Three Different Eras –
Woman's Artistic Image as a Reflection of Epochal Tensions
(Corneille, Legouve)**

**ორი სხვადასხვა საუკუნის მედეა – ქალის მხატვრული სახე,
როგორც ეპოქალური დაძაბულობის ანარეკლი
(კორნელი, ლეგუვე)**

Ketevan Nadareishvili, Manana Pkhakadze
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University
(Georgia)

ქეთევან ნადარეიშვილი, მანანა ფხაკაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstracts:

The consideration of prominent artistic images being especially sensitive in reflecting the problematic issues, tensions, and challenges of their day is widely recognized. Medea is one of the leading female figures among these outstanding images. The story of the Colchian maiden proved to be one of the best matrixes for the comprehension of socio-political problematics of various eras and the discourse regarding the multiple ideological and philosophical topics. Analysis of how French dramatists of different epochs – Corneille and Legouvé – interpreted Medea's image to articulate the dominant issues of their respective eras is the central piece of the article.

Pierre Corneille, French playwright of the neoclassical period, regarded Medea's story appropriate for reflecting on topical issues such as allegations of witchcraft pertinent in 17th century France and related to it the contemporary judicial culture. Ernest Legouvé, another French dramatist and theorist of women's rights, responded in his own way by reworking the Medea myth to the women's emancipation movement taking place in France during the 1850s.

The article discusses the novelties introduced by these dramatists in their reworking of the original Medea story – be it changing of the fabula, the personages, the artistic tools, etc. – while focusing to research the authors'

commitment to the development of the respective interpretative trends of Medea.

The conclusion of the article presents useful insights to the study of interrelations between literature and contemporaneity as well as to the comprehension of artistic images as denominators of epochal tensions.

Keywords: Medea; Literature and contemporaneity; Women's studies: Receptions; French dramatists

საკვანძო სიტყვები: მედეა, ლიტერატურა და თანამედროვეობა, ქალთა საკითხები, რეცეფცია, ფრანგი დრამატურგები

ფართოდაა აღიარებული, რომ მხატვრული სახეები ამა თუ იმ ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკურ თუ იდეოლოგიურ გამოწვევათა ერთგვარ ამრეკლავებად, გამტარებად გვევლინებიან. განსაკუთრებით საყურადღებო ამ კუთხით ცნობილი მხატვრული სახეები არიან, რომლებიც ერთ კონკრეტულ ეპოქას კი არ ეკუთვნიან, არამედ სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში არიან შექმნილი, რადგან მათ შორის არსებული განსხვავება იმას ცხადყოფს, თუ რაოდენ დიდია სახეთა მხატვრულ შემადგენელში სწორედაც რომ კონტექსტის გავლენა. ქალთა პოპულარულ მხატვრულ სახეთა შორის უდავოდ გამორჩეულია მედეა გამომდინარე იქიდან, რომ კოლხი ქალი საინტერესო აღმოჩნდა ყველა ეპოქისთვის, რომელთათვისაც ანტიკურობა კულტურულ მემკვიდრეობას წარმოადგენდა.

მედეას მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ლიტერატურული პორტრეტებიდან ყურადღება შევაჩერეთ ფრანგული სცენის ორი სხვადასხვა ეპოქის მედეაზე. ერთი მათგანის ავტორი XVII ს-ის ცნობილი ფრანგი მწერალი პიერ კორნელი გახლავთ, მეორესი კი XIX ს-ის დრამატურგი და საზოგადო მოღვაწე – ერნესტ ლეგუვე. ამ მწერალთა პიესები „მედეა“ მედეას რეციპირების დისკურსში ერთობ მნიშვნელოვან და დიდი გავლენის მქონე ნაწარმოებებადაა აღიარებული, რამაც განაპირობა კიდევ ჩვენი არჩევანი.

გამოჩენილი ფრანგი მწერლის პიერ კორნელის ტრაგედია „მედეა“, რომელიც 1635 წელს პარიზში, დიუ მარეს თეატრში იქნა წარმოდგენილი, ანტიკურობის შემდეგ ახალი დროის „მედეას“ პირველ მნიშვნელოვან ინტერპრეტაციად მიიჩნევა. XVII ს-ის 30-იანი წლები საფრანგეთის ისტორიაში დიდი ცვლილებების პერიოდი იყო, ეპოქა, როდესაც ხდებოდა ფეოდალური სისტემიდან ცენტრალიზებულ მონარქიაზე გადასვლა. როგორც ყველა გარდამავალ ეპოქას, მასაც რთული, წინააღმდეგობრივი სოციალური პროცესები ახასიათებდა – ერთი კლასი – არისტოკრატია კარგავდა თავის ტრადიციულ ძალაუფლებას და ამასთანავე გამალებული იბრძოდა არსებული სოციალური წყობის დასაცავად (Boyale, 2003, p. 212). მზარდი სოციალური დამაბულობა ქმნიდა შესაბამის განწყობებს, აჩენდა კითხვებს, ბადებდა ეჭვებს, იწვევდა დათრგუნვას. არსებულ გამოწვევათაგან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იყო განცდა, რომ სამართალი არ არის ყველასთვის ხელმისაწვდომი, რომ სასამართლოში გამეფებულია იერარქია, პატრონაჟი. სამართლიანი სასამართლო განსაკუთრებით აქტუალური ხდება იმ პროცესების ფონზე, რომლებიც არა მარტო საფრანგეთში, არამედ მთელი ევროპის მასშტაბით მიმდინარეობდა – ევროპა მასობრივად მოიცვა სატანისტურ ძალებთან კავშირში დადანაშაულებულ ადამიანთა – ე.წ. „ჯადოქრების“ სასამართლო პროცესებმა და მათი ყველას თვალწინ, კოცონზე საჯაროდ დაწვამ.

ამ პერიოდში სამწერლო ასპარეზზე გამოდის პიერ კორნელი, რომელიც მოღვაწეობას კომედიური ჟანრით იწყებს.¹ თავის მისწრაფებას ტრაგედიის მაღალი ჟანრისადმი დრამატურგი რამდენიმე წლის შემდეგ ასხამს ხორცს და 1634 წელს თავის პირველ ტრაგედიას „მედეას“ წარადგენს. თუმცა ტრაგედია მითოლოგიურ თემაზეა დაწერილი, მას არა მარტო დაკრავს XVII ს-ის ფრანგული ატმოსფეროს იერსახე,² არამედ იგი ფართოდ რეფლექსირებს თავისი პერიოდის საზოგადოების წინაშე არსებულ გამოწვევებზე. სცენაზე გათამაშებულ კრეუსასა და კრეონის დაწვას შეუძლებელია არ გამოეწვია ასოციაცია მღვდლის – ურბენ გრანდიეს საჯარო დაწვასთან (პარიზი, 1634 წ.),

¹ კორნელის პოპულარობა კომედია „მელიტამ“ მოუტანა (1629-1630).

² პიესის ფრანგულ ატმოსფეროს ბ. სმიტი აღნიშნავს, თუმცა თვლის, რომ ტრაგედიის წერისას მწერლის ინტერესები უპირატესად ესთეტიკური იყო. პარალელურად მკვლევარს განსხვავებული მოსაზრებებიც მოჰყავს, რომლებიც კორნელის ამ ტრაგედიასა და საფრანგეთის სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებას შორის კავშირზე ამახვილებენ ყურადღებას (Van Zyl Smit, 1987, pp. 97-99).

მედეას გაძევების თაობაზე კრეონის გადაწყვეტილებას (როგორც ეს პიესაშია წარმოჩენილი) არ შეიძლება არ დაეფიქრებინა აუდიტორია მის თანამედროვე პოლიტიკურ სუბიექტთა შორის ვაჭრობაზე, რომელსაც უპირატესად მსხვერპლის გაწირვა, პოლიტიკურ პაიკად მისი ქცევა ახლდა თან.

„მედეას“ ორ ანტიკურ მოდელს შორის პიერ კორნელიმ უპირატესობა აშკარად სენეკას ტრაგედიას მიანიჭა. ეს ეხება როგორც ფრანგი მწერლის დრამატურგიულ ტექნიკას, მის სტილს, ტექსტუალურ ალუზიებს, ისე თავად მედეას რეციპირების ხაზს, ანუ მედეას, როგორც ჯადოქრად, გააზრებას.¹ და მაინც, კორნელიმ ორიგინალისგან განსხვავებული მთავარი გმირის სახე შექმნა. მწერალმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა ფაბულაში. მეცნიერებაში აღიარებულია, რომ პიესა „მედეას“ ქარგაში კორნელიმ პირველმა შემოიტანა ე.წ. თანმდევი სიუჟეტი, დატვირთა ტრადიციული ფაბულა სასიყვარულო და პოლიტიკური ინტრიგებით და ამით ერთგვარი ხარკი გადაუხადა აუდიტორიის მხატვრულ მოთხოვნილებებს (Macintosh, 2000, p. 9).² თანმდევი სიუჟეტურ ხაზს იასონ-კრეუსა-ეგევსის სასიყვარულო სამკუთხედი ქმნის. სცენაზე თავდაპირველად წარმოდგენილია შეყვარებული წყვილის – იასონისა და კრეუსას ურთიერთობა, დაგეგმილია მათი ქორწილი. მაგრამ კრეუსას მეორე მთხოვნელიც – ათენის ხანდაზმული მეფე, ეგევსი ჰყავს. როდესაც მეფის ქალიშვილისგან უარს მიიღებს, ეგევსი ქალის ძალით წაყვანას შეეცდება, მაგრამ ვერ ახერხებს და ციხეში ხვდება. ეგევსს ციხიდან დაიხსნის მედეა მაგიური იარაღებით – ჯადოსნური ჯოხითა და ბეჭდით.³ სანაცვლოდ კი ათენის მეფე მას თავმესაფარს პირდება. არ შეიძლება არ ითქვას, რომ ეს ჩახლართული

¹ კორნელისა და სენეკას ტრაგედიათა შედარებისთვის იხ. Boyle, 2003, pp. 151-193. ზაგბი მიიჩნევს, რომ კორნელის მედეა სენეკას მედეას თარგზეა გამოჭრილი, აკლია ინდივიდუალობა, სიღრმე. ამასთან იგი ნაკლებად სპონტანურია, უფრო ანალიტიკურია და გათვლებიც უფრო მეტად ხელეწიფება (Bagby, 1941, pp. 65-66).

² თანმდევი სიუჟეტის გარდა, კორნელიმ პიესაში შემოიყვანა მედეა-იასონის ამბისთვის სრულიად ახალი პერსონაჟი – არგონავტი პოლუქსი, რომელსაც ე.წ. „ნდობით აღჭურვილი პირის“ ფუნქციის შესრულება დაეკისრა. საყურადღებოა, რომ ეს თეატრალური გმირი ფრიად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა პიესა „მედეას“ მოგვიანო ინტერპრეტაციებისთვისაც.

³ ფართოდაა გაზიარებული მოსაზრება, რომ დასახელებული მაგიური საშუალებები უფრო ზღაპარში წარმოდგენილი ჯადოქრის ატრიბუტებია, ვიდრე სატანიზმთან დაკავშირებული ძალისა (Macintosh, 2000, p. 9).

სასიყვარულო ინტრიგა მთავარი ამბიდან ყურადღების გადატანით ამცრობდა ნაწარმოების ტრაგიკულ ჟღერადობას.

დედის მიერ შვილების მკვლელობის ტრაგიზმს ასევე აკნინებდა კორნელის მიერ ტრაგედიის მთავარ სიუჟეტში განხორციელებული ცვლილებებიც. მედეას სასიყვარულო ვნებისადმი ყურადღების გამახვილებამ, კრეუსას მიმართ ეჭვიანობისა და კოლხი ქალის შელახული თავმოყვარეობის აქცენტირებამ, მის შურისძიებაში მეტოქისა და მისი მამის დასჯა გადმოიტანა წინა პლანზე. შესაბამისად, გმირი ქალის სულში მიმდინარე ბრძოლას შვილების მკვლელობის შემზარავი გადაწყვეტილების მისაღებად ტრაგედიაში გაცილებით მცირე სცენური დროც და ნაკლები ყურადღებაც დაეთმო.

როცა კორნელის მიერ შექმნილ მედეას მხატვრული სახის ინდივიდუალობაზე, ამ გმირის სენეკას მედეასგან განსხვავებულობაზე ვმსჯელობთ, ალბათ, უპირველესად ყურადღება უნდა გავამახვილოთ, თუ რამდენად მასშტაბურად და როგორი სახით არის წარმოდგენილი ფრანგი დრამატურგის ამ პერსონაჟში ჯადოქრის ბუნება, როგორია კოლხი ქალის ჯადოქრულ და ადამიანურ პლასტთა შორის ბალანსი, რა არის უმთავრესი მედეა-ადამიანისთვის.¹

მედეას პირველი გამოჩენა სცენაზე საკმაოდ ვრცელ, მრწოლვის გამომწვევ დეკლამაციას წარმოგვიდგენს, რომელშიაც იგი აქერონის ასულებს მისი მტრების დასჯისკენ მოუწოდებს, მზეს, თავის წინაპარს კი შურისძიებაში დახმარებას სთხოვს. მრისხანებასა და მუქარას კიდევ უფრო მძიმე ფონს უქმნის წარსული დანაშაულების გახსენება და თავისი სასტიკი ძალმოსილების მკვეთრი შეხსენება.² საერთოდ, საკუთარ ძალაზე ხაზგასმა მედეას სიტყვებს ერთგვარ ლეიტმოტივად სდევს. გმირ ქალს სჭირდება დაამტკიცოს, რომ მას კვლავაც აქვს იდენ-

¹ მეცნიერებს ამ საკითხთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრებები აქვთ. ერთ-ნი თვლიან, რომ კორნელის მედეა კიდევ უფრო მეტადაა ჯადოქარი, რადგან მას უფრო მეტი მაგიური საშუალებების გამოყენება ხელეწიფება, გავიხსენოთ, როგორ იხსნის იგი ეგევს ციხიდან ჯადოსნური ჯოხისა და ჯადოსნური ბეჭდის გამოყენებით (Allen, 1913, p. 13). მეცნიერთა უმეტესობის აზრით კი სენეკას გმირთან შედარებით ფრანგი მწერლის მედეა ნაკლებად ველური და უფრო ადამიანურია (Macintosh, 2000, p. 9). მედეას სახეში ამ ორი პლასტის ურთიერთმიმართებაზე ბუნება x კულტურის ოპოზიციის ჭრილში მსჯელობს გრინბერგი (Greenberg, 1986, pp. 16-36).

² „*მე ისევ მე ვარ. ყველაფერს, რასაც შენთვის აკეთებდა წრეგადასული სიყვარული, ახლა გააკეთებს წრეგადასული სიძულვილი*“ (242-3). კორნელის „მედეას“ ქართული ტექსტი მოგვყავს ლ. ბერძენიშვილის თარგმანით – მედეა, ლევან ბერძენიშვილის ახალი თარგმანები, თბილისი, გამომცემლობა ინტელექტი, 2023.

ტობა ოჯახური ნათესაური ურთიერთობის და ქორწინების გაწყვეტის შემდეგაც. შესაბამისად, მან თავისი წარმოშობისა და ხასიათის ძლიერების სადარი შურისძიება უნდა განახორციელოს (Lungu, 2018, p. 167). გავიხსენოთ, რომ მოახლე წერინთან იგი ასე ახასიათებს თავს: „*მე დავრჩი, მე და ეს საკმარისია*“ (320). ... „*მე ვარ რკინა და ცეცხლი, მიწა და ზღვა, ქვესკნელი და ზეცა, მეფეთა კვერთხი და ღმერთების ელვა*“ (322-324).¹ და მაინც, ამ შემაშინებელი დეკლამაციის მიღმა მედეა-ქალს ვხედავთ, რომელიც უპირველესად ქმრისგან მიტოვებული და შეურაცხყოფილი ქალია. მედეა ფიქრობს, რომ იასონს ის ისევ უყვარს და მხოლოდ მეფის ძალას ემორჩილება (362-363).² ეს რწმენაც მის ადამიანურ და ქალურ სისუსტეებზე მიუთითებს.

კრეონთან შეხვედრის დროსაც მედეა ადამიანური განზომილების ფარგლებში წარმოგვიდგება, რომელიც სამართალს, მის სამართლიან განსჯას მოითხოვს ხელისუფლისგან. კოლხი ქალის სიტყვები: „*ვინც მოსმენის გარეშე განსჯის დამნაშავეს, თუნდაც მისი დანაშაული ას-ჯერ მეტად იმსახურებდეს სასჯელს, იგი სამართლიან სასჯელს უსამართლოდ ხდის*“ (400-402) ერთგვარი ვერდიქტია ხელისუფლის სამართლის მიმართ გამოტანილი. ლაურიოლას აზრით, ეს სიტყვები თავად კორნელის პოზიციას გადმოსცემს: „*ამდენად მისი მედეა ხდება გამტარი იმ ვნებათღელვისა, რომელიც ინკვიზიციისა და მასთან დაკავშირებული იურიდიული პრაქტიკის მიმართ კორნელის და მის აუდიტორიას ჰქონდა*“ (Lauriola, 2015, p. 388).

კორნელის თანამედროვე ფრანგული პოლიტიკური სისტემის კორუმპირებულობისა და მისთვის დამახასიათებელი პოლიტიკური გარიგების გამოძახილია მათ დიალოგში მოხსენიებული მოლაპარაკება აკასტოსსა და კრეონ-იასონის ტანდემს შორის. როგორც მედეა ეუბნება კრეონს, ამ უკანასკნელმა მშვენივრად იცოდა მისი წარსული, როდესაც მიიღო და მტრებისგან დაცვას დაჰპირდა (480 შმდგ.). თუმცა ახლა ერთმანეთისგან ორ დამნაშავეს განასხვავებს... უნდა, რომ ორი თანამზრახველიდან ერთს გვირგვინი ერგოს, მეორეს – წამება (458-59). მეტიც, მედეა პირდაპირ ადანაშაულებს კრეონს ძალაუფლების უკანონოდ გამოყენებაში, როცა რიტორიკულ კითხვას უსვამს: „*სწორია კანო-*

¹ თავის მხრივ, ეს სტრიქონები სენეკას ტრაგედია „მედეას“ 164-167 სტრიქონების ალუზია გახლავთ.

² კოლხი ქალის ეს რწმენა, ისევე როგორც იასონის მიმართ მოგვიანებით გაკეთებული მოწოდება, რომ ქმარმა მასთან ერთად დატოვოს კორინთო, კორნელის მიერ შეტანილი სიახლეა მედეა-იასონის ამბავში.

ნიერი ძალაუფლების ასე გამოყენება, რომ მე დანაშაუზე ვიყო და თქვენ ჩემი დანაშაულით გაიხაროთ?“ (449-50). თავის მხრივ, კრეონის პასუხი სრულიად აშკარაა მისი ხელისუფლების სარკაზმს, როცა პასუხად ეუბნება, რომ წავიდეს და კოლხეთში უჩივლოს (415), ისევე როგორც პოლიტიკური სისტემის გახრწნილობას, როცა აღარც კი მალავს, რომ მედეას გაძევებით მან მშვიდობა იყიდა (396).

აი, ამის შემდეგ, რაც უგულებელყვეს მედეას მოთხოვნა როგორც სამართლიანი სასამართლოს, ისე გაწეული სამსახურისთვის სამაგიერო წყალობის მიღებისა, კოლხი ქალის პიროვნებაში ზედაპირზე ამოდის ის პლასტი, რომელიც პოლისში მიღების სანაცვლოდ პოლისის საზღვრების მიღმა ჰქონდა დატოვებული.¹ იასონთან შეხვედრისას ჯერ კიდევ ადამიანურობის ფარგლებში მყოფ მედეას ვხედავთ, რომელიც ქმარს გაწეულ სამსახურს ახსენებს და უმადურობისა და ურცხვობისთვის სასტიკად ჰკიცხავს. იგი ბრალს სდებს იასონს ყველა იმ დანაშაულში, რომლებიც მან ჩაიდინა. მედეას განსჯა ასეთია – დანაშაულს ის სჩადის, ვისაც დანაშაული მოემსახურა (860). თუმცა ამგვარ მედეასთან ერთად ჩვენ წინაშე ისევ შეყვარებული ქალია, რომელიც ყველაფრის მიუხედავად ქმარს მაინც მოუწოდებს, რომ მასთან ერთად დატოვოს ქალაქი. და როცა იასონი მას უარს ეუბნება იმ საბაბით, რომ ორი მრისხანე მეფის ეშინია და როცა მედეა გააცნობიერებს, რომ მის წინაშე მდგომ მამაკაცს უბრალოდ ერთი სული აქვს მისგან გათავისუფლდეს, ის საბოლოოდ გაწყვეტს ყველანაირ კავშირს ადამიანურ სისუსტეებთან. მისი არსების სიღრმეში ჩამალული დემონური საწყისი იწყებს თავისი ძალების გამოვლენას.² დე ლისაკის აზრით, კრეონთან და იასონთან დაპირისპირებისას მედეას პერსონაჟი უკვე გვევლინება კორნელისეული გმირის პროტოტიპად, იგი წარმოსდგება „devoir“-ის დამცველად, რამეთუ მედეა იცავს არა მხოლოდ საკუთარ თავს, არამედ თავის უფლებებს და თავისი საქმის სიმართლესაც (Corneille, 1978, pp. 38-39).

¹ ნერიის მოკლე მონოლოგი იასონის მედეასთან მისვლამდე შთაბეჭედავად გვიხატავს კოლხი ასულის მაგიურ ძალებს „საკმარისია გადაწყვიტოს, ერთი სიტყვით შეუძლია ზეციდან ელვა მოავლინოს, ზღვებს შეუძლიათ ყველაფერი დატბორონ, მხოლოდ მის ბრძანებას ელოდებიან... და თუ საკმარისი არ იქნა ყველა ელემენტი, ჯოჯოხეთი მზადაა, გამოვიდეს მის ბრძანებაზე“ (701-709).

² გრინბერგის შეფასებით, დეჰუმანიზირებული მედეა მონსტრად იქცევა (Greenberg, 1986, p. 21).

იასონთან შეხვედრის შემდეგ მაგიურ გამოქვაბულში მედეა ოკულტურ რიტულს ატარებს და კრეუსასთან გასაგზავნ კაბას საწამლავით გაჟღენთს. ამას შემდეგ მაგიური საშუალებების გამოყენებით ეგევსის ციხიდან დახსნა მოსდევს (იხ. ზემოთ). ეს ატმოსფერო სრულიად გვავიწყებს მედეა-ადამიანს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბავშვების მკვლელობის წინ მედეას სულში მიმდინარე ბრძოლა მწერალს მოკლედ აქვს წარმოდგენილი და ადრე შექმნილი შთაბეჭდილება, რომ ბავშვები მისთვის უპირატესად შურისძიების იარაღი არიან, კვლავ ძალაში რჩება.

ბოლო აქტში მთავარი ყურადღება კრეუსასა და კრეონის სასიკვდილო აგონიას ეთმობა, რომელიც ჩვენ თვალწინ, სცენაზე არის გათამაშებული. კრეონი ვერ უძლებს წამებას და თავს იკლავს, იასონი სულთმოზრმავი საპატარძლოს მხოლოდ ბოლო ამოსუნთქვას მიუსწრებს, რომელიც მას მედეაზე შურისძიებას დაავალებს. აქ საყურადღებოა კორნელის მიერ შემოტანილი სიახლე – რათა ცოლი დატანჯოს, იასონი შვილების მოკვლაზეც კი გაიფიქრებს. „*დაე, პირველი მისი წამება თქვენი სიკვდილის ნახვა იყოს*“, გაყვირის კრეუსას საქმრო (1536). ამით დრამატურგი გვიჩვენებს, რომ შვილების მკვლელობის განზრახვა მხოლოდ მედეას მახასიათებელი არ არის. იმის გამო, რომ კარგავს სიყვარულის ობიექტს და იმისთვის, რომ ამის გამკეთებელი დასაჯოს, იასონიც უშვებს შურისძიების გამო შვილების გაწირვას, მათ იარაღად გამოყენებას. სასიყვარულო ვნებების უპირატესობა, სწრაფვა ძალაუფლებისკენ, არასამართლიანი განსჯა, პირადი გარიგება და პოლიტიკური კორუფცია – ეს ყველაფერი გაცილებით ძლიერია ჩვეულებრივ, ადამიანურ გრძნობებზე. ოქროს საწმისის მომპოვებელი გმირი საცოლეს დაპირებას ვერ უსრულებს – მისთვის მიუწვდომელი, სიმაღლეზე მდგომი მედეა ფრანგ დრამატურგთანაც თავისი ანტიკური თანამოსახელეს მსგავსად ფრთოსანი ეტლით მიფრინავს. ეს მედეაც სენეკას მედეას მსგავსად დასცინის არარაობად ქცეულ თავის თანამეინახეს და უბარებს: „*შეიცან ცოლი შენი... დაფიქრდი, სხვა დროს, ვისი უფრო უნდა გეშინოდეს, მისი თუ ორი მეფისა*“ (1589 შმდგ.). თავის გრძელ დეკლამაციაში იასონი ჯერ იფიცებს, რომ დედამიწის კიდემდე მიჰყვება მედეას, მაგრამ შემდეგ აღიქვამს რეალობას – ჯადოქარზე შურისძიებას ღმერთებს გადააბარებს და ანტიკური პროტოტიპისგან განსხვავებით, თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს.

თავდაპირველად კორნელის ტრაგედია, მოწონებით სარგებლობდა, თუმცა დრამატურგის სიცოცხლეში მისი განახლებული ვერსია

მხოლოდ ორჯერ იყო წარმოდგენილი, შემდგომ კი საერთოდ ამოიღეს რეპერტუარიდან. ამისდა მიუხედავად, ფრანგულ თეატრში მედეას გააზრებაზე ამ პიესის არაპირდაპირი გავლენა კარგა ხანს გრძელდებოდა (Macintosh, 2000, p. 9).

მეორე ტრაგედია „მედეა“, რომლის განხილვასაც შემოგთავაზებთ, კიდევ უფრო მეტ კავშირს გვიჩვენებს თავის თანამედროვე ეპოქასთან. ეს გახლავთ 1856 წელს პარიზში Theatre-Italien-ში წარმოდგენილი ფრანგი დრამატურგის, ერნესტ ლეგუვეს პიესა „მედეა“. ფრანგ გრილპარცერის ტრილოგიის „ოქროს საწმისის“ (1821) შემდეგ ნაწარმოები XIX ს-ის მედეას ყველაზე მნიშვნელოვან რეცეფციადაა აღიარებული (Macintosh, 2000, p. 14). ასეთი შეფასება გამოძახილია ლეგუვეს პიესის დიდი გავლენისა თავისი ეპოქის „მედეას“ წარმოდგენებზე. ეს კი, თავის მხრივ, განპირობებული იყო იმით, რომ დრამატურგმა წარმატებით უპასუხა დროის მოთხოვნას, დაეხატა კოლხი ქალი მიტოვებულ და შეურაცხყოფილ ცოლად, გარემოებათა მსხვერპლად, რომელიც მხოლოდ შექმნილი ვითარებიდან გამომდინარე კლავს შვილებს იმ ერთადერთი მოტივით, რომ ისინი უარესი ბედისგან დაიცვას. თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მედეას ამგვარ გააზრებას ნიადაგი მისმა წინა პერიოდის ინტერპრეტაციებმა მოუშადა. მოიძებნა ორი გზა, რომ მედეა შვილთა შეგნებულად მკვლელობისგან გაეთავისუფლებინათ. ერთის მიხედვით, შვილების მკვლელობა დროებითი სიგიჟის მომენტში ჩადენილად იქნა წარმოჩენილი, როგორც ეს რ. გლოვერმა 1767 წელს ლონდონში დადგმულ „მედეაში“ გააკეთა, მეორე სტრატეგია კი გვთავაზობდა ბავშვების მკვლელობის მედეასეული განზრახვისთვის ალტრუისტული მოტივაციის მიცემას – დედა კლავდა შვილებს იმიტომ, რომ მათთვის მტრების ხელით უარესი სიკვდილი აერიდებინა (Hall, 2014, p. 148). შვილთა მკვლელობის სწორედ ამ მოტივაციას ვხედავთ გრილპარცერთან. როგორც კოლხი ქალი ძიძას ეუბნება, ის თავის ქმედებას შვილებისთვის საშინელი მომავლის ასაცილებლად ერთადერთ გზად მოიაზრებს.¹ ამასთან, XIX საუკუნეში თანდათან იცვლება ქალების მდგომარეობის, მათი უფლებების მიმართ დამოკიდებულება, ფართოდ იშლება ქალთა ემანსიპაციის ლოზუნგით წარმართული მოძრაობა და იზრდება ამ მოძრაობის მიმართ

¹ მედეასა და მისი შვილების ურთიერთობაში გრილპარცერს მნიშვნელოვანი სიახლე შემოაქვს. როცა გაძევების წინ მედეა უკანასკნელ წყალობას – შვილების წაყვანას ითხოვს, იგი სასტიკ დარტყმას იღებს. ბავშვები უარს ამბობენ, წაყვნიან დედას, რადგან მისგან უკვე გაუცხოვებულნი არიან.

მთლიანად საზოგადოების მხარდაჭერა. სწორედ ამგვარ სოციალურ-პოლიტიკურ ფონზე გამოდის ასპარეზზე დრამატურგი ერნესტ ლეგუვე. იგი კითხულობს ლექციებს ქალთა მდგომარეობაზე, კურირებს ქალთა განათლების პოლიტიკას საფრანგეთის სკოლებში, გვევლინება ფემინისტური მოძრაობის ანალიტიკოსად, გამოსცემს სამ მნიშვნელოვან მონოგრაფიას საფრანგეთში ქალთა მდგომარეობის შესახებ.¹ 1854 წელს იგი წერს ტრაგედია „მედეას“. დრამატურგის ჩანაფიქრით, მედეას როლი ფრანგული თეატრის პრიმადონას – მილე რაშელს უნდა შეესრულებინა, თუმცა მსახიობმა უარი განაცხადა, ეთამაშა შვილების მკვლელი დედა. თავიდან უარით გაისტუმრა ლეგუვე იტალიელმა მსახიობმა ადელაიდა რისტორიმაც, თუმცა პიესის წაკითხვის შემდეგ შეცვლა თავისი გადაწყვეტილება. რა იყო გადამწყვეტი რისტორისთვის პოზიციის შეცვლისას? სწორედ ის, რომ ლეგუვესთან მედეა შვილებს წინასწარი განზრახვით არ კლავდა. მსახიობის სიტყვებით, ამ პიესაში კოლხი ქალის ქმედებას იგი მოიაზრებდა „როგორც გამართლებულს და აუცილებელს“ (Ristori, 1888, p. 203).²

აი, როგორ აფასებდა ლეგუვეს თანამედროვე კრიტიკა მის სპექტაკლს. რევიუერის თქმით, „*[მწერალმა] თავი აარიდა ევრიპიდესეული გმირის სიდიადეს და მის [იგულისხმება მედეა, ქ.ნ.] საოჯახო უბედურებათა წარმოდგენას დასჯერდა. დატოვა მხოლოდ მიტოვებული ცოლი და დატანჯული დედა*“ (Hall, 1999, p. 56).

ამგვარი მედეას დახატვისთვის ფრანგ დრამატურგს დასჭირდა, შეეცვალა მედეას ამბის სიუჟეტი. თავად ლეგუვეს მიაჩნდა, რომ მისი ნაშრომი იყო „*დროებითი პარტნიორის კოლაბორაცია გენიოსი ბერძენის ორიგინალთან*“ (Legouvé, 1893, 47-48). პიესა წარმოგვიდგენს თანმდევ სიუჟეტურ ხაზს, რომლითაც სცენაზე თამაშდება იასონისა და კრეუსას, იასონისა და ორფეუსის, ორფეუსისა და კრეონის, კრეუსასა და ბავშვების და მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი წყვილის – კრეუსასა და მედეას ურთიერთობა. ამ წყვილის ურთიერთობა მნიშვნელოვანი გახლავთ უპირველესად იმიტომ, რომ ემსახურება მედეას პიროვნული თვისებების წარმოჩენას. საერთოდ უნდა ითქვას, რომ ფრანგ დრამატურგთან თანმდევი სიუჟეტური ხაზი კორნელის ტრაგედიას-

¹ Legouvé 1864; Legouvé 1869⁵; Legouvé 1881. ამ კუთხით ლეგუვეს მოღვაწეობას განიხილავს კარენ ოფენი (Offen, 1986. pp. 452-484).

² ავტობიოგრაფიულ თხზულებაში მსახიობი აღნიშნავდა, რომ მედეას როლი მას ყველა სხვა როლს ერჩივნა და რომ ეს იყო როლი, რომლისგანაც მან ყველაზე მეტი ისწავლა.

თან შედარებით გაცილებით მჭიდროდაა გადახლართული მედეას ამბის ძირითად სიუჟეტთან.

პიესა კორინთოში მარტო ჩასული იასონისა და ორფევსის გაბასებით იწყება. მათი საუბრიდან ვიგებთ, რომ იასონს კორინთო მტრებისგან უხსნია და საყოველთაო აღიარება და სიყვარული მოუპოვებია. ვიგებთ იმასაც, რომ მას ახლა კორინთოს მეფის ქალიშვილზე – კრეუსაზე აქვს დაქორწინება განზრახული. თუმცა საქორწინო მსხვერპლშეწირვებს ავისმომასწავებელი ნიშნები სდევთ, რაც კორინთოს მეფეს საშინლად აშფოთებს. სწორედ ამ დროს ქალაქში შემთხვევით ხვდება მედეა. დრამატურგი ოსტატურად წარმოაჩენს კოლხი ქალის სავალალო მდგომარეობას, რაც სრულიად საპირისპიროა ყველაფრის მქონე იასონის მდგომარეობისა. ბავშვებთან ერთად ქმრის სამეზნელად წამოსულ ქალს ძიძაც კი არ ახლავს. მარტოობას, სრულ ინფორმაციულ ვაკუუმს იასონის შესახებ თან ერთვის ლტოლვილთა უსახსრობა, ბავშვები შიმშილის ზღვარზე არიან, ამიტომაც სასოწარკვეთილი დედა მათ დიანას ტაძარში მავედრებლებად აგზავნის. აქ კი შემთხვევით გადაეყრება კრეუსას, რომლის ვინაობის შესახებაც წარმოდგენა არა აქვს. მოულოდნელობითა და სასიყვარულო ინტრიგებით დატვირთული სიუჟეტი, როგორც აღვნიშნეთ, ახალი დროის დრამატურგისთვის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. ორი ქალის დიალოგი სიყვარულს, ეჭვიანობას, ამ გრძნობით გამოწვეულ მძიმე ქალურ განცდებს ეხება. მედეას ადამიანურ მხარეს წინ წამოსწევს ასევე მისი მონაყოლი, თუ რამდენად მტკივნეული იყო მისთვის სიყვარულის გამო სამშობლოდან გაქცევა, როგორ ტიროდა იგი გამოთხოვებისას მძინარე დედის სასთუმალთან (მედეა I, VI). მედეაც და კრეუსაც თანდათან ხვდებიან, ვინ დგას თითოეული მათგანის პირისპირ. საბოლოოდ ნათელს ორფევსის შემოსვლა ჰფენს. ეპიზოდი მედეას მუქარით მთავრდება.¹ დაჩაგრულ ქალად მედეას დახატვაში დიდ როლს თამაშობს იასონის პერსონაჟი, რომელიც ფრანგ დრამატურგთან კიდევ უფრო მუქ ფერებშია წარმოჩენილი, ვიდრე მისი ანტიკური თანამოსახელე. ის პირდაპირ ლაპარაკობს მედეას მიმართ სიძულვილზე, კიდევ უფრო სარკასტულია, ხშირად კარნახობს თავის პირობებს. ბერძენი გმირი დათანხმდება ორფევსის კომპრომისულ შეთავაზებას, მედეას თავად

¹ ორფევსს, ე.წ. ნდობით აღჭურვილი პირს ამავე ფუნქციის მქონე კორნელის პერსონაჟთან შედარებით, გაცილებით გამოკვეთილი პოზიცია უჭირავს მედეას სასარგებლოდ. იგი ყველა შესაძლო შემთხვევაში დახმარების ხელს უწვდის მედეას და აკრიტიკებს მის მეუღლეს.

ათქმევინოს უარი თავიანთ ქორწინებაზე, რამეთუ დარწმუნებულია, რომ იმისდა მიუხედავად, თუ რაოდენ შეურაცხმყოფელია ეს წინადადება, იგი მაინც მიაღწევს მედეას თანხმობას.¹ და როცა ცოლისგან უარს მიიღებს გაათავისუფლოს საქორწინო ფიცისგან, იგი მედეას გამევეებით ემუქრება. იასონის განაცხადით, მას მოლოდინი აქვს, რომ ყველაფერი გაუვა გამომდინარე იქიდან, რომ კორინთოში იგი სჭირდებათ, იგი სასარგებლოა ქალაქისთვის. სარგებელი კი ბერძენი გმირის მთავარი ცხოვრებისეული კრედაა. ამის შემდეგ მედეა შურისძიების დაგეგმვას იწყებს. თანმდევი სიუჟეტი კი წარმოგვიდგენს კოლხი ქალის პოლიტიკურ დევნას კორინთელთა მხრიდან, რომლებსაც უცხოელი ჯადოქრის ჩაქოლვა აქვთ გადაწყვეტილი. დასახმარებლად მოვარდნილი კრეუსა მედეას გაქცევას სთავაზობს. და აი, მაყურებლისთვის მოულოდნელად მედეა მუხლებზე უჩოქებს პატარძალს და საქმროს დათმობას ევედრება. როგორც ჩანს, ავტორს სურდა კიდევ მეტად გაემახვილებინა ყურადღება მედეას ქალურ სისუსტეებზე, იასონის მიმართ მისი გრძნობის სიძლიერეზე. უარის მიღების შემდეგ შეურაცხყოფილი ქალი იდენტობას იბრუნებს და მეტოქეს სასტიკად ემუქრება.

ლეგუვეს მიზანი, მარტოსული მედეას საქციელი – შვილების მკვლელობა – ვითარებიდან გამომდინარე იძულებით ქმედებად წარმოგვიდგინოს, ცვლის შურისძიების განხორციელების მიმდინარეობასა და გზებს. აქ აღარაა ცოლ-ქმრის მეორე შეხვედრა, როცა ევრიპიდეს მედეა მოტყუებისა და გათამაშების უბადლო ოსტატობას ავლენს. პირიქით, ლეგუვეს გმირ ქალს რცხვენია კიდევ, რომ შურისძიებისას მალულად, მოტყუებით მოქმედებს, როცა საწამლავით გაჟღენთილ პირსაბურავს, როგორც საჩუქარს, კრეუსას უგზავნის. სირცხვილის გრძნობის ქონა, ბუნებრივია, კიდევ უფრო ახლობელს ხდიდა მედეას მაყურებლისთვის. მისთვის წარდგენილ ვერდიქტზე მედეას ვითომცდა თანხმობას ჩვენ ბავშვების კრეუსასთან მისვლის დროს ვიგებთ, ასევე ვხედავთ, თუ როგორი თბილი ურთიერთობა მყარდება დედინაცვალსა და ბიჭებს შორის. სიტუაცია მას შემდეგ იცვლება, როცა

¹ მედეას ნებაყოფლობითი უარი ქორწინებაზე ორფევსის დაჟინებული მოთხოვნაა. ქორწინების ავისმომასწავებელი სამსხვერპლო ნიშნებით აფორიაქებულ კრეონს ორფევსი იასონისა და კრეუსას კავშირის ტრაგიკულ შედეგს უწინასწარმეტყველებს. მეფე ქორწინების ჩაშლას გადაწყვეტს, მაგრამ ამაზე უკვე იასონი არაა თანახმა და კრეუსას ძალით წაყვანითაც იმუქრება. სწორედ ამის შემდეგ შემოაქვს ორფევსი კომპრომისული წინადადება.

ორფევესი მედეას ქალაქის სასწრაფოდ დატოვების ბრძანებას ატყობინებს. და მაშინ წინა პლანზე მედეა-დედა წარმოსდგება. იგი მყისვე მიდის კრეონთან ბავშვების დატოვების სათხოვნელად. პირობების მოკარნახე იასონი მხოლოდ ერთი შვილის წაყვანის ნებას რთავს. დედის განწირული თხოვნის მიუხედავად, იასონის წყალობა მხოლოდ ერთი ბიჭის დათმობაზე ვრცელდება. უბედური დედა შვილებს სთხოვს არჩევის გაკეთებას. და მაშინ ლეგუვე გრილპარცერის კვალს მიჰყვება. ბავშვებს არ სურთ, დედას გადასახლებაში წაყვნი. მედეას ტოტალურ მარტოობას ემატება საშინელი დამცირება – შვილების მიერ მისი საჯაროდ უარყოფა, რომლებიც აცდუნა მატერიალურმა სიკეთემ და უსაფრთხოების განცდამ (Macintosh, 2000, p. 15).

ევრიპიდეს მედეას ცნობილი მონოლოგი – საშინელი ბრძოლა შურისმაძიებელსა და დედას შორის ლეგუვეს პიესაში გაცილებით მოკლედაა წარმოდგენილი. როგორც კი გამოსათხოვრად მოსული შვილები დედას შეეხებიან, იცვლება მედეას გადაწყვეტილება იასონის დასატანჯად ბავშვების მოკვლის შესახებ. მედეა-დედა ხვდება, რომ შვილები არიან ისინი, ვინც მას ყველაზე მეტად უყვარს. კოლხი ქალი უკვე ბავშვებთან ერთად გაქცევას გეგმავს, მაგრამ მას კრეუსას სიკვდილით აღშფოთებული კორინთელები ერტყმიან გარს. კრეონი შვილების მისგან გამოგლეჯას ცდილობს. მედეა აფრთხილებს, რომ ბავშვებს არ დაანებებს და როდესაც მისი შეძახილი არაფერს ცვლის, ორი განწირული ყვირილი გაისმის. ბოლო სცენა წარმოგვიდგენს მედეას სისხლიანი დანით ხელში, რომელიც შემოვარდნილი იასონის შეძახილს, თუ ვინ მოკლა ბავშვები, ერთი სიტყვით პასუხობს: „შენ“.

ლეგუვეს პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „მედეა“ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა არა მარტო საფრანგეთში, არამედ ევროპის სხვა ქვეყნებში, ჩრდ. და სამხრეთ ამერიკაშიც კი. სპექტაკლმა მძლავრი ბიძგი მისცა „მედეას“ ახალ წარმოდგენებს, მათ შორის, ბურლესკურ დადგმებს. ფ. მაკინტოშის თქმით, სწორედ ამ ბურლესკებისგან ამოიზარდა შემდეგ მედეას ინტერპრეტაციის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება – მისი პროტოფემინისტური გააზრება (Macintosh, 2000, p. 18).

ერთობ საყურადღებოა, რომ ლეგუვეს „მედეამ“ მყისიერი გამოძახილი ჰპოვა ქართულ ლიტერატურულ და თეატრალურ სივრცეში. ახალგაზრდა მეცნიერის, მარიამ კალაძის დამსახურებაა იმის აღმოჩენა-დასაბუთება, რომ ივ. კერესელიძის ნათარგმნი ტრაგედია „მედია“ ერნესტ ლეგუვეს პიესაა და რომ 1875 წელს ეფროსინე კლდიაშვილის

მიერ ქუთაისის სცენაზე წარმოდგენილი სპექტაკლი „მედია“ სწორედ ლეგუვეს აღნიშნული ნაწარმოებს ეფუძვნებოდა (Kaladze, 2022, pp. 121-126).

ამდენად, როგორც ვნახეთ, ორი სხვადასხვა ეპოქის მწერალმა – კორნელიმ და ლეგუვემ – მითოსური მედეას ორი განსხვავებული სახე შექმნა. კორნელის მედეა-ჯადოქარი გვევლინება ერთგვარ გამტარად იმ დაძაბულობისა, რომელიც მწერლის თანამედროვე ეპოქისთვის იყო დამახასიათებელი, კერძოდ, ეხმიანებოდა ინკვიზიციის უაღრესად საჭირობოტო დისკურსს და მასთან დაკავშირებულ არასამართლიან სასამართლოს. ამასთან XVII ს-ის მწერალს წინა პლანზე ჰქონდა წამოწეული მედეა-ადამიანის ის მხარეები, რომლებიც მისი პერიოდის მაყურებლისთვის იყო საინტერესო – ქალის მძაფრი სასიყვარულო ვნებები, ეჭვიანობა და სასტიკი შურისძიება თავის მტრებზე.

მედეას სახის ლეგუვესეულ ინტერპრეტაციაში უფრო პირდაპირ წარმოდგება მწერლის თანამედროვეობის მოთხოვნები, ეხილათ პატრიარქალური საზოგადოების მიერ ჩაგრული ქალი, მიტოვებული ცოლი, ადამიანური სისუსტეების მქონე არსება, რომელიც საზარელ საქციელს შეგნებულად კი არ სჩადის, არამედ ვითარებიდან გამომდინარე იძულებულია ასე იმოქმედოს. საყურადღებოა, რომ XIX ს-ის მწერლის გმირი მხოლოდ ოჯახიდან არაა გარიყული, არამედ მას, როგორც უცხოს და ჯადოქარს, მთელი საზოგადოება სდევნის. ყოველივე ეს კი ეხმიანება იმ გამოწვევებს, რომლის წინაშეც იმ პერიოდის ფრანგული საზოგადოება იდგა როგორც ქალის, ასევე უცხოთა უფლებებთან მიმართებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერძენიშვილი ლევან (2023). მედეა, ლევან ბერძენიშვილის ახალი თარგმანები. თბილისი: „ინტელექტი“. [Berdzenishvili, Levan (2023). Medea, Levan Berdzenishvilis Akhali Targmanebi. [Medea Levan Berdzenishvili's New Translations]. Tbilisi: Intelekti].
- Bagby, Barbara Ann. (1941). The Story of Medea in World Drama [Boston University Graduate School Thesis]. <https://hdl.handle.net/2144/14880>
- Boyle, A. J. (2003). Tragic Seneca, An Essay in the Theatrical Tradition. London and New York: Routledge.
- Corneille, Pierre (1978). Médée: tragédie, (André de Leyssac, Ed.), Geneve: Librairie Droz.

- Greenberg, Mitchell (1986). *Corneille, Classicism and the Rules of Symmetry* (Cambridge Studies in French), Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, Edith (2014). Divine and Human in Euripides' *Medea*, Ch.11. In D. Stuttard (Ed.), *Looking at Medea: Essays and a translation of Euripides' tragedy*, pp. 139-157, London and New York: Bloomsbury.
- Hall, Edith (1999). *Medea and British Legislation Law before the First World War, Greece and Rome*, vol. 46, Issue 1, April, 42-77. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0017383500026097>
- Kaladze, Mariam (2022). The Play *Media* (Kutaisi, 1875) on the Georgian Scene: Authorship and Significance for the Contemporary Theatrical Context, *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences*, vol. 16, no. 4, pp. 121-126.
- Lauriola, R. (2015). *Medea*, Chap.12. In R. Lauriola, K. N. Demetriou (Eds.) *Brill's Companion to the Reception of Euripides*. Leiden, Boston: Brill.
- Legouvé Ernest (1864). *La Femme en France au XIXe siècle*, Paris: Librairie De La Bibliothèque Démocratique.
- Legouvé Ernest (1869⁵). *Histoire morale des femmes*, Paris: Hetzel.
- Legouvé Ernest (1881). *La Question des femmes*, Paris: Hetzel et Cie.
- Legouvé, Ernest (1893). *Sixty Years of Recollections*, vol. 2. London: Remington
- Louis, Allen (1913). *A Comparison of the Médée of Corneille with the Medea of Seneca*, [BA Thesis, University of Illinois].
- Lungu, R. D. (2018). *Médée, Clytemnestre and Phèdre Female Heroism Revisited in Seventeenth-Century French Tragedy*, [PHD Thesis, University of Bristol]. <http://research-information.bristol.ac.uk>
- Macintosh, F. (2000). Introduction: The Performer in Performance. In E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (Eds.), *Medea in Performance 1500-2000*, 1-32 . Oxford: Oxford University Press.
- Offen, Karen. Ernest Legouvé and the Doctrine of 'Equality in Difference' for Women: A Case Study of Male Feminism in Nineteenth-Century French Thought, *Journal of Modern History*, vol. 58, no. 2 (June 1986): 452-484.
- Ristori, Adelaide (1888). *Studies and Memoirs*, Boston: Roberts.
- Van Zyl Smit, E. (1987). *Contemporary Witch: Dramatic Treatment of the Medea Myth*. [Unpublished D. Litt. dissertation]. University of Stellenbosch. <http://scholar.sun.ac.za>

Gender Aspects of Shio Aragvispireli's Stories

შოი არაგვისპირელის ნოველების გენდერული ასპექტები

Nestan Kutivadze
Akaki Tsereteli State University
(Georgia)

ნესტან კუტივაძე
აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

Gender, which has changed from a grammatical term to a socio-cultural construct, is a topical scientific problem and is being studied intensively from a culturological and scientific viewpoint. Gender theories developed considerably in XX century based on the studies by Simone de Beauvoir, Levi Strauss, Freud, Jacques Lacan, and other well-known scientists. These works cover philosophical, anthropological, psychological and historical aspects as well, and show the complexity and diversity of this issue, which is due to the fact that in this or that socio-economic and political system the stereotypes of female and male role models are closely linked to the values and cultural traditions of the society itself.

The issue of the status of women is particularly acute in the second half of the nineteenth century in America and Europe. The discussions around the gender situation in Georgia can also be observed from the mentioned time period. The topic of equality between women and men is discussed in the publicist letters by famous Georgian figures of the second half of XIX century: Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Sergey Meskhi, Niko Nikoladze, etc. They respond to the letters of European thinkers, and consider the role of women and men in the advancement of society to be equally important and also analyze the difficult reality in this regard. The complexity of the inevitable and necessary process of changing the social role of women in the society, which is full of traditional, and often of false clichés, has been well demonstrated by the Georgian literature of XIX-XX centuries. In this regard, Shio Aragvispireli's stories should be distinguished. The prose writer raises the issue of gender equality in a number of works, showing the established

clichés in society, which are primarily related to moral issues and personal freedom. The writer reflects on overcoming social and psychological pressures, revealing that without going through a complex and contradictory process of changing consciousness no society can overcome the reality oriented to social inequality and false beliefs.

Keywords: Gender stereotypes, Emancipation of women, Georgian literature

საკვანძო სიტყვები: გენდერული სტერეოტიპები, ქალის ემანსიპაცია, ქართული ლიტერატურა

გენდერი, რომელიც გრამატიკული ტერმინიდან იქცა სოციალურ-კულტურულ კონსტრუქტად, დღეს საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთი მაჩვენებელია. ამასთანავე, აქტუალური მეცნიერული პრობლემაა და მისი შესწავლა ინტენსიურად მიმდინარეობს სოციალური, ფილოლოგიური, ეკონომიკური, ბიოლოგიური თუ სხვა პოზიციებიდან. გენდერული თეორიები მეოცე საუკუნეში მნიშვნელოვნად გაღრმავდა, რასაც საფუძველი შეუქმნა სიმონ დე ბოვუარის, ლევი-სტროსის, ფროიდის, ჟან ლაკანისა და სხვა ცნობილი მეცნიერების კვლევებმა. ეს ნაშრომები მოიცავს როგორც ფილოსოფიურ, ანთროპოლოგიურ, ასევე ფსიქიოგოლოგიურ თუ ისტორიულ ასპექტებს, აჩვენებს თავად ამ საკითხის სირთულესა და მრავალწახნაგოვნებას, რაც განპირობებულია იმით, რომ ამა თუ იმ სოციალურ-ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სისტემაში ქალისა და მამაკაცის როლური მოდელების, სტერეოტიპების წარმოქმნა მჭიდროდ დაუკავშირდა თავად ამავე საზოგადოების ფასეულობებსა და კულტურულ ტრადიციებს.

საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ქალისა და მამაკაცის სოციალური ფუნქციების აღქმა დაკავშირებული იყო ქალის, როგორც სუსტის, მზრუნველის, დედის, ხოლო მამაკაცის, როგორც ძლიერის, მფარველის, წინამძღოლის ხატებთან. როგორც უილიამ გ. როი აღნიშნავს (2007, გვ. 13), „დომინანტურმა საზოგადოებრივმა ინსტიტუტებმა სულ უფრო მეტად ჩააყენა ქალი დაქვემდებარებულ მდგომარე-

ობაში, ხოლო მამაკაცს მეტი ძალაუფლება მიანიჭა“. მამაკაცებისა და ქალების ისტორიული როლების ამგვარი დეტერმინირებულობა ავლენს მასკულიზაციისა და ფემინიზაციის ბინარულობას, ამ ოპოზიციის ორგანულად წინააღმდეგობრივ ბუნებას.

ქალთა მდგომარეობის საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ მდებარეობდა საუკუნის მეორე ნახევრის ამერიკასა და ევროპაში. ამავე დროიდან შეგვიძლია გავადევნოთ თვალი საქართველოშიც გენდერული ვითარების შესახებ მსჯელობას, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ლიბერალური შეხედულებების გავრცელებას, საზოგადოებაში მიმდინარე სოციალურ-ეკონომიკურ თუ კულტურულ-საგანმანათლებლო ცვლილებებს მოჰყვა. ქალისა და მამაკაცის თანასწორობის თემას თავის პუბლიცისტურ წერილებში განიხილავენ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილი ქართველი მოღვაწეები: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, სერგეი მესხი, ნიკო ნიკოლაძე და სხვ., ეხმაურებიან და ეკამათებიან ევროპელ მოაზროვნეებს, საზოგადოების წინსვლაში ქალისა და მამაკაცის როლს თანაბრად მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ და ამ მხრივ არსებულ მძიმე რეალობასაც კრიტიკის საგნად აქცევენ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ქალთა ემანსიპაციის საკითხი უშუალოდ დაუკავშირდა ქალთა განათლებას. ცნობილი თუ ნაკლებად ცნობილი ქართველი მოღვაწეები თანხმდებოდნენ, რომ განათლებას უნდა დაფუძნებოდა პიროვნული თავისუფლება. ზოგადად, ამ პრობლემებზე წერისას ქართველ პუბლიცისტთა და მწერალთა ნააზრევში კარგად იჩინა თავი იმ სირთულეებმა, რომელიც ქალთა საზოგადოებრივ ასპარეზზე გააქტიურებისას წამოიჭრებოდა. ქართველ მოღვაწეებს არასამართლიანად მიაჩნდათ, რომ მამაკაცებსა და ქალებს ერთნაირი უფლებები არ გააჩნდათ, მაგრამ აქვე ხაზს უსვამდნენ მამაკაცებისათვის დაკისრებული მოვალეობების სიმძიმეს, ქალებს პასიურობის გამო საყვედურობდნენ და თვლიდნენ, რომ ხშირად ისინი საოჯახო საქმეებსაც კი სათანადოდ ვერ უძღვებოდნენ (ჭავჭავაძე, 1988, გვ. 59). ამგვარი წარმოდგენა უთუოდ არის მაშინდელი საზოგადოებრივი განწყობის გამოძახილი. შემთხვევითი არაა, რომ ილია ჭავჭავაძე წერილში „დედათა საქმე და ქალთა განათლება“ აქცენტს ზოგადად ადამიანის განათლებაზე აკეთებს. განათლება, ილიას აზრით, მამაკაცსაც და ქალსაც საკუთარი მოვალეობების, მოქალაქეობრივი ინტერესების, სახელმწიფოებრივი თუ საოჯახო ვალდებულებების უკეთ განსაზღვრაში ეხმარება (ჭავჭავაძე, 1955, გვ. 371-374).

მრავალმხრივ საგულისხმოა სერგეი მესხის ცნობილი წერილი – „რა დაუპარგავთ ქალებს და რას დაემებენ ისინი?“ როგორც პუბლიკაციიდან მკაფიოდ იკვეთება, მიუხედავად იმისა, რომ ქალთა და მამაკაცთა თანასწორობის იდეა ზოგადად მისაღებია და არავინ ეწინააღმდეგება, უშუალოდ ქალებისათვის არსებული ინერცია იოლი დასაძლევია არ არის. პუბლიცისტი მაშინდელი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი გენდერული ცნობიერების შედეგად დამკვიდრებული სტერეოტიპის სიმძიმეზე ამახვილებს ყურადღებას, როდესაც აღნიშნავს: *„ჩვენ ისეთის თვალთ ვუყურებთ ქალებს, რომ მართლა იმათ ნახვის დროს, პირუტყვივლი გრძნობის დაკმაყოფილებისა და არშეყოების მეტი აზრში არაფერი არ მოგვდის, საზარელია ამისთანა შეხედულება ქალების შესახებ, მაგრამ ამაში ჩვენი ქალებიც დამნაშავენი არიან“* (მესხი, 1962, გვ. 97). XIX საუკუნის ამ ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოღვაწის აზრით, მხოლოდ სამოქალაქო უფლებებს, განათლებასა და ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესებას შეუძლია შეცვალოს ქალის მიმართ ასეთი დამამცირებელი დამოკიდებულება. *„სამივე ესენი ისეთნაირად არიან ერთმანეთზე დამოკიდებული, ისეთნაირად კუდი-კუდზე არიან გადამბმული, რომ ერთის უმეორისოდ შეძენა და მეორეს უმესამოთ – შეუძლებელი საქმეა“* (მესხი, 1962, გვ.93), – წერს სერგეი მესხი, რომელიც წინა პლანზე წამოსწევს გენდერული თანასწორობის პრობლემის მიზეზშედეგობრივ კავშირს სოციალ-ეკონომიკურ და კულტურულ-საგანმანათლებლო ფაქტორებთან.

ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, ქართველმა საზოგადო მოღვაწეებმა მოამზადეს ნიადაგი ქალთა ემანსიპაციისათვის. ამ მოვლენის მიმართ დამოკიდებულება არც საქართველოში ყოფილა ერთგვაროვანი. საპირისპირო ხედვის არსებობისა და წინააღმდეგობის მიუხედავად, ქალთა მოძრაობა აქტიურდებოდა, საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოდიოდა მეტი ქალი, რომელთა საქმიანობა სულ უფრო იქცევდა ყურადღებას.

ამ თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია ცნობილი პუბლიცისტისა და საზოგადო მოღვაწის, ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკულ მიმოხილვა – „ჩვენი მწერლობა“, რომელშიც ავტორი საგანგებოდ ეხება და მაღალ შეფასებას აძლევს ქართველი ქალების მიერ გამოცემულ თარგმნილი საკითხავი ლიტერატურის კრებულს. ნიკო ნიკოლაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული ლიტერატურის როლს საზოგადოებრივი ცნობიერების შეცვლაში და ქართველ ქალებს ურჩევს სამიჯნურო თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები თარგმნონ, რადგან თვლის, რომ

ამგვარი თხზულებები ეხმარებიან მამაკაცებს, დაძლიონ ცხოველური ინსტინქტები, ქალებს – მოიპოვონ პატივისცემა, შეცვალონ ოჯახის ცხოვრების წესი, ცოლ-ქმრის ურთიერთობა, შვილების ბედი. ამავე წერილში კარგად ჩანს საქართველოში ამ მხრივ არსებული მძიმე ვითარება. „(...) ჩვენში ცოლისა და ქალის მდგომარეობა ოჯახში, ყმაწვილების დამოკიდებულება, საზოგადოების ხასიათი და ჩვეულებები თითქმის იმავე მდგომარეობაშია დღეს, როგორშიაც იყო უცხო ქვეყნების საზოგადოება ამ რომანების გავრცელებამდის“ (ნიკოლაძე, 1963, გვ. 47), – წერს კრიტიკოსი. ის გამოსავალს საუკეთესო რომანების, მათ შორის, ჟორჟ სანდის (რაც შემთხვევითი არაა) თხზულებების, თარგმნაში ხედავს, მიიჩნევს, რომ ასეთი შინაარსის თხზულებები „კაცის გულს და ხასიათს აკეთილშობილებენ, სხვის მდგომარეობაში და გულში ჩახედვას, სხვის შებრალებას, და დახმარებას აჩვენენ საზოგადოებას და კაცისა და ქალის ხასიათს, გულს და მოსაზრებას“ (ნიკოლაძე, 1963, გვ. 47), – წერს ცნობილი მოღვაწე, რომელიც ცდილობს გაათამამოს ქალები, გულწრფელად შეაქოს მათი შრომა, რადგან თვლის, რომ ეს უკანაქნელი დიდ სარგებლობას მოუტანს საზოგადოებას.

მხატვრული ლიტერატურა არამხოლოდ მონაწილეობს საზოგადოებრივი ცნობიერების ცვლილებაში, უპირველეს ყოვლისა, ის ინახავს ამ საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ განწყობებს, შეხედულებებს, მოსაზრებებს, სხვადასხვა რაკურსით აღწერს მათს კონკრეტულ გამოვლინებებს, მრავლისმომცველ სურათს ქმნის ამა თუ იმ ეპოქის ხასიათის გასააზრებლად, არსის შესაცნობად.

ტრადიციულ, ხშირად ყალბი კლიშეებით მოცულ საზოგადოებაში ქალის სოციალური როლის ცვლილების გარდაუვალი და აუცილებლობით განპირობებული პროცესის სირთულე კარგად აჩვენა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართულმა ლიტერატურამ. ამ პერიოდის ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში აისახა მაშინდელი სოციალურ-სამართლის დამახასიათებელი ის სტერეოტიპები, რომლებიც ადამიანს სხვის ნებას დაქვემდებარებულ არსებად აქცევდა და ვერ ხედავდა მას, როგორც ინდივიდს. ასეთ ვითარებაში ქალის მიერ პიროვნული თავისუფლების მოპოვება, განათლებასთან ერთად, გაბედულებასაც მოითხოვდა.

XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთი ცნობილი პროზაიკოსი შიო არაგვისპირელი თანადროული სოციალური ღირებულებებისაგან გამოფიტვას სხვადასხვა მხატვრული პლანით განასახოვნებს და ყოველთვის ადამიანის არსთან, მისი ფსი-

ქიკის შრეებთან აკავშირებს. ამგვარ ხედვაში თავსდება გენდერული საკითხიც, რომელსაც ხშირად მწერალი ქალთა დისკრიმინაციის საჩვენებლად იყენებს, ასევე, მორალური დილემის ქვაკუთხედადაც წარმოაჩენს, მაგრამ არასდროს ხედავს ცალმხრივად. მწერალი, ამ შემთხვევაშიც, მრავალი კუთხით ასახავს თავისი დროის სოციალურ, მასში მოქმედი არაერთი სტერეოტიპული შეხედულების არასამართლიან ბუნებას წამოსწევს წინ.

მწერლის ნოველებში გენდერული საკითხი რეპრეზენტირებულია რამდენიმე ასპექტით და მხატვრულად ასახავს მაშინდელ საზოგადოებაში არსებული, მყარად დამკვიდრებული შეხედულებების გავლენას ცალკეული ადამიანის ყოფაზე.

ნოველაში – „ახალწლის ღამეს“ სოციალურ-ეკონომიკური ფაქტორი მთლიანად წარმართავს მომავლდავი გლეხის ფიქრს. ერთია საყოველთაო გასაჭირი და ამის გამო თანადგომის გარეშე დარჩენილი ოჯახი – „ყველას თავის თავი გასჭირვებია“, „ჩემს ქვრივსა და ობოლს ვინ მოუვლის! (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 16), მეორე კი – დაქვრივებული ქალის ხელახალი ქორწინება. „გიგოლას დაენანა დათმობა, გულს უკლავდა ის აზრი, რომ ჩემს სიკვდილს შემდეგ სხვა გახდება პატრონი ამ მშვენიერებისათ. „განა, – გაიფიქრა გიგოლამ, – მაგდანა სხვაზე გამცვლის?! ჩემს სიკვდილს შემდეგ სხვას დაუწყებს ხვევნას?! არა, მაგდანა ამას არ იზამს. მაგდანას ისე ვუყვარვარ, რომ სხვაზედ არ გამცვლის!...“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 16). ამ სიტყვებიდან კარგად ჩანს, რომ ერთგულება სიკვდილის შემდეგაც ცოლქმრული ცხოვრების სავალდებულო ატრიბუტადაა ქცეული. „უნდოდა ხმა მიეცა მაგდანასათვის და ფიცი ჩამოერთმია, რომ ჩემს შემდეგ სხვას არ მისთხოვდეს, მაგრამ ვერ ახერხებდა“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 16) – ამბობს მწერალი, თუმცა საყურადღებოა შემდეგი დეტალები: ერთი პიროვნული – მომავლდავი გრძნობს, რომ ამის მოთხოვნის უფლება არ აქვს, მეორე კი, ეკონომიკური აუცილებლობა, „თუ არ გათხოვდა, მაშ რითი ირჩინოს თავი, რითი გამოზარდოს ობოლი“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 17), – ეს არცთუ მთლად რიტორიკული კითხვა ის დამოკლეს მახვილია, რომლის გამოც ჯერ კიდევ ცოცხალი გიგოლა მეუღლის გათხოვებას გამართლებას უძებნის. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქალისათვის ფიცის ჩამორთმევის სურვილი, ამ შემთხვევაში, უგულვებელყოფს ქალის უფლებას, ბუნებრივ სწრაფვას ბედნიერებისაკენ, სიყვარულის კვლავ პოვნის შესაძლებლობას, რაც გულწრფელი სინანულისა და სევდის საგანი მართლაც შეიძლებოდა ყოფილიყო მომავლდავი

ქმრისათვის, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ ხელმეორედ ქორწინება წარმოდგენილია, როგორც იძულებითი ნაბიჯი შვილის წინაშე პასუხისმგებლობის გამო. ამგვარ აზროვნებას მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობაც უდავოდ უწყობს ხელს.

პატრიარქალური კულტურა ქალს უმეტესად ხედავს, როგორც თავდადებულ დედას. ამ ტექსტშიც ამგვარ თავდადებას განასახოვნებს შვილის ინტერესების გამო ქორწინებაც ისევე, როგორც საკმაოდ გავრცელებული კლიშე და, ამავე დროს, ქართული მწერლობისათვის კარგად ნაცნობი ობლების არ/ვერ ღალატის კონტექსტი.

არაგვისპირელის ნაწარმოებებში კარგად იკვეთება, რომ საზოგადოებრივ განვითარებაში მიმდინარე ცვლილებები, რომლებიც უშუალოდაა დაკავშირებული ცხოვრების წესის ამა თუ იმ მოდელის ჩამოყალიბებასთან, განსხვავებული ამოცანების წინაშე აყენებთ ადამიანებს. არსებობისათვის ბრძოლაში ხშირად ქალი იძულებულია საკუთარი სხეულით გადაირჩინოს თავი, რაც მას ძალადობის მსხვერპლადაც აქცევს და ფიზიკურადაც ანადგურებს.

ნოველაში „მომილოცნია ახალი წელი“ ახალგაზრდობაში სასურველი მეძავი ქალი ერთდროულად სასტიკი შურისმაძიებელი და თვითმკვლელი მხოლოდ იმიტომ ხდება, რომ ქალაქის მომხმარებელი საზოგადოების წინაშე პირისპირ დარჩენილი განწირული აღმოჩნდა ამავე საზოგადოებისაგან. მან კარგად იცის, რომ საკუთარი ცხოვრების წესი არ მოუტანს ბედნიერებას, მაგრამ ეს არაა მისი არჩევანი. *„უმანკო, გამოუცდელ თექვსმეტ-ჩვიდმეტი წლის უთვისტომო ქალს რა უნდა მომეგვარებინა? ყველას ენდობი, ყოველივე სიმართლედ მიგაჩნია (...)* იქამდე მიმიყვანეს, რომ ჩემ ხორცს, ხორცს ყიდვა დავუწყე... დახელოვნებულ ვაჭარსავით, ვფლიდობდი, ვთვალთმაქცობდი: ვებვეოდი იმას, ვინც მძაგდა, ვიცინოდი, ვხარხარებდი, დავხტოდი და დავფუნდრუკობდი მაშინ, როდესაც მეტირებოდა“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 46), – მწერალი შემთხვევით არ უთმობს დიდ ყურადღებას ქალის განცდებს, პერსონაჟის მიმართ თანაგრძნობითაა გამსჭვალული, მისი აქცენტებიც საზოგადოების გულგრილობის ჩვენებას ემსახურება.

თვითმკვლელობაში ხედავს გამოსავალს ნოველის „აბრეშუმის ცხვირსახოცი“ მთავარი გმირიც, რომელიც დედინაცვალმა მხოლოდ იმიტომ შეიკედლა, რომ ფიზიკურად ლამაზი თამარი პროსტიტუციის საგნად ექცია და ამით ერჩინა თავი. ნოველაში ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი პლანია. თამარი თავს იკლავს, რადგან დარწმუნებულია, და არცთუ უსაფუძვლოდ, რომ მისთვის იძულებით თავს მოხვეული

ცხოვრების წესის გამო არავინ შეიყვარებს, „რატომ თავი არ მოიკალი“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 41), – ასეთია ახალგზარდა მამაკაცის პირველი რეაქცია. მართალია, ის მალევე სიყვარულით უპასუხებს ქალის გრძნობას, მაგრამ მის გადარჩენას ვეღარ შეძლებს. საგულისხმოა, რომ ვაჟის პირველი რეაქცია იმდენად ბუნებრივად აღიქვა ქალმა, რომელსაც ეყო გამბედაობა, ესაუბრა გადატანილ ძალადობაზე, დამშვიდებაც არ აცალა თანამოსაუბრეს, ისე დალია საწამლავი, რაც მაშინდელი საზოგადოების გენდერული ცნობიერების გამოვლინებაა ასევე, თუმცა ვაჟის ქცევა, ამ მხრივ, აჩვენებს ამავე საზოგადოებაში გაჩენილ უკვე განსხვავებულ დამოკიდებულებას.

პროსტიტუცია, როგორც ბურჟუაზიული ქალაქის ყოფის ერთ-ერთი მახასიათებელი, მორალური თვალსაზრისით, იმდენად ღრმად დამკვიდრებული სტერეოტიპია პატრიარქალურ საზოგადოებაში, რომ ქალაქში ნამყოფობა, ასევე, მოახლეობა, ერთგვარი დამლაა, ქალთა სოციალური მარგინალიზაციის ფაქტობრივი მიზეზია.

„არაგვისპირზე გლეხი-კაცი ძნელად გაიყვანს თავის ქალს გარედ; თითქმის წარმოდგენითაც ვერ წარმოიდგენს, თუ ქალი შეიძლება ქალაქს ჩაიყვანოს და მერე ის ქალი გლეხის ოჯახისათვის კიდევ გამოდგეს. გლეხი თავის ქალს ოჯახისთვის ზრდის. ჯერ იქვე, თავადიშვილის ოჯახშიაც რომ იყოს, იმასაც გლეხის ახალგაზრდა ყმაწვილი არ ითხოვს. „ნამოახლარი გაწუწკებული იქნებაო“! ასე იტყვის ამისთანა ქალზე და, აბა, ახლა ქალაქში წასულ ქალზე რაღას იტყვის! მგონი მაშინ „მათუშკაც“ დაუძახოს და „მათუშკა“ ხომ, იმისი ფიქრით, ბუდეა ყოველივე ცუდისა და უზნეობისა“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 151),

– წერს მოთხრობაში „და-ძმა“ არაგვისპირელი. გარდა იმისა, რომ ეს შეხედულებები მძიმე ტვირთად აწევს ადამიანების ფსიქიკას და, თავის მხრივ, არაერთ მცდარ გადაწყვეტილებას წარმოშობს, არც დამცველი მექანიზმის ფუნქციას ასრულებს, რაშიც ამ მოთხრობის გმირის მიერ გოგონას ქალაქში ჩაყვანა და სრულიად უცნობი ქალბატონისათვის აღსაზრდელად ჩაბარება ადასტურებს.

იმდროინდელ საზოგადოებაში არსებული გენდერული პრობლემის ერთ-ერთი მაჩვენებელია ქალის ქორწინებასთან დაკავშირებული ქცევის მოდელები, რომლებიც ხშირად მშობლების მზრუნველობის სახეს იღებს, მაგრამ თავისი არსით ღირსების შემლახველია, ზოგჯერ კი იმდენად ძალადობრივად შეიძლება იყოს, რომ ქალის თვით-

მკვლელობის მიზეზი გახდეს. ნოველის „ადამიანი“ მთავარი გმირი ამბობს: „(...) აკი მამა-ჩემი მწერდა: ელომ თავი მოიწამლა, რადგანაც ძალით სხვაზე ჯვარი უნდა დაეწერათო...“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 78), – ასეთი რემარკით მწერალი იძულებითი ქორწინების ტრაგიკულ შედეგს უსვამს ხაზს.

ზოგადად, ქალის ქორწინებასთან დაკავშირებული გროტესკული სურათი ქართული ლიტერატურისათვის უცხო არაა, მაგრამ არაგვისპირელი მაინც ახერხებს განსხვავებული პლანით ასახოს ის საჩოთირო მდგომარეობა, რომელშიც ახალგაზრდები აღმოჩნდებიან ხოლმე. ნოველა „ჩემი ბრალი არ არის, ღმერთო!“ კარგად აჩვენებს ახლობლებისა თუ კეთილის მსურველების მიერ შექმნილ ამგვარ დამამცირებელ ატმოსფეროს.

თხზულებაში შვილების დაქორწინება მშობლების ისეთივე მოვალეობადაა წარმოსახული, როგორც პატარა ბავშვზე მზრუნველობა, რაც თავისთავად გამორიცხავს ქალის გრძნობებისათვის არათუ ანგარიშის გაწევას, ასეთი განცდების არსებობის დაშვებასაც კი, მეტიც, ქალის გრძნობები, სიმპატია–ანტიპატია დაუკითხავად ხდება ხმამაღალი განსჯის საგანი.

„(...) – დაიცათ, ჯერ ქალაქში გადავსახლდეთ, მაშინ ნახავთ, როგორ სულ დაწკებოილ აფიცრებს მივათხოვებ. ენაცვალოს დედა ჩემს სონას, შარშან რომ ჯარმა აქეთ გაიარა, აფიცრებზე დარჩა თვალი და ერთი ამოიოხრა, რომ... – კარგი ერთი!... – წაჰბუზუნეს თავ-ჩაღუნულმა ქალებმა დედას და საჩქაროდ მეორე ოთახში გაცვივდნენ. – ეი, ეი, რას გარბიხართ? შეგრცხვათ, რომ თქვენი სურვილი დედამ გაგიმჟღავნათ?! – სიცლით მიაძახა ლევანმა ქალებს. – ძალიან მორცხვები არიან, ენაცვალოთ დედა! – სიამოვნებით წამოიძახა ბაბემ“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 114).

ამ უწყინარი დიალოგის მიღმა, რა თქმა უნდა, ქალისათვის ძალზე შეურაცხყოფელი ვითარებაა აღწერილი, მიუხედავად ამისა, მას არ მოჰყვება მცირე პროტესტიც კი. ტექსტის მიხედვით, ასეთ დროს წარმოშობილი უხერხულობა მორცხვი ღიმილით იფარება. ამ ასპექტის აქცენტირება ხაზს უსვამს ქალის დაბალ სოციალურ სტატუსს. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქალები ხშირად თავად მონაწილეობენ ქორწინებასთან დაკავშირებული სტერეოტიპების დამკვიდრებაში. სიმორცხვე მოცემულ ეპიზოდში ქალის მორალური სიწმინდის მარკერია, რომე-

ლიც დედას სიამოვნებას ანიჭებს და საერთოდ ვერ გრძნობს საკუთარი შვილების დამამცირებელ მდგომარეობას.

მატრიარქატის დასრულების შემდგომ, დროთა განმავლობაში, მკვეთრად შეიზღუდა და გამოიკვეთა ქალისა და მამაკაცის ფუნქციები. „საკუთარი ეზო, ან უბანი ქალისათვის ერთადერთ სამყაროდ იქცა. განათლების აკრძალვა, ქალწულობის ინსტიტუტი, მკაცრი ეტიკეტი, გონებრივი და ზნეობრივი არასრულფასოვნების დასაბუთება – მძლავრი საშუალებები იყო პატერნალიზმის კვარცხლბეგის განსამტკიცებლად“ (გოგსაძე, 2005, გვ. 200). პატრიარქალური ყოფის ეს მარკერები მყარი და დროში გამძლე აღმოჩნდა და არაერთი ფორმით იჩენდა თავს მას შემდეგაც, რაც ქალთა განათლების შეზღუდვამ აქტუალურობა დაკარგა და ქალის გონებრივი შესაძლებლობებიც ექვის ქვეშ თითქოს აღარ იდგა.

დაბალი გენდერული ცნობიერების მაჩვენებელია ქალის, როგორც გონიერი პიროვნების უგულვებელყოფა და მხოლოდ მისი ფიზიკური სილამაზის აღიარება, რაც ერთ-ერთი უნივერსალური გენდერული კლიშეა. არაგვისპირელის შემოქმედებაში მწერლის თანადროული საზოგადოების სტერეოტიპული წარმოდგენები ზოგჯერ ცალკეული ფრაზებშია არეკლილი. ნოველის „ჰარამხანის სურათი“ გმირი, სოლომონი, სამსახურში „ჩქარაც შევიდა თავის დედიდა მარიამის წყალობით, რომელიც ფრიად განთქმული იყო (ჭკუით და გონებით–კი არა, ამ თვისებით თბილისში დედაკაცი ძნელად გაითქვამს სახელს), თავისი სილამაზით“ (არაგვისპირელი, 1947ა, გვ. 63), – ამ ეპიზოდში საყურადღებო სწორედ თავად მწერლის მიერ ფრჩხილებში ჩასმული, ვითომ სხვათა შორის, ნათქვამი ფრაზაა იმის შესახებ, რომ ქალისთვის გაცილებით იოლია საკუთარი სილამაზის წყალობით დამკვიდროს თავი, ვიდრე გონიერებით. ეს ირონიანარევი შეხედულება ერთდროულად საკმაოდ რთულად შესაცვლელ ვითარებასაც ასახავს და ამგვარი შეხედულებების მქონე საზოგადოების კრიტიკასაც გულისხმობს.

ცალკე უნდა გამოიყოს ნოველა „ვაი ჩვენი ბრალიც!..“ მასში არაგვისპირელი მიზანმიმართულად წამოჭრის გენდერული თანასწორობის პრობლემას და სტერეოტიპების რღვევის აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს. ნოველა მხატვრული რეფლექსიაა ქალისა და მამაკაცის ქცევის ზოგიერთ განსაზღვრულ მოდელზე, რომელიც მწერლის დროინდელ საზოგადოებაში არსებულ მორალურ კლიშეებს მიემართება.

ქორწინების წინ საქმრო (დათოკო) საცოლეს (ლიზა) სთხოვს წარსულზე უამბოს, რადგან ქალი აღმზრდელად მუშაობს სხვის ოჯახში, რაც მაშინდელ საზოგადოებაში ქალისათვის მორალური დამღაა. „– (...) მე კარგად ვიცი, რომ შენ სხვის ოჯახში აღმზრდელად ხარ და კიდევაც ეგ მაფიქრებს. (...) რა ვიცი, იქნება თავი ვერ შეიმავრე და შეგაცდინა ვინმემ...“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 128), – დათიკოს მიერ საკითხის ასე დასმა თავისთავად დამნაშავის პოზიციაში აყენებს ქალს და აიძულებს თავი იმართლოს. მიუხედავად იმისა, რომ ქალს გაცნობიერებული აქვს, რამდენაც შეურაცხმყოფელია შეკითხვა, მაინც მთელი სერიოზულობით პასუხობს: „(...) რომ შემცდარვიყავი და უმანკოება დამეკარგა, განა აქამდის არ გეტყოდი? თუ ვინმე შემცდენდა, ჩემის მხრით ამ შეცდენას სიყვარული ედებოდა სარჩულად და მერე ამის შემდეგ შენ ესე განუსაზღვრელად შემიყვარდებოდი, როგორც ეხლა მიყვარხარ?!“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 128), – ეუბნება ლიზა. ცნობილია, რომ ტრადიციულ კულტურაში „ქალწულობა“ მორალურ-ფსიქოლოგიური ხასიათის მქონე ნორმაა, რომელიც თავისი ღრმა ფესვებით ეკლესიურ-ორთოდოქსულ შეხედულებებთანაა დაკავშირებული. ახალგაზრდა ქალის აქცენტი, რომ მხოლოდ სიყვარული შეიძლებოდა ყოფილიყო ამის მიზეზი, რაც თავისთავად გამოირიცხავდა ახალი გრძნობის გაჩენას, სწორედ მორალურ-ფსიქოლოგიური წნეხის მკაფიო გამოვლინებაა.

მწერალი აღწერს ვითარებას, რომელიც გაცხადებულად თუ ფარულად, თუმცა ჩამოყალიბებული ჩვეულების შესაბამისად, ქორწინების დროს წამოიჭრება და აბსოლუტურად განსხვავებულ მდგომარეობაში აყენებს ქალსა და მამაკაცს. მრავლისმთქმელია ის ფაქტი, რომ ლიზა განათლებული ახალგაზრდა ქალია. ეს მას გაბედულებას აძლევს, კითხვა შეუბრუნოს ვაჟს. „– მე რომ მკითხავ, რატომ შენ თავზე-კი არას მეტყვი? შენც ჩემსავით პირნათლად შეგიძლიან შეხვდე ჩვენს ცოლ-ქმრობას?!“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ.128), – ამ პასაჟით, ფაქტობრივად, მწერალი ქალისა და მამაკაცის მიმართ არსებული ორმაგი მორალის, მაშინდელ საზოგადოებაში სოციალურ-ეთიკურ ნორმად ქცეული გენდერული სტერეოტიპის წინააღმდეგ ილაშქრებს, მით უფრო, რომ კიდევ უფრო სტერეოტიპულია დათიკოს პასუხი – „ვაჟებს მაგნაირ კითხვას არ აძლევენ. ვაჟებს ცოდვად არ უთვლიან იმას, რაც ქალისთვის მომაკვდინებელი ცოდვაა...“ (არაგვისპირელი 1947, გვ. 129), რაც მკაფიოდ ავლენს საზოგადოებაში, ამ მხრივ, არსებულ ქალისა და მამაკაცის ქცევის მისაღებ და მიუღებელ მოდელებს, რომლე-

ბიც, მწერლის აზრით, უნდა შეიცვალოს. „ვაჟებს აქვთ ნება მოსთხოვონ ქალს სიწმინდე და ქალს კი არა! რისთვის? რისთვის? განა დრო არ არის, ვაჟებსაც ის მოეთხოვებოდეს, რაც ქალებს?! არა, წმინდასთან წმინდამ უნდა დაიჭიროს კავშირი!“ (არაგვისპირელი 1947, გვ. 129), – ამბობს ლიზა. საყურადღებოა, რომ სათაურადაც მწერალს შერჩეული აქვს ლიზას სიტყვები: „ვაი ჩვენი ბრალიც!“

ავტორი ამგვარად რეფლექსირებს თავისი დროისათვის უმნიშვნელოვანეს საკითხზე, რათა გაარღვიოს ქალისა და მამაკაცის მიმართ არათანასწორო დამოკიდებულება, ცდილობს ქალის პერსპექტივიდან აჩვენოს არათანაბარი გენდერული მოდელის უსამართლო ბუნება.

საგულისხმოა, რომ ფსიქოლოგიური ნოველის ოსტატი არაგვისპირელი ქალის განცდებზე აპელირებს იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც საჩოთირო ვითარებაში ჩავარდნილ გმირს ხატავს. სოფიო, მოთხრობის „და-ძმა“ ერთ–ერთ პერსონაჟი, სრულებით ვერ გაუმკლავდა ცდუნებას, რომლის წინაშეც უნებლიეთ აღმოჩნდა, პირველ რიგში, იმიტომ, რომ ვერ წარმოიდგენდა, თუ ნიკო „ნათელმძროვნობას დაჰგმობდა“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 182), ამასთან, ვერ გააცნობიერა საკუთარი განცდები. „სოფიოსთვის ეს გრძნობა სულ უცნობი იყო. ის აგერ ოცდაორი წლის დედაკაცი გახდა და ჯერ ამისთანა გრძნობა არ გამოუცდია. ამისათვის იყო, რომ მას ვერ გამოეცნო ეს წყურვილი და ასე გადარეულიყო“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 185), – გვეუბნება მწერალი. ტექსტის მიხედვით, რა თქმა უნდა, ამ ყველაფერში თავისი წილი აქვს მძიმე შრომისაგან დაღლილ ქმარს. ის თავის მოვალეობას ოჯახის გამოკვებაში ხედავს მხოლოდ და რამდენიმე სააღერსო სიტყვის თქმასაც კი ვერ ახერხებს ქალისათვის. „ქიტუასაც, რომ სამაგიეროდ ხვევნა და კოცნა დაეწყო, იმასაც რომ ალერსით გულში ჩაეკრა, იქნება სოფიოს ყველაფერი ეამბნა, შეხვეწნოდა, რომ ეშველნა რამ, მაგრამ ქიტუა ვერ მიხვდა ამას...“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 186), – რაც სოციალური ყოფის სიმძიმითაცაა გამოწვეული, თუმცა გამამართლებელი ვერ იქნება სასიყვარულო სამკუთხედის ვერც ერთი წევრისათვის.

თუ „და-ძმაში“ ადამიანის ცხოვრებაზე, მის ბედზე სოციალურ–ეკონომიკური ფაქტორების ზემოქმედების მთელი ჯაჭვია განსახილველი და ქალის განცდებიც, ამ მხრივ, პერსონაჟების მოქმედების განმაპირობებელ ფსიქიკურ შრეებს აჩვენებს, ეტიუდი „მელოს დღიურიდან“ ეთმობა ქალის განცდების გადმოცემას. ყოფის პატრიარქალური მოდელი კვებავს მთლიანად ახალგაზრდა ქალის გრძნობებს. მელო ნევროტულად განიცდის ასაკს, საკუთარ მარტოობას, უსიყვარულობას,

სარკეში საგულდაგულოდ ეძებს ფიზიკურ ნაკლს, რომ ამით ახსნას მამაკაცების უყურადღებობა, თუმცა სარკეში საკუთარ მშვენიერ სხეულს აღმოაჩენს და ოცნებობს ცხადად განიცადოს ის სიამოვნება, რაც სიზმარში იგრძნო. „*ნუ თუ სამუდამოდ ასე მარტო, გაუხარებელივ სახლში უნდა დავრჩე!*“ (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 255). გენდერის მკვლევრების მიხედვით, „*პატრიარქალური მენტალიტეტის პირობებში გარეგნობა ქალს სჭირდება არა თავისთვის, არამედ მამაკაცის მოსაპოვებლად, ამდენად, ხშირად მისთვის არსებითია არა რეალური სილამაზე, არამედ სოციალური მისი აღიარების ხარისხი*“ (გოგსაძე, 2005, გვ. 206). მართალია, ტექსტში სარკე ქალის სილამაზეს აირეკლავს, თუმცა ეს ოდნავადაც ვერ ამსუბუქებს მის შიშს, რაც კარგად აჩვენებს ქალის სოციალური თვითდამკვიდრების ქორწინებით განსაზღვრულობას, როგორც ერთადერთ შესაძლებლობას საზოგადოების სრულფასოვან წევრად იგრძნოს თავი, „გაიხაროს“. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი ყურადღებას იქცევს ესთეტიკური თვალსაზრისითაც, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ მწერალმა მხატვრული განსახიზვნების (შესაბამისად, განსჯის) საგნად აქცია სიყვარულისა და ქორწინების პრობლემასთან დაკავშირებული განცდები ფემინისტური პერსპექტივიდან.

პროზაიკოსის შემოქმედებაში ცალკე დგას არაჩვეულებრივი ოსტატობით შექმნილი „გიული“, რომელშიც ნაჩვენებია მთიელთა ტრადიციული ადათითა და სარწმუნოებრივი იდეოლოგიით განპირობებული ქორწინების მძიმე და ძალადობრივი ხასიათი, ასეთ ქორწინებაში მყოფი ქალის მონური მდგომარეობა თავისი ტრაგიკული ხვედრით. ამ გზით, არაგვისპირელი ამ დოგმების რღვევაზეც და შეცვლის აუცილებლობაზეც ერთდროულად აკეთებს აქცენტს.

ნოველისტი, ასევე, წამოჭრის ქორწინების გარეშე შვილის გაჩენის საკითხს და აჩვენებს საზოგადოების სასტიკ დამოკიდებულებას ამგვარი შემთხვევების მიმართ („*ბეჩა, რადა მკლავ?!“*). არა მარტო უმძიმესია მდგომარეობა იმ მიტოვებული ქალისა, ბავშვს რომ ელოდება, არამედ იმდენად აუტანელია საზოგადოების ზეწოლა და მორალური წნეხი, ფიქრში მაინც, პოტენციურ მკვლელად აქცევს მომავალ დედას. „*სამაგლებს მოუგონიათ რაღაც კანონები და თუ ამ კანონების ასრულების შემდეგ ეყოლათ შვილი, ყველა ულოცავს, თუ არა და ჰქოლავს, თითქოს იგეთივე ბავშვი არ ებადებოდეთ*“ ... (არაგვისპირელი, 1947, გვ. 258), – ფრინველების გალობაში გაგონილი ეს სიტყვები ცხოველთა სამყაროს უფრო ჰუმანურად წარმოსახავს, ვიდრე ხშირად თვალთმაქც

სატრფოსა და ფარისევლობით სავსე საზოგადოებას, რომელიც ზნეობრივი იმპერატივით ფარავს თავის არაერთ მანკიერებას.

გენდერული პრობლემის ჭრილში მაშინდელი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ არაერთ საგულისხმო მარკერს ავლენს ის ნაწარმოებები, რომლებიც ქორწინებასთან დაკავშირებული პასუხისმგებლობის, ღალატისა და ერთგულების თემაზეა დაწერილი. ამ ნოველებში გაკრიტიკებულია მომხმარებლური და ანგარიშიანობაზე დაფუძნებული ადამიანური ურთიერთობები, ფარისევლობით სავსე სოციალუმი. თვითდამკვიდრების მახინჯი, ზნეობრივი არსისაგან დაცლილი და მოჩვენებითობაზე დამყარებული ხორციელი ლტოლვა ასახა ნოველაში „...მხრები-და ავიჩეჩე...“, რაც, ასევე, მინიშნებაა იმ საფრთხეებისა, რომელსაც ქმნის თავისუფლებისა და თანასწორობის არასწორი გაგება, თუ ის მთლიანად იცლება ზნეობრივ-მორალური შინაარსისაგან.

აღსანიშნავია, რომ, როდესაც მწერალს ქალისა და მამაკაცის სიყვარული მორალურ პლანში გადააქვს, ის თანაბრად ეხება ორივე სქესს, ქალაქისა და სოფლის ტოპოსებს, აქვე, თავს იჩენს მწერლის ნიჰილისტური მსოფლხედვა, რომ გულწრფელობა არ არსებობს, გრძნობაშიც სიყალბე და სარგებლის მიღების სურვილი ჭარბობს, რომ იდეალური სიყვარული პოეტების მოგონილია (მაგ. „ქარი-კი ამ დროს ზუოდა, კვნესოდა და გმინავდა“, „...ხითხითებს და ხითხითებს...“, „...მხრები-და ავიჩეჩე...“, „ბალდი ყოფილხარ!“, „ბედნიერება მხოლოდ მაშინ ვიგრძენ“, „...სულ ერთია!..“, „წერილის ნაგლეჯი“), თუმცა არაგვისპირელი ავტორია ამავე პერიოდში დაწერილი ისეთი ნოველებისა, რომლებშიც ქალისა და ვაჟის სიყვარული ყოველგვარი დაბრკოლების დამძლევ ძლიერ გრძნობადაა წარმოსახული („ის“, „ორი მკურნალი“). ბუნებრივია, ეს თემები ზოგადადამინურ ფენომენტანაცაა დაკავშირებული და მისი მხატვრული რეპრეზენტირების ასპექტები მრავალი რაკურსით შეიძლება იქნას შესწავლილი.

შიო არაგვისპირელი, XIX-XX საუკუნეების მიჯნის სხვა ავტორებთან (ეგ. ნინოშვილი, დ. კლდიაშვილი, ეკ. გაბაშვილი ...) ერთად, უსამართლო სოციალუმიზე, ადამიანის დეჰუმანიზაციის მტკივნეულ თემაზე წერისას აქცენტებს საგანგებოდ მიმართავს ქალთა მძიმე მდგომარეობისა და ამ უკანასკნელის განმაპირობებელი ფაქტორებისაკენ, გვიქმნის წარმოდგენას საზოგადოებაში არსებული გენდერული ცნობიერებისა და სოციალუმიზე ფეხმოკიდებული სტერეოტიპების შესახებ, ამასთან, მისთვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიზმით განასახოვნებს იმ სირთულეებს, რომლებიც პატრიარქალურ საზოგადოებაში არსებობს.

არაგვისპირელი გენდერული უთანასწორობის, ქალთა დისკრიმინაციის (ეკონომიკური, სოციალური, პიროვნული) ჩვენებით დამკვიდრებული შეხედულებების რღვევას, კრიტიკულად განსჯასა და განსხავებულ რეფლექსირებას უწყობს ხელს. ის ფაქტი, რომ გენდერული საკითხი თავისთავად სოციალური თუ წოდებრივი უთანასწორობის, უსამართლობის პრობლემებს ეჯაჭვება, საზოგადოებრივი პროგრესის გარეშე მისი გადაჭრის შეუძლებლობასაც ნათელს ხდის, ამასთანავე, გამოკვეთს მასკულინურსა და ფემინურს შორის არსებულ იმ თანდაყოლილ შინაგან წინააღმდეგობებსაც, რომლებიც მუდმივად აქტუალურად აქცევს საკითხს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არაგვისპირელი, შ. (1947). *თხზულებათა სრული კრებული*. ტომი I. თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“.
- არაგვისპირელი, შ. (1947ა). *თხზულებათა სრული კრებული*. ტომი II. თბილისი: „საბჭოთა მწერალი“.
- გოგსაძე, მ. (2005). He & Shi – მარადიული დაპირისპირება? წიგნში „გენდერი კულტურა თანამედროვეობა“, ლ. გაფრინდაშვილი (რედ.), თბილისი: „დობერა“.
- მესხი, ს. 1962. *თხზულებანი*. ტომი I, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.
- ნიკოლაძე, ნ. 1963. *თხზულებანი*. ტომი III. თბილისი: „ცოდნა“.
- როი, უ. გ. (2007). „გენდერი“ (საზოგადოებათა შექმნა: ჩვენი სამყაროს ისტორიული კონსტრუირება), ე. კახიძე (მთარგ.), ნ. ბერეკაშვილი (სამეცნიერო რედ.), წიგნში: *გენდერის საკითხავი ლიტერატურა* (გვ. 5-16). თბილისი: სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი.
- ჭავჭავაძე, ი. (1988). *თხზულებათა აკადემიური გამოცემა*, ტ. X, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- ჭავჭავაძე, ი. (1955). *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. ტომი IV. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.

References:

- Aragvisp'ireli, Sh. (1947). Tkhzulebata sruli k'rebuli. T'omi I. [A complete collection of essays. Volume I.]. Tbilisi: „sabch'ota mts'erali“.
- Aragvisp'ireli, Sh. (1947a). Tkhzulebata sruli k'rebuli. T'omi II. [A complete collection of essays. Volume II.]. Tbilisi: „sabch'ota mts'erali“.
- Ch'avch'avadze, I. (1988). Tkhzulebata ak'ademiuri gamotsema. T'. X. [Academic edition of essays, vol. X.]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
- Ch'avch'avadze, I. (1955). Tkhzulebata sruli k'rebuli at t'omad. T'omi IV. [A complete collection of works in ten volumes. Volume IV.]. Tbilisi: sakartvelos ssr sakhelmts'ipo gamomtsemloba.
- Gogsadze, M. (2005). He & Shi – maradiuli dap'irisp'ireba? Ts'ignshi: „genderi k'ult'ura tanamedroveoba“, L. Gaprindashvili (red.). [He & Shi – eternal rivalry? In the book "Gender Culture Modernity", L. Gafrindashvili (ed.)]. Tbilisi: „dobera“.
- Meskhia, S. (1962). Tkhzulebani. T'omi I. [Essays. Volume I.]. Tbilisi: sabch'ota sakartvelo.
- Nik'oladze, N. (1963). Tkhzulebani. T'omi III. [Essays. Volume III.]. Tbilisi: „tsodna“.
- Roi, U. G. (2007). „Genderi“ (sazogadoebata shekmna: chveni samq'aros ist'oriuli k'onst'ruireba), E. K'akhidze (mtarg.), N. Berek'ashvili (sametsniero red.). Ts'ignshi: genderis sak'itkhavi lit'erat'ura. [“Gender” (Making Societies: The Historical Construction of Our World), e. Kakhidze (edited), N. Berekashvili (scientific ed.), in: Gender reading literature]. (5-16). Tbilisi: sotsialur mets-nierebata tsent'ri.

Motherland, Holy Mother, “Mother Courage”: the Representation of Motherhood in Contexts of Armed Violence

Noemi Linardi
CERC – Sorbonne Nouvelle
(France)

Abstract:

The purpose of this paper is to question the massive presence of the motherhood motif in fictional literary production concerning female armed combat, and especially the recurrence of an archetypal pattern that we will call the “Mother Courage” pattern. After introducing the history of this expression and its different meanings, from Brecht’s play to modern press, we will analyze the construction of the “Mother courage”, or the brave mother, in the literature about female participation in armed combat. So, using the examples of the protagonists of the novella *Umm Sa’d* (1969), by the Palestinian author Ghassan Kanafani, and of *And Agnese Choose to Die* (1949), by the Italian writer Renata Viganò, we will discuss how this pattern intersects with other archetypal representations of motherhood, from the Holy Mother to the Motherland, and with modern representations inspired by the Feminist movement. We will not that, even if the motherhood of the two characters is constantly highlighted in these novels, nearly becoming holy, inspired by the Marian pattern, Agnese and Umm Sa’d follow different paths in regard to their engagement in armed combat. While the first one is a changing character who reaches, at least in part, a gender consciousness and whose role in the Italian resistance evolves throughout the story, the second one remains first and foremost a fighter’s mother who takes part in the armed movement through her son’s fight, and therefore through her motherhood. Through the examples of Umm Sa’d and Agnese, we will finally consider whether the representation of motherhood, which materializes through the Mother Courage motif, amongst others, paradoxically allows women to reappropriate armed violence, traditionally considered as masculine, or whether it affirms a normative literary construction of femininity, imprisoning women through their reproductive role as much as through their imposed non-violence.

Keywords: Normative Femininity, Female Combat, Motherhood

Despite the presence of a taboo around female violence (Cardi & Pruvost, 2012/2017) which leads to a phenomenon of invisibilization of female contribution to armed combat, literature has always been a space in which social taboos find their rightful place. In this way, we can note the presence of female fighter figures, especially in non-fiction produced following conflicts, but also in fiction. This paper aims to analyze the presence of a recurring archetypal motif that we will call the “Mother Courage” motif in fictional literary production.

The expression “Mother Courage” was coined by the German playwright Bertolt Brecht, who wrote *Mutter Courage und Ihre Kinder* (1941/1963) in 1938-1939, during his escape from Nazi Germany to Sweden. This new expression was successful and we can point to the novel use of the term in European media to refer to a woman who resists in a context of generalized violence and protects her loved ones at all costs¹. But, Brecht’s “Mother Courage” is ambivalent and distinctly further from heroism. She represents those who attempt to benefit from wars; in this manner, she cannot be a good mother and protect her children who all die one by one. So, it is apparent that the meaning changed considerably from its first use by the German playwright.

Giuseppina Sapio (2017) links the representation of “Mother Courage” that we can identify in the media to a particular vision of maternity that is similar to Bernhard’s “Great Mediterranean Mother”. The Jungian psychologist creates this concept at the end of the nineteen-sixties, after having spent a long period of his life in Italy, working as a psychologist in Rome. Bernhard considers “The Great Mediterranean Mother” as a particular construction of maternity whose existence is supposedly present in the whole Mediterranean region, according to the psychologist. He discusses a system of incessant projections of the maternal instinct onto others which conse-

¹ The term *Madre coraggio* is often used in the Italian press. A recent example is the following article: Rossini, G. (2021). Madre coraggio con lo strofinaccio. *Il Sole 24 Ore* [online], <https://www.ilsole24ore.com/art/madre-coraggio-lo-strofinaccio-AEqC5yn>. This term is also used in other languages, such as French, *mère Courage*, and Spanish *madre coraje*. Even in non-European languages, we can find uses of this expression, for example in the Arabic press where this neologism, often translated from other languages, has begun to appear, for example: (2022). Bi-dāhiliha ṭiflāni... Fīdīwu li-umm šuġa’a tatašadā li-muḥāwalat sariqat sayyaratiha. *Sky News Arabia* [online].

<https://www.skynewsarabia.com/varieties/1538507>

quently builds constant filial relationships. So, motherhood is depicted as being entirely self-sacrificing, creating an interdependent relationship between mothers and their children. For that reason, Sapio highlights the existence of the “servant/queen” dual pattern: the mother gives herself entirely and sacrifices her individuality for her offspring, in order to be perceived as a servant of his family. But in the same way, her children must respect her role because, without her, they could not be her “kings”, therefore allowing her to retain a tyrannical power and to be perceived as a queen. This archetypal pattern was further influenced by Christian culture and most notably by Marian iconography which exalts Holy Mary’s self-sacrifice in giving up her only child for human salvation.

The Mother Courage pattern exists not only in the media but also in literature and has become a literary motif of female participation in armed combat, seen in fiction and non-fiction alike. Although female fighters are frequently reduced to this archetypal pattern, in Sapio’s opinion the Mother Courage motif is ambivalent by its very nature because it represents an attempt to change the power dynamics between genders in the family sphere and in society. Taking the example of the Italian novel *L’Agnese va a morire* (or *And Agnes Choose to Die*) by Renata Viganò (1949/2014) and the Palestinian novella *Umm Sa’d* by Ghassan Kanafani (1969/2011), the question that I would like to pose is whether the representation of maternity in female combat literature reinforces an archetypal image of femininity or whether this representation could actually be a strategy to challenge it. Therefore, motherhood could become a strategy for female empowerment in the context of armed violence.

Umm Sa’d is a short novel written by the Palestinian writer Ghassan Kanafani in 1969, a few years before his car-bomb murder in Beirut. It deals with the story of the character *Umm Sa’d*, a middle-aged Palestinian woman living with her family in the Bourj al-Barajneh refugee camp in Beirut. As we can see in the novel, the protagonist is introduced using the Arabic *kunia*. The use of the *kunia* is the linguistic custom in Arabic-speaking countries to call someone by his or her eldest son’s name, Umm Sa’d, therefore, literally means “Sa’d’s mother” in Arabic. Although the use of the *kunia* is quite common, linguistically speaking, most notable in the novella is its exclusive use, to the point that the reader never learns the protagonist’s real name. It is evident that, from the opening lines, the text emphasizes and pushes the character’s maternity to the extreme. She is first and foremost Sa’d’s mother,

a fighter's mother. In this way, her battle and struggles pass through her son's fight, and therefore through her maternity.

Renata Viganò's character, Agnese, on the other hand, is not a biological mother. The protagonist of *L'Agnese va a morire*, a novel written after the end of the Second World War¹, in 1949, is an aged washerwoman who, after the deportation of her husband due to his political ideas, decides to rejoin the resistance movement. While she has no children of her own, she establishes maternal-filial relationships with all the other characters. At the beginning of the novel, she lives with her husband, Palita, to whom she is not only a wife but also a kind of mother and the feelings between the two of them are described as "Un bene anche da madre"² (p.43), "a love also like that of a mother". Palita is a brilliant man who unfortunately is unable to work due to a severe illness. As a result, Agnese must work for both of them and constantly take care of her husband, contributing to a reversal of gender roles.

As they have no children, we can suppose the possible infertility of Palita, which would confirm his feminization. We do not have any information about their sexual lives, and Agnese is never described as a woman who can feel romantic or sensual emotions. Her desire is wholly absent from the novel, and her body is also desexualized. She is often described, including through the eyes of her husband, as an ugly old woman who has lost her beauty: "Lei era bella, alta, non grossa come adesso" (p.13), "she was beautiful and tall, not fat, as she was now". Her female nature is denied, and her Femininity is reduced to her maternity. Therefore, as Umm Sa'd, she is first and foremost a mother.

But Palita is not the only one with whom Agnese has a maternal relationship. After she joins the partisan brigade, she progressively becomes the "mother" of the entire group, and the partisans, especially the youngest ones, start calling her "Mamma Agnese" (p. 57), literally "Mommy Agnese". It is the same for Umm Sa'd who has filial relationships with the entirety of the novel's other characters and, in particular, with the narrator, whose description is very close to that of the author. As this relationship becomes closer and closer, he finally calls her "Ya yumma"³ (p. 42), which means "Mommy" in Palestinian Arabic, without even realizing it.

¹ During which Viganò participated in the Italian resistance movement. So, she was also a woman partisan.

² The following comments rely on my own personal translation from the Italian edition.

³ The following comments rely on my own personal translation from the Arabic edition.

This motherhood that becomes a real leitmotiv in these novels is also a very particular kind of motherhood because is described as holy. Agnese becomes a “Madre benedetta”, “blessed Mother” (p. 224) among the partisans, a Marian representation laden with salvation that can protect her “sons” in many ways. The sacralization of Umm Sa’d’s maternal body is even more complicated because she is not directly linked with the Holy Mary, but rather with Jesus Christ on the cross. Indeed, the mud encrusted on her robe is compared to the crown of thorns, the symbol of the Crucifixion (p.33). In this way, the novel establishes an essential link between the son’s sacrifice and the mother’s sacrifice. Christ’s sacrifice for humankind is actually a mother’s sacrifice to give birth and lose her child as well. The link between these two struggles becomes crucial to understanding Umm Sa’d’s concept of resistance. During the entire novella, the female protagonist and her son seem to be linked in a very deep and special way. When he decides to leave the refugee camp to go fight at the border with Israel, she starts to feel him inside her like she is still pregnant, “Aḥassathu fī ḡsadiha kamā kāna yawm ānna wulida”, “She felt him in her body like the day of his birth” (p.46). Through pregnancy and motherhood, Umm Sa’d is able to fight despite the taboo of female violence. It is as though the female protagonist were fighting with or in Sa’d’s place because she even shares her son’s injuries and his scars. When she shows the narrator the trajectory of the bullet that has wounded her son, he notices a scar in the same place which is described as “multaḥam” but “kāmin” (p.38), lightly erased but still present. So, we can say that the mother and the son are conceived as one in this novella.

This sacralization of the female protagonists through their motherhood contributes to their heroization. Agnese and Umm Sa’d are strongly positive characters, contrasting with Brecht’s Mother Courage. Part of this positivity can be attributed to the fact that they are women of the people. Indeed, Raḍwā ‘Āšūr (1977) points out the constant presence of the social novel’s main features, belonging to Ghassan Kanafani’s literary production, such as the existence of subaltern characters with notable class consciousness. Umm Sa’d is a prime example of this pattern because she is a subaltern woman at several levels, as she is dominated due to her sexual identity, her ethnicity, and her social class. But, despite her illiteracy, she shows a deep understanding of the dynamics of domination, and in the preface of the novel, the author himself calls her a “madrassa yawmīa”, a school of daily life. In this preface, the author tries to convince the reader of the referentiality of Umm

Sa'd's existence: "Umm Sa'd īmr'a ḥaqīqiyya" (p.13), "Umm Sa'd is a real woman". This choice could be a strategy to generate a phenomenon of *captatio benevolentiae* during the reading and is shared by Renata Viganò who makes the same choice and brings out the real existence of her character in the afterword of the novel. This strategy may be linked to the engaged practice of literature that identifies the two authors.

So, we can say that also the protagonist of *L'Agnese va a morire* is a socialist heroine who progressively gains class consciousness. But the main difference between the two protagonists is the accumulation of "gender consciousness" in addition to that of class. While Agnese is partially aware of her social conditions as a woman at the end of the novel, Umm Sa'd is not. It is for this reason that we can point out that the difference also depends on the literary construction of the characters. Agnese evolves considerably during the story and she is not the same at the beginning and the end of the novel. After a period spent with the partisan group, the old washerwoman notices that she is a different person. "Ed era già passato quasi un anno. Lavoro, paura, e morti. Allora lei era più forte nel corpo e più tarda a capire: adesso il cervello le si era fatto pronto, ma il corpo s'indeboliva" (p.123), "And it had been almost a year. Work, fear and deaths. Then, she was stronger in the body and slower in mind: now, her brain had become smarter, but her body was weakening". As time passes, the protagonist progressively realizes that she can understand the "cose da uomini" (p.166), literally "men's business", which she did not feel able to discuss with her husband before his departure. In this way, Agnese internalizes gender consciousness relating to the construction of gender roles. And for that reason, her activity in the partisan group also changes gradually. When she enters the group, her role fits in with the representation of normative femininity (cooking, washing, cleaning). However, she progressively gains more power in political decisions to the point that she first becomes a *staffetta*, an Italian term used to identify the group of people, especially women, whose role during the Resistance was to carry the letters, messages, and weapons from one group to another, and then the chief of the *staffette* who takes political decisions.

Umm Sa'd, on the other hand, is a static character that does not evolve through the story. From the very beginning, she has a deep class consciousness, so she is depicted in different situations fighting against class injustice. However, she is not conscious of her situation as a woman, and she does not develop a sense of "gender consciousness". In the same way, her role in the

Palestinian fight never evolves and she does not enter the *fedayeen* like her son. We must also note the difference between her and Agnese, who truly uses violence¹ when she kills a German soldier after the murder of her cat, her only friend after the forced departure of Palita.

But Umm Sa'd seems to have the desire to participate in the armed combat against Israel. This wish is particularly evident in the preface, where we can see a portrait of the female character in which metonymy plays a central role. Among the different body parts presented in the narration, we find the protagonist's hands, which are described as "tantaḏiru al-silāḥ 'ašrīna sanatan" (p.13), "waiting for weapons for twenty years". So, it is normal to ask why she did not succeed in her desire to rejoin the armed fight, and the answer is likely found in the vision of Motherhood introduced by the novella. In fact, Umm Sa'd often describes her role as a mother as an obstacle to her entry into the *fedayeen*: "al-aṭfāl ḍall" (p.28), "Children are a humiliation". Paradoxically, her Motherhood is at the same time an obstacle and a strategy to participate in the "resistance movement". Stéphanie Latte Abdallah (2006) points out the emergence of a demographic war in the context of the Israeli-Palestinian conflict from the 80s, in such wise that the image of the resistant's mother seems to become more and more important to the point where Latte Abdallah reminds us through the use of the term "Umm Gihād", literally meaning "Mother of the fight". Indeed, in a situation where the most significant challenge is the relation to a specific land, changing the demographics of a people through population growth means being more present and represented in the territory that we claim.

For the same reason, in Palestinian cultural production, from literature to art, the relationship between the land, or Palestine, and the female figure becomes deeper and deeper to the point that the female protagonist is typically a representation of the lost land itself². This is not a Palestinian specificity; in other contexts of a struggle for the possession of lands, we can find the same motif. It is the case, for example, in Algerian literary production, in which the female figure is often a representation of colonial Algeria. Nedjma, the protagonist of the novel of the same name, written by Kateb Yacine (1956), is a famous example: the illegitimate daughter of a French woman and an Algerian man, she is more of an icon, an idealized personification of a

¹ Although the violence of this murder is not emphasized in the narration, it is compared to the action of beating rugs which Agnese was accustomed to doing in the context of her job, therefore placing her in a normative female role.

² For example, in the poem *Hamza* by the major Palestinian poet Fadwā Tūqān (1969), she writes "This earth is a woman".

bastard Homeland during colonization, then a real woman. Loved by all the men around her, French and Algerian, colonizers and colonized, she exists through their love for her, and her life remains a mystery for the reader. In this way, the land becomes a woman, alternately a mother or a lover, cruel or tender, but nonetheless essential to self-construction.

The representation of the land as a mother to protect finds its most important example in the concept of Motherland himself. This term is present in a multiplicity of languages (in Italian, *madre patria*, and in Arabic *umma*, a word that comes from the same triconsonantal root as *umm*, mother) and materializes in artistic productions, in which the Motherland is often represented as a woman¹. But this representation is not a simple linguistic or artistic fact. On the contrary, it reflects a specific vision not only of the land and our relationship with it but also of normative femininity and its expression. The Earth and Woman² are put on the same level in their common fertility, as symbols of the creation of life. Thus, we can note that femininity is essentially reduced to the capacity of reproduction.

In the case of Umm Sa'd, the concept of the Motherland is pushed to the extreme because the female character is described as a concrete part of this land. Indeed, her body is constantly compared to the earth, so she becomes alternately in the narration a "turāb masqī" (p.31), watered ground, or a "arḍ yu'addibuha al-'aṭṣ" (p.43), thirsty land, so all the different shades of the earth correspond to its level of fertility. Agnese, however, is more of a "feminist protagonist" than a Motherland, because firstly, she is not a biological mother, nor a perfect normative mother and woman, and secondly, she is not systematically compared to the earth, as Umm Sa'd.

Perhaps for that reason, the ends of the two novels are diametrically opposed. Her motherhood gives Umm Sa'd a new destiny. After her son's departure, her husband progressively regains the joy of living, his honor in society, and his place in the family, and starts respecting her again because she is seen as the one who gave life to the resistance. Her deep relationship with the earth also becomes a symbol of hope for the future and the spread of this military resistance, born from the effort of Palestinian "mothers". This can be seen through the vine that the protagonist plants, which starts to grow at the end of the story. The destiny of Agnese is not as happy as that of

¹ Delacroix's *Liberty Leading the People* (1830) is a well-known example.

² Capital letters are used here to refer to overarching concepts.

Umm Sa'd because she meets her death in the novel's last scene, at the hands of a German soldier who recognizes her. The female protagonist, who becomes ever bigger and occupies more and more literary space over the course of the novel, is reduced to "un mucchio di stracci neri sulla neve" (p. 239), "a pile of black rags on the snow", following her murder.

In conclusion, we can say that motherhood is essential in the two novels but also that it manifests itself in many ways. In moments of extreme violence in which society's points of reference are completely erased, such as in times of war or revolutions, or in the context of guerrillas, motherhood may be one of the archetypes put forward in an attempt to safeguard these same points of reference (among them, the gender distinction). But through the examples of Umm Sa'd and Agnese, we have noted that the leitmotiv of motherhood in literary production concerning female participation in armed violence, which is further concretized in the Mother Courage motif, is not simply an archetype but a complex reflection on possible ways of transgression within imposed female non-violence. Paradoxically, while motherhood seems to give female characters the possibility to legitimate their fight, the central and more complicated challenge becomes, in that case, analyzing whether this possibility leads to true empowerment.

References:

- 'Āšūr, R. (1977). *Al-ṭarīq ilā al-ḥayma al-uḥrā*. Dār al-Ādāb.
- Brecht, B. (1963). *Mutter Courage und ihre Kinder: eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*. Frankfurt am Main Suhrkamp. (Original work published 1941)
- Cardi, C. Pruvost G. (Eds.). (2017). *Penser la violence des femmes*. La Découverte. (Original work published 2012)
- Kanafānī Ġ. (2011). *Umm Sa'ad*. Mu'assasat Ġassān Kanafānī al-ṭaqāfiyyat. (Original work published 1969)
- Kateb, Y. (1956). *Nedjma*. Seuil.
- Latte Abdallah, S. (2006). Notes sur quelques figures récurrentes du corps et du genre dans les guerres de Palestine. *Quasimodo*. 181-196.
- Rossini, G. (2021). Madre coraggio con lo strofinaccio. *Il Sole 24 Ore* [online], <https://www.ilsole24ore.com/art/madre-coraggio-lo-strofinaccio-AEqC5yn>
- Sapio, G. (2017). Quand la télévision italienne démystifie le mythe de la «Mère-Courage»: Les féminicides dans *Amore Criminale* (2011-2016). *Genre en séries*, 6. <https://doi.org/10.4000/ges.970>
- Tūqān, F. (1969). *Al-Layl wa-al-fursān*. Dār al-Ādāb.
- Viganò, R. (2014). *L'Agnese va a morire*. Einaudi. (Original work published 1941).

Feminism, Post-feminism and Postmodern Feminism Reflections in Contemporary Georgian Poetry

ფემინიზმის, პოსტფემინიზმისა და პოსტმოდერნისტული
ფემინიზმის რეფლექსიები მიმდინარე ქართულ
პოეზიაში

Nino Gogiashvili
Iakob Gogebashvili Telavi State University
(Georgia)

ნინო გოგიაშვილი
იაკობ გოგებაშვილის თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The purpose of this study is to consider the manifestations and signs of feminism, post-feminism and postmodernist feminism in current Georgian poetry. In addition, according to the analysis of the viewpoints of Georgian classicists, feminism is confirmed as an ideology of the women's rights and equality with the men, generally regarded as an issue for most of the Georgian scholars. Therefore, feminism declared in the current poetic texts, with its changes, is a kind of reflection, as referring to the same item and self-determination.

Literature is the best space for reflecting and provoking any socio-cultural formation and oscillation. Accordingly, the literary texts constitute the most reliable, honest, and time-sustainable fictional "tractates" of such changes. The third wave of feminism, appearing at the turn of the XX-XXI centuries, based on the post-modern, post-structural and post-colonial theories, conducts the revision of feminism and looking at it from a new perspective. The third wave feminists attempt to achieve their goals through the cultural activities and declare their messages in such a form.

Post-feminism, which provides understanding of the achieved results with the help of-feminist movement and, meanwhile, it means looking at feminism not from anti-feminism, but from a different angle, is considered as fully antifeminist by its critics.

In addition to actively responding to women's discrimination, post-modern feminism defines that a society consists of not women and men, but of the human beings. Different groups may be formed based not on their sex and gender affiliation, but other similar features and viewpoints; therefore, women will not be able to realize themselves just by means of one – women's voice. Similar tendencies have been reflected in the contemporary Georgian literature as well too, including poetry. It is noteworthy that nowadays there is an unprecedented large number of female writers in Georgia, literary representation of who is seen with different topics, discourses and positions.

Research materials, provided in the suggested study are the texts of the contemporary Georgian poets. The presented materials have been researched on the basis the hermeneutic, analytical and comparative methods.

Keywords: Feminism, Post-feminism, Contemporary, Georgian, Poetry

საკვანძო სიტყვები: ფემინიზმი, პოსტფემინიზმი, მიმდინარე, ქართული, პოეზია

მოცემული კვლევის მიზანია, მიმდინარე ქართულ პოეზიაში განვიხილო ფემინიზმის, პოსტფემინიზმის და პოსტმოდერნისტული ფემინიზმის გამოვლინებები და ნიშნები. ასევე, ქართველი კლასიკოსების ნააზრევის ანალიზის მიხედვით, დავადასტურო, რომ ფემინიზმი, როგორც ქალთა უფლებების აღიარების და მამაკაცებთან თანაბარუფლებიანობის იდეოლოგია, ქართველ მოაზროვნეებში, ზოგადად, აქტუალური თემაა; აქედან გამომდინარე, მიმდინარე პოეტურ ტექსტებში დეკლარირებული ფემინიზმი, მისი მიმართულებებით, ერთგვარი რეფლექსიაა, როგორც იგივესთან მიბრუნება და თვითგამორკვევა.

„Feminist social constructionism argues that science does not reflect or mirror reality but rather creates reality, so researchers (and their social locations) are inherently part of constructing that knowledge.

Seeking an objective truth/reality is rejected as an impossible goal; instead, truths are relative and dependent on who is doing the asking and from what social location(s)“ (Wigginton & Lafrance, 2019, p. 5).

მოცემული მოხსენების საკვლევი მასალა თანამედროვე ქართული პოეტური ტექსტებია. წარმოდგენილი მასალა გამოკვლეულია ჰერმენევტიკული, ანალიტიკური და შედარებითი კვლევების მეთოდების საფუძველზე.

ლიტერატურა ნებისმიერი სოციო-კულტურული ფორმაციის, რხევის ასახვისა და პროვოცირების საუკეთესო სივრცეა. შესაბამისად, ლიტერატურული ტექსტები ქმნიან ამგვარი ცვლილებების ყველაზე სანდო, გულწრფელ და დროის მიმართ მდგრად ფიქციურ „ტრაქტატებს“.

XX-XXI საუკუნეების მიჯნაზე არსებული ფემინიზმის მესამე ტალღა, რომელიც პოსტმოდერნისტულ, პოსტსტრუქტურალისტურ და პოსტკოლონიურ თეორიებს ეყრდნობა, ფემინიზმის რევიზიასა და მის ახლებურ დანახვას ახდენს. მესამე ტალღის ფემინისტები ცდილობენ, კულტურული აქტივობების მეშვეობით მიაღწიონ მიზნებს, და მათი შეტყობინებების დეკლარირება ამგვარი ფორმით მოხდეს. ჩვენი დროის ფემინიზმი, თავისი მოდიფიკაციებით, ხშირად განსხვავებული მგრძნობელობებით მანიფესტირდება. „*The new cultural visibility of feminism includes many versions of feminism – some of which are antithetical to each other*“ (Gill, 2016, p. 2). პოეზია კულტურული აქტივობის ის ფორმაა, სადაც ფემინიზმი, მთელი თავისი სახეცვლილებებით, განსაკუთრებით ცხადად ვლინდება. პოეზია და პოეზიაში ასახული ფემინიზმი მძლავრი კულტურულ-საზოგადოებრივი მოცემულობაა, რაც, შესაძლებელია, გაცილებით მეტ შედეგს ტოვებდეს, ვიდრე რომელიმე იდეოლოგიურებული აქცია. ხელოვნებას აქვს უნარი, შეიჭრას ადამიანის სიღრმისეულ ემოციებში და, იდეისა თუ აქტივობის დამწერგველ სოციალურ პროდუქტად იქცეს. გამომდინარე იმ მოცემულობიდან, რომ თანამედროვე პოეზია მხოლოდ წიგნებსა და ჟურნალებში არ იკითხება, და ხელოვნების ეს დარგი გაცილებით სოციალიზებული გახდა, თუ დავიმოწმებთ სოციალურ სივრცეებს, პოეტური პერფორმანსებისა და საღამოების სიხშირესა და აქტუალობას, პოეზიის მეტაფორული და მეტონიმიური „საყვირიც“ უფრო ადვილად გასაგონი და ხმამაღალია. თანამედროვე ქალი პოეტები (და არა

მხოლოდ ქალი პოეტები), სხვა ყველა საგულისხმო საკითხთან ერთად, წერენ ქალთა პრობლემებზე და მის დამანგრეველ კვალზე არსებულ დროში. ისინი საუბრობენ არა მხოლოდ სუბიექტური ინტერესებიდან გამომდინარე, არამედ, ზოგადად, ქალების უფლებების დასაცავად იღვწიან.

„In this postfeminist age of individualism, materialism and consumer culture, we need very robust analyses of agency and of resistance and subversion. Feminism is not simply about an individual woman choosing how she will live her life, and it is not sufficient to claim that an individual's intention to resist and subvert dominant power structures or societal conventions equates to feminist resistance and subversion“ (Coleman, 2009, p.11).

თანამედროვე ქართველი პოეტი რუსუდან კაიშაური (2010), ლექსში – „დაღლილობა“, წერს: *„ქალი ვარ, /ყველაზე ბუნებრივად/ დაღლილობისკენ მივდივარ“...* ხმლებადმართულ მაყრებს შორის ჩავლილი პატარძლის ბედნიერი წუთებიდან, ამ პატარა ლექსის სიუჟეტი იმგვარად ვითარდება, რომ „ნეფემ ვერ გაუძლო“, პატარძალმა კი „მარტოობის აქცია“ წამოიწყო: *„თვითონ გავტეხე თეფში,/თაფლი-თაც ჩავიტკბე/მჟავე ხასიათი./სარეცელთან დაღლილობა მელოდა,/მომეხვია და საწოლზე წამომაქცია“* (კაიშაური, 2010).

ქალი, რომელსაც მოლოდინი უცრუვდება, თვითონ ითავსებს მამაკაცის ფუნქციას, რომლის ერთადერთი რეზულტატიც დაღლილობაა – შინაგანი გამოფიტვა; მის მარტოობასაც აქციის ანუ პროტესტის ფორმა აქვს, რადგან ეს არ არის ღირიკული გმირის ბუნებრივი მდგომარეობა. მეუღლე ოჯახის უღლის ტარებისგან ითავისუფლებს თავს, და რჩება ქალი – ორმაგი ტვირთით. ცხადია, რომ ქალის მოლოდინები ქმრისადმი, როგორც „ოჯახის ბურჯის“ სოციალური მოდელის ანარეკლისადმი, იმსხვრევა. ქალი ფრუსტრირებული და ნირწამხდარია, რადგან ის ოჯახის ინსტიტუტისგან სხვა დივიდენდებს მოელოდა. თანამედროვე ქართველი პოეტი მაია სარიშვილი (2012), ლექსში – „ცოლი“ წერს: *„ცოლი/მოწყვეტილი ყვავილივითა დგას/წყალწყალა ქმარში“*. ამ სტრიქონებშიც, ლექსის ღირიკული გმირის უსაშველო, გაუნელებელი ტკივილი იკითხება: რა ქნას სოციალური ქცევის ნორმებს დაქვემდებარებულმა ქალმა, რომელიც „გათხოვდა“ (და ეს სიტყვა ზუსტად ასახავს ოჯახის ინსტიტუტის საზოგადოებაში

მიღებულ, დამახინჯებულ მნიშვნელობას), მოწყვეტილი (საკუთარ თავს მოწყვეტილი) ყვავილის მეტაფორით განსხეულდება, მაგრამ ოჯახი („წყალწყალა ქმრით“ გამოხატული ჩარჩო) ვერ აძლევს „ნიადაგის“ ეკვივალენტურ საკვებს; აბსოლუტურად უიმედო მდგომარეობა, რომელიც ამ ლექსი-მეტაფორით ვლინდება, ყვავილის (ქალის) სულ მალე დაჰქნობის სევდიან მოლოდინს აღუძრავს მკითხელს.

თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო სახე – ლია სტურუა, ლექსში – „ამ ქალს თვალებში/მეტასტაზების ტოტები უჩანს, / როგორც ფანჯარაში, / ლაპარაკზე ბორკილი ადევს, / შიში მუცლის ძირიდან მოდის, / ბორკილი – თავიდან, / აიძულებს საგანი იყოს საგანთა შორის“... (სტურუა). ლექსიდან იმზირება აბსოლუტურად შიშად გარდაქმნილი პერსონაჟი ქალისა, რომელიც საგნად/ემოციად ქცეულა იმის გამო, რომ „ლაპარაკზე ბორკილი ადევს“... (სტურუა). რა შემთხვევაში შეიძლება ვერ(არ) ლაპარაკობდეს ქალი?! როდესაც სირცხვილია, მიუღებელია სოციუმისთვის ან პატრიარქალურ საზოგადოებაში მყოფი ქალის „პატრონისთვის“ (ქმარი, მამა, ძმა, ბიძაშვილი და ა.შ.) ცხოვრებისეული დეტალების, პრობლემების, შიშებისა და საფრთხეების აფიშირება. ქალის თავისუფლება და ფუნქციები იზღუდება არსებულ გარემოში და, შესაბამისად, ვიღებთ „საგანთა შორის საგანს“, რადგან არ არის „სიტყვა მათი გამომხატველი“ (სტურუა). ქალთა დისკრიმინაცია, რაც ჩვენი ყოფითი სივრცისთვის არსებული, მაგრამ, გარკვეულწილად, ჯერ კიდევ დასაკვალიფიცირებელი მოვლენაა, აქტიურად დეკლარირდება თანამედროვე პოეზიაში. „იმ ქალიდან გამოვიხედოთ,/რომელიც გამჭვირვალეა/გაზაფხულის ფანჯარასავით“ (სტურუა), – ლია სტურუას ეს ფრაზა თანამედროვე ფემინისტურ ლიტერატურულ ლოზუნგადაც შეგვიძლია გამოვაცხადოთ! რადგან არსად ამგვარი მაღალი რეესტრით არ მჟღავნდება ადამიანის სულის მუდმივი ლტოლვა მარადიულობისადმი, როგორც პოეზიაში, ეს სიტყვები რჩება ყველაზე გამძლე, სენსიტიურ და მიმზიდველ ფემინისტურ გამოხატულებად.

პატრიარქალურ საზოგადოებაში, ქალს შესაბამისი ქცევების მოდელი ეძლევა საკოორდინაციოდ; იყოს მორჩილი, უმწეო და მომთმენი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, აქტიურდება სტიგმა და ქალი სოციუმის კონტექსტიდან ამოგლეჯილ პერსონად განიხილება. საქართველოში, ბოლო დროს გახშირებული თუ ამჯერად ზედაპირზე ამოტივტივებული ფემიციდის ფაქტები შემზარავი და საგანგაშოა. ქალი ცდი-

ლობს, დაიბრუნოს დაკარგული თავისუფლება და ოჯახის სტატუს-კვო არ ანაცვალოს ნამდვილ ადამიანურ ღირებულებებს. საზოგადოებაში აბსოლუტური პოლარული უკუგებით მიღებული ქალისა და მამაკაცის თავისუფლება პოეზიაშიც ისახება. ინტიმური ურთიერთობა ქალისთვის, ხშირად, დამღის ტოლფასია, დამანგრეველი, რადგან ის მსხვერპლად აღიქვამს თავს. ცხადია, ამგვარ მდგომარეობას მის გარშემო არსებული სოციალური დრესკოდები და კლიშეები განაპირობებს. თანამედროვე ქართველი პოეტი ნატა ვარადა (2023), ლექსში – „ნაქარგი“ წერს: *„მშვილდისარივით მოჭიმული/შენი სხეული./მე კი ობობა მიხატულ მუცლით – / ნადირობ“*. ან კიდევ, ლექსში „შრამები“ ვკითხულობთ: *„შენი ტუჩების ნაკვალევი – / ჩემი ხერხემლის მალეების დამღა“* (ვარადა, 2023). ორივე შემთხვევაში, ურთიერთობების განმსაზღვრელი მეტაფორების კონოტაციური პლანი დამღას, მსხვერპლს და უმწეობას მოიაზრებს. ქალი თავისუფალი სექსუალური ურთიერთობის დროს „დაზარალებულია“, რადგან მას საზოგადოება ნეგატიურად აფასებს. *„უკვე ვიცოდი, დიდი ხანი იყო თან, ის დადიოდა, ქალიდან ქალთან და ჩემ სახელს ხმამაღლა იძახდა შუალამის თქორში. ხან ახსენებდა კარგ გოგოს, რომელსაც ჰქონდა სოფლელივით სუფთა გული, ხან კი კაპასობდა, ორკაპა ენას გარეთ ყოფდა და იგესლებოდა: ბოზიო, ბოზი. უკანასკნელი“* (ვარადა, 2023), – ნატა ვარადას ამ სტრიქონებში ჩანს მთელი ის დრამატიზმი, რაც ქალის დაუცველობას ადასტურებს. ხოლო მამაკაცი, იგივე საზოგადოებაში, იგივე ქცევას სხვაგვარად განახორციელებს – როგორც მასკულინიზმის უაპელაციო მონაპოვარს. *„მამრმა იყივლა, ქალი მიწდაო, განა მრუშობაო, მივიდა მის ძახილზე ქალი, სავსე მკერდით და მისაღებად მწიფე საშოთი – კაცი ზურგით დადგა“*, – წერს ნატა ვარადა (2023), ლექსში – „მარშები“.

საქართველოში ფემინისტური იდეების მხარდამჭერებად და გამავრცელებლებად ჯერ კიდევ ილია, ვაჟა და სხვა განმანათლებლები მოგვევლინნენ. მათი პუბლიცისტური წერილები გაჯერებულია ქალთა უფლებების დაცვის და მხარდაჭერის ნარატივით. *„არც ის უთავბოლო ფრაზებია იმაზედ თუ, – დედაკაცს ქვეყანაზედ მარტო სამი „უწმინდაესი, უსამღვთოესი დანიშნულება“ აქვსო: დედობა, ცოლობა და დობა, თითქო ყველაზედ უწინარეს იგი იმავე ადამიანად არ იყოს გაჩენილი, როგორც მამაკაცი, და, მამასადამე, მინამ დედობას, ცოლობას, დობას იკისრებდეს, ყველაზედ უწინარეს იგივე ადამიანობა არ მოეთხოვებოდეს, როგორც მამაკაცს“*, – წერს ილია ჭავჭავაძე (1957, გვ. 330). *„ამიტომ საჭიროა, ყოველი დედა იყოს განათლებული, განვითა-*

რებული, რათა შინ ოჯახში და გარედ საზოგადოებაში სთესდეს თესლს კეთილისა“, – წერს ვაჟა-ფშაველა (1961, გვ. 302). საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, 1919 წელს ჩატარებული დამფუძნებელი კრების არჩევნებში, ხუთმა ქალმა გაიმარჯვა. ეს ის დროა, როდესაც სრულიად მსოფლიოს ქალები იბრძვიან საკუთარი ელემენტარული (მაგალითად, არჩევნებში მონაწილეობის და ხმის მიცემის) უფლებების დასაცავად, რაც, შემდგომში, სუფრაჟისტული მოძრაობის საფუძველზე მიიღწევა. ამ პერიოდამდეც, ქართველებს გვაქვს „ოქროს ხანის“ რუსთაველისეული უნიკალური აფორიზმი, რომელიც ქართული ფემინიზმის კლასიკურ ლიტერატურულ დევიზადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ: „ლეკვი ლომისა სწორია, ძუ იყოს, თუნდა ხვადია“ (რუსთაველი, 1983, გვ. 40). ცხადია, რადგან წარმოიშვა რაღაც თეზის მტკიცების სურვილი აფორიზმად, საზოგადოებაში უკვე არსებობდა მისი ანტითეზა. „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევრების აზრით, მოცემული სტრიქონები თამარსა და მისი გამეფების ამბავზეა შექმნილი, და ამ აფორიზმში, გენდერული თანასწორობის ნაცვლად, მხოლოდ მონარქიული ოჯახის, მაღალი სოციალური კლასის წარმომადგენელთა სქესურ ბალანსსა და თანასწორობაზეა საუბარი. თუნდაც დავადასტუროთ ამ ვერსიის მართებულობა, მაინც ქალის დისკრიმინაციის პრობლემა იკვეთება, რისი საფუძველიც არსებული გენდერული კლიშეა. ჩვენ ვერ გვექნება ზუსტი მტკიცებულება ავტორის ჩანაფიქრისა, თუმცა, ტექსტის ჰერმენევტიკული კვლევა გვაძლევს საშუალებას, მოცემული აფორიზმით სქესთა შორის არსებული დისბალანსის დაბალანსების იდეაზე ვისაუბროთ.

საქართველოში დღესაც აქტუალურია დისკურსი ქართველი ქალის კულტის შესახებ; კერძოდ, საქართველოში ქალი მუდმივად ფასადურად დაფასებულია მამაკაცის მხრიდან (მას ხელზე ეამბოროებიან, მანქანის კარს უხსნიან/ეტლში ჩაჯდომაში ხელს აშველებდნენ და ა.შ.), თუმცა, პატრიარქალურ საზოგადოებაში, ქალი ამგვარი პატივისცემის ღირსი რომ გახდეს, ის უნდა აკმაყოფილებდეს იმ მოთხოვნებს, რომელსაც ეს სოციუმი უწესებს: უნდა იყოს მამაკაცის მორჩილი, უინიციატივო, სექსუალურად თავშეკავებული და ა.შ. ჩვენი ამჟამინდელი ყოფის ზედაპირზე ისევ დევს გენდერული დისბალანსის მაგალითები და მისი სავალალო შედეგები: ოჯახის ინსტიტუტი თანდათან ფუნქციას კარგავს, ქალები აგრესიულ ქმრებს ფიზიკურად ეწირებიან, ან, თავისუფლების მოპოვების სახელით, უკიდურეს კვაზი-თავისუფლე-

ბას მიმართავენ; სამწუხაროდ, დაზარალებულები რჩებიან ბავშვები – დანგრეული ფსიქიკითა და ლაბილური ნერვული სისტემით.

ყოველივე ეს აისახება თანამედროვე ქართულ პოეზიაში, ისევე, როგორც გასული საუკუნის შუა პერიოდში – ევროპელი და ამერიკელი ფემინისტი ქალი პოეტების (სილვია პლათი, ენ სექსტონი, მაია ანჯელოუ და სხვები.) ლექსები ყვებოდნენ ქალის პრობლემებზე. გაცილებით რთულია ისლამურ ქვეყნებში ქალის უფლებებზე საუბარი, რადგან, ისინი, არასეკულარულ სახელმწიფოში რელიგიური თვალსაზრისითაც დაუცველები არიან. ქალის „მეორადი“ ფუნქცია, პატრიარქალურ სამყაროში, მისი რეპროდუქციული შესაძლებლობით მართლდება; ათწლეულების განმავლობაში მიიჩნეოდა, რომ ქართველი კაცისთვის პატივდებული ქალი „მისი შვილების დედა“, ან „კარგი ბიჭის“ და ან ცოლია. „პოზიცია: ქალი. შენ ვერ ამოირჩევ, როდის მოვლენ, როდის წავიდნენ – / გრაფიკი მუდამ მცოცავია, პროფესიონალ მუშაკების პატივსაცემად. / ბავშვის ჩასახვის ცერემონიაღს რა შეედრება, / თეთრი მუხლების მესაკუთრედ ყოფნის უფლებას? !/ შენ მხოლოდ უნდა აკონტროლო საკუთარი ფერტილურობა“, – წერს თანამედროვე პოეტი ნანა ქელეხიძე. ლირიკული გმირისთვის სიყვარული და სექსუალური ტკბობა დევალვირებულია, რადგან ის თავს მეწყვილის საკუთრებად, საგნად, ბავშვების ჩასახვის და, აქედან გამომდინარე, მხოლოდ პარტნიორის გვარის გამგრძელებლის საშუალებად თვლის. „ყველაფერი მაღიზიანებს, რაც პროფესიას ემსგავსება – პოეზიაც, სიყვარულიც, ადამიანიც“, – წერს იგივე ლექსში (ქელეხიძე). სხვა უსათაურო ლექსშიც აპროტესტებს მასკულიზურ მოთხოვნებს ქალის მიმართ; „ქალი უნდა იყოს საამო. ნეკნები კი არ ეთვლებოდეს – / ათქვირულ მკერდს და ნებიერ მკლავებს ანცი სიცილი უთახთახებდეს... / ეს ზიზღნარევი სიტკბოებაც რა სირცხვილია, / თითქოსდა კედლებს შეესია ათასობით კალია, ანდა / საწოლის ქვეშ ჭრიჭინების გუნდი ჭრიჭინებს. / ან რას ელოდი? ქალი უნდა იყოს ქალივით“ (ქელეხიძე). მამაკაცური ძალის უხეში დომინაცია წარმოშობს ჰიპერმასკულინიზმს, რომელიც მოიაზრებს „ტოქსიკურ მასკულიზმას“, მასკულინიზმს და მაჩოობას. ზემოთ მოყვანილ სტრიქონებში სწორედ ჰიპერმასკულინიზმის აგრესიული, დამაკნინებელი ენერგიაა გაცხადებული, რის შედეგადაც ქალის ლირიკული გმირი დევალვირებულია. შედეგად, ქალ-ვაჟური ტანდემის ნაცვლად, განხიბლული ქალი და სრულიად უცხო კაცი რჩებიან: „იქნებ თავი გადაგერჩინა, / ზურგით მდგარი უცხო კაცისგან, / ცხოვრებისაგან, ძალითაც რომ ვერ შე-

გიყვარა“ (ქელეხიძე). ეს სტრიქონები პოსტფემინიზმის გაცხადების მაგალითებია; ლირიკულ გმირს ცოლის სტატუსი არ აკმაყოფილებს, მას სურს დატკბეს ამ სტატუსით, თანასწორუფლებიანი და ჰარმონიული ურთიერთობით.

ჰიპერმასკულინიზმი მხოლოდ წყვილის ურთიერთობაში არ მჟღავნდება. ტირანი „ოჯახის უფროსები“, ხშირად, დიდ დაღს ასვამენ ოჯახის წევრებს. თანამედროვე ქართველი პოეტი ლია ლიქოკელი (2014), ლექსში – „...*(მე პაპაჩემი მძულდა)*“, რომელმაც მკითხველის აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, საუბრობს ლირიკული გმირის პაპაზე, რომელიც საძულველია: *„მე პაპაჩემი მძულდა და მინდოდა, მომკვდარიყო“*. და, ამ ლექსშივე, ამ ზიზღის კვალიფიკაციას ახდენს: *„და მე ვფიქრობდი, რომ ეს სიძულვილი არის ჩემი ჯოჯოხეთი“* (ლიქოკელი, 2014). ეს ტექსტი თითქოს ეხმიანება სილვია პლათის ძალიან ცნობილ ლექსს „მამილო“. სახეზეა დაუფარავი აგრესია ოჯახის უფროსი მამაკაცის მიმართ და ამ აგრესიის დამანგრეველი ტალღა, რაც მთლიანად ანადგურებს მოზარდის მყიფე ფსიქიკას.

მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში, ქალთა უფლებების დასაცავად აქტიურად იბრძოდნენ და იღვწოდნენ ქართველი ფემინისტი ქალები, ბარბარე ჯორჯაძის, ეკატერინე გაბაშვილის და კატო მიქელაძის მეთაურობით. ბარბარე ჯორჯაძე წერილში „ორიოდე სიტყვა ყმაწვილ კაცების საყურადღებოდ“ „ქალთა საკითხის“ შესახებ წერს (1988, გვ. 141): *„ჩვენმა იესო ქრისტემ ბრძანა: არა არს გარჩევა არცა მამაკაცთა და არც დედაკაცთაო. მაგრამ რა წრესაც პირველად დაადგა კაცი, იმ წრის გადაცილება რჯულის გარდამავლობად მიაჩნდა“*. ფემინისტი ქალი ისევ საზოგადოებაში მიღებული რელიგიური დისკურსით ცდილობს გენდერული თანასწორობის იდეის მტკიცებას.

თანამედროვე ქართველი პოეტი თეა თოფურია ლექსში „ძვირფასო, ჩემო“... წერს: *„მას შემდეგ სულ ვტირი / და ვხვდები, რომ ქალებს და ბავშვებს / ტირილისთვის ერთი მიზეზი აქვს“*. მიზეზი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი იზრდებიან. იზრდება და ძვალდება ის ადამის ნეკნი, რომლისგანაც ქალი შექმნა ღმერთმა, და ეს რელიგიით დეტერმინებული ქალურობა მამაკაცის მიუღებლობად (ან, მამაკაცისთვის მიუღებლად) ტრანსფორმირდება. *„ძვირფასო, ჩემო, / ადრე უნდა შემხედროდი. / როცა ჯერ კიდევ ნეკნი ვიყავი, / როცა ჯერ კიდევ ჩაგეტეოდი გულთან. / ახლა რაღა დროსია, / ძვალი ვარ, / ცხოვრებისთვის სახრავად მიგდებული, / რაღას მოძებნი პატარა ნეკნს სრულ-*

ყოფილ ჩონჩხში“... (თოფურია) მეტაფორების გახსნით ვეჭახებით სავალალო რეალობას; რომ მხოლოდ ნეკნის (ანუ ადამის ნაწილის) ამპლუაში შეუძლია ქალის მიღება მამაკაცს, „გამვალებული“ (დასრულებული, სრულყოფილი) ქალი კი არაშეთავსებადია მისთვის. მოცემულ სტრიქონებში პოსტმოდერნისტული ფემინიზმი იკითხება, და ცხადდება ლირიკული გმირის ზესქესური კონდიცია, – ის, უბრალოდ, ადამიანია და სქესურ კლასიფიკატორს გვერდს უვლის.

ცხადია, მახსენდება ლილიტი, ადამის პირველი ცოლი ებრაული მითოლოგიის მიხედვით, რომელიც ვერ ეთვისება ქმარს, მიდის მისგან და ბოროტ ძალად გარდაიქმნება. ლილიტი მითოლოგიური ფემინისტური პერსონაჟია, რომელიც სწორედ ამგვარი დატვირთვით განსხეულდება პოეზიაშიც. მისი თავისუფლების ხარისხი კაცის სიყვარულზე აღმატებულია, ამგვარად, ის არ არის მისი ნაწილი (ნეკნი). ევა და ლილიტი თვისობრივად კარდინალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან და ქალის ძირითადი ფსიქოლოგიური ტიპების ემბრიონებად ფორმირდებიან. თანამედროვე ქართველი პოეტის რატი ამალლობელის ლირიკული გმირი ლილიტს ეტრფის, რადგან ის აოგნებს მას და „შორეული ქალის“ სიმბოლოდ აღიქმება: „შენ ისევ ჩემი გაოგნება/გნებავს და გწადს,/როცა ცას ველი საოცარს“. (ამალლობელი) ეს ის შემთხვევაა, როდესაც მამაკაცი ლირიკული გმირი ქალში თავისუფალი სულითაც იხიბლება და თავისგან დამოუკიდებელ ინდივიდად აღიქვამს მას.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნებას სქესი არ გააჩნია, დღეს საქართველოში აქტუალურია ქალ მწერალთა ანთოლოგიები, რასაც ვერ ვიტყვით მამაკაცი მწერლების შემთხვევაში. ერთ-ერთი მათგანია ქართველ ქალთა თანამედროვე პოეზიის ბილინგვური (ქართულ-ინგლისური) ანთოლოგია „ვათავისუფლებ“, რომლის მხოლოდ სახელწოდებაშიც კი ფემინისტური კოდი იშიფრება, ტექსტებზე რომ არაფერი ვთქვა. მოცემული ანთოლოგიის შესახებ, ერთ-ერთ კონფერენციაზე წარმოდგენილი მაქვს მოხსენება, სათაურით: „ქართველ ქალ პოეტთა ფემინისტური პოეზია, ბილინგვური კრებულის – „ვათავისუფლებ“ – მიხედვით“. წიგნში წარმოდგენილი ტექსტების უმეტესობა ქალთა დისკრიმინაციის წინააღმდეგ და მათი უფლებებისათვის ბრძოლის თემებს ეხება; იგულისხმება, როგორც სოციუმსა და ოჯახში ქალთა უფლებების დაცვა, ასევე, თვითგამორკვევა და თვითრეფლექსია, რათა ქალი დაზარალებულის პოზიციაში არ იმყოფებოდეს. ანთოლოგიიდან მოვიყვან ციტატას პოეტ ირმა ბერიძის ლექსიდან –

„სიკვდილი ლიმონათის ქარხანაში“, სადაც სულისშემძვრელ ისტორიას ვკითხულობთ, ლიმონათის ქარხნის მოძალადე მფლობელისა და ქარხანაში დასაქმებული გოგოს შესახებ; გოგო ბოთლების მრეცხავად მუშაობს იმისთვის, რომ ფიზიკურად გადარჩეს: „ყოფნა – არა, სიკვდილი იყო უფანჯრებო, ტკბილსუნიან ლიმონათის ქარხანაში“ (ელერ-დაშვილი და ანდერსენი, 2019, გვ. 57).

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ბოლო დეკადაში, ამერიკასა და ევროპაში, ზოგიერთი მეცნიერი და გენდერის ექსპერტი საუბრობს პოსტფემინიზმის მითოსურობაზე; რაც გულისხმობს, რომ ეს ტერმინი თავის რეალურ დადასტურებას ვერ პოულობს, “superwomen” და “new man” რეალურად არ არსებობენ, ქალებს კი უფრო მეტად დაუმძიმდათ ყოფა, რადგან მათთვის ძალიან რთულია საშინაო და საგარეო ვალდებულებების წარმატებით შეთავსება.

“Post-feminism’ happened without warning. It seemed to arrive from nowhere. One minute there were feminisms, identified by their diverse political standpoints and their contrasting campaign strategies, the next ... it was all over. The change, mysteriously, had happened: interpersonal relationships and institutional arrangements had stepped beyond feminism” (Coppock & Haydon & Richter, 2014, Chapter 1, p.3).

დასკვნა:

სხვადასხვა დროის პოსტფემინიზმი, რომელიც ფემინისტური მოძრაობით მიღწეული შედეგის გათავისებას და, ამავე დროს, არა ანტიფემინიზმს, არამედ, ფემინიზმის განსახვავებული რაკურსით დანახვას გულისხმობს, მისი კრიტიკოსების აზრით, სწორედან ანტიფემინისტურია. “*Postfeminism is a slippery beast. On the one hand, there is an acknowledgement of feminism’s success, while simultaneously attributing feminism’s successes not to feminist endeavour but to “a natural cultural evolution”*” (Kinser, 2004, p. 134; Coleman, 2009, p.7).

პოსტმოდერნისტული ფემინიზმი კი, გარდა იმისა, რომ აქტიურად რეაგირებს ქალთა დისკრიმინაციაზე, ადგენს, რომ საზოგადოება შედგება არა ქალებისა და კაცებისაგან, არამედ, ადამიანებისაგან. სხვადასხვა ჯგუფები, შესაძლებელია, შედგებოდეს არა მათი სქესობრივი და გენდერული მიკუთვნებულობის, არამედ, სხვა მსგავსი ნი-

შან-თვისებებისა და ხედვების საფუძველზე; ამგვარად, ქალები მხოლოდ ჯგუფური – ქალების ხმით ვერ მოახდენენ საკუთარი თავის რეალიზებას და თვითგამოხატვას.

მსგავსი ტენდენციები მიმდინარე ქართულ ლიტერატურაში, მათ შორის, პოეზიაშიც აისახა. ამ მოსაზრებას ადასტურებს წინამდებარე სტატიაში მოყვანილი მაგალითები, რომლებიც მიმდინარე ქართული პოეტური ტექსტებიდანაა შერჩეული. ცხადია, მოცემულ პრობლემატიკაზე უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, თუმცა, მოხსენების ფორმატი ამის საშუალებას არ იძლევა.

აღსანიშნავია, რომ, მოცემულ დროში, საქართველოში, ქალ პოეტთა უპრეცედენტოდ დიდი რაოდენობაა, რომელთა ლიტერატურული რეპრეზენტაცია განსხვავებული თემებით, დისკურსებითა და პოზიციებით წარმოგვიდგება. თანამედროვე პოეტმა ქალებმა მოიხადეს ფსევდო-მოკრძალების მანდილი, დაბლა დახრილი თვალები პირისპირ გაუსწორეს მკაცრ და პატრიარქალურ რეალობას და გადაჭრით თქვეს უარი მეორე – კაცის დამხმარე პერსონად ქცევაზე. ფემინიზმი, პოსტფემინიზმი და პოსტმოდერნისტული ფემინიზმი მკაფიოდ აისახა მათ პოეზიაში. ფემინიზმის კულტურა და ფემინისტური მსოფლმხედველობა ქართული ხელოვნების ნიშანია, მისი თანამედროვე გამოვლინებები კი – რეფლექსია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ამაღლობელი, რ. ლექსები. რატი ამაღლობელი. ინტერნეტ-ჟურნალი „Poetry”.
<https://poetry.ge/poets/rati-amaglobeli/poems/6067.liliti.htm>
- ელერდაშვილი, ა., ანდერსენი, ბ. (რედ). (2019). ვათავისუფლებ: ქართველ ქალთა თანამედროვე პოეზიის ანთოლოგია. თბილისი: „ინტელექტი“.
- ვაჟა-ფშაველა. (1961). „ქალთა შესახებ“ (პასუხი „სახალხო გაზეთის“ ანკეტიკა).
ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- ვარადა, ნ. (2023). ლექსები. ნატა ვარადა. არმური – ლიტარენა, უფრო კი – ბიბლიოთეკა. 20 იანვარი.
<https://armuri.georgianforum.com/t167p25-topic?fbclid=IwAR3sobmzCczyWTSOpN8lz5-dOACLIKFAUsmd7rXgx44ywHLaCt4AKpbwvJs#17940>
- თოფურია, თ. ლექსები. თეა თოფურია. ინტერნეტ-ჟურნალი „Poetry”.
<https://poetry.ge/poets/tea-topuria/poems/6032.dzvirphaso-chemo.htm>
- კაიშაური, რ. (2010). პოეზია. რუსუდან კაიშაური – ლექსები. საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი „არილი“. 15 ნოემბერი.

- <http://arilimag.ge/%E1%83%A0%E1%83%A3%E1%83%A1%E1%83%A3%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%99%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%A8%E1%83%90%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%98-%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%A5%E1%83%A1%E1%83%94/>
- ლიქოკელი, ლ. (2014). „მე პაპაჩემი მძულდა“ და სხვ. ლექსები. საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი „არილი“. 15 ოქტომბერი.
- <http://arilimag.ge/%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%90-%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%A5%E1%83%9D%E1%83%99%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%98-%E1%83%9B%E1%83%94-%E1%83%9F%E1%83%90%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%A9%E1%83%94%E1%83%9B%E1%83%98/>
- რუსთაველი, შ. (1983). აფორიზმები. თბილისი: „მეცნიერება“.
- სარიშვილი, მ. (2012). ლექსები. მაია სარიშვილი. არმური – ლიტარენა, უფრო კი – ბიბლიოთეკა. 5 დეკემბერი. <https://armuri.georgianforum.com/t500-topic>
- სტურუა, ლ. ლექსები. ლია სტურუა. ინტერნეტ-საიტი „ლიტკლუბი“.
- <http://www.biblioteka.litklubi.ge/index.php?static=shesaxe>
- ქელეხიძე, ნ. ახალი ლექსები. ნანა ქელეხიძე. პირველი არხის ელექტრონული ჟურნალი „ელექტროლიტი“. <https://1tv.ge/elit/akhali-leqsebi-55/2/?fbclid=IwAR0zSHBfnfeIDjjLnue2DdZ8q4VVZCzmFCj6Tn9KwEHgu24ebVXjVbf8n4>
- ქელეხიძე, ნ. (2022). ლექსები. ნანა ქელეხიძე. ლიტერატურული ფორუმი „ურაკპარაკი“.
- <http://urakparaki.com/?m=12&st=30&fbclid=IwAR2sxKkoVQPnnqy7pYBqV6vKztn9NMqN-zMjPqYqYdLKXMnROUPpPf7Lyk>
- ჭავჭავაძე, ი. (1957). „დედათა საქმის გამო“. ილია ჭავჭავაძე. ტომი VIII. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. თბილისი: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა.
- ჯორჯაძე, ბ. (1988). რჩეული თხზულებანი. თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“.
- Coleman, J. (2009). An introduction to feminisms in a postfeminist age. Women's Studies Journal. Volume 23 Number 2, November 2009: 3-13. ISSN 1173-6615 © 2009 Women's Studies Association of New Zealand Hosted at www.wsanz.org.nz/ . [WSJNZ232Coleman3-13.pdf](http://www.wsanz.org.nz/WSJNZ232Coleman3-13.pdf)
- Coppock, V., & Haydon, D., & Richter, I. (2014). The Illusions of 'Post-Feminism' – New Women, Old Myths. Published by Routledge. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN 711 Third Avenue, New York, NY 10017, USA. (First published 1995 By Taylor & Francis).
- [10.4324 97811315041148 previewpdf.pdf](http://www.routledge.com/97811315041148/previewpdf.pdf)
- Gill, R. (2016). Postfeminism and the new cultural life of feminism. Feminist Ghosts: The New Cultural Life of Feminism. DIFFRACTIONS. Graduate

Wigginton, B., Lafrance, M.N. (2019). Learning critical feminist research: A brief introduction to feminist epistemologies and methodologies. *Feminism & Psychology* 0(0) 1–17. Article reuse guidelines: sagepub.com/journals-permissions
DOI: [10.1177/0959353519866058](https://doi.org/10.1177/0959353519866058) journals.sagepub.com/home/fap. SAGE.
[0959353519866058.pdf](https://doi.org/10.1177/0959353519866058)

Amaghlbeli, R. Leksebi. [Poems]. Rat'i Amaghlbeli. Int'ernet'-zhurnali "Poetry".
<https://poetry.ge/poets/rati-amaghlbeli/poems/6067.liliti.htm>

Ch'avch'avadze, I. (1957). „Dedata sakmis gamo“. Tkhzulebata sruli k'rebuli at t'o-mad. T'omi VIII. ["Because of the work of mothers." A complete collection of works in ten volumes. Volume VIII]. Tbilisi: sakartvelos ssr sakhelmts'ipo gamomtsemloba.

Coleman, J. (2009). An introduction to feminisms in a postfeminist age. Women's Studies Journal. Volume 23 Number 2, November 2009: 3-13. ISSN 1173-6615 © 2009 Women's Studies Association of New Zealand Hosted at
www.wsanz.org.nz/. [WSJNZ232Coleman3-13.pdf](#)

Coppock, V., & Haydon, D., & Richter, I. (2014). The Illusions of 'Post-Feminism' – New Women, Old Myths. Published by Routledge. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN 711 Third Avenue, New York, NY 10017, USA. (First published 1995 By Taylor & Francis).
[10.4324_9781315041148_previewpdf.pdf](#)

Elerdashvili, A., Anderseni, B. (red). (2019). Vatavisupleb: kartvel kalta tanamed-rove p'oeziis antologia. [I release: an anthology of contemporary poetry of Georgian women]. Tbilisi: „int'elekt'i“.

Gill, R. (2016). Postfeminism and the new cultural life of feminism. Feminist Ghosts: The New Cultural Life of Feminism. DIFFRACTIONS. Graduate journal for the study of culture. Issue 6 – 2016 | www.diffractions.net. [521-Article-1471-1-10-20190917.pdf](#)

Jorjadze, B. (1988). Rcheuli tkhzulebani. [Selected essays]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.

K'aishauri, R. (2010). P'oezia. [Poetry]. Rusudan K'aishauri – leksebi. Sazogadoeb-riv-lit'erat'uruli zhurnali „arili“. 15 noemberi.
<http://arilimag.ge/%E1%83%A0%E1%83%A3%E1%83%A1%E1%83%A3%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%9C-%E1%83%99%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%A8%E1%83%90%E1%83%>

- 3%A3%E1%83%A0%E1%83%98-%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%A5%E1%83%A1%E1%83%94/
- Kelekhidze, N. Akhali leksebi. [New poems]. Nana Kelekhidze. P'irveli arkhis elekt'ronuli zhurnali „elekt'rolit'i“. https://1tv.ge/elit/akhali-leqsebi-55/2/?fbclid=IwAR0zSHBfnfeIDjLnue2DdZ8q4VVZCzmFCj6Tn9Kw_EHgu24ebVXJVbf8n4 kelekhidze, n. (2022). leksebi. nana kelekhidze. lit'erat'uruli porumi „urak'p'arak'i“. <http://urakparaki.com/?m=12&st=30&fbclid=IwAR2sxKkoVQPnnqy7pYBqV6vKztn9NMqN-zMjYqpYdLKXmNROUPpPfj7Lyk>
- Likok'eli, L. (2014). „Me p'ap'achemi mdzulda“ da skhv. Leksebi. [\"I hated my grandfather\" and others. Poems]. Sazogadoebriv-lit'erat'uruli zhurnali „arili“. 15 okt'omberi. <http://arilimag.ge/%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%90-%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%A5%E1%83%9D%E1%83%99%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%98-%E1%83%9B%E1%83%94-%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%9E%E1%83%90%E1%83%A9%E1%83%94%E1%83%9B%E1%83%98/>
- Rustaveli, Sh. (1983). Aporizmebi. [Aphorisms]. Tbilisi: „metsniereba“.
- Sarishvili, M. (2012). Leksebi. [Poems]. Maia Sarishvili. Armuri – lit'arena, upro k'i – bibliotek'a. 5 dek'emberi. <https://armuri.georgianforum.com/t500-topic>
- St'urua, L. Leksebi. [Poems]. Lia St'urua. int'ernet'-sait'i „lit'k'lubi“. <http://www.biblioteka.litklubi.ge/index.php?static=shesaxeb>
- Topuria, T. Leksebi. [Poems]. Tea Topuria. Int'rnet'-zhurnali „Poetry“. <https://poetry.ge/poets/tea-topuria/poems/6032.dzvirphaso-chemo.htm>
- Vaja-Pshavela. (1961). „Kalta shesakheb“ (p'asukhi „sakhalkho gazetis“ ank'et'isa). Tkhzulebata sruli k'rebuli khut t'omad. [\"About women\" (answer to \"Sakhalkho Gazeti\" questionnaire). A complete collection of essays in five volumes.]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.
- Varada, N. (2023). Leksebi. [Poems]. Nat'a Varada. Armuri – lit'arena, upro k'i – bibliotek'a. 20 ianvari. <https://armuri.georgianforum.com/t167p25-topic?fbclid=IwAR3sobmzCczyWTSOpN8lz5-dOACLIKFAUsmd7rXgx44ywHLaCt4AKpbwvJs#17940>
- Wigginton, B., Lafrance, M.N. (2019). Learning critical feminist research: A brief introduction to feminist epistemologies and methodologies. *Feminism & Psychology* 0(0) 1–17. Article reuse guidelines: sagepub.com/journals-permissions DOI: 10.1177/0959353519866058 journals.sagepub.com/home/fap. SAGE. [0959353519866058.pdf](https://doi.org/10.1177/0959353519866058)

The Killjoy Mother: Navigating the Mother-Daughter Relationship in Avni Doshi's *Burnt Sugar*

Sushree Routray
Indian Institute of Technology Roorkee
(India)

Abstract:

Avni Doshi's *Burnt Sugar* (2020) narrates the story of a mother who disrupts the hegemonic discourse of motherhood by refusing to abnegate her desires for the sake of her child completely. This decision has significant ramifications for the daughter, who grapples with an ontological crisis and feelings of estrangement as she internalises patriarchal ideologies and grapples with her mother's humanity. The novel conceives of motherhood as a liminal space in which women must confront and negotiate the boundaries between their own subjectivities and their obligations to their children. Through an analysis of Sara Ahmed's understanding of happiness as a product of conformity to societal norms of family and marriage, the novel calls into question the fates of women who resist these norms. The novel dances on the edges of abstract notions of motherhood inconsistent with embodied experiences of motherhood. Ultimately, Doshi's narrative framework reclaims the agency and individuality of mothers, depicting them not simply as nurturers and caretakers but as multifaceted individuals with their desires and choices.

Keywords: Ambiguity, Motherhood, Feminist Phenomenology, Killjoy, Identity

Introduction

A plethora of research around motherhood negotiates the intricate relationship between motherhood as an institution and motherhood as a lived experience. Maternal ambivalence is a complicated and contradictory mental state that all women experience in varying degrees and in which sentiments of love and hate for their children coexist. However, a lot of the 'ubiquitous guilt' mothers have come from finding it difficult to deal with the unpleasant emotions brought on by having maternal ambivalence in a society that rejects the very existence of something it has contributed to (Parker, 1997, p. 17). Simone de Beauvoir, in her influential work *The Second Sex* (1956), grapples with the complexities of motherhood and the ways in which it is socially constructed. She asserts that while motherhood can bring fulfilment and meaning to a woman's life, it can also entrap her into a role that is not in line with her own needs and desires. De Beauvoir's analysis highlights how motherhood, rather than being an essential aspect of femininity, is a socially imposed role that can constrain and limit women's agency. This perspective highlights the importance of situating maternal ambivalence within the broader context of gendered power dynamics and the ways in which social norms shape and inform the maternal experience.

Examining maternal ambivalence serves as a crucial lens through which to deconstruct the hegemonic narrative of motherhood within a patriarchal society. By situating the experiences of mothers within a broader socio-political context, we can foreground the agency of mothers and challenge the universalizing discourses that seek to homogenize maternal subjectivity. The metaphor of the mirror in the novel serves as a conduit for exploring the complexities of identity formation and the negotiation of gendered roles within a traditional social milieu. The nonchalant response of Dilip to Antara's questioning of the need for a child reveals the extent to which gendered expectations are naturalized and internalized within a heteronormative framework. Antara's desire to maintain a "desirable facade" reflects the extent to which she internalizes and performs the prescribed roles of femininity within a patriarchal society (p. 19). The physiological demands of the developing fetus may also challenge the maternal body's agency, as illustrated by Antara's narrative of pregnancy. After giving birth, Antara found it disturbing that congratulations were primarily directed towards her husband while she and the infant were left bruised and battered

from the childbirth experience. The maternal body is subjected to a gendered power dynamic, where the husband is congratulated for his perceived role in the childbirth process while the mother and infant are overlooked. Adrienne Rich distinguishes between 'motherhood' and 'mothering'. She argues

between two meanings of motherhood, one superimposed on the other: the potential relationship of any woman to her powers of reproduction and to children; and the institution – which aims at ensuring that that potential – and all women – shall remain under male control (Rich, 1986, p. 7).

According to Rich, the concept of motherhood as it is currently understood and valued within modern society is heavily influenced by patriarchal institutions, which have replaced the more egalitarian societies of the past in which women were often held in high regard. These patriarchal institutions shape the experiences of mothers and dictate cultural practices related to motherhood, which are subject to change based on various societal and economic factors. Patriarchal institutions control the experiences of mothers (Reilly, 2020, p. 20). Similarly, Elizabeth Grosz (1994) describes the experience of pregnancy as fraught with ambivalence due to the deeply ingrained cultural associations of femininity with contamination and chaos, as well as the inherent uncertainty regarding the boundaries of the female body (p. 203). Antara's moral ambiguity regarding the evaluation of her mother as a good or bad mother highlights the multifaceted and equivocal nature of motherhood explored in the author's analysis. The arrival of Anikka prompts Antara to confront and reconcile her preconceived ideas of motherhood with the realities of the physical and emotional difficulties inherent in the role.

The powerful presence of Tara resists being pigeonholed into the stereotypical role of a maternal figure. However, her daughter remains unable to absolve herself from the turmoil caused by her actions. Seeking to escape the ennui of her conjugal life, Tara and her daughter Antara relocate to a Pune ashram in India, led by a magnetic figure known simply as Baba, who espouses a blend of free love and idiosyncratic interpretations of traditional spiritual practices. However, when Baba takes on another paramour, Tara abruptly departs the ashram, leaving Antara feeling adrift and perplexed by her mother's decisions. Tara imparts to her daughter the importance of standing up for one's desires, even if it means defying societal norms. She asserts,

"The world exists only as far as you can see, What's above, what's below, that's no concern of ours. What they've told us before, none of those matters" (pp. 107-108). In an attempt to shield herself from instability and the fear of being abandoned by her spouse, Antara becomes pregnant, leading her to reevaluate her relationship with her mother and her own identity as a mother.

**"There's nothing wrong with thinking about oneself":
Feminist Killjoy and Happiness Wish**

The mother is a feminist killjoy who questions the standards of what constitutes a good mother. She is a troublemaker who "violates the fragile conditions of peace" (Ahmed, 2010, p. 61). She disrupts and challenges the dominant societal expectations of motherhood, refusing to conform to the strict social norms that constrain women's freedom of choice. This is evident in her decision to leave the traditional domestic sphere and seek spiritual fulfilment at an Ashram, where she becomes a lover of the guru, only to later depart when she becomes dissatisfied. Sara Ahmed (2010) interrogates the stereotypes of the feminist killjoy, a person who is blamed for killing the joy of others by exposing injustice and sexist behaviour. In the home of her parents and husband, Tara lacked freedom of choice. The rest of the novel is an amalgamation of her choices and their consequences. Killjoy figures are sceptical of the happiness derived at the expense of personal freedom. They are comfortable bringing out uncomfortable feelings of not belonging to patriarchal institutions.

Sinha (2010) contends that Indian mothers are often celebrated without being truly empowered, with motherhood "assigned a sacrosanct space as a crucial determinant of the ultimate identity and worth of Indian women" (p. 321). There are numerous instances of this particular bias being depicted in Indian literature. The character of Ammu in Arundhati Roy's *The God of Small Things* faces social ostracization due to her refusal to prioritize marriage and motherhood as the primary goals of her life (Lahiri, 2007, p. 139). Women face social pressure to conform to traditional gender roles and prioritize reproductive labour over other forms of self-actualization. Tara's rebellion against this reduction of her identity to that of a wife and mother reflects the complexities and limitations of gendered societal expectations. The strict social norms could not accommodate her wishes. *Burnt Sugar* serves as a critical exploration of the ways in which patriarchal societal norms intersect

with the lived experiences of mothers, particularly within the Indian cultural context. The protagonist's journey towards self-actualisation and autonomy is a powerful example of how feminist resistance can take shape within the personal sphere.

Upon leaving the Ashram, Tara and Antara are forced to beg for survival due to their lack of social and financial stability, leading Antara to become sceptical of her mother's choices. Antara remembered her mother being shouted at and leered at by people around them. Furthermore, the novel explores the societal rejection and disdain that Tara and Antara face upon leaving the Ashram, as they are viewed by the club members as outcasts, "proof of how easy it was to fall" (p. 107). The author also emphasizes the physical degradation and poverty that Tara and Antara face, as Antara describes herself as resembling the dog she befriended near the club. Doshi (2020), highlights the idea that one's perception of being an insider or outsider depends on the tension one experiences while navigating a specific space. Killjoy figures are constantly treated as outsiders by society. They are often "attributed as willful" (Ahmed, 2014, p. 2). According to her, the capacity for survival is compromised by willfulness. As an outsider and a divorcee, Tara is systematically excluded from the institutions of family and power. Through her observations, Antara witnesses the emotional, physical and economic losses that her mother incurs due to this exclusion.

The novel traces the lineage of this ambivalent figure across three generations of women, highlighting the societal pressures and limitations imposed upon them. Tara, in particular, is depicted as stubborn and disobedient by the society in which she lives. Following her departure to the ashram, her father expresses his disdain for her choices. He urges her to return to her husband's home immediately, highlighting the societal expectation for women to conform to traditional roles. Ahmed (2014) asserts that willfulness and sadness are often inextricably linked in patriarchal societies, where individuals who refuse to conform to societal norms are seen as both wilful and miserable. Tara's decision to pursue a better sexual and emotional life, despite the potential repercussions, serves as a poignant example of this phenomenon. Her status as a mother who does not prioritize her child further exacerbates the societal judgement of her suffering as legitimate. Moreover, the novel also highlights the difficulty that women have in supporting and believing in other women who challenge societal norms. The grandmother's reaction to Tara's Alzheimer's illustrates this, where her practical concerns regarding the jewellery are unsettling despite their sensibility.

**“We are interchangeable, after all. I will never be free of her”:
Negotiating Identity in Mother-Daughter Relationships**

Mother-Daughter plots are essential in bringing out the dynamics of the pull for intimacy and the need for distance (Felski, 2003, p. 117). The power dynamics within this relationship are particularly noteworthy and can be seen to change dramatically when the traditional roles of mother and daughter are reversed. Antara, who had spent her entire childhood at the mercy of her mother's mood swings and decisions and was forced to repeatedly leave behind places and people that she loved due to her mother's frequent relocations, felt the weight of her mother's dominance in her life. However, with the diagnosis of her mother's Alzheimer's disease, the power dynamic between them shifts dramatically. As Antara takes on the role of caregiver and provider, it becomes clear that she is the one who holds the power in the relationship. She is the one who makes decisions such as when she purchases a bed for her mother and is assumed by the shopkeeper to be buying it for her own child. The name Antara itself implies that she will be the undoing of her mother, as "Un-Tara" (p. 210). Throughout her journey as her mother's caretaker, Antara transforms herself into the "other," the antithesis of her mother. She conforms to patriarchal societal norms and represses her dilemmas. In the later part of the book, there is a noticeable change in Antara's attitude towards her mother when she becomes pregnant.

Rich (1995) posits that the mother-daughter relationship is an essential human relationship and suggests that it can be viewed as a threat to patriarchal power structures. The novel explores the transformative experiences of two women, Tara and Antara, after becoming mothers. Doshi (2020) expands upon this idea by stating that "being mothered and mothering is a continuum," highlighting the cyclical nature of this relationship. The novel concludes with Antara reflecting on her own identity and recognizing the undeniable presence of her mother within it. She acknowledges, "Ma is there in my face. I nod and she nods back," (p. 227) as she comes to understand that she shares many traits with her mother and experiences the same uncertainty as her mother. Doshi (2020) states that "One is forever in the reflection of the other", emphasizing the inextricable nature of the mother-daughter relationship. The novel provides an insightful examination of the intricacies of this relationship and how it shapes the identities of the individuals involved. It highlights the cultural and societal pressures placed on mother-

daughter relationships while also capturing the transformative power of the bond between mothers and daughters.

Initially, Antara, the narrator, believes her mother to be a 'bad mother'. She thinks that her mother is a "teenager" who is at the "mercy of hormones" (p. 214). When Tara suffers from Alzheimer, Antara says:

I would be lying if I said my mother's misery has never given me pleasure. I suffered at her hands as a child, and any pain she subsequently endured appeared to me to be a kind of redemption— a rebalancing of the universe, where the rational order of cause and effect aligned" (Doshi, 2020, p. 1).

Despite the pervasiveness of patriarchal and patriarchal-adjacent structures in Antara's familial dynamics, with her father's absence and neglect serving as salient examples of patriarchal hegemony, Antara's internalization of gendered expectations and subsequent failure to hold him accountable is indicative of her adherence to patriarchal norms and the patriarchal imaginary. Mitra (2020) emphasises how motherly qualities include caring, tending, and compassion, which by extension include cooking, washing, or other necessary activities are entailed by the patriarchy from which fathers are released. In contrast, Tara's character serves as a counterpoint, resisting oppressive gender roles through her engagement in acts of resistance against various forms of domination, including matrimony and restrictive dietary practices, thereby challenging patriarchal ideologies and hegemonic gender norms. Tara's encouragement of Antara to prioritize her own desires and needs, stating that "You don't have to care what others say all the time. Not everything is a show for the world. Sometimes we do things because we want to" (p. 51) serves as an act of subversion against the patriarchal notion that women's desires and needs are secondary to those of men and reinforces the importance of agency and self-determination in decision-making. While Antara's full adoption of this perspective is not fully realized until later in the narrative, Tara's character serves as a catalyst for Antara's reevaluation of societal expectations and patriarchal ideologies, and her identity as a mother is not solely defined by her maternal roles and responsibilities. This serves as a critique of traditional gender roles imposed by patriarchal societies and highlights the importance of challenging such societal constructs.

The performative nature of gender and identity, as theorized by Judith Butler, heavily informs the protagonist Antara's understanding of herself and her world. Antara's initial impressionable years were shaped by the traditional patterns presented to her, leading her to make several attempts to conform to societal expectations. A shared social structure that is prevalent heavily influences individual performances (Butler, 1988). Through the stylization of the body, gender is established. In the beginning chapters, Antara concurs with other people's views. Antara wonders "if performing for the world circulates something vital, if the pressure of an audience is what forces the blood to pump" (p. 9). She was always on the lookout for stability, security, and symmetry. She wished for a "desirable cover-up" to protect her poverty and powerlessness (p. 19). Antara is constantly aware of how other people perceive her. However, through her experiences and observations, Antara begins to question the authenticity of these performative gender roles and their impact on individuals and society. As Antara navigates her sense of self, she becomes increasingly aware of the role of societal expectations. The narrator's traumatic background, stemming from her mother's rejection by her family and society for her independent choices, further highlights the potentially detrimental effects of societal performative expectations on individuals. Thus, throughout the narrative, Antara grapples with the conflicting desires of conformity and authenticity and how societal pressures shape one's sense of self and reality.

The experience of motherhood entails a unique embodiment of emotions and feelings that transcend traditional forms of communication. Antara does not idealize this experience, as she feels it has resulted in a loss of personal freedom and agency. Setting boundaries in motherhood can be a formidable task, as a mother may feel trapped in a monotonous routine. However, when boundaries are successfully established, a mother may be perceived as a 'feminist killjoy' by others. Asserting one's agency is crucial for a mother, as exemplified by the characters Tara and Antara in their subversive relationships. In particular, Tara maintains relationships that the dominant culture deemed "taboo" (Doshi, 2020). As Sara Shabot (2018) asserts, drawing on the philosophy of Iris Marion Young, motherhood and sexuality are often seen as mutually exclusive in society. However, Antara ultimately learns to accept her mother's sexuality. Tara asserts her autonomy within the institution of marriage and motherhood by refusing to conform to societal expectations of ennui and misery.

Conclusion

The novel refuses to provide any redemption or resolution for the deep ambivalence it portrays in the characterisation of Antara and Tara. Instead, it highlights the impossibility of categorising a woman in the binary of 'good' and 'bad' motherhood. By reframing the conventional perception of everyday mothering, *Burnt Sugar* brings out the uncomfortable truth of a mother having sexual and emotional needs against the idea of a self-sacrificing mother living for her child alone. The text's ambivalent treatment of the concept of a 'good mother' serves to disrupt the reductive dichotomy between 'good' and 'bad' maternal figures, instead foregrounds the intricate subjectivity of maternal identity. The protagonist's inability to forgive her own mother can be read as a manifestation of the ongoing power dynamics between the two women and how these dynamics are shaped by societal constructs of motherhood. The novel also critically explores the figure of the feminist "killjoy" and how it undermines the performance of motherhood, leading to challenging social presumptions about motherhood in general. Motherhood can be seen as a liminal space where women must be able to negotiate the boundaries between themselves and their children. The narrative confers ambiguity on the reader and forbids them from giving in to romantic wistfulness.

References:

- Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2014). *Willful subjects*. Duke University Press.
- Beauvoir, S. D. (2009). *The second sex*. C. Borde & S. M. Chevallier (Eds.). Vintage Books.
- Butler, J. (2016). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
<https://doi.org/10.2307/3207893>
- Doshi, A. (2020). *Burnt sugar*. Hamish Hamilton.
- Doshi, A. (2020, November). *Interview with Avni Doshi*. Interview by M. Rai. Kenyon Review. <https://youtu.be/A4zNfCaCuNg>
- Doshi, A. (2021, July). *Avni Doshi*. Interview by A. M. Baxter. Bad Form. <https://www.badformreview.com/read/ieyr67jr8vz7069ohkw8hf0u08w009>
- Doshi, A. (2022, May 25). Avni Doshi: *We make sense of the world in retrospect*. Interview by S. Quadri. The Punch Magazine.
<https://thepunchmagazine.com/the-byword/interviews/avni-doshi-we-make-sense-of-the-world-in-retrospect>

- Felski, R. (2003). *Literature after feminism*. The University of Chicago Press.
- Grosz, E. A. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Hallstein, L. O., O'Reilly, A., & Giles, M. V. (Eds.). (2020). *The Routledge companion to motherhood*. Routledge.
- Lahiri, S. (2007). Alternate Visions of a Feminine Space in Clear Light of Day and The God of Small Things. *South Asian Review*, 28(2), 133-150.
<https://doi.org/10.1080/02759527.2007.11932520>
- Mitra, Z. (2020). *The concept of motherhood in India: Myths, theories and realities*. Cambridge Scholars Publishing.
- Parker, R. (2002). The production and purposes of maternal ambivalence. In B. Featherstone & W. Hollway (Eds.), *Mothering and ambivalence*. Routledge.
- Rich, A. (1986). *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. W. W. Norton & Company.
- Shabot, S. C., & Landry, C. (Eds.). (2018). *Rethinking feminist phenomenology: Theoretical and applied perspectives*. Rowman & Littlefield.
- Sinha, C. (2010). Images of Motherhood: The Hindu Code Bill Discourse in India. In M. Krishnaraj (Ed.), *Motherhood in India: Glorification without empowerment?* Routledge.

Delineation of Inner Spaces and Angst: A Comparative Study of Amrita Pritam's *Pinjar* and Bapsi Sidhwa's *Ice – Candy – Man*

Urwashi Kumari
Magadh University
(India)

Abstract:

The recent women writers from India, Pakistan, Sri Lanka and Bangladesh exemplify the issue of gendered self-representation and feminist concern. Their works realize not only the diversity of women but the diversity within each woman. They are incorporating their experiences to make new, empowering image for women, instead of limiting the lives of woman to one ideal; they push the ideal towards the full expression of each woman's potential. Indian land is known for its unity and diversity. It has been a witness to the most horrific as well as terrible atrocities that have ever been committed in the history of humanity. The harrowing situation of women during partition has been quite popular among the literary writers. The present study tries to delineate the wounded soul of women during the partition of India in 1947. It has described the condition of women as delineated by Amrita Pritam in *Pinjar* and Bapsi Sidhwa in *Ice– Candy Man*. It will also aim at presenting a comparative study as to how both the writers share different perspectives of women during partition in their masterpieces-*Pinjar* and *Ice-Candy-Man* respectively. In both the novels we get a clear glimpse of the atrocities of partition and the ultimate tragedy shattering the lives of women across the boundaries. Both the novelists have described the pangs of women's suffering in a realistic way. Amrita Pritam has tried to present an Indian identity in her description of Pooro's journey of transformation from Pooro to Hamida, her loss of identity and agony while on the contrary Bapsi Sidhwa has given her own description through the character of Ayah, who was kidnapped by the Ice-Candy-Man.

Though both the novels centre around the theme of partition and the plight of women, their struggle and suffering due to the perpetrators of violence either in the name of culture, religion or societal norms during partition, the writers have tried to analyse the situation in their own way. Of course in presenting the condition of women during and after the partition both the writers have the same views. However, Sidhwa has delved deeper

by depicting the trauma in a more realistic way through her feminist lens. The present paper intends to present a comparative stance of both the characters – Pooro on the one hand and Ayah on the other in terms of pangs and trauma they suffer in the hands of their near and dear ones against the background of partition.

Keywords: Trauma, oppression, atrocities, identity crisis, tortured self

Research Goals

The objective of the paper is to present a comparative stance of the efforts made by two great writers – Amrita Pritam and Bapsi Sidhwa and their concern for the status of women in contemporary society with a view to helping them cross the threshold of the societal norms. The paper also focuses on depicting the atrocities committed on women during and after partition.

Methods

The researcher has used direct method to bring forth the various nuances of partition. She has discussed the impact of partition on women. And for this purpose, the primary sources and the secondary sources both have been taken into consideration.

In the history of the twin nations, India and Pakistan the political act of partition remains a drastic event which still brings fears and tears into the eyes of people who recall it. The partition led to hostility, distrust, religious enmity, attacks and counter-attacks culminating into wide spread massacre and rape. These all constitute the major parts of the subject matter of the partition novels. These novels depict not just the story of bloodshed but also delineate the anguished cry of helpless and hopeless multitude caught in the vortex of death and destruction which was based on insane and pseudo dogmatic religious practices and more inaudible afflictions of sensitive mind who suffered the most. The novels like *Train to Pakistan*, *The Shadow Lines*

and *Ice– Candy–Man* and short stories like *Pinjar* record the ghastly tragedies of the partition and its impact on the common man on streets. These novels, moreover, present as to how the borders of India and Pakistan came to know violence that destroyed the very bond of brotherhood. As far as women writers are concerned they besides portraying the partition experience in general specifically record the women's experiences, thereby presenting a gendered perspective of partition. The women writers like Amrita Pritam in *Pinjar*, Bapsi Sidhwa in *Ice – Candy Man*, Jyotirmayee Devi in *The River Churning*, and many others seem to be propelled by an inner space to articulate the painful experiences of women during partition. They have delineated their characters in such a way as the people experience the situation as women perceive it. They not only portray the victimization of women but also their resilience.

The trauma of partition has been scripted with blackest letters on the darkest pages of human cruelty and bloodshed. Women have suffered violence within and without men's pre-structured security around them. The records show and history narrates that women were massacred inside and outside their homes. They were abducted and forced to accept brutality, were victimized in communal riots and even were made them the easy prey of lynch-mob frenzy and were psychologically traumatized to the extent of being driven to jump into wells and commit suicide to preserve their dignity as women.

Amrita Pritam is a renowned Punjabi poetess and novelist of the twentieth century. Her most of the works centre around the sufferings of women and afflictions of multitudes caught in the hell of communal violence. *Pinjar*, written by her in Punjabi and translated by Khushwant Singh in English is an unprejudiced depiction of author's anguish over massacres during the partition of India. It shows that communal hatred was mainly and deeply rooted in the minds of Hindus and Muslims. It is a story of a young girl, Pooro who has been abducted by a man, Rashid in order to avenge the family enmity and when she escapes back to her parents she is disowned.

The novel revolves around Pooro and her happy family of two sisters and a brother. She unquestioningly accepts whatever her parents decide for her marriage. Her marriage has been fixed with Ramchand. Their wedding ceremony is going to be held very soon. But destiny has decided something different for her. The turning point of the story and Pooro's life arrives when she is abducted by Rashid, a Muslim boy who wanted to avenge for the si-

milar act committed by her uncle. Rashid does not rape her though he traps her many days in his house. After struggling a lot she manages to escape and goes home but there is no place for her in the family as she had been abducted which puts her chastity and fidelity to question, "You have lost your faith and birthright. If we dare to help you, we will be cut down and finished without a trace of blood left behind to tell our faith" (Pritam, 2013, p. 23). Being rejected by her family, she returns to Rashid to lead an identity less life. He forces her to marry and changes her name Hamida from Pooro, "She became Hamida by day and turned back Pooro by night. In reality, she was neither Hamida nor Pooro; she was just a skeleton, without a shape or a name (p. 25).

She is a classic example of traumatic psyche which is the result of divided and tortured identity. Priyadarshini Das Gupta in her article, "Recovering Women: Reading Two Partition Stories", rightly points out the predicaments of Pooro, "Now she is Pooro only in her dreams and in her reminiscences of her parents' home. This duality she cannot take affably to and is soon reduced to mere skin and bones" (The Criterion, p. 5). She strongly feels that she is now attached to her husband yet there always burns the flame of desire that one day she might see her mother. Pooro does not kill her memories of family, friends and fiancé but keeps them intact in her subconscious mind and in her dream only. Rashid repents for the crime of her abduction and seeks redemption. He tries to provide love and care to her but she is unrelenting as the wounds inflicted by him are really unforgivable. She bitterly accepts the fact that now she has no family to go to but Rashid with whom she has to spend the rest of her life. Being a mother of a son makes it easier for her to accept the tortured identity. Amrita Pritam highlights that women are considered merely body of violence, nothing more than bodies. Puro's dilemma is repeated when Lajo is abducted by Muslims and kept in capture in her own house and Ramchand comes to Pooro seeking her help to relieve Lajo. She shows immense strength with the help of Rashid in the hour of crisis to help Lajo to escape from the clutches of abductors and to hand over her to Ramcharad at the Refugee camp for a fresh start. Hamida as a wife knew the agony through which Rashid had gone through these years and also his repentance. This developed respect for him in her heart and she accepted him as husband and she did not want to go through the same pain of separation through which she had already been with Ramchand. She wanted to stay back to help all the helpless women who were left

behind to reunite with their family. The anguished outcry of Amrita Pritam is remarkable, "It was a sin to be alive in a world so full of evil...It was a crime to be born a girl" (p. 87).

Delineation of the wretched lives of women in *Pinjar* may be compared to the condition of Sita in *The Ramayana* where women's miseries continue even in the present time. Pooro's life is compared to Sita's as she is also abducted and later abandoned by the society but she emerges as a strong feminist when she decided to stay back to help other victims of partition. Amrita Pritam's depiction of Pooro is very much similar to the portrayal of the character of Nooran in *Train to Pakistan* as well. She is beloved of Jugga, a criminal turned humanist. She shares the sufferings of the women caught in the vortex of communal hatred. She does not want to leave the village as she feels herself to be deeply rooted in the soil of Mano Majra. Her home is the land where her forthcoming child would be with its father. She offers prayers for Jugga's return from the police custody. She goes to Jugga's mother and reveals that she is in a family way and has conceived the child of her son. She implores her to give her and her child shelter expressing apprehension that if the child is born in Pakistan it would be killed. She begs her for mercy for herself and the child. Her hope is shattered when her plead is rejected by Jugga's mother. She has to go to the refugee camp for shelter with her thwarted dream.

Pooro feels herself to be disconnected not only from her home and health but also from her social and religious mooring and hence an agonized soul. In the meantime, India gets Independence with the partition. She is severed off from her last connection with the native land. The partition aggravates her afflictions like anything. An identity of Hamida is imprinted on her soul. She writhes within and finds no escape from her predicaments. Her anguished cry is subdued and she becomes merely bones and skeleton. Though Rashid has always been good since kidnapping and did not call her Hamida, Amrita reveals her soul," In her dreams, when she met her old friends and played in her parents' home, everyone still called her Pooro" (p. 25).

Bapsi Sidhwa is one of the major writers writing on partition. She belongs to India, Pakistan and the United States simultaneously but she likes herself to be called as a Punjabi- Pakistani- Parsee woman. Her novel *Ice-Candy-Man* examines the inexorable logic of partition as an offshoot of fundamentalism sparked by hardening communal attitudes. The novel captures the effects of communal frenzy that follows partition through the innocent

eyes of Lenny, the child narrator of the novel. She is polio-ridden, precocious and a keen observer of the happening around. The story of the novel has been presented from her point of view. She has a deformity in her foot. She is apprehensive that Dr. Bharucha may finally be able to correct her leg by repeatedly putting it in a cast. Her deformity imparts a special status to her. She is rather happy with her deformity. She uses it to gain sympathy and favour. She grows up in comfort and tranquility in her house on Warris road in Lahore. Col. Bharucha is the spokesman of the Parsee community in Lahore. He advises his people to hunt with the hounds and run with the hare to safeguard their interest. The Parsee paradox of whether to 'Swaraj' or to maintain their loyalty to the British Raj is also humorously delineated. A piquant touch is given to his dilemma. The Parsees in Lahore at a special meeting at their temple hall in Warris Road have an acrimonious debate on the political system. If India is divided and independence is achieved, political glory, fame and fortune will be acquired by the two major communities-Hindus and Muslims. Col. Bharucha says, "Hindus, Muslims and even Sikhs are going to jockey for power and if you jokers jump into the middle you will be mangled into Chutney" (Sidhwa, 1987, p. 36).

Shanta, the eighteen year old Hindu Ayah of Lenny has a seductive appearance and attracts many admirers. When Ayah takes Lenny in the evening to the park, her several admirers assemble around her. Among them is Hotel cook, the government house gardener, the head and the body Masseur, the Zoo attendant Sher Singh and Ice – Candy man—all vying for her attentions and her favours. Ayah has such stunning looks that she draws covetous glances from every one. Beggars, holy men, hawkers, cart-drivers, cooks, coolies and cyclists turn their heads as she passes and ogle at her. Of these Masseur and Ice – Candy Man are Ayah's most favourite. In an interview, Bapsi Sidhwa declared, "Part of my title *Ice– Candy Man* did reflect on Ice– Candy Man that is manipulative politician who hold out false candies to people" (Interview).

Even the English men are not able to resist her magnetic charm. They are people of different faiths—Hindus, Muslims, Sikhs— yet they live together amicably in a spirit of oneness. Gradually things change and this change is depicted in the dwindling of the group around Ayah. Things start turning ugly and violent. Houses are looted and burnt. There are riots – English soldiers being chased by Sikhs. Ayah moans at the horror of the scene and collapses but the violence excites many including the Ice – Candy man. The

entire area is set on fire. The Hindu and Sikh families leave Lahore as communal trouble brews. Ice – Candy man would like to avenge those deaths, those rapes and mutilations. He becomes a communalist. He joins the gangs of Marauding hooligans in their looting and killing spree. He not only abducts Ayah but also throws her to the wolves of passion in a Kotha:

The men drag her in grotesque strides to the cart
and their harsh hands supporting her with careless
intimacy, lift her into it. Four men stand pressed
against her, propping her body upright, their lips
stretched in triumphant grimaces. (Sidhwa, 1987, p. 183)

Ayah is taken to Hira Mandi where she is transformed from Ayah to Mumtaz and is forcibly married to him. Though she is afterwards rescued by Godmother, a departure from *The Bride* where the rescue of Zaitoon was affected by a man and was sent across the border. She is completely shattered and disillusioned. Lenny also gives an account of the village of Pir Pandas where she frequently visited. She helps the Hindus during riots and even donates blood. She very rightly comments on Ayah's situation:

That we fated, daughter. It can't be undone. But it
can be forgiven... Worse things are forgiven. Life goes
on and business of living buries the debris of our pasts.
Hurt, happiness... all fade impartially... to make way for
fresh joy and new sorrow. That's the way of life. (p.262)

Lenny is like the persona that Chaucer adopts in his *Prologue to the Canterbury Tales*. With the wonder of a child, she observes social change and human behaviour, seeking and listening to opinions and occasionally making judgements. The subtle irony and deft usage of language creates humour which does not shroud, but raucously highlights the trauma of the partition. The author, sensitively shows the human toll of the partition, when Lenny asks, "Can one break a country? And what happens if they break it, where our house is? Or crack it further up on Warris Road? How will I ever get to Godmother's then?" (p. 92).

Ice– Candy-Man not only presents the barbaric details of atrocities perpetrated by one community over other, but also delineates various manifestations of pettiness and degenerated values which had hollowed the inner

structural strength of the society. Though Lenny is baffled by various questions, she simultaneously becomes aware of religious differences. She worriedly remarks, "It is sudden. One day everybody is themselves-And the next day they are Hindu, Muslim, Sikh, Christian, people shrink, dwindling into symbols" (p.93).

Ice- Candy Man also presents friends turning foes. In an attempt to save their lives, many convert- some Hindus become Muslims and some Christians. Nobody is safe. Hari is humiliated; Ayah is abducted, Masseur is killed. Personal scores are settled. The writer brilliantly contrasts earlier playful games with cruelty and brutality after religious differences begin separating Hindus from Muslims, Christians from Sikhs. Sidhwa also suggests that though the past cannot be forgotten, it can be forgiven. The novel, though politically motivated is also a work of art; it is a good blending of realism and autobiographical form. However, she fails to present a subtle exploration of events. She only presents a kind of truth telling history; in portrayal and narrative she becomes pedantic. Her expression of despair and hopelessness to some extent belongs to savage irony that suggests an existence without hope, warmth and humanness. The novel distills love-hate relationship of the Hindus and the Muslims. Indeed, Sidhwa's depiction of holocaust presents her Pakistani perspective and to some extent her biased point of view. Her main concern like that of Khushwant Singh in *Train to Pakistan* is to expose a brutal fact how Muslims suffered in the hands of Sikhs and how Sikhs were killed by Muslim fanatics. But the treatment of partition does not arouse genuine pathos.

Partition was really a traumatic experience. The psychological trauma constituted partition with crucial factors of violence, loot and murder. A trauma, in the words of Sukeshi Kamra, "is a psychologically distressing event that is outside the range of usual human experience" (178). Sidhwa shows that the communal frenzy has a distorting effect on the masses and leads to feeling of distrust and frenzy. The novel conveys a serious warning of the dangers of communalism and religious fanaticism. Revenge becomes the major motivation for the Ice- Candy man and his friends. The novelist shows that during communal strife, sanity, human feelings and past friendships are forgotten. Here we are reminded of the message in Bhisham Sahni's novel *Tamas* that "those who forget history are condemned to repeat it." Bapsi Sidhwa represents those women who are kidnapped and raped, then rejected by their families and relegated to rehabilitation centre where

they are subjected to all kinds of inhuman treatment. The novel raises an issue that is always of serious concern for both the countries. Sidhwa's treatment of the subject is so fresh and refreshing that this dark and sordid tale of partition turns into a powerful truth telling narrative.

Results

Women have always been considered as subaltern in the patriarchal society, be it India, Pakistan Bangladesh or any other South-Asian country. Here both the novels – *Pinjar* and *Ice-Candy-Man* present Amrita Pritam and Bapsi Sidhwa as feminists and idealists who see in their women characters the strength of passion, the tenderness of love and the courage of one's convictions. The protagonists, Pooro and Ayah are portrayed not only as victims but also as saviours, thereby highlighting their contribution as agency in redeeming the distressed. Generally in male narratives, it is men who embrace action, seeking to shape circumstances to their will. But in the partition discourses by women writers, roles of women emerge paramount. Moreover, they have presented women characters as stereotyped victims, drawing on the easy pathos of helpless suffering. They refuse to accept passively an imposition of suffering as destiny. The impact of partition is psychologically understood and narrated through the feelings of women. Despite both the writers being feminists the way of depicting the atrocities during partition period is different. Their approach to the treatment of the subject is dissimilar. Whereas Amrita Pritam has focused on the theme against the background of marriage, Bapsi Sidhwa has tried to highlight the incidents which took place with Ayah. However, both the writers have depicted the trauma and turbulence, especially in the context of women who became easy prey to violence during partition.

References:

- Dasgupta, Priyadarshini, (2013). "Recovering Women: Reading Two Partition Stories." *The Criterion*. Issue 12, February. Web.
- Kamra, Sukeshi (2002). *Bearing Witness: Partition, Independence and Raj*. New Delhi: Roli Books.
- Pritam, Amrita, (2013) *Pinjar*, R.C.: Publisher New Delhi.
- Sidhwa, Bapsi, (1987) *Ice – Candy Man*, New Delhi: Penguin Books.
- Sidhwa, Bapsi, (1998) 'My Place in the World: Preethi Singh, Interviews, *Bapsi Sidhwa, Alif: Journal of Comparative Poetics*.

A Literary Model of the Broken Gender Lens

„გენდერული ლინზების“ მსხვერვის ლიტერატურული მოდელი

Zeinab Kikvidze

Akaki Tsereteli State University
(Georgia)

ზეინაბ კიკვიძე

აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The broken gender lens, based on androcentrism, gendered polarization and biological essentialism, are considered one of the most significant challenges for today's world. Views about powerfulness of men and insignificance of women as a second sex have been entrenched in social institutions of various countries, ethno-cultural ways of life, and human minds since ancient times when monotheism took prevalence over polytheism.

The equality of male and female deities in pagan beliefs stayed in the past. Judaism, Christianity, and Islam made radical changes in views about men's and women's roles. A man is regarded as God's favorite human who is above everyone, while a woman is viewed as his subordinate whose function are confined to in-door activities and reproduction. Based on the aforementioned, humankind's history is men's history.

There are compositions whose authors try to break gender lens of their societies. The bestsellers such as *The Eighth Life* by Nino Haratischwili, *The Nightingale* by Kristin Hannah, *A Thousand Splendid Suns* by Khaled Hosseini.

The main characters of these novels are women who live their lives in rather complicated times of their respective countries. Totalitarian regimes, wars, depreciation of moral and values exacerbates women's predicament and sexual oppression. However, it is such political, social, economic, and ethic pressures that make them belligerent individuals who are able to oppose cruelty and even to arm themselves, to commit murder, to use their charm for the sake of a very difficult mission. In the world of masculine opinions they maintain their femininity and do not turn into so called manly women.

Positions of the authors of the three novels are focused into a single idea: history is written by both men and women. The gender lens are broken and there comes a new reality of equal rights.

Keywords: Gender lens, Androcentrism, Biological essentialism

თანამედროვე მსოფლიოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოწვევად სამართლიანად მიიჩნევენ ე.წ. „გენდერული ლინზების“ მსხვრევას. ეს ტერმინი პირველად გამოიყენა ამერიკელმა მეცნიერმა სანდრა ლიპსიც ბემმა, რომლითაც ფაქტობრივად სრულყოფილად წარმოადგინა საზოგადოების დამოკიდებულება გენდერული განსხვავებულობის შესახებ. წინამდებარე სტატიაში კომპარატივისტული მეთოდის საფუძველზე განხილულია ე.წ. „გენდერული ლინზების“ ჩამოყალიბების თეოლოგიური საწყისები, განხილულია გენდერული განსხვავების ძირითადი მახასიათებლები; ერთმანეთთან შედარებულია სხვადასხვა კულტურული არეალის მწერალთა თხზულებები, რომელთა თემატიკა გენდერულ საკითხებს ეფუძნება.

სანდრა ლიპსიც ბემის აზრით, სოციალურ ინსტიტუციებში, კულტურებსა და პიროვნებათა ფსიქიკაში ჩანერგილი დამოკიდებულებები ფარულ ლინზებს განასახიერებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ქალისა და მამაკაცის არათანაფარდობით გადანაწილებას.

გენდერული ლინზები სამი ასპექტით განიხილება, – ესაა ანდროცენტრიზმი, გენდერული პოლარიზაცია და ბიოლოგიური ესენციალიზმი (ბემი, 2013, გვ. 76).

ანდროცენტრიზმის მიხედვით, კაცობრიობას განასახიერებს მამაკაცი. ქალი მისი ერთგვარი დამატებაა, მამაკაცზე დაქვემდებარებული დამხმარეა და ეს ნორმადაა მიჩნეული.

გენდერული პოლარიზაციის მიხედვით, ადამიანის დაყოფა სქესობრივი ნიშნით ქმნის ბინარულ ოპოზიციას, რაც თავისთავად მოიზარებს სქესთა თვისებების რადიკალურად ურთიერთსაპირისპიროდ წარმოჩენას.

ბიოლოგიური ესენციალიზმი კი სექსუალობის კატეგორიებს მიიჩნევს, როგორც ბუნებრივს, თანდაყოლილს, როგორც მაგალითად, ფემინურობა და მასკულინურობა განსაზღვრულია ბიოლოგიურად თანდაყოლილი მახასიათებლებით, ზუსტად რომ ვთქვათ, მხოლოდ ჰორმონალური განსხვავებით და არა აღზრდისა და ქცევის დადგენილი წესებით.

მამაკაცთა ძალაუფლებისა და ქალის, როგორც მეორეული არსების, უმნიშვნელობის შესახებ შეხედულებას საფუძველი უძველესი პერიოდიდანვე უნდა ჩაყროდა, როდესაც პოლითეისტური წარმოდგენები მონოთეიზმმა შეცვალა. რელიგიურმა ფაქტორებმა ძალიან დიდი როლი შეასრულეს სოციუმის აზრობრივ ფორმირებაში. თავის მხრივ რწმენითი დამოკიდებულებები ირეკლავდა საზოგადოებაში ჩამოყალიბებულ ურთიერთობებს, პოზიციებსა და კანონებსაც კი.

წარმართული პერიოდის რწმენის მიხედვით მდედრი და მამარი ღვთაებების უფლებები და ფუნქციები თანაბრად მიაჩნდათ. ადამიანთა საქმიანობის ისეთი სფეროები, რომლებიც შემდგომი პერიოდის საზოგადოებაში როლურად გაიყო სადედაკაცო და სამამაკაცო საქმედ, პოლითეისტურ ხანაში არ განირჩოდა ერთმანეთისაგან. ეს შესაძლოა, ყველა უძველესი ერის მითოსურ აზროვნებაში ამოვიკითხოთ.

მაგალითად, ადამიანთა საქმიანობის ისეთ სფეროს, როგორიცაა ნადირობა, რომელიც უმეტესად მიჩნეული იყო სამამაკაცო საქმედ, სხვადასხვა ხალხის მითოსში განაგებდნენ ორივე სქესის ღვთაებები. მათი ძალაუფლება და ფუნქციები არ იყო დანაწილებული.

უძველეს კრეაციონულ მითებში სამყაროს შექმნაში მამრი და მდედრი ღვთაებები თანაბრად მონაწილეობენ; ეგვიპტურ მითოლოგიაში არსებობს შესაქმის სხვადასხვაგვარი ვერსია, ერთ-ერთი მათგანის მიხედვით, ღვთაებები ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად და არა ერთმანეთთან შერწყმის შედეგად ქმნიან სამყაროს (Мифы Народов Мира, 1991, გვ. 471). შუმერულ წრმოდგენებშიც არის გენდერული თანაფარდობის მოდელი, როცა სახლის ნიშანში, რომელიც აღიარებულია როგორც ღვთაების შობის ადგილი, სუფევს მდედრი, როგორც დიასახლისი, რომელმაც არ უწყის თავის გვერდით მამრი (კიკნაძე, 2020, გვ. 34). ანუ ეგვიპტურის მსგავსად აქ შესაქმე ხორციელდება ერთი ღვთაების მიერ, მეორეს გარეშე და ეს ღვთაება არის დედაღვთაება.

კიდევ ერთი მაგალითი ქართული ეთნო-მითოსური შეხედულებიდან, – მითოსური დანაშთის მიხედვით, ქართულ მსოფლალქმაში

მზის ღვთაება განასახიერებდა მდედრულ და მამრულ საწყისებს. აღსანიშნავია, რომ ღვთისმსახურებას ქალური ჰიპოსტასის ტაძრებში ქალი ქურუმები უძღვებოდნენ და საკურთხეველში შესვლის უფლება არ ჰქონდათ მამაკაცებს. შუმერული მითოსის თანახმად კი, ორი წყლური სტიქია (მტკნარი და მლაშე), აბზუ და თიამათი, წარმოშობენ მარდუქს.

პოლითეიზმშივე ჩანასახის სახით კოდირებულია გენდერული თანაფარდობის რღვევა, როცა მარდუქი თრგუნავს პირველმშობლებს და ამყარებს ახალ წესრიგს. იწყება ერთი უნივერსალური და უზენაესი ღმერთის მმართველობა და ეს არის მამრი ღმერთი. ასეთი მოდელი იკვეთება თითქმის ყველა მითოსურ წარმოდგენაში: ქართულში მორიგე ღმერთი ქმნის სამყაროს, შუმერულში მარდუქი განასახიერებს ახალი კოსმოსის დასაწყისს, ეგვიპტურში პტაჰი და ხნუმი ქმნიან, ბერძნულში კრონოსია უდიდესი განმგებელი, რომელსაც თრგუნავს ასევე მამრი ღვთაება ზევსი.

წარმართულ წარმოდგენებში არსებული მდედრი და მამარი ღვთაებების თანაბარუფლებიანობაზე დაფუძნებული თანაარსებობა წარსულში რჩება. იუდაისტური, ქრისტიანული და მაჰმადიანური რელიგიები კი კარდინალურად ცვლიან შეხედულებას მამაკაცისა და ქალის როლური ფუნქციების შესახებ.

მამაკაცი აღიარებულია ღვთის რჩეულ უპირველეს ადამიანად, რომელიც აღემატება ყველა არსებას; ის ჩათვლილია უნივერსალურ ქმნილებად, ნიმუშად, მისაბამად. ხოლო ქალი მოიაზრება ე.წ. მეორეულ არსებად, ერთგვარ დანამატად. ასეთი შეხედულება ქმნის ანდროცენტრული თვალსაზრისის საძირკველს, რომელშიც მამაკაცისა და ქალის დამოკიდებულებების სამი ასპექტია გათვალისწინებული:

1. ქალი ჩათვლილი იყო უნივერსალურ სტანდარტთან შეუსაბამო, არასრულფასოვან არსებად. ეს უნივერსალური სტანდარტი იყო მამაკაცი. როგორც მეტრი, საზომი. ბიბლიის თანახმად, ქალი შექმნილია არა უშუალოდ უფლის ქმედებით, არამედ მამაკაცის სხეულიდან გამოღებული ნეკნის ადამიანად გარდაქმნით.

2. ქალისა და მამაკაცის თანაცხოვრებისას, ოჯახური ურთიერთობისას, ქალის როლი განისაზღვრებოდა რეპროდუქციული ფუნქციითა და ოჯახის მოვლით, რომლის უფროსადაც მამაკაცი მიიჩნეოდა.

3. ქალს უნდა აღედრა და დაეკმაყოფილებინა მამაკაცის სექსუალური მისწრაფება.

რადგან ოჯახის, შესაბამისად თემის, ტომის უფროსად მიჩნეულია მამაკაცი, მის როლურ ფუნქციას განსაზღვრავს გენდერული პოლარიზაცია. მან უნდა დაიცვას და გააფართოვოს თავისი საგანმგებლოს საზღვრები, ანუ გამართოს ბრძოლები, რაც თავისთავად გულისხმობს მასკულინური ბუნების გამოვლენას. იარაღის გამოყენება უკვე სამამაკაციო საქმეა, რომელსაც საზოგადოების მხრივ აქვს ეთიკური მხარდაჭერა, რაც გაფორმებულია კიდევ ენობრივი კონოტაციების სახით.

ადამიანთა შემეცნებაში ვაჟკაცურობაა ბრძოლა, ძალის გამოყენება, მრისხანება, მტრის კვლა, შეუპოვრობა. ეს ყველაფერი მასკულიზაციის გამომხატველია, რაც ჩათვლილია საამაყო, ღირსეულ საქმედ. ფემინური გაფორმება აქვს საპირისპირო კონოტაციებს, დადებლბა, სადიაცო საქმე, რაც არაღირსეულია, პირიქით, დამცრობილი და დაკნინებულია. ამ მოსაზრების დადასტურებას „ვეფხისტყაოსანშიც“ ვაწყდებით, როცა ავთანდილის ანდერძში მამაკაცის ჯაბანობა „ქსლის მბეჭველ დიაცთანაა“ შეფარდებული. ასეთ პოზიციას ამყარებს ბუნებრივი ესენციალიზმიცა და გენდერული პოლარიზაციაც.

ცნობილია, რომ მაჰმადიანურ სამყაროში ქალი მამაკაცის საკუთრებად მოიაზრება. უფრო მეტიც, ის სამოსი, რომელიც გამოიყენება, ასე ვთქვათ ქალის „შესაფუთად“, უცხო თვალისაგან დასამალად (ბურკა, ჰიჯაბი) უმეტესად შავი ფერისაა, რადგან ქალი ჩათვლილია მამაკაცის ჩრდილად. ეს შეხედულება ცოლ-ქმრის სიარულის წესშიც იკვეთება. მიღებულია, რომ მუსლიმი მამაკაცი წინ უნდა მიდიოდეს, ხოლო ქალი უკან უნდა მისდევდეს, როგორც მისი ჩრდილი. „*ყურანი მოწმობს, რომ ჯიჰადის პერიოდში არსებობდა ახლადდაბადებული გოგონების მიწაში ჩაფვლის პრაქტიკა, ქალებს ყიდდნენ, ჩუქნიდნენ, როგორც მონებს, აგირავებდნენ, სანამ ქმარი ან მამა ვალს არ დაფარავდნენ*“ (კიკნაძე, დონაძე 2006, გვ. 54).

იუდეველთა დილის ლოცვაში ხმიანდება გენდერული უთანასწორობის დეტალი. „მადლობა ღმერთო, რომ ქალად არ გამაჩინე“. ქრისტიანობაში კარგა ხანი მსჯელობდნენ, იმის შესახებ, ჰქონდა თუ არა ქალს სული, შესაბამისად ითვლებოდა თუ არა იგი ადამიანად. მხოლოდ 585 წელს აღიარეს, რომ ქალს სული ჰქონდა.

აქედან გამომდინარე, კაცობრიობის ისტორია ითვლებოდა მხოლოდ მამაკაცების ისტორიად.

ბუნებრივია, მრავალფუნქციური ნიშნებით განსხვავებული საზოგადოებების „გენდერული ლინზები“, რომლებსაც საკმაოდ დიდი

ხნის ისტორია აქვს, და ამას დამატებული ტრადიციად ქცეული შეხედულებები, ერთი ხელის მოსმით ვერ დაიმსხვრევა.

საუკუნეების განმავლობაში ჩაბეჭდილი დამოკიდებულებები, რომლებიც, როგორც აღინიშნა, სხვადასხვა ფაქტორებითაა განპირობებული, თითქოს ალტერნატივის საშუალებას არ იძლევა. და რაოდენ სამწუხაროა, რომ დღესაც ასე ფიქრობს საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, მათ შორის თავად ქალებიც, რომლებიც არამხოლოდ მოიაზრებიან „გენდერული ლინზების“ მსხვერპლად, არამედ ხშირად ხელსაც კი უწყობენ ამ ლინზების გამყარებასა და საზოგადოებრივ ხედვებზე მჭიდროდ მორგებას.

სოციალურ სტერეოტიპების რღვევის, ახალი ხედვებისა და ახალი ურთიერთობების ჩამოყალიბებაში ხელოვნებას ყოველთვის ყველაზე მეტი ბერკეტი ჰქონდა. არისტოტელესეული კათარზისი საზოგადოების ეთიკური ნორმების გადააზრებაში დღესაც აქტუალურია. „გენდერული ლინზების“ დამსხვრევის შესაძლებლობას მხოლოდ სამართლებრივ კანონებში ცვლილებების შეტანა ვერ შექმნის, ამისთვის უპირველესად მენტალური ცვლილებებია საჭირო. არა მხოლოდ მწერლობა, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებიც, განსაკუთრებით კინოხელოვნება, ამ მარადიულ პრობლემას სხვადასხვა რაკურსით წარუდგენენ საზოგადოებას. მაგალითისთვის ისეთი ფილმების დასახელებაც იკმარებდა, როგორებიცაა „უდაბნოს ყვავილი“ ან „სორაიას ჩაქოლვა“.

როგორც დასავლეთის, ასე აღმოსავლეთის ქვეყნებისათვის ნიშნეული კულტურული კოდებით განპირობებული გენდერული დიფერენცირების გამოვლენაზე, მის კრიტიკასა და სტატუს-ქვოს შეცვლის მცდელობებზეა შექმნილი ისეთი ბესტსელერები, როგორებიცაა ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკას)“, ქრისტიან ჰანას „ბუღბუღი“, ჰალიდ ჰოსეინის „ათასი მოელვარე მზე“.

ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლეს“ ძირითადი პერსონაჟები – ჯაშების ოჯახის სხვადასხვა თაობის ქალები არიან. მწერალი მათი ხასიათების წარმოჩენით, ინდივიდუალური თვისებების საფუძველზე, ერთიან ფემინურ პორტრეტს ურთულესი პერიოდის, საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს წინააღმდეგ ბრძოლის ფონზე ქმნის. საგულისხმოა, რომ ქალური შარმი, მოხერხებულობა, სილამაზე, გამჭრიახობა, სიჯიუტე, მომთმენობა, ამტანობა, – ყველა ეს თვისება ერთ პრიზმაშია გატარებული და ეს არის იმ იდეოლოგიასთან დაპირისპირება, რომლითაც ცხოვრობდა მეოცე საუკუნეში დედამიწის ტერიტო-

რიის ერთი მეექვსედი ნაწილის მოსახლეობა. ავტორი საქართველოში მეოცე საუკუნეში მომხდარ ყველა ისტორიულ მოვლენასა თუ პერიოდს თაობათა საგას უკავშირებს. ისინი განასახიერებენ იმ ზოგად მდგომარეობას, რაც გამოიარა და განიცადა ქართველობამ საბჭოთა სისასტიკის სახით. თხზულების პერსონაჟები პარტიული ნომენკლატურის წარმომადგენელთა ადვირახსნილობის, „წითელი“ ტერორის, რეპრესიების, სულიერად განადგურების მსხვერპლი ხდებიან. ნ.ხარატიშვილი ამ ყოველივეს გვიჩვენებს ქალის – დედის, მეუღლის, დის, ბებულის, დეიდის, შვილის პოზიციიდან და ქმნის წარმოდგენას ერთგვარ მეტა-ქალზე, რომელსაც, მიუხედავად მისი ქალური მდგომარეობის დაკნინება-დამარცხებისა, შეუძლია თავისივე რეპროდუქციული უნარი საკუთარ თავზე გამოიყენოს, მარადიულად მოკვდეს და კვლავ დაიბადოს სიცოცხლის გასაახლებლად.

ამ რომანში სხვადასხვა თაობის სხვადასხვა პერსონაჟი, არ აქვს მნიშვნელობა ის ცოცხალია თუ მკვდარი, ერთ უწყვეტ სიცოცხლის ხაზად ერთდება. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირია აზრთა სხვადასხვაობა დედასა და შვილს, ან დედმამიშვილებს შორის დაპირისპირებები, ისინი მაინც ერთი იდეით ერთიანდებიან, იცხოვრონ არა მხოლოდ საკუთარი თავისათვის, არამედ ერთმანეთისათვის, ქვეყნისათვის. სხვადასხვა დროს, სხვადასხვაგვრად დაუპირისპირდნენ ბოროტების იმპერიას. მათი ისტორიები მეორდება, ერთმანეთში იხლართება. გასაჭირიცა და დასალხინიც და კიდევ უზარმაზარი ენერგია, რომელიც მათშია, გენეტიკურად გადადის ერთი თაობიდან მეორეში. მათ შესწევთ უნარი, თუნდაც დამარცხებულებმა, მიწაზე დანარცხებულებმა, საკუთარ არსში იპოვონ სიცოცხლის გაგრძელების ძალა და კვლავ ფეხზე წამოდგნენ. სწორედ ამ ენერგიას გადასცემენ მერვე სიცოცხლეს, – ბრილკას, რომელიც სრულიად თავისუფალი უნდა იყოს მწარე და ტკივილიანი წარსულისაგან, შემბოჭავი იდეოლოგიური წნეხისაგან და გააგრძელოს, უფრო სწორად, ახალი ეტაპიდან ახალი სიცოცხლე დაიწყოს.

ასეთივე პათოსითაა დაწერილი ფრანგი მწერლის რომანი „ბულ-ბული“, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დროს ორი პარიზელი დის ურთულეს ცხოვრებას ეხება. ამ შემთხვევაშიც ავტორი ოჯახურ ურთიერთობას – დებს შორის გაუცხოებას, გაგულგრილებას და გადარჩენის გზების ძიებას ასახავს. ორი უდიდესი ფაქტორი – დანგრეული ოჯახის სტიგმა და ასევე, დამანგრეველი ომის მიერ მოტანილი ტოტალური სიკვდილი, უბედურება, დამცირება, ღირსების შელახვა, სასოწარკვე-

თა უპირობოდ უნდა აციებდეს ადამიანთა სულებს. თუმცა ამის საპირისპიროდ ორი და – ვიანა და იზაბელი, ახლიდან აღმოაჩენენ ერთმანეთს და საკუთარი პოზიციებიდან, ერთი ფემინური როლიდან, მეორე მასკულინურიდან ყველაფერს აკეთებენ ადამიანების გადასარჩენად. „ადამიანები თითქოს მიდიან, მაგრამ მათზე წუხილი, – როგორც მწერალი ამბობს, – ჩვენს დნმ-ში ივანებს“ და სამუდამოდ რჩება იქ ჩვენი არსების ნაწილად.

ოჯახზე ფიქრი და სხვათა სიცოცხლის გადარჩენა, სხვისი ტკივილის გაზიარება და საკუთარი სიცოცხლის საფრთხეში ჩაგდება, ფემინური მგრძნობელობის ფონზე იშლება. ორივე დის ქმედება თითქოს სცილდება ადამიანური შესაძლებლობების ზღვარს. ვიანას გენდერული როლი ფემინურია, მაგრამ როცა სიტუაცია მოითხოვს, მას შეუძლია გადალახოს გენდერული საზღვარი და ისეთი ქმედებები ჩაიდინოს, რომლებიც მამაკაციური ბუნებისთვისაა დამახასიათებელი. იზაბელი წარმოუდგენელ საქმეს სჩადის, მას ინგლისელი მფრინავები გერმანიის მიერ ოკუპირებული ტერიტორიებიდან ალპების გზით სამშვიდობოს გადაჰყავს და მისი ზედმეტი სახელიც „ბულბული“ საგონებლად ქცევია მტერს. რადგან ვერც კი წარმოუდგენიათ და იზაბელის აღიარების დროს არც იჯერებენ, რომ სიფრიფანა 22 წლის გოგო შეიძლება იყოს ის ადამიანი, რომელსაც გაუსაძლის ყინვაში არაერთხელ გადაუყვანია მოკავშირეები ესპანეთში. „გენდერული ლინზების“ წყალობით, ასეთი გმირული საქციელი აღემატება ქალის ძალას, თვლიან, რომ ის მხოლოდ მამაკაცმა შეიძლება შეასრულოს.

რომანი რაღაც უჩვეულო სევდანარევი სითბოთია გაჯერებული, რადგან სექსუალური ძალადობის მსხვერპლი ქალი, რომელსაც სხეულსა და სულს ერთნაირად უბილწავენ, ერთგვარ ფემინურ შემწყნარებლობას იჩენს. საძულველი მტრისგან ჩასახულ ნაყოფს არ იშორებს და ახალ სიცოცხლეს აძლევს დასაბამს, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ ძალადობის შედეგია, მაინც შვილია, თითქოსდა ის წამალია, რომელმაც ერთდროულად ომით მიყენებული ტკივილი უნდა აფიქსიროს ყოველდღიურად და ამასთანავე, მის დამაყუჩებელ ძალამოდაც უნდა იქცეს.

ავღანელი მწერლის ჰალიდ ჰოსეინის რომანში „ათასი მოელვარე მზე“ ავღანეთის მოქალაქეთა გაუსაძლისი ცხოვრებაა აღწერილი. თალიბანის მმართველობა უკიდურესი სისასტიკით ეპყრობა ქალებს. მათთვის არ არსებობს არავითარი სამოქალაქო უფლება, მათ ქუჩაში ოჯახის წევრი მამაკაცის გარეშეც კი არ შეუძლიათ გასვლა. ამ რომანის

გმირებიც მარიამი და ლაილა ერთი ოჯახის წევრები, ერთი კაცის ცოლები არიან. ისინი განსხვავდებიან თავიანთი წარმომავლობით, აღზრდით, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი რამ, მაჰმადიანურ სამყაროში ისინი ბურკაში გამოკეტილი მამაკაცის სურვილების უსიტყოდ ამსრულებელი უსულო არსებები არიან, რომელთაც არაფრის უფლება აქვთ, გარდა იმისა, რომ მოუარონ ოჯახს, დააკმაყოფილონ მამაკაცის სურვილები. თუმცა ქალური სოლიდარობა, გამხეცებული ქმრისაგან თავის დახსნის სურვილი, ერთმანეთისადმი თანაგრძნობა მათ ერთმანეთის მოკავშირეებად აქცევს. მარიამი სწირავს საკუთარ სიცოცხლეს ლაილას გადასარჩენად.

სხვადასხვა კულტურულ არეალში მოღვაწე მწერალთა რომანებში ერთნაირი სიმძაფრით აისახება „გენდერული ლინზების“ მქონე საზოგადოებათა დამოკიდებულება ე.წ. სუსტი სქესისადმი. ქალებს ურთულებს პერიოდში უწევთ ცხოვრება. ტოტალიტარული რეჟიმები, ომები, მორალურ-ეთიკური ფასეულობების მსხვრევა უფრო მეტად ამძაფრებს ქალად ყოფნის სიმძიმესა და მათ სქესობრივ ჩაგვრას. თუმცა პოლიტიკურ-სოციალური თუ ეკონომიკურ-ეთიკური წნეხის შედეგად ისინი გარდაისახებიან მეზრდოლ პიროვნებებად, რომელთაც ძალუძთ წინ აღუდგნენ სისასტიკეს, იარაღიც აიღონ ხელში და მკვლელობაც ჩაიდინონ, თავიანთი ქალური მომხიბვლელობა ურთულებს მისიის შესასრულებლად გამოიყენონ. მაგრამ მასკულინური შეხედულებების სამყაროში ისინი მაინც ინარჩუნებენ თავიანთ ქალურობას და ე.წ. „გამამლებულ“ ქალებად არ იქცევიან.

სამივე რომანის ავტორის პოზიცია ერთ აზრად ფოკუსირდება – ისინი ამსხვრევენ „გენდერულ ლინზებს“ და ცდილობენ ახალი რეალობა შექმნან, რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის ისტორიას მამაკაცების გარდა ქალებიც ქმნიან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აისლერი, რ. (2003). თასი და მახვილი, გენდერული თეორიების ანთოლოგია, თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
- ბემი. ს. ლ. (2003). გენდერული ლინზები, გენდერული თეორიების ანთოლოგია, თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
- ბიბლია (2013). დაბადება, ბიბლია, თბილისი: „პალიტრა L“.
- კიკნაძე, ზ. (2020). შუამდინარული მითოლოგია, თბილისი: „iBooks“.
- კიკნაძე, დონაძე 2006: თ. კიკნაძე, ნ.დონაძე, გენდერი – სოციალური და პოლიტიკური სწავლებანი, სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი, თბილისი.
- პოპიაშვილი, ნ. (2013). ქალი ავტორი, კულტუროლოგიური და გენდერული კვლევები, თბილისი.
- ხარატიშვილი, ნ. (2019). მერვე სიცოცხლე (ბრილკას), თბილისი: „ინტელექტი“.
- ჰანა, კ. (2017). ბულბული, თბილისი: „პალიტრა L“.
- ჰოსეინი, ჰ. (2016). ათასი მოელვარე მზე, თბილისი: „არტანუჯი“.
- Мифы Народов Мира (1991). Энци., т.I, М.

References:

- Aisleri, R. (2003). Tasi da makhvili, genderuli teoriebis antologia. [Cup and Sword, Anthology of Gender Theories]. Tbilisi: Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba.
- Bemi, S. L. (2003). Genderuli linzebi, genderuli teoriebis antologia. [Gender Lenses, Anthology of Gender Theories]. Tbilisi: Bak'ur Sulak'auris gamomtsemloba.
- Biblia (2013). Dabadeba. Biblia. [Genesis, Bible]. Tbilisi: „p'alit'ra L“.
- Hana, K'. (2017). Bulbuli. [Bulbuli]. Tbilisi: „p'alit'ra L“.
- Hoseini, H. (2016). Atasi moelvare mze. [A thousand shining suns]. Tbilisi: „art'anuji“.
- Kharat'ishvili, N. (2019). Merve sitsotskhle (brilk'as). [Eighth Life (Brilka)]. Tbilisi: „int'elekt'i“.
- K'ik'nadze, Z. (2020). Shuamdinaruli mitologia. [Midstream mythology]. Tbilisi: „iBooks“.
- K'ik'nadze, T., Donadze, N. (2006). Genderi – sotsialuri da p'olit'ik'uri sts'avlebani. [Gender – Social and Political Studies]. Sotsialur metsnierebata tsent'ri. Tbilisi.
- Mify Narodov Mira (1991). Ents., т.I. [Myths of the Peoples of the World (1991). Encz., vol. I]. M.
- P'op'iashvili, N. (2013). Kali avt'ori. K'ult'urologiuri da genderuli k'vlevebi. [Female author, cultural and gender studies]. Tbilisi.

Individual Session –

The post-Soviet Literary Space and the World after the Cold War

Post-Yugoslav in Others' Languages: Memory and Identity among 1.75 Generation Writers

Ayako OKU
Kyoritsu Women's University
(Japan)

Abstract:

There have been many discussions about the common cultural space embracing the former Yugoslavia countries. Under the term of “post-Yugoslav literature,” scholars have argued the importance of works produced by exile writers, such as Dubravka Ugrešić and David Albahari, and their potentiality to transcend the national boundaries. Is the post-Yugoslav literature a transitional phenomenon, as some critics contend, or will it be a lasting legacy? To consider this question, this presentation will examine and compare two works written by the younger generation of novelists, Sofija Stefanovic and Pajtim Statovci, who wrote in their adopted country's language. Stefanovic's novel *Miss Ex-Yugoslavia* (2018) chronicles the story of a young woman who left Serbia in her childhood and grew up in 1990s Australia. Statovci's first novel, *My Cat Yugoslavia* (Finnish: *Kissani Jugoslavia*) (originally published in 2014, translated into English in 2017, and translated into Serbian in 2020) explores two intertwined stories: The first story follows a young man who moved to Finland from Kosovo as a child, and the second story begins with the youth of his mother, set in the 1980s Kosovo. The novels of Stefanovic and Statovci differ greatly in their style and structure. In addition, the protagonists' attitudes towards the Yugoslavia era are diagonally opposite: one is inclined to nostalgia, and the other is prone to resentment. Nevertheless, there are interesting affinities. One such example is the personification of Yugoslavia, which is traditionally represented as female but represented as male in both stories. With this clue to go on, this presentation will explore the question of memory, gender, and identity in an ever-changing post-socialist culture.

Keywords: Post-Yugoslav literature, Exile, Migration, Gender

1 Introduction

Many discussions have focused on the common cultural space encompassing the former Yugoslavia countries. Under the term of “post-Yugoslav literature,” scholars have argued the importance of works produced by exile writers, such as Dubravka Ugrešić and Alxandar Hemon, and their potential to transcend political boundaries (Milivojević, 2021, p. 149). As some critics argue, is post-Yugoslav literature a transitory phenomenon, or will it be a long-term legacy, and in what form (Matijević, 2016, pp. 103-105)? How can the recent literary production be positioned in this continuum, in contrast to the works of post-1989 writers who became “the citizen of a ruin” during their careers (Ugrešić, 1998, p. 172)?

To address this question, this essay examines and compares two books by 1.75 generation writers¹, Sofija Stefanovic (b. 1982) and Pajtim Statovci (b. 1990), whose works share a common trait of being written in their adopted country’s language. Stefanovic’s book *Miss ex-Yugoslavia* (2018) chronicles the story of a young woman who left Serbia in her childhood and grew up in 1990s Australia. Statovci’s first novel, *My Cat Yugoslavia* (Finnish: *Kissani Jugoslavia*) (originally published in 2014, translated into English in 2017, and translated into Serbo-Croatian in 2020), explores two intertwined stories: The first story follows a young man who moved to Finland from Kosovo as a child, and the second story begins with the youth of his mother, set in the 1980-90s Kosovo. The works of Stefanovic and Statovci differ significantly in their writing style and structure. In addition, the protagonists’ attitudes towards the Yugoslavian era are diagonally opposite: one is inclined to nostalgia, and the other is filled with resentment. Nevertheless, there are interesting affinities between the two stories. Through comparing these works, this paper explores the question of gender, memory, and identity in the ever-changing post-socialist culture.

¹ People who migrated in their early years (before age 5). See Rumbaut (2004).

2 *Miss ex-Yugoslavia* as a Memoir of Community Inverted Gender Representation

The prologue of *Miss ex-Yugoslavia* (hereafter abbreviated as *Miss ex*) begins with a beauty contest organized by the former Yugoslavia migrant community in Melbourne. The narrator-protagonist, a student in cinematography, aims to make a documentary film of the competition while attending as one of the contestants. According to her narrative, the contest is meant to select the “beauty queen of a country that no longer exists” (Stefanovic, 2018, p. 1), underlying the dissolution of Yugoslavia. Among nine contestants aged sixteen to twenty-three, the narrator focuses on Nina, a Bosnian refugee from Sarajevo. Nina has a scar on her leg from a Serbian bombshell. Even though the protagonist is slightly uncomfortable with Nina because of her affiliation with the “assailant” country, she still tries to include Nina’s story into her documentary. Nina understandingly cooperates with the protagonist, and the story develops around the subtle feeling of solidarity among the competitors. When they prepare themselves, they join forces thanks to their shared language and culture, representing the remains of a disintegrated community. Their feelings are described as follows:

Back in the safety of our dressing room, we pose for a photo. In our beautiful gowns and our carefully made-up faces, we look like we’re dressed for prom. Except we don’t have dates. Like nuns are the brides of Christ, we are the brides of a dead Yugoslavia. (Stefanovic, 2018, p.15)

In the Serbo-Croatian language, the gender of the word “Yugoslavia” is feminine. Accordingly, Yugoslavia as a country was traditionally represented as a woman. A notable example in pop culture is the music video of Lepa Brena’s song “Jugoslovenka (A Yugoslav Woman),” where the singer plays a woman worshiped by male singers representing constituent republics of Yugoslavia. However, in *Miss ex*, Yugoslavia is represented as a male figure. It suggests that the narrator’s expression is detached from the common expression derived from Serbo-Croatian grammar. Moreover, that “man” is described as dead and absent. The contest format assumes that Yugoslavia is not so much a unity as a disintegrated polity. The contest is modeled not as a competition within a country, but between now independent republics.

Stereotypical Perception of History

The figure that embodies the “dead” Yugoslavia is revealed in the first chapter. This chapter entitled “Hello, Collapsing World” deals with the protagonist’s birth in 1982. As the chapter title indicates, the “World”, or Yugoslavia, is narrated as something meant to collapse because President Tito, who could have embodied Jesus or the dead bridegroom, passed away two years before. However, his image was still omnipresent at that time. When the protagonist’s mother went into labor, the father accompanied her to the hospital and returned home, discovering the images of the state funeral of Tito on television.

He settled into his chair, lit a cigarette, and flicked the television on. Tito had died in 1980, two years earlier, and they were replaying his funeral.

“Do they play this every single night?!” Dad said. “I swear this was on yesterday!” (Stefanovic, 2018, p. 25).

Tito’s funeral was a significant event that brought together over one hundred international delegates. The end of Tito’s life was, in a way, the zenith of fame for the state of Yugoslavia. The gloomy ceremony of the funeral is juxtaposed with the happiest moment in family history, as if it were a prelude to the collapse of the state.

In this way, Yugoslavia is embodied by Tito. The narration has some reservation and distance that indicates that the family members were not devoted supporters of Tito. Tito is nevertheless described as the pillar of Yugoslavia. On the contrary, the person appointed as the instigator of the breakup is Milošević. His notorious speech in 1987 is mentioned as follows:

Tensions between the growing Albanian population and the minority Serbs simmered until 1987, when an ambitious Serbian politician named Slobodan Milošević went against Communist Party lines and took the side of Serbs. Favoring one group over another was a violation of Yugoslavia’s guiding principle of “Brotherhood and Unity.” “No one will beat you,” he said to the Serbs who claimed they’d been mistreated by Albanians. (...) Milošević’s statement, which was broadcast nationwide, was enough to unravel everything Tito had done to quiet nationalism (...) (Stefanovic, 2018, pp. 42-43).

In this quote, Milošević is described as the main one responsible for the antagonism against Albanians and the rise of Serbian nationalism, contrasting with Tito, who was represented as a moderate leader who tried to curb the excesses. The story then develops around the harassment by Croats against Serbians, and Serbian-Croatian antagonism during World War II. On the contrary, the story hardly mentions other groups' suffering. In *Miss Ex*, the issue is not so much to directly face the Serbians' infliction of injury as to place almost all responsibility on Milošević. The passage from Tito's "Brotherhood and Union" era to Milošević's nationalist era is a stereotypical way to describe the dissolution of Yugoslavia.

Tito personifies Yugoslavia, and his death opens the way to the destruction instigated by Milošević. Such is the framework of historical conception throughout the story of *Miss ex*. Apart from its importance as a political structure, little is mentioned about other aspects of Yugoslavia's existence. One of the few examples is an episode where the protagonist in her childhood danced in the tram like Lepa Brena, an "icon of the contemporary folk genre" of Yugoslavia (Stefanovic, 2018, p. 38). The memory of her interest in Lepa Brena and in the world of show business is undoubtedly related to her future participation in the beauty contest. However, her childhood memory refers to a mild humiliation because her imitation of the singer was not applauded as expected. At least, it is to be noted that this episode does not emphasize the feeling of Yugoslavia's cultural unity.

Memoir as a Literary Device

In *Miss ex*, the narrator's name is Sofija, the same as the author. In the author's note, the writer insists that her work is based on her memory.

This is a memoir, not a history. It's a collection of memories: a story from my point of view, and not necessarily one that others would relate. I have changed some names and distinguishing details. Though my intention has been to convey the essence of everything I recount, certain events and scenes have been compressed or expanded to fulfill the needs of the story. Finally, as is the nature of memoir, dialogue is an approximation (Stefanovic, 2018).

The *memoir* is growing in popularity recently as a form of storytelling that deals with the author and their family from an intimate point of view. The author is also an organizer of a writing workshop for *memoirs*. A *memoir* is defined as something different from a novel: for example, a *memoir* is usually written chronologically and sticks to the past tense. The *Miss ex*'s particularity is that it has a prologue and epilogue in the present tense. In other words, this *memoir* is framed in the present tense. This structure emphasizes the personal character of the narrative in the main chapters, but that narrative is not simply based on her memory. Instead, it is structured around a collective memory of her surroundings, and the beauty contest symbolizes the ex-Yugoslav migrant community. In short, Yugoslavia as a community is drawn together through one person's narration. The protagonist is a device that recapitulates an epoch.

3 *My Cat Yugoslavia* as a Novel of Solitude and Generational Friction Struggle against Masculinity

My Cat Yugoslavia (hereafter, abbreviated as *My Cat*) is a novel with two main characters: Emine and her son Bekim. The story is structured so that two storylines are told alternately from each character's childhood perspective to the present. Emine is an Albanian woman born in the countryside of Kosovo. She marries a handsome Albanian Bajram working in the capital Prishtina. After the death of Bajram's father they move together to Prishtina and then Finland when political turmoil begins. In Finland, their relations deteriorate, and finally, Emine chooses to live alone. She decides to stay in Finland and does not return to Kosovo. The other protagonist, Bekim, emigrated with their parents to Finland and is a university student. As an immigrant and gay person, he faces problems in communicating with people and lives in solitary. During his travel to Prishtina and his mother's village, Bekim confronts his father's death, who has returned to Kosovo. This voyage makes his breakup with the homeland definitive. On the way back to Finland, he comes across a Finnish man and starts to live with him. Although the author's biographical background is reflected, it is inappropriate to identify Bekim with the author.

Despite the title of *My Cat*, no character bears the name of "Yugoslavia" in the novel. Certainly, Bekim meets an anthropomorphic cat in a gay bar and begins to live with him. The cat tries to dominate Bekim and mani-

pulate him psychologically. Finally, their relationships ends. This cat is represented in an anthropomorphic figure dressed in a suit on the cover illustration of the English edition, but his name is never revealed. The title *Yugoslavia* is suspended, with no reference to concrete existence.

In the novel, characters encounter other cats with symbolic meanings. For instance, Emine's mother tells her daughter about the role of the cat at the wedding ceremony.

About a week before the wedding, the villagers snared a cat. They kept it locked up, waiting, the girl's mother explained in passing as though this was a detail that didn't require any explanation. But because she wanted her daughter to prepare for any eventuality, she told the girl that in some places it was customary for the groom to bring the cat to his newly wed bride on their wedding night and kill it with his bare hands to demonstrate to his wife his supremacy, to teach her to fear him. (Statovci, 2017, p. 28)

This vicious masculinity, symbolized by the cat slaughter, is a recurring leitmotiv in the novel. In the story's latter half, Bekim visits Kosovo, picks up a cat, and travels with it to his mother's home village. Bekim's narration does not describe his act at the village when his rage explodes. According to his grandfather's narrative in a phone call to Emine, during the conversation about his father's death, Bekim went into mad and threw a viper at his grandfather. After this brutal incident, there is no mention of the cat, and Bekim starts to live with a male human. In contrast, Emine begins to live with a black cat that her colleague gives to her. She no longer fears her husband and acquires a certain serenity.

As already mentioned, in *My Cat*, the name of the anthropomorphic cat is blurred. It is inappropriate to identify this cat with Yugoslavia. However, the episodes that deal with cats have a common theme of masculinity. Although one of the main characters is feminine, her male family members cause her anxiety. Overall, the central theme of the story is the struggle against masculinity.

Similarity in Historical Perception

While the story of *My Cat* develops in the same period as *Miss ex*, the perspective of Albanians in Kosovo is different from other communities. As opposed to *Miss Ex's* description of uneasiness and harassment experienced by Serbians, *My Cat* gives a detailed account of Albanians' anxieties and the menace and oppression imposed by Serbians. Despite this contrast, the framework of historical perception is strikingly similar.

In 1980, Emine's multiday wedding celebration was interrupted, causing significant stress to her, due to the announcement of national mourning for Tito. As in *Miss ex*, the happiest moment in personal history is tarnished by state affairs. Emine is almost the only person who talks about Yugoslavia in the novel and her narrative always describes Tito as the symbol of Yugoslavia.

Everyone began to miss Tito because if Tito had still been in power the Serbs' demands would never have passed through parliament. The people of Yugoslavia had feared this moment for years, the moment when the man who had risen from a modest peasant family to lead us all finally died. Who would lead Yugoslavia once Tito was no longer around? (Statovci, 2017, p. 138)

After Tito as an embodiment of Yugoslavia, Milošević appears. The chapter titled "1980-1993 The Alchemy of a Nation" suggests that Milošević triggered off the upsurge of Serbian nationalism. The episode mentioned is the same as *Miss Ex*, the Milošević's 1987 speech.

Only a few years after Tito's death, Prishtina became a dangerous place to live. Milošević gave speeches in which he promised to look after all Serbs in the province who lived- without any good reason- in fear of their position in society. *Nobody shall beat you again*, said Milošević. We followed the rise in nationalist fervor his speeches caused in a state of shock. Nobody had beaten the Serbs. Nobody had so much as touched them. (Statovci, 2017, pp. 138-139.)

In addition to historical perception, other structural similarities can be found between two works. In both of them, the main female character is not so interested in politics itself because it is considered a background for the security of family life. The male character (father, husband) decides to emig-

rate. Yugoslavia's culture is briefly described through the lens of popular culture. In this regard, Emine's memory is encapsulated in television, such as partisan movies and music. As is the case of Lepa Brena in *Miss ex*, her idol, Zdravko Čolić, represents the girly and dreamy side of her recollection. She "knew every song on his album *Ako prideš bliže* by heart", though she "didn't understand the Serbian lyrics in the least" (Statovci, 2017, p. 16). The two stories are curiously similar regarding the description of Yugoslavia's reality: it is the same mixture of stereotypes about "Yugoslavia".

Novel as a Literary Device

However, there are meaningful differences between each story. In *Miss ex*, the accent is given to the positive side of the migrant community. In *My Cat*, the story unfolds differently. In Finland, Bekim's father suffers from discrimination against Muslims. On the other hand, his interpretation of Islam caused a conflict with multiculturalism in Finland, and he finally lost his job at a school. He tries to find his place in the migrant community, committing a robbery with Albanian friends and continuing criminal activities. His last son, Bekim, starts to have nightmares, and he begins to fear snakes and cats. His parents ask the Imam to give him an exorcism, which has no significant effect. Bekim's nightmare stops only after his father beats him because of his rebellious attitude. That means Bekim's natural source of fear was his father.

Bekim continues to fear snakes when he grows up. To overcome his fear, he intentionally starts living with a snake. In the last stage of the story, he fights against a snake and kills it. This episode reveals that the snake represents Bekim's solitude and distress: living with a talking cat and a snake are a reminder of his disconnection from human beings.

The novel's structure also reflects the theme of the friction between generations. In *My Cat*, Emine's and Bekim's narratives are separated, and the two stories do not converge. Each viewpoint describes no shared experience of an event. However, this estrangement does not make them unhappy. They live separately and find stability in their own lives: the mother develops a friendship with her colleague, and the son finds new love with a fatherly man. In stark contrast to *Miss ex* which describes contentedness in the community, *My Cat* recounts individual trajectory.

4 Conclusion

These two works effectively represent each genre. In *Miss ex*, the voices of family members and friends are integrated into the narrator's account, emphasizing the role of community. In *My Cat*, the solitude of the protagonist is described in several ways, making the most of the literary language of the novel. The two stories have a lot in common in their relationship to the history of Yugoslavia, such as the reference to Tito's death and Milošević's speech. Although it is represented as the experience of first-generation migrants, this is a stereotypical perception of history with little sign of individuality. It is challenging to read mixed and contradictory feelings inherent in individual trajectories of the first generation (Williams, 2013, p. 95). Instead, what is represented here is a conventionalized perception held by second-generation migrants. Second generations, or more precisely 1.75 generations, face hardships in adapting to the host country, but their distress differs from the experiences of their predecessors. 1.75 generation writers do not necessarily "live a doubly estranged life" as the first generations do (Biti, 2016, p. 45). The similarity between the two stories lies in their storyline, in which the protagonists find a certain peace of mind in host countries. In that process, the protagonists, like the first generation, try to restore their memories. The mention of Lepa Brena and Zdravko Čolić is an example, but its importance is limited. The literary works of young migrants testify to the ongoing process of leaving the story of a nation, where the specificity of Yugoslavia is gradually diluted. First-generation literature is usually defined as Post-Yugoslav literature that emphasizes the homelessness and in-betweenness. In contrast, the works of younger generation writers can be termed migration literature in a broad sense, in that they explore the theme of belonging, rather than unbelonging, from their own perspectives.

References:

- Biti, V. (2016). Remembering Nowhere: The Homeland-on-the-Move in the Exile Writing of Saša Stanišić and Ismet Pricic. In V. Beronja & S. Vervaeet (Eds.), *Post-Yugoslav Constellations: Archives, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture* (pp. 45–63). De Gruyter.
- Matijević, T. (2016). National, Post-national, Transnational: Is Post-Yugoslav Literature an Arguable or Promising Field of Study? In N. Frieß, G. Lenz, E. Martin (Eds.), *Grenzräume – Grenzbewegungen* (pp. 101–113). Universitätsverlag Potsdam.
- Milivojević, M. (2021). Re-reading/Writing Yugoslav Pasts and Presents in Post-Yugoslav Literature: Between (Yugo-)Nostalgia and “Lateral Networks”. In A. Mijatović & B. Willems (Eds), *Reconsidering (Post-)Yugoslav Time: Towards the Temporal Turn in the Critical Study of (Post-)Yugoslav Literatures* (pp. 149–170). Brill.
- Rumbaut, R. G. (2004). Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States. *The International Migration Review*, 38(3), 1160–1205.
- Stefanovic, S. (2018). *Miss ex-Yugoslavia: A Memoir*. Atria Books.
- Statovci, P. (2017). *My Cat Yugoslavia*. (D. Hackston, Trans.). Pantheon Books.
- Ugrešić, D. (1998). *The Culture of Lies: Antipolitical Essays*. (C. Hawkesworth, Trans.). Phoenix House.
- Williams, D. (2013). *Writing Postcommunism: Towards a Literature of the East European Ruins*. Palgrave Macmillan.

**Where is the Solution in Case of Moral Degradation
According to Guram Dochanashvili's Novel
"Boulder on Which Once there was a Church"**

**სად არის გამოსავალი ზნეობრივი დეგრადაციის დროს
გურამ დოჩანაშვილის რომანის „ლოდი, ნასაყდრალის“
მიხედვით**

Eka Chkheidze
Shota Rustaveli institute of Georgian Literature
(Georgia)

ეკა ჩხეიძე
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
(საქართველო)

Abstract:

Guram Dochanashvili's novel "Boulder on Which Once there was a Church" expresses the moral degeneration and spiritual crisis of post-Soviet Georgia in the 90s, which is opposed by the eternal ideals and the phenomenon of faith reflected in art.

The novel presents an inner monologue of one person, unworthy (author alter ego). This reality is tragic, because the works depict people desperate for the brutality of the civil war, and the question "Where did it all begin" is constantly heard and repeated like refrain "Where is salvation?"

In order to escape from the devaluation of spiritual values and to save the nation, according to this book, it is necessary to return to eternal values. Only a material welfare society is doomed to degeneration, and the only solution is to return to the Christian faith, which implies the establishment of moral ideals and moral purity.

One of the best parts of the novel is the postmodern texts created as a result of the use of artistic forms of Georgian oral tradition. The whole work is a combination of texts of different genres: it is a peculiar collection of essays, notes and small novels or memoirs written about distinguished writers and musicians.

All of this is perceived as an attempt by a person in a tragic post-Soviet environment to escape the unacceptable, soul-destroying reality and find spiritual peace in the eternal realm of beauty and the Christian faith.

Keywords: Guram Dochanashvili, Postmodern, Civil war, Post-Soviet writers, Musicians

საკვანძო სიტყვები: გურამ დოჩანაშვილი, პოსტმოდერნიზმი, სამოქალაქო ომი, პოსტსაბჭოთა მწერლები, მუსიკოსები

გურამ დოჩანაშვილის რომანში „ლოდი, ნასაყდრალი“ გამოხატულია 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა საქართველოს ზნეობრივი გადაგვარება და სულიერი კრიზისი, რასაც უპირისპირდება ხელოვნებაში ასახული მარადიული იდეალები და რწმენის ფენომენი.

რომანში გადმოცემულია ერთი პიროვნების, უღირსის (ავტორის ალტერ ეგო), შინაგანი მონოლოგი. რეალობა ტრაგიკულია, რადგან თხზულებაში დახატულია სამოქალაქო ომის სისასტიკით თავზარდაცემული ადამიანები, და მუდმივად ისმის კითხვა: „საიდან დაიწყო ეს ყველაფერი?“ და რეფრენივით მეორდება – „სად არის ხსნა?“

სულიერი ფასეულობების დევალვაციისაგან თავის დასაღწევად და ერის გადასარჩენად, ამ წიგნის მიხედვით, საჭიროა მიბრუნება მარადიული ღირებულებებისაკენ. მხოლოდ მატერიალურ კეთილდღეობაზე ორიენტირებული საზოგადოება გადაგვარებისათვის არის განწირული.

მთელი ნაწარმოები წარმოადგენს სხვადასხვა ჟანრის ტექსტების ერთობლიობას: ეს არის გამორჩეული მწერლებისა და მუსიკოსების შესახებ დაწერილი ესეების, ჩანაწერებისა და პატარა ნოველებისა თუ მოგონებების თავისებური კრებული, აღსანიშნავია, რომ რომანის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწილი ქართული ზეპირსიტყვიერების მხატვრული სახეების გამოყენების შედეგად შექმნილი პოსტმოდერნული ტექსტებია. და ისევე, როგორც ზოგადად ახასიათებს პოსტმოდერნიზმს, ამ რომანშიც ეს ტექსტები ახალი მნიშვნელობის მხატვრულ რეალობას ჰქმნის, სადაც ერთი და იგივე პერსონაჟი ტრადიციულ შინაარსთან

ერთად სრულიად განსხვავებულ დანიშნულებას იძენს. სხვადასხვა ფოლკლორული პასაჟის გამოყენებით მწერალი აგებს ახალ მხატვრულ რეალობას, რომელიც, ავტორის აზრით, ააშკარავებს ქართველი ერის ჭეშმარიტ ბუნებას და უპირისპირდება ზნეობრიობისაგან დაცლილ, მხოლოდ ეგოისტურ მისწრაფებებზე ორიენტირებულ საზოგადოებას. გურამ დოჩანაშვილის აზრით, მუდმივ კინკლაობასა და დაპირისპირებაში გართულმა და გაწაფულმა ქართველმა ერმა დაივიწყა საკრალურ ტექსტებსა და ხალხურ პოეზიაში გამოხატული მარადიული ღირებულებები, ზნეობრივი კატასტროფის თავიდან ასაცილებლად კი თავის კულტურასა და ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობებს უნდა დაუბრუნდეს. სულიერი კრიზისის ფონი რომანში გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულის გაუხარელი და უნუგემო ყოფაა, რომელსაც ავტორი ასე ხატავს:

„...მაგრამ ყველაზე მძიმედ ასატანი, თბილისისათვის, 1990 წლის მიწურულიდან მოყოლებული, მაინც 1994 წლის დეკემბერი იყო... იმ დეკემბრის თვეში საბოლოოდ შეწყდა გაზი და შუქიც გამორთეს. ლიფტს, ტელევიზორს, ტროლეიბუსს და ამდაგვარს ფუფუნებას ვილა დაეძებდა, გინდაც სიცივეს შეფუთვნილიყვნენ. მაგრამ არ მუშაობდა ტელეფონი, ახლობელი თანამისჯილისთვის ხმა რომ გაგეცა, და არც რადიო, გინდაც სხვადასხვა ჟანრ-სახეობის ცოტა-მართალი-ბევრი ტყუილისთვის ცოტათი მაინც რომ გადაგეყოლებინა გული, უშუქობაში ბოდიალსაც – უღირსს, მაგალითად ერთმა კეთილმა ახლობელმა ნავთის პატარა ლამპა აჩუქა, მაგრამ ვაი მას, ვისაც ამდაგვარ შუქზე კითხვისას ხუთიოდ წუთში სიმწრის უნებური ცრემლები სდიოდა, და ვუი მას, ვისაც მხოლოდ დიდ-დიდი ხუთი საათით შეეძლო ძილი, იმეებს უფრო ხანგრძლივი სიბნელე ჰქონდათ, თექვსმეტსაათიანი ღამე იდგა დეკემბრის თვეში. კუშტი სიბნელე – უწიგნური, თვალისმიერი უმეცრება ისადგურებდა“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 90).

და ასე იჯდა საბანშემოხვეული ღამდამოებით „საბნისტყაოსანი“ უღირსი, ვერ წერდა, ვერ კითხულობდა: „*აღვიჭურვენიტ ისე, რაც კი რამ გვქონდა, სუყველაფერი სულ ზედ და ირგვლივ გვეცვა და გვეცვა, ვერას დაგვაკლებდა, რამე ყოფილიყო, ხმალი ტამერლანისა*“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 91).

უაღრესად მძიმე მატერიალურ მდგომარეობაში ჩავარდნილი მწერალი მისთვის ჩვეული იუმორით მოგვითხრობს:

„ხალხი როგორ პოულობდა გამოსავალს, ორ აგურს, იმის ნაცვლად რომ თავში რიგრიგობით ერტყათ, უკეთესი გამოსავალი მოუძებნეს – სადარბაზოებში, დაუმთავრებელ ლოჯიებსა თუ ეზოებში შვეულად, ანუ სიმაღლეზე დებდნენ, ორიც ბრტყელი თუ მრგვალი რამ რკინით აკავშირებდნენ, და მცირეკოლუმბურად თუ მარკოპოლურად სადმე შორს მოძიებულ ხეულფიცრულს უნთებდნენ რაიმე სახეობის საჭმლისთვის და, ასე გაგვიხდა მთელი ოცდლიან-გაბმულად საყოველთაო ჭიაკოკონური ჩვენი კოპწია დედაქალაქი თბილისი ჩვენი, თბილი-სიკიდევ როგორ ერქვა, ნაგავისი და ცივისი გახდა, სიტყვიერი ეშხით ვიხუმროთ, კი სახუმაროდ გვაქვს ახლაც სწორედ საქმე, მაგრამ, იმედად, ერთი ეგ იყო, 1991-დანაც კი მოყოლებული, ქალაქის ცვლია რეფორმატულ-თავკაცებმა, თავად დიადაც სავსებით სრულად გადატანითი მნიშვნელობით დაპურებულმა თავთავ-კაცებმა, ერთი ეგ იყო რომ მზეს ვერ მოუხერხეს სულ ვერაფერი – თვით ზამთარშიც კი, თუმცა მცირე ხნით, ამოდიოდა მაინც, და ანათებდა გინდ ღრუბლებიდან, მაგრამ, ჩადიოდაც და, ბნელში ვისხედით“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 91).

„ფიქრები სიბნელეში“ – ასე დაასათაურა ავტორმა რომანის მე-11-მე-12 თავები, სადაც გვიხატავს ლენინის, სტალინის, ხრუშოვის და კომუნისტური პარტიის სხვა ლიდერების სახეებს.

მთავარი მიზეზი, უღირსის აზრით, ქართველთა შემგუებლური ბუნება იყო:

„იმ წყეულ სამოცდაათ წელიწადს ასე თუ ისე არხეინადაც კი ვიყავით შეგუებულები. ტაშტაშ ბრეჟნევი, ცეკას გენერალური კლოუნი, ტურადორი, ბნელ-ხეპრე, წოდებებისა და ზნაჩოკების მსუნაგი, თანაც ბლუ... ბრეჟნევის შემდეგ მოვიდა იმისი პარტიულად მმართველი და იმასთან ფიცვერცხლ და სხვათა მშჰამელნაჰამი ანდროპოვი ი. ვ., ყოფილი მართლა ტელეგრაფისტი, თანაც ორმხრივად – მერე და მერე, და ვინ ცრუმა და შურიანმა თქვა რომ, პარტიული ამხანაგობა არ არსებობსო, – სულ ჩქარა ისიც მოკვდა, წაიღო ტელეგრამა, და ვიღაცა ისევ ხომ უნდა ჰყოფილიყო პირველი და სულ ჰქმენა-ჰქმენით ჩა-

მოდგა სათავეში იმათი ძმათნაფიციც ჩერნენკო (ინიციალები აღარ გვახსოვს, ჰოი სირცხვილო და თავისმოჭრავ), და რომელ-მა ცრუმვე და ახლომხედველმა და შურიანმა თქვა, რომ პარტიული ამხანაგობა-სამაიობა არ არსებობდა, როგორ არ არსებობდა და ბრძოლის ველზე რა იყო მაღალ პალატში შეიქმნა ყოვლად უქშინელი დასტურ, და სად იყო და სად არა, მოვიდა მერე გორბაჩოვი, მეუღლიანა, არა, ლიანა რა შუაშია. არამედ რაისიანა, მოვიდა... არაყ თუმც არ სომდა, ყველაფერი არია, დარია, ყველაფერი და დაკრა ფეხი და წავიდა მერე ლექციების საკითხად მტერმოყვარულ უცხოეთში“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 98).

ავტორის მსჯელობა თავისუფლების შესახებ განსაკუთრებულად საინტერესოა:

„...როდესაც უცნაური ეგრეთწოდებული თავისუფლება მოგვეხვია, განსაკუთრებით მაშინ იჩინა თავი მანამდელი შეგუების ფარულმა წყლულებმა, ანუ როცა იქნებოდა, თვალისაგან ერთხანს არიდებულმა, მაგრამ საბოლოოდ ერთხანს ვითომც შესისხლხორცებულმა ნაიარევებმა და ტლანქმა დამლებმა, და ბევრწლიანი შეგუებული ცოდვებისათვის განკითხვამ სწორედ მზამზარეული ვითომცი თავისუფლების დროს გვიწია. ამღვრეულ წყალში განსაკუთრებით იჩინეს თავი ცრუ პატრიოტებმა, ცრუ დისიდენტებმა, ცრუ ბიზნესმენებმა, მერე და მერე ჩარჩებმა, ქურდებმა, ავაზაკებმა, მლიქვნელებმა, ბანდიტებმა“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 130).

რომანში ხშირად გამოყენებულია პარალელური სიუჟეტური ხაზები, რეალური და წარმოსახვითი სამყაროების დაპირისპირება, ალეგორიულ-სიმბოლური სახეები და ასოციაციური ხატები, მხატვრული დრო-სივრცის პირობითობის შეგრძნება, სასტიკი რეალობიდან თავდაღწევის ან მისი შეცვლის გზების ძიება. დორეს პერსონაჟის პირით გადმოცემულია სიზმარი, რომელშიც პაროდირებულია საქართველოს პარლამენტში შექმნილი სიტუაცია:

„– რამ დამასიზმრა მაინც მე ეს, მე მართლა ამ ცალპარლამენტარ-ოხერს... არადა, ვითომც, ვიდექი კაფედრაზედ, და გავიძახოდი რომ გაპიპინებულობამდე ძალიანური და შეგნებულად

მიყვარს სამშობლო, ჩემი ამაყად დამოუკიდებელი დახმარებებიანი რესპუბლიკა, და მისი თვალწარმტაცი შემოგარენი, და მისი მიწა-წყლის ყოველი მტკაველი და ცაზურმუხტ-გოჯი, და თუკი ვინმე აუგს იტყოდა რაიმეულს თუნდაც მის ერთ მინდვრის ღიღილოზე, მაშინ მას ჩემთან, სამშობლოსათვის მძვინვარესთან ექნებოდა პირადული და ანკეტური სახიფათო საქმე თავის წარსულ დოკუმენტიანადაც, და ისეთ დღეს ვაყრიდი, რომ მტერსაც თუ გაეცინებოდა, თუმცა... მტერს ისედაც კი ეცინება სინამდვილეში, მაგრამ პარლამენტი მაინც სხვაა, დისპუტობრივი. და მე მივმართავდი დიდ-პატარას, კაცსაც და ქალსაც, აემ ორთავე დაფიქსირებულ სქესს, და საშუალოებსაც, რომ რესპუბლიკა, მთაგორიანი თეთრი მანდილი, მშობლის გულ-მკერდი, არ გაიცვლების სხვაზედა, და მისი წრფელი აკაციები, ხოლო დარბაზი თავთავის ალაგ – დუმდა, და მიკროფონთან თავიანთსაც სათავგამომჩენო ჯერს სულმოუთმენლად უცდიდნენ... რადგან ჩვენ ყველას ისე და ასე ძალიან გვინდა რომ დღევანდელურად ვასახელოთ ასეთი თუ ისეთი თავი, ხოლო მოგეხსენება, განსაკუთრებულ პატრიოტებს ყველა დროში რომ ერიდებიან, ხოლო როდესაც მე ჩემს მიკროფონს, კაფედრალურს, აღტკინებისაგან სილაც გავაწანი, პატივისცემით აღივსო ყველა... იქუხა ტაშმაც... – შემირცხვა თავი!“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 101).

ამაზე წერა ავტორისთვის მძიმეა, ძნელია, აუტანელიც კია:

„მაგრამ გვეყო ამ თახსირებზე, თახსირივ პროზა... აი, ასეთი ფიქრ-ღრიანცელი, თან გამძაფრებული და თანაც ცუდლუტური და ცელქი, ხან უპასუხისმგებლობამდე ანგარიშმიუცემელი, გესლიანი და ამიტომ ყოვლად მიუღებელი, უიმედო და ხანაც პირიქით, გორგასლიანი, და პირველიმედ-აღმაშენებლიანი ფიქრები იცოდა მწარე სიცივემ ბნელში, ყველაზე ხშირად კი, როდის დაიწყო ეს ყველაფერი...

როდის დაიწყო“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 101).

სრულიად ბუნებრივად ერწყმის რომანში დავით გურამიშვილის სტროფების ციტირება:

*„ქართლის ჭირსა ვერვინ მოთვლის, თუ არ ბრძენი ენამჭევრი!
იფელი ღვარძლად გადაიქცა, ზედ მოზრუნდა ცეცხლის კვერი!“*
(დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 105)

„მართლაც არეულობასა და მრავლისყაყანში ძნელადღა გამო-
სარჩევი გახდა ვინ რას გაიმახოდა, რომელი იყო სწორი და
მართალი და ვინ კიდევ ნაპირალა და ცრუ და ოხერი და ისე კი
ბლომად გვერია და გვირევია გონით ბრმა, ხეიბარი და ყრუ:
„ერთბაშად ფრინველთ უწოდენ არწივსაცა და ძერასა:
არ სჩხრეკენ ყვავთა ჩხავილსა, ბულბულის ტკბილად მღერასა,
ფარშევანგისა შვენებას, ბუკიოტისა ბღვერასა“ (დოჩანაშვილი,
2002, გვ. 105).

იჯდა უღირსი სიბზნელეში, კარგ ფიქრებს ლამობდა, და კიდევ
კარგი, დიდ მეომარ და პოეტ და მეფე თავადზეც ხშირად ფიქრობდა,
სადღეისოზე როგორ, რომელსაც, ნუ იტყვითა და ბედი არ ქონია
თურმე, როგორ არ ჰქონდა! – „დავითიანი“ დაწერა კაცმა, ვინც რომ სა-
ამისოდ სწორედ ბედმა გადაისროლა შორეულ უკრაინაში, რათა
იქიდან უკეთ ეგრძნო და მოენატრნა სასადამხეთქავ მოწყურებამდე
თავისი ჩვენი მხარე, მისი მამული, საქართველო, ეს: „*თქმულა სიბრ-
ძნესთან სიგიჟე, როგორც ცოცხალთან მკვდარია*“ (დოჩანაშვილი, 2002,
გვ. 105).

ნაწარმოებში მუდმივად მეორდება: არეულიყო საქართველო,
გათავისუფლებული.

მკითხველის თვალწინ იშლება მწერლისთვის დამახასიათებელი
ბრწყინვალე იუმორით დაწერილი 90-იანი წლების თბილისის შემ-
ზარავი ეპიზოდები: ელექტროენერგიის დეფიციტის გამო გაჩერებუ-
ლი და ჩაბზნელებული მეტროს სადგურები, რომელშიც ადამიანებს
სული ეხუთებათ და დიდი გაჭირვებითა და წვალებით აღწევენ თავს,
პურის დაუსრულებელი რიგები, რუსთაველზე გაშლილი კარვები,
მხედრიონელი ბიჭები და მათი თავკაცები.

„შეიქმნა დაჯგუფებები, ანუ პარტიები, პარტიები ჭრელი,
ათასფერადი, თავკერძოთ დასტა, რადგან მაგრამ საქართველო
მეტად უცნაურად – ყოვლად უქართველებოდ უყვარდათ,
ერთმანეთს მტრობდნენ, ჭორს უყრიდნენ, საქმე განსივდა,
ჰაზრი შჭარბობდა, სამშობლოს ენით სიყვარულის დიდსროვი-
ლობა ატყდა ისეთი კანონადოური, მტრისას... ქალაქის ცენტ-

რში – ძმური კარავიც, დური კარვებიც იქავე იყო, და ღამდამო-
ბით ერთმანეთში მიმოდიოდნენ, სტუმარმასპინძლობდნენ,
ერთიმეორეში მოძრაობები ჰქონდათ, ძალიანი, ფხიზლობდა
ხალხი“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 101-102).

სულისშემძვრელ თხრობას უაღრესად ნათელი და ღამაზი
სურათები ენაცვლება მკითხველი ავტორთან ერთად ხან სერვანტესის
მხატვრულ სამყაროში ხვდება, ხან ვერდისა და როსინის ცხოვრები-
სეული ეპიზოდებით ტკბება, ხანაც კი ტაძარში მოსასმენად მიმავალი
ყმაწვილი ბახის მოგზაურობას შეიგრძნობს.

„...პატარა ქალაქიდან, დედაქალაქ ჰამბურგში ფეხით მიდი-
ოდა, ჯერ კიდევ უფრო ბავშვი, ვიდრე ყმაწვილი, გზად კი
მთელი ორმოცი კილომეტრი ედო, თუმცა რაა ორმოცი კილო-
მეტრი აი იმისთვის, ვინც რომ სამყაროს შესასუნთქავად ბავ-
შვობიდანვე ემზადებოდა, ხოლო ჰამბურგში ის უნდოდა, რა-
თა კვირა-დილით, ეკლესიაში, გამოჩენილი მუსიკოსისათვის,
მისი ორგანისათვის რომ მოესმინა, გზა კი, ბავშვისთვის და,
საერთოდაც, გრძელი იყო, და შაბათობით, მოსაღამოვებულზე,
პურით უბეში, წყარო გზად იყო, გაუყვებოდა სხვისთვის ბი-
ლიკს და, მისთვის კი მუსიკის შარას, და მიდიოდა, მიდიოდა
ჩვეულ ბაც-შუქშიც, წკვარამშიც, და თან ათოვდაც, ელავდა,
წვიმდაც, ჩავლილ სოფლებში ავი ძაღლები ძალიან ჰყეფდნენ,
მაგრამ ყველაფერზე საშიში ალბათ მაინც ის სიო – უცეხი იყო,
ტყედ რომ იცოდა, რადგან იმ გზაზე, ალაგ-ალაგ მოკლედ რომ
სჭრიდა, ბავშვი სწორედ იმ გზაზედ მთლად ჯუნგლი არა მაგ-
რამ არტყუ მეჩხერი ტყეც ედო ბნელში, და იქ შედიოდა, თვა-
ლებგაფართოებული, დაშინებული მაგრამ მუსიკისაკენ რო-
გორ ჯიუტად მიმავალი ბავშვი, რა ძნელი იყო მარტოკასათვის,
ღამდამობის ტყე, მაგრამ იმას იქ სულიწმინდა ეხმარებოდა, ის
მზრუველობდა დედ-მამით ობოლს, და მაინც როგორი სიბნე-
ლიდან, სუნთქვაშეკრული, მუსიკისაკენ გადადიოდა.

იმ საკრავისკენ, ყველაზე მეტად რომ იცოდა სუნთქვა, ცარი-
ელიდა სუნთქვა იყო, მისი ორგანიც, ოღონდ სრულიად სამყა-
როსი“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 208).

ასევე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მკითხველზე დიდი მანქანის, ვერდის, ტრაგიკული ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდების ავტორისეული ხედვა: სამ წელიწადში ქალ-ვაჟისა და „თანამეუბედურის“ (მეუღლის) დამკარგავი ვერდი სუსხიან ზამთარში ქუჩაში სიმწრით გაყინული და მშვიერ-მწყურვალად დადიოდა.

„და ერთხელ ერთმა მოხუცმა ქალმა... – ლეგენდებიო... ლეგენდები არ არსებობენ, რადგან თუკი ვინმეს რაიმე რამ გამონაგონი შეეფერება, ეს აღარაა ლეგენდა და მითი და გამონაგონი, ეს რაღაც გამძაფრებული სინამდვილეა, მხოლოდ და მხოლოდ დიდად ამაღლებული, და თურმე ერთხელ, მწარედ მიმავალს, ერთმა მოხუცებულმა წაბლის გამყიდველმა ქალმა, როგორც ტანჯულსახიან უნებურად მათხოვარს, მის საცოდაობას დადევნებულმა, დაეწია და ქუდი მოხადა და შემწვარი წაბლი ჯამით ჩაუყარა, ეს – ჯამი იყო სულიწინდასი, არ იყო მარტო. ცოლ-შვილის შემდეგ, თითები პირველად გაუთბა, წაბლით“ (დოჩანაშვილი, 2002, გვ. 116).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს გურამ დოჩანაშვილის დამოკიდებულება მხატვრულ ენასთან. გასაოცარი სიტყვათქმნადობით მან სიტყვის სრულიად ახლებური შეგრძნება შემოიტანა.

რომანში გამოყენებულია პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებანი: ირონიზმის პრინციპი, როდესაც ირონიზირებულია არა მხოლოდ პერსონაჟის, არამედ ავტორის პოზიცია, ავტორის ორმაგი ნიღაბი, ესსეისტური ნაკადი, ლირიკული გადახვევები, თამაში სიტყვის პოლისემიით, მეტატექსტუალური კომენტარები. რიტმული პროზით ზოგჯერ პათეტიკური სტილის პაროდირებას ახდენს, ზოგჯერ ირონიული განწყობის შესაქმნელად იყენებს, მწერალი ხშირად მოულოდნელი ხერხით ამყარებს საოცრად უშუალო ურთიერთობას მკითხველთან, ესაუბრება მას, ეკამათება და უფრო მეტიც – ფიქრობს მთქმელთან (მელექსე ბიჭთან) ერთად.

როგორც ამ რომანის შესახებ გამოქვეყნებულ პირველ რეცენზიაში წერია, ავტორი

„ლიტერატურული ენისათვის დამახასიათებელ ყოველგვარ კანონს უარყოფს და სწორედ ამ გრამატიკულ დარღვევებზე, სინტაქსურ თუ აზრობრივ შეუსაბამობაზე აკეთებს აქცენტს, რათა კიდევ უფრო თვალნათლივ და აშკარად გამოიხატოს

ჩვენი ყოფის აბსურდულობა და დრამატიზმი. აქ ყველაფერი დანგრეული და დაშლილია: პერსონაჟთა მეტყველებაცა და ავტორის ტექსტიც, დანგრეულია ლოგიკური კონსტრუქციებიცა და მყარი სიტყვათა შეთანხმებებიც, ხშირად აბსურდული და, ერთი შეხედვით, გაუგებარია პერსონაჟთა ფრაზეოლოგია, რადგან ასეთია თავად ის სამყარო, რომელიც უღირსის ცნობიერებაში აირეკლა. ასეთია თავად სულიერად აფორიაქებული და გატანჯული კაცის ფსიქიკა“ (ჯამბურია, 2002, გვ. 9).

ამგვარად, გურამ დოჩანაშვილის რომანი „ლოდი, ნასაყდრალი“ თავისი ფორმით ქართული მწერლობის ყველაზე უფრო ავანგარდისტულ რომანად რომ შეიძლება ჩათვალოს მკითხველმა, სინამდვილეში, თავისი არსით, ქართული ტრადიციების გაგრძელებაა და სულიერად დეგრადირებული საზოგადოების საკუთარ ფესვებთან მიბრუნებას ისახავს მიზნად. რაც ისე აღიქმება, როგორც უღირსის ცდა, გაექცეს მიუღებელ, სულის შემხუთავ რეალობას და მშვენიერების მარადიულ საუფლოში იპოვოს სულიერი სიმშვიდე. და სულიერი ხსნა, სულიერი შვება ისევ ის არის, რაც იყო ყოველთვის: რწმენა, რომელიც ადამიანს ყოველივეს მოთმენის ძალასაც ანიჭებს და დაუშრეტელი სიყვარულის უნარსაც. ამიტომაც სრულიად ბუნებრივია ტექსტში დავით გურამიშვილის სტროფების ციტირებაც და ფსალმუნთა გამოყენებაც, ეს სწორედ ის საშუალებაა, რითიც უახლოვდება ავტორი თავის სათქმელს – ჩვენ მხოლოდ სულიერება გადაგვარჩენს და ამიტომაც უნდა მივუბრუნდეთ მთავარ ტექსტს, წიგნთა წიგნს – ბიბლიას. მაგრამ ეს აზრი პირდაპირ და ერთმნიშვნელოვნად არ არის გაცხადებული. ავტორი თითქოს თვლის, რომ მკითხველი მასთან ერთად უნდა იტანჯოს, მასთან ერთად უნდა გაიაროს ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელი ყოველგვარი უბედურება, რომ მიაგნოს ერთადერთ, ურყევ და უცვლელ ჭეშმარიტებას.

დღეს, რომანის გამოქვეყნებიდან 20 წლის გასვლის შემდეგ, სავსებით ნათელია, რომ ეს წიგნი სწორედ იმ მხატვრულ რეალობას ეკუთვნის, რომელიც აქტუალობას დროის გასვლასთან ერთად არ კარგავს. პირიქით: რაც დრო გადის მით უფრო მნიშვნელოვანი და ფასეული ჩანს ჩვენთვის, თანამედროვე მკითხველისათვის დავით გურამიშვილის მსჯელობა ქართლის ჭირზე, ილიას დაუნდობელი ანალიზი ქართული ხასიათისა, მიხეილ ჯავახიშვილის მკაცრი მსჯელობა საქართველოს ბედზე ბოლშევიკურ ჯოჯოხეთში. სწორედ აქ, ამ სიბრ-

ტყეში, დგას მე-20 საუკუნის დასასრულის ზნეობრივი გადაგვარების ამსახველი და ამავე დროს გენიალური ნიჭისა და მტკიცე რწმენის თავისებური მონუმენტი – გურამ დოჩანაშვილის მორიგი შედეგრი, რომელიც, რაც დრო გავა, მით უფრო დაფასდება, რადგან ქართველ ერს ალბათ არასდროს დაავიწყდება, როგორ აუხსნა აპათიასა და დეპრესიაში ჩავარდნილ საზოგადოებას მრავალგზის ტანჯულმა, ტრაგიკული ბედის დიდმა მწერალმა, რომ უიმედობას არასდროს არ უნდა დანებდე, რადგან გამოსავალი ყოველთვის არსებობს და იგი ახლაც იქ არის, სადაც ყოველთვის იყო – ჭეშმარიტ რწმენასა და ხელოვნებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

დოჩანაშვილი, გ. (2002). *ლოდი ნასაყდრალი*. თბილისი: „მარსი“.

ჯამბურია, კ. (2002). *წიგნი, რომელიც ყველამ არ უნდა წაიკითხოს, ანუ გურამ დოჩანაშვილის „ლოდი, ნასაყდრალი“*. აღმანახი „ლიტერატურა და სხვა“, N 4, თბილისი.

References:

Dochanashvili, G. (2002). *Lodi nasaq'drali*. [*Boulder on Which Once there was a Church*]. Tbilisi: „marsi“.

Jamburia, K'. (2002). *Ts'igni, romelits q'velam ar unda ts'aik'itkhos, anu Guram Dochashvili: lodi, nasaq'drali* [A book that should not be read by everyone *“Stone of Former Temple“ Gouram Dochashvili*]. Almakhi „lit'erst'ura da skhva“, 4, Tbilisi.

The Trauma of Internal Displacement in Teona Dolenjashvili's Novel "The Bird Will Not Fly Out"

Nino Mindiashvili
Caucasus International University
(Georgia)

Abstract:

The reflection of the conflicts of Abkhazia and Tskhinvali region is interestingly and multifacetedly presented in modern Georgian literature, in these types of texts special attention is paid to the image-icon of the displaced person. In this context, Teona Dolenjashvili's novel *The Bird Will Not Fly Out* is interesting. The text is based on real stories of displaced people from Abkhazia and Syria, which allows the author to present the essence of internal displacement in a global context as one of the most painful problems of the modern era. The bearer of the stigma of an internally displaced person is a displaced girl from Abkhazia – Nata, who managed to escape from the burning Sokhumi at the age of six, although she constantly lives with those painful memories that time could not dispel, moreover, the compulsively inflicted trauma of her childhood changed her worldview forever and even becoming an already famous photojournalist, war as a ghost, always accompanies her.

This novel exactly fits into and is in line with the theoretical framework of post-colonialism, internal displacement, victory and collective trauma, the author with intense emotional passages manages to outline the concept of internal displacement as a collective trauma in the background of war, the most destructive event for humanity.

Keywords: Georgian literature, Internal displacement, Collective trauma, War, Stigma

Since the last decade of the 20th century, the political processes developed in Georgia have been the subject of research in various fields of science. In the post-Soviet era, the conflicts that developed in Abkhazia and Tskhinvali regions caused the most grievous consequences. The utmost complex political situation made it difficult even to perceive the joy caused by gaining independence in a certain part of society. The "trauma of victory" (Sztompka, 2000) was being increasingly more clearly perceived following the socioeconomic and political crisis that determined the nihilistic attitude of society. The mentioned processes have entered the Georgian literature in a very interesting, large-scale and multifaceted way, and different concepts are identified, the study of which is the basis of scientifically valuable and interesting conclusions for researchers.

The **subject of our research** is Teona Dolenjashvili's novel "The Bird Will Not Out", which presents the real stories of internally displaced people from Abkhazia and Syria, which allows the author to present the essence of displacement in a global context as one of the most painful problems of the modern era.

The purpose of our research is to present based on the novel:

Literary representation of epochal events

Concepts of displacement as a collective trauma;

The authorial interpretation of the war as a paradigm.

The discussion of the mentioned novel is relevant in the context of the **theoretical framework** of post-colonialism, internal displacement, victory, and collective trauma. The author manages to highlight the markers of internal displacement as a collective trauma against the background of **war**, the most destructive event for humanity, with intense emotional passages.

To conduct the research, we have determined the **methods** of comparative analysis, and we also used a complex literary theory approach.

Research on the concepts of collective trauma is becoming increasingly relevant in scientific discourse. The processes developed in post-Soviet Georgia are well presented in the Georgian literary narrative. The literary representation of the era provides quite rich material and identifies the signs of collective trauma presented in the theoretical discourse. In these types of texts, which we can conventionally call "war literature", epochal tragedies are presented under the subjective attitude and judgment of the writer. The ongoing wars and conflicts in the world have displaced millions of people, leaving an indelible mark on their collective consciousness. On the one

hand, traumatic memories and, on the other hand, a completely new environment that did not manage to dispel the stigma caused by displacement, created a different, unusual situation. The famous American researcher, one of the authors of the theory of trauma, Jeffrey Alexander, develops the opinion that the wars taking place in the 20th century made it necessary to comprehend the memories containing the trauma and fight against them (Alexander, 2012).

The theories of traumatic memory and postcolonialism lay the foundation for the theory of the famous French researcher Claire Gallien about IDPs, which implies understanding the image of the internally displaced person as a traumatized object in fiction. Several scientists express their opinion in the scientific discourse regarding the mentioned issue, among them the studies of Claire Gallien, Marie-Angela Paladino, Melissa Chaplin, Benedict Letelier, Olivera Jock, Valeria Anishchenkova, Corina Stan are particularly interesting (Mindiasvili & Kucia, 2021).

We consider the theory of "trauma of victory" (the author of the term – P. Sztompka) interesting for a complete understanding of the novel. When a society strives selflessly to achieve a global goal, the community unites, overcomes many seemingly insurmountable obstacles, believes that the only correct strategy for the well-being of the country is to strive for that goal (for example, gaining independence), the victory obtained through difficult vicissitudes becomes a trauma, because social cataclysms become the basis of universal nihilism (Sztompka, 2000).

It should be emphasized that war and **internal displacement** are relevant topics not only for Georgian literature. The famous French researcher, Claire Gallien, believes that the artistic image of the exile in the literature of this or that country bears epochal signs and it is necessary to study it from different angles, especially considering postcolonial theories (Gallien, 2018). That is why the literature created about IDPs is becoming more and more popular all over the world and is even being formed as a separate column, which, we think, determines the **relevance** of the topic we have presented.

It should also be said that the political processes taking place in Georgia since the 90s of the 20th century determined the thematic interpretations of Georgian literature, and the literature of the IDPs was increasingly reflected in the artistic discourse (Teona Dolenjashvili, Ekaterine Togonidze, Giorgi Sosiashvili, Guram Odisharia, Zeinab Metreveli, Rezo Tabukashvili ...) The subject of our interest is the mentioned novel by Teona Dolenjashvili, where

the trauma of displacement is presented in a particularly realistic way and allows for making various interpretations.

In his famous concept of collective trauma, Jeffrey Alexander states that cultural trauma occurs when members of society realize that they have been forced to endure horrific events, the imprinting of which in their memory has permanently and fundamentally changed their consciousness (Alexander, 2004: 79).

The hero of Teona Dolenjashvili's novel, Nata, is a member of the very society that remembers everything – the burning Sukhumi, the Tchuberi pass, the road to displacement, and the stigma of a displaced person, which the character is **unable** to escape from.

Nata, a displaced girl from Abkhazia, bears the stigma of a displaced person. At the age of six, she ran away from the burning Sukhumi with her relatives, but she constantly lives with those painful memories that time could not erase. Moreover, the compulsively inflicted trauma of her childhood changed her worldview forever, and even the already famous photojournalist, the past trauma like a ghost, constantly accompanies/follows her.

Nata – date of birth – 17.06. 1987 – this is how the novel begins, as if the unpretentious date, which the author uses as an artistic detail, prepares the reader to read the tragic story(ies), it is especially interesting that the author expands the scope expressing the collective trauma and the actions take place in two geographical areas, in different time and space, Georgia and Syria. The chronotype model presented in the text emphasizes the global problem and its scale, since the war is a terrible event everywhere, in Georgia, in Syria, and its consequences destroy the psyche of people, creating a collective trauma in the war-torn society, which will never be able to get rid of the psychological stigma that the war caused. "In the war, not only unwritten and written moral laws and rules established during peacetime are changed, but also the war changes the human essence itself. It violates eternal human nature. But I have thought about it many times, that maybe the human essence and nature are exactly like that and war calls each thing by its right name?!" (დოლენჯაშვილი, 2020) – The author asks a rhetorical question and, against the background of various stories, head-spinning, tragedy-filled records or passages, tries to show the reader how values are devalued, virtuous and moral categories are broken, and people become different in war, especially since, as the author notes, the narrative is based on the real stories of IDPs from Abkhazia and Syria.

The original narrative thread and plot allow the reader to understand many problems presented in the novel in a global context, (willingly or unwittingly) uniting the following characters around Nata:

1. Isida – date of birth: 26.02.2010, Aleppo, a girl who knows that fear, unlike oranges, has no smell, who turns her mother's body into armor against fear, and who is undergoing surgery without anesthesia. Witnessing death, destruction, tragedy, and unbearable pain, the little girl realizes that war brings devastating and irreparable consequences: "That's right: we won't be anywhere, except for dry statistics in news chronicles, in numbers – that so many died, so many were impaired, so many survived. That's right: no one can see us anymore – the living and dead ghosts of the ghostly, illusory town" (დოლენჯაშვილი, 2020).

2. Abdullah – date of birth: 11. 09.2000, Aleppo, running away from himself because of the fear of hunger, who "wrapped in a cloud of hunger" in order to not sacrifice two weak and hungry women to die of hunger in the bread line, hallucinates the faces of the children who have been eaten by death, although the feeling of hunger takes over everyone and everything and dims the heart and mind, his philosophy of death is as follows: "I well understood one simple and obvious law of death: that death has only one face and after that everything does not matter"... Abdullah becomes a disseminator of chemical weapon, however, for him, as for a traumatized object, this too does not matter" (დოლენჯაშვილი, 2020).

3. Mariam – date of birth: 7. 05. 1998, Aleppo, Mariam is in love with Habbi, she is a 21st-century modern girl from Aleppo, who planned to continue her studies at the Academy of Arts in Paris, the war has shattered all her dreams and enrolled her in the ranks of jihadi brides, irreconcilable to fate Mariam, who, crouching in the corner of the tent, realized that the only consolation for her in prayer, even though she almost had never prayed. "I struggled against the religious fanaticism of those with my crucified God, who knew best what was human fear and treachery, pain and cruelty, therefore He was the most enduring and the most powerful." (დოლენჯაშვილი, 2020)

4. Richman – Place of birth Damascus, 12.03.1974, suffered from many pains, humiliated, heartbroken, lost loved ones, cheated upon, sacrificed... Obsessed with the idea of rebuilding Palmyra destroyed by terrorists, however, a person forever scarred and changed by the war (დოლენჯაშვილი, 2020).

Nata, sent from Georgia to Syria for a special assignment (famous photography), bears the **trauma of displacement**, when she arrived in Aleppo,

the war reminds her of her past, which is firmly imprinted in her consciousness and unconsciousness, the war brings Nata back to her childhood, the tragic images of burning Sukhumi and Tchuberi pass come alive and she realizes them as if they are current events: death, fear, hunger, and again death follow each other like movie frames in Nata's mind, the image of her mother, father and sister have stuck with her as a deep scar, the only sister died in Tchuberi, the little one could not endure the difficult conditions; her mother is a hero who endured everything for the sake of her children, being displaced she became stronger so that somehow they could survive; Nata's father is the greatest pain of hers, an demoralized father who was unable to maintain his dignity from the very beginning in Tchuberi, dignity-lost, could not overcome his weakness and plunged into the vortex of immorality.

Using the example of Nata's father, the writer describes how war changes people, how the devaluation of values takes place, how people can't overcome the collective trauma, displacement, loss of their home, and the feeling of guilt or helplessness, and how they finally die after being devastated.

Nata, who is already in Tbilisi, is the bearer of the stigma of the IDP, which was mainly helped to form by the society in which she found herself. A yellow cotton hoodie that had the imprint "Sweden" and the Swedish flag below the inscription is a symbol of displacement. "I wore this hoodie throughout my childhood and honestly hated it because, despite its Swedish origin, it quickly revealed my IDP status and brought with it the scornful looks and mocking smiles of my peers" (დოლენჯაშვილი, 2020).

It is difficult to read without emotion Nata's thoughts on the New Year (where, in our opinion, the author combined the general image of war survivors and displaced people, i.e. bearers of collective trauma) when she discovers that, it turns out, the New Year does not actually exist, it is created by people just because... "Mother and I sat alone in silence, then mother wrapped a blanket around me and I fell asleep, I was woken up by the sound of my father's footsteps and words, saying to drink for the peace of Nino's spirit, as if he was making excuses for not being with us in the most silent and sad moments of the New Year. Father's presence or absence probably wouldn't have changed anything, because, for me, another unshakable rule and regularity of the world had been broken – the New Year, it turns out, didn't exist..." (დოლენჯაშვილი, 2020).

Nata's parents represent a society that managed to break free from the empire and gain independence, however, the victory did not turn out to

bring happiness (“the victory trauma” (Sztompka, 2000)), a bereaved mother whose only goal is to save her second child shows amazing strength and resilience, despite being the bearer of collective trauma, she still manages to assert herself and save her child, and the father (also a trauma bearer), unable to cope with the inflicted disaster, experiences moral degradation and dies (დოლენჯაშვილი, 2020).

Pain, harassment, and bullying, Nata had to constantly justify herself, asserting herself in a new society was not an easy task, moreover, it was even impossible, the mocking smiles of her peers emphasized her IDP status and helpless situation, her mother is a scientist, not a bread seller, her father is the captain of a distant sailing ship and not alcohol or a drug addict... – Nata often repeated to herself and to others, who found herself in another space and time, in an especially cruel one, which changed her unshakable ideas and slowly collided her with the most difficult reality... She is an IDP who is despised by society (დოლენჯაშვილი, 2020).

1. It must be said that Teona Dolenjashvili outlines the image of the displaced person as a bearer of collective trauma in different aspects:

2. IDPs were forced to endure tragic events that left an indelible mark on their soul and psyche, Nata, as an IDP, is a permanent stigma carrier; Realization of being an IDP (new situation) and loss of their home;

3. IDPs have to constantly fight for self-assertion. She (Nata) too is the same as others, her classmates or people living in the neighborhood, in whose eyes she often sees disgust, and rarely – pity;

4. For the IDPs, the new residence, where they spent more time than in the previous one, could not become a real home where they can find peace;

5. Time could not dispel traumatic memories for the IDPs;

6. IDPs are stigmatized by war and are bearers of collective trauma, which nothing can ever change;

7. IDPs lost their home, native environment, loved ones, family members, and friends, which means that they will never achieve complete (former) happiness.

The judgment of Teona Dolenjashvili as a writer is harsh, however, considering the theoretical discourse presented above, it is objective – **it is impossible to get rid of the stigma of an IDP!**

As we mentioned, the theme of displacement is one of the most relevant in modern world literature, from this point of view, there is particularly interesting literature, such as "Hair of Venus" by Mikhail Shishkin,

"Escape from North Korea. A way to freedom" by Insun Kim, "Outcasts" by Alisa Chopchik, "The Beekeeper from Aleppo" by Christy Lefteri, "How God Ate Something Else", "Is Mother Home?" by Judith Kerr, "Crimea 2014. How did they make a criminal out of me?" by Sergei Melnik, "Mother and Step-mother, Diary of an IDP" by Rinat Ramazanov, "Immigrant" by Roman Krut, "Diary of a Spy" by Dariana Kalnauskine...

It can be said unequivocally that those authors who deal with the topic of IDPs/displacement perceive the problem in the context of collective trauma, which Teona Dolenjashvili does brilliantly in the novel "The Bird Will Not Fly Out", moreover, it is possible to find special creative parallels with the above-mentioned novel by Christy Lefteri, it should be noted that Lefteri, a young English writer, is exiled from Cyprus. The novel "The Beekeeper from Aleppo" was created after the writer spent some time volunteering at a UNICEF (United Nations Children's Fund) refugee center. The novel brought special fame to the young writer "Everyone has fallen into their own hell here – Nuri, one man sits cuddling his knees, swings and sings all night. He sings a lullaby that makes your blood run cold. I want to ask, who was he singing to before? But I'm afraid to hear the answer" (Лефтери, 2020). IDP literature theorist Mariangela Palladino, professor at Kelly University, develops the idea that migration processes in the sociocultural space laid the foundation for a new discourse that discusses the issues of IDPs, the term "Literature for IDPs" is formed. Scientist believes that the literature created by IDPs (as authors) is a kind of narrative, a traumatic memory, which also stores certain experiences (Palladino, 2019).

From our point of view, we should distinguish between the displaced and not displaced authors who create IDP literature (მინდიაშვილი, 2019). Teona Dolenjashvili is not an IDP, although special attention is paid to this problem in her novel, although the writer mentions that the book was created based on real stories, which is confirmed many times in the novel, if it were not for the special talent, depth and scale of the writer, the work would not have fully reflected the interpretations of the war or the stigma of displacement.

As for Christy Lefteri, she is a refugee, and the work conveys personally felt impressions, and seen and heard stories.

Thus, the opinion of the theoreticians of IDP literature that the literature created by IDP authors is a kind of narrative of traumatic memory needs to be clarified, to the extent that the themes of war and displacement

are also touched upon by non-IDP authors (Teona Dolenjashvili, Giorgi Sosiashvili, Zeinab Metreveli...), whose works reflected both the war literature and theme of displacement with no less intensity, therefore, according to our estimation, everything depends on the talent and abilities of the writer.

With a complex literary approach, based on the material studied by comparative analysis **methods**, we can **conclude** that Teona Dolenjashvili's novel "The Bird Will Not Fly Out" is a text of epochal importance, in which the literary representation of the events developed in Georgia is presented, focusing on the events developed in Syria allows the novel to be discussed in a context of general humanity. There are literary interpretations of the theories of collective trauma, victory trauma, IDPs, and post-colonialism, which gives the novel a special meaning. The trauma of displacement is understood as an eternal stigma, which, according to the author, is impossible to overcome. The paradigm of war established in the text is analyzed in the global context and is perceived as the most destructive event for humanity, which forces people to endure tragic circumstances that cause them to change mentally.

References:

- Alexander, J. (2012). *Trauma A Social Theory*. Cambridge, USA: Polity Press.
- Dolenjashvili, T. (2020). "The bird will not fly away". Tbilisi: „Intelligence“. (დოლენჯაშვილი, თ. „ბიტი არ გამოფრინდება“. თბილისი: ინტელექტი).
- Gallien, C. (2018). "Refugee Literature": What postcolonial theory has to say. *Journal of Postcolonial Writing, Volume 54, Special issue: Refugee Literature*.
- Lefteri, K. (2020). *Beekeeper from Aleppo*. Translator: Yulia Babchinskaya: ABC. (Лефтери, К. Хранитель пчел из Алеппо. Переводчик: Юлия Бабчинская: Азбука).
- Mindiashvili, N. (2019). The paradigm of the exile in the context of the epochal discourse. Georgian literature named after Shota Rustaveli. (მინდიაშვილი, ნ. დევნილის პარადიგმა ეპოქალური დისკურსის კონტექსტში. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი).
- Mindiashvili, N., & kucia, N. (2021). COLLECTIVE TRAUMA IN REFUGEE LITERATURE. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 3.
- Palladino, M. (2019). Creative engagement with migration. *Journal of Migration and Culture*, 5.
- Sztompka, P. (2000). *The Ambivalence of Social Change Triumph or Trauma?* Polish Sociological Association.

The Free Verse and the Freedom of Expression in Soviet and Post-Soviet Georgian Poetry

ვერლიბრი და გამოხატვის თავისუფლება საბჭოთა
და პოსტსაბჭოთა ქართულ პოეზიაში

Nunu Balavadze
Ilia State University
(Georgia)

ნუნუ ბალავაძე
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The paper will discuss the role of the free verse in diversifying the poetic process in Georgian literature of Soviet/Cold War period and after. The intensification of this role in Georgian poetry of the period of the Thaw is related with works by Lia Sturua and Besik Kharanauli. These poets stand to oppose the mainstream of Georgian poetry which was based on realist aestheticism and conventional poetic principles; thus, their poetic choice can be seen as an alternative to dominant literary tendencies.

We can assess the appearance of the free verse in Georgian poetry of the period of the Thaw as a revolt against the conventional verse and dominant literary principles cultivated by the majority of Georgian poets. In this period, on the one hand, the Socialist Realism aestheticism is still strongly imposed from the Soviet centre, on the other – Georgian poets create nationally minded poetry with meter. The free verses developed by the smaller group of Georgian poets oppose to both poetic tendencies, while suggesting the forms and themes which are more comparable to the texts appearing in the Western literatures beyond the Iron Curtain.

When carrying the mission of altering and opposing to the existing reality, their poetry becomes a scene in which everyone has own role to play – the poet can be anti-poet, and poetry – an anti-poetry (Kharanauli); the process of writing is compared to the surgery and the writing desk – to the surgical table (Sturua); the poet is suggested to be a performer, expressing own fear and pain playfully.

Post-Soviet Georgian poetry inherited the aestheticism of alternative poetry, and follows the principles developed in Georgian and Western poetry on the basis of freedom of expression.

Keywords: Free Verse, Georgian Poetry, Alternative Poetry, Freedom of Expression

საკვანძო სიტყვები: ვერლიბრი, ქართული პოეზია, ალტერნატიული პოეზია, გამოხატვის თავისუფლება

ვერლიბრი, როგორც მარკერი, ქართული პოეტური არჩევანია, ალტერნატიული სივრცის ნაწილია. ნაციონალური ნარატივის სივრცეში შიშისა და თამაშის პრობლემები არ მუშავდება. ქართულ პოეზიაზე ამ კუთხით დაკვირვებით ვიკვლეთ მოდერნიზმის გავლენას პოსტ-სტალინურ ლიტერატურაზე. ვერლიბრით წერა ქართველი პოეტებისგან უკვე ნიშნავს ამბოხს დომინანტური ლიტერატურის წინააღმდეგ.

ვერლიბრი (ფრანგ. *vers libre* – „თავისუფალი ლექსი“) – ურიტმო ლექსი, რომლის ტაქტები არათანაზომიერია და მარცვალთა რაოდენობა – ნებისმიერი. თავისუფალია აგრეთვე ტაქტების შეწყობა და სტროფული კომპოზიცია, მაგრამ აუცილებელია ტაქტთა სალექსო სტრიქონებად განლაგება და რიტმულ-ინტონაციური შეწყობა.

ვერლიბრმა განსაკუთრებული პოლულარობა მოიპოვა დასავლეთ ევროპაში XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში სიმბოლისტი პოეტების შემოქმედებაში.

როგორც ლექსმცოდნე თამარ ბარბაქაძე შენიშნავს, ვერლიბრი ქართულ სინამდვილეში მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლებიდან მკვიდრდება. 1922 წელს შალვა აფხაიძე წერილში „თავისუფალი ლექსი“ საუბრობს ვერლიბრის თავისებურებებზე. მკვლევარი თეორიულად მიმოიხილავს თავისუფალ ლექსს.

„წერილში ნათქვამია: „სმენა დაიღალა ქართული ლექსის ერთი საზომით. იგი ვეღარ ეგუება ერთფეროვან დენას. თავისუფალი ლექსი სავსეა მოულოდნელობებითა და ზიგზაგებით, უკანასკ-

ნელი უეცარი რიტმის სურნელებით. შესაძლებელია ამიტომ პოზიციები მას შერჩეს... ტონურ-სილაბური ზომის ქართული ლექსი ტეხილის გზაზეა. თავისუფალი ლექსი გამოსულია საპაექროდ... პროზა პოეზიის ჩარჩოებში შედის. ამის ცდაა ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით“. შ. აფხაიმეს მიაჩნია, რომ პოეზიისა და პროზის შერწყმის საუკეთესო საშუალება სწორედ თავისუფალი ლექსია“ (ბარბაქაძე, 2002, გვ. 3).

სანდრო ცირეკიძე ლექსში „ფსიქოლოგიურ მომენტს“ გული-სხმობს, პროზაში – „სტილისტურს“.

იგი ვერლიბრის შემომტანად პაოლო იაშვილს მიიჩნევს... „მისი „ევროპა“ მიჩნეულია ქართული ვერლიბრის პირველ ნიმუშად. სამაგალითოდ ასახელებენ, აგრეთვე, გ. ტაბიძის ლექსებს: „სამრეკლო უდაბნოში“ (1915 წ.), „ღრუბლები ოქროს ამურებით“, „15 საუკუნე“ (1916 წ.), „ზღვის ეფემერა“ (1922 წ.) და სხვა.“ (ბარბაქაძე, 2002, გვ. 6).

თამარ ბარბაქაძე ეთანხმება სანდრო ცირეკიძის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ვერლიბრის შემოტანა განაპირობა ლექსში არაზუსტი რითმის მომძლავრებამ. თავისუფალ ლექსში რითმის უარყოფა ლექსის მუსიკალოაზე უარის თქმასაც ნიშნავს.

საბჭოთა პერიოდში ქართულ პოეტურ სივრცეში ვერლიბრის შემოტანა აღქმულ იქნა, როგორც საწინააღმდეგო მოვლენა კონვენციური ლექსისა. შოთა ნიშნიანიძის თქმით, პოეზია რელიგიას ემსგავსება იმით, რომ იგი რწმენის თავისუფლებაზეა დაფუძნებული (დარბაისელი, 2010, 8 მარტი).

მეორე მსოფლიო ომში გამარჯვების შემდეგ ცივი ომის ნარატივზე გადადის საბჭოთა იდეოლოგია. ლექსებიც, რომლებიც მანამდე გაჯერებული იყო საბჭოთა პროპაგანდითა და ჰეროიკულობით, განახლებას საჭიროებდა. ამიტომ 50 –იანელენი ჩნდებიან, თუმცა ცენზურა თავისუფალ ლექსზე მწვავედ რეაგირებს.

ამის მაგალითად მოყვანილია შოთა ჩანტლაძის „მანიფესტი“ (1952 წ.), რომელსაც მკვლევარი ასე დაშიფრავს – *„ეს არის ტექსტი, რომელიც გვიჩვენებს, თუ რარივ ამაოდ ცდილობს სიახლისმადიებელი ახლაგაზრდა პოეტი მოარიგოს თავისუფალ ლექსთან, როგორც შემოქმედებით თავისუფლების გამოვლინების ფორმასთან, საბჭოური გაგება და სოციალური რეალიზმის პრინციპები“* (დარბაისელი, 2010, 8 მარტი).

სალიტერატურო კრიტიკაში შოთა ჩანტლაძე წარმოდგენილია, როგორც 50-60-იან წლებში ქართული ვერლიბრის ერთ-ერთ მოთავედ.

ლექსში „მანიფესტი“ ლირიკული გმირი აცხადებს, რომ დღეს „პოეტები დაემშენნენ ოლიმპოდან“ (ჩანტლაძე, 2011, გვ. 10). იგი რიტორის ფუნქციას ითავსებს, ერთი მსახიობის თეატრის მთავარი როლის შემსრულებელია, ვიდრე პოეტი. პოეზია სხვათათვის თუ ფუფუნებაა, მისთვის და მისწრაფებისთვის პურსა და წყალს ნიშნავს, ვინაიდან პოეტი არ არის ჯადოქარი, პოეტი თავისუფლად შეუძლია გაუტოლდეს მშენებელს და გაცილებით დიდი პასუხისმგებლობა აკისრია სამყაროს წინაშე:

„დედამიწაზე იმისათვის არსებობს პოეტი,
რათა ხე მრუდედ არ ამოიზარდოს აროდეს“.
(ჩანტლაძე, 2011, გვ. 10)

დღეს წავიდა „იაფი პოეტების“ დრო, რომლებიც „სონეტებს უძღვნიან მთვარეს“, იცავენ „პარიზის უკანასკნელ მოდას“, რადგან ისინი თავისუფალი დროის გამფლანგველად მიიჩნევიან, რომანტიკული იდეები წარსულს ჩაბარდა და პოეტისა და, ამავდროულად, მკითხველის მოთხოვნილებაა პოეტმა დემიურგის ფუნქცია შეითავსოს და გულისგულიდან დაბადებული აზრები წეროს.

შოთა ჩანტლაძე თავის მანიფესტში საზოგადოებას „ნათელი თვალის პოეზიას“ სთავაზობს, სადაც ყველაფერი გასაგები და აღსაქმელი უნდა იყოს ნებისმიერისთვის, ტანამედროვე პოეზიამ თითოეული ადამიანის ტკივილი უნდა ასახოს.

უნდა ითქვას, რომ გალაკტიონისა და ცისფერყანელთა პოეზიაში მაინც შეინიშნება რითმებისადმი ერთგულება. ასევე მათთან იკვეთება სიმბოლიზმის ესთეტიკა, რაც ვერლიბრით შესრულებულ მოგვიანო ტექსტებთან (ლია სტურუა, ბესიკ ხარანაული), მიუხედავად იმისა, რომ სიმბოლოსტებთანაც შიშის გამომწვევი სწორედ სისხლიანი ეპოქაა, იგი სენივით ედება ქვეყანას/სამყაროს/ქალაქს, შორს დგას.

„ქალაქში შიშია,
ქუჩებს და მოედნებს
ბურჟედ და მოლდერად
მოედო ხოლერა...
...მე მიფიქრია:

ამნაირ დღეებზე ჩუმად და
ცბიერად.
ცხედრები, ცხედრები...
ხოლერა, ხოლერა“.
(„შიში“, ტაბიძე, 1988, გვ. 45)

„ქალაქში სიცხე იყო. რეტიან ფიქრებს
მზე აწვალებდა და ახრჩობდა ცხელ ნიაღვარში:
(ავია, როცა წითელ გველებს მზე შემოიკრებს,
და დაიქცევა მკბენარ სისხლად ქუჩების ღარში)...
... ქუჩებში სწეული ძაღლები ყრია.
კნავიან სახლებზე ფერადი კატები...
... მოულოდნელად, მდულარე მზის მთვრალი განგებით,
ჰაერი აყვავილდა წითელი ფარშავანგებით...“.
(„ფარშავანგები ქალაქში“, იაშვილი, 2006, გვ. 23)

იწყება ქართული კულტურის ვესტერნიზაციით წარმართვა. მკვლევარი დაასკვნის, რომ არ გამართლდა აზრი თითქოს ვერლიბრი შეუსაბამოა ქართული ლექსის ბუნებასთან და ამის ნათელსაყოფად პოეტური ნიმუშების არსებობას აღნიშნავს.

რაც შეეხება მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების შემდგომი პერიოდის პოეზიას, ამ პერიოდში უკვე ღია სტურუა და ბესიკ ხარანაული შემოდიან თამამი განაცხადით-წერონ ვერლიბრით. მათ პოეზიაში ნათლად იკითხება როგორც სტალინური პერიოდის ტოტალიტარული სახელმწიფოსგან უპირველესად ინდივიდზე კონტროლისგან დანერგული შიშის გამოვლინება, შემდეგ უკვე მისი ე. წ. „დათბობის პერიოდშიც“ კი თაობიდან თაობას გადაცემული თანდაყოლილი ხასიათი, ასევე „უძრაობის ხანაში“ გაყინული საზოგადოებრივი აზრი და ამის ფონზე ინდივიდის თამაშის სურვილი, რათა არავინ მიუხვდეს განსხვავებულად ფიქრს, ამ თითოეულ პოლიტიკურ სტადიასა თუ პროცესს შემდეგ უკვე ასრულებს „გარდაქმნის პერიოდი“, რაც თავის თავში გულისხმობს განსხვავებული აზრის მქონე ინდივიდთა დევნის შეწყვეტას, თუმცა პოეტ-დეკლამატორს არ ტოვებს შიშის განცდა და იგი არ წყვეტს ფიქრს იმის შესახებ, რომ უნდა ითამაშოს, პირიქით – აქ შიშიცა და თამაშიც ახალ ფაზაში გადადის და ახალ სახეს იძენს – რეჟიმსა და ბედისწერასთან მორჩილი პოეტის შიშსა და თამაშს ენაც-

ვლება საკუთარი სამყაროს, სახელმწიფოს შექმნის მცდელობა, რომელშიც საბოლოოდ დაძლევეს შიშსა და სხვადასხვა როლს მოირგებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ მიერ საკვლევი ტექსტები მოიცავს ძირითადად 70-80-იანი წლების პერიოდს ქართულ პოეზიაში ლია სტურუასა და ბესიკ ხარანაულის პოეტური ტექსტების მაგალითზე, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ორი პოეტის შემოქმედებაში სალიტერატურო ასპარეზზე გემოსვლისთანავე იკვეთება ზემოაღნიშნული მსჯელობის ელემენტები-როგორც ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიერ დანერგილი შიში და მის ფონზე მოთამაშე ინდივიდის სახე, ისე პოსტტოტალიტარულ სახელმწიფოში კვლავ დანახული შიშისა და თამაშის საჭიროება.

ლია სტურუას ვერლიბრი „მე ვზივარ ჩემი ტკივილის ნაჭუჭში“ გამოხატავს სწორედ იმ ტკივილს, რომელიც საბჭოთა დროების მიერ იყო გამოწვეული. ლირიკული გმირიც იმ მდგომარეობაშია, რომ თავისი წილი სამყარო უნდა შექმნას. ტექსტი მრავალპლანიანია. ერთი, რომ ლექსის პერსონაჟს სურს საკუთარი სამყაროს შექმნა, მეორე მხრივ, ვერლიბრიც, ფორმის თვალსაზრისით, საკუთარ ნაჭუჭში მომწყვდევასაც გულისხმობს – რითმისგან ლექსის გათავისუფლებით გვეუბნება, რომ ახლა სათქმელის თამამად გამოხატვის დრო დადგა.

„ჩემი დარდი რომ დავაქუცმაცო,
ყველა ტიკინას ერგება სევდა ფრჩხილისოდენა...
მაგრამ მე ამას არ გეუბნები,
რადგან სახლები
ძროხებივით ეკვრიან ერთმანეთს
ცივი გვერდებით...
ჩვენ ვდგავართ ჩემი ტკივილის კართან...“.
(„მე ვზივარ ჩემი ტკივილის ნაჭუჭში“,
სტურუა, 1991, გვ. 54)

ინდივიდს არ სურს ტიკინად ყოფნა, არც სიტყვებით „პირის ამოვსება“. სწორედ ის „ტიკივილის ნაჭუჭი“ (ამ შემთხვევაში, სათქმელის თავისუფლად გამოხატვის ფორმა-თავისუფალი ლექსი – ნ. ბ.) არის ის თავისუფალი სივრცე, მხოლოდ იქიდან რომ „ჟონავს სინათლე“. ლია სტურუასთან განსხვავდება „შინ“ და „გარეთ“. „შინ“ არის ის სამყარო, რომელშიც ლირიკული გმირი, ინდივიდი ეძლევა, ეძალეხა შინაგან თავისუფლებას, „გარეთ“ არის ის სივრცე, სადაც გამუდმებით

ცივა და „სახლები ძროხებივით ეკვრიან ერთმანეთს ცივი გვერდებით...“ პოეტი ცდილობს, აღნიშნულ მეტაფორებით წაიყვანოს მკითხველი და თავისთან შემოიკრიბოს ერთგული მაყურებელი. ლირიკული გმირი ერთგვარად შოუს აწყობს-იგი დგამს და თავის ფიქრებს წარმოადგენინებს მკითხველ-მაყურებელს. წარმოადგენინებს „იდეას ქალის, რომელსაც თეთრი ტიკინა უჭირავს ხელში“. მან იცის, რომ მხოლოდ მორჩილებისა და სიკეთის ნიღბებით უნდა იაროს „გარეთ“. ხოლო სევდა მხოლოდ „ტკივილის ნაჭუჭში“ უნდა შეიყოლოს, ყველასგან დაფაროს. ის ელოდება ისეთ ნათებას, რომელიც „ტკივილის ნაჭუჭის“ დამამსხვრეველი აღმოჩნდება-გამუდმებული სიახლის მოლოდინი იკვეთება, რომელსაც ყრუ კედელი ახშობს –

„შენ ხარ სულ ახლოს,
მაგრამ, როდესაც მომინდება დაგინახო,
ჩემს წინ კედელივით აღჩნდებიან
ელვარე თეთრი ტიკინები...“.
(„მე ვზივარ ჩემი ტკივილის ნაჭუჭში“,
სტურუა, 1991, გვ. 55)

რაც შეეხება ბესიკ ხარანაულის პოეზიას, მისი ლექსი „სიტყვების უქონლობის გამო, შესაძლოა, ძველი, კონვენციური ლექსისგან „დამშვიდობებად“ და ახალი პოეტური ფორმის/სივრცისკენ გეზის აღებად ჩაითვალოს/წარმოვიდგინოთ. ლირიკული გმირი აცხადებს, რომ „ცხოვრება მისი საქმე არ არის“, შესაბამისად, უნდა შეინიღბოს, ითამაშოს. იგი თამამად ამბობს, რომ „მშვიერი ფურცლისათვის წერს“, ე.ი. ახლის ძებნაშია. და ეს ახალი შესაძლოა ის პოეტური ფორმა აღმოჩნდეს, რომელსაც თავისუფალი ლექსი/ვერლიბრი ჰქვია და მას ქართულ პოეტურ სივრცეში საკმაოდ საინტერესო ტრადიცია გააჩნია.

ბესიკ ხარანაულის ლირიკული გმირი მკითხველს ამზადებს მაქსიმალური პოეტური თავისუფლებისთვის, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ თავისუფალი, შეუზღუდავი სიტყვით გამოიხატება.

მან მთელ სამყაროში, ადამიანთა გულებში უნდა შეაღწიოს, ამისათვის კი ის ძველი პოეზია „აღარ ეყოფა“, ამიტომ ირჩევს ახალსა და განსხვავებულს, რომელსაც ვერლიბრი ჰქვია. ინდივიდი უკვე იმ საუკუნეში ცხოვრობს, რომ რაიმე ახალი სწყურია, თანაც პოეტურ თავისუფლებას მხოლოდ აქ ეძიებს, აქედან გამომდინარე, ის აღარ მიმართავს ძველს ახლის შექმნის, ახალი სათქმელის გამოხატვის მიზ-

ნით, ამისათვის იგი არჩევანს უკვე თავისუფალ ლექსზე შეაჩერებს. პოეტ-დეკლამატორის როლს ირგებს, რომლის მეაშვეობითაც მკითხველ-მაცურებელს ამზადებს, ეუბნება, რომ ის დრო დამდგარა, როდესაც

„რაც მოიწყინე, მას თავიდან ველარ მოიწყენ,
და ახალი მოსაწყენი უნდა ეძიო,
ერთ მოწყენაში ორჯერ ვერ შეხვალ,
ვერც სიყვარულში,
და ახალი განსაცდელი უნდა ეძიო.“
(„სიტყვების უქონლობის გამო“,
ხარანაული, 1988, გვ. 78)

„ახალ განსაცდელად“ ვერლიბრით წერა შეიძლება მოვიაზროთ, რომელიც, პოეტსავე აქვს გაცნობიერებული, რომ ადვილი არ იქნება თავისი ცხოვრების სცენაზე.

„კოკას (ამ შემთხვევაში, პოეტურ აზრს – ნ.ბ.)
ავსება უნდა თავიდან,
უნდა ტოპო ახალ-ახალში,
ახალი ლოდი უნდა დადო,
უნდა დათვრე ახალი ღვინით...
რაც მოიწყინე,
მას თავიდან ველარ მოიწყენ,
და ახალი მოსაწყენი უნდა ეძიო“.
(„სიტყვების უქონლობის გამო“,
ხარანაული, 1988, გვ. 79)

„ახალში გატოპვა“ მკითხველისგან პოეზიის ახალი ფორმით დაგემოვნებას მოიწოდებს. „ახალი ლოდის დადება“ და „ახალი ღვინით თრობაც“ მე-20 საუკუნის ქართული პოეზიისთვის უდიდესი სიახლეა, რომელსაც ასე „აანონსებს“ ხარანაულის ლექსის პერსონაჟი. მისი აზრით, ძველი ღვინით თრობას „უღონობისკენ“ (გალაკტიონი) მივყავართ, ხოლო ახლა მოწყენის დრო აღარ არის, მოწყენა გონების სიფხიზლემ და არსებობის ყოველდღიურობაში მეტაფორების შემოსვლამ უნდა ჩაანაცვლოს. ძველი(კონვენციური) ლექსი ახალმა (ვერლიბრმა)უნდა შეცვალოს.

ღია სტურუასი და ბესიკ ხარანაულის ლექსების მაგალითზე ვისაუბრებთ ამერიკულ პოეზიასთან მიმართებაზეც. ამერიკელი პო-

ეტები, ძირითადად, ლექსებს ვერლიბრით წერენ, თუმცა, ზოგიერთი ავტორი-სილვია პლატი, ლუიზ ბოგანი, ფორმად კლასიკურ ლექსს ირჩევს. ზოგიერთი ამერიკელი პოეტი სათქმელს ვერლიბრით არ გადმოსცემს, თუმცა კლასიკური ლექსი მათ არ ართმევს თავისუფლებას, პირიქით ეს ორი ცნება (შიში, თამაში) თავისუფლად არის გამოხატული.

ამერიკული პოეზიის ნიმუშები (ლუიზ ბოგანი, მაია ანჯელოუ, მიურელ რაკეისერი, სილვია პლატი, ჩარლზ სიმისი, თომას ვულფი, გოლუეი კინელი, მარკ სტრენდი) (1. Anjelou, Deckle Edge, March 31, 201 2015; 2. Bogan, 1985, February 12th; 3. Strand, 2016, March 1st; 4. Simic, 2013, March 26th) საინტერესოა იმ მხრივ, რომ თანამედროვე ამერიკულ პოეზიაში (როგორც ზოგადად მას ახასიათებს) ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამომჟღავნება არ არის „მიუღებელი.“ პოეტები არ ერიდებიან თამამ მხატვრულ სახეებს, ლოზუნგებს და თქმას იმისას, რომ ინდივიდს შესაძლოა ეშინოდეს და ამის თქმის არ ერიდებოდეს, თანაც შიშის დათრგუნვისთვის თამაშს მიმართავდეს, რაც უფრო თანამედროვე ადამიანისთვის არის დამახასიათებელი და ქართულ სინამდვილეშიც სწორედ პოეტის ამგვარი დამოკიდებულება ჩანს (განსხვავებით ადრეული პერიოდის პოეზიისა) სინამდვილისა და თავის არსებაში შიშისგან გამოწვეული ათასგვარი პათოლოგიისადმი, რაც თამამ განაცხადად შეიძლება ჩაითვალოს თანამედროვე პოეტურ აზროვნებაში.

თავისუფალ ლექსს (ქართულ /ამერიკულ) პოეზიასთან სარკის ფუნქციის გაგების აუცილებლობა შემოაქვს. პოეზია-სარკე, წარმოაჩენს: ადამიანს, როგორც მასას, ადამიანს, როგორც მოძალადეს, ადამიანს რასიზმის წინააღმდეგ. ეს შტრიხები გადაიქცევა ძირითადად, ამერიკული პოეზიის ორგანულ ნაწილად.

ღია სტურუასა და ბესიკ ხარანაულის პოეტური ტექსტების მაგალითზე, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ორი პოეტის შემოქმედებაში სალიტერატურო ასპარეზზე გემოსვლისთანავე იკვეთება ზემოაღნიშნული მსჯელობის ელემენტები-როგორც ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიერ დანერგილი შიში და მის ფონზე მოთამაშე ინდივიდის სახე, ისე პოსტტოტალიტარულ სახელმწიფოში კვლავ დანახული შიშისა და თამაშის საჭიროება.

სწორედ ვერლიბრია ის ტევადი სალექსო ჩარჩო, რომელიც ამის თქმისა და მოქმედების საშუალებას აძლევს პოეტ-მსახიობს და მასაც, როგორც ტოტალიტარულ თუ მოგვიანებით პოსტსტალინურ ეპოქაში სუნთქვაშეკრულსა და შებოჭილს, აქ ეხსნება თავისუფლების არეალი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბარბაქაძე თ. (2002). ქართული ლექსის პირველი მკვლევარნი, „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“
- დარბაისელი ნ. ტოტალიტარიზმი, შემოქმედებითი თავისუფლება და თავისუფალი ლექსი, ვებგვერდზე: <https://burusi.wordpress.com> › nino-darbaiseli, 2010, 8 მარტი
- იაშვილი პ. (2006). 100 ლექსი „ინტელექტი“
- სტურუა ლ. (1991). ლექსები, პოემები, „საქართველო“.
- ტაბიძე გ. (1988.) თხზულებები 2 წიგნად, წიგნი I, ლექსები, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“.
- ჩანტლაძე შ. (2011). 100 ლექსი „ინტელექტი“.
- Anjelou, Maya. (2015). The Complete Poetry Hardcover – Deckle Edge, March 31, 201. by The Estate of Maia Anjelou, Printed In The United States Of America
- Bogan, Louise. (1985). A Portrait Hardcover – February 12, 1985, by Elizabeth Frank (Author).
- Simic, Charles. (2013) 11. New and Selected Poems: 1962-2012 Hardcover – March 26. (1962-2012) – write to permissions, Houghton, Mifflin Harcourt Publishing company, printed in The United States Of America
- Strand Mark (2016) 10. Collected Poems Paperback – March 1, 2016, Published By Alfred A. Knopf, Manufactured In The Unites States Of America.

References:

- Anjelou, Maya. (2015). The Complete Poetry Hardcover – Deckle Edge, March 31, 201. by The Estate of Maia Anjelou, Printed In The United States Of America
- Barbakadze, T. (2002). Kartuli lexis p'irveli mk'vlevari. [The first researchers of Georgian poetry]. Tbilisi: „Tbilisis sakhelmts'ipo universit'et'is gamomtsemloba“.
- Bogan, Louise. (1985). A Portrait Hardcover – February 12, 1985, by Elizabeth Frank (Author).
- Chant'ladze, Sh. (2011). 100 leksi. [100 poems]. Tbilisi: „int'elekt'i“.
- Dabaiseli, N. T'ot'alit'arizmi, shemokmedebiti tavisupleba da tavisupali leksi. [Totalitarianism, creative freedom and free verse].
vebgverdze: <https://burusi.wordpress.com> › nino-darbaiseli, 2010, 8 Marti.
- Iashvili P.' (2006). 100 leksi. [100 poems]. Tbilisi: „int'elekt'i“.
- St'urua, L. (1991). Leksebi, p'oemebi. [Poems, poems]. Tbilisi: „sakartvelo“.
- Simic, Charles. (2013) 11. New and Selected Poems: 1962-2012 Hardcover – March 26. (1962-2012) – write to permissions, Houghton, Mifflin Harcourt Publishing company, printed in The United States Of America
- Strand Mark (2016) 10. Collected Poems Paperback – March 1, 2016, Published By Alfred A. Knopf, Manufactured In The Unites States Of America.
- T'abidze, G. (1988.) Tkhzulebebi 2 ts'ignad, ts'igni I, leksebi. [Works in 2 books, book I, poems]. Tbilisi: „sabch'ota sakartvelo“.

(Foreign) Language against Forgetting

Katja Grupp
IU International University Bad Honnef
(Germany)

Abstract:

"The Eighth Life: (For Brilka)" a novel by Nino Haratischvili (2014) and "Maybe Esther A Family Story" a memoir by Katja Petrowskaja (2014) are both German language works. Both authors recount the passing on of memories and stories within a family over generations. In both stories, the family narrative is strongly influenced by the political events of 20th century world history. The personal confrontation with the consequences of the totalitarian regimes in Eastern and Western Europe proceeds differently in the families. Stalinism and Nazi dictatorship leave violent traces in the respective families but also in the individual biographies.

This paper will explore the question of how differently family history is passed on and how family stories, which are preserved in communicative memory and passed on orally (Welzer, 2011), relate to world history, which is stored in cultural memory (Assmann, A. 2018). "Families serve as a kind of switchboard between the individual memory and larger frames of collective remembrance." (Erl 2011, p. 315).

In both books, however, the remembering, telling and (re)constructing of family histories is also contrasted with forgetting (Haratischvili) and silence (Petrovskaya). "The score of Forgetting" and the "Silence" in Katja Petrovskaya's family history create gaps that are filled by fictional stories. Language, also the "language of the mute", is the medium used to work against forgetting. Two different methods are shown of how language can function as a tool of emancipation and what functions language takes on in the individual, the familial and cultural memory. Notably, the works were not written in the mother tongue of the authors, but in German.

Keywords: Contemporary literature, Transgenerational Storytelling, Family Story, Foreign Language

"*Maybe Esther*" by Katja Petrowskaja (2014) and "*The Eighth Life (For Brilka)*", by Nino Haratischwili, (2014), are two books which both tell a family story against the backdrop of totalitarianism in the 20th century. Both family stories are widely ramified and set in diverse European countries and cities. The following analyses these texts with a focus on the role of language and forgetting.

Large parts of both family stories are set in the Soviet Union (*Maybe Esther* in Russia, Ukraine, and Poland; *Eighth Life (For Brilka)* is set in Georgia, Russia, England, and Austria), thus telling a family story mainly on the communist side of the Iron Curtain. Both stories are told in German, although German is not the mother tongue of either of the authors. Katja Petrovskaya first learnt German at the age of 26, when she moved to Berlin:

I started writing some texts and suddenly realised that I needed German. My addressee was a certain stereotypical resident of Prenzlauer-Berg (...), not even necessarily a German, but just a neighbour. I wanted to grab him and tell him what was actually unspoken. Some stories from our Soviet Moscow-Kiev childhood history (Buzko, 2020).

Böttinger (2014) sees in the change of language, which for him is also connected with the theme of the work, a historical anchoring of history, more precisely in literary history, in which there was an "Eastern European idiom [in which] German, Slavic and Jewish were mixed".

Weiss-Sussex (2020, p. 2) considers the fact that Katja Petrovskaya writes in German to underline the author's outsidersness:

[S]he is writing to establish a relationship with a family past of which she has so far been unaware and to which she thus only marginally belongs. She is thus distancing herself from the Russian-speaking/Soviet culture she comes from and situates herself on the margins of German-language literature as well as of the Jewish culture that forms part of her family history. The freedom of perspective that comes with this position is, as I shall show, tangible in her text.

Language and the change of language are thematized in the review of the work. The complexity of the work is substantiated by its content and

finds expression in the change of languages and in the diversity of the story(s) told.

Nino Haratischvili also writes in German, not her native language either. However, she learnt German at an early age, at school in Georgia and then also attended school in Germany. She has a native-level proficiency in German. She describes why she decided to write in German:

I wrote my first play in German. It was more for practical reasons because I wanted to stage a play of mine and I was quite fluent in German. I decided to write this play in German to not to be forced to translate it from Georgian into German. So somehow while writing in German I discovered that I really like this approach. I like this when it's not your native language. It's kind of more experimental, more playful, you always just think maybe I can do it in another way, I can do some other words. So, in your native language, you always do things kind of automatically, right and I have also been told, that my German is somehow Georgian. So, I think it's also something that is in me and with me and I have often been asked if I would write in Georgian if I went back, and I don't have an answer because my whole professional life as a writer started and continued in Germany in German (Haratischvili, 2019, 2:10 Min).

The two family stories presented here also have in common that they have found a wide audience both in Germany and throughout Europe, and have landed on bestseller lists and won several literature awards.¹

Storytelling against forgetting

This paper asks what role (foreign) language plays in telling the family story against the background of forgetting.

When talking about foreign language, it is normally understood as foreign language in contrast to a non-foreign language, a native language, which can be understood naturally. Translational processes can occur bet-

¹ Katja Petrowskaja's work *"Maybe Esther"* was awarded the Ingeborg Bachmann Prize in 2013 and the Aspekte Literature Prize for the complete work *Vielleicht Esther* in 2014. In 2015, the author received the Schubart Literature Prize. *"The Eighth Life (For Brilka)"* was nominated for the international Brooker Prize and received numerous awards in Germany.

ween these non-identical languages. The dissimilarity is based on the attribute 'foreign' that identifies the non-native language. It is therefore a question of how the story can be transferred into a comprehensible, own language with the help of translation processes on different levels. Different translation processes are to be looked at here, that work against forgetting.

Based on an extended translation process, translation can not only be seen as the transfer from one language to another. Homi Bhabha speaks of the fact that cultures themselves are fundamentally permeated by translation processes. Culture no longer appears as "original" but as hybrid, as impure, mixed layers of experience and meaning (Bhabha, 2012, pp. 54-55).

The aim is to show, as in the two books mentioned, how transmission processes between generations and transmission processes between languages are represented as hybrid and impure and what relevance these transmission processes have for the storytelling.

Family stories against forgetting

Family history always reflects a very personal part of general history. World history and family history are interwoven. Family histories are an "archive" and at the same time also a "communicator" of information. Maurice Halbwachs in "The collective memory" (Halbwachs, 1992) starts from the social function of memory and Jan Assmann (Assmann, 2018, p. 9). adds to these considerations by distinguishing between cultural and communicative memory. Cultural memory is a transgenerational long-term memory that stores and preserves supra-individual content over time. In contrast, the communicative memory is to be understood as the memory of approximately three generations, the contents of which are mostly transmitted orally within the family. Astrid Erll extends this consideration by speaking of a family memory, which she calls a "switchboard" (Erll, 2011, p. 315). Family memory is thus the link between communicative and cultural memory.

With regard to literature and the telling of transgenerational family stories, Aleida Assmann points out (Assmann, 2009, p. 59) that the number of family novels has increased since the 1990s. The "father novels", in which the second generation born after the Second World War deals with their fathers (and from the German perspective with their guilt in the Second World War), were replaced in the 1990s, according to Assmann, by family novels, in which continuity and the connection between the generations are empha-

sized and the family and its members appear as a chain. The individual a link in a chain of preceding individuals and sees him as a continuation of tradition and family history. Thus, within the family novels, a transgenerational translation process takes place. In the novel *"Maybe Esther"*, the question of truth and narratability is posed by means of a ficus benjamina. This plant is the central moment for the narrator, whereby its actual, real existence becomes irrelevant.

What ficus? I don't remember any ficus. Suitcases, bundles, bags, crates. But a ficus? Papa, you did tell me about the ficus that was taken back down from the truck. Which ficus? I don't recall that. Maybe I forgot. I was fixated on that ficus, I was ficusated. I didn't understand how something like that could be forgotten. I didn't understand what must have happened to forget something like that. The ficus strikes me as the main character in the history, if not of the world, then of my family. In my version, the ficus saved my father's life. But if even my father can no longer remember the ficus, maybe it didn't really exist. When he told me about the evacuation, maybe I inserted the missing details into the blanks of the street. Did the ficus exist, or was it fiction? Was the fiction born from the ficus, or the other way around? I may never find out whether the ficus that saved my father ever existed at all (Petrowskaja, 2018, p. 194).

In *"Maybe Esther"*, the transfer of a story from one generation to the next is accompanied by blanks and the question of truth. The implicit play on words between ficus and fiction is the key to intergenerational storytelling in Katja Petrowskaja's story. It is about the elaboration of stories in a temporal dimension, less about the actual search for truth. The storytelling works here against forgetting.

Similarly, to Katja Petrowskaja, Nino Haratischwili's story is about continuing to tell the story, to take up the thread again, and to spin it further. Here, too, the criterion is not true/untrue, but to elaborate and tell the individual threads/stories that together make a whole. The Ficus benjamina in Petrovskaya's story, which is the pivot around the narration, is the carpet from the family property in Haratischwili's story. The question of how the individual parts of the story, the individual threads, make a whole and how

history is connected with the present and the future, shows Haratishwili by writing about the material family heritage, a carpet.

What does restored mean? I asked. I stopped in front of her, fascinated. I'm going to make the old carpet new again and hang it on the wall. The carpet belonged to our grandmother, and Christine inherited it. She never liked it., so she gave it to me, but I never appreciated it either, not until I was old. It's a very ancient, very valuable tapestry. 'You can't do that, can you, make something old new?' 'Of course you can. The old thing will become new, so it'll be different, never quite what it used to be, but that's not the point of the exercise. It's better and more interesting when something transforms itself. We'll make it new, hang it up, and see what happens.' 'But what for?' I wanted to know. 'A carpet is a story. And hidden within it are countless other stories. Come here, be careful, take my hand, yes, that's it. Now look; do you see the pattern?' I stared at the colourful ornamentation on the red background. 'Those are all individual threads. And each individual thread is an individual story. Do you understand what I'm saying?' (Haratishvili, 2019, p. 31).

It becomes evident in Katya Petrovskaya's novel that it is precisely the linguistic form of the story, the family story, that is at stake. By telling the story in German, the narrator alludes to the etymology of the word "German" in Russian. "German" "Nemeckij" are those who cannot speak. Those who have no language. The narrator's family has been teaching deaf-mute children for generations, teaching them sign language. A language that frees them from muteness and with which they can communicate.

I threw myself into the study of German as though carrying on the battle against muteness, because German, *nemetskiy*, is, in Russian, the language of the mute. The Germans are the mute, *nemoy nemets*; the German cannot speak at all. For me, this German was a divining rod in the search for my family members who had taught deaf-mute children how to speak over the course of centuries, as though I had to learn the mute German so that I could speak, and this desire was inexplicable even to me (Petrovskaja, 2018, pp. 17-18).

In the story of “*Maybe Esther*” the sign language and German play a significant role. Russian is the unmarked language; against whose background the story is told. However, the family story finds expression only in the written German, which, like sign language, is a visual language, without melody, intonation and further linguistic expression.

Transmission of history, however, also takes place in the novel “*The Eighth Life (For Brilka)*” through a change of media. The importance of dance is alluded to again and again. Dance here is a physical form of expression, which, however, as indicated here, consists in a pas des deux in an interplay of partners.

I owe these lines to a century that cheated and deceived everyone, all those who hoped. I owe these lines to an enduring betrayal that settled over my family like a curse. I owe these lines to my sister, whom I could never forgive for flying away that night without wings; to my grandfather, whose heart my sister tore out; to my great-grandmother, who at the age of eighty-three danced a pas de deux with me; to my mother, who went off in search of God... I owe these lines to Miro, who infected me with love as if it were poison; I owe these lines to my father, whom I never really got to know; I owe these lines to a chocolate-maker and a White-Red Lieutenant; to a prison cell; to an operating table in the middle of a classroom; to a book I would never have written, if ... I owe these lines to an infinite number of fallen tears, I owe these lines to myself, a woman who left home to find herself and gradually lost herself instead; but, above all, I owe these lines to you, Brilka (Haratischvili, 2019, pp. 17-18).

In this quotation, the structure of the sentences can be understood as a dance. The parallel structure of the sentences: I owe these lines to.... also shows a linearity, as it is supposed to be produced by the narration. The parallel structure of the sentences also ties in with the image of the carpet that is to be reconstructed. The dance and the weaving of the threads into a (new whole) text can also be seen as a story.

Conclusion

It emerges clearly that in both transgenerational narratives the family represents a contact zone. A contact zone between the older and the younger generation. This contact zone enables encounters that are always accompanied by translation processes.

In “*Maybe Esther*”, translation processes are not directly between the languages, but between the different generations, which are defined by the respective language.

In the novel “*The Eighth Life (for Brilka)*”, the translation processes are not between languages, but between generations, which, like the carpet, are connected to each other by individual threads and stories.

By telling the stories, they are saved from oblivion. The stories are expressed in German, which is not the mother tongue of either of the authors, becomes a vehicle through its foreignness. The transfer of the family stories from the past into the present of the authors and the further transfer into the foreign language are strategies of how the foreign language saves the stories from being forgotten. The languages of the authors, the newly acquired and the mother tongue, as well as the variety of translations within the stories show that the stories can be told through the foreign language in particular, thus resisting forgetting.

References:

- Assmann, A. (2009). Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman. In A. Kraft & M. Weißhaupt (Eds.), *Historische Kulturwissenschaft: Vol. 14. Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität* (pp. 49-69). UVK Verl.-Ges.
- Assmann, J. (2018). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (8. Auflage in C.H. Paperback). C.H. Beck Paperback: Vol. 1307. C.H. Beck.
- Bachmann-Medick. (1998). Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung. In C. Breger & T. Döring (Eds.), *Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft: Vol. 30. Figuren der/des Dritten: Erkundungen kultureller Zwischenräume* (pp. 19-36). Rodopi.
- Bhabha, H. K. (2012). *The Location of Culture* (2nd ed.). Taylor and Francis.
<http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=653022>

- Böttinger, H. (2014, March 13). "Wir sind die letzten Europäer!". *Die Zeit*, 2014 (12).
https://www.zeit.de/2014/12/katja-petrowskaja-vielleicht-esther?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F
- Buzko, A. (2014). *Катя Петровская: «В этой книжке все правда – кроме немецкого языка»: Анастасия Буцко поговорила с автором, чья первая, написанная по-немецки, книга стала бестселлером*. Colta.ru.
<https://www.colta.ru/articles/literature/3067-katya-petrovskaya-v-etoy-knizhke-vse-pravda-krome-nemetskogo-yazyka>
- Erl, A. (2011). Locating Family in Cultural Memory Studies. *Journal of Comparative Family Studies*, 42(3), 303–318. <https://doi.org/10.3138/jcfs.42.3.303>
- Halbwachs, M. (1992). *The heritage of sociology. On collective memory* (L. A. Coser, Ed.). University of Chicago Press.
- Haratischvili, N. (2019, December 19). Interview by R. Goldsmith.
- Haratischvili, N. (2019). *The Eighth Life: (for Brilka) the International Bestseller*. Scribe Publications.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=28994460>
- Petrowskaja, K. (2018). *Maybe Esther: A family story* (S. L. Frisch, Trans.). Harper an imprint of Harper Collins Publishers.
- Weiss-Sussex, G. (2020). 'dass diese tauben Geschichten aufflattern': Narrative, Translingual Creativity and Belonging in Katja Petrowskaja's *Vielleicht Esther* (2014). *Modern Languages Open*, 1(1), Article 11.
<https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.281>

**Postmodernist Experiment as a New Worldview Code
in Post-Soviet Georgian Literature
(Z. Karumidze's novel "The Wine-dark Sea")**

**პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტი, როგორც ახალი
მსოფლმხედველობრივი კოდი პოსტსაბჭოთა ქართულ
ლიტერატურაში
(ზ. კარუმიძის რომანი „ღვინოშავი ზღვა“)**

Sophiko Kvantaliani, Irine Manizhashvili
Georgian Technical University
David Agmashenebeli University of Georgia
(Georgia)

სოფიკო კვანტალიანი, ირინე მანიშაშვილი
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
საქართველოს დავით აღმაშენებლის უნივერსიტეტი
(საქართველო)

Abstract:

The post-Soviet reality in Georgian culture is distinguished by marking out a new creative orientation, which was conditioned to the desire of integration with the Western cultural-world. At the end of the 1990s, the disclosure of postmodernist tendencies in Georgian literature became obvious, which was clearly revealed in Z. Karumidze's novel „The Wine-dark Sea“ (1996-2000).

Postmodern indications were identified in Georgian artistic thought (mainly in theater, cinematography, paintings and partly in literature) much earlier, (than 1960s), however, in prose it had a sporadic and / or incomprehensible character. Therefore Z. Karumidze's novel can be considered as the first postmodernist text. It is created with a direct postmodernist purpose and also can be noted as an attempt to attribute Georgian literature to the modern world culture, which, at the same time, implies a desire to liberate from Soviet memory. Admittedly, this is a typical postmodernist novel including all its features (citation, centrism, rhizome, deconstruction, intertextuality, parody-irony, etc.). The author reinterprets traditional literature in an anti-narrative way. The novel has no narrative line, and is a peculiar

mixture of allusions and mystifications. This is the first novel in Georgian reality where the plot is completely rejected. The whole text is an extensive art game and this playing field requires a well-trained reader. Noteworthy is that Zurab Karumidze is both a prose writer and a theorist, and based on his dual experiences he tried to manifest postmodernism in the Georgian cultural-worldview as a contemporary mindset and artistic thinking. This was once more conditioned by the suggestions of continuity of Georgian literature in international cultural processes and the desire to fully adapt to it.

Keywords: Postmodernism, Post-soviet, Novel

საკვანძო სიტყვები: პოსტმოდერნიზმი, პოსტსაბჭოთა, რომანი

მხატვრული ტექსტის გააზრება, ხშირ შემთხვევაში, სხვადასხვა კონტექსტის გათვალისწინებით ხდება შესაძლებელი. ქართულ პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობაც ლოგიკურად მიემართება სხვადასხვა კონტექსტის გააზრებას, რათა მთლიანობაში გავანალიზოთ მისი დადგომის კანონზომიერება. ამიტომაც ამ შემთხვევაში მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი თუ კულტურული კონტექსტების პარალელურად საჭიროა გაანალიზდეს ისტორიულ-პოლიტიკური დისკურსიც, მით უფრო, რომ საბჭოთა იდეოლოგია ხშირად უპირობოდ სთავაზობდა ხელოვნებასა და ლიტერატურას თავსმოხვეულ ფორმასა და შინაარსს, ზემოქმედებდა ზოგადად სოცოკულტურულ სივრცეზე და საზოგადოებრივ აზრზე. მიუხედავად ამისა, ქართულ ლიტერატურაში საკმაოდ შორიდან შეგვიძლია შევნიშნოთ გარკვეული რადიკალური კულტურულ-ლიტერატურული ტენდენციები (მაგალითად, საბჭოური ლიტერატურული სივრცის გვერდით დასავლურ ღირებულებათა გამზიარებელი მოდერნისტული ესთეტიკის ნიშნები) რაც სრულიად ახალი რეალობის სიგნალებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ასე რომ 1990-იან წლებამდე, დასავლური კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი ბიძგები ქართულ ლიტერატურაში ნამდვილად შეიმჩნეოდა. 1990-იანი წლებიდან კი გაჩნდა პოსტმოდერნული მსოფლმხედველო-

ბის მთავარი სასიგნალო ნიშანი – ეს გახლდათ ნებისმიერ იდეოლოგიურ გავლენასთან აბსოლუტური შეუთავსებლობა და კრიზისული განცდის პარალელურად ახალი რეალობის კონსტრუირებისკენ სწრაფვა. ახალი რეალობა კი საუკუნის დასაწყისის ევროპულ კულტურულ-მსოფლმხედველობრივი კურსის ლოგიკური, თუმცა დაგვიანებული განვითარება იყო. ამიტომაც ქართულ ლიტერატურაში, როგორც უკვე პოსტკოლონიურ, მაგრამ ტრავმული წარსულის მქონე ლიტერატურაში, პოსტმოდერნიზმი გულისხმობს ევროპულ კულტურულ სივრცესთან რეგენერაციასაც და ტოტალიტარული წარსულის დაღსაც. სწორედ ამ სიახლემ განაპირობა ქარუმიძის ახალი მსოფლმხედველობრივი მზერა – ანუ მზერა არა საზოგადოებრივ რეალობაზე ანუ გარეთ, არამედ მზერა შიგნით – შემოქმედის, მწერლის ინდივიდუალური გამოცდილების მანიფესტაციისკენ. ეს უკანასკნელი კი პირდაპირ მიემართება პიროვნების თავისუფლების ცნებას ანუ საბჭოთა წარსულიდან გათავისუფლებული შემოქმედის მიერ შექმნილ ახალ ტოპოსს, რომელიც რა თქმა უნდა უნისონშია საზოგადოებრივ რეალობაში (ანუ გარეთ) გაჩენილ დემოკრატიულ ფასეულობებთან. სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა ზურაბ ქარუმიძის პოსტსაბჭოთა პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტები.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კულტურული კონტექსტის გააზრება პოლიტიკური კონტექსტის გარეშე შეუძლებელია. ეს არ არის ლოკალურად ქართული სივრცის გააზრების მოდელი, არამედ ეს კულტურული კონტექსტის ახსნის მსოფლიო მოდელია, რომლის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითად მსოფლიო მოდერნისტული მსოფლადქმა შეიძლება მივიჩნიოთ, როგორც პასუხი პოლიტიკურ კრიზისზე – პირველ მსოფლიო ომზე, რომელზე ფილოსოფიური პასუხიც იყო მოდერნიზმი. სწორედ ომს და სოციო-პოლიტიკურ რყევებს დაუკავშირდა საქართველოში პოსტმოდერნიზმი. 1990-იან წლებამდეც პოლიტიკური კონტექსტიდან წამოსული ბიძგები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ფრაგმენტულად, ზოგჯერ გაუცნობიერებლად ვლინდებოდა, მაგრამ 1990-იანი წლების ბოლოს – ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში გაჩნდა პირველი პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტი – ზურაბ ქარუმიძის რომანი „ღვინომუქი ზღვა“, როგორც პასუხი ახალ რეალობაზე. ამ პასუხის წყარო იყო პოლიტიკურად და მსოფლმხედველობრივად დანაწევრებული, სახეცვლილი რეალობა, საკომუნიკაციო ტექნოლოგიები, მედია. ფენომენოლოგიური მეთოდის თანახმად, მწერლის ტექსტში ყოველთვის შეიძლება ამოვიკითხოთ ავტორის ცნობიერება,

რომელსაც თავად მისი თანადროულობა აღბეჭდავს მასში და ასე გავამთლიანოთ ტექსტი და რეალობა. ამ მსჯელობის მტკიცებულებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ი. რატიანის მოსაზრება, რომ

„ტექსტი დაიყვანება ავტორის ცნობიერებამდე, ანუ ტექსტის სტილისტური და სემიოტიკური ასპექტები თავმოყრილია ერთ ურღვევ მთლიანობაში, რომლის გამთლიანების არსებით ფორმას ავტორის ცნობიერება წარმოადგენს. ამ ცნობიერების შესამეცნებლად საჭირო არ არის ბიოგრაფიული კრიტიკის დახმარება, საკმარისია მხოლოდ იმ ძირითადი ასპექტების შემეცნება, რომლებსაც ავტორის ცნობიერების რეალიზება ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოადგენილი განმეორებადი ე.წ. რეციდივური თემებისა და წარმოსახვითი მოდელების მემკვიდრეობაა შესაძლებელი. მათი თავმოყრის, გამთლიანების პროცესი აღადგენს მწერლის მიერ განვლილი ცხოვრების გზას, მის ფენომენოლოგიურ მიმართებას საკუთარ თავთან როგორც სუბიექტთან და სამყაროსთან, როგორც ობიექტთან“ (რატიანი, 2008, გვ. 87).

ზურაბ ქარუმიძის ტექსტი სწორედ ამგვარად გვესახება, რომელიც გვამღევს პოსტსაბჭოთა ქართული ლიტერატურული განზომილების დეკოდირების საშუალებას.

აღნიშნული რომანით ზ. ქარუმიძე ქმნის სრულიად ახალ ტოპოსს – ეს არის ყველა იდეოლოგიისგან თავისუფალი სივრცე, პირობითი სივრცე – საქართველო, სადაც სქემატურია მხოლოდ ქალაქი თბილისი, რომელიც არაფრით გავს თავის რეალურ სახეს. „ღვინომუქი ზღვა“ შეიძლება ჩაითვალოს სწორედ იმ ალტერნატიულ ახალ რეალობად, რომელიც მანამდე სტრუქტურირებული, ჩამოყალიბებული არც ერთ სხვა მწერალთან არ გვხვდება.

ქარუმიძის რომანს წინარე პოსტმოდერნისტული სპორადული, ზოგჯერ გაუცნობიერებელი გამოვლინებებისგან განსხვავებით, აქვს სტრუქტურირებული სახე, რადგან მისი რომანი მიზანმიმართულად პოსტმოდერნისტულ პრინციპებზეა აგებული. მართალია, „ღვინომუქი ზღვამდე“ ავტორმა გამოსცა პოსტმოდერნისტული მოთხრობების/ნოველების/ოპუსების კრებული (იგულისხმება კრებული „Opera“, რომელიც 1998 წელს გამოიცა), მაგრამ ახალი ჟანრის, ახალი მიმართულების მანიფესტაცია, ლიტერატურის ისტორიის გათვალისწინებით, კანონ-

ზომიერია კონკრეტულად ახალ ჟანრში შესრულებული რომანით და-
დასტურდეს, რადგან სწორედ რომანს აქვს რესურსი მოიცვას არსებუ-
ლი სინამდვილის ყველა პლასტი დაწყებული მსოფლმხედველობრივ-
ესთეტიკურით, დასრულებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკურით. შე-
იძლება ითქვას, რომ ფაქტობრივად, უახლოესმა პოლიტიკურმა პრო-
ცესებმა განაპირობეს მწერლის პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტი,
რომელსაც ავტორი რომანის ფორმით გვთავაზობს. სწორედ რომანთან,
როგორც ახალი მიმდინარეობის ლეგიტიმურ მანიფესტაციასთან და-
კავშირებით ჩვენი მსჯელობა გარკვეულწილად მ. ბახტინის მოსაზ-
რებებს ეყრდნობა. ბახტინის აზრით, რომანი „დინამიკური ჟანრია“,
რაც გულისხმობს მის მუდმივ ჩართულობას რეალურ ისტორიულ-
პოლიტიკურ თუ კულტურულ პროცესებთან და მათ შესაბამისად რე-
აგირებას. რომანის აღნიშნული თვისება, მეცნიერის თვალსაზრისით,
ემყარება სამ ძირითად მახასიათებელს, რაც რომანს პრინციპულად გა-
ნასხვავებს ყველა სხვა ჟანრისგან. ეს მახასიათებლებია: 1. რომანის სამ-
განზომილებიანობა, რაც უკავშირდება მასში რეალიზებულ მრავალ-
ენოვან ცნობიერებას (რაშიც იგი მოიაზრებს სხვადასხვაგვარ ენებს ერ-
თი ენის წიაღში, როგორიც არის ტერიტორიული დიალექტები, სოცი-
ალური და პროფესიული ჟარგონები, ლიტერატურული ენა, ენაში
არსებული ჟანრების ენა და ა.შ.); 2. რომანის ლიტერატურული სახე-
ხატის დროითი კოორდინატების ფუნდამენტურ ცვლილებას; 3. რო-
მანში ლიტერატურული სახე-ხატის იმ ახალი ზონის აგებას, რომელიც
მაქსიმალურ კავშირშია აწმყოსთან (თანამედროვეობასთან) მის
მუდმივად დაუსრულებელ, დენად მოცემულობაში (Бахтин, 1986, გვ.
400). რაც შეეხება ბახტინისეულ „ახალი ზონის აგებას“ სოციალური
რეალობა და პოლიტიკური გარემო მწერალს სწორედ ახალი, სიმულა-
ციური სივრცის შექმნას უბიძგებს, როგორც სიმბოლურ გამოსავალს ან
თავის დაღწევის საშუალებას არსებული რეალობიდან.

ხელოვნება და ლიტერატურა ხშირად არის კიდევ ორიენტირი,
მოწოდება, ან ინტუიციური ხედვა იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს
მსოფლმხედველობა და შესაბამისად პოლიტიკა. ამიტომ, ქარუმიძის
რომანის რეალობა ჰიპერრეალობაა ანუ სწორედ ის ახალი სივრცე,
საიდანაც უნდა დაიწყოს რაღაც ახალი. სწორედ ამას ვხედავთ „ღვი-
ნომუქ ზღვაში“. სწორედ ეს მახასიათებლები მიაჩნია ბახტინს, რო-
მელსაც რომანი რეალობაში ერთგვარი უკუკავშირის სახით წარმო-
შობს, რაც განაპირობებს კიდევ იმ კონკრეტულ ეპოქასთან მიკუთვნე-
ბულობას, თანადროულობას, თუ პოპულარობას. სწორედ ასეთად

მივიჩნიეთ ქარუმიძის რომანი, რომელშიც თანამედროვე ქართული რეალობა, თავისი კულტურული და პოლიტიკური კონტექსტით, ახალი მხატვრული ორიენტაციის ამოსავალი გახდა.

ახალმა მხატვრულმა ორიენტირმა პოსტმოდერნისტულ ტექსტთან მიიყვანა ავტორი, ამიტომ მან ქართულ ლიტერატურაში პირველმა დაანგრია რომანის მანამდე არსებული (აქ ვგულისხმობთ ერთი მხრივ, განმანათლებლურ, რეალისტურ რომანს, მეორე მხრივ, მოდერნისტულსაც) კანონიკა და შემოგვთავაზა პირველი ახალი ტიპის რომანი, რომლის სტრუქტურა თანამედროვე რეალობის მეტაფორას – რიზომას სტრუქტურას დაუქვემდებარა და ამგვარად შექმნა პირველი ქართული რიზომული ტექსტის პრეცედენტი.

ლიტერატურის მკვლევარი ბელა წიფურია (2016, გვ. 138) მართებულიად შენიშნავს, რომ

„XXI საუკუნის დამდეგს და ამ საუკუნის პირველივე წლებში პოსტმოდერნიზმმა ისე გაიარა გზა კიტჩისკენ, რომ მისი თეორიული და მხატვრული ფასეულობების ინტელექტუალური ათვისება მწერალთა და მკითხველთა შედარებით ფართო წრეებში არც მომხდარა. თუმცა ეს ხელს არ უშლის იმ ფაქტს, რომ სულ უფრო და უფრო იზრდება იმ ავტორთა რიცხვი, ვინც აითვისა ტექსტის აგების გარკვეული პოსტმოდერნისტული პრინციპები და ამ პრინციპთა გამოყენებით აღწევს მხატვრულ ეფექტს“.

იწყება დიდი განახლება ლიტერატურაში და სწორედ პოსტმოდერნიზმი აღიქმება სიახლის, დასავლური კულტურული სივრცისკენ ორიენტაციის, თანადროულობაში ჩართვისა და განვითარების შესაძლებლობად. თუმცა, ეს არ იყო უმტკივნეულო პროცესი და ბევრი წინააღმდეგობა ახლდა თან. პოლიტიკური და სოციალური ნგრევის შედეგად გაჩენილი ქაოსის განცდა რაღაც კალაპოტში უნდა მოქცეულიყო და ასეთ ქრონოტოპად იქცა ქალაქი. პოსტმოდერნიზმისთვის ხომ ლიტერატურა უპირველესად თამაშია და ასეთივე ავანტიურულ-ლიტერატურულ მიზნებს ემსახურება ზურაბ ქარუმიძის რომანში პოსტსაბჭოთა თბილისი. სწორედ ამ ქრონოტოპში თამაშდება ჩვენი თანამედროვე ისტორია, თავისუფლების მოედანზე გათამაშებული ფანტასმაგორიული სცენები, რომელიც თბილისის უახლეს ისტორიას ხატავს. ოღონდ თავად ხატვის მეთოდი სრულიად უჩვეულოა ქართული პრო-

ზისთვის, რადგან მასში უკიდურესი ნატურალიზმი და სიურრეალიზმი ერთმანეთს ერწყმის პარადიულ-ირონიულ ხედვაში. რომანის დასაწყისშივე ავტორის რეპლიკა ხაზს უსვამს პოსტმოდერნიზმის ძირითად მახასიათებელს: „სხვაობა ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის გაქრა. ამდენად, ხელოვნება აღარ არსებობს, ხოლო ცხოვრება მის მიბაძვას ლამობს და მუდამ ხელიდან უსხლტება თავის თავს. ეს კი იმიტომ ხდება, რომ აქაურობას ვერაგი სიმულაკრუმები დაეპტრონენ – არც არასოდეს არსებულ დედან-ორიგინალთა აბსოლუტურად იდენტური ასლები“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 13). თანამედროვეობის სიმულაკრობის იდეა პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსის, ჟან ბოდრიარის მიერ იქნა დამუშავებული წიგნში „სიმულაკრა და სიმულაცია“.¹

რომანი „ღვინომუქი ზღვა“ შინაარსისგან დაცლილი ტექსტია. მისი მთლიანობაში აღქმა პრაქტიკულად შეუძლებელია. ამ შემადრწუნებელ კარნავალში ყველა რადაცის როლს თამაშობს და არა მხოლოდ როლს, რადგან ინფანტილური თვითკმაყოფილებით შეპყრობილი ადამიანებს ადამიანის სახე დაუკარგავთ და შესაბამისად მათი მოქმედებებიც თავგასული ბავშვის თამაშობებს ჩამოჰგავს. მაგ: „ჩვენ ვცხოვრობთ საოპერო სცენებივით შთამბეჭდავ გამოსახულებათა ფონზე განხორციელებული ანონიმური ტექსტების გარემოში; ძალუმი ხატები ანადგურებენ ცოცხალ არსებებს“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 15). ან კიდევ: „მივბაძოთ, ანუ შევქმნათ გარემოს სიმულაციური ასლი, „ცვილის კაცუნასავით“ (იქვე, 21). დასაწყისში ავტორის რეპლიკა ღიად მიაწინებს ტექსტის ექსპერიმენტულ ხასიათზე: „წინამდებარე პროექტი მიზნად ისახავს დედასიმულაციის განადგურებას მეტასიმულაციის გზით ჭეშმარიტების ოპერის სასცენო სივრცეში“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 22).

მმაფრი ირონიულ-პარადიულობა, რომელიც ქარუმიძის რომანს ახასიათებს, უპირატესად, რა თქმა უნდა, ჯოისისგან იღებს სათავეს, თუმცა არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ქარუმიძის კვლევის ობიექტს ჯონ დონის (ამ რომანში იგი იოანეს დონად არის მოხსენიებული) პოეზია წარმოადგენდა, რომლის პოეტიკის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელს მახვილგონიერება და სიტყვებით თამაში წარმოადგენს. ვფიქრობ, რომ ორივე შემთხვევაში ზურაბ ქარუმიძე იმ ავტორებს

¹ ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008, გვ. 265.

ირჩევს და მათში იმას პოულობს, რაც თავად მისი შინაგანი სამყაროსთვისაც ორგანულია. ქარუმიძის რომანში ჯოისის ფანტომი ჩანს როგორც ლინგვისტურ ექსპერიმენტირებასა, ბგერწერითა და ალუზიებით თამაშში, ასევე პერსონაჟის დახასიათების ტექნიკასა და სიუჟეტურ დონეზეც კი.

ზურაბ ქარუმიძისთვის ჯოისის ტექსტი ერთსა და იმავე დროს წარმოგვიდგება, როგორც მძლავრი შთამაგონებელი იმპულსი და ამავე დროს ირონიზირების ობიექტი, რითიც ავტორს ქართულ ლიტერატურაში დასვლური ლიტერატურული ტრადიციისათვის დამახასიათებელი კარნავალურობა და პაროდირება შემოაქვს. რომანში ვხვდებით სიკვდილის კარნავალიზირებას. შუა საუკუნეების ევროპაში აფეთქებული ჟამიანობა ეხმიანება სულ ახლახანს პანდემიის შედეგად დატორიალურ ფატალურ მოვლენებს, რაც იმის დასტურია, რომ ისტორია მუდმივად მეორდება. *„და აი, ქალაქში შემოაბიჯებს ჭირი, დიდი ჟამიანობა, ეპიდემია. იმსხვრევა ზნეობრივი ნორმები, ყირავდება ყოველდღიურობის ჩვეული წესი; ხურვითი ბოდვა და სიხელე აფეთქებს ცხოვრების მდორე დინებას; სიკვდილის აღტაცებული ღრეობა აღავსებს ქუჩებს [...] ჟამიანობამ თავისებური დალი დაასვა ურბანულ მენტალიტეტს: მოხდა სიკვდილის კარნავალიზირება“* (ქარუმიძე, 2012, გვ. 87-88).

პოსტმოდერნისტულ ნიშნებს შორის აუცილებელია აღვნიშნოთ ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი – კლასიკის პაროდირება, რაც პოსტსაბჭოთა ქართულ ლიტერატურაში ქარუმიძემდე არ აღინიშნება, იგივე შეიძლება ითქვას კლასიკის დეკონსტრუქციაზე, როგორც პოსტმოდერნიზმის შემოქმედებით მეთოდზე, რასაც პირველად „ღვინომუქ ზღვაში“ ვხედავთ. რომანის ერთ-ერთ მონაკვეთში სკილასა და ქარიბდას დიალოგი ეხება გალაკტიონის თვითმკვლელობას, რა თქმა უნდა, ირონიულ კონტექსტში (*„საჯაროობაზე იყო გათვლილი მისი გადმოხტომა ფანჯრიდან. აბა, ჩვენში ვინ ნახა ინტიმური თვითმკვლელობა“*) (ქარუმიძე, 2012, გვ. 99). *„სამწუხაროდ, თვითმკვლელობა სიკვდილის კარნავალიზირების ერთადერთი ფორმაა ჩვენში გავრცელებული, მე ვიტყვოდი, ერთობ ბავშვური. ქუჩაში, მტვერში წაიქცა ბავშვი... ინფანტილური ნეკროფილია[...] სიკვდილს ჩვენში სრულფასოვანი მოქალაქეობა არასოდეს მიუღია: არვის უცდია ცივილური დიალოგის გამართვა სიკვდილთან“* (ქარუმიძე, 2012, გვ. 104).

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ტენდენციებიდან რომანში ყველაზე მკვეთრად ჩანს დეკონსტრუქცია და ირონია. (თავად

ავტორის ტერმინია „დაშლა-არმოშლა“). ამგვარი დაშლა რომანში თავს იჩენს როგორც აზრობრივ პლანში, ანუ თემატურად, ასევე ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში. თემატურად, ამგვარი დაშლის გამოკვეთილი ნიმუშია მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტის“ წარმოდგენა, რომელიც მაყურებლების თვალწინ ინგრევა და პანიკას იწვევს. ოპერაზე აქცენტის გაკეთება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ოპერა, რომელიც თავისი არსით სინთეზური ჟანრია, რადგან ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ორგანულ შერწყმას გულისხმობს, დეკონსტუირებისათვის საუკეთესო ობიექტია. დაშლა გამოიხატა არა მხოლოდ თემატურად, არამედ თავად ნაწარმოების აგებისა და თხრობის მანერაში. ნარატივის რღვევა, სათხრობის დაფრაგმენტება, სიუჟეტური და ქრონოლოგიური ხაზის არარსებობა, კოლაჟი ტიპიური მახასიათებლებია პოსტმოდერნისტული ტექსტის და ყველა ამ ნიშნის მატარებელია ეს რომანი. „ღვინომუქი ზღვის“ დანაწევრებულ სამყაროში მყარი და სანდო არაფერია. ამიტომ სახე იცვალეს თავად პერსონაჟებმაც. მათი პიროვნული იდენტობა ხშირად ისეთივე დაშლილია, როგორც ის ტექსტი, რომელშიც ისინი არსებობენ. მაგ. უკვე ნახსენები გრიგოლ ზამხელი/გრეგორ ზამხა, ან ფანტომი – „ჟან-ბატისტ თბილელი, – მარტვილი და იმავდროულად სადისტი მკვლელი: მარტვილ დე სადი“ – აბო თბილელისა და მარკიზ დე სადის ფანტასმაგორიული ნაჯვარი(პერსონაჟთა სიმულაციური ორეულები). პერსონაჟთა სახელდებისას ავტორი თამაშს გვთავაზობს: ვთქვათ ასე ერქვასო – წერს და ამითაც ხაზს უსვამს, რომ მისი მონათხრობი რეალობას კი არ ბამავს, არამედ ვარაუდებით თამაშობს. ირონიზირება იგრძნობა მთავარი პერსონაჟის, მთარგმნელი პეტრე ჟღენტის სახელდებაშიც – „სლოკენბერგიუს ჟღენტი, იგივე ბატონი ქვაკუთხედ-პეტრე“, რომელიც სახელდების მიხედვით სიმტკიცის და მთლიანობის გარანტი უნდა იყოს, ანუ ქვაკუთხედი რწმენისა და ერთგულების. სინამდვილეში ეს სახელდებაც ისეთივე ირონიას შეიცავს, როგორც ყველაფერი ამ ნაწარმოებში.

საინტერესოა, პოსტმოდერნიზმში უმბერტო ეკოსეული ირონიული მომენტის გააზრება. ბელა წიფურია (წიფურია, 2016, გვ. 460) მართებულად შენიშნავს, რომ „მისთვის ირონია ხდება მეტალინგვისტური თამაში, რომლითაც პოსტმოდერნიზმმა გააგრძელა არსებობა ავანგარდიზმის გამომსახველობითი კრიზისის შემდეგ“. სამყაროს დარღვეული ჰარმონიის მხილებას პოსტმოდერნიზმი ირონიული დისკურსის მეშვეობით განაგრძობს. წარსულის, კლასიკის დავიწყება შეუძლებელია, ამიტომ ირონიით ეწვევა წარსულს. ამდენად, ირონია მიემარ-

თემა არა უშუალოდ ციტატას, არამედ-პოსტმოდერნულ მანკიერ დროს. ამგვარი პოზიციიდან შეიძლება ავხსნათ ის ირონიული ფონი, რომელიც მთლიანად გასდევს ამ ექსპერიმენტულ რომანს. ავტორი, ფაქტობრივად, დროში განაახლებს კლასიკოსთა ტექსტების მოქმედებას და წარმოადგენს ერთიან ინტერტექსტუალურ სივრცეს, სადაც ურთიერთქმედებენ განსხვავებული ტექსტები:

„მოისმინეთ ტერცეტი ოპერიდან პასუხის პასუხის პასუხი.
ასრულებენ ილია, აკაკი და ქართლის დედა!
აღმართ-აღმართ მივდიოდით ბედნიერი ერი,
მზე შინა და მზე გარეთა, ვარდო ნანა, ჯვარი აქაურობას!
მცირე დიდი, ყველა ფლიდი, გულის ძგერით, სულის შფო-
თით“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 191).

ან კიდევ: „ვერცხლისამც პუდლად მაქცია, ფეხებთან დაგიწვებო-
დი... პუცლი“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 45) (ალუზია ხვარამზეს ლექსისა და გოეთეს „ფაუსტის“-პუცლი-ემმაკის სახელი). ნიშნეულია ფანტომის რეპლიკა: „– იცი, რას გეტყვი, შენ, უბრალოდ, ინტერტექსტუალური ათაშანგი გჭირს. ჰო, ასე იცის საეჭვო წარმომავლობის ტექსტების თარგმნა“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 110).

როგორც მკვლევარი ბელა წიფურია (2016, გვ. 464) აღნიშნავს,

„ინტერტექსტუალიზმი, ფაქტობრივად, ერთადერთი ფორმაა, რომლითაც ვლინდება პოსტმოდერნიზმში ზოგად კავშირთა არსებობის შესაძლებლობა. უფრო ზუსტად, იმ ეპოქაში როცა დარღვეულია ზოგადი კავშირები ადამიანისა ღმერთთან, მოყვასთან, საზოგადოებასთან, გარესამყაროსთან, საკუთარ თავთან და საბოლოოდ ენასთან, მხოლოდ ტექსტები ინარჩუნებენ ერთმანეთთან კავშირს და ლიტერატურის არსებობის პრინციპი ხდება [...] ნაწარმოების მიმართება ტექსტთა საერთო სივრცესთან. ურთიერთშორის საუბრობენ მხოლოდ ტექსტები და თითოეული ტექსტი იწერება სხვა ტექსტების მიერ“.

რომანის ფინალურ ნაწილში ნიშნეულია მომაკვდავი ოპერის ფანტომის უკანასკნელი სიტყვები: „სამყაროს თამაშის ლაღი დასტურ-ყოფა ნიშნათა სამყაროა მხოლოდ, უჭეშმარიტო სამყაროა, დაუსაბამო სამყაროა, სათარგმანებლად რომ გვეძლევა, რომ მასში ვითარგმნოთ“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 325) და აქვე პაროდული რემარკა სახარების:

„თარგუმ... რაბი! რაბი! კარგია რომ დამიტევებ მე...“ (ფრაზის დესტრუქცია: „რაისათვის“ ჩაანაცვლა სიტყვით „კარგია“, რითაც შეცვალა შინაარსი: საყვედურის ნაცვლად მადლიერებამ გაიჟღერა – შენიშვნა: ი. მანიჟაშვილი). ამგვარი თამაშით და პარადოქსებით არის აწყობილი ეს ლიტერატურული ექსპერიმენტი.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მახასიათებელია დესაკრალიზაცია, რომელიც უხვად გვხვდება წინამდებარე რომანში. სახარებისეული, თუ ძველი ქართული მწერლობის ალუზიებით, პარაფრაზებით სავსეა ტექსტი: „ხოლო მე ნათელგცემთ თქვენ წყლითა და საპნითა“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 47). იოანე ნათლისმცემელზე შემადრწუნებელი ცინიზმი ჟღერს ავტორის რეპლიკაში, როდესაც მიირთმევენ ცვრიან სუკს: „სწორედ ასეთი გემო დარჩებოდა პირში სალომეს, როცა იოანე ნათლისმცემლის წასოსნილ თავს აკოცა“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 80) ან კიდევ: „სალამანდრა სპირტის სულია. რაღაცას რომ წვავს, თავადაც იწვის... სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი...“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 82). „სააბაზანოს ფანჯრიდან რაღაცა სიგრილისებური სიცხე ქროლავდა ამ ორთქლიან სიმხურვალეში: გიხაროდენ მიმადლებულო“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 50).

როგორც აღვნიშნეთ, ტექსტში გვხვდება ძვ. ქართული მწერლობის პაროდირებაც. ერთიან ინტერტექსტუალურ სივრცეში გაიჟღერებს ფრაზები „შუშანიკიდან“, გალაკტიონის პოეზიიდან. ერთ-ერთ მონაკვეთში ღამის ორ საათზე ლუდის(გინესის) საყიდლად მიდიან: „ოდეს ყოფილ არს აქამომდე, ვარაზის ხევში, ღამის ორ საათზე გინესით ევაჭრა ჩვენებურ კაცსა... ვაშა, ამ ახალ საქართველოს! ვაშა მეტამორფოზას“ (ქარუმიძე, 2012, გვ. 99). რომანის ერთ-ერთი თავია „ჰაბოს წამება“, სადაც დესაკრალიზებულია იოანე საბანისძის „აბოს წამება“.

ამდენად, ზურაბ ქარუმიძის რომანი „ღვინომუქი ზღვა“ ერთ-ერთი პირველი პოსტმოდერნისტული ტექსტია პოსტსაბჭოთა ქართული ლიტერატურაში. დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, რომ პოსტმოდერნიზმისთვის ლიტერატურა უპირველეს ყოვლისა თამაშია, როგორც სამყაროს შემეცნების, განმარტებისა და თარგმანების საშუალება. ქართული ტრადიციისთვის უცხო იყო ლიტერატურის აყვანა წმინდა თამაშის რანგში და ავტორის ექსპერიმენტი ნამდვილად იყო დიდი სიახლე და მცდელობა პოსტმოდერნიზმის კუთხით წარმოეჩინა პოსტსაბჭოთა თბილისი. ეს თამაში ინტერტექსტუალურია, ანუ სხვა ავტორების პაროდირებით, სხვისი ტექსტების დეკონსტრუქციით ხორციელდება. ამგვარ თამაშში ავტორი მუდმივად შეგვახსენებს, რომ სამყაროში არა-

ფერი აღარ არის ნდობის ღირსი და დაკარგული ჰარმონიის აღდგენა რადგან შეუძლებლად მიაჩნია, ირონიზება და პაროდირება რჩება ერთადერთ გზად.

ავტორის მიზანი იყო, ამ პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტით დასავლეთის ერთიან კულტურულ სივრცესთან ინტეგრირება. ახალი კულტურულ-ლიტერატურული სივრცის შექმნაში ზურაბ ქარუმიძის რომანს დიდი წვლილი მიუძღვის. ეს არის დასაწყისი რეპრესიული გავლენებისგან გათავისუფლებისა და ქართულ სივრცეში ახალი პოსტ-მოდერნისტული ესთეტიკის და მსოფლმხედველობის დამკვიდრების.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბრეგაძე ლ. (2020). *პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: „არტანუჯი“.
- ლიტერატურის თეორია, (2008). XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
- ქარუმიძე ზ. (2012). *ღვინომუქი ზღვა*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“, 2012.
- ქარუმიძე ზ. (2010). *დაკარგული სივრცის ძიებაში*. თბილისი: „საქართველოს ატლანტიკური საბჭო“.
- წიფურია ბ. (2016). *ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში*. თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“.
- წულაია ს. (2013). *საუბრები ლიტერატურაზე*. თბილისი: „საუნჯე“.
- Бахтин М. М. (1986). Эпос и роман (О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА), <https://philolog.petrso.ru/filolog/lit/epospom.pdf> (გადამოწმების თარიღი 12.07.2022)

References:

- Bregadze, L. (2020). P'ost'modernizmi kartul mts'erlobashi. [Postmodernism in Georgian writing]. Tbilisi: „art'anuji“.
- Karumidze, Z. (2012). Ghvinomuki zghva. [Wine-dark sea]. Tbilisi: „p'alit'ra L“
- Karumidze, Z. (2010). Dak'arguli sivrtsis dziebashi. [In search of lost space]. Tbilisi: „sakartvelos at'lant'ik'uri sabch'o“.
- Lit'erat'uris teoria, (2008). XX sauk'unis dziritadi metodologiuri k'ontseptsiebi da mimdinareobebi. [Literary Theory]. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba.
- Ts'ipuria, B. (2016). kartuli t'ekst'i sabch'ota/p'ost'sabch'ota/p'ost'modernul k'on-t'ekst'shi. [Georgian text in the Soviet/post-Soviet/postmodern context]. Tbilisi: „Ilias sakhelmts'ipo universit'et'i“.
- Ts'ulaia, S. (2013). Saubrebi lit'erat'uraze. [Conversations about literature]. Tbilisi: „saunje“.
- Bakhtin, M. M. (1986). Epos i roman (O metodologii issdedovaniya romana). [Epic and novel (On the methodology of researching the novel)].

Individual Session –

Digital Culture: Media, Transmedia, Intermedia

Digital Cultures of Horror in Mónica Ojeda's Fiction

Adolfo F. Licoa C.

Shanghai International Studies University
(China)

Abstract:

The Internet is a world where all kinds of people with different interests, motivations, and worldviews browse and interact with each other. These interactions have given rise to diverse digital cultures, some of which can be called Digital Cultures of Horror. As an inhabitant of the contemporary world, Mónica Ojeda is aware of these cultures' dark themes and environments and how they shape the lives of their members, so she has used them to create her fiction and depicts the dreadful side of human beings. Mónica Ojeda describes the horrors of the Internet and digital cultures in her novels *Nefando* (Nefarious), where she touches on the subject of the Dark Web and its perverse and violent content through a creepy video game, and *Mandíbula* (Jawbone), where she unveils how the digital folklore stories of horror called creepypastas induce fear and affect the lives of a group of teenagers. With this in mind, this paper argues that Mónica Ojeda's fiction represents the crossroads between horror and technology that reveal the digital cultures of horror that exist on the Internet.

Keywords: Mónica Ojeda, Digital cultures, Digital horror, Internet, Dark Web Introduction

The Internet is a world where all kinds of people with different interests, motivations, and worldviews browse and interact with each other. These interplays have given rise to diverse digital cultures, some of which can be called Digital Cultures of Horror. As a citizen of the contemporary world, Mónica Ojeda is aware of these cultures' dark themes and environments and how they shape the lives of their members, so she has used them to create her fiction and depicts the dreadful side of human beings. Thus she describes the horrors of the Internet and digital cultures in her novels *Nefando*¹ (Nefarious), where she touches on the subject of the Dark Web and its perverse and violent content through a macabre video game, and *Mandíbula*² (Jawbone), where she unveils how the digital folklore stories of horror called creepypastas induce fear and affect the lives of a group of teenagers.

Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) is currently one of the most prominent young writers in Latin American literature and has been recognized among the 25 best young authors in the Spanish language according to the literary magazine *Grantain* 2021 (Claudia, par. 1). As heir of new literary trends, her narrative stands out for the open exploration of violence, fear, pain, perversity, and conflictive relationships in everyday life, especially in family settings, since, in her fiction, the most terrifying arises from what is close, known, and less expected. Hence she incorporates into her fiction taboo themes such as incest, child pornography, violence, and female monstrosity as sources of contemporary horror to reveal the darker and repulsive side of human beings, crafting “a literature that renews traditions about fear, violence, and pain” (Carretero, 2020, p. 28).

Since her work began to catch the attention of literary critics, the study of Mónica Ojeda's fiction has focused on the analysis of sexuality and its relationship with violence and trauma; and the relationship between horror, beauty, language, and the monstrous feminine. Most of these investigations briefly mention the Internet digital cultures present in Ojeda's work, but they do not elaborate on their role in her literary creation. By narrating the horrors of the Web and its digital cultures, Mónica Ojeda shows that the Internet is a perfect vehicle for the spread of contemporary horror and that

¹ This paper will use the e-version of the novel published by Editorial Candaya in 2016.

² The e-version published by Epulibre in 2018 and available at ebookelo.com will be used in this work.

netizens, through their interaction with the Internet, are the origin of everything egregious that circulates on it. In the case of the novel *Nefando*, it is through a browser game and the community of gamers and their forums on the Dark Web, where terrible acts such as child-raping, and cruelty against animals abound; while in *Mandíbula* it is through the “creepypastas” created and fed by the collective fears and anxieties of young girls.

With this background in mind, this article aims to show how Mónica Ojeda’s fiction represents the crossroads between horror and digital cultures that exist on the Internet and their impact on literature. To this end, in the first part, the article will make a brief description of the forms that horror takes within the Internet from a cultural perspective and its role in the formation of digital cultures of horror, and then will briefly analyze their effect on popular culture and collective behavior as depicted in two novels from the Ecuadorian writer.

The Horror of the Internet

As a narrative genre, horror evokes fear, dread, and repulsion, and it is a way of exploring and expressing the anxieties, fears, and disturbing desires of human beings, that is, “the subterranean areas behind everyday experience” (Beville, 2009, p. 15). Horror fiction also exposes the psychological traits of people and the deviation from what is considered ‘normal’ within a given society. Hence, Fred Botting (2008b) claims that horror exists in destructive and violent attitudes or “excesses that, unsanctioned, have no admissible outlet other than in fantasy or fiction” (p. 83).

In his paper *Culture, Evil, and Horror* (2007), Paul Santilli holds that, at the cultural level, “horror is the undefined other of a culture” (p. 173). In other words, for Santilli, horror goes against the culturally accepted because it evokes elements of reality “that have not been assimilated into a culture” (p. 174) since they are considered forbidden. Consequently, from a cultural point of view, anything that causes horror is viewed as abnormal, inconceivable, and proscribed because it exposes our fear of human evilness, brutality, and cruelty. Taking Mónica Ojeda’s fiction as an example, incest, rape of children, and zoophilia found within the Dark Web are true aberrations and shocking because they are not culturally acceptable. Hence, horror acts as a tool for the critical examination of societies and their members.

In another vein, nowadays, due to its omnipresence in daily life, the Internet has become an extension of our reality, and it is hard to separate or differentiate from it. The Internet is now the main stage for the expression of contemporary folklore and cultures, so that myths, hoaxes, legends, and folktales pervade social media, blogs, YouTube, Wikimedia, forums, video games, and so on, and come into contact with traditional narratives such as literary texts, feeding and re-feeding each other. In that way, the Internet is the main space for digital fiction like creepypastas, where they are modified and spread continuously to become alive and take over the tangible world through their audience. Furthermore, the Internet and its digital cultures have had a powerful impact on popular culture and collective behavior, so they are blamed for inciting violence, homicide, suicide, and other aberrant conducts, as in the case of video games, creepypastas, memes, etc. Ojeda's novel *Mandíbula* depicts this situation with the invention of the 'White God'¹ and his sadomasochistic cult, inspired by creepypastas, which take over the lives of five girls; and *Nefando*, where the lives of the protagonists revolve around the dreadful homonymous game.

The erasure of the borders between reality and fiction and the known and the unknown are the main hallmarks of digital horror that circulate on the Internet. For instance, one of the main features of creepypastas characters is the difficulty to define and classify them since their features are human and non-human at the same time. In this sense, in *Slender Man*, H.P. Lovecraft, and *The Dynamics of Horror Cultures* (2018), Evans points out that "Internet monsters exist in cyberspace and therefore in a realm that is related to everyday reality... and challenges our notion of what is real" (p. 134). Thus, web spaces have become sites for the repository and distribution of creepypastas and other horror narratives, which are transformed over and over by members of the creepypastas communities who play with reality and fiction, giving rise to a culture of horror that takes over their existences.

Another of the niches of digital horror where a culture of horror has developed, also described by Mónica Ojeda in her fiction, is online video games. Video games, as a type of storytelling, through characters' voices and

¹ The White God and the White Age are part of a myth, inspired by the narratives present on the Internet, created by Annelise (one of the main characters of the novel) as a means to face and escape the conflicts and traumatic experiences that she and her friends experienced during their childhood and puberty through the horror generated by worshipping this entity, since horror surpasses and overshadows all lived experience.

actions, invite players to participate, thus awakening their concealed emotions and desires, as seen in Ojeda's novel. Thanks to this interaction, gameplaying creates a parallel world that influences reality in the same way creepypastas do.

The Cultures of Horror in the Internet

In *Horror Memes and Digital Culture* (2020), Tosha R. Taylor states that "lacking geographic or temporal boundaries and allowing almost total anonymity, the Internet itself is a gothic space" (p. 985). By enabling free communication and massive content dissemination in a fast and easily accessible way, it is a perfect place for the convergence of horror and fears, as observed with the Dark Web and its content of murder, incest, pedophilia, zoophilia, child pornography, necrophilia, and more. Since within the Dark Web there is no effective way to control access to illegal and prohibited content, it is the perfect niche for all kinds of criminals, perverts, sociopaths, and other individuals with deviant behavior to browse freely, thus boosting digital cultures of horror.

Given the participatory nature of digital cultures, their narratives are interactive, incorporating elements of literature, movies, comics, TV, folktales, and other cultural products, and also share the motifs and conventions of the horror genre. In general, digital cultures of horror have an intricate interplay and interdependence with the folkloresque. Similarly, like in folk narratives, Internet users can keep their anonymity and openly share and discuss topics without worrying about revealing their identities to create horror narratives. This helps to establish an indefinable border between fiction and reality, a crucial characteristic of digital horror.

Digital Horror as a Theme in Mónica Ojeda's Fiction

As a millennial writer, Mónica Ojeda knows the good and evil sides of the Internet. So, through one of Nefando character's voices, she claims that

El internet que conocemos está lleno de lugares, lenguajes, territorios, y es, en sí mismo, un mundo alterno. Todos los problemas sociales de nuestro mundo existen en la red:

el robo, la pederastia, la pornografía, el crimen organizado, el narco-tráfico, el sicariato...

[The Internet is full of places, languages, and territories, and is, in itself, an alternate world All the social problems of our world exist online: robbery, pedophilia, pornography, organized crime, drug trafficking, hitmen...]¹ (p. 58)

She knows of the existence of this dreary world, and her life, like most of people, is influenced directly and indirectly by the Internet and its digital cultures. The influence of digital folklore, the depravity of the Dark Web, and the cruelty of social networks are protagonists in her fiction, and she uses the Internet digital cultures of horror to build her fiction and expose the ugly side of people and the paradox that is that the disturbing and horrifying attract us and, in many cases, please us, thus writing a narrative of violence and fear in *Mandíbula* (2018) and of shocking perversion in *Nefando* (2016).

Digital Folklore and the Horror of the Creepypasta in *Mandíbula*

Folklore is vital for nurturing and maintaining the horror tradition as it is one of its sources of inspiration. Nowadays, the Internet is the best vehicle for disseminating folkloric stories, urban legends, hoaxes, and horror. Social networks, forums, blogs, and instant messaging apps, among others, have helped to create new and, most of the times, absurd fears, promoting the alienation of our world, as observed in *Mandíbula* in the case of “grupos en Facebook en donde chicos y chicas se asumían a sí mismos como licántropos e intercambiaban historias sobre sus transformaciones, fotos, videos, etc.” (groups on Facebook where boys and girls assumed themselves as lycanthropes and exchanged stories, photos, videos, etc., about their transformations, p. 82) or the case of Annelise, who wanted to write creepypastas about the White God and the White Age that were present “en videojuegos, páginas web, cómics y películas caseras” (in video games, websites, comics and home movies, p. 120) and “crear un mito parecido al de Slenderman” (create a myth similar to that of Slender man, p. 90). This use of the Internet for the creation of monsters and horror legends is the outcome of the necessity of

¹ This and the other translations from Spanish to English of the excerpts cited in this paper are mine.

expressing and assimilating the current anxieties, fears, and problems of humankind.

In this context appear the creepypastas, which “are stories, pictures, videos or audio material that have a paranormal or supernatural theme and convey narratives in the shortest format possible” (Boyer, 2013, p. 243) and are created and reproduced by members of the creepypastas communities. They belong to the Netlore or folklore generated and replicated through digital media and Web platforms. By relating to contemporary folklore, creepypastas become folkloric narratives whose themes are transferred to digital narratives, which, in turn, become part of other cultural expressions, such as literary works – as it happens in Ojeda’s novel – and like folkloric stories, the “process of mythos development around their creation demonstrate communal testing of ideas, variation among tales, the direct and recursive engagement of... creators and audiences, and the desire to base the mysterious character in common fears, experiences, and traditions...” (Chess & Newsom, p. 77).

Because of the lack of a clear delimitation between reality and fiction, the main narrative particularity of creepypastas is the feeling that the events narrated might be real, which causes a sensation of fear in the audience, as observed in *Mandíbula*, where the girls come to believe that the creepypasta about mothers who eat their daughters may be true, so “Todas pensaban que la madre de Annelise se parecía a las madres de sus historias de terror, pero no se lo decían” (They all thought Annelise’s mother resembled the mothers in her horror stories, but they didn’t tell her, p. 114). In other words, the creepypastas seem real, and often the narrated events are considered irrefutable truths, despite their improbability and evident fake nature.

Another essential feature of creepypastas is anonymity, which contributes to the mystery and sinister atmosphere of the stories, and serves as an aesthetic element to produce fright in readers. Furthermore, in creepypastas communities, the ability for users to edit and share texts transforms creepypastas into collective creations in permanent construction and evolution, like in the case of Slenderman¹ mentioned in the novel: “Es una criatura inventada por cientos y miles de personas que lo mantienen vivo generando

¹ It is one of the most popular creepypastas existing on the Internet created in 2009 by Eric Knudsen and users from the web site ‘Something Awful’ through Photoshop of paranormal images. (Chess and Newsom 16).

creepypastas, que son horror stories que se esparcen y crecen en la web” (It is a creature invented by hundreds of people who keep it alive by generating creepypastas, which are horror stories that propagate and grow within the Web, p. 90).

Throughout *Mandíbula*, psychological fear, to which creepypastas contribute, is supported by violence as an argumentative thread. For instance, the two main characters, “Fernanda y Annelise leían creepypastas para inspirarse a la hora de crear sus propios relatos de terror” (Fernanda and Annelise read creepypasta for inspiration in creating their own horror stories, p. 74). By doing so they are influenced by creepypastas, which seize their reality to produce a mythology of terror in the form of the White God and his cult of violence and corporal pain, as seen with Annelise, who “parece poseída por las cosas que se inventa” (seems possessed by the things she invents, p. 86). Thus, the fear and horror generated by Internet narratives and their influence on the five girls serve as the basis for the creation of the White Age and the White God myth as a means to explore the dreary recesses of their minds and souls and reflect things that happen in their lives.

The horrors of creepypasta also encourage the recklessness and rebellious attitude of the girls and serve as the background for the narration of stormy mother-daughter relationships. This situation evinces the power of this type of cultural product, especially on teenagers, who are the most susceptible to being influenced by them, like in the case of Slender Man, one of the best-known and studied creepypastas, which has been blamed for causing anxiety, depression, psychosis, and homicides among young people (Taylor, p. 998). Likewise, in the novel, “En las historias de Annelise, el Dios Blanco se les presentaba solo a chicas de su edad y la visión era tan perturbadora que las transformaba para siempre” (In Annelise’s stories, the White God appeared only to girls their age, and the vision was so disturbing that it transformed them forever, p. 77), and

En los relatos sobre la edad blanca, las jóvenes protagonistas tenían teofanías espantosas en donde el Dios Blanco se les aparecía igual que Yahvé a Moisés, y ese era el comienzo de un progresivo cambio que las arrastraba a hacer cosas horribles como comerse a sus madres, matar a sus hermanos o acercarse a cultos secretos poco antes de desaparecer. [In the stories about the White Age, the young protagonists had gruesome theophanies where the White God appeared to

them just like Yahweh to Moses, and that was the beginning of a progressive change that pushed them to do horrible things like eating their mothers, killing their brothers, or joining secret cults shortly before disappearing.] (p. 99)

As in the case of Slender Man and other monsters and creepypasta characters that “always have human features but never will be fully human” (Powell 19), the White God of the novel is a “Dios-madre-de-útero-deambulante” (God-Mother of wandering womb, p. 72), a god without face or shape that “podría adquirir la apariencia de todo lo que existe en el universo” (might acquire the appearance of everything that exists in the universe) and whose “símbolo es una mandíbula que mastica todos los miedos” (symbol is a jawbone that chews all the fears, p. 99).

Therefore *Mandíbula* is a novel that probes the creepypastas and their communities and how they cause fear and terror and affect the lives of the characters.

The Browser Game Culture of Horror in *Nefando*

Horror motifs abound in video games, and the exploration of horror is recurrent in them. *Nefando* is one of Mónica Ojeda's novels which discloses the sinister world of browser games and the Dark Web, as well as aspects of the digital culture of gamers. In the novel, *Nefando* is a browser game that revolves around violence, pedophilia, zoophilia, and child pornography, “una representación de la mierda que nos rodea todos los días, un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos: en nuestras propias nuca” (a representation of the shit that surrounds us every day, a staging of what is there where it is impossible to fix the eyes: our own necks, ch. 12). In this game, as in real video games, these banned and revolting themes are exposed in order to vent the fears and hidden desires of people because “en el cibermundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos...” (in the cyber world, we all dare, at least once, to be criminal or morally improper..., ch. 8).

Within the space provided by browser games, the players, without external censorship, feel confident and safe to do or express themselves without fear of punishment. This freedom also allows their self-exploration, thus revealing their obscure selves, as Ojeda demonstrates in *Nefando*, where

scenes of violence, animal cruelty, zoophilia, and sexual abuse of children are enjoyed by the players of the game, as described in the following excerpt on one scene where the female character of the game is sadistically beaten: “No sé cuánto tiempo lo hice, pero la sangre llovió y eso estuvo bien. Me gustó mucho” (I don’t know how long I did it, but the blood rained, and that was fine. I loved it so much, ch. 22). As can be seen, the video game becomes a place where a person expresses and unleashes his lowest instincts without any kind of shame or remorse. In this regard, Mónica Ojeda argues that

Lo más oscuro, lo abyecto y lo obsceno, son zonas de lo humano difíciles de explorar, no sólo por lo que entrañan, sino porque normalmente preferimos mirar hacia otra parte. Se trata de zonas en donde mirar resulta doloroso. Por eso, la escritura de 'Nefando', en cada uno de sus registros, es una forma necesaria y verdadera de encontrar un lenguaje que desafíe el silencio que queda frente a lo abominable. [The darkest, the abject, and the obscene are areas of the human that are difficult to explore, not only because of what they imply but because we usually prefer to look elsewhere. These are areas that are painful to look at. Hence, the writing of *Nefando*, in each one of its registers, is a way of finding a language that challenges the silence that remains in the face of the abominable]. (Reche, 2016, par. 3-4).

In this virtual world, the interplay between the players and the game and the players with each other takes place in the forums of the gamer community. This is described in the novel in a whole chapter, in which the video game urges the players to immerse and interact with each other and share their experiences about the game.

Like in other video games, the violent narrative of *Nefando* influences the behavior of the players, so that one of them recounts, also referring to the woman protagonist of the game, that while playing, “el cocodrilo se subió a la cama y empezó a comerse a la dormida. Me di cuenta de que podía golpearlo para que se detuviera, pero no lo hice” (the crocodile got on the bed and began to eat her while sleeping. I realized that I could hit the crocodile to make him stop, but I didn’t, ch. 22). So, it is evident that the player is encouraged to continue with the narrative plot of the game until the end, no matter how perturbing it may be, as another of the characters says while playing the game and watching a video of a man cutting off his penis, and

albeit the repulsion he experiences, he forces himself to watch it because he feels that is his role and duty (ch. 22).

Ojeda portrays *Nefando* as a game that, without being playable or fun, “atrapaba a sus jugadores pero no porque los divirtiera, sino porque tenía el poder de despertar una curiosidad... morbosa, que se iba agigantando...” (caught the players not because it amused them, but because it had the power to arouse a curiosity... morbid, which was getting bigger..., ch. 14), because, as stated by one of the characters, “todos nos sentimos atraídos hacia lo que nos provoca repulsión y queremos espantarnos aunque no nos guste admitir que el espanto es placentero” (we are all drawn to what disgusts us, and we want to be frightened even though we do not like to admit that fright is pleasant, ch. 12).

Therefore, the novel demonstrates that digital spaces are the perfect platforms to express the violence and most awful things people can do, as well as the thoughts and feelings regarding these acts, and also that, in the game, the fear derived from the loathsome violence that abounds within the Dark Web is shocking because it exposes our true selves. Accordingly, the discussion of the players regarding the game, their feelings, assumptions, depravities, and fears shows that the fascination for the disturbing and forbidden is part of human beings’ nature. The pain of others and the pleasure of watching it in the video game awakens and reveals players’ hidden desires, allowing them to see the most detestable of themselves and the horror caused by it that only can be seen through the video game.

From all the previously discussed, it is clear that *Nefando* connects the Dark Web’s culture of horror with the real world to reveal the unspeakable and most horrifying of humankind.

Conclusion

After the short analysis made in this article, it can be concluded that Mónica Ojeda’s novels *Mandíbula* and *Nefando* demonstrate how horror and technology intermingle in the world of the Internet, converting it into a platform for digital cultures of horror. They reveal how the Internet and its digital cultures shape and influence the collective psyche and popular culture. This is so because the Internet provides a fast and easy way to spread all kinds of content, which makes it the ideal place for the development and

growth of digital cultures of horror. Hence, Mónica Ojeda uses these digital cultures to write her fiction and expose the reality we live in today.

The study shows that the narratives of digital horror cultures are dynamic and participatory, so they incorporate elements of other cultural products and folklore. In the case of creepypastas, Ojeda displays how horror legends circulating on the Internet came out of the need to express and assimilate the fears of contemporary life, which shows that we live in a culture of horror. Likewise, she displays the constant interaction between this type of narrative and other cultural expressions, like literary works, thus making it part of today's popular culture. As for video games, Ojeda unveils the horror motifs present in them and some aspects of the digital culture of gamers, like that since browser games lack censorship, the players are likely to show their dark side and lowest instincts, and also that, in this virtual world the interaction between players and game occurs through the forums of the gamers' communities. Furthermore, the violent narrative of the game influences the behavior of the players, therefore showing all the wickedness that human beings carry inside them. In short, Ojeda's fiction connects the horror of the Internet with the physical world to shed light on how these digital cultures shape us.

These findings bring the Internet and its narratives and cultures to the fore, demonstrating its great power over popular culture and literary creation and the development of contemporary literature. In this way, this work aims to contribute to current knowledge on the interdependence and mutual influence between literature and narratives and cultures existing on the Internet.

References:

- Balanzategui, J. (2019). Creepypasta, 'Candle Cove', and the digital gothic. *Journal of Visual Culture*, 18(2), 187–208. <https://doi.org/10.1177/1470412919841018>.
- Beville, M. (2009). *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Editions Rodopi
- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge
- Botting, F. (2008). *Limits of horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester University Press
- Boyer, T. M. (2013). The Anatomy of a Monster: The Case of Slender Man. *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2(2), 240-261. <https://doi.org/10.5325/preternature.2.2.0240>
- Carbajal, P. M. (2020, August 9). Mandíbula, de Mónica Ojeda, una novela poderosa. Pablo Martín Carbajal Blog, 29 Aug. 2020,

- <https://pabloomartincarbajal.com/monica-ojeda-mandibula/>.
- Carretero S., A. (2020). Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda.
- Revista Úrsula, 4, 14-31. https://www.academia.edu/44800404/Los_lazos_de_la_violencia_lirismo_y_horror_en_la_narrativa_de_M%C3%B3nica_Ojeda
- Claudia. (2021, April 19). Mónica Ojeda Included in the selection of the 25 best narrators by «Granta» Magazine. CBQ Agencia Literaria, News. <https://agencialiterariac bq.com/en/monica-ojeda-incluida-en-la-seleccion-de-la-revista-granta/>
- Chess, S. & Newsom, E. (2015). Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137491138>
- Evans, T. H. (2018) Slender Man, H. P. Lovecraft, and the Dynamics of Horror Cultures. In B., Trevor & M. Lynne (Eds.), SlenderManisComing (pp. 128-140). Utah State University Press. <https://doi.org/10.1515/fabula-2020-0010>
- García, A. (2016, March 7). ‘Mandíbula’ es una novela que explora lo femenino-monstruoso. El Comercio. <https://www.elcomercio.com/tendencias/mandibula-novela-escritora-libro-literatura.html>
- Navarro M., M. (2016). Eldolor y el sexo más abyectos: Tratamiento de la violencia en Nefando de Mónica Ojeda. BA Thesis, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016. <https://llibrary.co/document/q0240ogy-dolor-sexo-abyectos-tratamiento-violencia-nefando-monica-ojeda.html>
- Ojeda, M. (2016). Nefando. Candaya S.L. Ojeda, M. (2018). Mandíbula. Epulibre
- Powell, D. (2017). Digital Dissonance: Horror Cultures in the Age of Convergent Technologies. [Doctoral dissertation, University of Central Florida]. <https://stars.library.ucf.edu/etd/5482>
- Reche, E. (2016, October 8). Mónica Ojeda: “‘Nefando’ trata de comprender el dolor del otro. elDiario.es, Cultura. https://www.eldiario.es/murcia/cultura/monica-ojeda-nefando-comprender-dolor_1_3793915.html
- Santilli, P. (2007). Culture, Evil, and Horror. The American Journal of Economics and Sociology, 66(1), 173–194. <http://www.jstor.org/stable/27739626>
- Taylor, T. R. (2020). Horror Memes and Digital Culture. In B. Clive (Ed.), The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic (pp. 985-1003). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8>
- Tolber, J. A. (2018). Dark and Wicked Things. In B., Trevor & M. Lynne (Eds.), SlenderManisComing (pp. 91-112). Utah State University Press. <https://doi.org/10.1515/fabula-2020-0010>

The Rhetoric of Videogame between *Elocutio*, *Dispositio* and *Inventio*: a Theoretical Proposal

Aldo Baratta

Sapienza University of Rome
(Italy)

Abstract:

The hegemony of digital culture has imposed a shift in the way of understanding narrative logics, which can no longer ignore a transmedia perspective. The task of comparative literature should be to study the new narrative modes using its own tools – especially rhetorical ones – through to a comparison between the different media that takes into account the specificities of each one. The aim of this intervention is therefore to study the rhetoric of the videogame, the figural set suitable for its specific narratives. From the figurality of *dispositio*, we have different perspective modes through the camera control and the camera angles between first person, third person or isometric. In elocutive figurality, we find direct effects on the level of expression such as photography between the use of light and colors, or the difference between the use of music in a diegetic and extra-diegetic way. Finally, the figurality of the *inventio* can be reread according to the intuitions of Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* relating to the degree of stature of the character: based on the freedom offered to the player and his way of interfacing with the physics of the game – intended both as the environment that like the other characters –, the videogame can change its narrative arrangement, now configuring itself according to a mythical mode – the player has full control of the surrounding world as it is totally superior to it, as in *Minecraft* and in the crafting games –, or romantic mode – the player has more limited control but can still intimately affect the structures, as in the latest *Zelda* or *Portal* –, or high-mimetic mode – the player has no control over the environment, but is superior to other characters as in most video games centered around the combat system –, and so on.

Keywords: Transmediality, Videogame, Rhetoric, Figurality

1. The tasks of Comparative Studies: dealing with the widespread narrativity

Comparative Studies were born under the banner of transmediality. In the inaugural lecture of the French Literature course he held at the University of Marseille in 1830, Jean-Jacques Ampère established the genesis of the discipline by stating that «C'est de l'histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples que doit sortir la philosophie de la littérature et des arts» (Ampère, 1830, 8). Alongside literature, in an inflexible syntagm, the other arts are mentioned as well, in an aesthetic circumscription that does not envisage hierarchies of value between the verbal text and the further configurations of textuality. This equal conception of the media cosmos is particularly urgent in the «narrarchie» (Salmon, 2007) that we inhabit today, an epistemic era during which the tale has become a logic of power and a source of scientific truth. The text is detonated in a polymorphic proliferation that abandons the verbal component and welcomes new forms of expression – audiovisual in particular –, as Barthes himself reminded us in the famous opening of *Introduction à l'analyse structurale des récits*:

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits: le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint, le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation (Barthes, 1966, p. 1).

For this reason, we need to study fiction closely, understand its specificities, analyze the media that convey it and assimilate its substance. To do this, Comparative Studies can offer us essential tools, which borrow from the traditional rhetorical analysis: faced with metamorphic textuality, the discipline must become fluid as the object of its study; certain prejudices are no longer admissible.

While it is true that literature has assimilated many narrative forms from other media – just think of the photographic nature of the modernist novel, or of certain similarities between the postmodern novel and cinemato-

graphy –, the opposite is also true: new media have carried off many rhetorical strategies from the literary phenomenon. Perhaps it is true that literature is no longer the main medium, the strongest art form, but it is certainly the most present because it lives in each of the other media as a sort of echo of the Freudian Father: the new mediatic systems have fed on it in a totemic meal, to quote the symbolism of *Totem und Tabu* (Freud, 1913).

This osmosis process has been accentuated by the digital revolution and the advent of digital culture, which have contributed to bringing together the different narrative phenomena in a single transmedia and intermedial fiction. One of the main manifestations of the new digital tale, the videogame, is in fact a text that recovers several discursive performances of the literary archetype, in a filiation that is above all adaptation. The aim of this intervention will then be to study the rhetorical structure of videogame by borrowing the terminologies and taxonomies of the literary text. The comparative analysis will highlight the specific properties of the videogame medium and what could be the figural set suitable for its narratives, paying attention not to disperse the boundaries of each semiotic jurisdiction and demonstrating how the rhetoric of the literary text must adapt in the transition from one medium to another.

2. The figurality of videogames: a tripartite division

As in the literary text, in the videogame text the figural action intervenes as a departure from traditional communication. Quoting and adapting Barthes, we then say that the videogame figure is a deviation from «le degré zéro de la programmation» (Barthes, 1953): Game Designer, which is the instance most similar to that of the author, makes alterations in the specific components of the text – for example, on the audiovisual level, on the informative one, and on the interactive one – to convey a message.

The field of videogame text is particularly interesting because in the videogame the figure really appears as a union between content and form, a space of tension between the conceptual and technical level; together, they set up a theme, or a certain semantic declination. The figure of the videogame is something dynamic, active, industrious. It is no coincidence that Ian Bogost speaks of a «procedural rhetoric» in the case of a videogame (Bogost, 2007), that is, of a mutual collaboration between the elements of the text – video, audio, camera, UI, button layout, physics, etc. – as if it were a mecha-

nism. The contingency of digital narrative, unlike the verbal one, requires immediate and reciprocal contact with its addressee, who is thus called to interact with the text through a figure capable of coordinating the narrative movement according to the single textual circumstance, in a more elastic rhetoric than the literary progenitor. The two districts of the videogame text – the plot and the gameplay, which can be associated with what in Linguistics corresponds to the pairing between signified and signifier – are therefore inseparable, and constantly collaborate in an unstoppable dialectic for the working of the narrative engine.

It is possible to subdivide and catalog the figurality of the videogame by recovering what the ancient rhetoric had dictated and adapting it to the specific conformation of the medium. In a famous passage, Quintilian spoke of five moments of rhetorical activity:

Omnis autem orandi ratio, ut plurimi maximique auctores tradiderunt, quinque partibus constat: inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione (utroque enim modo dicitur). Omnis vero sermo, quo quidem voluntas aliqua enuntiatur, habeat necesse est rem et verba. Ac si est brevis et una conclusione finitus, nihil fortasse ultra desideret: at oratio longior plura exigit. Non enim tantum refert quid et quo modo dicamus, sed etiam quo loco: opus ergo est et dispositione.¹

For obvious reasons the last two – *actio* and *memoria* – are not present in either the literary or the videogame text. The remaining figural operations, on the other hand, regulate the narration in both media, dealing respectively with the «quid» – what to say, *inventio* –, the «quo modo» – how to say it, *elocutio* – and the «quo loco» – in what order, *dispositio*. Let's then proceed to theorize a possible videogame figurality by keeping faith with this tripartite division and using some of the main and most recent videogame products as samples.

¹ Quintilian, *Institutio oratoria* III, 3.

2.1. *Elocutio*, the expression field

In literature, the elocutive dimension covers figural maneuvers on the level of pure language like phonetics or syntax: within it we find those common sense has baptized as rhetorical figures – onomatopoeia, rhyme, anaphora, alliteration, metaphor, litotes, apostrophe, etc. In the videogame text, however, the expressive membrane from strictly verbal becomes audiovisual: the language of the videogame is no longer based on words, but on sound and image. The alterations produced by the elocutive intentionality therefore concern the specific expressive matter of the medium, such as for example the direction of the photography –lights, colors – and the sound effects – soundtrack, ambient music, audio editing.

2.1.1. Photography

For what concern lighting design, we can state by borrowing cinematic terminology that lighting can be either diegetic, when it comes from an element internal to the story, or non-diegetic, when the source of light is external to the fiction world. We note the difference using the same videogame, *Bloodborne* (2015), as a witness: in the first image (see fig. 1), there is a lamp that illuminates the room, an object physically present and explicit in the reality of the game; in the second one (see fig. 2), that corner is not illuminated by something present in the story but by an external, authorial light, which suggests to the player to continue in that direction.



(Figure 1) *Diegetic lighting* in *Bloodborne*.



(Figure 2) *Non-diegetic lighting in Bloodborne.*

Like lighting, the color design also responds to a figural need and a specific investment in narrative sense. The color can represent an implied message to the addressee, suggesting the correct path: in Naughty Dog games, the color yellow highlights where the player can climb (see fig. 3 and 4). Or, using the well-known psychology of colors, they can characterize the surrounding world: in *Cyberpunk 2077* (2020), chromatic schizophrenia suggests a composite and posthuman reality, in which different genders, races, ideologies, etc. coexist (see fig. 5).



(Figure 3) *Climbing in Uncharted 2.*



(Figure 4) *Climbing in The Last of Us.*



(Figure 5) *Colors in Cyberpunk 2077.*

2.1.2. Sound effects

Even music can be diegetic and non-diegetic, depending on its more or less contingent presence in the game world. In *Death Stranding* (2019), the adventure of the protagonist is accompanied by the most famous tracks of various really existing groups, such as Low Roar and Silent Poets; however, within the reality that the text simulates there is no music player, and the music therefore comes from another dimension that has nothing to do with the substance of the story outside of a dramatic and immersive function. In *Grand Theft Auto V*, each car is on the contrary equipped with a radio that the addressee can access through an interaction carried out by the character himself: music is part of the game world, it is perceivable both by the player and by his avatar.

Furthermore, the sound effects are fundamental as they help the player's immersion: many war games push towards the absolute sound realism of weapons, in order to return as much as possible the same sensations of the authentic experience.

2.2. *Dispositio*, the information field

The dispositive dimension has to do with figural actions on the level of information, that is how the text offers its data to the addressee: within it we find all the narrative operations that Gérard Genette has cataloged and described in *Figures III*, founder of modern narratology – order, duration, frequency, mode, voice, etc. (Genette, 1972). In the videogame text there is too a narrating instance that manages and regulates the flow of information: there are many strategies and procedures through which the gamer can obtain instructions on how to best receive tale features. Beyond the obvious similarities between the storytelling of literature and the storytelling of the videogame – the common presence of flashbacks and flashforwards, rhythm effects, extradiegetic or intradiegetic narrators, etc. –, it is above all in what

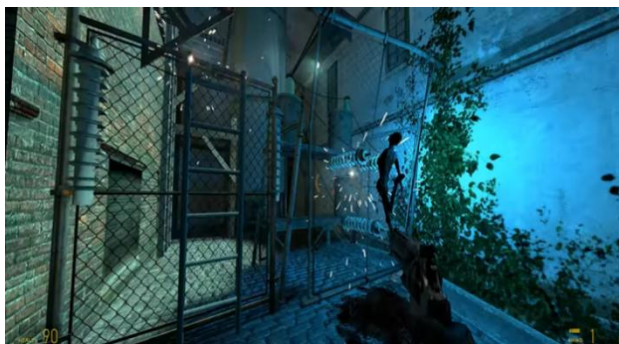
Genette defined «mode» – or else «la régulation de l'information narrative» (Genette, 1972, 251) – that it is possible to find a coincidence between the figural businesses; a coincidence which, however, takes into account the properties of each medium. In particular, Genette speaks about a quantitative gradation – the distance – and a qualitative gradation – the perspective. In videogame, the distance corresponds to the dialectic between telling – minimum information and maximum of informer – and showing – maximum information and minimum of informer –, based above all on the User Interface and on what the player can see on the screen; the perspective coincides instead with a data filtering system where camera positioning replaces the character focalization.

2.2.1. Screen and UI

Tutorials, that are guides to the fruition of the game, can be explicit or implicit depending on the type of storytelling that the figural principle wants to set up – telling or showing. Below, two specular situations: in the first one, from *Assassin's Creed* (2007), clear information appears to the player, since it is the game that instructs the action through a clearly visible text window (see fig. 6); in the second one, from *Half-Life 2* (2004), the presence of a corpse on the electrified grate suggests danger without an actual writing imprinted on the screen (see fig. 7).



(Fig. 6) *Tutorials in Assassin's Creed.*



(Fig. 7) *Tutorials in Half-Life 2.*

The signaling of the correct path can also come through more traditional information devices as well as more subtle instruments such as light and colour. Again, the communication that the game has with the gamer can be more or less implicit: in *Dead Space* series, pressing a button corresponds to a light path generated by the character's armor that indicates the next destination (see fig. 8); in *Uncharted 3* (2011), on the other hand, it is the movement of the birds that suggests to the player which direction to take during an escape from enemies, with a much more veiled but still effective message (see fig. 9).

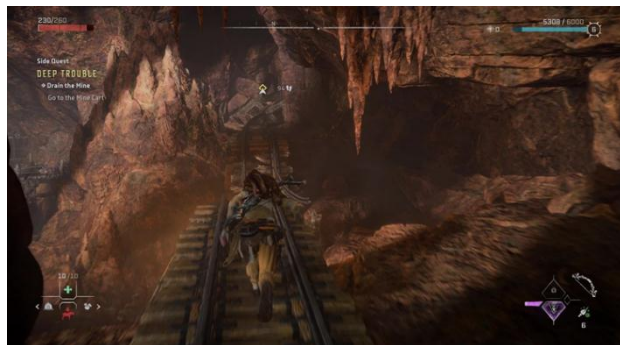


(Fig. 8) *Exploration tips in Dead Space.*



(Fig. 9) *Exploration tips in Uncharted 3.*

In turn, even the compass can be made available to the player according to different quantitative gradations and figural applications of distance. In most open-world games such as *Horizon Forbidden West* (2022), waypoints are constantly and clearly imprinted on the screen without the player having to worry about navigating the game world independently (see fig. 10); it is therefore a non-diegetic tool. But in other games such as *The Last of Us* (2013), it is the various elements of the scenario that silently constitute indicators useful for exploration: the bridge that can be observed in the image stands out from the environment thanks to the color and it gets closer and closer in a realistic way as the player continues on his journey, without any marker that communicates the distance in an artificial way; it is then a diegetic tool. (see fig. 11).



(Fig. 10) *Waypoint in Horizon Forbidden West.*

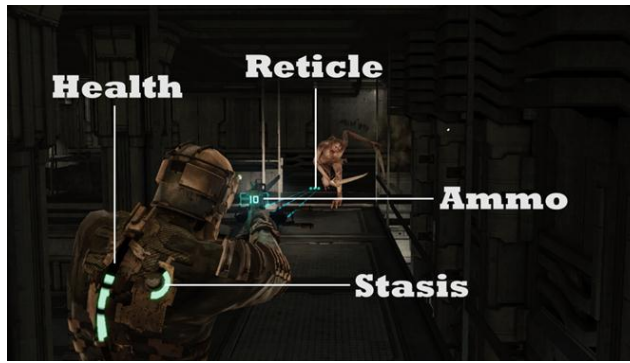


(Fig. 11) *Waypoint in The Last of Us.*

Finally, even the UI or User Interface proper can be non-diegetic – in *Horizon Zero Dawn* (2017), an essential element for gameplay such as the life bar is communicated to the player through a dedicated window that goes beyond the game world (see fig. 12) – and diegetic – in *Dead Space* (2008), it is the protagonist's armor itself that displays parameters such as vital signs and number of ammunition, thus remaining within the fictional perimeter (see fig. 13).



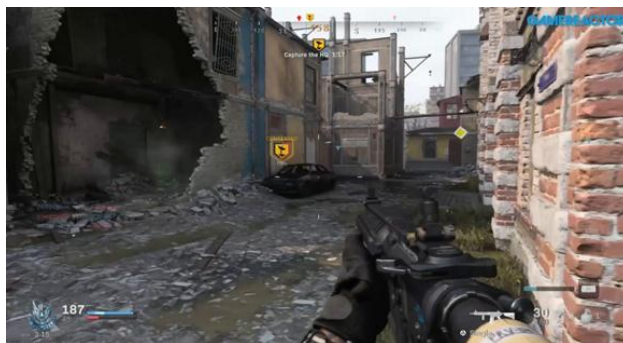
(Fig. 12) *UI in Horizon Zero Dawn.*



(Fig. 13) *UI in Dead Space.*

2.2.2. Camera positioning

As mentioned, camera positioning is equivalent to the focalization of the character, that is the exceptional perspective through which we witness the story. If Genette distinguishes the perspectives between internal, external and 0 focus, we can do a similar thing with the videogame: we thus have a first person game (see fig. 14) when the camera is placed according to a subjective view as if we were looking at the game world through the eyes of the character, a second – to tell the truth, very rare – (see fig. 15) when the camera assumes the point of view of another character engaged in observing the movements of the protagonist, a third (see fig. 16) when the camera follows the protagonist at close range – often positioned above and just behind his shoulder –, and an isometric view (see fig. 17) – a camera that represents a three-dimensional scene by maintaining the proportions of objects along all three axes of space, with no vanishing point.



(Fig. 14) *First-person camera in Battlefield 4.*



(Fig. 15) *Second-person camera in Kingdom Hearts 2.*



(Fig. 16) *Third-person camera in God of War.*



(Fig. 17) *Isometric view in Dragon Age Inquisition.*

Camera positioning also structures the level design, that is, the spatial geography through which the world to be explored is modeled, and consequently setting the direction – or directions – to travel. In the first *Super Mario Bros.* (1985), the character is positioned on the left of the screen and the shot shows a large portion of the environment on the right, suggesting to the player that he must continue in a linear progress (see fig. 18). In the first *Metroid* (1986), the character is in the exact center of the shot, and in fact she can go both left and right in a semi-linear exploration (see fig. 19).

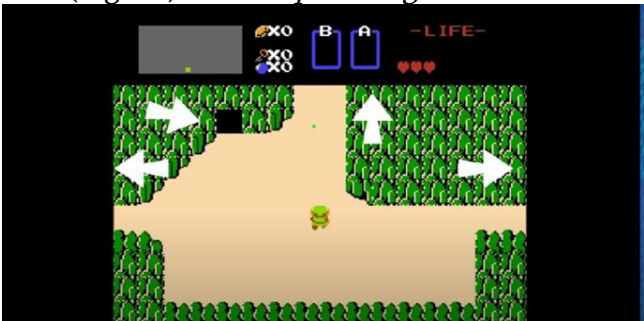
In the first *Zelda* (1987), the map opens up, the shot shows different roads, but the closest one is definitely the cave, which is the first place to visit since Link the protagonist will find a sword there (see fig. 20).



(Fig. 18) *Camera positioning in Super Mario Bros..*



(Fig. 19) *Camera positioning in Metroid.*



(Fig. 20) *Camera positioning in The Legend of Zelda.*

2.3. *Inventio*, the interaction field

The inventive dimension concerns figural interventions on the level of narrative materials, that is, on how the individual elements that are part of the fictional world are positioned in an argumentative geometry to convey a certain meaning; as Valentina Sturli recently wrote, collecting Francesco Orlando's notes: «it is about understanding the way in which the single text and the single author create and organize the semantic materials they use» (Sturli, 2020, 27-28, *my translation*). The figure of the *inventio* then becomes a sort of toll to be paid to enter the text, a passage that the contents of the extra-textual world must cross; Sturli again, describing Orlando's theoretical purpose: «his practice aims to be an investigation of the processes through which a single literary text models its referents and creates its specific world in a dialectical relationship between mimesis and convention» (Sturli, 2020, 30, *my translation*). In the videogame, inventive figurality asserts itself above all as a register of interactions between the factual and the fictional world, that is between the action of the player – what he can do in reality – and the action of the character – what he can do in the game world: the narrative materials are thus reorganized according to the relationship created between the two conceptual universes.

This takes place through two devices specific to the medium: the button mapping and the physics of the game world. Button mapping – or layout – becomes the main channel through which the gamer enters the game world and affects it; the commands translate an intention into action and therefore into an effect. The button layout is a window on the game world, a frame that structures it intimately; the narrowness of the buttons presupposes a selection of the actions that can be carried out, and therefore a design that established them. The physics of the game world, or the rules to which it is subject, instead determines the player's potential, what he can do based on the skills of the character he plays: not all actions – such as jumping, climbing, fighting, flying, speaking – have been programmed as possible, and therefore different configurations foresee a different treatment of the narrative materials. The theoretical reference that I consider closest to this typical setting of the videogame is what Northrop Frye wrote about «fictional modes», and in this case on the «degree of stature of character»:

In the second paragraph of the *Poetics* Aristotle speaks of the differences in works of fiction which are caused by the different elevations of the characters in them. In some fictions, he says, the characters are better than we are, in others worse, in still others on the same level. This passage has not received much attention from modern critics, as the importance Aristotle assigns to goodness and badness seems to indicate a somewhat narrowly moralistic view of literature. Aristotle's words for good and bad, however, are *spoudos* and *phaulos*, which have a figurative sense of weighty and light. In literary fictions the plot consists of somebody doing something. The somebody, if an individual, is the hero, and the something he does or fails to do is what he can do, or could have done, on the level of the postulates made about him by the author and the consequent expectations of the audience. Fictions, therefore, may be classified, not morally, but by the hero's power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same (Frye, 1957/2020, p. 33).

It is this idea of "weight" that I intend to recover in order to classify the figural operations of an inventive type within the videogame: the player's intrusion into the game world can only cause a force of gravity which must precisely be managed by an adequate physical apparatus, by a set of rules. The fictional modes would then depend on the seriousness of the player's intention, that is, on the weight of his actions, on what he is allowed to do or not. Based on how the protagonist is portrayed in respect to the rest of characters and the environment, the text can make the player interact in different ways: as a general assumption, the greater the physics of the world, the greater the power of the character, the greater the player's freedom. It is possible to propose a typological division of videogame genres – and therefore a classification of the narrative treatment – by borrowing Frye's statements, depending on the physics of the game in question.

2.3.1. Button mapping

Any intention of the player, to be realized, must be channeled and made programmable through the input of a button; behind the selection of the commands, also on the basis of their positioning on the game controller, an incisive planning emerges on the part of the Game Designer, as in the case of an author who carefully orders the inhabitants of his literary text to evoke

to his reader a certain interpretation and therefore a specific interaction. In *Ico* (2001), for example, the most important action to be performed throughout the game is to take the female protagonist Yorda by the hand to escort her on her journey; an entire button is dedicated to this single action, and this conveys to the player the importance of that gesture, the absolute need to protect the girl. Or, in *Assassin's Creed* (2007), the protagonist's actions are divided into high-profile and low-profile actions, depending on the pressure of the R1 button: the avatar can alternatively walk or run, commit a silent murder or a public execution, push people gently or push them violently, and so on. The player then has two different approaches to play, one devoted to spectacularity and one to stealth, and the narrative of the text changes considerably.

2.3.2. Physics of the game world

As Frye proposed to classify literary genres according to the degree of the protagonist, that is according to what he can do with respect to the other characters and the environment in which he lives, it is legitimate to act with a conceptually identical procedure in the case of videogame genres. About the mythic mode, Frye writes:

If superior in kind both to other men and to the environment of other men, the hero is a divine being, and the story about him will be a myth in the common sense of a story about a god (Frye, 1957/2020, p. 33).

The player has full control of the surrounding world as it is totally superior to it; physics is at its best, the player dictates the rules, there is a potentially unlimited level of interaction. In short, the character is a divinity, just as Frye states in the literary text. Examples of this genre are crafting games and sandboxes like *Minecraft* (2011), where the player has full freedom and can create whatever he wants.

Next comes the romantic mode:

If superior in degree to other men and to his environment, the hero is the typical hero of romance, whose actions are marvellous but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are

natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability once the postulates of romance have been established (Frye, 1957/2020, p. 33).

In the romantic way, player has more limited control but can still intimately affect the structures of the world, shaping the rules of physics that exist thanks to his superior abilities. In this case, the interaction is based on the plurality of approaches within a closed repertoire; physics is exploited, there is a high level of interaction. The character is a hero or a wizard, an individual with particular attributes. He is not a god who can create from nothing, but thanks to his extraordinary abilities he can shape the world however he wants using the laws of physics to his advantage. This is what happens in Immersive Sims like the latest *Zelda* (2017) or *Dishonored* (2012) or *Portal* (2007), in which the player acts on pre-established tracks which however offer a range of different solutions based on the inventiveness and the different exploitation of the powers at one's disposal.

Then, the high-mimetic mode:

If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the high mimetic mode, of most epic and tragedy (Frye, 1957/2020, 33-34).

In the high-mimetic world, one of the two most common genres together with the low-mimetic both in the literary medium and in the video-game one, player has no control over the environment, but is superior to other characters – the enemies: the focus of the game is concentrated on the combat system, therefore physics is not very accurate; there is a medium level of interaction. In other words, the interaction and the playful value depend on the physical extraordinariness – and not magical, as in the romantic mode – of the protagonist, on how easily the character can overwhelm his enemies, but the player cannot in any way act on the surrounding environment which seems to have almost no physical laws unlike the bodies of the other characters. Great examples are action games like *Devil May Cry* series and shooters games like *Battlefield* series.

In penultimate position, the low-mimetic mode:

If superior neither to other men nor to his environment, the hero is one of us: we respond to a sense of his common humanity, and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience. This gives us the hero of the low mimetic mode, of most comedy and of realistic fiction (Frye, 1957/2020, 34).

The novel and the open-world game are the two main narrative practices in their respective media, and they both belong to the low-mimetic mode. Player controls a character who has the same attributes as a human and who is therefore unable to influence the environment or overwhelm the enemies: this connotes the videogame text in a realistic way, and accentuates the importance of the plot at the expense of gameplay freedom; physics is at a minimum, there is a low level of interaction. In short, the player can do very little: he can only enjoy a story and act minimally. *The Last of Us* (2013), for instance, is a game with a high cinematic imprint, where the player limits himself to following the path traced by the Game Designer without being able to alter it in any way or solve it according to his own ingenuity, because the purpose of the text is to make one enjoy his narrative. Or, in open-world games like *The Witcher 3* (2015) the protagonist, although free to roam freely in a vast world, is still bound to certain actions: he cannot fly, he cannot climb, often he cannot jump over obstacles even if they are not very high, and generally he cannot interact with the scenery precisely because physics is not particularly developed.

Finally, the ironic mode:

If inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration, or absurdity, the hero belongs to the ironic mode. This is still true when the reader feels that he is or might be in the same situation, as the situation is being judged by the norms of a greater freedom (Frye, 1957/2020, 34).

Player's approach to the game world is very limited, he cannot do what he wants: commands are highly restricted and do not correspond to complete and free actions but only to supervised and pre-calculated movements; the game has strict rules that subdue the character as tracks that structure the

experience; physics is almost non-existent, the interaction level is close to 0. For example, there is no command to jump or a command to make a light or heavy attack, but these and other actions are triggered by pressing a contextual commands. It is the structure called «quick-time event» present in *Heavy Rain* (2010): some sequences of the game are not actually played through the interaction with the buttons, but are rather like cutscenes during which the players can command the character certain actions by pressing a single button reported on the screen as a sudden prompt and unrelated to a preset mapping. Or, graphic adventures such as *Monkey Island* series, otherwise defined as «point and click games» due to the only action that can be performed: point the cursor on the game screen towards certain sensitive points – such as objects, characters, places – and click to realize a particular action on them; in this case, therefore, there is no button mapping at all. In short, the character does not seem to possess our action skills, since there is no precise coincidence – as in other games – between the player's intention and the avatar's action: there is no jump button, rather a universal command that is used also for other actions depending on the context.

3. Conclusions

With this work we have tried to demonstrate how the figural operations typical of the rhetoric of the literary text can act, with the necessary media transcodes, also in the videogame text. The grammar of the tale thus turns out to be common to every expression of the narrative, and the task of Comparative Studies is precisely that of extending its field of investigation and untangling the meshes of widespread narrativity through tools – in this case, rhetorical analysis – as elastic as possible, never little formulas to be applied mechanically but always contingent investigation articulations.

References:

Books:

- Ampère, J. (1830). *De l'histoire de la poésie. Discours prononcé à l'Athénée de Marseille, pour l'ouverture du Cours de littérature, le 12 mars 1830*. Faissat aîné et Demonchy.
- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, 8, 1-27.
- Bogost, I. (2007). *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. MA: The MIT Press.
- Freud, S. (1913). *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Hugo Heller & Cie.
- Frye, N. (2020). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press (Original work published 1957).
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Éditions du Seuil.
- Quintilian, *Institutio Oratoria III*.
- Salmon, C. (2007). *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. La Découverte.
- Sturli, V. (2020). *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*. Quodlibet.

Videogames:

- (2007) *Assassin's Creed*. [PlayStation 3], Ubisoft.
- (2013) *Battlefield 4*. [PlayStation 3], Electronic Arts.
- (2015) *Bloodborne*. [PlayStation 4], Sony Computer Entertainment.
- (2020) *Cyberpunk 2077*. [PlayStation 4], CD Projekt.
- (2008) *Dead Space*. [PlayStation 3], Electronic Arts.
- (2019) *Death Stranding*. [PlayStation 4], Sony Computer Entertainment.
- (2005) *Devil May Cry 3: Dante's Awakening*. [PlayStation 2], Capcom.
- (2012) *Dishonored*. [PlayStation 3], Bethesda Softworks.
- (2015) *Dragon Age Inquisition*. [PlayStation 4], Electronic Arts.
- (2018) *God of War*. [PlayStation 4], Sony Computer Entertainment.
- (2013) *Grand Theft Auto V*. [PlayStation 3], Rockstar Games.
- (2004) *Half-Life 2*. [Microsoft Windows], Valve Corporation.
- (2010) *Heavy Rain*. [PlayStation 3], Sony Computer Entertainment.
- (2022) *Horizon: Forbidden West*. [PlayStation 5], Sony Computer Entertainment.
- (2017) *Horizon: Zero Dawn*. [PlayStation 4], Sony Computer Entertainment.
- (2001) *Ico*. [PlayStation 2], Sony Computer Entertainment.
- (2005) *Kingdom Hearts 2*. [PlayStation 2], Square Enix.
- (1986) *Metroid*. [Famicom Disk System], Nintendo.

- (2011) *Minecraft*. [Microsoft Windows], Mojang AB.
- (2011) *Portal 2*. [Microsoft Windows], Valve Corporation.
- (1985) *Super Mario Bros.*. [Nintendo Entertainment System], Nintendo.
- (2013) *The Last of Us*. [PlayStation 3], Sony Computer Entertainment.
- (1987) *The Legend Of Zelda*. [Nintendo Entertainment System], Nintendo.
- (2017) *The Legend of Zelda: Breath of the Wild*. [Nintendo Switch], Nintendo.
- (1990) *The Secret of Monkey Island*. [Microsoft Windows], LucasArts.
- (2015) *The Witcher 3: Wild Hunt*. [PlayStation 4], CD Projekt.
- (2009) *Uncharted 2: Among Thieves*. [PlayStation 3], Sony Computer Entertainment.
- (2011) *Uncharted 3: Drake's Deception*. [PlayStation 3], Sony Computer Entertainment.

Georgian Literature as Part of World Literary Heritage. A Brief Introduction.

Irma Ratiani

President of Georgian Comparative Literature Association
Director of TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature
(Georgia)

Keywords: Georgian Literature, World Literature, Cultural Heritage

Georgia is a lot of things at the same time.

Fascinating landscapes and old churches, renowned wine and delicious cuisine, polyphonic song and magnificent dance, far-reaching traditions and customs, unique ornaments and inscriptions, archeological treasures and iconography, orthodox faith and religious tolerance...

All this together expresses the historical spirit of the Georgian nation and its significance in the history of World culture.

And yet, we Georgians say: Georgia is Rustaveli's country. It was He, Shota Rustaveli, Middle Ages author, who wrote the Great Georgian Book, in which he condensed the Georgian cultural genius, and which is called: *The Knight in the Panther's Skin*.

Literature in Georgia has always performed the function of an intellectual leader: due to its high – quality writing, the country has always represented a significant landscape of the world literary and cultural process.

The Georgian alphabet was created in the third century and is among worlds' 14 alphabets.

In 2016, UNESCO added Georgian alphabet to the list of Intangible Cultural Heritage of Humanity. Despite the fact, that Georgian history and cultural consciousness begin already within the pagan period, at the ancient pre-historical stage, the history of Georgian writing starts from the era of

Christianity, from 4th century. The first literary piece – *‘The Life of St. Nino’* – is dated back almost to the same period.

Due to the fast spreading of the Christianity, in the Early Medieval period Georgia was already included in the European net of Christian writing. All branches of Christian spiritual literature were presented. Starting from 6th–8th rivalry with the Byzantine culture was an evident tendency and became more obvious from 10th century. Exactly in this period, in Greece, on the Mount Athos, Georgian Monastery – *Ivioni* – was established (980-83). In 10th-11th centuries, Georgian monks transformed the Monastery into a theological center of Georgian bibliophiles. Moreover, their activities soon were spread to Antioquia and Bulgaria.

Despite the attempts of already increasing Eastern Empires, Georgia was politically and economically bond with Western European civilization and Georgian culture and literature naturally was developing in the frame of the Western European tradition.

In 11th–12th centuries, Georgia was politically very powerful. The country was ruled by strong monarchs. On the edge of 12th-13th centuries the King of Georgia becomes the Lady, Tamar (a). It was a Golden Era for Georgia, and the heyday of fame for Georgian culture and Literature as well. Exactly at this period “The Knight in the Panther's Skin” was created by Shota Rustaveli and was dedicated to Tamar.

Apart from its aesthetic, philosophical and worldview depth, it is a first text in Georgian literature as well as in European, that reflects the clashing of two huge universes in Georgian culture – The West and the East. The Western principles are revealed in the Christian worldview of the text, in the way of thinking of the author and in its genre of course: the text corresponds to the genre of the European chivalric romance. However, 12th century is already a period of strengthening of the influence of Eastern culture and literature in the European part of Caucasus, and Rustaveli regards with obvious favor the Oriental poetic motifs. However, the meeting of West and East is of “Dialogue-type” with a permanent condition of overcoming resistance, as Georgian literature, as well as the country itself, constantly exists on the border of inner necessity and external determination.

Unfortunately, Georgian literature, so well-shaped and prepared, was not fated to join the European Renaissance.

At this stage of the European literary history, Georgian literature was separated from the Western European literary process due to the tragic political events: inventions of Mongols, soon after of Iran and Ottoman armies. Since 1490 Georgia has been officially disassembled.

As for literature, it was a period of almost three-century silence. In 1453 the fall of Constantinople and strengthening of the Muslim world changed drastically the geo-political and geo-cultural panorama of the Near East. Georgia found itself in the different geo-cultural area, where the Eastern poetic themes and motifs prevailed. Georgian literature had to move closer to the Eastern area as an historically offered alternative. However, Georgia always was keeping West in her mind. From the 17th century, thanks to the efforts of Georgian kings and politicians, the process of returning of Georgian political and cultural life back within the European frame has been started. The crucial role in this process was played by an outstanding writer, diplomat, and the Priest, Sulkhan Saba Orbeliani.

Soon after returning from his diplomatic mission to Europe, Orbeliani published the book – ‘*A Journey to Europe*’, which became the best reminder for Georgians of their roots and history. This work was soon followed by some other texts, written in a style of European Enlightenment.

In the same period, an outstanding Georgian Poet David Guramishvili wrote ‘Davitiani’, philosophical text with didactical accents, which overcame the influence of the Oriental epos. Guramishvili brought back into Georgian literature Christian symbolic. He imbued his verse with the aesthetics of the *Beautiful, Sublime, Great*. He widely opened the gates for Romanticism in Georgian literature and culture.

19th century started with an increasing political influence of Russian Empire in the region and particularly, in Georgia. The main condition of the Treaty of Georgievsk signed by Georgian and Russian Kings – keeping the Georgian throne and the Georgian Church unchanged – was not protected, and from 1801 Russian Empire occupied the whole territory of Georgia.

On the one hand, Russia enjoyed the privilege of an orthodox country, and on the other, she set Georgia against the non-Christian people of Caucasus, depriving her of the needed political distinctiveness. Political and social

reality of Georgia fully reflected the controversial character of the 'New Colonialism'. The literary process, also, was controversial, however, the odor of European Romanticism, introduced by Georgian writers of the previous period overlapped the country.

The era of Romanticism was marked by at least two major events in Georgia, and both were associated with the name of Nikoloz Baratashvili. Firstly, and foremost, Baratashvili merged Georgian romanticism with European Romanticism. His poetry was germinated in the depth of the best traditions of European Romanticism. He managed to establish the essential aesthetic principles of European Romanticism such as prevalence of individualism, mythological and religious depth, activation of folklore archetypes, communion with nature, and anticipation of eschatological end, however, he combined these principles with the idea of national self-awareness, which not only reflected one of the major cultural tendencies of European Romanticism, but it also contributed to the awakening of Georgian national dignity.

"The unity of faith will bring no good for the state, if the character of nations differs", declared 26 years old poet to make Georgians understand, that the political future of Georgia was related not only with religious consent, as it was before, but with national self-cognition, which must save the Georgian identity and statehood.

Baratashvili tragically died at 27. He was young, popular and in love! He adorned with his existence Tiflis, the city, which, for that time already was a city of multiple faces, inhabited by people of different religious belief and social groups, becoming the part of Tiflis bohemian life.

Baratashvili's immediate successor was Ilia Chavchavadze, the leader of a new political and public movement, started from 1860s in Georgia.

Besides, his crucial role in the political and social life of Georgia, he established the principles of Critical Realism in Georgian literature. Ilia contributed to the Europeanization of Georgian political thought and social order, spearheaded a new banking and educational reform, however, he also was a man who led the principles of Critical Realism in Georgian literature. Georgian critical Realism, from its very beginning, was well acquainted with the main themes of European Critical Realism, as well as of the Russian, bringing up issues such as: the impossibility to achieve human happiness and independence in the society based on the primacy of money, on the one hand, and – the problem of the global incompatibility between a person and

the world, on the other. However, again and again, the idea of national dignity and political independence remains the main idea of Georgian critical realism.

"Ourselves must belong to us" – declared Ilia Chavchavadze, as a formula of future political goal for Georgia and whole Caucasus. He was joined by Akaki Tsereteli, Iakob Gogebashvili, and of course, Vazha Pshavela, one of the most significant writers and thinkers in the history of Georgian literature, whose ethical and social values of his characters go beyond the standard of narrow separatism, reaching the deepest layers of humanism. His attention was focused on human being, regardless of his religious belief and social position, seeking for his personal freedom.

It was Vazha-Pshavela who gave rise to Modernist tendencies in Georgian literature.

The beginning of 20th century was marked by the fatal clash of Modernistic tendencies, already established in Georgian literature, with newly born Soviet ideology. The Bolshevik Revolution, which reached Georgia in 1921, put the end to the three-year independence of Republic of Georgia (1918-1921). The biggest achievement of independent Georgia was the opening of the first university – Tbilisi State University.

If we bear in mind the inherent aspiration of literature to intellectual and representative freedom, we may form a clear idea of the contradiction that arises in conditions of a totalitarian regime between the artistic text and the actual context.

The idea of the integrity of culture suffered degradation: subordination of culture to the taste and necessity of masses caused the decline of general cultural process. The young Soviet government was glorifying the obedient and punishing the disobedient. *Who is not with us, He is against us!* That was a slogan.

It is my duty to recall those prominent Georgian authors who went through the hell of threats, fear, exile, arrest, torture, murder, suicide, – sacrificing themselves in the name of their dignity and art. Poets and writers, who established and flourished Georgian Modernism and Symbolism: Titsian Tabidze – executed, Paolo Iashvili – committed suicide, Valerian Gaprindashvili – executed, Grigol Robakhidze – sent to the exile... This wing of literature, which rejected Socialist Realism, was based upon the progressive Western spirit and modernist philosophy, however, the synthesis of the

traditional national values with the Western tendencies was observable almost in every direction. It was associated with the awareness of the national cultural image against the background of the inevitable process of Europeanization – in order to acquire a strong position before the European culture.

In 1937 Mikheil Javakhishvili was executed, author of a greatest Georgian book written in 20th century – *Jakho's Dispossession*. Javakhishvili, who worked on the edge of Realism and High Modernism, was considering not only the markedly totalitarian essence of the Georgian reality, but also its tragic outcome – estrangement of personality with the universe.

And one more: in 1957 Galaktion Tabidze – committed suicide – reformer and founder of 'New Georgian Poetry', author of *Artistic Flowers* (1919), which to the present day remains the peak of national lyrics ...

It must be said that Georgian modernist writing overcame in favor of art the utilitarian approach to literature and harmonized the level of Georgian literature with the Western standards. It rebelled against the artificial Soviet literary canon and Soviet ideology, to rescue the historical values of Georgian writing.

After Stalin's death contemporary Georgian literature was born: all trends of western writing were practiced, especially, Neo-realism and Magical realism, Women's writing also gained its strength. In 1960s and 1970s a very impressive group of the so-called "differently minded" writers occurred, reusing the principles of socialist realism. In their work themes that were topical for their contemporary world and European literature came to the foreground: depreciation of spiritual values; moral crisis of the society caused by false aims and ideas; severe deficit of intellect; loneliness, estrangement and searching for oneself. These worldwide themes intersect, on the one hand, with the anti-Soviet model of thinking, and, on the other one, with the local Georgian problems and issues, such as: aspiration towards self-representational freedom, searching for intellectual mechanisms against ideological clichés, and struggle for national independence.

The powerful art of these writers kept alive the strength of Georgian literature through politically and economically chaotic 1980s when the country faced the end of Soviet Union, civil war, war in Abkhazia, and other casualties, and disorder.

The fall of the political authorities was followed by the total devaluation of authorities, the method of irony and self-irony is used increasingly, high ideals are replaced by pseudo-ideals. Hence, Post-modernism, appears as an excellent means not only for reconstruction of the cultural consciousness being in a phase of crisis, but also for overcoming the Soviet canon.

Post-modernist discourse, as a specific model of representation, was fully realized in post-Soviet Georgian literature. Women's writing also became more mature.

However, in 2008, war in historical Samachablo – South Ossetia – once again raises the problem of necessity to protect the national identity and national values, as for literature, the War discourse, full of pain for occupied by Russia territories and the disrupted historical integrity becomes a significant part of a contemporary Georgian literature.

Anyway, Georgian literature of the post-Soviet period managed to adapt to the new aesthetic principles and take a completely new start. I'm more than sure, that Modern Georgian literature with its topics and stylistic models, discourse layers and objectives – diverse, multifaceted, and at the same time highly oriented on its own values – is a full-fledged member to the global literary world.

Georgian literature is a literature of a small country, but not a minority literature; it cannot dictate rules or cannot control the world literary space, but throughout its fifteen-centuries-old history it was eager to be at the center of the global, important, influential literary processes and reflected these processes with the constant awareness of its inner dignity.



უნივერსიტეტის
გამომცემლობა