

კლასიკური ტექსტის რეკონსტრუქცია პოსტმოდერნისტულ ნარატივში

პოსტმოდერნიზმმა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან არა მხოლოდ ლიტერატურის, არამედ ხელოვნების, ფილოსოფიისა და, ზოგადად, ყოფიერების ყველა სფერო მოიცვა. ქრონოლოგიურად, დროითი მახასიათებლების მიხედვით, პოსტმოდერნიზმი ავანგარდიზმის შემდეგ ყალიბდება, მაგრამ უპირისპირდება მოდერნიზმს.

მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანია სიმულაკრა. პოსტმოდერნიზმის ძირითადი მეტაფორა კვლავაც პლატონისეული სიმულაკრაა, ასლი რომელსაც ორიგინალი არ გააჩნია. მოდერნიზმის ესთეტიკაში იდეათა აჩრდილებს გარკვეული მიმართება მაინც ჰქონდათ არსთან: ისინი სრულად არ გამოსახავდნენ ჭეშმარიტებას, მაგრამ მის ანარეკლს მაინც წარმოადგენდნენ. პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა. პოსტმოდერნულ ეტაპზე ხელოვნება შედის სიმულაციურობის, სიმულაკრულობის ფაზაში. მას აღარა აქვს არანაირი მიმართება სიღრმისეულ რეალობასთან. ხელოვნების ნაწარმოები აღარ იქმნება იმ შეგნებით, რომ ის შთაგონებულია ზეგარდმო ძალის (აბსოლუტური ჭეშმარიტების) მიერ. როგორც ხდებოდა სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში. არც იმ შეგნებით, რომ ნაწარმოებში ავტორი გამოხატავს და მკითხველი აღმოაჩენს რაიმე ჭეშმარიტებას, როგორც ხდებოდა რეალისტურ ხელოვნებაში. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზანი არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღრმისეულ რეალობას, მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილებისა არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთადერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს, ეს არის თავად ხელოვნება, აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას და გადაწერასაც ახდენს იგი. უპირველეს ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ არ ასახავდეს ყოფიერ რეალობას, რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით ეს ხელოვნება არის კიდევ სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე.

პოსტმოდერნიზმისთვის აღარ არსებობს თავსმოხვეული პრინციპები, ანუ ისეთი პრინციპები, რომელთაც რომელიმე ავტორიტარული სისტემა მოახვევდა თავს, რადგან ამ ეპოქაში არცერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტარული. ტრადიციული ესთეტიკა, ისევე როგორც კლასიკურად მიჩნეული ხელოვნების მემკვიდრეობა, პოსტმოდერნის პოზიციიდან აღარ უკავშირდება ტრადიციის, ნორმის, ნიმუშის ეტალონის იდეებს. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან ისინი აღარ წარმოადგენენ ნორმას, მათ მაინც ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში. თუმცა ხაზგასმულია ისიც, რომ ამჯერად ხელოვანი უბრალოდ მანიპულირებს მათით და მოაქცევს მათ საკუთარი ესთეტიკის სისტემაში, ნაცვლად იმისა, რომ თავად მოექცეს აღნიშნული სისტემის ფარგლებში. შესაბამისად, პოსტმოდერნიზმი მანიპულირებს კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით. კლასიკური ხელოვნების შედეგები პოსტმოდერნულ კონტექსტში კარგავენ ნორმისა და იდეალის ავტორიტეტს და, ფაქტობრივად, განიხილებიან, როგორც მასობრივი ხელოვნების ნიმუშები. პოსტმოდერნიზმი აღარ ებრძვის ავტორიტეტს, რადგან თავისუფალია ავტორიტეტის ზეგავლენისაგან, სწორედ ამიტომ, წარსულის შედეგები პოსტმოდერნულ კონტექსტში შეიძლება მოწოდებულ იქნას ირონიზებული ფორმით, როგორც ბანალური, ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფასეულობა. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, ნაცვლად ამაღლებული მისიისა, შედეგები განსხვავებული მისიით წარმოგვიდგებიან. მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზი გაესვას რაიმე ამაღლებული იდეის ამაოებას, ან უბრალოდ, ირონიული ფორმით აჩვენოს ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა

წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით. შეიძლება ითქვას, რომ „თავისთავად შედეგის, ანუ წარმატებით განხორციელებული გამომსახველობითი საქმიანობის იდეა ხდება პოსტმოდერნიზმში მანიპულირების საგანი, რაც თავისთავად ირონიზების განცდასაც აღძრავს“ (წიფურია 2008:282).

ირონია წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად ემოციურ ფონს. აქ არაფერი არ იქმნება შინაარსთან პირდაპირ შესაბამისობაში. ყოველი მხატვრული თუ სოციალური სახე, ყოველი მხატვრული განაცხადი გაიაზრება ამავე ესთეტიკურ თუ სააზროვნო სისტემებთან ფარულ თუ აშკარა ირონიულ წინააღმდეგობაში, რომლის ფარგლებშიც თავად მოქმედებს. პოსტმოდერნიზმში დაშვებულ იქნა ურთიერთგანსხვავებული სისტემების არსებობა, რომელიმე მათგანის პრიორიტეტულობის გარეშე, ამიტომ ხელოვანი, რომელიც ნებისმიერი მათგანის ფარგლებში მოქმედებს, უფლებას აძლევს თავს, ყოველი მათგანისადმი უნდობლობითა და ირონიით იყოს განწყობილი. სტიუარტ სიმის თანახმად: „პოსტმოდერნისტული კულტურის კრიტიკული ისტორია ირონიისა და კულტურის ფონზე იწერება“ (წიფურია 2008:283).

ირონიული მომენტის აქტუალობაზე მიუთითებს უმბერტო ეკოც. მისთვის ირონია ხდება მეტალინგვისტური თამაში, რომლითაც პოსტმოდერნიზმმა გააგრძელა არსებობა ავანგარდიზმის გამომსახველობითი კრიზისის შემდეგ. „პოსტმოდერნიზმი პასუხობს თანამედროვეობის აღიარებას: თუკი წარსულის განადგურება შეუძლებელია, რადგან ამას მდუმარებამდე მივყავართ, კვლავ შეიძლება ვეწვიოთ წარსულს, მაგრამ ირონიით და არა უმანკოდ“ (წიფურია 2004: 5).

პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი არსებითი მახასიათებელი პაროდირებაა. პაროდია, მისი კლასიკური გაგებით, არის მიბაძვა, რომლის წიაღშიც აღინიშნება ბაძვის საგნის დამახინჯება. „დამახინჯება“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს მისაბაძი საგნის სატირულ იმიტაციას. პაროდის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი. ტრადიციული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმში პაროდია გარდაისახება და ახალი ფუნქციით აღიჭურვება. პოსტმოდერნიზმში პაროდია ცვლის პასტიში. „პოსტმოდერნიზმში ის აღარ მოიაზრება როგორც კონტესტაცია, დამახინჯება, პროტესტი, სადაც სერიოზული დრამატული ტონი ახშობს კომიკურ საწყისს,–ახლა პასტიში უფრო დაკავშირებულია სტილებისა და იდეების ურთიერთშეთანხმებასთან, აზრების კომედიურ თამაშთან ინტერტექსტუალობის უსაზღვრო ველში“ (Ильин Ил. П <http://www.gumer.info/bogoslov Buks/Philos/Ilin Post/index.php>).

„პასტიში ისევე როგორც პაროდია არის ერთეული ან უნიკალური სტილის იმიტაცია, სტილისტიკური ნიღბის ტარება, მეტყველება მკვდარ ენაზე, მაგრამ ეს არის ნეიტრალური მიმიკრია პაროდის ფარული მოტივის, სატირული იმპულსის, სიცილის გარეშე. პასტიში არის თეთრი პაროდია, რომელმაც დაკარგა იუმორის გრძობა“ (ДжеймисонФ.П http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm).

სწორედ ამიტომ, დაკარგული უმანკოების ხანაში, ახალ რეალობასთან შეგუებით პოსტმოდერნიზმი ხდება გახსნილი წარსულის კულტურული ტრადიციებისადმი, აქამდე არსებული რეპრეზენტაციული სისტემებისადმი, სხვა ავტორთა გამომსახველობითი გამოცდილებისადმი. ამჯერად ავტორი აღარ ანიჭებს საკუთარ ტექსტს აბსოლუტურ მიზანს, ამიტომ უფრო ადვილად იღებს ყველა სხვა ტექსტის გამოცდილებას და აღიარებს წარსულში მათ წარმატებულობას სხვადასხვა ფორმით: ამ ტექსტთა პირდაპირი ციტირებით, მათი გადამუშავებით, პერიფრაზით, მათზე ირონიული და პაროდიული მითითებით. ამ მიმართებათა დაფიქსირებით ხდება ამგვარ გამოცდილებათა გადატანა საკუთარ ტექსტსა და საკუთარ დროში, ანუ ხდება ახალი ტექსტის შექმნა.

რაც შეეხება კლასიკური ტექსტის რეკონსტრუქციას პოსტმოდერნისტულ ნარატივში, აღნიშნულ თემას გავშლით შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ და აკა მორჩილაძის „ფრიდონიანის“ მიხედვით.

აკა მორჩილაძე იყენებს პოსტმოდერნისტების საყვარელ ლიტერატურულ ხერხს, რაც უკვე არსებულ ტექსტთა საკუთარი შემოქმედებითი მიზნისათვის გამოყენებაში მდგომარეობს, ამიტომ „გადაწერა პოსტმოდერნიზმში სიტყვასიტყვით გადაღებას არ ნიშნავს, როდესაც პოსტმოდერნულ მხატვრულ ნაწარმოებში გადაწერაზე ლაპარაკობენ, გულისხმობენ პაროდირებასაც (ენობრივ-სტილისტურს, ჟანრობრივს, თემატურსა და სხვა), არანჭირბასაც და სხვა ავტორთა ცნობილი ლიტერატურული პერსონაჟების საკუთარ თხზულებაში გადმონერგვასაც“ (ბრეგაძე 2000: 113). რაც ირონიით, პაროდირებით, ორმაგი კოდირებით და ინტერტექსტუალობით მიიღწევა.

აკა მორჩილაძე იღებს თემას კლასიკოსის თხზულებიდან, გადმოჰყავს პერსონაჟი, რაც თავისთავად გულისხმობს ორმაგ კოდირებას და ირონიზებით და პაროდირებით ახდენს კლასიკური ტექსტის რეკონსტრუქციას, რის შედეგადაც პერსონაჟიც და ტექსტიც განსხვავდება უკვე არსებულისაგან. აღნიშნულთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს თავად აკა მორჩილაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში: „დათა თუთაშხია ზეპირად ვიცით მეც და ყველამაც, მაგრამ ვიყენებ იმიტომ, რომ ამბავს უხდება ასე, რატომ უნდა იყოს ვინმე ახალი, არ სჯობია იყოს ძველი ახლებურად, მაგრამ არის ხოლმე ვინმე ახალიც.ეს უწყვეტ კავშირს უნდა ქმნიდეს. რომ გადავაკეთე ისიც საკმარისია, გმირები ხომ მარად ცოცხალნი არიან.“ (იმნაიშვილი 2001: 12).

აკა მორჩილაძის „ფრიდონიანი“ ორი ამბითაა წარმოდგენილი „წიგნი“ და „ამბავი ვეფხვისა და ასისთავისა“. „წიგნი“ ვეფხისტყაოსნის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, მულაზანზარის მეფე ნურადინ ფრიდონი, ზღვისრეთის გამგებლად გვევლინება, რომელიც აგროვებს გალექსილ ამბებს, რომელთაც ნურადინ ნამეს 16 წიგნი მოუყრის თავს. ფრიდონი ცდილობს, ნურადინ-ნამეში ზუსტად აღადგინოს ყველა დეტალი საკუთარი ცხოვრებიდან, რათა მომავალ თაობებს ჭეშმარიტება შემოუნახოს, თავის თავგადასავალთა შესახებ: „მინდა შემდგომად ჩემსა, ამბავი ჩემი დარჩეს არა ზღაპრებად და ხოტბათა გროვად, არამედ ნამდვილ ამბავთა წყებად და ამიტომაც, გადავხედოთ წიგნებს, ვნახოთ, რარივ ხვდებიან ერთმანეთს ჩემს თავსა და ემაგ წიგნებში დაბუღებული ამბებიო“ (მორჩილაძე 2003: 42). მაგრამ ეს თითქმის შეუძლებელია, რადგან პოსტმოდერნიზმი ეჭვითაა განწყობილი ყოველგვარი ჭეშმარიტებისადმი, უფრო ზუსტად პოსტმოდერნიზმში აღარ ივარაუდება ჭეშმარიტების არსებობა. ამასვე ადასტურებს ნურადინ ფრიდონის უკანასკნელი ფრაზა „მინც არავინ დაიჯერებს“, ამიტომაც ნურადინ ფრიდონის გარდაცვალების შემდგომ წიგნთა დამწერი, მისი ერთგული ჩელები, ნურადინ ფრიდონის საგმირო ცხოვრებიდან მხოლოდ ერთ ამბავს ყვებოდა: „იმას თუ როგორ გამოიხსნეს მავრთა ტყვეობიდან მისმა პატრონმა და ორმა სხვა ჭაბუკმა მზეთუნახავი. სხვა ყველაფერი ზღაპრითა იმეორებდა და აიმედებდა სიჩქარე დროის ქარისა, ნურადინ ფრიდონის სახელს რომ აყრიდა უდაბნოს ქვიშის უთვალავ ნამცეცს“ (მორჩილაძე 2003: 63).

პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში „ვეფხისტყაოსნის“ ირონიზებას წარმოადგენს ურჯულოთა ენიდან თარგმნილი ჰინდურულ-ნამე, რომელსაც ნურადინ ფრიდონს შარვანშა საით მუმი უგზავნის. წიგნი მოთხრობილია ამბავი ინდო ჭაბუკისა, რომელსაც ნურადინ ფრიდონი ქაჯეთის ციხიდან ქალის გამოხსნაში დაეხმარა, მაგრამ ფრიდონისათვის წიგნი აღნიშნული ამბები მიუღებელია, რადგან გამოგონილია და არა ნამდვილი. მაგრამ პოსტმოდერნიზმში ხომ აღარ ივარაუდება ჭეშმარიტების არსებობა, აქ დაშვებულია რეალურისა და ილუზორულის აღრევა: „შენ არასოდეს დაგივიწყებენ, თუნდაც ამ ამბის გამო, რომელიც არ ჩაგიდენია. იმიტომ, რომ დაუჯერებელი ამაში არაფერია. შენს სხვა გმირობებს ვერ დაიჯერებენ, მავრთა ქვეყნიდან ქალის მოტაცების ამბავს კი საქვეყნოდ მოჰყვებიან. შენ ამბობ, რომ ერთხელ შეხვდით ერთმანეთს, მაგრამ თქვენ საუკუნო ძმებად გამოგაცხადებენ“ (მორჩილაძე 2003: 61).

აღნიშნული ესთეტიკური სისტემის არსებითი მახასიათებელი ღირებულებათა დევალვაცია და კომერციალიზაციაა. შუა საუკუნეების რაინდული რომანის მიჯნურობის კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც, „სიყვარულს აქვს წოდებრივი ხასიათი და არის გამაკეთილშობილებელი, საგმირო საქმისათვის აღმაფრთოვანებელი ძალა“ (ელბაქიძე 2007: 127), რომ, „სჯობს, საყვარელსა უჩვენენ საქმენი საგმირონია“ (შოთა რუსთაველი 1951: 377), პოსტმოდერნიზმში ღირებულებათა გადაფასების შედეგად ყიდვა-გაყიდვის საგნად იქცევა. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ ფრაგმენტს ტექსტიდან.

ნურადინ ფრიდონს მიუღებლად მიაჩნია ქალის მოსატაცებლად ბრძოლა, ამიტომ მასთან დასახმარებლად მისულ ორ რაინდს – მისრულ სპასპეტს და ტახტის მემკვიდრე ინდო ჭაბუკს უარით გამოისტუმრებს. საკუთარ მოსაზრებას კი ბრძენ ალ ქაუსთან საუბარში გააცხადებს: „განა ქალის მოტაცება შესაძლებელია? რატომ უნდა მოიტაცო ქალი, როცა მისი ყიდვა შესაძლებელია. არ არის წესი ქალის გულისათვის ცეცხლის გაჩენა, არ შეიძლება რაინდი ქალის გულისათვის მრავალ სიცოცხლეს სწირავდეს. არ მომწონს, რომ ქალის გულისათვის ხმალია საჭირო და არა ფული. ეს არ არის გამირობა, ეს ქურდობაა.

აქ – ჩაიხითხითა ალ ქაუსმა.

იქ?

იქ – გამირობაა“ (მორჩილაძე 2003: 61).

ღირებულებათა გადაფასების შედეგად სიყვარულის მსგავსად დევალვირებულია შუა საუკუნეების რაინდული რომანის კიდევ ერთი ძირითადი მოტივი–მეგობრობა. „რუსთველური მეგობრობის კონცეფცია ქართულ ეროვნულ ძირებზეა დაფუძნებული (ხალხური ძმადნაფიცობის ინსტიტუტი), ვეფხისტყაოსნის გმირთა მეგობრობა ტიპური მაგალითია ძმადშეფიცულთა ურთიერთობისა (მეგობრისათვის თავის დადება, მისი ინტერესებისათვის მოღვაწეობა და ბრძოლა, თავისი საქმის გადადება და წინ ძმადფიცულის საქმის დაყენება). ამასვე ადასტურებს ავთანდილის მიმართვა ტარიელისადმი:

„ამა დღემან დამავიწყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;

დამიგდია სამსახური მისი, იქნას,რაცა გინდა;

იაგუნდი ეგრეცა სჯობს, ათასჯერმცა მინა მინდა,

შენ გეახლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მინდა“

პოემაში მეგობრობაც სიყვარულზეა დამყარებული და ისეთ მაღალ საფეხურზეა აყვანილი, რომ სატრფოს სიყვარულსაც კი უტოლდება. „მის ყმისა ცეცხლი მედების, წვა მჭირს მისისა მწველისა; /მკლავს სურვილი და ვერ ნახვა ჩემისა სასურველისა“ (ხინთიბიძე 2009: 557).

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების გმირისათვის მეგობრობის მსგავსი პრეცედენტი წარმოდგენილია. ნურადინ ფრიდონი ვერ მიმხვდარა რამ დაამეგობრა, სად წაეყარნენ, რამ შეჰყარა ერთმანეთს ინდო ჭაბუკი და მისრელი სპასპეტი.

„ფრიდონიანში“ ირონიზებულია ქრისტიანული სამებაც. „რატომ სამნი? ორი ჩაეწერა, ორი ვინც მართლა აიღო ის წყეული ციხე... ჩელებმა დაინახა, როგორ ასწია ალ ქაუს ბრძენმა თავისი შავი, ყვითელგულა ხელი და როგორ შეკრა ერთად ცერა, საჩვენებელი და შუა თითები. მათ მიაჩნიათ, რომ ყველაფერს სამი აკეთებს. აი ეს სამი. თქვენც სამნი ხართ. თქვენ სამნი დარჩებით.“ (მორჩილაძე 2003: 61).

რაც შეეხება „ამბავს ვეფხისა და ასისთავისა,“ აქ ავტორი მიმართავს ინტერტექსტუალობის პრინციპს. ამის საშუალებით მის ნაწარმოებში მრავლადაა წარმოდგენილი როგორც ლიტერატურული პერსონაჟები, ასევე ისტორიული პირები: ნურადინ ფრიდონი, ფათმა–ხანუმი, ჭაშნაგირი, ზანქან ზორაბაბელი, აბულ კასიმი, მალიქ შაჰი და სხვები. ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟი ნურადინ ფრიდონი აღნიშნულ ტექსტში გვევლინება, როგორც სულთნის ასისთავი, რომელიც ბაღდადიდან გამოქცეულ ვეფხვს დაემბს.

ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნულ ტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება ირონიასა და პაროდისას. აქ ირონიზებულია არა მხოლოდ პერსონაჟები, არამედ ფრაზები. მაგალითად, მრავალჯერ დასმული შეკითხვა „ვინ არის ახლა სულტნად?“ და საკუთრივ კონტექსტიც. ხოლო ის თეთრნიშნიანი ვეფხვი, რომელსაც ფრიდონი დაემბს, შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ნესტანის პაროდია. ვეფხვი ხომ ნესტანის სიმბოლოა პოემაში:

„ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირგამეხებული,

არცა მზე ჰგვანდა, არც მთვარე, ხე ალვა, ედემს ხებული“.

(შოთა რუსთაველი 1951: 525).

ტარიელის თვალწინ მოხდა მშვენიერი ნესტანის მეტამორფოზა, ქალის ღრმად ემოციური და, ამავდროულად, წინააღმდეგობებით აღსავსე შინაგანი ბუნების გამოვლენა. სწორად შენიშნავს გ.

ნადირაძე: „რუსთაველის ვეფხვის სიმბოლო აგებულია უმთავრესად არა ამ გარეგნულ ნიშნებზე, არამედ შინაგან ფსიქიკურ მასალაზე...ნესტანის სახედ ქვეული ვეფხვი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ სულიერი ენერჯის გამოხატველი უნდა იყოს. პირგამეხებულ ნესტანში ტარიელმა დაინახა ქალის ვეფხური ბუნება, რომელიც არაჩვეულებრივად შეერწყა მის ფიზიკურ სილამაზეს და უმაღლეს მშვენიერებად გარდაისახა ტარიელის ცნობიერებაში“ (პატარაია 2005: 138). ამან განაპირობა მისი ვეფხვის ტყავით შემოსვა:

„რომე ვეფხვი შვენიერი სახედ მისად დამისახავს,
ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“
(შოთა რუსთაველი 1951: 659).

ნესტანი, როგორც ვეფხვი, თავისი ვეფხური ბუნებით მხოლოდ ტარიელის სუბიექტური აღქმის შედეგი არ არის. ასეთად იბადება იგი უცხო და, ამავდროულად, სრულიად განსხვავებული მენტალიტეტის მქონე ადამიანების ფატმანისა და უსენის ცნობიერებაშიც—„ვეფხვი—ავაზა პირ—ქულად ზის, წყრომა ვერ ვუგრძენითა“ (1159), – ამბობს ფატმანი. მოგვიანებით კი გულ—უშიშარ ვეფხვს ადარებს მას— „ადგა ასრე გულ—უშიშრად ვეფხვი იყო ანუ გმირი“—აქედან გამომდინარე, ვეფხვი ხდება ნესტანის სახე, ნესტანის ნიშანი, ნესტანის სიმბოლო პოემაში.

„ამბავი ვეფხვისა და ასისთავისა“ საინტერესოა კომპოზიციის თვალსაზრისით. თუ ვეფხვისტყაოსნის სტრუქტურა ერთიანია და განუყოფელი, ხოლო თხრობის რიტმი დინამიკური და უწყვეტი ამის საპირისპიროდ, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში თხრობა არათანამიმდევრულია, დარღვეულია მოქმედებათა ლოგიკური მდინარეობა. ტექსტი იწყება ეპილოგით, პირველ თავს მოსდევს მეექვსე, მეექვსეს მეცამეტე ენაცვლება და ა.შ., რაც ართულებს ტექსტის ერთიან აღქმას, თუმცა პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში აღარ არის საჭირო ცალკეულ ტექსტთა მხატვრული მთლიანობისა და ჩანაფიქრთა ერთიანობის შენარჩუნება. დასაშვებია მათი დაშლა, ფრაგმენტაცია, დანაწევრება, შეერთება. ტექსტის ფრაგმენტაცია განიხილება, როგორც ერთ—ერთი პოსტმოდერნისტული ხერხი. მოვლენათა ფრაგმენტული, გაუმთლიანებელი აღქმა, როცა პიროვნებას უჭირს რეალური მიზეზის აღმოჩენა და ნდობას კარგავს ყოველგვარი მოვლენისადმი, პოსტმოდერნიზმში იძლევა ფრაგმენტირებულ დისკურსს. ფრაგმენტირებული დისკურსის მისაღწევად, მოვლენათა თანმიმდევრობა ავტორის მიერ შეგნებულად რომ არის არეული ამას მკითხველი ტექსტის ბოლოს არკვევს ავტორის რჩევის მეშვეობით: „მონათხრობი არეულია შეგნებულად, თუ ვინმეს მოესურვება ნურადინ ფრიდონის ამბის დალაგებით წაკითხვა, მიჰყვება თავთა რიგს: პირველი, მეორე... და ასე ბოლომდე“ (მორჩილაძე 2003: 130).

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი ხდება ახალი, ღია კულტურულ—ესთეტიკური სისტემა, რომელიც იღებს, ითვისებს, ამუშავებს, ინტერესდება ყველა არსებული წარსული სისტემით, კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით და მაშინაც, როცა არღვევს მათ, ახდენს კლასიკური სისტემის რეკონსტრუქციას, რაც ირონიის, პაროდის, ორმაგი კოდირების, ინტერტექსტუალობის მეშვეობით მიიღწევა.

აკა მორჩილაძე თავისი ირონიით წარსულს კი არ დასცინის, არამედ კიდევ ერთხელ იხსენებს, საკუთარ ინტერპრეტაციას აძლევს და დროში განაახლებს მას.

დამოწმებანი:

1. ბრეგაძე, ლევან. „პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“. სჯანი.I (2000): (110- 124)
2. ელბაქიძე, მკა. ვეფხვისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში.თბილისი:2007
3. იმნაიშვილი, ანა. „შეხვედრა აკა მორჩილაძესთან“, კალმასობა, 2001:I (5-7)
4. მორჩილაძე,აკა. წიგნი. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის“ გამომცემლობა, 2003
5. პატარაია, თინათინ. „ვეფხვი—ვეფხვისტყაოსანი—ვეფხვისტყაოსნობა“, კრ. რუსთველოლოგია. თბილისი.IV.(2005–2006: 137-157)

6. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბილისი: გამომცემლობა სახელგამი, 1951
7. წიფურია, ბელა. „ინტერტექსტუალობა“, ფილოლოგიის ფაკულტეტის სახელგაზრდა მეცნიერთა შრომები, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004
8. წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008
9. ხინთიბიძე, ელგუჯა. ვეფხისტყაოსნის იდეურ–მსოფლმხედველობითი სამყარო თბილისი: ქართველოლოგი, 2009
10. Ильин Ил. П <http://www.gumer.info/bogoslov Buks/Philos/Ilin Post/index.php>
11. Джеймисон Ф. П http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm