

**ათინათ მამაცაშვილი-კობახიძე**

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი,  
საქართველო  
ნამიურის უნივერსიტეტი, ბელგია

**„უცხო“ და „სხვა“ ოკუპაციის პერიოდის  
ბელგიურ ლიტერატურაში (1940-1944)**

ბელგიური ლიტერატურის დახასიათებისას ლიტერატურის ისტორიკოსები ხშირად ხმარობენ ტერმინს „დეისტორი-ალიზაცია“ (déshistoire), რაც ისტორიისგან, მოვლენათა ისტორიულობისგან დისტანცირებას ნიშნავს. ისტორიკოსები ამით ლიტერატურის ისტორიასთან კავშირის გაწყვეტას, პოლიტიკურ ანგაჟირებაზე უარისთქმას უსვამენ ხაზს. მარკ კაგებერი ამ პროცესს ლიტერატურაში „ისტორიულობის უარყოფას“<sup>1</sup> უწოდებს. რენე ადრიანი ბელგიელ ფრანგულენოვან მწერლებში „პოლიტიკური ცნობიერების არარსებობას“<sup>2</sup> აღნიშნავს, რაც მისი აზრით აიხსნება „ქვეყნის საჯარო ცხოვრებაში მათი პოლიტიკური წონის“ არარსებობით, მიუხედავად იმისა, რომ რეალურად არსებობენ ხელოვანები, რომლებიც საჯაროდ, მოქალაქეობრივად აქტიურები არიან. მიშელ ბირონი აღნიშნავს, რომ ლიტერატურის ისტორიკოსებს, როგორც მაგალითად კლინკენბერგს, ფრიქსს, კაგებერს და ადრიანს, ის აერთიანებთ, რომ ისინი ლიტერატურას აღიქვამენ ისტორიის გარეშე და სურთ რომ ეს ლიტერატურა განძარცვონ ყველანაირი ისტორიული კონცეფციისგან. ტერმინი „ლიტერატურა ისტორიის გარეშე“ ეკუთვნის დანიელ ლაროშს, როდესაც იგი

1 Quaghebeur, Marc, „Balises pour l'histoire de nos lettres“, *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982: 147.  
2 Andrienne, René dans Biron, Michel, *La modernité belge*, Bruxelles, Éditions Labor, 1994: 29.

საუბრობს 1940-1960 წლების პერიოდზე<sup>3</sup>. ლიტერატურის სოციოლოგი პოლ არონი თავის მხრივ აღნიშნავს, რომ იმ ეპოქაში ბელგიაში საფრანგეთისგან განსხვავებული მდგომარეობა იყო: საფრანგეთში, ერთის მხრივ, დიდი ხნის ლიტერატურულმა ტრადიციამ და, ასევე, მეორე მსოფლიო ომის დროს ქვეყნის ოკუპაციის პერიოდში „ეგრეთ წოდებული თავისუფალი ზონის არსებობამ“ განაპირობა ის, რომ იქ იატაკქვეშა ლიტერატურული პროცესი მიმდინარეობდა. იმავე პერიოდის ბელგიაში კი, მისი აზრით, „არ არსებობს წინააღმდეგობის გაწევის ლიტერატურა“<sup>4</sup>. არონი ამ მხრივ ძირითადად მარსელ ტირის შემოქმედებას მოიაზრებს როგორც გამონაკლისს.

ამ დეისტორიალიზაციის, ან, თუ ბარტს დავესესხებით – „ისტორიული მატერიალიზმის უკმარისობის“<sup>5</sup> კონტექსტში, ფრიად საინტერესოდ მეჩვენება, მოკლედ განვიხილოთ ფრანგულენოვანი მწერლის – პოლ ვილემის ორი რომანი, რომლებიც ნაცისტების მიერ ბელგიის ოკუპაციის პერიოდს მიეკუთვნება. საუბარია ტექსტზე „ბალახი, რომელიც თრთის“, ეს რომანი, მან დაწერა ბრიუსელში ყოფნისას ოკუპაციის პერიოდში და გამოაქვეყნა 1942 წელს, (ნაწარმოები მას შემდეგ აღარ გამოქვეყნებულა); ხოლო მეორე რომანი „ჭრილობები“

3 Biron, Michel, *op. cit.*: 30.  
4 Aron, Paul, „Littérature de langue française“ dans Aron, Paul, Gotovitch, José, eds., *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*, Bruxelles, Versailles, 2008: 253.  
5 როდესაც როლან ბარტი ალბერ კამიუს „შავი ჭირის“ შესახებ საუბრობდა, მან აღნიშნა, რომ მიზეზი, რის გამოც ის ამ ნაწარმოების მორალს „არასაკმარისად“ თვლიდა, მდგომარეობდა „ისტორიულ მატერიალიზმში“ და განმარტავდა, რომ რომანის ავტორს სავარაუდოდ არ აქვს უფლება „ისტორიული ფაქტების დარღვევა მოახდინოს“ Barthes, Roland, „Réponse de Roland Barthes à Albert Camus“, *Ceuvres complètes*, tome I, Paris, Seuil, 2002: 573. ის რასაც როლან ბარტი კამიუს „შავ ჭირს“ საყვედურობდა, „ქრონიკას“; რომელიც „ისტორიისა და რომანის შუა გზაზე იმყოფებოდა“, არის ის, რომ ტექსტში არ მოხდა „წმინდად ისტორიული გააზრება“ Barthes, Roland, „La Peste. Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?“, *op. cit.*: 540.



მან იგივე პერიოდში შექმნა, ტექსტი კი გამოქვეყნდა უკვე 1945 წელს. მნიშვნელოვანია, გავანალიზოთ, თუ რა აკავშირებს ამ ტექტებს ისტორიასთან, კონკრეტულად – ნაციზმის ფენომენთან, ოკუპაციის პერიოდთან, როდესაც არა მხოლოდ ცალკეული საზოგადოებები, არამედ მთელი კაცობრიობა საფრთხის ქვეშ აღმოჩნდა. ასევე, საინტერესოა განვიხილოთ, თუ როგორია საჯარო მოქალაქეობრივი ჩართულობის წილი და მწერლობის საშუალებით წინააღმდეგობის გაწევის ვილემსისეული ხედვა.

**სხვისი სახე – განსხვავებულობა, როგორც იდენტობის განმსაზღვრელი სტიგმატი**

„ის კი არ იწვევს აგრესიას, ვინც ჩვენი მსგავსია, არამედ ის, ვინც ჩვენგან განსხვავებულია.“<sup>6</sup>  
 აღენ ფინკელკროტი „სიყვარულის სიბრძნე“

პოლ ვილემსის<sup>7</sup> რომანებში ოკუპირებული ბელგიის ნაციზმის საშინელებები სხვადასხვა სახით იჩენენ თავს: მისი მდგენელი ელემენტები შეიძლება იყოს ცალკეული მოვლენები, ასევე პეიზაჟები, რომელიც იმპლიციტურად ან ექსპლიციტურად მიაჩნებენ კონკრეტულ ისტორიულ კონტექსტზე. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ პირველ რიგში თანამედროვეობაზე ანუ ისტორიულობაზე მინიშნება ხდება გარეგანი და შინაგანი *ჭრილობის* მეშვეობით (თავად ერთ-ერთი რომანის სათაურიც ხომ „ჭრილობებია“, თუმცა ეს თემა ყველა რომანში იჩენს თავს). საგულისხმოა, რომ ვილემსისეული *ჭრილობა* ან ადამიანის შინაგანი ნგრევა/გატეხვა ინდივიდუალური კონფრონტაციიდან, შეჯახებიდან მომდინარეობს; ტოტალიტა-

6 Finkielkraut, Alain, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984, coll. „folio“: 149.

7 თავად პოლ ვილემსი მონაწილეობას იღებდა, როგორც არტილერისტი, „თვრამეტდღიან წინააღმდეგობის მოძრაობაში“ ვილემსი ცყვედ ჩავარდა, თუმცა მალე გაათავისუფლეს.

რული რეჟიმის პრობლემატიკაც პერსონალური პასუხისმგებლობის კუთხით არის გააზრებული, რომელიც პირველ რიგში სისტემას კი არ ადანაშაულებს, არამედ ადამიანს. ინდივიდი ხომ საზოგადოების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ანალიზისას დავეყრდნობით აღენ ფინკელკროტის ესსეს, რომელიც აღწერს „სხვასთან“ შეხვედრის მომენტს და რომელიც თავის მხრივ ეყრდნობა ემანუელ ლევინასის რეფლექსიას, სადაც „სხვა“ „არსებობისთვის ხელისშემშლელად“<sup>8</sup> აღიქმება.

სხვა – „არსებობისთვის ხელისშემშლელი“, ფინკელკროტის ტერმინოლოგიის მიხედვით და „დებიტორი“ („მევალე“) – ლევინასის მიხედვით, თავს იჩენს ჯერ კიდევ იქამდე, ვიდრე ის ხილული გახდება, მანამ, სანამ შეიჭრება მეორე ადამიანის ცხოვრებაში და ალბათ იქამდეც კი, ვიდრე გარკვეულ კონკრეტულ სახეს მიიღებს. როგორც ლევინასი აღნიშნავს, ის (ანუ სხვა) „მე მნიშნავს, მირჩევს იქამდე, სანამ მე მას დავასახელებ“; მისი სახე „უცილობელ პასუხისმგებლობას მანიჭებს, რომელიც წინ უსწრებს [ჩემი მხრიდან] ყველანაირ ნებაყოფლობით თანხმობას, ხელშეკრულებას, კონტრაქტს.“<sup>9</sup> პოლ ვილემსის ოთხი რომანიდან, რომელიც ოკუპაციის პერიოდს მიეკუთვნება, ყველაზე მეტად სწორედ ეს ორი ტექსტი – „ჭრილობები“ და „ბალახი, რომელიც თრთის“ კონცენტრირდება ინდივიდის სახის კონცეფციის ირგვლივ. ორივე ტექსტში *ჭრილობა* ორმაგია – ის ფიზიკურ და მორალურ ხასიათს ატარებს, საიდანაც გამომდინარეობს ასევე ორმაგი მნიშვნელობის უძღურება, რომელიც ადამიანს ახასიათებს და რაც ადამიანის სახის გარეგან გამოხატულებაში იჩენს თავს.

რომანში „ჭრილობები“ თავად *ჭრილობა*, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფიზიკურ და, ამავე დროს, აბსტრაქტულ გამოხატულებას უკავშირდება. ის წარმოადგენს რეალურ *ჭრი-*

8 Finkielkraut, Alain, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984, coll. „folio“: 143.

9 Levinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Librairie Générale française, 1990: 139.



ლობას, რომელიც აბსცესის ფორმას იღებს პროტაგონისტის – სიუზანის – სახეზე; ერთი შეხედვით ზერელე ჭრილობა, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ სილამაზის ცვლილებას იწვევს, თვითმკვლევლობის ტრაგიკულ ფინალამდე მიდის.

სიუზანი ვილემის ორმაგი (ერთი მხრივ მცენარეულ და მეორეს მხრივ - მინერალიზირებულ სამყაროში) ვიზუალობის მქონე სამყაროში მცენარეულს მიეკუთვნება და უპირისპირდება ყოველივე იმას, რაც რკინა-ბეტონის ცივილიზაციას შეადგენს. სიუზანი ახალგაზრდა ქალია, „წყალივით ნაზი“ და ის ყველას უყვარს, იმათაც კი, რომლებიც ვილემისეულ ორმაგ სამყაროში „ბოროტ“ საწყისს მიეკუთვნებიან და „მარიას კაფეს“ მუდმივი სტუმრები არიან.<sup>10</sup> მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდება ერთი ჭრილობა, რომელიც სიუზანის სახეს დამახინჯებს და მაშინვე ყველა ზურგს აქცევს მას, მათ შორის თვითონ ნიკოლა, მეორე პროტაგონისტი, რომელიც სიუზანის საქმროა. ჭრილობა ქალის სახეზე არ ხორცდება, პირიქით, ის თანდათან უფრო ღრმავდება, მძიმდება და ჩირქიან აბსცესად გადაიქცევა. ამას მოჰყვება ცვლილება სახელწოდებაში: ქალი სხვების თვალში თანდათან ხდება „დამპალი სიუზანი“ და ის იქცევა პარიად, რომელიც ამიერიდან დახშულ ინტერიერში, ოთხ კედელში გამოიკეტება და აღარავის ნახულობს.

მონაკვეთი, რომელიც განსაკუთრებულად საინტერესოა აღნიშნულ ტექსტში, წარმოადგენს ბოლო შეხვედრის სცენას ნიკოლასა და სიუზანს შორის, ვიდრე ეს უკანასკნელი თავს მოიკლავს:

10 ეგრეთწოდებული „მარიას კაფე“, რომელიც ამავდროულად ინტერიერს წარმოადგენს და ექსტერიერს უპირისპირდება, სწორედ ბეტონის ცივილიზაციის ნაწილია. სიუზანი ყველას უყვარს, როგორც აღვნიშნეთ, გარდა თვით მარიასი, რომელიც ბოროტების ინკარნაციას წარმოადგენს. გარდა ამისა, „მარიას კაფე“ აღიქმება ყოველივე ჰუმანურთან დაპირისპირებად, სადაც მხოლოდ „ყავისფერ ლულს“ მიერთმევენ და სადაც ფერი პირდაპირ მინიშნებას ახდენს ნაციზმზე.

„მან სახის ქვედა ნაწილი დიდი ყვავილებიანი თავშალის მეშვეობით დამალა, რომელიც თავზე, უკანა მხარეს განასკვა, ისე, რომ მხოლოდ თვალები და შუბლი უჩანდა. [...] მან ყველა წამლის ბოთლი და სახვევი მოაშორა და ოთახს მთელი ღამის განმავლობაში ანიაგებდა, რათა აფთიაქის სუნი განედევნა. ასევე ზედმიწევნით გაწმინდა და დაალაგა ოთახი. მან ყველაზე ლამაზი კაბა ჩაიცვა და ყვავილებიანი თავშალი ისე დაიმაგრა, რომ ხილაბანდიანი ჭრილობა დაეფარა. ქალმა ისიც კი მოახერხა, რომ თმების მეშვეობით ყბის ზედა ნაწილიც დაემალა.“<sup>11</sup>

ვხედავთ, რომ შეხვედრას წინ უძღვის დიდი ხნის სამზადისი, როდესაც სიუზანი ყოველ დეტალს აქცევს ყურადღებას, სანამ საქმროს შეხედვის საგანი გახდება. ის არა მხოლოდ ზედმიწევნით ცდილობს აბსცესის დამალვას და მაშასადამე, იფარავს თითქმის მთელ სახეს, თვალების და შუბლის გარდა, არამედ ცდილობს, განდევნოს ინტერიერიდან ექსტერიერისკენ ყველა ის სუნი, რომელსაც მის ავადმყოფობასთან აქვს კავშირი. ის იკაზმება, რათა გამოჩნდეს ისეთი, როგორც ადრე იყო. თითქოს საკუთარ სურათს ხატავდეს თავის თავზე, თითქოს საკუთარი თავის დუბლიკატად იქცევა, საკუთარი სახის ნახატის პატიმრად. მაგრამ მიუხედავად დიდი ძალისხმევისა, მისი „კამუფლაჟი“ გაცხადდება; ეს მოხდება მაშინ, როდესაც ნიკოლა თვალებს დახრის და მის ავადმყოფობისგან გამხდარ ფეხებს დაინახავს. ნიკოლას თვალები რომ არ დაეხარა, შესაძლოა, სიუზანის „კამუფლაჟი“ ვერ დაენახა, მაგრამ იგი თვალებს დახრის ისევე, როგორც ნაწარმოებში დასაწყისში, პირველად რომ გამოჩნდება და „მარიას კაფეს“ გვერდს ჩაუვლის. თუ მაშინ მარიას მზერის ასარიდებლად იქცევა ასე, ახლაც, იგივე არიდების უესტს გაიმეორებს: ის

11 Willems, Paul, *Blessures*, Bruxelles, Labor, 1984: 153.



სიუზანს მოატყუებს და ამის გამო დახრის თვალებს, მას საკუთარი ტყუილის შერცხვება.<sup>12</sup>

„რაც უცხო – სხვა ადამიანის სახე – მაიძულებს გულგრილობა დავირღვიო. შემაწუხეს, გამომაფხიზლეს ჩემი ცხოვრებიდან, დოგმატური ძილიდან გამომალვიძეს, ჩემი უცოდველობის/უდანაშაულობის სამფლობელოდან გამომაძევეს და სხვისი/უცხოს შემოჭრით პასუხისმგებლობის აღებას მთხოვენ, იმ პასუხისმგებლობის, რომელიც მე არც ამირჩევია და არც მისურვია.“<sup>13</sup>

მამასადამე, სხვისი სახე ძალადობის მსგავსად იჭრება მეორე ადამიანის ცხოვრებაში, მაგრამ როგორც ამას აღნიშნავს ფინკელკროტი, ლევინასთან ერთად, ეს მომენტი ძალადობას უტოლდება, რადგან აღნიშნული სახე განსხვავებულად/სხვად აღიქმება. როგორც განსხვავებულია სიუზანი ლოყაზე ჭრილობის გამო, გამხდარი ხელების და ფეხების გამო, რომლებიც ჭრილობისგან გამოწვეული დარდის გარეგან კვალს წარმოადგენენ (გარეგანი კვალი და გარეგანი მიზეზი, თუმცა იმპლიციტური მიზეზი ამ დარდის სინამდვილეში მიტოვებულია და გარიყულობაა). ეს განსხვავებულობა რომ გამქრალიყო, ანუ სიუზანის კამუფლაჟი რომ გამართლებულიყო და ნიკოლას მისი სიგამხდრე არ შეემჩნია, მისთვის როგორც განსხვავებულისთვის კი არ შეეხედა, არამედ როგორც ადრინდელი სიუზანისთვის, ქალისთვის, რომელიც მისთვის სხვა კი არა, არამედ მშობლიური და ნაცნობი იყო, მაშინ ის შეძლებდა მასში

12 „იმისთვის, რომ აღვლევთ დაფარა, ხმამალა წარმოთქვა პირველივე აზრი, რომელმაც გაუელვა – მგონია, რომ უკეთ ხარ, ჩემო პატარა სიუზან... ძალიან მალე ერთად სეირნობას შევძლებთ. ნიკოლამ ერთი წამით შეხედა, შემდეგ თვალები დახარა. სწორედ მაშინ სიუზანის გამხდარი ფეხები დაინახა, რომლებიც ნაკეცებად დავარდნილი წინდების შევსებას ვერ ახერხებდნენ.“ Willems, Paul, *Blessures*, op. cit., p. 154. „ის ვერ ბედავდა სიუზანისთვის შეეხედა. ფანჯარაში იყურებოდა, მარიას კაფეს წითელ სახურავს და ცას ხედავდა.“ *Ibidem*: 154.

13 Finkielkraut, Alain, *La sagesse de l'amour*, op. cit.: 142.

განსხვავებული კი არა, არამედ მსგავსი დაენახა.<sup>14</sup> „თუ სხვა წარმოადგენს იმას, რაც არის, მაშინ ის წყვეტს სხვად ყოფნას.“<sup>15</sup> მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეწყვეტდა სიუზანი პარიად ყოფნას, ის ისევე გახდებოდა ნიკოლას თვალში ისეთი, როგორც ადრე იყო. რადგან საკუთარ სახეზე მეორე სახის დახატვა (კამუფლაჟი) სინამდვილეში მხოლოდ ერთადერთი ადრესატისთვის იყო განკუთვნილი – ნიკოლასთვის. სწორედ ეს „ამორჩევა“ სხვისი მხრიდან, ერთადერთ ადრესატად ყოფნა იწვევს ნიკოლაში შიშს, რადგან მას შემდეგ რაც ამოირჩიეს, დაასახელეს, ადრესატი წყვეტს უცოდველად/უდანაშაულოდ ყოფნას, თუ ამ დაძახებაზე არ გასცემს პასუხს. მაშინ, როდესაც სხვა მხოლოდ იმას ითხოვს, რომ ისე შეხედონ, როგორც მსგავსს, ადრესატი მასში სხვას ხედავს, ასე უფრო მარტივია, რადგან სხვაზე ადამიანი არ არის პასუხისმგებელი, ხოლო მსგავსი, არაგანსხვავებული მისგან პასუხისმგებლობას ითხოვს.

„და აი, იძულებულს მხდიან, პასუხისმგებელი ვიყო, დასუსტებული, ჩემი ნების წინააღმდეგ მორალური პასუხისმგებლობით დატვირთული. მე არ მიყვარს ჩემდაუნებურად, თავისთავად მეორე ადამიანი, ეს ის მაიძულებს, მაძძიმებს, თან მდევს და მანადგურებს – ერთი სიტყვით, ჩემზე ძალას ხმარობს, როდესაც მიბრძანებს, რომ მიყვარდეს.“<sup>16</sup>

სიუზანი აცნობიერებს, რომ მისი გადასხვაფერება-კამუფლაჟი შესაძლოა გამჟღავნდეს – მისი განსხვავებულობა-სიმახინჯე – გამოაშკარავდეს, მაშინ როდესაც სინამდვილეში, ფინკელკროტის ნააზრევს რომ მივყვით, სწორედ განსხვავებულობა წარმოადგენს საფარველს და ხელს უშლის მსგავსის/ახლობლის დანახვას. სწორედ ამიტომ იფარავს სიუზანი სახეს – რათა დაფაროს საფარველი, ხედვის ხელისშემშლელი ფაქტორი – ანუ საკუთარი განსხვავებულობა (რაც ამ შემთ-

14 ეს პასაჟი მაგრიტის „საყვარლების“ რემინისცენციას იწვევს.

15 Finkielkraut, Alain, *La sagesse de l'amour*, op. cit.: 39.

16 *Ibid.*: 143.



ხვევაში დამახინჯებულ სახეს წარმოადგენს). „ნიკოლა! ნიკოლა! არ მიმატოვო. არ დამტოვო მარტო!“ – წამოიძახებს ახალგაზრდა ქალი. ისინი მარტონი არიან ოთახში. მხოლოდ ნიკოლას მიეკუთვნება სასოწარკვეთის ეს ძახილი და სხვას არავის. ის არის მისი ნათქვამის და მისი მზერის ადრესატი, ის არის „შეუცვლელი და ერთადერთი. როგორც რჩეული“<sup>17</sup> და როდესაც სიუზანის ხელები მის სხეულს ებლაუჭება, როდესაც მას სასოწარკვეთილი ეკვრის, ყველაფერი იღებს დეფორმირებული განსხვავებულობის იერს, ხდება საზიზღარი, არაადამიანური: „ზედმეტად დიდი ხელები“, „კორდიანი თითები“ ნიკოლას აშინებს. და მაშინ „უცარი ხელისკვრით, ის განთავისუფლდა სიუზანის მოხვევისგან, ერთი ნახტომით უკვე კარებთან იდგა, კიბე ჩაირბინა, გარეთ აღმოჩნდა და შევარდა მარიასთან“<sup>18</sup> ის არა მხოლოდ მიატოვებს იმას, ვინც სულ ახლახანს ემუდარებოდა – მარტო არ დაეტოვებინა, არამედ საკუთარი სინდისის ქენჯნისგან გასანთავისუფლებლად მიდის იმათთან, ვინც სიუზანს „დამპალ სიუზანს“ უწოდებს, ვინც მას შეაგულიანებს და ამით ღალატისკენ უბიძგებს და ამგვარად მას საკუთარი მე-სგან იხსნის. ნიკოლა ტოვებს იმას, ვინც გარიყულია და ერთობის, ჯგუფის წევრი ხდება: „ახლობლის/მეორე ადამიანის წინაშე მე უფრო წარვდგები, ვიდრე წარმოვჩნდები“<sup>19</sup> – წერს ლევინასი. იმისთვის რომ „წარდგომის“ ეს მძიმე ტვირთი (ანუ სინდისი) დაძლიოს, ნიკოლა იწყებს „ყავისფერი“ ლუდის სმას და ნელ-ნელა ფიზიკურად დაემსგავსება ყველა იმას, ვინც „მარიას კაფეს“ სამყაროს ქმნის. როგორც კი მისი „უცოდველობა/უდანაშაულობა“ იცვლის სახეს, შესაბამისად, მისი გარეგნობაც იცვლება.

თითქმის მსგავსი სცენა მეორდება ნაწარმოებში „ბალახი, რომელიც თრთის“ ალბათ, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ შეხვედრის მომენტი აქ ნაცნობებს შორის კი არა, არამედ უც-

17 Levinas, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982: 118.

18 Willems, Paul, *Blessures*, op. cit.: 155.

19 Levinas, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, op. cit.: 117.

ნობ ადამიანებს შორის ვითარდება. თუ ნიკოლა უარს ამბობს იმ ადამიანის სახეზე, რომელიც უყვარდა, „ბალახი, რომელიც თრთის“ ნარატორი ორ უცნობ ადამიანს ხვდება მატარებელში და, ლევინასს რომ დავესესხოთ, მათ წინაშე „წარსდება“.

„ამიერიდან თავს ჩემი ოფლით ვირჩენ“, თქვა დამწუხრებულმა ადამმა,

ევას მიუბრუნდა და დაამატა:

„შენ ტკივილში იმშობიარებ“

ეს არა უშავს. მაგრამ მთავარია ნებისმიერ ფასად თავიდან აიცილო, არ დაბადო გარიყულები (პარია). ევა, არ დაბადო ბავშვები-პარიები! მათ არასოდეს, მთელი ცხოვრების მანძილზე ჯიბეში არ აღმოაჩნდებათ სამოთხის ნაგლეჯი.<sup>20</sup>

ადამისა და ევას ისტორია გასდევს მთლიან ტექტს „ბალახი, რომელიც თრთის“ და წარმოადგენს მოთხრობას მოთხრობაში (*mise en abyme*). აღნიშნული სცენა, რომელიც ადამსა და ევას შორის ვითარდება, პირდაპირი ანარეკლია იმ სცენის, რომელზეც გვექნება საუბარი და რომელიც მიმდინარეობს 23 დეკემბერს, შობის წინა ღამეს, მაშინ, როდესაც თავად წელი არ არის დაზუსტებული მოთხრობელის მიერ. ამავე დროს რომანში არის მინიშნებები, რომლებიც სწორედ მეორე მსოფლიო ომის პერიოდზე მიუთითებენ. 23 დეკემბერს მოთხრობელი ჯდება მატარებელში, რათა „ჩრდილოეთის ქვეყანაში“ სამუშაოდ გაემგზავროს. მესამე კლასის ვაგონში, სადაც იგი იმყოფება, ამოდის წყვილი, ქალი და მამაკაცი, „დაუდგენელი ასაკის“ და მის პირისპირ ჯდება.

„ეს ორნი მართლაც ღარიბები იყვნენ. მათ შავი და გაპოხილი ტანსაცმელი ეცვათ. [...] მათი სახეებიც შავი და გაპოხილი იყო. ისინი თან მოატრევენ კანაფით გადახვეულ მძიმე ჩემოდანს და დაძველებულ მუყაოს ყუთს. ესენი ძალიან ღარიბები იყვნენ. მოხუცებივით

20 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 85.



ერთი მეორის გვერდით სხდებიან. დაღლილი იერი ჰქონდათ, არა ისეთი, როგორც მთელი დღის ნამუშევარ მდიდარ ადამიანებს აქვთ, არა ისეთი, როგორც გლეხებს, რომლებიც სალამოს დამძიმებული ფეხებით და უგრძობი ხელებით ბრუნდებიან სახლებში, არამედ როგორც ადამიანებს, რომლებიც მთელი საკუთარი ცხოვრებით დაიღალდნენ. [...] სიკვდილიც კი არ არის საკმარისი, რომ ამ დაღლისგან თავი დააღწიო, რადგან ვინმე სხვა აიღებს ამ კანაფით გადახვეულ ჩემოდანს და შობის წინა სალამოს მატარებელში ჩაჯდება.<sup>21</sup>

ამ მონაკვეთში უცხო ადამიანების სიღარიბე თავიდანვე დაპირისპირებულია ახალგაზრდა ნარატორის მდგომარეობასთან, რომელიც ასევე არ არის მდიდარი, მხოლოდ „დაღარული“ ერთი წყვილი ფეხსაცმელი გააჩნია, რამდენიმე წიგნი და მათსავით მესამე კლასის ვაგონით მგზავრობს. მაგრამ ტექსტი გვეუბნება, რომ ეს ორი ადამიანი „მართლაც“ ღარიბია. მათი სიღარიბე განსხვავებულია იმ ადამიანის მდგომარეობისგან, რომელსაც, ვთქვათ, არ აქვს სამსახური, მაგრამ იგულისხმება, რომ ადრე თუ გვიან ნახავს (როგორც პროტაგონისტი-ნარატორი). უცხოები ასევე განსხვავდებიან კუთვნილებების/იდენტიფიცირების დონეზე: მათი დაღლა არ ჰგავს მდიდრების დაღლას და არც უბრალო გლეხების დაღლას, რომლებიც დილიდან საღამომდე შრომობენ. მაშასადამე, ისინი (უცხოები) არანაირ სოციალურ წრეს არ მიეკუთვნებიან.

ეს მდგომარეობა, რომელიც თავიდან მინიშნებულია ჩაცმულობით, შემდეგ კი არსებობის, ყოფნის არსით (განსაკუთრებული დაღლა, განსაკუთრებული სიჩუმე, სიმუნჯე მათი მხრიდან), თანდათან გადაიზრდება აბსოლუტურ გარიყვაში, გაძევებაში, ცხოვრების-გარეთ ყოფნაში, როგორც ამას იტყოდა ვილემსის სხვა რომანის გმირი („აქ ყველაფერი რეალურია“, 1941). ეს არის მდგომარეობა, რომელიც მათ სამყარო-

21 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 75-76.

როს-გარეთ-ყოფნის ეტაპზე გადაიყვანს, სადაც ყველანაირი კავშირი იმასთან, რასაც ნორმალური მდგომარეობა ეწოდება, გაწყვეტილია; ამ საცოდაობის წინაშე ნარატორი ბედნიერია, რომ თავად გააჩნია ნივთები და თან აქვს ეს ნივთები, რომლებიც უცნაურია, მაგრამ ძვირფასი კი არ არის, არამედ მის საზოგადოებისადმი მიკუთვნებას უსვამს ხაზს, ერთობისადმი მიკუთვნებაზე მიანიშნებს და გარკვეულწილად, პირადობის დამადასტურებელ ბარათსაც წარმოადგენს. სინამდვილეში საუბარია რამდენიმე წერილზე, რომლებსაც მისი მისამართი და გვარი აწერია და რაც მისი არსებობის დამადასტურებელ მტკიცებულებებში გადაიზრდება. ამ სიმდიდრის შემადგენელი ნივთებია აგრეთვე პირადობის მოწმობა, სავიზიტო ბარათები, სხვადასხვა კლუბში გაერთიანების საბუთები და ფოტო. ამ ნივთების ფონზე, ნარატორი, მის წინ უხმოდ დამჯდარი ორი უცხო წინაშე დაასკვნის, რომ იგი „მართლაც მდიდარია“:

„როდესაც ამგვარი ნივთების პატრონი ხარ, მაშინ მთელ მსოფლიოში თავს გრძობ ისე, როგორც საკუთარ სახლში. მაშინ ერთობის, ჯგუფის წევრი ხარ. [...] და როდესაც ასეთ წერილებს ღებულობ, მაშინ გაპოხილ და შავ კოსტუმს არ ატარებ.“<sup>22</sup>

ამგვარად, ცხადი ხდება რომ ტექსტის დასაწყისში ნახსენები სიღარიბე სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს. რა შეიძლება იყოს უარესი, ვიდრე აბსოლუტური სიღარიბე? როდესაც სიცოცხლის გარეთ არსებობ, ყველანაირი სოციალური კავშირებისგან ხარ მოწყვეტილი, საკუთარი იდენტობის დამადასტურებელი არანაირი მტკიცებულება არ გაგაჩნია, როდესაც ხარ აბსოლუტური პარია. მაშასადამე, ნორმის გარეთ ყოფნა ამ რომანში, რომელიც ნაციზმის მძვინვარების შუა პერიოდში არის დაწყებული, დამთავრებული და გამოცემული, განსხვავდება ვილემსის სხვა რომანებისგან, სადაც ნორმისგან გა-

22 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 77.



დახვევა გამოიხატებოდა ფეხის ან ხელის არქონაში, ან კიდევ სახეზე შეუხორცებადი აბსცესის ქონაში. ვილემსის ყველა სხვა რომანში განსხვავებულობა ფიზიკურ ნაკლში მდგომარეობდა, მაშინ როდესაც ამ ორი უცხო მოგზაურის შემთხვევაში, ნორმის საზღვრის გარეთ ყოფნა რადიკალურ სახეს იღებს და ტერიტორიალური თუ სოციალური მიკუთვნების არარსებობის გამო **ანონიმად-ქცევაში** მოდიფიცირდება.

საინტერესო და ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნული სცენა მატარებელში შობის წინა ღამეს ხდება, სწორედ მაშინ, როდესაც მთელ მსოფლიოში რადიოები „ღმუიან“: „მშვიდობა დედამიწაზე კეთილი ნების ადამიანებისთვის“ და როდესაც ეკლესიებში გაისმის „გვიყვარდეთ ერთმანეთი“<sup>23</sup> მაგრამ ეს ორი ადამიანი, ნარატორის წინ რომ ისხდნენ, არ შედიოდნენ კეთილი ნების ადამიანებში, არ იყვნენ მათი ნაწილი, მათი თვალეხი ერთთავად სიცოცხლისგან იყო დაცლილი, თითქოს ისინი უკვე მკვდრები იყვნენ. „ჩვენ არ შეგვიძლია ჩვენი საცოდაობის ხატება გვიყვარდეს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ საცოდაობა ადამიანის სახეს იღებს“<sup>24</sup> როგორც ნიკოლა („ჭრილობები“- სიუჟანის მიმართ, ასევე ამ რომანის პროტაგონისტი – „ზიზლს“ გრძნობს ორი უცხო მიმართ (ეს სცენა ასევე მოგვაგონებს ბოდლერის ტექსტს „მოხუცი ჯამბაზი“). ორივე ტექსტში საქმე გვაქვს პროტაგონისტის მხრიდან სრულ არჩარევასთან – სხვასთან მიმართებაში. როდესაც თორმეტი საათი ჩამოჰკრავს, ნარატორი იწყებს ალუბლიანი ნამცხვრის და ფუნთუშის ჭამას, რომელიც თან აქვს, ხოლო მის წინ მჯდარი ორი ფიგურა „არ იძროდა და არაფერს არ ამბობდა“ ამ დროს მას გაუჩნდება *მერყევი* აზრი: „მივაწოდო თუ არა ერთი ნაჭერი ნამცხვარი?“ – ეკითხება იგი თავის თავს, მაგრამ არაფერს აკეთებს. ანალოგიურად, „ჭრილობებში“ ნიკოლა ცდილობს თავი გაითავისუფლოს სიუჟანის შემოხვეული მკლავებიდან,

23 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 79.

24 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 80.

რომელიც მას ემუდარებოდა – არ დაეტოვებინა მარტო, და როგორც კი მის ხელებს მოიშორებს, ოთახიდან გარბის.

ვილემსის რომანებში სხვასთან შეხვედრა დაკავშირებულია ფიზიკურ დეფორმაციასთან ანუ ნაკლთან. აბსცესი და ავადმყოფობისგან გამხდარი სხეული („ჭრილობები“) ან ანონიმი-ადამიანების უსიცოცხლო თვალეხი და საზიზლარი გარეგნობა („ბალახი, რომელიც თრთის“) საბოლოოდ სხვისი/უცხოს მიღების უარყოფაში ტრანსფორმირდება.<sup>25</sup> მიუხედავად იმისა, რომ უცხოს არ-მიღების მომენტი ვილემსის სხვა ორ რომანშიც იჩენს თავს (მათ შორის ტექტში „აქ ყველაფერი რეალურია“, 1941), ის მაინც არ არის ისე ექსტრემალურად გამოხატული, როგორც ნაწარმოებში „ბალახი, რომელიც თრთის“: რადგან მხოლოდ ამ ორ პერსონაჟს არ აქვს არანაირი კავშირი ნარატორთან, რაც კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს მათი არ-არსებობის ყოფიერებას.

„ადამიანები, რომლებიც შობის წინა საღამოს სხდებიან მატარებელში და კანაფით გადახვეულ ჩემოდანს მიათრევენ, არ არიან კეთილი ნების ადამიანების წევრები. მათზე ამბობენ: „ესენი გარიყულები არიან“<sup>26</sup>. ეს ნიშნავს, რომ ისინი კიბორჩხალის ცარიელ კარკასებს ჰგვანან, რომლებთაც ზღვის პირას აგროვებენ“<sup>27</sup>

აქ პირველად გვხვდება ადამის მიერ ევას მიმართ ნახსენები სიტყვის (რომელიც ჩართულ ტექსტს წარმოადგენს ანუ მოთხრობას მოთხრობაში) გამოყენება ნარატორის მიერ. მეორე ადამიანის აბსოლუტურ უაყოფას მოსდევს მისი შედარება ცხოველურთან (კიბორჩხალა), ხოლო ეს არაადამიანურიც თავის მხრივ სიკვდილის ფორმას იღებს, რადგან ტექსტში

25 „მათ რომ ვუყურებდი, მეგონა რომ მათ სიყვარულს შევძლებდი თვალეხში სიცოცხლის ნაპერწკალი რომ ჰქონოდათ. მაგრამ მათ თვალეხში სიცოცხლის არანაირი ნაპერწკალი არ იყო.“ Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 80.

26 სიტყვასიტყვით ტექსტში : „ადამიანი-ნაყარი.“

27 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 79-80.



საუბარია კიბორჩხალის კარკასზე და არა თავად კიბორჩხალაზე. მაშასადამე, ადამიანი-პარია არ ითვლება ცოცხალ არსებად, არამედ უკვე გარდაცვლილად, ლეშად. აქედან გამომდინარე, რატომ შეიწუხოს ნარატორმა თავი იმათთვის, ვინც უკვე მკვდარია?<sup>28</sup> ამავე დროს, შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის ვიზიონიზმთან გვაქვს საქმე, როდესაც ტექსტი პირდაპირ მინიშნებას წარმოადგენს ებრაელების ბედთან და მათ ექტერმინაციასთან.<sup>29</sup>

მაგრამ სინამდვილეში, როგორც ამას აღნიშნავს ფინკელკროტი, ლევიანასთან ერთად, პასუხისმგებლობის გრძობა ამძიმებს ადამიანს, განსაკუთრებით როდესაც მის ცხოვრებაში სხვა იჭრება და როდესაც ეს შემოჭრა სულაც არ ითხოვს ადამიანმა, ანუ *ძალდატანებითა*. სხვა ადამიანის სახის მიერ „რჩეულად“ დანიშვნის შემდეგ, ეს უკანასკნელი ველარ აღწევს თავს ამ *ძალით* დაწოლილი ტვირთისგან: „მე არ მძულს სპონტანურად მეორე ადამიანი – წერს ფინკელკროტი – (და არც იმის გამო, რომ ყოვლისშემძლე და საშინელი სისტემა მაიძულებდეს, რომ ის მძულდეს): მე მასში [მეორე ადამიანში] მძულს ჩემი სპონტანურობის უცილობლად კითხვის ნიშნის ქვეშ დაყენება. მე მას არ ვპატიობ იმას, რომ საბოლოო მქონდეს მასთან რაიმე.“<sup>30</sup> სწორედ ამის გამო წამოცდება ნარატორს შემდგომში ორი უცხო სიძულვილის ნამვილი მიზეზი: „მათ ისეთი იერი ჰქონდათ, თითქოს ჩემს არსებობას მსაყვედურობდნენ.“<sup>31</sup> სინამდვილეში, არავის ხმა არ ამოუღია. *სხვისი* სახე, უბრალოდ თავისი არსებობის და კონკრეტულ მომენტში და კონკრეტულ სივრცეში მყოფადობის მეშვეობით ახდენს ძალადობას, რადგან ის არაფერს არ ითხოვს, მხო-

28 პრეტექსტი თავის არ-შეწუხების: „მათ სიყვარულს შევძლებდი თვალეში სიცოცხლის ნაპერწკალი რომ ჰქონოდათ. მაგრამ მათ თვალეში სიცოცხლის არანაირი ნაპერწკალი არ იყო.“

29 უნდა აღნიშნოს რომ ბელგიაში ებრაელების დეპორტაცია 1942 წლიდან დაიწყო.

30 Finkielkraut, Alain, *La sagesse de l'amour*, op. cit.: 146-147.

31 Willems, Paul, *L'herbe qui tremble*, op. cit.: 80.

ლოდ თავისი არსებობის გამო „უხმოდ“ მოითხოვს, რომ მასზე უარი არ თქვან, პარიად ან „ნაყარ ადამიანად“ არ ჩათვალონ, რომელსაც ზღვა ნაპირზე გამორიყავს ხოლმე. ის მხოლოდ ითხოვს, რომ უთხრან: „მე თქვენ გხედავთ, თქვენ ადამიანი ხართ“ (ვოლ ვილემსი, „*აქ ყველაფერი რეალურია*“).

საინტერესოა, რომ პოლ ვილემსის შემოქმედებაში საბოლოოდ სისტემა კი არ არის ადამიანთან დაპირისპირებული, არამედ ადამიანი ხდება პასუხისმგებელი მეორე ადამიანზე. „სისტემის გარეთ“ (როგორც ამას ფინკელკროტი უწოდებს) მყოფი ადამიანი უპირისპირდება არა სისტემას, არამედ მეორე ადამიანს და შესაბამისად ან აღიქვამს მას როგორც ახლობელს, მსგავსს და ან – როგორც უცხოს. ნიკოლას პერსონაჟი შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც „სისტემის გარეთ“ და, ამავე დროს, ისტორიული კონტექსტის გარეთ მყოფი ადამიანი, რომელიც, მეორე ადამიანის პირისპირ აღმოჩენილი, პასუხისმგებელი ხდება მასზე, ისევე, როგორც მეორე ტექსტის ნარატორი – ორი ანონიმი-უცხოს მიმართ; ამ უკანასკნელთა „ნაკლი“ მდგომარეობს იმაში, რომ ადამიანურ მოდგმას არ მიეკუთვნებიან („ოცდაათჯერ დაკემსილი წინდა, ან კიდევ ძველი მანქანის ძრავა ჰგავს ამ ადამიანებს“). საინტერესოა რომ აქ იდენტობის არქონა (ფოტოების, პირადობის მოწმობის) პირდაპირ არის დაკავშირებული ნაციზმის კონტექსტთან, როდესაც ებრაელები, რომელთაც საერთოდ ჩამოერთვათ იდენტობა, ანონიმურობაში იკარგებოდნენ, მათი თვალები სიცოცხლისგან დაცლილი იყო და ისინი აღარ მიეკუთვნებოდნენ იმ ერთობას/გაერთიანებას/საზოგადოებას, რომლის წევრიც არის ნარატორი-პროტაგონისტი.

ვილემსის სხვა, იმავე პერიოდის რომანებისგან განსხვავებით ორი უცხო „ადამიანი-ნაყარი“ ჩნდება არსაიდან და ასევე ქრება. ქრება ისე, რომ მკითხველისთვის არც მათი ადრინდელი და არც შემდგომი ისტორია არ იქნება ცნობილი. შესაბამისად, არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს – არც თხრობის



ნარატიული განვითარებისთვის, არც სიუჟეტისთვის – თავი მრიკლეს მათაც თუ არა, ისევე როგორც სხვა პროტაგონისტებმა მის სხვა რომანებებში.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ პოლ ვილემსის ნაწარმოებების დეისტორიალიზაცია მდგომარეობს იმაში, რომ ამ ტექსტებში ადამიანი მეორე ადამიანის წინაშე ხდება პასუხისმგებელი ნაციონალობის მიღმა, ომიანობის თუ მშვიდობის დროს, რეჟიმის მიუხედავად, ისტორიული კონტექსტის ნებისმიერ მომენტში.

### ნონა კუპრეიშვილი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, საქართველო

### ბრძოლა ჰეგემონიისთვის: რაპიდან სტალინურ კულტურამდე

1920-იან წლების დასაწყისიდან, უფრო ზუსტად კი, ლენინის გარდაცვალების შემდეგ, ბოლშევიკურ რუსეთში სრული პოლიტიკური ძალაუფლების მოსაპოვებლად ერთმანეთს უპირისპირდება ორი რეალური კანდიდატი: ტროცკი და სტალინი. „ბულდოგთა ეს შერკინება ხალიჩის ქვეშ“ (უ. ჩერჩილის მეტაფორაა) იმთავითვე გასცდა ვიწრო პარტიულ-ფრაქციული უთანხმოების ფარგლებს და უმწვავეს სასიცოცხლო პრობლემად იქცა. საზოგადოება პრაქტიკულად ამ ბრძოლის მძევლად იქცა, ამიტომაც საბოლოოდ გაიხლიჩა საბჭოთა რეჟიმისადმი ლოიალურად განწყობილ და მისდამი შეურთგებელ ფენებად, რომელთა შორის ერთგვარ წყალგამყოფად ადვილად სამართავი, ამორფული თუ უპრინციპო, ან სულაც საკუთარ კეთილღეობაზე ორიენტირებული, ორმაგი მორალის მქონე, ადამიანები გამოიკვეთნენ. ეს უკანასკნელნი დითირამბებს უმღერიან დაწინაურებულთ, ანუ იმათ, ვინც საეჭვო გზებით მოიპოვა წარმატება, რადგან კარგად იციან, რომ გამარჯვებულებს არ სჯიან.

ბრძოლა იმით დასრულდა, რომ 1929 წელს ლევ ტროცკი, როგორც სტალინის დამარცხებული ოპონენტი (ის ზინოვიევიან ერთად პარტიიდან 1927 წელს გარიცხეს), ქვეყნიდან გააძევეს. ამას მოჰყვა სტალინის ფრაქციის საბოლოო გამარჯვება. საბჭოურ ოლიგპზე დარჩნენ ისინი, ვისაც თანასწორობისა და თავისუფლების დიდი ილუზია უნდა შეექმნა. ისინი