

ინტერმედიალური ელემენტები ზაზა ბურჭულაძის რომანში
სიმფსონები

თამარ ჭყოიძე

*სამაგისტრო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მინიჭების
მოთხოვნის შესაბამისად*

პროგრამა: უცხო ენათა ფილოლოგია და შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობა (შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ლევან ცაგარელი, პროფესორი, დოქტორი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 2017

განაცხადი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

თამარ ჭყოიძე.

16.06.2017.

აბსტრაქტი

ნაშრომში განხილულია ის ინტერმედიალური ელემენტები, რომლებიც გვხვდება ზაზა ბურჭულაძის რომანში *სიმფსონები*.

კვლევის მიზანია, საანალიზო მასალაზე დაყრდნობით პერფორმანსისა და რეფერენსის ფუნქციების დადგენა ფენოტექსტში, რაც მოითხოვს არა მხოლოდ რომანის *სიმფსონები* ანალიზს, არამედ ანიმაციის *სიმფსონები*, ტელესერიალის *საიდუმლო მასალები*, გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის, სურამის ციხის შესახებ არსებული თქმულების, ოქროს საწმისის მითისა და 90-იანი წლების სოციალური და პოლიტიკური ვითარების ცოდნას.

ნაშრომის აქტუალურობა განპირობებულია ერთი მხრივ, ქართულ სივრცეში არსებული ინტერმედიალური ტექსტების (მათ შორის რომანის *სიმფსონები*) რაოდენობის ზრდით და მეორე მხრივ, ამ მეთოდზე დამყარებული კვლევების სიმწირით.

ნაშრომში განხილულია ინტერმედიალობის გენეაოლოგია, მისი ძირითადი კონცეპტების „მედიუმი“/„მედია“ მნიშვნელობა, ინტერმედიალობის თეორიები, რომანის *სიმფსონები* შექმნისა და რეცეფციის თავისებურებები და მისი მიმართება სხვადასხვა მედიურ ფორმატში წარმოდგენილ პრეტექსტებთან.

კვლევა წარმართულია ირინა რაიევსკისა და ვერნერ ვოლფის მიერ შემუშავებული მედიათშორის მიმართებათა ტიპოლოგიების საფუძველზე, უფრო კონკრეტულად კი ლიტერატურულ ტექსტში ენობრივად გადმოცემულ მედიათშორის მიმართებათა სტრატეგიაზე დაყრდნობით. აღნიშნული მაკროსტრატეგიის ფარგლებში გამოყოფილია კონკრეტული ხერხები (რეფერენსი, პერფორმანსი) და წარმოდგენილია შესაბამისი მაგალითები ფენოტექსტიდან და პრეტექსტებიდან. გარკვეულწილად გაანალიზებულია ის ფაქტორები, რამაც სავარაუდოდ განაპირობა მწერლის (ავტორის) არჩევანი (პროზაულ ტექსტში შეეტანა პოეტური თუ სხვა მედიებიდან აღებული კონკრეტული მონაცემები).

ნაშრომი მოიცავს სარჩევს, ქართულ და ინგლისურ აბსტრაქტებს, შესავალს, სამ თავს, დასკვნას და გამოყენებული ლიტერატურის სიას.

საკვანძო სიტყვები: ზაზა ბურჭულაძე, სიმფსონები, ინტერმედიალობა.

Abstract

The work deals with the intermedial elements that are found in Zaza Burchuladze's novel *The Simpsons*.

The purpose of the research is to define performance and reference functions of intermedial elements in the phenotext based on analytical material, that requires not only the analysis of the novel *The Simpsons*, but also the knowing of the animation *The Simpsons*, *The X-Files* of the television series, the poetry of Galaktion Tabidze, the legend about the Surami Fortress, the myth of the Golden Fleece and the social and the political situation of the 90s.

Actuality of the work is on the one hand determined by increasing number of intermedial texts in the Georgian literature (including the novel *The Simpsons*) and on the other hand, by the lack of the research based on this method.

The work deals with the genealogy of the intermediality, the main concepts of "medium"/"media", intermediality theories, with the creating and the characteristics of reciprocity the novel *The Simpsons* and its connection to the pretext presented in various media formats.

The research is conducted on the basis of typology of intermedial interpretations developed by Irina Rajevski and Werner Wolf, more specifically based on the language of strategic interpretations of the language in the literary text. Within the scope of the mentioned macrostrategy there are exemplified specific methods (reference, performance) and the relevant examples from the phenotext and pretext. The factors that are likely to have influenced the writer's (author's) choice (to include in the prose text the specific data from poetry or other media) are also analyzed.

The work contains a table of contents, a variety of Georgian and English abstractions, an introduction, three chapters, a conclusion and an annex of the used literature.

Key words: Zaza Burchuladze, *The Simpsons*, intermediality.

შინაარსი

შესავალი.....	1
თავი I სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა	3
1.1. ინტერმედიალობის გენეაოლოგია.....	3
1.2. ინტერმედიალობის განმარტება, ფუნქცია, საკვლევ სფერო.....	6
1.3. მედიუმი/მედია - ეტიმოლოგია და ფუნქცია.....	8
1.4. ინტერმედიალობის თეორიები.....	10
1.4.1. ირინა რაიევსკის თეორია.....	11
1.4.2. ვერნერ ვოლფის თეორია	13
თავი II ტექსტის შექმნისა და რეცეფციის თავისებურებები.....	16
2.1. პროდუქცია.....	16
2.2. რეცეფცია.....	17
2.3. კონტექსტი	18
თავი III პრეტექსტები და მათი ფუნქციები ფენოტექსტში.....	20
3.1. ანიმაცია <i>სიმფსონები</i> როგორც რომანის <i>სიმფსონები</i> ინსპირაციის წყარო	20
3.1.1. ფენომენის ტრანსფორმაცია ერთი მედიიდან (ანიმაციიდან) მეორეში (რომანში) ..	22
3.1.2. რადიო (რომანში) vs ტელევიზია (ანიმაციაში).....	31
3.2. კლასიკური პოეზიის ნიმუშის პერფორმანსი და რეფერენსი რომანში <i>სიმფსონები</i> ...	33
3.3. <i>საიდუმლო მასალების</i> იმიტაცია რომანში <i>სიმფსონები</i>	37
3.3. სიბნელის მოტივი რომანში <i>სიმფსონები</i>	39
3.4. თქმულების ალუზია რომანში.....	41
3.5. მითის პაროდია რომანში	42
დასკვნა	44
გამოყენებული ლიტერატურა	47

შესავალი

დიגיტიზაციისა და კომპიუტერიზაციის პროცესებმა, მედიათა ცვლამ, დაახლოებამ და შერწყმამ ხელი შეუწყო სუბმედიური სივრცის შექმნას, რომელიც მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს აბსოლუტურად ყველა მედიაზე, მათ შორის თანამედროვე ლიტერატურულ ტექსტებზე. სუბმედიალური პროდუქტის შესწავლა დღეისთვის ინტერმედიალური თეორიებისა და მიდგომების საფუძველზე ხორციელდება და თანდათანობით კომპარატივისტიკის მნიშვნელოვან ქვედარგად იქცევა.

წინამდებარე ნაშრომის აქტუალობა განპირობებულია, ერთი მხრივ, ქართულ სივრცეში არსებული ინტერმედიალური ტექსტების რაოდენობის ზრდით და, მეორე მხრივ, ამ მეთოდზე დამყარებული კვლევების სიმწირით.

ინტერმედიალური ელემენტების მრავალფეროვნებითა და სიმრავლით თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში აშკარად გამორჩეული ადგილი უკავია ზაზა ბურჭულაძის რომანს *სიმფსონები*, რომელშიც სწორედ ინტერმედიალური ელემენტების საშუალებითაა გაფართოებული ტექსტი. რაც ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნების მოძველებულ დარგებთან ერთად ხდება ახალი მედიების სიმულაცია და თემატიზება (მაგ.: მითი, თქმულება, ტელესერიალი, ანიმაცია) და ჩვეულებრივი რომანი მულტიმედიურ ტექსტად იქცევა. ამგვარი მიდგომა ბევრად უფრო საინტერესოა თანამედროვე მკითხველისთვის.

ნაშრომის მიზანია რომანში *სიმფსონები* ჩართული ინტერმედიალური ელემენტების აღმოჩენა, მათი ფუნქციების განსაზღვრა და ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთქმედების ჩვენება.

კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება სამიზნე ტექსტის ანალიზს, რომელიც ძირითადად წარმართულია მედიათშორის კვლევებში დამკვიდრებული კატეგორიების — სხვა მედიის იმიტაცია (პერფორმანსი), სხვა მედიაზე მინიშნება (რეფერენსი) - მიხედვით.

საკვლევი ობიექტია ზაზა ბურჭულაძის რომანი *სიმფსონები* და მისი მიმართება სხვადასხვა მედიურ ფორმატში წარმოდგენილ პრეტექსტებთან. მათ შორისაა მეტ გრენინგის მიერ ტელეკომპანია *ფოქსისთვის* შექმნილი ამერიკული ანიმაციური სერიალი - *სიმფსონები (The Simpsons)*, ამერიკული ტელესერიალი *საიდუმლო მასალები (The X-Files)*, გალაქტიონ ტაბიძის ლექსები, სურამის ციხის შესახებ არსებული თქმულება, ოქროს საწმისის მითი და 90-იანი წლების კონტექსტი, როგორც *შავი ხვრელის* იმიტაცია და კაზიმირ მალევიჩის *შავი წრის* პროტოტიპი.

სამაგისტრო ნაშრომში გამოიყოფა სამი თავი.

პირველ თავში წარმოდგენილია ინტერმედიალობის წარმოშობის მოკლე ისტორია, მისი ძირითადი კონცეპტის „მედია/მედიუმი“ განსაზღვრება და ფუნქციები და მედიათშორის მიმართებათა ტიპოლოგიები.

მეორე თავში გადმოცემულია ტექსტის შექმნისა და რეცეფციის თავისებურებები, რომანის *სიმფსონები* სიუჟეტი, რეცეფცია და კონტექსტუალური ჩარჩო.

მესამე თავში გაანალიზებულია პრეტექსტთა ფუნქციები ფენოტექსტში, მათ შორისაა გალაქტიონ ტაბიძის ლექსები (ციტირებულ და ინსცენირებულ ფორმატში), ანიმაციის *სიმფსონები* მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირები, 90-იანი წლების კონტექსტის მხატვრული ტრანსფორმაცია. თქმულებისა და ლეგენდის ალუზიები, პარანორმალური მოვლენები.

თავი I

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

1.1. ინტერმედიალობის გენეალოგია

1980 წლიდან, მას შემდეგ რაც ლიტერატურულ ტექსტში „ნიშნის არსის“ განსაზღვრამ და არსსა და მნიშვნელობას შორის ურთიერთმიმართების პრობლემამ იჩინა თავი, ინტერმედიალობა დებატების ერთ-ერთ ცენტრალურ თემად იქცა. უწინარესად ეს განაპირობა ჰერმენევტიკის სკოლის წარმომადგენლების ვილჰელმ დილთაისა და ჰანს გრეგორ გადამერის მიერ ლიტერატურული ტექსტის (დანიშნულების განსაზღვრის მიზნით) მედიუმად მოხსენიებამ¹. ამასთან, პოსტმოდერნულმა კრიტიკულმა დისკურსმა გზა გაუხსნა ტექსტის ინტერპრეტაციის ახალ შესაძლებლობებს², ხოლო ჟაკ დერიდას დეკონსტრუქციის კონცეფციამ, რომელიც ტექსტებში მნიშვნელობების ძიებასა და რეციპიენტის მიერ ძირითადი სათქმელის გაგებაზე ამახვილებდა ყურადღებას, დააჩქარა ლიტერატურულ ნაწარმოებში განსაზღვრული ფორმისა და მნიშვნელობის მიღმა არსებული საიდუმლოს ძიება. ამგვარი მოტივაციის მიუხედავად ინტერმედიალობის ფენომენის მეთოდოლოგიურ კონცეფციად ჩამოყალიბება მხოლოდ ბოლო ორ ათწლეულში მოხდა, როდესაც თავი იჩინა დიგიტალიზაციისა და კომპიუტერიზაციის პროცესებმა და მედიათა დაახლოებამ (საზღვრების მოშლამ). ამიტომაც 1990 წლამდე აღნიშნული კონცეფციის მეცნიერულ დონეზე განხილვა აკადემიურ სივრცეში არ შეინიშნებოდა.

გენეალოგიური თვალსაზრისით „ინტერმედიალობის“ თეორიები წარმოიქმნა „ხელოვნებათშორისი კვლევების“ საფუძველზე, რომლებიც მოიცავს დისკუსიებს იმის შესახებ, რა შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნებად და რა — არა.

¹ ჰერმენევტიკის სკოლის წარმომადგენლების პიონერულ ნაბიჯს მარტინ მიდეკე (წიგნში *English and American Studies: Theory and Practice*) ინტერმედიალობის მეთოდოლოგიური კონცეფციის საფუძვლად მიიჩნევს.

² მიდეკესგან განსხვავებით სონია ფილიცი თვლის, რომ ინტერმედიალობის მეთოდოლოგიურ კონცეფციად ჩამოყალიბებას პირველ რიგში პოსტმოდერნულმა დისკურსმა შეუწყო ხელი.

ამ მსჯელობას დიდი ხნის ისტორია აქვს და ანტიკურობიდან იღებს სათავეს.³ ჯერ კიდევ ჰორაციუსი იწყებს ფიქრს იმის შესახებ თუ რა განსხვავებაა ხელოვნების ორ ნიმუშს, ლექსსა და ნახატს შორის და საბოლოოდ პოეზიას სიტყვების დონეზე შექმნილ ფერწერულ გამოსახულებას უწოდებს (*ut pictura poesis*). გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი კი *ლაოკოონში* (1766) ერთმანეთისგან განასხვავებს ლიტერატურულ გამომსახველობით ნიშნებს დროში და პლასტიკურ გამომსახველობით ნიშნებს სივრცეში. სწორედ ჰორაციუსისა და ლესინგის მოსაზრებების შეპირისპირებით იკვლევს ჟან ჰაგსტრუმი უკვე 1958 წელს წიგნში *ლიტერატურული პიქტორიალიზმის ტრადიცია და ინგლისური პოეზია დრამიდან გრემდე*⁴ მწერლობაში ხელოვნებისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების პრობლემას, რასაც მოგვიანებით მოჰყვა კალვინ სმიტ ბრაუნის წიგნი *ტონები სიტყვებში. მუსიკალური კომპოზიციები როგორც პოეზიის სუბიექტები*⁵ (1953). 1955 წელს კი ლეო შპიცერი ლიტერატურულ დისკურსში „ადადგენს“ რიტორიკულ ტერმინს „ეკფრაზის“ (Clüver, Claus. 2007, 19-23). 1979 წელს ვოლფგანგ ვაისის *ინგლისური ლიტერატურის შესწავლა*⁶ (1979) შესავალში ფიქსირდება მოკლე თავი, რომელიც ეხება ლიტერატურული ტექსტების ტრანსმისიისთვის წიგნის ბეჭდვის აუცილებლობას. რობ პოუპის *ინგლისური ენის შემსწავლელი წიგნის*⁷ (1998) სარჩევი კი შეიცავს რამდენიმე მითითებას „მედიუმი, მედია“, „მედიათმცოდნეობა“ და „მულტიმედია“, ასევე ვერა და ანსგარ ნიუნინგების *ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის შესწავლა*⁸ არის რამდენიმე ქვეთავი სახელწოდებით *ხელოვნებათშორისი კვლევები/ინტერმედიალობა* და *ახალი მედია* (Wolf 2008, 15-16).

³ ინტერსი კვლავ განახლდა მეოცე საუკუნის შუა წლებიდან, როდესაც ეტიენ სურიაუმ გამოაქვეყნა *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* (1947), ხოლო სიუზან კ. ლანგერმა *Feeling and Form: A Theory of Art of 1953*.

⁴ *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*

⁵ *Tones Into Words. Musical Compositions as Subjects of Poetry*

⁶ *Das Studium der englischen Literatur*

⁷ *The English Studies Book*

⁸ *Study of English and American Literature*

ამა თუ იმ წიგნში ინტერმედიალობისა და მედიის მითითების მიუხედავად ფართო წრეებისთვის ის უცნობი ან სულაც ბუნდოვანი რჩებოდა. მაშინაც კი როცა დიკ ჰიგინსი (1938-1998) ფლუქსუსის ხელოვანთა ჯგუფის წევრი, რომელიც თანამოაზრეებთან ერთად ჯერ კიდევ 1960 წლიდან ტრადიციული ხელოვნების ფორმებისა და თანამედროვე მედიათა კომბინაციის შედეგად ქმნიდა ახალ პროდუქტს⁹ როგორც ჩანს ვერ აცნობიერებდა ტერმინის მნიშვნელობას და რომც გაეცნობიერებინა ფლუქსუსის წევრის (წევრების) მიზანს ანტი-ფორმალისტური ნამუშევრების შექმნა წარმოადგენდა და არა მოცემული მასალის ტერმინოლოგიურ-თეორიული მიდგომებით ანალიზი. ამიტომაც, ჰიგინსის უდიდესი წვლილის მიუხედავად აღნიშნული ტერმინი მხოლოდ 1983 წელს გაიცნო ფართო საზოგადოებამ რუსი ლიტერატურათმცოდნის ააგე ჰანსენ-ლოვეს წყალობით, რომელმაც შეძლებისდაგვარად განიხილა ტექსტისა და სურათის ურთიერთმიმართება. ამის მაგალითად კი ის რუსული ლექსები გამოიყენა, რომლებშიც წარმოდგენილი იყო წერილობითი და ხატოვანი (პიქტოგრაფიული) მედიები.¹⁰

ინტერმედიალობის თეორიის საშუალებით ლიტერატურული ტექსტისა და ხელოვნების სხვა დარგების შედარებამ და ტექსტში სხვადასხვა მედიის ძიებამ ლიტერატურათმცოდნეობაში წარმოქმნა მოსაზრება, რომ ინტერმედიალობის ფენომენი ინტერტექსტუალობის კონცეფციის გაგრძელებაა. თუმცა ინტერტექსტუალობის თეორიისგან განსხვავებით ინტერმედიალობის თეორიით შესაძლებელია მრავალფეროვანი დარგების გამოკვლევა და ლიტერატურულ ტექსტებთან ერთად ციფრული და ინტერნეტ-ტექსტების გაანალიზებაც.

როგორც გამოირკვა, ინტერმედიალობის ფენომენი საკმაოდ ძველი წარმოშობისაა (ანტიკურობიდან იღებს სათავეს), თუმცა მედიათმცოდნეობის

⁹ ამის მაგალითია ჰიგინსის „ვიზუალური პოეზია“, რის გამოც იუჰა ჰერკმანი წიგნში *Intermediality and Media Change* ტერმინის „ინტერმედია“ შემქმნელად მოიხსენიებს.

¹⁰ ამის შესახებ დაწვრილებით წერს მარტინ მიდეკე წიგნში *English and American Studies: Theory and Practice*.

კონტექსტში სრულიად ახალ განზომილებას წარმოადგენს და ფუნქციური თვალსაზრისით ახლებურ განმარტებას საჭიროებს.

1.2. ინტერმედიალობის განმარტება, ფუნქცია, საკვლევი სფერო

ინტერმედიალობა ახალი და ჯერ კიდევ აუთვისებელი სფეროა, ამიტომაც არსებობს მისი განმარტების უამრავი ვარიანტი. თუმცა მეცნიერთა უმეტესობა ეთანხმება იმ მოსაზრებას, რომ ის მედიათა ნებისმიერი სახის ურთიერთკავშირისა და ურთიერთქმედების (ინტერაქციის) ინდიკატორია, რომელიც სემიოტიკურ მეთოდებთან, ტექნოლოგიურ პროგრესთან და სოციალურ და ისტორიულ ფაქტორებთანაა დაკავშირებული. რაც მთავარია, მასში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მედიუმის გაგების საკითხს, რომლის გარეშეც შეუძლებელია მედიათა ურთიერთქმედებისა და შერწყმის პროცესების კვლევა.

მეტაფორული თვალსაზრისით, „ინტერმედიალობა“ შედარებულია ისეთ სურათებთან წიგნს, რომელშიც ადამიანის ან ცხოველის სამ ნაწილად დაჭრილი (თავი, ტანი და ფეხები) გამოსახულებაა ჩადებული და რომლითაც ბავშვმა უნდა ააწყოს მთლიანი სხეული. სწორედ ასევე, ტერმინი „ინტერმედიალობა“ შედგება სამი ნაწილისგან: სუფიქსისგან (-“ity”), რომელიც ზოგჯერ იცვლება “-(iz)ation”-ით, მორფემისგან, რომელიც სამგვარია (“-medial-,” “-modal-,” და „textual-,”) და პრეფიქსისგან, რომელიც მრავალფეროვანია (“multi-,” “pluri-,” “mono-,” “homo-,” “trans-,” “cross-,” “inter-,” “meta-,” და “hetero-“ (Forceville, Charles. 2011, 1). მეტაფორული და სტრუქტურული მაჩვენებლები საკმაოდ ზოგადი ხასიათისაა და ის უფრო სიტყვის ვიზუალიზაციისთვისაა გამოსადეგი. იმის გასაგებად თუ რას ნიშნავს ინტერმედიალობა თავისუფლად შეიძლება ვიხელმძღვანელოთ ენ უოთს პაილიოეტის განმარტებით, რომელიც თვლის რომ აღნიშნულ ტერმინში მოიაზრება „კრიტიკულად წერა-კითხვა მრავალფეროვანი სიმბოლური სისტემების გათვალისწინებით“.¹¹ ამ

¹¹ "critically read and write with and across varied symbol systems"(208)

განმარტებაში მნიშვნელოვანია „წაკითხვის“ როლი, რომელიც არა მხოლოდ წერილობითი ტექსტების გაგებით შემოიფარგლება, არამედ ყურადღებას ამახვილებს ფილმის, სატელევიზიო გადაცემის, რეკლამის, მუსიკალური რგოლებისა და სხვათა კრიტიკულ ანალიზზეც.

მრავალფეროვანი მედია-სისტემების წაკითხვის გარდა, ინტერმედიალობა ერთგვარად „ხიდის“ ფუნქციასაც ასრულებს წინარეცოდნასა და ახლადშექმნილ საკვლევ ობიექტს შორის ამ უკანასკნელის გაგების მიზნით, ვინაიდან ერთი მედიუმის (მედიის) ან კონტექსტის ცოდნა საშუალებას გვაძლევს, გარკვეული წარმოდგენა შევიქმნათ სხვა მედიასა და კონტექსტზე. ამას წერილობით ადასტურებს კიდევ პაილიოეტი:

ჩვენ ვიყენებთ ტექსტუალურ ინფორმაციას, სხვადასხვა სტრატეგიებს და კონტექსტურ წინარეცოდნას ვერბალური, ვიზუალური და აუდიო-შეტყობინებების ასახსნელად, ისევე როგორც ჩვენ ვყვრდებით კონტექსტუალურ მინიშნებებსა და წინარე წერილობით გამოცდილებას სიტყვებისა და ცნებების განსასაზღვრად კითხვის დროს¹² (Pailliotet, Watts Ann. 2000, 2013).

მართალია პაილიოეტი თანაბრად ვალიდურს ხდის წერილობითი, ვიზუალური და აუდიოვიზუალური პროდუქტის კვლევას, მაგრამ არ ლაპარაკობს მედიათა შერწყმაზე და შეწყმის შედეგებზე. თუმცა ამ მხრივ ნოვატურული ნაბიჯი აქვს გადადგმული მკვლევარ ირინა რაიევსკის, რომელიც თვლის რომ ინტერმედიალობა ე.წ. „ახალ მედიაზე“ (ელექტრონულ და ციფრულ მედიაზე) ორიენტირებული კონცეფციაა და მედიათა საზღვრების გადაკვეთის საშუალებით გვაძლევს მედიათა რეფერენციის, ცვლისა და კომბინაციის ექსპლიციტურ და იმპლიციტურ ფენომენებს (Rajewsky 2005, 47, 49).

რაიევსკის მსგავსად ინტერმედიალობას მედიათა კომბინირებულ ფორმად თვლის იუჰა ჰერკმანიც, კომბინაციაში კი მოიაზრებს შერწყმისა და დაახლოების პროცესების შედეგად მიღებულ სახეცვლილ მედიებს (Herkman

¹² We use textual information, varied strategies, and our background knowledge of verbal, visual, and audio messages to construct meaning while viewing, just as we rely on context clues and previous print experiences for determining words and concepts while reading.

2012, 19-20). ამით ჰერკმანი ხაზს უსვამს მედიათა ტრანსპორტირებისას (ერთი მედიიდან მეორეში გადატანისას) გამოწვეულ ტრანსფორმაციებს (იგულისხმება ფორმისა და შინაარსის ცვლილება). ამასთან, იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მედიუმის იდენტიფიკაციის საკითხს მედიების ანალიზისა და შედარების საშუალებით, ასევე სოციალური და კულტურული კონტექსტების გათვალისწინებით.

გამომდინარე იქიდან, რომ ინტერმედიალოგია კულტურული წარმოების ნებისმიერი პროცესი, იქნება ეს ლიტერატურა, თეატრი, კინო თუ სხვა, მეცნიერთა უმეტესობა თანხმდება რომ ინტერმედიალოგია მედიათა ურთიერთმიმართების გამომსახველი ტერმინია, რომელიც უამრავ სფეროს და განზრახ გამოყენებულ ნიშანთა სისტემების კომბინაციებს მოიცავს და მოითხოვს სინთეზურ უნარებს თანმიმდევრულად ან ერთდროულად გამოყენებული კოდების გასაშიფრად.

1.3. მედიუმი/მედია - ეტიმოლოგია და ფუნქცია

ცნებები „მედიუმი“/„მედია“ ინტერმედიალოგიის კონცეფციის ძირითადი კონცეპტებია, რომელთა გაგება უშუალოდ განსაზღვრავს ინტერმედიალოგიის ფენომენს. ფართო გაგებით მედია ისეთივე ძველია, როგორც კაცობრიობა. ამიტომაც ჰანს ჰიბელი სტატიაში *მედია: მედია-ტექნიკის ისტორიის ცხრილი*¹³ (1991) მედიას ათარიღებს ქრ.შ-მდე 4000 წლით (Middeke 2016, 317). ეტიმოლოგიური თვალსაზრისით „მედიუმი“ ლათინური წარმოშობისაა და უკვე მე-16 საუკუნიდან გამოიყენება ინგლისურ ენაში, როგორც შუა, შორის, ცენტრი, შუამავალი და ა.შ. დღევანდელი გაგებით კი მედია წარმოადგენს კომუნიკაციის საშუალებას, რომელსაც შუამავლის ფუნქცია აკისრია. მის გარეშე შეუძლებელია შეტყობინების გადაცემა, ე.ი. მნიშვნელობის გაგება. თუმცა, რაც უფრო მარტივად შესამჩნევია მედიის ზოგადი ფუნქციები, მით უფრო რთულია მათი განსაზღვრა და კლასიფიკაცია. სოციოლოგებისა და

¹³ *Media: Tabelle zur Geschichte der Medien-Technik*

კულტურათმცოდნეებისთვის მედია არის ტელევიზია, კინო, ინტერნეტი. ხელოვნებათმცოდნისთვის - მუსიკა, ფერწერა, ქანდაკება, ლიტერატურა, დრამა, ოპერა, ფოტოგრაფია, არქიტექტურა. ხელოვანისთვის - თიხა, ბრინჯაო, ზეთი, აკვარელი. თეორეტიკოსები და ისტორიკოსები მედიას მიაკუთვნებენ პაპირუსის გრაფილებს, კოდექსის წიგნებს, ელექტრონულ ჩიპებს და ა.შ. ვენომენოლოგიური სკოლის წარმომადგენლებისთვის კი ყველაფერი მედიაა, რაც იყოფა ვიზუალურ, ვერბალურ და შესაძლოა გემოვნებით და ყნოსვით მედიებადაც კი.

კანადელი მეცნიერი მარშალ მაკლიუენი იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც დაინტერესდა მედიათმცოდნეობის თეორიებით. 1964 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში *მედიის გააზრება: ადამიანის გაფართოება*¹⁴ მაკლიუენმა მედია განიხილა ფართო გაგებით და მას ადამიანის სხეულისა და ცნობიერების გაფართოება¹⁵ უწოდა. ამასთან, მან ერთმანეთისგან განასხვავა „ცხელი“ (რადიო, ფილმები და ფოტოგრაფია) და „ცივი“ (ტელეფონი, ტელევიზია, მულტფილმები) მედიები. ფრიდრიხ კითლერმა (ლიტერატურათმცოდნე, რომელმაც გამოიკვლია მატერიალური მედიის ისტორია და შეისწავლა მედია-ტექნოლოგიები არქეოლოგიურ და ჰერმენევტიკულ ჭრილში) „მედიუმი“ ტექნიკურ არხად, აკუსტიკურ და ოპტიკურ მედია-გადამცემად და ინფორმაციის შემნახველ საშუალებად გამოაცხადა. კითლერისგან განსხვავებით ალეიდა ასმანისა და ჰორსტ ვენცელისეული განმარტება კიდევ უფრო ზოგადია. მათთვის ტერმინი „მედია“ მოიცავს არატექნიკურ მედიებსაც, როგორებიცაა სასაუბრო ენა, წერა, მხატვრობა, ადამიანის სხეული და ა.შ. (Middeke 2016, 316-318).

მარია-ლაურა რაიანის თეორიის მიხედვით, მედია კონფიგურაციულ ქმედებებს ახორციელებს, ამზადებს კოდირებულ შეტყობინებას და აგზავნის მას გასაშიფრად.

¹⁴ *Understanding Media: The Extensions of Man*

¹⁵ "any extension [. . .] of man"

მედიუმი გამოყენებული ლიტერატურათმცოდნეობასა და ინტერმედიალურ კვლევებში არის კონვენციურად და კულტურულად განსხვავებული (მკაფიო) საკომუნიკაციო საშუალება, რომლის ფუნქციასაც წარმოადგენს არა მხოლოდ კონკრეტული ტექნიკური და ინსტიტუციური არხების (ან ერთი არხის) მითითება, არამედ პირველ რიგში ის გამოიყენება ერთი ან მეტი სემიოტიკური სისტემის შინაარსის საჯარო გადაცემისთვის, რომელიც მოიცავს (თუმცა არ შემოიფარგლება) რეფერენტულ „შეტყობინებებს“. ზოგადად მედია გავლენას ახდენს შინაარსის რაგვარობაზე, მის პრეზენტაციასა და აღქმაზე¹⁶ (Wolf 2008, 19).

ცნების „მედიუმი“/„მედია“ ამ მოკლე მიმოხილვით აშკარაა, რომ ტერმინის მნიშვნელობა არის ცვალებადი, მერყევი და ამბივალენტური და ხშირ შემთხვევაში მკვლევრის თვალსაზრისზეა დამოკიდებული თუ რას წარმოადგენს მედიუმი.

1.4. ინტერმედიალობის თეორიები

მედია/მედიუმის კრიტიკული დამოკიდებულის გამო ინტერმედიალობა სხვადასხვაგვარად განიმარტება. უფრო მეტიც, ინტერმედიალობის დისკურსთან დაკავშირებით გვხვდება ტერმინთა მრავალფეროვანი ვარიაცია (მულტიმედიალობა, პლურიმედიალობა, ჰიბრიდიზაცია და ა.შ.) და ეპითეტი (ტრანსფორმაციული, დისკურსიული, ხელოვნური, ფორმალური, ტრანსმედიალური, ონტოლოგიური ან გენეოლოგიური ინტერმედიალობა, დაწყებითი ან მეორადი ინტერმედიალობა ან ე.წ. ინტერმედიალური ფიგურაცია). არსებული ვითარება ცხადყოფს, რომ არსებობს ინტერმედიალობის ჰეტეროგენული კონცეფციები, რაც ერთი მხრივ მისასაღმებელი, მეორე მხრივ კი დამაბნეველია, რადგან განაპირობებს გაუგებრობას და ბუნდოვანებას (ინტერმედიალობის გააზრებისას). აქედან გამომდინარე აუცილებელია განისაზღვროს ინტერმედიალობა უფრო

¹⁶ „Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential "messages." Generally, media "make [. .] a difference as to what kind of [. .] content can be evoked [...], how these contents are presented [. .], and how they are experienced."

ზუსტად, დადგინდეს ობიექტური საზღვრები, რათა ხელი არ შეეშალოს ინტერდისციპლინური დისკურსის ნაყოფიერ განვითარებას.

ინტერმედიალობის მნიშვნელოვან თეორეტიკოსებს — ვერნერ ვოლფს და ირინა რაიევსკის აქვთ შემუშავებული ტიპოლოგიები, რომლებიც ხელს უწყობს ინტერმედიალობის ფართო სპექტრის დიფერენციაციას, რის გარეშეც შეუძლებელია ინტერმედიალობის კონკრეტული ფორმების, ინდივიდუალური მედია-პროდუქტების, მახასიათებლების, მედიათა თანაკვეთისა და კოლაბორაციის სიღრმისეული კვლევა.

1.4.1. ირინა რაიევსკის თეორია

ირინა რაიევსკის ტიპოლოგია სინქრონული თანმიმდევრობით განასხვავებს ერთმანეთისგან ინტერმედიალურ ფენომენებს და აყალიბებს საერთო თეორიას თითოეული მათგანისთვის. მის მოდელში აქცენტი გაკეთებულია კონკრეტულ მედია კომბინაციებზე და მათ სპეციფიკურ ინტერმედიალურ თვისებებზე. გათავაზობთ სამ ქვეკატეგორიას:

1. მედიათა ცვლა ორიენტირებულია წარმოებაზე, იმაზე თუ როგორ უნდა შეიქმნას მედია-პროდუქტი (რომლის მაგალითია ფილმის ადამპტაცია, ილუსტრირება და ა.შ.) ე.ი. როგორ ხდება (ამოსავალი მედია-პროდუქტის) მოცემული მედია-პროდუქტის (ტექსტი, ფილმი და ა.შ) ტრანსფორმაცია ან მისი სუბსტრატი სხვა მედიაში. ეს კატეგორია ორიენტირებულია პროდუქტზე (წარმოებაზე) და წარმოადგენს ინტერმედიალობის „გენეტიკურ“ კონცეფციას. „ორიგინალური“, თავდაპირველი ტექსტი, ფილმი და ა.შ. არის ახლად ჩამოყალიბებული მედია პროდუქტის „წყარო“, რომლის ფორმირებაც ეფუძნება მედიის სპეციფიკურ თავისებურებებს და დადგენილ, სავალდებულო ინტერმედიალური ტრანსფორმაციის პროცესებს.
2. მედიათა კომბინაცია (რომელსაც აგრეთვე ეწოდება მულტი-მედია, პლური-მედია ან შერეული მედია) განიმარტება როგორც მედიალური

პროცესი, რომლის დროსაც მინიმუმ ორი კონვენციურად განსხვავებული მედიის კომბინაციის შედეგად იქმნება პროდუქტი. ამის მაგალითია ოპერა, ფილმი, თეატრი, სპექტაკლი, კომპიუტერული ინსტალაციები, კომიქსები და ა.შ. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ცალკეულ ჟანრთა შერწყმამ შეიძლება საფუძველი ჩაუყაროს დამოუკიდებ ხელოვნებას ან მედიის ჟანრს, რაც ერთგვარ ევოლუციურ პროცესებთანაა დაკავშირებული¹⁷.

3. ინტერმედიალური რეფერენციის კატეგორია მედია კომბინაციის მსგავსად კომუნიკაციურ-სემიოტიკურია, თუმცა აქ მხოლოდ ერთი მედიუმის მითითება ხდება, ხოლო მედიალური ფორმების კომბინაციის ნაცვლად, ეს მედია პროდუქტი ახდენს სხვა მედიუმის შემადგენელი ელემენტებისა და სტრუქტურების თემატიზებას, ევოკაციასა და იმიტაციას საკუთარი მედია-სპეციფიკური საშუალებებით. ამის მაგალითია ლიტერატურულ ტექსტში ფილმის ტექნიკის ევოკაცია ან იმიტაცია, როგორცაა კადრის გადიდება, მონტაჟი და ა.შ. აგრეთვე ლიტერატურის მუსიკალიზაცია, ეკფრაზისი¹⁸, ფილმში ფერწერული ნამუშევრის მითითება ან მხატვრობაში ფოტოსი და სხვ. თუ მედია პროდუქტი იყენებს საკუთარ მედია-სპეციფიკურ საშუალებებს სხვა ინდივიდუალური მედიუმის ნამუშევრის გადმოსაცემად ე.ი. საქმე გვაქვს „ინდივიდუალურ რეფერენციასთან“, ხოლო თუ იხსენიებს კონკრეტულ მედიალურ ქვესისტემას (მაგ.: გარკვეული ჟანრის ფილმი) ან სხვა მედიუმის სისტემას - „სისტემური რეფერენციასთან“. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მედია-პროდუქტები, როლებიც ბაძავენ ან იმიტირებენ ფორმალურ ან სტრუქტურულ თვისებებს სხვა მედიუმისას, მხოლოდ საკუთარი მედია-სპეციფიკური საშუალებებით

¹⁷ ალბათ ამიტომაც უწოდებდა ააგე ჰანს-ლოვი ინტერმედიალობის ამ ქვე-კატეგორიას დანგრევას და ახლის შექმნას.

¹⁸ აღწერითი მეთოდები ლიტერატურაში, რომელიც ქმნის ვიზუალურ ეფექტებს ან აცტირებს კონკრეტულ ხელოვნების ნიმუშებს (Middeke, Martin. 2016.)

გადმოიცემა და არა სრულყოფილად („თითქოს“ მოდუსი) ისინი ქმნიან სხვა მედიუმის პრაქტიკულ ილუზიას (Rajewsky, O. Irina. 2005, 51-54).

ინტერმედიალობის ტიპების გარდა, რაიევსკი გვთავაზობს ლიტერატურულ ტექსტებში ციტირებულ და ინსცენირებულ მედიათა ერთმანეთისგან გარჩევის მეთოდებს და განიხილავს რეფერენსს, როგორც ლიტერატურულ ტექსტში ციტირებულ ან გაკრიტიკებულ სხვა მედიას და პერფორმანსს, როგორც ლიტერატურულ ტექსტში ენობრივი ნიშნებით ინსცენირებულ სხვა მედიას, რომელიც იმიტაციურ-განსჯითი ხასიათისაა (ცაგარელი, ლევან. 2016).

1.4.2. ვერნერ ვოლფის თეორია

ვერნერ ვოლფს აინტერესებს მედიუმის ამჟამინდელი გამოყენება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, მათ შორის ლიტერატურათმცოდნეობაში, ვინაიდან ლიტერატურა არის მედიუმი, რომლის საშუალებითაც გადმოიცემა უამრავი ტექნიკური და ინსტიტუციონალური მედია (მაგ.: დრამა, როგორც მულტიმედიალური პერფორმანსი, ერთდროულად აერთიანებს რამდენიმე მედიას: სიტყვები, ბგერები, მუსიკა, ვიზუალური მედია). ვოლფის ინტერმედიალური ფორმების ტიპოლოგიის მიხედვით ა) ლიტერატურა, როგორც მედიუმი იზიარებს (ითავისებს) ტრანსმედიალურ ფუნქციებს სხვა მედიებით და ამით იწვევს შედარების პესპექტივას; ბ) ლიტერატურას, როგორც მედიუმს შეუძლია გადაიტანოს მასალა სხვა მედიაში ან შეუძლია პირიქით, ისესხოს მასალა სხვა მედიიდან. გ) ლიტერატურას როგორც მედიუმს შეუძლია შევიდეს პლურიმედიულ კომბინაციაში სხვა მედიასთან ერთი და იგივე ნამუშევარში ან არტეფაქტში; დ) ლიტერატურას, როგორც მედიუმს შეუძლია დაუკავშირდეს სხვა მედიას სხვასხვანაირი გზით. ამგვარად, ის გვთავაზობს გარე ინტერმედიალობის ძირითად სისტემურ ფორმებს: ტრანსმედიალობასა და მედიათშორის ტრანსპოზიციას და გარე ინტერმედიალობის ორ ფორმას პლურიმედიურობასა და მედიათშორის რეფერენციას.

1. ტრანსმედიალურია ფენომენი¹⁹, რომელიც არ არის დაკავშირებული ერთ კონკრეტულ მედიასთან და/ან მედიის შედარებითი ანალიზისას აქცენტს არ აკეთებს ერთ კონკრეტულ წყაროზე. ამის მაგალითია ერთი და იგივე მოტივის, თემის, თხრობის ფენომენის და ა.შ. გამოყენება სხვადასხვა მედიაში. ტრანსმედიალურია აგრეთვე ისეთი ისტორიული ფენომენები რომელებიც ფორმალურ-შინაარსობრივ დონეზე აერთიანებენ რამდენიმე მედიას გარკვეულ პერიოდში, როგორცაა, მაგალითად, მე-18 ს-ში სენტიმენტალიზმისთვის დამახასიათებელი პათეტიკური მგრძნობიარობა.
2. ლიტერატურას, როგორც მედიუმს შეუძლია გადაიტანოს მასალა სხვა მედიაში ან შეუძლია პირიქით, ისესხოს მასალა სხვა მედიიდან. ასეთ შემთხვევებში ორ მედიას შორის ხორციელდება მედიათშორისი ტრანსპოზიცია²⁰. ამის ყველაზე ცნობილი მაგალითია რომანის ფილმად ადაპტაცია.
3. ლიტერატურას როგორც მედიუმს შეუძლია შევიდეს პლურიმედიულ კომბინაციაში სხვა მედიასთან ერთი და იგივე ნამუშევარში ან არტეფაქტში: პლურიმედიული არტეფაქტები აღძრავენ მედიური ჰიბრიდულობის ეფექტს, რომლის კომპონენტები შეიძლება მომდინარეობდეს თავდაპირველი ჰეტეროგენული მედიიდან. (მაგ.: ლიტერატურული ტექსტი ილუსტრირებულ მოთხრობაში).
4. მედიათშორისი რეფერენციის დროს ერთი მედია შეიძლება დაუკავშირდეს სხვა მედიას ისე, რომ არ აღძრას ჰიბრიდულობის

¹⁹ **Transmediality** as quality of cultural signification appears on the level of historical devices, that is, medially unspecific phenomena that occur in more than one medium, such as rhythm and thematic variation, or themes such as conflicts between generation. (this form was occasionally named extracompositional intermediality). As is typical of this type in general, in all cases the intermedial quality is primarily located in the space between the two works, i.e. in the process of gestation, but not in the end product (Sonja, Fielitz. 2009, 210).

²⁰ **Intermedial transposition** could be the transposition of a narrator into a film or drama, or an operatic orchestra as fulfilling narratorial elements. The most common variant of intermedial transposition in contemporary culture applies to entire works, as for example in the transformation of novels and other pieces of art into films or the creation of an operatic version of a literary work. Intermedial transposition characteristically result in relatively independent signifying units (in its extreme case, hardly any references to the original pretext are included in the end product) (Sonja, Fielitz. 2009, 210).

შთაბეჭდილება, რადგან მედიათეორიის რეფერენცია ოპერირებს მხოლოდ დომინანტი მედიუმის „წყაროს“ აღსანიშნებით, თუმცა შეუძლია მოიცვას სხვა მედიუმის ფორმებიც. მედიათეორიის ტრანსპოზიციისგან განსხვავებით, რომელიც როგორც წესი ნამუშევარს ქმნის ღია და დამოუკიდებელი ნიშნებით, მედიათეორიის რეფერენცია ფარულია და ამიტომაც ის მინიშნებები, რომლებიც სხვა ნამუშევარზე მიგვითითებს ერთგვარი წინაპირობაა მის გასაგებად.

მედიათეორიის რეფერენცია იყოფა ორ სახეობად: 1) ექსპლიციტური რეფერენცია (ან თემატიზება), ვერბალური მედიის იდენტიფიკაციის უმარტივესი სასუალებაა, რომლის დროსაც მნიშვნელოვანია აღმნიშვნელები, ხოლო აღსანიშნები ჩვეულებრივ არ მონაწილეობენ იმიტაციაში. ექსპლიციტური რეფერენციის დროს ხდება ერთი მედიის ხსენება ან განხილვა (თემატიზება), ისევე როგორც სახელოვნებო რომანებში წარმოდგენილი დისკუსიები ხელოვნებაზე. 2) იმპლიციტური რეფერენცია (ან იმიტაცია), რომელიც „თითქოს“ იწვევს ჰეტერომედიური ფენომენის იმიტაციას. იმპლიციტური რეფერენციის ფორმებია ნაწილობრივი რეპროდუქცია (მაგ.: სიმღერის ტექსტის ციტირება რომანში, რომელიც მკითხველში აღძრავს მუსიკალური აკუსტიკის ასოციაციას), ევოკაცია, მიბაძვა (რაც სცილდება უბრალო თემატიზებას) და ფორმალური იმიტაცია, რომლის დროსაც ხდება მედიუმის წყაროს უჩვეულო იკონური ნიშნების გამოყენება (მაგ.: სონატის ფორმის იმიტაცია პოემაში, ლექსში) (Werner, Wolf. 2011, 3-5).

თავი II

ტექსტის შექმნისა და რეცეფციის თავისებურებები

2.1. პროდუქცია

ზაზა ბურჭულაძის რომანი *სიმფსონები* პირველად 2001 წელს გამოიცა, მოგვიანებით კი შევიდა კრებულში *ხსნადი კაფკა* (2010 წ.). ითარგმნა რუსულ (2008) და რუმინულ (2011) ენებზე. როგორც ცნობილია, *სიმფსონებმა* 2003 წელს წინანდლის პრემია მიიღო. ჯილდო ავტორს საქართველოს ექსპრეზიდენტმა, ედუარდ შევარდნაძემ გადასცა, რაც საკმაოდ ირონიული ფაქტია, რადგან ტექსტში პრეზიდენტი რიგით მხატვრადაა წარმოდგენილი, რომელიც უზარმაზარი სიბნელის (შავი ხვრელის) ავტორია და თავისივე ნამუშევარს ემსხვერპლება (აღსანიშნავია, რომ ავტორი მას საფლავის ქვის გარეშე ტოვებს. ნაწარმოების ბოლოს კი მისი ცხედარიც უგზო-უკვლოდ იკარგება). ეს აღძრავს ეჭვს, რომ შევარდნაძეს *სიმფსონები* წაკითხული არ ჰქონდა.

მიიჩნევა, რომ რომანი ერთგავრი რიმიეჟია ამერიკული ანიმაციური სერიალის *სიმფსონები* (რომელიც თავის მხრივ პაროდიული სატირაა) და მთლიანად სტერეოტიპების მსხვერვეს ემდგნება²¹ ამასთან, მასში გადმოცემული კულტურული კრიზისისა და „მამების“ თაობის კრიტიკის გამო რომანს ჩვენი რეალობის გამომსახველ ტექსტადაც აღიქვამენ²² რაც სრულიადაც არ არის აზრს მოკლებული, ვინაიდან *სიმფსონებში* ის რეალობაა, რომელშიც წინა პლანზეა წამოწეული მანსტურბაციის, ანალური სექსის, რელიგიური ფანატიზმის, ლგბტ თემები და ა.შ., ე.ი. ის, რაზეც დღემდე გააფთრებული ბრძოლა მიმდინარეობს ქართულ საზოგადოებაში.

რომანი ექვს თავს მოიცავს და თითოეულს თავისი მთავარი მოქმედი პირი ჰყავს: ბარტი, ლიზა, მარჯი, ჰომერი, გრამფა და მეგი. ისინი ან თვითონ მოგვითხრობენ თავიანთ თავზე, ან სხვა პერსონაჟისა და მთხრობლის საშუალებით გვეცნობიან. ბარტ სიმფსონი თინეიჯერია, რომელიც მუდმივი

²¹ <http://www.tabula.ge/ge/tablog/65159-the-simpsons>

²² <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1517724.html>

მანსტურბაციის გამო იტანჯება და მშობლების ზედამხედველობის ქვეშაა. ლიზას, „ყველა მამის საამაყო გოგოს“ ეს-ესაა დაეწყო მენსტრუალური ციკლი და ბევრი მისი ასაკის გოგოს მსგავსად ისიც ხშირად „ერთობა“ თვითმკვლელობაზე და სიკვდილზე ფიქრით. მარჯი ტიპურ დედას განასახიერებს. ოჯახური მოვალეობებით სავსე ქალსა და ცოლს, რომელიც უსიტყვოდ ემორჩილება ქმარს, მაგრამ ღამღამობით სიამოვნების საძებნელად სახლიდან მიდის. ჰომერი ორმაგ ცხოვრებას ეწევა: შინ ქალები მოწონს, გარეთ კაცები. გრამფა უბრალოდ (ქართველი) ბაბუაა. მეგი კი ოჯახის მიერ მარგინალიზებული პერსონაჟია, რომელიც მთელი ცხოვრების განმავლობაში ნანობს, რომ ქალიშვილობის ინსტიტუტს ეთაყვანებოდა.

არნიშნული პერსონაჟები, მათი ლექსთმეტყველების სიყვარული, ასტრონომიული ობიექტებისა და ლეგენდების იმიტაციები, სუპრემატული ნახატებით მანიპულირება და ა.შ. უფლებას გვაძლევს, პარალელები გავავლოთ როგორც წერილობით, ასევე ციფრულ მედიებთან და დავაკვირდეთ და შეძლებისდაგვარად ამოვიცნოთ ტექსტში პერფორმანსისა და რეფერენსის ფუნქციები.

2.2. რეცეფცია

ზაზა ბურჭულაძის კრებულს *ხსნადი კაფკა*, რომელშიც მცირე ზომის რომანი *სიმფსონებია* შესული, გამოცემისთანავე დიდი გამოხმაურება და კრიტიკა მოჰყვა. ქართველი მკითხველის დიდმა ნაწილმა ის იაფფასიან პორნოგრაფიას მიაკუთვნა, წიგნის ავტორი კი უნიჭო მწერლად გამოაცხადა. იგივე აზრი გამოთქვა თავის დროზე მწერალმა რეზო ჭეიშვილმა, რომელმაც *კვირის პალისტრასთან* ინტერვიუში განაცხადა, რომ ბურჭულაძე პროვოკატორია და ამ გზით ცდილობს ფულის შოვნას²³.

გარდა შეურაცხმყოფელი შეფასებებისა კრებულს ფიზიკური განადგურებაც ხვდა წილად. ეროტიკული წიგნის იარლიყის გამო ბათუმის ერთ-ერთ

²³ <http://www.kvirispalitra.ge/public/18621-rezo-tceishvili-qtsignebis-datsva-ragha-ubedurebaa-berias-dros-tsvavdnen-tsignesq.html> (25.05.2017.)

მაღაზიაში მისი ათი ეგზემპლარი კონსულტანტმა გოგონებმა დაწვეს იმ არგუმენტით, რომ პორნოგრაფიას რელიგიური წიგნების გვერდით ვერ მოათავსებდნენ²⁴. სამწუხარო ფაქტია, რომ აღნიშნული ქმედება აუტოდაფეს ძველ რიტუალთან გვაბრუნებს, თუმცა ეს ცხადყოფს ცეცხლში დაწვამდე *ხსნადი კაფკას* წაკითხვის აუცილებლობას²⁵ და ტექსტის სრულყოფილ ანალიზს წაყენებული ბრალდებების დასადასტურებლად ან გასაბათილებლად.

საზოგადოების გარკვეული ნაწილის სიძულვილის მიუხედავად კრიტიკოსთა ნაწილი, მათ შორის გაგა ლომიძე საკმაოდ დადებითად აფასებს წიგნს და მიიჩნევს, რომ *ხსნადი კაფკა* და მასში თავმოყრილი ტექსტები გამიზნულია არა მასობრივი მკითხველისთვის, არამედ კარგად მომზადებული მკითხველისთვის, რომელიც იცნობს კულტურულ და ლიტერატურულ სივრცეებს²⁶. მართლაც, იმ მრავალფეროვანი კულტურული კოდებისა და მედიების გაუთვალისწინებლად, რომელიც რომანში *სიმფსონები* გვხვდება, რთულია მკითხველმა რამე სხვაც დაინახოს პორნოგრაფიისა და რელიგიური მრწამსის საცინად აგდების გარდა. მართალია, ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს აღნიშნული ნაწარმოების პოპულარიზაცია ან იმგვარად წარმოჩენა რომ ფართო აუდიტორიამ შეიყვაროს და მოიწონს, თუმცა მომდევნო ქვეთავებში შემოთავაზებული ინტერპრეტაციები რამდენადმე მაინც შეუცვლის ნორმატიული აზროვნების მკითხველს აღნიშნულ რომანზე შექმნილ საძულველ დამოკიდებულებას.

2.3. კონტექსტი

რომანის *სიმფსონები* ამოცანა არც პორნოგრაფიული ეპიზოდებით მკითხველის გაღიზიანებაა და არც საზოგადოების იმ ნაწილის შეურაცხყოფა,

²⁴ http://www.for.ge/view.php?for_id=26498&blogger_id=22&cat=12 (25.05.2017.)

²⁵ ძველი გამოცდილებებიდან ვიცი, რომ წიგნები რომლებიც ერეტიკული და ეროტიკული ბრალდებების საფუძველზე (ისე რომ წაკითხულიც არ ჰქონდათ) ცეცხლს მისცეს დღეს მსოფლიო ლიტერატურის სიაშია შეტანილი. ამიტომაც, წიგნის „დასჯამდე“ მნიშვნელოვანია მისი წაკითხვა, ანალიზი და გაგება.

²⁶ <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1545638.html> (25.05.2017.)

რომელიც ნაწარმოებში აღწერილ პერსონაჟებთან ასოცირდება (ალბათ სწორედ ესაა ერთ-ერთი მიზეზი, რომლის გამოც ავტორი არ იყენებს ქართულ სახელებს, ქართულ ქალაქს და ა.შ.). პირველ რიგში ეს არის 90-იანი წლების საქართველოს აღწერა, რამაც (სავარაუდოდ) მკითხველში უნდა განავითაროს შედარების უნარი, უფრო კონკრეტულად კი რეციპიენტმა თავისი დრო უნდა შეადაროს 30-40 წლის წინანდელ პერიოდს და გააანალიზოს, რამდენად შეიცვალა ან არ შეიცვალა სოციალური და მენტალური მდგომარეობა. ამის შემდეგ კი დაფიქრდეს თავის ყოფაზე (ოჯახზე, მრწამსზე, ტრადიციებზე და ა.შ.) და შეაფასოს ის შეძლებისდაგვარად.

გასული საუკუნის საკმაოდ მუქი ფერების დასახატად კი ავტორი იყენებს 90-იანი წლების კონტექსტს, აღწერს უშუქობასა და სიბნელეს და ამ სიბნელეში მცხოვრებ კონკრეტულ ოჯახს, მის წევრთა ურთიერთობას ერთმანეთთან და უცხო ადამიანებთან, საზოგადოების დამოკიდებულებას რადიოზე, იმდროინდელი პრეზიდენტის მოღვაწეობას და, რაც მთავარია, იგი იყენებს მნიშველოვან ასპექტებს ანიმაციიდან *სიმფსონები* და სერიალიდან *საიდუმლო მასალები*, რომლებიც როგორც ცნობილია სწორედ 90-იანებში გავიდა სატელევიზიო ეთერში და იმ პერიოდში მცხოვრები (ინტელექტუალი) ადამიანების მსჯელობის საგანი გახდა. აღნიშნული ანიმაციისა და ტელესერიალის რომანში გამოყენების მოტივი იმით არის მნიშველოვანი, რომ ორივეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს საზოგადოების ამა თუ იმ წევრისა (მაგ.: ფედერალური აგენტების) და ხელისუფლების ან მაღალი რანგის მქონე პირების დაპირისპირებასთან, ამ დაპირისპირების განსხვავებულ მიზეზებთან და უარყოფით შედეგებთან, ასევე იმ რელიგიურ ჭეშმარიტებებთან და მეცნიერულ მტკიცებულებებთან, რასაც უკანონოდ იყენებენ ძალაუფლების მქონე ავტორიტეტული პირები უბრალო ადამიანებით მანიპულირების მიზნით.

თავი III

პრეტექსტები და მათი ფუნქციები ფენოტექსტში

3.1. ანიმაცია *სიმფსონები* როგორც რომანის *სიმფსონები* ინსპირაციის წყარო

ანიმაციური ტელესერიალი *სიმფსონები*²⁷ ეთერში გავიდა 1989 წლის 17 დეკემბერს. მისი პერსონაჟები ქალაქ სპრინგფილდში მცხოვრები სიმფსონების ოჯახი (მამა ჰომერი, დედა მარჯი, შვილები — ბარტი, ლიზა და მეგი) და მთლიანად სპრინგფილდის მოსახლეობაა. აღნიშნულ სიტკომს (სიტუაციურ კომედიას) მასში გაშუქებული რასის, ეთნიკური წარმომავლობის, ეროვნების, სოციალური და ეკონომიკური კლასის, სქესის, სექსუალობის, რელიგიის და სხვა პრობლემური საკითხების გამო „კულტურული ომის“ საწყის ეტაპად განიხილავენ²⁸. აღსანიშნავია რომ კულტურული ომის თემა *სიმფსონებში* პაროდისა და სატირის გამოყენების შედეგად დიდწილად კომედიურ ჩარჩოშია მოქცეული. სატირულობა კი პირველ რიგში იდეალიზებული ოჯახური ღირებულებების გადაფასებას ემსახურება, რისთვისაც გათვალისწინებულია ამერიკული გამოცდილება. სწორედ სიმფსონების ტიპური ოჯახური ყოფა-ცხოვრების ფონზე აშკარავდება მასის ფსიქოლოგია, საზოგადოების განათლების ზედაპირულობა, მექრთამეობა, ბუნებრივი გარემოს დეგრადაცია, ბავშვთა აღზრდისა და რელიგიური ფუნდამენტალიზმის აბსურდულობა და ა.შ. სატირულობასთან ერთად *სიმფსონებში* გვხვდება პაროდიული ასპექტებიც, ვინაიდან სატირა ხშირად გამოიყენება პაროდის ერთ-ერთ სტრატეგიულ ფორმად. გარდა ამისა, ანიმაცია *სიმფსონები* პოსტმოდერნიზმის როგორც მიმდინარეობის ძირითად

²⁷ *სიმფსონები* (ინგლ. The Simpsons) ამერიკული ანიმაციური სატირული ტელესერიალია, რომელიც ტელეკომპანია ფოქსისთვის შექმნა მეტ გრენინგმა. თავდაპირველად მეტს სურდა „ჯოჯოხეთური ცხოვრების“ შექმნა, სადაც იგი თავად იქნებოდა მთავარი გმირი. მაგრამ შემდეგ მისი პერსონაჟი ჩაანაცვლა ბარტმა. *სიმფსონები* პირველად გამოჩნდნენ *ტრეისი ულმანის* შოუში, 1987 წელს. მოგვიანებით პერსონაჟები ვიზუალურად დახვეწეს და 1989 წელს დაიწყო სერიალის წარმოება „ფოქსის“ კომპანიისათვის.

²⁸ სიმფსონებს „კულტურულ ომად“ მოიაზრებს მეთიუ ჰენრი წიგნში *სიმფსონები, სატირა და ამერიკული კულტურა* და გვთავაზობს აზრის არგუმენტირებულ ვერსიებს.

მახასიათებლებს იყენებს და არსებული ფორმების ხელახლა გამოყენებაზეა ორიენტირებული.²⁹ მასში თვალსაჩინოდაა მოცემული ელიტარულ და პოპულარულ კულტურებს შორის იერარქიის შლის მაგალითები. დიდი დოზითაა წარმოდგენილი ჰეტეროკლიმატური ელემენტები (მაგ.: ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა ჟანრის ტექსტები ფილმებიდან თუ ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან). დიდი ადგილი ეთმობა პოსტმოდერნულ დაეჭვებს მეტანარატივებში (რელიგია, ერი, ოჯახი, მართლმსაჯულება) და ა.შ.

შეიძლება ითქვას რომ ამგვარი მიდგომებით ანიმაციის შემქმნელები ცდილობენ დომინანტური დისკურსის გასაჩივრებას და ნორმების, ღირებულებებისა და თანამედროვე (ამერიკული) საზოგადოების იერსახის კითხვის ნიშნის ქვეშ დაყენებას. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი რის გამოც ზაზა ბურჭულაძე რომანში *სიმფსონები* მიმართავს ანიმაციას, ქმნის მსგავს ოჯახს (სახელებისა და ოჯახის მთავარი წევრების რაოდენობის შეუცვლელად) ისე რომ მოარგოს მათი იერსახე და აზროვნება ქართულ პერსონაჟებსა და მენტალობას. თუ გრენინგი რამდენიმე ოჯახის ასახვით ცდილობს მთელი სპრინგფილდის მოსახლეობის განზოგადებას, ბურჭულაძე ერთი ოჯახის მაგალითზე გვიჩვენებს მთლიანად ერის სახასიათო სახეს. თუმცადა სწორედ თითოეული ოჯახის წევრის საშუალებით განიხილავს რელიგიურ და სექსუალურ საკითხებს, ოჯახის ინსტიტუტს, მაღალჩინოსანთა (მათ შორის პრეზიდენტის) მოღვაწეობას და ა.შ., რაზეც ანიმაციაშიც გამახვილებულია ყურადღება.

გარდა იმისა, რომ რომანისთვის ანიმაცია ერთგვარი შთაგონების წყაროა, იგი წარმოადგენს ინტერმედიალურ პრეტექსტსაც, რასაც მომდევნო ქვეთავში განვიხილავთ.

²⁹ ანიმაციას სიმფსონები პოსტმოდერნულ პროდუქტად განიხილავენ ბიორნ ბიორნსონი (*Postmodernism and The Simpsons: Intertextuality, Hyperreality and Critique of Metanarratives*) და უენჯა მატეას გოლცი (*Functions of Intertextuality and Intermediality in The Simpsons*).

3.1.1. ფენომენის ტრანსფორმაცია ერთი მედიიდან (ანიმაციიდან) მეორეში (რომანში)

რომანში *სიმფსონები* დიდი დოზითაა ტრანსპორტირებული ამავე სახალწოდების ანიმაციის მოქმედი პირები და სიუჟეტები, რომლებიც თითოეულ პერსონაჟს უკავშირებდა. აღსანიშნავია, რომ ტრანსპორტირების შედეგად ვიღებთ სახეცვლილ ან ქართულ მენტალობაზე მორგებულ ფენომენებს. რაკი ანიმაციის მთავარი მოქმედი პირების დამახასიათებელი თავისებურებები დეტალურადაა (ზოგჯერ კი ფილოსოფიურადაა) აღწერილი კრებულში *სიმფსონები და ფილოსოფია: ჰომერის დ'ოჰ!*³⁰ რომელიც რამდენიმე ავტორის ტექსტს აერთიანებს, გადავწყვიტე ვიხელმძღვანელო ამ წიგნით (ანიმაციის კონკრეტული ეპიზოდების პარალელურად) რომანის პერსონაჟების ხასიათებისა და ქმედებების განხილვისას. წიგნში *სიმფსონები და ფილოსოფია: ჰომერის დ'ოჰ!* სიმფსონები სრულიად განსხვავებული პერსპექტივიდანაა დანახული. ჰომერი წარმოდგენილია როგორც უზომო ჭამა-სმის მოყვარული, უმეგობრო, მატყურა, თუმცა გარშემომყოფებისგან არაფრით გამორჩეული სუბიექტი; ლიზა ერთადერთი ინტელექტუალი და რაციონალურად მოაზროვნე პერსონაჟია მთელ ოჯახში (თუნდაც სპრიგფილდში); მეგი დუმილის მისტიკოსადაა გამოცხადებული; მარჯი სუბიექტური მორალის მატარებელი ფიგურაა; ხოლო ბარტი ნიცშეანური ფილოსოფიის მხარდამჭერი, სახელდობრ ნიჰილიზმით „დაავადებული“ მოქმედი პირია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ანიმაციის ერთ-ერთი პერსონაჟის, ბარტის მსოფლმხედველობა, ფილოსოფოს მარკ კონარდის აზრით, ნიჰილისტურია. თუმცა, როგორც ჩანს, ის არ არის დაკავშირებული ნიცშეანურ ფილოსოფიასთან და არც ბარტი არ წარმოადგენს ნიცშეანურ გმირს. კონარდის ინტერპრეტაციით, ნიჰილიზმში ყველაფრის ხელაღებით უარყოფა იგულისხმება, რაც შეძლებისდაგვარად ჩანს კიდევ ბარტის ხასიათში

³⁰ *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer*

გამომდინარე იქიდან, რომ ის უარს ამბობს თითქმის ყველაფერზე, მათ შორის ეთიკურ ნორმებზე, ქცევის წესებზე და ზოგადად ადამიანის არსებობის რაიმე აზრსა და მიზანზე (Conard 2011, 41-42). კონარდის მსჯელობის საფუძველზე მარტივად შეიძლება შევქმნათ ბარტის პორტრეტი, რომელიც ყველასა და ყველაფრის წინააღმდეგ აჯანყებული თინეიჯერი ბიჭია, მუდმივად მუშტზე იყურება, უნდა რომ თავი იგრძნოს ყველაზე ძლიერად (ავტორიტეტად) და ა.შ. თუმცა მისი ასეთი საქციელი პირველ რიგში იდენტობის ძიებას უკავშირდება, რადგან ბარტი ყველა მოზარდის მსგავსი მოზარდია. თუ ამ პრინციპით ვიხლემძღვანელებთ, აღმოჩნდება, რომ ანიმაციასა და რომანში თითქმის ერთი-და-იგივე სახელისა და პიროვნული თვისებების მატარებელი პერსონაჟი გვყავს, თუმცა აუდიო-ვიზუალური მედიიდან წერილობით მედიაში გადასვლისას ის გარკვეული სახის ტრანსფორმაციას განიცდის. მაგალითად, თუ ეპიზოდში *Bart's Inner Child* (სეზონი 5, ეპიზოდი 7) სპრინგფილდის მოსახლეობა ბაძავს ბარტს საყოველთაოდ აღიარებული ნორმების უარყოფით (მაგ.: ახალი ამბების წამყვანი კენტ ბროკმანი პირდაპირ ეთერში ლაპარაკობს უცენზურო სიტყვებით და პირს ივსებს კრემით. მეუფე ლავჯოი ეკლესიაში მრევლის წინაშე განასხიერებს ცნობილ კომპოზიტორ მარვინ ჰამლიშს და ა.შ.) და ბარტი თავდაპირველად კმაყოფილია ამით, რადგან თავს გრძნობს ღმერთად („ლიზა, დღეს მე ვარ ღმერთი“³¹), საბოლოო ჯამში აცნობიერებს, რომ სამაყო არაფერია ამაში. ის, რომ ყველა მას ჰგავს, იმას ნიშნავს, რომ მას საზოგადოების თითოეული წევრის მსგავსად არ გააჩნია საკუთარი იდენტობა.

სიტკომის მსგავსად საყოველთაოდ აღიარებული ნორმების (აქ. ქართული ნორმები) უარყოფელ თინეიჯერს ვხვდებით რომანშიც, თუმცა ანიმაციისგან განსხვავებით აჯანყებას თვითონ მოქმედი პირი აწყობს და არა ქალაქის ან ქვეყნის მოსახლეობა. ამის მაგალითია ბარტის სექსუალური ფანტაზიები, რომელიც ააშკარავებს დედასა და დასთან ინცესტის სურვილს, რაც შეიძლება ტრაციულ, რელიგიურ და ა.შ. ღირებულებათა გაუფასურებაზე მინიშნებად

³¹ "Lis, today I am a god."

აღვიკვთ³². აქვე შეიძლება ვახსენოთ დედის ფიზიკური მონაცემები, რომლებზეც ბიჭს გული ერევა. მიუხედავად იმისა, რომ ამაში გასაოცარი არაფერია ბარტის ეს დამოკიდებულება ხაზს უსვამს დედის ხატის დეგრადირებას.

ნორმატიულობის უარყოფასთან ერთად გვხვდება იდენტობის პრობლემაც, რომელიც ანიმაციისგან განსხვავებით თვითიდენტიფიკაციისა და ორიენტაციის დაკარგვით გამოიხატება:

ირგვლივ ისეთი სიბნელეა, თვალთან თითს ვერ მიიტან. თვალთან არა, მაგრამ სახესთან ვცდილობ ხელის მიტანას, მინდა ლოყაზე ვიბწვინო, შესამოწმებად, ცოცხალი ვარ კი საერთოდ? მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ ვახერხებ, საწოლზე ვარ დაბმული. დაბმული რატომ ვარ - არ ვიცი. პირზეც რაღაც მაქვს აკრული. რატომ მაქვს არ ვიცი. ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ მეტი, რომ ვთქვა, თავს მოვიტყუებ. მსგავსი წარმატებით იმის თქმაც შემიძლია, ვაზროვნებ, მაშასადამე მკვდარი ვარ-მეთქი. (ბურჭულაძე 2010, 9)

რომანში ვხვდებით ღმერთად ყოფნის პერფორმანსსაც, თუმცა ანიმაციაში ბარტი თვითონვე აღიარებს თავს ღმერთად, ტექსტში კი გვაქვს მხოლოდ მინიშნებები - პერსონაჟის ლურჯი და იასამნისფერი ლაქებით დაფარული, სისხლის მიმხმარი წერტილებით შეწითლებული მკერდი, რომელიც საცერივითაა დასვრეტილი. როგორც ნაწარმოებიდან ირკვევა, ჭრილობებს თვითონ ბარტი აყენებს საკუთარ სხეულს მამალს სამუალებით, რაც იესოს პაროდიად შეიძლება განვიხილოთ. (ანიმაციაში ბარტი ეყრდნობა ძველ აღთქმას, რომანში კი - ახალ აღთქმას?).

³² თუმცა არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ის არის მოზარდი, რომელიც განიცდის დაუოკებელ სექსუალურ ლტოლვას ყველასა და ყველაფრისადმი. მაგ.: მამალო, რომელის ლოკვისას კიდევ უფრო იღვწნება:

ლიზა ნელა მიახლოვდება, მამალს მაწვდის. ვართმევ და ნელა, დაგემოვნებით ვიწყებ ენის ასმას.

მამალს ვტლეკ, მაშასადამე, ვარსებობ!

ვგრძნობ, ორივე დამაბულია. როგორც ძაღლები შაქზე. იმას თუ ელოდებიან, როდის ავაფრენ ოფოფებს და რაღაცას გამოვახტუნებ. მოკლედ, არ მენდობიან (ბურჭულაძე, 12).

თითქოს ის ფაქტიც, რომ საწოლზეა დაბმული, რათა არ დაისახიჩროს სხეული გამომდინარეობს იქიდან, რომ მას აქვს ძლიერი ლიბიდო, რომელსაც ვერ აკონტროლებს და საკუთარი თავისადმი ლტოლვას სადო-მაზოხისტური მეთოდებით ავლენს.

მაშასადამე ანიმაციიდან ბარტის რომანში ტრანსპორტირების მიზანია დაგვიხატოს ახალი თაობის წარმომადგენელი, რომელიც მამის გავლენის მიუხედავად (ფარული აზრებისა და საკუთარი სხეულის თვითგვემით) მზად არის ერთი ხელის მოსმით უარყოს ტრადიციული აზრები და რელიგიური მრწამსი.

წიგნში *სიმფსონები და ფილოსოფია: ჰომერის დ'ოჰ!* ფილოსოფოსი ეონ სკობლი ლიზას პერსონაჟს (ანიმაციიდან) პრო-ინტელექტუალს უწოდებს და მიაჩნია, რომ გოგონა თავის ასაკთან შედარებით საკმაოდ განათლებულია, რის გამოც მუდამ მარგინალიზებულია სხვა ბავშვების მიერ. თუმცა იგი არა ვუნდერკინდი, არამედ ზებუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული პერსონაჟია. გარდა ამისა, მისთვის არ არსებებოს ავტორიტეტული აზრი, რომელიც მხოლოდ იმიტომ არის სწორი ან არასწორი, რომ მას ხელისუფლების ან სხვა ორგანოს წარმომადგენელი, თანამდებობის პირი გამოთქვამს (Skoble 2001, 13-16). სკობლის მიერ ლიზას ზოგადი დახასიათება შესაძლებელია მივიჩნიოთ პერსონაჟის ქმედებების ერთ-ერთ საუკეთესო ანალიზად, თუ თვალს გადავაკვლავთ ლიზას სახასიათო თვისებებს როგორც ანიმაციაში, ისე რომანში. თუმცა აქაც, ისევე როგორც ბარტის შემთხვევაში საქმე გვაქვს მედიიდან მედიაში ტრანსპორტირებისას გამოწვეულ ცვლილებებზე. მაგ.: რომანში მიახლოებით ჩანს ლიზას პროტოტიპის სახასიათო ასპექტები იქნება ეს ინტელექტუალურობა, წიგნის კითხვის თუ კროსვორდის შევსების უნარი: „ოთახში მარტო ვრჩები. არ ვიცი, რითი გავერთო. წიგნის კითხვის, ან კროსვორდის შევსების თავი არ მაქვს. რა ვქნა? თვალს აქეთ-იქით ვაცეცებ, იქნებ რამე გასართობს მივაგნო.“ (ბურჭულაძე 2010, 29) ის, რომ ლიზა კითხულობს წიგნებს, ავსებს კროსვორდებს და ა.შ. ჩანს რომანის მეორე თავის პირველივე გვერდზე, სადაც ლიზა უსმენს რადიოს, რომელიც პატარა გოგონას გვამს აღწერს:

[...] გვამს სხეულზე ძალადობის ნიშანი არ აღენიშნება. გოგონას აცვია თეთრი პერანგი, თეთრი კაბა და თეთრი ფეხსაცმელი. ხელში ალუჩა უჭირავს. გოგონა დაახლოებით შვიდი წლისაა. აქვს ივლისისფერი თმა,

ნუკრის თვალები. არა აქვს ზედა ორი მეექვსე კბილი... [...] (ბურჭულაძე 2010, 23).

ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგ ლიზა ამბობს, რომ გარდაცვლილი ბავშვი თავადაა. მისი გარდაცვალების ამბავს ადასტურებს პირველი თავის ბოლო გვერდები და რადიომიმღებში გადმოცემული ექსპლიციტური მინიშნებები გალაკტიონის ლექსებზე - *ალუჩა, შვიდი წლის ბავში, ი.ა.* (რომლებიც, ვახტანგ ჯავახიძის აზრით, ერთი და იგივე ადამიანის (ჭაბუა ამირეჯიბის მამის — ირაკლი ამირეჯიბის) ტრაგიკულ გარდაცვალებას ასახავს (ჯავახიძე 2002, 92-94) და *მას გახელილი დარჩა თვალები*. ამრიგად, ლიზა კარგად იცნობს გალაკტიონის შემოქმედებას, უფრო მეტიც, მან ისიც კი იცის, ვის ეძღვნება აღნიშნული ლექსები და თავს აიგივებს ლექსების ადრესატთან. ამგვარი სცენა გვხვდება ანიმაციაშიც. ეპიზოდში *Bart vs. Thanksgiving* (ეპიზოდი 7, სეზონი 2), სადაც ბარტი ანადგურებს დის მიერ მომზადებულ სადილს. შეურაცხყოფილი ლიზა იკეტება თავის ოთახში და წერს ლექსს სათაურით *Howl of the Unappreciated*, რომელშიც ნათქვამია: „მე ვიხილე ჩემი თაობის ყველაზე საუკეთესო საჭმელი განადგურებული ჩემი გიჟი ძმის მიერ. ჩემი სული დაფლეთილია ნაჭრებად დემონის მიერ“³³. ფილოსოფიის დოქტორი გოლცი წერს, რომ ეს მინიშნებაა ალენ გინზბერგის პოემაზე *ემული* და მიაჩნია, რომ ლიზამ არა მხოლოდ იცის ეს ლექსი, არამედ კარგად იცნობს მის ავტორს, მთლიანად ბიტ-თაობის ეპოქას, რაც გამოიხატება კიდევ მის გაუცხოებაში ოჯახისა და იმ პატარა ქალაქის საზოგადოებისგან, რომელშიც იგი გაიზარდა (Goltz 2011, 9-10). გოლცის აზრი კიდევ უფრო განამტკიცებს ანიმაციასა და რომანში ლიზას პერსონაჟის სახასიათო მსგავსებას კერძოდ, ინტელექტუალობას რაც ორივე შემთხვევაში კლასიკური პოეზიის სიღრმისეული ცოდნით გამოიხატება.

როგორც ჩანს ლიზას ანიმაციიდან რომანში ტრანსპორტირების მიზანი საზოგადოების განსხვავებული წევრის, კერძოდ კი განათლებული პერსონაჟის ჩვენებაა, რომელიც ინტელექტუალური შესაძლებლობებით ცდილობს

³³ I have seen the best meals of my generation destroyed by the madness of my brother. My soul, carved in slices by spikyhaired demons.

ნორმატიული აზროვნების უგულებელყოფას და ამ გზით გარშემომყოფების თუ არა, საკუთარი ცხოვრების შეცვლას მაინც.

ფილოსოფიის პროფესორი რაჯა ჰელვანი ჰომერს (ანიმაციიდან) ზომიერება-დაკარგულ, პერსონაჟად მოიხსენიებს, რომელიც ტიპურ ამერიკელს განასახარებეს. ანიმაციაში მისი ეს თვისება ნამდვილად თვალშისაცემია და გამოიხატება გადამეტებულ ჭამა-სმაში. მაგ.: ეპიზოდში *Homer's Enemy* (ეპიზოდი 23, სეზონი 8) ის ჭამს ფრენკ გრაიმსის სენდვიჩს, ხოლო როდესაც ფრენკი მიუთითებს მის საქციელზე, ის კიდევ რამდენჯერმე კბეჩს სენდვიჩს და მხოლოდ ამის შემდეგ აბრუნებს განკუთვნილ ადგილას. ჰომერის ღორმუცელობა იმდენად არის გამჯდარი მის ხასიათში, რომ ნახევრად მძინარე მდგომარეობაშიც კი შეუძლია ჭამა. გასაკვირი არ არის, რომ რომანშიც ვხვდებით ჭამისადმი სიყვარულის ამსახველ მონაკვეთს („ტკბილ ალუჩას შეჭამდა კაცი... - სიზმრიდან ოხრავს ჰომეროსი - ზომბი N38893618. გაგისკდა მუცელი, - ფიქრობს მარჯი“ (ბურჭულაძე, ზაზა. 2010, 44), თუმცა ტექსტში ყურადღება გამახვილებულია არა იმდენად უზომო ჭამა სმაზე, რამდენადაც უზომო სექსუალურ აქტივობაზე სპრინგფილდელ მამაკაცებთან. ე.ი. ანიმაციიდან ტრანსპორტირებული სახასიათო თვისება (უზომო ჭამა-სმა) ჩანაცვლებულია (უზომო ჰომოსექსუალური აქტით). ამის მაგალითია ინტერვიუ ჰომერთან:

მთელი სპრინგფილდის მამაკაცებიც ყელში მყავდა ამოსული...

-მართლა ყველასთან იწექით?

-თითქმის. სპრინგფილდი ცისფერების ქალაქი როა, ამას ჯერ კიდევ

როდის წერდა „ადვოკატი“ (ბურჭულაძე, ზაზა. 2010, 66).

როგორც ჩანს ჰომერის პერსონაჟისთვის „ახალი“ ფუნქციის მინიჭებით რომანის ავტორი ცდილობს ხაზი გაუსვას ჰომოსექსუალობის საკითხის პრობლემურობას საქართველოში. ვინაიდან ჰომერი სავარაუდოდ იმ მამაკაცებს განასახიერებს, რომლებსაც ერთი შეხედვით ტრადიციული, მრავალშვილიანი და მოსიყვარულე ოჯახი აქვთ, სინამდვილეში კი ჩუმ-ჩუმად ღალატობენ ცოლებს (აქ. სპრინგფილდელ კაცებთან), ხოლო მამრობითი სქესის

შვილებს (ამ შემთხვევაში ბარტს), რომლებიც მამალოს (პენისის ასოციაცია) ლოკვისადმი სურვილს გამოთქვამენ, საწოლზე აბამენ და რძეს ასმევენ, ავადმყოფობის (სექსუალური ლტოვა იმავე სქესისადმი) დასაძლევად. ეს გვაჩვენებს, რომ ბარტიც მამის კვალის გამგრძელებელია.³⁴ იმ მამის, რომელიც ყველანაირად ცდილობს საკუთარი და ამასთანავე ტაბუირებული სურვილების გასაიდუმლოებას, თუმცა ვერ უკრძალავს თავს მათ განუხორციელებლობას, მაშინ როცა ჯერ კიდევ არაზრდასრულ შვილს აიძულებს იმავე სურვილებისგან თავისშეკავებას. აქ ჩანს მეორე მხარეც, სახელდობრ, ის, რომ ჰომერი გაუცნობიერებლად ქმნის ოჯახს (რაც ხშირად ემართებათ მამაკაცების უმეტესობას), მან არ იცის რომელი ორიენტაციისა, თუმცა იცის რომ უნდა მოიყვანოს ცოლი და ის აუცილებლად ქალი უნდა იყოს. მისი ლტოლვა სრულიად შემთხვევით აშკარავდება უროლოგთან სტუმრობისას:

-პირველად როდის მიხვდით, რომ გეი ხართ?

-თეოდორ დოსტო... ჰმ... უროლოგმა პროსტატის წველის ასაღებად სწორ ნაწლავში რომ შემიყო თითი (ბურჭულაძე 2010, 54).

მამასადამე, ჰომერის საშუალებით რომანის ავტორი ძერწავს ტიპური ქართველი მამაკაცის სახეს, რომელიც ფარულად ახლორციელებს იმ სურვილებს, რომლებსაც საკუთარ ცოლს „ვერ აკადრებს“ და რომელიც არასწორი აღზრდის, შეხედულებებისა თუ გაუნათლებლობის მსხვერპლი ხდება.

ანიმაციიდან *სიმფსონები* რომანში გვხვდება კიდევ ერთი პერსონაჟი, იმ კონკრეტულ ადამიანთა რუპორი, რომელთა ხმასაც მუდმივად ფარავს საზოგადოება. ეს არის სიმფსონების ოჯახის ყველაზე პატარა წევრი მეგი, რომელიც ციფრულ და წერილობით წყაროებში მუდმივად დუმილის მდგომარეობაში იმყოფება.

³⁴ როგორც ჩანს, ბარტიც იმავე ორიენტაციისა. მას ერთი მხრივ მოწონს მამალოს ლოკვა, მეორე მხრივ კი დედისა და დისადმი (ქალისადმი) განიცდის ლტოლვას. ამას ადასტურებს ნაწარმოების ბოლო თავში მეგის მიერ დანახული მშობლებისა და და-ძმის სექსუალური ცხოვრება: „დედას და ჩემ უფროს დას ლამის ერთმანეთის ვაგინაში ეძინათ, კაცები იყვნენ და, სკამის ფეხებზე ისხდნენ“ (ბურჭულაძე 2010, 84).

წიგნში *სიმფსონები და ფილოსოფია* ერიკ ბრონსონი მეგის (ანიმაციიდან) დუმილის ახსნას ჟან-პოლ სარტრის ავტობიოგრაფიაზე (*სიტყვები* (1963-1964) დაყრდნობით ცდილობს, სადაც დეტალურადაა აღწერილი გუსტავ ფლობერის ბავშვობა, სახელდობრ, მისი დუმილის პერიოდი. სარტრის ვარაუდით, ფლობერი, რომელიც უკვე 6 წლის იყო სიტყვების დეფიციტის გამო, იზოლირებულ აუზში ცურავდა და ვერ გამოხატავდა ემოციებსა თუ შიშებს. ამის გამო იგი ადგილს ვერ იმკვიდრებდა საზოგადოებაში. ეს ყველაფერი განპირობებული იყო მისი დაბალი თვითშეფასებით, რაც თავის მხრივ გამოიწვია მშობლებთან ზედაპირულმა ურთიერთობამ. რაკი ადამიანი სამყაროსთან პირველ კავშირს ახლობელი ადამიანების დახმარებით ამყარებს, მათთან კომუნიკაციით, რაც როგორც ჩანს ფლობერმა გამოტოვა. ამიტომაც იგი იმედგაცრუებული ჩაიკეტა საკუთარ თავში და გახდა ბევრად უფრო ჩუმი, ვიდრე მისი ასაკის სხვა ბავშვები. ბრონსონს მიაჩნია, რომ მეგი და ფლობერი ამ შემთხვევაში ერთმანეთის მსგავსნი არიან. უფრო მეტიც, ფლობერის დედაც ისევე ზრუნავდა შვილზე როგორც მარჯი ზრუნავს მეგიზე, მაგრამ ეს ზრუნვა ეხება მხოლოდ სხეულს და არა სულიერ და ინტიმურ საჭიროებებს. მათი დედობრივი სიყვარული ინსტიქტურია, ან შეიძლება ითქვას — პრაქტიკული (გამოკვება, დაბანა, გახდა, საწოლში დაწვენა და ა.შ.).³⁵ აღსანიშნავია ისიც, რომ ბრონსონი მხოლოდ მარჯს არ ადანაშაულებს შვილის „არასწორად“ აღზრდაში. ის ბრალს დებს ჰომერსაც, რომელსაც უჭირს, შეეგუოს მეგის არსებობას³⁶ (Bronson. 2001, 18-23). თუ ბრონსონის მსჯელობას გავითვალისწინებთ აღმოჩნდება, რომ სარტრის აღზრდისა და მშობლებისა და შვილების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხის მაგალითები გვაქვს როგორც ანიმაციაში ისე რომანში.

ეპიზოდში *Home Sweet Homediddly-Dum-Doodily* (ეპიზოდი 3, სეზონი 7) მეგი უეცრად იწყებს ლაპარაკს, რადგან მას სიმფსონების მეზობელი ოჯახის

³⁵ ბრონსონი თვლის, რომ მარჯი მტვერსასრუტსაც ისეთივე მზრუნველობით ეპყრობა, როგორც თავის შვილებს, თუმცა ვფიქრობ ეს აზრი მეტისმეტად რადიკალურია.

³⁶ ანიმაციაში მეგი ყოველთვის უკანა პლანზეა, მისი არსებობა ხშირად ავიწყდებათ ოჯახის წევრებს, განსაკუთრებით ჰომერს, რომელიც მონანიების მიზნით ოფისში კიდებს მის ფოტოებს.

წევრები (ფლანდერები) აქცევენ ყურადღებას და გამოხატავენ ოჯახურ სითბოს მის მიმართ (ბავშვები არ ცხოვრებენ დედ-მამასთან. ისინი ინსპექციას მიყავს სახლიდან და შემდეგ მათ დროებით ტოვებს ფლანდერებთან), უმღერიან ძილის წინ, უკითხავენ ზღაპრებს, ასეირნებენ, ელაპარაკებიან და ა.შ. ეს გვაფიქრებინებს, რომ სწორედ ფლანდერების ოჯახური დიალოგი და ყურადღება იწვევს მეგის აზრებისა თუ ემოციების გამოხატვას სიტყვებით. სიმფსონების ოჯახში ყოფნისას კი ის მათ ნაკლებობას განიცდიდა, რამაც შესაძლოა გამოიწვია შეზღუდული წარმოდგენა საკუთარ თავზე.

ანიმაციის მსგავსად რომანშიც თითქმის იდენტური სიტუცია გვაქვს. მოქმედ პირთა კონსტელაციაზე დაყრდნობით შეგვიძლია თავისუფლად ვთქვათ, რომ მეგი „დუმს“, მას არცერთ ოჯახის წევრთან არ აქვს დიალოგი. იქ, სადაც მარჯი, ჰომერი, ბარტი, ლიზა და სხვები იკრიბებიან, მეგი არასდროს არ ჩანს. მხოლოდ თვითონ შეუძლია დაადასტუროს, რომ ელაპარაკა რომელიმე მათგანს, მაგრამ ამას არ ადასტურებენ სხვა პერსონაჟები (არასანდო თხრობა). ის, რომ მეგი არავის ახსოვს და მან ეს კარგად იცის, დამატებით დასტურდება მისი სიტყვებით, რომლებსაც მოსაწვევი ბარათის წაკითხვის შემდეგ წარმოთქვამს:

ვიცი ამ დილით თითოეულ სპრინგფილდელს ასეთივე მოსაწვევი გაუგზავნე, მაინც მოვალ, ბერნს! სწორედ ამიტომ მოვალ! [...] ნეტა, თვითონ გაგახსენდი თუ სმიტერსმა გაგახსენა ჩემი თავი? ჩემთვის სულერთია. (ბურჟულაძე 2010, 92)

შედარებებისა და მაგალითების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ მეგის პერსონაჟის „გაქართველება“ ემსახურება პიროვნებისადმი არატოლერანტული დამოკიდებულების ჩვენებას საზოგადოების მხრიდან და მშობლების გაუცნობიერებელ დამოკიდებულებას შვილების მიმართ. გარდა ამისა, ის ქართული მენტალობისთვის დამახასიათებელი, არც თუ ისე სასიამოვნო ფენომენის, კერძოდ კი უმცროს-უფროსობის კულტის მსხვერპლია. მეგი, როგორც ოჯახის ყველაზე პატარა წევრი ვალდებული და იძულებულია იხელმძღვანელოს უფროსების გამოცდილებით და რაც შეიძლება ნაკლებად გამოთქვას საკუთარი აზრი.

ამრიგად, ზაზა ბურჭულაძის რომანი *სიმფსონები* იმეორებს მეტ გრენინგის ანიმაციის *სიმფსონები* მთავარი მოქმედი პირების სახელებს უცვლელად, ზოგად უნარ-ჩვევებსა და ხასიათს კი — ტრანსფორმირებული სახით. ტრანსფორმაციის მიზანია, ერთი კონკრეტული ოჯახის მაგალითზე გამოავლინოს (ალბათ უფრო ავტორის აზრით) უარყოფითი და აღმოსაფხვრელი ასპექტები, რომლებიც დამახასიათებელია ზოგადად ქართული ოჯახებისთვის. ეს ასპექტები ძირითადად პერსონაჟების მიერ გაუცნობიერებლად მიღებულ უცვლელ ტრადიციებს, გაუნათლებლობას, ვიწრო რელიგიურ მსოფლმხედველობასა და არც თუ ისე ღირებულ ღირებულებებს ემყარება, თუმცა მნიშვნელოვანია იმ მხრივ, რომ ოჯახის შენარჩუნებას უწყობს ხელს. შენარჩუნებული ოჯახის პრობლემა კი იმაში გამოიხატება, რომ ცოლ-ქმარი „იმულებულია“ ერთმანეთს დაუმალოს სექსუალური თუ სხვა სახის სურვილები, რაც განაპირობებს კონფლიქტს. ამასთან, აღნიშნული ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი ფუნქციაა, გვაჩვენოს საქართველოში ძველ და ახალ თაობას შორის მენტალური დაპირისპირება, მოზარდის ინტეგრაციის პრობლემა საზოგადოებაში, მშობლებისა და შვილების არასწორი ურთიერთობის შედეგები და (მოზარდისა თუ ზრდასრულის) თავისუფალი არჩევანის აუცილებლობა სექსუალური ორიენტაციის განსაზღვრის დროს.

3.1.2. რადიო (რომანში) vs ტელევიზია (ანიმაციაში)

ანიმაციიდან პერსონაჟების ტრანსპორტირების გარდა რომანში *სიმფსონები* გვხვდება ტექნიკის გადმოტანაც, თუმცა ტრანსპორტირებისას აქაც გვხვდება გარკვეული სახის ცვლილებები (ვიზუალური), რომელიც ანალიზს მოითხოვს.

როგორც ცნობილია *სიმფსონების* ყველა ეპიზოდი იწყება იმით, რომ ოჯახის თითოეული წევრი მიიჩქარის მისაღები ოთახისკენ ტელევიზორის წინ შესაკრებად. ამ უცვლელ აქტს თვითონ მეტ გრენინგი ყოველდღიურობის აღწერას უწოდებს და აღნიშნავს, რომ „*სიმფსონები* არის [...] ტელევიზორის

ყურების პროცესის შესახებ³⁷ (Goltz 2011, 182). მართლაც ტელევიზია დიდ როლს ასრულებს სიმფსონების ცხოვრებაში (მათი მუდმივი საქმიანობა ხომ საყვარელი გადაცემების ყურებაა). ეს არის ჰომერის კულტურული განათლების ერთადერთი წყარო, იგი წარმოადგენს ბარტის შთაგონებისა და ლიზას გართობის ობიექტს, მარჯს ეხმარება აღმოაჩინოს რომანტიკა და დაკავდეს თვითგანათლებით სახლის პირობებში, მეგისტვის კი სიყვარულსა და სითბოსთან ასოცირდება. გარდა ამისა, თუ რამე იცვლება მათ ცხოვრებაში, დამოკიდებულია ტელევიზიაზე და აისახება კიდევ ყოველდღიურ ცხოვრებაში. მაშასადამე ანიმაციაში *სიმფსონები* ტელევიზორი წარმოადგენს ტექნიკურ აღჭურვილობას, რომელზეც დამოკიდებულია პერსონაჟთა უმრავლესობა.

რომანში *სიმფსონები* არ გვხვდება ტელევიზორი, მაგრამ გვაქვს რადიოგადამცემი, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სიმფსონების ოჯახში. ის არის ერთგვარი ინფრომაციის წყარო, რომელიც პოლიტიკურ ამბებთან ერთად („ცმ-შ... ასეა თუ ისე, ოპოზიცია ჯერჯერობით ჩრდილში დარჩენას ამჯობინებს“ (ბურჭულაძე 2010, 31) გადმოსცემს გარდაცვალების ცნობებს („ცმ-შ... ნაპოვნია პატარა გოგონას გვამი. გვამს სხეულზე ძალადობის არანაირი ნიშანი არ აღენიშნება. [...] გთხოვთ, დარეკეთ ტელეფონის ნომერზე: სამოცდაექვსი... ცმ-შ...“ (ბურჭულაძე 2010, 41) და ლაპარაკობს გალაკტიონის ტექსტებით (-ცმ-შ... აღარ გათენდება ღამე საზიზღარი! ცმ-შ...“ (ბურჭულაძე 2010, 31). ერთგან ის მოლაპარაკე, ცოცხალ არსებადაც კი არის წარმოდგენილი:

-ცმ-შ... ეს ოხერი, ყველაფერი ლექსად და ბოლქვა-ბოლქვად მადგება ყელზე, რასაც მოვიფიქრებ, უცებ ლექსად უნდა ვთქვა, თორემ დავიხრჩობი ან გავგიჟდები... ცმ-შ... - რადიომიმღები შიშინებს.

-ცოცხალია?! (ბურჭულაძე, ზაზა. 2010, 27).

რადიოს აქვს კიდევ ერთი ფუნქცია, კერძოდ უშუქობისა და უტელევიზიორობის პერიოდის აღმნიშვნელი საგანია (როდესაც სინათლე

³⁷ “The Simpsons is [...] about the process of watching TV”.

ქვრება, ის მაინც განაგრძნობს შიშინს), რომელიც როგორც ჩანს ე.წ. ელემენტების მეშვეობით ფუნქციონირებს.

ანიმაციაში *სიმფსონები* წარმოდგენილი ტელევიზორი როგორც ტექნიკური ობიექტი რომანში ჩანაცვლებულია რადიოთი იმისთვის, რათა გამოიკვეთოს საქართველოს უახლესი ისტორიის კონკრეტული მონაკვეთი, სახელდობრ, უშუქობის პერიოდი, როცა ელექტროენერჯის მუდმივი წყვეტის გამო ოჯახში ტელევიზორის არსებობის შემთხვევაშიც კი აუცილებელი იყო ელემენტებიანი რადიო. ამასთან, მისი ფუნქციაა, გვაჩვენოს, რომ ადამიანები (ამ შემთხვევაში სიმფსონები, ლიზას გარდა), რომლებიც არ დადიან ბიბლოთეკაში, არ კითხულობენ ჟურნალ-გაზეთებს, არ კვეთენ ქვეყნის საზღვრებს და ა.შ. სოციალურ, კულტურულ თუ სხვა სახის ინფორმაციას იღებენ რადიოს საშუალებით, რომელიც მუდმივად ჩართულია და გარკვეულწილად ზემოქმედებს სოციუმზე. ამიტომ მნიშვნელოვანია, რას აშუქებს მედია. ამასთან, რომანში რადიოს, ანიმაციაში კი ტელევიზორის ჩართულობა გვაწვდის ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ საქართველო ბევრად უფრო ჩამორჩენილია ტექნიკური თვალსაზრისით, ვიდრე ამერიკა.

3.2. კლასიკური პოეზიის ნიმუშის პერფორმანსი და რეფერენსი რომანში *სიმფსონები*

რომანში *სიმფსონები* დიდი ადგილი ეთმობა გალაკტიონის პოეზიას³⁸. დიალოგების უმეტესობას თან ახლავს ფრაზული მინიმუმები ყველასთვის კარგად ნაცნობი ლექსებიდან. თუ გავითვალისწინებთ იმ აზრს, რომ გალაკტიონის ლირიკა ახალი ქართული პოეზიის საწყისს ემთხვევა, რაშიც

³⁸ ისევე როგორც ანიმაცია *სიმფსონები* იყენებს კლასიკურ პოეზიას ხელოვნების კანონიზაციის უარყოფის მიზნით, ვინაიდან კლასიკა ემყარება „შერჩევის პრინციპს“, რომელიც თავის მხრივ არაობიექტურია (რადგან რომელიმე ტექსტისა და ავტორის შენარჩუნება ხშირ შემთხვევაში დამოკიდებულია არა სუბიექტურ არჩევანზე არამედ პოლიტიკურ თუ რელიგიურ რწმენაზე, სოციალურ შეზღუდვებზე და ა.შ.). ამიტომაც ის თავის თავში აერთიანებს კლასიკურ და პოპულარულ ნამუშევრებს საზღვრების მოშლის მიზნით როგორც ეს პოსტმოდერნული ნამუშევრების შემთხვევაში გვაქვს (Goltz 2011, 17-18). იგივე შეიძლება ვთქვათ ბურჟუაზიის *სიმფსონებზეც*, თუმცა ამ შემთხვევაში ჩვენი განხილვის საგანს არ წამოადგენს ლიტერატურულ მიმდინარეობათა პრინციპებზე მსჯელობა.

იგულისხმება პროექტის რეფორმატორული ნაბიჯები³⁹ შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ბურჟუაზიის სურვილი (ქართველების) საბჭოთა აზროვნებიდან (ძველი კლიშეების უარყოფით) თანამედროვე სააზროვნო სივრცეში გადმოსვლაა. ასევე შესაძლებელია მას პირდაპირი კავშირი ჰქონდეს გალაკტიონის შემოქმედების პრობლემურ გაგებასთან (რაც თავის მხრივ ირონიული ხასიათისაა) და გამოიხატება იმაში, რომ საზოგადოების დიდი ნაწილი გალაკტიონ ტაბიძეს პოეზიის „მეფეს“ უწოდებს, თუმცა მისი შემოქმედების განხილვისას მხოლოდ ლექსის წაკითხვით (ზეპირი ცოდნით) შემოიფარგლება და თვლის, რომ ინტეგრალური სახე-მეტაფორებისა და ფრაზების ლოგიკური გააზრება, შინაარსის ამოცნობა გალაკტიონის პოეზიაში შეუძლებელია და არც არის საჭირო, რადგან ისინი შემეცნების გარეშეც ახდენენ მკითხველზე ემოციურ, ესთეტიკურ ზემოქმედებს. ამის დამადასტურებელი საბუთი კი გალაკტიონის ლექსისთვის დამახასიათებელი რიტმულ-მელოდიური დინებაა, რომელიც ისე იტაცებს მკითხველს, რომ ყურადღებას არ აქცევს სიტყვათა ლოგიკურ შეუსაბამობას⁴⁰ (დოიაშვილი 2013, 287). ამ აზრს არ ეთანხმება თეიმურაზ დოიაშვილი და მიიჩნევს, რომ ლექსის გაგების გარეშე მის მოწონება-არ მოწონებაზე აზრის გამოთქმა ალოგიკურია (არამეცნიერულია), ხოლო ტექსტის ანალიზი სრულიად არ უშლის ხელს ესთეტიკური სიამოვნების მიღებას. ამასთან, იგი სულაც არ თვლის, რომ გალაკტიონის შემოქმედებაში ყველაფერი გასაგებია. თუმცა ეს შეეხება სახეთა ერთ წყებას, რომელთა ლოგიკურ გააზრებას სიმბოლიზმის აზრობრივ-პოეტურ ტრადიციებთან კავშირი გამორიცხავს (დოიაშვილი & ბრეგაძე 1985, 4-8).

ვეთანხმები რა დოიაშვილის არგუმენტს გამოვთქვამ აზრს, რომ რომანში *სიმფსონები* გალაკტიონის ლექსების ჩართულობის ერთ-ერთი მიზეზი მასათა

³⁹ რეფორმაციაში იგულისხმება „სოვეტური-პოეზიის“ უარყოფა ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით, ცნობიერების შრეებში დალექილი კონფლიქტის ანალიზი ფორმის ცვლილებებითურთ (მედიტაციურობა, შინაგანი მონოლოგი და სხვა.) (დოიაშვილი 2013, 120-124).

⁴⁰ ამ მოსაზრების ავტორია მიხეილ კვესალავა, რომელიც ჩვენ შემთხვევაში საზოგადოების რუპორს წარმოადგენს.

მიერ კლასიკური პოეზიის ვერ გაგების გამოაშკარავება. რაკი რომანის მოქმედი პირები და რადიო გადამცემი მუდმივად იმეორებენ პოეტურ ფრაზებს, შესაძლებელია, ისინი განასახიერებდნენ საზოგადოების იმ ნაწილს, რომელიც იცნობს თუმცა ვერ იგებს „მეფის“ პოეზიას. გარდა ამისა, რამდენიმე თავში ციტირებული ლექსი, რომელსაც რიგ შემთხვევებში თან ახლავს შინაარსობრივი მხარის ვიზუალიზაცია, გვაფიქრებინებს რომ რომანის ავტორმა იცის მკითხველის მდგომარეობა (სავარაუდოდ მათ უმეტესობას არ აქვს წაკითხული ლექსი ან იცის ის ზეპირად, მაგრამ არ შეუძლია სემანტიკური მხარის ინტერპრეტირება), ამიტომაც გვაწოდებს მზა მასალას. შედეგად კი ხდება ლექსის ფორმალური მხარისა და ძირითადი შეტყობინების მიწოდება რეციპიენტისთვის (თუმცა ეს სუბიექტური შეტყობინებაა). მაშასადამე, კლასიკური პოეზიის როლი საკვლევ ტექსტში აუდიტორიისთვის წინასწარ გამიზნული და კარგად შეფუთული შეტყობინების მიწოდებაა, რომელიც ციტირებისა და ინსცენირების სახით გვხვდება რომანში *სიმფსონები*.

პოეზიის ინტერმედიალური პერფორმანსის ერთ-ერთი მაგალითია გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის *ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი* პაროდია. დედამიწაზე ჩამოსული მთავარანგელოზი, რომელსაც ჰომეროს მამის წაყვანა აქვს გადაწყვეტილი, აგენტი მალდერი პისტოლეტს უმიზნებს და ხელების თავზე შემოწყობას უბრძანებს. „ბრძანების შესრულებისას მთავარანგელოზი ხელებთან ერთად ფრთებსაც შლის. ამ დროს ამოიღლიავეებული პერგამენტი უვარდება.“ (ბურძულაძე 2010, 78). აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ანგელოზს ტანზე ნეილონის ვარდისფერი კომბინიზონი აცვია, ფეხზე კი ამავე ფერის ბოტასები (ვარდისფერი ტანსაცმლის გამო ის თითქოს თანამედროვე ადამიანის მიერ წარმოდგენილ ანგელოზს გვაგონებს), მხარზე ავტომატი აქვს გადაკიდებული და კომბინიზონშიც ავტომატის მჭიდები უწვია (იარაღის ტარების გამო ანგელოზის ყველანაირი ხატი იმსხვრევა). ლექსის მიხედვით, ანგელოზი პერგამენტით ხელში ზეციდან დაჰყურებს მიწას და წუხს კაცობრიობაზე, მედიათშორის პერფორმანსში კი იგი დედამიწაზე ჩამოდის, რაც სივრცობრივი თვალსაზრისით არახელსაყრელი და ერთობ

დამამცირებელი მდგომარეობაა ასეთი სტატუსის მქონე არსებისთვის. ამასთან, მასზე იარაღის აღმართვა და დაპატიმრება გვაჩვენებს, როგორ არის დაკნინებული ღვთაებრივი ფიგურის როლი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში, რომლისთვისაც წარმოსახვითი კი არა მის წინ მდგომი ანგელოზიც არაფერს ნიშნავს. უფრო მეტიც, იგი უფრო მსჯავრდებულის, მკვლელის პროტოტიპია, ვიდრე სიწმინდის განსახიერება.

რომანში გვხვდება პოეზიის რეფერენსიც (ექსპლიციტურად ციტირებული ლექსი). მაგ.: როდესაც ბარტი მამალოს მკერდში იცემს პარალელურად მთელი ხმით კვიცის: „მაქვს მკერდს მიდებული მამალო, როგორც მინდა!“ (ბურჭულაძე 2010, 16) აშკარაა, რომ ეს სხვა არაფერია, თუ არა მინიშნება გალაკტიონის ლექსზე *ქებათა ქება ნიკორწმინდას*⁴¹, რომელშიც ხოტბამესხმულია ნიკორწმინდის ტაძარი. რომანში კი ტაძრის ნაცვლად მამალოს ე.წ. ფალოსის კულტისადმი თაყვანისცემაა დაფიქსირებული.

მოცემული (და არა მთლიანად ტექსტში წარმოდგენილი) პერფორმანსისა და რეფერენსის შემთხვევების საფუძველზე აშკარავდება, რომ რომანში კლასიკური პოეზიის სემანტიკური მხარე სატირადაა ქცეული და დეკონსტრუირებულია იმისთვის, რათა ასახოს რელიგიური დოგმებისა და რეგალიების გაუფასურების პროცესები თანამედროვე ადამიანის სამყაროში. ამასთან, ტექსტში მაღალი ხელოვნების ნიმუშების ეკლექტიკური⁴² და ამასთან ირონიზებული კუთხით გაშუქება ელიტარული და მასობრივი ხელოვნების შერწყმაზე და ელიტარული ხელოვნების კრიტიკულ რაკურსზე მიანიშნებს. რაც შეეხება აქცენტის გაკეთებას მაინც და მაინც გალაკტიონის პოეზიაზე, ალბათ ეს უფრო დაკავშირებულია მის პოპულარულობასა და ცნობადობასთან,

⁴¹ ეს ლექსი ხაზს უსვამს პოეტის ყოვლისშემძლეობას, თუმცა როგორც ზაზა შათირიშვილი შენიშნავს, მთელი „ნამდვილი“ გალაკტიონი იმაზე დგას, რომ მას ნამდვილად არ აქვს ქნარი მკერდზე ისე მიდებული, როგორც სურს (შათირიშვილი 2004, 22). ამიტომაც შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აღნიშნული რეფერენსის საშუალებით ბურჭულაძე წარმოგვიდგენს ლიტერატურულ პერსონაჟს (ბარტს), რომლის სიტყვები სრულიად არ შეესაბამება მის სულიერ მდგომარეობას. თუმცა ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ინტერპრეტაციაა და არა ერთადერთი.

⁴² იგულისხმება, რომ გალაკტიონის პოეზიას არავითარი კავშირი არ აქვს რომანის შინაარსთან და (პროზაულ) ფორმასთან, თუმცა ის მაინც არის ჩართული ტექსტში და გარკვეული ფუნქციაც აკისრია.

რადგან სწორედ საზოგადოების უმრავლესობისთვის კარგად ნაცნობი ლექსია საჭირო იმისთვის, რათა მკითხველმა შეძლოს რომანში წაკითხული პოეტური ფრაზის თუ ალუზიის იდენტიფიკაცია.

3.3. *საიდუმლო მასალების იმიტაცია რომანში სიმფსონები*

კლასიკური პოეზიის გარდა რელიგიური მრწამსის გაერთფეროვნებაზე მიგვანიშნებს რომანში სიმფსონები ამერიკული სერიალის *საიდუმლო მასალები*⁴³ ერთ-ერთი ეპიზოდის *დაცემული ანგელოზი*⁴⁴ (ეპიზოდი 10, სეზონი 1) პაროდია. სცენარის მიხედვით, გაურკვეველი კოსმოსური ობიექტის საშუალებით უსხეულო, მფრინავი არსება ჩამოდის დედამიწაზე. თუ ბიბლიურ აღწერას გავიხსენებთ, რომელიც ანგელოზს თვალისმომჭრელ სინათლის მფრქვეველს უწოდებს, მაშინ შესაძლებელია, რომ აღნიშნულ კოსმოსურ ფენომენს ანგელოზი ვუწოდოთ. თუმცა მისი ნათება ამ შემთხვევაში სხვა არაფერია, თუ არა ცეცხლი, რომელიც წვავს ადამიანებს, რაც იოანეს წიგნში სატანის სახელთან ასოცირდება. ამასთან, ეპიზოდის სახელწოდება მიგვითითებს დაცემულ ანგელოზზე, რომელიც ღმერთს განუდგა და იქცა სატანად, ბელზებელად, ლუციფერად და ა.შ. სწორედ ამ ე.წ. თეთრი ნათელით გარშემორტყმული ანგელოზის აღმოსაჩენად და დასაჭერად იბრძვიან აგენტები სკალი და მალდერი, ვინაიდან უცნობი ობიექტი ანადგურებს მთავრობის წარმომადგენელ დაცვის წევრებს, რადგან უცნობ ობიექტს გადაწყვეტილი აქვს საავიაციო ეროვნული კომიტეტის⁴⁵ წევრის მაქს ფენინგის გატაცება, რომელიც ეპილეფსიითაა დავადებული. საბოლოო ჯამში კოსმოსიდან მოვლენილ ანგელოზს მიჰყავს მაქსი და უჩინარდება. აგენტები ვერ ახერხებენ მის შეჩერებას.

რომანში ორივე აგენტი მამრობითი სქესისაა ან ერთ-ერთი აგენტი შენიღბულია ხელოვნური უღვაშით, რასაც გვეუბნება ბაბუის მიერ მათი დახასიათება

⁴³ ინგლ. The X-Files.

⁴⁴ Fallen Angel (19.11.1993)

⁴⁵ ინგლ. NICAP (National Investigations Committee on Aerial Phenomena).

(„ერთს კობტა ულვაში აქვს (ხელოვნური?) მეორეს თავ-პირი ისე წმინდად გაუპარსავს, რომ კინკრიხო და ნიკაპი ნათურის შუქზე თვალისმომჭრელად უბრწყინავს“ (ბურჭულაძე 2010, 60-70) ან „(სკალი) რაღაც უცნაურად, უფრო ზუსტად, არაბიჭურად დადის. გადაცმული ქალია? - ჩემთვის ვფიქრობ“ (ბურჭულაძე 2010, 70). როგორც ჩანს, მკვეთრად ხაზგასმული სქესი მინიშნებაა იმაზე, რომ ქალი 90-იანი წლების საქართველოში ჯერ კიდევ წარმოუდგენელია ფედერალური ბიუროს წევრად.

აღსანიშნავია, რომ აგენტები აქაც ფედერალური ბიუროდან არიან და პარანორმალურ მოვლენებს იკვლევენ. პარანორმალურ მოვლენად კი ამ შემთხვევაში ედუარდის გვამის გაუჩინარება მიიჩნევა, რომელიც ან მოიპარეს ან მკვდრეთით აღდგა როგორც დიდბუნებოვანი ადამიანი (მაგ.: იესო ქრისტე). ამავე ეპიზოდის ერთ-ერთი პერსონაჟია მთავარანგელოზიც, რომელმაც ჯერ ღიზა წაიყვანა, ახლა კი ბაბუის წასაყვანადაა მოსული. მაშასადამე ეს ანგელოზის ის სახეობაა, რომელსაც ზეცაში მიყავს ადამიანები ე.ი. სიკვდილის ანგელოზია და არა კეთილი არსება. თუმცა სერიალისგან განსხვავებით რომანში მას აგენტები აკავებენ და მთავარანგელოზი სასურველი მსხვერპლის წაყვანას ვერ ახერხებს. ეს გვაფიქრებინებს, რომ რომანში მნიშვნელოვანია არა ბაბუის მოკვდინება სიკვდილის ანგელოზის მიერ, არამედ ის, რომ აგენტები პარანორმალურ მოვლენად მიიჩნევენ თეთრი გიორგის მიერ ხვლიკის მოკვლას, ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომას, მთავარანგელოზის დედამიწაზე გამოჩენას და ა.შ., ხოლო ედუარდის გვამის გაუჩინარების შემდეგ მის საფლავში უცხოპლანეტელის შარდის ნაკვალევის აღმოჩენას სრულიად ჩვეულებრივ მოვლენად მიიჩნევენ.

აღნიშნულ მსჯელობაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ რომანში *საიდუმლო მასალების* კონკრეტული ეპიზოდის *დაცემული ანგელოზი* იმიტაციის დანიშნულება ორი დიდი ნარატივის — მეცნიერული მტკიცებულებისა და რელიგიური ჭეშმარიტების შედარება და მათ აბსოლუტურობაში ეჭვის შეტანაა, რითაც პლურიმედიალურ სამყაროში სუბიექტური არჩევანის უპირატესობა წარმოჩნდება. რაკი ტექსტში

პერსონაჟების ერთ ნაწილს ისევე სჯერა ან არ სჯერა უცხოპლანეტელის არსებობის / არარსებობის, როგორც პერსონაჟთა მეორე ნაწილს სჯერა / არ სჯერა, რომ იესო ქრისტე მკვდრეთით აღდგა, ან მთავარანგელოზი ნამდვილად ბაბუის წასაყვანად ჩამოვიდა დედამიწაზე, აშკარაა, რომ სუბიექტურა დამოკიდებული მიანიჭებს თუ არა რომელიმე მათგანის რწმენას უპირატესობას, თუ საერთოდ უარყოფს მეცნიერებისა და რელიგიის აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას.

3.3. სიბნელის მოტივი რომანში *სიმფსონები*

რომანი *სიმფსონები* იმ სიბნელის აღსაწერად, რომელსაც პოლიტიკური დისკურსი ქმნის (ჩვენ შემთხვევაში საქართველოში), წარმოგვიდგენს შავი ხვრელის იმიტაციას. უზარმაზარ შავ წერტილს, რომელსაც მხატვარი ედუარდი ხატავს ლიზას ოთახის კედელზე, იგი ჯერ „შავ ხვრელს“ შემდეგ კი „ღმერთის ტრაკს“ უწოდებს. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ კარგავს იგი წონასწორობას, ხარაჩოდან ვარდება და კვდება. ხოლო მას შემდეგ, რაც სიმფსონები სახლის ეზოში დამარხავენ გარდაცვლილს, ედუარდის გვამი უჩინარდება.

როგორც ვიცით, „შავი ხვრელი“ არის უხილავი, გრავიტაციული სივრცე, რომელიც იზიდავს და შთანთქავს მის არეალში მოხვედრილ ობიექტებს, საგნებს, სინათლეს და ა.შ. მიზიდულობის პროცესის საწყის ეტაპზე ის იკუმშება გარკვეულ დონემდე, შემდეგ კი ფეთქდება⁴⁶. აღნიშნული მეცნიერული ჰიპოთეზა უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ბურჟუაზიის ტექსტში სიმფსონების კედელზე გამოსახული „შავი ხვრელი“ არა მხოლოდ რეფერენსის ფუნქციას ასრულებს, არამედ იმეორებს კიდევ კოსმიური ობიექტის თვისებებს (უხილავობა; შთანთქმა; აფეთქება;) და ამასთან მისი სახელწოდების ვიზუალიზაციას ახდენს.

⁴⁶ შავი ხვრელის შესახებ არსებული ინფორმაციისთვის ვეყრდნობი სტივენ ჰოპკინგის წიგნის *დროის მოკლე ისტორია* ქვეთავს *შავი ხვრელები*.

კოსმიური ობიექტისთვის დამახასიათებელ ქმედებებს დეტალურად ვხვდებით რომანში. შთანთქმის იმიტაციას წარმოადგენს ედუარდის სიკვდილი და საფლავიდან გაქრობა (შავი ხვრელი ხომ უხილავია, გვამიც უხილავი უნდა იყოს), აფეთქების იმიტაცია კი წერილობითაა (არავერბალურადაა) აღწერილი ტექსტში:

უხრხულად აფართხალებული იატაკზე პირდაპირ თავით ეცემა. დაცემისას ყრუ ჭახანის ხმა ისმის (კისერი თუ ტყდება). ხარაჩო ბრახუნით იკეცება. ვედრო პირქვავდება, ფუნჯები აქეთ-იქით იფანტება. შავი საღებავი ვედროდან იატაკზე ბუყბუყით იღვრება. მთელი სახლი ისე ზანზარებს, თითქოს მიწა იძრა (ბურჭულაძე, ზაზა. 2010, 36).

შავი ხვრელის გარდა რომანში გვხვდება სახელი მალევიჩი. იმ აბზაცში სადაც ჰომერი ედუარდის მიერ დახატულ შავ წრეს ავლებს თვალს ამბობს: „მალევიჩი ედუარდთან ძუძუმწოვარა ბავშვია“ (ბურჭულაძე 2010, 39). აქ უკვე აშკარა მინიშნებაა სხვა მედიაზე, კერძოდ კი სახვით ხელოვნებაზე. რადგან სწორედ კაზიმირ მალევიჩს ეკუთვნის ნახატი სახელწოდებით *შავი წრე (1923-29)*, რომელიც *შავ კვადრატთან* ერთად სუპრემატისტულ ნამუშევარს წარმოადგენს.

ამგვარად, ბურჭულაძე ტექსტში ახორციელებს ნახატის ციტირებას და მის ერთგვარ ინტერპრეტაციასაც გვთავაზობს: *შავი წრე* სხვა არაფერია, თუ არა შავი ხვრელის მგავსი უხილავი სივრცე, რომელიც ქაოსისა და გაურკვევლობის ასოციაციას აღძრავს. გარდა ამისა, ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი *შავი წრის* ავტორს ადარებს მხატვარ ედუარდს, რომლის ფონზეც მალევიჩი „სუსტია“. რაც ნიშნავს იმას, რომ თუ მალევიჩმა როგორც სუპრემატიზმის ფუძემდებელმა „შთანთქა“ ტრადიციული ნახატის ფორმა, დაცინა კლასიკურ მხატვრობას და მის ნაცვლად შემოგვთავაზა *შავი წრე*, ედუარდმა როგორც (ჰომერის თქმით) „უფრო ძლიერმა“ შემოქმედმა და პრეზიდენტმა შთანთქა გაცილებით მეტი, ვიდრე კლასიკური სტილია. მან დაცინა საზოგადოებას და შთანთქა მათი ჯიბის ფული, სინათლე (იგულისხმება შევარდნაძის პრეზიდენტობის პერიოდში მუდმივი უშუქობა) როგორც შავმა ხვრელმა. მისი

პრეზიდენტობის ხანაში საქართველოს მოსახლეობა ერთგვარად დაემსგავსა შავი ხვრელის ირგვლივ მოძრავ საგნებსა და სხეულებს.

3.4. თქმულების ალუზია რომანში

შავი ხვრელი, რომელიც შავი წრის სახელითაცაა ცნობილი, ტექსტში მხატვრული და ასტროლოგიური ობიექტების საერთო აღქმას უწყობს ხელს და დახატულია კედელზე, რომელშიც კაცია ჩატანებული. კედელში ჩაშენებული კაცის სიუჟეტი კი პირველ რიგში სურამის ციხის შესახებ არსებულ თქმულებასთან ასოცირდება.⁴⁷ ცნობილია სურამის ციხის ლეგენდის რამდენიმე ვარიანტი, მათ შორის ბალადის ფრაგმენტები, პროზაული ვერსია (რომელიც დავით აღმაშენებლის ზოგჯერ კი ვახტანგ გორგასლის პერიოდს უკავშირდება), მოთხრობები (დანიელ ჭონქაძის *სურამის ციხე* და დავით სულიაშვილის *ზურაბის ციხე*) და ა.შ. ფორმის სხვაობის მიუხედავად თითოეული მათგანის შინაარსი გვამცნობს სურამის ციხეში ჩაშენებული ზურაბის ამბავს, მართალია სხვადასხვა მოტივით (მაგ.: შურისძიების მოტივი, მსხვერპლის გაღების სურვილი და ა.შ.), მაგრამ მხოლოდ ერთადერთი მიზნით - აშენებულიყო მყარი შენობა (ციხე). მყარი შენობის აშენების გამო მსხვერპლშეწირვის რიტუალი კი უძველესი ტომების ტრადიციებიდან იღებს სათავეს. მიუხედავად იმისა, რომ კაცობრიობის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა ცხოველით, ხოლო თანდათან სხვადახვა საგნით შეიცვალა (მაგ.: სახლის აშენებისას საძირკველში ფულის ჩატანება) დღემდე სჯერათ შეწირვის აუცილებლობისა, რაც 21-ე საუკუნეში გაუნათლებლობად და ცრუ მორწმუნეობად მიიჩნევა. ტექსტში გვაქვს მონაცემები იმის შესახებ, რომ პერსონაჟებს სჯერათ ღიზას ოთახის კედელში ჩაშენებული ადამიანის ნამდვილობა:

-კარგი კედელია, - ედუარდი ჩურჩულებს.

⁴⁷ მოიპოვება ასევე მინდლის ციხის, სიღნაღის ციხის, ილორის წმინდა გიორგის ეკლესიის, კელასურის კედლის მშენებლობის შესახებ არსებული თქმულებებიც, სადაც კედელში კაცის ჩაშენების მოტივია მნიშვნელოვანი (შამანაძე 1964, 306-307).

-კედელი, როგორც კედელი... - ჰომეროსი გაკვირვებას ვერ მალავს.

-არა, - ედუარდი ჩურჩულებს, - ეს მრავალ ჭირნანახი კედელია. ამ კედელში კაცია ჩატანებული.

[...]

-რა საშინელებაა! - ბაბუა იცხადებს.

-იტყვი ხოლმე! - ჰომეროსი დაეჭვებით ამბობს.

-მართლა! - ედუარდი კედლის ფერებას განაგრძობს, - კაცს თითქოს რაღაცის თქმა უნდა (ბურჭულაძე, ზაზა. 2010, 27).

პერსონაჟების მიერ სურამის ციხის შესახებ არსებული თქმულების ნამდვილ ამბად აღქმის მიზანია გამოააშკარაოს მოქმედ პირთა შეზღუდული აზროვნება. ხოლო ის, რომ პრეზიდენტსაც ჰომერივით და ბაბუასავით სჯერა ცრურწმენებისა, ემსახურება ქვეყანაში არსებული მასობრივი გაუნათლებლობისა და საზოგადოების ინფორმაციული ჩამორჩენილობის ჩვენებას. ამრიგად, ტექსტში აღწერილია იმ ქვეყნის მდგომარეობა, რომელშიც არც საზოგადოებაა განვითარებული, არც სახელმწიფოს ლიდერი და საერთოდ რთულია რაიმე სახის პროგრესზე მსჯელობა.

3.5. მითის პაროდია რომანში

რომანში სიმფსონები გვხვდება ოქროს საწმისის შესახებ არსებული მითის პაროდია. მესამე თავში მარჯი ღამით იპარება სახლიდან და მდინარეში ფრთხილად ჩადის. მართალია, მდინარის ზუსტ სახელწოდებას ვერ იხსენებს, მაგრამ მდინარის წყალს კოლხურ მალამოს უწოდებს, რომელიც ყოველგვარი სენისგან კურნავს. მთხრობელი ამბობს, რომ მდინარეს მოაქვს ოქროსფერი მტვერი, რომელიც მარჯს თმასა და ბოქვენის ბალანში ელექება. მოულოდნელად კი სისინით ჩნდება მფრინავი თევზი, რომელიც ლაზერული სხივით უწვავს მარჯს ოქროს თმას:

მარჯი მდინარეში ნელა, ფრთხილად ჩადის [...]; მდინარე კი არა, კოლხური მალამო გეგონება [...]. მარჯი საშრობი ქაღალდივითაა, ყველაფერს ერთნაირი მონდომებით ისრუტავს: [...] იმ ოქროს მტვერსაც, მდინარეს რომ მოაქვს. ოქროს მტვერი მარჯს თმასა და ბოქვენის ბალანში ელექება. [...] მოულოდნელად ჰაერს უცხო სისინი ბზარავს. მარჯი

თვალს ახელს, ცაში მფრინავი თევზი დგას [...] ლაზერული სხივით იდუმალებას წვავს. [...] რასაც კი ლაზერული სხივით გადაუვლის, ყველაფერი იწვის, ოქროს თმა მარჯს თვალის დახამხამებაში ეტრუსება (ბურჭულაძე, ზაზა. 2010, 50-52).

ამის შემდეგ მარჯი დარჩენილ ცხოვრებას შემონახული ოქროს ფანჩრით დამზადებული პარიკით ატარებს. თუმცა, მეექვსე თავში მეგი გვიამბობს როგორ იპარავს დედამიწაზე ჩამოსული ასი მარსელი⁴⁸ დედის დანატოვარ პარიკს.

მინიშნებებით (მდინარე როგორც კოლხური მალამო ე.ი. კოლხეთის მდინარე, ოქროს თმა-პარიკი ე.ი. ოქროს საწმისი, პარიკის გატაცება მარსელების მიერ ე.ი. არგონავტების მიერ ოქროს საწმისის წაღების აქტი), რომლებიც ტექსტში გვხვდება, გარკვეულწილად დასტურდება, რომ რომანში ხორციელდება ოქროს საწმისის მითის თანამედროვე ინსცენირება, რომლის მთავარ მოქმედ პირს — მედეას მარჯი განასახიერებს და ამდენად წარმოგვიდგენს ქალის სახეს, რომელსაც ქმარი ნებისმიერ მამაკაცთან ღალატობს, იქნება ეს სპრინგფილდელი ჰომოსექსუალი თუ მარსელი უცხოპლანეტელი. თუმცა მედეასგან განსხვავებით მარჯის შურისძიება იმაში გამოიხატა, რომ მან საკუთარ ქალიშვილთან (ლიზასთან) დაამყარა სექსუალური კონტაქტი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ე.წ. „ლესბოსელის“ ფარული სურვილი (რაც 90-იანი წლების ქართველი საზოგადოების უდიდესი ნაწილისთვის მიუღებელი იყო) სააშკარაოზე გამოიტანა.

ოქროს საწმისის მითის პაროდია რომანში სიმფსონები ემსახურება ფემინისტური დისკურსის წინა პლანზე წამოწევას და ქალის როლის ზრდას სოციუმში. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება გენდერულ თანასწორობას, რომლის მიხედვითაც, ქალი ემსგავსება კაცს (მარჯი — ჰომერს), ქალსაც აქვს უფლება, ღამით სახლიდან გავიდეს, გაერთოს ან სულაც თავისუფლად გამოხატოს სექსუალური სურვილები.

⁴⁸ ასი უცხოპლანეტელი, რომლებიც მარსიდან ჩამოვიდნენ დედამიწაზე, ჰომერმა შინ მიიპატიჟა და თითოეულ მათგანთან სექსუალური კავშირი დაამყარა.

დასკვნა

ზაზა ბურჭულაძის რომანის *სიმფსონები* ანალიზმა აჩვენა, რომ ტექსტი დიდწილად შთაგონებულია მეტ გრენინგის ანიმაციური ტელესერიალით *სიმფსონები*, რომელიც თანამედროვე საზოგადოების ყოფა-ცხოვრების სტილს კითხის ნიშნის ქვეშ აყენებს. შთაგონების წყაროდ აღნიშნული ანიმაციის გამოყენებაც სწორედ ამ მიზანს ემსახურება: ავტორი 90-იანი წლების სოციალურ-მენტალური კონტექსტის ჩვენებით ცდილობს XXI საუკუნის საზოგადოების მდგომარეობის ახსნას, რომელშიც ჯერ კიდევ ძალიან ბევრია გასული საუკუნის გადმონაშთები. ამ ვითარების წარმოსაჩენად ლიტერატურულ ტექსტში გამოყენებულია ენობრივად გადმოცემული მედიათშორისი მიმართებები. სახელდობრ: პერფორმანსი და რეფერენსი, რომელიც წარმოდგენილია ცხრილის სახით:

რეფერენსი	ანიმაცია <i>სიმფსონები</i> , ტელესერიალი <i>საიდუმლო მასალები</i> , კაზიმირ მალევიჩის <i>შავი წრე</i> , შავი ხვრელი, გალაკტიონ ტაბიძის <i>ქებათა ქება ნიკორწმინდას</i> , სურამის ციხის შესახებ არსებული თქმულება.
პერფორმანსი	<i>დაცემული ანგელოზი</i> (საიდუმლო მასალების ეპიზოდი), გალაკტიონ ტაბიძის <i>ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი</i> , ოქროს საწმისის მითი.

რომანში იმიტირებულია ანიმაციის *სიმფსონები* ტიპური ოჯახის წევრების თვისებები და ზნე-ჩვეულებები იმისთვის, რათა ავტორმა მეტაფორული, არაპირდაპირი გზით გვაჩვენოს (ქართველი) მამისა და ქმრის, ცოლისა და დედის ურთიერთდამოკიდებულებისა და შვილებთან ურთიერთობის ძირითადი ასპექტები; დაგვიხატოს მოზარდის საზოგადოებაში ინტერგრაციის პრობლემა; ასევე გვაჩვენოს უბრალო ადამიანის ყოველდღიურობაზე ამა თუ იმ მედიუმის, ინფორმაციის გადამცემის (ამ შემთხვევაში რადიოს) ზეგავლენა.

საკვლევ ტექსტში კლასიკური პოეზიის ნიმუშების, სახელდობრ, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსების *ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი* პერფორმანსისა და *ქებათა ქება ნიკორწმინდას* რეფერენსის მაგალითების საფუძველზე აშკარავდება, რომ თანამედროვე (ქართველი) ადამიანისთვის ნაკლებად მნიშვნელოვანი ან სულაც უმნიშვნელოა სასწაულის აქტი (ღვთაებრივი ფიგურის გამოცხადება) და რელიგიური თავშეყრის ადგილის (ეკლესიის) არსებობა. ტექსტში გალაკტიონის პოეზიის გამოყენება კი ნაკარნახევია მის ცნობადობასთან იდენტიფიკაციის სიმარტივეთ. ამასთან, იგი ემსახურება დოგმატური თვალსაზრისს უარყოფას, რომლის მიხედვითაც, ლექსის სემანტიკური მხარე ბუნდოვანია და ახსნას არ საჭიროებს.

რაც შეეხება რომანში ციტირებული ტელესერიალის *საიდუმლო მასალები* მოქმედი პირების რეფერენსს და მისი ერთ-ერთი ეპიზოდის *დაცემული ანგელოზის* პერფორმანსს, ამას რელიგიურ ჭეშმარიტებებსა და მეცნიერულ მტკიცებულებებში ეჭვის შეტანა უდევს საფუძველად, რითაც, ერთი მხრივ, უგულებელყოფილია ბიბლიური პერსონაჟებისა და კოსმოსური ობიექტების არსებობა და, მეორე მხრივ, თანაბრად ვალიდური ხდება მათი ნამდვილობა.

რომანში გვხვდება კოსმოსური ობიექტის, შავი ხვრელის ინსცენირება და ციტირება, რომელიც სუპრემატისტული ნახატის *შავი წრის* ერთგვარ იმიტაციასაც წარმოადგენს. ამგვარი კომბინაციით ავტორი ცდილობს იმ შავ-ბნელი პოლიტიკური დისკურსის აღწერას, რომელიც ედურდ შევარდნის საპრეზიდენტო პერიოდს ემთხვევა.

ნორმატიული აზროვნებისა და ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ მიმართულ საპროტესტო ხერხად აღიქმება რომანში სურამის ციხის შესახებ არსებული უძველესი თქმულების აღუზია, ხოლო ოქროს საწმისის მითის იმიტაცია პატრიარქალური აზროვნების ჩარჩოებში მოქცეული ქალის თვითდამკვიდრების ერთ-ერთ გზას გვთავაზობს (ინცესტი საკუთარ ქალიშვილითან), თუმცა არა საუკეთესოს.

ზემოთქმულის საფუძველზე აშკარაა, რომ რომანში *სიმფსონები* მოცემული ინტერმედიალური ფენომენები ძირითადად ნორმატიული (შეიძლება ითქვას — საბჭოთა) აზროვნების წინააღმდეგ მიმართული პროპაგანდის ნაწილია, რომლებიც სხვადასხვა მედიებიდან და გლობალური გამოცდილებიდანაა ტრანსპორტირებული და სახეცვლილი. წარმოებული კვლევის საფუძველზე მოხდა თითოეული მათგანის ამოცნობა და ინტერპრეტაცია, რამაც ბევრად უფრო საინტერესო გახადა რომანი.

გამოყენებული ლიტერატურა

ლიტერატურული ტექსტები:

1. ბურჭულაძე, ზაზა. 2010. სიმფსონები. წიგნში *ხსნადი კაფკა*, 7-92. თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
2. ტაბიძე, გალაკტიონ. 2005. *არტისტული ყვავილები*. თბილისი: საარი.

სამეცნიერო ლიტერატურა ქართულ ენაზე:

3. დოიაშვილი, თეიმურაზ. 2013. *მოტივალ-მოცინარი*. თბილისი: სიტყვა.
4. დოიაშვილი, თეიმურაზ; ლევან ბრეგაძე. 1985. *დაკარგული გასაღების ძიებაში*. თბილისი: მერანი.
5. შათირიშვილი, ზაზა. 2004. *გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა*. თბილისი: ლოგოს პრესი.
6. შამანაძე, ნოდარ. 1964. კედელში ჩაშენებული მსხვერპლის სიუჟეტი ფოლკლორში. კრებულში *ქართული ფოლკლორი: მასალები და გამოკვლევები*, 303-318. თბილისი: მეცნიერება.
7. ცაგარელი, ლევან. 2016. *დიალოგურობიდან ინტერდიალოგურობამდე: ლიტერატურის კომპარატივისტული კვლევის ძირითადი პრინციპები*. ლექცია, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, იანვარი, 26.
8. ჰოუკინგი, სტივენ. 2008. შავი ხვრელები. წიგნში *დროის მოკლე ისტორია: დიდი აფეთქებიდან შავ ხვრელებამდე*, 87-104. თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

სამეცნიერო ლიტერატურა უცხოურ ენაზე:

9. Bjornsson, Björn. 2006. *Postmodernism and The Simpsons: Intertextuality, Hyperreality and Critique of Metanarratives*.

https://sigur-ros.co.uk/media/simpsons/BA_Thesis_-_Postmodernism_and_The_Simpsons.pdf (20.04.2017.)

10. Bronson, Eric. 2001. Why Maggie Matters: Sounds of Silence, East and West. In *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer*, 34-46. United States of America: Carus Publishing Company.
11. Clüver, Claus. 2007. Intermediality and Interarts Studies. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality (Intermedia Studies Press)*, No. 1:19-37.
https://lucris.lub.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok.pdf
(10.03.2017.)
12. Conard T. Mark. 2001. Thus Spake Bart: On Nietzsche and the Virtues of Being Bad. In *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer*, 59-78. United States of America: Carus Publishing Company.
13. Erion J. Gerald and Zeccardi A. Joseph. 2001. Marge's Moral Motivation. In *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! Of Homer*, 46-59. United States of America: Carus Publishing Company.
14. Forceville, Charles. 2011. Review of: L. Elleström (2010) *Media borders, multimodality and intermediality*. *Journal of Pragmatics*, 43(12), 3091-3094.
15. Goltz, Wanja Matthias Freiherr von der. 2011. *Functions of Intertextuality and Intermediality in The Simpsons*. PhD diss., Universität Duisburg-Essen.
<http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-28715/DissGoltz.pdf> (15.04.2017.)
16. Halwani, Raja. 2001. Homer and Aristotle. In *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer*, 7-25. United States of America: Carus Publishing Company.
17. Henry, A. Matthew. 2012. Preface to the new edition of *The Simpsons, Satire, and American Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
https://www.amazon.com/Simpsons-Satire-American-Culture/dp/1137471786/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1495277657&sr=8-

- [1&keywords=The+Simpsons%2C+Satire%2C+and+American+Culture+By+M.+Henry](#) (23.03.2017.)
18. Herkman, Juha. 2012. Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology. In *Intermediality and Media Change*, 10-27. Tampere: Tampere University Press.
 19. Lehtonen, Mikko. 2012. Media: One or Many? In *Intermediality and Media Change*, 31-44. Tampere: Tampere University Press.
https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/67998/Intermediality%20and%20Media%20Change_PAINOON_26.11.2012.pdf?sequence=1(02.04.2017.)
 20. Middeke, Martin. 2016. Film and Media Studies. In *English and American Studies: Theory and Practice*, 314-333. Stuttgart: Springer.
 21. Pailliotet, Watts Ann, Ladislaus Semali, Rita K. Rodenberg, Jackie K. Giles and Sherry L. Macaul. 2000. Intermediality: Bridge to Critical Media Literacy. *The Reading Teacher*, No. 2, (Oct.): 208-219.
 22. Rajewsky, O. Irina. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialites*, No. 6, (automne): 43-64.
 23. Skoble J. Aeon. 2001. Lisa and American Anti-intellectualism. In *The Simpsons and Philosophy: The D'oh! of Homer*, 25-35. United States of America: Carus Publishing Company.
 24. Sonja, Fielitz. 2009. Fish and Chips with Marshmallows? Possibilities and Limitations of Trans-Cultural Intermediality. In *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*, ed. Sarah Sackel, 209-223. New York: Rodopi.
 25. Werner, Wolf. 2008. The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. *SPELL: Swiss papers in English language and literature*. No. 21:15-45.
<http://www.e-periodica.ch/digbib/view?var=true&pid=spe-001:2008:21::186#18> (28.03.2017)

26. Wolf, Werner. 2011. (Inter)mediality and the Study of Literature. *Comparative Literature and Culture*, No. 13 (September): 2-9.