

ნინო დოლიძე
Nino Dolidze

**სიურრეალისტური სურათ-ხატები და მათი ფუნქცია
აჰმად ტაჰას (1952-) პოეზიაში**
**Surrealistic Images and Their Function in the
Poetry of Ahmed Taha**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University,
Faculty of Humanities

საკვანძო სიტყვები: *სიუხეადიზმი, პოსტმოდერნიზმი, ახაბუდი პოეზია.*
Key words: *surrealism, postmodernism, Arabic poetry.*

გასული საუკუნის დასაწყისში პარიზში სასწავლებლად წასული ჯურჯ ჰანინი (1913-1973) სიურრეალიზმის მამამთავრად წოდებულ ანდრე ბრეტონს (1896-2966) დაუახლოვდა. პარიზიდან დაბრუნებულმა 1939 წლის 9 იანვარს – ბრეტონის მიერ პირველი სიურრეალისტური მანიფესტის გამოცემიდან თხუთმეტი წლისთავზე – მან თავისუფლებისთვის მებრძოლი სიურრელისტური ჯგუფი „ხელოვნება და თავისუფლება“ დააფუძნა. სიურრეალიზმი წმინდა სახელოვნებო მოძრაობა არც ეგვიპტეში ყოფილა. გარდა იმისა, რომ ის ასოცირდებოდა გრძნობებისა და აზრების შეუზღუდავად გამოხატვასთან, ჰქონდა ერთგვარი ამბიციაც, შეეცვალა ცხოვრება. ევროპულისგან განსხვავებით, მას საგანმანათლებლო მისიაც ეკისრებოდა.

დაჯგუფების მოღვაწეობამ დიდი გავლენა მოახდინა ეგვიპტის კულტურის დინამიკაზე მთელი მე-20 ს-ის განმავლობაში. მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ კაიროში კვლავ იმძლავრა სიურრეალისტურმა მოძრაობამ. 1946 წელს ფილოსოფოსმა ანვარ ქამილმა (1913-1991), რომელიც ჰანინთან ერთად თავიდანვე დაჯგუფების გამორჩეული ლიდერი იყო, დააარსა „პურისა და თავისუფლების ორგანიზაცია“, რითაც შეეცადა, პირველ სიურრეალისტთა მიერ დაწყებული საქმე გაეგრძელებინა. გამოსცა ჟურნალი „ათ-თატავვურ“ (არაბ. *განვითარება*), სადაც იბეჭდებოდა სტატიები ქალთა უფლებების დაცვის, რელიგიური თავისუფლების და სხვ. შესახებ. ეს პერიოდული გამოცემა ერთი მხრივ, კოლონიალიზმს, მეორე მხრივ, დრომოჭმულ ტრადიციებს უპირისპირდებოდა. ქამილის მოღვაწეობის შედეგი იყო ის, რომ 1987-1991 წლებში კაიროში არაერთი სიურრეალისტური ნიგნი გამოიცა. ო. ბერანეკი ეგვიპტელ სიურრეალისტებზე დაწერილ ნაშრომში აღნიშნავს: „90-იან წლებში ეგვიპტელმა მოწინავე ხელოვანებმა თითქოს ხელახლა აღმოაჩინეს სიურრეალისტთა დაჯგუფების მემკვიდრეობა, რომელიც თანამედროვე ეგვიპტურ კულტურაში დღესაც ცოცხლობს, რაც უფრო ღრმა კვლევის საგანია“ [Beránek, 2005:220]

ამ ხელოვანთა შორის ერთ-ერთ მთავარ აქტორად შეიძლება მოვიაროთ პოეტი აჰმად ტაჰა, რომელიც ქამილს სრულიად შემთხვევით შეხვდა კაიროს ცენტრში მდებარე კაფეში ზაჰრათ ალ-ბუსთანი (არაბ. ბაღის ყვავილი). თუ კაფე რიში ჯერ კიდევ მე-19 ს-დან ელიტარულ ლიტერატურულ ცენტრად ითვლებოდა, რომლის კედლებზე ახლაც ნახავთ იმ ცნობილი მწერლების ფოტოებს, იქ რომ იკრიბებოდნენ, ზაჰრათ ალ-ბუსთანი კულტურის მესვეურთა შეხვედრების ასევე ცნობილი ადგილი, თუმცა უფრო ე.წ. „აუტსაიდერების“ კაფე იყო. აჰმად ტაჰა თვლიდა, რომ ქამილი მას და მასზე უმცროს თაობას ნასერამდელ ეპოქასთან აკავშირებდა. ამიტომ განსაკუთრებულად აფასებდა მასთან მეგობრობას და განწყვეტილი ინტელექტუალური მოძრაობის გაგრძელებას ცდილობდა.

ტაჰა 1952 წლის 10 სექტემბერს კაიროს ერთ-ერთ რაიონში – *შუბრაში* დაიბადა. მამა, რომელიც ადრე გარდაეცვალა, პოეტი არ იყო, თუმცა პოეზიის მოყვარული გახლდათ. როგორც აჰმადის და იხსენებს, მათ ოჯახში ყოველ საღამოს ეწყობოდა ხმამაღლა კითხვა (იხ. <https://alketaba.com/%d8%a7%-d9%84%d8%b3%d9%86%d8%af/>) გარდა ყურანისა კითხულობდნენ ისეთი დიდი პოეტების ლექსებს, როგორებიც არიან ანთარა იბნ შადადი და აზ-ზაირ სალიმი, აბუ ზაიდ ალ-ჰალალი და ჰამზა-ლ-ბაჰლავანი, საყიდ ალ-იათიმი და

სხვ. დაწყებითი განათლება ტაჰამ ქუთთაბში¹ მიიღო. შესაძლოა, ამ ფაქტმა განაპირობა ის, რომ სამწერლო ენად სალიტერატურო არაბული აირჩია მაშინ, როცა უახლეს არაბულ მწერლობაში, განსაკუთრებით კი, ეგვიპტურ დრამატურგიასა და პოეზიაში დიალექტზე წერის ტენდენცია მძლავრობს – ფიქრობენ, ცოცხალი ენა უფრო უკეთ გამოხატავს გრძნობებსა და ემოციებს, ვიდრე ხელოვნურად შენარჩუნებული სალიტერატურო არაბული, საუკუნეების განმავლობაში რომ არ განუცდია ცვლილება, რაკი იგი ღმერთის ნმინდა ენად მიიჩნეოდა. მართალია, დიალექტზე მწერალ შემოქმედებს მიაჩნიათ, რომ სასაუბრო ენას მეტი გამომსახველობითი ძალა აქვს, მაგრამ ტაჰასთვის სალიტერატურო არაბულზე წერას ხელი არასოდეს შეუშლია, აზრი გამოეთქვა ან მკითხველში ემოცია აღეძრა. მისი აზრით, შეუძლებელია, ლექსს მხატვრული ღირებულება მხოლოდ სასაუბრო ენაზე წერით შეუნარჩუნდეს [ტაჰა, 2010:7]

ხელმოკლე, მრავალშვილიან ოჯახში დაბადებული ტაჰა ჯერ კიდევ ოცი წლის იყო, „სამოცდაცამეტი წლის“² ომში რომ წაიყვანეს. ფრონტზე მძლავრად მუშაობდა. მაშინ გულანთებულ ნაციონალისტს პრეზიდენტ ჯამალ აბდ ან-ნასერისა სწამდა – სამხედრო ჟურნალ *ალ-ნასრში* (არაბ. „გამარჯვება“) სირიელი ნიზარ კაბანის³ მსგავს რომანტიკულ პოეზიას აქვეყნებდა ეპიკურ და ისტორიულ თემებზე. თუმცა, როცა უამრავი ადამიანი ტყუილ-უბრალოდ დაიხოცა მის თვალწინ, როცა დაინახა კლასობრივი განსხვავება სამხედრო ოფიცრობსა და რიგით ჯარისკაცებს შორის, საჯარისო ნაწილებში დაწერილი ლექსები თავადვე გაანადგურა. ტაჰას იმედი გაუცრუვდა არა მხოლოდ როგორც ნასერისტს. მან დაკარგა მარქსიზმის რწმენაც, რაც იმხანად ერთგვარი საყრდენი იყო ანტიამერიკული განწყობის ახალგაზრდა არაბებისთვის. საბჭოთა ჯარისკაცებთან ხანმოკლე ურთიერთობაც კი საკმარისი აღმოჩნდა სრული იმედგაცრუებისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ ტაჰას, როგორც განათლებულ ჯარისკაცს, ოფიცრობისთვის ამზადებდნენ, 1975 წელს კარიერული წინსვლის ეს შესაძლებლობა მიატოვა და წერას მიჰყო ხელი. 70-იან წლებში მან სათავე დაუდო ყოველკვირეულ ლიტერატურულ შეკრებებს კაიროში, რომელიც თხუთმეტ წელიწადს გრძელდებოდა და რომლის წყალობით 70-იანელებმა უფრო ახლოს გაიცნეს ერთმანეთი. 1983 წელს თავად დააარსა ლიტერატურული ჟურნალი *‘ალამუ-ლ-ქათიბ* (არაბ. „მწერლის სამყარო“), ხოლო 1988 წელს – *ალ-ქითაბათუ ს-საედა* (არაბ. „შავი მწერლობა“), რომელსაც მის მიერვე შექმნილი ლიტერატურული სახელოსნოს – *ალ-ასვათის* (არაბ. „ხმები“) სახელით გამოსცემდა. ის რეგულარულ შეკრებებს პარასკეობით ზამალიქში⁴, საკუთარ ბინაში მასპინძლობდა. ხშირად აძლევდა ინტერვიუს უცხოელებს, რითაც მთავრობის ყურადღება მიიპყრო.

¹ *ქუთთაბი* – დაწყებითი სკოლა, სადაც ყურანის კითხვას ასწავლიან

² „სამოცდაცამეტი წლის ომად“ მოიხსენიებენ შეტაკებას ეგვიპტე-სირიის კოალიციასა და ისრაელს შორის, რომელიც 1973 წლის 6 ოქტომბრიდან 26 ოქტომბრამდე გაგრძელდა. ამ ომში დამარცხების შედეგად არაბულმა მხარემ პირველად სცნო ისრაელის სახელმწიფო, რაც აჰმად ტაჰას მსგავს გულანთებულ ახალგაზრდებს დიდ იმედგაცრუებად გადაექცათ. ამავე ომს *ომ ქიფურის* ან *რამადანის* ომსაც უწოდებენ.

³ ნიზარ კაბანი (1923-1938) – სასიყვარულო რილიკით განთქმული სირიელი პოეტი

⁴ კაიროს ერთ-ერთი უბანი

პოლიტიკურმა ავტორიტეტებმა მიიჩნიეს, რომ ტაჰას ბინაზე შეკრებები რეალურად სხვა მიზანს ისახავდა. 1985 წელს პოეტს მოულოდნელად დაადგინეს თავს და ორი თვით დააპატიმრეს. გარდა ამისა, ბინა გაუჩხრიკეს და ნამუშევრები გაუნადგურეს. ჩხრეკისას წაღებული ხელნაწერები აღარ დაუბრუნეს. იმ წელს ყველას ასე დაესხნენ თავს, ვინც კი ხელისუფლებას აკრიტიკებდა, მემარცხენე იქნებოდა, ისლამისტი თუ ლიბერალი. მას შემდეგ, რაც ხსოვნა წაართვეს არაფრის გამო, სასონარკვეთილმა, იმედგაცრუებულმა და რწმენადაკარგულმა პოეტმა დროებით წერა შეწყვიტა.

სწორედ ამ მისთვის რთულ პერიოდში გაიცნო ტაჰამ ანვარ ქამილი. შეხვედრამ გავლენა მოახდინა მის შემოქმედებაზე, რადგან სწორედ მაშინ ეძებდა საკუთარ ენას, სტილს და ტრადიციული არაბული პოეზიის გავლენიდან თავის დახსნას ცდილობდა. მის ლექსებში სიურრეალიზმის ნიშნებიც ამ დროიდან ჩნდება. ტაჰამ სამთავრობო გამომცემლობებთან თანამშრომლობა შეწყვიტა. ახალი ლექსები ქამილმა დაუბეჭდა. პოეტმა ერთგვარი თავისუფლება მოიპოვა, თუმცა ეგვიპტის ლიტერატურული ელიტის აუტსაიდერად იქცა. მან არაერთი ლექსი უძღვნა უფროს მეგობარს, რომლის წასვლითაც როგორც თავად ამომბს, „მთელი ეპოქა დასრულდა“ (ტაჰა, 2017). ერთ-ერთი ასეთი ლექსია „უკანასკნელი ცეკვა ანვარ ქამელთან“:

*როგორც ყოველთვის,
მომავალშიც შენგან სულ ოდნავ განსხვავებული აზრი მექნება
ვინ უნდა მოკვდეს უფრო ადრე?
მარქსი,
თუ ქმარი იმ ქალისა, გვერდით რომ მიწევს?
ხაკისფერებში გამოწყობილი გენერალი
თუ გენერალი ჯინსიანი?
მაგრამ როს ლამე უკანასკნელ წუთებს დაითვლის,
ჩვენ შევთანხმდებით, რომ სუყველა გარდაიცვლება,
ჩვენ შევთანხმდებით და ყველაფერს მივუჩენთ ადგილს
მამინ, როდესაც მომდევნო მიმწუხრს
ამ ცხოვრებიდან შენი ბოლო
და სამუდამო გამგზავრების ჟამი დადგება [ტაჰა, 2004:18]*

ეგვიპტელ პოლიტიკურ, კულტურულ ავტორიტეტთა მიერ ათვალწუნებული ახალგაზრდა პოეტი აშშ-ში გაემგზავრა. 1986-1993 წლებში ის ჩიკაგოსა და ოჰაიოში ცხოვრობდა და უნივერსიტეტში არაბულს ასწავლიდა. თუმცა ეგვიპტისგან შორს კომფორტულად ვერ გრძნობდა თავს. მარტოობისას უფრო გაბედულად დაიწყო თავისი, საკუთარი, სხვათა გავლენისაგან თავისუფალი ლექსების წერა. უცხოებაში არც არავინ ჰყავდა, ვისაც მათ წაუკითხავდა. იმ ლექსებს შორის, რომელიც ქამილს ჩიკაგოდან კაიროში გაუგზავნა, სიურრეალისტური ნახატის მსგავსი „არაბესკიცაა“:

*დგას არაბესკი, ვით დაბრკოლება ჩვენ და მათ შორის
მალე შთანთქავენ მას ქვემეხები, მაგრამ ლოცვა ისევ აღადგენს...
მის ხვრელებს გასწვრივ ერთმანეთს ცვლიან*

ხან სიკვდილი და ხან გენერლები,
თავის ქალები,
ნახევარმთვარეები,
სამშობლოები,
საბრძოლო მონყობილობები,
მეორე მხარეს კი თავს იყრიან
მცველები,
ბრმები,
კეთროვნები და სულელები,
ყოველი მათგანი მისკენ მიდის,
ყველა სხეული იქ გაიღვება,
ხოლო გული კი თითოეული
ინება მასში. (ტაჰა, 2004:19)

აქ პირაპირ, გარკვევით არაფერია ნათქვამი, მაგრამ ცხადია, რომ ამ სტრიქონებს „ბროლის კოშკში“ გამოკეტილი პოეტი არ წერს. მას ნოსტალგია ანუხებს, მაგრამ ვერ ბრუნდება ქვეყანაში, სადაც თავისუფლად აზრის გამოთქმა პრობლემაა. ეს ვითომ არაფრისმთქმელი ლექსი-ნახატი არაბული საზოგადოების ნაციონალური ხატია ისევე, როგორც არაბესკია მათი ეროვნული ღირებულების ერთგვარი სიმბოლო. სიურრეალისტური წარმოსახვები ამ შემთხვევაში ქვეცნობიერის ამოტივტივებასა თუ ცნობიერების ნაკადის გაყოლას კი არ ესწრაფვის, როგორც ეს ევროპელების შემთხვევაში იყო, არამედ პირველ რიგში რალაცის პირდაპირ ართქმას ცდილობს.

აჰმად ტაჰამ უარყო მაღალფარდოვანი ლექსიკა, ტრადიციული საზომები და ე.წ. არაბული ვერლიბრი. საკუთარ ენაზე ლაპარაკს მონატრებულს იდეალურ ფორმად მოეწონა პროზაული ლექსი (قصيدة النثر), რომელიც ალბათ ყველაზე მეტად ჰგავს საუბარს. ასევე მნიშვნელოვანი იყო, მოექცნა ფორმა, რომელიც მას აზრის შეფარვით გამოთქმის საშუალებას მისცემდა. არც არატრადიციული მეტრიკული სისტემა, არც მარტივი ენა, არც სიურრეალისტური ფრაზები, როგორც გამოხატვის საშუალება, ტაჰას შემთხვევით არ შეურჩევია. ამ აზრამდე მისვლას დრო და ფიქრი დასჭირდა, ასევე მწარე გამოცდილებაც. თუ შემოქმედების სანყის ეტაპზე ის მეორე მსოფლიო ომამდე მოღვაწე რომანტიკოსი არაბი პოეტების გავლენას განიცდიდა, რომლებიც, ძირითადად, ე.წ. ტერფის კასიდას (قصيدة التفعيلة) წერდნენ (რასაც არაბულ ვერლიბრადაც მოიხსენიებენ ხოლმე), და თუ მხოლოდ გონება კარნახობდა, თავი დაეძვრინა მაღალფარდოვანი ლექსიკისგან, თუმცა გრძნობით რომანტიკოსებზე მიჯაჭვულიყო, აშშ-ში ყოფნისას საკუთარ თავს დაუგდო ყური და ორწლიანი შემოქმედებითი პაუზის შემდეგ სადა ენით დაწერილი და სიურრეალისტური წარმოსახვებით გაჟღენთილი პოეზია დაიბადა. ამ პროზაული ლექსების დიდი ნაწილი უკმაყოფილებასა და კრიტიკას შეიცავს, თუმცა სათქმელს ბოლომდე არ გეუბნება. შერჩეულია თქმის არაპირდაპირი ფორმა, რაშიც გადამწყვეტი როლი ე.წ. სიურრეალისტურ ხატებს მიუძღვით. მაგ., ლექსში „კედლების იმპერია“ (ჩიკაგოში დაწერილი სერიიდან) გლეხი, მეფე, გენერალი და დიქტატორი ქმნიან შუბრას სამეფოს სწორედ ისე, როგორც ესიზმრათ:

ირიჟრაჟა...

გამოიღვიძა გლეხმა,

მიმოიხედა...

ვერ დაინახა კვამლი სახლის სახურავებზე

და ვერც ინდიგო – გოგონების ლამაზ თავებზე,

ვერ გაიგონა ქალის სიმღერა,

ბავშვს რომ უმღერდა სიკვდილისგან გამობრუნებულს,

ველარც კაცები დაინახა,

ალარ მოესმა მათი ხველა, რომლის დროსაც

ცოლების სუნი ამოსდიოდათ გულმკერდებიდან,

ვერ დაინახა ტრამვაი, რომელსაც უკან ბავშვები ეკიდნენ

და ვერც ეშმაკი, სიცილ-კისკისით რომ ბრუნდებოდა საფლავების კენ...

აი, ამგვარად,

მან გადანყვიტა, შეექმნა შუბრა

ზუსტად ისევე, როგორც ესიზმრა,

და იქმნა შუბრა.

კვლავ ირიჟრაჟა...

თავად მეფემ გამოიღვიძა,

მიმოიხედა...

ვერ დაინახა საფარველი ფაფუკ ლოგინზე

და ვერც მეზობელ ფანჯარაზე მოფრიალე დროშა იხილა,

ველარ იპოვა რბილი თეძო თავის ფეხებთან

და ვერც წყალმცენარეებით მოხატული ხალიჩა,

ვერ გაიგონა დარაჯის ბურღლუნი,

იარაღის ჟღარუნი.

აი, ამგვარად,

მან გადანყვიტა, გამხდარიყო მეფე შუბრასი

ზუსტად ისევე, როგორც ესიზმრა,

და იქმნა შუბრას სახელმწიფო

ჩვილის არტახებითა და ქალის ცხვირსახოცებით

შეკონინებული დროშით.

კვლავ ირიჟრაჟა...

გენერალმა გამოიღვიძა,

მიმოიხედა...

ვერ დაინახა სანგარი თავის სანოლის მიღმა,

ველარც ქსოვილი ხაკისფერი – თავის სხეულზე

და ვერც ხანჯალი – ბალიშის ქვეშ.

ვერ დაინახა ის საზღვრები, რასაც იცავდა

და ველარც მტრები, მას რომ ებრძოდნენ,

და ველარც რუკა, რაზეც ჯოხით მიუთითებდა.

აი, ამგვარად,

მან გადანყვიტა, გამხდარიყო გენერალი მთელი შუბრასი

ზუსტად ისევე, როგორც ესიზმრა.

იქმნა შუბრას გენერლობა,
მისი საზღვრები გადაიჭიმა სამხრეთით რამზესის ქანდაკებიდან
ჩრდილოეთით ვიდრე ტრამვაის გაჩერებამდე.

უკანასკნელად ირიჟრაჟა...

გამოიღვიძა დიქტატორმა,
მიმოიხედა...

ველარ იპოვა რევოლუცია,
მოსწავლეთა ჩანთებს რომ ამძიმებდა

და ველარც ომი სამოქალაქო,

კაფეების ყოველდღიურ კლიენტებს რომ ხოცავდა,

ველარ ნახა მოლაღატენი,

რომელთა მოსპობას თავად ლამობდა,

ვერც შეთქმულება –

საინფორმაციო საშუალებების მიერ ჩაშლილი.

ვერ გაიგონა მოწოდება ხალხის მასებზე

და ვერც სიმღერა დიქტატორის დიდებასა თუ განდიდებაზე.

აი, ამგვარად,

მან გადაწყვიტა, რომ მეთაური გამხდარიყო მთელი შუბრასი

ზუსტად ისევე, როგორც ესიზმრა

და იქმნა შუბრა –

მესამე სამყაროს

სულ პირველი დედაქალაქი [ტაჰა, 2011:66]

არაცნობიერს და სიზმარს სიურრელისტთა შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა. აქაც თითოეული პერსონაჟი მესამე სამყაროს დედაქალაქს საკუთარი სიზმრისეული წარმოსახვით ქმნის. ერთი შეხედვით რეალობისგან განყენებულ სახე-ხატებში, როგორიცაა მაგ., [კაცების] „ხველა, რომლის დროსაც ცოლების სუნი ამოსდიოდათ გულმკერდებიდან“, „ჩვილის არტახებითა და ქალის ცხვირსახოცებით შეკონინებული დროშა“ თუ „რევოლუცია, მოსწავლეთა ჩანთებს რომ ამძიმებდა“ და ა.შ., ჩანს ვითარების სიმძიმე, რომლისაგან თავის დაღწევა ეგვიპტეს დღემდე უჭირს.

არაბულ მწერლობაში ახალი არ არის სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების კრიტიკა სიურრეალისტურ-სიზმრისეულ ჩვენებებით. ის დამახასიათებელი იყო ე.წ. 60-იანელთა თაობის წარმომადგენელთათვისაც. როდესაც კოლონიზატორთა წინააღმდეგ მიმართული ახალგაზრდული საპროტესტო მოძრაობის, რევოლუციის შემდეგ ეგვიპტეში თავისუფლების ნაცვლად დიქტატორული მმართველობა დამყარდა, იუსუფ იდრისი (1927-1991), იდვარ ალ-ხარატი (1926-2015) და სხვები სიურრეალიზმის ნიშნებს, სიზმრისეულ ჩვენებებს, წარმოსახვებს აზრის შეფარვით გადმოსაცემად იყენებდნენ. მათ ნაწარმოებებში ზოგჯერ შეუძლებელიც კია რეალობის გამიჯნვა სიზმრისგან. (უფრო ვრცლად იხ. მოსიაშვილი, 2019) 60-იანელთა სიურრეალიზმი იყო არა მხოლოდ პოლიტიკური და კულტურული პროტესტი, მეორე მსოფილომის შემდეგ მომძლავრებულ კრიტიკულ რეალიზმსა (მოვალეობის ლიტერატურას) და გამოხატვის სოცრეალისტურ ფორმებს რომ უპირისპირდებოდა,

არამედ რეალობისგან გაქცევისა და სიყალბისათვის თავის დაღწევის საშუალება. 60-იანელებმა აქცენტი გარე სამყაროს აღწერიდან ადამიანის შინაგან სამყაროზე გადაიტანეს, რასაც ფოლკლორულ-მითოლოგიური სახეების წინ წამოწევა დაემატა. სიზმარი, წარმოსახვა, ეროტიკული სცენები, ალოგიკურობა, სიურრეალისტური სახეები თუ გამოხატვის ხერხები გახდა ის თავშესაფარი, სადაც ახალგაზრდა მწერლებს თავიანთი ნააზრევის არაპირდაპირ გამოთქმა შეეძლოთ. ამით ისინი ცდილობდნენ ერთი მხრივ, ცენზურას, ხოლო მეორე მხრივ, მკაცრ რეალობას გაქცეოდნენ.

სწორედ ასეთია 90-იან წლებში შექმნილი აჰმად ტაჰაც შემოქმედებაც. არც ტაჰაა ტიპური სიურრეალისტი. მის პოეზიაშიც შეიძლება ვისაუბროთ მხოლოდ სიურრეალიზმის ნიშნებზე, აზრის გამოთქმის ერთ-ერთ საშუალებად რომ ქცეულა ტოტალიტარულ გარემოში. ამ პოეზიაშიც რეალურისა და ირეალურის მიჯნაზე აღმოცენებული სურათ-ხატები აზრის არაპირდაპირ გამოთქმის ფორმაა მხოლოდ. ტაჰას სხვა ლექსები, განსაკუთრებით კი, მისი მიძღვნები ამა თუ იმ პირის მიმართ, სავსებით რეალისტურია. მაშასადამე, ტაჰა სიურრეალიზმს ირჩევს არა როგორც მსოფლხედვას, არამედ როგორც მხატვრულ საშუალებას. მისთვის მნიშვნელოვანია სიურრეალისტების წარმოსახვითი ენა. ამ არჩევანს კი თავისი პრეისტორია აქვს ეგვიპტეში არსებული სიურრეალისტური დაჯგუფებების სახით.

საქმე ისაა, რომ ჯურჯ ჰანინის მოღვაწეობიდან მოყოლებული სიურრეალიზმი კაიროს კულტურაში პროტესტის გამოხატვის და სიახლის დანერგვის სიმბოლოდ იქცა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიურრეალისტური მიმდინარეობა ჯერ კიდევ მე-20 ს-ის 30-იანი წლებიდან გახდა კულტურულ ნოვაციებთან დაკავშირებული ფაქტორიც და აუცილებლად სათქმელის თქმის ხელოვნებაც. და თუ 40-იან წლებში ის ისევ პროგრესულად მოაზროვნეებთან, კულტურულ ცვლილებებთან ასოცირებულ დაჯგუფებასთან იყო დაკავშირებული, 50-იან და 60-იან წლებში აზრის შეფარვით გამოთქმის საშუალებად გადაიქცა. იგივე ტენდენცია იჩენს თავს 80-იანი წლების ბოლოდან – სიურრეალისტური სამყარო სიმართლის შეფარვით თქმის, აზრის გამოთქმისა და თვითგამოხატვის საშუალებაა – ერთი მხრივ, ე.წ. აუტსაიდერთა პროტესტის ფორმა, მეორე მხრივ, ერთგვარი თავშესაფარი, სადაც ავტორები, რომლებიც არ მიიღო ლიტერატურულმა ელიტამ, კომფორტის ზონას კი არ ეძებენ – იქ კონფორმიზმის გამო კი არ ინაცვლებენ, არამედ უკმაყოფილებას გამოხატავენ.

მაგალითად, ტაჰას ლექსში „ამბავი“ სიურრეალისტურ ხატს ქმნის ასოებისა თუ სახელების მცველი, თაფლისა და ცომის აალებული ბურთები, უთავო და უტანო ქალები და კაცები, ჭრელი ამულეტები, ერთმანეთში გადახლართული ეპოქები, პანიკური შიშით მოცული ქალაქები, სულ სადღაც რომ მიიჩქარიან, რადგან ეშინიათ, რომ დრო არ ეყოფათ, ხოლო კოსმიური საზიდავი, რომელსაც პოეტი დედამიწისგან შორს მოისვრის, სავარაუდოდ, მისი ფიქრის, ცხოვრების საზიდავი:

*გადააქვს ერთ მწყემსს მთავრებილზე
თავისი კოსმიური საზიდავი,*

ჩაუჭიდა ხელი უხეში ბანრისთვის.
 შორდება იგი ჭრელ ამულეტებს
 და ჩივილს მტანჯველ ტკივილზე,
 კეტავს გალავანს არაბესკის
 და კეტავს მის მცველს,
 მცველს ასოების თუ სახელების.
 ტოვებს თავლის და ცომის ბურთებს აალებულებს,
 ტოვებს გზებსა და თავშესაფრებს,
 ქალებს და კაცებს უთავოებს და უტანოებს,,
 კეტავს მთვლემარეთ და კეტავს მშივრებს
 ნაწილებისგან შიშველ სხეულებს,,
 ავადმყოფებს თუ ექსტაზში მყოფთ
 უგერგილოებს...
 აი, ასე...
 გრძნობს ახლა მწყემსი ნეტარებას სიტყვებით უთქმელს
 და ისვრის ლასოს ქალაქებისკენ,
 რომლებიც პანიკური შიშით მოცულნი გარბიან სადღაც.
 მათი ეპოქები ერთმანეთში გადახლართულა
 და ეჩეხება გალავნები გალავნებს, კედლები კედლებს:
 კაიროსი და მანილის
 ხიროსიმისა და ბეირუთის
 ბაღდადისა და სანტიაგოსი
 იოჰანესბურგისა და თელავივის
 სწორედ ამ დროს...
 გრძნობს მწყემსი თრობას
 და ისვრის ლასოს მეორედ დროის მიმართულებით
 დროის, იმ დროის, დედამიწის გულს და კუდს რომ ჰყოფს
 და იჭერს ქალს, რომელიც თავისი კაცის სხეულის ნაწილებს
 აგროვებს ჭაობის შლამში
 ასევე კაცს, რომელიც თავისი ქალის სახელს კრეფს მეხსიერებაში
 ბი...იმ... თუ...
 ამგვარად
 აღწევს მწყემსი ორგაზმს
 და ეუფლება თავისი კოსმიური საზიდავის ხორცს
 და აგდებს მას
 დედამიწისგან ძალიან შორს [ტაჰა, 2004:19]

როდესაც აშშ-დან ახალდაბრუნებულ აჰმად ტაჰას თვალში მოხვდა ერთგვარი სტაგნაცია პოეზიის განვითარებაში, მან ახალგაზრდა შემოქმედები შემოიკრიბა და ჟურნალი ალ-ჯარადი (არაბ. „კალიები“) გამოსცა. პირველსავე ნომერში 60-იანელთა პროზაული ლექსები დაბეჭდა [Short, 2003:20]. თავადაც ხომ 50-იანელთა და 60-იანელთა შემოქმედებით იყო ნა-საზრდოები და როგორც ნამდვილი პროტესტანტი მათი საქმის გამგრძელებლად მოგვევლინა. საქმე ისაა, რომ 60-იანებში პროზაულ ლექსს ლამის რევოლუციური დატვირთვა ჰქონდა. ტაჰას ეს ფორმა მარტო იმიტომ არ გამო-

უყენებია, რომ აშშ-ში ყოფნისას არაბულად ლაპარაკი მოენატრა და ყველაზე მეტად სწორედ *პროზაული ლექსი* ჰგავდა საუბარს. მიუხედავად იმისა, რომ არაბული პოეზიის განახლება გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან დაიწყო, განმახლებლებმა მე-20 ს-ის შუახანებამდე ტრადიციული ლექსის ლექსიკის გავლენიდანაც კი ვერ შეძლეს გამოსვლა. ამ კუთხით გარკვეულ წარმატებას რომანტიკოსებმა მიაღწიეს, თუმცა მეორე მსოფილო ომის შემდეგ არაბული ლექსი რეალისტური გახდა და ერთგვარ მოწოდებად იქცა. ფუნქციურ პოეზიას ხომ ენაც შესაბამისი აქვს?! ე.წ. მოვალეობის მწერლობის სამსახურში ჩამდგარმა პოეტებმა ტრადიციული ნიშნები შეინარჩუნეს, მაგრამ პოეტურობა დაკარგეს. ტაჰას აზრით, ლექსის ფორმის ფლობა (იქნება ეს *არუდი*¹ თუ *ვერლიბრი*) ან თუნდაც ენისა და ლიტერატურის კარგი ცოდნა თანამედროვე პოეტს ვერ შექმნის. ლექსში აზრის შესანარჩუნებლად აუცილებელია *რიტმული საუბარი* (الكلام الموزون المقفى). ეს იმ პოეტის საუბარია, რომელიც წერს და არ დეკლამირებს, თან არც ტრადიციულს უარყოფს. მისი ლექსი ეპოქის, ადგილისა და კონტექსტის გარეშე დაკარგავდა მნიშვნელობას, მაგრამ ლექსის დროებითობა, რომელიც მის სტრუქტურაში, ავტორის ხედვასა თუ მისი დროისა და სივრცის ლექსიკაში იმალება, სულაც არ არის ნაკლი. სწორედ უეპოქო, უადგილო ლექსი კარგავს განსაკუთრებულ აზრსა და ავტორის პიროვნულ ხედვას. ხედვის მქონე, ნამდვილი პოეტი თავის ლექსისთვის საგანგებო სტილს არ არჩევს. ის მისი ეპოქის საზოგადოდ მიღებული სტილით და ლექსიკით წერს. ის არის პოეტი ფორმის, მანერის / მანერულობის გარეშე [ტაჰა, 2010: 18]. ტაჰა, რომელიც არ არის მხოლოდ პოეტი, არამედ თეორეტიკოსიც, *პროზაული ლექსის* უპირატესობას მის ბუნებრიობაში ხედავს. ფიქრობს, რომ საზრისიანი პოეზიის მისაღებად ფორმისაგან გათავისუფლებაა საჭირო. იმავე აზრს ავითარებს დიალექტიზმების გამოყენებასთან დაკავშირებით: „რა უნდა ქნას პოეტმა, თუ მას მაღალ დონეზე, მხატვრულად წერა სურს? დიალექტს უნდა ერიდოს. არადა, ეს ყოველდღიური ცხოვრების ენაა. არც უამისობა გამოვა. ამიტომ მან თავი უნდა დააღწიოს სისტემას, რომელიც ჩანერამდე, დამწერლობამდე, ლექსის ზეპირად თხზვის ხანაში შეიქმნა როგორც დახვეწილი მეტყველების განუყოფელი ნაწილი“ [ტაჰა, 2010:10] მაშასადამე, ნამდვილი პოეზია, რომელიც რეალობას ეხმიანება, ერთი მხრივ, უშუალო ენითა და ყოველდღიური სტილით უნდა გამოირჩეოდეს, მეორე მხრივ, უნდა გათავისუფლდეს იმ საზომებისგან, რომელიც ზეპირად თხზვის ხანაში შეიქმნა (იგულისხმება ისლამამდელ ეპოქაში შექმნილი *არუდი*). თუ *არაბული ვერლიბრი* ევროპული გავლენის შედეგი იყო, *პროზაული ლექსი* ფორმისგან სრულიად თავისუფალ პროტესტის პოეზიად მოგვევლინა.

სადა ენით, პოეტურობით, სიურრეალისტური ფერწერით აჰმად ტაჰას ლექსები იქმნება როგორც მხატვრული ტილოები, რომლებიც გასული საუკუნის 90-იან და 2000-იან წლებში 30-იანი წლების მიწურულს დაარსებული სახელოვნებო დაჯგუფების გამოცხადებულ იქცევა. ის აგრძელებს ჰანინის, ქამილის, 50-იანელთა და 60-იანელთა ტრადიციას და სიურრეალისტურ ტენ-

¹ *არუდი* – არაბული ლექსთწყობის სისტემა, რომელიც ისლამამდელ ხანაში, ზეპირი პოეზიის არსებობისას ჩამოყალიბდა.

დენციებს უბრუნდება არა იმიტომ, რომ პოსტმოდერნული ეპოქის შვილია და რომელიმე უკვე არსებული მიმდინარეობა ან ფორმა აუცილებლად ახალ კონტექსტში უნდა გამოიყენოს, არამედ იმიტომ, რომ წინამორბედთა წყალობით მე-20 ს-ის ეგვიპტურ კულტურაში სიურრელიზმი იქცა საპროტესტო ენად, თავშესაფრად და თვითგამოხატვის სპეციფიკურ საშუალებად. ამ უკვე ჩამოყალიბებულ ტრადიციას კი ტაჰა თავისი საინტერესო და თვითმყოფადი პოეზიით აგრძელებს. როგორც მისი ლექსის ფორმა (*პროზაული ლექსი*), ისე გამოხატვის სიურრეალისტური საშუალებები პირველ რიგში უკავშირდება პროტესტს და ჰანინის და ქამილის ხედვის გაგრძელებად გვევლინება. თუ ევროპელი სიურრეალისტები ცნობიერების ნაკადს მიჰყვებოდნენ, ეგვიპტეში ქვეცნობიერის წინ წამოწევა არასოდეს ყოფილა მთავარი. თუ საფრანგეთში სიურრეალიზმი როგორც პროტესტის ენა 60-იანი წლების ახალგაზრდული გამოსვლებისას გაიხსენეს მხოლოდ, ეგვიპტეში ის ახსოვთ 80-იან და 90-იან წლებშიც, რადგან პროტესტის ენაზე საუბარი აქ ისევ აქტუალურია. ევროპაში 60-იანელთა დემონსტრაციებმა დემოკრატია მოიტანა, კაიროში კი მუბარაქის ეპოქაშიც ცენზურა ყვაოდა. ამ თვალსაზრისით ეგვიპტეში ფაქტობრივად 30-იანი წლებიდან არაფერი შეცვლილა. ამიტომ როდესაც ვმსჯელობთ სიურრეალიზმის გავლენაზე მე-20 ს-ის ეგვიპტურ კულტურაში, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აქ მთავარი არის არა არაცნობიერის დომინირება, არამედ სიზმრისეული ჩვენებების, წარმოსახვების და ზოგადად, სიურრეალისტული ენის როგორც საშუალების გამოყენება.

ტაჰას აზრით, 2011 წლის 25 იანვარს ეგვიპტეში მოხდა წინააღმდეგობა და არა რევოლუცია. (ტაჰა, 2017) რეალური ცვლილება ქვეყანაში ჯერ არ მომხდარა – ცენზურა ყველას აკონტროლებს, თავისუფალი სიტყვა შეზღუდულია, შემოქმედები ისევ საზღვარგარეთ გარბიან. ტაჰას სიურრეალისტური ხატებით სავსე პოეზია კი რჩება როგორც პროტესტის მშვენიერი ფორმა ამ რეალობაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- მოსიაშვილი, თ. (2009): *სიურრეალისტური ნაკადი მე-20 საუკუნის არაბულ პროზაში*, სადისერტაციო ნაშრომი, თბილისი.
- ტაჰა, ა. (2004): ლექსები „მეთევზე“, „ამბავი“, „არაბესკი“, „უკანასკნელი ცეკვა ანვარ ქამელთან“, არაბულიდან თარგმნა ნ. დოლიძემ, ჟ. „არილი“, №2, გვ. 18-19
- ტაჰა, ა. (2011): კედლების იმპერიაში გამომწვევადელი პოეტი, ლექსები „კედლების იმპერია“, „გადასახლების ადგილი“, „ოცნება“, ჩანახატი „ამბავი“, არაბულიდან თარგმნა ნ. დოლიძემ, „ქართული მწერლობა“, აპრილი, გვ. 66-69
- ბერანეკი, ო., (2005): Beránek, O., *The Surrealist Movement in Egypt in the 1930s and the 1940s*, *Arhive Orientální* 73, pp.203-222
- ალენი, რ. (2000): Allen, R., *An Introduction to Arabic Literature*. Cambridge University Press
- სთარქი, პ. (2006): Starkey, P. *Modern Arabic Literature*, Edinburgh University Press
- უოფენდენი, რ. (1999): Richard Woffenden talked to Ahmad Taha, *Private Taha and the locust kids, Literary Enemy Number One*, Cairo Times, 11-24 November, pp. 22-25
- შორტი, რ. (2003): Short, R. 'The Politics of Surrealism, 1920-36', in R. Spiteri and D. La Coss (eds.), *Surrealism, Politics and Culture* (Hants and Burlington: Ashgate Publishing), pp.18-36
- ტაჰა, ა. (1992):48 الطاوله، أحمد طه، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب،

أحمد طه، من الانشاد إلى الكتابة، مجلة "الكتابة السوداء"، مطبوعات الملتقى الثاني لقصيدة النثر، 3-19 (2010): ٥، ٥٥٥٥٥٥
 أحمد طه، ملف خاص، 25.04 (2015): <https://alketaba.com/>
 أحمد طه شاعر خارج حدود البلاغة، الخليج، 21.07 (2017): <https://www.alkhaleej.ae/>
 جورج حنين، أجراس بال لأراجون، مجلة "أنيفور"، عدد فبراير: ١٩٣٥ (1935): ٣٥

The activities of Georges Henein (1913-1973) in the 30s and 40s of the 20th Century largely influenced Egyptian culture. Art and Liberty Group not only tried to change views, but it had educational function as well.

If in Paris Surrealists' language of protest became important during the demonstrations in 60s, in Egypt it's important till today. In 40s thanks to Bread and Freedom Group established by Anwar Kamel (1912-1991) Surrealistic movement was still connected with cultural progress. As for 50s and 60s it became important in post-revolution Egypt as the form of expression under the censorship (Idris, Kharrat). We can observe the same tendency by the end of 80s and in 90s. The language of Surrealism is the means to tell the truth indirectly.

During the 1990s, the heritage of the Surrealist group was discovered by the then current generation of Egyptian avant-garde artists and writers. This heritage is still vivid in contemporary Egyptian cultural life and its incorporation of Surrealism and other art movements deserves greater study, – remarks O. Beranek in his research about Surrealism in Egypt.

Ahmad Taha is one of these avantgarde poets who used surrealist ways of expression by the end of 80s, in 90s and in 2000s. Unfortunately, his poetry hasn't been the special interest of scientific study before. The analyze of his poems makes clear that:

1) He uses *prose poem* which is direct influence of surrealist groups' ideas as it's known that they rejected traditional poetic clichés and underlined the necessity of renovation of poetic forms. In the 50s and 60s this form appeared as some kind of protest as well;

2) He uses surrealist images but he isn't a typical surrealist poet who follows the stream of consciousness etc. Surrealist language and form of expression is a kind of protest, on the one hand, and a shelter, on the other. He needs this shelter not as a comfort zone where one can run away from reality but as possibility to voice his discontent by indirect language.

Ahmad Taha met Anwar Kamel in one of the Cairo's cafes *Zahrat al-Bustan* and received the legacy of Egyptian surrealism to make it important again. He issued journal *Al-kitabatu-s-sawda'*, where one can find his theoretical articles too about the new forms of verse and surrealist means of writing. So, he is as a poet with the theoretical background, who continues activities of Henein in postmodern times as well.