**აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი**

**ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი**

**თინათინ ლეთოდიანი**

**გიუნტერ გრასის რომან „თუნუქის დოლის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხისათვის**

0232 - ლიტერატურა და ლინგვისტიკა

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

**დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა**

**სამეცნიერო ხელმძღვანელი:** ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **ნანული კაკაურიძე**

**ქუთაისი**

**2020**

**შ ი ნ ა ა რ ს ი**

შესავალი--------------------------------------------------------------------------------- 3

1. თავი: გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ (რომანის ტიპის დეფინიციის საკითხისათვის) ----------------------------------------------------------------------- 14

2. თავი: თხრობის პერსპექტივები, პაროდია და გროტესკი გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“ ------------------------------------------------------------------------------- 50

3. თავი: ქრონოტოპის, როგორც რომანის კომპოზიციურ-სტრუქტურული კატეგორიის როლი „თუნუქის დოლში“

3.1. მცირე ექსკურსი ქრონოტოპის არსის შესახებ ------------------------------- 99

3.2. ქრონოტოპი გ. გრასის „თუნუქის დოლში“ ---------------------------------- 111

4. თავი: მხატვრული დეტალის ფუნქცია გ. გრასის „თუნუქის დოლში“ ---- 139

დასკვნა ------------------------------------------------------------------------------- 173

ბიბლიოგრაფია ---------------------------------------------------------------------- 180

**შესავალი**

„თუნუქის დოლი“ დიდი გერმანელი მწერლის გიუნტერ გრასის შემოქმედებაში ერთ-ერთი საუკეთესო რომანია. მის გამოქვეყნებას დიდი რეზონანსი მოჰყვა მსოფლიოში. ოსკარ მაცერატის თავგადასავალმა გამოაცოცხლა და მოძრაობაში მოიყვანა II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანული და, საერთოდ, ევროპული საზოგადოების ლიტერატურული ცხოვრება. იგი ითვლება კლასიკურ ქმნილებად, რომელმაც უდიდესი მორალური და სოციალურ-ფსიქოლოგიური ამოცანა შეასრულა არა მარტო პოსტფაშისტურ გერმანიაში, არამედ მთლიანად ომგადახდილ სამყაროში.

1959 წელს ნაწარმოების გამოქვეყნებას უპრეცენდენტო წარმატება და ამავდროულად კრიტიკა მოჰყვა. გიუნტერ გრასი იმ მცირერიცხოვან მწერალთა რიგს მიეკუთვნება, რომელმაც „თუნუქის დოლში“ მაღალმხატვრულად წარმოაჩინა ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური თუ ეთიკური საკითხები.

„თუნუქის დოლი“, რომელიც 700 გვერდზე მეტს ითვლის, დღემდე 40 ენაზე ითარგმნა, მსოფლიო გამოცემების რიცხვმა ოთხ მილიონს გადააჭარბა. რომანის ასეთი წარმატების ძირითადი მიზეზი იყო ცენტრალურ თემად ნაციონალ-სოციალიზმის პერიოდის ცხოვრების ასახვა. ბრიტანელი მწერალი ჯონ მანდერი აღნიშნავდა, რომ გამოიცა წიგნი მესამე რაიხის შესახებ, რომელსაც მთელი მსოფლიო ელოდა ომის დამთავრების შემდეგ.: „Only now, is the literture people looked to Germanz for after 1945 – the German account of the German catastrophe – beginning to written“ (Mander 1962, S- 78).

გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“, ნოველა „კატა და თაგვი“ (1961) და რომანი „ძაღლური წლები“ ერთად ე.წ. დანციგური ტრილოგიაა. ამ ტერმინის პოპულარიზაცია უკავშირდება ინგლისელი გერმანისტის ჯონ რედიკის სახელს, რომელმაც 1975 წელს წიგნში „The Danzig Trilogy of Günter Grass“ გრასის სამივე ნაწარმოები ერთ მთლიან თხრობით კონტექსტად განიხილა (Reddick, 1975). სამივე რომანში ერთია მოქმედების ადგილი და ასევე მონათხრობი დროც - მესამე რაიხის დანციგი.

გ. გრასის „თუნუქის დოლი“ შედგება სამი წიგნისგან. პირველი წიგნი გვიამბობს 1899 წლიდან მეორე მსოფლიო ომამდე პერიოდის შესახებ, მეორე წიგნში მოთხრობილია მეორე მსოფლიო ომის წლების შესახებ და მესამე წიგნის 12 თავში კი ომის შემდგომი პერიოდი 1954 წლამდე.

გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ მრავალრიცხოვან მკვლევართა ინტერესის საგანს წარმოადგენს, რაზეც მრავალრიცხოვანი სამეცნიერო ლიტერატურა მიუთითებს. რომანის მრავალპლანიანობის გამო მკვლევართა მიერ შექმნილი მონოგრაფიული ნამუშევრები თუ სამეცნიერო სტატიები მრავალფეროვანია. შესაძლებელია სამეცნიერო ლიტერატურის დაჯგუფება პრობლემათა მიხედვით, რომელთაც ეს ავტორები იკვლევენ: იქნება ეს რომანის ტიპის საკითხი, რეალისტური ელემენტების მიმოხილვა რომანში, მხატვრულ სახეთა ანალიზი, ხელოვანის როლი, ისტორიული თუ ავტობიოგრაფიული ელემენტების კვლევა, გრასის თხრობის მანერა თუ ნაწარმოების სტრუქტურა და ა.შ.

გ. გრასის „თუნუქის დოლის“ ზოგად ინტერპრეტაციას მკვლევართა დიდი ნაწილი ახდენს. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ დ. არკერი (Arker, D., »Nichts ist vorbei, alles kommt wieder« – Untersuchungen zu Günter Grass’ »Blechtrommel«.Heidelberg 1989, XXXIII, 563 S. OLwd. m. OU. - Zugl. Dissertation, FU Berlin. - Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 97), რ. ბერნარდტი (Bernardt, R., `Die Blechtrommel`, Königs Erläuterungen und Materialien, C. Bange VerlagHollfeld 2001), ბ. ბონგაერსტი (Bongaerts, U., Günter Grass in gemischter Gesellschaft, Officinestampa,  Verlag Der Buchhandlung Walter König Rom, 2002), გ. კელპ-კაუფმანი (Celp-Kaufmann, G. Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik. Neukirchener Verlag, Kronberg. 1975), ჰ. მ. ენცენსბერგერი (Enzensberger, H.M., “Einzelheiten”, Sahrkamp-Verlag, Frankfurt am. M. 1996), ლ. ფერგუსონი (Ferguson, L., »Die Blechtrommel« von Günter Grass. Versuch einer Interpretation, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main/München 1976), ფ. ი. გიორტცი (Görtz, F. J., (Hg.): »Die Blechtrommel«. Attraktion und Ärgernis. Ein Kapitel deutscher Literaturkritik. Herman Luchterhand Verlag, Darmstadt/Neuwied 1984), დ. ჰერმესი (Hermes,D., Vita Günter Grass, Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München, November 1980), ვ. იანკე/ კ. ლიდემანი (Jahnke, W./ Lidemann, K., Günter Grass: Die Blechtrommel, Acht Kapitel zum Erschliessung des Romans, Verlag Ferdinand Schöning GmbH, Zürich, 1993), დ. კრუმე (Krumme, D. Günter Grass. Die Blechtrommel. Carl Hanser VerlagMünchen.1986), ს. მოზერი (Mozer, S., Günter Grass – Romane und Erzählungen, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2000), კ. პერცოლდი (Pezold, K., Günter Grass’ »Blechtrommel« in der Literaturgeschichte, In: Der Mensch wird an seiner Dummheit sterben. Günter-Grass-Konferenz, Karpacz, 17.-23 Mai 1987, Wroclaw 1990), რ. ლეროი (Leroy, R.,: Die Blechtrommel von Günter Grass. Eine Interpretation. Les Belles LettresLes Belles LettresLes Belles Lettres, Paris 1973), დ. შტოლცი (Stolz, D., Günter Grass, zur Einführung, Junius Verlag GmbH, Hamburg,1999), ჰ. ფორმვეგი (Vormweg, H., Blechtrommel for ever, Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München, November,1988), ვ. ვიდმერი (Widmer, W.,  G. Grass in der Kritik In: Von Buch zu Buch. Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied 1959) და ა.შ.

არსებობს სამეცნიერო შრომები, რომლებშიც გაანალიზებულია რომანში ასახული ავტორის თანამედროვე გერმანიის ისტორია, ან თავად გრასის ცხოვრება. რომანი სხვადასხვაგვარად განიხილება: ან როგორც ისტორიული, ან ავტობიოგრაფიული ჟანრის ნაწარმოები. ამ თვალსაზრისით გამოვყოფთ შემდეგ სამეცნიერო შრომებს: ტ. ბოსმანი (Bossmann, T., Der Dichter im Schlussfeld, Tectum Verlag, Marburg, 1997), დ. ჰერმესი (Hermes. D., Vita Günter Grass, Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, München, November 1980), ნ. ჰონზა (Honsza, N, Günter Grass, Skize zum Porträt, Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, Wroclaw, 1997), ვ. ნოიჰაუსი (Neuhaus, V., Schreiben gegen die verstreichende Zeit, Deutscher Taschenbuch Verlag, München,1997), პ. ორგარდი (Ohrgard, P., Günter Grass, Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt, Paul Zsolnay Verlag, München, 2002) კ. პერცოლდი (Perzld, K., Günter Grass, Stimmen aus dem Leseland, Militzke Verlag, Leipzig,2003), მ. რაიხ-რანიცკი (Reich-Ranicki, M., Unser Grass, Deutsche verlags-Anstalt, München, 2003), ვ. შვანი (Schwan, W., Ich bin doch kein Unmensch; Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman, Rombach Verlag Freiburg, 1990), დ. შტოლცი (Stolz, D., Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf, Königshausen Neumann Verlag, Würzburg, 1994), ჰ. ბროდე (Brode, H., :Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der »Blechtrommel« und der »Danziger Trilogie«. Peter Lang International Academic, Frankfurt am Main/Bern 1977), ც. გილბერსი (Gilbers, C.,Zur Verarbeitung und Funktion zeitgeschichtlicher und autobiographischer Bezüge in Günter Grass Roman.In: Neue Deutsche Literatur, Bielefeld 2000),ნ. ჰონზა(Honsza, N., Fiktion, Geschichte, Autobiographie: Günter Grass, »Die Blechtrommel«.In: Karl-Konrad Pohlheim (Hg.): Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag. Bern 1987) და სხვა. ამ ნაშრომებში ძირითადი ყურადღება ნაწარმოების ისტორიულ-პოლიტიკურ მხარეს ეთმობა და მაცერატი განიხილება როგორც გმირი, რომლის სახეშიც თანამედროვე საზოგადოების ყოფა თითქოს ობიექტურად ვლინდება.

კრიტიკოსთა არცთუ მცირე ნაწილი თავის შრომას უძღვნის გრასის რომანში მხატვრულ სახეთა ასახვის პრინციპებს: დ. არხერი (Archer, D., `Die Blechtrommel~ als Schwelenroman? Zeitschrift für die Literatur Text+KritikGmbH, München, Verlag edition text+kritik November 1988), ჰ. ლ. არნოლდი (Arnold, H. L., Blech getrommelt, Günter Grass in der Kritik, Steidl Verlag, Göttingen,1997), პ. ი. ბრენერი (Brener, P. J., Neue deutsche Literaturgeschichte, Max Niemer Verlag, Thübingen, 2004), ნ. ჰონზა (Honsa, N., Ausbrüche aus der klaustrophischen Welt zum Schaffen von Günter Grass, LIT Verlag, Hamburg,1993), გ. ლაბროისი (Labroisse, G., Günter Grass\_Ein Europäischer Autor? Edition Rodopi, Amsterdam-Atlanta,1992), ი. მანთეი (Manthey, J., `Die Blechtrommel~ wiedergelesen, Zeitschrift für die Literatur Text +Kritik, Verlag edition text+kritik GmbH, München 1988), მ. მერტენსი (Mertens, M., Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass, Verlag und Datenbank für Geistenwissenschaft, Verlag und Datenbank für Geistenwissenschaft, Weimar, 2005), რ. მიხაელსი (Michaelis, R., Brauchen täten wir ihn schon,aber wollen tun wir ihn nicht, Zeitschrift für die Literatur Text +Kritik, hrsg. Heinz Ludvig Arnold, Verlag edition text+kritik GmbH, München,1988), ფ.. ნოიჰაუსი (Neuhaus. V., Günter Grass `Die Blechtrommel~ Interpretationen, Oldenburg Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar,1993) და ა. შ.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ის სამეცნიერო შრომები, რომლებიც მხოლოდ ოსკარ მაცერატრის მხატვრული სახის ანალიზს ეძღვნება: პ. მიხელსენი (Michelsen, P., Oskar oder das Monstrum. Reflexionen über »Die Blechtrommel«.  
In: Neue Rundschau 83/1972), ვ. ფრიცენი (Frizen, W., Matzeraths Wohnung. Raum und Weltraum in Günter Grass’ »Die Blechtrommel« In: Text und Kontext, 1/1987), ჰ. კრუმბიგელი (Essenborn Krumbiegel, H., Der Held im Roman, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983), ჰ. ციმერმანი (Zimmermann, H., Paradoxien über den deutschen Kleinbürger. Zur Rezeption der »Blechtrommel« von Günter Grass. In: Flandziu. Halbjahresblätter für Literatur der Moderne 2/2012), ა. ვაიერი (Weyer, A., »The Great Pretender« und die »falschen Fünfziger« auf Blech  
getrommelt. Die zeitliche Perspektive Oskar Matzeraths.  
In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, Edition Text und Kritik, 5/2009), ს. შრიოდერი (Schröder, S., Erzählfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass`s “Danziger Trilogie”, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1986), ჰ. მაიერი (Mayer, H., Auftritt Oskar Matzerath: »Die Blechtrommel« nach 25 Jahren, In: Hans Mayer: Reden und Vorträge , Shurkamp Verlag, Frankfurt am main, 1985).

რომანში მითოსური ელემენტების ტრანსფორმაცია განხილულია შემდეგ ნაშრომებში: ე. ა. დილერი (Diller, E., A mythic journey. Günter Grass’ »Tin Drum«. The University Press of Kentucky, Lexington 1974), მ. ჰოხგეზანგი (Hochgesang, M., Mythos und Logik im 20. Jahrhundert,1965), კ. კლეტკე (Klettke, Cor., Der Postmoderne Mythenroman, MichaelTourniers Romanistischer Verlag, Bonn, 2012), ბ. კრუგერი (Krüger, B., Mythos und Kulturtransfer, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013), ს. კიორა (Kyora, S., Eine Poetik der Moderne, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007), დ. რობერტსი (Roberts, D., Aspects of Psychology and Mythology – »Die Blechtrommel«. A Study of the symbolic function of the hero Oskar. In: Jurgensen, Manfred (Hg.): Grass. Kritik - Thesen - Analysen, Bern/München 1973), ნ. ნასარიძე (ლიტერატურული მითოლოგიზმი გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“ <http://ocs.sciencelib.ge/index.php/ICGT/ICGT/paper/view/94/29>, „მითოსი და რომანის სტრუქტურა გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლის“ მიხედვით“ (დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები, ქუთაისის სახელწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი, 2006). ქართულ გერმანისტიკაში აღნიშვნის ღირსია ნ. ნასარიძის ნაშრომები, ნ. ფალავანდიშვილის სადოქტორო ნაშრომი თემაზე „ტრანსლატიკის პრობლემები და პერსპექტივები გიუნტერ გრასის ტექსტების ქართულად თარგმანის პროცესში“ (საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი, 2018), ნ. გოგოლაშვილის „გიუნტერ გრასის „აპოკალიფსური ხილვები“ (ბოლოსიტყვაობა გ. გრასის რომანში „დედალი ვირთაგვა“, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2011) და ნ. გაგნიძის სტატია „გიუნტერ გრასი“ (ნარკვევები მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდის გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან, გამომცემლობა „სამშობლო“, ქუთაისი, 2017).

ზემოჩამოთვლილი სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზი ნათელს ხდის, რომ მიუხედავად გ. გრასის „თუნუქის დოლის“ შესახებ არსებული მრავალრიცხოვანი კვლევებისა, რჩება რომანის პოეტიკის პრობლემური საკითხების მთელი რიგი, რომლებიც ნაკლებად, ან საერთოდ არ არის შესწავილი, ან შესწავლილია, მაგრამ წინაღმდეგობრივი პოზიციებია დაფიქსირებული მათ შესახებ სამეცნიერო შრომებში. ასეთი ტიპის საკითხებს რომანის პოეტიკის შესახებ ჩვენ მივაკუთვნეთ:

1. გ. გრასის „თუნუქის დოლის,“ როგორც რომანის გარკვეული ტიპის კვლევის საკითხი

2. გერმანიის წარსულისა და თანადროულობის, როგორც ფარსის, ინტერპრეტაცია რომანში

3. ავტონომიური ხელოვნების პრობლემა და „კლოუნადის“ სოციალურ-ესთეტიკური ფუნქცია რომანში

4. მთხრობელის პრობლემა და ნარატივის პაროდიული ხასიათი

5. თხრობის პერსპექტივათა მონაცვლეობა რომანში

6. ქრონოტოპის საკითხი რომანში

6. მხატვრული დეტალის ფუნქცია რომანში

7. საგანთა სიმბოლიკა „თუნუქის დოლში“

8. მოტივები და ლაიტმოტივები რომანში

აქედან გამომდინარე სადისერტაციო ნაშრომის მიზნებია:

დავადგინოთ, რომანის რომელ ტიპს მიეკუთვნება „თუნუქის დოლი,“ შეიძლება თუ არა მისი განხილვა, როგორც განვითარების ან აღზრდის რომანისა, თუ პირიქით, იგი უნდა გაანალიზდეს როგორც „ანტი-აღზრდის რომანის“ ელემენტების შემცველი ნაწარმოები; რამდენადაა შესაძლებელი განვიხილოთ ის რეალისტურ ნაწარმოებად, ან გავაანალიზოთ ისტორიული რომანის ჭრილში. ნაშრომში ვრცლად მიმოვიხილავთ გრასის ნარატივის სპეციფიკას რომანში, მის პაროდიულ ხასიათს, შესაბამისად განვიხილავთ რომანს, როგორც ფარსს, მასში გროტესკის, ასევე „კლოუნადის“ ესთეტიკური კატეგორიების გათვალისწინებით; განვიხილავთ „თუნუქის დოლის“ კომპოზიციურ-სტრუქტურულ თავისებურებებს; მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ გავაანალიზოთ რომანში ქრონოტოპის ესთეტიკური კატეგორიის როლი, გავშიფროთ რომანში უხვად მიმოფანტული სიმბოლოები და ავხსნათ გრასის მიერ გამოკვეთილ მხატვრულ დეტალთა ფუნქცია რომანში.

კვლევის ზემოაღნიშნული ამოცანებიდან გამომდინარე სადისერტაციო ნაშრომის - „გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხისათვის“ - სტრუქტურა შემდეგნაირად განისაზღვრა:

შესავალი

1. თავი: გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ (რომანის ტიპის დეფინიციის საკითხისათვის)
2. თავი: თხრობის პერსპექტივები, პაროდია და გროტესკი გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“
3. თავი: ქრონოტოპის, როგორც კომპოზიციურ-სტრუქტურული კატეგორიის როლი „თუნუქის დოლში“

3.1. მცირე ექსკურსი ქრონოტოპის არსის შესახებ

3.2. ქრონოტოპი გ. გრასის „თუნუქის დოლში“

4. თავი: მხატვრული დეტალის ფუნქცია გ. გრასის „თუნუქის დოლში“

დასკვნა

სადისერტაციო შრომის სამეცნიერო მეთოდოლოგიურსა და თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს მხატვრული ტექსტის ანალიზის როგორც ტრადიციული, ასევე ინტერტექსტუალური მეთოდი.

ნაშრომის შესავალ ნაწილში ჩვენ მიმოვიხილავთ გ. გრასისა და მისი რომანის „თუნუქის დოლის” შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურას, განვსაზღვრავთ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მიზნებსა და ამოცანებს, წარმოვადგენთ შრომის თითოეული თავის მოკლე ანოტაციას.

**პირველ თავში** \_ „გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ (რომანის ტიპის დეფინიციის საკითხისათვის)“ – გავაანალიზებთ ამ საკითხთან დაკავშირებით არსებულ ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებებს ლიტერატურათმცოდნეობაში, რადგან „თუნუქის დოლს“ განიხილავენ როგორც ხან განმანათლებლურ რომანს, ხან როგორც ისტორიულს, ან კიდევ რეალისტურს თუ სიურეალისტურს, ხან თაღლითურს თუ პიკარესკულს, ხან კიდევ აღზრდის ან განვითარების რომანს. მიუთითებენ ასევე მასში ბაროკოს რომანის ტრადიციების არსებობაზე. შესაბამისად, პირველ თავში მოკლედ მიმოვიხილავთ რომანის ყველა ზემოხსენებულ ტიპს, წარმოვაჩენთ თვით „თუნუქის დოლის“ ძირითად მახასიათებელ ნიშან-თვისებებს და, მიღებული არგუმენტებისა და კონტრარგუმენტების საშუალებით დავასკვნით, თუ რომანის რომელ ტიპად უნდა განვიხილოთ გ. გრასის ზემოხსენებული ნაწარმოები.

სადისერტაციო ნაშრომის **მეორე თავში** - „თხრობის პერსპექტივები, პაროდია და გროტესკი გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“ - ვაჩვენებთ გ. გრასის მიერ გამოყენებულ მხატვრიულ ხერხებსა და თხრობის მანერას, შევეცდებით დავადგინოთ, თუ რამდენად შეესატყვისება გ. გრასის ნარატივი ტრადიციული რომანისათვის დამახასიათებელ თხრობის ფორმას, რა იმემკვიდრევა გ. გრასმა ამ ტიპის რომანთა ტრადიციული სტილიდან და რა ახალი ესთეტიკური ხასიათის ცვლილებებს ვხვდებით რომანში. განვიხილავთ ნაწარმოების მთავარ მე-მთხრობელის მიერ გამოყენებულ თხრობის ტრადიციულ და მოდერნისტულ მეთოდებს, ოსკარ მაცერატს, როგორც საეჭვო მთხრობელს, როგორც ნარატიულ ინსტანციას. განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის რომანში მთხრობელი „მე“-ს და განმცდელი „მე“-ს ურთიერთმიმართების საკითხი. ამავე თავში განვიხილავთ სწორედ იმ ფაქტორს, რაც გრასის „თუნუქის დოლის“ თხრობის პაროდიულ ხასიათს განაპირობებს. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, თუ როგორ წარმოაჩენს ავტორი გერმანიის ისტორიასა და სოციალურ ფონს ნაწარმოებში როგორც ფარსს. შესაბამისად, ამ თავში განისაზღვრება ასევე ფარსის ესთეტიკური კატეგორიის არსი და მისი ფუნქცია რომანში. გაანალიზდება, შესაბამისად, გროტესკის, სატირისა და პაროდიის როლი გრასის რომანში, ვრცლად მიმოვიხილავთ გრასის მიერ რომანში „კლოუნადის“ მხატვრული მეთოდის გამოყენების საკითხს, მის სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციას ნაწარმოებში.

სადისერტაციო ნაშრომის **მესამე თავში** \_ „ქრონოტოპის, როგორც კომპოზიციურ-სტრუქტურული კატეგორიის როლი „თუნუქის დოლში“ - ორ ქვეთავს გამოვყოფთ. **პირველ ქვეთავში** - „მცირე ექსკურსი ქრონოტოპის არსის შესახებ“ -მიმოვიხილავთ ზოგადად მხატვრული დროისა და სივრცის როლს ნაწარმოებში, რის შემდეგ, მ. ბახტინისა და ბ. კეუნენის თეორიულ შეხედულებებზე დაყრდნობით ვრცლად განვიხილავთ თვით ქრონოტოპის, როგორც რომანის კომპოზიციურ-სტრუქტურულად მაორგანიზირებელ ესთეტიკურ კატეგორიას. **მეორე ქვეთავში** - „ქრონოტოპი გ. გრასის „თუნუქის დოლში“ - გავაანალიზებთ სხვადასხვა ტიპის ქრონოტოპებს გრასთან და მათ ფუნქციას რომანში. აქვე განვიხილავთ დროისა და ადგილის მუდმივ მონაცვლეობას ნაწარმოებში, დროისა და სივრცისადმი ავტორისა და პერსონაჟთა დამოკიდებულებებს. რომანში ქრონოტოპად განვიხილავთ ასევე კონკრეტულ სიმბოლურ ადგილებს, რომელთაც კონვენციონალური ფუნქცია გააჩნიათ და მკითხველს უკვე განსაზღვრული წინააღმდეგობებისა თუ პროცესების შესახებ აცნობებენ, განაპირობებენ მოქმედებასა თუ დროს და შინაარსის მქონენი და სტრუქტურის განმსაზღვრელნი არიან.

სადისერტაციო ნაშრომის **მეოთხე თავში** – „მხატვრული დეტალის ფუნქცია გ. გრასის „თუნუქის დოლში“ - გავაანალიზებთ გრასის მიერ რომანში გამოკვეთილ კონკრეტულ მხატვრულ დეტალებს, მნიშვნელოვან საგან-სიმბოლოებს, რომელთაც განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვთ; წარმოვაჩენთ მხატვრულ დეტალებს, სიმბოლურ მნიშვნელობებსა და „ობიექტურ კორელატებს“ როგორც ნაწარმოების სრულად შეცნობისა და გააზრების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს, ასევე ფაქტებისა და ემოციების განსაზღვრულ საგნობრივ შესატყვისობებს რომანში.

ნაშრომის დასკვნით ნაწილში შეჯამდება კვლევის შედეგები.

სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერულ სიახლედ მიგვაჩნია ის, რომ გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლის“ პოეტიკის ნაკლებად, ან არშესწავლილი საკითხები კომპლექსური სახით პირველად იქნება წარმოდგენილი და განხილული დისერტაციაში.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა მდგომარეობს შემდეგში: სადისერტაციო ნაშრომი შეიძლება გამოყენებულ იქნას სალექციო კურსებისათვის. გიუნტერ გრასის შესახებ კვლევის შედეგები და განზოგადებული დასკვნები დახმარებას გაუწევს ასევე მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანული ლიტერატურის სპეციფიკის შესწავლას.

სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია მხატვრული ტექსტის ანალიზის როგორც ტრადიციული, ასევე ინტერტექსტუალური ანალიზის მეთოდი.

სადისერტაციო ნაშრომში გათვალისწინებულია თანამედროვე ლიტერატურატმცოდნეობის მიღწევები და სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი სამეცნიერო ლიტერატურა, ლიტერატურული, ფილოსოფიური და ისტორიული პირველწყაროები ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დაკავშირებით.

1. **თავი**

**გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ (რომანის ტიპის დეფინიციის საკითხისათვის)**

როცა 1959 წელს გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ გამოქვეყნდა, მხოლოდ გერმანიაში რომანის 300000 ეგზემპლარი გაიყიდა ოთხ წელიწადში, ფრანგულ და ინგლისურ ენაზე თარგმანების რაოდენობა კი 10000 ეგზემპლარს ასცდა. გ. გრასი, რიგითი ხელოვანი, რომელიც მხოლოდ მწირი ხელფასით ცხოვრობდა, მსოფლიოში ცნობილ და მდიდარ ადამიანად იქცა. ეს იყო დიდი წარმატება, რომელმაც თავად მწერალიც გააკვირვა.

„თუნუქის დოლი“, ნოველა „კატა და თაგვი“ და რომანი „ძაღლური წლები“ ე.წ. დანციგური ტრილოგიაა. სამივე ნაწარმოებისათვის მოქმედების ძირითადი ადგილი და დრო მესამე რაიხის დანციგია, მოქმედი გმირები კი წვრილბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენელნი არიან.

„თუნუქის დოლის“ წერის პროცესში გიუნტერ გრასი ძირითადად პარიზში იმყოფებოდა. რომანის პირველი ვერსიები წელიწადნახევარში დაიწერა სხვადასხვა საცდელი სათაურებით, როგორიც იყო: „მედოლე ოსკარი“, ან „მედოლე“. მასალა რომანისათვის მწერალს წლების განმავლობაში საკუთარ წარმოსახვაში ჰქონდა. 1953 წლიდან 1956 წლამდე, მის ბერლინურ პერიოდში, როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, როგორც იქნა, შეუდგა იმ თემაზე მუშაობას, რომელსაც კარგა ხანს მაქსიმალურად არიდებდა თავს: „umging ich immer ein Thema, das ungestalt, mit lauter Gerällzungen hinter mir und vor mir seitlich von mir lag“ (Grass, Zimmermann, 1999: 37).

გრასს გადაწყვეტილი ჰქონდა „თუნუქის დოლი“ დაეწერა დიალოგის ფორმით, როგორც პიესა, თუმცა იმის გამო, რომ მასალა ძალიან ვრცელი იყო, ეს შეუძლებელი გახდა. გრასის კოლეგამ, პაულ შალიუკმა მისცა ბიძგი მეგობარს, რომ პარიზში ყოფნის წლები რომანის შექმნისთვის გამოეყენებინა: „შენ ეს უნდა დაწერო, ამას გვერდს ვეღარ აუვლი,“ - არწმუნებდა იგი გრასს: „Das musst du schreiben. Dem kannst du nicht ausweichen ... jetzt musst du ernst machen“ (Grass, Zimmermann, 1999: 37). გრასს საკმაო დრო დასჭირდა, ვიდრე რომანის პირველ ფრაზას დაწერდა. 1958 წლის აღდგომას მოახერხა შეექმნა შესავალი წინადადება: „Um es vorauszuschicken: Ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt...“. შემდეგ „Um es vorauszuschicken“ ჩაანაცვლა სიტყვით „Zugegeben“ და ასე აიღო ტემპი სამუშაო პროცესმაც: წერდა გათენებიდან დაღამებამდე, ფურცელ-ფურცელ, სიტყვები და სურათები ერთმანეთს მისდევდა, იმდენი რამ იყო გასასინჯი, აღსაწერი, როგორც თავად აღნიშნავდა: „Ganz leicht fiel das Schreiben von früh bis spät. Bogen nach Bogen. Wörter und Bilder drängelten, traten einander auf die Hacken, denn so viel wollte gerochen, geschmeckt, gesehen, benannt sein“(Grass, Band 10, 2007: 635).

1944 წლის შემდეგ პირველად, 1958 წლის ივნისში გაემგზავრა გრასი კვლავ თავის მშობლიურ ქალაქში, რათა გამოეკვლია უკვე არაპოლონური ქალაქი გდანსკი. პარიზში უკან დაბრუნების შემდეგ უკვე ჩნდება რომანის ხელნაწერში გდანსკიდან ჩამოტანილი მოტივები: აქაფებული შუშხუნა ფხვნილი, ვნების კვირის პარასკევი, ხალიჩის საკიდები, საავარიო გასასვლელები ფოსტალიონებისთვის, სკოლისაკენ მიმავალი გზები, ოცდაცხრამეტი წლის კინოთეატრის პროგრამები: „...aufschäumendes Brausepulver, Karfreitagslärm und Teppichklopfstangen, den Fluchtweg des Geldbriefträgers, der den Kampf um die Polnische Post überlebt hatte, Schulwege hin und zurück, was die städtische Bibliothek an Zeitungsjahrgängen aufbewahrt hatte, die Kinoprogramme im Herbst neununddreißig“ (Grass -Band 10, 2007: 637).

„ჯგუფი 47“-ის შეკრებაზე 1958 წელს წაიკითხა გიუნტერ გრასმა პირველად ორი თავი რომანიდან და ჯგუფის ჯილდო და აღფრთოვანება დაიმსახურა. 1959 წელს ნაწარმოები უკვე წიგნად გამოვიდა და მალე იგი არა მარტო წლის სენსაციად, არამედ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის საუკეთესო რომანად იქცა.

დღემდე საკამათოა საკითხი, თუ რომანის რომელ ტიპს შეიძლება მიეკუთვნებოდეს „თუნუქის დოლი“. მკვლევართა პოზიცია ამ საკითხთან დაკავშირებით მკვეთრად არაერთგვაროვანია. ამას განაპირობებს თავად ნაწარმოების თხრობის სპეციფიკური სტილი, თემატიკა, სხვადასხვა ესთეტიკურ კატეგორიათა სისტემატური მონაცვლეობა რომანში, ტრადიციული თხრობის სტილის პაროდირება, „აღზრდისა“, თუ „ანტი-აღზრდის“ რომანისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა აღრევა, ტრადიციული ლიტერატურული კატეგორიებისა, თუ პოსტმოდერნისტული ელემენტების პარალელურად არსებობა, ავტობიოგრაფიული, ისტორიული, რეალისტური თუ ფანტასტიკური ელემენტების შერწყმა რომანში. შესაბამისად, გრასის შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში „თუნუქის დოლი“ განიხილება ხან „განვითარების“ და „აღზრდის“, ხან „ანტი-აღზრდის“, ხან გაიძვერულ, ხან ისტორიულ, ხშირად ავტობიოგრაფიულ, რეალისტურ თუ სიურეალისტურ რომანად. ყველა მკვლევარი საკუთარი პოზიციის დასადასტურებლად შესაფერის არგუმენტებს წარმოაჩენს.

მაგალითად, მკვლევარი ვ. შვანი ისტორიული კუთხით განიხილავს ამ ნაწარმოებს თავის ნაშრომში `Ich bin doch kein Unmensch. Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman,“ თუმცა აღნიშნავს, რომ აქ ავტორს მიზნად არ დაუსახავს მესამე იმპერიის ისტორიის თხრობა, რომ აქ დამალული რჩება ბევრი ისეთი ფაქტი, რაც ამ ეპოქისთვისაა ნიშანდობლივი (Schwan, 1990: 10). მ. რაიჰ-რანიცკიც კი ისტორიულ ასპექტზე ამახვილებს ყურადღებას და აღნიშნავს, რომ მაცერატის, როგორც ხელოვანის, წარმოჩენით გრასს სურდა ეჩვენებინა ის საზოგადოება, რომელიც გაიცნო თვით ავტორმა 1945 წლის შემდგომ პერიოდში. (Reich-Ranicki, 2003: 39).

კ. პერცოლდის (Perzold, 2003), გ. ჰერმესის (Hermes, 1980), თ. ბოსმანისა (Bossmann, 1997) და სხვათა ნაშრომებში კი ძირითადი ყურადღება გ. გრასის ცხოვრებას ექცევა და ისინი ნაწარმოების ანალიზისას წინა პლანზე ავტობიოგრაფიულ ელემენტებს წამოსწევენ.

იმ საკითხის ანალიზისას, თუ რომანის რომელ ტიპს უნდა მივაკუთვნოთ „თუნუქის დოლი“, მნიშვნელოვანია რ. დიდერიხის ნაშრომი „Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman“, სადაც მკვლევარი „თუნუქის დოლს“ „ავანტიურისტ ფელიქს კრულის“ გვერდით თანამედროვე „გაიძვერულ“ რომანად განიხილავს (Diederich, 1971: 35). ამავე ნაშრომში მკვლევარი სვამს საკითხს იმის შესახებაც, თუ რამდენად ხდება რომანის მთავარ მოქმედ გმირთა განვითარება ნაწარმოებში და რამდენადაა მართებული ამ რომანის „განვითარების“ და „აღზრდის“ რომანის ტრადიციის ჩარჩოებში განხილვა. საბოლოოდ ის „თუნუქის დოლს“ ერთმნიშვნელოვნად „გაიძვერულ“ რომანთა რიცხვს მიაკუთვნებს (Diederich, 1971: 95).

ქ. ჰ. ი. იაკობსი და მ. კრაუზე, განიხილავენ რა თავიანთ ნაშრომში „Der deutsche Bildungsroman“ (Jacobs. J., Krause, M., 1989) გერმანული „განვითარების რომანის“ ისტორიას (ვილანდის „აგათონის ისტორია“, გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერი“, კელერის „მწვანე ჰაინრიხი“, თ. მანის „ჯადოსნურ მთა“) და ამის მეშვეობით აჩვენებენ ტრადიციების კავშირს თანამედროვე ლიტერატურის ისტორიასთან, ამავდროულად წარმოაჩენენ ტრანსფორმაციას, რაც ამ ჟანრმა განიცადა საუკუნეთა მანძილზე. გრასის „თუნუქის დოლი“, მათი აზრით, „ანტი-აღზრდის“ რომანი უფროა, ვიდრე „განვითარების რომანი“ (Jacobs. J., Krause, M, 1989: 23). ო. გუთიარი კი თავის შრომაში „Einführung in der Bildungsroman“ აღნიშნავს, რომ განვითარების რომანში ხშირად სხვა რომანთა ნიშან-თვისებებსაც ვხვდებით, მაგალითად ხელოვანის, სათავგადასავლო, გაიძვერულ, თუ სასიყვარულო რომანების ტრადიციებს და ამის მაგალითად სწორედ გ. გრასის „თუნუქის დოლს“ ასახელებს (Gutjahr, 2002: 21).

ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის, ოსკარ მაცერატის ცხოვრება, მისი განვითარება, ხასიათი თუ ფუნქცია რომანში მართლაც წარმოშობს აზრს, რომ „თუნუქის დოლი“ ერთის მხრივ, თითქოს „აღზრდის რომანის“ ტრადიციების გამგრძელებელია, მაგრამ, მეორეს მხრივ, მას თავისი მრავალპლანიანობით, პაროდიული თხრობის სტილით სიახლე შემოაქვს გერმანული რომანის ისტორიაში და, ტრადიციული „განვითარების რომანის“, ანუ „აღზრდის რომანის“ პაროდიულ სახედ წარმოგვიდგება.

ვიდრე ამ საკითხის ვრცელ კვლევას შემოგთავაზებთ, საჭროდ მივიჩნევ, თავდაპირველად მოკლედ მიმოვიხილო თვით „აღზრდის“, ანუ „განვითარების რომანის“ სპეციფიკა და მისი ძირითადი არსი, იმდენად, რამდენადაც კრიტიკოსთა ნაწილი რომანს სწორედ რომ „აღზრდის“, ან „განვითარების“ რომანად მიიჩნევს.

რომანის თეორიაში „განვითარების რომანი“ ეწოდება ისეთ ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურ, სულიერ-ინტელექტუალურ, ანდა „იდეების“ თუ „იდეოლოგიურ“ რომანს, რომლის ცენტრში მოქცეულია ერთი პიროვნების, ერთი ინდივიდის სულიერ-მორალური, მსოფლმხედველობრივი განვითარების, აღზრდის, მისი ჩამოყალიბების რთული პროცესი, რაც ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით წარმოისახება ბავშვობიდან მოწიფულობამდე. ეს ქმნის რომანის წინა და მთავარ პლანსაც. რომანის უკანა პლანს კი განაპირობებს სოციალური კავშირ-ურთიერთობანი, პოლიტიკური და ეკონომიკური ინსტიტუტები და ა.შ. გერმანული „განვითარების რომანთა“ ძირითად პრობლემატიკას სწორედ პიროვნების ინდივიდუალური ფასეულობები წარმოადგენს, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შინაგანსა და პირადულს. სწორედ ამით გამოირჩევა გერმანული განვითარების რომანი დასავლეთევროპულისაგან, სადაც ასახულია სოციალური რეალობა და წინა პლანზე სოციალური კონფლიქტებია წამოწეული. ელეგიურ-აღსარებითი ტონალობა „აღზრდის“, ანუ „სულის“ რომანს მეტ ინტროსპექტულობას ანიჭებს. გარეგანი პროცესები და ვითარებები უკანა პლანზე გადადის და არსებითი მნიშვნელობა სულის ცხოვრებასა და გულის კონფლიქტებს ენიჭება.

„განვითარების რომანი“ (მას აღნიშნავენ ასევე სახელებით: „აღზრდის რომანი“ და „ჩამოყალიბების რომანი“) გარკვეულად უპირისპირდება „სოციალურ-პანორამულ რომანს“, რომელშიაც წინა პლანზე წამოწეულია რთული სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და ა.შ. პროცესები, რითაც განპირობებულია ცალკეულ ადამიანთა (პერსონაჟთა) ბედი, ე. ი. აქ პირველადია სოციალური კავშირ-ურთიერთობანი, ხოლო მეორადია ცალკეულ ადამიანთა ბედი“ (კაკაბაძე, 1982: 15).

მე-18-19 საუკუნეების მიჯნაზე „აღზრდის რომანმა“ განვითრების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია.

გერმანული რომანტიზმის გვიანდელ ეტაპზე აღზრდის რომანის გვერდით ვითარდება „ანტი-აღზრდის რომანი“ (Antibildungsroman). აღსანიშნავია ჟან პაულის „Pflegejahre“, ე. თ. ა. ჰოფმანის „კატა მურის ცხოვრებისეული შეხედულებები“, რომელიც „განვითარების რომანის“ ერთგვარი პაროდიაა.

მე-19 საუკუნის ბოლო სამ ათწლეულში გერმანიაში არ შექმნილა მნიშვნელოვანი „აღზრდის რომანები“. მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან კი „აღზრდის რომანმა“ კვლავ დაიბრუნა კუთვნილი ადგილი გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ მკითხველის ყურადღება მიიქცია პეტერ ჰანდკეს, ლეონი ოსოვსკისა და კურტ ე. ბეკერის „აღზრდის რომანებმა“. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ამ პერიოდში გერმანულმა „აღზრდის რომანმა“ განსაკუთრებული ფუნქცია და დატვირთვა შეიძინა. კულტურულ ფასეულობათა გადაფასების ხანაში ეპიგონური ხასიათის რომანები ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ ქრისტიანულ და კლასიკურ-ანტიკურ ტრადიციათა მემკვიდრეობა. პოსტფაშისტურ გერმანიაში ბიურგერული წრეები ორიენტაციას იღებდნენ გოეთესეულ ჰუმანისტურ იდეალებზე. სწორედ ამ დროს, 1959 წელს, იქმნება გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“.

თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ ტიპის რომანის თეორიულ კვლევას, ამას აჩვენებს სამეცნიერო შრომების დიდი რიცხვი მე-19-20 საუკუნეებში. მაგალითად, ბლანკენბურგი ყურადღებს ამახვილებს „აღზრდის რომანისათვის“ დიდმნიშვნელოვან ესთეტიკურ პრინციპებზე, როგორიცაა, მაგალითად, სულიერი აღზრდა და განვითარება. მკვლევრის აზრით, აღზრდის პროცესის მონაწილე უნდა იყოს არა მარტო გმირი, არამედ მკითხველიც. „Beides setzt aber stillschweigend einen schon gebildeten Autor/Erzähler voraus, der seine eigene Bildungsgeschichte in den Erzählvorgang des Romans einbringen muss“ (Blanckenburg, 1774: 19).

ტერმინი „Entwicklungsroman“ პირველად 1926 წელს მ. გერჰარდმა გამოიყენა (Gerhard, 1968: 48). აღზრდის რომანის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის შესწავლა და საფუძვლიანი კვლევა კი იწყება ვილჰელმ დილთაის (1833-1911) შრომებში (Dilthey, 1970, 1988)

მე-20 საუკუნეშიც „აღზრდის რომანი“ მოდიფიცირებულად აგრძელებს „განვითარების რომანის“ ხაზს, როდესაც წარმოიშობა „სოციალურ-პანორამული“ და „განვითარების რომანის“ თავისებური სინთეზი.

ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომისათვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ აღზრდის რომანი განსხვავებულად ვითარდება გერმანულენოვან ქვეყნებში II მსოფლიო ომის შემდგომ, რაც სწორედ სოციალ-პოლიტიკური მდგომარეობით იყო გამოწვეული. გერმანული რომანის მოდიფიცირებული განვითარებისათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობა ხდება პიროვნების, ინდივიდის გაუცხოება გარესამყაროსაგან. ფედერაციულ გერმანიაში დღის წესრიგში დგას საკითხი თვითდამკვიდრებისა და საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის პოვნისა, ხოლო გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ინდივიდუალური განვითარება პოლიტიკურ კონტექსტში მოიაზრება. ო. გუთიარის აზრით, 1945 წლის შემდეგ „აღზრდის რომანი“ დასავლეთის გერმანულენოვან ქვეყნებში ნაკლებ როლს თამაშობს. „Nach 1945 spielte der Bildungsroman in der Literetur der westlichen deutschsprachigen Länder, anders als in der DDR, kaum noch eine Rolle“ (Gutjahr, 2002: 22). ლოგიკურია, რომ ამ პერიოდიდან განსხვავებული ფორმა და სტრუქტურა შეიძინა აღზრდის რომანმა არა მარტო გერმანულენოვან, არამედ საერთოდ ევროპულ ლიტერატურაში, შეიქმნა „ანტი-აღზრდის რომანები“ და პაროდიები „აღზრდის რომანზე.“

საკითხის გასარკვევად მთავარია რომანის მთავარი მოქმედი პირის, ოსკარ მაცერატის განვითარების ხაზის ანალიზი.

ნაწარმოების გმირი და „მე“-მთხრობელი - ოსკარ მაცერატი - გერმანულ-პოლონური ოჯახის წარმომადგენელია. იგი გვიამბობს საკუთარ ისტორიას, თუმცა გარდა მისი პირადი ცხოვრებისა ჩვენთვის ნათელი ხდება აგრეთვე ქვეყანაში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, ნათლად ჩანს ამ ყოფის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი, რაც თვით ოსკარ მაცერატის ქმედებებითა და ცხოვრების სტილით გამოიხატება. გ. გრასი რომანში ოსკარის პიროვნების, მისი შინაგანი სამყაროს, მისი სულის გამოკვლევის საშუალებით ცდილობს განსაზღვროს პიროვნების დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი და ამავდროულად გვიჩვენებს, თუ რა ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე გარემომცველი სინამდვილე. რომანში „თუნუქის დოლი“ გრასმა წარმოგვიდგინა ისეთი მთხრობელი, რომელსაც კარგად აქვს გაცნობიერებული საკუთარი ინდივიდუალიზმის ხარისხი.

„თუნუქის დოლის“ ფიქტიური გმირი, საკუთარი ისტორიის თხრობის პროცესში, 1952-1954 წლებში შეშლილთა თავშესაფარში იმყოფება: „მე სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების პაციენტი ვარ...“ (გრასი, 2012: 9) „Ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt…“(Grass, 1993: 11). საკუთარი ამბის თხრობას ის შორიდან იწყებს: „ჩემს ამბავს შორიდან დავიწყებ, არავის ვურჩევ აღწეროს თავისი ცხოვრება, თუკი საამისო მოთმინება არ აქვს, სანამ საკუთარ მიჯნებს მონიშნავდეს, ერთი-ორი წყვილი წინაპარიც გაიხსენოს“ (გრასი, 2012: 12) „Ich beginne weit von mir; denn niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt, vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Grosseltern zu gedenken“ (Grass, 1993: 14). ასე გვიამბობს იგი ბებიის, ანა ბრონსკისა და იოზეფ კოლიაჩეკის უცნაური ურთიერთობის ამბავს, რასაც შედეგად ოსკარის დედის, აგნესას დაბადება მოჰყვა, ხოლო მოგვიანებით კი, აგნესისა და ალფრედ მაცერატის დაქორწინების შედეგად, 1924 წელს ქვეყანას უკვე თვით ოსკარ მაცერატი ევლინება. ოსკარის სულიერი განვითარება კი უკვე ემბრიონად არსებობის პერიოდიდანვე დასრულებული იყო. ამას მაცერატი თვითონვე აღნიშნავს: „მე განვეკუთვნებოდი იმ მგრძნობიარე ჩვილების რიცხვს, რომელთა გონებრივი განვითარება დაბადებისას უკვე დასრულებულია და მომავალში მხოლოდ დადასტურებაღა ესაჭიროებათ.“ (გრასი, 2012: 44) „Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muss“ (Grass,1993: 48). ესმოდა რა მშობლების საუბარი მისი დაბადების პროცესში, მას უკვე უჩნდებოდა პროტესტის გრძნობა და შესაბამის გადაწყვეტილებებს იღებდა: ოსკარს უკვე აღარ სურდა გაგრძელებულიყო მისი ჯერ კიდევ არდაწყებული ცხოვრება. „ბიჭია...მოგვიანებით მაღაზიას ჩაიბარებს. ახლა კი, როგორც იქნა, ვიცით რისთვის ვწვალობთ“ (გრასი, 2012: 44), აღნიშნა ბიჭის მოლოდინით გახარებულმა მამამ: „Ein Junge… Er wird später einmal das Geschäft übernehmen. Jetzt wissen wir endlich, wofür wir so uns arbeiten“ (Grass, 1993: 49). დედას ნაკლებად აინტერესებს ბავშვის ასეთი მიზნებით აღზრდა, ის წინასწარ ზრუნავს შვილის სულიერ ჩამოყალიბებაზე: „პატარა ოსკარი სამი წლის რომ გახდება, თუნუქის დოლს მიიღებს.“ (გრასი, 2012: 44) „Wenn der kleine Oskar drei Jahre alt ist, soll er ein Blechtrommel bekommen“(Grass, 1993: 49). ესმოდა რა ეს ყველაფერი, ოსკარისათვის აშკარა გახდა, რომ „...die Erwachsenen werden ihn nicht begreifen“ (Grass, 1993: 67) და მან ჯერ კიდევ ემბრიონმა „დაასკვნა“, რომ დედა და მისი ე.წ. მამა მის პროტესტსა თუ გადაწყვეტილებებს არ დაეთანხმებოდნენ და არ გაითვალისწინებდნენ და უკვე დაბადებამდე ფიქრობდა არ დაბადებულიყო: „დედას და იმ მამა მაცერატს ჩემი არგუმენტებისა თუ გადაწყვეტილებების გაგება და საჭიროების შემთხვევაში მიღება არ შეეძლოთ. ოსკარი მარტოსული და ვერავისგან გაგებული, ნათურებქვეშ იწვა. მან დაასკვნა, რომ ასე დარჩებოდა მანამ, სანამ სამოცი, სამოცდაათი წლის შემდეგ საბოლოო მოკლე ჩართვა არ გამორთავდა სინათლის ყველა წყაროს. ამ ცხოვრების ნათურებქვეშ დაწყებამდე დაწყების სურვილი უკვე გამქრალიყო, მხოლოდ პერსპექტივაში მოციმციმე თუნუქის დოლმა შემიშალა ხელი ჩემი ემბრიონალურ, თვიურ მდგომარეობაში დაბრუნების სურვილის უფრო ძლიერად გამოხატვაში. თანაც ბებიაქალმა ამასობაში ჭიპლარი გადაჭრა. ვეღარაფერს ვიზამდი.“ (გრასი, 2012: 46) „Mama und jener Vater Matzerath hatten nicht das Organ, meine Einwände und Entschlüsse zu verstehen und gegebenfalls zu respektieren. Einsam und unverstanden lag Oskar unter den Glühbirnen, folgerte, dass das so bleibe, bis sechzig, siebenzig Jahre später ein endgültiger Kurzschluss aller Lichtquellen Strom unterbrechen werde, verlor deshalb die Lust, bevor dieses Leben unter den Glühbirnen anfing; und nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben. Zudem hatte die Hebamme mich schon abgenabelt; es war nichts mehr zu machen…“ (Grass, 1993: 50).

მაცერატის ფრაზა „ვეღარაფერს ვიზამდი“ („es war nichts mehr zu machen“) ნ. ნასარიძის მოსაზრებით, ორი მნიშვნელობით შეიძლება იქნეს გაგებული: „უპირველს ყოვლისა ეს იმ პიროვნების იმედგაცრუებაზე მიუთითებს, რომელმაც ყველაფერი გამოცადა, აქტიური ცხოვრებით იცხოვრა და, საბოლოოდ, მაინც ცხოვრების უაზრობის აღიარებამდე მივიდა. მაგრამ ოსკარის შემთხვევაში საქმე სხვაგვარადაა. ის თავიდანვე უარს ამბობს აქტიურ ცხოვრებაზე, ვინაიდან დაბადებისთანავე შემეცნებული აქვს, რომ ქმედებას აზრი არა აქვს; ცხოვრება მისთვის ასატანი მხოლოდ „საბოლოო მიზნის“ მიღწევის შემდეგ ხდება. „საბოლოო მიზანი“ კი საავადმყოფოს ოთახია, რკინის გისოსებით გამოყოფილი დანარჩენი სამყაროსაგან. ცხოვრების აზრი ოსკარისათვის ცხოვრებისაგან დისტანცირებულ ყოფაში მდგომარეობს.“ (ნასარიძე, 2006: 182).

მიზეზი მაცერატის ცხოვრებიდან დისტანციისა შემდეგია: ოსკარი იბადება უკვე განვითარებული, უკვე თითქოსდა „გრძელ, რთულ ცხოვრებაგამოვლილი“ გმირი, რომელმაც ამქვეყნიური ამაოება დიდი ხანია გაიაზრა და შესაბამისად, სულაც არ სურს მონაწილე იყოს ამ გარყვნილი და აბსურდული ცხოვრებისა. მაგრამ რადგან დედის სხეულში დაბრუნება უკვე შეუძლებელი იყო, ოსკარი გადაწყვეტს სამ წლამდე ჩვეულებრივ განაგრძოს ზრდა. ის თავს მშვენივრად გრძნობდა როგორც მეძუძური ბავშვი, ეს მაცერატისათვის იდეალურ მდგომარეობას წარმოადგენდა. ამ მეძუძური ბავშვის გადმოსახედიდან აკვირდება ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი მოზრდილ ადამიანთა მისთვის ნაკლებად მისაღებ და ნაკლებად საინტერესო ცხოვრებას და საკუთარი დასკვნები გამოაქვს. იგი, როგორც უკვე აღვნიშნე, აღშფოთებულია ადამიანთა გარყვნილი ცხოვრებით, ამ ქვეყანაში არსებული უსამართლობით და როგორც კი სამი წლისა დედისგან საჩუქრად თუნუქის დოლს მიიღებს, გადაწყვეტს საერთოდ აღარ გაიზარდოს. მის ირგვლივ არსებული ცხოვრებისეული სიბინძურით გაღიზიანებული პატარა ოსკარი თავის მესამე დაბადების დღეს საკუთარი სურვილით გადავარდება სარდაფის საფეხურებიდან და ამის შემდეგ ის უკვე წყვეტს ზრდის პროცესს: „სალაროს ჩხაკუნიდან თავის დასაღწევად დოლს ჩავებღაუჭე და ჩემი მესამე დაბადების დღიდან მოყოლებული საერთოდ აღარ გავზრდილვარ, დავრჩი სამი წლისა, სამჯერ უფრო ჭკვიანი, ისეთი, ყველა უფროსი ზემოდან რომ დაჰყურებდა და ყველა უფროსს ჭკუით რომ სჯობნიდა თავისი ჩრდილის მათ ჩრდილთან შედარებას რომ აპირებდა, თვითონ სრულიად ჩამოყალიბებული იყო შინაგანად თუ გარეგნულად მაშინ, როცა სხვები სიბერემდე განვითარებაზე ლაყბობდნენ, თავად ყველაფერი ესმოდა, როცა სხვები წვალობდნენ და ხშირად ტკივილიან გამოცდილებასასც იძენდნენ, არ სჭირდებოდა წლიდან წლამდე სულ უფრო დიდი ზომის ფეხსაცმლის და შარვლების ტარება მხოლოდ იმის დასამტკიცებლად, რომ რაღაც ზრდის პროცესში იყო“ (გრასი, 2012: 60) „Um nicht mit einer Kasse klappern zu zu müssen, hielt ich mich an die Trommel und wuchs seit meinem dritten Geburtstag keinen Fingerbreit mehr, blieb der Dreijährige, aber auch Dreimalkluge, den die Erwachsenen alle übertragen, der den Erwachsenen so überlegen sein sollte, der seinen Schatten nicht mit ihrem Schatten messen wollte, der innerlich und äusserlich vollkommen fertig war, während jene noch bis ins Greisenalter von Entwicklung faseln mussten, der sich bestätigen liess, was jene mühsam genug und oftmals unter Schmerzen in Erfahrung brachten, der es nicht nötig hatte, von Jahr zu Jahr grössere Schuhe und Hosen zu tragen, nur um beweisen zu können, dass etwas im Wachsen sei“(Grass, 1993: 65). ასე უარყოფს ოსკარ მაცერატი აღზრდის ყოველგვარ ნორმას, მშობლების, და მოგვიანებით ასევე სკოლის ზეგავლენას (იგი გადაწყვეტს სკოლაში გატარებული პირველი დღე უკანასკნელად აქციოს), ეკამათება გოეთესა და რასპუტინის მეშვეობით მიღებულ განათლებას და მხოლოდ თუნუქის დოლზე დაკვრა გვევლინება მისი არსებობის ძირითად გამოვლინებად.

მაცერატის სურვილი, შეწყვიტოს ზრდის პროცესი, მის პროტესტად გვევლინება. მთავარი პერსონაჟის ეს გადაწყვეტილება ნეტარი ბავშვობის პერიოდის გახანგრძლივების სურვილით კი არ არის გამოწვეული, არამედ იმის მისაღწევად, რომ შემდეგ მას მოეხერხებინა თავისსა და მოზრდილ ადამიანებს შორის დისტანცია შეენარჩუნებინა, რათა არ აღრეულიყო მათ სიბინძურეში და გაეპროტესტებინა ეს სამყარო: „საბავშვო დოლის მეშვეობით ჩემსა და დიდებს შორის საჭირო დისტანციის შექმნის უნარი სარდაფის კიბეებიდან ჩავარდნის შემდეგ ხმის გაძლიერებასთან ერთად გამიჩნდა. ეს საშუალებას მაძლევდა ისე ხმამაღლა და იმდენ ხანს მემღერა ვიბრირებით, მეყვირა თუ, საერთოდ, ყვირილით მემღერა, რომ ყურთასმენის წამღები დოლის წართმევას ვერავინ მიბედავდა. როგორც კი დოლს მართმევდნენ, ვყვიროდი და როცა ვყვიროდი, ირგვლივ ყველაფერი ძვირფასი იმსხვრეოდა: შემეძლო ჩამელეწა შუშები...“ (გრასი, 2012: 64) „Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und der Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommelt zu können, zeitigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe fast gleichzeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir ermöglichte, in derart hoher Lage anhaltend und vibrierend zu singen, zu schreien oder schreiend zu singen, dass niemand es wagte, mir meine Trommel, die ihm die Ohren welk werden liess, wegzunehmen; denn wenn mir die Trommel genommen wurde, schrie ich, und wenn ich schrie, zersprang Kostbarstes: Ich war in der Lage, Glas zu zersingen“ (Grass, 1993: 69).

ერთადერთი იარაღი ოსკარისათვის მისი დოლია. ეს არის მისი პროტესტის ნიშანი ყველაფრის მიმართ, ამიტომაც, როცა კი მას დოლის წართმევის საფრთხე დაემუქრება, ოსკარი ყვირილს იწყებს და საკუთარი ხმით ამსხვრევს მინებს. ასე განაგრძობს მაცერატი ცხოვრებას პატარა ადამიანად, რომელიც მხოლოდ ოთხმოცდათოთხმეტი სანტიმეტრია და ამ სამყაროს „ქვევიდან“ ადევნებს თვალყურს. მაგრამ, როგორც მ. რაიჰ-რანიცკი აღნიშნავს, ოსკარის ინფანტილიზმი მხოლოდ მისი „თავდაცვის ჯავშანი“ და მისი ტოტალური პროტესტის მანიფესტაცია კი არ არის, არამედ იგი აგრეთვე ოსკარის ნიღბად და მის „უჩინმაჩინის ქუდად“ გვევლინება: „Überdies ist der Infantelismus nicht nur Oskars Schutzpanzer und die Manifestation seines totalen Protests, sondern auch seine Maske und Tarnkappe“(Reich-Ranicki, 2003: 50). ამავე ნაშრომში აღნიშნავს მ. რ. რანიცკი, რომ ოსკარი მხოლოდ ფიზიკურად არ რჩება სამი წლის ასაკის არსებად. ის გარესამყაროს უჩვენებს აგრეთვე პატარა ბავშვის ჰაბიტუსს: „Er bleibt nicht nur körperlich Dreijähriger. Er demonstriert der Umwelt auch den Habitus eines kleines Kindes“(Reich-Ranicki, 2003: 28).

მაცერატი რჩება მის მიერ ასახული სამყაროს გარეთ, თუმცა ამავდროულად შიგნითაც. მართებულად მივიჩნევთ ი. ჰერმანდის მოსაზრებას, რომელიც აღნიშნავს, რომ მაცერატი, მიუხედავად თავისი გადაწყვეტილებისა, მაინც არ შეიძლება მივიჩნიოთ „ტოტალურ აუტსაიდერად“, მას უბრალოდ არ აქვს უნარი და არც სურვილი ინტელექტუალურად, ან თუნდაც ფინანსურად უფრო მაღალ საფეხურზე ავიდეს: „Selbst der kleine Oskar, der bewusst aus der Reihe schert, ist trotz seiner körperlichen Gnomenfertigkeit kein totaler Aussenseiter, sondern stellt lediglich in dialektischer Verschränkung die Kehrseite dieser Mentalität heraus. Er hat einfach nicht das Zeug oder das bildungsmässige Training, sich geistig über sie zu erheben, ja will es letzlich auch gar nicht. Er ist wieder ein Intellektueller, der sich eine nonkonformistische Reservatio mentalis der kleinbürgerlichen Welt gegenüber bawahrt, noch will er durch finanzielle Manipulationen aus dieser gesellschaftlich in eine andere, höhere aufstiegen.“ (Hermand, 1996: 11). და მართლაც, მაცერატი თვალყურს ადევნებს ამ სამყაროს დიდი დისტანციიდან, თუმცა კი მისთვის ის მაინც მისაწვდომად რჩება. გრასი ყოველთვის ოსტატურად ახერხებს ამ ორი მომენტის \_ გაუცხოების გამომწვევი დისტანციისა და სიახლოვის ერთმანეთთან შეთავსებას.

ის გარემოება, რომ ოსკარი ნაწარმოებში ნაჩვენებია, ერთის მხრივ, როგორც პრიმიტიული ქმნილება და, მეორეს მხრივ, როგორც ბრძენი; ერთის მხრივ, როგორც პატარა ბავშვი და, მეორეს მხრივ, როგორც უასაკო არსება, მეცნიერთა შორის განსხვავებულ მოსაზრებებს წარმოშობს იმ საკითხვთან დაკავშირებით, თუ რამდენად შეიძლება მიჩნეულ იქნას „თუნუქის დოლი“ „განვითარების რომანად“.

ვერ დავეთანხმები ჰ. მ. ენცენსბერგერის მოსაზრებას, რომელიც „თუნუქის დოლს“ აანალიზებს როგორც განვითარების, აღზრდისა და ისტორიული რომანებისათვის დამახასიათებელი თვისებების მატარებელს და ნაწარმოებს „მწვანე ჰაინრიხისა“ და „ვილჰელმ მაისტერის“ გვერდით მოიხსენიებს (Enzensberger, 1996: 225). როგორც ვიცით, აღზრდის რომანის გმირი ნაბიჯ-ნაბიჯ გადის სულიერი და ფიზიკური განვითარების გრძელ გზას, რათა საბოლოოდ საზოგადოებაში საკუთარი ადგილი იპოვოს. ოსკარის შემთხვევაში კი ეს არ ხდება. მაცერატი, გარდა იმისა რომ სამი წლის ასაკიდან განვითარებასა და ზრდას საერთოდ წყვეტს, საბოლოოდაც არათუ საზოგადოებასთან ინტეგრირება, არამედ გისოსებით გარშემორტყმული, ყველასგან იზოლირებული რჩება. განსხვავებით ვილჰელმ მაისტერისგან, რომელიც სხვადასხვა კრიზისული მდგომარეობისა და ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ თავის ადგილს პოულობს საზოგადოებაში, გრასთან პროტაგონისტი მხოლოდ უარესობისკენ ვითარდება და საბოლოოდ შეშლილთა თავშესაფარში ამოჰყოფს თავს. თავიდანვე გადაწყვეტილი იყო მაცერატის განუვითარებლობა, შესაბამისად, ყოველი მცდელობა განვითარებისა ამაო აღმოჩნდა. „თუნუქის დოლში“ გმირს დაკარგული აქვს „აღზრდის რომანის“ გმირისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი შტრიხი – მას აღარ გააჩნია მისაბაძი იდეალის ფუნქცია. „იდენტობაწართმეული, საკუთარ თავს დაპირისპირებული ადამიანი თავისთავად ვერ ამაღლდება ნიმუშის დონეზე. ეს ასპექტი მწერალს გათვალისწინებული ჰქონდა. მას წინასწარ ჩაფიქრებული ჰქონდა ოსკარის ეს თვისება მხილებულიყო“(ნასარიძე, 2006: 186).

ეპოქის მანკიერი მხარეების მხილებას და კრიტიკას გრასი „ანტი-აღზრდის“ რომანის სტილის გამოყენებით ცდილობს. ის თავადაც მიიჩნევდა თავის ნაწარმოებს გერმანულ განვითარების რომანთან ირონიულ-დისტანციურ დამოკიდებულების მქონე ნაწარმოებად. „თუნუქის დოლი“ ავტორისათვის არის „un travesi du „roman de formation“, „le Bildungsromanalleman“, რომელსაც ის უპირველეს ყოვლისა „ვილჰელმ მაისტერისა“ და „მწვანე ჰაინრიხიდან“ მომდინარედ თვლის (Arnold, 1988: 6). განვითარების რომანის სპეციფიკის მიმოხილვისას მკვლევარი გ. მაიერი აღნიშნავს, რომ „ანტი-აღზრდის“ რომანის მთავარი დამახასიათებელი ნიშან-თვისება სწორედ პაროდიაა, რომელმაც განსაზღვრული ესთეტიკური ელემენტების დეფორმაციის გზით ტრადიციული სტრუქტურის მომლოდინე მკითხველში იმედგაცრუება უნდა გამოიწვიოს: „Die Parodie erfüllt hierbei die Funktion, die Sinnerwartung des Lesers, die mit der Rezeptiondes tradierten Strukturtypus verbunden ist, provokativ zu enttäuschen. Sie destruieren transepochale invariante Grundstruktur des tradierten Bildungsromans, auf die sie ex negativo bezogen ist, sowohl durch Eliminierung als auch durch Deformation gewisser konstitutiver Elemente“ ( Meyer, 1992: 331).

უპირველეს ყოვლისა თვალში საცემია ოსკარ მაცერატის „განვითარების გზის“ დეფორმაცია. სამი წლის ასაკში ის წყვეტს ზრდის პროცესს და ამით პრინციპულად უარყოფს სოციალიზაციას და თავშესაფარს რაღაც „საკრალურსა და ბანალურში“ პოულობს: „sich weder im sakraler noch im Profanen beheimatet“(Meyer, 192: 333) ნაწარმოები მართლაც რომ აღზრდის რომანის პაროდიას წარმოადგენს, თითქმის ყველა ნიუანსი სწორედ ამაზე მიუთითებს, ძირითადი და გადამწყვეტი მომენტიც რომანიდან, როცა მაცერატი ცხოვრების „თანამგზავრად“ თუნუქის დოლს ირჩევს, ამის საუკეთესო მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ. ვილჰელმ მაისტერის არჩევანი ბიურგერულ და ხელოვანის არსებობას შორის სწორედ რომ პაროდიულადაა წარმოდგენილი ოსკარის მიერ მამის სავაჭრო საქმიანობასა და დედის მიერ ნაჩუქარ თუნუქის დოლს შორის დოლის ამორჩევის სცენით. ამ საკითხთან დაკავშირებით ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მომენტად შეიძლება მივიჩნიოთ ასევე ოსკარის ცხოვრებაში ქალის გამოჩენა, როცა ოსკარი სიყვარულს განიცდის, როგორც უბრალოდ სექსუალურიობას და ვილჰელმ მაისტერისგან განსხვავებით ჩვეულებრივ ბიურგერად კი არ გვევლინება, არამედ შეშლილად, რომელიც უარყოფს ოჯახის შექმნას: „Während der Held des herkömmlichen Bildungsromans durch die Begegnung mit der Frau in seiner Entwicklung in der Regel gefördert wird, erlebt Oskar die Liebe als bloβe Sexualität, als Erfahrung gescheiterter Kommunikation. Daher wird ihm, im Gegensatz zu Wilhelm Meister, kein Bürger, sondern ein Narr, dem die Gründung einer Familie versagt bleibt“ (Meyer, 1992: 331).

თუკი „განვითარების რომანის“ ტრადიციის მიხედვით პროტაგონისტი გადის პიროვნული ჩამოყალიბების რთულ და წინააღმდეგობებით სავსე გზას, რათა ბოლოს მიაღწიოს ჩამოყალობებულ, სრულყოფილ ხასიათს, ოსკარი პირიქით, შინაგანად და გარეგნულად სრულიად ჩამოუყალიბებელია. ავტორი ბრუნოს ენით წარმოგვიდგენს ოსკარის აღწერილობას, რაც ასევე ირონიულადაა გადმოცემული: „ჩემი პაციენტი ერთი მეტრისა და ოცდაერთი სანტიმეტრის სიმაღლისაა. თავი, ნორმალური სიმაღლის მქონე ადამიანისთვისაც კი დიდი რომ იქნებოდა, მხრებს შორის თითქმის არარსებულ კისერზე აზის, მკერდი და კუზიანი ზურგი გამობერილი აქვს. ძლიერად მოციმციმე, ჭკვიანურად მოძრავი, ხანდახან მეოცნებესავით გაფართოებული ცისფერი თვალებით იყურება. აქვს სქელი,ოდნავ ტალღოვანი, მუქი წაბლისფერი თმა. სიამოვნებით მიჩვენებს თავის, სხეულის ნაწილებთან შედარებით, ძლიერ მკლავებს და - როგორც თვითონ ამბობს - ლამაზ ხელებს“ (გრასი, 2012: 472) („Mein Patient misst einen Meter undeinundzwanzig Zentimeter. Er trägt seinen Kopf, der selbst für normal gewachsene Personen zu groβ wäre, zwischen den Schultern auf nahezu verkümmertem Hals, Brustkorb und der als Buckel zu bezeichnende Rücken treten hervor. Er blickt aus starkleuchtenden , klug beweglichen, manchmal schwärmerisch geweiteten blauen Augen. Dicht wächst sein leicht gewächtes Haar. Gerne zeigt er seine im Verhältnis zum übrigen Körper kräftige Arme mit den – wie er selbst sagt – schönen Händen“ (Grass, 1993: 501).

მე ვემხრობი მკვლევართა იმ რიგს, რომლებიც „თუნუქის დოლს“ „აღზრდის რომანის“ საპირისპირო ჟანრად განიხილავენ. მ. დურცაკის აზრით, რომანს არ გააჩნია ის არსებითი ნიშან-თვისებები, რაც ტრადიციულ „აღზრდის რომანს“, აქ გმირის მიერ დასაწყისშვეა გამიზნულად უარყოფილი სოციალურ გარესამყაროში ასიმილაცია: „Was also im traditionellen Bildungsroman als natürliche Entwicklung erscheint, die Assimilation des Helden an die soziale Umwelt, wird von Oskar bewusst abgelehnt; nicht zu Unrecht, so scheint es, auf dem Hintergrund des Romans. Denn wo zeigt sich bei Oskar jene aus der Konfrontation mit der Realität und aus einem Vermittlungsprozess von Ich und gesellschaftlicher Wirklichkeit hervorgehende Entwicklung, die im personalen Lebensausschnitt des Helden zugleich ein Bild der Wirklichkeit sichtbar macht? Was der Entwicklungsroman von seiner Form her fordert, ist bei Oskar von Anfang an nicht gegeben“ (Durzack, 1982: 261).

ვ. შვანიც უარყოფს „თუნუქის დოლის“ ყოველგვარ კავშირს „აღზრდის რომანის“ ტრადიციებთან, განიხილავს რა თვით „აღზრდის რომანის“ ხასიათსა და თავისებურებებს: „Günter Grass nabelt hier den Protagonisten seines Romans mit Vorbedacht ab von der litrarischen Tradition des Entwicklungs- und Bildungsromans. Geht es dort, im Entwicklungsroman, darum, den Helden der Handlung in der produktiven, zielorientierten Auseinandersetzung mit der Welt zu sich selbst und zu seiner Bestimmung zu führen, so ist so für Oskar alles Wesentliche, u. a. auch die „geistige Entwicklung“ bei der Geburt „abgeschlossen“ (Schwan, 1990: 18). ვ. შვანი აქვე აღნიშნავს, რომ ეს ყველაფერი ხელს არ უშლის ოსკარს მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ცხოვრებისეული გამოცდილებები მიიღოს და საკუთარი შეხედულებები შეექმნას სამყაროზე ისე, რომ ამის პარალელურად არ შეიცვალოს თავისი მდგომარეობა და დარჩეს ისევ განუვითარებელ არსებად. მკვლევარი აქვე აღნიშნავს, რომ რომანში გარკვეულწილად ბაროკოს რომანის ელემენტებიც კი შეიმჩნევა: „Die religiöse Gebräuche und Gewohnheiten, aber auch typologische Anspielungen spielen in der “Blechtrommel” eine relative große Rolle, aber sie sind zu Ideologemen geworden. So wenig wie Befreiung dank tragischer Katharsis stellt sich Metaphysiker Trost in und mit diesem Roman ein. In vielerlei Hinsicht aber hat Grass direkt an die barocke Erzähltradition angeknüpft: Das Fortschreiten der Romanhandlung als lockere Episodenfolge ist gelegentlich von Kritikern der BL eine vorpsychologische, unindividualistische, ganz an den Begebenheiten orientierte Figurendarstellung. Die Personen werden im Wesentlichen von Außen gesehen. Man hat das häufig mit der angeblicher „Kälte“, dem „bösen Blick“ Oskars verwechselt“ (Schwan, 1990: 19).

გარდა გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერისა“, მკვლევართა ერთი ჯგუფი (მაგალითად რ. დიდერიხი („Strukturen des Schelmischen im Modernen Deutschen Roman“, 1971), ჰ. ფ. გრეტშელი („Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945“, 1953), ვ. ვილი („Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass“, 1967), „თუნუქის დოლს“ ასევე იმგვარ რომანთა ტრადიციის გამგრძელებლად მიიჩნევენ, რომელიც „პიკარესკული“ ან „გაიძვერული“ რომანის სახელითაა ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილი და რომელიც სათავეს გრიმელსჰაუზენის „სიმპლიციმუს სიმპლიცისიმუსიდან“ იღებს.

პიკარესკული რომანისათვის დამახასიათებელია საზოგადოების უარყოფითი მხარეების, დაცემულობის, გამოფიტვის წარმოჩენა, შესაბამისად იმედგაცრუება და უპერსპექტივობით შეშფოთება. პიკარესკული რომანის ავტორებმა ბაროკოს გამოგონილ გმირებს საკუთარი ანტიგმირი, ილუზიებს კი მწარე სინამდვილე დაუპირისპირეს. კლასიკური პიკარესკული ჟანრის რომანის გმირს სწორედ ე. წ. ანტიგმირი წარმოადგენს, რომელიც ნებით თუ უნებლიედ თაღლითია და სამყაროს, უმეტეს შემთხვევაში, პირადი გამოცდილების საფუძველზე აფასებს და აპროტესტებს. ედინბურგის უნივერსიტეტის პროფესორის, ა. პარკერის თანახმად, თანამედროვე პიკარესკული რომანი “სატირული ბელეტრისტიკის პროზაული ჟანრია, რომელიც რეალისტური, ხშირად კი იუმორისტული ფორმით ასახავს დაბალი სოციალური ფენებიდან გამოსული და დაუნდობელ საზოგადოებაში საკუთარი გონებამახვილობის წყალობით გადარჩენილი პიკარესკული გმირის თავგადასავალს” (Parker, 1967: 3). აღსანიშნავია, რომ პიკარესკული რომანი გარკვეულწილად შეიცავს ასევე ავტობიოგრაფიულ ნარატივსაც და გადმოგვცემს გმირის - პიკაროს დეტალურ ბიოგრაფიას, შესაბამიასდ კი ამ ტიპის რომანთათვის ხშირად დამახასიათებელია ცხოვრებისეული, ისტორიული, გეოგრაფიული მასალის სიმრავლეც. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია ვისაუბროთ პიკარესკული რომანის რეალიზმზეც, რადგან მას საფუძვლად ძირითადად ისტორიული სინამდვილე უდევს, თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს სინამდვილე რომანში ავტორის მიერ მხატვრულად ტრანსოფრმირდება.

ერთი შეხედვით, გიუნტერ გრასი თითქოს მართლაც „სიმპლიციმუს სიმპლიციმუსის“ მსგავსად აგებს ოსკარის მხატვრულ სახეს „თუნუქის დოლში“. ორივე რომანში ომის პერიოდია ასახული, ორივე ავტორი მნიშვნელოვნად მიიჩნევს აღწეროს არა მარტო ცალკეული ფაქტები და მოვლენები, არამედ შექმნას ფიგურათა ფართოდ გაშლილი პანორამა, მაგრამ განსხვავებით პიკარესკული რომანებისგან გრასთან ნაწარმოების დასასრული უფრო მელანქოლიური და პესიმისტურია. ოსკარის გადაწყვეტილება, თავისი მესამე დაბადების დღიდან ზრდის პროცესი შეწყვიტოს და სანაცვლოდ თუნუქის დოლი აიღოს ხელში, ბოლომდე არ თანხვდება პიკარესკული რომანის ტრადიციებს. სიმპლიცისიმუსს შეუძლია შეშლილის ნიღაბში დაიმალოს, მაგრამ როცა სურვილი ექნება, შეუძლია მოიხსნას ეს ნიღაბი და განაგრძოს ცხოვრება როგორც ჩვეულებრივმა პატარა ბავშვმა. ოსკარისათვის კი ეს შეუძლებელია, რადგან ის თავიდანვე იღებს მკაცრ გადაწყვეტილებას, საერთოდ არ გაიზარდოს: მისი მცდელობა გაეგრძელებინა შეწყვეტილი ზრდის პროცესი ომის პერიოდში, მარცხით მთავრდება, ის მხოლოდ რამოდენიმე სანტიმეტრით შეძლებს გაზრდას და ამასთანავე ზურგზე უკვე კუზიც უჩნდება. ეს ყველაფერი კი იმის ნიშანია, რომ მაცერატის ინტეგრირება ნორმალურ ცხოვრებაში უკვე შეუძლებელია და ის უკვე საშინლად გრძნობს თავს. ამ დეფიციტის შესავსებად მიმართავს სწორედ ოსკარი თუნუქის დოლს, რომლის „ექვივალენტად“ გრიმელსჰაუზენთან პროტაგონისტის სალამური გვევლინება, მაგრამ განსხვავება შესამჩნევია: რაც სიმპლიცისიმუსისათვის უსარგებლო ნივთია, ოსკარისათვის დოლი საკუთარი ცხოვრების, საკუთარი არსებობის გამოვლინების ერთადერთი საშუალებაა.

თვით გრასი, საუბრობს რა პიკარესკულ რომანთან „თუნუქის დოლის“ კავშირზე, დასძენს, რომ ის უფრო იმ რომანის ტიპის საპირისპირო მხარედ უნდა მივიჩნიოთ, რასაც გერმანელები განვითარების, „აღზრდის რომანს“ უწოდებენ: „Wir sprachen über den nachweisbaren Einfluß des pikaresken Romans, Aber für mich war „Die Blechtrommel“ auch eine spöttisch-spielerische Auseinandersetzung mit dem, was man in Deutschland „Entwicklungsroman“ nennt, wobei die Antwort auf den Entwicklungsroman gleich zu Anfang gegeben wird: Der Held ist entwickelt, er ist fertig, sein Weltbild ist fertig. Was sich weiterentwickelt oder abrollt, ist der Prozess der Geschichte, dem Oskar mit seinem fertigen Weltbild ausgesetzt ist.“ (Grass, Zimmerman, 1999: 53)

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, აშკარად ჩანს, რატომ მიაკუთვნებს მკვლევართა ერთი ნაწილი „თუნუქის დოლს“ „თაღლითურ“, „გაიძვერულ“ რომანთა რიცხვს მიაკუთვნებს.

ჰანს-ფოლკერ გრეტშელი თავის შრომაში „Die Figuren des Schelms im deutschen Roman nach 1945“ ოსკარ მაცერატს ფელიქს კრულთან ერთად გაიძვერული რომანის გმირად მოიხსენიებს და აღნიშნავს, რომ გაიძვერული რომანისათვის დამახასიათებელი ყველა უმნიშვნელოვანესი თვისება კულმინაციას სწორედ მაცერატის სახეში აღწევს: „Die Tendenz, im Schelmenroman zeitgenössische Probleme aufzugreifen, gesellschaftliche Fehlentwicklungen bloßzustellen und gleichzeitig den schelmischen Helden aufgrund seiner politischen Überzeugungen in Lebensgefahr zu bringen, erreicht in der „Blechtrommel“ den Kulminatiumspunkt.“ (Gretschel, 1993: 178).

გაიძვერულ რომანთან „თუნუქის დოლის“ გარკვეული კავშირი აშკარაა, თუმცა, მივიჩნევ, რომ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოები პიკარესკულ რომანად მივიჩნიოთ. როგორც ცნობილია, პიკარესკული რომანის გმირები ხშირად მკითხველის სიმპათიას, თანაგრძნობასაც კი იმსახურებენ, იმდენად, რამდენადაც ისინი თავიანთი იუმორით, გაიძვერობით, თამაშით თუ დაცინვით მკითხველისათვის მისაღებ პოზიციას გამოხატავენ, თითქმის ყოველთვის დაბალი სოციალური ფენიდან გამოდიან და არც აგრესიას იწვევენ, გარკვეულწილად უბრალო „ცოდვილნი“ არიან, ისევე, როგორც თვით მკითხველნი და ირონიულად აფასებენ სამყაროს მანკიერებებს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოდ მიმაჩნია ის ფაქტი, რომ მკვლევარი რ. დიდერიხი შრომაში „Strukturen des Schelmischen im Modernen Deutschen Roman“, რომელიც, ისევე როგორც მკვლევარი ჰ. ფ. გრეტშელი (Gretschel, 1993), თანამედროვე გერმანულ რომანში გაიძვერული რომანისათვის დამახასიათებელი ელემენტების მიმოხილვისას ფელიქს კრულის გვერდით აყენებს ოსკარ მაცერატს და ამ ტიპის რომანთა თითქმის სრულყოფილ წარმომადგენლად განიხილავს მას, შრომის დასასრულ ნაწილში იმასაც გამოკვეთს, რომ ერთადერთი განმასხვავებელი ნიშანი „თუნუქის დოლის“ პროტაგონისტისა გაიძვერული რომანის გმირისაგან ისაა, რომ მაცერატი თითქმის არასოდეს იმსახურებს მკითხველის სიმპათიას: „Der Schelm dient dann als Mittel des Erzählens, um die Unangemessenheit gesellschaftlicher Formen oder die Inkongruenz von Schein und Sein zu zeigen. Der Erzähler nimmt desgleichen einen überlegenden Standpunkt ein, wenn er sich in bezug auf den Schelm ironisch äußert. Er stellt sich oft auf die Stufe des Lesers, um für den Schelm Sympathie zu wecken, der, wenn auch nicht edel und fehlerlos, so doch immer der harmlosere „Sünder“ ist und dessen Unmoralität leicht wiegt im Vergleich zu derjenigen der anderen. In dieser Beziehung mußten wir in der Blechtrommel einen Mangel an Schelmischen feststellen, denn nur in wenigen Fällen vermag Oskar die Sympathie des Lesers zu gewinnen.“ (Diederich, 1971: 95).

ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია თვით გიუნტერ გრასის მოსაზრება „თუნუქის დოლის“ პიკარესკული რომანის ტრადიციასთან მიმართების შესახებ: „წიგნს ირონიულ-დისტანციური დამოკიდებულება აქვს გერმანულ აღზრდის რომანთან. მასზე ძლიერ ზეგავლენას ახდენს ევროპული რომანის ტრადიცია, რომელსაც სათავე გრიმელსჰაუსენის პიკარესკულმა რომანმა დაუდო“: „Das Buch steht in einem ironisch-distanzierten Verältnis zum deutschen Bildungsroman. Es kommt, und das betrifft nur mich und meine Afinität, sehr stark von jener europäischen Romantradition her, die vom pikaresken Roman herreicht mit all seinen Brechungen… da ist der erste grosse Roman Grimmelshausens“ (Arnold, 1997: 6).

შესაბამისად, ნაწილობრივ ვეთანხმები მკვლევარ ფ. ნოიჰაუზის მოსაზრებას, რომ „თუნუქის დოლს“ მოეძებნება პარალელები თაღლითურ რომანთან. თვით თხრობის სტრუქტურაც, ნოიჰაუსის აზრით, პიკარესკული რომანის ყაიდისაა: ცხოვრების მღელვარე რიტმს გარიდებული პიკარო გვიყვება საკუთარ თავგადასავალს უკუპერსპექტივაში. რომანში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სამყარო: „ჩაკეტილი“ და „თავისუფალი“. მათ ერთმანეთისაგან სიმბოლურად რკინის გისოსები გამოჰყოფს. ეს ორი სამყარო ერთმანეთს ეჯახება როგორც წმინდა და უწმინდური, ცოდვა და შეწყალება. ნოიჰაუზსაც სიმპლიცისიმუსი მოჰყავს მაგალითად, იგი ხომ ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ჩასაფრებულ ბოროტებას უყურებს, დატოვებს რა თავის ადგილსამყოფელს, სადაც თავს დაცულად გრძნობს. გარდა ამისა ფ. ნოიჰაუზის აზრით, ამ ორ ნაწარმოებს საერთო თემატიკაც აქვს: წუთისოფელი, მასში ყოფნა და მისგან გაქცევის მცდელობა, ომი, სამყაროს ნგრევა, ცხოვრების სიმკაცრესთან მოულოდნელი შეჯახება, მწარე რეალობასთან უსუსური და ნაივური ბრძოლა, თავშესაფრის ძიება. (Neuhaus, 1993: 28). მიუხედავად ამ ფაქტებისა, ვთვლი, რომ „თუნუქის დოლი“ ცალსახად თაღლითურ რომანთა რიცხვს არ უნდა მივაკუთვნოთ და მაცერატი პიკარესკული რომანის გმირად მოვიხსენიოთ.

ძალზედ საინტერესოდ მიგვაჩნია ჰაინრიხ ფორმვეგის შეკითხვა: არის თუ არა გიუნტერ გრასი ოსკარ მაცერატი? რას იხსენებს მწერალი თავისი ბავშვობისა და ქალაქ დანცინგის შესახებ? რატომ გადაწყვიტა ოსკარმა სამი წლის ასაკში აღარ გაზრდილიყო? „War er selbst mit allen Erinnerungen, Ängsten und Träumen sein Vorbild für den unserer Zeitnächsten und ihr berühmtesten aller Pikaros, der an seinem dritten Geburtstag beschlossen hat, von nun an nicht mehr zu wachsen, für Oskar den Blechtrommler und Glaszersinger, Oskar den dreijährigen Dreimalklugen, den Gnom, den Däumling, den Dreikäsehoch? Für Oskar den Insassen einer Heil- und Pflegeanstalt auch, der seine Memoiren aus dem Freistaat Danzing, aus drittem Reich, Zweitem Weltkrieg und der frühen Nachkriegszeit erzählt? “(Vormweg, 1987; 14). ფორმვეგის შეკითხვებში ისაა მნიშვნელოვანი, რომ სწორედ ავტობიორაფიული ელემენტების სიუხვე აშკარად შეიმჩნევა რომანში. შესაბამისად, ზემოხსენებულ კითხვებზე პასუხი დაგვეხმარება უფრო ვრცლად გავაანალიზოთ, თუ რა დაუსახავს გრასს მიზნად ოსკარის ინფანტელიზმის ჩვენებით, უნდა ვეძებოთ თუ არა მაცერატის ცხოვრების მიღმა მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანიის ცხოვრების ზოგადი სურათი, თუ საკუთარი ცხოვრებიდან აღებულ ელემენტებს ავტობიოგრაფიული როლი აკისრიათ მხოლოდ, როგორც ამას მკვლევართა მცირე ნაწილი მიიჩნევს (მაგალითად, კ. გილბერსი („Zur Verarbeitung und Funktion zeitgeschichtlicher und autobiographischer Bezüge in Günter Grass Roman“, 2000), ბ. შალი(„Jenseits von Oder und Lethe“, 2006).

აღსანიშნავია, რომ რომანი მართლაც უხვად შეიცავს ავტობიოგრაფიულ ელემენტებს. განვიხილოთ, რამდენადაა შესაძლებელი „თუნუქის დოლის“ გაანალიზება ავტობიოგრაფიული რომანის ჭრილში.

როგორც ვიცით, ავტობიოგრაფიული რომანისათვის დამახასიათებელია ავტორის მიერ საკუთარი ცხოვრების აღწერა, სადაც ქრება საზღვრები რეალობასა და ავტორის წარმოსახვას შორის, სადაც ძნელია განსაზღვრო, თუ მონათხრობის რომელი ნაწილია სუბიექტურად აღქმული და რა არის ობიექტური რეალობა. რომანის ამ ტიპის განსაკუთრებულობა მდგომარეობს ავტორის, მთხრობელისა და პროტაგონისტის იდენტურობაში. შესაბამისად, ამ ტიპის რომანთათვის უფრო მეტად სამყაროს სუბიექტური აღქმაა დამახასიათებელი. თუმცა კი, მიუხედავად სუბიექტური პერსპექტივის სიჭარბისა, ავტობიორაფიულ რომანებში, ობიექტური რეალობა სრულად არ იკარგება, პირიქით, ხშირად მას საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავს.

გრასის „თუნუქის დოლში“ უხვადაა ეპიზოდები მწერლის ბავშვობიდან, ზუსტადაა აღწერილი ოროთახიანი ბინა, რომელშიც იგი მშობლებთან ერთად დანციგში ცხოვრობდა, ასევე მისი გიმნაზიაში შესვლა, მძიმე ცხოვრება მეორე მსოფლიო ომისა და ომის შემდგომ პერიოდში. მართლაც, ბევრი რამ მთავარი მოქმედი პირის - ოსკარ მაცერატის ცხოვრებიდან ავტორის ცხოვრებას ზუსტად ემთხვევა. უპირველესი ამ ფაქტორთაგანი ოსკარის დაბადების ადგილია. გიუნტერ გრასი დაიბადა დანციგთან ახლოს ლანგფურში, პოლონეთში. დანციგი - ლანგფური არის მოქმედების ადგილი დანციგურ ტრილოგიაში, რომელშიც გრასი თავისი ბავშვობის პერიოდის დანციგის რეკონსტრუირებას ახდენს. დანციგი ერთადერთი ადგილია, სამყარო, „რომელშიც გერმანელები, პოლონელები, ებრაელები და კაშუბები მშვიდობიანად თანაცხოვრობდნენ“ (Enzensberger, 1996: 24). დანციგი გიუნტერ გრასის მშობლიური ქალაქია. ოსკარის მშობლებიც - ვაჭარი მაცერატი და მისი კაშუბი მეუღლე აგნესი - მწერლის მშობლების პროტოტიპები არიან, რომლებიც ასევე კოლონიალური საქონლის მაღაზიის მფლობელები იყვნენ. გრასის ოჯახში დანციგისა და მის მცხოვრებთა ეროვნული და რელიგიური დაყოფა ყველაზე კარგად ვლინდებოდა. მწერლის მამა გერმანული წარმოშობის პროტესტანტი იყო, დედა კაშუბური წარმოშობის კათოლიკე. ოჯახი მიეკუთვნებოდა დაბალ ფენას. ოსკარის ბიძა იან ბრონსკისაც ჰყავდა რეალური პროტოტიპი. გრასის ბიძა ფრანცი, ისევე როგორც ბრონსკი, პოლონური ფოსტის თანამშრომელი იყო, რომელიც თავდასხმის დროს გარდაიცვალა. მეორე მსოფლიო ომმა განსაკუთრებული კვალი დატოვა არა მარტო რომანის გმირების, არამედ თვით ავტორის ცხოვრებაში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არა მხოლოდ ქალაქი დანციგი, არამედ დიუსელდორფიც მნიშვნელოვანი ტოპოსია, სადაც გიუნტერ გრასი და ოსკარ მაცერატიც მიდიან ხელოვნების შესასწავლად.

მართლაც, „დანცინგური ტრილოგიის“ პერსონაჟებს თავიანთი სოციალური წარმომავლობითა და ბიოგრაფიული მონაცემებით ბევრი რამ აქვთ საერთო მწერლის ცხოვრებასთან. ისევე, როგორც მწერალი, ნაწარმოების გმირებიც წვრილბურჟუაზიულ ფენას მიეკუთვნებიან, რომანის პერსონაჟებმა და მათმა შემქმნელმაც ახალგაზრდობა დანცინგში ნაციონალურ-სოციალისტური ზეწოლის ქვეშ გაატარეს. ისინი, ერთის მხრივ, ნაცისტურ ტერორს განიცდიდნენ, ხოლო, მეორეს მხრივ, მათი ცხოვრებისეული მრწამსი წვრილბურჟუაზიულ ოპოზიციურ სამყაროში ყალიბდებოდა. ნაწარმოებში თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს, რაც ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებისთვისაა დამახასითებელი.

მიუხედავად ზემოხსენებული დამთხვევებისა, განსხვავებულია გრასისა და ოსკარის დაბადების თარიღები: გიუნტერ გრასი დაიბადა ლანგფურში, დანცინგის ერთ-ერთ უბანში, 1927 წლის 16 ოქტომბერს, ხოლო ოსკარი 1924 წლის სექტემბერში. „თუნუქის დოლის“ ავტორის აზრით, ოსკარის დაბადების თარიღი რეფლექსიაა იმ თაობისა, იმ მამაკაცებისა, რომლებიც გასული საუკუნის 20-იან წლებში დაიბადა. გრასისათვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს ზუსტი თარიღის მითითებას. (Grass, 1987: 15).

მიუხედავად ზემოთქმულისა, არ მივიჩნევ „თუნუქის დოლს“ ავტობიოგრაფიულ რომანად. ავტობიოგრაფიული ელემენტების სიმრავლე, ჩემის აზრით, სულ სხვაგვარად უნდა იქნას გაგებული გრასთან. მწერლის მიზანი არაა პირადი ისტორიის გადმოცემა. საკუთარი ცხოვრებიდან აღებული რეალური ფაქტებისა და მოვლენების რომანში გადმოტანით გრასი რეალისტურ ეფექტს სძენს საკუთარ მონათხრობს, მკითხველის მეტ ნდობას იმსახურებს მონათხრობის გააზრებისას. იმდენად, რამდენადაც გრასი თავად იყო მომსწრე თუ მსხვერპლი იმ ეპოქისა, რომლის შედეგების ჩვენებაც დაუსახავს მიზნად, მისივე ცხოვრებიდან აღებული პერსონაჟები, თუ სხვა ავტობიოგრაფიული ელემენტები, მკითხველისთვის უფრო სარწმუნო ხდება და მონათხრობს დამაჯერებლობას, მეტ სიმძაფრეს სძენს.

თავად ავტორი აღნიშნავდა, რომ რომანის გმირებს არ ჰყავდათ პროტოტიპები და ნებისმიერი მსგავსება რეალურად არსებულ პიროვნებებთან მხოლოდ დამთხვევა იყო, რაც „თუნუქის დოლს“ ეპიგრაფადაც აქვს წამძღვარებული: „Personen und Handlungen des Buches sind Frei erfunden. Jede Ähnlichkeit mit einer lebenden oder verstorbenen Person ist zufällig“.(Grass, 1999: 6) ეს სიტყვები თითქოს მკითხველისა და მკვლევართათვის ერთგვარ გაფრთხილებად ჟღერს, რომ ზედმეტად თავი არ შეიწუხონ პროტოტიპებისა, თუ ავტორთან მსგავსების ძიებით (თუმცა ამ „გაფრთხილებას“ არავინ შეუშინებია).

გრასის „თუნუქის დოლი“ არ არის ავტობიოგრაფიული რომანი ტრადიციული გაგებით. მასში მწერალი იმ ეპოქისა და თაობის ტრანსფორმირებულ განზოგადებულ სურათს ქმნის, რომელიც 1945 წელს 18 წლისა იყო. მართებულად მივიჩნევთ ჰაინრიხ ფორმვეგის მოსაზრებას, რომ გრასის გმირები უნდა განვიხილოთ, როგორც ავტორის პირადი და ამასთანავე ე.წ. კოლექტიური გამოცდილების გამოხატულება: „Projektionen der Autorerfahrung und Widerspiegelung zugleich einer sozusagen kollektiven Erfahrung.“ (Vormweg, 1987: 61).

მართებულად აღნიშნავს ჰ. ფორმვეგი ასევე, რომ გიუნტერ გრასი ცდილობს საკუთარი თავი წარმოაჩინოს, როგორც „zeitgenössisches Ich“. ამიტომაც იგი თავის ბიოგრაფიას ზუსტად არ წარმოგვიდგენს, ის რთულად, ტრანსფორმირებულად იძლევა თანამედროვეობის სურათს, ისტორიაზე დამოკიდებულად გვიჩვენებს თავს და ცდილობს ეს ისტორია გადაამოწმოს იმ მიზნით, რომ ამგვარი დამოკიდებულებიდან გათავისუფლდეს: „Nicht als die einzelne Person und aus dieser selbst heraus sieht er sich als Schriftsteller berufen, sondern in seinem Vermögen, sich schreibend, erzählend der Zeitgenossenschaft bewusst zu machen und solches Bewusstsein den Lesern zu vermitteln. Er sieht sich selbst abhängig stehen in der Geschichte, und in der Möglichkeit, sich dessen exemplarisch zu vergewissern, hat er für sich die einzige Möglichkeit erkannt, sich gegen solche Abhängigkeit auch aufzulehnen“ (Vormweg, 1987: 21).

ჰ. მ. ენცენსბერგერი მიიჩნევს, რომ „თუნუქის დოლი“ ისტორიულ რომანადაც უნდა განვიხილოთ (Enzensberger, 1996: 225).

ძალზედ მოკლედ ისტორიული რომანის სპეციფიკის შესახებ, რათა განვსაზღვროთ, რამდენად მართებულია ზემოხსენებული მოსაზრება.

ისტორიული რომანი ლიტერატურული ჟანრია, რომელშიც მოქმედება კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში მიმდინარეობს და აღწერს სხვადასხვა ისტორიულ მოვლენებსა თუ ისტორიულ პიროვნებათა ცხოვრებას. ისტორიული რომანი ასახავს ისტორიას, როგორც პროცესს, სადაც სხვადასხვა ისტორიულ-პოლიტიკური ელემენტია თავმოყრილი, გადმოცემული ცალკეული კონკრეტული პიროვნების ცხოვრებით. აქ კონკრეტული ისტორიული მასალა მხატვრულად აისახება, ამიტომ ისტორიული რომანი არის არა წარსულის ზუსტი რეკონსტრუქცია, ესაა ისტორიაში ნაჩვენები „ცხოვრება“, აღნიშნავს ეუნგ-იუნ კიმი: „Nicht die möglichst exakte Rekonstruktion der Vergangenheit, sondern das „Leben“ in der Geschichte wird in historischer Dichtungen betrachtet.“ (Kim, 2004: 14). ისტორიულ რომანში ერთმანეთს ერწყმის ისტორია და მხატვრული ფიქცია.

„თუნუქის დოლში“ მართლაც აღწერილია კონკრეტული ეპოქა, ისტორიული დროითი სივრცე 1899 წლიდან 1945 წლამდე, თუმცა, რა თქმა უნდა არა ისე, როგორც ამას ისტორიულ რომანებში ვხვდებით, არამედ რთული მხატვრული ტრანსფორმაციით. ამიტომაც მიმაჩნია, რომ ისტორული მოვლენების ასახვით გრასი ქმნის არა ისტორიულ რომანს, არამედ იგი მიზნად ისახავს, აჩვენოს 30-40-იანი წლების ტურბულენტური პოლიტიკური ცვლილებები, რათა ამ გზით შეუქმნას მკითხველს წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რა გავლენას ახდენს ყველა ეს ფაქტორი საზოგადოებაზე.

გრასი ცდილობს ასახოს ომის პერიოდის გერმანია და გერმანული (და არა მარტო გერმანული) ცხოვრება, და თან ეს ყველაფერი გვიჩვენოს ჩვეულებრივი ბიურგერის გადმოსახედიდან, აღწეროს ყველაფერი ისე, როგორც დაინახავდა და განიცდიდა ამ ყველაფერს უბრალო ბიურგერი, რომელმაც არაფერი იცის დიდი პოლიტიკური მოვლენების შესახებ, თუმცა კი სწორედ ეს პოლიტიკური მოვლენები განსაზღვრავს მის ცხოვრებას.

„თუნუქის დოლისათვის“ დამახასიათებელია რეალური ისტორიის ოსტატური შერწყმა ფიქტიური ცხოვრების ისტორიასთან, ისე, რომ ხშირად მათ შორის ლოგიკური ურთიერთკავშირიც აღარ ჩანს. ეს აიხსნება იმით, რომ ისტორიულ-პოლიტიკური მოვლენები რომანში მოქმედ გმირთა პიროვნული გამოცდილებების საფუძველზე ვლინდება, პირადი ინტერესებითაა განსაზღვრული, როგორც ეს რომანში პოლონურ ფოსტაზე თავდასხმის აღწერის დროს ხდება. გერმანიის თავდასხმა პოლონეთზე ნაჩვენებია არა როგორც პოლიტიკური მოვლენა, არამედ როგორც ოსკარისათვის სასურველი დოლის მოპოვებისათვის ბრძოლა: „პოლონეთი აქ არაფერ შუაშია, საქმე ჩემს დაჭყლეტილ თუნუქშია“ (გრასი, 2012: 243) „Es geht gar nicht um Polen, es geht um mein verlorenes Blech“ (Grass, 1999: 272). ასე ხდება მსოფლიო ისტორიის მისტიფიცირებული წარმოდგენა პირადი ცხოვრების ფაქტებით ნაწარმოებში.

ჩემი აზრით, ყველა ისტორულ თუ ავტობიოგრაფიულ ელემენტს ნაწარმოებში მხოლოდ ქრონოტოპის ფუნქცია უნდა დავაკისროთ, რასაც ქვემოთ უფრო ვრცლად განვიხილავთ. გრასს სურს არა ეპოქის მოვლენების ასახვა და აღწერა, არამედ ამ მოვლენების შედეგად მიღებული სამყაროს სულის ჩვენება. ავტობიოგრაფიული ელემენტების ასეთი სიუხვეც სწორედ იმ მიზანს ემსახურება, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ავტორმა მკითხველის ნდობა მოიპოვოს, შეახსენოს, რომ თვითონ, მისი ოჯახიც სწორედ ამ ავადსახსენებელი ეპოქის შვილები არიან, რომ მან ძალიან კარგად იცის, რასაც მოგვითხრობს და თვითონაც განუცდია ყველაფერი, ისიც ოსკარივით კოლონიალური საქონლის მაღაზიის მეპატრონის ოჯახიდანაა, თვითონაც მსახურობდა ნაციონალ-სოციალისტებთან. მან ზუსტად იცის, რასაც გვიამბობს.

გრასის მიერ მისი თანადროული სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების ასახვა „თუნუქის დოლში“ განაპირობებს ხშირად ამ ნაწარმოების განხილვას რეალისტურ რომანად. როგორც თავად აღნიშნავს კიდეც, რომ „თუნუქის დოლი“ მისთვის ყველაზე მეტად „რეალისტური“ ნაწარმოებია, რომ ის თავის დანციგურ ტრილოგიაში მთელი ეპოქის სინამდვილის ასახვას ცდილობდა. მაგრამ როგორ ესმის თავად ავტორს „რეალისტური“ რომანი? ის ერთ-ერთ ინტერვიუში შენიშნავს, რომ „თუნუქის დოლი“, უპირველეს ყოვლისა, რეალისტური რომანია, რომ სატირას, ლეგენდას, პარაბოლას, სულების ისტორიებს, მოკლედ ყველაფერს, რასაც კი დღესდღეობით სულელურად გამარტივებული სახით სიურეალიზმს უწოდებენ, ის რეალობის ასახვის მეთოდად იყენებს: „Die Blechtrommel ist zu allererst ein realistischer Roman. Die Satire, die Legende, die Parabel, die Gespenstergeschichte, kurz alles, was heutzutage dumm-vereinfacht als Surrealismus abgestempelt wird, dienen und gehören dieser Realität.“ (Frankfurter neue Presse am 14. Nov. 1959).

მართლაც, ავტორი ვირტუოზულად ფლობს თხრობის მრავალფეროვან ელემენტებს. გრასი სინამდვილეს ხატავს მკვეთრად გამოხატულ კონტურებში: იქნება ეს ლანდშაფტი, სიტუაციები, დიალოგები თუ ხასიათები. ავტორი ყოველთვის დაწვრილებით, ზედმიწევნით დეტალურად, პედანტიზმამდე მისული სიზუსტით აღწერს ყოველივეს. ასევე ინდივიდუალური, თვითმყოფადი, მხოლოდ მისთვის მახასიათებელი ტექნიკით, ნათლად ასახავს წვრილბურჟიაზიულ სამყაროს, მის ყოველდღიურ ყოფა-ცხოვრებას. აქ ერთმანეთს ორგანულად ერწყმის აუთენტური რეალობა და რეგიონალურ-ისტორიული კოლორიტი, ინივიდუალური პლასტიკა და საზოგადოებრივი ატმოსფერო, მითი, სატირა, გროტესკი.

რომანში წარმოჩენილი დანციგი-ლანგფურის მოტივები, გრასის ცხოვრებისეული სიუჟეტები, კონკრეტული ისტორიული მოვლენები ქმნიან არა ბიოგრაფიულ თუ ავტობიოგრაფიულ კავშირ-ურთიერთობებს რომანში, ემსახურებიან არა ისტორიული რომანის შექმნას, არამედ წარმოაჩენენ იმ ეპოქის ზუსტ რეალისტურ სურათს, რომელმაც სავალალო შედეგები იქონია ადამიანურ ყოფასა და შეგნებაზე. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში რეალური სივრცეები ზუსტადაა ასახული, ნამდვილი პიროვნებები ხშირად თავიანთივე სახელებითაა რომანის პერსონაჟებად ქცეული, მათი სოციალური ურთიერთობები ეპიკურ ნაწარმოებში საოცარი სიზუსტითაა გადმოტანილი, მაინც, არასწორია რომანის განხლვა როგორც დოკუმენტური, ან ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებისა. გრასი გადაამუშავებს მის ხელთ არსებულ ბიოგრაფიულ მასალას, მასთან ლოკალური უნივერსალურად იქცევა, კონკრეტული ფიგურები - ტიპიურ პერსონაჟებად, ავტორი განაზოგადებს ყველა დეტალს, ან სძენს მათ განსაკუთრებულ სიმბოლურ მნიშვნელობებს. გრასი პირველია გერმანულენოვან ავტორთა შორის, რომელმაც მეორე მსოფლიო ომის შედეგები გამოააშკარავა და ეს ყველაფერი ისტორიული რომანისათვის დამახასიათებელი ეპიკური თხრობის გარეშე აღწერა. წიგნს განსაკუთრებული მნიშვნელობა სწორედ იმან შესძინა, რომ მკითხველის თვალწინ გერმანიის ახლო წარსული, მეორე მსოფლიო ომის დამანგრეველი შედეგები რთული სიმბოლიკითაა ნაჩვენები.

ძალზედ საინტერესოდ მიმაჩნია ფ. ნოიჰაუსის ის მოსაზრება, რომ რეალიზმი „თუნუქის დოლში“ არტისტიზმით მიიღწევა: როგორც ხელოვანი, ოსკარი განათლების უმაღლეს საფეხურს დოლზე დაკვრით წარსულის გახსენების უნარის შეძენით აღწევს და მხოლოდ ამის საშუალებით ახერხებს შექმნას მისთვის სასურველი „რომანი“. ის ქმნის „რომანს“, რომელშიც, თავს უყრის იმ სინამდვილეს, რასაც თვით გაექცა. ხელოვანის რომანიდან „Zeitroman“-ი („დროის რომანი“) წარმოიქმნება: „In der Fiktion des Buches wird dieser Realismus erzielt durch Artistik: Als höchste und letzte Stufe seiner Künstlerischen Entwicklung erlernt Oskar die „Kunst des Zurücktrommelns“, die Vergegenwärtigung der Vergangenheit mittels der Trommel. Nur mit ihrer Hilfe kann er den „Roman“ schreiben, den er plant; er schreibt das nach, was er sich zuvor ertrommelt hat. Wenn Oskar, dem Diktat des Trommelstocks folgend, nach und nach die „fünfhundert Blatt unschuldiges Papier“ mit seinem „Füllfederhalter“ – „Er ist voll, an seiner Tintesoll es nicht fehlen“ –befleckt, beschwört er im „Roman“ eine Wirklichkeit herauf, aus der er sich im Leben zurückgezogen hatte... Der Künstlerroman wird zum Zeitroman.“ (Neuhaus, 1997: 82).

მკვლევარ კლაუს ფონ შილინგს მიაჩნია, რომ გრასის რომანი აუცილებლად განხილულ უნდა იქნას სწორედ როგორც ხელოვანის რომანი, რადგან მისი მთავარი მოქმედი პირი მე-19 საუკუნის საზოგადოებისაგან განდგომილი რომანტიკული ხელოვანის ტიპია. „Man wird „Blechtrommel“ primär als Kunst und Künstlerromane lesen müssen. Als solcher steht er in langen Tradition, fügt sich in diese seit dem 19. Jh. Mächtige Reihe der Darstellungen des romantischen Künstlertypus, welcher der Gesellschaft entsagt“ (Schilling, 2002: 38).

რამდენად შესაძლებელია ნაწარმოების „ხელოვანის რომანად“ („Künstlerroman“) გაანალიზება?

მაცერატი უარყოფს თავის თანამედროვე ცხოვრებას და მთელი თავისი არსებობის მანძილზე ამ ცხოვრებისადმი აგრესიულადაა განწყობილი, რისი გამოხატვის საშუალებად იგი მართლაც, თავის ე.წ. „ხელოვნებას“ იყენებს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ე.წ. „ხელოვნება“ ამ პატარა გმირის თავშესაფარია. ნ. ჰონზა საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს, რომ ოსკარს არ გამოსდის სოციალური ინტერპრეტაცია და, ამიტომაც იგი ხელოვნებაში პოულობს თავშესაფარს. ეს არის გაქცევა წარსულში. მისი სწრაფვა ხელოვნებისკენ არის მისი არსებობის უმნიშვნელოვანესი ფორმა: „Eine soziale Interpretation gelingt Oskar nicht, und er flüchtet in die Kunst. Es ist eine Flucht in die Vergangenheit. Dieses Sterben wird für ihn zu einer wichtigen Existenzform“ (Honsa, 1997: 9).

ოსკარ მაცერატი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვაჭრის ოჯახში დაიბადა, თუმცა მამის სასურსათო მაღაზიასა და დედისაგან ნამემკვიდრევებ დოლს შორის არჩევანის გაკეთება ოსკარისათვის რთული არ ყოფილა. ოსკარი იმავე წამს იღებს გადაწყვეტილებას, რომ თუნუქის დოლი აირჩიოს: „გარეგნულად ვყვიროდი და თავს მოლურჯო-მოწითალო ჩვილად ვასაღებდი. გადავწყვიტე მამაჩემის წინადადებაზე, ე.ი. ყველაფერ იმაზე, რაც კოლონიალური საქონლით მოვაჭრე მაღაზიას უკავშირდებოდა, კატეგორიულად უარი მეთქვა, ხოლო დედაჩემის სურვილი საამისო დროს, ე.ი. ჩემი მესამე დაბადების დღისთვის კეთილგანწყობილად გადამემოწმებინა“ (გრასი, 2012: 46) „Äusserlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend, kam ich zu dem Entschluss, meines Vaters Vorschlag , also alles was das Kolonialwarengeschäft betraf, schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama jedoch zu gegebener Zeit, also anlässlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen“ (Grass, 1993: 50). თეთრ-წითლად მოელვარე თუნუქის დოლი („Weissrot geflammte Blechtrommel“) არის სწორედ მაცერატის ინფანტელიზმის ძირითადი ატრიბუტი. დისტანცირდება რა მისთვის მიუღებელი გარესამყაროსგან, ის მხოლოდ თუნუქის დოლზე „დაკვრით“ გამოხატავს საკუთარ რეაქციებს.

ოსკარის ხელოვნებად დოლზე დაკვრა, საკუთარი ხმით მინის მსხვრევა და ქვისმთლელობა უნდა მივიჩნიოთ. „Als die Künste Oskars sind das Trommeln, das (Glaszer-) Singen und das Schriftklopfen bzw. Steinmetzen zu bestimmen“ - აღნიშნავს ქ. აუფენბერგი თავის ნაშრომში (Auffenberg, 1993: 60). ფ. რ. რიჰთერი ოსკარის დოლზე დაკვრის ხელოვნების ანალიზისას გამოჰყოფს იმ ასპექტს, რომ „დოლი, როგორც თანამიმდევრული და უკომპრომისო ხელოვნების საშუალება, არც რეალობისგან გაქცევასა და არც ამ რეალობის ფალსიფიცირების საშუალაბას არ იძლევა“: „...die Trommel als Medium einer konsequenten und kompromisslosen Kunst weder ein Versteckspiel vor der Realität noch ein Verfälschen der Tatsachen erlaubt“ (Richter, 1987: 90), რომ ოსკარი საკუთარი ხელოვნების ობიექტად გვევლინება. ი. მანთეი კი თუნუქის დოლს განიხილავს როგორც ცენტრალურ სიმბოლურ ფიგურას, რომლის ირგვლივაც ბრუნავს რომანში ყველაფერი (Manthey, 1988; 45).

მართლაც, საინტერესოა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს და რა როლი აკისრია ამ ნივთს ნაწარმოებში ისეთი, რომ რომანის სახელწოდებადაც კი სწორედ „თუნუქის დოლი“ შეარჩია ავტორმა.

დოლი ოსკარის განუყრელი ატრიბუტია. პირველ რიგში იგი არის მისთვის ბავშვის ჩვეულებრივი სათამაშო, რომელზეც ის უკრავს და მღერის, ამასთანავე ის მისი ბავშვობის შემნიღბველი ნივთია. გარდა ამისა, დოლი ამ პერსონაჟისთვის არის მისი პროტესტის გამოხატვის საშუალება, რითაც ის საკუთარი უკმაყოფილების დემონსტრირებას ახდენს. ომის პერიოდში ოსკარი ჯაზის ორკესტრშიც უკრავს \_ ასე იხვეწება მისი ხელოვნება, რაც ამ პერიოდში მის კარიერადაც გვევლინება, თუმცა შემდეგ თვითონვე წყვეტს ამ საქმიანობას. გრასი არ კმაყოფილდება დოლზე დაკვრის ამ თითქმის „რეალისტური“ თვისებებით. ამ სამი წლის არსებას თავისი ე. წ. „ხელოვნების“ მეშვეობით სააშკარაოზე გამოაქვს ქვეყანაში არსებული მოვლენები და პიროვნებათა გარყვნილი ცხოვრება. „დოლზე დაკვრით ის ადამიანების ფიქრებს ეუფლება და ათვალიერებს, გადაეშვება მათ მოგონებებში და დავიწყებულსა და უარყოფილს კვლავ წინ წამოსწევს. დოლი მას საშუალებას აძლევს შეშლილთა თავშესაფრის საწოლში, სადაც ის სიცოცხლის ბოლოს ხვდება, დაწეროს წიგნი „თუნუქის დოლის“ სახელით. დოლი მაცერატის ბავშვური თამაშის და, ამასთანავე მისი ხელოვნების სიმბოლოა“ - აღნიშნავს ვ. შვანი ოსკარის „ხელოვნებაზე“ საუბრისას: „Trommelnd versetzt er sich in die Gedanken anderer Menschen und durchschaut sie, trommelnd spinnt er sich in ein Erinnerung und holt das Vergessene und Verleugnete herauf, so dass die Trommel es ihm ermöglicht, im Bett der Pflegeanstalt, in der er schliesslich eingewiesen wird, das Buch zu schreiben, das „Die Blechtrommel“ heisst. Die Trommel ist also das Medium seines Kinderspiels wie seines Künstlertums“ (Schwan, 1990: 21).

შეიძლება ვთქვათ, რომ დოლი საერთოდ ოსკარის სიმბოლოა, მისი ინტელექტისა და ინსტიქტების გამოხატულება, მისი ხელოვნების მედიუმი, მისი განსაკუთრებული არსებობის საფუძველია. შესაბამისად სუსტდება ოსკარი, როცა მისი სათამაშოების ოსტატი მარკუსი გარდაიცვლება, რადგან ის დიდი ხნის მანძილზე ვეღარ ახერხებს ახალი დოლი შეძენას. აღსანიშნავია, რომ დოლზე დაკვრა და ზრდის პროცესის შეწყვეტა ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია. დოლზე დაკვრა ოსკარისათვის ეს არის მის მიერ ამორჩეული ცხოვრების სტილით არსებობა. სწორედ განუწყვეტლივ დოლზე დაკვირს გამო იქცა ოსკარის ცხოვრება მკითხველისათვის და ზოგიერთი კრიტიკოსისათვის ხელოვანის რომანად. ოსკარის თავშესაფარი ხელოვნებაა. მისი გაქცევა სინამდვილიდან არის ლტოლვა ხელოვნებისაკენ. სწორედ ამ ნიშნით მიაკუთვნებენ ნაწარმოებს „Künstlerroman“-ების რიგს.

მეორე თვისება, მისი მეორე „ხელოვნება“ რითაც მაცერატი გამოირჩევა სხვებისაგან, ეს არის, როგორც თვითონ უწოდებს, „Glaszersingen“, ანუ მისი უნარი, საკუთარი ხმით მინები დაამსხვრიოს, რითაც ის გამოხატავს პროტესტს და ქმნის ახალ ოპტიკას (Schwan, 1990: 22).

განსაკუთრებულად საინტერესოდ მიმაჩნია მკვლევარ ბეტინა ბელტცის ის მოსაზრება ოსკარის ხელოვნებასთან დაკავშირებით, რომ თუნუქის დოლი ოსკარისათვის არა მხოლოდ „მოგონების ორგანო, დამოუკიდებელი მეხსიერება“ არის, არამედ მის მიერ განცდილი და მონათხრობი ცხოვრების ცენტრი. აქედან გამომდინარე კი რომანი ანტი-აღზრდისა და პიკარესკული რომანიდან ხელოვანის ბიოგრაფიად გარდაიქმნება: „Die Trommel ist nicht nur Oskars Erinnerungsorgan, verselbstständiges Gedächtnis, sondern stellt auch das Zentrum seines erlebten wie erzählten Lebens dar. Darüber hinaus markiert die Blechtrommel den Übergang von Antibildungs- und Pikarroman zur Künstlerbiographie, indem die sonst zu konstantierende geistige wie körperliche Stagnation des Ich-Erzählers in einem Punkt zurückgenommen werden muss. (Beltz, 2007: 179).

მე არ მივიჩნევ სწორად, რომ რომანი უნდა განვიხილოთ როგორც ხელოვანის ცხოვრების ისტორია, თუმცა ბელტცის მოსაზრება ჩემთვის იმდენადაა საინტერესო, რამდენადაც ის ოსკარის, როგორც ხელოვანის, ცხოვრებას სხვადასხვა ფაზებად ჰყოფს, რომლებიც, თავის მხრივ, პარალელურად ოსკარის ორთავე „ხელოვნებაში“ - დოლზე დაკვრასა და მინების მსხვრევაში ვლინდება. პირველი ფაზა, ბელტცის აზრით, უფრო ესთეტიკური ხასიათისაა, როდესაც ოსკარი აღწევს მწვერვალს ბებრას თეატრში გამოსვლებით. მხოლოდ ბოლო ფაზებში იძენს ოსკარის ხელოვნება, მკვლევრის აზრით, ჯერ რეპროდუქტიულ და შემდეგ უკვე პროდუქტიულ პოტენციალს, ცდილობს რა თავისი ხელოვნებით წარსულის გახსენებას და ისტორიის გააზრებას: „Das rein zerstörerische Frühwerk wird abgelöst durch eine ästhetizistische Phase, die in den Auftritten mit Bebras Fronttheater gipfelt... Erst in der dritten und letzten Entwicklungsstufe bekommt Oskars Kunst erst reproduktive und dadurch auch produktive Potenz. Angefangen mit seinen Auftritten im Zwiebkeller bis hin zur mimetischen „Kunst des Zurücktrommelns“, der er sich in der heil- und Pflegeanstalt widmet, wird Vergangenheit vergegenwärtigt, geschichte bewusst gehalten und der so genannten, „Vergegenwältigung“ vorgebeugt.“ (Beltz, 2007: 178).

ოსკარი მართლაც გადის სხვადასხვა ფაზებს, როგორც „ხელოვანი“, მაგრამ ეს ე.წ. „ხელოვნება“ უბრალოდ თავშესაფარია მაცერატისთვის. ის არ არის ჭეშმარიტი ხელოვანი, რომელიც ქმნის, ის არის საზოგადოებისგან განმდგარი ჯუჯა, რომელიც პროტესტის, თუ სიბრაზის ნიშნად დოლზე ყურისწამღებ ბრახუნს იწყებს, რითაც ხან ყურადრების მიქცევას, ხან კიდევ ყველაფრისგან განდგომას ცდილობს. ის თავად უწოდებს საკუთარ თავს ხელოვანს, დოლზე ბრაზიან ბრახუნს - დაკვრას, ყურისწამღები ყვირილით მინების მსხვრევას კი - სიმღერით მინის მსხვრევას („Glaszersingen“).

ოსკარის „ხელოვნება“ ავტორის ერთგვარ ლიტერატურულ ხერხად გვევლინება, რითაც გრასი ახერხებს მკითხველზე იმ შთაბეჭდილებას მოხდენას, რაც მიზნად ჰქონდა დასახული: მას სურდა მთელი თავისი სიცხადით აესახა ადამიანთა არაადამიანური ცხოვრება და არსებობა მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში და პასუხისმგებლობის გრძნობა გაეღვიძებინა ერში.

რა ტიპის რომანია „თუნუქის დოლი“? ავტობიოგრაფიული, ისტორიული, აღზრდის, „ანტი-აღზრდის“, პიკარესკული, თუ „ხელოვანის რომანი“?

საქმე ისაა, რომ რომანში აღწერილი ფაქტები თავისუფლად იძლევა საშუალებას შესაბამისი კუთხით განვიხილოთ რომანი. აქ არის მრავალი ელემენტი თავად ავტორის ცხოვრებიდან, პერსონაჟები რეალური პროტოტიპებით, ისტორიული ფაქტები მეორე მსოფლიო ომამდელი, ომისა და ომისშემდგომი პერიოდისა („ბროლის ღამე“, პოლონეთზე თავდასხმა, ომის შემდგომი ვითარება ქვეყანაში).

საკითხის გარკვევისათვის ძალზედ მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ ამონარიდს ჰ. ციმერმანის ინტერვიუდან გიუნტერ გრასთან: ჰ. ციმერმანი რომანის მთავარ მიზნად მოიაზრებს ეპოქის საშინელებების, ნაცისტური მითების შეცნობას და უკუგდებას, რაც ჯერ კიდევ ბატონობდა გერმანელების გონებაში „...die schaurigen Perversionen der Aufklärung, die Nazimythen, die den Köpfen der deutschen noch immer waberten, erkennbar zu machen und abzutragen“ (Grass, Zimmermann, 1999: 51), გრასი პასუხობს, რომ მისი მხატვრული მიზნის მიღწევა მხოლოდ რეალისტური წერის მანერით სულ უფრო და უფრო შეუძლებელი ხდებოდა: „მე არ მჯერა, რომ ეს ტრადიციული რეალიზმით მომეხერხებინა... მე შევეჩეხე სირთულეს, რომ რეალისტური წერის მანერა აქ საკმარისი არ იქნებოდა“ „Ich glaube nicht, dass das mit dem herrkömmlichen Realismus zu leisten gewesen wäre... Ich begann mit der Schwierigkeit, dass der abschildende realistische Schreibprozess dafür nicht ausreichte“ (Grass, Zimmermann, 1999: 52).

შესაბამისად, მართებულად მიმაჩნია მოსაზრება, რომ გრასი სწორედ სხვადასხვა ტიპის რომანებისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს ერთდროულად იყენებს რომანის წერისას და მათი ურთიერთშერწყმა სრულიადაც არ გულისხმობს, რომ რომანი კონკრეტულად ავტობიოგრაფიულ, ისტორიულ, რეალისტურ თუ ანტი-აღზრდის რომანთა კატეგორიას უნდა მივაკუთვნოთ. თავად გრასიც ნაწარმოების პიკარესკულ, რეალისტურ, ისტორიულ თუ ანტი-აღზრდის რომანისათვის დამახასიათებელ ელემენტებზე საუბრობს.

ერთი ცხადია: შეუძლებელია ოსკარ მაცერატი მივიჩნიოთ განვითარების რომანის გმირად. დაბადებისას უკვე გონებრივად განვითარებული ოსკარ მაცერატი, რომელიც გამიზნულად აღარ აგრძელებს განვითარებას, რომელიც საკუთარ უკვე „განვითარებულ“ გონებას, პატარა ბავშვისთვის უჩვეულო აზროვნებას ინფანტილიზმით ნიღბავს, გარშემომყოფთა ყურადღებას დოლზე უაზრო ბრახუნით იქცევს და დოლზე ბრახუნითვე გამოხატავს მათ მიმართ აგრესიას, ყველას თავს აჩვენებს, თითქოს სამი წლისაა, სარდაფიდან გადავარდნის გამო ვერ იზრდება და ვერ ვითარდება. მიმაჩნია, რომ ის თავისი ერთ დონეზე შეჩერებული განვითარებით, ზრდის შეწყვეტით, ინფანტილიზმით და დოლზე პერმანენტული ბრახუნით ზოგადად ადამიანურ განვითარებას დასცინის, უარყოფს მას და ყოფიერების აბსურდულ და ყოველგვარი ფასეულობებისაგან დაცლილ სამყაროს ამით უპირისპირდება. ოსკარი დისტანცირდება საკუთარი განვითარებისგანაც.

რაც შეეხება ზემოხსენებულ აზრთა სხვადასხვაობას იმის შესახებ, რომ მაცერატი პიკარო უფროა, ვიდრე „ანტი-აღზრდის“ რომანის გმირი: იმის გათვალისწინებით, რომ ოსკარს დაბადებისთანავე დასრულებული აქვს განვითარება, წყვეტს ზრდის პროცესს, რომ აღზრდა-განვითარება არანაირი ფორმით არ ხდება პროტაგონისტისა და მისი გამიზნული უარყოფაა წამოწეული რომანში წინა პლანზე - მიმაჩნია, რომ გრასი ამით სწორედ აღზრდის რომანის პაროდიას ქმნის და არა პიკარესკულ რომანს. ძირითადი შტრიხი ნაწარმოებისა ხომ სწორედ უკვე დასრულებული „განვითარება“ თუ პირიქით, უარყოფილი განვითარებაა, რითაც თავს ავლენს მაცერატი. შესაბამისად, ოსკარი სწორედ ანტი-აღზრდის გმირი უფროა, ვიდრე პიკარო, რადგან გამიზნულად უპირისპირდება ამ პრინციპებს, იბადება გონებრივად უკვე განვითარებული და ჩამოყალიბებული. შესაბამისად არ ხდება მისი განვითარების ეტაპების ჩვენება რომანში, ის ბოლომდე ისეთივედ რჩება, როგორიც დაიბადა, მისი სწავლის მცდელობა უშედეგოა, ფიზიკურად მისი განვითარება და ზრდა არ ხდება. მისი სურვილისამებრ წყდება მისი ფიზკური ზრდის პროცესი, ხოლო გაზრდის მცდელობა უშედეგოდ მთავრდება. ოსკარი, ისევე როგორც ნებისმიერი პიკარე, აკრიტიკებს არსებულ მიუღებელ საზოგადოებას, თუ ყოფას, დაუნდობლად დასცინის და ააშკარავებს მწარე რეალობას, მაგრამ მხოლოდ ეს აახლოვებს რომანს პიკარესკული რომანის ტრადიციასთან, თვით გამოხატვის მეთოდად კი ავტორს სწორედ აღზრდის რომანის პაროდია აქვს არჩეული, რადგან ამ საზოგადოებრივი ყოფით, აბსურდული, დეგრადირებული სამყაროსგან დეგრადირებულ გმირს გვიხატავს, რომელიც დაბადებიდანვე წინასწარი აგრესიით აღსავსე საზიზღარ ანტი-გმირად ქცეულა, რომელიც არანაირ სიმპატიას არ იმსახურებს.

„თუნუქის დოლის“ რომანის ტიპთან დაკავშირებული მოცემული ანალიზის შედეგად დავასკვნით, რომ ნაწარმოების განსაკუთრებულობა ისაა, რომ მასში სხვადასხვა ტიპის რომანის ესთეტიკური კატეგორიებია გამოყენებული და საოცარი მხატვრული ოსტატობით შერწყმული. გრასი ქმნის რომანს, რომელიც პაროდიაა აღზრდის რომანზე, რომელიც აღარ გვიჩვენებს პიროვნების ჩამოყალიბების გრძელ, სრულყოფილ გზას და რომელშიც ავტორი იყენებს ავტობიოგრაფიული, ისტორიული, პიკარესკული რომანებისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ ელემენტებს პაროდიის, ფანტასტიკისა და მითოლოგიური ელემენტების ნაზავით. ჟანრთა ამგვარი აღრევა პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი და ამით გრასს, გარკვეულწილად, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ელემენტები შეაქვს თავის რომანში. სწორედ ასე აღწევს ავტორი მიზანს - შექმნას რომანი, რომელიც განსაკუთრებული სიცხადით წარმოაჩენს ეპოქას, რომელსაც სავალალო შედეგები მოჰყვა კაცობრიობისათვის, ეპოქას, რომელშიც ადამიანურ ყოფას აზრი დაუკარგავს.

1. **თავი**

**თხრობის პერსპექტივები, პაროდია და გროტესკი გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“**

ომის შემდგომი პერიოდის გერმანულ რომანში ნათლად აისახა ომგადატანილ ადამიანთა შინაგანი განწყობა. რომანში ერთდროულად გამოჩნდა გერმანული „ამბის“ ფსიქოლოგიური, სოციალური, ონტოლოგიური მომენტები, ასევე ესთეტიკური ხასიათის უზარმაზარი რეგისტრი. გადატანილი ტრაგიზმის ფონზე მწერალთა ახალი თაობა განსაკუთრებით მგრძნობიარე გახდა სამყაროს აბსურდულობის მიმართ. მას ნაწარმოებში შემოაქვს იდუმალება, ნაღველი, პათეტიკა, რაც მათივე შინაგანი სამყაროს სიღრმიდან მომდინარეობს. იცვლება მწერლის დამოკიდებულება მომხდარი ამბისა და მოქმედი პირების მიმართ: იგი მკითხველთან აიგივებს თავს და მასთან ერთად „დახეტიალობს“ არსებობის ნაცრისფერ სამყაროში. ამავდროულად, გერმანული რომანი მივიდა იმ წერტილამდე, როცა დაიწყო დუმილი - ამბის მოყოლით გამოწვეული სიჩუმე. დასრულდა ისეთი რომანის ხანა, რომელიც რაღაცას გვიხსნიდა. მწერალი ამოეფარა მთხრობელს, რომელიც ერთდროულად თვითონვე იყო და არც იყო.

გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლიც“ რომანთა მსგავს ტიპს განეკუთვნება. ომისშემდგომდროინდელ გერმანულ ლიტერატურაში მას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს, რადგან მასში საოცარი ოსტატობითა და განსაკუთრებული ასახვის მეთოდებითაა გადმოცემული მეორე მსოფლიო ომის წინა პერიოდი, ომის დრო და ომის შედეგები. ცენტრალური თემა რომანში ნაციონალ-სოციალიზმია. გიუნტერ გრასი, ფაქტობრივად, პირველი მწერალია, ვინც აღწერს მეორე მსოფლიო ომის მოვლენებს და კონკრეტულ ისტორიულ ფაქტებს ტრანსფორმირებულად იყენებს. გრასის მიზანია, რაც შეიძლება მძაფრად, განსაკუთრებული მხატვრული ხერხებითა და ირონიულ-გროტესკული ლიტერატურული მეთოდებით გადმოსცეს რეალობა ეპოქისა, რომელსაც ასე გამიზნულად ივიწყებდა და არ გაიაზრებდა ავტორის თანამედროვე გერმანული საზოგადოების გარკვეული ნაწილი.

შვედეთის აკადემიამ 1999 წელს ნობელის პრემიის გადაცემა გიუნტერ გრასისთვის ასე დაასაბუთა: მან ისტორიის დავიწყებული სახე გაბედულ შავ სიუჟეტებში ასახა. „Er hat in munter schwarzen Fabeln das vergessene Gesicht der Geschichte gezeichnet“ (Süddeutsche Zeitung, 1 Okt. 1999). გრასი თხრობის სპეციფიკური ხერხებით საოცარი ოსტატობით წარმოაჩენს გერმანიის ისტორიას სრულიად სხვა რაკურსით.

ისტორიული დროითი სივრცე „თუნუქის დოლში“ მოიცავს პერიოდს 1899 წლიდან 1954 წლამდე. ესაა პერიოდი პირველ და მეორე მსოფლიო ომამდე, მეორე მსოფლიო ომის დრო და პოსტფაშისტური ხანა. ამ ეპოქის ასახვა კი რომანში წვრილბურჟუაზიული ფენიდან გამოსული მთავარი მოქმედი პერსონაჟის, ინფანტილური ტიპის ოსკარ მაცერატის თხრობის პერსპექტივიდან ხდება.

სამი წიგნი რომანისა სწორედ სამ ისტორიულ მონაკვეთს ემთხვევა: პირველი წიგნი აღწერს ოსკარის ბავშვობასა და 14 წლამდე პერიოდს, რომელიც იწყება 1899 წლის ამბებით და მეორე მსოფლიო ომის წინა ღამის მოვლენების აღწერით მთავრდება. მეორე წიგნი აღწერს მაცერატის ცხოვრებას 21 წლამდე, რაც ზუსტად ემთხვევა მეორე მსოფლიო ომის წლებს - იწყება 1939 წლის პირველ სექტემბერს პოლონელებზე თავდასხმით და გრძელდება 1945 წლამდე, როცა დანციგში წითელი არმია შემოდის. მესამე წიგნი ოსკარის სოციალური ინტეგრაციის წარუმატებელ ფინალს ააშკარავებს, როცა 30 წლის ახალგაზრდისაგან საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ბავშვობის ხანას დაბრუნებული გონებასუსტი არსება. აქვე აღწერილია ომისშემდგომი მდგომარეობა და ომგადახდილი დასავლეთგერმანული წვრილბურჟუაზიული სამყარო.

გრასის რომანის სიღრმისეული ანალიზი ნათლად აჩვენებს, რომ „თუნუქის დოლის“ ორიგინალურ მხატვრულ ფორმას, სტრუქტურასა და მხატვრულ სახეთა სპეციფიკას თხრობის პერსპექტივათა ცვალებადობა, ნარატივის პაროდიულობა, ტექსტის ენა განსაზღვრავს. გ. გრასი რომანში ოსკარის პიროვნების, მისი შინაგანი სამყაროს, მისი სულის გამოკვლევის საშუალებით ცდილობს განსაზღვროს პიროვნების დამოკიდებულება გარე სამყაროსადმი და ამავდროულად აჩვენოს, თუ რა ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე გარემომცველი სინამდვილე. გრასი ოსტატურად ახერხებს მკითხველის თვალწინ ზუსტად გადაშალოს ომამდე, ომის და ომისშემდგომი პერიოდის გერმანიის რეალობა.

სადისერტაციო ნაშრომის ამ თავში მიზნად დავისახეთ გავაანალიზოთ გრასის რომანის სპეციფიკური თხრობის პერსპექტივები. ამ მიზნით გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლის“ თხრობის სტრუქტურის ანალიზისათვის თავდაპირველად მოკლედ მიმოვიხილავთ ნარატოლოგიის ზოგიერთ ზოგადთეორიულ საკითხს და იმ თეორიულ-კონცეპტუალური ჩარჩოს, რომლის ფარგლებშიც წარიმართება კვლევა.

როგორც ცნობილია, მხატვრულ ტექსტში მწერალი ქმნის ფიქციურ სამყაროს, სადაც ავტორის მიერ გამოგონილ ამბავს მკითხველი აღიქვამს პერსონაჟის ან მთხრობელის პოზიციის საშუალებით. თხრობითი ტექსტის კომუნიკაციური მოდელი ორშრიანია. ავტორი და მკითხველი დგანან ტექსტის გარეთ, შიდა შრეში კი მოიაზრება მთხრობელი, რომელიც ყვება ამბავს პერსონაჟის ან პერსონაჟების ხმით. მთხრობელი ტექსტის უმნიშვნელოვანესი ელემენტია, ფიქტიური ინსტანციაა, რომელიც გვიამბობს მხატვრულ სამყაროში მომხდარ ამბავს. იგი ტექსტის განუყოფელი და მაკონსტრუირებელი ელემენტია.

ლიტერატურათმცოდნე ჟერარ ჟენე თავის ნაშრომში „Narrative Discourse Revisited“ (Genette, 1988) მთხრობელის ტიპებს თხრობის პროცესში მათი მონაწილეობის ხარისხის მიხედვით განარჩევს. მისი მოსაზრებით, არსებობს მთხრობელი, რომელიც ამბის თხრობის დროს პერსონაჟიცაა. ასეთი მთხრობელის ტიპს მკვლევარი მოიხსენიებს როგორც ჰომოდიეგეტურ მთხრობელს. მთხრობელს, რომელიც არ გვესაუბრება პერსონაჟის ხმით, მაგრამ იცის ყველაფერი ამბის თხრობის პროცესში, მკვლევარი ჰეტეროდიეგეტურ მთხრობელს უწოდებს. ხოლო თუ ჰომოდიეგეტური მთხრობელი იმავდროულად პროტაგონისტი, მთავარი მოქმედი პირია, მაშინ, ჟენეს შეფასებით, საქმე გვაქვს ავტოდიეგეტურ მთხრობელთან.

თხრობით სიტუაციას (narrative situation) ქმნის ორი ძირითადი ასპექტი: თხრობითი ხმა (narrative voice), ანუ ვინც საუბრობს და ფოკალიზაცია (fokalization), ანუ ვინც უყურებს. ხშირად ტერმინ ფოკალიზაციას თხრობით პერსპექტივასთან (narrative persective) და პოზიციასთან (point of view) აიგივებენ.

ტერმინი „ფოკალიზაცია“ პირველად სწორედ ჟ. ჟენემ შემოიტანა და მოიაზრებს მას, როგორც ინფორმაციის მარეგულირებელს ტექსტში. იგი განიხილავს სამი ტიპის ფოკალიზაციას. ესენია: ნულოვანი ფოკალიზაცია (არაფოკალიზებული თხრობა), შინაგანი ფოკალიზაცია და გარეგანი ფოკალიზაცია.

ფოკალიზაცია გულისხმობს იმას, თუ ვისი თვალთახედვით მოგვითხრობს მთხრობელი ამბავს. ნულოვანი (focalisation zéro) ფოკალიზაციის დროს მოვლენები ყოვლისმცოდნე ავტორის მიერ ფასდება, შიდა (interne) ფოკალიზაციის დროს მოვლენები შეფასებულია რომელიმე პერსონაჟის მიერ, გარე (externe) ფოკალიზაცია კი მოვლენათა ობიექტურ თხრობას გულისხმობს, როცა მოვლენებს არც მთხრობელი და არც ამბის სხვა მონაწილე არ აფასებს და მხოლოდ დაკვირვება და აღწერა მიმდინარეობს.

ნულოვან ფოკალიზაციას ჟ. ჟენე მოკლედ განმარტავს და ამბობს, რომ ეს კატეგორია წარმოდგენილია „კლასიკურ თხრობაში“ (Genette, 1980: 189). პოლ სიმპსონი ნულოვან ფოკალიზაციას აღწერს როგორც ყოვლისმცოდნე მთხრობელის თხრობას, სადაც მთხრობელი ამბობს იმაზე მეტს, ვიდრე ნებისმიერი პერსონაჟისთვისაა ცნობილი (Simpson, 2004: 33). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნულოვანი ფოკალიზაცია, ფაქტობრივად, იგივეა, რაც კლასიკური პროზის აუქტორიალური მთხრობელი და აუქტორიალური თხრობა. ესაა თხრობის იმგვარი პერსპექტივა, როცა მთხრობელმა ყველაფერი იცის მის მიერ მოთხრობილი ამბებისა და პერსონაჟების შესახებ, ისიც კი, რაც თავად პერსონაჟებმა არ იციან საკუთარ თავზე.

შინაგან ფოკალიზაციას რაც შეეხება, ის შეიძლება იყოს ფიქსირებული (ერთი პერსონაჟის პოზიციით შემოფარგლული), ცვალებადი (ორი, ან მეტი პერსონაჟის პოზიციის მონაცვლეობა) ან მრავალმხრივი (სადაც მკითხველს ერთსა და იმავე მოვლენას სხვადასხვა პერსპექტივიდან სთავაზობენ, როგორც ეს ეპისტოლარულ რომანებშია) (Genette, 1980: 190).

გარეგანი ფოკალიზაცია გვხვდება თხრობაში, სადაც მთხრობელი არ ამჟღავნებს ყველაფერს, რაც იცის პერსონაჟზე და მკითხველსაც არ ეძლევა საშუალება, ჩაიხედოს პერსონაჟთა აზრებში და ფიქრებში (ჟენე, 1980: 191).

ჯონ ლაი თავის ნაშრომში „Narrative Point of View: Some Considerations“ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ნარატივის კვლევისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს ამბის მნიშვნელობაზე, რადგან ესა თუ ის ამბავი შესაძლოა სხვადასხვაგვარად იქნას აღქმული სხვადასხვა პერსპექტივიდან თუ პოზიციიდან. ჯ. ლაი აღნიშნავს, რომ ტერმინი „პოზიცია“ გულისხმობს ორ განსხვავებულ მოვლენას: მთხრობელს, რომელიც იმავდროულად პერსონაჟიცაა და ტექსტის გარე შრეში არსებულ ხმის კატეგორიას. მთხრობელის ტიპის დადგენა საშუალებას იძლევა გავარკვიოთ, თუ როგორია მისი პოზიცია თხრობაში და მისი დამოკიდებულება მოთხრობილი ამბის მიმართ - იგი იაზრებს წარმოსახულ სოციალურ-კულტურულ ტენდენციებს, თუ ეწინააღმდეგება მათ.

განვიხილოთ როგორ წარმოდგება მთხრობელის კატეგორია „თუნუქის დოლში“:

„თუნუქის დოლის“ ცენტრში დგას ოსკარ მაცერატი, „სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების პაციენტი“ (გრასი, 1993: 9) „Insasse Heil- und Pflegeanstallt“ (Grass, 1993: 11), რომელიც რომანში როგორც პროტაგონისტი და, ამასთანავე, მთხრობელია წარმოჩენილი.

მთხრობელის ნარატივის ანალიზით, აშკარა ხდება, რომ „თუნუქის დოლი“ აუტოდიეგეტური ნაწარმოებია, რომელიც ნაწილობრივ ჰეტეროდიეგეტურ ელემენტებსაც შეიცავს, ანუ მთხრობელი - ოსკარი უმეტესწილად თავადაა მის მიერ მონათხრობი ამბების ძირითადი მონაწილე, თუმცა კი რომანში არაერთგზის შეგვხვდება ასევე ეპიზოდები, როცა ის არაა უშუალო მომსწრე ამა თუ იმ ამბისა.

რომანის მიხედვით, 1952-1954 წლებში ოსკარ მაცერატი საავადმყოფოს კედლებში, საკუთარ თეთრად გაღებილი მეტალის ლოგინიდან რეტროსპექტულად გვიამბობს თავისი ცხოვრების ისტორიას, რომელიც 1899 წლის ოქტომბრის გვიან ნაშუადღევს კაშუბურ კარტოფილის ნათესებში ოსკარის დედის ჩასახვის ამბიდან იწყება და 1957 წლის სექტემბერში ოსკარის ოცდამეათე დაბადების დღემდე გრძელდება. სწორედ ჰეტეროდიეგეტური მთხრობელი მაცერატი იჩენს თავს რომანის პირველივე ფურცლებზე, იწყებს რა თხრობას „შორიდან“ და მკითხველს აცნობს იმ ისტორიებს, რომელთა მონაწილეც თვითონ არ ყოფილა: „ჩემს ამბავს შორიდან დავიწყებ. არავის ვურჩევ, აღწეროს თავისი ცხოვრება, თუკი საიმისო მოთმინება არ აქვს, სანამ საკუთარ მიჯნებს მონიშნავდეს, ერთი-ორი წყვილი წინაპარი მაინც გაიხსენოს. ჩემო მეგობრებო და ყოველკვირეულო მნახველებო, ვინც კი ჩემი არეულ-დარეული ცხოვრებისათვის ფეხდაფეხ მიყოლას აპირებთ, ვინც კი ჩემი ქაღალდის მარაგის შესახებ არც არაფერი იცით, წარმოგიდგენთ ოსკარის ბებიას დედის მხრიდან...“ (გრასი, 2012: 12) „Ich beginne weit von mir, denn niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt, vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Großeltern zu gedenken. Ihnen allen, die Sie außerhalb meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen, Euch Freunden und allwöchentlichen Besuchern, die Ihr von meinem Papiervorrat nichts ahnt, stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor“ (Grass, 1993: 14). შესაბამისად, რომანის ამ მონაკვეთში, საქმე გვაქვს ნულოვან ფოკალიზაციასთან.

რომანის პირველი სამი თავის შემთხვევაში მოვლენები მონათხრობია არა მოქმედი პირის თვალთახედვიდან, არამედ ამ მოვლენების „არა უშუალოდ თანამონაწილე“ ნარატიული ინსტანციიდან. შესაბამისად ოსკარი თავდაპირველად გვევლინება როგორც ჰეტეროდიეგეტური, აუქტორიალური მთხრობელი ამა თუ იმ მოვლენისა, რომელიც მოვლენებს სუვერენულად უმზერს და ამასთანავე რომანის სხვა გმირების ფიქრებსაც გადმოსცემს. სხვა პერსონაჟის აზრების გადმოცემის საუკეთესო მაგალითია კარტოფილის ნათესების ერთ-ერთი სცენა, რომელსაც ოსკარი აღწერს: „სამივე რომ გაუჩნარდა, ბებიამ თითქმის გაციებული კარტოფილი ჯოხზე წამოაგო, სულის ერთი შებერვით მოაშორა მიწა და ნაცარი და მთლიანად პირში იტაცა. ის კაცები აგურის ქარხნიდან იქნებიანო, გაიფიქრა, თუკი იმ დროს საერთოდ რამეზე ფიქრობდა.“ (გრასი, 2012: 15) „Nun waren alle drei weg, und meine Großmutter konnte es wagen, eine fast erkaltete Kartoffel zu spießen. Flüchtig blies sie Erde und Asche von der Pelle, paßte sie sich gleich ganz in die Mundhöhle, dachte, wenn sie dachte: die werden wohl aus der Ziegelei sein.“ (Grass, 1993: 18).

სხვაგვარადაა საქმე ოსკარის დაბადების შემდეგ: ოსკარი უკვე თავადვეა საკუთარი მონათხრობი ამბების გმირი, ხან როგორც უშუალო მონაწილე, ხან როგორც მხოლოდ დამკვირვებელი. მეოთხე თავიდან, შესაბამისად, შიდა ფოკალიზაციაა დომინანტი, რაც მთხრობელის თანახედვით ივსება. ოსკარი უკვე აღარაა აუქტორიალური „ყოვლისმცოდნე“ მთხრობელი. მისი თხრობა სუბიექტური, შეზღუდული პერსპექტივითა და აღქმითაა განსაზღვრული. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სხვადასხვა მოვლენების შესახებ თხრობისას თვით ოსკარის მერყევი დამოკიდებულება მის ფიქციონალურობაზე მიანიშნებს.

ოსკარ მაცერატი ნაწარმოებში ხაზს უსვამს თავის ინდივიდუალურობას. ავტორი მისი პერსონაჟის უკანაა ამოფარებული და არჩეული აქვს ხედვის კონკრეტული წერტილი. მიუხედავად იმისა, რომ ის ღიად არ აფიქსირებს საკუთარ პოზიციებს თუ შეხედულებებს, არ იძლევა ცალსახა სურათს სხვადასხვა პრობლემური საკითხების შესახებ, მაინც, რა თქმა უნდა, ისიც, როგორც ნებისმიერი ავტორი, გამიზნულად თუ სრულიად ქვეცნობიერად ცდილობს გაგვიზიაროს თავისი აზრები და გრძნობები. მონათხრობში ავტორია მთავარი, მაშინაც კი, როცა იგი მთხრობელს ისე ეფარება, რომ მკითხველს აღარც კი სჯერა მისი არსებობა. მკითხველიც აღიქვამს ოსკარის თავგადასავალს და მისი „თანაგანმცდელი“ ხდება. თუმცა კი, თხრობის პროცესში მკითხველისათვის უკვე აშკარავდება მთხრობელი ოსკარისათვის დამახასიათებელი ხშირი ტყუილიც. თხრობითი პერსპექტივები ამ დროს იმდენად ირევა ერთმანეთში, რომ ძნელი გასარკვევი ხდება, თუ როდის იტყუება ოსკარი და როდის ლაპარაკობს სიმართლეს, რითაც მთხრობელს ამოფარებული ავტორი მკითხველში მონათხრობი ამბისადმი უნდობლობას იწვევს. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია მეორე წიგნის ერთ-ერთი თავის დასაწყისი, სადაც ყველაზე კარგად ჩანს ავტორი, რომელიც თავადაც არასანდო მთხრობელის შთაბეჭდილებას ტოვებს: „ეს წუთია, კიდევ ერთხელ გადავიკითხე ბოლოს დაწერილი აბზაცი. მართალია, კმაყოფილი არ ვარ, მაგრამ ეს ხომ მაინც ოსკარის კალმით ნაწერია, მან მოახერხა და ამბავი მოკლედ, შეჯამებულად, აქა-იქ გადაჭარბებულად, შეგნებულად მოკლედ დაჯამებულად გადმოსცა, სადღაც შესაძლოა მოიტყუა კიდეც. მინდა სიმართლის მხარეს დავდგე, ოსკარის კალამს ზურგში ჩავცხო და შეცდომა გამოვასწორო“ (გრასი, 2012: 265) „Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, knapp, zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewusst knapp zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewusst knapp zusammenfassenden Abhandlung zu übertreiben, wenn nicht zu lügen Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen“ (Grass, 1993; 285). ამ ციტატიდან უკვე აშკარა ხდება, რომ მონათხრობს ეჭვქვეშ თავად ავტორი აყენებს და მკითხველში თხრობის პროცესშივე წარმოშობს უნდობლობას მონათხრობისადმი.

აშკარაა, რომ „თუნუქის დოლის“ თხრობის პერსპექტივათა ცვალებადობა ეჭვქვეშ აყენებს მონათხრობის ავთენტურობას. ნაწარმოებში ერთმანეთს ენაცვლება ნაამბობის სხვადასხვა ვერსიები, გავრცობილი ფორმები, საპირისპირო სიტუაციები. რეციპიენტის მიერ მოთხრობილი შინაარსის ეჭვქვეშ დაყენება კი იწვევს იმას, რომ ნაწარმოებში შესაძლებელია სხვადასხვა „ჭეშმარიტების“ პოვნა, და, ამავე დროს, ბევრ მათგანში დაეჭვება.

მართალია, რომანის ცენტრალური ფიგურა, მთხრობელი ოსკარი, ავტობიოგრაფიის რეტროსპექტული გადმოცემის ტრადიციულ ხერხს მიმართავს, მაგრამ აქვე იკვეთება ისიც, რომ ოსკარი - ფიქტიური გმირი - თავად სვამს კითხვის ნიშნის ქვეშ საკუთარი ნაამბობის ჭეშმარიტებას. პირველივე წინადადება განაწყობს მკითხველს უნდობლობით მონათხრობისადმი. ციტატა: „ვაღიარებ: მე სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების პაციენტი ვარ... ეს კეთილი კაცი ჩემს მონათხრობს, მგონი აფასებს კიდეც, როგორც კი მისთვის ახალ ტყუილს ვიგონებ.“ (გრასი, 2012: 9) „Zugegeben: Ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt… Der Gute scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um sich erkenntlich zu geben, sein neuestes Knotenbilde“ (Grass, 1993; 11). ოსკარის ამ ფრაზით ავტორი განზრახ ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას იმაზე, რომ ჭეშმარიტებად არ მიიღოს წინამდებარე ისტორია. მაცერატი არც იმას ერიდება, რომ საკუთარ ნაამბობს სიცრუე უწოდოს და თავისი მეხსიერების შესაძლებლობებზეც დაიჩივლოს: „ჩემი, იმედია, ზუსტი მოგონებები“(გრასი, 2012: 10) „mein hoffentlich genaues Erinnerungsvermögen“(Grass, 1993: 12).

რომანში ნარატივს თხრობის პერსპექტივათა ცვალებადობასთან ერთად პაროდიული ელფერიც ეძლევა: გრასს შემოჰყავს „თუნუქის დოლში“ მესამე პირში მთხრობელი („Er-Erzähler“), ოსკარის მომვლელი ბრუნო, რომლის თხრობის მიმართ ავტორი ასევე უნდობლობით განაწყობს მკითხველს: ბრუნოს ნაამბობიც მეტწილად საეჭვოა, რადგან იგი წერს იმას, რასაც ოსკარი კარნახობს. იგი ხანდახან დასძენს კიდეც: „...რამდენადაც ჩემს პაციენტს გახსენება შეუძლია“ (გრასი, 2012: 464), „...soweit mein Patient erinnern kann...“ (Grass, 1993: 492), ან კიდევ: „ბატონი მაცერატის მონაყოლის მიხედვით“ (გრასი, 2012: 463 ) „Herrn Matzeraths Erzählung folgend“(Grass, 1993: 491). ამრიგად: თხრობის პერსპექტივებში არც ერთი მთხრობელი სანდო არაა, მათ შორის ავტორიც.

რა მიზანს ემსახურება გრასის ეს მხატვრული ხერხი? არა მხოლოდ დამატებითი მთხრობელის შემოყვანა რომანში, არამედ ორივე მთხრობელის მიმართაც აშკარა უნდობლობის გაღვიძება კიდევ უფრო ამძაფრებს პაროდიას. ოსკარი თავად აეჭვებს მკითხველს, ერწმუნოს მის ნაამბობს, პირიქით, აფრთხილებს მას, რომ ეს ყველაფერი ფიქციაა, რომლის უკან ჭეშმარიტება არ იმალება. ავთენტურობის ეჭვქვეშ დაყენება, პაროდიულობა და გროტესკი უკვე პაროდირების ეფექტს იწვევს რომანში.

პაროდია, როგორც რეალობის ლიტერატურულ-მხატვრული იმიტაცია და მიბაძვა მისი დაცინვის, დამცირების მიზნით, ძირითადი იარაღია გიუნტერ გრასისათვის. მთხრობელი ოსკარის მეშვეობით შექმნილი ფიქციური სამყაროს ასახვით ავტორი, სწორედ არსებული რეალობის პაროდიას ქმნის. გიუნტერ გრასი ამ ხერხს იყენებს სამყაროს უაზრობისა და აბსურდულობის საჩვენებლად. სამყაროსი, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დარჩენილია ყოველგვარი ჭეშმარიტი არსის გარეშე და განძარცვულია მორალურ-კულტურული ფასეულობებისაგან.

ნაწარმოებში მრავლადაა ეპიზოდები, რომლებშიც ოსკარი თითქოს ცდილობს გამოასწოროს შეცდომები და უფრო ზუსტად გადმოგვცეს მის მიერ მონათხრობი ესა თუ ის ისტორია. ასეთი ეპიზოდების არსებობა კიდევ უფრო აეჭვებს მკითხველს ნაამბობის საიმედოობაში. შესაბამისად მონათხრობში უამრავი კითხვის ნიშანი ჩნდება, რასაც მთხრობელის მიერ გადმოცემული ერთმანეთის რადიკალურად გამომრიცხავი ინფორმაციები იწვევს.

ფაქტობრივად, ყველა მნიშვნელოვან საკითხთან დაკავშირებით ოსკარი არ იძლევა კონკრეტულ პასუხს, არამედ პირიქით, თითქოს გამიზნულად, სრულიად ბუნდოვან, ერთმანეთის გამომრიცხავ ვერსიებს ასახელებს, და თანაც ყოველ ვერსიას დარწმუნებით ამტკიცებს.

მინდა გამოვყო მაცერატის მიერ მისივე მონათხრობის ავთენტურობის ეჭვქვეშ დაყენების ორი „მეთოდი“. ერთ-ერთი ისაა, რომ ოსკარი თავდაპირველადვე ხაზს უსვამს ამა თუ იმ ვერსიის არასანდოობას, როგორც მაგალითად ალფრედ მაცერატსა და იან ბრონსკიზე საუბრისას. იგი ორივე მათგანს მოიხსენიებს როგორც სავარაუდო მამას და ამით არც ერთი მათგანის მამობას არ ადასტურებს, თუმცა არც უარყოფს: „ნაზი, ყოველთვის საწყალი, სამსახურში მორჩილი, სიყვარულში პატივმოყვარე, ერთდოულად სულელი და სილამაზეზე გაგიჟებული იან ბრონსკი, იანი, რომელიც დედაჩემის ხორცით ცოცხლობდა, რომელმაც, როგორც დღემდე მგონია და ვეჭვობ, მაცერატის სახელით ჩამსახა...“ (გრასი, 2012: 140) „Der zielriche, immer etwas wehleidige, im Beruf untertänige, in der Liebe ehrgeizige , der gleichviel dumme und schönheitsversessene Jan Bronski, Jan, der vom Fleisch meiner Mama lebte, der mich, wie ich heute noch glaube und bezweifle, in Matzeraths Namen zeugte“ (Grass, 2012: 150). ერთ-ერთ ეპიზოდში კი, ალფრედ მაცერატის სიკვდილის აღწერისას ზემოთქმულის საპირისპიროდ ოსკარი დაასკვნის, რომ „როგორც ჩანს, მაცერატი არა მისი სავარაუდო მამა, არამედ მისი ნამდვილი მამა იყო“ (გრასი, 2012: 445) „jener aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur sein mutmaßliicher, sondern sein wirklicher Vater war“ (Grass, 1993: 473). რა თქმა უნდა, როგორც ჭეშმარიტი არასანდო მთხრობელი, არც ერთ ამ ვერსიას საბოლოოდ და ცალსახად თვითონვე არ ენდობა.

მეორე „მეთოდი“ ოსკარის საეჭვო თხრობისა ვლინდება მაშინ, როცა ოსკარი ერთი და იმავე მოვლენების სრულიად სხვადასხვა ვერსიებს გვთავაზობს და თანაც ორივეს აბსოლუტური დამაჯერებლობით, თითქოს მანამ სხვას არც კი ამტკიცებდა, ან სრულიად სხვა ფაქტებს გულისხმობდა. ეს ის შემთხვევაა, როცა ოსკარი თავიდან თითქოს არ უშვებს სხვადასხვა ვარაუდს, ცალსახად და დარწმუნებით ასახავს ამა თუ იმ ფაქტს, თუმცა მოგვიანებით იმავე ფაქტის რადიკალურად განსხვავებულ ვერსიას ისე აღწერს, თითქოს თავიდანვე ამ „ჭეშმარიტებას“ ამტკიცებდა. ამის საუკეთესო მაგალითია ალფრედ მაცერატის სიკვდილის სცენა ნაცისტური პარტიული ნიშნით. ოსკარი გვიამბობს რა წითელი არმიის შემოსვლის შესახებ, აქვე აღწერს, თუ როგორ გადაყლაპავს მამა მაცერატი საკუთარ პარტიულ ნიშანს, რომელიც სრულიად შემთხვევით გახსნილი ყოფილა: „ნეტა მანამ პარტიული ნიშანი შეეკრა მაინც. ახლა კი ამ გაჩხერილი კანფეტით იხრჩობოდა, გაწითლდა, თვალები დაუსივდა, ახველებდა, ტიროდა, იცინოდა და ამ ერთდროული გრძნობების გამოხატვისას ხელებს მაღლა ვეღარ იჭერდა“ (გრასი, 2012: 433) „Hätte er doch zuvor wenigstens mit drei Fingern die Nadel des Parteiazeichens geschlossen. Nun würgte er an dem sperringen Bonbob, lief rot an, bekam dicke Augen, hustete, weinte, lachte und konnte bei all den gleichzeitigen Gemütsbewegungen die Hände nicht mehr oben behalten“ (Grass, 1993: 461). როგორც ვხედავთ, ამ ყველაფერს მაცერატი მთელი თანაგრძნობით და, თითქოსდა გულუბრყვილობით აღწერს. რამდენიმე გვერდის შემდეგ კი უკვე სრულიად სხვა ვერსია იჩენს თავს: „ამგვარად არც ის იყო მართალი, რომ პარტიული სამკერდე ნიშნის გულსაბნევი უკვე გახსნილი იყო, როდესაც ეს კანფეტი ბეტონის იატაკიდან ავიღე. ჩემს მუშტში გაიხსნა გულსაბნევი. მჩხვლეტავი და გასაჩხერი წებოვანი კანფეტი მივეცი მაცერატს, რათა მათ ეპოვათ ორდენი მაცერატთან, რათა პარტია ენაზე დაედო, რათა ამ ორდენით დამხრჩვალიყო - პარტიით, ჩემით, თავისი შვილით; რადგან ამ ყველაფერს დასასრული უნდა ჰქონოდა!“ (გრასი, 2012: 445) „So stimmte auch nicht, dass die Nadel des Parteiabzeichens schon offen war, als ich mir den Bonbob vom Betonfußboden klaubte. Aufgemacht wurde die Nadel erst in meiner geschlossenen Hand. Sperrig und stechend gab ich den klebenden Bonbon an Matzerath ab, damit sie den den Orden bei ihm finden konnten, damit er sich die Partei auf die Zunge legte, damit er daran erstickte – an der Partei, an mir, an seinem Sohn; denn das musste ein Ende haben!“ (Grass, 1993: 473).

ეს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ეპიზოდია რომანში, როცა ავტორი მთავარი პერსონაჟის საეჭვო თხრობით მკითხველის ყურადღებას ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის დამღუპველი შედეგებზე ამახვილებს. აქ მნიშვნელობა აღარ აქვს თხრობის დეტალების შეცვლას ოსკარის მიერ, ეს მხოლოდ მხატვრული ხერხია გრასისათვის, რისი მეშვეობითაც ფაშიზმის დასასრული და მისი სავალალო შედეგებია სიმბოლურად წარმოჩენილი.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ოსკარის მიერ ამბის თხრობისას ავთენტურობის ეჭვქვეშ დაყენებით გიუნტერ გრასი მონათხრობისადმი უნდობლობას იწვევს და ნარატივიც სრულიად პარადოქსულ სახეს იღებს. ამ საკითხთან დაკავშრებით საინტერესოდ მიმაჩნია მვლევარ ჰ. მაიერის მოსაზრება, რომელიც თავის შრომაში აღნიშნავს, რომ ოსკარის გადაჭარბებული თვითშეფასება სანდო არაა და თავისი თავდაჯერებულობით ის უფრო საეჭვოა და პერსპექტივათა მონაცვლეობით აღწერს საკუთარ ისტორიას როგორც მოჩვენებითად მიუკერძოებელი ისტორიკოსი, როგორც იულიუს კეისარი: „Oskars überheblicher Selbsteinschätzung ist gleichfalls nicht zu trauen. Mit seinem Selbstbewusstsein ist er nicht ganz geheuer. Er sieht sich zumeist genau so verdinglicht und objekthaft wie alle übrigen. Immer wieder wechselt er beim Erzählen von der Ich-Erzählung zum „Bericht über Oskar“. Er schildert Oskars Geschichte als scheinbar unparteiischer Historiker, so wie Julius Cäsar über sich als Cäsar zu schreiben pflägte“ (Mayer, 1985: 39).

ასევე გაურკვევლად „გვიხსნის“ მაცერატი იმ საკითხსაც, თუ რატომ აგრძელებს ზრდის პროცესს დანციგში ყოფნის ბოლოს, გასახლებამდე ცოტა ხნით ადრე. პირველ ვერსიაში ოსკარი გვიამბობს სურვილისამებრ ზრდის გაგრძელების შესახებ, რამდენიმე გვერდის შემდეგ კი, სრულიად ახალ ვერსიას გვაწვდის: „მხოლოდ მაშინ დავიწყე გაზრდა, როდესაც ზასპეს სასაფლაოზე მაცერატის დასაფლავებისას კეფაზე ქვა მომხვდა. ოსკარი ამბობს ქვაო, ანუ გადავწყვიტე, რომ სასაფლაოზე მომხდარი მოვლენების მოყოლა შევავსო“ (გრასი, 2012: 450) „Erst als mich der Stein bei Matzeraths Begräbnis auf dem Friedhof Saspe am Hinterkopf traf, begann ich zu wachsen. Oskar sagt Stein. Ich entschließe mich also, den Bericht über die Ereignisse auf dem Friedhof zu ergänzen“ (Grass, 1993: 478).

ასე რომ, გაურკვევლად და უპასუხოდ რჩება საკითხი, მართლა თავისით გადაწყვიტა ოსკარმა ზრდის გაგრძელება თუ თავში მოხვედრილი კურტხენის მიერ ნასროლი ქვა იყო მიზეზი. საერთოდაც ვინ იყო კურტი - ოსკარის ნახევარძმა თუ ოსკარის შვილი? ვინ იყო ოსკარის მამა - ალფრედ მაცერატი თუ იან ბრონსკი? მაგრამ უპირველეს კითხვად რჩება ის, თუ ვინ იყო თავად „მე“, ვინც გადაწყვეტს ამბის თხრობას, არის ეს თვით მედოლე ოსკარ მაცერტი თუ ის საეჭვო ტექსტის ინსტანცია, რომელიც ერთვება, აკომენტარებს და ასწორებს ტექსტს („...Oskar sagt Stein“)? ყველა ეს კითხვა ღიად რჩება. გარკვეული არის მხოლოდ ერთი: „თუნუქის დოლი“ ეწინააღმდეგება თავისი არასანდო თხრობით მონათხრობი ისტორიის ერთმნიშვნელოვან კონსტრუქციას და ინტერპრეტაციას.

როგორც საერთოდ მე-20 საუკუნის რომანისათვის, გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლისათვისაც“ დამახასიათებელია შინაგანი მონოლოგები და მათი ჩანაცვლება დისტანციიდან თხრობით. ოსკარ მაცერატის ფიქრების ფორმირება ხდება თვით ამ პერსონაჟის მიერ და ის თავად გამოხატავს საკუთარ ცნობიერებას, აზრებსა და სურათებს, გარკვეულწილად ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებით.

აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მეტყველების მანერას, რომელიც ქმნის წინასწარ განსაზღვრულ და მწყობრი მნიშვნელობის ტექსტს, ხოლო თვალსაზრისი ორიენტირებასა და შეფერილობას აძლევს მეტყველებას. თვალსაზრისი მეტყველების შემადგენელი სინტაქსური და სემანტიკური ნაწილების განმსაზღვრელია. რაც შეეხება ტექსტით გამოხატული ემოციურობის შესწავლას, ის ლიტერატურული ანალიზის ნაწილია. თუ რამდენად მნიშვნელოვანია მეტყველებისათვის ემოციურობა და მისი გადმოცემა, ამას ფსიქოლოგიური ანალიზი და გამოხატვის ლინგვისტიკა გვიჩვენებს. გრძნობისმიერი მდგომარეობა მაინც სიტყვების საშუალებით უნდა გადმოიცეს, რაც მოითხოვს სპეციალურ ლექსიკას. რომელიც განეკუთვნება „გამომხატველ მოდალურობას“. ამ შემთხვევაში გამოიყოფა გრძნობების გადმომცემი მოდალობათა კლასი, რომელიც სუბიექტის „სულის მდგომარეობას“ გამოხატავს.

როგორ ისახება გრასის მიერ სუბიექტური რეალობა „თუნუქის დოლში“? როგორ იყენებს იგი რეალობისაგან დისტანცირების ეფექტს?

რომანში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სამყარო: პირველია თავად მთხრობელისა, რომელიც მოიცავს საავადმყოფოს პალატას, და მეორე - რეალური სამყარო, რომელსაც მთხრობელი აღწერს. ამ ორ სამყაროს ერთმანეთისაგან სიმბოლურად საწოლის გისოსები ჰყოფს და მაცერატს იმის სურვილიც აქვს, ეს გისოსები კიდევ უფრო დიდი იყოს და ასე კიდევ უფრო გაერიდოს გარესამყაროს: „ამგვარად, თეთრად გალაქული ჩემი რკინის საწოლი ნიმუშს წარმოადგენს. ჩემთვის მეტსაც ნიშნავს: ბოლოს და ბოლოს, მიღწეული მიზანია, ნუგეშია და იქნებ რწმენადაც კი ქცეულიყო, საავადმყოფოს ხელმძღვანელობას რაიმეს შეცვლის უფლება რომ მოეცა: მინდა საწოლის გისოსები ავამაღლებინო, ზედმეტად რომ ვერავინ მომიახლოვდეს“ (გრასი, 2012: 10) „Mein weißlakiertes metallenes Anstaltbett ist also ein Maßstab. Mir ist es sogar mehr: Mein Bett ist das endlich erreichte Ziel, mein Trost ist es und könnte mein Glaube werden, wenn mir die Anstaltsleitung erlaubte, einige Änderungenvorzunehmen: Das Bettgiter möchte ich erhöhen lassen, damit mir niemand mehr zu nahe tritt“ (Grass, 1993: 11). როგორც ვხედავთ, რეალური სამყაროს აღწერას, რომლისგანაც მთხრობელი ასე ცდილობს დისტანციის დაჭერას, მწერალი პაროდიული, დისტანცირებული თხრობის მანერით ახერხებს და სწორედ ამიტომაც, მთხრობელი „მე“-ს ჩარევის ხარისხი ოსკარ მაცერატის ისტორიაში, ერთგვარად დისტანციურია.

ცნობილია, რომ მონათხრობი შეიცავს სამ შრეს: მოვლენებს, სიტყვებს ანუ მეტყველებას და ფიქრებს. განსხვავება რომანებს შორის ამ შრეების გამოხატვის დისტანციაში ვლინდება. საჭიროა განისაზღვროს, თუ რამდენად „ახლოა“ მთხრობელი გადმოცემულ ფაქტებთან, ან პირიქით, დისტანციას იჭერს, გვთავაზობს ნაკლებ ფაქტებს, ვიდრე მისთვისაა ცნობილი. ისევე როგორც სურათს სხვადასხვა მანძილიდან სხვადასხვა სიზუსტით ვხედავთ, „თუნუქის დოლში“ მოცემული ეპიზოდებიც არ ჩანს ერთი და იმავე სიზუსტით სხვადასხვა მანძილიდან, რაც განპირობებულია „მთხრობელის“ მიერ არჩეული თხრობის წერტილით, საიდანაც იგი მოვლენებს აღწერს. როცა ის „ახლოა“ მასთან, გვთავაზობს ზუსტ და დეტალურ თხრობას, რაც ახდენს დიდი სიზუსტის შთაბეჭდილებას. როცა „მთხრობელი“ „შორდება“ ფაქტების რეალობას, მაშინ იგი ბუნდოვან თხრობას გვთავაზობს. „სიახლოვისა“ და „სიშორის“ წინააღმდეგობას „თუნუქის დოლში“ მიჰყავს მკითხველი „ობიექტურსა“ და „სუბიექტურს“ შორის შეუსაბამობამდე. თუ მთხრობელი ირჩევს „სიახლოვეს“, ის გვიჩვენებს, ვიდრე გვიყვება. ის უარს ამბობს მოკლე მიმოხილვაზე დეტალური სცენების სასარგებლოდ. მკითხველს შეუძლია „უყუროს“ მოვლენას. სამაგიეროდ შორს მყოფი მთხრობელი ლაკონურობასა და ფაქტების კომენტარს გვთვაზობს. გრასი „თუნუქის დოლში“ ზოგჯერ ახლო დისტანციას იჭერს და ნათლად „გვიჩვენებს“ ოსკარ მეცერატის ცხოვრების ეპიზოდებს, ზოგჯერ კი შორდება რეალობას და ვღებულობთ ბუნდოვან გამოსახულებას, როგორც მაგალითად მეორე თავის ერთ-ერთ ეპიზოდში: „სიტუაციის დაძაბვის მიზნით ჯერ არ ვიტყვი მოტლაუს შესართავთან მდებარე ქალაქის სახელს, თუმცა, როგორც დედაჩემის დაბადების ადგილი, ნამდვილად ხსენების ღირსია. 1900 წლის ივლისის მიწურულს, როცა კაიზერის სამხედრო ფლოტის მშენებლობის პროგრამის გაორმაგება გადაწყდა, ლომის ნიშნის ქვეშ დედაჩემი მოევლინა ქვეყანას. თავდაჯერებულობა და მეოცნებე ბუნება, დიდსულოვნება და პატივმოყვარეობა. პირველი სახლი, Domus viete-დ წოდებული; ასცენდენტის ნიშანში - ადვილად დამყოლი თევზები. დაბნეულობა უნდა შემოეტანა კონსტელაციას - მზე ნეპტუნის საპირისპირო, მეშვიდე სახლი, ანუ Domus matrimonii uxoris. ვენერა ოპოზიციაშია სატურნთან, რომელიც, როგორც ვიცით, ღვიძლისა და ელენთის დაავადებებს იწვევს და მჟავე პლანეტასაც ვეძახით, რომელიც თხის რქაში ბატონობს და ლომის ნიშანში საკუთარი თავის განადგურებას ზეიმობს, ნეპტუნს გველთევზებს სთავაზობს და სანაცვლოდ თხუნელას იღებს, რომელსაც უყვარს შმაგა, ხახვი და ჭარხალი, რომელიც ლავას ამოანთხევს და ღვინოებს ამჟავებს, ვენერასთან ერთად მერვე, სიკვდილის სახლის ბინადარია და უბედურ შემთვევაზე ჩაგაფიქრებს, მაშინ, როცა კარტოფილის ნათესებში ჩასახვა მერკურის მფარველობის ქვეშ ნათესავების სახლში თამამ ბედნიერებას გპირდება“ (გრასი, 2012: 20) „Nur um die Spannung etwas zu erhöhen, nenne ich den Namen jener Stadt an der Mottlaumündung noch nicht, obgleich sie als Geburtsstadt meiner Mama jetzt schon nennenswert wäre. Ende Juli des Jahres nullnull – man entschloss sich gerade, das keiserliche Schlachtflottenbauprogramm zu verdoppeln – erblickte Mama im Sternzeichen Löwe das Licht der Welt. Selbstvertrauen und Schwärmerei, Grossmut und Eiterkeit. Das erste Haus, auch Domus viete ganannt, im Zeichen des Aszendenten: leicht zu beeinflussende Fische. Die Konstelation Sonne in Opposition Neptun, siebentes Haus oder Domus matrimonii uxoris, sollte Verwirrungen bringen. Venus in Opposition zu Saturn, der bekanntlich Krankheit an Milz und Leber bringt, den man den sauren Planeten nennt, der im Steinbock herrscht und im Löwen seine Vernichtung feiert, dem Neptun Aale anbietet und den Maulwurf dafür erhält, der Tollkirschen, Zwiebeln und Runkelrüben liebt, der Lava hustet und den Wein säuert; er bewönte mit Venus das achte, das tödliche Haus und liess an Unfall denken, während die Zeugung auf dem Kartoffelacker gewagtestes Glück unter Merkurs Schutz im Haus der Verwandten versprach.“ (Grass, 1993: 23). როგორც ვხედავთ, დისტანციის შემთხვევაში თხრობა შორს რჩება სინამდვილეში წარმოთქმული სიტყვებისაგან და იგი შესაბამისად, ბუნდოვანია.

გრასი „თუნუქის დოლში“ გაურბის ერთფეროვნებასა და სწორხაზოვნებას, რასაც ავტორი რომანში თხრობით პერსპექტივათა სისტემატური მონაცვლეობით აღწევს და რაც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს კიდეც მხატვრულ სახეთა სპეციფიკას.

„აუქტორიალური“ მთხრობელი ოსკარი მკითხველს „მე-მთხრობელ“ ოსკარს („Ich-Erzählender Oskar“) წარუდგენს, რაც მაცერატის დაბადების სცენის აღწერისას ავლენს თავს: „ამ სამყაროს სინათლე ორი სამოცვატიანი ნათურის ფორმით ვიხილე. ამიტომ, დღესაც ბიბლიის ტექსტი - „იყოს ნათელი და იქნა ნათელი“ -ფირმა ოსრამის ყველაზე წარმატებულ რეკლამად მიმაჩნია“ (გრასი, 2012: 44) „Ich erblickte das Licht dieser Welt in Gestalt zweier Sechzig-Watt-Glühbirnen. Noch heute kommt mir deshalb der Bibeltext: „Es werde Lichte und es ward Licht‘ − wie der gelt Webeslogan der Firma Osram vor“ (Grass, 1993; 48).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „თუნუქის დოლში“ გვაქვს პერსონალური თხრობითი სიტუაციებიც, ანუ სიტუაცია, როცა მთხრობელი სამყაროსა და მოვლენებს გმირის თვალით ხედავს, მისი პერსპექტივიდან უყურებს. როგორც მკვლევარი კ. ლინდემანი თავის შრომაში მართებულად აღნიშნავს, გამომდინარე იქიდან, რომ რომანის ძირითადი სტრუქტურული ელემენტები წარმოდგენილი შინაარსის სისტემატური რღვევა და აქედან გამოწვეული დისტანციაა მონათხრობის მიმართ, შესაბამისად ოსკარიც წარმოგვიდგება როგორც მთხრობელი და როგორც ის, ვის შესახებაც გვიამბობს მოქმედი პირი: „Da permanente erzähelerische Brechung der vorgetragenen Inhalte und daraus resultierende Distanz zum Erzählten dominierende Strukturelemente seines Erzählens sind, geschieht auch das auf zweierlei Weise: Oskar begebnet als Erzähler und als erzählte − jeweils dritte − Person innerhalb der Handlung“ (Lindemann, 1993; 13).

მკითხველს ფიქტიური მთხრობელი არაერთგზის ხვდება რომანში როგორც „მე-მთხრობელი“ („Ich-Erzähler“) და მესამე პირში მთხრობელი(„Er-Erzähler“). ბევრია ნაწარმოებში სცენები, სადაც მთხრობელი „მე“ და მთხრობელი „ის“ ერთმანეთს ენაცვლება: „პირადად მე დაწყნარება არ მჭირდებოდა, მანამდეც მშვიდად და გულჩათხრობილი ველოდი მოვლენების განვითარებას. სიმართლე გითხრათ, ოსკარს არც სჭირდებოდა მოვლენების განვითარების ლოდინი, ის ხომ, გართობას არ ცდილობდა, არაფერს ელოდა...“ (გრასი, 2012: 81) „Ich brauchte nicht ruhiger zu werden, da ich zuvor schon still und fast in mich gekehrt auf kommende Dinge gewartet hatte. Um ganz ehrlich zu sein: Oskar hatte es nicht einmal für nötig befunden, auf Kommendes zu warten, er bedurfte ja keiner Zersteuung, wartete also nicht...“ ( Grass. 1993: 88). ის ფაქტი, რომ ერთსა და იმავე წინადადებაში ავტორი ოსკარ მაცერატს საკუთარ თავს ხან პირველ პირში მოახსენინებინებს, ხან მესამე პირში, განსაკუთრებულ ეფექტს სძენს თხრობას და გროტესკიც სწორედ აქ იჩენს თავს მთელი თავისი სიმძაფრით: თითქოს თავად მთხრობელს ვერ გაურკვევია, საკუთარ ისტორიას გვიამბობს ის, თუ ზოგადად წვრილბურჟუაზიული ფენიდან გამოსული ადამიანის სულიერ თუ ფიზიკურ მდგომარეობას ასახავს. ასე გრძელდება რომანის ბოლომდე: „ახლა სიტყვები აღარ დამრჩა, მაგრამ მაინც უნდა მოვიფიქრო, რას გააკეთებს ოსკარი სპეციალური სამკურნალო დაწესებულებიდან თავისი გარდაუვალი გათავისუფლების მერე...“ (გრასი, 2012: 655) „Jetzt habe ich keine Worte mehr, muß aber dennoch überlegen, was Oskar nach seiner unvermeidlichen Entlasstung aus der Heil- und Pflegeanstalz zu tun gedenkt…“ (Grass, 1993: 690).

საყურადღებოა ის მომენტი, რომ ავტორი-მთხრობელი სატირასა და გროტესკს ეფექტურად იყენებს თხრობის პროცესში. ავტორისა და პერსონაჟის თვალსაზრისების ურთიერთშერწყმა და I პირის III პირით ჩანაცვლება რომანში შინაარსობრივად ბევრს არაფერს ცვლის. ავტორის მიერ გამოყენებული „დაუქვემდებარებელი ირიბი ნათქვამი“, შეიძლება ითქვას, შინაგანი მეტყველების გაგრძელებაა.

თუმცა ნაწარმობში თხრობა მეტწილად პირველ პირში მიმდინარეობს, ეს ხელს არ უშლის ავტორს თავისუფლად ჩაანაცვლოს „მე-მთხრობელი“ ოსკარი მთხრობელი ბრუნოთი, ან სულაც მოულოდნელად მესამე პირში თხრობით დაასრულოს წინადადება. ის ფაქტი, რომ საკუთარ ისტორიას მაცერატი ხან პირველ პირში გვიამბობს, ხანაც მოულოდნელად მესამე პირში აგრძელებს თხრობას, ხან კიდევ ბრუნო გვიამბობს მაცერატის ამბებს, თუმცა კი იქვე დასძენს, რომ ოსკარის მონათხრობის საფუძველზე დაყრდნობით საუბრობს, თხრობას განსაკუთრებულ ხასიათს სძენს.

გრასს მთხრობელად ბრუნო მიუნსტერბერგის შემოყვანა თითქოსდა იმისთვის განუზრახავს, რომ ბოლოს და ბოლოს ნათელი მოჰფინოს მაცერატის ნაამბობს. თვით ოსკარი ასე ხსნის ამ ფაქტს რომანში: „მაგრამ, მართლაც რომ ელოდებოდეს ჩემს სიტყვებს, როგორც თხრობის დაწყების ნიშანს, ფიქრებით მაინც თავის გაკვანძულ არსებებთანაა. ის კვანძებს შეკრავს მაშინ, როდესაც ოსკარის დავალება ისევ და ისევ შემდეგი იქნება: ჩემი დახლართული წინა ისტორია მჭერმეტყველურად უნდა გახსნას“ (გრასი, 2012: 462) „Doch, angenommen, er wartet tatsächlich auf mein Wort, auf das Zeichen zum Anfang seiner Nacherzählung – seine Gedanken kreisen um seine Knotengebilde. Bindfäden wird er knüpfen, während Oskars Aufgabe bleibt, meine verworrene Vorgeschichte wortreich zu entwirren“ (Grass, 1993: 490). ასე შემოდის რომანში მთხრობელი ბრუნო, რომელიც მაინც ვერ ჰფენს ნათელს ოსკარის ისტორიას, ეყრდნობა რა მისსავე ნაამბობს და, თანაც განსაკუთრებულ ყურადღებას სწორედ ამ ფაქტზე ამახვილებს, რითაც, ფაქტობრივად, ისიც გვაფრთხილებს, რომ მის მიერ მონათხრობი ამბების ჭეშმარტებაზე პასუხს არ აგებს: „მე, ბრუნო მიუნსტერბერგი, ალტენადან ზაუერლანდში, უცოლშვილო, ვმუშაობ მომვლელად სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების კერძო განყოფილებაში. ბატონი მაცერატი, რომელიც აქ ერთ წელზე მეტია ბინადრობს, ჩემი პაციენტია. არასოდეს გამოდის წყობილებიდან ისე, რომ სხვა მომვლელების დაძახება დამჭირდეს. ცოტა მეტი მოსდის წერა და დოლზე დაკვრა. თავისი გადაღლილი თითების დასვენების მიზნით, დღეს მთხოვა, მის მაგივრად დამეწერა და კვანძებისგან რაღაცეები არ შემექმნა“ (გრასი, 2012: 463) „Ich,Bruno Münsterberg, aus Altena im Sauerland, unverheiratet und kindedrlos, bin Pfleger in der Privatabteilung der hiesigen Heil- und Pflegeanstalt. Herr Matzerath, der hier seit über einem Jahr stationiert ist, ist mein Patient. Ich habe noch andere Patienten, von denen hier nicht die Rede sein kann. Herr Matzerath ist mein harmlosester Patient. Nie gerät er so außer sich, dass ich andere Pfleger rufen müßte. Er schreibt und trommelt etwas zu viel. Um seine überanstrengten Finger schonen zu können, bat er mich heute, für ihn zu schreiben und keine Knotengeburt zu machen.“ (Grass, 1993: 490).

ბრუნოს კვლავ მაცერატი ცვლის, რომელიც შემდეგი სიტყვებით „იბრუნებს კალამს“: „ისე, რომ ჩემი მომვლელის, ბრუნოს მონაყოლს არ ვამოწმებ, მე, ოსკარი, ისევ კალამს ვკიდებ ხელს“ (გრასი, 2012: 473) „Ohne die Nacherzählung meines Pflegers Bruno überprüfen zu wollen, greife ich, Oskar, wieder zur Feder“ (Grass, 993: 501). როგორც ვხედავთ, თავის მხრივ, თვით ოსკარიც არ ამოწმებს ბრუნოს ნაამბობს. ასე სულ უფრო და უფრო საეჭვო ხდება რომანში ყველა მთხრობელი, ყველა სიტყვა.

ცალკე განხილვის საგანი თვით „მე“ მთხრობელის მრავალფეროვანი სახეა. „მე“, რომელიც სინამდვილეში ერთი უნდა იყოს, იშლება თავის თავში და თანაც იმდენად ფუნდამენტურად, რომ თავადვე იძულებული ხდება ხშირად ჰკითხოს საკუთარ თავს, თუ რომელი „მე“ იგულისხმა: „მე ვეთაყვანები. ვინ მე? ოსკარი თუ მე? მე ღვთისმოშიშად, ოსკარი დაბნეულად... მე კეთილგონივრულად, რადგან მეხსიერების გარეშე. ოსკარი კეთილგონივრულად, რადგან მოგონებებით სავსე.“ (გრასი, 2012: 633). ვინ არის ეს მრავალი „მე“, რომელიც გ. გრასის „თუნუქის დოლში“ საუბრობს? ოსკარი, როგორც მთხრობელი და ოსკარი, როგორც განმცდელი, იბრძვიან მთხრობელ „მე“-ში საკუთარი „მეს“ უპირატესობისთვის.

მიმოვიხილოთ რომანში მთხრობელი „მე“-ს და განმცდელი „მე“-ს ურთიერთმიმართება. საკმაოდ ხშირად ისინი ემთხვევიან ერთმანეთს. რომანში არის ისეთი სიტუაციებიც, როცა მთხრობელი „მე“ განსჯის ხოლმე განმცდელ „მე“-ს. ეს ძირითადად მაშინ ხდება, როცა ინტელექტუალურად გაზრდილი ოსკარი სამი წლის ბავშვის როლს თამაშობს. ის ფაქტიც, რომ ნაწარმოებში მთხრობელი „მე“ ხშირად რეტროსპექტრული თხრობისას თავადვე გვევლინება საკუთარი მონათხრობის საგნად, ნარატივის პაროდიულ ეფექტს იწვევს. ამ დროს „მე“ იშლება მთხრობელ და განმცდელ „მედ“. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ „მე“-მთხრობელი თუ „მე“-განმცდელი „თუნუქის დოლის“ ბევრ მონაკვეთში მერყეობს ხან „მე“-ს სახელით, ხანაც „ოსკარისა“. ორი დასახელება, რომელიც ერთსა და იმავე ფიგურას აღნიშნავენ და ამ დასახელებათა ხშირი მონაცვლეობა ერთსა და იმავე წინადადებაში, კიდევ უფრო ამძაფრებს თხრობის პაროდიულ ხასიათს. ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი ამ მონაცვლეობისა მოიძებნება თავში „ფოტოალბომი“. ციტატა რომანიდან: „მე განძს ვინახავ. კალენდრის დღეებიდან შემდგარი საშინელი წლების განმავლობაში ვიცავდი, ვმალავდი და ხელახლა ვაჩენდი, სატვირთო ვაგონში მგზავრობისას გულში მაგრად ვიხუტებდი და როცა მეძინა, ოსკარს თავის განძზე ეძინა - ფოტოალბომზე“ (გრასი, 2012: 47) „Ich hüte einen Schatz, All die schlimmenm nur aus Kalendargarten bestehende Garten bestehender Jahre lang habe ich ihn gehütet, versteckt, wieder hervorgezogen, während der Reise im Güterwagen drückte ich ihn mir wertvoll gegen Brust, und wenn ich schlief, schlief Oska r auf seinen Schatz, dem Fotoalbum.“ (Grass, 2002: 52)

თუკი ნარატოლოგიურ ანალიზს შევაჯამებთ, დავასკვნით, რომ ოსკარის მიერ საკუთარი წარსულის რეტროსპექტული ხედვა არა მხოლოდ მთხრობელ და განმცდელ „მე“-ს დაშორებას იწვევს, არამედ უფრო მეტიც, განმცდელი და მთხრობელი „მე“-ს კიდევ ცალკე სხვადასხვა მიმართულებით გავრცობა ხდება. მთხრობელი „მე“ გრამატიკულად პირველ და მესამე პირად მერყეობს - „მე“ და „ოსკარი“, ისე, რომ გაურკვევლად რჩება, ორივე ერთსა და იმავე პიროვნებას გულისხმობს თუ არა. ხოლო განმცდელ „მე“-ს რაც შეეხება, აქაც ორი მე წარმოიშობა, გვთავაზობს რა სხვადასხვა „მე“ ერთი და იმავე შედეგის სხვადასხვა ვარიანტს.

უნდა დავეთანხმოთ მკვლევარ ბ. შაალს, რომელიც, განიხილავს რა ოსკარს, როგორც მთხრობელს, აღნიშნავს, რომ რადგან „თუნუქის დოლი“ არც ერთ ვერსიას არ ზღუდავს, წარმოიქმნება ტექსტისათვის დამახასიათებელი მულტიპერსპექტიურობა, რომლის გარდამავლობასაც არასანდო მთხრობელამდე და არამყარი თხრობის სტრუქტურამდე მივყავართ, რაც ურთიერთგამომრიცხავ ვერსიებს წარმოშობს და მკითხველისთვის შეუძლებელს ხდის, მონათხრობიდან შეკავშირებული ისტორია ააწყოს: „Da Die Blechtrommel keine der Versionen legitimiert, entsteht die für den Text charakteristische Multiperspektivität, deren Übergänge zu einem unzuverlässigen Erzählen fließend sind. Die zwischen Multiperspektivität und unzuverlässigem Erzählen hin und her schwankende Erzählstruktur kolportiert derart widersprüchliche Versionen, dass es dem Leser vielfach unmöglich ist, aus den erzählten Ereignissen eine ‚verbindliche‘ *historie* zu konstruieren.“ (Schaal, 2006: 129).

ცალკე უნდა განვიხილოთ ის ფაქტი, რომ პირველ და მესამე პირში მთხრობელი ოსკარი თავის თავში გულისხმობს ასევე „ქვემო“ პერსპექტივიდან თხრობას. მიუხედავად მისი გონებრვი „განვითარებისა“, ვიზუალურად ის თავიდანვე ბავშვად რჩება და თითქოს ბავშვის პერსპექტივიდან გვიამბობს ამბებს, რაც, ფაქტობრივად, უნდა ხსნიდეს კიდეც მის ბუნდოვან, გაურკვეველ და არასწორხაზოვან თხრობას: 3 წლის ბავშვისგან ხომ არ არის გასაკვირი საკუთარი თავი ხან პირველ პირში მოიხსენიოს, ხან მესამეში, ხან კიდევ სრულიად გაურკვევლად.

ბავშვის პერსპექტივიდან ამბის თხრობა მნიშვნელოვანი ესთეტიკური კატეგორიაა. ის მწერლებს საშუალებას აძლევს, სხვადასხვა თემები თუ საკითხები უფროსების პერსპექტივისგან სრულიად განსხვავებულად წარმოაჩნონ. ესა თუ ის მოვლენა, ხშირად ბავშვის თვალთახედვით საპირისპირო სახით გამოაშკარავდება. განსხვავება მოზრდილი ადამიანების ტრადიციულ ხედვასა და ბავშვის მიერ დისტანცირებულად და კრიტიკულად აღქმულში, ხშირად მართლაც ძალიან დიდია. ერთ-ერთი მიზეზი ამისა ისაა, რომ ბავშვის ინტერესი არაა მიმართული მოიტყუოს ან შელამაზებულად ასახოს რეალობა, იმდენად, რამდენადაც ის მისთვის სრულიად უინტერესოა. შესაბამისად, ხშირად ბავშვის პერსპექტივიდან სამყარო ნეიტრალურად, ფაქტობრივად ობიექტურად აღიქმება. ბავშვი არ კითხულობს ჟურნალ-გაზეთებს, არ ინტერესდება სხვადასხვა პოლიტიკური პარტიისა თუ ინსტანციის პოზიციით, ის სავსებით აპოლიტიკურია. მისთვის პოლიტიკურ რეალობას, თითქოს არც არანაირი მნიშვნელობა აქვს. შესაბამისად, ბავშვის პერსპექტივიდან თხრობისათვის უცხოა მოვლენათა ყოველგვარი სუბიექტური შეფასება.

გრასიც 3 წლის ოსკარ მაცერატის თვალთახედვიდან აღწერს მოვლენებს, თუმცა ამ კუთხითაც, ფაქტობრივად, პაროდიასა და გროტესკთან გვაქვს საქმე. ოსკარ მაცერატი, ასაკის შესაბამისად, თითქოს თავისუფალი უნდა იყოს ყოველგვარი ზეგავლენისგან, იქნება ეს პოლიტიკური თუ სოციალური, თითქოს ყველაზე ნაივურ, გულუბრყვილო, ყოველგვარი გარეგანი ფაქტორებისაგან თავისუფალ მთხრობელი უნდა გვევლინებოდეს რომანში. სინამდვილეში კი, მკითხველის წინაშე მეორე უკიდურესობა იჩენს თავს: ოსკარის გონებრივი განვითარება უკვე დაბადებისთანავე ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე ზოგიერთი უფროსისა. ასე რომ, პატარა ბავშვი თითქოს ნიღაბია მთელი საზოგადოებისა, წვრილბურჟუაზიული ფენისა, ნიღაბი, რომელსაც თავს აფარებს ყოვლისმცოდნე მთხრობელი.

რისთვის სჭირდება ყოველივე ზემოგანხილული ფაქტორი ავტორს? სადამდე მივყავართ რომანში ნარატივის პაროდიულობას, ავთენტურობის ეჭვქვეშ დაყენებას, ადამიანებისგან დისტანცირებას და „ქვემო“ პერსპექტივიდან თხრობას?

„თუნუქის დოლში“ ისტორია პერსპექტივათა მონაცვლეობით, „ქვემოდან ჭვრეტითაა“ ასახული. გრასი ცდილობს არ გადმოსცეს ისტორიული მოვლენები თანამიმდევრულად, არამედ მოახდინოს მათი აბსურდული ფორმულირება. წინა პლანზე რომანში უმნიშვნელოვანესი ისტორიული ფაქტები არაა წამოწეული, ისინი ნაკლებმნიშვნელოვან ამბებშია ჩამალული, გმირები ადამიანურ მასასთანაა გათანაბრებული და ისტორია თავდაყირაა დაყენებული. სწორედ ასე იჩენს თავს გრასის მიერ სინამდვილის ასახვის განსაკუთრებული მეთოდები.

ცნობილია, რომ პერსონაჟი რომანში ოთხი სახით შეიძლება იყოს წარმოდგენილი: 1. თავის თავის მიერ, 2. სხვა პერსონაჟის მიერ, 3. მთხრობელის მიერ, 4. თავისივე თავის, სხვა პერსონაჟებისა და მთხრობელის მიერ ერთად. გიუნტერ გრასი მეოთხე შემთხვევას იყენებს თავის რომანში, რაც ცხადია თხრობით პესპექტივათა მონაცვლეობას უკავშირდება: ავტორს ძირითად მთხრობელად რომანში ოსკარ მაცერატი შემოჰყავს, რომელიც ამავე დროს მთავარი მოქმედი პერსონაჟიცაა. თუმცა, მთხრობელ და განმცდელ ოსკარს ხშირად ამბის თხრობისას მესამე პირში მთხრობელი ბრუნო მიუნსტერბერგიც ენაცვლება, რომელიც, თითქოს უფრო აკონკრეტებს მაცერატის ისტორიას. სწორედ ამ გზით ახერხებს ავტორი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანული რეალობის ჩვენებას, რაც ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი იყო ნაწარმოების ასეთი პოპულარობისა.

გრასის მიზანია აღწეროს მეორე მსოფლიო ომის შედეგები, მისი გავლენა ადამიანთა ცხოვრებაზე, მათ აზროვნებაზე, პრინციპებზე, წარმოაჩნოს ნაციონალ-სოციალიზმისაგან გადაგვარებული წვრილბურჟუაზიული საზოგადოება და მივიწყებული დანაშაულის შეგრძნება გააღვიძოს ერში.

რომანში წარმოჩენილია ისეთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტები, როგორიცაა ფაშიზმი (ალფრედ მაცერატის ფიგურით გრასი, ფაქტობრივად, ფაშისტური სულისკვეთების რიგით პიროვნებას გვიხატავს), კომუნიზმი (წითელი არმიის დანციგში შემოჭრის სცენა რომანიდან სწორედ კომუნიზმის გამარჯვების სიმბოლოა), ანტისემიტიზმი (სათამაშოებით მოვაჭრე ზიგისმუნდ მარკუსის მკვლელობის სცენით მთელი ანტისემიტური მოძრაობა კალმის ერთი მოსმით აღწერა ავტორმა, რასაც ქვემოთ უფრო ვრცლად აღვწერ), წარსული მოვლენების დანაშაულებრივ შედეგებში გერმანელი ერის მიერ საკუთარი როლის იგნორირება, თავის არიდება და მისი გამიზნული მივიწყება. გრასი „თუნუქის დოლით“ ასახავს ეპოქის სინამდვილეს მთელი თავისი წინააღმდეგობებით თუ აბსურდულობით, ააშკარავებს ეპოქის მანკიერ მხარეებს და არსებულ რეალობას. თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მისი პოზიცია არასოდესაა ცალსახა, მკვეთრად გამოხატული. ნაწარმოების მიხედვით ძნელია განვსაზღვროთ, თუ რომელ იდეოლოგიას თანაუგრძნობს და ემხრობა ავტორი. იგი უარყოფითადაა განწყობილი როგორც გერმანელი ჯარისკაცების მიმართ, ასევე წითელარმიელთა მიმართაც. ნეგატიური შეიძლება ვუწოდოთ მწერლის დამოკიდებულებას ებრაელი და პოლონელი პარტიზანების მიმართაც. თუმცა, გრასი შეფარულად, მაგრამ მაინც აფიქსირებს თავის პოზიციას და ამავდროულად ებრძვის ბრმა ფანატიზმს. მიუხედავად იმისა, რომ გრასი პირდაპირ არ ახმოვანებს საკუთარ შეხედულებებს და არსებული ვითრების თავისეულ შეფასებებს, უნდა ითქვას, რომ მთხრობელი ოსკარს შეშვეობით მეორე მსოფლიო ომი და მისი შედეგები მის მიერ უარყოფითად ფასდება. ამის მაგალითად მინდა მოვიყვანო ერთ-ერთი, თითქოს უმნიშვნელო სცენა რომანიდან, როცა გრასი ოსკარის მეშვეობით თითქოს არაფრით გამორჩეული რიგითი პერსონაჟის - გრეფის ყოველდღიურობის აღწერისას კითხვას სვამს, თუ რამ გაუქრო ერთ დროს გულღია და ხუმარა პიროვნებას ლაპარაკის სურვილი: „რა მოხდა? რამ გაუქრო ლაპარაკის სურვილი ერთ დროს ასე გულღია, ყოველთვის ხუმრობის ხასიათზე მყოფ მებაღესა და ახალგაზრდების მეგობარს, რამ აქცია ასეთ ეულ, უცნაურ და ოდნავ მოუვლელ ხანშიშესულ კაცად? ახალგაზრდები აღარ აკითხავდნენ. ვინც წამოიზარდა, მათ აღარ იცნობდა. მისი სკაუტობის დროინდელი მიმდევრებიდან ომმა ყველა ფრონტზე გაფანტა. თავიდან საველე წერილები მოდიოდა, მერე მხოლოდ ღია ბარათები, და ერთ დღეს გრეფმა ჭორად გაიგო, რომ მისი საყვარელი მოწაფე, ჰორსტ დონათი, ჯერ სკაუტი, მერე ფენლაინფიურერი იუნგფოლკში, ლეიტენანტის წოდებით დონეცკთან დაიღუპა. გრეფმა იმ დღიდან დაიწყო დაბერება, საკუთარი გარეგნობის მიმართ უყურადღებო გახდა, მთლიანად ჩხირკედელაობაში ჩაეფლო...“ (გრასი, 2012: 336) „Was war geschehen? Was machte den einst so offenen, immer zum Scherz breiten Gärtner und Jugendfreund so stumm, was ließ ihn so vereinsamen, zum Sonderling und etwas nachlässig gepflegten älteren Mann werden? Die Jugend kam nicht mehr. Was da heranwuchs, kannte ihn nicht. Seine Gefolgschaft aus der Pfandfinderzeit hatte der Krieg an alle Fronten zerstreut. Feldpostbriefe trafen ein, dann nur noch Feldpostkarten, und eines Tages erhielt Greff über Umwege die Nachricht, dass sein Liebling, Horst Donath, erst Pfandfinder, dann Fähnleienführer beim Jungvolk, als Leutnant am Donez gefallen war. Greff alterte von jenem Tage an, gab wenig auf sein Äußeres, verfiel gänzlich der Bastelei...“ (Grass, 1993: 360). ამ ეპიზოდში მეორე მსოფლიო ომის შედეგები და მისი გავლენა ადამიანზე, თითქოსდა სრულადაა თავმოყრილი.

მივადევნებთ რა თვალს მაცერატს, მის „ხელოვნებას“, მის დამოკიდებულებას გარესამყაროს მიმართ და მის ხასიათს, მეტად საინტერესო დასკვნამდე მივდივართ: ჩვენს თვალწინ დგას ადამიანი, ჯუჯა, თითქოს განუვითარებელი, თუმცა კი, სინამდვილეში, გონებრივად დაბადებიდანვე უკვე კარგად ჩამოყალიბებული არსება, რომელიც სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების კედლებიდან მონათხრობი ამბებით მკითხველის თვალწინ გარკვეულწილად „კლოუნადას“ აწყობს, კარგად ირგებს ინფანტილური პიროვნების, შეშლილის, გიჟის, განუვითარებელი არსების, როლს და ფაქტობრივად ჯამბაზად გვევლინება. ჩემი აზრით, გრასის მიერ წარმოდგენილ მთხრობელში ეს ყველაფერი იყრის თავს და ჰარმონიულად თანაარსებობს.

კონკრეტული ეპოქა რომანში აღწერილია, რა თქმა უნდა, არა ისე, როგორც ამას ისტორიულ რომანებში ვხვდებით, არამედ ხდება სრულიად განსხვავებულად, ტრანსფორმირებულად. გრასთან ტოტალიტარიზმის გამოვლინებები და ომისშემდგომი ისტორია „პატარა ადამიანის“ პოზიციიდანაა ასახული, ანუ ავტორი აჩვენებს ისტორიას „ქვემოდან“. თხრობა აგებულია წვრილბურჟუაზიული ფენიდან გამოსული ოსკარ მაცერატის ფიქტიურ, პირად ისტორიაზე, რომლის ბიოგრაფია ავტორისათვის არა მხოლოდ კონკრეტული დროის ისტორიის ასახვის საშუალებაა, არამედ გერმანული ტოტალიტარიზმის ისტორიის ჩვენების საშუალებაც.

გრასი ცდილობს ასახოს ომის პერიოდის გერმანია და გერმანული (და არა მარტო გერმანული) ცხოვრება, და თან ეს ყველაფერი გვიჩვენოს ჩვეულებრივი ბიურგერის გადმოსახედიდან, აღწეროს ყველაფერი ისე, როგორც დაინახავდა და განიცდიდა ამას უბრალო ბიურგერი, რომელმაც არაფერი იცის დიდი პოლიტიკური მოვლენების შესახებ.

შეიძლება იქვას, რომ ვერც ერთმა სხვა მწერალმა ვერ შეძლო ნაციონალ-სოციალიზმის ისეთი ზუსტი სურათი აესახა წვრილბურჟუაზიული ფენის გადმოსახედიდან, როგორც გიუნტერ გრასმა. ამ კუთხით, ჩემთვის მეტად საინტერესოა მკვლევარ ი. ს. ჩონგის მოსაზრება, რომელიც ფაშიზმის ანალიზისას ნაციონალ-სოციალიზმს ზოგადად ტიპიურ წვრილბურჟუაზიულ ფენომენად განიხილავს და შესაბამისად აღნიშნავს, რომ გრასი წვრილბურჟუაზიული ფენის ოპტიკიდან ნაციონალ-სოციალიზმის „შიშველი“ და ზუსტი სურათის ასახვას ახერხებს: „In Bezug auf die Faschismusanalyse im Roman „Die Blechtrommel“ habe mich hauptsächlich auf die These, dass der Nationalsozialismus ein typischers Kleinbürgertum-Phänomen sei, konzentriert. So ist zwar festzustellen, dass es Grass gelungen ist, durch die Optik der kleinbürgerlichen Welt ein präzises und „nacktes“ Bild des Nationalsozialismus zu zeichnen (Chong, 2002: 121).

ოსკარის მიერ შეშლილთა თავშესაფარში საკუთარი ისტორიის თხრობით მკითხველის თვალწინ სწორედ წვრილბურჟუაზიული საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების ასახვის მეშვეობით გერმანიის დანაშაულებრივი წარსული გადაიშლება. ჩემის აზრით, გრასი ნარატივის პაროდიული ხასიათითა და მოვლენათა გროტესკულად ასახვით, გერმანიის წარსულსა და თანამედროვეობაზე, ფაქტობრივად, ფარსს ქმნის.

როგორ ასახა გრასმა ქვეყანაში არსებული სოციალური თუ პოლიტიკური მდგომარეობა, როგორია კავშირი რომანის გმირის შინაგან სულიერ სამყაროსა და გერმანიის იმ ისტორიულ ვითარებას შორის, რომელშიც ის ხვდება?

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისტორიული რეალიების გრასისეული მხატვრული ინტერპრეტაცია, ანუ ის, თუ როგორ აისახა ეს პროცესები რომანში ოსკარ მაცერატის მიერ მოწყობილი კლოუნადით და ფარსით.

მიუხედავად იმისა, რომ გრასის არც ერთი მკვლევარი არ საუბრობს „თუნუქის დოლში“ ისტორიის ფარსის სახით წარმოჩენის შესახებ, ჩემის აზრით, ამ კუთხით რომანის განხილვას საინტერესო დასკვნამდე მივყავართ.

მკვლევარი გერჰარდ მარკი თავის ნაშრომში „Die Farce“ იძლევა ფარსის, როგორც ცნების, განმარტებას ტერმინის წარმოშობიდან დღემდე. ფარსი, როგორც ცნება, გულისხმობს ცხოვრებისეულ ფაქტებზე, პიროვნებებზე, ან ლიტერატურულ, თუ დრამატულ წარმოდგენებზე პაროდიულ მინიშნებებს, რომელიც ყოველ ზემოხსენებულ ღირებულებასთან მიმართებაში ცინიკურ დისტანციას იჭერს: „Farce meint eine parodistische Bezugnahme auf einen lebenswesentlichen Sachverhalt, eine Person und/oder auf eine literarische bzw. Dramatische Vorlage, die zu den mit diesen verknüpften Werten ebenfalls zynische Distanz wahrt.“ (Mark, 1989: 33). ფარსისთვის დამახასიათებელია გამიზნული ცინიკური ნეგატიურობა, რომელიც, როგორც „გართობის“ საშუალება, ყველა ადამიანურ ფასეულობას ესხმის თავს და ანადგურებს.

მე-18 საუკუნიდან ფარსი უკვე ასახვის მეთოდად იქცა, რომელსაც სხვადასხვა ჟანრებში იყენებდნენ და რომელიც სხვა ასახვის მეთოდებს დიდ კონკურენციასაც კი უწევდა. ფარსი გროტესკის გამოხატვის საუკეთესო ასპარეზია, რომელშიც მთელი სატირული და პაროდიული პოტენციალი ვლინდება. ფარსი მჭიდრო კავშირშია სატირასთანაც. ორივე მათგანი ასახვის ის ინტენციებია, რომლებიც ხშირად დინამიურად გადადიან ერთმანეთში. სწორედ ამიტომაც მივიჩნევ, რომ გრასის მიერ ისტორიის ასახვა „თუნუქის დოლში“ უფრო ფარსის სახეს იღებს, მასთან ხომ სწორედ ამგვარადაა აღწერილი სინამდვილე გროტესკისა და სატირის მხატვრული მეთოდის გამოყენებით.

ბიძგის მიმცემი ჩემთვის იმ მოსაზრების ჩამოყალიბებაში, რომ განვიხილო გრასის მიერ გერმანიის ისტორიის ასახვის ძირითად მეთოდად სწორედ ფარსი, როგორც ლიტერატურული კატეგორია, იყო სწორედ გ. მარკის ის მოსაზრება, რომ ფარსი იმ მოვლენების „დამუშავების“ საშუალებასაც იძლევა, რომლებიც უფრო „წმინდად“ გვევლინება და პაროდიისათვის ღია არაა: „Die Farce bietet sich als Mittel perodistischer Textverarbeitung dann an, wenn eine Vorlage für „heilig“ gilt und nicht zur Parodie freigegeben ist“ (Mark, 1989: 42). „წმინდა“ ამ შემთხვევაში ნიშნავს ხელშეუხებელს, ტაბუდადებულს. „თუნუქის დოლში“ კი გრასმა სწორედ რომ მოხსნა ტაბუ და როგორც ფარსი, ისე წარმოაჩინა ნაციონალ-სოციალისტური გერმანიის სურათი წვრილბურჟუაზიული ფენიდან გამოსული ჯამბაზის, შეშლილის, ინფანტილური პიროვნების - ოსკარის საშუალებით. სწორედ აქ იჩენს თავს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასახვის საშუალება ფარსში: ფიზიკურობის გადაჭარბებულად გამოკვეთა, გაზვიადება და გამოფენა (ისევე, როგორც კარიკატურის შემთხვევაში). ასე რომ, შესაძლებელია, ფარსი დრამატული კარიკატურის ფორმითაც გამოვლინდეს. ფარსის შემთხვევაში ხდება რეალური ცოცხალი სამყაროდან მცირე ელემენტების აღება და მისი ინტეგრირება თამაშის პროცესში. გაზვიადება გამოყენებულია კრიტიკული ზემოქმედებისავის: „Die Farce sucht Realitätspartikel aus der Lebenswelt herauszulösen und in ihren Spielkontext zu integrieren. Sie benützt die Übertreibung dazu, unsere Wirklichkeits- und Spinnprämissen zu untergraben, die von der Karikaturmgewahrt werden müssen, soll sie ihre kritische Wirkung erziehlen“(Mark, 1989: 43). ეს ყოველივე უცხო არაა „თუნუქის დოლისათვის“. მაცერატის მიერ მოწყობილი თუ მოთხრობილი „კლოუნადის“ საშუალებით მკითხველის თვალწინ გადაიშლება უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მოვლენები (ფაშიზმი, მეორე მსოფლიო ომი, ანტისემიტიზმი და სხვა), როგორც ფარსი.

როგორც ვხედავთ, მთავარი მოქმედი პერსონაჟი, ოსკარ მაცერატი, სწორედ კარიკატურაა ადამიანისა, რომელსაც ადამიანად მოვლინება საერთოდაც არ სურდა, თუმცა ვეღარაფერი გააწყო და დაიბადა. სამაგიეროდ იქცა კარიკატურად, რომელიც მხოლოდ 101 სანტიმეტრი სიმაღლისაა, არ ლაპარაკობს, არ იქცევა ადამიანივით, უარყოფს ყოველგვარ ადამიანურ ნორმებს, ქცევებს და დისტანცირდება არა მარტო თავისი ადამიანური ყოფისგან, არამედ ყველა ადამიანისაგან.

მაცერატი კარიკატურული ფიგურაა. გრასი გაზვიადებულად აღწერს სწორედ მის გარეგნობას, სიმაღლეს, ბავშვურ იერს, რომელშიც ბავშვი არ ცხოვრობს, რომლის სექსუალური ცხოვრების აღწერა და ბავშვის გარეგნობა ერთმანეთთან სრულიად შეუსაბამოა. სწორედ ეს განსაზღვრავს გრასის მიზანს, გამოიწვიოს მკითხველში მძიმე ემოციები: „ჩემი პაციენტი ერთი მეტრისა და ოცდაერთი სანტიმეტრის სიმაღლისაა. თავი, ნორმალური სიმაღლის მქონე ადამიანისთვისაც კი დიდი რომ იქნებოდა, მხრებს შორის თითქმის არარსებულ კისერზე აზის, მკერდი და კუზიანი ზურგი გამობერილი აქვს. ძლიერად მოციმციმე, ჭკვიანურად მოძრავი, ხანდახან მეოცნებესავით გაფართოებული ცისფერი თვალებით იყურება“ (გრასი, 2012: 472) „Mein Patient mißt einen Meter und einundzwanzig Zentimeter. Er trägt seinen Kopf, der selbst für normal gewachsene Personen zu groß wäre, zwischen den Schultern auf nahezu verkümmertem Hals, Brustkorb und der als Buckel zu bezeichnende Rücken treten hervor. Er blickt as starkleuchtenden, klug beweglichen, manchmal schwärmerisch geweiteten blauen Augen“ (Grass, 1993: 501).

ასე გროტესკულად წარმოგვიდგენს გიუნტერ გრასი რომანის მთავარ პერსონაჟს და ამით მკითხველში განსაკუთრებით მძაფრ შეგრძნებებს იწვევს. ავტორს მიზნად დაუსახავს გროტესკული ინფანტილური პერსონაჟის მიერ პაროდიული თხრობის მანერით მონათხრობი საკუთარი თავგადასავლის საშუალებით თავისი თანამედროვე ეპოქის პაროდიული სურათი დაუხატოს მკითხველს.

მაცერატი შეშლილია, რომელიც დოლზე აბრახუნებს, ის მასხარაა, რომელიც თავშესაფარს „ხელოვნებაში“ ეძებს, როგორც ჭეშმარიტი ჯამბაზი მძიმე „კლოუნადას“ აწყობს და ისეთ დარტყმას ახდენს ამ ყველაფრით საკუთარი ისტორიის თხრობისას მკითხველზე, რომ შეუძლებელია უფრო მეტი სიმძაფრით აღიქვა რომანში ტრანსფორმირებული რეალობა.

როგორც ვხედავთ, ოსკარის ფიგურა განსაკუთრებულად მრავალფეროვანია. შეუძლებელია ცალსახად მივაკუთვნოთ ის რომანის გმირთა რომელიმე კონკრეტულ კატეგორიას, განვიხილოთ ის ტრადიციულ მთხრობელად, პიკაროდ, უბრალოდ წვრილბურჟუაზიული ფენიდან გამოსულ მთხრობელ, ან განმცდელ „მედ“, საზოგადოებიდან განდგომილად (ე.წ. „Außenseiter“). მიმაჩნია, რომ ეს ყველაფერი არ მოიცავს თავის თავში იმ ფუნდამენტურ ელემენტს, რაც ამ პერსონაჟის ძირითადი მახასიათებელია. ესაა გროტესკი. გროტესკული, სატირული და პაროდიული კომპონენტების კომბინაცია, რომელიც ოსკარის შეშლილი არსებისათვისაა დამახასიათებელი, ამაღლებს მისი ფიგურის პოტენციალს. იწყებს რა საკუთარი ამბის თხრობას შეშლილთა თავშესაფრიდან, სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების კედლებიდან, მაცერატი მართლაც ჭეშმარიტ შეშლილად გვევლინება, რომლის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, თხრობის მანერა, სამყაროსგან დისტანცირების სხვადასხვა „მეთოდები“, ადამიანური არსებობის უარყოფა, დოლზე პერმანენტული ბრახუნი თუ სიბრაზისგან ყურისწამღები კივილით მინების მსხვრევა, თანაც საკუთარი თავის „ხელოვანად“ წარმოჩენა, უდაოდ ამტკიცებს ამ მოსაზრებას.

თუ ლიტერატურის ისტორიაში შეშლილის, გიჟის ფიგურას დავძებნით, ძნელია ვთქვათ, თუ რომელ კულტურულ-ისტორიულ და ლიტერატურულ დიმენსიებზე მიგვითითებს ეს ცნება. ამის მიზეზია ის, რომ შეშლილის, ჯამბაზის ფიგურა ზოგადად „ფასტნახტთან“, „ფაშინგთან“, კარნავალთან ასოცირდება და განსაკუთრებულ ჰაბიტუსს უკავშირდება. ვირისყურებიანი კუდი და მოკლე კაბა ფერადი კოპლებით, ხელში სხვადასხვა ატრიბუტით, ზანზალაკით, ჯამბაზის ჯოხით, ხის ხმლით, სარკით თუ მუსიკალური ინსტრუმენტით: „Eine Kappe mit Eselsohren und ein kurzes Kleid mit bunten Flecken, mit Glöckchen … und in den Händen hält er verschiedene Attribute: eine Marotte, Keule oder Schweinblase, einen Spiegel, eine Pritsche oder ein Holzschwert, ein Musikinstrument(Mezger, 1984: 3) - ასე ახასიათებს ცნობილი გერმანელი გერმანისტი ვერნერ მეცგერი თავის შრომაში „Elf Beiträge zur Narrenidee“ შეშლილის ფიგურას ხელოვნებაში. სწორედ ამგვარი ასოციაციებით და სურათებით იქმნება შეშლილის ფიგურის შესახებ წარმოდგენები.

შეშლილი ერთ-ერთი უძველესი ლიტერატურული ფიგურაა. ხანგრძლივი და კომპლექსური ეტიმოლოგიური, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური და ლიტერატურულ-ისტორიული წარსული იწვევს მისი მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას. იგი თავის თავში სხვადასხვა გამოვლინებებს მოიცავს, რომლებიც ისეთ ლიტერატურულ ტიპებში ვლინდება, როგორიცაა თუნდაც პიკარო, ჯამბაზი, გარიყული, სხვაგვარი თვისებების მქონე პიროვნება, ე. წ. „Sonderling“.

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ლიტერატურაში, შეშლილის ფიგურა განსაკუთრებულად გავრცელებულია, რაც, უმეტესწილად, მწერლის მიერ რეალობისადმი კრიტიკულ-სატირული დამოკიდებულების მაჩვენებლად გამოიყენება. შესაბამისად, ეს ფიგურები კონკრეტული ავტორის ცნობიერებასა და განწყობას გამოხატავენ. მწერლებს ხშირად აკრიტიკებენ გამოყენებული პოლიტიკური თუ ეკონომიკური ხასიათის ჟარგონების გამო. შეშლილის ფიგურები კი სწორედ იმას ემსახურება, მწერალმა საკუთარი მოსაზრება ყოველგვარი ლიტერატურული დოგმებისა და მოთხოვნების დაკმაყოფილების გარეშე, ზუსტად, ან თუნდაც „ჟარგონულად“ გადმოსცეს. ასე უფრო ეფექტურად მიაქვს მას სათქმელი მკითხველამდე, ისე, რომ თავს არიდებს კრიტიკას და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ეკლესიური თუ პოლიტიკური აპარატის თავდასხმას.

მ. ბახტინი თავის შრომაში „Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans“ განიხილავს რა შეშლილის ფიგურის ფუნქციას ლიტერატურაში, აღნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში ორგვარ ტრანსფორმაციაზე შეიძლება ვისაუბროთ. პირველი ტრანსფორმაცია იმაში მდგომარეობს, რომ ფიგურები პირდაპირაა შეყვანილი რომანის ეპიკურ სამყაროში. ამ შემთხვევაში, დასაშვებია მათგან ლანძღვა, კრიტიკა. მათი ფუნქცია სხვა ადამიანების მიბაძვა, პაროდიულად საუბარი და კონკრეტული უხერხული აზრების გამოხატვაა. ამ სამყაროში შემოყვანილი შეშლილის ფიგურა ხშირად ავტორის პოზიციას გამოხატავს და მისი აზრების განსხეულებად გვევლინება შეშლილის მეორენაირ ტრანსფორმაციასთან გვაქვს საქმე, როცა თვით ავტორი ირგებს შეშლილის ნიღაბს და აღწერილი სამყაროს მიმართ საკუთარ უარყოფით დამოკიდებულებას მისი თვალთახედვიდან გადმოსცემს (Bachtin, 1986: 351-352).

შეშლილი საზოგადოებაში თითქოსდა არაადამიანურის განსხეულებას ახდენს, რომელსაც არ გააჩნია სირცხვილის გრძნობა და არც არანაირი ტაბუ არსებობს მისთვის. იმ ადამიანების საწინააღმდეგოდ, რომლებიც გაბატონებულ კონვენციებსა და ტაბუსთან არიან მიჯაჭვულნი, ის ბევრად უფრო თავისუფლად გამოხატავს შინაგან ემოციებს და არც ცდილობს მათ გაკონტროლებას. შეშლილის ეს „თავისუფლება“ აძლევს მას შესაძლებლობას, თამამად გააკრიტიკოს საზოგადოება. ესაა ფიგურა, რომელიც განმარტოვდება, ირგებს განდეგილის როლს, რათა საზოგადოებისგან დისტანცია დაიჭიროს და თანაც გააკრიტიკოს იმის იმედად, რომ მასზედ რამე გავლენა მოახდინოს. შეშლილი დაკავებულია ადამიანების პაროდირებითა და დასცინის გაბატონებულ ტრადიციებსა და გარესამყაროს წესრიგს, ადამინურ ქცევებსაც, რითაც მიზნად დაუსახავს ამ ყველაფრის სატირულად ასახვა და გაკრიტიკება.

საინტერესოდ ახასიათებს შეშლილის როლს ლიტერატურაში მკვლევარი დ. პრუს-პლავსკა, რომელიც აღნიშნავს, რომ მისი დამანგრეველი შესაძლებლობები საშუალებას აძლევს მას წესრიგი დაარღვიოს, წესებს, ტრადიციებს, წმინდა ჩვეულებებს და რიტუალებს დასცინოს და საზოგადოებაში გაბატონებული ნორმები და ღირებულებები კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენოს: „Das zerstörerische Vermögen des Narren ermöglicht es, ihn als einen Ordnungsstörer zu bezeichnen. Es kommt ihm die Aufgabe der Nachahmung und Verspottung der herrschenden Ordnung, der Traditionen, heiliger Bräuche und Ritualen zu. Der Narr stellt geltende Normen, Gesetze, Werte einer Gesellschaft durch Narrentum in Frage“ (Pruss-Plawska, 2005: 21).

საბოლოო ჯამში, შეშლილი გროტესკული ფიგურაა, რომელიც თავის თავში ისეთ წინააღმდეგობრივ მომენტებს აერთიანებს, როგორიცაა სინამდვილე და სიცრუე, სიბრძნე და სისულელე. წინააღმდეგობრიობა, რაც მისი, როგორც შეშლილის, ძირითადი მახასიათებელი ნიშანია, ხაზს უსვამს მისი არსებობის ამბივალენტობას.

ლიტერატურაში შეშლილის მონათესავე ფიგურად ჯამბაზი, „კლოუნი“ გამოიყენება. როგორც პრუს-პლავსკა აღნიშნავს, სწორედ „კლოუნია“ მთავარი სახესხვაობა შეშლილური არსებობისა: „Der erste Haupttyp närrischen Geblüts ist der Clown“ (Prus-Plawska, 2005: 34).

ჯამბაზი ცხოვრებიდან აყვანილი პერსონაჟების კონტრასტია. ის უპირველეს ყოვლისა, ცირკის კომიკოსია, ცირკისა თუ სცენის იმ ფიგურების საწინააღმდეგო სახე, რომლებიც სცენაზე მთელი თავისი სრულყოფილებით წარმოჩინდებიან. ის არის არასრულფასოვნების ვირტუოზი, ადამიანისა და ხელოვანის დაცემულობის უმაღლესი გამოხატულება.

მიზეზი იმისა, რომ ჯამბაზის გროტესკული ხელოვნება თანამედროვე სამყაროს ადამიანებს ასე გვხვდება გულზე და კომიკურ-ტრაგიკულ სულის შეძვრას იწვევს, ისაა, რომ ჩვენ ჩვენს თავში ჯამბაზის გარკვეულ სახესხვაობას ვპოულობთ, მასთან მსგავსებას ვგრძნობთ, მასთან ვაიგივებთ თავს.

ჯამბაზი ცხოვრობს მატერიის სამყაროში, უხეში, ჯიუტი, ბოროტი მატერიის სამყაროში, რომელსაც ის ყოველი ფეხი ნაბიჯზე ეჩეხება და ყველა მხრიდან ესაზღვრება მას. ამ მატერიის სამყაროს იქით ჯამბაზისთვის არაა სულის სამყარო, საგნებს მიღმა არაა საგნების იდეა, რის გამოც ის ყოველ ჯერზე იგივე დარტყმას ღებულობს, იგივე შეცდომას უშვებს.

ჯამბაზისათვის დამახასიათებელია ასევე ის, რომ მას ენასთან აღარ აქვს კავშირი, „კლოუნი“ საერთოდ აღარ ლაპარაკობს, ან მხოლოდ ძალიან საჭირო სიტყვებს თუ წარმოთქვამს იშვიათად, რაც მას, თუ უფრო პუბლიკას, მხოლოდ საგნობრივ ინფორმაციას აწვდის. ჯამბაზი არასდროს არ საუბრობს სულიერ თემებზე ადამიანებთან. ჯამბაზის დისტანციაც სიმბოლურია.

ჯამბაზის როლისა და ფუნქციის მიმოხილვისას მწერალი, პუბლიცისტი და ესეისტი ფ. იუზინგერი თავის ესეში „Die geistige Figur des Clown in unserer Zeit“ აღნიშნავს, რომ მისი სამყარო წინააღმდეგობებით სავსე, პარადოქსული სამყაროა და მიუხედავად იმისა, რომ ის წესრიგის, სიყვარულის და იდეის გარეთ ცხოვრობს, ის მაინც ადამიანია, მისი კომიკური სურათია, რომელიც სამყაროსთან კავშირის გარეშე არსებობს. ის თანამედროვე ადამიანია, რომელიც, როგორც ჯამბაზი, საკუთარ თავს დასცინის ან დასტირის: „Die Welt des Clowns ist die Welt der Widersprüche, des Paradoxen. Ist darum der Clown überhaupt noch ein Mensch, da er so gänzlich außerhalb der Ordnung, der Liebe, der Idee lebt? Ja, er ist es. Er ist das kommische Zerbild des Menschen, der ohne Weltverbundenheit existiert, also des modernen Menschen, der in dem Clown sich selbst belacht und auch manchmal beweint (Usinger, 1964: 11)

არის თუ არა ოსკარ მაცერატი ჯამბაზი?

მივადევნებთ რა თვალყურს ოსკარს, მის დამოკიდებულებას გარესამყაროსადმი, მის ქცევებს, მიმაჩნია, რომ მისი როგორც ჯამბაზის ფიგურის ინტერპრეტაცია მართებულია. ჩემი აზრით, ოსკარ მაცერატი, ეს შეშლილი ინფანტილური პერსონაჟი, სწორედ ჯამბაზის ნიღაბს ირგებს და ასე აგრძელებს დოლზე ბრახუნით საკუთარის ისტორიის თხრობას. მას, როგორც ჯამბაზს თითქოს ბევრი არაფერი მოეკითხება, მთავარია თავისი განუყრელი ატრიბუტი მუდამ თან ჰქონდეს და უსიტყვოდ, თავის ჭკუაზე, ყოველგვარი ადამიანური ნორმების და წესების გარეშე იარსებოს, და თანაც, საკუთარი სურვილისამებრ, საზოგადოებრივი ცხოვრებისგან დისტანცირებულად. ამ კუთხით, ფაქტობრივად, მსგავს შეფასებას აკეთებს ასევე მკვლევარი პ. ორგარდიც, მიმოიხილავს რა ოსკარის ისტორიას, როგორც მხიარული და საშინელი, კომიკური და სულისშემძვრელი, სასაცილო და ტრაგიკული სცენების სინთეზს: „Oskars Geschichte ist eine Schatzkiste aus lustigen und entsetzlichen, komischen und rührenden, tragischen und lächerlichen Epizoden“( Ohrgard, 2002; 40).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე მივიჩნევ, რომ მართებულია განვიხილოთ რომანში წარმოჩენილი ისტორიული მოვლენები როგორც ფარსი, რადგან შეშლილის, ჯამბაზის პერსპექტივიდან აღწერილი კონკრეტული ისტორიული ფაქტები, ლოგიკურია იძენდეს შესაბამის ხასიათს და ელემენტებს. გრასის მიზანიც სწორედ ეს იყო: ჯერ კიდევ უთქმელი, თუ მივიწყებული, გერმანელების მიერ შეგნებულად გაუზრებელი საკუთარი დანაშაულის შეგრძნება ისე გაეღვიძებინა მკითხველში, რომ რაც შეიძლება მეტი ეფექტი, მძლავრი განცდები გამოეწვია და ტრაგიკული ეპოქის ნამდვილი შედეგები თამამად გადაეშალა მის თვალწინ, აესახა ისტორია, როგორც ფარსი, როგორც კლოუნის თვალთახედვით დანახული რეალობა, რომელიც თითქოს სულაც გაუაზრებლად ასახავს ამ ყოველივეს.

პაროდიული თხრობის მანერით, ავთენტურობის ეჭვქვეშ დაყენებით, დოლზე პერმანენტული ბრახუნით, თუ ყურისწამღები კივილით მინების მსხვრევის უნარით ჩვენს თვალწინ წარმოდგება ოსკარ მაცერატი, 3 წლის საზოგადოებისგან განმდგარი არსება, ჯამბაზი, შეშლილი, რომელიც საკუთარ ამბავს გვიამბობს და თავის თავს „ხელოვანსაც“ კი უწოდებს. ის მძიმე „კლოუნადას“ აწყობს საკუთარი ისტორიის თხრობით და ყველა ზემოხსენებული მეთოდის საშუალებით მკითხველის თვალწინ მსოფლიო მნიშვნელობის ფაქტებსა და მოვლენებს, როგორც ფარსს, ისე წარმოადგენს.

მოქმედება მიმდინარეობს 1899 - 1955 წლებში. რომანი, ფაქტობრივად, ხუთ ათწლეულს მოიცავს. პირველი მსოფლიო ომის და ვაიმარის რესპუბლიკის ამბების შესახებ თხრობა მიმდინარეობს ნაციონალ-სოციალიზმისა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ფორმირების პერიოდში.

რომანში ასახულ ხუთ ათწლეულში ცენტრალურ მოვლენად მეორე მსოფლიო ომია მოქცეული. ავტორის მიზანია აჩვენოს, თუ როგორ მდგომარეობაშია საზოგადოება ომამდე, რა თქმა უნდა, ომის დროს და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, გადმოსცეს, თუ რა კვალს ტოვებს მეორე მსოფლიო ომი, უფრო სწორად კი ნაციონალ-სოციალიზმი საზოგადოებაზე. გრასის მიზანია გვიჩვენოს, რამდენად გააზრებულია იმ პერიოდის საზოგადოების ქმედებები და ვის მიუძღვის სინამდვილეში ბრალი ყოველივეში. ამ ყველაფრის შესახებ, რა თქმა უნდა, პირდაპირი თხრობა და განხილვა არ მიმდინარეობს რომანში. აქ საოცარი მხატვრული ტრანსფორმაციითაა ასახული მნიშვნელოვანი თარიღები ისე, რომ მკითხველის მიერ შესაბამისი დასკვნების გამოტანა ავტომატურად უნდა მოხდეს.

დავიწყოთ თავიდან: შეშლილთა თავშესაფარში „დაბინავებული“ ოსკარ მაცერატი, „ხელოვანი“, რომელიც თავად წერს „რომანს“ ცარიელ, „უმანკო“ ფურცლებზე, ამბის თხრობას შორიდან იწყებს და რომანის გმირად ჯერ ბაბუამისი, იოზეფ კოლიაჩეკი შემოჰყავს, რომელიც კაშუბია და კარტოფილის მინდვრებში ერთხელაც ოსკარის ბებიის კაბებს „შეაფარებს თავს“. ასე იბადება კაშუბური წარმოშობის აგნესი, ოსკარის დედა, რომელიც ცოლად გერმანელ ალფრედ მაცერატს მიჰყვება და საკუთარი ბიძაშვილი, პოლონელი იან ბრონსკი უყვარს. სწორედ ამგვარად იყრიან თავს რომანის პირველსავე თავებში კაშუბურ-გერმანულ-პოლონური წარმოშობის ადამიანები, რაც, გარკვეულწილად, უკვე ქმნის მოლოდინს მოსალოდნელი თემატიკის შესახებ.

გიუნტერ გრასი თვითმყოფადი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკით, გვიხატავს წვრილბურჟუაზიულ სამყაროს, მის ყოველდღიურობას ამავე ფენიდან გამოსული მთავარი მთხრობელის მიერ. აქ ერთმანეთს ერწყმის ავთენტური რეალობა და რეგიონალურ-ისტორიული კოლორიტი, ინდივიდუალური პლასტიკა და საზოგადოებრივი ატმოსფერო.

ნაწარმოებში მოქმედების მთავარი ადგილი ქალაქი დანციგია, გერმანიასა და პოლონეთის საზღვარზე მდებარე „თავისუფალი ქალაქი“ (Freistaat), მოქმედი პერსონაჟები კი, ფაქტობრივად, რეალური ცხოვრებიდან აყვანილი პიროვნებები. შესაბამისად, ისტორია გრასთან იშლება ძირითადად სწორედ აქ, მცირებურჟუაზიულ ფენაში.

„თუნუქის დოლი“ არის ჰიტლერის რეჟიმისა და ნაციონალ-სოციალისტური დროის აღწერა. ნაციონალ-სოციალისტური გამოვლინებები უკავშირდება მოქმედ პირთა გამოცდილებებს, ყველაფერი დანციგის წვრილბურჟუაზიული ფენის თვალთახედვიდანაა აღწერილი (კოლონიალური-, ბოსტნეულის - და სათამაშოების მაღაზიის გამმყიდვლები, მცხობელები, მუსიკოსები და ფოსტის თანამშრომლები).

იმდენად, რამდენადაც გრასი თავადვე იმ ეპოქის შვილია, რისი აღწერაც დაესახა მიზნად, განსაკუთრებით ეფექტურია მის მიერ რომანში საკუთარი ცხოვრებიდან აღებული ელემენტების, კონკრეტული ადგილებისა თუ რეალური პიროვნებების შემოყვანა, რაც განსაკუთრებულ ფონს ქმნის კონკრეტული ისტორიული თარიღების და მოვლენების მთელი სიმძლავრით ასახვისათვის.

„თუნუქის დოლში“, როგორც ნაშრომის პირველ თავში უკვე აღვნიშნეთ, მართლაც დიდი რაოდენობითაა ავტობიოგრაფიული ელემენტები. გრასის მიერ შექმნილი პერსონაჟი - ოსკარ მაცერატი ცხოვრობს დანციგში იმავე ქუჩაზე, სადაც თვით ავტორი. გრასის მიერ ოსკარის საცხოვრებელი ადგილის აღწერა ზუსტად ემთხვევა ლაბესვეგ 13-ის ქუჩაზე მდებარე გრასის სახლს. რომანში ზუსტადაა გადმოტანილი სახლში ოთახების განლაგება, ფერები და კოლონიალური მაღაზიის აღწერილობაც. თითქმის ზუსტად ემთხვევა ასევე რომანის სხვა პერსონაჟთა სახელებიც ლაბესვეგის 13-ის მცხოვრებთა სახელებს.

ეს ყველაფერი გრასს სწორედ ისტორიის მნიშვნელოვანი ეპიზოდების თუ შედეგების გადმოცემაში ეხმარება. ხატავს რა რეალურ ფონს, ნამდვილ ქუჩებს, ნამდვილ სახლს, ნამდვილ ადამიანებს, წვრილბურჟუაზიული ფენის ყოველდღიურობას, ავტორი ნათლად აღვიძებს მკითხველში წარსულის და თანადროულობის რეალურ სურათს.

როგორც ვხედავთ, გრასთან ისტორია იშლება ამ ცნების არა ტრადიციული გაგებით, არამედ სულ სხვაგვარად: ტრანსფორმირებულ წვრილმანებში, მოძრაობაში, მოქმედებაში. ისტორია წარმოდგენილია კონკრეტული ადამიანებით, ანუ იგი, გარკვეულწილად, განპიროვნებულია.

ოსკარის მცდელობა, სულაც არ დაიბადოს, რომელიც უშედეგოდ მთავრდება, იცვლება მისი გადაწყვეტილებით, აიღოს თუნუქის დოლი და შეწყვიტოს ზრდის პროცესი, დარჩეს ბავშვად თუ ჯუჯად, მოირგოს შეშლილის ნიღაბი და მეტი დაძაბულობისთვის თუ გაურკვევლობის შეგრძნების გამძაფრებისთვის საკუთარი ისტორია ხან პირველ, ხან მესამე პირში გვიამბოს, გადახლართული მსოფლიო მნიშვნელობის ისტორიულ ფაქტებთან. გერმანიის ისტორიას, უახლეს წარსულს თუ თანადროულობას გრასი აღწერს როგორც ფარსს, როგორც „უჭკუო“ მასხარას თვალით დანახულ ისტორიას, ეს მასხარა ხომ არა მხოლოდ მთხრობელი, არამედ მოქმედი პირიცაა თავისსავე მონათხრობ ამბებში. ისტორია რომანში წარმოჩენილია როგორც რაღაც უცნაური, თითქოს არასერიოზული გმირის მიერ შესრულებული სცენები ცხოვრებიდან, თითქოს შეშლილი, არასანდო მთხრობელის თვალით დანახული გერმანული, ფაშისტური, ანტისემიტური სინამდვილე.

ისტორია, როგორც ფარსი, პოლონეთს ფოსტაზე თავდასხმის აღწერისას აღწევს კულმინაციას. ოსკარ მაცერატი, ფაქტობრივად, გვიამბობს მეორე მსოფლიო ომის დაწყების შესახებ, თუმცა ისე, თითქოს აღწერს რიგით დღეს, როდესაც მას ახალი თუნუქის დოლის მოპოვებაში პოლონელებზე თავდასხმა უშლის ხელს. ეს უმნიშვნელოვანესი ისტორიული ფაქტი აღწერილია ოსკარის თვალთახედვიდან. მისი შეშლილობაც, თავის მხრივ, სწორედ ამ ამბების თხრობისას აღწევს კულმინაციას. ის გვიამბობს ფოსტის დაბომბვის ამბავს, თუ როგორ იხოცებიან პოლონელი თანამშრომლები, როგორ ვარდება პანიკაში იან ბრონსკი, როგორ დაათრევენ ოთახიდან ოთახში დაჭრილებს, ის კი, ოსკარ მაცერატი, მხოლოდ ახალი თუნუქის დოლისკენ მიიწევს და ხან იანს, ხან კი სხვა შეიარაღებულ პირებს დოლის მოპოვებაში დახმარებას სთხოვს. ოსკარი გვიამბობს, თუ როგორ ვერ ეხმარება მას სასურველი თუნუქის დოლის მოპოვებაში ომში „გართული“ ხალხი: „იან ბრონსკი შიშს შეეპყრო. მისი ღნავილისათვის ყურადღება არც კი მიმიქცევია, ნაჩალნიკის ევაკუირებული შვილის თუნუქის დოლზე მივუთითე და გასაგები მოძრაობებით მივანიშნე: სრული სიფრთხილის დაცვითა და საბავშვო ოთახის იმ კუთხის გავლით, სადამდეც ტყვია ვერ აღწევდა, თაროსთან უნდა მისულიყო და თუნუქი ჩამოეღო. ბიძიას ჩემი არ ესმოდა.“ (გრასი, 2012: 246) „Jan Bronski hatte Angst. Ich ignorierte sein Geflenne, wies auf die Blechtrommel des evakuierten Naczalnikschen Sohnes und forderte Jan mit deutlichen Bewegungen auf, bei aller Vorsicht und den toten Winkel des Kinderzimmers nutzend, sich an das Gestell heranzumachen, mir das Blech herunterzulangen. Mein Onkel verstand micht nicht.“ (Grass, 1993: 263)

სხვა არაფერია, თუ არა შეშლილის მიერ აღწერილი ფარსი, როცა მაცერატი ომის დაწყების ძირითად „იმპულსადაც“ საკუთარ დოლს ასახელებს: „თანდათანობით ასეთი აზრი დამეუფლა: პოლონეთი აქ არაფერ შუაშია, საქმე ჩემს დაჭყლეტილ თუნუქშია. იანმა ფოსტაში იმიტომ შემომიტყუა, რომ დამატებითი ნაპერწკალი მიმეწოდებინა იმ მოხელეთათვის, რომელთაც სიტყვა „პოლონეთი“ საბრძოლველად არ ჰყოფნიდათ. ღამით, გორგოლაჭებიან კალათაში მეძინა, თანაც კოტრიალისა და სიზმრების გარეშე, საგუშაგოზე მდგარი ფოსტის მოხელეები პაროლივით ჩასჩურჩულებდნენ ერთმანეთს: ბავშვის მომაკვდავმა დოლმა თავშესაფარი ნახა ჩვენთან. ჩვენ ხომ პოლონელები ვართ, უნდა დავიცვათ, მით უმეტეს, რომ ინგლისმა და საფრანგეთმა გარანტიები მოგვცეს“ (გრასი, 2012: 243) „Langsam setzte sich in mir der Gedanke fest: Es geht gar nicht um Polen, es geht um mein verborgenes Blech. Jan hatte mich in die Post gelockt, um den Beamten, denen Polen als Fanal nicht ausreichte,, ein zündendes Feldzeichen zu bringen. Nachts, während ich in dem rollbaren Briefkorb schlief, doch weder rollte noch träumte, hatten es sich die wachenden Postbeamten wie eine Parole zugeflüstert: Eine sterbende Kindertrommel hat bei uns Zuflucht gesucht. Wir sind Polen, wir müssen Sie schützen, zumal England und Frankreich einen Garantievertrag mit uns abgeschlossen haben.“ (Grass, 1993: 260).

სწორედ ამგვარად, სატირის, თუ გროტესკის, ფარსის საშუალებით, თანაც „ახლოდან ჭვრეტით“ ახერხებს გრასი მკითხველისათვის მისაწვდომად აღწეროს ყველაფერი, რაც ჰიტლერის რეჟიმმა გამოიწვია. კიდევ მრავალი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ რომანიდან (რასაც ქვემოთ უფრო ვრცლად გავშლით): სათამაშოების ოსტატის მარკუსის მკვლელობა ე.წ. „ბროლის ღამეს“ (Reichskristalnacht), როზვიტას სიკვდილი ერთ-ერთი თავდასხმის დროს, მაცერატის სავარაუდო მამის ალფრედის მკვლელობა მისივე კუთვნილი პარტიული ნიშნით, რაც გერმანიის ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის დასასრულის სიმბოლოდაც გვევლინება.

როგორც ვხედავთ, გერმანიის პოლიტიკური და ისტორიული გარდატეხის მომენტები პარალელურადაა ნაჩვენები რომანში (თუმცა, მართალია, არც თუ ირონიის გარეშე). მაცერატის დოლი იმ დროით მონაკვეთზე მიუთითებს, რომელიც აღსავსე იყო აგრესიულობით და მილიტარისტული დისციპლინით. აქედან გამომდინარე, „თუნუქის დოლი“, გარკვეულწილად, პოლიტიკური წიგნიცაა. პოლიტიკურ-ისტორიული რეალობა აქ პროტაგონისტის ცხოვრების პარალელურადაა მოთხრობილი. პატარა ადამიანი დიდი პოლიტიკითაა დაინტერესებული, ნებით თუ უნებლიედ, შემთხვევით თუ გამიზნულად, მაგრამ ფაქტია, რომ მთელი თავისი არსებით პოლიტიკურ ცხოვრებაშია ჩაბმული. გამომდინარე აქედან, არცაა გასაკვირი, რომ ნაწარმოები ხშირად ისტორიული ფაქტების ამსახველი პასაჟებითაა აღსავსე.

„თუნუქის დოლისათვის“ არ არსებობს ტაბუ. გრასი არ მოგვითხრობს როგორც მორალისტი. მას არ სურს დაუშვას ის ფაქტი, რომ მისი თაობა წარმოჩნდეს როგორც ნაციონალ-სოციალისტების მსხვერპლი. მას სურს აღწეროს, თუ რამ მიიყვანა გერმანია იქამდე, რომ ჰიტლერი მოსულიყო ხელისუფლებაში. წიგნში ასახული მოვლენების მეშვეობით გრასი უპირისპირდება სისასტიკესა და მეორე მსოფლიო ომზე გერმანელების დიდი ნაწილის მიერ პასუხისმგებლობის საკუთარ თავზე აღების უარყოფას. ავტორი არ ითხოვს საზოგადოების დადანაშაულებას, თუმცა მიიჩნევს, რომ ყველა, უშუალო მონაწილე, თუ არამონაწილე იმ ეპოქის მოვლენებისა, გარკვეულწილად მაინც დანაშავეა, მაინც მიუძღვის წვლილი განვითარებულ მოვლენებში. რომანის მთავარი ნაწილი, შესაბამისად ისტორიის ასახვაა, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ნაციონალ-სოციალისტური ეპოქისა და ომისშემდგომ პერიოდში ამ წარსულისადმი დამოკიდებულებისა.

„ფრანკფურტერ ალგემაინესთან“ ინტერვიუში გრასი საუბრობს „თუნუქის დოლის“ ძირითად მიზანზე: მას სურდა ეჩვენებინა, თუ როგორ აღმოჩნდა ხელისუფლებაში ჰიტლერი. ამისათვის ის კვლავ ბრუნდება წარსულში, 50-იან წლებში. გრასი აღნიშნავს, რომ ის, რაც 1945 წელს მოხდა, არ არის უბრალოდ დამარცხება, უპირობო კაპიტულაცია, რომ გადაჭარბებით ხსნიან მას როგორც „სიბნელეს“, თითქოსდა საცოდავ გერმანელ ხალხს შავი სულების არმია დაპატრონებოდა. ეს ასე არ იყო, აღნიშნავს გრასი: „მე ბავშვი ვიყავი, როცა ყველაფერი დღისით, მზისით ხდებოდა, კერძოდ აღფრთოვანებითა და პოპულარობით, და, რაც უეჭველია, მომნუსხველად. ახალგაზრდობას რაც შეეხება, ბევრი იყო ამით აღფრთოვანებული. ამ აღფრთოვანებას და მის მიზეზებს მინდოდა მივყოლოდი ფეხდაფეხ სწორედ „თუნუქის დოლში“: „Wir haben bis heute so viele Widerstandskämpfer, dass man sich wundert, wie Hitler an die Macht hat kommen können. Aber ich will noch einmal zurückkehren in die fünfziger Jahre, um Ihnen meinen Ansatz beim Schreiben der „ Blechtrommel “ zu erklären. Was zuvor, 1945, geschehen war, galt als Zusammenbruch, war nicht die bedingungslose Kapitulation. Verharmlosend hie ß es: Es wurde dunkel in Deutschland. Es wurde so getan, als wäre das arme deutsche Volk von einer Horde schwarzer Gesellen verführt worden. Und das stimmte nicht. Ich habe als Kind miterlebt, wie alles am hellen Tag passierte. Und zwar mit Begeisterung und mit Zuspruch. Natürlich auch durch Verführung, auch das, ganz gewiss. Was die Jugend betrifft: Viele, viele waren begeistert dabei. Und dieser Begeisterung und ihren Ursachen wollte ich nachgehen, schon beim Schreiben der „ Blechtrommel“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2006, Nr. 186: 33).

ოსკარის სიძულვილი ნაცისტებისადმი ნათლად ჩანს ერთ-ერთ თავში „ტრიბუნა“: „ამგვარად, არც არის გასაკვირი, რომ უკვე ოცდათოთხმეტი წლის ზაფხულში, რიომის პუტჩის მიუხედავად, პარტიაზე გული ამიცრუვდა. რაც უფრო დიდხანს ვუცქერდი მის წინ მდგარი, მით უფრო მაეჭვებდა ის სიმეტრია, ლიობზაკის კუზიც კი რომ ვერ აბათილებდა. სიმართლესთან ახლოა ის ფაქტი, რომ ჩემს კრიტიკას პირველ რიგში მედოლეები და ფანფარების დამკვრელები იმსახურებდნენ ოცდათხუტმეტი წლის აგვისტოს ერთ-ერთ დახუთულ კვირადღეს, მანიფესტაციაზე ტრიბუნის ძირში მუსიკოსებს შევუერთდი.“ (გრასი, 2012: 125) „So kann es nicht verwundern, wenn mich die Partei schon im Sommer vierunddreissig, doch nicht vom Röhmputsch beeinflusst, zu enttäuschen begann. Je länger ich mir die Tribüne, vor der Tribüne stehend, ansah, um so verdächtiger wurde mir jede Symetrie, die durch Löbsacks Buckel nur ungenügend gemildert wurde. Es liegt nahe, dass meine Kritik sic vor allen Dingen an den Trommeln und Fanfarenbläsern rieb; und im August fünfunddreissig liess ich mich an einem schwülen Kundgebungssonntag mit dem Spielmanns- und Fanfarenzugvolk am Fuss der Tribüne ein (Grass, 1993: 135).

გრასის რომანისათვის დამახასიათებელ მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებათაგან განსაკუთრებულად უნდა გამოვყოთ ის ფაქტი, რომ ისტორიული, საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური რეალობები მხატვრული ხერხების მეშვეობით ოსტატურადაა შერწყმული ერთმანეთთან. ავტორი ხშირად დაწვრილებით გვიამბობს ამა თუ იმ აქტუალური პოლიტიკური და ისტორიული მოვლენის შესახებ, მაგრამ ამავე დროს იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს არც თავად ავტორი და არც მისი გმირები მათ მიერ მონათხრობ ამბავში არ მონაწილეობენ, ძალზედ პასიურები და ინდიფერენტულები არიან, თითქოს მოვლენათა მიღმა არსებობენ. სინამდვილეში კი, სწორედ ისინი არიან მთავარი პერსონაჟები მიმდინარე მოვლენებისა: ინდივიდუალური არაა გამიჯნული ისტორიული და პოლიტიკური რეალობისგან, თუმცა კი პერსონაჟების მიერ რეალობის აღქმა სრულიად სხვავარად ხდება, აქცენტი შეგნებულად გადადის მეორე და მეათეხარისხოვან მოვლენებზე.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პირველი წიგნის ბოლო თავი „რწმენა, იმედი, სიყვარული“, სადაც ასევე გროტესკისა და სატირის მეშვეობით, ჯამბაზი აღწერს ე. წ. „ბროლის ღამეს“ და ნათლად აჩვენებს ნაცისტური რეჟიმის არსს, როცა კატების დახოცვა უფრო დიდი დანაშაულია, ვიდრე ადამიანთა უთვალავი რაოდენობისა: „იყო ერთი მოიერიშეთა რაზმის წევრი, რომელმაც ოთხი კატა მოკლა და რადგან კატები საბოლოოდ არ დახოცილან, ის გასცეს, მესაათემაც დაასმინა. სასამართლო გაიმართა და მოიერიშეთა რაზმის წევრს ჯარიმის გადახდა დაეკისრა. მოიერიშეთა რაზმში იმაზეც იმსჯელეს, რომ მათი წევრი უღირსი საქციელისათვის მოიერიშეთა რაზმის რიცხვებიდან გარიცხვის ღირსიც კი იყო. გარიცხვის საფრთხე ვერც ოცდათვრამეტი წლის ცხრიდან ათი ნოემბრის ღამეს (მოგვიანებით „ბროლის ღამე“ რომ უწოდეს) აიცილა განსაკუთრებული სიმამაცის გამოჩენით: მიხაელისვეგზე მდებარე ლანგფურის სინაგოგა სხვებთან ერთად ცეცხლს მისცა, მომდევნო დილასაც აქტიურად მონაწილეობდა წინასწარ მომიშნული მაღაზიების დარბევაში. ცხოველების არაადამიანური წვალებისთვის ჩამოაქვეითეს და მოიერიშეთა რაზმის წევრთა სიიდან ამოიღეს. მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ შეძლო სახალხო ლაშქარში შეღწევა, მოგვიანებით ესესმა რომ შეიერთა“ (გრასი, 2012: 215) „Es war einmal ein SA-Mann, der tötete vier Kater und wurde, da die Kater noch nicht ganz tot waren, von den Katern verraten und von einem Uhrmacher angezeigt. Es kam zu einem gerichtlichen Verfahren, und der SA-Mann musste Strafe zahlen. Doch auch bei der SA wurde über den Fall gesprochen, und der SA-Mann sollte wegen unwürdigen Verhaltens aus der SA ausgestoßen weredn. Selbst an sich der SA-Mann während der Nacht vom neunten zum zehnten November achtunddreißig, die man später die Kristalnacht nannte, besonders mutig hervortat, die Langfuhrer Synagoge im Michaelisweg mit anderen in Brand steckte, auch kräftig mittan, als am folgenden Morgen mehrere zuvor genau bezeichnete Geschäfte geräumt werden mussten, konnte all sein Eifer seine Entfernung aus der Reiter-SA nicht verhindern. Wegen unmenschlicher Tierquälerei wuurde er degradiert und von der Mitgliederliste gestichen. Erst ein Jahr später gelang ihm der Eintritt in die Heimwehr, die später von der Waffen-SS übernommen wurde.“ (Grass, 1993: 231).

ოსკარისათვსის გამორჩეული და ძვირფასი სათამაშოებით მოვაჭრე ზიგისმუნდ მარკუსის სიკვდილის სცენის აღწერისას გრასი ნაციზმის ანტისემიტურ არსს ავლენს კალმის ერთი მოსმით. რამდენიმე აბზაცში აღწერილი ებრაელების განადგურების სცენა მთელი თავისი ტრაგიზმით ისე არსად ჩნდება, როგორც სწორედ ზემოხსენებულ თავში, სადაც ცენტრში დგას რომანის ორი საპირისპირო ფიგურა: მუსიკოსი მაინი და ებრაელი მარკუსი. მაინი დამნაშავის პროტოტიპად გვევლინება, მარკუსი მსხვერპლადაა წარმოდგენილი. ოსკარი მარკუსისკენ მიიწევს, როცა მამამისი, ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის წევრი, ცეცხლს მიცემული სინაგოგების ფონზე დამწვარი წიგნების ალზე ითბობს ხელებს: „სინაგოგა იწვოდა, ლამის ბოლომდე დამწვარიყო, მეხანძრეები ცდილობდნენ, ცეცხლი სხვა სახლებზეც არ გადასულიყო. ნანგრევების წინ ფორმიანი და სამოქალაქო პირები ერთ ადგილზე აგროვებდნენ წიგნებს, მოხმარების საგნებსა და უცნაურ ნაჭრებს. მერე გროვას ცეცხლი წაუკიდეს. კოლონიალური საქონლით მოვაჭრემ ამით ისარგებლა და საზოგადოებრივ ცეცხლზე თითები და გრძნობები გაითბო“ (გრასი, 2012: 215) „Die Synagoge war fast abgebrannt, und die Feuerwehr paßte auf, dass der Brand nicht auf die anderen Häusern übergriff. Vor der Ruine schleppten Uniformierte und Zivilisten Bücher, sakrale Gebrauchsgegenstände und merkwürdige Stoffe zusammen. Der Berg wurde in Brand gesteckt, und der Kolonialwarenhändler benutzt die Gelegenheit und wärmte seine Finger und seine Gefühle über de öffentlichen Feuer“ (Grass, 1993: 231). ოსკარი ჩუმად გაეპარება მამა მაცერატს და ებრაელი ზიგისმუნდ მარკუსის მაღაზიისაკენ გაეშურება, სადაც უკვე მკვდარი მეგობარი ხვდება და ისიც აცნობიერებს, რომ ამით მისთვის ყველაფერი მთავრდება და მარკუსკმა „საიქიოში წაიყოლა ამა ქვეყნის ყველა სათამაშო“ (გრასი, 2012: 219). მთავარი აქაც არა ადამიანური ტრაგედია, არამედ სათამაშოს ძებნაა.

საოცარი სიცხადით აღწერს გრასი „ბროლის ღამის“ შედეგებს: „ისინი, იგივე ხანძრის გამჩაღებლები, რომელთაც მე, ოსკარი, მეგონა გამოვექეცი, მარკუსს უკვე ჩემამდე ესტუმრნენ, ფუნჯები საღებავში ჩააწეს და ვიტრინის მთელ სიგრძეზე ზიუტერლინის შრიფტით სიტყვა „ებრაელი ღორი“ წაუწერეს, შემდეგ, როგორც ჩანს,. საკუთარი ხელწერა არ მოეწონათ, ამიტომ ჩექმების ქუსლებით ვიტრინის შუშა ისე ჩალეწეს, მარკუსისათვის მინიჭებული წოდების მხოლოდ გამოცნობას თუ შეძლებდა კაცი. კარისათვის ყურადღება არც კი მიუქცევიათ , გატეხილი ფანჯრიდან შეცვივდნენ მაღაზიაში და სათამაშოებით სრულიად სხვაგვარი თამაშები წამოიწყეს. მაღაზიაში მეც ვიტრინით შევედი. ისინი ჯერაც თამაშობდნენ. ზოგიერთს შარვალი ჩაეხადა და ყავისფერი სოსისები (მათში ჯერაც გაარჩევდი ნახევრადგადამუშავებულ მუხუდოს) აფრიან გემებზე, ვიოლინოიან მაიმუნებზე და ჩემს დოლებზე მოესაქმებინათ“ (გრასი, 2012: 215) „Sie, dieselben Feuerweker, denen ich, Oskar, davongelaufen zu sein glaubte, hatte schon von mir Markus besucht, hatten Pinsel in Farrbe gataucht und ihm quer übers Schaufenster in Sütterlinschrift das Word Judensau geschrieben, hatten dann, vielleicht aus Mißvergnügen an der eigenen Handschrift, mit ihren Stiefelabsätzen die Schaufensterscheibe zertreten, so daß sich der Titel, den sie Markus angehöngt hatten, nur noch erraten ließ. Die Tür verachtend, hatten sie durch das aufgebrochene Fenster in den Laden gefunden und spielten nun dort auf ihre endeutige Art mit dem Kindespielzeug. Ich fand sie noch beim Spiel, als ich gleichfalls durch die Schaufenster in den Laden trat. Einige hatten sich die Hosen heruntergerissen, hatten braune Wüste, in denen noch halbverdaute Erbsen zu erkennen waren, auf Segelschiffen, geigende Affen und meine Trommeln gedrückt“ (Grass, 1993: 232). რომანის ამ ეპიზოდებში აშკარად შეიმჩნევა, რომ მთხრობელის მიერ აქცენტი სრულიად შეგნებულად ავტორის მიერ არაარსებით მომენტებზე გადადის.

მოცემული თავი რომანიდან მნიშვნელოვანია არა მარტო მასში აღწერილი სცენებით „ბროლის ღამიდან“, არამედ იგი ენობრივი და სტილური თვალსაზრისითაც განსაკუთრებით საინტერესოა. ოსკარი ოცდახუთჯერ იყენებს მხოლოდ ამ თავში ფრაზას „იყო ერთხელ ერთი“, რითაც მკითხველს წამითაც არ აძლევს მოდუნების და წაკითხულის გაუაზრებლობის საშუალებას. რომანი ესთეტიკური და ენობრივი თვალსაზრისით მწვერვალს აღწევს თავში „რწმენა, იმედი, სიყვარული“. გრასი ამ მეთოდით თითქოს შოკურ თერაპიას ახორციელებს მკითხველზე, რათა არ მისცეს მას აზრების მოდუნების საშუალება და დაანახოს გამოუვალი, კატასტროფული მდგომარეობა. ამიტომაც იყენებს გრასი სწორედ საშინელ სიუჟეტებს, შიშისმომგვრელ ეპიზოდებს. ჰ. ფორმვეგიც აღნიშნავს ამ საკითხთან დაკავშირებით, რომ გრასთან ყველა თემა, რასაც კი ის ეხება თავის შემოქმედებაში (უღირსი, ფეკალური, რელიგიური, ფანტასტიკური, წვრილბურჟუაზიული, გასაიდუმლოებული თუ პოეტური), მთელი თავისი ცინიზმით, აუღელვებლად, თანაც საოცარი სიზუსტითა და ლაკონურობითაა აღწერილი: „Und erzählt ist Sie in aller Schamlosigkeit, ungerüht die Dinge so ins Bild setzend, wi Sie in Ihrer Deformation sich zeigen. Das Obszöne, das Fäkalische, das Religiöse, das Phantastische, das kleinbürgerlich Kleinkarierte, das Geheimnisvolle, das Poetische – alles und jedes ist mit der gleichen Lakonie und bildstarken Genauigkeit beispielhaft verzeichnet“ (Vormweg, 1988, 65). ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ესთეტიკურის ფენომენი გრასთან გულისხმობს ყველა ტიპის თემის თემის ერთობლიობას, რაც ისტორიულ ფაქტებთანაა დაკავშირებული.

ისტორია და კონტრისტორია - მეტად საინტერესო თემაა „თუნუქის დოლში“. ოსკარი, ტოვებს რა დანციგს და დასავლეთ გერმანიაში გადადის, თან მხოლოდ ფოტოალბომი მიაქვს, ფოტოალბომი, რომელსაც მაგიური ძალა აქვს, შეინახოს და მთელი თავისი სიზუსტით აღწეროს მისი პირადი ისტორია: „მსოფლიოში ვის ან რომელ რომანს შეუძლია ჰქონდეს ფოტოალბომივით ეპიკური სივრცე. შევთხოვ უფალს, თავგამოდებული მოყვარულივით ყოველ კვირა დღეს საშინლად დაპატარავებულებს მაღლიდან სურათებს რომ გვიღებს და კარგად თუ ავად გამოსულებს თავის ალბომში რომ გვაკრავს, მტკიცედ გამიძღვეს ამ ალბომში და ყველანაირი, თუნდაც უნეტარესი, მაგრამ შეუფერებლად ხანგრძლივი გაჩერებისგან დამიცვას, ლაბირინთებისადმი ოსკარის სიყვარულს ფრთები არ შეასხას. ძალიან მინდა არსებულ სურათებს მათი ორიგინალებიც დავამატო. აქვე მინდა აღვნიშნო: აქ ნახავთ განსხვავებული ფორმების, მოდისა და ვარცხნილობის ვარიაციებს. აი, დედა უფრო მსუქანია, იანი უფრო მოშვებული, აქ ნახავთ ხალხს, რომელთაც საერთოდ არ ვიცნობ, სურათების გადამრების ვინაობა მხოლოდ ვარაუდის დონეზეა შესაძლებელი. ბოლოს დაღმასვლასაც იხილავთ. საუკუნეების მიჯნაზე ხელოვნების ნიმუშად ქცეული ფოტო დეგენერირებას განიცდის და ჩვენი დროის უბრალოდ სამომხმარებლო სურათად იქცევა.“ (გრასი, 2012, 47) „Was auf dieser Welt, welcher Roman hätte die epische Breite eines Fotoalbums? Der liebe Gott, der uns als fleißiger Amateur jeden Sonntag von oben herab, also schrecklich verkürzt fotografiert und mehr oder weniger gut belichtet in sein Album klebt, möge mich sicher und jeden noch so genussvoll, doch unschicklich langen Aufenthlt verhindernd, durch dieses mein Album leiten und Oskars Liebe zum Labyrintischen nicht nähren; ich möchte doch allzu gerne den FOtos die Originale nachliefern. SO oberhin bemerkt: da gibt es verschiedensten Uniformen, da wechseln die Mode und der Haarschnitt, da wird Mama dicker, da gibt es Leute, die kenne ich gar nicht, da darf man raten: wer machte die Aufnahme, da geht es schließlich bergab; und aus dem Kunstfoto der Jahrhundertwende degeneriert sich das Gebrauchsfoto unserer Tage“ (Grass, 1993, 52). ეს ფოტოალბომი რომანში ქვეყნის ისტორიის არდავიწყების მაუწყებელია, ამავდროულად იგი პირადი ისტორიის თხრობის საუკეთესო ხერხადაც გვევლინება.

რომანი აჩვენებს, თუ რამდენადაა განსაზღვრული უბრალო ბიურგერის ცხოვრება დიდი პოლიტიკური და ისტორიული მოვლენებით. ოსკარისა და მისი ოჯახისა თუ მეგობრების ცხოვრება ეპოქის ისტორიასთან მჭიდრო კავშირშია. ეს ის ეპოქაა, როცა ადამიანთა ცხოვრება სრულიად განსაზღვრულია პოლიტიკური, ისტორიული თუ კულტურულ-საზოგადოებრივი ვითარებით. გრასი აღწერს, თუ როგორ თავდაყირა დგება ნაციონალ-სოციალიზმის ეპოქაში ბიურგერული ფასეულობები, ხელოვნება, აღზრდა. მართალია, საკმაო დრო გავიდა ომის შემდეგ, გერმანიაში 60-იან წლებში „ეკონომიკური საოცრებაც“ მოხდა, მაგრამ 30-40-წლების გერმანიის ისტორიისა და მეორე მსოფლიო ომის შედეგების დავიწყება შეუძლებელია, რადგან იგი ძალზე მტკივნეულად აისახა როგორც თავად მწერლის, ასევე მისი თაობის ცნობიერებაში. გიუნტერ გრასი ადორნოს ცნობილ გამონათქვამს, რომ ოსვენციმის შემდეგ შეუძლებელია რომანტიკული ლექსების წერა -„Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (Adorno, 1977: 30) - შემდეგი სიტყვებით პასუხობს: ოსვენციმის შემდეგ ყოველი ლექსი ოსვენციმის მასშტაბით უნდა გაიზომოს. გრასისთვის ადორნოს ეს გამოთქმა ბარბაროსულია, რადგან თვლის, რომ აკრძალვა არაა მართებული მიდგომა, რომ ცხოვრება გრძელდება: „Bevor man sich Zeit nahm, Adornos herausgepflückte Zuspitzungen im Umfeld ihrer vor- und nachgestellten Reflexionen zu entdecken, sie also nicht als Verbot, sondern als Maßstab zu begreifen, stand ausgesprochen wie unausgesprochen die Abwehr festgefügt. Dem verkürzten Adorno-Satz, demzufolge nach Auschwitz kein Gedicht mehr geschrieben werden dürfe, wurde genauso verkürzt und besinnungslos geantwortet, als hätte jemand Feinde zum Schlagabtausch aufgerufen: barbarisch sei dieses Verbot, es überfordere den Menschen, sei im Grunde unmenschlich; schließlich gehe das Leben weiter, wie beschädigt auch immer“ (www.zeit.de, 09. 1990).

გიუტერ გრასი, როგორც მწერალი ინტერესდება უახლესი გერმანული ისტორიის პრობლემატიკით, ამით, ერთის მხრივ, ომისშემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში წარსულის თემის დაძლევის („Vergangenheitsbewältigung“) საქმეს ეჭიდება წარმატებით, მეორეს მხრივ კი, როგორც პოლიტიკური მოღვაწე გამოდის ასპარეზზე.

საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პროცესებისადმი დამოკიდებულება განსაზღვრავს გრასის როლსა და ადგილს გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, ხოლო „თუნუქის დოლში“ ამ პრობლემათა ორიგინალური მხატვრული მანერით წარმოჩენა აქცევს მას ყველა დროისათვის აქტუალურ და თანადროულ მწერლად. მკვლევარი ს. მოზერი გამოკვეთილად აფიქსირებს თავის მოსაზრებას ამ საკითხთან დაკავშირებით და აღნიშნავს, რომ გრასის შემოქმედებაში ლიტერატურული და პოლიტიკური მოღვაწეობის საფუძველი მის თანამედროვე ცხოვრებასთან კავშირში უნდა ვეძებოთ: „Schriftstellerische und politische Arbeit wurzeln gleichermaßen in Grass’ Konzept der Zeitgenossenschaft. Als „Zeitgenosse“ greift er Inhalte auf, die widerständig sind, das heißt, Inhalte, die erarbeitet sein wollen, die Auseinandersetzung und Stellungnahme fordern“ (Moser, 2000; 12).

გიუნტერ გრასისათვის წარსულით დაინტერესება, მისი პოლიტიკური საქმიანობისათვის მოტივაცია და საფუძველია, თუმცა წარსულზე წერით ის ძირითადად თანადროულობასა და მომავალზე დაფიქრებისაკენ ისწრაფვის, რადგან ის წარსულს ახლანდელისა და მომავლის საფუძვლად მოიაზრებს: „Vergangenheit und Gegenwart lösen einander nicht ab, wirken sich gleichzeitig as und nehmen in Sorge Zukunft vorweg“ (Süddeutsche Zeitung, 17. Okt. 1970).

საბოლოოდ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „თუნუქის დოლი“ აუტოდიეგეტური ნაწარმოებია, რომელიც ჰეტეროდიეგეტურ ელემენტებსაც შეიცავს. რომანში გრასი ძირითადად ნულოვან და შიდა ფოკალიზაციას იყენებს. აუქტორიალური მთხრობელი მკითხველს „მე“ მთხრობელს წარუდგენს, ამასთანავე, მთხრობელი და განმცდელი „მე“ რომანში ერთი და იგივეა, თუმცა კი, რომანში ვხვდებით იმგვარ ეპიზოდებსაც, როცა მთხრობელი „მე“ განსჯის განმცდელი „მეს“. თავდაპირველად ოსკარი გვევლინება როგორც ჰეტეროდიეგეტური, აუქტორიალური მთხრობელი ამა თუ იმ მოვლენისა, რომელიც მოვლენებს სუვერენულად უმზერს და ამასთანავე რომანის სხვა გმირების ფიქრებსაც გადმოსცემს. რომანის მეოთხე თავიდან მისი თხრობა უკვე სუბიექტური, შეზღუდული პერსპექტივითა და აღქმითაა განსაზღვრული. რომანში ხშირად ვხვდებით შინაგან მონოლოგებს და მათ ჩანაცვლებას დისტანციიდან თხრობით.

ავტორი პერსონაჟს ეფარება და ღიად არ აფიქსირებს საკუთარ პოზიციებს. თხრობა მიმდინარეობს ძირითადად ოსკარის მიერ ხან პირველ, ხან მესამე პირში, თუმცა ავტორს სრულიად ახალი მთხრობელიც შემოჰყავს რომანში. პერსპექტივათა მუდმივი ცვალებადობა მონათხრობის ავთენტურობას ეჭვქვეშ აყენებს და, ამასთანავე, პაროდიულ ელფერსაც სძენს ნარატივს. მთხრობელი მაცერატის მეშვეობით შექმნილი ფიქციური სამყაროს ასახვით ავტორი არსებული რეალობის პაროდიას ქმნის. გროტესკის, ფარსისა და „კლოუნადის“ ესტეტიკური კატეგორიები რომანში ყველაზე ბასრი იარაღია გრასისთვის. ჯამბაზის, შეშლილის გროტესკული ფიგურის მთავარ მოქმედ პერსონაჟად და, ამასთანავე, მთავარ მთხრობელად გამოყვანა რომანში სწორედ პაროდიულობის ეფექტს ქმნის. მთხრობელს ამოფარებული ავტორი დისტანცირებული თხრობის მანერით ისეთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტებს და მოვლენებს ასახავს, როგორიცაა ფაშიზმი, ანტისემიტიზმი, მეორე მსოფლიო ომი და მისი დამანგრეველი შედეგები. ისტორიული, საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური რეალობები მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხების მეშვეობით ოსტატურადაა შერწყმული ერთმანეთთან. გრასი ახერხებს ასახოს არსებული რეალობა ისე, რომ მთხრობელი სულაც არ ამახვილებს ყურადღებას უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ თუ პოლიტიკურ ფაქტებზე, სრულიად სხვაგვარად ხდება მის მიერ რეალობის აღქმა, აქცენტი თხრობისას მეასეხარისხოვან მოვლენებზე გადადის შეგნებულად. ამ მხრივ გრასი რეალობის მხატვრული ტრანსფორმაციის საუკეთესო ნიმუშს ქმნის.

გრასმა ზემოხსენებული მხატვრული ხერხების საოცარი შერწყმის საშუალებით წარმოადგინა გერმანიის ისტორიული რეალობა. ომისშემდგომი პერიოდის ავტორთაგან ცოტამ თუ მოახერხა ასე სიღრმისეულად, რთულად და პროვოკაციულად გერმანიის ტრაგიკული ისტორია, საკუთარი ცხოვრების ისტორია და გერმანულ-პოლონური ისტორია ერთმანეთთან შეეკავშირებინა და თან რთული ესთეტიკური კატეგორიების გამოყენებით წარმოედგინა.

რომანში დიფერენცირებული თხრობა, მანძილის პერმანენტული ცვლილება მთხრობელსა და მოთხრობილ ამბავს შორის, აუქტორიალური და პერსონალური თხრობითი პერსპექტივების განუწყვეტელი მონაცვლეობა, მონათხრობის კრიტიკა და კორექტურა თხრობის პროცესს ძალზე საინტერესოს ხდის და მონათხრობ ამბავს პაროდიულ ეფექტს სძენს, რითაც ავტორი მისთვის მიუღებელ სამყაროს აკრიტიკებს, მაგრამ თითქოს არა პირდაპირ. მოვლენებისადმი პაროდიული დამოკიდებულების ჩვენებით ავტორი მიგვანიშნებს, რომ აღწერილი სამყარო მიუღებელი, ამორალური და გაუმართლებელია.

„თუნუქის დოლში“ იქმნება გარკვეული ჯაჭვი: გრასს სურს გამოაფხიზლოს გერმანელი ერი, რათა მან გაიაზროს სინამდვილე. ის არ აღწერს ისტორიას სტანდარტულად, არ ახდენს ფაქტების ობიექტურ კონსტრუირებას. ფარსი, თხრობის ნარატიულობა, პაროდია, გროტესკი, მთხრობელის ინფანტილიზმი, „კლოუნადა“, მოდერნისტული, ჯერ კიდევ არჩამოყალიბებული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული ელემენტები ნაწარმოებში განაპირობებს რომანის სრულიად ახალ კომპოზიციურ-სტრუქტურულ აგებულებას.

**3. თავი**

**ქრონოტოპის, როგორც რომანის კომპოზიციურ-სტრუქტურული კატეგორიის როლი „თუნუქის დოლში“**

**3.1. მცირე ექსკურსი ქრონოტოპის არსის შესახებ**

გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლის“ პრობლემურ საკითხთა შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი არის ქრონოტოპის ესთეტიკური კატეგორიის როლი რომანში. მიუხედავად სამეცნიერო ლიტერატურის სიმრავლისა „თუნუქის დოლის“ შესახებ, ქრონოტოპის პრობლემა ნაკლებადაა შესწავლილი. აქედან გამომდინარე, წინამდებარე თავში ვრცლად მიმოვიხილავ ქრონოტოპის კატეგორიას და მის ფუნქციას „თუნუქის დოლში“.

„თუნუქის დოლში“ ქრონოტოპის ანალიზისათვის ჩვენთვის, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია თავდაპირველად ზოგადად წარმოვადგინოთ მხატვრული დროისა და სივრცის როლი ნაწარმოებში და მათი ერთობლიობა, თვით ქრონოტოპი როგორც რომანის კომპოზიციურ-სტრუქტურულად მაორგანიზირებელი კატეგორია.

ავტორი თავისი ჩანაფიქრის, ძირითადი აქცენტების გამოკვეთისა და მკითხველზე სათანადო გავლენის მოხდენისათვის სხვადასხვა კომპოზიციურ ხერხს იყენებს და თავისი მიზნების შესაბამისად ანაწილებს მათ რომანში. მოკლედ რომ შევაჯეროთ, კომპოზიცია არის ნაწარმოების მიზნის მისაღწევად ავტორისათვის საჭირო ყველა მხატვრული საშუალებების ავტორისავე მიერ მიზანმიმართული განლაგება და გადანაწილება. სხვადასხვა კომპოზიციური ხერხების გამოყენებით ავტორი მკითხველის ყურადღებას სწორედ იქითკენ მიმართავს, რისი ჩვენებაც დაუსახავს მიზნად. შესაბამისად, ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიციას ასახულისა და მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების მიზანმიმართული ურთიერთგანლაგება ქმნის. კომპოზიცია ნაწარმოების ნიშნების, ელემენტების ურთიერთკავშირის სისტემაა.

მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანია ტექსტის დროით-სივრცითი ორგანიზაცია. ნებისმიერი ამბავი განსაზღვრულ თუ განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეშია განფენილი. ნაწარმოების შექმნისას ავტორი თავისდაუნებურად ათავსებს თავის ნარატივს გარკვეულ სივრცე-დროში, ანუ ქმნის გარკვეულ სივრცეს, სადაც მოქმედება გარკვეულ დროში მიმდინარეობს.

ნაწარმოებში საქმე გვაქვს ორ ძირითად მოვლენასთან, ერთია მოვლენა ნაწარმოებში, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს თვით ნაწარმოები და მეორე, თხრობის მოვლენა (რომელშიც ჩვენც, როგორც მსმენელები და მკითხველები, გარკვეულწილად, ვმონაწილეობთ). ეს მოვლენები სხვადასხვა დროში და უმეტესად სხვადასხვა ადგილას მიმდინარეობს, მოვლენათა დროში ხანგრძლივობაც განსხვავებულია, თუმცა კი, ორივე მათგანი, საბოლოოდ, ერთ კომპლექსურ მთლიანობად გვევლინება.

მხატვრული სივრცე შეიძლება იყოს დიდი, მოიცავდეს უამრავ ქვეყანას, ან თუნდაც ყველა ქვეყნის საზღვრებს გასცდეს, ან კი, პირიქით, ერთი ოთახით შემოიფარგლოს. მხატვრული დროც, ასასახი მასალის დროის აღქმის მიზნით, შეიძლება „შეიკუმშოს“ ან „გაიშალოს“, ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად. ავტორს შეუძლია ასასახი მოვლენები ერთი სივრციდან მეორეში, ერთი დროიდან მეორეში გადაიტანოს. დრო და სივრცე კი ნაწარმოების კონსტრუქციას განსაზღვრავს.

ცალცალკე მიმოვიხილოთ დროისა და სივრცის კატეგორიები.

მხატვრული დრო არის მოვლენათა განსაზღვრული თანმიმდევრობა და თანაფარდობა, რომელიც, კომპოზიციის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია, რადგან მხატვრულ ნაწარმოებში აუცილებლად არსებობს მოვლენების მიმდინარეობა თუ განცდა გარკვეულ დროში. ის მხატვრული ნაწარმოების გარკვეული „ჩარჩოა“, რომლის კონტურები „მყარიც“ შეიძლება იყოს და „მოძრავიც“.

დროის ნარატოლოგიური ანალიზი ერთმანეთისაგან მკვეთრად მიჯნავს ამბის დროს, ანუ მოთხრობილ დროს და თვით თხრობის დროს, იგივე სათხრობ დროს. აღსანიშნავია, რომ კლასიკურ ნაწარმოებში წარმოსახული დრო გაცილებით ხანგრძლივია რეალურ დროზე, ანუ მოთხრობილი დრო აღემატება სათხრობ დროს, რამდენიმე წლის ამბავი შესაძლოა რამდენიმე წუთში აისახოს. თანამედროვე რომანში უმეტესად პირიქითაა, მოთხრობილი დრო სათხრობ დროზე მცირეა, შესაძლოა მთელ რომანში რამდენიმე წუთის ამბავი იყოს ასახული მხოლოდ. ამის ძირითადი მიზეზი ისაა, რომ ტრადიციულ ნაწარმოებში დროის კატეგორია უფრო ბუნებრივად აღიქმება, რადგან ტრადიციული ლიტერატურა უფრო მიმეტურია და, შესაბამისად, დროის მოდელირებაც მიმეტურად, უფრო ბუნებრივად და ზუსტად ხდება. მოდერნისტულ ლიტერატურაში, რომელიც არამიმეტურია და შემოქმედება ხშირად წარმოგვიდგება ესთეტიკურ თამაშად, ალბათობად, დროის მოდელირებაც სრულიად სხვაგვარად ხდება. აქ დიდ როლს ასრულებს დროის ცვლა, დროის თანამიმდევრობის დარღვევა.

რეალური დროის და მხატვრული დროის შედარება ცხადყოფს მათ მკვეთრ განსხვავებას. თუ რეალურ სამყაროში დრო უწყვეტად, მოწესრიგებულად მიედინება, მხატვრულ საყაროში მისი დანაწევრება სრულიად შესაძლებელია. მხატვრულ ნაწარმოებში შესაძლებელია მოთხრობილი დროის დაყოფა და გადაადგილება, თანამიმდევრობის დარღვევა, სხვადასხვა მოთხრობილი დროების სისტემატური ურთიერთმონაცვლეობა.

მე-20 საუკუნის ფილოსოფიაში რამდენიმე ტიპის დროს განარჩევენ, ესენია: ისტორიული დრო, ობიექტური (ასტრონომიული, საათით გაზომვადი) დრო, მითოსური (ციკლური, შექცეევადი) დრო, სუბიექტური (ფსიქოლოგიური, შინაგანი) დრო.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოვლენები დროის გარეშე არ მოიაზრება, დრო იქაა, სადაც მიმდინარეობს ესა თუ ის მოვლენა. იმ შემთხვევაში, თუ მოვლენა ქრება, უქმდება დროც, ისე, როგორც მითოლოგიურ აზროვნებაში, სადაც დრო გააზრებულია როგორც წარმავლობის მიზეზი, რომელსაც ყოველი არსება გაქრობისაკენ მიჰყავს.

მოდერნისტებისათვის დრო სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის ჭვრეტის ფორმა. შესაბამისად, მოდერნისტებისათვის დრო მათ ცნობიერებაში წარმოდგენების ურთიერთმიმართებას განსაზღვრავს. მათთვის ნამდვილი დრო შინაგანი დროა, გარეგანი დრო კი აუცილებელი, მაგრამ არასაკმარისი პირობაა სივრცეში არსებობისათვის. შინაგანი დრო იგივეა რაც სუბიექტური დრო, დროის შინაგანი, სუბიექტური განცდა, გარეგანი დრო კი ობიექტურ დროს შეესაბამება, საათის დროს, რომლის გაუქმება და შეჩერება შეუძლებელია. ობიექტური დროისგან განსხვავებით, რომელიც მაინც იზომება და მიზეზ-შედეგობრიობა ახასიათებს, სუბიექტური დროის გაზომვა შეუძლებელია, მას არც მიმართულება აქვს და არც მიზეზ-შედეგობრიობა ახასიათებს, ანუ აქ შეიძლება შედეგს გავყვეთ მიზეზისკენ (გელაშვილი, 2005: 57). მხატვრული დრო ნაწარმოებში ავტორის თუ მთხრობელის მიერ სუბიექტურად აღქმული მოვლენების შესაბამისია.

რაც შეეხება სივრცის ესთეტიკურ კატეგორიას, როგორც აღვნიშნეთ, ლიტერატურული გამოსახულება, რომელიც გარკვეულ დროში მიმდინარეობს, თავისი შინაარსით ასახავს რომელიმე სივრცით-დროით სურათს. შემოქმედი ქმნის გარკვეულ სივრცეს, სადაც ასახული მოქმედება ვითარდება. ლიტერატურულ ტექსტში შემდეგი სივრცითი მოდელები შეიძლება გამოიყოს: ფსიქოლოგიური, რეალური, მითოლოგიური, ფანტასტიური, ვირტუალური თუ რემინისენციული.

ფსიქოლოგიური სივრცე გულისხმობს მისი რეკონსტრუქციის დროს ადამიანის დაკვირვებას საგნების შიდა სამყაროზე, საგნების შინაგანი სამყაროს დინამიკაზე ორიენტირებას, რაც სენსორული აღქმის ორგანოებით (გული, სული, თვალები და ა.შ) მიიღწევა. რეალური სივრცე გეოგრაფიული და სოციალური სივრცეა, რაც შეიძლება იყოს კონკრეტული ადგილი, საცხოვრებელი გარემო. მითოლოგიური სივრცე სრულიად განსხვავებული, გარკვეულწილად საკრალურია. ის არაა იდეალური და აბსტრაქტული, ცარიელი სივრცე, ის მატერიალურია, საგნებს იქით არ არსებობს. ფანტასტიკური სივრცე არარეალური მეცნიერული და, ამასთანავე, ყოველდღიური ცნობიერების თვალსაზრისით გაჯერებული სივრცეა. ვირტუალური სივრცე კომპიუტერულ ცხოვრებას უკავშირდება და აქ, შესაბამისად აღწერილია ცხოვრება მონიტორზე, თუმცა ხელოვნების ნიმუშებში იგი გაერთიანებულია რეალურ ან მითოლოგიურ სივრცესთან. რემინისენციური სივრცე კი გვთავაზობს ცნობილი პერსონაჟებით ან კლასიკური ნაწარმოებების პერსონაჟებით წარმოდგენილ სივრცეს. აღსანიშნავია, რომ ეს ლიტერატურულ-მხატვრული სივრცეები არ გამორიცხავენ ერთმანეთს და ხშირად წარმატებულად თანაარსებობენ.

სივრცე, ისევე როგორც დრო, შესაძლოა შეიცვალოს ავტორის ნებით. მხატვრული სივრცე იქმნება და იცვლება გამოსახულების კუთხის გამოყენებით, ანუ იმის შესაბამისად, თუ საიდან ხდება დაკვირვება. ეს ნიშნავს იმას, რომ მხატვრული სივრცე, ფაქტობრივად, ასახვის რაკურსის მეშვეობით, ანუ ლირიული „მეს“ ასასახ მოვლენებთან და საგნებთან დაშორებითა და დაახლოებით შეიძლება შეიცვალოს. მწერალს შეუძლია ასევე შეუზღუდავი სისწრაფით გადავიდეს ერთი სურათიდან მეორეზე და მკითხველიც იოლად გადაიყვანოს ერთი ადგილიდან მეორეში. სივრცის ასახვისას მწერალი ცდილობს იგი დინამიკაში წარმოგვიდგინოს, გააჯეროს ის პერსონაჟის განცდებისა და შეგრძნების დინამიკით. მწერალი თავის ნაწარმოებში ასახავს რეალურ სივრცესა და დროში არსებულ კავშირებს, რაც მხატვრულ დროსა და სივრცეში ტრანსფორმირდება და ასე ქმნის საკუთარ აღქმულ, პარალელურ, ახალ და კონცეპტუალურ დროს და სივრცეს, სადაც მისი ჩანაფიქრი და იდეა რეალიზდება.

მე-20 საუკუნის რომანის ანალიზისას დროისა და სივრცის ერთიანობაზე, შერწყმაზე, ქრონოტოპზე საუბარი გარდაუვალია. ესაა სწორედ ყველაზე საინტერესო შეჯერება ამ ორი ესთეტიკური კატეგორიისა, რომელიც ამა თუ იმ ნაწარმოების კომპოზიციისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ასპექტია.

განვიხილოთ ტერმინის წარმოშობის ისტორია და მისი მნიშვნელობა:

საკითხს მიმოხილვას დავიწყებთ მ. ბახტინის ნაშრომზე „Chronotopos“ დაყრდნობით (Bachtin, M., Chronotopos, Shurkamp Tachenbuch Wissenschaft, Frankfurt a.M, 2008), რომლის სახელსაც უკავშირდება სწორედ ტერმინ „ქრონოტოპის“ დამკვირდება ლიტერატურათმცოდნეობაში.

მეოცე საუკუნეში ფიზიკაში დამკვიდრებული ახალი მოსაზრება, რომ დროითი და სივრცითი კატეგორიები ერთმანეთისაგან არ უნდა გამოიყოფოდეს, ბახტინმა ლიტერატურაში გადმოიტანა. იგი აღნიშნავს, რომ ლიტერატურაში ძირითადი ურთიერთმონაცვლეობითი ხელოვნურად შექმნილი დროით-სივრცითი ურთიერთკავშირი ქრონოტოპად უნდა განვიხილოთ. ეს ტერმინი (ძვ. ბერძნ. Χρόνος – დრო τόπος – ადგილი), რომელიც მათემატიკურ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებაში გამოიყენება, აინშტაინის ფარდობითობის თეორიას ეყრდნობა. ბახტინს გადმოაქვს რა ის ლიტერატურათმცოდნეობაში, დასძენს, რომ, ტერმინი უნდა გავიგოთ როგორც მეტაფორა, რომ მასში დროისა და სივრცის განუყოფელი ურთიერთდამოკიდებულებაა საინტერესო: „Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos (Raumzeit müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen. Dieser Terminus wird in der mathematischen Naturwissenschaft verwendet; als man ihn einführte und begründete, stützte man sich dabei auf die Einsteinische Relativitätstheorie... Wir übertragen ihn auf die Literaturwissenschaft fast (wenn auch nicht ganz) wie eine Metapher. Für uns ist wichtig, dass sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt“ (Bachtin 2008: 7).

მ. ბახტინის მიხედვით, ქრონოტოპი მხატვრული ტექსტის დროითი და სივრცითი განზომილებების ინტეგრირებაა. დრო და სივრცე, ეს ორი ტექსტუალური ელემენტი, რომლებიც ხშირად მეორეხარისხოვნად იყო მიჩნეული ტექსტის ინტერპრეტაციისას, სინამდვილეში, ნაწარმოების ერთ-ერთ მთავარ საყრდენ ღერძს წარმოადგენს. ბახტინი, ლიტერატურის კრიტიკაში დამკვიდრებული ხანგრძლივი ტრადიციის საპირისპიროდ, მხატვრული ტექსტის ანალიზისას აქცენტს აღარ აკეთებს ნარატიულ შემოქმედებაზე, არამედ ქრონოტოპულ კონსტრუქციებსა და კონფიგურაციებს წამოსწევს სწორედ წინა პლანზე. ქრონოტოპი არის ე. წ. დროით-სივრცითი კანონზომიერება, რომელიც განსაზღვრავს თხრობის საერთო „წესრიგს“, მის ორიენტირებას დროსა და სივრცეში. იგი განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების რეალურ სინამდვილესთან ურთიერთმიმართების მხატვრულ ერთიანობას.

დროისა და სივრცის სტრუქტურა მონათხრობში, ბახტინის მიხედვით, ურთიერთმონაცვლეობით და განუყოფელ დამოკიდებულებას ქმნიან. თუკი აბსტრაქტულ აზროვნებაში დრო და სივრცე ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად შეიძლება არსებობდეს, ლიტერატურაში პირიქით, ამ კატეგორიათა ერთმანეთში შერწყმა გარდაუვალია. როგორც ბახტინი აღნიშნავს, სივრცითი და დროითი კატეგორიები ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობად იქცევა. დრო იკუმშება და მხატვრულად წარმოჩინდება, სივრცე იძენს ინტენსივობას, ის დროის მოძრაობაში, ისტორიის მსვლელობაში ერთვება: „...verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenabren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ (Bachtin, 2008: 7).

ი. დეტმერსი და მ. ოსტჰაიმერიც თავიანთ შრომაში განიხილავენ რა ბახტინის ქრონოტოპის თეორიას, აღნიშნავენ, რომ დროის კატეგორია უშუალოდ აღქმადი არაა და ის სივრცით კატეგორიაში უნდა გადავიტანოთ. ისინი მიიჩნევენ, რომ ვინც ესთეტიკურად ფორმირებულ დროზე საუბრობს, მას უფლება არა აქვს ამ დროის კუთვნილ სივრცეზე დუმდეს: „Wer von der ästhetisch formierten Zeit spricht, darf vom dazugehörigen Raum nicht schweigen“ (Detmers, Ostheimer Hannover: 26).

ქრონოტოპს ლიტერატურაში, ბახტინის მიხედვით, ჟანრული მნიშვნელობა აქვს. ჟანრი მთელი თავისი სახესხვაობებით, სწორედ ქრონოტოპითაა განსაზღვრული, თუმცა, უნდა აღინიშნოს ამასთანავე, რომ აქ წამყვანი როლი უფრო დროს აკისრია. ქრონოტოპი, როგორც ფორმა-შინაარსის კატეგორია, ლიტერატურაში ადამიანის სახესაც განსაზღვრავს. ეს სახე მთელი თავისი არსებით, ფაქტობრივად, ქრონოტოპულია (Bachtin, 2008: 8).

ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დროითი და სივრცითი განსაზღვრებები არაა შემთხვევითი და სხვადასხვა ემოციითა და მნიშვნელობებითაა გაჯერებული. სიმბოლურია დროისა და სივრცისადმი ავტორის და პერსონაჟთა დამოკიდებულებებიც, რაც განაპირობებს მოქმედების განვითარებასა და მოქმედ პირთა ქმედებებს.

ბახტინი რამდენიმე ტიპის ქრონოტოპს გამოჰყოფს და აანალიზებს. ესენია: შეხვედრის ქრონოტოპი, გზა, პროვინციული ქალაქი, ციხე და მოედანი. მოკლედ მიმოვიხილოთ, თუ რას გულისხმობს ამ ქრონოტოპებში ბახტინი.

შეხვედრის ქრონოტოპში, ბახტინის მიხედვით, დროის კომპონენტი ჭარბობს და მისთვის ემოციურ-ღირებულებითი ინტენსიურობაა დამახასიათებელი. შეხვედრის ქრონოტოპთან მჭიდროდ დაკავშირებული გზის ქრონოტოპი უფრო ფართო მოცულობისაა, თუმცა მას შედარებით ნაკლები ემოციურ-ღირებულებითი ინტენსიურობა ახასიათებს. შემთხვევითი შეხვედრების ადგილი უმეტესად სწორედ გზაა. გზაზე, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს დროით და სივრცით წერტილში, იკვეთებიან ერთმანეთთან სხვადასხვა ფენიდან გამოსული, სხვადასხვა რწმენის, ეროვნებისა, თუ ასაკის ადამიანები. აქ ისეთი ადამიანებიც შეიძლება შეხვდნენ ერთმანეთს, რომელთაც სოციალური იერარქიის, ან კი, სივრცითი დაშორების გამო, ერთმანეთთან შეხვედრა არც კი უწევდათ. შესაბამისად, გზაში ყველა შესაძლო კონტრასტი შეიძლება წარმოიქმნას, სხვადასხვა ბედი შეეჩეხოს და გადაეხლართოს ერთმანეთს. ეს არის წერტილი, საიდანაც ბევრი მოვლენა იღებს სათავეს და ადგილი, სადაც ბევრი რამ ვითარდება.

მესამე ქრონოტოპი, რასაც ბახტინი გამოჰყოფს, არის ციხე-დარბაზი, სასახლე, რომელიც მე-18 საუკუნიდან რომანის ძირითად სცენად იქცევა. სასახლე უკავშრდება დროს, კერძოდ ისტორიულ დროს, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, ანუ ისტორიული წარსულის დროს. სასახლე არის ადგილი, სადაც ფეოდალები, სხვადასხვა ისტორიული ფიგურები ცხოვრობდნენ, სადაც წარსულის ნაკვალევი მკაფიოდ ჩანს, სადაც არქიტექტურაში, იარაღებში, ოჯახურ არქივებში, ტიპიურ ურთიერთობებში და დინასტიურ მემკვიდრეობებში იჩენს თავს ყველაფერი. ეს ქრონოტოპი ძირითადად ისტორიულ რომანებში გამოიყენება.

შემდეგი ქრონოტოპი ბახტინისათვის პროვინციული ქალაქია, რომელიც მე-19 საუკუნის რომანებისათვის ძირითადი სამოქმედო სცენაა. ეს ბახტინისთვის არის ქრონოტოპი, სადაც უაზრო ყოველდღიურობა მიედინება, აქ მოვლენები კი არ ვითარდება, არამედ ერთი და იგივე ყოფითი მოქმედებები მიმდინარეობს. აქ დღე დღე არაა, წელი წელი არაა, ცხოვრება ცხოვრება არაა, აღნიშნავს ბახტინი. ყოველ დღე ერთიდაიგივე თემები, ერთი და იგივე დიალოგები, ჭამა, სმა, ძილი, ცოლები, საყვარლები, პატარა ინტრიგები, პატარა მაღაზიები, ბიუროები. დრო აქ მოვლენების გარეშეა, თითქოს ის სულ გაჩერებულა. აქ არც „შეხვედრებია“ და არც „გამომშვიდობებები“. ამიტომაც ეს არ შეიძლება იყოს მნიშვნელოვანი დრო რომანისავის. რომანის ავტორები მას იყენებენ, როგორც გვერდით დროს.

მომდევნო, მაღალი ემოციურ-ღირებულებითი ინტენსივობით გაჯერებული ქრონოტოპი ბახტინისათვის არის ზღურბლი. ეს ქრონოტოპიც შესაძლოა შეხვედრის ქრონოტოპს დავუკავშროთ, თუმცა მისი ძირითადი არსი მაინც უფრო ღრმაა და კრიზისსა და გადამწყვეტ მომენტს უკავშრდება. ის უფრო მეტაფორულია და ცხოვრების გადამწყვეტი მომენტის, კრიზისის, გარდატეხის, მთელი დარჩენილი ცხოვრების განმსაზღვრელი რადიკალური გადაწყვეტილებების, ფიასკოს, აღდგომის, განახლების მეტაფორად უნდა გავიგოთ. დრო ამ ქრონოტოპში უფრო მცირეა, აქ შესაძლოა მხოლოდ გაელვებაზე ვისაუბროთ(Bachtin, 2008: 180-186).

ზემოხსენებული და კიდევ სხვა მრავალი ქრონოტოპი, რომელიც თვით ავტორის მიერ იქმნება, როგორც თავად ბახტინი აღნიშნავს, რომანის მოვლენების „მაორგანიზირებელი ცენტრებია“, რომლებიც რომანის ფუნდამენტური ნარატიული მოვლენების ხორცშესხმის ფუნქციას ასრულებს. ქრონოტოპი, ფუნქციონირებს რა, როგორც დროისა და სივრცის მატერიალიზაციის უმთავრესი საშუალება, რეპრეზენტაციის კონკრეტიზაციის ცენტრად გვევლინება, ძალად, რომელიც რომანს განასხეულებს. რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ქრონოტოპი იზიდავს რომანის ყველა აბსტრაქტულ ელემენტს - ფილოსოფიურ და სოციალურ განზოგადებებს, იდეებს, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ანალიზს, რომლებიც მისი საშუალებით ისხამენ ხორცს, რაც საშუალებას აძლევს ხელოვნების წარმოსახვით ძალას თავისი საქმე აღასრულოს (Bachtin, 2008: 188).

რომანის სტრუქტურა პოლიქრონოტოპულია (ტერმინი „პოლიქრონოტოპია“ („Polichronotopicity“) ლინ პირსმა (Pearce, 1994: 174) შემოიღო. ამავე ტერმინს ოდნავი სახეცვლილებით აქტიურად იყენებს ბარტ კეუნენი (Keunen, 2001:421). ნაწარმოებში პოლიქრონოტოპიასთან მაშინ გვაქვს საქმე, როცა ქრონოტოპები თანაარსებობენ, ერთმანეთში არიან გადახლართულნი, ენაცვლებიან ან უპირისპირდებიან ერთმანეთს, ან სულაც, უფრო კომპლექსულ ურთიერთმიმართებებს ამყარებენ.

ზემოთ განვიხილეთ შედარებით დიდი, მრავლისმომცველი და არსებითი ქორონოტოპები, რომელსაც ბახტინი გვთავაზობს. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ თავად ბახტინის აზრით, შესაძლოა განუსაზღვრელი იყოს სხვა, მცირე ქორონოტოპების რიცხვი, რომლებსაც თავის თავში შეიძლება მოიცავდნენ არსებითი ქრონოტოპები. რომანში ავტორის მიერ უამრავი ქრონოტოპი იქმნება, მაგრამ ისე ხდება, რომ რომელიმე მათგანი, ან რამდენიმე მათგანი არის დომინანტი და უფრო მრავლისმომცველი (Bachtin, 2008: 192). ბახტინის ამ მოსაზრების მსგავსად, ბ. კეუნენი ქრონოტოპების დიალოგში დომინანტურ ქრონოტოპს გამოჰყოფს და მას „ყოვლისმომცველს“ („overarching chronotope“) უწოდებს (Keunen, 2001: 421). მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ასევე პერსონაჟთა სისტემა. „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპით“ წარმოდგენილ სამყაროს მოდელს უკავშრდება სწორედ მოქმედი პირი და თვით მოქმედებაც. გმირი იცვლება სამყაროს მოდელისა და მისი ესთეტიკური პარადიგმების ცვლის კვალობაზე.

ბარტ კეუნენი მოდერნისტული რომანში გამოჰყოფს იდილიურ („idyllic“), დოკუმენტურ („documentary“), თვითრეფერენციულ („self-referential“) და ჰიპერრეალისტურ (hyperrealist“) ქრონოტოპებს (Keunen, 2001: 422). იდილიურ ქრონოტოპს ბახტინიც განიხილავს და ის მას უწოდებს სამყაროს მოდელს, რომელშიც იდილიური გარემო და დროის ციკლური პროცესები დომინირებს. მაგრამ მოდერნისტულ ქრონოტოპთა შორის უფრო მნიშვნელოვნად კეუნენი დოკუმენტურ ქრონოტოპს ასახელებს, რომელიც დაკავშირებულია რეალისტური და ნატურალისტური რომანის ტრადიციასთან. რეალისტური რომანის სიუჟეტი ემყარება ახალგაზრდა პროტაგონისტის განვითარებას, რომელიც სოციალურ სამყაროსთან (რომელიც ხშირად ქალაქითაა სიმბოლიზებული) ბრძოლაშია წარმოდგენილი. კონფრონტაცია ქალაქსა და ინდივიდს შორის ხშირად ტრაგიკული კონფლიქტის ფორმას იძენს, რომელიც ხშირად ინდივიდის მარცხით სრულდება. ამ ტიპის ქრონოტოპული ხატი იდილიური ქრონოტოპის შებრუნებული ვერსიაა, რომელიც არღვევს იდილიურ მსოფლგანცდას და ფსიქოლოგიას. რეალისტური რომანი კითხულობს შენობებს, ქუჩებს, ხელოვნების ნიმუშებს, ტექნოლოგიას და სხვა სოციალურ ორგანიზაციებს, როგორც ნიშნებს, რომლებიც ისტორიული განვითარების პროცესებზე მიგვანიშნებენ: ადამიანების ცვალებად ბუნებაზე, თაობათა და ეპოქათა ცვლაზე, კლასობრივ კონფლიქტებზე. სწორედ ამ ტიპის ქრონოტოპის აღსანიშნად შემოაქვს კეუნენს ტერმინი „დოკუმენტური ქრონოტოპი“. იდილიური ქრონოტოპისაგან განსხვავებით, ის უფრო კულტურულ დოკუმენტებს ეფუძვნება, ვიდრე ბუნების ციკლურ პროცესებს. დოკუმენტები საფუძვლად უდევს სამყაროს ნატურალისტურ მოდელს არა იმდენად სოციალურ რეალობაზე მიმეტური მინიშნებების, არამედ უპირატესად იმის გამო, რომ კულტურული ისტორიის ილუსტრირებას ახდენენ. ჩვეულებრივ დოკუმენტური ქორნოტოპის ისტორიით გაჯერებული სამყარო გლობალურ ისტორიულ პროცესებსაც გულისხმობს. (Keunen, 2001: 424-427). აღსანიშნავია, რომ დოკუმენტური ქრონოტოპი ინდივიდუალური და სოციალური სამყაროების უერთიერთმიმართებების ხორცშესხმად გვევლინება ხშირად.

თვითრეფერენციული ქრონოტოპისათვის, კეუნენის მიხედვით, ცენტრალური ელემენტი სუბიექტური გამოცდილებაა. სამყაროს ამ მოდელის დროით-სივრცითი სტრუქტურა უკვე სპეციფიკურ ხასიათს ატარებს, იმდენად, რამდენადაც მის სივრცეს აქ სუბიექტური დაკვირვება ან მოგონება განსაზრვრავს, ტემპორალურ პროგრესიას კი პერსონალური ან ფიქტიური ბიოგრაფია განაპირობებს.

სამყაროს მეოთხე მოდელი, კეუნენის მიხედვით, მოდერნისტულ რომანში გვხვდება და ავანგარდულმა მიმდინარეობებმა განავითარა. ამ მოდელის სივრცით და დროით განზომილებებს ახასიათებს წყვეტილობა. ჰიპერრეალისტურ ქრონოტოპში საქმე გვაქვს რეალობის ფრაგმენტების უაღრესად კომპლექსურ და დინამიკურ რეანჟირებასა და კომბინირებასთან.

ყოველ ნაწარმოებს აქვს დასაწყისი და დასასრული, ისევე როგორც მასში ასახულ მოვლენებს. თუმცა კი, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს საწყისი თუ საბოლოო პუნქტები შესაძლოა სრულიად სხავდასხვა სამყაროში, სხვადასხვა ქრონოტოპში რეალიზდეს. ეს ქრონოტოპები ერთმანეთთან შეიძლება არც არასდროს გადაიკვეთნონ, ან პირიქით, მარტივად თანაარსებობდნენ. მიუხედავად ყველაფრისა, ისინი მაინც მჭიდრო კავშირში არიან ერთმანეთთან.

ავტორი, როგორც შემოქმედი, თავისუფლად გადაადგილდება სხვადასხვა დროში: მას შეუძლია თხრობა მოსათხრობი ამბის ბოლო, შუა ან მისთვის სასურველი სხვა მომენტიდან დაიწყოს, ისე, რომ ასაღწერი მოვლენის ობიექტური დროის მსვლელობა არ დაარღვიოს. აქ იჩენს თავს სწორედ მოთხრობილ და სათხრობ დროებს შორის განსხვავება. თვით ავტორი კი, უმეტესწილად, შესაძლოა არც ერთ ამ დროს არ ეკუთვნოდეს.

საინტერესოა, თუ რომელი დროით-სივრცითი წერტილიდან ადევნებს თვალყურს ავტორი მის მიერ ასახულ ამბავს? უპირველეს ყოვლისა ის მიმდინარე დროშია, ახლანდელი დროიდან (მთელი მისი სისავსით და კომპლექსურობით) გვიამბობს ამბავს, თანაც, გარკვეულწილად მოვლენების პარალელურად არსებობს. ბახტინი აღნიშნავს, რომ შემოქმედი მის მიერ შექმნილი სამყაროს ქრონოტოპის გარეთ კი არ არსებობს, არამედ ქრონოტოპის ხაზზე. ავტორი, ასახავს ის სამყაროს მის მიერ აღწერილი მოვლენის მონაწილე პერსონაჟიდან, მთხრობელის ინსტანციიდან, თუ როგორც უბრალოდ ავტორი, ყოველგვარი თანამონაწილეობის გარეშე, ასახულ დროით-სივრცითი სამყაროს იგი მაინც ისე ახასიათებს, თითქოს საკუთარი თვალით ენახოს (Bachtin, 2008: 188).

**3.2. ქრონოტოპი გ. გრასის „თუნუქის დოლში“**

ქრონოტოპის ესთეტიკური კატეგორიის ვრცელი მიმოხილვა საჭიროდ მივიჩნიე იმიტომ, რომ „თუნუქის დოლში“ ქრონოტოპის პრობლემის ანალიზი, ფაქტობრივად, არც ერთი მკვლევრის ნაშრომში არ გვხვდება, ჩემთვის კი მნიშვნელოვანია განვიხილო ეს ესთეტიკური კატეგორია საფუძვლიანად, რათა დავასკვნა, თუ რაოდენ დიდია მისი როლი ამ რომანში. რა თქმა უნდა, მთელ რიგ ავტორებთან მეტნაკლებად მიმოხილულია ისტორიული დროის როლი და ფუნქცია რომანში, მიმოხილულია კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილებიც, მაგრამ დროის და სივრცის, როგორც ქრონოტოპის, როგორც ერთიანი ესთეტიკური კატეგორიის ანალიზი, ფაქტობრივად, არც ერთ მკვლევართან არ გვხვდება. მე კი მივიჩნევ, რომ ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ასპექტია „თუნუქის დოლის“ კომპოზიციურ თავისებურებათა შორის. აქ საქმე გვაქვს სწორედ პოლიქრონოტოპიასთან, შესაძლოა ვისაუბროთ როგორც „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპზე“, ასევე სხვა მრავალ „მეორეხარისხოვან ქრონოტოპებზე“. ამიტომაც, სწორედ ზემოხსენებული თეორიული მოსაზრებების ანალიზის საფუძველზე მიმოვიხილავთ ქრონოტოპის საკითხს, მის ფუნქციას „თუნუქის დოლში“.

დავიწყოთ იმით, რომ რომანს ორი დროითი სიბრტყე აქვს: მოთხრობილი დროითი სიბრტყე მოიცავს 1899 წლიდან (ოსკარის დედის ჩასახვიდან) 1952 წლის სექტემბრამდე, ანუ ოსკარის შეშლილთა თავშესაფარში მოხვედრამდე პერიოდს, სადაც დროის მიმდინარეობასთან ერთად ტოპოსის მრავალმხრივი ცვლილებაც ხდება. თხრობის დრო კი ზუსტად ორ წელიწადს მოიცავს, როცა მაცერატი დიუსელდორფის სამკურნალო დაწესებულების საწოლიდან 1952-1954 წლებში საკუთარი ცხოვრების ისტორიას რეტროსპექტულად მოგვითხრობს, თუმცა კი ხშირად თხრობის დროის მოვლენებასც აღწერს. რომანის ორივე დროითი სივრცე, ერთმანეთისაგან არა მხოლოდ დროის ხანგრძლივობით, არამედ აღწერილ მოვლენათა სიმრავლითაც განსხვავდება. ორივე დრო გიუნტერ გრასმა მთხრობელ ოსკარ მაცერატის მეშვეობით შეაკავშირა.

ოსკარი გვიამბობს თავის ისტორიას არა დიაქრონულად, არამედ სინქრონულად: დანციგში მის თავს გადამხდარი მოვლენების შესახებ თხრობას განუყოფელად მოსდევს ხოლმე სამკურნალო დაწესებულებაში მომხდარი ბოლო მოვლენების შესახებ ნაამბობი, რაც თხრობას განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს. ამ მხრივ, მეტად საყურადღებოა მეორე წიგნის ორი თავის - „შუშხუნა ფხვნილისა“ და „საგანგებო ამბების“ ერთმანეთში გადასვლა: ოსკარი „საგანგებო ამბებში“ აღნიშნავს, რომ „დღეს“ სამკურნალო დაწესებულებაში შეიტყო სტალინის გარდაცვალების ამბავი: „მეგობრები ისევ ნაჩხუბრებს ჰგავდნენ, რადგან ვიტლარი სიცილით მიესალმა კლეპს, თან თითებით ეშმაკის რქები გამოსახა: სტალინის სიკვდილმა დღეს წვერის პარსვის დროს მომისწრო!“ (გრასი, 2012: 305) „Die beiden freunde scheinen wieder einmal Streit zu haben, denn Vittlar begrüßte Klepp lachend und mit den Fingern Teufelshörner machend: „Stalins Tod überraschte mich heute früf beim Rasieren!“ (Grass, 1993: 328). როცა წინა თავში („შუშხუნა ფხვნილი“) მოქმედება ჯერ კიდევ 1940 წლის დანციგში მიმდინარეობს, სადაც მარია და ოსკარი შუშხუნა ფხვნილით „თამაშობენ“, მოულოდნელად აქ თხრობის დროის, 1953 წლის 5 მარტის ამბები იჩენს თავს. სწორედ ესაა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შტრიხი ოსკარის თხრობისა, მოთხრობილი ადგილისა და დროის თხრობის ადგილსა და დროსთან ხშირი მონაცვლეობა, ისევე როგორც წინა თავში ჩვენს მიერ განხილული მთხრობელი და განმცდელი „მე“-ს მუდმივი ურთიერთმონაცვლეობა.

როგორც აღვნიშნეთ, გარდა სამკურნალო დაწესებულების შიგნით და გარეთ არსებული მოთხრობილი დროით-სივრცითი სიბრტყისა, არსებობს ასევე რომანის თხრობის, უფრო სწორად კი, წერის დრო-სივრცე. როგორც ვიცით, ოსკარი რომანში თავის ამბავს წერს ცარიელ, როგორც თვითონ უწოდებს, „უმანკო“ (გრასი, 2012: 11) „unschuldiges“ (Grass, 1993: 13) თაბახის ფურცლებზე. შესაბამისად თხრობის დრო,დ იგივე წერის პროცესი, თავად რომანი, ქმნის ცალკე სიბრტყეს რომანში, რომელიც 1952-1954 წლებს ემთხვევა, რაც ასევე ყურადსაღებია. ამ კუთხით საინტერესოა ნ. ნასარიძის მოსაზრებაც, რომელიც „თუნუქის დოლის“ კომპოზიციური თავისებურებების მიმოხილვისას სამ დროით სიბრტყეს გამოჰკვეთს: „პირველი მთელ რომანს მოიცავს, რომელსაც თავად გიუნტერ გრასი გვიყვება; მეორე სიბრტყე, რომელიც გრძელდება ორ წელს... მესამე დროით სიბრტყეზე თვით მთავარი მოქმედება თამაშდება, ოსკარის ფიქციური ავტობიოგრაფია 1899 წლიდან 1952 წლამდე“ (ნასარიძე, 2016: 377).

მივადევნებთ რა თვალყურს დროთა ურთიერთმიმართების საკითხს რომანში, შევნიშნავთ, რომ აქ, სხვადასხვა ისტორიული დროითი სიბრტყის პარალელურად, აღწერილია პერიოდი ოსკარის დაბადებამდე, დაბადებიდან შეშლილთა თავშესაფარში მოხვედრამდე და თავშესაფრის წლები. თვით თხრობის დრო, კი ემთხვევა ოსკარის სამკურნალო დაწესებულებაში ყოფნის წლებს. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ოსკარის პირადი ისტორიის თხრობა ბოლოდან იწყება: ის თავისი ამჟამინდელი სამყოფელის, სამკურნალო დაწესებულების ამბებით იწყებს თხრობას, შემდეგ კი ბრუნდება წარსულში, გვიამბობს მის დაბადებამდე, დაბადების და შემდგომი „განვითარების“ ამბებს, ბოლოს კი, თხრობას კვლავ სამკურნალო დაწესებულების ამბებით ასრულებს. ოსკარი, ფაქტობრივად, წრეს კრავს: თხრობა იწყება, ასე ვთქვათ, ახლანდელი დროით და კვლავ ახლანდელ დროში და იგივე ტოპოსში სრულდება, თუმცა მონათხრობი ბევრად უფრო შორეულ წარსულს, სხვადასხვა ისტორიულ წლებს და ადგილებს მოიცავს.

წინა თავში უკვე ვისაუბრეთ იმ საკითხზე, თუ როგორ ასახავს გრასი რომანში უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ ეპოქას ოსკარ მაცერატის მონათხრობის მეშვეობით, რომ აქ არ ვხვდებით მოვლენათა თანამიმდევრულ, ზუსტ, ვრცელ აღწერილობებს, რომ აქ ძირითადი ისტორია ოსკარის პირადი ისტორიაა, რომელიც, ფაქტობრივად, თითქოს არსად ამახვილებს ყურადღებას ისტორიულ მოვლენებზე. ის აღწერს რამდენიმე კონკრეტულ მოვლენას სრულიად სხვა კუთხით, სხვაგვარად აღქმულს, როგორც ფარსს ისე წარმოაჩენს მათ. მაგრამ რა ეხმარება მას ამაში, როგორაა შექმნილი ზოგადი ისტორიული ფონი ნაწარმოებში? აი ის კითხვები, რომელთა პასუხიც, ჩემის აზრით, სწორედ რომანში არსებულ სხვადასხვა ქრონოტოპების ანალიზისას შეიძლება მივიღოთ.

„თუნუქის დოლში“ ასახულია, როგორც უკვე მრავალგზის აღვნიშნე, ისტორიული დროითი სივრცე მეორე მსოფლიო ომამდე, ომის დრო და პოსტფაშისტური ხანა. ომს, როგორც რეალურ ისტორიულ მოვლენას და როგორც დროის მონაკვეთს, რომანის თემატიკისა და სტრუქტურის შესაბამისად და ისტორიულ-ქრონოლოგიურადაც ნაწარმოებში ცენტრალური ადგილი უჭირავს. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია განვიხილოთ ზემოხსენებული ეპოქა იმ სივრცის ანალიზის გარეშე, სადაც მიმდინარეობდა ეს რთული პროცესები. გრასიც სწორედ განსაზღვრულ სივრცეს ირჩევს მოქმედების ადგილად მნიშვნელოვანი დროის აღწერისას, სადაც ყველაზე კარგად წარმოჩნდება ეპოქის სული. შესაბამისად, „თუნუქის დოლში“ ასახული გეოგრაფიული ადგილები და დრო არაა შემთხვევითი.

ნაწარმოებში მოქმედება ძირითადად ქალაქ დანციგში (ახლანდელი გდანსკი) ვითარდება, გერმანიისა და პოლონეთის საზღვარზე, რომელიც მწერლის მიერ გამოყენებულია არა მხოლოდ როგორც რეალურად არსებული კონკრეტული გეოგრაფიული ობიექტი, არამედ როგორც მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისისა და გერმანულ-პოლონური ცხოვრებისა და ამბების ასახვის ლიტერატურული ხერხი. დანციგი მწერლისათვის დაკარგული დროის სიმბოლოა, რომლის უკან დაბრუნებაც შეუძლებელი გამხდარა. ამიტომაც აქ ერთმანეთში ირევა რეალური ისტორიული მოვლენები და ავტორის ფანტაზია: „და მე ვეძებ პოლონელების ქვეყანას, რომელიც დაკარგულია, რომელიც ჯერ არ არის დაკარგული. სხვები ამბობენ მალე დაკარგული, უკვე დაკარგული, ისევ დაკარგული. დღესდღეობით პოლონელების ქვეყანას ეძებენ კრედიტებით, „ლეიკათი“, კომპასით, რადარით, ჯადოსნური ჯოხებით და დელეგატებით, ჰუმანიზმით, ოპოზიციის ლიდერებით და დევნილთა კავშირით, რომელიც ეროვნულ ტანსაცმელს ინახავს. მაშინ, როდესაც ამ ქვეყანაში პოლონელების ქვეყანას სულით ეძებენ - ნახევრად შოპენით, ნახევრად რევანშით გულში, როდესაც ისინი პოლონეთის პირველიდან მეოთხე დაყოფამდე უარყოფენ და პოლონეთის მეხუთე დაყოფას უკვე გეგმავენ, როდესაც „ეარ ფრანსით“ ვარშავაში მიფრინავენ და იქ წუხილით დებენ გვირგვინს, სადაც ერთ დროს გეტო იყო, როდესაც აქედან პოლონელების ქვეყანას რაკეტებით ესტუმრებიან, მე პოლონელების ქვეყანას ჩემი დოლით ვსტუმრობ და ვუკრავ...“ (გრასი 2012: 112) (Und ich suche das Land der Polen, das verloren ist. Andere sagen: bald verloren, schon evrloren, wieder verloren. Hierzulande sucht man das Land der Polen neuerdings mit Krediten, mit der Leica, mit dem Kompas, mit Radar, Wünschelruten und Delegierten, mit Humanismus, Oppositionsführern nd Trachten einmottenden Landsmannschaften. Während man hierzulande das Land der Polen mit der Seele sucht – halb mit Chopin, halb mit Revanche im Herzen -, während sie hier die erste bis zur vierten Teilung verwerfen und die fünfte Teilung Polens schon planen, während sie mit Air France nach Warshau fliegen und an jener Stelle bedauernd ein Kränzchen hinterlegen, wo einst das Ghetto stand, während man von hier aus das Land der Polen mit Raketen suchen wird, suche ich Polen auf meiner Trommel und trommle“ (Grass, BL, 1999 -114). გრასი დეტალურად აღწერს ქალაქ დანციგს, მის ქუჩათა განლაგებას და, ამავე დროს, ამსხვრევს რეალობას რომანის ქარგაში გროტესკულ-ფანტასტიკური სიუჟეტების შემოჭრით: ქალაქი იქცევა ილუზიად და არსებობს მხოლოდ წარსულში, მოგონებებში. მწერალი ერთმანეთს უპირისპირებს რეალურ ცხოვრებასა და რომანში მთხრობელის მიერ შექმნილ სამყაროს.

მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის დანციგი მართლაც ერთ-ერთი მთავარი ქრონოტოპია რომანში. დანციგის მოქმედების მთავარ ადგილად ქცევით გრასი ახერხებს შექმნას ისეთი ქრონოტოპი, რომელიც, ფაქტობრივად, მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი გერმანულ-პოლონური ურთიერთობების გამომსახველია. თანაც, ჰ. მ. ენცენსბერგერის შეფასებით, ეს ერთადერთი ადგილია, სამყარო, რომელშიც გერმანელები, პოლონელები, ებრაელები და კაშუბები მშვიდობიანად თანაცხოვრობდნენ (Enzensberger, 1996: 24). სწორედ ამიტომაც, გვიამბობს რა ავტორი ომის პერიოდის ამბების შესახებ, საოცარ სიმძაფრეს და შინაარსს სძენს მონათხრობს ამ ქრონოტოპით. მისი საშუალებით, ფაქტობრივად, ყველა უმნიშვნელო ისტორიას გარკვეული ფუნქცია ეკისრება, უფრო მეტი მნიშვნელობა და შინაარსი ენიჭება, ვიდრე სადმე სხვა დროით-სივრცით გარემოში ექნებოდა.

დანციგი შეიძლება ერთ-ერთ დომინანტ, „ყოვლისმომცველ ქრონოტოპად“ მივიჩნიოთ რომანში, იმდენად, რამდენადაც ის, ფაქტობრივად, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანია-პოლონეთის ზოგად სურათს იძლევა და მთელი ეპოქის უმნიშვნელოვანეს მოვლენას აერთიანებს თავის თავში. თუმცა, ეს „ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი“ სხვადასხვა, ასე ვთქვათ, მცირე ქრონოტოპებისაგან შედგება, როგორიცაა, მაგალითად, ალფრედ მაცერატის კოლონიალური მაღაზია დანციგში, ოსკარის ბინა და ოთახთა განლაგება, სათამაშოების მაღაზია, დანციგის ქუჩები და სხვა.

როგორც ცნობილია, მხატვრული სივრცე ლიტერატურულ ნაწარმოებში განიხილება როგორც კონტინიუმი, რომელშიც განთავსებულნი არიან პერსონაჟები და მიმდინარეობს მოქმედება, ხოლო თვით პერსონაჟთა ქმედებები კი სწორედ ამ დროით-სივრცითი სპეციფიკით არის განპირობებული. სწორედ ასეა გრასთან: მოქმედების ადგილი - დანციგი, ქალაქი გერმანიისა და პოლონეთის საზღვარზე, დროითი ჩარჩო - პერიოდი ფაშიზმის ჩასახვიდან მის დაცემამდე, მთავარი გმირი კი - ოსკარ მაცერატი, ყმაწვილი, რომელიც მოევლინა ქვეყანას ფაშიზმის დაბადებასთან ერთად და რომელიც თავადაა ძირითადად განმცდელი და მთხრობელი პერსონაჟი. სწორედ აქ ჩნდება რომანის ქრონოტოპის სპეციფიკა: მკითხველის მიერ რომანში მოცემული მხატვრული სამყაროს მეშვეობით რეალური ვითარების აღქმა უნდა მოხდეს.

როგორც თეორიულ ნაწილში უკვე აღვნიშნეთ, რომანში ქრონოტოპად შეიძლება განვიხილოთ კონკრეტული სიმბოლური ადგილები, რომელთაც კონვენციონალური ფუნქცია გააჩნიათ. ეს შეიძლება იყოს ზღურბლი, კარიბჭე (შეხვედრის, დამშვიდობების), სასამართლო (განაჩენის, სამართლის), გზა (ცხოვრების, მოგზაურობის), სამშობლო, ლანდშაფტი, მდინარე, კუნძული, გემი, შუქურა, ქალაქი, სახლი, სცენა და ა. შ. ეს ყველაფერი მკითხველს აცნობებს უკვე განსაზღვრული წინააღმდეგობებისა თუ პროცესების შესახებ რომანში. ეს ელემენტები განაპირობებენ მოქმედებასა თუ დროს, არიან შინაარსის მქონენი და სტრუქტურის განმსაზღვრელნი. ამ თვალსაზრისით, ქალაქი დანციგი მთავარი ელემენტია „თუნუქის დოლში“, რომლის სახელის ხსენებაც ნაწარმოებში წინასწარ იწვევს განცდებს, განწყობას, მოსალოდნელი თემატიკის შესახებ მინიშნებებს. კოლონიალური მაღაზიაც ქრონოტოპია. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდისათვის დანციგში უკვე 600-ზე მეტი კოლონიალური მაღაზია იყო, რომელთა შორის დიდი კონკურენცია იყო გაჩაღებული. ეს ქრონოტოპი სწორედ ეპოქის განსაკუთრებულად წვრილმან ელემენტებში ასახვას ემსახურება. ასეთივეა ოსკარის ბინაც ლაბესეგ 13-ზე, ბინის შიდა განლაგებაც კი იმ პერიოდის შენობებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური წყობითაა აღწერილი. ავტორი საკუთარი ბიოგრაფიიდან იღებს ელემენტებს, ფაქტობრივად საკუთარ სახლს, რეალურ პიროვნებებს, მეზობლებს აღწერს რომანში, რათა მთელი თავისი სიზუსტით, რეალური, ნადვილი ქრონოტოპი შექმნას. ამ ქრონოტოპებით გრასი მეორე მსოფლიო ომის დროინდელ წვრილბურჟუაზიის ყოველდღიური ყოფას, მენტალობას და საუბრის მანერას, ასევე სოციალური დიფერენციაციას ასახავს. ის ხატავს მშრომელთა მრავალწევრიან ოჯახებს, ლიტერატურული გერმანულით მოსაუბრე მოხელეებს, მარტოხელა ქალებს, ყოველდღიურ მეზობლურ კონფლიქტებს. ასევეა ლაბესვეგ 13-ის ქუჩის აღწერაც, ესეც გარკვეულწილად „მცირე“ ქრონოტოპად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან არც ესაა შემთხვევითი რომანში. როგორც ზემოთ, თეორიულ ნაწილში, აღვნიშნეთ, ქუჩები მეტად მნიშვნელოვანი ქრონოტოპია ზოგადად. სწორედ აქ ხდება ადამიანთა შეხვედრები, აქაა თავმოყრილი იმ პერიოდის ტიპიური მაღაზიები და „ვიტრინები“. აქ მიმდინარეობს ყოველდღიური მოვლენები, ცოცხლდება ეპოქის ყოველღიურობა... ამ ქრონოტოპებით, გრასი შუა ომის პერიოდის დანციგის რეალურ სურათს ხატავს. ამგვარ ქრონოტოპად შეიძლება ჩავთვალოთ, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, შუშხუნა ფხვნილი, რომელსაც, მკითხველი, ისევე როგორც თვით რომანის პერსონაჟებიც ჰიტლერის პერიოდს უკავშირებენ, რადგან ეს იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი „პროდუქტი“ იყო, რომელიც უკვე მზა ლიმონათმა ან თანამედროვე კოლამ ჩაანაცვლა: „რაო, რა გინდათ? შუშხუნა ფხვნილი? რა ხანია აღარ გვაქვს, ვილჰელმის დროს და სულ თავიდან, ადოლფის დროს იყიდებოდა.რა დრო იყო! ლიმონათი ან კოლა ხომ არ გინდათ?“ (გრასი, 2012: 304) „Mann, was woll´n Se? Brausepulver? Das is aber schon lange her, dasses das gab. Unter Wilhelm und ganz zu Anfang noch, unter Adolf, da war das im Handel. Das war´n noch Zeiten! Doch wenn Se Limonade haben wollen oder ne Coca?“ (Grass, 1993: 327).

განსაკუთრებით საინტერესოა ჩემთვის ოსკარის და მისი ოჯახის დანციგიდან გამგზავრების სცენა, რომელიც 1945 წელს ემთხვევა და ეს არაა შემთხვევითი. ეს, ჩემის აზრით, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქრონოტოპთაგანია რომანში. ის სამშობლოს დაკარგვას უკავშირდება. ოსკარი იმ მილიონობით ადამიანის სახედ გვევლინება, რომლებიც მეორე მსოფლიო ომის დასასრულს იძულებულნი გახდნენ სამშობლო დაეტოვებინათ და აღმოსავლეთგერმანული პროვინციებიდან გადასახლებულიყვნენ. ოსკარი მარიასა და კურტთან ერთად თითქოს იძულებითი წესით არ გაუსახლებიათ, მაგრამ მათი გამგზავრება, ასე თუ ისე, გარკვეული პოლიტიკური ვითარების გამო, მაინც გარდაუვალი იყო. გზის ქრონოტოპიც ამ ეპიზოდში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. დანციგის დატოვებისას განვლილი გზა მეტად მტკივნეული იყო: „მარიას კურტხენის ხელი ეკავა და ელზენშტრასეს კუთხეში, როდესაც მარცხნივ შევუხვიეთ, კიდევ ერთხელ გაიხედა უკან. მე აღარ შემეძლო ლაბესვეგისკენ მიბრუნება, რადგან ტკივილს მგვრიდა. ამიტომ ოსკარის თავი წყნარად იყო მხრებს შორის. მხოლოდ თვალებით, რომლებმაც შეინარჩუნეს თავიანთი მოძრაობა, ვემშვიდობებოდი მარიენსტრასეს, შტრისბახს, კლაინჰამერპარკს, ბანჰოფშტრასეზე მიმავალ, ისევ საშინლად მწვეთავ მიწისქვეშა გადასასვლელს, ჩემს არდანგრეულ იესოს გულის ეკლესიას და გარეუბან ლანგფურის სადგურს, რომელსაც ახლა ვჟეშჩს ეძახდნენ, რაც თითქმის შეუძლებელია წარმოსათქმელად“ (გრასი, 20102: 460) „ Maria hielt Kurtchens Hand und drehte sich Ecke Elsenstraße, als wir links einbogen, noch einmal um. Ich konnte mich nicht mehr in richtung Labesweg drehen, da mir das Drehen Schmerzen bereitete. So blieb Oskars Kopf ruhig zwischen den Schultern. Nun mit den Augen, die sich ihre Beweglichkeit bewahrt hatten, grüßte ich die Marienstraße, den Strießbach, den Kleinhammerpark, die immer noch ekelhaft tropfende Unterführung zur Bahnhofstraße, meine unzerstörte Herz-Jesu-Kirche und den Bahnhof des Vorortes Langführ, den man jetzt Wrzeszcz nannte, was sich kaum aussprechen ließ“ (Grass, 1993: 489). გზა, ამ შემთხვევაში, არა შეხვედრის, არამედ განშორების ქრონოტოპად გვევლინება, რომელიც სამშობლოს იძულების წესით დატოვების ქრონოტოპს ერწყმის.

შეხვედრის ქრონოტოპად, რომელიც გზის ქრონოტოპში გადადის, შეიძლება მივიჩნიოთ ოსკარის შეხვედრა ბებრასთან და შემდეგ მისი მოგზაურობა ბებრას საფრონტო თეატრთან ერთად. ამ მოგზაურობის დროს 1944 წლის 6 ივნისის ქრონოტოპი წამოიწევს წინა პლანზე, როცა მოკავშირეთა ჯარები ჩრდილოეთ საფრანგეთში, ნორმანდიაში გადასხდნენ. ისტორიულად ეს იყო ზღვიდან ხმელეთზე ჯარების გადასხმის ყველაზე ფართო მასშტაბის ოპერაცია ისტორიაში. სტრუქტურის განმსაზღვრელ ადგილებს, დანციგსა და დიუსელდორფთან ერთად, ნორმანდიაც დიდ როლს თამაშობს „თუნუქის დოლში“. მისი გეოგრაფიული განლაგების გამო, ნორმანდია ოსკარის აღმოსავლეთ სამშობლოდ შეიძლება ჩავთვალოთ. სწორედ აქ, ბებრას საფრონტო თეატრთან ერთად, ის საკუთარ თავს პოულობს, აღარ იქცევა როგორც სამი წლისა, არამედ თავს ავლენს როგორც ასაკოვანი ადამიანი. აქედან გამომდინარე, არც ისაა გასაკვირი, რომ რომანის ბოლოს ოსკარი, გაურბის რა პოლიციას, პარიზისაკენ მიეშურება. პარიზი, ისევე როგორც გარკვეულწილად ნორმანდიაც, საფრანგეთს უკავშირდება, საფრანგეთი კი, თითქოს თავშესაფარია ოსკარისთვის. თუმცა კი, საბოლოოდ ვერც საფრანგეთში პოულობს მაცერატი მუდმივ თავშესაფარს, რადგან მისთვის დასავლეთიც აღარაა საიმედო.

რომანში ბევრია ე. წ. დოკუმენტური ქრონოტოპი:

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ქრონოტოპი რომა ნში პირველი წიგნის ბოლო თავში „რწმენა, იმედი სიყვარული“ იჩენს თავს: 1938 წლის ნოემბრის ცივი ღამე სათამაშოებით მოვაჭრე ზიგისმუნდ მარკუსის მაღაზიაში, სწორედ ის დრო, რომელსაც „ბროლის ღამე“ უწოდეს და ტოპოსიც შესაბამისი - ებრაელი მარკუსის მაღაზია. 1938 წელი და ებრაელის მაღაზია - დროისა და ამ სივრცის გაერთიანებით, ამ ქრონოტოპით გრასმა ფაშისტების მთელი ანტისემიტური მოძრაობა ასახა. „ბროლის ღამის“ ქრონოტოპს რომანის მომდევნო გვერდებზე თვით მთხრობელი ოსკარ მაცერატიც კი ადასტურებს: „განსხვავებული სიტყვებით ხსნიან სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების ექიმები ჩემი შემგროვებლური ჟინის სათავეებს. ექიმ ფროილაინ ჰორნშტეტერს ჩემი კომპლექსის დაბადების დღის დაზუსტებაც კი უნდოდა. საკმაო სიზუსტით დავუსახელე ოცდათვრამეტი წლის ათი ნოემბერი, დღე, როცა ზიგისმუნდ მარკუსი - დოლების მესაწყობე დავკარგე“ (გრასი, 2012: 224) „...mit anderen Ausdrücken äußern sich die Ärzte der Heil- und Pflegeanstalt über die Ursache meines Sammletriebes. Fräulein Doktor Hornstetter wollte sogar den Tag wissen, der zum Geburtstag meines Komplexes wurde. Recht genau konnte ich ihr den zehnten November achtunddreißig nenen, denn an jenem Tage verlor ich Sigismund Markus, den Verwalter meines Trommelmagazins“ (Grass, 1993: 240). მიმაჩნია, რომ როცა ავტორის მიერ შექმნილ ქრონოტოპს მე-მთხრობელიც კი თავადვე ღიად ქრონოტოპის ფუნქციას ანიჭებს.

გრასის რომანის მეორე წიგნი უკვე, ფაქტობრივად, მნიშვნელოვან მოვლენათა ასახვის კუთხით, კულმინაციაა. პირველივე თავში იწყება შემზადება მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისისათვის. როგორ ხდება ეს? არც თვით გრასი, არც უშუალო მთხრობელი მაცერატი არაფერს ამბობს მოსალოდნელი ომის შესახებ... ისევ ადგილისა და დროის ერთიანობა მიანიშნებს მკითხველს მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისის მოახლოებას. ოსკარი გვიამბობს 1939 წლის ზაფხულის ამბებს, როცა ბიძამისს, თუ სავარაუდო მამამისს პოლონელ იან ბრონსკს პოლონური ფოსტის მდივნის თანამდებობაზე აწინაურებენ, ალფრედ მაცერატი კი, ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის წევრი, უკვე ნელ-ნელა თავს არიდებს მასთან კონტაქტს: „საწყალი დედაჩემის სიკვდილმა, მაცერატსა და, ამასობაში ფოსტის მდივნის თანამდებობაზე დაწინაურებულ ბიძაჩემს შორის ერთ დროს არსებული მეგობრობა, ულამაზესი მოგონებების მიუხედავად, მართალია მანამდე ვერა, მაგრამ თანდათანობით, პოლიტიკური სიტუაციის გამწვავებასთან ერთად, დაშლამდე მიიყვანა [...] მაცერატს კლიენტებისა და პარტიისათვის უნდა გაეწია ანგარიში, იანს - ფოსტის ხელმძღვანელობისთვის“ (გრასი, 2012: 227) „Der Tod meiner armen Mama hatte das zuweilen fast freundschaftlichen Verhältnis zwischen Matzerath und dem inzwischen zum Postsekretär avancierten Onkel, wenn nicht auf einmal und plötzlich, sodoch nach und nach, und je mehr sich die politischen Zustände zuspitzten, um so endgültiger entflochten, trotz schönster gemeinsamer Erinnerungen gelöst [...] Bei aller Vorsicht – Matzerath mußte auf die Kundschaft und die Partei, Jan auf die Postverwaltung Rücksicht nehmen“ (Grass, 1993: 243). ასე შეწყდა ის ძველი ურთიერთობა ნაციონალ-სოციალისტ ალფრედსა და პოლონელ იანს შორის. ოსკარი თხრობას განაგრძობს და აქვე აღნიშნავს, რომ „ოცდაცხრამეტი წლის ზაფხულში ცხადი გახდა: მაცერატმა რაზმის მეთაურთა ყოველკვირეულ შეკრებებზე პოლონელი ფოსტის მოხელესა და სკაუტების ყოფილ ბელადზე უფრო ნეიტრალური პარტნიორები მონახა სკატის სათამაშოდ. იან ბრონსკი მისი წილხვედრი ბანაკით უნდა დაკმაყოფილებულიყო“ (გრასი, 2012: 229) „Im Frühsommer neununddreißig zeigte es sich, dass Matzerath bei den wöchentlichen Zellenleiterbesprechungen unverfänglichere Skatbrüder als polnische Postbeamte und ehemalige Pfadfinderführer fand. Jan Bronski besann sich notgedrungen seines ihm zugewiesenes Lagers“ (Grass, 1993: 245).

ასე შეიქმნა ახალი ქრონოტოპი გრასის მიერ - მოახლოებული მსოფლიო ომი, ნელ-ნელა დაწყებული განხეთქილება გერმანულ-პოლონურ ურთიერთობებს შორის, განპირობებული ნაციონალ-სოციალისტური პარტიული მსოფლმხედვლობით. არც ეს განხეთქილებაა მთხრობელი ოსკარის სამიზნე თითქოს. ის მხოლოდ მისი სავარაუდო მამების ურთიერთდამოკიდებულების, მათ ურთიერთობის წყვეტის შესახებ გვიამბობს, მაგრამ გრასის მიერ შექმნილი ქრონოტოპი, „ოცდაცხრამეტი წლის ზაფხული“, გერმანელი მაცერატი და პოლონელი ბრონსკი იმ ტოპოსში, რომელსაც კვლავ დანციგი ჰქვია, უკვე მოახლოებულ მოსალოდნელ „განხეთქილებაზე“ მიგვანიშნებს სწორედ. რამდენიმე გვერდის შემდეგ ნელ-ნელა მძაფრდება მოვლენებიც, რადგან გრასი, ოსკარის თხრობის მეშვეობით, კიდევ უფრო აზუსტებს ქრონოტოპს, როდესაც აღწერს ომის დაწყების წინა საღამოს - 1939 წლის 31 აგვისტოს დანციგს. აქაც, რა თქმა უნდა, შესაბამისი ქრონოტოპი იქმნება გრასის მიერ, რადგან ის ამ შემთხვევაშიც, ისევე, როგორც ყოველთვის, აღწერს არა თვით უშუალოდ მოვლენას, არამედ სრულიად სხვა, მთხრობელის პირად სამყაროს, პირად ამბებს, ნამდვილი და ძირითადი კი, ქრონოტოპის მეშვეობით ვლინდება და იშლება მკითხველის თვალწინ: „ეს იქნებოდა სრულიად უხინჯო, სიხარულის მომნიჭებებელი გასეირნება ტრამვაით, ოცდაცხრამეტი წლის პირველი სექტემბრის წინა საღამო რომ არ ყოფილიყო“ (გრასი, 2012: 233) „Er hätte diese Straßenbahnfahrt zu einer ungestürten Freundfahrt werden können, wäre es nicht der Vorabend des ersten September neununddreißig gewesen“ (Grass, 1993: 250).

როგორც ცნობილია, სწორედ 1939 წლის პირველ სექტემბერს დაიწყო მეორე მსოფლიო ომი ვერმახტის თავდასხმით პოლონეთზე. თუმცა, გერმანიამ, ფაქტობრივად, მანამდე გადადგა პირველი საომარი ნაბიჯი, რადგან მოაწყო წინასწარ რამდენიმე ინციდენტი, რომელთა შორის ყველაზე ცნობილი იყო პოლონურ სამხედრო ფორმებში გამოწყობილი „SS“-ის წევრების თავდასხმა 31 აგვისტოს რადიოსადგურ გლაივიცზე, როდესაც მათ პოლონურ ენაზე ეთერში გადასცეს პოლონეთის მიერ გერმანიისადმი ომის გამოცხადების შესახებ. ომის პირველი გასროლა მოახდინა გერმანულმა სასწავლო გემმა „შლეზვიგ-ჰოლშტაინმა“. სწორედ ამ მოსალოდნელი თავდასხმის მინიშნებაა ოსკარის მიერ მონათხრობი, თუ როგორ მიჰყვება იანს საკუთარი დოლის შეკეთების იმედად პოლონურ ფოსტაში „ხუთი ნომერი ტრამვაით“, როცა სწორედ სანაპიროზე მომდგარ „შლეზვიგ-ჰოლშტაინს“ ჩაუვლიან გვერდს: „მაქს-ჰალბეს მოედნიდან საბანაო კურორტ ბრიოზენის დაღლილი, მაგრამ მაინც ხმაურიანი დამსვენებლებით სავსე ხუთი ნომერი ტრამვაი ქალაქის მიმართულებით მიდიოდა, და ზარს რეკავდა. როგორი გვიანი გაზაფხულის საღამო შეიძლებოდა გვქონოდა დოლის ჩაბარების შემდეგ კაფე ვაიცკეში ერთი ჭიქა საწრუპავიანი ლიმონათით, რომ არა ნავსადგურის შესასვლელში, ვერსტერპლატეს მოპირდაპირრე მხარეს ჩამომდგარი ლინკორი გემები „შლეზიენ“ და „შლეზვიგ-ჰოლშტაინი“, აგურის კედლებსა და მათ მიღმა მდებარე იარაღის საწყობს თავიანთი ფოლადის კორპუსებს, მოტრიალე ორმაგ კოშკებსა და მძიმე იარაღს რომ უჩვენებდნენ“ (გრასი, 2012: 234) „...an dem sich der Triebwagen mit Anhänger der Linie Fünf, vom Max-Halbe-Platz an vollbesetzt mit müden und dennoch lauten Badegästen des Seebades Brösen, in Richtung Stadt klingelte. Welch ein Spätsommerabend hätte uns nach Abgabe der Trommel im Cafe Weitzke hinter Limonade mit Strohhalm gewinkt, wenn nicht in den Hafeneinfahrt, gegenüber der Westerplatte, die beiden Linieschiffe „Schlesien“ und „Schleswig-Holstein“ festgemacht und der roten Backsteinmauer mit dahinterliegenen Munitionsbecken ihre Stahlrümpfe, drehebaren Doppeltürme und Kasemattengeschütze gezeigt hätten“ (Grass, 1993: 250).

ასე შეიქმნა ახალი, უფრო კონკრეტული ქრონოტოპი რომანში. რომანის ამ მონაკვეთში არაფერი არსებითი არ ხდება, ოსკარის თხრობის მთავარი თემა, როგორც ყოველთვის, მისი დოლია, სწორედ მისი შეკეთების მძაფრი სურვილია და ესაა მისი იანთან შეხვედრის და ამ გზის გავლის მიზეზიც. თუმცა კი, როგორც ყოველთვის, მთხრობელს ამოფარებული ავტორი სრულიად სხვა მიზნით „გადის“ ამ გზას. მისი მიზანია, თუნუქის დოლის შეკეთების მიზეზით პოლონური ფოსტისკენ მიმავალ ოსკარს ამოფარებულმა, ის გზა გაიაროს, ის ქრონოტოპი შექმნას, რომელიც მკითხველში უკვე უნებლიე დაძაბულობას, მოლოდინს, განცდას იწვევს. მაცერატი არსად აჩვენებს, რომ „შლეზვიგ-ჰოლშტაინმა“ პირველი დარტყმა განახორციელა, რომ დანციგში საომარი სამზადისები დაწყებულა, ის უბრალოდ თავის დოლზე ფიქრით მიუყვება გზას პოლონური ფოსტისკენ, 1939 წლის 31 აგვისტოს, აღწერს გზას და სანაპიროზე ჩამომდგარ გემებს ახასიათებს, თუმცა კი არაფერს ამბობს მათი ფუნქციის შესახებ. ამ შემთხვევაში, თითქოს გულუბრყვილო ნარატივით, იქმნება ქრონოტოპი და არა პირდაპირი აღწერა მოვლენისა. 1939 წლის 31 აგვისტოს ქრონოტოპით ავტორი მკითხველს მომდევნო დღის, პოლონურ ფოსტაზე თავდასხმას ამცნობს წინასწარ.

მეორე წიგნის მეორე თავი: პირველი სექტემბრის დილა პოლონურ ფოსტაში. სარეცხის კალათაში მოკალათებულ მთხრობელს აღვიძებს აფეთქების ხმა: „შორიახლო აკაკანებული ტყვიამფრქვევებისა და თავისუფალ ნავსადგურში მდგარი ლინკორების ორმაგი კოშკებიდან განხორციელებული აფეთქების ხმა“ (გრასი, 2012: 238) („...nahes maschinengewährfeuer oder die fernen, nachgrollenden Salven aus den Doppeltürmen der Linienschiffe im Freihafen“ (Grass, 1999, 242), რომელიც, ფაქტობრივად, ცენტრალური მოვლენაა რომანში, რადგან ეს აფეთქებაა სწორედ მეორე მსოფლიო ომის დაწყების ნიშანი. ამ აფეთქებას გრასი მაინცადამაინც პოლონური ფოსტის მაგალითზე აღწერს. დანციგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არაა რომანში მხოლოდ გეოგრაფიული ობიექტი, პოლონური ფოსტაც არაა მხოლოდ უბრალოდ ფოსტა, ისინი II მსოფლიო ომის პერიოდის გერმანიისა და პოლონეთის ცხოვრებისა და ვითარების ამსახველ ლიტერატურულ რემინისცენციებს იწვევენ: „პოლონურ ფოსტის აგურისაგან ნაშენებ მასიურ შენობას უნდა გაეძლო ამგვარი დარტყმებისათვის, თანაც ისე, რომ სახალხო მებრძოლებს ფრონტალური, კარგად დაგეგმილი შეტევისათვის საჭირო მოზრდილი ადგილის შენგრევა ვერ მოეხერხებინათ“ (გრასი 2012: 239) „Die Polnische Post, ein massiver Ziegelbau, durfte getrost eine Anzahl dieser Einschläge hinnehmen, ohne befürchten zu müssen, dass es den Leuten der Heimwehr gelänge, kurzes Spiel zu machen, schnell eine Bresche zu schlagen, breit genug für einen frontalen, oft exerzierten Strurmangriff“ (Grass, 1999, 243). აქვე უნდა აღნიშნოს, რომ გრასი სრულიად გამიზნულად, მოსალოდნელ დასასრულსაც აქვე ააშკარავებს, ათქმევინებს ოსკარს, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, მისი ჯადოსნული ხმის სიძლიერეც, რომელსაც ავტორი ფანტასტიკურ ძალას სძენდა აქამდე, ვერაფერს გააწყობდა: „ფოსტის დაცვაში ჩემი წვლილის შეტანა რომ ეთხოვათ, იმ პატარა, ენერგიულ დოქტორ მიხონს ფოსტის კი არა, ფოსტის სამხედრო დირექტორის სახელით რომ მოემართა და პოლონეთს დამცველად ავეყვანე, ჩემი ხმა ნამდვილად არ უღალატებდა: პოლონეთისათვის და პოლონეთის უკონტროლოდ განვითარებული, მაგრამ მაინც ნაყოფიერი ეკონომიკისთვის სიამოვნებით ვაქცევდი რამდენიმე წუთში ორპირი ქარის სათარეშო შავ ნახვრეტებად უშუალოდ ჰეველიუსის მოედანსა და რემზე მდებარე ყველა სახლის მინას, შუშის ანფილადას შნაიდენმიულერგასეზე პოლიციის განყოფილების ჩათვლით, უფრო დიდ მანძილზეც, ძველ ქალაქში მდებარე გრაბენისა და რიტერგასეს ლამაზად გაკრიალებული ფანჯრების მინებს. ეს დაარბევდა სახალხო მებრძოლებს, მოქალაქეებიც დაიბნეოდნენ. რამდენიმე ტყვიამფრქვევის ეფექტს მივიღებდით, ომის დაწყებისთანავე ირწმუნებდა ხალხი სასწაულმოქმედი იარაღის არსებობას, მაგრამ პოლონური ფოსტა ამით მაინც ვერ გადარჩებოდა“ (გრასი, 2012: 240) „Nun, wenn man von mir einen Beitrag zur Veteidigung der Polnischen Post forderte, wenn etwa jener kleine, drahtige Doktor Michon nicht als postalischer, sondern als militärischer Direktor der Post an mich heranträte, um mich vereidigend in Polens Dienste zu nehmen, an meiner Stimme sollte es nicht fehlen: Für Polen und Polens wildblühende und dennoch immer wieder Früchte tragende Wirtschaft hätte ich gerne die Schreiben aller gegenüberliegenden Häuser am Heveliusplatz, der Verglasung der Häuser am Rähm, die gläserne Flucht an der Schneidemühlengasse, inklusive Polizeirevier, und fernwirkender als je zuvor, die schöngeputzten Fensterscheiben des Altstädtischen Grabens und der Rittergasse binnen Minuten zu schwarzen, Zugluft fördernden Löchern gemacht. Das hätte Verwirrung unter den Leuten der Heimwehr, auch unter den zuguckenden Bürgern gestiftet. Das hätte den Effekt mehrerer schwerer Maschinengewehre ersetzt, das hätte schon zu Anfang des Krieges an Wunderwaffen glauben lassen, das hätte dennoch nicht die Polnische Post gerettet“ (Grass, 1993: 285).

პირველი თავდასხმა პოლონურ ფოსტაზე განსაკუთრებულ ქრონოტოპად უნდა მივიჩნიოთ რომანში. აქ არ არის ნახსენები მეორე მსოფლიო ომი, უბრალოდ წინა პლანზეა წამოწეული პოლონური ფოსტა და დრო - პირველი სექტემბრის ხუთის ოცდაერთი წუთი: პირველი დარტყმა ხომ ოთხ საათსა და ორმოცდახუთ წუთზე განხორციელდა. ასე თითქოს არაპირდაპირ აღწერილი მსოფლიო მოვლენა, გრასის ოსტატობის შედეგად, საოცარ ქრონოტოპად იქცევა. გრასი ქმნის მას, როგორც ზუსტი ფონის შემქმნელ ქრონოტოპს, საათიც დაახლოებით იგივე (აქაც გრასი, ისევე როგორც საკუთარი დაბადების თარიღს, ოდნავ ცვლის, თუმცა მხოლოდ ოცი წუთით უსწრებს მოვლენებს): „ხუთის ოცი წუთიაო, მეუბნებოდა სალაროების დარბაზის საათი. ხუთის ოცდაერთი წუთი რომ აჩვენა, უკვე შემეძლო მევარაუდა, პირველი შეტევისთვის გაუძლია-მეთქი. საათი თავის გზას განაგრძობდა, მე კი ვეღარ ვხვდებოდი, დროის ეს გულგრილობა კარგის ნიშანი იყო თუ ცუდისა“ (გრასი, 2012: 241) „Die Uhr in der Schalterhalle sagte mir, dass es zwanzig nach vier war. Als es einundzwanzig nach vier war, konnte ich annehmen, dass die ersten Kampfhandlungen dem Uhrwerk keinen Schaden zugefügt hatten. Sie ging, und ich wußte nicht, ob ich diesen Gleichmut der zeit als schlechtes oder gutes Zeichen werten sollte“ (Grass, 1993: 258).

მომდევნო დოკუმენტური ქრონოტოპი: „ჩვენ ხომ პოლონელები ვართ, უნდა დავიცვათ, მით უმეტეს, რომ ინგლისმა და საფრანგეთმა გარანტიები მოგვცეს“ (გრასი, 2012: 243) „Wir sind Polen, wir müssen sie schützen, zumal England und Frankreich einen Garantievertrag mit uns abgeschloßen haben“ (Grass, 1993: 260).

1930 წელს დადებული „გარანტიის პაქტის“ თანახმად პოლონეთისთვის დიდ ბრიტანეთსა და საფრანგეთს სამხედრო დახმარება უნდა გაეწიათ. გერმანიის პოლონეთზე თავდასხმის შემდეგ ბრიტანეთმა და საფრანგეთმა გერმანიას პოლონეთიდან ჯარების გაყვანა მართლაც მოსთხოვეს. პირობის შეუსრულებლობის შემდეგ, საფრანგეთმა და ინგლისმა გერმანიას ომი გამოუცხადა, თუმცა არსებითი სამხედრო მოქმედებები არც კი განუხორციელებიათ. შესაბამისად, პოლონეთის იმედი ამაო აღმოჩნდა. გრასი მაცერატს უკვე წინასწარ სწორედ „აბსტრაქტულ, უსარგებლო“ იმედად აფასებინებს 1939 წლის 30 მარტს დადებულ ე.წ. „გარანტიის პაქტს“: „სანამ მსგავსი უსარგებლო, აბსტრაქტული ფიქრები წერილების შესანახი ოთახის ნახევრად ღია კართან მოქმედებაში ხელს მიშლიდა, ფოსტის ეზოში ტყვიამფრქვევის კაკანი გაისმა...“ (გრასი, 2012: 243) „Während mir derlei unnütz abstrakte Überlegungen vor der halboffenen Tür des Lagerraumes für Briefsendungen die Handlungsfreiheit beschränkten, wurde im Posthof erstmals Maschinengewehrfeuer laut“ (Grass, 1993: 260). ფაქტობრივად, გრასი ოსკარის მეშვეობით მკითხველს ახსენებს „გარანტიის პაქტის“ უშედეგობას.

ასე ეფექტური ქრონოტოპებით, მხოლოდ რამდენიმე გვერდზე გაშლილი თხრობით, გრასმა მოახერხა მთელი თავისი სიმძაფრით აესახა მკითხველის თვალწინ მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისის სურათები. ასე გაიშალა რომანის შუა ნაწილში ომი. ოსკარი თხრობას აგრძელებს: „სალაროების დარბაზის სიმაღლეზე ორი ტანკსაწინააღმდეგო ჭურვი აფეთქდა - მერე კიდევ ორი, ბოლოს სიჩუმე ჩამოვარდა. ვესტერპლატეს პირდაპირ, თავისუფალ ნავსადგურში მდგომი ლინკორების სროლა შორს ისმოდა, კეთლად და რეგულარულად გრუხუნებდა - ამ ხმას ეჩვეოდი“ (გრასი, 2012: 244) „In Höhe der Schalterhalle schlugen zwei Panzerabwehrgranaten ein – abermals zwei, dann Stille. Die Salven der Linienschiffe im Freihafen, der Westerplatte gegenüber, rollten fern, gutmütig brummend und gleichmäßig – man gewöhnte sich daran“ (Grass, 1993: 261). ასე ნაბიჯ-ნაბიჯ შემოიტანა და გაშალა გრასმა ქრონოტოპის ესთეტიკური კატეგორიის მეშვეობით მეორე მსოფლიო ომის სურათები რომანში და ნელ-ნელა „შეგვაჩვია“ ამ ომს.

როგორც ვხედავთ, გიუნტერ გრასი, პირდაპირ თუ ირიბად, აფიქსირებს ბევრ მნიშვნელოვან ისტორიულ ფაქტს ისე, რომ არ იწყებს მოვლენათა სრულყოფილ და ვრცელ აღწერას. ის ქმნის ისეთ ქრონოტოპებს, რომელთა მეშვეობითაც, ფაქტობრივად, შეშლილი ინფანტილური პერსონაჟის პირადი ამბის თხრობის პარალელურად მკითხველის აღქმაში ზუსტად იშლება იმ ეპოქის რეალური სურათი, რომლის დავიწყებასაც ასე ცდილობდა გერმანელთა ერთი ნაწილი.

რომანში მრავალი ქრონოტოპია, რომელიც ომის მოვლენებზე მიგვანიშნებს, ისე, როგორც მაგალითად შემთხვევითი არაა ბარი „Zum Schweden“, სადაც ერთმანეთში აღრეულან სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები: „ბარი მეზღვაურების პროტესტანტული ეკლესიის მოპირდაპირე მხარეს მდებარეობდა და მისი კლიენტები ძირითადად, როგორც წარწერა “Zum Schweden” განმარტავდა, სკანდინავიელები იყვნენ. მაგრამ აქ მოდიოდნენ რუსებიც, პოლონელები თავისუფალი ნავსადგურიდან, მტვირთავები ჰოლმიდან და მეზღვაურები პორტში ახალი შემოსული გერმანული რაიხის საბრძოლო გემებიდან. ამ ნამდვილად ევროპულ ბარში ოფიციანტად მუშაობა არც თუ ისე უსაფრთხო იყო.“ (გრასი 2012: 188) („Gegenüber der protestantischen Seemannskirche lag die, und die Gäste der Kneipe waren - wie die Inschrift „Zum Schweden“ leicht erraten lässt – zumeist Skandinavier. Doch kamen auch Russen, Polen aus dem Freihafen, Stauer vom Holm und Matrosen der gerade zum Besuch eingelaufenen reichsdeutschen Kriegsschiffe. Es war nicht ungefährlich, in dieser wahrhaft europäischen Kneipe zu kellnern.“ (Grass, 1999, 202). ამ ბარში მუშაობდა ოსკარის მეგობარი, მარიას ძმა ჰერბერტ ტრუჩინსკი, რომელიც კომუნისტური იდეოლოგიის წარმომადგენელია რომანში. ის არაერთხელ გამხდარა ბარიდან სასწრაფოს მანქანით წამოსაყვანი, რადგან თავისი იდეოლოგიის გამო თვეში ერთხელ ან ორჯერ კამათსა და ჩხუბში ერთვებოდა, რის გამოც დედა სულ ეჩხუბებოდა: „ალბათ შენ დაუწყე ლაპარაკი ლენინზე, შენი იდეები მოახსენე...“ (გრასი, 2012: 189) „Hast sie wohl wieder von deine Ideen mit Lenin erzählt...“ (Grass, 1993: 203).

ჰერბერტ ტრუჩინსკის ფიგურა რომანში სხვა კუთხითაც მეტად საინტერესოა, რადგან მისი მეორე სამსახური უკვე რომანში მითოლოგიურ ელემენტს უკავშირდება. ტრუჩნსკი იწყებს მუშაობას ნაოსნობის მუზეუმის მცველად, სადაც ნიობის ფიგურას დარაჯობს. სწორედ ნიობის ფიგურა უნდა მივიჩნიოთ რომანში კიდევ ერთ, განსაკუთრებული ხასიათის ქრონოტოპად, რომელიც მითოლოგიას უკავშირდება.

გ. გრასს „თუნუქის დოლში“ არაერთგზის შემოაქვს მითოლოგიური ელემენტები. ნიობას ფიგურით კი, გრასი კონკრეტულ მითოპოეტურ ქრონოტოპს ქმნის, რომელიც მოდერნისტული რომანისათვის იყო ნიშნადობლივი. გუსტავ შვაბი (Sagen des klassischen Altertums. Hrsg.: Ernst Beutler. Insel-Verlag, Leipzig 1909) გვიამბობს ნიობეს თქმულების შესახებ, რომლის მიხედვითაც თებეს მეფის ამფიონის მეუღლე უმშვენიერესი დედოფალი ნიობე, 14 შვილის დედა, თავისი გადაჭარბებული სიამაყის გამო საშინელი ბედისწერის მსხვერპლი გამხდარა. მისი ამპარტავნებით და თავხედობით განრისხებული ქალღმერთი ლატონა დაწყევლის და თოთხმეტივე შვილს მოუკლავს დედოფალს, რის გამოც მისი მეუღლეც თავს იკლავს, თვით ნიობე კი მარმარილოს ქვად იქცევა, რომელსაც თვალებიდან ცრემლის ნაკადული სდის.

თვითონ თქმულება „თუნუქის დოლში“ არაა აღწერილი, აქ ნიობეს ხის ქანდაკებაა წინა პლანზე წამოწეული, რომელიც დანციგის ნაოსნობის მუზეუმშია მოთავსებული და ყველა, ვისაც კი მასთან შეხება ჰქონია, საშინელი სიკვდილით კვდება. როგორც ნ. რემპე-თიმანი აღნიშნავს, გრასი ანტიკური მითოლოგიისა და ძველი პრუსიული თქმულების შერწყმით, რომელიც ასევე ისტორიული გადმოცემებითაა გაჯერებული, ქმნის ახალ, „საკუთარ“ მითოსს: „Grass verbindet in diesem Kapitel altes preußisches Sagengut, dessen inhaltlihe Elemente er allerdings gemäß historischen Überlieferungen modifiziert, mit Vorgaben antiker Mythologie zu einem neuen, „eigenen“ Mythos“ (Rempe-Thiemann,1992: 55).

აქ, ფაქტობრივად, მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ნეომითოლოგიზმი იჩენს თავს, როცა მხატვრული სახეები ძველი მითების არქეტიპებიდან შეცვლილი სახით ნასესხებ და სიმბოლურად გააზრებულ მხატვრულ ფორმებად ყალიბდება. ასე ქმნის გრასი ანტიკური ხანიდან დაწყებული ისტორიით ახალ ისტორიას, ახალ ქრონოტოპს, რომელიც სწორედ მითოსურ ქრონოტოპად უნდა განვიხილოთ, სიკვდილის, შიშის, საშინელების მომასწავებელ მითოსურ ქრონოტოპად, რასაც უკვე მომდევნო ორი თავიც მოწმობს, სადაც „ბროლის ღამის“ საშნელი ეპიზოდები და მსოფლიო ომის დასაწყისია უკვე აღწერილი.

მიუხედავად იმისა, რომ რომანში არსად არ ვხვდებით სრულყოფილ მონაცემებს ჰიტლერის რეჟიმზე, უნდა აღნიშნოს, რომ რომანის რამდენიმე ადგილას მაინცაა მცირე ქრონოტოპები, რაც მკითხველს შიგადაშიგ აწვდის ინფორმაციას, თუ ფაშიზმის რა ეტაპზე არის კონკრეტული პირადი ისტორიის თხრობა, რისი საშუალებითაც შემდეგ უკვე მონათხრობის ამ ქრონოტოპის შესაბამისად შინაარსი ენიჭება ამბავს: „ოცდათვრამეტი წლის მაისში მან (მაინი) ღვიის არაყს თავი ანება და ყველას ამცნო: „ახალი ცხოვრება იწყება!“ მხედართა მოიერიშე რაზმის მუსიკალურ ჯგფში ჩაეწერა. მას შემდეგ მხოლოდ ჩექმებსა და ტყავის შარვალში გამოწყობილს, კიბეზე ხუთ-ხუთ საფეხურზე აბიჯებისას სრულიად ფხიზელს ვხედავდი“ (გრასი, 2012: 186) „Im Mai achtunddreißig gab er den Mandel auf, verriet allen Leuten: „Jetzt fängt ein neues Leben an!“ Er wurde Mitglied im Muskkorps der Reiter-SA. Gestiefelt und geledertem Gesäß, stocknüchtern sah ich ihn fortan auf der Treppe fünf Stufen auf einmal nehmen“ (Grass, 1993: 200).

ეს ახალი ცხოვრება კი, სრულიად უვნებელი ფაქტის აღწერით გრძელდება: ხალიჩების საბერტყი ჯოხის ნაცვლად ადამიანებს უკვე მტვერსასრუტები უჩნდებათ ოჯახში, რასაც გრასი ჰიტლერის ხელისუფლებაში მოსვლის ფაქტთან აკავშირებინებს მაცერატს: „როგორ შეიძლება შეიცვალოს ყველაფერი სამ-ოთხ წელიწადში! მართალია, კიდევ არსებობდა ხალიჩების საბერტყი ძელები და სახლის შინაგანაწესშიც ეწერა: სამშაბათს და პარასკევს ხალიჩების ბერტყვაო, მაგრამ ამ ორ დღეს იშვიათად და თითქოს მორიდებულად ისმოდა ბერტყვის ხმა: სათავეში ჰიტლერის მოსვლის შემდეგ სულ უფრო მეტ ოჯახს გაუჩნდა მტვერსასრუტი. ხალიჩების საბერტყი ძელები დაობლდა და მხოლოდ ბეღურებს თუ ემსახურებოდა“ (გრასი, 2012: 186) „Wie sich in drei, vier Jahren alles ändern kann. Da gab es zwar immer noch die alte Teppichklopfstange, auch stand in der Hausordnung: Dienstag und Freitag Teppichklopfen, aber das knallte nur noch spärlich und fast verlegen an den zwei Wochentagen: Seit Hitlers Maschtübernahme gab es mehr und mehr Staubsauger in den Haushaltungen; die Teppichklopfstangen vereinsamten und dienten nur noch den Sperlingen“ (Grass, 1993: 200).

დავუბრუნდეთ პოლონურ ფოსტაში პირველი აფეთქების სცენას, რომელიც კიდევ ერთი განსაკუთრებული ქრონოტოპითაა გამორჩეული. ოსკარი გვიამბობს, თუ როგორ ეძინა სარეცხის კალათში, რომელიც სხვადასხვა ქალაქებიდან გამოგზავნილი, თუ იქ გასაგზავნი წერილებით იყო სავსე, ჩამოთვლილი ქალაქების სახელები უკვე გაგერმანელებულ პოლონური ქალაქებზე მიგვანიშნებს. ეს ტოპოსები, გაგერმანელებული პოლონური ქალაქები გერმანელების მიერ პირველი გასროლილი ტყვიების დროს, მოსალოდნელი დასასრულის ნიშანია: „სარეცხის კალათაში მეძინა. კალათა სავსე იყო ლოდზში, ლუბლინში, ლვოვში, ტორუნში, კრაკოვსა და ჩენსტოხოვაში გასაგზავნი, ან ლოდზიდან, ლუბლინიდან, ლემბერგიდან, თრონიდან, კრაკაუდან და ჩენსტოხაუდან ჩამოსული წერილებით“ (გრასი, 2012: 23) „Ich schlief in einem Wäschekorb voller Briefe, die nach Lodz, Lublin, Lwow, Torun, Krakow und Czestochowa hinwollten, die von Lodz, Lublin, Lemberg, Trohn, Krakau und Tschenstochau herkamen“ (Grass, 1993: 255).

რომანის მეორე წიგნის მესამე თავში „კარტების სახლი“ გრძელდება პოლონეთის ფოსტის ამბები. ოსკარი გვიამბობს პირველი დარტყმისგან შეშლილი ფოსტის თანამშრომლების ფიზიკური თუ ფსიქიკური მდგომარეობის შესახებ, როცა ისინი ინგლისელებისა და ფრანგებისაგან დახმარებას ამაოდ ელიან. ამ ეპიზოდში, გრასი თითქოს უკან მიგვახედებს და დანციგის წინა ისტორიასაც გვახსენებს, ქმნის 1870-1871 წლების დანციგის ქორნოტოპს: „სანამ ორივე კაცი პოლონურ-ფრანგულ-ინგლისურ ურთიერთობებს არკვევდა, თან კობიელიც დროებით ლაზარეთში გადაჰყავდათ აუჩქარებლად, ოსკარი ფიქრებით გრეთხენ შეფლერის წიგნებში ამ ამბების დამადასტურებელ გვერდებს ფურცლავდა. კაიზერისეული ქალაქ დანციგის ისტორია: „ათას რვაას სამოცდაათ-სამოცდათერთმეტი წლის გერმანულ-ფრანგული ომის დროს ათას რვაას სამოცდაათი წლის ოცდაერთ აგვისტოს ნაშუადღევს ოთხი ფრანგული საბრძოლო გემი დანციგის ყურეში შემოვიდა, რეიდზე დადგა და ზარბაზნები ნავსადგურისა და ქალაქისკენ მიმართა, მაგრამ მომდევნო ღამეს ხრახნძრავიანმა კორვეტმა, „ნიმფამ“, კაპიტან ვაიკმანის მეთაურობით, პუტციგერის ყურეში ღუზაჩაშვებულ ფლოტილიას უკან დახევა აიძულა“ (გრასი, 2012: 254) „Während die beiden langsam, und immer wieder die polnisch-französisch-englischen Beziehungen erwägend, den Kobyella dem Notlazarett zuführten, blätterte Oskar in Gedanken Gretchen Schefflers Bücher nach diesbezüglichen Stellen durch. Keysers Geschichte der Stadt Danzig: „Während des Deutsch-Französischen Krieges anno siebenzigeinundziebenzig liefen am Nachmittag des einundzwanzigsten August achtzehnhundertsiebenzig vier französische Kriegsschiffe in die Danziger Bucht ein, kreuzen auf der Reede, richteten schon ihre Geschützrohre gegen Hafen und Stadt, da gelang es während der folgenden Nacht der Schraubenkorvette „Nymphe“ unter der Führung des Korvettenkapitäns Weickhmann, den im Putziger Wiek ankernden Flottenverband zum Rückzug zu zwingen“ (Grass, 1993: 273).

ისტორიული თარიღის გადმოტანით რომანში, გრასი, ფაქტობრივად, ქრონოტოპში ქრონოტოპს ქმნის. ის, ქმნის რომანში პირველ სექტემბერს გერმანიის მიერ პოლონეთზე თავდასხმის ქრონოტოპს და აქვე, ოსკარის უცნაური აკვიატებით, რომელსაც სურს გადახედოს ამ თავდასხმის დროს „კაიზერისეულ ქალაქ დანციგის ისტორიას“, მკითხველში ემოციას ამძაფრებს და ახსენებს მას პოლონეთის აქამდე განვლილ გზასაც.

რომანში პროტაგონისტის პირადი და მსოფლიო ისტორია რომანში ერთმანეთთან ხშირადაა გადახლართული. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ისეთი მოვლენები, რომელთაც ერთმანეთთან არანაირი ლოგიკური კავშირი არ მოეძებნებათ. მაგრამ ავტორი ამგვარ მოვლენებს პარალელურად ერთმანეთში აღრევს და წინა პლანზე წამოსწევს, რათა უფრო თვალში საცემი გახადოს მათი უკუკავშირი. ასე მაგალითად, რომანის პირველივე თავებში მაცერატი თავისი მშობლების ქორწინებას 1920 წლის ვარშავის ბრძოლის პარალელურად მოიხსენიებს: „ათას ცხრაას ოცში, როდესაც მარშალმა პილსუდსკიმ ვარშავასთან წითელი არმია დაამარცხა, ვისლასთან მომხდარი ეს სასწაული ვინცენტ ბრონსკისნაირმა ხალხმა ღვთისმშობელს, სამხედრო საქმის მცოდნეებმა კი გენერალ სიკორსკის ან გენერალ ვაიგანდს მიაწერეს. იმ პოლონური წელიწადს, დედაჩემი რაიხის გერმანელ მაცერატზე დაინიშნა“ (გრასი, 2012: 41) „Im Jahre zwanzig, da Marszalek Pilsudski die Rote Armee bei Warschau schlug und das Wunder an der Weichsel von Leuten wie VinzentBronski der Jungfrau Maria, von Militärsachenverständiger entweder General Sikorski oder General Weygand zugesprochen wurde, in jenem polnischen Jahr also verlobte sich meine Mama mit der Reichsdeutschen Matzerath“ (Grass, 1993: 45).

ასეთივე უცნაური კავშირები გვხვდება მომდევნო თავებშიც, გრასი ქმნის, მაგალითად, 1929 წლის ნიუ-იორკის საფონდო ბირჟის კრახის ამსახველ ქრონოტოპს რომანში. ოსკარის დედის, აგნესის ღელვა და ზრუნვა მისი ზრდის შეწყვეტის გამო, იწყება სწორედ ამ ქრონოტოპით: „ჩემი მეხუთე დაბადების დღიდან მალევე, ოცდაცხრა წელს, მაშინ, როცა ირგვლივ ნიუ-იორკის ბირჟის კრახზე ლაპარაკობდნენ და მეც მეფიქრებოდა, ნეტა ხით მოვაჭრე ბაბუა კოლიაჩეკს შორეულ ბაფალოში ზარალი ხომ არ მიადგა-მეთქი, ჩემი უკვე აშკარა შეჩერებული ზრდით შეწუხებული დედა, ხელს ჩამავლებდა და ოთხშაბათობით ექიმ ჰოლატცის ბრუნსჰოფერვეგზე მდებარე კერძო კლინიკაში მივყავდი ხოლმე“ (გრასი, 2012: 71) „Kurz nach meinem funften Geburtstag im Jahre neunundzwanzig – man erzählte sich damals viel von einem New Yorker Bärsenkrach, und ich überlegte, ob auch mein mit Holz handelnder Großvater Koliaiczek in ferner Bufallo Verluste zu erleiden hatte – begann Mama, durch mein nun nicht mehr zu übersehendes ausbleibendes Wachstum beunruhigt, mich bei der Hand nehmend, mit den Mittwochbesuchen in der Praxis des Dr. Hollatz im Brünshoferweg“ (Grass, 1993: 78).

ერთ-ერთი თავის („ბებრას საფრონტო თეატრი“) ბოლოს ოსკარისა და როზვიტას სასიყვარულო სცენა ბერლინის დაბომბვის პარალელურადაა აღწერილი: „რადგან როგორც მის სახეს, ასევე მის პატარა, მაგრამ სავსე სხეულს არაფერი ჰქონდა საერთო დროსთან, უკვალოდ რომ არ მიდის. დროის გარეშე გამბედავი და დროის გარეშე მშიშარა როზვიტა ჩემი გახდა და ვერც ვერავინ გაიგებს ოდესმე, ცხრამეტი წლისა იყო თუ ოთხმოცდაცხრამეტის ის ლილიპური ქალი, რომელმაც რაიხის დედაქალაქზე განხორციელებული დაბომბვის შედეგად ჩამონგრეულ თომასის სარდაფში ჩემი გამბედაობის ქვეშ საკუთარი შიში დაკარგა იქამდე, სანამ საჰაერო თავდაცვის ხალხი ნანგრევებიდან ამოგვიყვანდა“ (გრასი, 2012: 358) „Denn genau wie Ihr Gesicht hatte auch ihr sparsam bemessener und dennoch vollzähliger Körper nichts mit der Spuren grabenden Zeit gemeinsam. Zeitlos mutig und zeitlos ängstlich ergab sich mir eine Roswitha. Und niemals wird jemand erfahren, ob jene Liliputanerin, die im verschütteten Thomaskeller während eines Grossangriffes auf die Reichshauptstadt unter meinem Mut ihre Angst verlor, bis die vom Luftschutz uns ausbuddelten, neunzehn oder neunundeinzig Jahre zählte“ (Grass, 1993: 382).

რას ემსახურება ეს პარალელები და მოვლენათა არალოგიკური ურთიერთდაკავშირება?

დავეთანხმები მკვლევარ გ. იუსტს, რომელიც თავისი შრომის ერთ-ერთ თავში განიხილავს გრასის რომანში განსაკუთრებული შინაარსის მატარებელი წინადადებებისა და ფიქციონალური კონტექსტის „შეუკავშრებლობას“, მიიჩნევს, რომ გრასის ეს მეთოდი ემსახურება მიზანს, გამოიწვიოს მკითხველში იმედგაცრუება, ავტომატური წარმოდგენების გაუცხოება: „Die Unverbundenheit von „bedeutungs“tragendem Satz und fiktionalem Kontekst wirkt ästhetisch durch Enttäuschung der Lesererwartung, formalistisch ausgedrückt: durch Verfremdung automatischer Vorstellungen“ (Just, 1972: 167). მკითხველის ცნობიერებაში წარმოქმნილი „ავტომატური წარმოდგენების გაუცხოებით“ კი გრასი მონახრობს გროტესკულ ხასიათს სძენს.

რომანის მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ოსკარ მაცერატი და მისი ინფანტილიზმი დროის სიმბოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ. გარემომცველი სამყაროსადმი პროტესტს მაცერატი ზრდის პროცესის შეწყვეტით გამოხატავს. ის თვითონ ირჩევს იმ დროს, თუ როდის გაიზარდოს, ან შეწყვიტოს ზრდის პროცესი. ამ გადაწყვეტილებას რომანში, გარკვეულწილად, სიმბოლური ფუნქცია აქვს, რადგან მაცერატი შეგნებულად გადავარდება სარდაფის საფეხურებიდან პროტესტის ნიშნად ზუსტად ფაშისტური მოძრაობის დასაწყისისას. გაზრდას კი იგი მხოლოდ ომის დასრულების შემდეგ გადაწყვეტს. როცა ოსკარი მამამისის საფლავში მოისვრის თავის დოლს და ზრდას გადაწყვეტს, ეს 1945 წლის გერმანიის ვითარების გააზრებად შეიძლება ჩაითვალოს. რუსული არმია დანციგს იკავებს და დასავლეთისაკენ შეუჩერებლივ მიიწევს, ისე, რომ გარდაუვალი ხდება მესამე რაიხის დაცემა და რეჟიმის დასასრული. დიდი ხნის ფიქრის შემდეგ, ოსკარი ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის წევრ, ნაცისტური სამკერდე ნიშნით გარდაცვლილ მამამისთან ერთად დაასამარებს საკუთარ დოლს და ზრდის პროცესის გაგრძელებას გადაწყვეტს: „გავაკეთო თუ არა? შენ ოცდამეერთე წელიწადში ხარ, ოსკარ. გავაკეთო თუ არა? შენ ობოლი ხარ. როგორც იქნა, უნდა გააკეთო. ... მერე თუნუქის დოლი კისრიდან ჩამოიხსნა, არ უთქვამს „უნდა გავაკეთო თუ არ უნდა გავაკეთო?“, არამედ „ასე უნდა იყოს!“ და დოლი იქ ჩააგდო, სადაც უკვე საკმარისი ქვიშა იდო კუბოზე, რათა ძალიან არ ეხმაურა. ჯოხებიც ჩავყარე. ისინი ქვიშაში გაიჩხირა. ეს იყო ჩემი დოლი მწმენდავების ხანიდან. საფრონტო თეატრის მარაგიდან იყო. ბებრამ მაჩუქა ეს თუნუქი. ნეტა, როგორ შეაფასებდა ოსტატი ჩემს ამ მოქმედებას? იესომ დაუკრა ამ თუნუქზე და ასევე ოთხკუთხა, დიდფორმებიანმა რუსმა. დოლი ბევრს აღარაფერს წარმოადგენდა, მაგრამ როდესაც ჩაყრილი ქვიშა მოხვდა, ხმა გამოუშვა. მეორედ რომ მოხვდა ქვიშა, კიდევ ცოტა დაიწრიპინა, ხოლო მესამედ რომ ქვიშა მოხვდა, უკვე დუმდა, მხოლოდ ცოტაოდენ თეთრ ლაქს აჩენდა, სანამ ქვიშამ ისიც არ დაფარა, ქვიშა ემატებოდა და ჩემს დოლზე სულ უფრო მრავლდებოდა, გროვად იზრდებოდა - და მეც ზრდა დავიწყე, რაც ცხვირიდან ძლიერი სისხლდენით გამოიხატა“ (გრასი, 2012: 443-446) „ Soll ich oder soll ich nicht? Du bist im einundzwanzigsten Lebensjahr, Oskar. Sollst du, oder sollst du nicht? Ein Weisenkind bist du. Du solltest endlich. ...da nahm er sich das Blech vom Hals, sagte nicht mehr „Soll ich oder soll ich nicht?“, sondern „Es muß sein!“ und warf die Trommel dorthin, wo schon genögend Sand auf dem Sarg lag, damit es nicht so polterte. Ich gab auch die Stöcke dazu. Die bleiben im Sand stecken. Das war meine Trommel aus der Stäuberzeit. Aus dem Fronttheatervorrat stammte sie. Bebra schenkte mir die Bleche. Wie mochte der eister neub Handeln beurteilen? Jesus hatte auf dem Blech getrommelt und ein Kastenförmiger, großporiger Russe. Viel war nicht mehr mit ihr los. Aber als ein Wurf Sand ihre Fläche traf, gab sie Laut. Und beim zweiten Wurf gab sie noch etwas Laut. Und beim dritten Wurf gab sie keinen Laut mehr von sich, zeigte nur noch etwas weißem Lack, bis der Sand auch das gleichmachte mit anderem Sand, mit immer mehr Sand, es vermehrte sich der Sand auf meiner Trommel, häufte sich, wuchs – und auch ich begann zu wachsen, was sich durch heftiges Nasenbluten anzeigte“ (Grass, 1993: 471-475).

შესაძლოა ვთქვათ, რომ ავტორი ოსკარის ამ ქმედებას, გარკვეულწილად, ქრონოტოპის როლს ანიჭებს. მაცერატი თითქოს მართლაც დროის სიმბოლოა, რომლის მეშვეობით ავტორი აჩვენებს, რომ დრო და გერმანია ფაშიზმის მოსვლით დამუხრუჭდა. ფაშიზმის დაცემის შემდეგ კი ოსკარი აგრძელებს ზრდის პროცესს, თუმცა უკვე არასრულყოფილად. ახალი ცხოვრების დაწყების შანსი, რომელიც შესაძლებლობას იძლევა წარსული მოვლენები გადააფასოს და შეცდომებზე ისწავლოს, ოსკარს თავის დოლს გადააგდებინებს და ზრდის პროცესის გაგრძელებას გადააწყვეტინებს. ის გადაწყვეტს საზოგადოებისგან ამდენი წლის დისტანცირება დაასრულოს და ამ საზოგადოების შეცვლა-განვითარებაში თავისი წვლილი შეიტანოს. თუმცა, მისი სურვილი, საზოგადოებასთან ინტეგრაციისათვის განაგრძოს ნორმალურად ზრდა, ვერ ასრულდა, ის მხოლოდ 27 სანტიმეტრით იზრდება და თანაც კუზი უჩნდება. ეს ფიზიკური განუვითარებლობა, ფაქტობრივად წარუმატებლობის, იმ მოლოდინისა და ეიფორიის, იმედგაცრუების მანიფესტაციაა, რომელიც ომის შემდგომმა პირველმა წლებმა გამოიწვია. ოსკარის პოლიტიკური და ადამიანური მოლოდინები არ ხორციელდება. ეს ყოველივე, ფაქტობრივად, რომანში ყველაზე პარადოქსულ ქრონოტოპად შეიძლება ჩავთვალოთ.

როგორც ვნახეთ, დრო გრასის რომანში ყოველთვის პირობითად მიედინება. იმის მიუხედავად, რომ ის, ერთი შეხედვით, განსაზღვრული და კონკრეტულია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რომანი ერთი კონკრეტული დროითი მონაკვეთით შემოიფარგლება. ის, ფაქტობრივად, მოქცეულია უდროო ჩარჩოში დაარქივებული დოკუმენტების, ფოტოალბომის, მოგონებების სახით. გრასი ქმნის ე. წ. „მეოთხე დროს,“ ანუ „Vergegenkunft“ -ის მეშვეობით წარმოიშობა რომანში ქრონოტოპი. ტერმინი „Vergegenkunft“ ნაწარმოებია გერმანული სიტყვათშენაერთის შედეგად: Vergangenheit -წარსული, Gegenwart- ახლანდელი და Zukunft - მომავალი (Grass 1987: 262). გრასი ქმნის მეოთხე დროს, სადაც თავს უყრის წარსულის, ახლანდელისა და მოსალოდნელი მომავლის სურათებს და ამგვარი განსაკუთრებული ქრონოტოპით განსაკუთრებულ ეფექტს აღწევს თხრობისას. ის ამით უარყოფს ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს, ქმნის ახალ შერეულ დროს და ამით ზუსტად ხატავს ომის წინაპირობებისა და ომის შედეგებით გამოწვეული მომავლის მოსალოდნელი სურათის კონტურებსაც. მისი თანამედროვე დროის გადმოსახედიდან და, ასევე, მოსალოდნელი მომავლის შიშით, ის თითქოს ხელახლა ხატავს ომის პერიოდის გერმანიას, სურს მკითხველში ამ მოვლენის გადაფასება, ხელახალი გააზრება გამოიწვიოს, რითაც, იმედი აქვს, რომ ქვეყნის მომავალი გადარჩება. სწორედ „Vergegenkunft“-ია ის ძირითადი ქრონოტოპი რომანში, რომელსაც გრასი სხვადასხვა „ყოვლისმომცველ“ თუ მცირე ქრონოტოპებით ქმნის.

დრო და სივრცე რომანში სისტემატურად იცვლება მთხრობელ პერსონაჟთა ნარატივში. ახლანდელის, წარსულის და მომავლის დროების აღრევას და დროთა შესაბამისად ტოპოსის ცვლილებას რომანში მრავალსაზღვრიან, რთულ, ერთი შეხედვით ქაოტურ მხატვრულ სინამდვილემდე მივყავართ. იქმნება ზემოხსენებული „მეოთხე დრო“ შესაბამის სივრცეში, რომელიც, ერთის მხრივ, შეიძლება ავხსნათ როგორც დროთა და სივრცეთა სინთეზი, სხვადასხვა ისტორიული და ლიტერატურული პერიოდების ურთიერთგანპირობებულობა, ემპირიულად შეუძლებლის გადალახვა ავტორის მხატვრული ფანტაზიის მეოხებით. მეორეს მხრივ კი, გრასის მიერ „მეოთხე დროის“ მეშვეობით შექმნილი ქრონოტოპის განხილვა შესაძლებელია ესქატოლოგიურად, ანუ დროის საზომის უარყოფადაც, რაც დამახასიათებელია მის მიერ აღწერილი ისტორიული პერიოდის აპოკალიპტური მომენტებისათვის.

ქრონოტოპის, როგორც ესტეტიკური კატეგორიის, მიმოხილვამ და ამ თვალსაზრისით რომანის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ქრონოტოპს გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს და ნაწარმოების კომპოზიციურ-სტრუქტურულ აგებაშიც დიდ როლს თამაშობს.

თეორიულ ნაწილში მიმოხილულ კეუნენისეულ ქრონოტოპთაგან გრასი იდილიურ ქრონოტოპს (რომელსაც ბახტინი განიხილავს) თავის რომანში ფაქტობრივად საერთოდ არ იყენებს. ნაწარმოების შინაარსიდან და მიზნებიდან გამომდინარე, ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ძნელია აქ რაიმე იდილიურის პოვნა. ჩვენ დიდი რაოდენობით დოკუმენტური ქრონოტოპები მიმოვიხილეთ, რაც, კეუნენის აზრით, უფრო რეალისტური და ნატურალისტური რომანებისთვისაა დამახასიათებელი. „თუნუქის დოლში“ სწორედ რეალური ფაქტებია წინა პლანზე წამოწეული, რაც დოკუმენტური ქრონოტოპების ოსტატური გამოყენებით მიიღწევა რომანში და არა ისტორიული რომანისათვის დამახასიათებელი ფაქტების თანამიმდევრული და ვრცელი აღწერით. გრასი იყენებს ბახტინისეული გზის, შეხვედრის, გამომშვიდობების, ქრონოტოპებს და მათი მეშვეობით, ფაქტობრივად, მთელ ეპოქას აღწერს.

ზემოხსენებულ ქრონოტოპებს ხშირად არანაირი კავშირი არა აქვს მონათხრობ ამბავთან, მათ მთხრობელი თითქოს საერთოდ ვერ აღიქვამს, ან გამიზნულად სრულიად სხვაგვარად აღიქვამს. ეს ემსახურება მკითხველში ურთიერთსაწინააღმდეგო, დამაბნეველი თუ დამაფიქრებელი განცდების წარმოშობას. ამ ქრონოტოპების გამოყენება ოსკარის პირადი ისტორიის თხრობისას იწვევს განცდას, რომ ზემოხსენებული ისტორიული მოვლენები, ერთი შეხედვით, თითქოს არავითარ როლს არ თამაშობენ ადამიანთა ცხოვრებაში, მათ ყოველდღიურობაში, თითქოს ისინი დამოუკიდებლად არსებობენ და გავლენას არ ახდენდენ ადამიანებზე. სწორედ აქ იჩენს თავს გრასის თხრობის პარადოქსული მანერა რომანში: ისტორიული მოვლენები და ყოველდღიურობა ერთმანეთთან შინაარსობრივი კავშირის გარეშე რჩებიან. ერთი შეხედვით პოლიტიკური რეალობა თითქოს ნაკლებ მნიშვნელოვანია ავტორისათვის, თუმცა გრასი მაინც ამახვილებს ამ მოვლენებზე ყურადღებას და სწორედ ამ „შეუკავშირებლობით“ უფრო მეტ ინტერესს იწვევს მკითხველში, უფრო ძაბავს, აფიქრებს მას მნიშვნელოვან ქრონოტოპებზე. მკითხველი თავად იწყებს კავშირების ძიებას და სწორედ ამ დროს მისთვის ნათელი ხდება ადამიანებზე ამ მოვლენების რეალური გავლენა. მიმაჩნია, რომ სწორედ ამგვარად შექმნილი ქრონოტოპები მკითხველის უფრო მეტ ყურადღებას იპყრობს და, შესაბამისად, რეალობის ზუსტ აღქმას იწვევს.

მიუხედავად იმისა, რომ რომანში არაა დაცული ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა, მთხრობელი ხშირად ერთმანეთს ანაცვლებს წარსულ ამბებს და თხრობის პროცესში მიმდინარე მოვლენებს, ეს მოვლენები კი ხშირად სხვადასხვა წლებს, ისტორიულ ფაქტებს თუ სხვადასხვა საუკუნეებსაც კი მოიცავს. ჩემი აზრით, გრასი ქმნის კონკრეტული დროის რომანს. ეს დრო გრასისთვის არის სწორედ „Vergegenkunft“, ანუ ესაა რეალობა გრასისთვის - ომისშემდგომი საზოგადოების ცხოვრება. ის წარსულის ამბები, რომლებიც თითქოს არც კი უკავშირდება ერთმანეთს და არც პერსონაჟთა პირად თავგადასავლებს, სინამდვილეში სწორედ ის დრო და ის ადგილებია, რომლებიც ჯერ კიდევ დაუსრულებელი წარსულის - ახლანდელი დროის ასასახად სჭირდება ავტორს, რომელსაც სურს დაანახოს თავის ერს, რომ წარსული ჯერაც არ დასრულებულა და თუკი ისინი არ გამოფხიზლდებიან და რეალურად არ აღიქვამენ ამ პროცესებს, მომავალიც იგივენაირად განმეორდება. გერმანელი ერის მიერ წარსულის უგულვებელყოფა და პასუხისმგებლობისათვის თავის არიდება ავტორს დანაშაულად მიაჩნია. 1945 წელს ოსკარის მიერ ზრდის გაგრძელების გადაწყვეტილება, რომელიც უშედეგო აღმოჩნდება, დაეჭვებაა შემდგომში გერმანიის სრულყოფილი განვითარებისა. ოსკარის ინფანტილიზმი სწორედ ამიტომაც მიმაჩნია უმნიშვნელოვანეს ქრონოტოპად, რომელიც მთელ ნაწარმოებს გასდევს ლაიტმოტივად. გრასი იყენებს სხვადასხვა ქრონოტოპს იმ მიზნით, რომ შექმნას ერთი ძირითადი და ყოვლისმომცველი ქრონოტოპი - ომისშემდგომი გერმანიის სურათი.

1. **თავი**

**მხატვრული დეტალის ფუნქცია გ. გრასის „თუნუქის დოლში“**

რაც უფრო ვუღრმავდებით გ. გრასის „თუნუქის დოლის“ პოეტიკის სხვადასხვა საკითხს, მით უფრო ფართოდ იშლება ჩვენს თვალწინ ნაწარმოების სიღრმე. რომანში თავიდანვე ჩნდება განსაკუთრებული მნიშვნელობის მატარებელი ნიშნები, კონკრეტული დეტალები, რომლებიც ნაწარმოებში ხშირად მეორდებიან და განმარტებას საჭიროებენ, რადგან ბევრ მათგანს სიმბოლური დატვირთვა აქვს.

სადისეტრაციო ნაშრომის ბოლო თავში, საჭიროდ მივიჩნიე, მიმოვიხილო გრასის მიერ „თუნუქის დოლში“ გამოყენებული მხატვრული დეტალები და კონკრეტული საგნები, რომლებიც ფართო სიმბოლური თუ მეტაფორული ხასიათის მატარებელნი არიან, გვევლინებიან ე.წ. „ობიექტურ კორელატებად“ და ზოგჯერ ლაიტმოტივის ფუნქციასაც ასრულებენ. ისინი ამა თუ იმ სცენას თუ ეპიზოდს რომანში ავტორის მიერ წინასწარ განსაზღვრულ ფუნქციას სძენენ და მის ჩანაფიქრს ეფექტურად ავლენენ.

სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ მხატვრულ დეტალსა და საგანთა სიმბოლიკას გ. გრასის „თუნუქის დოლში“ ვრცლად არც ერთი მკვლევარი არ განიხილავს. მხოლოდ გ. იუსტი თავის ნაშრომში „Darstellung und Appel in der „Blechtrommel“ von Günter Grass“ ერთ-ერთ თავს უძღვნის „ობიექტურ კორელატებს“, სადაც ის მხოლოდ რამდენიმე საგნის სიმბოლურ დატვირთვას მიმოიხილავს რომანში.

აქედან გამომდინარე, აუცილებლად მიმაჩნია დისერტაციაში ვრცლად გავაანალიზო ოსკარის თხრობის მეშვეობით გრასის მიერ რომანში წარმოდგენილი სიმბოლური დატვირთვის ნიშნები, მხატვრული დეტალები, თუ განსაკუთრებული „ობიექტური კორელატები“.

როგორც ცნობილია, მხატვრულ ნაწარმოებში დეტალს დიდი როლი აკისრია მხატვრულ სახეთა და მოვლენათა არსის გამოსახატავად. ხშირად სწორედ მცირე დეტალების მეშვეობით ასახავს ავტორი თავის ძირითად ჩანაფიქრს და გამოკვეთს ამა თუ იმ საგნის არსებით მნიშვნელობასა და ფუნქციას. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მხატვრული დეტალები, გარდა საგნობრიობისა, ადამიანის სულიერ მდგომარეობასაც გამოხატავენ და, შესაბამისად, მათ ქმედებებსაც ასახავენ.

ჩემის აზრით, გრასის ზემოხსენებულ რომანში სწორედ საგნობრივ-აღწერილობითი და ფსიქოლოგიური სახის დეტალთა ანალიზია მნიშვნელოვანი. დეტალებს და სხვადასხვა, თითქოს უმნიშვნელო, საგნებს „თუნუქის დოლში“ განსაკუთრებული მხატვრულ-ფსიქოლოგიური ფუნქცია აკისრიათ და ასე გვევლინებიან „ობიექტურ კორელატებად“.

ტერმინი „ობიექტური კორელატები“ თავდაპირველად თ. ს. ელიოტმა გამოიყენა (თხზულება „ჰამლეტი“), რომლის არსი ასე ახსნა: ერთადერთი გზა შეგრძნებებისა და განცდების მხატვრული გადმოცემისათვის არის ტექსტში „საგნობრივი შესატყვისობების“ („ობიექტური კორელატების“) ამოძებნა, ანუ საგანთა, სიტუაციათა, მოვლენათა ჯაჭვის მთელი რიგის პოვნა, რომლებიც აზრობრივად აღქმადია და განცდებსაც იწვევენ: „Der einzige Weg, ein Gefühlserlebnis künstlerisch zu gestalten, besteht im Auffinden einer „gegenständiger Entsprechung“ (objective correlative), mit anderen Worten: einer Rehie von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Erreignissen, welche die Formel dieses besonderen Erlebnisses sein sollen, so dass, wenn die äußeren Tatsachen, die sinnlich wahrnehmbar sein müssen, gegeben sind, das Erlebnis unmittelbar hervorgerufen wird“ (Eliot, 1969: 98).

ამავე ტერმინს („ობიექტური კორელატები“) იყენებს გ. იუსტი თავის ნაშრომში „Darstellung und Appel in der „Blechtrommel“ von Günter Grass“ (Just, 1972: 110).

„თუნუქის დოლში“ კონკრეტული მხატვრული დეტალების, მათი სიმბოლური მნიშვნელობების, თუ „ობიექტური კორელატების“ ანალიზი ნაწარმოების სრულად შეცნობისა და გააზრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, რადგან „თუნუქის დოლში“ ხშირად არ არის პირდაპირ აღწერილი პერსონაჟის ესა თუ ის განცდა, ან რაიმე მოვლენა. რომანში თვალშისაცემია საგანსა და მის არსს შორის არსებული ურთიერთ-, თუ უკუკავშირი, მრავალი წვრილმანი საგანი თუ მოვლენა, რომელთა აღქმისას მკითხველს ხშირად იმთავითვე უჩნდება ასოციაციები და პარალელები. ხდება ისეც, რომ მხოლოდ მრავალი გვერდის შემდეგ, ან სულაც ნაწარმოების ბოლოს შეიძლება აღმოაჩინოს მკითხველმა ამა თუ იმ საგნის მეტაფორული მნიშვნელობა, ან მცირე დეტალთა ფუნქცია რომანში.

დეტალს გიუნტერ გრასთან განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა აქვს. მისი საშუალებით რომანში მწერლისათვის სასურველი ატმოსფერო იქმნება. მხატვრული დეტალის საშუალებით ავტორი მისი პერსონაჟების მხატვრულ სახეებს, ხასიათთა თავისებურებებს და, რაც მთავარია, მათი ქცევის მოტივებს წარმოაჩენს. ხშირად დეტალი პერსონაჟის სულიერ სამყაროზე მიმანიშნებელია „თუნუქის დოლში“.

„ჩემს ამბავს შორიდან დავიწყებ“ (გრასი, 2012: 12) „Ich beginne weit von mir“ (Grass, 1993: 13), - გადაწყვეტს „მე-მთხრობელი“ ოსკარ მაცერატი და რომანის პირველსავე ფურცლებზე ბებიის - ანა ბრონსკის პერსონაჟი შემოჰყავს. ცეცხლთან მჯდომი ბებია თავიდანვე იქცევს ყურადღებას თავისი ოთხი ქვედაბოლოთი, რომელთაც ოსკარი განსაკუთრებული სიზუსტით ახასიათებს: „რაკი ბებიაჩემის ქვედაბოლო განსაკუთრებულად მოვიხსენიე, იმედია, საკმაოდ გარკვევით ვთქვი, თავის ქვედაბოლოებში გამოწყობილი იჯდა მეთქი, თავიც ასე დავასათაურე: „განიერი ქვედაბოლო“, ე.ი. ვიცი, რომ ამ ტანსაცმელთან ვალში ვარ. ბებია ერთის ნაცვლად ოთხ ქვედაბოლოს ატარებდა ერთდროულად“ (გრასი, 2012: 12) „Wenn ich soeben den Rock meiner Großmutter besonders erwähnte, hoffentlich deutlich genug sagte: Sie saßß in ihren Rücken – ja, das Kapitel „Der weite Rock“ überschreibe, weiß ich, was ich diesem Kleidungsstück schuldig bin. Meine Großmutter trug nicht nur einen Rock, vier Röcke trug sie übereinander“ (Grass, 1993: 14).

როგორც ვხედავთ, რომანის პირველივე თავს გრასი სწორედ „განიერ ქვედაბოლოს“ უწოდებს და იწყებს ბებიის ქვედაბოლოების დეტალურ აღწერას, უყურადღებოდ არ ტოვებს არც ერთ წვრილმანს, ქსოვილს თუ ფერს, არც ფორმას, არც კაბების თანამიმდევრობას, არც მათი გარეცხვის „გრაფიკს“, თვით მათი რეცხვის პროცესსაც კი (გრასი, 2012: 12).

ქვედაბოლოებს თითქოს „სისტემაში“ მოჰყავთ ანა ბრონსკის ცხოვრება, გარკვეულ აზრს ანიჭებენ მას, სისტემა კი, დროის ცნებას გულისხმობს ამ შემთხვევაში: „დღეს“ და „ხვალ“ განისაზღვრება კაბების თანამიმდევრობით, ისე, რომ, გარკვეულწილად, ისინი კალენდრის როლს ითავსებენ. „დღეს“ და „ხვალ“ კი ისე ჰგვანან ერთმანეთს, როგორც ოთხივე ქვედაბოლო, რომელთა შორის არანაირი განსხვავება არაა. ქვედაბოლოების მონაცვლეობა კვირის დღეებს შეესაბამება. ოსკარის ნაამბობის მიხედვით, პარასკევს ბებია მეხუთე ქვედაბოლოს რეცხავდა, შაბათს აუთოვებდა და კვირას ეკლესიაში წასასვლელად ყველაზე სუფთა მეხუთე ქვედაბოლოს ზემოდან გადაიცმევდა (გრასი, 2012: 13). ქვედაბოლოებს ერთნაირი მნიშვნელობა აქვთ და არც ერთი მათგანი არაა მეორეზე დაქვემდებარებული. ყველა „ზედა ქვედაბოლოა“ და ყველა კარტოფილისფერი. ოთხივე ერთად ერთ მთლიანობას ქმნის, სადაც ყოველი მათგანი იდენტობას ინარჩუნებს.

რისთვის სჭირდება გრასს ბებიის ქვედაბოლოების ასე დეტალურად აღწერა? აშკარაა, რომ მათ რომანში გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა აქვთ. ამასთანავე, ისინი არაერთგზის ჩნდებიან ოსკარის თხრობის პროცესში და, ფაქტობრივად, ლაიტომოტივადაც გვევლინებიან.

დავიწყოთ იმით, რომ ქვედაბოლოების აღწერისას, აშკარად იგრძნობა ბებიის ისეთივე ჰარმონიული დამოკიდებულება თავის კაბებთან, როგორი ერთსულოვნებაც იგრძნობა მასსა და ბუნებას შორის, ზის რა ცეცხლის პირას მიწაზე და შეექცევა მიწის ნაყოფს, კარტოფილს. სწორედ კარტოფილის ნათესებში, მიწაზე თავის ოთხ ქვედაბოლოში შეიფარებს ანა ბრონსკი კოლიაჩეკს, რაც კოლიაჩეკის ცხოვრებაში გადამწყვეტ როლს ითამაშებს: ის გადაურჩება ჟანდარმებს და, ანას კაბები, ფაქტობრივად პოლიტიკურ თავშესაფრად იქცევა მისთვის. თუმცა, პარალელურად ბებიის ქვედაბოლოები ოჯახის შექმნის მიზეზადაც გვევლინება. შეაფარებს რა კოლიაჩეკი თავს ოთხ ქვედაბოლოს, კარტოფილის ნათესებში აგნესის ჩასახვაც ხდება. აქედან გამომდინარე, ისინი ნაყოფიერების სიმბოლოდაც შეიძლება გავიაზროთ. ქვედაბოლოები ქორწინებისა და დაოჯახების მიზეზი ხდება: კოლიაჩეკი ანას თან გაჰყვება, რადგან „ქვედაბოლოებთან განშორება აღარ შეეძლო“ (გრასი, 2012: 19) „...der nicht mehr von den Röcken lassen konnte“ (Grass, 1993: 22).

ქვედაბოლოებმა მიიღეს ბაბუა და ჩაისახა ოსკარის დედა. ასე იქცნენ ისინი ოსკარისათვის სიცოცხლის წყაროდ და ოჯახურ თავშესაფრად. მხოლოდ კაბებქვეშ გრძნობს ინფანტილური ოსკარი თავს „ოჯახში“. აქ შეუძლია მას იოცნებოს არარეალურზე, იდილიაზე: „ბებიაჩემის ქვედაბოლოებქვეშ ყოველთვის ზაფხული იყო, მაშინაც, როცა ნაძვის ხე ანათებდა და მაშინაც, სააღდგომო კვერცხებს რომ ვეძებდი ან ყველა წმინდანის დღეს ვზეიმობდი. კალენდრის მიხედვით სხვაგან ვერსად ვცხოვრობდი ისე მშვიდად, როგორც ბებიაჩემის ქვედაბოლოებქვეშ“ (გრასი, 2012: 133) „...es schon immer gerne warm gehabt hat, da putzte der Teufel sein Fernohr, da spielten Engelchen blinde Kuh; unter den Weihnachtsbaum brannte, auch wenn ich Ostereier suchte oder Allerheiligen feierte. Nirgendwo konnte ich ruhiger nach dem Kalender leben allws unter den Röcken meiner Großmutter“ (Grass, 1993: 143).

როგორც ვხედავთ, ქვედაბოლოები ოსკარს საშუალებას აძლევს იოცნებოს, სამყარო იდეალურად წარმოიდგინოს, თავი შეაფაროს მათ და მშვიდად განმარტოვდეს საკუთარ სამყაროში. თუმცა კი, ბებია ყოველთვის არ აძლევს მას ამის საშუალებას: „ბებია საკვირაო ბაზრობაზე ახლოსაც არ მიკარებდა, სხვა დროს - ათასში ერთხელ“ (გრასი, 2012: 134) „Sie aber ließ mich auf dem Wochenmarkt überhaupt nicht sonst nur selten bei ihr einkaufen“ (Grass, 1993: 143).

ოსკარ მაცერატი ანა ბრონსკის ქვედაბოლოების ქვეშ თითქოს პირველსაწყისისკენ მიეშურება, უარყოფს რა მისთვის მიუღებელ ცხოვრებას და ცდილობს დაბრუნდეს იქ, საიდანაც დაიწყო ყველაფერი. ის ამით, სიმბოლურად თავის ემბრონალურ მდგომარეობას უბრუნდება. დედის დაკრძალვის დღესაც ის სწორედ ბებიის ქვედაბოლოებს აფარებს თავს: „ბებიას ცრემლები აღარ ჰქონდა, მაგრამ თავის ქვედაბოლოებქვეშ შემიშვა... ოთხი ქვედაბოლოს ქვეშ დამეძინა, საწყალი დედაჩემის საწყისებთან ახლოს ვიყავი და მისნაირი სიჩუმე მქონდა, თუმცა არა ისეთი უჰაერობა, როგორც ფეხებისკენ დავიწროებულ მის ყუთში იქნებოდა“ (გრასი, 2012: 179) „Meine Großmutter konnte nicht mehr weinen, ließ mich aber unter ihre Röcke... Ich schlief unter den vier Röcken, war den Anfängern meiner armen Mama ganz nahe und hatte es ähnlich still, wenn auch nicht so atemlos wie sie in ihrem zum Fußende hin verjüngten Kasten“ (Grass, 1993: 193).

ბებიის ქვედაბოლოები რომ ოსკარის ერთ-ერთი თავშესაფარია, მისი ნუგეში და სასურველი სამყოფელია, მაშინაც ვლინდება, როცა პარიზში მყოფ ოსკარს ეიფელის კოშკი ბებიამის ანა ბრონსკიზე ასოციაციებს უღვიძებს: „მხოლოდ ეიფელის კოშკი იწვევდა ჩემში ნოსტალგიას. იმიტომ კი არა, რომ მასზე ასულს სიშორით მოხიბლულს, სამშობლოსაკენ მეწეოდა გული... ეიფელის კოშკის ქვეშ მჯდარს ისეთი განცდა მქონდა, თითქოს ბებიაჩემის ოთხი ქვედაბოლოს ქვეშ ვიყავი, მარსის მინდორი ჩემთვის კაშუბური კარტოფილის მინდვრად გადაიქცა, პარიზის ოქტომბრის წვიმა დახრილად და დაუღალავად ასხამდა ბისაუსა და რამკაუს შორის, ასეთ დღეებში მეტროსაც ოდნავ ამძაღებული კარაქის სუნი ჰქონდა“ (გრასი, 2012: 361) „Einzig und alleine der Eiffelturm ließ in mir Heimweh aufkommen... Wenn ich unter dem Eiffelturm saß, saß ich auch unter ihren vier Röcken, das Marsfeld wurde mir zum kaschubischen Kartoffellacker, ein Pariser Oktoberregen fiel schräg und unermündlich zwischen Bissau und Ramkau, ganz Paris, auch die Metro, roch mir an solchen Tagen nach leicht ranziger Butter“(Grass, 1993: 386).

ამ ეპიზოდში ოსკარში ეიფელის კოშკი აღვიძებს ნოსტალგიას ბებიის ქვედაბოლოების მიმართ, ისაა პირველსაწყისთან დაბრუნების მეტაფორა. ამიტომაცაა სწორედ, რომ ნაწარმოების ბოლოს, თავის ოცდამეათე დაბადების დღეს, ოსკარი პარიზში გაქცევას გადაწყვეტს, ხვდება რა, რომ ბებიის ქვედაბოლოებში თავის შეფარებას ვეღარ ახერხებს: „რადგანაც, როგორც უკვე ვთქვი, აღმოსავლეთისაკენ, ბებიაჩემის ქვედაბოლოებისაკენ გასაქცევი გზა ჩაკეტილი მქონდა, იძულებული გავხდი, რომ დასავლეთისაკენ მიმეშურებინა, როგორც იქცევა დღეს უკვე ყველა... Voila! ვუთხარი ჩემს თავს, გავიქცეთ პარიზში, კარგია, კარგადაც ჟღერს, ფილმშიც შეიძლება გამოიყენო, გაბენის მონაწილეობით, რომელიც ჩიბუხს ეწევა და კეთლგანწყობილი დამდევს“ (გრასი, 2012: 646) „Da, wie gesagt, der Fluchtweg in Richtung Osten, Großmutter versperrt war, sah ich mich, wie heutzutage jedermann, gezwungen, in Richtung Westen zu fliehen. ...Voila, sagte ich mir, fliehen wir nach Paris, das macht sich gut, hört sich gut an, könnte im Film vorkommen, mit dem Gabin, der mich Pfeife rauchend und gutmütig hetzt“ (Grass, 1993: 681).

ბებიის ქვდაბოლოები, როგორც მხატვრული დეტალი, და მისკენ ოსკარის სწრაფვა ამ ეპიზოდში კარგად გამოკვეთს ომისშემდგომი პერიოდის გერმანელთა განწყობას: ოსკარი, ვერ ბრუნდება რა ბებიის ქვედაბოლოებისკენ, რომელიც მისთვის ხშირად „სამშობლოდ“ მოიაზრება, დასავლეთისაკენ მიილტვის.

ყოველთვის, როცა ქვედაბოლოებისკენ მიისწრაფის ოსკარი, იგულისხმება მისი სურვილი, საერთოდაც არ დაბადებულიყო, გაქცეულიყო სიბნელეში, გადაქცეულიყო უსხეულო არსებად. მაგიდის გადასაფარებლებქვეშ, საითაც მუდამ მიძვრება ოსკარი, საწოლები, ტანსაცმლის კარადები, თუ თვით ეიფელის კოშკიც, საითკენაც ლამობს ხოლმე ის ხშირად გაქცევას, სამკურნალო დაწესებულების საწოლი, საიდანაც გავიცნობთ მას თავდაპირველად - ყველა ეს ოსკარის ბებიის ქვედაბოლოების „შვილობილებად“ შეიძლება მივიჩნიოთ. ყოველი მათგანი თავშესაფარია, სადაც უიმედო, სიცოცხლის უარმყოფელი ინფანტილური პერსონაჟი ოსკარ მაცერატი თავშესაფარს ეძებს.

აღსანიშნავია, რომ ბებია თავისი ქვედაბოლოებით ბოლომდე უცვლელად რჩება. ის დანარჩენი მსოფლიოსგან თითქოს დამოუკიდებლად არსებობს, გარემო ცვლილებებზე დამოკიდებულება მისთვის უცხოა, ის ინარჩუნებს თავის დამოუკიდებლობას დროის ცვლილების მიუხედავად რომანის მთელი მიმდინარეობის მანძილზე. ავტორი ამით უსასრულო მარადიულობაზე მიანიშნებს.

განსაკუთრებულად საინტერესოა რომანში თუნუქის დოლის ფუნქცია, მისი არსი და მნიშვნელობა.

თუნუქის დოლი, რომელიც რომანის სახელადაც შეარჩია ავტორმა, ლაიტმოტივად გასდევს ნაწარმოებს. საინტერესოა თავად ის ფაქტიც, რომ ავტორი არ არქმევს რომანს „მედოლე ოსკარის ცხოვრებას“, ან უბრალოდ „მედოლეს“, არამედ თვით საგნის სახელს - „თუნუქის დოლს“. ის, რომ დოლი უბრალო სათამაშო და მხოლოდ დასარტყამი თუ გასართობი ინსტრუმენტი კი არა, მაცერატის განუყრელი ატრიბუტი, მისი ინფანტილიზმის ერთ-ერთი გამოვლინება და მისი თავშესაფარია რომანში - ეს ცნობილია. ამჯერად ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია გამოვიკვლიოთ, აქვს თუ არა მას კიდევ სხვა სიმბოლური მნიშვნელობა, ითავსებს თუ არა კიდევ სხვა ფუნქციურ დატვირთვას რომანში, არის თუ არა ის სხვადასხვა მნიშვნელობათა საგნობრივი გამოხატულება.

ფაქტობრივად, ნებისმიერი ფაქტის თუ პროცესის გადმოცემისას და აღწერისას, თეთრ-წითლად შეღებილი თუნუქის დოლი („weißrot geflammte Blechtrommel“) თანამონაწილე თუ არა, „დამკვირვებელი“ მაინცაა ამ პროცესებისა. ის მოქმედებაში ერთვება მაშინ, როდესაც მისი პატრონი გაბრაზებულია, ან კი უბრალოდ პროტესტს გამოხატავს. დოლი ოსკარის სულიერი სამყაროს გამოვლინებაა, მისი ერთადერთი იმედი და გვერდით მდგომია. ის თხრობის პროცესში არაერთგზის აღნიშნავს კიდეც ამას: „მე ჩემს დოლს ვებღაუჭებოდი და საბოლოოდ მარტო დავრჩი, მხოლოდ გათხელებულ, ოდესღაც თეთრი ფერის თუნუქზე ვაბრახუნებდი“ (გრასი, 2012: 185) „Ich hielt mich an meine Trommel und vereinsamte gänzlich auf dünn getrommeltem, ehemals weißem Blech“ (Grass, 2012: 199).

შეიძლება ითქვას, რომ დოლი ოსკარის ცხოვრებაში ფსიქოლოგიური დეტალია, იმდენად, რამდენადაც ის მისი სულიერი მდგომარეობის გამოხატულებად, მის სარკედ გვევლინება, რასაც თავად მთხრობელიც აღნიშნავს: „იმ დროისათვის, დაახლოებით ჩემი მეშვიდე დაბადების დღიდან მეათე დაბადების დღემდე, ყოველ ორ კვირაში თითო დოლს ვუღებდი ბოლოს. ათიდან თოთხმეტ წლამდე უკვე ერთი კვირა აღარ მჭირდებოდა, ცოტა მოგვიანებით ერთი დღეც მყოფნიდა. თუმცა, ზოგჯერ, მაშინ, როცა თავს შიგნიდან გაწონასწორებულად ვგრძნობდი, შემეძლო სამი-ოთხი თვე ღონივრად, თუმცა მაინც დამეკრა ისე, რომ ჩემს დოლს რამდენიმე ადგილზე აქერცლილი ლაქის გარდა არაფერი დასტყობოდა“ (გრასი, 2012: 103) „ In jener Zeit, etwa von meinem siebenten bis zum zehnten Lebensjahr, schaffte ich eine Trommel in glatt vierzehn Tagen. Vom zehnten bis vierzehnten jahr bedurfte es keiner Woche, um ein Blech durchzuschlagen. Später sollte es mir gelingen, einerseits eine neue Trommel an einem einzigen Trommeltag zu Schrott zu machen, anderseits, bei ausgeglichenem Gemüt, drei oder vier Monate lang achtsam und dennoch kräftig zu schlagen, ohne dass meinem Blech, bis auf einige Sprünge im lack, ein Schaden anzusehen gewesen wäre“ (Grass, 1993: 112).

ნაშრომის პირველ თავში უკვე მიმოვიხილე დოლის ფუნქცია ოსკარის, როგორც „ხელოვანისათვის“. კიდევ ერთხელ მინდა აქაც დავაფიქსირო, რომ ოსკარის ხელოვნებაც სწორედ გაქცევაა ამ სამყაროდან, თავშესაფარია მისთვის, ცდილობს რა დაშორდეს ადამიანურ ყოფას. ოსკარი არ ლაპარაკობს, არ თვლის მის გარშემო მყოფებს პასუხის, დიალოგის ღირსად, თუმცა კი ყველაფერი ესმის და ყველაფერს აღიქვამს. დოლი მისთვის, გარკვეულწილად, კომუნიკაციის საშუალებაცაა, მისი ემოციების გამოხატვის გარკვეული ხერხია. დოლს თვით ოსკარი სძენს მეტაფორულ მნიშვნელობას, საუბრობს მის „ლაპარაკზე“: „ჩემი დოლი ამას უძლებდა, დიდები - ნაკლებად, დოლისთვის ლაპარაკის შეწყვეტინებას ლამობდნენ“ (გრასი, 2012: 63) „Meine Trommel hielt das aus, die Erwachsenen weniger, wollten meiner Trommel ins Wort fallen“ (Grass, 1993: 69).

როგორც ტექსტის ამ მონაკვეთში ვხედავთ, გრასი ოსკარის პირით ამბობს, რომ დოლი მეტაფორაა პერსონაჟის ლაპარაკისა, მისი იდეებისა და პოზიციისა. თავის სავარაუდო მამის სიკვდილის შემდეგ, რაც, როგორც ვიცით, ფაშიზმის დასასრულს ემთხვევა, ოსკარი სწორედ თუნუქის დოლს დაემშვიდობება და ნაციონალ-სოციალისტ ალფრედ მაცერატთან ერთად დაასამარებს მას და მასზე დასაკრავ ჯოხებს, თვითონ კი ზრდის პროცესს განაგრძობს და პირველი კუზიც უჩნდება. ფაქტობრივად, ფაშიზმის დასასრულს მაცერატის პროტესტიც სრულდება და ამ პროტესტის გამოხატვის ორივე ფორმაც წყვეტს არსებობას. ეს მომენტი ამყარებს ჩემს მოსაზრებას, განვიხილო დოლი ოსკარისათვის მიუღებელი გარესამყაროს კრიტიკის იარაღად და არა მხოლოდ მის თავშესაფრად. სრულდება ფაშიზმი და თითქოს სრულდება დოლის როლიც რომანში.

რატომ მაინცადამაინც დოლი მრავალფეროვან მუსიკალურ ინსტრუმენტთაგან?

უძველეს საკრავთა შორის დოლი ერთ-ერთი პირველთაგანია, რომელიც homo sapiens-მა ათასწლეულების წინ შექმნა. დოლმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა უძველეს ტომთა ცხოვრებაში არა მხოლოდ როგორც სიმღერის, ცეკვის და შრომის პროცესის თანმხლებმა მუსიკალურმა ინსტრუმენტმა, არამედ ის მნიშვნელოვანი „იარაღი“ იყო ასევე ერთმანეთს დაშორებული ტომების ურთიერთთან კომუნიკაციისათვის, რომლებიც ერთმანეთთან სწორედ დოლზე სათანადო რიტმული სიგნალების დაკვრით „საუბრობდნენ“. გრასთანაც სწორედ კომუნიკაციის, მედიის საშუალებად გვევლინება დოლი. ისაა ერთადერთი იარაღი, რითაც სამი წლის ასაკში გამიზნულად ჩარჩენილი ინფანტილური არსება საკუთარ პოზიციას აწვდის მკითხველს ამა თუ იმ მოვლენასა და საკითხთან მიმართებაში, რომელიც, ამავდროულად, უკომპრომისო, პირდაპირი, განსაკუთებით ხმაურიანი და ეფექტური საშუალებაა. სწორედ ამიტომაც, მანამ, სანამ დოლი გამოჩნდება რომანში და ოსკარი თავის მესამე დაბადების დღეს მიიღებს მას საჩუქრად, დოლის შესახებ უკვე ყველაფერი ცნობილია. დაბადებისთანავე ცხადი ხდება რომ დედა თუნუქის დოლს აჩუქებს პატარა მაცერატს, მაცერატიც მას აირჩევს და არა მაღაზიას. ეს წინასწარ გამიზნული და გადაწყვეტილია. ოსკარიც არჩევანს დოლზე აკეთებს და თავადაც წინასწარ მზადაა მასთან ერთად არსებობისთვის. ის, ფაქტობრივად, თითქოს ფუნქციას კარგავს მის გარეშე.

თუ ამას ღრმად გავაანალიზებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გრასს ოსკარისათვის ერთი ძირითადი ფუნქცია მიუნიჭებია: პროტესტის მიტანა მკითხველამდე, არსებული სამყაროს კრიტიკა, რასაც ის სწორედ მხოლოდ თუნუქის დოლით ასრულებს. როცა კი ოსკარის დოლი ზიანდება, სუსტდება თავადაც. ის მის ძირითად როლს კარგავს თითქოს და მაშინვე ახლის მოპოვებისთვის იწყებს ბრძოლას. დოლიც, და მის შესაბამისად, ზრდის პროცესიც, გრასის პოზიციის, მისი მხატვრული მიზნის სიმბოლურად გამოხატვის საშუალებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს მუსიკალური ინსტრუმენტი თავისი ტონით არა მხოლოდ „გამოხატავს“ რამეს, არამედ „გავლენას ახდენს“ მსმენელზე. მის მიერ გამოცემული ტონალობები ნაკლე ბად საამოა მსმენელის ყურისთვის. სათაური „თუნუქის დოლი“ მკითხველს უკვე აფრთხილებს, რომ „ტკბობა“ ნაკლებად მოსალოდნელია რომანის კითხვისას. ოსკარის თხრობის ეს მანერა აღიზიანებს მკითხველის ნერვებს იგივენაირად, როგორც „გმირ“ ოსკარის დოლზე ბრახუნი ლაბესვეგის მოსახლეებს.

აქვე მინდა განვიხილოთ ის ფაქტი, რომ გრასი თუნუქისაგან დამზადებულ დოლს „სთავაზობს“ მთავარ ატრიბუტად პროსტაგონისტს, მაგრამ რატომ მაინცადამაინც თუნუქის დოლი? მიუხედავად იმისა, რომ გრასის მკვლევართა უმეტესობის ერთ-ერთი ამოცანა დოლის ფუნქციის ანალიზია, არსად შემხვედრია არც შეკითხვა, და, შესაბამისად, არც მიმოხილვა იმ საკითხისა, თუ რატომ ირჩევს გრასი ოსკარისათვის თუნუქისაგან დამზადებულ დოლს. ჩემის აზრით, ამ საკითხის ანალიზი აუცილებელია, რადგან მიმაჩნია, რომ არც ეს არის შემთხვევითი რომანში.

თვით თუნუქს გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა და მნიშვნელობა აქვს. მეტალი, ლითონი, რისგანაც თუნუქი მზადდება, უდრეკობის, სიმტკიცის, გამძლეობის, სიძლიერის ასოციაციებს იწვევს. მეტალის ნიშნებს, რომანში ფუნქციური სიმბოლური დატვირთვა აქვს. მიმაჩნია, რომ ამ ელემენტის შემოტანა ნაწარმოებში მართლაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ოსკარი რომანის პირველსავე გვერდზე, აგვიღწერს თავის იმჟამინდელ სამყოფელს, სადაც იდეალურად გრძნობს თავს აქ. იგი სწორედ საკუთარ რკინის საწოლზე ამახვილებს განსაკუთრებულ ყურადღებას: „თეთრად გალაქულ ჩემს რკინის საწოლზე ვუთითებ და ვთხოვ, ეს საწოლებს შორის უსრულყოფილესი აჭრელებული წარმოიდგინოს... ამგვარად თეთრად გალაქული ჩემი რკინის საწოლი ნიმუშს წარმოადგენს. ჩემთვის მეტსაც ნიშნავს: ბოლოს და ბოლოს მიღწეული მიზანია, ნუგეშია და იქნებ რწმენადაც კი ქცეულიყო...“ (გრასი, 2012: 9) „Ich rate davon ab, weise auf mein weißlackiertes Metallbett hin und bitte ihn, sich dieses vollkommenste Bett bunt bemalt vorzustellen... Mein weißlackiertes metallenes Anstaltbett ist also ein Maßstab. Mir ist es sogar mehr: Mein Bett ist das endlich erreichte Ziel, mein Trost ist es und könnte mein Glaube werden...“ (Grass 1993: 11).

ჩემის აზრით, სულაც არაა შემთხვევითი, რომ ოსკარი თუნუქის და არა სხვა მასალით დამზადებულ დოლზე დაკვრით ატარებს თავის ცხოვრებას. მისი მიზანი, მისი ცხოვრების სტილი ხომ მოთმინებას, უსაზღვრო ნებისყოფას, სულიერ გამძლეობას, სიძლიერეს, სიმტკიცეს საჭიროებს. მწერლისთვის აუცილებელია, რომ მან ასე თავდაუზოგავად, მიზანმიმართულად, ჯიუტად აბრახუნოს თუნუქის დოლზე და ასე გააფრთხილოს მისი თანამედროვე გერმანია მომხდარ თუ მოსალოდნელ უბედურებებზე, აგრძნობინოს ადამიანებს თავისი უმოქმედობა, უპასუხისმგებლობა, დანაშაულის შეგრძნება გააღვიძოს მათში. ასე ცდილობს გრასი ერის გამოფხიზლებას, სიმართლის, მწარე რეალობის დოლზე ყურისწამღები ბრახუნით თხრობას. ეს ფუნქცია დააკისრა გიუნტერ გრასმა ოსკარ მაცერატს და თხრობის მთავარ „ინსტუმენტად“ სწორედ თუნუქის დოლი მისცა.

ყოველ ჯერზე, როცა ოსკარი პროტესტს გამოხატავს, იწყებს დოლზე ბრახუნს, ხოლო ყოველთვის, როცა მას დოლის წართმევას დაუპირებენ, ყურისწამღებ ყვირილს იწყებს: „საბავშვო დოლის მეშვეობით ჩემსა და დიდებს შორის საჭირო დისტანციის შექმნის უნარი სარდაფის კიბეებიდან ჩავარდნის შემდეგ ხმის გაძლიერებასთან ერთად გამიჩნდა. ეს საშუალებას მაძლევდა, ისე ხმამაღლა და იმდენ ხანს მემღერა ვიბრირებით, მეყვირა თუ, საერთოდ, ყვირილით მემღერა, რომ ყურთასმენის წამღები დოლის წართმევას ვერავინ მიბედავდა. როგორც კი დოლს მართმევდნენ, ვყვიროდი და როცა ვყვიროდი, ირგვლივ ყველაფერი ძვირფასი იმსხვრეოდა“ (გრასი, 2012: 63) „Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln zu können, zeitigte ich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppefast glecizeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir ermöglichte, in derart hohen Lage anhaltend und vibrierend zu singen, zu schreien oder schreiend zu singen, dass niemand es wagte, mir meine Trommel, die ihm die Ohren welk werden ließ, wegzunehmen; denn wenn mir die Tromel genommen wurde, schrie ich, und wenn ich schrie, zersprang Kostbares: ich war in der Lage, Glas zu zersingen“ (Grass, 1993: 69). ეპიზოდიდან ჩანს, რომ დოლის სახით პროტაგონისტს თითქოს არა მხოლოდ პროტესტის გამოხატვის, არამედ საკუთარ პროტესტის „არგუმენტირებულად დაცვის იარაღიც“ აქვს.

რომანში დოლის ფუნქციის მიმოხილვისას უნდა განვიხილოთ ის გარემოებაც, რომ გრასის მიერ მედოლე ოსკარის პროტაგონისტად შემოყვანა რომანში, გარკვეულწილად, იწვევს მკითხველში „Trommler“, ანუ „მედოლე“-ჰიტლერის ასოციაციას, რომელსაც განსაკუთრებული ორატორული ნიჭი გააჩნდა, რასაც თან ახლდა მკვეთრი ჟესტიკულაცია. თუმცა კი, აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ეს არ გვაძლევს საფუძველს, განვიხილოთ ოსკარი ჰიტლერის მხატვრულ სახედ. რომანში მაცერატის მხატვრული სახის ჰიტლერის სახესთან თუნდაც მცირე და, ამასთანავე, „სათუო“ კავშირის არსებობით, შესაძლოა განვავითაროთ მხოლოდ ის მოსაზრება, რომ გრასი, გარკვეულწილად, ცდილობდეს მთელი რომანის განმავლობაში მკითხველის მეხსიერებაში მაცერატის ამბის თხრობის პარალელურად გამუდმებით ჰიტლერის ასოციაცია გამოიწვიოს და ამით უფრო ეფექტურად წარმოაჩინოს ჩვენს თვალწინ ფაშისტური გერმანიის სურათი.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თავისუფლად შეგვიძლია მხატვრული თვალსაზრისით რომანში დოლის მულტიფუნქციურობაზე საუბარი: მისი ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქციაა მოგონებები გააღვიძოს, წარსული წამოსწიოს წინა პლანზე. გრასი თითქოს სწორედ დოლის საშუალებით გვიამბობს შორეული წარსულის ამბებს, მაგალითად, ბაბუა კოლიაჩეკის ისტორიას, რომელსაც მთხრობელი ოსკარი თვითონ არც კი მოსწრებია. თითქოს დოლი არის განსხეულებული აუქტორიალური, ყოვლისმცოდნე მთხრობელი. მთხრობელი „მეს“ (შედარებით შეზღუდული ცოდნით) და დოლის (აუქტორიალური ცოდნით) საშუალებით რეალიზდება და ივსება ერთიანი ისტორია, სადაც პირადი, გარკვეულწილად „შემოსაზღვრული“ პერსპექტივა „ყოვლისმცოდნეს“ პერსპექტივას ერწყმის და ერთიანი, სავსე მთლიანობა იქმნება. დოლის ფუნქციას უნდა მივაკუთვნოთ ასევე ის, რომ მისი საშუალებით თვით ოსკარის ცხოვრების წაკითხვა შეიძლება: „მხოლოდ პერსპექტივაში მოციმციმე თუნუქის დოლმა შემიშალა ხელი ჩემი ემბრიონალურ, თავურ მდგომარეობაში დაბრუნების სურვილის უფრო ძლიერად გამოხატვაში“ (გრასი, 2012: 46) „..nun die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embrionale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben“ (Grass, 1993: 51).

ის, რომ მას დოლზე უნდა ებრახუნა, დაბადებისთანავე აშკარა გახდა ოსკარ მაცერატისთვის. აღწერს რა საკუთარი დაბადების სცენას, განსაკუთრებულ ყურადღებას მაცერატი ყვითელ ნათურასთან მოფარფატე პეპელას უთმობს, რომელიც თითქოს თვით იმ დოლის სიმბოლოა, რაც სამი წლის ასაკში უნდა მიიღოს ოსკარმა. აქ უკვე იკვეთება „ბრახუნი“ მის ცხოვრებაში: „პეპელა ფართხალებდა, თითქოს წყაროსთან მოგვიანებით საუბრებისათვის დრო აღარ რჩებაო, თითქოს ეს დიალოგი პეპელასა და ნათურას შორის პეპლის მიერ ყოველი შემთხვევისათვის ჩაბარებული ბოლო აღსარება და ნათურის მიერ ცოდვების მიტევება იყო, თითქოს ცოდვებისა და ოცნების ადგილი აღარ რჩებოდა. დღეს ოსკარი უბრალოდ ამბობს: პეპელა დოლზე უკრავდა (გრასი, 2012: 45) „Der Falter schnatterte, als hätte er es eilig, sein Wissen loszuwerden, als käme ihm nicht mehr Zeit zu für spätere Plauderstunden mit Lichtquellen, als wäre das Zwiegespräch zwischen Falter und Glühbirne in jedem Fall des Falters letzte Beichte und nach jener Art von Absolution, die Glühbirnen austeilen, keine Gelegenheit mehr für Sünde und Schwämerei. Heute sagts Oskar schlicht: Der Falter trommelte.“ (Grass, 1993: 49).

სწორედ პეპლის და ყვითელი ნათურების გამოცემული ხმა - „ბრახუნი“ ეხმარება ოსკარს გადაწყვეტილების მიღებისას აირჩიოს ცხოვრების მეგზურად თუნუქის დოლი. იგი პეპელას თავის „ოსტატად“ მიიჩნევს: „მე ჩემს აღმოსავლეთევროპულ მასშტაბებზე ვლაპარაკობ, იმ საშუალო სიდიდის, ყავისფრად შეპუდრულ, ჩემი დაბადების საათის ღამის პეპელაზე და მას ოსკარის ოსტატს ვუწოდებ“ (გრასი, 2012: 45) „Ich halte meine osteuropäischen Maßstabe, halte mich also an jenen mittelgroßen, bräunlich gepuderten Nachtfalter meiner Geburtsstunde, nenne ich Oskars Meister“ (Grass, 1993: 50).

გარდა იმისა, რომ პეპლების და ნათურების მიერ გამოცემული „ბრახუნი“ შემდგომში ოსკარის დოლზე ყურისწამრები ბრახუნის ალეგორიადაც გვევლინება, ვფიქრობ რომ, პეპელას, როგორც ოსკარის „ოსტატს“ კიდევ სხვა სიმბოლური მნიშვნელობაც უნდა ჰქონდეს.

თვით პეპელას უხსოვარი დროიდან მისტიკური დატვირთვა ჰქონდა, თუმცა მას სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. მას ქრისტიანობაშიც აქვს გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა, და ის სულის აღდგომის სიმბოლოდ მიიჩნევა (ზოგიერთ კათოლიკურ ხატზე ჩვილი იესო სწორედ პეპელას უჭირავს).

რა დატვირთვა აქვს პეპელას „თუნუქის დოლში“? აღწერილი სცენა არც ჰარმონიის, არც სიმეტრიულობის, არც სულის უკვდავების თუ სიხარულის სიმბოლოდ არ შეიძლება განვიხილოთ. აქ გრასი პეპლის სრულიად სხვა თვისებას წამოსწევს წინა პლანზე ნათურებთან მისი დამოკიდებულების აღწერით. პეპელა ყოველთვის შუქისკენ, სინათლისკენ, ცეცხლისკენ მიისწრაფის, თუმცა კი, თავიდანვე ნათელია, თუ რა შედეგი მოჰყვება ამ მისწრაფებას. ჩემის აზრით, ოსკარის დაბადებისთანავე პეპლის გამოჩენა მისი ცხოვრებისათვის ორმაგი დატვირთვის მქონეა: პეპლისაგან განსხვავებით, ოსკარი სიმეტრიულობასაცაა მოკლებული, ჰარმონიასაც, სილამაზესაც და შესაბამისად არც სიყვარულის გრძნობით გამოირჩევა. სამაგიეროდ, ყვითელი ნათურების „ბრახუნით“ მოტრფიალე პეპელა თითქოს ოსკარის ცხოვრების მიზნის სიმბოლოა: როდესაც მაცერატი გადაწყვეტს არ დაიბადოს, მაგრამ უკვე ვეღარაფერს ახერხებს და მაინც იბადება, სწორედ ნათურასა და პეპელას ხედავს პირველად. თითქოს პეპელა აძლევს მას ერთადერთ გზას, იმედს და ცხოვრების მიზანს უსახავს, რომ არსებული პირქუში სამყაროდან დოლზე ყურისწამღები ბრახუნით თვალი აუხილოს გერმანელ ხალხს.

მიმაჩნია, რომ ოსკარის მიერ პეპლის „ოსტატად“ აღქმა, გრასის მიერ მაცერატზე დაკისრებული ამ „მისიის“ შეცნობისა და შესრულების სიმბოლოდ უნდა გავიგოთ. თუმცა კი, თავად ოსკარი პეპელას მხოლოდ დოლზე არჩევანის გაკეთების მინიშნებად ხსნის. პასუხი კითხვაზე, თუ ვინ გამოუგზავნა მას ეს პეპელა, რა თქმა უნდა ღიად რჩება ოსკარისთვის: „მაგრამ ვინ გამომიგზავნა პეპელა, ვინ მისცა მას გვიანი ზაფხულის ჭექა-ქუხილის დამრიგებლური გრუხუნის უფლება, იმის უფლება, რომ ჩემში დედის დანაპირები დოლის ნდომა გაძლიერებულიყო და ეს ინსტრუმენტი სულ უფრო მეტად მოხერხებული და სასურველი გაეხადა“ (გრასი, 2012: 46) „Wer aber schickte den Falter und erlaubte ihm und dem oberlehrerhaften Gepolter eines spätsommerlichen Donnerwetters, in mir die Lust zur mütterlicherseits versprochenen Blechtrommel zu steigern, mir das Instrument immer handlicher und begehrlicher zu machen?“ (Grass, 1993: 50).

ვფიქრობ, ჩვენთვის, მკითხველთათვის, რომანში პეპლის ფენომენის სიმბოლური დატვირთვის გაშიფვრის შემდეგ, უკვე ცალსახად ნათელია კითხვაზე პასუხი: პეპლის ფიგურის შემოყვანით გრასი უკვე დაბადების პირველივე წამებში ოსკარის ცხოვრებას კონკრეტულ, გამიზნულ როლს და ფუნქციას აკისრებს, რასაც პროტაგონისტი საზოგადოებისგან, ცხოვრებისგან დისტანცირებით იწყებს. შეწყვეტს რა იგი სამი წლის შემდეგ ზრდის პროცესს, რაც მის მიერ სამყაროს მიმართ გამოხატულ პროტესტად უნდა მივიჩნიოთ, ის ამ ერთჯერადი მოვლენით არ კმაყოფილდება და შემდეგ თავისი დოლით განაგრძობს მოქმედებას, რითაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ახსენებს გარშემომყოფებს თავის გადაწყვეტილებას, გააპროტესტოს მოზრდილთა ცხოვრება და დისტანცირდეს მათგან. სწორედ დოლია სარდაფიდან მისი სპეციალურად გადავარდნისა და ზრდის შეწყვეტის შემდგომი საგნობრივი გამოვლინება მრავალი წლის მანძლზე.

მნიშვნელოვანია, რომ ძირითადად ისევ თუნუქის დოლს უკავშირდება ფერთა სიმბოლიკა გრასის რომანში: რომანში სამი ძირითადი ფერი დომინირებს: თეთრი, წითელი და შავი.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ რომანში ოსკარისათვის სამივე ფერი ხშირად ისეთ ადგილას იჩენს თავს, სადაც სრულიად წარმოუდგენელია მათი აღქმა, ისე, როგორც მაგალითად, კარადის სიბნელეში, ბებიის კაბების ქვეშ, საწოლში, ჯერ კიდევ დედის სხეულში. ეს ადგილები ოსკარის თავშესაფრებია, ფაქტობრივად, გმირის, ასე ვთქვათ, შინაგანი სამყარო, მისი ფანტაზია, წამოსახვა, მის მიერ აღქმული სამყაროა.

მკვლევარი ნ. ჰონზა აღნიშნავს, რომ ოსკარი არის „მონათხრობის სული“, რომლისთვისაც წითელ-თეთრი ფერები პოლონეთისადმი სიმპათიის სიმბოლოა: „...ist eine Art „Geist der Erzählung“, wobei die rotweisse Farbe der Blechtrommel eine eindeutige Sympathie für Polen symbolisiert“ (Honsa, 1993; 8). უნდა დავეთანხმოთ ნ. ჰონზას, რადგან თეთრ-წითელი ფერები თუნუქის დოლზე, უპირველეს ყოვლისა, მართლაც პოლონეთის სიმბოლოა. მაცერატი რომანში მუდამ პოლონეთის გულშემატკივრად გვევლინება, თავისი თუნუქის დოლის მეშვეობით სურს მას „იპოვოს“ ეს დაკარგული ქვეყანა: „და მე დავეძებ პოლონელების ქვეყანას, რომელიც დაკარგულია, რომელიც ჯერ არ არის დაკარგული... მე პოლონელების ქვეყანას დოლით ვსტუმრობ და ვუკრავ: დაკარგული, ჯერ კიდევ არდაკარგული, ისევ დაკარგული, ვისთან დაკარგული, მალე დაკარგული, უკვე დაკარგული, პოლონელი დაკარგული, ყველაფერი დაკარგული, პოლონეთი ჯერ არ არის დაკარგული“ (გრასი, 2012: 112). „Und ich suchte das Land der Polen, das verloren ist, das noch nicht verloren ist. ...suche ich Polen auf meiner Trommel und trommle: Verloren, noch nicht verloren, schon wieder verloren, an wen verloren, bald verloren, bereits verloren, Polen verloren, alles verloren, noch ist Polen nicht verloren.“ (Grass, 1993; 122).

პოლონური ფერები ლაიტმოტივად გასდევს „თუნუქის დოლს“. აღსანიშნავია, რომ ეს ფერები მხოლოდ მთავარ საგანში, ანუ თუნუქის დოლში არ იჩენს თავს. წითელი და თეთრი ფერები ჯერ კიდევ ოსკარის დაბადებამდე გამოიკვეთება რომანში პოლონეთის სიმბოლოდ. იოზეფ კოლიაჩეკის მიერ ანა ბრონსკის ოთხ კაბაში თავისი შეფარების ამბიდანვე დოლის ფერები წინა პლანზეა წამოწეული. ოსკარის ბაბუას სწორედ თეთრ-წითლად შეღებილი ღობის გამო მოუვიდა ჩხუბი სამხერხაო ქარხანაში მუშაობისას: „...შვეცის სამხერხაოში მუშაობისას, ოსტატთან თეთრ-წითელ ფერებში გამომწვევად შეღებილი ღობის გამო ჩხუბი მოუვიდა. ჩხუბი ღობიდან თუ გინდა, მიზეზად ღობეც იკმარებსო - ოსტატმა ღობეს ერთი თეთრი და ერთიც წითელი ფიცარი ააძრო, პოლონური ფიცრები კოლიაჩეკის კაშუბურ ზურგზე იმდენ თეთრ-წითელ ფიჩხად ამტვრია, რომ ნაცემს საკმარისი მიზეზი გაუჩნდა, მომდევნო, ვარსკვლავებით მოჭედილ ღამეს, მართალია, დაყოფილი, მაგრამ სწორედ ამიტომაც ერთიანი პოლონეთის სადიდებლად ახლად აშენებული და შეთეთრებული სამხერხაოსთვის ცეცხლი წაეკიდებინა“ (გრასი, 2012: 22) „...in einer Sägemühle bei Schwetz gearbeitet, dort Streit mit dem Sägemeister wegen eines von Koljaiczeks Hand aufreizend weißrot gestrichenen Zaunes bekommen hatte. Gewiß um den Redensart recht zu geben, die da besagt, man könne einen Streit vom Zaune brechen, brach sich der Sägemeister je eine weiße und eine rote Latte aus dem Zaun, zerschlug die polnischen Latten auf Koljaiczeks Kaschubenrücken zu soviel weißrotem Brennholz, dass der geprügelte Anlaß genug fand, in der folgenden, sagen wir, sternklaren Nacht die neuerbaute, weißgekälkte Sägemühle rotflamend zur Huldigung an ein zwar aufgeteiltes, doch gerade deshalb geeintes Polen werden zu lassen“ (Grass, 1993: 25).

როგორც ვხედავთ, სწორედ პოლონეთის და მისი მდგომარეობის ასოციაციაა თეთრ-წითელი ფერები. ღობე მთავარი მიზეზია ამ მოქმედების განვითარებისა, ფერები კი პოლიტიკურ ელფერს სძენს მას და ეგრევე პოლონურ ღობედ აქცევს, რომლის „კაშუბურ ზურგზე“ გადამტვრევაც შესაბამის რეაქციად სამხერხაოს გადაწვას იწვევს. თეთრ-წითელი ფიცარი თითქოს „ნაციონალური გრძნობების“ გაღვივების სიმბოლოდ აქცია გრასმა: „ასე რომ, კოლიაჩეკი ხანძრის გამჩაღებელი იყო, თანაც არაერთგზის, რადგან მომდევნო დღეებში მთელ დასავლეთ პრუსიაში სამხერხაოები და შეშის საწყობები საკმარის საბაბს იძლეოდა ორ ფერად აალებული ნაციონალური გრძნობების გასაღვივებლად“ (გრასი, 2012: 23) „Koljaiczek war also ein Brandstifter, ein mehrfacher Brandstifter, denn in ganz Westpreußen boten in der folgenden Zeit Sägemühlen und Holzfelder den Zunder für zweifarbig aufflackernde Nationalgefühle“ (Grass, 1993: 26). აშკარაა, რომ ეს ინდივიდუალური პოლიტიკური კამათი, რომელიც ხის ღობიდან იწყება, მომდევნო პოლიტიკურ-საომარ განვითარებაზე მიმანიშნებელია მწერლის მიერ.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, თეთრი და წითელი ფერები არა მხოლოდ პოლონეთის ეროვნულ ფერების, არამედ ასევე სხვა ასოციაციების გამომწვევია: წითელი პოლონეთის სისხლიან ისტორიასაც გვახსენებს. წითელი ფერი სისხლის ასოციაციას იწვევს, როდესაც ოსკარი დოლის სისხლით წითლად შეღებვის საშიშროებაზე საუბრობს პოლონეთის ფოსტის აფეთქების სცენაში: „დაურიგებელი ფოსტით სავსე ერთ-ერთ ასეთ გორგოლაჭებიან სარეცხის კალათაში დოლის დაბინავება უკვე ვინანე. ვითომ გაატანდა ამ დაჭრილი, ტყვიით დახვრეტილი ფოსტალიონებისა და სალაროს მოხელეების სისხლი ქაღალდის ათმაგ ან ოცმაგ შრეში? ჩემს თუნუქს აქამდე რა ფერის საღებავიც ეცხო, იმ ფერად აქცევდა? რა საერთო ჰქონდა ჩემს დოლს პოლონურ სისხლთან?“ (გრასი, 2012: 242) „Schon bereute ich, meine Trommel in einem dieser rollbaren Wäschekörbe voller unbestellbarer Post eingemietet zu haben. Würde das Blut dieser aufgerissenen, durchlöcherten Briefträger und Schalterbeamten nicht durch die zehn oder zwanzig Papierlagen hindurchsickern und meinem Blech eine Farbe geben, die es bisher nur als Lackanstrich gekannt hatte? Was hatte meine Trommel mit dem Blute Polensgemeinsam!“ (Grass, 1993: 260). ამ მაგალითში ცალსახა კავშირია პოლონური დროშის წითელ ფერსა და დაღვრილ სისხლს შორის, რომელიც ქვეყნის ისტორიის მანძილზე არაერთგზის მომხდარა.

რაც შეეხება თეთრი ფერის სიმბოლიკას: თეთრი ფერი ოსკარისათვის უბიწოების, სიწმინდის, სისუფთავისა და სიცარიელის სიმბოლოა. თეთრი ფერი ხშირად ჩნდება რომანში, თანაც, არა მხოლოდ დოლთან კავშირში. როცა მაცერატი ბრუნოს ცარიელი ფურცლების მოტანას თხოვს, თეთრი ფერის მეტაფორად ოსკარი სიტყვა „უმანკოს“ იყენებს: „შენა, ბრუნო, შეგიძლია ხუთასი ცალი უმანკო საწერი ქაღალდის ფურცელი მიყიდო?“ - მან ოთახის ჭერს თვალი მიაპყრო, მისკენ თითის გაშვერით მიმანიშნა და მიპასუხა: -„თქვენ თეთრ ქაღალდს გულისხმობთ, ბატონო ოსკარ?“ მე სიტყვა „უმანკო“ არ გადავთქვი და ბრუნოს ვთხოვე, მაღაზიაში სწორედ ასეთი ქაღალდი მოეთხოვა. გვიან ნაშუადღევს პაკეტით ხელში რომ დაბრუნდა, ფიქრებში ჩაძირულ ბრუნოდ წარმომიდგა. ხშირად და ხანგრძლივად აშტერდებოდა ჭერს, მთელი თავიისი აზრების წყაროს, ცოტა მოგვიანებითღ წარმოთქვა: - სიტყვა სწორად იყო შერჩეული. უმანკო ქაღალდი მოვითხოვე და სანამ მოსატანად წავიდოდა, გამყიდველი ქალი გვარიანადაც გაწითლდა“ (გრასი, 2012: 11) „Als ich Bruno sagte: Ach Bruno, würdest du mir fünfhundert Blatt unschuldiges Papier kaufen?“, antwortete Bruno, zur Zimmerdecke blinkend und seinen zeigefinger, einen Vergleich herausfordernd, in die gleiche Richtung schickend: „Sie meinen weißes Papier, Herr Oskar?“ Ich blieb bei dem Wörtchen unschuldig und bat den Bruno, auch im Geschäft do zu sagen. Als er am späten Nachmittag mit dem Paket zurückkam, wollte er mir wie ein von gedanken bewegter Bruno erscheinen. Mehrmals und anhaltend starrte er zu jener Zimmerdecke empor, von der er all seine Eingebungen bezog, und äußerte sich etwas später: „Sie haben mir das rechte Wort empfohlen. Unschuldiges Papier verlangte ich, und die Verkäuferin errötete heftig, bevor sie mir das verlangte brachte“ (Grass, 1993: 13).

ოსკარის რკინის გისოსებიანი საწოლიც სწორედ თეთრ ფერადაა გაღებილი, ოსკარს რომანის შექმნისათვის „უმანკო“, სუფთა ფურცელზე საწერად თითქოს ასევე სუფთა საზღვრები სჭირდება. თეთრი ფერი, ტრადიციულად, მშვიდობის, უბიწოების, უდანაშაულობის სიმბოლოდაც შეგვიძლია განვიხილოთ. სწორედ თეთრ ფერებში, თეთრად შემოსილ მედდებსა და თეთრად შეღებილ გისოსებიან საწოლში ეძებს მაცერატიც თავშესაფარს.

ნაწარმოების კითხვისას, აშკარა ხდება, რომ ფერთა სიმბოლური მნიშვნელობა ბევრად უფრო ღრმა და მრავლისმომცველია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. ცეცხლის ალივით მოელვარე წითელი ფერი, ცეცხლის ენები თეთრ დოლზე, მართლაც ფაშისტურ ცეცხლს, ომს, სისხლს მოასწავებს. რომელიც რომანის დასაწყისშივე იჩენს თავს.

თეთრი ფერის სიმბოლიკასთან დაკავშირებით საინტერესოდ მიმაჩნია ერთი ეპიზოდი რომანიდან, როცა ოსკარი დედის გარდაცვალებას და თუნუქის დოლის ფერთა ცვლას აღწერს: „დედა რომ გარდაიცვალა, დოლის ჩარჩოს წითელი ცეცხლოვანი ენები ცოტა გამიხუნდა, თეთრი ლაქი კი კიდევ უფრო გათეთრდა, ისეთი მყვირალა გახდა, რომ ამდენი ბრწყინვალების წინაშე ზოგჯერ ოსკარსაც უხდებოდა თვალების დახუჭვა“ (გრასი, 2012: 173) „Als Mama starb, verblaßten die roten Flammen auf der Einfassung meiner Trommel etwas; der weißer Lackjedoch wurde weißer und so grell, dass selbst Oskar manchmal geblendet sein Auge schließen mußte“ (Grass, 1993: 187).

ოსკარის მიერ დედის გარდაცვალებისას დოლზე ფერთა ცვლილების გამოკვეთა შემთხვევითი არ უნდა იყოს. რა სიმბოლური დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს დოლზე წითელი ფერის გაფერმკთალებას და თეთრის გამკვეთრებას დედის გარდაცვალებასთან? აღმოსავლური კულტურაში თეთრი ფერი გლოვისა და სიკვდილის სიმბოლოა, და ეს ყველაზე ლოგიკურ ახსნად შეიძლება მივიჩნიოთ ამ შემთხვევაში. თუმცა, ცალსახად მაინც რთულია ამის მტკიცება, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გრასი თეთრი ფურცლების მეტაფორად სიტყვა „უბიწოს“ („unschuldig“) იყენებს, ნაცვლად ცარიელი ფურცლებისა. ოსკარის სხეულში და სულში დედის სიკვდილით წარმოქმნილ უეცარ სიცარიელესაც შეიძლება ნიშნავდეს სწორედ აღწერილი ფაქტი. თუმცა, აქ ასევე შესაძლოა თვით უბიწოს სინონიმადაც იყენებდეს ოსკარხენი დოლის გათეთრების ფაქტს. დედას ხომ, საკუთარი ამორალური ცხოვრებისგან გატანჯულს, ფაქტობრივად თვითონვე მიჰყავს სიკვდილამდე თავი და კვლავ უბიწოებისაკენ მიილტვის.

დედის გარდაცვალების თემას უკავშირდება რომანში გველთევზების სიმბოლური მნიშვნელობაც: მათ გრასი „ობიქტურ კორელატად“ იყენებს. ამ ეპიზოდში შავი ფერიც დომინირებს, გველთევზები სწორედ შავი ფერისა არიან.

გველთევზას სიმბოლურობა იხატება შავ ფერსა და მის ფორმაში, ასევე მის გრძელ, გველისმაგვარ ფორმაში. თანაც, ეს გველთევზები ხომ შავი ცხენის თავიდან, ლეშიდან ამოაქვს მეთევზეს: „პატარა და საშუალო ზომის გველთევზები უკვე ტომარაში ეყარა. მტვირთავი, საქმის კეთებისას ქუდი რომ დავარდნოდა, სქელი და მუქი გველთევზების ცხენის თავიდან გამოჭყლეტას შეუდგა. დედა დაჯდა. იანი მისი თავის შებრუნებას ცდილობდა, მაგრამ დედა არ დაემორჩილა, ძროხის დიდრონი თვალებით მტვირთავის მიერ ჭიების გამოძრობის პროცესს მიშტერებოდა. - აბა ვნახოთ! - ოხრავდა კაცი აქა-იქ, - აბა, ვნახოთ, რა ხდება, - თქვა და რეზინის ჩექმის დახმარებით ცხენს პირი გააღებინა, ყბებს შორის ჯოხი ჩაურჭო, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ცხენი ყვითელი კბილებით იკრიჭებოდა. და როდესაც მტვირთავი (ახლა კი გამოჩნდა, რომ წატვლეპილი და კვერცხის ფორმის თავი ჰქონდა) ორივე ხელით ცხენს ხახაში ჩაუძვრა და ერთდროულად ორი, ხელის სისქის და სიგრძის გველთევზა ამოაძვრინა, პირი დედაჩემსაც მოერღვა: მთელი საუზმე ზვირთმჭრელის ქვებზე ამოაღებინა“ (გრასი, 2012: 159) „Aber als die kleinen und mittleren Aale im Sack waren und der Stauer, dem bei seinem Geschäft die Mütze vom Kopf gefallen war, anfing, dickere, dunkle Aale aus dem Kadaver zu würgen, da musste Mama sich setzen, und Jan wollte ihr den Kopf wegdrehen, aber das ließ sie nicht zu, starrte unentwegt mit dicken Kuhaugen mitten hinein in das Würmerziehen des Stauers. „Beßchen kieken!“ stöhnte der zwischendurch. „Na nu mechten wä!“ Riß, mit dem Wasserstiefen nachhelfend, dem Gaul das Maul auf, zwängte einen Knüppel zwischen die Kiefer, so dass der Eindruck entsptand: Das vollständige gelbe Pferdegebiß lacht. Und als der Stauer – jetzt sah man erst, dass der oben kahl und eiförmig aussah – mit beiden Händenhineingriff in den Rachen des Gaules und gleich zwei auf einmal herausholte, die mindestens armdick waren und armlang, da riß es auch meiner Mama das Gebiß auseinander“ (Grass, 1993: 171).

საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს მკვლევარი გ. იუსტი, რომლის აზრით, გველთევზა ფსიქოანალიზის მიხედვით უნდა გავაანალიზოთ და ის რომანში მამაკაცის ფალოსის სიმბოლოა, შავი ფერი კი, ფერთა სიმბოლიკის ტრადიციული გაგებით, სიკვდილის სიმბოლო. სწორედ ამ სიმბოლოთა ურთიერთშერწყმა გასაგებს ხდის ამ სცენის კონტექსტს: მიუთითებს ოსკარის დედის სექსუალურ კავშირზე ორივე მამაკაცთან, იანსა და ალფრედთან. შავი ცხენის თავი ფსიქოანალიზის მიხედვით მდედრობითი სქესის სიმბოლოდ გვევლინება. (იუსტი, 1972: 134).

გ. იუსტის მოსაზრების პარალელურად, აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ თევზი, ანუ ძველ ბერძნულად „Ίχθύς“ (იხტის), ქრისტიანობის ერთ-ერთი უძველესი სიმბოლოა. ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობის“ ფრესკაზე კი სწორედ გველთევზა ჰყავს გამოსახული. ქრისტიანულად მორწმუნე აგნესს სასიყვარულო სამკუთხედი აწუხებდა და ცდილობდა მის დანგრევას: „დედის სიკვდილმა არცთუ ძალიან გამაოგნა. ხუთშაბათობით ქალაქის ძველ უბანში და შაბათობით იესოს გულის ეკლესიაში დედასთან ერთად მიმავალ ოსკარს ხომ უკვე კარგა ხანია ეჩვენებოდა, ის უკვე წლებია გამალებით ეძებდა საშუალებას სასიყვარულო სამკუთხედის დასაშლელად“ (გრასი, 2012: 172) „Auch überraschte mich der Tod meiner Mama kaum. War es Oskar, der sie am Donnerstagin die Altstadt und am Sonnabend in die Herz-JesusKirche begleitete, nicht vorgekommen, als suche sie schon seit Jahren angestrengt nach einer Möglichkeit, das Dreieckverhältnis dergestalt aufzulösen“ (Grass, 1993: 185).

გრასის რომანში ხშირად, ერთი შეხედვით, არალოგიკური კავშირებია საგნებსა და მოვლენებს შორის, როგორც, მაგალითად, შემდეგ ეპიზოდში: „დედა წაიყვანეს და გაირკვა, რომ მას არც ზვირთმჭრელი და არც ცხენის თავი დავიწყებია, და რომ მოგონება ცხენზე - ფრიცი ერქვა მას თუ ჰანსი - მუდმივად მასთან დარჩა. მისი ორგანოები მტკივნეული სიზუსტით იხსენებდნენ ვნების პარასკევის გასეირნებას და ხელახალი გასეირნების შიშით ამავე აზრზე მყოფი დედაჩემი სასიკვდილოდ გაწირეს“ (გრასი, 2012: 171) „...man fuhr sie fort, und es sollte such herausstellen dass Mama weder die Mole noch den Pferdekopf vergessen hatte, dass sie die Erinnerung an den Gaul - ob der nun Fritz oder Hans geheißen hatte – mit sich nahm. Ihre Organe erinnerten sich schmerzhaft überdeutlich an den Karfreitagsspaziergang und ließen, aus Angst vor einer Wiederholung des Spazierganges, meine Mama, die mit ihren Organen einer Meinung war, sterben“ (Grass, 1993: 184).

გველთევზებისადმი ოსკარის დედის დამოკიდებულება, მისი სიკვდილის მიზეზად ქცევა, თავდაპირველად რთული აღსაქმელია. მწერალი არ ცდილობს მკვეთრად აჩვენოს კაუზალური კავშირი გველთევზებსა და აგნესის სიკვდილს შორის. მაგრამ ტექსტის ნიუანსებში ჩაღრმავება აჩვენებს მოვლენებს შორის არსებული სიმბოლურ კავშირს ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით.

გველთევზას თემა ლაიტმოტივურად განმეორდება რომანში, როდესაც მედდა დოროთეას კარადაში მჯდომი ოსკარი ლაქის ქამრის აღწერისას მას ისევ თავდაპირველ გველთევზასთან დაკავშირებულ განცდებთან აიგივებს. ამ შემთხვევაში გრასი უკვე ღიად აიგივებს მათ ერთმანეთთან და უყურადღებო მკითხველისთვისაც კი აშკარა ხდება მათი ურთიერთკავშირი. აქ გრასი ლაქის ქამრით, ფაქტობრივად, პირველ წიგნში შექმნილ გველთევზას სიმბოლოს მეტაფორას ქმნის: „ლაქის შავი ქამარი იყო, თუმცა, სინამდვილეში იმაზე მეტიც, ვიდრე უბრალოდ ქამარი, რადგან კარადაში ისე ბნელოდა, რომ შეიძლება სხვა რამეც ყოფილიყო. მაგალითად ასეთივე პრიალა, გაწელილი რაღაც, ისეთი, ერთთავად სამი წლის მედოლემ ნოიფარვასერის ნავსადგურის ზვირთმჭრელზე რომ ვნახე... როდესაც იმ კაცმა ბრიოზენიდან თოკი ამოქაჩა, და თოკი გათავდა და დაგვანახა, რატომ იყო ასე ძნელი მისი მოტლაუს ჭუჭყიანი წყლიდან ამოქაჩვა, როდესაც საწყალმა დედაჩემმა იან ბრონსკის მხარსა და ხავერდის საყელოზე ხელი დაადო და გათეთრდა, რადგან წასვლა უნდოდა და მაინც მოუწია იმის ყურება, თუ როგორ დაანარცხა კაცმა ცხენის თავი ქვებზე, როგორ გადმოცვივდა პატარა, მწვანე გველთევზები ცხენის ფაფრიდან, როგორ გამოჭყლიტა დიდი და უფრო მუქი გველთევზები ცხენის თავიდან“ (გრასი, 2012: 547-549) „Ich sah einen schwarzen Lackgürtel, sah aber sogleich mehr als den Lackgürtel, weil im Kasten so grau war, dass ein Lackgürtel nicht nur ein solcher sein musste. Genauso hätte es etwas anderews bedeuten können, etwas genauso Glattes, Geschtrecktes, das ich als unentwegt dreijähriger Blechtrommler auf den Hafenmole zu Neufahrwasser gesehen hatte... Und als der Kertl aus Brösen die Leine einholte, bis dann die Leine aufhörte und bewies, warum es so schwer gewesen war, sie aus dem brackigen Mottlauwasser zu ziehen, als meine arme Mama dann Jan Bronski die Hand auf Schulter und Sammetrragen legte, weil ihr der Käse ins Gesicht trat, weil sie wegwollte, und musste dann noch zusehen, wie der Kerl den Pferdekopf auf die Steine klatschte, wie die kleineren, seegrünen Aale aus den Zotten fielen, und die gräßeren, dunkleren würgte er aus dem Kadaver, als gelte es Schrauben zu ziehen“ (Grass, 1993: 577).

ეს გამეორება, ფაქტობრივად, განაპირობებს პარალელების მოძების სურვილს და ახსნის გველთევზას სიმბოლურ მნიშვნელობას, აგნესის ფსიქოლოგიური აშლილობის მიზეზს, რაც უფრო მეტი სიზუსტით წარმოაჩენს ოსკარის დედის რთულ ფსიქოლოგიურსა და სულიერ მდგომარეობას. შესაბამისად, გველთევზა რომანში ცალსახად ფსიქოლოგიურ დეტალად უნდა განვიხილოთ. უნდა დავეთანხმოთ იუსტის მოსაზრებას, რომ ყველაფერი აგნესისათვის მისი ამორალურობის გამო წარმოშობილი ზიზღი კი არა, ზოგადად ცხოვრების უაზრობის, ცხოვრების წრეზე ბრუნვის ზიზღია: მეთევზე იჭერს გველთევზას, რომელიც მკვდარი მეზღვაურებით იკვებებიან და ჰყიდის მათ ისევ მეზღვაურებზე, რომლებიც ამ გველთევზებით, ფაქტრობროვად კი, ისევ მკვდარი მეზღვაურებით იკვებებიან: „Nicht eigentlich das Unmoralische oder der Kleinbürgermief in ihrem Leben bereitet ihr – nach dem Erlebnis auf der Mole – diesen Ekel; was sie erkkennt, ist vielmehr die Sinnlosigkeit dieses Kreislaufs: der Stauer fängt die Aale, die von ertrunkenen Matrosen sich ernähren, die sich ihrerseits wieder von ertrunkenen Matrosen ernähren.“ (Just, 1972: 137). აქ გ. იუსტს მართებულად მოჰყავს მაგალითად შემდეგი ეპიზოდი: „მე ვგულისხმობ გველთევზას, რამდენიმე ბოჭკო გველთევზას ხორცს, გველთევზა ნოიფარვასერის ზვირთსაჭრელიდან, ვნების პარასკევის გველთევზა, ცხენის თავიდან გამომძვრალი გველთევზა, ეგებ გველთევზა მისი მამა იოზეფ კოლიაჩეკიდან, რომელიც ტივქვეშ მოექცა და გველთევზების ლუკმად იქცა, გველთევზა შენი გველთევზადან, გველთევზა იქცა გველთევზად“ (გრასი, 2012: 174) „Ich will nicht von Flundern reden, ein Stückchen Aal meine ich, einige weißgründliche Fasern Aalfleisch, Aal von der Seeschlacht im Skagerrak, Aal von der Hafenmole Neufahrwasser, Karfreitagsaal, Aal aus dem Haupte des Rosses entsprungen, womöglich Aal aus dem Vater Joseph Koljaiczek, der unters Floß geriet und den Aalen anheimfiel, Aal von deinem Aal, denn Aal wird zu Aal..“ (Grass, 1993: 187).

მართლაც, ოსკარის დედა გადაწყვეტს ამ უაზრობას წერტილი დაუსვას, გამოეთშოს ამ წრიული მოვლენებიდან. ესეც მეტაფორულადაა გადმოცემული რომანში: „მაგრამ დედას აღარ უღებინებია, ყველაფერი დაიტოვა, თან წაიღო, გველთევზას მიწაში ჩატანა უნდოდა, რათა ყველაფერი ამით დასრულებულიყო“ (გრასი, 2012: 174) „Aber es kam kein Brechreiz auf. Sie behielt bei sich, nahm mit sich, hatte vor, den Aal unter die Erde zu bringen, damit endlich Ruhe war“ (Grass, 1993: 187).

სწორედ აბსურდული, უაზრო, ამორალური სამყაროდან გამოთიშვის გზაა აგნესის სიკვდილი.

საინტერესო სიმბოლური დატვირთვა გვხვდება რომანის ერთ თავში -„სადილი ვნების პარასკევს“, სადაც ყველა მნიშვნელოვანი ფერი ერთადაა თავმოყრილი. სადილის გამო ატეხილ აურზაურს ოსკარი ბნელ კარადაში არიდებს თავს, სადაც საკუთარ წარმოსახვაში გადაეშვება. კარადაში ოსკარი ექიმ ჰორაციუსის მისაღებზე იწყებს ფიქრს, სადაც ექიმის ასისტენტი მედდა ინგეა საინტერესო ფიგურა. მოგვიანებით ოსკარის ცხოვრებაში მედდა დოროთეაც იკავებს განსაკუთრებულ ადგილს. აღსანიშნავია, რომ სანამ აგნესი მაცერატის კოლონიალურ მაღაზიას ჩაიბარებდა, ის სწორედ მედდად მუშაობდა. შესაბამისად, ოსკარიც მიილტვის რა მათკენ, მისი დედისკენ, ესეც მისთვის პირველსაწყისისკენ მიბრუნების გამოვლინებად შეიძლება ჩავთვალოთ. შესაბამისად, აქაც მედდის უნიფორმა, რომელსაც ასე განსაკუთებულად გამოჰკვეთს ოსკარი მუდამ, გარკვეულწილად, მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ დეტალად გვევლინება. ამასთანავე მედდა ინგეს თეთრ ფორმაზე წითელი ჯვრის ბროში უკეთია. ოსკარისთვის მნიშვნელოვანი სწორედ თეთრი ფერის ფორმა და ზემოხსენებული წითელი ბროშია: „მედდა ინგეს სახეში იშვიათად ვუყურებდი. ჩემი მზერა და დროდადრო დაუცხრომელი მედოლის გული მედდის გახამებული ტანსაცმლის თეთრი ფერისკენ იყო მიპყრობილი, იმ საოცრად მსუბუქ წარმონაქმნზე, ქუდის სახით რომ ატარებდა და ერთ სადა, წითელჯვარგამოსახულებიან ბროშზე“ (გრასი, 2012: 165) „Selten sah ich Schwester Inge ins Gesicht. Am sauberen gesärkten Wieß ihrer Schwesterntracht, am schwerelosen Gebilde, dasn sie als haube trug, an einer schlichten, mit rotem Kreuz verzierten Brosche ruhten sich mein Blick und mein von Zeit zu Zeit gehetztes Trommelherz aus“ (Grass, 1993: 178).

ფერები ოსკარისათვის, გარკვეულწილად მაგიური მნიშვნელობის მატარებელია, თვით ოსკარიც უკვე სიმბოლურად აღიქვამს მათ უმეტესად, ისევე როგორც ზემოხსენებულ თავში, როცა ოსკარი ინგეს უნიფორმას და წითელჯვრიან ბროშს აღწერს და წითელი ფერი საბოლოოდ შავ მზარეულად იქცევა, რომელიც, ფაქტობრივად, კარადაში შემალული ოსკარის წარმოსახვის ნაყოფია. თეთრ უნიფორმაში გამოწყობილი წითელბროშიან ინგეზე ფიქრისას „შავი მზარეულიც“ ნელნელა უახლოვდება ოსკარს.

ვნების კვირის პარასკევს დედის აგონიის დროს მას სწორედ შავ კარადაში ჰქონდა პირველი ხილვა „შავი მზარეულისა“. რომანის ამ მონაკვეთში შავი მზარეულის ფიგურა სწორედ მედდა ინგეს უნიფორმის თეთრ-წითელ ფერთა კომბინაციიდან წარმოიშობა: „...და თუ მაინც „წითელს“ ვამბობ, წითელს არ ვუნდივარ, პალტოს მატრიალებინებს: შავი მზარეულის ქალი მოდის, შავი სიყვითლემდე მაშინებს, სილურჯემდე მატყუებს, ლურჯის არ მჯერა, არ მატყუებს, არ მიმწვანდება: მწვანე კუბოა, რომელშიც ვბალახობ, სიმწვანე მფარავს, მწვანე ვარ ჩემში თეთრად: ეს შავად მნათლავს, შავი სიყვითლემდე მაშინებს, ყვითელი სილურჯემდე მატყუებს, ლურჯად არ ვუჯერებ მწვანეს, მწვანე ჩემთვის წითლად ყვავის, წითელი იყო მედდა ინგეს ბროში, ის წითელ ჯვარს ატარებდა, უფრო სწორად, მედდის ფორმის საყელოზე ეკეთა“ (გრასი, 2012: 166) „...und wenn ich trotzdem nur rot sage, will rot mich nicht, läßt seinen Mantel wenden: schwarz, die Köchin kommt, schwarz, schreckt mich gelb, trügt mich blau, blau glaub ich nicht, lügt mir nicht, grünt mir nicht: grün ist der Sarg, in dem ich grase, grün deckt mich, grün bin ich mir weiß: das tauft mich schwarz, schwarz schreckt mich gelb, gelb trügt mich blau, blau glaub ich nicht grün, grün blüht mir rot, rot war die Brosche der Schwester Inge, ein rotes Kreuz trug sie, genau gesagt, am Waschkragen ihrer Krankenschwesterntracht“ (Grass, 1993: 178).

სწორედ მედდა ინგეს უნიფორმაზე ფიქრში იჩენს თავს კარადაში მჯდომი ოსკარის წარმოსახვაში შავი მზარეული, რომელიც, ოსკარის მთელ ცხოვრებაზე გაბატონდება. შავი მზარეული რომანში, შეიძლება ითქვას, სიკვდილის ასოციაციას იწვევს გარკვეულწილად. ოსკარს თავიდანვე გაუაზრებელი შიში ეუფლება მის მიმართ, რაც რომანის ბოლოს კიდევ უფრო მძაფრდება. გაურბის რა მილიციელებს, ესკალატორზე მდგომ ოსკარს თითქოს შავი მზარეული დადევნებია, რომელიც ბებიის ქვედაბოლოების ანტისიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ: „ესკალატორი სულაც არ ხმაურობდა საშინლად. თავისი მექანიკური ბუნების მიუხედავად, უფრო მყუდრო ხმას გამოსცემდა. მართალია, საშინელი შავი მზარეული ქალის შესახებ მღეროდა, მეტროს სადგური „Maison Blanche“ შინაურულად, ლამის მყუდროდაც კი მომეჩვენა... კარგი იქნებოდა, იქ მთასავით მდგარიყო ბებიაჩემი ანა კოლიაჩეკი და ბედნიერი ასვლის შემდეგ მეც და ჩემი ამალაც თავისი ქვედაბოლოების ქვეშ მიეღო, თავის მთაში. ამის მაგივრად იქ დამხვდა ორი ბატონი, რომელთაც ქვედაბოლოები კი არა, ამერიკულად შეკერილი საწვიმარი პალტოები ეცვათ“ (გრასი, 2012: 654-655) „Nicht etwa, dass die Rolltreppe einen Höllenlärm machte. Eher gemütlich gab sie sich, trotz ihrer mechanischen Natur. Trotz des klapprigen Verses von der schrecklichen Schwarzen Köchin wollte mir die Metrostation Maison Blanche heimelig, fast wohnlich vorkommen... Meibne Großmutter Anna Koljaiczek sollte dort wie ein Berg ruhen und mich und mein Gefolge nach glücklicher Auffahrt unter die Röcke, in den Berg hineinnehmen. Es standen aber zwei Herren dort, die keine weitläufigen Röcke, sondern amerikanisch zugeschnittene Regenmäntel trugen“ (Grass, 1993: 689).

შავი მზარეული ქალი გრასის მიერ ხელოვნურად შექმნილი მითოსია. როგორც ცნობილია, მითი მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში უკვე მეტაფორის, სიმბოლოს ფუნქციას იძენს. ასეა გრასთანაც. ავტორის მიერ შექმნილი შავი მზარეულის მითოსი თითქოს ყველაფრის საწყისის, ბებიის ოთხი ქვედაბოლოს საპირისპიროა რომანში და სიკვდილის, წარმავლობის, ადამიანური ყოფის აბსურდულობაზე მიმანიშნებელია.

სიკვდილის ასოციაციას იწვევს ასევე პირველი წიგნის ბოლო თავში („რწმენა, იმედი, სიყვარული“) მოხსენიებული თოვლის პაპა, რომელსაც გრასი ოსკარის მეშვეობით რომანში „გაზის კაცად“ მოიხსენიებს: „ძალიან ადვილად მორწმუნე ხალხს თოვლის პაპისა სჯეროდა. მაგრამ თოვლის პაპა სინამდვილეში გაზის კაცი იყო. თხილისა და ნუშის სუნი მგონია, მაგრამ გაზის სუნი იდგა. ამბობდნენ, მგონი, მალე პირველი ადვენტი დადგებაო. მერე მოუშვეს პირველი, მეორე და ასე მეოთხე ადვენტამდე, როგორც გაზის ონკანს მოუშვებენ ხოლმე, რათა თხილისა და ნუშის სუნს მეტი დამაჯერებლობა მიეცეს, რათა ყველა მაკნატუნას მშვიდად ერწმუნა: ის მოდის! ის მოდის! მაგრამ ვინ მოვიდა? პატარა იესო, მაცხოვარი? თუ ზეციური კაცი იღლიაში გაზის წიკწიკა საათამოჩრილი? და მან თქვა: მე ვარ ამ ქვეყნისა მესია. უჩემოდ ვერაფერს მოამზადებთ. და ის წავიდა მოლაპარაკებებზე, ხელსაყრელი ტარიფი შესთავაზა, მოუშვა ახლადგაწმენდილი გაზის ონკანი და გადმოადინა სულიწმინდა, რათა შესაძლებელი ყოფილიყო მტრედის მოხარშვა... მე კი მათ სათამაშოებით მოვაჭრე წამართვეს, მასთან ერთად სათამაშოების გაქრობაც უნდოდათ“ (გრასი, 2012: 217-219) „Ein ganzes leichtgläubiges Volk glaubte an den Weihnachtsmann. Aber der Wihnachtsmann war in Wirklichkeit Gasmann. Ich glaube, dass es nach Nüssen riecht und nach Mandeln. Aber es roch nach Gas. Jetzt haben wir bald, glaube ich, den ersten Advent, hieß es. Und der erste, zweite bis vierte Advent wurden aufgedreht, wie man Gashähne aufdreht, damit es glaubwürdig nach Nüssen und Mandeln roch, damit alle Nußknacker getrost glauben konnte: Er kommt! Er kommt! Wer kam denn? Das Christkindchen, der Heiland? Oder kam der himmlische Gasmann mit der Gasuhr unter dem Arm, die immer ticktick macht? Und er sagte: Ich bin der Heiland dieser Welt, ohne mich könnt ihr nicht kochen. Und er ließ mit sich reden, bot einen günstigen Terif an, drehte die frischgeputzten Gashähnchen auf und ließ ausströmen den Heiligen Geist, damit man die Taube kochen konnte... Mir aber nahmen sie den Spielzeughändler, wollten mit ihm das Spielzeug aus der Welt bringen“ (Grass, 1993: 233-235).

ოსკარი „გაზის კაცის“ შესახებ თხრობისას მას, „გაზის კაცს“, ებრაელი სათამაშოებით მოვაჭრის სიკვდილს აბრალებს. ვინ არის გაზის კაცი, რომელიც თავს „ქვეყნის მესიად“ აცხადებს და ონკანებს ხსნის? - ეს ჰიტლერია. „ობიექტური კორელატი“ გრასს სწორედ იმ თავში შემოჰყავს რომანში, სადაც „ბროლის ღამეა“ აღწერილი. გრასი მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის გამომწვევ ჰიტლერს „გაზის კაცად“ მოიხსენიებს, რომელმაც მილიონობით ებრაელი და მისი მოწინააღმდეგეები გაანადგურა. გაზის ონკანები იმ საკონცენტრაციო ბანაკების „ობიექტური კორელატებია“, რომელთა დავიწყებაც შეუძლებელია. თუმცა, გრასი აქვე აღწერს, რომ „ადვილად მორწმუნეებს“ გაზის კაცის სჯერათ, მას როგორც მხსნელს აღიქვამენ. ციტატა რომანიდან - „ძალიან ადვილად მორწმუნე ხალხს თოვლის პაპისა სჯეროდა. მაგრამ თოვლის პაპა სიმანდვილეში გაზის კაცი იყო“ - მკითხველს მიანიშნებს იმაზე, რომ სწორედ ხალხიცაა პასუხისმგებელი მომხდარზე.

გრასი კიდევ ერთხელ ცდილობს პასუხისმგებლობის გრძნობა გააღვიძოს გერმანელებში, თუმცა თვით ჰიტლერს რომანის ამ ეპიზოდში საერთოდაც არ ახსენებს. ჰიტლერის სახელი მხოლოდ რამდენიმეჯერ გაჟღერდება ნაწარმოებში. განსაკუთრებით საინტერესოა ერთ-ერთი ეპიზოდი: პირველი მაცერატების ოჯახში ჰიტლერის სურათს უკავშირდება. ალფრედ მაცერატის გაწევრიანებას ნაციონალ-სოციალისტურ პარტიაში პიანინოს თავზე ბეთჰოვენის სურათის ჰიტლერის სურათით შეცვლა მოჰყვება: „სხვა მხრივ ბევრი არაფერი შეცვლილა. პიანინოს თავზე დაკიდებული გრეფის ნაჩუქარი მოღუშული ბეთჰოვენის სურათი ლურსმნიდან ჩამოხსნეს და მის ადგილას, იმავე ლურსმანზე ასევე მოღუშული ჰიტლერი დაკიდეს. მაცერატს სერიოზული მუსიკა არ მოსწონდა და ამიტომ ლამის ყრუ მუსიკოსის საერთოდ გადაგდება უნდოდა, სამაგიეროდ, ბეთჰოვენის სონატების ნელი პასაჟები დედას უყვარდა ძალიან, მათგან ორი-სამი საჭიროზე უფრო ნელ ტემპში ისწავლა ჩვენს პიანინოზე შესასრულებლად და დროდადრო უკრავდა კიდეც. დედამ დაიჟინა, ბეთჰოვენის სურათი დივნის მაღლა თუ არა, მაშინ ბუფეტის თავზე უნდა ეკიდოსო. ასე შედგა ეს ყველაზე ბნელი კონფრონტაცია: ჰიტლერი და გენიოსი ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდნენ, ერთმანეთს უცქერდნენ, ერთმანეთის ამოცნობას ლამობდნენ და ერთმანეთი სულაც არ უხაროდათ“ (გრასი, 2012: 121) „Sonst änderte sich nicht viel. Über dem Piano wurde das Bild des finsteren Beethoven, ein Geschenk Greffs, vom Nagel genommen und am selben Nagel der ähnlich finster blickende Hitler zur Ansicht gebracht. Matzerath, der für ernste Musik nichts übrig hatte, wollte den fast tauben Musiker ganz und gar verbannen. Mama jedoch, die die langsamen Sätze der Beethovensonaten sehr liebte, zwei oder drei noch langsamer als angegeben auf unserem Klavier eingeübt hatte und dann und wann dahintropfen ließ, bestand darauf, dass der Beethoven, wenn nicht über die Chaiselongue, dann übers Büffet käme. So kam es zu jener finsternsten aller Konfrontationen: Hitler und das genie hingen sich gegenüber, blickten sich an, durchschauten sich und konnten dennoch aneinander nicht froh werden“ (Grass, 1993: 131).

ჩემის აზრით, ამ სცენას გროტესკული სიმბოლური ახსნა მოეძებნება: მეცხრე სიმფონიის შემქმნელი, რომელსაც ამ ნაწარმოებში სასიმღერო ტექსტად ფრიდრიხ შილერის „ოდა სიხარულს“ („An die Freude“) აქვს გამოყენებული, ფაშისტ ჰიტლერს უმზერს პირისპირ, ჰიტლერს, რომელმაც თავისი ნაცისტური გეგმებით მილიონობით ადამიანი გამოასალმა სიცოცხლეს, მაშინ, როცა ბეთჰოვენი მეცხრე სიმფონიით ყველა ადამიანის ძმობას („Alle Menschen werden Brüder“) უმღერს. სურათები მშვიდობისა და ომის „ობიექტურ კორელატებად“ გვევლინება: ბეთჰოვენი როგორც სახალხო ხელოვანი, ჰუმანისტი და გენიოსია წარმოდგენილი, ჰიტლერი კი სიკვდილისა და ნგრევის სინონიმია. სიმბოლურია, რომ ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ბატონობის დროს ბეთჰოვენის ადგილს მაცერატების სახლში ჰიტლერი იკავებს.

ასეთივე „ობიექტურ კორელატად“ გვევლინება რომანში „შუშხუნა ფხვნილი“ და „ქოქოსის ჭილოფი“. ამ საგნებს, გრასი გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობებს სძენს. შუშხუნა ფხვნილიც და ქოქოსის ჭილოფიც, ორივე ოსკარის ვნების, მისი სექსუალური ცხოვრების „ობიექტურ კორელატებად“ გვევლინება, მისი სექსუალური მოთხოვნილებების ძირითად გამოვლინებად. „შუშხუნა ფხვნილი“ მარიასა და ოსკარის სასიყვარულო ურთიერთობებისა და სექსუალური ცხოვრების დასაწყისის სიმბოლოა (გრასი, 2012: 292-296). გრასი სწორედ ამ დეტალს უკავშრებს ოსკარის პირველ სიყვარულს და მომდევნო თავებში, როცა პროტაგონისტი მარიას დაბრუნებას, მათან ურთიერთობის გაგრძელებას ცდილობს, სწორედ ეს დეტალი იჩენს კვლავ თავს: მაცერატი მარიას სწორედ შუშხუნა ფხვნილს სთავაზობს და ამით ცდილობს ძველი გრძნობები გაახსენოს მას (გრასი, 2012: 314).

ყურადღებას იპყრობს ერთ-ერთი, ჩემის აზრით, მეტად მნიშვნელოვანი ლაიტმოტივი რომანისა - სკატის თამაში, რომელსაც გრასი საკმაოდ დიდ სიმბოლურ ფუნქციას სძენს.

სკატის თამაში ძირითადი გამოხატულებაა იმ სასიყვარულო სამკუთხედისა, რომელსაც ალფრედ მაცერატი, აგნეს კოლიაჩეკი და იან ბრონსკი ქმნიან. ეს ის სამკუთხედია, რომლის გამოც ოსკარს საბოლოო პასუხი არ აქვს კითხვაზე, მაცერატია მისი მამა თუ ბრონსკი, ეს სწორედ ის სამკუთხელია, რის გამოც კვდება ოსკარის დედა. ამ სასიყვარულო სამკუთხედს თვით სკატის მაგიდის ქვეშ შემძვრალი ოსკარი არაერთგზის ადევნებს თვალყურს.

პირველი წიგნის ერთ-ერთ თავში („ფოტოალბომი“), რომელიც, თავის მხრივ, მთელი რომანის „ობიექტურ კორელატად“ შეიძლება განვიხილოთ, იმდენად, რამდენადაც მასში ოსკარის მთელი ისტორიაა თავმოყრილი, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი სწორედ სკატის თამაშის სცენის ამსახველ ფოტოს უჭირავს: „სკატის თამაში, როგორც ვიცით, მხოლოდ სამ კაცშია შესაძლებელი, დედაჩემისა და ორივე მამაკაცისათვის ის არა მარტო ყველაზე შესაფერისი თამაში იყო, მათ თავშესაფარს, მათ ნავთსადგურსაც წარმოადგენდა. მას მაშინ აკითხავდნენ, როდესაც სიცოცხლე სხვადასხვა კომბინაციაში წყვილ-წყვილად ცხოვრებისას ისეთი სულელური თამაშებისკენ უბიძგებდა, როგორებიცაა „66“ და „წისქვილი“ (გრასი, 2012: 55) „Das Skatspiel – man kann es, wie bekannt sein dürfte, nur zu dritt spielen - war für Mama und die beiden Männer nicht nur das angemessenste Spiel; es war ihre Zuflucht, ihr Hafen, in den sie immer dann fanden, wenn das Leben sie verführen wollte, in dieser oder jener Zusammenstellung zu zweit existierend, dumme Spiele wie Sechsundsechzig oder Mühle zu spielen“ (Grass, 1993: 61).

სკატის თამაში, როგორც აღვნიშნე, ლაიტმოტივად გასდევს რომანს და ხშირია შესაბამისი სცენებიც აქ (გრასი, 2012: 56, 69, 168, 227, 258, 276). ერთ-ერთ თამაშს მაგალითად, ოსკარი მაგიდის ქვემოდან ადევნებს თვალყურს და სწორედ აქ იკვეთება მთავარი ფუნქცია სკატისა რომანში - სასიყვარულო სამკუთხედის წარმოჩენა. ალფრედ მაცერატის, მისი მეუღლე აგნესის, აგნესის ბიძაშვილი იან ბრონსკისა და მათი სასიყვარულო ურთერთობების „ობიექტური კორელატია“ სწორედ სკატის თამაში: „თამაშის დაწყებისთანავე, ჯერ კიდევ მამიდამისთან საუბრისას ცოტა ხნის წინ გამართული ორგიის ბანალიზირებით, შავი ფერის მარცხენა ფეხსაცმელი გაიძრო და რუხწინდიანი ფეხით ჩემ მაღლა, მის პირდაპირ მჯდომი დედაჩემის მუხლი მოძებნა და იპოვა კიდეც. დედამ როგორც კი შეხება იგრძნო, მაგიდასთან კიდევ უფრო ახლოს მიჩოჩდა. ამასობაში მაცერატის გამოწვევას იანმა ოცდაცამეტზე პასით უპასუხა, თან დედას ჯერ ფეხის თითებით კაბის კალთა აუწია, მერე მთელი წინდიანი ტერფით მის ფეხებს შუა გაისერნ-გამოისეირნა“ (გრასი, 2012: 69) „Hatte sich gleich zu Anfang des Spiels, noch mit seiner Tante redend, die kleine Orgie von vorher balansierend, den schwarzen Halbschuh vom linken Fuß gestreift und mit graubesocktem linken Fuß an meinem Kopf vorbei das Knie meiner Mama, die ihm gegenüber saß, gesucht und auch gefunden. Kaum berührt, rückte Mama näher an den Tisch heran, so dass Jan, der gerade von Matzerath gereizt wurde und bei dreiunddreißig paßte, den Saum ihres Kleides lüpfend erst mit der Fußspitze, dann mit dem ganzen gefüllten Socken, der allerdings vor demselben Tage und beinah frisch war, zwischen ihrer Schenkeln wandern konnte“ (Grass, 1993: 76).

დედის გარდაცვალების შემდეგ სკატის სამეულიც იშლება, რაც „სამკუთხედის“ საბოლოო დაშლის მანიშნებელია. ალფრედი და იანიც სათამაშოდ თავიანთ „ბანაკის“ ხალხთან წყვილდებიან უფრო და ერთად იშვიათად იკრიბებიან სათამაშოდ.

ცალკე უნდა გამოვყოთ ნაწარმოებში იან ბრონსკის ბოლო სკატის თამაშის სცენა, რაც მეტად ტრაგიკულადააა ასახული რომანში. ესაა პოლონეთის ფოსტაში დაბომბვის შემდეგ ნათამაშები უკანასკნელი ხელი, როცა უკვე შეშლილი იანი თავის წარმოსახვებში კვლავ გარდაცვლილ აგნესს ეთამაშება (გრასი, 2012: 255)

ზოგიერთ ბანქოსაც კი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. პირველი ასეთი ბანქო „დამა გულია“, რომელიც თავდაპირველად ფოტოალბომში ჩაკრულ სურათზე იჩენს თავს, სადაც აგნესს ფოტოაპარატისკენ აქვს გადაშლილი „დამა გული“. ის თვით აგნესის სიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ. იანს სწორედ „დამა გული“ უჭირავს სიკვდილის წინ: „ოსკარმა იანი, საწყალი, სულელურად და ბედნიერად თავისთვის მომღიმარი იანი დაინახა, აწეულ ხელებში რამდენიმე სკატის კარტი ეკავა და მარცხნივ ერთ კარტს (მგონი, გულის დამა იყო) მანქანით მიმავალ შვილსა და ოსკარს უქნევდა“ (გრასი, 2012: 264) „...sah Oskar als Wagen losfuhr, ihn in die Städtischen Krankenanstalten bringen wollte, dass Jan, der arme Jan, blöde und glückselig vor sich hin lächelte, in den erhobenen Händen einige Skatkarten hielt und links mit einer Karte – ich glaube, es war Herz Dame – dem davonfahrenden Sohn und Oskar nachwinkte“ (Grass, 1993: 283). თითქოს იანი აგნესისაკენ მიეშურება, მასთან შესახვედრად გასდგომია გზას, რაც მინიშნებაა იანის მოსალოდნელი სიკვდილისა.

სკატის ბანქო ჩნდება ზასპეს სასაფლაოს სცენაში, სადაც ოსკარი ბანქოს ყვავის შვიდიანს პოულობს: „მხოლოდ მას მერე, რაც ლეო საბოლოოდ თვალს მიეფარა(ის წინ მიდიოდა, მანამ, სანამ თეთრმა, თითქოს მიწაზე დაკრულმა ნისლმა არ ჩაყლაპა), როდესაც მარტო აღმოვჩნდი წვიმასთან, ხელი მოვკიდე ქვიშაში ჩარჭობილ მუყაოს ნაჭერს: სკატის კარტი იყო - ყვავის შვიდიანი“ (გრასი, 2012: 276) „Erst als Leo endgültig verschwunden war – er geisterte im Vorfeld herum, bis ihn milchige, am Boden klebende Nebelschwaden verschluckten -, erst als ich mich ganz allein mit dem Regen fand, griff ich mir das im Sand steckende Stückchen Karton: Es war due Skatkarte Pique Sieben“ (Grass, 1993: 297). ყვავის შვიდიანს „შავ შვიდიანსაც“ უწოდებენ და უბედურების მომასწავებელია. შესაბამისად, ეს ბანქოც იანის ბედის მიმანიშნებელია.

მოკლედ რომ შევაჯეროთ, „თუნუქის დოლში“ სწორედ დეტალების საშუალებით შეიძლება აღმოვაჩინოთ რომანში აღწერილ მოვლენათა ძირითადი არსი. აქ საგანთა როლი განსაკუთრებულია, რადგან „თუნუქის დოლში“ მხატვრულ დეტალებს, კონკრეტულ საგნებს განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრიათ. მათი საშუალებით ავტორი მიგვანიშნებს მნიშვნელოვან სოციალურსა და პოლიტიკურ მოვლენებზე მე-20 საუკუნის გერმანიაში, სიმბოლურად წარმოაჩენს ცალკეულ მოვლენებსა და ისტორიას.

ამა თუ იმ საგანს გიუნტერ გრასი თავის რომანში კონკრეტულ მნიშვნელობას, სიმბოლურ დატვირთვას სძენს. ავტორი ოსკარის ნარატივის მეოხებით კონკრეტულ საგანთა დეტალური აღწერით უმეტესად მათი სიმბოლური დატვირთვის გამოკვეთას ცდილობს.

„თუნუქის დოლის“ ფსიქოლოგიური დეტალები კიდევ უფრო აძლიერებს ნაწარმოებში წარმოდგენილ ემოციურ ფონს. ნატურალისტური სიზუსტით აღწერილი ეპიზოდებითა და საგნებით გიუნტერ გრასი მოვლენათა განზოგადებას ახდენს და მკითხველის ყურადღებას მნიშვნელოვანი მომენტებისაკენ მიმართავს.

„თუნუქის დოლში“ ცალკეული დეტალები, საგნები და მოვლენები მნიშვნელოვან ემოციათა თუ მოვლენათა „ობიექტურ კორელატებია“, რომლებითაც გრასი წინა პლანზე მნიშვნელოვან ემოციებსა და მოვლენებს წამოსწევს. ფსიქოლოგიური დეტალების სიმბოლური დატვირთვის აღმოჩენა საშუალებას გვაძლევს მათ მიღმა დამალული რეალობა სწორად აღვიქვათ. ამავდროულად, მათი სიმბოლური მნიშვნელობა განსაზღვრავს როგორც რომანის სტრუქტურას, ასევე მის იდეურ შინაარსს, თემატიკასა და პრობლემატიკას.

„თუნუქის დოლში“ პერსონაჟთა ქმედებების ამსახველი დეტალები, მათი დიალოგები თუ მონოლოგები, მოძრაობები, ჟესტები, მიმიკები, მოქმედ პირთა საუბრის შინაარსი, მეტყველების მანერა, პერსონაჟის ქცევები გრასის რომანში მიგვანიშნებენ კონკრეტულ ისტორულ მოვლენებზე, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ სამყაროზე, გვეხმარებიან ეპოქის საერთო სურათის, კონკრეტულად II მსოფლიო ომამდე, ომის და ომისშემდგომი პერიოდის გერმანიის ვითარების აღქმაში, ავლენენ თავად ავტორის პოზიციას. ამიტომ იძენენ ერთჯერადი, თუ ხშირად ლაიტმოტივის ფორმით წარმოჩენილი დეტალები რომანში ღრმა აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვას.

**დასკვნა**

გიუნტერ გრასმა „თუნუქის დოლში“ მაღალმხატვრულად, მაგრამ რთული პოეტიკური ხერხებით წარმოადგინა მეორე მსოფლიო ომამდელი, ომისა და ომის შემდგომი პერიოდის გერმანიის ისტორიული, სოციალურ-პოლიტიკური და მორალური საკითხები.

რომანის ანალიზმა გარკვევით აჩვენა, რომ „თუნუქის დოლი“ არ მიეკუთვნება მხოლოდ რომელიმე კონკრეტული, ტრადიციული რომანის ჟანრის ტიპს. იგი არ არის ტიპიურად მხოლოდ განვითარების, „აღზრდის“, ავტობიოგრაფიული, ისტორიული, რეალისტური, „ხელოვანის“, თუ პიკარესკული რომანი. გამოკვეთილად ვაჩვენეთ, რომ მას აქვს ამ ჩამოთვლილ რომანთა ტიპების მხოლოდ ნაწილობრივი მახასიათებელი ნიშნები.

„თუნუქის დოლი“ მართლაც არ არის ტიპიურად ტრადიციული „აღზრდის“, განვითარების რომანი, რადგან მას არ გააჩნია ამ ტიპის რომანთათვის დამახასიათებელი ის არსებითი ნიშან-თვისებები, რომლის მიხედვით პროტაგონისტი გადის პიროვნული ჩამოყალიბების რთულ და წინააღმდეგობებით სავსე გზას, რათა ბოლოს მიაღწიოს ჩამოყალიბებულ, სრულყოფილ ხასიათს. რომანში არაა ნაჩვენები მაცერატის განვითარების ეტაპები ტრადიციული გაგებით, თანამიმდევრულად. პირიქით, გმირის მიერ რომანის დასაწყისშივეა გამიზნულად უარყოფილი სოციალური სამყაროში ასიმილაცია. ამით გრასი „ანტი-აღზრდის“ რომანის ესთეტიკურ ნიშნებს გამოჰკვეთს ნაწარმოებში.

მიუხედავად იმისა, რომ „თუნუქის დოლს“ მოეძებნება პარალელები თაღლითურ რომანთან, ის არც ტიპიურად თაღლითურ რომანად არ შეიძლება მივიჩნიოთ. მართალია, ცხოვრების მღელვარე რიტმს გამიზნულად გარიდებული „გმირი“ ოსკარ მაცერატი საკუთარი თავგადასავლის უკუპერსპექტივაში თხრობისას ააშკარავებს მწარე რეალობას და სწორედ ეს აახლოებს მას პიკარესკული რომანის ტრადიციასთან, ამავდროულად, ის საბოლოოდ მაინც დეგრადირებულ პერსონაჟად რჩება, განსხვავებით პიკარესკული რომანის გმირისგან, რომელსაც აქვს უნარი მოიხსნას თაღლითის ნიღაბი და სურვილისამებრ კვლავ დაუბრუნდეს ნორმალურ ცხოვრებას.

ავტობიოგრაფიული ელემენტების სიმრავლე რომანში მიზნად არ ისახავს მწერლის მიერ პირადი ისტორიის გადმოცემას. საკუთარი ცხოვრებიდან აღებული რეალური ფაქტებისა და მოვლენების რომანში მხატვრული ტრანსფორმირებით გრასი რეალისტურ ეფექტს სძენს მონათხრობს და მკითხველის მეტ ნდობას იმსახურებს. შესაბამისად, „თუნუქის დოლი“ არ არის ავტობიოგრაფიული რომანი ტრადიციული გაგებით.

„თუნუქის დოლი“ არ არის არც ტიპიურად ისტორიული რომანი. მიუხედავად ისტორიული მოვლენების მრავლად წარმოჩენისა კონკრეტული ეპოქა რომანში აღწერილია ტრანსფორმირებულად და არა ისე, როგორც ამას ისტორიულ რომანებში ვხვდებით. ოსკარ მაცერატის პირადი ისტორია ავტორისათვის არა მხოლოდ კონკრეტული ისტორიული დროის ასახვის საშუალებაა, არამედ გერმანული ტოტალიტარიზმის ისტორიის ჩვენების საშუალება. ისტორიული რომანის ზოგიერთ ელემენტს გრასი „თუნუქის დოლში“ მე-20 საუკუნის 30-40-იანი წლების გერმანიის ტურბულენტური პოლიტიკური მოვლენების ასახვისთვის იყენებს, მაგრამ ისე, რომ არ ამახვილებს ყურადღებას უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ თუ პოლიტიკურ ფაქტებზე და აქცენტი შეგნებულად გადააქვს წვრილმან სუბიექტურ მოვლენებზე.

„თუნუქის დოლი“ არ არის არც ტიპიური „ხელოვანის რომანი“, რადგანაც ე.წ. „ხელოვნება“ რომანში მაცერატისათვის მხოლოდ თავშესაფარია. ოსკარი არის საზოგადოებისაგან განმდგარი ჯუჯა, რომელიც პროტესტის, თუ სიბრაზის ნიშნად დოლზე ყურისწამღებ ბრახუნს იწყებს. ოსკარის „ხელოვნება“ ავტორისათვის ლიტერატურული ხერხია ავტორისათვის ისტორიული, სოციალური და პოლიტიკური მოვლენების კრიტიკულად წარმოსაჩენად.

არგუმენტებისა და კონტრარგუმენტების გათვალისწინებით დავასკვნით, რომ „თუნუქის დოლში“ სხვადასხვა ტიპის რომანთა ესთეტიკური კატეგორიებია გამოყენებული და მხატვრული ოსტატობით შერწყმული. აქ ერთმანეთს ორგანულად ერწყმის აუთენტური რეალობა და რეგიონალურ-ისტორიული კოლორიტი, მითი, სატირა, გროტესკი.

ავტორი იყენებს ავტობიოგრაფიული, ისტორიული, პიკარესკული რომანებისათვის დამახასიათებელ ესთეტიკურ ელემენტებს პაროდიის, ფანტასტიკისა და მითოლოგიური ელემენტების ნაზავით. რომანის ჟანრთა ამგვარი შერწყმა პოსტმოდერნიზმისთვისაა დამახასიათებელი და ამით გრასის რომანში, გარკვეულწილად, ჯერ კიდევ არჩამოყალიბებული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ელემენტი ჩნდება.

გიუნტერ გრასის რომანის მხატვრული ფორმის სირთულეს განაპირობებს აგრეთვე თხრობის პერსპექტივათა ცვალებადობა, ნარატივის პაროდიულობა, ტექსტის ენა. „თუნუქის დოლში“ თხრობის პერპექტივების ანალიზის შედეგად დავასკვნით, რომ რომანი აუტოდიეგეტური ნაწარმოებია, რომელიც ჰეტეროდიეგეტურ ელემენტებსაც შეიცავს. რომანში გრასი ძირითადად ნულოვან და შიდა ფოკალიზაციას იყენებს. აუქტორიალური მთხრობელი მკითხველს წარუდგენს „მე“ მთხრობელს. ამასთანავე, მთხრობელი და განმცდელი „მე“ რომანში ერთი და იგივეა, თუმცა კი, რომანში ვხვდებით იმგვარ ეპიზოდებსაც, როცა მთხრობელი „მე“ განსჯის განმცდელ „მეს“. თავდაპირველად ოსკარი გვევლინება როგორც ჰეტეროდიეგეტური, აუქტორიალური მთხრობელი ამა თუ იმ მოვლენისა, რომელიც მოვლენებს სუვერენულად უმზერს და ამასთანავე რომანის სხვა გმირების ფიქრებსაც გადმოსცემს. რომანის მეოთხე თავიდან მისი თხრობა უკვე სუბიექტური, შეზღუდული პერსპექტივითა და აღქმითაა განსაზღვრული. თხრობას ართულებს დიდი რაოდენობით შინაგანი მონოლოგები და მათ ჩანაცვლებას დისტანციიდან თხრობით.

თხრობა მიმდინარეობს ძირითადად ოსკარის მიერ ხან პირველ, ხან მესამე პირში, თუმცა ავტორს სრულიად ახალი მთხრობელიც შემოჰყავს რომანში. ტექსტის მულტიპერსპექტიულობა განაპირობებს თხრობის არალინეალურ სტრუქტურასა და ნარატივის ურთიერთგამომრიცხავ ვერსიებს. პერსპექტივათა მუდმივი ცვალებადობა მონათხრობის ავთენტურობასაც ეჭვქვეშ აყენებს და, ამასთანავე, პაროდიულ ელფერსაც სძენს მას.

მაცერატის თხრობით შექმნილი ფიქციური სამყაროს ასახვით ავტორი არსებული რეალობის პაროდიას ქმნის. გროტესკის, ფარსისა და „კლოუნადის“ ესტთეტიკური კატეგორიები რომანში ყველაზე ბასრი იარაღია გრასისთვის. ჯამბაზის, შეშლილის გროტესკული ფიგურის მთავარ მოქმედ პერსონაჟად და, ამასთანავე, მთავარ მთხრობელად წარმოდგენა რომანში სწორედ პაროდიულობის ეფექტს იწვევს. ავტორი, ყველა ზემოხსენებული მეთოდის საშუალებით, მძიმე „კლოუნადას“ აწყობს ოსკარის მიერ საკუთარი ისტორიის თხრობისას. იგი მკითხველის თვალწინ მსოფლიო მნიშვნელობის ფაქტებისა და მოვლენების აბსურდულ ფორმულირებას გვთავაზობს და როგორც ფარსს ისე წარმოაჩენს მათ.

რომანში დიფერენცირებული თხრობა, აუქტორიალური და პერსონალური თხრობითი პერსპექტივების განუწყვეტელი ურთიერთმონაცვლეობა, მონათხრობის კრიტიკა და კორექტურა თავად მთხრობელის მიერ თხრობის პროცესს ძალზე რთულად აღსაქმელს ხდის და, ამავდროულად, ყოველივე ეს მონათხრობ ამბავს გროტესკულად წარმოაჩენს, რითაც ავტორი მისთვის მიუღებელ სამყაროს თითქოს არაპირდაპირ აკრიტიკებს.

„თუნუქის დოლში“ ქრონოტოპის ესთეტიკურ კატეგორიას განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია. გრასი, მიუხედავად იმისა, რომ მთხრობელის მიერ ყურადღება თითქოს გამიზნულად არაარსებითზეა გადატანილი, მის მიერ რომანში შექმნილი სხვადასხვა ტიპის ქრონოტოპების მეშვეობით, პირდაპირ თუ ირიბად, აფიქსირებს ბევრ მნიშვნელოვან ისტორიულ ფაქტს (ფაშიზმი, კომუნიზმი, ანტისემიტიზმი), თანაც ისე, რომ მოვლენებს სრულყოფილად და ვრცლად არ აღწერს. ის ქმნის ისეთ ქრონოტოპებს, რომელთა მეშვეობით, ფაქტობრივად, შეშლილი ინფანტილური პერსონაჟის პირადი ამბის თხრობის პარალელურად მკითხველის თვალწინ იშლება იმ ეპოქის რეალური სურათი, რომელიც არ უნდა დაივიწყოს გერმანელმა ერმა.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „თუნუქის დოლში“ დოკუმენტური ქრონოტოპები, რომლებიც მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისზე (პოლონური ფოსტის აფეთქება), ე. წ. „ბროლის ღამეზე“ (სათამაშოებით მოვაჭრე მარკუსის სიკვდილი) და ფაშიზმის დამარცხებაზე (ალფრედ მაცერატის სიკვდილი საბჭოთა არმიის მიერ დანციგის აღებისას) მიგვანიშნებს. აქ იჩენს თავს გრასის თხრობის პარადოქსული მანერა: ისტორია და ყოველდღიურობა, ერთი შეხედვით, ერთმანეთისგან ყოველგვარი კავშირის გარეშე წარმოჩნდებიან, შინაარსობრივად არ უკავშირდებიან ერთმანეთს, თითქოს პოლიტიკური რეალობა ნაკლებ მნიშვნელოვანია თხრობისას. ავტორი სწორედ ამ „შეუკავშირებლობით“ უფრო მეტ ინტერესს იწვევს მკითხველში კონკრეტულ ფაქტებისადმი.

გრასს თავის რომანში მითოლოგიური პერსონაჟიც შემოჰყავს და ამით მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელ ნეომითოლოგიზმის ელემენტებიც იკვეთება „თუნუქის დოლში“. ნიობეს მითოლოგიური ფიგურით ავტორი ქმნის მითოპოეტურ ქრონოტოპს, რომელიც, ფაქტობრივად, სიკვდილის მომასწავებელია რომანში. გარდა ამისა, ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევს ავტორის მიერ ხელოვნურად შექმნილი მითოსი შავი მზარეული ქალის სახით, რომელიც ასევე მოსალოდნელი სიკვდილის სიმბოლოა რომანში.

რომანის სტრუქტურის ანალიზმა გვიჩვენა, რომ „თუნუქის დოლისათვის“ დამახასიათებელია დროისა და სივრცის სისტემატური მონაცვლეობა მთხრობელ პერსონაჟთა ნარატივში. გრასი, ფაქტობრივად, წრეს კრავს: თხრობა იწყება, ახლანდელი დროით და კვლავ ახლანდელ დროში და იმავე ტოპოსში სრულდება, თუმცა მონათხრობი ბევრად უფრო შორეულ წარსულს, სხვადასხვა ისტორიულ წლებს და ადგილებს მოიცავს. გ. გრასი, ფაქტობრივად, უარყოფს რომანში დროის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს, ქმნის შერეულ დროს და ამით წარმოაჩენს მეორე მსოფლიო ომის წინა პერიოდისა და ომის შედეგებით გამოწვეული მომავლის მოსალოდნელი სურათის კონტურებსაც, სურს მკითხველში ამ მოვლენის გადაფასება, ხელახალი გააზრება გამოიწვიოს.

დროთა აღრევა და შესაბამისად ტოპოსის ცვლილებები რომანში „მეოთხე დროს“ ქმნის, რომელიც, ერთის მხრივ, შეიძლება ავხსნათ როგორც დროთა და სივრცეთა სინთეზი, სხვადასხვა ისტორიული და ლიტერატურული პერიოდების ურთიერთგანპირობებულობა, ემპირიულად შეუძლებლის გადალახვა ავტორის მხატვრული ფანტაზიის მეოხებით. მეორეს მხრივ კი, გრასის მიერ „მეოთხე დროის“ მეშვეობით შექმნილი ქრონოტოპის განხილვა შესაძლებელია ესქატოლოგიურად, ანუ არა მარტო მოვლენათა აღრევად, არამედ დროის საზომის უარყოფადაც, რაც დამახასიათებელია მის მიერ აღწერილი ისტორიული პერიოდის აპოკალიპტური მომენტებისათვის.

„თუნუქის დოლში“ ცალკეული დეტალები, საგნები და მოვლენები მნიშვნელოვან ემოციათა თუ მოვლენათა „ობიექტური კორელატებია“, რომლებითაც გრასი წინა პლანზე მნიშვნელოვან განცდებსა და მოვლენებს წამოსწევს. ავტორი კონკრეტულ საგანთა დეტალური აღწერით უმეტესად მათ მატერიალურ ფუნქციას ან მნიშვნელობას კი არ გვიჩვენებს, არამედ ამით სწორედ მათ სიმბოლურ დატვირთვას გამოკვეთს. ამა თუ იმ ფსიქოლოგიური დეტალის სიმბოლური დატვირთვის გააზრება საშუალებას გვაძლევს მათ მიღმა დამალული რეალობა სწორად აღვიქვათ (მაგალითად გველთევზა, თუ მედდის უნიფორმა).

ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები სწორედ სიმბოლოთა მეშვეობითაა წარმოჩენილი ხშირად რომანში. ჰიტლერი („გაზის კაცი“), საკონცენტრაციო ბანაკები („გაზის ონკანები“), მეორე მსოფლიო ომის პოლონეთი (თეთრი და წითელი ფერების სიმბოლიკა), ფაშიზმი (ბეთჰოვენის სურათის ჰიტლერის სურათით ჩანაცვლება) „თუნუქის დოლში“ „ობიექტური კორელატების“ სახით წარმოჩნდება.

კონკრეტული მხატვრული დეტალები და „ობიექტური კორელატები“ „თუნუქის დოლში“ ლაიტმოტივის ფუნქციასაც ასრულებენ (თეთრ-წითლად შეღებილი თუნუქის დოლი, სკატის თამაში, ბებიის ქვედაბოლოები, მედდის უნიფორმა, გველთევზა, შავი მზარეული ქალის ფიგურა). ზოგიერთი საგანი რომანში მულტიფუნქციურია, როგორც მაგალითად თვით თუნუქის დოლი, რომელიც რომანში ოსკარის, როგორც „ხელოვანის“ თავშესაფარიცაა, მისი პროტესტის გამოხატვის ძირითადი იარაღიც, მისი „კომუნიკაციის“ ერთადერთი გამოვლინებაც.

„თუნუქის დოლში“ პერსონაჟთა ქმედებების ამსახველი დეტალები, მათი დიალოგები თუ მონოლოგები, მოძრაობები, ჟესტები, მიმიკები, მოქმედ პირთა საუბრის შინაარსი, მეტყველების მანერა, პერსონაჟის ქცევები გრასის რომანში მიგვანიშნებენ კონკრეტულ ისტორულ მოვლენებზე, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ სამყაროზე, გვეხმარებიან ეპოქის საერთო სურათის, კონკრეტულად II მსოფლიო ომამდე, ომის და ომისშემდგომი პერიოდის გერმანიის ვითარების აღქმაში, ავლენენ თავად ავტორის პოზიციას. ამიტომ იძენენ ერთჯერადი, თუ ხშირად ლაიტმოტივის ფორმით წარმოჩენილი დეტალები რომანში ღრმა აზრობრივ და ემოციურ დატვირთვას.

ფარსი, თხრობის ნარატიულობა, პაროდია, გროტესკი, მოდერნისტული, ჯერ კიდევ არჩამოყალიბებული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული ელემენტები ნაწარმოებში განაპირობებს რომანის სრულიად ახალ კომპოზიციურ-სტრუქტურულ აგებულებას, რისი საშუალებითაც ქმნის გიუნტერ გრასი მთხრობელის ინფანტილიზმით, „კლოუნადით“, „ხელოვნებითა“ და „ანტიხელოვნებით“ გაჯერებულ რომანს. გრასმა ზემოხსენებული მხატვრული ხერხების, რომანთა სხვადასხვა ტიპებიდან აღებული ესთეტიკური კატეგორიების ოსტატური შერწყმის საშუალებით წარმოადგინა როგორც მეორე მსოფლიო ომამდელი და ომის პერიოდის, ასევე ომისშემდგომი გერმანიის ისტორიული რეალობა.

**ბიბლიოგრაფია**

1. ბრეგაძე, კ., ქართული მოდერნიზმი. გამომცემლობა მერიდიანი, თბილისი. 2013
2. გაგნიძე, ნ., ნარკვევები მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი პერიოდის გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან. გამომცემლობა სამშობლო, ქუთაისი. 2017
3. გელაშვილი, მ., დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში. გამომცემლობა ზეკარი, თბილისი. 2005
4. გოგოლაშვილი. ნ., გიუნტერ გრასის აპოკალიფსური ხედვები. ბოლოსიტყვაობა წიგნში: გიუნტერ გრასის „დედალი ვირთაგვა“. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი. 2011
5. გრასი, გ., თუნუქის დოლი. გამომცემლობა შპს „ფავორიტი პრინტი“, თბილისი. 2012
6. კაკაბაძე ნ., ფრიდრიჰ ჰოლდერლინი და მისი რომანი „ჰიპერიონი“. წინასიტყვაობა წიგნში ფ. ჰოლდერლინის „ჰიპერიონი“, გამომცემლობა მერანი, თბილისი. 1982
7. კობახიძე, თ., ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. გამომცემლობა უნივერსალი, თბილისი. 2015
8. ნასარიძე, ნ., გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ და აღზრდის რომანის სპეციფიკა. ჰუმანიტარულ მეცნიერაბათა ფაკულტეტის შრომები, ტ. VIII (II), ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი. 2006
9. ნასარიძე, ნ., გოეთე-რასპუტინის ანტითეზა გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. კრებულში: თანამედროვე ინტერდსციპლინარიზმი და ჰუმანიტარული აზროვნება, ქუთაისი. 2013
10. ნასარიძე, ნ., კაფკას რეცეფცია გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „გონი“, N 5, გამომცემლობა მერმისი, ქუთაისი. 2017
11. ნასარიძე, ნ., ნასარიძე, ნ., კომპოზიციურ-სტრუქტურული თავისებურებები გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“. პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „გონი“, N4, გამომცემლობა მერმისი, ქუთაისი. 2016
12. ნასარიძე, ნ., ლიტერატურული მოთოლოგიზმი გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“, <http://ocs.sciencelib.ge/index.php/ICGT/ICGT/paper/view/94/29>
13. ნასარიძე, ნ., მითოსი და რომანის სტრუქტურა გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლის“ მიხედვით. დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები, ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი. 2006
14. ნასარიძე, ნ., „ობიექტური კორელატები“ გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. სამეცნიერო ჟურნალი „ენა და კულტურა“, ქუთაისი. 2017
15. ნასარიძე, ნ., თომას მანის რეცეფცია გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“, კრებულში „თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და ჰუმანიტარული აზროვნება“, ქუთაისი, 2017
16. ნასარიძე, ნ., თხრობის პერსპექტივების თავისებურებები გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის სამეცნიერო ჟურნალი, ტ. XIV, აკაკი წერეთლის სახელმწიფოუნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი. 2015
17. ნასარიძე, ნ., თხრობის სიტუაცია, პერსპექტივები და დროითი სიბრტყეები გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. კრებულში: ტექსტზე ორიენტირებული კვლევები“, თბილისი. 2014
18. ნასარიძე, ნ., ხელოვანის სახე გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. კრებულში: ენა როგორც კულტურათაშორისი მედიატორი, ქუთაისი. 2010
19. ნასარიძე, ნ., გროტესკი და ფანტასტიკა გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი, ტ. XV, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი. 2016
20. ნასარიძე, ნ., წვრილბურჟუაზიული პორტრეტი გალერეა გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლში“, კრებულში: თანამედროვე ინტერდისციპლინარიზმი და ჰუმანიტარული აზროვნება“, ქუთაისი. 2015
21. ნასარიძე, ნ., ბიბლიური ალუზიები გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“. კრებულში: „ენა და კულტურა“, ქუთაისი. 2017
22. ფალავანდიშვილი, ნ., ტრანსლატიკის პრობლემები და პერსპექტივები გიუნტერ გრასის ტექსტების ქართულად თარგმნის პროცესში. სადოქტორო ნაშრომი, საქართველოს საპატრიარქოს წმნიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, თბილისი. 2018
23. ცხვედიანი, ი., „წმინდა“ რომანი და „ეპიკური“ რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა. ნ. კაკაურიძე (რედ.), XX საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები. ქუთაისის სახელმწიფო ნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი. 2006
24. Adorno, W. Th. Kulturkritik und Gesellschaft. In: Gesammelte Schriften, Band 10.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 1977
25. Archer, D., “Die Blechtrommel” als Schwelenroman? Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München. November 1988
26. Arker, D., : „Nichts ist vorbei, alles kommt wieder“ – Untersuchungen zu Günter Grass „Die Blechtrommel“. Winter Verlag, Heidelberg. 1989
27. Arnold, H. L., Blech getrommelt, Günter Grass in der Kritik. Steidl Verlag, Göttingen. 1997
28. Arnold, H. L., Der allmächtige Erzähler. Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München. November 1988
29. Arnold, H.L., Gespräche mit Günter Grass. Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München. November 1988
30. Auffenberg, Ch., Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. L/T Verlag, Hamburg. 1993
31. Bachtin, M. M., Chronotopos. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt. 2008
32. Bachtin, M. M., Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar. 1986
33. Balzer, B., „Die Blechtrommel“ von Günter Grass: Ein moderner Schelmenroman? In: Der deutsche und spanische Schelmenroman / La novela picareska alemana y espanola. Actas de la VII Semana de Estudios Germanicos: 1Relaciones hispano-alemanas en la lengua la literatura y la cultura“ (30 de marzo – 3 abril de 1992), hr. von Margrit Raders/Maria-Luisa Schilling, Madrid, Ediciones de Oro/Departamento de FIlologia Alemana de la Universidad Complutense de Madrid. 1995
34. Bastiansen, B., Vom Roman zum Film: eine Analyse von Volker Schlöndorfs „Blechtrommel“ – Verfilmung Bergen. 1990
35. Bauer, M., Der Schelmenroman. Metzler verlag, Stuttgart/Weimar. 1994
36. Bernardt, R., Günter Grass, Die Blechtrommel. Königs Erläuterungen und Materialeb, Bd. 159, Hollfeld. 2001
37. Best, O. F., Handbuch literarischer Fachbegriffe. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1982
38. Bite, V., Literatur- und Kulturtheorie. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg. 2001
39. Blamberger, G., Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewusstsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie, Metzler Verlag, Stuttgart. 1985
40. Blanckenburg, F., Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe, 1774
41. Bongaerts, U., Günter Grass in gemischter Gesellschaft. Officinestampa, Rom. 2002
42. Bossmann, T., Der Dichter im Schussfeld. Tectum Verlag, Marburg. 1997
43. Brauneck, M., Der deutsche Roman im 20. Jh. Bd. I, LukacsG. ,,Die Theorie des Romans“, C.C. Büchners Verlag, Bamberg. 1976
44. Brener,P.J., Neue deutsche Literaturgeschichte. Max Niemeyer Verlag, Thübingen. 2004
45. Brode, H., Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der „Blechtrommel“ und der „Danziger Trilogie“. C. H. Beck Verlag, Lang, Bern/Frankfurt am Main. 1977
46. Brunssen, F., Günter Grass. Tectum Verlag Marburg. 2014
47. Celp-Kaufmann, G., Günter Grass, Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik. TS by Scriptor Verlag, Kronberg. 1975
48. Chong, J. S., Offenheit und Hermenetik. Eurpäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main. 2002
49. Delaney, Antoinette T.: Metaphors in Grass’s „Die Blechtrommel“. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main. 2004
50. Detmers, I., Ostheimer, M., Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten. Wehrhahn Verlag, Hannover. 2016
51. Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Von P.M. Lützeler, Athenäum Verlag, Königstein/ Ts.1983
52. Diederichs, R., Strukturen des Schelmischen im Modernen Deutschen Roman. Eugen Diederichs Verlag, München. 1971
53. Diller, E., A mythic journey. Günter Grass’ Еin Drum“. The University Press of Kentucky, Lexington. 1974.
54. Diller, F., Einheit in der Differenz – Die innere Struktur des Erzähler- Ichs. Verlag DК. Kovac, Hamburg. 2015
55. Dilthey, W., Der Bildungsroman, In: Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Hrsg. Von Кolf Selbmann, Wissenschftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1988
56. Dilthey, W., Leben Schleiermachers. 1 Band, Georg Reimer Verlag, Berlin. 1870
57. Dimler, Richard G. M., "Simplicius Simplicissimus and Oskar Matzerath as alienated heroes: Сomparison and Сontrast“. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 4/1975, hg. v. G. Labroisse, Amsterdam, Rodopi. 1975
58. Dose Marguel, A., Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit. Aisthesis Verlag, Bielefeld. 2006
59. Durzack, M., Der deutsche Roman der Gegenwart, 3. Erweiterte und veränderte Auflage. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, Main. 1979
60. Durzack, M., Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur. Kohlhammer Verlag, Stuttgart. 1982
61. Eliot, Еh. S., Essays II. Suhrkamp, Frankfurt. 1969
62. Enders, О., „Allenfalls spricht noch aus Märchen Wahrheit“: Strategien der Märchenrezeption bei Günter Grass. In: Märchen und Moderne, Fabelspiele einer intertextuellen Кelation, LIЕ Verlag, Münster. 1996
63. Engels, B., Das lyrische Umfeld der »Danziger Еrilogie« von Günter Grass. Königshausen & Neumann, Würzburg. 2005
64. Enzensberger, H.M., „Einzelheiten“. Sahrkamp-Verlag, Frankfurt am. M. 1996
65. Essenborn Krumbiegel, H., Der Held im Roman. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1983
66. Ferguson, L., »Die Blechtrommel« von Günter Grass. Versuch einer Interpretation, Herbert Lang Bern, Peter Lang Frankfurt am Main/München. 1976
67. Fiedler, L. A., Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über Postmoderne. In: Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Disskusion, hrsg. Von Wolfgang Welsch, Akademie Verlag. 1994
68. Geibler, R. Der moderne Кoman im Unterricht - zum Beispiel „Die Blechtrommel“. In: H. Helmers (Hg.). Moderne Dichtung im Unterricht, Braunschweig. 1973
69. Genette, G., Narrative Discourse: AN Essay in Method. Еranslated by Оane E. Lewin. IЕHAСA, Сornell University Press, New York. 1988
70. Genette, G., Narrative Discourse Кevisited, Еranslated by Оane E. Lewin. IЕHAСA, Сornell University Press, New York. 1980
71. Georg О., Darstellung und Appell in der Blechtrommel von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik, Athenäum Verlag. 1972
72. Gerhard, M., Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes „Wilhelm Meister“. Halle 1926 (Buchreihe derDVjs Band 9), 2., unveränd. Auflage, Bern u. München. 1968
73. Germer, K., (Ent-) Mythologisierung deutscher Geschichte. V & К Unipress, Göttingen. 2012
74. Gilbers, С., Zur Verarbeitung und Funktion zeitgeschichtlicher und autobiographischer Bezüge in Günter Grass Roman. In: Neue Deutsche Literatur, GRIN Publishing, Bielefeld. 2000
75. Gisbert Е. N. Das Problem des zeitkritischen Romans nach dem Historismus, Eine Untersuchung zum Roman „Die Blechtrommel“ von Günter Grass. Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen. Nürnberg, 1973
76. Gockel, Heinz. “Diese Sehr Ernste Parodie: Günter Grass' Blechtrommel“. Literaturgeschichte Als Geistelgeschichte: Vorträge Und Aufsätze. Ed. Heinz Gockel, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg. 2005
77. Gockel, H., Grass „Blechtrommel“. Piper Taschenbuch Verlag, München. 2001
78. Görtz, F. О. (Hrsg.): Die Blechtrommel. Attraktion und Ärgernis. Ein Kapitel deutscher Literaturkritik, Luchterhand Luchterhand Verlag, Darmstadt. 1984
79. Grabes, H., Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. A. Franke Verlag, Еübingen und Basel. 2004
80. Grass, G., Die Blechtrommel. Deutscher Еaschenbuch Verlag GmbH & Сo. KG, München. 1993
81. Grass, G., Die eigenen vier Wände. In: Süddeutsche Zeitung, 17. Okt. 1970
82. Grass, G., Schreiben nach Auschwitz. https://www.zeit.de/1990/09/schreiben-nach-auschwitz/komplettansicht 09. 1990
83. Grass, G., Warum ich nach sechzig Оahren mein Schweigen breche. Interview mit Frank Schirrmacher und Hubert Spiegel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 186, Frankfurt. 2006
84. Grass, G., Werke. Band 1 – 12, Göttingen Ausgabe, Göttingen, 2007
85. Grass, G., Zimmerman, H., Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche, Steidl Verlag, Göttingen. 1999
86. Grass. G., Esseys, Кeden, Briefe, Komentare. Hrsg. von Daniela Hermes, Neuwied. 1987
87. Gretschel, H. V., Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945. etc., Peter Lang Verlag, Frankfurt/M. 1993
88. Guillen, С., Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikarischen. In: Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman, hg. v. H. Heidenreich, Darmstadt, WBG. 1969
89. Gutjahr, O., Einführung in den Bildungsroman. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 2002
90. Hassan, I., Postmoderne heute. In: Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Disskusion, hrsg. Von Wolfgang Welsch, Akademie Verlag. 1994
91. Hegel, G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik. Hrsg. Von Friedrich Bassenge, Berlin. 1995
92. Hermand, О., Das Unpositive der kleinen Leute. Zum angeblich skandalösen „Animalismus“ in Grassens Die Blechtrommel“. In: Günter Grass, Ästhetik des Engagements, hrsg. von Hans Adler & Оost Hermand, Peter Lang Publisting, Inc., New York. 1996
93. Hermes, D., Vita Günter Grass. Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik, hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München. November 1980
94. Hermes, D., Günter Grass. Der Schriftsteller als Zeitgenosse. dtv Verlagsgesellschaft München. 1996
95. Hochgesang, M., Mythos und Logik im 20. Beck Verlag, Оahrhundert. 1965
96. Honsa, N., Ausbrüche aus der klaustrophischen Welt zum Schaffen von Günter Grass. LIЕ Verlag, Hamburg. 1993
97. Honsa, N., Günter Grass, Skize zum Porträt. wydawnictwo Universytu Wroclawskiego, Wroclaw. 1997
98. Honsza, N., Fiktion, Geschichte, Autobiographie: Günter Grass, „Die Blechtrommel“. In: Karl-Konrad Pohlheim (Hg.): Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag, Bern. 1987
99. Horst, S., Daemmrich, G., Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch, Francke Verlag, Еübingen und Basel. 1995
100. Ide, H. Dialektisches Denken im Werk von Günter Grass. In: Studium Generale 21. Berlin. 1968
101. Jacobs, О., Krause, M., Der Deutsche Bildungsroman, Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Verlag С. H. Beck, München. 1989
102. Jacobs, О., Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. Fink Verlag, München. 1972
103. Jahnke, W., Lidemann, K., Günter Grass: Die Blechtrommel, Acht Kapitel zum Erschliessung des Romans. Verlag Ferdinand Schöning GmbH, Zürich. 1993
104. Jendrowiak, S., Günter Grass und die „Hybris“ des Kleinbürgers. „Die Blechtrommel“, Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation. Winter, Heidelberg. 1979
105. Jurgs, M., Bürger Grass, Biographie eines deutschen Dichters. C. Bertelsmann Verlag, München. 2002
106. Just, G., Darstellung und Appel in der „Blechtrommel“ von Günter Grass. Athenäum Verlag, Frankfurt/M. 1972
107. Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft. München. Francke. 1948
108. Keunen, B., Еhe Plurality of Сhronotopes in the Modernist Сity Novel: Еhe Сase of Manhattan Еransfer. English Studies: A Journal of English Language and Literature, 82 (5):420-436. 2001
109. Kim, E. О., Literatur als Historie. Zeitgeschichte in Thomas Manns „Doktor Faust “ und Günter Grass „Die Blechtrommel“. Würzburg. 2004
110. Kim, N., Allegorie oder Authentizität. Zwei ästhetische Modelle der Aufarbeitung der Vergangenheit: Günter Grass’ „Die Blechtrommel“ und Сhrista Wolfs „Kindheitsmuster“. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main. 1995
111. Klettke, С., Der Postmoderne Mythenroman. Michael Tourniers Romanistischer Verlag, Bonn. 2012
112. Knapp, G. P., Stoff - Motiv - Idee, Еextarten - Еypen - Gattungen – Formen. In: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, hg. v. Heinz Ludwig Arnold / Volker Sinemus, Bd. 1, München. 1986
113. Könneker, С., Auflösung der Natur. Auflösung der Geschichte. Verlag О. B. Metzler, Stuttgart, Weimar. 2001
114. Kremer, M., Günter Grass, Die Blechtrommel und die pikarische Еradition. In: Еhe German Quarterly, Band XLVI, Heft 3, Mai 1973
115. Krüger, B., Mythos und Kulturtransfer. Transcript Verlag, Bielefeld. 2013
116. Krumme, D. Günter Grass, Die Blechtrommel. Carl Hanser Verlag, München. 1986
117. Kurzke, H., Schäfer Сh., Mythos. Maria С. H. Beck, München. 2014
118. Kvirikadze, N.Oskar Matzeraths Mikrowelt“. In: Goethe-Tage 2013, hrsg. von N. Kakauridze und К. Zeiller, Kutaissi. 2019
119. Kyora, W., Eine Poetik der Moderne. Königshausen & Neumann, Königshausen & Neumann, Würzburg. 2007
120. Labroisse, G., Stekelenburg van Dick, Günter Grass\_Ein Europäischer Autor? Editions Rodopi B. V. Amsterdam-Atlanta. 1992
121. Mann, Th., Gesammelte Werke Bd. 11, Fischer Verlag, Frankfurt am Main. 1974
122. Mannack, E., Die Auseinandersetzung mit literarischen Mustern – Günter Grass: „Die Blechtrommel“. In: ders.: Zwei deutsche Literaturen, Athenöum Verlag, Kronberg. 1977
123. Manthey, О., „Die Blechtrommel“ wiedergelesen. Zeitschrift für die Literatur Text +Kritik, hrsg. Heinz Ludvig Arnold, Verlag edition text+kritik GmbH, München. 1988
124. Mark, G., Die Farce, Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur. Wilhelm Fink Verlag, München. 1989
125. Mayer, H. Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972
126. Mayer, H., Auftritt Oskar Matzerath: „Die Blechtrommel“ nach 25 Jahren. In: Hans Mayer: Reden und Vorträge, Suhrkamp, Frankfurt. 1985
127. Medeiros, P., Rollenästhetik und Rollensoziologie. Königshausen / Neumann, Würzburg. 2008
128. Mertens, M., Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass. Verlag und Datenbank für Geistenwissenschaft, Weimar. 2005
129. Mezger, W., Elf Beiträge zur Narrenidee. Kulturgeschichte Forschungen, Kierdorf Verlag, Ramschied. 1984
130. Meyer, G., Der Deutsche Bildungsroman von der Aufklährung bis zur Gegenwart. Verlag О. B. Metzler, Stuttgart. 1992
131. Mayer, H., Felix Krüll und Oskar Matzerath. In: Heinz L. Arnold/ЕheoBück(Hg.): Positionen des Erzählens. C. H. Beck Verlag, München. 1976
132. Michaelis, К., Brauchen täten wir ihn schon,aber wollen tun wir ihn nicht. Zeitschrift für die Literatur Text + Kritik, hrsg. Heinz Ludvig Arnold, Verlag edition text+kritik GmbH, München.1988
133. Michelsen, P., Oskar oder das Monstrum. Reflexionen über „Die Blechtrommel“. In: Neue Rundschau 83/1972
134. Minger, K. Theorie des modernen Romans. Kröner Verlag, Stuttgart. 1970
135. Mirčev, B., Günter Grass „Die Blechtrommel“: eine Modifikation des pikaresken Romangenres. In: Philologia 19-20/1987
136. Moderne Literatur in Grundbegriffen (Hrsg. Von D. Borchmeyer und V. Zmegac, Max Niemayer Verlag, Еübingen. 1994
137. Morgenstern, K., Über das Wesen des Bildungsromans. Vortrag, gehalten den 12 Dezember 1819, in Inländisches Museum, hrsg. Von Сarl Eduard Кaupach. 1820
138. Moser, S., Günter Grass – Romane und Erzählungen. Erich Schmidt Verlag, Berlin. 2000
139. Mundt, H., ,,Doktor Faustus“ und die Folgen. Bourier Verlag, Bonn. 1989
140. Nasaridze, N., Die Figur des Oskar Matzerath in Günter Grass`s Roman „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2012, hrsg. von N. Kakauridze und К. Zeiller, Kutaissi, 2012
141. Nasaridze, N., Die zeitgeschichtliche Hintergrund von Günter Grass`s Roman „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2013, hrsg. von N. Kakauridze und К. Zeiller, Kutaissi. 2013
142. Nasaridze, N., Ich-Identitätsproblem in Günter Grass`s „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2015, hrsg. von N. Kakauridze und D. Schluchtmann, Kutaissi. 2015
143. Nasaridze, N., Symbole und Alegorien in Günter Grass`s „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2010, hrsg. von N. Kakauridze und D. Schäf, Kutaissi. 2010
144. Nasaridze, N., Die Allegorie der Kleinbürgerlichen Welt in Günter Grass`s „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2014, hrsg. von N. Kakauridze und D. Schluchtmann, Kutaissi. 2014
145. Nasaridze, N., Die phantastischen Elemente und ihre Funktion in Günter Grass`s Roman „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2016, hrsg. von N. Kakauridze und D. Schluchtmann, Kutaissi. 2016
146. Nasaridze, N., Kafka-Кezeption in Günter Grass`s „Die Blechtrommel“. In: Goethe-Tage 2017, hrsg. von N. Kakauridze und D. Schluchtmann, Kutaissi. 2017
147. Neuenfeld, J., Alles ist Spiel, Zur Geschichte der Auseinandersetzung mit einer Utopie der Moderne. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg. 2005
148. Neuhaus, V., Günter Grass „Die Blechtrommel“. Erläuterungen und Dokumente, Philipp Reclam jun. Stuttgart. 2005
149. Neuhaus, V., Günter Grass „Die Blechtrommel“ Interpretationen. Oldenburg Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar. 1993
150. Neuhaus, V., Günter Grass „Die Blechtrommel“. Interpretationen, Romane des 20. Jahrhunderts, Bd.2, Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1997
151. Neuhaus, V., Günter Grass „Katz und Maus“. Erläuterungen und Dokumente, Philipp Reclam jun. Stuttgart. 2005
152. Neuhaus, V., Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Deutscher Еaschenbuch Verlag, München.1997
153. Neuhaus, V., Günter Grass, Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. hrsg. von Hartmund Steinecke, Erich Schmidt Verlag, 1996
154. Neumarkt, P., Das zerstörte Bild des modernen Menschen in Günter Grass Roman „Die Blechtrommel“. In: Psyche 39/1985
155. Ohrgard, P., Günter Grass, Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt. Paul Zsolnay Verlag, München. 2002
156. Otto, W. F., Die Götter Griechenlands. Schulte Bulmke Verlag, Frankfurt am M. 1947
157. Parker A. A. Literature and the delinquent: the picaresque novel in Spain and Europe, 1599-1753. - Edinburgh Univ. press, Edinburg. 1967
158. Paucken, H.К., Die Deutsche Literatur in Text und Darstellung. Neue Sachlichkeit „Drittes Reich“ und Exil, Bd 15, Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1995
159. Pearce, L., Кeading Dialogics. Hodder Education Publishers, London. 1994
160. Perzold, K., Günter Grass, Ыtimmen aus dem Leseland. Militzke Verlag, Leipzig. 2003
161. Pezold, K., Günter Grass’ »Blechtrommel« in der Literaturgeschichte. In: Der Mensch wird an seiner Dummheit sterben. Günter-Grass-Konferenz, Karpacz, 17.-23 Mai 1987, Wroclaw. 1990
162. Pflanz, E.,: Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass‘ Кoman „Die Blechtrommel“. Uni-Druck, München.1976
163. Plard, H., Über die „Blechtrommel“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Günter Grass. Text+Kritik Verlag, München. 1978
164. Platen, E., Perspektiven literarischen Ethik. A. Francke Verlag, Еübingen und Basel. 2001
165. Pruss-Plawska, D., Literarische Formen der Narrenexistenzen in der Danziger Еrilogie von Günter Grass. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz. 2005
166. Raddatz, F. О., Günter Grass, Unerbittliche Freude, Ein Kritiker. Ein Autor. Arche Verlag, Zürich-Hamburg. 2002
167. Ratz, N., Der Identitätsroman. Max Niemeyer Verlag, Еübingen. 1988
168. Reddick, О., Eine epische Еrilogie des Leidens? Die »Blechtrommel«, »Katz und Maus«, „Hundejahre“´. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Günter Grass. Text+Kritik, München. 1978
169. Reddick, О., Vergangenheit und Gegenwart in Günter Grass’ „Die Blechtrommel“ In: Bernd Hüppauf (Hg.): „Die Mühen der Ebenen«. Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945-1949. Heidelberg. 1981
170. Reich-Ranicki, M., Günter Grass. Ammann Verlag, Zürich. 1992
171. Reich-Ranicki, M., Unser Grass. Deutsche Verlags-Anstalt, München. 2003
172. Reinhold, U., Günter Grass: »Die Blechtrommel«, eine literarische Provokation. In: Weimarer Beiträge 32/1986
173. Rempe-Thiemann, N., Günter Grass und seine Erzählweise. Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum. 1992
174. Richter, F. К. Günter Grass. Die Vergangenheitsbewältigung in der Danzig-Trilogie. Bouvier Verlag, Stuttgart. 1987
175. Richter, F., Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danziger-Еrilogie von Günter Grass. Bouvier Verlag, Bonn. 1977
176. Rickels, L. A., „Die Blechtrommel“ zwischen Schelmen- und Bildungsroman. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Verlag Rodopi, Amsterdam. 20/1986
177. Roberts, D., Aspects of Psychology and Mythology – „Die Blechtrommel“. A Ыtudy of the symbolic function of the hero Oskar. In: Оurgensen, Manfred (Hg.): Grass. Kritik - Еhesen - Analysen, Bern/München. 1973
178. Rohde, С., Der Roman in der Postmoderne. In: Hübener, A., Paulus О., Stauf, К., Umstrittene Postmoderne, Lektüren, Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg. 2001
179. Rötzer, H. G., 'Novela picaresca' und 'Schelmenroman'. Ein Vergleich. In: Germanisch-Кomanische Monatsschrift, Beiheft 1: Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock, С. Winter, Heidelberg. 1979
180. Rötzer, H. G., Picaro - Landstörtzer -Simplicius, WBG, Darmstadt, 1972.
181. Rudolp, E., (Hg.) Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk. List Paul Verlag, München, 1971
182. Schaal, B., Jenseits von Oder und Lethe. Wissenschaftlicher Verlag Еrier. 2006
183. Scharf, К., Das Herz „ Der Blechtrommel “ und andere Aufsätze zum Werk von Günter Grass. GRIN Verlag, Marburg. 2000
184. Schenk, K., Erzählen Schreiben Inszenieren, Zum Imaginären von der Romantik zur Moderne. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + СO KG Еübingen. 2012
185. Schilling, R., Schuldmotoren, Artistisches Erzählen in G. Grass`s “Danziger Trilogie”. Aisthesis Verlag, Bielfeld. 2002
186. Schlegel, F., Über Goethes Meister. In: Athenäum. Eine Zeitschrift, ersten Bandes, zweites Stück, Berlin. 1798
187. Schmidt, N. О., Konstruktionen literarischen Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. V / К Unipress, Göttingen. 2014
188. Schneider, I., Kritische Кezeption. Die Blechtrommel als Modell. Herbert Lang/ Peter Lang, Bern und Frankfurt. 1975.
189. Schober, W. H., Erzähltechniken in Romanen. Eine Untersuchung erzahltechnischer Probleme in zeitgenössischen deutschen Romanen. Akademischer Verlagsgesellschaft Athenaion,Wiesbaden. 1975
190. Schröder, S., Erzählfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass`s „Danziger Trilogie“. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main. 1986
191. Schwab, G., Sagen des klassischen Altertums. Hrsg.: Ernst Beutler. Insel-Verlag, Leipzig. 1909
192. Schwan, W.,, Ich bin doch kein Unmensch; Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Кoman, Rombach Verlag, Freiburg. 1990
193. Schwartze-Röhler, H., „Die Blechtrommel“ von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte: Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne. Berlin 2009.
194. Schwarz, W. О., Der Erzahler Günter Grass. Bern und München. 1969
195. Schwarz. W. О. Günter Grass. Stuttgart. 1984
196. Selbman, R., Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1988
197. Siep, L., Moral und Gottesbild, Mentig Verlag, Münster. 2013
198. Simpson, P., Language, Ideology and Point of View. Routledge, London and New York. 1993
199. Simpson, P., Language Еhrough Literature\_ An Introduction. Routledge, London and New York. 1997
200. Simpson, P., Stylistics. Routledge, London and New York. 2004
201. Socha, M., Komische Darstellung der Nationalsozialisten am Beispiel von Günter Grass’ Roman „Die Blechtrommel“ In: Monika Kucner (Hg.): Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität. Fernwald. 2010
202. Stackelberg О., Literarische Rezeptionformen. Atheneum Verlag, Frankfurt am Main. 1972
203. Stallbaum, K., Literatur als Stellungsnahme, „Die Blechtrommel“ oder ein aufgeräumter Schreibtisch. Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik, hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München. 1988
204. Stanzel, F.K. Typische Formen des Romans. Göttingen. 1967
205. Steuer, О., Versteinernde Blicke: Schamdiskurse in Günter Grass’ „Die Blechtrommel“(1959) In: Scham. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Оahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 32/2013
206. Stolz, D., Günter Grass, zur Einführung. Оunius Verlag GmbH, Hamburg. 1999
207. Stolz, D., Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf. Verlag Königshausen&Neumann GmbH, Würzburg. 1994
208. Swales, M., Еhe German Bildungsroman from Wieland to Hesse. Princeton. 1976
209. Süddeutsche Zeitung, 1 Okt. 1999
210. Usinger, F., Die geistige Figur des Сlown in unserer Zeit. Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden. 1964
211. Van der Will, W., Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Еhomas Mann, Döblin, Brecht, Grass. W. Rohlhammer Verlag, Stuttgart. 1967
212. Verweyen, Еh., Witting G. Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 1979
213. Vietta S., Ästhetik der Moderne. Wilhelm Fink Verlag, München. 2001
214. Vormweg, H., Blechtrommel for ever, Zeitschrift für die Literatur Text+Kritik,hrsg. Heinz Ludwig Arnold, Verlag edition texs+kritik GmbH, München, November,1988
215. Vormweg, H., Das Werk von Günter Grass. In: Rudolf Wolff (Hg.): Günter Grass. Werk und Wikrung. Bonn. 1986
216. Vormweg,H., Günter Grass. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg. 2002
217. Walter Widmer: G. Grass in der Kritik in Von Buch zu Buch. Neuwied. 1959
218. Wassmann, E., Die Novelle als Gegenwartsliteratur. Кöhrig Universitätsverlag, Ingbert. 2009
219. Weisstein, U., Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart etc., Kohlhammer. 1968
220. Welsch, W., Unsere postmoderne Moderne. VСH Verlagsgesellschaft GmbH, Weinheim. 1991
221. Wetzel, I. Q., Kritische Schriften, Bd II Stuttgart. 1971
222. Weyer, A., »Еhe Great Pretender« und die »falschen Fünfziger« auf Blech getrommelt. Die zeitliche Perspektive Oskar Matzeraths. In: Еreibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 5/2009
223. Wierlacher, A., Die Mahlzeit auf dem Acker und die Schwarze Köchin. Zum Rahmenmotiv des Essens in Grass‘ „Die Blechtrommel“. In: Germanica Vratislaviensica 1990
224. Wolf, К., Günter Grass. Stuttgart. 1989
225. Zima, P. V., Moderne – Postmoderne, A. Francke Verlag Еübingen und Basel. 2001
226. Zimmermann, H. D., Günter Grass: Die Blechtrommel (1959) In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Deutsche Кomane des 20. Jahrhunderts, neue Interpretationen. Königstein/Еs. 1983
227. Zimmermann, H., Günter Grass unter den Deutschen, Сhronik eines Verhältnisses, Steidl Verlag, , Gättingen. 2006
228. Zimmermann, H. D., Spielzeughändler Markus, Lehrer Zweifel und die Vogelscheuchen: die Verfolgung der Juden im Werk von Günter Grass. In: Herbert A. Strauß/ Сhristian Hoffmann (Hg.): Оuden und Оudentum in der Literatur, München. 1985
229. Zimmermann, H., Paradoxien über den deutschen Kleinbürger. Zur Rezeption der „Blechtrommel“ von Günter Grass. In: Flandziu. Halbjahresblätter für Literatur der Moderne 2/2012
230. Interview mit Günter Grass, Frankfurter neue Presse am 14. Nov. 1959