

ნინო ბოკუჩავა
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საქართველო
nino_bokuchava@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/28-84

**საბჭოთა კინოფილმიდან პოსტსაბჭოთა რომანამდე:
ზაირა არსენიშვილის „ვა, სოფელო: კახური ქრონიკები“ როგორც
იდეოლოგიური ემანსიპაციის შემთხვევა***

საკვანძო სიტყვები: ინტერვიუ ტრანსფორმაცია, რომანიზაცია,
ადაპტაცია, საბჭოთა კინემატოგრაფი, პოსტსაბჭოთა ქართული
ლიტერატურა

კინოფილმიდან რომანამდე

ქართველი კინორეჟისორის, ლანა ლოლობერიძის, და ქართველი
მწერლის, კინოდრამატურგისა და მუსიკოსის, ზაირა არსენიშვილის,
თანამშრომლობა არა ერთ მხატვრულ ფილმს მოიცავს: 1972¹ წლიდან
ზაირა არსენიშვილის გარდაცვალებამდე, 2015 წლამდე, ღოღობერი-
ძის თითოეული ფილმის სცენარის თანავტორი ზაირა არსენიშვილია.
მათი საერთო ნამუშევრის, 1983 წლის კინოსურათის – „დღეს ღამეს
უთენებია“ – მიხედვით ზაირა არსენიშვილის მიერ შექმნილი რომანი
„ვა, სოფელო: კახური ქრონიკები“² განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსა-
ხურებს, რაკი ეს უკანასკნელი რევერსული ადაპტაციის შემთხვევას
წარმოადგენს. მასში თავს იჩენს „რომანიზაცია“ (ინგლ. novelization),
რაც განსაკუთრებული შემთხვევაა ქართული სახელოვნებო სივ-
რცისთვის. ადაპტაციის კლასიკური სქემისაგან განსხვავებით – რო-
დესაც ხდება რომანის კინოფილმად ადაპტაცია (Constantinescu 2015,
172; Corrigan 2017, 28), რომანიზაციის შემთხვევაში, კინოფილმზე

* კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული ფონდის მხა-
რდაჭერით: FR-22-793.

1 მათი პირველი ერთობლივი ნამუშევარია 1972 წლის ფილმი „როცა აყვავდა ნუში“.

2 შემდეგში გამოყენებული იქნება რომანის შემოკლებული სათაური „ვა, სოფელო“.

დაყრდნობით იქმნება მხატვრული ტექსტი, ე.ი. რეციპიენტის წინაშეა ფილმის „გარომანებული“ ვერსია (Van Parys 2011). ლანა ლოლობერიძის რეჟისორობით შექმნილი ფილმის პრემიერა ჯერ კიდევ საბჭოთა კავშირში შედგა, ზაირა არსენიშვილის რომანი კი სრული სახით პირველად 2002 წელს, დამოუკიდებელ საქართველოში გამოიცა.³ წინამდებარე სტატია ამ შემთხვევის ინტერმედიურობის თეორიის გამოყენებით შესწავლის ცდა⁴, სახელდობრ, ნაშრომში წარმოჩნდება, იდეოლოგიური წერის არსებობისა და არარსებობის პირობებში როგორი ტრანსფორმაცია განიცადა საბჭოთა სოციალურ-პოლიტიკური თემატიკის რეპრეზენტაციამ კინოფილმიდან რომანამდე.

ინტერმედიურობის თეორიის როგორც ინტერდისციპლინური დარგის (Petho 2010, 40) განსაკუთრებული თავისებურება ისაა, რომ იგი საშუალებას იძლევა, დადგინდეს ამოსავალი მედიის „რომელი შინაარსები იქნა შერჩეული, გამოტოვებული ან დამატებული“ (ცაგარელი 2017, 121) ან შეცვლილი და განვითარებული (Bruhn and Schirrmacher 2022, 141-142) **სამიზნე მედიაში**. ირინა რაიევსკი (Irina Rajewsky) ვერნერ ვოლფთან (Werner Wolf) ერთად ინტერმედიურობის თეორიის ფუძემდებლად მიიჩნევა. იგი ავტორია ინტერმედიურობის სამწევრა ტიპოლოგიისა, რომელშიც თითოეული კატეგორია ინტერმედიურობის სპეციფიკურ მახასიათებელთანაა დაკავშირებული, ესენია: მედიათა ტრანსპოზიცია, მედიათა კომბინაცია და ინტერმედიური რეფერენსი. ამათგან წინამდებარე კვლევისთვის გამოსაღევია **მედიათა ტრანსპოზიციის** (ინგლ. medial transposition) კატეგორია, რომლის მაგალითებად სახელდება მხატვრული ტექსტების კინოფილმებად ადაპტაცია, კინოფილმების გარომანებული ვერსიები. ამ შემთხვევაში ინტერმედიურობის მახასიათებელი აშკარავდება ახალი მედია პროდუქტის წარმოქმნის პროცესში, სახელდობრ, ამოსავალი მედიაპროდუქტი სამიზნე მედიაპროდუქტად გარდაიქმნება. ეს ქვეკატეგორია წარმოებაზე ორიენტირებული, ინტერმედიურობის „გენეტიკური“ კონცეფციაა – თავდაპირველი ტექსტი (დედანი), ფილმი და ა.შ. არის ახლად შექმნილი მედიაპროდუქტის წყარო, რომლის ფორმირება წარიმართება სამიზნე მედიუმის სპეციფიკური მახასიათებლების, ე.ი. ინტერმედიური ტრანსფორმაციის შესაბამისად (Rajewsky 2005, 51).

ვერნერ ვოლფი თავის ტიპოლოგიაში უწინარესად ინტერმედიურობის ორ ძირითად ფორმას გამოყოფს: შიგა ინტერმედიურობა, რომელიც ერთი მედიაპროდუქტის ფარგლებში ხორციელდება (ინგლ. intracompositional intermediality) და გარე ინტერმედიურობა (ინგლ.

3 რომანის ამ გამოცემის რედაქტორი და გამომცემელი გივი კიკალიშვილია.

4 სტატია ეყრდნობა ფილმის 104-წუთიან მონტაჟს.

extracompositional intermediality), რომელიც სცდება ერთი მედიაპროდუქტის ფარგლებს. ამ შემთხვევაში კვლევისთვის რელევანტური კატეგორია – **ინტერმედიური ტრანსპოზიცია** (ინგლ. *intermedial transposition*) – სწორედ გარე ინტერმედიურობის კონფიგურაციას განეკუთვნება. ეს უკანასკნელი აღნიშნავს შინაარსის გადაცემას (ერთგვარ ტრანსფერს) ერთი მედიიდან (ამოსავალი) მეორეში (სამიზნე). ამ პროცესში მედიებს შორის გენეტიკური ურთიერთკავშირი მყარდება, თუმცა საბოლოო მედიაპროდუქტი დამოუკიდებელ მხატვრულ ნამუშევარს წარმოადგენს, ე.ი. შეუძლებელია მასში ჩართულ მედიათა დამოწმება ერთმანეთისგან განცალკევებით, რაკი მათი კომბინაციის შედეგად წარმოიქმნება ჰომოგენური სემიოტიკური სისტემა. ამ შემთხვევის ფართოდ გავრცელებული მაგალითია მხატვრული ნაწარმოებების კინოადაპტაციები და პირიქით, კინოფილმების გარომანებული ვერსიები (Wolf 2002, 19-20; Wolf 2018, 244).

საკუთრივ ფილმების რომანებად ადაპტაციის შესახებ უნდა ითქვას, რომ ფილმების გარომანებული ვერსიები თითქმის იმდენივე ხანს ითვლის, რამდენსაც თავად კინო: ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-30 წლებში გამოიცემოდა ამერიკული მუნჯი კინოს გარომანებული მასალა ფოტოსურათებით ე.წ. *Photoplay Editions*, 1960-იანი წლებიდან კი ჰოლივუდში თხელყდიან რომანიზაციებზე მოთხოვნა გაიზარდა და მათი განსაკუთრებული კომერციული წარმატებაც სწორედ ამ დროიდან აითვლება (Larson 1995, 3-4). რომანიზაციის მთავარი თავისებურება ის არის, რომ იგი – რაკი ნარატივს ემყარება – რეციპიენტს აძლევს შესაძლებლობას, კონკრეტული ეპიზოდის გაცნობიერებისას მხოლოდ მსახიობის გამომეტყველებას ან მის ოსტატობას აღარ დაეყრდნოს, ე.ი. რომანიზაცია ავტორისათვის ერთგვარი ინსტრუმენტია, გაამჟღავნოს ის, რის საშუალებასაც კინოკამერა არ იძლევა – გმირის მოტივაციის ნარატიული დასაბუთება ან მისი ფიქრები დიალოგის წარმართვისას (Larson 1995, 15; Hutcheon and O'Flynn 2013, 118). თანამედროვე კინოინდუსტრიაში მიიჩნევა, რომ კინოფილმების რომანიზაციები მარკეტინგული სტრატეგიის ნაწილია, რომელთა მიზანი ყურადღების მიქეცევა და შემოსავლის გაზრდაა. ამრიგად, რომანიზაციები კინოფილმის ისეთივე თანმდევ სარეალიზაციო პროდუქციად განიხილება. როგორიცაა სათამაშო, კომიქსი, ელ. მატარებელზე ჩაწერილი ფილმი ან მისი მუსიკალური ნაწილი და სხვ. (Larson 1995, 12; Van Parys 2011).

როგორც უკვე აღინიშნა, რომანიზაციას, როგორც ნარატიული თხრობის ერთ-ერთ ფორმას, გლობალურ კონტექსტში ფინანსური მოგების მიღების მიზნით მიმართავენ, ქართულ რეალობაში კი წი-

ნამდებარე შემთხვევის გაანალიზებას – როგორც ფილმის წარმოების, ასევე რომანის გამოცემის შემთხვევაში – საბჭოთა ცენზურის მძიმე ზემოქმედებამდე მიყვავართ, ცენზურისა, რომელიც „ცნობიერების მართვის ისტორიაა“ (გვახარია 2021, 274). ამ ორივე ხელოვანის შემოქმედების გააზრება წარმოუდგენელია მათი ბიოგრაფიებისგან დამოუკიდებლად. 1937 წლის საბჭოთა რეპრესიებმა მძიმე კვალი დაამწინია მომავალი რეჟისორისა და მწერლის ცხოვრებას, საბჭოთა ცენზურა კი სწორედ მათი ამ ტრავმული გამოცდილების ასახვას ეწინააღმდეგებოდა კინემატოგრაფისა და ლიტერატურაში.

ლანა ლოლობერიძის მამა – ლევან ლოლობერიძე, ბოლშევიკი, პირველი თაობის რევოლუციონერი, რომელიც სხვადასხვა წელს მაღალ პარტიულ თანამდებობებს იკავებდა, 1937 წელს დახვრიტეს, მისი მეუღლე, პირველი ქართველი ქალი კინორეჟისორი – ნუცა ხუციშვილი-ლოლობერიძე⁵ კი დააპატიმრეს, როგორც „ხალხის მტრის ოჯახის წევრი“ (ლოლობერიძე 2023, 15), და ათი წლით ქალთა საკონცენტრაციო ბანაკ „პოტმაში“, ხოლო მოგვიანებით ვორკუტის ქალთა საკონცენტრაციო ბანაკ „ჩესეირიში“ (რუს. „плен семи изменника родины“) გადაასახლეს (კონტრიძე 2022, 146). 2020 წლის ინტერვიუში ლოლობერიძე ამგვარად აჯამებს თავის შემოქმედებას:

არის ასეთი მოსაზრება, რომ ყველა ხელოვანი იბადება იმ ტრავ-მიდან, რომელიც ბავშვობაში გადაიტანა. მე შემიძლია გითხრათ, რომ ეს სიმართლეა, ჩემი მაგალითი ამას ადასტურებს. ამას ეხლა ვხდები, მაშინ როცა ფილმებს ვაკეთებდი, რა თქმა უნდა, ამაზე არ ვიქერობდი... რომ ეს იმდენად ძლიერი ტრავმა იყო ჩემს ცხოვრებაში... აი, შვიდი წლის ასაკში დედა დავვარგე ათი წლით და მერე როცა შევხვდი, შევხვდი უცხო ადამიანს (....) ეს ძალიან მძიმე პროცესი იყო. (ლოლობერიძე 2020)

მისი ამ პირადი ტრავმის – გადასახლებიდან დაბრუნებული დედის როგორც უცხოს კინემატოგრაფიულ დამუშავებას ვხდებით 1978 წლის ფილმში „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“⁶ საბჭოთა ცენზურის მთავარი ორგანო, „სახკინო“; რომელიც იმპერიის დედაქალაქში, მოსკოვში ფუნქციონირებდა, რეჟისორისგან სწორედ ამ სცე-

5 მან გადასახლებამდე სამი კინოფილმის გადაღება მოასწრო.

6 საცნაურია, რომ ფილმში გადასახლებიდან დაბრუნებული დედის როლს 1937 წელს რეპრესირებული ქართველი დირიჟორის, ევგენი მიქელაძის ქვრივი, ქეთევან ორახელაშვილი ასრულებს. ისავე წელს დახვრიტეს ორბელაშვილის მმობლებიც, საბჭოთა პარტიული თანამდებობის პირები – მამია და მარიამ ორახელაშვილები – მას კი, როგორც ხალხის მტრის ოჯახის წევრს, გადასახლება მიესავა. გარკვეულ ხანს ლოლობერიძის დედა და ქეთევან ორახელაშვილი ერთსა და იმავე ბანაკში იმყოფებოდნენ – სწორედ ამ მმზით სთხოვა რეჟისორმა ორახელაშვილს, გახსახიერებინა დედის პერსონაჟი, მიუხედავად იმისა, რომ შას მანამდე არასოდეს ეთამაშა კინოში და არც სპეციალური განათლება ჰქონდა (ლოლობერიძე 2019, 345).

ნის ამოღებას მოითხოვდა,⁷ რადგან სისტემისთვის დაუშვებელი იყო საბჭოთა რეპრესიების, ამ შემთხვევაში, გადასახლების საეკრანო მოტივად ქცევა (ლოლობერიძე 2019, 350-351). მოგვიანებით, დამოუკიდებელ საქართველოში, 1992 წლის ფილმში – „ვალსი პეჩორაზე“ რეჟისორი კვლავ დაუბრუნდება დედის გადასახლების ამბავს, მასში ლოლობერიძე დაეყრდნობა იმ მოთხოვნებს, რომლებიც რეჟისორის დედამ გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ დაწერა. მათ ნუცა ლოლობერიძე-უციშვილი „დოკუმენტურ-მხატვრულ“ მოთხოვნებს უწოდებდა.

მსგავსად ლოლობერიძის⁸ შემოქმედებისა, რომელშიც რეჟისორი რეპრესიებული დედის ხატს ამკვიდრებს, ზაირა არსენიშვილმა 1937 წელს რეპრესიებული მამა – ივანე (ვანო) არსენიშვილი, „ვა, სოფელოს“ ასევე ტრაგიკულ პერსონაჟად აქცია. ვანო არსენიშვილი, თელავის აღმასკომის მგეგმავ-ეკონომისტი (იგი არასოდეს იკავებდა რაიმე მაღალ პარტიულ თანამდებობას) 1937 წლის დეკემბერში აბ-სურდული მიზეზით, დასმენის ნიადაგზე დააპატიმრეს და ორ თვეში დახვრიტეს, თუმცა ამის შესახებ ოჯახმა მოგვიანებით, მისი რეაბილიტაციის შემდეგ შეიტყო (რატიანი 2010, 229; არსენიშვილი 2011; არსენიშვილი 2014). მწერალი ამ დროისათვის ექვსი წლის იყო, თუმცა ტრავმული მეხსიერება მთელი ცხოვრების განმავლობაში გაპყვა: „მამის გამო ადრეულ ბავშვობაში მიღებული განცდა დღემდე არ მტოვებს“ (არსენიშვილი 2000, 8).

ფართო საზოგადოება ზაირა არსენიშვილს სიცოცხლეში იცნობდა როგორც სცენარისტსა და მუსიკოსს, ნაკლებად – როგორც მწერალს. მიუხედავად იმისა, რომ სისტემის მამხილებელ რომანებზე – „ვა, სოფელო“, „რეკვიემი ბანის, სოპრანოსა და შვიდი ინსტრუმენტისთვის, ანუ ახალგაზრდა მთხველის პორტრეტი⁹“ – მუშაობა მან ჯერ კიდევ XX საუკუნის 60-იან წლებში დაიწყო,¹⁰ არსენიშვი-

7 საბოლოოდ ფილმის ბედი ედუარდ შევარდნაძის უშუალო ჩარევამ გადაწყვიტა, მასსა და სახეინოს თავმჯდომარეს, ფილმის ერმაშევს შორის სატელეფონო კომუნიკაცია შედგა, რის შემდეგაც, როგორც ლოლობერიძე თავის მემუარებზე – „რაც მაგონდება და როგორც მაგონდება“ – იხსენებს, ფილმი კუპიურების გარეშე დაამტკიცეს. აღსანიშნავია, რომ ეს არ არის ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ედუარდ შევარდნაძემ კინოფილმის პროდუქციასთან დაკავშირებით რეჟისორს დახმარება გაუწია.

8 რეჟისორის უკანასკნელი, 2023 წლის დოკუმენტური ფილმი „დედა-შვილი ან ღამე არ არის ბილომდე ბინელი“, ასევე დედას და მის დედასთან ურთიერთობას ეძღვნება.

9 შემდეგში გამოყენებული იქნება რომანის შემოკლებული სათაური – „რეკვიემი“.

10 2011 წელს ჰაინრიხ ბიოლის ფონდში გამართულ დისკუსიათა სერიაზე „საბჭოთა კავშირის გააზრება“, მომხსენებლის სიტყვებს – „პერესტროიკის პერიოდში, როცა რუსული პრესა მაჰქონდა ე.წ. „არალეგალურ“ ლიტერატურას, ქართველებმა თითქმის ვერაფერი ვერ აღმოვაჩინეთ. (...) 30-იან წლებიდან მწერალთა კავშირის გარეთ საქართველოში ხარისხიანი ლიტერატურა არ იქნებოდა. შოთა ჩანტლაე და ნიკო სამადაშვილი გამონაკლიისა“ (ბექიშვილი და კეკელიძე 2012, 16) – ზაირა არსენიშვილის პროტესტი მოჰყვა: „(...) უნდა შემოგედაოთ: მაშინ, როცა არაფერს

ლის შემოქმედების აქტიური რეცეფცია ფაქტობრივად 21-ე საუკუნეში შედგა. შესაძლებელია, ითქვას, რომ იგი „უჯრისთვის“ ქმნიდა „ალტერნატიულ ლიტერატურას“ იმ იმედით, რომ ოდესმე მათ გამოქვეყნებას შეძლებდა. მწერალი 1960-იან¹¹ წლებში, ასევე 1980-იანი წლების ბოლოს, „პერესტროიკის“ პერიოდში ეცადა, თავისი ანტისაბჭოთა შეტყობინებები მიეტანა მკითხველამდე, მაგრამ ადგილობრივმა პერიოდიკამ არსენიშვილის ტექსტების გამოქვეყნებაზე „გლასნოსტის“ დროებაშიც კი უარი თქვა, მისი სიტყვებით – „მე ხელი მქონდა ჩაქნეული, ვიცოდი, რომ არ ბეჭდავდნენ“ (ინტერვიუ 2011).

როგორც დასაწყისში აღინიშნა, რომანი „ვა, სოფელო“ სრული სახით პირველად, 2002 წელს,¹² ფილმის გამოსვლიდან 19 წლის შემდეგ გამოიცა,¹³ მეორედ კი, კვლავ მცირე ტირაჟით, 2011 წელს – არც ერთ ამ გამოცემას რაიმე მნიშვნელოვანი გამოხმაურება არ მოჰყოლია.

ფართოდ გავრცელებული მოსაზრებაა, რომ წარსულის გასააზრებლად გარკვეული დროითი დისტანციის არსებობა აუცილებელი წინაპირობაა (Ottomeyer 2004, 5-6). სავარაუდოა, რომ ზაირა არსენიშვილის შემთხვევაც ამ პოზიციას ამყარებს: მწერლის შემოქმედების თავიდან აღმოჩენა, ფაქტობრივად, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობას“ უკავშირდება, რომელმაც რომანი „ვა, სოფელო“ 2019

მბეჭდავდნენ, დავწერე ორი რომნი და მოთხრობები ამ სისტემის წინააღმდეგ. (...) იქ („ვა, სოფელო“ – ნ.ბ.) არის 24 წელი, კოლექტივიზაცია, 37 წელიც (ბეჭიშვილი და აკავლიძე 2012, 23).

11 1960-იან წლებში არსენიშვილმა შეძლო ლიტერატურულ პერიოდიკაში გამოექვენებინა მონაკვეთი „ვა, სოფელოდან“, რომელშიც ევა პატარა რუსიკოს ტყეში სოკოს საკრეფად წაიყვანს. რედაქტორის შესთავაზა, წინადადებიდან – „ჩვენ, დარბეულები ბებია ევამ შეგვიფარა“, ამოელოთ ფორმულირება „დარბეულები“, რაზეც ავტორმა კატეგორიული უარი განაცხადა, ამრიგად ეს მონაკვეთი ცენზურას არ დაექვემდებარა. მოგვიანებით, იგივე რედაქტორა არსენიშვილის რომანიდან 1905 წლის რევოლუციის ეპიზოდის დაბეჭდებას არც კი განიხილავს. საგულისხმოა, რომ თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ, 1988 წელს, მწერალი კვლავ ეცადა ამჯერად, „რეაციებიდან“, „სოდანულში მემორიალის გახსნის ეპიზოდის დაბეჭდვას, რომელზეც ასევე უარი ეთქვა (ინტერვიუ 2011).

12 მომდევნო წელს „ვა, სოფელო“ ახლად დაარსებული ლიტერატურული პრემია „საბას“ (2003) საუკეთესო რომანის კატეგორიაში წარადგინეს, თუმცა პირველობა აკა მორჩილაძის წიგნს „შენი თავგადასავალი“ ერგო. უიურის ამგვარი გადაწყვეტილება ალძრავს შთაბეჭდლებას, რომ ქართული საზოგადოება საბჭოთა წარსულზე ლიტერატურული რეფლექსისისთვის მხოლოდ მსუბუქ, გასართობ მოდუში იყო მზად. ალსანიშნავია, რომ უფრო ადრე, ვერც არსენიშვილის პირველი რომანისათვის, „რეკვიემისთვის“, 1998 წელს მინიჭებულმა სახელმწიფო პრემიამ (შოთა რუსთაველის სახელობის პრემია) ვერ შეძლო ხალხის ყურადღების მიყრობა.

13 იორნიულია, რომ 19-წლიან მონაკვეთში, როგორც ფილმის გამოსვლისას (1983 წელი), ისე რომანის პირველად გამოცემისას (2002 წელი), საქართველოში ქვეყნის პირველი პირის თანამდებობას ედუარდ შევარდნიშვილი იკავებს. საბჭოთა კავშირის პერიოდში იგი საქართველოს სსრ კომპარტიის ცენტ პირველი მდივანია, ხოლო დამოუკიდებელ საქართველოში – ქვეყნის პრეზიდენტი.

წელს გამოსცა. მცირე ხანში რომანი ბესტსელერთა სიის სათავეში მოექცა – ერთი მხრივ, ცხადია, წარმატება რომანის მაღალმხატვრულ დირექტორებას უკავშირდება, თუმცა მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს გამომცემლობის მიერ წარმართული სწორი მარკეტინგული სტრატეგია. გამომცემლობამ შეძლო, საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცია ზაირა არსენიშვილი და მისი დიდტანიანი რომანი. მწერლის ამ რომანის გამოცემა რედაქციისთვის წარმატებული აღმოჩნდა, რაკი მომდევნო წლებში მათ არსენიშვილის შემოქმედება სრულად გამოსცეს. მკითხველთა დაინტერესება იმ მწერლის რომანებითა და მოთხოვბებით, რომლის შემოქმედების მთავარი კონცეპტუალური ჩარჩო საბჭოთა წარსულზე განსჯაა, მიანიშნებს იმაზე, რომ ქართულ საზოგადოებას XXI საუკუნის 20-იან წლებში აღმოაჩნდა მზაობა მტკიცნეულ წარსულზე დასაფიქრებლად.

საცნაურია ფილმის პროდუქციისა და ცენზურასთან შემოქმედებითი ჯგუფის ურთიერთობის ისტორია, რადგან ამშემთხვევით ეპოქის რეალური სახე წარმოჩნდება. ფილმზე მუშაობა 1980 წელს მოსკოვის „სახკინოს“ მიერ სცენარის მიღების პროცესით უნდა დაწყებულიყო. ამ დროს ღოლობერიდეს მთავარმა ცენზორებმა განუცხადეს: „თქვენი სცენარის მიხედვით გამოდის, რომ ყველაფერი, რაც იყო, ფუჭია – რევოლუციაც, კოლექტივიზაციაც და, საერთოდ, მთელი ბრძოლა უკეთესი ცხოვრებისთვის. შედეგი მიტოვებული სოფელი და ადამიანის მუდმივი მარტოობა“ (ღოლობერიდე 2019, 366). ამ გარემოებათა გათვალისწინებით კი რეჟისორს არა თუ სარედაქციო შესწორებებს სთხოვდნენ, არამედ ერთმნიშვნელოვნად უარს ეუბნებოდნენ ფილმის დაფინანსებაზე. სავარაუდოდ, ყველაფერი სცენარის ეტაპზევე შეჩერდებოდა, რომ არა ედუარდ შევარდნაძის კეთილი ნება, ¹⁴ რომელიც ამ დროისათვის, გარდა იმისა, რომ საქართველოს სსრ კომპარტიის ცკ-ს პირველი მდივნის თანამდებობას იკავებდა, პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატიც იყო, რაც სახკინოს წინაშე მეტ ძალაუფლებას სძენდა. შევარდნაძემ წაიკითხა სცენარი და ღოლობერიდეს მცირედი ცვლილების შეტანა ურჩია, რათა ცენზორები დარწმუნებულიყვნენ,

14 რადგან წინამდებარე კვლევაში ღოლობერიდეს ცენზურის წინააღმდეგ ბრძოლისას შევარდნაძის ფიგურა დადებითად წარმოჩნდება, მცდარი ინტერპრეტაციის გან თავის ასარიდებლად აუცილებელია აღინიშნოს შემდეგი: გავრცელებული მოსაზრება, თითქოს 1970-იან წლებში ედუარდ შევარდნაძის დამსახურებით ქართული კინო ადგილობრივ ღონიშე ცენზურისგან გათავისუფლდა, სიმართლეს არ შეესაბამება. ეროვნული ცენზურა ამოქმედდებოდა მყისიერად, როგორც კი შევარდნაძის პირად კარიერას საფრთხე შეექმნებოდა: შესაძლებელია, სულ მცირე, ორი კინოფილმის დასახელება – გელა კანდელაკის 1979 წლის ფილმი „უბედურება“ და მერაბ კოკოჩაშვილის იმავე წელს დასრულებული ფილმი „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, რომელთა ცენზურაში შევარდნაძე უშუალოდ ჩაერია (გვახარია და კოკოჩაშვილი 2011, 34-35; გვახარია 2021, 240-246).

რომ გადამდები გუნდი კომპრომისებზე თანახმა იყო (ლოლობერიძე 2019, 367). დათმობის შედეგად, ფილმის პროტაგონისტი ევა, სცენა-რის ვერსიისგან¹⁵ განსხვავებით, ფინალში მარტოობაში აღარ კვდება, ეს ეპიზოდი ერთგვარად გათამაშებული აღმოჩნდება – მას ქალაქი-დან მობრუნებული შვილიშვილის ხმა გამოაფხიზლებს. ეს იყო ხარკი, რომლის გადებაც რეჟისორს მოუწია, რათა ფილმს პესიმისტური და-სასრული არ ჰქონოდა. წლების შემდეგ რეჟისორი ინტერვიუში გა-ნაცხადებს: „მე ეხლაც არ ვიცი რა სჯობდა, მომკვდარიყო თუ არა“ (ლოლობერიძე 2020). საბოლოოდ, დასაწყისში დაწუნებული ფილმი სისტემამ „საექსპორტო ფილმად“ გამოიყენა: „დღეს ღამე უთენებია“ 1984 წლის კანის კინოფესტივალის მთავარ საკონკურსო პროგრამაში იყო ჩართული. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი არც ერთ კატეგორი-აში არ აღუნიშნავთ, ადგილობრივი პრესა თავად ამ ფაქტსა და სურა-თის ქართულ ეკრანებზე გამოსვლას მხოლოდ დადებითად გამოეხმა-ურა: „პოეტური ფილმი“ (კომუნისტი, 1984 წლის 20 მაისი), „ადამიანი გაიმარჯვებს კიდეც“ (ლოლობერიძე 1984), „კანის ფესტივალის ექი“ (ლიტერატურული საქართველო, 1984 წლის 17 აგვისტო), „ეკრანზეა ახალი მხატვრული ფილმი“ (თბილისი, 1984 წლის 31 დეკემბერი).

ტრანსმედიური ნარატოლოგია როგორც რომანიზაციის კვლევის ინსტრუმენტი

ამერიკელი კინომკვლევარი რენდელ ლარსონი (Randall D. Larson) რომანიზაციის სამ ფორმას გამოყოფს: ა) თუ კინოფილმი რომანის ეკრანიზაციაა, გამოიცემა რომანის რეპრინტი, რომლის გარეკანიც ფილმიდან აღებული კადრით ფორმდება, ხოლო თუ სურათი ეკრა-ნებზე შეცვლილი სათაურით გამოვიდა – კინოფილმის შესაბამისად იცვლება ახალი გამოცემის დასათაურებაც; ბ) სცენარისთვის რომანის ფორმის მიცემა (შინაარსის უცვლელად) და მისი გამოცემა; გ) თვისებ-რივად ახალი რომანის შექმნა, რომელიც ფილმის პერსონაჟებს, თემა-ტიკასა და გარემოს (ინგლ. setting) ეფუძნება (Larson 1995, 3). ადაპტა-ციის კვლევებში შემუშავებული მიდგომის ფარგლებში კი გამოიყოფა ადაპტაციის სამი ტიპი: ა) ე.წ. „ერთგული“ ადაპტაცია (ინგლ. close), ბ) თავისუფალი ადაპტაცია (ინგლ. Loose) და გ) შუალედური (ინგლ. intermediate) ადაპტაცია (Desmond and Hawkes 2006, 3). წინამდებარე თეორიული წანამძღვრების გათვალისწინებით, ზაირა არსენიშვილის

15 სიუჟეტის ეს ხაზი შენარჩუნებულია რომანში: მაკა, კინოფილმის ევას ერთ-ერთი „ჰიპოსტრასი“ სწორედ ფილმში ნაჩვენები სიკვდილის სცენით ესალმება სიცოცხლეს – იგი საგანგებოდ მოირთვება ქართული ეროვნული სამოსით, რომელსაც ამ დღისთვის წლების მანძილზე სკივრში ინახავდა.

რომანი „ვა, სოფელი“ შესაძლებელია განვიხილოთ რომანიზაციად, რომელშიც იგულისხმება ფილმზე დაფუძნებული თვითმყოფადი (ინგლ. *original*) მხატვრული ტექსტის შექმნა. ამასთან, რაკი ზარია არ-სენიშვილის იგივე რომანი, თავის მხრივ, ადაპტაციას წარმოადგენს, ეს უკანასკნელი უნდა განვსაზღვროთ შუალედურ ადაპტაციად.

ამოსავალსა („დღეს დამე უთენებია“) და სამიზნე („ვა, სოფელი“) მედიებს შორის კონტრასტულ და ეკვივალენტურ მიმართებათა გამოსავლენად სტატიაში გამოყენებულია ვერნერ ვოლფის მიერ შემუშავებული „ტრანსმედიური ნარატოლოგის“ თეორია. ტერმინი „ტრანსმედიური“ აღნიშნავს ფენომენებს, რომლებიც განსხვავებულ მედიებში იჩენს თავს, ე.ი. მათი წარმოშობა არც ერთ კონკრეტულ მედიას არ უკავშირდება (Wolf 2004, 82). ამგვარი დაშვება საშუალებას იძლევა, სხვადასხვა მედიუმში წარმოდგენილი ნარატივი ერთი და იმავე მიღებით იყოს გაანალიზებული. მედიის განურჩევლად ნებისმიერი ფიციური ნარატივი მოიცავს „ნარატემების“ სიმრავლეს – ნარატემები „ინტრაკომპოზიციური ელემენტებია, რომლებიც გადმოსცემენ ტექსტებისა და არტეფაქტების ნარატივებს და განსაზღვრავენ მათ ნარატიულ თავისებურებებს“¹⁶ (Wolf 2004, 87). თეორეტიკოსი გამოყოფს ნარატემების სამ ჯგუფს, სახელდობრ: ა) **ზოგად, თვისებრივ ნარატემებს** (ინგლ. *general, qualitative narratemes*), რომლებიც აღნიშნავენ: დროს (რომელიც მოთხოვნილი ამბების შედეგად აშკარავდება), მოთხოვნილ სამყაროებსა და რეციპიენტის გამოცდილებას (ემოციურად და წარმოსახვითად იყოს მონათხოვნის მიჯაჭვული); ბ) **შინაარსობრივ ნარატემებს**¹⁷ (ინგლ. *content narratemes*), რომლებიც მოიცავენ: მოქმედების შუაგულში მოქცეულ ანთროპომორფულ პერსონაჟებს, დროსა და სივრცეში განფენილ ხდომილებებს (კონფლიქტს), ცალკეულ აგენტებს, რომლებიც მხატვრულ ტექსტში მათი ჩართვის მიუხედავად ამოიცნობა როგორც ფაქტობრივი; გ) **სინტაქსურ ნარატემებს** (ინგლ. *syntactic narratemes*), რომლებშიც თავს იჩენს დისკურსი შინაარსობრივი ნარატემების სელექციის, კომბინაციისა და რეპრეზენტაციის შედეგად. დისკურსის წარმოებით (შინაარსობრივი ნარატემების დამუშავებით) სინტაქსური ნარატემები უკავშირდება ზოგად ნარატემებს, ამრიგად, იქმნება არისტოტელესეული ერთიანობა დასაწყისის, შუაგულისა და დასასრულისა, წარმოიქმნება თემატური მთლიანობა. სინტაქსურ ნარატემებთანაა დაკავშირებული ასევე ქრონოლოგია და ტელეოლოგია – ეს უკანასკნელი მოიცავს მოქმედი პირის გეგმებსა და მიზნებს, წინააღმდეგობებსა

16 (..) the intracompositional factors that render texts and artefact narratives and determine their degree of narrativity (..).

17 ვოლფი მათ ტექსტის მთავარ „სამშენებლო მასალას“ უწოდებს (Wolf 2004, 88).

და სირთულებს, რომლებიც მას გადახდება. ამასთან, სინტაქსური ნარატემების შემადგენელი ნაწილია იმგვარი სტრუქტურული ელემენტები, როგორიცაა ტექსტში არსებული თავდაპირველი ჰარმონიის, სამართლიანობის აღდგენა, რაც დიდწილად განსაზღვრავს კიდეც სიუჟეტის განვითარებას (Wolf 2004, 87-88).

ზოგადი ნარატემები ფილმსა და რომანში

კინოსურათისა და რომანის შედარების საფუძველზე ტრანსმედიური ნარატემების განხილვამდე, საჭიროა გამოიყოს ძირეული სიუჟეტური განსხვავებები, რომლებიც საკვლევ ობიექტებში იჩენს თავს: ტექსტი მრავალპერსონაჟიანია – მოქმედ პირთა სიმრავლე ავტორის ხელში ერთგვარი ხელსაწყოა სხვადასხვა საკითხის წამოსაჭრელად. რომანის მთხრობელი ავტორთან, ზაირა არსენიშვილთან იგივდება, რაც ავტობიოგრაფიული ელემენტების ჩართვით აშკარავდება. ამასთან, მხატვრულ ტექსტში ასახულია ისტორიული რეალობა: 1924 წლის „სისხლიანი ქორწილის“ ეპიზოდი, საბჭოთა ოკუპაციის წინააღმდეგ მებრძოლი ქაქუცა ჩილოყაშვილის კრიტიკა, თავად-აზნაურობის „პოგრომი“ კახეთში, 1937 წლის რეპრესიები, გაცილებით ღრმად და მტკიცნეულად წარმოჩნდება „ნეპ“-ისა და კოლექტივიზაციის თემატიკა, მეტად განვითარებულია საბჭოთა ხელისუფლების მიერ რელიგიასთან ბრძოლის ხაზი, ვეზდებით ბელადთან, სტალინთან, დაკავშირებულ წინააღმდეგობრივ ნარატივებს (ფილმში სტალინის სახელი მხოლოდ ერთხელ, მოხეტიალე მსახიობების სიმღერაში გაიუღერებს); ცენზურისგან გათავისუფლება ავტორს ასევე აძლევს შესაძლებლობას, ფილმის მოქმედ პირთა ბედი რომანში სრულად, მისეული ვერსიით გვიჩვენოს, მაგალითად: ფილმში დადგებითად წარმოდგენილი, მარქსისტული იდეებით გამსჭვალული, ახალგაზრდა რევოლუციონერი არჩილ აბელიშვილი რომანში სისტემამ ჯერ „სამეულის“ წევრად, ჯალათად აქცია, საბოლოოდ კი არც დაინდო იგი და დიდი წმენდისას დახვრიტა. ფილმში პრობლემურ საკითხად დასმული მაღალმთიანი სოფლის დაცლის თემატიკა სრულად უგულებელყოფილია რომანში.

საწყისი და სამიზნე მედიაპროდუქტების დიეგეზისში რეტროსპექტიულად გადმოიცემა ამბები, რომლებიც მოხდა საქართველოს გასაბჭოებამდე და მის შემდეგ. მხატვრული დროის, როგორც ზოგადი ნარატემის გაანალიზებისას, ორივე მედიაში აშკარავდება მინიშნება რეციპიენტთა თანამედროვეობის, მათი აწმყო დროის შესახებ. ფილმში მოვლენათა განვითარება, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, 1980-იან წლებამდე აღწევს, რომანში კი წყვეტილი თხრობა 2000-იანი წლების დასაწყისამდეა განვრცობილი. ჯერ კიდევ რუსი საბჭოთა კი-

ნომცოდნე, ანრი ვართანოვი 1985 წლის წერილში – „დღე და ღამე“ – აღნიშნავდა, რომ მოხუცი ევას ცხოვრება მთაში, ეს მათი, მაყურებლის დროა (ვართანოვი 1985, 42). რაც შეეხება რომანს, მასში სათხრობი დროის დიაპაზონი შემდეგი ციტატით ამოიცნობა: 1962 წელს გარდაცვლილი რუსუდან ბებიის შესახებ მთხრობელი, რუსიკო, ამბობს – „ოთხ ათეულზე მეტმა წელმა განვლო მას შემდეგ (...)“ (არსენიშვილი 2019, 653-655), ეს უკანასკნელი კი მეტ-ნაკლებად ემთხვევა რომანის პირველი გამოცემის დროს – 2002 წელს. ავტორთა მხრიდან კინოფილმსა და რომანში ჩართული რეფერენსი აწყვო დროზე, მათი მიმართვა უწინარესად თანამედროვეთათვის და ამრიგად, დიალოგის წამოწყების მცდელობა, შესაძლებელია გავაიგივოთ ერთგვარ შეტყობინებასთან: წარსულზე განსჯა და რეფლექსია, მისი გადალახვის წინაპირობაა, წარსულის შესახებ სიმართლის ცოდნა თანამედროვე საზოგადოებისთვის ტკივილისგან გათავისუფლების ერთადერთი გზაა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქცევა იგი ისტორიის კუთვნილებად. წარსულის გააზრებისა და დაძლევის მოტივი, მისი აუცილებლობა რომანში ღიად, ევას სიტყვებითაც დასტურდება, იგი პატარა რუსიკოს არიგებს: „(...) ამას ყველაფერს იმიტომ გეუბნები, ჩემო კარგო და მშვენიერო, რომ წინა კაცი უკანას ხიდია და შენც იქნებ რამეში წაგადგეს ჩემი ამბავი...“ (იქვე, 212).

რაკი ფილმის კომპიონიცია გახსენების პროცესს ასახავს, მას სპეციფიკური დროითი სტრუქტურაც აქვს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ პროტაგონისტის, ევას ცხოვრებაში უკვე მომხდარი მოვლენები ანალეფსისებისა და პროლეფსისების სახით გადმოიცემა, ე.ი. ეკრანზე ხანში შესული მთავარი მოქმედი პირის აწყვოს წარმოდგენა მუდმივად წყდება წარსულის ჩართული ეპიზოდებით. ამასთან, აშკარაა, რომ ევას მიერ თავისი ცხოვრების გახსენებით, ცალკეული ინდივიდის მიერ, ერთი შეხედვით, პირადი, ქალის ტრავმის გადმოცემით, მაყურებლის წინაშე საქართველოს ისტორია საცნაურდება: სათხრობი დრო ერთგვარ დიქოტომიურ არეალშია მოქცეული, რაც აღძრავს შთაბეჭდილებას, რომ ფილმში ინსცენირებულია ორი დროის, ფორმაციის – ძველისა (გასაბჭოებამდელი საქართველო) და ახლის (რევოლუციის შემდგომი საქართველო) – შეჯახება ორი ადამიანის სახით (ევას პირველი და მეორე ქმარი – გიორგი და სპირიდონა). ეს უკანასკნელი დასტურდება სივრცობრივადაც: წარსულში ევას ბედნიერი ქორწინება გიორგისთან მთაში და ევას უმიზნო ცხოვრება სპირიდონასთან, ურბანულ გარემოში. სხვაგვარად რომ ითქვას, ფილმში წარმოდგენილია „მითოლოგიზებული არაკისა“ და „კინემატოგრაფიული რეალიზმის“ (ვართანოვი 1985, 42) შეპირისპირება.

რაც შეეხება, „ვა, სოფელოს“, როგორც უკვე აღინიშნა, ინტერმედიური ტრანსპოზიციის შედეგად, მასში თავს იჩენს დამატებულ პერსონაჟთა სიმრავლე. რომანის მთავარი სიუჟეტური ქარგაც, – ბებიისა და შვილიშვილის (რუსულანი და რუსიკო) მიერ წარსულის თხრობა ევას გარდაცვალების დამეს – რომელიც ნაწარმოების სხვადასხვა ხაზს ამთლიანებს, სწორედ დამატებულ მოქმედ პირთა საშუალებით აიგება. ორი ქალის – ძველი და ახალი თაობის – ხანგრძლივი, წყვეტილი და დროში განვენილი მონათხრობი, რომელიც საქართველოს გასაბჭოებამდე იწყება, სხვა არაფერია თუ არა, გახსენების პროცესი. გარდა იმისა, რომ რომანის სიუჟეტში შენარჩუნებულია საეკრანო ევას თავგადასავალი, რომელშიც საქართველოს ისტორიის, ბედის ამოკითხვაა შესაძლებელი, საცნაური ხდება ავტორის ინტენცია, რომ იგი ახალგაზრდა მთხრობელთან, რუსიკოსთან გაიგივდეს (ზაირა არსენიშვილის ავტობიოგრაფიული ელემენტები საკუთრივ ამ პერსონაჟთან მიმართებით დაუფარავად ჩნდება რომანში). თუ კინემატოგრაფიულ ვერსიაში ევას ცხოვრებაზე დაკვირვებით, სიმბოლურ-ალეგორიულად, საქართველოს წარსული იკითხება, ლიტერატურულ ვარიანტში ზაირა არსენიშვილის ავტობიოგრაფიის ჩართვა და ამრიგად, რეპრესირებული ოჯახის სატკივრის გადმოცემა, უფრო მეტად ამძაფრებს რეჟიმის მხილების ამოცანას. შემოქმედებითი თავისუფლების მოპოვების შედეგად, სამიზნე მედიის მხატვრულ სამყაროში დამატებული მწერლის ცხოვრების ტრავმული ეპიზოდები, მკითხველის მიერ რეცეფციის პროცესში ამოიცნობა, რაც წარსულის რეკონსტრუირებისას მონათხრობს განსაკუთრებულ ლეგიტიმაციას სძენს.

შინაარსობრივი ნარატემები ფილმსა და რომანში

ამოსავალსა და სამიზნე მედიაში მთავარი კონფლიქტის განმაპირობებელი ხდომილება საბჭოთა რევოლუციაა, სწორედ რევოლუციასთან დაკავშირებული ტრაგიკული მოვლენები აყენებს პერსონაჟებს ტრავმას. ფილმში პროტაგონისტად წარმოდგენილი ევა რომანიზაციაში „ისტორიული ქარტეხილების მომსწრე“ (არსენიშვილი 2019, 156) სამ ქალად (ევა, რუსულდანი და მაკა) გარდაიქმნა – თითოეული ეს პერსონაჟი ფილმის ევას პიროვნული ან მისი ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით აღიწერება. მედიური ტრანსფორმაციისას სამიზნე ტექსტში პროტაგონისტთა რაოდენობრივი ცვლილება იდეოლოგიური წნევისგან გათავისუფლების ერთ-ერთი საგულისხმო მაჩვენებელია, რადგან სწორედ დამატებულ პერსონაჟთა საშუალებით ხდება შესაძლებელი „ვა, სოფელოში“ დასახულ საკვანძო საკითხზე – წარსუ-

ლის გააზრება, გადალახვა – დაუფარავად განსჯა. რაც შეეხება კონფლიქტის ცენტრში მოქცეულ ანთროპომოფრულ პერსონაჟებს, რომლებიც წინამდებარე მედიებში გაიაზრება როგორც ანტაგონისტები, კინოსურათის შემთხვევაში ეს სპირიდონაა, რომანში კი ავტორმა, სავარაუდოდ, მიზანმიმართულად (სამი ქალი პროტაგონისტის საპირწონედ), მამრობითი სქესის სამი უარყოფითად კონოტირებული ანტაგონისტი (წარსულში რევოლუციონერი სპირიდონა, თელავის რევოლუციური უჯრედის მესვეური არჩილი და ჩეკისტი ალიოშა) წარმოადგინა. თითოეული მათგანი სხვადასხვაგვარად უკავშირდება რევოლუციას და ამასთან, მათი ქმედება, უკვე ნახსენებ ქალ პროტაგონისტთა ცხოვრებაზე, მხოლოდ უარყოფით გავლენას ახდენს.

მიუხედავად იმისა, რომ ევა „შემძლე“ გლეხის ქალიშვილია, იგი დაბალ სოციალურ ფენას განეკუთვნება. ის გარემოება, რომ მის ცხოვრებაზე ისტორიული გარდატეხა მძიმედ აისახა, ააშკარავებს ფილმის ლაიტმონტივს – რევოლუცია სულაც არ ყოფილა მსუბუქი და ბედნიერების მომტანი გლეხობისთვის, ე.ი. სწორედ იმ კლასისთვის (მუშათა კლასთან ერთად), ვისი სახელითაც რევოლუცია მოხდა. საცნაურია, რომ სურათში ასევე თავს იჩენს ბიბლიური ალუზიები, სახელდობრ, გიორგისთან, ევას პირველ ქმართან მიმართებით: ევას მიერ წინა ღამით ნანახი სიზმარი თუ ხილვა, დილით ახდება, როდესაც მათ მიდამოს მწყემსი გიორგი მოადგება, ახალგაზრდა მამაკაცს ცხვარი დაეხრი, სწორედ ისე, როგორც ქალის მიერ ნანახ ჩვენებაში. მიუხედავად იმისა, რომ კინოფილმში გიორგი თითქმის ეპიზოდურად ჩნდება, მაინც შესამჩნევია, რომ მისი სახის განვითარება ვიზუალურ პარალელიზმს ეფუძნება – კინოსურათში წმინდა გიორგის ხატზე ევას სატრფოა გამოსახული, თუმცა საეკლესიო სწავლებისგან განსხვავებით, გიორგი, ძველი საქართველოს სიმბოლო, ვერ ამარცხებს ურჩეულს – ახალი „დროების კაცს“, რევოლუციონერ სპირიდონას. სწორედ სპირიდონა კლავს მას, ისევე, როგორც კინემატოგრაფიული დიეგზისის სოციალურ სინამდვილეში ძველი დროების საქართველოზე იმარჯვებს საბჭოთა რევოლუცია. ამასთან, სპირიდონა ირიბად გიორგის შთამომავლობის მკვლელადაც იქცევა, რაკი გიორგიზე დარდი ევას მუცლად მყოფ ბავშვსაც აკარგვინებს. აღსანიშნავია, რომ ეს რელიგიური მოტივი მედიათშორის „თარგმანისას“ პოსტსაბჭოთა რომანშიც შენარჩუნებულია.

ევას პარმონიული ცხოვრება მთაში სრულდება სპირიდონას ბოროტი ჩანაფიქრის აღსრულებით (გიორგის მოკვლით) და პირველი ქმრის, ჭეშმარიტი სიყვარულის სიკვდილის შემდეგ შინაგანად კვდება ევაც. პროტაგონისტის ცხოვრების უდიდესი ტრავმა კინოსუ-

რათში უთქმელობის ტოპოსით¹⁸ გამოიხატება, რაც შესაძლებელია ამგვარად განიმარტოს: „ახალი დროების კაცის“ მიერ ევასთვის მიყენებული ტკივილი და ტრავმა იმდენად ძლიერია, რომ იგი ვერბალურ გამოხატულებას არ ექვემდებარება. ტრავმის გამოუთქმელობა დაიძლევა ახლად შექმნილ მედიაპროდუქტში, სახელდობრ, რომანში ევა შეძლებს, ენობრივად გადმოსცეს ტრავმა: იგი გამუდმებით იხსენებს გიორგის, რითაც არც თავს და არც გარშემომყოფებს გიორგის დავიწყების საშუალებას არ აძლევს. ლიტერატურულ ტექსტში უთქმელობის ტოპოსის ვერბალური არტიკულაციით ჩანაცვლებას კვლავ ცენზურის წენების გაუქმებასთან მიყყავართ: რომანში ევა რევოლუციურ პერსონაჟად გარდაიქმნება, ცხოვრების მეორე ნახევარში იგი დევიანტია და იმ საზოგადოების სოციალურ-კულტურულ ნორმებს უგულებელყოფს, რომელშიც ცხოვრობს, ამგვარი მთავარი მოქმედი პირის საეკრანო სახედ ქცევას კი საბჭოთა კავშირის მთავარი საცენზურო ორგანო, სავარაუდოდ, არ დაუშვებდა, იმის გათვალისწინებით, რომ ისინი სხვა მახასიათებლებთან ერთად, ფილმს პესიმისტურ ფინანსაც უწეუნებდნენ (იხ. ზევით). იდეოლოგიური ჩარჩოსგან გათავისუფლების შედეგად, რომანის პერსონაჟი ევა შესაძლებელია გაგებულ იქნას, როგორც საეკრანო ევას კრიტიკული გადააზრება, ამ თრ მოქმედ პირს შორის გამოხატული რადიკალური სხვაობა აღძრავს შთაბეჭდილებას, რომ შემოქმედებითი თავისუფლების პირობებში ავტორს თავისი ნამდვილი ჩანაფიქრის განხორციელების შესაძლებლობა მიეცა. გიორგის სიკვდილის შემდეგ სპირიდონასთან თანაცხოვრებისას ევა მთას არასდროს არ დაპტორუნებია. იგი ამბობს: „ჩემთვის თავისუფლება საყვარელ შრომასთან და სიყვარულთან იყო დაკავშირებული. მე კი ერთიც დავკარგე და მეორეც. დავკარგე ჩემი ადგილი... და დავკარგე თავისუფლება... და კიდევაც ეს იყო უბედურება“ (იქვე, 212). რომანში მოხუცი ევა „ალქაჯად“, „ტყის ქალად“ იქცა, თამბაქოს მოიხმარს, „დარწყილულ“ საცვლებს ატარებს და მარტოსულ დღეებს ბანქოს თამაშით იხალისებს. „ევას თუმცა შვილიც ჰყავდა და შვილიშვილებიც, თავისი რძლის, მაროს გამოისობით, ყველას მიერ, დიდი ხანია აბუებული იყო“ (იქვე, 21). ამაზე რომანის სივრცობრივი სემანტიკაც¹⁹ მიანიშნებს: იგი დემონსტრაციულად ჩადის სახლის სარდაფში და სიკ-

18 ქეთი ქარუთი (Cathy Caruth) წიგნში „Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History“ (1996) ამტაიცებს, რომ ტრავმის, ტრავმული სიმართლის გადმოცემა ენიბრივად მიუწვდომელია. ამრიგად, მის თეორიაში ტრავმა გამოუთქმელობას (ინგლ. Silence of Trauma (1996, 9)), გადმოცემის შეუძლებლობას დაუკავშირდა.

19 სივრცის სემანტიკური თავისებურება რომანის იმ ეპიზოდშიც იჩენს თავს, როდესაც გარდაცლილი ევა სარდაფში განისვენებს, მისი რძალი კი სახლის მეორე სართულზე „პურისთან ნებივრობს:“ ამგვარად, ევას მუდმივი მოქიშპე მისი დამცირების შესაძლებლობას ქალის სიკვდილის შემდეგაც არ უშვებს ხელიდან.

ვდილამდე იქ იდებს ბინას. ევა მოქმედებს როგორც ქალი, რომელსაც დასაკარგი აღარაფერი დარჩა, მას შემდეგ, რაც შეიტყობს გიორგის სიკვდილის ნამდვილ მიზეზს, სპირიდონას დატირებაზე უარს აცხა-დებს, სწორედ მისი დაკრძალვის დღეებში იგი ხაზგასმულად „თავა-დერილი აქეთ-იქით დადის“ (იქვე, 56).

ეკრანზე კი ოთხმოც წელს მიტანებული ევა ტრავმას უთქმელად დაითმენს და ტკივილის შემსუბუქებას შრომით ცდილობს, რაც კონტრასტულ მიმართებაშია ევას ლიტერატურულ სახესთან. კინოფილმში ევას ცხოვრების კრედიტ მკაცრ მორალურ კოდექსს ემყარება („კაცს სიკეთის რწმენა უნდა ჰქონდეს“, „კაცი ჭირისთვისაც არის გაჩენილი და ლხინისთვისაც“) და შვილიშვილსაც, გიორგის, მიყრუებულ სოფელში ამავე პრინციპით ზრდის („მთას არ უყვარს ზედმეტი ხორცი“, ქალისთვის ასევე უცხოა მწარე სიმართლის შელამაზება (საკ-მარისია, გავიხსენოთ ევასა და მისი შვილობილის, დარეჯანის – ეს უკანასკნელი სპირიდონას მეძავისგან შეეძინა – ურთიერთობა). ხასიათის სიხისტითა და სხვა თვისებებით ევა თავის ლიტერატურულ წინაპარს, ოთარაანთ ქვრივს მოგვაგონებს. ილია ჭავჭავაძის მოთხოვნის პერსონაჟის მსგავსად, ქვრივი ევასთვის გიორგი ერთადერთი იმედია (ბებიის დამოკიდებულება შვილიშვილის მიმართ ხაზგასმით წარმოჩნდება სურათის უკანასკნელ სცენაში), სწორედ მასში ცდილობს იგი სიკეთის მარცვლის გაღვივებას.

მთაში მარტო დარჩენილი ქვრივი მძიმე ფიზიკურ შრომას ეწევა და ამგვარად იბრძვის, რათა ბარში ჩასული მოსახლეობისთვის მაგალითად იქცეს, უბიძგოს მათ უკან დაბრუნებისკენ მაშინ, როცა ქალაქად მცხოვრები ახალგაზრდა ევა რევოლუციის შემდგომი ახალი საქართველოს მშენებლობის პროცესში არავითარ ინიციატივას არ იჩენს. საბჭოთა იდეოლოგია, რაკი ეს უკანასკნელი უდანაშაულო მსხვერპლსა და ძალმომრეობაზე დგას, ქალისთვის სრულიად გაუგებარია. ევას მხრიდან ახალ სისტემასთან დროებითი დაზავება, მხოლოდ ერთხელ, მის მიერ სოფლად კოლექტივიზაციის განხორციელებაში ჩართვით გამოიხატა (ეს უკანასკნელი პროტაგონისთვის მიწასთან, შრომასთან დაბრუნების ერთადერთი საშუალება იყო), თუმცა აქაც იმედი გაუცრუვდა, რაკი ტოტალიტარულ სახელმწიფოში აგრარული სისტემაც ძალმომრეობის პოლიტიკის ნაწილია (გლეხები უარს აცხადებენ კოლექტივში ნებაყოფლობით გაწევრიანებაზე). საცნაურია, რომ უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში გამოცემულ რომანში ევას ლიტერატურულ ორეულს კოლექტივიზაციის კეთილშობილური მიზნებით თავის მოტყუება არ უწევს, ეს მოტივი ლიტერატურულ ტრანსფერში გამოტოვებულია. ამრიგად, თავდაპირველ ვერსიაში ევას

ჩართვა კოლექტივიზაციაში უნდა მივიჩნიოთ დროისთვის პოლიტიკური კონიუნქტურისთვის გადახდილ ხარკად.

კინოფილმის მთავარი ანტაგონისტი, ბიბლიურ ურჩეულთან გაიგვებული სპირიდონა, საბჭოთა პერიოდში შექმნილ მედიაპროდუქტში იმითაა მნიშვნელოვანი, რომ სწორედ მისი საშუალებით ხდება შესაძლებელი მინიშნება რეპრესიებზე. სპირიდონა იმგვარი მოქმედი პირია, რომელიც მიწისქვეშა რევოლუციურ ორგანიზაციას მხოლოდ მერკანტილური მიზნებით შეუერთდა. მას არ ეპატია, რომ რევოლუციას „უგანა“ და „ნებმენად“ იქცა. თვითმკვლელობამდე სპირიდონა ევას გაუმხელს: „მომდევენ, ევა, მომდევენ. ხალხის მტერი ხარო, მშრომელი ხალხის სისხლის მწოველი წურბელა ხარო. უნდა დაგიჭიროთ და გაგასამართლოთო, ევავ.“ როგორც ირკვევა, სიცოცხლის თავისივე ხელით მოსწრაფებით მამაკაცმა სისტემას მხოლოდ დაასწრო.

ლიტერატურულ ტექსტში სიუჟეტის ტრანსფორმაციის შედეგად, რომანში დაუფარავად ჩანს ის, რაც მხოლოდ მინიშნებულია კინოფილმში – საბჭოთა რეპრესიები. რეპრესიები ბოროტ ძალასთან გარიგებას ემსგავსება: „შავ სიაში“ მოხვედრილი სპირიდონა თავის გადასარჩენად (მას ყარაღაჯაში ბამბის სამუშაოებზე გადასახლება ემუქრება, იქ, სადაც „ხალხი პანტასავით ცვივა ციებისგან“ (იქვე, 371)) და ვაჟისთვის „სოცდგომარეობის ცნობის“ საშოვნელად (წინააღმდეგ შემთხვევაში გიგლას უნივერსიტეტიდან გარიცხავენ), „შინსახეომის“ დამსმენი ხდება. „ჩეკას“ აგენტობა სპირიდონას აიძულებს, გასწიროს ოჯახის წევრი (სიმამრი) და ამრიგად, დააბეზღოს მაწია, რაკი მას უარუყყია კოლექტიური მეურნეობისთვის მოხალისეობრივად საქონლის ჩაბარების შესაძლებლობა. რომანის ამ ეპიზოდით აშკარავდება ჩეკას მუშაობის პრინციპები: დაშინება, „დამუშავება“, იძულებით, მუქარით გადაბირება. გასაკვირი არ არის, რომ ცენზურის პირობებში ეკრანებზე გამოსულ ფილმში „ჩეკა“ ან მისი ფუნქციონირების მექანიზმი, მათ შორის იძულების წესით ოჯახის წევრთა დაბეზღება, საერთოდ არ გხვდება – საბჭოთა კავშირი ებრძოდა იმ ბოროტების გამომზეურებას, რომელზეც იგი იდგა, როგორც ტოტალიტარული სახელმწიფო. ამრიგად, კინემატოგრაფიულ მედიუმში შექმნილ მხატვრულ სამყაროშიც კი იკრძალებოდა საბჭოთა იდეოლოგიის წინააღმდეგ მიმართული სიმართლის რეპრეზენტაცია.

რომანში ღიად წარმოჩნდება დასმენის შედეგიც: „სოფლის ბურჯი, ველ-მინდვრების ბატონ-პატრონი, ღირსებით სავსე, თავმომწონე მაწია“ (იქვე, 468) ტაშკენტის ციხეში ხვდება, – მისი ცხოვრების ამგვარი განვითარება ფილმში არ ჩანს – სადაც ღრმად მოხუცი ასრულებს სიცოცხლეს: „ყველაზე ძალიან უსამართლობას სწუხდა, მინდა ვიცოდე,

რატომ ვისჯებიო... რატომო... რატომო... სიტყვა, რომელიც მთელ ქვეყანას პირზე ეკერა...“ (იქვე). მაწიას რიტორიკულ კითხვას ეხმიანება მთხოვნბლის, ამ საზოგადოების რიგი წევრის მიერ დასმული კითხვა, საზოგადოების, რომელშიც „საუკეთესო ხალხი თავისი სიკვდილით არ კვდებოდა“ (იქვე, 584), – „რატომ ვართ ჩვენ ყველა ასეთი უბედურები... რატომ?“ (იქვე, 167).

როგორც უკვე აღინიშნა, სპირიდონას, როგორც რევოლუციონერის, სახისმეტყველება კინოსურათში მეტაფორულად წმინდა გიორგისთან მებრძოლ ურჩეულს უკავშირდება. რომანში ეს ხაზი შენარჩუნებულია და უფრო მეტიც, გამძაფრებულია: ტექსტში გხვდება პარალელიზმი რევოლუციონერ სპირიდონასა და მავნე მწერს შორის, იგი სიმბოლურად მალარიის – რევოლუციის – გადამტან კოლოსთან, ანოფელესთან იგივდება. ამრიგად, რომანში რევოლუცია ერთმნიშვნელოვნად ტანჯვას (სისხლის წოვას) დაუკავშირდა. მალარიით დასწებოვნებული სპირიდონა საავადმყოფოში ექიმის მიერ პრაქტიკანტებისთვის მიცემული დარიგების უნებლიერ მსმენელი ხდება. იგი მოსმენილს შინაგან მონოლოგით ეხმიანება:

რა ყოფილა თურმე ეს ციებ-ცხელებაო, რა მოდებული, მთელ ქვეყანაზე გავრცელებული, ყველა სარტყელშიო, მთელ მსოფლიოში... კოსმოპოლიტური ინფექციააო, ანუ, ინვაზიაო, მსოფლიო რევოლუციასავით ყოფილა... (...) ხო სულ იმას ამბობენ, მსოფლიო რევოლუციაო უეჭველიაო... ძალიან კარგი, სწორედაც ყველამ უნდა იწვნიოს ეს სიკეთე, (...) ყველა რო იწვნევს, მაშინ შემოირტყამენ თავში ხელს...

(...) აქა-იქ ჩაესმოდა ხოლმე ყურში საკვირველი ამბავი ადამიანისა და კოლო ანოფელესისა... „ა-ნო-ფე-ლე-სი...“ – რა სახელია, (...) უცხოდ მულერი, თითქოს ბედისწერასავით გარდაუვალი (...) სპირიდონას ისე აოცებს ეს კავშირი, (...) ადამიანსა და ანოფელეს შორის... ანოფელესი მალარიის გადამტანიაო, (...) მაგრამ ჯერ თვითონ უნდა დაავადდეს ადამიანისგანო (...) ესე იგი, ჯერ თვითონ უნდა დაავადდეს? და ადამიანი ვისგან უნდა დაავადდეს? ანოფელესისაგან... და ანოფელესი? ადამიანისაგან... (...) ანოფელესი ხომ სწორედ ისეა აგებული, სისხლი უნდა წოვოს, თავისი გრძელი, სამკაპიანი ხორთუმით (...) ... ანოფელესი სისხლის მწვევლია, სისხლი მისთვის იგივეა, რაც ჩვენთვის არსებობის პური და უფრო მეტიც, იმიტომ, რომ მისი განაყოფიერებული კვერცხები სისხლის გარეშე ვერ გამრავლდება... (...) ესე იგი, მე ვამრავლებ ანოფელეს... (იქვე, 385-388)

რევოლუციის სისხლიან დანაშაულთა მხილებას ემსახურება ასევე რომანში ისტორიული რეალობის შემოჭრა, რომელიც საწყისს მედი-

აში არავითარი ფორმით არ ჩნდება. ფაქტობრივ აგენტად ტექსტში „სისხლიანი ქორწილის“ ეპიზოდი განისაზღვრება, რომელიც 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების დამარცხების შემდეგ, თელავში გაიმართა. ნინა რცხილაძისა და ოფიცერ საშა გამყრელიძის ტრაგედიად ქცეული ქორწილის (რაკი ქაქუცა ჩოლოფაშვილის შეფიცულობის ბრალდებით უდანაშაულო ადამიანები დაიხოცნენ) შემდეგ,²⁰ თელავის „გიოს გორა“ ადგილობრივთა მეხსიერებაში „თელავის გოლგოთად“, „მეხსიერების ადგილად“²¹ გარდაიქმნება. რომანში იდენტობის განმსაზღვრელი ტრავმა, რომელიც საზოგადოებას საბჭოთა რევოლუციის შედეგად მიადგა, მატერიალურ-სიმბოლური სახით, მეხსიერების ადგილად, არის წარმოდგენილი.

რომანში ლხინს ქართველი თავად-აზნაურები – „ქაქუცას დასაყრდენი“ (იქვე, 547) – ესწრებიან, მათ შორის ისტორიული პირები.²² საცნაურია, რომ ქორწილი სწორედ იმ დროს იმართება, როდესაც საგანგებოდ ქაქუცას რაზმის უვნებელსაყოფად ბოლშევიკური ხელისუფლება თელავში ცენტრიდან „ჩონ“-ს (რუს. Части Осени о Назначении) მიავლენს ჩეკისტი ტოლსტოვის მეთაურობით (ამ მოქმედ პირსაც რეალური პროტოტიპი მოეპოვება). „სამეულთან“ შეთანხმებით „გეპეუს“ რაზმი საცხოვრებელს ალყას შემოარტყამს და სტუმართაგან მხოლოდ მამაკაცებს წაასხამს „გეპეუში“. მათ უმრავლესობას დახვრეტენ და ნაჩქარევად გათხრილ ორმოებში, გიგოს გორაზე მიწას მიაყრიან (ეს უკანასკნელი დასტურდება არქივით). რომანში ასევე აღწერილია ეპიზოდები, რომელთა ფარგლებშიც ჭირისუფალმა „ჩეკას“ ოჯახის წევრის სხეული არ დაანება და ცხედარი გვიან ღამით ქურდულად მოიპარა. ამგვარად, ერთ დროს თავადი გიგო ვა-

20 ამ საკითხს იკვლევს თელავის სხეულმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, ისტორიკოსი თენენიშ სიმაშვილი. 2020 წელს გამოიცა მისი წიგნი: „საბჭოთა რეპრესიები თელავში 1921-1924 წლებში: ნაწილი I“; 2019 წელს კი სიმაშვილის ავტორობითა და საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივზე დაყრდნობით, მომზადა მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი: „გიგოს გორა – თელავის გოლგოთა“.

21 „მეხსიერების ადგილები“ (ფრ. Lieux de Mémoire) ფრანგი ისტორიკოსის, პიერ ნორას (Pierre Nora) მიერ შემუშავებული ცნებაა, იგი აღნიშნავს ერის იდენტობისა და კოლექტიური მეხსიერების ადგილებს, რომლებზეც მეხსიერება კრისტალდება. ალსანიშნავა, რომ ნორას კონცეციაში „დაგვილე“ გაიაზრება სიმბოლურ ინსტრუმენტად, ამრიგად, იგი შესაძლებელია არსებობდეს როგორც მატერიალური, ისე არამატერიალური სახით (Nora 1989, 7; Nora 1998, IX-X, 632).

22 ქაქუცას შეფიცულნი ელიზბარ და ბიძინა მაყაშვილები (თუმცა, ეს უკანასკნელნი საბჭოთა ჯარის წინააღმდეგ გამართულ შეტაკებებში უშუალოდ არ მონაწილეობდნენ), მათი მამა გიორგი მაყაშვილი, გიორგი ციცქაშვილი – ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი, თელავის ვაჟთა გიმაზიის პედაგოგი, ქაქუცა ჩილოფაშვილის ნათესავი და მისი მხარდამჭერი, აღვოკატი ნიკოლოზ რაზმაძე, კახეთის მომრიგბელ მოსამართლეთა ყრილობის ყოფილი თავმჯდომარე, ასევე ეროვნულ-დემოკრატიული პარტიის წევრი. თუმცა, ეს არ არის რომანში დასახელებულ ისტორიულ პირთა სრული ჩამონათვალი.

ხვახიშვილის კუთვნილი მიწა რომანში „მეხსიერების ადგილად“, ნიშნად იქცა. ტკივილის მატერიალური გამოხატულება – „გიგოს გორა“ – დაღუპულთა ოჯახებს რევოლუციის სახელით ჩადენილი დანაშაულის ხსოვნას აიძულებს და ცალკეულ ინდივიდებს საერთო ტრავმის მოზიარე ადამიანთა ერთობად აქცევს.

კინოფილმის გარომანებულ ვერსიაში შეუსაბამო დროს გამართული ლხინის მოტივი თემატურად ქაქუცა ჩოლოყაშვილის კრიტიკას ებმის.²³ წიგნში დაუფარავადაა ნახსენები, რომ უკვე საკმარისი ხალხი დაიხვრიტა ქაქუცას მიზეზით, მისი ცოლ-შვილიც კი აწიოკებულია ბოლშევიკების მიერ, და გამოითქმის ეჭვი, რომ უბრალო ხალხზე არც ერთი მხარე არ ფიქრობს. ისტორიულ ფაქტს განეკუთვნება ასევე მემამულეთა დარბევის გადმოცემა: აგვისტოს აჯანყებისა და სისხლიანი ქორწილის წელს ძალადობრივმა სისტემამ ქართველ თავადაზნაურობას დარაზმული „ბოგანო გლეხობა“ დამსჯელ რაზმთან ერთად მიუქსია „ქვებით, კეტებით, თოფებით შეიარაღებულები“ (იქვე, 577) და ნება დართო, მათ ქონებას დაპატრონებოდა. ალსანიშნავია, რომ ეს ამბავი არა მხოლოდ მოითხობა, არამედ მას თან ერთვის მთხობლის კომენტარი. მისი ინტერპრეტაციით, დადგმული „პოგრომები“ ემსახურებოდა სიცრუეს, რათა შექმნილიყო კლასობრივი აჯანყების მითი (იქვე, 578). ის გარემოება, რომ ზემოთ ნახსენები თემებიდან („სისხლიანი ქორწილი“, კრიტიკული პოზიცია ქაქუცა ჩოლოყაშვილზე, თავად-აზნაურობის პოგრომი) არც ერთი მათგანი რომანის პირველწყაროში არ გვხვდება, კვლავ იდეოლოგიური ემანსიპაციითა და მედიებს შორის დროითი დაშორებულობით, კონტექსტის ცვლილებით აიხსნება.

რომანის ფიქციური პერსონაჟის, არჩილის ნამდვილი ხასიათისა და სატკივრის გამუღავნებაც ტექსტში ტრაგიკულ ქორწილს და შესაბამისად, შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის „სამეულის“ წევრობას უკავშირდება. რომანისგან განსხვავებით, კინოსურათი მაყურებელს საშუალებას არ აძლევს, თვალი ადევნოს არჩილს, რომელსაც რევოლუციონერის მძიმე ცხოვრება აქვს გამოვლილი. საწყისს მედიაში მისი ცხოვრების გადმოცემა ახალგაზრდობის ეტაპზევე წყდება. საეკრანო თავგადასავალში „უტოპიით დაბრმავებული“ (გვახარია 1985, 52) არჩილი იდეალისტურ გმირად წარმოჩნდება. ამასთან,

23 აქ შესაძლებელია ავტორის პოზიციის ამოკითხვაც: „ქაქუცას ორმაგი გამოძახილი აქვს კახეთში, არაერთმნიშვნელოვანი და არაერთგვაროვანი, იმიტომ, რომ მაგის გამო ძალიან ბევრი ხალხი შეეწირა ამ ამბავს. მაგალითად, იყო ასეთი შემთხვევები: ქაქუცა თავისი რაზმით, 30 კაცით, მივიდოდა თავის ნათესავთან ვინძესთან, იქეიფებდნენ, წავიდოდნენ. მერე ჩეკადან მივიდოდნენ და მათ აწიოკებდნენ. ჩემთვის არასოდეს ჩაუგონებიათ, რომ ქაქუცა გმირი იყო. ვიცოდი, რომ გასული იყო, როგორც პარტიზანი (რატიანი 2010, 230).“

არჩილსა და ევას შორის მინიშნებული ურთიერთსიმპათია სურათში არ ვითარდება.

სამიზნე მედიაში ცენზურის წნევისგან გათავისუფლებით არჩილის, როგორც პირველი ტალღის რევოლუციონერის, ცხოვრების უფრო მეტად დამაჯერებელი ტილო იქმნება. რომანში მის მიმართაც „საზღაურის“ პრინციპია (არსენიშვილი 2019, 506) ამოქმედებული: არჩილს, ანტაგონისტ სპირიდონას მსგავსად, სისტემა იმსხვერპლებს (მასაც და მისი ოჯახის წევრებსაც). შესაძლებელია ითქვას, რომ იგი უდანაშაულოდ დაღვრილი სისხლის გამო ისჯება და, ნებსით თუ უნებლიერ, ჩადენილი ბოროტება უკან ბუმერანგივით უბრუნდება. მიუხედავად იმისა, რომ რომანში კრიტიკული პოზიციაა გამოხატული რევოლუციური იდეების ჭეშმარიტ მიმდევართა მიმართ – „რა ნიშნავს იდეურები, (...) რა სიტყვაა ეს! ბოლშევიკების მიერ მოგონილი ცრუ სიტყვა“ (იქვე, 157), არჩილი სწორედაც რომ რომანის ერთადერთი იდეური პერსონაჟია – იგი მთელი ცხოვრებით რევოლუციას ემსახურა და ყველაზე ძვირფასი, თავისი და ოჯახის წევრების სიცოცხლეც მას შესწირა. სავარაუდოა, რომ არჩილ აბელიშვილის გვარში ბიბლიური მსხვერპლის, პირველი უდანაშაულო მსხვერპლის, აბელის სახელი, შემთხვევით არ ჩნდება. მიუხედავად მისი რევოლუციონერობისა, იგი რომანში მაინც მსხვერპლთანაა გაიგივებული, რევოლუციის მსხვერპლთან, რაკი შეუძლებელია სისხლიანმა იდეამ, რა მიზანსაც არ უნდა ემსახურებოდეს იგი, კეთილი შედეგი მოიტანოს.

„აგვისტოს აჯანყებისას“ მშობლიურ ქალაქს „სამეულის“ წევრად, მკვლელად დაბრუნებული არჩილი უბედური და დაღლილია, იგი თითქოს გრძნობს, რომ მომავალში მასაც ისევე დახვრეტენ, როგორც 1924 წელს მისი თანხმობით ხვრეტენ ქორწილის უდანაშაულო დამსწრეთ. არჩილის დრო 1937 წელს დგება: იგი დიდ ტერორს ემსხვერპლება და მასთან ერთად – მისი ვაჟი და რძალიც (მათ იაპონიის აგენტობა ბრალდებათ). არჩილის გვარში 1937 წლის რეპრესიათა უკანასკნელი, ირიბი მსხვერპლი მისი ერთადერთი შვილიშვილი, ბაბუის მოსახელე, ექვსი წლის არჩილი-ჩიკოა (პატიმარი მამის ეტაპით გადაყვანისას ჩიკო მატარებელს გამოეკიდება, ლიანდაგს დაკრავს თავს და მოგვიანებით საავადმყოფში გარდაიცვლება). რომანში რევოლუციის გულწრფელი მსახურის მოდგმა არსებობას წყვეტს, არჩილის გენეალოგიური ხაზი წყდება, რადგან დაუშვებელია უტოპიური, სისხლიანი ექსპერიმენტის გაგრძელება. ამრიგად, ამოსავალი მედიიდან, სამიზნე მედიაში პერსონაჟ არჩილის გადატანის შედეგად, კინოფილმში დადებითი კონტაკაციების მქონე ახალგაზრდა რევოლუციონერის სახე რომანის ანტაგონისტად იქცა. აშკარაა, რომ სამიზნე მედიაში და-

მატებული ელემენტებით (არჩილი როგორც „სამეულის“ წევრი და ტერორის მსხვერპლი), ე.ი. არჩილის ცხოვრების სრული სურათის გადმოცემით, პოსტსაბჭოთა ტექსტში ძველი თაობის რევოლუციონერის რეალობასთან მეტად მიახლოებული ვერსია გადმოიცემა. ცნობილია, რომ პირველი თაობის ბოლშევიკები პარტიამ, სისტემამ „შავი საქმეების“ შესრულების შემდეგ, სწორედ 1937²⁴ წელს გაანადგურა. არჩილიც, როგორც ლიტერატურული პერსონაჟი, ამავე გზას გადის.

მედიური ტრანსპოზიციისას, როგორც უკვე აღინიშნა, რომანში იზრდება პროტაგონისტთა რაოდენობა. შედეგად, გარომანებულ ვერსიაში ევას ჰიპოსტასი, პერსონაჟი მაკა ჩნდება. ყმაწვილკაცობისას არჩილი მაკას სატრფოა, ე.ი. ევასა და არჩილს შორის კინოსურათში შეუმდგარი სიყვარულის მოტივი რომანში განხორციელდა, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც – უილბლოდ. მაკა საყვარელ ადამიანს რევოლუციის მიზეზით კარგავს: ერთ-ერთი გადასახლების შემდეგ არჩილი ცოლ-შვილთან ერთად ბრუნდება მშობლიურ თელავში, მაგრამ მამაკაცს იგი ცხოვრების ბოლომდე ვერ ივიწყებს, რაც ქალის ტანჯვის მიზეზად იქცევა. პროტაგონისტი მარტოსული კვდება, საგანგებოდ მორთული ქართული სამოსით. ამ ეპიზოდით რომანიზაციაში გამეორებულია ფილმში გათამაშებული სცენა ევას სიკვდილისა. მაკა, როგორც საეკრანო ევას ლიტერატურული ვარიაცია, რომანში იმ ნიშნითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ ტექსტში იგი ემსახურება არჩილის, „ქრესტომათიული რევოლუციონერის“ (იქვე, 563), მხილებას. დაშორებიდან ოცი წლის შემდეგ ყოფილ საქმროსთან, რომელიც იმუამად „სამეულის“ წევრია, პირისპირ შეხვედრისას ქალი შემდეგ სიტყვებს წარმოთქვამს:

არა, არ ვუწოდებ ამას დახვრეტას, არჩილ! სწორედ შენ გვეუბნებოდი ერთხელ შეკრებაზე, რომ „დახვრეტა“ იურიდიული ტერმინია, იგი მოითხოვს გასამართლებას, უმაღლესი სასჯელის მისჯას და უმაღლესი სასჯელის აღსრულებას, რომ მეფემ კი არ დახვრიტა მანიფესტანტები, არამედ მოკლა! ჰოდა, სამეულიც ჰკლავს, ჰკლავს, გაუსამართლებლად! და შენ ამას ახლი ქვეყნის შენებას ეძახი?! (იქვე, 568)

ამრიგად, წინამდებარე სცენით, რომლის ჩართვაც რომანიზაციი მხოლოდ საბჭოთა იდეოლოგიური მანქანის არარსებობის პირბებში გახდა შესაძლებელი, არა მხოლოდ მხილებისა და გმობის საგნად იქცევა ცალკეული რევოლუციონერის ქმედება, არამედ აშკარავდება სიმართლე სისხლიანი „ახალი ქვეყნის შენების“ შესახებ.

24 სერგო ოჯგონიგიძე, მამია ორახელაშვილი, ბუდუ მდივანი, მიხეილ ოკუჯავა, მალაქია ტოროშელიძე, ლევან ლომობერიძე – ეს ჩიმონათვალი 1937 წელს დახვრეტილ ქართველ ბოლშევიკთა, პირველი თაობის რევოლუციონერთა, მხოლოდ მცირე ნაწილს მოიცავს.

რომანში პროტაგონისტთა კონფიგურაციის ცვლილება მხოლოდ მაკას დამატებით არ სრულდება. მასთან ერთად სამიზნე ტექსტში მთავარ მოქმედ პირად რუსულანი წარმოჩნდება და ამგვარად, ლიტერატურულ ტექსტში ზაირა არსენიშვილის ავტობიოგრაფიული ელემენტები იჩენს თავს. ფილმში ევასა და მისი შვილიშვილის, გიორგის პარმონიული თანაცხოვრება წიგნში ჩანაცვლებულია რუსულან ბები-ისა და შვილიშვილი რუსიკოს ურთიერთობით. სწორედ მთხრობლის მიერ ბებიის „ანდერძის“ (იქვე, 66) აღსრულებით, ე.ი. რევოლუციის შედეგად მათ ოჯახში დატრიალებული ტრაგიკული მოვლენების გადმოცემით, რომანი ავტობიოგრაფიულ შრეს იძენს. მთხრობლის მიერ რომანში გადმოცემული ტრაგიკული ამბები ოჯახის „კომუნიკაციურ მეხსიერებას“²⁵ „კულტურული მეხსიერების“ მედიად გარდაქმნის. ამრიგად, ავტობიოგრაფიული მეხსიერების ლიტერატურულ მედიაში შენახვა ზეპირ, მყიფე მეხსიებას, სტაბილურ მეხსიერებად აქცევს. თავის მხრივ, მეხსიერების შენახვა იდენტობის დაცვას უტოლდება, რაკი ადამიანები სწორედ მეხსიერების საშუალებით შეიმეცნებენ თავიანთ თავს (Assmann 2008, 109). შედეგად, მთხრობელი ბებიის დანაბარების შესრულებით, არა მხოლოდ თავისი ოჯახის იდენტობის მცველი ხდება, არამედ XX საუკუნის საქართველოს ნამდვილი ისტორიისაც, რადგან ცალკეულ ოჯახზე თავს დამტყდარი რეპრესიის მაგალითით, ფაქტობრივად, სოციუმის წარსულზე სიმართლე მოითხოვთ.

პერსონაჟ რუსულანის ცხოვრებაზეც, მსგავსად ორივე პროტაგონისტისა, რევოლუცია და მისი შედეგები ტრაგიკულად აისახა. 1924 წელს იგი ჯერ ვაჟს დაკარგავს – მას „მექორწილეებთან“ ერთად დახვრეტენ ქაქუცას მოკავშირეობის ბრალდებით, თუმცა სიმართლე ის არის, რომ გიგი ამ უკანასკნელს არასოდეს არც კი შეხვედრია, 1937 წელს კი დასმენის საფუძველზე აპატიმრებენ და ხვრეტენ სიძეს, რუსიკოს მამას. ვანოს დაჭერის შემდეგ, ოჯახს სახლიდანაც აძევებენ, რათა მათ კუთვნილ ქონებას სისტემა დაეპატრონოს და შეხედულებისამებრ განკარგოს იგი, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მოგვიანებით ოჯახს, რომელსაც შინ დაბრუნების უფლება მოუპოვებია, სახლის გაზიარება ჩეკისტ ალიოშასა და მის ცოლ-შვილთან ერთად მოუწევს. აღნიშნულთაგან მწერლის ავტობიოგრაფიულ ფაქტს შეესაბამება შემდეგი:

25 სტატიაში წინამდებარე ცნებათა განმარტებისას ავტორი იან ასმანის (Jan Assmann) თეორიას ეყრდნობა: კულტურული მეხსიერება – ერთგვარი იმსტიტუციაა, ექსტერნალიზებული მეხსიერების სახეობა, რომელიც თავს იჩენს მატერიალურსა და სიმბოლურ ფორმებში. იგი სტაბილური მეხსიერებაა და თაობიდან თაობას გადაეცემა. რაც შეეხება კომუნიკაციურ მეხსიერებას, მისი დროითი დიაპაზონი, კულტურული მეხსიერებისგან განსხვავებით, სამი თაობით შემოიფარგლება, რაც დაახლოებით, 80-დან 100 წლამდე პერიოდია. კომუნიკაციური მეხსიერება ფორმალიზებულ მეხსიერებებს არ განეკუთვნება, ამრიგად, იგი არც ერთ მედიაში არ გვხვდება, გარდა ყოველდღიური კომუნიკაციისა (Assmann 2008, 110-111).

სინამდვილეშიც მამა მან სწორედ ისე დაკარგა, როგორც თავისი პროტოტიპი კარგავს მას (არსენიშვილი თავის ოჯახის წევრების რეალურ სახელებსაც კი ინარჩუნებს რომანში), ამასთან, გარკვეული დროის განმავლობაში მის ოჯახს ნამდვილად მოუხდა შინსახომელისთვის თავისი ჭერის გაზიარება.²⁶

ჩეკისტი, რომელთანაც მთხოვბლის ოჯახს თანაცხოვრება უწევს, წინამდებარე სტატიაში მესამე ანტაგონისტად განიხილება. რომანში იგი თვისებრივად ახალი პერსონაჟია, რაკი ამოსავალ მედიაში მაც-დუნებელი ჩეკისტის (სპირიდონას დაბეზღებას სწორედ ის აიძულებს) სახე არ გვხდება. ეს ახალგაზრდა მამაკაცი რევოლუციას მიტმასნილი ბოგანოს ტიპური რეპრეზენტაციაა, რომელიც სისტემამ ჯერ აღაზევა და შემდეგ გაანადგურა. ალიოშას, სანამ ჩეკისტი – „ადამიანის ბედის გამგებელი“ (არსენიშვილი 2019, 435) – გახდებოდა, აბრია ერქვა და მე-ბოსტნეობის სკოლაში სწავლობდა, წითელ არმიას იგი 1921 წელს კახე-თის ოკუპაციისას შეუერთდა და ახალი სახელიც ძელის, „გაგრიულის“ ნაცვლად, გარდაცვლილი რუსი ჯარისკაცის პატივსაცემად ერგო. მიუ-ხედავად იმისა, რომ დროთა განმავლობაში ალიოშა კარიერულ კიბეზე გეგმაზომიერად მხოლოდ წინ მიიწევდა, საბოლოოდ, სპირიდონასა და არჩილის მსგავსად, იგი ტოტალიტარული რეჟიმის რეპრესიებს ემსხვე-რპლა – მისი ჯერი სტალინის გარდაცვალების შემდეგ დადგა.²⁷ ამრი-გად, რომანში დასახული „საზღაურის“ პრინციპი მასთან მიმართები-თაც მოქმედებს, მხატვრულ ტექსტში ბოროტება უპასუხოდ არ რჩება.

რომანში ალიოშას ქმედებით ათეისტური სახელმწიფოს მიერ ეკლესიათა აკრძალვის შედეგად დატრიალებული ბოროტებაც საც-ნაურდება: იგი დამსჯელი რაზმის წევრებთან ერთად ფიზიკურად უსწორდება და ამცირებს მამა ლუკას, რაც მოხუცი მღვდლის სიკ-ვდილის მიზეზად იქცევა. ალიოშა არც „ღვთის გლახა“ მნათეს (რო-მანში იგი სპირიდონას მამობილად გვევლინება) მკვლელების დასჯას აპირებს: მიუხედავად იმისა, რომ მნათე კლასობრივი მტერი არ იყო, მას არ სურს მავანს საბაზი მისცეს, იფიქროს – „ეკლესიის მსახური-სათვის თავი გამოიდოო“ (იქვე, 437). ამისგან განსხვავებით კინოსუ-რათში უწყინარი, სულიერად ავადმყოფი მნათეს სისტემის წარმომა-დგენერალთა მიერ მოკვლა, ერთი შეხედვით, თითქოს შემთხვევითობად წარმოჩნდება და არჩილიც სამართლიანობის აღდგენისა და დამნაშა-ვების დასჯის პირობას დებს. შესაძლებელია, ფილმის ეს ეპიზოდი

26 „შინსახომელი, რომელიც ჩევენთან ცხოვრობდა, ამბობდა: – ჩევენ რომ ყველა და-გვეპატიმრებინა რამდენი დაბეზღებაც იწერებოდაო, ეს ნიშნავდაო, რომ მთელი საქართველო უნდა დაგვეპატიმრებინაო. რამდენი დაბეზღება დაგვიხვია და გა-დაგვიყრია, თქვენ ვერ წარმოიდგენთო“ (რატიანი 2010, 229).

27 ამ პერსონაჟს არსენიშვილი მოთხოვბასაც უძღვნის – „ქარი ამწევი ფარდის“.

განვიხილოთ ეგზემპლიფიკაციად იმისა, როგორ ეპყრობა რევოლუცია სუბალტერნს: ახალი იდეოლოგიით ნაშენებ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში მათ სიცოცხლეს ღირებულება არ გააჩნია.

1937 წლის რეპრესიათა გადმოცემა რომანში დაპატიმრება-დასვრეტით არ ამოიწურება, ტექსტში ასახულია თელავის ციხესა და შინსახომთან მდგარი უშველებელი რიგები, რომლებიც დაპატიმრებულთა შეშინებული და უბედურებით აღსავსე ოჯახის წევრების-გან შედგება. „ვა, სოფელოში“ ასევე იქმნება განსაკუთრებული სახე ციხის ჯალათისა, რომელიც დაჭერილი თანაქალაქელების ოჯახებს ფულსა და საკვებს საძალავდა იმ პირობით, რომ მათვის გადაცემას შეძლებდა, თუმცა სინამდვილეში მსჯავრდებულები დიდი ხნის წინ სწორედ მის მიერ იყვნენ დახვრეტილნი. ამასთან, რეპრესიათა რეპრეზენტაციის მხრივ, რომანში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა თეატრში საჯაროდ დაგმობის ეპიზოდს, რომელშიც სისტემა აიძულებს ადამიანებს, სცენაზე გამოსვლით დაგმონ და გაემიჯნონ მშობლებს, ნათესავებს, მეგობრებს, კოლეგებს და რაც მთავარია, დაბეზღებულთა, შერისხულთა ოჯახის წევრების თვალწინ. აღსანიშნავია, რომ არც ერთი ზემოთ ჩამოთვლილი სცენა ფილმში არ გხვდება.

კინოსურათის არქიტექტონიკის გაანალიზებისას ასევე გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ამოსავალი მედიის სპეციციფიკური ქსოვილი ინტერმედიური მეტაკომენტარის (მოხეტიალე მსახიობთა²⁸ „პლასტიკურ-მუსიკალური კომენტარები“²⁹ (გვახარია 1985, 53)) საშუალებით იქმნება. ამ ინტერმედიურ ფენომენს ანრი ვართანოვი ბერტოლტ ბრეხტის კონცეფციაზე დაყრდნობით „ზონგებს“ უწოდებს. მისი სიტყვებით, „მოქმედების მოულოდნელი შეჩერება-შესვენებანი კოლიზიების ღრმად გააზრების საშუალებას იძლევიან, და გარკვეულწილად მათგან გაუცხოვების ეფექტს ქმნიან“ (ვართანოვი 1985, 46). ინტერმედიურ კომენტარებს – ქოროს სიმღერას, კინოფილმში დრო-სივრცითი ზღვრის, ნახტომის ფუნქცია აქვს, ისინი წინასწარმეტყველებენ მოსალოდნელ ხდომილებებს ან უკვე მომხდარს განსჯიან, მაგალითად, ევასა და გიორგის ქორწილს, ნაცვლად ლხინის სიმღერისა, თან ერთვის კომენტარი: „საგონებლისა სახლ მიდგა, / ჯავრისა კარი მიბია, / წინ მიდგას ცრემლის ლოგინი, / ზედ ნარიდ ეკალ მიგია, / შიგ მიდგას სუფრა სევდისა, / ზედ ნაუღელი მიძია“ ...; სპირიდონა გი-

28 ფილმში ხალხურ მოტივებზე შექმნილი სიმღერების ავტორი და შემსრულებელი მანანა მენაბდეა.

29 ლოდობერიძე მემუარებში წერს: „(...) მინდა, რომ იყოს კიდევ ერთი პოზიცია, პოზიცია ღმერთის, თუ ავტორის, რომელმაც ყველაფერი იცის წინასწარ და, რაც მთავარია, იცის, რომ არის უძინ სიცოცხლისა და სიკვდილისა, უამი სიყვარულისა და უამი სიძულვილისა (...) ამ ფუნქციას ჩვენთან შეასრულებენ მოხეტიალე მსახიობები (...)“ (ლოდობერიძე 2019, 369).

ორგის მკვლელობის შემდეგ „წითელ გველთან“ იგივება და ამასთან, მინიშნებულია მისი სურვილი ევას ცოლად შერთვისა: „მინდორთ რო სისხლის ტბა ბრუნავს, / გადასაგდები სად არის, / შიგა წევს გველი წითელი, / თავსა სძრავს ბოლო სად არის, / ბევრსა ჰკლავს ბევრის სურვილი, / მაგრამ გაგება სად არის...“; ევას მიერ საროსკიპოდან და-რეჯანის წამოყვანისას, იმ იმედით, რომ მას იშვილებს და დედობის ბედნიერებას შეიგრძნობს, კომენტარად ბერიკების სიმღერა გასდევს: „საბრალო აირა,³⁰ / ხმა დამთვრალო აირა, / მაისობ, ისარს ისობ, / ის გიხარის, ვაი, რა!“ ამრიგად, მაყურებელს წინასწარ ეცნობება პრო-ტაგონისტის ცხოვრების მთავარი კონფლიქტისა და შედეგის შესახებ – ევას ბედნიერი ცხოვრება არ უწერია.

ალსანიშნავია, რომ ინტერმედიური კომენტარი სამიზნე მედიუ-მის სპეციფიკური მახასიათებლების, სემიოტიკური სისტემის, გათ-ვალისწინებით, მხატვრულ ტექსტშიც ჩნდება. რომანში ამ ფუნქციას „ვეფხისტყაოსნიდან“³¹ ეპიგრაფებად გამოტანილი სტროფები ასრუ-ლებს. უერარ უენეტმა (Gérard Genette), ლიტერატურის ფრანგმა თე-ორეტიკოსმა, ეპიგრაფის ოთხი ფუნქცია გამოყო, რომელთაგანაც ერთ-ერთში, ე.წ. „კანონიკურ“ ფუნქციაში, ტექსტის კომენტარი იგუ-ლისხმება, ე.ი. ეპიგრაფი შესაძლოა მკითხველს ყურადღებას უმახვი-ლებდეს ტექსტის მთავარ შეტყობინებაზე (Genette 1997, 157-158). რაკი „ვა, სოფელოში“ დასათაურებული თავები (ორ გამონაკლისს თუ არ ჩავთვლით, მათ შემთხვევაშიც მხოლოდ დროა მითითებული: 1905 წლის თებერვალი, 1930 წლის აგვისტო) არ გვხვდება და ეპიზოდები დამოუკიდებელი აბზაცებით გამოიყოფა, ავტორის მიერ შერჩეული ეპიგრაფები წინასწარ ამზადებს მკითხველს და წინასწარმეტყველებს მოსალოდნელ ხდომილებებს. მომდევნო სტროფი – „ვა, საწუთროო სიცრუვით / თავი სატანას ადარე“, წინ უძღვის „სისხლიანი ქორწი-ლის“ მონაკვეთს, „საწუთრო“ – წუთისოფლის ერთგვარი შეფასებაა, იგი რომანში იმ შემაძრწუნებელი უსამართლობის გადმოცემას უს-წრებს წინ, რომელიც თელავში 1924 წელს უდანაშაულო ადამიანთა დახვრეტით დატრიალდა; „ქაჯნი სახელად მათ ჰქვიათ, არიან ერთად კრებულნი... / ყოველთა კაცთა მავნენი, იგი ვერვისგან ვნებულნი“ – ამ სიტყვებით „ვა, სოფელოში“ ჩეკა და ჩეკისტები აღიწერებიან, ეს რომანის ის მონაკვეთია, რომელშიც ჩეკას მუშაობის წესი (დასმენა, გადაბირება, დაშინება, წამება და სხვ.) ახლო პერსპექტივით გა-დმოიცემა, ისინი „ვერვისგან ვნებულნი“ არიან, რაკი ჯერ მათი „სა-ზღაურის“ დრო არ დამდგარა; „მზე აღარ მზეობს ჩვენთანა, დარი არ

30 ლექსი ეპუთენის ბესარიონ გაბაშვილს.

31 „ვეფხისტყაოსანს“ დაესხსხა ავტორი ასევე რომანის სათაურს, „ვა, სოფელო...“ – ციტატაა ავთანდილის ანდერძიდან.

დარობს დარულად“ – საბჭოთა კავშირში 1937 წლის რეპრესიათა და-საწყისია მინიშნებული.

მედიათა ტრანსფერის შედეგად, ცხრამეტწლიან შუალედში, იც-ვლება სტალინის სახის რეპრეზენტაციაც – ფილმში სტალინის სა-ხელი მხოლოდ „სცენა-კომენტარში“ (ვართანოვი 1985, 46) გაიყდე-რებს, ეს მუსიკალური ნომერი კოლექტივიზაციას ეძღვნება: „ცაზე მთვარე ამოსულა (...) ნიშანია დარისაო (...) / კოლექტივი გაძლიერდა, ვენაცვალე სტალინსაო“ სიმღერის ფონზე იშლება პლაკატი: „ვინც არ მუშაობს, ის არ ჭამს!“ მთლიანობაში, აღნიშნულ სცენას გროტესკული ელფერი დაჰკრაგს: ურემზე ჩამომჯდარი მოხეტიალე მსახიობი უმდე-რის კოლექტივიზაციას და მადლობას უხდის ბელადს, მაშინ როდესაც მუსიკალურ ჩანართს ეკრანზე გლეხების მიერ კოლექტივიზაციის წი-ნააღმდეგ მიმართული კონფლიქტი ანაცვლებს. რაც შეეხება რომანს, მიუხედავად იმისა, რომ სტალინი მოქმედ პირად წარმოდგენილი არ არის, მასთან დაკავშირებით ურთიერთგამომრიცხავი ნარატივი იჩენს თავს: სტალინი როგორც ხალხთა მზრუნველი მამა, „ბრძნთაბრძენი“ ბელადი და სტალინი როგორც ყოველგვარი ბოროტების წყარო, „სულთამხდელი“. პირველ შემთხვევაში, ოფიციალური პროპაგანდის ქვეშ მყოფი საზოგადოების ცალკეული წევრების მიერ გამოითქმის გულუბრყვილო შეხედულება სტალინის არასაკმარისად ინფორმირე-ბულობის შესახებ: „განა იმან (სტალინმა – ნ.ბ.) რომ იცოდეს, ეგრე გაგვწირავდა?“ (იქვე, 331). ასევე, იღეოლოგიური მანქანის მუშაო-ბის გავლენას მცირე ასაკში განიცდის მთხრობელიც – მას საბავშვო ბაღში სტალინის განმადიდებელ ლექსებს ასწავლიან, ოჯახში კი ბე-ლადის სიყვარულს ბებიის პოზიცია უპირისპირდება: „შენ ხომ აქედა-ნვე უნდა იცოდე ვინ ვინ არის“ (იქვე, 333).

იდეოლოგიური ემანსიპაციის შემთხვევას ადასტურებს ასევე რომანში სტალინის კომიკური სახით გამოსახვა, ცენზურის წნევიდან გათავისუფლებით სამიზნე მედიაში ტირანის გაშარეუბის შესაძლებ-ლობა იხსნება და სისტემის მიერ დაჩაგრული ადამიანების ხელში სიცილი შურისძიების იარაღად იქცევა. სტალინის ამგვარი რეპრეზე-ნტაცია ტექსტში მთხრობლის წარმოსახვასა და ბებიის სიზმარს უკავ-შირდება, როგორც ქეთევან ქათამაძე აღნიშნავს, იქმნება „რეალობის ალტერნატიული სამყარო, სადაც სამართლიანობა იმარჯვებს და ბო-როტება ისჯება“ (ქათამაძე 2022, 90). რუსიკო დროდადრო წარმოი-დგენს, რომ ბებიის მიერ სისასტიკეში მხილებული სტალინი შეძრწუ-ნდება თავისივე ნამოქმედარით და კრემლის გარემოცვასთან ერთად გამათრახებას მოითხოვს. ამავე სცენაში მთხრობელი წარმოიდგენს შერცხვენილ სტალინს „ალაგ-ალაგ გადაქლეშილი უკანალით“ (არ-

სენიშვილი 2019, 340). რუსუდანის სიზმარში კი, „ყველაზე დიდ კაცს“ „ზინზლისა და წევოს სუნი“ (იქვე, 343-344) ასდის, გზააბნეული, იგი ქალს სწორი მიმართულების საკითხავად შეაჩერებს, მთხოვობლის ბებია კი, ისე რომ ბელადს მისთვის ამის შესახებ არც უკითხავს, აბანოს გზას მიასწავლის. ამრიგად, სტალინის სახის მედიური ტრანსპოზიციის შედეგად ამოსავალ მედიაში დასახული ავტორიტეტი ბელადისა ქარწყლდება სამიზნე მედიაში მისი უმწეობის გამოსახვით.

სინტაქსური ნარატემები ფილმსა და რომანში

აულტურის მკვლევრის, იური ლოტმანის სივრცობრივი სემანტიკის თეორიაში მხატვრული ტექსტი რევერსულ ტექსტად მიიჩნევა (ინგლ. reversibility), თუ მოქმედი პირის მიერ აკრძალული სემანტიკური ზღვრის გადაკვეთის ცდა წარუმატებელია ან გადაკვეთის შემდეგ იგი უკან ბრუნდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზღვრის გადალახვა წარმატებულად მაინც ვერ ჩაითვლება (Lotman 1977, 238-239). ლოტმანის თეორიაზე დაყრდნობით შესაძლებელია ითქვას, რომ ფილმი რევერსულია, ე.ი. გიორგის მიერ საზღვრის გადალახვა სრულად ვერ განხორციელდა, იგი უკან დაბრუნდა და ამრიგად, მხატვრული სამყაროს თავდაპირველი წესრიგი აღდგა (კინოსურათის ბოლო სცენაში ევა და გიორგი დაცარიელებულ სოფელში კვლავ მარტო საქმიანობენ). კინოფილმში დასაწყისში ნაჩვენები ჰარმონია შენარჩუნებულია იმდენად, რამდენადც გიორგიმ სოფელში დაბრუნებით სასიკვდილოდ გადადებული ევა თავისი ხმით გამოაცოცხლა. ამ შემთხვევით მაყურებლის თვალწინ, ფაქტობრივად, ბიბლიური მკვდრეთით აღდგინების სცენა გათამაშდა. თავის მხრივ, ეს ეპიზოდი ეხმიანება ფილმის ტელეოლოგიას: ევა თავის ეგზისტენციალურ მიზანს აღწევს – იგი ახერხებს, გადასცეს ადამიანურობა თავის შევილიშვილს. ამრიგად, კინოსურათში მარცხდება რევოლუცია და იმარჯვებს ჰუმანიზმი: ადამიანურობის შენარჩუნება არა იდეოლოგიას, არამედ მხოლოდ ადამიანებს შეუძლიათ.

რევოლუცია მარცხდება რომანშიც და აღდგება სამართლიანობა, რაკი მხატვრულ სამყაროში მოქმედი საზღაურის მორალი, დროში მისი განვენილობის მიუხედავად, ბოროტებას უპასუხოდ არ ტოვებს. სამი პროტაგონისტი ქალის ტანჯვის საპირწონედ (მათი ცხოვრების „გამრუდება“ ცალსახად რევოლუციამ განაპირობა) ისჯება სამივე ანტაგონისტი მამაკაცი, რომლებიც სხვადასხვაგვარად რევოლუციასთან არიან დაკავშირებული. ამრიგად, რომანში ბოროტება ისჯება, თუმცა პასუხის მიგებას შურისძიების ფორმა არასოდეს არ აქვს: რევოლუციის სახელით თავს დამტყდარი უბედურება ქალ მოქმედ პირებს არ აბოროტებს. მანკიერი საბჭოთა ექსპერიმენტი, ადამიანებს ჰუმანურობას ვერ ართმევს.

დასკვნა

ამოსავალი – „დღეს დამე უთენებია“ – და სამიზნე – „ვა, სოფელი“ – მედიების ინტერედიური ანალიზის საფუძველზე გაირკვა, რომ რომანიზაცია შუალედური ადაპტაციის ნიშნებს ავლენს. მედიური ტრანსპოზიციის შედეგად იდეოლოგიური ემანსიპაციის პირობებში არ შეცვლილა მთავარი შეტყობინება – პოსტსაბჭოთა რომანშიც რევოლუცია, იდეოლოგია ტრავმასთან გაიგივდა. ორივე მედიაპტროდუქტში კონფლიქტის წყარო კვლავ საბჭოთა რევოლუციაა, მთავარი საკითხი კი – წარსულზე განსჯა. ცხრამეტწლიან მონაკვეთში იდეოლოგიური ცენზურის გაუქმებამ, შესაძლებელი გახადა კინოფილმში სიმბოლურ-ალეგორიულად მინიშნებული კრიტიკის (საბჭოთა რევოლუციის შედეგები, უდანაშაულო მსხვერპლი, რეპრესიები, ძველი და ახალი წყობის შეჯახება) ღიად არტიკულაცია. „დღეს დამე უთენებიაში“ გამოთქმული სკეფსისი რევოლუციის შესახებ – ვის საკეთი და დღეოდ მოხდა რევოლუცია, თუ იგი გლეხთა ცხოვრებაზე მხოლოდ მძიმედ აისახა? – ფარულია და ქალის პირადი დრამის საბურველში იმაღება (სასიყვარულო სამკუთხედები: ევა, გიორგი და სპირიდონა; ევა, სპირიდონა და არჩილი), „ვა, სოფელოში“ კი დამატებულ პერსონაჟთა ჩართვით რეპრესირებულთა ხმა ისმის. რომანში ჩაგრული ფენის კომუნიკაციური მეხსიერება წინააღმდეგობრივ ძალად, კულტურული მეხსიერების მედიად გარდაიქმნება, რაც ტექსტს მეხსიერების რომანად აქცევს. კინოსურათში გიორგის უკან დაბრუნებით მარცხდება რევოლუცია, რაკი ბების მიერ მისთვის გადაცემული ჰუმანიზმი უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე რევოლუციის შედეგად მიღწეული ინდუსტრიული პროგრესი ქალაქად. რევოლუცია მარცხდება რომანშიც და „საზღაურის“ პრინციპით აღდგება სამართლიანობა (სამი პროტაგონისტი ქალისა და სამი ანტაგონისტი მამაკაცის ბედის შეპირისპირება). „ახალი დროება“ თვითდესტრუქციულ ძალად გვევლინება და ამრიგად, ბოროტების მარცხი გარდაუვალია.

დამოწმებანი

არსენიშვილი, ზაირა. 2000. „ჩემი ვილინო გავაჩუქე“ ინტერვიუერი ლია კაკაბაძე. საქართველოს ქალი 3-4: 8-9.
არსენიშვილი, ზაირა. 2011. „ზაირა არსენიშვილის ზეპირი ისტორია“ ინტერვიუერი ნინო ბექიშვილი. 12.03. 1:01:28. პროექტი „ვირტუალური პლატფორმა“, საბჭოთა წარსულის გააზრება“ Sovlab. www.youtube.com/watch?v=EcIpEBSzVTk (ნანახია 15.07.2024).

არსენიშვილი, ზაირა. 2014. გადაცემა „პაემანი მუზიათან“. ავტორი და წამყვანი ია მახათელაშვილი. ტელეკომპანია „თანამგზავრი“. 21.03. 1:11:29. www.youtube.com/watch?v=rT7CuwsBQZ8 (ნანახია 15.07.2024).

არსენიშვილი, ზაირა. 2019. ვა, სოფელო...: კახური ქრონიკები. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.

ბექიშვილი ნინო და ნინო ლეუავა, რედ-ები. 2012. საბჭოთა კავშირის გააზრება: დისკუსიები 2011. თბილისი: საბჭოთა კავშირის კვლევის ლაბორატორია.

ბექიშვილი, ნინო, გიორგი კეკელიძე და ლაშა ბაქრაძე. 2012. ქართული მწერლობა საბჭოთა სისტემაში: რეალობის განზომილება. კრებულში ბექიშვილი 2012, 6-12.

გვახარია, გოგი, მერაბ კოკოჩაშვილი და ლია ჯაყელი. 2012. ეზოპეს ენა ტოტალიტარულ სისტემაში: ქართული კინოს წარმატებები და ცენზურა საბჭოთა ხანაში. კრებულში ბექიშვილი 2012, 30-44.

გვახარია, გიორგი. 1985. დღევანდელი დღე და მარადიული სიცოცხლე. საბჭოთა ხელოვნება 7: 41-54.

გვახარია, გოგი. 2021. ცენზურა კინოში. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ვართანოვი, ანრი. 1985. დღე და ღამე. საბჭოთა ხელოვნება 6: 40-48.

კონტრიძე, ეკა. 2022. ნუცა ღოღობერიძე – დაკარგული წლები და სცენარები. კრებულში ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული, რედ. მარიამ იაშვილი, 140-153. თბილისი: საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

რატიანი, ირმა, რედ. 2010. ზაირა არსენიშვილი. წიგნში ანტისაბჭოური სიტყვიერება: ზეპირი ისტორიები, გადმოცემები 1921-1991, 228-231. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი. თბილისი: ნეკერი.

ქათამაძე, ქეთევან. 2022. სტალინის სახის რეპრეზენტაცია პერსონაჟთა სიზმრებში ზაირა არსენიშვილის პროზის მიხედვით. კადმოსი 14: 69-122.

ღოღობერიძე, ლანა. 1984. ინტერვიუერი ლეილა კვირიკაშვილი, საბჭოთა აჭარა, 21.07.

ღოღობერიძე, ლანა. 2019. რაც მაგონდება და როგორც მაგონდება. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.

ღოღობერიძე, ლანა. 2020. გადაცემა „სქოლიო“ ავტორი და წამყვანი დავით გაბუნია. ტელეკომპანია *Artareatv*, 28.10. 55:13. www.youtube.com/watch?v=ZuGhollabOc (ნანახია 15.07.2024).

ღოღობერიძე, ლანა. 2023. დედა-შვილი ან დამე არ არის არასოდეს ბოლომდე ბნელი. თბილისი: გამომცემლობა „სეზან პაბლიშინგი“.

ცაგარელი, ლევან. 2017. ლიტერატურის შედარებითი კვლევის პრინციპები. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. [გამოუქაყნებელი სკრიპტი].

Assmann, Jan. 2008. Communicative and Cultural Memory. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 109-118. Berlin: Walter de Gruyter.

Bruhn, Jorgen and Beate Schirrmacher, eds. 2022. *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*. Abingdon: Routledge.

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Constantinescu, Catalin. 2015. Intermedialität and Literature. What is Filmic Rewriting? *Philologica Jassyensis*, An XI, N1 (21): 165-174.

Corrigan, Timothy. 2017. Defining Adaptation. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas Leitch, 23-35. New York: Oxford University Press.

Desmond, John and M. Peter Hawkes. 2006. *Adaptation: Studying Film and Literature*. Boston: McGraw Hill.

Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. 2013. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Larson, Randall D. 1995. *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Lanham: The Scarecrow Press.

Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: The University of Michigan Press.

Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. Special Issue: *Memory and Counter-Memory* 26: 7-24.

Nora, Pierre. 1998. *Realms of Memory: the Construction of the French Past*. New York: Columbia University Press.

Ottomeyer, Hans. 2004. Vorwort. In *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Hg. Monika Flacke, vol. 1, 5-6. Berlin: Deutsches Historisches Museum.

Petho, Agnes. 2010. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In *Antal* 2010: 39-72.

Rajewski, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6: 43-64.

Van Parys, Thomas. 2011. The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography. *Belphegor: Littérature Populaire et Culture*, vol. 10, no. 2.

Wolf, Werner. 2002. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden and Walter Bernhart, vol. 4, 13-34. Boston: Brill.

Wolf, Werner. 2004. Cross the Border – Close that Gap: Towards an Intermedial Narratology. *European Journal of English Studies* 8 (1): 81-103.

Wolf, Werner. 2018. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, ed. Walter Bernhart. Leiden: Brill Rodopi.

Nino Bokuchava
Ilia State University, Georgia
Nino_bokuchava@iliauni.edu.ge
DOI: 10.32859/kadmos/16/28-84

From Soviet Film to Post-Soviet Novel: Zaira Arsenishvili's *Woe is Life: Kakhetian Chronicles* As a Case of Ideological Emancipation*

Keywords: *Intermedial transposition, novelization, adaptation, Soviet cinematography, post-Soviet Georgian literature*

From the Film to the Novel

Collaboration between Lana Gogoberidze, Georgian film director, and Zaira Arsenishvili, Georgian writer, scriptwriter and musician, resulted in a number of films from 1972¹ until the death of Arsenishvili in 2015, seeing Arsenishvili appearing as co-author of each of Lana Gogoberidze's film scripts. Particularly notable is the novel *Woe is Life – Kakhetian Chronicles*² by Zaira Arsenishvili, created on the basis of their common work, the 1983 film *The Day is Longer Than Night*, the latter being a case of reverse adaptation. It is a novelization, and is a special case in Georgian art. Unlike the classical scheme of adaptation, where a novel is adapted into a film (Constantinescu 2015, 172; Corrigan 2017, 28), in case of novelization, the fictional text is created on the basis of the film – i.e. the recipient faces a “novelized” version of the film (Van Parys 2011). The film, under Lana Gogoberidze's directorship, premiered in the Soviet Union, while Zaira Arsenishvili's novel was published for the first time in 2002, in independent Georgia³. This article attempts to study this case

* Research was conducted with the support of the Shota Rustaveli Georgian National Fund: FR-22-793.

1 Their first joint work was the 1972 film *When Almonds Bloomed*.

2 Hereinafter, the shortened title of the novel *Woe is Life* will be used.

3 The editor and publisher of this edition of the novel is Givi Kikalishvili.

based on intermediality theory⁴, in particular, presenting the idea that the work demonstrates the transformation of representation (presence and then absence) of Soviet sociopolitical issues and ideological pressure, from the film to the novel.

A special feature of intermediality theory, as an interdisciplinary area (Petho 2010, 40), is that it allows identification of the original media, the “contents of which were selected, missed or added” (Tsagareli 2017, 121) or changed and developed (Bruhn and Schirrmacher 2022, 141-142) in the target media. Irina Rajewsky, together with Werner Wolf, is regarded as the founder of intermediality theory. Rajewsky is the author of “three-end typology”, where each category is associated with a specific characteristic of intermediality: medial transposition, media combination and intermedial reference. Of them, most suitable for this research is the category of medial transposition, examples of which are the film adaptation of fictional texts and novelized versions of films. In this case, the characteristics of intermediality appear in the process of creating a new media product, in particular, the initial medial product being transformed into the target media product. This sub-category, oriented towards production, is the “genetic” conception of intermediality – the initial (original) text, film, etc., is the source of a newly created media product, formed in accordance with the specific characteristics of the target medium, i.e. intermedial transformation (Rajewsky 2005, 51).

In his typology, Werner Wolf distinguishes two key forms of intermediality: intracompositional intermediality, taking place within one media product, and extracompositional intermediality, going beyond the scopes of a single media product. In this case, the category relevant for the research – intermedial transposition – belongs to the category of extracompositional intermediality. The latter implies transfer of the contents from one medium (source) to another (target). In this process, genetic interrelation between these media emerges, although the final media product is an independent art work, i.e., it is impossible to refer to the involved media separately from one another, as the result of their combination is a homogenous semiotic system. Widespread examples of this case include film adaptation of artworks, and, vice versa, novelized versions of films (Wolf 2002, 19-20; Wolf 2018, 244).

The first novelized versions of films (so called “movie tie-ins”) appeared almost at the same time as cinema, in the 1920-30s, seeing the novelized materials of US silent movies published and named “photoplay editions” (Larson 1995, 3-4). From the 1960s, the demand for Hollywood paperback novelizations increased, and achieved commercial success (*ibid.* 1995). The key feature

⁴ The article is based on the 104-minute version of the film.

of novelization is that, since it is rooted in the narrative, it enables the reader to engage with a particular scene in a way that goes beyond the actor's performance or technique. For the author, novelization serves as a tool to capture what cannot be conveyed through the camera, offering a deeper narrative context by exploring a character's motivations or inner thoughts during dialogue (Larson 1995, 15; Hutcheon and O'Flynn 2013, 118). The contemporary cinema industry regards novelizations of films as part of its marketing strategy, intended to attract attention and increase income. Novelization is used in merchandising, accompanying the films alongside toys, comic books, DVDs and soundtrack releases (Larson 1995, 12; Van Parys 2011).

While novelization, as a form of narration, is, in the global context, used for gaining commercial revenue, in the Georgian reality, the analysis of both film production and novel publication demonstrates to us the severe impact of Soviet censorship, the "history of consciousness control" (Gvakharia 2021, 274). The interpretation of the art of both Lana Gogoberidze and Zaira Arsenishvili cannot be imagined independently of their biographies. The Soviet repressions of 1937 greatly influenced the lives of the director and writer, and Soviet censorship impacted their reflection of their traumatic experiences in cinematography and literature.

Lana Gogoberidze's father, Levan Gogoberidze, was a Bolshevik and revolutionary of the first generation, occupying high positions in the party through different periods. He was executed in 1937, and Nutsa Khutishvili-Gogoberidze⁵, his spouse, the first Georgian woman film director, was arrested as a "family member of an enemy of the people" (Gogoberidze 2023, 15). She was sent to the Potma concentration camp for women for 10 years, and later to Vorkuta concentration camp for women (CHSIR - "член семьи изменника родины" in Russian) (Kontridze 2022, 146). In 2020, in an interview, Lana Gogoberidze summarized her art as follows:

There is a view that all artists originate from the trauma experienced in childhood. I can say that this is the truth, and my example is confirmation of this. I can see this only now- when I made the films, I didn't even think about it... that this was such a powerful trauma in my life... When I was seven, I lost my mother for ten years, and when I met her [again], I met a stranger [...] this was a very difficult process. (Gogoberidze 2020)

The cinematographic translation of this personal trauma – seeing one's mother, returned from exile, as a stranger – is shown in her 1978 film *Some In-*

⁵ She made three films before being exiled.

*terviews on Personal Matters.*⁶ *Goskino*, the main body of the Soviet censorship functioning in Moscow, demanded that the director withdraw the “mother returning” scene⁷, as it was deemed unacceptable to make the Soviet repressions, in this case exile, the motif of the film (Gogoberidze 2019, 350-351). Later, in independent Georgia, in her 1992 film *Waltz on the Petschora*, the director returned to the story of a mother’s exile. In it, Gogoberidze relies on the stories written by the director’s mother after returning from her own exile. Nutsa Gogoberidze-Khutsishvili named them “documentary-fictional stories”.

Similar to Gogoberidze’s⁸ art, where the director introduces the image of the repressed mother, Zaira Arsenishvili made her father, Ivane (Vano) Arsenishvili, the tragic character of *Woe is Life* – as he too was repressed in 1937. Vano Arsenishvili was a planning economist in Telavi’s Executive Committee, and never held a high party position. In December 1937, for an absurd reason, on the basis of a denunciation, he was arrested, and was executed within two months. The family learned about this only later, after his name was cleared (Ratiani 2010, 229; Arsenishvili 2011; Arsenishvili 2014). At that time, the writer was six years old, although the traumatic memory of the event followed her throughout her life: “The suffering I experienced for my father in early childhood is with me even today” (Arsenishvili 2000, 8).

Zaira Arsenishvili was widely renowned as a screenwriter and musician, but less so as a writer. While she wrote the novels *Woe is Life*, *Requiem for Base, Soprano and Seven Instruments, or Portrait of a Young Storyteller*⁹ in the 1960s¹⁰, active appreciation of Arsenishvili’s art only truly came about in the

6 It is notable that in the film, the role of the mother returning from exile is played by Ketevan Orakhelashvili, the widow of Georgian conductor Evgeni Mikeladze, who was repressed in 1937. Orakhelashvili’s parents, party officials Mamia and Mariam Orakhelashvili, were executed that same year, and she, as “a family member of the enemy of people,” was sentenced to exile. For a certain period, Lana Gogoberidze’s mother and Ketevan Orakhelashvili were in the same camp, and for this reason the director asked Orakhelashvili to take on the mother’s role in her film, although she had never been in a film before and had no special training (Gogoberidze 2019, 345).

7 Finally, the fate of the film was determined by Eduard Shevardnadze’s direct intervention through a call from him to the chairperson of Goskino, Filip Ermashov. As Gogoberidze recalls in her memoirs *What I Recall and The Way I Recall It*, the film was approved in full. It should be noted that this is the only case in which Eduard Shevardnadze helped the director with a film production.

8 The director’s last work, the 2023 documentary *Mother and Daughter, or the Night Is Never Complete* is also dedicated to her mother and relations with her mother.

9 Hereafter, the short title of the novel *Requiem* will be used.

10 At a series of discussions arranged by the Heinrich Böll Foundation *Rethinking the Soviet Union*, the speaker said: “in the period of *Perestroika*, when Russian press was flooded with so called “illegal” literature, the Georgians could discover almost nothing. (...) From the 1930s in Georgia, there was no high-quality literature. Shota Chantladze and Niko Samadashvili

21st century. It could be said that she created “alternative literature” for the shelf, hoping that the opportunity for their publication would appear. In the 1960s¹¹ and late 1980s, in the *Perestroika* period, Arsenishvili attempted to deliver her messages to readers, but local periodicals refused to publish her texts. And again, not even in the period of *Glasnost*. As she said, “I did not hope; I knew that they would not publish it” (Arsenishvili 2011).

A complete version of the novel *Woe is Life* was first published in 2002¹², 19 years after the film came out¹³. The second edition was published with a smaller number of copies in 2011. Neither was followed with any significant response.

To comprehend the past, a certain amount of time should pass as a necessary prerequisite (Ottomeyer 2004, 5-6). Evidently, Zaira Arsenishvili's case confirms this view: discovery of the writer's art came thanks to the Bakur Sulakauri publishing house, where the novel *Woe is Life* was published in 2019. Shortly after, the novel was at the top of bestsellers list. While the success can be associated with the high creative value of the novel, the proper marketing strategy of the publisher should also be taken into consideration. The publisher managed to focus society's attention on Zaira Arsenishvili and her work. Publication of this novel was clearly seen as a success by the publisher, as, in the following years, they went on to publish the complete collection of Zaira Arsenishvili's work. The reader's interest in the novels and stories of this writer,

are the exceptions” (Bekishvili and Kekelidze 2012, 16). These words were followed by Zaira Arsenishvili's protest: “(...) I must dispute that they did not publish anything: I myself wrote two novels and short stories against this system. (...) In it (*Woe is Life* – N.B.), there are the events of 1924, collectivization, and 1937 (Bekishvili and Kekelidze 2012, 23).

11 In the 1960s, Arsenishvili published in the literary periodical an excerpt from *Woe is Life*, where Eva took little Rusiko to the forest to pick mushrooms. The editors suggested the author remove the word “ravaged” from the sentence – “Grandmother Eva sheltered us, the ravaged”. The author categorically refused to do so. Thus, this excerpt was rejected by the censors. Later, the same publisher did not even consider her episode about the 1905 revolution from the novel. It is notable that after almost three decades, in 1988, the writer made one more attempt to publish, this time the episode describing the opening of the memorial in Soghanlughi from *Requiem*. She was again rejected (Arsenishvili 2011).

12 The following year, *Woe is Life* was nominated for the newly established literary award *Saba* (2003) in the category of Best Novel, although Aka Morchiladze's book *Your Adventure* won. The decision of the jury led to the impression that Georgian society was ready for literary reflections about the Soviet past only in the light of entertainment. The Shota Rustaveli state award awarded Arsenishvili's first novel *Requiem*, in 1998, yet it again failed to catch the public's attention.

13 Ironically, in the 19-year interval between the film coming out, in 1983, and first publication of the novel, in 2002, the position of the state leader of Georgia was occupied by Eduard Shevardnadze. In the Soviet period, he was the First Secretary of the Central Committee of Communist Party of the Georgian SSR, and in independent Georgia, he was the president.

whose conceptual frame includes consideration of the Soviet past, shows that in the 2020s, Georgian society finally finds itself ready to think about its painful history.

The history of the film production and the relationship between art and censorship is notable, and the abovementioned case demonstrates a common occurrence. Work on the film was supposed to commence in 1980, following approval of the script by Goskino in Moscow. Yet the censors said to Gogoberidze: "According to your script, one could conclude that everything that has occurred is in vain – revolution, collectivization and, generally, the whole fight for a better life. The result is an abandoned village and the eternal loneliness of the individual" (Gogoberidze 2019, 366). They did not request that the director make corrections, but instead unambiguously refused to fund the film. Everything would have come to an end at the scripting stage if not for Eduard Shevardnadze's good will¹⁴. At the time, he held the position of First Secretary of the Central Committee of the Communist Party of the Georgian SSR and, in addition, was the Candidate to the Political Bureau. This gave him greater power, particularly when it came to Goskino. Shevardnadze read the script and advised Gogoberidze to make some corrections to please the censors, and to ensure the film crew was ready for the compromises (Gogoberidze 2019, 367). After acquiescence, the film protagonist Eva, unlike the script version¹⁵, did not die in loneliness – the scene turns out to be played out in a way, and she is instead awoken by her grandson, who has returned from the city. This was the payment the director had to make – that the film had no pessimistic end. Many years later, the director stated in an interview, "I don't know even now whether it would have been better for her to have died" (Gogoberidze 2020). In the end, the film was rejected for domestic release and instead was used by the system as a "film for export". *The Day is Longer than Night* was included in the main competition program of the Cannes Film Festival, and although it was not awarded in any of the categories, the local press responded positively to it and the issuance of the film on Georgian screens: *Poetic Film (Communist,*

14 As, in this research, Shevardnadze was presented positively in Lana Gogoberidze's fight against censorship, to avoid offering a misleading interpretation, the following should be mentioned: The widespread belief that, in the 1970s, Georgian cinema was free from censorship at the local level thanks to Eduard Shevardnadze, is not true. National censorship would act immediately, as soon as Shevardnadze's career was threatened. At least two films can be named in this regard: Gela Kandelaki's film *Disaster* (1979), and Merab Kokochashvili's film *Three Days of a Hot Summer* of the same year, in the censorship of which Shevardnadze directly intervened (Gvakharia and Kokochashvili 2011, 34-35; Gvakharia 2021, 240-246).

15 This storyline was maintained in the novel, seeing Maka, one of the "hypostases" of Eva from the film, ending her life just as it is shown in the film – first, she decorates herself with Georgian national garments which she had for years kept in a chest especially for this day.

20 May 1984), *The Individual Triumphs Again* (Gogoberidze 1984), *Echo of the Festival of Cannes* (Literary Georgia, 17 August 1984), *New Film on the Screens* (Tbilisi, 31 December 1984).

Transmedial Narratology as an Instrument for the Study of Novelization

Randall D. Larson, a US cinema researcher, distinguishes three forms of novelization: a) reissuing a novel: when the film is a screen adaptation of a novel, the reprint of the novel is published, with the book cover redesigned to feature an image from the film. If the film was issued with a different title, the new edition of the novel is issued with the same change; b) novelization of a screenplay: adapting the script into a novel (with unchanged content) and its publication, and; c) creation of a new, original novel, based on the film themes and setting (Larson 1995, 3).

Within the scopes of the approach developed in adaptation research, three types of adaptation are distinguished: a) so called “close” adaptation, b) loose adaptation and c) intermediate adaptation (Desmond and Hawkes 2006, 3).

Regarding these theoretical prerequisites, Zaira Arsenishvili's novel *Woe is Life* can be regarded as a novelization, implying the creation of a fictional text based on the film. In addition, as the same novel by Zaira Arsenishvili, in turn, is an adaptation, the latter should be defined as an intermediate adaptation.

To identify the contrasting and equivalent relations between the initial (*The Day is Longer than Night*) and target (*Woe is Life*) media, the article applies the transmedial narratology theory developed by Werner Wolf. The term “transmedial” means the phenomena that show up in the different media, i.e. their origination is not associated with any specific media (Wolf 2004, 82). Such assumption allows for an analysis of the narrative represented in different media, applying one and the same approach. Irrespective of the medium, the fictional narrative includes the set of “narratemes” – narratemes are “the intracompositional factors that render texts and artefact narratives and determine their degree of narrativity” (Wolf 2004, 87). The theorist distinguishes three groups of narratemes, in particular: a) general, qualitative narratemes, denoting time (that become apparent as a result of stories told), described worlds and the recipient's experience (related to the told story in an emotional and imaginative way); b) content narratemes¹⁶ that include anthropomorphic characters within the action, occurrences (conflict) spread over time and space, and certain agents that, irrespective of their involvement in the fictional text, can be recognized as factual, and; c) syntactic narratemes, where dis-

16 Wolf calls them the “building blocks of narratives” (Wolf 2004, 88).

course shows up as a result of selection, combination and representation of the content narratemes.

Through production of the discourse (with processing of the content narratemes), the syntactic narratemes are related to the general narratemes and thus, with the Aristotelian unity of the beginning, middle and end, a thematic entirety is created. The syntactic narratemes are also associated the chronology and teleology – the latter includes the plans and goals of the character, as well as contradictions and difficulties that they experience. In addition, components of the syntactic narratemes are such structural elements as restoration of initial harmony, and justice existing in the text, and it is these that mostly determine the development of the storyline (Wolf 2004, 87-88).

General Narratemes in the Film and Novel

Before considering the transmedial narratemes on the basis of comparison of the film and novel, key story-based differences in the studied objects should be identified: the text includes numerous characters, and a great many of them function as a kind of instrument in the author's hands, used to highlight various issues. The narrator of the novel is identified as Zaira Arsenishvili herself, as evidenced by the autobiographic elements she includes. In addition, the fictional text describes historical reality: the episode of the “bloody wedding” in 1924, criticism of Kakutsa Cholokashvili¹⁷, the fight against soviet occupation, the *pogrom* (massacre) of the noblemen in Kakheti, the repressions of 1937, the NEP and collectivization - these are explored much more deeply and painfully in the novel. The narrative of the Soviet regime's war against religion is also developed much more extensively. There are contrasting depictions related to the figure of the Leader, Stalin (who is only mentioned once in the film, in a song by wandering artists). The removal of censorship allows the author to present the full stories of the film's characters in the novel, offering a more nuanced interpretation. For instance, while the film portrays the young revolutionary Archil Abelishvili, with his Marxist ideals, in a positive light, the novel recounts how the system ultimately transformed him into a member of the NKVD *troika*, making him both an executioner and a victim during the Great Purge; and while the film highlights the issue of the emptying of high mountain villages, the novel completely neglects it.

In the diegesis of the source and target media products, events that have occurred before and after the Sovietization of Georgia are retrospectively pre-

17 Kaikhosro (Kakutsa) Cholokashvili is Georgia's national hero. He commanded an anti-Soviet guerrilla movement in Georgia in 1922-1924.

sented. In analyzing the time, as a general narrateme, both medias hint at the contemporariness of the recipients, their present. We can suppose that, in the film, the events develop up to the 1980s, while in the novel, the interrupted narration continues into the early 2000s. Russian-Soviet cinema researcher Anri Vartanov, in his 1985 article – *The Day and the Night* – mentioned that old Eva's life in the mountains is the time contemporary to them, the audience (Vartanov 1985, 42). In the novel, the time range of the narration can be identified from the following quotation: narrator Rusiko said about grandmother Rusudan, who died in 1962 – “more than four decades have passed since then [...]”¹⁸ (Arsenishvili 2019, 653-655), with the latter date, to a certain extent, coinciding with the first publication of the novel in 2002. The authors' reference to the present, both in the film and the novel, and their focus on a contemporary audience, suggest an attempt to initiate a dialogue. This can be seen as a message: reflecting on and discussing the past is essential for overcoming it. Understanding the truth about the past is the only way to free contemporary society from its pain, and only then can it truly become history. The motif of understanding the past and dealing with it, its necessity, is openly confirmed in the novel through Eva's words: she said to little Rusiko, “[...] I tell you all this, my dear and beautiful one, because the first going man is a bridge for the following one, and maybe my story could be useful to you...” (ibid., 212).

As the film composition depicts the process of recollection, it has a specific time structure. This implies that the events that have already occurred in the protagonist's, Eva's, life, and thus are presented in a form of analepsis and prolepsis, i.e., the representation of the present of the elderly main character on the screen is regularly interrupted by episodes from the past. In addition, in Eva's recollection of her life depicting a woman's trauma, the history of Georgia is also presented to the audience. The time of the narrative is placed in a kind of dichotomy, creating the impression that the film depicts the collision of two periods or formations – the old (Georgia before Sovietization) and the new (post-revolution Georgia) – as the clash between two persons (the first and second husbands of Eva - Giorgi and Spiridona). The latter is also confirmed spatially: Eva's happy marriage with Giorgi in the mountains in the past, and Eva's purposeless life with Spiridona in an urban setting. In other words, the film presents a comparison of the “mythologized story” and “cinematographic reality” (Vartanov 1985, 42).

In *Woe is Life'* as a result of intermedial transposition, there appear a great number of additional characters. The main storyline of the novel – the grandmother's describing of the past to her granddaughter (Rusudan and Rusiko)

18 All translations are the author's, unless otherwise referenced.

on the night of Eva's death – unifies the different stories through additional characters. The long, fragmented narration of the two women – of the old and young generations – spread over time, beginning before the Sovietization of Georgia, is nothing but the process of recollection. The novel retains Eva's screen adventure, where the history and fate of Georgia are explored. Additionally, it reflects the author's intention to align herself with the young narrator, Rusiko, whose character contains clear autobiographical elements related to Zaira Arsenishvili. While in the cinematic version, Eva's life serves as a symbolic and allegorical representation of Georgia's past, the inclusion of Zaira Arsenishvili's autobiography in the literary version intensifies the depiction of the pain experienced by her repressed family, further emphasizing the regime's guilt. With the freedom gained in art, the traumatic episodes of the writer's life, woven into the fictional world of the medium, are recognized by the reader during the reception process, lending the narrative a sense of legitimacy in its reconstruction of the past.

Content Narratemes in the Film and Novel

In the source and target media, the event that has conditioned the main conflict is the Soviet revolution, and the tragic events that caused the traumas to the characters are connected to that revolution. Eva, represented as a protagonist in both the film and the novelization as a “witness of historical perils” (Arsenishvili 2019, 156) was transformed in the novel into three women (Eva, Rusudan and Maka). Each of these characters are described with Eva's personal characteristics, or those of her life. The change to the number of protagonists is one of the notable indicators of liberation from ideological pressure. Thanks to the additional characters, it was possible to openly discuss the key issue stated in *Woe is Life* – understanding and overcoming the past. As for the anthropomorphic characters at the center of the conflict, regarded in said media as the antagonists, in the film, this is Spiridona, while in the novel, the author, supposedly intentionally (three women as a counterbalance of the protagonist), presented three negatively connotated male antagonists (Spiridona, revolutionary in the past, Archil, from the Telavi revolution, and Aliosha, the *Chekist*). Each of them is related to the revolution in a different way and their impacts on the lives of the mentioned female protagonists is only negative.

Although Eva was the daughter of a “prosperous” peasant, she belonged to a low social stratum. The fact that the historical transformation severely impacted her life reveals the film's main point – revolution was not light and did not bring happiness to the peasants at all, i.e. to the class (together with the

working class) in whose name the revolution occurred. It is notable that in the film, there are also some biblical allusions, namely, in relation to Giorgi, Eva's first husband: Eva's nighttime dream or apparition came true in the morning. When shepherd Giorgi came to their area, the young man's sheep drowned, just as the woman had seen in her dream. Although Giorgi appeared in the film almost episodically, it is clear that the development of his character is based on visual parallelism – in the film, the icon, Saint George, has the face of Eva's lover, yet unlike the church teaching, Giorgi, a symbol of Old Georgia, could not slay the “dragon”, the “man of new times”, the revolutionary Spiridona. And so Spiridona killed him, just as Soviet revolution defeated Georgia of olden times in the social reality of the cinematographic diegesis. In addition, indirectly, Spiridona became a killer of Giorgi's offspring, as, in grief at the death of Giorgi, pregnant Eva lost her child. It should be noted that this religious motif was maintained in “translation” between the media.

Eva's harmonic life in the mountains ended in the realization of Spiridona's evil intention (the murder of Giorgi). After the death of her first husband, her true love, Eva died – internally – with him. The protagonist's greatest trauma is expressed by the *topos*¹⁹ of silence, and this could be explained as follows: the pain and trauma caused to Eva by “the man of new times” (the revolutionist) are so powerful that they cannot be verbally expressed. Yet in the newly created media product, Eva is able to verbalize the unexpressed trauma: she regularly recalls Giorgi, thus she does not allow either herself or others to forget him. The substitution of the silence *topos* with verbal articulation in the fictional text comes, again, due to the elimination of censorship. In the novel, Eva is transformed into a revolutionary character: in the second half of her life she is deviant and rejects the sociocultural norms of the society in which she lives. The main censorship body of the Soviet Union would never have allowed such an on-screen character, seeing as, together with the other plot features, they also disapproved of the pessimistic ending (see above). By liberating the ideological frames, the novel's version of Eva could be identified as a critical re-thinking of the screen-version Eva; the drastic difference between these two characters giving us the impression that in the creative freedom, the author had the opportunity to realize her actual idea.

After Giorgi's death, in the period of her life spent with Spiridona, Eva never returned to the mountains. She says: “for me, freedom was associated with her favorite work and with love. And I have lost both. I have lost my place... and I have lost freedom... and this was a disaster” (*ibid.*, 212). In the

¹⁹ Cathy Caruth in her book *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) states that expressing of trauma, traumatic truth, is verbally impossible. Thus, her theory, “silence of trauma” (1996, 9) was associated with the impossibility of expression.

novel, old Eva is the “witch”, “forest woman”; she smokes tobacco, has “lousy” underwear, and spends lonely days indoors playing cards. “Though Eva had a son and even grandchildren, thanks to her daughter-in-law, Maro, she was abandoned long ago” (*ibid.*, 21). The spatial semantics²⁰ also indicates this: she demonstratively moves into the basement of the house and lives there until her death. Eva acts like a woman who has nothing more to lose once she learns the true cause of Giorgi’s death. She refuses to mourn Spiridona: on the day of his funeral, she deliberately “holds her head high” (*ibid.*, 56).

On the screen, Eva, in her eighties, silently tolerates her trauma and attempts to relieve pain with labor, in direct contrast to Eva’s fictional character. In the film, Eva’s credo is based on a strict moral code (“a human should believe in good”, “a human is born for both bad and good”) and brings up Giorgi, her grandson, in the remote abandoned village relying on the same principle (“mountains don’t like excessive flesh”). The beautifying of bitter truth is also unacceptable for the woman (it is sufficient to recall the relationship between Eva and Darejan, her adopted daughter, the latter born as a result of an affair between Spiridona and a whore). With her harsh nature and other qualities, Eva is like her literary foregoer, *The Widow Otarashvili (Otaraant Kvrivi)*. Like the character of Ilia Chavchavadze’s story, for Eva, twice widowed, the only hope is Giorgi (the grandmother’s attitude to her grandson is emphasized in the last scene of the film) and she attempts to grow the seeds of good in him.

The widow, left alone in the mountains, engages in heavy physical work, and thus she fights to become an example for the population who have resettled in the lowlands, seeking to stimulate them to come back, while young Eva, living in the city, shows no enthusiasm for building a post-revolution Georgia. Soviet ideology, based on the subjugation of innocent victims and violence, is absolutely unacceptable for the woman. Eva’s temporary peace with the new system is shown only once, through her involvement in rural collectivization (the latter was the only way the protagonist could return to the land, labor), although this was also a disappointment, as, in the totalitarian state, the agrarian system is as much a part of the politics as violence (the peasants refuse to join the collective voluntarily). Notably, in the novel published in independent Georgia, fictional Eva has no need to deceive herself with the noble goals of collectivization, and so in the literary transfer, this motif was omitted. In the initial version, Eva’s involvement in collectivization should be regarded as a consideration paid to the time and political conjuncture.

The main antagonist in the film, Spiridona, identified as the biblical drag-

20 Semantic characteristics of the space show up in the episode of the novel where deceased Eva lies in the basement and her daughter-in-law, on the second floor of the house, spends time with her lover. Thus, Eva’s rival takes the chance to humiliate her even after her death.

on, is particularly significant in the media product created in the Soviet period. Through him, it is possible to hint at the repressions. Spiridona, a character who joined the secret revolution for mercantile reasons, was not forgiven for “separating” from the revolution and becoming a “NEPman”. Before his suicide, Spiridona told Eva: “They chase me, Eva, they chase me, saying that I am the people’s enemy, blood-sucker of the working people, saying that they will arrest me and try me, Eva”. It turned out that by killing himself, the man simply did it before the system would.

As a result of the transformation of the storyline in the fictional text, the novel openly shows what was only hinted at in the film – the Soviet repressions. Repression is akin to making a pact with an evil force: Spiridona, who appears on the “black list” to protect himself (as he risks being sent to Karaghaja for grueling cotton-picking labor, where “the fever mows off people” [ibid., 371]) and to secure a “certificate of social status” for his son (otherwise Gigla would be expelled from the university), becomes a KGB informant. As a *Cheka* agent, Spiridona is forced to betray a family member (his father-in-law) by informing on Matsia, who refused to deliver goods to the kolkhoz voluntarily. This episode in the novel exposes the methods of the *Cheka*: intimidation, violence, and coercion. It is no surprise that, in the film, produced under strict censorship, there are no scenes about the *Cheka* or its operations, including the coercion of individuals to inform on family members. The Soviet Union actively suppressed the revelation of the evil on which its totalitarian system was built. Even in the creative realm of cinema, representing any truth that challenged Soviet ideology was prohibited.

The novel openly presents the result of a denunciation (“backbone of the village, ruler of the fields, full of dignity, proud Matsia” [ibid., 468]) that occurred in Tashkent prison. Such developments are not presented in the film – where, very old, Matsia ends his life: “was sorry most of all because of the injustice, I would like to know why I was punished... why... why... the word that whole country repeated ...” (ibid.). To Matsia’s rhetoric question is the question of the narrator, a member of this society, the society where “the best people never died a natural death” (ibid., 584), - why are we all so unfortunate... why?” (ibid., 167).

As mentioned above, in the film, the use of Spiridona as the revolutionary is associated with the metaphor of a dragon fighting Saint George. In the novel, this line is maintained and, moreover, is more heavily emphasized: in the text, there is parallel drawn between revolutionary Spiridona and a harmful insect – he is symbolically identified with the mosquito *Anopheles*, spreading malaria – revolution. Thus, in the novel, the revolution is unambiguously associated

with torture (blood sucking). At the hospital, Spiridona, sick with malaria, involuntarily hears the doctor's advice to the medical students. He responds to what he has heard with an internal monologue:

What is this malaria, widespread all over the country, in all belts, all over the world? It is a cosmopolite infection, or invasion, just like global revolution... [...] Yes, they always say that global revolution is inevitable... very well, just all should suffer this good, [...] when all suffer, then they will regret... [...] sometimes, he heard strange stories about humans and the mosquito Anopheles... "a-no-phe-les" – what a name, [...] sounding strange, inevitable, like fate [...] Spiridona is so astonished by such relations, [...] between human and Anopheles... Anopheles spreads malaria, [...] but, initially, it must be infected from a human [...] so, initially, it must fall ill? From the human... [...] Anopheles is structured just this way: it sucks blood with its long, three-end proboscis (...) Anopheles is a blood sucker, for it, blood is the same as bread for us, and even more important, as its fertilized eggs cannot thrive without blood... (.) So, I spread Anopheles. (Ibid., 385-388)

The introduction of historical reality into the novel reveals the bloody crimes committed during the revolution, while the source media does not contain it in any form. The episode of the "bloody wedding" in the text, which takes place in Telavi after the suppression of the 1984 uprising, is identified as the key event. After Nina Rtskhiladze's and officer Sasha Gamkrelidze's wedding turned into a tragedy, seeing innocent people killed because of an accusation the wedding couple had joined Kakutsa Cholokashvili's movement,²¹ "Gigo's Gora" at Telavi was turned, in the memory of the locals, into "Telavi Golgotha", a "site of memory"²². In the novel, the trauma that shapes society's identity as a result of the revolution is represented in a material-symbolic form, acting as a site of memory. In the novel, the representatives of Georgian noblemen, "Kakutsa's men", attend the wedding feast (ibid., 547) – among them a number of historical persons²³. Notably, the wedding came at the exact time

21 This issue is studied by professor of Telavi State University, historian Tengiz Simashvili. In 2020, he published the book *Soviet Repressions in Telavi*, in 1921-1924: Part 1; and in 2019, under Simashvili's authorship, and based on the archive of the Ministry of Internal Affairs, a short documentary was produced, titled: *Gigo's Gora – Golgotha of Telavi*.

22 "Sites of Memory" (Fr. Lieux de Mémoire) is a concept developed by French historian Pierre Nora. It implies the sites of the nation's identity and collective memories, where the memory crystalizes. In Nora's conception, the "site" is interpreted as a symbolic instrument, thus it can exist in both tangible and intangible forms (Nora 1989, 7; Nora 1998, IX-X, 632).

23 Kakutsa's sworn brothers, Elizbar and Bidzina Makashvili (though the latter did not directly participate in the battles against the Soviet army), their father Giorgi Makashvili, Giorgi Tsitskishvili – member of the National-Democratic Party, a teacher at the Telavi gymnasium for boys, Kakutsa Cholokashvili's relative and supporter, lawyer Nikoloz Razmadze, former

the Bolshevik government assigned to Telavi from the center special troops (Части Особого Назначения in Russian), under the leadership of the *Chekist* Tolstov (a character with a real prototype). In agreement with the “troika”, the GPU (The State Political Directorate) squad raids the house, where the wedding is held, captures only men, and takes them to the GPU. Most of them were executed and buried in a hurry on Gigo's Gora (the latter being confirmed by the archives). The novel also provides a description of the episodes, describing how the family did not surrender the body of the executed to the *Cheka*, and late at night stole the body back. Thus, the land once belonging to Knyaz Gigo Vakhvakhishvili in the novel, became a “site of memory”, a symbol. Material expression of that pain – “Gigo's Gora” – reminds the families of the dead of the crime committed in the name of revolution, and turns the individual into a unity of people sharing a common trauma.

In the novelized version of the film, the motif of the feast, arranged at that unsuitable time, is thematically connected to Kakutsa Cholokashvili's criticism²⁴. The book openly states that a significant number of people were executed because of Kakutsa; even his wife and children were oppressed by the Bolsheviks, and doubt is expressed that any of the parties cared about the common people. The story of the ravaging of the landlords is a historical fact: in the year of the August Uprising and the “bloody wedding”, the system of violence set the poorest peasants, together with the death squads, against Georgian noblemen, “armed with stones, canes, and guns” (ibid., 577) and allowed them to take their property. This story is not only told, but is accompanied by the narrator's comment. In her interpretation, the “pogroms” served the lies, creating the myth of a class struggle (ibid., 578). The fact that none of these themes (the “bloody wedding”, the critical position in relation to Kakutsa Cholokashvili, the “pogrom” of the noblemen) were written into in the novel, can be explained again by the ideological emancipation, the time that passed between the media, and the change in the social context.

The novel's revealing of the real nature and pain of Archil, a purely fictional character, is connected to the “bloody wedding,” and, hence, to his membership of the NKVD *troika*. Unlike the novel, the film does not provide us an opportunity to follow Archil, who has lived the heavy life of a revolutionary. Nor

chairman of the assembly of the Kakheti Magistrates, and a member of National-Democratic Party. This is not a full list of the historical figures mentioned in the novel.

24 Here, the author's position can be clearly seen: “The opinion about Kakutsa is twofold in Kakheti: unambiguous and non-uniform, as, because of him, many people were killed: Kakutsa, with his squad of 30, would come to his relative's house, feast, and leave. Later, the Cheka would come and ravage them. No one told me that Kakutsa was a hero. I knew him as a guerilla warrior (Ratiani 2010, 230).

were the mutual warm feelings felt between Archil and Eva developed in the film. In the source medium, the description of Archil's life ends when he is still a young man: Archil, "blinded by utopia" (Gvakharia 1985, 52) is presented as merely an idealistic character. Yet in the target medium, there is a more convincing telling of his life, a revolutionary of the first wave, due to the author's liberation from the pressure of censorship. In the novel, the principle of "pay-back" applies to Archil as well (Arsenishvili 2019, 506): Archil, like the antagonist Spiridona, falls victim to the system, together with his family members. It could be said that he was punished for the innocent blood he spilled - the harm caused, whether intentionally or not, is brought back to him. While the novel holds a critical position on the true followers of the revolutionary ideas – "what does 'idea man' mean? [...] What is this?! This is a false word invented by the Bolsheviks" (ibid., 157), Archil is the only "idea" man in the novel – he, his whole life, served the revolution and sacrificed to the revolution the most precious things he had: his and his family members' lives. Supposedly, Abel, the name of a biblical victim, the first innocent victim, appeared in the surname of Archil: Abelishvili, for a certain purpose. Although he is a revolutionary, in the novel, he is still identified as a victim of the revolution- as a bloody idea, whatever goal it serves, can never yield a good result.

Archil, returning to his hometown as a member of the NKVD, the *troika*, as a murderer during the August Uprising, is broken and tired, as though he senses he will be executed in the future too, just like the innocent wedding attendees were executed with his consent in 1924. Archil's time comes in 1937: he falls victim to the Great Purge, his son and daughter-in-law together with him, accused of being spies for the Japanese. The last, indirect victim of the repressions of 1937 in Archil's family was his grandson, his grandfather's namesake, six-year-old Archil – called Chiko. As his prisoner father's convoy train pulls away, Chiko runs after it. He falls down, hits his head on the rail, and later dies in the hospital. In the novel, the family of the dedicated servant of revolution is finished; Archil's genealogical line stops, and the utopic, bloody experiment cannot be continued. Thus, as a result of bringing the character of Archil from the source medium to the target one, we see the image of a young revolutionary with positive connotations in the film transformed into the antagonist of the novel. It is apparent that in the target medium, by providing a complete picture of Archil's life, additional elements can be offered (Archil as a member of the *troika* and victim of terror), a version of the life of the old generation revolutionary that is so close to reality. It is well known that the party system killed the first-generation Bolsheviks after completion of their "black deeds" in 1937²⁵. And Archil, as the literary character, ended the same way.

25 Sergo Orjonikidze, Mamia Orakhelashvili, Budu Mdivani, Mikeil Okujava, Malakia

As mentioned above, the number of protagonists increased in the novel. As a result, in the novelized version, Eva's hypostasis, the character of Maka, appeared. In his youth, Archil was Maka's lover, i.e. the motif of unrealized love between Eva and Archil in the film was also realized in the novel. Maka loses her beloved to the revolution: after being exiled, Archil returns to his native Telavi with his wife and children, but she cannot forgive him even at the end of her life, and this is a form of torture to her. The protagonist dies alone, wearing specially decorated Georgian garments. This episode in the novelization repeats the scene of Eva's death in the film. Maka, as a literary variation of Eva on the screen, is significant in the novel, as, in the text, she serves to reveal Archil as the "paradigmatic revolutionary" (ibid., 563). The woman, on meeting her former fiancée twenty years after parting, seeing him now a member of the "troika", said the following words:

No, I should never call this execution, Archil! Once, at a meeting, you told us that 'execution' is a legal term- it requires trial, sentencing to the supreme penalty and the execution of that penalty, so the king has not executed the demonstrators but rather murdered them! And the troika murders, murders, murders them without trial! And you call this the building of a new country?! (Ibid., 568)

Thus, this scene could only be included in the novelization if the Soviet ideological framework were absent, as it not only exposes and condemns the actions of a particular revolutionary, but also reveals the harsh truth about the "construction of the bloody new country."

In the novel, the change in the configuration of the protagonists ends not only by adding Maka's character, as, together with her, in the target text, the main character is Rusudan, and thus, in the literary text, the autobiographic elements of Zaira Arsenishvili are shown. The harmonic life of Eva and her grandson, Giorgi, in the film is substituted by relationships between grandmother Rusudan and granddaughter Rusiko in the novel. Through the realization of the grandmother's "will" by the narrator (ibid., 66), i.e. by describing the tragic events in their family as a result of the revolution, the novel acquires an autobiographical layer. The tragic events described by the narrator in the novel transform the family's "communicative memory"²⁶ into "cultural memo-

Toroshelidze, Levan Gogoberidze – this is only small part of the list of Bolsheviks, revolutionaries of the first wave, that were executed in 1937.

26 In defining these concepts in the article, the author relies on Jan Assmann's theory: cultural memory as a kind of institution, a type of externalized memory, showing up in material and symbolic forms. It is a stable memory and is transferred from one generation to the next. In communicative memory, the time range, unlike cultural memory, is limited to three generations, an approximate period of 80 to 100 years. Communicative memory is not a

ry". Storing the memory in the literary medium transforms the verbal, fragile memory into a stable one. This is equal to protection of the identity, as people cognize themselves by means of memory (Assmann 2008, 109). As a result, by fulfilling the grandmother's will, the narrator becomes not only the protector of her family's identity, but also of the actual history of Georgia in the 20th century, as offering an example of the impact the repressions had on a certain family reveal the truth about Georgian society's past.

The revolution and its results had a tragic impact on Rusudan's life, as it did both protagonists. In 1924, she loses her son – he is executed together with his "wedding guests", having been accused of being Kakutsa's ally, while the truth is that he had never met him. In 1937, on the basis of a denunciation, her son-in-law, Rusiko's father, was arrested and executed. After Vano's arrest, the family was kicked out of their home; the system took their property and disposed of it at its discretion. This means that, later, the family gained the right to return home, but now had to share their home with the *chekist* Aliosha and his family. Of the above, the following corresponds to the writer's auto-biographic facts: in reality, she lost her father just like her prototype (Arsenishvili even kept the real names of her family members in the novel); in addition, for a certain period, her family had to share their home with an officer of interior affairs²⁷.

The *Chekist*, with whom the narrator's family has to live, is in this article considered as the third antagonist. In the novel, he is a qualitatively new character, as, in the source medium, there is no seducer *Chekist* (he forced Spiridona to make a denunciation). This young man is a typical representation of a scoundrel clinging to the revolution, one initially elevated by the system and later ruined. Aliosha, before he became *Chekist* – "ruler of human fate" (Arsenishvili 2019, 435) – was called Abria, and he studied at the horticulture school. He joined the Red Army in 1921, at the time Kakheti was occupied, and he took a new name to honor a Russian soldier who was killed, using it instead of his old, "trash" one. With time, Aliosha smoothly moved forward in his career, yet, finally, like Spiridona and Archil, he became a victim of the repressions of the totalitarian regime – his time came after the death of Stalin²⁸. Thus, the principle of "paying back" set in the novel operated against him in the fictional text too, affirming that no evil actions are left without response.

formalized memory, and thus it does not occur in any of the media, with the exclusion of everyday communication (Assmann 2008, 110-111).

27 An officer of internal affairs, who lived at our place, used to say: "If we arrested all those who were denounced, we would have to arrest the entire Georgia. You can never imagine how many denunciations were torn up and thrown away" (Ratiani 2010, 229).

28 Arsenishvili dedicated a short story to this character – *The Wind, Lifting the Curtain*.

In the novel, Aliosha's actions also reveal the disaster resulting from the atheistic state's prohibition of the church: together with the death squad members, he physically insults and humiliates Father Luka, leading to the death of the elderly priest. Aliosha does not intend to punish the murderers of the "mendicant" sexton (in the novel, he is the adopted father of Spiridona): though the sexton was not a class enemy, he does not want others to think that "he cared about the church servants" (ibid., 437). However, in the film, representatives of the system murdering the harmless, mentally ill sexton can at first be seen as accidental, with Archil promising to restore justice and punish the guilty. This episode of the film could be regarded as an exemplification of how the revolution treats the subaltern: in the totalitarian state built based on the new ideology, their lives have no value.

The novel's description of the repressions of 1937 is not limited to arrests and executions. The text also describes the huge lines of waiting people at Telavi prison and the Office of Internal Affairs, lines made up of the scared and unhappy family members of those arrested. In *Woe is Life*, the character of the prison executor also appears, extorting money and food from the families of his arrested co-citizens, promising them he will deliver their gifts to their loved ones, knowing full well that those loved ones were executed long ago, by him. In addition, representing the repressions, the novel focuses attention on the episode of public condemning at the theater, where the system forces the people to come to the stage and condemn and separate from their parents, relatives, friends, colleagues and, most importantly, doing so in front of the family members of those who were condemned. The film does not contain any of the above scenes.

In the analysis of the film's architectonics, particular emphasis should be put on the fact that the specific fabric of the source medium is formed through the intermedial meta-comment ("plastic-musical comments"²⁹ of the vagarious artists³⁰ [Gvakharia 1985, 53]). Anri Vartanov called this intermedial phenomenon "songs", based on Bertolt Brecht's conception. In his words, "unexpected interruption-breaks in the action allow for a deeper understanding of the collisions, and, to a certain extent, create the effect of alienation from them" (Vartanov 1985, 46). Intermedial comments – the songs of the choir in the film act as a time-spatial limit. They predict the events or judge those that

29 In her memoirs, Gogoberidze wrote: "(...) I would like there to be one more position, the one of god or author, knowing everything in advance and, most importantly, knowing that there is a time for life and death, a time for love, and a time for hatred [...] here, this function is performed by the wandering actors" (Gogoberidze 2019, 369).

30 In the film, the author and performer of the songs, based on folk motifs, is Manana Menabde.

have already occurred. For example, the wedding of Eva and Giorgi was accompanied, rather than by a joyful song, by the comment: "I have a house of thought / With the door of sorrow / A bed if the tears are in front of me / With the thorns as a cover / I have a table of sadness / With the yoke on it"… Spiridona, after murdering Giorgi, is identified with the "red snake", which is used to foreshadow his desire to marry Eva: "There is a lake of blood in the field, / Where is to throw, / There is a red snake there, / moving head, where is the end, / Many are killed by the desire of much, / But where is understanding..."

When Eva took Darejan from the brothel, hoping that she would adopt her and feel the happiness of motherhood, this was accompanied by the Berikas' song as a comment: "Poor Aira,³¹ / Aira with a drunken voice, / Joyful like May, stabbing yourself with an arrow / What are you glad for?" Thus, the audience is informed in advance about the protagonist's main conflict and the result – no happy life for Eva.

Intermedial comment, taking into consideration the specific characteristics and semiotic system of the target media, is also found within the fictional text. In the novel, this function is performed by the stance from *The Knight in the Panther's Skin*³² as the epigraphs. Gérard Genette, French theorist of literature, distinguished four functions of the epigraph, one of which, the "canonic" function, implies a comment on the text, i.e. the epigraph can focus the reader's attention on the key message of the text (Genette 1997, 158-158). As there are no chapter titles in *Woe is Life* (with two exclusions, and even in those cases, there is specified only the month and year: February 1905, August 1930), and as the episodes are divided into independent paragraphs, the epigraphs chosen by the author set the stage for the reader and foreshadow the events to come. The following quote – "Fate, you are like Satan in your treachery"³³ precedes the scene of the "bloody wedding". This is a kind of assessment of life in the novel, preceding the description of the terrifying injustice of the execution of innocent people in Telavi in 1924: "They are called Kadji because they have come together in a band… / Unable to be harmed, they harm men" – these words in the novel describe the *Cheka* and *Chekists*. It is a section of the novel that closely describes the working of the *Cheka* (through denunciation, enticing, intimidation, torture, etc.), noting that they are "unable to be harmed" as the time of their "paying back" has not yet come: "The weather is overcast. The sun no longer sheds any ray". These indicate the beginning of the 1937 repressions in the Soviet Union.

31 Poem by Besarion Gabashvili.

32 The author borrowed the title from *The Knight in the Panther's Skin*. "Woe Is Life..." is a quotation from the "Will of Avtandil".

33 The English translation of *The Knight in Panther's Skin* by Lyn Coffin.

As a result of the transfer of media taking place after 19 years, the representation of Stalin's image changes – in the film, Stalin's name is mentioned only in a “scene-comment” (Vartanov 1985, 46), a musical scene dedicated to collectivization: “The moon is in the sky [...] It's a sign of good weather [...] / The collective became stronger. Thanks to Stalin”. Against the background of the song, the placard unfolds “He that does not work, let him not eat!” In its entirety, this scene appears grotesque: the actor sitting on the cart, singing about collectivization and thanking the Leader, while the musical insert is replaced by the peasant's conflict with collectivization. In the novel, while Stalin is not an active participant, there are two mutually excluding narratives: Stalin, as the people's caring father, a “wise” leader, and Stalin as a source of evil, a “monster”. In the former case, certain members of society subject to the official propaganda express their naïve view that Stalin is not properly informed: “if he (Stalin – N.B.) knew, would he do this to us?” (ibid., 331). The narrator experienced the influence of the workings of the ideological machine when she was very young – in kindergarten: they taught her poems praising Stalin, while at home, her grandmother was positioned against the leader: “you should know from the outset who is who” (ibid., 333).

Ideological emancipation is evidenced by Stalin's comical representation. Liberation from the pressure of censorship, in the target medium, creates the opportunity to caricature the tyrant. Thus, in the hands of the people oppressed by the system, laughter becomes a weapon of revenge. The representation of Stalin in the text is related to the narrator's imagination and grandmother's dream. As Ketevan Katamadze noted, “the author is creating an alternative world of reality where justice prevails and evil is punished” (Katamadze 2022, 114). Sometimes, Rusiko imagines that Stalin, whose cruelty is revealed by the grandmother, will be horrified of what he has done and demand himself to be beaten by other Kremlin officials. In the same scene, the narrator imagines a shamed Stalin, “with his bottom bruised in some places” (Arsenishvili 2019, 340). And in Rusudan's dream, the “greatest man” smells terrible (ibid., 323-344): confused, he stops the woman to ask where to go, and the narrator's grandmother, even though the Leader has not asked her, shows him the way to the bath house. Thus, as a result of the medial transposition of Stalin's character, the Leader's authority presented in the source media is dispelled in the target media through a demonstration of his helplessness.

Syntactic Narratemes in the Film and Novel

In the spatial semantics theory of Juri Lotman, the fictional text is regarded as reversible if the character's attempt to cross the prohibited "semantic limit" is unsuccessful, or if, after crossing it, they turn back – thus implying that crossing the limit cannot be regarded as successful (Lotman 1977, 238-239). Based on Lotman's theory, it can be said that the film is reversible, i.e. Giorgi's crossing the line was incomplete: he returned, and so the initial order of the fictional world was restored (in the final scene of the film, Eva and Giorgi work together in the emptied village). The harmony shown at the beginning of the film is maintained through Giorgi's returning to the village and reviving the dying Eva with his voice. In this way, in the eyes of the audience, the biblical scene of resurrection of the dead was staged. In turn, this scene responds to the film teleology: Eva achieves her existential goal – she manages to transfer humanity to her grandson. Thus, in the film, the revolution is defeated and humanism wins: humanism can be maintained not by ideology, but only by humans themselves.

The revolution is also defeated in the novel, and justice is restored, presenting the moral of the story as "paying back"; operating in the fictional world, irrespective of its time frame, evil is never left without a triumphant response. As the counterpoise to the torture of the three protagonist women (the wrecking of their lives through the revolution), all three antagonist men, connected to the revolution in different ways, were punished. Thus, in the novel, evil was punished, although this does not occur in the form of revenge, as the disaster that has impacted the female characters in the name of revolution does not make them evil. As such, the perverted Soviet experiment failed to deprive society of its humanity.

Conclusion

On the basis of intermedial analysis of the source media – *The Day is Longer than Night*, and the target media – *Woe is Life*, it was found that the novelization demonstrates signs of intermediate adaptation. In the conditions of ideological emancipation, medial transposition has not changed the main message – in the post-soviet novel, as during the revolution, ideology was linked to trauma. In both media products, the source of the conflict is the Soviet Revolution, and the main focus is a discussion of the past. The end of ideological censorship within the 19-year period allowed for an open articulation of the criticism expressed symbolically-allegorically in the film regarding the soviet revolution, innocent victims, repressions, and the collision of old and

new formations. The skepticism about the revolution expressed in *The Day is Longer than Night* – for whose benefit has the revolution occurred, if it has only damaged the lives of the peasants? – is concealed in the personal drama of a woman (love triangles: Eva, Giorgi and Spiridona; Eva, Spiridona and Archil), while in *Woe is Life*, the inclusion of additional characters allows for the voices of the repressed to be heard. In the novel, the communicative memory of the suppress stratum transforms into a contradictory power; a medium of cultural memory, transforming the text into a memory novel. In the film, through the return of Giorgi, the revolution is defeated, as the humanism transferred to him by his grandmother is much greater than the industrial progress in the city achieved as a result of the revolution. The revolution is also defeated in the novel, and justice is restored based on the principle of “paying back”, in opposition to the fates of three protagonist women and three antagonist men. A “new time” is presented as a self-destructing power and, thus, the triumph of good over evil is inevitable.

References

Arsenishvili, Zaira. 2000. "I Gave my Violin". Interview by Lia Kakabadze. *Woman of Georgia* 3-4, Tbilisi 2000: 8-9. არსენიშვილი, ზაირა. 2000. „ჩემი ვიოლინო გავაჩუქე“ ინტერვიუერი ლია კაკაბაძე. *საქართველოს ქალი* 3-4: 8-9.

Arsenishvili, Zaira. 2011. "Zaira Arsenishvili's Story". Interview by Nino Bekishvili. 12.03. 1:01:28. *Virtual Platform, Rethinking the Soviet Past. Sovlab.* www.youtube.com/watch?v=EcIpEBSzVTk (accessed: 15.07.2024). არსენიშვილი, ზაირა. 2011. „ზაირა არსენიშვილის ზეპირი ისტორია“ ინტერვიუერი ნინო ბექიშვილი. 12.03. 1:01:28. *პროექტი „ვირტუალური პლატფორმა“, საბჭოთა წარსულის გააზრება.* Sovlab. www.youtube.com/watch?v=EcIpEBSzVTk (ნანახია 15.07.2024).

Arsenishvili, Zaira. 2014. Dating the Muse. Hosted by Ia Makhavelashvili. *Tanamgzavri.* 21.03. 1:11:29. www.youtube.com/watch?v=rT7CuwsBQZ8 (accessed: 15.07.2024). არსენიშვილი, ზაირა. 2014. გადაცემა „პაემანი მუზათან“. ავტორი და წამყვანი ია მახათელაშვილი. ტელეკომპანია „თანამგზავრი“. 21.03. 1:11:29. www.youtube.com/watch?v=rT7CuwsBQZ8 (ნანახია 15.07.2024).

Arsenishvili, Zaira. 2019. *Woe is Life: Kakhetian Chronicles*. Tbilisi: Sulakauri Publishing. არსენიშვილი, ზაირა. 2019. ვა, სოფელო...: კახური ქრონიკები. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.

Assmann, Jan. 2008. Communicative and Cultural Memory. In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 109-118. Berlin: Walter de Gruyter.

Bekishvili Nino, Giorgi Kekelidze and Lasha Bakradze. 2012. Georgian Literature in the Soviet System: Dimension of Reality. In Bekishvili 2012, 30-44. ბექიშვილი, ნინო, გიორგი კეკელიძე და ლაშა ბაქრაძე. 2012. ქართული მწერლობა საბჭოთა სისტემაში: რეალობის განზომილება. კრებულში ბექიშვილი 2012, 6-12.

Bekishvili Nino and Nino Lejava. Eds. 2012. *Rethinking the Soviet Union: Discussions*. Tbilisi: Sovlab. ბექიშვილი ნინო და ნინო ლეჯავა, რედ-ები. 2012. საბჭოთა კავშირის გააზრება: დისკუსიები 2011. თბილისი: საბჭოთა კავშირის კვლევის ლაბორატორია.

Bruhn, Jorgen, Beate Schirrmacher, eds. 2022. *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media*. Abingdon: Routledge.

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Constantinescu, Catalin. 2015. Intermedialität and Literature. What is Filmic Rewriting? *Philologica Jassyensis*, An XI, N1 (21): 165-174.

Corrigan, Timothy. 2017. Defining Adaptation. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, ed. Thomas Leitch, 23-35. New York: Oxford University Press.

Desmond, John and M, Peter Hawkes. 2006. *Adaptation: Studying Film and Literature*. Boston: McGraw Hill.

Genette, Gérard. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gogoberidze, Lana. 1984. Interview by Leila Kvrikashvili. *Soviet Achara*, 21.07. ღოღობერიძე, ლანა. 1984. ინტერვიუერი ლეილა კვირიკაშვილი. საბჭოთა აჭარა, 21.07.

Gogoberidze, Lana. 2019. *What I Recall and the Way I Recall It*. Tbilisi: Sulakauri Publishing. ღოღობერიძე, ლანა. 2019. რაც მაგონდება და როგორც მაგონდება. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.

Gogoberidze, Lana. 2020. Scholion. Hosted by David Gabunia. Artareatv, 28.10. 55:13. www.youtube.com/watch?v=ZuGhollabOc (accessed: 15.07.2024).

ღოღობერიძე, ლანა. 2020. გადაცემა „სქოლიო“ ავტორი და წამყვანი დავით გაბუნია. ტელეკომპანია *Artareatv*, 28.10. 55:13. www.youtube.com/watch?v=ZuGhollabOc (ნანახია 15.07.2024).

Gogoberidze, Lana. 2023. *Mother and Daughter, or the Night Is Never Complete*. Tbilisi: Cezanne Publishing. ღოღობერიძე, ლანა. 2023. დედა-შვილი ან ღამე არ არის არასოდეს ბოლომდე ბნელი. თბილისი: გამომცემლობა „სეზან პაბლიშინგი“.

Gvakharia Gogi, Merab Kokochashvili and Lia Jakeli. 2012. An Aesopian Language in a Totalitarian System: Successes and Censorship of Georgian Cinema in the Soviet Era. In Bekishvili 2012, 30-44. გვახარია, გოგი, მერაბ კოკოშაშვილი და ლია ჯაყელი. 2012. ეზოპეს ენა ტოტალიტარულ სისტემაში: ქართული კინოს წარმატებები და ცენზურა საბჭოთა ხანაში. კრებულში ბექიშვილი 2012, 30-44.

Gvakharia, Giorgi, 1985. Today and Eternity. *Soviet Art* 7: 41-54. გვახარია, გიორგი. 1985. დღევანდელი დღე და მარადიული სიცოცხლე. საბჭოთა ხელოვნება 7: 41-54.

Gvakharia, Gogi. 2021. *Censorship in Cinema*. Tbilisi: Ilia State University. გვახარია, გოგი. 2021. ცენზურა კინოში. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

Hutcheon, Linda and Siobhan O'Flynn. 2013. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Katamadze, Ketevan. 2022. Representations of Stalin in Characters Dreams According to Zaira Arsenishvili's Prose. *Kadmos* 14: 69-122. ქათამაძე, ქეთევან. 2022. სტალინის სახის რეპრეზენტაცია პერსონაჟთა სიზრებში ზაირა არსენიშვილის პროზის მიხედვით. კადმოსი 14: 69-122.

Kontridze, Eka. 2022. Nutsa Ghogoberidze – Lost Years and Scripts. In *International Journal of Arts and Media Researches*, ed. Mariam Iashvili, 140-153. Tbilisi: Shota Rustaveli Theatre and Film University of Georgia. კონტრიძე, ეკა. 2022. ნუცა ღოღობერიძე – დაკარგული წლები და სცენარები. კრებულში ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული, რედ. მარიამ იაშვილი, 140-153. თბილისი: საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

Larson, Randall D. 1995. *Films into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*. Lanham: The Scarecrow Press.

Lotman, Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan: The University of Michigan Press.

Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory* 26: 7-24.

Nora, Pierre. 1998. *Realms of Memory: the Construction of the French Past*. New York: Columbia University Press.

Ottomeyer, Hans. 2004. Vorwort. Im *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Hg. Monika Flacke, vol. 1, 5-6. Berlin: Deutsches Historisches Museum.

Petho, Agnes. 2010. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. In *Antal 2010*: 39-72.

Rajewski, Irina O. 2005. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermediality History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, Fall, N6: 43-64.

Ratiani, Irma, ed. 2010. Zaira Arsenishvili. In *Anti-Soviet Rhetoric: Oral Histories, Narrations 1921-1991*, 228-231. Tbilisi: Institute of Georgian Literature. რატიანი, ირმა, რედ. 2010. ზაირა არსენიშვილი. წიგნში ანტისაბჭოური სიტყვიერება: ბეპირი ისტორიები, გადმოცემები 1921-1991, 228-231. თბილისი: ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი.

Tsagareli, Levan. 2017. *Principles of Comparative Literary Study*. Tbilisi: Ilia State University. [unpublished script]. ცაგარელი, ლევან. 2017. ლიტერატურის შედარებითი კვლევის პრინციპები. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი [გამოუქვეყნებელი სკრიპტი].

Van Parys, Thomas. 2011. The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography. *Belphegor: Littérature Populaire et Culture*, vol. 10, no. 2.

Vartanov, Anri. 1985. The Day and the Night. *Soviet Art* 6: 40-48. ვართანოვი, ანრი. 1985. დღე და ღამე. საბჭოთა ხელოვნება 6: 40-48.

Wolf, Werner. 2002. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, eds. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden and Walter Bernhart, vol. 4, 13-34. Boston: Brill.

Wolf, Werner. 2004. Cross the Border – Close that Gap: Towards an Intermedial Narratology. *European Journal of English Studies* 8 (1): 81-103.

Wolf, Werner. 2018. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, ed. Walter Bernhart. Leiden: Brill Rodopi.