

მანანა ერემაშვილი

Manana Eremashvili

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Ilia State University

ფოტოგრაფია, როგორც ტრავმული ნარატივის მედიუმი
ნინო ხარატიშვილის რომანში *უკმარი სინათლე*

Photography as a Medium of Traumatic Narrative
in Nino Kharatishvili's Novel *The Lack of Light*

DOI: <https://doi.org/10.62119/lr.45.2025.10027>

This article investigates the role of photography as a communicative medium in the preservation and representation of both individual and socio-cultural traumatic memory, using the literary text *“The insufficient Light”* by Nino Kharatishvili as the primary case study. By analysing the characters’ interactions with photography in the novel, the research explores how photographic images can serve not only as visual representations of past events but also as active agents in reawakening, processing, and ultimately working through trauma.

The theoretical framework draws upon Roland Barthes’ concepts of *studium* and *punctum* to highlight the differing ways in which photographs are experienced. The image may be seen merely as an object of historical observation (*studium*) for the casual viewer, while for someone with personal ties to the moment depicted, the photograph may act as a “wound” (*punctum*) that reopens buried emotional experiences. This distinction becomes central in the analysis of how the narrator, Keto Kipiani, engages with the photographs taken by her friend Dina. For Keto, these images are emotionally charged representations of painful, personal moments that reawaken her suppressed simply as visual documents.

Building on Cathy Caruth’s theory of trauma as *unclaimed experience*, the research demonstrates that the characters in Haratischwili’s text suffer from a delayed or deferred recognition of their trauma. Rather than confronting the emotional weight of past events directly, they initially attempt to suppress or forget. However, trauma continues to haunt them in unacknowledged ways until a later moment provokes its re-emergence. In the novel, such a moment arises when Keto attends Dina’s photo exhibition, which becomes the catalyst for her to recall and reflect upon each traumatic me-

mory. Through this encounter, she begins a process of self-understanding and healing.

Dominick LaCapra's theory on *working through* trauma further informs the analysis, emphasizing that recovery requires not only the reactivation of traumatic memories but also their rational examination. Keto's introspective engagement with the photographs aligns with LaCapra's model: her acknowledgment of pain and active reflection allows her to move from a position of being haunted by trauma to one of potential resolution.

The study ultimately argues that the photographs taken by Dina function as manifestations of collective and personal traumatic memory. The act of viewing them – especially by those who share the traumatic past – enables a confrontation with previously unprocessed emotions and memories. Thus, *The Scant Light* presents a compelling literary demonstration of how photography can serve as a unique medium for the representation, communication, and possible resolution of trauma. It concludes that photographic art holds significant potential as a medium through which traumatic memory – whether individual or societal – can be made visible, narrativised, and emotionally processed.

საკვანძო სიტყვები: მეხსიერება, ტრავმა, ფოტოგრაფია, ტრავმის გადალახვა

Keywords: memory; trauma; photography; working through trauma

ტრავმული ნარატივით დაინტერესება დასავლეთის სოციუმში განსაკუთრებით გაძლიერდა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როდესაც საზოგადოებრივი რეაბილიტაციისთვის აუცილებელი გახდა მსოფლიო ომების მიერ დატოვებული ტრავმული მეხსიერების გამოხმობა არაცნობიერიდან და მატრავმირებული გამოცდილებების გადალახვა. ტრავმების კვლევებით განსაკუთრებით ჰოლოკოსტის მკვლევრები დაინტერესდნენ¹, რომელთაც მიაჩნდათ, რომ ხსენებულმა მოვლენამ

¹ საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ჰოლოკოსტის, როგორც ისტორიული ტრავმის, შესწავლას ჰოლოკოსტის უშუალო მოწმეები იწვევენ, მათი ჩანაწერები სასამართლოზე წარდგენილ მოწმეთა ჩვენებას ემსგავსება. ისინი სრული სიცხადით აღწერდნენ, რა

განსაკუთრებული გავლენა იქონია მეოცე საუკუნის სოციალური აზროვნების ფორმირებაზე. დომინიკ ლა კაპრა თავის ნაწარმოებში *ჰოლოკოსტის რეპრეზენტაცია: ისტორია, თეორია, ტრავმა* (*Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*) განმარტავს, რომ ჰოლოკოსტი არ იყო მხოლოდ ებრაელთა ტრავმა და ეს ისტორიული მოვლენა მთელ დასავლურ სამყაროს აღელვებდა.

მეხსიერებისა და ტრავმების მკვლევრებმა მსჯელობის საკითხად აქციეს საზოგადოების მიერ შენახული ტრავმული მეხსიერება და ამ უკანასკნელის გავლენა ახალ თაობაზე. მეხსიერებათა კვლევების ერთ-ერთი მოწინავე თეორეტიკოსი, პიერ ნორა, აყალიბებს *მეხსიერების ადგილების* (*lieux de mémoire*) კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც, საზოგადოება წარსულს მუზეუმების, არქივების, მონუმენტებისა თუ სხვადასხვა სახის სამახსოვრო ობიექტის შედეგად იხსენებს. პიერ ნორა ერთმანეთს უპირისპირებს ისტორიასა და მეხსიერებას (Nora, 1989, p. 12), რომლის თანახმადაც, მეხსიერება ემოციურ, სუბიექტურ გამოცდილებასთან არის დაკავშირებული. მიუხედავად იმისა, რომ პიერ ნორა უშუალოდ ფოტოგრაფიას არ განიხილავს „მეხსიერების ადგილად“, მისი მსჯელობები მნიშვნელოვანი საფუძველი აღმოჩნდა სხვადასხვა დისციპლინის მკვლევრებისთვის, რომლებსაც ფოტოხელოვნება მეხსიერების რეპრეზენტაციის ერთ-ერთ მედიუმად მიაჩნიათ. აღნიშნულ საკითხზე აყალიბებს ფილოსოფიურ მსჯელობას ამერიკელი მკვლევარი მარიანა ჰირში, რომელიც 1949 წელს რუმინეთში ჰოლოკოსტს გადარჩენილთა ოჯახში დაიბადა. შესაბამისად, მისი წიგნი „პოსტმეხსიერების თაობა: წერა და ვიზუალური კულტურა ჰოლოკოსტის შემდეგ“ („The Generation of Postmemory: Writing and Visual culture After the Holocaust“) ერთ-ერთ განსაკუთრებულ სამეცნიერო წყაროდ მიიჩნევა პოსტმეხსიერებისა და ტრავმების კვლევის ფარგლებში. ხსენებულ ნაშრომში ჰირში განიხილავს ფოტოგრაფიის როლს მემ-

პირობებში უწევდათ გადარჩენა ნაცისტების მიერ მოწყობილ საკონცენტრაციო ბანაკებში. მაგალითად, ერთ-ერთი გამოჩენილი მკვლევარია პრიმო ლევი (1919-1987), რომელმაც თავის წიგნში „განა ეს ადამიანია“ (*If This is A Man*) აღწერა პოლონეთში მოწყობილ აუშვიცის საკონცენტრაციო ბანაკში ყოფნის პერიოდი. ჰოლოკოსტით დაინტერესდნენ ფსიქოანალიტიკოსებიც, რომლებსაც მოწმეობისა და გადარჩენილის ფსიქიკური მდგომარეობის შესწავლა აინტერესებდათ, ასეთი მკვლევართა რიგს განეკუთვნებოდნენ დორი ლაუბი და შოშანა ფელმანი; ეს უკანასკნელი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ლიტერატურის როლზე, როგორც ტრავმების წერილობით დამოწმებასა და აღიარებაზე. შოშანა ფელმანს უკავშირდება მოწმეობის კრიზისის/Crisis of Witnessing ცნების დამკვიდრება ტრავმებისა და მეხსიერების კვლევებში.

კვიდრობით მიღებულ მეხსიერებაზე რეფლექსიასა და ტრავმული გამოცდილებების გაანალიზებისთვის. ჰირშის მიხედვით, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ინდივიდი არ ყოფილა მომხდარის უშუალო მოწმე და მას თაობები აშორებს ტრავმულ გამოცდილებას, ფოტოალბომის დათვალიერების შედეგად წარსულში განცდილი გამოცდილებები ფოტოსურათების საშუალებით ცოცხლდება და ახალ თაობას გადაეცემა (Hirsh, 2012, p. 38). მკვლევრისთვის ფოტოსურათები ერთდროულად მეხსიერებასა და ტრავმულ გამოცდილებებს ინახავს და თითოეული ფოტო განსაკუთრებულ ემოციურ დატვირთვას იძენს დამთვარიელებისთვის. ეს უკანასკნელი არ უყურებს ფოტოს მხოლოდ იმ მიზნით, რომ მასზე ასახული ისტორიული ინფორმაცია შეიმეცნოს ან აღიაროს მასზე ასახული მოვლენის რეალურობა, არამედ მნახველისთვის მნიშვნელოვანია ნანახ ფოტოსურათთან ემოციური კავშირის დამყარება, რათა სრულად შეითვისოს წარსულში მომხდარ ისტორიულ ფაქტთან დაკავშირებული ტრავმული გამოცდილება და ამ გამოცდილების თანამოზიარე გახდეს. იგი თავის ნაშრომში ასევე იმოწმებს ფრანგი ფილოსოფოსის, როლანდ ბარტის მოსაზრებას ფოტოხელოვნების მთავარი დანიშნულების შესახებ (ხარატიშვილი, 2012, გვ.38), რომლის თანახმადაც, ფოტოსურათის ყურებისას დამთვარიელებელი ემოციურ, მტკივნეულ კავშირს ამყარებს ფოტოზე ასახულ მოვლენასა თუ ობიექტთან, რასაც როლანდ ბარტი ლათინურ სიტყვას *Punctum* „*Wound*“/ჭრილობას უწოდებს, თავის ნაშრომში „კამერა ლუციდა“¹ (Camera Lucida) (Barthes, 1982, pg. 49).

მოცემული სტატიის მიზანია, წარმოაჩინოს ფოტოგრაფიის, როგორც ვიზუალური მედიუმის როლი მეხსიერების კონსერვაციისა და ტრავმების რეპრეზენტაციისთვის, რომელსაც განსაკუთრებული მხატვრული დანიშნულება ენიჭება თანამედროვე ქართველი მწერლის, ნინო ხარატიშვილის რომანში „უკმარი სინათლე“. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოების ორიგინალი ვერსია გერმანულ ენაზეა დაწერილი და ნინო ხარატიშვილიც ამჯერად გერმანულენოვანი სოციუმის ნაწილია, ტექსტში აღწერილი ადგილები, პერსონაჟები თუ ისტორიები საქართველოს, კერძოდ თბილისის, 1990-იანი წლების სოციო-ისტორიული თუ პოლიტიკური მოვლენების ავთენტურობას წარმოაჩენს,

¹ ტერმინთა განმარტება და ბარტის თეორიის მიმოხილვა ქვეთავში „კვლევის თეორიული მიდგომა: როლანდ ბარტის „კამერა ლუციდა“, ანუ ფოტოსურათი როგორც „არყოფნის სერთიფიკატი“, იქნება წარმოდგენილი.

შესაბამისად, ამ ტექსტის ანალიზი ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის სამეცნიერო სფეროსთვის მეტად ღირებულია. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ საკვლევი ტექსტი 2022 წელს გამოიცა ქართულ ენაზე და, შესაბამისად, მისი სამეცნიერო ანალიზი ძალზე იშვიათია (იხ. წიგნის ქართულ ენაზე მთარგმნელის, მაია ფანჯიკიძის სატელევიზიო ინტერვიუ მუშაობის პროცესისა და ტექსტის მნიშვნელობის შესახებ¹, ასევე ანა გოგილაშვილის სტატია²). არადა საზოგადოების ინტერესი ამ რომანის მიმართ დიდია. წინამდებარე სტატიით, ვცდილობთ, გარკვეულწილად, ამოვავსოთ ეს ხარვეზი, მით უფრო, რომ აღნიშნული ტექსტი მეხსიერების, ტრავმებისა და ფოტოგრაფიული ნარატივის თეორიული მიდგომების კუთხით აქამდე შესწავლილი არ ყოფილა.

კვლევის თეორიული მიდგომა:

როლანდ ბარტის „კამერა ლუციდა“ ანუ, ფოტოსურათი, როგორც „არყოფნის სერტიფიკატი“ (Certificate of Absense)

როლანდ ბარტი (1915-1980) გამოჩენილი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე, ფილოსოფოსი და სემიოტიკოსია, რომლის თეორიულმა ნარკვევებმა განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა სტრუქტურალიზმისა თუ პოსტსტრუქტურალიზმის თეორიების განვითარებაზე. მისი უკანასკნელი ნაშრომი „კამერა ლუციდა: რეფლექსია ფოტოგრაფიაზე“ რომელიც პირველად 1980 წელს გამოიცა, ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფილოსოფიურ ტექსტად მიიჩნევა მეხსიერებისა თუ ფოტოგრაფიის კვლევებში, ინტერესს იწვევს ბარტის ნარკვევის განხილვა დანაკარგისა და გლოვის შესწავლის თვალსაზრისით.

„კამერა ლუციდა“ თეორეტიკოსმა დედამისის გარდაცვალების შემდეგ დაწერა, რომელთანაც განსაკუთრებული ემოციური დამოკიდებულება აკავშირებდა. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი არ არის დაწერილი აკადემიური სტილით და სუბიექტურია, ნაშრომი მნიშვნელოვან თეორიულ საფუძველს ქმნის ფოტოგრაფიის, როგორც ტრავმული მეხსიერების მედიუმის შესახებ.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=O767P73kGvk&t=474s&pp=ygVf4YOs4YOY4YOS4YOc4YOY4YOhIOGDnuGDnOGDlOGDluGDlOGDnOGDouGDkOGDquGDmOGDkCAi4YOj4YOZ4YOb4YOQ4YOg4YOYIOGDoeGDmOGDnOGDkOGDI-GDmuGDlCI%3D>

² <https://doi.org/10.22492/issn.2435-9475.2024.1>

ბარტი ფოტოგრაფიას მიიჩნევს, როგორც უნიკალურ მედიუმს (*Unique medium*) რომელიც დამთვალეირებელს „ეს იყო“ (ça-a-été) მომენტს სრული სიცხადით გადმოსცემს. ფოტოსურათი მტკიცებულებაა, რომ ფოტოზე აღბეჭდილი წამი ზუსტად იმ ფორმით არსებობდა, რომლითაც ფოტოგრაფმა ფოტოსურათზე ასახა და, შესაბამისად, ხელოვანი ფოტოს გადაღებით მტკივნეულ ცოდნას ქმნის დანაკარგსა და სიკვდილზე. ფოტოსურათი ტრავმის გამოძახილია: „მინდოდა, რომ ის [ფოტოსურათი] გამომეკვლია არა როგორც კითხვა(თემა) არამედ როგორც ჭრილობა; ვხედავ, ვგრძნობ, მაშასადამე ვამჩნევ, ვაკვირდები და ვფიქრობ“¹ – ფოტოსურათზე დაკვირვება თეორეტიკოსისთვის ჭრილობებს ჰგავს, რომელთა შესწავლა შეგრძნებით იწყება და გაანალიზება დაკვირვებასა და გახსენებას მოითხოვს (Barthes, 1982, p. 21).

როლანდ ბარტი ფოტოსურათის მიერ დამთვალეირებელზე მოხდენილ გავლენას ორ ელემენტად ჰყოფს: *Punctum* და *Studium*.

Studium-ეს არის ადამიანის ინტერესი, რომელიც ფოტოსურათის ნახვისას უჩნდება. შესწავლითა და დაკვირვებით მოტივირებული მაყურებელი ნანახის საშუალებით შეიმეცნებს ისტორიულ მოვლენებსა და ასახულ სცენებს. ხსენებული ინტერესი კულტურულ ხასიათს ატარებს, იმდენად შეიძლება მნახველი საკუთარ თავს აკავშირებდეს ფოტოზე აღბეჭდილ ფაქტთან, რამდენადაც ასახული მოვლენების შემეცნება შეუძლია – ეცნობა სახეებს, ჟესტებს, მოქმედების ადგილსა თუ თავად მოქმედებას.

მეორე სახის ურთიერთდამოკიდებულება მაყურებელსა და ფოტოგრაფიას შორის გაცილებით ახლოს დგას ინდივიდუალიზმთან. *Punctum* – ელემენტი, რომელიც ფოტოსურათის მნახველს ემოციურ ჭრილობას აყენებს; თავისი არსით, *Punctum* უპირისპირდება *Studium*-ს, ფოტოგრაფის პუნქტუმი ის მოვლენებია, რომელსაც სუბიექტის ემოციების *დაჩხვლეტა/Pricked* და *ჭრილობის* მიყენება შეუძლია; მტკივნეულ სისხლჩაქცევას უტოვებს მნახველს².

¹ I wanted to expose it [photograph] not as a question (a theme) but as a wound. I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think”.

² „The second element which will disturb the Studium I shall therefore call punctum; for punctum is also: sting, speck, cut, little hole-and also a cast of dice. A photograph's punctum Is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me” (Barthes R. 1982. *Camera lucida*. Translated by: Howard Richard. P. 25).

„მეორე ელემენტს, რომელიც Studium-ს უპირისპირდება, მე Punctum-ს ვუწოდებ. Punctum – ეს არის ნესტარი, ლაქა, ჭრილობა, პატარა ნასვრეტი, კმათლის გაგორება

ბარტი ერთმანეთს უპირისპირებს ფოტოგრაფიასა და წერას; ფოტოგრაფია ფიქსირებულია თავისი ბუნებით, მაშინ როდესაც ენა ცვლადი და მერყევია, ინტერპრეტაციას ექვემდებარება. ფოტოგრაფია დროის კონკრეტულ მომენტს იჭერს, ის ყოველთვის იმას უჩვენებს დამთვალიერებელს, რაც ნამდვილად იყო და არა იმას, რა შეიძლება იყოს. ფოტოგრაფიის ფორმულაა: „ეს იყო“-რაც იმ რეალობის წინაშე აყენებს დამთვალიერებელს, რომლისგანაც თავს ვერ დააღწევს. უნდა აღინიშნოს, რომ წერა ტრავმების გადალახვის მნიშვნელოვან აქტად მიაჩნია შოშანა ფელმანს, რომლის თანახმადაც, ტრავმა არა თუ დამახსოვრებული (როგორც ეს ფოტოგრაფიის შემთხვევაშია), არამედ წარმოუქმლებელი და სხვებთან (მკითხველთან) გაზიარებული უნდა იყოს, რათა ამ გამოცდილებების გადალახვა შეძლოს ინდივიდმა (Felman, 1992, p. 57).

ტექსტში „უკმარი სინათლე“ პერსონაჟები პირად თუ საზოგადოებრივ ტრავმებს ფოტოგრაფიის საშუალებით უზიარებენ საზოგადოებას, რაც, ამასთანავე, საკუთარი თავის შეცნობის საშუალებაც ხდება. სწორედ როლანდ ბარტის მიერ შემოთავაზებულ ხედვას Punctum-ისა, ფოტოგრაფიისა და ფოტოსურათით აღძრული მტკივნეული ემოციების ანალიზს დაეყრდნობა წინამდებარე სტატია და ფოტოგრაფია იქნება წარმოდგენილი ტრავმული მეხსიერების მთავარ მედიუმად.

ფოტოსურათებით გადმოცემული ინდივიდუალური ტრავმული მეხსიერება ნინო ხარატიშვილის ტექსტში „უკმარი სინათლე“

რომან „უკმარი სინათლის“ სივრცითი თუ დროითი ხაზი ბრიუსელში გამართულ ფოტონამუშევრების საგამოფენო დარბაზიდან იწყება. გამოფენა მოგონებების თავმოყრის წერტილს წარმოადგენს; ნარატორის, ქეთო ყიფიანის მიერ მოთხრობილი ისტორიები ფრაგმენტულადაა გადმოცემული და წარმოდგენილი ფოტოსურათებით გაცოცხლელ ტრავმულ მოგონებებს უკავშირდება. შედეგად სიუჟეტის განვითარება არალინეალურია. ტექსტის მთავარი პერსონაჟები ოცი წლის შემდეგ ხვდებიან ერთმანეთს ერთ-ერთი მეგობრის, დინას, ფოტონამუშევრების გამოფენაზე და თითოეული ფოტოსურათი მათ

(მოულოდნელობა) ფოტოსურათის „პუნქტუმი ეს არის შემთხვევა, რომელიც ჭრილობას მაყენებს, სილურჯეს მიტოვებს, მტკივნეულია მისი განცდა“ (თარგმანი ავტორისა).

მიერ წარსულში გადატანილი ტრავმული გამოცდილების რეპრეზენტაციაა, რომლის დავიწყებასა და დათრგუნვას ოცი წლის განმავლობაში ცდილობს სამი გადარჩენილი მთავარი პერსონაჟი: ქეთო (მთხრობელი), ნენე და ირა.

პროტაგონისტის მიერ გახსენებული ისტორიები ნათელ წარმოდგენას ქმნის იმ ისტორიულ რეალობაზე, რომლის უშუალო მოწმეები და თანამონაწილეები იყვნენ პერსონაჟები გასული საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოში. შესაბამისად, ფოტოები არა მხოლოდ ცალკეული ინდივიდის იდენტობისა და მათი ტრავმული გამოცდილებების ანარეკლია, არამედ სოციო-პოლიტიკური ეპოქის, 1990-იანი წლების თბილისისა და აფხაზეთის ომის, რომელმაც უამრავი გადაულახავი ტრავმა დაუტოვა თითოეულ პერსონაჟს.

როლან ბარტის მიხედვით, ფოტოგრაფია ეს არის *არყოფნის სერთიფიკატი* (*Certificate of Absence*) -მტკიცებულება იმისა, რომ ფაქტი, რომელიც ფოტოზეა აღბეჭდილი, ნამდვილად მოხდა, რომ ფოტოგრაფია ისეთ მომენტებს ირეკლავს, რომელიც გარდასრულია და ფოტოზე გამოსახული სუბიექტები დამთვალაიერებლისთვის მოჩვენებად იქცევა-ისინი იქ არიან, მაგრამ თან არც არიან, დროში გაყინულებს ემსგავსებიან და ფოტო კი იმ ყველაფრის ნაკვალევია, რაც წინათ იყო და მის მთავარ ფუნქციად დამთვალაიერებლისთვის წარსული მოგონებების გახსენებით ტკივილის მიყენებაა (Barthes, 1982, p.9). ტექსტის პროტაგონისტი, ქეთო ყიფიანი, როდესაც საგამოფენო სივრცის შესწავლას იწყებს, დაბნეულია, ცდილობს, ფოტოების განლაგების იდეას ჩასწვდეს, შეიმეცნოს, რატომ არის დინას ერთ-ერთი ფოტოსურათი გამორჩეულად ცალკე ჩამოკიდული, რატომ იწვევს ეს ფოტოსურათი, სხვა ფოტოებისგან განსხვავებით, მასში განსხვავებულ ემოციებს: „... თითქოს მიზნად დაუსახავთ თვითგვემა და შიგნეულობის ამოტრიალება, დარწმუნებული ვარ, ასეთებიც იქნება ამ დარბაზში. მაგრამ ეს შედეგებით მომცრო ფოტო ხელოვნების ნიმუშს არ წარმოადგენს, მეტიც, მოყვარულის დონესაც კი ვერ აკმაყოფილებს, მაგრამ რაღაც ისეთი აქვს, ჟრუანტელს მგერის და სუნთქვას მიკრავს“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 16).

ნათელია, რომ ტექსტის ნარატორი ფოტოების მიმართ განსაკუთრებულ ემოციურ კავშირს გრძნობს, ფოტოსურათსა და პროტაგონისტს შორის ემოციური ბმა მყარდება და მის ქვეცნობიერში ღრმად დაღეჟილ მტკივნეულ მოგონებებს აღვიძებს, რომელთა დავიწყებასაც დიდი ხნის განმავლობაში ცდილობდა: „რამდენ ხანს ვცდილობდი,

უსაფრთხო გარემო შემექმნა ჩემ ირგვლივ, ლამის სამხედრო დისციპლინით გამოვიდევნე წარსული, ახლა კი დავაბიჯებ დარბაზში, სადაც ექოდ ისმის ჩემი ნაბიჯები, ვკვეთ ვებერთელა, ბრწყინვალე სივრცეებს და საგულდაგულოდ ვცდილობ, ჩამოვიფერთხო მოგონებები, რომლებიც მშვიერი მაიმუნებით მახტებიან ყოველი მხრიდან“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ.15). მოცემული ციტატიდან იკვეთება, რაოდენ მნიშვნელოვანი და რთული იყო პერსონაჟისთვის წარსულის დავიწყება, ხოლო საგამოფენო სივრცეში სიარული კი დავიწყების თითოეულ მცდელობას აუფასურებს და სრული სიცხადით უბრუნებს ქეთო ყიფიანს ქვეცნობიერში ჩამარხულ ტრავმულ მოგონებებს, მოგონებებისგან გათავისუფლება კი პერსონაჟისგან დანებებას მოითხოვს; ქეთო აცნობიერებს, რომ მიუხედავად დაუღალავი მცდელობისა, უკან მოიტოვოს განვლილი წლები, წარსული მისი პიროვნების ნაწილია, წარსულთან შეჯახების პირველადი ინსტინქტი მისთვის გაქცევაა, თუმცა გაქცევის სურვილის მიუხედავად, პერსონაჟი უძლურია, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საგამოფენო სივრცეში ფოტოსურათს, სათაურით **თბილისი, 1987** აწყდება. ფოტოსურათის დასახელება გამოფენის პროლოგად შეურჩევიათ, თუმცა ეს უკანასკნელი სხვა პერსონაჟის ცხოვრების შესავალიცაა; ეს იყო წელი, როდესაც ზემოთ ხსენებულმა ოთხმა მთავარმა პერსონაჟმა თავიანთი ცხოვრება ერთმანეთს დაუკავშირა და ერთად გადალახა წლები, რომლებიც, გარდა სოცო-კულტურული ტრავმებისა, პირადი, ქალური ტრავმებით იყო სავსე (ხარატიშვილი, 2022, გვ.13).

ქეთოს ცხოვრებაზე განსაკუთრებული გავლენა იქონია მისმა მეგობარმა, დინამ, რომლის მიერ გადაღებულმა ფოტოებმა ერთიანად გადმოსცა ის ტრავმები, რომელთა შესახებ ხმამაღლა არ ლაპარაკობდნენ და გადაულახავ ტრავმებად იქცა თითოეული პერსონაჟისთვის. ქეთოს მიჯაჭვულობა დინასა და მის ოჯახზე ბავშვობისდროინდელი ტრავმებით იყო განპირობებული. კერძოდ, ქეთო დინასა და ლიკაში (დინას დედა) იმ დედის ხატს ხედავდა, რომელიც თავად არასდროს ჰყოლია. ქეთო დედისგან მიტოვებული, დაობლებული ბავშვი იყო, რომელიც ბებიების, მამისა და ძმის გარემოცვაში იზრდებოდა. მუდმივად თან დასდევდა დედის იდეალური ხატი, რომელიც წარმოდგენებში განივითარა იმ მიზნით, რომ დაევიწყებინა ფაქტი, რომ დედამისმა პირადი თავისუფლება და ბედნიერება ამჯობინა შვილებთან ერთად ცხოვრებას (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 83-84).

როგორც როლანდ ბარტი განმარტავს, ფოტოარქივი მტკიცებულებაა, რომ რაღაც იყო და აღარ არის (Barthes, 1982, p. 76). სწორედ ამგვარ წარსულში დატოვებულ გაიდებულ წარმოდგენას ინახავდა ქეთო დედის შესახებ, რომლისგან რადიკალურად განსხვავებულ რეალობას ინახავდა დედის ფოტოაპარატ Laica-ში ჩარჩენილი ფირი, რომლის გამჟღავნებით შექმნილი ილუზიები ერთიანად დაინგრეოდა და მთელ ოჯახს რეალობისთვის მოუწევდა თვალის გასწორება: მამაცი, თავისუფლებისმოყვარე ქალის პორტრეტი წამიერად შეიცვლებოდა მოღალატე, შვილების მიმტოვებელი ქალის სახედ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 177). აღსანიშნავია, რომ ფოტოაპარატი, რომელიც ოჯახური ტრავმების შემნახველი იყო, რატიმ (ქეთოს ძმა) შეყვარებულ დინას აჩუქა, მოგვიანებით კი სწორედ ეს ფოტოაპარატი იქცა დინასა თუ სხვა პერსონაჟების ტრავმების რეპრეზენტაციის მედიუმად.

გამოფენაზე დასწრება მხოლოდ საკუთარი ინდივიდუალიზმის შეცნობაში არ ეხმარება ქეთოს, იგი მის ცხოვრებაში არსებულ თითოეულ ინდივიდსა და მომხდარ მოვლენებს დამკვირვებლის თვალთა ანალიზებს და, მიუხედავად გამოწვეული ტკივილისა, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების დანახვას ცდილობს. გამოფენის ერთ-ერთი გამორჩეული ფოტო „თბილისელი შეყვარებულები“ იყო. ქეთოსთვის წამი, რომელიც ფოტოზეა არეკლილი, ჯერ კიდევ ცოცხალია: „სიყვარულის მარადიულობად გადაქცეული გაეღვება, ახალგაზრდული თავქარიანობა, გადაღების მომენტში გჯერა, რომ დრო მას ვერაფერს დააკლებს“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 225). ფოტო „თბილისელი შეყვარებულები“ მისთვის განსაკუთრებით მტკივნეულია, რადგან თუ დამთვალეირებული ფოტოზე მხოლოდ შეყვარებულების კოცნას ხედავს, ნარატორისთვის ფოტოზე ასახული შეყვარებული წყვილი (დინა და რატი) და მათი კოცნა არათუ ბედნიერებასა და დაბრკოლებებთან დაპირისპირების უდიდეს ენერგიას, არამედ ტკივილს და „ნაღვერდლად ქცეულ ცეცხლს“ ასახავდა. უდიდეს მრისხანებას იწვევს პერსონაჟში დამთვალეირებულების ნეიტრალური დამოკიდებულება; მისთვის მიუღებელია, ადამიანებს, რომლებსაც იგივე არ განუცდიათ, საშუალება ჰქონდეთ, შეაფასონ მათი წარსული ტრავმები, მხოლოდ იმ მოცემულობაზე დაყრდნობით, რომელსაც ფოტოებზე ხედავენ; ფოტო ქეთოსთვის ცოცხალი სხეულია, ემოციებითა და გრძნობებით დატვირთული. როლანდ ბარტის მიხედვით, ფოტოსურათის მიერ შენახული და აღძრული ემოციები ურყევია, მაშინაც კი, თუ ინდივიდი კონკრეტული ემოციებისგან გაქცევას ცდილობს. ფოტოს ნახვისას დახურული

ჭრილობები ახლიდან იხსნება, ნეიტრალური დამთვარიელებელი კი მსგავს ემოციურ კავშირს ვერ ამყარებს ნანახთან. ინდივიდი ფოტოზე არსებული ნაცნობი სხეულების რეფლექსიით იწყებს საკუთარი „მეს“ შეცნობას¹ (Barthes, 1982, p. 49). მსგავს ემოციურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ქეთო საგამოფენო სივრცეში მყოფი დამთვარიელებლების მიმართ: „*უცებ ბრაზი მაწვება, მინდა, კედლებიდან ჩამოვდვლირზო სურათები, წავიღო ჩემს ზღაპრულ გერმანულ იდილიაში, უსაფრთხო ადგილას, სადაც მხოლოდ მათ შეესვლებათ, ვინც ცხოვრებამ ამოაჩვენა. რატომ აქვს ყველას უფლება, ეს სიყვარული დაინახოს, ეს კოცნა? მისი ტუჩები, ჩემი ძმის ტუჩები...*“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 227)

ფოტოხელოვნება ქეთოს პერსონაჟისთვის მოწმის ჩვენების როლს ასრულებს, რომელიც წარსულის გახსენებისას კონკრეტული ნივთ-მტკიცებებით ყველასთვის ხელშესახებად აქცევს იმ მოგონებას, რომელმაც განსაკუთრებული როლი ითამაშა პერსონაჟების იდენტობის ფორმირებასა და შინაგან ცვლილებებზე.

ფროიდი თავის ანალიტიკურ ნაშრომში „სიამოვნების პრინციპის მიღმა“ (Beyond the Pleasure Principle) განმარტავს, რომ სხეულებრივი ტრავმისგან განსხვავებით, გონების ტრავმა არ არის მარტივად განკურნებადი პროცესი, არამედ იმის გამო, რომ ტრავმული გამოცდილება დაგვიანებით აღიქმება ინდივიდის მიერ, ცნობიერიდან განიდევნება და მუდმივად თან დასდევს და ნადირობს ტრავმის გადამტანზე (გადარჩენილზე). ქეთი ქარუთი იზიარებს ფროიდის მოსაზრებას ამასთან დაკავშირებით და განავრცობს მსჯელობას, რომ ტრავმული ისტორია გამოძახილს ჰპოვებს ინდივიდის რეალობაში, რათა მოხდეს ამ მოვლენების უკეთ გააზრება, ჭრილობების გააზრების გარეშე კი აწმყოში არსებული რეალობა ვერ იქნება სრულყოფილად აღქმული (Caruth, 1996, p. 4). ბრიუსელში გამართულ გამოფენაზე ფოტოსურათის „ზოოპარკის“ წინ მდგარი ქეთო აცნობიერებს, რომ ამ დღემ უდიდესი ფსიქოლოგიური ტრავმები დაუტოვა იმ არჩევანის გაკეთებით, რომელიც ადამიანის სიცოცხლესა და საკუთარი კეთილდღეობას შორის უნდა გაეკეთებინათ და მიღებული გადაწყვეტილების სისწორეზე გაჩენილი ეჭვები მთელი ცხოვრება უდიდეს ტრავმებად დაჰყვებოდათ.²

¹ „it is not impossible to perceive the photographic signifier (certain professionals do so), but it requires a secondary action of knowledge or of reflection“ (Barthes, 1982, p. 49).

² ტექსტის სიუჟეტის მიხედვით, თბილისში პირველი პრეზიდენტის, ზვიად გამსახურდიას მხარდასაჭერად მასობრივი აქცია იყო გამართული. ქეთო და დინა თავის სუფლების მოედნიდან საბურთალოზე უნდა გადასულიყვნენ, რათა რატის (ქეთოს

აღსანიშნავია, რომ ფოტოგამოფენა არა მხოლოდ ტრავმული მოგონებების გახსნების, არამედ ამ გამოცდილებების გადააზრებისა და მათგან გათავისუფლების საშუალებად იქცევა მთავარი პერსონაჟებისთვის. ფოტოსურათები თითოეულ მათგანს აიძულებს, თვალი გაუსწორონ წარსულში მომხდარ ტრავმულ მოვლენებს. სწორედ წარსულზე რეფლექსიის იარაღს წარმოადგენდა მათთვის დინას მიერ გადაღებული ფოტოები. ყოველივე ეს ნათლად არის წარმოჩენილი ნაწარმოების ბოლო ქვეთავში „უკმარი სინათლე“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 750-774), რომელშიც მთავარი პერსონაჟები კვლავ იბრუნებენ ბავშვურ სილალეს. დინას ფოტოგამოფენა მათი შინაგანი სამყაროს გაშიშვლების სიმბოლოდ იქცა. გამოფენის შემდეგ ბრიუსელის ერთ-ერთი პარკის შადრევანში ერთმანეთის წინაშე სხეულებრივადც შიშვლდებიან და ბავშვურ სილალეს იბრუნებენ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 750), რაც ნათელყოფს, რომ პერსონაჟებმა მხოლოდ ოცი წლის შემდეგ, ფოტოების საშუალებით აღდგენილი ტრავმული გამოცდილებების გადააზრების შემდეგ, შეძლეს ცხოვრების გაგრძელება. აღნიშნული ეპიზოდის ანალიზი უპრიანია დომინიკ ლა კაპრას თეორიის მიხედვით, რომლის თანახმადაც ტრავმებისადმი დამოკიდებულება ორგვარია: *Acting out* (ტრავმებში ჩარჩენა) & *Working Through* (ტრავმების გადალახვა). პირველის შემთხვევაში ინდივიდი ვერ ახერხებს ტრავმებისგან გათავისუფლებას, უფრო მეტიც, იგი კვლავ განმეორებადი ტრავმული გამოცდილების მსხვერპლად იქცევა; ტრავმების გახსენების დროს ინდივიდი ვერ ახერხებს ამ გამოცდილებების დავიწყებას, თუმცა ეძლევა სივრცე და საშუალება, რომ მომხდარს რეფლექსიური, კრიტიკული თვა-

ძმისა და დინას შეყვარებულის) ციხიდან დასახსნელად შეგროვილი ხუთი ათასი დოლარი იურისტისთვის მიეტანათ. გადაკეტილი გზების გამო გოგონები იძულებული გახდნენ ზოოპარკის გავლით გადასულიყვნენ ქალაქის მეორე მხარეს. ზოოპარკში კი სრულიად შემთხვევით გადააწყდნენ შეიარაღებულ „ტიპებს“, რომლებსაც შეეპყროთ ორი ახალგაზრდა ბიჭი. ერთ-ერთი მათგანი უკვე მოეკლათ და ძირს ეგდო და მეორეს, წითელთმიანს, იარაღმომარჯვებულები სიკვდილით ემუქრებოდნენ, თუ ვალს არ დაუბრუნებდა. ამ ფაქტის მომსწრე გოგონები თავდაპირველად უკან გამოიქცევიან, მაგრამ დინა უკან დაბრუნებისა და წითელთმიანის გადარჩენის გადაწყვეტილებას მიიღებს. ისინი ბრუნდებიან დანაშაულის ადგილზე, რატის თავისუფლებისთვის განკუთვნილ ფულს მოძალადეს აძლევენ, წითელთმიანს გადაარჩენენ, თუმცა მიღებული გადაწყვეტილება ქეთოს მთელი ცხოვრება უდიდეს ტრავმად დააწება, რადგან თავად გაქცევა სურდა და დინამ უკან დააბრუნა. რატის თავისუფლება უცხო სიცოცხლეზე გაცვალეს და ყველაფერთან ერთად, თავადაც გახდნენ ფიზიკური შევიწროების მსხვერპლნი.

ლით შეხედოს და ტრავმების გადააზრების შედეგად განიკურნოს¹ (La Capra, 2001, p. 144). პერსონაჟებიც სწორედ ამგვარი რეფლექსიური თვალთვლით გადაიზრდებიან წარსულს და დაშვებულ შეცდომებსაც პატიობენ ერთმანეთს. ახალი ცხოვრების ათვლის წერტილად კვლავ ფოტოსურათი იქცევა, რომელსაც პირველად გადაიღებენ ოცი წლის შემდეგ ღამის ბრიუსელში, რაც ნარატორისთვის უკან მოტოვებული ტრავმებისა და ახალი ცხოვრების დასაწყისის სიმბოლურ ფოტოდ იქცევა: „*ნენე წყლიდან ხტება, ტელეფონს იღებს, „წყალგამძლეა“, ამყად გვამცნობს და ჩვენ სამის ფოტოს იღებს, გალუმპული და ძალაგამოცლილი, მაგრამ მოზიმიენი ვდგავართ შადრევნის წყალქვეშ“* (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 768). თუ დინას მიერ გადაღებული ფოტოები ტრავმების გადმოცემის მედიუმია, ნენეს ფოტო ამ ტრავმებისგან გათავისუფლებისა და ახალი ცხოვრების დაწყების სიმბოლოდ იქცევა, რომელიც კვლავ აჩენს იმედს, რომ მეგობრები ისევ გაერთიანდებიან და დაიბრუნებენ დაკარგულ კავშირებსა თუ ცხოვრებას.

სოციო-პოლიტიკური ტრავმები და ფოტოხელოვნება

დინას პერსონაჟის ფოტოგრაფიულ მოღვაწეობაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია აფხაზეთის ომში ყოფნის პირველ დღეებში ტუბერკულოზის სანატორიუმში გადაღებულ ფოტოებს. ისინი სოციო-პოლიტიკური კრიზისისა და გარდაცვლილთა საარქივო მასალას წარმოადგენს, განსხვავებით სხვა ფოტოებისგან, რომლებიც პირადულ ტრავმებს ასახავს. გამოფენის კურატორებს აღნიშნული ფოტოები ერთი სათაურის „სურბ სარქისის“ ქვეშ გაუერთიანებით (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 558). საინტერესოა, რომ სერიის სახელიც „სურბ სარქისი“ იმ კულტურული მრავალფეროვნების სიმბოლოა პერსონაჟებისთვის, რომლის ნაწილიც თავადაც იყვნენ². დამთვალეიერებელთა ნაწილის-

¹ "Working through is a process that involves coming to terms with the past, distinguishing between past and present, and critically engaging trauma in a way that resists compulsive repetition." "Working through enables a more viable relation to the past and the possibility of engaging trauma in ways that are at least potentially constructive or 'healing.'"

² თავად ნარატორის მიერ მოთხრობილი სურბ სარქისის ისტორია ასეთია: „სურბ სარქისი თებერვლის სასტიკი, არქაული სომხური ქარია, რამდენიმე დღის განმავლობაში დათარეშობს კავკასიაში, ხეებს გლეჯს და ხალხი თან მიაქვს. მას ერთ უცნაურ ჩვეულებას უკავშირებენ. წარწერები გვამცნობენ სომხური ეკლესიის ეროვნული წმინდანის, რომის ლეგიონის გენერლის და, ამავე დროს, ქრისტიანი მქადაგებ-

თვის ფოტოები ომთან დაკავშირებული კოლექტიური მეხსიერებისა და კულტურული ტრავმის რეპრეზენტაციის მედიუმს წარმოადგენდა. კულტურული ტრავმის თეორეტიკოსის, ჯეფრი ალექსანდერის მიხედვით, ამგვარი ტრავმები არათუ ავტომატურად წარმოქმნილი, არამედ მედიუმების საშუალებითაა კონსტრუირებული, რათა საზოგადოებამ მათი იდენტიფიცირება და ინტერპრეტირება შეძლოს (Alexander, 2004, p. 13); თუ ფოტოებს პირდაპირ, თვალის დახუჭვისა და მისი შინაარსის ჩაწვდომის გარეშე შეხედავს მაყურებელი, ფოტოებზე ასახულ ორნამენტებით დამშვენებულ დარბაზებს, კალაშნიკოვებს, ხელყუმბარებით სავსე ყუთებსა და მარმარილოს ტერასებს დაინახავს, შეიცნობს სანატორიუმს, როგორ „სიცოცხლემოგზრებულთა თავშესაფარს“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 558), შესაბამისად, დინას ფოტოებზე ამგვარი დაკვირვება ქვეყნის სოციო-პოლიტიკურ მდგომარეობაზე იძლევა ინფორმაციას. ნარატორისთვის კი „სურბ სარქისი“ სოციალურ ტრავმებზე მეტად, ინდივიდუალური ტრავმების მატარებელია. გაოცებას იწვევს ქეთოსთვის ის ფაქტი, რომ ამ ფოტოებში დინამ არცერთი ადამიანი არ გამოაჩინა, ობიექტივი მთლიანად დარბაზებზეა მიმართული, რომელთა სიცარიელე სევდასთან ერთად გამანადგურებელი საფრთხის მომასწავებელიც იყო, საფრთხის მანიშნებელ ელემენტებად კი ისეთი ნივთები მოექცია ობიექტივში, როგორებიცაა სატელიტური ტელეფონი და ჯარისკაცის რამდენიმე წყვილი ჩექმა. ფოტოებზე ასახული შენობები ქეთოსთვის შემეცნების წყარო ხდება. იწყებს ფოტოებზე ასახული ობიექტების ისტორიის შესწავლას, სწავლობს რომ სანატორიუმი, რომელიც დინას თავშესაფრად ქცეულიყო ომის პერიოდში, 1905 წელს აუშენებია რუს ფაბრიკანტს თავისი ტუბერკულოზით დაავადებული ცოლისთვის. სანატორიუმი პალმებისა და ევკალიპტების ხეებით ყოფილა გარშემორტყმული. ქეთოსთვის დინას ფოტოები მეგობრის ფიქრების ჩაწვდომასა და მასთან ერთად

ლის, წმინდა სარქისის შესახებ. იგი კაბადოკიაში გაუგზავნიათ წარმართული ღმერთების კულტის დასამსხვრევად და მის ადგილზე ქრისტიანობის სიტყვითა და მახვილით გასავრცელებლად. მოგვიანებით, სპარსეთის შაჟ შაჰურ მეორესთან უმსახურია. გენერლის რეპუტაციით მოხიბლულ შაჰს გადაუწყვეტია, თავისი არმიის მთავარსარდლად დაენიშნა, მხოლოდ ერთი პირობით: მონაწილეობა უნდა მიეღო ზოროასტრულ რიტუალში და უარი ეთქვა ქრისტიანულ ღმერთზე. სარქისს უარი უთქვამს, რის გამოც შაჰმა მის ვაჟს და თოთხმეტ მხლებელს სარქისის თვალწინ თავი მოჰკვეთა და მასაც თავის მოკვეთით მოუსწრაფა სიცოცხლე.

დროში მოგზაურობის საშუალებაა: „დინას ფოტოების წყალობით ვისეირნე საუკუნეების გასაყარის შთამბეჭდავი, მოჩვენებების სათარეშოდ ქცეული ნაგებობების ცარიელ კორიდორებსა და გაუკაცრიელებულ ბალებში, ნანგრევებად ქცეულ სამოთხეში. მიტოვებული დერეფნები დუმილით შემოგვცქეროდნენ, იმავე მაზოხისტური მოწადინებით მიუშვერია დინას ობიექტივი დაჭრილი და ჭრილობაშეხვეული ჯარისკაცებისთვის, როგორც მანამდე საკუთარი თავისთვის“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 571). სანატორიუმის ისტორიის გამოკვლევა ქეთოსთვის ერთგვარი საშუალება იყო, დაახლოვებულიყო დინას აზროვნებას, გაეცნობიერებინა, რატომ შეარჩია მისმა მეგობარმა ფოტოს ობიექტად კონკრეტული შენობა-ნაგებობები. ქეთოს შეუძლია, დინას ფოტოებზე დაყრდნობითაც კი იმსჯელოს, როგორ გამოიცვალა დინას პიროვნება ომში ყოფნის შემდეგ: „მისთვის არასდროს მითქვამს, არც მაშინ, მეორედ რომ წავიდა ომში, მაგრამ ისევ რომ შევხვდი, დავრწმუნდი, იქ შეეყარა საზიზღარი დაავადება-სიცოცხლის წყურვილი სიკვდილთან ფატალურ სიახლოვეში“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 571). დინას „სურბსარქისის“ სერიის თითოეულ ფოტოზე აფხაზი თუ ქართველი ჯარისკაცებია ასახული, რომელთა ნახვაც მაყურებელში შიშსა და შეშფოთებას იწვევს, ქეთოსთვის კი ამ ფოტოების მიღმა დინას პიროვნული ტრავმები იმალება: „მე კი, მე მას ვგრძნობ-იმედგაცრუებულს, დამშეულს, გაშიშვლებულსა და გასავათებულს, [...] ამ ფოტოებზე გამეფებულ სიკვდილზე მეტად, სიცოცხლის წარმოუდგენელი, ბუნდოვანი, სასტიკი, დამანგრეველი სახეცვლილების დანახვა მაოგნებს“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 581). მიზეზი, რომელიც ქეთოს საშუალებას აძლევს, დინას პიროვნება დაინახოს აფხაზეთის ტრაგიკული ფოტოების მიღმა, საერთო გამოცდილება და ტრავმებია, ამ უკანასკნელთა გაზიარება საერთო ემოციურ მდგომარეობას ქმნის პერსონაჟებისთვის. ქეთო აცნობიერებს, რომ დინას მხოლოდ ფოტოგრაფიის საშუალებით შეეძლო სხვისი თუ საკუთარი ტრაგედიის შესახებ საუბარი, დინა საზოგადოებრივთვის სარგებლის მოტანას ცდილობდა და ამ ყოველივეს იმით მიაღწია, რომ მის მიერ გადაღებული ფოტოები ომის უტყუარ მტკიცებულებად იქცა მკვლევრებისთვის. აღნიშნულს ამყარებს ქეთოს მონათხრობიც, რომელიც იხსენებს, როგორ მოდიოდა დინას კარზე უამრავი ადამიანი, რათა მისთვის მოწმედ დადგომა ეთხოვათ და როგორ დაიწყეს მის მიერ გადაღებული ფოტოების გადამრავლება, როგორც: „გამოუთქმელის უტყუარი საბუთი“ (ხარატიშვილი, 2022, გვ. 678).

დინას უარყოფითი დამოკიდებულება ფოტოგრაფიის მიერ მოტანილი პოპულარობის მიმართ ახლოს დგას ტრავმირებული ადამიანის სინდრომთან, რომელიც არა მის პიროვნულობაზე ითხოვს ყურადღებას, არამედ იმ ამბებზე, რომელთა მოწმეც გახდა და რომელთა შესახებაც სხვებს უყვება საკუთარი ფოტოებით. სწორედ ამ საკითხზე მსჯელობენ ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნეები და ფემინისტი მეცნიერები ფელმანი და დორი ლაუბი სტატიაში „ჩვენების მიცემა: მოწმეობის კრიზისი ლიტერატურაში, ფსიქოანალიზსა და ისტორიაში“. მათი მოსაზრებით, მოწმეობა ეს არის პროცესი, რომელიც არა მხოლოდ უნდა გამოითქვას თვითმხილველის მიერ, არამედ უნდა მოსმენილ იქნეს კიდეც (Laub, Felman, 1992, p. 57)¹.

საზოგადოებამ, რომლისთვისაც მიუწვდომელი იყო დინას პიროვნება, ვერ შეძლო ფოტოებზე არეკლილი სოციალური ტკივილის მიღმა დინას პიროვნული ტრავმებიც დაენახა. დამთვარიერებლები მის ნამუშევრებს მხოლოდ სოციალური ტრავმების მტკიცებულებად აღიქვამენ, დინას პიროვნული ტრავმადია „მოუსმენელი“, ხოლო ტრავმები გადაულახავი დარჩა, რამაც საბოლოოდ დინას სიცოცხლის თვითმკვლელობით დასრულებისკენ უბიძგა.

დასკვნა

წინამდებარე სტატიის მიზანი იყო ნათლად წარმოეჩინა ფოტოგრაფიის, როგორც საკომუნიკაციო მედიუმის როლი როგორც ინდივიდუალური, ისე სოციო-კულტურული ტრავმული მეხსიერების შენახვისა და რეპრეზენტაციის პროცესებში წინა ხარატიშვილის რომან „უკმარი სინათლის“ პერსონაჟთა მხატვრული სახეების ანალიზზე დაყრდნობით.

როლანდ ბარტის *პუნქტუმი*სა და *სტუდიუმის* ცნებებზე დაყრდნობით გამოიკვეთა, რომ ფოტოსურათი განსხვავებულად შეიძლება იქნას განცდილი მასზე ასახული ინდივიდისა თუ დამთვარიერებლების მიერ; როდესაც სუბიექტი ფოტოსურათს აკვირდება, რომელიც თავისი წარსული გამოცდილებების რეპრეზენტაციაა, ჭრილობები, რომელთა მოშუშება და დავიწყებაც სცადა, ახლიდან იხსნება და ფოტო აიძულებს ინდივიდს, ტრავმულ მეხსიერებასა და საკუთარ ინდი-

¹ “The testimony is... the process of bearing witness to a truth that cannot be simply told, but must be heard”.

ვიდუალიზმზე მოახდინოს რაციონალური რეფლექსია, რაც საბოლოოდ განცდილი ტრავმების გადალახვის საშუალებად იქცევა; ხოლო დამთვარიელებლისთვის, რომელსაც ინდივიდუალური კავშირები არ გააჩნია ფოტოზე ასახულ წამთან, მხოლოდ და მხოლოდ დაკვირვების, ასახული ისტორიული მოვლენის/ფაქტის შესწავლის ობიექტად აღიქმება. სწორედ ასეთი ურთიერთსაპირისპირო დამოკიდებულება იკვეთება ტექსტში „უკმარი სინათლე“ ნარატორს, ქეთო ყიფიანსა და სხვა დამთვარიელებებს შორის; ქეთოსთვის დინას მიერ გადაღებული სურათები იმ ტკივილის მატარებელია, რომელთა ცოდნაც შეუძლებელი იყო სხვა დანარჩენებისთვის, რადგან დღეები, რომლებიც დინამ მეგობრებთან ერთად გაიარა, სხვებისთვის უცნობი იყო, შესაბამისად, ისინი ვერც მათი პირადული ტრავმების გაზიარებას შეძლებდნენ.

ქეთი ქარუთის ტრავმის, როგორც *უნებლიე გამოცდილების (unclaimed experience)* თეორიაზე დაყრდნობით კვლევის ფარგლებში დადგინდა, რომ პერსონაჟთა ტრავმული გამოცდილება დაგვიანებული გამოცდილებაა, ნაწარმოების პერსონაჟები ტრავმირების პროცესში უარყოფენ მოვლენების სიმძიმეს და ცდილობენ, დავიწყების საშუალებით გათავისუფლდნენ წარსული მოგონებებისაგან, მიუხედავად ამისა, გადარჩენილს წარსული მუდმივად თან დაჰყვება და გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ აიძულებს მასზე რეფლექსიას, სწორედ ამგვარ მაპროვოცირებელ მოვლენად იქცა დინას ფოტოგამოფენა ქეთო ყიფიანისთვის, რომელმაც ფოტოსურათების საშუალებით აღიდგინა თითოეული ტრავმული მოგონება და მათზე რეფლექსიით შეძლო, გათავისუფლებულიყო წარსულის ტვირთისგან. ქეთოს ამგვარ ქმედებას დომინიკ ლაკაპრას თეორიული ნააზრევიც მიესადაგება, რომლის თანახმადაც, პიროვნების განკურნებისთვის აუცილებელია გადატანილი ტრავმების მეხსიერებიდან გამოხმობა და მათ გადაფასებაზე ინდივიდის მიზანმიმართული ანალიზი და რეფლექსია.

საბოლოოდ, ტექსტის „უკმარი სინათლე“ კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ პერსონაჟის, დინას, მიერ გადაღებული ფოტოები ტრავმული მეხსიერების მანიფესტაციაა, ხოლო ქეთოს, ირას და ნენეს ამ ფოტოგამოფენაზე დასწრება მათი ტრავმული გამოცდილებების გადააზრებისა და განკურნების დასაწყისია, რაც მტკიცე არგუმენტს ქმნის, რომ ფოტოხელოვნება ტრავმული მეხსიერების რეპრეზენტაციის ერთ-ერთი გამორჩეული მედიასაშუალებაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ხარატიშვილი, ნ. (2022). *უკმარი სინათლე*. თბილისი: „ინტელექტი“.
- Alexander, J. (2004). *Toward a Theory of Cultural Trauma*. J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–31). Berkeley, CA: University of California Press.
- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida, Reflection on Photography*. New York, NY: Hill and Wang publication.
- Caruth, C. (1996) *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Felman, S & Laub, D. (1992). *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, NY: Routledge.
- Gogilashvili, A. (2025). *The post-Soviet Era Through The Eyes of Georgian Authors of The 21th Century* (According to N. Kha'atishvili's Novel "Lack Of Light". The Barcelona Conference on Arts, Media & Culture 2024: Official Conference Proceedings. Doi: <https://doi.org/10.22492/issn.2435-9475.2024.1>
- Hirsh, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York, NY: University of California Press.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*. Representations, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989). University of California Press, 26, 7-24.

References:

- Alexander, J. (2004). *Toward a Theory of Cultural Trauma*. J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–31). Berkeley, CA: University of California Press.
- Barthes, R. (1982). *Camera Lucida, Reflection on Photography*. New York, NY: Hill and Wang publication.
- Caruth, C. (1996) *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Felman, S & Laub, D. (1992). *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, NY: Routledge.
- Gogilashvili, A. (2025). *The post-Soviet Era Through The Eyes of Georgian Authors of The 21th Century* (According to N. Kha'atishvili's Novel "Lack Of Light". The Barcelona Conference on Arts, Media & Culture 2024: Official Conference Proceedings. Doi: <https://doi.org/10.22492/issn.2435-9475.2024.1>

- Hirsh, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York, NY: University of California Press.
- Kharat'ishvili, N. (2022). *Uk'mari sinatle*. [The Lack of Light]. Tbilisi: "Int'elekt'i"
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*. Representations, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989). University of California Press, 26, 7-24.