

„ლიტერატურული მითოლოგიზმი“ გიუნტერ გრასის რომანში „თუნუქის დოლი“

ნათია ნასარიძე, გერმანული ლიტერატურის დეპარტამენტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ქუთაისი, საქართველო

მე-20 საუკუნის ლიტერატურას მითოსისაკენ სწრაფვის სპეციფიკური ხასიათი გამოარჩევს. გასულ საუკუნეში აქტიურად დაიწყო მითოსური სიუჟეტებისა თუ სტრუქტურების მხატვრულ-შემოქმედებითი რეალიზება ლიტერატურაში. ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზისადმი სწრაფვამ, ცალკეული ინდივიდის ფსიქოლოგიურ პორტრეტში უნივერსალურ-ზოგადსაკაცობრიო მოდელების აღმოჩენამ გზა გაუხსნა მითოლოგიზმის შემოჭრას ლიტერატურაში. ნიცშეს, ფროიდის, იუნგის, ლევი-სტროსის თეორიებმა გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა მოდერნისტი თუ პოსტმოდერნისტი მწერლების მსოფლმხედველობაზე, მათ მიერ სამყაროს აღქმა-გააზრების თავისებურებებსა, თუ მათ ესთეტიკურ პრინციპებზე. მართალია, მეოცე საუკუნის „ლიტერატურული მითოლოგიზმი“ ერთიანი, განუყოფელი მოვლენაა, მაგრამ ცალკეული მწერლების მითოსთან მიმართების თავისებურებები ამ ავტორთა სპეციფიკური შემოქმედებითი მეთოდითა და მიზანდასახულობითაა განპირობებული.

მითოს დიდი ესთეტიკური პოტენციალი გააჩნია, რაც საშუალებას იძლევა მხატვრულ ლიტერატურაში მითოსური ფიგურების, თემების, მოტივების, არქეტიპების სხვადასხვა ვარიაციით გამოყენებისა. თხრობის მითოსური პლასტი და მითი ზოგადად, შეიძლება იქცეს მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურის მორგანიზებელ ელემენტად. ამავდროულად, მითი არ არის წმინდა, საკრალური ტექსტი, რომელთან შეხებაც მცირედენი ცვლილებების შეტანის კუთხითაც კი შეუძლებელი იქნებოდა. ზოგადად, სამყაროს და კონკრეტულად, ლიტერატურის ისტორიაში იყო პერიოდები, როცა მითით აღფრთოვანებას მისი კრიტიკა ცვლიდა, თუმცა მისდამი ინტერესი არასოდეს გამქრალა. ხელოვნებაში სწრაფვა მითოსური აზროვნებისა და სტრუქტურებისაკენ არ წყდება.

მე-20 საუკუნის „ლიტერატურული მითოლოგიზმისათვის“ დამახასიათებელია სწრაფვა დროით-სივრცული საზღვრების გადალახვისაკენ, ისტორიული დროის გაუქმების სურვილი და მითოლოგიური ზედროულობის შექმნა, რისთვისაც ძალზე ხელსაყრელი იყო მითიური მარადიული პროტოტიპების მოშველიება. ამ კონტექსტში შემოდის ბიბლიური პროტოტიპებიც. ამას გარკვეულწილად ხელი შეუწყო ფროიდისა და იუნგის თეორიებმა. რომანისტებისათვის, რომლებიც ადამიანთა აზროვნების ღრმა შრეებში შეღწევასა და მათი ანალიზისაკენ ისწრაფვოდნენ, სინტერესო იყო იუნგის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც კოლექტიური ქვეცნობიერის ყველაზე ღრმა შრეებში ნამემკვიდრალი სქემების სახით ბინადრობენ თავდაპირველი, საწყისი „სურათ-ხატები“, რომლებიც ადამიანთა წარმოდგენების შესაძლებელი ვერსიების წარმოშობას განაპირობებენ. მათ იუნგი „არქეტიპებს“ უწოდებს. იუნგის თეორიების თანახმად შეიძლება პარალელები გაივლოს თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებასა და ძველ, მითოლოგიურ ცნობიერებას შორის.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის გერმანული ლიტერატურა თავისებურ, სპეციფიკურ დამოკიდებულებას ავითარებს მითოსის სფეროსთან. თუ მოდერნიზმის ეპოქაში მითოს, მითოსური სტრუქტურების და არქეტიპული აზროვნების გაფეტიშება ხდება, პოსტვამისტურ ეპოქაში, პოსტმოდერნიზმის გარიჟრაჟზე ისევე როგორც ყველაფრის,

მითის მიმართაც სერიოზულ დამოკიდებულებას ცვლის მისით პაროდირების მცდელობა. ინტერესი მითოსისადმი ისევ განუზომლად დიდია, მაგრამ იგი პაროდულ-სარკასტულ შეფერილობას იძენს. პოსტმოდერნისტული კლიმატის მითოფილიას გიუნტერ გრასი საკმაოდ უხეში ფრაზით ახასიათებს, რომ „*jeder Scheißhaufen ein Mythos genannt wird*“ („დღეს ყოველგვარ საძაგლობას მითს უწოდებენ“).

საინტერესოა გიუნტერ გრასის დამოკიდებულება მითოსის სფეროსთან. აქ ჩვენ სამ ძირითად შეკითხვაზე მოგვიწევს პასუხის გაცემა: 1. რატომ იყენებს, 2. როგორ იყენებს და 3. რა მიზნით იყენებს გრასი მითოსს, „თუნუქის დოლში“. ფინეთში, მწერალთა ერთ-ერთ კონგრესზე, გრასი თავად შეეხო ლიტერატურის მითოსთან მიმართების თემას და აღნიშნა: „ლიტერატურა მითოსით ცოცხლობს. ის ქმნის და არღვევს მითებს, ჭეშმარიტებას ყოველთვის ახალი სამოსით წარმოგვიდგენს. მისი მეხსიერება შემოინახავს ინფორმაციას, რომელიც ჩვენ უნდა გვახსოვდეს.“ [გრასი 1987:796].

საინტერესოა, რა მიზეზები ედო საფუძვლად გრასის მიერ მითოსის გამოყენებას „თუნუქის დოლში“, იყო ეს მხოლოდ ლიტერატურული ეპოქის მხატვრულ-ესთეტიკური მოთხოვნებით განპირობებული თუ მას მწერლისათვის დამატებითი ფუნქციაც ეკისრებოდა, რომლითაც გრასი დააფიქსირებდა თავის პოზიციას და დაუპირისპირდებოდა მისთვის საეჭვო ეპოქალურ ტენდენციებს. საქმე ისაა, რომ გერმანულ პოსტფაშისტურ სივრცეში, განსაკუთრებით მე-20 საუკუნის 50-60-იან წლებში, კულტურულ ფასეულობათა განმარცხის ეპოქის შემდგომ პერიოდში მრავლად იქმნებოდა და გამეფებულ წყვილადში ლამპრის შუქის ფუნქციის აღებას ცდილობდა ეპიგონური ხასიათის რომანები, რომელთა ავტორები ცდილობდნენ ხელოვნურად აეღორძინებინათ ქრისტიანულ, კლასიკურ-ანტიკურ და განმანათლებლურ ტრადიციათა იდეალები, რადგან მეორე მსოფლიო ომმა ქარიშხალივით გადაუარა რა მსოფლიოს, შედეგად მოიტანა ჰუმანისტური იდეალების მსხვერვა, მორალურ-ზნეობრივ ღირებულებათა გადაფასება, ქრისტიანი ადამიანის ხატის განმარცვა. პოსტფაშისტურ გერმანიაში ბიურგერული წრეები ორიენტაციას იღებდნენ გოეთესეულ ჰუმანისტურ იდეალებზე. ამ მიზნით მოითხოვდა ისტორიკოსი ფრიდრიხ მაინეკე „გოეთეს საზოგადოების“ დაარსებას, ხოლო ფრანკ თისი „ბერძნულ-ლათინური ხმელთაშუაზღვის კულტურის“ აღორძინებისა და ხელახალი გააზრებისაკენ მოუწოდებდა თავის ერს. განმანათლებლური იდეალების აღორძინება კი მიზნად ისახავდა განმანათლებლობის ფუნდამენტური პრინციპის „გონების სამეფოს“ აღდგენას, მაგრამ ამ იდეალების აღდგენის მცდელობა ხდებოდა ყალბი გზებით, მექანიკურად, შექმნილ სასოწარმკვეთ სიტუაციაზე თვალის დახუჭვის გზით, რაც საფუძველშივე მცდარი იყო და უამრავ სიმახინჯეს წარმოშობდა. გიუნტერ გრასს სწორედ ასეთ დამაბულ სოციალურ-პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ბრძოლათა პირობებში მოუხდა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა. იგი ცდილობდა შექმნილი სიტუაციის გააზრებას და პრობლემების გადაწყვეტის ახლებური გზების პოვნას. თვალყურს ადევნებდა რა, ეპოქის ტენდენციებს, გრასი წერდა: „ჩვენი დროების მთავარი უგუნურებაა ისაა, რომ კვლავ ცდილობენ რწმენის აღორძინებასა და მის დანერგვას რეალობაში, ეს კი საზოგადოებას მიიყვანს შემზარავ, უალტერნატივო მდგომარეობამდე.“ [კეპლ-კაუფმანი 1975:303]. გიუნტერ გრასი, რომელიც პესიმისტური ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ზეგავლენას განიცდიდა, ღრმა უნდობლობას ამჟღავნებდა ყველაფრის მიმართ, რაც შეიძლება „იდუმი მატარებლად“ ჩათვლილიყო, ექვის თვალთ უყურებდა პოლიტიკური და კულტურული რესტავრაციის პროცესს და

წვრილბურჟუაზიული საზოგადოების მცდელობას, ნაციონალ-სოციალისტური წარსულის გაუთვალისწინებლად დაეწყო განმანათლებლური იდეალების და გაუაზრებელი „გონების პრინციპის“ მექანიკური გადმოტანა ლიტერატურაში, ხელოვნებაში და ზოგადად, ცხოვრებაში. მისი შეხედულებით, სწორედ ეს საქციელი ეწინააღმდეგებოდა არსობრივად განმანათლებლობას და რაციოს. აქვე უპრიანი იქნება დავაფიქსიროთ, რომ გრასი ეწინააღმდეგება არა განმანათლებლობას, ზოგადად, არამედ თავისი ეპოქის ეპიგონურ, ე. წ. განმანათლებლობას. ცუდად გაგებულ რაციონალიზმთან და გონების პრინციპთან დასაპირისპირებლად მოუხმო მან უპირველეს ყოვლისა, მითოსს.

გრასი იზიარებს მისი „მასწავლებლის“, როგორც თავად უწოდებდა, ალფრედ დიობლინის შეხედულებებს. დიობლინის მოსაზრებებმა უდავოდ დიდი როლი შეასრულა მოდერნისტული რომანის თეორიის ფორმირებაზე. იგი ცდილობდა მე-19 საუკუნის რეალიზმის ვიწრო გაგება ისე დაეძლია, რომ ლიტერატურის პრეტენზია რეალობასთან მიმართებაზე არ დაეჩრდილა. დიობლინის მიხედვით მითი სინამდვილის დაძლევის ერთ-ერთ გზად გვევლინება. როგორც მკვლევარი ნორბერტ რემპე-თიმანი აღნიშნავს, გრასი იზიარებს ამ ასპექტში თომას მანის დამოკიდებულებასაც მითოსის სფეროსთან [რემპე-თიმანი 1992:11]. თომას მანი კარლ კერენისთან ერთ-ერთ მიმოწერაში აფიქსირებს თავის მიდგომას მითთან. მისი აზრით, მითი ადამიანური რეალობის ნაწილია და თავისი ბრწყინვალე რეალობის და ჭეშმარიტების შემცველი პოტენციალით კაცობრიობის არსებობის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. მოდერნისტული რომანის დაბრუნება მითოსის სფეროში უტოლდება, იგივე მანისვე აზრით, ლიტერატურის „შინ დაბრუნებას“. რობერტ მუზილის ნოვატორული მიდგომაც მითოსის სფეროსთან არ არის უცხო გიუნტერ გრასის მხატვრული პრაქტიკისათვის. მითში მუზილი „რეალურის“ გვერდით უყურებს „შესაძლებლის“ ხელოვნებასაც. ეს მოსაზრება თავისთავში უკვე პოსტმოდერნისტული ხედვის ძირითად მარცვალსაც შეიცავს, რომლის მიხედვითაც არ არსებობს ერთადერთი უზენაესი ჭეშმარიტება, არამედ არსებობენ ჭეშმარიტების სხვადასხვა ფორმები და შესაძლებლობები, რომელთაც უფლება უნდა ჰქონდეთ თანაარსებობისა. ეს პლურალისტური საზოგადოების მსოფლმხედველობაა, რომელიც წინააღმდეგობაშია ქრისტიანულ მორალთან და ხედვასთან ერთი ღმერთის და ერთადერთი ჭეშმარიტების არსებობის შესახებ.

თემათა, მოტივთა, სტრუქტურული თუ ესთეტიკური ელემენტების მრავალფეროვნებათა შორის აღსანიშნავია „თუნუქის დოლის“ სპეციფიკური მიმართება მითოსთან. საინტერესოა გავარკვიოთ თუ რა როლს თამაშობს მითოსური მოტივები, არქეტიპები და პარალელები რომანის ინტერპრეტაციისას, როგორ ახდენს მწერალი მხატვრული დროისა და სივრცის მოდელირებას და როგორ იყენებს იგი მითოსს პოეტოლოგიურად, როგორც სიუჟეტსა და თხრობით სტრუქტურებში, ასევე მხატვრულ სახეთა აგებისას; ასევე გამოვავლინოთ მოდერნიზმის ლიტერატურულ ესთეტიკასთან უფრო ახლოს დგას გრასი თუ მისთვის უფრო ნიშანდობლივია პოსტმოდერნისტული წერის ტექნიკა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რომანი გამოქვეყნებისთანავე ამერიკასა და ინგლისში პოსტმოდერნისტულ რომანად მიიჩნიეს, მაშინ როცა გერმანიაში ჩამოყალიბებული სახით პოსტმოდერნიზმი ამ დროს არ არსებობდა და თავად გრასი საკუთარ თავს მოდერნისტული ლიტერატურის შემკვიდრედ და დიობლინის მოსწავლედ თვლიდა.

ომისშემდგომ გერმანულ ლიტერატურაში გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლი“ სრულიად ახალი მოვლენა იყო. „დანციგური ტრილოგიის“ ამ რომანით ავტორმა ფაქტობრივად, განსაზღვრა საკუთარი მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკური პოზიცია. მას თავდაპირველად განზრახული ჰქონდა ემხილებინა ომისშემდგომდროინდელი წვრილბურჟუაზიული საზოგადოების სოციალურ-კულტურული ღირებულებები, მაგრამ წერის პროცესში პროტაგონისტის თხრობა იმდენად პირქუში გახდა, რომ მივიღეთ გლობალური, სამყაროს საზრისის უარყოფის სურათი.

ადიარებულა, რომ მითების ანალიზი გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რადგან ამა თუ იმ მითის აუთენტური ვერსიის პოვნა ძალზე ძნელია, თუ შეუძლებელი არა. ამ სიტუაციამ განაპირობა კლოდ-ლევი სტროსის სტრუქტურული მეთოდის წარმოშობა, რომლის თანახმადაც ყოველი მითი უნდა განისაზღვროს მისი ყველა არსებული ვერსიის მიხედვით. ეს ფაქტი თავისთავად გამოორიცხავს ერთი რომელიმე აუთენტური ვერსიის არსებობას. ყოველი ვერსია შეიძლება შეივსოს, გასწორდეს, განივრცოს, მაგრამ ის, რაც კამათს არ ექვემდებარება არის მითის ცალკეული ვერსიის პრეტენზია, თავი მიიჩნიოს ერთადერთ ჭეშმარიტებად. ამ პრეტენზიის წყალობით თითოეული ვერსია ავტონომიურია და არ შეიძლება შეიცვალოს ყოველი შესაძლებელი ვარიანტით.

„თუნუქის დოლის“ თხრობის პერსპექტივაც მსგავს შესაძლებლობებს გვთავაზობს, ანუ აქაც ეჭვქვეშ დგას მონათხრობის აუთენტურობა; შესაძლებელია ნაამბობის სხვადასხვა ვერსიით, გავრცობილი ფორმითა და საპირისპირო სიტუაციით ჩანაცვლებაც კი და არათუ შესაძლებელია, არამედ აუცილებელიც კი. სწორედ ამ ასპექტში მდგომარეობს არსებითი ფორმალური განსხვავება მითებისა და „თუნუქის დოლის“ თხრობით სიტუაციას შორის. გიუნტერ გრასის რომანში რეციფიენტი ვალდებულია მოთხრობილის შინაარსი ეჭვქვეშ დააყენოს, მითების შემთხვევაში კი იგი სხვადასხვა არსებული ვერსიის წყალობით თავის მსოფლმხედველობრივ სპექტრს იფართოებს. მითის ყოველ ცალკეულ ვერსიას ჭეშმარიტებასთან შესაბამისობის პრეტენზია გააჩნია, მაშინ როცა „თუნუქის დოლი“ დასაწყისშივე გამოორიცხავს მსგავს პრეტენზიას. ამ ნაწარმოებში შესაძლებელია სხვადასხვა „ჭეშმარიტებების“ პოვნა და მათგან არცერთი სარწმუნო არ არის. მართალია, ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა მთხრობელი ოსკარი ავტობიოგრაფიის რეტროსპექტული გადმოცემის ტრადიციულ ხერხს მიმართავს, მაგრამ აქვე იკვეთება ერთი საინტერესო მომენტი: ოსკარი □ ფიქციური გმირი □ თავად სვამს კითხვის ნიშნის ქვეშ საკუთარი ნაამბობის ჭეშმარიტებას. პირველივე წინადადება განაწყობს მკითხველს უნდობლობით მონათხრობისადმი: „ვადიარებ: მე სპეციალური სამკურნალო დაწესებულების პაციენტი ვარ[...] ეს კეთილი კაცი ჩემს მონათხრობს, მგონი, აფასებს კიდეც, როგორც კი მისთვის ახალ ტყუილს ვიგონებ, მადლიერების ნიშნად თავის ახალ ნამუშევარს, ნასკვების ახალ ხლართს მიჩვენებს ხოლმე.“[გრასი 2012:9]. ამ ფრაზით ოსკარი განზრახ ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას იმაზე, რომ ჭეშმარიტებად არ მიიღოს წინამდებარე ისტორია. იგი არც იმას ერიდება, რომ საკუთარ ნაამბობს სიცრუე უწოდოს და თავისი მეხსიერების შესაძლებლობებზეც დაიჩივლოს: „ჩემი, იმეღია, ზუსტი მოგონებების[...]“[გრასი 2012:10].

ვინაიდან ამბის პირველ პირში თხრობის დროს, მე-მთხრობელი ერთადერთი საშუალებაა მონათხრობ სამყაროსთან საზიარებლად, ამდენად ნაამბობის გაკონტროლება შეუძლებელია. ნაწარმოები სავსეა ეპიზოდებით, რომლებშიც ოსკარი თითქოს ცდილობს გამოასწოროს შეცდომები და უფრო ზუსტად გადმოგვცეს ესა თუ ის ისტორია საკუთარი

ცხოვრებიდან. ასეთი ეპიზოდების არსებობა კიდევ უფრო აეჭვებს მკითხველს ნაამბობის სანდოობაში. იბადება ლოგიკური შეკითხვა: რატომ უნდა ვენდო მას, რომელმაც ერთხელ უკვე მომატყუა, როგორ შეიძლება დარწმუნებული ვიყო იმაში, რომ მეორე ვერსია უფრო სარწმუნოა? მიუხედავად იმისა, რომ გიუნტერ გრასს აქა-ის შემოჰყავს მესამე პირში მთხრობელი, მაგალითად ბრუნოს (ოსკარის მომვლელის) სახით, რომელსაც ოსკარი თხოვს გააგრძელოს წერა ოსკარის ბიოგრაფიისა, რადგან თავად ხელები აქვს გასიებული და წერა არ შეუძლია, მისი ნაამბობიც მსგავსი უნდობლობის შეგრძნებებს იწვევს მკითხველში, რადგან ბრუნო წერს იმას, რასაც ოსკარი კარნახობს, და ხანდახან დასძენს კიდევ: „რამდენადაც ჩემს პაციენტს გახსენება შეუძლია[...]“.[გრასი 2012:464].

ამგვარად, ოსკარი თავად არ მოითხოვს მკითხველისაგან, ერწმუნოს მის ნაამბობს, პირიქით, აფრთხილებს კიდევ, რომ ეს ყველაფერი ფიქციაა, რომლის უკან ჭეშმარიტება არ იმალება.

ნაწარმოების თხრობის სიტუაციის ანალიზი ცხადყოფს რომანში ავტორის მიერ „მითოსური ელემენტების“ გამოყენებას, მაგრამ აშკარაა, რომ გიუნტერ გრასი ამ ელემენტების პაროდირებას ახდენს. ნაამბობის ჭეშმარიტებასთან შესაბამისობაზე მთხრობელის უპრეტენზიოება და უამბიციოება პაროდირების ეფექტს იწვევს. გიუნტერ გრასი ამ ხერხს იყენებს სამყაროს უაზრობის და აბსურდულობის საჩვენებლად, სამყაროსი, რომელიც დარჩენილია ყოველგვარი ჭეშმარიტების არსის გარეშე და განძარცვულია მორალურ-კულტურული ფასეულობებისაგან.

მითოსური პარალელებისა და არქეტიპების ხორცშესხმის მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ნაწარმოების ექსპოზიცია. ექსპოზიციაში, ოსკარის მიერ წარმოდგენილი ბეზის □ ანა ბრონსკის პერსონაჟი მითოსურ აზროვნებასთან მრავალგვარი ანალოგიის საშუალებას იძლევა. ამ ხრივ საყურადღებოა ექსპოზიციის ცალკეული დეტალები, რა სახით შემოდის ბეზია ოსკარის ნაამბობში? რომანის ექსპოზიცია ასეთია: ანა ბრონსკი 99 წლის ოქტომბრის ორშაბათ დღეს მიწაზე ზის კარტოფილის ყანაში, ნათესების განაპირას და პატარა კოცონს აჩაღებს მოსავლის შესაწვავად, რომელიც მისთვის დედამიწას უბოძებია. სწორედ ამ დროს, მოულოდნელად, მის ოთხ ქვედაკაბას თავს აფარებს ჟანდარმებისგან დევნილი უცნობი მამაკაცი, რომლის სახელს (იოზეფ კოლიაიჩევი) მოგვიანებით ვგებულობთ. სწორედ ამ დღეს ხდება ოსკარის დედის აგნესის ჩასახვა. უცერად დაწყებული ოქტომბრის წვიმა ჟანდარმებს იძულებულს ხდის მოეშვან მსხვერპლის ძებნას და იქაურობას გაეცალონ. ამ პატარა ეპიზოდში მითოსური აზროვნების მთელი არსენალია თავმოყრილი. მკვლევარი ვ. ფ. ოტო ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „საბერძნეთის ღმერთები“ საინტერესო საკითხს წამოსწევს წინა პლანზე. მისი აზრით, აშკარაა, რომ ოლიმპიელი ღმერთები მამაკაცური საწყისის წარმომადგენლები არიან, მაშინ როცა ძველი, წინარეოლიმპიელი ღვთაებები ქალური საწყისის მატარებლებად გვევლინებიან: „Man könnte auch sagen, daß sich hier die männliche und weibliche Auffassung des Daseins gegenüberstehen... Das Übergewicht des Weiblichen ist eine der wichtigsten Bestimmungen seines Charakters, während in den Olympischen Gottheiten die männliche Gesinnung triumphiert.“ [ოტო 1947: 25](„შეიძლება ითქვას, რომ აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ყოფიერების მამაკაცური და ქალური საწყისები... ქალური საწყისის უპირატესობა მისი [ძველი მითოსის] ხასიათის განმსაზღვრელი თვისებაა, მაშინ როცა ოლიმპიელ ღმერთებში მამაკაცური საწყისი ზეიმობს.“) □ წერს მკვლევარი.

ჩვენთვის ძველ მითოსურ აზროვნებაში საინტერესოა დედამიწის როლი და ფუნქციები. მეცნიერი კვლავ აგრძელებს, რომ „ძველი რწმენა მიწასთანაა დაკავშირებული, ისევე როგორც მაშინდელი ყოფიერება. მიწა, განაყოფიერება, სისხლი და სიკვდილი □ აი, მისი უმნიშვნელოვანესი ელემენტები.“[ოტო 1947: 20].

ამკარაა, რომ „თუნუქის დოლში“ გიუნტერ გრასი ბებიის მიწასთან ასოცირებას ახდენს. ოსკარის დიდედა □ ანა ბრონსკი „მიწის“ ანალოგიაა. ბებია მიწაზე ზის და ადგომისას ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ფესვები მიწაში ღრმად ჰქონდეს განრთხმული. გიუნტერ გრასის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მკვლევარი, ფლკერ ნოიჰაუსი ბებიის მხატვრულ სახეში, რომელსაც ოთხი ქვედაკაბა ავცია, რაც სიმბოლურად წელიწადის ოთხ დროს უკავშირდება, დედამიწა □ გეასა და ნაყოფიერების ქალღმერთ □ დემეტრეს არქეტიპულ შტრიხებს შეიცნობს. მეცნიერის აზრით, ის წინარეკაცობრიული, წინარეისტორიული და წინარედროული ყოფიერების მხატვრულ ხორცშესხმას წარმოადგენს.[ნოიჰაუსი 1993:46].

ბებიის სახის მითოსური გააზრება მისი მიწასთან ასოცირების საკითხით არ შემოიფარგლება. მითოსური პარალელები შეიძლება გაივლოს იოზეფ კოლიაიჩევისა და ანა ბრონსკის სექსუალურ ურთიერთობასა (რომლის შედეგად აგნესი □ ოსკარის დედა იზადება) და წინარეჰომერულ მითოლოგიაში ცისგან წვიმის წვეთებით მიწის განაყოფიერებას შორის. ამ პარალელებზე მიუთითებს ერთი, ვითომცდა უმნიშვნელო დეტალი „თუნუქის დოლში“ □ ოქტომბრის წვიმა. ანა ბრონსკი ზის მიწაზე, უბერავს ქარი, იწყება წვიმა და მის წინ ცეცხლია მინავლული. მიწის, წყლის, ჰაერისა და ცეცხლის სტიქიები თანამონაწილეობენ ოსკარის წარმოშობის პროცესში. ამგვარად, იოზეფ კოლიაიჩევის ანა ბრონსკისთან ურთიერთობას შინაარსის ორი პლანი გააჩნია: ემპირიული და იმპლიციტური, მითოსური პლანი.

ძველი მითების თანახმად, სამყაროს „ობიექტურ წესრიგში“ მიწის ღვთაება ყოველი ტანჯულის, მიუსაფარისა და დევნილის დამცველად მოიაზრება. ამ მითოსური სქემის მხატვრული განსხეულებაა ბებიის საქციელი, რომელსაც გრასი შემდეგ კომენტარს უკეთებს: „სხვა რა უნდა ექნა?“[გრასი 2012:16]. ამ ფრაზით მწერალი ბებიას მითოსური სამყაროს „ობიექტური წესრიგის“ განუყოფელ ნაწილად აქცევს.

ანა ბრონსკი არა მხოლოდ წარმართულ-მითოლოგიური, არამედ ბიბლიური არქეტიპული სახეა. მასში შერწყმულია, როგორც წარმართული, ასევე ბიბლიური სახე-ხატები: გეა □ დედამიწის ქალღმერთი, დემეტრე □ ნაყოფიერების ქალღმერთი და ანა □ ღვთისმშობლის დედა. გეა ბებიაა ზევსისა, ანა ბებიაა ქრისტესი, ანა ბრონსკი კი ბებიაა ოსკარ მაცერატისა, რომელშიც პაროდიაულადაა შერწყმული წარმართულ-ქრისტიანული ნიშნები.

ბიბლიურ შესაქმესთან პარალელების გაღრმავების მიზნით მწერალი ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ანა ბრონსკისა და იოზეფ კოლიაიჩევის შეხვედრა ორშაბათ დღეს მოხდა. კარტოფილის ყანაში დანთებული ცეცხლი, რომელიც ხრჩოლავდა და მინავლული დროდადრო ააღდებოდა და კვამლს მინდორში ფანტავდა, პირველი ბიბლიური მსხვერპლთშეწირვის პაროდიაული ანალოგია. კვამლი სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა იმისა, რომ ღმერთმა არ მიიღო კაენის მსხვერპლი და შეწირული ნაყოფები კი არ ააღდა, არამედ კვამლის სახით ღვთის მიერ მიწაზე განიფანტა. ამ ნეგატიურ მოტივს გრასი კოდის სახით იყენებს ნაწარმოებში. აგნესი იზადება 1900 წელს, რომელსაც ავტორი შემდეგნაირად

აღწერს „Ende Juli des Jahres nullnull[...]“ [გრასი 2015:24]. ნულებით იგი ხაზს უსვამს ახალი წელთაღწივების დასაწყისს ქრისტიანულ კალენდართან პარადიული შედარების გზით, ახალი წელთაღწივების დადგომასაც წინასწარმეტყველებს. ეს ახალი წელთაღწივება ახალი მსოფლიო წესრიგის მაუწყებელი სიმბოლოა, წესრიგისა, რომელშიც ადგილი აღარ რჩება ზნეობრივ და მორალურ ფასეულობებს, რომელშიც ბინადრობენ ოსკარის, მისი ოჯახის წევრებისა და დანციგში ლაბესვეგზე მცხოვრები ადამიანების მსგავსები.

ბიბლიურ მოტივებში ჩახლართულია წარმართული მითოლოგიური პარალელებიც. ბებია, ამავდროულად, „დედის“ მითოსური არქეტიპის ლიტერატურული ხორცმესხმაა, რადგან ქვეცნობიერში არსებული დედის ხატის ისეთი თვისებები გააჩნია, როგორცაა ერთგულება, სანდომიანობა, საიმედოობა, თავშეფარება. ამავდროულად კი იგი ბიბლიური სამოთხის პარადიულ ანალოგსაც წარმოადგენს. ბებიის კაბების ქვეშ „გაქცევის“ მოტივი, როგორც არა მარტო სანდომიან და ერთგულ სამყაროში თავშეფარების გამოხატულება, არამედ როგორც „უკან, შინ დაბრუნების“ მცდელობა წითელ ზოლად გასდევს მთელს რომანს. იქ იშლება ოსკარისათვის „დიდი სამყარო“, რომელიც მას რეალობაში არ უნახავს: „იკითხავთ, რა უნდა ოსკარს ბებიაშის ქვედაბოლოებქვეშ? რას ეძებს: თავდავიწყებას, სამშობლოს თუ საბოლოო ნირვანას?“ [გრასი 2012:133], „ბებიაჩემის ქვედაბოლოებქვეშ ყოველთვის ზაფხული იყო, მაშინაც, როცა ნაძვის ხე ანათებდა და მაშინაც, საადგომო კვერცხებს რომ ვეძებდი ან ყველა წმინდანის დღეს ვზეიმობდი. კალენდრის მიხედვით სხვაგან ვერსად ვიცხოვრებდი ისე მშვიდად, როგორც ბებიაჩემის ქვედაბოლოებქვეშ.“ [გრასი 2012:134], „ვისთვისაც არაფერი დარჩა მიუღწეველი, გარდა ბებიაჩემის წიაღში შეღწევისა[...]“ [გრასი 2012:382-383]. ამკარაა, რომ ბებიის კაბებქვეშ პარადიულად რეალიზდება სამოთხის იდეა და ადამიანის ქვეცნობიერი ლტოლვა პირველყოფილი საწყისისაკენ, სამშობლოსაკენ, შინისაკენ. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ბებია თავისი ოთხი კაბით დედამიწის □ გეას პროტოტიპია. ბიბლიური წესრიგის მოშლა იმაში მდგომარეობს, რომ თუ ადამიანი უნდა ისწრაფვოდეს ბიბლიის მიხედვით ზეცისაკენ, მოსწყდეს მიწას და ზეცის მოქალაქედ იქცეს, ოსკარი, პირიქით პირველქმნილი მიწისაკენ, ბებიის კაბებქვეშ ისწრაფვის.

ანა ბრონსკის, როგორც „დიდი დედის“ არქეტიპული ნიშანი უკვდავება გრასის მიერ სიმბოლიზდება რომანში მისი ფიზიონომიური, ასაკობრივი უცვლელობის გზით. იგი რომანის მანძილზე მუდამ ერთი და იგივე გარეგნობისაა, მასზე დრო და ჟამი ვერ ამჩნევს თავის კვალს და რჩება მარადიულ დედად, ბრონსკი-კოლიაჩიჩე-მაცერატთა გვარის მეთაურად, იგი შედარებულია ღრმად ფესვგამდგარ ხეს და მთას, მისი სახით ნაწარმოებში შემოდის უდროობის, მარადიული ზედროულობის იდეა, ანა ბრონსკი დროისა და ეროვნების, პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენების მიღმა მდგარი პიროვნებაა, როგორც ოსკარი არაერთხელ აღნიშნავს, მისგან მოვდივართ და მასთან დაბრუნება უნდა შევძლოთ. მისი კაბებისქვეშ ის ადგილია, საიდანაც წარმოიშვა ოსკარის სიცოცხლე და საითკენაც მისწრაფვის დაბადების შემდეგ, ემბრიონალური ყოფისაკენ, ანუ ანა ბრონსკის წიაღისაკენ, რაც ვერასოდეს განხორციელდება, ე. ი. სამოთხის იდეა სამარადისოდ დაკარგულია, მის ძებნასაც კი არა აქვს აზრი და მხოლოდ პარადიული თამაშის ეფექტს იძლევა.

„დედის“ მოტივი, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს მთელს რომანს, ბიპოლარული ფორმითაა წარმოდგენილი „ბებიისა“ და „შავი მზარეულის“ მხატვრულ სახეებში.

ერთგული, სანდო და შემფარებელი ბების საპირისპირო პოლუსს წარმოადგენს „შავი მზარეულის“ ფიგურა, რომელიც ოსკარს შიშის ზარს სცემს. თუკი მისთვის ბებია მარადიული ნატურის ობიექტია, „შავი მზარეული“ კომმარული ზმანებაა, რომლის წინაშე იგი დაუძლეველ შიშს შეუპყრია. როცა ლუცია რენვანდი ოსკარს ცარიელ აუზში გადახტომისაკენ მოუწოდებს, როცა პარიზში ესკალატორის თავზე ოსკარს პოლიციელები ელოდებიან, როდესაც საავადმყოფოს პალატის კარებში უცნობი მნახველი შემოაბიჯებს, ოსკარს უკვე „შავი მზარეული“ ელანდება. მის სწრაფვა-ლტოლვას თავდაპირველი საწყისებისაკენ გიუნტერ გრასი „შავი მზარეულის“, როგორც ანტიმოთამამის ფიგურის შემოყვანით ამდაფრებს.

დედის მითოსურ არქეტიპზე ფსიქოანალიტიკური დაკვირვება ცხადყოფს „დედის“ მოტივის ამბივალენტურ ბუნებას. თუ „თუნუქის დოლში“ კ. გ. იუნგის თეორიებზე დაყრდნობით გავანალიზებთ ამ საკითხს, მაშინ ლოგიკურ კავშირს მოვძებნით ოსკარის სურვილსა (ბების კაბების ქვეშ შეაფაროს თავი და მის წიაღში დაბრუნდეს) და მის მოღვაწეობას (დოლზე ბრახუნი) შორის. იუნგის მოსაზრებით, სავსებით შესაძლებელია რეპრესირებული სექსუალური მოთხოვნილებები გამოხატულ იქნას ინფანტილურ, რიტმულ მოძრაობებში, როგორცაა ამ შემთხვევაში „დოლზე პერმანენტული ბრახუნი“. ოსკარის მხატვრულ სახეში აშკარად შეიგრძნობა „ოიდიპოსის კომპლექსის“ ნიშნები, რაც ორივე სავარაუდო მამის მკვლელობის მიზეზად გახდომასა და მარიასთან, როგორც დედის შემცვლელთან სექსუალურ ურთიერთობაში და ბებიასთან, როგორც დიდ დედასთან შინაგანი შერწყმისაკენ დაუძლეველ სწრაფვაში გამოიხატება. ამ უტოპიური სურვილის კომპენსირებას კი „დოლზე ბრახუნით“ ახდენს. იუნგი ამბობდა, რომ ვინც დედას განეყოფება, კვლავ მისკენ ისწრაფვის. ეს სწრაფვა შეიძლება დამანგრეველ ვნებად იქცეს, რომელიც ყოველგვარ მონაპოვარს საფრთხეს უქმნის. ამ შემთხვევაში „დედა“ წარმოდგება ერთის მხრივ, როგორც სწრაფვის უმაღლესი მიზანი, მეორეს მხრივ, კი სახიფათო მუქარა, როგორც „საშიში დედა“. დედასთან დაბრუნებისკენ სწრაფვა ნიშნავს მისგან საბოლოო გამიჯვნის შეუძლებლობას. ეს „რეგრესული უტოპიაა“. „შავი მზარეულის“ სახეზე ოსკარისათვის პოტენციური საფრთხის მომასწავებელია, მფარველი ბების ანტიპოდი: „პოლიციელების ნაცვლად ვინატრებდი საშინელი შავი მზარეული ქალის საწინააღმდეგოს: კარგი იქნებოდა, იქ მთასავით მდგარიყო ბებიაჩემი ანა კოლიაჩიკვი...][გრასი 2012:654]. შიში „შავი მზარეულისადმი“ არ არის შიში სიკვდილისადმი, არამედ ეს არის შიში მორალური პასუხისმგებლობისადმი.

პასუხისმგებლობის თემასთან კავშირში შემოდის პარციფალის მოტივი, წმინდა გრაალისა და მეფე არტურის მითოსური ალუზიები. „იცით პარციფალი? არც მე ვიცი განსაკუთრებით კარგად. მეხსიერებაში მხოლოდ თოვლში სისხლის სამი წვეთის ისტორია ჩამრჩა. ეს ისტორია, მართალია, რადგან მე მესადაგება. ალბათ ყველას ესადაგება, ვისაც კი რაიმე იდეა აქვს. მაგრამ ოსკარი თავის თავზე წერს, ამიტომ ეს ისტორია მასზე თითქოს ტანსაცმელივითაა მორგებული[...] პარციფალის შესახებ კი მასხარა ოსკარმა იმდენად ცოტა რამ იცის, რომ თავისუფლად შეუძლია თავი მასთან გაიგივებულად იგრძნოს.“ [გრასი 2012:526]. აშკარაა, ასოციაციური პაროდული პარალელები პარციფალთან, რომელიც თავს იდანაშაულებს დედის სიკვდილის გამო. ოსკარიც პაროდულად იმეორებს პარციფალის ხვედრს ამ საკითხში, მასაც მიაჩნია, რომ დედა მის გამო მოკვდა, რადგან ვერ შეეგუა მის არჩევანს 3 წლის ასაკში დარჩენის შესახებ. პარციფალის შემთხვევაში თოვლზე დაცემული

სამი სისხლის წვეთის სცენა პარციფალის ცხოვრების ორმაგ მიზანზე მიუთითებს: სიყვარული და გრაალი. სისხლის წვეთები თოვლზე არის მითოსურ-პოეტოლოგიური სიმბოლური ნიშანი, რომელიც პარციფალს აგდებს ტრანსში, ანუ უთიშავს გონებას და იწვევს მის ჩადრმავებას საკუთარ სულში, სისხლის წვეთები მას აგონებს საყვარელ გონდვირამუსს, აახლოებს ღმერთთან და უხსნის გზას გრაალისაკენ, რომლის მოპოვებაც მისი ადამიანური მოვალეობაა. მაგრამ მას აფხიზლებენ ტრანსიდან და მეფე არტურისა და მრგვალი მაგიდის რაინდებისათვის მიცემულ ფიცს ახსენებენ. სისხლი სიმბოლოა როგორც ძალადობის, ასევე მსხვერპლთმეწირვის, რასაც უკვე ასოციაციურად ქრისტესთან და მის დაღვრილ სისხლთან მივყავართ, სამი წვეთი სისხლისა სამების ასოციაციას იწვევს. ოსკარისათვის თოვლზე დაწვეთებული სისხლის მაგივრობას ასრულებს მედდების თეთრი ფორმა, რომელზეც წითელი ჯვარია გამოხატული: „თოვლი ეს მედდის ფორმაა, ის წითელი ჯვარი, ...სისხლის სამი წვეთივით იყო ჩემთვის. აი, ასე ვიჯექი და მივმტერებოდი.“ [გრასი 2012:526]. ოსკარიც ტრანსშია, მაგრამ მასთან სისხლი გამოხსნას და სიყვარულს არ უკავშირდება, იგი უფრო სექსუალური ძალადობის სიმბოლოა, რაც ოსკარს, როგორც ანტიპარციფალს არ უღვიძებს მოვალეობის და პასუხისმგებლობის გრძნობას, არამედ ახსენებს „ფიცს თუნუქის დოლისადმი“, რომელსაც უნდა დაუბრუნდეს. მისი დანაშაულიც სწორედ უპასუხისმგებლობაშია, ცხოვრებიდან გაქცევის უტოპიურ მცდელობაში.

ლიტერატურული მითოლოგიზმის საინტერესო ვარიანტია მოცემული „თუნუქის დოლის“ ერთ-ერთ თავში „ნიობე“. ნიობე მითოლოგიური პერსონაჟია, ტანტალოსის შთამომავალს შვიდი ვაჟი და შვიდი ქალიშვილი ჰყავდა. სიამაყემ და ირონიამ იგი ტრაგიკულ გმირად აქცია. აპოლონისა და არტემიდეს დედამ, რომელსაც ნიობე ხშირად დასციონოდა, რომ მხოლოდ ორი შვილი ჰყავდა, დაწყევლა და თავის შვილებს მისთვის შვილების მოკვლა თხოვა, რაც და-ძმამ შეასრულა კიდევ. ტანჯვისაგან ნიობე კლდედ გადაიქცა, რომელზეც მარადიულად გადმოედინება მარგალიტის ცრემლები.

გიუნტერ გრასი ნიობეზე მითის სრულ სიუჟეტს არ იყენებს. მას იგი იმდენად აინტერესებს, რამდენადაც მასში ნაჩვენებია წყევლის დამღუპველი ზემოქმედება. წყევლის გამომწვევი მიზეზები კი არ დგება ავტორის ყურადღების ცენტრში, არამედ მისი შედეგი. „ნიობეს“ თავში კვლავ ჩნდება მითოსური ასოციაციური პარალელები. მითიური დედოფალი ამპარტავნულად, გამომწვევად დასციონოდა ლეტოს, აპოლონისა და არტემიდეს დედას, რის გამოც წყევლით სასტიკად დაისაჯა. ოსკარი და ჰერბერტი კი განზრახ შეურაცხყოფენ ნიობეს სამუზეუმო ქანდაკებას. გიუნტერ გრასი ღიად ტოვებს საკითხს იმის შესახებ, არსებობს თუ არა პირდაპირი კავშირი ჰერბერტის სიკვდილსა და მის მიერ ნიობეს ქანდაკების განზრახ შეურაცხყოფას შორის, თუმცა რამდენიმე აზნაცით წინ დაწვრილებით მოგვითხრობს ოსკარის პირით, რა გზა გამოიარა ნიობეს ფიგურამ შექმნის დღიდან იმ დრომდე, ვიდრე ჰერბერტ ტრუჩინსკი მუზეუმის დარაჯი გახდებოდა. აქვე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ყველა ადამიანი, ვისაც პირდაპირი თუ ირიბი კავშირი ჰქონდა ამ ფიგურასთან, დაიღუპა.

გიუნტერ გრასი ნიობეს სამუზეუმო ექსპონატზე საუბრისას მოიხსენიებს ასევე მხატვარ მემლინგის მიერ შექმნილ დასაკევ „განკითხვის დღეს“. სავარაუდოა, რომ მასზე ინფორმაციას ავტორი პოულობს 1871 წელს გამოცემულ „პრუსიულ თქმულებათა წიგნში“. ამკარაა, რომ მწერალს ნიობეს პერსონაჟი მეტად აინტერესებს, ვიდრე „განკითხვის დღე“;

მაგრამ მეორის მოხსენიებით პირველს მეტ დრამატულ სიმძაფრეს ანიჭებს. ორივე ქმნილება მუქარის გამომხატველია.

გიუნტერ გრასი ანტიკური მითისა და პრუსიული თქმულების საფუძველზე ახალ, საკუთარ მითს ქმნის, რომელშიც ნიოზე მუქარის მეტაფორაა და „შავი მზარეულისა“ და „ბებიის“ მითოსური ბიპოლარული კომპლექსის განვრცობას წარმოადგენს. ყველა ეს პერსონაჟი ერთი ძირითადი თემის სხვადასხვა ვარიაციული სახეა, „შავი მზარეულისა“ და „ბებიის“ სახეებში მითოსური პარალელები ასოციაციურ დონეზე შეიგრძნობა, ნიოზე კი თავად მითოლოგიური პერსონაჟია.

საინტერესოა, რაში დასჭირდა გიუნტერ გრასს ნაწარმოებში მუქარის გამომხატველი პერსონაჟების შემოყვანა. საქმე ისაა, რომ ისინი უფრო დიდ საფრთხეზე მიგვანიშნებენ და ე. წ. მოსამზადებელ ველს ქმნიან. მითოსური პარალელები და ასოციაციები გარკვეულწილად საშენ მასალას წარმოადგენენ რომანის კონსტრუირებისას, მისი სტრუქტურის ჩამოყალიბებისას. ორი თავის შემდეგ „პოლონურ ფოსტაში“ საშინელ ჭეშმარიტებას ეხდება ფარდა: ომი დაიწყო. ე. ი. გრასი არამარტო იყენებს ანტიკურ და ჩრდილოურ მითოლოგიას, პრუსიული თქმულებებსა და ბიბლიურ ალუზიებს ნაწარმოებში, არამედ მათგან საკუთარი განზრახვის შესაბამისად ახალ მითს ქმნის, რომელიც მჭიდროდ ეხლართება რომანის იდეურ-თემატურ ქსელს. ყველა მსოფლიო ცივილიზაციამ თავისი მითი შექმნა, როგორც საკუთარი მსოფლმხედველობრივი და სულიერი მდგომარეობის გამოხატულება. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გრასისათვის წარმოუდგენელია ცხოვრების, ხელოვნების, პოლიტიკის, ეკონომიკის, საზოგადოებრივი ურთიერთობების, განათლების და ა.შ. ძველ ჩარჩოებში არსებობა, დადგა ღირებულებების გადაფასების ეპოქა, ახალი მსოფლიო წესრიგის შექმნის აუცილებლობა. მას კი ახალი „მითი“ სჭირდება, რომელიც ნათელს მოჰფენს იმ ფაქტს, რომ ომი საშინელი საფრთხეა, რომელიც ანადგურებს ადამიანების ფსიქიკას, ანგრევს მათ ცხოვრებას და კაცთა მოდგმას ართმევს სულიერი და ფიზიკური განვითარების საშუალებას. იგი ამავდროულად აფერხებს კაცობრიობის ისტორიის ჩარხის ბრუნვას და საფრთხეს უქმნის ადამიანთა მონაპოვარს. პოსტფაშისტურ სივრცეში ადამიანებს ენატრებათ საიმედო, მაგრამ მიუღწეველი სავანე, ომისა და დაღუპვის მუქარა კი ლაიტმოტივად გასდევს მათ ცხოვრებას და ამ ფაქტზე თვალის დახუჭვის წინააღმდეგ გამოდის გიუნტერ გრასი.

მწერალი რომანში მითოსურ და ბიბლიურ ზედროულ ასოციაციებსა და პარალელებს იყენებს მხატვრულ-ესთეტიკური დანიშნულებისათვის. იგი მითოსურ და ბიბლიურ პროტოტიპებს, რა თქმა უნდა სახეცვლილს, ოსტატურად იყენებს თავისი მხატვრული სახეების კონსტრუირებისათვის, პერსონაჟების ურთიერთმიმართებების ასოციაციურ-სტრუქტურული თავისებურებების ასახსნელად, ადამიანის ქვეცნობიერში ჩამალული არქეტიპულ-ფსიქოლოგიური „სურათ-ხატების“ გამოსავლენად, რათა შემდეგ ამ „სურათ-ხატებით“ პარადიოთა და გროტესკით სავსე თამაში წამოიწყოს. მითოსურ-ბიბლიური სქემა უდევს საფუძვლად „თუნუქის დოლის“ კომპოზიციურ-შინაარსობრივ სტრუქტურას. მითოსური სტრუქტურები, ასოციაციები, პარალელები და არქეტიპები ეხმარება გიუნტერ გრასს მხატვრული დროისა და სივრცის მოდელირებისას. სწორედ მათი დახმარებით ახერხებს მწერალი ზედროულობისა და ზესივრცულობის ჩვენებას. ანუ ყველა დროსა და ყველა ადგილას ერთნაირად იპყრობს ყურადღებას ადამიანის არსის ახსნა, მისი ადგილი და ფუნქცია სამყაროს განვითარებაში. დანციგი გრასთან არა იმდენად ისტორიულ დროსა და

ადგილზე მიბმული კონკრეტული გეოგრაფიული ადგილია, არამედ ზედროული და ზესივრცული ამბის გათამაშების მითიური ადგილი, სადაც კაცობრიობის მარად განმეორებადი ისტორია თამაშდება: კეთილისა და ბოროტის ბრძოლა და ამ ბრძოლაში ადამის მოდემის არჩევანი და მორალური პასუხისმგებლობა, ან უფრო სწორად, ამ შემთხვევაში უპასუხისმგებლობა. დანციგის მითიურ ადგილად აღქმას ისიც უწყობს ხელს, რომ ამ სახელით ეს ქალაქი უკვე აღარ არსებობს და აღარც გერმანიის საზღვრებში შედის. მითოსურ-ბიბლიური ზედროული უნივერსალიები მას სჭირდება იმის საჩვენებლად, რომ ახალ, პოსტფემისტურ სამყაროს აღარ სცალია იდეალების ეპიგონური დევნისათვის, რაოდენ ღრმაა უფსკრული გრასის თანადროულობასა და წარსულის იდეალებს შორის, ამდღებულის, მარადიული ფასეულობების ადგილი ამ სამყაროში აღარ არსებობს, ამიტომაც, რომ მწერალი მითოლოგიურ-ბიბლიური მოტივების პაროდირებას ახდენს და სამყაროს ტრაგიკომიკულ ფერებში აღიქვამს. იგი მითის მარადიულ, ზედროულ პროტოტიპებს მოუხმობს დაკნინებული, ქაოსური და აბსურდული ყოფის პაროდული ასახვისათვის. მითოსური პარალელები რომანში მისი თანამედროვე ადამიანის, ცხოვრების და საერთოდ, სამყაროს არასრულყოფილებას უსვამს ხაზს.

„ბებიისა“ და „შავი მზარეულის“ ფიგურების შემოყვანა, რაც ლაიტმოტივად გასდევს მთელს რომანს და მითოლოგიურ აზროვნებასთან მჭიდრო კავშირს ავლენს, ოსკარის მხატვრული სახის ღრმა ფსიქონალიტიკურ გახსნას ემსახურება. პაროდულადაა ნაჩვენები ადამიანის მიერ დაკარგული სამშობლოს, სამოთხის უტოპიური ძიების თემა და მარად მბორგავი, ჩასაფრებული საფრთხე. 30 წლის, ქრისტეს ასაკში მყოფი, საავადმყოფოს საწოლს შეფარებული „დამნაშავე“ თავის ცხოვრებას ნაწარმოების ბოლოს უწოდებს მესიის თამაშს. ამ თამაშში რთული არ არის პოსტმოდერნისტული თამაში დავინახოთ. თამაში ერთ–ერთი ძირითადი მომენტია პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში. ავტორს შეუძლია ითამაშოს ყველაფრით, თხრობის ფორმების სტრუქტურული კანონებით, გმირებით, სიუჟეტით, ავტორისა და მთხრობელის ფიგურით და ამ თამაშში წინასწარვე ახდენს საკუთარი მდგომარეობისა და მცდელობის ირონიზებას, რათა ამ გზით მზად დაუხვდეს მკითხველის მხრიდან წამოსულ უნდობლობას, ირონიას, დაუკმაყოფილებლობას და თავიდან აიცილოს „კომუნკაციური ჩავარდნა“. უფრო გლობალური რაკურსით, თამაში ხდება დეკუმანიზაციის ეპოქაში ერთადერთი პირობა, რომლითაც ადამიანმა შეიძლება დაადგინოს თავისი მიმართების წესები გარესამყაროსთან.

მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმის აქტივობის პიკად მიჩნეულია 1960–1990–იანი წლები დასავლურ ლიტერატურაში და კლასიკური სახით იგი გერმანულ ლიტერატურაში არც არსებობდა, გიუნტერ გრასის „თუნუქის დოლში“, რომელიც 1959წ. იქმნება, მაინც ამკარაა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები და სულისკვეთება.

დამოწმებანი

- გრასი 2012: გრასი, გ. თუნუქის დოლი. თბილისი: ფავორიტი პრინტი, 2012.
გრასი 1987: Grass, G. Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Bd.9. Darmstadt/Neuwied: 1987.
გრასი 2015: Grass, G. Die Blechtrommel. München: Deutscher taschenbuch Verlag, 2015.
კეპლ-კაუფმანი 1975: Cepl-Kaufmann, G. Gespräche mit Günter Grass. Kronberg: 1975.

ნოჰაუსი 1993: Neuhaus, V. Günter Grass. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993.

ოტო 1947: Otto, W. F. Die Götter Griechenlands. Frankfurt am Main: 1947.

რემპე-თიმანი 1992: Rempe-Thiemann, N. Günter Grass und seine Erzählweise. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeier, 1992