

ድኅረ-ዘመናዊ የሥነ-ጽሑፍ መገለጫዎች በግራጫ ቃጭሎች ውስጥ*

ፀደይ ወንድሙ

መግቢያ

ድኅረ-ዘመናዊነት ፍልስፍና ነው? ንድፈ-ሐሳብ ነው? የሆነ የዘመን እንቅስቃሴ ነው? የዘመናዊነት አንዱ መገለጫ ነው? ወይስ ራሱን የቻለ ነው? ማን ጀመረው? የት ተጀመረ? በየትኛው ዘመን? “ድኅረ-” የሚለው ተቀጽላ በእርግጥ ኋላ መጥነትን ነው የሚያመለክተው? በዚህ ዘመን አለ? የድኅረ-ዘመናዊው ዘመን አልፏል? እና ሌሎች እነዚህን በመሳሰሉ ጥያቄዎች ዙሪያ ብዙዎች አይስማሙም። ለዚህም አንዱ ምክንያት የሚመስለው ጉዳዩ በአንድ መስክ አለመወሰኑ ነው። እንዲያውም የማይነካው ዘርፍ የለም ማለት ይቻላል። ለምሳሌ፤ በታሪክ፣ በፖለቲካ፣ በኢኮኖሚ፣ በባህል፣ በሥነ-ልቦና፣ በፍልስፍና፣ በሳይንስ፣ በኮርሰምድር ምርምር፣ በኪነ ሕንጻ፣ በሥዕል፣ በሙዚቃ፣ በፊልም፣ በዳንስ፣ በሥነ-ልቦና፣ በሥነ-ጽሑፍ እና ሌሎችም ዘርፎች ውስጥ ይገባል። ይህም የድኅረ-ዘመናዊነትን ጽንሰ ሐሳብ ለመጨበጥ አዳጋች እንዲሆን ያደርገዋል።

በጣም በጠበቀ ማዕቀፍ ውስጥ በማስገባትና ድኅረ-ዘመናዊነትን ከሥነ-ጽሑፍ ጋር በማያያዝ ምሁራን ሥነ-ጽሑፍ መገለጫዎቹን በመለየት የተለያዩ ሥራዎችን አበርክተዋል። በዚህ ረገድ ከመጀመሪያዎቹ ተጠቃሾች መካከል የሚገኘው ኢሐብ ሐሰን (Ihab Hassan) ሲሆን፣ እ. ኤ. አ. ከ1960ዎቹ ጀምሮ ቃሉን ጥቅም ላይ እንዲውል ሲያደርገው ቆይቶ እ. ኤ. አ. በ1971 *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* የተሰኘ መጽሐፍ አዘጋጅቷል። እ. ኤ. አ. በ1982 ይኸው መጽሐፍ እንደገና ሲታተም፣ እንደመውጫ በጻፈው ጽሑፍ ውስጥ ሰላሳ ሦስት የሚሆኑ የሚቃረኑ ነጥቦችን በዘመናዊነት እና በድኅረ-ዘመናዊነት መካከል ለይቶ አስቀምጧል (ገጽ 267)። በተመሳሳይ ሁኔታ፣ ብራይን ማክሐል (Brain McHale) እንደሚጠቁመው፣ ዴቪድ ሎጅ (David Lodge) እና ፒተር ዎለን (Peter Wollen) በዘመናዊነት እና በድኅረ-ዘመናዊነት መካከል የሚታዩ ተቃርኖዎችን በመዘርዘር መልክ አስፍረዋል። ይህንን በመዘርዘር የመለየት ሁኔታ ለመለወጥ እና አንድ እርምጃ ለማራመድ ብራይን ማክሐል በዘመናዊው ሥነ-ጽሑፍ እና በድኅረ-ዘመናዊው ሥነ-ጽሑፍ ዓይነቶች መካከል የሚታዩትን ልዩነቶች በመጠቅለል ለማስቀመጥ ሞክሯል። ለዚህም ሮማን ያኮብሰን (Roman Jakobson) ያስተዋወቀውን “dominant” የሚል ስያሜ የተበደረ ሲሆን፣ በማክሐል ሥራ ውስጥ እንደተጠቀሰው ያኮብሰን የዚህን ስያሜ ጽንሰ ሐሳብ እንዲህ ሲል ያብራራል፡-

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure...a poetic work [is] a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices [...] (in McHale, 1987:6).

ከላይ በያኮብሰን በተሰጠው ብያኔ መሠረት፣ Dominant የሚለው ስያሜ እንደ አንድ ጥበባዊ ሥራ ማትኮሪያ አላባ የሚታይ፣ ሌሎቹን የሥራውን አላባዎች የሚመራ፣ የሚወስን፣ ሥር ነቀል በሆነ አኳኋን የሚለውጥ እንዲሁም የጥበባዊውን ሥራ መዋቅር መዋሐድ እና ምሉዕነት የሚያረጋግጥ ነው። ስለሆነም፣ ይህን ቃል “ልቆ የሚታይ” ብለን ልንተረጎመው እንችላለን። ይህም ከቃሉ የእንግሊዝኛ ፍቺ ጋር የሚስናሰል ነው።

እንደ ማክሐል አስተሳሰብ፣ በዘመናዊያን ልብወለዶች ውስጥ ፈጣ የሚወጣው፣ በጉልህ የሚታየው (foregrounded የሚሆነው) እና ገዢ የሚሆነው ዕውቀት ወይም የማወቅ እና የማሳወቅ (epistemological) ጉዳይ ስለሆነ የዚህን ድርሰት ጠቅለል ያለ ባሕር ማክሐል ሲለይ “epistemological dominant” ነው ይላል። በነዚህ ዓይነት ድርሰቶች ውስጥ የሚነሱ ጥያቄዎች፡- “ምን የሚታወቅ ነገር አለ? ማነው የሚያውቀው? እንዴት ነው የሚያውቁት እና በምን ያህል የእርግጠኝነት ደረጃ? ዕውቀትስ ከአንድ አዋቂ ወደ ሌላው እንዴት

* ይህ ጽሑፍ ለሦስተኛ ዲግሪ ከተዘጋጀ የጥናት ጽሑፍ ላይ ለዚህ መጽሐፍ እንዲስማማ ተደርጎ የተዘጋጀ ነው።

ይተላለፋል? [...] ወዘተ” (ማክሌል፣ ገጽ 6) የሚሉ ናቸው። በተቃራኒው ደግሞ፣ በድኅረ-ዘመናዊያን ድርሰቶች ውስጥ ፊት ለፊት ጎልቶ የሚወጣው ህልው ስለመሆን እና ህልውና ስላለው ነገር/ነገሮች ስለሆነ እንደዚህ ዓይነት ድርሰቶች “ontological dominant” ናቸው። ከድኅረ-ዘመናዊያን ድርሰቶች ጋር በተገናኘ የሚጠየቁ ጥያቄዎችን ማክሌል እንደሚከተለው ይዘረዝራቸዋል፡-

ዓለም ምንድነው?፤ ምን ዓይነት ዓለማት አሉ? እንዴትስ ይመሠረታሉ እና እንዴት እንዳቸው ከሌላቸው ይለያያሉ?፤ የተለያዩ ዓለማት ፊት ለፊት እንዲጋጠሙ ቢደረግ፣ ወይም በመካከላቸው ያለው ድንበር እንዲጣስ ቢደረግ ምን ይፈጠራል? የአንድ ጽሑፍ [text] ህልውና መገለጫ [mode of existence] ምንድነው? ጽሑፉ የሚፈነጥቀው (ወይም የሚፈነጥቃቸው) ዓለም (ወይም ዓለማት) ህልውና መገለጫስ ምንድነው? የሚፈነጠቀውስ ዓለም መዋቅር እንዴት ያለ ነው? እና ሌሎችም (እ. ኤ. አ. 1987፣ ገጽ 10)።

ከላይ በሰፊነት ጥያቄዎች ውስጥ “ዓለም” የሚለው ቃል የድርሰቱን ዓለም የሚያመለክት ነው። ዓለሙ ወይም ዓለማቱ ህልውና ተስጥቷቸው፣ ተፈጥረው ያበቁ ስለሚሆኑና የግድ የምንኖርበትንና በጋራ የምናውቀውን ዓለም መምሰል ስለማይኖርባቸው ለማወቅ ስንል የምንጠይቃቸው ጥያቄዎች በጣም አነስተኛ ይሆናሉ። ለምሳሌ፣ በወንጀል ምርመራ ዙሪያ የተጻፈ ዘመናዊ ልብወለድ ቢያጋጥመን ማን ምን አደረገ? ለምን? የት? እንዴት? እያልን መልስ ለማፈለግ እና በድርሰቱ ዓለም ውስጥ እንዲንቀሳቀሱ የተፈጠሩት ገጸ-ባሕሪያት ማን ምን አወቀ? እንዴት አወቀ? አንዱ ያወቀውን ለሌላው እንዴት አሳወቀ? መቼ? ወዘተ እያልን በመጠየቅ የድርሰቱን ዓለም ለመረዳት እንሞክራለን። በድኅረ-ዘመናዊ ልብወለዶች ንባብ ወቅት ግን እንደዚህ ዓይነት ጥያቄዎች እምብዛም ቦታ አይሰጣቸውም። ይልቁንም የተፈጠረውን/የተፈጠሩትን ልብወለዳዊ ዓለም/ዓለማት እንዳሉ ተቀብለን እርስ በርስ ያላቸውን ግንኙነት፣ ከጽሑፉ እና ከጽሑፉ መዋቅር ጋር አገናኝተን ለመረዳት እንሞክራለን። በዚህም ምክንያት የህልውና እና ከዚያ ጋር ተያያዥነት ያላቸው ጉዳዮች በዘመናዊያን ድርሰቶች ውስጥ ወደ ኋላ ሲገፉ (backgrounded ሲደረጉ)፣ በተመሳሳይ የዕውቀትና ተያያዥ ጉዳዮች በድኅረ-ዘመናዊያን ድርሰቶች ወደኋላ እንዲሆኑ ይደረጋል።

ስለሆነም፣ ድኅረ-ዘመናዊያን ድርሰቶች ከህልውና ጋር የተገናኙ ነገሮችን አጉልተው ለማውጣትና ልቀው እንዲታዩ ለማድረግ የሚጠቀሙባቸው የተለያዩ ሥነ-ጽሑፋዊ ዘዴዎችና ሁኔታዎች ይገኛሉ። እነዚህን በሚቀጥለው የጽሑፉ ክፍል እናያለን።

የድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች ሥነ-ጽሑፋዊ መገለጫዎች

እንደ ማክሌል አስተሳሰብ በቆየው የሥነ-ጽሑፍ ንድፈ ሐሳብ መሠረት በእውናዊው ዓለም እና በልብለዳዊው ዓለም መካከል ያለው ልዩነት በግልጽ የሚታይ ነበረ። እንዲያውም ሲድኒ (Sidny) የተባለ ምሑር ልብለዳዊውን ዓለም “ሌላው ዓለም” (hetrocosm) ሲል ይጠራዋል። ይህ ሌላ ዓለም ደራሲ ቢኖረውም፣ የደራሲው/ዋ ሚና ጎልቶ አይወጣም። በአምላክ እና በዚህ ዓለም መካከል ያለውን ግንኙነት የሚቀዳ ወይም የሚኮርጅ ግንኙነት በድርሰቱ ዓለም እና በደራሲው/ዋ መካከል ነበር። ደራሲው/ዋ ልክ እንደ ፈጣሪ ሳይታዩ ሁሉንም ያበጃሉ። ድኅረ-ዘመናዊ ደራሲያን ይህንን የሥነ-ጽሑፍ ስምምነት በማፍረስ የድርሰቱ ዓለም ውስጥ መግባት ብቻ ሳይሆን ድርሰቱ ፈጣሪ እንዳለው፣ ድርሰቱም ልብለዳዊ ድርሰት እንደሆነ ያውጃሉ። ይህም ሜታፊክሽን (metafiction) በመባል ይታወቃል። ፓትሪሻያ ዋክ (Patricia Waugh) ሜታፊክሽንን እንደሚከተለው ትተረጉመዋለች፣ “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (እ. ኤ. አ. 1984፣ ገጽ 2).

ሜታ የላቲን ቃል ሲሆን በእንግሊዝኛው higher ወይም beyond በሚሉ ቃላት ይተረጎማል። እነዚህም “በላይ” የሚል ጠቅላላ ያለ ትርጉም በአማርኛው ይይዛሉ፣ ከአንድ ነገር በላይ። ስለዚህ ሜታፊክሽን ስንል “ከልብወለድ በላይ” እንደማለት ይሆናል። ስለሆነም ድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች ከልብወለዱ በላይ ያለውን ምሥጢር አጋልጠው ያወጣሉ፤ ከላይ እንዳልነው ድርሰቱ ደራሲ እንዳለውና ድርሰቱ ልብወለድ መሆኑን። ይህንንም ሲያደርጉ ምክንያታቸው በድርሰቱ ዓለም ውስጥ ያለው እውነታ ቅንብር ወይም ሰው ሰራሽ መሆኑን ማሳየት እና በዚህም በእውነታ እና በልብወለድ መካከል ያለውን ግንኙነት ለማጠየቅ ነው። እንደ ድኅረ-

ዘመናዊ አስተሳሰብ በልብወለድ እና በእውነታ መካከል ያለው ድንበር ስለ ነው። እውነታው ልብወለድ ለመሆን፣ ልብወለዱ እውነታ ለመሆን ይችላል። ማንኛውም እውነት ልብወለድ ነው። ይህም ማለት ተጨባጭነት የለውም ወይም በገሃዱ ዓለም አልተከሰተም ለማለት ሳይሆን፣ ማንኛውም ዓይነት እውነታ በአንድ አካል የተቀናበረ መሆኑን ለማሳየት ነው። ይህንንም ለማብራራት ኬይት ጆንኪንግ (Keith Jenkins) የተባለ ድኅረ-ዘመናዊ የታሪክ ምሑር ልጥቀስ። ይህ ሰው ለማሳየት እንደሚሞክረው ታሪክ እና ያለፈው እውነተኛው ድርጊት እኩል አይደሉም። ሁልጊዜ ታሪክ ካለፈው ዘመን ያንሳል። ይህም የሚሆነው ባለፈ ጊዜ ውስጥ የተከሰተውን ሁኔታ እንዳለ ማንም የታሪክ ዘጋቢ በቋንቋ ይዞ ማስቀረት ስለማይችል ነው። ታሪኩ ሲዘገብ የዘጋቢው እይታ፣ ጥላቻ፣ መውደድ፣ አስተሳሰብ፣ ልምድ፣ ሁነቱን ያየበት አቅጣጫ፣ ያገኛቸው መረጃዎች፣ ወዘተ ስለሚገድቡት ያለፈውን ጊዜ ሁኔታ እንዳለ ማስቀመጥ እንዳይችል ያደርጉታል። ስለዚህ ከላይ እንደተባለው ታሪክ ከሁነቱ ያንሳል። ይህ ደግሞ የሚሆነው አንድን ነገር ተገንዝበን ለማስፈር መጀመሪያ ለዚያ ነገር ትርጉም መስጠት ስላለብንና ያንን ትርጉም ስንሰጥ ደግሞ ከላይ ያነሳናቸው ነገሮች ስለሚገድቡን ምንም ዓይነት ዘገባ ነገሮችን እንደሆኑት አድርጎ ማቅረብ እንዳይችል ያደርጉታል። ለዚህም ነው ሊንዳ ካቸን (Linda Hutcheon) የተባለች ምሑር እንደምትለው የዓይን ምስክሮችም ምስክርነት ቢሆን ከዚህ ገደቦች የማይፀዳውና ትርጓሜ የሚሆነው (ገጽ 16)። ስለዚህ ለድኅረ-ዘመናዊያን ማንኛውም ዓይነት እውነታ የሰዎች ስራትና ስምምነት ነው። የሚከተለው የካቸን ገለጻ የድኅረ-ዘመናዊያንን እውነታን በተመለከተ ያላቸውን አቋም በግልጽ ያስቀምጣል፡-

The postmodern is in no way absolutist [...] What it does say is that there are all kinds of orders and systems in our world—and that we create them all. That is their justification and their limitation. They do not exist “out there”, fixed, given, universal, eternal; they are human constructs in history. This does not make them any the less necessary or desirable. It does, however, as we have seen, condition their “truth” value. The local, the limited, the temporary, the provisional are what define postmodern’s “truth” [...] The point is not exactly that the world is meaningless [...] but that any meaning that exists is of our own creation (1988፣ ገጽ 43። አጽንዖት የሷ)።

እውነታ ከድርሰት እኩል ፈጠራ የሚሆነው በገሃዱ ዓለም ውስጥ ያለምንም ብከላ ቆጭ ብሎ ስለማይገኝ፣ በጊዜ ብዛት ሊቀየር ስለሚችል፣ ሁሉም እኩል የሚሰማግበት ስለማይሆን ነው። የእውነታነቱ ጥራት በተለያዩ ምክንያቶች ይነካካል፣ ይቀየራል። በዚህም ምክንያት የእውነታ እና የገሃዱ ዓለም ድንበር የሳሳ ይሆናል። አንዳንዴም ይቀላቀላል፤ ስለዚህም ማዕቀፍ (frame) ይሰበራል ይባላል። ይህንንም ለማሳየት ማክሌል የለባሊድ ቆዳ ግማሽ አስተላላፊ ሽፋን ነው ይላል “Fiction’s epidermis [is] a semipermeable membrane” (ገጽ 34)። በዚህ ግማሽ አስተላላፊ ሽፋን ሰዎች፣ ዕቃዎች፣ እና ሌሎች ነገሮች ከእውናዊው ዓለም ወደ ልብወለዳዊው፣ እንዲሁም ከልብወለዳዊው ወደ እውናዊው ሊተላለፉ ወይም ሊሾልኩ ይችላሉ።

ይህ ከአንድ ዓይነት ዓለም ወደሌላው የመሹለክ ነገር እንዲፈጠር የሚያበረክተው ነገር አለ ይላል ማክሌል። ይኸውም፣ አንድን ድርሰት ስናነብ እኛ ከገሃዱ ዓለም ሆነን የድርሰቱን ዓለም ማየትና ማግኘት እንዲሁም መረዳት ስንችል፣ የድርሰቱ ዓለም ገጸ-ባሕሪያት ግን የኛን ዓለም መቀላቀልም ሆነ መረዳት አይችሉም።

የድኅረ-ዘመናዊ ልብወለዳዊ ዓለማት ዞን (zone) በመባል ይታወቃል። ዞን የገሃዱን ዓለም የሚመስል እና ከዚያ ውጪ የሆነና በገሃዱ ዓለም የማይቻሉ ነገሮች ሊከናወኑ የሚችሉበትን ዓለም አንድ ላይ አስተቃቅፎ የሚይዝ ዓለም ነው፤ የሚቻል እና የማይቻለው አንድ ላይ የሚከሰቱበት። ድኅረ-ዘመናዊ ደራሲያን ዞን ሲገነቡ ብዙ ጊዜ ከገሃዱ ዓለም የሚወስዱትን ቦታ ወይም የዓለም ገጽታ አፍርሰው ከሌላ ጋር በመለወስ ወይም በማደባለቅ ሌላ ዓይነት ዓለም ይፈጥራሉ። የተለያዩ ዓይነት አፍርሰ የመገንቢያ መንገዶች ቢኖሩም አንዱ ኢንትርፖሌሽን (interpolation) በመባል ይታወቃል። ማክሌል እንደሚያስቀምጠው ይህ ዓይነት ዞን በካርታ ላይ በሰፈሩ፣ በታወቁና በገሃዱ ዓለም በሚገኙ እውነተኛ ሥፍራዎች መካከል ካርታ ላይ ያልሰፈረ አዲስ ሥፍራ መፍጠር ነው። ይኸውም በገሃዱ ዓለም ባሉ ሁለት ቦታዎች መካከል የሌለን ቦታ በድርሰቱ ዓለም ላይ በመካከላቸው ጨምሮ መገንባት ማለት ነው።

እንደዚሁ ሁሉ፣ በድኅረ-ዘመናዊ ልብወለዶች ውስጥ የእውነተኛ ዓለም መገለጫ የሆነ ተፈጥሯዊ ዓለም እና ልዕሊ-ተፈጥሯዊ (supernatural) ክስተቶች ሲከናወኑ የሚታዩበት ዓይነት ዓለም አንድ ላይ ጎን ለጎን

በአንድ ቦታ ሊከሰቱ ይችላሉ። ይህንንም ማክሌል world next-door ብሎ ይጠራዋል፤ በቀጣዩ-በር ሲገባ የሚገኘው ዓለም እንደሚመስል ነው። ይህ ዓይነት ዓለም የልዕለ-ተፈጥሯዊው ዓለም በተፈጥሯዊው ዓለም ውስጥ ተወሽቆ በሆነ ዓይነት የማይታይ ግድግዳ ተለይቶ የሚቀመጥ ሲሆን፤ በተለያዩ አጋጣሚዎች ገጹ ባሕሪያት ግድግዳውን ሊያልፉት ወይም ከዚያ በስተጀርባ ያለውን ዓለም ሊያዩት ይችላሉ።

ከላይ እንደተባለው የገሃዱን ዓለም በማፍረስ ድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች ዓለም እንደገና እንደሚያበጁት ሁሉ በልብወለዳዊው ዓለም ውስጥ የፈጠሩትንም ዓለም እዛው ውስጥ ሊያፈርሱትም ይችላሉ። ይህም ስረዛ (erasure) ይባላል። ልዩ ልዩ ዓይነት መንገዶች ቢኖሩም አንዱን ለመጥቀስ ያህል፤ something exists የሚባለውን ማንሳት ይቻላል፤ የሆነ ነገር አለ ግን ተሰርዷል እንደሚለት ነው። ይህ ዓይነት ስረዛ ተፈጥሮ የነበረን የሆነ ሰው፣ ቁስ ወይም ሁነት ሊሆን ይችላል በሌላ የድርሰቱ ስፍራ መልሶ ይክደዋል፤ ይሰርዳል፤ ያጠፋዋል። ነገር ግን ስረዛው ተሰርዞ የሚቀር የማይሆነው፣ ከስረዛው ሥር ነገሩ አሁንም መኖሩ ነው። የሆነ ቦታ የተፈጠረው ሰው፣ ቁስ፣ ወይም ሁነት ሌላ ቦታ ሲሰረዝ መጀመሪያ በአካል በነበረበት ቦታ እንዳለ ይኖራል። ድኅረ-ዘመናዊያን ደራሲዎች ይህንን የሚጠቀሙት እንዴት እውነት እየተስተካከለ እንደሚቀናበር ለማሳየት ነው።

ሌላው ከልብወለዳዊ ዓለም ግንባታ ጋር የሚጠቀሰው ስልት የቻይና-ሳጥን መስል ዓለማት (Chinese-box worlds) ተብለው በማክሌል የተጠሩት የዓለማት ዓይነት ናቸው። የቻይና ሳጥኖች የሚባሉት አንዱ ትንሽ ሳጥን ከሱ ከፍ ባለው ውስጥ፣ ይኸኛው ደግሞ ሌላ ከፍ ባለው ውስጥ እያሉ በአንዱ ሳጥን ውስጥ ሌላው የሚገባቸው ናቸው። እንደዚሁ ሁሉ በድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች ውስጥ አንዱ የድርሰት ዓለም ሌላው ውስጥ፣ ይኸኛው ደግሞ ሌላ ዓለም ውስጥ ሊወሰን ይችላል። ድርሰቶቹ ይህንን ሲያደርጉ በልብወለድ ውስጥ ልብወለድ ስለሆነ የሚመጣው በመጀመሪያ የምናነበው ልብወለድ የድርሰቱ ቀዳሚ የልብወለድ ዓለም (primary fictional world) እንዲመስለን ያደርጋሉ። ነገር ግን በኋላ ላይ በልብወለድ ውስጥ ያለ ልብወለድ እያነበብን እንደሆነ ምሥጢሩን ይገልጣሉ። ይህም በማክሌል *trompe-l'œil* (ቶምፕለይ) ተብሎ ተጠርቷል። ይህ ቃል መሠረቱ ፈረንሳይኛ ሲሆን፤ በሥዕል አሳሳል ጥበብ ውስጥ ይገለጣል። አንዳንድ ሠዓሊያን በባለ ሁለት አውታር (two dimensional) ሽራ ላይ የባለሦስት አውታር (three dimensional) ምስል ያስቀምጣሉ። ይህም የዕይታ መጭበርበር ወይም ዓይን ላይ የሚሰራ ምትሃት (optical illusion) ነው፤ በፈረንሳይኛው ቶምፕለይ። ይህ ስልት የአንዱን ዓለም የህልውና ደረጃ ይለውጣል። የድርሰቱ የመጀመሪያ ዓለም፣ እውነተኛ ዓለም የነበረው ዓለም ሁለተኛ ወይም ከዚያ በታች ያለ ደረጃ በመያዝ የእውነተኛነት ደረጃው ይቀየራል። አንድ ዓይነት ዓለምን በሌላ ውስጥ የማካተቻ የተለያዩ መንገዶች ቢኖሩም፣ በዚሁ ወደ ሌላው የድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች መገለጫ እንለፍ።

ከዚህ ቀጥሎ የምናገኘው በድኅረ-ዘመናዊ አስተሳሰብ በቋንቋ እና በእውነታ መካከል ስለሚኖረው ግጥነት ነው። እውነታ በዕለት ተዕለት ኑሯችን ከቋንቋ ውጭ የሚተላለፍበት ሌላ መንገድ የለም። በሥዕል ወይም በሙዚቃ የቀረበን የስሜት እውነታ እንኳ በቋንቋ እስክንተረጉመው ድረስ እውነታችንን ከሌሎች ጋር መጋራት አንችልም። ስለዚህ ሁሉም ነገር በቋንቋ የሚታሰር ይሆናል፤ ወይም ሁሉም ነገር ከቋንቋ ጋር የሚተሳሰር ይሆናል። በዚህም ምክንያት ድኅረ-ዘመናዊያን “ሁሉም ነገር ጽሑፍ (text) ነው” ይላሉ። ጽሑፍ ማለት በፊደላት ተጽፎ የሚነበበው ጉዳይ ብቻ ሳይሆን፣ ማንኛውም ነገር ከግንዛቤ ደረጃ ላይ ተደርሶ ከሌሎች ጋር ለመግባባት በሆነ የዕይታ መንገድ ተተርጉሞ መነበብ ስለሚኖርበት ነው። ነገር ግን ቋንቋ አንድ እክል አለበት። ይኸውም በገሃዱ ዓለም የታየውን ነገር እንዳለ ተጨባጭ እንደሆነ ለማስቀመጥና በሁሉም አንባቢያን ወይም አድማጮች ህሊና ውስጥ አንድ ዓይነት ምስል ሊከሰት አይችልም። ይህም የሚሆነው በማክሌል ውስጥ እንደተጠቀሰውና ኢንጋርደን (Ingarden) የተባለ ሰው እንደሚለው፣ የድርሰት ቋንቋ መርጦ የሚወክል፣ ነገሮችን በምልአት የማይወክል ነው። ለምሳሌ፣ የአንድን ሁነት ሙሉ ገጽታ ከማስፈር ይልቅ መርጦ በተወሰኑ የስሜት ህዋሳት ብቻ ስሜት የሚደረጉ ነገሮችን በማስፈር ሌላው በተደራሲያን እንዲሞላ መንገድ ይለቃል።

ይህንን የቋንቋን እና የእውነታውን ዓለም ግንኙነት ለማሳየት ድኅረ-ዘመናዊ ደራሲያን የተለያዩ መንገዶች ይከተላሉ። አንዱ በቃላት ወይም በሐረጎች ቀጥተኛ ትርጉም እና በተምሳሌታዊነታቸው መካከል ያለውን ድንበር ሆነ ብሎ ማሳሳት ወይም ማጥፋት ይገኝበታል። በዚህ ምክንያት በድርሰቱ ዓለም ውስጥ የምናገኘው አንድን ነገር የሚወክል ቃል ወይም ሐረግ በቀጥተኛ ትርጉሙ ይስፈር ወይም በተምሳሌትነቱ ግራ የሚያጋባ ይሆናል፤ ምክንያቱም በዚያው ድርሰት ውስጥ በሁለቱም መንገዶች ልንረዳ የምንችልባቸው ዐውዶች ስለሚገኙ ነው። ይህ መዋለል በቋንቋ የሚሰፍር እውነት ምን ያህል ተጨባጭ ለመሆን እንደሚያስቸግር ያስረዳል።

ሌላው ሳይነሳ መታለፍ የማይችለው የድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች መገለጫ በድርሰቱ ዓለም እና ዓለሙ በሚሰፍርበት ወረቀት ወይም መጽሐፍ መካከል የሚኖረው ግንኙነት ጉዳይ ነው። ወረቀት ወይም መጽሐፍ

የድርሰቱ ዓለም በደራሲው “ሁን” ተብሎ የሚፈጠርበት ባዶ ሥፍራ ነው። ይህ ባዶ ሥፍራ ለትርጉም ፈጠራ ትልቁን ሚና ይጫወታል። ድኅረ-ዘመናዊያን እንደሚያስረዱት፣ በቃላት መካከል የሚኖረው ክፍት ቦታ ባይኖር ቃላትን ከቃላት መለየትና ትርጉም ወዳለው አንድ ነገር መድረስ አዳጋች ይሆናል። ለምሳሌ፣ ዌስት-ፓቭሎቭ (West-Pavlov) የተባለ ጸሐፊ በሚከተሉት ሁለት ጽሑፎች መካከል እንዴት ባዶ ቦታ ለትርጉም ፈጠራ እና መረዳት ዐቢይ ሚና እንደሚጫወት ያስረዳል፤ “Without spaces no coherent sentence would exist [...] ‘Without spaces no coherent sentence would exist’” (2009፣ ገጽ 16)።

ስለሆነም፣ ለብዙ ዘመናት በሥነ-ጽሑፍ ዘርፍ ተዘንግቶ የነበረውን የባዶ ቦታን ሚና አገልጽ ለማውጣት ድኅረ-ዘመናዊ ደራሲያን የተለያዩ ስልቶችን ይጠቀማሉ። ማክሌል ለይቶ ካወጣቸው ስልቶች መካከል አንዱ በባለሁለት አውታሩ ወረቀት ላይ የሚሰፍሩት ርዕሶች እና ምዕራፎች አቀማመጥ ነው። ርዕሶቹ በጉልህ እንዲታዩ ተደርገው ከመጻፋቸው በተጨማሪ ከበላያቸውና ከበታቸው እጅግ ሰፊ ክፍት ቦታዎችን በመተው ሊሰፍሩ ይችላሉ፤ ወይም ደግሞ እጅግ አጫጭር ምዕራፎችን በማስፈር እጅግ ሰፊ ባዶ ቦታዎችን ሆነ ብለው ይተዋሉ፤ ወይም ሥዕሎችን እና ሌሎች ምስሎችን ሊያካትቱ ይችላሉ። ሌላው መንገድ ማክሌል እስኪትሶይድ-ጽሑፍ (schizoid-text) የሚለው ነው። “እስኪትሶይድ” የሚለው ቃል እስኪትሶይድ (schizophrenia) የተባለ የአዕምሮ ሕመም ዓይነትን ለመግለጽ ጥቅም ላይ ከሚውል ቃል የተወሰደ ሲሆን፣ በአክሲዮኒድ መዝገብ ቃላት የእንግሊዝኛ ፍቺው በሐሳብ፣ በሰሜት እና በባሕሪ መካከል ሰዎች ግንኙነት መፍጠር ሲያቅታቸው የሚገኙበትን ሁኔታ ለመግለጽ ያገለግላል። ስለሆነም፣ ስኪትሶይድ የሆኑ ጽሑፎች የት ጀምረን የት መቀጠል እንዳለብን፣ ወይም የቱ ቀድሞ የቱ ይቀጥል የሚለውን ስለማይጠቁሙ ይህን ተራ ወይም የአነባብብ ቅጥ የማውጣት ሥራ የአንባቢው ይሆናል። ጽሑፎችን ለማገናኘት በምንሞክርበት ጊዜ መጽሐፉን በእጃችን ይዘን ማገልገጥ ይጠይቀናል። ይህም መጽሐፉን በገሃዱ ዓለም ውስጥ እንደ ባለሦስት አውታር ቴክኖሎጂያዊ ቁስ እንድንቆጥረው ያደርገናል።

ድኅረ-ዘመናዊ ደራሲያን አንድ መጽሐፍ የድርሰት ዓለም የሚሰፍርበት ባዶ ሥፍራን የያዘ ተጨባጭ ቁስ አድርገን እንድናስበው እንደሚያደርጉን ሁሉ፣ እንደ ጽሑፎቻቸው ሞዴል የሚመርጧቸው እና ቅርጽ የሚኮርጁቸው ነገሮችም የሚታዩ ነገሮችን ነው። እነዚህም ሞዴል ኪትስ (model kits) ይባላሉ።

ግራጫ ቃጭሎች እንደ ድኅረ-ዘመናዊ ልብወለድ

ግራጫ ቃጭሎች እንደሌሎች የተለመዱ ታሪኮች ጠንከር ብሎ የሚወጣ ሴራ ዙሪያ የተዋቀረ ድርሰት አይደለም። የተቆራረጡ፣ በሆነ ዓይነት ቅጥ ያልተሰለፉ እና በራሳቸው ቆመው መታየት የሚችሉ በሚመስሉ አጫጭር ትረካዎች የተገነባ ልብወለድ ነው። ትረካዎቹ እኔ እያለ በሚተርክ መዝገቡ በተባለ ገጽ-ባሕሪይ የሚቀርቡ ሲሆን፣ ሁለት ዐቢይ ክፍሎች አሉት። የመጀመሪያው፣ የመዝገቡን የልጅነት ትውስታዎች በዋናነት ሲተርክ ማዕከል የሚያደርገው ቦታ ንፋስ መውጫ የተባለን ሥፍራ ነው። ሁለተኛው፣ የገጽ-ባሕሪይውን የአዋቂነት ዘመን የሚያሳይ ሲሆን፣ አዲስ አበባ የትረካው ሥፍራ ይሆናል።

የልጅነት ዘመኑ ጨፍጋጋ ነው። እናቱ በሦስት ዓመቱ ከሞተችበት በኋላ ወላጅ አባቱ በድጋሚ ያገባና ሁለተኛዋን ልጁን፣ የመዝገቡን “የእንጀራ እህት” ይወልዳል። የእንጀራ እናቱን የመጠሪያ ስም መጥራትም ሆነ “እንጀራ እናት” የሚለውን ስም በሙሉ ማስፈር ስለሚያንገሸገሸው “እእ” ይላታል። ይህች ሴት ብልጣብልጥ እና ክፉ ሴት ናት ለመዝገቡ፣ የባሊን ዓይኖች ልጁን እንዳያዩ የጋረደች፣ የሴት ልጁን የወደፊት ዕጣፈንታ ለማሰማመር ቆርጣ የተነሳች።

መዝገቡ በቤት ውስጥ ኑሮው ብቻ ሳይሆን ከዚያም ውጪ ከሌሎች ጋር ባለውም ግንኙነት ደስተኛ አይደለም። እንዲህ ይላል፡-

በየቤታቸው ያሉትን ሰዎች ከኔ የሚለያቸው አንድ ትልቅ ጉዳይ ከሌሎች ሰዎች ጋር መሆናቸው ነበር። እኔ እዚያች መልዕልት ላይ ብቻዬን ነበርኩ። ከቤቴ ደግ ተጨንቆ ራት አንድበላ የሚጠራኝ ማንም የለም። ሁለመናዬ እንደሌሎች ቢሆንም። የምቀርበው የማፈቅረው የማምነው ሕፃን ጓደኛ አልነበረኝም (ገጽ 4)።

በአሥራዎቹ የዕድሜው ክልል ወሰንየለሽ የምትባል የጎረቤት ልጅ ይወዳል፤ እንደ አባጩን፤ የኮሎኮሎውን መልስ የሰጠችውን ልጅ። ሆኖም ንፋስ መውጫ እያለ ሦስት ሰዎች ሕይወቱ ውስጥ በበጎ ይመላለሳሉ፤ አንዱ ጎረቤቱ የሆነው እንጢቆ ዙፋን ነው፤ እንደሰው ቆጥሮ ሰላምታ የሚወረውርለት። የዚህን ሰው ሙሉ የፊት ገጽ መዝገቡ አይቶት አያውቅም፤ ሁልጊዜ በጋቢ እንደተከናወነ ነውና። ሌላው ሯጩ አበበ በቂላ ነው። ስለ አበበ ካወቀበት ጊዜ አንስቶ ስለሱ እየተከታተለ መረጃዎችን ማሰባሰብ ይይዛል። በኋላ እንዲያውም ከአንድ የትምህርት ቤት የክፍሉ ተማሪ መጽሔት ላይ የአበበን ምስል የያዘ ገጽ ቀዶ ይሰርቅና በስንደዶ ከጭቃ የተሰራ የመኝታ ክፍሉ ግድግዳ ላይ ያጣብቃል። ንፋስ ሲያውለበልበው የሚሮጥ እንዲመስል። ሦስተኛው ኤልያስ ነው፤ ለአጭር ጊዜ ቢሆንም ጓደኛው የሆነና በኋላም በትንሹም ቢሆን ትርጉም የሰጠውን የኢሕአፓ በራሪ ወረቀቶች መበተን ሥራ ላይ ያሳተፈው። በሁለተኛው የመጽሐፍ ክፍል መዝገቡ ፖሊስ ሆኖ፤ አግብቶና ልጅ ወልደ እናገኘዋለን።

ግራጫ ቃጭሎች የአዳም ረታ የመጀመሪያው ልብወለዱ እና የድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶችን መገለጫ በብዛት በመጠቀም ቀዳሚ ሥራው ይመስላል። በዚህ ድርሰቱ እንጀራዎ ብሎ የሰየመውን የድርሰት ስልት አስተዋውቋል። በመጽሐፍ መግቢያ ላይ እንደሚጠቁመው፤ እንጀራ እንጀሪ ከሚለው ቃል የመጣ ሊሆን ይችላል ይላል። እንጀራንና እንጀሪን የሚያገናኛቸው ሁለቱም በጠቃላይ መሞላታቸው ነው። ስለዚህ እንደ አዳም ገለጻ አንድ የእንጀራ ዓይን ወይም አንድ የእንጀሪ ጠቃላይ እንደ አንድ ምዕራፍ ይሆናል። ስለዚህ እንጀራ ለግራጫ ቃጭሎች እንደ ምዕል ኪት፤ ድርሰቱ የተዋቀረበት ቴክኒክ እና ቅርፅ የተኮረጁበት ቁስ ሆኖ አገልግሏል።

የእንጀራ ዓይኖች አንዳንዴ ተራ በተራ የዳግሚት* (የሰከንድ) ቅንጥብጣቢ በሆነ የጊዜ ልዩነት የተለያየ የእንጀራው ሥፍራ ላይ ይወጣሉ። ወይም በአንድ ዳግሚት ውስጥ የተለያየ ቦታ ላይ የተለያዩ ዓይኖች በአንዴ ሊከሰቱ ይችላሉ። ወይም ደግሞ በአንድ ዓይን ውስጥ ከአንድ በላይ የሆኑ ዓይኖች ሊወጡ ይችላሉ። በዚህ አኳኋን አጭጭሮቹ የመጽሐፍ ምዕራፎች ሲታዩ፤ አንዳንዶቹ በተለያየ ጊዜ እና ቦታ፤ ሌሎቹ በአንድ ዓይነት ጊዜ የተለያየ ቦታ፤ ሌሎቹ ደግሞ አንዱ ትረካ በሌላው ውስጥ ሆነው ይገኛሉ። እንዲህ እያደረገ ደራሲው የድርሰቱን ዓለም እውነት ጋግሮ ያሳየናል፤ እውነት ጋገራ ነው የሚል በሚመስል ሁኔታ።

ድርሰቱ የመጽሐፍን እና የገጽን ባዶ ሥፍራ በተለያዩ መንገዶች ጎልቶ እንዲወጣ ያደርጋል። መጽሐፉ በመዝገቡ ዱብአለ የተዘጋጀ ነው። መዝገቡ ራሱን መዝጋቢ ነኝ ይላል፤ እንደ ጸሐፊ-ትዕዛዝ። ነገር ግን ታዝዞ እንደማይጽፍ ይገልጻል። መጠሪያ ስሙን በቀጥታ ትርጉሙ ብንወስደው “መዝገቡ ዱብ አለ” የሚል ዐረፍተ ነገር እናገኛለን። የትኛው መዝገብ ነው ዱብ ያለው? ብለን ብንጠይቅ መልሱ መጽሐፉ ሊሆን ይችላል፤ በመዝገቡ መዝጋቢነት የተመዘገቡ ትውስታዎች ጥርቅም ነውና መጽሐፉን የሚሰጠን። ይህ መዝገብ ከልብወለዱ ዓለም ወደ እኛ ዓለም ዱብ ያለ መዝገብ ነው። እንደ ባለሦስት አውታር ቁስ ስናነበው እጃችን ላይ ዱብ ብሏል። ይህ የሚሆነው በድርሰቱ እና በእውናዊው ዓለም መካከል ያለው ሽፋን ወይም ድንበር ስለ ስለሆነ ነው። ነገር ግን፤ ይህ ዓይነቱ የቁስ ወደዚህኛው ዓለም መምጣት በማክሐል ንድፈ-ሐሳብ የማይቻል ነው። ስለዚህ ስልቱ ሁልጊዜ የመደገም እድሉ እጅግ ጠባብ ይሁን እንጂ፤ ይህ ድርሰት የማይቻለው እንደሚቻል የታየበት ነው ለማለት ያስችለናል። መዝገቡ እንደ ገጸ-ባሕሪ የእኛን ዓለም አይገንዘበው እንጂ በርሱ ዓለም በርሱ የተጻፈው መጽሐፍ ቁስ ሆኖ ወደእኛ ዓለም ይቀላቀላል።

ከላይ እንደተጠቀሰው የመጽሐፍ ባዶ ሥፍራ ጎልቶ እንዲወጣ ከተደረገባቸው መንገዶች አንዱ የምዕራፎቹ አደረጃጀት ነው። በመጽሐፍ ውስጥ አንድ መቶ ሃያ ሁለት አርዕስት ያሉ ሲሆን፤ ከነዚህ ውስጥ አንዳንዶቹ እጅግ በጣም አነስተኛ መጠን አላቸው። የመጀመሪያው አጭር ምዕራፍ “አረንጓዴ ቢጫ፤ አረንጓዴ ቢጫ” የተሰኘው ሲሆን፤ በንፋስ መውጫ ውስጥ የሚገኘው ተራራ ምንጊዜም በሁለት ቀለማት ብቻ የሚገለጽ መሆኑን ይናገራል። በክረምት አረንጓዴ በበጋ ቢጫ። ይህ በተለያየ መንገድ ሊተረጎም የሚችል ምዕራፍ ነው (ገጽ 33)። ከሁሉም በጣም ትንሹ ምዕራፍ በሁለተኛው የመጽሐፍ ክፍል ውስጥ የሚገኘውና “ጫልቱ ያላወቀችው ነገር” በሚል ርዕስ ስር የሰፈረው ነው። እንዲህ ይላል፡-

ጫልቱ ፋሲካዬን እንዳጠናቀቅሁ አልገባትም ነበር። እኔ ፋሲካዬን እንደጨረሰኩ የእስዋ ፋሲካ እንደማያስደነግጠኝ አልገባትም ነበር። ጫልቱ ጥሩ ሴት ናት። ጫልቱ ችግራን

* ሰከንድ ለሚለው የጊዜ መለኪያ አቻ ያገኘሁት ባሕሪ ሐሳብ፤ የዘመን ቁጠራ ቅርሶችን ከታሪክ ማስታወሻ ጋራ ከሚሰኘው በኔታቸው ኃይሌ ከተጻፈው መጽሐፍ ነው (30)።

መረዳት ያልቻለች ጥሩ ሴት ነበረች። እንደ ጣቃ በተዘረጋው ሰቆቃዬ ላይ ደስታዎቼ አፍታ ነበሩ። ከድምፆቼ እምብርት የፍስሃዬን ትኩስ የተገፈፍኩ ነበርኩ (ገጽ 246)።

ከዚህ በተጨማሪ ሁሉም ምዕራፎች ይጋሩታል በሚያስብል ደረጃ፤ እያንዳንዱ ምዕራፍ ሲያልቅ ሰፋፊ ባዶ ቦታዎችን በመተው ነው። ይህም ሆነ ተብሎ የተደረገ መሆኑን የምናውቀው በመጽሐፉ መግቢያ ላይ የተጻፈውንና ባዶ ሥፍራን የሚመለከተውን ገለጻ ከግንዛቤ ስናስገባ ነው፤ “አንዳንድ ጊዜ መቼቱ ግልፅ ያልሆነ ‘ነፃ ገፅ’ ያጋጥመናል (ከሌሎች ምዕራፎች ጋር የረባ ግንኙነት የሌለው)”። እንደማክሔል ከሆነ፤ በድኅረ ዘመናዊ ልብወለዶች ውስጥ የሚያጋጥመን ባዶ ሥፍራ ከሞት ጋር ወይም ከአንድ ህልው ከነበረ ዓለም ማብቂያ ጋር የሚሻረከው ነገር አለ። ስለዚህ፤ አንድ ትረካ አብቅቶ ወይም ሞቶ በቀጣዩ ሌላ ባዶ ሥፍራ ላይ ሌላ ትረካ የሚወለድ ይመስላል፤ በዚህም ማክሔል እንደሚለው ሞትን እንድንለማመደው እያደረገን።

ሌላው ባዶውን ቦታ ማጉያ እና የመጽሐፉን ቁስነት ማሳያው ስልት በባዶው ሥፍራ ላይ የገቡት ሁነቶች የተመዘገቡበት ሠንጠረዥ እና ሥዕሎች ናቸው።

አንድ ቀን የመዝገቡ እንጀራ እናት ጠጅ እንዲገዛ ትልክዋለች። ጠጅ ቀምሶ የማያውቀው መዝገቡ የዛን ቀን ከገዛበት ማንቆርቆሪያ ቀጥታ ወደ አፉ ጠጁን ያንቆረቆርና ይሰክራል። እቤቱ መሄድ ይሳነውና መንገድ ላይ ያድራል። ይህንን ጠጅ ሻጫ አይታለች። በነጋታው ጠዋት እቤቱ ሲሄድ ሦስት ሴቶች እና ቁርስ ይጠብቁታል። የእንጀራ እናቱ ሌሎቹን ሴቶች በቀላሉ ማታለል ችላለች። “ልጄ ባይሆንም እንዴት እንደምንከባከበው እዩ” በሚል መንፈስ በልቶት የማያውቀውን ቁርስ ታቀርብለታለች። የወሰን እናት እና ጠጅ ሻጫ የእእን ሸር አለማወቃቸው የመዝገቡን ልብ ይሰብራል። የሦስቱን ሴቶች እና የርሱን ድርጊት በሚከተለው መልኩ በሠንጠረዥ ያስቀምጠዋል፡-

	የወሰን እናት	ጠጅ ሻጭዋ	እኔ	እእ [እንጀራ እናት]
የመጀመሪያ ሰከንድ	ሻሻቸውን አመቻቹ... ዐይኖቻቸውን በልጠጥ አድርገው የተገረሙ መሰሉ.....	ግራ ጀሮ ግንዳቸውን ያካሉ.....	በከፊል የወሰንን እናት፤ በሩብ የጠላ ሻጭዋን ጀሮ ግንድና ጥቁር ጣቶች አያለሁ.....	ከሳህኑ ላይ ውሃ ይንጠባጠባል... ...ታራግፋለች ቀኝ ዐይንዋን ታካለች.....
ሁለተኛው ሰከንድ	እግራቸውን አነቃነቁና “ጥጋብ እኮ ነው” አሉ።	“እም” አለች	ዐያለሁ..... ጥፍሮቼ በቆሻሻ ሞልተዋል..... የወሰን እናት አንገታቸውን ይሰብቃሉ በቁጣ..... ጀሮዬ ጠጅ ሻጭዋን ይሰማል.....	የድስት ክዳን ይንኳኳል.....
ሦስተኛው ሰከንድ	“አንቺ ዝም ትይዋለሽ? አሞላቀሽው እኩ ነው”	“ምጽ”	ከአውራ ጣት ጥፍራ ቆሻሻ ለማውጣት እሞክራለሁ.....	“ተሞላቆ ተሞላቆ ሲሰለቸው ይተወዋል” የእግሯ ዱካ ይሰማኛል.....
አራተኛው ሰከንድ	“አይቆነጠጥም እንዴ.....”	ግራ ጀሮ ግንዳቸውን ያሻሉ.....	ከግራ አውራ ጣት ቆሻሻ ፈልቅቄ አወጣለሁ..... በሌላ እጄ አመልካች ጣት ጥፍር ደንግጬ ቀና እላለሁ.....	በል ጅብ መቻም ከሙብላት ሌላ ነገር አያውቅም

“በአራቱ ሰከንዶች ውስጥ ‘የፈሰሱት’ ድርጊቶች ከአድራጊው ጋር ተያይዘው የሚገለጡበት ሰንጠረዥ” (ገጽ 45)።

ሠንጠረዥ ከአምስት አግዳሚ ሳጥኖች እና ከአምስት አምዶች የተዘጋጀ ነው። የመጀመሪያው አምድ በሌሎቹ አምዶች ውስጥ የተከናወኑት ድርጊቶች የተፈጸሙባቸውን ዳግሚቶች (ሰከንዶች) ይናገራል። የሠንጠረዥ የመጀመሪያ አግዳሚ ከሁለተኛው አምድ ጀምሮ ያሉት የድርጊቱን ፈጻሚዎች ስሞች ይዘዋል። የተቀሩት የሠንጠረዥ ክፍሎች ድርጊቶቹን ይገልጻሉ። ድርጊቶች ተብለው የተጠቀሱት ሁነቶች ከአንድ ሰከንድ በላይ በሆነ ጊዜ ሊፈጸሙ የሚችሉ ናቸው። ሰከንዶቹ በዕለት ተዕለት የሰዓት አቆጣጠር ከለመድናቸው

ሰከንዶች ጋር እኩል አይደሉም። ለምሳሌ፣ በመጀመሪያው ሰከንድ ውስጥ የወሰን እናት ሻሻቸውን ያሰተካከላሉ፤ እንዲሁም መገረማቸውን በዓይናቸው ለማሳየት ይሞክራሉ። ጠጅ ሻጫ የጀሮ ግንደን ታካለች። መዝገቡ በከፊል የወሰንን እናት በከፊል የጠጅ ሻጫን ጣቶች ያያል። በዚህ ሰከንድ ውስጥ እእ ከሳህን ላይ ውሃ ታራግፋለች፤ የቀኝ ዓይኗንም ታካለች። እነዚህ እንቅስቃሴዎች ከአንድ ሰከንድ በላይ ጊዜ የሚፈጁ ናቸው። አንዱን ድርጊት ብናነሳ፣ ለምሳሌ የጠጅ/የጠላ ሻጫን (በሦስተኛው ዓምድ ሁለተኛ አግዳሚ ላይ ጠላ ሻጭ ተብላለች) የጀሮ ግንድ ማከክ፣ ማከኩ ማከክ ለመባል ቢያንስ ሁለት ጊዜ ጣቷ መንቀሳቀስ አለበት። ስለዚህ አንዱ የተነጠለ እንቅስቃሴ ብቻ አንድ ሰከንድ ሊወሰድ ይችላል። በዚያው ሰከንድ ውስጥ መዝገቡ ሁለቱን ሴቶች በከፊል እያየሁ ነበር ካለ እንዴት እእ የቀኝ ዓይኗን ስታክ አያት? የአቀማመጡ ሁኔታ አመቻችቶለት? ወደ ሁለተኛው ሰከንድ ድርጊቶች እንሂድ። በዚህ ሰከንድ ውስጥ መዝገቡ ጣቶቹ ላይ አተኩሯል። ነገር ግን በዓይኑ ጥግ የወሰን እናት እየሰሩ ያሉትን ነገር ያያል። ጠጅ ሻጫ የምታሰማውን ድምጽ እና የድስት ክዳን ኳኳታ ያዳምጣል። በዚህ ሰከንድ ውስጥ የወሰን እናት ብቻ ሦስት ድርጊቶችን ይፈጽማሉ፤ እግራቸውን ያንቀሳቅሳሉ፤ ይናገራሉ፤ አንገታቸውን በንዴት ይሰብቃሉ። እነዚህ ድርጊቶች ለመሆን ከተለመደውና መደበኛ ከሆነው ሰከንድ በላይ የሚጠይቁ ናቸው። ስለዚህ ጉዳዩ በትክክል ድርጊቶቹ በሰከንድ ውስጥ መፈጸማቸው አይደለም።

ቀደም በሚለው ክፍል ውስጥ እንደተቀመጠው የድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች ቀዳሚ ገደድ ማወቅና ከዕውቀት ጋር የተያያዙ ጉዳዮችን ማንሳት አይደለም ብለናል። ስለሆነም፣ እንዴት ሰከንድ ተብሎ ከሰከንድ በላይ የሆኑ ድርጊቶች ተገለጹ የሚለውን ጥያቄ ማንሳቱ ምክንያታዊ አይሆንም። ከሠንጠረዥ በታች ያለው መግለጫ "የፈሰሱት" የሚለውን ቃል በትዕምርተ ጥቅስ ውስጥ በማስቀመጥ ወደራሱ ትኩረት ይሰጣል። ይህን የሚያደርገው ምናልባት መፍሰስ የነበረበት በተለመደው አስተሳሰብ ጊዜ ነበር። ጊዜ እንደ ጅረት/ወንዝ የሚፈስ ተደርጎ ይታሰባል። ነገር ግን እዚህ የፈሰሱት ድርጊቶቹ ናቸው። ስለዚህ ሠንጠረዥ በባለ ሁለቱ አውታር ወረቀት ባዶ ቦታ ላይ በጊዜ ውስጥ የተከናወኑ ድርጊቶች ፈሰው የሚታዩበት ነው፤ ይህም ጊዜንና ቦታን አንድ ላይ ያጣምራል።

በተጨማሪም ሠንጠረዥ እስኪትሰይድ ጽሑፍ (schizoid text) ነው። ሠንጠረዥ ውስጥ ያሉትን ነገሮች እንዴት እናንብባቸው? አግድመቶቹን ተከትለን? ወይስ አምዶቹን? ወይስ ደግሞ ከሁለቱም ተራ በተራ? የሚሉ ጥያቄዎችን ጠይቀን የንባብ ሥርዓቱን ማበጀት የኛ የአንባቢያን ምርጫ ይሆናል። ሠንጠረዥ ምንም ዓይነት መመሪያ አይሰጠንም።

በድርሰቱ ውስጥ ሁለት ሥዕሎችም ተካተዋል። አንዱ መዝገቡ ወደ ሰማይ ወርውሯት የነበረች ጠጠር ምስል ሲሆን (ገጽ 50)፣ ሁለተኛው ደግሞ መዝገቡ ከቤቱ ተነስቶ በነወሰንየለሽ ቤት አድርጎ ዞሮ ወደቤቱ የተመለሰበትን የጉዞ መስመር የሚያሳይ ሥዕል ነው (ገጽ 130)። እንደዚህ ዓይነት ሥዕሎች የመጽሐፉን ባዶ ቦታ መኖር/ህልውና አጉልቶ ለማውጣት የሚደረጉ ሙከራዎች ናቸው። እንደማክሔል መረጃ ከሆነ የራሳቸውን ሥዕል በድርሰቶቻቸው ውስጥ የሚያካትቱ ድኅረ-ዘመናዊ ደራሲያን ጥቂቶች ናቸው። ምናልባት አዳም ከነዚህ መካከል ሳይመደብ አይቀርም።

የግራጫ ቃጭሎች ባዶ ሥፍራ በማይታዩ ውስብስብ ክሮች የተሞላም ነው። እነዚህ ክሮች በመጽሐፉ ውስጥ እና ከመጽሐፉ ተነስተው ከሌሎች ጽሑፎች፣ ሁነቶች እና በእውነተኛው ዓለም ከነበሩ ሰዎች ጋር ግንኙነት ይፈጥራሉ። በመጽሐፉ ውስጥ በቀይ ቀለም የተጻፉ ቃላት እና ሐረጎችን እናገኛለን። የሚከተለው የመጀመሪያው የመጽሐፉ አንቀጽ ነው።

ቤቴ አልጋዬ ላይ እንደተቀመጣኩ የሚናፍቄኝ በመስኮት የማያቸው ከፊት ለፊቴ የተዘረጉት የሸንኩርትና የአበባ መደቦች ሳይሆኑ ዐይነ-ሕሊናዬ ውስጥ እንደ ክር ተተብትበው በጠዋቱ አመዳይ ስር የሚናወዙት የሰፈሬና የከተማዬ መንገዶች(1) ነበሩ (ገጽ 1)።

በመጽሐፉ የመጀመሪያ ክፍል ማብቂያ ላይ በቀይ ቀለም የተጻፈውንና ቁጥር የተሰጠውን ቃል (መንገዶች(1)) ርዕስ ሆኖ ግማሽ ገጽ የሚሆን ትረካ ተከትሎት እናገኛለን። አዳም እንዲህ ዓይነቶቹን ወደ መጨረሻ የተገፉ ጽሑፎች "ሕጽን" ብሎ ሰይሟቸዋል። ሕጽን በቃላት መካከል የሚገኘው ክፍቱን ሥፍራ እንደሚያመለክት ደራሲው በመግቢያው ላይ ያስቀምጣል። ይህ ጉዳይ ድኅረ-ዘመናዊያኑ በትርጉም ፈጠራ ሂደት ውስጥ ባዶ ሥፍራ ስለሚጫወተው ሚና ከሚገልጹት ጉዳይ ጋር ይገናኛል። እንዲያውም የግዕዙን አስተምህሮ ቀዳሚ ያደርገዋል።

በመጽሐፉ ውስጥ በመጀመሪያው ክፍል በአጠቃላይ አስራ ሰባት፣ በሁለተኛው ክፍል ውስጥ ደግሞ አስራ አምስት ሕጽኖችን እናገኛለን። አንዳንዶቹ በመጽሐፉ ልብወለዳዊ ዓለም ውስጥ ከተጠቀሱ ነገሮች ጋር፣ ሌሎቹ ከመጽሐፉ ውጪ ከሆኑና ዘመንን ከሚያስታውሱ ጉዳዮች ጋር (ለምሳሌ “አይ ላቭ ዩ ሞር ዛን አይ ካን ሴይ” (ገጽ 447)) የሚለው በአንድ ዘመን ከተፈጠረ ታዋቂ ዘፈን ጋር፣ ሌሎቹ ደግሞ በገሃዱ ዓለም ከነበሩ ታሪካዊ ግለሰቦች ጋር የተያያዙ ነገር ግን ፈጠራዊ ከሆኑ ሁኔታዎች (ለምሳሌ፣ የተፈሪ መኮንን በኋላም አፄ ኃይለ ሥላሴ ቅድመ አያት ተብለው የቀረቡት ጉዲሳ ታሪክ (ገጽ 447)) ጋር ይገናኛሉ። አንዳንዴም ሕጽኖቹ እርስ በርስም እዚያው በዚያው ይገናኛሉ።

እነዚህ ሕጽኖች ኢንተርኔት ስንጠቀም ከሚያጋጥሙን የድረ-ገጽ ሃይፐርሊንክ (hyperlink) ጋር ይመሳሰላሉ። እነዚህ ኢንተርኔት ስንጠቀም የሚያጋጥሙን ሰማያዊ ቀለም ያላቸውና ስንጫናቸው (click ስናደርጋቸው) ሌላ ጽሑፍ ሌላ ቦታ የሚከፍቱልን ናቸው። እንደዚህ ሁሉ በቀይ ቀለም የተኳሉትን ቃላትና ሐረጎች በድርሰቱ ውስጥ ተከትለን ስንጠቀም ሌላ ጽሑፍ እናገኛለን። በዚህ አኳኋን መጽሐፉን ብዙ ጊዜ እየተመለሰን እንድንከፍተውና እንድንዘጋው በማድረግ እንደቴክኖሎጂያዊ ቁስ እንድንጫወትበት ይሆናል።

እነዚህ ሕጽኖችም እንደ ሠንጠረዥ ሁሉ ስኬትሳይድ ጽሑፎች ናቸው። ከየት፣ ወዴት፣ እንዴት ነው ማንበብ ያለብን? መጀመሪያ አንዱን ዋና ክፍል ጨርሰን ቀጥሎ ወደ ሕጽኖቹ? ወይስ ሁለቱንም ዋናዎቹን ክፍሎች ጨርሰን ከዚያ ወደ ሕጽኖቹ? ወይስ እያንዳንዱን ባለቀይ ቀለም ጽሑፍ ባገኘን ቁጥር እየሔድን እየተመለሰን? ምርጫው ለአንባቢያን የተተወ ነው። ነገር ግን እዚህ ማንሳት የሚያስፈልገው እያንዳንዱ ቃል ወይም ሐረግ በባዶው ሥፍራ ላይ ከሰፈረ በኋላ ተስፋፍቶ ሌላ የትረካ ዓለም ሊሆን መቻሉ ነው። ለዚህም ነው ደራሲው በመግቢያው ላይ “ማንኛውም ልብወለድ አያልቅም። ማለቁ ምትሃት ነው። (ምሉዕ አይደለም)። የመስፋፋት ድብቅ ኃይል (ፖቴንሺያል) አለው” የሚለው።

በመጽሐፉ ባዶ ሥፍራ ላይ የተፈጠረው ዓለም ወይም ዞን የገሃዱ ዓለም እና የልዕለ-ተፈጥሯዊ ዓለም መገለጫዎችን አጣምሮ ይዟል። ንፋስ መውጫ የተባለ ሥፍራ በኢትዮጵያ ካርታ ላይ የሰፈረ ነው። ነገር ግን ይህ ሥፍራ ከሌሎች ዓይነት እውነታዎች ጋር ተቀላቅሏል። የመጀመሪያው ለየት ያለ እውነታ “የገብሩ ትንፋሽ” ነው። በድርሰቱ ውስጥ ገብሩ በፋሺስት ኢጣሊያ ዘመን ጀግና የነበሩና ከመሞታቸው በፊት “ሥጋዬ ቢያልፍም ትንፋሹ አያልፍም” ብለው የተናገሩ ሰው ናቸው። ታዲያ የንፋስ መውጫ ሕዝብ በዓመት አንዴ ንፋስ መውጫን የሚጎበኙትን ጠንከር ያለ ንፋስ “የገብሩ ትንፋሽ” ብሎ ሰይሞታል። ቀደም ባለው ክፍል እንዳገኛለን ድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች የቃላትን ቀጥተኛ ትርጉም በመውሰድ በቋንቋ ይጫወታሉ። ስለዚህ ንፋስ መውጫ የሚለውን ከገብሩ ትንፋሽ (ንፋስ የሚሆን) ጋር ስናገናኘው የሚፈጠረው ጥያቄ በድርሰቱ ውስጥ በእውነት ንፋስ መውጫ የተባለውን ሥፍራ በመወከል ነው ዓለም የተመሠረተው ወይስ ቃሉን በቀጥታ ትርጉሙ በመውሰድ ከዚያ ተነስቶ ሚታዊ ተረክ በመፍጠር? የሚል ይሆናል። “ንፋስ መውጫ” ቃልም ዓለምም ነው። ድርሰቱ በሁለቱ መካከል ይጫወታል።

የድርሰቱ ዞን ከሽታም የታነጸ ነው።-

የኢትዮጵያ ከተሞች ሁሉ ጠረን በብልቃጥ ተደርጎ ቢመጣልኝ የንፋስ መውጫን ሽታ በቀላሉ መርጬ ማውጣት እችላለሁ። የንፋስ መውጫ ጠረን የንፋስ፣ የሰንሰል፣ የፅድ፣ የአፈር፣ የጠላ፣ የፋንድያ፣ የአስታ፣ የሰንዴ ቆሎ፣ የግብጦ፣ የፈረጠ ዕምቧይ የተቀላቀለበት፣ እነዚህ ሁሉ የተመሳጠሩበት ነበር (ገጽ 10)።

የተወረወረች ጠጠር ከዓመታት በኋላ ተመልሳ የምትመጣበትም ዞን ነው። መዝገቡ በልጅነቱ ንፋስ መውጫ እያለ በትምህርት ቤቱ ግቢ ውስጥ አንድ ጠጠር ይወረውራል፤ ይህችው ጠጠር ተመልሳ አዲስ አበባ መኖር ከጀመረ በኋላ ትከሰታለች።

ወሎዬው ሌላው የድርሰቱ ዓለም ልዕለ-ተፈጥሮ ክስተት ነው። ይህ ሰው አራት ሰዎችን ይሆናል። በድርሰቱ ዓለም ውስጥ በእውን ያለ ይሁን ወይም የመዝገቡ ቅዠት መወሰንም ያስቸግራል። እውን ነው እንዳንለው የሚያወራቸው ነገሮች በተጨማሪም ዓለም በዕለት ተዕለት ሕይወት የሚከሰቱና የተለመዱ አይደሉም። በዚህ ላይ ማንነቱ ይለዋወጣል። ቅዠት ነው እንዳንለው ደግሞ ቢያንስ አንድ ፖሊስ አይቶታል (ገጽ 244)። ወይስ ይህም ፖሊስ የመዝገቡ ቅዠት ነው? ወይስ ወሎዬው ለሁለቱም የተከሰተ የጋራ ቅዠት ነው (shared hallucination)?

ይህ ሰው እንጠቆ ዙፋንን፣ ንጉሴን፣ እና አርበኛው በላይ ዘለቀን እስር ቤት እያሉ እንዲጠብቅ፣ በኋላም እንዲሰቅል የታዘዘን ሰው ይሆናል። ስለዚህ ከራሱ ጋር አራት ማንነቶች ውስጥ ይዋኸታል። እንዲያውም ብዙ ሰው እንደሆነ ለመዝገቡ ይናገራል። “[...] ገላህ በሆነ መልክ ገላዬ ነው። የኔንም ገላ ብዙ ሰዎች ወርሰውታል።

ከሆቴል ቤት ትርፍራሬ ይገዙ ነው የምመጣው። [....] የሃምሳ ሰዎች ትራሬ የምበላ ከሆነ የእነሱ ወዝ ሆዴ ውስጥ አለ። ብደምረው ብደምረው የሕዝብ ሰው አልሆንም? [....]" (ገጽ 243)።

ድኅረ-ዘመናዊ ድርሰቶች “ሁሉም ነገር ጽሑፍ ነው” በማለት ሁሉንም ነገር ከቋንቋ ጋር እንደሚያያይዙት ከላይ ተጠቅሷል። ከዚህ ጋር የሚሰናሰልና የቋንቋን ኃይል የሚያሳይ አገላለጽ ወሎዬው ያነሳል። እንዲህ ይላል፡-

[....] በወሬ የፈለኩትን መፍጠር እችላለሁ። በወሬ የትንሽ ልጅ እናት መግደል እችላለሁ። በወሬ ሰይጣን የእንጀራ እናትን ቅዱስ ማድረግ እችላለሁ። [....] ከድሮ ባህል የቀረህ ምንድነው? ፍልስፍና? አይደለም። ልዩ ሕንፃ ስራ? አይደለም። ለሁላችንም የቀረን የወሬ ቴክኖሎጂ [ከፍተኛ እንደነበረ]። ይሄ ቴክኖሎጂ የሚቀመረው በቋንቋ ነው (ገጽ 340)።

በዚህ ጽሑፍ ውስጥ “የወሬ” በሚለው ቃል እና “ቴክኖሎጂ” በሚለው ቃል መካከል የተተወው ባዶ ሥፍራ፣ ባዶውን ሥፍራ ከማጉላት በተጨማሪ አጽንዖት ለመስጠት ወሎዬው የወሰዳትን የዝምታ አፍታ ልትወክል ትችላለች። ወሎዬው በዚህ የወሬ ቴክኖሎጂ የተመረቱ ይሁኑ ወይም በእውነት በድርሰቱ ዓለም ውስጥ የተፈጠሩ ሁነቶች ለመለየት ግራ የሚያጋቡ ትረካዎች አሉት። ከእነዚህ መካከል አንዱ “ወሎዬው ከነተረቶቹ” በሚል ርዕስ የቀረበው የእስሰቶቹ/የትንንሽ አዘዎቹ/የእንሽላሊቶቹ ታሪክ ነው (ከገጽ 293-299)። እነዚህን ነገሮች መጀመሪያ ወሎዬው ሲያያቸው ትንንሽ አዘዎች መስለውት ነበር፤ ሌላ ሰው ነው እስሰቶች ናቸው ብሎ የነገረው። ነገር ግን ገጽ 296 ላይ እንሽላሊት ይላቸዋል። ይህ ሁኔታ ልክ የርሱ ማንነት በአንድ ማንነት እንዳልተገደበውና ጠላ ሻጫ ጠጅ ሻጫ ምን እንደሆነችው ነው። ወሎዬው ስለፍጥረቶቹ ሲናገር በብዛት የተጠቀመው መለያ እስሰቶች የሚለውን ስለሆነ በዚህ እንጠራቸዋለን።

እስሰቶቹ በቀጥታ ፍጥረት በመሆንና ተምሳሌታዊ አገልግሎት በመስጠት በወሎዬው የተፈጠሩ ተረቶች በመሆን መካከልም ይዋኸታሉ። ወሎዬው እስሰቶቹን ሐራምቤ ሆቴል ጀርባ አየኋቸው ብሎ ለመዘገቡ ሲነግረው፣ መዘገቡ አያምነውም። እንዲያውም ከእርሱ ጋር መነጋገሩንም ይጠራጠራል። ነገር ግን በኋላ ላይ በአንድ ሰው ጀርባ ላይ አንድ እስሰት ያያል፤ “[....] ጃኬቱ ጀርባ ላይ በትልቁ ምላሱን ያወጣ የእስሰት ስዕል አየሁ። እስሰቱ ቀይ ጃኬቱ ላይ በግ ብሎ የሚታይ ቢጫ ተንቀሳቃሽ። ለማንም የሚታይ” (ገጽ 299)።

በመጽሐፉ የትረካ ዓለም ውስጥ በእውነት ያሉ ነገሮች ናቸው ብለን እንዳንደመድም ደግሞ መዘገቡ እስሰት የሚለውን እንደ ተምሳሌት ሰዎችን ለመግለጽ ተጠቅሞበት እናገኘዋለን። አዲስ አበባ ውስጥ የፖሊስነት ሥራውን በመሥራት ላይ እያለ ሰዎችን ለማስጠንቀቅ ሲሞክርና ችላ ሲሉት፣ አብረውት የሚሠሩ ሙስና ውስጥ እንዲገባ ሲያግባቡት፣ ወዘተ ተስፋ ይቆርጥና እንዲህ ይላል፡- “በሰው ልጅ ላይ ያለችን ትንሽ እምነት እንደ በረድ ኩይሳ ስትቀልጥ እሰማታለሁ። [....] የማይሞቱ እስሰቶች ሜዳችንን ሸፍነው እንደ ትራክተር ይንገላወዳሉ” (ገጽ 289)።

አሁንም መልሰን የእስሰቶቹን ጉዳይ እንደተረት እንደናሰብ የሚያደርገን ሌላም ሁኔታ አለ። ይኸውም ወሎዬው ለመዘገቡ ተረት ላውራልህ ብሎ ነው በእውነት እንዳያቸው የሚነግረው። ወሎዬው በሌላ ጊዜ እና ሥፍራ እንዲህ ይላል፤ “ተረት ሁሉ ዕውነት አለው...እውነቱም ሁሉ ተረት አለው.....” (ገጽ 430)። ስለዚህ ተረትና እውነት ድንበራቸው ሳስቶ፣ ቅንብባቸው (ፍሬማቸው) ተሰብሮ አንዱ ወደ አንዱ ይለወጣል፤ ይቀላቀላሉ።

ከዚህ ጋር በተያያዘ ሌላም ማሳያ መጥቀስ ይቻላል። መዘገቡ ንፋስ መውጫ እያለ አንድ ጉዳይ እንደተረት ሲወራ ይሰማል። በዚህም ተረክ ውስጥ በላይ ዘለቀ፣ በእውናዊው ዓለም በፋሺስት ጣሊያን ዘመን ጀግና የነበሩና በኋላም በአገር ከህደት ወንጀል ተከሰው ሞት የተፈረደባቸው ሰው፣ እስር ቤት እያሉ እንዲጠብቃቸው የታዘዘው ሰው ከእስር ቤት ያስመልጣቸውና አጅቧቸው ንፋስ መውጫ ድረስ አብረው ይመጣሉ። ከዚያም፣ በላይ ዘለቀ አንድ ትልቅ ክብ ጥቁር ድንጋይ ላይ ቆመው “ወንድ አይወለድብሽ” ብለው ይራገማሉ። በድርሰቱ ዓለም ውስጥ ድንጋዩ ያለበት አካባቢ በዚህ እርግጥን መጠራት ጀመረ “ወንድ አይወለድብሽ ሜዳ” እየተባለ፣ በኋላም “የበላይ ድንጋይ” እየተባለ። ይህን ድንጋይ መሰንጠቅ እና አለመሰንጠቅ ከስምንተኛው ሺህ መድረስ አለመድረስ ጋር አያይዘው የአካባቢው ሽማግሌዎች ይቃኙታል። ታዲያ መዘገቡ እንደሰማው ከሆነ በላይ ዘለቀን አጅቦ የመጣው ሰው ከርሳቸው ዕንቁ እና ጭቃ ወርሷል ይባላል። በመጨረሻ የመዘገቡና የወሎዬው መገናኘት ጊዜ ወሎዬው ያን አጃቢ እንደነበር መዘገቡ ያውቃል። ተረቱ እውነት ሆነ፣ እውነት የነበረው ተረት እንደነበረው ሁሉ።

በዚህ የመጨረሻ መገናኛቸው ቀን ነው፣ ወሎዬው እንጠቆ ዙፋንንም እንደሆነ ወይም ሊሆን እንደሚችል መዘገቡ የሚያውቀው። ወሎዬው መዘገቡን ንፋስ መውጫ ሳለ ያውቀው እንደነበር ይነግረውና፤

ሲለያዩ እንጠቆ ዙፋን ያፏጫት የነበረችን ፉጨት ወሎዬው ያሰማዋል፤ መንገዱን እየሄደ። መዝገቡ ጮክ ብሎ ከርቀት “ዙፋን” ብሎ ሲጠራው፤ መሆኑን የሚያሳብቅ የሚመስል ሳቅ እየሳቀ ፊቱን ወደእርሱ ሳይመልስ ትቶት ይሔዳል።

በልብወለዱ ዞን ውስጥ ሌላው የምናገኘው የልዕለ-ተፈጥሮ መገለጫ በቀጣዩ-በር በኩል የሚገባው ዓለም (world next-door) ነው። ከላይ እንደተባለው ቀጣዩ በር የተለመደውን ዓለም እና ያልተለመደውን ዓለም የሚለይ ድንበር ነው። ያልተለመደው ዓለም የተለመደው ውስጥ ተወሽቆ በአንድነት ይገኛሉ። ከተለመደው ዓለም ወዳልተለመደው ዓለም ለመግባት ድንበሩ ስለ ነው፤ በቀላሉ የሚሰበር። ለዚህ አንድ ማሳያ፤ በድርሰቱ ዓለም ውስጥ ጠፍታ ተመልሳ የምትመጣው ጠጠር ጉዳይ ነው። አንድ ቀን መዝገቡ አንዲት ጠጠር አግኝቶ ወደላይ እየወረወረና እየቀለበ፤ ወዲያውም እንደ ወፎች የሰበት ኃይልን አሸንፋ እንድትበር እየተመኘ ሲጫወት የአንድ መምህሩን የቁጣ ድምጽ ይሰማል፤ ወደ ክፍል እንዲገባ የሚያስጠነቅቅ። ድንገት ስለነበር የሰማው ደንግጧል። መምህሩ ቁጣውን ሲደግሙት፤ እርሱ ጠጠሩን በንዴት በጣም ወደላይ ይወረወራታል። በዚያው አፍታ መምህሩን ለማየት ፊቱን ወደሳቸው አዙሮ ወደነበረበት እስኪዞር ጠጠሩ ሰማይ ላይ አልጠበቀችውም። አርፋበት ይሆናል ያለውን ያህል እርቀት ይፈልጋታል። ጠጠሩ አልነበረችም። ከብዙ ዓመታት በኋላ አዲስ አበባ መኖሪያ ግቢው ውስጥ ጠጠሩን ያገኛታል። መጀመሪያ ግን የፎቶ አልበሞች ሲያገለብጥ ያየው የተለየ ጉም መስል ነገር ነው እንዲፈልግ ምክንያት የሚሆነው። እንዲህ ያስቀምጠዋል ሁነቱን፡-

ዐይኖቼን ወደ ቀኝ ስወረውር መድረቅ የጀመሩ ሳሮች መሐል ያቼን ነጭ ድንጋይ አየሁዋት። እስከ መሆንዎን ለሰከንድ አልተጠራጠርኩም ነበር። ሳያት፤ ለአፍታ ልቤ የተሰቀለበትን ስፍራ ለቆ ወደታች (አቅጣጫውን እንኳን እርግጠኛ አይደለሁም) ወረደ (ገጽ 440)።

ድንጋይዎን/ጠጠሩን በእጁ መሐል ይዟት ሳለ ባለቤቱ ገነት ብቅ ትላለች። እንደምታምር ከነገረችው በኋላ፤ የሆነ ነገር ማረጋገጥ እንደሚፈልግ ይነግራትና ጠጠሩን ወደላይ ያጎናታል። ዓይኖቻው እያየ ጠጠሩ ተሰወረች። ወደደነገጠችው ገነት ዞር ብሎ “ይመጣል...ዛሬ አይደለም ግን” (ገጽ 442) ይላታል። ጠጠሩ በሚቀጥለው-በር ወደ ሌላው ዓለም ተሻግራለች።

ከዚህ ጋር በተያያዘ የ“ሞጁያዎቹን” ትረካዎች መጥቀስ ይቻላል። ቁጥር የተሰጣቸው ሦስት ትረካዎች አሉ። የመጀመሪያው ትረካ ውስጥ እንደምናነበው መዝገቡ ምሳውን ለመብላት የሚያዘወትረው ሻይ ቤት ይሄዳል። ቦታው ከአገር አስተዳደር ጀርባ ነው ይላል። በ1970ዎቹ እና በ1980ዎቹ የነበረ ሥፍራ ይመስላል። ከዚህ መሥሪያ ቤት ጀርባ ባለ አንድ ጠባብ መንገድ ላይ የወጣቶች ሰልፍ ያይና ለምን እንደተሰለፉ ይጠይቃል። “እግራቸውን ሊያሰሩ” መሆኑን ይነግሩታል። ምን ማለታቸው እንደሆነ ሲጠይቅ ግን ሁሉም ራሱ ማየት ያለበት ጉዳይ እንደሆነ ይነግሩታል። የፖሊስነት መብቱን ተጠቅሞ ሰልፉን ተከትሎ ወደ መነሻው ይሄድና እመንገዱ ማብቂያ ላይ አንድ የቆርቆሮ ቤት አግኝቶ ይገባል።

በፖሊስነቱ መብት ተጠቅሜ ሰውዬውን [በሩ ላይ ያጋጠመውን] ወደ ጐን ገፋሁትና ወደ ውስጥ ገባሁ። ሊያቆመኝ አልሞከረም። ውስጥ ድንግዝግዝ ያለ ነው፤ ምን አልባት ዐይኖቼ የውጭውን ጠራራ ፀሐይ ስለለመዱ ይሆናል። ዐይኖቼን ከክፍሉ ጥቂረት ጋር እስካለምድ ቆሜ ስጠብቅ ወፍራም ሸክክ ያለ ትሁት ድምፅ ሰማሁ (ገጽ 278። አጽንዖት የኔ)።

ይህ የሰማው ድምጽ የቤቱ ባለቤት የሆነውና እግር የሚሠራው ሰው ድምጽ ነው። ከላይ በተጠቀሰው ምንባብ ውስጥ የክፍሉ ድንግዝግዝ ማለትና ጥቂረት እንዲሁም የመዝገቡ ጠራራ ፀሐይ ውስጥ መቆየት ትርጉም ያላቸው ጉዳዮች ናቸው። መዝገቡ ከተለመደው ዓለም ወዳልተለመደው ዓለም ሁነት የሚያልፈው በዚህ ድንግዝግዝታ ወይም ለፀሐይ መጋለጥ ውስጥ ነው።

በመቀጠል ዐይኑ ያለበትን ክፍል ሲለምድ ስድስት ሰዎችን ይለያል። አንዱ ሴት ናት። በመቀጠል የዚህችን ሴት እጆችና አንድ እግሩን የቤቱ ባለቤት አጋገሮች ጠንከር አድርገው ይይዟትና የእግሩን ጣቶች የቤቱ ባለቤት በወስፌ ይወጋቸዋል። ደም መውጣት እንደጀመረ ጥቁር ነገር የያዘ ብልቃጥ ያመጣና ከዚያ እያጠቀሰ የእግር ጣቶቿን ይቀባል። ድርጊቱ ሲያልቅ በፊት የተሰማትን ያህል ህመም አይሰማትም። መዝገቡ ይጠይቃል፤

“ምን እያደረጋችሁ ነው?...ምንድነው የምትሰሩት”
“ያቼን ጥቁር ብልቃጥ አይተሀል?”
“አዎ”

“በዚያች ብልቃጥ ውስጥ የሙጀሌ ቁንጫዎች ተሞልተውባታል”
“እና”
“እናማ ሙጀሌ እየተከልን ነው”
“ምን?”

ይህች ሴት ስትወጣ አንድ ሌላ ወጣት ወደ ቤቱ ይገባል። ይኸኛው ደግሞ በፊት የተሰራለት እግር ማሳከክ ሳያረካው ቀርቶ ድጋሚ እንዲሠራለት የመጣ ሰው ነው። መዝገቡ ይህን ዐይቶ ማለፍ ስላልቻለ ጉዳዩን ለፖሊስ ጣቢያ ሊያሳውቅ ይሔዳል። አንድ ተረኛ ያገኘና ነገሩን ይነግረዋል። ተረኛው ቅዠት ሊሆን እንደሚችል ይነግረዋል። በኋላ ግን ጉዱን ለማየት ተስማምቶ በመዝገቡ መሪነት ወደስፍራው ያቀናሉ። አገር አስተዳደር መሥሪያ ቤት ጀርባ ሲደርሱ፣ ያቼ ጠባብ መንገድ የለችም!

የዚህች መንገድ አለመኖር በድኅረ-ዘመናዊ የሥነ-ጽሑፍ ዕይታ ሁለት ፍቺዎች ሊኖሩት ይችላል። አንዱ የዘን መንገድ ከሆኑት መንገዶች መካከል ከላይ ኢንተርፖሌሽን ብለን ያነሳነው ነው። መዝገቡ ተመልሶ ሲመጣ መንገዱ ካልነበረ፣ መጀመሪያውኑ ካርታ ላይ በሰፊ ሥፍራዎች መካከል የተሸነቀረና የተፈጠረ መንገድ ነበር ማለት ነው። በድርሰቱ ዓለም ውስጥ የእውናዊውን ዓለም መንገዶች አፍርሶ በመካከላቸው እንዲገነባ የሆነ። በሌላ በኩል ደግሞ ከላይ፣ ከስረዛ ስልቶች መካከል የጠቀሰነውን *something exists* ወይም የፕላግራፍ አለ ግን ተከርቷል ይሆናል። መጀመሪያ መንገዱ ኖሮ የሆነ ሁኔታ ተከናውኖበታል። በኋላ ግን የለም። ነገር ግን መጀመሪያ የሆነው ነገር ሁሉ ከዚህ ስረዛ ጋር አብሮ አይጠፋም። በመጽሐፉ ገጾች ውስጥ ይኖራል።

ከዚህ ጋር በተያያዘ ሌላው ልንጠቅሰው የምንችለው ነገር መዝገቡ በመጨረሻ ከኤልያስ ጋር በተለያየባት ዕለት፣ ኤልያስ ቤት አድሮ ለመተኛት መብራት ከመጥፋቱ በፊት የሚያየው ሰለት ሰዎችን የያዘ ፎቶግራፍ ጉዳይ ነው። መብራቱ ከጠፋ በኋላ መዝገቡ በአዕምሮው ውስጥ ሰዎቹ እነማ እንደሆኑ ለመለየት ይሞክራል። አንዱ የኤልያስ ሚስት ፀሐይ እንደሆነች አውቋል። አንዱ ደግሞ ዕድሜዋ ወደሰለት የሚጠጋ ሕፃን ልጅ ናት። አንዱ ማን እንደሆነ ሊያውቀው አልቻለም። በዚያ ወቅት ደግሞ ፀሐይና ኤልያስ ልጅ አልነበራቸውም። ጠዋት ሲነሳ ፎቶው የነበረበት ቦታ ላይ አልነበረም። ተሰርቷል። ግን ደግሞ ወሎዬውን መጨረሻ ባገኘው ዕለት የኤልያስን ሞቷል ተብሎ መወራት እና የልጁን ማደግ ይነግረዋል። ወደፊት የሚሆነውን ቀድሞ ያየ ይመስላል።

ሌላው በግራጫ ቃጭሎች ውስጥ የምናየው የድኅረ-ዘመናዊ ልብወለዶች መገለጫ ሜታፊክሽን ነው። ሜታፊክሽን ድርሰቱ ድርሰት መሆኑንና ደራሲ እንዳለው በይፋ የሚያውጅበትና የእውነታን ቅንብርነት የሚያሳብቅበት መንገድ ነው ብለናል። ደራሲው (መዝገቡ ወይም አዳም) እንደ ደራሲ በግልጽ የትኛው ምዕራፍ መቼ እንደተጨመረ፣ የትኛውን አርታኪው እንዳስገባ ወዘተ በመንገር በድርሰቱ ውስጥ ይመላለሳል። ለምሳሌ እንዲህ የሚል መልዕክት በድርሰቱ መሐል እናገኛለን። “[...] አንጻር* (*በአርታኪው ምክር የገባ ቃል። ደራሲው የሚሸሸው) [...]” (ገጽ 315። አጽንዖት እንደነበረው)። እዚህ ደራሲው ማን እንደሆነ ግልጽ አይደለም፣ መዝገቡ ይሁን አዳም።

መዝገቡ መሆኑን እያወቅን የድርሰቱን ልብወለድነት የሚነግረን ጊዜ አለ። እንዲህ ይላል፣ “ለምሳሌ እኔ ይህን ፅሁፍ ስፅፍ አርዕስት ማውጣት ከብደኝ [...]” (ገጽ 258)። እንዲሁም ደግሞ የሚከተለውን ይላል፣

[...] በስንፍና የወረወርካቸው ልብወለድ ድርሰት ለመፍጠር የጫጫርኩባቸው ወረቀቶች..... ለአርዕስትነት የመረጥካቸው ሁለት ቃላት ከአንዱ የወረቀት ንጣት ላይ ቦግ ያሉ ጥቁሮች ሆነው...በትልቁ በድርብርቡ “ግራጫ ቃጭሎች” የሚሉ ሆኔያት (ገጽ 440)።

ይህ ከላይ የሰፈረው ምንባብ ከአምስት ጉዳዮች በኩል ሊታይ ይችላል፣ 1) የድርሰቱን ልብወለድነት ይጠቁመናል። 2) የምናነበው የድርሰቱን የመጀመሪያ ዓለም ትረካ ሳይሆን የልብወለድ ልብወለድ መሆኑንም ይነግረናል። ይኸውም መዝገቡ “ግራጫ ቃጭሎች” በሚል ርዕስ ልብወለድ እየጻፈ ከሆነ፣ ይህ የምናነበው የርሱን ቀጥተኛ ሕይወት ሳይሆን ልብወለዱን ነው ማለት ነው፣ ወይም ልብወለድ አድርጎ የጻፈውን እውነቱን። ስለዚህ ድርሰቱ የቻይና ሳጥን ዓለም (Chinese box world) ነው ማለት ነው፣ አንዱ ልብወለድ በሌላው ውስጥ ተወሽቆ የሚነበብበት። 3) ይህ ደግሞ ድርሰቱ በሌላ በኩል *trompe-œil* (ቶምፕላይ) ወይም አንባቢዎች ሁለተኛ የትረካ ደረጃ ያለውንና የልብወለድ ውስጥ ልብወለድ የሆነውን ትረካ እንደ መጀመሪያ ዓለም ትረካ ተታለው ሲያነቡ የነበረ መሆኑን ይነግረናል። 4) ትረካው የገነባውን በማፍረስ፣ የትረካ ዓለም ግንባታ መሆኑ ፈጠ እንዲወጣ ያደርጋል። 5) የተወሰጠው ድርሰት ርዕስ ከመጽሐፉ ርዕስ ጋር አንድ መሆኑ ገጥሞ ከብ እንዲሠራ ያደርገዋል፣ እንደ እንጅራ።

በመጨረሻም በዚህ ጽሑፍ ውስጥ የሚመጣው መገለጫ የድርሰቱ ከሌላ ድርሰት ጋር የሚፈጥረው ግንኙነት እና ከዚያ ጋር ተያይዞ የሚነሳው የመዝገቡ ህልውና ጉዳይ ነው። ኤልያስ ለመዝገቡ የብርሃኑ ዘሪሁንን ጨረቃ ስትወጣ የተባለች መጽሐፍ ይሰጠዋል። በዚህ ሁለቱ መጽሐፎች የጽሑፍ ግንኙነት (intertextuality) ይፈጥራሉ። መዝገቡ መጽሐፉን ሲያነባት ያዩ ጎረቤቶች እና የንፋስ መውጫ ማህበረሰብ አባላት ሃያ አራት የሚሆኑ የሚሸነፉ የሽሙጥ ንግግሮችን ይናገሩታል። መዝገቡ ከዚህ በኋላ የተሰማውን ስሜት እንዲህ ያስቀምጠዋል፡-

መፅሐፉን ትራሴ ስር ደበቅሁት። መፅሐፉን ፈራሁት። አንዳንድ ልቤ ተከፍሎ ለማንበብ ሳወጣው የመጽሐፉ ሰማያዊ የሽፋን ቀለም እንደ ውሃ ወደ መሬት የሚከነበል ይመስለኝ ነበር። ገዳፍ ላይ የሰፈሩት ፊደላት ከወረቀቱ ላይ እየለቀቁ በእጆቼ ላይ እንደጉንዳን እየተጓዙ ገላዬን ወረው የሚነካክሱኝ.....በተለይ 'ጨ' የምትባለዋል ፊደል 'ጨረቃ' የተጻፈችበት...ንክስ ንክስክስ ንክስክስክስ የምታደርገኝ መሰለኝ (ገጽ 169)።

መዝገቡን እንዴት አድርጋ ነው 'ጨ' የተባለች ፊደል የምትነክሰው? መዝገቡ እንደማንኛውም የተለመዱ ገጸባሕሪያት ሰው ከሆነ የፊደል መንከስ አያስፈራውም። ነገር ግን መዝገቡ የድርሰት ውስጥ ድርሰት ስለሆነ ጽሑፍ ብቻ ነው፤ በሰው አምሳል የተሠራ ጽሑፍ። ከጽሑፍ በጽሑፍ የተገነባ ጽሑፍ-ሰው። የገጸባሕሪያትን ህልውና በተመለከተ ፓትሪሺያ ዋክ እንደምትለው የልብወለድ ገጸ-ባሕሪያት በአንድ ጊዜ ህልውም ህልው ያልሆኑም ናቸው። ህልው የሚሆኑት እንደማንኛውም ሰው ስለነሱ አንስተን ስማቸውን እየጠራን መነጋገር ስለምንችል ሲሆን፤ ነገር ግን ህልው የማይሆኑት እንደ እውነተኛ ሰው ግዘፍ ነስተው ሥጋ እና አጥንት ኖሯቸው ከጽሑፉ ተለይተው መታየት ስለማይችሉ ነው፤ ህልውናቸው ከጽሑፍ የተገነባ ነውና። ስለዚህ ገጸባሕሪያት እውንም እውን ያልሆኑም ይሆናሉ። እርሷ እንደጻፈችው፡-

[A] fictional character is 'unreal' in one sense, but characters who are not persons are still 'real', still exist, within their particular worlds” (1984፣ ገጽ 100).

ስለሆነም፣ ድርሰቱ፣ መዝገቡ (ገጸ-ባሕሪይ መስሎን የነበረው) ጽሑፍ መሆኑን በማሳየት የሁሉም ድርሰቶች ገጸ-ባሕሪያት ጽሑፎች መሆናቸውን ያሳብቃል። የድርሰት ዓለምን የፈጠራ ሂደት ፊት ለፊት እንዲወጣ ያደርጋል።

ማጣቀሻዎች

ጌታቸው ኃይሌ። 1993። *ባሕረ ሐሳብ፣ የዘመን ቁጠራ ቅርሳችን ከታሪክ ማስታወሻ ጋራ*። ሚኒሶታ።

አዳም ረታ። 1997። *ግራጫ ቃጭሎች*። አዲስ አበባ፣ ሻማ ቡክስ።

Hassan, Ihab. 1982. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. 2nd ed. London: Wisconsin Press.

Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. e-Book. New York and London: Taylor & Francis. Routledge.

Jenkins, Keith. 2003. *Re-thinking History*. London and New York: Routledge.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London. New York: Routledge.

Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Tylor & Francis e-Library, 2001. Routledge

West-Pavlov, Russell. 2009. *Space in Theory: Kristeva, Foucault and Deleuze*. Amsterdam and New York.

Wikipedia, the Free Encyclopedia. "Trompe-l'œil ". 03 March 2015. 01 March 2015.
<http://en.m.wikipedia.org/wiki/Trompe-l%27%C5%93il>