



SEMIOLOGIA
SEMIOLOGICS 7 /2010
ს ე მ ი ო ტ ი კ ა



საქართველოს სემიოტიკის საზოგადოება

სემიოტიკის ჯვლევის ცენტრი

სემიოტიკა

სამეცნიერო ჟურნალი

VII

SEMIOTICS

SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი
Tbilisi
2010

UDC 81'22

სარედაქციო საბჭო

მთავარი რედაქტორი
ცირა ბარბაქაძე

გუჩა კვარაცხელია
ზურაბ კიკნაძე
მიხეილ ქურდიანი
მერაბ ლალანიძე
ემზარ ჯგერენაია
ნოდარ ლადარია
მანანა კვაჭანტირაძე
ზაზა შათირიშვილი
დავით ანდრიაძე
ზაალ კიკვიძე
მამუკა ბიჭაშვილი
რამაზ ხალვაში

რედაქტორები

თამარ ბერეკაშვილი
თამარ ლომიძე
გია ჯოხაძე

Editorial Board

Editor-in-Chief
Tsira Barbakadze

Gucha Kvaratskhelia
Zurab Kiknadze
Mikheil Kurdiani
Merab Ghaghanidze
Emzar Jgerenaia
Nodar Ladarria
Manana Kvachantiradze
Zaza Shatirishvili
Davit Andriadze
Zaal Kikvidze
Mamuka Bichashvili
Ramaz Khalvashi

Editors

Tamar Berekashvili
Tamar Lomidze
Gia Jokhadze

© სემიოტიკის კვლევის ცენტრი 2010

ISSN 1512-2409

დავკავშირდით: E-mail: tsira_barbakadze@iliauni.edu.ge

შინაახსი

ენისა და ლიტერატურის სემიოტიკა

ცირა ბარბაქაძე შემლილობის სემიოტიკა და თანამედროვე ლიტერატურული პროცესები	7
ქეთევან ბეზარაშვილი ურბანისტული ხილვები XX საუკუნის საქართველოში	22
კონსტანტინე ბრეგაძე გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“, როგორც ტოტალიტარული (საბჭოთა) სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური არსისა და მოდერნისტული ეპოქის ჰერმენევტიკა	33
ილია გასვიანი კომპოზიციისა და ვერსიფიკაციის პრობლემა გიომ აპოლინერის <i>ალკოჰოლებში</i>	51
ნინო დარასელია მეტყველებითი ორგემაგობის ზოგიერთი სემანტიკური და პრაგმატიკული მახასიათებელი პოლიტიკურ დისკურსში	61
ანუკი იმნაიშვილი XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები	73
ნოდარ ლადარია ლათინური და იტალიური ენების ურთიერთმიმართების საკითხი დანტე ალიგიერის ტრაქტატებში	95
თამარ ლომიძე ლინგვისტიკა და პოეტიკა	103
სალომე ოშიაძე ერთი გენდერული სტერეოტიპის შესახებ პოეზიის ენაში	109
თამარ ტალიაშვილი ტექსტის გაგების სტრატეგიები	119
რამაზ ხალვაში „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი	129

ჯეოლოგიის სემინარები

დავით ბოსტანაშვილი მნიშვნელობის ტვირთი	141
ელიზბარ ელიზბარაშვილი ნიცმეს წაკითხვის პარადიგმათა კონფლიქტი დასავლურ აზროვნებაში	155
ხათუნა თავდგირიძე მითოსური სიმულაციები („მთლიანი ღმერთი“ და მისი დესტრუქცია)	171
ირაკლი მჭედლიშვილი რენესანსული „ადამიანური განზომილება“, პროექცია და მოდერნული პროექტი	185
გია ჯოხაძე სხეულის თავგადასავალი: ქართული ვერსია (ცრემლი და ტირილი)	198
კობა ჭუმბურიძე იღუმალი იეროგლიფი „ა ნ ხ“	212
შოთა ხინჩაგაშვილი თმის სემიოტიკა (მცირე დაკვირვება)	224
სემიოტიკა და სხვა	
თამარ ბერეკაშვილი მუზა – მითი თუ სინამდვილე	229
შოთა იათაშვილი სცილასა და ქარიბდას შორის	236
ხათუნა მაისაშვილი ჰიპერტექსტუალური თამაში ანუ ჩვენ ვეძებთ პროპის ადამიანებს	246
გია მურღულია ცა და მიწა ერთ კაცში	251
ცირა კილანავა ენობრივი ექსპერიმენტები ქართულ მასკულტურაში	263
ნანა ტრაპაიძე ზღვართან ყოფნის პოეტიკა	269
პაატა შამუგია მტრის ხატის სემიოტიკა	278

CONTENTS

Semiotics of Language and Literature

Tsira Barbakazde

Semiotics of Madness and Contemporary Literary Procedures
(Post-colonial Georgian Poetry) 283

Konstantine Bregadze

Grigol Robakidze and His Novel “Die gemordete Seele” as the
Hermeneutics of the Mythic-Demonic Nature of a Totalitarian
(Soviet) State and of Modernist Epoch 283

Anuki Imnaishvili

Post-modernist Tendencies of Georgian Prose of Post-soviet
Generation of 90s of XX Century 285

Tamar Lomidze

Linguistics and Poetics
(The Issue of Interpretation of Some Poetic Terms) 286

Salome Omiadze

One Gender Stereotype in the Language of Poetry
(Ana Kalandadze, Mukhran Machavariani) 287

Ramaz Khalvashi

Intertext of “Blue-Grey Horses” 287

Irakli Mchedlishvili

The Renaissance “Human Dimension”, Projection and
the Project of Modernism 288

Gia Jokhadze

The Body History – Georgian Version 288

Semiotics of Culture

David Bostanashvili

Signification Load

289

Ilia Gasviani

The Problem of the Composition and of the Versification
in Guillaume Apollinaire's *Alcohols*

290

Koba Chumburidze

Mention and Origin of Svanetian Ritual Element "ANG"

291

ენისა და ლიტერატურის სემიოტიკა

ცირა ბარბაქაძე

შეშლილობის სემიოტიკა და თანამედროვე ლიტერატურული პროცესები (პოსტკოლონიური ქართული პოეზია)

კულტურულმა პარადიგმამ – „შეშლილობა და შემოქმედება“ – 21-ე საუკუნეში ინტენსიურად შემოაბიჯა. „მოდერნიზმში და ავანგარდში შემოვიდა შეშლილობის სემიოტიკის პროცესი, როცა ფსიქოპათოლოგია ხელოვნების სამსახურში ჩადგა. მე-20 საუკუნის ხელოვნებაში უზარმაზარი როლი ითამაშეს შიზოფრენიულმა სამყაროებმა. პარანოიდულმა სისტემებმა ბევრად განსაზღვრეს ევროპული ფაშიზმისა და საბჭოთა ტოტალიტარიზმის სოციალურ-კულტურული სისტემები“ (კურგანოვი 2005:14).

შესაბამისად, მხატვრულ შემოქმედებაში პარანოიდული დისკურსი კვლევის საგნად იქცა. ზოგადად, ნორმის რღვევა შემოქმედებისათვის და შემოქმედისათვის ნორმაა, მაგრამ ამ შემთხვევაში, საუბარია „ჭკუისმილმურ“ ენაზე, სრულ „ბოდვაზე“ შემოქმედებაში, რომელიც ნიშანდობლივი გახდა თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურისათვის. თუ მხატვრულ ტექსტს განვიხილავთ აგრეთვე, როგორც ერის ცნობიერების მდგომარეობას, მაშინ ფსიქოანალიზის მოშველიებით შესაძლოა გარკვეული დასკვნების გამოტანაც. ამ შემთხვევაში კი, ჩვენი ამოცანაა პოსტკოლონიური ქართული ლიტერატურული პროცესების ანალიზი (და არა შეფასება) ამ მიმართულებით და გამოვლენა იმ სემიოტიკური ნიშნებისა, რომლებიც დამახასიათებელია მხატვრულ შემოქმედების ამ ნაკადისათვის. პირობითად

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ
მეცნიერებათა და კულტურის
კვლევების ფაკულტეტის ასო-
ციირებული პროფესორი.
მონოგრაფიები: ქართული მწვე-
რმეტყველების ლინგვოპრაგმა-
ტიკა (2003), ქართული საკა-
ნონმდებლო სტილი (1996), პო-
ეზიის სემიოტიკა (2009).
ინტერესთა სფერო: სემიოტიკა,
რიტორიკა, სტილისტიკა, პოე-
ტიკა, კრიტიკა.

ამგვარ შემოქმედებას ვუწოდებთ „ალტერნატიულ პოეზიას“.

ბუნებრივია, შორს ვართ იმ აზრისგან, რომ მხატვრული ლიტერატურაში „ბოღვა“ მართლაც ბოღვას ნიშნავდეს და სხვას არაფერს. ნეტარი ავეუსტინე დიალოგში „მასწავლებლის შესახებ“ საინტერესოდ განიხილავს ნიშნებს, საგნებსა და სიტყვებს: „საგანთა შეცნობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ნიშნები,“ – წერს იგი და აგრძელებს, რომ „სიტყვებს აქვთ ნაკლები მნიშვნელობა, ვიდრე იმას, რისთვისაც ისინი გამოიყენებიან... სახეზე გვაქვს ოთხი რამ: სახელი, საგანი, სახელის შეცნობა და საგნის შეცნობა...“ ნიშნის სემიოტიკის გაშიფვრა – ეს არის გზა შეცნობისაკენ.

„შემლილობა“ მხატვრულ ტექსტში მეტაფორული ხასიათისაა, ტროპია ან ფიგურა, გამოხატვის პლანია და არა შინაარსის პლანი. სინამდვილეში შემლილობის პოეტიკა ნიშანია, რომელიც უნდა გაიშიფროს... გარკვეული იდეის „შეფუთვა“, რომლის ახსნით ვხსნით მთავარ შინაარსს.

ყოველგვარი ზღვრის მოშლა პოეტურ ტექსტებში და ერთგვარი ბოღვა „სხვა“ სამყაროსთან ზიარებაა, რომელსაც ჩვეულებრივი ფსიქიკა ვერ გამოავლენს. პოეტის „შემლილობის პარადიგმაში“ ყოფნა არ ნიშნავს, რომ მართლა შემლილია, მას შეუძლია ამ პარადიგმიდან გამოსვლა და დაბრუნება ჩვეულებრივ მდგომარეობაში (თუმცა ისეთებიც არსებობენ, რომლებიც ვერ გამოდიან ამ მდგომარეობიდან), რადგან შემლილობა ფსიქიკის შეცვლილი მდგომარეობაა და არა გონების სისუსტე. კარლ იასპერსი წერს ამ მდგომარეობის შესახებ „ზოგად ფსიქოპათოლოგიაში“: „იმისათვის, რომ სწორად გავიგოთ ბოღვითი იდეა, აუცილებელია, გავთავისუფლდეთ იმ წარმოდგენისაგან, თითქოს ის ეფუძნება გონების სისუსტეს. ამ უკანასკნელთან ნებისმიერი დამოკიდებულება ატარებს ფორმალურ ხასიათს...“ (იასპერსი 1997:133).

**თანამედროვე ლიტერატურული პროცესების ერთი ტენდენცია:
ალტერნატიული პოეზია**

პოსტკოლონიურმა რეალობამ ქართულ ლიტერატურულ პროცესებში გაააქტიურა ე. წ. ალტერნატიული პოეზია, რომელიც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა კულტურისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა (მაგალითად, „ნონსენსის“ ლიტერატურა ინგლისში (ედუარდ ლირი (1812-1888), ლუის კეროლი (1832-1898); მე-20 საუკუნეში კი აბსურდის თემას პოეზიაში აგრძელებენ „როკ-პოეზიის“ წარმომადგენლები, რომლის თვალსაჩინო ნიმუშია კონცეპტუალური ალბომი ჯგუფისა “Pink Floyd”: "The Dark Side of the Moon" (1973); ბიტნიკების პოეზია, სიმბოლისტები, დადაისტები, ავანგარდიზმი და სხვა).

თანამედროვე ქართული ალტერნატიული პოეზიის ტენდენციების შესახებ საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს დათო ჩიხლაძე:

„საინტერესო იქნება აღვნიშნოთ ერთი ასევე საინტერესო მახასიათებელი. თანამედროვე ავანგარდული პოეზიისთვის, ყოველ შემთხვევაში, თანამედროვე ქალაქური ლირიკისათვის დღეს განსაკუთრებით ახლობელი აღმოჩნდა არა დადასტურებული, ფორმალისტური თუ პოსტმოდერნისტული განწყობები, არამედ სწორედ ავანგარდის პირველწყარო – ლოტრეამონი, რემბო და ბოდლერი. ცხადია, აქ არა გვაქვს პრეტენზია ერთხაზოვან განვითარებაზე თანამედროვე პოეზიის. მხოლოდ, თუ გუშინდელი ბიტნიკური პოეზია დღესაც იწერება, ის მხოლოდ სპეციალიზებულ არაპროგრესულ გამოცემებში ქვეყნდება. პოეზიის წამყვანი ჟურნალები პირდაპირ აცხადებენ, რომ არ განიხილავენ ბიტნიკურ სტილში შექმნილ პოეზიას. ასევე დეველვაცია განიცადა უფრო ადრინდელმა ავანგარდისტულმა ტრადიციებმა, ვთქვათ, სიურრეალიზმმა, დადაიზმმა და ფუტურიზმმა და დღევანდელ აქტუალობაში ეს ტერმინები აღარც ცირკულირებს, გარდა ირონიული ან რამე სპეციფიკური დისკურსის დატვირთვისა. რაც ამ მიმართულებების შთამომავლად მოგვევლინა, ეს არის ნიუ იორკის ჯგუფის “ლენგვიჯ“-ის წამოწყებები ორი ათეული წლის წინ, რაც დღესაც გრძელდება და თავმოყრილია ბაფალოს ნიუ იორკის შტატის უნივერსიტეტში. მეორე მხრივ, სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ე.წ. მაღალი მოდერნიზმის ამერიკული ტრადიცია, სადაც დღესაც მისაღებია როგორც ლუის ზუკოვსკის და დენიზ ლევერტოვის გავლენები, ასევე ე. ე. კამინგსის ლირიკული ავანგარდიზმი.

რაც შეეხება ურბანისტულ და არასაუნივერსიტეტო გარემოს – აქ უკვე დიდი ხანია დომინირება დაიწყო ბოდლერის და ადრეული მოდერნიზმის, იმპრესიონიზმის, სპირიტუალიზმის და სიმბოლიზმის ელემენტებმა. ურბანისტული პოეზია უკვე განუშორებელ სინონიმად იქცა არა პოსტმოდერნიზმის, არამედ დეკადენსის... ისევ, ვინების ადგილს იკავებს ინტუიცია, ვიზიონერობა, ხილვა, მედიტაციას აპოკალიპსური და სიმბოლისტური ემოციები ცვლის. წინ გამოდის კონფლიქტის, ეგზალტაციის, გამოფიტვის, ემოციური უკიდურესობის ინტონაციები...“

ქართულ რეალობაში 90-იანი წლებიდან არსებობდა ალტერნატიული პოეტური დაჯგუფებები: 90-იანელების: „რეაქტიული კლუბი“, „ქრონოფაგები“, „ბებერი პოეტების ორდენი“, „დემონები“ და ბოლო დროის: „ვარდისფერი ავტობუსი“ და „სამკაული“ (დღეისთვის ყველა დაჯგუფება დაშლილია).

თითოეულ დაჯგუფებას თავისი მანიფესტი ჰქონდა, მაგალითად, „ვარდისფერი ავტობუსის“ პოეტები მანიფესტში წერენ: „პოეზია – ტრანსლაციის საშუალებაა. წარმოდგენის ღვთაებებს ვუხმობ, ვთხოვ, რომ ხილვები გაათავისუფლოს, გათენდეს ამ წუთში, აქვე დავრჩეთ და თან წავიდეთ. გამოვიდეთ და თან შევიდეთ. ავჯანყდეთ და თან შევრიგდეთ. ეს არ ხერხდება. საჭიროა განადგურდეს ურთიერთობები ნაცვალსახელების

ზედაპირულობით, შემდეგ დაიწყო ადამიანთა დაახლოების პროცესი, რომელიც არასოდეს დასრულდება. „შენი მეზობელი დაფარული არსია შენი, დამდვარი წყლები მის ლანდს აირეკლავს, რომელშიც თუკი კარგად დაუკვირდები, საკუთარ თავს და სახეს დაინახავ“...

გრძელდება ჩვენება ჩვენი ლოცვების, მის გარშემო რეალურად განლაგებული სკამები იწყებენ დაცარიელებას, გეტოებისკენ, საწოლებში. მაგრამ მიწისძვრა – ეს ხომ გარდაუვალია! კულტურული სივრცის შერყევა, გამოვრბივართ სახლებიდან, გვცვივა, ვანთებთ ცეცხლს და... ამ დროს გამოჩნდება ვარდისფერი ავტობუსი, ვანათებული, თბილი. იღება კარი და ჩვენ ვიწყებთ მოვზაურობას, ვიწყებთ ერთმანეთის, ვარდისფერი ავტობუსის ქუჩას. წინ, ერთმანეთისკენ! წინ, ვარდისფერი პლანეტისკენ!

და ბოლოს დაინახავთ ვარდისფერ ნათებას...“

როგორია ალტერნატიული პოეზიის ძირითადი მახასიათებლები? ნიშნის დესემანტიზაცია, ახალი სემიოზისი, რომელსაც იწვევს ამ „(ანტი)ესთეტიკის“ წარმომადგენელთა მიმართება სამყაროსთან და საკუთარ თავთან: ბუნტი, ეპატაჟი, ტრადიციების და ტრადიციული სალექსო ფორმებისა და პოეტიკის უარყოფა... ანტი... ანტილექსი, ანტიკულტურა...

ფოლკლორი და „შეშლილი ტექსტები“

ფოლკლორში ალტერნატიული პოეზიის ნიშნები შეიძლება დავებნოთ, ძირითადად, შელოცვებში, აბრაკადაბრებში, ბავშვთა გათვლებში. ძირითადი ნიშანი, რაც ფოლკლორის ამ ჟანრს ალტერნატიულ პოეზიასთან აკავშირებს, არის უაზრო სიტყვები, წინადადებები, მთელი ტექსტი..., რაც, შელოცვების შემთხვევაში, აძლიერებს ადამიანზე მაგიურ ზეგავლენას.

„შეულოცამ შეშინებულისას, გალახულისას,
ავი ქარისას, ავი ანგელოზისას, უფშურისას.
გასკდა შავი კლდე, თან გამოყვა შავი ცხენი,
შავ ცხენზე იჯდა შავი კაცი,
ედვა უნავირი შავი, ჰქონდა ლავამი შავი,
ხელთ ეჭირა შავი მათრახი.
ძოდის, მოყოფიჩაობს, მოტოტოჩაობს...“ და ასე შემდეგ.

აბრაკადაბრები, ანუ გაუგებარი, უაზრო სიტყვა-გამოთქმები შელოცვების ენის სტილის მარკირებული ენობრივი მოვლენაა. შელოცვებში ენის მაგიური ფუნქცია „მოითხოვს“ სიტყვის, აზრის გაბუნდოვანებას, არაცხადობის სიტუაციის შექმნას, რაც ერთგვარად აჯადოებს ადრესატს და შთაგონებას უძლიერებს. შთაგონებული ადამიანის მართვა კი ძალიან ადვილია. შელოცვებში გაუგებარი შეიძლება იყოს სიტყვა. შეიძლება სიტ-

ყვას ჰქონდეს მნიშვნელობა, მაგრამ გამონათქვამი იყოს უაზრო. აბრაკა-დაბრები ხასიათდება ერთგვარი ალიტერაციულობით, ქმნის გარკვეულ რიტმს და ფორმალურად აწესრიგებს ტექსტს, ამის გამო ისინი სიმბოლისტური პოეზიის ჩანასახადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს (ბარბაქაძე 2003:216).

„აშინაო, მაშინაო, გულო, რამ შეგაშინაო?“;
 „ერევაზი, კერევაზი, მიქელ-გაბრიელ-მთავარანგელოზი“;
 „აკიკისა, მაკიკისა, ლოცვა ვიცი შაკიკისა“;
 „პიტი, პიტი, პისტანამა, ასტანგა და ათავანა“; და სხვა.

ალტერნატიული პოეზიისათვის დამახასიათებელი სხვა ნიშნებიც შეიძლება დავებნოთ შელოცვების ენაში, ეს არის – ხილვა, მედიტაცია, ეგზალტაცია...

შელოცვების ტექსტის მოდალობა თხოვნა-სურვილია, ძახილის და ბრძანებითი წინადადებებით გამოხატული, მაგრამ თავისებური ინვარიანტი, ამავე დროს შეესაბამება აზრს: დაე, ასე იყოს! რამდენადაც შელოცვების ენა ერთგვარად „ჭკუისმიდმურია“ (როგორც ალტერნატიული პოეზია), სწორედ ეს ანიჭებს მას განსაკუთრებულ მოდალობას, რომელიც თითქოს შთაგონების მდგომარეობას განეკუთვნება: „გულო, მოდი საგულესა, დაბრძანდი, შენსა ადვილსა!“

უჩვეულო შედარებები და მეტაფორები კიდევ ერთი საერთო ნიშანია ალტერნატიული პოეზიისა:

„როგორც რკინას თავის მოჭრილი
 თავის ტარად არვია,
 ისე, ღმერთო, ჩემი ლოცვა,
 ამ ბაღანას არვია!“

„ქორი შაჯდა ქანდარასა,
 შენი გული – ალაგასა!“

„გ ზაი – ნავ ზეულსა,
 წყალი – ნაწყეურსა,
 წისქვილი – საწისქვილესა,
 ქორი – საქონდარასა,
 გული – საგულესა!“

„შაკიკი მოშაკიკობდა ორშაბათსა დილასა,
 ისე ჭამდა რკინასა, როგორც ხარი – თივასა“;

„თხის მუცელში თიკანი იძრა და დადგა,
 ცხვრის მუცელში კრავი იძრა და დადგა,

ქალის მუცელში ბავშვი იძრა და დადგა,
 ისემც დამდგარხარ,
 როგორც ოქროს ლანგარზე ოქროს ცხვარი დადგეს!“

„– სად მიხვალ, წითელო ხუცესო?
 – ზღვის სახნავად და ქვიშის სათესადო“;

„ცული ტყეში წავა, ხეს მოჭრის,
 თავის მოჭრილი ხე ტარად ეყრებაო“;

თანამედროვე ალტერნატიულ პოეზიაში ყველაზე მეტად „შელოცვა-ბის“ რიტმი და მისტიკა ხშირდება პოეტ გიორგი კეკელიძის პოეზიაში:

ძლისპირი საიქიოსა და სააქაოზე
 შელოცვა. ვერმოსწრებული სიზმრის საკითხავი

გამოდი, სულო, ტანიდან,
 გამოდი, სულო, ტანიდან –
 გააშიშვლე შივნიდან ტანი
 (მერე ტანს რცხენია სიშიშვლის,
 სირცხვილისგან იწურება
 ნელ-ნელა

და

ქრება)

გამოდი, სულო, ტანიდან,
 ქარის მოტეხილი ფრთა ბუჩქებში ტოკავს,
 კოჭლი ძაღლი საგალობელს იზეპირებს –
 შენი წასვლის ნიშანია.

მე ვარ აქიმი კაცისა.

მგლის ქონით მოვსულვარ,
 წითელი თხის ბეწვით მოვსულვარ,
 ბოცკერის თვალის წყლით მოვსულვარ
 და მართალს გეტყვი:

მიწა იწვის სიზმრებისგან,
 რომლებიც საფლავეში ჩაიტანეს,
 ცოცხლად დამარხული სიზმრებისგან,
 იმ დამით რომ უნდა ენახათ,
 სანამ მკედრები მოკვდებოდნენ,
 სიზმრები მიწაში დაიბადნენ
 და მიწა იწვის.

მე ვარ აქიმი სულისა,

მე ვარ ავი და მართალი,

მართალსვე გეტყვით:

სიზმარია ეშმაკი და ანგელოზი,

პური და მარილი,

ღვინო და ღიმბილი,

ცრემლი და სარეცელი,

სიზმარია ჯოჯოხეთი და სამოთხე,

სიზმარია და მარადჯამს იმას ნახულობ,
 რაც სიკვდილამდე ჩაისახა
 და
 მიწაში იშვა.

სემიოზისი პოეტურ ტექსტებში ანუ: „ლექსიკონი – წიგნი, სადაც ამ ყველაფერს სხვანაირად მიხსნიან“

ალტერნატიული პოეზიისათვის დამახასიათებელია ნიშნის (ლექსიკურ, გრამატიკულ, ფრაზოლოგიურ დონეზე) დესემანტიზაცია, ტრადიციული, სალექსიკონო გაგების გაუქმება და ახალი შინაარსის შექმნა, მაგრამ იმისათვის, რომ ე. წ. „ახალი ანბანი“ გასაგები გახდეს მკითხველისთვის, ავტორები ხშირად ხსნიან სიტყვათა ახალ, მეტაფორულ მნიშვნელობებს, რითაც იქმნება ახალი პოეტური ენა, განსხვავებული ტრადიციულისაგან. ზოგ შემთხვევაში კი, ავტორი-პოეტები მანიფესტს ქმნიან, ან თავადვე იძლევიან „გასაღებს“ საკუთარი პოეტური ტექსტების გასაგებად, რომელიც შეიძლება ამდენი ახსნის შემდეგ მაინც გაუგებარი დარჩეს, მაგრამ „გაუგებრობა“ ხომ ამგვარ ტექსტთა სემიოტიკური მახასიათებელია.

იქმნება ტექსტები (ლექსები), რომლებსაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „ახალი ლექსიკონები“, მაგალითად, იორიკის (იგივე დათო ყანჩაშვილის) ასეთი ტექსტი:

„შენ – ჩემს ტელეფონში პირველ ნომრად შეყვანილი.

დედა – ის, ვინც მეშინია, რომ არ დამიბერდეს.

გზა – ის, რაც მთელი ცხოვრება თითქოს ფეხქვეშ მაქვს, და მაინც ვეძებ.

ყავა – დილის სინონიმა.

სიყვარული – მატარებელი, რომელზეც მაგვიანდება და უნდა მივუსწრო.

სამსახური – ქვიშის საათი, რომლის ჩამოცლასაც ყოველდღე იწყებ.

მეგობარი – ადამიანი, რომელიც მეუბნება, რომ მართლ არა ვარ.

დედამიწა – ბურთი, რომელზეც ყველა თამაშობს.

სარკე – ვისაც ვუყურებ ყოველდღით და არასდროს ველაპარაკები.

მამა – ის, ვინც ჩენზე დიდი იქნება ყოველთვის.

სახლი – ადგილი, სადაც როცა ვარ, გაქცევა მინდა და როცა არ ვარ, დაბრუნება.

ხალხი – ვინც ყოველთვის ერთად მოგროვილი წარმომიგედგენია და სინამდვილეში ცალ-ცალკე ცხოვრობენ.

გული – ის ადგილი, რომელიც ბავშვობიდან მაწუხებს.

მოთმინება – როცა უზრდელი ბავშვი ნერვებს მიშლის, მშობელი კი იქვე დგას და თავს ვიკავებ.

თოვლის პაპა – უკვდავი თოვლის კაცი, რომელიც ბავშვობაში ღმერთი მეგონა.

პეპლების საჭერი – ის, რაც არც ერთ ჩემს მეგობარს არ ჰქონდა არასდროს.

მზე – რასაც პირველად ხატავენ ბავშვები.

თოვლის გუნდა – ერთადერთი რაღაც, რომელსაც გესვრიან და არ გწყინს.

ცხოვრება – ის, რასაც ყველა ჩემი უიღბლო ნაბიჯი შემიძლია დავაბრალო.

ვიტრინა – ადგილი, საიდანაც ისეთი რაღაცეები ჩანს, რომლის საყიდლადაც ფული არასდროს მყოფნის.

მონატრება – როდესაც ვეწევი და სიგარეტს ცალი მხარე ეწევა.

სასწაული – ის, რაც არასდროს ხდება.

ღმერთი – ის, ვინც თუ ვთხოვ, ყველაფერს მაპატიებს.

ლექსიკონი – წიგნი, სადაც ამ ყველაფერს სხვანაირად მიხსნიან“.

საინტერესოა ტექსტის დასასრული: „ლექსიკონი – წიგნი, სადაც ამ ყველაფერს სხვანაირად მიხსნიან“.

მაგალითად, იცით, რას ნიშნავს, „თოვს“? გიორგი კეკელიძისათვის ამ სიტყვის განმარტება ასეთია:

ავვისტოს ძლისპირი

ნა-გუ-ს

*თოვს – ნიშნავს ღამეც ღამეს თეთრად ათენებს
და ღრუბლის ფერფლი თამბაქოს ფერფლს დაფარავს კართან,
ნიშნავს ტოტებცრულაყვავებულ ანტენებს,
სახლებს – თვალი რომ გაეყინათ და ღია დარჩათ.
ნიშნავს – მე თოვლი მივიწყებულ ოთახს მაგონებს,
იქ, სადაც სტვენის გეშინია და თან გინდება,
თოვს – ნიშნავს აქლემებად ქცეულ ვაგონებს
და რომ ცერებზე აიწია ნელ-ნელა ძიები.
თოვს – ნიშნავს ვინმე უსათუოდ ყრუდ ჩაახველებს
და ნაბიჯს ექოდ ძველი უჯრის გახსნის ხმა ახლავს,
რომ კედლებს სუნი წასკდათ მზისთვის გადანახული
და გაამხელენ მოწყენისგან ჩათვლებილ სახლთან.*

*თოვს – ნიშნავს ახლა მძინავს
და სიზმრებს ვერ ვხედავ –
ისე თოვს.*

მე-ს დაკარგვა

*„მე – შენ ვარ!“
ნოვალისი*

*“Я – это другой!”
ლაკანი*

*“Я – такого слова нет!”
Пригов*

ყველაზე უფრო თვალშისაცემი ნიშანი ალტერნატიულ პოეზიაში, ეს არის ავტორის მე-ს დაკარგვა. იდენტიფიკაცია იმდენად რთულდება, რომ ავტორი არა ერთ რომელიმე საგანთან, მცენარესთან ან ცხოველთან იგივედება, არამედ ყველაფერთან და ყველასთან, ნებისმიერ სიტყვასთან და მის

მნიშვნელობასთან, რომელსაც იგი წარმოთქვამს. ამ ნიშნით საინტერესოდ გვეჩვენება პაატა შამუგიას ლექსი – *ლინგვისტიკის წრე*:

გამუდმებით ასეა:
 ვხდები ის სიტყვა, რომელიც მე მომეძარბება,
 და ყველა სიტყვა, რომელიც მე მომეძარბება,
 და მახსენებს სივრცის სიმყარეს,
 ცდილობს, მომცეს თავისი სახე,
 თავისი გარსი და სურვილთა მყიფე ლოგიკა,
 აი, ვთქვათ, “რამე”,
 ან ისეთი მარტივი რამე:
 როგორიცაა “პრეზიდენტი”
 ან “ჯეიმს ბონდი”
 წარმოთქმას ვერც კი დავასრულებ, ვხდები მე თვითონ
 და ბრიფინგების პარალელურად
 ვიგერიებ საბჭოთა აგენტებს.

და მე – პოეტი,
 მე – მეძავი,
 მე – პატრიარქი,
 მე – ტერორისტი,
 ლიბერალი,
 ავტომობილი,
 მე – ცირკის მუშა,
 გენიოსი და ღვთისმშობელი,
 ვზივარ და ვუფრთხი მნიშვნელობებს, რომლებიც უკვე
 მექნენ სხეულის დამატებით ორგანოებად

და ძილის წინ უკვე იმდენი ვარ,
 ყველაფერს აზრი ეკარგება,
 თვლას – მითუმეტეს,
 და მოფრინავენ თბილი ქვეყნიდან
 გაუქმებული სიტყვები და ფრთებს აცეცებენ
 და ყველა ჩემგანს შეწუნებულ სახით ნომრავენ.
 აღმრიცხავენ, მსინჯავენ და მარკას მაკრავენ.
 და მაქცევენ საიმიჯო პროდუქტად და
 ბრენდად და ფეისად
 და პორნო-სტარად
 და სპილბერგად და ფარაჯანოვად
 და ლუდ “ჰაინეკენად”
 და მოდის უკანასკნელ წვილ-კვილად
 და “ვინდოუს ვისტად” და გალაკტიონად
 და ვზივარ ქარში
 და ვკერავ სიზმრებს გადამფრენი სიტყვებისგან,
 რომლებიც ალბათ სამუდამოდ მიმატოვებენ.

პაატა შამუგიას „მეები“ პარალელურად ან ერთდროულად თანაარსებობენ, განფენილები არიან დროსა და სივრცეში... *მეს* რთულ და მრავალფეროვან სამყაროს იორიკი კი (დათო ყანჩაშვილი) მეტაფორულად

წარმოგვიდგენს „მატრიოშკების“ სახით, რაც გარკვეულ იერარქიას გულისხმობს და მიმართულია გარედან – შიგნით...

მატრიოშკების სამყარო

ჩემში შენ,
შენში ბავშვი,
ბავშვში მარტივი სამყარო.
მარტივ სამყაროში
უშნოდ დახატული სახლები,
სახლებში ადამიანები,
ადამიანებში
გრძნობები და შეგრძნებები,
შეგრძნებებში და გრძნობებში
სხვა ადამიანები.
სხვა ადამიანებში ერთმანეთი და
ბავშვები.
ბავშვებში დიდები,
დიდებში მოხუცები,
მოხუცებში მკვდრები,
მკვდრებში
მოხუცები,
მოხუცებში დიდები,
დიდებში ბავშვები.
ბავშვებში მარტივი სამყარო
და უშნოდ დახატული სახლები.

მე და შენ რთულ სამყაროში,
რთული შეგრძნებებით.
ბავშვიც რთულ სამყაროში,
რომელიც ჯერ ემარტივება,
რომელიც მეც მემარტივებოდა, შენც,
დიდებსაც,
მოხუცებსაც,
მკვდრებსაც,
სანამ გადიდდებოდნენ,
დაბერდებოდნენ,
მოკვდებოდნენ.

მატრიოშკები -
ერთმანეთში ჩალაგებული
მატრიოშკები.
უსასრულოდ,
გაუთავებლად
ჩალაგებული.
რაც უფრო მალე გახსნი
მით უფრო მეტი იქნება.
რაც უფრო ნელა,
მით უფრო მეტი დაგრჩება გასახსნელი.

უკანასკნელს ვერ მოესწრები.
ვერც ისე გადიდდები,
რომ პირველი მატრიოშკა იყო
და ვერც ისე დააპატარავდები,
რომ უკანასკნელი.
სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ზომის იქნები
და სხვა ზომების გემოვნებას ვერ აითვისებ.

მოდი ჩავლაგდეთ ერთმანეთში.
ძალიან ავირიეთ
და ვეღარ ვხვდები ახლა რა ზომის ვარ.
გარშემო უშნოდ დახატული სახლები
და რთული სამყაროა.

დიანა ანფიმიადის დაკარგვა – იდენტიფიკაცია მითოლოგიურ-მისტიკურია შემდეგ ლექსში:

პირის ნიშნები

*ერთხელ ვიყავი მამაშენი,
შემედლო მხარზე ნაჯახივით შენი გადება,
ძირში მოსხეპილ შენს მომღეწო და-ძმას ვბადებდი,
ერთხელ ვიყავი დედაშენი,
სუპში ჩემს თითებს პურთან ერთად
უხვად ვიფუშნიდი
და სახლობანას სათამაშოდ ომში ვიშვებდი.
ერთხელ ვიყავი შენი ცოლი,
ლოგინში სითბოს
ნაკვერცხალივით ვალვივებდი, ვუდარაჯებდი,
იტალიური მაკარონის მაკრამეს ვქსოვდი,
პურზე კარაქის,
როგორც ხელზე ხელის გადასმას,
გიზოგავდი და ისე გაჩვევდი.
ერთხელ ვიყავი სინათლის ხე
შენი ფანჯრიდან,
კრეფდი ღამურებს – უმწიფარი შიშის ნაყოფებს,
ერთხელ ვიყავი მაცივარი
და მხოლოდ შენთვის
საყინულეში მიფეთქავდა მარწყვის ნაყინი,
ერთხელ ვიყავი შენი კაბა
და სულ შემთხვევით
შენს ქმართან ერთად კარადაში შემომისწარი,
სიტყვის მორგება კაბის ნაცვლად
მაშინ ისწავლე.
ერთხელ ვიყავი შენი ლურჯი ხავერდის ფარდა
მრცხვენოდა, შენთვის გამემხილა ცული ამინდი,
ერთხელ ვიყავი შენი ქმარი
და ცვილის ფრთები,*

როცა ნათურას ვამკვრებდი, მაშინ დამიდნა.
 ერთხელ ვიყავი საწოლი და როცა გეძინა
 ფეხები ძირში ვაღამაჭრეს
 ზეწარი აფრად გამომაბეს,
 ბალიში წყალში დააზრჩვეს და
 გამდინარე წყალს დამაყოლეს,
 მაშინ ისწავლე სიზმრის სუნი, სიზმრის შეხება:
 (შუბლზე – გლობუსის აზიაზე
 ძმრიანი ტილოს დაფარება,
 ცივ მდინარეში გაგრილება
 საბნიდან ფეხის გაპარებით.....)
 ერთხელ ვიყავი ხელთათმანი
 და შენ მავივრად
 ბასრი ყინულის კლავესინზე სიზმრებს ვარჩევდი,
 ერთხელ ვიყავი უბრალოდ კიბე,
 უბრალოდ კიბე სხვის კარამდე, შენ ვერც მამჩნევდი,
 ერთხელ ვიყავი ჭერი
 შენი საწოლის ზემოთ,
 მზერით ამხადე, მეცხრე ცამდე გამაფართოვე,
 ერთ დღეს, ორივემ გავივინეთ ფრთხილი კაკუნი –
 დასჭედეს კუბოს სახურავი
 და მიგვატოვეს....
 თოვლის პაპას რომ საჩუქრები ჩვენგან მიჰქონდა,
 მაშინ ვიყავი შენ და მფიქრობდი.
 ერთხელ.

დამეთანხმებით, ამგვარი „დაკარგვა-იდენტიფიკაციები“ სრულიად განსხვავებულია ტარიელ ჭანტურიას (ზოგადად, ამ თაობის) ამ განწყობისგან:

„დღისით – თმოგვის მეციხოვნე,
 ღამით – ფანასკერტელი ვარ!
 ხვალ რომ ქვა ვარ საგორავი,
 ზეგ–არმაზის კედელი ვარ!
 ვისმა სისხლმაც, წვეთწვეთობით
 ის მწვერვალი აათავა:
 ლომი ცოტნე,
 ლომი დავით
 და ბოკვერი პაატა ვარ!
 მე ვიყავი!
 მე ვიქნები,
 მე მარადის ვმეორდები.“

სემიოზისი პოეზიაში. სემიოზისის იდეა გამოხატავს ნიშანსა და გარესამყაროს შორის დამოკიდებულებას; ეს არის ნიშნის ინტერპრეტაციის დინამიური პროცესი. სემიოზისი განსაკუთრებით საინტერესო მოვლენაა პოეტურ მეტყველებაში, რადგან პოეზია ენის შემოქმედებითი ბუნების გამოვლენის ერთგვარი სცენაა, სადაც სხვადასხვა განზომილების ნიშნები

მუდმივ მოძრაობაში არიან. პოეტურ ტექსტში ჰარმონიას ქმნის რიტმის, რითმის, ემოციის, ბგერწერის, ტროპების... ფოიერვერკი. სწორედ მათი ჰარმონიული შეხამებით გამოიხატება აზრი, რომელიც „ცოცხალია“ და ასე უშუალოდ მოქმედებს მკითხველზე. ამგვარი ნიშნების შექმნაზე წერდა მალევიჩი: „ნიშნის შექმნა საიდუმლოა, ნიშანი კი – საიდუმლოს რეალური სახე“.

შემოქმედებითი მეტყველება მუდმივად გვთავაზობს ახალ, მოულოდნელ სახეებს... პოეზია ყველაზე უფრო ღრმად აღწევს ენის არსში, როცა შეგვიძლია გავიმეოროთ ჰაიდეგერის ცნობილი თქმა: არა ენა ჩვენში, არამედ ჩვენ – ენაში! ხოლო როცა ენა გამოდის სცენაზე და ის იწყებს „ლაპარაკს“, ამ დროს ცოცხლდება პოსტმოდერნისტული მეტაფორა „ავტორი მოკვდა“, პოეტი ხდება ღვთაებრივი აზრის გამტარი, მედიუმი... ეს არის ნამდვილი დიალოგი ადამიანურ და ღვთაებრივ ცნობიერებას შორის. სწორედ ამიტომ ხდება საჭირო, რომ აიხსნას ადამიანის მიერ შექმნილი... სხვა შემთხვევაში ყველაფერი ცხადი იქნებოდა, ანუ ავტორს ყოველთვის გაცნობიერებული ექნებოდა მხატვრული სახეები და შესაბამისად, აღარ იქნებოდა საჭირო კვლევა. ვასილ ფრიაუფი ამგვარი კომუნიკაციის შესახებ წერს: „ვინ აზროვნებს კომუნიკაციის პროცესში? კიდევ ერთი პარადოქსული პასუხი: აზროვნებს ვიღაც სხვა... არა ის, ვინც „დემონსტრირებული ურთიერთობის ფარულ თამაშშია“.

ეს „ჭკუისმიღპური“ ენა ვერ ეგუება შტამებს და მუდმივად ნგრევა-შენების პროცესშია... რაც იმას ნიშნავს, რომ სიტყვებს, რა თქმა უნდა, აქვთ ძირითადი, სალექსიკონო მნიშვნელობები (ამის გარეშე საერთოდ შეუძლებელი იქნებოდა კონოტაციური მნიშვნელობების გაჩენა). სწორედ ამ მოვლენის შესახებ წერდა ბარტი: არ არსებობს „წმინდა“ დენოტაციური ენები, ისევე, როგორც „მხოლოდ“ კონოტაციური. ნებისმიერი ენა წარმოადგენს „გამოთქმულისა“ და „ნაგულისხმევის“ კომბინაციას, დენოტაციურ და კონოტაციურ დონეებს... ასეთია სემიოტიკური სისტემის დინამიკური რეალობა, – დასძენს ბარტი, – თუმცაღა, კლასიკური (სტატიკური) სტრუქტურალიზმი ვერ ფლობს ამ რეალობის გასაღებს (ბარტი 1989:23-24). ნიშნები მხატვრულ მეტყველებაში ჩვეულებრივი მეტყველების კანონებისაგან განსხვავებით სრულიად სხვა განზომილების კანონებში არსებობენ. საბოლოოდ, მნიშვნელოვანია არა თავად ნიშანი, არამედ ის განცდა, რომელიც ნიშნის მეშვეობით მიიღწევა, ანუ შეცნობის პროცესი. „საგანთა შეცნობა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მათი აღმნიშვნელი ნიშნები“ (წმინდა ავგუსტინე 1999:330).

პოეზიაში ნიშანია მთელი ლექსი... სხვა დანარჩენი: სინტაგმები, ფრაზები, ტროპები... უნდა განვიხილოთ მხოლოდ მთელი ლექსის აზრთან მიმართებით; ამისათვის კი აუცილებელია ჯერ სწორად გავშიფროთ ლექსის იდეა, აზრი. ამიტომ არის სახიფათო ლექსის ახსნა... აქ მოქმედებს სუბიექტურ ინტერპრეტაციათა მთელი ჯაჭვი. ამგვარი დამოკიდებულება გამოხატული მუხრან მაჭავარიანის შემდეგ ლექსში:

„სხვას რომ არ ესმის შენი ლექსი,
შენ როგორც გესმის! –
სისულელეა, –
ამის გამო უკეთუ ბორგავ:
სისულელეა, –
ვინაიდან,
არამცთუ ლექსი,
სიტყვაც კი ერთი
ერთნაირად არ ესმის ორ კაცს.“

სინამდვილეში კი, პოეტურ ტექსტში ყველაფერი მათემატიკურად ზუსტია... ლექსი მიკროკოსმოსია, რომელიც კოსმოსს, გარკვეულ წესრიგს იძლეობს. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ლექსი ერთგვარი ქაოსის გამოხატველია, ასეთ შემთხვევაში ის არის „მოწესრიგებული ქაოსი“, ანუ ქაოსსაც თავისი კანონები აქვს და სწორედ ამ წესრიგში მოიაზრება უწესრიგობა. ყველა შემთხვევაში პოეზია მოწესრიგებული მეტყველებაა, საკვლევა, რა თქმა უნდა, ის, რომ არსებობს სრულიად განსხვავებული წესრიგის სისტემები. ჩვენ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ვერლიბრი ტრადიციულ ლექსთან მიმართებით მოუწესრიგებელი მეტყველებაა. უფრო ზუსტი იქნება თქმა: რომ არსებობს განსხვავებული წესრიგის სისტემები, რომლებსაც თავისი კანონები აქვთ. ერთი ლექსის განსხვავებული აღქმებიც იმაზე მეტყველებს, რომ პოეტური ტექსტი მრავალგანზომილებიანია და მკითხველი აღიქვამს არა განსხვავებულად, არამედ სხვადასხვა განზომილებას.

სემიოზისი ალტერნატიულ პოეზიაში. რას ნიშნავს პოეზიაში ნიშნის „განულება“? ვთქვათ, ლექსიკური სემანტიკის შემთხვევაში, როცა სიტყვა არ აღნიშნავს იმას, რასაც – ლექსიკონებში. ლექსების დესემანტიზაციის დროს იწყება მეტაფორიზაციის პროცესი, რადგან არ არსებობს ბუნებაში ნიშანი, რომელიც არაფერს აღნიშნავს. ლევი სტროსი თავის ცნობილ „ველურ გონებაში“ გვეუბნება: რომ წვრილმანი ნივთი, ხელოსნის ან მოყვარულის მიერ გამოგონილი საგანი, თავისთავად, ძიება და საგნისთვის აზრის ბოძებაა... მართალია, ეს მსჯელობა საგნებს შეეხება, მაგრამ აბსოლუტურად ვრცელდება სიტყვებზეც... პოეტიც ქმნის და იგონებს და ახალ აზრს სძენს სიტყვებს. საინტერესოა როლან ბარტის ერთი სტატია „საგანთა სემანტიკა“, აქ რასაც ბარტი საგნებზე ამბობს, როგორც ნიშნებზე, შეგვიძლია გავავრცელოთ სიტყვებზეც, როგორც ნიშნებზე: „საგანი ემსახურება ადამიანს, რათა გავლენა მოახდინოს სამყაროზე, გარდაქმნას იგი, იყოს აქტიური, იგი არის მედიატორი ქმედებასა და ადამიანს შორის. შეიძლება აქვე აღგვენიშნა, რომ არ არსებობს, ასე ვთქვათ, საგანი არაფრისთვის... პარადოქსი, რისი მინიშნებაც მსურს, ისაა, რომ საგნებს, საერთო ჯამში, ყოველთვის აქვთ ფუნქცია, უტილიტარულობა და გამოყენებითობა. ჩვენ გვჯერა, რომ მათ აქვთ წმინდად ინსტრუმენტული დანიშნუ-

ლება, მაშინ, როცა სინამდვილეში სხვა დატვირთვაც აქვთ, სხვა რამესაც წარმოადგენენ: აზრს ატარებენ“.

მითუმეტეს, პოეზიაში არ არსებობს ზედმეტი სიტყვები, სიტყვები არაფრისთვის, მაშინაც კი, როცა ეს სიტყვები კარგავენ მნიშვნელობას. ასეთ შემთხვევაში არ იარსებებდა ავანგარდისტული პოეზია. ავანგარდისტებმა მოახდინეს მხატვრული ნიშნის ტრანსფორმაცია, რაც გამოიხატებოდა ტრადიციული კოდების რღვევასა და ახლის შექმნაში. ავანგარდმა არა მარტო შეცვალა მხატვრული ნიშნის აგების წესები, არამედ თავად ნიშნის გაგებაც, მისი სტატუსი. „აღნიშნული“ ეძებს თავის „აღსანიშნს“ (გრიგარი 2007:9). მხატვრული ნიშნის ამგვარი რადიკალური ტრანსფორმაცია მსოფლმხედველობის ღრმა ცვლილების შედეგი იყო.

მაშასადამე, პოეზიის ლაბირინთებში შესვლისას ჩვენ სრულიად განსხვავებულ გზებზე ვხვდებით და ვმოგზაურობთ და ზოგჯერ ამგვარი მოგზაურობის ხიბლი სწორედ ლაბირინთებში სემიოტიკური დაკარგვაა.

ლიტერატურა

- იასპერსი 1997: Ясперс К. Общая психопатология/Пер. с нем.- М.
 ბარბაქაძე 2003: ცირა ბარბაქაძე, ქართული მჭევრმეტყველების პრაგმატიკა, თბილისი;
 გრიგარი 2007: Моймир Грыгар, Знакотворчество. Семиотика авангарда, Санкт–Петербург.
 ბუქსი 2005: Нора Букс: Семиотика безумия: Сборник статей, Париж- Москва.
 ლევი-სტროსი 1994: Леви-Стросс К. Первобытное мышление, М.
 ბარტი 1989: Ролан Барт, Избранные работы, Семиотика, Поэтика, Москва.
 ბარტი 2003: Ролан Барт, Семантика вещи. \ Барт Р. Система моды, Статьи по семиотике культуры. - М.

**უზბანისტული სილვეზი XX
საუკუნის საქართველოში
(ანდრო ბუაჩიძის ლექსების კრებული
„გარეუბანი“)**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ილიას სახელმწი-
ფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტა-
რულ მეცნიერებათა და კულ-
ტურის კვლევების ფაკულტე-
ტის ასოცირებული პროფესო-
რი. ხელნაწერთა ეროვნული
ცენტრის უფროსი მეცნიერი
თანამშრომელი.

ძირითადი ნაშრომები:

გრივოლ ღვთისმეტყველის პო-
ეზიის ქართული ვერსია, 1990.
მიქაელ ფსელოსის რიტორი-
კული ტრაქტატების თარგმან-
ები, 1996. რიტორიკისა და
თარგმანის თეორია და პრაქტი-
კა; გრივოლ ღვთისმეტყველის
თხზულებათა ქართული თარ-
გმანების მიხედვით, თბილისი,
„მეცნიერება“, 2004. (თანაავ-
ტორებთან) S. Gregorii Nazian-
zeni opera. Versio Iberica, I-
V, in Corpus Christianorum,
Turnhout, Leuven, Brepols
publishers, 1998-2007.

ინტერესთა სფერო:

კოდიკოლოგია, წყაროთმცოდ-
ნეობა, ბიზანტიური და ქართუ-
ლი ლიტერატურა, ქართული
სამონასტრო და კულტურის
კერების მწიგნობრული ურთი-
ერთობები ქრისტიანულ აღმო-
საველეთში (ათონი, ანტიოქია,
გელათი), ჰიმნოგრაფიის პრო-
ბლემები, ანტიკური და შუა სა-
უკუნეების რიტორიკის თეო-
რია, თარგმანის თეორია.

სამყარო, როგორც დანგრეული სახლი; ქა-
ლაქი, როგორც გარდაუვალი განაჩენი; უცხოო-
ბა, როგორც ბუნებრივი მდგომარეობა – აი, ასე-
თია XX ს-ის ბოლოს „დამლილი კაცის“ ცნო-
ბიერებაში აღბეჭდილი სინამდვილე.

ეს წიგნი – ანდრო ბუაჩიძის ლექსების
კრებული¹ აღბეჭდილია ამოტრიალებული სულის
ხედვით, ჭუჭყიან გუბეში თავდაყირა მდგარი
სამყაროსი:

„მე ვხედავ იმას, რასაც სხვები მალავენ,
როგორ დაძრწის ძუ მგელი ტყეში,
მთვარე როგორ უნათებს ბილიკს“.

„საგნები სამყაროს შიგნითაა დამწყვედეუ-
ლი“, სივრცე – ჩაკეტილი, უსინხარულო, უმზეო,
სადაც „ადამიანი დაეძებს ადგილს“ და ვერ აგ-
ნებს მას, სადაც „ქვეყანა – ცის ქვეშ გაშლილი
სეფაა“ და კაცი – „გამალებული საკუთარი
დარდის დარაჯი“, „უაზრობაში გადალაჯებუ-
ლი“. თეთრი ცხენები აღარ მიჰქრიან ზეცით,
სამუდამო მხარეში, როგორც ასე ნაცნობი ლურ-
ჯა ცხენები (გალაკტიონის), „თეთრ ცხენებს
გზა აბნევიათ, წყვდიადი ნთქავს“, „ტყეში გაფან-
ტულ ცხენების რემებს / შიში ძრავს დანის: სი-
ფათის, ელდის“.

სააქაო „ცხოვრება საბედისწერო დანებით
ცეკვაა“, „თოვლი აივსება წითელი სისხლებით“,
სისპეტაკე – ცოდვით.

¹ ანდრო ბუაჩიძე, „გარეუბანი“, თბილისი, 1992. წინამ-
დებარე ესსეც ამ პოეტური კრებულის გამოცემისას და-
იწერა.

„ბოლომდე გაავსებს სტაქნები სტომაქებს,
 სტომაქებს სტაქნები, სტაქნებს – სტომაქები
 და ღვინით მოსვრილი თეთრი გორაკები
 და სასაფლაოზე სულ თეთრი მისდღემში
 ცხენები ნისლებში“

ოცნება და სინამდვილე რომ დიდი ხანია გათიშულია (რომ აღარაფერი ვთქვათ ზეცისა და მიწის, რწმენისა და ადამიანის ოცნების გათიშულობაზე), რა ხანია გვამცნო *კლასიკურმა პოეზიამ*, მაგრამ გათიშულია ადამიანსა და ოცნებას, *პოეტსა და ოცნებას* შორის კავშირიც. კაცი გულგრილი გახდა მისდამიც. „მბჟუტავი ელნათურები – ოცნებებით ნერვებაშლილნი“ და ადამიანი – „დარჩნენ სხვადასხვა მხარეს თავჩაკიდულნი“:

„თქვენ თქვენთვის და მე კიდევ ჩემთვის?“

ეს წიგნი სავსეა უშიშარი სურვილით, იხილოს ის, რაც არ უნდა იხილოს და რასაც სხვები მალავენ, ვერ უსწორებენ თვალს:

„უნდა ვნახო ჩემს ფანჯრებში ჩასული მზე“.

ყველაფერი კი იმით იწყება, რომ „ქვეყნიერებას ატყვია ბზარი, რადგან ვიღაცას გაუტყდა რწმენა“. რწმენა გაუტყდა არა მხოლოდ ვიღაცას – ერთეულს, ცალკეულ ადამიანს ან პოეტს, არამედ მთელ სამყაროს და ამ ურწმუნოებისაგან ქვეყნიერებას დაჩენილი ბზარი ჩვენს თვალწინ იზრდება და უფსკრულის პირდაფრენილ ხახად გადაქცევით იმუქრება. დარღვეულია არა მარტო მარტივი და სადა, *გულუბრყვილო იდილია*, არამედ დარღვეულია გულისგული და არსის არსი – *პირველქმნილი ჰარმონია* და წონასწორობა, დაკნინებულია სულიერი ზეციური სახე ადამიანისა, მკვდარია ღვთიური საწყისი – ადამიანის ნამდვილი ბუნება და არსი. ადამიანი კი ესლა დარჩენილა – „ხორცი და ძვალი, მიწის ბრტყელ ზურგზე მოთავსებული“, მიწაზე „შიშველი ნეკნით“ (მისი განსხეულებული არსით) შეხებული, ქვემოთ დაშვებული, ზეცადაკარგული, სულ- და ძალაგამოცლილი, შიშით, ავის მოლოდინით სავსე და მოცახცახე, ამ სოფლის „ტუსალი, უჩინო, უნდო და უსახო“:

„მე დაკარგე ჩემივე თავი, ღმერთო,

რა მეშველება, ელნათურის ქვეშ ალანძული

დავტოვე ჩემი თავი . . .

ბნელ ოთახში მოსიარულე . . . “

და მერამდენედ ისმის გადაუჭრელი კითხვა:

„რა ეშველება უძველეს ნაღველს,

ადამიანის გამო გაჩენილს?“

აი, ერთი უძველესი და მარადიული, ღვთიური წესით დადგენილი პასუხი ამ კითხვაზე:

„რომ იბადება ადამიანი, თვითონვე მოაქვს თავისი ცოდვა,

რომ იბადება ადამიანი, თვითონვე მოაქვს თავის ნაღველი“.

მაგრამ განა მარტო *პირველცოდვის* ან *პიროვნული ცოდვების* გამო არეული გზა-კვალი? აკი ღმერთმა თავად დასახა გზა მათგან ხსნისა

მის განკაცებით და ჯვარცმით?! მაინც როგორ და საიდან იშვა „XX საუკუნის დაშლილი კაცი“?

ზეციური სამოთხიდან, პირველქმნილი ჰარმონიიდან განდევნილი ადამიანი (ანუ ღვთისგან დაცილებების გამო თავის სულში ამ ჰარმონიას მოკლებული ადამიანი), რომელიც თავს იტყუებდა, სამყაროს გვირგვინი და მის ცენტრში მყოფი ვარო, თავისი გონების, ინტელექტის ყოვლისშემძლეობაში, ადამიანი სამყაროს გარეუბანში აღმოჩნდა გადასროლილი.

სამყაროს ეს გარეუბანი ჰგავს ქალაქის გარეუბანს, რომელიც თითქოს ქალაქს, კულტურას, ცივილიზაციას არტყია გარს, მაგრამ მაინც მისგან დაცილებულია, მისი უსახური ანარეკლია რუხი, უფორმო სახლებით თუ სახლების მსგავსი უშნო ქვის მასებით, შიშით სავსე მასივებით, დის-ჰარმონიით, უწესრიგობით, მდაბალი ყოფიერებით, ყოვლისწამლეკავი გულგრილობით და უხეშობით, უაზრო, უმიზნო ფუსფუსით, ცრუ საქმიანობით:

„ვერ გაექცევი რისხვიან ქალაქს“;

„აქ ქალაქს სიბნელის ფსკერზე ძინავს“;

„ქალაქის ხედი – შემზარავი დუმილით სავსე“;

„ქალაქში ცოლმა მოჰკლა ქმარი, / ქალაქის რომელიღაც უბანში.

მოვიდნენ ქმრის ამხანაგები და მრავალსართულიან სადარბაზოში

აღიაქოთი გამოჰფინეს დრომასავით „

„ვერ გაექცევი რისხვიან ქალაქს“,

სადაც „მრავალი აგდია ქალაქგარეთ,

თითქოს იქ დააბრუნესო, საიდანაც იშვა . . . „

სადაც „ადამიანმა ადამიანი გადააგდო მანქანიდან და შინ წავიდა...“

„ვერ გაექცევი რისხვიან ქალაქს“,

სადაც „მაღალ მინებში გადატყდა სასო“,

სადაც „სიბნელეში ვილაცა ასკდება ნერვებს

და ღამეს ველურ ყვირილით არღვევს“,

სადაც „ვილაცა დაეძებს ნუგემს . . .“

„ვერ გაექცევი რისხვიან ქალაქს“,

სადაც „ცარიელია სახლი, წვიმა, ნალველი“,

სადაც „ათოვს სახლებს, ოჯახებს“, დამზრალია ადამიანის სული,

სადაც სახურავებქვეშ დაღეწილია გათითოკაცებულ ადამიანთა სვე-ბედი

და „სადაც ბუნკერში კატა ტირის“ . . .

„ვერ გაექცევი რისხვიან ქალაქს“,

სადაც რესტორნებში აქეთ-იქით იყრება ბილწი სიტყვები,

სადაც “იკვანძება უსინდისო ინტრიგები“,

სადაც „ფემენებელურ“ ატმოსფეროში შეიძლება მოხდეს მკვლელობა,

როგორც ძალიან ძველი პირველყოფილი აქტი“.

მაშასადამე, ბატონობს ინსტინქტები და მომაკვდავი მზის სხივებში სწრაფად ბერდება და კვდება სული, ხოლო „უბიწო დილა იცქირება რესტორნის ფარდებში“ და შეუმჩნეველი ხდება ადამიანთათვის,

სადაც „მაკლერები ჰგვანან ქრისტეს ჯვარზე გამკვრელებს“,

სადაც „ტუალეტის სარკესთან სასაპნეში დევს საპონი,

როგორც სასოწარკვეთილების პაწია ნაგლეჯი“,
 „ვერ გაექცევი რისხვიან ქალაქს“,
 სადაც „მეც დავდივარ ამ ქალაქში როგორც ტუსადი,
 ვპატარავდები მე უჩინო, უნდო, უსახო“.

ქალაქი აღარაა *კულტურის კერა* და *ცივილიზაციის* (თავდაპირველი მნიშვნელობით) გამომხატველი იმგვარი უბრალოებით, როგორც *ფრესკებისა* და *ხატების* ფონზე იყო სიმბოლურად *ტაძრებითა* და *შენობებით* გამოსახული. იგი რისხვიანია, თავად იგია *უკვე გარეუბანი – კულტურას, ღვთაებრივ სინათლეს მოკლებული*.

გარეუბანია სოფელიც, ისიც აღარაა დიდი სოფლის სარკე და ხატი, ისიც გაუცხოებულია, სადაც ქორწილიც სახედაკარგულია და ქელეხიც, სინარულიც უსულგულოა და მწუხარებაც. ქორწილში იქნება „ცეკვები დანებით, ცოფები კაცური, ჩხუბები და დაჭრა ღვიძლების, იქნება სმები და იქნება რწყევები ...“ მკვდარს დამარხავენ გულგრილად, იქნება ქელეხი როყო მთვრალებით, მთის კორტოხზე კი დარჩება ბნელი ბორცვი, სადაც „მთვარიან ჯვრებზე წევს სიჩუმე არანაირი“. . . არა სავსე და მეტყველი დუმილი, არამედ ცარიელი და „არანაირი“.

„მოხუც ცოლ-ქმარს დაბალ ტახტთან
 უდგას დოქი ტუჩმოტეხილი
 და ფიცრის სუნით სავსე სახლში
 ჟონავს ნაღველი...“

სადაა ღვთის მადლიერი და მისი მადლით სავსე *ანტიკური იდილია* მოხუცი წყვილის – *ფილემონისა და ბაკეიდასი* (რომელთა უძველესი მნიშვნელობა, მაგალითად, როგორც შედარებით უახლესი ისტორია, აღწერილია *ჰუბლიუს ოვიდიუს ნაზონის მეტამორფოზებში*); სადაა *ბიბლიურ* ხანგადასულ ცოლ-ქმართა – *ზაქარიასა და ელისაბედის* (ლუკა 1, 7-41) და მისთანათა ღვთიური რწმენა, სასო და სიყვარული (რომლითაც შესაძლებელი ხდება შეუძლებელი), ჩვენთვისაც იმედის მომცემი.

და მაინც, საყვარელია ფიცრის სუნით და ნაღველით გაჟღენთილი სახლი, როცა „საწუთრო წარბს არ იტოკებს“, როცა ბუნებაც კი *დისჰარმონიის* გამომხატველია, როცა „ხეებიც კი გიჟებით დგანან“, როცა მთვარე კი არ „დაგვნათის თავზედ“, როგორც არამიწიერი მშვენიერება – „ნაზად მოარე“, შექმბინდული, „ჯერეთ უმანკო“, ანუ შეურყვნელი სულიერი სამყაროს მკვიდრი (შდრ. მთვარის ხატება ნიკოლოზ ბარათაშვილთან – „შემოლაშება მთაწმინდაზედ“ ან გალაკტიონთან – „მთაწმინდის მთვარე“), არამედ „ნაძვებს აწვება“, ანდა „ცაზე წაზრილი სისხლიან მესერს ანათებს“, ანდა კიდევ სისხლიან წარმართულ *სარიტუალებე ტაბლახე* იღვრება და იგლისება. წინასწარმეტყველებასავით გაისმის სიტყვები:

„*შეუმჩნეველი* იქნება *მთვარე*,
 არ შეიძლება ვინმეს დასჭირდეს“.¹

¹ „შეუმჩნეველი მთვარისათვის“ შდრ. აგრეთვე ერთ-ერთი ძველი ანტიკური მნიშვნელობა: „ჩაესვენა მთვარე და მთიები / დადგა შუალამე; / ჟამი მიედინება / მე კი მარტოდ მიბნავს“ (საფო – ლირიკა, ძველბერძნულიდან თარგმნა ნანა ტონიამ, თბ., 1977).

„ღამე საშინელია“ და რა ხანია, შორსაა რომანტიკოსთა მთვარიანი სხივებისაგან, შუქთა მკრთალი მძივებისაგან, გამოუთქმელი საიდუმლოსაგან. ადამიანი კი, „ნატანჯი მთვართ, ქართ და წვიმით, საშველს დაეძებს“.

ერთი სიტყვით, სააქაო ისეა დაკნინებული, რომ შემოქმედს მშვენიერი ქმნილების – ჭეშმარიტი მშვენიერების ხატების, სიმარტივესა და უბრალოებაში გაცხადებული ღვთაებრივი სისავსის და სიღიადის ნაცვლად, ზეციურის მხოლოდ უსუსური და უსახო ანარეკლია, არა მისტიურ შუქში დანახული, არამედ ფერგაცრეცილი და სახედაკარგული წვიმიანი ქუჩის გუბეში:

„გუბე ქანაობს და ვცახცახებ სააქაოში“;
 „ცხოვრება როგორც მონაჩმახი და მოგონილი,
 მიუტივტივებს თვალწინ დაშლილ ნოეს კიდობანს“.

სადღაა გალაკტიონისეული მისტიკური ჭვრეტა, „სხვაგვარად ამეტყველებული“ ბავშვური უცოდველი თვალთ ხედვა რაღაც გასაოცარისა, ზეციური სოფლის ღვთაებრივი ბინდისა მიწიერი სოფლის უბრალო სურათით (ისეთით, როგორც წარმოდგენილია გალაკტიონის „ჭარხალში“¹).

რადა რჩება ღვთიური რწმენიდან უღმერთო სასოწარკვეთილების გარდა და ასე იკიდებს ფეხს რწმენის გარეუბანიც:

„როგორც არ უნდა გაიყოს სივრცე,
 ცხოვრების გარდა ვერსად შევხვდებით“.

დამდაბლებულია თითქოს საღვთოც და ეკლესიურიც: „ბნელია ხატები“ მის წინ მლოცველთათვის, მღვდელი კი „მუნჯად ანთებს სანთელს ძველი ფრესკების გასანათებლად“ და რწმენის გადასარჩენად.

ადამიანს ადამიანი ეუცხოება, ცივა და ყვირილით არღვევს ღამეებს, ცხოველივით სძინავს და ბიწიერებაში მკვიდრად ჩაფლულს კი აღარ ხიბლავს, არამედ აკრთობს მთვარის დიდი სისრულე და მშვენიერება, ან კიდევ მის წმინდა ნათელს ურწმუნო ხელებით სინჯავს. ადამიანის ტვინში – მატერიის ამ ვითომდაც უმაღლეს ქმნილებაში, მხოლოდ ინსტინქტებით მცხოვრებ „უზენაეს ინსტანციაში“ წყდება „ნაცრისფერი სამყაროს ბედი“ და იბადება ყველაზე მომაკვდინებელი ცოდვა:

„მინდა მავთულს შევახო ხელი“.

ამგვარ ყოფაში ყველა ცალ-ცალკე ცდილობს „შეუნგრისოს საწუთროს ძვიდუ“, გააღწიოს დახშული სივრციდან, ტირილით, წუხილით „ფარდასავით გადასწიოს ჰაერი“ („რადგანაც მთელი ცხოვრება კლავენ / და ასე ებრძვის კაენს კაენი“).

¹ გალაკტიონის „ჭარხალის“ სიმბოლიკა გაანალიზებულია ნაშრომებში: თ. ლოიაშვილი, ლექსის ეფონია, თბ., 1981, გვ. 113-115; და შემდგომ: ქ. ბეზარაშვილი, თ. ლომიძე, სტრუქტურა და სემანტიკა: გალაკტიონის ერთი ლექსის ანალიზი, „სემიოტიკა“, 4, 2008, გვ. 42-48.

უფლისგან „ქარის საცემად და საწვიმრად გამოქსოვილ“ და „თიხის დოქივით ამოყვანილ“ სხეულში ძრუძე წყვდიადი ებრძვის გვამში ჩაბრუნებულ და აწრიალებულ ნათლის ხვეულს უსურვილობისა და სიცივის გარემოცვაში.

ჩაკეტილია ერთმანეთთან მისასვლელი გზები, ვერ უცვნია გულს გული და რწმენდაკარგული ადამიანი აღმოჩნდება არა მარტო სამყაროს გარეუბანში, არამედ სიყვარულის გარეუბანში გადასროლილი, რომელმაც არც კი იცის მისი (სიყვარულის) გულისგულის გემო, ანდა დიდიხანია დავიწყნია იგი, რათა მისით მაინც მიიღოს არსობის პური (შდრ. *პარუირ სევაკი*: „რა კარგი არის, სიყვარულის გარეუბანში რომ არ იცხოვრე, მხოლოდ ცენტრი რომ იცი მისი“).¹

ეს არის წიგნი უცხოობაზე, რომელიც „ქვეყანაზე ათასგვარია სიყვარულივით“. ცრემლებიც უცხოა, საკუთარი სახლიც, ქუჩა, ხეები, ცარიელია სახლის ფანჯრები. ადამიანი ეძებს ძველ მეგობარს და მიქრის სულ სხვა მხარეს – „არა პირდაპირ, სახლებისაკენ, არამედ დასავლეთისაკენ, წყვდიადისაკენ“. უცხოა ამ სოფლისათვის და ყველა სოფლისთვისაც გარდაცვლილი მეგობრების შემცვივნილი სულები. ერთ-ერთს კი (იხ. *თამაზ ბაბღუას XX ს.-ის ლექსის მიხედვით*) „უცხოობაც შეუშვენია“ და სოფლის გარეთ დაუნთია ცეცხლი. მაგრამ „ჯერ ადრეა მისი მობრუნება“, კაცნი არ არიან მზად ამისათვის – მისი სიწმინდისა და სიმართლის, მისი სინათლის მიღებისა და წმინდა ხედვით ჭვრეტისათვის. ვერსად ჰპოვებს თავისი „მარადქალური ღირსების და სიმორცხვის სამაგიეროს“ „კეთილად აღნავი“ და სათნო უქმრო გოცირიძის ქალი, გარდაცვალების შემდეგ თითქოს ვაკუუმის დამტოვებელი, მაგრამ პოეტის მიერ ნაგრძნობი და გახსენებული.

ამ წიგნში ურბანისტული მსოფლგანცდა – მთელი სამყაროს თუ სიყვარულის გარეუბანი უფრო გამძაფრებულია, ვიდრე *ოთარ ჭილაძის* პოეზიაში და თითქოს უფრო მორგებულია, ვიდრე შინაგანად უარყოფილი.

უცხოობა ჩამომდგარა ქალსა და კაცს შორის – მარადიულად რომ ელტვიან ერთმანეთს და მაინც ამოუხსნელნი რჩებიან ერთმანეთისთვის, უცხოობამორგებულნი, ერთმანეთის ნაცვლად ხეებს ეწყვილებიან და ეცეკვებიან, ხეებს – ბუნების სიწმინდეებს, რადგან ამავე სიწმინდეს ვერ ხედავენ და ვერ ამჩნევენ ერთმანეთში. ყოველდღიური გულგრილობით, წვრილმანითა და კომპლექსებით დაღლილნი, ერთხელ მაინც გაათავისუფლებენ თავიანთ ნამდვილ არსს: „ტერფები დაკვარით მიწაზე გლეხურად“.

„კვლომამდე ვეცეკვე ფერდობზე არყის ხეს
და მერე ქალები ნაღველით აივსნენ,
მინდორში მისროლეს ღონიერ მაჯებით
და თან შეუკურთხეს არყის ხეს გამჩენი“.

¹ პარუირ სევაკი, „იქმენინ ნათელი“, სომხურიდან ქართულად თარგმნა გივი შაჰნაზარმა, თბ., 1979.

ფონი კი ეკლესიაა, სიწმინდეშემუძრნველი:

„ეკლესიასთან სივრცე რომ შედედდა,
გამოვეფინეთ და ვიცეკვეთ ხეებთან“.

საკრალური, წმინდა ადგილიც კი აღარაა უკვე ქრისტიანობის აკ-
ენის, უფლის საყდრის, წმინდა ოჯახის ადგილსამყოფელი, როგორც მაგა-
ლითად, ნიკო სამადაშვილის პოეზიაში, სადაც ბავშვობის ანუ სიწმინდის
წიალთანაა დაკავშირებული ტაძარი – ერთადერთი გადარჩენილი ნაწილი
სამყაროსი:

„ქრისტემ ბავშვობა აქ გაატარა

და ღვთისმშობელი უგვიდა ეზოს“.

საგულისხმოა, რომ ამ საოცარი სიმყუდროვისა და სიმშვიდის შეგრძნების
გვერდით, ნიკო სამადაშვილის პოეზიაშიც ჩნდება ერთგვარი განგაშის
განცდა წარმართული წარსულის გამო (შდრ. სერგეი ბულგაკოვისეული
ერთიანი განსხვავებული სიყვარული ქრისტიანული ტაძრისა, სახლისა,
დედისა, მარადიული წმინდა დედისა, მიწიერი და სულიერი სამშობლოსი,
ღმერთის).¹

ეკლესია ამავე დროს ხომ გამოხატულებაა პირველქმნილი ჰარმო-
ნიის, ზეცისა და მიწის, ღმერთისა და ადამიანის, ცოლისა და ქმრის –
ქალისა და კაცის ღვთიური კავშირის. პავლე მოციქულის მიხედვით, ქმა-
რი თავია ცოლისა, როგორც უფალი/ქრისტე (სიძე) ეკლესიისა
(სძლის/სასძლოსი. იხ. I კორინ. 7, 1-40; 11, 7-16). ეს კავშირი გაცნობი-
ერებულ, ნებლობით, სასურველ მორჩილებას გულისხმობს და არა მო-
წურ ბრმა მორჩილებას, რომლისაც ასე ეძინიათ და რომელსაც გაურბი-
ან სწორედ გაუცხოებული ადამიანები. ეს კავშირი ღვთიური მორჩილების
გამომხატველია, რომელსაც მორწმუნე ჭეშმარიტი ღვთაებრივი სულიერი
თავისუფლებისაკენ მიჰყავს და არა სულიერი მონობისაკენ. იგი გულის-
ხმობს ადამიანის ნების ღვთისაკენ წარმართვას, ღვთის ნებისადმი დამორ-
ჩილებას. მაგრამ დარღვეულია და დავიწყებული ეს ჰარმონიული ღვთიუ-
რი კავშირიც და ადამიანი, მისი ურწმუნოებიდან და უსიყვარულობიდან
გამომდინარე, აქაც გარეუბანშია – ეკლესიის, ეკლესიურობის, ღვთისაგან
დადგენილი წესის (წესრიგის) გარეუბანში; ეკლესიაში კი არა დგას, არა-
მედ „ეკლესიასთან“ – მის გარეთ არის დარჩენილი. ნუთუ უკვე გარდა-
ვიდნენ „უკანასკნელი ქრისტიანებიც“ – „რჯულდაწყვეტილი ქართველ-
ნი?“ მაგრამ იქნებ ამ პირველი ნამდვილი სულიერი საწყისების, სულიერი
სამშობლოს მოგონების და ჭეშმარიტი თავისუფლების მომცემელი ჰარმო-
ნიული კავშირის თავისებურად აღდგენის გაუცნობიერებელი და დაფარუ-
ლი სურვილია მიწიერი ჟამისა და ვნების გაღვიძებაში – წარმოსახულ
იდეალურ წვეილებთან, ხეებთან ცეკვაში გამოხატული?

¹ იხ. С.Н. Булгаков, Моя родина; Религия человекобожия в русской революции; Религия и политика (1871-1944), "Новый мир", 10, 1989.

და რა სანეტარო და ოდნავ მაინც მბჟუტავი ნათლის მომტანი უნდა იყოს ამ გაუცხოებაში გახსნილი, სპეტაკ, პირველქმნილი სიმარტივითა და ლოცვებით კაზმულ სულთან შეხება:

„მე კი ვწევარ და ვნატრობ შენს სხეულს
და სულს თევზით ამობრუნებულს“. . .
„შენს სულს წყნარ მიჯნებს თავადვე ურჩევ,
ლოცვებით კაზმე, გიჭირს შელევა.
მიდი, შეურთე ეგ სული ღრუბლებს,
გაჰყევი ღამის საშინელებას.“

ამგვარი სული ყოვლისმცოდნეა თავისი შინაგანი სიწრფელიდან გამომდინარე. ამგვარი სული ცნობს თავის „სულით . . . ტოლს“ (ბარათაშვილის მსგავსად), „იცის“ იგი (შოთა რუსთაველის გაგებით):

„შენ ჩემში იმ წერტილიდან შემოიხედე,
საიდანაც არავის არ შემოუხედავს“.

ამგვარი სული ხედავს „სულით ტოლის“ გასაჭირს და ცდილობს უწამლოს მას:

„შენ შენიშნე ჩემში უზარმაზარი ჩამტვრეული ხიდი,
ლიანდაგიდან ამოვარდნილი მატარებელი და ნაღმის ნატეხი,
შენი სინდისის ჩარჩოში ჩემი გატეხილი სურათი შევნიშნე,
ტანჯვით აღსავსე მთვრალი სახე, ნერვებად ქცეული“.

ამგვარ მოალერსე სულს საყვარელი ადამიანი ისევ ბავშვის ნახატის მსგავსი ჰგონია და ცოტა უკეთესიც („მე ვგავდი ბავშვის დახატულ ადამიანს, გვერდზე წაზრილს“). ბავშვის ნახატი კი ყველაზე მართალია და წრფელი. ამგვარი სული ვერ ამჩნევს, თუ არ ამჩნევს „სულით... ტოლის“ გატეხილ სურათს – ტანჯვით აღსავსე მთვრალ სახეს, ნერვებად ქცეულს.

„სულით ტოლისათვის“ სიყვარული აღარაა უკვე სინარული (ვთქვათ, XIX ს.-ის შესანიშნავი რუსი პოეტის, ათანასე ფეტის, გრძობებისმაგვარი: Я пришел к тебе с приветом...“; „მოვედი შენთან გახსნილი გულით...“), არამედ „სიყვარულის გახსენებაა“ მხოლოდ:

„რა უნდა მითხრა შენს სუნთქვაზე უფრო მთავარი,
რას მომიყვები ნეტავ ისეთს,
რასაც შენი მარტოობა ვერ მომიყვება,
ან რითი უნდა მტანჯო ისე,
როგორც დამტანჯავს შენივე ტანჯვა“ . . .

სწორის ტანჯვით ტანჯვაა და მაინც:

„ჩვენ უცხონი ვართ ერთმანეთისთვის.
შენი გაშლილი მგლოვიარე თმების სიმუქე
ნიშნავს ჩემს სიკვდილს
და ხეების მუდმივ სიცოცხლეს“.

იქნებ, ამ „უცხოობაში“ განდობა უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე მისი არცოდნა და მისით მოგვრილი სიცვიით ზრობა? ეს ხომ უკვე სითბოა და

მშობლიური განცდისკენ მობრუნებაა უძლები შვილისა. ისევე მშობლიურია იგი, როგორც სადარბაზოში მბუუტავ პატრუქთან სიბნელეში „მთრთოლვარე მამის ხელი“, როგორც „მკვდარი და უბადრუკი სინათლის დარცხვენა“...

„და გაანათებს ცარიელ წყვილადს
მბუუტავ პატრუქით მარჯვენა მამის“...

და „რადგან არ იყო გამგონე დედის,
იმიტომ შეხვდა ასეთი ხვედრი“.

ის კი „წიგნით და ღვინით, ფიქრით და ნაღველით“ თავისი გზით მიდიოდა მარადიული სამშობლოსაკენ, სინათლისაკენ:

„შენ კი დალოცავ ყორნისფერ ხეებს,
რადგანაც გეცხო ცხოვრების მაღლი,
რადგან გზის შუქზე ითბობდი ხელებს
და მიაპობდი ღამეებს სანთლით“.

„მე ვარ ამქვეყნად როგორც სხივი ქვაფენილზე სინათლის წრეში“.

ამ გაუსაძლის, რწმენადაკარგულ ყოფაში „ვიღაც მაინც ანთებს ჩვენს არსებობას“ – ვიღაც მუდამ ჩვენგან დაკარგული და შეუმჩნეველი (ღმერთი, სატრფო თუ უბრალო უცნობი ადამიანი).

„სინათლეში კი სჭვიოდა ცრემლი
ვიღაც უბრალო ადამიანის“.

და განა ასე ძნელია, ადამიანი იყოს „თოვლივით უბრალო“? (შდრ. ბორის პასტერნაკი: „И жить, не засоряясь впредь./Все это – не БОЛЬШАЯ ХИТРОСТЬ“). „ასე უბრალოდ იცხოვრო ქვეყნად/ბიწის გარეშე – არ არის ძნელი“).

იგი ხომ „ნათლის სვეტივით“ არის ჩაწერილი „ტალღოვან დროში“:

„მოსახვევებში ერთმანეთით განათებული ადამიანები დადიან
და ანათებენ ერთმანეთის ზურგებს, ხელებს, სახეებს“,

ცოცხლობენ ერთმანეთის ფარული იმედით... ამ იმედის წყნარ, მშვიდ ნათელს დანახვა და შეცნობა სწყურია.

კაცი ღმერთისა და სულიერი ადამიანის ძიებასთან ერთად დაეძებს თავის ბავშვობას, რადგან სამივე (ღმერთი, სულიერი კაცი, ბავშვობა) ერთად იყრის თავს, როგორც ყველაზე სრულყოფილი გამოხატულება პირველქმნილი ჰარმონიისა, სიწმინდისა და სულის სამოთხისა – როცა კაცი ჰგავს ბავშვის მიერ დახატულ ადამიანს, როგორც შექმნა იგი უფალმა და როგორსაც ხედავს მას მამა, მეგობარი და „სულით ტოლი“.

„ჩემი თავი იქ დავტოვე,
იმიტომ ვბრუნდები სიზმრებში

და ვუვლი ირგვლივ
იმას, რაც მართალია. მე ვარ
და რასაც ვერავენ ვერ ხედავს
და რაც არავენ არ იცის“.

ეს წიგნი ამ რთული შინასამყაროს გახსნაა ყოფითობის მრუბე, მძიმე ფონზე და მისი საშუალებით და არ ეშინია ღვთაებრივ, ჭეშმარიტ სიხარულს მოკლებული დანგრეული სულის ბნელ სიღრმეებში ჩახედვის (შდრ. *ფიოდორ ტიუტჩევი*: „Не плоть, а дух растлился в наши дни .../ Приди на помощь моему неверию...“).

როგორც ა. ტარკოვსკის ფილმში „ანდრია რუბლიოვი“ მხატვრის თვალწინ და ჩვენ თვალწინ ჩაივლის მთელი ეპოქის რუსული ისტორია და ყოფა თავისი ხასიათით, სიხარულითა თუ მწუხარებით, სიწმინდითა და ბიწით, რწმენითა თუ ურწმუნოებით, უფრო კი სიმძიმეებით, ჭუჭყითა და სიმდაბლით, ისე, რომ ერთი სიტყვაც, ერთი კადრიც კი არ გვხვდება მთელი ფილმის მანძილზე შემოქმედის (ხელოვანის) ღვთიური, ზეციური, ამაღლებული სამყაროს და შთაგონების გამომხატველი, ისე, როგორც ამ ფილმში განზრახაა *ამოტრიალებული სამყარო* და მისი ფსკერითაა წარმოჩენილი, რათა შემდგომ (ფილმის ბოლოს) ზეცა გვანახოს – *რუბლიოვის* მიერ ცხოვრებისეული გამოცდილებითა და *ღვთიური შთაგონების* საფუძველზე შექმნილი *ხატები და ფრესკები*, ასევე ამ წიგნშიც. აქ კი არის ცხოვრების, *სამყაროს*, ამ და იმ *სოფლის*, *სიყვარულის*, *რწმენის*, *სასოების* *გარეუბანი*, ყოფითი კადრები *სულიერი გაუცხოებისა*, როცა აღარ იგრძნობა და აღარც კი ახსოვთ ერთობა *ქრისტეში*, „ცხოვრების მადლცხებული“ პოეტის მიერ წარმოდგენილია მასში (ცხოვრებაში) *დამარხული მარგალიტის* განსაცხოვლებლად, რათა იგი *ფრესკებით* გამობრწყინდეს ჩვენდა სანუგეშოდ სააქაოში (რადგან გვინდა ვირწმუნოთ, რომ ჩვენ ურწმუნოდ რომიც პოეტი, რაც უნდა უჭირდეს, ჯერ ისევ არის ცისა და მიწის, ღმერთისა და ადამიანის დამაკავშირებელი და შუამავალი).

ყოფიერებიდან სულიერებისაკენ მიმავალ კაცთა ამ გზაზე და მრუბე ყოფითობაშიც კი ჩუმი სხივით გაცისკროვნებულ ადამიანებზე ასე თუ გვამცნობს კიდევ ერთი სრულიად ახალი და უცნობი პოეტი კვლავ XX და აწ XXI საუკუნისა:

„Таких – вас лелеял *Рублев*
в пчелином своем веке.
Как воск, как слово „любовь“
Пахнут его человеки“.

„თავს გველებოდათ ამგვართ *რუბლიოვი*
თაფლოვან თავის საუკუნეში.

ცვილივით, სიტყვა „სიყვარულივით“
სურნელს აფრქვევენ მისი კაცები“ (იური ლოშჩიცი).¹

ისევე, როგორც იური ლოშჩიცი, და, შესაძლებელია, უფრო მძაფრადაც, *ანდრო ბუაჩიძე* გვაიძულებს დავფიქრდეთ, თუ ვინ არის იგი –

¹ Юрий Лошич, Столица полей: Стихотворения, Москва, 1990. რუსულიდან ქართული ლექსებისათვის: ქ. ბეზარაშვილი, რუსი პოეტები (ა. ფეტი, ფ. ტიუტჩევი, ი. ლოშჩიცი), თარგმანები. „კავკასიონი“, ოქტომბერი, 19, 1994, გვ. 7; ბორის პას-ტერნაკი, ლექსების თარგმანი, გაზ. „კალმასობა“, №7 (81), 2004, გვ. 16.

პოეტი, საკუთარი გულის მზილავი და სხვათა გულთამზილავიც? და ვინ ვართ ჩვენ, მისი მკითხველნი? ეს წიგნი გვიხსნის იმას, რასაც ვერ ვხედავთ, ვერ ვამჩნევთ და არ ვიცით.

დაბოლოს, ამ დანაწევრებულ სამყაროში, მხოლოდ ტკივილიანი პოეტური სიტყვით რომ მთლიანდება, მაინც შენარჩუნებულია (რა თქმა უნდა, ტრანსფორმირებული სახით) ის მსოფლგანცდა, ბიბლიიდან რომ იღებს სათავეს. სამყაროს გარეუბანში გადასროლილი პოეტის ურბანისტულ ხილვებში ღვთაებრივი, ჭეშმარიტი სიხარულის იმგვარი მონატრება იკითხება, ახლა მხოლოდ სულის ბნელ სიღრმეში რომ შეიძლება აღმოაჩინო. სწორედ ამიტომაც *ანდრო ბუაჩიძის* „გარეუბანში“ დახატული ეგზისტენციალური სამყარო ერთდროულად საშიშიც და ახლობელიც, დანგრეულიც და აღდგენილიც, ფრაგმენტულიც და მთლიანიც.

**ბრიტოლ რობაქიძის რომანი
„ჩაკლული სული“ როგორც
ტოტალიტარული (საბჭოთა)
სახელმწიფოს მითოსურ-დემონური
არსისა და მოდერნისტული ეპოქის
ჰერმენევტიკა**

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

„ჩაკლული სულის“ მეორე გამოცემის წინასიტყვაობაში (1937) გრივოლ რობაქიძე წერდა:

„ეს წიგნი, რომელსაც ტყუილად არ ჰქვია „ჩაკლული სული“, არის ცდა სახეობრივ აჩვენოს ატმოსფერულად ზემოქმედი ბოლშევიზმის მიწისქვეშა დამანგრეველი ძალა. იგი 1932 წლის ბოლოს დაიწერა. რაც შემდგომ პერიოდში მოხდა, ადასტურებს იმ თვალსაზრისს, რომელიც ამ წიგნს უღევს საფუძვლად“ [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (რობაქიძე 1937: 5).

მართლაც, რომანში, რომელიც 1932 წელს დაიწერა და 1933 წელს გერმანიაში გამოიცა, ზედმიწევნით, დეტალურადაა ნაწინასწარმეტყველები ის ბოლშევისტური სახელმწიფო ტერორი და რეპრესიები, რომელთაც საბჭოთა იმპერიაში 30-იანი წლების მეორე ნახევარში თავის უკიდურეს ფორმებს მიაღწიეს. მაგრამ აქ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია არა რომანის ეს წინასწარმეტყველური ძალა, არა კონკრეტული ემპირიულ-ისტორიული პროცესების მხატვრული ასახვისა და გადმოცემის ძალა, არამედ იმ მეტაფიზიკური ძირების წვდომა, რამაც საფუძველი შეუქმნა ბოლშევისტური ტიპის ტოტალიტარული სახელმწიფოს წარმოქმნას. წინასიტყვაობაში რობაქიძე, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამას გულისხმობდა, როდესაც იგი თავისი წიგნის

ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი, დოქტორი, ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის ასისტენტ-პროფესორი (ქვემო-მართლება გერმანული ლიტერატურა). შ. რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის კომპარატივისტიკისა და ლიტერატურის თეორიის განყოფილების მეცნიერი-თანამშრომელი.

გოეთესა და ნოვალისის საერთაშორისო საზოგადოებების წევრი.

ძირითადი ნაშრომები:
ნოვალისის სახისმეტყველების ძირითადი ასპექტები, 2001.
ნოვალისის ენის ფილოსოფია, 2003. ლიტერატურისა და ენის ფილოსოფიური ნარკვევები (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფ. ჰუმბოლდტი...), 2009.

თარგმანები: ნოვალისი: „ლამის ჰიმნები“ (2007); ნოვალისი: „სუმბულისა და ვარდკოკორის ზღაპარი“ (2008).

ინტერესთა სფერო: გერმანული რომანტიზმი, ჰერმენევტიკა, ენის ფილოსოფია.

თვალთახედვაზე მიანიშნებდა („იმ თვალსაზრისს, რომელიც ამ წიგნს უღევს საფუძვლად“): ანუ, აქ რობაქიძე პირველ რიგში ხაზს უსვამს რომანის სწორედ ონტოლოგიურ-ფილოსოფიურ პირველსაზრისს.

რომანში იკვეთება შემდეგი დისკურსები:

1. ბოლშევიზმის მითოსურ-დემონური (მეტაფიზიკური) არსის „გახსნა“ და წვდომა.
2. თანამედროვე ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკა (ნიცშეანური ნაკადი).
3. მითოსური ნაკადი.

რომანის ეს დისკურსები იმთავითვე ჩართულია *ჰერმენევტიკულ წრეში*, რამდენადაც ისინი ერთ დიალექტიკურ მთლიანობას ქმნიან და ურთიერთგამომდინარეობენ. ეს კი, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, იმპლიციტურად გულისხმობს რომანის თაურსაზრისისა და ტექსტის გაგება-განმარტებას *ჰერმენევტიკული წრისა და ალეგორიული ინტერპრეტაციის* მეთოდთა გათვალისწინებით.

თავის ლიტერატურულ წერილებსა და ფილოსოფიურ ესსეებში რობაქიძე მუდამ ხაზს უსვამს ფენომენის „მეტაფიზიკური ახნის“ აუცილებლობას, ანუ ფენომენის მითოსური, ე. ი. საწყისისეული ძირების წვდომას, როდესაც შინაგანი ჯვრეტიისა და მხატვრული ქმნის პროცესში ფიზიკური გადადის მეტაფიზიკურში და პიურუკუ; შესაბამისად, ისტორიული გადადის მითოსურში, ემპირიული – ტრანსცენდენტურში, დროითი – ზედროითში და პირიქით. ეს მიდგომა რობაქიძეს გადააქვს საკუთარ მხატვრულ ტექსტებში. მისი რომანები, ნოველები, დრამა-მისტერიები ყოფიერების ფენომენთა მეტაფიზიკური ახსნაა ესთეტიკის სფეროში. ამიტომაც, რობაქიძის მხატვრული ტექსტები, როგორც მეტაფიზიკური ახსნები, თავად მოითხოვენ მეტაფიზიკურ ახსნებს. „ჩაკლული სულის“ სწორედ ამგვარი ინტერპრეტაციის ცდაა ჩემი სტატიაც.*

I. ბოლშევიზმისა და სტალინის ფენომენის მითოსურ-მეტაფიზიკური არსის ჰერმენევტიკა რომანში

ესსეში „სტალინი როგორც არიმაწული ძალა“ („Stalin als ahri-manische Macht“), როგორც ეს სათაურიდანაც ჩანს, რობაქიძე სტალინის პიროვნებას, სტალინის ფენომენს ზოროასტრული მითოლოგიისა და რელიგიის ბოროტების ღმერთ *არიმანთან* აიგივებს. საკუთრივ სახელწოდება

* რობაქიძის ამ რომანის ინტერპრეტაციის პირველი ცდაა ნ. კაკაბაძის სტატია „გრივოლ რობაქიძის რომანი *ჩაკლული სული*“, რომელშიც ავტორმა მართებულად მიუთითა რომანის ტექსტში ინტენციურად ნიცშეანურ კრიტიკულ დისკურსზე (კაკაბაძე 1988: 10).

არიმანი ნაწარმოებია ზორიასტრული თეოლოგიის ტერმინიდან *Angra Mainyu*, რაც *დამანგრეველ სულს* ნიშნავს (ლექსიკონი... 1983: 72).

ამდენად, მხატვრული თვალსაზრისით, რომანში სტალინის პერსონაჟი (შესაბამისად, ბოლშევიზმი) სიმბოლურად განასახიერებს ამ დემონურ-დესტრუქციულ ძალას. ხოლო თუკი სტალინის ფენომენს (შესაბამისად, ბოლშევიზმს) ონტოლოგიურ-მითოსური თვალსაზრისით განვიხილავთ, მაშინ რომანში იგი წარმოადგენს ამ არიმანული დამანგრეველი მეტაფიზიკურ-მითოსური საწყისების ემპირიულ გამოვლინებას კონკრეტულ ისტორიულ დროში ტოტალიტარული სახელმწიფოს ფორმით.

ეს არიმანულ-ბოლშევიკური ძალა მის მიერ დაფუძნებულ ტოტალიტარულ სახელმწიფოში და ამ სახელმწიფოს საშუალებით, უპირველეს-ყოველისა, უპირისპირდება და ანგრევს ღვთაებრივ ყოფიერებისეულ წესრიგს – რობაქიძის მიხედვით, „საკრალურ წყობას“ – რისი შედეგიცაა ყოფიერებიდან ღმერთის განდევნა, ღმერთის სიკვდილი, რაც პირველ რიგში, ვლინდება ადამიანის ცნობიერებიდან ღმერთის იდეის გაქრობასა და ადამიანის სულში ღვთაებრივი ეთოსის მოსპობაში.

შესაბამისად, არიმანულ-ბოლშევიკური ძალა უპირისპირდება ადამიანის ღვთის ხატობის, ღვთის ძეობის იდეას. ეს კი ტოტალიტარულ სივრცეში ზორციელდება ერთი მხრივ, იდეოლოგიური და რეპრესიული წინების საშუალებით, ხოლო მეორე მხრივ, რაციოსა და ტექნიკური პროგრესის გაფეტიშებით, რაც ადამიანში ანგრევს ღვთისმომშიშობის სულსა და ღვთაებრივ-მისტიკურისადმი მოწიწების ეთოსს და ამაკდროულად, ავითარებს ღვთისგმობის ისტერიას. შესაბამისად, ყოფიერებაში რაციოს გაბატონება ადამიანში ანგრევს შესაქმის, როგორც უმაღლესი საღვთო რეალობის აღქმისა და საკუთარი თავის შესაქმის გვირგვინად, ანუ ღვთაებრივის ნაწილად *თვითგანცდის* (Selbstgefühl) უნარს. აქედან გამომდინარე, რაციოს მიერ გაუკუღმართებული ადამიანური ცნობიერება ხილულ ქვეყანას აღიქვამს მხოლოდ მატერიალად, მხოლოდ *საკანთსამყაროდ* (Dingwelt), გეოლოგიურ ფაქტად. შესაბამისად, ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ადამიანი აღიქმება არა როგორც ღვთის ხატი*, ე. ი. არა როგორც ღვთაებრივი წარმოშობის, ღვთაებრივთან წილნაყარი არსი, არამედ იგი დეტერმინდება, როგორც ერთი რიგითი სტატისტიკური ბიოლოგიური ერთეული, ხოლო ხალხი განიხილება არა *ღვთის სხეულად* (დოსტოვესკი), არა „ღვთაებრივი ბუნების ზეპიროვნულ ცოცხალ არსად“ (რობაქიძე), არამედ – მასად. ტოტალიტარული სახელმწიფოს დამაარსებელი და მმართველი კი ჩაანაცვლებს ღმერთად, ღმერთის იდეას და თავის თავს ფსევდო-ღმერთს აფუძნებს. ამგვარად, ტოტალიტარულ ყოფაში იმთავითვე დარღვეული და დაშლილია საკრალური წყობა.

* „ჩაკლულ სულში“ რობაქიძის მიერ ადამიანის გულის დაგლეჯილი ღმერთის ზორცადქცეულ ნაწილთან შედარება მეტაფორულად სწორედ ადამიანის ღვთის ხატობაზე, ანუ ადამიანის ინტელექტის ღვთაებრივ არსზე მიანიშნებს.

აქ უნდა აღინიშნოს, რომ რობაქიძე ზოგადად ხელმწიფების იდეისა და სახელმწიფოს მმართველის არსის ლინგვო-ონტოლოგიურ ჰერმენევტიკას გადმოსცემს სიტყვა *ხელმწიფის* ეტიმოლოგიის საფუძველზე. რობაქიძის მიხედვით, ქართული ენა (შესაბამისად, ქართველი ერი) ქვეყნის მმართველს და ქვეყნის მართვას უკავშირებს *მწიფე ხელს* (ხელ-მწიფე), ანუ მაღლიან, კურთხეულ, ბარაქიან ხელს. შესაბამისად, ქვეყნის მმართველს უნდა ჰქონდეს მწიფე ხელი, ანუ მაღლიანი ხელი. მისგაც კურთხევა, მაღლი უნდა გამოდიოდეს, რაც თავისთავად უნდა იყოს საკრალური წყობის დადგინების შესაძლებლობის წინაპირობა (რობაქიძის კრებული... 1996: 71-72).

ამგვარად, რობაქიძის თანახმად, სახელმწიფოს მმართველისაგან, მისი *მწიფე ხელიდან* უნდა მომდინარეობდეს მაკონსტრუირებელი, შემოქმედი, თაურმდგენი, პირველსაწყისისეული იმპულსები, ანუ, მან უმაღლესი საღვთო ეთიკის საფუძველზე უნდა დაამყაროს ღვთაებრივი წესრიგი, საკრალური წყობა ადამიანური ყოფის ყველა სფეროში, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ადამიანის ცნობიერების წარმართვას ღვთის ხატობის იდეისაკენ*.

მაგრამ ტოტალიტარული სახელმწიფოს მმართველი, თავისი არსიდან გამომდინარე, კი არ ქმნის, არამედ პირიქით, ანგრევს, შლის საკრალურ წყობას, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება ადამიანის ღვთისხატობის იდეის დესტრუირებაში. შემთხვევითი არაა, რომ ბევრგან რომანის ტექსტში სტალინი შედარებულია პრეისტორიულ ხვლიკთან, ანუ ბიბლიურ გველთან, რითაც სტალინის არიმანულ-დამანგრეველ მითოსურ-მეტაფიზიკურ არსზეა მინიშნებული: ანუ, რომანში სტალინი, როგორც ბიბლიური გველი, მხატვრულ-სიმბოლური სახეა თაურშიშის, სულიერი სიკვდილის, *არარას* (das Nichts), ეგზისტენციალური გამოუვალობისა და უპიროვნობის.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ბიბლიური გველის სახისმეტყველების რობაქიძისეული ინტერპრეტაცია, რომელიც მან გადმოსცა ესეში “თაურშიში და მითოსი“:

„ადამიანის მე-მ მაშინათვე შეიგრძნო თავის დაცემაში (იგულისხმება პირველცოდვა – კ. ბ.) საკუთარ მეტაფიზიკურ ზღვართან შეხლა. სახეობრივ გველი თავად არის ეს ზღვარი, საზარელი ცივი ტალღა, რომელიც ღვთაებრივსა და არაღვთაებრივს შორის ენას ელვისებურად ასრიალებს. მისი ხილვისას ადამიანი საშინლად შეიგრძნობს საკუთარ დაცემასა და უმწეობას, რომ შესაძლოა არარაში (das Nichts) განქარდეს. გველი ჭეშმარიტად პირველშიშის განსხეულებაა“ [ციტატის თარგმანი სატატის ავტორს ეკითვნის – კ. ბ.] (რობაქიძე 1935: 35).

* სწორედ ასეთი *მწიფე*, ანუ შემოქმედი ხელის პლასტიკური სახისმეტყველებაა მიქელანჯელოს ცნობილი ფრესკა „ადამის შექმნა“.

საკრალური წყობა ასევე გულისხმობს მამის მითოსური ხატის ხსოვნას შვილის ცნობიერებაში. რობაქიძის მიხედვით, სწორედ აქ კლინდება გოეთეს პირველფენომენის იდეა ყველაზე ცხადად, როგორც მეტაფიზიკური კავშირი ღვთით დადგენილ ქმნილებებს შორის: ანუ, მამისა და შვილის ეს გენეტიკური მისტიკურ-საკრალური კავშირი, ეს თავისებური მითოსური მეხსიერება საკუთრივ „მე“-ს სულიერი უნარია, ჰქონდეს ხსოვნა მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისა და დაკარგული პარადიზული ეგზისტენციისა. რობაქიძის თანახმად, სწორედ მამის მითოსური ხატის ხსოვნა ანიჭებს „მე“-ს სულიერი ჭკრეტის უნარს, რათა მან საკუთარი თავი შეიცნოს და თანაგანიცადოს მეტაფიზიკური ღვთაებრივი საწყისების განუყოფელ ნაწილად.

უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ მითოსურ-მეტაფიზიკური და ფსიქოლოგიური პერსპექტივიდან ხსნის რობაქიძე „ჩაკლულ სულში“ სტალინის ფენომენს, სტალინის პიროვნებას, რომელიც თავისი არსით, მითოსურ-ფსიქოლოგიურად, მამის მკვლეელი, მამის უარმყოფელი, ანუ საკრალური წყობის დამანგრეველია. აქ ავტორი ცდილობს გოეთეს პირველფენომენისა და ფროიდის ფსიქოანალიტიკური მიდგომის (ოიდიპოსის კომპლექსი) მითოსური გააზრების საფუძველზე ახსნას სტალინის ფენომენი, რაც, ჩემი აზრით, სავსებით „მხვედრი“ აღმოჩნდა:

„ვინ იყო ეს ანონიმი (ე. ი. სტალინი – კ. ბ.)? მამამისი მეწაღე იყო, ლოთი, ბოლშევიკი და სასტიკი, დედამისი – მკერავი, წყნარი, მორჩილი და გულმოდგინე ქალი. როცა დათვრებოდა, მამა სცემდა დედას. სცემდა ერთადერთ პატარა ვაჟსაც. მათ ქონში მეფობდა სილატაკე, ცოფიანის დობლი და ცრემლი. იმის გაფიქრებაზეც კი, რომ საცაა მამა დაბრუნდება, ბიჭს ტანში სზარავდა. თვით სამყაროს შექმნაშიც კი მხოლოდ სიბილწეს ხედავდა, მამა კი ურჩხულად ეჩვენებოდა. ოჯახური კავშირის ასეთი რღვევა ბავშვს გულს უმძიმებდა. აღმოსავლეთმა იცის, რა არის მამა – კოსმიურად გამანაყოფიერებელი თესლი. თუ ბაყაყის ჩანასახოვან უჯრედს შუაზე გავჭრით, ორი ბაყაყი წარმოიშობა. ორი ნაწილიდან თითოეული გადაიქცევა არა ნახევარ, არამედ ნახევარი ზომის მთლიან ბაყაყად. ბიოლოგია აქ შეუდარებლად ადასტურებს მამობის აღმოსავლურ ინსტინქტს. ერთი ჩანასახოვანი უჯრედიდან ორი იბადება, მაგრამ რა მოელის თავდაპირველს, შექმნისათვის გამზადებულს? ის არ განხორციელებულა, ფიზიკურად აღარ არსებობს – მაგრამ მეტაფიზიკურად სიცოცხლეს აგრძელებს ორ პატარა ბაყაყში. თითოეული მათგანი თავის თავში ატარებს მას, დაუბადებელს. აქ ცხოვრობს გვაროვნული მახსოვრობა მამისა. სადაც ეს მახსოვრობა მოკვდება, იქ სიცოცხლე ჩავარდება საფრთხეში. სტალინის სახლში ეს მახსოვრობა დაირღვა. ვაჟმა დაწყევლა მამა, თესლი. გამწარებულმა თვით შექმნა შეიძულა. მისთვის აღარ არსებობდა სიყვარული, აღარც სიხარული. მამის მიმართ სამუდამოდ ჩაბუდებულმა სიძულვილმა სიცოცხლე მოუწამლა“ [აქ და ქვემოთ ციტატე-

ბი „ჩაკლული სულიდან“ მომყავს ალ. კარტოზიას თარგმანის მიხედვით – კ. ბ.] (რობაქიძე 1997: 515).*

ხოლო ასეთი მამისუარმყოფელი, თავისი მეტაფიზიკური არსიდან გამომდინარე, „ბუნებრივად“ უარყოფს მამულს, გაუცხოებულია მისი და საკუთარი ერისადმი, მოწყვეტილია მათ და იგი, ამავედროულად, ყალიბდება მამულის უარმყოფელად და მამულის მოძულედ (აქედან სტალინის ცნობილი უარყოფა საქართველოსი – *მამულის* და სიძულვილი ქართველი ერისადმი – *მამული-შვილებისადმი*). აქედან გამომდინარე, ასეთი *უბამო* მმართველის აღქმაში ხალხი არის მასა, უპიროვნო კოლექტივი და არა „ღვთის სხეული“, რითაც კვლავ ირღვევა საკრალური წყობა:

„ძველ სამყაროს (ე. ი. საწყისისეულ მეტაფიზიკურ საფუძვლებს – კ. ბ.) უკვე დაემშვიდობა. მისთვის აღარ არსებობდა არც სისხლის ერთობა, არც ხალხი, არც სულიერი კავშირი, არც რწმენა. ხალხი მასამ შეცვალა, სული – კლასმა. აქ თავის სტიქიაში იყო“ (რობაქიძე 1997: 519).¹

ბუნებრივია, რომ სტალინის ან მსგავსი ტიპის მმართველის მიერ დაფუძნებული სახელმწიფო, თავისი არსით, მხოლოდ ტოტალიტარული თუ იქნება, სადაც დაშლილია საკრალური წყობა, რაც პირველ რიგში, გამოხატულია ადამიანის ღვთისხატობის იდეის დესტრუირებაში. შესაბამისად, თვითგადარჩენის ინსტინქტით შეპყრობილი ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქე ეთიკური თვალსაზრისით, ავლენს უმდაბლეს ამორალურ თვისებებს – ბეზღება, ანგარება, თვალთვალი, გამცემლობა, ღალატი, კვლა. თვადაყირა დგება უნივერსალური საღვთო მორალი. ხოლო ონტოლოგიური თვალსაზრისით ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქე ეგზისტენციალური გამოუვალობის, ეგზისტენციალური შიშის, არარას (das Nichts) უცილობელი მსხვერპლია.

რომანის მთავარი პროტაგონისტი *თამაზ ენგური*, როგორც პოეტი, ყველაზე მძაფრად შეიგრძნობს სწორედ ამ ეგზისტენციალურ სიცარიელეს, არარას, განიცდის ეგზისტენციალური პირველშიშით შეპყრობილობას, რაც, რა თქმა უნდა, ტოტალიტარულ სივრცეში ეგზისტენციით განპირობებული დაცემული სულიერი მდგომარეობა, დაკარგული ღვთისხატობაა:

„თამაზსაც ნელ-ნელა ჩასთვლიმა, თუმცა ძილი არ მოდიოდა. იმ სიფრიფანა საზღვარს მიაღწია ძილ-ღვიძილს შორის, როცა გრძნობები დაჭიმულია უკიდურეს სინატიფემდე. [...] შეძრწუნდა. სიცოცხლის კიდეზე იგრძნო თავი, საკუთარი თავისა აღარ სჯეროდა. მისი არსება ხანდახან

* შდრ. მამისმკვლელობის მოტივი და მამისმკვლელობის მითო-ფსიქოლოგიური ასპექტები კ. გამსახურდიას რომანში „მთვარის მოტაცება“ – არზაყანი V. კაც ზვამბაია.

მკვეთრად ეხებოდა იმ ზღვარს, სადაც არარა და ღმერთი ერთად არიან. ამჯერად ისე ჩანდა, თითქოს მხოლოდ საშინელს შეეხო, „არარას“ – სუნთქვა გაუჩერდა – პირდაღებულ სიცარიელეს, რომელიც გაქრობას უქადის და „არადყოფს“. თამაზი ძლიერ შეშინდა. თითქოს სიკვდილს შეეხო, ძილ-ღვიძილიდან გამოერკვა, ცივ ოფლში ცურავდა. უნდოდა ელოცა, მაგრამ ლოცვა მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა სული ივსება, როგორც თავთავი ჩუმი მწიფობის მაღლიან ჟამს. თამაზმა იგრძნო: წამიც და გონებას დაკარგავს არარას წინაშე“ (რობაქიძე 1997: 529).

ონტოლოგიური თვალსაზრისით, საბჭოთა მოქალაქის, და ზოგადად, ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოქალაქის, ტრაგედია რომანში ახსნილია სწორედ საკრალური წყობის რღვევით, ხოლო ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით – პეტრეს კომპლექსით, რამდენადაც საბჭოთა მოქალაქე თავისებური სამეზისუარმყოფელია (პეტრეს კომპლექსი), რომელმაც რეპრესიული და იდეოლოგიური წნეხისა და, რაც მთავარია, რაციოსა, და აქედან გამომდინარე, ტექნიკური პროგრესის გაფეტიშების გამო უარყო საკუთარი თავის ღვთის ხატად აღქმა და დაკარგა ღვთისძეობის თვითგანცდის სპირიტუალური უნარი*. შესაბამისად, მის ცნობიერებაში დაიკარგა მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ხსოვნა – „იდუმალი პენტაგრამა თავდაყირა იდგა“ (იხ. თავი XI, „აკამას ქრონიკა“):

„ელსადგურებს აშენებდნენ, სასოფლო-სამეურნეო მანქანები შემოჰყავდათ, ჭაობებს აშრობდნენ, სტიქიებს იმორჩილებდნენ, სარწყავ სისტემებს ქმნიდნენ და საზეიმოდ ხსნიდნენ. ხალხი იკრიბებოდა, ინტერნაციონალს მღეროდა, რადიო მოლოცვებს გადმოსცემდა მოსკოვიდან, ხარკოვიდან, ბაქოდან, ტფილისიდან. იყო დამორჩილებული მდინარისა და მუშის მარჯვენის დღესასწაული – მაგრამ არ იყო ის უმაღლესი წამი, რომელსაც ერთ დროს განიცდიდა ეგვიპტელი: როცა მზის პირველ სხივებთან ერთად მიმავალ მიმინოს ჭვრეტდა – მზის ეგვიპტურ სიმბოლოს –, ის ნეტარი წამი, როცა მზის თესლით ავსებული შეყვარებულივით უახლოვდებოდა მიწას.

ახალი გზები გაჰყავდათ მოშორებულ რაიონებში, სადაც ჯერ კიდევ ძველი ტომები სახლობდნენ. ხშირად გზის გასაჭრელად მთა უნდა აეფეთქებინათ და მასთან ერთად ანკარა წყაროც მოესპოთ, წმიდათაწმიდა რამ ტომის წარმოდგენაში. შიშით უმზერდა მთელი ტომი წყაროს განადგურებას: დაბნეული და მოქუფრული ღრმად გრძნობდა თავის არსებაში სიკვდილს. განხიბლული ახლა კვალარეულ ნადირს ჰგავდა, გონდაკარგული იდგა სიცარიელის პირისპირ“ (რობაქიძე 1997: 509-510).

* ასეთივე უარმყოფელი აღმოჩნდა თამაზ ენგური, ვინც სამეზის უარყო ღვთისხატობის იდეა და საკრალური წყობა: იხ. კინოსცენარის განხილვის (თავი I), ოპერაში სიტყვით გამოსვლისა (თავი X) და მეგობრის (ლევანის) გაცემის (თავი XVII) ეპიზოდები.

ამგვარად, რომანის ანტიტოტალიტარული და ანტიბოლშევისტური დისკურსიდან გამომდინარე, ბოლშევიზმი, ბოლშევისტური ტიპის ტოტალიტარული სახელმწიფო რაციოს გაფეტიშებისა და ღმერთის ყოფიერებიდან განდევნის უკიდურესი გამოხატულებაა, რასაც, თავის მხრივ, გზა გაუხსნა დასავლეთში გაბატონებულმა ტექნიკურ პროგრესში, ნიჰილიზმსა და პოზიტივიზმში გამოვლენილმა რაციომ.

II. რომანის ნიცშეანური დისკურსი – დასავლეთის ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკა

როგორც აღინიშნა, რომანის ერთ-ერთი დისკურსია დასავლეთის (ევრო-ამერიკული) ტექნიკური ცივილიზაციის კრიტიკა. ეს ნიცშეანური კრიტიკული სული მთელს რომანში იმპლიციტურადაა მოცემული, თუმცა აკუმულირებული სახით – რომანის მე-IX თავში „როცა ატომი იშლება“. შემთხვევითი არაა, რომ რომანში რობაქიძე დასავლურ ტექნიკურ ცივილიზაციასა და რუსულ ბოლშევიზმს ერთ მთლიანობად მოიაზრებს, რამდენადაც ამ ორ კულტურულ სივრცეში ღმერთი ყოფიერებიდაა განდევნილი, ხოლო ღმერთის იდეა – ადამიანის ცნობიერებიდან. შესაბამისად, აქაც და იქაც დარღვეულია საკრალური წყობა. ისევე, როგორც საბჭოთა იმპერიაში, ტექნიცისტურ დასავლეთშიც, გაბატონებული რაციოს გამო ადამიანი ონტოლოგიური თვალსაზრისით ეგზისტენციალური პირველშიში, უსახელო არარას ტყვეა:

„იცით, რა?“ კვლავ წამოიწყო ივანოვმა, „ყველაფერი რაც საბჭოეთში ხდება, ხდება ყველგან. ნუ გიკვირთ. მიწისქვეშა დინებები აიღეთ, ისინი ყველგან ერთნაირია: ჩვენთან, ევროპაში, ამერიკაში. ჩვენთან ღმერთის წინააღმდეგ იბრძვიან, მისი მოკვლა სურთ. ამერიკასა და ევროპაში რაღა ხდება? იქ არ კლავენ ღმერთს, იქ იგი თავისით კვდება. [...] ჩვენთან მხოლოდ ერთი შეძახილი ისმის: „უნდა დავეწიოთ და გაუუსწროთ ამერიკას!“ დაიწყო შეჯიბრი მანქანის კულტში. ამ შეჯიბრში არც ევროპას და ამერიკას სურთ ჩამორჩენა. იქ ჭექა-ქუხულის დატყვევებით შეიდიან რვა მილიონამდე ვოლტის მოპოვებას ახერხებენ ატომის დასაშლელად – ალბათ ტექნიკის გულისათვის... იქ რაციომ დაიპყრო სოციალური ყოფა. ჩვენთან დაგეგმვა ისე შორს წავიდა, ლამისაა კერძო ცხოვრებაც გამოთვლას დაექვემდებაროს. [...] თუ ერთი სიტყვით შევაჯამებთ ამ პროცესს, ეს იქნება: ღმერთის განდევნა სამყაროდან. ეს მოქმედება რენესანსში იღებს სათავეს, დღეს მის ნაყოფს ვიმკით. ახალი ადამიანი იბადება, უღმერთო. მისთვის არ არსებობს საიდუმლო. არავითარი რიდი, არავითარი მოწიწება, არავითარი მისტიკა, შიშველი ყოფიერება, ნივთიერი: არსად მეტაფიზიკური, ფესვებშიც კი არა. ეს არის ჩვენი ახალი თაობა. შეადარეთ იგი ამერიკულს – მხოლოდ „მინუს“ ნიშანი დაუსვით წინ გარეგნული მხარის მოსაწესრიგებლად – და ვერავითარ განსხვავებას ვერ ვპო-

ვებთ მათ შორის, ორივენი ერთი წიაღიდან მოდიან. ღმერთის ამოძიკვა ყოფიერებიდან – ეს არის კულტურის ახალი მიჯნა. [...] იქაც და აქაც იგივე ხდება, განსხვავება ისაა, რომ რუსეთის მიწაზე დავარდნილი თეს-ლი უკიდურეს ფორმებს იძენს“ (რობაქიძე 1997: 492-493).

ამგვარად, რომანის აღნიშნულ თავში რობაქიძე განსაზღვრავს დასავლეთის სულიერი კრიზისის მიზეზებს, რაც, მისი აზრით, გამოწვეულია რაციოს გაფეტიშებით, და აქედან გამომდინარე, საკრალური წყობის დაშლით. რომანის ტექსტის ნიცშეანური დისკურსის მიხედვით, ევრო-ამერიკული რაციო, ისევე, როგორც – ბოლშევიკური, მთელ შესაქმეს განიხილავს მატერიალად, გეოლოგიურ ფაქტად. დასვლეთში ყოფა *მითოსმოკლებულია*, ანუ აქაც დავიწყებულია მამის მითოსური ხატის, ანუ მეტაფიზიკური პირველსაწყისების ხსოვნა. შესაბამისად, ზედმეტად სუბიექტივირებულ დასავლურ „მე“-ში გამქრალია ღვთისხატობის მეტაფიზიკური განცდა თუ თვითგანცდა (Selbstgefühl), დასავლელ ადამიანს აღარ შერჩა სულიერი ძალა, ფიზიკურში ჭვრიტოს მეტაფიზიკური, ხილულში – უხილავი და პირიქით, ვინაიდან მასში გამქრალია ღმერთის, როგორც „მუდმივი წვის“, განცდის სულიერი უნარი (თუმცა, ამ თვალსაზრისით, დასავლეთში ორი დიდი გამონაკლისია – გოეთე და ნოვალისი). ხოლო ღმერთის იდეა ტექნიკურმა პროგრესმა ჩაანაცვლა. ტექნიკური პროგრესი თვითმიზნად იქცა, რამაც ადამიანის ეგზისტენციას საზრისი დაუკარგა და მისი არსებობა აბსურდად გადააქცია. ამიტომაც, დასავლეთში მეტაფიზიკურ ზღვარზე მყოფი „მე“ a priori ექვემდებარება ეგზისტენციალურ პირველშიშს, არარას. დასავლეთში *უმაძობას*, ე. ი. *მითოსმოკლებულობას* ადამიანი ტექნიკური პროგრესის აბსურდულობამდე მიჰყავს, ხოლო რუსეთში – ბოლშევიკური ტიპის ტოტალიტარული სახელმწიფომდე.

ამგვარად, „ჩაკლული სულის“ ნიცშეანური კრიტიკული დისკურსიდან გამომდინარე, რომელიც დასავლური ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმისა და მითოსმოკლებული უსულო დასავლური ცივილიზაციისკენაა მიმართული, უკიდურესად სუბიექტივირებულ ევრო-ამერიკულ „მე“-ს ონტოლოგიურად უჭირს მეტაფიზიკურ ზღვარზე გასვლა, ვინაიდან მას დაკარგული აქვს მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისების ხსოვნა. სწორედ ამაში ჭვრეტდა ნიცშე დასავლეთის ტრაგედია. მსგავსად არის ეს პრობლემა რობაქიძის რომანშიც განჭვრეტილი: *სული არა მხოლოდ ტოტალიტარულ სახელმწიფოშია ჩაკლული*, ე. ი. საკრალური წყობა არა მხოლოდ საბჭოთა იმპერიაშია დანგრეული, არამედ – არატოტალიტარულ დასავლეთშიც. პირველ შემთხვევაში საკრალური წყობის ნგრევის მიზეზია ბოლშევიზმი, მეორეჯერ – უკიდურესად განვითარებული ტექნიკური პროგრესი. ხოლო ამ ორი მოცემულობის საერთო მიზეზია უკიდურესად გაფეტიშებული და ყოფაში უსაზღვროდ ინტეგრირებული რაციო და მის მიერ შობილი ნიჰილიზმისა და პოზიტივიზმის სული.

III. რომანის მითოსური დისკურსი

„ჩაკლული სულის“ კომპოზიცია მითოსურ პარადიგმებზეა აგებული. რომანის შინაგანი ლოგოსი, თაურსაზრისი სწორედ რომანის ტექსტის მითოსური პარადიგმებით კონსტრუირებაში, ანუ მითოსურ სახისმეტყველებაშია მოცემული. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ რობაქიძესთან მითოსური პარადიგმების გამოყენებას წმინდად მეტაფორული დატვირთვა არ გააჩნია. ანუ, ისინი არ უნდა განვიხილოთ როგორც რომანის ტექსტის ტროპულ-ესთეტიკური სამკაული. აქ მოცემული მითო-პოეტური კონცეპტები უბრალო მეტაფორული ნიშნები კი არ არის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მათი მხატვრული ფუნქციაა ემპირიულ სინამდვილეზე უფრო აღმატებულ მეტაფიზიკურ სინამდვილეზე მინიშნება, რაც თავის მხრივ, განაპირობებს რომანის სიუჟეტისა და პერსონაჟების სიმბოლურ-ალეგორიულ მხატვრულ სემიოტიკურ ნიშნებად აღქმას. რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, რომანის ტექსტის ფიქციონალური დრო-სივრციდან ეს მითოსური პარადიგმები უნდა ინტეგრირდნენ თავად მკითხველის მიერ რეალურად აღქმად ემპირიულ დროსა და სივრცეში, რის საფუძველზეც მკითხველმა ეს მითოსური პოეტური კონცეპტები უნდა აღიქვას და თანაგანიცადოს, როგორც ყოფიერების განუყოფელი და რეალურად არსებული ნაწილი, როგორც რეალური, ცოცხალი მოცემულობები. ჩემი აზრით, სწორედ ასე უნდა გავიგოთ „ჩაკლულ სულში“ (და რობაქიძის სხვა რომანებში) მოცემული მითოსური პარადიგმების მხატვრული ფუნქცია. რობაქიძის ამ შემოქმედებითი მეთოდის ესთეტიკურ-ონტოლოგიური მიზანია მკითხველის ცნობიერების ყოფიერების მეტაფიზიკური საფუძვლებისაკენ წარმართვა და მკითხველისათვის ემპირიულ-ფიზიკურ სინამდვილეზე აღმატებული ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური სინამდვილის თანაგანიცდევინება.

ამდენად, სახისმეტყველებითი თვალსაზრისით, რომანში მითოსური პარადიგმები გამოყენებულია არა როგორც *ტრადიციული* ტროპულ-მეტაფორული სემიოტიკური ნიშნები, არამედ ისინი თავისებური ონტოტექსტუალური ცოცხალი მოცემულობებია, რის საფუძველზეც რობაქიძის რომანის ტექსტი ფუძნდება, როგორც – „ცოცხალი“, „live“-ური ონტოტექსტი.

საინტერესოა, რომ „ჩაკლულ სულში“ მინიშნებულია სწორედ საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდის ამ თავისებურებაზე, კერძოდ, იმ ეპიზოდში, როდესაც ავტორი *თამაზ ენგურის* ლექსებზე მსჯელობს:

„სიტყვა ელემენტარული იყო, პირველყოფილი, ჰქონდა ფერი, სურნელი, ხმა მეტალის. ყველაფერში პირველქმნილის სუნთქვა. *მეტაფორა არ იყო ლამაზი შედარება, ის საგნების სხივმოსილ ასარკვას ამცნობდა* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). ყოველი სურათი უძველესი ისტორიით იყო გარემოსილი, თითქოს გილგამეშის დაკარგული ნაწილები ეპოვნათ. აქ იყო ქალის სიყვარული – ცოცხალი და თანაც მითიური ქალისა, როგორც ისი-

დას სიყვარული. ოღონდ უშუალო სინამდვილით (ხაზი ჩემია – კ. ბ.) (რობაქიძე 1997: 431).

აქედან გამომდინარე, მაგ., რომანის მეორე თავი – „მარად ქალური“ – მთლიანად უნდა განვიხილოთ, როგორც უშუალო სინამდვილით, მითო-რეალისტურად (რ. კარმანი) ასახული ბიბლიურ-პარადიზული ყოფის პოე-ტურ-მხატვრული ალუზია. „ჩაკლული სულის“ სხვა ადგილებისაგან გან-სხვავებით, ჩემი აზრით, რომანის სწორედ ამ თავშია ყველაზე სრულყო-ფილად რეალიზებული რობაქიძის შემოქმედებითი მეთოდი ყოფიერების მეტაფიზიკური ძირების უშუალო სინამდვილის პრინციპით გადმოცემის შესახებ (იხ. ზემოთ):

„კაკლის ხის დიდი ფოთლები მძიმედ ეკიდა მზის მცხუნვარე სხი-ვებში. ფოთოლი არ ირხეოდა, დროდადრო ჩამოვარდებოდა ერთი – უხმა-უროდ, ნელა. ხე მრავალ ასეულ წელიწადს ითვლიდა. მისი ტანი, სამი კაცი ძლივს რომ შემოაწვდენდა მკლავებს, მაგარი, დახეთქილი ქერქით იყო დაფარული. ხე მძლავრად იდგა თავისი ფართო, ბარაქიანი ჩრდილით.

კაკლის ძირში ხალიჩა გაეშალათ: ზედ ზანტად გაშლართულიყო ქალი. თავი მწვანე ბალიშზე ეღო. მის გვერდით, მეორე ხალიჩაზე, თამა-ზი წამოწოლილიყო. ქალის სხეული, სავსე და მწიფე, ახლადმოწყვეტი-ლი ყურძნის მტევანით იღო ხალიჩაზე. ტუბუები მზის სიუხვით ევსებო-და, ველურ ნესტოებს სიშორეთა გეში არხევდა.

ირგვლივ სიჩუმე სუფევდა, თითქოს ყველა ელემენტი თავის თავში ჩაკეტილიყო შინაგან მწიფობას დაყურადებული. ქალიც თავის თავში ჩა-ძირულიყო და მცენარესავით თვლემდა. ოცნებებში ჩაკარგული საკუთარ სხეულს ველარც კი გრძნობდა. ბალიშზე მისი თმები ეკიდა. ძლივს ასხვა-ვებდა მზის სხივებისაგან, ფოთლებში რომ ატანდა: მზისფერი თმა ჰქონ-და. თვალები ცის სილურჯეს უცქერდნენ – ამ სილურჯის დაფანტული წვეთები. ქალის ყურთასმენას თითქო უნაპირო შორეთიდან წყაროს ჩუხ-ჩუხი სწვდებოდა – თვითონაც უკვდავების წყარო იყო. მიწასთან ერთად ისიც მზეს ეძლეოდა, შემქმნელ ძალას უერთდებოდა. ზღვის ტალღებში მსუნთქავ მელუზასავით ყვინთავდა კოსმიურ დინებებში. მისთვის ევას შემ-დეგ დრო არ გასულა: ის ჯერ კიდევ ძველი ევა იყო – პირველქმნილი“ (რობაქიძე 1997: 425-426).

რომანში მოცემული მითოსური პარადიგმებიდან აღსანიშნავია, ერთი მხრივ, შუმერულ-ბაბილონური მითოსიდან, ხოლო მეორე მხრივ, ბიბლიუ-რი მითოსიდან აღებული მითოსური პარადიგმები, რომლებიც ერთმანეთს ავსებენ და ერთ მთლიანობას ქმნიან.* ეს მითოსური პარადიგმები რომანის

* რომანის ტექსტში შუამდინარულ და ბიბლიურ მითოსურ პარადიგმებთან დაკავში-რებით დაწვრ. იხ. მ. ჯანჯიბუხაშვილის სტატია: „მარადქალური (გრიგოლ რობაქი-ძის ჩაკლული სულის’ მიხედვით)“ (ჯანჯიბუხაშვილი 2003: 133-139)

ტექსტში ექვემდებარებიან რობაქიძისეულ ინდივიდუალურ მხატვრულ რეცეფციას, რის საფუძველზეც იქმნება თავად რომანის მითო-პოეტური თვითმყოფადი სახისმეტყველება.*

ამ თვალსაზრისით, საკმარისია, ყურადღება მივაქციოთ რომანის მთავარი გმირის სახელს – *თამაზი*. აქ აშკარაა, რომ სახელის ეს ქართული ფორმა რობაქიძის მიერ გამოყვანილია შუმერულ-ბაბილონური ვეგეტაციის ღმერთის სახელიდან *დუმუზი*, *თამუზი*, რაც ეტიმოლოგიურად ნიშნავს *ღმრთაებრივ ძეს* (göttlicher Sohn) (ლექსიკონი... 1983: 146).

შესაბამისად, რომანში თამაზის მეტაფიზიკური არსი განსაზღვრულია ღვთისძეობით, ანუ, თამაზის გმირი გულისხმობს ღვთისხატობის იდეას. ამ შემთხვევაში, თამაზი გვევლინება თავისებურ ხელდასხმულად (შემთხვევითი არაა ის, რომ იგი პოეტია), რომელიც ფლობს თავისებურ ეზოთერულ საიდუმლო ცოდნას ყოფიერების მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებზე და არის შემოქმედებითი, მაკონსტრუირებელი იმპულსის მატარებელი არსი. შესაბამისად, მან უნდა შეინახოს და გადაარჩინოს ეს საიდუმლო საკაცობრიო ცოდნა არიმანულ-ბოლშევიკურ ტოტალიტარულ სინამდვილეში.

რომანში თამაზის სატრფოს, *ნატას* მეტაფიზიკური არსი კი უკავშირდება შუმერულ-ბაბილონურ ცის ქალღმერთს *ინანა-იშთარს*, რომელიც არის სიყვარულის, ნაყოფიერების ქალღმერთი, ანუ საგანთა დიდი დედა, *Magna Mater*, ანუ, ყოფიერების დამბადებელი არსი, ყოფიერების პირველსაწყისი (ლექსიკონი... 1983: 235). შესაბამისად, თამაზისა და ნატას ურთიერთტრფობას საფუძვლად უდევს იშთარ-თამუზის ურთიერთტრფობის მითოსური სქემა, რომლის მიხედვითაც იშთარის სიყვარულმა ქვესკნელის წიაღიდან უნდა დაიხნას თამუზი. ამ მითოსური სქემის მიხედვით, ნატაც მზად არის გპუ-ელ ბერზინთან დათმოს საკუთარი ქალური ღირსება, მზად არის თავი დაიმდაბლოს, რათა თამაზი დაიხსნას გპუ-ს საპყრობილიდან, ანუ ქვესკნელიდან, რაც რომანში სიმბოლურად განასახიერებს ეგზიტენციალურ სიცარიელეს, არარას (იხ. თავი XIV, „იშთარის ვნებანი“): ანუ, საღვთო სიყვარული (ნატა) ანიჭებს ადამიანს (თამაზს) სპირიტუალურ უნარს, მეტაფიზიკურად დაძლიოს ეგზიტენციალური პირველშიში.

გარდა ამისა, ნატა არის მარადქალურის, პირველქალის (ევას), საგანთა დამბადებელი პრინციპის მხატვრული სიმბოლო, იგი ალევორიულად განასახიერებს სამოთხისეულ ეგზიტენციას. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ რომანის მეორე თავს ჰქვია „მარადქალური“, სადაც „გახსნილი“ და ახსნილია ნატას ეს მეტაფიზიკური საწყისები. შემთხვევითი არაა ისიც, რომ სწორედ ნატა იხსენებს და წარმოთქვამს ქალღმერთ ისიდას (ნეთის) ქანდაკებაზე გაკეთებულ წარწერას და არა თამაზი: „მე ვარ ის,

* თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნო, რომ მხატვრული მეტყველებისა და სახისმეტყველების ხარისხით „ჩაკლული სული“ ბევრად ჩამოუვარდება რობაქიძის სხვა რომანებს, მაგ. „გველის პერანგს“, რომელიც რობაქიძის მხატვრული შემოქმედების უმაღლეს გამოხატულებად მიმაჩნია.

რაც არის, რაც იყო და რაც იქნება. არავის აუხდია ჩემი საბურველი. ნაყოფი, რომელიც მე ვშვი, მზე იყო“. შესაბამისად, ნატასადმი თამაზის ლტოლვა და სიყვარული ალეგორიულად განასახიერებს დაკარგული პარადიზული ყოფის კვლავმოპოვებისაკენ სწრაფვას, ზედროულ და ზესივრცულ საღვთო ყოფაში გადასვლისადმი ლტოლვას:

„თამაზს უყვარდა ეს ქალი, როგორც შეუძლია უყვარდეს კაცს, რომელიც მზიურია, ოღონდ მარსისგან მართული. ეს ქალი მხოლოდ ვნება როდი იყო მისი კაცობის, ის იყო მისი ყოფნის გამართლება. ის ქალღმერთი იყო მისთვის – ეს არ იყო მეტაფორა – ყოველი წამი მისი სიყვარულისა საკულტო მსხვერპლი იყო“ (რობაქიძე 1997: 429-430).

ამგვარად, თამაზის ლტოლვა და სიყვარული ნატასადმი (ნატას, როგორც პერსონაჟის, მეტაფიზიკური არსის გათვალისწინებით, იხ. ზემოთ) ალეგორიულად განასახიერებს სუბიექტის სწრაფვას ზედროული და ზესივრცული საღვთო განზომილებისაკენ. მაგრამ ბოლშევიკურ რეალობაში, სადაც ყველაფერი დესტრუირებულია, ინგრევა მათი სიყვარულიც. ანუ, სიყვარული აქ უკვე აღარ ასრულებს ეგზისტენციალური საყრდენის, ონტოლოგიური ხსნისა და საკრალური წყობის უპირველესი საფუძვლის სპირიტუალურ ფუნქციას ემპირიულ ყოფაში, საკრალური წყობისა, რომელიც ტოტალიტარულ სივრცეში a priori უარყოფილი და დესტრუირებულია. თამაზისათვის სიყვარული უკვე აღარ არის ეგზისტენციალური შიშისა და არარას დაძლევის სულიერი ძალა, რითაც, ჩემი აზრით, რომანის ტექსტში ზოგადად თანამედროვე ადამიანისა და თანამედროვეობის (მოდერნიზმის) ეგზისტენციალურ გამოუვალობასა და ონტოლოგიურ დილემაზეა მინიშნებული.

ამიტომაც, მიმაჩნია, რომ მართალია, რომანის ბოლო თავის სათაურია „ახალი გზა“ („Der Weg zur vita nuova“), რაც თითქოსდა უნდა მიანიშნებდეს თეოზისს (განღმრთობა), კათარზისსა და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევასა, და აქედან გამომდინარე, ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, პროტაგონისტის სულიერი სრულყოფის შესაძლებლობაზე, მაგრამ რომანის ტექსტის ფინალი მაინც დუალისტურია. აქ საბოლოო ჯამში მოცემული მაინც არ არის ჭეშმარიტი ახალი გზის, ანუ ახალი ონტოლოგიური პერსპექტივის დასაწყისი. კერძოდ, მივაქციოთ ყურადღება: ერთი მხრივ, მართალია, თამაზი დაადგება მწირობის, ანუ ღმერთის ძიების გზას („თამაზი მთებისკენ დაიძრა...“, შდრ. მთა, როგორც შემეცნების სიმბოლო), რაც რომანტიკოსებისეული პროტაგონისტის შემეცნებით გზას მოგვაგონებს (შდრ. ნოვალისის რომან „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენში“ მოცემული მწირის ეპიზოდი და იქვე მოცემული მთის სიმბოლიკა: „ღრმად ჩაფიქრებული მწირი მთისკენ მიმავალ ბილიკს მიუყვებოდა“ – ნოვალისი 1981: 368), მაგრამ, მეორე მხრივ, თამაზი შორდება ნატას: „ნატა კანკალებდა, თამაზის თვალებს ველარ ცნობდა, რაღაც უცხო საბურველი გადაჰფარებოდა. ნატა შიშმა შეიპყრო და კაცს ტანზე მიეკრა. თამაზმა გვერდზე გაიხედა, არ განძრეულა, თითქოს სურდა ნატას სხეუ-

ლი მასში გადმოსულიყო, თვითონ შორეულსა და იღუმალში ჩაიძირა. რამდენიმე წუთის შემდეგ გამოემშვიდობა“ (რობაქიძე 1997: 572).

ამგვარად, ნატასგან განშორებით თამაზი წყდება სიყვარულს, ღვთაებრივ იმპულსებს, შესაბამისად, ეგზისტენციალურ საყრდენასა და ორიენტირს, რაც ეგზისტენციალური და ონტოლოგიური თვალსაზრისით ნიშნავს არარასეულ ფინალობაში გადასვლას, რამდენადაც რომანში ნატა წარმოადგენს მარადიული პარადიზული ყოფიერების მხატვრულ სახეს, ხოლო მისი სიყვარული სუბიექტის ჭეშმარიტი ყოფიერებისაკენ სწრაფვის ალგორითული განსახიერებაა (იხ. ზემოთ). ამ საწყისებისგან მოშორება კი a priori გულისხმობს ეგზისტენციალური გამოუვალობის გაუკიდურესობას. ასეთი ონტო-ეგზისტენციალური პერსპექტივა ყოველგვარ vita nuova-ს გამორიცხავს. ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ თამაზს, როგორც მოდერნისტ ადამიანს, კი არ უწერია ეგზისტენციალური გარღვევა, არამედ ეს მომავალი ახალი ტიპის ანთროპოსის პრეროგატივაა, რაზეც სიმბოლურად მიანიშნებს ნატას ფეხმძიმობა. რობაქიძემ საფუძველშივე უარყო მოდერნისტი ადამიანის ეგზისტენციალური ხსნა, ეს პერსპექტივა თავისებურ უტოპიურ განზომილებად აქცია და ახალი არსის ანთროპოსის ონტოლოგიურ ამოცანად დასახა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ რობაქიძე, როგორც ჭეშმარიტი მოდერნისტი ავტორი, საკუთარ მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტს ტიპოლოგიურად სწორედ მხოლოდ მოდერნისტული ტექსტებისათვის დამახასიათებელ დუალისტურ სტილში ასრულებს, სადაც ადამიანის ეგზისტენციის ფინალობის პრობლემის სრული უპერსპექტივობა და ონტოლოგიური ბუნდოვანებაა გამოვლენილი. ეს ინტენცია „ჩაკლული სულის“ ტექსტის ფინალურ ნაწილში სრული შემოქმედებითი კანონზომიერებითა და ადეკვატურობით ვლინდება.

დ ა ს კ ე ნ ა

რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“ მიმჩნია თავისებურ უნივერსალურ საკვანძო ტექსტად, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია ამა თუ იმ ტოტალიტარული სახელმწიფოს ონტოლოგიური არსის ჰერმენევტიკა, რამდენადაც რობაქიძის მხატვრული წარმოსახვის ძალისა და მხატვრული რიტორიკის, ფილოსოფიური ჭვრეტისა და შემეცნების საფუძველზე რომანში სრულყოფილადაა წარმოჩენილი არა მხოლოდ ბოლშევისტური ტიპის საბჭოთა იმპერიის დემონურ-აპოკალიფსური არსი, არამედ, ზოგადად, ტოტალიტარული სახელმწიფოსი. 4

რომანის ტექსტში მოცემულია შემდეგი ბინარული ოპოზიცია: ერთი მხრივ, პირველსაწყისისეული პარადიზული ყოფიერება (მარადისობა, უსასრულობა), მეორე მხრივ – დემონურ-აპოკალიფსური ტოტალიტარული სინამდვილე (სასრულობა წარმავლობა). აქ საბჭოთა იმპერიის ტოტალიტარული სივრცე ვლინდება სუბიექტის უკიდურესი ეგზისტენციალური

უპერსპექტივობის მხატვრულ სახედ. შესაბამისად, რომანის ტექსტში ისტორიულ ფონზე (სახელმწიფო ტერორი 30-იანი წლების საბჭოთა იმპერიაში) განჭვრეტილია ზოგადად ადამიანის ეგზისტენციის ონტოლოგიური პრობლემა. აქ კი ერთმანეთს ეჯაჭვება კულტუროლოგიური, ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემატიკა. ამ ჭრილში ავტორის მიერ წარმოჩენილია თანამედროვე ადამიანისა და მოდერნიზმის ეპოქის ეგზისტენციალური დუალიზმისა და ონტოლოგიური დილემის პრობლემატიკა, სადაც უკუგდებული და უარყოფილია ზოგადგანმანათლებლური დისკურსის მიერ (რენესანსი, XVIII ს. განმანათლებლობა, ჰეგელიანიზმი, მარქსიზმი) პროპაგირებული ე. წ. პროგრესი, რომელიც საბოლოო ჯამში მოდერნიზმში (და დავამატებდი, პოსტმოდერნიზმში) გამოვლინდა მხოლოდ და მხოლოდ როგორც სამეცნიერო-ტექნიკურ პროგრესად (განმანათლებლური ტექნოკრატიზმი). ამან საბოლოოდ გამოიწვია ყოფიერებასა და სუბიექტის ცნობიერებაში ღმერთის იდეის თითქმის საბოლოო დესტრუირება, ხოლო ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, ახალი ტიპის ადამიანების – Homo Faber-ებისა და Homo Technikus-ების – ე. ი. ტექნიკის მწარმოებელი და მომხმარებელი ადამიანების გაჩენა. თუმცა, მოდერნიზტული მწერლობა მეტნაკლებად მაინც ცდილობდა ღმერთის იდეის გადარჩენას – მაგ., ჰ. ჰესე და ჰ. ბროხი დასავლეთში, ხოლო გრ. რობაქიძე და კ. გამსახურდია – ჩვენში.

ამგვარად, ორი განზომილება – ემპირიული საგანთ სამყარო (Dingwelt) და მითოსური რეალობა – მოდერნიზტი ადამიანის ცნობიერებასა და ეგზისტენციაში ერთმანეთს უპირისპირდება როგორც თეზა და ანტითეზა, ხოლო სინთეზის შესაძლებლობას ამ დუალიზმში რობაქიძე „ჩაკლულ სულში“ იმთავითვე გამორიცხავს, თითოეული მათგანის შინაგანი არსიდან გამომდინარე, რითაც რომანის ტექსტის დისკურსში ინტენციურებულია იდეა თანამედროვე ადამიანის ონტოლოგიური უპერსპექტივობის შესახებ, რისი მხატვრული წარმოჩენის ცდაა რომანი „ჩაკლული სული“.

აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ინტენცია განვითარებულია კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებაში“, ოღონდ აქ თანამედროვე ადამიანის სრული უპერსპექტივობა ბევრად უფრო მძაფრად და მაღალ მხატვრულ დონეზეა წარმოჩენილი გამსახურდიას მხატვრული რიტორიკისა და სახისმეტყველების უფრო მაღალი ხარისხიდან გამომდინარე, ვიდრე ეს რობაქიძის „ჩაკლულ სულშია“. რობაქიძის რომანის ტექსტის რიტორიკა და სტილი უფრო მეტად პუბლიცისტურია, ვიდრე მხატვრულ-სახისმეტყველებითი, რაზეც მართებულად მიანიშნა ნ. კაკაბაძემ (კაკაბაძე 1988: 11)

რაც შეეხება რომანის პოეტიკას, „ჩაკლულ სულში“ – ისევე როგორც რობაქიძის სხვა რომანებში – ასახულ-გადმოცემულ ემპირიულ საგანთმიმართებებს a priori მითოსური პარადიგმები და მითოსური სახისმეტყველება უდევს საფუძვლად. რომანში ასახულ ემპირიულ ყოფას საკუთარი მეტაფიზიკური პირველსაწყისები აქვს. მაგრამ რობაქიძის ამ რომანის (და რომანების, ზოგადად) პოეტიკის ეს ნიშანთვისება მხოლოდ რომანის ტექსტის ფარგლებში კი არ რჩება, წმინდად ტროპული დატ-

ვირთვა კი არა აქვს, არამედ, როგორც ზემოთაც ითქვა, იგი პოეტური ალუზიაა თავად ყოფიერების მითოსურ-მეტაფიზიკურ ძირებზე. ხოლო ამ *მითოსურობიდან* გამომდინარე, რომანის ტექსტი ფუძნდება ყოფიერების განუყოფელ ნაწილად, ფუძნდება თავისებურ „ცოცხალ“, „live“-ურ „საკრალურ“ ტექსტად. შესაბამისად, ასეთი ტექსტი უკვე წმინდად მხატვრული ფიქცია, ყოფიერებისაგან იზოლირებული ჰერმეტიული „წმინდა“ მხატვრული ტექსტი კი აღარ არის, როგორც, ვთქვათ, *პოსტმოდერნისტული* „წმინდა“ ტექსტი, არამედ – ყოფიერებისეული ჭეშმარიტი რეალობა. ამიტომაც, რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ პოეტიკის სპეციფიკიდან, მითოსური დისკურსისა და შინაგანი ლოგოსიდან (თაურსაზრისიდან) გამომდინარე, რომანი ფუძნდება, როგორც ჟანრის ახალი ტიპი, კერძოდ, როგორც – *ონტოლოგიური რომანი*.

შენიშვნები

1 აღსანიშნავია, რომ საკუთარი ხალხისადმი ელიტის წარმომადგენელთა (და მათ შორის, ქვეყნის მმართველთა) ჭეშმარიტი დამოკიდებულების შესახებ რობაქიძე მსჯელობს ქართულ ემიგრანტულ ჟურნ. „ბედი ქართლისასათვის“ მიცემულ ინტერვიუში: „ხალხი – ეს ევროპაშიც არაა უკანასკნელი სიღრმით გარკვეული. ხალხი არაა ამა თუ იმ დროს სტატისტიკით აღრიცხული გროვა ცალკეულთა – იგი ცოცხალი არსია ზეპირონული ბუნებისა. არსად არ ცხადდება ეს ისე მკაფიოდ, როგორც ენაში. [...] ყოველი ცალკეული – იყვეს იგი მოაზრე თუ მწერალი თუ პოლიტიკოსი – განსაკუთრებულ კვანძში არის ამ არსთან მოქცეული. გაწყდება ეს კვანძი – მაშინ უთესლო, უნაყოფო იქნება ყოველი აქტი: აზროვნებაში თუ მწერლობაში თუ პოლიტიკაში. ამ კვანძის გაწვევით იწყება შინაგანი გადაგვარება-გადაშენება ხალხისა, იყვეს უკანასკნელი რიცხვით თუ გინდ ასი მილლიონი“ (რობაქიძე: 1994: 231, 241).

2 რომანში მოცემული ეს ნიცშეანური კრიტიკული სული შემდგომ რობაქიძის მიერ ინტენციურებულია ფილოსოფიურ-ონტოლოგიური ესსეებშიც: „სიცოცხლის განცდა დასავლეთსა და აღმოსავლეთში“ („Das Lebensgefühl im Westen und Osten“) და „სტალინი, როგორც არიმანული ძალა“ („Stalin als ahrimanische Macht“): „სახარებებში ქრისტეს ძე ღვთისა და ძე კაცისა ეწოდება. ღვთისძეობა თანამედროვე ადამიანში თითქმის ჩამკვდარია. ლოგოსის ნაცვლად მასში რაციო მყოფობს. ჰომო საპიენსი ჰომო ტექნიკუსად იქცა. თანამედროვე ადამიანში მხოლოდ ძე კაცისა ცოცხლობს და მისი ღვთაებრივი ნიჭი, რომ იყოს იმაზე უფრო მეტი, ვიდრე ადამიანად ყოფნა, დაკარგულია. [...] დედამიწა მისთვის აღარაა დამბადებელი დიდი დედა – Magna Mater, არამედ მხოლოდ გეოლოგიური ფაქტი“ [ციტატის თარგმანი სტატისის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (რობაქიძე 1935: 82-83).

3 აღსანიშნავია, რომ ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი, და აქედან გამომდინარე, დასავლური ყოფის აბსურდულობა ჯერ კიდევ გოეთემ იწინასწარმეტყველა „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში, იხ. ჰომუნკულუსის – ხელოვნური ადამიანის – შექმნისა და ფაუსტის დაბრმავების ეპიზოდები. ხოლო საკუთარი პოეტური ნათელხილვის ძალით შექსპირმა, ალბათ, წინასწარ იგრძნო რაციოს მიერ უზომოდ სუბიექტივირებული დასავლური „მე“-ს ყოფიერებისეული ტრაგედია, რის სიმბოლოდაც შეგვიძლია ჰამლეტის ფიგურა მოვიაზროთ. ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილი უძაძო ჰამლეტი წმინდად დასავლური ფენომენია. ჰამლეტის უძაძობა უნდა გავიაზროთ, როგორც უმითობა, ანუ, როგორც მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან გაუცხოება და დისტანცირება („დროთა კავშირი დაირღვა“). შესაბამისად, ჰამლეტისეული მამის ძიება მითოსურ-მეტაფიზიკურად, ალბათ, უნდა გავიაზროთ პირველმამის, დაკარგული პირველსაწყისის ძიებად. შესაძლოა, შემთხვევითი არაა ისიც, რომ დასავლურ კულტურულ სივრცეში ჰამლეტის ფიგურის გამოჩენა ქრონოლოგიურად მზარდი ტექნიკური ერის დაწყებას უკავშირდება. ჰოლდერლინის, ნიცშეს, კაფკას, თრაქლის ტრაგედია ჰამლეტისეული ტრაგედიაა, რომელთაც შინაგანად ვერ დაძლიეს და გადალახეს ონტოლოგიური დუალიზმი – იდეალისა და არსებულის, ტრანსცენდენტურისა და ემპირიულის, მეტაფიზიკურისა და ფიზიკურის დაპირისპირება.

4 რომანის წინასიტყვაობაში რობაქიძე წერდა: „*გამოხმაურება, რომელიც თხზულებას გერმანიასა და სხვაგან ხვდა წილად, ძალიან ძძლავრი იყო: მთელი რივი მნიშვნელოვანი გამოკვლევებისა დაიწერა რომანის შესახებ. თუმცა, ყველაზე მეტად შემძრა საზოგადოების სხვადასხვა ფენიდან გამოსული, ჩემთვის სრულიად უცნობი ადამიანების მოსაზრებებმა რომანის შესახებ, რომელთათვისაც ეს წიგნი განსაკუთრებულ ცხოვრებისეულ გამოცდილებად იქცა*“ [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (რობაქიძე 1937: 5).

ლიტერატურა

- კაკაბაძე 1988: ნ. კაკაბაძე, გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“ (გვ. 10-11); *ლიტერატურული საქართველო*, 25. XI 1988.
- ლექსიკონი... 1983: მითოლოგიური ლექსიკონი, შემდგ. აკ. გელოვანი, გამომც. „საბჭ. საქართველო“, თბილისი, 1983.
- ნოვალისი 1981: Novalis, Werke in einem Band, hrsg. von H-J. Mähl, Carl Hanser Verlag, München, 1981.
- რობაქიძე 1935: Gr. Robakidse, Dämon und Mythos. Eine magische Bildfolge, Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1935.

- რობაქიძე 1937: Gr. Robakidse, Die gemordete Seele. Roman, Eugen Diederichs Verlag, 2. Aufl., Jena, 1937.
- რობაქიძე 1994: გრ. რობაქიძე, თხზულებანი; სერია: *შერისხულნი* ტ. 2, თბილისი, 1994.
- რობაქიძე 1997: გრ. რობაქიძე, ჩაკლული სული (გერმანულიდან თარგმნა ალ. კარტოზიამ); *ქართული პროზა* ტ. 30, გამომც. „საქართველო“, თბილისი, 1997.
- რობაქიძის კრებული... 1996: გრიგოლ რობაქიძის კრებული. ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, თბილისი, 1996.
- ჯანჯიბუხაშვილი 2003: მ. ჯანჯიბუხაშვილი, მარადქალური (გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სულის“ მიხედვით) (გვ. 133-139); კრებულში: *თეთრ სიამაყეს აქანდაკებ შენი დიდებით. კრებული ეძღვნება გრიგოლ რობაქიძეს*, თბილისი, 2003.

კომპოზიციისა და ვერსიფიკაციის
პრობლემა გიიომ აპოლინერის
ალკოპოლეზში

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის (მიმართულება: რომანისტიკა) მოწვეული პედაგოგი.
ძირითადი ნაშრომები: «არტურ რეზოს ცხოვრების გზა: 19 წელი კოკოხეთში»; «ელეგია და კუბიზმი ვიომ აპოლინერის «ალკოპოლეზში» («ალკოპოლეზის» სტრუქტურული ანალიზისა და სიმბოლური გააზრების მცდელობა)» და სხვ.
ამჟამად მუშაობს სადოქტორო დისერტაციაზე («ვიომ აპოლინერის «ალკოპოლეზი» მე-20 საუკუნის დასაწყისის ავანგარდული ტენდენციების კონტექსტში»).

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურის ისტორია და თეორია, კომპარატივისტიკა; ფრანგული ლიტერატურა; იტალიური ლიტერატურა; მე-19 და მე-20 საუკუნეების ფრანგული პოეზია; მე-20 საუკუნის დასაწყისის იტალიური, ქართული და რუსული პოეზია; მე-20 საუკუნის ავანგარდული მიმდინარეობები (კუბიზმი, ფუტურიზმი, დადაიზმი, სიურრეალიზმი) ფერწერასა და პოეზიაში; ფრანგული «ახალი რომანი»; თარგმანის თეორია და პრაქტიკა.

საკმაოდ გავრცელებული აზრის მიხედვით, აპოლინერი ლექსებს ერთი ამოსუნთქვით წერდა. უნდა ითქვას, რომ თვითონაც ამ აზრის დამკვიდრებას შეუწყო ხელი. მაგალითად, იგი აცხადებდა, რომ *ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში (Poème lu au mariage d' André Salmon)* ომნიბუსში დაწერა, როდესაც მერიაში მიდიოდა საქორწინო ცერემონიაზე დასასწრებად, თანაც ამ დროს მისი მეგობარი რენე დალიზი განუწყვეტლივ ესაუბრებოდა. მაგრამ ამ ლექსის ხელნაწერი ისეა გადახაზული და სავსე შესწორებებით, რომ ამგვარ მტკიცებას აბათილებს.

ამის მიუხედავად, აპოლინერი უბადლო იმპროვიზატორია, რაც აშკარად ჩანს მეგობრებისთვის მიწერილ, ხშირად გალექსილ წერილებში.

ის ლექსები, რომელიც თავიდანვე პუბლიკაციისთვისაა განკუთვნილი, აპოლინერის პოეტურ ლაბორატორიაში ხანგრძლივი მომწიფების პროცესს გადის. არა მარტო ლექსის ჩასახვა-დაბადების პროცესია ხშირად ხანგრძლივი, არამედ იშვიათად ქვეყნდება მაშინვე. პოემა *უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა (La Chanson du Mal-Aimé)* იშვა ლონდონში აპოლინერის ორჯერ – 1903 წლის ნოემბერსა და 1904 წლის მაისში – ჩასვლის შედეგად. თუმცა პოემამ საბოლოო სახე 1906 წელს მიიღო და მხოლოდ 1909 წელს გამოქვეყნდა. უფრო მეტიც, აპოლინერმა მასში მთელი რიგი ცვლილებები შეიტანა, სანამ პოემას *ალკოპოლეზში* ჩართავდა. ასევე, *ვანდემიერის (Vendémiaire)* პირველი მონახაზი 1909 წლით თარიღდება, მაგრამ ლექსმა საბო-

ლოო სახე მიიღო და გამოქვეყნდა მხოლოდ 1912 წელს. ზუსტად არაა ცნობილი, თუ რომელი წლით თარიღდება ლექსის *მიცვალებულთა სახლი* (*La maison des morts*) პირველი ვარიანტი. იგი პოეტს 1902 წლის გაზაფხულზე მიუნხენში ყოფნამ შთააგონა. *მიცვალებულთა სახლი* პირველად 1907 წელს გამოქვეყნდა პროზაული „ფანტაზიის“ სახით, შემდეგ უკვე ლექსის სახით დაიბეჭდა 1909 წელს.

გარკვეული რაოდენობა მოკლე ლექსებისა, ისევე, როგორც ლექსები *თაღლითი* (*Le larron*), *განდევილი* (*L'ermite*), *მერლინი და დედაბერი* (*Merlin et la vieille femme*), ერთი ამოსუნთქვით უნდა იყოს დაწერილი.

საერთოდ კი, უნდა ითქვას, რომ აპოლინერის პოეტურ ლაბორატორიაში ყველაზე ხშირად ლექსი იბადება ხანგრძლივი ალქიმის შედეგად. ამ ალქიმის ძირითადი ოპერაციებია: შემოკლება, დაჭრა, კოლაჟის შექმნა.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც დასაბეჭდად განკუთვნილი ლექსის პირველ ვერსიას (და, მით უმეტეს, პირველ მონახაზს) აპოლინერი მთელი რიგი პასაჟების ამოღებით ამოკლებს. *ზონის* (*Zone*) დასასრული („შენ დაინახე ემიგრანტები უნუგემოთა მთელი არმია“-დან (აპოლინერი 1984: 141) ხელნაწერში არსებული ოთხმოცდაათოთხმეტი ტაეპიდან *ალკოჰოლებში* ოცდათხუთმეტ ტაეპამდეა დაყვანილი.

იმ ტაეპებსა თუ სტროფებს, რომლებიც გამოუქვეყნებელ ან დაუმთავრებელ ლექსებში შედის, აპოლინერი ახალი ლექსისთვის იყენებს. მაგალითად, ციკლის *სანტეს ციხეში* (*À la Santé*) მესამე ლექსის შავი ვარიანტიდან გაჩნდა *მირაბოს ხიდის* (*Le Pont Mirabeau*) ყველასათვის ცნობილი რეფრენი.

ზოგიერთი გამოუქვეყნებელი ლექსი აპოლინერმა ნაწილებად დაჩენა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ლექსიდან *გაზაფხული* (*Le Printemps*) (რომელიც აპოლინერის სხვა პოეტურ კრებულშია შეტანილი) დაიბადა *ნიშნობის* (*Les fiançailles*) პირველი სამი სტროფი.

დაჭრის ტექნიკას ამკარად იგივე შედეგი მოაქვს, რაც კოლაჟის მატისისეულ თუ კუბისტურ ტექნიკას. აპოლინერი სწორედ ამ მეთოდით სარგებლობს, როდესაც მთელ სტროფებს ხელახლა იყენებს სხვა ლექსებისთვის. *ალკოჰოლებში* ამის მრავალი მაგალითი გვაქვს. ფრინველების ეპიზოდი *ზონაში* („ჟამის გუგაში ბროლია ქრისტე“-დან (აპოლინერი 1984: 134) „ორბიც ფენიქსიც ჩინური პიიც ცაში ასულან მათი ფრთებია / აქ რომ იშლება დღეს თავშეყრილნი ფოლადის ფრინველს / უწყვილდებიან“-ამდე (აპოლინერი 1984: 136)) პირველ ხელნაწერ ტექსტში არ ფიგურირებს და ამკარად შემდეგაა დამატებული.

იგივე მეთოდია გამოყენებული ვერლიბრით დაწერილ ლექსში *მგზავრი* (*Le voyageur*): აქ ჩამატებულია ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ოთხი სტროფი და სამი შემდეგი ტაეპი:

«Deux matelots qui ne s' étaient jamais quittés

**Deux matelots qui ne s' étaient jamais parlé
Le plus jeune en mourant tomba sur le côté»**

(აპოლინერი 1981: 53).

„[ო თანამგზავრნო გახსოვთ თუ არა]

ანდა იმ ორი მეზღვაურის მუდამ მღუმართა
ამხანაგობა ერთმანეთს რომ ვერ შორდებოდნენ
მერე უმცროსმა სიკვდილს ბრძოლა რომ გაუმართა“
(აპოლინერი 1984: 151).

უიღბლო შეყვარებულის სიმღერა კოლაჟის გამოყენების ზღვრული შემთხვევის მაგალითია, რადგანაც პოემის მთელი კომპოზიცია კოლაჟთა თამაშზეა აგებული. პოემაში შემავალი სამი კოლაჟი პირდაპირ ქვესათაურებითაა გამოტანილი: *დილის სიმღერა...*, *ზაპოროჟიელი კაზაკების პასუხი...* და *შეიდი ხმალი*. მასში სხვა კოლაჟთა მიკვლევაც შეიძლება. ასეთია, მაგალითად, ფინალური ოთხი სტროფი, რომელიც იენისის პარიზს გვიხატავს.

შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ლექსის პირველი ვარიანტი, მისი შემდგომი გადამუშავების პროცესში, ორ ცალკეულ ლექსად დაიყოს. ლექსები *მოხეტიალე აკრობატები (Saltimbanques)* და *ბინდი (Crépuscule)* თავიდან ერთი ლექსი იყო, რომელიც აპოლინერმა შემდგომ ორად გაყო.

ყველაფერი ისე ზდება, თითქოს აპოლინერის ნაწერები ერთ მთლიან მარაგს ქმნიდეს, რომელიც პოეტს შეუძლია თავისი ნებისამებრ გამოიყენოს. თუკი *ალკოპოლები* ერთიანი ნაწარმოებია და არა ლექსების უბრალო გაერთიანება, ეს მეტწილად იმ კულტურული ნიადაგის არსებობის გამოა, რომელზეც უბადლო წარმოსახვის პოეტი ახალ გამოცდილებას იძენს და შემდგომი პოეტური ექსპერიმენტისთვის ეძებს მასალას.

აპოლინერის ლექსი გამოქვეყნების შემდეგაც განიცდის ცვლილებებს. *ალკოპოლებამდე* აპოლინერის „პოეტურ ფაბრიკაში“ ამგვარად არაერთი ლექსი გადამუშავდა. ლექსი *სასახლე (Palais)* პირველად 1905 წლის ნოემბერში დაიბეჭდა, სათაურით *როზმონდის სასახლეში (Dans le palais de Rosemonde)*. *ალკოპოლებამდე* მან მთლიანი რეორგანიზაცია განიცადა და რვიდან თერთმეტ სტროფამდე გაიზარდა, თანაც აპოლინერმა ლექსში სტროფები გადაადგილა და მას მთლიანად უცვალა სახე. უფრო მეტიც, მესუთე სტროფში ტრადიციული ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ოთხი ტაეპის რიტმი მოულოდნელად წყდება მესამე სტრიქონის გახლეჩით.

სხვადასხვა ცვლილების შედეგად შემოსული ამ სახის უჩვეულო ელემენტები *ალკოპოლებში* მრავლად მოიძიება. *ზარების (Les cloches)* ბოლო ტაეპი პირვანდელ ვერსიაში რვამარცვლიანი იყო, ისევე, როგორც ლექსის დანარჩენი თხუთმეტი ტაეპი, მაგრამ «Et même, j' en mourrai peut-être» (რვამარცვლიანი ტაეპი) *ალკოპოლებში* იქცა «J' en mourrai peut-être»-ად. ხუთ მარცვლამდე დაყვანილი აღნიშნული ტაეპი ლექსის

პროსოდიულ წყობას მთლიანად წყვეტს და თავისი სიმოკლით მის პათეტიკურ სიძლიერეს უწყობს ხელს.

«[...]
Souriront quand je passerai
Je ne saurai plus où me mettre
Tu seras loin Je pleurerai
J' en mourrai peut-être»
(აპოლინერი 1981: 98).

მირაბოს ხიდი პირველად ჟურნალ „ლე სუარე დე პარის“ 1912 წლის თებერვლის ნომერში დაიბეჭდა. პირველი სტროფი მაშინ ათმარცვლიანი ლექსით დაწერილი სამი ტაეპისგან შედგებოდა და ასეთი ფორმა ჰქონდა:

«Sous le Pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours, faut-il qu' il m' en souviennne?
La joie venait toujours après la peine.»
(დეკოდენი 1997: 52).

სულ მალე აღნიშნულმა სტროფმა სახე იცვალა და *ალკოპოლებში* ასეთი ფორმა მიიღო:

«Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu' il m' en souviennne
La joie venait toujours après la peine»
(აპოლინერი 1981: 15).

„მირაბოს ხიდქვეშ დის ზვირთი სენის
და სიყვარული ჩვენი
მე მაინც მახსოვს რომ მწუხარების
შემდეგ ყოველთვის სიხარულის დგებოდნენ დღენი
(აპოლინერი 1984: 143).

მაკრატლისა და წებოს პოეტიკა: ლექსის დაჭრა, დანაწევრება, რასაც მოსდევს ნაწილების შეკოწიწება, კვლავ შეერთება სტრუქტურის მისაღებად ანუ ლექსის „ფაბრიკაციისთვის“ – აი, აპოლინერის მაგიური მეთოდი და ტექნიკა.

XX საუკუნის I ათწლეული – გიიომ აპოლინერის ლიტერატურული კარიერის დასაწყისი – ახალი ეპოქის დასაბამი გახდა ფრანგულ და, საერთოდ, ევროპულ კულტურაში. ფერწერაში იმპრესიონიზმის შემდეგ ფოკიზმი და კუბიზმი ვითარდება. პოეზია, რომელმაც სიმბოლიზმის შთამბეჭდავ პოეტურ მწვერვალებს მიაღწია, კვლავ მიუბრუნდება „დაწყვეტილ“

პოეტებს და ცდილობს მათი ირონიისა და რთული სემანტიკის შეხამებას ფერწერის ბოლო აღმოჩენებთან. სალონებს, რომლებიც XIX საუკუნის დასასრულის პარიზის ლიტერატურულ-კულტურული ცენტრების ფუნქციას ასრულებდა, ცვლის რედაქციები. საფრანგეთში იქმნება სრულიად ახალი კულტურული კლიმატი. ესაა ესთეტიკური პოზიციების ნგრევისა და დიდი ცვლილებების ეპოქა. იწყება ხანა ახალი მითებისა: სიჩქარე, მექანიკა, სიმულტანიზმი. კოლონიური ავანტიურებისა და სამეცნიერო ექსპედიციების კვალდაკვალ, საფრანგეთი კვლავ აღმოაჩენს ეგზოტიკის ხიბლს (პოლ კლოდელი იაპონიითაა მოხიბლული, ვიქტორ სეგალენი – ჩინეთით, ბლეზ სანდრარი – რუსეთით), რაც ძალიან მნიშვნელოვანი პოეტური და პროზაული პროდუქციის შექმნას უწყობს ხელს. ცხოვრების რიტმი რადიკალურად იცვლება. ტექნიკის ისეთი სიახლეები, როგორებიცაა ავიაცია და ავტომობილი, და მათთან ერთად, სიჩქარის აღმოჩენა, გარკვეულწილად განაახლებს სამყაროს აღქმას. ეს სიახლეები, ისევე, როგორც ურბანიზაცია და ინდუსტრიალიზაცია, შთაგონების წყაროდ იქცევა პოეტებისა და მხატვრებისთვის. ადამიანის ცხოვრება ფრაგმენტების, კოლაჟების სახით გადადის ლექსში, რამეთუ თავად შეგრძნებაა ფრაგმენტული. ლექსი იმსხვრევა და იმ სიტყვების ჯაჭვად იქცევა, რომელთა შორისაც, ერთი შეხედვით, შეიძლება ვერ დავინახოთ უშუალო კავშირი. წყვეტილობის ეს ესთეტიკა კარგად მიესადაგება ურბანულ ცხოვრებას, ინდუსტრიული ქალაქის სინათლეების, ქუჩების, სანახაობების ხიბლს.

ალკოპოლების ჩასახვის პერიოდი (1898-1913 წლები) – ეს არის გარკვეულწილად ლექსის კრიზისის პერიოდიც, როდესაც გამოდის არაერთი თეორიული თუ პოლემიკური ხასიათის ნაშრომი. პოეტები გამაღებულ ძიებაში არიან. ისმის კითხვები პარნასული პროსოდის წესთა მართებულობასა და ახალი ეპოქის შესატყვისი პოეზიის ესთეტიკაზე, ვერლიბრის ბუნებასა და ნაყოფიერებაზე და, საერთოდ, პოეზიის შესაძლო რეფორმებზე.

ახალგაზრდა კრიტიკოსი ადოლფ ბოშო 1897 წელს წერს, რომ ჭეშმარიტი პოეტი სისტემას არ უნდა დაემორჩილოს. ბოშო ამბობს, რომ „პოეტი, ყოველი ნაწარმოების შექმნისას, თითქმის ყოველდღიურად იგონებს სპეციალურ ტექნიკას და ეს ხდება მხატვრული გამოსახვის უცნობ საშუალებათა საკუთარ მოთხოვნილებებთან მორგებით“ (დეკოდენი 1997: 69). პოეტი არის „რიტმებისა და ბგერების შემქმნელი და უზენაესი მბრძანებელი“ (დეკოდენი 1997: 69). იგი ქმნის ახალ-ახალ რითმებს და შორს უნდა იყოს ე. წ. პოეტური ენის ჩარჩოებში ჩაკეტვისგან. მან ლექსიკის ყველა რესურსი უნდა გამოიყენოს.

ადოლფ ბოშო უაღრესად საინტერესო, ლამის წინასწარმეტყველურ მოსაზრებებს გამოთქვამს. სწორედ ამ მიმართულებით წარიმართება ახალი თაობის პოეტების, პირველ რიგში კი – აპოლინერის შემოქმედებითი ექსპერიმენტები. 1915 წლის 30 ოქტომბერს აპოლინერი სწერს ჟან-ივ ბლანს, რითაც ერთგვარად ეხმიანება ბოშოს მოსაზრებებს:

„რაც შეეხება *ალკოპოლების* თავისუფალ პოეზიას, ვიტყვი, რომ

ჭეშმარიტი ლირიზმი დღესდღეობით არ შეიძლება არსებობდეს პოეტის სრული თავისუფლების გარეშე. მაშინაც კი, როდესაც ტრადიციული ლექსით წერს, ამ თამაშისკენ პოეტს საკუთარი თავისუფლება უბიძგებს. ამ თავისუფლების გარეშე პოეზია ვერ იარსებებს. თუკი არ ვაღიარებთ ამ არსებით ჭეშმარიტებას, ჩვენი ცნობიერება ჩაიხშობა იმ პირობითობის ჩარჩოებში, რომელსაც არსებობის მიზეზი არ გააჩნია; ის ვერ შეძლებს შემდგომ განვითარებას“ (აპოლინერი 1951: 39).

არ უნდა გაგვიკვირდეს, როდესაც აპოლინერი ამტკიცებს, რომ მას არ გააჩნია ერთი განსაზღვრული „პოეტური სისტემა“, რომ, პირიქით, მას „ბევრი“ პოეტური სისტემა აქვს. სალექსო სტრიქონების, რითმათა სისტემებისა და სტროფების მრავალგვარობა *ალკოჰოლებში* მართლაც გასაოცარია.

ალკოჰოლებში ყველაზე ხშირად ალექსანდრიული ლექსი გვხვდება, რომელიც ოცდაოთხ ლექსშია გამოყენებული (ლექსში მთლიანად ან ლექსის მნიშვნელოვან ნაწილებში, ეპიზოდურად კი სხვა ლექსებშიც). რვამარცვლიანი ლექსი, რომელიც აპოლინერის საყვარელ ლექსადაა მიჩნეული, იგივე განაწილებით ოც ლექსშია გამოყენებული. ბევრად უფრო იშვიათია შვიდმარცვლიანი, ექვსმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანი ლექსები. რაც შეეხება ვერლიბრს, ის სხვადასხვა ფორმით მხოლოდ თერთმეტ ლექსში გვხვდება.

ამას დავამატოთ ის, რომ *ალკოჰოლებში* სამიდან ორი ლექსი, მთლიანად ან ნაწილობრივ, შედგება მკაცრად ორგანიზებული სტროფებისგან, რომელთა შორისაც ჭარბობს ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი კატრენი, რვამარცვლიანი ლექსით დაწერილი კატრენი და რვამარცვლიანი ხუთტაქედი. აქედან გამომდინარე, გვჩნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს აპოლინერი მაინც ერთგული რჩება ფრანგული პროსოდიის ტრადიციებისა.

მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ წესიდან გადახვევა, რასაც აპოლინერი უამრავჯერ მიმართავს *ალკოჰოლებში*, თითქოს იმისათვის, რათა კონტრასტის მეშვეობით ხაზი გაუსვას წინა ტაქეების შესაბამისობას ტრადიციულ პროსოდიასთან. ამგვარ გადახვევებს ჩვენ არაერთ ლექსში ვხვდავთ. ამის მაგალითებია ბოლო ტაქეი ლექსისა *ზარები*, რომელიც მოულოდნელად წყვეტს თხუთმეტი რვამარცვლიანი ტაქეის ნაკადს; *უცუნების (Les colchiques)* და *სასახლის* ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ტაქეები, რომელიც ორ, ექვს-ექვს მარცვლიან ნახევარტაქეადაა გაყოფილი... სხვა მსგავსი მაგალითების მოძებნა *ალკოჰოლებში* არ გაგვიჭირდება. ლექსის *კლოტილდა (Clotilde)* კატრენების ბოლოში მალულად ჩართულია ერთი რვამარცვლიანი ტაქეი, მაშინ როდესაც ამ ბოლო კატრენის პირველი სამი ტაქეი შვიდმარცვლიანი ლექსითაა დაწერილი:

«Les déités des eaux vives
Laissent couler leurs cheveux
Passe il faut que tu poursuives
Cette belle ombre que tu veux»
(აპოლინერი 1981: 47).

მარის (Marie) რვამარცვლიანი ლექსით დაწერილ ხუთტაეპელებში ჩართულია ერთი ატიპიური, ალექსანდრიული ლექსით დაწერილი ტაეპი:

«Les masques sont silencieux
Et la musique est si lointaine
Qu' elle semble venir des cieux
Oui je veux vous aimer mais vous aimer à peine
Et mon mal est délicieux»
(აპოლინერი 1981: 55).

ტრადიციულ სალექსო ფორმაში უჩვეულობის, სიახლის შემოტანით, აპოლინერი ამსხვრევს მას. ნელ-ნელა იგი უარს იტყვის ტრადიციულ, რითმიან ლექსზე. ეს ექსპერიმენტები ნიადაგს უმზადებს კალიგრამების დიდ ლექსებს.

ნიშნობის ციკლის ერთსა და იმავე ფრაგმენტში გვხვდება გადასვლა პროზაული თხრობიდან («À la fin les mensonges ne me font plus peur» (აპოლინერი 1981: 120) – ტაეპი, რომელიც ალექსანდრიული ლექსის სტატუსს მხოლოდ თორმეტ მარცვალს უნდა უმაღლოდეს) დიდი მოქნილობით გამორჩეულ ალექსანდრიულ ლექსზე («Les rues sont mouillées de la pluie de naguère»), სადაც ბოლო ბგერები სიტყვებისა «rues», «mouillées», «pluie» თითქოს უბრალოდ აგრძელებს წინამაგალ მარცვალს, რაც ერთგვარად მერყევს ხდის თორმეტმარცვლიანი ლექსის რიტმს.

რომ მოვისმინოთ, როგორ კითხულობს აპოლინერი *მირაბოს ხელს, მარის* ან *მეზავრს*, მივხვდებით, თუ რამდენად ავტონომიურია მისთვის თითოეული ტაეპი, იქნება ეს სინტაქსური, სემანტიკური თუ უბრალოდ ბგერითი ავტონომიურობა. აპოლინერი, რასაკვირველია, ანჟამბემანსაც იყენებს. ზოგჯერ ანჟამბემანი მხოლოდ სალექსო სტრიქონების სიმოკლითაა გამოწვეული და სიტყვათა გრამატიკულ ერთიანობას უწევს ანგარიშს. მაგალითად, ასეა ლექსში *ბინდი*:

«Un charlatan crépusculaire
Vante les tours que l' on va faire
[...]
Sur les tréteaux l' arlequin blême
Salue d' abord les spectateurs
[...]

(აპოლინერი 1981: 37).

სხვაგან ანჟამბემანი რითმის რღვევა-გაქრობის დასაწყისია, როგორც ამას უიღბლო შეყვარებულის სიძღერის დასაწყისში ვხედავთ:

«Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre

Et le regard qu' il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte»
(აპოლინერი 1981: 17).

ზოგჯერ მთელი სტროფი ანჟამბემანთა თამაშზეა აგებული. უფრო მეტიც, *როზმონდის (Rosemonde)* თითოეული ხუთტაეპედი (ლექსში სულ სამი ხუთტაეპედია) შედგება ერთი ანჟამბემანებიანი წინადადებისაგან. ამ ანჟამბემანებს ტაეპები სალექსო ტიპოგრაფიულ განლაგებამდე დაჰყავთ:

«Longtemps au pied du perron de
La maison où entra la dame
Que j' avais suivie pendant deux
Bonnes heures à Amsterdam
Mes doigts jetèrent des baisers»
(აპოლინერი 1981: 88).

აპოლინერთან ოპოზიცია იგრძნობა ასევე ვერლიბრის ხმარებისას. მაგალითად, ლექსში *ანი (Annie)*, იგი იყენებს მოკლე ტაეპს:

«Sur la côte du Texas
Entre Mobile et Galveston il y a
Un grand jardin tout plein de roses
Il contient aussi une villa
Qui est une grande rose

Une femme se promène souvent
Dans le jardin toute seule
Et quand je passe sur la route bordée de tilleuls
Nous nous regardons»
(აპოლინერი 1981: 38).

„ტეხასის სანაპიროზე
მობილსა და გალვესტონს შორის
არის ვარდებით სავსე ბაღი
იქ ერთი ვილაა
დიდი ვარდის მსგავსი

ბაღში ხშირად
ერთი ქალი სეირნობს მარტო
და როცა მე ჩავივლი გზაზე ცაცხვებს შორის
ჩვენ ერთმანეთს ვუყურებთ“
(აპოლინერი 2001: 126).

აპოლინერი ამ ტიპის ტაეპს ხშირად ნარატიულ ფუნქციას აკისრებს, როგორც ესაა ლექსებში *ანი* და *რაინული შემოდგომა (Rhénane d'automne)*.

უკვე სრულიად განსხვავებულია სალექსო სტრიქონის ის ტიპი, რომელსაც ვხვდებით 1901-1902 წლების ლექსში *სინაგოგა (La synagogue)*. შემდეგ ამ ტიპის ტაეპი ჩნდება აპოლინერის 1908 წლის (*კოცონი, ნიშნობა*) და 1909 წლის ლექსებში (*კორტეჟი, ლექსი წაკითხული ანდრე სალმონის ქორწილში*), ბოლოს კი *ზონაში*. საქმე გვაქვს გრძელ ტაეპთან, რომელიც მარცვალთა რაოდენობით ხშირად ალექსანდრიული ლექსის ზომასაც კი აღემატება. ლექსიკა და სინტაქსური სტრუქტურა უმეტეს შემთხვევაში პროზაული ხასიათისაა, ხოლო თვით სალექსო სტრიქონის სიგრძე გრამატიკული ან სემანტიკური გამონათქვამის სიგრძეს უტოლდება:

«Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide»

(აპოლინერი 1981: 12).

„შენ ამსტერდამში ახალგაზრდა ქალთან დადიხარ ის არის უშნო და ეძახი ტურფა ელენეს“

(აპოლინერი 1984: 140).

«Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter»

(აპოლინერი 1981: 12).

„ო შენ ვერ ბედავ შენს ხელებზე რომ დაიხედო და გაქვს თვალები ცრემლებით სავსე“

(აპოლინერი 1984: 140).

«Le vieux Rhin soulève sa face ruisselante et se détourne pour sourire»

(აპოლინერი 1981: 96).

აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ლექსში *სინაგოგა* ფრაზისა და მისი მნიშვნელობის ურთიერთგადაჯაჭვა ტაეპიდან ტაეპში ხდება ისეთი ანჟამბემანით, როგორიცაა, მაგალითად, «Ottomar et Abraham aiment tous deux / Lia». უნდა აღინიშნოს, რომ ეს აპოლინერისთვის ერთ-ერთი პირველი გამოცდაა იმ პოეტური იარაღისა თუ ფორმისა, რომლის მოდელიც მან შესაძლოა ჟიულ ლაფორგის (1860-1887) გვიანდელი პოეზიიდან აიღო. ეს ის ფორმაა, რომელიც შემდგომში, აპოლინერთან და ბლევზ სანდრართან (1887-1961) ერთად, მოდერნული პოეზიის უპირველესი გამოქმენილობითი ფორმა გახდება 1913-1925 წლებში.

უნდა ითქვას, რომ აპოლინერის რითმაშიც გარკვეულწილად იმავე შეუზღუდაობასა და თავისუფლებას ვხედავთ.

აპოლინერი მეტწილად იყენებს ჯვარედინ რითმას (ABAB), რომელიც *ალკოპოლების* ორმოცდაათიდან ცხრაშეუტ ლექსში გვხვდება. წყვილ-

წყვილად მონაცვლე რითმები (AABB) მხოლოდ რვა ლექსშია გამოყენებული, ხოლო რითმათა მოდელი ABBA კიდევ უფრო იშვიათად გვხვდება. ზოგჯერ ერთსა და იმავე ლექსში რითმათა ერთი მოდელი მეორესთანაა შერეული. მაგალითად, *სასახლის* მეორე სტროფი დაწერილია ABBA მოდელით, მაშინ როდესაც დანარჩენი კატრენები ABAB მოდელს მიჰყვება. თვით *სინაგოგის* ვერლიბრით დაწერილ სტროფებშიც კი რითმათა ორი სისტემაა გამოყენებული. რითმათა ერთ მოცემულ სისტემაში შეიძლება შევხვდეთ ვაჟური და ქალური რითმების მონაცვლეობას, მხოლობითი რიცხვის სახელის გართმვას მრავლობითი რიცხვის სახელთან, ტრადიციული ფრანგული პროსოდის მიერ აკრძალული რითმის (მაგალითად, სიტყვა, რომელიც შემდგომ ტაქტში იმავე, კვლავ გამოყენებულ სიტყვას ერითმება, ან ერთმარცვლიანი წინდებულის რითმად გამოყენება) ხმარებას, ასონანსებს, ალიტერაციებსა თუ უბრალო სონორულ მსგავსებათ, რაც აპოლინერიუსული კომპოზიციისა და ვერსიფიკაციის, მისი პოეტური ხელოვნების განუყოფელ ნაწილად იქცევა.

შეიძლება ითქვას, რომ აპოლინერი არანაირ საზღვრებს არ ცნობს; ის ყველა შესაძლო პოეტურ ტექნიკას ერთდროულად იყენებს, ყველა ტექნიკას ჰარმონიულად აერთიანებს. აპოლინერი მიმართავს დაუსრულებელ ვარიაციებს ორ უკიდურეს ზღვარს შორის. ეს ორი უკიდურესი ზღვარი გახლავთ მკაცრი წესი და ტოტალური თავისუფლება.

ლიტერატურა

- აპოლინერი 1951: Guillaume Apollinaire, *Lettres à sa marraine*, Paris, Gallimard, 1951.
- აპოლინერი 1981: Guillaume Apollinaire, *Alcools*, suivi de *Le Bestiaire* illustré par Raoul Dufy et de *Vitam impendere amori*, Paris, Gallimard, collection Poésie, 1981.
- აპოლინერი 1984: *ფრანგი პოეტები*, ფრანგულიდან თარგმნა გივი გეგეჭკორმა, თბილისი, გამომცემლობა „მერანი“, 1984.
- აპოლინერი 2001: გიომ აპოლინერი, *ლექსები*, ფრანგულიდან თარგმნა ილია გასვიანმა, თბილისი, ჟურნალი „საუნჯე“, 3-4, 2001.
- დეკოდენი 1997: Michel Décaudin commente *Alcools* de Guillaume Apollinaire, Paris, Éditions Gallimard, Foliothèque (23), 1997.

**მეტყველებითი ორგემაგეომის
ზომიერითი სემანტიკური და
კრამატიკული მახასიათებელი
პოლიტიკურ დისკურსში**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი.

ივანე ჯავახიშვილის სახელო-
ბის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტა-
რულ მეცნიერებათა ფაკულტე-
ტის ინგლისური ფილოლოგი-
ის მიმართულების ასოცირებუ-
ლი პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

„სიჩუმე - ზოგადი მახასიათებ-
ლები, განმაპირობებელი ფაქ-
ტორები“; „გ ზა ენისაკენ“; საქ.
მეცნ. აკად. არნ. ჩიქობავას
ენათმეცნიერების ინსტიტუ-
ტი, 1998. „მეტყველების ნაწი-
ლები როგორც არამკაფიო სიმ-
რავლენი“; „საენათმეცნიერო
ძიებანი“ № 28, საქ.
მეცნ. აკად. არნ. ჩიქობავას სახ.
ენათმეცნიერების ინსტიტუტი,
2002. „On the Nature of
Interjections from the
Standpoint of Communicative
Competence“, Bulletin of the
Georgian Academy of
Sciences, vol.170, #3. 2004
November-December. „შო-
რისდებული როგორც სამეტ-
ყველო აქტი“; „საენათმეცნიე-
რო ძიებანი“ № 26, 2007.

ინტერესთა სფერო:

კოგნიტური ლინგვისტიკა, სე-
მანტიკა, კრამატიკა.

სტატიაში ინგლისური, ქართული და რუ-
სული პოლიტიკური დისკურსის მასალაზე გან-
ხილულია ორმაგი სტანდარტის პრინციპზე და-
ფუძნებული ადამიანის ვერბალური ქცევის ერ-
თერთი საინტერესო სახეობა, რომელიც ინგლი-
სურენოვან ლინგვისტურ ლიტერატურაში ტერ-
მინ ‘doublespeak’-ით (სიტყვასიტყვით ‘ორმაგი
მეტყველება’) აღინიშნება. აღნიშნული ტერმინი
ქართულად გადმოვიტანე, როგორც „მეტყველე-
ბითი ორგემაგეობა“. როგორც ცნობილია, სიტ-
ყვა ორგემაგეობა დგურამიშვილის შექმნილია და
იგი, ჩემი თვალსაზრისით, მკაფიოდ ასახავს
ადამიანის აღქმისთვის მახასიათებელ დუალი-
ტურ პრინციპს, განიხილავს რა სამყაროს ან-
ტინომიათა ერთობლიობის, დაპირისპირების ან
იდენტურობის თვალსაზრისით. თავად ტერმინი
‘doublespeak’ 1971 წელს დაამკვიდრა აშშ-ს ინ-
გლისური ენის მასწავლებელთა ეროვნულმა კო-
მიტეტმა. იგი ცნობილი სატირიკოსისა და პუბ-
ლიცისტის, ჯორჯ ორუელის ნაწარმოებიდან
‘1984’ აღებულ ცნებათა ‘doublethink’ (ორმაგი
აზროვნება) და ‘newspeak’ (ახალი მეტყველება)
ნაერთია. მეტყველებითი ორგემაგეობა არის ვერ-
ბალური ქცევის ტიპი, რომელიც ბოროტებას
სიკეთის ნიღბით ფარავს, უარყოფითს დადები-
თად წარმოაჩენს, უსიამოვნოს-მიმზიდველად,
არაჰუმანურს-ჰუმანურად და ა.შ. ანუ, აღნიშნულ
შემთხვევაში არქეტიპული ბინარული სტრუქტუ-
რის უარყოფითი სემანტიკის მატარებელი წევრი
ჩაენაცვლება დადებითი სემანტიკის მქონეს. მეტ-
ყველებითი ორგემაგეობა საშუალებას აძლევს

მთქმელს, თავიდან აიცილოს პასუხისმგებლობა. სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს მეტყველებითი ორგემავების სხვადასხვა კლასიფიკაცია. ჩატარებული კვლევის საფუძველზე გამოვყავი მეტყველებითი ორგემავების შემდეგი კოგნიტიური ტიპები:

1. მიმართება ცუდი – არაკარგი; აღნიშნული მიმართება ლინგვისტურად რეალიზდება ჟარგონის, ევფემიზმების, ბიუროკრატიზმების მეშვეობით; ორგემავების აღნიშნულ ქვეტიპს ახასიათებს ორაზროვნება, ბუნდოვანება.

2. მიმართება შავი – თეთრი; აღნიშნულ შემთხვევაში არ არსებობს შესატყვისობა რეალურ ობიექტსა თუ ხდომილებასა და მათ ლინგვისტურ ნომინაციას შორის, რასაც, ბუნებრივია, მივყავართ ლინგვისტური საშუალებების ინფლაციამდე.

3. მიმართება ტყუილი – მართალი; აღნიშნული მიმართება განვიხილეთ რ.გესისა და თ.სეიტერის მოტყუების სტრატეგიების თვალსაზრისით, კერძოდ: ა) ინფორმაციის დამახინჯება; ბ) გამოტოვება (ინფორმაციის გარკვეული ნაწილის გამიზნული დაფარვა); გ) ფალსიფიკაცია; დ) ოდენობის სტრატეგია (ინფორმაციის ოდენობის გამიზნული შეცვლა); ე) თვისობრივი სტრატეგია (ინფორმაციის არსის შეცვლა); ვ) რელევანტურობის სტრატეგია (ინფორმაციის ღირებულების დაკნინება); ზ) მკაფიობის სტრატეგია (არამკაფიო, ბუნდოვანი ინფორმაციის მიწოდება).

საკვლევ მასალად გამოყენებულ იქნა ისტორიულ დოკუმენტებში, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებსა და პოლიტიკოსთა გამოსვლებში ასახული ქართულ-რუსული ურთიერთობანი გეორგიევსკის ტრაქტატიდან 2008 წლის აგვისტოს ომის ჩათვლით.

ნაშრომში კოგნიტიური თვალსაზრისით არის განხილული მეტყველებითი ორგემავების ისეთი ნიმუშები: როგორცაა: პროტექტორატი, სოვეტიზაცია, ხალხის მტერი, ანტისაბჭოთა ელემენტი, ტერორისტი, სეპარატიზმი, არაპროპორციული ძალა და სხვ. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა მეტყველებითი ორგემავების უნარს მოახდინოს პოლიტიკოსთა ქცევის ვერბალურ დონეზე ლეგიტიმაცია; ანუ პოლიტიკოსს, რომელიც თავის ოპონენტს ტერორისტს უწოდებს, მიაჩნია, რომ სახელდება მას უფლებას აძლევს, ფიზიკურად გაანადგუროს მოწინააღმდეგე, სახელდება აღნიშნულ შემთხვევაში სასიკვდილო განაჩენის ტოლფასია.

სტატიაში მეტყველებითი ორგემავების პრაგმატიკული მახასიათებლები გაანალიზებულია სახისა და თავაზიანობის თეორიების თვალსაზრისით. მეტყველებითი ორგემავების ტექნიკა შეიძლება განვიხილოთ სახის შენარჩუნების მნიშვნელოვანი სტრატეგიად. დაკვირვებამ ცხადყო, რომ მიმართება ცუდი – არაკარგი დეფერენციული თავაზიანობის სტრატეგიის ნიმუშია, მაშინ როდესაც მიმართებები ცუდი – კარგი და ტყუილი – მართალი შიდაჯგუფურ სიტუაციაში სოლიდარობის სტრატეგიის მაჩვენებელია, გარეჯგუფურ სიტუაციებში კი – სახის რღვევის საშიშროების შემქმნელი აქტი.

Nino Daraselia
Some Semantic and Pragmatic Peculiarities of Doublespeak in Political Discourse

It is common knowledge that politics and the political infuse all aspects of our lives, our attitudes as well as our behaviour (Negrine 1991:3), they infiltrate our mind and character. Hence it is quite natural and essential to consider political discourse in close relationship with political cognition. As Teun van Dijk maintains:

The study of political cognition largely deals with the mental representations people share as political actors. Our knowledge and opinions about politicians, parties or presidents are largely acquired, changed and confirmed by various forms of text and talk during our socialization, formal education, media usage and conversation. (van Dijk 2008:203).

Different genres of political discourse as well as various means and techniques they employ for transmitting values and beliefs shape our mental maps of the world. As a result, to paraphrase C.Wright Mills, we live in the second-hand world. The quality of our lives is determined by meanings we have received from others. Everyone lives in the world of such meanings (Said 1981:42).

Inseparability and dialectics of discourse and cognition, language and thought is vividly shown in the notion of doublespeak. As is known, the term *doublespeak* blending two Orwellian concepts *newspeak* and *doublethink* signifies an evasive type of verbal behaviour. Its aim is to divert attention from or conceal the truth, making the bad seem good, the aggressive – noble, the inhumane - humane etc. (McArthur 1996:296) The constituents of the given portmanteau word are of particular interest as they demonstrate the efficiency and significance of Sapir-Whorf hypothesis. As is known, in George Orwell's dystopian novel '1984' *Newspeak* is the method of controlling thought through language; it is the new totalitarian language which replaces *Oldspeak* i.e. Standard English and aims to narrow the range of thought and eliminate an individual's ability to think critically. As a result, such positively-connotated terms as 'freedom', 'peace' 'knowledge', 'love' are re-conceptualized and defined via their conceptual opposites and finally are replaced by them. Consequently, according to Orwell, doublethink (the underlying cognitive structure of 'Newspeak') is the mental activity of simultaneously knowing and not knowing, denoting an ability to be conscious of the truth while telling lies, so that one could hold two contradictory views at once and manipulate language to meet the exigencies of the moment (Orwell), Thus the principle : 'If thought corrupts language, language can also corrupt thought'(Orwell 1946) is at work. I quite agree with Douglas Kellner's viewpoint that doublespeak with its smoothed contradictions and unified opposites is, to some extent, similar to Marcuze's 'one-dimensional language'. (Kellner 1984).

The study of scholarly literature (Lutz 1989, McArthur 1996, Orwell 1946, 1990, Postman 1976) and the analysis of English, Georgian and Russian empirical data have proved that doublespeak is mostly characteristic of public and political discourses and such an agency of socialization as mass media. It is a powerful tool of information warfare as well. The study has been carried out on the material of the Georgia – Russia relationship reflected in historical documents, news coverage and political speeches. As Teun van Dijk puts it, one of the difficulties when investigating political discourse is that a researcher cannot remain neutral, one must take a position. I have tried my best to remain neutral and be objective, however, objectivity is a relative notion.

According to W. Lutz's definition: 'When a euphemism is used to deceive, it becomes doublespeak.' (Lutz 1989). However, the results of my research have revealed a different configuration.. The semantic and cognitive analyses of the data have shown that the underlying cognitive structure of doublespeak is of binary character; I have singled out three types of doublespeak:

1. **bad** is replaced by **ungood**; linguistically it is expressed by means of jargon, bureaucratese, euphemism, hedging etc. The given type frequently leads to linguistic ambiguity.
2. **relation black – white** ('loyal willingness to say that black is white when party discipline demands' ,Orwell, ,1984'), **bad** is presented as **good**, i.e.: there is no correspondence between a piece of reality and its linguistic nomination. Hence the gap naturally results in inflated language.
3. **relation false –true**. Deception is quite typical of doublespeaking; in fact it is closely associated with it. To characterize the third type of relation I have used R, Gass and J. Seiter's classification of deception strategies. As is known, R. Gass and J.Seiter have singled out 7 deception strategies (1999): **distortion** (saying sth. that can mean two or more things), **omission** (intentionally concealing information), **falsification** (giving false information), **quantity** (altering the amount of information that should be given), **quality** (altering the essence of information), **relevance** (changing the importance of information), and **clarity** (not giving clear information). From the enumerated, the strategies of distortion, falsification and that of quantity are most frequently used in doublespeak narratives.

According to my observations, though the term 'doublespeak' was coined in the 1950s, the art of doublespeaking as a way of making facticity, rather than describing it, has had an age-long history. The Georgian – Russian relationship is a perfect example of the above-said.

Factfile 1. The relationship between Georgia and Russia starts in 1783 with 'The Treaty of Georgievsk'. It was a bilateral treaty concluded between the Russian Empire and the east Georgian kingdom of Kartli-Kakheti on July 24, 1783. The treaty established Georgia as a **protectorate** of Russia,

which guaranteed Georgia's territorial integrity and the continuation of its reigning Bagrationi dynasty, in return for prerogatives in the conduct of Georgian foreign affairs.

However, the results of the treaty proved disappointing for Georgians; gradually, both East and West parts of Georgia were annexed, the Bagrationi dynasty deposed, its representatives were exiled, the autocephalous status of the Georgian Orthodox Church was abolished, the Georgian Church was subjected to the synodical rule of the Russian Church and the Georgian liturgy suppressed and replaced with the Russian one. Thus all the terms of the treaty were violated.

In the given context the notion of **protectorate** is of particular interest. As is known, etymologically the given word originates from the **Latin protectus**, pp. of **protegere** – **to protect, pro-before, in front, tegere** – **to cover**;

To protect is a word of positive semantics, meaning to shield from injury, danger, or loss; guard; defend.

In international law, **protectorate** is a country or region that is protected diplomatically and militarily against third parties by a larger state or entity. In exchange for this the protectorate usually accepts specified obligations, which may vary greatly, depending on the nature of the relationship between the two countries. Whatever the terms, a protectorate retains sufficient measure of its sovereignty and remains a state under international law. Two types of protection are differentiated:

- a. **amicable protection** whose terms are often very favourable for the protectorate. The political interest of the protector is often moral (it may be a matter of image, prestige, ideology, internal popularity, dynastic, historical or ethno-cultural ties etc.) or countering a rival or enemy power, preventing it from obtaining or maintaining control of areas of strategic importance.
- b. **colonial protection** implies less generous conditions for a protectorate. The protectorate is often reduced to a de facto condition similar to a colony.

Though the treaty of Georgievsk seems to be a sample of amicable protection, actually it served as a prelude to the annexation of Georgia. In the given context the notion of **protectorate is inflated** since there is a gap between the declared terms of the treaty and the real intentions of the Russian Empire. Moreover, the analysis of the history of various protectorates has proved that in almost all the cases the relationship of protectorate was a disguised form of annexation. Thus the term protectorate can be considered a sample of doublespeak as it implies the relation **black – white or bad –good**. The doublespeak nature of the term protectorate is clearly revealed in the evaluations Russian historians give to the Georgievsk treaty of Protection and its consequences; they nominate it as 'the act of brotherhood of the Russian and Georgian peoples that justified annexation to

protect Georgia both from its historical enemies and its decadent reigning dynasty.’ One of the implicatures of the given evaluation is the image of a great, noble nation, the defender of the weak. Thus **annexation** was done for the sake of **protection**, that is **annexation is protection**.

Factfile 2. Georgia gained its independence in 1918, but lost it in 1921 when Russia, this time the Soviet Russia, annexed it for the second time; the act of **annexation** was masked by the term **sovietisation (советизация) i.e:** Georgia became one of the Soviet Socialist Republics and was again part of the modified Russian Empire. The semantic analysis of the political term in question has proved that sovietization is interpreted in two contrasting ways.

Sovietization originates from the Russian word **совет (soviet meaning council)**. **Soviet** was a primary unit in the political organization of the USSR. The first soviets formed by workers, soldiers and peasants served as revolutionary committees in the 1905 and later in the 1917 revolutions. According to the revolutionary leaders they symbolized ‘the hegemony of common, working people’. In the Soviet Union the soviets became the basic political units, forming a hierarchy from rural councils to the Supreme Soviet (Верховный Совет).

Sovietization is a culture-specific term, closely associated with Russia’s history and culture, as well as Russian imperial mentality. Soviet and most post-soviet Russian historians, politicians and politologists interpret sovietization as a positive phenomenon, for them it meant the spread and expansion of ‘noble ideals and high moral principles of socialism and communism’. The metaphor of the noble, caring Big Brother, the Great Russian Nation (Великий Русский народ) protecting smaller, helpless nations and helping them to survive is of dominant importance in the given conceptual system. The holders of the given representations do not want to admit that sovietization was built on violence, terror, repressions. For them Soviet Union symbolized ‘brotherhood and friendship of the soviet peoples.’ Similarity between the evaluation of the Soviet Union and that of the relation of the protectorate between Georgia and Russia is apparent. Moreover, in 1983 the Soviet authorities (both in Russia and Georgia) celebrated bicentennial of the Treaty of Georgievsk. Thus within the framework of the Russian culture (with very few exceptions) sovietization is a doublespeak term based upon the principle black-white, i.e.: it reveals incongruity between the historical reality and its nomination. However, it should be admitted that the soviet propaganda has had its results; in the post soviet countries there are many people who still sincerely believe in the ‘ideals and principles of the Soviet Union’, hence ‘homo sovieticus’ is not a fiction but a bitter reality.

By contrast, according to the definitions given in different monolingual dictionaries of English, sovietization is a negatively-connotated political term; to sovietize means: a. to force into conformity with soviet cultural patterns or governmental policies; b. to bring under Soviet control.

The given definitions imply forceful transformation of the political system of a country into the undesirable one.

The case of sovietization proves J.Derrida's viewpoint that the meanings of individual signs are produced by the difference between that sign and other signs, hence words are not self-sufficiently meaningful, but only meaningful as part of a larger structure that makes meaning possible. This viewpoint is very much true of doublespeak, which is largely context-dependent, context- variable phenomenon.

Since the Soviet Union was a totalitarian state, doublespeak was an accepted norm of verbal behaviour at different levels of its society and in every sphere of man's activity.. Doublespeak served as an essential means for constructing the identity of the 'other' Let us consider some samples of soviet doublespeak:

1. **an enemy of the people (враг народа)** - this is the name given to the opponents of the soviet regime (or those who were considered to be opponents – noblemen, clergymen, bankers, merchants, intellectuals etc.) or just critically-minded people up to the 1950s. The name was like a stigma passed down to the children of 'the enemies.' In the given case the critical term **opponent** is replaced by its extreme synonym **enemy, i.e.:** the word with positive semantics is replaced by the word with negative semantics. The choice of the word **enemy**, and generally of the whole phrase, had far-reaching aims; firstly, it instantiates the dichotomous vision of 'us' and 'them'- 'people' as the domain of 'us' is opposed to the domain of 'them', 'others'- 'enemies', secondly, the phrase arouses negative propositions 'enemies are dangerous for the rest of the people,' 'enemies must be destroyed' hence the given verbal behaviour legitimized and 'justified' deportations and mass killings of thousands of people.
2. the term **anti-soviet elements (антисоветские элементы)** replaced the term **an enemy of the people** from the 1950s. It referred to **dissidents** and **human rights defenders**. At first sight the term in question sounds more euphemistic. However, closer inspection of the nomination in question proves that the first impression is illusive. The word **elements** is of particular significance; its definition is as follows: a particular **group** of people especially people who are regarded with disapproval within a larger whole.(Longman Dictionary of Language and Culture). As R Fowler maintains today 'group' is a central ideological concept in the domain of 'them' and it has implications of being alien and threatening for the rest (Fowler 1991).As for the term anti-soviet, according to the soviet politologists, antisovietism was synonymous to anticommunism,; the latter being an ideological and political basis of the psychological warfare imperialism waged against communism for the purpose of undermining public consciousness (Волкогонов:1983). The definition of anti-sovietism as well as the

term anti-soviet elements are perfect samples of the soviet political jargon. The cognitive structure of doublespeak in this case is **good-ungood**.

Since the 1990s, when the remnants of the Soviet Union were transformed into Commonwealth of Independent States (CIS), the term **terrorist** has been used to designate opponents of the newly modified Soviet Empire. These are mostly **freedom-fighters**, representatives of those nations and countries that were annexed and joined to the Russian Empire 200 hundred years ago (Chechens, the Ingush) The name-givers –the Russian authorities believe the term **terrorist** gives them the right to carry out anti-terrorist operations against their opponents. The name-giving in this case serves as a verdict, a sentence to death. Thus the construction of the identity of the ‘other’ against whom the Russian imperial machine intends to wage war is one of the powerful measures in legitimizing war. The discussed three examples of name-giving speech acts can be considered performatives/indirect declarations as in each case the verbal behaviour brings about and results in specific non-verbal activities.

Doublespeak has been an important political weapon in the information warfare Russia has waged against Georgia since the August 2008 war between Georgia and Russia.

In the given case the Russian political discourse which embraces presidential speeches, speeches made by officials of different rank, mass media coverage is built on the principle of doublespeak, mostly **of false-true type**. The main message is as follows:

Russia accuses Georgia of:

- a. waging a war against South Ossetia. (Где-то в районе часа ночи мне позвонил министр обороны Сердюков и сказал что по их информации Грузия объявила войну Южной Осетии, Кавказский квадрат)
- b. aggression against South Ossetia.(Мы бы не хотели что-бы Грузия, которая выступила в качестве агрессора, продолжала бы вооружаться, /Медведев расценил действия Грузии в отношении Южной Осетии как акт агрессии, Кавказский квадрат)
- c. genocide of Ossetians (Д. Медведев подчеркнул, что: «...варварские акции грузинской стороны привели к гибели свыше 2000 человек мирного населения, большая часть которого – российские граждане, убийству и ранениям российских миротворцев, исхода из региона свыше 30 тысяч беженцев, фактическому уничтожению столицы Цхинвали.» (Новости Российские) (according to the Russian sources 2000 were killed, however, according to the investigations of different international organizations 162 people were killed, mostly military and paramilitary men. Recently, this information has been confirmed by the so-called president of the so-called South Ossetian republic).

As a result, Russia could not stand the injustice and came to the aid of the South Ossetian people. Russia was obliged to recognize the independence of South Ossetia.

In order to decipher the discourse in question some factual information should be considered:

Factfile 3. According to the scholarly literature (historical, geographical, archeological, and linguistic works) Ossetians are a nomadic people of Iranian origin whose original homeland was Middle Asia and later the steppes of the Northern Caucasus. In the 17th century because of the Mongols they started migrating to Georgia and found refuge there. Nowadays Ossetians live throughout the whole territory of Georgia; there is a high percentage of mixed families.

South Ossetia is a non-existent geographical notion. South Ossetian Autonomous Region was artificially created in 1922 after the sovietization of Georgia. One of the ancient towns of Georgia Tskhinvali (the toponym originates from rcxila the Georgian name for hornbeam) with no Ossetian population was named as its capital. It has been followed by the demographic expansion as well as the falsification not only of Georgian history but the history of the world. It should be stressed that right on the other side of the Greater Caucasus (4050 – 5 600) North Ossetian Autonomous Region was formed on the originally Ingush territory within Russian Federation. The implications of the precisely chosen region names are as follows: Ossetia is divided into two, some day it will be united. Hence the names of the regions South Ossetia and North Ossetia create ambiguity and they can be considered samples of doublespeak since they are built on the false-true principle. In general, the formation of autonomous regions on the territory of Georgia, as well as, on the territories of other soviet republics was the reflection of the ‘divide and rule policy’ of the Russian Empire. At the same time they served as an obstacle on the path towards the independence: every time any of the soviet republics showed its striving to be independent, ethnic conflicts were provoked in the artificially created formations. And the main **provoker** of the conflict played the role of a **mediator and peacekeeper**. The same happened in the Georgian regions of Abkhazia and the so-called South Ossetia in the 1990s. Moreover, to protect the citizens of the regions in question Russia started the passportization of the given regions, hence according to the Russian sources, the war was the only way, the only possibility to defend Russian citizens. (Россия не допустит гибели своих соотчественников в Южной Осетии, Кавказский квадрат.)

Considering the above-given geopolitical and historical information it can be concluded that the discussed pieces of Russian political discourse are built on the following principles of doublespeak:

1. **black-white**: a. the **victim** of the war, Georgia is presented as the **aggressor**.

b. the **invader and the occupant**(Russia) is called **the liberator, the defender of the weak**. In the Russian political discourse on the subject

the metaphor of moral strength is traceable: the Georgia-Russia war is regarded as **a war of good against the forces of evil, which must be fought ruthlessly**. (Российской Федерации пришлось принять жесткие ответные меры, в результате которых были сохранены сотни тысячи жизней и был восстановлен мир на Кавказе который находился под угрозой, Кавказский квадрат). It is noteworthy that in his speech on September 13, 2008, D. Medvedev, compared the Georgian military actions during the war to 9/11 terrorist attack.

2. false-true: the deception strategy of quantity was used to accuse Georgia of the genocide, the number of casualties was exaggerated. Moreover, the ethnic cleansing of the Georgian population in the 1990s and 2008 was concealed (**the deception strategy of omission**).

In the Georgian political narratives on the subject both direct and doublespeak type evaluations of the conflict in question are encountered. In my opinion, the inconsistency of the Georgian political discourse is caused by some dubiously interpreted terms, the term **separatism** being one of them. The Georgian officials often refer to Abkhazian and Tskhinvali regions as separatist. As is known, **separatism** is usually applied to describe the attitudes or motivations of those seeking independence or separation of their land or region from the country that governs them. The use of the term is incongruous with the historical, linguistic, cultural and geopolitical facts that prove that Georgians have always been the indigenous population of the given regions, hence the use of the term separatist regions in Georgian political discourse means the admittance of the right of Abkhazians and Ossetians to seek independence of their land and secede from Georgia. In this particular context the term separatism can be considered a doublespeak term of the category false –true, viz. it fits its subcategory - the deception strategy of clarity. But in the given case the use of doublespeak, or rather its misuse harms the speaker’s interests.

The analysis have shown that evaluations of American as well as British politicians on the subject of the Georgia-Russia war are characterized by directness as well as the use of a doublespeak technique, mostly of bad - ungood type; e.g.; President Bush called the actions of Russia in Georgia **an unacceptable conduct in the 21st century**. Likewise, David Miliband says the way in which **Russia is conducting** foreign affairs **is unacceptable. .. it is simply not the way that international relations can be run in the 21st century**. In the given examples the terms **invasion, intervention** are replaced by the **sample of political bureaucrateze - unacceptable conduct**. Western politicians often characterize Russia’s response to Georgia’s military actions as **disproportionate**, contextually implying the violence against the civilians and the size of the damage. As is known, proportionality as a law of war concept is much debatable, hence the rule of proportionality is subject to frequent misinterpretations. In J.Keiler’s viewpoint ‘disproportion can be seen as the edge of an effort to delegitimize actions by western nations against weaker countries or non-state actors.’

The pragmatics of doublespeak has been studied from the standpoints of face and politeness theories. Doublespeak technique can be regarded as a face-saving strategy conditioned by the desire of the speaker to be ratified, approved of, liked or admired. The instances of doublespeak of bad-ungood type can be viewed as samples of deference politeness strategy which emphasizes distance (+D) between the participants, i.e.: the speaker out of respect for the hearer's negative face advances his imposition with care, trying to give the hearer 'a way out' in case the hearer regards the imposition as too great. As for the doublespeak types black-white and false-true, when used in in-group situations they can be regarded as samples of the solidarity politeness strategy which emphasizes the existence of the common grounds in the participants' relations with little distance (-D) and a slight power (-P) difference between them. However, when used in out-group situations, instances of bad-good and false –true doublespeak types can be regarded as face-threatening acts.

In conclusion it can be said that the study of the phenomenon of doublespeak as one of the devices of political discourse has proved once again that political discourse (as K. Cowan puts it) is a form of power arrived at through consent. It both constructs and is constructed by the powerful and its construction invariably has a profound impact on the direction of domestic and foreign policy.

References:

- Brown, P., Levinson, S., Politeness:** Universals in language usage, Cambridge, CUP, 1989.
- Cap, P.,** Legitimization in Political Discourse, A Cross-Disciplinary Perspective on the Modern US War Rhetoric, Cambridge Scholars Press, 2006.
- Cap, P.,** Where Lexicon Meets Cognition: Can Crisis Construction and Legitimization of Policies be Studied through Lemma Patterns? in: 'Advances in Discourse Approaches', ed. M.Dynel, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Chilton, P.,** Orwellian Language and the Media, London, Pluto Press, 1988.
- Cowan, K., What is Wrong with War on Terror?, International relations, online ms.) 2009.
- Derrida, J.,** Margins of Philosophy, Chicago University Press, 1984.
- Fowler, R., Language in the News, Discourse and Ideology in the Press, Routledge, London and New York, 1991.
- Gass, R., Seiter, J., Persuasion:** Social Influence and Compliance Gaining, Allyn and Bacon, 2007.
- Goffman, E., On face-work: An analysis of ritual elements in social interaction, in Laver, J. and Hutcheson (eds.) Face-to-face communication, Harmondsworth : Penguin, 1955.

- Hartley, J.**, Understanding News, Studies in Culture and Communication, London :Methuen, 1982.
- Keiler, J.**, The End of Proportionality, (online ms), 2009.
- Kellner, D.**, From 1984 to One-Dimensional Man: Critical Reflections on Orwell and Marcuse.
<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell13a.htm>.
- Lakoff, G.**, **Metaphors**, Morality and Politics, or Why Conservatives Have Left Liberals in the Dust, (online ms), 1995.
- Lutz, W.**, Doublespeak, NY, Harper and Row Publishers, 1989.
- Mihás, E.**, Non-Literal Language in Political Discourse, LSO Working Papers Linguistics 5: Proceedings of WIGL, 2005.
- Negrine, R.**, Politics and the Mass Media in Britain, Routledge, London and New York, 1991.
- Said, E.**, Covering Islam, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Postman, N.**, Crazy Talk, Stupid Talk, Delta Books, 1976.
- Scollon, R., Scollon, S.Wong**, Intercultural Communication, Oxford: Blackwell, 1995.
- Searle, J., R.**, Indirect Speech Acts, In ‘Syntax and Semantics ‘, vol. 3, Cole, P., Morgan, J.L. (eds) Academic Press, NY, 1975.
- Orwell, G.**, Selected Essays, Penguin Books, 1946.
- Orwell, G.**, ‘1984’ , Penguin Books, London, 1990.
- van Dijk, T. A.**, Political Discourse and Political Cognition, online ms.
- Волкогонов, Д. А.**, Психологическая война, Военное Издательство, Москва, 1983.
- Топчишвили, Р.**, Об Осетинской мифологеме истории, Тбилиси, ‘Эნა да Култура’, 2005.

**XX საუკუნის 90-იანი წლების
პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული
პროზის პოსტმოდერნისტული
ტენდენციები**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტი.

ძირითადი შრომები: XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის ტენდენციები (პოსტსაბჭოთა თაობა) - სადოქტორო ნაშრომი; "ჟურნალი XX საუკუნე" - კრიტიკა №1, 2005

ინტერესთა სფერო: მხატვრული პროზა, ლიტერატურული პროცესები.

მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის შესახებ ქართულმა კულტურულმა ცნობიერებამ გვიან შეიტყო, მაინც გვეგონია, მას საქართველოში მომზადებული ნიადაგი დახვდა. „პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა ის უნივერსალური მეთოდი თუ რეაქციაა, რითაც საერთოდ კულტურამ შეიძლება უპასუხოს როგორც ევროპულ, ისე ჩვენი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ კრიზისებს.“ (მუზაშვილი, 2001: 3). XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში კი, საქართველოში კრიზისებმა აპოგეას მიაღწია.

საქართველოში პირველ პოსტმოდერნისტულად სახელდება: დავით ჩიხლაძე, დავით ბარბაქაძე, ზურაბ ქარუმიძე, კარლო კაჭარავა... თუმცა, ქართველი კრიტიკოსები: ლევან ბრეგაძე, ბელა წიფურია, ნუგზარ მუზაშვილი ამ კუთხით მიმოიხილავენ არათუ მხოლოდ XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის მწერლობას, არამედ უფრო ადრინდელი თაობის ავტორთა შემოქმედებას, ანუ ლიტერატორები ამტკიცებენ, რომ პოსტმოდერნიზმი გვხვდება ოთარ ჩხეიძის, გურამ დოჩინაშვილის, ნაირა გელაშვილის, გივი მარგველაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და რევაზ იმნაიშვილის პროზაში. ზოგიერთ ამ ავტორთა 90-იანი წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში მართლაც შეიმჩნევა პოსტმოდერნისტული აქცენტები, მაგრამ ლევან ბრეგაძე ვარაუდობს, რომ ეს ტენდენციები, ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნების ლიტერატურათაგან ყველაზე ადრე ქართულ მწერლობაში, XX საუკუნის 60-იანელთა თაობის შემოქმედებაში დაფიქსირდა. ამ მოსაზრებაზე დასტურის მიცემა, ღრმა და საფუძვლიანი

კვლევის გარეშე, საძნელო საქმეა, რადგან ერთია, როცა ლიტერატურაში ჩნდება რაიმე მიმართულების ნიშნები – ზედაპირული, გაუაზრებელი, კონცეპტუალური საფუძვლის გარეშე და სხვაა, როცა ეს ნიშნები ტენდენციის სახეს იძენს და მიმართულებად ყალიბდება. ვფიქრობთ, მოსაზრების საფუძვლიანობა ეჭვქვეშ დგება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ პაროღია, ციტირება, ინტერტექსტუალობა ყოველთვის იყო დამახასიათებელი ლიტერატურისთვის, როგორც შემოქმედებითი პროცესისთვის. თუმცა, ლევან ბრეგაძესვე ეკუთვნის შემდეგი შენიშვნა: “დასავლურ ლიტმცოდნეობაში იგი (პოსტმოდერნიზმი, ა.ი.) სამოციანი წლებიდან იწყებს დამკვიდრებას, ჩვენში კი – ოთხმოციანი წლების ბოლოდან, „პერესტროიკის“ პერიოდში.“ („კრიტიკა“, 2005წ. №1, 29). ეს მოსაზრება კი უკვე საფუძვლიანია; 1989 წლის 9 აპრილიდან ფეხს იდგამს პოსტსაბჭოთა საქართველო, რომელიც პოსტმოდერნისტული ნაკვეთებით დაიბადა.

ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობა ბუნებრივია. რაც შეეხება 90-იანი წლების ლიტერატურას, აქ უკვე ამკარაა და ცხადია პოსტმოდერნისტული ტენდენციები. ხოლო ამ ტენდენციების შემომტან-დამამკვიდრებლად ახლგაზრდები, 90-იანელები გვევლინებიან. ამრიგად, მიმოვიხილავთ მხოლოდ ერთ ათწლეულს, 90-იან წლებს და პოსტსაბჭოთა თაობის მოღვაწეობის დასაწყისის პროზის მიხედვით გამოვაკლენთ პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებს.

ქართული პოსტმოდერნისტული მხატვრულ-შემოქმედებითი ტენდენციების გამოხატვის თვალსაზრისით საინტერესოა: ზურაბ ქარუმიძის, დათო ბარბაქაძის, შოთა იათაშვილის, აკა მორჩილაძის, ბესო სვედელიძის, ლაშა ბუღაძის, ზაზა ბურჭულაძის, ზაზა თვარაძის პროზა. როგორც აღინიშნა, პოსტმოდერნისტული ტენდენციები, არა მარტო ახალი, არამედ წინა თაობის წარმომადგენელთა 90-იან წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში (გურამ დოჩანაშვილის, ლაშა იმედაშვილის, ოთარ ჩხეიძის და სხვათა შემოქმედებაში) აისახა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ პოსტსაბჭოთა თაობის პროზა გვანტერესებს, ამდენად, უფროსი თაობის პოსტმოდერნისტული ექსპერიმენტებზე აღარ შევჩერდებით.

ქართული მწერლობის ტრადიციებისთვის მეტად უჩვეულო აღმოჩნდა ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები. მისი ლიტერატურული ოპუსები ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისს მოასწავებს. ზურაბ ქარუმიძე განსაკუთრებით ქართული პოსტმოდერნიზმის მედროშე, რომელიც პოსტმოდერნიზმის მთავარი ნიშნით – „ორმაგი კოდირებით“ მოვიდა ჩვენს ლიტერატურულ სივრცეში. იგი არის პროზაიკოსიც და თეორეტიკოსიც, მან ორივე გზის გამოყენებით შემოიტანა ახალი მიმდინარეობა ჩვენში.

ზურაბ ქარუმიძის ლიტერატურული დებიუტი 1991 წელს შედგა, როცა გაზეთში „ლიტერატურა და სხვა“ მისი ორი ნაწარმოები გამოქვეყნდა: „Blow-up“ და „ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას, 1991“. 1998 წელს გამოიცა ავტორის ლიტერატურული კრებული „OPERA“, სადაც ზემოთხსენებულ ოპუსებთან ერთად, 90-იან წლებში დაწერილი ტექსტებიც შევიდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ზურაბ ქარუმიძის ნაწარმოებების შემ-

თხვევაში განსაკუთრებით ჭირს მოთხრობის ან ნოველის ხსენება, რადგანაც თავიანთი სტრუქტურით ისინი აშკარად სცდებიან ტრადიციული ეპოსის ჟანრებს. ხოლო კრებულში მხოლოდ „Blow-up“-ს აწერია ნოველა. სხვებთან შედარებით, ის, შეიძლება, მართლა ნოველაა, მაგრამ უფრო თეორიულ ტრაქტატს წააგავს ნოველის, მოთხრობის, რომანის დაწერის შესახებ. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ავტორის რეფლექსია ტექსტის დაწერის შესახებ თვითონ ტექსტშივე, რაც, თავის მხრივ, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანია ანუ ინტერტექსტუალობა. ნოველის მთავარი გმირი, მწერალი კა (რომელიც ავტორის პროტოტიპია და საკუთარი გვარის წინა ინიციალებიდან გამომდინარე შეთხზულ მეტსახელს - ქ[კ]ა – მოგვაგონებს ან უნებლიედ გვახსენებს ფრანც კაფკას „პროცესის“ პერსონაჟს) აყალიბებს თეორიას, თუ როგორ და რის შესახებ უნდა წეროს შემოქმედმა კაცმა ისეთ პერიოდში, როცა ყველაფერს ცვლილება ეტყობა და მკითხველში იღვიძებს მოგონებები 1990 წლების თბილისზე. კას მიერ ჩამოყალიბებული თეორიები ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის შესახებ, აშკარად ჰგავს პოსტმოდერნისტული მწერლობის თეორიულ-მეტაკრიტიკულ ექსპერიმენტებს: თხზულების დაწერის „მეთოდი, რომელსაც კა უნდა დაყრდნობოდა, ითვალისწინებდა ახალი რიტორიკის წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებულ წმინდა არითმეტიკულ ოპერაციებსა და ფუნდამენტურ აქსიომებს“ (ქარუმიძე, 1998: 52). კა ფიქრობდა, რომ უნდა მოემარჯვებინა ნიღაბი, როგორც უზუსტესი ხელსაწყო. თავის დროზე, როგორც დავით ზურაბიშვილმა აღნიშნა, მიუხედავად ნოველის არატრადიციულობისა, იგი მაინც მოთხრობაა, რომლის განვითარებაც დინამიკურია და არ არის თავის თავში ჩაკეტილი.. სიუჟეტი, როგორც ასეთი, არ არსებობს, მაგრამ რემინისცენცია-ალუზიათა სიმრავლე არ ტოვებს სიმძიმის შთაბეჭდილებას. ნოველა „Blow-up“ მართლაც ყველაზე შთაბეჭდავია ზურაბ ქარუმიძის კრებულში. ამ ნოველაზე გაზეთ „ალტერნატივაში“ გამოქვეყნებულ გამოხმაურებაში ვკითხულობთ, რომ „ნოველა საკუთარი (ზურაბ ქარუმიძის, ა.ი.) შემოქმედების სიმწვანის გაცნობიერების და დაძლევის გზების ძიების გაცვეთილ თემაზეა ძალზე შეგირდულად დაწერილი“. (ახაშვილი, 1999: 6, ახაშვილი ვეროში (ანუ ებრაულად – ძლიერი ადამიანი) ფილოსოფოს ბადრი შარვაშიძის ფსევდონიმი გახლავთ). არადა, დღევანდელი გადასახედიდან ძალზე კარგად ჩანს, რომ ეს ნოველა (და საერთოდ, ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება) პოსტმოდერნისტული ტენდენციების პირველი „აფეთქებელი“ ქართულ მწერლობაში. ნოველა „Blow-up“ 1990 წელსაა დაწერილი.

„ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას. 1991“ – იოსებ ბროდსკისადმი მიძღვნილ ამ ტექსტს ფრჩხილებში მითითებული აქვს – ლეგია ბაროცა, რაც იტალიურად, „იჩნობი ფორმის ელეგიას“ ნიშნავს. ეს ელეგია 1996 წელს დაიბეჭდა ერთ-ერთ ამერიკულ ლიტერატურულ ჟურნალში, რომელსაც ამერიკელ ლიტერატორთა ყურადღება მიუპყრია; „პოსტმოდერნიზმის მამად“ შერაცხული თეორეტიკოსის იჰაბ ჰასანის მოწონებაც დაუმსახურებია. ასოციაციურად და სიღრმისეული ალუზიებით დატვირთუ-

ლი ეს ტექსტი არ მისდევს ქართული მწერლობის არანაირ ტრადიციას, იგი აბსოლუტურად ახალია ჩვენი ლიტერატურისთვის. მისი „იჩხიბობა“ მართლაც ბაროკოულ, დახლართულ-დახუჭუჭებულ, ორნამენტირებულ სტილს ჰგავს. თავად ავტორიც არ მალავს ბაროკოული სტილისადმი თავყანისცემას: „ბაროკოული ნაწერია, ბარუს სპინოზას მადლმა. დიდი იჩხიბი რამეა ეს ბაროკო, ნაკეც-ნაკეც, ხვეულ-ხვეულ დახლართული. მერე და რა, რომ მიყვარს ეს ხანა, და ის ხალხიც მიყვარს, ჩვენი დროის, ვინც ბაროკოს შიბოლეთს გემო გაუგო, თავისაზე მოთარგმნა და ათამაშა (ელიოტი გინდა, ოდენი, თუ ბროდსკი). ბაროკოს ამბავს „ციცინათელას“ ხმაზე ვერ იტყვი, ალაგ-ალაგ აზრი თუ არ დაკეცი, თუ არ ჩაახვიე, ბუნდოვანების ზღვრამდე თუ არ განავრცე და იმის იქითაც თუ არ ჩასდიე, რაღა ბაროკო გამოვა.“ [1999: 7, ახამ ვეროშის რეცენზიაზე პასუხი ლუსიენ ჟენეროსაგან. ეს კი, თავად ზურაბ ქარუმიძის ფსევდონიმი გახლავთ]. ეს განაცხადი კი დასტურია რემინისცენციისა და ლიტერატურის კვლავწარმოებისა.

„ხარება რომ დაემთხვა აღდგომას. 1991“ ერთი მთლიანი მონოლოგია, უფრო სწორად, საუბარი საკუთარ თავთან. ტექსტი პროზაც არის, პოეზიაც. ალუზიებით განზრახ დაშიფრულობა აძნელებს ნაწარმოების გაგებასაც და აღქმასაც. ახამ ვეროში წერს, რომ „ბატონ ზურაბის ტექსტებში მთავარზე უმთავრესი სწორედ ეს ალუზიებია. გამოდის, რომ ჩვენთვის (მკითხველისთვის – ა.ი.) შემოსადებული ტექსტები კი არა, ტექსტები-მინიშნებებია, ალუზიური ტექსტებია, თვით ავტორი მიმნიშნებელი, ანუ ალუზიონისტი. სამართლიანი იქნებოდა შემდეგი კითხვის დასმა: კი მაგრამ, ამდენი რა აქვს მისანიშნი ჩვენს ავტორს, და მინიშნებების გარდა თუ აქვს რაიმე სათქმელი? [არ აქვს და] გვტოვებს ის მინიშნებების ამარა, თუმცა დროა დრო შეგვიბრალებს და მითითებებით წაგვხმარება, როგორ მოგწონთ ასეთი თამაში? რას იზამ, პოსტმოდერნი მოსულა ტიფლისში“ (1999: 6). პირველ ორ შეკითხვაზე, მკითხველმა თავად უნდა გასცეს პასუხი. ხოლო კითხვაზე – რატომ აუკრძალა ავტორმა საკუთარ თავს პირდაპირი საუბარი? პასუხი მარტივია: ასეთია თამაშის წესი. ალუზია-მინიშნებებით გამოცანობანა თავისთავად თამაშია, მაგრამ ზურაბ ქარუმიძე თავის ტექსტებში არ გვთავაზობს ისეთ თამაშის წესებს, როგორსაც, სხვა ქართველი ავტორები, მაგალითად, აკა მორჩილაძე. ცხადია, ეს იმას სულაც არ ნიშნავს, რომ ზურაბ ქარუმიძე ვერ ფლობს პოსტმოდერნისტული თამაშის თეორიას, უბრალოდ, მისი თამაშის წესები განსხვავებულია – უფრო მეტ განსწავლულობას და „იჩხიბობას“ მოითხოვს.

ზურაბ ქარუმიძის ყველაზე მეტად გახმაურებული ნაწარმოებია „გიჟი მექუდე“. რა არის ეს? – ვერ მალავენ გაკვირვებას ლიტერატორი დავით ზურაბიშვილი და მასთან ერთად – სხვებიც. „გიჟი მექუდე“ – ეს ჟანრობრივი გაურკვეველობა – არც რომანია, არც პიესა, არც მოთხრობა ან ვრცელი მოთხრობა, არც პროზად დაწერილი ლექსი და არც ლირიკული პროზა. თქვენ წარმოიდგინეთ, იგი არც ესეისტური ნაშრომია და არც ფილოსოფიური ტრაქტატი. თხზულებას, რომელიც მთლიანად ლუის კე-

როლის ცნობილი პერსონაჟის ცნობიერების ნაკადია, სათაურის ქვეშ, ფრჩხილებში მითითებული აქვს, რომ ესაა მცირე მესსა და თანაც – დეტექტიური ჟანრისაა. გიჟი მექუდე მოაზროვნე, შეპყრობილი ბრალეულია, მას დრო მოუკლავს ერთ-ერთი კონცერტის დროს, რომელიც, მისივე აღიარებით, მამრობითი სქესისა ყოფილა. სასჯელმაც არ დააყოვნა: ამიერიდან გიჟი მექუდის ცხოვრებაში მუდამ ექვსი საათია, შესაბამისად, მას მუდამ ჩაის სმა უწევს; იგი ჩაისათვის გაწყობილ სუფრასთან ზის და წირვას აღასრულებს. თვითონ ავტორი ნაწარმოების შესახებ წერს: გიჟი მექუდე “შეპყრობილია ძირითადი ცნებებით, რომლებიც მას გაქრობის საფრთხის წინაშე აყენებენ, როგორც უკიდურესნი. ესენი ხუთნი არიან: უფალო, დიდება, მრწამსი, წმიდაო, ტარივი უფლისა. ხოლო სახელი ამ ხუთისა არის სახელი ვარდის, ანუ სიტყვა, რომლის მადლითაც ჭეშმარიტად გამოითქმის იმისი ბუნება, რაც თავისით აღმოცენდება. ამიტომაც არის, რომ წინამდებარე საგალობო ციკლი დეტექტივივით იკითხება“ [„გიჟი მექუდე“, ავტორის შესავალი სიტყვა]. ეს მცირე მესსა, იგივე საგალობო ციკლი, ცნობილი იტალიური რომანის, „ვარდის სახელით“, გაგლენას განიცდის. პოსტმოდერნისტი უმბერტო ეკოს რომანი ღრმად ინტელექტუალურ ნაწარმოებად იქნა აღქმული, ამიტომაც ქართველი ზურაბ ქარუმიძე გაგლენას ვერ ასცდებოდა. მაგრამ იტალიელის ნაწარმოები პოპულარულია მკითხველთა ფართო მასებში, ხოლო „გიჟი მექუდე“ – ტექსტი, რომელიც გადატვირთულია ფილოსოფიურ-მუსიკალური რემინისცენცია-ალუზიებით, ყველა ტიპის მკითხველისთვის არ არის განკუთვნილი. დავით ზურაბიშვილი დასძენს, რომ „ზურაბ ქარუმიძის ერთ-ერთი ძირითადი ნაკლი სწორედ მკითხველის გაუთვალისწინებლობაა, როცა ავტორი თითქოს საკუთარ თავს ესაუბრება მხოლოდ მისთვის გასაგებ ენაზე“ (ზურაბიშვილი, 1994: 24). თუკი ავტორს არ აღელვებს, გაიგებენ თუ არა მის ნაწერებს, თუკი იგი უგულებელყოფს მკითხველს, გამოდის, რომ იგი უკომუნიკაციო ტექსტებს ქმნის. თუმცა, ზურაბ ქარუმიძის ტექსტებს ვერ დავარქმევთ უკომუნიკაციო ტექსტებს (კომუნიკაციის ნაკლებ შესაძლებლობას ქმნის, ჟანრის დასახელების მიუხედავად, დათო ბარბაქაძე – რომანი „აქილევსის მეორე ქუსლი“), რადგანაც მისი კრებული „OPERA“ ჩვეულებრივად იკითხება, თუმცა კარგად მომზადებულ მკითხველს თხოვლობს.

დავით ზურაბიშვილი ზურაბ ქარუმიძის „გიჟი მექუდის“ რეცენზიაში აღნიშნავს, რომ ეს ტექსტი ლიტერატურული გურმანებისთვისაა განკუთვნილი. ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ „გიჟი მექუდე“, მთლიანად ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება, არა იმდენად ლიტერატურის, რამდენადაც პოსტმოდერნისტული ტექსტების მოყვარულთათვისაა განკუთვნილი. რეცენზენტი ამტკიცებს, რომ ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება მოდერნისტულია და არა პოსტმოდერნისტული. ეს არის „არა ტრადიციის პაროდირება, არამედ ტრადიციის დესტრუქცია მისი პაროდირების გზით“ (ზურაბიშვილი 1994: 33). დესტრუქცია პაროდირების გზით სწორედაც რომ პოსტმოდერნისტულია და არა მოდერნისტული... თავად ზურაბ ქარუმიძე ამბობს, რომ

„პოსტმოდერნისტული ხელოვნების უმთავრესი პრინციპი – პაროდირება – დესტრუქციის სახესხვაობაა“ (ქარუმიძე, 2009: 5), ხოლო დესტრუქციულობა – პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი. გარდა ამისა, რეცენზენტმა ისიც შენიშნა, რომ ტექსტების კითხვისას თვალშისაცემია ავტორის ერუდიცია – „მართლაც ვინ აღარ „ტრიალებს“ ტექსტში: ჯოისი, ჰაიდეგერი, იუნგი, ფროიდი, ჰესე, პლატონი, ნიცშე, შონბერგი, ვებერი, ბროდსკი, ელიოტი, მანდელშტამი, ნიკოლაუს კუზანელი, ალფრედ ჰიჩკოკი და მუხრან მაჭავარიანი...“ (ზურაბიშვილი: 1994: 28). ვფიქრობთ, მუხრან მაჭავარიანი იმიტომ მოხვდა ამ ტექსტში, რომ ეროვნული ტრადიციის დესტრუქციის ნოვატორად წარმოადგინონ და ეს ორი მომენტი – დესტრუქცია (ეროვნულ-იდეოლოგიური და კულტურული; ანუ დესტრუქცია პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში წაიკითხონ, როგორც ეროვნული პრობლემატიკა და პოეზია) და პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა – ხელოვნებად შეაჯერონ. ცნობილი სახელების, ჟანრების, დროთა კოქტიელი პოსტმოდერნიზმის საყვარელი ხერხია, ასევე – ცნობილი ტექსტებისა და პერსონაჟების ინტერპრეტაცია-პაროდირებაც და ცნობილი სახელებით კოკეტობაც... ასე რომ, ზურაბ ქარუმიძის შემოქმედება პოსტმოდერნისტული პროზაა.

პოსტმოდერნისტული ილეთებით ანუ წარსულის ცნობილი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების პაროდირება-ინტერპრეტაციებითაა შესრულებული აკა მორჩილაძის პროზა. იგიც ალუზიების „მოძმარებელი“ მწერალია. ანდა, როგორც მასზე ითქვა: „აკა მორჩილაძე ფანტაზმების მწერალია“ (ზედანი, 2004: 3-4).

ზურაბ ქარუმიძის ტექსტები თუ ძნელად საკითხავ ტრაქტატებს ჰგავს, ყველასთვის არაა განკუთვნილი და ავტორსაც უგულებელყოფილი ჰყავს მკითხველი (ეს, როგორც აღინიშნა, სხვათა შეფასებაა და არა – პირადი), აკა მორჩილაძის შემოქმედება წმინდა მხატვრული პროზაა, ტრადიციული ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით – ნოველა, მოთხრობა, რომანი; დეტექტიური, სათავგადასავლო თუ უბრალოდ, „სანთლის შუქზე წასაკითხი“ ნაწარმოებები.

მწერლობა აზრიანი თამაშიაო, – უთქვამთ. სწორედ, ასეთი აზრიანი თამაში შესთავაზა თავის დროზე გიო ახვლედიანმა ქართველ მკითხველს; მთელი მისი შემოქმედება, ფსევდონიმით (აკა მორჩილაძე) დაწყებული, ერთი დიდი და სასიამოვნო „გამონაგონი“ აღმოჩნდა – ახალი ლიტერატურა XX საუკუნის 90-იანი წლებისთვის. ზურაბ ქარუმიძის მსგავსად, აკა მორჩილაძეც პოსტმოდერნიზმის უმთავრესი პრინციპის – „ორმაგი კოდირების“ საუკეთესო მაგალითად იქცა – თვად მწერლის პიროვნება, მასში გაერთიანებულია ავტორი, მოხვეული, მოკალმე აკა მორჩილაძე და ისტორიკოსი, ლექტორი, სპორტის მიმომხილველი-ჟურნალისტი გიო ახვლედიანი.

თამაში, თავისთავად, კარგია, მაგრამ შეთავაზებული წესების დაძლევა მოთამაშეს უნდა შეეძლოს. მწერლობა მხოლოდ „მოუ“ (ანდა ეკვილიბრისტიკა) არ არის, მას მკითხველის გარკვეული მზაობაც ესაჭიროვ-

ბა. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკისთვის ქართველი მკითხველი მზად არ იყო, ის კი არა, თავად ავტორიც ნაკლებად ინტერესდებოდა ამ მიმდინარეობის კონცეპტუალური საფუძვლებით. მაშინ, როდესაც რომანმა „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ – მზის შუქი იხილა და კრიტიკოსები უახლესი ლიტერატურული ტენდენციების შესახებ ალაპარაკდნენ, აკა მორჩილაძემ ჩვეული იუმორით ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა, რომ თავისი რომანი რეტრო-რეალიზმის ნიმუშია (მორჩილაძე, 2001: 11), ანუ ავტორმა ამ განცხადებით თავად პოსტმოდერნიზმის პაროდირება მოახდინა. უფრო ზუსტად, ეს იყო პოსტმოდერნისტული ირონია თვით პოსტმოდერნიზმზე.

ფაქტი ერთია, ქართველმა მკითხველმა აკა მორჩილაძის პოსტმოდერნისტული (ისევე, როგორც მისი ქალაქური პროზა – „მოგზაურობა ყარაბაღში“, „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“) პროზა კარგად მიიღო. ავტორმა ეს მოახერხა იუმორითა და ტექსტში ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის თანაარსებობით; მკითხველი უშუალო მონაწილეა და არა – უარყოფილი.

ლალი ავალიანი როგორც შენიშნა, აკა მორჩილაძის პროზა „ლიტერატურულ-მხატვრულ-კინემატოგრაფიული „შარადების“ ამოცნობის მოყვარულთათვის, – პირდაპირ სულზე მისწრება“ (ავალიანი, 2005: 139). ლალი ავალიანის მსგავსად, სხვა ლიტერატორებიც თავს იკავებდნენ თანამედროვე მწერლის შემოქმედების რაიმე, განსაზღვრულ ჩარჩოებში მოქცევისაგან, კონკრეტული სახელის დარქმევისაგან, უფრო კი პოსტმოდერნიზმის ქართულ ლიტერატურაში შემოსვლა-დამკვიდრების აღიარებისაგან.

აკა მორჩილაძის „გამონაგონები“, მისტიფიკაციები, ალუზიები, ფანტასმაგორიები ერთი მთლიანი და „ბრჭყვიალა“ სამყაროა, რომლის უშუალო თანამონაწილეა (შეიძლება ითქვას, თანავტორიც) მკითხველიც.

„ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია“ (გამოცემულია 1999 წელს) აკა მორჩილაძის 90-იანი წლების დასაწყისში დაწერილ ნოველათა კრებულთა, რომელშიც შესულია ცხრა პატარა ამბავი. ნოველებს რაც აერთიანებთ, ის არის, რომ ამბები, ძირითადად, ერთ ქალაქში – ავტორის მიერ გამოგონილ (ან „მოპარულ“) ველისციხეში – ვითარდება და სწორედ ეს ველისციხეა დაწყველილი ქალაქი.

წიგნს შესავლის მაგიერ ავტორის მიერვე წამდგარებული „საგანგებო განმარტება“ დაერთვის (ამ „ხერხს“ დღემდე წარმატებით იყენებს, ანუ საკუთარ ტექსტებს „განმარტებებსაც“ ურთავს ხოლმე), სადაც აკა მორჩილაძე 90-იანი წლების სოციალური ვითარების ჟამთააღმწერელად გვევლინება და ახალი (უახლესი, თანამედროვე) ლიტერატურის დასაწყისის მაუწყებლადაც – ანუ, იმას გვთავაზობს, რასაც ქართულ კულტურულ სივრცეში ჯერ კიდევ არ ერქვა სახელი – პოსტმოდერნიზმი (თუნდაც, პოსტლიტერატურა). სხვისი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების, მთლიანად ტექსტის „გამოყენებას“, გადაკეთებას, ამიერიდან აღარ ერქვა პლაგიატობა; ეს იყო ციტაცია, რემიკი, რემიქსი, რემინისცენცია, „გადაწე-

რა“, არანჟირება, გადათამაშება, ინტერტექსტუალობა ანუ ყველაფერი ის, რაც ლიტერატურის ახალმა ვერსიამ მოიტანა.

„იყო ომი, სიბნელე, კვლა, ჭამა-სმა და შინდისფერი დროები და შინდისფერი პიჯაკები. მოგეხსენებათ, რა დროც იყო: ის უნდა გაგხარებოდა, შენი დამნაშავე კაცი ჰაერში რომ ისროდა და არა შენს ჯიგარში. კარგი არაფერი იყო იმ დროში და მე რატომ უნდა დამეწერა კარგი რაღაცეები? ან საიდან უნდა მომეტანა სიკეთე, დუქნიდან? უსახელო და სახელიან მოლაღატეთა დრო იყო. მაგრამ მაშინ ხომ სამოქალაქო ომი იყო? მთავარი ის გახლავთ, რომ უღირსი ყოფილიყავი“ (მორჩილაძე, 1999: 7). „საგანგებო განმარტება“ „ავტორის ნიღბის“ საუკეთესო მაგალითია: თავად ავტორი გვიყვება ნოველების დაწერის ისტორიას და მკითხველს იმას ატყობინებს, თუ რამ გადააწყვეტინა იმ დროში ამბების შეთხზვა. ეს არის ავტორის რეფლექსია ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე. მთავარი ამ „საგანგებო განმარტებაში“ სწორედ ავტორის გულწრფელობის ნიღბია, გულახდილი აღიარება დიდი და გამოჩენილი მწერლებისაგან სიუჟეტების „მოპარვა-სესხებაზე“. „მოსაწონი არ უნდა იყოს, კაცი რომ საყოველთაოდ ცნობილ სიუჟეტებს ისესხებს და შეეცდება იმათგან გამოაღნოს რაღაც დამცინავი და არცთუ კეთილშობილური ფიქრები. [...] ოსტატობას მე იმათ (დიდ და გამოჩენილ მწერლებს, ა.ი.) ვერ მოვპარავდი და სიუჟეტები მაინც მომეპარა. [...] სიმართლე ვთქვა, უფრო განწყობილებებს, ინტონაციებს, ნაცნობ, გაცვეთილ თუ გაუცვეთავ ფრაზებს [ვიპარავდი] და ხელახლა ვწერდი. რაღაც პაროდული ქურდობაც კი გამოდიოდა, რადგან მე თუ მკითხავთ, დღევანდელ ვითარებაში სიუჟეტის მოპარვა საერიოზულ საქმედ ვერ ჩაითვლება, რადგან კარგა ხანია ყველაფერი მოპარულია. მოპარვა რომ გადავწყვიტე, ასე პირწმინდა ძარცვა სირცხვილიამეთქი. ამიტომ გადავწყვიტე, ყველაფერი მომეპარა პათოსის და განწყობის გარდა (მგონი, ესენი ერთიდაიგივეა). მოკლედ, ასე გამოვიდა, რომ რაც კი რამ ცუდი გავიფიქრე, ყველაფერი იმ ძველ, დიდებულ სიუჟეტებში შევიტანე და რაც მთავარია, ესე ყოველი დაცინვით მოვიმოქმედე. საერთოდ, სიცილი, გამორჩევით კი მწარე, დიდად უწყობს ხელს ადამიანის გადარჩენას (ხანდახან დაღუპვასაც – ა. ი.). აი, ასე გამახსენდა გრიგოლ რობაქიძის „ენგაღი“ და მოთხრობას დავარქვი „მინგაღი“. გამახსენდა არჩიბალდ მეკეში და მოვიგონე არბენტროდ მაკტავიში. გამახსენდა ბორხესის „მკვდრების დიალოგი“ და რაღაც ამას მიმსგავსებული გამოვიყვანე. გამახსენდა გ. რჩეულიშვილის „უსახელო უფლისციხელი“ და „უსასრულო ველისციხელი“ დავწერე, სადაც უსახელო მოლაღატეს დავალუპინე ალყაში მოქცეულნი. [...] ყოველივე ამათ ღირსება გამოვაცალე და ხსენებული უღირსი ამბებიც გამოვამზეურე...“ (მორჩილაძე, 1999: 6-7). რატომ უღირსი ამბები? უღირსობა ეპოქის ცვალებადობამ მოიტანა, ფასეულობებისა და ღირსების დაკნინება-დაშლით აღტკინებულმა სულისკვეთებამ, საიდანაც იშვა დაცინვისა და ირონიის ესთეტიკა – ჰოსტმოდერნისტული პაროდირება, რაც, თავის მხრივ, არის კლასიკური მწერლობის, სტერეოტიპების, მითოლოგიური სახეების ხელახალი წაკითხვა-ინტერპრე-

ტაცია მათი პაროდული გათამაშების, მათი დაშლის, მორღვევის მეშვეობით.

პოსტმოდერნისტული თვითირონია და პაროდია შეიმჩნევა რომანში „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998წ.). „ასჯერ დაწვევლილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორიის“ მსგავსად, ამ რომანსაც აქვს ავტორისეული თანდართული კომენტარები (დანართი), რაც ავტორის ნიღბის პაროდირებას წარმოადგენს. აკა მორჩილაძის პირველი პოსტმოდერნისტული რომანი მეტატექსტია, რომელიც ძველს იმეორებს, ნაცნობი თემების არანაქვრებასა და პაროდირებას ახდენს, მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს და თავს უყრის ცოდნას, თამაშით ართობს და ახალისებს მკითხველს. რომანი თავისი ფორმითაც და შინაარსითაც დუალიზმს ავლენს, იგი ერთდროულად არის: ნოვატორულიც და ტრადიციულიც, კომიკურიც და ტრაგიკულიც, ძველიც და ახალიც, ღრმაც და ზედაპირულიც – მოკლედ, მეტყველებს ორმაგ კოდირებაზე. აი, ამ თვისებების გამო ჩაითვალა XX საუკუნის მიწურულს „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ ბოლო დროის ყველაზე უცნაურ ქართულ მხატვრულ ნაწარმოებად, და სწორედ „მადათოვის“ (არაოფიციალურად, ამ რომანს „პირველ მადათოვსაც“ უწოდებენ) შემდეგ გაძლიერდა განსაკუთრებულად აკა მორჩილაძის პროზისადმი ინტერესი. მანამდე კი, ქართული ლიტერატურული კრიტიკა ჯიუტად დუმდა და ამ დუმილის მიზეზი, შესაძლოა, სიანლისადმი ტრადიციული ფრთხილი დამოკიდებულება იყო.

ღალი ავალიანი თვლის, რომ „მადათოვის“ პოპულარობა მისმა სკაბრეზულობამ განაპირობა. სკაბრეზად ანუ თხზულების უხამსობად რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ხაფო-მხატვარი უნდა მივიჩნიოთ; უფრო სწორად, ქართული ლიტერატურისთვის აქამდე უცნაურ, უცნობ და მიუღებელ თემებზე ყურადღების გამახვილება, რაც მღებავი ხაფოს ცხოვრების წესზე, მის არატრადიციულ ორიენტაციაზე – საერთოდ, მამათმავლობაზე – საუბარში გამოიხატა. სოდომ-გომორის ცოდვის ჩამდენ ადამიანთა სექსუალური რიტუალებისა და თბილისის აბანოების ორგანიზაციის ამსახველი ცალკეული სურათები მართლაც რომ შოკის მომგვრელი იქნებოდა „ტრადიციული“ ქართული საზოგადოებისთვის. მაგრამ ეს სითამამე და უხამსობა, იმ სიანლეებთან ერთად, რაც „მადათოვს“ ახასიათებს, ძალზე საინტერესო და მისაღები აღმოჩნდა ტრადიციული ცნობიერებისათვის. ვფიქრობთ, აქ უკანასკნელი როლი არც კარგი ლიტერატურის ქართულ ტრადიციას უთამაშია, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული მოდერნიზმის პერიოდისთვისაც არ ყოფილა უცხო „მიუღებელი“ და არატრადიციული თემები თუ აღწერები (მაგ: „ელენე დარიანის დღიურები“, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის და მ. ჯავახიშვილის ეროტიკული პასაჟები და ა.შ.).

XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის მხატვრული პროზის სტილისა და პუბლიცისტიკა-ესეისტიკის თავისებურებათა ნახავია „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, იმავე პერიოდში საკმაოდ გავ-

რცელელებული სოციოლექტით – ჟარგონით დაწერილი, რომელსაც საუკეთესოდ ფლობს ავტორი. გასული საუკუნეების სტილთა, მანერათა და სალაპარაკო ენის გარდა, რომანში პერსონაჟების პროტოტიპებიც ნაცნობია. ბაიარდი და ყორღანოვი ერთდროულად არტურ კონან დოილის პერსონაჟებსაც მოგვაგონებენ და საქართველოს ისტორიულ პირებსაც. მსგავსი რემინსცენცია-გამოცანებით სავსეა რომანი, რითაც ავტორი მკითხველს თამაშში ითრევს.

აკა მორჩილაძე თავის რომანებში – არა მხოლოდ, „მადათოვში“, არამედ „მოგზაურობა ყარაბაღში“ და „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლების“ შემთხვევაშიც – ორმაგ ფინალს გვთავაზობს, თითქოს ჩვენი (მკითხველის) გემოვნება-ფანტაზიის ამარა ტოვებს წიგნის დასასრულს. ამით კიდევ ერთხელ დასტურდება აკა მორჩილაძის დამოკიდებულება მკითხველისადმი – იგი მას თანაავტორობას თავაზობს.

აკა მორჩილაძე თავისი ტექსტებით კრიტიკოსსაც მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას აძლევს. თავისი ირონიით ავტორი წარსულს კი არ დასცინის, არამედ მას კიდევ ერთხელ იგონებს და საკუთარ ინტერპრეტაციებს აძლევს, რაც ხშირად მკითხველის თვისება უფროა, ვიდრე მწერლისა. ამით თავად ავტორიც ძველი ტექსტების გემოვნებიან და გულითად მკითხველად მოსჩანს.

მკითხველის ინტერპრეტაციას „ბაძავს“ აკა მორჩილაძის ცალკეული მოთხრობები: „ფრიდონიანი“ – „წიგნი“ და „ამბავი ვეფხვისა და მოყმისა“; „კაპულა ორშაურაშვილის მემუარები“; „აპოკრიფები“ – „ჰოლმისის საშაქრე“ და „მოგზაურობა კახეთში 1855წ.“. ეს მოთხრობები მთელი ქართული ლიტერატურის – ძველი (XII-XVIII საუკუნეების) და ახალი (XIX საუკუნის) პერიოდების – რემიქსული ვარიანტია. აკა მორჩილაძეს უძირო ჯადოსნური ზარდახმასავით უღევს საქართველოს ისტორია და ლიტერატურა და იქიდან ირჩევს საკუთარი შემოქმედებისათვის ფრაგმენტებს, სიუჟეტებს, პერსონაჟებს, ხასიათის ნიუანსებს. ზემოთ ჩამოთვლილ მოთხრობებში ვის და რას აღარ ამოიცნობს მკითხველი. „ფრიდონიანი“ „ვეფხისტყაოსნის“ – ფრაგმენტაციით – პოსტმოდერნისტული მხატვრული ხერხით შესრულებული ტექსტია; „კაპულა ორშაურაშვილის მემუარები“ ვარსკენ პიტიახშიდან მოყოლებული, უამრავი ცნობილი პიროვნების თუ პერსონაჟის პაროდითაა დახუნძლული. „ჰოლმისის საშაქრე“ და „მოგზაურობა კახეთში 1855წ.“ დღევანდლობასაც ეხმიანება, კერძოდ: ილიკოს (ილია ჭავჭავაძეს) და პოლიგლოტ მწყემსს (ალექსანდრე ყაზბეგს) ევროპული ორიენტაცია აერთიანებთ, ხოლო მათთან დაპირისპირებული რუსეთუძე მამები საქართველოში მყოფ შერლოკ ჰოლმსს ტყვედ აიყვანენ („ჰოლმისის საშაქრე“). მოთხრობაში „მოგზაურობა კახეთში 1855წ.“ თანამედროვე ქართველების გამოფხიზლება ლუარსაბ თათქარიძის მეშვეობით ხდება, რომელიც შვილისა და საყვარელი ცოლის ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ ომში წასასვლელად ემზადება. აქ წარმოდგენილი მოთხრობებისათვის ნიშანდობლივია ერთი საერთო თვისება. როგორც გაგალომიძე შენიშნავს თავის რეცენზიაში, ესაა „ე.წ. „ბრიკოლაჟის“ ტექნიკა,

ანუ წინამორბედი კულტურის არტეფაქტების ნამსხვრევთა ხელახალი ორგანიზება სრულიად ახალი ფორმის ფარგლებში. მაგ., „კაპულა ორმა-ურაშვილის მემუარებში“ ერთმანეთის გვერდით, ერთსა და იმავე დროსა და სივრცეში ვხვდებით სტალინსა და დოზია მეწისქვილეს („ოთარაანთ ქერივის“ სოსია მეწისქვილეს) თუ ვარსქენს და თამარ მეფეს... „ძველი ამბების“ ხელახლა გადმოცემას თუ „კვლავწარმოებას“, ალბათ, გარკვეული საერთო აქვს იმ მოვლენის შედეგთან, რასაც „ფრანკფურტის სკოლის“ წარმომადგენლები ხელოვნების მასობრივი ტირაჟირების ხანას უწოდებდნენ“ (ლომიძე, 2004: 10).

სწორედ რომ ძველი ამბების „კვლავწარმოება“ „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“. აკა მორჩილაძემ ამგვარი „კვლავწარმოებითა“ და „გახსენებებით“, კერძოდ კი, მადათოვის კუნძულით, მითი კი არ გააცოცხლა, არამედ ახალი რეალობა, ახალი მითი შექმნა.

რადგანაც პოსტმოდერნიზმისთვის ლიტერატურა, უპირველეს ყოვლისა, თამაშია, თავის მხრივ, თამაში კი, სამყაროს შემეცნების, განმარტებისა და თარგმანების საშუალებაა, სწორედ ამ მეთოდით მოახდინა აკა მორჩილაძემ ძველი თბილისის პაროდული „წაკითხვა“.

აღსანიშნავია, აკა მორჩილაძის კიდევ ერთი მოთხრობა, „ცეცხლისმფრქვეველი“ (1998წ.), რომლითაც ავტორმა „თოფიან კაცებზე“ - ფირალებზე მითის გაცოცხლება შესძლო. „ცეცხლისმფრქვეველი, ანუ მონათხრობი 1923 წლის შესახებ. პირმავე კომისრის საშა ობოლაძისა და ჩაუქი გოგია ღლონტის ჭიდილის გახსენება – დავიწყებული, ან შეუმჩნეველი წიგნებიდან, ძველი დროის გახეთებიდან და ქალაქებიდან ამოკრეფილი, დალაგებული და ერთ დაუვიწყარ ამბად მოთხრობილი აკა მორჩილაძის მიერ“ – ეს არის მოთხრობის სრული სათაური, რომელიც მოკლე ისტორიაცაა ტექსტის შინაარსსა და წარმოშობაზე. ასევე, სათაურშივეა გამჟღავნებული ისტორიული ტექსტის არსი და მნიშვნელობა. გურულ ფირალთა ლეგენდად ქცეული ამბები, მითი და რეალობა ერთმანეთთან პროფესიული გემოვნებითა და ზომიერებითაა შეხამებული.

მოკლედ, აკა მორჩილაძემ „ძველი ამბების“ ახლებურად „წაკითხვით“ და „კვლავწარმოებით“ შექმნა ახალი ლიტერატურული მითები, უახლესი ქართული ლიტერატურის „მოთამაშე“ სახე. ჩვენი ტრადიციული მწერლობისთვის თამაში უცხო ხილი იყო, მაგრამ აკა მორჩილაძემ „ამ ხილის ფრიად მომგებიანი იმპორტი შემოგვთავაზა“.

„კვლავწარმოებისა“ და „ახლებურად წაკითხვისთვის“ ლაშა ბულაძე ბიბლიურ თემებს იყენებს, მაგრამ მისი პირვანდელი მოთხრობები, რომლებიც შესულია კრებულში „ყუთი“, დამწყები მწერლის ექსპერიმენტებს წააგავს და ასეც არის. ლაშა ბულაძის დებიუტი, ვფიქრობთ, წარუმატებელი ექსპერიმენტი იყო, თავისი ზედმეტად ხელოვნური ენობრივი თუ აზრობრივი სტრუქტურის გამო. ამასვე ვერ ვიტყვით, ავტორის 1999 წელში შექმნილ მოთხრობებზე, კერძოდ, „ქართულ ზღაპარზე“, რომელიც არა მარტო ერთი კაცის, არამედ ყველა ჭეშმარიტი ქართველის სურვილი და ოცნებაა. ამ მოთხრობის მიხედვით, ილია ჭავჭავაძეს არ მოკლავენ. ეს

მოთხრობა (ზოგადად, ლაშა ბულაძის სხვა ტექსტებიც) „ძველი ამბების“, წარსულის თავიდან და „ახლებურად წაკითხვა“.

ლაშა ბულაძემ ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში შექმნა *ისტორიოგრაფიული მეტაპროზა*. ეს ჟანრი დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა და ამ ტერმინის ავტორი კანადელი კრიტიკოსი ინდა ჰატჩელი გახლავთ – „მწერლები ახდენენ ბუნდოვანი თუ სადავო ისტორიული ეპიზოდების, „ისტორიის თეთრი ლაქების“ თავისებურ რეკონსტრუქციას, შესაბამისი ისტორიული პერსონაჟების და კონტექსტის პაროდირებითა და კარნავალიზაციით“ (ქარუმიძე, 2009: 9). ლაშა ბულაძის „ქართული ზღაპარი“, რომელიც ილია ჭავჭავაძის არშემდგარ მკვლელობაზე და „საუკუნის მკვლელობა“ (და შემდგომდროინდელი სხვა ტექსტებიც – „პირველი რუსი“ და ა.შ.), რომელიც აკაკი წერეთლის სასამართლო პროცესზეა – ივანე მაჩაბლის საეჭვო გაუჩინარების გამო, ქართული ისტორიოგრაფიული მეტაპროზის ნიმუშებია.

ალუზიურობა ლაშა ბულაძის პროზასაც ახასიათებს, მაგრამ მისი ერთხელვე ჩამოყალიბებული სტილი, რომლის ზეგავლენასაც ქვეშაც დღემდე განიცდის, პაროდიაა. სამწუხაროდ, როგორც დავით ზურაბიშვილი ამბობს, „ჩვენში პაროდის ცნება, როგორც წესი, დაცივნის, მასხრად ავდების, ანუ „გადაღვების“ მნიშვნელობით აღიქმება“ (ზურაბიშვილი, 1994: 4). პოსტმოდერნისტული პაროდია და ირონია არავის დაცივნას არ ისახავს მიზნად; ეს გახლავთ, „მაკორექტირებელი ირონია“ ცხოვრების ყოველგვარი გამოვლინების მიმართ. პოსტმოდერნისტულ პაროდიასთან დაკავშირებით მახსენდება თომას მანის ნათქვამი – „შინაარსისაგან გამოთავისუფლებული ფორმებით თამაში“. თუმცა, პოსტმოდერნისტული პაროდის ნამდვილი არსი, როგორც უკვე აღინიშნა, კლასიკის წაკითხვა-ინტერპრეტაციაა.

მთლად პაროდიას ვერ დავარქმევთ ბესო ხვედელიძის პროზას. მას უფრო გამარჯებაში აქვს ხელი გაწაფული – „ერთი დაკონკილი ამბავი“ ცნობილი ზღაპრის „კონკიას“ შარჟია; ხოლო „CURRICULUM VITAE“ (1999წ.) ქართველი ძალოვანებისა თუ ხელისუფლების გამარჯებაა, ოღონდ ამას მწერალი აღწევს ქრისტეს იერუსალიმში შემოსვლის ეპიზოდის პაროდირებით. ქრისტესთან ამ ტიპის ალუზიები მკრეხელობად უნდა ჩაითვალოს – „თბილი წყლების ქალაქში გელა თეთრ ვირზე უკულმა ამხედრებული შემოვიდა. მარჯვენა ხელში ფესვებიანად მოთხრილი კანაფის მწვანე რტო ეჭირა და ერთგულ ცხოველს დროგამოშვებით გავაზე უტყლაშუნებდა. ქალაქის შემოსასვლელში გელა შავნიღბოსნებს არ შეუჩერებიათ – ვირს შუბლზე RESS ჰქონდა ამოხოტრილი“ (ხვედელიძე, 2000: 51). მოთხრობა „წმინდა ქართული ვირუსი“ მუსიკისმცოდნეობის ტერმინოლოგიით უნდა დახასიათდეს; ტექსტი ძველი ალტჰიმის რემიქსია, ხოლო მისი რიტმი რეივის რიტმს მოგაგონებთ – ანუ შეუსვენებლად, ერთი ამოსუნთქვით იკითხება. ალუზიებითა და ფანტასმაგორიებითაა სავსე „მისისიპი მისურით“. ამ ტექსტის ჟანრი ძნელად გასარკვევია; პროზის სტრუქტურისთვის მეტად პოეტურია (არც ლირიკული პროზაა) და პირიქით,

ლექსის ტრადიციული სტრუქტურისთვის (თუნდაც ვერლიბრისთვის) ზედმეტად პროზაულია. ბესო ხვედელიძის ეს მოთხრობა მწერლური ექსპერიმენტი, შეიძლება ითქვას, ნაიუვური პროზის ნიმუშია, რაც ნიშნავს არაპროფესიონალი ავტორის თხზულებას, რომელშიც გულწრფელად, შეულამაზებლად და სტილისტურად დაუხვეწავი ფორმით გადმოცემულია მკითხველთა ფართო წრისათვის საინტერესო ფაქტები და შეხედულებანი სამყაროსა თუ ცხოვრებაზე. ასევე ექსპერიმენტულია პოეტური და პოეზიის ტკბილ საფარში გახვეული მოთხრობა „მინდვრის ყვავილები“. აქ ავტორმა სცადა, კინემატოგრაფისთვის დამახასიათებელი მანერით გაემართა პროზაული ტექსტი. დიალოგებსა და თხრობას შორის „ჩამონტაჟებული“ ეპიზოდები (სურათები) მხატვრული ფილმისა და კლიპისათვის დამახასიათებელ და მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხებს და ფიგურებს მოგვაგონებენ, ეს ამ „ფიგურათა“ „თარგმანება“ თხრობის ენაზე: „მის თვალში ზანგი მოთხილამურე აცემინებს“, „გოგოს თვალში ორსული ქალები შოკოლადს ჭამენ“...

დემორალიზებული სამყაროს ფრაგმენტულად ასახვა ბესო ხვედელიძის პროზის ძირეული ძარღვია, რასაც იუმორის საფარველქვეშ ახერხებს, მაგრამ ეს იუმორიც ხანდახან ნაღვლიანი და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ღვარძლიანიც კია, ისევ და ისევ დემორალიზებული ეპოქიდან გამომდინარე.

პოსტმოდერნისტული პროზის ხერხებითაა გამართული შოთა იათაშვილის მოთხრობებიც. აქაც ვხვდებით ექსპერიმენტებს. მაგალითად, 1991 წელს დაწერილი „მეტამორფოზა“ (იათაშვილი, 2005: 54), ერთი შეხედვით, ეგზისტენციალური ხასიათის მოთხრობაა, ფრანც კაფკას „მეტამორფოზას“ უშუალო გავლენით შექმნილი, მაგრამ რეალურად, სიტყვათა თამაშზე აგებული ცარიელი ტექსტია – სიტყვების და მნიშვნელობების ევფონიური გადათამაშების ექსპერიმენტი. „გულდასმითწამკითხველნი ტექსტის“ (1995წ.) დამანტირიგებელი ხასიათის ტექსტია. რამდენიმეფურცლიანი, საკმაოდ მოზრდილი ტექსტი პუნქტუაციის გარეშეა დაწერილი, რაც ფუტურიზმთან (Post) დაახლოებად შეიძლება მიგვეჩინა, რომ არა ტექსტის ამოკითხვის უცნაური პროცედურა, რომელიც დიფერენციალური განტოლების ამოხსნას გვაგონებს და ავტორისგან აშკარა (და არც თუ ორიგინალურ!) გამოწვევად აღიქმება. მოთხრობის გაანალიზებისას თვალშისაცემია ტექსტის აზრობრივ შინაარსსა და ფორმალურ გადაწყვეტას შორის არსებული შეუსაბამობა და ამასთანავე, ავტორის ეშმაკური მცდელობა – ფორმის უჩვეულობით დაინტრიგებულ მკითხველს ნაწარმოებში ეძია და ეპოვნა ის სიღრმე, რომელიც რეალურად არ არსებობს.

მოთხრობები „გედი და სიმღერა“ (1998წ.) და „ყვავილთა ყვავილი და ინჟინერი“ (1998წ.) ადამსა და ევაზე ოდესღაც მოყოლილი ამბების გაგრძელებას ჰგავს. უფრო სწორად, ყველაფერ ამას მოდერნიზებულ-პაროდირებული სახე აქვს, დღევანდლობისთვის დამახასიათებელი აგრესიულობით გადმოცემული. ამ მოთხრობათა მიხედვით, ქალსა და მამაკაცს

შორის აგრესიულობა გამოწვეულია სამოთხის დაკარგვისა და ცოდვიან დედამიწაზე დასახლების გამო.

„ყვავილთა ყვავილი და ინჟინერი“ სხვადასხვანაირი და საინტერესო ნიშნებით, კვაზი-სიმბოლოებით არის დატვირთული: ყვავილთა ყვავილი ანუ ვარდი ქალია. (სილამაზის გარდა, სიმბოლოს ლოგიკურობას განსაზღვრავს ის ფაქტიც, რომ ვარდის მრავალნაირი სიმბოლური გაგება სწორედ ქალსა და ქალურობას უკავშირდება), ხოლო ინჟინერი კაცია (აქ უკვე მარტივ ლოგიკას უნდა ვენდოთ). შენების, ქმედების, შექმნის ნიჭით დაჯილდოებული ინჟინერი რეზო კაცის უპირატესობაზე მსჯელობს: „ტყუილად გგონიათ, რომ თქვენი ათასი ფურცელი ჩემს ათას ბლოკს სჯობია. თქვენ მხოლოდ და მხოლოდ მატლის სახლი ბრძანდებით, მე კი ადამიანების სახლს ვაგებ“ (იათაშვილი 2005: 42). ფლოს ფლორუმი ანუ ყვავილთა ყვავილი რამდენჯერმე შეეცადა ინჟინრის ცდუნებას. ვარდი-ნანამ ინჟინერ რეზოს ვაშლი შესთავაზა, ამ უკანასკნელმა კი უარი თქვა. „ვაშლი არ მიყვარს“, – განაცხადა რეზომ, ვაშლი უკვე (XXI საუკუნეში) ცნობადი და ცნობილი ნაყოფია და ამიტომაც, არ უყვარს ვაშლი (ცოდვა) რეზოს (ადამ-იანს). მაგრამ მეთერთმეტე სართულზე შეთავაზებულმა ვაშლმა მერვე სართულზე გამოიღო ნაყოფი. მართალია, ის მხოლოდ ნანამ იგემა, მაგრამ კოცნაზე რეზომაც კოცნით უპასუხა. მიუხედავად იმისა, რომ ხორციელმა ვნებამ გაიმარჯვა, მოთხრობის ფინალის მიხედვით, ნანა ფიზიკურად უსწორდება რეზოს – კლავს. ეს იმაზე მეტყველებს, რომ ქალმა ვერ შესძლო კაცის სულიერად ცდუნება. ეს მოთხრობები თავისებური ინტერპრეტაციაა ბიბლიური სიუჟეტებისა მიუხედავად იმისა, რომ შოთა იათაშვილის 90-იანი წლების პროზაული ტექსტები ქართული პოსტმოდერნიზმის ნიმუშებია.

ზაზა თვარაძის ალუზიებსაც და ასოციაციურ სტილს მკითხველი შეცდომაში შეჰყავს. მისი შემოქმედება ეგზისტენციალიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებითაა აღჭურვილი (რუსი ფილოსოფოსი ვალერი სავრუეკი ამბობდა, ეგზისტენციური პრობლემატიკის სიუჟეტები და მოტივები რაღაცით ახლოს არიან პოსტმოდერნიზმთან. საერთოდ, ეგზისტენციალიზმში იკვეთებოდა ხოლმე „დაცემის“ ნიშნები. (სავრუეკი, 2006). ამას გაფიქრებინებს „მინის უკან“ (1990წ.[თვარაძე, 1999: 26]) და „ბუზი ფანჯრის მინაზე“ (1993წ.), სადაც, ფრანც კაფკას გავლენის გარდა, ალეგორიულობაც საგრძნობია; „მინის უკან“ მომწვედელ მწერთან ავტორმა გააიგივა ჩვენი საზოგადოების ყოფა და უმწეობა, რომელშიც აღმოვჩნდით XX საუკუნის ბოლოს. ხოლო ფსევდო-ქალაქის „ლიცეზონებურგის“ (1997წ.) წარმოსახვითი სიტუაციები 90-იანი წლების მდგომარეობის პირდაპირი ასახვაა. ზაზა თვარაძის პროზისთვის დამახასიათებელი კვაზი-სიმბოლიზმი ეგზისტენციალიზმის ნიშნებსაც ატარებს და მოდერნიზმისაც, ყველაფერი ეს კი საბოლოოდ, სხვადასხვა მიმართულებათა მიქსად, ანუ „პოსტმოდერნიზმის“ ჩარჩოებში უნდა განვიხილოთ.

ძალზე საყურადღებოა ზაზა თვარაძის რომანი „სიტყვები“, რომელიც 1994 წელს ჟურნალ „ცისკარში“ დაიბეჭდა და ცალკე წიგნად კი,

გვიან, 2008 წელს გამოიცა, ავტორის გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე. რომანი „სიტყვები“ თამამად შეიძლება ჩაითვალოს პირველ მერცხლად ქართულ პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ლიტერატურაში, თუ მანამდე ზურაბ ქარუმიძის ტექსტებში ამოვიკითხეთ ამ მიმდინარეობის თეორიულ-პრაქტიკული გააზრება, ზაზა თვარაძემ აკა მორჩილაძეზე ადრე გვაზიარა ისეთ სათამაშო მოედანს, სადაც სიტყვების ზუსტი ლავირებით შეგიძლია „მთელი ქართული (და არაქართულიც) ლიტერატურის ცოცხლად წარმოსახვა“ (თვარაძე, 2007: 74) – ინტერტექსტუალიზაციას. ის სივრცე, სადაც ავტორი სიტყვებით თამაშობს, შეიძლება „ციტირებულ ლიტერატურად“ იქნას მიჩნეული, რამდენიმე გვერდზე სხვათა ციტირების უხვად გახსენებისა თუ მოყვანის გამო. რომანში არის ტექსტშივე ახალი ტექსტის შექმნის პროცესი, რაც ასევე სიტყვათა თამაშით ხდება. რომანისეული სიტყვების ზარდახმა ქართული ენისა (იოანე ზოსიმეს „დამარხულ არს ენაი ქართული“-ს) და აფორიზმის – „გველსა ხვრელით ამოიყვანს, ენა ტკბილად მოუბარი“ – თავისებური ინტერპრეტაციაა. პოსტმოდერნიზმი კომუნიკაციის სივრცეა და აქ თამაშობენ ნიშნები, რომლებიც სანამ სიმულაკრის იერს შეიძენენ, ინფორმაციით იტვირთებიან. ზაზა თვარაძის რომანიც კომუნიკატორული ნიშნების სივრცე-ველია, სადაც სიტყვები (კომუნიკატორები) არამხოლოდ ვერბალური მნიშვნელობისანი არიან, არამედ ვიზუალურ მხარესაც იძენენ და ხანდახან დამოუკიდებელ პერსონაჟებადაც გარდაიქმნებიან ხოლმე.

თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ფსევდონიმით კიდევ ერთი ავტორი გამოჩნდა 90-იან წლებში – გრეგორ ზამზა ზაზა ბურჭულაძის ყველაზე ცნობილი ფსევდონიმი. მან 1999 წელს ზაზა სუმოდის ფსევდონიმით გამოსცა მოთხრობების კრებული. (ჩვენც შეგვიძლია პაროდირებას მივმართოთ და ვთქვათ, რომ ეს ავტორი სამმაგი კოდირების ნიმუშად მოგვევლინა ქართულ მწერლობაში).

ქართული პოსტმოდერნისტული მწერლობა არც რომან-მეტატექსტის გარეშე დარჩენილა ზაზა ბურჭულაძის „ორი კანფეტი ანუ ზვიადიმ გასცახურდა“-ს წყალობით. ამბის თხრობას ხანდახან ენაცვლება თხრობა ამბის თხრობის შესახებ. ესეისტური ნაკადი მთლიანი აბზაცებითა თუ თითო-ოროლა წინადადებით შემოდის ტექსტში: „თვითონვე წუნობდა საკუთარ შემოქმედებას. თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავდა იმას, სხვასაც დაეწუნებინა იგი...“ (ზამზა, 1998: 11) და ა.შ. რომანის პირველივე გვერდიდან თვალშისაცემია მაქსიმალური დეტალიზაცია. ყველაფერი აღიწერება: ნივთები, პერსონაჟები, მოქმედებები, მოქმედების ადგილები, რაც, თავის მხრივ, საინტერესო მხატვრულ სახეებს ქმნის. პეიზაჟების და პორტრეტების ხატვით გატაცება პოსტმოდერნიზმისთვის ახლობელი ხერხი არ არის, თუმცა არც უცხოა. ზაზა ბურჭულაძე მხატვრული მხარეების ხატვით ერთობა კიდევ, და ამ დეტალიზაციით ცდილობს მკითხველი თავის სამყაროს „დაახლოოს“.

ზაზა ბურჭულაძის მოთხრობაში „მესამე კანფეტი“ (1999წ.) ფსევდო-სოფელია აღწერილი, რაც საქართველოს უახლესი თუ წარსული ის-

ტორიის ფრაგმენტებითაა გაჯერებული. მოთხრობის ეპიგრაფია ვ.ი. ლენინის ციტატა „ფორმა არსებითია, არსი ფორმირებითა“, რაც ავტორის თვითირონიასთან ერთად, პოსტმოდერნიზმის მიმართ ირონიულ დამოკიდებულებას ავლენს. შემდეგი ტექსტი „უკანფეტო“ „ფიფქია და შვიდი ჯუჯას“ კიტჩია, ხოლო მოთხრობაში განვითარებული მოქმედებებით ტექსტი ემსგავსება ლუის კეროლის სიუჟეტებს. მომდევნო მოთხრობა „კონფეტი“ უკვე მოლოდინის ჰორიზონტის გაფართოებას იწვევს. მესამეჯერ თუ მეოთხეჯერ სათაურშივე ნახსენები კანფეტი მკითხველში აღადგენს ადრე აღქმული ავტორისავე ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებული მოლოდინის და თამაშის წესთა ჰორიზონტს.

„დეკორატიული მწერლობის მოჭარბება თვალშისაცემია“ (სუმოძე, 1999: 87) – ეს ფრაზა ავტორის პროტოტიპს ეკუთვნის მოთხრობაში „კონფეტი“. ამ შემთხვევაშიც თვითირონიასთან გვაქვს საქმე. თანამედროვე ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი თვისებებით: კიტჩით, ალუზიებით, რემინისცენცია-ინტერპრეტაციებით, სკაბრეზის აქცენტირებით, მოკლედ, ხელოვნური დეკორაციებით, პოსტმოდერნისტული აქსესუარებით, ზაზა ბურჭულაძე ახალი ტიპის ნარატივებს ქმნის. ზურაბ ქარუმიძე სამართლიანად შენიშნავს, როცა ზაზა ბურჭულაძის ადრეულ შემოქმედებას მოდერნისტულ „ანტი-პროზას“ ამსგავსებს, ხოლო საკუთრივ პოსტმოდერნისტულ ყაიდაზე მწერალი მოგვიანებით გადავიდა უკვე ნამდვილი სახელით და გვართ, ფსევდონიმების გარეშე. მწერლის ეპატაჟური ბუნება (რითაც ცნობილია ზაზა ბურჭულაძე) შემოქმედებითი გზის გვიანდელ ეტაპზე გამოიკვეთა. მოგვიანებით შემოგვთავაზა მან „შემოქმედებითი კლიმაქსის ნაყოფი, მკითხველის თავსატეხად, მკითხველისათვის საფიქრელად, მკითხველთან ერთად სამოქმედოდ, მკითხველისკენ მიმართული დიდი კითხვის ნიშნის ამოსაცნობად შექმნილი წიგნები“ (პაიჭაძე, 2006: 125). თუმცა, ეს უკვე აქ განსჯის საკითხი არაა, რადგანც ჩვენ მიმოვიხილავთ მხოლოდ ერთი ათწლეულის შემოქმედებით პალიტრას.

XX საუკუნის 90-იან წლებში სკაბრეზისა და ეპატაჟის გაუგონარ მაგალითად იქცა დათო ბარბაქაძის „ტრფობა წამებულთა“ (1993წ.), რაც ბოლომდე მიუღებელი დარჩა ქართველი მწერლობისთვისაც და მკითხველისთვისაც. ლევ ტოლსტოი ამბობდა, ადამიანმა ის კი არ უნდა იცოდეს, რა დაწეროს, არამედ, რა არ უნდა დაწეროსო. ლალი ავალიანი ტოლსტოის ამ ნათქვამს იმეორებს და ამბობს: „ეს ბრძნული შეგონება რომ გაეთვალისწინებინა ერთ ნიჭიერ და განათლებულ ავტორს, საერთოდ არ უნდა დაეწერა „ტრფობა წამებულთა“. ეს უკანასკნელი თხზულება ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცემს ყველაზე ბნელ მხარეს – ნიჰილიზმს, ცინიზმსა და მკრეხელობას – ქართველთათვის საკრალური რელიგიური და ჰაგიოგრაფიული ტექსტების, ვთქვათ პირდაპირ, ამაზრზენი პაროდირებით“ (ლ. ავალიანი, 2007, გვ.80). ეს ტექსტი თავის დროზე დიდი პოლემიკის საგნად იქცა, რომელშიც ჩართული იყო მწერალთა კავშირის და გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ სახელით თამაზ წიგწივაძე,

„კავკასიური სახლი“ (ნაირა გელაშვილი, შოთა იათაშვილი) და თავად ავტორი – გაზეთ „ახალი 7 დღის“ ფურცლებიდან.

ძველი ქართული მწერლობის ამგვარად პაროდირება და „გადაწერა“-დეციტაცია ვერც სიანლის აუცილებლობაში გვარწმუნებს და ვერც ტექსტის მხატვრულ ღირსებებში. „ტრფობა წამებულთა“ ქართული ჰაგიოგრაფიული სტილისტიკის სკაბრეზულ-პაროდიული დესტრუქცია იყო, რამაც მხოლოდ გაღიზიანება და აღშფოთება გამოიწვია.

„ტრფობა წამებულთა“ პირველად პრეზენტირდა „დათო ბარბაქაძის ჟურნალის“ (ზეპირი ვიდეოჟურნალის) მე-6 ნომერში (1993 წლის 27 ნოემბერს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სხდომათა დარბაზში). თავად ავტორი ტექსტს ესხედ მოიხსენიებს, ამავდროულად – წარმატებულ ექსპერიმენტადაც და თან ურთავს გამოყენებული ლიტერატურის ვრცელ სიას, რაც პაროდირებულ თამაშს მოგვაგონებს. თამაშის წესი ასეთია, ავტორის მიერ მითითებულ ლიტერატურას თუ გაეცნობა მკითხველი, მაშინ „ტრფობა წამებულთას“ ხელოვნების ესთეტიკურ აღქმასაც მოახერხებს. თუმცა, თავად ავტორი საკუთარ ტექსტსა და გამოყენებული ლიტერატურის ჩამონათვალზე ამბობს: „პლაგიატორი არ გახლავართ და პატიოსნად მივუთითე ჩემს მიერ ტექსტზე მუშაობისას გამოყენებული ენობრივი მასალა. ნაწარმოებში მივმართავ ქართული სამწერლო მეტყველების სხვადასხვა ისტორიულ მონაკვეთს, აქ ადგილი აქვს სხვადასხვა კულტურული ეპოქისა და სამეტყველო პარადიგმის ზომიერ ეკლეკტიკას; განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გამოყენებული ტექსტების შინაარსთა კომბინირებით „ტრფობა წამებულთას“ სიუჟეტურ „გამართვას“ და საკონტექსტო მრავალმნიშვნელოვნების მხატვრულ მოტივირებას. ასევე, ვსარგებლობდი ესთეტიკური აღქმის იმ თეორიებით, რომლებიც გერმანელ მეცნიერს მაქს ბენზეს და ფრანგ მეცნიერს აბრაამ მოლს ეკუთვნით. ეს ლიტერატურაც მივუთითე. მივუთითე ზურაბ ჭუმბურიძის წიგნიც „რა გქვია შენ?“, საიდანაც ამოვკრიბე საქართველოში გავრცელებული სახელები...“ (ბარბაქაძე, 2000: 90). სხვათა ხელით საკუთარი ცნობიერებისა და ტრადიციების დაშლა-ნგრევას გვაგონებს ავტორის მიერ ფრანგი და გერმანელი მეცნიერების გვარ-სახელებით თავმოწონება, რომელთა მეშვეობითაც „მოუხერხებია“ ავტორს ქართული ჰაგიოგრაფიის, მთელი ქართული სულიერების დედა-ბოდის მორყევა – „თავიდან წაკითხვა“ თუ „ესთეტიკური მხარის აღქმა“.

დავით ბარბაქაძის რომანი „აქილევსის მეორე ქუსლი“ თერთმეტი ნოველისგან შედგება: „წასაკითხი შინაარსი“, „ირიბი თარგი“, „წასვლა“, „მოსანიშნი სამუშაოები“, „განაზრებანი იონასი: სამი დღე და სამი ღამე თევზის სტომაქში რომ იმყოფებოდა“, „სულ სხვა შემთხვევის ისტორია“, „მოსაცდელი“, „მოცემული რომანის შესახებ“, „სადალაქოში“, „ცუდი რეპორტაჟი“, „მოცეკვავე“. თავად რომანში ვხვდებით ტექსტშივე ტექსტის შექმნის რეფლექსიას, მთელი VIII თავი – მოცემული რომანის შესახებ ზოგიერთი არაარსებითი ასპექტის ხაზგასმა – ავტორის განმარტებაა. როცა ავტორი აღნიშნულ ნოველებს წერდა, სულაც არ ფიქრობდა, რომ

წერის პროცესი რომანის შექმნის სურვილით გაგრძელდებოდა, ანუ ძლიერ სურვილს შეუძლია ფორმის ბედის გადაწყვეტა. ხოლო რომანის მთავარ პერსონაჟებად ის განწყობილებები გვევლინება, რომლებიც ერთმანეთს სიტყვების მეშვეობით შეხვდნენ და შეიკრიბნენ წინადადებებად, ხოლო რეალური ადამიანები მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან. ტექსტის ენას რაც შეეხება, ეს „დამოუკიდებელი ენაა“, რომლის ცოდნაც „კონკრეტული ესთეტიკური-იდეოლოგიური გამოცდილებით დახუნძლულ კონკრეტულ“ სუბიექტ-მკითხველს მოეთხოვება: „ჩემი რომანი ჩემი ის ენაა, რომელიც თავის ენაზე მეტყველებს. ხოლო რაკი ამ ენის ჩუმი სურვილია – საკუთარი მდინარეა მოიაზროს მხატვრული ენების ამოუწურავი ტრადიციის წარსულსა და მომავალში, სახეზეა მითითებულ ტრადიციასთან მიმართების ჩემძიერი გამოცდილება, ერთდროულად ერთ-ერთი და ერთადერთი, რომელიც თვითმანიფესტაციის აქტით უკვე თანხმობას აცხადებს, რომ დაექვემდებაროს წაკითხვის ნებისმიერ შესაძლებლობას, კარი გაუღოს ნებისმიერ გამოცდილებას, ნებისმიერ ინტერპრეტაციას“ (ბარბაქაძე, 2000: 157-158). „აქილევსის მეორე ქუსლის“ VIII თავი სათამაშო (მაგრამ არა გასართობი, არამედ „ტვინჭყლეტვორდია“) ნაწილია, სადაც „მთავარი სათქმელი-არსი“ მკითხველმა უნდა ეძებოს გვერდებისა და აბზაცების ნუმერაციის მიხედვით (ასეთი „სათამაშო“, ოღონდ გასართობი, აკა მორჩილადემ შემოგვთავაზა „ფრიდონიანის“ სახით). ავტორი ავანტიურასაც გვათავაზობს: „ჩემი რომანი თავადვეა პერსონაჟი, რომლის განვითარება, თავიდან თავამდე მიმდინარეობს მკითხველის ჯანმრთელობასა თუ ავადმყოფობაში, რომანი კი თვალს ადევნებს თავის ამ „განვითარებას“ პირველიდან ბოლო, შემაჯამებელ თავამდე (რომელია პირველი და რომელია ბოლო, შემაჯამებელი თავი?)“ (ბარბაქაძე, 2000: 158).

„აქილევსის მეორე ქუსლი“, ავტორის განმარტებების მიუხედავად, უკომუნიკაციო მეტატექსტია, სადაც ინტერტექსტუალობის მაგალითებსაც შევხვდებით და შიზონალიზისთვის დამახასიათებელ ელემენტებსაც. რომანი ორმაგი კოდირების ნიმუშშიცაა, დაწყებული ავტორისეული მიძღვნით (მთლიანი ტექსტი შიზოფრენიით დაავადებულ ადამიანებს ეძღვნებათ, ხოლო ცალკეულ ნოველებს „საკუთარი პატრონები“ ჰყავთ. ასე მაგალითად, „ირიბი თავი“ – ჭოლა ლომთათიძეს, „სულ სხვა შემთხვევის ისტორია“ – ბადრი გუგუშვილს, „ცუდი რეპორტაჟი“ – კახა მეტრეველს და მის მეგობრებს ეძღვნება) და მითო-რელიგიური თუ რეალური (ყოფითი) ცხოვრებისეული ცალკეული სურათების კოლაჟით.

აუცილებლობა მოითხოვს, აქილევსის მეორე ქუსლი განვმარტოთ, რაც პოსტმოდერნისტული კვაზი-სიმბოლოს სახეა. აქილევსის მეორე ქუსლი, ისტორიული ქუსლისგან განსხვავებით, უფრო დაცული ასოა ნაწრთობ სხეულში და რადგანაც იგი დაცლილია ადამიანურობისგან, ადამიანური განცდებისა და სევდისგან, ამიტომაც გადარჩა და დავით ბარბაქაძემ ამიტომაც აირჩია საკუთარი ტექსტების სიმბოლოდ და მთელი ნაწარმოების გარსის „დამცველად“. თუ იმ „ისტორიული“ ქუსლით შედიოდა აქილევსის ტანში (ტექსტში – დერიდას მიხედვით, ყველაფერი ტექ-

სტია) ისტორია, დრო, სოციალობების ღია ენციკლოპედია, დავით ბარბაქაძის განზრახვა იყო ისტორიის, დრო-სივრცის, სივრცე-ენის, ღია ენციკლოპედიების დაცვა მეორე ქუსლით.

დავით ბარბაქაძის „აქილევსის მეორე ქუსლი“, პოსტმოდერნიზმის „კლასიკური გაგებით“, ანტირომანია, ხოლო ავტორის განმარტება ამის შესახებ ირონიულია და არა მხოლოდ ღიმილისმომგვრელი: „ეს არც ანტირომანია, არც – არარომანია. ესაა რომანი მხოლოდ იმიტომ, რომ ავტორმა ასე გადაწყვიტა. ღიმილისმომგვრელი მოტივაციაა? მხოლოდ იმიტომ, რომ არაა სასაცილო. მე რომ ურიცხვი თანამედროვე რომანი დამერაზმა ჩემი ტკბილი სურვილის და მონდომების გასამართლებლად, აი, ეს კი მართლა სასაცილო იქნებოდა, ხომ მეთანხმებით?“ (ბარბაქაძე, 2000: 160). ჭირს დათანხმება! თუ მაინცდამაინც, ავტორს შეიძლება დაეთანხმო იმაში, რომ „აქილევსის მეორე ქუსლი“ მხატვრული ჩანაფიქრი იყო.

წმინდა პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებთა ავტორებს (ზურაბ ქარუმიძე, ზაზა ბურჭულაძე, დავით ბარბაქაძე) აერთიანებთ „სიუჟეტის საკითხი“. პოსტმოდერნიზმი სიუჟეტის არსებობას უარყოფს. ზურაბ ქარუმიძე თავის ნოველაში „BLOW-UP“-ში ამბობს: „სიუჟეტმა თავისი თავი - კარგა ხანია ამოწურა. მას აღარც არქიტექტონიკური ფუნქცია გააჩნია და აღარც სხვა რამ რეალისტურ-მიმეტური დატვირთვა. ახლანდელი ავტორები სიუჟეტს თუ მიმართავენ – ისევ და ისევ სიუჟეტურობის პაროდირების მიზნით; მხატვრულ ქსოვილს კი ხელოვნების სხვა დარგებიდან ნასესხები ფორმების მეშვეობით ამრთელებენ“ (ქარუმიძე, 1998: 14). არ ვთვლით, რომ აკა მორჩილაძე სიუჟეტურობას პაროდირების მიზნით მიმართავდეს, მაგრამ მისი მრავალფეროვანი ფრაგმენტაციული ენა სასიამოვნოდ საკითხავ სიუჟეტებს ქმნის.

ვეფიქრობთ, უდავოდ უნდა აღინიშნოს ის, რომ 1996 წელს ქართულ საბავშვო ლიტერატურაშიც გამოჩნდა პოსტმოდერნისტული ზღაპარი – „ქართულ პროზაში ერთი კარგა პოსტმოდერნისტულად გაწყობილი რომანი დათო ზურაბიშვილსაც ეკუთვნის – „მოგზაურობა სიზმარეთში“ – ჯადოსნური ზღაპრის, თანამედროვე დასავლეთში ესოდენ პოპულარული „ფენტეზისა“ და პოლიტიკური სატირის ინტერტექსტუალური ნაზავი“ (ქარუმიძე, 2009: 10).

დათო ზურაბიშვილის „მოგზაურობა სიზმარეთში ანუ გიორგისა და ნასტასიას არაჩვეულებრივი თავგადასავალი“ 1996 წელს დაჯილდოვდა გამომცემლობა „დიოგენეს“ საბავშვო ნაწარმოებების კონკურსის პირველი პრემიით. „მოგზაურობა სიზმარეთში“ საბავშვო ლიტერატურას განეკუთვნება, ზღაპრის ჟანრისთვის დამახასიათებელი პასაჟებით გაწყობილი სათავგადასავლო ტექსტია. თუმცა, ზურაბ ქარუმიძეს იმაში ნამდვილად ვეთანხმები, რომ პოსტმოდერნისტულად კარგად გაწყობილი და სახალისო საკითხავი წიგნია, ოღონდ, დიდებისთვის – პოსტმოდერნისტული პაროდირებით, რემინისცენციებით, ინტერტექსტებით – ცალკეულ პერსონაჟთა სახელებით: გრინლანდია, დრაკონიერი, ალთა ბალთაზარი, გაბრიელ გარსია ვარგას ხორხე მიგუელ ადოლფო დასილვა ნეპომუჩინო გალიარდი

დე ნასიმენტო უმცროსი... უცხოური თუ ქართული მითების, ლეგენდების, ზღაპრების რიმეიკებით, „კვლავწარმოებებით“: „საკნის კედელზე მკლავის სიმსხო ჯაჭვებით ახოვანი, ქერათმიანი ვაჟკაცი იყო მიბმული. იქვე, მახლობლად, რკინის მუზარადი, უზარმაზარი ფარ-ხმალი და გრძელტარიანი შუბი უწესრიგოდ მიეყარათ კუთხეში“ (ზურაბიშვილი, 2003: 99)... შეგონებებითა და ქვეყნის გადარჩენისათვის მოვლენილი ჭაბუკის თავდახსნის იდეით დატვირთული ტექსტი, რომელიც ქართული თანამედროვე პოლიტიკური თამაშებისა და პოლიტიკური ცხოვრების გაშარჟებაცაა, მხოლოდ მოზარდთათვის და ზრდასრული მკითხველისთვისაა მისახვედრიც და როგორც უკვე აღინიშნა – სახალისოც.

მოკლედ, ამ მხრივაც (პოსტმოდერნისტული ზღაპრით) ქართული ლიტერატურული სინამდვილე არ ჩამორჩა თანამედროვე დასავლურ პროცესებს.

1990 წლიდან ქართულ მწერლობაში ახალი ტიპის ლიტერატურა იქმნებოდა. ამ ტიპის ნიშნები ადრეულ წლებშიც შეიძლება დაფიქსირებულიყო (მაგ., ირონია, გროტესკი, ციტირება, ინტერტექსტუალობა, ალუზიები, რემინისცენციები და ა.შ.), მაგრამ ყველაფერ ამას მწერლობაც და კრიტიკაც ახალი გამოშახველობითი ფორმების ძიებად აფორმებდა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის აუცილებელ და რიგით მოვლენად აღიქვამდა. მანამდე ყველაფერ ამას სახელი არ ერქვა, რადგან მათ არც სისტემური სახე ჰქონდათ და არც – განსაკუთრებული მხატვრულ-აზრობრივი ფუნქცია. ესეც რომ არ იყოს, „თხუთმეტსაუკუნოვან მთლიანობაში“ ლიტერატურის მასობრივი ტირაჟირების ხანის დადგომა ძნელი გასათვალისწინებელი იყო. თანამედროვე ეპოქის გამოძახილმა ჩვენი ურყევი ტრადიციულობაც „დაჩაგრა“.

თავის დროზე დაისვა კითხვა: ჩვენში პოსტმოდერნიზმი დამკვიდრდა თუ, უბრალოდ, ქართველმა მწერლებმა ვალი მოიხადეს მსოფლიო კულტურული ესთეტიკის წინაშე, წერდნენ რა ამ მანერით?! ქართველ მწერალთა გარკვეულმა ნაწილმა, შეიძლება, მართლა მოვალეობის მოხდის მიზნით მიმართა პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებს, მაგრამ მისი ხელოვნურობა იმდენად თვალშისაცემია (რაც აღვნიშნეთ კიდევ), რომ მკითხველი აშკარად გრძნობს ნაპრალს ჭეშმარიტ მწერლობასა და ყალბს შორის.

პოსტმოდერნიზმი არც ევროპული გავლენით განზრახ „გადმონერგული“ ლიტერატურული მიმდინარეობაა და არც ქართულ ნიადაგზე ბუნებრივად, ლოგიკურად აღმოცენებული სკოლა. ამ ესთეტიკის შემოდინება გლობალიზაციამ და საზღვრების მოშლამ განაპირობა. ქართველი საზოგადოებისთვის ხელმისაწვდომი გახდა ყველანაირი ტიპისა და ფორმის ლიტერატურა, მრავალფეროვანი წასაკითხი მასალა, რამაც თავისთავად ზეგავლენა იქონია ჩვენს მწერლობაზე და თავად მწერლებზეც. პოსტმოდერ-

ნიზმი ჩვენში, ალბათ, მაინც ცალკეული ტენდენციების სახით გამოვლინდა, ვიდრე – კონკრეტული ლიტერატურული სკოლის სახით.

საბედნიეროდ, გამოჩნდნენ (დამკვიდრდნენ კიდევ) ის ავტორები, რომლებმაც ქართული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა შემოგვთავაზეს, ყოველგვარი „სესხის“ გარეშე. კარგი უკვე გამოჩნდა (დამკვიდრდა, შეისისხლხორცა ტრადიციულმა „თხუთმეტსაუკუნოვანმა მთლიანობამ“), რამაც შესაფერისი ლიტერატურისმცოდნეობაც თან შემოიყოლა. მისი განჩხრეკა-ათვისებაც იწყო ქართულმა მოაზროვნე გონმა, რისი მეშვეობითაც შესაძლებელია მთლიანად გადავიაზროთ (კვლავ წავიკითხოთ) ჩვენი მემკვიდრეობა – წარსული, აწმყო... თამამად განვჭვრიტოთ მომავალიც.

ლიტერატურა

- ავალიანი 2005: ავალიანი ლალი, „გიჟი დროის ქართული მწერლობა“, თბილისი, 2005.
- ავალიანი 2005: ავალიანი ლალი, „ჭაბუა ამირეჯიბიდან აკა მორჩილაძემდე“, თბილისი, 2005.
- ავალიანი 2007: ავალიანი ლალი, „ინტერტექსტუალიზაციისათვის“ (ფრაგმენტები), „კრიტიკა“ №2, 2007.
- ახაშვი ვეროში 1999: ახაშვი ვეროში, „ჟოპერეტა თუ მიაუზიკლი? რეცენზია ზურაბ ქარუმიძისმოთხრობების კრებულზე „OPERA“, თბ. 1998წ. არშინ ბაქსურ სულაცშაურის გა(მოშე)მცემლობა“, გაზეთი „ალტერნატივა“ №4., 1999.
- ბარბაქაძე 2000: ბარბაქაძე დათო, „კითხვები და სოციალური გარემო“, თბილისი, „მერწყული“, 2000.
- ბარბაქაძე 2000: ბარბაქაძე დათო, „აქილევის მეორე ქუსლი“, რომანი, თბილისი, „მერწყული“, 2000.
- ზამზა 1998: გრეგორ ზამზა, „ორი კანფეტი ანუ ზვიადიმ გასცახურდა“, რომანი, თბილისი, 1998.
- ზედანი 1999: ზედანი გიგა, „აკა მორჩილაძის ფანტაზმური პროზა“, გაზეთი „წიგნები“ №11, 2004.
- ზურაბიშვილი 1994: ზურაბიშვილი დავით, „ჯეიმზ ბონდის რეაბილიტაცია ანუ პოლემიკური შენიშვნები თვითრეკლამის ელემენტებით“, ალმანახი „ახალი დროება“ №1, 1994.
- ზურაბიშვილი 1994: ზურაბიშვილი დავით, „ერთი და იგივეს მარადიული შემობრუნება (რამდენიმე სიტყვა ზურაბ ქარუმიძის ლიტერატურულ ოპუსის გამო)“, ალმანახი „ახალი დროება“ №1, 1994.
- ზურაბიშვილი 2003: ზურაბიშვილი დავით, „მოგზაურობა სიზმარეთში ანუ გიორგისა და ნასტასიას არაჩვეულებრივი თავგადასავალი“, თბილისი, „დიოგენე“, 2003.
- თვარაძე 1999: თვარაძე ზაზა, „მოხეტიალე“, მოთხრობები, თბილისი, „მერანი“, 1999.

- თავრადე 2007: თავრადე ზაზა, „სიტყვები“, თბილისი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2007.
- იათაშვილი 2005: იათაშვილი შოთა, „ფოტომამები“, მოთხრობები, თბილისი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2005წ.
- ლომიძე 2004: ლომიძე გაგა, „ლიტერატურის აპოკრიფული რუკა“, გაზეთი „წიგნები“ №6, 2004წ.
- მორჩილაძე 1998: აკა მორჩილაძე, „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, რომანი, თბილისი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 1998წ.
- მორჩილაძე 1999: აკა მორჩილაძე, „ასჯერ დაწყველილი ქალაქის გაუგებრობათა მოკლე ისტორია“, მოთხრობები, თბილისი, „საარი“, 1999წ.
- მორჩილაძე 2001: იმნაიშვილი ანა, „შეხვედრა აკა მორჩილაძესთან“. გაზ. „კალმასობა“ №1, 2001წ.
- მორჩილაძე 2003: აკა მორჩილაძე, „წიგნი“, მოთხრობები, თბილისი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2003წ.
- მუხაშვილი 2001: მუხაშვილი ნუგზარ, „პოსტმოდერნისტული ბიოგრაფიები“, გაზეთი „ჩვენი მწერლობა“ №48, 2001წ.
- ნემსაძე 2008: ნემსაძე ადა, „თხა და გიგოს“ პოსტმოდერნული ვერსია“, „კრიტიკა“ №3, 2008.
- პაიჭაძე 2006: პაიჭაძე თამარ, „კალეიდოსკოპი – აღქმა თუ რეალობა?“, „ლიტერატურული ძიებანი“ XXVII, 2006.
- საფჩუკი 2006: Михаил Эпштейн и Валерий Савчук, «Речи на поминках постмодерна», газета интеллектуального сообщества Белоруси, [www. Betintellectuals. com](http://www.Betintellectuals.com). 20. 11. 2006.
- სუმოძე 1999: ზაზა სუმოძე, (ზაზა ბურჭულაძის ერთ-ერთი ფსევდონიმი), მოთხრობები, თბილისი, 1999წ.
- ქარუმიძე 1998: ქარუმიძე ზურაბ, „OPERA“, მოთხრობები, თბილისი, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 1998წ.
- ქარუმიძე 1994: ქარუმიძე ზურაბ, „გიჟი მექუდე“, მცირე მესა, აღმანახი „ახალი დროება“ №1, 1994წ.
- ქარუმიძე 2009: ზ. ქარუმიძე „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“, „ცხელი შოკოლადი - ლიტერატურა“ №25, №26, 2009.
- ხვედელიძე 2000: ხვედელიძე ბესო, „გაფრინდინელა“, მოთხრობები, თბილისი, „მერანი“, 2000წ.
- ჰაიზინგა 2004: ჰაიზინგა იოჰან, „HOMO LUDENS“ – კაცი მოთამაშე, (გერმანულიდან თარგმნა გია ნოდიაძე), თბილისი, 2004წ.

ლათინური და იტალიური ენების ურთიერთმიმართების საკითხი დანტე ალიგიერის ტრაქტატებში

აღმოსავლურ საეკლესიო მეცნიერებათა დოქტორი, ილია ჭავჭავაძის უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და კულტურის კვლევების ფაკულტეტის პროფესორი.

ძირითადი შრომები:

Davide IV „Cantico Penitenziale“. Saggio di Analisi storico-liturgica, Edizioni PIO, Roma 1996. Concetto di santità nella spiritualità georgiana, „Biblioteca sanctorum“, Città Nuova, Roma 1997. დანტე ალიგიერის ელიტები. ერთი თვალსაზრისი „ღვთაებრივი კომედიის“ შინაგანი მოტივაციის შესახებ, „ენა და კულტურა“ № 4, თბილისი 2005.

ინტერესთა სფერო: ევროპული შუა საუკუნეების კულტურა, XIII-XV საუკუნეების იტალიური ლიტერატურა.

დანტე ალიგიერის დაუმთავრებელ თეორიულ ტრაქტატში „ხალხური მჭევრმეტყველებითა თვის“ (*De vulgari eloquentia – VE*) არის ერთი საგულისხმო ადგილი, რომელიც ლათინური და ე. წ. „ხალხური“ ენის ურთიერთდამოკიდებულებას შეეხება. ტრაქტატის პირველივე წიგნში ალიგიერი ამბობს: „ამ ორიდან უფრო კეთილშობილი ხალხურია: რადგანაც პირველადვე გამოყენებულ იქნა კაცთა მოდგმის მიერ; რადგანაც მას მთელი ქვეყანა იყენებს, თუმც კი ფორმათა და სიტყვათა სიმრავლედაა დაქუცმაცებული; რადგანაც ბუნებრივია ჩვენთვის, მაშინ როცა მეორე უფრო ხელოვნურია“.¹

მეორე დაუმთავრებელ ტრაქტატში, რომელიც „ნადიმის“ (*Convivio*) სახელწოდებითაა ცნობილი, დანტე იმავე კითხვაზე სრულიად საწინააღმდეგო პასუხს იძლევა. ავტორი თავიდანვე აცხადებს, რომ ტრაქტატის მთავარი მიზანი მისი პოეტური ნაწარმოებების, კანცონების კომენტირებაა, რომელიც აუცილებელია, რადგანაც ეს კანცონები ლათინურად კი არა, ხალხურ ენაზეა შეთხზული. ლათინურად რომ ყოფილიყო შეთხზული, მათ განმარტებას ამდენი ძალისხმევა არ დასჭირდებოდა, რადგანაც ეს ენა „პირველადვე დაქვემდებარებული კი არ ყოფილა, არამედ უზენაესი თავისი კეთილშობილების, ღირსებისა და მშვენიერების მიერ; კეთილშობილების

¹ Harum quoque duarum nobilior est vulgaris: tum quia prima fuit humano generi usitata; tum quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa; tum quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat. (*DVE*, I; 1, 4).

მიერ, რადგანაც ლათინური მარადიულია და უხრწნელი, ხალხური კი ცვალებადია და ხრწნადი“.¹

რა თქმა უნდა, მრავალჯერ სცადეს ამ წინააღმდეგობის ახსნა.² ეს მცდელობები შეიძლება ორ ძირითად ჯგუფად დაიყოს: 1) დანტეს თვალსაზრისებმა დროთა განმავლობაში ევოლუცია განიცადა და მანაც უარყო წინანდელი „შეცდომები“; 2) დანტე ერთსა და იმავე კითხვას სხვადასხვა კუთხით პასუხობს.

პირველი გადაწყვეტის განსახილველად დროებით „დავივიწყოთ“, რომ ხსენებული წინააღმდეგობის ახსნა დავისახეთ მიზნად, და უბრალოდ გავეცნოთ ორი ტექსტის დათარიღების შესახებ მეცნიერებაში უკვე გამოთქმულ მოსაზრებებს. ორივე დაუმთავრებელი ტრაქტატი დანტეს სიკვდილის შემდეგ აღმოჩნდა მის ქაღალდებში. ეს გარემოება, ისევე, როგორც ტრაქტატების დაუმთავრებლობა, აფიქრებინებს ფილოლოგებს, რომ ორივე ტექსტი თითქმის ერთდროულად იწერებოდა, ხოლო მათზე მუშაობის შეწყვეტის მიზეზი უფრო დიდი ჩანაფიქრის — „კომედიაზე“ მუშაობის დასაწყისი იყო.³ მიუხედავად ამგვარი თვალსაზრისის მიმზიდველობისა, ორივე ტექსტში ნაპოვნი მეტ-ნაკლებად პირდაპირი მინიშნებებისა და თითოეული ტრაქტატის ზოგადი თავისებურებების⁴ საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ V ოდნავ წინ უსწრებს „ნადიმს“: პირველის დაწერის დრო 1303 წლის შემოდგომიდან 1304 წლის ზამთრის დასასრულამდე უნდა ვიგულისხმოდ, ხოლო მეორე ტექსტზე მუშაობა, სხვა მიზეზებთან ერთად მისი უფრო დიდი მოცულობის გამოც, 1306-1308 წლებში უნდა გაგრძელებულიყო.⁵ ამო იქნება, მსჯელობა გაემართოთ იმის თაობაზე, რამდენად შეიძლებოდა ორი წლის განმავლობაში ასე რადიკალურად შეცვლილიყო ავტორის აზრი ესოდენ ფუნდამენტურ საკითხზე. ჯერჯერობით, ამ კითხვაზე ნებისმიერ პასუხს წარმატების ერთნაირი შანსები აქვს და მხოლოდ მკვლევრის პირად მიზნებსა და მისი სტილის დამაჯერებლობაზეა დამოკიდებული. მეორე მხრივ, ტრაქტატების ამგვარ დროით დალაგებას შეუძლია, უფრო მეტი გვითხრას, თუ გავითვალისწინებთ

¹ ... primamente, non era subietto ma sovrano, e per nobilità e per vertù e per bellezza. Per nobilità, perché lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile. (*Convivio* I; 5, 4).

² მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს დავასახელებთ: Nardi B, *Dante e la cultura medioevale*, Bari 1949; p. 160; Pagani I., *La teoria linguistica di Dante* („*De vulgari eloquentia*“: *Discussioni, scelte, proposte*), Napoli, pp. 142 – 154; Әстулина С. Б., «Данте и проблемы защиты volgare в Италии XIV века», *Вестник ЛГУ. История, язык, литература*. Вып. 2., стр. 124 – 131. Шишмарев В. Ф., «Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка», Л. 1972, стр. 89 – 90.

³ Petrocchi G. *Vita di Dante*, Laterza, Bari 1983, p. 106.

⁴ იგულისხმება, რომ „ნადიმის“ დასაწერად ბიბლიოთეკაში მუშაობა იყო აუცილებელი, მაშინ როცა „ხალხური მჭევრმეტყველება“ ცოცხალი ემპირიული მასალის, პირადი ენობრივი გამოცდილების ინტელექტუალური დამუშავების შედეგადაა შექმნილი.

⁵ Petrocchi G. *Op. cit.*, p. 108.

⁶ Inglese G. *Nota introduttiva*, in Dante Alighieri, *L'eloquenza in volgare*, Rizzoli, Milano 1998, p. 29.

ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნულ მოვლენას: დანტემ ორივე ნაწარმოები დაუმთავრებელი დატოვა, რადგან მთელი მისი ენერგია „კომედიაზე“ მუშაობამ წაიღო. თუკი ტექსტებში არსებულ „წინააღმდეგობას“ ავტორის თვალსაზრისთა ევოლუციად განვიხილავთ, გამოდის, რომ დანტემ მას შემდეგ დაიწყო ხალხურ ენაზე არსებულ ლიტერატურულ ქმნილებათა შორის უდიადესის თხზვა, რაც დარწმუნდა, რომ ლათინური ენა უფრო კეთილშობილია. ამგვარი დებულება გვაიძულებს, საკმარისი საფუძვლის გარეშე უარვყოთ, ერთი მხრივ, დანტეს, როგორც პიროვნების, თანმიმდევრულობა,¹ და მეორე მხრივ, – ის სრულიად ცალსახა დამოკიდებულება იტალიური ხალხური ენისადმი, რომელიც „კომედიის“ მთელი ტექსტიდან გამოდინარეობს.

უნდა ვაღიაროთ, რომ პრობლემის გადაწყვეტის პირველი გზა უბრალოდ ბანალურია.

გაცილებით უფრო სერიოზულ განხილვას იმსახურებს მეორე გზა, რომლის ფარგლებშიც დანტეს მიერ საკითხის ორი სხვადასხვა კუთხიდან გადაწყვეტას ვარაუდობენ. ხალხური ენის კეთილშობილება V-ში მისი საყოველთაო გავრცელებითა და ბუნებრივი წარმოშობითა დასაბუთებული, რაც, თავისთავად, სრულიად ცხადია, თუ გავითვალისწინებთ იმ შენიშვნას, რომ დანტე აქ არა საკუთრივ იტალიის ტერიტორიაზე გავრცელებულ ხალხურ ენას გულისხმობს, არამედ – საზოგადოდ მშობლიურ ენას.² რაც შეეხება ლათინურ ენას, მისი კეთილშობილების საფუძვლად უცვლელია დასახელებული. ამ უკანასკნელ დებულებაში შეიძლება შევნიშნოთ ერთგვარი წინააღმდეგობა როგორც გაცილებით უფრო ადრე დამკვიდრებულ თვალსაზრისთან, ასევე ავტორის შესაძლებელ ემპირიულ გამოცდილებასთან.

თვალსაზრისი ლათინური ენის ცვალებადობის შესახებ ყველაზე მკაფიოდ გამოთქვა ქრისტოფანო მოლვაწემ, იერონიმემ: „თვით ლათინური ენა ყოველდღიურად იცვლება სივრცესა და დროში“.³ ვერ ვიტყვით, რომ დანტეს დროისათვის იერონიმეს ეს თვალსაზრისი დავიწყებული იყო. ლათინური ენის წიაღში სხვადასხვა მიზეზით მომხდარი ცვლილებები საკმაოდ გაცნობიერებული ფაქტი იყო. მაგალითად, ფრანჩესკო დე სანკტისის მოჰყავს XIII საუკუნის სიცილიელი მემატანის რიკორდანო მალესპინის (Ricordano Malespini) მოწმობა, რომ იმპერატორმა ფრიდრიხ II-მ იცოდა

¹ თუმცა, აღვნიშნავთ, რომ „თანმიმდევრულობა“ ან „კოჰერენტულობა“ სულაც არ არის რეალური ავტორის სავალდებულო ატრიბუტი: ეს უფრო კონვენციაა, რომელიც შესაძლებელს ხდის ტექსტის ინტერპრეტაციას ლიტერატურული ტრადიციის განვითარების ფარგლებში.

² DVE-ს ტექსტზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ დანტე მსოფლიოში გავრცელებულ ენებს ერთი საწყისი ენის დროსა და სივრცეში განვითარებულ ვარიაციებად მიიჩნევდა, ხოლო ლათინურს – პირვანდელ ენასთან დასახლოებლად ხელოვნურად შექმნილ ენად.

³ „Ipsa latinitas et regionibus quotidie mutetur et tempores“ — S. Hieronymus, *Commentaria in Epistolam ad Galatas*, II. 3.

„ჩვენი ლათინური და ჩვენი ხალხური ენა“.¹ აქ სიტყვა „ჩვენი“ არ ნიშნავს შვაბი იმპერატორის მიმართ ნაციონალური ხასიათის დაპირისპირებას, რაც XVI საუკუნემდე წარმოუდგენელი იყო. ამ შემთხვევაში სიტყვა „ჩვენი“ ორჯერ გამოყენება უნდა აღნიშნავდეს ერთგან ლათინური ენის უკვე საკმაოდ ძლიერ ტერიტორიულ ვარიაციებს (გერმანელთა ლათინური განსხვავდებოდა სიცილიელთა ლათინურისაგან ლექსიკითა და გამოთქმით), მეორეგან კი – სიცილიური ხალხური ენის გარდა სხვა ხალხურ ენათა არსებობის აღიარებას. ლათინური ენის ცვალებადობაში ადვილად დარწმუნდებოდა მისი ყოველი მცოდნე, ვისაც კი ოდესმე უმოგზაურია XIV საუკუნის იტალიის გზებზე, სადაც მრავლად დადიოდნენ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული სამღვდლო და საერო პირები. მით უმეტეს, არ გაუჭირდებოდა ამ განსხვავებების შემჩნევა დანტე ალიგიერის, რომელიც სმენით არჩევდა ბოლონიის ორი სხვადასხვა ქუჩისათვის დამახასიათებელ დიალექტურ თავისებურებებს.

აქვე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, მოვიყვანოთ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მოწმობა XII საუკუნის ინგლისელი სწავლულის, იოანე გარლენდელის (ჟან დე გარლანდი), რომლის ლიტერატურული თეორიით ხელმძღვანელობდა დანტე ალიგიერი, როდესაც თავის ნაწარმოებს „კომედია“ დაარქვა.² იოანემ XIII საუკუნის გარიჟრაჟზე თითქმის ჰუმანისტური ბუნების პრობლემა დასვა, როდესაც ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ გრამატიკოსები იძულებულნი იყვნენ აერჩიათ ერთ-ერთი – საღვთო წერილის ბარბაროსულსა და წარმართ ავტორთა კლასიკურ ლათინურს შორის.³

როგორც ვხედავთ, ლათინური ენის დახასიათება, რომელიც „ნადიმის“ დასაწყისშია მოცემული, მკვეთრად უპირისპირდება გავრცელებულ და აღიარებულ თვალსაზრისებს. გაცილებით უფრო ობიექტურია ლათინური და ხალხური ენების VE-ში მოყვანილი ურთიერთმიმართება. აქ ნათქვამია, რომ ხალხურს ადამიანი ბუნებრივად ითვისებს დედისაგან, ხოლო ლათინურს, რომელსაც სხვანაირად „გრამატიკა“ ეწოდება, სწავლობს სკოლაში. მსგავსი დამოკიდებულების საინტერესო მოწმობას გვაწვდის 923 წლამდე დაწერილი პოემა „საქმენი ბერენგარიუსისა“ (*Gesta Berengarii*): აქ მეფე ბერენგარიუს I-ის კურთხევის (915) აღწერისას ნათქვამია, რომ საეკლესიო გუნდი გალობდა პატრიო ორე (მამობრივ კილოზე, ანუ ლათინურად), ხოლო ხალხის აღფრთოვანებული ბრბო იძახდა ნატივა ვოცე (მშობლიურ, ანუ ხალხურ ხმაზე). დანტეს მიერ გამოთქმული ის აზრიც, რომ დედის ან გამზრდელისაგან მიღებული ცოდნა გაცილებით უფრო სრულყოფილი და ბუნებრივია, ვიდრე შემდგომი „ძალდატანებითი“

¹ „Nostra lingua latina e nostro volgare“ — v. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Cesare Milanese, Roma 1991, p. 5.

² შდრ. Giovanni di Garlandia, *Poetria... de arte prosaica metrica et rithmica*, a cura di G. Mari, Berlino 1902, *DVE*, II, 4, 6; *Epistole*, XIII, 28-32.

³ M. D. Chenu, *La théologie du douzième siècle*, Librairie Vrin, Paris 1976, p. 103.

განათლება, არ იყო უცხო და მიუღებელი შუა საუკუნეების განათლებული საზოგადოებისათვის.¹

უკვე შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ V-ში ლათინურისა და ხალხური ენების ურთიერთმიმართების შესახებ გამოთქმული დებულება ადეკვატურია თვით დანტეს შინაგანი რწმენისა, ხოლო „ნადიმში“ მოცემული თვალსაზრისი არა მარტო ამ რწმენას არ ეთანხმება, არამედ განათლებულ წრეებში საყოველთაოდ მიღებულ თვალსაზრისსაც ეწინააღმდეგება. მიგვაჩნია, რომ ამგვარი უცნაური მდგომარეობა გამოწვეულია იმით, რომ დანტეს თეორიული ტრაქტატები მკითხველთა ორი ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავებული აუდიტორიისათვისაა განკუთვნილი. V, ცხადია, გულისხმობს განათლებულ მკითხველს, რაზეც არა მხოლოდ ენის არჩევანი მეტყველებს, არამედ — არგუმენტაციის სიმშრალე და სიმკვრივე. მომზადებული, კლასიკურ იდეალებზე აღზრდილი ადამიანები, რა თქმა უნდა, უნდა დაეარწმუნოთ, რომ ხალხურ ენას უმდიდრესი პოტენციალი აქვს და მისი განვითარება აუცილებელია. „ნადიმში“ კი აშკარად ნათქვამია, რომ ავტორი მიმართავს იმათ, ვინც ლათინური არ იცის, მაგრამ ადამიანის ბუნებრივი თვისების წყალობით, მაინც მიისწრაფის ცოდნისაკენ, როგორც ამას არისტოტელე გვასწავლის.² კერძოდ, „ნადიმში“ ნათქვამია: „მე, თუმცა არ ვუზივარ ნეტარ ტრაპეზს, არამედ მდაბიორთა საძოვრიდან გამოქცეული ვიმყოფები იმათ ფერხითთ, რომელნიც უსხედან და მათგან დაცვნილს ვაგროვებ და ვიცნობ იმათ უბადრუკ ცხოვრებასაც, ვინც უკან მოვიტოვე, იმის გამო, რომ ჩემს მიერ შეგროვილი ნამცეცების სიტკბოს ვგრძნობ, ღარიბთათვის შემოვინახე ზოგი რამ, რაც უკვე კარგა ხანია, ვუჩვენე მათ და ამით კიდევ უფრო წადიერნი ვყავ ისინი. ამიტომაც მსურს ახლა, საზოგადო ნადიმი გავუმართო მათ და მივართვა, რაც ვუჩვენე“.³ ბუნებრივია, რომ ამგვარ ცოდნას მოწყურებულ „მდაბიორებს“ (XIV საუკუნის დასაწყისის იტალიაში კი მათ რიცხვში საკმაოდ მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანებიც ერივნენ) აუცილებლად უნდა ვუქმობ ლათინური ენა, რომლის გარეშეც ჯერ კიდევ წარმოუდგენელია ჭეშმარიტი ცოდნის მიღება.

თუ DVE-ში ხალხური ენის თვისებათა პროპაგანდა განათლებულთა ქედმაღლობის დასაძლევად არის გამიზნული, „ნადიმში“, ამის საპირისპიროდ, ლათინურის ენობრივი პრესტიჟულობის არგუმენტი განათლების

¹ გავისხენოთ, ამ მხრივ, მეთოდი, რომელსაც მიმართა მონტენის მამამ, რათა მის ვაჟს კარგად აეთვისებინა ლათინური: მან მის გამზრდელ ქალებს ფრანგულად ლაპარაკი აუკრძალა.

² შლრ. *Convivio*, I, 1, 1.

³ „E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi. Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'i' ho loro mostrato.“ — *Convivio*, I, 1, 10-11.

პროპაგანდას უწყობს ხელს. სწორედ ლათინურის არმცოდნეთა განათლებისაკენ მოწოდებას შესწირა დანტემ „ნადიმში“ ჭეშმარიტების მოთხოვნები. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამისათვის მას საკმაო საფუძველი და ღირსეული მიზნებიც ჰქონდა.

რაც შეეხება საფუძველს, უპირველეს ყოვლისა, იგი ავტორობის კონცეფციაში უნდა ვეძებოთ.

ავტორი (auctor) შუასაუკუნეობრივ შეგნებაში არის ავტორიტეტის (auctoritas) კონკრეტული აღმსრულებელი და მატარებელი. ავტორიტეტის ცნება კი მჭიდროდაა დაკავშირებული იმდროინდელ სოციალურ ცნობიერებასთან. ყველაზე მოკლედ და მკაფიოდ ეს ცნობიერება გამოიხატა რომის პაპის, გელასის წერილში იმპერატორ ანასტასიოსისადმი, რომელიც 494 წლით თარიღდება: „ეს ქვეყანა არსებითად ორი საწყისით იმართება: პონტიფიკთა წმიდა ავტორიტეტითა (auctoritas) და სამეფო ძალაუფლებით (potestas)“.¹ ჩვეულებრივ, ეს აზრი მოჰყავთ შუა საუკუნეებში საეკლესიო საწყისის უპირატესობის დასადასტურებლად. ჩვენ გვიანტერესებს ის გარემოება, რომ უპირატესობა გამოხატულია სწორედ ავტორიტეტის ცნებით, რომელსაც, ისევე როგორც ძალაუფლებას, მოყვანილ ნაწევებში ტერმინის ძალა აქვს. ავტორიტეტი, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, შემოქმედებითი საწყისია, ხოლო ძალაუფლება, უბრალოდ, შეძლებას ნიშნავს. ავტორი (auctor) კი, მრავალ სხვა მნიშვნელობასთან ერთად, ავტორიტეტის მფლობელობასა და გამტარებლობასაც გულისხმობს. უკვე XII საუკუნეში ფართოდ იყო გავრცელებული აზრი ამ ტერმინის პოლისემანტიკურობის შესახებ. მრავალ მოწმობათაგან მხოლოდ იმას მოვიყვანოთ, რომელიც ჰონორიუს ოტუნელს ეკუთვნის: „ავტორი მრავალმნიშვნელოვანია [...] არის ავტორი ქალაქისა, ანუ დამაარსებელი, როგორც რომულუსი რომისათვის; არის ავტორი სისამაგლისა, ანუ მთავარი ან წინამძღოლი, როგორც იუდა ქრისტეს სიკვდილისათვის; არის აგრეთვე ავტორი წიგნისა, ანუ შემდგენელი, როგორც დავითი ფსალმუნთათვის, ან პლატონი 'ტიმაიოსისათვის'. მამასადაძე 'ავტორი' (შემოქმედი) არის 'ქმედება' ზმნიდან მომდინარე საზოგადო არსებითი სახელი“.² ამავე XII საუკუნის განსწავლული ტოსკანელი ბერი უგუჩონე პიზელი (Uguccione da Pisa), რომლის თვალსაზრისებს, ისევე როგორც იოანე გარლენდელისას, დანტე ითვალისწინებდა თავისი „კომედიის“ შეთხზვისას, კიდევ უფრო საგულისხმო ცნობას გვაწვდის: იგი ამბობს, რომ ლათინური სიტყვა auctor მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან ἄσπιθεντι , რომელიც აღნიშნავს პიროვნებას, ვისი არა მარტო ნდობა, არამედ მორჩილებაც

¹ შტრ. M. Pizzica, *La „Monarchia“ di Dante nel confronto tra regime spirituale e regime temporale*, in *Dante Alighieri, Monarchia*, Rizzoli, Roma 1988, p. 30.

² „Auctor est aequivocum [...] Est auctor civitatis, idest fundatur ut Romulus Romae; est et auctor sceleris, idest princeps vel signifer, ut Judas Christi mortis; est quoque auctor libri, idest compositor, ut David Psalterii, Plato Thymaei. Est etiam auctor commune nomen, ab augendo dictum“ – Honorius Autuniensis, *Expositione in Cantico*, prologus, PL, 172, 348.

გვმართებს.¹ ერთი სიტყვით, ავტორი ის არის ვინც უბრალოდ კი არ ლაპარაკობს, არამედ ამის კადნიერებაც აქვს.

გარდა ამისა, დანტე არაერთხელ ამბობს, რომ „ნადიმის“ მთავარი მიზანი მისი პოეტური ქმნილებების, კანცონების კომენტარია. ტექსტში არაერთხელ დასტურდება, რომ „ნადიმი“ არის დანტეს ახალგაზრდული რომანის „ახალი ცხოვრების“ შემდგომი, უფრო მაღალი ნაბიჯი, ესე იგი, არსებითად ხელოვნების ნაწარმოები. როგორც ცნობილია, ხელოვნება (τέχνη) სტილიკოსთა გაგებით, მართებულ აღქმას აღნიშნავს. შუა საუკუნეებმა შეითვისა ხელოვნების (ars) ეს გაგება: ხელოვნება ჭეშმარიტების მანიშნებელია, მსგავსად იმისა, როგორც სასწორის ისარი მიანიშნებს რაღაც მართალსა და ჭეშმარიტზე.² ბუნებრივია, რომ ყოველივე ამის შემდეგ, დანტე, როგორც ავტორი და ხელოვანი, არ იგრძნობდა დაბრკოლებას, რათა არგუმენტაციაში გარკვეული სტრატაგემა გამოეყენებინა მკითხველთა ლათინური ენის შესწავლის კეთილი და ჭეშმარიტი მიზნისკენ მოსაწოდებლად.

ჩვენი თვალსაზრისის კიდევ უფრო გასამყარებლად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ფსიქოლოგიურად დანტე ყოველთვის დარწმუნებული იყო საკუთარ ძალებსა და უფლებებში, იგი საკუთარ თავს მაგისტრად, მოძღვრად მიიჩნევდა. ფლორენციის ცნობილი ფრანცისკანელი მემატიანე ჯოვანი ვილანი (Giovanni Villani) დანტეს შესახებ თავის ქრონიკაში წერს: „მისი სიბრძნის გამო იგი რამდენადმე ქედმაღალი, ამპარტავანი და ფიცხი იყო და მადლსმოკლებული ფილოსოფოსის მსგავსად ცუდად ესაუბრებოდა უმეცართ“.³ „ნადიმის“ დახვეწილი და, ასე ვთქვათ, თავაზიანი სტილი არ გვაფიქრებინებს, რომ დანტე რამენაირად მაინც ქედმაღლურად უყურებს უმეცრებსა და მდაბიორებს. მაგრამ ტერმინი „მდაბიორი“ შუა საუკუნეებში არ გამოიყენებოდა მხოლოდ ღარიბებისა და სოციალური ქვედაფენების წარმომადგენელთა აღსანიშნავად: სწავლულთა ნაწერების მიხედვით, არანაკლები „მდაბიორი“ და „სოფლელი“ იყო გაუნათლებელი სენიორიც.⁴

„ნადიმი“ დანტეს დევნულობის წლებში იწერებოდა, როდესაც პოეტი თავშესაფარს ამგვარი სენიორების ციხე-დარბაზებში ეძებდა, ასე რომ მის მკითხველთა შორის მრავალი ისეთი შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვისზე-

¹ შდრ. M. D. Chenu, *Op. cit.*, p. 398. ამ შემთხვევაში ჩვენ იმდენად ეტიმოლოგიის მართებულობა კი არ გვანტერესებს, რამდენადაც ის საზრისი, რომლითაც ივსებოდა ცნება შესაბამის ეპოქაში.

² შდრ. M.-M. Davy, *Initiation Médiévale*, Edition Albin Michel, Paris 1980, p. 42.

³ „Per lo suo sapere fu alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso, e quasi a guisa di filosafo mal grazioso non bene sapeva conversare co' laici“, – G. Villani *Cronica*, ed. A. Racheli, Trieste 1857, IX, p. 136. მსგავსად ახასიათებენ თანამედროვე წყაროები, მაგალითად, ბრუნეტო ლატინის (დანტეს მასწავლებელი) და გვიღო კავალკანტის (დანტეს პირადი მეგობარი). ტერმინი laico არ ნიშნავს მხოლოდ „საეროს“, არამედ „უმეცარსაც“, ისევე როგორც ტერმინი chierico არ ნიშნავს მხოლოდ „სამღვდელ პირს“, არამედ „სწავლულსაც“.

⁴ შდრ. A. Murray, *Reason and Society in the Middle Ages*, Clarendon Press, Oxford, 1978, pp. 247-249.

დაც ავტორის ბედ-იღბალი იქნებოდა დამოკიდებული. დანტეს ისინი მტკიცედ, მაგრამ თავაზიანად, ესე იგი ცბიერად უნდა დაემოდღვრა.

შევაჯამოთ მიღებული შედეგი. V, რომელიც სწავლულთა წრეებისათვის იყო განკუთვნილი, მთლიანად მიმართულია იმისკენ, რომ ამ წრეებში გაზარდოს ხალხური ენის პრესტიჟი და შთააგონოს კულტურულ ელიტას, რომ „მდაბიორთა“ ენას მდიდარი შემოქმედებითი პოტენციალი და სათანადო კეთილშობილება აქვს. „ნადიმის“ სავარაუდო მკითხველებმა არ იციან ლათინური ენა – იმდროინდელი სიბრძნის მთავარი მატარებელი და ერთადერთი საშვი კულტურულ ელიტაში საინტეგრაციოდ. აუცილებელია, მათ გაუჩნდეთ აზრი ლათინურის, და შესაბამისად, განათლების აუცილებლობის შესახებ. ამგვარად მოხდება ამ ორი სოციალური ჯგუფის — კულტურული და სოციალური ელიტის — ერთმანეთთან დაახლოება, რაც დანტე ალიგიერის შეგნებული და უზენაესი მიზანია.

ამრიგად, VE-ში მოცემული აზრი ხალხური ენის შესახებ მეცნიერული დასკვნაა, რომელიც მიღებულია თეორიულ მოსაზრებათა და ემპირიულ მონაცემთა აკურატული შეპირისპირებით. „ნადიმში“ არსებული აზრი ლათინური ენის უმეტესი კეთილშობილების შესახებ კი არ არის პოზიტიური დებულება — ეს ხელოვანისათვის ჩვეული ნარატიული სტრატაგემაა.

ლინგვისტიკა და პოეტიკა

(ზოგიერთი პოეტიკური ტერმინის ინტერპრეტაციისთვის)

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ
მეცნიერებათა და კულტურის
კვლევების ფაკულტეტის
ასოცირებული პროფესორი;

ძირითადი ნაშრომები: „ქართული
რითმის ისტორიიდან“, „ფერის
მხატვრული ვაზრების თავისებურებები
ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში“, „თეო-
რიული დაფუძნების პრობლემა
პოეტიკაში, „მე“-ს კონცეფცია
ქართველ რომანტიკოსთა შე-
მოქმედებაში“.

ინტერესთა სფერო: სემიოტიკა,
ლექსმცოდნეობა, ლიტერატურის
ისტორია და თეორია, მხატვრული
შემოქმედების ფსიქოლოგია.

ლიტერატურათმცოდნეობაში, როგორც წესი, იშვიათად განიხილება ისეთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი პრობლემა, როგორცაა სალექსო ენის სემანტიკა. სამწუხაროა, რომ ი. ტინიანოვის გამოკვლევა „სალექსო ენის პრობლემა“, პრაქტიკულად, რჩება ამ საკითხისადმი მიძღვნილ ერთადერთ ნაშრომად, რომელშიც განხილულია სიტყვის სემანტიკაზე სალექსო ფაქტორების ზემოქმედების ეფექტი.

საზოგადოდ, რუსული ფორმალური სკოლის წარმომადგენელთა შორის ი. ტინიანოვს საგანგებო ადგილი განეკუთვნება. თავისი მრავალფეროვანი ნოვატორული მეცნიერული ნაშრომებითა და მხატვრული თხზულებებით, ის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო მოღვაწეა XX საუკუნის ფილოლოგიაში. ტინიანოვის წიგნში „სალექსო ენის პრობლემა“ („Проблема стихотворного языка“, 1924) ჩამოყალიბებულია სალექსო ენის პირველი (თეორიული პოეტიკის ისტორიაში) *სემანტიკური* თეორია.

მაშინ, როდესაც რუს ფორმალისტთა ნაშრომები, როგორც წესი, უშუალოდ ემყარებოდა ლინგვისტური სემიოტიკის სოსიურისეულ თეორიას (თუმცა ფორმალისტებმა, ამ თეორიის გათვალისწინებით, ააგეს თავიანთი *ორიგინალური* კონცეფციები), ტინიანოვის „სალექსო ენის პრობლემაში“ სოსიურის იდეების ზეგავლენა უშუალოდ არ იჩენს თავს. ლექსითი ტექსტი აქ არ განიხილება როგორც ნიშანი, არაა მოხსენიებული სემიოტიკური ოპოზიციური მიმართებები: სინქრონია – დიაქრონია, ენა – მეტყველება, სინტაგმატიკა – პარადიგმატიკა ან სხვა სემიოტიკური ცნებები. დაის-

მის კითხვა, ემყარება თუ არა ეს ნაშრომი რომელიმე ლინგვისტურ (ან, შესაძლოა, პოეტიკურ) თეორიას და თუ ითვალისწინებს, რომელს? ამ საკითხის გასარკვევად ზოგადად მიმოვიხილავთ იმ ძირითად ტერმინებს, რომლებიც გამოყენებულია „სალექსო ენის პრობლემაში“.

ტინიანოვის ნაშრომი შედგება ორი ნაწილისგან: 1. „რიტმი, როგორც ლექსის კონსტრუქციული ფაქტორი,“ და 2. „სალექსო ენის საზრისი (смысл)“.

წიგნის პირველ ნაწილში შემოტანილია ისეთი ცნებები, როგორც ბიცაა *სალექსო რიგის ერთიანობა* და *სიმჭიდროვე (единство и теснота стихового ряда)*. ტერმინი *სალექსო რიგის ერთიანობა* არაა განმარტებული სემანტიკური თვალსაზრისით. ავტორის თქმით, აქ ნაგულისხმევია სალექსო რიგის (ამ შემთხვევაში – ტაეპის) მეტრული ერთიანობა, ანუ წარმოდგენა მისი, როგორც მეტრული ერთეულის შესახებ (სისტემურ ლექსში და არა ვერლიბრში). კავშირი „და“, რომელიც აერთიანებს *ერთიანობის* ცნებას *სიმჭიდროვის* ცნებასთან, მიგვანიშნებს, რომ ისინი ურთიერთდაკავშირებულად უნდა განვიხილოთ, ე.ი. პირველი მათგანი, ერთგვარად, განაპირობებს მეორეს. მართლაც, ტინიანოვი აღნიშნავს, რომ ლექსის „ეს ორივე ნიშანი მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან: სიმჭიდროვის ცნება უკვე გულისხმობს ერთიანობის ცნების არსებობას; მაგრამ ერთიანობაც დამოკიდებულია სამეტყველო მასალის რიგების სიმჭიდროვეზე... რაოდენობრივად ძალზე ფართო ერთიანობა ან კარგავს თავის საზღვრებს, ან თვით იშლება ერთიანობებად, ე.ი. ორივე შემთხვევაში აღარ არის ერთიანობა“ (ტინიანოვი 1924:39). რაც შეეხება *სიმჭიდროვეს*, მისი საფუძველი სწორედ რომ სალექსო რიგის (აქ, ძირითადად, იგულისხმება ტაეპი) ერთიანობაა, რომელიც იწვევს სიტყვათა თვისებრივ ურთიერთზემოქმედებას და, შედეგად, მათი სემანტიკის დეფორმაციას. მამასადაძე, სიმჭიდროვე არ უნდა გავიგოთ, როგორც სალექსო რიგის (ტაეპის, სტროფის) სიგრძის განსაზღვრულობა (საპირისპირო თვალსაზრისი იხ. სილმანი 1977), არამედ როგორც სიტყვის სემანტიკის შეცვლა, რასაც განაპირობებს ლექსითი მეტყველებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფაქტორები.

ეჭვგარეშეა, რომ ლექსით ენაში *სიტყვათა სემანტიკური დეფორმაციის* ანალიზი ხორციელდება *გაუცნაურების (отстранение)* იმ ცნების ანალოგიით, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობაში შემოიტანა ვ. შკლოვსკიმ. გაუცნაურება, როგორც მხატვრული ხერხი, გულისხმობს სიტყვების ან საგნების ავტომატიზებული, ჩვეული აღქმის რღვევას, ანუ მის *დეფორმაციას*. მაგრამ ტინიანოვი ყოველთვის საუბრობს მხოლოდ *დეფორმაციის* შესახებ და არც ერთხელ არ ახსენებს სიტყვას „გაუცნაურება“. მეტიც, მას შემოაქვს საკუთარი ტერმინი – *სალექსო რიგის ერთიანობა და სიმჭიდროვე* გაუცნაურების (აქ: სიტყვის სემანტიკის დეფორმაციის) განმაპირობებელი, ლექსითი ენისთვის დამახასიათებელი კონკრეტული ფაქტორების აღსანიშნავად. ამის მიზეზად, ალბათ, უნდა მივიჩნიოთ ის, რომ შკლოვსკის თეორიაში გაუცნაურება ხელოვნების **ზოგად** (და

არა კონკრეტულ, ლექსითი მეტყველებისთვის დამახასიათებელ) პრინციპადაა აღიარებული და, გარდა ამისა, იგი ძირითადად, პროზაული ნაწარმოებების მიმართ განიხილება.

აქვე ტინიანოვი მსჯელობს ლექსითი მეტყველების *სუქცესიურობის* (თანმიმდევრულობის) და პროზაული მეტყველების *სიმულტანურობის* (ერთდროულობის) შესახებ, მაგრამ არ განმარტავს ამ ტერმინების საკუთარ გაგებას. ერთი შეხედვით, გაუგებარია, რატომ ახასიათებს მეცნიერი მეტყველების ზემოდასახელებული ტიპების მიმართებას დროსთან სხვადასხვაგვარად – როგორც პროზაული, ასევე ლექსითი მეტყველება, გარკვეული გაგებით, თანმიმდევრულია, ანუ სუქცესიურია. მაშინ რატომ საუბრობს ტინიანოვი პროზაული მეტყველების სიმულტანურობის შესახებ?

შესაძლებელია ტინიანოვის თვალსაზრისის შემდეგნაირი ინტერპრეტაცია: უეჭველია, ის გულისხმობდა მეტყველების ორი ტიპის თვისებრივ განსხვავებას. მართლაც, მიუხედავად იმისა, რომ პროზაული მეტყველებაც და ლექსითიც განფენილია დროში, პირველი მათგანის თვისება ისაა, რომ მასში სიტყვიერი გამოხატულება უშუალოდ, განუყოფლად არაა დაკავშირებული აზრთან, ანუ ამ შემთხვევაში შესაძლებელია აზრის გამოხატვა სხვადასხვაგვარი ლექსიკური საშუალებებით. პროზაული ფორმით გამოთქმული ფრაზის მნიშვნელობის აღქმისას ფრაზა ერთგვარად „იკუმშება“ და სცილდება თავის ენობრივ სუბსტრატს. რაც შეეხება ლექსით მეტყველებას, აქ აზრი გაცილებით უფრო მჭიდროდაა დაკავშირებული თავის სიტყვიერ გამოხატულებასთან და მისი „შეკუმშვა“ შეუძლებელია. როდესაც ვიხსენებთ ლექსს, ვიხსენებთ არა აზრს, რომელიც მასშია გამოხატული, არამედ – სიტყვებს, რომლებითაც ის გადმოიცემა. შესაბამისად, სალექსო რიგში (ტაეპში, სტროფში) გამონათქვამი აუცილებლად სუქცესიურია – დროშია განფენილი, პროზაული გამონათქვამი კი იოლად გარდაიქმნება „წერტილოვან“, სიმულტანურ აზრად.

იმ კითხვასთან დაკავშირებით, რომელიც წინამდებარე სტატიის დასაწყისში დავსვით, განსაკუთრებით საინტერესოა წიგნის მეორე ნაწილი. აქ დეტალურადაა განხილული სალექსო რიგში მოქცეული სიტყვის დეფორმაციის ტიპები. ტინიანოვი წერს: „ყოველი სიტყვა საგანგებო ელფერით აღიჭურვება იმ ენობრივი გარემოს ზეგავლენით, რომელშიც ის გამოიყენება“ (ტინიანოვი 1924 : 57).

ამგვარად, აქ აქცენტირებულია ცნება *გარემოსი*, რომელიც ზემოქმედებს სიტყვის სემანტიკაზე (შევნიშნავთ, რომ ერთიანობისა და სიმჭიდროვის ცნება არ ემთხვევა გარემოს ცნებას – ესაა სპეციფიკური, მხოლოდ ლექსისთვის დამახასიათებელი ფაქტორები, გარემოს თვისებრივი მახასიათებლები, და არა – საკუთრივ გარემო).

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ ტინიანოვი იყო აქტიური წევრი ლიტერატურათმცოდნეთა იმ ჯგუფისა, რომლის ლოზუნგი გახლდათ „ხელოვნება როგორც ხერხი“ და რომლის მეთოდოლოგია განისაზღვრებოდა მეორე ლოზუნგით „ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც ლინგვისტიკა“. ფორმალისტებზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ლევ შჩერბას ლინგვისტურმა

კონცეფციამ. ამ უკანასკნელში მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნებოდა ცნებას ფონეტიკური გარემოსი, რომელიც ზემოქმედებს ბგერებზე. ფონეტიკური გარემოს ცნება არსებითია სოსიურთანაც: „მეცნიერება ბგერათა შესახებ ჭეშმარიტ ღირებულებას იძენს მხოლოდ მაშინ, – წერდა სოსიური, – როდესაც ჩვენ ვაწყდებით ორი ან მეტი ელემენტის ურთიერთმომართების ფაქტს, ... როდესაც ერთი ელემენტის ვარიაციები განისაზღვრება მეორის ვარიაციებით ... თუ, თავისი ძირითადი პრინციპების ძიებისას, ფონოლოგი უპირატესობას ანიჭებს იზოლირებულ ბგერებს, ეს ეწინააღმდეგება საღ აზრს“ (სოსიური 1977:86).

ანალოგიურად, „სალექსო ენის პრობლემის“ მეორე თავის დასაწყისში ტინიანოვი შენიშნავს: „სიტყვას არა აქვს ერთი განსაზღვრული მნიშვნელობა. ის ქამელეონია, რომელშიც ყოველ ჯერზე თავს იჩენს არა მარტი სხვადასხვა ელფერი, არამედ, ზოგჯერ, სხვადასხვა შეფერილობაც. აბსტრაქტია „სიტყვა“ ერთგვარი რგოლია, რომელიც ყოველ ჯერზე ახლებურად შეიფერება ხოლმე იმ ლექსიკური წყობის შესაბამისად, რომელშიც ის განთავსდება და იმ ფუნქციათა მიხედვით, რომლებიც ახასიათებს ამა თუ იმ მეტყველებით სტიქიას“ (ტინიანოვი 1924:48). მაშასადამე, ბგერითი, ფონეტიკური გარემოს ანალოგიით, ტინიანოვს შემოაქვს ცნება სემანტიკური გარემოსი, რომელიც ლექსით მეტყველებაში წარმოიქმნება. მეცნიერი მიუთითებს, რომ არ არსებობს სიტყვა – წინადადებისგან მოწყვეტით. იზოლირებული სიტყვა, მისი თქმით, სულაც არ იმყოფება არაფრაზობრივ პირობებში. ის მხოლოდ სხვა პირობებშია, წინადადებაში განთავსებულ სიტყვასთან შედარებით. ამიტომ სემანტიკური ექსპერიმენტები, რომელთა დროს ცდის პირებს წარუდგენენ იზოლირებულ სიტყვებს და ამოწმებენ ამ უკანასკნელთა საფუძველზე აღძრულ ასოციაციებს, სხვა არაფერია, თუ არა უვარვის მასალაზე ჩატარებული ექსპერიმენტები. იზოლირებული, ე.წ. სალექსიკონო სიტყვის წარმოთქმისას ჩვენ ვერ მივიღებთ „სიტყვას, საზოგადოდ“, არამედ მივიღებთ სიტყვას ახალ პირობებში, კონტექსტით განსაზღვრულ პირობებთან შედარებით. ტინიანოვის ეს აზრი (სიტყვის შესახებ) უშუალოდ ემთხვევა მის თანამედროვე ლინგვისტთა თვალსაზრისს (ფონემასთან დაკავშირებით), რომლის მიხედვით, მაქსიმალურად დამოუკიდებელ პოზიციაში მყოფი ბგერა ფონემაკი არაა, არამედ მისი ერთ-ერთი ვარიანტი, თუმცა – ძირითადი ვარიანტი (საგულისხმოა, რომ ლევ შჩერბა ალოფონებს – ფონემის ვარიანტებს – ფონემის სხვადასხვა ელფერს უწოდებდა, ისევე, როგორც ტინიანოვი ამა თუ იმ ელფერის სახელწოდებით მოიხსენიებდა სიტყვის მნიშვნელობის სახეცვლილებებს).

აქ უკვე აშკარაა ანალოგია ლინგვისტური სემიოტიკის თვალსაზრისთან, რომელიც ახალ მასალაზეა გადატანილი. წიგნის მომდევნო ნაწილებში ეს ანალოგია კიდევ უფრო მკვეთრად ვლინდება.

ტინიანოვს შემოაქვს ახალი, სპეციფიკური ტერმინები – *მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი* (основной признак значения), *მნიშვნელობის მეორეხარისხოვანი ნიშანი* (второстепенный признак значения) და მნიშ-

ვნელობის მერყევი ნიშნები (колеблющиеся признаки значения). განვიხილოთ ისინი.

მეცნიერი ანალიზებს სიტყვა земля-ს მნიშვნელობის ცვლილებებს სხვადასხვაგვარ ლექსიკურ გარემოცვაში:

1. Земля и Марс; земля и небо (tellus).
2. Зарыть в землю какой-либо предмет (humus).
3. Упал на землю (Boden).
4. Родная земля (Land).

ცხადია, პირველ მაგალითში იგულისხმება პლანეტა დედამიწა, მეორეში – ნიადაგი, მესამეში – „ძირს“, მეოთხეში – მამული.

რაშია საქმე? – კითხულობს ტინიანოვი. – რა გვაიძულებს, რომ სიტყვა ყველა ამ შემთხვევაში აღვიქვათ, როგორც ერთიანი, იდენტური რამ?“. ამგვარ ფაქტორად გვევლინება, მისი აზრით, მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი, რომელიც ყოველ მოცემულ შემთხვევაში იძენს რთულ სემანტიკურ ობერტონებს, ანუ მეორეხარისხოვან ნიშნებს. ძნელი არა იმის შემჩნევა, რომ აქ გადმოტანილია მოდელი ფონემისა, რომელიც ცალკეულ შემთხვევებში გარკვეული ვარიაციების – ალოფონების სახით გვევლინება. იმაზე, რომ ცნება *მნიშვნელობის ძირითადი ნიშანი* ფონემის ანალოგიითაა შემუშავებული, მეცნიერი არ მიუთითებს წიგნის ძირითად ტექსტში, არამედ – გაკვრით – ერთ-ერთ შენიშვნაში, რომელიც ერთვის ტექსტს.

სიტყვის ძირითადი ნიშანი შეიძლება სულაც გაქრეს. ამის მაგალითებად ტინიანოვს მოჰყავს სიტყვათხმარების ისეთი ნიმუშები, როგორებიცაა:

1. Природа и охота (ყურნალის სახელწოდება).
2. У него хоть природа благодарная, да охоты к учению никакой.

პირველ შემთხვევაში *природа* აღნიშნავს ობიექტურად არსებულ ორგანულსა და არაორგანულ სამყაროს, *ОХОТА* კი – ნადირობას; მეორე შემთხვევაში *природа* აღნიშნავს ადამიანის ბუნებრივ მონაცემებს, მის ნიჭიერებას, *ОХОТА* კი – სურვილს.

ცხადია, რომ მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს უბრალო ომონიმიასთან და არა მეორეხარისხოვან ნიშნებთან.

თუ პარალელს გავავლებთ ფონოლოგიასთან, ცნობილია, რომ არსებობს ისეთი ფენომენი, როგორიცაა ერთი ფონემის შენაცვლება მეორით, როდესაც იცვლება სიტყვის ფორმა (მდრ. вол - волны, სადაც ფონემა *o*-ს ენაცვლება ფონემა *a*, როდესაც *o* უმახვილო პოზიციაში გადადის). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ტინიანოვი აქაც სარგებლობს ფონოლოგიის მონაცემებით, რათა, მასთან ანალოგიით, გააანალიზოს სიტყვის სემანტიკის შეცვლის ნიმუშები.

შემდეგ ის განიხილავს სიტყვა человек-ის სხვადასხვაგვარი გამოყენების მაგალითებს. დავაკვირდეთ ზოგიერთ მათგანს:

„Человек! Это звучит гордо“. – ამ გამოთქმაში სინტაქსური განკერძოება განაპირობებს იმას, რომ სიტყვის კავშირები სხვა სიტყვებთან ირღვევა, ირღვევა სიტყვის ჩვეულებრივი საგნობრივი მიმართებებიც, ანუ

აქ ЧЕЛОВЕК არ აღნიშნავს ადამიანს, როგორც მაღალორგანიზებულ ცოცხალ არსებას, ის აღიჭურვება მეორეხარისხოვანი ნიშნებით და ახალ შეფერილობას იძენს. გამოთქმაში Молодой человек ასევე დარღვეულია უზუალური დენოტაცია – სიტყვა молодой-ს ზეგავლენით, თუმცა, თუ შევაპირისპირებთ სინტაგმებს молодой человек და старый человек, ამ სიტყვის ძირითადი მნიშვნელობა აღდგება.

ანდრეი ბელის კალამბურში Человек – чело века სიტყვა человек ორმაგ სემანტიკას იძენს. ერთი მხრივ, ის ინარჩუნებს ძირითად ნიშანს, ანუ ცნებით მნიშვნელობას, მეორე მხრივ კი მასში, მაღალფარდოვანი чело-ს და века-ს ზეგავლენით, ჩნდება ახალი ლექსიკური შეფერილობა, რომელსაც მეცნიერი მერყევ ნიშნებს უწოდებს, მერყევს, რადგან ისინი არამდგრადია და მხოლოდ ამა თუ იმ კონკრეტული, სპეციფიკური სიტყვათშეხამებისას ვლინდება.

მერყევი ნიშნები თავს იჩენს (და აუფერულებს ძირითად ნიშანს) ისეთი ფაქტორის ზეგავლენითაც, როგორიცაა, მაგალითად, ინტონაცია. როდესაც ბრიყვს ირონიულად „გენიოსს“ ვუწოდებთ, აქ, რა თქმა უნდა, სიტყვაში ვლინდება მერყევი ნიშნები.

„სალექსო ენის პრობლემაში“ განხილულია ისეთი საკითხებიც, როგორცაა სიტყვის მნიშვნელობის ცვლილებები, როდესაც ეს სიტყვა ტაეპის კიდურა პოზიციაშია, სარითმო პოზიციაშია, ანჟამბემანს წარმოქმნის და ა.შ., რაც მისი კონცეფციის დაკონკრეტების მიზანს ემსახურება. ლექსითი ენის ტინიანოვისეული ანალიზი ყოველთვის ნოვატორული და ღრმაა. მისი მეთოდების გამოყენება სხვადასხვაგვარი პოეტური ტექსტების განხილვისას საშუალებას მისცემს მკვლევარებს, წარმოაჩინონ ამ ტექსტების მანამდე უცნობი ასპექტები.

ამგვარად, ამჟამად, რომ „სალექსო ენის პრობლემა“ გამოაკვლით როდია რუს ფორმალისტთა გამოკვლევებს შორის – ის მთლიანად აგებულია ლინგვისტური მოდულების მიხედვით, რაც ნაშრომის ნაკლი კი არა, ღირსებაა. ამგვარმა მიდგომამ ავტორს საშუალება მისცა, უგულებელყო ლექსის ანალიზის ტრივიალური მეთოდები და შეემუშაებინა ახალი, საინტერესო და ნაყოფიერი მეცნიერული თეორია.

ლიტერატურა

სილმანი 1977: Сильман, Т.. Заметки о лирике. Л., 1977

სოსიური 1977: Сосюр, Ф . де . Труды по языкознанию. М., 1977.

ტინიანოვი 1924: Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка . М ., 1924.

ერთი გენდერული სტერეოტიპის
შესახებ პოეზიის ენაში
(ანა კალანდაძე, მუხრან მაჭავარიანი)

გენდერის კატეგორია ლინგვისტიკურ
დისციპლინებში

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ივანე ჯავახიშვი-
ლის სახელობის თბილისის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი.

ძირითადი ნაშრომები:

„შეუძლებელი შეხამებანი“ თა-
ნამდროვე პოეზიის ენაში;
ქართული დისკურსის ლინ-
გვოკულტურული შემადგე-
ნელთა სტრუქტურა, სემანტი-
კა და ფუნქციონირება; ქართუ-
ლი ენის განმარტებითი ლექსი-
კონის რვატომეული – ლინ-
გვოკულტუროლოგიურ კვლე-
ვათა ფუნდამენტური წყარო;
ეროვნულ-კულტურული კონ-
ცეპტები: „ბედი“, „წუთისოფე-
ლი“ თარგმანის ადეკვატურო-
ბის შესახებ კონკრეტული მიდ-
გომის თვალსაზრისით.

ინტერესთა სფერო:

სტილისტიკა, რიტორიკა, კოვ-
ნიტიური ლინგვისტიკა, სემი-
ოტიკა, ლინგვოკულტურო-
ლოგია.

მამაკაცურობა (მასკულინობა) და ქალურო-
ბა (ფემინურობა), ერთი მხრივ, ფსიქიკის ფი-
ლოგენეტიკურად განპირობებული თავისებურე-
ბია, ხოლო მეორე მხრივ – ონტოგენეზში ჩამო-
ყალიბებული სოციოკულტურული წარმონაქმნე-
ბი. სწორედ ამ პირობებმა დაუდო დასაბამი გენ-
დერის, როგორც სქესის სოციოკულტურული
კატეგორიის, შექმნას. წარმოებულმა გენდერულ-
მა კვლევებმა ცხადყო, რომ სქესის შესწავლა
როგორც მხოლოდ ბიოლოგიური მოვლენისა,
აღარებდა ამ ცნებითს კატეგორიას. თანამედ-
როვე სოციოლოგები, ფილოსოფოსები, ფსიქო-
ლოგები, ეთნოლოგები შეისწავლიან განსხვავე-
ბული სქესის ადამიანების ქცევათა თავისებურე-
ბებს მოცემული კულტურის ფარგლებში. გენდე-
რი რთული კომპლექსია, რომელშიც გადაჯაჭვე-
ლია კულტურული, ფსიქოლოგიური და სოცია-
ლური ასპექტები. ეს ასპექტები კი, თავის
მხრივ, განაპირობებს ეროვნული ენობრივი პი-
როვნების ქცევას, რაც გენდერთან დაკავშირე-
ბულ საკითხებს ლინგვისტიკისათვისაც საინტე-
რესოს ხდის. გენდერს, როგორც ენისა და კულ-
ტურის მოვლენას, შეისწავლის ახლად შექმნი-
ლი დისციპლინები: ლინგვოკულტუროლოგია,
გენდერლინგვისტიკა და გენდერპოეტიკა.

გენდერთა (ქალთა და მამაკაცთა, როგორც
სოციალურ სქესთა) სამეტყველო ქცევა ენაში
აღბეჭდილ ისტორიულად ჩამოყალიბებულ სტე-
რეოტიპთა ბაზაზე ივება. ამდენად, შეიძლება ით-

ქვას, რომ გენდერული სტერეოტიპები შეხედულებათა სისტემაა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა იქცეოდეს ქალი და მამაკაცი. დადგენილია, რომ მამაკაცები და ქალები განსხვავდებიან როგორც სამოქმედო სტრატეგიით, ასევე სამეტყველო კომუნიკაციის სტრატეგიითაც. ჯერ კიდევ ნიცშე აღნიშნავდა, რომ მამაკაცის ბედნიერების ფორმულაა „მე მსურს!“, ხოლო ქალისა – „მას (მამაკაცს) სურს!“ (მასლოვა 2004:125). აღნიშნული მოსაზრება, სამეტყველო ქცევათა გენდერულ თავისებურებებთან ერთად, ამ თავისებურებების კოგნიტიურ ასპექტსაც გულისხმობს, რასაც ქალისა და მამაკაცის მიერ სამყაროს სურათის სხვადასხვაგვარ აღქმამდე მივყავართ.

ენაში იმგვარი შესიტყვებების არსებობა, როგორიცაა „ქალური პოეზია“, „მამაკაცური ლექსები“, ბუნებრივად აჩენს ამ „ქალურობის“ და „მამაკაცურობის“ შემქმნელი ენობრივი მექანიზმების გამოვლენის სურვილს. ცხადია, ამ გამონათქვამებში მხოლოდ ქალური და მამაკაცური თემები არ იგულისხმება, რომელთა შესახებ მსჯელობა ტრადიციულია ლიტერატურათმცოდნეობაში.

გენდერპოეტიკური კვლევისათვის ავირჩიეთ ერთმანეთის თანამედროვე პოეტების – ანა კალანდაძისა და მუხრან მაჭავარიანის შემოქმედება.

„ამ მშვენიერ მინდორ-ველზე რა ნაირი ფერებია?!“

ანა კალანდაძის ამ სტრიქონებით გაცხადებულია არაერთი სოციოლოგისა და ფსიქოლოგის მეცნიერული დასკვნა – ქალები ფერთა უფრო ფართო სპექტრს აღიქვამენ, ვიდრე – მამაკაცები. ჩვენ აღნიშნული დებულების შემოწმება და ზოგადად სამყაროს ფერთი შემეცნების აღწერა გვსურს ქალი-პოეტისა და მამაკაცი-პოეტის მეტყველებაზე დაკვირვებით.

ანა კალანდაძეცა და მუხრან მაჭავარიანიც ხშირად მიმართავენ აქრომატულ ფერებს.

თეთრი

ორივე პოეტი „თეთრით“ მოსალოდნელ, ჩვეულ შესიტყვებებს ქმნის, მათ პოეზიაში თეთრია თოვლი, ფანტელი, ზამთარი, წყარო, ნისლი ღრუბელი, ყვავილები, ხომალდი, თმა, წვერი და სხვ. საილუსტრაციოდ წყვილ-წყვილად მოვიყვანთ სტრიქონებს ორივეს შემოქმედებიდან:

თეთრი თოვლის ქვეშ ლამაზ ენბელას
სძინავს უთვალავს... (ანა 176).¹

დღეს,
როცა ირგვლივ
მთებზე უკვე თეთრი თოვლია! (მუხრანი 348)¹.

¹ ანა კალანდაძის ყველა ციტატა მოყვანილია წიგნიდან „ანა“, ანა კალანდაძე, ლექსები, თბ., 2004.

თეთრი ღრუბლები ტაატით დიან (ანა 152).

თეთრ ღრუბლებიდან

აღმოცენდა მთვარე ყვითელი (მუხრანი 344).

ორივესათვის თეთრია აკაციის ყვავილიც, ის შეგრძნებაცა და ის ვიზუალური ეფექტიც, რომელიც ამ ყვავილთა ცვენით იქმნება:

შორს, ცათა შინა თოვს აკაციის

ყვავილი შორი,

თეთრი ყვავილი... (ანა 53);

აკაცია თეთრად მოთოვს... (ანა 135).

მხრებზე მეცემა აკაციის თეთრი ფანტელი... (მუხრანი 309).

სითეთრე სხვადასხვა ლექსებითაა გადმოცემული ანასთან, ფერის ინტენსივობის აღმნიშვნელ ერთეულთაგან გვხვდება სპეტაკი (ძალიან თეთრი):

როს იმ ლოდზე ჩამოძვდარმა ყრმამან ვინმე

თქვა მოსილმან სპეტაკითა სამოსლითა:

– ქრისტე აღდგა! (ანა 137).

ინტენსივობის გამოსახატავად ორივე პოეტი მიმართავს „ქათქათას“/
„ქათქათს“:

სად თოვლი წმინდა

ქათქათებს თეთრად (ანა 101).

კვლავინდებურად ელვარებს მალლა

დედაქალაქის ქათქათა მთვარე (მუხრანი 216).

გადავლახავდი დრო-ჟამის მიჯნას,

ვიქათქათებდი,

ვით ალავერდი (მუხრანი 125) (შდრ.: მას, ალავერდის დიდებულ ტაძარს,

ალაზნის პირას თეთრად ანთებულს – ანა 234).

თუ ანა მონოლექსემად იყენებს პოეტურ ფერად აღიარებულ რძის-ფერს, მუხრანს აქვს სტრიქონები, სადაც ამ ლექსემის მიღების გზა ჩანს:

გრძნეულ ურარტუს ეფინება

რძისფერი კვამლი... (ანა 62).

¹ მუხრან მაჭავარიანის ყველა ციტატა მოყვანილია წიგნიდან მუხრან მაჭავარიანი, ლექსები, თარგმანები, თბ., 1985.

შორს საყდარია...

თეთრი...

თეთრი, როგორც რძის წვეთი (მუხრანი 343);

ორთავეს გვხედავს მთვარე კეთილი –

რძის დიდი წვეთი,

თეთრი წერტილი (მუხრანი 217).

იგივე შეიძლება ითქვას თოვლისფერზე, რომელიც ანასთვის მონო-
ლექსემურია:

ჩემო ჯრუჭულავ,

ღვთაებრივს მთაზედ,

თოვლისფერ, ფაფუკ ღრუბლებს რომ ერთვის,

ვარსკვლავი ბრწყინავს ასე საამოდ? (ანა 258).

გზადაგზა ხვდება

.....

ფერები თოვლის (მუხრანი 206).

მუხრანი სითეთრეს აღწერითად და არაერთგვაროვნად გამოხატავს
შემდეგ სტრიქონებში:

გარეთ ფერები დაღვრილან კირის.

სივრცეში თეთრად მოძრაობს მთვარე (მუხრანი 217).

მთვარის სითეთრე მუხრან მაჭავარიანის პოეტურ დისკურსში სხვა-
დასხვაგვარადაა ექსპონირებული. ამ კონტექსტთა შორის ყურადღებას იპ-
ყრობს მთვარის ეპითეტად თეთრონის გამოყენება, რომელიც თეთრი ცხე-
ნის პოეტური ნომინაციაა და დასახელებულ კონტექსტს მეტ სახეობრიო-
ბას ანიჭებს:

მარტოდენ მთვარე,

თეთრონი მთვარე –

მისდევს ტრამვაის უცვლელი სახით (მუხრანი 216).

ანასთან თეთრი მხოლოდ ფერი არ არის, ის უფრო ხშირად სიწ-
მინდის, უბიწობის, სიკეთის სიმბოლოა:

სად კაცადქმნილი მარადისობა

თეთრს უსვენია მუხლზე ღვთისმშობელს (ანა 509).

(წყალუკა თეთრი) თუ ესალბუნის ცრემლდაშრეტილთა

თეთრ ანგელოსებს? (ანა 46).

შენს თეთრ ტაძარში სიწმინდეს ვპოვებ... (ანა 232).

გვხვდება ისეთი პოეტური კონტექსტები, სადაც თეთრი ერთდროუ-
ლად რეალური ფერიცაა და სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელიც:

მას, ალავერდის დიდებულ ტაძარს,
ალაზნის პირას თეთრად ანთებულს (ანა 234).

კვლავ მოიხილავს
ქეთევანისა წმინდა ხატება...
მრავალმოწამე გურჯთა დედოფალს
კალთა სავსე აქვს თეთრი ვარდებით (ანა 234).

გულში იმკვიდრებს ბედნიერება
და სიხარულის თეთრ სანთლებს ანთებს... (ანა 296).

ასევეა მუხრანთან:
ცაცხვებიდან გამოჩანს თეთრი საყდარი (მუხრანი 223).

შორს საყდარია...
თეთრი... (მუხრანი 343).

შავი

შავი ორივე პოეტთან ფერის აღმნიშვნელი ლექსიკური ერთეულიცაა და კოლორემაც. შავით, როგორც პრეზენტემა-კოლორემით, შექმნილ შენიტყვებებში საინფორმაციო და ზემოქმედების მქონე ვექტორი ფერითი ინდიკაციისკენაა მიმართული. ამგვარი კონტექსტებით გადმოცემული ინფორმაცია მეტად ემოციურ-შემფასებლურია:

მე მათ მოვყევი,
შავი ცრემლით მტირალ შავოსნებს (ანა 98).

და კაბის ჩაცმა არა ერთხელ მოგიწევს შავის (მუხრანი 132).

ვერც ფიქრი შავი
ქარს გაატანე! (ანა 528).

ირგვლივ ვინც არი, –
ფიქრთა შავთა არის ამწეწი (მუხრანი 157).

ნასახელარი ზმნა „გაშავება“ ორივე პოეტს არაპირდაპირი მნიშვნელობით, ყველაფრის დასასრულის, გლოვის აღსანიშნავად გამოუყენებია:

რომელი მტერი გაკადრებს,
რასაც დრო-ჟამი მოგიზღავს?
ფოთოლი მანდრაგორასი
შავდება მეფის ლოგინზე (ანა 502).

ახია ჩემზე გაშავდეს
ჩემი
სახლი და ჯაღაბი (მუხრანი 398).

უარყოფითი კონოტაციის მქონეა შავი ანასეულ კომპოზიტში შავ-
სისხლიანი:

დროშა რაინდის სისხლია,
მკლავზე რომ გადაიმსხვრია,
ხმალზე რომ გადაიმსხვრია
შავსისხლიანთა ძვლები ... (ანა 80)

პირდაპირი მნიშვნელობითაა ნახმარი „შავი“ შემდეგ სტრიქონებში,
ისინი სხვათაგან იმით გამოვარჩიეთ, რომ მიკროკონტექსტში შავ-თეთრის
სიახლოვე გრაფიკულ სურათს ქმნის:

სწორედ იქითკენ ის გაეშურა
შავთმიანი და
თეთრად მოსილი (ანა 505).

რძის თეთრი ჩხირები
წამდაუწუმ გამოსხივდებიან ხოლმე
და შავი ქოთნიდან
ხამუშ-ხამუშ ისმის ჩხრიალი მათი (მუხრანი 251).

ეფექტურია აგრეთვე კონტრასტულ ფერთა წარმოდგენა აბსტრაქ-
ტული სახელის მსაზღვრელებად:
მღუმარებაა თეთრი და შავი (მუხრანი 363).

ორივე პოეტთან შავის აღმნიშვნელად შეგვხვდა სათის (გიშრის)
ფერი:

გზადაგზა ხვდება
ფერები სათის... (მუხრანი 206).

ენმაურება სალამო სათის
ზარნაშოს კვნესას... (ანა 127).

თუ დავიხრჩვები, ღვინომ დამახრჩოს,
ვგავლე ყაყაჩოს სათისხალიანს... (ანა 128).

თეთრისა და შავის გამოყენების მხრივ, როგორც ვხედავთ, ჩვენს
საანალიზო პოეტურ ტექსტებში ხელშესახები განსხვავება არ აღმოჩნდა.
რაც შეეხება რუხის, როგორც მესამე აქრომატული ფერის, ელფერებს,

ანა კალანდაძესა და მუხრან მაჭავარიანთან თეთრი-შავი დიაპაზონი
ლექსემათა ნაირგვარობითაა წარმოდგენილი:

მგლისფერ ღრუბლებში გმინვა მოისმის... (ანა 52).

სარდაფიდან ამოდიან დაირები...

ვერცხლისფერად,

... იალებენ... (ანა 125).

როცა ცხენები მოგვევარეს:

ნისლისფერაი – ანასო! (ანა 217).

ვაი რომ უფრორე ხშირად

ფერი ხშირდება რუხი (მუხრანი 174).

ჰაერი თითქოს ნაცრისფერია (მუხრანი 351).

ასფალტი წყლისფერია, –

ეტყობა წუხანდელი ცვარი (მუხრანი 351) (წყლისფერი – ოდნავ
მონაცრისფრო – ქეგლი 1986:568).

ხან ფერად შვინდი,

ხან ფერად ლეგა, –

რეკავს სამრეკლო –

ხმადაკარგული (მუხრანი 106).

ჟრუნა ქათმები

აბუზულან ქლიავის ძირას (მუხრანი 242).

წინათ,

როდესაც შენი ზეცა იყო ყომრალი (მუხრანი 115).

„ერთიმეორეს ამკვეთრებენ უკიდურესად“

სხვადასხვა ფერის (აქრომატული/ქრომატული, ქრომატული/ქრომა-
ტული) ერთ კონტექსტში ხმარებით ფერი პოეზიაში უფრო შესაგრძნობი
ხდება, უფრო მკვეთრდება ისევე, როგორც სამყაროში:

გათენდა, –

სძლია განთიადმა წყვედიადი ურჩი;

განთვითეულდა ყველაფერი შუქით უეცრად;

ირგვლივ ფერები;

თეთრი,
მწვანე,
წითელი,
ლურჯი –
ერთიმეორეს ამკვეთრებენ უკიდურესად (მუხრანი 329).

თეთრი ყვავილი
ლურჯ მინდორზე დაჯდება როკვით... (ანა 106).

თეთრ ღრუბლებიდან
აღმოცენდა მთვარე ყვითელი (მუხრანი 344).

მუქ ლურჯ ცაზე მტრედისფერი ნისლი ცურავს... (ანა 111).

მოლურჯო ქედის მთელ სიგრძეზე
სიწითლე გაწვა, –
დღე ახლოვდება... (მუხრანი 265).

მუხრან მაჭავარიანის პოეზიაში ორზე მეტი ფერით შექმნილი სურათებიც გვხვდება:

როგორ გაბურღა შავი ბელტი
მწვანე ღერომა, –
ვით განეფინა ხოდაბუნზე
ჯეჯვილი ლურჯი (მუხრანი 347).

გზადაგზა ხვდება
ფერები სათის...
ფერები თოვლის...
ფერები შინდის... (მუხრანი 206).

ვისაც გაზაფხულს
ვეძახდით მაშინ,
ძლიერ უყვარდა
მხატვრობა ვისაც,
ვინც წამდაუწუმ
თხუპნიდა მიწას –
ცეცხლისფრად,
თეთრად,
წითლად
და ყვითლად... (მუხრანი 385).

ფერთა გამოსაკვეთად რამდენიმე მათგანის ერთ კონტექსტში გამოყენებაც არ აღმოჩნდა ის მახასიათებელი, რომელიც ქალი პოეტისა და მა-

მაკაცი პოეტის მიერ სამყაროს სურათის ხედვის, აღქმისა და ამ სურათის რეპროდუქციის განსხვავებულობას დაგვანახვებდა.

„მიწა ფერჭრელობს – შემოსილი ცისარტყელათი...“

ქრომატული ფერებით მართლაც რომ „ფერჭრელობს“ ორივე პოეტის შემოქმედება, მაგრამ – არამხოლოდ ცისარტყელას ფერებით. პირველ ცხრილში წარმოვადგენთ იმ ფერთა აღმნიშვნელ ლექსემებს, რომლებიც ორივესთან შეგვხვდა, მეორე ცხრილში კი ასახულია თითოეულის განსხვავებული ფერთა გამა:

ანა კალანდაძე მუხრან მაჭავარიანი	ანა კალანდაძე	მუხრან მაჭავარიანი
ვარდისფერი თეთრი ლურჯი მწვანე ყვითელი შავი ცისფერი წითელი	თოვლისფერი რძისფერი „სალამო სათის“; „ყაყაჩოს სათისხა- ლიანს“	ფერები თოვლის თეთრი, როგორც რძის წვეთი ფერები სათის

ანა კალანდაძე	მუხრან მაჭავარიანი
ალისფერი ვერცხლისფერი ზურმუხტისფერი იისფერი ლალისფერი ლაჟვარდისფერი ლილისფერი მგლისფერი მტრედისფერი ნისლისფერი ოქროსფერი ყვავისფერი ყორნისფერი ძოწისფერი წაბლისფერი	აგურისფერი ზღვისფერი თიხისფერი მეწამული ნაცრისფერი ჟრუნი რუხი ფერად ლეგა ფერად შვინდი ფერები კირის ყომრალი ცეცხლისფერი წყლისფერი

ორივე ცხრილში ლექსემები ანბანთრიგზეა დალაგებული. მათი გამოყენების სიხშირეს რაც

შეეხება, ჩვენი საანალიზო ტექსტების მიხედვით, ანასთან ჭარბობს – ლურჯი, თეთრი, წითელი; მუხრანთან – მწვანე, თეთრი, ლურჯი. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ირღვევა ყოფაში გავრცელებული აზრი, რომელიც, ამავე დროს, სოციალურ მეცნიერებებში დამკვიდრებული დებულებაა იმის შესახებ, რომ ქალები ვარდისფერს ანიჭებენ უპირატესობას. ჩვენ მიერ განხილული პოეტური დისკურსებიდან პროპორციულად, თანაც მხოლოდ თითო-თითო მაგალითის მოხმობა შეგვიძლია ვარდისფერის გამოყენებისა:

მეფერება მზე ალერსის მთხოვარს,
ვარდისფერად ცამან ჩამომთოვა... (ანა 83).

ძროხის ვარდისფერ ცურიდან
რძის თეთრი ჩხირები
წამდაუწუმ გამოსხივდებიან ხოლმე (მუხრანი 251).

არც ის დადასტურდა, თითქოს მამაკაცები სპექტრის ძირითად ფერებს უფრო „სწყალობენ“, ქალები კი ფერთა სპეციფიკურ დასახელებებს „ეჭანებიან“. ცხრილთა მონაცემების საფუძველზე კი საბოლოოდ უნდა უარვყოთ გენდერულ ფსიქოლოგიასა და გენდერულ სოციოლოგიაში გავრცელებული ერთი სტერეოტიპური მოსაზრება – ქალები ფერთა უფრო ფართო სპექტრს აღიქვამენ, ვიდრე – მამაკაცები. ცხადია, ეს შემოსაზღვრულ ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით მიღებული დასკვნაა. ჩვენი მცირე კვლევა, რა თქმა უნდა, არ კმარა ანალიზის შედეგების განსაზოგადებლად. მაგრამ თუნდაც ერთი ქალი პოეტისა და ერთი მამაკაცი პოეტის მიერ ფერის ამდენად მსგავს აღქმასა და სამეტყველო ქმედებაში მის ერთნაირ გამოხატვას მხოლოდ შემთხვევითობას ვერ მივაწერთ. ეს ფაქტი საანალიზო პოეტურ დისკურსთა (პოეტების გენდერულ წყვილთა) გაზრდის ინტერესსა და აუცილებლობას ჰბადებს. თვით პოეტური მეტყველება იმდენად სპეციფიკური დისკურსია, იმდენად განსხვავებული მოვლენაა, რომ შესაძლოა, არამხოლოდ აღნიშნული, არამედ გენდერულ ფსიქოლოგიასა და გენდერულ სოციოლოგიაში გავრცელებულ სხვა დებულებათა სტერეოტიპურობაც ეჭვქვეშ დადგეს. ამ ვარაუდის შესამოწმებლად კი არაერთი გენდერპოეტიკური კვლევაა ჩასატარებელი.

ლიტერატურა

მასლოვა 2004: В.А. Маслова. Лингвокультурология. Москва.
ქეგლი 1986: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული.
თბილისი.

ტექსტის გაგების სტრატეგია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი;

ძირითადი ნაშრომები: ბრბოს ფსიქოლოგია მიხეილ ჯავახიშვილის ადრეულ მოთხრობებში; სივარულის უნივერსალური კონცეფცია ვასილ ბარნოვის ფილოსოფიურ მოთხრობებში; პოსტმოდერნიზმის პოსტულატების აქტუალიზაცია ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაში.

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურათმცოდნეობა, მეთოდოლოგია, განათლების ფსიქოლოგია.

მხატვრული ტექსტის გაგების პრობლემა ფილოლოგიის საფუძველს წარმოადგენს. ს.ს. ავერინცევის ცნობილი განმარტებით – „ფილოლოგია გაგების სამსახურია“. მხატვრული ტექსტი მოიცავს აზრთა უსასრულო სიღრმესა და ინტერპრეტაციის ამოუწურავ შესაძლებლობებს, რაც მისი წაკითხვისა და კვლევის უამრავ ხერხს ბადებს. დღეს-დღეობით ტექსტის წაკითხვა განსხვავებული პრინციპებითაა შესაძლებელი. მაგალითად, სტრუქტურალისტური პოზიციებიდან: ბინარული ოპოზიციების გამოყოფითა და სტრუქტურის აღმოჩენით, „ფორმალური“ მხარის გაანალიზებით და ა.შ. ტექსტი შესაძლოა დაექვემდებაროს დეკონსტრუქციას და წაკითხულ იქნას, მხოლოდ როგორც წინააღმდეგობრივი, „ლია“, დაუსრულებელი, აღქმულ იქნას, როგორც მკვდარი კულტურების „სასაფლაო“, რომლებიც „კვალად“ ტოვებენ საკუთარ „არყოფნას“. კვლავ აქტუალური გახდა სხვადასხვა ჰერმენევტიკული პრაქტიკა: შუასაუკუნეების პრაქტიკიდან, ნაწარმოების რომანტიკული სუბიექტური განცდიდან, მკითხველის ტექსტისადმი კონგენიალურობის მოთხოვნიდან, ავტორის პიროვნების, მისი ფსიქოლოგიისა და შინაგანი სამყაროს ემოციური და ინტუიციური წვდომიდან დაწყებული, დამთავრებული გ.გ. გადამერის, პ. რიკერისა და სხვათა ჰერმენევტიკის საფუძველზე აღმოცენებულ თანამედროვე კონცეფციებამდე. ლიტერატურული ნაწარმოებები შესაძლოა განვიხილოთ მხოლოდ მითოლოგიზაციის თვალსაზრისით, ტექსტი შესაძლოა სრულიად გაქრეს წაკითხვისას, დაიკარგოს ტექსტთაშორისი კავშირების უსასრულობაში. ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობა ნაწარმოების გაგებისათვის ისტორიულ პოეტიკას მიმართავს; ნა-

წარმოებს იკვლევს ჟანრობრივი ტრადიციების ასპექტში, ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმართულების, ეპოქის სულიერი ცხოვრების კონტექსტში, და ა. შ. ეს ძირითად მიდგომათა მხოლოდ ნაწილია. ამავდროულად, თანამედროვე ფილოლოგიური აზროვნებისთვის რეფლექსია ლიტერატურაზე არ შეიძლება იყოს დაყვანილი ერთ რომელიმე თეორიამდე - პირიქით, ის წარმოადგენს განსხვავებულ სკოლათა და მიმართულებათა უწყვეტ კამათს ლიტერატურათმცოდნეობის ამოსავალ ცნებებსა და საფუძვლებზე. ცნობილი ფრანგი მეცნიერის ა.კომპანიონის აზრით, ლიტერატურათმცოდნეობის ყველაზე საკამათო საკითხია ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, საკამათოა ავტორის ინტენციის გათვალისწინება აზრის განსაზღვრისას. „ლიტერატურის თეორია გვადლევს რელატივიზმის გაკვეთილს, და არა პლურალიზმისა; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, განსხვავებული პასუხები შესაძლებელია, მისაღება, მაგრამ შეუთავსებელი, ისინი ვერ თავსდებათ ერთიან და სრულყოფილ წარმოდგენაში ლიტერატურაზე, ურთიერთგამორიცხავენ ერთმანეთს, ასახელებენ და ახასიათებენ რა ლიტერატურად ერთსა და იმავეს; მათში განიხილება არა ერთი და იმავე ობიექტის განსხვავებული მხარეები, არამედ განსხვავებული ობიექტები.“ ძველი ან ახალი, სინქრონია ან დიაქრონია, შინაგანი ან გარეგანი – ყველაფერი ეს ერთდროულად შეუძლებელია. ლიტერატურის კვლევაში „მეტი ნიშნავს ნაკლებს, ამიტომ გვიხდება არჩევანის გაკეთება“, – წერს ა. კომპანიონი. ამგვარად, ჩვენ არ შეგვიძლია განსხვავებულ მიდგომათა არც შეფასება, არც ერთმნიშვნელოვანი არჩევანის გაკეთება რომელიმე მათგანის სასარგებლოდ... ამ ჩიხიდან გამოსავალს გვთავაზობს ვ.ს. ბიბლერის კულტურის ფილოსოფიური ლოგიკა. მისი აზრით, ეს მრავალსახეობა, საფუძვლელთა მუდმივი განსჯა – თანამედროვე გონების კრიზისის მაჩვენებელი კი არ არის, არამედ მისი არსობრივი თვისებაა. თანამედროვე გონებისათვის დამახასიათებელი გაგება დიალოგურია, ე. ი. ხორციელდება როგორც გაგებათა განსხვავებული ტიპების დიალოგი. ბიბლერის მიხედვით, ლიტერატურის ჭეშმარიტი გაგება შეიძლება აიგოს, როგორც დიალოგი განსხვავებულ თეორიათა და დისკურსთა შორის: თეორეტიკოსის, კრიტიკოსის, კომენტატორის. სწორედ დიალოგი, და არა მექანიკური შეჯამება, ვინაიდან გაგების ეს ხერხები უპირისპირდებიან ერთმანეთს საგნის არსზე განსხვავებული წარმოდგენების გამო. ამ დიალოგში გაგების განსხვავებული ტიპები და მეთოდები პრობლემატურად აქცევენ ერთმანეთს, გამოკვეთენ საკუთარ საფუძვლებს. ეს საკითხი განსკუთრებით აქტუალურია თანამედროვე სასკოლო ლიტერატურულ განათლებაში, რომლის მიზანია, საშუალო სკოლის მოსწავლეებში ესთეტიკური გემოვნების და მასთან დაკავშირებული განსაკუთრებული უნარის – ტექსტის გაგების უნარის განვითარება და არამხოლოდ მხატვრული ტექსტების, არამედ ფილოსოფიური ლიტერატურის, სამეცნიერო სტატიებისა და სხვა ტექსტების გააზრებული კითხვისა და შეფასების უნარი. გარდა ამისა, თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ჩვენი მოზარდების უმეტესობას არა აქვს ლიტერატურის კითხვის მოთხოვნილება და არ ესმის, თუ რისთვის არის ეს საჭი-

რო, სკოლის ამოცანაა ამ მოტივის ფორმირება. საჭიროა იმის გააზრება, რომ საგანს შეიძლება შევხედოთ განსხვავებული კუთხით, რომ არსებობს საგნის გაგების განსხვავებული ლოგიკა, რაც თავისთავად მნიშვნელოვანია იმ იდეის ჩამოსაყალიბებლად, რომელსაც კ. ს. ბიბლერი უწოდებდა „დილოლოგურს“ და XXI საუკუნის ადამიანისათვის საკვანძოდ მიიჩნევდა.

ამ ნაშრომში ჩვენ გვინდოდა განსასჯელად გამოგვეტანა ზოგიერთი მოსაზრება ლიტერატურული განათლების შესახებ სკოლაში. საუბარი იქნება, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული ნაწარმოების გააზრებული სწავლების სტრატეგიებზე. გამომდინარე თეორიული მოცემულობიდან, ჩვენი აზრით, შეიძლება გამოიყოს მხატვრული ტექსტის გააზრების ორი პრინციპულად განსხვავებული ტიპი, რომელიც შეესაბამება ორ პოზიციას: დავარქვათ მათ პირობითად „მკითხველისა“ და „თეორეტიკოსის“ პოზიციები.

მკითხველისათვის ყოველი ნაწარმოები უნიკალურია და განუმეორებელი, ის ვერ ეტევა ვერავითარ (ჟანრით, ეპოქით) წინასწარ მოცემულ სქემაში. ის აღიქვამს ტექსტს როგორც ნაწარმოებს, როგორც პირადად მისთვის განკუთვნილ სათქმელს და ცდილობს გაიგოს, განმარტოს ეს სათქმელი. ის „ტკება ჰარმონიით“ და ითავისებს აზრობრივ კოლიზიებს და იმავდროულად ქმნის ახალ ტექსტს. სწორედ „მკითხველს“ (და არა „თეორეტიკოსს“) შეუძლია „ღვაროს ცრემლი მოგონილზე“, განიცადოს „შიში და ტანჯვა“, ე. ი. შეუძლია შეიმეცნოს და განიცადოს სამყარო, რომელიც მწერლის ფანტაზიის ნაყოფია, ცოცხალივით აღიქვას მწერლის მიერ მოგონილი პერსონაჟი. კარგი „მკითხველის“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისებაა განვითარებული წარმოსახვა და ემპათიის უნარი. კარგ მკითხველს შეუძლია დაინახოს „დაბინდული ქლიავისფერი მთები“, ყურძენი, რომელიც „უძველეს ბრძოლას წააგავს“, ან გზა, რომელსაც მიუყვება ნახევრადმდინარე შარლ ბოვარი განთიადისას ემასთან პირველი შეხვედრის წინ, შეუძლია ემა ბოვარის თვითმკვლელობის სცენის კითხვისას შეიგრძნოს დარიშხანის გემო ტუჩებზე.

„თეორეტიკოსს“, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებს ჟანრის, ისტორიული ეპოქისა, ან მთლიანობაში, ლიტერატურის, პოეტიკის ზოგადი კანონები. ინდივიდუალური მას აინტერესებს როგორც ზოგადის ვარიაცია. ტექსტის გაგება „თეორეტიკოსისათვის“ ნიშნავს, აღმოაჩინოს, როგორ ვლინდება კონკრეტულ ტექსტში ავტორისათვის, ჟანრისათვის, ან ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტექსტის ორგანიზაციის წესები, აზრის მექანიზმი, მსოფლმხედველობრივი მოტივები და ა. შ. ტექსტის ანალიზს ის უღვება საკუთარი ხერხებით, გაგების გარკვეული სქემების გამოყენებით. „თეორეტიკოსს“ შეუძლია გაემიჯნოს „მკითხველისათვის“ დამახასიათებელ საკუთარ ემოციებს. არსობრივად „მკითხველისა“ და „თეორეტიკოსის“ პოზიციები ურთიერთგამომრიცხავია. რომანში ჩვენ ვხედავთ ან უნიკალურ ისტორიას, ან ცნობილი ლიტერატურული მოტივების ჯაჭვს. იმავდროულად, ეს პოზიციები შინაგანად მიისწრაფიან ერთმანეთისაკენ. მკითხველის სუბიექტურობა ხორციელდება მეტაფორების, გამჭოლი მო-

ტივების, სიუჟეტების კონფლიქტებისა და ტექსტის სხვა ელემენტების სუბიექტური განმარტებით, მაგრამ იმისათვის, რომ მოსწავლემ შეიმეცნოს, გამოყოს ეს ელემენტები, უნდა ფლობდეს თეორიულ ცნებებს. იმისათვის, რომ გაიაზროს ტექსტი, როგორც პირადად მისკენ მიმართული ავტორის გამონათქვამი, მკითხველმა უნდა შეისწავლოს ნაწარმოების ენა, ე.ი. დაიკავოს თეორეტიკოსის პოზიცია. ასევე პირიქით, თეორეტიკოსი ხდება ის, ვინც ცდილობს თეორიულად გაიაზროს მკითხველის ინტუიცია. „მკითხველი“ და „თეორეტიკოსი“ ეკამათებიან ერთმანეთს და საჭიროებენ ერთმანეთს. ჩვენი აზრით, უფრო ზუსტი იქნებოდა ვისაუბროთ არა „შერწყმაზე“, არამედ განვითარებული მკითხველის ცნობიერებაში ამ პოზიციათა ურთიერთშეკვებაზე. ამგვარად, თუ ვაღიარებთ მოსწავლეების მიერ თეორიულ-ლიტერატურული ცოდნის ათვისების მნიშვნელობას,* პრობლემური ხდება, თუ როგორ ათვისებენ მას. თანამედროვე თეორიული აზროვნება აგებულია როგორც აღმასვლა აბსტრაქტულიდან კონკრეტული-საკენ, ზოგადიდან კერძოსაკენ. შინაარსობრივი განზოგადების გზით გამოიყოფა „საწყისი მიმართება“, რომელიც განსაზღვრავს საგანს, აყალიბებს „ზოგად ცნებებს“, შემდეგ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ის ივსება კონკრეტული შინაარსით. ამგვარ „ზოგად ცნებად“ მკვიდრდება „თვალსაზრისი“, რომელიც საშუალებას იძლევა, დამყარდეს ურთიერთობა ავტორსა და ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენებს შორის.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში კვლევების მთელი მრავალფეროვნების, უნივერსალობის, და უდავო აუცილებლობის მიუხედავად, მხატვრულ ტექსტში აზრის წარმოქმნისა და მისი ინტერპრეტაციის შესწავლასთან დაკავშირებული პრობლემები კვლავ გადაუჭრელი რჩება. თანაც, ტექსტების უმრავლესობა „მოუხელთებელია“ კვლევის მეთოდიკებისა და კონცეფციებისათვის, არ ესადაგება წაკითხვის არც ტრადიციულ და არც ნოვატორულ ხერხებს. არსობრივად, ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან მხატვრული ნაწარმოების ბუნება ამოუწურავია და მისი დაყვანა რაციონალურ ფორმულირებებამდე შეუძლებელია. ამგვარად, თანამედროვე ფილოლოგია-სა და მეთოდოლოგიაში აქტუალური გახდა კითხვის ახალი სტრატეგიების კვლევა. ამას საფუძვლად უდევს პოეტიკის შესწავლა აზრის თვითწარმოქმნის თვალსაზრისით, რომელიც ყალიბდება მხატვრული ნაწარმოების კონტექსტში და გამოიყენება მკითხველის მიერ ტექსტის ანალიზისა და გაგებისათვის. მნიშვნელოვან ფაქტორად, რომელიც განაპირობებს წაკითხვის სტრატეგიების ძიებას თავად ტექსტში და გვიჩვენებს მისი გამოყენების ეფექტურობას, განსაკუთრებით, პედაგოგიურ პრაქტიკაში, გვევლინება თხრობის ენიგმატიზმი, ე.ი. სხვადასხვა „უცნაურობები“, „შეფერხებები“ სემანტიკურ სტრუქტურაში, ტექსტის აზრობრივი ქსოვილის „წყვეტები“ და ა.შ. ფსიქოლოგიაში ცნობილია, რომ „გაუგებარი“ განაპირობებს ესთეტიკური კომუნიკაციის შეჩერებას და თავად მკითხველის აზრის წარმოქმნის რეფლექსიის დაწყებას, ჰერმენევტიკული ინტერესის გაჩენას. იმავე ფუნქციას ასრულებენ აზრის განსხვავებული სტილისტური ფიგურები, რომლებიც მოწოდებულია, რათა ჩართონ პარასემანტიკაზე

(შემთხვევით ასოციაციებსა და მათ რეფლექსურ შერჩევასზე) გადასვლის პროცესი. ამგვარი ფიგურები (ეტიმოლოგიური, წრიული განსაზღვრებები და ა.შ.) ფილოსოფიური ტექსტების მაგალითზე აღწერილია ო.ბ. ვაინშტეინის მიერ (ვაინშტეინი, 1994) გამოკვლევაში „რომანტიკული აზრი ენაში“. მაგრამ ფიგურები, რომლებიც ასრულებენ იმავე ფუნქციას, გვხვდება მხატვრულ ნაწარმოებებშიც და მათი კვლევა ასევე მეტად აქტუალურია. ასეთივე კატეგორიას განეკუთვნება კონტექსტისათვის გაურკვეველი შედარებები, მკითხველისათვის უცნობი სახელები და ა. შ.

სასწავლო პროგრამების ლიტერატურის თეორიითა და ისტორიით გადატვირთვა კიდევ ერთი პრობლემაა, რომლის წინააღმდეგაც გამოდის „საპასუხო კრიტიციზმის“ სკოლა (ლ. როზენბლატი, დ. პრობსტი). მიიჩნევენ, რომ ავტორის განზრახვა, ბიოგრაფიული ფაქტები, ფორმა და სხვა ლიტერატურული შეხედულებები შეიძლება მნიშვნელოვანი იყოს, მაგრამ ყველაფერი ეს არის მხოლოდ ნაწილი მკითხველის მიერ შექმნილი მნიშვნელობების ერთი დიდი მოზაიკისა. მათი აზრით, მასწავლებელი ხდება მრჩეველი, დამხმარე, რომ მოსწავლეებმა წარმართონ საკუთარი აზრები და შექმნან საკუთარი მნიშვნელობები.

აზრის წარმოქმნა ყოველთვის მჭიდროდ არის დაკავშირებული ტექსტის წარმოქმნასთან. ჰერმენევტიკული რეფლექსია, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მიმართულია მთლიანი ტექსტის შემეცნებისაკენ, არასოდეს არის ყოვლისმომცველი. ის ყოველთვის ახდენს ოპერირებას ფრაგმენტებით, ან დეტალებით, რის შედეგადაც, ქმნის ტექსტს ტექსტიდან, ტექსტს ტექსტში და ახდენს მის ინტერპრეტირებას. მკითხველი მისდევს შინაარსს და უღრმავდება „არაავტორისეულ“ ტექსტებს ტექსტში, რომლებსაც არა აქვთ „ჩართული“ ტექსტისა და „მონათხრობის“ საერთო ნიშნები. ამგვარი „ტექსტების“ გამოყოფის პრინციპი სემიოტიკურია (გაორმაგებული სემიოტიკა სამყაროს შიგნით, გამოხატული სიტყვით სიტყვაში), „ეს შესაძლოა იყოს ტექსტი სიცოცხლის შემოქმედი ან სივრცობრივი, პიროვნებისა ან სახელის, თეატრალიზებული ან ზმანებისეული და ა.შ.“ ეს ტექსტი (ტექსტში) იქმნება „ადმქმელის ცნობიერების მიერ წაკითხვისა და ინტერპრეტაციის სტრატეგიების შესაბამისად ტექსტის სივრცეში განფენილი ფრაგმენტებისაგან დომინირებადი აზრობრივი ცენტრის (აზრთათვისებული „შეკავშირების წერტილის“) ირგვლივ და იძენს სრულიად კონკრეტულ მახასიათებლებს. ახალი მასალის მოზიდვისას ამ ტექსტს (ტექსტში) შეუძლია, „შეცვალოს პარამეტრები“ – გაფართოვდეს, გაღრმავდეს, ნაწილობრივ გარდაისახოს აზრის წარმოქმნის ინვარიანტის საფუძველზე), გაამრავლოს ინტერპრეტაციები. ტექსტის გააზრების ეს მეთოდოლოგია პედაგოგისგან მოითხოვს ინტერპრეტირებად მხატვრულ ნაწარმოებში მიმდინარე აზრისა და ტექსტის წარმოქმნის პროცესების განუყოფელ მთლიანობად განხილვას, რისთვისაც იგი მიმართავს მხატვრული ტექსტის წაკითხვისა და ინტერპრეტაციის სტრატეგიას აზრის წარ-

მოქმნის დომინანტის საფუძველზე. თავად ეს დომინანტები მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან, თითქმის ერთი მეორეში გადადის: სახელი – მოდელი – მოტივი (პერსონა – სივრცე – მოვლენა). ვფიქრობთ, სახელი – მხატვრული პრაქტიკის ყველაზე არჩაული, სტატიური და სინთეტური (მითოლოგიური) ფორმა – შესაძლოა, საფუძველად დაედოს არაერთ მომდევნო სტრუქტურას. გაცილებით ლოგიკურია სახელთა პოეტიკიდან (სახელების წაკითხვიდან) გადასვლა მოდელზე (მის კავშირზე სივრცობრივ წარმოდგენებთან), და მხოლოდ შემდეგ მოტივზე (მის კავშირზე მოვლენასთან). სამივე ცნება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერთმანეთთან და შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც „შეკვეცილი“ მოტივი. ი. მ. ლოტმანის აზრით, მოტივი შესაძლოა უკავშირდებოდეს ხატების სივრცობრივ ტიპს (ლოტმანი, 1975). გავიხსენოთ ტერმინები „ნაწარმოების ანთროპონიმური სივრცე“, „თხრობითი სივრცე“ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში.

რ. ბარტის მოსაზრება, რომ ტექსტი არის ინტერტექსტი და ძველი ციტატებისგან შექმნილი ახალი მხატვრული ქსოვილია, შეიძლება მივიჩნიოთ ერთგვარ ბაზისურ პოსტულატად, რომლის საფუძველზე შეგვედებით ქართულ ლიტერატურაში მოძიებული, გარკვეულწილად, მყარი ქსოვილის სახით ჩამოყალიბებული მხატვრული სახეების ინტერპრეტირებას. მიმართებების ჩამოყალიბებისას, ვეფუძნებით ტექსტს, როგორც ეპოქისაგან მოწყვეტილი თვითნებით სტრუქტურას და პროეცირებას ვახდენთ სწორედ ამ კუთხით. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მდიდარ მხატვრულ-სახეობრივ ფონს წარმოშობს გაჟახს პოემების პროეცირება მითოლოგიზებულ სიუჟეტებზე.

სამყარო, როგორც ქაოსი, მოცავს ორმაგ განზომილებას—დრო-სივრცულ კონტინუუმს, ერთგვარ განფენილობას, სადაც კონდენსირდება ურთიერთობა გმირებს შორის და ამ ურთიერთობათა განვითარება დროში. ალუდა ქეთელაურისა და მუცალის, ჯოყოლასა და ზვიადაურის შეხვედრა გარკვეულწილად ეხმიანება ამ საკითხს. საკრალური ველი, რომელიც ამ გმირებს შორის სულიერი კავშირის ჩამოყალიბების არეალია, წარმოდგენილია მაგიურ წრედ, რომლის წიაღშიც ადამიანის სული შიშვლდება და აღქმა პროეცირებულია არა გარეგნულ ნიშნებზე, არამედ სულიერ საწყისზე. შესაბამისად, სივრცე წარმოდგენილია, როგორც მიწიერ განზომილებაზე ზეამაღლებული სამყოფელი.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ქისტების სოფელი – „სალის კლდეების ტახტი“; „ალუდა ქეთელაურში“ ნახსენები „ახლები“ („ახლებო, სისხლი გიფუით“) და „ბახტრიონში“, XI თავში ჩამოყალიბებული უგრძობი სამყაროს შინაგანი ბუნება, რომელიც განმარტოებულია, როგორც აღსაყდრებული „სალის ყინულის ტახტზედა“ – ერთიანი შრის მომცველი ფსევდოსამყარო ერთგვარი ხატია.

ვაჟა თავისი პოემების მითოსურ წიაღში ქმნის გარკვეული, სულიერი სიწმინდისაგან გამარცხული პოტენციალის საუფლოს. თუ პირველი და მესამე მაგალითი ლექსიკურ ფონზე (სახელებით) აყალიბებს გარკვეულ პარალელს, ანალიზს საჭიროებს მინდიას მიმართვა შატბილელისად-

მი. როგორ უნდა გავიაზროთ „ახლების“ არსი, თუკი მათ შორის ვხედავთ უშიშსაც. ასეც რომ არ იყოს, ახალგაზრდები ვერ გაბედავდნენ ალუდას შეურაცხყოფას. ახლებში უნდა მოვიაზროთ ახალი ცნობიერების მატარებელი საზოგადოება. საზოგადოება, რომელიც დაფუძნებულია გარკვეულ არეალზე, რომლის ცნობიერებაც მოწყვეტილია ღვთაებრივ სიბრძნეს, ანუ, როგორც ავტორი აღნიშნავს – „ახალია“.

სამივე მონაკვეთი სივრცული მახასიათებელია იმ გარემოსი, სადაც მოქმედება ხდება. მითოსური შრე ძალიან მკაფიოა ვაჟას პოემებში. „ალუდა ქეთელაურსა“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ ხორციელი გმირების გვერდით სახლდებიან დევები; „გველისმჭამელსა“ და „ბახტიონში“ – გველი, როგორც სიბრძნის განსხეულება, უდიდეს ზემოქმედებას ახდენს ადამიანის ცხოვრების წესზე.

ლუხუმისა და მინდიას ზიარებას ბუნებისმიერ სიბრძნესთან წინ უძღვის მიწიერი სამყაროს ორ განზომილებად დახლეჩა. სიბრძნის სამკვიდრო მხოლოდ იდეალური სულიერი წიაღის მქონე პიროვნებებს უხსნის კარს თავის საუფლოში, სადაც ყველას როდი შეუძლია შეღწევა. გმირი აღმოჩნდება ისეთ სამყაროში, რომელიც ნებისმიერი ხორციელისათვის მიუწვდომელია. სივრცის ამგვარი რეალიზაცია გარკვეულ კავშირშია დროსთან:

„ელირსებაო ლუხუმსა
ლაშარის გორზე შადგომა“.

ავტორი მომავალში წარმოგვიდგენს გმირის დაბრუნებას. მომავალი სრულიად შეუზღუდავი და ამოუცნობი, განუსაზღვრელი და შეუცნობია. თუკი წარსული გარკვეულ კვალს ტოვებს ცნობიერებაში წარმოსახვითი კადრებისა და შეგრძნებების სახით, უკვე წარსულის კუთვნილებაა, მომავალი სრული აბსტრაქციაა, ანუ დრო, როდესაც შეიძლება განხორციელდეს პატიება ჩადენილი დანაშაულის გამო (ბახტინი). მეხსიერება წარსულს უკავშირებს გარკვეულ სივრცეს, მომავალი კი ამ თვალსაზრისით სრულიად განყენებულია, ამიტომ სიმულაცია ამ მიმართულებით უფრო თვალსაჩინოა.

დრო-სივრცულ კონტინუუმში უნდა განვიხილოთ სიზმართა სამყარო. ალუდას სიზმარი, ისევე, როგორც ლელასა და კვირიას სიზმარი, ერთგვარი ღვთითავსილობაა, იმ თვალსაზრისით, რომ გმირები წინასწარ განჭვრეტისა და სიღრმისეული შეცნობის უნარით ხასიათდებიან. მნიშვნელოვანია, რა დატვირთვას აძლევს ამას შემოქმედი. მისი აზრი კი ცალსახად იკვეთება პოემებში – ვაჟას გმირებისათვის სიზმარში ხორციელდება კათარზისის ფუნდამენტირება, შესაბამისად, ეს არის აბსოლუტური სიბრძნით, ანუ ღვთაებრივი სიბრძნით აღვსების იდეალური ფორმა, რომელსაც შეიძლება ეზიაროს უბრალო მოკვდავი.

ზღაპარი, მითი თავისთავად ასახავს სიმულაციურ ელემენტებს, უფრო მძაფრადაც კი, ვიდრე უშუალოდ ტექსტი, როგორც გამონაგონი. ავტორი სრულიად მოწყვეტილია რეალობას, მაგრამ რაკი ათვლის წერტილს მაინც ის წარმოადგენს, ანუ არეკვლა მისი ზედაპირიდან ხდება,

შეუძლებელია უგულებელვყოთ მასთან ინტერტექსტუალური კავშირის საფუძველზე ჩამოყალიბებული ჰიპერრეალობა, რომელიც ავტორისეულ ღირებულებებზეა პროეცირებული.

ძნელი სათქმელია, რამდენად შეიძლება მივიჩნიოთ პრეტექსტად ვაჟას ქმნილებებში პროეცირებული გარკვეული მიმართებები, მაგრამ ინტერტექსტუალურ ჭრილში განხილვის შესაძლებლობა აშკარად გვეძლევა.

„სტუმარ-მასპინძლის“ ის მონაკვეთი, როდესაც ალაზას სინანულის ჟამს მიცვალებულთა სულები მოსდევენ, ძალიან ჰგავს ძველ ბერძნულ მითს, როდესაც მიცვალებულთა მოვლინებას ჰადესიდან წინ უძღვის ცოცხალთა სინანული. ეს ერთგვარი პრეტექსტია.

განსაკუთრებით საინტერესოა ჩრდილო-ევროპული ეპოსის ერთგვარი ინვარიანტები – „გველისმჭამელი“ და „ალუდა ქეთელაური“. უნდა აღინიშნოს, რომ მკლავის მოკვეთის მთავარი არსი მდგომარეობდა საიქიოში მტრის უხმლოდ, ანუ შერცხვენილი პირით გასტუმრებაში. თუ არ ჰქონდა მარჯვენა, ხმალსაც ვერ დაიჭერდა. სკანდინავიური ვალჰალა იყო საიქიო, სადაც გმირები ხმალამოწვდილნი მიემართებოდნენ.

კიდევ ერთი ინვარიანტი – „გველისმჭამელის“ გმირი – მინდია შეჭამს გველის ხორცს და და სიბრძნით აღივსება. „სიმღერა ნიბელუნგებზე“ მოგვითხრობს, რომ ზიგმუნდმა (ზიგფრიდმა) საოცარი უნარი შეიძინა, როცა ფაფნირის (გველეშაპის) სისხლით განიბანა. სხვა ვერსიით, მან ფაფნირის გული შეჭამა.

აშკარა ინტერტექსტუალურ მიმართებას ვხედავთ „ალუდა ქეთელაური“ში. მინდია საყვედურობს თანამედროვეთ:

გულს ათრევიანებთ გონებას,
თავს აჭრევიანებთ ცულითა...
გული-დ გონება ძმანია“.

გავიხსენოთ „ვეფხისტყაოსნის“ 857-ე სტროფი:

„გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა ჰკიდიან;
რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისკენ მიდიან;
უგულო კაცი ვერ კაცობს, კაცთაგან განაკიდიან.“

„ავტორის ნიღაბი“ – პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოსტულატი – განსაკუთრებით ფაქიზი დაკვირვების საგანია, რადგან მისი გარჩევა ავტორის კომენტარისაგან, ხშირ შემთხვევაში, გარკვეულ სიძნელეს უკავშირდება.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ალაზას სიკვდილის სცენაში ვხვდებით საინტერესო სტრიქონებს:

„თავს ნუ იკლავო“! აბა, თუ
ერთმა ურჩიოს მაინცა.“

ამ ჩართვით ვაჟა მკითხველის ყურადღების მიქცევას, მის გამოფხიზლებას ცდილობს და თანაგრძნობისკენ მოუწოდებს. თითქოს ეშინია, არ აღმოჩნდეს მოუმზადებელი მკითხველის პირისპირ და მასთან კომუნიკაციური კავშირის აღდგენა სურს. ამასთან, გმირების აღდგენა სიკვდი-

ლის შემდეგ არის ბაზისური რეალობის – „აღდგომის“ – ერთგვარი დამახინჯება-სიმულაკრი.

„ავტორის ნილაბი“ უფრო აშკარად იჩენს თავს „ბასტრიონის“ XVI თავში:

„– ვის მოგილოცოთ სახელი,
ვინა ხართ სახელიანი?“

ავტორი კომენტარს აღარ აკეთებს. მიმართავს უშუალოდ გმირებს, როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი.

განსაკუთრებით, საინტერესოდ მიგვაჩნია ალ. ყაზბეგის “ხევისბერ გოჩაში“ ძიძიას მხატვრული სახის ინტერპრეტაცია, როგორც ბოდრიარი-სეული სატყუარას ერთგვარი გამოვლინება. გავიხსენოთ, ცეკვის სცენა, რომელიც უსწრებს ძიძიას გამოჩენას ნაწარმოებში. აქ ქალი და მამაკაცი ერთგვარი რიტუალური თამაშის გმირებად გვევლინებიან. ეს წრე დროისა და სივრცის ვიწრო არეალში განასხეულებს საპირისპირო სქესთა მარადიულ ურთიერთლტოლვას, მაგრამ, იმავდროულად, ავლენს კონკრეტული სქესისათვის ნიშანდობლივ ქვეცნობიერ ინდივიდუალურ ნიშნებს. ალ ყაზბეგი შესანიშნავად აღწერს ამ სცენას: „აგერ მირბის მკრთალს არჩვსავით მოხვეის რომელიმე შავთვალა ქალი. იმისი სახე სრულს შიშს გამოსთქვამს, რადგანაც არწივსავით მკლავებგამლილი კაცი მისდევს თავის მსხვერპლს. ნაზი ქმნილება თანდათან ღუნდება, კაცი ეწევა, აი წუთიც და გულში ჩაიკრავს შეშინებულს, ქედანსავით აკანკალებულ ქალს, მაგრამ მოლოდინი არ უმართლდება. ერთბაშად მარდად გატრიალებული ქალი ხელიდან ეცლება და მეორე მხარეს გამხტარი ფეხს ათამაშებს. გულდაწყვეტილი კაცი გასცქერის, ხედავს თავის მსხვერპლს მომხიბლავის ღიმილით და მოჟუჟუნე თვალებით, რომელნიც იმას იწვევენ, იპატიჟებენ და თითქოს ეუბნებიან: „დამიჭირე და მე გაგრძნობინებ სიცოცხლის სიტკბობას!“

ქალი გვევლინება დაუცველ, მაგრამ დაუძლეველ ძალად, რომელიც მამაკაცს იმორჩილებს თავისი უსუსურობითა და მომხიბლავობით.

„არც ერთ ქალს, არასოდეს დაუკარგავს ნებელობის ფუნდამენტური ფორმა, რომელიც ამავე დროს ცდუნებას ეჯაჭვება. სხეული, სიამოვნება, სურვილი, უფლებები - სხვა საქმეა. მაგრამ ქალი ყოველთვის იყო წყვედი-ადის, გაქრობისა და გაელვების მომხიბვლელი თამაშის წარმმართველი და აქედან გამომდინარე, ყოველთვის შეეძლო საკუთარი „გამგებლების“ უფლებების დაჩრდილვა.

არასოდეს ვზიზღავთ ძალით ან ძალისმიერი ნიშნებით. უფრო სისუსტით. ცდუნებისას მთავარი ამოსავალი სისუსტეა, რაც სწორედ ამგვარი თამაშისას იძენს ძლევა მოსილებას“ (ბოდრიარი).

ცდუნება უკვდავია, ის იყო, არის და იქნება, როგორც სიკვდილი, ბედისწერა და სიცოცხლე. თამაში არასოდეს უნდა წყდებოდეს. ძიძია, როგორც „გაქრობის ესთეტიკა“, იკარგება დრო-სივრცეში, ერწყმის უსასრულობას, რათა მეორედ მოვევლინოს ქვეყანას. ავტორი არაფერს ამბობს

მისი აღსასრულის შესახებ. ის უდანაშაულოა, როგორც ბედისწერა, მოვლენები მისგან დამოუკიდებლად ვითარდება, ის სატყუარაა.

ბოდრიარის აზრით, აცდუნო ნიშნავს, მოკვდე, როგორც რეალობა და დაიბადო სატყუარის სახით. ამ შემთხვევაში სუბიექტი მოჯადოებულ სამყაროში აღმოჩნდება.

ძიძია აღმოჩნდა მოჯადოებულ სამყაროში, მისი არსებობა ერთგვარი თვითნებობაა, რომელიც გამორიცხავს დანარჩენ სამყაროს. ამიტომაც ძიძია კონტაქტში არ შედის მის გარშემომყოფ ადამიანებთან. ის მთლიანად ჩაძირულია საკუთარ არსში და იხსნება მხოლოდ ონისესთან – კაცთან, რომელიც მის მიერ ცდუნდება.

საინტერესოა, რომ ძიძია არასოდეს ცრუობს. არ ცრუობს მაშინ, როდესაც საკუთრთხველის წინაშე დგას. არც მაშინ, როდესაც გუგუა ცდილობს მის მხილებას.

ონისე ძიძიას მაცდურს უწოდებს, ის ხედავს საფრთხეს, მაგრამ შეპყრობილია სულით-ხორცამდე და ამიტომ სიკვდილი გარდაუვალია. ონისე სულიერად, როგორც კაცი – მოვალეობის და წესის აღმსრულებელი – კვდება. ის ღალატობს თავის ჭეშმარიტებას. ცდუნება კარგავს და ამახინჯებს რეალობას.

„იყო მოხიბლული, ნიშნავს იყო ცდუნებული საკუთარი ჭეშმარიტებისაგან. მოხიბლო - ნიშნავს აცდუნო მავანი მისივე ჭეშმარიტებით. ეს ჭეშმარიტება ამიერიდან მისგან ასწლებილი საიდუმლოა“ (ბოდრიარი).

პირველი შეხვედრის დროს ონისე ძიძიას სახეს ვერ ხედავს, მაგრამ როდესაც ქალის მხურვალე ხელს შეეხება, უსიამოვნო გრძნობა შეიპყრობს, რომელსაც თავად ვერ ხსნის. მეორედ, როდესაც ძიძია გუგუასთან მოჰყავს, მას ჯვარულის ხმა დასაფლავების გალობად ეჩვენება. ეს შეიძლება ორ პლანში განვიხილოთ. პირველი, ის რომ ონისე კარგავს საყვარელ ქალს, მეორე – ის წინასწარ ჭვრეტს საკუთარ დაღუპვას.

ონისე ცდილობს, თავი დაიცვას ცდუნებისგან. ის ტოვებს ხევს, თითქოს მახეს უგებს ბედისწერას. ცდილობს, მყარად ირწმუნოს საკუთარ ჭეშმარიტება, მაგრამ ყველა შემთხვევაში, ყველანაირ მცდელობას ის მიჰყავს დაღუპვისაკენ.

ბოდრიარის აზრით, ნებისმიერი ცდუნება ნარცისისტულია. მისი იდუმალება მომაკვდინებელ ყოვლის შთანთქმულობაშია. ამიტომაც, ქალეზისათვის, რომელთათვისაც უფრო ახლობელია სარკე, სადაც „ეფლობიან“ სხეულითა და სახით, აშკარად ბუნებრივია ცდუნების ეფექტი. მამაკაცებს მეტი სიღრმე აქვთ, მაგრამ არ გააჩნიათ საიდუმლო. ამაშია ძალაც და უძლურებაც. ცდუნება სუბიექტის იდეალური მირაჟით არ წარმოიშობა, მაგრამ არც სიკვდილის იდეალური მირაჟია მისი დვრიტა.

„ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართული ფილოლოგიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელი.

ძირითადი ნაშრომები: „ტბელ აბუსერიძის სახელმწიფო-ბა“; „ტბელ აბუსერიძის „გალობანი მწვალკელთა შერეუბისანი“; „სვეტი-ცხოვლის სასწაული „ნინოს ცხოვრების“ არქტიპში“; „ასურელ მამათა კავიერაფიული ციკლი (VII-XVIII სს.)“; „ხალხურ-კარნავალური ელემენტები ჰავიერაფიაში“; „ანდრია პირველწოდებულის ქდავება საქართველოში (ძველი ქართული ლიტერატურული წყაროებისა და „ახალი ქართლის ცხოვრების“ მიხედვით)“; „სპარსული გაველენის შიში „ვეფხისტყაოსანში“; „ცხენთა შეჯიბრების“ ინტერტექსტი ქართულ პოეზიაში“.

ინტერესთა სფერო: ლიტერატურათმცოდნეობა, ტექსტოლოგია, სემიოტიკა.

„ლურჯა ცხენები“ 1915 წელს დაიწერა და პირველად 1916 წელს დაისტამბა ჟურნალ „ცისფერ ყანწებში“ (№1), „მთაწმინდის მთვარესთან“ ერთად. გ. ლენინძის ცნობით, ეს ლექსები ქართველ სიმბოლისტთა პერიოდულ გამოცემაში გალაკტიონის ნებართვის გარეშე მოხვდა. ამასვე ადასტურებს დ. ბენაშვილიც (ბენაშვილი 1972:5). მაგრამ თუ გაკითვალისწინებთ იმას, რომ ქართველმა საზოგადოებამ ჟურნალის გამოსვლამდე იცოდა „ცისფერი ყანწების“ გვერდებზე ამ ლექსების დაბეჭდვის შესახებ, ადვილად დავრწმუნდებით ავტორის პროტესტის ფორმალურ ხასიათში. მით უფრო, რომ გ. ტაბიძე საბოლოოდ სწორედ საზოგადოების გულისწყრომამ და კრიტიკამ ჩამოაშორა „ცისფერ-ყანწელთა“ სალიტერატურო ჟურნალსაც და ჯგუფსაც (ტაბიძე 2004:457).

„ლურჯა ცხენების“ ერთ-ერთ საინტერესო ინტერპრეტაციას თავად გალაკტიონი გვთავაზობს. 1946 წლით დათარიღებულ მის დაუმთავრებელ ჩანაწერში ვკითხულობთ:

1. „ლურჯა ცხენები“ ნოვატორული ლექსია.
2. მას საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი.
3. შინაარსი მისი რეალისტურია.
4. ფორმა უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებული.
5. იგი დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხვიოსნებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე;
6. ნისლის ნამქერი – განათებული ჩამავალი მზით და ნაპირი იმ სამუდამო მხარისა.
7. სიტყვა – ელვარება – აქ მოცემულია ჰიპერბოლოურად.

8. არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე.

9. ცივი მღუმარება სამუდამო მხარისა.

10. მიუსაფარი მღუმარება, ე. ი. ახსნილი, განმარტებული მღუმარება, წინააღმდეგ აუხსნელი, განუმარტებელი, ნათელი მღუმარებისა (სიკვდილი და არა სიცოცხლე).

11. მღუმარება და სიცივე – გაყინვა – არა სიცოცხლე.

12. სიმწუხარე – სამარადისო მხარისა.

13. უცეცხლობა – ცეცხლი – სახე სიცოცხლისა, ცეცხლის კროთმა თვალბში – უსიცოცხლო თვალები.

14. კიდევ სიმბოლო მარადისი მხარის“ (ტაბიძე 2004:17–18).

გალაკტიონის ეს კომენტარი შეიძლება მივაკუთვნოთ მის ჩანაწერთა ციკლს “საკუთარი ლექსების შესახებ“, რომელშიც, სხვათა შორის, დაწვრილებით არის განხილული “მთაწმინდის მთვარე“. ამ ლექსის ანალიზი იწყება ერთგვარი საყვედურით ლიტერატურათმცოდნეებისა და კრიტიკოსების მიმართ, რომელთაც ვერ შეძლეს კვლევის სწორი გზით წარმართვა:

“ეს ლექსი (“მთაწმინდის მთვარე“) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან პოპულარულია, საკმარისად შესწავლილი არ არის, როგორც ერთ-ერთი გასაღებთაგანი ჩემი შემოქმედებისა. ამ ლექსში უსათუოდ სჩანს პოეტი, რომელიც თავის შემოქმედებას უკავშირებს მეცხრამეტე საუკუნის პოეზიის კორიფეების შემოქმედებას, აცხადებს რა თავის თავს ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და აკაკი წერეთლის პოეზიის მემკვიდრეთ. აქ მთვარის შუქში გახვეული მსუბუქ სიზმარივით მოსჩანან მტკვარი და მეტეხი... აქ ახალგაზრდა პოეტის ახლო სძინავს მოხუცი პოეტის ლანდს, აკაკი წერეთლის ლანდს; ბარათაშვილსაც ხომ აქ უყვარდა ობლად სიარული; ილია ჭავჭავაძესაც, დიმიტრი ყიფიანსაც და აქ პოეტი ამბობს: “დე, მეც მოვკვდე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად“ (ლირიკის კონცეპცია), ოღონდ ვსთქვა თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა. (კავშირი ბუნებასა და ადამიანის სულს შორის), თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები (ძალა აღმაფრენის, პოეზიის, რონანტიზმის), და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები (რომანტიზმი ლურჯის, ცისფერი ოცნების). იალქნები ზღვაზე, სულიც აღზრდილია ამ ზღვაზე, ცხოვრების ზღვაზე, “სიცოცხლის ზღვაზე, რომელზედაც ლურჯი იალქნების გზა მიდის, თვით სიკვდილის გზაც კი არაფერია მასთან შედარებით, ამ სიცოცხლესთან შედარებით და თვით სიკვდილის გზაც კი ვარდისფერია და არა საშინელი (სწორედ იგივე ჰანრი რენიეს თქმით, “მოულოდნელი განცვიფრება ვარდისფერისა და შავი ფერის შეხვედრისაგან“), რომ ამ გზაზე (სწორედ ვარდისფერ გზაზე) მგოსანთა სითამამე, გაბედული ხმა არის სინამდვილეზე უფრო მეტი სინამდვილე – ჰიპერბოლური, ზღაპრული, “რომ მეფე ვარ და პოეტი და სიმღერით ვკვდები“ (ტაბიძე 1975: 150–151).

მკვლევრები (ბურჭულაძე 1980:173-178; კენჭოშვილი 1999:131; კვესელავა 1977:62) სხვადასხვა ტექსტებთან და პერსონაჟებთან ავლენენ „ლურჯა ცხენების“ მხატვრულ და ლიტერატურულ პარალელებს: პლატონის დიალოგი „ფედონი“, ანტიკური მითოლოგია (პეგასი), დანტეს გერიონი („ჯოჯოხეთის“ XVII თ.), ბაირონის „კაენი“, გოეთეს „ფაუსტი“, ბარათაშვილის „მერანი“, ალექსანდრე ბლოკის „თორმეტნი“, ანდრეი ბელის „ქრისტე აღსდგა“, კონსტანტინე ბალმონტის „სამი ცხენი“, ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე“ და სხვა. თვით ეს ფაქტი „ლურჯა ცხენების“ პოლიფონიურ ხასიათზე მიუთითებს.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ლურჯა ცხენების“ სემანტიკას განსაზღვრავს არა იმდენად თხრობა, რამდენადაც რიტმი. ამასთან დაკავშირებით ს. სიგუა წერს: „გავიხსენოთ გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ (1915 წ.), რომელსაც ყველა კითხულობს, რომელიც ყველას უყვარს, თუმცა არავინ იცის – რატომ და რისთვის, ან – რას გვაუწყებენ ამ მისტიური ლექსის შეშლილი სტრიქონები“ (სიგუა 2002:208).

საპირისპირო აზრია გატარებული გალაკტიონის კომენტარში, რომელიც გვაუწყებს, რომ „ლურჯა ცხენებს“ საფუძვლად უდევს რეალური საფუძველი... შინაარსი მისი რეალისტურია“.

გაყვეთ ავტორისეულ ინტერპრეტაციას: „ლურჯა ცხენები“ „დაწერილია სამეცნიერო თემაზე. მეცნიერებაში მტკიცედ დადგენილ დებულებაზე, რომ დედამიწის გარეშე არსებობს მარადისი, გასხვივოსნებული მხარე, სადაც არაა სიცოცხლე“. გალაკტიონის ამ კომენტარით საფუძველი ეცლება ლექსის ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული სახის „სამუდამო მხარის“ განმარტებას ბიბლიურ-ქრისტიანულ „სულთა სამყოფელად“, ძველბერძნულ ჰადესად, ქართულ შავეთად თუ კოლხურ ოშურეთად (სასულიეთი). „სამუდამო მხარე“ სიკვდილის საუფლოა, სადაც არ ჩანს „შენაპირი“, ე. ი. დანაპირები, აღთქმული სამოთხე, ანუ, როგორც თავად ავტორი განმარტავს, „არ სჩანდა შენაპირი – საუბარია რელიგიაზე, რომელიც ადამიანებს აპარებს, რომ სიკვდილის, ამ შემთხვევაში გარდაცვალების შემდეგ, არსებობს კიდევ სხვა ცხოვრება – ე. ი. სამოთხე“.

რელიგიურ-მითოლოგიური გააზრების ნაცვლად, „სამუდამო მხარე“ ავტორისეულ რეცეფციაში ასტრონომიულ წარმოდგენებს უკავშირდება, რომლებიც „ლურჯა ცხენების“ ესთეტიკურ სამყაროში ბიბლიურ-ქრისტიანული ანგელოლოგიის ადგილს იკავებს. მთელი სამყარო ერთ დიდ სამარეს ემსგავსება, რითაც ხორცშესხმულია ღმერთის სიკვდილის ნიცმეანური იდეა: „ღმერთი მოკვდა და მასთან ერთად – მისი მაგინებელნიც“ (ნიცმე 1993:16).

უსასრულო და უსიცოცხლო სამყაროში ადამიანის თვალი მხოლოდ ერთ ნაპირს ხედავს, რომელიც გალაკტიონს სასიკვდილოდ გამზადებულ, ჩამავალ მზეს აგონებს. „სამუდამო მხარე“ უსიცოცხლოა, იქ არც ნუგეშია და არც თანაგრძნობა. მისი შემზარავი მდუმარება ცივი და მიუსაფარია, რის წარმოდგენაც უსასობისა და მწუხარების განცდას წარმოშობს: „როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,

ელვარება ნაპირი სამუდამო მხარეში!
 არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
 ცივ და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე.
 მღუმარების გარეშე და სიცივის თარეშში
 სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა!

ლექსის ლირიკული გმირი „სამუდამო მხარეს“ სიკვდილის გზით უერთდება. მის დაშრეტილ თვალებში არ კრთის სიცოცხლის ცეცხლი და არც მის „სულს უხარია“, რადგან ვერ იპოვა „შენაპირი“ საუკუნო შვება:

„ცეცხლი არ კრთის თვალებში, წვეხარ ცივ სამარეში,
 წვეხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“.

სიკვდილი მეფობს მიწაზეც. მისი ტრადიციული სიმბოლო (ჩონჩხი) ლექსში მრავლობითი ხდება. „ჩონჩხიანი ტყეების“ მეტაფორით ავტორი მიგვანიშნებს, რომ თითოეული ადამიანი სხეულით დაატარებს მომავალი სიკვდილის ხატებას. ადამიანთა „შემილილი სახეები“ არყოფნის წინაშე ექსისტენციურ შიშს გამოხატავენ:

„შემილილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
 უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარებინ!“

ამ მეტაფორის ესკიზს ვხვდებით გალაკტიონის ლექსში „უხილავს“ (1912 წ.), რომელიც რუსი მარინისტის ივანე აივაზოვსკის ნახატითაა შთაგონებული:

„მზე დასავლით იღველფება, ღამის ბინდი ხლართავს ჩადრებს,
 ლურჯ ცის ფსკერზე სხივი კვდება, სალამს აძლევს ჩონჩხებს და
 მკვდრებს“.

„ჩონჩხიანი ტყეების“ მწყობრი მეტაფორის ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა მოუხდენია რუსი სიმბოლისტის ვალერი ბრიუსოვის „სამ კუმირს“ (1913 წ.), რომელიც რიტმით და სიმბოლიკით სხვა მხრივაც ენათესავება „ლურჯა ცხენებს“:

В этом мутном городе туманов,
 В этой тусклой безрассветной мгле,
 Где строенья, станом великанов,
 Разместились тесно по земле...
 Исступленно скачет Всадник Медный;
 Непоспешно едет конь другой;
 И сурово, с мощностью наследной,
 Третий конник стынет над толпой, -
 Три кумира в городе туманов,
 Три владыки в безрассветной мгле,
 Где строенья, станом великанов,
 Разместились тесно по земле.

ბრიუსოვის ეს ლექსი ისტორიულ მოტივებზეა აგებული. „სამი კუმირის“ სცენა პეტერბურგია, ცხენზე ამხედრებული იმპერატორების (პეტრე პირველის, ნიკოლოზ პირველისა და ალექსანდრე მესამის) ქანდაკებებით. მისგან განსხვავებით, „ლურჯა ცხენების“ დინამიური და განზოგადე-

ბული სახე-სიმბოლოები სცილდება ვიწრო ისტორიულ-გეოგრაფიულ ქრონოტოპოსს.

„ლურჯა ცხენების“ მთავარი სახე-სიმბოლო სათაურშივეა მოცემული. სიტყვა „ლურჯა“, რომელიც ქართულ ფოლკლორსა და ლიტერატურაში რამდენადმე განსხვავებული მნიშვნელობით ცოცხლობდა, მეორედ იშვა გალაკტიონის პოეზიაში. მოდერნისტულმა გარემომ და „ლურჯა ცხენების“ პარატექსტმა ეს სიტყვა (თავდაპირველი მნიშვნელობით – მოლურჯო რუხი ფერის ცხენი) იმთავითვე ეპითეტად გადააქცია და სემანტიკით ლურჯსა და ცისფერს გაუთანაბრა. ეს ორივე ფერი კი, როგორც ა. ხინთიბიძე წერს, გალაკტიონის რომანტიკული პოეზიის არსენალიდან აქვს აღებული (ხინთიბიძე 1992:126).

რუსულ თარგმანებში „ლურჯას“ შესატყვისი ცისფერია: Синие кони (მდრ.: დ. რეიფილდისეული თარგმანის Blue-Grey horses). ფერწერული ასოციაციებიც სწორედ ამ ნიშნითაა ნაკარნახევი. მაგალითად, რ. სირაძის აზრით, „ლურჯა ცხენები“ ეხმიანება ვასილი კანდინსკისა და ფრანც მარკის მიერ 1911 წელს მიუნხენში დაარსებული ალმანახის - „ლურჯი მხედრის“ საერთო მიმართულებას (სირაძე 2002:78-83). ი. კენჭოშვილი კი მიიჩნევს, რომ „ლურჯა ცხენების“ ფერწერული ანალოგია მოდერნის სტილის (arnuvos) წარმომადგენლის, უოლტერ კრეინის (1845-1915) სურათი „ნეპტუნის ცხენებია“, რომელშიც „ზღვის ტალღებიდან დაბადებული ლურჯა ცხენები ნაპირისაკენ მოქრიან“ (კენჭოშვილი 1999:92).

თავად გალაკტიონი „ლურჯა ცხენების“ ინტერტექსტის შესახებ საუბრისას ქართულ პოეტურ ტრადიციაზე მიუთითებდა:

„ორი მერანია: მერანი ავთანდილის და მერანი ბარათაშვილის, ისინი სხვადასხვაგვარნი არიან, საჭირო იყო მათი შეერთება. და ეს მე მოვახერხე. ჩემი მერანი შეთავსებაა ამ ორი სხვადასხვაობის: რუსთაველის რითმის დაცვა (გალაკტიონის თქმით, ნ. ბარათაშვილმა, ისევე როგორც გრ. ორბელიანმა, ანტონ კათალიკოსის „პოეტიკის“ ზეგავლენით, უარი თქვა რუსთაველის „შეუდარებელ მუსიკალურ“ რითმაზე – რ. ხ.), ბარათაშვილის რითმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება, – აი, „ლურჯა ცხენები“ (ტაბიძე 1975:141-142).

„მერანისაგან“ განსხვავებით, „ლურჯა ცხენებში“ თავიდანვე „წამლილია“ განსხვავება წინაპართა საფლავებსა და უცხო სამარეს შორის, „ბედის სამძღვრის“ ერთჯერადი გადალახვა შეცვლილია ლურჯა ცხენების უსასრულო და განმეორებადი ტრიალით, უნიკალური მერანი – მრავლობითი ცხენებით (შათირიშვილი 2004:181). ბარათაშვილის „თავგანწირული მხედრის“ არქეტიპი ტარიელის საშველად მიმავალი ავთანდილია, გალაკტიონის ლირიკული გმირი კი სიკვდილის საუფლოშია გადასული – „ცივ სამარეში“ წევს, სიცოცხლისაკენ ილტვის და უკვდავებას ესწრაფის. ამის მაუწყებელია ლურჯა ცხენების დაუცხრომელი რბოლა. ასე, რომ „ლურჯა ცხენები“ სწორედ იმ წერტილიდან იწყება, სადაც „თავგანწირული მხედარი“ ამთავრებს თავის გზას. ამგვარია გალაკტიონის ტესერა

ნ. ბარათაშვილის „მერანთან“:

„სიზმარიან ჩვენებით - ჩემი ლურჯა ცხენებით

ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!“

„ლურჯა ცხენების“ „ყველანი“, „მთაწმინდის მთვარის“ „აჩრდილთა“ მსგავსად, გარდაცვლილ პოეტებს გულისხმობს. ასეა გამონათული გალაკტიონის შემოქმედების კავშირი წარსულის პოეტურ ტრადიციასთან. ლურჯა ცხენები ეტლებით (შდრ.: „აქ მკვდრები დაჰქრიან ზღაპრული რაშებით და ბედის ეტლებით“, „დომინო“, 1916) მოასვენებენ პოეტთა აჩრდილებს. დგება აპოფრაფისის ჟამი და მიცვალებულები სიზმარიან ჩვენებად ეცხადებიან ლექსის ლირიკულ გმირს.

„ღამის“, „საფლავეებისა“ და „სიზმრის“ ინვარიანტული მოტივები გვიბიძგებენ, რომ „ყველაში“, უპირველესად, ქართველი პოეტები ვიგულისხმობთ, მათ შორის აკაკი და ვაჟა, რომლებიც „ლურჯა ცხენების“ დაწერის დროს უკვე გარდაცვლილნი არიან (აკაკი გარდაიცვალა 1915 წლის 26 იანვარს, ვაჟა – 27 ივლისს):

„მგოსნებო, შელამდა და ძვირფას საფლავეებს,

პანთეონს მივეცით ძვირფასი სამება:

ილიას ცრემლები, აკაკის ხანჯალი

და ვაჟას გარდასულ ღლებზე წამება...

შელამდა. მე წავალ იქ, სადაც სიზმრები

წიგნებში დარობენ მომხიბლველ თვალებით“ („დრო“, 1915).

ნიშანდობლივია, რომ ამავე ლექსის („დროს“) ერთ-ერთ ვარიანტში ავტორი იხსენებს ნ. ბარათაშვილის „მერანს“:

„მერანით გაფრენა დღეს არვის შეშენის“.

სხვაგან გალაკტიონი ბარათაშვილის მერანს „ზარმაც ცხენს“ უწოდებს (სიგუა 2002:309), გალაკტიონის ცხენები კი „ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან“. „ლურჯა ცხენების“ შინაგან ლოგიკას ამგვარად მივყავართ ლექსთა და ცხენთა შეჯიბრების ცნობილ მოტივამდე, რომელსაც ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის მწერლებთან ვხვდებით. გალაკტიონი ამ შეჯიბრებაში თავისი „ლურჯა ცხენებით“ ერთვება, რომელიც მისი პოეზიის ემბლემა და პოეტური „კოლია“.

„ვეფხისტყაოსნის“ („ვითა ცხენსა შარა გრძელი...“) შემდეგ „ცხენთა შეჯიბრების“ მოტივი თავს იჩენს ქართული პოეზიის განვითარების ყველა ახალ ეტაპზე (ხალვაში 2002:140–149). მამუკა ბარათაშვილის „ჯიმშედიანში“ პოეტთა მარულას რუსთაველი მეთაურობს:

„შოთა ზის უნეს, მხედარი იგი კეთილად წვრთილებსა,

ეპაძენ, დასხდნენ მრავალნი თვისთვისა დახედნილებსა“;

ამავე თემას ჩვეული თვითირონით ეხმიანება დავით გურამიშვილი:

„მეც მრევენ მერანთ ჯოგშიგან, თუ შევსძელ გაჯაგჯაგება“;

სწორედ ამ კონტექსტშია განსახილველი გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“:

„ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!“

„ცხენთა შეჯიბრების“ მოტივს გალაკტიონი „ეფემერაში“ აჯამებს,

სადაც პირდაპირ მიგვანიშნებს, რომ ლურჯა ცხენების სახე-სიმბოლოში იგი თავის ლექსებს გულისხმობს:

„ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იღუმალი შვენებით
ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები,
ცხენტა შეჯიბრებაზე ისევ ლურჯა ცხენები!“.

გალაკტიონი ამ სიტყვებით მხატვრულად აფიქსირებს „ლურჯა ცხენების“ (და, საერთოდ, თავისი შემოქმედების) წარმატებას, ტრიუმფულ სვლას ქართულ პოეზიაში და თავის თანამედროვე პოეტთა დამოკიდებულებას ამ ლექსისადმი (საერთოდ, თავისი შემოქმედებისადმი). „ვწუხვარ ერთადერთი ვარ“, – სწორედ ამ პოეტების გასაგონად ამბობდა გალაკტიონი, რადგან არაერთი მათგანი ცდილობდა, მისთვის მეტოქეობა გაეწია: პაოლო იაშვილმა ამ მიზნით „წითელი ხარი“ აირჩია „გამწევ ძალად“, ტიცინ ტაბიძემ – „ცხენი ანგელოსით“, ალიო მირცხულავამ – „ელვის რაშები“, ხოლო ტერენტი გრანელმა რამდენიმე ლექსი დაწერა „ლურჯა ცხენების“ მეტრითა და რითმით, ზოგ მათგანში რითმების განლაგებაც ანალოგიურია (მარსიანი 2004:90).

„ლურჯა ცხენების“ მეოთხე სტროფში სიკვდილით მონიჭებული შვება ნ. ბარათაშვილის პოეტურ ხატებას ამოატივტივებს. სიკვდილით სრულდება „ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირის ამქვეყნიური ტანჯვა – „ვნება-წამება“, გარდაცვალებით მთავრდება მისი ცრემლიანი ცხოვრება და ნიშანდობლივია, რომ სწორედ აქ იჩენს თავს ბარათაშვილის პოეზიასთან დიალოგი (კენჭოშვილი 1999:158), თანაც ნეგატიურ (არ მენანება / არ ინამება / გაქრა ვნება-წამება) კონტექსტში:

„იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბაღში;
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში“.

შდრ.: „აქ ლბილს მდელიოზე სანუგემოდ ვინამე ცრემლით“ („ფიქრნი მტკვრის პირას“)

„გინახავთ სული, ჯერეთ უმანკო, მხურვალე ლოცვით მიქანცებულნი“ („შემოღამება მთაწმინდაზედ“)

„ლურჯა ცხენების“ ტექსტუალურ ქსოვილს არ/ვერ ფონეტიკური ჯგუფი ფარავს. ნეგატიური ბგერწერა ლექსში მაპროდუცირებელი ტროპის როლს აკისრებს სიტყვა „არარას“ (მათირიშვილი 2004:97-98), ნეგატიური ბგერწერისა და აპოფატიკური განსაზღვრებების ფონზე მთელი თავისი სიდიადით წარმოჩნდება გალაკტიონი, როგორც პოეტი და შემოქმედი.

ლურჯა ცხენების რბოლა „ცეცხლის ხეტიალთან“ და „ბედის ტრიალთანა“ შედარებული. „ცივ და მიუსაფარი“ სიკვდილის საუფლოში ცხენები ცეცხლის სტიქიასავით ჩნდებიან და „ბედის სამძღვარის“ ჩაკეტილი წრე ირღვევა:

„ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,

ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!“

აქ არ შეიძლება, არ გავიხსენოთ გალაკტიონის ლექსები „შემოქმედება“ (1909 წ.) და „წუთი“ (1910 წ.), რომლებშიც ავტორი შემოქმედებითი აქტის დროს ბედის დამორჩილებაზე საუბრობს:

“მოხდება ხოლმე, ცა მიზიდავს განუსაზღვრელი,
ვარსკვლავთა შორის, სხივთა ტბაში არა მყავს ტოლი.

ვბრძანებ: ტყის შქერში გაჩუმდება ნიავე ნელი.

ვიტყვი და თრთოლად გადიქცევა ვერხვის ფოთოლი.

მზე ჩემთვის ბრწყინავს და მეფე ვარ ყოვლისმოქმედი...

ჩემს ხელში არის მაშინ ჩემი მძვინვარე ბედი“ („შემოქმედება“);

„მავიწყდება ამ დროს ღმერთი, წუთს ვუმონებ გულის ძგერას,
რადგან ღმერთი ჩემშივეა და მევე ვქმნი ბედისწერას“ („წუთი“).

„ლურჯა ცხენებისა“ და ადრინდელი ლექსების მხატვრულ შინაარსს ამჯერადაც „ეფემერა“ აგრძელებს. მასში გალაკტიონი ღმერთს ისეთივე „დიდ საიდუმლოს“ უწოდებს, როგორც თვითონაა:

„წინ! იმ უსაზღვრობაში მწუხარებას აიტან.

ჩემებრ დიდ საიდუმლოს მე იქ მივესალმები“.

„ლურჯა ცხენების“ მეხუთე სტროფში ავტორი უბრუნდება სამარისა და სიკვდილის მოტივებს, რათა უფრო თვალშისაცემი გახდეს კონტრასტი, ერთი მხრივ, შემოქმედების, პოეზიის უკვდავ ბუნებასა და, მეორე მხრივ, ხსოვნის და საღვთო საშვებლის არარსებობას შორის. ისევ ამოტივტივდება „მესაფლავის“ (1912 წ.) ნაცნობი მოტივები: ადამიანთა შორის ქრება ხსოვნა: საფლავზე „ყვავილნი არ არიან“ („მდრ., „მესაფლავე“: „რალად უნდათ, რად სჭირიათ თქვენს საფლავებს ვარდ-ყვავილი? / ან რას გარგებთ მოკვდავ კაცთა სამუდამო ცრემლთა ფრქვევა?“); სიკვდილის შემდგომი, ალთქმული ნეტარება – “შვება-სიზმარი“ კი არ არსებობს:

„ყვავილნი არ არიან, არც შვება-სიზმარია!

ახლა კი სამარეა შენი განსასვენები!“.

ლექსის მეექვსე სტროფში ავტორს შემოაქვს აპოკალიფსური სახესიმბოლოები, რასაც თვალშისაცემს ხდის „იოანეს გამოცხადების“ პერიფრაზი:

„ვიხილე ცა გახსნილი, და თეთრი ცხენი და მისი მხედარი იწოდება ერთგულად და ჭეშმარიტად, და სიმართლით განიკითხავს და იბრძვის. მისი თვალები ცეცხლის ალსა ჰგავდა (მდრ.: „ცეცხლი არ კრთის თვალებში“), მას თავზე მრავალი ჯიდა ედგა და ზედ ეწერა სახელი, რომელიც მის მეტმა არავინ იცის“ (გამოცხ. 19.11-12).

მდრ.: „რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის, შენს სახელს?

ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს“

ვარიანტებშია:

„ვინ გაიგებს შენს სახელს, სახელს ვინ დაიჯერებს“.

გალაკტიონის აპოკალიფსურ ხილვებს თანამედროვე ისტორიული ქარტეხილები უბამდა მხარს. პირველი მსოფლიო ომის დაწყებისთანავე

წერს იგი ლექს „გუბეს“ (1914 წ.), სადაც აცხადებს:

„აპოკალიფსის გადაიმსხვრა კლდეებზე ცხენი...
გამოიღვიძეთ! შურისგება არყვეს ნიობას -
გადაირღვევა ნაპირები... და გადალექავს
ძველს, ეხლა მაინც დალუპვის ღირსს კაცობრიობას...“

ამავე თემატიკას აგრძელებს 1915 წელს დაწერილი უსათაურო ლექსი („**გეგებდი ყველგან“) და ნიშანდობლივია, რომ ამ ლექსშიც, განსაკუთრებით, მის ვარიანტებში, შეინიშნება „იოანეს გამოცხადების“ რემინისცენციები:

„სანატრელია მძიმე ტახტები, რაა იმისთვის ცეცხლის გაჩენა,
ლურჯა ოცნების სამი მხედარი ვინც ქაოსებში შემოაჭენა“.

ბოლო ორი ტაეპი ავტოგრაფებში სამი ვარიანტით გვხვდება:

„ამომავალ მზის სამი მხედარი“*;

„აპოკალიფსის მძაფრი მხედარი ვინც ქაოსებში შემოაჭენა“;

„ვინ გააცოფა ლურჯა ცხენები ვინ ქაოსებზე გადააჭენა“.

ბოლო კითხვასხვაობები თვალნათლივ გვიდასტურებენ, რომ ლურჯა ცხენების სახე-სიმბოლო წარმომავლობით „იოანეს გამოცხადების“ ინტერტექსტს უკავშირდება. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ გალაკტიონთან აპოკალიფსური სახეები და სიმბოლოები ღმერთს კი არ მიესადაგება, არამედ „ლურჯა ცხენების“ ღირიკულ გმირს, რომელიც „ჩამავალი მზით ნაფერ“ პოეზიის სამყაროს მოველინა, როგორც „აპოკალიფსის მძაფრი მხედარი“ და „ახალი ღმერთი“ (შდრ.: „ეხლა ყველაფერს... ყველაფერს კქმნი ახალი ღმერთი“).

დემითოლოგიზებული აპოკალიფსური სიმბოლოებია მოცემული „ლურჯა ცხენების“ მეექვსე სტროფის ბოლო ტაეპებშიც:

„ვერავეინ განუგეშებს საოცრების უბეში,

სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!“.

ქიმერების შინაარსი ნათელია. ამ სიტყვას გალაკტიონი სესხულობს ზოგადსიმბოლისტური საკვანძო სიტყვების სალაროდან. როგორც ი. კენჭოშვილი აღნიშნავს, „ახალ პოეზიაში“ ქიმერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა მოპოვებული. ამის დასტურია ნერვალის „ქიმერები“, პოლონელი მოდერნისტების ჟურნალი „ქიმერა“, მისი ქართული ანალოგი – ჟურნალი „ფასკუნჯი“ და ქართული პოეზიისა და ხელოვნების ურთიერთ დაახლოების თავისებური გამოვლინება - „ქიმერიონი“ (კენჭოშვილი 1999:158).

მაგრამ რას უნდა აღნიშნავდეს „საოცრების უბე“? მკვლევართა ნაწილი ამ მეტაფორას „საოცნებო უბესთან“ აიგივებს, რაც, ჩვენი აზრით, დაუშვებელია, რადგან წარმოუდგენელია ამგვარ უბეში ადამიანი უნუგეშობას გრძნობდეს.

სიტყვა „საოცრებას“ გალაკტიონი არქაული მნიშვნელობით იყენებს, რის გათვალისწინებაც საშუალებას გვაძლევს, ჩავწვდეთ „საოცრების უბის“ მეტაფორულ გააზრებას. საქმე ის არის, რომ „სასწაული“ და „საოცრება“ ძველ ქართულ ენასა და საეკლესიო ლიტერატურაში ორ, ერ-

თმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ მოვლენას აღნიშნავდა. „სასწაული“ მომდინარეობდა ღვთისგან, ხოლო „საოცრება“ (// „საუცრება“) უკავშირდებოდა ეშმაკს:

„კურთხეულ არს უფალი ღმერთი ისრაჴლისად, რომელმან ყვის სასწაული მხოლოდმან“ (ფსალ. 71.18).

„ველითა მოციქულთადათა იქმნებოდა სასწაულები და ნიშები“ (საქმე 5.12).

„ესევეითართა სასწაულთა იქმნოდა ქრისტე ველითა ნეტარისა გრიგოლისითა“ („გრ. ხანძთელის ცხ.-ბა“).

შდრ.: „საოცრებასა მას კერპისასა განიცდიდა“ („ნინოს ცხოვრება“);

„ეშმაკი... დიდსა საუცრებასა ცხადად და ფარულად ჰყოფდა“ („გრ. ხანძთელის ცხ.-ბა“);

„გამოუჩნდა საოცარი სახითა საზარელისა გუელისადათა“ („ახალნი სასწაულნი წმ. გიორგისნი“).

ამგვარად, „სასწაული“ და „საოცრება“ ისევე არიან გამიჯნულნი ერთმანეთისგან, როგორც რუსული ЧУДО და ЧУДОВИЩЕ. სწორედ ეს არის არსებითი გალაკტიონისეულ „საოცრების უბეში“. პოეტი აქ გულისხმობს გველეშაპის, დრაკონის, ძველქართული „საოცარის“, „საოცრების“ და რუსული ЧУДОВИЩЕ-ს საზარელ უბეს, რითაც ეს მეტაფორა მნიშვნელობით უახლოვდება „ქიმერას“ – სამთავიან ურჩხულს, ლომის თავმკერდით, გველის კუდით და თხის ტანით. ამ სტროფში აპოკალიფსური მხედრის ინტერტექსტი (შდრ.: გამოცხ. 19) მიგვანიშნებს, რომ „ლურჯა ცხენების“ ავტორი უპირისპირდება სიმანინჯის სიმბოლისტურ კულტს, „საოცრებებისა“ და „ქიმერების“ პოეზიას:

„რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის, შენს სახელს?

ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?

ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,

სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!“

„სამუდამო მხარე“ ამ სტროფში წარმოგვიდგება, როგორც ურჩხულის, „საოცრების უბე“, სადაც ქრება ყოველგვარი ნუგეში. სიკვდილის საუფლოს „ბნელ ხვეულებში“ მძინარე „გამოუცნობი ქიმერებიც“ მხოლოდ უიმედობას აღძრავენ. ესქატოლოგიური სიმბოლიკით დატვირთული ესთეტიკური ბრძოლა თავის პიკს აღწევს და ბიბლიური ინტერტექსტის კვალად, ლექსის მომდევნო სტროფი იწყება ტრიუმფული „შუქთა კამარით“, რომელიც მეტაფორულად გალაკტიონის პოეტურ სიტყვაში ელვარებს:

„მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:

მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!“

გამოთქმა „რიცხვების ამარა“ ბარათამვილისეული რითმის აღუზიანა (ი. კენჭოშვილი): „მხოლოდ შუქთა კამარა... მშრალ რიცხვების ამარა“, შდრ.: ... ბინდი გადევრა ცისა კამარას, ... ვარსკვლავი მარტო მისა ამარას!“ („შემოღამება მთაწმინდაზედ“).

„მშრალ რიცხვებს“ ნეოპლატონური იდეების სამყაროში გადავყავართ. „რიცხვების ამარა“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც „მხოლოდ რიც-

ხვების მქონე“, რითაც გალაკტიონი მიგვანიშნებს თავისი ვერსიფიკაციის სრულყოფილებაზე (შდრ.: „არავინ რუსეთში ისე არ იცის ლექსის მაგია და ალგებრა, როგორც ვ. ბრიუსოვმა“ – ტ. ტაბიძე). პოეტი თავადვე მიუთითებდა, რომ „ლურჯა ცხენების“ ფორმა „უაღრესად მუსიკალური, მანამდე არ არსებულა“.

ნიშანდობლივია, რომ „ეფემერაში“ „მშრალი რიცხვების“ მეტაფორა „ინტეგრალებად“ გარდაიქმნება:

„ლექსთა შეჯიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები“.

გალაკტიონის პოეტური ქნარის ღვთაებრივი მუსიკა გაისმის ამქვეყნიური „უდაბნოს“ სიჩუმეში:

„მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!“

შდრ.: „ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა მთელი ქვეყანა...“

ჩემთვის მარტოდენ უდაბნოა ჩემი სამშობლო“ („უდაბნო“, 1914 წ.);

„ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ

უდაბნო ლურჯად ნახვერდები“ („თოვლი“, 1916 წ.).

„ლურჯა ცხენების“ ბოლო ორ სტროფში გალაკტიონი „სავსებით მისაწვდომი მხატვრულად ჰიპერტროფირებული სახე-სიმბოლოებით ლაპარაკობს პოეზიის უკვდავ ბუნებაზე“ (6, 9). გალაკტიონის პოეზიის წარუვალი „შუქთა კამარის“ წინაშე უძლურია სიკვდილი. მარადიული მხოლოდ ლურჯა ცხენების რბოლაა. მათი სიმაღლიდან უსულდგმულო დღეების მდინარება აღარ მოჩანს, „შემლილი სახეების ჩონჩხიან ტყეებთან“ ერთად ქრება და ქვესკნელში იძირება:

„შემლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით

უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება“.

„ლურჯა ცხენების“ ლირიკული გმირის სიცოცხლეს და სიკვდილიც („ზევით თუ სამარეში“) სიმბოლისტური პოეზიის ისეთი ნიშნითაა აღბეჭდილი, როგორცაა „წყველით შეჩვენება“. ამით გალაკტიონი პოლვერლენის „დაწყველილი პოეტების“ თემას ეხმიანება.

ლექსის ფინალურ სტროფში სამარედ ქცეული კოსმოსის სახე-სიმბოლო ტრანსფორმაციას განიცდის, ნისლის თარეში უკვე ლურჯა ცხენების ქროლას იმეორებს და გალაკტიონის პოეზიის კოსმიური მუსიკა „მხოლოდ“ მისთვის განკუთვნილ სარბიელზე – „სამუდამო მხარეში“ მკვიდრდება, როგორც სიცოცხლის სიკვდილზე გამარჯვების მარადიული დღესასწაული:

„მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,

ზევით თუ სამარეში, წყველით შენაჩვენები,

როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,

ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ჰქრიან ლურჯა ცხენები!“

ამგვარი ინტერტექსტის გათვალისწინებით, აღარ არის გასაკვირი, რომ „ეფემერაში“ გალაკტიონი აპოკალიფსური „ძვირფასი თვლებით მოპიკეთებული ახალი იერუსალიმის“ (გამოცხ. 21.10,11,19-21) ანალოგიით ქმნის „ახალი ლალის კართაგენების“ მრავლობით მეტაფორას. ლექსის ლირიკული გმირის გზა კი „ზეცაზე წერია“, რითაც ჩნდება ჰერასადმი

მიძღვნილი ცნობილი ბერძნული მითის ალუზია, ნაკარნახევი სიტყვა გალაქტიკის (ბერძნ. „რძის გზა“) გალაკტიონის სახელთან ნათესაობით:

„ეწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები“.

სავარაუდოდ, გალაკტიონს წინასწარ უნდა სცოდნოდა „ცისფერ ყანწებში“ მისი ლექსების დაბეჭდვის თაობაზე. მეტიც, ჩვენი აზრით, „მთაწმინდის მთვარესა“ და „ლურჯა ცხენებზე“ არჩევანი სწორედ ავტორს უნდა შეეჩერებინა, რადგან ორივე ლექსს აერთიანებს პოეტური შეჯიბრების თემა და ამ შეჯიბრებაში გამარჯვებულად გალაკტიონი თავის თავს აცხადებს.

ლიტერატურა:

- ბარათაშვილი 1969: ბარათაშვილი მ., თხზულებათა სრული კრებული, თბ.
- ბარათაშვილი 1968: ბარათაშვილი ნ., თხზულებანი, პ. ინგოროყვას გამოცემა, თბ.
- ბენაშვილი 1972: ბენაშვილი დ., გალაკტიონ ტაბიძე, თბ.
- ბურჭულაძე 1980: ბურჭულაძე რ., მხოლოდ ინტეგრალები, თბ.
- გურამიშვილი 1955: გურამიშვილი დ., დავითიანი, თბ.
- კანკავა 1964: კანკავა გ., ლიტერატურული ეტიუდები, თბ.
- კენჭოშვილი 1999: კენჭოშვილი ი., გალაკტიონ ტაბიძის სამყაროში, თბ.
- კვესელავა 1977: კვესელავა მ., პოეტური ინტეგრალები, თბ.
- მარსიანი 2004: მარსიანი, გალაკტიონი // გალაკტიონოლოგია, III, თბ.
- ნიცშე 1993: ნიცშე ფ., ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბ.
- სიგუა 2002: სიგუა ს., ქართული მოდერნიზმი, თბ.
- სირაძე 2002: სირაძე რ., გალაკტიონის «ლურჯა ცხენები» და ვასილ კანდინსკის «ლურჯი მხედარი» // ჟურნ. «ომეგა», 2002, №2.
- ტაბიძე 1966: ტაბიძე გ., თხზულებანი 12 ტომად, I, თბ.
- ტაბიძე 1975: ტაბიძე გ., თხზულებანი 12 ტომად, XII, თბ.
- ტაბიძე 2004: ტაბიძე გ., ფრაგმენტები // გალაკტიონოლოგია, III, თბ.
- შათირიშვილი 2004: შათირიშვილი ზ., გალაკტიონის პოეტიკა და რიტორიკა, თბ.
- ხალვაში 2002: ხალვაში რ., „ცხენთა შეჯიბრების“ ინტერტექსტი ქართულ პოეზიაში // ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, IV (ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სერია).
- ზინთიბიძე 1992: ზინთიბიძე ა., გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები, თბ.
- ბრიუსოვი 1955: Брюсов В. Избранные сочинения. В двух томах. Том 1, М.

მნიშვნელობის ტვირთი

იქცეს სიმბოლოდ, დაამკვიდროს იდეა, გამოსახოს რაიმე (მაგ.: იმედი), აღძრას ასოციაციები – მოკლედ რომ ვთქვათ, ატაროს, ზილოს, იტვირთოს (ან: შექმნას) მნიშვნელობა – არქიტექტურის მუდმივად თანმდევი ზემოქანაა. თავად ეს აზრია ჩვენი წერილის განსჯის საგანი. „აქვს თუ არა არქიტექტურას საკუთარი ენა?“ ამ პრობლემის გარკვევის საკითხი დაისვა წინა წერილში („ნაშენის პრეზენტაცია“ სემიოტიკა 5, 2009). ანალიზის ობიექტად ავირჩიეთ ტაძარი, კერძოდ წმინდა სამების საკათედრო ტაძრის საკონკურსო პროექტებიდან (1990 წ.) ვიქტორ ჯორბენაძის¹ ვარიანტი.

წინამდებარე წერილი ერთ-ერთი თავია მომავალი წიგნისა „ათი წიგნი არქიტექ(ს)ტურის შესახებ“ (ავტ. შოთა და დავით ბოსტანაშვილები).

1990 წლის 9 მარტს ბატონი ნოდარ მგალობლიშვილი (თბილისის მთავარი არქიტექტორი) საპატრიარქოსადმი მიწერილ წერილში ვიქტორ ჯორბენაძის „წმინდა სამების საკათედრო ტაძრის“ საკონკურსო პროექტს ამგვარად აფასებს (ფრაგმენტები): „[პროექტი] თავისი არქიტექტურული გადაწყვეტით პასუხობს დღევანდელ სულიერ მოთხოვნილებას და შესაძლებელია იქცეს ერისა და ქვეყნის აღორძინების და ერთიანობის სიმბოლოდ“; „ეს ქართული არქიტექტურული ტიპი ზუსტად ამკვიდრებს ერთიანობის იდეას“; „... საქართველოს ყველა მხარის გაერთიანების იმედს გამოსახავს, ამავე დროს, იქმნება გარკვეული ასოციაციები ქართული მრავალხმიანი სიმღერისა და მრავალმთიანი პეიზაჟისა“ (ხაზგასმა ჩვენია – დ.ბ.).

არქიტექტორი. სტუ-ს არქიტექტურის ფაკულტეტის დოქტორანტი.

ძირითადი შრომები: „არქიტექტურა და ხელისუფლება“, „არქიტექტურის სემიოლოგია“, „ცასახლე“.

ინტერესთა სფერო: კულტუროლოგია, ლინგვისტიკა, ლიტერატურა.

¹ ვიქტორ ჯორბენაძე (1925-1999) – ცნობილი ქართველი არქიტექტორი, თბილისის რიტუალების სასახლის, ყვარელის ილია ჭავჭავაძის მუზეუმის, მუხათგვერდის ნეკროპოლისის და სხვა ნაწარმოებების ავტორი.

თუ *ნაშენს* შეუძლია გარკვეული მნიშვნელობის შემოთავაზება, ეს მნიშვნელობა ნიშანთა სახით იქნება მოცემული, უფრო ზუსტად ჩვენს წინაშე გარკვეული სინტაგმა იქნება. არქიტექტურულ სინტაგმაში, სადაც მრავალ შთაბეჭდილებასთან (ფორმები, სივრცეები, ფერები, მასალები, განათება, მასშტაბი, პროპორციები, რაოდენობრივი კატეგორიები) გვაქვს საქმე, პრობლემაა მნიშვნელი ერთეულების გამოყოფა („დაჭრა“), რადგან მნიშვნელობის შექმნა სწორედ დანაწევრებით ხდება (არტიკულაციით). ეს სინტაგმა იმგვარი მოცემულობაა, სადაც საზღვრები, რომლებიც სინტაგმაში (ნიშანთა ჯაჭვში) ერთ ნიშანს მეორისგან ჰყოფენ, ბუნდოვანია, გარდამავალია; სწორედ ამგვარ სინტაგმას შეგვიძლია ვუწოდოთ როლან ბარტის კვალბაზე „უსასრულო (უწყვეტი) ტექსტი“ („texte sans fin“).

მაგრამ „საკათედრო ტაძრის“ ვიქტორ ჯორბენადისეული ვერსია არა ნაშენი, არამედ მისი ჩანაწერია, რეპრეზენტაციაა. სწორედ პროექტის *ნიშნურ სისტემა*დ (სურათები, გეგმები, ფასადები, ტექსტები) წარმოდგენილი ნაშენი (ჩვენს შემთხვევაში განუხორციელებელი, „ვირტუალური“), უკვე არტიკულირებულ (დანაწევრებულ) რეალობას გვთავაზობს; ის აღწერაა (დისკრეტული კოდით მოცემული) და ჩანაწერია (ანალოგიური შეტყობინებით მოცემული); ამ ნიშანთა სისტემის ანალიზი შესაძლებლად ჩანს (სემიოლოგიის მოკლე განმარტებაც ხომ ამგვარია – მეცნიერება ნიშანთა შესახებ).

ამგვარად, პროექტის სახით ჩვენს წინაშეა მოდელი*. თავად ავტორმა შემოგვთავაზა დანაწევრების მისეული ვერსია. ის, თუ როგორ ანაწევრებს რეალობას სუბიექტი (ან – ენა), როგორ გადააქვს ის ნიშანთა დისკრეტულ სისტემაში (‘ციფრულ კოდში’) – ესეც სემიოლოგიის ინტერესის საგანია. განხორციელებული ნაშენის შემთხვევაში, ჩვენ შევძლებდით მოდელის სხვა ვერსიის შემოთავაზებას ჩვენეული აღწერების, შთაბეჭდილებების, ფოტოების მიხედვით.

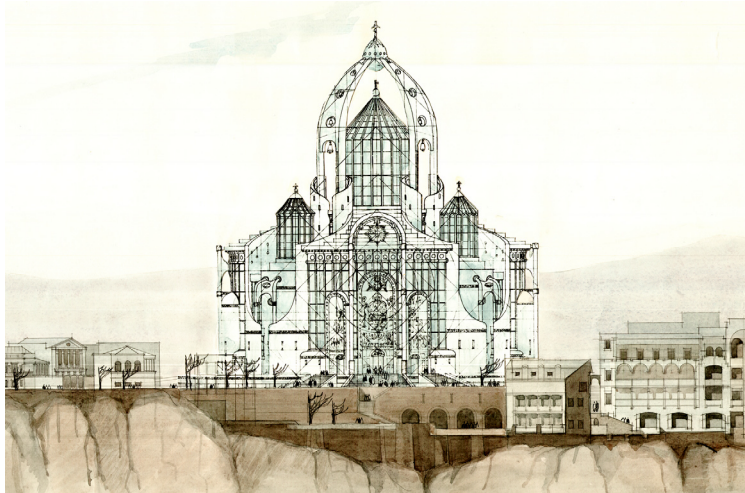
* „გაგება გულისხმობს ერთი ტიპის რეალობის რედუცირებას მეორე ტიპად“ – კლოდ ლევი სტროსი მითის სტრუქტურის გამოვლენისას, მას რამდენიმე ქმედებად ანაწევრებს, ახდენს მის რედუქციას და თხრობის მაგიერ მიიღება აღწერა. არტეფაქტის ანალიზისთვის სწორედ ამგვარი აღწერაა სასურველი. მაგრამ მეორე საკითხია, რომ თავად ამგვარი აღწერა შეიძლება უკვე არტეფაქტი იყოს. თუ შენობის „აღსაწერად“ ფოტოგრაფიას ვიყენებთ, თავად ის იქნება მხატვრული ფაქტი და სწორედ ამ ფოტოს პოეტიკა იქნება მთავარი ინტერესის საგანი, რაც გარკვეულწილად, ფოტოგრაფირებულ საგანზეც გავრცელდება.

პირველი საკითხი სწორედ აღწერის გარჩევაა, რის შემდეგაც შევეცდებით სემიოლოგიური აპარატი მიუუსადაგოთ მას და დავადგინოთ, თუ რა სახის „დისკურსთან“ გვაქვს საქმე – სიმბოლურთან, პარადიგმატულთან, სინტაგმატურთან*; სად გადის საზღვარი კოდსა და შეტყობინებას** შორის; რა სინტაგმატური ერთეულებისგან (ნიშნებისგან) შედგება

კოდი, განვასხვავოთ სემანტიკური მხარე სემანტიკურად ინერტული ნაწილებისგან და ა.შ.

* ნიშნის შიდა მიმართება (ალმნიშვნელ-ალსანიშნი), ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ, ორი გარე მიმართება – 1. სისტემის დანარჩენ (დაუსწრებელ, ვირტუალურ) ნიშნებთან და 2. სინტაგმაში მის გვერდით მდგომ ნიშნებთან – მისი სამი სახის წარმოსახვას ქმნის: *სიმბოლურს*, *პარადიგმატურს* და *სინტაგმატურს*. ამ სამი წარმოსახვიდან ხან ერთი იწვევს წინ, ხან მეორე, ხან მესამე. სიმბოლური (სიღრმისეული) ცნობიერებისთვის დამახასიათებელი დინამიკა ფორმას და შინაარსს შორის განახლების დინამიკაა; პარადიგმატული (ფორმალური) ცნობიერებისთვის – გარკვეული მსგავსი და განსხვავებული ერთეულების სიმრავლიდან ერთ ერთის გამოთხოვის, არჩევანის დინამიკაა; სინტაგმატური (ფუნქციონალური) ცნობიერებისთვის ნიშანდობლივი ურთიერთჩანაცვლებადი ნაწილების მონტაჟის დინამიკაა. სწორედ მათი კომბინირების პროცესია აზრის და საგნის ქმნალობა [ბარტი, 1962].

** თუ ენაში სასრული მოცულობის კოდი უსასრულო შეტყობინებების წარმოქმნას ხდის შესაძლებელს, სხვა სისტემებში ეს შეიძლება ასე არ იყოს და უფრო მეტიც – კოდის და შეტყობინების ფაქტების ერთმანეთისგან გარჩევა გაჭირდეს. ზოგიერთ სისტემაში (მაგ.: არქიტექტურაში) ენას-კოდს ესაჭიროება სემანტიკურად ინერტული მატერიალური საყრდენი და განსხვავებადი ნაწილი (ვარიანტი), რომელიც მნიშვნელობას ხდის შესაძლებელს [ბარტი 1964].



ვ. ჯორბენადის ტაძრის პროექტი. წინხედი

ჩვენს სტატიაში გამოვიყენებთ ტაძრის ორ აღწერას – ტექსტურს და გრაფიკულს. ნაწყვეტი ავტორის განმარტებითი ბარათიდან:

„ტაძრის პროექტის შემუშავებისას ვხელმძღვანელობდით ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების მდიდარი ტრადიციებით, ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრების გუმბათთა წამყვანი მნიშვნელობით, თბილისის ეკლესიებისთვის დამახასიათებელი შვერილი აფსიდებით და მათი რბილი პლასტიკის გამოძახილით ნარიყალას გალავნებთან, კალასა და ავლაბრის კედლის ბურჯებზე უმტკივნეულოდ მოკალათებული აივნების სიმრავლებით. ტაძრის მხატვრული სახის შემუშავებისას ანგარიშს ვუწვევდით საქართველოში ამჟამად შექმნილ ვითარებას, როცა მთავარია ერის ძალების შეერთება, მისი ნაწილების გაერთიანება. ამიტომ ტაძრის ფორმა შეიცავს მთავარ ელემენტს და დაქვემდებარებულ ნაწილებს. მთავარი გუმბათი ბატონობს კომპოზიციაში, რომელიც შეიცავს საქართველოს ოთხი მხარის ეკლესიათა სიმბოლოებს – ოთხ გუმბათს.“

თავად ავტორი გვთავაზობს მისი პროექტის მთავარ იდეას – საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ეკლესიები (მათი ტრანსფორმირებული ასლები) ერთი ცენტრის ირგვლივ გაერთიანდნენ. ამგვარად არქიტექტურა წარმოდგენილია, როგორც რაღაცის (სასურველი რეალობის) რეპრეზენტაცია*. ის ამგვარ ანალოგიას ეფუძნება: როგორც სხვადასხვა კუთხის სახასიათო განსხვავებული ფორმები დგანან ერთად, ისე უნდა დადგნენ სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენლები. აქ **ჯადოსნური აზროვნება შეიძლება მოგვაგონდეს, სადაც საგანი** (აქ – შენობა) **თილისმად გვევლინება**, როდესაც ნიშანს მართლაც აქვს ძალა (სოციალურ-პოლიტიკურ) რეალობაზე. პროექტის რიტორიკა იმ აღმნიშვნელების სივრცეა, რომელთა აღსანიშნავი იდეოლოგიაა; აქ ენა ასახელებს არქიტექტურის იდეოლოგიურ აღსანიშნებს.

* სწორედ რეპრეზენტაციის, როგორც სიმულაციის კრიტიკას, გვთავაზობს ამერიკელი არქიტექტორი და თეორეტიკოსი პიტერ ეიზენმანი (1932): „როდესაც აღარ არის განსხვავება რეპრეზენტაციასა და რეალობას შორის; როდესაც რეალობა მხოლოდ სიმულაციაა, მაშინ რეპრეზენტაცია კარგავს თავის a priori მნიშვნელობის წყაროს, და ისიც სიმულაციად იქცევა“ ... „რეპრეზენტაციის სიმულაციის შედეგი ის არის, რომ არქიტექტურული ელემენტები რეპრეზენტაციულ ფიგურებად გადაიქცევიან და მნიშვნელობის ტვირთს ზიდავენ“ ... „არქიტექტურაში ფიგურას მხოლოდ ერთი დატვირთვა აქვს: საგნის რეპრეზენტაცია. არქიტექტურული ფიგურა ყოველთვის ცდილობს წარმოადგინოს სხვა საგანი, არქიტექტურული, ანთროპომორფული, ბუნებრივი თუ ტექნოლოგიური“ [ეიზენმანი 1984].

ამის საპირისპიროდ, ეიზენმანს შემოაქვს არქიტექტურის ისეთი გაგება, რომელსაც არ მოიხმარ, არ ათვალთვინებ, არამედ კითხულობ, როგორც ტექსტს „რასაც ხედავ – მატერიალურ საგანს – ტექსტია და არა სხვა საგნების ან სხვა მნიშვნელობების სურათ-რეფერენციების სერია“ [ეიზენმანი 1984].

არქიტექტურის, რიტორიკის და იდეოლოგიის მიმართების უკეთ გამოხატავად გამოვიყენოთ როლან ბარტის შემდეგი სქემა, რომელიც სამ ღონეს გვთავაზობს: (1) საქმე გვაქვს რეალურ სისტემასთან – ტაძრის პროექტთან, რომელსაც საკუთარი აღმნიშვნელ-აღსანიშნების (ან: გამოხატვის და შინაარსის) ღონეები გააჩნია; (2) რეალური სისტემის აღმნიშვნელ-აღსანიშნები თავად გადაიქცევიან აღსანიშნად, რომლის აღმნიშვნელი (აღწერის, ჩაწერის სახით) აქ ენაა, რომელიც რეალური სისტემის (აქ – პროექტის) მეტაენაა; (3) თავად მეტაენის აღმნიშვნელ-აღსანიშნის ღონე გადაიქცევა აღმნიშვნელად, რომელსაც რიტორიკა შეგვიძლია ვუწოდოთ და მის აღსანიშნს – იდეოლოგია; საქმე გვაქვს კონოტაციის ღონესთან.

3 კონოტაცია	აღმნიშვნელი: რიტორიკა		აღსანიშნი: იდეოლო- გია
	აღმნიშვნელი	აღსანიშნი	
2 ღონოტაცია: მეტაენა			
1 ნამდვილი სისტემა	აღმნიშვნელი აღსანიშნი		

შესაძლებელია თუ არა ამ რიტორიკის მიღმა იმ აღსანიშნების მოძიება, რაც მთლიანად არქიტექტურულ დისკურსში „ჯდება“, სადაც არქიტექტურა სხვაგან არ ეძებს საკუთარ მნიშვნელობას? შესაძლებელია თუ არა, აღვადგინოთ რეალური სისტემა – ანუ თავად პროექტის საკუთარი აღმნიშვნელ-აღსანიშნების ღონე, სწორედ ის, რაც არქიტექტურულ კოდს გულისხმობს? ამისთვის შეიძლება იმის აღიარება მოგვიხდეს, რომ არქიტექტურა არავითარ მნიშვნელობას არ გვთავაზობს; რომ მისი აღსანიშნების სტატუსი იმდენად ბუნდოვანია, რომ უწყვილოდ დარჩენილი აღმნიშვნელი (გამოხატვის პლანი) ნიშანს ვერ ქმნის. მაგრამ ეს არ გამოორიცხავს იმის შესაძლებლობას, რომ არქიტექტურა ნიშნურ პროცესად განვიხილოთ.

სემიოლოგიური ანალიზის მოცემული მცდელობა შეეცდება იმ კოდის ('ენის') აღმოჩენას, რომელიც საფუძვლად უდევს სამების ტაძრის საკონკურსო პროექტს. როგორც ზემოთ ვნახეთ, ამ კოდს მთლიანად ფარავს შინაარსობრივი (იდეოლოგიური) ფენა. ამ წერილში მხოლოდ ნაწილს გამოვიყენებთ კონცეპტების სიმრავლიდან, რაც სემიოლოგიაში ლინგვისტიკის გავლით დაგროვდა.

თუ ჩვენ მხოლოდ ავტორის ტექსტს დავეყრდნობით (და სურათშიც იგივე შეტყობინების ძიებას დავიწყებთ), მაშინ მთელი პროექტის შეჯამება ამგვარია: სახეზეა სამი სიმბოლოს თავმოყრა: გალავანი, გუმბათები (ეკლესიები), გვირგვინი. ეს შენობა სურათია – სადაც ნაცნობ ქართულ პეიზაჟს ვხედავთ – გალავანს და მის შიგნით თავმოყრილ ეკლესიათა გუმბათებს. თუმცა გალავანი სხვა მასალითაა შესრულებული და მისი სილუეტიც და პლასტიკაც სხვაგვარია. ასევე სხვაგვარად გამოიყურებიან მინის გუმბათები. გამოიწვია თუ არა მასალების ცვლილებამ სიმბოლოთა

მნიშვნელობის და საბოლოო შეტყობინების ცვლილება? „თანამედროვეობის“ აღმნიშვნელმა მასალამ – მინამ – ალბათ სწორედ „განახლების“ (პოლიტიკური, სოციალური, კულტურული) კონოტაცია შემატა შეტყობინებას. მაგრამ როგორც ქვემოთ შევნიშნავთ, პროექტის თანამედროვედ ყოფნის მდგომარეობა არ არის მყარი. შეიძლება ეს ის მაგალითი იყოს, როდესაც „თანამედროვე მასალებით“ მორთული არქიტექტურა *თანამედროვეობის სიმულაციას* ახდენს. სიმბოლოთა (გუმბათთა) მნიშვნელობის ცვლილებას რაც შეეხება, აქ ერთ საინტერესო მოვლენასთან გვაქვს საქმე: გუმბათი, როგორც ცის კამარის სიმბოლო, ტაძრის ინტერიერში ხშირად მოხატულია და წარმოგვიდგენს ზეცას. როდესაც ვიქტორ ჯორბენაძის პროექტში გუმბათებმა გამჭვირვალობა შეიძინეს, ისინი გვიჩვენებენ (სიმბოლურად) არა *იმ* ზეცას, არამედ ცას (რეალურად); არა კულტურის ცას, არამედ – ბუნების.

მესამე სიმბოლო წინა ორისგან იმით განსხვავდება, რომ ის არ მოიძიება არქიტექტურულ ‘ლექსიკონში’ – ის გვირგვინია, გადიდებულ მასშტაბში, რომლის მფარველობის ქვეშაც იმყოფება გაღავნით დაცული, გაერთიანებული, განახლებული ქვეყანა. სიმბოლოთა ამგვარი თავმოყრაა „ქართლის დედა“, რომელიც თბილისს გადმოჰყურებს; სამი სიმბოლო (ქალი-დედა, ხმალი და თასი) ამგვარ ვერბალურ უწყებად წარმოდგება: სამშობლო მტერს ხმლით, ხოლო სტუმარს ღვინით უმასპინძლდება. შეტყობინების ადვილ წაკითხვადობას, გაგებადობას ფართოდ მისაწვდომ კოდებს (broadcast codes) პოპულარული კულტურა ყველაზე აქტიურად იყენებს იმისთვის, რომ შეტყობინებაზე ერთი მნიშვნელობა გაბატონდეს და არ დაემორჩილოს ინტერპრეტაციულ წაკითხვებს.

არის თუ არა ნაშთი არქიტექტურას (ძეგლს) და ენობრივ შეტყობინებას შორის? თუ „ქართლის დედის“ მაგალითზე ამ განსხვავებას ვერ ვიპოვით, ვიქტორ ჯორბენაძის პროექტში რჩება ის *ზედმეტი*, რის გამოც არქიტექტურა არქიტექტურაა და არა ვერბალურად გამოთქმული იდეალების ილუსტრაცია, (თუნდაც ისეთი იდე(ა)ლების, როგორიცაა „ზესწრაფვა“ და მისთ.).

შეუძლიათ თუ არა სიმბოლოებს სინტაქსურ ურთიერთობებში შესვლა, თუ ისინი მხოლოდ ერთმანეთის გვერდზე დგომით ქმნიან შეტყობინებას – არა *სინტაქსით*, არამედ *პარატაქსით*. წმინდა სამების ტაძრის პროექტის რეპრეზენტაციული შეტყობინება – მშობლიური პეიზაჟი, რომლის თავზეც გვირგვინი ილანდება – ემორჩილება იმ კომპოზიციურ წესებს, რის გამოც პროექტში მძლავრობს *ტაძრულობა*: ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი სიმბოლოების – გუმბათი, გაღავანი, გვირგვინი – ურთიერთგანლაგება ემორჩილება კომპოზიციურ წესებს: სახეზეა სიმეტრია, ბიზანტიური ტაძრებისთვის არსებითი პირამიდული ვერტიკალური განვითარება, მოცულობების ერთი ცენტრის გარშემო თავმოყრა და მათი ჯვრულ გეგმაზე განლაგება. თავად პროექტის ფასადები და გეგმები ემორჩილებიან წრე-კვადრატის კომბინაციებს. რა შედეგს გამოიღებდა ამ სამი სიმბოლოს სხვანაირი დალაგება? შეიცვლებოდა თუ არა შეტყობინების მნიშვნელობა?

ქართლის დედის მაგალითზე შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ სამი სიმბოლოს სწორედ ასეთი განლაგება იძლევა ზემოთმოყვანილ შეტყობინებას; თუ თასი და ხმალი ფიგურასთან მიმართებით სხვა ადგილას აღმოჩნდება, სრულიად სხვა შეტყობინებასთან გვექნება საქმე.

ტექსტი გვეუბნება ერთ რამეს და ამ ტექსტის სემიოლოგიური შეჯამება ამგვარია: ეს პროექტი-სურათია რამდენიმე მეტაფორული რეპრეზენტაციით. ის სხვა მნიშვნელობების სურათ-რეფერენციების სერიაა. თეთრი, პლასტიური კედლები ამავედროულად კედლის (გალავნის) მეტაფორაა*; მინის გუმბათები ამავედროულად გუმბათების (საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ეკლესიების) მეტაფორაა; კარკასული გუმბათი, რომელიც მინის მთავარი გუმბათის გუმბათია – გვირგვინის მეტაფორად წარმოდგება.

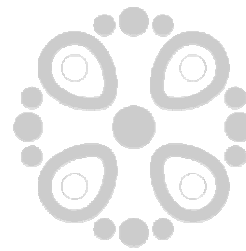
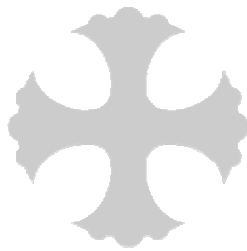
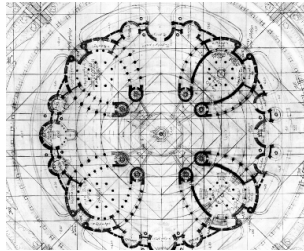
* ნებისმიერი კედელი, ასრულებს რა ერთ და იმავე ფუნქციას, ერთ პარადიგმატულ ველს მიეკუთვნება; მაგრამ, განსხვავებით იმ კედლისგან, რომელიც რეზიდენციას, აგარაკს და.ა.შ. გარს აკრავს, ნარიყალას, ანანურის, სვეტიცხოვლის გალავანი, იცავს რა ტაძარს, ქალაქს, უფრო დიდ კონოტაციებს იძენს ჩვეულებრივი კედლის მიმართ და სიმბოლოურობისკენ მიიწევს; აღვნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში „დაცვის“, „დაფარვის“ კონოტაციები („გაერთიანება“, „დაცული სამშობლო“) უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ვიდრე ის, მართლა იცავს თუ არა გალავანი ნარიყალას (უტილიტარული დენოტაციები). ვიქტორ ჯორბენაძის პროექტში თეთრი პლასტიური კედლები, მინის გუმბათებს რომ შემოხვევიან, არა მხოლოდ ვიზუალური გამოძახილია ნარიყალას გალავნის; ეს კედელი, როგორც ნიშანი, თავის აღსანიშნს (დენოტაციის დონე – „შემომზღუდავი კონსტრუქცია“) ჩაანაცვლებს მეორე ნიშნის (ნარიყალას გალავანი) აღსანიშნით, რომლის კონოტაცია, როგორც ვთქვით გაცილებით ფართეა. ასეთნაირ გადასვლას (როდესაც ერთი ნიშნის აღმნიშვნელი მეორე ნიშნის აღსანიშნს იღებს) მეტაფორა ეწოდება. ამგვარად, ფართო კონოტაციებით დატვირთული მეტაფორა უკვე არა იმდენად ნიშანი, რამდენადაც სიმბოლოა.

როდესაც წინ იწევს ნიშნის შიდა მიმართებები (აღმნიშვნელ-აღსანიშნი), და ფორმის (ზედაპირის) სიღრმისეული მიმართების *განცდა* მრავალსახიან, უძირო შინაარსთან, სახეზეა სიმბოლური ცნობიერება [ბარტი 1962]. ბარტის თანახმად, ამგვარი ცნობიერებიდან პარადიგმატულ ცნობიერებაზე გადასვლით შეიძლება დავახასიათოთ სტრუქტურალიზმი (და ალბათ, მოდერნიზმი). სიმბოლოს ჯადოსნური ძალის რწმენა, ანალოგიაზე დაფუძნებული კომპოზიცია, შინაარსის (იდეოლოგიის) რეპრეზენტაცია ის მახასიათებლებია, რომლებიც ამ პროექტს არა-თანამედროვე სტატუსს ანიჭებენ.

ზემოთ მოყვანილი განსჯა, რომელმაც გვაჩვენა, რომ პროექტი ამა და ამ სიმბოლოების თავმოყრაა, რომლებიც ნიშნავს *ამას და ამას* და მათი კომბინაცია იძლევა ამგვარ “შინაარსს”, ვერ ჩაითვლება სემიოლოგიურ ცდად. სემიოლოგიას აინტერესებს არა იმდენად ის, თუ *რას ნიშნავს*,

არამედ ის, თუ როგორ ნიშნავს. (ამ შეკითხვას ჩვენ ნაწილობრივ გავეცით პასუხი ზემოთ, როდესაც პროექტის ტექსტური ნაწილიდან გამოძინარე განვაცხადეთ, რომ საქმე გვაქვს სიმბოლოურ „დისკურსთან“). ჩვენი ანალიზისთვის უნდა გავაგრძელოთ არა უკვე გაცხადებული და ამოცნობადი სიმბოლოების, არამედ კოდის ძიება.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, ტაძარი (ობიექტი, რეალური სისტემა) „უსასრულო ტექსტია“ და ვერბალური აღწერა (მეტაენა) ამ ტექსტის ერთი დანაწევრების ვარიანტს იძლევა. ვიდრე ანალიზს დავიწყებდეთ, ვთქვათ, თუ რა აღქმად რაობას გვთავაზობს გეგმა (ყურადღება გადავიტანოთ მასზე). ამ მხრივ საინტერესოა ის ორმაგობა, რასაც გეგმის ნახატში გავარჩევთ. იმისდა მიხედვით, თუ რას აღვიქვამთ ფონად და წინა პლანად, ჩვენ ხან ჯვარს დავინახავთ, ხან ყვავილისმაგვარ ორნამენტს. საინტერესოა, რომ თავად ავტორი, ვერბალურ აღწერაში ჯვარს გამოყოფს და არა მეორე ნიშანს: „ჯვარის მკლავებს შორის მოქცეული ოვალური ფორმის გუმბათოვანი დარბაზები“. ის, რომ ტაძარს ჯვარი უდევს საფუძვლად, ეს მოსალოდნელია; მაგრამ, ამავდროულად, აღსანიშნავია მისი ორმაგი აღქმა.



ვ. ჯორბენაძის ტაძრის გეგმა

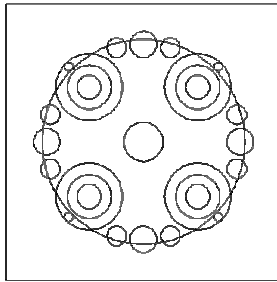
ტაძრის გეგმის ორმაგი აღქმადობა

ამ პერცეპტიული ცდის შემდეგ შევეცადოთ, გამარტივების ოპერაციებით – რომლებიც მოვლენის ერთი ხედვის წერტილიდან დანახვის საშუალებას მოგვცემს – შევქმნათ ტაძრის გეგმის მოდელი – სტრუქტურა; სწორედ მოდელად წარმოდგენილი სტრუქტურა შეიძლება იყოს ის კოდი, რომელიც საფუძვლად უდევს მოცემული შეტყობინების ფორმირებას (გეგმის, სივრცული განაწილების დონეზე). თუმცა, შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ საქმე გვაქვს არა კოდთან, არამედ მხოლოდ ნიშანთან (ფიგურათა) რეპერტუართან.

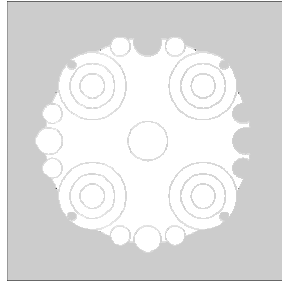
ჩვენს მიერ შემოთავაზებულ მოდელში უკვე ვხედავთ დისკრეტულ ერთეულებს – ფიგურებს. მოცემული სინტაგმის პარადიგმატული ველი მხოლოდ ერთი ფიგურისგან შედგება – წრისგან. პარადიგმატული ველის წევრები ერთმანეთთან ოპოზიციაში არიან; ჩვენ შემთხვევაში წრეები ერთმანეთთან ზომით დგანან ოპოზიციაში. აქ მოდელთან გვაქვს საქმე; პროექტში (ასაშენებელი ობიექტის ჩანაწერი) ეს წრეები გადაიქცნენ კედლებად, გუმბათის ყელად, ღიობად, ისინი იქცევიან ნახევარწრეებად (აბსიდე-

ბად) და ერთმანეთთან ამგვარ ოპოზიციაში შედიან: გამოზნექილი / შეზნექილი. სწორედ ამას აღნიშნავს ავტორი თავის ბარათში: „თბილისის ეკლესიებისთვის დამახასიათებელი შვერილი აფსიდებით და მათი რბილი პლასტიკის გამოძახილით ნარიყალას გალავნებთან“. მოდელში მხოლოდ ხაზებთან გვაქვს საქმე. ამიტომ ოპოზიცია აღმოჩნდება მხოლოდ წრის სხვადასხვა ზომებში.

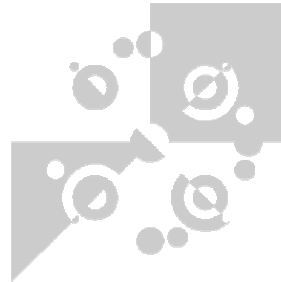
აღვნიშნოთ, რომ მოცემულ მოდელს შეუძლია სხვაგვარი სინტაგმის მოცემა. აქ წარმოდგენილია ორგანოზომილებიანი კომპოზიცია, რომლის სამგანზომილებიანი განხორციელებაც სხვა არქიტექტურულ სახეს მოგვცემდა, თუმც პარადიგმატული ერთეულების რეპერტუარი და კონფიგურაცია იგივეა.



1. მოდელი;



2. პროექტის ვერსია;



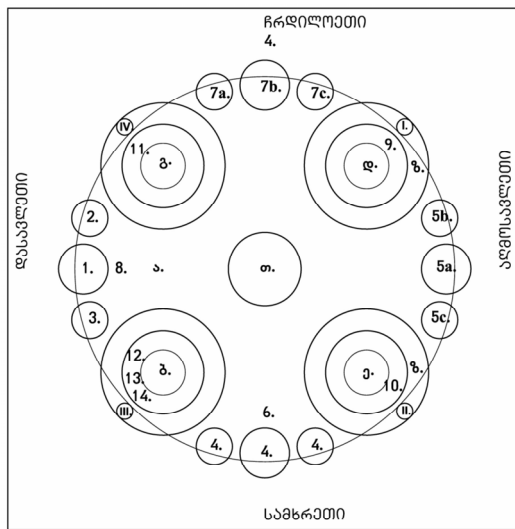
3. ვარიანტი

მოდელი-სტრუქტურა გეომეტრიულია და ის საფუძვლად შეიძლება დაედოს არა მხოლოდ არქიტექტურას, არამედ გრაფიკულ კომპოზიციასაც; უმბერტო ეკოს მიერ დასმული პრობლემა, რომ *არქიტექტურას არ აქვს საკუთარი კოდი*, აქ კარგად ჩანს.

ზემოთ მოყვანილი ქმედების შედეგად – როდესაც პროექტიდან მხოლოდ რამდენიმე განმეორებადი ელემენტი დავტოვეთ (შევადგინეთ პარადიგმატული ველი) და მათი საშუალებით სხვა ობიექტი ავაგეთ – მივიღეთ *კომპოზიცია*. რ. ბარტი ნიშნური პროცესის ამგვარ წარმოსახვას უწოდებს პარადიგმატულს, ფორმალურს. აქ წრე განსხვავებადი ერთეულია – ფიგურაა და არა მნიშვნელოვანი ერთეული – ნიშანი, მითუმეტეს, სიმბოლო. მაგრამ თუ შევხედავთ სინტაგმას, და დავინტერესდებით, რატომ არის ის ამნაირი (იგულისხმება მკაცრი წესრიგი, სიმეტრია, ცენტრის ხაზგასმა), დავინახავთ, რომ მოქმედი კოდი ტიპოლოგიურ-ფუნქციური და კონფესიურ-სიმბოლოურია.

უპირველეს ყოვლისა, კვლავ წინა პლანზე იწევს ჯვრული პარატაქსი. სწორედ ეს იდეოლოგიური ცენტრი აყალიბებს ამ სინტაგმას. *მორე* – კომპოზიცია (წესისამებრ) არის თეთრ ფონზე, უორიენტაციო, ასემანტიკურ გარემოში მოცემული და თავადაც დაცლილია სემანტიკისგან (მაგ., პიტ მონდრიანის კომპოზიციები). ტაძრად განხორციელებულ მოდელს უჩნდება ორიენტაცია – ის განლაგებულია ქვეყნის მხარეების (რო-

მელთაც საკუთარი სემანტიკა ახლავთ) მიმართ გარკვეული წესით. *მესამე* – ავტორი ზუსტად აღწერს თუ სად რა მოხატულობა, მოზაიკა უნდა განლაგდეს (კონფესიური კოდი). ამას ემატება წმინდანებისთვის მიძღვნილი ოთხი ნიშა. და ბოლოს, ყველაზე მთავარი – ის ტაძრის ფუნქციონალურ აგებულებას ემორჩილება, სადაც თითოეული ნაწილი იმ ფუნქციას ასრულებს, რომელსაც ტაძრის ტიპოლოგია მოითხოვს. ამგვარად, ერთი შეხედვით ასემანტიკური კომპოზიციის სემანტიზაცია ხდება. მასზე თავსმობვეულია რამდენიმე კოდი საკუთარი ძლიერი კონოტაციებით: ტაძრის ფუნქცია, ჯვარი, ორიენტაცია, მოხატულობა. ამგვარად სახეზე გვაქვს არა აბსტრაქტული მოდელი-კომპოზიცია, არამედ „საკრალური ტოპოსის რუკა“. წრეები აღარ არიან ერთმანეთთან ოპოზიციაში მყოფი განსხვავებადი ერთეულები, ფიგურები; ისინი მონიშნავენ სხვადასხვა სემანტიკის მქონე საკრალურ ადგილს (აბსიდა, საკურთხეველი, გუმბათქვეშა სივრცე, ჭა-ოქტაგონი, ბიბლიური სცენების გამოსახულებები, წმინდანებისთვის მიძღვნილი ნიშები და ა.შ.). ეს სქემის სახით ამგვარად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ:



იკონოგრაფიული ტექსტი - მოხატულობა:

1. ღმერთი - ქრისტე - მარიამი - ნათლისცემა
2. წმ. ნინო, მირიანი, ნანა
3. წმ. ანდრია, სიმონ კანანელი
4. ქრისტეს აღდგომის და სამი ანგელოზის მოზაიკა
- 5a. მარიამი (გელათის მოზაიკა) - 5b. ხარება - 5c. შობა
6. წმ. გიორგის ციკლი
7. ქრისტეს ციკლი:
7a. ჯვარცმა- 7b. აღდგომა - 7c. ამაღლება
8. განკითხვის დღე
9. ლეთისმშობლის ციკლი
10. წმ. გიორგის ციკლი
11. ქართველი წმინდანების ციკლი
12. ცოტნე და კონსტანტინე
13. ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი
14. წმ. ნინო - მირიანი - ნანა

წმინდა ნიშები:

- I. მირიანი და ნანა
- II. ვახტანგ გორგასალი
- III. დავით აღმაშენებელი
- IV. ილია მართალი

დანიშნულება:

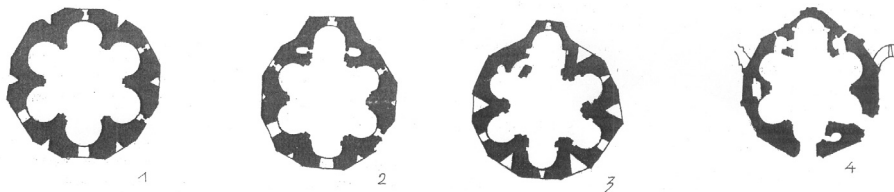
- ა. სტოა
- ბ. ნაოლობა, ბაპტიტერიუმი
- გ. აუდიენცია, ქადაგება
- დ. ჯვრისწერა
- ე. სახარების და დედაენის გადაცემა 5-6 წლის ბავშვებისათვის და სრულწლოვანობის აღნიშვნა
- ზ. საკურთხეველი
- თ. ცენტრალური გუმბათი - ჭა

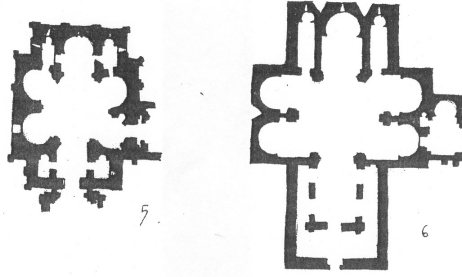
ერთი შეხედვით, მოცემული სტრუქტურა-კოდი არქიტექტურის გარედანაა მოცემული. ეს კოდი არქიტექტურას საკუთარი მნიშვნელობების ფორმირებისთვის იყენებს; ჰომოგენური (ერთგვაროვანი და უორიენტირო) სივრცე ჯერ უნდა დანაწევრდეს და მერე შეივსოს კოდით გათვალისწინებული მნიშვნელობებით, ის უნდა მოინიშნოს და *ადვილად გადაიქცეს* (ადგილის შექმნა კი არქიტექტურის მთავარი საქმეა).

არქიტექტურაში აღმნიშვნელ-აღსანიშნის ასოცირება (*სემანტიკა*) თითქმის ყოველთვის სხვა სისტემის (*ენის*) საშუალებით ხდება. არქიტექტურის „მკითხველნიც“ თავისუფალნი არიან, რათა სხვადასხვა მნიშვნელობით (და ფუნქციითაც) შეავსონ ფორმა (*პრაგმატიკა*). მაგრამ ამ აღსანიშნების აღმნიშვნელებს მხოლოდ არქიტექტურა ქმნის (*სემიურგია**), აწესრიგებს და მართავს (*სინტაქსი*).

* მიხეილ ეპშტეინის შემოთავაზებული მიმართულება – სემიურგია – ინტერესდება ახალი ნიშნების შექმნით – ნიშანთშემოქმედებით. („ნაშენის პრეზენტაცია“. სემიოტიკა 5, 2009).

შევკონდეთ გეგმაზე, და ამჯერად ყურადღება მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ ტაძარი მრავალაბსიდიანია. თავად ბატონი ვიქტორი, ასევე, ბატონი ნოდარ მაგალობლიშვილი, პროექტის უმთავრეს თვისებად იმ სინტაქსური, ტიპოლოგიური კოდების ჩართვას მიიჩნევენ, რომლებიც მრავალი საუკუნის წინ ჩამოყალიბდა. მრავალაბსიდიანი კომპოზიცია კი ერთ-ერთი ასეთი უძველესი კოდია. საქართველოში მისი გამოვლენის ერთ-ერთი უძველესი მაგალითია მცხეთაში, 1996 წ. გამოვლენილი არმაზციხის (ბაგინეთი) წარმართული ექვსაბსიდიანი ტაძარი. მრავალ აბსიდიანი ნაგებობები ახ. წ. მე-2 საუკუნიდან რომის იმპერიის სივრცეში ფართოდ ვრცელდება, როგორც იმპერატორ ადრიანეს არქიტექტურული სტილი (ყიფიანი 2005). ქრისტიანობის გავრცელების პირველ წლებში, სანამ მოწვეული ღვთისმსახურნი და ოსტატები კანონიკურ ნორმებს და ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრულ კონცეფციებს გაავრცელებდნენ, ადრეული ტაძრები ეყრდნობოდა წარმართულ სქემებს. ექვსაბსიდიანი ტაძრების ტრადიცია საქართველოში ხანგრძლივი დროის მანძილზე მოქმედებდა და ჩვენი ქვეყანა მათი სიმრავლით გამოირჩევა: „გოგიუბა, კიაღმის ალთი, ბოჭორმა, კაცხი და მათი მოლიფიკაციები – ნიკორწმინდა და კუმურდო“ (ყიფიანი 2005).





1. გოგიუბა, 2. კიაღმის ალთი, 3. ბოჭორმა, 4. კაცხი, 5. ნიკორწმინდა, 6. კუმურდო (ყიფიანი 2005)

ხსოვნის აღდგენა – ამგვარად ახასიათებს უმბერტო ეკო ძველი რიტორიკის და იდეოლოგიის აღორძინებას. იგი იმ დიდი რიტორიკის ნაწილია, რომელიც თანააღნიშნავს და რომელსაც მართავს „თანამედროვეობის“ იდეოლოგია; ის შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც წარსულის დირებულებებისადმი ტოლერანტული დამოკიდებულება. ეს იდეოლოგია საშუალებას გვაძლევს, წავიკითხოთ ფორმები რაიმე კონკრეტული იდეოლოგიისგან თავისუფლად (ასეა ეს თუ არა „სამების საკათედრო ტაძრის“ შემთხვევაში, სხვა საკითხია); ძველი იდეოლოგიები უფრო წაკითხვის შიფრის როლს ასრულებენ; ეს წაკითხვა აღარ არის ინფორმატიული, რადგან ყველა მნიშვნელობა უკვე ათვისებულია, წინასწარგაცხადებულია, აპრობირებულია [ეკო 2004, 284].

მომხიბლავია იმის ფიქრი, რომ „სამების საკათედრო ტაძარზე“ არქიტექტორის მუშაობას ამგვარი რეფლექსია ახლდა თან; ქართულ წარმართულ ექვსაბსიდინ ტაძარში, რომაულისგან განსხვავებით, შუაში ჩნდება სვეტი; ამგვარად, მომხიბლავია იმის ფიქრი, რომ „სამების საკათედრო ტაძარში“ სწორედ ამ სვეტის *კვალი* შეიმჩნევა – ჭის სახით („ცენტრალური გუმბათის ქვეშ მდებარეობს ჭა – ოქტაგონით, რომელშიც დგას სვეტი – რელიქვიარიუმით“). ასევე მომხიბლავია იმის აღნიშვნა, რომ წარმართულ ტრადიციაში ჩასახული, ადრექრისტიანობაში გავრცელებული და XXI საუკუნის ტაძარში კვლავმოქმედი არქიტექტურული კოდი ავტონომიური სისტემაა და არ ემორჩილება შინაარსის (იდეოლოგიურ) ცვლილებებს და სხვა მნიშვნელობებს. „ისტორია აცარიელებს და კვლავ ავსებს ფორმებს, ართმევს მნიშვნელობებს და ახალი აზრებით ავსებს მათ“ [ეკო 2004, 285], და „სემიოლოგიაც არ ვარაუდობს საბოლოო მნიშვნელობების არსებობას“ [ბარტი 1964]; იქნებ, *არქიტექტურული ფორმა მხოლოდ საკუთარი ისტორიის ერთგულია?*

ბოლოს, შევხედოთ ფასადს – რას „გვეუბნება“ ის? მრავალპლანიანი, მრავალნაწილიანი შენობის პროექტის ფასადურ წარმოდგენაზე მონოლითურობა, ცენტრულობაა გაბატონებული. ფასადი, როგორც ანალოგიური, იკონური ჩანაწერი, მიისწრაფის სურათობისკენ. სურათის თვალყურებისას ძნელია წარმოიდგინო იდეალური მნახველი და აღნიშნო, თუ რაზე შეჩერდება მზერა, რა დარჩება მის მიღმა, ან რასთან მსგავსებებს გამოიწ-

ვევს ის. ყოველი მნახველი საკუთარ ბადეს დაადებს მას და ყოველი დანახვა განსხვავებული იქნება.

ერთ-ერთი ამგვარი დანახვა ყურადღებას მიაქცევს მრავალგუმბათიანობას; დაკვირვებისას გამოჩნდება, რომ ყოველი გუმბათი მეორისგან განსხვავებულია; ისევე უნდა მოვიშველიოთ ავტორის განმარტებითი ბარათი და ვთქვათ, რომ განსხვავებული გუმბათები მსგავსია საქართველოს სხვადასხვა ეკლესიის გუმბათებისა. ახალი ნიშნების შექმნის ნაცვლად სახეზეა დამკვიდრებული ნიშნების გარკვეული „მონტაჟი“ მეტაფორული შეტყობინების მიღების მიზნით. შეგვიძლია მას ვუწოდოთ მონტაჟი, რომელიც თავის მხრივ დაკავშირებულია ნიშნის სინტაგმატურ წარმოსახვასთან? დამძლეულია თუ არა ამგვარი „თამაშით“ სიმბოლოურობა? ამის გასარკვევად მოვიხმოთ ცნობილი სტრუქტურალისტური ტერმინი – *ბრიკოლაჟი*. ბრიკოლაჟი არის არა ტექნიკურად გამართლებული და მიზანშეწონილი მეთოდი, არამედ ისეთი „დიאלოგი მასალებთან და საშუალებებთან, სადაც საშუალებას თავად შეუძლია შემოგვთავაზოს მეთოდი და საწყისი მიზანი გააუქმოს“ [ლევი-სტროსი 1974, 29]. სწორედ *საწყისის* და *მიზნის** კატეგორიების ამკარა მოძილავრების გამო შეუძლებელია ვისაუბროთ მონტაჟზე. ასევე შეუძლებელია თამაშზე საუბარი, რომელიც არის „*თვითმიზნური ქმედება*, – *ქმედება რომელიც არ არის განსაზღვრული ან გამართლებული რაიმე მისთვის გარეგანი ვითარებით*“ [ნოღია 1987].

ვიქტორ ჯორბენადის პროექტის შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა მოძრავი ნაწილების მონტაჟთან, რაც თავად ქმნის აზრს, არამედ უკვე წინასწარ შექმნილი აზრის (იდეოლოგია) სიმბოლურ გადმოცემასთან, სადაც არქიტექტურა სხვა მიზეზის შედეგია.

* საწყისის (წყარო) და დასასრულის (მიზანი) კონცეპტებში დაეჭვებაა პ. ეიზენმანის სტატიის ერთ-ერთი საკითხი, რომელიც 1984 წლითაა დათარიღებული; ვიქტორ ჯორბენადის პროექტის შექმნის თარიღიც 80-იანი წლებია, მაგრამ ეს სხვა, პარალელური დროა.

ეს წერილიც ერთგვარ ბრიკოლაჟს დაემსგავსა; აქ არ იკითხება საწყისი (და) მიზანი, მთავარი აზრი, რომელიც ავტორს წინასწარ აქვს და სადაც ტექსტი ამ აზრის გაფორმებას ემორჩილება. სწორედ უ. ეკოს, რ. ბარტის, პ. ეიზენმანის და სხვათა *უკვე-აზრების* თავისუფალი მონტაჟის პროცესი იყო თავად აზრის ძიება.

ლიტერატურა

- ბარტი 1962: Барт Р. *Воображение знака*, // Избранные работы, გვ. 246-252. Москва: Прогресс, 1989
- ბარტი 1964: Barthes R. *Éléments de Sémiologie*, // Communications 4, pp. 91-135
- ეკო 2004: Эко У. *Отсутствующая структура*. Санкт-Петербург: Simposium. 2004.

- ეიზენმანი 1984: Eisenman P. *The end of the classical: the end of the beginning, the end of the end.* // *Architecture theory since 1968*, pp. 522 – 539. Cambridge: MIT Press 2000
- ყიფიანი 2005: ყიფიანი გ. *არმაზციხის უკანასკნელი წარმართული ტაძარი*, // ქართული არქიტექტურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, pp. 11 – 35. თბილისი: სტუ 2005.
- ნოღია 1987: ნოღია გ. *თამაშის ცნება კულტურის ფილოსოფიაში*. თბილისი: მეცნიერება. 1987
- ლევი-სტროსი 1974: Lévi-Strauss, Claude ([1962] 1974): *The Savage Mind*. London: Weidenfeld & Nicolson // <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem01.html>

ნიცშეს ნაკითხვის პარადიგმათა
კონფლიქტი დასავლურ
აზროვნებაში

ფილოსოფიის მეცნიერებათა
დოქტორი. იაკობ გოგებაშვი-
ლის სახელობის თელავის სა-
ხელმწიფო უნივერსიტეტის
ასისტენტ-პროფესორი.

მონოგრაფიები: „ნიცშე: ფი-
ლოსოფიის „კულისები“ და სი-
მულაციები“ თბილისი 2005;
„ქართული სოციალური მანქა-
ნა“ თბილისი უნივერსალი
2009.

ინტერესთა სფერო: ფილოსო-
ფია, პოლიტოლოგია, პუბლი-
ცისტიკა, კრიტიკა, კულტუ-
როლოგია, ლიტერატურა, პო-
ეზია, ვიზუალური ხელოვნება.

საუბრის დასაწყისში დავაზუსტებ რამდენიმე ცნებას, რომლებითაც უნდა ვიხელმძღვანელოთ. პირველ რიგში იმას, თუ რას ნიშნავს ნიცშეს წაკითხვის პარადიგმათა კონფლიქტი. ფ.ნიცშეს ფილოსოფიის ინტერპრეტაცია მრავალია როგორც საქართველოში, ისე ევროპასა და ამერიკაში, მაგრამ ნიცშეს წაკითხვის პარადიგმაში იგულისხმება ნიცშეს ისეთ ინტერპრეტაციათა ერთობლიობა, რომელიც ქმნის ერთ საინტერპრეტაციო მოდელს და რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ევროპულ აზროვნებაზე, მნიშვნელოვანი კვალი დაატყო ნიცშელოგიის შემდგომი განვითარების ისტორიას.

ნიცშეს წაკითხვის პარადიგმაში ვგულისხმობთ რამდენიმე მოაზროვნის ნააზრევის ერთიანობას. შეგვიძლია, რამდენიმე ავტორი გავამთლიანოთ ერთ საინტერპრეტაციო მოდელში, რომლებიც ქმნიან ერთ მთლიან სახეს. ნიცშეს სახეები ანუ მისი წაკითხვის პარადიგმები ისტორიის მანძილზე გამუდმებით ებრძოდნენ ერთმანეთს. იყო მათ შორის კონკურენცია, მუდმივი კონფლიქტი, რომელიც ერთის ან მეორის გამარჯვებით სრულდებოდა. იგივე ხდებოდა ნებისმიერი ევროპული მასშტაბის ავტორის შემთხვევაში.

მეორე, რაც საჭიროა გავიაზროთ, არის ნიცშელოგიის აქტუალური არეალის გაგება, რომელიც ვლინდება ფილოსოფიის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე. აზროვნების ისტორიის ყოველ მომენტში არსებობს აქტუალურ საკითხთა დასმისა და გადაჭრის მიმართულებები, ხერხები და პარადიგმატული აზროვნების მოდელები, რომლებიც განსაზღვრავს იმ დროის კულტურულ-ინტელექტუალურ სამყაროს. შემდეგ იცვლება ეს არეალი და უკვე სხვა თემატური მი-

მართულებები, საკითხთა დასმის სხვა ხერხები და მოდელები ხდება განმსაზღვრელი. ასე იყო ნიცშელოგიის ისტორიაშიც. საუკუნის განმავლობაში ნიცშელოგიის აქტუალური არეალი დროთა განმავლობაში იცვლებოდა. იმისათვის, რომ პასუხობდეს თანამედროვეობის „სტანდარტებს“, თანამედროვე სამყაროს ინტელექტუალურ „ნორმებს“, ნაწარმოები უნდა იყოს შესრულებული აზროვნების განვითარების იმ მომენტის აქტუალურ არეალში. ისტორიის მანძილზე ნიცშეს სხვადასხვა სახე-პარადიგმა შეიქმნა. არსებობდა ეპოქები როცა ერთდროულად ორი, სამი სახე იყო გაბატონებული. ნიცშეს წაკითხვის ეს პარადიგმები ყოველთვის ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ შინაგანი, ფარული ან ღია დაპირისპირებით. ნიცშეს სახე-პარადიგმებს შორის კონფლიქტი ერთ-ერთი განმსაზღვრელი იყო იმდროინდელი ნიცშელოგიის საკითხთა აქტუალური არეალის რავგარობისა. ამით იფარგლებოდა იმდროინდელი ნიცშელოგია. მაგრამ დროთა განმავლობაში ეს პროცესი გრძელდებოდა – წაკითხვის რომელიღაც პარადიგმა მარცხდებოდა ან იმარჯვებდა. შესაძლებელი იყო ამ ბრძოლაში სრულიად სხვა, ახალი პარადიგმა დაბადებულყო. ეს ყოველივე განსაზღვრავდა ნიცშელოგიის აქტუალურ საკითხთა არეალის ფარგლებს და მის ცვლილებებს.

მე-19 საუკუნის ბოლოდან იწყება ევროპული ნიცშელოგია, როგორც ფილოსოფიის მიმართულება, რომელიც დღემდე აგრძელებს არსებობას. უნდა აღინიშნოს, რომ რაც უფრო წინ მივდივართ, რაც მეტ საინტერპრეტაციო მოდელებს ვხვდებით, მით უფრო ვუახლოვდებით ნიცშეს ფილოსოფიის ადეკვატურ აღქმას, რომელიც, ალბათ, გამორიცხავს საბოლოო წერტილს – ავთენტურ ნიცშესთან მისვლას.

ბოლო ცნება, რომელიც უნდა გავიაზროთ, არის ინტელექტუალური ანაქრონიზმის ცნება. რადგანაც ნიცშეს წაკითხვის პარადიგმები ყოველთვის ებრძვიან ერთმანეთს და შედეგად ამისა, გადავდივართ ნიცშელოგიის განვითარების ახალ ეტაპზე – ისპობა ძველი და ჩნდება ახალი წაკითხვა – აქედან გამოდინარე, ნიცშელოგიაში, ისევე როგორც ნებისმიერ სხვა ინტელექტუალურ საქმიანობაში, გვაქვს ანაქრონიზმის ცნებაც – ანაქრონიზმით ხასიათდება ნაწარმოები, რომელიც არ არის თანამედროვე ნიცშელოგიის მენტალურ დონეზე შესრულებული, არ უკავშირდება ამ მომენტის ნიცშელოგიის აქტუალურ საკითხთა არეალს და წარმოადგენს უბრალოდ ფურცელზე დაწერილ წიგნს, სტატიას ან წერილს, რომელიც მხოლოდ ისტორიის უსარგებლო არქივის საკუთრება გახდება. მაგალითად, თანამედროვე გერმანიაშიც შეიძლება დაიწეროს ნიცშეს ანაქრონისტული გააზრება. შეიძლება დაიწეროს ნიცშეს ქრისტიანული გააზრებები, ჰყავდეს მკითხველიც, მაგრამ იგი მაინც ისტორიაში უკვე განვლილ და დიდი ხნის გადახარშულ პარადიგმას გაიმეორებს. ანაქრონისტული შრომების ნაკლი მარტო ის კი არ არის, რომ ის ნიცშელოგიის განვითარების მაგისტრალურ ხაზში ვერ თავსდება, არამედ ის, რომ ვერ გახდება მომავლის ნოვატორული იდეების წყარო. ნოვატორული იდეების წყარო მხოლოდ ის ნაწარმოებია, რომელიც მოცემულ მომენტში ნიცშელოგიის აქ-

ტუალურ არეალშია და „შიგნიდან“ ცდილობს ამ არეალის გადალახვას. მხოლოდ ამდაგვარი საინტერპრეტაციო სტრატეგიითაა შესაძლებელი განვითარება, ახალი იდეების გენერაცია და ნიცშელოგიის ახალ ეტაპზე გადასვლა.

ნიცშეს სახეთა კონფლიქტის განხილვისას სიბრტყე, რომელიც მინდა შემოგთავაზოთ და რომლითაც ვიფარგლებით ამჯერად, არის ნიცშეს ფილოსოფიისა და მეტაფიზიკის ურთიერთმიმართების სიბრტყე, რომელიც დასაწყისიდან დღემდე მუდმივი ყურადღების ეპიცენტრში იყო.

დავიწყოთ რამდენიმე მარტივი დებულებით: რას ნიშნავს მეტაფიზიკა? ეს ტერმინი მომდინარეობს არისტოტელედან – „მეტა“ ნიშნავს შემდგომს, ანუ აქ – ფიზიკის შემდგომ სინამდვილეს. ფილოსოფიის ისტორიაში ორი ნაკადი ყოველთვის უპირისპირდებოდა ერთმანეთს. პირველი გვეუბნებოდა, რომ არ არსებობს არავითარი მიღმა სინამდვილე, რომ ჩვენ შევიძინებთ გრძნობადი აღქმებით, და მის მიღმა არ არსებობს არაფერი. ეს არის ფენომენალისტური ხაზი. მეორე მიდგომა იყო მეტაფიზიკური მიდგომა, რომელიც თვლიდა, რომ სამყაროს მიღმა არის ჭეშმარიტი, მარადიული სამყარო, მიღმა სინამდვილე, ზეაღმატებული მატერიალურ-ფენომენალურ სამყაროზე. 1890 წლიდან, როდესაც ნიცშე შეიშალა, ნიცშეს ფილოსოფიაში იწყება ამ საკითხზე კამათი, საუბრობენ: არის ნიცშე მეტაფიზიკოსი, თუ იგი უფრო ფენომენალისტია, რომელიც ყოველგვარ მიღმურს გამორიცხავს. ფილოსოფოსები დღემდე კამათობენ ამ თემაზე.

დასაწყისში (1900 წლიდან 1930 წლამდე) გამოიკვეთა ნიცშეს წაკითხვის ორი სახე-პარადიგმა. ერთი ეკუთვნის ჰანს ფაიჰინგერს, გერმანელ მოაზროვნეს, მისი წიგნი – „ნიცშე როგორც ფილოსოფოსი“ (1902 წელი), ასევე გეორგ ზიმელის – „მოდერნიზებული ზნეობა“ (1905 წელი), ფაშისტურ გერმანიაში მცხოვრები ბოიშლერის და სხვა მოაზროვნეების ნაშრომები, აყალიბებდნენ ნიცშეს, როგორც მეტაფიზიკოსის, სახეს. ჰ.ფაიჰინგერთან ძალაუფლების ნება არის პრინციპი, რომელიც სამყაროს მეტაფიზიკური არსია. ფაიჰინგერი ამბობს, რომ ნიცშემ ძალაუფლების ნება აიღო არტურ შოპენჰაუერის ფილოსოფიიდან. შოპენჰაუერთან ნება სიცოცხლის ნებაა, იგი არის მისწრაფება არსებობისაკენ. ნიცშემ კი თქვა, რომ სიცოცხლე არ არის მარტო არსებობისაკენ მისწრაფება, სიცოცხლე მისწრაფის ძალაუფლებისაკენ, განვითარებისაკენ, სხვისი დამორჩილებისაკენ, დაპყრობისაკენ. ეს იყო ნიცშეს ფილოსოფიის ტრადიციული მეტაფიზიკური წაკითხვა.

ამავე პერიოდში შეიქმნა ნიცშეს სრულიად საწინააღმდეგო სახე-პარადიგმა – ნიცშე როგორც ფენომენალისტი. ალფრედ ფულიე, ფრანგი ფილოსოფოსი („ნიცშე და იმორალიზმი“, 1902 წელი), თვლის რომ ძალაუფლების ნებაში ნიცშე არ გულისხმობდა მოვლენების მიღმა მეტაფიზიკურ არსს. იგი ამტკიცებდა, რომ ძალაუფლების ნება არის ამქვეყნიური მოვლენა, რომელიც ახასიათებს ყოველ ცოცხალ ორგანიზმს და ამ მოვლენას არა აქვს იმქვეყნიური ძირი.

ამგვარად, საუკუნის დასაწყისში ნიცშეს ფილოსოფიის საინტერპრეტაციო „ქსელში“ მისი წაკითხვის ორი სახე-პარადიგმა გამოვლინდა – ნიცშე, როგორც მეტაფიზიკოსი და ნიცშე, როგორც ფენომენალისტი. ეს ორი პარადიგმა, ბუნებრივია, ეწინააღმდეგებოდა ერთმანეთს.

მაგრამ ამავე დროს, მათ შორის არსებობდა, ასე ვთქვათ, ზომიერი პოზიციაც. აქ შეიძლება დავასახელოთ ფრანგი ფილოსოფოსი ალოიზ რილი, რომელმაც 1897 წელს დაწერა წიგნი – „ნიცშე, როგორც მხატვარი და მოაზროვნე“. მას ამ ორ უკიდურესობას შორის საშუალო პოზიცია ეჭირა. მან ნიცშეს შემოქმედებითი განვითარება სამ ეტაპად დაყო. პირველი არის ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან. სწორედ პირველი ეტაპი იყო მეტაფიზიკური პერიოდი. აქ ნიცშე გვევლინება მეტაფიზიკოსად, რადგანაც იმ ეტაპის შრომებში სამყაროს ძირი არის მეტაფიზიკური პრინციპი. მეორე ეტაპზე გადასვლის შემდგომ კი უკვე მეტაფიზიკა და რომანტიზმი ნიცშეს თვალში კარგავს მომხიბლავობას და გერმანელი მოაზროვნე უფრო მეცნიერებისა და პოზიტივიზმისკენ ინაცვლებს.

მას შემდეგ, რაც ევროპულ აზროვნებაში ერთმანეთს დაუპირისპირდა ნიცშეს ეს ორი სახე-პარადიგმა, მეტაფიზიკოსისა და ფენომენალისტიისა, მათი ბრძოლის შედეგად დაიბადა ნიცშეს წაკითხვის ახალი პარადიგმა. ნიცშელოგიის არენაზე გამოდის გერმანელი ფილოსოფოსი მარტინ ჰაიდეგერი რომელიც მნიშვნელოვან ეტაპს ქმნის საერთო-ევროპულ აზროვნებაში. მისი შრომებია „ვინ არის ნიცშეს ზარატუსტრა“ (1954), „ნიცშეს სიტყვა ღმერთი მკვდარია“ (1955), „ნიცშე“ (1961). ჰაიდეგერი ნიცშეს ორივე წაკითხვას ითავისებს და ამბობს, რომ ნიცშე არ იყო ტრადიციული მეტაფიზიკოსი, როგორც ამას ფაიჰინგერი (და ფაშისტები) წერდა, მაგრამ იგი არც ფენომენალისტი. ჰაიდეგერის აზრით, არსებულის ყოფიერება ევროპულ აზროვნებაში განისაზღვრება, როგორც ნება. ეს იწყება ლაიბნიციდან, შემდეგ მოდის კანტი, ფიხტე, ჰეგელი, შელინგი, შოპენჰაუერი და ბოლოს – ნიცშე. ყველა ფილოსოფოსთან არსებულის ყოფიერება არის ნება, სხვადასხვა ვარიაციაში. მაგალითად, ნიცშესთან ამ ნებამ შეიძინა ძალაუფლების ნების სახე. ყოველი არსი ძალაუფლების გამოხატულებაა. აქედან გამომდინარე, სამყარო არის ძალაუფლების ნებათა ცენტრების ბრძოლის არენა. ყველას ძალაუფლების იმპულსისკენ სწრაფვა ამოძრავებს. ერთი მხრივ, ერთი ნება ყოველთვის განიცდის სხვა ნებისაგან დარტყმას, ზიანს, მეორე მხრივ, იგი სხვას აყენებს ასევე დარტყმას, ზიანს. ზიანის, დარტყმის მიღება სხვა არსებულთაგან, ნებისათვის არის ტკივილი, ტანჯვა. ეს არის სამყარო, რომელსაც ვერ გაექცევა ვერც ერთი არსებული. ჰაიდეგერი ამბობს, რომ თავად აზროვნებაც განიცდის დარტყმას, მაგრამ არა კონკრეტული არსებულისაგან. როდესაც სამყაროს სურათი ძალაუფლების არენაა, რომელიც დაკავშირებულია ტანჯვასთან, ტკივილთან, ზიანთან, უკვე ასეთი სურათი აყენებს დარტყმას თავად ადამიანის აზროვნებას. ამ დარტყმას აზროვნებამ უნდა უპასუხოს საპასუხო დარტყმით. რეალობა რომელიც მან დაინახა, მიწიერი, წარმავალი, ტანჯვის სამყაროა, ამიტომ აზროვნებამ უნდა მოახდინოს ამ

საპასუხო დარტყმის დროს მიწიერი რეალობის, წარმავლობის დისკრედიტაცია. ადამიანის აზროვნება ივონებს უფრო ჭეშმარიტ, ამაღლებულ, უკეთეს სამყაროს; სასურველს მისთვის, რომლის ფონზეც ის მიწიერი, წარმავალი სამყარო კნინდება, იჩქმალება და მეორენარისხოვანი ხდება. ადამიანი ივონებს მეორე სამყაროს, მასზე ზეაღმატებულს. თუკი მიწიერი სინამდვილე წარმავალია, მას მიაწერს წარუვალობის, მარადიულობის ნიშანს. ბუნებრივია, ასეთ სამყაროს ანიჭებს ზებუნებრიობის, მიღმურობის ნიშნებს. დგინდება ჭეშმარიტი სამყაროს იდეალი. საბოლოოდ, სამყარო ორად გვაქვს დაყოფილი ჩვენს აზროვნებაში – ერთი თვალხილული, ქმნადობის სამყარო და და მეორე, ჭეშმარიტი, მარადიული სამყარო. ამ მსჯელობებში ჰაიდეგერს შემოაქვს თავისი ცნება – შურისგების სული. ჰაიდეგერის აზრით, აზროვნებამ შექმნა იდეალური, უპირატესი ღირებულები სამყარო, რაც არის შურისძიება ამქვეყნიურ სინამდვილეზე. შურისგების სულის ნაყოფი მეტაფიზიკაა. მეტაფიზიკა, სიღრმისეულად რომ განვიხილოთ, არის ამქვეყნიური სამყაროს დამდაბლება. ამის შემდეგ ჰაიდეგერი ამბობს, რომ ნიცშე უკვე იმ ეპოქას შეესწრო, როცა ადამიანს შეუძლია მთელი დედამიწის დამორჩილება, მასზე გაბატონება. გაბატონებაში ივონისხმება არა მარტო დამორჩილება, არამედ მოვლა-პატრონობა. ეს გაბატონება გულისხმობს დედამიწის მოვლას, საკუთარ მფარველობას. ჰაიდეგერის აზრით, ადამიანი, რომელიც შეპყრობილია მიწიერი სინამდვილის მიმართ შურისგების სულით, მეტაფიზიკურად აზროვნებს და ვერ განხდება ამ სამყაროს, დედამიწის ბატონ-პატრონი, რადგანაც მას არა აქვს გადალახული სიძულვილი, ამქვეყნიურის, მიწიერის დამდაბლება. სწორედ კაცობრიობის ამ ეტაპზე დაგვანახა ნიცშემ, რომ თუ ჩვენ არ შევიცვალეთ, თუ შურისგების სული არ გადავლახეთ, შეუძლებელია მოვიდეს ზეკაცია. შეუძლებელია ადამიანი განდეს დედამიწის ბატონ-პატრონი.

შურისგების სულის, მეტაფიზიკის გადასალახავად ნიცშეს შემოაქვს მარადიული მობრუნების იდეა, რომელმაც უნდა გადაგვალახინოს გაორება მიღმურსა და მიწიერს შორის. მარადიული მობრუნება დროში აბრუნებს ყველაფერს, რაც არსებობს, ანუ ყველა არსებული სამყაროში ემორჩილება წრეს. ყოველი არსებული ბრუნდება უსასრულოდ, მარადიულად. ეს იდეა ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგანაც იგი ჭეშმარიტი, მარადიული ყოფიერების და ქმნადობის სამყაროს ურთიერთდამთხვევას ახდენს. რაც დროში არსებობს, ის ხდება მარადიულიც. ეს ხდება არა იმიტომ, რომ ყოველი არსებული მეტაფიზიკურ სინამდვილეში გადის, არამედ იმიტომ, რომ იგი მარადიულად ბრუნდება ამ მიწაზე, დროში არსებული მარადიულად განმეორებადია. ჰაიდეგერის სიტყვებით, „ქმნადობაზე ამოიტვიფრება ყოფიერების ხასიათი“. სწორედ ამიტომ არის მარადიული მობრუნების იდეა მეტაფიზიკური აზროვნების გადალახვის გზა. წარმავლობისადმი სიძულვილი შეიცვლება მისადმი სიყვარულით. მარადიულობასთან მიახლოებული დროულობა მის ნიშან-თვისებას იძენს. ასეთი აზროვნება გადალახავს მეტაფიზიკურ აზროვნებას და ამქვეყნიურ სამყაროსთვის „ჰოს“

თქმას ამკვიდრებს. მაგრამ ჰაიდეგერის აზრით, ნიცშესთან ბოლომდე მაინც ვერ მოხდა მიწისადმი სიძულვილის გადალახვა. ნიცშემ კარგად გააცნობიერა შურისგების სულის გადალახვის საჭიროება, მეტაფიზიკა მიყვანა ბოლომდე, დაუსვა მას წერტილი, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ვერ გადალახა. ამის მიზეზი ის არის რომ ნიცშეს მიზანი არ იყო მიღწეული – ამქვეყნიურობის სიყვარული და მიძვებლობა მისი მარადიულობისა რალცდაგვარი მოაზრების გზით ხდებოდა, რაც განხორციელდა მარადიულ მობრუნებაში. ამის საფუძველზე გაჩნდა მეტაფორა – „უკანასკნელი მეტაფიზიკოსი“.

ჰაიდეგერის ამ ნააზრევით ნიცშელოგიის ისტორიაში იქმნება ნიცშეს ფილოსოფიის ახალი წაკითხვა-სახე, რომლის მიხედვითაც ნიცშე იყო არა ტრადიციული მეტაფიზიკოსი, არისტოტელესა და პლატონის მსგავსად, არამედ – უკანასკნელი მეტაფიზიკოსი. უკანასკნელი მეტაფიზიკოსის სახე-პარადიგმა, რომელიც ჰაიდეგერმა შექმნა, გავლენას ახდენს სხვა ავტორების აზროვნებაზეც. მაგალითად, ე. ფინკის წიგნში – „ნიცშეს ფილოსოფია“ (1960) – ავტორი ნიცშესთან მოვლენასა და თავისთავად ნივთს შორის ტრადიციულ გაყოფას უარყოფს და გერმანულ ფილოსოფოსს მეტაფიზიკის გადამლახვად წარმოგვიდგენს. მაგრამ რადგანაც მას მაინც აქვს მოძღვრება ძალაუფლების ნებაზე, როგორც არსებაზე, იგი კვლავაც მეტაფიზიკის წიაღში იმყოფება. საბოლოოდ, ე. ფინკი ასკვნის: „ნიცშე დგას ტრადიციის საფუძველზე, რომლის გადალახვაც სურს“ (მეტაფიზიკის საფუძველზე), მაგრამ ის „უკვე ზეიმობს მასზე გამარჯვებას“, – ასე გამოთქვამს ე. ფინკი ნიცშეს უკანასკნელ მეტაფიზიკოსობაზე მ.ჰაიდეგერის მიერ დაფუძნებულ აზრს.

შემდგომში ნიცშელოგია მიდის ორი საპირისპირო მიმართულებით – ერთია – აზროვნების გერმანული და ანგლოსაქსური ფრთა, მეორე კი – ფრანგული ფრთა. ორივე ებრძვის ჰაიდეგერს ანუ ნიცშეს უკანასკნელ მეტაფიზიკოსად გამოცხადებას.

გერმანული და ანგლოსაქსური ფრთის ლიდერები იყვნენ ვ. მიულერ-ლაუტერი – „ნიცშე: მისი წინააღმდეგობების ფილოსოფია და მისი ფილოსოფიის წინააღმდეგობები“ (1971), „ნიცშეს მოძღვრება ძალაუფლების ნებაზე“ (1974), „ნების არსი და ზეკაცია“ (1980წ. რაიზენბურგის ნიცშელოგია საერთაშორისო კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენება); ფ. გერჰარდი – „ძალა და მეტაფიზიკა“ (1980), რომელიც წაკითხა ნიცშელოგია კონფერენციაზე რაიზენბურგში), „პათოსი და დისტანცია: ნიცშეს ფილოსოფიური სწავლება“ (1986); ფილოსოფოსი ფედერიკ კოპლსტონი, რომლის შრომებია: „ფილოსოფიის ისტორია“ (1963), „ფრიდრიხ ნიცშე; კულტურული ფილოსოფოსი“ (1975). ეს მოაზროვნეები შეგვიძლია ერთ საინტერპრეტაციო პარადიგმად გავაერთიანოთ. მათ შექმნეს ნიცშეს ერთიანი სახე. ისინი ნიცშეს უკანასკნელი მეტაფიზიკოსის პარადიგმასთან დაპირისპირებით უბრუნდებიან მეტაფიზიკას.

თუკი მ. ჰაიდეგერი, და მანამდე – ჰ. ფაიჰინგერი ძალაუფლების ნებას მიიჩნევენ მეტაფიზიკურ არსად, ერთ არსად, სამყაროს ერთ საფუძ-

ვლად, ვ.მიულერ-ლაუტერი ამბობს, რომ ნიცშეს ფილოსოფიაში სინამდვილეში სხვაგვარი მდგომარეობაა. მიულერ-ლაუტერის აზრით, ძალაუფლების პრინციპი მეტაფიზიკურია, მაგრამ ამავე დროს, იგი მრავლობითია. ავტორი ამბობს, რომ ტექსტებში, სადაც ნიცშე ლაპარაკობს ძალაუფლების ნების თემაზე მხოლოდ მხოლოდობით რიცხვში, იქაც კი იგულისხმება ძალაუფლების ნების მრავლობითობა. ნიცშე გულისხმობს არა ძალაუფლების ნებას, როგორც ერთ სუბსტანციას, არამედ „ძალთა კვანტების სიმრავლის მეტაფიზიკას“, რომ სამყაროს საფუძველი მეტაფიზიკური სიმრავლის პრინციპია. უკანასკნელი თეორია, რომელიც მან წამოაყენა 1980 წელს რაიზენბურგის კონფერენციაზე, არავის გაუპროტესტებია. ფ. გერჰარდი თავის შრომებში ასევე ეთანხმება ვ. მიულერ-ლაუტერს და ნიცშელოგიის ისტორიაში დასაბამს იღებს ნიცშეს წაკითხვის ახალი პარადიგმა, რომელიც ნიცშეს შერაცხავს არა უკანასკნელ მეტაფიზიკოსად, არამედ რომელიმე ახალი ტიპის მეტაფიზიკოსად. ეს არის მეტაფიზიკოსთან კვლავდაბრუნება, მაგრამ – ახალი სახით. ამ ავტორების აზრით, ნიცშე ქმნის ახალ მეტაფიზიკას, ტრადიციულიაგან განსხვავებულს. თუკი საუკუნის დასაწყისში ნიცშე წაკითხებოდა, როგორც ტრადიციული მეტაფიზიკის მიმდევარი, ახლა უკვე იგი ახალი ტიპის მეტაფიზიკოსად გაიზარდა.

ნიცშეზე, როგორც ახალი ტიპის მეტაფიზიკოსზე, ნაშრომი ეკუთვნის ფედერიკ კოპლსტონს. წიგნში „ფრიდრიხ ნიცშე კულტურის ფილოსოფოსი“ (1942) – იგრძნობა ძალაუფლების ნების ჰაიდეგერისეულ ინტერპრეტაციასთან დაპირისპირება, მაგრამ კოპლსტონი არც ნების მეტაფიზიკური მრავლობითობის პრინციპს იზიარებს. მისი აზრით, ძალაუფლების ნება არ არსებობს ტრანსცენდენტულად, სამყარო არის ქმნადობის ერთიანი პროცესი და ძალაუფლების ნება არის მისი „ინტელიგებელური ხასიათი“. ძალაუფლების ნება არსებობს მხოლოდ მის მანიფესტაციაში, ანუ ნიცშე ადამიანურ პროცესებში ყველგან ამოიცილობს ძალაუფლების ნების „მანიფესტაციებს“ და შემდეგ განავრცობს მათ მთელ ორგანულ სამყაროზე.

მიუხედავად ამისა ფ. კოპლსტონი ფიქრობს, რომ ჩვენ ფ. ნიცშეს ფილოსოფია მაინც მეტაფიზიკად უნდა ჩავთვალოთ, მაგრამ – მეტაფიზიკად, რაღაც ახალი გაგებით. ამის ორი მიზეზი არსებობს, ავტორის აზრით: მიუხედავად იმისა რომ ნიცშესთან გამორიცხულია ძალაუფლების ნების „ჰიპოსტაზირება“, იგი მაინც სამყაროს მთლიანობით ხედვას გვთავაზობს. მეორე მომენტი კი ისაა, რომ მარადიული მობრუნების იდეაში ხდება ქმნადობისა ყოფიერების სამყაროს ურთიერთდამთხვევა (როგორც ამას ჰაიდეგერი ამბობდა). კოპლსტონიც, ვ. მიულერ-ლაუტერისა და ფ. გერჰარდის მსგავსად, შორსაა იმ აზრისაგან რომ ნიცშეს ტრადიციული მეტაფიზიკოსი უწოდოს. ავტორი საბოლოოდ შესაფერის ტერმინს პოულობს და ნიცშეს ფილოსოფიას „რევიზიონულ მეტაფიზიკას“ არქმევს.

ჩვენ ვხედავთ, რომ ვ.მიულერ-ლაუტერი, ფ.გერჰარდი და ფ.კოპლსტონი აყალიბებენ ნიცშეს ფილოსოფიის წაკითხვის ერთიან სახე-პარა-

დიგმას. პირველ ორთან ნიცშე არის ფილოსოფიის ისტორიაში ახალი ტიპის მეტაფიზიკის დამფუძნებელი, ხოლო მესამესთან – „რევოზიონული მეტაფიზიკისა“. საბოლოოდ, სამივე მათგანი მიიჩნევს, რომ ნიცშესთან ტრადიციული მეტაფიზიკური აზროვნების მოდერნიზაცია ხდება და არა მისი გადალახვა, ან დაბრუნება კლასიკურ მეტაფიზიკასთან.

ნიცშეს უკანასკნელ მეტაფიზიკოსად წაკითხვას ებრძვის ასევე იმდროინდელი ნიცშელოგიის ფრანგული ფრთა, რომელსაც მარტინ ჰაიდეგერისეულ ნააზრევთან მუდმივი შინაგანი პოლემიკა ჰქონდა.

ჟ. დერიდა („გრამატოლოგიაზე“ 1967, „ძალა და აღნიშვნა“ (1967, „ნიცშეს სტილი“ 1978) უფრო ღრმა საფუძველს ირჩევს ნიცშეს ფილოსოფიის მ. ჰაიდეგერისეული და შესაბამისად, ფაშისტური ინტერპრეტაციის დასამარცხებლად. იგი, ჟ. დელიოზისაგან განსხვავებით, ნიცშესა და ჰაიდეგერის მთავარ შეუთავსებლობას ეძიებს არა ძალაუფლების ნების სხვადასხვაგვარ გაგებაში, არამედ იმაში, რომ ნიცშე, ჰაიდეგერისაგან და ფინკისაგან განსხვავებით, სულაც არ იდგა „ლოგოცენტრისტულ“ პოზიციაზე და მას სრულებით სხვა დამოკიდებულება ჰქონდა წერილობისადმი და ჭეშმარიტებისადმი. საქმე ის არის, რომ ჟ. დერიდას აზრით, მეტაფიზიკის ისტორია – წინასოკრატელებიდან ჰაიდეგერამდე – ჭეშმარიტების საწყისს ყოველთვის ლოგოსში ხედავს. ჭეშმარიტების ისტორია ყოველთვის იყო წერილისა და წერილობის დამდაბლება, მისი განდევნა „სრულფასოვანი“ მეტყველებიდან. სამი ათასი წელი ენის, მეტყველების ბატონობისა და წერილის დავიწყების ხანად უნდა მივიჩნიოთ. იგი ემთხვევა იმ ისტორიას, რომელიც ტექნიკას ლოგოცენტრისტულ მეტაფიზიკასთან აკავშირებდა. ახლა კი, თანდათანობით „ამოსუნთქვას“ იწყებს წერილობა და დასასრულს უახლოვდება „წიგნიერი ცივილიზაცია“. წიგნის „სიკვდილი“ მიუთითებს „მეტყველების სიკვდილზე“ და ამას რამდენიმე საუკუნით ადრე, წინასწარ გვამცნობს. ჟ. დერიდა განმარტავს, რომ „მეტყველების სიკვდილი“ მეტაფორაა. ეს ნიშნავს, რომ ამიერიდან მეტყველება იმ სტრუქტურას ექვემდებარება, სადაც აღარ თამაშობს „მბრძანებლურ როლს“. ყოველი მოქმედება თანამედროვე სამყაროში უკვე წერილისა და წერილობის ველში მიმდინარეობს. დღეს ყველგან ვლავარაკობთ წერილსა და ჩაწერაზე: კინემატოგრაფიაში, ქორეოგრაფიაში, მხატვრობაში, მუსიკაში, სკულპტურაში, სპორტში, ომში, პოლიტიკაში, კიბერნეტიკაში, ბიოლოგიაში და ა. შ. ენა, მეტყველება წერილისათვის ყოველთვის იყო მისი ერთ-ერთი მომენტი, მოვლენა, ასპექტი ან სახესხვაობა, მან მოახერხა, რომ ჩვენ ეს დაგვევიწყებინა. ავტორის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ წერილის გაგება მეტყველების გაგებაზე უფრო ფართოა და მისი მომცველია, კაცობრიობის უკანასკნელი სამიათასწლოვანი ეპოქა ხასიათდება, როგორც „ონტოლოგიური“, სადაც ჭეშმარიტების ყოველი მეტაფიზიკური გაგება განუყოფელია ლოგოსისაგან. ლოგოსის შიგნით არასოდეს წყდება თავდაპირველი არსობრივი კავშირი ხმასთან – phone [7.8]. ლოგოცენტრისტულ სივრცეში ხმოვანი აღნიშვნული უფრო ახლოსაა საგანთან და პირველადია, ვიდრე – წერილობითი. სწორედ ონტოლოგიურ ეპოქაში

ხდება ხმისა და ყოფიერების საზრისის აბსოლუტური სიახლოვე. ამ ეპოქაში წერილი მცირდება. „ამ ეპოქის შიგნით კითხვა და წერილი, ნიშანთა გამოქვეყნება ან განმარტება და საერთოდ, ტექსტი, როგორც ნიშანთა ქსოვილი, წარმოგვიდგება, როგორც რაღაც მეორადი. მათ წინ უსწრებს ლოგოსის მიერ და მის სტიქიაში შექმნილი ჭეშმარიტება ანდა საზრისი“, – წერს ჟ. დერიდა [7.10]. დღეს კი, ავტორის აზრით, ყველაფერ იმის დეკონსტრუქცია მიმდინარეობს, რისი წყაროც იყო ლოგოსი. ასე ხდება თავად წიგნის (მისი კლასიკური გაგებით) დეკონსტრუქციაც, როდესაც მისგან ტექსტი გამოიყოფა. წიგნის იდეა არის აღმნიშვნელის ერთიანობის იდეა და ეს აღმნიშვნელი, როგორც ერთიანი, შესაძლებელია მხოლოდ იმ პირობით, თუკი მას წინ უსწრებს აღსანიშნის დადგენილი ერთიანობა. ასეთად გაგებული წიგნი გვაგზავნის რაღაც ბუნებრივი მთლიანობისაკენ, რომელიც ძალზე უცხოა წერილისათვის. წიგნი იცავს თეოლოგიასა და ლოგოცენტრიზმს მასში წერილის „აფორისტული ენერჯის“ შეჭრისაგან [7.13]. 1978 წელს გამოიცა ჟ. დერიდას ძალზე საინტერესო ნაშრომი „ნიცშეს სტილი“, რომელიც ფრანგი ფილოსოფოსის ჩვენს მიერ უკვე გადმოცემულ ინტერპრეტაციათა გაგრძელებაა და ნიცშეს ფილოსოფიის პოსტსტრუქტურალისტურ სივრცეში გააზრებას ემსახურება. ჟ. დერიდას აზრით, ნიცშე უნდობლად ეკიდებოდა ფილოსოფიის იმ პრეტენზიას, რომ ის ყოფილიყო კულტურის ზე-დისკურსი (ჭეშმარიტების დომინირებული დისკურსი), რომ ენის ქსოვილის მეტაფორულობის უარყოფით ფილოსოფია პრეტენზიას აცხადებდა კულტურის ყველა შესაძლო ტექსტთა შორის თავის განსაკუთრებულ, პრივილეგირებულ მდგომარეობაზე, რომ ფილოსოფიას შეუძლია, როგორღაც გათავისუფლდეს ენის ქსოვილისაგან და წარმოგვიდგეს, როგორც წმინდა ჭეშმარიტება, როგორც წმინდა ენა. ეს იყო დასავლური ფილოსოფიის ფუძემდებლური ილუზია, რომელსაც ებრძოდა ნიცშე. მაგრამ წინასოკრატელებში სხვაგვარი მდგომარეობა გვქონდა. ისინი არ უარყოფდნენ ენის ქსოვილის მეტაფორულობას. ამიტომაც საკმაოდ გაბედულად შემოჰქონდათ საკუთარი მეტაფორები (წყალი, ჰაერი, ცეცხლი...), რომელთა გარშემოც აგებდნენ თავიანთ რიტორიკულ თამაშს – ფ ი ლ ო ს ო ფ ო ს ო ბ დ ნ ე ნ. სოკრატემ პირველმა დაამკვიდრა ილუზია, რომელიც ფილოსოფიურ აზრებთან მიმართებით, ენის სრულ „გამჭვირვალობას“ ქადაგებდა. ნიცშეს აზრით, ეს ილუზია დღემდე მოქმედებს. ენა დასავლური ფილოსოფიის ფუნდამენტური ლოგოცენტრისტული დისკურსის დამჯერი იარაღია, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია აზრში არსებული ნებისმიერი მნიშვნელობის ისე გამოხატვა, რომ არ მივმართოთ არავითარ დამხმარე საშუალებებს, მათ შორის, მეტაფორულ საშუალებებსაც. ნიცშე, ჟ. დერიდას აზრით, კვლავ აღიარებს ფილოსოფიური ენის მეტაფორულობას. მან „უდიდესი წვლილი შეიტანა აღმნიშვნელის ლოგოსზე დამოკიდებულებისაგან და მასთან დაკავშირებული ჭეშმარიტების კონცეფციისაგან ან ამოსავალი აღსანიშნისაგან გათავისუფლებაში“, – წერს ფრანგი ავტორი [17: 31,32]. იგი ებრძოდა ლოგოცენ-

ტრისტულ მენტალობას და ძალზე „შორს იყო“ მეტაფიზიკის ჩარჩოებში დარჩენისაგან, რასაც მისგან მ. ჰაიდეგერი „მოითხოვდა“.

მეორე ფილოსოფოსი, რომელიც ნიცშეს გამოაცალკევებს მეტაფიზიკის ყველანაირი გაგებისაგან, ფრანგი მოაზროვნე ჟილ დელიოზია („ნიცშე და ფილოსოფია“ (1962), „ნიცშე“ (1965), „განსხვავება და განმეორება“ (1968), „საზრისის ლოგიკა“ (1969)). ამ წიგნებში ავტორი ნიცშეს ფილოსოფიის დერიდასაგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციას შეეცდება. რა განსხვავებაა მას და ჟ. დერიდას შორის? ჟილ დელიოზის აზრით, ნიცშესთან მთავარი არის მოძღვრება მარადიულ მობრუნებაზე. ამის გათვალისწინებით იკვლევს იგი ნიცშეს ფილოსოფიის არსებას.

ავტორი ვრცლად საუბრობს მარადიული მობრუნების იდეის სამ ძირითად ასპექტზე. ესენია: 1) მარადიული მობრუნება ახორციელებს „ჭეშმარიტ გადარჩევას“ იმით, რომ თავიდან იშორებს „საშუალო ფორმებს“ და ქმნის „უმაღლეს ფორმებს“ [2.77]. იგი წერს: „თუკი მარადიული მობრუნება ბორბალია, უნდა მივანიჭოთ მას ძლიერი დერძისმიერი მოძრაობა, რომელიც გამოისვრის ყველაფერ იმას, რის უარყოფაც „შესაძლებელია“, რაც ვეღარ უძლებს გამოცდას“. „თუკი მარადიული მობრუნება წრეა, მაშინ მის ცენტრში განსხვავებაა და იგივეობრივი მხოლოდ კიდებშია; ეს არის წრე, მუდმივად ცვალებადი ცენტრით, რომელიც მხოლოდ მუდმივად გამრუდებადი უთანასწოროს გარშემო ბრუნავს“ [2.77]. სხვაგან ჟ. დელიოზი აღნიშნავს: „მარადიული მობრუნება არ აბრუნებს იმავესა და მსგავსს, არამედ თავად მომდინარეობს წმინდა განსხვავების სამყაროდან“ [2.159]. მაშასადამე: მარადიული მობრუნების სუბიექტი არაა იგივეობრივი, მსგავსი, ერთიანი, აუცილებელი „მე“, ან მოაზროვნე სუბიექტი, არამედ იგი განსხვავებული, არამსგავსი, შემთხვევითია. „მსგავსი და იგივეობრივი მხოლოდ იმ სისტემათა მოქმედების შედეგია, რომელიც ემორჩილება მარადიულ მობრუნებას“. „მსგავსი და იგივეობრივი მარადიული მობრუნებით წარმოქმნილი ფიქციებია“ [2.160]. მეორე ასპექტი მარადიულ მობრუნებასთან დაკავშირებით არის ის, რომ იგი ჩვენ რეალობის განცდითა და რეალობის ენერგიით გვავესებს, რომელიც არ გააჩნია იმას, ვისაც ამ იდეის არა სწამს. „მათ, ვისაც არა „სწამს“ მარადიული მობრუნების, ნიცშე მხოლოდ ერთ პატარა სასჯელს ჰპირდება: მათ არ შეეძლებათ, კარგად განიცადონ სიცოცხლე, მათთვის ეს იქნება წუთიერი გაელვება. ისინი თავს შეიგრძნობენ და შეიცნობენ, როგორც ეპიფენომენებს; ასეთი იქნება მათი აბსოლუტური ცოდნა“ [2.77]. 3) მესამე და უმთავრესი ასპექტი მარადიული მობრუნების იდეისა, ჟ. დელიოზის აზრით, არის ის, რომ მარადიულ მობრუნებაში ხდება სიმულაკრთა ტრიუმფი. უფრო დაწვრილებით ეს აზრი ასე ყალიბდება: „მარადიული მობრუნება ზუსტი მნიშვნელობით ნიშნავს იმას, რომ ყოველი საგანი არსებობს მხოლოდ როგორც ასლთა უსასრულო რაოდენობის ასლი, რომელიც არც ორიგინალისათვის და არც საწყისისათვის ადგილს აღარ ტოვებს. ამიტომაც მარადიული მობრუნება სახელდება, როგორც „პარადიული“: ის იმ ყველაფრის კვალიფიცი-

რებას ახდენს, რასაც ნებას რთავს, იყოს (ან დაბრუნდეს), როგორც სიმულაკრი“ [2.90]. (ჟ. დელიოზის ამ აზრს პ.კლოსოვსკიც და მ. ფუკოც ეხმარებიან). მარადიული მობრუნება ანგრევს და ანადგურებს ამოსავალსა და ნაწარმოებს, საგანსა და სიმულაკრს შორის განსხვავებას. იმ განსხვავებას, რომელსაც ეფუძნებოდა მთელი პლატონიზმი. გარკვეული ანალიზის შემდეგ ჟ. დელიოზი აზუსტებს, რომ პლატონთან არა საგნისა და სიმულაკრის, ნიმუშისა და ასლის გამიჯვნა იყო ამოსავალი, არამედ განსხვავება გამოსახულების (იდოლთა) ორ სახეს – ასლსა (იკონა) და სიმულაკრს (ფანტაზმი) შორის. მათი აღრევა კი პლატონიზმის დასასრული იქნებოდა, რომელსაც თავად პლატონის ერთ-ერთი გმირი – უცხოელი ახორციელებს. ავტორი განიხილავს დაილოგ „სოფისტე“-ს ფინალურ ნაწილს და აღმოაჩენს, რომ პლატონიზმის გადალახვა თავად პლატონშივეა მოცემული: კერძოდ, როდესაც სოკრატესთან დაპირისპირებული „უცხოელი“ ყარიბი საბოლოოდ თავისას „გაიტანს“, ყოველგვარ განსხვავებას წაშლის ასლსა და სიმულაკრებს შორის და მათ განსხვავებაზე შეკითხვის დასმას არამართებულად მიიჩნევს. ეს არის სიმულაკრთა გაბატონების სამყარო, რომელიც ეყრდნობა განურჩევლობას და წარმოქმნის ქაოსს. ამიტომაც, რომ ნიცშესთან ქაოსი და მარადიული მობრუნება იგივეობრივად მოიაზრება. ასეთ სამყაროში მსგავსი და იგივეობრივი შესაძლებელია მხოლოდ „სიმულაკრის ფუნქციონირებით“ წარმოქმნილი ილუზიები იყოს: „სიმულაკრი – სწორედ მსგავსებას მოკლებული ეშმაკეული სახეა; ან უფრო სწორად, იკონური სახისაგან განსხვავებით მან მსგავსება გარეგანში მოათავსა და თავად კი, განსხვავებით ცხოვრობს“ [2.161].

მაშასადამე, ნიცშელოგიის იმდროინდელი ფრანგული ფრთა, გერმანელებისა და ინგლისელების გვერდით, ქმნიდა ნიცშეს ფილოსოფიის წაკითხვის მეორე, ალტერნატიულ პარადიგმას, რაც ნიცშეს ანტიმეტაფიზიკოსად გააზრება იყო. 60-იანი წლებიდან 90-იანი წლების დასაწყისამდე ევროპულ ნიცშელოგიაში ეს ორი პარადიგმატული წაკითხვა იყო გაბატონებული, რომლებიც ერთმანეთს გამორიცხავდა. ამ წლების განმავლობაში მუდმივად ერთმანეთს ებრძოდა ნიცშეს ეს ორი სახე-პარადიგმა – ნიცშე, როგორც ახალი ტიპის მეტაფიზიკოსი და ნიცშე, როგორც ანტიმეტაფიზიკოსი.

80-იანი წლების ბოლოდან და 90-იანი წლების დასაწყისიდან გერმანელების და ანგლოსაქსონელების პირველი ფრთა, რომელმაც ნიცშეს ახალი ტიპის მეტაფიზიკოსის სახე დაამკვიდრა, საბოლოოდ გადის ნიცშელოგიის ისტორიის არენიდან. იგი იქცევა აზროვნების ისტორიის და ნიცშელოგიის ანაქრონიზმად, ისევე, როგორც ჰაიდეგერისეული პარადიგმა და უფრო ადრე – კლასიკურ-მეტაფიზიკური ან ფენომენალისტური წაკითხვები. მასთან სამი ათწლეულის ბრძოლის შემდეგ იმარჯვებს ნიცშეს ტექსტთა წაკითხვის ანტიმეტაფიზიკური პარადიგმა. ალბათ, ისტორიის ამა თუ იმ ეტაპზე, ნიცშეს წაკითხვის ამა თუ იმ პარადიგმის გაბატონება ძირითადად იმ ეპოქის ინტელექტუალური ტენდენციებისა და ძირითადი ფილოსოფიური სკოლების მიმართულებების შედეგია.

90-იანი წლების ნიცშელოგიის ყველაზე მნიშვნელოვან ავტორად ისევ ჟილ დელიოზი რჩება. იგი სტატიაში „არიადნეს საიდუმლოება“ (1987) კვლავ ძალაუფლების და სიმულაციის გაიგივებას ახდენს და ნიცშეს მკაცრად გამოყოფს მეტაფიზიკური აზროვნებისაგან. ეს სტატია ნიცშეს შესახებ მის განაზრებათა საბოლოო, შემაჯამებელ ნაწარმოებად წარმოგვიდგება და ერთი მხრივ, ნაშრომების – „ნიცშე“ და „ნიცშე და ფილოსოფია“ და მეორე მხრივ, უფრო გვიანდელი წიგნების – „განსხვავება და განმეორება“ და „საზრისის ლოგიკა“ – შეთანხმება/სინთეზირებაა, სადაც ნიცშეს სიმულაციის სიბრტყეში წაკითხვები უკვე აქტიურ/რეაქტიულ ძალთა ძველი დიხოტომიის ფონზე მიმდინარეობს. ჟ. დელიოზის აზრით, აქაც ნიცშესათვის იდეალია ის ადამიანი, რომელიც ამკვიდრებს და თვითდამკვიდრებას ახორციელებს. ძალაუფლების ნებას აქვს ორი საწინააღმდეგო ტონალობა – დამკვიდრება და უარყოფა. პირველი არის აქტიური მოქმედება, ხოლო მეორე – პასიური რეაქცია. ავტორი ამ დაპირისპირებას ორი „კონცეპტუალური პერსონაჟის“ – თეზევსისა და დიონისეს დაპირისპირების მაგალითზე წარმოგვიდგენს, რომელთა შორისაა მესამე პერსონაჟი – არიადნე. თეზევსი არის მოხერხებული გმირი გამოცანათა ამოხსნაში, ლაბირინთში ორიენტირებულობასა და მარტორქასთან ბრძოლაში. იგი არის იგივე „ამაღლებული ადამიანი“, რომლის თვისებებია: სერიოზულობა, სიმძიმე, მიწის სიმულვილი, შურისმაძიებლობა და სიცილსა და თამაშში უუნარობა. ამიტომაც, ნიცშეს აზრით, თეზევსის დამკვიდრება დამახინჯებული და კარიკატურული ფორმითაა განხორციელებული, რადგან დამკვიდრება მას ესმის, როგორც გამოცდის ატანა, სიმძიმის გაძლევა. მას ჰგონია, რომ დამკვიდრება სატარებელი ტვირთის სიმძიმის მიხედვით განისაზღვრება. მისთვის მთავარია, ამძიმებდნენ, ბოჭავდნენ. ამიტომაც მისი შესაფერისი ცხოველებია ვირი და აქლემი. „უმაღლესი ადამიანის“ დამკვიდრება სინამდვილეში უარყოფაა, რადგანაც იგი რეაქტიული ძალის მატარებელია. რადგანაც არიადნეს უყვარს თეზევსი, ისიც რეაქტიული ძალისა და უარყოფის განმახორციელებელია. მისი სულიც შურისგებითაა შეპყრობილი. ესაა ნიჰილიზმი. მაგრამ აქ არ მთავრდება ნიჰილიზმი. ხდება „ნიჰილიზმის ტრანსმუტაცია“. არიადნე ეძებს საკუთარ სიკვდილს, იგი ჩამოიხრჩობს თავს. ესაა გარდასახვის ფუნდამენტური მომენტი, „დიდი შუადღე“ [5.50], როდესაც რეაქტიული ძალები აქტიურად გარდაიქმებიან. თეზევსისაგან მიტოვებული არიადნე ხედავს, თანდათანობით როგორ უახლოვდება დიონისე. დიონისე ანუ იგივე მარტორქა, რომელიც წმინდა დამკვიდრებაა და გათავისუფლებაში, განტვირთვაში, მოშვებაში იგულისხმება. იგი კი არ ამძიმებს სიცოცხლეს უმაღლესი ღირებულებებით, არამედ ქმნის ისეთ ახალ ღირებულებებს, რომლებიც სიცოცხლეს უფრო „მსუბუქს“ გახდიან. მარტორქა არაფერს ამძიმებს. იგი ამ განთავისუფლებით ამკვიდრებს სიცოცხლეს. ის არის „სიმსუბუქე“. მას შეუძლია სიცილი, თამაში, ცეკვა ანუ დამკვიდრება. იგი არის არა გმირი, არამედ – „ზე-გმირი“. დიონისესთან დაკავშირებული არიადნე კი – შურისგების სულიდან, „არა“-ს მოქმედიდან გადაიქცევა „ჰო“-ს მოქმელად, დამამკვიდ-

რებლად. ამისათვის სჭირდება მას დიონისე. მაგრამ თავად დიონისეც საჭიროებს არიადნეს: რადგან დიონისე დამკვიდრების ღმერთია, მას სჭირდება მეორე დამკვიდრება იმისათვის, რომ დამკვიდრდეს თავად დამკვიდრება. ეს არის გამოჯანმრთელება როგორც არიადნესათვის, ისე დიონისესათვისაც. ჟ. დელიოზი კითხულობს – ხომ არ არის დიონისე ყველაზე დიდი ფალსიფიკატორი? „უმაღლესი ადამიანი“, მისი აზრით, ძალაუფლების ნების უმაღლეს საფეხურს, რეაქტიულ, ავადმყოფ ნებას განასახიერებს, რომლის ფალსიფიცირებაც მხოლოდ იმიტაციაზე დაიყვანება. „რასაც გაურბის იმიტატორი, ორიგინალის მეტამორფოზები და განახლებები, რომლებიც ორიგინალს რაღაც ახალ ფორმას მიაწერენ, ის გაურბის შემოქმედებას“ [5.52], – წერს ავტორი. მისი ძალაუფლების ნება არის მხოლოდ მოტყუების, გაბატონების, მითვისების, შენიღბვის ნება, სხვა ფორმის მიღების ნება, როდესაც სინამდვილეში მუდამ იგივე რჩება. ძალაუფლების ნების უმაღლესი საფეხური – დიონისე კი აღწევს გარდასახვათა და მეტამორფოზათა უნარს. ესაა სიცოცხლის ახალ შესაძლებლობათა შემოქმედებითი ქმნა, „ტრანსფორმაცია“. მას შეუძლია თვითშეცვლა. ჟ. დელიოზი წერს – „მართლაც, იგი იმდენად კარგად ფლობს ტყუილისა და იმიტაციის ხელოვნებას, რომ მას არა ფორმით, არამედ ტრანსფორმაციით ახორციელებს“ [5.52].

წიგნებში: „განსხვავება და განმეორება“ და „საზრისის ლოგიკა“ გატარებული აზრი ძალაუფლების ნებისა და სიმულაციის სამყაროს იგივეობის შესახებ ამ შემთხვევაშიც სრულიად დაცულია.

თანამედროვე ნიცშელოგიაში არსებული ერთ-ერთი საინტერესო ტენდენცია, რომელიც ასევე ჟ. დელიოზისეულ აქტიურ/რეაქტიულ ძალთა დიხოტომიის ჩარჩოებშია მოქცეული, ნიცშეს ენობრივი პრაქტიკებს იკვლევს. მის წარმომადგენლებად შეგვიძლია ფრანგი მკვლევრები ჟ. მორელი და მ. ჰარი მივიჩნიოთ. მათ 1995 წლის 18 მარტს ბეზანსონის უნივერსიტეტის კოლოკიუმზე, სახელწოდებით – „ენა და ძალაუფლება კლასიკურ ხანაში“ – ნიცშეს დისკურსის თავისებურებების ანალიზზე გაამახვილეს ყურადღება..

თანამედროვე ნიცშელოგიის კიდევ ერთი საინტერესო ტენდენციის არეალში უნდა მოვიანოთ ინგლისელი ფილოსოფოსი ჯონ ჰართმანი, რომელიც, ასევე აქტიურ/რეაქტიულ ძალთა დიხოტომიის გათვალისწინებით, ჟ. დელიოზისაგან განსხვავებით, ნიცშეს ფილოსოფიის არა სიმულაციის, არამედ მეტაფორა/ფიქციის სიბრტყეში გააზრებას გვთავაზობს. სტატიაში „ნიცშეს მიერ მეტაფორათა გამოყენება“ (1996) იგი ნიცშეს მიერ ჭეშმარიტების ტრადიციული გაგების უკუგდებაზე და მის მიერ ახალი მოდელის – ყველა კონცეპტის (ცნების) მეტაფორად წარმოდგენის – შემოტანაზე საუბრობს.

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენილი საინტერპრეტაციო მიმართულებები ჟილ დელიოზის ნააზრევითაა დავალებული და ნიცშეს წაკითხვის ანტიმეტაფიზიკურ პარადიგმაში თავსდება.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე ნიცშელოგიის ერთიანი ხასიათი აშკარა ანტიმეტაფიზიკური განწყობილებით გამოირჩევა. თუკი საუკუნის დასაწყისში ნიცშეს ფილოსოფიის წაკითხვის მეტაფიზიკური და ფენომენალისტური პარადიგმების ბრძოლა ახალი პარადიგმის დაბადებით – მ. ჰაიდეგერისა და ე. ფინკის მიერ ფ. ნიცშეს „უკანასკნელ მეტაფიზიკოსად“ „გამოცხადებით“ დასრულდა, 60-იანი წლებიდან მ. ჰაიდეგერისეულ სახე-პარადიგმასთან დაპირისპირებით ნიცშეს წაკითხვის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულება წარმოიშვა: ერთი სახე-პარადიგმა, რომელიც ცდილობდა ნიცშე საერთოდ გამოეცალკეებინა მეტაფიზიკისაგან (უ. კაუფმანი, ჟ. დელიოზი, ჟ. დერიდა...) და მეორე, რომელიც პირიქით – ნიცშეს ფილოსოფიას მეტაფიზიკისაგან რადიკალურ დაბრუნებად აღიარებდა – მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ წაკითხვამ მეტაფიზიკის რაღაც ახალი, „ექსპერიმენტული“ გაგება შეიმუშავა (ვ. მიულერ-ლაუტერისა და ფ. გერხარდის ახალი ტიპის მეტაფიზიკა და ფ. კოპლსტონის „რევიზიონული“ მეტაფიზიკა). საბოლოოდ, 90-იანი წლების დასაწყისისათვის ნიცშეს წაკითხვის ეს მეორე პარადიგმა არასიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ნიცშელოგიის ანაქრონიზმად იქცა. დღევანდელ ევრო-ამერიკულ ინტერპრეტაციებში ნიცშეს, როგორც მეტაფიზიკოსის სახე, თუნდაც რაიმენაირი ვარიაციით, მკვეთრად უარყოფილია. თანამედროვე ნიცშელოგიაში ნიცშეს ფილოსოფიის ანტიმეტაფიზიკური წაკითხვის სახე-პარადიგმა გაბატონებულია.

საბოლოოდ, შეგვიძლია თავი მოვუყაროთ ნიცშელოგიის ოთხ ძირითად ტენდენციას, რომლებიც დღესდღეობით „ტონის მიმცემია“ მსოფლიო ნიცშელოგიაში და ნიცშეს ფილოსოფიის წაკითხვის ანტიმეტაფიზიკურ პარადიგმაში თავსდება: 1) სიმულაციონისტური: ნიცშეს გააზრება სიმულაკრებისა და სიმულაციების სიბრტყეში (ჟ. დელიოზი). 2) დისკურსიონისტული: ნიცშეს გააზრება ენობრივი პრაქტიკების სიბრტყეში (ჟ. მორელი, მ. ჰარი...). 3) ანტილოგოცენტრისტული: ნიცშეს გააზრება ანტილოგოცენტრიზმის სიბრტყეში (ჟ. დერიდა). 4) მეტაფორულ-ფიქციონისტური: ნიცშეს გააზრება მეტაფორა/ფიქციათა სიბრტყეში (ს. კოფმანი, ჯ. ჰართმანი...).

ლიტერატურა:

1. ჰაიდეგერი მ. „ვინ არის ნიცშეს ზარატუსტრა?“, კრებ. „გულანი“, 1991, №1, 155-180.
2. Делёз Ж. „Различие и повторение“, Санкт-Петербург, „Петрополис“, 1998.
3. Делёз Ж. „Логика смысла“, Москва, Екатеринбург, „Раритет“, 1998.
4. Делёз Ж. „Логика смысла“, Москва, „Академия“, 1995.

5. Делёз Ж. „Таина Ариадны“, журн. „Вопросы философии“, 1993, №4, 48-53.
6. Делёз Ж. „Ницше“, СПб, АХИОМА/МИФРИЛ, 1997.
7. Деррида Ж. „О Граматологии“, Интернет – <http://www.rambler.ru/>, 1999
8. Зиммель Г. „Модернизированная нравственность“, Санкт-Петербург, Изд. И типограф. С.Н. Прропера, 1907.
9. Файхингер Г. „Ницше как философ“, Москва, изд. А.Л.Малинин, 1902.
10. Хайдеггер М. „Европейский нигилизм“ (фрагменты), Интернет-<http://www.rambler.ru/>, 1999.
11. Bäumlér A. „Nitzsche der Philosoph und Politiker“, Leipzig, 1931.
12. Copleston F. „Friedrich Nietzsche: Philosopher of culture“, N.Y. 1975.
13. Copleston F. „A history of Philosophy“, Volume VII, 1994.
14. Deleuze G. „Nietzsche et la philosophie“, P.V.F.P. 1962.
15. Deleuze G. and Guattari F. „Anti-Oedipus: Capitalism and Schizofrenia“, N.Y. 1977.
16. Deleuze G. and Guattari F. „Qu’est-ce que ce la philosophie?“, Minuit, 1991.
17. Derrida J. „Force et signification“, Chicago, 1975.
18. Derrida J. „Nietzsche’s styles“, Chicago, 1979.
19. Fink E. „Nietzschés Philosophie“, Stuttgart, 1960.
20. Gerhardt V. „Macht und Metaphysik: Nietzschés Machtbegriff im Wandel der Interpretation.“ – in: Nietzsche-Studien: Intern. I.B.fur die Nietzsche - Forschung. 1981/82 N.Y. 1982
21. Gerhardt V. „Pathos und Distanz: Studien zur Philosophie Friedrich Hartmann John, „Nietzshe’s use of Metaphor“, Internet-<http://www.yahoo.com/>, 1996.
22. Heidegger M. „Wer ist Nietzschés Zarathustra?“. „Vortrage und aufsatze“, 1967.
23. Heidegger M. „Nietzschés wort „Gott ist tot“, „Holzwege“, 1962.
24. Heidegger M. „Nietzsché“, Bd I-II, Pfullingen, 1964.
25. Kaufmann N. „Nietzsché Philosopher, Psychologist, Antichrist“, N.Y. 1950
26. Maurel. J. Haar M. „Langage et pouvoir cher Nietzsché“, Internet-<http://www.yahoo.om/>, 1995.
27. Müller-Lauter W. „Nietzche: Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie“, N.Y. 1971.
28. Müller-Lauter W. „Nietzschés Lehre vom Willen zur Macht.“ jn: Nietzsche-

29. Studien: Intern.jb. fur die Nietzsche-Forscang, 1974, N.Y. 1974.
30. Müller-Lauter W „Das Willenwessen und der übermensch: Ein Beitz. zu Heideggers Nietzsche – Interpretationen“, jn: Nietzsche – Studien: Intern. net, jb.fur die Nietzsche-Forschung, 1981/1982 N. Y. 1982.
31. Rosenberg A. „Der Mythus des XX Iahrhunderts“, Munchen, 1941.

**მითოსური სიმულაციები
„მთლიანი ღმერთი“ და მისი
დესტრუქცია**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი; ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი.

ძირითადი ნაშრომები:

„მითოლოგიური გადმოცემები აჭარაში (წერაქვეთას მითი, უკვდავების მახიბელი ლუყმანი)“ (ბათ.2001); „აჭარული სამონადირეო მითოსი“ (ბათ.2004); „საწყისთან დაბრუნების“ ქართული კოსმოგონიური მითო-რიტუალური მოდელები“ (2008).

მხატვრული პროზა:

„HOMO TOTUS“ (2008).

ინტერესთა სფერო:

ლიტერატურა, ფილოსოფია, სემიოტიკა, მითის პოეტიკა, არქაულ კულტურათა კვლევები, კულტურის ფილოსოფია.

„რა ემართება ღვთაებრივს, როდესაც ის თავის თავს ხატებში აღმოაჩენს?“

რა ემართება მას, როდესაც ის მრავლდება სიმულირებულში?“

თუ ის უჩინარდება სიმულირებულში, რომელიც გადმოშლის მომხიბლავ დიდებულებას და ძალას –

ხატების ვიზუალურ მანქანურ მოქმედებას, რომელიც ცვლის ღმერთის მარტივ და ინტელიგიბელურ იდეას?“

ჟან ბოდრიარი. „სიმულირებულები და სიმულაციები“.

ყოველისშემოქმედი ღმერთი, როგორც აბსოლუტუმი და „მთლიანი სტრუქტურა“, არის სწორედ ის „მთლიანი სტრუქტურა“ რომლის ..მთლიანობაც“ ხაზგასმას არ საჭიროებს. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ამგვარი დეფინიციის აუცილებლობაც დგება, რადგან მითის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა – ონტოლოგიური პრობლემა, აღნიშნული „მთლიანობის“ გამოხატვა//გამოსახვას უკავშირდება. „მთლიანი ღმერთის“ გამოსახვის შესაძლებლობათა მითოსური რეპრეზენტაციები მითისთვის არის ის ზღვარი, საიდანაც ის მოულოდნელად მეტაფიზიკურ-ფილოსოფიური და თეოლოგიურ-რელიგიური ამბიციების გამომჟღავნებას იწყებს (ამიტომაც მიიჩნევა, რომ მითი პოტენციური ფილოსოფია და პოტენციური რელიგიაა). როცა მითი იწყებს თხრობას, ანუ აქტივობას ტექსტობრივ (ექსპლიციტურ) და წარმოდგენით (იმპლიციტურ) დონეებზე, იმ წუთიდან ის ხდება ეტიოლოგიური, რის ღრმა საზრისს ღმერთისა და ყოფიერების სტრუქტურების დალაგება და ჩვენება წარმოადგენს.

მითი ფლობს „მთლიანობის“ და „ერთი ღმერთის“ შესახებ „საიდუმლო ცოდნას“. ეს ცოდნა მითისთვის ძალზე „მტკიცეულია“ და ამასთანავე – არსებითი, რადგან ამ „საიდუმლო ცოდნის“ აპოფატიკური ბუნება, რომელსაც ვერსად გაექცევა ვერც ერთი სტრუქტურა (მითი, რელიგია, ფილოსოფია, ლიტერატურა, ისტორია და ა. შ.) პრინციპულად შეუსაბამოა მითოსური პარადიგმისთვის, რომელშიც ნებისმიერი გამოვლინება და მისი არსი შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ეტიოლოგიურ, ანუ ახსნის ფარგლებში; მხოლოდ – ვიზუალურ ხატებსა და ჰიპერრეალურ ფორმებში (ფანტასტიკურ და მეტაფორულ განსხეულებებში); მითოსური პარადიგმა მოიცავს ფანტასტიკური ვიზუალური ხატების ამოქმედებისა და მითოლოგიკების გაცოცხლების მექანიზმებით ნებისმიერი მეტაფიზიკური და ემპირიული კითხვის პასუხის შესაძლებლობას და აუცილებლობას. ამიტომ ერთი ღმერთისა და საწყისი მთლიანობის მიუწვდომელ აპოფატიკურ ბუნებას ჩიხში შეჰყავს მითი. ამ ჩიხიდან გამოსვლას იგი ერთი ცენტრალური ღმერთის აღიარებით, ანუ „საიდუმლო ცოდნის“ არსებობის ღია დადასტურებით იწყებს, რითაც თავისივე წიაღში ჩასახავს ახალ „ეტიოლოგიურ ემბრიონებს“ – „ერთი ღმერთის“ მაძიებელ და ამხსნელ მოძაველის სტრუქტურებს და პარადიგმებს – რელიგიასა და ფილოსოფიას.

მითოსური, რელიგიური და ფილოსოფიური ინტერმსოფლმხედველობრივი უძველესი აზროვნების წიაღში მუდმივად ვლინდება ცოდნა „ერთ ღმერთზე“. პოლითეიზმის გარემოში, განუსაზღვრელად ბევრი ღვთაების თაყვანცემისა და მსახურების პირობებში ყოველთვის არსებობს ცენტრალური, ყოვლის შემოქმედი პირველი ღმერთის უზენაესობის თეოლოგიური განცდა, მისი განსაკუთრებულობის აღიარებისა და დანარჩენ ღვთაებათაგან დიფერენცირების შინაგანი სულიერი ინტენცია. უფრო მეტიც, ასეთი ყოვლისშემოქმედი ღმერთისადმი (რომელმაც სამყარო და დანარჩენი ღმერთები გააჩინა) არსებობს მკვეთრად გამოხატული „პირველადი მონოთეისტური განცდები“ და მეტაფიზიკურ-ფილოსოფიური დამოკიდებულებები.

„ერთი ღმერთის“ ცოდნას მითი, რელიგია და ფილოსოფია ერთად დაატარებენ.

ინდური რელიგიური ჰიმნების უძველეს კრებულ „რიგვედაში“ (ძვ.წ. II ათასწლეულის ბოლო), რომელიც ძველინდურ მითოლოგიას (არსებითად კოსმოგონიას) ეფუძნება, არაერთგზის ვხვდებით ერთი კონკრეტული ღმერთის ერთადერთობის, ერთარსობის აღიარებას. ჰიმნში, რომელიც ეძღვნება „ყოვლის შემქმნელს“ – ღვთაება ვიშვაკარმანს (მანდალა 10, 81) – მიმართავენ როგორც „შემოქმედს“ და „ერთ ღმერთს“:

„აქვს ყველგან თვალი ყოვლის შემქმნელს და სახე ყველგან,

ხელები ყველგან და ფეხებიც ყველგან განროთხმული

და შემოიკრებს ფრთათა თვისთა ქვეშე ყოველთა

ცისა და მიწის „შემოქმედი“, „ის ერთი“, „ღმერთი“ (ქრესტომათია

1990:370).

სხვა ჰიმნშიც (მანდალა 10,82) ვიშვაკარმანი „ერთადერთად“ და „არსთა შემქმნელად“ არის მოხსენიებული. მითოლოგიური შტრიხებით აღბეჭდილი ღმერთი აქ რელიგიურ და მეტაფიზიკურ-ფილოსოფიურ ჭრილშია გააზრებული:

„მამაა ჩვენი, და მშობელი, არსთა შემქმნელი,
ვინ უწყის ყველა არსება და მდგომარეობა.

ვინც ერთადერთი აძლევს სახელს თავად ღმერთებსაც,

მასთან მიდიან საკითხავად სხვა არსებანიც“ (ქრესტომათია 1990:371).

ღმერთის ფილოსოფიური გაგების თვალსაზრისით აგრეთვე საინტერესოა „რიგვედას“ ჰიმნი მიძღვნილი უცნობი ღვთაების – „კა“-სადმი (მანდალა 10, 121), რომელიც მთლიანადაა გამსჭვალული „პირველი ღმერთის“ ძიებით. ჰიმნს ყოველი სტროფის ბოლოს რეფრენად გასდევს ერთ-ერთი მთავარი მეტაფიზიკური კითხვა, თუ ვინ არის საწყისი, ყოვლისშემოქმედი ღმერთი რომელიც უნდა „ვადილოთ მსხვერპლშეწირვით“:

„ვინ აძლევს ძალას, და პირველი ვინ ქმნის სიცოცხლეს,

ან ვის ბრძანებას მორჩილებენ ყველა ღმერთები,

ვის ჰყავს აჩრდილად უკვდავება და ვის – სიკვდილი, –

ღმერთი რომელი, ვინ ვადილოთ ჩვენ მსხვერპლშეწირვით?

.....

დაკვამს ჩამსახველთ, დამბადებელთ პირველი მსხვერპლის,

ვინც ერთადერთი იყო ღმერთი ყველა ღმერთების.....“ (ქრესტომათია 1990:372-373).

აპოფატეკური განაზრებებით ცნობილ რიგვედას ჰიმნში – „კოსმოგონია“ (მანდალა 10, 129) – „ღმერთები“ ითვლებიან მეორადი შესაქმის შედეგად წარმოქმნილებად, ხოლო მთავარ კრეაციულ ძალად გამოცხადებულია აპოფატეკური საწყისი – „რალაც ერთი“: „რალაც ერთი, და არ იყო არაფერი მის გარდა“ (რიგვედა 1995) . მისი ნებით და აზრით არარადან ჩნდება ყოფიერება.

„ერთი ღმერთის“ თეოლოგიურ-მეტაფიზიკური განცდა დამახასიათებელია ძალიან ადრეული ეგვიპტური ღვთისმსახურებისათვის. ამონ-რასადმი მიმართულ ჰიმნში (რომლის ტექსტიც თარიღდება დაახლოებით ძვ.წ.1600 წლით) ჩვენ ვხვდებით აბსოლუტური მონოთეისტური განცდებით გამსჭვალული სულის გამოხატულებას:

„შენ – ერთი ხარ შემქმნელი ყოველივესი:

ერთი ერთადერთი, შემქმნელი ხმელეთისა;

ის, ვისი თვალებიდანაც გამოვიდნენ კაცნი;

ის, ვისი სიტვითაც გაჩნდნენ ღმერთები.

.....

სალამი შენდა, ყოველივე ამის შემოქმედო,

ერთო-ერთადერთო მრავალი ხელებით.....“ (ასსმანი 1999:96)

ამკარაა ამ ტექსტის მონოთეისტური ხასიათი და ბიბლიურ ჰიმნებთან მისი ლიტერატურული სიახლოვე. მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ვერ სცილდება პოლითეიზმის ჩარჩოს: საგალობელში ხაზგასმულია ამონ-რას ერთადერთობა, მაგრამ, იმავდროულად, მოხსენიებულია ღმერთების ენეადა (ღმერთების კრებული) და ღმერთი ატუმი. უძველესი პოლითეისტური რელიგიების თანმხლები მონოთეისტური ტენდენციები მაინც რჩება ადამიანის სულის ძალიან ღრმა და უკიდურესად ენიგმური უბნის გაუცნობიერებელ ემანაციად, რომელიც თავისი ინტენსივობის წყალობით ლიტერატურული ტრადიციის სახეს იღებს. ამიტომ ძველევგვიპტური მიმართვა ერთღვთაებისადმი – „ერთადერთო ღმერთო, სხვა მსგავსი რომლის არ არსებობს“, ეგვიპტური ზოგადრელიგიური და ლიტერატურული ტრადიციის გამოხატულებაა. ამ ფორმას ვხვდებით სხვადასხვა დიდი ღმერთის – ამონის, რას, ატუმის და ა.შ. მიმართებში. ამ მიმართვას გაიმეორებს ფარაონი ამენხოტეპ IV (ძვ.წ. 1367-1350), იგივე – ეხნატონი თავის ცნობილ ჰიმნში – „დიდი ჰიმნი ატონს“. სწორედ აღნიშნული ტრადიციის კვალზე შეიქმნა ფარაონ ეხნატონის „დიდი ჰიმნი ატონს“ და მისი ლიტერატურული „მემკვიდრე“ – ბიბლიური 103-ე ფსალმუნი (ბიბლიოლოგთა უმრავლესობა აღიარებს 103-ე ფსალმუნის ძალიან ღრმა ლიტერატურულ კავშირს „ატონის დიდ ჰიმნთან“ (აკიმოვი 2007)).

ტრადიცია, რომელიც ღვთაებას ხოტბას ასხამს მის მიერ შექმნილზე (ყოველგვარი შესაქმე) მითითებით და ასეთ ღვთაებას აღიარებს „ერთადერთ ღმერთად“ – არის უძველესი ზოგადრელიგიური და ლიტერატურული ტრადიცია და არა – რომელიმე კონკრეტული რელიგიური სისტემის დოგმა. ეს ტრადიცია არსებობდა ჯერ კიდევ ეხნატონის ამარნის ეპოქამდე ათასი წლით ადრე და მან ფარაონ ეხნატონის რელიგიურ რეფორმაში მხოლოდ დამატებითი თეოლოგიური (უფრო კი მონარქიული თეოლოგიის – რომელიც ფარაონს აცხადებს ღვთაებად) შტრიხები შეიძინა. ეხნატონის „ატონისტური მონოთეიზმის“ (ეხნატონს მონოთეისტური რელიგიის ფუძემდებლადაც განიხილავენ) თეოლოგიური არსი გულისხმობდა ატონის, რომელიც მთლიანად ვლინდება მზის დისკოს სახით, გამოუხატავი, დაფარული ღმერთის მეტაფიზიკურ განაზრებას. ატონის თეოლოგიურ ცენტრალიზაციამდე ამონი იყო „დაფარული ღმერთი“, ხოლო ღმერთი – რა მე-18 დინასტიის ტექსტებში აღიწერება, როგორც ღმერთი, რომლის „სახე დაფარულია“ და რომელიც „იმალება სხვა სამყაროში“. მოგვიანებით სწორედ რას ენიგმური ბუნება და მისი უხილაობა იმემკვიდრევა ღმერთმა ატონმა (მზის დისკო) ეხნატონის რელიგიური რეფორმის დროს (ელაიადე, რწმენის ისტორია... 2002:57).

ღმერთები, ჩვეულებრივ, ატარებენ ენიგმურ, დაფარულ ბუნებას და სახეს, ისინი წარმოადგენენ „ერთი საიდუმლოს“ მრავალ იპოსტასს, ერთი „მთავარი“ საიდუმლოს მრავალ ფორმას – მომდინარეს ერთი საწყისი მთლიანობიდან. ფრანგი ეგვიპტოლოგი კ.ჟაკი მიუთითებს ეგვიპტური რელიგიის არადოგმატურ ხასიათზე და აღნიშნავს, რომ „ეგვიპტელებს არ

სწამდათ ერთი ღმერთის, – არც მრავალი ღმერთის. ისინი ფლობდნენ განსაზღვრულ ცოდნას ღვთაებრივ ძალებზე და ექსპერიმენტების გზით ცდილობდნენ ამ ცოდნის გაფართოებას. ეგვიპტური „რელიგია“ არის რაღაც, რომელიც ინდივიდს აკავშირებს საკრალურ სამყაროსთან სხვადასხვა გზით, რომელთაც მივყავართ ერთ ცენტრამდე“ (ჟაკი 1999:116).

* * *

ერთი ღმერთის „დაფარული“ და „უხილავი“ საწყისი, რომელსაც შეუცნობელს ტოვებს რელიგია (აპოფატიკურობა ღმერთის ატრიბუტია რელიგიებში) მითისთვის ღია, „შემცნებითი“ უნდა იყოს. მითისთვის პრინციპულად მიუღებელია საწყისი მთლიანობის, ღმერთისა და ყოფიერების აპოფატიკურობა. ონტოლოგიური საიდუმლოს „გამარტივება“ და გამოწვლილვითი გამოხატვა, ისევე როგორც ამ საწყისი მთლიანობიდან კოსმოგონიის განხორციელება, მითის მთავარი შინაგანი ინტენციიაა. ამიტომ მითი საგანგებოდ ქმნის და ამუშავებს შიდა-სტრუქტურებს და სპეცმექანიზმს საწყისისა და ღმერთის ასახვისათვის.

მითისა და ერთი „მთლიანი ღმერთის“ დაპირისპირებულობა ატარებს მეტაფიზიკური (ფილოსოფიური), რელიგიური (თეოლოგიური) და პარადიგმული (სტრუქტურული) დაპირისპირების ხასიათს. ამ დაპირისპირებულობაში ავლენს მითი თავის ნამდვილ ბუნებას, „დაშლისა“ და „დანაწევრების“, მთლიანობის რეპრესირების უნარს. ამგვარი რეპრესია მიუთითებს მითის დესტრუქციულ პოტენციალზე (შესაძლებლობაზე), მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს მითის თვისობრივ, იმანენტურ დესტრუქციულობას. ყოველგვარ დესტრუქციულობას, როგორც „ქაოსის“ თანაფარდ მოვლენას, მითი უპირისპირდება თავისი საყოველთაო „მომავლსრიგებელი“, ღრმად კოსმოგონიური ინტენციით.

მაშ, რატომ ჯიუტობს წესრიგისა და კოსმოსის მთლიანობის მოყვარული მითი, როცა თავის სტრუქტურაში აბსოლუტის, „მთლიანი ღმერთის“ შემოყვანას იწყებს? რატომ ეწინააღმდეგება მითი „მთლიანობის“ ტრანსცენდენტურ სტრუქტურას, სადაც სრულიად გამოირიცხება ღმერთის ინტელიგიბელური იდეა? საწყისი ღვთაებრივი მთლიანობის საპირისპიროდ რატომ მუშაობს მითში „დამშლელი“ მექანიზმი?

ეს არ არის მარტივი და მით უფრო მითისთვის სასურველი ვითარება (რადგან, როგორც ვთქვით, მითი არ არის დესტრუქციული ძალა). მითი იძულებულია, იყოს დესტრუქციული, მითი იძულებულია, მოგვეკვლინოს ამ ტიპის ნეგატიურ ძალად, რადგან არც ერთ სტრუქტურაში საგანგებო მანევრირების გარეშე არ თავსდება მასზე დიდი სტრუქტურა. სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, მითი ვერ იტევს „მთლიან ღმერთს“, მითში ვერ თავსდება „მთლიანობა“, „საწყისი“, საიდუმლოს ტრანსცენდენტური შემოქმედი – ღმერთი. სწორედ ამიტომ მითი იწყებს საწყისი მთლიანობის შემოყვანის, თავსებისა და ასახვისათვის ოპტიმალური გზების ძიებას. მითი ქმნის იმ მექანიზმს, რომლითაც აღნიშნული მეტაფიზიკური დაბრკოლება გადაილახება.

გარდა საწყისი მთლიანობის დაშლისა მითის სტრუქტურაში არ არსებობს სხვა მექანიზმი ამ მთლიანობის შემოყვანის, თავსებისა და ასახვისათვის. მაგრამ ამ გზით ასახული მთლიანობა უკვე აღარ არის საწყისი მთლიანობა, რადგან „დაშლილი“ არ შესაბამება „დაუშლელს“ (ანუ „მთლიანს“).

აღმოჩნდა, რომ საბოლოოდ მითი ვერ ძლევს საწყისი მთლიანობის შემოყვანისა და ასახვის მეტაფიზიკურ პრობლემას და „დაშლის“ მექანიზმით აღნიშნული პრობლემის გადალახვა მის მიერ მხოლოდ მოჩვენებითი, სიმულაციურია.

მითში საწყისი მთლიანობის შემოყვანისა და ასახვის სიმულაციით სახეზეა საწყისი მთლიანობის ტოტალური დესტრუქცია.

ღმერთი, როგორც საწყისი „მთლიანი ღმერთის“ სტრუქტურა, ყოველთვის მითის გარეთ რჩება. საწყისი მთლიანობა საბოლოოდ მაინც დაფარულია მითისთვის. ბოდრიარი ფიქრობს, რომ „შეუძლებელია გამოიხატოს ღვთაებრიობა, რომელმაც ბუნებას სული ჩაჰბერა“ (ბოდრიარი 1997:53); „მთლიანი ღმერთის“ გამოხატვა შესაძლებელია მხოლოდ „დანაწევრებულად“, „ნაწილ-ნაწილ“, ხატებსა და ნიშნებში. მითს მხოლოდ „დანაწევრებულად“, საკუთარსავე სხვადასხვა ღვთაებრივ ძალებად ემანსიპირებული ღმერთის გამოხატვა ძალუძს. აქედან მოდის მითოსური პანთეონი და პოლითეონი, რომლის დიფერენცირებულ იერარქიულ სისტემაში ჩვენ შეგვიძლია ვიხილოთ მითის მიღმებრივად გამოძვროლი „მთლიანი ღმერთის“ აჩრდილები. წარმართული პანთეონი მითისთვის დაფარული „მთლიანი ღმერთის“ ნაცვლად, მისთვის მისაწვდომი ღმერთის უთვალავი სიმულაკრით – „მცირე ღმერთებით“ არის დაკომპლექტებული. ისინი საწყის ღვთაებრიობას იმდენად ასახვენ, რამდენადაც არიან ამ ღვთაებრიობის მაუწყებელი (მიმთითებელი) წარმოდგენები, ფანტაზმები და უკიდურეს შემთხვევაში – ნიშნები; ისინი გამოცალკევებიან „მთლიანი ღმერთის“ ტრანსცენდენტური საწყისიდან, ტრანსფორმირებიან ღმერთის ინტელიგიბელურ სახეებად და მრავლდებიან უსასრულოდ მითის წიაღში საგანგებოდ მოწყობილ ხელოვნურად განოცივრებულ სათბურებში.

და თუ ამგვარი დანაწევრება-გამოცალკევების გზით მაინც შესაძლებელი ხდება, გამოიხატოს ღვთაებრიობა, მაშინ რა ემართება ღვთაებრივს, რომელიც დანაწევრდა და გამოისახა? ბოდრიარი სვამს კითხვას: „რა ემართება ღვთაებრივს, როდესაც საკუთარ თავს ხატებში აღმოაჩენს? რა ემართება მას, როდესაც ის მრავლდება სიმულირებულებში? თუ ის უჩინარდება სიმულირებულში, რომელიც გადმოშლის მომხიბლავ დიდებულებას და ძალას – ხატების ვიზუალურ მანქანურ მოქმედებას, რომელიც ცვლის ღმერთის მარტივ და ინტელიგიბელურ იდეას?“ (ბოდრიარი, 1997:53).

როდესაც ღვთაებრივი გადმოიშლება „ხატების ვიზუალურ მანქანურ მოქმედებაში“, როდესაც ღვთაებრივი მეტასტაზურად ვრცელდება თავის-სავე ფერმკრთალ ორეულებში, როდესაც ღმერთი უსასრულოდ გადამრავლდება საკუთარსავე სიმულაკრებში, ამ დროს ის სიმულირდება და ხდება

სიმულირებული ღმერთი, რომელიც ძალიანაა დაშორებული საწყის მთლიანობას. ასეთი ღმერთი ბოდრიარისთვის არის „გიგანტური სიმულირებული“, რადგან დავიდა იმ ნიშნებზე, რომლებიც ამტკიცებენ მის არსებობას. „გიგანტური სიმულირებული“ არის „არა არარეალური, არამედ სიმულირებული, რომელიც ჩაენაცვლება არა რეალურს, არამედ საკუთარ თავს“ (ბოდრიარი, 1997:54).

და ამ ზღვარზე ჩნდება კიდევ სიმულაციის მთავარი საფრთხე: გაუჩინარება. სიმულაციისას უჩინარდება სიმულირებული, რადგან საწყისიდან გამოყოფის, დანაწევრების ყოველ ჯერზე, სიმრავლის მატებასთან ერთად იკლებს, მცირდება საწყისი მთლიანობა. მთლიანობის დაშლის კვალზე კი ვუაღირდება და თანდათან უჩინარდება ტრანსცენდენტური საწყისი – „მთლიანი ღმერთი“.

ამგვარად, მითი რომელიც ცდილობს ასახოს (გამოხატოს) ღმერთი, სინამდვილეში კარგავს, აუჩინარებს მას.

ამ შემთხვევაში სიმრავლის ოდენობა გაუჩინარების პირდაპირპროპორციულია, ხოლო ცნება „მრავალი“ (უთვალავი, უამრავი, ათასი და ა.შ.) ხდება „გამქრალის“ ეკვივალენტური. შესაძლოა აქედანად მოდიოდეს ის ღრმა მითოსურ-თეოლოგიური საზრისი, რამაც ხეთების უძველესი ცივილიზაცია „ათასი ღვთაების ქვეყნად“ აქცია („ათასი ღვთაება ხათის ქვეყნისა“ – ასე აღნიშნავენდნენ ხათურ და ხეთურ პანთეონს) და ამავე მსოფლმხედველობრივ წიაღში წარმოშვა კიდევ უპრეცედენტო სიმრავლის „გამქრალი და დაბრუნებული“ ღმერთის პლეადა(თელეფინუ, ანცილი, ცუქი, ინარა, ხანახანა, მზის ღვთაება, მთვარის ღვთაება, ანონიმური ღვთაება...). ხეთურ მითოსში გამქრალი და დაბრუნებული ღვთაების მითოლოგემა უნივერსალურია და გამქრალის როლში ნებისმიერი ღვთაება შეიძლება მოგვევლინოს. ხეთურის მსგავსად უკიდურესად გადატვირთულია ეგვიპტური პანთეონიც – ღვთაებათა რიცხვი აქ ორიათასს აღწევს. იგივე მითოსურ-თეოლოგიურ საზრისზე შეიძლება საუბარი სხვა უძველეს კულტურებშიც, სადაც რელიგიური პანთეონში და თეოგონიური მითოსი ერთმანეთის პარალელურად უკიდურესად განვითარებული ჩანს. ქართულ ლოკალურ თუშ-ფშავ-ხევსურულ (აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის) პანთეონში მცირე ღვთაებების – ღვთიშვილების საერთო რაოდენობა დაახლოებით სამიათასით განისაზღვრება, თუმცა მათი სახელები უცნობია.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის მითოლოგიაში „მითი“ იძენს დამატებით რელიგიურ („რჯულის“) დატვირთვას და ყალიბდება რელიგიური „ანდერძების“, ადგილობრივი ტერმინოლოგიით – „ანდრეზების“ სისტემად. ქართული ანდრეზული სივრცე აგებულია უზენაესი – „მორიგე ღმერთის“, მისი ხელქვეითი ღვთიშვილებისა და მათი საყმოების (მათ მფარველობაში მყოფი მოსახლეობა) ურთიერთმიმართებაზე. ეს არის „მთავარი ღმერთისა“ და მისი უამრავი სიმულაკრის ტიპური სამყარო, სადაც ერთმანეთის იდენტური თითოეული სიმულაკრი არის კონკურენტი დანარჩენი სიმულაკრისა. ამიტომაც არის, მსგავსად ოლიმპოს ღმერთებისა, ღვთიშვილთა შორისაც ქიშპობა და მტრობა, რასაც სიუჟეტურად აფორ-

მებს ანდრეზი. ხევსურულ ანდრეზში პირდაპირაა ნათქვამი, რომ „თერგვაული და კოპალა მტრები არიან, არ შეიძლება ერთის მლოცველმა მეორე ილოცოსო“ (პოეზია 1972:298).

უზენაესი მორიგე ღმერთის ერთიანი საწყისიდან უამრავი ხვთიშვილი, იგივე ჯვარ-ხატი „გამოცალკევდა“ (მათი რიცხვი სამიათასს აღწევს). ღვთაებრივი საწყისის ამ გადმოშლა-ემანაციაში ძნელი არ არის მთლიანობის დამშლელი მითოსური მექანიზმის „გამოჭერა“. მორიგე ღმერთის წიაღიდან გამოსული „შვილები“ – ღვთიშვილები არიან თავად მორიგე ღმერთის რეპრესირებული, კლონირებული და სიმულირებული ორეულები, ხატები, იკონური ასახვები. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა აჭარის მთიანეთის სხვადასხვა ტერიტორიაზე მოფენილი საკულტო ძეგლები, სალოცავი კერები, რომელთაც „ქვა-კაცებს“ უწოდებენ. აქაც „სიმრავლეში“ სიმულირებული და ქვა-კერებში გაუჩინარებული ღმერთის კვალის დანახვა შეიძლება.

ფშავ-ხევსურული ღვთიშვილები რამდენადაც მორიგე ღმერთის სიმულირებული ორეულები, ხატები, იკონური ასახვები არიან, ანდრეზებშიც ამიტომაც მოიხსენიებიან შესატყვისი ტერმინებით – „ხატი“, „ნასახი“ (გამოხატული, დასახული, გამოსახული). აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „ხატად“ – ანუ „ვიზუალურ გამოსახულებად“ დასახული ღვთიშვილის არა იკონური, არამედ ცოცხალი – მის ცოცხალ არსებად განცდა. „ხატს“, რომელიც ჩვეულებრივ, ღვთაების უსულო ვიზუალურ-მხატვრულ ასახვად, ასლად უნდა გაგვეგო, ანდრეზი „ცოცხლის“ საზრისს ანიჭებს. ანდრეზის ჯვარ-ხატები არიან ღვთაების ფარდი ცოცხალი, აქტიური არსებები, რომლებიც უშუალოდ, ფიზიკურად მონაწილეობენ ფშავ-ხევსურულ მიკროკოსმიურ მოვლენებში. ამის შესახებ გრიგოლ რობაქიძე თავის ნარკვევში „საქართველოს სათავენი“ წერს: „რაც ბარში „ისტორიად“ იქცა, მთაში დარჩა მითოსად... ბარში ხატი ნიშნავს სათავეანო სურათს რომელიმე წმინდანისა, ხოლო მთაში მას ჯერაც არ დაუკარგავს თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა: მითიური: ხატი მთაში სახელია სალოცავისა; ხშირად მის მაგიერ „ჯვარი“ იხმარება... „ხატი“ მითიური ხილვაა უხილავი არსის – მთაში ჯერ კიდევ ცოცხალია. ბარში ეს სიტყვა უკვე დაკარგულია“ (რობაქიძე 1991).

მართლაც, ხატი მითიური ხილვაა ღვთაებისა, მისი ფანტასმაგორიული გამოსახვა და განცდა, რომელიც გადმოიშალა მორიგე ღმერთის ენიგმური საწყისის უსასრულოდ დანაწევრებულ სიმრავლეში.

მორიგე ღმერთის გამომსახველობისთვის მითოსში მუშაობს „დაშლის“ მექანიზმი. მორიგის საწყისი „სიტყვა“ აისახა//გამოიხატა მისავე „დასახულ“//„ნასახ“ ხატებსა და ნასახებში. ამ გზით მორიგე ღმერთი საბოლოოდ გაუჩინარდა – „გამიწვრილდა“ ღვთიშვილთა სიმრავლეში. „გამიწვრილება“ – „მეტაფიზიკური გაუჩინარების“ შესატყვისი ფშავ-ხევსურული ანდრეზული ტერმინია, რომელიც ჯვარ-ხატის საიდუმლო ენამ შემოინახა და ანდრეზული განმარტებით, „ხილული არსებობიდან უხილავ არსებობაში გადასვლას“ ნიშნავს. ანდრეზებში ამ ტერმინს რატომღაც

მხოლოდ დევ-კერპთა//ღემონურ ხატთა(ისევ ხატები!) გაუჩინარებას უკავშირებენ, სინამდვილეში კი, „გამიწვრილება“ გაცილებით ფართო ტერმინია და უკავშირდება ნებისმიერ ტრანსცენდენტურ ძალას (როგორც დადებითს, ისე – უარყოფითს); „გამიწვრილება“ არის მითის ის მთავარი „დამშლელი“ (ეტიმოლოგიურადაც „გამიწვრილება“ – დაწვრილება, დაპატარავება, დანაწევრებას უნდა უკავშირდებოდეს) მექანიზმი, რომლითაც ღმერთი და მისი მთლიანობა სიმულირდება.

„გამიწვრილებით“ ანდრეზი მითოსური სიმულაციის პროცესებს, მთლიანი ღმერთის სიმულაციებში სიმულირების ვითარებას ასახავს. იგი გაუჩინარებული და სიმულირებული ღმერთის მითში მყოფობის სრულიად სხვაგვარ მდგომარეობას გვამცნობს:

ეს არის ღმერთის ვერბალური ემანაციის მდგომარეობა, რომელიც მითში „მთლიანობის დამშლელი“, მარგინალური მექანიზმის პარალელურად მუშაობს.

ღვთიშვილების დასახვასთან ერთად, საკუთარ ხატებსა და ნასახებში, მათ სიმრავლეში გაუჩინარებული მორიგე ღმერთი მითოსის პასიური მონაწილეა. მორიგე ღმერთი ანდრეზებში განიცდება მხოლოდ ვერბალური სტრუქტურის – „მეტაფიზიკური სიტყვის“ დონეზე, ონტოლოგიური „ბრძანების“ ასპექტში. მორიგე ღმერთი, როგორც არაერთი მითოლოგიური ღვთაება და ბიბლიური ღმერთი, აქტივობს მხოლოდ „ვერბალურად“. როგორც ანდრეზი გვეუბნება – მორიგე ღმერთი „ძრავს თავის ოქროს ბაგეებს“. სწორედ „ოქროს ბაგეებით“ აწესრიგებს კოსმოსს: „მორიგე რიგს და წესს აძლევს ქვეყნიერობას, მაგრამ თვითონ ქვეყნის მართველობაში არ ერევა და ბრძანების მეტს არას აკეთებს“ (ჯავახიშვილი 1979:102). ეს კი სხვა არაფერია, თუ არა ღმერთის ვერბალური ემანაცია. ონტოლოგიური სიტყვა-ბრძანება არის ის „სიტყვა“, რომელიც ჩაენაცვლება ღვთის ხატს.

„მორიგე ღმერთი“ რეალურად მითოსში არ ყოფიერობს, აქტივობს მხოლოდ მისი ვერბალური ნაწილი. მორიგე ქმნის და „სახავს“ სამყაროს და ღვთიშვილებს თავისი ოქროს ბაგეებიდან გამომავალი ღვთაებრივი სიტყვით, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვაში გამოვლენილი (და არა განსხეულებული და გამოსახული) ღმერთი – მისივე საწყისი და „თვითობა“. მხოლოდ სიტყვა იყო პირველთაგანი. ეს ნიშნავს: სიტყვა „იყო პირველთაგან“ და „ღმერთი იყო სიტყვა იგი“.

ამდენად, აღმოსავლეთ საქართველოს ანდრეზულ მითოლოგიურ სისტემაში უკვე მოცემულია სამყაროს შესაქმისა და მოწყობის ვერბალურ-მეტაფიზიკური მოდელი. როგორც უძველესი კოსმოგონიური სისტემები ადასტურებენ, საწყისის მეტაფიზიკური ვერბალიზაცია ძველი აღთქმის ბიბლიურ თეოლოგიამდე გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ უძველეს მითოლოგიებსა და რელიგიებში, წარმართული პანთეონის წიაღში ჩნდება.

ერთი უზენაესი ღმერთის აღიარებისა და მისი საწყისის თეოლოგიური განცდის ფარგლებში შემოდის კიდევ ერთი უძველესი ტრადიცია – ცენტრალური ღმერთის ვერბალიზაცია და ამ მექანიზმის ჩართვა კოსმო-

გენეზისის აქტში. ღვთაების ვერბალური პარადიგმა მთლიანად ეფუძნება მენტალურ – გონით ასპექტს, რაც მომავალში ქრისტიანული ლოგოსის თეოლოგიის საფუძველი ხდება. უძველეს პოლითეისტურ რელიგიებსა და მითოლოგიებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ პირველად მონოთეისტურ ტენდენციებთან ერთად ისახება „აზრის“ – „ღვთაებრივი გონის“ კრეაციული მეტაფიზიკურ-თეოლოგიური განაზრებები, რაც მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული თეოლოგიური სისტემების სახესაც იღებს ცალკეულ მითო-რელიგიურ დოქტრინებში (მაგ. ეგვიპტის ჰელიოპოლისისა და მემფისის კოსმოგონიური სისტემები). ამ კოსმოგონიურ დოქტრინებში შესაქმე ღვთაებრივ სიტყვასა და აზრზე(გონებაზე) გავლით დაიყვანება ერთ ღმერთამდე:

ღვთაება (ერთი ღმერთი): – გონება-აზრი-სიტყვა-შესაქმე

„რიგვედას“ ჰიმნში („კოსმოგონია“, მანდალა 10,129) აღწერილი კოსმოგენეზისი ვერბალურ-მენტალურ მოდელს ასახავს და თავდაპირველად არსებული - „რაც ერთის“ აპოფატიკურობასთან ერთად, ამ საწყისის „გონით“ სუბსტანციაზე მიუთითებს:

„თავდაპირველად (მასში) გაჩნდა სურვილი,

რაც იყო აზრის პირველი თესლი.

ყოფიერების ქმნა არარადან ამოხსნეს ბრძენთა

თავიანთ გულელებში აზრების ძებნით“ (რიგვედა 1995).

ძველ ინდურ რელიგიურ ჰიმნებში გადმოცემული ონტოლოგიური მოვლენები ინდური მითოსის ფარგლებში რჩება. ინდური მითოსი კი იმ-თავითვე აღიარებს ღვთაების ვერბალურ-კრეაციულ შესაძლებლობებს. პირველკაცი პრაჯაპატი, რომელიც ოქროს კვერცხიდან დაიბადა, სწორედ ღვთაებრივი სიტყვით ქმნის სამყაროს:

„*მან გამოამტვრია ოქროს კვერცხი. არ იყო მაშინ არავითარი საყრდენი და დაცურავდა ეს ოქროს კვერცხი, სანამ ერთი წელი არ შესრულდა. ერთი წლის შემდეგ ინება ლაპარაკი პრაჯაპატიმ. მან თქვა: „ბჰუჰ!“ და წარმოიქმნა ეს დედამიწა. თქვა მან: „ბჰუვაჰ!“ და წარმოიქმნა ეს სივრცე. თქვა მან „სვარ!“ და წარმოიქმნა ის ცა..... ასე შექმნა პრაჯაპატიმ სამი სიტყვით სამყარო“ (მითოლოგია 2000 :27).*

სიტყვა და აზრი, როგორც გაუმიჯნავი კრეაციული „ოპერატორები“, მუდმივად მონაწილეობენ ეგვიპტურ კოსმოგონიებში. „ის, ვისი სიტყვითაც გაჩნდნენ ღმერთები“ (ასსმანი 1999:96) – ნათქვამია ამონ-რასადმი მიმართულ ეგვიპტურ ჰიმნში და ღმერთების შემქმნელი „სიტყვაც“ არაერთგზის გამოჩნდება ძველი ეგვიპტის სახელმწიფოებრივ ოფიციალურ რელიგიებში – ჰელიოპოლისისა და მემფისის კოსმოგონიურ სისტემებში.

ჰელიოპოლისის კოსმოგონიური სისტემის მიხედვით, სამყარო და ყოველივე მასში არსებული წარმოიშვა შემოქმედის „პირით“ (ანუ სიტყვით) და „აზროვნებით“. ამის შემდეგ კი სხვა ღვთაებათა შექმნა განსრულდა ბრძანების, სიტყვის წართქმით:

„მე ვარ ის, ვინც წარმოიშვა, როგორც ჰეპრი. მე წარმომივიში და წარმოიშვნენ არსებულები, და მრავალი არსება გამოვიდა ჩემი პირიდან. ჯერ კიდევ არ იყო ცა და მიწა. ჯერ კიდევ არ იყო ხმელეთი, არც გველი. გადაჭიმულიყო თვალუწვდენელი ნუნი. მისგან გამოსულმა ვერ ვპოვე ადგილი, სადაც დავიყუდრებდი და ამიტომაც შევქმენი მარადიული ხომლი ბენ-ბენი. მასზე შემდგარმა ვიაზრე (/ვიაზროვნე) საკუთარი სახის წინაშე და შევქმენი ყოველი ქვეყნიერი. მარტომყოფმა პირიდან გამოვდევნე შუ და ტეფტუნი. და მამამ ჩემმა წარმოთქვა: „დაე, დაიზარდნონ ისინი!“ (ნემიროვსკი 2000: 6).

მემფისის კოსმოგონიურ სისტემაში კიდევ უფრო იხვეწება და უფრო ძლიერ თეოლოგიურ დატვირთვას იძენს ვერბალურ-მენტალური კრეაცია და მისი ცალკეული ასპექტები. აქ კოსმოგონია და თეოგონია ხორციელდება ერთი ღმერთის (პტახნის) ღვთებრივი სუბსტანციით – გონებით, რომლის ადგილად და ეკვივალენტად „გული“ მიჩნეული. „მემფისის გული“ იმეორებს უძველეს მსოფლიო მითოლოგიურ ტრადიციას კოსმოგონიის სამყაროს ცენტრში, „შუაგულში“ განხორციელების შესახებ. მემფისის რელიგიურ დოქტრინაში არსებითად შერწყმულია „შუაგულის“ მითოლოგემა და სრულიად ახალი თეოლოგიური – „აზრის“, „ლოგოსის“ ფილოსოფია. ამგვარი შერწყმით მემფისში იქმნება სრულიად უნიკალური კოსმოგონიური სისტემა, რომელიც თანაბრად არის მორგებული როგორც მითოსურ, ისე – რელიგიურ მსოფლმხედველობას.

„ღიდი პტახნი – ენეადის გული და ენაა ...

წარმოიშვა გულით და ენით ატუმის სახე. დიდია პტახნი, რომელიც ქმნის ღმერთებს და მათ კას ამ ენით, ამ გულით. წარმოიშვა ხორი მისგან – პტახნისაგან. წარმოიშვა თოტი მისგან – პტახნისაგან. გული და ენა ბატონობენ ყველაფერზე, რადგან იგი (პტახნი) არის ყოველ სხეულში, ყოველ ღვთაებაში, ყოველ ადამიანში, ყოველ მწერში, რომლებიც ცოცხლობენ მისი იდეით და ბრძანებით. მისგან წარმოიშვა ენეადა... იგი (პტახნი) – ყოველი გადაწყვეტილების მიზეზს წარმოადგენს... ენა იმეორებს გულის აზრს. ასე შეიქმნა ყველა ღვთაება და დასრულდა მისი ენეადა... ასე მიეცა სიცოცხლე კეთილს და მიეზლო სიკვდილი დამნაშავეს. ასე შეიქმნა სამუშაოები და ხელოვნება, ხელით შრომა, ფეხით სიარული... პტახნის შესახებ ამბობენ: „ყოველის შემქმნელი, რომელმაც დასაბამი მისცა ღმერთებს... ყოველი მისგან წარმოიშვა: მსხვერპლშესაწირავები და საკვები, ღმერთების მსხვერპლშესაწირავი და ყოველი სიკეთე. ასე დადგინდა, რომ იგი (პტახნი) ყველა ღვთაებაზე უფრო ძლევაძმოსილია. ასე დაკმაყოფილდა პტახნი, მას შემდეგ რაც შექმნა ყოველი ნივთი და ყოველი ღვთებრივი სიტყვა...“ (ქრესტომათია 1990:135).

აქ ყოველის შემოქმედი ღმერთი პტახნი თავის კოსმოგონიურ აქტებს ახორციელებს ენით და გულით („გული და ენა ბატონობენ ყველაფერზე“), ხოლო მთავარი ღვთაებრივ-შემოქმედებითი, კრეაციული სუბსტანცია –

იდეა – „იდეა“, როგორც ყოველივე არსებულის არსი, პირველსახე (მღრ. პლატონიზმის „იდეა“ და „საგნის“ ურთიერთმიმართება);

ბრძანება – სიტყვის ნება და ძალაუფლება;

საზრისი – გონება, „გულის აზრი“ რომელსაც „ენა იმეორებს“;

პირველთაგანი სიტყვა – „ყოველი ღვთაებრივი სიტყვა“ (ბიბლიური „პირველთაგანი სიტყვა“).

ამგვარია მემფისის რელიგიურ-თეოლოგიური დოქტრინა ღმერთების თეოგონიის, სამყაროს შესაქმნისა და ზოგადად – ყოფიერებასა და მის ონტოლოგიაზე. ამგვარია სამყაროს შესაქმნის ვერბალურ-მენტალური მოდელი - სიტყვისა და მისი საზრისის – ღვთაებრივი გონის კრეაციული სუბსტანციის უნივერსალური პარადიგმა, რომელიც საბოლოო სრულყოფას ბიბლიაში აღწევს.

ფაქტობრივად, ძველევგვიპტურმა თეოლოგიურმა მსოფლმხედველობამ (ისევე, როგორც ძველინდურმა) მნიშვნელოვანწილად დაძლია წარმართული თეოლოგიური საწყისები. ამიტომ სწორედ ეგვიპტეში გადაილახა მნიშვნელოვანწილად პოლითეისტური პანთეიზმი და მაშინდელი მსოფლიოსათვის უპრეცედენტო – ეხნატონის „ატონის მონოთეიზმი“ – მონოთეიზმთან ძალიან მიახლოებული რელიგიური სისტემა ჩამოყალიბდა. და მიუხედავად წინარე მონოთეისტური ტენდენციებისა და ერთი ღმერთისადმი ღრმად თეოლოგიური განცდებისა, რომელიც ლიტერატურული ტრადიციითაც იყო გამყარებული, ეხნატონის ლოკალური „მონოთეიზმი“, ისევე, როგორც „რივედა“, ჰიმნების „ერთღმერთიანობის“ შინაგანი, ღრმად სულიერი ინტენციები, მაინც ამოვარდნაა მაშინდელი მსოფლიოს საერთო რელიგიურ-კულტურული პარადიგმიდან. ეს არის დროში წინსწრება, რომელიც არღვევს საერთო კოსმიურ და სოციალურ წესრიგს. მითების ეპოქაში, სადაც შეუძლებელია რელიგიის მკვეთრი გამიჯვნა მითოსისაგან, მონოთეისტური ტენდენციების განვითარებისა და გამყარებისათვის არ არსებობს არანაირი რეალურად ხელმოსაჭიდი სტრუქტურული მექანიზმები. მონოთეიზმს მომავალი ჰქონდა მხოლოდ მითის ცხედარზე გადაბიჯებით.

წინააღმდეგობის არსი, უპირველესად, პარადიგმათა და სტრუქტურათა შეუსაბამობაშია, მონოთეისტური ტენდენციები – ერთი ღმერთის ავტონომიური გაგება თვისობრივად ეწინააღმდეგება, ერთი მხრივ, მითოსურ მსოფლმხედველობას – კულტუროლოგიურ ასპექტში; და მეორე მხრივ, მითის შინაგან მორფოლოგიურ სტრუქტურას – მითოსური თხრობის, ფართო გაგებით – მითოსური ნარატივის ტექსტობრივ-წარმოდგენითი (ექსპლიციტურ-იმპლიციტურ) სტრუქტურული მექანიზმების დონეზე. ამიტომ, „ერთი ღმერთისკენ“ ლტოლვა არა მითოსური, არამედ, მითის წიაღში წარმოშობილი პირველადი რელიგიისა და პირველადი ფილოსოფიის გამოვლინებებია. „ერთი ღმერთის“ აღიარება და მისი ვერბალიზაცია მითის მხრივ იყო ერთგვარი „დათმობა“, გარკვეულად სტრატეგიული უკანდახვევა ინტუიციურად განცდილი მომავალი დომინანტის – მონოთეისტური თეოლოგიურ-რელიგიური სტრუქტურ(ებ)ის წინაშე.

ამიტომ, მითისთვის, რომელიც „ღამლის“ მექანიზმის პარალელურად გვთავაზობს საწყისი მთლიანობის – „მთლიანი ღმერთის“ გამოსახვის კიდევ ერთ, სტრუქტურულად სულ სხვა – ვერბალური ემანაციის მოდელს, რომელშიც ღმერთი ასახულია „მთლიანობით“, მაგრამ ასახულია „სახის“, „ხატის“ გარეშე, ეს მექანიზმი რჩება. იგი მაინც ყოველთვის ისეთ სტრუქტურებში იჩენს თავს, სადაც მითოსი რელიგიად იწყებს ტრანსფორმირებას, ანუ მითის იმ „დაუმუშავებელ“ და „აუთვისებელ“ წიაღში, მითის საკუთარსავე „გადაულახავ“ უბანზე, სადაც პირველადი თეოლოგიური განცდა ჩნდება (ასეთია ჰელიოპოლისის, მემფისის და ქართული ანდრეზული კოსმოგონიური სისტემები).

საბოლოოდ, მხოლოდ ბიბლიაშია გადაჭრილი ღმერთისა და საწყისი მთლიანობის ასახვის მეტაფიზიკური პრობლემა: - ასახვა ასახვაზე უარის თქმის გზით. მხოლოდ სიტყვაში შეიძლება მოვიპოვოთ ღმერთის საწყისი მთლიანობა, მხოლოდ სიტყვა შეიძლება ასახავდეს საწყის მთლიანობას სწორედ ასახვის შეუძლებლობით, რადგან სიტყვას არ გააჩნია მატერიალური სტრუქტურა და ყოველთვის გამორიცხავს თავსავე ვიზუალურ ასპექტს. სიტყვა ბოლომდე ახშობს თავისი საზრისის გამომსახველობით პოტენციალს და ამ გზით საზრისს ტოვებს აბსოლუტურად მოუხელთებელ ტრანსცენდენტურ მდგომარეობაში.

ამდენად, მითი მხოლოდ ნაწილობრივ ეთანხმება ღმერთისა და საწყისის ვერბალიზაციას, როგორც „არაასახვითი ასახვის“ მექანიზმს, რადგან მითიური სამყარო, უპირველესად, ვიზუალის სამყაროა, რომელშიც ყოველივე ტრანსფორმირდება ფორმად და საგნად, ვიზუალურ ხატებად; სადაც სულს იდგამენ და ხორცს ისხამენ აბსტრაქტული ძალები და მეტაფორები სახეებად ცოცხლდებიან; სადაც მითის ენა (მეტაენა) ძალადობს სიტყვაზე; სადაც მითი თავისი მეტაენით იტაცებს ენას, მის საზრისს და რეალობას, რომელსაც გარდაქმნის თავის „სხვა“ რეალობად – ფორმებად, საგნებად, ხატებად, იკონებად. . .

ამიტომაც მითი ჯიუტად არ თანხმდება საწყისის, ღმერთის გამოსახვის შეუძლებლობას და ამ წინააღმდეგობის გადასალახად სიმულაციების გზას ირჩევს.

ამგვარად, მითი ორგანულადაა დაკავშირებული სიმულაციებთან. მითის წიაღში რა ზღვართანაც იწყება ღმერთის გამოხატვის მცდელობა, იმ ზღვარზევე იწყება სიმულაციებიც.

მაშ, ვინ არის მითში ის პირველი უზენაესი შემოქმედი, ვინც სამყარო და დანარჩენი ღმერთები შექმნა? თუ მითი ვერ იტევს „მთლიან ღმერთს“, რომელიც მხოლოდ დანაწევრებისა თუ ვერბალიზაციის შემდეგ (ვერ) აისახება, თუ მითი ღვთაებრივის გამოხატვის მარგინალური მექანიზმით მხოლოდ აუჩინარებს ღმერთს, მაშინ ვინ არის ის „შემოქმედი ღმერთი“ (ვთქვათ, ქართული მორიგე ღმერთი, ეგვიპტური პტახი, ინდური პრაჯაპატი და ა.შ.), რომელიც მითოსში საწყისი უზენაესი ღმერთის სახელით აქტივობს და თავისივე წიაღიდან გამოაცალკეებს უთვალავ „მცირე ღმერთს“ (სიმულაკრებს)?

ის არის ნამდვილი ღმერთის პირველი სიმულირებული - „პირველასლი“, რომელიც უშუალოდ მოსდევს „ორიგინალს“. „პირველი სიმულირებული“ პლატონისეული „ასლი“ (რომელიც ყველაზე ახლოს დგას ორიგინალთან („იდეასთან“)); დელიოზისეული – „ჭეშმარიტი პრეტენდენტი“ (დელიოზი 1998:332-335) და ბოდრიარისეული – „გიგანტური სიმულირებული“ (ბოდრიარი, 1997:54).

ამდენად, მითში, არც ერთ მის კოსმოგონიურ სისტემაში, არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს ნამდვილი, მთლიანი ღმერთი და საწყისი პარადიგმულობა.

მითი ღმერთისა და საწყისის სიმულაციების სამყაროა - უთვალავი სიმულაკრის სამყარო; მითიური დრო – სიმულაციების დრო; ღმერთის ნაცვლად – სიმულირებული და მისი უთვალავი სიმულაკრი; არქეტაპების ნაცვლად – ისევ სიმულაკრები. აქ საუბარიც კი არ შეიძლება იყოს პარადიგმულობაზე.

ლიტერატურა

- აკიმოვი 2007: Акимов В., [Проблема происхождения 103-го псалма](#), Труды Минской Духовной Академии №5, М. 2007.
- ასსმანი 1999: Ассман Я., Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М.1999;
- ბოდრიარი 1997: ჟ.ბოდრიარი, სიმულირებულები და სიმულაციები, ჟურნ. „პარალელური ტექსტები“, გამომც. „ნეკერი“, 1997, №1.
- დელიოზი 1998: Ж. Делез, Логика смысла, М.: "Раритет", Екатеринбург: "Деловая книга", 1998.
- ელაადე, რწმენის ისტორია... 2002: Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том первый: от каменного века до элевсинских мистерий, М.: Критерион, 2002;
- მითოლოგია 2000: მითოლოგია (8), ავტორ-შემდგენლები ზ.კიკნაძე, ნ.ტონია, გამომც. „ლოგოსი“, თბ.2000.
- ნემიროვსკი 2000: А.Немировский, Мифы и легенды древнего востока, Р.2000.
- პოეზია 1972: ქართული ხალხური პოეზია, I, თბ.1972.
- ჟაკი 1999: Жак К. Нефертити и Эхнатон. М., 1999.
- რიგვედა 1995: РигВеда 1995: РигВеда. Мандалы. Перевод выполнен Т.Я. Елизаренковой по изданию: Aufrecht Th. Die Hymnen des Rigveda. 3. Auflage. Berlin, 1955. Т. I, II. <http://sss.vn.ua/vedas/rigveda.htm>
- რობაქიძე 1991: გ.რობაქიძე, საქართველოს სათავენი, ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1991, № 2.
- ქრესტომათია 1990: ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორიის ქრესტომათია, თბ.1990.
- ჯავახიშვილი 1979: ი.ჯავახიშვილი, ქართველების წარმართობა, იხ: მისივე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, I, თბ.1979.

**რენესანსული „ადამიანური
განზომილება“, პროექცია და
მოღერნული პროექტი**

ფილოსოფიის მეცნიერებათა
დოქტორი, კინომცოდნე, ინჟინ-
ერი-ფიზიკოსი.

ძირითადი ნაშრომები:

„ციფრული გამოსახულება და
ეიდოსური ხატი“, „კოსმოსი,
სივრცე-დრო და ვირტუალური
რეალობა“, „პერსპექტივა –
აღორძინებიდან ციფრულ გა-
მოსახულებამდე...“

სამეცნიერო ინტერესები:

ხმელთაშუა ზღვის კულტურა-
თა და ცივილიზაციათა საფუძ-
ვლებში განმსაზღვრელი და
დღეისათვისაც საგულისხმო
მსოფლშეგრძნებითი, ანუ
დრო-სივრცითი ხასიათის კონ-
ცეპტების გამოვლენა-შეპი-
რისპირება; „ართრონი“, ანუ
ელინური აზროვნების ის სი-
მბოლოური წინაფორმა, რომელ-
მაც შეძგომი, დასავლური
კულტურის მსოფლშეგრძნები-
თი მიმართება განაპირობა.

შუა საუკუნეების ქრისტიანული მსოფ-
ლხედვა აბსოლუტის, ანუ ზეგანზომილებისა და
წარმავალ-მიწიერი სინამდვილის ურთიერთმიმარ-
თებას სივრცობრივად, ნეოპლატონიზმიდან მომ-
დინარე, ემანაციური მოდელის მიხედვით მოიაზ-
რებდა. ამგვარი წარმოდგენის მიხედვით, უმაღ-
ლესი და ჭეშმარიტი სინამდვილის, ანუ აბსო-
ლუტური არსების, ღმერთის სისრულე და მად-
ლი ემანაციურად, ზემოდან ქვემოთ ვრცელდება.
მიწიერი განზომილება ემანაციური განფენის მო-
დელის თანახმად, ჭეშმარიტი წესრიგის დამდაბ-
ლებულ, სუსტ და ფერმკრთალ ანარეკლად (ან,
ანაბეჭდადაც) მიიჩნეოდა.

ამის გამო, თავიდან, საწყის ეტაპზე, ქრის-
ტიანული მსოფლხედვა წარმავალ და ფუჭებად
მიწიერ სინამდვილეს თითქმის სრულად უგულებ-
ებლყოფდა. ყველაფერი ამ დროის თეოლოგიური
ნორმით, „ზემოდან“, ზღვრული დონის, ჭეშმარი-
ტი და მარადიული რეალობის „გადმოსახედის“
თვალსაწიერისა და აბსოლუტურ ღირებულებაზე
დაყუდებული მენტალური პოზიციის მიხედვით
ალიქებოდა და ფასდებოდა.

ასეთი მიმართება მხოლოდ სულიერებაზე
ორიენტირებული ქრისტიანული დოქტრინის
მკაცრ მოთხოვნათა გამო არ ჩამოყალიბებულა.
შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანული მოძღვრე-
ბა, დიდწილად, სწორედ გონის ძალასა და გა-
სულიერებულ ბუნებას მინდობილი და შესაბამი-
სად, სხეულის ჭარბ თაყვანისცემაზე მომართუ-
ლი ანტიკური სამყაროს დაღლილობისა და ღი-
რებულებათა თუ ვნებათა აღრევის შედეგად იყო.

ანტიკური პერიოდის ბოლოს, ადამიანის
სასიცოცხლო გარემოსა და მენტალურ რეალო-

ბაში, თუ ჩესტერტონის სიტყვებს მოვიხმობთ, „არც ერთი წმინდა ყვაველი, არც ერთი შეუბღალავი ვარსკვლავი აღარ დარჩა“.¹ უდაბნო, სადაც ყვაველი არ ხარობს და გამოქვაბული, საიდანაც ზეცა არ ჩანს, ადრეულ ქრისტიანთა ამქვეყნიურ ცდუნებათგან გარიდების ჩვეული ადგილები იყო. ყოველ ბუჩქსა და ნაკადულში ჩაბუდებულ, ხორციელ ვნებათ აყოლილ წარმართულ ღვთაებათა და მისტიკურ არსებათა უარყოფა, მათი გავლენის დაძლევა უდაბურ ადგილას გასვლითა და განსაკუთრებული ძალისხმევით, ასკეზით მიიღწეოდა. რადგან, როგორც დაიწერა, ქვეყნიერებას დაპატრონებულ ეშმაკეულთა „ეს მოდგმა ... მხოლოდ ლოცვითა და მარხვით განიდევნება“ (მათ. 17:21). გრძნეულებათა მოზღვაკების შეჩერება და სამყაროს უბიწოების აღდგენა მხოლოდ ნამდვილად „არამიწიერ რელიგიას“ შეეძლო.

ქრისტიანობის პირველსავე წლებში გავრცელებულ „გნოსტიციზმს“, მძლავრ რელიგიურ დინებას მისტიკურ-ზებუნებრივი საფუძველი ნამდვილად ჰქონდა, მაგრამ რამდენიმე საუკუნეს გამწვდომი მისი სიცოცხლისუნარიანობა ხსენებულთან ერთად, სხვა მიზეზსაც უნდა განეპირობებინა. ქრისტიანული ეკლესიის წიაღსა და მის გარეთ წარმოშობილი თითქმის ყველა ერესი თუ ერეტიკული მოძღვრება სწორედ იმ არეალში ისახებოდა, სადაც წინმსწრებ ცივილიზაციურ ფესვთა და საკრალურ ტრადიციათა ხანირება უკვე ათასწლეულებს ითვლიდა.

ეზოთერულ სწავლებათა, მხოლოდ განდობილთა წრისათვის განკუთვნილი გნოსისი (ბერძ. *gnosis* – ცოდნა) თანადროულ, განსხვავებულ რელიგიურ განაზრებათა სინკრეტული გაერთიანებისა და როგორც ჩანს, უფრო ადრეულ მისტიკურ ტრადიციათა „ახალ ტიკებში“ გადასხმის მცდელობაც იყო. დუალისტური ხედვის, სამყაროში ორი დაპირისპირებული საწყისის, ანუ სიკეთისა და ბოროტების მარადიული თანაარსებობის უშუალო აღიარება თუ ნაგულისხმევი დაშვება ყველა გნოსტიკურ მიმდინარეობასა და რელიგიურ სექტას წინააღმდეგობრივ მსოფლხედვით კონტექსტსა და არაერთმნიშვნელოვან რწმენით საფუძველს უქმნიდა.

ორი საწყისის, სინათლისა და სიბნელის, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებისა და განსაკუთრებით კი, სულიერ ღმერთთან ერთად, მატერიის შემოქმედი მეორე ღმერთის, დემიურგოსის არსებობის დაშვებას ერთიან განცდაზე დაფუძნებულ ნებისმიერ რწმენით წარმოდგენაში გაურკვეველობის წყვეტილი ბიჯის შეტანა შეეძლო. ამგვარ მოძღვრებათა მთლიანობა მხოლოდ ავტორიტეტს „მიწერილი“ ცოდნითი წარმოდგენით, ორ საწყისს შორის სულიერ არსებათა გრადაციული ღონეების დაშვებით თუ მოაზრებით მიიღწეოდა, რაც, არსობრივ გაუკვევლობასა და მოურგებლობას კიდევ უფრო აღრმაკებდა.

რადიკალ გნოსტიკოსთა (მანიქეელების), ასევე, მეორე, მატერიალური საწყისის დაქვემდებარებულად მაღიარებელი, „შერბილებული ვარიანტის“ (სეთიანელების) მიმდევართა, ტერმინულ დონეზე კი, მონისტ

¹ Честертон Г. К. – Святой Франциск Асизский. В кн. «Вечный человек», М, 1991, стр. 25

გნოსტიკოსთა (ვალენტინიანელთა) მოძღვრების მიხედვითაც, ადამიანები არასრულყოფილი ღმერთის, დემიურგოსის მიერ შექმნილი, ბნელ, მატერიალურ სამყაროში „გამოკეტილი“, სრულყოფილი ღმერთისგან, სინათლისაგან დაცილებული სულები არიან.

ადვილი დასანახია, რომ ანტიკური „მემკვიდრეობის“ გამო წარმოშობილი, „შერყენილი“ მატერიალური სინამდვილის უგულებელმყოფი ადრექრისტიანული დამოკიდებულება სამყაროს შექმნისა და მისი ღვთის მიერ განწესების წმინდა წერილით მოცემულ წარმოდგენაში გნოსტიკურ ერესთა შეღწევისა და, მთლიანობაში კი, რწმენითი განცდის ეზოთერული ცოდნის განდობად თუ გადაცემად მოძღვრებამდე დასვლა-დაყვანის საშიშროების პირობასაც მოიცავდა. ამიტომაც, მრავალფეროვან გნოსტიკურ მიმდინარეობათა ძლევის საკითხი იმ პერიოდის ქრისტიანული ეკლესიის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა გახდა.

IV-V საუკუნათა მიჯნაზე, ამ ბრძოლას ქრისტიანად მოქცევამდე მანიქველთა სექტასთან ახლო მყოფი, მათ ქადაგებათა მსმენელი და შესაბამისად, რადიკალურ-გნოსტიკურ მოძღვრებათა ავკარგიანობაში კარგად გარკვეული ავრელიუს ავგუსტინეც (Aurelius Augustinus) შეერთდა. ფარული მატერიალიზმი, სუბსტანციური დუალიზმი და ზნეობრივი წინააღმდეგობრიობა – აი, ის ხინჯი და შეუსაბამობა, რომელიც, ნეტარი ავგუსტინეს აზრით, მანიქველთა მოძღვრებას ქრისტიანთათვის მიუღებელს ხდიდა.

ავგუსტინესული კრიტიკის თანახმად, თუ ორ საწყისს, სინათლესა და სიბნელეს, შესაბამისად, სიკეთესა და ბოროტებას, თანაბარი სუბსტანციური თანაარსებობა მიეკუთვნება და თუ ბნელ მატერიაში გამომწვევადეული ადამიანის სული სინათლის ნაწილად მიიჩნევა, მაშინ, ქრისტიანული დოქტრინის ძირეულ, შემოქმედსა და ქმნილებას შორის მიმართებას არაერთმნიშვნელოვანი და გაურკვეველი სახე ეძლევა. ამავე დროს, საეკვო ხდება თავისუფალი არჩევანისა და ზნეობრივი პასუხისმგებლობის საკითხიც – ვის ან რას, ანდა, რა წილად მიეწერება ბოროტ ქმედებაზე პასუხისმგებლობა? – ბნელი მატერიის მიერ მიტაცებული სინათლის ნაწილს, ინდივიდუალურ სულს თუ მატერიალურ სხეულს, რომელშიც, გნოსტიკური ხედვის ლოგიკით, თავადაც კვაზი-მატერიალური სულია გამომწვევადეული?!

ავგუსტინეს „აღსარებანიდან“ ვიგებთ, რომ მის ადრეულ წარმოდგენებს ჩვეული, „სალი აზრის“ (common sense) მატერიალიზმი განსაზღვრავდა და რომ, არამატერიალური სუბსტანციის არსებობის დაშვებას თუ აზრს ნეტარი მამა პირველად პლატონიკოსთა წიგნების საშუალებით ეზიარა. ონტოლოგია, რომელიც შეგრძნებად-ფიზიკურისა და ინტელიგიბელურ-სულიერის ძირეულ განასხვავებას აღიარებს, ავგუსტინეს აზრით, გნოსტიკურ, ორმაგ მორალურ ალტერნატივას სულაც არ გულისხმობს.

დაყოფა ან განსხვავება, პლატონის მიმდევართა მიხედვით, იმგვარი ყოვლისმომცველი და ერთიანი იერარქიული განფენის (ემანაციის) წიაღში ან გასწვრივ მოიაზრება, რომელიც დასაბამს ერთი აბსოლუტური საწყი-

სიდან იღებს და მზარდი მრავლობითობისა და მრავალფეროვნების თანმიმდევრულ საფეხურთა გავლით გამიჯნულ და განცალკევებულ მატერიალურ ობიექტთა უმდაბლესი დონით სრულდება. აბსოლუტური საწყისი, ანუ ღმერთი კი, ავგუსტინესათვის, ისეთი მარადიული და უცვლელი სისრულეა, რომელიც თავისივე განზრახვით, რაციონალური იერარქიის მიხედვით განწყობულ, თავის შემდგომ და ქვემოთ არსებულ ყოველივეს აერთიანებს.

რაციონალური მიდგომა, რომელიც ადამიანური სულის წყობას, მის არსობრივ ბუნებასაცა და ნეოპლატონურ ონტოლოგიასაც მოიცავს, ავგუსტინეს ბოროტების პრობლემის გადაწყვეტის თუ გადააზრების საშუალებას აძლევს. გრძნობადი, მატერიალური სამყარო არც თავისთავად ბოროტება და არც რაიმე ცუდის თუ უარყოფითის გამოვლენაა. გაურკვევლობა, რომელიც ადამიანურ არსებობას ამძიმებს, ხილულ, მატერიალურ სამყაროში გამომწვევადეულობის შედეგი არ არის, ის მგრძნობელობისა და ნების უფრო ფაქიზი და ძნელად გარჩევადი პრობლემიდან მომდინარეობს.

რადგან მიწიერი სინამდვილის დონიდან უფრო ფართო და მაღალი ერთიანობის დანახვა შეუძლებელია და რადგან, ჩვეულებრივ, ჩვენი შემეცნებითი სწრაფვა ამავე, მიწიერ დონეს არ სცილდება, შედეგად, ნებელობითი ძალისხმევის „მოდების არე“ მხოლოდ წარმავალ და ეფემერულ მატერიალურ წარმონაქმნთა თითქოს თვითკმარ და განცალკევებულ სფეროს ფარგლებშივე რჩება. არამდგრად და გარდამავალ მატერიალურ ობიექტთა სინამდვილეს მიპყრობილ თუ მიდრეკილ ადამიანურ ნებას კი, არც მორალურ წინააღმდეგობათა გადალახვა, არც წარუვალთა ერთიანობის ჭვრეტა და არც მისკენ აღმასვლის გზის დანახვა თუ დასახვა შეუძლია.

ნეტარი ავგუსტინეს აზრით, სასახლგრო მდებარეობის თუ მიჯნაზე მყოფობის გაცნობიერება, ანუ სულის გრძნობად სამყაროში ჩართულობისა და ინტელიგიბელურ სფეროსთან, მაღალ იერარქიულ დონეებთან ბმულობის ერთდროული აღიარება სწორედ აღნიშნული გაუგებრობის თუ ცდომის დაძლევის პირობას ქმნის. გრძნობადი სინამდვილე, ამგვარი ხედვით, ჩვენი სულიერ-ნებელობითი ყურადღების მის მიღმა და მაღლა არსებულზე მიმართველად უნდა იყოს მიჩნეული. თავად არამდგრადი, გარდამავალი და ეფემერული ბუნების მატერიალური გარემო კი, ავგუსტინეს შეხსენებით, სწორედ ღვთიური ერთიანობის ნაწილია და ის, ჭეშმარიტი სინამდვილის რაღაც, თუნდაც მცირე მარცვალს ან ფერმკრთალ „ანაბეჭდს“ ყოველთვის უნდა მოიცავდეს.

უსხეულო ჭეშმარიტების ძიების, უხილავის ხილულ-შექმნილის მიხედვით წვდომის შესაძლებლობა ავგუსტინეს, როგორც მისი „აღსარებანი“ გვამცნობს, სწორედ პლატონიკოსტთა წიგნების კითხვამ ჩააგონა. მაგრამ, ასეთი მისწრაფება, ასეთი მხოლოდ ცოდნიდან მომდინარე ხედვა, ანუ „თავმომწონე სწავლულობა“ უსიცოცხლო და უნაყოფოა თუ თვინიერებისა და მორჩილების იმ საფუძველს არ დაენდო, რომელიც არის იესო ქრისტე.

რწმენითი საყრდენის მქონეთა და არმქონეთა შორის, ავგუსტინეს შედარებით, ისეთივე განსხვავებაა, როგორც კურთხეული სამშობლოსკენ ჭეშმარიტი გზის მხილველთა და მისკენ ბრმად მავალთა შორის. ანდა, სხვანაირად, უფრო გამწვანებულად, კურთხეული ან მარადიული სოფლისკენ სწორი გზით სვლას მოხილვა-დანახვის გარდა, დავანების თუ დამკვიდრების გულში ჩაბუდებული მისწრაფებაც უნდა განაპირობებდეს. ამგვარი მუხტით გაჯერებული გზნება კი, ავგუსტინემ ღვთიური სულის ნებით შექმნილი წმინდა წერილებიდან, უპირატესად, პავლე მოციქულის ეპისტოლეთაგან მიიღო.

პლატონიკოსთა სწავლებისა და წმინდა წიგნების გავლენათა შესაჯერებლად ავგუსტინე სივრცულ-ტოპოლოგიურ შედარებას მიმართავს: „ერთია – ტყიანი მთის წვეროდან დაინახო თანხმობის მიწა და მაინც ვერ შეძლო მისასვლელი გზის მოძიება, ამაოდ ეცადო, ლომისა და ურჩხულის მოთავეობით ჩასაფრებულ მოღალატეთა მიერ დაგებულ მახეთა და ხაფანგთა არიდება, გაუვალი გზის გავლა. მაგრამ სულ სხვაა – იქითკენ სვლისას დაადგე იმ გზას, რომელსაც ზეციური იმპერატორი იცავს ... ასეთი აზრები საოცარი გზით ილექებოდა ჩემს გულში, როდესაც „მოციქულთა შორის უმცირესს“¹ კვითხულობდი.“²

მიწიერი ცხოვრების გზის ნახვერის (ოცდათხუთმეტი წლის) გამლევი დანტეც ცლომათა და ცოდვათა „უსიერი ტყიდან“ თავის დაღწევასა და სათნოებისკენ სვლის სწორი მიმართულების მოხილვას გორაკისა თუ მთის წვეროდან იმედოვნებს. მაგრამ, უდაბურ ბილიკზე ჩასაფრებული ალგორიული პერსონაჟები – ლომი, ფოცხვერი და მგელი, გადმოსახედის მიღწევის, თანხმობის მიწის დანახვის შესაძლებლობას მას არ აძლევენ. გარდაცვლილი სატრფოს, ბეატრიჩეს მზრუნველი სულის წყალობით, შემწედ და გზამკვლევად დანტეს ვერგილიუსის აჩრდილი ევლინება...

ანტიკურ სიბრძნესა და ქრისტიანულ სიყვარულს დანტე, ავგუსტინეს დარად, შთაგონებისა და გადარჩენის ორ მთავარ საყრდენად მიიჩნევს. თუმცა, ამ საწყისთა წარმდგენ თუ აღმნიშვნელ, ნეტარი მამისა და დანტესეულ სიმბოლურ ფიგურათა ორ წყვილს შორის (ერთგან, პლატონი და მოციქული პავლე, მეორეგან, ვერგილიუსი და ბეატრიჩე) სიმეტრიული თუ თანასწორი მიმართების დაშვება შუა საუკუნეებში დადგენილ წარმოდგენას ვერ უნდა მორგებოდა. ანტიკურ კულტურასთან ადვილად გაიგივებადი კლასიკოსი პოეტის, ვერგილიუსის „მეწყვილედა“ და მოციქული პავლეს პროპორციულ ფიგურად ბეატრიჩეს დასახვა მიწიერი ქა-

¹ „რადგანაც უმცირესი ვარ მოციქულთა შორის, და არცა ვარ ღირსი იმისა, რომ მოციქულად ვიწოდებოდე, ვინაიდან ვსდევნიდი ღმრთის ეკლესიას“ (1 კორ. 15:9). მოციქულ პავლესა და ნეტარ ავგუსტინეს შორის, რწმენითი მემკვიდრეობითობის გარდა, საინტერესო ბიოგრაფიული პარალელიც შეიძლება მოინიშნოს: ანტიკური კულტურის წიაღში აღზრდილი, რომის მოქალაქე და ქრისტიანობის მიღებამდე მანიქველთა მიმდევარი ავრელიუს ავგუსტინე და ასევე, რომის მოქალაქე და მოქცევამდე ფარისეველი პავლე...

² Saint Augustine – **Confessions**, VII.21.27

ლის ხატის ლამის ქრისტიანული სიყვარულის სიმბოლოდ მიჩნევის შესაძლებლობასაც წარმოშობდა.

ადრეული ქრისტიანული ტრადიციის მიხედვით, ამგვარი „ამჩატება“ ერესს, მწვალებლობას შეიძლება გატოლებოდა. მაგრამ დანტეს დროისათვის (XIII საუკუნის მიწურულს), ამაღლებულ-საკრალურის მიწიერთან დაახლოების სტიქიურ პროცესს ფესვი უკვე გადგმული ჰქონდა. ჯერ კიდევ XI საუკუნეში წარმოშობილი, კეთილშობილ რაინდთა და პოეტთა მიჯნურობის კოდექსად ქცეული „კურტუაზული სიყვარულის“ (ფრ. *Amour courtois*) გაგება ტრფობით გზნებას სწორედ ღვთიურთან მიმართების ჭრილში მოიაზრებდა.

ხალხურ, იტალიურ ენაზე დაწერილი „ახალი ცხოვრება“ (*La Vita Nuova*), ავტორის მიჯნურობის ამბისა და სასიყვარულო განცდის, ნეტარების იმედისა და გარდაცვლილი სატრფოს გლოვის ემოციათა გადმოცემის, პოეტურ და პროზაულ სიტყვაში ასახვის ცდა იყო. სასიყვარულო განცდას დანტე, ამ ნაწარმოების მიხედვით, გონით წვდომადი ჭეშმარიტების ღვთიური ნებით შექმნილ სამყაროში გამოვლენის, სულის კურთხევა-ამაღლებისა და ღმერთთან მიახლოების გზად და საშუალებად მიიჩნევდა.

დანტეს ფაქიზი მგრძნობელობა ხალხურ სიტყვიერებაში უკვე საცნაურად გამოვლენილ მკრეხელურ განწყობათა უკან და სკაბრეზული ელფერის სტიქიურ ღინებათა მღვრიე ზედაპირს მიღმა სწორედ რომ დროთა ნებით მოტანილ სიღრმისეულ ძვრებს ჭვრეტდა. ამგვარ, ჯერ დაფარულ ძირეულ ცვლილებებს, დანტესა და მის თანამედროვეთა მოლოდინით, რა თქმა უნდა, ახალი ცხოვრება, ახალი, გაფართოებულ შესაძლებლობათა სინამდვილე და განახლებული მსოფლგანცდა უნდა მოჰყოლოდა. პოეტური ნაწარმოები, რომელსაც ავტორმა „კომედია“ უწოდა და რომელიც სათაურში დამკვიდრებული ბოკაჩოს შეფასებითი ეპითეტის წყალობით დღემდე „ღვთაებრივად“ მოიხსენიება, სწორედ ხსენებული მოლოდინის ერთ-ერთი ადრეული გამართლება, ადამიანურ შეზღუდვათა გადალახვისა და ძლევის, ახალი განცდის პოეტური წინათგრძნობა გახლდათ.

„ანაბეჭდის“ პრინციპის ფარგლებში, მიწიერი, „ბრტყელი“ სინამდვილის ცვალებადობის, ანუ დროითი მიმდევრობის, პლატონის განსაზღვრებით კი, „მარადისობის მარადმედიანი ხატების“ სვლის სიმბოლური წარმოდგენა გზის მეტაფორით, ანუ, ადგილთა დამაკავშირებელი და გამაერთიანებელი სივრცობრივი ფორმის საშუალებით, ხერხდება. ავგუსტინესთან დრო, რომელიც მხოლოდ ადამიანის სულში შეიძლება არსებობდეს, მართალია, მიმდინარე, ამწამიერი მომენტის მოუხელთებელობის გამო სამი სახის „დროდ“ – „წარსულის აწმყო“, „აწმყოს აწმყო“ და „მომავლის აწმყოდ“ – იყოფა, მაგრამ დანაწევრების თუ წყვეტის გადაფარვა, ამ შემთხვევაშიც, კვლავ გზის თანმიმდევრული ფორმის სიმბოლური წარმოდგენის საშუალებით მიიღწევა.

„ღვთაებრივ კომედიას“ მნიშვნელოვანი სიახლე სწორედ დროით წარმოდგენაში, მის „ტოპოლოგიაში“ შემოაქვს. წუთისოფლიდან, ანუ წარმავალ-მიწიერი განფენის ზედაპირიდან და შესაბამისი, დროთა სვლის თა-

რაზული კალაპოტიდან მოკვდავთათვის აკრძალურ ზონაში, მარადიულ სოფელში გასვლა აქ, „კომედიაში“, შვეული მიმართულებით ხორციელდება. მთის წვეროდან „დაცული გზის“ მოხილვის ნაცვლად, დანტე ვერგილიუსის აჩრდილს მიჰყვება და მთის ფრიალოთი ქვემოთ, ჯოჯოხეთის უფსკრულში ეშვება. ასეთი, როგორც მამარდაშვილი იტყვოდა, დროით ღრეწოში, დინების გარდიგარდმო, ვერტიკალში გასვლის დანტესეული პოეტური სიმბოლო ახალი მიმართების, ახალი მსოფლგანცდის მაუწყებელი იყო...

სიღრმისეული ძვრების გამოვლენა, ანუ, „ანაბეჭდის“ მოდელით დადგენილ ჩარჩოთა გახსნა, ადამიანურ შესაძლებლობათა ახალ ჰორიზონტზე გაყვანა და ცნობიერების ახალ განზომილებაში მოაზრება უფრო თვალსაჩინოდ და უფრო მრავალმხრივ, უკვე დანტეს შემდგომ, რენესანსულ საუკუნეებში მოხდა. თუმცა, ახალი განწყობის შემზადება ადრეც, ავგუსტინიდან დანტემდე განვილი ცხრა საუკუნის განმავლობაშიც მიმდინარეობდა.

ამქვეყნიური, მიწიერი სინამდვილის მნიშვნელობის ან სტატუსის ამაღლების მცდელობა „ხატმებრძოლების“ ცთომის ძლევასთანაც იყო დაკავშირებული. VIII საუკუნეში იოანე დამასკელი აშკარა და მკაცრი მუნათით მიმართავდა იმ ქრისტიანებს, რომლებიც სიზანტისა და დაუდევრობის გამო ბუნების შესწავლის მნიშვნელობას უარყოფდნენ. ბუნებისმეტყველება, მისი აზრით, ღვთისმეტყველებას სწორედ რომ ასაბუთებს და ადასტურებს. თუმცა, ამავე მიზეზის, ანუ ბუნებისმეტყველების თეოლოგიურ კორპუსში ჩართვის გამო, მეცნიერული ხედვის თავისთავადი მნიშვნელობისა და ავტონომიურობის საკითხი დამასკელთან კვლავ კონტექსტს მიღმა რჩება.

მატერიალურსა და სულიერს შორის მიმართებას იოანე დამასკელი “ხატის თეორიის” შექმნისას, საკულტო გამოსახულების მართებულობის დასაბუთებისას განიხილავს. „არეოპაგატიკური“ ანტიონომიური აზროვნებისა და სიმბოლური თეოლოგიის მოშველიებით, დამასკელი, ხატმებრძოლეთა საპირისპიროდ, ამტკიცებს, რომ ყოველი ქრისტიანული ხატი დაფარულის გამოვლენა და ჩვენებაა.

მისი აზრით, თვალთ დახახულის მსგავსად, გამოვლენილი და ნაჩვენები უსხეულო, „სულიერი არსებანიც“ შეიძლება იყოს. ამგვარ არსებათა, ანგელოზების, დემონების, ანდა სულის მათივე „ბუნების შესაბამისად“ გამოსახვისას, სხეულოვანი ხატი სწორედ უსხეულო, გონით ჭვრეტას ავლენს. გამოსახულება, საკუთარი მატერიალურობით, დამასკელის „ხატის თეორიის“ თანახმად, მაყურებლის ყურადღებას კი არ ზღუდავს, არამედ, ცნობიერების სხეულოვანი აღქმიდან სულიერ ჭვრეტამდე აღმასვლას უწყობს ხელს.

კოსმოლოგიას, რომელიც ადრე, ანტიკურ აზროვნებაში სამყაროს ახსნის მთავარი სააზროვნო მოდელი იყო, იოანე დამასკელი, ქრისტიანობის ადრეულ აპოლოგეტთა მსგავსად, მისტიკურ საბურველს აცილებს. სტიქიათა გასულიერებას, წარმართულ მითოლოგიასა და მეტაფიზიკას ის სრულიად უარყოფს, რადგან, ბუნების მოვლენები, მისი აზრით, მხოლოდ

ბუნებრივი მიზეზებით შეიძლება აიხსნას. ამგვარი, მიწიერ მოვლენათა დემისტრიფიკაციის პრაქტიკული მიზანდასახულობის, როგორც ავერინცევი უწოდებს, „თვინიერი რაციონალიზმი“ ცნობისმოყვარეობის თუ ცოდნის-მოყვარეობის დონეს არ სცილდება.

„ცოდნათა და ცნობათა გულმოდგინე შემკრები დამასკელი ნაშრომში „მართლმადიდებელი რწმენის ზუსტი განმარტება“ გვამცნობს, რომ ზეცას, ჩვეულებრივ, ისეთ სფეროდ მიიჩნევენ, რომელიც დედამიწას გარს ერტყმის. ზოგიერთი კი გვასწავლის რომ ის, ზეცა ჰემისფერულია. გადმოგვცემს რა ორივე წარმოდგენას, დამასკელის დასკვნა მიგვითითებს, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში ზეცა შექმნილი და მოწყობილია ღმერთის მიერ, მისი ნების შესაბამისად. წმინდა თეოლოგიური თვალთახედვით, ზეცის გეომეტრიულ ფორმას მნიშვნელობა არ აქვს.“¹

განსაკუთრებულ ყურადღებას გეომეტრიულ ფორმას თითქოს არც უფრო გვიანდელი, სქოლასტიკური ხედვა აქცევს. მაგრამ, თუ ღმერთმა „ყოველივე ზომით, თვლითა და წონით“ განაწესა (სიბრძ. 11:20) ან, თუ ღვთიური წესრიგი გამოვლენილია მატერიალურ ბუნებაშიც (in rerum natura), მაშინ, როგორც ბონავენტურა თვლის, აქტუალურ, მიწიერ საგანთა ფორმას თუ აღნაგობას თანხმობა ან მსგავსება სწორედ იდეალურ (პლატონური სახის) წესრიგთან უნდა ჰქონდეს.

ბონავენტურას მიხედვით, ღმერთის შეცნობის თუ წვდომის (*contemplatio*) პირველ, „სიმბოლური თეოლოგიის“ საფეხურზე ცოდნითი ამადლება სხეულოვანი დონიდან, იმ კვალთა აღქმით (*per vestigia*) იწყება, რომელსაც უზენაესის სისრულე და მაღლი გრძნობად საგნებში ტოვებს. ადამიანის გონს ყველა კვალის ერთდროულად და ერთად, არამატერიალურ მთლიანობაში განხილვის სურვილი უჩნდება. კვალთა ერთობლიობა, ასეთ შემთხვევაში, ერთგვარ სარკმელს ემსგავსება, საიდანაც ქვეყნიერების სილამაზე იხილება.

ორი საუკუნის შემდეგ ლეონ ბატისტა ალბერტი პერსპექტივის მეთოდის ახსნისას კვლავ სარკმლის სიმბოლოს მიმართავს – „...სურათი თითქოს სარკმლად იქცევა, რომლის საშუალებითაც ჩვენ სივრცეში ვიხედებით“². ეს უკვე რენესანსია – სარკმლიდან დანახული „სამყაროს სილამაზე“ სწორი გეომეტრიული ან მათემატიკური წყობით არის გადმოცემული, რადგან, როგორც ალბერტი თვლის, უმაღლესი სილამაზე მთლიანობის ნაწილთა სწორი თანაფარდობა, ანუ ჰარმონიაა. თავად ჰარმონია კი გამსჭვალული და წარმოქმნილია რიცხვით, რომელიც ღვთიური ან ადამიანური გონის პროდუქტია. ხელოვნების ნაწარმოები, იოანე დამასკელის ხატის მსგავსად, ალბერტისათვის სწორედ ასეთი მთლიანობა-ჰარმონიის ან იდეალური კონსტრუქციის სიმბოლური წარმომჩენია

¹ Аверинцев С. С. – Философия VIII-XII вв. В кн. «Культура Византии», М., «Наука», 1989, стр. 42

² ციტატა აღებულია წიგნიდან, Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения, «Мысль», М., 1982, 303

ღვთიური ერთიანობა და მისი სამყაროს კონკრეტულ საგნებად განფენა, აღორძინების პერიოდის სქოლასტიკოსის, ნიკოლოზ კუზანელის მიხედვით, ყველა ქმნილებაში ვლინდება – ადამიანი მას, ამ ერთიანობას მხოლოდ გონებით შეიძლება მიუახლოვდეს. ბუნებაში ჩაგდებულ „ღვთიურ თესლს“, ადამიანის გონებას, მასში თავდაპირველად და ჩანასახობრივად ჩადებულის განვითარება შეუძლია. ადამიანურ გონებასა და ღვთიურ გონს შორის მიმართების კუზანელისეული წარმოდგენა აღორძინებისეული მსოფლალქმის ძირეული და სახასიათო მოდელია.

ღმერთს, როგორც კუზანელი თვლის, ერთდროულად ყოველისა და ერთიანის მოცვა შეუძლია, რადგან მას უსასრულო თავისუფლება და ძალა აქვს. მართალია ადამიანის გონება ცხოველურ ბუნებასთან არის შეერთებული, მაგრამ, ცხოველური ბუნების ან სხეულის მსგავსად, ადგილითა და დროით შეზღუდული არც ის არის. მასაც შეუძლია „...ლოცვით ამაღლდეს ცაში, იმოგზაუროს რომში, შეაღწიოს ხეში, დაინახოს ის ხატი, რომელიც სკულპტორს უნდა ამ ხისაგან გააკეთოს...“¹. განსხვავება, შეზღუდვა ისაა, რომ ორ ან რამდენიმე საგანზე ყურადღების ერთდროული მიპყრობა ადამიანს არ ძალუძს. ამიტომაც, თუმცა ჩვენი გონება, წერს კუზანელი, „...გარკვეულ სივრცესა და დროზე მიმაგრებული არ არის, მაგრამ სრულად თავისუფალი არც ადგილისა და დროის რაოდენობრიობისაგანაა – ის თითქოს ჰორიზონტზე, იქ იმყოფება, სადაც კონკრეტული განფენა იწყება და სადაც აბსოლუტური თავდება“².

ჰორიზონტი კი ისეთი გამყოფია ან საზღვარია, სადაც ორ სუბსტანციას, კონკრეტულსა და აბსოლუტურს შორის მყოფი გონება, თავისი გარდამავალი ბუნების წყალობით მათ, ამ სუბსტანციათა შორის კავშირის განპირობებას ახერხებს... განსაკუთრებულ ყურადღებას აღორძინება სწორედ შუამავლურ ფუნქციას ანიჭებს. გონების ფუნქციონირება კუზანელთან „შემაგრებული“, ასევე სასაზღვრო, ხედვითი ალქმის ანალოგიით აიხსნება – სხვადასხვა ხილული საგნის დანახვის არჩევანში მზერა თავისუფალია, მაგრამ ორ ან მრავალ ხილულ საგანზე აქტუალური ყურადღების ერთდროული მიმართვა მასაც არ შეუძლია.

ხედვით ალქმას გამორჩეული მნიშვნელობა ჯერ კიდევ რენესანსის წინა პერიოდში, თვით „არაპლატონიკურ“ სქოლასტიკაშიც მიენიჭა. თომა აქვინელს, ნეოპლატონიზმისკენ მიდრეკილ ბონავენტურას მსგავსად, მიაჩნია, რომ ინტელექტუალური შექმნება გრძნობადი ალქმით იწყება და ყოველგვარი ცოდნა შემცნობისა და შესაცნობის მსგავსების წყალობით, ე. ი. ანარეკლის ან ანაბეჭდის პრინციპის მიხედვით წარმოიშვება. ხოლო, შექმნებითი უნარი გრძნობად ალქმათა შორის ყველაზე კარგად, მისივე აზრით, სმენასა და ხედვაში ვლინდება. ამათგან, აქვინელი, არისტოტელეს დარად, უპირატესობას ხედვას ანიჭებს, უფრო „კეთილშობილად“ მიიჩ-

¹ იქვე, გვ. 303

² იქვე.

ნევს მას, რადგან თვლის, რომ გრძნობადი სიყვარულის საწყისი, სხეულოვანი მხერა სულიერი სილამაზის ჭვრეტის ანალოგიურია.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ნეოპლატონისტური ემანაციის მოდელიდან მომდინარე, სამყაროს ჰარმონიული ერთიანობისა და სილამაზის, ანუ, ღვთიური გონიდან წამოსული იდეის ბუნებაში, მეცნიერების თუ ხელოვნების სფეროში „განფენის“ აღორძინებისეული, სივრცული წყობის წარმოდგენა ვიზუალურ-ხედვით მომენტს თავისთავად მოიცავდა. კონკრეტულ საგანთა მიღმა თუ მათში არსებული ღვთიური სინათლის (კუხანელის ტერმინით, თეოფანიის) გამოძვლენი, სამყაროს ერთიანად მომხილავი ახალი ხედვა სწორედ იდეალურ წარმონაქმნთა, გეომეტრიულ ფორმათა და ფიგურათა ჭვრეტითი აღქმის დაშვებას ეფუძნებოდა.

მარადიულისა და წარმავალის ერთდროულად მწვდომი, მიჯნაზე მყოფი სულის თუ „გონითი თვალის“ ხედვის, ანუ ზედროულისა და ცვალებადის სისტემური ერთიანობის ფარგლებში მომქცევი განაზრებისა და შესაბამისი წარმოდგენის, სივრცულ-გეომეტრიულ ფორმათა წესრიგის, სამყაროს ჰარმონიული წყობის გამოვლენა, უპირატესად და პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ვიზუალურად უნდა მომხდარიყო. ნახატის სივრცის აგების პროექციული ხერხი, რომელსაც „ცენტრალური ან ხაზოვანი პერსპექტივის მეთოდი“ ეწოდა, სწორედ მხედველობის სასაზღვრო, ადამიანურ „მე“-სა და სამყაროს შორის მყოფობის გაცნობიერებას ეფუძნება.

ამიტომაც, რენესანსული ნახატში ორი ერთდროული ტენდენცია თანაარსებობს. სისტემურ-მათემატიკურად მოწესრიგებული სუბიექტური-იმანენტური ხედვა, ერთი მხრივ, ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური სივრცის, ანუ სუბიექტურის გაობიექტურების, ადამიანური „მე“-ს გაფართოების შესაძლებლობასაც უშვებს და ამავე დროს, მეორე მხრივ, ზუსტი და მუდმივი მათემატიკური წესრიგით განსაზღვრული ობიექტური სამყაროს დამოუკიდებელი არსებობის აღიარების მეცნიერულ საფუძველს თუ პირობასაც გულისხმობს.

პერსპექტივის მეთოდით აგებული გამოსახულება, რომელსაც უფრო გვიანდელი, ზოგჯერ დღევანდლამდე აქტუალური „მეცნიერული მიდგომა“ სინამდვილის ასახვად თუ „ანაბეჭდად“ მიიჩნევს, არაცალსახად და განსხვავებულად თავად აღორძინების ეპოქაშივე აღიქმებოდა: იტალიელები მას, უფრო ხშირად ობიექტურ, ხოლო ჩრდილოეთის აღორძინება – სუბიექტურ ინტერპრეტაციას აძლევდნენ.

ალბრეხტ დიურერის აზრით, მხატვრული ინდივიდუალობა ხელოვნების ნაწარმოებს ყოველნაირი მატერიალურისაგან დამოუკიდებლად, ღვთიური მადლის წყალობით ქმნის. ლეონარდო და ვინჩი პირიქით, მხოლოდ უშუალოდ მოცემული ბუნების შესწავლითა და ემპირიულად ნაპოვნი ფიგურებით იფარგლება. იგი მხატვრებს სურათში საკუთარი ინდივიდუალობის ცნობიერად შეტანისგან თავის არიდებას ურჩევს, რადგან,

“გონითი საგანი, რომელსაც შეგრძნება არ გაუვლია, ცარიელია, მას ჭეშმარიტების ნაცვლად მხოლოდ გამონაგონის წარმოშობა ძალუძს.”¹

საიდანაც უნდა მოდიოდეს თანაზომადი ნაწილების სწორი ფორმები, კონკრეტულ-ემპირიული ბუნებიდან თუ გონებიდან, მათი სურათის ერთიან სივრცეში განლაგება და ურთიერთმორგება არითმეტიკულ-გეომეტრიული თანაფარდობის თანახმად, პერსპექტივის მეთოდით ხორციელდება. ეს მეთოდი კი, მეცნიერული გამოკვლევის, სინათლისა და ხედვითი აღქმის ბუნების, ანუ ოპტიკის შესწავლის თუ გადააზრების შედეგადა და მიხედვით არის შექმნილი.

ლათინურ ენაში სიტყვა პერსპექტივა (perspectiva) სწორედ ოპტიკას აღნიშნავს. ტერმინის გენეზისის გათვალისწინებამ კი, სიტყვიერი კონცეპტის უფრო ფართო მოცვის არე შეიძლება გამოავლინოს. Perspectio – გონით წვდომას, გაგებას ნიშნავს, ხოლო, კიდევ უფრო ღრმად – საწყისი თუ წარმომქმნელი ძირეული ნაწილის, spec-ის მნიშვნელობა სიტყვა specio-სთან, ანუ ხედვასთან არის დაკავშირებული. ასე რომ, ტერმინი პერსპექტივა, ხედვითი აღქმიდან მომდინარე პროექტირების ძირითად და ცალსახა მნიშვნელობასთან ერთად გონითი წვდომის კონოტაციურ მიმართებას ყოველთვის უნდა მოიცავდეს ან გულისხმობდეს.

სინათლის სხივის სვლის ხაზოვან-გეომეტრიული წარმოდგენის, ანუ პროექციული მეთოდის თანახმად აგებული ნახატის სივრცის კონკრეტული, ხილული სამყაროს ფრაგმენტულ ანაბეჭდად ან ვიზუალურ ასლად მიჩნევა აღორძინებისეული განწყობის თუ ხედვის მხოლოდ მეცნიერულ მიდგომასთან ცალსახა გაიგივების გამო ხდება. მეცნიერული ხედვის საფუძველზე მდგომი, მატერიალური სამყაროს პრიორიტეტის მაღიარებელი რეალიზმის მიმდევარნი, ხშირად, საკუთარ მსოფლხედვით მიმართებათა სისწორის თუ მართებულობის დასტურსა და გამართლებას უპირატესად მიწიერ სინამდვილეზე ორიენტირებულ აღორძინების შემოქმედთა განაზრებაში თუ შემოქმედებაში „პოულობენ“. ამგვარ მცდელობათა მიღმა, თუ დავიწყებას გამოვრიცხავთ, ან „არცოდნა“ დევს (რაც „არცოდვას“ არ უნდა უტოლდებოდეს), ანდა შეგნებული მიჩქმალვის სურვილი იმალება.

ღვთიური ერთიანობის ქვეშ მოაზრებული, სისტემურად ერთიანი სამყაროს რენესანსული ხედვა ადამიანური გონის თუ სულის იმგვარ, სასაზღვრო ან გარდამავალ მდებარეობას გულისხმობს, სადაც სხეულოვანი ხედვაცა და გონითი ჭვრეტაც თანაბრად უფლებამოსილნი არიან. ეს კი, არჩევანს გულისხმობს – ადამიანი სხეულოვანსა და სულიერს შორის ისეთ, ყოვლისმომხილავ წერტილს თუ ცენტრს „პოულობს“, სადაც, პიკოლე მირანდოლას სიტყვებით, საკუთარი ადგილის, სახისა და მოვალეობის მოხილვაცა და დადგენაც თავადვე შეუძლია. რენესანსული განწყობა და სწრაფვა სამყაროს ერთიან სურათში თავისუფალი არჩევანის ერთგვარ მენტალურ ქვესივრცეს, „ადამიანურ განზომილებას“ ამკვიდრებს.

¹ Леонардо да Винчи. Избр. произведения. Т I, С-П, М., 2000, 89

„ადამიანური განზომილება“ „ანაბეჭდის“ მოდელის შეზღუდულ არეალს თუ საზღვრებს აფართოებს, წარმავალი და გრძნობადი სინამდვილის მნიშვნელობას ამალღებს და ამით, ყველაფერ მიწიერს თითქოს უპირატეს დანიშნულებასაც ანიჭებს. მაგრამ, თავად ეს განზომილებაცა და მასშივე აღმოცენებული ბუნების მეცნიერული კვლევის მისწრაფებაც მხოლოდ უზენაესი ერთიანობის განფენად წიაღში მოიაზრება და მისივე მეტაწესრიგის ანალოგიურად თუ თანახმად ყალიბდება.

მეცნიერების სამყაროს წესრიგის ამომცნობ და თვითგმარი სახის განაზრებად მიჩნევა, მისი მეტაგანზომილებიდან მოწყვეტა უფრო გვიან მოხდა. ამ მოვლენას კი, ხშირადაც და უშუალოდაც, სეკულარიზაციისა და კულტურის სფეროს დიფერენციაცია-განცალკეების, თითქოს რენესანსიდან წამოსულ ახალევეროპულ პროცესთან აიგივებენ. ისტორიულ-თანმიმდევრული ხედვა, პროცესთან ბმული შედეგის ცალსახა ლოგიკა ამგვარი დაშვების დამაჯერებლობას, რა თქმა უნდა, ამაგრებს. მაგრამ ამგვარი შეხედულების ან ქრონოლოგიურ-ხაზოვანი მიმდევრობის მიღმა ერთგვარი წყვეტა, გადასვლა თუ პარადიგმული მონაცვლეობა იმალება.

როგორც ჩანს, ცვლილება XVIII საუკუნეში ჩასახულ, ადამიანთა საყოველთაო ერთიანობისა და კაცობრიობის მოდერნული განვითარების კონცეფციასთან არის დაკავშირებული. XX საუკუნის სამოცდაათიან წლებში „მოდერნული პროექტის“, მოდერნული განვითარების დასრულება-არდასრულების საკითხზე („მოდერნი თუ პოსტმოდერნი?“) აღძრული ცნობილი დისკუსია სწორედ აღნიშნული წანაცვლების გაუცნობიერებლობის თუ უგულებელყოფის შედეგია და გამოხატულებაც უნდა იყოს.

ამ მხრივ, საინტერესო მინიშნებას ტერმინ „პროექტის“ მიმართებათა განაზრება გვთავაზობს. ლათინური სიტყვა *projectum*, „წინ გდების“ ქმედების აღმნიშვნელი, ლათინური ზმნა, *proicere*-დან მოდის. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ზმნის წინსართი, *pro*-რალაცას ქმედების (*iacere*, *gredere*) წინმსწრებად გულისხმობს, მაშინ, წარმოებული სიტყვა „პროექტი“ თავდაპირველად, „რალაცას, რაც რაიმეს მოხდენამდე გვაქვს თუ გვევლინება“, უნდა ნიშნავდეს.

ტერმინ „პროექციის“ წარმომავლობაც კვლავ ზმნა *proicere*-ს უკავშირდება. მაგრამ, ძირეული ზმნიდან წამოსულის გარდა, ეს ტერმინი უშუალო წინამორბედ სიტყვა *projectio*-დან მიღებულ განფენა-გაჭიმვის მნიშვნელობასაც მოიცავს. აქედან, ამ ბოლო მნიშვნელობიდან, ტერმინის ერთ-ერთი ძირითადი, თანამედროვე გაგება უნდა მომდინარეობდეს: პროექცია სხეულოვან საგანთა ფორმის სიბრტყეზე „განფენა“, ანუ ვიზუალური გამოსახვა თუ ასახვაა. იმავეს რენესანსის ეპოქაში „პერსპექტივა“ ეწოდებოდა.

სხეულოვან ფორმათა ანალოგიით, „გონითი საგნების“, წარმოსახულ ფენომენტთა გამოვლენა-ასახვასაც და შინაგან, სულიერ განწყობათა გარეშე ობიექტებზე გადატანასაც ხშირად „პროექციას“ უწოდებენ. ტერმინებს შორის ერთი და იგივე წარმომავლობის გამო არსებულ სინონიმის სიტ-

ყვა „პროექციის“ ასეთი გაფართოებული გაგება „პროექტის“ მნიშვნელობათა არეალშიც გადააქვს.

სამი ტერმინის – „პერსპექტივის“, „პროექციისა“ და „პროექტის“ – სიახლოვისა და მათ შორის არსებული, წყვილ-წყვილი სინონიმური მიმართების გამოვლენა-ჩვენების მნიშვნელობა „ლინგვისტური შტუდირების“ ფარგლებს სცილდება. ეპოქათა და ჩვეულებათა ნაღვე, გაქვავებულ გარსთა მოცილება, ცალსახა საზრისთა სამოსელთაგან განმარცხვა სიტყვათა ან ტერმინთა უფრო ცხოველ, ორგანულ კავშირებსა და ნაწევართა ველს, ანუ მათ ლოგოსურ არსს ააშკარავებს. სიტყვა „პერსპექტივა“, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ვიზუალურ აღქმასთან ერთად გონითი წვდომის შესაძლებლობასაც გულისხმობს, რაც აღორძინებისეულ მსოფლგანცდას თუ განწყობას სრულად შეესაბამება.

რენესანსულ და შემდგომ განაზრებათა მიხედვით კი, ეს ტერმინი, პერსპექტივა, სასაზღვრო, სულიერსა და მატერიალურს შორის მყოფობის, ჭვრეტისა და ხედვის ერთიანად მომცველი რენესანსული პოზიციის ანუ „ადამიანური განზომილების“ მხოლოდ ვიზუალურ ასახვად თუ პროექციად მიიჩნევა. არადა, ამ სიტყვის მოცვის არე, როგორც ითქვა, ცალსახა, ვიზუალურ მნიშვნელობას სცილდება. იმავე არსობრივ თუ საზრისულ მიმართებას „პერსპექტივის“ სინონონიმურ სიტყვათა რიგი – „პროექცია“ და „პროექტი“ გულისხმობს.

ასე რომ, აღორძინებისეული მსოფლგანცდისა და შესაბამისი მიმართების, უპირატესად და პირველ რიგში, სივრცობრივი ფორმით გამოვლენილი ახალი, „ადამიანური განზომილების“ პროექტად მოხსენიება სრულიად მართებული უნდა იყოს. ამ გაგებით, „ახალევროული პროექტი“, ანუ „მოდერნი“, რა თქმა უნდა, რენესანსიდან იწყება – თანამედროვეობის ახალი განცდა, *devotio moderna* ხომ სწორედ იმ პერიოდში წარმოიჩნდა... მაგრამ, როგორც ჩანს, მოგვიანებით, იერი, სახე თუ ხასიათი თავად ამ „განცდამ“, ანუ ძირეული კონცეფციის თუ მენტალური წარმოდგენის „ტოპოლოგიამ“ იცვალა. და ალბათ, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ცვლილება“ სწორედ ხსენებული განზომილების ცოდნითი ფორმის სახით საზოგადოებრივ სივრცეში დანერგვის მცდელობას მოჰყვა. თუმცა, ეს საკითხი ცალკე, განსაკუთრებულ განხილვას საჭიროებს, რაც, ალბათ, უკვე შემდგომ განხორციელდება...

სხეულის თავგადასავალი:
ქართული პერსონა

ცრემლი და ტირილი

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და კულტურის კვლევების ფაკულტეტის ასისტენტ-პროფესორი.
ძირითადი ნაშრომები:

„XIII–XIV საუკუნეების საქართველოს ისტორიიდან“, „ავგუსტინესელი პროვინციის ციხის და ფაშაბაღის რელიგიური მსოფლმხედველობა“, „ისტორიული ესსეები“, „იოსებ ბროდსკი. მშვენიერი ეპოქის დასასრული“, „დამაინისაზა ისტორია. ისტორიული ანთროპოლოგიის შესავალი“.

ინტერესთა სფერო:

ეკლესიისა და რელიგიის ისტორია, ისტორიული ანთროპოლოგიის პრობლემები, ლიტერატურათმცოდნეობა, ამერიკანისტიკა.

ცრემლთაღვრის ნიჭს მთავარი ადგილი უჭირავს მართლმადიდებელი აღმოსავლეთის სასულიერო ტრადიციაში. „ცრემლის მადლი“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ღირსი იოანე სინელის, ღირსი ისააკ ასურისა და წმ. სვიმეონ ანალი ღვთისმეტყველისა და სხვა წმინდა მამათათვის.

იოანე სინელის თქმით, ცრემლთა წყარო-ნი, რომლებიც ნათლისღების შემდეგ მოგვემადლება, ნათლისღებაზე უპირატესია. თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ თუ ნათლისღება ძველ ბოროტებათაგან განგვწმენდს, ცრემლი იმ ცოდვასაც ბანს, რომელსაც ნათლობის შემდეგ ვიქმთ. იოანე სინელი ასეთ სლოგანს გვთავაზობს: არ დაუჯერო საკუთარ ცრემლებს, ვიდრე საბოლოოდ არ დაიწმინდებოდნენ ვნებათაგან, რამეთუ იმ ღვინის ნდობა არ შეიძლება, რომელიც ჭურჭლის თავზე მოქცეულა [იოანე სინელი].

ღირსი ისააკ ასური ცრემლს განიხილავს, როგორც არსებულ საზღვრებს „ხორციელ“ და „სულიერ“ მდგომარეობას შორის, როგორც – გადასვლას ახლანდელი დროიდან მომავალში, რომელში შებიჯება წინასწარგანცდით აწმყოშიც შეიძლება. ჩვილი ტირის, როგორც კი ქვეყანას მოევიწყლება. ამგვარადვე ტირის ქრისტიანი, როცა „მომავალში აღორძინებას“ მოისურვებს.

საყურადღებოა, რომ ისააკ ასურის თხზულების „საღმრთო საიდუმლოებათა და სულიერი ცხოვრებისათვის“ ერთ თავს ასე ეწოდება: „როგორ იშვის უწყვეტი ტირილი, რომელიც უკავშირდება ზოგიერთ წმინდა მამას, ცრემლთაღ-

ვრას რომ არ წყვეტდნენ”. ისააკ ასური ასახელებს სამ მიზეზს, რომლებიც საფუძვლად უდევს ცრემლთაღვრას: პირველ რიგში, ადამიანს თავის-და უნებურად სცვივა ცრემლი, როცა საღმრთო საიდუმლოს განჭვრეტს, გონება გაუნათდება, სულიერი თვალი აეხილება; როცა იმ საგნებს შეავლებს მზერას, რომელთაც სული გონებას დაანახებს; იღუმალ და სულიერ ჭვრეტას წმინდა მამები ადარებდნენ ზეციურ მანანას და კლდიდან ამოხეთქილ წყაროს. ცრემლის გამომწვევი მეორე მიზეზი ღვთის სიყვარულია, რომელიც აანთებს სულს, ხოლო ადამიანს ამ სიტკბოსა და ნეტარების ატანა უცრემლოდ არ ძალუძს.

დაბოლოს: ცრემლს შობს მორჩილება, შემუსრვილი გული და სული, ცოდვათა გასიგრძეგანებისა და უფლის თვინიერებისა და სიმდაბლის მოგონებისა რომ წარმოიქმნება. ამგვარად, ვისაც ცრემლის ნაკადი არ სდის, მას არა მხოლოდ ცრემლი არ გააჩნია, არამედ – ცრემლის წარმოშობი მიზეზიც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მას ღვთის სიყვარული არ უგემია, საღმრთო საიდუმლოებაზე არ უფიქრია, გული არ შეუმუსრავს, თუმც კი მორჩილად მიაჩნია თავი. სულშემუსრველი ვერ შეაღწევს ალთქმულ მიწაზე და შესაბამისად, ვერც ცრემლთაღვრის ნიჭს მიიღებს ღვთისაგან. ბუნებითი მორჩილება საჭურისის ქალწულობას ჰგავს: ის შემთხვევამ „გააქალწულა“ და არა – საკუთარმა ნებისყოფამ.

ცრემლი მეორე საღმრთო მადლის საფუძველიცაა: მას ღუმილი ჰქვია. ამ შემთხვევაში, ცრემლი ცვლის სიტყვას და ადამიანს ღვთის სათნოდ – მღუმარად აქცევს. ღუმილს შობს გაოცების განცდა, რომელიც ადამიანს საღმრთო საიდუმლოებათა განჭვრეტისა და შეცნობისას ეუფლება. წმინდა მამები გვიამბობენ, რომ ანგელოზთა სიახლოვის განმცდელი ადამიანები ისე გაკვირვებულნი არიან, რომ მათი სხეულის ყოველი ნაწილი თითქოს ცრემლთა ნაკადად გარდაიქმნის, რომელთაც ეს საღმრთო „შოკი“ და სიხარული წარმოშობს [ისააკ ასური].

წმინდა სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველის სწავლების თანახმად, არასოდეს უნდა ვეზიაროთ უცრემლოდ. კერძოდ, წმინდა მამა აღნიშნავს, რომ ქრისტე იქცა მისთვის ყოველივედ ყოველივეში – მუქთად მონიჭებულ ამოუთქმელ მადლად, მარად მედინად მისი სულის ბაგეთაგან და უხვად მჩქეფ წყაროდ მის გულში, ბრწყინვალე სამოსელად, რომელიც დემონებს წვავს, განწმენდად, რომელიც ადამიანს განბანს უწყვეტი და წმინდა ცრემლებით. ადამიანის სული ღვთის სამყოფელია. მისი მხილველი თავს ვერ იკავებს, მხურვალე ცრემლი არ წარმოედინოს, არ ატირდეს და ცოდვათაგან განწმენდა არ ინატროს. ქრისტეს გარეშე ადამიანი მარტოდმარტოა. მისი ნატვრა უფლის დაბრუნების ნატვრა და ოცნებაა, რომელსაც ერთვის ცრემლთაღვრა და ტირილი. ადამიანს ისიც ატირებს, რომ უფლის რამდენადმე შეცნობა მაინც არ ძალუძს.

როგორც ცეცხლის ალი ქრება წყლით, ისე სულიერი მძვინვარება ქრება ტირილითა და ცრემლით; ხოლო ის, ვინც დიდ დროს გაატარებს ცრემლთაღვრაში, შეიგრძნობს, რომ გაღიზიანება უკან იხევს და სული

აღარ მძვინვარებს [სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველი].

ღირსი მამა ნიკიტა სტიფატის თანახმად, ცრემლს ქალწულობის უმანკოების აღდგენაც შეუძლია. ვინც სათნოების ცრემლით არ ატირებულა და ვერ ჩაწვდომია მის მადლსა და ზემოქმედებას, ფიქრობს, რომ ეს ცრემლი არაფრით განსხვავდება იმ ცრემლისაგან, რომლითაც გარდაცვლილთ დავტირით... როცა გონიერების სიზვიადე მორჩილებისაკენ მიიღრიკება, ხოლო სული თვალს ხუჭავს ხილული მადლით ნეტარებისაგან და მხოლოდღა პირველშობილ არანივთიერ სინათლეს ესწრაფის, ამა სოფლისადმი ყველა გრძნობას ჩამოიბერტყავს და სულიწმიდის ნუგეშისცემას მიემსგავსება, ცრემლი წყაროს წყალივით გადმოსკდება თვალთაგან, გრძნობებს დაუტკობს, აზრებს კი სიხარულითა და ღვთიური შუქით აღუვსებს. ასევე, გულს შეუმუსრავს და გონებას გაუმორჩილებს. სხვებს, რომლებიც სხვა მიზეზთა გამო ტირიან, ასეთი რამ არ ელოდებათ. სრული მორჩილების გარეშე ცრემლთა წყარო არ ჩნდება. ამიტომ ადამიანმა, რომელიც განძარცვულია სინანულის ცრემლთაგან, ნიადაგ უნდა შესთხოვოს უფალს ამ მადლის მონიჭება. ხან ტკივილი გვაცრემლებს, ხან – სიხარული. ტკივილს ცოდვა და მისი დაშორების სურვილი უნდა გვანიჭებდეს, სიხარულს კი – ცოდვათაგან გათავისუფლების განცდა.

ანასტასი სინელის აზრით, არსებობს ბუნებრივი ცრემლი, რომლითაც გარდაცვლილთ დავტირით. არსებობს ეშმაკეული ცრემლები, როცა პატივმოყვარეობა ან რომელიმე ეშმაკეული გზნება გვატირებს, ძირითადად, იმის გამო, რომ ჩვენი ნება ვერ აღვასრულებთ. არსებობს სმისა და ნაყროვანებისაგან მოგვრილი ცრემლიც. მაგრამ არსებობს განმწმენდი ცრემლიც, რომელთაც წარმოშობს უფლის მოშიშება, მომავალი სიკვდილი და მარადიული წამება (ცხადია, აქ ხელჩაქნევა და ადამიანური ფობიები არ იგულისხმება, გ.ჯ.). ასეთი ცრემლი სულიერ ცრემლად გარდაიქმნება, რომელშიც ვეღარ ვპოვებთ შიშს – აქ მხოლოდ ღვთის სიყვარულია, სულიწმიდის მიერ მოგვრილი ნუგეში, სინათლე და სიხარული.

ცრემლის კლასიფიკაციისას იოანე ოქროპირს დავით მეფსალმუნის მაგალითი მოჰყავს: დავითისათვის ღამე დასვენების საშუალება კი არა, ცრემლთაღვრის ჟამი გახლდათ. ცრემლი ყოველთვის ნუგეშია, მაგრამ განსაკუთრებით – ღამით, როცა ხელს არავინ გვიშლის ამ სიამოვნების მიღებაში... ამიტომაც ტიროდა მოციქული პავლე სამი დღე და ღამე სხვათა ნაკლის დასაძლევად, ჩვენ კი საკუთარ მანკიერებასაც არ დავტირით. მხოლოდ სასულიერო ფენას როდი ევალება ცრემლთაღვრა; ერისკაცებს მათზე მტად სჭირდებათ სინანულით განკურნება. ამგვარად მტირალი სულიერად აღიმართება და ვნებებს უკუაგდებს. მაშინ საღმრთო სიხარულიც შეიძლება, ვინაიდან გულს მრისხანება აღარ დაგვიკოდავს [საუბრები...].

არსებობს ცრემლის მრავალი სახეობა და არსებითია მათ შორის სხვაობის დადგენა. პრინციპული განსხვავებაა გრძნობისმიერ და სულიერ ცრემლებს შორის (არსებობს მესამე სახეობაც – ეშმაკეული ცრემლები). გრძნობისმიერი ცრემლი ემოციის შედეგია; სულიერი ცრემლი – ასკეტობისა. გრძნობისმიერი ცრემლი, წესისამებრ, ვნებებს უკავშირდება: ხშირად

რისხვას, განხიბვლას, შურს, თვითშეცოდებას ან უბრალო ნერვულ აშლილობას ცრემლი მოჰყვება ხოლმე. სულიერი ცრემლი, როგორც ეს სახელწოდებაშიც ჩანს, სულიწმიდის მადლია და არა მხოლოდ – ჩვენი ძალისხმევისა. სულიერი ცრემლი მჭიდროდ უკავშირდება ლოცვას. სულიერი ცრემლი გამოხატავს ნაღველს, რომელიც თან გვდევს მიწიერ ცხოვრებაში, დაცემულ და ხრწნილ სამყაროში, გამუდმებით და დაუღალავად სიკვდილისაკენ რომ მიისწრაფის. სულიერ ცრემლს ადღვომისშემდგომი განახლებული ცხოვრებისაკენ მივყავართ.

თუმცა, მცდარი იქნებოდა ცრემლის ამ ორი სახეობის ერთმანეთისაგან რადიკალური გაყოფა. ბუნებრივ ანუ გრძნობისმიერ ცრემლს ხანდახან პოზიტიური ანუ განმწმენდი ეფექტიც შეიძლება ჰქონდეს, მაგალითად, მაშინ, როცა ტანჯულის სოლიდარობა გვაცრემლებს ან მიცვალებულს დავტირით. ამ დროს მადლი ბუნებასთან ურთიერთქმედებს და ყვრდნობა მას. ამიტომაც ბუნებრივ ცრემლს, განმწმენდილს ცოდვილი ეგოცენტრიზმისა და უწესრიგო ემოციურობისაგან, ძალუძს ჩვენი მიყვანა სულიერი ცრემლის კარიბჭესთან. ამასთან, რადგან მადლი, ძირითადად, ჩვენში იღუმელად და უჩინარად მოქმედებს, ჩვენც კი არ შეგვიძლია, მტკიცედ განვაცხადოთ, რომელი ცრემლით ვტირით – ბუნებრივითა თუ ცოდვილით. ჩვენი უბრალოების შესანარჩუნებლად, ღმერთს ძალუძს ჩვენგან დაფარვა სულიერი ზრდისა და ბოლოს და ბოლოს, ჩვენი შესაფასებელი არ არის საკუთარი თავი.

სულიერი ცრემლი, წმინდა მამების სწავლებისამებრ, ორი ძირითადი სახეობისაა.

უფრო დაბალ საფეხურზე ე.წ. „მწარე ცრემლია“; უფრო მაღალზე – „ტკბილი“. პირველ შემთხვევაში, ცრემლი განმწმენდია, მეორეში – გამსხვიოსნებელი. უფრო დაბალ საფეხურზე ცრემლი გამოხატავს ცოდვათა შენანებას, ღმერთს დაცილებული ადამის ძის სევდას – ჩვენში, თითქოს, სამოთხის კართან მოტირალი ადამი ცოცხლდება;

უფრო მაღალ დონეზე ცრემლი გამოხატავს საღვთო სიყვარულის სიხარულს, მადლიერებას ჩვენი დაუმსახურებელი ღვთისშვილობისათვის. პირველი დონე განფენილია უძლები შვილის ხატსახეში, ჯერაც რომ დევნილი და გაძევებული, დაკარგულ სამშობლოზე მტირალია; მეორე კი იმ უძლებ შვილს გამოხატავს, რომელიც მამის სახლში დაბრუნებამ და თბილმა მიღებამ აატირა.

უფრო დაბალ დონეზე ცრემლი იმ სისხლს ჰგავს, რომელიც იღვრება ჩვენი სულიერი იარებიდან, როგორც ამას წმიდა გრიგოლ ნოსელი ამბობს; უფრო მაღალზე კი ცრემლია სახე გრძნობის გასულიერებისა და ერთ-ერთი ასპექტი განღმრთობი მადლის წყალობით მთლიანად გარდაქმნილი, ფერნაცვალი ადამიანური პიროვნებისა.

სულიერი ცრემლის ორი დონე, ცხადია, ერთმანეთს მკვეთრად არ უნდა დაეუპირისპიროთ, რადგან სწორედ ერთს მივყავართ მეორისაკენ. ის, რაც იწყება ცოდვათა შემწანებელი ცრემლით, გარდაისახება მადლიერებისა და სიხარულის ცრემლად. ამიტომაც „ცრემლის მადლში“ ჩანს

ის, რომ მონანიება არა ნეგატიური, არამედ პოზიტიურია; არა დამანგრეველი, არამედ განმაცხოვრებელია; არა ნაღვლის მომგვრელი, არამედ იმედის მომნიჭებელია.

* * *

„შშენიერი სენით ვიყავი ავად, რომელიც პირქუშს ხდიდა ჩემს სიჭაბუკეს, მაგრამ ძალზე გამოსადეგი იყო ისტორიკოსისათვის. მე მიყვარდა სიკვდილი. ცხრა წლის განმავლობაში პერ-ლაშეზის სასაფლაოს კარიბჭესთან ვცხოვრობდი. ეს ერთადერთი ადგილი იყო, სადაც იმხანად ვსეირნობდი. მერე ბიევრთან, ფართო სამონასტრო ბაღებში დავიდე ბინა, სადაც ასევე გახლდათ სასაფლაო. ისე ვცხოვრობდი, რომ ცოცხლად დამარხულსაც კი შემარქმევდით, რამეთუ ჩემი გარემოცვა მხოლოდ წარსული იყო, მეგობრებად კი გარდასულ დროთა მცხოვრებთ მივიჩნევდი. როცა მათი ცხოვრებით ხელმეორედ ვიწყებდი ცხოვრებას, ვაფხიზლებდი ათასობით გაქმრალ იდეას. ნამდვილ შელოცვად მექცა ჩემი დედამძუძეს სიმღერები, რომელთა საიდუმლოსაც ვფლობდი. ბგერები იმაში არწმუნებდათ, რომ მე ერთი იმათგანი ვიყავი. მე მქონდა მადლი, რომელსაც ამაოდ ითხოვდა ლუი წმინდა“. ეს ჟიულ მიშლეს ტექსტია, ფრაგმენტი წინასიტყვაობისა წიგნისათვის – „შუა საუკუნეები“, რომელიც 1869 წელსაა დაწერილი. მასში განმარტებულია ისტორიკოს-რომანტიკოსის მეთოდი, რომლითაც მიცვალებულები ცოცხლდებოდნენ და მათი დავიწყების უსამართლობა ქრებოდა. მეთოდი, რომელიც განუყოფელი იყო სიჭაბუკის-დროინდელი სენისაგან – „ცრემლის მადლისაგან“ [ლე გოფი, ტრიუონი, 2008:67-68]. მიშლეს ყურადღება მიეპყრო კაპეტინგების დინასტიის ცნობილ მეფე ლუი წმინდას, რომელსაც იშვიათად მოსდიოდა ცრემლი. მეფე უფრო ხილდებოდა ცრემლს, როგორც უფლის ნიშანს, რომელსაც უნდა მიეთითებინა, რომ მორჩილებას და მონანიებაში გატარებული ცხოვრება სათნო იყო უფლისათვის. თუმცა, როგორც ლუი წმინდას მოძღვარი ჟოფრუა დე ბოლიე გვამცნობს, ღვთისნიერი მეფე მთელი არსებით ცდილობდა ცრემლის მადლის დასაკუთრებას და განიცდიდა მის უქონლობას. ის გულწრფელად და მორჩილად აბარებდა აღსარებას მოძღვარს, რომ ზიარების ლოცვებში, სიტყვებს – „ნაკადულნი ცრემლთანი, ქრისტე, მომმადლენ მე ბილწებათა გულისა ჩემისათა განწმედად“ – უმატებდა: „მე კი, უფალო, არ ძალმიძს ცრემლის ნაკადულის თხოვნა. რამდენიმე პაწაწინა ცრემლიც კი მეყოფოდა ჩემი ხმელი გულის დასალბობად“. შესაძლოა, დაუპმატოთ, რომ ამ სიტყვების წყაროც, ალბათ, ისევ ლოცვანი გახლდათ. სინანულის ლოცვებში გვხვდება ასეთი ადგილი:

„შემიწყალე მე, ღმერთო, შემიწყალე მე, ორისა ცოდვისათვის დავით გოდებდა, ხოლო მე ბევრეულთა ცოდვათათვის შეგივრდები, იგი ცრემლითა სარეცელსა თვისსა დააღებდა, ხოლო მე ცვარცა ერთი არა მაქუს, ამისთვის განწირული ესე ვლალადებ, შემიწყალე, ღმერთო, დიდითა წყალობითა შენითა“.

იქვე:

„სინანული არა მაქუს მე და კვალად არცა ცრემლნი”.

და კიდევ:

„ცრემლნი მომეც მე, ღმერთო ჩემო, ვითარცა ოდესმე დედაკაცსა მას ცოდვილსა და ღირს მყავ დალტობად ფერხთა შენთა”.

ხანდახან ლუი წმინდა აღიარებდა, რომ თუ უფალი ლოცვისას რამდენიმე ცრემლს მაინც წამოადენდა, არ იწმენდა მათ: ცრემლი დაწვებზე და წვერზე დასდიოდა, რაც ნეტარების განცდას ჰგვრიდა მომავალ წმინდანს და გემოსაც კი უსინჯავდა ცრემლს. ჩვეულებრივ, მეფე უცრემლოდ ინანიებდა ცოდვებს და თავისათვის ვერაფერი მოეხერხებინა [ლუ გოფი 1996: 27-29].

* * *

როგორ მოხდა, რომ ადამიანური ტკივილისა და სევდის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებამ ასეთი ღირებულება შეიძინა?

ამ განაზრების იდეოლოგიური მატარებელი ისევ ქრისტიანობა გახდა. ფრანგი მეცნიერი პ. ნაგი თავის წიგნში „ცრემლის ისტორია შუა საუკუნეებში” აღნიშნავს, რომ შუა საუკუნეებში მხოლოდ ორი სახის ცრემლი ითვლებოდა ფასეულად: ლოცვისას მოდენილი და ცრემლი, როგორც ღვთის მადლის ნიშანი. ნაგის აზრით, ახალმა ოფიციალურმა რელიგიამ „იმ ღირებულებათა ინვერსია მოახდინა, რომლებსაც ქრისტე ქადაგებდა”. ამ შემთხვევაში მეცნიერი, როგორც ჩანს, იმას შენიშნავს, რომ ქრისტიანობამ წინ წამოსწია განსაკუთრებით ფასეული სათნოებები, ადგილი უცვალა მათ [ლუ გოფი, ტრიუონი 2008:69].

ცხრა ნეტარებაში, რომელთაც იესო წარმოთქვამს, ასეთი პუნქტიცაა:

ნეტარ იყვნენ მგლოვარენი გულითა, რამეთუ ივინი ნუგემინისცემულ იქმნენ. „განცდა თვისთა ცოდვათა“ – ესაა გლოვა საკუთარ ცოდვებზე. როცა გლოვას ვახსენებთ, აუცილებელი არ არის, მისი ფიზიკური გამოხატულება ვიგულისხმოთ, თუმცა ძლიერი და ჭეშმარიტი სინანულის დროს ადამიანს მართლაც მოსდის ცრემლი, რაც ღვთისაგან მომადლებული უდიდესი ნიჭი და წყალობაა. იყვნენ წმიდა მამები, რომლებსაც უფლისგან მიცემული ჰქონდათ ცრემლთაღვრის ნიჭი, ისინი ცრემლით დასტიროდნენ თავიანთ ცოდვებს...

ე.წ. მთის ქადაგებაში ნათქვამი სიტყვები სულიერ გლოვაზე, ცრემლთა დენაზე იმას მიუთითებს, რომ ახალ აღთქმაში ცრემლის სტატუსი საკმაოდ მაღალი გახლდათ. სხეულის ისტორიაში, რომელიც შუა საუკუნეებში იწერებოდა, ცრემლი დაუკავშირდა „ხორცის უარყოფას”.

ასურელმა და ეგვიპტელმა მეუდაბნოე მამებმა პირველად აქციეს ცრემლი სასულიერო ცხოვრების ერთ-ერთ მთავარ ასპექტად. ქრისტიანობის ეს პიონერები მიზნად ისახავდნენ „სხეულზე პირდაპირ, უშუალო ზემოქმედებას, რათა სრულად შეეცვალათ ადამიანური პიროვნების სტრუქტურა. ასკეტური იდეალი, რომელიც წმინდა ანტონისა და III-V სს. სხვა

განდევილთა მაგალითის მეშვეობით გახდა პოპულარული, ნელნელა შუა საუკუნეებში მცხოვრებ მონაზონთა მოღელად დამკვიდრდა.

ცრემლის ფასეულობისა და მნიშვნელობის ზრდა მჭიდროდ დაუკავშირდა ზვედრს, რომელიც ქრისტიანობამ სხეულს განუმზადა. გვიანანტიკურ ეპოქაში ქრისტიანობის მოწოდება ცრემლთაღვრის თაობაზე უკავშირდებოდა ხორცის უარყოფას, უწინარესად კი, სხულებრივ სითხეთა ეკონომიას, რომლის დაცვა მკაცრად მოეთხოვებოდა ასკეტს.

მას ცოტა უნდა ესვა, რომ სხეულებრივი სითხის ოდენობა დაემცრო, ანუ დაემცრო ვნებათა აღძვრის პერსპექტივაც. ტირილი კი – ცრემლთაღვრა – სხეულიდან სწორედ სითხეს განდევნიდა და ამგვარად, ხელს უშლიდა სექსუალური ცოდვით დაცემას. თუმცა, გრიგორიანული რეფორმისდროინდელ მონასტრებში ცრემლმა სხვა მნიშვნელობაც შეიძინა.

ახლა ცრემლს ქრისტეს მიბაძვის ელემენტად განიხილავდნენ, ღმერთისა, რომელიც ადამიანად მოევლინა კაცობრიობას. ბიბლიაში იესო სამგზის ღვრის ცრემლს. პირველად, როცა თავისი მეგობრის, ლაზარეს გარდაცვალების ამბავს შეატყობინებენ, „აცრემლდა იესო“ (იოანე, 11,35). მეორედ იესოს იერუსალიმის საშინელი მომავალი აცრემლებს. როცა მიუახლოვდა და დაინახა ქალაქი, ატირდა მის გამო: „ნეტავ ამ დღეს მაინც გცოდნოდა, რაც სამშვიდობოა შენთვის! მაგრამ ახლა ეს დაფარულია შენს თვალთაგან“ (ლუკა, 19,41-42). მესამედ ქრისტე ტირის თავისი დღეების წინ, ზეთისხილის მთაზე ლოცვისას. ეს ეპიზოდი ყველაზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს, რამდენადაც მაცხოვარი აქ საკუთარ თავს დასტირის. ებრაელებისათვის გაგზავნილ ეპისტოლეში ნათქვამია: „მან თავის ხორცში ყოფნის დღეებში ძლიერი ღაღადითა და ცრემლებით შესწირა ლოცვა და ვედრება მას, სიკვდილისაგან მისი დახსნის შემძღეს და შესძენილ იქნა იგი ღვთისმომოციების გამო“ (ებრ. 5, 7). წამიერად, იესოს თითქოს დეპრესია იპყრობს და ტირის იმ ტანჯვაზე, რომელიც ელის, ეჭვი აწვალებს, მამამ ხომ არ მიმატოვაო. ლუკას სახარებაში ჩვენ ვაწყდებით ამავე სცენის განსხვავებულ ვერსიას: „ამ ტანჯვაში მყოფი უფრო გულმოდგინედ ლოცულობდა; მისი ოფლი სისხლის წვეთებივით გახდა და მიწას ეპკურებოდა“ (ლუკა, 22, 44). თვით აქაც კი შეიმჩნევა სითხის სიმბოლურად გააზრების თავზარდამცემი პრაქტიკა. სხეული აქ შეტყობინების საშუალებაა ღვთაებრივსა და ადამიანურს შორის.

ახალ აღთქმაში შემონახულია მნიშვნელოვანი მასალა, რომელსაც ძალუძს ცრემლს პოზიტიური ხასიათი მიანიჭოს. დაწყებული ქრისტეს ცრემლით და დამთავრებული იოანეს წინასწარმეტყველებითი გოდებით – ეკლესიამ ეს მარჯვედ გამოიყენა. XI ს-დან ცრემლთაღვრის ნიჭი წმინდანობის კრიტერიუმად იქცა. წმინდანები ესწრაფოდნენ ტირილს, ცრემლი სათნოებად, დამსახურებად, ნიჭად, ქარიზმად მიაჩნდათ.

ამავე დროს, ადრეულ შუა საუკუნეებში არ იყო მსგავსი ინტერესი ცრემლთაღვრის ნიჭისადმი, თუმცა ბენედიქტე ნურსიელის წესდებაშიც არსებობდა პუნქტი შენაწებითი ცრემლთაღვრის თაობაზე. ეს ვითარება აიხსნება იმით, თუ რა დონეზე მიმდინარეობდა ქრისტიანიზაცია იმ ეპოქაში:

მაშინ მთავარ ამოცანად რჩებოდა განმტკიცება გარეგნული მხარისა, რიტუალებისა, კოლექტიური ქცევისა; თვითანალიზი ჯერ არ გავრცელებულიყო. მონაზვნები ის-ის იყო დაინტერესებულიყვნენ საკუთარ სულში ჩაღრმავებით.

გარდატეხა მოახდინეს პირველი და მეორე ათასწლეულების მიჯნაზე მოღვაწე მონაზონ-რეფორმატორებმა, როგორებიც იყვნენ განდევნილი ბერი პეტრე დამიანი (1007-1072), შემდეგში ოსტიის (ქალაქი იტალიაში) კარდინალი (სხვათა შორის, მან აქცია პოპულარულად იოანე დამასკელის ფორმულიერება, ფილოსოფია ღვთისმეტყველების მოახლის როლითლა უნდა დაკმაყოფილდეს), და იოანე ფეკანელი (ქალაქი საფრანგეთში). მან დაწერა „ცრემლის მადლის სათხოვარი“. ამ ტექსტში სულიერი თხოვნა ამბივალენტურ სხეულებრივ – რომ არა ვთქვათ, სექსუალურ – ხასიათს იძენს: „ქრისტე ტკბილო, კეთილო იესო, როგორ მსურხარ, როგორ გვედრი მთელი ჩემი სულით, შენც მომმადლე შენი სიყვარული, წმინდა და სუფთა; დაე, მან ამავსოს, დამიპყროს, დაე, ის მფლობდეს. მომმადლე შენი სიყვარულის ნათელი ნიშანი, ცრემლის გულუხვი წყარო; დაე, შეუჩერებლივ მდიოდეს ცრემლი; ის დაამტკიცებს შენს სიყვარულს ჩემდამი“.

საქმე ის არის, რომ კატეგორიები, რომლებითაც აზროვნებდა შუა საუკუნეების ადამიანი, არ სცდებოდა ისტორიული რეალობის საზღვრებს და სიმბოლურ ფორმებს. ცრემლი აღიქმებოდა ღვთაებრივი წარმომავლობის მქონე ერთგვარ ნაყოფიერებად. ამგვარადვე გაიაზრებოდა ლოცვა, მონანიების სიტყვები. შუა საუკუნეებში ამბობდნენ, მონაზონი ისაა, ვინც ტირისო. ამიტომაც წერდა მიშლე, რომ შუა საუკუნეების მთელი იდუმალება ცრემლით ცხადდება. იოჰან ჰეინიგა ამას გემოვნებით ხსნიდა: შუა საუკუნეთა მკვიდრთათვის ნიშანდობლივი იყო „გემოვნების სიმდაფრე“, „ცხოვრებისეულ ფერთა სიმკვეთრე“. ჰოლანდიელი მეცნიერის აზრით, შუა საუკუნეებში ტანჯვა და სიხარული, უბედურება და წარმატება უფრო საგრძნობი იყო; ადამიანური განცდები ინარჩუნებდნენ იმ სისავსესა და უშუალობას, როგორითაც ბავშვის სული აღიქვამს ტკივილსა და სიხარულს. ყველა მოქმედება, ყველა საქციელი დამუშავებული და გამომსახველი რიტუალის ნაწილი იყო, რომელიც ცხოვრების ხისტ სტილად ყალიბდებოდა. ძირითადი მოვლენები – დაბადება, ქორწინება, სიკვდილი – საეკლესიო საიდუმლოებათა წყალობით მისტერიულ ბრწყინვალეობას იძენდნენ. ყველაზე უმნიშვნელო ამბავსაც კი – მოგზაურობა, მუშაობა, საქმიანი თუ მეგობრული სტუმრობანი – კურთხევა, ცერემონია, რიტუალი ახლდა თან. წიგნში „შუა საუკუნეების შემოდგომა“ მოყვანილია დომინიკელი ბერის, წმ. ვინსენტ ფერერის მაგალითი: მის ქადაგებას მსმენელნი ყოველთვის ცრემლმორეულნი უსმენდნენ. საშინელი სამსჯავროს, ჯოჯოხეთის, ქრისტეს ვნებათა ხსენებისას მქადაგებელიცა და პუბლიკაც მოთქმით ტირიდა. ცოდვილნი ყველას თვალწინ ცვიოდნენ ძირს და მწარე ცრემლით ინანიებდნენ ჩადენილ ცოდვებს [ჰეინიგა].

შუა საუკუნეებში ცრემლი უაღრესად სულიერი ხასიათისაა. მისი წყალობით, ღმერთმა იმოქმედა სხეულზე, რათა მას ღვთაებრივისაქენ ესწრაფა [ლე გოფი, ტრიუნი 2008:73].

* * *

ვცადოთ იმის გარკვევა, რამდენად ეთანადება შუა საუკუნეების ქართული სამყარო ევროპულს. ცრემლთაღვრის ნიჭზე არსებული თეოლოგიური ლიტერატურა, ძირითადად, აღმოსავლური ეკლესიის ბურჯთა შექმნილია. ეს თხზულებები უხვად ითარგმნებოდა ქართულად, რაც ამთავითვე გვათქმევინებს, რომ სურათი თითქმის იდენტურია. ეს შეფასება ემყარება შუა საუკუნეების ქართულ საისტორიო ტექსტთა ანალიზს IV-დან XIV საუკუნემდე.

იკვეთება წმინდა მამათა ნაღვაწიდან კარგად ცნობილი ოპოზიცია: ბუნებითი ცრემლი, ორგანული რეაქცია გამღიზიანებელზე (შიში, უბედურება, განშორება, საყვარელი ადამიანის სიკვდილი და სხვ.) და საღმრთო ცრემლი (ცოდვათაგან განმწმენდი, საკრალურთან მიახლოებისას წარმოდენილი, სინანულის ნიშანი, ლოცვისას მოგვრილი და სხვ.).

განსხვავდება ქრისტიანისა და წარმართის ცრემლიც: წარმართის ცრემლი შიშზე ბუნებრივი რეაქციაა, ქრისტიანისა – საღმრთო მადლი ან განმწმენდი სათნოება.

ეს ფიქრები აღგვიძრა წმინდა ნინოს ცხოვრების ხელახალმა წაკითხვამ.

„ბრანჯნი“ („ფრანგნი“) რომის იმპერატორს განუდგნენ. რომაელთა ჯარს ზაბილონმა უსარდლა და ქრისტეს შეწევნით მოჯანყენი დაამარცხა. ბრანჯთა მთავარი და წარჩინებულნი შეიპყრო და იმპერატორს მიჰკვარა, რომელმაც სიკვდილით დასჯის განაჩენი გამოუტანა განდგომილთ. „მაშინ იწყეს მათ ტირილად...“ ეს ცრემლთაღვნა მოსალოდნელი სიკვდილის შიშით უნდა იყოს გამოწვეული. მაგრამ შუა საუკუნეების ტექსტში ყოველივე აქ და ამით არ მთავრდება: წარმართი „ბრანჯები“ ზაბილონს ევედრებიან, ნათელი გვეც იმ ღმერთის სახელით, რომელმაც შენ ხელი მოგიმართა. ხოლო თუ ქრისტიანად დავიღუპებით, შენ ჩვენს სიკვდილში ბრალი არ დაგედებაო. ზაბილონს ბრანჯთა თხოვნა რომის იმპერატორისა და პაპისათვის უცნობებია. ამ უკანასკნელს კი ბრანჯნი მოუნათლავს. მეორე დღეს – აწ უკვე გაქრისტიანებულნი – გასულან „ადგილსა სასიკვდილსა“. ბუნებრივი იქნებოდა, რომ სასიკვდილოდ განწირულთ კვლავაც ტირილი დაეწყოთ. განაჩენი ხომ არ შეცვლილა? თუ ერთი დღის წინ მოსალოდნელი სიკვდილი ცრემლს აღენინებდათ, ემოცია ხომ იგივე უნდა ყოფილიყო? მაგრამ აქ საწინააღმდეგო სურათს ვაწყდებით: ბრანჯნი მყუდროდ განვიდეს ადგილსა სასიკვდილსა და სინარულით მოელოდეს სიკვდილსა“. ამის შემხედვარე ზაბილონიც აცრემლებულა: „აღიძრა გონებითა და ტიროდა ფრიად“. ნათელია, რომ ქრისტემ, მისმა მადლმა თუ მაგალითმა გაქრისტიანებული ბრანჯების ემოციური სამყარო ამოაყირავა: როცა ჯერ ისევ წარმართნი არიან, ემოცია ადამიანურ კანონს ემორჩილება

– სიკვდილის შიში ყველაზე მამაცსა და შეუდრეკელსაც კი ატირებს! – მაგრამ ქრისტესთვის სიკვდილი მოსალოდნელ სუფევას აახლოებს. საკრალურთან შეყრა ზოგადადამიანურ ტკივილს სინარულად გარდაქმნის. შესაძლოა, ეს ახსნა დაგვეხმაროს იმ სიტყვების წვდომაში, რომელთაც ჯერ ისევ წარმართი სიკვდილმისჯილნი ზაბილონს ეუბნებიან: თუ ქრისტეს ნათელმიღებულნი დავიხოცებით, ამაში დამნაშავე შენ არ იქნები. ამ ეპიზოდის ორივე პერსონაჟი – ბრანჯებიცა და ზაბილონიც – ორგანულად იქცევა: ერთი დამტყვევებელს მიიჩნევს მოსალოდნელი დაღუპვის მიზეზად. მეორე განდგომილებას აღკვეთს და მოჯანყეთ სიკვდილით სჯის. ბუნებრივია, ნარატორი არსად ამბობს, რომ ჩადენილის (ალბათ, მერამდენელ!) გამო ზაბილონს სინდისის ქენჯნა დასჩემებოდეს. მას აწ უკვე ქრისტეან თანამომეტა შეუდრეკლობა („სინარულით მოელოდნეს სიკვდილსა“) ატირებს („ტიროდა ფრიად“). და ეს ცრემლიც სინარულის ცრემლია – იმ სინარულისა, წარმართთა სულიერ-გონებრივმა ტრანსფორმაციამ რომ დაბადა. ზაბილონმა გააცნობიერა („ალიძრა გონებითა“) ქრისტეს ძალმოსილება და აწ უკვე გარდაქმნილი ადამიანების სიკვდილი ენანება. ამიტომაც გამოითხოვა იმპერატორისაგან მათი სიცოცხლე, რასაც მოჰყვა ბრანჯთა მთელი სამკვიდრებლის ქრისტეს სჯულზე მოქცევა [ქართული პროზა 1981: 188].

ბუნებრივია საყვარელ ცოლ-შვილთან განშორებისას მოგვრილი ცრემლი: ზაბილონმა „შეიტკბო ასული თვისი და სახედ წვიმისა დამოადინნა ცრემლნი და იჯმნა მეუღლისაგან“, მაგრამ თვით მიზეზი განშორებისა ქრისტეა – ზაბილონი უარს ამბობს ერისკაცობაზე, სახელმწიფო სამსახურით ნაშოვნ ქონებას გლახაკებს აძლევს და ელიასა და იოანეს მსგავს მეუღლებას არჩევს. აქ ზაბილონის გული ბრძოლის კელად აღიქმება – ამ სულიერ ბრძოლაში ქრისტე იმარჯვებს [ქართული პროზა 1981: 189].

გავიხსენოთ კერპთა დაღეწვის შემდეგ ნინოსთან მისული ქართლის წარჩინებული მხევალი შრომანა: იგი დაწვრილებით გამოჰკითხავს ნინოს ვინაობას, ქართლში მოსვლის მიზეზს და „ფრიადითა ცრემლით აღივსება“. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ წარმართ ქალბატონს მხოლოდ ნინოს მწარე ბედი აცრემლებს: რა გასაკვირია, ადამიანურად გული შეძვროდეს ნინოს ხიფათით აღსავსე ოდისეის მოსმენისას? ეგებ, ამიტომაც ურჩევს დედოფალთან წასვლას, რათა შორი გზიდან მოსული ტყვექალისათვის, დაღლილისა და მშვიერისათვის, ხელი გაემართა? მაგრამ შუა საუკუნეების ლიტერატურა შუა გზაზე არ სტოვებს თვით წარმართსაც კი: ერთხელ, როცა ნინო „სამოთხის ხის“ ჩვენებას უამბობს შრომანასა და სიდონიას, სჯულით იუდეველს, სიდონია ცრემლით აღიძვრება და ნინოს მისიის არსს სწვდება: მან უნდა გაუნათლოთ სული, მან უნდა შეაცნობინოთ ღმერთი ჭეშმარიტი. აქ უბრალო ადამიანური თანაგრძნობის ცრემლი საღმრთო არსების ჭვრეტით მოგვრილ ცრემლად გარდაიქმნება [ქართული პროზა 1981:196-197].

როგორაა შესაძლებელი შიშისაგან თავდახსნა? გულმხურვალე ლოცვით. ცრემლი და ლოცვა განუყოფელია. მართალია, ადამიანური ში-

შიც იწვევს ცრემლს და ღმერთთან მიახლების წყურვილიც, მაგრამ ამ ცრემლთა არსი განსხვავებულია.

წმინდა ნინოს ცრემლიც ამბივალენტურია: ერთი მხრივ, ადამიანურ შიშს მოყოლილი, უცხო წარმართულ ქვეყანაში გამგზავრებას რომ სდევს და, მეორე მხრივ, საღმრთო ნუგეშისა, რომ უფალი ყოველთვის მის შემწედ რჩება. გავიხსენოთ ჯავახეთს მისული ნინოს ემოცია: ზაფხულში მთებზე დადებული თოვლის დანახვისას „შეძრწუნდა და ილოცვიდა და დამოადინა ცრემლი“. ეს ეგებ ადამიანური შიშით ნაშობ ცრემლად მივიჩნიოთ. ხოლო როცა ძილში „კაცი ბრწყინვალე ხილვით“ წარმოუდგა და მისი მისიის გამამართლებელი „სახარება“ და საღვთო სანქტიფიკაციის („დაბეჭდული“) მიმნიჭებელი „წიგნი“ მისცა, რომელსაც „ცრემლით მიუგო“, შემდეგ კი, ნუგეშმოცემული ღვთისმშობლისათვის ილოცვიდა და „ცრემლითა ქვეყანას დააღებდა“, ეს ცრემლი საღმრთო მადლია: „განათლდა გონება მისი მადლითა ქრისტესითა... და უშიშითა გონებითა წარემართა“ [ქართული პროზა 1981:193].

ლოცვის გულმხურვალეობა ცრემლით გამოიხატება: ნინოს ასეთი ლოცვა ანგრევს კერპებს [ქართული პროზა 1981:196]. ვახტანგ გორგასალი „ცრემლითა ევედრებოდა ღმერთსა და ... ითხოვდა შეწევნასა“ [ქართული პროზა 1981:538]. თამარს „ცრემლით ვედრება ღმრთისა ზემდგომრობითა განსაკვირვებელ აქვნდა“ და ბუნებრივადაც კი აღიქმება, რომ „არა დასცხრებოდა ცრემლთა ვედრებად, ვიდრემდის სრულყო ღმერთმან სათხოველი მისი“ [ქართული პროზა 1982: 218; 255]. ღმერთს ჯარის გამარჯვებასაც ცრემლით ავედრებდა. რუკნადინის შეურაცხყოფელი წერილის წაკითხვის შემდეგაც „ცხელთა ცრემლთა დამოდინებითა“ შესთხოვა შემოქმედს თავისი ლაშქრის შეწევნა. სარწმუნოებრივ საკითხებზე მოპაექრე სომეხ და ქართველ სასულიერო პირთა ორივე კრებული ლოცვისას ტირის [ქართული პროზა 1982: 255-256; 263; 246]. დავით ლაშას ძე, განსაცდელის წინ, ხატს პირსა და თვალებზე იდებს, ლოცვისას კი „ცრემლინი სიმწარისანი გარდმოსთხვინა“ [ქართული პროზა 1982: 320]. დმანისისა და მარტყოფის ხატებს „მხურვალითა ცრემლითა“ ევედრება შვილის გამოჯანმრთელებას [ქართული პროზა 1982: 366]. დიმიტრი მეორე სიკვდილის წინ „ილოცვიდა ცრემლთა მოდინებითა ქვეყანასა ზედა“ [ქართული პროზა 1982: 398].

საკრალურთან მიახლოება ღმერთის ხილვის ტოლფასია და ცრემლთაღვრა აქაც ბუნებრივი რეაქციაა.

გავიხსენოთ მცხეთელი ელიოზის და, რომელმაც კვართი გულში ჩაიხუტა, „ზმა ყო ცრემლით და აღმოუტევა სული“. სვეტი ცხოვლის შემხედვარე „ყოველი ქალაქი და თვით მეფე და დედოფალი ცრემლითა ილტობოდეს“, ხოლო კახეთის დედოფალი სუჯი „ვიდოდა უხამური და ცრემლითა დააღებდა ქვეყანას“ [ქართული პროზა 1981: 197; 205; 206; 212]. ამასვე მიუთითებს სასწაულმოქმედ ხატთა წინაშე ცრემლთაღვრა. და კიდევ: შუა საუკუნეთა ქართულ ნარატივში არაერთხელ აღიწე-

რება სულთმობრძავ მეფეთა უკანასკნელი ცრემლიანი წუთები. არსთა გამრიგესთან მოსალოდნელი შეყრა ცრემლთაღენას იწვევს: ტირის ვახტანგ გორგასალი, ტირის ლაშა-გიორგი, ტირის დიმიტრი II...

ადამიანი სიკვდილის შვილია. მისი გარდაცვალება დასანანია, მაგრამ გლოვაზე ყურადღების განსაკუთრებით გამახვილება არ ეგების. მხოლოდ მეფეთა – უფლის ცხებულთა – სიკვდილი იწვევს საყოველთაო უბედურებას.

ამ დებულების სისწორეს ადასტურებს ქართველ ნარატორთა პოზიცია, როცა ისინი არა მხოლოდ წარმართ გარდაცვლილთ სტოვებენ უყურადღებოდ, არამედ არას ამბობენ თვით მეფეთა ძეთა დაკარგვის გამო გამოწვეულ განცდებზე. მხოლოდ უფლის ცხებულთა გლოვა აღიწერება და ეს რიტუალი მთლიანად ცრემლს გაუჯერებია. ამ ეპიზოდებში ვაწყდებით სულხან-საბასეული *ტირილის* კონოტაციებს, ძირითადად: *გოდებასა და კაებას*.

ვახტანგ გორგასლის გარდაცვალება წარჩინებულთა და ყოველი ერისათვის სასჯელის დღეა – „ხმისაგან ტირილისა და გოდებისა იძრვოდა ქვეყანა“ [ქართული პროზა 1981: 581-582]. გიორგი I-ს გარდაცვალებამ მამულის მკვიდრთა და სამეფოს „დაუტევა გლოვა და მწუნარება“ [ქართული პროზა 1981: 93]. ლაშა-გიორგის გარდაცვალებამ გამოიწვია „საშინელნი ტკივილნი, ცრემლთა წილ გულით სისხლის დენანი, წარწირვანი დარჩომისა და სიცოცხლისანი...“ [ქართული პროზა 1982: 160]. თამარის დედის, ბურდუხანის გარდაცვალება იმდენად სამწუნარო ყოფილა. „რომელმანცა ენამან გამოთქვა?“ თამარს ცრემლთა ათასეული ნაკადი დასდენია. გიორგი III-ს გარდაცვალებისას თამარს „უსწრობდა წყარო სისხლის წყაროსა ცრემლთასა“ და ა.შ. [ქართული პროზა 1982: 176-177].

საყურადღებოა, რომ მეფის გარდაცვალებით გამოწვეულ ტკივილს აორმაგებს ქრისტესათვის გაწეული სამსახური და ნარატორს ამის აღნიშვნა არ ავიწყდება. ვახტანგ გორგასლის სიკვდილით გულმოკლული „მორწმუნე ერი ჰნატრიდა მეფესა, რამეთუ ქრისტესთვის მოიკლა“. ხანდახან სამეფოს მკვიდრთ მეფის უდროო გარდაცვალება ან ქველი თვისებები ამწუნარებთ. გიორგი I-ს „იგლოვდეს ყოველნი სიკეთისა და სიჭაბუკისა და ახოვნებისა მისისათვის“.

ზემოთ მოცემული მოდელები იმას როდი ნიშნავს, რომ შუა საუკუნეების ქართული ნარატივის პერსონაჟები მხოლოდ ამ მიზეზით ტიროდნენ. ცხადია, ტექსტში გვხვდება სოლიდარობის, სინანულის, თანაგრძობის, საყვარელ ადამიანთან დაშორების, მადლიერების, მტრის შემოსევისა და ქვეყნის განადგურების გამო ტირილის, სიხარულის ცრემლის ამსახველი ეპიზოდები.

ქართულ საისტორიო ტექსტებში ტირილი, ძირითადად, ქრესტომათიული მეტაფორებით გამოიხატება.

სულხან-საბა *ცრემლის თვალის წყლად* განმარტავს და ეს გადაჭარბებული სიტყვიერი ეკონომია სჭკვიის ცრემლსა და ტირილთან დაკავშირებულ ყველა მეტაფორაში. ყოველივე წყლის დენას უკავშირდება: „სახედ წვიმისად დამოადინნა ცრემლი“; „ცრემლითა ქვეყანას დაალტობდა“, „ცრემლთა ნაკად დენითა ათასეულითა“; „წყაროსა ცრემლთასა“ და ა.შ. ეს ქრესტომათიული სურათი – როგორც წყალი (მდინარე, წყარო, წვიმა და სხვ.) ალბობს მიწას, ისევე ალტობს ცრემლი ადამიანის სახეს – ხანდახან იცვლება, მეტაფორის თვისებებიც კი იკარგება, რადგან ცრემლი თითქმის ყველგან ქვეყანას, მიწას, მოტირალისა თუ სხვა პერსონაჟის ფეხებს და სხვ. ალტობს და არა – მოტირალის სახეს. ნარატორი ცრემლის ნაკადის იმ ოდენობას აღწერს, რომ მის ასპარეზად ადამიანის სახე საკმარისი აღარ არის – ცრემლი მთელ ქვეყანას ედება. ერთგან ცრემლი სამოთხის იმ მდინარედაც კი გარდაისახება, რომელიც გარს უვლის ეთიოპიას: „ნაკადნი ცრემლთანი... მსგავსად სამოთხისა მომცენარეობდეს სახედ გეონისა“.

ძირითადად, ცრემლი მდინარესთან, წყაროსთან, წვიმასთანაა შედარებული. თუმცა, აქაც შეიძლება ერთგვარი დიფერენცირება. ნიკიტა სტიფატის სწავლების თანახმად, სინანულის ცრემლი მდინარეს ჰგავს, რომელიც ცოდვის მთელ ხმელეთს ფარავს. საღმრთო სათნოების ცრემლი კი წვიმაა ყანისათვის და ცვარია მარცვლისათვის.

ცხადია, ძნელი დასადგენია (და ალბათ, საჭირო არცაა), რამდენად ეთანადება წმინდა მამის ნააზრევი ქართულ ტექსტში ნახსენებ ცრემლებს, მაგრამ იმის აღნიშვნა კი შეიძლება, რომ ცრემლის მეტაფორიზებისას *მდინარეც* გამოიყენება და *წვიმაც*.

ტექსტში ხშირად გვხვდება „მხურვალე“ ან „ცხელი“ ცრემლი. წმინდა მამები მიიჩნევენ, რომ ვნებები ახურებენ სულს. ეს ცეცხლი ხდის მხურვალეს ცრემლსაც, რომლის გადმოდინება ცეცხლს აქრობს ანუ სულს ვნებათაგან ათავისუფლებს.

ლიტერატურა:

1. ღირსი იოანე სინელი, კიბე ანუ კლემაქსი, <http://www.orthodoxy.ge/tserilebi/kibe/sarchevi.htm>
2. Исаак Сирин, О божественных тайнах и о духовной жизни, http://www.krotov.info/history/07/sirin_al/sir_18.html
3. Слова преподобного Симеона Нового Богослова, том 3. Гимн первый. <http://www.omolenko.com/biblio/simeon-tom3.htm?p=1#toc10>;
4. БЕСЕДЫ О БОГОПОЗНАНИИ И САМОПОЗНАНИИ ПО УЧЕНИЮ СВЯТЫХ ОТЦОВ, <http://ni-ka.com.ua/index.php?Lev=prelest#pr190>
5. Жак Ле Гофф, Николая Трюон, История тела в средние века, Москва
6. Saint Louis by Jacques Le Goff, Paris
7. Жак Ле Гофф, Николая Трюон, История тела в средние века, Москва
8. И. Хейзинга, Осень средневековья. Яркость и острота жизни.

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Huiz/01.php

9. Жак Ле Гофф, Николая Трюон, История тела в средние века, Москва
10. ქართული პროზა, წიგნი I, მეხუთე-მეთერთმეტე საუკუნეების მწერლობა, უცნობი ავტორი, ნინოს ცხოვრება, თბილისი
11. იქვე
12. იქვე
13. იქვე
14. იქვე
15. იქვე, ჯუანშერი, ცხოვრება ვახტანგ გორგასალისა
16. ქართული პროზა, წიგნი III, მეთერთმეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეების მწერლობა, უცნობი ავტორი, ისტორიანი და აზმანი შარავანდეღთან, ბასილი ეზოსმოდგარი, ცხოვრება მეფეთ-მეფისა თამარისი, თბილისი
17. იქვე
18. იქვე
19. იქვე
20. იქვე
21. ქართული პროზა, წიგნი I, მეხუთე-მეთერთმეტე საუკუნეების მწერლობა, უცნობი ავტორი, ნინოს ცხოვრება, თბილისი
22. იქვე
23. ქართული პროზა, წიგნი III, მეთერთმეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეების მწერლობა, უცნობი ავტორი, მათიანე ქართლისა, თბილისი
24. ქართული პროზა, წიგნი III, მეთერთმეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეების მწერლობა, უცნობი ავტორი, ლაშა-გიორგისდროინდელი მათიანე, თბილისი
25. იქვე, უცნობი ავტორი, ისტორიანი და აზმანი შარავანდეღთან

იღუმალი იეროგლიფი “ანს”

არქიტექტორი, მწერალი, მხატვარი;
ძირითადი ნაშრომები: „ზნენი სამამაცონი“ (ქართული საბრძოლო ხელოვნება), „იდუმალი იეროგლიფი ანს“, „ხულას“ განმარტებისათვის“, „ღვთაება სეთის კვალდაკვალ“, „სიცოცხლის ხე ქართულ ეთნომასალაში“. (ძირითადი ნამუშევრები იხ.: <http://alternativa.ge>)
ინტერესთა სფერო: ეთნოლოგიური კვლევა, პუბლიცისტიკა, პოეზია, თარგმანი, ფერწერა, დიზაინი.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს სვანური აგრარული დღესასწაულების – „აღბალარალისა“ და „ლიმურყვამალის“ ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტის – ანგის შესახებ კვლევის გაგრძელებას, რამაც შესაძლოა მეტი სიცხადე შესძინოს ამ უძველესი კულტურული ფენომენის მნიშვნელობასა და წარმომავლობას.

აღნიშნული საკითხის შესახებ თავმოყრილი ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზისა და პარალელურ მასალასთან შედარების საფუძველზე ვ.რუხაძემ გამოთქვა ვარაუდი ანგის შესაძლო მნიშვნელობისა და წარმომავლობის შესახებ.

სანამ უშუალოდ საკითხის ანალიზზე გადავალთ, გავიხსენოთ „აღბალარალისა“ და „ლიმურყვამალის“ დღესასწაულთა აღწერილობა ვ.რუხაძის ნაშრომიდან – „ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში“:

„ორივე დღესასწაულის მთავარი საწესო მოქმედება კოშკის აგებაა. კოშკის შუაში, მაღალ ხეზე, რომელსაც სვანურად ანგი ჰქვია, ხელმანდილიანი დროშა არის მოთავსებული (ზემო სვანეთი). ზოგჯერ მის წვერზე დამაგრებულია ადამიანის გამოსახულება — „ლამარია“, რომელსაც ხელში დაშნა უჭირავს, წინ ხის ფალოსი აქვს ჩამოკიდებული, ხოლო სახის ადგილზე საცერი უკეთია. ამ უკანასკნელს „ფარას“ ეძახიან. ხეზე ზოგჯერ მხოლოდ საცერი, ხის „ლეკური“ და ხის ასოა გაკეთებული... ..საყურადღებოა, რომ ქართლში ყვეს გულზე და წელზე საცრის რკალს ჰკიდებდნენ.

...ზემო სვანეთში „ლამარიას“ გამოსახულებასთან იმართება „სამთო-ჭიშხამის“ სახელით ცნობილი ფერხული, რომელშიც ექვსი მოხუცი კაცი მონაწილეობს. ისინი სიმღერით ადიან კოშ-

კზე და „ლამარიას“ ფერხულით გარს უვლიან, ხოლო შემდეგ ხეს შეანძრევენ და „ფარს“ ჩამოაგდებენ. საითაც „ფარსაცერი“ გადავარდება, მათი აზრით, იმ წელს იმ მხარეს კარგი მოსავალი იქნება. მოხუცების შემდეგ კოშკზე ადიან ბავშვები, რომელთაგან თითოეული ცდილობს, პირველმა მოკიდოს ხელი „ლამარიას“ და ძირს ჩამოაგდოს. ამ რიტუალთან არის დაკავშირებული ყაენსა და დედოფალს შორის სქესობრივი აქტის სიმულაციის სცენა...



ნახ. 1

...„ალბა-ლალრალის“ დღესასწაულზე სოფელ ჟაბეშში (ზემო სვანეთი) „ლამარიას“ ცვლის ხის წვერზე დამაგრებული ძველი საცერი, ხის ლეკური და ხისგან გამოთლილი კაცის ასო. იმართება გუნდაობა, გამარჯვებულები იმ წელს კარგ მოსავალს ელიან. შემდეგ იწყება ფერხული, რომლის დამთავრების ჟამს ხალხი ხის წაქცევას ცდილობს. წაქცეული ხისა და თოვლის კოშკის მიმართულებით სოფელი ნაყოფიერ წელიწადს იბეღება“¹.

ჯ. რუხაძემ, აღნიშნულ დღესასწაულთა აღწერილობაზე მუშაობისას,² პირველმა მიაპყრო ყურადღება იმ ფაქტს, რომ აღნიშნული რიტუალის ცენტრალური ელემენტი ანგი (ნახ. 1), როგორც სიცოცხლის ხე, მისტერიული დანიშნულებით, ფორმით და თვით დასახელებითაც კი, ძალზე ჩამოჰგავს მესამე დინასტიის ეგვიპტის სარიტუალო ნივთს – ანხს (ANKH) (ნახ. 2), რომელიც

დღემდე მრავალი ქვეყნის მკვლევართა ცხოველი დაინტერესების საგანია. პარალელური წყაროების შესწავლამ კიდევ უფრო განამტკიცა ამ ვარაუდის საფუძვლიანობა.

მოვიხმოთ კიდევ ერთი ამონარიდი ჯ. რუხაძის ზემოთ აღნიშნული ნაშრომიდან: „...ჯვარი გვხვდება აგრეთვე ყენის თავსაბურავზე (იმერეთი). პირგამურულ ყენს თავზე გულა ეხურა, რომელსაც შუაში გოგრის ქერქისგან გამოჭრილი ჯვარი ეკიდა. ჯვარია ალბეჭდილი რიტუალურ კვერზე, რომელსაც აცხობდნენ ღვთაება ბასილის სახელზე, იგი, როგორც უკვე ითქვა, ყენთან დაკავშირებული იდებით ადექატურ რწმენა-წარმოდგენებს აერთიანებს. ასეთ კვერზე ახალ წელს სამ ადგილზე ჯვარს ამოჭრიდნენ, ერთს დაამტკრევდნენ და სათესლე მარცვალს შეურევდნენ, მეორეს საქონელს შეაჭმევდნენ, ხოლო მესამეს ხვნის დაწყებისას პირველ კვალში ჩააგდებდნენ კარგი მოსავლის ვედრებით. ახალ წელსვე აც-



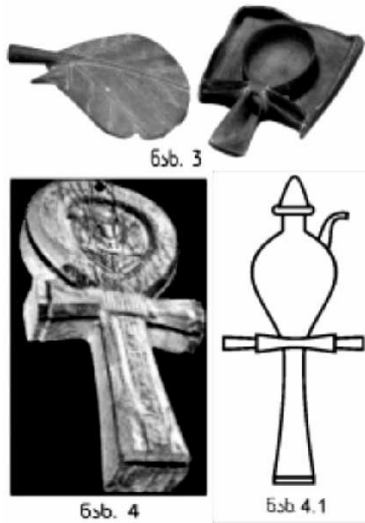
ნახ. 2

¹ ჯ. რუხაძე, „ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში“, გვ. 131, 168

² „ალბა-ლალრალისა“ და „ლიმურყვამალის“ დღესასწაულთა აღწერილობა, დაფიქსირებული სვანეთში, 1940 წელს, ეთნოგრაფ არსენ ონიანის მიერ. მასალა დაცულია ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში.

ხობდნენ ადამიანის მსგავს ფალიკურნიშნიან კვერებს, რომლებიც მხოლოდ მამაკაცებისთვის იყო განკუთვნილი. ცხადია, რომ ყენის ქულსა და ბასილას კვერზე გამოსახული ჯვრები იდენტური მნიშვნელობისაა და სიცოცხლის ხის იდეასთან უნდა იყვნენ გენეტიკურ კავშირში. ასევეა თოვლის კოშკზე გაკეთებული ცაცხვისა თუ ნაძვის ხე, რომელზეც სხვადასხვა საგნებია ჩამოკიდებული და როგორც აღნიშნული იყო, „ანგს“ ეძახდნენ. ქართლის მასალითაც (სოფ. ბაზალეთი) ცნობილია, რომ აღნიშნულ დღესასწაულზე წითელნაჭრებშებმული ხის აღმართვა იცოდნენ. რწმენათა ამავე სამყაროს განეკუთვნება თოვლის კოშკზე გამოსახული ჯვარი, დროშა, „ლამარია“ და ა.შ., რომლებიც სიცოცხლის ხეს უკავშირდებიან და მასთან ერთად, საერთო სემანტიკურ სივრცეში უნდა იქნან განხილულნი.

აღსანიშნავია, რომ სვანური „ანგის“ მსგავსად **ANKH** ჰქვია ეგვიპტელთა თავმომრგვალებულ ჯვარს, რომელიც სიცოცხლის სიმბოლოდ არის მიჩნეული.¹



„ჩვენთვის უკვე ცნობილია, რომ სიცოცხლის ხის იდეა უნივერსალური მოვლენაა, მთელს მსოფლიოშია გავრცელებული და მრავალი ვარიანტით გვხვდება. ეს კი უფლებას გვაძლევს გავიმეოროთ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სვანური ანგი და სიცოცხლის – ცხოვრების ცნებად მიჩნეული ეგვიპტური **ANKH**-ი სიცოცხლის მიმნიჭებელ ღვთაებათა ატრიბუტებია. ეგვიპტურ ჯვართან დაკავშირებით ასეთივე მოსაზრება აქვს გამოთქმული ლ. ბოჭორიშვილს.“²

აქ უპრიანი იქნება თვალი გადავავლოთ ამ მიზნით საგანგებოდ თავმოყრილი მასალის ერთ ნაწილს, რომელიც ცხადყოფს, რომ მიუხედავად ამ საკითხის ირგვლივ გამოთქმული არაერთი ვარაუდისა, ეგვიპტური ანხის, ამ უხსოვარი სიმბოლოს ჭეშმარიტი არსი დღემდე არ არის მკაფიოდ განსაზღვრული და შესაბამისად, თუ კი შესაძლებელი გახდება სვანურ ანგსა და ეგვიპტურ ანხს შორის კავშირის დადგენა, ასეთ შემთხვევაში ჯ. რუხაძის მოსაზრებას, ყველა სხვა ვერსიისაგან განსხვავებით, საფუძვლად ექნება არა ოდენ ლოგიკური ვარაუდი, არამედ ჩვენამდე უძველესი სახით მოტანებული „აღბა-ლალრალისა“ და „ლიმურ-ყვამალის“ უნიკალური მისტერიები.

¹ ჯ. რუხაძე, „ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში“, გვ. 132, 133

² ჯ. რუხაძე, „ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში“, გვ. 168, 169

რა არის ანხი

ანხი, რომელიც ასევე იწოდება „კრუქს ანსატედ“, ანუ ტარიან ჯვრად, ძველ ეგვიპტეში ყველაზე გავრცელებული სიმბოლო გახლდათ. მესამე დინასტიიდან მოყოლებული, იგი ხშირად გვხვდება არქეოლოგიურ მასალაში (ნახ. 3, 4). ლითონის, თიხისა და ხის უამრავი ანხია ნაპოვნი. მათი დიდი ნაწილი ამულეტია, რომელსაც უნდა უზრუნველყო მფლობელის სიცოცხლის გახანგრძლივება, ხოლო მიცვალების შემდგომ - იმქვეყნიური სიცოცხლე.

ანხი მეტწილად ღმერთებსა და ფარაონებს უპყრიათ ხელთ. გარდა ამისა, იგი ეგვიპტური აკლდამების (მათ შორის, ტუტ-ანხ-ამონის) წარწერებშიც გვხვდება.

ხშირად სარიტუალო ჭურჭელსაც ანხის ფორმა ჰქონდა (ნახ. 4.1). ამ ფორმას იმეორებდა აგრეთვე სისტრა, მალამოს კოვზი თუ სარკე. საინტერესოა, რომ შუა სამეფოდან მოყოლებული, სარკესაც ანხს ეძახდნენ, რადგან მიაჩნდათ, რომ სიცოცხლე და სიკვდილი ერთმანეთს ირეკლავენ.

მკვლევარ ტ. რ. ელისონის თვალსაზრისით, „იმის გამო, რომ ეგვიპტის მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი წერა-კითხვის უცოდინარი იყო, ეს ნიშანი მათთვის გასაგები ვერსიით (სანდლის ლვედები) გამოისახებოდა. მართლაც, მდებობა მიერ გაკეთებულ ჭურჭელზეც ხშირად ვხვდებით ანხის გამოსახულებას“.

„იმის გავლენა ყველა დინასტიას გაჰყვა და კოპტურ ქრისტიანულ ეკლესიაშიც კი, როგორც ჯვარმა, მისტიკური ძალის მქონე სიმბოლოს მნიშვნელობა შეინარჩუნა“.¹

ანხის განმარტებანი მოძიებულ წყაროებში

თანამედროვე მკვლევართა მიერ ანხის დანიშნულების შესახებ გამოთქმულ ვარაუდებს საკმაოდ ვრცელი დიაპაზონი უკავია. მისი სავარაუდო ფუნქცია რთული სექსუალური სიმბოლიზმიდან უბრალო სანდლამდე მერყობს.

რაკილა ანხი სიცოცხლის სიმბოლოა, შესაბამისად მისი მრავალგვარი გამოვლინებაც სავსებით ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ. ეგვიპტურ მითოლოგიაში, როდესაც ანხი ღვთაება ანუბისს უპყრია, მაშინ მიცვალებულთა იმქვეყნიურ სიცოცხლეს იცავს, სექმეთის, უარისა და ჰაპის ხელში – მაცოცხლებელ წყალთანაა კავშირში, ღვთაება ამენის ხელში კი სიცოცხლის შთაბერვას ემსახურება.²

სიმბოლო ნილოსის არხის კედლებზეც კი იყო გამოსახული, რათა მისი ნაკადი ადამიანთა სასიკეთოდ წარემართა.

„ანხი ძველ კემეტურ ენაზე სიცოცხლეს აღნიშნავს და როგორც სიმბოლო, ასოცირებულია არა მხოლოდ იმ ღმერთებთან, რომელთაც იგი

¹ ენციკლოპედია ბრიტანიკა (1994 – 1998)

² www.touregypt.net/ANUBIS.htm

ხელთ უპყრიათ, არამედ ჰაერთან, მზესა და წყალთან (რადგან, ეგვიპტელთა აზრით, მისი მეშვეობით სიცოცხლის რეგენერაცია ხდებოდა)¹.

ამდენად, ბუნებრივია, რომ ანხი გამოსახულია გაბანვის რიტუალებშიც, სადაც ორ ღმერთს შუა (რომელთაგან ერთი თოთია) მდგომ მეფეს ანხების ჯაჭვით გამოსახული წყალი ესხმება.

ამ თემასთან დაკავშირებით საინტერესო პარალელი იკვეთება ქართულ მასალასთან. კერძოდ, მხედველობაში მაქვს ი. სურგულაძის მოსაზრება, რომლის თანახმადაც, ქართველთა წარმოდგენით საცერი ზეციდან მომდინარე მაცოცხლებელი წყლის, ანუ წვიმის გამომხატველი სიმბოლო უნდა იყოს.²

მკვლევარ მ. ლურკერის განმარტებით, ანქი, „როგორც უმრეტი სასიცოცხლო ენერჯის სიმბოლო, ხშირად გვხვდება ტაძრის კედლებზე, ძეგლებზე, ფრინებსა თუ კვარცხლბეკებზე, თვით საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთებზეც კი“.³

„რაკილა ანხი ხშირად ღმერთებს უპყრიათ მიცვალებული ფარაონების ცხვირთან (რაც მათ მიერ ფარაონებისთვის სიკვდილის შემდეგ შთაბერილ სიცოცხლეს უნდა გამოხატავდეს), აგრეთვე მისი ფორმის გამო, მკვლევართა ერთი ნაწილი ვარაუდობს, რომ ანხი გასაღებია კარისა სიკვდილის შემდეგ მარადი სიცოცხლისაკენ“.⁴

თავად ძველ ეგვიპტელთა აზრით ანხის პყრობა მისი მფლობელისთვის ბოძებულ მარად სიცოცხლესა და უკვდავებას გამოსახავდა. მათი რწმენით, ანხის სიანლოვეს მყოფნი ისრუტავდნენ მისგან გამოსხივებულ სიცოცხლის ენერჯიას.

* * *

ქვემოთ მოყვანილი განმარტებანი კი პირდაპირ კავშირს ავლენენ სტატიის თავში მითითებულ სვანურ მასალასთან და შესაბამისად, ამყარებს ჯ. რუხაძის ვარაუდს.

ანხი, როგორც სიმბოლო, იმ იეროგლიფების ჯგუფში შედის, რომელთა მნიშვნელობაც ჯანმრთელობა და ბედნიერებაა. საინტერესოა, რომ სულ ახლო წარსულში ანხი გამოიყენებოდა ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ რიტუალებში.⁵

ამავე დროს, ანხი ოსირისისა და ისიდას, ცისა და მიწის კავშირს ასახავს (ქართულ მასალაში ეს ფუნქცია მეტწილად სწორედ ხეს აკისრია). მისი მარყუჟი მდედრის, ხოლო დაბოლოება მამრის გამომხატველი სიმბოლოებია და ძირითადი მნიშვნელობა ნაყოფიერება და კვლავწარმოქმნაა (ახალი სამეფოს პერიოდის ზოგიერთ ანხში მარყუჟი თითქმის სამ-

¹ „ანხი: პირველსაწყისი ჯვარი“; www.swaga.com/ankh

² ი. სურგულაძე – „ამინდის რიტუალები საქართველოში, საცერი, როგორც ღვთაების ატრიბუტი, ხელნაწერი.

³ Манфред Луркер, «Египетский символизм» Книга IX»

⁴ www.swagga.com/ank-the original cros

⁵ www.nisbett.com/symbols/ankh

კუთხედად იქცა და ბოქვენს დაემსგავსა, ზოგ მარყუჟში კი სულაც სამკუთხედი ჩანატული).

აქვე გავიხსენოთ რამდენიმე პარალელური მასალა:

- შუქერული მითოსის თანახმად ანქი (ANKI) სამყაროა, ადამიანისსახიან ღვთაებათა - ცის ღვთაება ანის (AN) და მიწის ღვთაება ქის (KI) კავშირი;¹
- ვანში ნაპოვნი მდებრი და მამრი ღვთაებების ბრინჯაოს გამოსახულებანი ერთ სარიტუალო სივრცეში, შესაძლოა, ასევე ცისა და მიწის კავშირს განასახიერებდა;²
- ასევე უნდა გავიხსენოთ მიწის ღვთაების ქურუმი – კრეტის მეფე მინოსი, აგრეთვე მთვარის ღვთაების მიმართ რაღაც მსგავსი ფუნქციის მქონე - დედოფალი პასიფაე (ხართან შეუღლებული) და მათი კავშირი, როგორც ცისა და მიწის შერწყმის სიმბოლო.
- **Anouki** – ეგვიპტური სიცოცხლის ღვთაება. აქედან – Ank – სიცოცხლე (ებრაულად)
- ბერძნული სიტყვა „ანგელოს“ მაცნეს, შიკრიკს აღნიშნავს. ეს უსხეულო არსება ღმერთსა და ადამიანს შორის კავშირს ამყარებს. მისი მეშვეობით იტყობს ადამიანი ღვთის ნებას და მისივე მეშვეობით იღებს ძალას. სავსებით შესაძლებელია, რომ ამ სიტყვის ძირი ნათესაურ კავშირში იყოს საკვლევ ტერმინთან.

და ბოლოს, მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, ანხი სიცოცხლის ხეა.³ როგორც მასალიდან ჩანს, ეს მოსაზრება ყველაზე ახლოს უნდა იყოს ჭეშმარიტებასთან, ოღონდ გარკვეულ დაზუსტებას მოითხოვს.

შესაძლოა ანხი, მისი ერთ-ერთი ძირითადი გამოვლინებით, სტილიზებული ხის შტოა, ფოთლით დაბოლოებული. გავიხსენოთ ამარნას პერიოდის რელიეფები (ნახ. 5), სადაც რამდენიმე ანხი მზის სხივთა დაბოლოებებზე გამოხატულ ხელის მტევნებს უპყრია და ეხნათონისკენ არის გაწვდილი. თავის მხრივ, ეხნათონიც ანხს იწვდის მზისკენ.

შესაძლოა ამით გამოხატულია მიხვედრა, რომ ფოთოლი, უფრო ზუსტად კი - ქლოროფილი – არის მზის ენერჯის მატერიალიზაციის, უფრო მეტიც, სიცოცხლედ გარდაქმნის მექანიზმი.

თუ დავუშვებთ, რომ იმ ეპოქის ადამიანმა, ხანგრძლივი ემპირიული



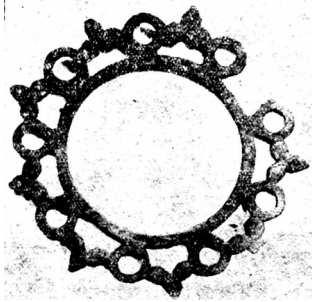
ნახ. 5

¹ შუქერული ლექსიკონი (ინტერნეტმასალა)

² მ. ხიდაშელი - „კოლხეთის სამეფოში დადასტურებული ერთი რიტუალის შესახებ“, „ოჩხარი“, თბილისი, 2002 წ.

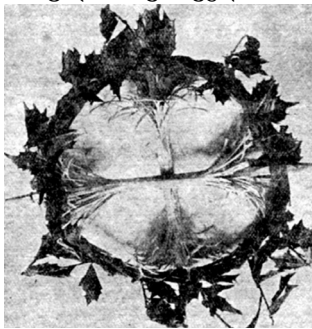
³ www.holoweb.net/liam/pictures/ankh

გზით, თუნდაც ძალზე პრიმიტიულ დონეზე, შეძლო სიცოცხლის საიდუმლოსთან მიახლოება, სრულიად გასაგები გახდება ანხის სიმბოლოს ესოდენი დრომდელობა.



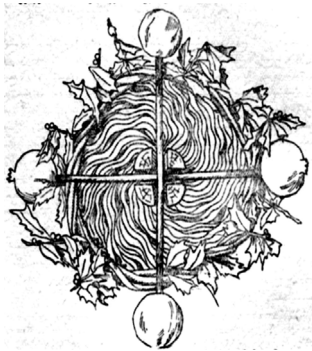
ნახ. 5.1

ხამულას „გირგელს“: –



ნახ. 5.2

წარმოდგენებს, რომელთა



ნახ. 5.3

ლების საახალწლო კალპს იმ „სამკაულებითურთ“, რომლებიც მასთან ერთად ჩიჩილაკის თავზეა მოთავსებული, ცხადი გახდება, რომ ეს კალპი მზის ისეთივე ემბლემაა, როგორც რა-

სავარაუდოა, რომ სწორედ ამ დიდი მიხვედრის მომწესხველმა ხიბლმა განაპირობა ანხის სიმბოლოს აღმატებულობა ყველა დანარჩენზე, რაც შეუძლებელი იქნებოდა, ამ სიმბოლოსათვის ოდენ ზოგადი შინაარსი რომ ყოფილიყო მიწერილი.

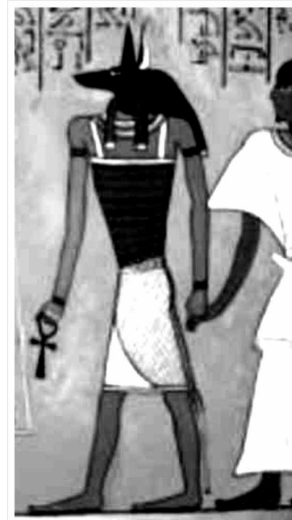
საინტერესოა, რომ ეს თემა არც ქართული ეთნოგრაფიული მასალისთვის არის უცხო. ნაშრომში „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან“ ვ. ბარდაველიძე მზის სიმბოლურ გამოსახულებებზე საუბრისას, ასე აღწერს ლა-„გირგელი“ მრგვალი ფორმის ლითონის საგანია, ირგვლივ გარე ნაპირზე შემოყოლებული იმავე ლითონის ცხრა ცალი მომცრო რგოლით და ამ რგოლებშია სამყურა მცენარის სახის სამკაულებით“ (!) (ნახ. 5.1)

იქვე აღწერილია რაჭულ-ლენხუმური საახალწლო „გვერგვები“, რომელთა თავისებურებაც ისაა, რომ ვაზის გადაგრეხილი ლერწებისგან შეკრული წრე აუცილებლად ფოთლებითაა შემკული. ვ. ბარდაველიძის თქმით, მის მიერ აღწერილი „გვერგვი“ იმით არის საინტერესო, რომ „ასახავს ქართველების უძველეს რწმენა-კულტთან განუყრელად იყო დაკავშირებული“ (ნახ. 5.2)

მკვლევარი ასევე აღნიშნავს გურული საახალწლო ჩიჩილაკის დამაგვირგვინებელი კალპის (ნახ. 5.3)

მსგავსებას რაჭულ-ლენხუმურ „გვერგვთან“: - „თუ ჩვენ

დავაკვირდებით გურულ



ბ.ძმ

ჭულ-ლენხუმური „გვერგვი“. ამ უკანასკნელის მსგავსად, კალპი ლერწის-გან მოწნული და მცენარეულით შემკული რგოლია“¹.

ცხადია, ეს საკითხი შემდგომ გულდასმით კვლევას მოითხოვს, მაგრამ ამთავითვე აშკარაა, რომ საქმე გვაქვს განსაკუთრებულ მასალასთან.

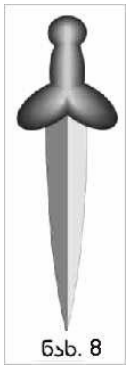
დავუბრუნდეთ ანხს. შესაძლოა, ეხნათონამდე იგი მართლაც ნილოსის გასაღები იყო (ნახ. 6), ანუ მაცოცხლებელი წყლის სიმბოლო. ამის სასარგებლოდ მეტყველებს მრავალი გამოსახულება, სადაც ანხების მიჯრითი წყებით წყლის ნაკადია გამოსახული. ამ ვარაუდს ამყარებს მისი მსგავსება ღუზასთან და აგრეთვე ისიც, რომ ღუზას დღეს მრავალ ენაზე ანქორ (ანკერ) ჰქვია. საინტერესოა, რომ ბასკურად ღუზა აინგურაა, ანუ არაინდოევროპულ ენაში ქ გ-თი არის ჩანაცვლებული (ისევე, როგორც სვანურში). ამ შემთხვევაშიც ანხის დანიშნულება სიცოცხლის შთაბერვა და უზრუნველყოფაა.

ეხნათონისდროინდელ ვარიანტში იგი ისევ სიცოცხლის გამტარია, ოღონდ წყალი მზითაა შეცვლილი. სავარაუდოა, რომ ქურუმთა კასტაში ფოტოსინთეზის შესახებ დაგროვილმა ცოდნამ მისი სიმბოლური მნიშვნელობის წანაცვლება განაპირობა. ეხნათონის შემდგომ პერიოდში, ცხადია, სცადეს რეფორმატორი ფარაონის ნაღვაწის ამოძირკვა და ეს, გარკვეული თვალსაზრისით, ანხის მნიშვნელობასაც შეეხო, ანუ მზის როლმა კვლავ უკანა პლანზე გადაიწია.



მთვარის ინდური სიმბოლო ნარამ-სინას სტელის ფრაგმენტი ნახ 7

შედარებით უფრო ძველ ნიმუშებში ანხის ბოლო ორად გაიყო და სიმბოლო ადამიანის სტილიზებულ გამოსახულებას დაემსგავსა.



ნახ. 8

მთვარის სიმბოლოს ჰუმანიზაციამ ინდურში მოგვცა სწორედ ამ ანხის მსგავსი ნიშანი, რომელიც, თავის მხრივ, ძალზე ჩამოჰგავს ნარამ-სუენას სტელაზე გამოსახულ მეფეს (სუენა-სინა-მთვარე), რადგან მას ხარისრქებიანი მუზარადი ჰხურავს (ნახ. 7).

ასეთივე მუზარადი ეხურა ალექსანდრე მაკედონელს.

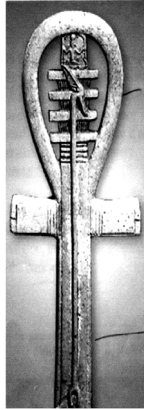
ახლა კვლავ დავუბრუნდეთ სვანურ მასალას. აქ, პირველყოვლის, ხაზგასასმელია შემდეგი დეტალი: ფალოსი არ შეიძლება იყოს „ლამარიას“ ნაწილი ამ უკანასკნელის სქესიდან გამომდინარე. ამდენად სავარაუდოა, რომ საცერი (ანუ წრე) და ფალოსი ასახავს მდედრისა და მამრის ერთობას, როგორც სიცოცხლის გაგრძელების აუცილებელ პირობას.

დაშნა აშკარად გვიანდელი ელემენტია, თუნდაც იმის გამო, რომ რიტუალი რკინის ხანაზე უხნესია. სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად ანხის

¹ ვ. ბარდაველიძე – „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან“, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1941 წ. გვ. 75, 76

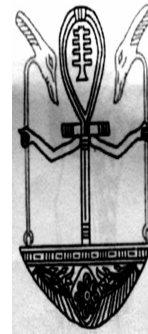
ელემენტი იყო არა დაშნა, არამედ უძველესი მცირე მახვილი (აკინაკი), რომელიც განზრახ ფალოსის ფორმისა იყო და სახელადაც ყელე ერქვა (ნახ. 8). როგორც იარაღი და როგორც ფალოსი, იგი ნაყოფიერებაზე აქცენტირებულ მამაკაცურ სიმბოლოს წარმოადგენდა.

მოგვიანებით, ბრინჯაოს რკინით ჩანაცვლებამ სრულიად შეცვალა სამკვეთლო იარაღის ფორმა, რის გამოც მასში ფალოსი, როგორც ანგის ელემენტი, აღარ იკითხებოდა. შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ამან განაპირობა ანგში ფალოსის ცალკე ელემენტად დაბრუნება.



ნახ. 9

იმის საილუსტრაციოდ, ანგის მსგავსად ჰგუობს თუ არა ანხი სხვა, დამატებით ელემენტებს, გამოდგება გამოსახულებანი, სადაც იგი ორ სხვა გავრცელებულ სიმბოლოსთან – ჯედთან და უასთან ერთად არის გამოსახული (ნახ. 9, 10).



ნახ. 10

რაც შეეხება წრეს, როგორც მდედრის სიმბოლოს, ქართულ ეთნოგრაფიაში ამ მხრივაც საინტერესო მასალაა დაფიქსირებული. მოვიხმოთ ნაწყვეტი ვ. ბარდაველიძის ზემოთ აღნიშნული ნაშრომიდან – „საყურადღებო წარმოდგენა არსებობდა ფარელებში ბარბოლ-ის შესაწირავი კვირისტავებისა და მსგავსი საგნების შესახებ. ეს საგნები მდედრთა სასქესო ორგანოს გამონახულებად იყო მიჩნეული“.¹

უძველეს ცივილიზაციათა სხვა ნაკვალევი სკანეთში

უნდა აღინიშნოს, რომ სვანურ მასალაში ასეთი უცნაური ნაკვალევი უძველესი ცივილიზაციისა სულაც არ გახლავთ უბრეცედენტო. გავიხსენოთ გასული საუკუნის დასაწყისში ი. ჯავახიშვილის მიერ გამოთქმული ვარაუდი, რომ სვანური რიტუალი „მელია-ტელეფია“ შესაძლოა ყოფილიყო ნაშთი ღვთაება თელეფინუსთან დაკავშირებული ბუნების გაღვიძების ამსახველი უძველესი ხეთური რიტუალისა.²

„მელია-ტელეფიას“ რიტუალი ერთი ნაწილია ზემოთ აღწერილი „ლიმურყვამალის“ დღესასწაულისა და იგი უძველესი სახით არის ჩვენამდე მოღწეული.

სამოცდაათიან წლებში ნ. ბენდუქიძემ გამოთქვა ვარაუდი, რომ „მელია-ტელეფიაში“ მელია უნდა დაუკავშირდეს ხეთური მითის პერსონაჟს ფუტკარს. ეს სიტყვა, ნ. ბენდუქიძის აზრით, სვანურში ნაყოფიერების რი-

¹ ვ. ბარდაველიძე – „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან“, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1941 წ. გვ. 74

² ივ. ჯავახიშვილი – ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, თბ., 1951, გვ.155

ტუალთან ერთად უნდა იყოს შესული ხეთური ენობრივი სამყაროდან.¹

აქ უნდა გავიხსენოთ, რომ წინააზიურ და წინარებერძულ ღვთაება კიბელეს ერთ-ერთ კურეტთაგანს მელისეუ ერქვა. მელისეუსი ერქვა კრეტის მითიურ მეფეს, მის ქალიშვილს კი მელისა, ანუ ეს სახელი ამ ტერიტორიებზე ბერძნების გამოჩენამდე ფიგურირებს, რაც მის წინააზიურ წარმოშობაზე მეტყველებს.

ამდენად, ანატოლიასა და კრეტაზე ამ სახელის არსებობა ერთდროულად დროსა და სივრცეში აღმოცენებული ერთგვარი შუალედური რგოლია, ნავარაუდები ხეთური სახელიდან წყაროში დაფიქსირებულ ბერძნულ სახელამდე, რაც კიდევ უფრო ამყარებს ნ. ბენდუქიძის მიერ გამოთქმულ ვარაუდს.

ასევე საინტერესოა სვანეთში რამდენიმე ათასწლეულის წინანდელი შუმერული ღვთაებებისა და ტოპონიმების არსებობა (ენგური, ლახამი, ლახამულა, ლამარი და სხვანი). შედარებისთვის იხ. – „ENKI AND THE WORLD ORDER“, by Samuel Noah Kramer.

დროსა და სივრცეში შუალედური რგოლის ძიების თვალსაზრისით შესაძლოა ყურადსაღები იყოს ის ფაქტიც, რომ ანქიზე ერქვა ტროას სამეფო გვარის წარმომადგენელს, ლეგენდარული ენეკსის მამას, ხოლო ანქილე ერქვა ა.წ. II სკ-ის მაკრონ-ჰენიოხთა გაერთიანებული სამეფოს მეფეს.²

დასკვნა

ახლა დაუბრუნდეთ ძირითად თემას და შევეხოთ ერთ საკითხს, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა ამ კვლევაში.

როგორც ვხედავთ, ანხის უდიდესი პოპულარობის გამო წყაროებში მოცემულია უამრავი ვერსია მისი შესაძლო დანიშნულებისა.

ამ მიმართულებით დაგროვილი საკმაოდ ვრცელი მასალის გაცნობა ცხადყოფს, რომ წინა პლანზე წამოწეულ ნებისმიერ ვერსიას ასევე მოეძებნება მასალა, რომელიც ამ ვერსიასთან სერიოზულ კონფლიქტშია. სწორედ ეს განაპირობებს ანხის ერთადერთი მნიშვნელობის დადგენისაკენ მიმართული შრომის უნაყოფობას.

საჭაშნიკოდ განვიხილოთ ერთი მაგალითი: ჩვენამდე ნივთის სახით მოღწეული არაერთი ანხის მარყუჟი ამოვსებულია. ზოგიერთ ფრესკაში კი ანხის მარყუჟში ფერია ჩასხმული, ანუ ის გამჭოლი არ გახლავთ და,



ნახ.11

¹ Н. А. Бендукидзе – Хеттский миф о Телепину и его сванские параллели, ВДИ, Тб., 1973, გვ. 100

² არიანე ფლავიუსი - „მოგზაურობა შავი ზღვის გარშემო“

შესაბამისად, ვერ იქნება გასაღები, ან კოჭზე შემორტყმული სანდლის თასმა (ნახ. 4, 11).

აღბათ, უფრო მართებული იქნებოდა გამოგვეკვითა მისი ძირითადი დანიშნულება, ხოლო დანარჩენი ვარიანტებისთვის შეგვენარჩუნებინა თანა-არსებობის უფლება, რადგან აქ საქმე უნდა გვექონდეს უბრალო და საკმაოდ გასაგებ ფენომენტთან – რაც მეტ დადებით მნიშვნელობას დაიტევს სიმბოლო, მით უფრო ძლიერი და მომხიბლავია იგი. ისიც ბუნებრივია, რომ მკვლევრისთვის, რომელიც ეპიზოდურად ეხება საკითხს, ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ვერსია სათითაოდ საკმაოდ დამაჯერებელად ჟღერს, მაგრამ ესოდენ უწყვეტი პოპულარობისთვის, რამდენიმე ათასწლეულის გამჭოლ, ისინი ამკარად არასაკმარისია.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ჩემი აზრით, ჯ. რუხაძის მოსაზრებას, რომ სვანური რიტუალი უნდა დაითქვას ეგვიპტური ანხის უმთავრესი მნიშვნელობის გასაღებად, ძალუძს, საბოლოოდ მოჰფინოს ნათელი ჩვენი ცივილიზაციის ერთ-ერთ უდიდეს საიდუმლოს.

ასევე შესაძლოა, რომ ანხსა და ანგს შორის კავშირის დადგენამ სვანური მურყვამის ასაკის განსაზღვრასაც შეუწყოს ხელი.

ამავე დროს, უცილობლად საჭიროდ მიგვაჩნია დაინტერესებულ მკვლევართათვის იმის შეტყობინება, რომ საქართველოში ლამის ჩვენს დრომდე მოატანა მრავალმხრივ საინტერესო და ფერადოვანმა რიტუალმა, ადამიანის მიერ გათამაშებულმა ერთ-ერთმა უძველესმა მისტერიამ, რომლის ეპიცენტრშიც დგას იდუმალებით მოცული სიცოცხლის ხე – ანგი.

ლიტერატურა

1. ვ. ბარდაველიძე – „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან“, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, თბილისი, 1941 წ.;
2. ჯ. რუხაძე - „ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში“, მეცნიერება, 1999 წ.;
3. ი. სურგულაძე – „ამინდის რიტუალები საქართველოში, საცერი, როგორც ღვთაების ატრიბუტი, ხელნაწერი.;
4. ჯ. შარაშენიძე - „შუმერები და მათი კულტურა“, „ნაკადული“, თბილისი, 1983 წ.;
5. მ. ხიდაშელი - „კოლხეთის სამეფოში დადასტურებული ერთი რიტუალის შესახებ“, „ოჩხარი“, თბილისი, 2002 წ.;
6. ივ. ჯავახიშვილი – ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, თბ., 1951;
7. Н. А. Бендукидзе – Хеттский миф о Телепину и его сванские параллели, ВДИ, Тб., 1973;
8. “A DICTIONARY OF SYMBOLS” – Jean Chevalier and Alain Gheerbrant
9. “ENKI AND THE WORLD ORDER”, by Samuel Noah Kramer.
10. <http://www.mindspring.com/~mysticgryphon/religndx.htm>

11. <http://www.lexiline.com/lexiline/lexi102.htm>
12. <http://www.thebritishmuseum.ac.uk/world/world.html>
13. http://www.bible-history.com/biblehistoryonline_ancientart.cfm
14. <http://www.piney.com/BabIndex.html>
15. <http://whc.unesco.org/nwhc/pages/home/pages/homepage.htm>
16. <http://www.etana.org/abzu/>
17. <http://fp.nsk.fio.ru/works/032/civilizations/>
18. <http://lib16.library.vanderbilt.edu/diglib/abzu-whatitmeans.pl>
19. <http://www.faculty.fairfield.edu/jmac/meso/meso.htm>
20. <http://www.ancient.holm.ru/>
21. <http://ancientneareast.tripod.com/index.html>
22. <http://www.asor.org/HITTITE/HittiteHP.html>
23. http://www-oi.uchicago.edu/OI/DEPT/RA/Research_Arch.html
24. <http://www.pantheon.org/>
25. www.touregypt.net/ANUBIS.htm
26. <http://www.wsu.edu/~dee/WORLD.HTM>
27. <http://www.geocities.com/Athens/Aegean/7551/index.html>
28. <http://www.geocities.com/Athens/Aegean/7551/egypt.html>
29. <http://witcombe.sbc.edu/ARTHprehistoric.html>
30. <http://www.kemet.ru/>
31. <http://www.louvre.fr/louvrea.htm>
32. <http://www.kemet.ru/texts/index.htm>
33. <http://www.kemet.ru/dictionary/index.htm>
34. www.swagga.com/ank-the original cross
35. www.holoweb.net/liam/pictures/ankh.html
36. www.nisbett.com/simbols/ankh
37. <http://www.ankhonline.com/>
38. <http://www.swagga.com/ankh.htm>
39. <http://www.philae.nu/PerAnkh/templepage1.html>
40. <http://showcase.netins.net/web/ankh/>
41. http://www.edic.ru/myth/art_myth/art_1007.html
42. <http://showcase.netins.net/web/ankh/>

მუზა – მითი და სინამდვილე

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, თბილისის ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.
ძირითადი ნაშრომები: „თანამედროვე ღირებულებები და იდეალები“; „პოსტმოდერნიზმი თანამედროვეობის კონტექსტში“ (კულტურის ფილოსოფია) და სხვა. გამოქვეყნებული აქვს რამდენიმე სტატია სოციალურ და პოლიტიკურ ფილოსოფიაში – „დემოკრატიზაცია“ (გ. უორჟოლიანსა და მ. მუსხელიშვილთან ერთად), „თანამედროვე სოციალური ვითარება საქართველოში“ (რუსულ ენაზე ზარკოვის უნივერსიტეტის მასალებში) და სხვა. ინტერესთა სფერო: სემიოტიკა, კულტურის ფილოსოფია.

მუზა მშვენიერი სახებაა, რომელსაც ყველა იცნობს, მაგრამ არავინ იცის, ვინ არის ის, როგორია და საერთოდ, არსებობს იგი თუ არა. უფრო ხშირად მუზას ქალად წარმოიდგენენ. მშვენიერის ხატი ხომ ქალია! უპირველეს ყოვლისა, ქალი... იმაში კი, რომ მუზა მშვენიერია, ეჭვი არავის ეპარება (რაც ძალიან სახალისოა, თუ გადავხედავთ, რამდენი ელემენტარული, ცხადი, მატერიალური რამ იწვევს უნდობლობას და უსასრულო კამათს), ალბათ, სწორედ იმიტომ, რომ მშვენიერების ქმნა მუზას უკავშირდებოდა და მშვენიერების ყველაზე გავრცელებული განსახიერება პოეზიასა და ქალშია.

იოსიფ ბროდსკი ასე ხსნის იმ ფაქტს, რომ მუზას ხშირად სწორედ კონკრეტული ქალი ენაცვლება: „ზოგადი სქემა ასეთია: მუზის ქალური ბუნება გულისხმობს პოეტის მამრულ ბუნებას. პოეტის მამრული ბუნება კი – სატრფოს ქალურ ბუნებას. დასკვნა: სწორედ შეყვარებული ქალია პოეტისთვის მუზა ან შეიძლება, მას მუზა ეწოდოს“.

მარსელ პრუსტი წერდა, რომ მხატვრული ნაწარმოები არის სხვა „მე“-ს პროდუქტი. იქნებ მუზა ძალაა, რომელიც ეხმარება შემოქმედს, ის სხვა „მე“ მოძებნოს? ან იქნებ, მუზა სწორედ ეს სხვა „მეა“? მითუმეტეს, რომ ხშირად, არც ვიცით, რომ სხვა „მე“ არსებობს. ერთ-ერთი ვარაუდი, რომლის მყარად გამოთქმაც შეგვიძლია, ისაა, რომ მუზა მრავალი ასწლეულია არსებობს. მოგონილიც რომ იყოს, ამდენ ხანს ვერ იცოცხლებდა, ვინმეს რომ არ სჭირდებოდა. ის სჭირდება ყველას, ვისაც ახლის,

ჯერ არარსებულის შექმნა სურს, ვინც ღმერთს ედრება თავისი შემოქმედებითი მისწრაფებით.

შემოქმედებითი ქმედება მეტად ძნელი საქმეა. შრომისმოყვარეობა, საქმის ერთგულება, ცოდნაც კი საკმარისი არ არის. ამას სჭირდება კიდევ სხვა რამ, რაღაც ნაპერწკალი, ენერგია, ძალა, რომელიც ამოატივტივებს და წარმოაჩენს შემოქმედისთვისაც კი უცნობ მხარეს, მის სხვა „მე“-ს, თუ გნებავთ. ეს დაახლოებით ის ძალაა, რომელიც ეინშტეინის მიხედვით, თავისი ორბიტიდან უკვე მოწყვეტილ ნეიტრონს სჭირდება, რათა სხვა ორბიტაზე გადახტეს.

„მომეც მიჯნურთა სურვილი
სიკვდიმდე გასატანისა“, –

შესთხოვს რუსთაველი ღმერთს, რადგანაც იცის, რომ თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის, პოემის დასაწერად არაადამიანური, ჩვეულებრივ კალაპოტს გადასული ადამიანის ძალა სჭირდება.

„მე ცა მნიშნავს“, – ამბობს აკაკი წერეთელი. განა შეიძლება ნამდვილი ლექსი დაწეროს ჩვეულებრივმა ადამიანმა, რომელსაც არა აქვს ბოძებული ზეძალების კეთილგანწყობა და მხარდაჭერა, რომლებიც სულისკვეთებაში, „სულის მშვენიერ მისწრაფებებში“ (პუშკინი) განსაზიერდება. მუზა, შესაძლოა, სწორედ ამ დამატებითი სუნთქვის სიმბოლოა, ბიძგისა, სიყვარულის, რომლის გარეშეც „სიო არ დაქრის, მზე არ კრთება სასიხარულოდ“.

მუზები ძველბერძნულ მითოლოგიაში ზედღმერთის – ზევსის და ტიტანიდა მნემოსინეს ქალიშვილები არიან. მნემოსინე მენსიერების ქალღმერთია. მუზები პარნასზე ცხოვრობენ, იმ პარნასზე, რომელიც მოგვიანებით პოეზიის ერთ-ერთი კუთვნილი საცხოვრისი გახდა. მუზები მფარველობენ მეცნიერებას, პოეზიას და ხელოვნებას. მათ ზოგჯერ ჰარმონიის შვილებადაც მოიხსენიებენ. თებეში კადმოსის და ჰარმონიის ქორწილში სწორედ მუზები მღეროდნენ და კითხულობდნენ ლექსებს – „რაც ლამაზია, ის მომხიბლავია და რაც მომხიბლავი არ არის, არც ლამაზი შეიძლება იყოს“.

მუზებს თავისი საყდრებიც ჰქონდათ – მუსეიონები (აქედან მოდის სიტყვა „მუზეუმი“).

„ილიადასა“ და „ოდისეაში“ ნათქვამია, რომ ცხრა მუზა არსებობს. ესენია:

- კალიოპე – ეპიკური პოეზიის მუზა
- ევტერპე – ლირიული პოეზიის მუზა
- მელპომენა – ტრაგედიის მუზა
- ტალია – კომედიის მუზა
- ერატო – სასიყვარულო პოეზიის მუზა
- პოლიჰიმნია – პანტომიმას და ჰიმნების მუზა
- ტერფსიქორე – ცეკვების მუზა
- კლიო – ისტორიის მუზა
- ურანია – ასტრონომიის მუზა

მუზეებს ეძღვნება ჰომეროსის XXVI ჰიმნი და XXVI ორფეული ჰიმნი. მათ მიუძღვნა სოფოკლემ პიესა „მუზები“, რომლის არც ერთი სტრიქონი არ შემონახულა. მესომედე ეტელის მუზეებისადმი მიძღვნილი ჰიმნის ნოტები კი არსებობს.

საინტერესოა, რომ ძველი ბერძნები მუზეებს წინასწარმეტყველების უნარითაც აჯილდოვებდნენ, ამასთან ისტორიას და ასტრონომიას ხელოვნებად მიიჩნევდნენ, ხოლო სკულპტურასა და ფერწერას – არა. თუ რატომ, ამას მოგვიანებით ვეცდებით, ვუპასუხოთ.

პროკლე ასე წარმოგვიდგენს მუზეებს:

„მუზეო, გემუდარებით, მრავალცოდვიანი ქალაქის ბრბოდან
მუდამ გაუძეხით საღვთო სინათლისკენ ჩემს მოხეტიალე სულს!

დაე, დაიტვირთოს იგი თქვენი სკების თაფლით, რომელიც გონებას
აძლიერებს,

სული, რომლის დიდება ერთშია – გონების დამატყვევებელ მჭევრ-
მეტყველებაში.”

(ბწკარედი ჩემია).

მუზეები არ პატიობენ პატივმოყვარეობას, ამიტომ ანტიკურობის პოეტების უმნიშვნელოვანესი ღირსება სულის უანგარობა იყო. პოეტები მუდამ მიმართავდნენ მუზეებს და შესთხოვდნენ მათ შთაგონებას, რათა თავის ნაწარმოებებში გამოესახათ საღვთო, დიდებული ხატები... მუზეები დამაკავშირებელი ხიდია ღვთიურსა და ადამიანებს შორის. სწორედ ამით აიხსნება, რომ მუზეებისადმი მიძღვნილ ტაძარში, რომელიც პითაგორას სკოლას ეკუთვნოდა, იდგა მარმარილოს ცხრა სკულპტურა, ხოლო შუაში – საფარველში გახვეული ჰესტია, ცეცხლის ღმერთებისა და კერპების მფარველი. მარცხენა ხელით ის იცავდა კერის ალს, ხოლო მარჯვენა ხელით მიანიშნებდა ზეცისკენ.

მუზეები ყოველთვის ესწრებიან ახლის დაბადების ღვთიურ მომენტებს. განასახიერებენ რა მეცნიერების და ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებებს, მუზეები იმ ძალების, იმ იდუმალი პოტენციალის სიმბოლონი არიან, რომელიც ადამიანშია ჩამალული და უნდა გამოიღვიძოს. მუზეები ეხმაურებიან სულის უნარს მარადისობაში შეღწევისა. ლექსები, მუსიკა, ჰიმნები, ღვთიური ცეკვები წარმოადგენენ მოგონებებს ამ მარადისობასთან შეხების წუთებზე.

„მე კვლავ ვნახე კლდეების ბინა
და განმარტოების ბნელი საფარი,

სადაც შემოქმედების ნადიმზე
მოვუწოდებდი მუზას დასასწრებად.“

(პუშკინი. ბწკარედი ჩემია)

პლატონიც მიიჩნევდა, რომ შთაგონებას მუზები იძლევიან და ისაა ღვთიური და პოეტისთვის „აუცილებელი“ სიგიჟე, ანუ სხვადასხვადასხვა ღვთისმსახურებით ჩვენ.

ეს შეგრძნება, განცდა იმისა, რომ პოეტი ლექსების შექმნისას არ არის „აქ“ და არ არის „თვითონ“, ჩვეული „მეს“ სახით, ბევრ პოეტს გამოუხატავს: მაგალითად, ვოლტერი აღნიშნავს, რომ მშვენიერი ლექსების დაწერისას მუზას პოეტის სული სხვა სამყაროში გადაჰყავს, როგორც ჩანს, – სამოთხეში.

მაშასადამე, ერთი მხრივ, მუზა, თითქოსდა, ღმერთების სადარია, მათი ტოლია, მაგრამ, ამავე დროს, ის მხოლოდ ადამიანებთან გვხვდება, მარტო მათ ენაში არსებობს. ის შუამავალია, მეგზური, რომელიც მუდამ მზად არის, ღვთიურ სილამაზემდე აიყვანოს ადამიანი და იქ აპოვნინოს შემოქმედებითი, ღვთიური ხატი.

იქნებ მუზა ენაა?

მუზა ენაა, ამტკიცებს ზოგიერთი და მათ შორის, ბროდსკიც. მუზა ერთ-ერთი საკუთარი სახელია ენისა, რომლის ეტიმოლოგია მომდინარეობს „მენ“-იდან, რაც ნიშნავს ვნებას, მისწრაფებას; ის აღნიშნავს იმას, რაც მოუთმენლობისგან წინ მიიწევს, რასაც ძლიერად სურს ან ძლიერად ეჯავრება. ის, რაც გზაზე ყველაფერს ბუგავს სამომავლო ცოდნის, მოქმედების წყურვილით. ფუძე „მენ“ უახლოვებს სიტყვა „მუზას“ (მუსე) სიტყვა „მენოს“, სულს, ძალისძიერი ცხოვრების პრინციპს, საიდანაც მოდიან მენადები. პლატონისთვის მუზები მუსიკის ქალღმერთები არიან, ბგერების მომწესრიგებლები. მუზა პერსონიფიცირებული შთაგონებაა, რომელიც ალაგზნებს, აცოცხლებს, აღძრავს ნებისმიერ მოძრაობას, მათ შორის, პოეტურ შემოქმედებასაც.

საინტერესო განმარტება აქვს პიერ დეტო დანგალერს: „მუზა – ესაა მრისხანე მრისხანების გარეშე. / ყოფნა – არ ვიცი, როგორი, რომელიც მკვიდრდება, არ ვიცი, როდის, / და არ ვიცი, რატომ, და არ ვიცი, როგორ. / ის აცლის ჩვენს განსჯას გაკვირვებას; / ის მოდის, არ ვიცი, საიდან, მამაცი, შეუპოვარი. / ის აცოცხლებს ჩვენს გონს და ჩვენს მისწრაფებას, / აგულიანებს, შექმნას ლექსები, არ ვიცი, როგორი, არ ვიცი, როდის. / და მე არ ვიცი, რატომ... ის ასეთი ძვირფასია“. ბროდსკის აზრით, მუზა ენის ხმაა, „ეს მისი ქალიშვილობის „ენაა“, რომელიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს პოეტის გრძნობების განვითარებაში. ის პასუხისმგებელია არა მარტო პოეტის ემოციურ განწყობაზე, არამედ ხშირად მისი ვნების ობიექტის არჩევანზე“.

როგორც პოეტის, ისე ნებისმიერი შემოქმედის ქმნადობის პროცესი საიდუმლოა და ჩვეულებრივისგან განსვლას გულისხმობს. რაც უფრო სრულად ხდება გათავისუფლება მატერიალურისაგან, რაც უფრო ნაკლებად იქნება შემოქმედი აქ არსებულის, ხორციელის ტყვეობაში, მით მეტადაა შესაძლებელი, მას მუზამ მოაკითხოს.

ყველა არსებულ თუ ძველ ცივილიზაციაში ღმერთი გაიგივებულია სინათლესთან. ეგვიპტური რაც, სემიტური ბაალიც, ირანული აჰურამაზ-

დაც მზის პერსონიფიკაციებს წარმოადგენენ. სწორედ ამიტომ არ ენდობოდა პლატონი ფერწერას. საზოგადოდ, ძველი ბერძნების თვალთ, ზილული და ხელშესახები ხელოვნება არ არის სანდო. მათ მიაჩნდათ, რომ იგი მაცდური, მატყუარა და საშიში უნდა იყოს. ნამდვილი, ჭეშმარიტი, მშვენიერი და კეთილი მარტოოდენ დიდი ძალისხმევის შედეგად, გონით შეიმეცნება და გონს კი, როგორც ღმერთს, არა აქვს მატერიალური სხეული. ის ჩვენ წარმოგვიდგება სინათლის სახით; ჭეშმარიტი გონით შემეცნებული და იდეალური, ანუ ჭეშმარიტი სამყაროდან მიღებული, არ არის შემთხვევითი საჩუქარი. ეს არის ღვთის ან ზოგადად ტრანსცენდენტურის კეთილი ნება, რაც ერთგვარად მუზაში განსახიერდება.

მუზა თავად სილამაზეა, სიყვარულია, ვნება და შთაგონება, რომლის წყალობითაც შემოქმედი სასწაულს სჩადის.

თავად მუზა ერთგვარი კრებსითი სახელია. ეს არის სიმბოლო პოეტის განსაკუთრებული უნარისა, ეზიაროს უმაღლესს, იდეალურს, ჩვეულებრივი ადამიანებისთვის უგრძობს. რატომ არის მუზა გაიგივებული რეალურ ქალთან; ხომ არ არის ეს მართლაც მოკვდავთა ყოფითი ილუზია – რომ ხელოვნება შეიძლება აიხსნას ცხოვრებით (ბროდსკი), ამიტომ იდეალურ მუზას ენაცვლება რეალური ქალი, სიყვარულის ობიექტი, სავსებით მატერიალური და ხორციელი?

ალბათ, დროულია, აქ გავიხსენოთ სიმბოლოები და, სახელდობრ, ალექსანდრ ბლოკის „მშვენიერი ქალბატონი“, რომელიც თავის თავში მოიცავს როგორც რეალური ქალის ნიშნებს, ისე წარმოსახვით, იდეალურ მონახაზსაც, რომელიც გვაგზავნის სადღაც, არარსებულ რეალობაში. ეს მუდმივი მუზა არ არის, მუზა – კლასიკური გაგებით, მაგრამ არც სისხლხორციეული ქალია. ის ზმანებაა, პოეტური ხატია, რომელშიც აისახება გრძობები და წარმოდგენები, რომლითაც მუზას ახასიათებდნენ საუკუნეების განმავლობაში.

ქალი მუზა არ არის, მან შეიძლება ბიძგი მისცეს პოეტს, რომელსაც სიტყვების ტყვეობიდან მუზა იხსნის.

„მე არ ვწერ ლექსებს, ლექსი თვითონ მწერს,
ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს.
ლექსს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მეწყერს,
რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარხავს.“
(ტ. ტაბიძე)

ხელოვნება ცხოვრებით ვერ აიხსნება, მაგრამ ცხოვრებაში ხდება ისეთი საბედისწერო მოვლენა, როგორცაა სიყვარული, რომელიც მზის გასხივოსნებასაც ჰგავს და უფსკრულში უსასრულოდ ვარდნასაც, ავი სულებით შებორკვასაც და უდიდეს ჰარმონიასაც, ანუ ისევე, როგორც ნებისმიერი ხელოვნება ატარებს როგორც აპოლონურის, ისე დიონისურის ნიშნებს (იხ. ფ.ნიცშე: „ტრაგედიის დაბადება“). ნიცშეს განმარტებით,

სიყვარული იქცევა ხშირად იმ ბიძგად, რომელიც პოეტს შემოქმედებისკენ მიმართავს.

ისევ დავესესხებით ბროდსკის: „...სიყვარული მეტაფიზიკური საქმეა და მის მიზანს წარმოადგენს ან სულის ქმნალობა, ან მისი გათავისუფლება, მისი გამოცალკეება არსებობის ფუჩეჩისგან. ეს კი ყოველთვის შეადგენდა ლირიკული პოეზიის არსს“.

ასეა თუ ისე, თითქმის ყველა პოეტი, ვისაც ამაზე რაიმე უთქვამს, ერთხმად აღიარებს, რომ ლექსი, ისევე როგორც სიყვარული, როგორც რწმენა, არ ჩნდება რაღაც განგების, უცნაური ძალების, ღმერთის, ცის, მუზის, ...გარეშე. კარგი ლექსი ყოველთვის „გამოცხადებაა“.

უმაღლესთან ამ ზიარების ნაპერწკლად შეიძლება ნებისმიერი საგანი, ადამიანი, მოვლენა გამოდგეს. სულაც არ არის შემთხვევითი ახმატოვას აღიარება:

„რომ იცოდეთ, როგორი ნაკვიდან იზრდებიან ლექსები,
სირცხვილს მოკლებულნი“.

მუზები, რომლებსაც ანტიკურ ბერძნულ მითებში „სულის ძიძებსაც“ უწოდებდნენ, დღეს ერთგვარ განჯადობას განიცდიან. მუზა გაუფრინდა პოეტს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რადგანაც პოეტს ის აღარ სჭირდება თავისი ლექსების შესაქმნელად. საითკენაა მიპყრობილი პოეტის ყური? ყოველ შემთხვევაში, არა ღმერთისკენ. იღუმალი გონი ღვინის სუნმა შეცვალა. XIX საუკუნის ბოლოდან სწორედ „მწვანე მუზა“, როგორც უწოდებენ ალკოჰოლს დასავლეთში, კარნახობს პოეტს ლექსს. თუ ანტიკური პოეტი ცდილობდა ზიარი გამხდარიყო იდეალურისა, ღმერთისა, სიურეალისტისტი მწერალი შთაგონების მაძიებლებს ალკოჰოლთან და ნარკოტიკებთან აგზავნის.

მუზას მრავალსაუკუნოვანი ქალურობის შემდეგ, როდესაც ის განსახიერდებოდა მადონებად და ანგელოზებად, ახლა ერთგვარი ავადმყოფური ახირების სახე გაუჩნდა, რომელიც მარგინალ პოეტს თან სდევს.

მუზის ხატის ასეთ დეგრადაციას მოჰყვა, რასაკვირველია, პოეტის ახალი სახე. მაღარმეს თანახმად, პოეტი ხდება ადამიანი, რომელსაც „რითმის“ განსაკუთრებული „ინსტინქტი“ აქვს, ის უნდა გრძნობდეს სიტყვების „მელოდიას“ და შეეძლოს მათი ერთ მძივად აწყობა. ლექსი ყოველთვის ინდივიდუალური მოდულაციის გამოხატვაა, რადგანაც ნებისმიერი სული წარმოადგენს რითმების კვანძს“.

დღესდღეობით გაიზარდა მუზების რიცხვი და მუზას აღარ მოეთხოვება მარტოდენ ზეცისა და ჰარმონიისკენ პოეტის მეგზურობა. მშვენიერი აღარ არის მარტო მუზების ატრიბუტი, მას თანაბრად ირგებენ ჯოჯოები და ურჩხულები.

„სიმახინჯე და სილამაზე ერთად ახალი სილამაზეა, მოკლებული სიცხადესა და ჰარმონიას. დღევანდელი აფროდიტეს სხეულს მიწის სუნი ასდის, ხოლო ნაკვთები ისეთივე აქვს, როგორც აფრიკულ კერპს“, – წერს პიკასო. მაგრამ ეს არ არის ახალი მოვლენა. ძველი დროიდან გა-

მოისახებოდნენ მახინჯი არსებები, რომლებიც იზიდავდნენ მაყურებელს და მსმენელს, ანუ შეიცავდნენ მომხიბლავობას. ამის ახსნა სხვადასხვანაირად შეიძლება. ალბათ, ყველაზე ცხადია ამ პრობლემის ახსნა პარალელიზმით – ჩრდილი-სინათლე. ჩრდილისა და ბნელის გარეშე ჩვენ ვერ აღვიქვამთ სინათლეს, ვერ გავიაზრებთ მას და ვერ დავაფასებთ. ასევეა ლამაზის და მახინჯის შემთხვევაში. სამყარო ერთიანი და მშვენიერია თავის მთლიანობაში. არ არსებობს ლამაზი მახინჯის გარეშე. მახინჯი სილამაზის ჩრდილია.

კოკტო წერს – „არაფერია იმაზე უფრო უიმედო, ვიდრე სირბილი სილამაზის გვერდით ან მის უკან. უნდა წინ გაიჭრა, დაღალო ის, აიძულო, დაუმნოვდეს. სწორედ ეს დაღლილობა ანიჭებს ახალ სილამაზეს მეღუზა-გორგონას – მშვენიერ სიმახინჯეს“.

მაგრამ მუზა არსებობს. ან სად წავიდოდა ამდენი ნაღვაწის შემდეგ? ის დღესაც მზადაა, გვერდით დაუდგეს მას, ვინც თავისუფლდება ყოველდღიურობის მატერიალური ტვირთისგან და მზადაა, ენის საწყისებში ეძებოს ღვთიური ცეცხლი, სხივი, რომელიც აბოვნიებს სიყვარულით გულგაღვივებულ პოეტს თავის სტრიქონს.

ლიტერატურა

ბროდსკი 2005: И. Бродский, *Altra ego*.

სილამაზის ისტორია 2005: Эхо – История красоты.

მალარმე 2009: Mallarmé, "Reponse à des enquêtes", "Sur Tolstoïé", *Pleiade*.

სიგაჩევი 2009: Сигачев А. А. – Поэзия, наука и музы. Экспертный журнал «Знамя понимание, умение». №5.

თმის სამიოტიკა

(მცირე დაკვირვება)

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი.

ძირითადი ნაშრომები: პოსტსაბჭოთა ქართული ნაციონალიზმი სოციალური მეხსიერებისა და კულტურული ტრავმის თეორიათა ჭრილში (2008). რელიგიური და კულტურული იდენტობის პრობლემები კავკასიის ხალხებში (2007). მრავალენოვანი გამოცდილება როგორც ეთნოსთაშორისი კონფლიქტის პრევენციის მექანიზმი (2007).

ინტერესთა სფერო: ნაციონალიზმის კვლევები, კულტურის სოციოლოგია.

ადამიანისთვის შემთხვევით არ უწოდებიათ საზოგადოებრივი ცხოველი. ამ 'წოდებას' სხვადასხვაგვარი საფუძველი აქვს. პირველი პოპულარულ, ირონიულ გამოთქმას წარმოადგენს და ადამიანის 'ცხოველური', არაადეკვატური საქციელის ან მდგომარეობის აღსანიშნავად გამოიყენება. მეორე უფრო კონკრეტული და მეცნიერულია და ადამიანთა საზოგადოებებად გაერთიანების თანდაყოლილ მიდრეკილებას უსვამს ხაზს. ბუნებრივია, სოციალური სტრუქტურა მხოლოდ ჰომო საპიენსის მოდემას არ ახასიათებს, საყოველთაოდ ცნობილია მყარი ჯგუფური ორგანიზაციის არსებობა ჭიანჭველებში, ფუტკრებში, მაიმუნებში, მგლებში და ა.შ. ამ სოციობიოლოგიურ ჭეშმარიტებაზე აღარავინ დავობს.

მსგავსი შესავლით სტატია შემთხვევით არ დამიწყია. საკუთარი სხეული, პირველ რიგში, ბუნებრივია, ადამიანს ეკუთვნის, მაგრამ მისი ჰიგიენური და ესთეტიკური ორგანიზების (მოვლის) ხასიათი და კონკრეტული ფორმები, მეტწილად, სოციალური გარემოთი, საზოგადოებაში მიღებული და შეთანხმებული წესებითა და სანქციებითაა განპირობებული. აქ 'ეკუთვნის' (ფლობა) პირობითი და არაპირდაპირი გაგებით უნდა მივიღოთ. სოციალური მემკვიდრეობა და გარემო განსაზღვრავს არა მხოლოდ იმას, თუ რა ენაზე ვმეტყველებთ და რა სახის პიროვნებათშორისი ურთიერთობების წესებს ვიცავთ, არამედ იმასაც, თუ როგორ გამოვიყურებით. შესაბამისად, ამ შემთხვევაში სხეულის მოვლა წმინდა სოციოლოგიურ განზომილებაში მინდა განვიხილო და დასმული საკითხი სქესი VS გენ-

დერის, ბუნება VS კულტურის შეპირისპირების ანალოგიით უნდა გავიგოთ.

თეორიულად, ზემოხსენებული აქსიომატური დებულებები თითქოს დიდი ხანია, ვიცოდი, თუმცა პირველად მაშინ გავისივრძეებინე, როდესაც მონღოლ მანდილოსანს გაუპარსავ ფეხებზე თავხედურად მივაშტერდი. რა არის პირველი გრძნობა? ზიზღი, „არ ვამართლებ!“, „რა უბედურებაა?!“ - მოკლედ, ის, რასაც ფართო გაგებით კულტურულ შოკს ვუწოდებთ ხოლმე. ასე რომ, სხვა კულტურასთან ემოციური შეხვედრა მხოლოდ გასტრონომიული შოკებით არ ამოიწურება.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საინტერესოდ მეჩვენება სოციოლოგიური მეცნიერების ერთ-ერთი ქვედარგი (უფრო სწორად, კვლევის მიმართულება), რომელსაც სხეულის სოციოლოგია ეწოდება. წერილში ყურადღებას ადამიანის (როგორც კულტურული არსების) სხეულის თმის საფარის და მისი რეგულაციის საზოგადოებრივ განზომილებაზე გავამახვილებ.

წარსულს ჩაბარდა დრო, როდესაც სხეულის თმის საფარი მხოლოდ ფიზიკური ანთოპოლოგიის, ბიოლოგიისა თუ ჰიგიენის (მედიცინა) ინტერესის საგანი იყო. გასული საუკუნის მეორე ნახევარში სოციალური ფსიქოლოგიის, ეთნოლოგიის, კულტურის ანთროპოლოგიის დარგში მოღვაწე მკვლევრები აქტიურად შეუდგნენ ამ საკითხის კონცეპტუალური ხაზის (შეძლება ითქვას, კულტურის ანთროპოლოგია გაცილებით ადრე დაინტერესდა ამით), აღნიშნული პრობლემატიკა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმართულებად იქცა გენდერულ და, ზოგადად, კომპარატივისტულ კვლევებში.

რა თქმა უნდა, მოცემული სტატია ყველაფერს ვერ მოიცავს და ვერც მოიცავდა, ჩემი შეზღუდული კომპეტენციის გამო. თუმცა, ერთ კომუნიკაციურ და ძალაუფლებით ასპექტს კი მსურს გავუსვა ხაზი: გარეგნობა, სხეულის მდგომარეობა და მისი ხილული მანიფესტაციები ყოველთვის იყო ინდივიდის სოციალური როლისა და სტატუსის იდენტიფიცირების ყველაზე სწრაფი 'კოდი'. ყველა საზოგადოებაში არსებობს გარკვეული არაფორმალური, "შეთანხმებული" კულტურული ცოდნა, რომელიც ამ საზოგადოების წევრებს აღნიშნულ ამოცანას (იდენტიფიცირება) უმარტივეს. ამ შემთხვევაში, არ ღირს ამ საინტერესო საკითხის დაყვანა ბანალურ ფორმულამდე "მაჩვენე, როგორი ფეხსაცმელი გაცვია და გეტყვი, ვინა ხარ" ან მსგავს ვარიაციებამდე. ყველამ კარგად ვიცით, რომ ტანსაცმელი მხოლოდ სიშიშვლის დაფარვის ან ბუნებრივ-კლიმატური გამოწვევებისგან ჯანმრთელობის დაცვის საშუალება არ არის. მეორე მხრივ, საინტერესოა არა ტანზე მორგებული ატრიბუტის, აქსესუარის ან თუნდაც კოსმეტიკური საშუალების გამოყენების პრაქტიკა, არამედ უშუალოდ სხეულის გარეგნობის რეგულაციის საკითხი თმის საფარისა და მისი კონტროლის კუთხით.

ყველაზე კარგად ნაცნობი განზომილებაა თმის ვარცხნილობა. საკმარისია, შეგხვდეს არასტანდარტული ვარცხნილობის მქონე პიროვნება,

რომ ის ჩვენს მიერ მარტივად იდენტიფიცირდება, როგორც 'პანკი', ან, 'განსხვავებული ცხოვრების წესის' მიმდევარი პირი და ა.შ. გავიხსენოთ სვირინგის (ტატუირების) როლი კრიმინალურ სუბკულტურაში. სუბკულტურის შიდასოციალური კოდირება, რიტუალური სისტემა და იდენტიფიცირების წესები, ბუნებრივია, იშვიათადაა საყოველთაო სოციალური კომპეტენციის (ზემოთ ხსენებული 'კულტურული ცოდნის') სტანდარტული ნაწილი. მაგალითად, 'ქურდული ცხოვრების' მიმდევარი ადამიანის სხეულზე ამოსვირინგებული MIP შესაძლოა კრიმინალური სუბკულტურის 'გარეთ' იკითხებოდა, როგორც 'მშვიდობა', ან 'მსოფლიო', ხოლო რეალურად ის მხოლოდ აბრევიატურას წარმოადგენდა ("Меня Исправит Расстрел"). თუმცა აქ 'ურთიერთმელწვევადობის' პრობლემა ნაკლებად მაინტერესებს, მხოლოდ იმის აღნიშვნა ღირს, რომ გარკვეულ ეპოქასა და კულტურაში სხეულის მოდიფიცირების ეს ფორმა (და არა რომელიმე სვირინგის კონკრეტული სემიოტიკა) ცალსახად განსაზღვრავს ადამიანის სოციალურ სტატუსს: შეიძლება, შიდაჯგუფური სტატუსი და იერარქია ზუსტად ვერ დაადგინო, მაგრამ ადამიანში ამოიცნობ 'კრიმინალს', 'მუსიკოსს', და ა.შ.).

ცხოვრების სტილის დადგენის ამოცანისგან განსხვავებით, გაცილებით 'გაუცნობიერებელი' მხარეა ადამიანის სხეულის თმიანი საფარის 'ჰიგიენური' განზომილება (ილღია, მკერდი, ზურგი, კიდურები, ბოქვანი, საზარდული), რომელთა მდგომარეობა და რეპრეზენტაცია (რაც უფრო ინტიმურია სექტორია, მით უფრო ვიწროა რეპრეზენტაციის მასშტაბი), როგორც ზემოთ აღინიშნა, სოციალურად დეტერმინირებულია. ერთი შეხედვით, ამის აღიარება ნორმალურ ადამიანში მცირე პროტესტს მაინც იწვევს – სხეული ხომ ავტონომიურია, ჩემია?! ამ საკითხის ყოველდღიურ ცხოვრებაში კრიტიკული ანალიზის შედარებითი სისუსტე მისი ჯანრმთელობისა და ჰიგიენის სფეროსადმი უპირობო მიკუთვნებამ განაპირობა, რაც სოციალოგების მიერ დროა, დაიდლიოს. სხეულის მოვლის პრაქტიკა, დასწავლისა და მიბაძვის მექანიზმებით, ერთი თაობიდან მეორეს გადაეცემა და თითქოს იშვიათად იცვლება, თუმცა ეს ვარაუდი სიმართლისგან შორს უნდა იყოს. თმის კონტროლის სტანდარტებს ყოველთვის განსაზღვრავდნენ ძალაუფლების მოდელეები და გენდერული როლები, ისევე, როგორც პრიმიტიულ კულტურებში ტომობრივი კუთვნილება – ვარცხნილობას, ან ასაკი – ჩაცმულობის სტილს.

მეოცე საუკუნის 'განვითარებულ' ინდუსტრიულ საზოგადოებებში ეს ფენომენი განსაკუთრებით საინტერესო ხდება, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ სახელმწიფოებრივი ცხოვრების სამოქალაქო ხასიათს - პოლიტიკური თემით ცხოვრების უნიფორმიზაციას და ძალაუფლებრივი ურთიერთობების და ურთიერთქმედების სტანდარტების საყოველთაო ხასიათს. ამ ფენომენს ფუკოს მიერ დამკვიდრებული ტერმინი 'ბიომძალაუფლება' საოცარი სიზუსტით ასახავს. მაგალითის სახით ავიღოთ ნაციონალ-სოციალისტური გერმანიის გიმნაზიური სტრუქტურა, სადაც პოლიტიკური სოციალიზაცია (ამ შემთხვევაში, ინტენსიური იდეოლოგიური ინდოქ-

ტრინაცია), ფიზიკური მხნეობის - როგორც საზოგადოებრივი სიკეთის - პრიმატის რეჟიმის პოლიტიკურ-ესქატოლოგიურ თეზისებთან შეკავშირების გარდა, აღსაზრდელისათვის სოციალური ჰიგიენის კულტურულ-პოლიტიკური ნორმების გაზიარებასაც გულისხმობდა. საიდან "სოციალური ჰიგიენა"? ერთი შეხედვით, ყურს ჭრის. ადამიანი თავად არის საკუთარი სხეულის ბატონ-პატრონი და ჰიგიენა მედიცინის განზომილებაა, მაგრამ თავად ადამიანი ხომ არასოდეს არის 'მარტო'? ის ყოველთვის თემის ნაწილია და, როგორც წესი, საზოგადოებაში მიღებულ დაწერილ თუ დაუწერელ ნორმებს მისდევს. თვით სამედიცინო ცოდნისა და პრაქტიკის უნივერსალურობაც, მიუხედავად უკანასკნელი ეპოქის ცვლილებებისა, ხომ პირობითია?

თავის თმის საფარისგან განსხვავებით, სხეულის (კორპუსის) თმის მოვლა უფრო დელიკატურ საკითხად მიიჩნევა; მისი კონტროლის ფორმები ხშირად თავის თმის საფარის მოვლის საპირისპიროა (მაგ. გრძელი თმა ბევრ კულტურაში ქალურობის ნიშანია, ამავდროულად, ქალის ტანზე თმის საფარი არა მხოლოდ ბუნებრივად (ჰორმონალური მიზეზებით), არამედ ხელოვნურადაც მინიმალისზეულისა).

რა შეიძლება ჩვენზე ითქვას? ბევრი არც არაფერი, ამ კუთხით კვლევა ჯერ კიდევ მომავლის პერსპექტივაა. სავარაუდოდ, ქართულ საზოგადოებაში ოდითგანვე მიღებული იყო ბერძნულ-ელბინური და შემდგომ ახლოაღმოსავლურ-მუსლიმური ჰიგიენური ნორმები, ამ უკანასკნელში ცნობილია სხეულის თმის კონტროლის მკაცრი მოთხოვნა; მაგ. ქალსაც და მამაკაცსაც მოეთხოვება ილღის თმის მოშორება. საგულისხმოა ჩვენი უახლესი, საბჭოთა პერიოდიც. ზემოთ ხსენებული, ნაციზმისდროინდელი სტანდარტების არსებობა მხოლოდ რასობრივი სიწმინდის იდეას არ ეყრდნობოდა, ეს ნებისმიერი მილიტარისტული პოლიტიკური ერთეულისათვის დამახასიათებელი "ჯანსაღი მოქალაქის" და "ბრძოლისუნარიანი მეომრის" კულტის ტრადიციაა და, ბუნებრივია, ანალოგიური 'პერსონალური' ჰიგიენის სტანდარტები არსებობდა ტოტალიტარულ საბჭოეთშიც. სავარაუდოდ, რომ ჩვენში პოსტსაბჭოთა ჰიგიენური ეთიკა და ქალურობისა და მამაკაცურობის სქესობრივ-ბიოლოგიური სიმბოლიკა მეტ-ნაკლებად უცვლელი დარჩა.

საინტერესოა არა მხოლოდ რეალური ყოფითი პრაქტიკა, არამედ საზოგადო შეხედულებებიც (არც იმის დავიწყება ღირს, რომ ეს ორი რამ შინაარსობრივად შეიძლება განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან). სილამაზის, ჰიგიენურობისა და სხეულის მოვლის ესთეტიკა საინტერესოდ მჟღავნდება 'განვითარებულ დასავლეთისა' და მასობრივად წარმოსახული 'მოუვლელი, არაჰიგიენური, აზიურის' ოპოზიციაში. მაგალითად, ჩვენში მამაკაცის კორპუსის თმიანობა მასკულინურია, მაგრამ, ამავე დროს, ხშირად არაესთეტიურად ჰიპერმასკულინური ('ველური') და, (ისევ და ისევ წარმოსახული და განზოგადებული ევროპელის ფონზე) მოუვლელობის მარკერადაც იქცევა ხოლმე. ამგვარი შთაბეჭდილება, თავის მხრივ, პარალელურად ისევ წარმოსახულ 'აზიურობაზე' პროეცირდება, ანუ ის = 'ღრმა

ქართველს'. ჩემი ვარაუდი გააძლიერა www.forum.ge-ზე საცდელი ინტერნეტ-გამოკითხვის რეზულტატმა. მიუხედავად სპეციალური მითითებისა, რომ ხმა მხოლოდ მამაკაცებს მიეცათ, სავარაუდებელია, რომ ეს პირობა, კონტროლის მექანიზმის არქონის გამო, ნაკლებად იქნებოდა დაცული. მეორე მხრივ, ცდომილებას ამცირებს (უფრო სწორად, მის მნიშვნელობას ანეიტრალებს) მანდილოსანთა, სავარაუდოდ, არა პერსონალური პრაქტიკის, არამედ საწინააღმდეგო სქესის წარმომადგენლებისადმი არსებული მოლოდინების, შეხედულების და, რაც მთავარია, სასურველი პრაქტიკის შესაძლო ინდიკატორი - ამ მხრივ გამოკითხვაში მონაწილის ქსესობრივი კუთვნილება ნაკლებმნიშვნელოვანია და მიღებულ შედეგს რეპრეზენტატულობის თვალსაზრისით უფრო საინტერესოს ხდის.

საბოლოო მაჩვენებლით, გამოკითხვაში დაახლ. 250-ზე მეტმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა (შეიძლება თამამად ვთქვათ, რომ გაყალბების (ორჯერ ხმის მიცემა და ა.შ) მოტივაცია ნულოვანია), რომელთაგან 75%-ზე მეტი ილლიის თმის საფარს სრულად იშორებს, დაახლ. 13% ნაწილობრივ, ხოლო თითქმის 11% ბუნებრივ მდგომარეობაში ტოვებს. საკითხის განხილვისას, მათ შორის ნაწილობრივ, ინტერნეტ-ტოპიკშიც (სადაც პასუხებზე არანაკლებ საინტერესო კომენტარები იყო), დელიკატური თემისათვის ბუნებრივად თანმდევ იუმორთან ერთად, ზოგჯერ მჟღავნდება დომინანტური ცრუ წარმოდგენა დასავლელ მამაკაცთა ჰიგიენურ სტანდარტებზე (ნორმატივებზე). ამ უკანასკნელმა გარემოებამ, შესაძლოა, ზოგიერთი, ჩვენში გავრცელებული დასავლურობის ფეტიშისა და ამავედროულად, მისი რეალურად არცნობის მორიგ დასკვნამდე მიიყვანოს. ამას საბჭოთა ყოფითი ჰიგიენური კულტურის სიცოცხლისუნარიანობას მივაწერდი, თუმცა ამ თვალსაზრისითაც მრავალი არაერთგვაროვნებაა და ამაზე საუბარი დაუსრულებლად შეიძლება. ფაქტია, რომ ეს საკითხი ჯერ კიდევ სრულიად აუთვისებელია ჩვენი სოციოლოგების მიერ.

ჰიგიენა ესთეტიკაა, ხოლო ესთეტიკა - გენდერის, კულტურის, იდეოლოგიისა და პოლიტიკის ნადავლი. "საზოგადოებრივი ცხოველის" ფიზიკური სხეული სოციალურია ინდივიდის სოციალური ბუნებიდან გამომდინარე. ის არის მისი იდენტობის, სულიერ-ზნეობრივი მდგომარეობის, პროფესიული თუ ჯგუფური სტატუსის კოდი. სხეულის ფორმების რეპრეზენტაციის სხვა არაერთი მოდელი სწორედ ამაზე მეტყველებს. ჩვენში რომელი თემაა აქტიური საჯარო განხილვის ობიექტი? 'გრძელთმიანი ბიჭები' ერთ-ერთი ყველაზე პრობლემურია. ალბათ, ჩანასახოვან მდგომარეობაში მყოფი გენდერული კვლევები ჩვენში ამ და სხვა მსგავსი "ბანალური" (ზოგიერთისთვის მეტიწრული) საკითხებისთვისაც მალე მოიცლის.

სცილასა და ქარიზდას შორის

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი.

ძირითადი ნაშრომები: პოსტსაბჭოთა ქართული ნაციონალიზმი სოციალური მეხსიერებისა და კულტურული ტრავმის თეორიათა ჭრილში (2008). რელიგიური და კულტურული იდენტობის პრობლემები კავკასიის ხალხებში (2007). მრავალენოვანი გამოცდილება, როგორც ეთნოსთაშორისი კონფლიქტის პრევენციის მექანიზმი (2007).

ინტერესთა სფერო: ნაციონალიზმის კვლევები, კულტურის სოციოლოგია.

ორი მამაკაცისა და ერთი ქალისაგან შექმნილი ე. წ. „სიყვარულის სამკუთხედის“ ის მოდელი, რომლის ყველაზე მკვეთრად გამოხატულ ქართულ რეალიზაციებზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ, გარკვეულწილად კლასიკურიც კია: ანუ ლაპარაკია დილემის წინაშე მდგარი ქალის ხატზე, რომელიც მამაკაცის ორ პრინციპულად განსხვავებულ ტიპს შორისაა მოქცეული. მამაკაცის პირველი ტიპი ინტელექტუალი, განათლებული, კულტურული ადამიანის მკაფიოდ გამოხატულ ნიშნებთან ერთად მოუცილებლად ატარებს ფიზიკური დეფექტის, სისუსტის, სიბერავის ნიშნებს, ხოლო მეორე ტიპი რამდენადაც ვიტალურია, იმდენად ამორალური, ცბიერი თუ ბრიყვი ადამიანის განსახიერებაცაა. მსოფლიო ლიტერატურის სხვადასხვა ნიმუშებში ეს მოდელი ხშირად „მუშაობს“, თუმცა ისიცაა, რომ ამ სქემით აწყობილი ნაწარმოებების უმრავლესობაში მამაკაცის ეს ტიპები მხოლოდ გარკვეული დოზითაა „გაკულტურებულ-დაჩივებული“ და „გავიტალურებულ-გაველურებული“. ამ მუტანტური თვისებების უკიდურეს ზღვრამდე მიყვანა კი ავტორთა მიერ არცთუ ისე ხშირად, ან, უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ საკმაოდ იშვიათად ხდება. ყოველ მკითხველს ალბათ ასეთი სამკუთხედების საკუთარი ვარიანტები წამოუტივტივდება გონებაში. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ შრიდამანი, ნანდა და ზიტა თომას მანის ნოველაში „შეცვლილი თავები“; ან თავად მიშკინი, ნასტასია ფილიპოვნა და როგოჟინი დოსტოევსკის „იდიოტიდან“, ან ლედი ჩეტერლი, ოლივერ მელორზი და კლიფორდი დ. ჰ. ლორენსის „ლედი ჩეტერლის საყვარლიდან“, ან სულაც ლარისა, კარანდაშევი და პარატოვი ოსტროვსკის „უმზითვოდან“, ასე ცნობილი ელ-

დარ რიაზანოვის კინოვერსიით „სასტიკი რომანსი“.

თუმცა, კვლავაც ვიმეორებ, ძნელია მონახოს ისეთი ნაწარმოებები, სადაც პერსონაჟის სულიერი მონაცემების ზრდა პირდაპირპროპორციულია ფიზიკური დაჩივების, და პირიქით, ფიზიკური მონაცემების ზრდა სულიერი დეგრადაციის. პერსონაჟთა ხასიათების ასეთი სრული პოლარიზაცია შესაძლოა მხატვრული სწორხაზოვნების სიმპტომებსაც ატარებდეს, თუმცა როგორც საკვლევი ფენომენი, უაღრესად საინტერესოა და ზემოხსენებული მოდელის აუთენტურ თვისებებს, მოსალოდნელია, ყველაზე რელიეფურად გამოსახავდეს.

ჩემი აზრით, ქართულ ლიტერატურაში არის ორი ნაწარმოები, სადაც ეს სრული პოლარიზაცია არსებობს, და აქედან გამომდინარე, ჩვენ გვაქვს ფორმალური მოდელის ორი იდეალური რეალიზაცია, ამ რეალიზაციათა პარალელური ანალიზი კი მოცემულ მოდელში ჩაკირულ ადამიანებზე რეფლექსიის ახალ შესაძლებლობებს აჩენს.

ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ და მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ სწორედ ის ორი ნაწარმოებია, რომელთა გარეგნული სქემატური მსგავსების, მეტიც, იდენტურობის მიღმა ავტორთა მსოფლმხედველობრივი განსხვავებები მკაფიოდაა გამოხატული და ეს სხვაობანი ადამიანურ ბედისწერათა და ფსიქოლოგიათა უცნაურ ინვარიანტებს ქმნიან. ამ ინვარიანტებში ყველაზე „ცვლადია“ სცილასა და ქარიბდას შორის მომწვედელ ქალთა სახეები. მიზეზი ისაა, რომ მამაკაცთა სახეები რამდენადაც პოლარულია, იმდენად სტატიკურია, ამ დამთრგუნველ სტატიკურ სახეებს შორის კი ქალების დრამის დინამიკა თამაშდება. დესპინეს და მარგოს – ერთი და იმავე ტიპის მამაკაცური კონფლიქტის მსხვერპლთ – სიტუაციისადმი განსხვავებული აღქმა და დამოკიდებულება აქვთ შესაბამისად, მათი ქმედებანიც სხვადასხვანაირია.

მივყვეთ თანდათან, გავიხსენოთ და შევადაროთ:

ორივენი „კულტურულ-დაჩივებული“ მამაკაცების – სპირიდონ მცირიშვილისა და თეიმურაზ ხევისთავის მეუღლენი არიან, მათ დასაუფლებლად კი იბრძვიან „ვიტალურ-ველური“ ტარიელ მკლავაძე და ჯაყო ჯივაშვილი. ორივე შემთხვევაში, ეს გახლავთ მხატვრული ჰიპერბოლიზაციის მეთოდით შექმნილი პერსონაჟები, რომლებიც ამ ხერხის წყალობით სიმბოლური ხატების თვისებებს იძენენ და თანდათანობით ასეც მკვიდრდებიან მკითხველის ცნობიერებაში. მაგრამ სხვა მხრივ, ანუ სოციალური, ფსიქოლოგიური, თუ უბრალოდ, ვიზუალური ნიშნებით, ეს ორი სამკუთხედი ერთმანეთის ინვერსიულია:

ა) თეიმურაზ ხევისთავი – თავადი და ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, საკუთარი მნიშვნელოვნების ილუზიით შეპყრობილი ფსევდოინტელექტუალი.

სპირიდონ მცირიშვილი – გლეხი და სოფლის ინტელიგენციის წარმომადგენელი, რომელიც რეალურად ზრუნავს ადამიანების განათლება-სა და აღზრდაზე.

ბ) მარგო ყაფლანიშვილი – თავადთა გვარის უკანასკნელი წარმომადგენელი, თავშექცევის მიზნით ჩართული საზოგადოებრივ საქმიანობაში; ქალი, ჩამოყალიბებული შეხედულებებით და ცხოვრების წესით.

დესპინე – სოფლელი მღვდლის ქალიშვილი. დღევანდელი ტერმინით რომ ვთქვათ, თინეიჯერი, რომელშიც აქტიურად მიმდინარეობს სულიერი ქმნადობის პროცესი.

გ) ჯაყო – ტლუ მოჯამაგირე, წერა-კითხვის უცოდინარი ველური.

დ) ტარიელ მკლავაძე – აზნაური, დარდიმანდი. ჯაყოს ჰგავს იმაში, რომ ისეთი სუსტი იყო სწავლაში, ქართული კითხვაც კი ვერ შეისწავლა. თუმცა თუკი ჯაყოს აგრესია პირველყოფილი და ბუნებრივია, მკლავაძის აგრესია კულტურითაა ინსპირირებული. მშობლების მიერ შერქმეული „ვეფხისტყაოსნის“ პერსონაჟის სახელი მასში იმიტაციის ვნებას აღძრავს და „კაცი კაცსა შემოსტყორცნა“-ს ცხოვრების წესად დამკვიდრებაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს, მით უმეტეს, რომ მისი წინაპრებიც მიდრეკილნი იყვნენ ყმათა ცემა-ტყეპისაკენ.

ანუ: ე. ნინოშვილთან აზნაური დარდიმანდი ებრძვის სოფლის მასწავლებელს გლეხი გოგოსათვის. ჯავახიშვილთან ყველაფერი უკუღმაა: წერა-კითხვის უცოდინარი ველური ებრძვის საზოგადო მოღვაწეს თავადის ქალისათვის.

ინვერსიულია თვით მათი ვიზუალური ხატებიც:

ა) ჯაყო ორანგუტანგია, მხოლოდ მოგვიანებით, და ისიც მარგოს მეცადინეობით ხდება იგი „გაპარსული ორანგუტანგი“.

ტარიელ მკლავაძე გამორჩეულია თავისი თვალტანადობით. აი, როგორ აღწერს მას ავტორი: „მაღალი ტანი, სქელი, განიერი ბეჭები, მსხვილ-მსხვილი მკლავები, ცოტად ფერნაკლული, სავსე, ლამაზი პირისახე, მელანივით შავი, პატარა წვერი, სწორეთ გითხრათ, ძველებურ რაინდს წარმოადგენდა“. ყველა აღტაცებულია მისი გარეგნობით და ძველ რაინდს აღარებენ. მათ შორის – სპირიდონიც.

ბ) თეიმურაზს ავტორი ხშირად ახასიათებს, როგორც „ბეცს და მელოტს“, მაგრამ ამავე დროს, მასზე ამბობს, რომ „უმზეო ყვაველივით ნაზი და ლამაზი იყო“, ანუ თეიმურაზში გარეგნული, არისტოკრატიული სილამაზე მაინც ფეთქავს.

სპირიდონი არის „ხმელ-ხმელი, ჩია ტანის, ბეჭებში ცოტა მოხრილი, გამხდარი, ავადყოფი პირისახის“. იგი იმდენად შეუხედავია, რომ

„დესპინეს, რომელიც ამ დროს ცამეტი წლის იყო, კიდევ ეჯავრებოდა სპირიდონის ავადმყოფური, გამხდარი, მდუმარე სახის დანახვა“. როდესაც სპირიდონმა სემინარია დაამთავრა, ოცი წლის იყო, მაგრამ იგი უკვე 30-35 წლის მამაკაცს ჰგავდა.

ახლა დავაკვირდეთ დამოკიდებულებათა დინამიკას:

ა) დესპინე ურთიერთობის დასაწყისში დამცინავად უყურებს სპირიდონს, მეტიც, ერთგვარად ეზიზღება კიდევ მისი ფიზიკური ნაკლოვანების გამო, და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მისი მოწაფე ხდება, უჩნდება მის მიმართ პატივისცემა, რომელიც თანდათან სიყვარულში გადაიზრდება. პატივისცემის ზრდა არ წყდება მათი დაქორწინების შემდეგაც.

მარგოს მეუღლისადმი პატივისცემა თანდათან აკლდება. „დრო გავიდა, ქურუმი ნელ-ნელა გაცვდა. მარგომაც თანდათან ქმრის ხატზე ლოცვაც დაუკლო და საკუთარი თავის გართობას მიჰყო ხელი“.

ბ) „როცა მოსაცემი გქონდა, არაფერი მომეცი, ცარიელ ბაასს მთავაზობ“, – ეუბნება თეიმურაზს მარგო. და ნიშანდობლივი ისაა, რომ რაც დრო გადის, ამ „ცარიელ ბაასსაც“ კი არ სთავაზობს თეიმურაზი მარგოს, სულ უფრო და უფრო იკეტება საკუთარ თავში. დესპინესა და სპირიდონის ცხოველი სიყვარულის საფუძველი კი სწორედ ეს ბაასი, შემეცნება, მაღალ იდეალებზე ფიქრი, ერთმანეთთან მუდმივი პოლემიკაა.

გ) თეიმურაზი, როცა გაუჭირდება, სოფლის მასწავლებლობას უკადრისობს („ქუჩის დამგველად წავალ, მაგრამ მასწავლებლობას ვერ ვიკისრებ“), სპირიდონი კი სოფლის „უჩიტელია“ და სწორედ ამით ხიბლავს დესპინეს.

დ) დესპინე სპირიდონს ტარიელთან არ უღალატებს (აზრდაც კი არ მოსდის), მარგო უღალატებს (თუმც თავიდან ძალადობის ქვეშ მოქცეული), ან უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ვერ უერთგულებს და თანდათან იფურჩქნება, დესპინეს კი, მას შემდეგ, რაც წარუმატებლობისაგან გამწარებული ტარიელი რკინიგზის სადგურზე სამარცხვინოდ გალახავს სპირიდონს, კოშმარული სიზმრები და ციება ეწყება და კვდება.

ე) სპირიდონი იბრძვის, თეიმურაზი ვერა. საბოლოოდ, დაავადმყოფებული და გაუბედურებული სპირიდონი მაინც ახერხებს შურისძიებას – იმავე სადგურზე კლავს ტარიელს, ხოლო თეიმურაზი საკუთარ სახლში, საკუთარ საწოლში, საკუთარ მეუღლესთან მძინარე ჯაყოზე აღმართულ ხანჯალს ვერ აამოქმედებს და საერთოდაც, ბოლომდე ჯაყოს მორჩილი რჩება.

რა თქმა უნდა, ბევრი ასეთი ურთიერთსაპირისპირო მომენტის დაჭერა შეიძლება ამ ორ ნაწარმოებში, მაგრამ, ვფიქრობ, საკმარისია. ერთსა და იმავე სტრუქტურაზე მორგებული ამ სარკისებური სქემატიზმის გათვალისწინების ჭეშმარიტი არსი იმ შინაგანი პოლემიკის შეგრძნებაშია, რომელსაც, ჩემი აზრით, მიხეილ ჯავახიშვილი ეგნატე ნინოშვილთან, ზოგადად კი ხალხოსნებთან აწარმოებდა. „ხევისთავი რწმენით უკიდურესი რადიკალი და ხალხოსანი იყო“, – წერს რომანში იგი ერთგან და ეს არაა შემთხვევითი. მართალია სოციალურ-პოლიტიკური ფონი ორივე მწერალთან მნიშვნელოვანია, მაგრამ ჯავახიშვილი სულ სხვა რაკურსიდან უყურებს ამ ფონს. ხალხოსნების რევოლუციური ენთუზიაზმი ოცდაათწლიანი გადასახედიდან სულ სხვანაირი მოჩანს. მათი მაშინდელი იდეალიზმი ახლა უკვე მკაცრ, სასტიკ რეალიზმშია გადასული. ფაქტიურად, ხალხოსანი, ამ სიტყვის ადრინდელი მნიშვნელობით, ბუნებაში უკვე აღარც არსებობს. არსებობენ ბოლშევიკები, პროლეტარები და ა. შ. მაგრამ არა ხალხოსნები. ხალხოსანი მხოლოდ მიაბიტი თეიმურაზ ხევისთავია, ძველი, და ამავე დროს, მისთვის სრულიად არაორგანული იდეალების ერთგული. მღვდელმა პეტრემაც კი გაიაზრა რეალობა და ადაპტირდა ახალ გარემოსთან, თეიმურაზ ხევისთავი კი საკუთარი გულუბრყვილო იდეალიზმითა და უნიათობით ხელს უწყობს, აჩქარებს მისი ისედაც გადაგვარებული კლასის საბოლოო გადაგვარებას.

ხალხოსნების ხედვა ვიწრო იყო იმ თვალსაზრისით, რომ ძალიან ხშირად ჩაგვრა-შურისძიების ლოკალურ, მკაცრ მოდელში თავსდებოდა: ვილაცას ვენახს ართმევენ, ვილაცას შვილს უუპატიურებენ, ვილაცას ცოლს, ის კი მჩაგვრელს სამაგიეროს მიუზღავს. ასეა ნინოშვილთანაც: სპირიდონი შურს იძიებს ტარიელზე. ამ პერსონაჟის მიზანიც მთელი ნაწარმოების განმავლობაში სრულიად კონკრეტულია: ტარიელს შემთხვევით ნანახი მიმზიდველი ქალის დაპყრობა სურს. გამომდინარე აქედან, მოქმედებს ჯიქურ, და ვერც აღწევს მიზანს. რაც შეეხება ჯაყოს, მისი ზრახვები გაცილებით შორსმომავალია და საწყის ეტაპებზე მარგო არც კი იგულისხმება. მარგოს დაუფლების სურვილი მასში მხოლოდ მას შემდეგ ჩნდება, რაც ცბიერებით თეიმურაზის თითქმის მთელ ქონებას ხელში ჩაიგდებს.

ის, რომ „ჯაყოს ხიზნები“ „ჩვენი ქვეყნის რაინდთან“ შედარებით ადამიანური განცდების, სოციალურ-პოლიტიკური ფონის, თუ ამ ფონის ადამიანურ განცდებზე ზემოქმედების ჩვენებით, გაცილებით ფართო და მაღალმხატვრული პანოა, ამას მტკიცება ალბათ არც სჭირდება. სწორედ ნინოშვილთან პერსონაჟთა ხასიათების სრული პოლარიზაცია ზემოთ ნახსენებ მხატვრულ სწორხაზოვნებაში გადადის. თუმცა აქ საინტერესოა ის, რომ ამ სწორხაზოვნებას „გახალხოსნურებული“ რომანტიზმი ჰბადებს. ნინოშვილთან ყველა მარცხდება, მაგრამ მისი პესიმიზმი რომანტიკული ყაიღისაა. სპირიდონ-დესპინეს წყვილი რომანტიკული წყვილია, და დესპი-

ნეს სპირიდონისადმი მიმართება, ახალგაზრდა, ლამაზი და ჯანსაღი ქალის სრული შერწყმა (ფიზიკურიც და სულიერიც) ფიზიკურად არასრულფასოვან სულიერ მამაკაცთან, არის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საექვო პუნქტი, რომელსაც ეკამათება ჯავახიშვილი. ის რომანტიკულ წყვილს აღარ/ვეღარ ხატავს. თეიმურაზი და მარგო მხოლოდ გაცნობის პირველ საათებში შეიძლება ატარებდნენ რომანტიზმის საბურველს, მაგრამ ეს საბურველი სწრაფად იხსნება და ურთიერთობა რეალიზმში გადადის, შეიძლება ითქვას, პრაგმატიზმშიც კი, იმდენად პრაგმატული მოსაზრებებით - ქორწინდება. ნინოშვილთან დადებითი იდეალების მატარებელ ადამიანს ერთადერთი ნაკლი აქვს და ისიც ფიზიკური, ხოლო ჯავახიშვილი თანდათანობით ფიზიკურ ნაკლთან ერთად თავისი გმირის ნაკლოვანებათა ისეთ „პანდორას ყუთს“ ხსნის, რომ ფიზიკური ნაკლოვანება საბოლოოდ მასთან მეორადიც კი ხდება. სულიერების დეფექტურობა აღმოჩნდება მისი პიროვნების განმსაზღვრელი და სწორედ ეს დეფექტურობა განიზიდავს ნელ-ნელა მარგოს თეიმურაზისაგან.

ამ ორი ნაწარმოების მოკლე პარალელური ანალიზი შესაძლოა საკმაოდ სქემატურიც გამოვიდა და ანტიპოდ-მამაკაცებზეც უფრო მეტი ვისაუბრეთ, ვიდრე მათ შორის მოყოლილ ქალებზე, მაგრამ ვფიქრობ, ეს ის იშვიათი შემთხვევაა, როცა ამ მამაკაცთა დახასიათება თავისთავად გამოკვეთს ქალთა სახეებს, მათ ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ მდგომარეობას, ბედისწერას. ეს ორმაგი წნეხი, როგორც სიკვდილის ნილაბი, ისე ალბეჭდავს შიგ მოქცეული ქალის სახეს. მაგალითისთვის გავიხსენოთ, რომ სამარცხვინო გალახვის შემდეგ სპირიდონის ლოგინად ჩავარდნის წნეხი დესპინეზე სასიკვდილო ავადმყოფობად გადადის, ხოლო ხევისთავის უსუსურობა ჯაყოს მიმართ საბოლოოდ მარგოს მონურ უმწეობადაც იქცევა ამ ადამიანისადმი.

* * *

„ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ და „ჯაყოს ხიზნების“ ერთგვარ პოსტმოდერნულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს არჩილ სულაკაურის მოთხრობა „ჟამი დასვენებისა“. სულაკაურს აქ პირდაპირი მიმართება ჯავახიშვილთან აქვს და თემის თანამედროვე, პაროდიულ ვარიაციას გეთავაზობს.

ნამდვილად არაა შემთხვევითი, რომ მოთხრობის ერთ-ერთ მთავარ გმირს თეიმურაზი ჰქვია. იგი, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი, თავისი ლიტერატურული წინამორბედის მსგავსად „ჩია, ავადმყოფურად ფერმკრთალი კაცია“. თეიმურაზ მეტუკე ერთ-ერთი ზღვისპირა კურორტის სანატორიუმში ისვენებს. მისი თანაპალატელია ვინმე ალექსანდრე მაყაშვილი, გოლიათური აღნაგობის მამაკაცი, რომელიც თითქმის ყოველდღე არღვევს სანატორიუმის განრიგს, 11 საათის მერე ბრუნდება უკან, რის გამოც უწევს პალატაში ფანჯრიდან გადაძრომა, ხოლო შემდეგ მთელი ღამე შემაწუნებლად ხვრინავს. გარდა ამისა, იგი სხვა დამსვენებელთაგან განსხვავებით არ დადის სანატორიუმის სასადილოში, აქვს ბევრი ფული

და მას უანგარიშოდ ხარჯავს. მისი ასეთი ქცევა საშინელ გაღიზიანებას იწვევს პედანტურობამდე წესრიგისმოყვარულ თეიმურაზში და ამ გაღიზიანებას იგი გამოხატავს მეგობარ დამსვენებლებთან – სოლფეჯიოს მასწავლებელ მავრა ჩუბინიძესა და ძველ ილუზიონისტ არკადი ცეზართან.

ეს ორი პერსონაჟი (მებუკე და მაყაშვილი) ბედის (ანუ ავტორის) ირონიით ერთ პალატაში, ერთ მიკროსივრცეში მოქცეული, თეიმურაზისა და ჯაყოს სასტიკი ტანდემის ცივილური ვარიანტია, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ თავიდან თითქოს ის ქალი არ ჩანს, რომელიც მათ კომპლექსებსა და ამბიციებს უნდა შეეწიროს. მაგრამ სულაკაურის ეს მოთხრობა, რამდენიმე განმსაზღვრელ ფაქტორს თუ დავასახელებთ, სწორედ იმიტომაა მოდელის პოსტმოდერნული გადასინჯვა, რომ ქალი მამაკაცთა ტიპური პოლარული წყვილის ტიპური მსხვერპლი აღარ არის. მეტიც, ქალი, როგორც კონფლიქტის რეალური საფუძველი, აქ აღარც არსებობს. ნინოშვილისა და ჯავახიშვილის რეალური, უღმობელი კონფლიქტი სულაკაურთან კულტურულ გამოცდილებაში, წარმოსახვაში გადადის.

წარმოშობით პოლონელი ბარბარა, რომელიც სასადილოს მოსამსახურე პერსონალშია, თავისდაუნებურად შეასრულებს წარმოსახვითი სამკუთხედის მესამე წვერის როლს. როგორც ირკვევა, თეიმურაზი *მესამედ თუ მეოთხედ* ისვენებს ამ სანატორიუმში და ერთი და იმავე მიზნით: ეტრფის ბარბარას, ყოველ ჩამოსვლაზე ხელს სთხოვს მას და ყოველ ჯერზე უარსაც იღებს მისგან. ყოველივე ამისაგან გაღიზიანებული და შინაგანად გაბოროტებული თეიმურაზი, არაცნობიერად გარე სამყაროში ეძებს ადამიანს, ვინც შეიძლება იყოს მიზეზი მისი წარუმატებლობისა. და ცხადია, ალექსანდრე მაყაშვილის გარეგნული იერი და ქცევის მანერა მას იქითკენ უბიძგებს, რომ მისი (ანუ მისნაირი ადამიანების) სასიყვარულო (ზოგადად – ცხოვრებისეული) მარცხის მიზეზი არის/არაა ალექსანდრე მაყაშვილი (ანუ მისნაირი ადამიანები). რათა საბოლოოდ დარწმუნდეს, რომ მაყაშვილი მისი მეტოქეა, თეიმურაზისთვის ერთი პატარა სცენაც საკმარისია, რომელსაც იგი შემთხვევით შეესწრება სოლფეჯიოს მასწავლებლისა და ილუზიონისტთან ერთად: ერთ დილას, ახალგაღვიძებული მაყაშვილი კორპუსის წინ ჩვეული დარდიმანდული სილალით გაესაუბრება ბარბარას და მწვანე კოლოფით რაღაცას აჩუქებს. ბარბარა გაინაზება, მაგრამ საბოლოოდ საჩუქარს მაინც მიიღებს. გარდა ამისა, ბარბარასა და მაყაშვილის საუბრიდან ირკვევა, რომ მას საჩუქრად გამზადებული აქვს კაბა ბარბარას გოგონასთვისაც. აი, მთელი რეალობა ამ წარმოსახვითი „სასიყვარულო სამკუთხედისა“. რამდენადაც ჯავახიშვილის თეიმურაზი ვერ ხედავს საშიშროებას მოჯამაგირე ჯაყოში, იმდენად, და აღბათ, კიდევ უფრო მეტადაც, სულაკაურის თეიმურაზი ხედავს საშიშროებას ამ, მისი აზრით, ჯაყოსებრ ტიპში. ის ზომ ფილოლოგია, ანუ ამ რომანში აღწერილის მისთვის აქტუალური ტრაგიკული ადამიანური მიმართებები და ამ მიმართებათა პრობლემატიკა კარგად უწყის და იგი იმდენადაა მის ცნობიერებაში ჩაჭვდილი, რომ ვერც კი ხვდება, თანდათან როგორ ეხვევა ხევისთავის ტყავში. იგი ჯავახიშვილის თეიმურაზის ერზაცად იქცევა,

ხოლო მაყაშვილი, შეიძლება ითქვას, ამ ერზაცის ერთგვარი „ვირტუალური ჯაყოა“, რომელიც რეალობაში აბსოლუტურად საპირისპირო არსება აღმოჩნდება: ფიზიკოსი, და თანაც არც მეტი, არც ნაკლები, აკადემიკოსი, ანუ თეიმურაზზე აღმატებული ადამიანი არა მხოლოდ ფიზიკურად, არამედ შინაგანი თავისუფლებითაც, საზოგადოების მისდამი სიყვარულითაც, გვარიშვილობითაც, ფინანსური შესაძლებლობებითაც და რაც გადამწყვეტია – ინტელექტითაც.

ეს რადიკალურად ცვლის ძველ მოდელს და ცვლილებას, ერთი პერსონაჟის მეორესთან შედარებით აბსოლუტური ნაკლებობისა, ერთი შეხედვით, აბსოლუტურ ტრაგიზმში შექმლო გადაყვანა ნაწარმოები (თუმცა კი, ძნელია „ჯაყოს ხიზნებზე“ მეტი ტრაგიზმის წარმოდგენა), მაგრამ ვინაიდან „ძლიერს ამა ქვეყნისა“ ამჯერად გუნებაშიც კი არა აქვს თავისი ანტიპოდის დაჩაგვრა, მის ცხოვრებისეულ სფეროებში შეჭრა, ყოველივე ეს პაროდიული ხდება.

პაროდიულობას ზრდის ისიც, რომ სულაკაური სინამდვილეში ნაცვლად სამკუთხედისა, ოთხკუთხედს გვთავაზობს: სამი დღის დაგვიანებით სანატორიუმში ჩამოდის სამედიცინო ინსტიტუტის სტუდენტი გურამი, ნამდვილი „დედიკოს ბიჭი“, რომელიც პირველად გაუშვეს დამოუკიდებლად დასასვენებლად და ამიტომაც იქაც არ სცილდება დედამისის გულისშემძღონებელი რიტორიკა: გაუთავებელი წერილები რჩევა-დარიგებებითურთ, ტელეფონის ზარები და ა. შ. სულაკაური მას თეიმურაზისა და ალექსანდრეს პალატაში განათავსებს, ანუ ორ გამოუვალ გზას მესამეს ჰმატებს, თუნდაც იქიდან გამომდინარე, რომ გარემო უფრო ლიბერალიზებულია და ეს მესამე უკვე უნდა არსებობდეს (გურამის დაგვიანებით ჩამოსვლაც, ამ კუთხით თუ შევხედავთ, ფრიად სიმბოლურ ელფერს ატარებს: იგი ისტორიულ-ქრონოლოგიური თვალსაზრისით გვიანდელი, უფრო ზუსტად კი, ქართული საბჭოური კულტურის ფენომენია, რომელიც ადრინდელ ეპოქათა ნეგატიური ფენომენების ჩასანაცვლებლად „გამოუმკვებს“). საყურადღებოა, რომ დესპინესა და მარგოსაგან განსხვავებით, ბარბარა უკვე აღარაა უმწიო ინტელიგენტის მეუღლე. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მოცემულ ლიტერატურულ/საზოგადოებრივ კონტექსტში წარსულის გამოცდილება, ისევე როგორც თეიმურაზ მებუკეში, მასშიც მუშაობს, და თუ მებუკე ამ გამოცდილებით უწყინარ ადამიანში ჯაყოს ხედავს, ბარბარა უარს ამბობს მებუკეს ცოლობაზეც და მაყაშვილთან ახლო ურთიერთობაზეც (მართალია, არც მაყაშვილი იკლავს თავს ბარბარასთვის, მაგრამ თეორიულად მაინც შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ასეთ შემთხვევაშიც კი, იგი გურამთან ურთიერთობას მიანიჭებდა უპირატესობას). იგი ახალს ირჩევს. ახალს, რომელიც საკმაოდ სიმპათიური და მშვიდია და უკიდურეს ნიშნებს არ ატარებს. ახალთან ფლირტის ინიციატივა მისგან მოდის (თუმცა მხოლოდ წარმოშობით, მაგრამ მაინც პოლონელისაგან, ანუ ევროპელისაგან, და ეს მინიშნებაც ზუსტია – იგი ძველ და შემზარავ „აზიატურ“ მოდელში არა მარტო დამყაყებული საბჭოური კონსტელაციების, არამედ დასავლური ნიშნების მცირე დოზით შეჭრასაც გულისხმობს),

მაგრამ „დედიკოს ბიჭი“ მეტისმეტად სტერილურია იმისათვის, რომ რეალურად ამ ფლირტიდან რაიმე გამოდნეს. საბოლოოდ, გურამი, როგორც ზომიერი ფიზიკური და გონებრივი შესაძლებლობების მქონე ზომიერად დაკომპლექსებული პერსონაჟი, ნინოშვილ-ჯავახიშვილის მძიმე ფსიქოლოგიურ-სოციალურ-სექსუალური სურათის შუალედური გადაწყვეტა და ავტორის მიერ პრობლემის გაშარჟებაა, რაც სრულიად ადეკვატური იყო იმ პერიოდისათვის, რომელშიც ცხოვრობდა და რომელსაც ამ შემთხვევაში აღწერდა არჩილ სულაკაური. საბჭოთა პერიოდში, რა თქმა უნდა, მოიპოვებოდნენ სპირიდონები და თეიმურაზები, ისევე, როგორც ტარიელები და ჯაყობი, ოღონდ კარიკატურული სახით, დესპინესა და მარგოს შთამომავლობა კი, მადლობა ღმერთს, გადაგვარდა. ისინი, ასე თუ ისე, უკვე თავად საზღვრავდნენ საკუთარ ბედს, რამეთუ ტარიელ-ჯაყობი თანამდებობის პირებად ან მაქინატორ ბიძებად იქცნენ და ძირითადად, არა სპირიდონ-თეიმურაზებს გლეჯდნენ სიმდიდრესა და კომფორტს, არამედ – მათსავით დაბეჩავებულ სახელმწიფოს. ტრაგიზმიდან კომიზმში გადასულ ამ ტიპაჟებს კი „დედიკოს ბიჭთა“ (და პლუს „ძველ ბიჭთა“) მრავალრიცხოვანი, უსახური ფენა შეემატა, არა როგორც ახალი არჩევანი, არამედ – როგორც არადანი.

ამ ნაწარმოების პაროდული ცოცხალი სიმბოლოა ძველი ილუზიონისტი არკადი ცეზარი. მისი მეგობრობა თეიმურაზთან, ნაწარმოებში მისი ყველგანმყოფობის განცდა, ბოლოს კი იუბილე, რომელსაც დამსვენებლები მას უწყობენ, ამაზე მეტყველებს. მთელი ამ *ციოკის* უკანასკნელი ნომერი კი იუბილეს მიმდინარეობისას თეიმურაზის მიერ ზღვაში თავის დახრჩობის მცდელობა და მაცაშვილის მიერ მისი გადარჩენაა. ანუ: ტარიელმა დაღუპა სპირიდონი, ჯაყომ დაღუპა თეიმურაზი, მაცაშვილმა კი მეტუკე გადაარჩინა. ოღონდ მხოლოდ ფიზიკურად. ესეც მწარე ირონიაა სულაკაურისა: თეიმურაზ II-მ უნდა იცხოვროს ამქვეყანაზე კვლავაც თეიმურაზ I-ის კომპლექსებით დაავადებულმა და მის აჩრდილად ქცეულმა. ქალი კი ნელ-ნელა უნდა გათავისუფლდეს ბეჩავი ინტელიგენტი და ჯანღონით აღსავსე ველური მამაკაცების ამ შემზარავი ორმაგი წნეხისაგან. და ეს შეუქცევადი პროცესია.

განხილული მოდელის ეს სამი ქართული ვარიაცია კარგად ირეკლავს ცარიზმის, ბოლშევიზმისა და გვიანი საბჭოური პერიოდისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, კარგად აჩვენებს სამ ეტაპს სცილასა და ქარიბდას შორის მოქცეული ქალის ნატურისა, მისი ბედისწერისა. ეს წერილი გარკვეულწილად დასრულებულ სახეს მიიღებდა, თუკი მას მეოთხე, პოსტსაბჭოური პერიოდის ვარიაციაც შეემატებოდა, მაგრამ თანამედროვე ლიტერატურის ჩემუელმა განჩრეკამ შედეგი არ გამოიღო. ახალი თაობის მწერალთა შემოქმედებაში მკაფიოდ გამოხატულ იმავე მოდელს ვერ მივაგენი. ვერ გეტყვით, ეს ჩემი ბრალია თუ ჯერჯერობით, ასეთი ნაწარმოები ბუნებაში მართლა არ არსებობს, მაგრამ ის კი ვიცი, რომ ადრე თუ

გვიან, ამ წერილის შემდგომი თავი უნდა დაიწეროს, რომელიმე ლიტერატორის ხელით თუ არა, მკითხველის წარმოსახვაში მაინც. უნდა დაიწეროს, რადგან ახალმა ეპოქამ, ლიბერალიზმისა და ადამიანური სისასტიკის ამ უცნაურმა ნაჯვარმა, თავიდან გაამძაფრა კარიკატურად ქცეული ეს მოდელი: ქალთა ფემინისტური სწრაფვები ანტიპოდ მამაკაცთა განახლებულ ანომალიებს დააჯახა.

ჰიპოთეზა-სტრუქტურული თამაში ანუ
ჩვენ ვეძებთ პროზის ადამიანებს

ერთი მეთოდური ექსპერიმენტის
შესახებ

შესავალი

ილიას სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიისა და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის დოქტორანტი, გაზეთ „ახალი 7 დღისა“ და ჟურნალ „სიტყვის“ დამფუძნებელი და თანარედაქტორი.

ძირითადი შრომები: „ეროვნული იდენტობისა და ეროვნული იდეოლოგიის რეპრეზენტაცია ქართულ ბეჭდურ მედიას. 1990–1991 წლები“ (“The Representation of National Identity and National Ideology in the Georgian Printed Press. 1990-1991”). ნარკვევები ქართული მედიის უახლესი ისტორიის შესახებ.

ინტერესთა სფერო: მედიური კვლევები, საინფორმაციო სტრუქტურები, კომუნიკაციური პროცესის მოდელები.

სტატია შეეხება ერთ კონკრეტულ დავალებას კომუნიკაციათმცოდნეობისა და ჟურნალისტიკის მიმართულების სტუდენტებისთვის. დავალება ჩაფიქრებულა, როგორც მრავალმხრივი პროფესიული უნარების გამომცდელი და შესამოწმებელი ამოცანა: ლინგვისტური უნარის, ვიზუალურ-სივრცობრივი ორიენტაციის უნარის და ინტერპერსონალურ-ინტრაპერსონალური კომუნიკაციის უნარისა. დავალება საკამათოც ჩანს, მხიარულიც, პარადოქსულიც. ამიტომ მისი შესრულება თამაშის სახეს იღებს.

კომუნიკაციათმცოდნეობის მიმართულების ლექტორი და 300 სტუდენტი თავშესაქცევ კომუნიკაციურ თამაშს თამაშობენ. ლექტორი სტუდენტებს უკითხავს მათთვის ძალიან ნაცნობ პოპულარულ ზღაპარს და აძლევს დავალებას: შინაარსს “ჩამოუშალონ” ზღაპრის ფორმა (ანუ “გატეხონ” ზღაპრის ტექსტური და ფუნქციური კოდები) და იგი ახალი ტექსტის სახით დაუბრუნონ გამგზავნს (ლექტორს).

მიზანზე ზემოთ მოგახსენეთ. ამ მეთოდური ექსპერიმენტის ამოცანა კი ის არის, სტუდენტს განუვითაროს ინტერტექსტური ნავიგაციისა და ტექსტის მოხმარების უნარ-ჩვევები, წყაროს (ადრესანტის) შეტყობინების შენარჩუნება-ინტერპრეტაციის ჩვევები, ემპირიულად გამოსცადოს შეტყობინების დეკოდირების ჟანრობრივი (დისკურსული) დიაპაზონი კონკრეტულ სოციალურ და კულტურულ გარემოში.

ეს ექსპერიმენტი შედგა ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, “კომუნიკაციათმცოდნეობის შესავლის” მსმენელ სტუდენტთა წრეში (2008 წელს). ექსპერიმენტში მონაწილეობდა 300 სტუდენტი. საექსპერიმენტო ტექსტურ მასალად შეირჩა შარლ პეროს ზღაპრები: “ჩემებიანი კატა” და “ცეროდენა”. ექსპერიმენტში მონაწილე სტუდენტები დაიყვნენ სამ ჯგუფად. დავალების მიღების შემდეგ ახალი ტექსტის შესაქმნელად მიეცათ 2 საათი.

ექსპერიმენტის წინაპირობა

ექსპერიმენტის მომენტისთვის სტუდენტებს მოსმენილი აქვთ ლექციები: კომუნიკაციის კონცეპტის შესახებ; კომუნიკაციის ძირითადი ელემენტების შესახებ (ფერდინანდ დე სოსიურის, როლან ბარტის, ჩარლზ პირსის, რაიმონდ ფირტის, უმბერტო ეკოს ნაშრომების მიმოხილვის სახით), კომუნიკაციური პროცესის მოდელების შესახებ (არისტოტელე, ლასუელი, შენონ-უივერი, გერბერი, მალეცკე), შეტყობინების ტექსტის, დისკურსის მაკრო- და მიკროფორმების შესახებ (მხატვრული ლიტერატურა და მისი ჟანრები, ტექსტური ფორმები, ჟურნალისტიკა და მისი ჟანრები, პიარი და პიარრეპრეზენტაციისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები და სხვა).

ექსპერიმენტის სპეციფიკა კომუნიკაციური მოდელის პრიზმაში

კომუნიკაციური პროცესი ექსპერიმენტის ფარგლებში განეკუთვნება ციკლურ მოდელს. ამ პროცესის ჯაჭვი შეკრულ წრეს ქმნის: გამგზავნი – შეტყობინება – მიმღები(გამგზავნი) – შეტყობინება – მიმღები(გამგზავნი). კომუნიკაციური პროცესი ორ ეტაპად ხორციელდება. პირველ ეტაპზე შეტყობინების გამგზავნი, ადრესანტი ლექტორია. მის მიერ გავრცელებული შეტყობინება ორნაწილიანია: პირველი, ეს არის საკუთრივ ზღაპრის ტექსტი, რომელსაც იგი წიგნიდან უკითხავს სტუდენტებს, და მეორე გახლავთ ინსტრუქცია-გასაღები, რომლის მეშვეობითაც მიმღებმა, ადრესატმა (სტუდენტებმა) უნდა შექმნას ახალი ტექსტი, ახალი შეტყობინება (დავალების შინაარსი). შეტყობინების მეორე ნაწილი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კომპონენტი-ინტერპრეტანტი, რომლის გარეშეც მთლიანად კომუნიკაციური პროცესი კარგავს აზრს. კომუნიკაციური პროცესის მეორე ეტაპს შეიძლება ვუწოდოთ უკუკავშირის ეტაპი, რომელზედაც გამგზავნი (წინა ეტაპზე – მიმღები) ახდენს მიღებული ორი შეტყობინების დეკოდირებას, ქმნის ახალს და უგზავნის მიმღებს (რომელიც წინა ეტაპზე გამგზავნი იყო). ამ ეტაპზე ლექტორს უწევს თავის შეტყობინებაზე განხორციელებული უკუკავშირის პერცეფცია: როგორც საკუთრივ ტექსტზე, ისე ამ ტექსტის შიგნით დაფარულ კოდებზე.

თავდაპირველი შეტყობინების გამგზავნი მოელის, რომ მის მიერ გადაცემული შეტყობინების დეკოდირება მიმღების მიერ არ არის დამოკიდებული მხოლოდ მის მიერ გადაცემულ ინსტრუქცია-გასაღებზე, ანუ იგი ბოლომდე და აბსოლუტურად ვერ მართავს კომუნიკაციის პროცესს. თა-

ვად ინსტრუქციის აღქმა და გახსნა, ისევე, როგორც ძირითადი შეტყობინებისა, ღიად არის დამოკიდებული მიმღების სოციალურ-კულტურულ გარემოზე, ტექსტის ცოდნისა და მოხმარების ამ გარემოში მიღებულ გამოცდილებაზე, კომუნიკაციის ინტუიციურ უნარზე, ფანტაზიაზე. ეს ფაქტორები გასაღების ფუნქციას ასრულებს ექსპერიმენტში.

რატომ ზღაპარი?

ზღაპარი ერთგვარი მახეა. ერთი მხრივ, ზღაპარი, როგორც ბავშვობიდან ერთ-ერთი ყველაზე ნაცნობი ტექსტური ფორმა, სტუდენტისთვის „საყვარელი“ ტექსტია, რაც მას, ემოციური თვალსაზრისით, დადებითად განაწყოებს დავალებისადმი. მაგრამ, მეორე მხრივ, ზღაპრის ნარატივისა და პერსონაჟების უნიკალური კოდები ის წყალქვეშა რიფებია, რომელთა მსხვერველც სტუდენტისგან ღიდ ძალისხმევას მოითხოვს. კერძოდ, ნარატივის მახასიათებლების მხრივ, ახალი ტექსტის შექმნისას სტუდენტს მოუწევს: ა) დაშალოს ზღაპრის ნარატივის მჭიდრო ტექსტური ქსოვილი; ბ) დაარღვიოს თხრობის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა; გ) თხრობის ენაში დასვას ლოგიკური ან ემოციური მახვილები და სხვა. გარდა ამისა, აქ კიდევ ერთი სირთულეა, კერძოდ: შეტყობინების გადაცემა პერფორმირიდან აუდიტორიისთვის დეკლამაციის, ანუ ბგერითი ხელოვნების მეშვეობით ხდება – სპეციფიკური ინტონაციით, რაც სტუდენტის სმენითი უნარების, მისი „ბგერისმიერი ინტელექტის“ შემოწმებას ისახავს მიზნად. იმავდროულად, ექსპერიმენტის მეშვეობით მოწმდება სტუდენტის ინტრაპერსონალური კომუნიკაციის უნარი, ვინაიდან წინასაექსპერიმენტი დაშვებაა, რომ მიღებული შეტყობინება გამოავლენს, რამდენად იცნობენ სტუდენტები თავიანთ თავს, თავიანთ ძლიერ და სუსტ მხარეებს, მოტივაციებს, მიზნებს, გრძნობებს. სხვა დროსა და სივრცეში ამბის გადატანით კი მოწმდება სტუდენტების ვიზუალურ-სივრცობრივი ორიენტაცია.

ზღაპრის პერსონაჟების კოდების ასპექტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ექსპერიმენტში. კერძოდ, სემიოლოგიაში ცნობილია, რომ რუსული ხალხური ზღაპრების შესწავლისას მეცნიერმა ვლადიმირ პროპმა შეადგინა ზღაპართა ნარატივის უმრავლესობაში წარმოჩენილი პერსონაჟების კლასიფიკაცია (Propp, V. (1968) *Morphology of the Folk Tale*. University of Texas Press). პროპისეული რანჟირების მიხედვით, აღწერილი იქნა არქეტიპური ისტორიის (თხრობის) პერსონაჟები (როგორც გარკვეული ფუნქციის მატარებლები, რომელთა (ანუ ფუნქციის) გარეშეც თხრობა ვერ განვითარდებოდა): 1. გმირი/სუბიექტი, რომლის ფუნქციაა ძებნა, ძიება, პოვნა, მოპოვება; 2. ობიექტი, რომელსაც ეძებენ და მოიპოვებენ; 3. ობიექტის დონორი; 4. მიმღები, რომელთანაც გმირს აგზავნიან; 5. მშველელი, მხსნელი, რომელიც ეხმარება მოქმედების განვითარებაში, და 6. არამზადა, რომელიც აფერხებს, ბლოკავს მოქმედებას. ექსპერიმენტის წინ სტუდენტებს შეგნებულად არ აწვდიან მასალას ვლადიმირ პროპის ამ ნაშრომის შესახებ. ექსპერიმენტის მიზანი სწორედ, ის არის, გაირკვეს, რომელი ფუნქციური დატვირთვის მატარებელი პერსონაჟი იქნება შენარ-

ჩუნებული, ფუნქციურად გამძაფრებული, გაძლიერებული ან, პირიქით, დაკარგული, შესუსტებული და დაკნინებული მიმღების მიერ; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რომელი პერსონაჟი აღმოჩნდება სიცოცხლისუნარიანი სტუდენტის სოციალურ-კულტურულ გარემოში, როგორ მანიპულაციას დაექვემდებარება ზღაპრის ფუნქციები ახალ (არაზღაპრულ) ტექსტში.

“კარიბჭის მცველები” და ამბის ღირებულებითი კოდები

ზღაპრის ფაბულა – შესაბამისი დეკოდირების შემთხვევაში – სრულიად პასუხობს ჟურნალისტური ნაწარმოების კონსტრუირების წინაპირობებსა და პრინციპებს. ზღაპარში არის კონფლიქტიც, ძლიერი პიროვნებაც, გამონაკლისი (ან მისტიკური) შემთხვევაც, სენსაციაც, – ანუ ყველაფერი ის, რაც მოვლენას მედიურ მოვლენად აქცევს.

ექსპერიმენტში მონაწილე სტუდენტი თვითონ ხდება “კარიბჭის მცველი” – ნარატივისა და დისკურსის შერჩევაში იგი სრულიად თავისუფალია. იგი თვითონ ირჩევს:

– აქცენტს;

– მოქმედებაში შესვლის მომენტს, რომლითაც იგი შეძლებს, გაშალოს მთელი ისტორია და მიმზიდველი გახადოს მიმღებისთვის;

– დროსა და სივრცეს, რომელშიც გადააქვს მოქმედება;

– თხრობის ტონსა და ტონალობას;

– ისტორიის ნაჯერობის ხარისხს.

რას ირჩევენ? ანუ ექსპერიმენტის შედეგები

დავალდების შესრულებაზე უარი არც ერთ სტუდენტს, ექსპერიმენტის მონაწილე არც ერთ პირს არ უთქვამს.

ვიზუალურ-სივრცობრივი ორიენტაციის მხრივ, სტუდენტების აბსოლუტურმა უმრავლესობამ შეძლო დროით-სივრცობრივი ბარიერის გადალახვა. მოქმედების ადგილი თანამედროვე სამყაროა. ანუ, მათი აზრით, ზღაპარი ღირებული ამბავია, რომელიც დღეს ხდება და რომელიც ახალია.

რაც შეეხება დისკურსულ ასპექტებს, აქ შედეგები იყოფა: მაკროდისკურსისა და მიკროდისკურსის მხრივ. მაკროდისკურსის მხრივ, ექსპერიმენტის მონაწილე სტუდენტების 70% პროცენტმა ამჯობინა, შეექმნა ჟურნალისტური ტექსტი, 3 % – პიარტექსტი, 27 %-მა – მხატვრული ტექსტი.

მიკროდისკურსის მხრივ ვაწყდებით ასეთ რანჟირებას: ჟურნალისტურ ტექსტში ჭარბობს მძიმე სოციალური პირობებით გამოწვეული კრიმინალური ისტორია (გადმოცემული საინფორმაციო შენიშვნის, ან რეპორტაჟის ჟანრით), ან წმიდა წყლის კრიმინალური ამბავი, რომელშიც აქცენტი კრიმინალური შემთხვევის ანატომიაზე დაისმის და არა – მის გამომწვევ გარემოებებზე. ორივე ტიპის ტექსტისთვის დამახასიათებელია შესაბამისი ლიდი, რომელშიც გადმოცემულია ამ შემთხვევით დაინტერესების მოტივაცია. მხატვრულ ტექსტში ვხვდებით მოთხრობის, ეპისტოლარულ ან ღლიურის დისკურსზე აწყობილ ნარატივს, გალექსილ ისტო-

რიას. პიარტექსტები პაროდული (უფრო მეტიც - ირონიულ-პაროდული) ჟღერადობით გამოირჩევა, ისინი თავიანთი ტონალობით ძალიან ჰგვანან პოლიტიკური კამპანიის პროპაგანდისტულ რგოლებს.

პერსონაჟების სტრუქტურა და ფუნქციური დანიშნულება ექსპერიმენტის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და საგულისხმო ასპექტია. ჟურნალისტური ტექსტების 72 %-ში საერთოდ არ ფიგურირებს მხსნელი, სამაგიეროდ, არამზადების ფუნქცია გამძაფრებულია. იქამდეც კი, რომ არამზადა ჩრდილავს მთავარ გმირს, როგორც მისთვის დათმობილი ტექსტის მოცულობით, ისე აღწერის დინამიზმით, ექსპრესიით. შესაბამისად, მოქმედებაც იცვლის განვითარების გეზს. სტუდენტების მიერ შეთხზულ ტექსტში მოქმედება წყდება კონფლიქტის მწვავე ფაზაში. ტექსტი მთავრდება საინფორმაციო გამოშვებებში დამკვიდრებული კლიშეით: “ამ მომენტისთვის სულ ეს იყო. დაველოდოთ მოვლენათა განვითარებას”. ამგვარ დისკურსში ცხადად იკითხება ქართული მედიაგარემოს გემოვნებისა და სტილის გავლენა. შესაძლებელია, ვივარაუდოთ, რომ პირველადი შეტყობინების დეკოდირების დავალებაში სტუდენტებმა ამოიკითხეს, იგულისხმეს, რომ ზღაპრის ნარატივის “ჩამოშლა” გულისხმობდა “კეთილი დასასრულის” “ჩამოშლასაც”, რადგან, მათი აზრით, კეთილი დასასრული, “ჭირი იქა, ღზინი აქა”-თი, მხოლოდ ზღაპარში გვხვდება, ან სტუდენტთა ჰიპოთეტურ აუდიტორიას არ აინტერესებს კეთილი დასასრული. ნამუშევართა უმრავლესობაში ამბავი ღირებული ზდება მასში ასახული კონფლიქტის გამო (თითქმის ყველა ნამუშევარში ხაზგასმულია, რომ კონფლიქტი უსამართლობის შედეგია). რეალური ისტორია ასევე „კარგავს“ მისტიკურ გმირებს, ანუ ამბავი ღირებული არ ზდება გამონაკლისი ან ჯადოსნური შემთხვევის, ძლიერი პიროვნების, ანუ გმირის წყალობით. ზოგადად, შეიძლება ვთქვათ, რომ ექსპერიმენტის მონაწილე სტუდენტებმა აქცენტი დებერსონალიზებულ კონფლიქტზე დასვეს.

ლიტერატურა

- Galtung, J., Ruge, M.** (1973). Structuring and Selecting News, in Stanley Cohen and Jock Young (eds.), *The Manufacture of News* (UK: Constable).
- Gardner, H.** (1993a). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- Gardner, H.** (1999). *The Disciplined Mind: What all students should understand*. New York: Simon&Schuster.
- Propp, V.** (1968) *Morphology of the Folk Tale*. University of Texas Press.

ცა და მინა ერთ კაცში

(რამდენიმე მოსაზრება რეზო ესაძის
სცენარის „ნომენ ნესციო“-ს შესახებ)

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი

გამოცემული წიგნები: საუბ-
რები ძველ ქართულ ლიტერა-
ტურაზე (თანავტორებთან ერ-
თად) – სასკოლო სახელ-
მძღვანელო (1992); დავითია-
ნის მხატვრულ სახეთა სისტე-
მა (1998); ფიქრი განათლება-
ზე (2003);

ორი გამოცემის იდეის ავტორი
და რედაქტორი: ა) მსოფლიოს
რჩეული მოთხრობების ექ-
ვსტომეული (2007-2008); ბ)
სერია: ქართველი მწერლები
სკოლაში – გამოცემულია 18
წიგნი (1996-2009).

თბილისის №24 საჯარო სკო-
ლის დირექტორი და ამერი-
კულ-ქართული განათლების
ცენტრის დამფუძნებელი და
პედაგოგი.

ადამიანი და მისი შემოქმედება განუყოფელია, უფრო სწორად – ეს ერთი და იგივე რამ არის. საკუთარ შემოქმედებას ტანსაცმელივით ვერ გამოიცვლის კაცი. ის პიროვნების სულის უღრმეს შრეებშია დაბადებული, საუკუნოდ აღბეჭდილი და არსებითად წარმოაჩენს ორ მომენტს: როგორ გამოხატავს კონკრეტული ინდივიდი საკუთარ თავს და რაგვარად გამოხატავს საკუთარ თავს ესა თუ ის დრო. „მე ვარ, რომელი ვარ“, – ეუბნება ღმერთი მოსეს. ის არის თავად არსებობა, ყოფნის მიზეზი და პრინციპი. ღმერთი ადამიანისთვის, უწინარეს ყოვლისა, შემოქმედა. მათეს სახარების მე-5 თავის 48-ე მუხლში კი წერია, რომ ყველა ადამიანის უმთავრესი მოწოდებაა ემსგავსოს ღმერთს. რაკი ღმერთი უპირველესად შემოქმედა, ადამიანი ყველაზე მეტად მაშინ ემსგავსება მას, როდესაც თავადაც ქმნის. და რაც უფრო ღირებულს ქმნის, მით მეტად ემსგავსება. ეს ყველაფერი იმასაც ნიშნავს, რომ ღმერთს მიმსგავსებულობის გამო შემოქმედი ადამიანი ციური ჰარმონიის ყველაზე მეტად შემგრძნობი და გამომხატველია. მას ადამიანებისთვის ღვთაებრივი ნათელი მოაქვს და, იმავდროულად, სხვებზე აღმატებულად შეიგრძნობს წუთისოფლის, დაკნინებული ადამიანური ბუნებისა თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების სიბნელესაც, რის გამოც იტანჯება. ზოგჯერ ეს ტანჯვა მას მთელ სიცოცხლეს არაფრობად განაცდევინებს, რაც, საზოგადოდ, შემოქმედების პრინციპს უარყოფს და სწორედ ამ დროს ჩნდება გაორებულობა და მწვავე კონტრასტის, ყოფიერების წინააღმდეგობრიობის სინდრომი. იქნებ ამას გუ-

ლისხმობს გალაკტიონი, როდესაც წერს:
**სინამდვილეს არ ვემდური,
 არ ყოფილა თითქმის,
 არყოფილზე საყვედური
 არასოდეს ითქმის.**

თუკი გალაკტიონისთვის სინამდვილე „არ ყოფილა თითქმის“, ანუ არ არსებულა ცხოვრების რეალობა, მაშ, რა რეალობას ეკუთვნოდა ეს „თავზარდამცემი გენიოსი“ (როგორც ერთგან ბლეზ პასკალი მოიხსენია შატობრიანმა)?

მან თავად მისავე სულში შექმნა საკუთარი სამყარო, საკუთარი რეალობა, რომელიც შემდგომ ძალუმად, მომწუსხველად, არცთუ იშვიათად – უცნაურად და ბევრისთვის გაუგებრად მულაენდებოდა უბრალო ადამიანურ ურთიერთობებში. გალაკტიონი „აქაც“ იყო, მაგრამ არც იყო „აქ“ – „მე ვხედავ სიზმრებს, არათქვენებურს“, – მიმართავდა ის ახლობლებსაც და შორებლებსაც. ის მეტისმეტად თვალსაჩინოდ გრძნობდა საკუთარ შემოქმედებით ღირსებას და ბიბლიური ღმერთის წარმოთქმული სიტყვების მსგავსად იმეორებდა: „მე მიყვარს ის, რაც ვარ“. თუმცა ის, რაც გალაკტიონს უყვარდა, ლამის საყოველთაოდ აღიარებული იყო, მაინც ყველაფერ ამას დიდი იდუმალეობა ფარავდა და, რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს – ყოფითი ჩვეულებრიობაც, თუ ყოფითი მიუღებლობა არა. ამის გამო ვინმეს გალაკტიონი შესაძლოა ახირებულ გენიოსად მოენათლა, ან სულაც ეჭვი გამოეთქვა – ნუთუ ეს შესანიშნავი ლექსები ამ კაცის დაწერილიაო?

შეაფასო გალაკტიონი და მისი ცხოვრება თუ შემოქმედება, იოლი არ არის. მითუმეტეს ძნელია ამის მხატვრული გააზრება და გადაწყვეტა, იმიტომ რომ ეს არის „რთული კაცის“ რთული ცხოვრება და გენიალური შემოქმედება.

ვნახოთ, როგორ გადაწყვიტა ეს ამოცანა რეზო ესაძემ.

ამ ამოცანის არსებითად წარმომჩენი კითხვა სცენარს ეპიგრაფად აქვს გამოტანილი: „ჩემგვარი კაცი განა შეიძლება ვინმეს უყვარდეს?“

გალაკტიონის პოეზია იმდენად ღვთაებრივია, რომ ამ კაცის ცხოვრებას ადამიანური „შელამაზება“ არ სჭირდება – კაცური სისუსტეები ვერაფერს აკლებს შემოქმედებით მარადისობას. სცენარი ამ პრინციპის ერთგულების ნიმუშია, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ყველას ეს არ მოეწონება – ჩვეულებრივ ადამიანურ ბუნებას ურჩევნია შემოქმედებასთან ერთად შემოქმედიც იდეალური იყოს. მაგრამ ცხოვრებაში ასე არ ხდება. და იბადება დიდი კონტრასტი რეალობასა და შემოქმედებას შორის – თითქოს შემქმნელი და შექმნილი ეუცხოებიან და, უბრალო ადამიანური აღქმიდან გამომდინარე, არ „უხდებიან“ ერთმანეთს. ერთი შეხედვით, არ შეიძლება ერთდროულად ეკუთვნოდე ზეცას და წვრილმანებს, „მაღალი და მაღლად მხედიც“ იყო და ისეთიც, მილიონები რომ დადიან დედამიწაზე. ან იქნებ, შეიძლება კიდევ?! ორჯერ ორი რომ ოთხია, ჩვეულებრიობაა თუ ღვთაებრივი იდეალურობის გამოვლინება? ორივე ერთად ხომ არა? ანდა ვინ აღ-

გენს ამგვარ იერარქიას? განა ღმერთმა მხოლოდ ნაწილები შექმნა და მთელი არა? ძალიან ბევრი კითხვაა საიმისოდ, რომ რაღაც პასუხი მაინც არ მოვძებნოთ („რაღაც“ იმიტომ, რომ საბოლოო პასუხები უფრო ხშირად არ არსებობს).

ერთი შესაძლო პასუხი ასეთია: შემოქმედი არასდროს არის შექმნილზე „ნაკლები“ და, რაგინდარა სახით, თუნდაც „შემქმნელის უფლებით,“ ყოველთვის აღემატება მას. ამ აზრით, რუსთველი მეტია „ვეფხისტყაოსანზე“, გურამიშვილი – „დავითიანზე“ და ვაჟა-ფშაველა – „ალუდა ქეთელაურზე“. ასევე, გალაკტიონი მეტია იმაზე, რაც დაწერა და იმაზეც, რაც არ დაუწერია. უფრო მეტიც – გალაკტიონი აღემატება ნებისმიერ იერარქიასაც და ამ აზრს მისი ხასიათისა თუ ქცევის ვერანაირი უცნაურობა, ჩვეულებრიობა ან თუნდაც ბუნდოვანება ვერ აბათილებს.

ყველაფერ ამას ნათლად შევიგრძნობთ, მაგრამ კონტრასტი მაინც რჩება. ეს კონტრასტი თავად გალაკტიონშიც ჩანს და გარესამყაროსთან, საზოგადოებასთან, პოლიტიკურ რეჟიმთან თუ სხვა ადამიანთან მის მიმართებასა და დამოკიდებულებაშიც. ამ კონტრასტის არსებითი საფუძველი ის არის, რომ გალაკტიონში შეზავებულია ცა და მიწა; მისი გენია პოეზიაში თუ რაგინდარა ბრწყინვალეობით წარმოჩინდება, ყოფითი წვრილმანების ან სულისშემზუთველი სინამდვილის არტახებით შეკრული არცთუ იშვიათად მართლაც უცნაურად, სასაცოლოდ ან სულაც უძწეოდ გამოიყურება.

რეზო ესაძე არ ფარავს ამას. არც რეალურ და არც მისი სცენარის გალაკტიონს ამგვარი „შედავათი“ არ სჭირდება. კონტრასტი, როგორც მხატვრული მიზანდასახულობა და ხერხიც, ხშირად არის გამოყენებული სცენარში.

კონტრასტი

პირველი მაგალითი

გალაკტიონის დაკრძალვისას „ტრიბუნა გაჭედულია გამოჩენილი ადამიანებით“. ისინი პათეტიკურად აფასებენ პოეტის ღვაწლს და პათეტიკურადვე ეთხოვებიან მას. სწორედ ამ დროს „კადრში გამოჩნდება გალაკტიონის ძირგახვრეტილი ფეხსაცმელი“ – პოეტთან ერთად ამ პათეტიკის დამკრძალავიც. ამ ადგილას მკითხველიც და მაყურებელიც დისკომფორტს იგრძნობს და სულში შეიშმუშნება, თითქოს საკუთარ სიმბოლურ ბრალეულობას განიცდის იმის გამო, რომ, ფაქტობრივად, არარსებულ სინამდვილესთან ერთად საზოგადოებამ გალაკტიონი შეურაცხყოფილი სიკვდილითაც „დააჯილდოვა“ – ოღონდ საბოლოოდ შეურაცხყოფილი გალაკტიონი კი არა, საზოგადოება რჩება.

მეორე მაგალითი

მწერალთა კავშირში ვიღაც დაბეჯითებით ამტკიცებს, რომ გალაკტიონის ყველა წიგნი აბდაუბდაა, რომ „ზოგიერთი შედარებები და მეტაფორები

თარგმანია ჩვეულებრივი რუსული სახეებისა“, რომ „აღმაშფოთებელია გალაკტიონ ტაბიძის საღამოები, სადაც ის თავის თავს პოეტების მეფედ აღიარებს“. ამგვარ შეფასებას თითქოს დარბაზიც ეთანხმება, საიდანაც ისმის ხმა: „გაირიცხოს მწერალთა კავშირის რიგებიდან!“ მოულოდნელად გალაკტიონი მიდის მასთან და ეკითხება: „ძამიკო, მაინც ხომ ვარ მე საქართველოში ყველაზე უკეთესი პოეტი“? და ციტატა სცენარიდან: „რა თქმა უნდა, ბატონო გალაკტიონ! – დაუყოვნებლივ პასუხობს მომხსენებელი და დაუფარავი ალტაცებით ხელებს შლის – ორი აზრი არ არის მაგაში“. მართლაც, არსებობს „კონიუნქტურული სამართალი“, რომელიც მხოლოდ ინდივიდისთვის ან კორპორაციისთვის არის ხელსაყრელი და მისაღები, თანაც – კონკრეტულ დროსა და ადგილას და, მეორე მხრივ – ღვთაებრივი სამართალი, რომელიც ყველასთვის თანაბრად არსებობს ყველგან და ყოველთვის. ეს ის არის, რუსთველი რომ „მართალ სამართალს“ უწოდებს. სწორედ ამგვარი სამართალი ათქმევინებს გზაბნეულ მედროვეს: „რა თქმა უნდა, ბატონო გალაკტიონ!“

მესამე მაგალითი

გალაკტიონის რეალურ სამყაროში, მის ოთახში, მის უჯრაში, პრაქტიკულად ყველგან დიდი არეულობაა, ქაოსია. ეს თვალსაჩინო კონტრასტს ქმნის გალაკტიონის პოეზიასთან. რადგან შემოქმედების შედეგი (სამყაროს შექმნიდან დაწყებული) ყოველთვის წესრიგია. თუმცა ეს წესრიგი ზოგჯერ შემოქმედებითი სიგიჟის ზღვარზე იბადება. სცენარში ეს კარგად ჩანს: „გალაკტიონის ფიგურა ხან სად გაიეღვებს, ხან სად. ყოველ გაელვებაზე სივრცე იმუხტება მისი ალგზნებული მდგომარეობით. უცებ იგი ამთავრებს წერას და იწყებს დეკლამირებას: „ქარი დაცხრა სიბობოქრის, შავი ზღვიდან სიო მოჰქრის, მე გიცქერი, როგორც ოქროს, ჩამავალ მზეს, ჩამავალს...“ დეკლამირების დროს მას გიჟის გამოხედვა აქვს. მოწყვეტით ჯდება. მძიმედ სუნთქავს. ხელის კანკალით მაგიდიდან იღებს საწერ კალამს, უსინჯავს წვერს. მოარგებს. გამოცვლის. იღებს გაცრეცილ ფურცელს. როგორც მხატვარი ფუნჯს, ამუშავებს კალმის წვერს. მოარგებს. იღებს სამელნეებს: წითელი, ლურჯი, შავი მელანი... იწყებს მათ გაზავებას, თითქოს საღებავებს ურევს ერთმანეთში, თან აგონიაში ბუტბუტებს: „წელიწადი,.. ცენტრი,.. ბელადები,.. ტელეგრაფები,.. ციფრები,.. შეტაკება,.. მარცხი სასტიკი,.. მდიდარი ბურჟუაზია,.. ზომბები,.. გათიშვა,.. კივილი,.. უარყოფა...“ ეს ცნობიერების ალქიმია ბევრისთვის უცნობი, უცხო და გაუგებარია, ზოგჯერ – მიუღებელიც (იმიტომ რომ, განსხვავებულობა ადამიანთა დიდ ნაწილს არ მოსწონს), მაგრამ გალაკტიონი ეს ყველაფერიცაა.

მეოთხე მაგალითი

მთელ სცენარს გასდევს დაუსწრებელი დაპირისპირება ოლიასა და ნინას შორის, რომელთაგან პირველი გალაკტიონისთვის დაუჭკნობელი სიყვარუ-

ლი იყო, მეორე კი – უბრალოდ ცოლი. სცენარში მკაფიოდ არის ნაჩვენები, რომ ოლია თავისი ლამის დემონური ბუნებით გაცილებით მახლობელია გალაკტიონისთვის, ვიდრე ყოფითი პრობლემებით გაპოხილი ნინა. პირველი გალაკტიონის ცხოვრების ფრთები იყო, მეორე – მაკრატელი ამ ფრთებისთვის. პირველი მომხიბლავ და მაცდურ ბოჰემასა და რევოლუციურ დაუდგრომლობას განასახიერებდა, მეორე – მოსაწყენ წესიერებას. სცენარის რამდენიმე თავში ეს კონტრასტი, პრაქტიკულად, ყველა დეტალში ჩანს – მეტყველებაში, ჟესტში, რეაქციაში, ფიქრში.

მეხუთე მაგალითი

გალაკტიონი სცენარში ხშირად იმეორებს ერთსა და იმავე ფრაზას: „ვერ ვარ რაცხა კარგად“, რაც ფიზიკურზე მეტად მის სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს – მის სრულ შეუთავსებლობასა და გამოკვეთილ კონტრასტს დროსთან, ყალბ ღირებულებებთან, რეჟიმსა და ხელოვნურად ორგანიზებულ საზოგადოებასთან. სწორედ ამის მაუწყებელია გალაკტიონის სიტყვები: „აქ ყველა მე მებრძვის“.

მექვსე მაგალითი

კონტრასტი თვით გალაკტიონის სახეშიც გარკვევით მოჩანს. ამის გარეხული გამოხატულება ის არის, რომ პოეტი უპირისპირდება მათაც, ვინც უყვარს და ვისაც თავად ის უყვართ. მას პრაქტიკულად ყველასთან კონფლიქტი აქვს. გალაკტიონი თითქოს საკუთარ არსებაშიც ეჩხუბება და თან იცავს პიროვნულ შემოქმედებით სილიადეს. სრულიად ყოფითი მიზეზით ოლგა იურიენასთვის ნათქვამ სიტყვებს – „Как вы смеете так со мной разговаривать“ – განზოგადებული მნიშვნელობა ენიჭება და მთლიანად ეპოქასა და საზოგადოებას მიემართება. ეს მომენტი ნათლად აჩვენებს, უსაზღვრო ბედნიერებასთან ერთად, რა უსაშველოდ დიდი პიროვნული გამოცდაა გენიალობის სულითა და გონებით ტარება.

ინტერჟამიერი კაცი

ყველაზე დიდი ადამიანური ტრაგედიები დროის დანაწევრებითა და გახლეჩით იწყება. თავისი ღვთიური არსებით დრო განუყოფელი და მთლიანია. ადამიანში ერთიანი უნდა იყოს დროის აღქმაცა და განცდაც. ის, ვინც დროის მთლიანობას კარგავს, საკუთარ მთლიანობასაც კარგავს და სამყაროსთან და ისტორიასთან ერთიანობის განცდასაც. მთლიანია მარადისობაც და ერთი წამიც („მე სიკვდილსა მოველოდი, შენ სიცოცხლე გამიწამე“, – ეუბნება ავთანდილი თინათინს, რომელმაც სიყვარული გაუმხილა – მთელი სიცოცხლე ამ ერთ უბედნიერეს წამად გადაამიქციეო). უცნაურია, მაგრამ ქართული სიტყვა „წამი“ აბრევიატურად რომ წარმოვიდგინოთ (*წ. ა. მ.*), *წ* შეიძლება გამოხატავდეს წარსულს, *ა* – აწმყოს,

ხოლო *მ* – მომავალს. სიმბოლურად (და ფაქტობრივადაც!) ერთმა წამმა შესაძლოა მთელი მარადისობა მოიცვას, მარადისობა კი ერთ წამში ჩაეტოს. დიდი ადამიანები ერთ წამსაც იმდენადვე ეკუთვნიან, რამდენადც მარადისობას.

რეზო ესადის სცენარში თვალნათლივ ჩანს გალაკტიონის მეყვსეული „მოძრაობა დროში“. ეს სახე ახალგაზრდობისა და ხანდაზმულობის „ერთბამად მტვირთველი“ და მომცველია. ზოგჯერ სხვადასხვა დრო ერთმანეთში იჭრება, ადგილმონაცვლეობს ან სულაც ურთიერთს მსჭვალავს. ეს მხატვრული ტექნოლოგია სცენარში რამდენჯერმე არის გამოყენებული და პიროვნების „სუბსტანციური ერთობის“ ხატს ქმნის.

პოეზიის გამარჯვება რეალობაზე

სცენარში, ბუნებრივად და კანონზომიერად, პოეზია ლამის მოქმედ პირად ჩანს. ის ცოცხალია, მოვლენათა განვითარებაში არა უბრალოდ მონაწილეობს, არამედ ზოგჯერ წარმართავს და განმსაზღვრეელ აზრსაც ანიჭებს მას. მაგალითად, როდესაც სცენარის ერთ თავს ეცნობი (მატარებელი „თვალეგახელილი სიზმარი“ – ცხადი მისტერია), კითხვა გებადება – რაღა მაინცდამაინც ამ ადგილას კითხულობს გალაკტიონი „მთაწმინდის მთვარეს“? აქ მოკლე ფრაზები ნათლად გამოხატავენ გარკვეული დროის ვითარებასაც და განწყობასაც: „საქართველოში, სადაც ხე არ ყოფნით ჯვრის ასამართავად და ჯვრები ჯვარცმისთვის, ერთი ტრიბუნალა დაგვრჩენია – სასაფლაო... ერთი თავისუფალი შესაკრები ადგილი“; „თავისუფლება დავკარგეთ“; „ეს მხოლოდ კომმარის დასაწყისია“; „სადაა, სადაა, სადაა სიმართლე...“; „Бога нет! Нет ангелов! Никому не нужна церковь. поймите-же бог умер!“ აი, ამგვარი უიშედობის, ცინიზმისა და სულიერი კატასტროფის გამოხატულებას – რაც საქართველოში ბოლშევიზმის ძალადობასა და ღირებულებათა სრულ დეგრადაციას განასახიერებს – სინქრონულად ედება გალაკტიონის ხმა (პოეტი კითხულობს „მთაწმინდის მთვარეს“). ეს ხმა აღმატებულია იმ საშინელ ქაოსსა და უსამართლობაზე, რაც ამ დროს კადრში შეიძლება ჩანდეს. მთაწმინდა თავად სიმაღლეა. მთვარე მთაწმინდის თავზე – სიმაღლის სიმაღლეა, ხოლო გალაკტიონის ლექსში ეს ბუნებრივი აღმატებულობა და ჰარმონია ზეადამიანური შემოქმედებითი ძალისხმევით სამგზის სიმაღლედ გარდაიქმნება – და პოეზია ამარცხებს რეალობას, რადგან ტყვეა და აგრესია იდეასთან უძღურია. ამ წუთას გალაკტიონის ხმა და „მთაწმინდის მთვარე“ პირველქმნილი მკაფიოობით გამოხატავენ ქართულ ღირსებას, საზოგადოდ – ადამიანის თავისუფლების იდეას და სიკეთის, მშვენიერებისა და ჰარმონიის გარდაუვალ გამარჯვებას უზნეო ძალმომრეობაზე.

შესაძლოა, ამავე იდეას გამოხატავდეს კიდევ ერთი ადგილი სცენარიდან: „გალაკტიონის წინ, მაგიდაზე, გარდიგარდმო გადახეული თუ დაჭმუჭნული ფურცლების გროვა ყრია. ამით შემფოთებული გალაკტიონი ნახეკების ერთმანეთთან მისადაგებას იწყებს.“ ცოტა ხნის შემდეგ „...ერთმანეთ-

ზე მორგებულ ფურცლებს ნახევებს წებოს უსვამს და მიყოლებით ფანჯრის მინაზე აკრავს, რომლის იქით ხალხმრავალი ქუჩა და ტრანსპორტი ჩანს“. გალაკტიონის ლექსები ფარავს ილიასგან ნახსენებ „უსულდგმულო ცხოვრებას“. ფანჯარა რჩება, მაგრამ გამოსახულება იცვლება – ერთ სამყაროს შლის და ასხვაფერებს მეორე, დაზიანებულ დროებას ენაცვლება უმწიკვლო მარადისობა პოეზიისა.

განწყობა

მხატვრულ ნაწარმოებში, ერთი შეხედვით, შესაძლოა ყველაფერი თავის ადგილზე იყოს (საინტერესო ფაბულა, გამოკვეთილი სახეები, პერსონაჟის ან ლირიკული გმირის მოტივაცია, მოქმედებისა თუ ფიქრის დინამიზმი და ა.შ.), მაგრამ თუ ერთი რამ არ არსებობს, მაშინ არც სხვა არაფერი არსებობს. ეს „ერთი რამ“ *განწყობაა*. განწყობა მხატვრული ქმნილების სულია – მის გარეშე ნამდვილი შემოქმედებითი სიცოცხლე თუ შეუძლებელი არა, ძნელად წარმოსადგენია. განწყობა ხილულის ან მოსმენილის მიმართ კეთილი, პოზიტიური დამოკიდებულებისა და მიმართების დაბადებაა; ამასთან ერთად კი – მხატვრული სიმართლის განცდა („მშვენიერება მხოლოდ სიმართლეშია“, – უილიამ შექსპირი). განწყობა ის არის, როდესაც ავტორს თავს უქნევ – „ღიას, ეს სწორედ ასეა!“ სცენარში ამგვარი განწყობა თავიდანვე ჩნდება და მკითხველს ბოლომდე არ ტოვებს. სიმართლე და ჰარმონია აქ ხელჩაკიდებულნი მოდიან. ზოგჯერ ამ „დეუტს“ დიდი შინაგანი ლირიზმიც ემატება, ოღონდ არა „დაშაქრული“, მომაბეზრებლად „ტკბილი“, არამედ „გემოვნებიანი“ ლირიზმი (ეს, საზოგადოდ, რეზო ესაძის კინოსა თუ პოეზიისთვის დამახასიათებელია). მაგალითისთვის შეიძლება ვახსენოთ სცენარის ის თავი, რომელსაც ჰქვია „გალაკტიონის დღიურიდან. ჭყვიში. დედასთან“ (მზის შუქის კოცნა და დედის წინაშე დანაშაულნარევი გრძნობით დგომა).

სახეები

სცენარის ტექსტი გაპოხილია აზრებითა და სახეებით. უფუნქციო, „უსაქმოდ“ და თავისთვის მოხეტიალე ფრაზებს აქ ვერ ნახავთ. ყველგან იგრძნობა დიდი და ბევრი ფიქრი. ყოველ წინადადებას რაღაც მოაქვს. მეორე მხრივ, თავად ეს სცენარია პოეტურობის ნიმუში. ეს არ არის მხოლოდ სცენარი პოეტსა თუ პოეზიაზე – ეს არის ტექსტი-პოეზია. ყოველ ფეხის ნაბიჯზე შეხვდებით აქ პოეტურ სახეებს – ზოგჯერ ძალიან უცნაურებსა და მოულოდნელებს. რამდენიმე მათგანს შევეხოთ:

უსახო, ერთმანეთის მსგავსი ნიღბები – ეს არის თითქოს მხოლოდ კომუნისტური გაერთმნიშვნელიანობის ხატი („ისინი მოქმედებენ, როგორც ყველა“). კოლექტივის გაფეტიშება და პიროვნების უგულვებელყოფა ამ ხა-

ტის მთავარი მახასიათებელია. ეს ნიღბები „კონკრეტული სახეების მაგივრად“ არსებობენ – თითქოს ასეთი „მაგივრობა“ შესაძლებელი იყოს. თუმცა ამგვარი ნიღბები არ ახასიათებს ოდენ ყალბი კოლექტივიზმის საზოგადოებას – ისინი ნებისმიერი ეპოქისა და საზოგადოების თანამდევნი არიან. ესენი არიან „კოლექტიური პიროვნებები“, რომელთაც ცალ-ცალკე არანაირი ღირებულება და ძალმოსილება არა აქვთ, მაგრამ ერთად მყოფნი სასიკვდილო საფრთხეს უქმნიან ღირებულებების მსახურ ადამიანებს. გალაკტიონის დაკრძალვაზე ერთ-ერთი ამ ნიღბის მიერ წარმოთქმული (თავისთავად შესაძლოა მართებული!) სიტყვები კი არ ამკობენ, არამედ შეურაცხყოფას აყენებენ გარდაცვლილ პოეტს.

გალაკტიონის ხითხითი – ბევრგან გვხვდება და გამოხატავს ირონიას, თვითირონიასა და, რაც მთავარია – სხვებთან შედარებით, მეტის ცოდნასა თუ მიხვედრას.

სახე-სიტყვები – მშვენიერი ქართული სიტყვაა „ამხანაგი“, მაგრამ როდესაც ასე უკიდურესად არაკეთილმოსურნეებს მიმართავ, ის უკვე სახედ იქცევა („სიტყვის დასასრულს მე მინდა ვუთხრა ჩემს უსინდისო მტრებს – წყნარად! თქვენ არავითარი უფლება არა გაქვთ, ღიან, არა გაქვთ, მე ასე მელაპარაკოთ! მე მოვრჩი, ამხანაგებო“).

სახე-ფრაზები – ზოგჯერ სრულიად უბრალო, ჩვეულებრივი ფრაზა განზოგადების მაღალ ხარისხს აღწევს და სახედ იქცევა. გალაკტიონს მილიციელი ელაპარაკება. გამომშვიდობებისას პოეტს მიმართავს: „გაგაცილებთ, ბატონო გალაკტიონ“. გალაკტიონი პასუხობს: „მე ჩემი გზა მაქვს“ და სრულიად ნათელია, რომ ამას მხოლოდ მილიციელს არ ეუბნება. ეს თანამედროვეებისათვის, მეტიც – ისტორიისთვის ნათქვამი სიტყვებია.

ამავე ტიპის ფრაზაა: „Слава Богу, что ребята за вами следят“.

ეს კომუნისტური ცნობიერებისა და დროის ზუსტად წარმომჩენი ფრაზაა და სიტყვა-სიტყვით ამას ნიშნავს: „დიდება ღმერთს, რომ ჩვენ ღვთის საწინააღმდეგო საქმეს ვაკეთებთ“. აქ ფრაზა ანტიფრაზად იქცევა. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც სიტყვები საკუთარი მნიშვნელობის საპირისპიროდ ღაღადებენ.

გალაკტიონის კარადა – გალაკტიონს კარადა გადააქვს მწერალთა კავშირში. რის ვაი-ვაგლანით ააქვთ მაღლა, ხან სად გაიჩხირება, ხან სად. „პირველიდან მეორე სართულზე ასასვლელ კიბეებზე დიდი არეულობაა. კარადა კიბეზე, სართულებს შორისაა გაჩხერილი. მწერლები აღშფოთებულები არიან, პოეტებიც, კრიტიკოსებიც. არის ერთი გადამდრო-გადმოდრო-მა კიბეებზე, რაღაცების გადაწოდებ-გადმოწოდება, უკმაყოფილო შეძახილები: „ვისია ეს ოხრობა, რა უნდა აქ!“ ვიღაცა თეფშებით დატვირთული ზემოდან გააფთრებით ყვირის: „ჩათრიეთ, ქვემოთ ჩათრიეთ!“ თავისი ფართო კარადასავით ვერ ეტევა გალაკტიონი შემზღუდველ საბჭოთა სივ-

რცეში და ლამის ყველას ხელს უშლის ვიწრო და ერთფეროვან არსებობაში – „თეფშებით დატვირთული“ (ანუ მატერიალურ ყოფიერებას, თუნდაც მხოლოდ საკვებზე ზრუნვას მიწებებული) ცნობიერება მაღალი პოეზიის დიდი ვერაფერი თანამგზავრი და მეგობარია.

ლენინის ორდენი ლუდის კათხაში – გალაკტიონი „დახლზე მდგარ ლუდისნარჩენებიან დიდ კათხაში აგდებს ლენინის ორდენს“ და მერე მიკიტანს ეუბნება: „დღეს ყველასი გადახდილია“. ლენინის ორდენი საბჭოთა კავშირის უმაღლესი ჯილდო იყო. მის მიმართ დამოკიდებულება, ფაქტობრივად, რეჟიმის მიმართ დამოკიდებულებას გამოხატავდა. ლუდისნარჩენებიან კათხაში ამ ორდენის ჩაგდება სრულიად არაორაზროვნად აკნინებდა მთავარ „საბჭოთა ღირებულებებს“. ამ ღირებულებებით ლუდისა და დუქნის სხვა ატრიბუტების საფასურის გადახდა კი იმდენად მაღლა არ სწევს ლუდის ფასს, რამდენადაც უკიდურესად ამცირებს ორდენისას. ეს არის ტოტალიტარული სახელმწიფოსთვის გადახდილი თავისებური პიროვნული სამაგიერო წართმეული თუ უკვალოდ გამქრალი „სინამდვილისთვის“, რომელიც – შევიხსენოთ – „არ ყოფილა თითქმის“.

ცეცხლმოდებული აკვანი და ცეცხლმოდებული კუბო – ცეცხლი ამ ორივე შემთხვევაში ორგემავე სიმბოლური მნიშვნელობისაა. ერთი მხრივ, ის დაუმორჩილებელ შემოქმედებით სტიქიას გამოხატავს, მეორე მხრივ კი – ბოლშევიზმის გამანადგურებელ და დამთრგუნველ ბუნებას. თუ პირველი სახე (აკვანი) წინასწარმეტყველებაა, მეორე (კუბო) აღსრულებაა. ეს არის ბედისწერის ალფა და ომეგა, ყველაფერი ეს სიურეალისტურ სახეს იძენს: „ტყავის ქურთუკიანი ორატორი რეკოლუციური სიტყვით გამოდის და აგრესიული მოწოდებებით. შენობა დანგრეულია და გაქურდული. კიბეებით გალაკტიონი მიადგება კარს, რომელზედაც აწერია „სახალხო გვარდიელის“ რედაქცია. აქაც არეულობაა. იატაკზე დაყრილი ილიას, აკაკის და ჟორდანიას სურათები ფეხითაა გათელილი (ისტორიამ ხანდახან ასეთი მკაცრი ხუმრობა იცის – რაღაც უსულო ძალმოსილებამ ილიასა და ჟორდანიას ერთი და იგივე ხვედრი არგუნა. ილია ჭავჭავაძისთვის ჟორდანიას თანაზიარი შეურაცხყოფაც კი ძნელად ასატანი იქნებოდა – გ.მ.). გალაკტიონი ჯიბეებში იტენის თავის ნაწერებს... ქაოსში ჩემოდანს მიაგნებს... გახსნის და რაც ჯიბეებში ჰქონდა, ყველაფერს შიგ ჩატენის. მერე ცდილობს შენობიდან გარეთ გამოვიდეს, მაგრამ ქვემო სართულიდან, სადაც მიტინგი უკვე დამთავრებულია, ზევით საშინელი ცეცხლის ენები ამოდის. გალაკტიონი დაუფიქრებლად ჩემოდანს ხსნის და ყველაფერს, რაც მასში იყო, ცეცხლზე მოაპირქვავებს. შავოსანი კაცები ცდილობენ როგორმე დააჭედონ კუბოს თავი, რომელსაც ცეცხლი ედება. უცებ გასაგები ხდება, რომ ცეცხლი თვითონ კუბოში ტრიალებს და ადამიანები ცდილობენ ცეცხლი დაასაფლავონ. საიდანღაც ზემოდან თუ ციდან ცეცხლმოკიდებული ხელნაწერები მოფრინავს და კუბოში ცვივა, რომელიც ჩემოდნად გადაიქცევა. გალაკტიონის ჩემოდანს მესაფლავებები თოკებს

ამოუდებენ და ცდილობენ საფლავში ჩაუშვან...“

ვილაცა ცდილობს ერთი (გამანადგურებელი) ცეცხლით მეორე (შემოქმედებითი) ცეცხლი დაასაფლავოს. ამ გამაოგნებელ სურათში ყველაზე გასაკვირი ის არის, როგორ გადაიქცევა კუბო ჩემოდნად, რომელშიც გალაკტიონის მთელი ცეცხლმოკიდებული შემოქმედება იკლავება – მავანთაგან არაადამიანურად ტანჯული.

სახე-ლექსი – 1956 წლის მარტია. „რეპრესირებული ქალაქის ქუჩებში შეიარაღებული სამხედროები პატრულირებენ... უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზი სტუდენტ-პედაგოგებითაა გაჭვდილი... ტრიბუნაზე გამომსვლელი ადანაშაულებს უნივერსიტეტის პარტიულ ორგანიზაციას, კომკავშირის კომიტეტს, რექტორატსა და პედაგოგიურ საბჭოს, პირადად რექტორს, რომ ყველაფერში, რაც ახლა ახალგაზრდობაში ხდება, დამნაშავეა ის მანკიერი აღზრდის მეთოდი, რომელიც უნივერსიტეტშია დანერგილი.“ გამომსვლელს სიტყვას რექტორი აწყვეტინებს, განა ეს ახალგაზრდები იმას არ იცავენ და ითხოვენ, რასაც ჩვენ მათ ჩაგჩინებდით – ანუ ლენინის გვერდით სტალინი უნდა იყოსო? „ესე იგი, ხრუშჩოვი არა?!“ – შეეპასუხება გამომსვლელი. ამ თავისთავად აბსურდს სრული ქაოსი მოსდევს – „დარბაზში უსტვენენ. გამაყრუებელი ღრიანცელია“. ამ დროს „გალაკტიონი მისთვის დამახასიათებელი ოლიმპიური სიდიადით ტრიბუნისაკენ მიემართება, სცენაზე ადის... და არაამქვეყნიური შემართებით კითხულობს „მთაწმინდის მთვარეს“, ცნობილი პაუზით კითხვას ამთავრებს და როგორი ღირსებითაც მოვიდა, იქაურობას ტოვებს“. ლექსი აქ ისე ამარცხებს ადამიანურ კომპარს, როგორც წმიდა გიორგი – გველეშაპს.

დეტალები

რეზო ესაძისთვის საერთოდ დამახასიათებელია დეტალის ესთეტიზმი. ღირებული ხელოვნების შეგრძნებისთვის ამას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს. წერტილი, რომელსაც აქვს განზომილება – აი, რა არის მხატვრული დეტალი. ის, რასაც მთელი ფილმი მოგვითხრობს, ზოგჯერ შესაძლოა, კარგად მიგნებულმა მცირე ფორმამ გაამჟღავნოს და გამოხატოს:

გალაკტიონი დგას თავის საფლავთან და თვალს უსწორებს მარადისობას („უსასრულობისაკენ მზერამიპყრობილი გალაკტიონის მოწამეობრივ სახეს მთვარის შარავანდედი ადგას“) – თითქოს გაქვავებული წამია, რომელიც გალაკტიონის ბობოქარი ცხოვრების მთელ ბედნიერებასა და ტრაგიზმს ერთდროულად გამოხატავს;

პოეტი იხსენებს ოლიას დახვერეთის თარიღს, რომელიც ტრამვაის ძველ ბილეთს აწერია. მერე რეალობაში დაბრუნებულ გალაკტიონს კონტროლიორი დაადგება თავს ზმანებაში მასთან მოსაუბრე დედის ნაცვლად (დედა – ბუნებრივი სიყვარული და სიკეთე; კონტროლიორი – სახელმწიფოს

მახვილი თვალი და სიმკაცრე). კონტროლიორი ბილეთს ხვრეტს. და გალაკტიონის ფრაზა: „უკ, დახვრიტეთ?“ როგორც კონტროლიორი ბილეთს, ისე ექცევა ტოტალიტარული სახელმწიფო ადამიანს.

უცნაური მიგნებაა *ხოჭო სიტყვებზე*, რომელსაც პოეტი უსმენს. ეს მწერი არის კომბინაცია სიშავისა და რაღაც „დაბეჯითებული“ სიარულის. გალაკტიონი „გადაშლის რუსულ-ქართულ უზარმაზარ ლექსიკონს... დადებს მაგიდაზე. ამასობაში ლექსიკონის გვერდზე გამოლოდდება პატარა ხოჭო და მიცოცავს ფურცლებზე. მაგიურმა ხოჭომ გაიარა სიტყვებზე: „черно-грив, черномазый,.. чернота“... გალაკტიონი ხოჭოს დაიჭერს, ფრთხილად ჩასვამს ასანთის კოლოფში, ყურთან მიიტანს და განაბული უსმენს. ისევ იწყებს ბუტბუტს: „შავებით მოსილი ქალები... სიშავე თვალთა... სიშავე ღამის... სიშავე ყორნის ფრთების... შავი ზღვა... შავი ფარდები... შავი ბერი... შავი ღრუბელი... შავი ფიფქები...“ ეს მართლაც მაგიაა – შემოქმედის მაგია, რაც სულ რამდენიმეწამიანი დეტალით სახიერდება. გალაკტიონის სულიც ასე „დაბეჯითებითა“ და მაძიებლის შემოქმედებითი ინსტიქტით შეპყრობილი უსმენს იმას, რაც ვერ მეტყველებს, მაგრამ თავისი არსებობითაც კი ბევრ რამეს ამბობს დამნახველი კაცისთვის.

სიკვდილისკენ მიმავალი გალაკტიონი სამ კოლოფ პაპიროსსა და ორ კოლოფ ასანთს იღებს ჯიბეში. დოსტოევსკის ერთი პერსონაჟი, რომელიც სიკვდილით დასასჯელად მიყავთ, ფიქრობს, კიდევ ორი თუ სამი ქუჩა დამრჩა სიცოცხლეო. სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე დრო ზოგჯერ სხვა განზომილებაში გადადის – ხან, როგორც ამ შემთხვევაში, სივრცით იზომება, ხანაც ნებისმიერი სხვა რამით. მაგალითად, – სიგარეტის უბრალო ნამწვით. ფანჯრიდან გადახტომის წინ გალაკტიონი უკანასკნელ ნამწვს ბოლომდე მოწვეს. ეს არის უკანასკნელი რამ, რასაც ის წუთისოფელში აკეთებს. ეს უბრალო ნამწვი, რომელიც მის ხელში ნელ-ნელა იფერფლება, ძალიან ჰგავს (თუ არ გამოხატავს) განქარვებად სინამდვილესაც და გალაკტიონის მასთან დამოკიდებულებასაც – ყველა ნამწვს ბოლოს მოისვრიან ხოლმე.

დასასრული

(ორი აბსურდი და დამლაგებლის წინასწარმეტყველება)

აბსურდი №1 – ვიღაც ქალს გალაკტიონის ნაწერებიანი საქალაქე მი-აქვს (პოეტს ეხმარება). უცბად შეუძლოდ ხდება. გალაკტიონი სთავაზობს, აგერ კიბეზე ჩამოჯექით. ქალი უარობს – იშიაზი მაქვსო. მაშინ გალაკტიონი კიბეზე თავის საქალაქეებს დაუწყობს. ქალი ჩამოჯდება „რევოლუციურ საქართველოსა“ და „პაციფიზმზე“. მერე, ოდნავ სულმოთქმული, პოეტს ეუბნება: „შენ ავაშენა ღმერთმა, ამდენი რომ არ დაგეწერა, ვერ დაგვადებოდი...“ რა მარტივია ხანდახან მილიონი დოლარით ერთი ასანთის ყიდვა.

აბსურდი №2 – უცნაურად მყოფი არაფრობა (ანუ თითქმის არარსებული სინამდვილე) ირონიულ ჟესტს აგებებს გალაკტიონის ცხოვრების ფინალს – გენიოსი ადამიანის წუთისოფელი დამლაგებლის შეგონებითა და წინასწარმეტყველური ფრაზით მთავრდება. შეგონებიდან („Почему вы не ложитесь?!“) წინასწარმეტყველებამდე („Там сыро после дождя, лучше здесь сядьте.“) სულ რამდენიმე წამი გადის. გალაკტიონისთვის ორივე სულერთია. მკითხველსა და მაცურებელს კი შესაძლოა საშინელი უსამართლობის გრძნობა დაეუფლოს. ამ გრძნობას ის იწვევს, რომ საზოგადოებას და ადამიანებს კოლექტიური ცნობიერებით (ორივეს ერთად ზოგჯერ შეცდომით „ბედისწერას“ უწოდებენ ხოლმე) შეუძლიათ ისტორიის დრამა ისტორიულ ფარსად აქციონ.

და გალაკტიონს აღარ ენაღვლება, რომ „Там сыро“.

P.S. რეზო ესაძემ, სხვასთან ერთად, ერთ მთავარ საფიქრალზეც მიგვანიშნა:

თავის პოეზიაში გალაკტიონი ხშირად ახსენებს და ნატრობს ფრთებს. სცენარშიც პოეტი არც თუ იშვიათად ცას აჰმზერს. ადამიანები ერთდროულად აღმერთებენ და ამცირებენ ხოლმე ცის მაცქერალ და შემგრძნობ კაცებს. ეს არის გენიოსთა ბედნიერებაც და უბედურებაც.

ენობრივი ექსპერიმენტები
ქართულ მასკულტურაში

(სიტყვათათამაშის შესახებ რეკლამაში)

ილიას სახელმწიფო უნივერ-
სიტეტის ჰუმანიტარულ მეც-
ნიერებათა და კულტურის
კვლევების ფაკულტეტის
დოქტორანტი
ინტერესთა სფერო: ლიტე-
რატურათმცოდნეობა, კრი-
ტიკა, სემიოტიკა.

რეკლამას, როგორც მასკულტურის ერთ-
ერთ უმნიშვნელოვანეს ელემენტს, თანამედროვე
მსოფლიოს ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგი-
ლი უჭირავს. რეკლამა არის ყველგან და პოს-
ტმოდერნიზმის ცნობილი თეზისის კვალობაზე
თუ ვიტყვით, რეკლამაა ყველაფერი (პირიქითაც:
ყველაფერი რეკლამაა).

ტრადიციული დეფინიციით, რეკლამა არის
„მოსახლეობისათვის ცნობების მიწოდება პირე-
ბის, საქონლისა და მომსახურების შესახებ მათ-
თვის პოპულარობის მოსაპოვებლად და შესაბა-
მისად, მყიდველობითი მოთხოვნისა და მაღალი
რეიტინგის შესაქმნელად.“¹

რეკლამაში (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „შე-
ფუთვის ხელოვნებაში“) განსაკუთრებით მნიშვნე-
ლოვანია გამომსახველობითი მხარის ეფექტურო-
ბა. აქ კი, ვიზუალური კოდის პრიმატულობის
გვერდით, როგორც წესი, სიტყვიერი მასალის
ლაკონიურობაც იგულისხმება.

გარდა ამ მახასიათებლებისა, არის კიდევ
ერთი საინტერესო მომენტი: სიტყვათათამაში
რეკლამაში. ამ დროს მთელი ყურადღება გადა-
ტანილია სწორედ ვერბალური კოდის პოლისე-
მანტიკურობაზე და ფაქტობრივად, მინიმუმამდეა
დაყვანილი ვიზუალური კოდის ინფორმაციულო-
ბის ხარისხი.

¹ უცხო სიტყვათა ლექსიკონი (რედ. ს. თეზელიშვი-
ლი), თბ., 2005; გვ. 690.

სიტყვათათამამის ერთერთი ყველაზე პოპულარული სახეა ომონიმის პრინციპზე დამყარებული *კალამბური* (იგივე ზმა). კალამბური ერთგვარი თავსატეხია და შესაბამისად, მისი დეკოდირებაც რეციპიენტისთვის ესთეტიკურ სიამოვნებას (ამოცნობის სიხარულს) უკავშირდება (შემეცნების პროცესში გაოცებისა და სიხარულის მნიშვნელობას ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავს; ხოლო საკუთრივ კალამბურზე, როგორც მახვილგონვრულობის საოცარ ნიმუშზე, პირველ თეორიულ ნააზრევს ვხვდებით შუა საუკუნეების ერთერთი დიდი მოაზროვნის – *ემანუელე ტეზაუროს* (1591-1675) უმნიშვნელოვანეს ნაშრომში „არისტოტელეს ჭოგრიტი“, რომელიც ბაროკოს ესთეტიკის სახელმძღვანელო ტრაქტატია).

ქართულენოვან რეკლამებში, როგორც წესი, მარტივი სახის სიტყვათათამამებს ვხვდებით (საინტერესოა, რომ ამ მხრივ განსაკუთრებით საკვები პროდუქტების რეკლამები გამოირჩევა): „განზორციელებული“ [ოცნება] – ხორცპროდუქტების მწარმოებელი ფირმის ე.წ. სლოგანი; ჩაიფიქრე; განიქარვე (ქართული ლუდის რეკლამა)...

გვხვდება სრულიად განსაკუთრებული შემთხვევებიც: პოლისემანტიკურ სიტყვათა შედგენა არა ერთი ენის ფარგლებში, არამედ რამდენიმე ენის ლექსებითა შეერთებით, რომლის დროსაც სიტყვის მნიშვნელობა ორგვარად გადმოიცემა ისე, რომ შენარჩუნებულია აღსანიშნის ერთადერთობა.

წარმოდგენილ წერილში სწორედ ამ ტიპის ენობრივ ექსპერიმენტებს შევხვებით და განვიხილავთ რეკლამის/საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროდან აღებულ რამდენიმე მაგალითს:

1. რამდენიმე წლის წინ რუსთაველის კინო-თეატრში გავიდა უცხოური მხატვრული ფილმი, რომლის სახელწოდებაც აფიშაზე ასეთი სახით წარუდგინეს მაყურებელს: „სიანსlove“. ფილმის სათაურის ამგვარი ფორმულირებით უკვე გამოკვეთილი იყო მისი სასიყვარულო ხასიათი.

საინტერესოა, რომ მაყურებელთა აბსოლუტური უმრავლესობა მოცემულ სიტყვას (თავისი უცხოენოვანი ფრაგმენტის ჩათვლით) კითხულობდა ქართული ენის პრინციპით: პირდაპირ, ე.წ. „ბუკვალურად“ (ანუ – ლოვე და არა – ლავ, ინგლისური ტრანსკრიფციით).

2. ორიოდე წლის წინ ქართული ტელეარხებით აჩვენებდნენ საყოფაცხოვრებო ტექნიკის მწარმოებელი ფირმის რეკლამას. სარეკლამო კამპანია ორ ეტაპად წარიმართა (და ეს წარმატებული სტრატეგიული ნაბიჯი აღმოჩნდა): თავდაპირველად ეკრანზე ლათინური ასოებით იწერებოდა სიტყვა IDROWE (გამორიცხული იყო ვიზუალური კოდი, მთელი დატვირთვა ტექსტზე „მოდლოდა“), რომელსაც ქართულენოვანი მაყურებელი, ბუნებრივია, *კითხულობდა ქართულად* (იდროვე – არ იქაროს მნიშვნელობით); მეორე ეტაპზე (გარკვეული დროითი ინტერვალის შემდეგ) ეკ-

რანზე გამოჩნდა იგივე სიტყვა, ოღონდ შებრუნებული წყობით AWORD (ინგლ., დაჯილდოება). ეს იყო ფირმის სახელი.¹

3. ფიჭური კავშირგაბმულობის კომპანია „ჯეოსელმა“ რამდენიმე წლის წინ თავის აბონენტებს შესთავაზა მომსახურების ახალი სერვისი, რომლის სარეკლამო ტექსტშიც *ორმაგი კალამბური* იყო წარმოდგენილი: „ამ 2 ბარათით“ თქვენ შევიძლიათ... „ამ 2“ (შეერთებულად – *ამორი*) რაოდენობრივი მოცემულობის გარდა, აღნიშნავს გრძნობას (*amor* - სიყვარული). ეს კი, სერვისის ხასიათიდან გამომდინარე (შეთავაზება ეხებოდა შეყვარებულ წყვილებს), მთავარი მომენტი იყო (აღსანიშნავია, რომ „ჯეოსელი“ განსაკუთრებით ხშირად მიმართავს სიტყვათთამამს. უკანასკნელ ხანებში კი კომპანიამ ამ მეთოდით სარეკლამო რგოლების მთელი ციკლი შექმნა – „ზუმი/ ზუმერანგი; განზუმილების“ სახით).

4. ტელეარხ „იმედზე“ სულ ცოტა ხნის წინ გადიოდა მრავალმხრივ საინტერესო პროექტი, სახელწოდებით „ჩვენი საქართველო“. სათაური ამ სახით იყო წარმოდგენილი – „საქართველო“ (და იგი, შესაბამისად, გამოხატავდა პროექტის მთავარ მიმართულებასაც - *art*: ხელოვნება).²

მსგავს სტრუქტურულ მოდელზეა აგებული სარეკლამო სფეროს გარეთ დადასტურებული კიდევ ორი ლექსიკური ერთეული, რომლებიც ჩვენი (და არა მხოლოდ ჩვენი) საზოგადოებისთვის მეტად მნიშვნელოვან და აქტუალურ პრობლემებს ეხმიანება. მათგან პირველი ნარკომანიის წინააღმდეგ მიმართული კამპანიის ნაწილია, მეორე კი – საქართველოს საშინაო საქმეებში რუსეთის ჩარევის წინააღმდეგ მიმართული საპროტესტო აქციებისა.

უფრო კონკრეტულად:

5. თბილისში, მიხეილ ჯავახიშვილის ქუჩის კედელზე, ასეთი წარწერაა: „ნარკ**off**მანია“. ეს ლექსიკური ერთეული ზემოაღნიშნული „საქართველოს“ მოდელზეა აგებული, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს საკუთრივ ქართულ ტერმინს. მოცემული სიტყვის შუაში ინგლისური *off*-ის ჩასმით (*off* – გამორთვა) იკვეთება გზავნილის ადრესანტის პოზიცია – უარი ეთქვას ნარკომანიას.

¹ აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ლექსიკური ექსპერიმენტები ქართველი საზოგადოებისათვის უცხო არ ყოფილა (საკმარისია, თუნდაც გალაკტიონის „აირევი, ივერიისა“ და „აი, რა მზის სიზმარიას“ გახსენება), მაგრამ აქ სხვა რამაა მნიშვნელოვანი: მოცემულ შემთხვევაში, სარკისებური ეფექტი მიიღწევა არა ერთი ენის ფარგლებში ჩატარებული ექსპერიმენტით, არამედ – ორი ენის (სულ მცირე, ანბანურ) დონეზე.

² ერთერთი ქართული არხის სახელწოდება *საქართველო* „ლოგოს“ ინგლისურენოვან ვარიანტში ასეთი სახითაა წარმოდგენილი: საქართVელო.

აღსანიშნავია, რომ მოვლენის მიმართ თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება ექსპერიმენტატორმა გამოხატა, თუ შეიძლება ითქვას, მინიმალური დანახარჯით (მას არ დასჭირვებია სხვა, დამატებითი სიტყვა საიმი-სოდ, რომ აზრი დასრულებული სახით გამოეთქვა და მთელი სისრულით გამოიყენა თავის ხელთ არსებული ვერბალური თუ გრაფიკული რესურსი). მან შეადგინა ორი ენის ლექსიკურ ერთეულთა გონებაშეხვედრის კომბინაცია, ააგო რა ტექსტი პრინციპზე – ებრძოლე მტერს მისივე იარაღით. ამგვარად, ექსპერიმენტის ეფექტი მიღწეულია სიტყვის თვითლიკვიდაციის, საკუთარი თავის ბოლომდე უარყოფის საინტერესო პოტენციალის გამოვლინებით.

6. რამდენიმე წლის წინ, როცა განსაკუთრებით აქტუალური იყო აფხაზეთში, საქართველოს ოკუპირებულ ნაწილში, „რუს მშვიდობისმყოფელთა“ (ე.წ. „ცისფერჩაფხუტიანთა“) ყოფნის პრობლემა, თბილისში, რუსეთის ფედერაციის საელჩოს წინ, გამართულ საპროტესტო აქციებზე ოკუპანტთა სტატუსი – миротворцы – „პლაკატებზე“ ამგვარი სახით იყო წარმოდგენილი – мирот war цы.

ვფიქრობ, დამოწმებულ მაგალითთაგან ეს უკანასკნელი განსაკუთრებულად საინტერესო შემთხვევაა თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ ექსპერიმენტი პოლიტიკურ საკითხს ეხება და რაც მთავარია, ამ პრობლემა-სადმი ქართველი საზოგადოების დამოკიდებულებას გამოხატავს.¹ ამგვარი ფორმულირებით სიტყვის მნიშვნელობა რადიკალურად იცვლება და მშვიდობისმყოფელობა ომისმყოფელობად (ინგლ. war – ომი) იქცევა. გარდა ამისა, მოცემულ შემთხვევაში, ლექსემა წარმოდგენს რუსულ-ინგლისურ სიტყვათა ნაზავს, რომლის აზრობრივი ცენტრიც ფორმობრივ ცენტრს ემთხვევა: რუსული სიტყვის მნიშვნელობაში დისონანსი შეაქვს მთავარი კოდის ფუნქციით წარმოდგენილ ინგლისურ სიტყვას, რომელიც აბსოლუტურად უპირისპირდება მას.

რა დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა დასახელებულ მაგალითთა ანალიზი?

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ არც ერთი მათგანი (გარდა „ჯეოსელის“ სერვისისა), ფაქტობრივად, არ არის კონკრეტული ნივთის, გასაყიდი საგნის ტრადიციული რეკლამა (და ეს არაა მოცემულ სფეროში უმნიშვნელო გარემოება). შესაბამისად, მოხსნილია რეკლამის ინტენციურობის უტილიტარულობა. მეტიც; შეიძლება ითქვას, რომ ბოლო ორი მაგალითი არსებითად ანტირეკლამაა (ამის კვალობაზე, მისი ინტენ-

¹ როლან ბარტის მიხედვით, რეკლამაშიც სწორედ ტექსტია ის ინსტანცია, რომლის დონეზეც საზოგადოების იდეოლოგია და მორალი განსაკუთრებული სიძლიერით გამოხატავს თავის თავს (Р. Барт., *Нулевая Степень Письма*, Пер. с фр., Коллектив переводчиков, Составление, научное редактирование, предисловие и комментарии Г. К. Косикова, М., 2008, стр. 261).

ციურობაც სხვა განზომილებებისკენ მიმართავს რეციპიენტის ყურადღებას). გარდა ამისა, აღნიშნული ლექსიკური ერთეულები (ნარკომანია და МИРОТВОРЦЫ) თავისთავად რთული ენობრივი ექსპერიმენტებია, რადგან მკვეთრად გამოხატავენ ადრესანტის პოზიციასაც. ამასთან, მათთან ორენოვნებით უარიყოფა ის, რაც ერთი, საწყისი ენის (პირველ შემთხვევაში, ქართულის, მეორე შემთხვევაში კი – რუსულის) დონეზეა გადმოცემული; შესაბამისად, მეტადაა გამოკვეთილი აზრის გამოთქმა/გაფორმების არაორდინარულობა, რომელსაც უკვე თავისთავადი ღირებულება ენიჭება და აღმქმელზე ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი თამაშობრივი ხასიათით.

როგორც აღვნიშნე, ეს არ გახლავთ მარტივი, ერთი ენის ფარგლებში განხორციელებული ექსპერიმენტი. აქ თამაში მოზაიკურობაში გადადის და მინიმუმ ორ ენობრივ სივრცეში ხორციელდება. ამასთან, ვლინდება *ინგლისურის, როგორც დომინანტი უცხო ენის*, როლის პრიმატულობა. ეს კი იმ ფონზე, როცა რუსული (ამავე ენის დონეზე, ქართული ენობრივი სივრცისგან დამოუკიდებლად) მხოლოდ პასიურ ენობრივ ფონად გვევლინება, მასში ჩართული აქტიური ინგლისური ენის სიტყვა კი, ფაქტობრივად, ანულებს (მინიმუმამდე დაიყვანს) მისით გამოხატულ დენოტატს. შესაბამისად, ორენოვნების თვალსაზრისით, აშკარაა ინგლისური ენის პირველობა.¹

რა სტატუსი შეიძლება მიენიჭოს ამგვარ ლექსიკურ ექსპერიმენტებს? რასთან გვაქვს საქმე ასეთ შემთხვევებში?

ფაქტია, რომ წარმოდგენილ მაგალითებში ერთმანეთს კვეთს ორი ენის ლექსიკური ერთეული. შესაბამისად, ამგვარ ტექსტურ (სრულიად გარკვეული თვალსაზრისით, ინტერტექსტურ) მოდელთა შექმნაში სხვადასხვა ენობრივი მონაცემების ჩართვით გაზიარებულია კულტურული გამოცდილება. ამასთან, განსხვავებულ ვერბალურ ელემენტთა თანაარსებობა მხოლოდ მოზაიკურობის პრინციპზე ვერ დაიყვანება, რადგან მისი, როგორც შეტყობინების, ამოკითხვა გულისხმობს სიტყვის აღქმას ორივე მოცემულობის გააზრებით. გარდა ამისა, უმნიშვნელო არ არის ის ფაქტიც, რომ წარმოდგენილ ექსპერიმენტებში არ გვხვდება სიტყვაზე ძალდატანე-

¹ საკუთრივ რუსულ სარეკლამო სივრცეშიც მსგავსი ენობრივი ექსპერიმენტებისას ინგლისური ლექსიკური ერთეულებია გამოყენებული (ბუნებრივია, ეს გამომდინარეობს ინგლისურის, როგორც საერთაშორისო ენის, გავლენის მასშტაბურობიდან) /ინფორმაცია, შესაბამისი ანალიზითურთ, წარმოდგენილია შემდეგ ვებგვერდებზე: http://www.sinobr.ru/artcls/a13_15.html; <http://www.stilistika.by.ru/34.shtm> /.

ამასთან, აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ რუსეთის, დასავლეთი ევროპისა და აშშ-სგან განსხვავებით (სადაც მასკულტურისა და საკუთრივ სარეკლამო სფეროს შესახებ, გარდა ცალკეული საგანგებო კვლევებისა, არსებობს სპეციალური პერიოდული გამოცემებიც როგორც ბეჭდური, ისე – ინტერნეტვერსიის სახით), საქართველოში ამ სფეროს შესწავლა, ფაქტობრივად, ბოლო რამდენიმე წელია, დაიწყო.

ბის შემთხვევები (შესაბამისად, არ ვიღებთ ჰიბრიდს) და სხვადასხვა ენის მონაცემთა მახვილგონივრული კომბინაციით, რაც მთავარია, ლექსიკურ ერთეულთა დაუმახინჯებლად, ვიღებთ ე.წ. *მიქსის ტიპის ვერბალურ კოდს*, რომელიც რეციპიენტს სახალისო თამაშში ითრევს.

მიქსის ტიპის ამგვარ ექსპერიმენტთა განსაკუთრებულობა სწორედ ისაა, რომ სხვადასხვა ენის (შესაბამისად, კულტურის) ელემენტთა საშუალებით ერთი აღსანიშნი ორგვარად გამოიხატება ისე, რომ შენარჩუნებულია ცნების ერთადერთობა. ესაა ინტერტექსტური მოდელების განსაკუთრებული კომბინაციით შექმნილი *ახალი, მულტიენობრივი ერთეული*, რომელიც მინიმუმ ორ ენაზე იკითხება. ამის გათვალისწინებით, საქმე გვაქვს არა მხოლოდ მულტიენობრივ, არამედ, ამასთან, ინტერენობრივ (და შესაბამისად, ინტერკულტურულ) მოვლენასთან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართულ სინამდვილეში მასკულტურის დონეზეც იქმნება „ლინგვისტური საზღვრების“ მოშლისა და გლობალიზაციის საერთო ტენდენციის ამსახველი ენობრივი სურათი.

დაბოლოს, როგორც ჩანს, მასკულტურის ამ ყველაზე ჭრელ სფეროში მსგავს ენობრივ ექსპერიმენტთა მიზანი, უპირველეს ყოვლისა, რეციპიენტის გაოცება/გამოწვევა და დაქვემდებარებული ფუნქციის შესრულების ნაცვლად, თავისთავადი ღირებულების შექმნაა. ეს კი სცილდება რეკლამის უტილიტარულობის ფარგლებს, რაც ფორმულის სახით აქვს ჩამოყალიბებული უმბერტო ეკოს: „რეკლამისათვის ძალაში რჩება ბაროკოული პოეტიკის ნორმა, რომლის მიხედვითაც, „პოეტის მიზანი – ესაა საოცრების შექმნა“.¹

¹ Эко У., *Отсутствующая структура /Введение в семиологию/* (Перевод с итальянского В. Резник и А. Погоняило), Санкт-Петербург, Symposium, 2006, стр. 226.

ზღვართან ყოფნის პოეტიკა

(გივი ალხაზიშვილის პოეზია)

„...შენ ეძებ სიტყვას პირვანდელ ნიშნით
და არა ლამაზ ორნამენტით.“

გივი ალხაზიშვილი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
დოქტორი, ბათუმის შოთა რუ-
სთაველის სახელმწიფო უნი-
ვერსიტეტის უფროსი მასწავ-
ლებელი.

ძირითადი შრომები: „დროისა
და სივრცის ხედვა-განცდა
ნ.ბარათაშვილის შემოქმედება-
ში“, „ბაქის ფილოსოფიური
კონცეპტი და მისი რუსთველუ-
რი ინტერპრეტაცია“, „ნ.ბარათა-
შვილის ფილოსოფიური ნა-
რატები“, „ჭკვიანისა“ და „ზემ-
ხელველი ცნობიერების“ ბინა-
რული ოპოზიცია“, „ვ. ტაბი-
ძე კლასიკურ და მოდერნის-
ტულ პარადიგმათა კონტექ-
სტში“.

ინტერესთა სფერო: ლიტერა-
ტურის თეორია, კრიტიკა, სი-
ცოცხლის ფილოსოფია.

პოეზიაზე საუბარი დღეს უფრო კითხვითი აზრებისკენ გიბიძგებს, ვიდრე თხრობითისკენ: ბევრი იწერება, ცოტა იქმნება. ამიტომ იძულებულნი ვხდებით, უკან დავბრუნდეთ და ახლებურად დავათვალიეროთ ის „ადგილები“, საიდანაც საერთოდ იწყებოდა და იწყება პოეზია.

დრო და სივრცე ბევრ რამეს ინახავს. ორივე საკმაოდ გულგრილია და ზარმაცი (გნებათ ტოლერანტული) საიმისოდ, რომ საგნები და მოვლენები ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამორჩევით დაალაგოს... მეხსიერება, რომელსაც ყველაზე კარგი გემოვნება აქვს (თუ გემოვნება, რომელსაც ასევე საუკეთესო მეხსიერება გააჩნია), წმენდს განურჩევლობის მტვერს, რომელიც დროსა და სივრცეში გამწვანებულ ნინამდვილეს ნელნელა ედება ხოლმე.

... ვინ არის პოეტი?

პოეტი ის არის, ვისაც შეუძლია დროის დინების საწინააღმდეგოდ საგნების წარმავალი ყოფიერება მარადიულში დააფუძნოს, ვისაც შეუძლია შექმნას მეხსიერებაში გამკვირვებული საგნებისა და წარმოდგენების ნამდვილობა და მათი განამდვილება სხვათა ცნობიერებაში.

სრულყოფილება ათავისუფლებს საგნებსა და მოვლენებს ონტოლოგიური საფრთხეებისაგან – დაევიწყებაში, სასრულობაში სამუდამო დაკარგვის

უბედურებისაგან. ერთადერთი ადამიანური ცოდვაც არასრულყოფილებაა, რომლის „მონანიება“ ხშირად საბედისწეროდ გვაკვიწყდება.

პოეზია ათავისუფლებს არასრულყოფილების ცოდვებისაგან. რაოდენ უნდა იცვალოს მან ფორმა და შინაარსი, ეს ის ტკივილია, საიდანაც ყოველთვის ყველაფერი იწყებოდა და იწყება.

არასრულყოფილების სამშობლო დროითობაა, წარმავლობა და რაღაც საიდუმლოა, რომ დიდია მისი ძალაუფლება. ამ გაგებით პოეტი (თუ პოეზია) უსამშობლოა, რომელსაც არ ეშინია არავითარი ძალაუფლების, რომელსაც დრო ხან ესთეტიკური და ეთიკური ტაქტითა და სინაზით, ხან ჯალათის პედანტიზმითა და სისასტიკით ახორციელებს....

შიშველი აღმაფრენა კარგად იყიდება, მაგარამ დროს ის უძლებს, რაც გრდემლზე იჭედება და სკულპტურული სიციხადით დგება ჩვენს წინაშე. შრომა ისტორიაა და ცოდნა. უისტორიო ლექსი ფუყეა და მატყუარა, – შუა გზაზე გტოვებს იმედგაცრუებულს. სკულპტორისთვის კი სუნსაც ფორმა აქვს და დარდს სხეული, მათაა დუმილში მათი სიმაღლის სიბრძნე მეტყველებს, სიბო და მწუნხარება კი მკლავზე იებად ამოდიან...

გივი ალხაზიშვილის პოეზიის განცდა-გაგების მთავარი კარი ხედვითი აღქმაა, შემდეგ ერთგვებიან სხვა სენსორებიც – სმენა, რომელიც ასონანსების მუსიკით იხსნება, შეხება, როგორც სიტყვის სიმკვრივე, და ყნოსვა, როგორც „სხვა“ სუნთქვა.

შენ ზურგს შეაქცევ მშიშარა ფიქრებს,
მოჩვენებითად სიბილურ გუმანს
და მთებს გახედავ, ისევ რომ სდუმან,
რადგან სიმაღლით ყველაფერი თქვეს.

.....

ის დარჩა ძმებზე მოტირალი,
მდულარე ცრემლით ორთავ თვალის ამომკალავი,
დგას მისი ლანდი ჩემში, როგორც დარდის კარავი.

ეს არ არის ფოტო-ასლი,
ორიგინალში მეც იქ ვიყავ, მაგრამ არ ვჩანვარ,
რადგან ისინი ჩარჩნენ ჩემში
და სურათი არის ჩემში და მე ჩარჩო ვარ.

დილას აღვიძებს პურის სუნი,
არსობის სუნი..
შუალამისას ჭრიჭინების მშვიდი სიმღერა

ადგილს არ ტოვებს სხვა ხმებისთვის...

... და ეს ყანები მკათათვეში გადათიბული
ჩვენს მოსალოდნელ უძრაობას –
გამზეურებულ ლოგინს უშლიან.

„პურის სუნი“

ულიმი მედდას,
ჩალურჯებულ ვენას უჩვენებ,
როგორც მკლავზე ამოსულ იას
და გიხარია, დღეს რომ ტკივილს გაგიყუჩებენ.

„ჩაბრუნებული მზერა“

მაგრამ შეგრძნებათა მყისიერ სინქრონულობას სადღაც ჩუმი ირონია
ბზარავს, როგორც სიბრძნის დაღი, რომელიც შეგრძნებათა შორის მკრთალად
მიიპარება და ქმნის პაუზათა ნაპრაღს, როგორც მიჯნას დუმილსა და თქმას
შორის, მოკვდავობასა და უკვდავებას შორის, ყოფნასა და არყოფნას შორის,

ნატრობდა თავი ხელახლა ეშვა,
მაგრამ სხვა ბგერა არ ჰქონდა ეყვანს.

მიაცილებდა მისი წკრიალი,
იქითკენ, სადაც მუდამ წრე არი.

კარი ვერ გახსნა დიდი ოქტავის,
უკვდავებაზე დარდობს მოკვდავი.
„ეყვანი“

რაც თავი მახსოვს, მე ნაპირი ვიყავი მუდამ –
არამხოლოდ ზღვის, არამედ სიტყვის
და სიტყვებს შორის არსებულ დროში,
რომელიც მუდამ უთქმელობის ტანჯვით სავსეა,
ვიძალეობდი და არ ვჩანდი აღარავისთვის.

„არსებობს ვიღაც, ვინც ფხიზლობს მუდამ“

ეს ლექსიც, ალბათ, კიბეს წააგავს,
რომ ადი-ჩადის იმ ორ კარს შორის,
რომელიც მუდამ დახშულია, რადგან ღიაა.

„...ჩვენ ხომ ყველა დაკეტილ კარს ვებლაუჭებით“

ზოგჯერ პაუზა
ჩვენც გვაუჩინარებს და ვიგულისხმებით

იმ ბზარში, რომელიც ჟამმა ამოქოლა,

„პურის სუნნი“

ზღვარზე ღვომა ნიშნავს, იპოვო წონასწორობის ცენტრი, რომელიც თავის თავში კრავს, გადაკვეთს ისტორიასა და თანამედროვეობას, როგორც პროცესს. ეს პოზიცია იმდენად შეიძლება იყოს ავტორის არჩევანი, რამდენადაც პოეტური სათქმელი ითხოვს ამას.

გივი ალხაზიშვილის პოეზია სწორედ ამგვარი წონასწორობის გამომხატველია. ე. წ. კონვენციური ლექსი თემატურ-შინაარსობრივი პლასტიკის ფორმალური გადწვევტაა, როგორც ინტერტექსტური დიალოგების ბუნებრივი ელემენტი და არა გაცვეთილი პოეტური ინერცია. შესაბამისად, იგი თავის ადგილს სწორედ იქ უთმობს ლექსწყობის სიახლეებს, სადაც მხატვრული მზერა საგნებისა და მოვლენების მიმართ აღარ იხსნება რეტროსპექტულად და მომართულია პერსპექტივიდან; მაგალითად, სუბიექტ-ობიექტის ინვერსია, როგორც პოსტმოდერნული ხედვითი ალტერნატივა, გივი ალხაზიშვილის პოეზიაში მზერის ვექტორის ცვლასთან ერთად ბუნებრივად იბადება:

... ყოველი დღე ისე მფურცლავს,
როგორც ადრე წაკითხულ წიგნს
და ვერ მიხსენებს.

„...ამ ოთახებში ერთმანეთის სუნთქვაც კი გვესმის“

საშიში მზერა გიმახსოვრებს
და მან, ვინც შენში იქექება,
პორიზონტიც ყულფად გიქცია

„...ამოიკითხავ ხელნაწერს შენში“

ამასთან, კონვენციური სალექსო ტრადიცია არ თმობს თავის შესაძლებლობებს: ტექსტთა შორის დიალოგის პაროდული-ირონიული მოდუსის გამოფორმებლად სწორედ იგი წარმოდგება.

აქ ტრადიციული ვერსიფიკაცია, როგორც ინტერტექსტის მარგანიზებელი, თავად იძენს ახალ კონტექსტს. ამასთან, რემინისცენციები, ალუზიები თავის მხრივ გადატვირთავენ ტექსტთა შორის „შეფერხებულ“, გაუჩინარებულ თუ გამოტოვებულ დიალოგებს და მათ ახლებურ რეპრეზენტაციას გვთავაზობენ.

ეს არის ვერსიფიკაციის ის სემანტიკური შრე, რომელიც ნამდვილ პოეზიაში შინაგანი კანონზომიერებით იჩენს ხოლმე თავს და ახდენს ტრადიციისა და მოდერნის ურთიერთგადაფორმებას.

ქრ.. ქრ..ება. შუქი ქრება..

ქრ..ქრ..ება ქრომატულად,
 მაგრამ ალბათ უფრო მარტივად...
 გადანაცვლება აკრობატული –
 ქარი რომ დაქრის, სადაც უნდა და როცა უნდა
 დაქრის, ქრ. ქრ. ქრ. ქრ..ოღვის იმიტაცია,
 განქარვება და ქარის დევნის გახსენება.

უდაბნოს ქარვა ჰორიზონტთან ღნება ყოველთვის...

ქრ. ქარი, ქორი და ქორო ნუ ფრენ..
 და ვაჟთა ქორო, და ქარავანი ქორონიკონის.

„სანიშნებელი
 საავადმყოფო ფურცელი”

პაროდიულ-ირონიული ნარატივის აღნიშნული ფორმალური წახნაგი გივი ალხაზიშვილის პოეზიაში საინტერესო სემანტიკურ დატვირთვასაც ატარებს: იგი ერთსა და იმავე დროს გამოხატავს ბმასა და წყვეტას ტრადიციასთან, რელიგიასთან, ექსისტენციასთან, ყველაფერთან, რაც სულ ცოტა ხნის წინ გენეალოგიურ მოცემულობად წარმოგვიდგებოდა. რემინისცენციები, ბგერწერის პოეტური სტრატეგიები, ევფონიები და ასონანსები გვთავაზობენ, ეს წყვეტები განვიცადოთ როგორც მარადიული მთელის ნაწილი. აქედან – მისტიფიკაციაც, რომელიც როგორც განწყობის შიგნითა მხარე კიდევ განსაზღვრავს და კიდევ განასრულებს მხატვრულ კომპოზიციას.

ეს მორიალე რეალობაა
 და ატმოსფერო ფარისევლურ-ამორალური,
 იგივე ხალხი სადუკეველ-ამორეველი
 და გოდებიდან ამოზრდილი იუდეველი,
 ჩვენ – ძველი ფიქრით, სატკივარით, შეცოდებებით,
 და შურით, შურის შარი-შურით მიუტეველით...

კონტური

მეორე მხრივ, ირონია ახალი დროის ხმაა, რომელიც ტრადიციულ განმარტებებსა და სახელებს თავისებურად გადანათლავს, ან სრულებით აუქმებს... „ქაცვიას დღიურების“ ავტორი არც ამ ხმას გამოტოვებს და იგი თავის ბუნებრივ ადგილას შემოაქვს – ირონიისა და პაროდიის ქვეტექსტში...

შემოქმედების თემატური პლანი პოეტის მხატვრული ინტერესების სფეროს ასახავს. ამიტომ იგი ყოველთვის საინტერესოა. გივი ალხაზიშვილი ამ თვალსაზრისით ქართული სააზროვნო ტრადიციების გამგრძელებელია.

აბსურდული ყოფა, გაუფასურებული ღირებულებები ადამიანურ სევდასა და მწარე ირონიას წარმოშობს. „იყიდება საქართველოს“ მოტივი გივი ალხა-

ზიშვილის შემოქმედებაში ეროვნული და მოქალაქეობრივი ცნობიერების კრიზისის თემატიკას აგრძელებს.

ვყიდი სამშობლოს, თუ კი ისევ არსებობს,
საჭირო ინფორმაციისთვის:
“დარეკე, დაუბარე!”

ვყიდი დაუბადებელ შვილს,
ვყიდი მხოლოდ უცხოელზე...

“დარეკე, დაუბარე!”

„მორბენალი სტრიქონი“

და ეს მერამდენე დღეა,
ვერ იხსენებ
ერთი და იგივე დღე რომ მეორდება
და შენც რომ არსებობ ვიღაცის ასლივით,
რომელიც დედანთან ყოველთვის სწორია,
დედანთან სწორია,
როგორც ეს მასივი –
ნაცრისფერ ყოფითაც არ არღვევს სტანდარტებს,
შენ არსად, ის არსად, გრძელდება ზოზინი –
ანდანტე... ანდატე...

„თვალი გზად გაგირბის“

პოეზია ადამიანის სულიერი სამყაროს გახსნის გარშემო ტრიალებს. ტკივილის, მარტოობის, მიუსაფრობის, შიშის, სიხარულის, მშვენიერების ასახვა აქ იშვიათი პოეტური შთამბეჭდავობით გამოირჩევა:

და ისევ ტივტივებ, და რადგან ტივტივებ,
ვერ ხვდები სარკმელი რად გექცა მიწურად,
შენ ღუზა ჩაუშვი საკუთარ ტკივილში,
და ახლა ჩაშვებულ ღუზასთან მიცურავ

დილის კონცერტი
ძველი ალბომი

მომენატრები, მაშინაც კი, როცა აქვე ხარ
და მეშინია რომ გაფრინდე სადმე ჩიტივით,
მომენატრება შენი ხელის მჩატე შეხება
და შიშის შიში და ეს ფიქრი შიშის ჩითილი
თვალებში აჩენს უფერულ ფოთლებს...
და ქვასაც შენი გული უცემს ...

„პურის სუნი“

ჰყვოდა მდელი და გწვდებოდა წელამდი...
შენ ღროს იზოგავდი, თითქოსდა წელავდი...

ერთმანეთს ვეძებდით, ვავსებდით, ვთიბავდით,
ვაწვენდით, ვკონავდით, ვკოცნიდით, ვცელავდით.

ხსოვნაც კი მალეღვებს; მაშინაც ველავდი,
შენ თვალს აკვესებდი და ჩემში ელავდი,
რად აღარ შემოგვწვდა ბალახი წელამდი,
ჩვენ, მოსაცელები, ერთმანეთს ვცელავდით.

სიტყვები დუმილის და მზის საათების:
მგონი რაღაც დაგრჩა კიდევ გასათიბი.

თუშური პასტორალი

ტრადიციის ნაყოფიერ ძალას პოეტი სრულად აცნობიერებს: ფოლკლო-
რული მოტივები თუ ალუზიები მხატვრული აზროვნების ერთგვარ წახნავე-
ბად წარმოდგებიან:

აღარ მასვენებს მივიწყებულ შაირის სული:
ცხრა ქალამანი გავცვითე, ცხრა გზა, ცხრა ხერხი ვცადეო,
“ვდიე და ვერ დავეწიე, დავჯე და დავუცადეო”.
ეს დღე სად გაქრა?!

ჩვენ მათ ვსუნთქავთ
ჰაერთან ერთად და ღროსთან ერთად,
ვინც მიაბარეს ცასა და ურნას,
კვამლი იქა და ფერფლი აქა.

დავიწყებულთა რეკვიემი

სამყაროს ამოუცნობი იდუმალება გულუბრყვილობას კვლავაც უნარჩუ-
ნებს ადამიანს, რომელმაც გაკვირვების უნარი თითქოს დაკარგა. ამიტომ უპა-
სუხო კითხვები სწორედ ბავშვის ხმით გაისმის:

მე რომ გავიზარდები, შენ ხომ ჩაიზარდები?
სად მიდის კაცი, როცა ვეღარ ბრუნდება?
სად იმალება ქარი, როცა აღარ ქრის?
სად იმალება ცეცხლი, როცა აღარ ანთია?
სად მიდის მუსიკა, როცა აღარ უკრავენ?
„ბავშვის შეკითხვები“

თიხაა ადამიანი: ხან სავსე, ხან ცარიელი. სავსე თიხა „მღერის“ და სი-
ცარიელე ხმის დაკარგვის ტრაგედიაა. თიხა სავსეა ღვინით— ცისა და მიწის
ზიარებით...

..მკვდრეთით აღმდგართა ვსვამთ საგალობელს..
ახლა რომ ისმის ფრაგმენტებად და ვსვამთ კიდევაც
და ვგრძნობ საღამოს ლურჯფეროვან გახავერდებას
და ქვეყანაზე მთვარის დარდის გადმოკიდებას.

..მომენატრება, მოფერებისას
ხელისგულის ქვეშ რომ იბურცები..

გადამაფარე შენი მზერის თბილი ქსოვილი...

მოიზილება ჩვენგანაც თიხა,
თიხისგან – დოქი,
მრავლისგან – ერთი,
ხოლო იმ ერთში მრავალთა ძილი.

...მხოლოდ შენი გამოღვიძება...
და გულისცემას აყოლილი სიცოცხლის ჩქამი
და პაუზების ამოქოლვა ცვალებად ტემპრით

დოქი ხმას იცვლის...

განსოვდეს თიხა

განსოვდეს თიხა!

მიწა მიწაა –
ბოლოს მიწა საფლავს ეკუთვნის
და ეს ტიპები თიხის ფეხებზე რომ შემდგარან
და არხენად მიაბიჯებენ,
არც ახსენდებათ რომ თვალებით
თავიანთ ცას დაატარებენ...

... და ეს ყანები მკათათვეში გადათიბული
ჩვენს მოსალოდნელ უძრობას –
გამზეურებულ ლოგინს უშლიან.

„...საკმარისია ხელის გაწვდენა“

ამაოებაზე ფიქრი, სულისა და ხორცის ერთარსობა და ჭიდილი ბიბ-
ლიურ პარადიგმებს ეფუძნება. ქართული პოეზია ამ პარადიგმებზე ჩამოყალიბ-

და. დ. გურამიშვილი მათ სიმბოლურ-მეტაფორულ და პაროდულ-ირონიულ ქსოვილში შლიდა. მისტიფიკაციის ამგვარი ტრადიცია მთელი თავისი ცხოველმყოფელობით გრძელდება და მხატვრულ უკუფენებსა და სააზროვნო ტენდენციების შინაგან უწყვეტობასაც იმპლიციტურად მიუთითებს:

მიპოვეთ ვინმე, ვინც შეაღვიძებს შვიდსიმიან ქნარს,
რომ მისი სუნთქვა მოსწვდეს იალქანს
და შემაცუროს ზღვაში ნავივით..

მე დავივიწყებ ოცდამეერთეს
და უდროობის ზღვართან ჩავივლი.

ვერ დავთმე ყოფა და გამოყოფა,
თავის მღვიმით და მკერდის აივნით.

„მიპოვეთ ვინმე“

და ისევ სიმღერა ძველებური –
ჰარი-ჰარალე და არხალალი,
ბალახივითაა ეს დღეები,
ქარი დაჰბერავს და... აღარ არი.

„ფსალმუნის მოტივები“

დაბოლოს, გ. აღხაზიშვილის პოეზიაზე საუბარი სრულყოფილების საკითხით დავიწყეთ. მხედველობიდან არ გამოძრჩენია საუბრის ასე დაწყების რისკი, – გამოითქვა ბუნდოვნად და მორალისტურად. მაგრამ თუ ეს ცნობიერი სტარტია, მაშინ იგი მხოლოდ მათგან დაშორების, განდგომა-გამოქცევის ნიშნულია.

სრულყოფილება დასრულებულობაა. და ის იმდენადვეა შემოქმედებითი ჟინი, რამდენადაც ოსტატობა, იმდენადვეა აღმაფრენა, გნებავთ პლატონის ზემთაგონება, რამდენადაც მოქანდაკის ფაქიზი შრომა და ზედმიწევნითი ცოდნა, გრძნობა მასალის, რის გარეშეც შრომა ფუჭია.

აღმაფრენა, შრომა და ცოდნა ერთად მაღალი ხელოვნების (საკმაოდ დეფიციტური) კულტურაა. გივი აღხაზიშვილის შემოქმედება იშვიათი სინატიფითა და სიღრმით ფლობს ამ კულტურის უმაღლეს ნიშნულებს და ქართული პოეტური კულტურის რეალურ შინაარსსაც შეგვახსენებს, რაც, სამწუხაროდ, დღეს იმ ალტერნატივად რჩება, რომლის საჭიროებისთვისაც ნარცისულ-ეპატაჟურ კმაყოფილებაში ლამის ადგილი აღარაა...

**მტრის სატის სემიოტიკა
ანუ ადამიანი, როგორც
სიმბოლომორჩილი პროგრამა**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა
მაგისტრი; არტ-პორტალ
demo.ge-ს დამფუძნებელი;
გამოცემული წიგნები:
2000 წ. „სუცხოვლანეტელი“;
2003 „SOS“; 2005 „13 ლექ-
სი“; 2006 „ანტიტყაოსანი“
ინტერესთა სფერო: პოეზია,
კრიტიკა, პროგრამირება.

არც ისე დიდი ხნის წინ მოვიდნენ თავქარიანი პოსტმოდერნისტები და ცხვირაბზუებულ ინტელექტუალებს თავზე გადააფშენეს ბინარული ოპოზიციები. ხალხს, რომელსაც სწამდა, რომ ჭეშმარიტების უმაღლეს მწვერვალს ზემიწევნიტ ლაშქრავდა, ფეხქვეშ მიწა გამოეცალა და კარგა ხანს ებრძოდა ამ, ერთი შეხედვით, ავანტიურისტულ იდეას. არა და, კი იყო, ისე, ავანტიურისტული...

და მიუხედავად იმისა, რომ აღიარებული სამეცნიერო შეხედულების თანახმად არ არსებობს კარგი და ცუდი, ბოროტი და კეთილი, (მოკლედ რომ ვთქვათ, ტრადიციული ბინარული ოპოზიციები), არამედ – კონკრეტული გარემოება, კონკრეტული წამი და კონკრეტული ადამიანი (ჰომო კონკრეტუსი), მიუხედავად ამისა, არსებობს ომები, დისკრიმინაცია... ნებისმიერ ომს კი თან ახლავს გამოცდილი მეტაფორა: მტერი.

და ვინ არის ეს მტერი?

ნიცშეს თანახმად, მტერი არის ღმერთი. მაგრამ ვინაიდან, (ნიცშესვე თანახმად) ის მოკვდა, განეიტრალებულია და მტერიც აღარ ეთქმის. ეგეც რომ არ იყოს, ბერძნულმა მითოსმა ასობით ღმერთი დაუნანებლად მიაბარა მიწას და ჩვენ ერთი ღმერთი (თუნდაც, ვინმეს თეორიით – მკვდარი) როგორმე უნდა ავიტანოთ.

საქართველოს ლამის სახალხო დამცველის – დიმიტრი ლორთქიფანიძის – თანახმად, მტერი არის სექსუალური უმცირესობა.

ნებისმიერი თუნდაც საშუალო ცივილიზაციის მქონე ქვეყნის კანონმდებლობის თანახმად, დიმიტრი ლორთქიფანიძე არის, მტერი თუ არა, რასისტი მაინც.

რასისტების და ტერორისტების ვარსკვლავიჭუნა – ბინ ლადენი-სათვის მტერი არის ჯორჯ ბუში და სალმან რუმდი.

სალმან რუმდისათვის მტერი არ არსებობს (თვითონ ასე თქვა).

რელიგიურმა წმინდა წიგნებმა სულაც გლობალურ მოწინააღმდეგეზე ალესეს ხმალი და მოგვცეს ისეთი ინტერნაციონალური იკონი, როგორიცაა, ლუციფერი, მეფისტოფელი, სატანა, კაენი, იუდა...

ბიბლია და სხვა კანონიკური წიგნები წარმოადგენდა უძველეს მედია-საშუალებებს. ღმერთი კი მედია-მაგნატი იყო, როგორიცაა, ვთქვათ, რუპერტ მერლოკი, ოღონდ მერლოკზე უფრო „ნავაროჩენი“ და ქარიზმატული.

საბაზრო ეკონომიკის პრინციპების კარგად ცოდნისა და, ამავედროულად, მისი იგნორირების გამო უფალი მედია-მონოპოლისტად ჩამოყალიბდა. ანტიმონოპოლიური სამსახური ღუძმა, ალბათ იმიტომ, რომ არ არსებობდა.

პიარ-მანქანა დაიქოქა, მანქანის საჭესთან, ცხადია, ღმერთი იჯდა, „ასტრას“ ნერვიულად ექაჩებოდა და ბიბლიის მომდევნო თავისათვის დასაწერ სიუჟეტზე ფიქრობდა. სიუჟეტი ძალიან გულისამაჩუყებელი და რადიკალური უნდა ყოფილიყო. მთავარ როლში – ეშმაკი, რომელიც კაცობრიობას დალუპვას უქადის. როგორც ჟურნალ „თბილისელების“ რესპონდენტები იტყვიან: პირველ ეფექტს „გარეგნულობა“ ახდენს და შესაბამისად, ეშმაკს კუდი, მანინჯი სიფათი და ბანჯგვლები არც ერთ შემთხვევაში არ აწყენდა ნეგატიური ვიზუალური ეფექტისათვის.

ასე (ან დაახლოებით ასე) შეიქმნა საინფორმაციო ომის მთავარი კომპონენტი – მტრის ხატი – ეშმაკისგან.

მაგრამ ეშმაკი დიდი ეშმაკი ვინმე აღმოჩნდა და ადვილად არ დანებებია იძულებით სოციალურ სტატუსს. ბრძოლას აგრძელებდა და არასდღეებით არ ყრიდა მეტაფიზიკურ ფარ-ხმალს. ამიტომ უფალმა საინფორმაციო ომის სხვა სტრატეგია შეიმუშავა და ბაზარზე გამოიტანა ახალი მედია-პროდუქტი – „სახარება“.

„სახარების“ ოთხმა რეპორტიორმა – მათემ, ლუკამ, იოანემ და მარკოზმა დაუნდობელი საინფორმაციო ფრონტი გახსნეს, რომელმაც საბოლოოდ განამტკიცა სატანის იძულებითი სოციალური სტატუსი და შექმნეს გაქვავებული მნიშვნელობა.

კაცმა რომ თქვას, ამის შემდეგ ბრძოლის ტექნოლოგიები დიდად არც შეცვლილა. მაგალითად, 70-იან წლებში, რიჩარდ ნიქსონის საარჩევნო შტაბში იყო სპეციალური მედია-ჯგუფი, რომლის ფუნქციას შეადგენდა „დემოკრატებისათვის“ საინფორმაციო ცეცხლის გახსნა. ფაქტია, რომ ამ ძალიან პატარა მედია-ჯგუფმა უსწრაფესი შედეგი დადო: ედმუნდ მასკი იძულებული გახდა, მოეხსნა კანდიდატურა, მიუხედავად იმისა, რომ ეგზით-პოლებით ნიქსონი კარგა გვარიანად ჰყავდა ჩამოტოვებული.

მტრის ხატი თანამედროვე პოლიტიკის განმსაზღვრელად იქცა. პოლიტიკოსები გვიხატავენ ადამიანს ან მოვლენას, რომელიც უნდა იქცეს

ჩვენი სიბუღვილისა და ზიზღის სამიზნედ. გვასწავლიან მტერზე შურისძიებას.

შურისძიებაზე თუ მიდგება საქმე, ძველ ეგვიპტელებზე კრეატიული მიდგომა სად უნდა ნახო, მტრის სახეს ფეხსაცმლის ლანჩაზე რომ იხატავდნენ და მშვენიერი სუბლიმაციის საშუალებასაც ჩუქნიდნენ თავს.

დროთა განმავლობაში დაიხვეწა მტერთან ბრძოლის მეთოდები და საბრძოლო მოქმედების თეატრი მეტაფიზიკურიდან ფიზიკურ ავანსცენაზე გადავიდა. თუმცა, მეტაფიზიკური დისკურსი დღემდე წარმატებულად მუშაობს ცნობიერებაზე. მთავარია, კრეატიულობა.

კრეატიულობა არასოდეს ვნებს და საინფორმაციო ომის დროს ხომ, საერთოდ, ჰაერივითაა.

ბრძოლა ერთია და, მეორე და იქნებ უფრო მნიშვნელოვანიცაა, გამოძერწო მეტაფორა, რომელის გარშემოც შემოკრებ მასობრივ ემოციებს. აი, ამის შემდეგ უკვე ადვილია.

მტრის ხატის შექმნის პროცესში საინფორმაციო ომის ტექნოლოგები ქექავენ გაქვავებულ მნიშვნელობებს, აცოცხლებენ მათ და ცდილობენ ამ მნიშვნელობებს მოარგონ მტრის ფსიქოტიპი. თვალსაჩინოება ყოველთვის მომგებიანია.

მაგალითად, შევკრიბოთ რამდენიმე იმიჯი: უტიფარი რიტორიკა, კრიმინალური წარსული, აბსოლუტურად უკულტურო, მაფიოზის იმიჯი... ხომ ძალიან ცუდია. ახლა ეს ყველაფერი დავალაგოთ და მოვიფიქროთ ერთი ადამიანი, ვისაც ეს ყველაფერი „მომადლებული“ აქვს. თუ თქვენ ვერ მოიფიქრეთ, ხელისუფლება დაგეხმარებათ: ალექსანდრე ებრალიძე.

მაშ ასე, მტერი ნაპოვნია. ჯერ დავადგინეთ ის ფსიქოტიპები, რაზეც განსაკუთრებული რეფლექსები აქვს ჩვენს საზოგადოებას და ამის შემდეგ უკვე ეს გამზადებული „ტემპლიტი“ მოვარგეთ ობიექტს. ასე მარტივად ხდება ეს ყველაფერი. შეიძლება, ვინმემ ხელისუფლების პროპაგანდის მსხვერპლად ჩამთვალოს, მაგრამ ვალიარებ, ალექსანდრე ებრალიძის საქართველოში ნახვისთანავე პირველი მე დავახვევ საქართველოდან. აი, ასე!

სატანა, იუდა, ჰიტლერი... ეს სახელები გაქვავებული მნიშვნელობისაა და მათთან მიმართებები სავარაუდოდ არასოდეს შეიცვლება. ამიტომაც მათი გამოყენება და მტრის იდენტიფიცირება ამ მნიშვნელობებთან ძალიან ეფექტურია.

რუსეთ-საქართველოს ომის დროს ორივე მხარის მიერ წარმოებული საინფორმაციო ომი ერთი-ერთზე იმეორებდა ერთმანეთს. ისეც ჩანდა თითქოს, ერთი და იგივე ტექნოლოგი მუშაობდა ორსავე მხარეზე.

ჯერ რუსეთმა დაჰაკა ქართული სამთავრობო საიტები და მთავარ გვერდზე გამოიტანა მიხეილ სააკაშვილის სურათები, სადაც ეს უკანასკნელი მიმსგავსებულია ჰიტლერთან. ვინაიდან ჩვენი „ჰაკერები“ ჯერჯერობით მხოლოდ „ვინდოუსის“ გადაყენების დამუდამების პროცესში არიან, რუსული საიტების გატეხა თეორიულადაც კი წარმოუდგენელი იყო. ამიტომ საჭირო გახდა ალტერნატიული შურისძიების ფორმის გამოჩენა.

შედგებად, მთელ თბილისში ნახავდით პლაკატებს, სადაც პუტინს ჰიტლერის საფირმო ულვაში „ამშვენებდა“.

ერთია გაქვავებული მნიშვნელობა და მეორეა, როცა სპეცსამსახურები ან საინფორმაციო გიგანტები თვითონ ქმნიან ახალ მნიშვნელობებს, ახალ ნეგატივებს, რომლის ფარგლებშიც გაშლიან ხოლმე საბრძოლო სტრატეგიებს.

მაგ: რუსული „კა-გე-ბე“ ლობირებდა მასონებისა და მსოფლიო მთავრობების კონსპირაციულ თეორიების მთელი საბჭოთა მასშტაბით გავრცელებას, რომელიც არის გამოკვეთილად ანტიდასავლური, ანტიამერიკული და, რაც მთავარია, ანთისემიტური. ამ მხრივ ქართული პრესაც „ფიზიკადაა“, მაგ: „ასავალ-დასავალში“ ხშირად იბეჭდება ვინმე იაკობ ახუაშვილის „მეცნიერული“ თეზისები მასონების „ყოველადამღუპველი“ საქმიანობის შესახებ.

თუ მივენდობით ბატონ ახუაშვილს, მთელი სამასონეთი, თურმე ნუ იტყვი და, „ქართული მართლმადიდებლობის“ წინააღმდეგ შეჯარულა. მაგრამ ყველაზე მთავარი ისაა, რომ „საძაგელი“ მასონებისგან მსოფლიოს დაიცავს „მართლმადიდებელი რუსეთი.“

ძნელი სათქმელია, მოძმე რუსეთი ისევ ისე დაგვიცავს, როგორც 2008 წლის აგვისტოში, თუ რამე სხვა ტაქტიკას მოიფიქრებენ ქრისტესმიერი ძმები.

ფაქტია, რომ მტრის ხატი მასონებისგან ადვილად შეიქმნა და არამარტო საქართველოში. ამ თეორიებს ბევრი მომხმარებელი ჰყავს მთელ პოსტსაბჭოთა სივრცეში.

ასეთი ირაციონალური მტრის ხატის დამკვიდრებას ქართულ ეკლესიაში გამეფებული სიბნელეც ხელს უწყობს. საქართველოს საპატრიარქოს ოფიციალურ ვებ-გვერდზე ხშირად შეხვდებით ერთგვარ კატეხიზმებს, სადაც მრევლის კითხვებს ცნობილი სასულიერო პირები პასუხობენ. კითხვაზე: „მიყვარს კათოლიკე ვაჟი და შეიძლება თუ არა მას ცოლად გავყვე“ – მოყვასის სიყვარულით გულანთებული „მამაო“ ასე პასუხობს: „არ შეიძლება, რამეთუ კათოლიციზმი მწვალებლობაა.“

აღარაფერს ვამბობ მცირე რელიგიურ დაჯგუფებებზე: იეჰოვას მოწმეებზე, ორმოცდაათიანელებსა ან მორმონებზე. მათზე ქართველ სასულიერო პირებს პერმანენტული იდეოლოგიური აუტო-და-ფე აქვთ მოწყობილი.

ყველაზე მრევლმრავალი ინსტიტუტის ასეთი დამოკიდებულება, ცხადია, დიდ გავლენას ახდენს საზოგადოებაზე.

როცა სახალხო დამცველმა ოდესღაც საანგარიშო მოხსენება წარადგინა პარლამენტში, ნახევარმა პარლამენტმა პროტესტის ნიშნად დატოვა დარბაზი. მიზეზი კი ის იყო, რომ სუბარმა რელიგიათა თანასწორობაზე ხმა დაძრა.

ამასწინათ კი ზვიად ძიძიგური გამოვიდა მიტინგზე სიტყვით: საქართველო ქართველებისაა და არა ვიღაც იალოველების და სხვა გადამთიელებისო. რასაკვირველია, ბატონმა ზვიადმა ამ „ხატოვანი“ თქმით არაერთი „ჯიგარი“ ქართველის გული სიხარულით აათრთოლა, რაც მსმენელთა

ტაშის ქუხილსა და ლამის „ბისის“ ძახილში გამოიხატა. ამასობაში, „გა-ირკვა,“ რომ „იალოველი“, სულაც ეთნიკური ინდექსი ყოფილა. ოღონდ ეს ეთნოსი (ანუ მითოლოგიური „იალოველი ერი“) ჩვენი ქართული „მეობისა“ და „გაგების“ დასამზობად შეუქმნია რაღაც ძალას (სავარაუდოდ, ლუციფერს ან სულაც ლიბერალებს).

სხვა არის ვიწროპარტიული ან ვიწროკორპორაციული მტრის გამოძერწვა და სულ სხვაა, როცა იძერწება საერთოეროვნული მტრის ხატი. ამას, რა თქმა უნდა გაცილებით დიდი შრომა და ფულადი რესურსები სჭირდება. ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ ალექსანდრე ებრაღიძის მაგალითზე ერთი საერთო მტრის შესახებ, მაგრამ ხშირად მთელი ეთნოსისგან ხდება მტრის გამოძერწვა.

ხელისუფლება, რომელიც კარგავს პოპულარობას, ცდილობს შექმნას ახალი სოციალური კონსტრუქციები, რომელშიც უნდა იცხოვრონ მოქალაქეებმა. მტრის ხატი ამ კონსტრუქციის მთავარი დეტალია. როცა პუტინმა იგრძნო რეიტინგის დაცემა, ჩეჩნეთი ერთიანად მოასწორა და ამით თავისი იმიჯი ერთბაშად აღიდგინა რუსი ხალხის წინაშე. მაგრამ ომს ვერ დაიწყებდა, რომ არა წინასაომარი საინფორმაციო სამუშაოები. თვეების მანძილზე რუსული სამამულო ტელეინდუსტრია მონდომებულად ძერწავდა „შეუბრალებელი“, „ბავშვებისმკვლეელი“, „კორპუსებისამფეთქებელი“ ჩეჩენი ერის სახეს.

და რაკი ადამიანი სიმბოლოების მორჩილი პროგრამაა, ხელისუფლების გრძელვადიანობას სწორედ სიმბოლოების სწორად შერჩევა განსაზღვრავს. სიმბოლო უნდა იყოს რაც შეიძლება ზოგადი და ნებისმიერმა ადამიანმა უნდა შეძლოს ამ სიმბოლოსთან თავისი შიშებისა და სურვილების დატოლება და იდენტიფიცირება.

საინფორმაციო პროპაგანდა მრავალპლანიანია. გოლდშტეინის თეორიით, ამ ფრონტის წინა ხაზზე ხშირად ქალები გამოდიან და საკმაოდ წარმატებულადაც. ავტორი ამ გენდერულ დისკურსს ასე ხსნის: როცა მაკაკები იბრძვიან და სისხლს ღვრიან, პარალელურად, სახელმწიფო ცდილობს გამოიყვანოს ქალები, რომლებიც მშვიდობისკენ მოუწოდებენ მთელ მსოფლიოს. სინამდვილეში, – ამბობს გოლდშტეინი, – როცა ქალები იბრძვიან მშვიდობისათვის, ისინი ყველაზე მეტს მუშაობენ ომისათვის.

ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ჩვენ, ყველანი, მიუხედავად გენდერული თუ ასაკობრივი სხვაობებისა, ყველამდე ვართ ჩაფლული საბრძოლო მოქმედების თეატრში და ნებისმიერ მომენტში, თუნდაც მაშინ, როცა პიცას გეაზღვებით ალგზნებული შეყვარებულის თანხლებით, ან პათეტიკურად ვსაუბრობთ თანამედროვე არტის შესახებ, შეიძლება, სულაც ბრძოლის წინა ხაზზე ვიყოთ და საერთოდ არაფერი ვიცოდეთ ამის შესახებ.

ABSTRACTS

Tsira Barbakazde

Semiotics of Madness and Contemporary Literary Procedures (Post-colonial Georgian Poetry)

The cultural paradigm - "madness and literary works"-intensively appeared in the 21st century. The brisk process of semiotization approached Modernism and Avangard while psychopathology deals with art as well. The paranoial world affected the art throughout 20th century. Actually, socio-cultural systems of European fascism and Soviet totalitarianism were essentially determined by the paranoial systems.

Post-colonial reality highlighted "alternative poetry" in the Georgian literary procedures. Alternative poetry considers vanishing the author's identification as the limelight concern that appears extremely complicated while the author is identified with subjects, plants, animals as well as with variety of pronounced words according to their special significations.

Alternative poetry emerges the sign (lexical, grammatical, phraseological levels)desemantization, besides this, traditional and vocabulary meanings. While creating new concepts to reveal the evidence of "the new alphabet" the authors tend to define the recent metaphorical context forming the new language of poetry that varies from the traditional one. On the other hand, poets expose "the key" manifestos determining their poetry, however, due to semiotical features their works still appear to be confusing.

Konstantine Bregadze

Grigol Robakidze and His Novel “Die gemordete Seele” as the Hermeneutics of the Mythic-Demonic Nature of a Totalitarian (Soviet) State and of Modernist Epoch

1. Among the central themes of the 20th century novel is the relationship between an individual and a (totalitarian) state, which is quite logical bearing in mind the historical and social background of the

20th century, when the problem of an individual's existential fear rose with full sharpness. Among the factors fostering the fear was the phenomenon of the so-called totalitarian states together with the growing technological civilization.

2. In the novel 'Die gemordete Seele' Grigol Robakidze considers the mentioned theme, i.e. the interrelationship between an individual and a totalitarian state, in ontological terms: in particular, based on Goethe's poetic reception of the first phenomenon, the hermeneutics of modern Faustian and mythless (K. Gamsakhurdia) existence is presented in terms of the ontological first principles and arche-origins.

3. It should be noted that generally the central characters of Grigol Robakidze's novels are possessed with the Nietzschean quest for deity and to a certain extent are endowed with superhuman qualities, which is manifested through their antagonism with the godless technological civilization on the one hand, and with the totalitarian state on the other. This very antagonism fosters the inevitable tragedy of the central characters of Grigol Robakidze's novels. For example, the main character of 'Die gemordete Seele' Tamaz Enguri, a representative of the spiritual aristocracy, a man of art and a film director, lives in the demonic Soviet reality and with his aesthetic and philosophical credo opposes the Soviet regime. This confrontation will inevitably lead to his tragic destruction, as he opposes the atheistic ideology and the aesthetic of the mass socialist reality as a single individual (Chapter 3, 'The Flayed Horse'; Chapter 10, 'Erasing All Boundaries'; Chapter 13, 'The Orifice of Death').

4. Therefore, it is no coincidence that on the one hand, the novel presents the hermeneutics of the demonic nature of the Soviet state and the conditions that fostered it (Chapter 5, 'A Part of Torn God Turned into Flesh', Chapter VIII, 'Jugha or After Dostoevsky'; Chapter 11, 'The Akasha Chronicle'; Chapter 16, 'The Demoniak'), while on the other hand, it conveys the critical discourse of modern soulless technological civilization in general (Chapter 9, 'When an Atom Splits').

5. Grigol Robakidze devoted one chapter of the novel to 'unfolding' the Stalin phenomenon (Chapter 12, 'Stalin's Horoscope'), which is a very fundamental and successful attempt of creating the psycho-demonic portrait of a leader (Oedipus' and Herostrates' complex), which no other author has ever presented in such a convincing way.

6. On the whole, the main idea (the inner logos) of the novel "Die gemordete Seele" can be phrased as follows: It presents how divine first origins disappear from the worldly life in the soulless and mythless age.

Anuki Imnaishvili

**Post-modernist Tendencies of Georgian Prose of Post-soviet
Generation of 90s of XX Century**

In Georgia, as the first post-modernists are named to be: David Chikhladze, David Barbakadze, Zurab Karumidze, Karlo Kachava... Though, the Georgian cites: Levan Bregadze, Bela Tsipuria, Nugzar Muzashvili review not only the writing of the last decade of XX century from this point of view, but the work of authors of earlier generation, i.e. literature critics approve, that we failed the post-modernism in prose of Otar Chkheidze, Guram Dochanashvili, Naira Gelashvili, Givi Margvelashvili, Jemal Karchkhadze and Revaz Inanishvili.

In works created in 90s by the certain above mentioned authors, there are noticed the post-modernist accents, but the youth implementing these tendencies are the 90s.

From the point of view of expressing the Georgian post-modernist artistic and creating tendencies, prose of Zurab Karumidze, Dato Barbakadze, Shota Iatashvili, Aka Morchiladze, Beso Khvedelidze, Lasha Bugadze, Zaza Burchuladze, Zaza Tvaradze is interesting. For the prose of the above mentioned authors play, associate, apply allusion, phantasy, phantasmagory, remake, parody, revealing, intellectuality, more telling, in short, all the classical signs, what is included by post-modernism and post-modernism consists is characteristic.

Since 1990, a new type of fiction has been created in Georgian literature. The signs of this type may be fixed in earlier years as well as irony, grotesque, citing, intellectuality, allusions, and the other, but all these were formed by writing and critics as searching of new forms of reflection and perceived as a required and certain event of creative individualism. Before, all these didn't have their names, as they had no systematic, nor essential artistic and semantic function. Even without it, in „Fifteen Century Entirely”, originating the epoch of massive circulation of literature was difficult to contemplate. Calling of modern epoch “oppressed” our stable traditionalism.

There was risen a question in its due time was post-modernism inculcated in us or simply the Georgian writers said their words before the world cultural aesthetics while writing in this manner. May be the certain part of Georgian writers, simply applied the post-modernist tendencies, but its artificiality is so obvious (what we have noted) that the reader clearly feels the gap between the genuine writing and pulp. Post-

modernism is on purpose “transplanted” literature trend by European influence and not the naturally, logically originates school of Georgian Soil, flowing of this aesthetics was provided by globalization and opening the frontiers, the literature of all types and forms became available for Georgian Society, varied reading material, what from its party made the influence on our writing and the writers as well. Post modernism was revealed to us in face of certain tendencies, than in face of concrete literature school.

Luckily, there were revealed (inculcated) the authors, which offered the Georgian post-modernist literature, without any “loan”. Good was already revealed (was inculcated, merged with „Fifteen Century Unity”), what was followed by appropriate science of literature, researching and studying of which was begun by Georgian clever mind, by means of which, it’s possible to be re-comprehended (read again) our inheritance – past, present, foreseen the future without any embarrassment.

Tamar Lomidze

**Linguistics and Poetics
(The Issue of Interpretation of Some Poetic Terms)**

Problems of semantics of poetical language are rarely considered in literary studies. An investigation of eminent Russian philologist, Y.Tinianov “A Problem of Poetical Language“, is the only research considering the effect of the influence of poetical factors on the semantics of a word.

Researches made by Russian formalists were based on Saussure’s linguistic semiotics (although formalists constructed their own **original** conceptions), but there are no any evident signs of Saussure’s ideas in “A Problem of Poetical Language by Tinianov“.

The author of paper concludes, that in spite of it, Tinianov’s terminology is created according to fundamental concepts of linguistic semiotics.

Thereby, “A Problem of Poetical Language“ by Tinianov is not an exception among the Russian formalist’s works. This work is fully based on linguistic models.

Salome Omiadze

**One Gender Stereotype in the Language of Poetry
(Ana Kalandadze, Mukhran Machavariani)**

For the present gender-poetic study the work of contemporary poets – Ana Kalandadze and Mukhran Machavariani is chosen. The colour perception of the world is described on the basis of the observation of the speech of a female poet and a male poet. In this direction not a single characteristic has been discovered demonstrating the difference of the vision and perception of the picture of the world, and the reproduction of this picture by a female poet and a male poet. The stereotyped viewpoint, current in gender psychology and sociology: **“Women perceive a broader range of colours than men”**, has not been confirmed.

Of course, this conclusion is drawn on the basis of limited empirical material. The present small study, naturally, is not sufficient for the generalization of the results of the analysis. However, very similar perception of colour and its identical expression in a speech act by, at least, one female poet and one male poet cannot be ascribed to chance alone. This fact generates further interest and necessity to increase the number of poetic discourses to be analyzed (i.e. gender pairs of poets).

Ramaz Khalvashi

Intertext of “Blue-Grey Horses”

“Blue-Grey Horses” by Galaktion Tabidze (1915) first was published in 1916 in the Georgian Symbolists’ periodic publication “Blue Horns”. It was immediately recognized as the masterpiece of Georgian poetry. The present paper deals with the intertextual analysis of this verse. Relations of “Blue-Grey Horses” to old and new poetic traditions (“The Knight in the Panther’s Skin” by Shota Rustaveli, “Jimshediani” by M. Baratashvili, “Merani” by N. Baratashvili, “Three Idols” by V. Bryusov, etc.) as well as to the aesthetics of Romanticism and Symbolism have been studied. Poetic images are nourished by the modern scientific viewpoints and by demythologized apocalyptic symbols. The Nietzschean idea of the death of God is realized in “Blue-Grey Horses” and consequently the entire world is presented as the domain of death in the verse. Galaktion echoes the famous motive of

“Competition of Poems and Horses” and he creates the idea of the immortality of poetry in the main image – symbol of the poem – Blue-Grey Horses. Everlasting race of Blue-Grey Horses in cosmic “eternal land” embodies the triumph of Galaktion’s poetry and the eternal festivity of victory of life over death.

Irakli Mchedlishvili

The Renaissance “Human Dimension”, Projection and the Project of Modernism

Within the limits of medieval, emanation models of a universe in days of the Renaissance there was a independent-human vision, “human dimension”. New vision based on models of boundary ability of reason- opportunities of simultaneous comprehension concrete and absolute. Such representation or “dimension” was thought in the spatial form.

Humanism of the Renaissance or the structured vision from the beginning of new time began to be equaled with the natural-scientific model of the world. Projective structure of the comprehended, particularly revealed and ideal forms it was replaced by the model of the natural order of the nature. The project of the Renaissance which was thought in spatial dimension with transition to natural model will be defined by a natural course event, that is temporary order. Universal, equalizing aspirations or social changes of New Time have arisen on the basis of such «the scientific order» representations ...

Gia Jokhadze

The Body History – Georgian Version

The history of tears not only has dimensions that are psychological and cultural, but also theological and institutional. In this essay, we approach the history of the tradition of tears from a historical and anthropological point of view. In the Middle Ages tears were valued in two forms: tears of devotion and tears that were a sign of grace (the «gift» of tears). We might say that the attitude toward tears and weep is rather identical from the point of view European approach. We draw

from Georgian Historical sources: There are lives of saints (St. Nino), lives of kings (St. Vakhtang Gorgasali, St. David the Builder, St. Tamar etc.). Georgian material shows that texts of Georgian Middle Ages consist some of evidences for following conclusions: Georgian perception implicates the existence of an opposition: Natural tears as an organic reaction to the stimulant; and the spiritual tears as a cleaner from sins. There is a difference between tears of Christian and Pagan. Tears of pagan are the natural reaction to the fear whereas tears of Christian are divine grace and cleansing bliss. Tears and supplication are inseparable ones, while their essences differ. The approximation to the sacral is the tantamount to see God and the weeping is perceived as an organic reaction. Men are mortal. Death of people brings the tears to our eyes but it is not appropriate. Only king's, as the Lord's Anointed, death deserves an extraordinary description.

David Bostanashvili

Signification Load

Is it possible to talk about the language of architecture. Does architecture have the possibility to produce and bear the meaning? As an object for analysis we chose the Holy Trinity Cathedral project submitted by the Georgian architect Victor Jorbenadze for an architectural competition in 1990.

The paper analyses verbal and graphical representation of the project and questiones the codes that lie at the base of architectural communication and what kind of discourse does it suggest - symbolic, paradigmatic or syntagmatic.

On one hand, the project acts as a series of image references to other objects with metaphoric representations. The inherited categories of beginig and end (goal) ascertain the status of non-modernity of the design and the modern materials used (glass, steel) serve to simulate the Modern.

On the other hand, the structure produced through the analysis of the plan reveals the codes (geometric, functional, canonical) that lie outside architecture. Architecture partitions the space and fills it with the meanings foreseen by these codes; it marks the space and makes it a *Place*.

The comparison of Mr. Jorbenadzes project with the pre and early Christian multi-apsed temples suggests the idea of an architectural form, as an autonomous code loyal only to its own history.

The paper itself is a free montage - a kind of *bricolage* - of the already-thoughts of U. Eco, R. Barthes and P. Eisenman.

Ilia Gasviani

**The Problem of the Composition and of the Versification
in Guillaume Apollinaire's *Alcohols***

Guillaume Apollinaire's *Alcohols* is one of those collections of poems with which the process of destruction of the traditional French poem is commenced.

Apollinaire changes his poems even after their publication. The poet uses old texts, shortens and cuts them up to produce a poem collage. He also reedits poems and uses the cut pieces in other poems. We can compare the effect of such a technique to Matisse's collage or the cubist painting. For instance, the composition of *The Unhappy lover's song* is entirely based on a play with collages. Dividing his poems into pieces and reconstructing them, Apollinaire creates new rhythm and tonality.

Apollinaire introduces unusual elements even within a poem written according to traditional meter. His blank verse, accomplishing the narrative function, does not recognize any fixed system. Furthermore, Apollinaire uses a type of line which is beyond the Alexandrine measurement. This poetic instrument will become the principle form of modern poetic expression with later artists such as Blaise Cendrars and others.

As for Apollinaire's rhyme, it is used noticeably freely. Apollinaire mostly uses the ABAB model, which is used in nineteen poems among *Alcohols'* fifty poems. The AABB rhyme model is used only in eight poems. The ABBA rhyme model is rarer. In general, we can see in *Alcohols* that one rhyme model can be mixed with another one within the same poem.

Apollinaire combines all poetic techniques. He proceeds to the variations between two extreme limits: the following of strict rules and the profit of absolute liberty.

Koba Chumburidze

Mention and Origin of Svanetian Ritual Element “ANG”

Objective (target) of this research is the communication establishment between ancient Egyptian ritual symbol ANKH and old Svanetian (Georgia) festivals ("Agba-Lagral" and "Limurkvamal") basic element – “ANG”.

Researcher Julietta Rukhadze paid attention to that fact, that these two elements are very similar.

According to an ethnographic material "...The main ritual of both festivals ("Agba-Lagral" and "Limurkvamal") is construction of a snow tower. At tower top will erect a sacral tree “ANG”.

The assumptions stated by modern researchers about appointment “ANKH” are rather various. Presumable function covers a wide range from difficult sexual symbolism to simple sandals.

But in my opinion “ANKH” is a complex of two symbols (female's and male's) that designates union of Osiris and Isida - the sky and the earth (in the Georgian materials a symbol of this union is the tree).

It is necessary to recollect, that according to Sumer Cosmogony, the Universe (ANKI) is the union of the sky (AN) and the earths (KI).

On-opinion some researchers “ANKH” is a tree of a life which probably is the closest to true, but it demands some additional specifications.

Besides, unity of the male's and female's symbols, “ANKH” also is the stylized branch with tree leaf on the end and, probably, to it is stated a guess, that this leaf is way solar energy's materialisation, moreover, the mechanism of transformation of this energy to life.

Let's return to Svanetian ethnomaterial: combination of a sieve (that is a circle) and a phallus is the same as elements “ANKH”, display communication of the female and male symbols as an obligatory condition of continuation of a life.

Hence, the assumption of J. Rukhadze, about similarities between the Egyptian symbol and an element of Svanetian ritual, can definitively throw light on one of the greatest riddles of our civilisation.



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge